MŮŽETE SE KOCHAT



BERTOLT BRECHT

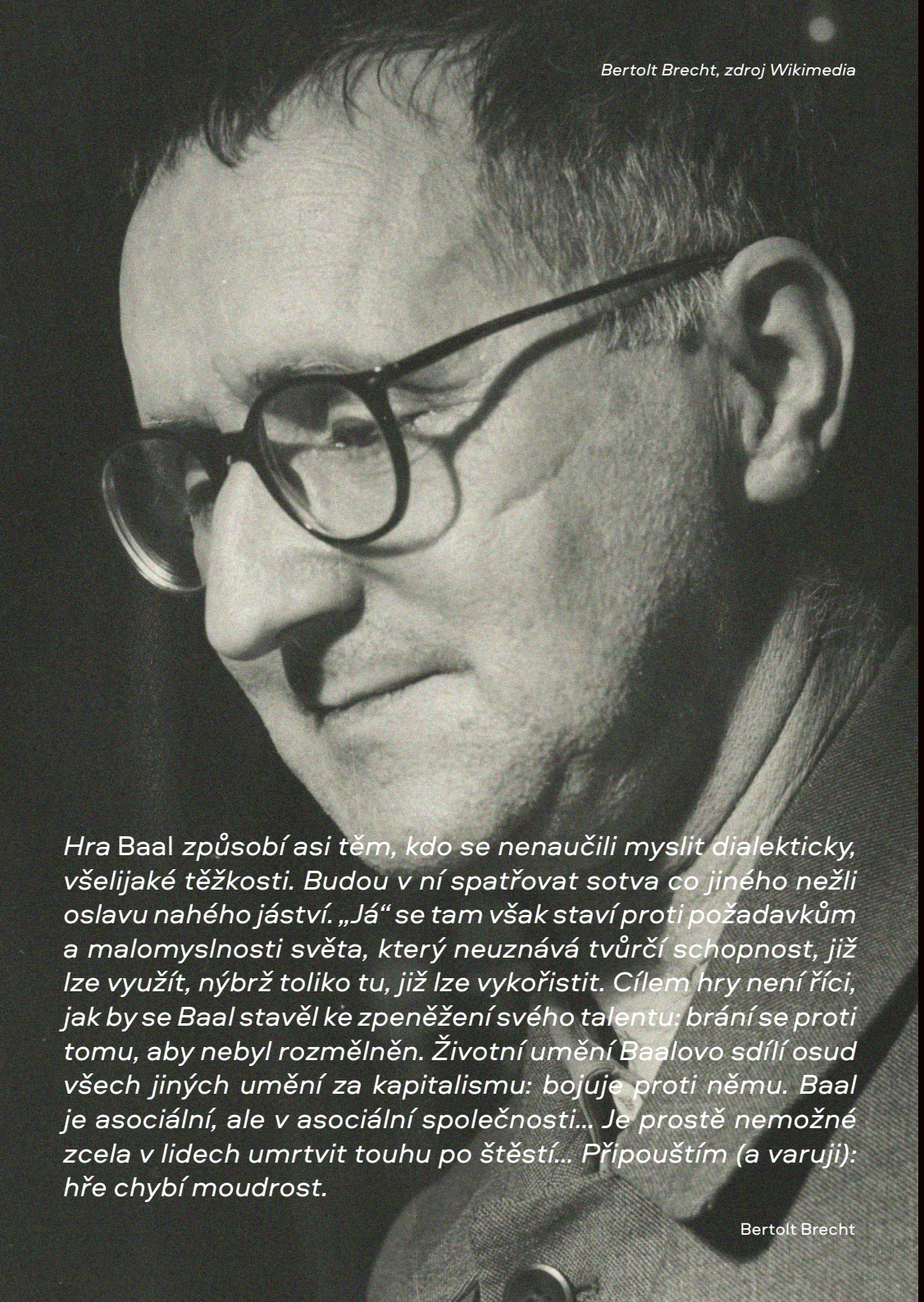
PŘEKLAD	KATEŘINA BOHADLOVÁ
ÚPRAVA	LUKÁŠ CENKER, ELIÁŠ GAYDEČKA
REŽIE	ELIÁŠ GAYDEČKA
DRAMATURGIE	SIMONA PETRŮ
HUDBA, TEXTY PÍSNÍ, RAP	JAMES COLE
HUDBA, MIX	RISTO SOKOLOVSKI
SCÉNA	ANNA MÜNZBERGEROVÁ
KOSTÝMY	LINDA LUKÁČOVÁ
POHYBOVÁ SPOLUPRÁCE	MICHAELA DZUROVČÍNOVÁ
SVĚTELNÝ DESIGN	KLÁRA PAVLÍČKOVÁ
HLASOVÁ SPOLUPRÁCE	EVA SPOUSTOVÁ
ZVUK	ALEX STRAKA

HRAJÍ

TOMÁŠ KRUTINA
FILIP FRANTIŠEK ČERVENKA
EVA SALZMANNOVÁ
HANUŠ BOR
PETR KONÁŠ
TOMÁŠ MILOSTNÝ
BARBORA BOLÍKOVÁ
VERONIKA KUPKOVÁ

INSPICE	SEBASTIÁN BLAŽEK

Manažerka provozu Komedie Martina Čacká. Technický úsek pod vedením Petra Sychry. Šéf výpravy Adam Pitra. Kostýmy vyrobila krejčovna Městských divadel pražských pod vedením Evy Duškové. Garderoba Helena Bobysutová. Rekvizity Zuzana Messenská. Fotograf inscenace Patrik Borecký.



Bertolt Brecht, zdroj Wikimedia

Hra Baal *způsobí asi těm, kdo se nenaučili myslit dialekticky, všelijaké těžkosti. Budou v ní spatřovat sotva co jiného nežli oslavu nahého jáství. „Já“ se tam však staví proti požadavkům a malomyslnosti světa, který neuznává tvůrčí schopnost, již lze využít, nýbrž toliko tu, již lze vykořistit. Cílem hry není říci, jak by se Baal stavěl ke zpeněžení svého talentu: brání se proti tomu, aby nebyl rozměl̆něn. Životní umění Baalovo sdílí osud všech jiných umění za kapitalismu: bojuje proti němu. Baal je asociální, ale v asociální společnosti... Je prostě nemožné zcela v lidech umrtvit touhu po štěstí... Připouštím (a varuji): hře chybí moudrost.*

Bertolt Brecht

BRECHT JAKO BAAL... ANEBO TAKY NE...

Zhoubné události 20. století, které zasáhly Evropu a přinesly větší části planety válečné utrpení, ještě ani nepřestaly vrhat hrozivý stín na náš svět a na nejrůznějších bojištích kolem už zase pokračuje zabíjení. Na Brechtovi a celé jeho generaci si první světová válka vynutila „otrlost“, které cele propadli.

„Téma odstupu vyvolané velkou válkou je velmi osobní. Jak bylo možné osvojit si nesentimentální postoj? Potíž, která nebyla na první pohled zřejmá, spočívala v tom, že společnost, jež v nás vzbuzovala touhu po odměřenosti a odstupu, současně podmiňovala produktivitu (nejen ve sféře umění) citlivostí. To znamená, že člověk za svoji tvořivost platil zranitelností.“

Brecht na základě tohoto dilematu vytvořil díla, která proslula agresivním a amorálním cynismem. Tak vznikla naše představa o mladém Brechtovi. U ikonického umělce poutala jen málo pozornosti právě jeho citlivost a zranitelnost, kterou se snažil zakrýt odstupem a odměřeností.

Životní osud byl oblíbeným brechtovským způsobem dramatického nahlížení. V mládí Brecht označil sám sebe termínem „melancholerik“, a vystihl tak hru extrémů mezi sardonickou zasmušilostí a nevázanou výstředností. Jeho přítel Caspar Neher ho charakterizoval jako „hydratopyranthropa“, člověka složeného z vody a ohně, který ztělesňuje zcela protikladné živly. Brecht ve svém díle usiloval o srozumitelnost podobenství, aby ji vzápětí shodil ironií a sarkastickou provokací.

Před osudným srpnem 1914 nacházíme Brechta jako nemocné, přecitlivělé dítě, zcela zaujaté poezií, která ho zvláštním způsobem učila dávat zmateným citům tvar. Psaní bylo pro Brechta nejprve únikem, ale během dospívání se stalo prostředkem, jak získat sebedůvěru. Osobitý talent propůjčoval jeho písním a básním magnetickou přitažlivost. Brecht a jeho přátelé prosazovali ve válečných podmínkách mladistvou a umělecky mimořádně životnou alternativní kulturu a po způsobu svých idolů Franka Wedekinda a Nietzscheho Zarathustry spojovali instinkt s požitkem.

Brechtovým emblematickým výtvorem této doby je zhýralý požitkář Baal, dokonalá reakce na tísnivý svět školy a války. Brechtovo lyrické drama později samo vzdorovalo snahám svého autora vtěsnat Baalův přízemní a živočišný materialismus do umělecky zvladatelné formy. Když bylo konečně uvedeno na scénu, vyvolalo nadšený obdiv i zhnusený nesouhlas. Rozporné reakce rozdělily publikum a předznamenaly bouřlivé scény, které poté už vždy provázely Brechtovu tvorbu.

EUGEN SI (NE)HRAJE

Roku 1898 byl pokřtěn Eugen Berthold Friedrich Brecht. Říkalo se mu Eugen do roku 1916, potom vyžadoval, aby se mu říkalo Bert a od roku 1922 Bertolt. Byl opečovávaným dítětem Sophie Brechtové, která se v synovi nejen zhlížela, ale láskou ho téměř dusila. Eugenovi se ze všeho nejvíc snažila vštípit, že před nemocemi ho ochrání čistotnost. Její manžel Berthold na nemoci nevěřil a měl pro ně jen opovržení. Nikdy si nestěžoval. A běda každému, kdo si postěžoval.

Sophie v malém nájemním bytě v augsburském starém městě zpívala maličkému Eugenovi, kterému říkala Genele, nábožné popěvky a vyprávěla biblické příběhy. Z dílny v přízemí bylo celý den slyšet brus. Byl to blázinec. Sophie se snažila přehlušit kravál zpěvem svého oblíbeného hymnu s utěšujícím poselstvím, že ubohé a slabé duše, jako je ta její a jejího synka, dojdou k Otci.

Její manžel Berthold Brecht byl stejně jako ona přivandrovalcem a měl stejně provinční alsaský původ. Sophie a Berthold patřili k milionům prostých lidí, kteří se masově stěhovali z venkova do rychle rostoucích měst, hnací síly rozvíjející se hospodářské a průmyslové moci Německa. Berthold, jehož otec měl malou litografickou dílnu, pochopil, že bez ohledu na to, co tradiční řemeslníci nabízí, bude na novém masovém trhu nejdůležitější prodej. V augsburských Haindlových papírnách začal od píky jako prodejce a vypracoval se na mocného šéfa. Jeho oborem byla výroba papíru a knihtisk. Pro své syny byl Papyrem.

Berthold a Sophie se vzali v roce 1897, Eugen se narodil přesně devět měsíců po svatbě. Sophie byla ohromena svým mimořádně nadaným dítětem. Eugen nasál lidovou romantickou sentimentalitu své matky a od puberty ho těšilo nahrazovat tento styl kultem chladné amorálnosti, který pohoršoval právě jeho matku a lidi jako ona. Do deníku si napsal: „*Miloval jsem maminku svým vlastním způsobem, ale ona chtěla, abych ji miloval po jejím.*“

ŽIVOT S BOUŘÍ V DUŠI

V dětství a během puberty Eugen strávil spolu s matkou dlouhé týdny v sanatoriích, daleko od kamarádů a jejich her. Lékaři mu zjistili zvětšené srdce, to vedlo k pocitům zimomřivosti, únavy, závratí a dezorientace. Trochu to připomínalo chřipku. Kdykoli se objevily příznaky, měl ulehnout do postele. V plné síle se Brechtovi dařilo zdravotní stav zvládat, ale potíže ho trápily celý život. Jak stárnul, komplikace se zhoršovaly. Obavy a zmatky, které nemoc provázely, ho vedly ke zvýšené citlivosti vůči skutečným i zdánlivým hrozbám. Pod vlivem dobového zájmu o neurózy lékaři opakovaně konstatovali, že Eugen Brecht je nervózní dítě. Stačilo se na něj podívat. „Nervy“ mohly vysvětlit jeho grimasy a omezenou kontrolu pohybů. Původu jeho neurologického onemocnění však dnes rozumíme mnohem lépe. Reakce jeho autoimunitního systému na streptokokovou infekci ovlivnila část mozku, která řídí a vytváří pohyb. To byl důvod jeho náhodných tiků, označovaných jako tanec sv. Víta. Postižené osoby mají drobné problémy s chůzí a trpí posunčinou. Po celý život a zvláště ve stresu se Brecht snažil kontrolovat nevyzpytatelné pohyby údů, zejména hlavy a rukou. Tento syndrom nevede jen k fyzické slabosti, ale osoby, které jím trpí, mohou být značně nevyrovnané, depresivní nebo vzrušivé, často na pokraji ztráty kontroly. V dětství měl Brecht hrůzu z noci. Útočila na něj bouře, která zuřila v něm samém i venku a vyvolávala morbidní myšlenky. Chlapec si však začal uvědomovat, že co ostatní vnímají jako jeho bídnou slabost, se může proměnit ve výjimečnou, vítězoslavnou sílu. V patnácti letech přišel s otázkou: „*Je možné, aby někdo vynikl díky tomu, co mu chybí?*“ A na okraj knihy si napsal: „*Ano, básník.*“ V pubertě se naučil oceňovat svou jedinečnost. „*A stejně jako maminka všichni říkají: On je jiný. Je jiný. Je úplně jiný než my.*“ A tato jedinečnost se měla stát magnetem, neodolatelnou silou, která k němu přitahovala ostatní.

HYDRATOPYRANTHROPOS

Svým učitelům začal Eugen Brecht brzy jít na nervy. Zdvořilým a uhlazeným chováním středostavovského chlapce probleskovala agresivní drzost, kterou jen zdůrazňovalo lajdácké oblékání a nápadné zanedbávání osobní hygieny. Zákaz všech fyzických činností vedl Brechta k tomu, že kromě čtení soustředil svou energii na hry, v nichž mohl vyniknout díky svému intelektu a imaginaci. „*Divadlo jsem začal hrát, když jsem zjistil, že ostatní hry jsou špatné.*“ Pokusil se ukázat, že lidé se chovají jinak. Tak jednoduché to bylo. Našel prostě svoje místo ve světě. Už ve svém prvním divadelním podniku se Eugen projevil jako pravý syn svého otce. Divadlo bylo obchodním podnikáním a publikum – rodiče a sousedé – muselo zaplatit vstupné. Výtěžek se investoval do nákupu lepších loutek a kulis. Brecht byl od počátku pevně přesvědčen o svém jedinečném divadelním talentu. Začal soutěžit s nejrůznějšími autory, čím slavnějšími, tím lépe.

Dospívající Eugen ale nebyl zvídavý jen intelektuálně. V čase, kdy děvčata byla jen vzdálenou fascinací, ho přitahovali neméně i hoši. Když se jeho matka rozhořčila, že začal masturbovat, Eugen zcela typicky převedl její nářek do poezie. Jeho tělo se konečně stalo kromě bitevního pole strastí také zdrojem intenzivního potěšení. Sophie Brechtová měla v letech vlastního utrpení útěchu ve víře. Až do konce se nevzdala přesvědčení, že její chybující a churavý syn by mohl získat stejnou útěchu, jen kdyby se vrátil na správnou cestu. Ale základy jeho víry už otřásla svobodomyslnost a neochota potlačovat sexuální touhy.

ZAKÁZANÝ!

Na rozdíl od rodičů mnoha novopečených básníků Sophie s Bertholdem svého syna podporovali. Otec o něm mluvil jako o „malém básníkovi“ a matka vnímala jako požehnání, že porodila tak komplikovaného syna. Trápilo ji jen, že podle jejího mínění píše nechutnou pornografii. Psaní však definovalo existenci Eugena Brechta. Nemocný a odstrkovaný promítal své extrémní ambice do všech činností, které sdílel s přáteli, a to mu pomáhalo překonat izolaci a dosahovat uznání, po kterém toužil. Eugen pro sebe objevil sporného Wedekinda a Brechtovi podnikli odvážný krok, když mu zakoupili vydání jeho básní a dramat. Eugen se tak přiblížil básníkovu bolestnému osudu – být odsouzen za to, co psal.

VYSTOUPAT NAD BOUŘI

Jako dospívající kluk z Augsburgu neměl Brecht ponětí o nejnovějším směru v umění, expresionismu. Vzal prostě kytaru a začal skládat vlastní texty a melodie. Nikdy nebyl technicky dokonalým hráčem, ale naučil se propojit tělo, hlas a kytaru do přitažlivě efektního uměleckého představení. Mimochodem, Bob Dylan popsal své začátky téměř stejnými slovy a ve své autobiografii říká, že když v Greenwich Village poprvé slyšel Brechtovy songy, byla to pro něj zkušenost, která mu změnila život. Navýsost nadaný Brecht začal využívat poezii k potlačování chaotických a hrozivých sil. Básně daly jeho životu význam, měnily strach v proud rytmů, proměňovaly chaos v řád a slabost v sílu.

„Rap nevznikl na univerzitě mezi intelektuály, ale na ulici mezi chudými spratky a členy gangů. Čekat od něj vybrané způsoby a politickou korektnost je z podstaty nesmysl. Je vlastně malý zázrak, že z tak temného prostředí vzniklo něco tak barevného. Něco, co dokázalo přerůst samo sebe a stát se z pouliční zábavy ostrovem kreativity pro lidi, kteří se chtěli realizovat jinak než mainstreamově, a nakonec se tím mainstreamem i stát. Je to úžasná story... Rap je prostředek k vyjádření a je tedy takový, jaký je člověk, který ho dělá. Když ho dělá chytrý člověk, vznikne chytrý rap. A naopak.“

Ladislav Poeta Zeman: *Českej rap*

PUBESCENT VILÉMOVSKÉ ÉRY

Brecht se rozhodl, že bude spisovatelem. Proti své přecitlivělosti se snažil postavit netečnost, která se časem měla změnit v kult chladnokrevnosti a ještě později v pečlivě odměřenou kontrolu emocí a pocitů uspořádaných velkým dramatikem. Potlačení senzitivity může v krajním případě vést ke ztrátě tvořivosti, podlehnout jí však může znamenat konec života. Eugen potřeboval vědět, že „vidí do lidí“, umí nacházet jejich slabé místo, potvrzovat si tak vlastní nadřazenost, a tudíž sexuálně i intelektuálně dominovat. Vztahy s chlapci během dospívání stály za homo erotikou jeho raných prací, jako je *Baal*, od poloviny 20. let si však Brecht začal vytvářet svůj veřejný „macho image“. Srdeční křeče byly provázeny panickými atakami. Ačkoli stále přežíval, opakovaně mu hrozila smrt. Se svými obavami se mohl cíleně vyrovnávat s ironickým odstupem, ale to bylo vše, co mohl dělat. Pocity skleslé prázdnoty, které vycházely z temných obav z osobní destrukce, ironie a macho sebestylizace, se staly ústřední literární strategií, která měla vytěsnit jeho obavy na okraj.

POETICKÉ ŘEŠENÍ

Brecht začal číst velké francouzské básníky Verlaina a Rimbauda. Jejich divoké psaní sice nezanechávalo stopu v jeho skladbách, ale osvojoval si vkus, způsob oblékání a životní styl, který mohl jeho matku jedině pohoršovat. Páchnul. Stejně jako jeho hrdinové se nepřevlékal, jen zřídka se myl a nečistil si zuby. Jeho obhroublé chování mělo ve skutečnosti zakrýt fakt, že jeho tělo vylučovalo neobyčejně nepříjemný zápach. Zvlášť mu bylo cítit z úst. To je projevem potíží s ledvinami, které Brechta také trápily po celý život. Hubnutí pro něj bylo věčným problémem, stejně jako pro jeho matku. Stal se svého druhu přeborníkem v hladovění a kompenzoval to tvorbou monstrózních postav s „gargantuovským“ apetitem. Chtěl ukázat, že bez ohledu na své dokonalé způsoby se dokáže chovat opravdu velmi špatně. Chtěl být zlý. Odhodlaný svádět chlapce i dívky, dobývat a ovládat je jako Baal.

VÁLEČNÝ DOPISOVATEL (ALE JEN Z DOMÁCÍ FRONTY)

1914–1916

Brecht a jeho současníci byli svědky zkázy světa, jak ho znali do roku 1914. Obrovská vlna vlasteneckého zápalu zaplavila Německo i další země, které vstupovaly do války. Básníci a umělci se přidávali a deklarovali idealistickou víru ve spravedlivou válku, která se s podporou boží měla rychle vyhrát ve jménu krále a vlasti. Žáci i učitelé se dobrovolně hlásili na frontu a řady armády se závratně rozrůstaly. Také Berthold Eugen, jak se Brecht nyní podepisoval, podlehl této vlastenecké náladě a odsunul stranou své volnomyšlenkářství. Stal se ambiciózním válečným dopisovatelem novin a vysloužil si uznání, stejně jako honoráře. Dodával své příběhy, reportáže a básně z domácí fronty z Augsburgu včas a dokázal reagovat na aktuální události. Rodina byla hrdá. A zatímco měl Eugen napilno s touto důležitou válečnou prací, počet spolužáků v jeho třídě se snižoval úměrně tomu, jak byli odváděni do armády. Řada z nich zahynula nebo se vrátila zmrzačená. A nenasytně zvědavý Eugen chodil celé hodiny ulicemi Augsburgu a sledoval, jak transporty odcházejí na frontu a občané je zasypávají květinami.

Od hrdinské oběti k utrpení a šílenství

Ve vypjaté válečné náladě Brecht hluboce prožíval příběh Kristova ukřižování, intenzivně se identifikoval s utrpením a smrtí a zároveň je chtěl vytěsnit. V umělecké rovině se snažil pochopit smysl událostí kolem sebe a náladu, která se potácela mezi děsem a euforií. Za zdánlivě spořádanou vojenskou parádou se odkrývala barbarská holá realita. Básně z válečného období svědčí o mimořádné duševní trýzni, která hraničí s rozpadem osobnosti. Kristovo utrpení bylo pro hluboce nábožného chlapce vždy základním článkem víry. Nyní stál před bolestným rozporem. Jak se vyrovnat se zdrcujícím dokladem, že vlastenci, kteří uvěřili ve smysl osobní oběti, byli podvedeni?

Zarathustra

Německý lid – Brecht s ním – musel zaplatit za touhu císaře učinit z Německa imperiální mocnost. V Augsburgu se proslavil horlivou podporou vlastenecké věci, a to se nyní stalo zdrojem trapnosti a studu. Začal se vymaňovat z oficiální literatury. Válka měla zásadní vliv na spisovatele, kterým se měl stát – celý život se pak zabýval otázkou příčin a následků. Dokonale se našel v Nietzscheho Zarathustrovi. Vojáky na frontě už dávno opustila euforie a její místo zaujala krutost zákopové války. Evropští politikové a generálové hnali na jatka celé generace mužů a ničili ekonomickou strukturu kontinentu. Jména kamarádů nyní žáci z Augsburgu vídali na seznamech padlých a věděli, že teď jsou na řadě oni. Příslušníky starších generací začali vnímat jako bezcitná monstra posílající své syny na jistou smrt.

Přes svoji na odiv dávanou rezolutnost byl Brecht naprosto nepřipravený na traumata války. Byl na nože s autoritami ve škole i doma. Otec vyžadoval, aby Eugen, dokud ho živí, dělal něco užitečného pro sebe i pro společnost a nepronášel podvratné řeči. Eugen si však uvědomoval, že nepoměrně větší bídou a utrpením jsou zasaženi chudí. Psychicky také nebyl vůbec schopný nastoupit službu na frontě. Jeho nadšený bratr Walter narukoval, ale Berthold Brecht vynaložil všechen svůj vliv augsburské autority, aby staršího syna uchránil krveprolití. Eugen hledal odpovědi, avšak Bible pro něj již stěží byla zdrojem víry.

TLUSTÁ A TENKÁ KŮŽE

Při tak „tenké kůži“, jakou měl Eugen, bylo existenční nutností získat „tlustou kůži“, která ho měla chránit. To bylo základní ponaučení, které si z války odnesl. V červnu 1916 vyznačil své znovuzrození anglicky znějícím jménem Bert Brecht, to bylo součástí jeho sblížení s nepřátelskou literaturou, jeho osobního aktu velezrady na vilémovském Německu. Takto to samozřejmě nikdo jiný nechápal.

Středobodem jeho zájmu se nyní stala děvčata. Při námluvách demonstroval současně dokonalé vychování a smělost, jež vyrážela dech. Liboval si v zanedbaném vzhledu a opovrhování hranicemi, jež konvence kladly předmanželským vztahům. Byl dvorný, když líbal ženám ruce, ale přitom je s typicky zarputilou cílevědomostí nenechával na pochybách, o co mu jde. Stejně jako ve flirtech s chlapci chtěl i zde ovládat co nejvíc partnerek. Budoucí mladý predátor se snažil nalákat děvčata do sítě svých tužeb okouzlujícími řečmi, doufal, že mu jeho výmluvnost otevře bránu k sexu. Sexuální aktivita se stala úhelným stavebním kamenem jeho osobnosti a její význam předčilo jen psaní. Zatímco ujít pár kroků bylo pro Eugena náročným výkonem, sex se stal nanejvýš potěšující činností a potvrzením života. Tam mohl prožívat své fantazie o překonání smrti. Trvalo nějakou dobu, než to s děvčaty někam dotáhl, ale jakmile jednou uspěl, získat víc se pro něj stalo posedlostí. Děvčatům předčítal nahlas básně ve své mansardě. Školu bral jen bokem. Děsil se povolávacího rozkazu a jeho hlavní starostí bylo nedostat se na frontu. Když si zařídil odklad „popravy“, běhal za holkami, megalomansky skládal nové texty a melodie a hrál je s doprovodem kytary. Brecht a jeho kroužek se stali součástí a nepřístojnou obtíží veřejného života v Augsburgu. Brecht byl vůdčím duchem této skupiny a vystupoval jako legendární Bürgerschreck – postrach měšťanstva. Oblíbeným místem schůzek byla Brechtova mansarda. Pod šikmým stropem byla železná postel s kytarou pověšenou přes pelest. Na dveře Eugen přibil „dvanáct súr pro mé návštěvníky“, které napomínaly každého, kdo vstoupil, aby odložil předsudky a vnesl dovnitř inspiraci a talent. Súry hlásaly, že se vstupuje do obydlí génia.

Užíval si svou vášeň pro poutě a extrémní potěšení mu dělalo houpat se s děvčaty na houpačkách, přestože propadal závrati a dezorientaci. Hodiny dokázal sledovat vystoupení kejklířů. Světští, vystupující na trhu před lidmi, pro něj byli tvory *„bez předsudků a zábran, kteří dokázali žít bez konvenčních závazků“*. Zpěváci kramářských písní čerpali z tradičních balad a za víření bubnu je končili vždy nějakým děsivým ponaučením. Brecht jarmarečníky napodoboval svými vlastními melodramatickými příběhy zoufalých desperátů.

„James Cole je dost možná největší experimentátor českého rapu a jeden z našich nejlepších raperů všech dob. Slyšel jsem ho geniálně freestylovat, viděl ho chodit po městě v upírském plášti… Za tu dobu, co ho znám, vystřídal tolik podob a poloh, že si ani na všechny nevzpomenu. A do všeho šel naplno… Nechce naplňovat ničí představy o své tvorbě, jen ty své. Nechce dělat kompromisy, kalkulovat, opakovat se… Vydá se kamkoliv, kam ho to táhne. Zpívaná deska pod jménem Kapitán Láska*? Proč ne? Metalová deska* Orfeus*? Jasně! James Cole je nejen excelentní raper a textař. Vždycky mě bavily jeho beaty. Není jich venku moc, přesto mají svůj typický tučný rukopis. Těším se na další alter ega a další dávky šílenství. Je jich v české hudbě pořád málo.“*

Ladislav Poeta Zeman: *Českej rap*

NEJVĚTŠÍ Z DRAMATIKŮ

1917–1918

Brecht začal studovat medicínu v Mnichově. A znovu se tak vyhnul frontě. Začal také navštěvovat seminář o literárním stylu a kritice. Uctíval Wedekinda jako prototyp „macho“ umělce a podle něj se stylizoval, sám sebe vnímal jako jeho nástupce. V prvním kritickém vystoupení rozcupoval oblíbeného mladého dramatika a spisovatele Hannse Johsta. Perlil bonmoty typu: „*dílo páchne trémou a starým potem*“ a „*idealismus pana Johsta není nebesky modrý, ale ultrafialový*“. Z dítěte, které kdysi trpělo nervovým tikem, se stal dokonalý chladný řečník, komik schopný rozdělit publikum na dvě poloviny: jednu, která ho vřele obdivovala, a druhou, které se stejně tak příčil. Tato schopnost polarizovat názory se měla stát typickou charakteristikou jeho umění. Johst se později stal prominentním nacistou a propagandistickým autorem, Brecht se tedy již tehdy nemýlil.

Přesně cílená invektiva byla jedinou cestou, kterou mladý Brecht znal. Ze všeho nejméně se uměl vyrovnat s dramatickým rozdílem mezi vlastní představou o sobě jako o největším dobovém umělci a fakticky nulovým uznáním jeho talentu zvenčí. Tento rozpor vedl k závažným faux pas, jež ho následně trýznila, když si uvědomil, že ničí právě ty vztahy, které by mu mohly uznání zajistit. Pochopil, že divadlo je institucí, jež mu může propůjčit postavení, o něž usiloval. Divadlo se však také mohlo stát překážkou a místem, kde byl sám sobě největším nepřítelem. V prvních divadelních pracích ruinoval vztahy napravo, nalevo i ve středu a marnil tak příležitost za příležitostí. To se změnilo, když napřed Lion Feuchtwanger v Mnichově a poté Helene Weigel v Berlíně začali dělat vše, aby se o něj postarali. Při jeho talentu to stačilo. Svoji energii pak mohl soustředit na zničení divadla jako samotné instituce.

Baal

To, co Brecht vytvořil, bylo tak vzdálené konvenčnímu vkusu, že *Baala*, jeho první hru, prostě nebylo možné inscenovat. Spřízněného ducha objevil ve Françoisi Villonovi – vrahovi, banditovi a zpěvákovi balad. Rozhodl se o něm napsat hru a jeho nápad se rozvinul do první verze *Baala*. K horečné činnosti Brechta popíchla premiéra Johstovy hry *Osamělý*. Psaní *Baala* bylo klasickým případem Brechtova konfliktního a soupeřivého přístupu k existujícím dílům. Johstův příběh prokletého dramatika Grabbeho byl prosáklý patosem vrcholného expresionismu. Grabbe měl být archetypem zneuznaného génia. Johst však svoje publikum nešetřil – Grabbe podvede svého přítele Hanse Eckardta a svede jeho snoubenku. Matku obviní ze smrti své ženy a dítěte a dožene ji k sebevraždě. Když přijde o práci, dá se na pití a umírá v bídě, sám a zahořklý ve chvíli, kdy se z něj počestní měšťané snaží ve sklípku mámit sprosté historky. Brecht oznámil, že chce napsat hru, která bude antitezí Johsta. Paralely a kontrasty s *Osamělým* jsou v raných verzích *Baala* zřejmé. Baal svede Johanessovu snoubenku, přijde o práci, zpívá své písně v hospodě a střetne se s matkou. Brecht však nereprodukuje temnou náladu Johstovy expresionistické hry, která vychází z tragického nesouladu mezi životem a uměním. Naopak. Nepřipisuje Baalovi „postižení přírodou“ a nekreslí jej „ani jako zvlášť komickou či tragickou povahu“, ale jako zhýralého básníka, jaké znal z augsburských hospod. Brechtův Baal je amorální, vitalistický výtvor instinktu, jenž baví své posluchače zpěvem obhroublých písní. Na rozdíl od Grabbeho Baal svou matku miluje. Brecht vytvořil z Hanse Eckardta dvě postavy – naivního mladého spisovatele Johannese, jehož snoubenku Baal svádí, a hudebníka Ekarta, s nímž má homosexuální vztah. Johannes byl podobný Brechtovi a Ekart zjevně odkazuje na příběh Rimbauda a Verlaina. Brecht si jasně uvědomoval, že to, co vytvořil, je skutečnou antitezí expresionistického stylu.

„Expresionismus je hrozný. Všechen cit pro krásně zaoblené nebo nádherně mohutné tělo v něm chřadne jako naděje na mír. Intelekt zcela drtí veškerý temperament. Nezadržitelně se žene za mystickou, vypočítavou, upocenou a nabubřelou okázalostí a všechno dohromady to páchne česnekem. Budu vyhoštěn z Edenu těch vznešených, intelektuálních idealistů, všech těch Strindvršků a Wedebatolat… No dobře, postavím se na vlastní nohy a budu plivat. Je mi nanic z novosti. Začínám pracovat s velmi starou látkou, která už byla tisíckrát vyzkoušena, a udělám, co chci, i kdyby to, co chci, mělo být špatně. Jsem materialista, hulvát, proletář a konzervativní anarchista.“

V Baalovi Brecht vytvořil dramatickou postavu kolosálních rozměrů, která za sebou nechává stopu svedených a využitých těl. Psal *Baala* v horečném tempu a stejně typicky jako u svých pozdějších děl ho nikdy nenechal na pokoji. Znovu a znovu hry přepisoval podle pozdějších postojů, které si rychle osvojoval a rychle nahrazoval novými. Baalova postava byla klíčovým výtvorem mladistvé vynalézavosti, ale současně byla také velmi ošidná. Ztělesňovala Brechtův vnitřní spor mezi amorálním cynismem a citlivostí vůči utrpení, kterou umocňoval vliv, jež na něj měla matka. Baal se s tímto vnitřním rozporem pere. V první verzi je významným tématem způsob, jakým z Baala vytlučou citlivost. Říká, že byl bit, až mu na kůži naskákaly mozoly. Za touto tvrdostí však alespoň občas chová něžné city. V pozdějších verzích byly scény líčící Baalovu citlivost nahrazeny epizodami, které zdůrazňují jeho brutalitu. První verze *Baala – Urbaal* podle Goethova *Urfausta* – však už byla hotová.

Baal už baští! Baal tančí! Baal se převtělil!!! Co dělá Baal?

Berthold Brecht dovolil svému synovi zaměstnat sekretářky v papírně přepisem jeho hry na psacím stroji. Text, který přepisovaly, je šokoval. Brecht, přesvědčený, že v něm bude odhalen přední dramatik své doby, poslal rukopisy nejvýznamnějším kritikům a dramaturgům. Buď mu ani neodpověděli, nebo hru strhali. K *Baalovi* se vrátil v roce 1919, kdy vytvořil novou, plnější verzi, která se ještě víc opírala o životopisné odkazy. Přes horlivou podporu přátel měl Brecht potíže jak s uvedením své hry na scénu, tak i s jejím uveřejněním. Tento zuřivě extravagantní výtvor byl příliš velkou výzvou pro převládající morálku. Další práce na *Baalovi* na konci roku 1919 a 1920 směřovaly k značné redukci látky, zejména silně životopisných vztahů mezi Baalem a jeho matkou a konkrétních konfrontací s *Osamělým*. Když ale Brecht svého hédonistu Baala takto umravnil, hra ztratila část své vitality. Stejným problémům čelil, když se k námětu až do své smrti opakovaně vracel.

Právě *Baala* považoval Brecht za dílo, které ukazuje jeho literární talent. Jeho hlavní starostí bylo jeho vydání a inscenování. Hru prokrátil a vynechal pasáže, které příliš připomínaly Johsta, a všechny scény s Baalovou matkou. Díky Feuchtwangerovi *Baala* přijal mnichovský nakladatel. Brechtovi paradoxně také velmi záleželo na Johstových názorech na *Baala* a velmi se mu ulevilo, když od svého „völkisch“ rivala dostal pozitivní zprávu. Nakladateli předal hru ve zkrácené podobě. Brzy si však uvědomil, že vlastně vyškrtal podstatné prvky hry a Baala, který měl být divokou, nezkrotnou stvůrou, ochočil:

„Došlo mi, že jsem to úplně zpackal. Z Baala se stal papírový hrdina, akademický, uhlazený, čistě oholený, v elegantních plavkách, a tak, místo aby byl zemitější, bezstarostnější, nehoráznější, jednodušší… dělám z toho jen větší srágoru…“

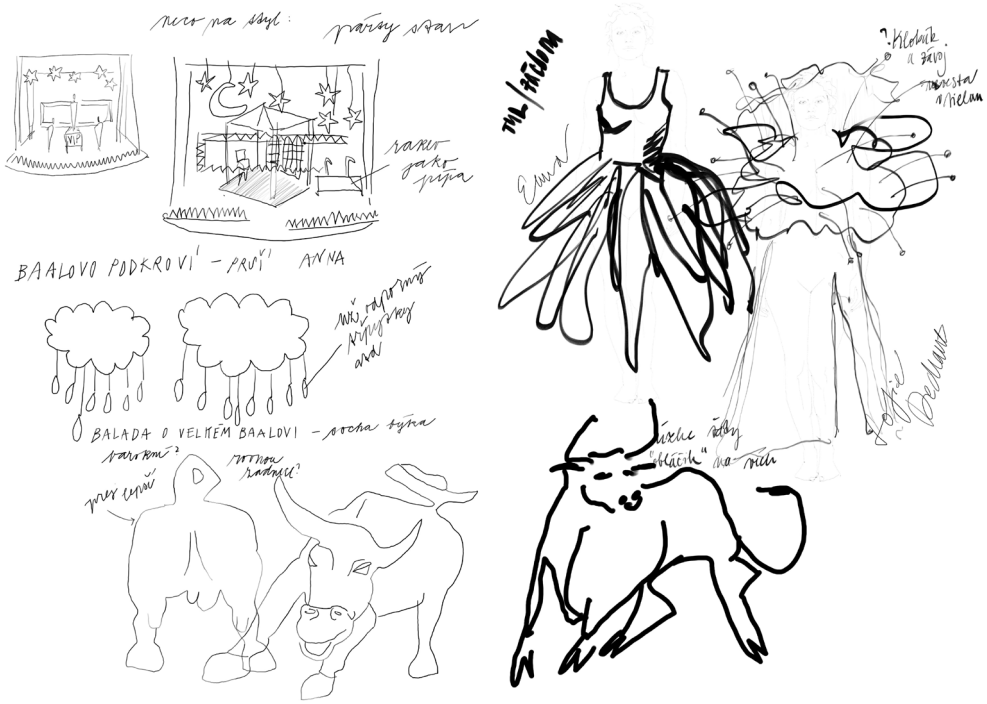
Vydavatel nechal sice hru vysázet, ale odmítl ji vydat, protože se obával cenzury. Třicet výtisků dostal Brecht pro svou osobní potřebu.

Další přepracování *Baala*, tentokrát ve formě „dramatizace životopisu“ s titulem *Životní příběh muže jménem Baal*, Brecht režíroval na Junge Bühne v Deutsches Theater a později tvrdil, že to bylo jeho první drama explicitně koncipované jako epické divadlo. Hra je mnohem kratší než předešlé verze, má pouze 13 scén. Každá scéna je uvedena vysvětlujícím titulkem, například „Baal zneužívá svoji moc nad ženou“. Brecht mystifikoval diváky očividně falešným tvrzením, že příběh je historicky autentický a líčí život skutečného montéra s nepravděpodobným jménem Josef K. (Kafkův román si jasně uvědomoval, že to, co vytvořil, je skutečnou antitezí expresionistického stylu. *Proces* vyšel jen o rok dříve.). Brecht

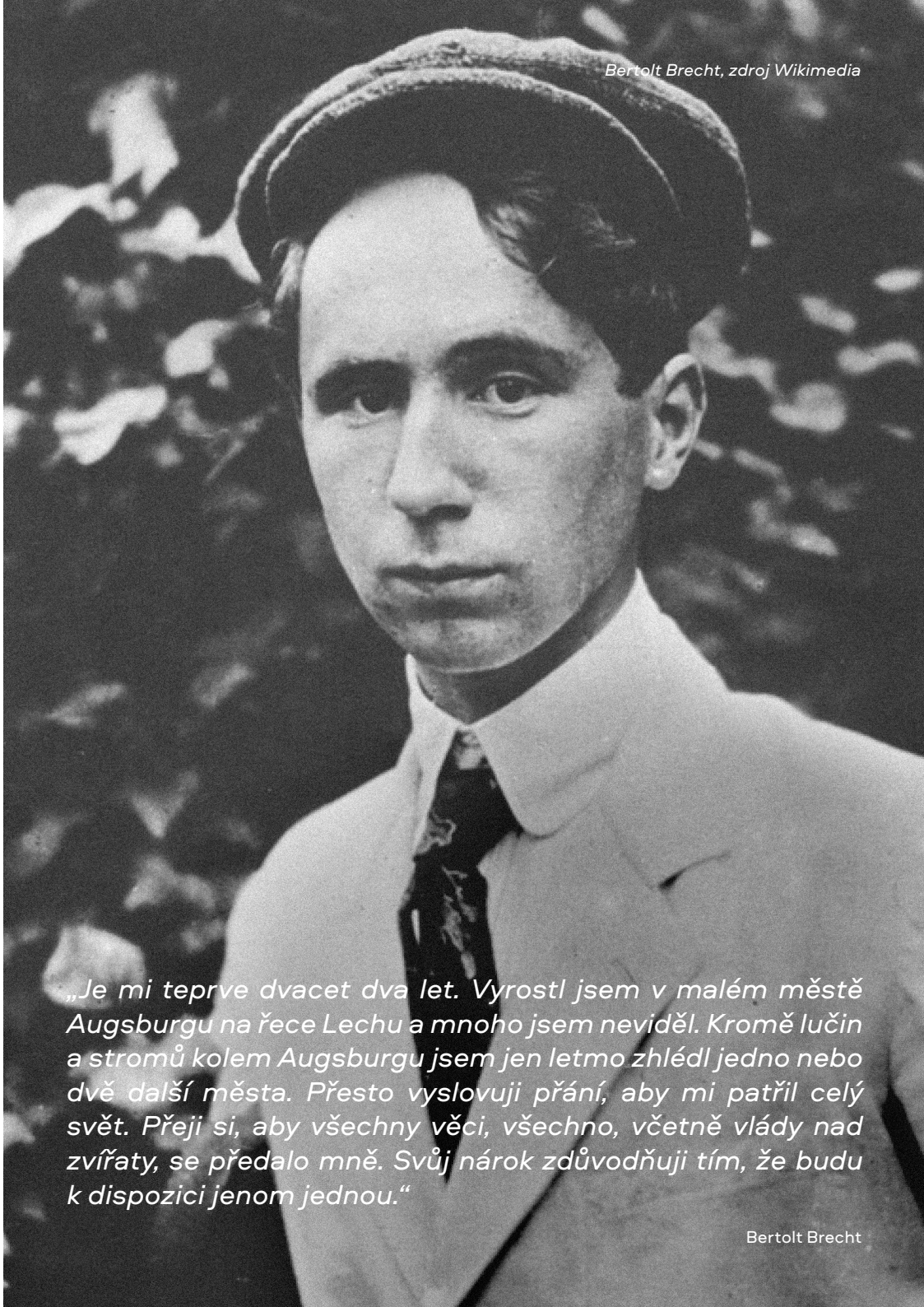
zasadil děj do Augsburgu, začíná v roce 1904, kdy básník Baal poprvé vstupuje do společnosti civilizovaných lidí, a končí jeho smrtí v roce 1912. Představuje Baala jako „pasivního génia“ a jako „abnormalitu“ a zaujímá výrazně kritický postoj vůči hedonistickému individuu, anachronistickému produktu starého buržoazního světa. Premiéra vyvolala obvyklé chaotické scény v hledišti provázené hlasitými výkřiky, posměchem, pískotem a potleskem. Na melu v divadle navázala ostrá polemika mezi kritiky. Brecht sice označil inscenaci za úspěch, ale většina recenzí byla negativní.

Mladý Brecht vnímal své tělo jinak než řada lidí – byl živočichem a rockerem. Kolem roku 1920 se však distancoval a do deníku si poznamenal: „*Člověk není plavec a není stvořen k létání. Patří k živočišným druhům, které se povalují na zádech.*“ Sám se po zběsilém okouzlení divokým pohybem začal usazovat do horizontální polohy, chodil co nejméně a natáhl se, kdykoliv to bylo možné, začal šetřit cennou energii pro své hlavní činnosti – psaní a sex.

Vnitřně se stále potýkal s egoismem, který byl pro něj příznačný, a jako protipól impulzivního Baala měl později vytvořit přemýšlivého, asketického intelektuála, pana Keunera. Pan Keuner je skeptik. Jeho oblíbeným zvířetem je slon, tvor s nejtlustší kůží. Jeho jméno pravděpodobně vzniklo přesmyčkou německého keiner – nikdo. Historky o panu Keunerovi psal Brecht po zbytek života. Svému výtvoru vdechl postoje „staršího“ Brechta, jímž se postupně stal.



Náčrtky scény a kostýmů od Anny Münzbergerové a Lindy Lukáčové



Bertolt Brecht, zdroj Wikimedia

„Je mi teprve dvacet dva let. Vyrostl jsem v malém městě Augsburgu na řece Lechu a mnoho jsem neviděl. Kromě lučin a stromů kolem Augsburgu jsem jen letmo zhlédl jedno nebo dvě další města. Přesto vyslovuji přání, aby mi patřil celý svět. Přeji si, aby všechny věci, všechno, včetně vlády nad zvířaty, se předalo mně. Svůj nárok zdůvodňuji tím, že budu k dispozici jenom jednou.“

Bertolt Brecht

TVŮRCI

ELIÁŠ GAYDEČKA

Narodil se v roce 2002 v Praze a je aktuálně studentem magisterského programu činoherní režie na DAMU pod vedením Michala Dočekala, Jany Sloukové a Jana Buriana. K divadlu se dostal poprvé na ročním pobytu v Michiganu. V Divadle DISK absolvoval jako režisér dvěma inscenacemi – první z nich je *Ropa* od britské autorky Elly Hickson, druhou *Potopa*, kterou pro svůj ročník napsal. Tuto inscenaci po skončení sezony se spolužáky napříč DAMU přenesli na Jatka78, kde je nově stálou součástí repertoáru. Několik let spolupracuje jako dramaturg a autor se souborem Ductus Deferens. Mezi jeho poslední režijní práce patří například inscenace hry Rolanda Schimmelpfenniga *Létající dítě* v libereckém Divadle F. X. Šaldy, autorská inscenace *RAPsodie* v Malém divadle v Českých Budějovicích, kterou režíroval v tandemu s Kateřinou Letákovou, nebo adaptace románu dánského autora Erlinga Jepsena *Ukrutně šťastni* ve Švandově divadle na Smíchově. Byl nominován na Cenu divadelní kritiky v kategorii Talent roku za rok 2025 a získal Cenu Marka Ravenhilla za svou absolventskou inscenaci *Ropa* v Divadle DISK. Jeho hra *Kdo je tady Praporčík?*, kterou napsal pro Ductus Deferens, vyšla v podzimním čísle periodika *Svět a divadlo*.

SIMONA PETRŮ

Jako dramaturgyně a dramatička začínala v brněnském Divadle v 7 a půl a poté byla dramaturgyní Divadla Husa na provázku. Hostovala a spolupracovala i s mnoha dalšími divadly v celé České republice. Je autorkou divadelních her *Mašíni – cestou samurajů*, *Zasnoubené se smrtí*, *Marx Bros* (HaDivadlo), *Tichý Tarzan* a *PŠT!* (Divadlo Husa na provázku), *Medvědi* (Klicperovo divadlo), *Mileniny recepty* (Studio Hrdinů), *Věra* (ND Brno), *Ve jménu republiky* (Divadlo Polárka), *Náhradní existence* (A studio Rubín), *Zapomenutou cestou Praha–Lvov*, *Ježek* a *Doktorka z domu Trubačů* (MDP) ad. Spolupracovala s režiséry Matějem T. Růžičkou, Annou Petrželkovou Davidovou, Kamilou Polívkovou, Janem Antonínem Pitínským, Vladimírem Morávkem, Michalem Dočekalem, Adamem Steinbauerem, Tomášem Rálišem, Orestem Pastuchem ad. V Městských divadlech pražských působí od roku 2018 a má za sebou například dramaturgii inscenací *Andělé v Americe*, *Smrt obchodního cestujícího*, *Sláva a pád krále Otakara*, *Hotel Good Luck*, *Pan Polštář*, *Ježek*, *Nana* a *Zabiják*. Stála u zrodu ukrajinského programu MDP na podporu ukrajinských umělců a ukrajinské živé kultury a čtyři roky byla jeho stálou dramaturgyní.

LUKÁŠ CENKER

Po maturitě ještě stoprocentně nevěděl, zda je divadlo jeho budoucím povoláním. Studium oboru Teorie a kritika divadelní tvorby na pražské DAMU jej však naplno přesvědčilo, že není jiné cesty. Během studia začal rozvíjet své dramaturgické schopnosti na projektech mimo i vně školy (kupř. klauzurní inscenace *Národní třída*, *Tvář v ohni* v Eliadově knihovně Divadla Na zábradlí). Již během studia stál jako dramaturg u zrodu inscenací *Létající dítě* v Divadle F. X. Šaldy nebo *Ukrutně šťastni* ve Švandově divadle na Smíchově. V rámci svého studijního oboru působil na krátkou dobu jako redaktor a webový editor v *Divadelních novinách*. Kritické řemeslo mohl také rozvíjet na konferenci a workshopu pro mladé divadelní kritiky v rámci AICT/IATC v thajském Bangkoku. Věnuje se též lektorství a autorské tvorbě, jako spoluautor vytvořil text pro absolventskou inscenaci *Potopa* v Divadle DISK a na Jatkách78. Jako dramaturg působí od roku 2026 v Komorní scéně Aréna.

JAMES COLE

Vlastním jménem Daniel Ďurech je český zpěvák, raper, hudebník a básník. Vyrostl na pražském Žižkově, kde objevil hip hop. Sólové album *Frekvence P.H.A.T.* (2002) nahrál u labelu Terrorist? (předchůdce labelu Bigg Boss). Hiphopové uskupení s názvem K.O. Kru založili s Hugo Toxxxem kolem roku 1998. Už jako Supercrooo vydali v roce 2004 debutové album *Toxic Funk*, které v mnoha ohledech změnilo techniku rapu, následovalo album *České kuře: Neurofolk* (2005). V roce 2005 společně s Toxxem a producenty Ristem a Lucasem Skunkwalkerem, založil projekt DIXXX a vydali stejnojmennou desku. Jako host se Cole objevil na albu skupiny PSH nebo na druhém sólovém albu rapera Oriona, na debutové desce *Panoptikum* od rapera LA4, na debutových deskách raperů Vladimira 518 (*Gorila vs. Architekt*) a Huga Toxxxe (*Rok Psa*). S raperem Orionem vydal desku *Orikoule*, která byla velice dobře přijata kritikou. Na desce také hostovali například Vec, Hugo Toxxx nebo polský raper Tede. V roce 2009 vydal druhou sólovou desku *James Cole je Kapitán Láska*, na které se produkčně podílel také Risto nebo Yarda Helešic (Support Lesbiens). Následovalo sólové album *Halucinace ze třetího patra* (2010). V roce 2011 vydal společně s DJ Scarface experimentální desku *Jed na krysy*. V roce 2012 hostoval na druhé desce Vladimira 518 a zároveň spoluzaložil projekt Nadzemí, jehož členy byli i raper LA4 a DJ Mike Trafik. Projekt Nadzemí vydal i stejnojmenné EP. V roce 2013 vydal desku *Moby Dick* a 2016 desku *Orfeus*, na které hostovali například Ektor nebo Vladimir 518. V červenci 2017 odešel z legendárního labelu Bigg Boss, jehož členem byl 11 let. Pak vydal desku *Stanley Kuffenheim* (2018) a *M.R.D.* (2020), na které hostovali například Mc Gey nebo Hugo Toxxx, a *G.O.A.T* (2020), na které se objevila nová jména jako ICY L nebo PTK. V roce 2022 vydal desku *ALIEN*, na které hostují rapeři Nik Tendo, Hugo Toxxx nebo Karlo. V roce 2023 následovala deska *DOWN4LIFE*, kde hostovali Yzomandias, Nik Tendo, PTK a Idea. S Ideou v dubnu roku 2025 spojil síly na projektu DONE. Navazující deska *Well Done* vyhrála dvě ocenění Anděl v kategoriích Společný projekt a Rap. K signatuře Jamese Colea patří nezaměnitelný medově kousavý hlas, kterým již přes 20 let plní éter. Je znám svou nekonečnou potřebou experimentování a tíhne k alternativním a nekonvenčním cestám tvorby.

RISTO SOKOLOVSKI

Civilním jménem Risto Sokolovski aka Mr. Risto je spoluzakladatel (1986) a první raper legendární rapové kapely Piráti (Hip Hop Satelit), člen projektů Over 3, Dixxx a Kapitán Láska. První tech-house release *Woman In Spage* (vinyl) vyšel roce 2002 na labelu DJ Trávy, Lex Rec. V témže roce vydal debutové album *Over 3 – First Flight*. Od té doby se aktivně věnuje studiové práci. Nahrává, míchá a produkčně se podílí na albech Supercrooo (*Toxic funk*, *České Kuře*: *Neurofolk* a celá řada singlů), Dixxx (*Dixxx*), James Cole (*Orikoule, Kapitán Láska, Halucinace ze třetího patra, Moby Dick*), Kapitán Láska (*Kapitán Láska*), DJ Tráva (singles a CD mixy) a další. Po letech působení na české hiphopové scéně se vrátil k tvorbě tech-housových beatů, ale i jako DJ. V roce 2013 vydal společně s DJ Trávou, Live Chapeau mix jako The Lazy Lizard (Risto & DJ Tráva). V roce 2014 vyšel sólový EP projekt *Love Me Well*, na kterém se spolupodíleli i DJ Tráva a Yarda Helešic. Na svědomí má též jako režisér celou řadu hudebních videoklipů s několika nominacemi na prestižní ceny: například Orion (*Chci slyšet svý jméno*), James Cole (*Kapitán Láska*), Supercrooo (*Korleone/Kde jsou*), Vladimir 518 (*Kung fu rap*), LA4 (*Gyzmo vs. X-Kmen*), Niceland (*Come On*). Je spoluzakladatelem školy hudební produkce a dýdžejingu Musartedo, věnuje se tvorbě filmové hudby, režii a DJingu (vystupuje na akcích v klubech jako Cross Club či Altenburg 1964). Risto je také spolumajitelem zvukové postprodukční společnosti Barrandov Sound.

ANNA MÜNZBERGEROVÁ

V roce 2026 dokončila bakalářské studium scénografie na DAMU prací na téma *Král Lear, William Shakespeare, Stavovské divadlo – masopustní a rituální motivy ve spojení s loutkovým divadlem a akční scénografií*. Nyní pokračuje v magisterském programu Kostým a maska na DAMU. Spolupracuje s Eliášem Gaydečkou (absolventská inscenace *Potopa* v DISKu, nyní přesunutá na Jatka78) nebo s Marií Böse Satoranskou (klauzurní inscenace reprízované i mimo školní rámec – *Oidipus Rex*, *Uzavírání nové scény*). Na menších projektech dlouhodobě výtvarně spolupracuje s Klárou Pelikánovou (scénické čtení v kavárně Dejvického divadla v režii Konstiantyna Žyrova *Soukromé konce světa*, videoklipy kapel Kule nebo Mutanti hledaj východisko, scénografie k živému přenosu předávání cen české filmové kritiky 2026 v Arše).

LINDA LUKÁČOVÁ

Absolvovala bakalářské studium scénografie na VŠMU a obor Kostým a maska na Katedře scénografie na DAMU. Již během studií spolupracovala na studentských i profesionálních projektech (Jon Fosse: *Dieťa*, režie Adam Halák; taneční projekt *Očami zavretými*; spolupráce s Petrom Mazlanom na projektu *Kindertotenlieder;* inscenace *Nie je to tak, ako to vyzerá* v Divadle Zrakáč). V Praze navázala spoluprací na absolventských filmech FAMU (*První hlídka*, *Druhé jaro*, *Patisserie*, *Červená a černá*, *Salsa Rueda*) a tvorbou kostýmů pro inscenaci *Ropa* v Divadle DISK či *Ukrutně šťastni* režiséra Eliáše Gaydečky pro Švandovo divadlo.

KLÁRA PAVLÍČKOVÁ

Vystudovala magisterský obor Divadelní scénografie na DAMU pod vedením Milana Davida. Absolvovala v Divadle DISK inscenací *Žebrácká opera aneb Kauza vyližmetr* v režii Kateřiny Letákové. Jako scénografka pracovala například pro Klicperovo divadlo v Hradci Králové, Západočeské divadlo v Chebu, Jihočeské divadlo v Českých Budějovicích, Horácké divadlo

v Jihlavě či Dejvické divadlo. V současné době se věnuje také světelnému designu a pracuje jako osvětlovačka v Divadle DISK. Mimo jeviště se, ve spolupráci s Hanou Mirbauer, věnuje site-specific projektům a instalacím (instalace *HAIKU* pro Galerii ProLuka; *Skleník vezdejší* pro GHMP) a pro studio Play to lift navrhuje imerzivní interiéry moderních muzejních expozic.

MICHAELA DZUROVČÍNOVÁ

Profesionální tanečnice, choreografka a režisérka. Vystudovala magisterský program Choreografie a režie na HAMU. Spolupracuje s významnými divadelními scénami, jako jsou Národní divadlo Praha (účinkování v inscenacích *Rusalka, Platée, Legenda z Erinu*), Národní divadlo Brno (účinkování v *Le nozze di Figaro*), Divadlo J. K. Tyla v Plzni (choreografie pro *Jesus Christ Superstar, Orlando, Rebecca*), DISK (choreografie pro *Maloměšťákova svatba, How to be Happy*), DAMU (choreografie pro *Julius Caesar, Marná lásky snaha, S vyloučením veřejnosti*), Štúdio 12 (účinkování a choreografie pro *Werther*), Divadlo Fénix (účinkování a choreografie pro *Můj lékař Mendelson*), Dočasná Company (účinkování v inscenacích *Protagonista, Pobyt*) a POCKETART (účinkování v *Fairy Tales*). Je autorkou vlastních tanečních projektů. Režírovala a choreografovala také krátké taneční filmy jako Impulsum (za který v roce 2024 získala Čestné uznání poroty na mezinárodním festivalu UNICA) či pracovala na choreografiích pro filmy *Ve stínu tance* a *Posledná sezóna*.

HERCI

TOMÁŠ KRUTINA

Studoval herectví na činoherní katedře DAMU. Mezi absolventské inscenace, v nichž účinkoval, patří Camusovi *Spravedliví*, *Žebrácká opera* a *Bang!* Hrál v několika studentských filmech a představil se také v epizodních rolích v několika seriálech. Píše prózu a točí vlastní filmy. V Městských divadlech pražských je od roku 2023 a hraje např. v inscenacích *Geniální přítelkyně* (režie Marián Amsler), *Nana a Zabiják* (režie Michal Dočekal), *Gulliverovy cesty* (režie Miřenka Čechová, Petr Boháč). Výraznou hlavní roli má v nejnovější inscenaci Tomáše Ráliše *Můj malý vůdce* v divadle Rokoko.

FILIP FRANTIŠEK ČERVENKA

Po základní škole s rozšířenou výukou jazyků začal v roce 2016 studovat herectví na Pražské konzervatoři. Během studia ztvárnil v rámci školních prací řadu výrazných rolí: Macbetha v Shakespearově *Macbethovi*, Platonova v Čechovově *Platonovovi*, Saint Franqueta ve frašce *Úplně zbytečné parohy* od Georgese Feydeaua a Antonína v Tylově *Paličově dceři*. Získal také výrazné příležitosti ve filmu a televizi (*Most!*, *Osada*, *Studna*). V Městských divadlech pražských účinkuje v inscenacích *Lazarus*, *Petr Pan*, *Zítra swing bude zníti všude* a *Dotknout se prázdna*. Působí jako hudebník v kapele Saving George, věnuje se i dabingu (*13 Reasons Why*) a tanci.

EVA SALZMANNOVÁ

Po absolutoriu herectví na DAMU se jejím prvním působištěm stalo Divadlo Na okraji (dnes A studio Rubín), kde si zahrála například Julii v *Romeovi a Julii*, Markétku ve *Faustovi* nebo Varvaru ve *Višňovém sadu*. V sezoně 1990/1991 působila v Činohře Národního divadla, v sezoně 1991/1992 ve smíchovském Divadle Labyrint, v letech 1992–1994 v Divadle Na zábradlí a hostovala v Divadle na Vinohradech. V roce 1994 se vrátila na scénu Národního divadla, kde hrála až do roku 2018, kdy přijala nabídku do angažmá v MDP. Je docentkou herectví na DAMU, kde vyučuje tento obor už od roku 1996. Často spolupracuje s nezávislou divadelní scénou. Za monodrama *Jasno lepo podstín zhyna*, uváděné v režii Viktorie Čermákové v pražské MeetFactory, byla nominována na Cenu Thálie 2017. Za herecký výkon v inscenaci *Andělé v Americe* byla v roce 2019 nominována na Cenu Divadelních novin. V MDP aktuálně účinkuje například v inscenacích *Hamlet* a *Bílá nemoc* v režii Michala Dočekala a v inscenacích režiséra Mariána Amslera *Geniální přítelkyně* a *Orlando* nebo Dávida Pašky *Jak se stát jiným*.

HANUŠ BOR

První herecké zkušenosti získal na přelomu 50. a 60. let jako dětská filmová hvězda. Hlavní roli hrál v Brynychově filmu *Žižkovská romance*, objevil se v Zemanově fantastickém filmu *Ukradená vzducholoď* a v mnoha dětských rolích na několika pražských divadelních scénách včetně Městských divadel pražských. Vystudoval herectví na DAMU a poté nastoupil do angažmá v libereckém Divadle F. X. Šaldy, kde hrál v inscenacích jako *Amadeus*, *Jak se vám líbí*, *Peer Gynt*, *Proces* nebo *Salome*. V 90. letech působil několik let v Divadle Labyrint a po jeho zrušení nastoupil do Divadla Na Fidlovačce, při tom hostoval v dalších pražských i mimopražských divadlech (Činoherní klub, Dejvické divadlo, Plzeň, Cheb). V rámci Letních shakespearovských slavností se objevil v inscenacích *Macbeth* a *Hamlet* a stále hraje *Veselé paničky windsorské*. Na filmovém plátně jej diváci mohli vidět v Kachyňově snímku *Hanele*, ve *Štěstí* Bohdana Slámy nebo zahraničním hororu *Kletba bratří Grimmů*. Účinkuje i v televizních seriálech (*Černí andělé*, *Místo nahoře*, *Kriminálka Anděl*, *Vyprávěj*, *Ordinace v růžové zahradě* ad.). Hostuje ve Viole, v Národním divadle, v A studiu Rubín. Často spolupracuje s rozhlasem a natáčí audioknihy. Několik let působil jako pedagog na DAMU a na Mezinárodní konzervatoři Praha. Občas píše nebo překládá písňové texty k divadelním inscenacím. Na jevištích Městských divadel pražských je od roku 2007 a diváci jej mohou vidět např. v inscenacích *Ježek* Michala Dočekala, *Zítra swing bude zníti všude* Ondřeje Havelky, *Petr Pan* Davida Drábka nebo *Geniální přítelkyně* v režii Mariána Amslera.

PETR KONÁŠ

Po střední škole pro geodety vystudoval Vyšší odbornou školu hereckou v Praze-Michli. Konkurz na roli Romea v Shakespearově *Romeovi a Julii* v Západočeském divadle v Chebu mu přinesl angažmá a možnost ztvárnit řadu výrazných rolí. Po pěti letech v Chebu přijal nabídku na dalších šest sezon do angažmá v Divadle J. K. Tyla v Plzni. Mezi jeho tamější role patřil například Kazimír v *Kazimírovi a Karolíně* Ödona von Horvátha, kníže Václav v Tylových *Krvavých křtinách*, baron Tuzenbach z Čechovových *Tří sester* atd. Do širokého diváckého povědomí se dostal díky rolím v mnoha televizních seriálech, např. *Ordinace v růžové zahradě 2*, *Cesty domů*, *Modrý kód*, *Šéfka* aj. Členem hereckého souboru Městských divadel pražských je od sezony 2018/2019. Diváci jej mohou znát z inscenací *Neviditelný* režiséra Martina Františáka, *Geniální přítelkyně* Mariána Amslera či *Nana a Zabiják* Michala Dočekala.

TOMÁŠ MILOSTNÝ

Narodil se v Brně jako Tomáš Sýkora, v r. 2015 však přijal jméno svého dědečka Ivana Konstantina Milostného. Vystudoval JAMU, obor činoherní herectví, a od roku 1999 působil v Divadle Husa na provázku. Mezi jeho nejvýznamnější divadelní role patřil Smerďakov v *Bratrech Karamazových*, Hugo Pludek v *Zahradní slavnosti*, Kubeš v *Baladě pro banditu*, Rogožin v *Idiotovi*, Švejk. Pracoval kontinuálně s mnoha režiséry, výrazné role ztvárnil u Vladimíra Morávka nebo Jana Antonína Pitínského. Kromě stálého angažmá v Divadle Husa na provázku spolupracoval často i s alternativními divadly (Divadlo Feste, Druhý Pád, Spolek sešlých). Hostoval v A studiu Rubín v autorské inscenaci Simony Petrů *Náhradní existence* inspirované osudem básníka a překladatele Jana Zábrany. Zahrál si v několika filmech a seriálech. V Městských divadlech pražských působí od roku 2019, hraje např. v inscenacích *Bílá nemoc* a *Doktorka z domu Trubačů* v režii Michala Dočekala, *Geniální přítelkyně* či *Hříšní lidé města pražského* režiséra Mariána Amslera.

BARBORA BOLÍKOVÁ

Studuje obor činoherní herectví na DAMU pod pedagogickým vedením Michala Dočekala, Evy Salzmannové, Ondřeje Vetchého a Filipa Kaňkovského. Hostuje v Národním divadle v inscenaci *Bílá voda* (režie Michal Vajdička). Hraje v inscenaci *Dvojí zákon* v Libeňské synagoze (režie Eliáš Gaydečka). V Městských divadlech pražských se představila se svými spolužáky v inscenaci *Kuchyň* Michala Dočekala, později byla obsazena do inscenace *Lištičky*. Recitovala na přehlídce Wolkrův Prostějov. V současné době hraje na Jatkách78 inscenaci *Potopa* od Eliáše Gaydečky, která byla také její absolventskou inscenací v DISKU. Věnuje se také zpěvu a dabingu. Je zpěvačkou skupiny Soul of Music.

VERONIKA KUPKOVÁ

V roce 2026 nastoupila do třetího ročníku DAMU pod vedením Jana Nebeského, Darii Ullrichové, Terezy Dočkalové a Ondřeje Pavelky. Podílela se na studentské inscenaci *Toyer*, která byla uvedena i na festivalu Dream Factory Ostrava. Ve druhém ročníku hostovala v Divadle DISK v inscenaci *Biedermann a žháři* (režie Lukáš Jeníček). Inscenace *Baal* je pro ni prvním setkáním s plně profesionálním divadlem. Od dětství je její velkou vášní hudba, primárně zpěv, zpívá s orchestry, kapelami i v gospelovém sboru.

BERTOLT BRECHT
BAAL

PREMIÉRA 7. 11. 2026 V DIVADLE KOMEDIE

TŘETÍ PREMIÉRA SEZONY 2026/27.

PROGRAM K INSCENACI VYDÁVAJÍ MĚSTSKÁ DIVADLA PRAŽSKÁ.
ŘEDITEL DANIEL PŘIBYL.
UMĚLECKÝ ŠÉF MARIÁN AMSLER.
ZŘIZOVATELEM JE MAGISTRÁT HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY.
PROGRAM PŘIPRAVILA SIMONA PETRŮ S VYUŽITÍM KNIH STEPHEN PARKER:
***BERTOLT BRECHT* A LADISLAV POETA ZEMAN: *ČESKEJ RAP*,**
30 LET ČESKÉHO RAPU.
GRAFICKÁ ÚPRAVA LES KANCŮ.

© Suhrkamp Verlag Berlin

© Kateřina Bohadlová

Nositelku autorských práv k překladu díla zastupuje Dilia, divadelní, literární, audiovizuální agentura, z. s., Krátkého 43/1, Praha 9.

SOUMRAKEM BOHA.

MĚSTSKÁ DIVADLA PRAŽSKÁ
KOMEDIE ROKOKOABC
PRAHA PRAGUE PRAGA PRAG
LYNX
LAW FIRM IN CENTRAL EASTERN EUROPE BETTER BY YOUR SIDE.