

M ČASOPIS MĚSTSKÝCH DIVADEL PRAŽSKÝCH

MODERNÍ DIVADLO

ZÁŘÍ—ŘÍJEN 2026
1. ČÍSLO

ALICE BIRCHOVÁ:
ANATOMIE
SEBEVRAŽDY

JOS BAKER:
APARTMENT 24

**JAROSLAV
JEŽEK, GERSHWIN
ZE ŽIŽKOVA**

**PO PÁDU:
MŮŽE SE KULTURNÍ
SYSTÉM ZMĚNIT,
ANIŽ BY OPAKOVAL
SÁM SEBE?**

**PODIVNÉ DĚDICTVÍ:
CO VŠE SE PŘENÁŠÍ
Z GENERACE NA
GENERACI**

**SÍLA A SLABOST
(KULTURNÍHO)
PROTESTU**



ABCKOMEDIEROKOKO MĚSTSKÁ DIVADLA PRAŽSKÁ PREMIÉRY

2026/2027

APARTMENT 24 JOS BAKER
REŽIE A CHOREOGRAFIE JOS BAKER
SVĚTOVÁ PREMIÉRA 10. ŘÍJNA 2026
KOPRODUKCE S LENKA VAGNEROVÁ & COMPANY

ANATOMIE SEBEVRAŽDY ALICE BIRCHOVÁ
REŽIE MARIÁN AMSLER
ČESKÁ PREMIÉRA 24. ŘÍJNA 2026
V ROKOKU

BAAL BERTOLT BRECHT
REŽIE ELIÁŠ GAYDEČKA
PREMIÉRA 7. LISTOPADU 2026 V KOMEDII

SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ WILLIAM SHAKESPEARE
REŽIE TOMÁŠ RÁLIŠ
PREMIÉRA 28. LISTOPADU 2026 V ABC

ROKY ANNIE ERNAUXOVÁ, NELA KLEINERT,
LENKA VEVRKOVÁ
REŽIE NELA KLEINERT
ČESKÁ PREMIÉRA 6. ÚNORA 2027 V KOMEDII

NA HROMNICE O DEN VÍCE TIM MINCHIN, DANNY RUBIN
REŽIE MARIÁN AMSLER
ČESKÁ PREMIÉRA
20. ÚNORA 2027 V ABC

DONALD STEFANO MASSINI
REŽIE LUKÁŠ BRUTOVSKÝ
ČESKÁ PREMIÉRA 13. BŘEZNA 2027 V ROKOKU

NETWORK LEE HALL,
PADDY CHAYEFISKY
REŽIE MICHAL DOČEKAL
ČESKÁ PREMIÉRA 8. KVĚTNA 2027 V ABC

NOVÁ HRA TOMÁŠE PAVLÍČKA REŽIE MARIÁN AMSLER
SVĚTOVÁ PREMIÉRA
22. KVĚTNA 2027 V ROKOKU

SVATÁ SÁRA ZEITHAMMEROVÁ,
TOMÁŠ RÁLIŠ
REŽIE TOMÁŠ RÁLIŠ
SVĚTOVÁ PREMIÉRA 5. ČERVNA 2027 V KOMEDII

→ WWW.MESTSKADIVADLAPRAZSKA.CZ

MÁŠA KÖNIG DUDZIAKOVÁ
je spisovatelka a ilustrátorka. Je autorkou ilustrovaných knih *Návrat z pískoviště* a *V očekávání*. Krátké komiksové stripy publikuje na instagramu, odborně píše o tetování, piercingu a tělesnosti např. v knižní řadě *Tělo*. Její texty a ilustrace najdete v dětském časopise *Raketa* a časopise *Heroine*.

ALICE BIRCHOVÁ:
ANATOMIE
SEBEVRAŽDY

TŘI GENERACE ŽEN. JEJICH ŽIVOTY SE NA JEVIŠTI ODEHRÁVAJÍ SOUČASNĚ, PŘESTOŽE KAŽDÁ PATŘÍ DO JINÉ DOBY. KAŽDÁ HLEDÁ ODVAHU ŽÍT PO SVÉM. LZE PŘERUŠIT PŘÍBĚH, KTERÝ SE ZAČAL PSÁT DÁVNO PŘED NAŠÍM NAROZENÍM?

↓
ALICE BIRCHOVÁ
ANATOMIE
SEBEVRAŽDY
PREMIÉRA
24. ŘÍJNA 2026 V ROKOKU.
REPRÍZA 26. ŘÍJNA.
REŽÍRUJE MARIÁN AMSLER.



MODERNÍ DIVADLO Časopis Městských divadel pražských.
Šéfredaktorka Hana Dolejší Lehečková (moderni.divadlo@m-d-p.cz). Korektury Jana Křížová.
Grafika Roman Černohous. Ředitel MDP Daniel Příbyl, umělecký šéf Marián Amsler.
Zřizovatel Magistrát hlavního města Prahy. Registrováno MK ČR pod číslem E 16755.
Zdarma k dostání v divadlech ABC, Komédie a Rokoko, elektronická verze na www.mestskadivadlaprazska.cz.
ISSN 2571-1423. Náklad 20 000 výtisků. Tisk: Czech Print Center. Dvoutměsíčník.
Číslo 1, ročník 21. Datum uzávěrky 15. 8. 2026. Vychází 9. 9. 2026.
Na titulní fotografii je Petra Tenorová. Foto Patrik Borecký.
Příští číslo vyjde 4. 11. 2026.

ZŘÍZOVATEL



PARTNER



HEREČKA

UŽ



PO RODIČOVSKÉ DOVOLENÉ SE VRÁTILA NA JEVIŠTĚ MĚSTSKÝCH DIVADEL PRAŽSKÝCH A BĚHEM JEDINÉ SEZONY ZTVÁRNILA NĚKOLIK VÝRAZNÝCH ŽENSKÝCH HRDINEK. S PETROU TENOROVOU JSME SI POVÍDALY O KAŽDODENNÍ LOGISTICE MEZI DIVADLEM A RODINOU, O TOM, JAK MATEŘSTVÍ PROMĚŇUJE ČLOVĚKA, O TOM, CO SI MEZI GENERACEMI PŘEDÁVÁME, I O ZKOUŠENÍ INSCENACE **ANATOMIE SEBEVRAŽDY**, KTERÁ PRÁVĚ TATO TÉMATA OTEVÍRÁ.

Do divadla ses po rodičovské dovolené vrátila zhruba před rokem. Jaký pro tebe ten návrat byl?

Já vlastně nikdy úplně hrát nepřestala. Už když bylo prvnímu synovi kolem půl roku, začala jsem znovu hrát večer, zhruba po roce a půl jsem přijala první hostování. Chtěla jsem si udržet kontakt s profesí. Věděla jsem, že kdybych byla šest let v kuse jen doma, návrat by byl mnohem těžší. Nejen profesně, ale i psychicky. Potřebovala jsem být mezi lidmi, potkávat kolegy a používat zase jiná slova než jen „*bele, kostičky*“. Jenže čím víc jsem se do divadla vracela, tím víc jsem si uvědomovala, kolik energie stojí všechno okolo. Najednou člověk tráví spoustu času tím, aby vůbec mohl do práce odejít. Stačí, aby na poslední chvíli odpadlo hlídání, a celý plán se sesype. Partner si pak vybírá dovolenou, pomáhá můj táta, volám tchánovi s tchyní, kteří přijíždějí až ze Slovenska. Každá prodloužená zkouška znamená další organizování a další peníze. Dva týdny prodloužených zkoušek mě vyjdou třeba i na devět tisíc jen za hlídání. A to už je něco, na co člověk musí šetřit měsíce dopředu.

ROZHOVOR

PETRA TENOROVÁ:

NAJEDNOU NEJDE JEN O MĚ

Z toho, co popisuješ, mám pocit, že tvé dny musí být naplánované skoro na minuty. Jak vlastně vypadá den, kdy dopoledne zkoušíš a večer hraješ?

Je to logistická disciplína. Ve dvě mi končí zkouška ve Vodičkově ulici, ve 14.33 jede vlak ze Smíchova. Cestou si ještě stihnu koupit salát. Pak přestupuji na autobus, ve školce vyvednu jedno dítě, popoháním ho na koloběžce a spěcháme pro druhé. Ve čtyři mám oba kluky doma, ale za hodinu už často musím jet zpět do divadla. Naštěstí nehraji každý den. A pak jsou tu všechny ty školkové akce: vánoční a velikonoční besídky, vítání jara, dětské dny, loučení s předškoláky... Jednou jsem přiběhla na besídku a zjistila, že ostatní maminky přinesly napečené cukroví, zatímco já za 15 minut zase utíkala na večerní představení. Pak jsem cestou na vlak brečela a připadala si hrozně, i když vím, že dělám maximum.

Přináší podle tebe rodičovská zkušenost do herecké práce něco, co jsi dřív neměla?

Nemyslím si, že člověk musí mít děti, aby dokázal přesvědčivě zahrát rodiče. Stejně jako můžu hrát postavu, která je duševně nemocná, aniž bych sama měla stejnou zkušenost. Herectví je přece o empatii a představitivosti. Mateřství mi ale pomohlo některým situacím porozumět mnohem hlouběji. Víím, jak snadno se člověk může dostat na hranici svých sil. Neobjevila jsem nový způsob herectví ani žádný nový vesmír, spíš mám větší pochopení pro lidi a jejich slabosti a k některým situacím dokážu přistoupit s větším nadhledem, někdy i humorem. A to se nakonec promítne do každé role.

Od září zkoušíš novou inscenaci britské dramatičky Alice Birchové *Anatomie sebevraždy*, která se kromě jiného

dotýká i toho, co si mezi generacemi předáváme. Přemýšlíš od chvíle, kdy máš děti, víc nad tím, co si od tebe odnesou?

Určitě. Nad některými věcmi jsem přemýšlela už dávno předtím, než jsem děti měla. Už jako malá jsem si říkala, že některé rodinné vzorce jednou vědomě přeruším. Jenže pak zjistíš, že rodičovství není projekt, který se dá dokonale naplánovat. Něco se ti opravdu podaří změnit. Třeba když jsem byla malá, tak k nám chodily návštěvy málokdy, zatímco u nás jsou dveře pořád otevřené. Doslova. Pořád k nám běhají nějaká děcka ze sousedství, společně si hrajeme a je u nás neustále živo. Ale zároveň se občas přistihnu, že z únavy nebo ve stresu použiji stejnou větu, jakou jsem slyšela jako dítě. A právě to je možná nejtěžší: přijmout, že i když se snažíš některé věci nepředat, nikdy nebudeš dokonalý rodič. Dneska si myslím, že důležitější než být bezchybná je umět si chybu přiznat, komunikovat s tím dítětem o společných pocitech, umět se omluvit, když je to potřeba, a pořád na sobě pracovat. Člověk najednou zjišťuje, proč ho některé věci rozčilují, kde jsou jeho vlastní hranice a co chce svým dětem předat. Vlastně až děti mě přiměly mnohem víc pečovat i sama o sebe – o svoje zdraví, psychiku nebo životní návyky. Protože najednou už nejde jen o mě.

Ve hře několikrát zaznívá myšlenka, že žena by měla být matkou, protože právě v tom spočívá štěstí a naplnění jejího života. Je to podle tebe představa, která je i ve veřejném prostoru pořád silně zakořeněná?

Myslím, že děti samy o sobě šťastný život nezaručí. Společnost na ženy vytváří obrovský tlak, aby měly potomky, ale zároveň jim často nevytváří podmínky, aby to zvládaly. Od svých dvaceti jsem poslouchala, že bych měla hlavně co nejdřív porodit děti. Jenže realita je složitější. Člověk studuje, buduje si zázemí, hledá partnera, se kterým chce rodinu založit. A to všechno nejde urychlit. Zároveň si myslím, že pokud někdo děti nechce, je to naprosto legitimní rozhodnutí. Mateřství přináší úplně nové rozměry života a člověka promění způsobem, který si předtím neuměl představit, ale myslím, že to není jediná cesta ke spokojenému životu. Mnohem důležitější je, aby se žena mohla rozhodnout svobodně a aby ji kvůli její volbě společnost nepovažovala za sobce nebo selhání.

Carol, kterou hraješ v *Anatomii sebevraždy*, svou dceru hluboce miluje, ale zároveň bojuje s depresemi, vyčerpáním a pocitem, že nic nezvládá. Překvapilo tě, jak blízko má tato zkušenost k realitě?

Hodně. Překvapilo mě hlavně, jak náročné rodičovství skutečně je. Chtěla jsem být pořád trpělivá, hravá, respektující a plná energie. Myslela jsem, že mě bude bavit celé hodiny stavět lego nebo s dětmi vyrábět. Jenže realita je jiná. Někdy jsem unavená, někdy frustrovaná a někdy prostě



Petra Tenorová

FOTO: PATRIK BOREČKÝ

nemám kapacitu. Dlouho jsem si to strašně vyčítala. Měla jsem pocit, že nejsem dost dobrá máma, protože nejsem taková, jakou jsem si sama sebe vysnila. Nikdo mě nepřipravil na to, že s příchodem dětí člověk vlastně ztratí svoji dosavadní integritu. Ne že by přestal vědět, kdo je, ale najednou se rozpadne obraz sebe sama, který si o sobě celý život vytvářel. Musíš se znovu poskládat. Z člověka, kterým jsi byla před dětmi, z člověka, kterým ses chtěla stát, a z člověka, kterým tě udělala realita. A z téhle mozaiky vznikne někdo úplně nový.

Anatomie sebevraždy ale není první inscenací, ve které ztvárňuješ silnou ženskou hrdinku. V minulé sezoně jsi nazkoušela tři výrazné ženské role. Když se ohlédneš za *Nebesy*, *Zničit* a *Mým malým vůdcem*, spojuje ty postavy něco?

Když nad tím přemýšlím, tak asi ano, i když jsem je nikdy vědomě nepropojovala. Všechny tyhle ženy jsou sebevědomé, umějí převzít iniciativu a jdou si za svým. Každá z nich má jinou povahu, jiné motivace i jinou životní zkušenost, ale spojují je

Petra Tenorová (vlevo) v inscenaci *Nebesa*Petra Tenorová v inscenaci *Neviditelný*

FOTO: PATRIK BOREČKÝ

statečnost, vnitřní síla a schopnost jednat. Porodní bába Lizzy z *Nebes* je sebevědomá, ve své profesi respektovaná, ale zároveň se ocitá před jedním z nejtěžších rozhodnutí, jaké si člověk dokáže představit. Indy ze *Zničit* je manipulátorka, která potřebuje mít všechno pod kontrolou a lidi kolem sebe spíš využívá. Partnera si vybrala proto, že nad ním může dominovat, a dítě vnímá skoro jako projekt. Roswita z *Mého malého vůdce* bojuje o svého syna, jehož jí postupně bere nacistická ideologie, a zároveň ukrývá židovskou dívku. Musí neustále hledat rovnováhu mezi tím, aby syna neztratila, a tím, aby ochránila ostatní. Přitom si nemůže být jistá, že ji vlastní syn nepůjde třeba udat. Ví, že jediné špatné slovo by mohlo ohrozit celou rodinu. Už nehraji takové ty naivní, uplakané víly, které čekají, až za ně někdo rozhodne. Z toho mám velkou radost.

Máš pocit, že s věkem přicházejí zajímavější role? Často se naopak říká, že po určitém věku pro herečky příležitosti ubývají...

Myslím, že je to vlastně přirozené. Herec vždycky hraje postavy přiměřené svému věku. Když je ti dvacet, hraješ dvacetileté holky a řešíš jejich svět. Žena po pětatictce už má za sebou vztahy, zklamání, pracovní zkušenosti, někdy děti, někdy rozvody nebo ztráty. A to všechno se do těch postav promítá. Najednou mají mnohem víc vrstev a tajemství. Právě proto mě dnešní role baví mnohem víc. Je pravda, že výrazných ženských rolí není tolik jako těch mužských, ale záleží především na tom, jaké texty si divadlo vybírá. Když dramaturgie nedává prostor ženským příběhům, promrhá tím podle mě věk, životní zkušenost i obrovský potenciál hereček. Mám pocit, že u nás se to naštěstí neděje, Eva Salzmannová a Dana Batulková určitě nehraji nějaké babičky u krbu. Naopak: umělecký šéf Marián Amsler nejraději sahá po hrách s ženskými tématy a já mám pocit, že dnes dostávám nejzajímavější příležitosti své kariéry.

Kdybys měla povzbudit kolegyně, které přemýšlejí, jestli se dá skloubit herectví a rodina, co bys jim řekla?

Dala bych jim asi tu nejlepší radu, jakou jsem sama dostala: nikdy nebude ideální chvíle. Vždycky bude nějaký důvod, proč to odložit: práce, peníze, bydlení nebo pocit, že ještě není ten správný čas. Děti člověku vezmou spoustu energie, ale zároveň mu dají úplně novou perspektivu. A hlavně bych na sebe tolik netlačila. Dnes máme pocit, že musíme být dokonalé herečky, dokonalé mámy i dokonalé partnerky. Jenže nikdo takový není. Důležité je snažit se dělat věci co nejlíp, jak v danou chvíli umíme. To podle mě úplně stačí.

Ptala se **LENKA VEVERKOVÁ**

autorka je dramaturgyně Městských divadel pražských

ALICE BIRCHOVÁ:



VE HRÁCH BRITSKÉ DRAMATIČKY ALICE BIRCHOVÉ SPOLU LIDÉ ČASTO MLUVÍ, ANIŽ BY SE SKUTEČNĚ SLYŠELI. VĚTY ZŮSTÁVAJÍ NEDOŘEČENÉ, DIALOGY SE PŘEKRÝVAJÍ, ČAS NEPLYNE LINEÁRNĚ A VZTAHY MEZI PŘÍČINOU A NÁSLEDKEM ZŮSTÁVAJÍ ROZOSTŘENÉ. DIVÁK JE NUCEN HLEDAT SOUVISLOSTI MEZI JEDNOTLIVÝMI OBRAZY, HLASY A SITUACEMI, A VÍCE NEŽ OBVYKLE SE TAK STÁVÁ AKTIVNÍM SPOLUAUTOREM PŘÍBĚHU.

Přestože Birchová netvoří divácké „hity“ v tradičním slova smyslu, za necelých patnáct let se stala jednou z nejvýraznějších osobností současného britského divadla. Její hry, často popisované jako fragmentární, formálně odvážné a citově naléhavé, se s úspěchem uvádějí po celé Evropě. Devětatřicetiletá autorka píše pro nejvýznamnější britské scény – Royal Court Theatre, Almeida Theatre či National Theatre – a zároveň patří k vyhledávaným filmovým i seriálovým scenáristkám. Bez ohledu na médium i téma však její rukopis zůstává pozoruhodně konzistentní: soustavně zkoumá moc jazyka, způsoby, jimiž se mezi lidmi a generacemi přenáší násilí, i to, jak obtížné je uniknout formativním vzorcům.

Alice Birchová se narodila roku 1986 a do svých pěti let vyrůstala v komunitě Birchwood Hall v Malvernu. Studovala na Univerzitě v Exeteru a po absolutoriu se dostala do programu pro mladé autory při Royal Court Theatre – instituci, která už od roku 1956 podporuje začínající tvůrce, kteří neusilují jen o nové příběhy, ale především o nové způsoby vyprávění. Birchová do této tradice přirozeně zapadla. Občas bývá označována za „Sarah Kaneovou nového milénia“, ve skutečnosti však její tvorba navazuje spíše na linii britského divadla, kterou výrazně formovala jedna z nejvýznačnějších žijících dramatiček Caryl Churchillová. Obě autorky spojuje přesvědčení, že forma je politická: není jen prostředkem vyprávění, ale přímo ovlivňuje to,

ANATOMIE SYSTÉMU

jak rozumíme světu. Churchillová proměnila jazyk britského divadla; Birchová tuto tradici rozvíjí a zpochybňuje ustálené představy o tom, jak lze zachytit lidskou zkušenost.

Už v jejích raných hrách (*Many Moons, Little Light, We Want You To Watch*) lze objevit motivy, k nimž se bude opakovaně vracet: rodina jako prostor, kde se reprodukuje mocenské vztahy; násilí, které nemusí být fyzické, aby bylo ničivé; a především nedůvěra vůči jazyku jako prostředku dorozumění. Postavy často mluví spíš vedle sebe než spolu, opakují naučené fráze nebo hledají slova pro něco, co se vzpírá pojmenování.

Právě jazyk se stal jedním z hlavních témat hry *Revoltu. Řekla. A zítra zas. (Revolt. She Said. Revolt Again.)*, uvedené londýnskou Royal Shakespeare Company v roce 2014. Birchová v ní předkládá sled různorodých situací, které obnažují konvence jazyka podminěného genderem, tedy způsob, jímž je ženská zkušenost organizována prostřednictvím slov, společenských konstruktů i samotné divadelní formy. Ukazuje, jak se patriarchy skrývá ve větách, jež považujeme za samozřejmé – ať už se týkají žádosti o ruku, sexu, či práce –, a nechává ženy se bouřit. Revoluce se však neodehrává na barikádách, ale uvnitř syntaxe. Slova přestávají fungovat tak, jak jsme zvyklí, a divák je nucen přehodnocovat jejich význam. Hra přitom nepůsobí jako sled tezí ani politický manifest. Birchová nám neříká, co si máme myslet, ale v rámci formy, která se postupně rozpadá a vzdaluje realismu, vytváří situace, v nichž se běžné společenské mechanismy náhle ukazují v novém, znepokojivém světle. Kritika *Revoltu. Řekla. A zítra zas.* označila za jednu z nejprovokativnějších britských her desetiletí a Birchová za ni získala prestižní George Devine Award pro nejslibnější britské dramatiky/dramatičky.

Na první pohled se může zdát, že hry Alice Birchové jsou především o ženské zkušenosti. Její hrdinky rodí děti, nesou břemeno rodinné historie, narážejí na limity genderové podmíněného jazyka nebo se

pokoušejí vzdorovat institucím určujícím podobu jejich života. Ve skutečnosti však autorka nezkoumá jen jednotlivé osudy, ale v první řadě systémy, které je formují: způsoby, jimiž spolu mluvíme, mechanismy, kterými se přenáší násilí, či pravidla, podle nichž fungují rodina i společnost. A vždy ji zajímá, jak samotné divadlo – jeho jazyk, čas, rytmus a kompozice – ovlivňuje, jak těmto věcem rozumíme.

Právě proto působí její hry tak neobvykle. Birchová téměř nikdy nezačíná příběhem. V přednášce pro Britskou akademii filmového a televizního umění (BAFTA) přiznala, že není schopná začít psát, dokud nezná tvar celé věci. „*Forma je pro mě vším*,“ říká. „*Nejdřív potřebuji vědět, jaký bude skelet, lešení, konstrukce*.“ Hru chápe jako stavbu, jako mechanismus, jehož jednotlivé části do sebe musejí přesně zapadat. Teprve potom přicházejí postavy a jejich vztahy. Birchová nejprve vytvoří pravidla světa a až potom zkoumá, co s lidmi dělají. Jako diváci tak nesledujeme známý příběh převyprávěný novým jazykem. Spíše vstupujeme do světa, jehož zákonitosti se učíme za pochodu.

Tento způsob uvažování prostupuje celou tvorbou Alice Birchové – od raných dramát až po televizní scénáře. Nejzřetelněji se projevil ve hře *Anatomie sebevraždy (Anatomy of a Suicide)*, kterou napsala pro londýnské Royal Court Theatre a v české premiéře ji nyní uvedou Městská divadla pražská. Čeští diváci se s textem mohli poprvé setkat v roce 2020 prostřednictvím digitální podoby inscenace Schauspielhaus Hamburg, zařazené do programu *Pražského divadelního festivalu německého jazyka*. Stejně jako londýnskou světovou premiéru ji režírovala Katie Mitchellová. Tato výrazná britská tvůrkyně se už od devadesátých let věnuje právě otázkám ženské zkušenosti a ve svých inscenacích pracuje s paralelními ději, filmovým střihem a precizní organizací jevištního času. V Alici Birchové tak Mitchellová našla ideální uměleckou partnerku a jejich spolupráce dnes patří k nejvýraznějším tvůrčím spojením současného evropského divadla.

Zatímco hra *Revoltu. Řekla. A zítra zas.* rozkládala jazyk, *Anatomie sebevraždy* rozkládá čas. Na první pohled jde o příběh tří generací žen z jedné rodiny. Carol v sedmdesátých letech 20. století zápasí s těžkou depresí a opakovanými pokusy o sebevraždu. Její dcera Anna se o dvacet let později úzkostlivě snaží dokázat, že osudu své matky unikla. A konečně Bonnie, Carolina vnučka, vyrůstá v době, kdy se o duševním zdraví mluví otevřeněji než kdy dřív, přesto v sobě nese otázku, zda lze před minulostí skutečně utéct.

Birchová však tyto příběhy nevypráví postupně či odděleně, všechny tři časové roviny probíhají současně. Na jevišti se vedle sebe odehrává několik desetiletí, dialogy se překrývají, repliky na sebe navazují napříč časem a postavy, které se nikdy nemohly setkat, jako by si navzájem odpovídaly. Divák tak sleduje hudebně vystavěnou kompozici, v níž se jednotlivé hlasy prolínají, vracejí a doplňují podobně jako ve fuze.



FOTO: CLÉMENTINE SCHNEIDERMAN

Je to forma mimořádně náročná na inscenování i na diváckou pozornost. Originální tvar však není samoučelný, struktura hry sama vytváří její význam. V *Anatomii sebevraždy* totiž minulost existuje současně s přítomností. Rodinná paměť zůstává živou silou, která ovlivňuje rozhodnutí postav a stále znovu se propisuje do životů dalších generací. Místo aby Birchová své téma vysvětlovala prostřednictvím dialogu, nechává diváka tuto zkušenost přímo prožít.

V rozhovorech autorka několikrát zmínila, že ji při psaní fascinovala otázka, zda se trauma může přenášet z rodičů na děti způsobem, který si dosud neumíme plně vysvětlit. Zajímala se o výzkumy transgeneračního traumatu i o debaty kolem epigenetiky. Tyto poznatky však do hry nevstupují jako vědecká ilustrace. Spíš tvoří rámec pro věčnou otázku, kterou si kladou všechny tři protagonistky: Nakolik je lidský život předurčen dědičností a nakolik máme možnost tento řetězec přerušit? „*Psaní je pro mě způsob, jak přemýšlet*,“ říká Birchová. Její hra proto není argumentem, ale procesem myšlení.

Je příznačné, že i v okamžicích největší emocionální intenzity Birchová odmítá psychologický realismus. Carol není „případ“, Anna není „oběť“ rodinné historie a Bonnie nepředstavuje optimistickou budoucnost. Existují jako samostatné osobnosti, ale zároveň jsou články dlouhého řetězce vztahů. Divák není veden k tomu, aby hledal viníka. Mnohem bolestnější je poznání, že některé mechanismy přežívají právě proto, že žádného konkrétního viníka nemají.

Stejnou důvěru ve schopnost divadla klást otázky nacházíme i v dalších hrách. [*Blank*] z roku 2019 tvoří sto samostatných scén věnovaných zkušenostem vězněných žen a jejich dětí, z nichž si inscenátoři mohou libovolně sestavit vlastní celek. Motivy vězení, trestu, rodičovství nebo institucionální moci se tak při každém uvedení skládají do jiného obrazu. Birchová tím zpochybňuje představu, že lidské osudy lze uzavřít do jediného příběhu. Dramatický

text tu není uzavřeným artefaktem, ale otevřeným polem možností, které se naplno rozvíjejí až v konkrétní inscenaci.

Ve své adaptaci *Domu Bernardy Alby* Federica Garcíi Lorcy z roku 2023 přistupuje Birchová ke klasickému textu jako k východnímu materiálu pro zcela nový dramatický tvar. Základní situace zůstává stejná – matka po smrti manžela uzavírá své dcery v domě –, ale jazyk, rytmus i struktura hry se radikálně proměňují. Birchová zde opět pracuje s polyfonní strukturou, v níž se vedle sebe skládají různé hlasy a perspektivy a vytvářejí vrstevnatý obraz rodinného systému. Lorcova symbolická a básnická řeč ustupuje úsečným dialogům v současném hovorovém jazyce, drsnosti, vulgaritám a výrazné tělesnosti. Jde o živý dialog s klasikou, který odhaluje nadčasovost konfliktů ukrytých v Lorcově dramatu – střetu mezi touhou po svobodě a tlakem společenských i rodinných struktur.

V nejnovější rozsáhlé hře *Romans: A Novel* (2025), která měla loni premiéru v londýnském Almeida Theatre v režii autorčina manžela Sama Pritcharda, Birchová překvapivě obrací pozornost k dějinám mužské identity. Na osudu tří bratrů a jejich otce zkoumá příběhy, které si muži o sobě v průběhu posledních sto padesáti let vytvářeli. Jak napovídá podtitul, jednotlivé části hry pracují s různými literárními poetikami od viktoriánského románu přes modernismus až po postmoderní fragmentárnost, a zároveň sledují proměny toho, co znamená být mužem. Birchová se tak nezaměřuje jen na současnou maskulinitu, ale hledá historické a kulturní kořeny dnešních představ o mužství. Stejně jako ve svých předchozích hrách spojuje formální experiment s otázkami identity, moci a způsobů, jimiž společnost utváří naše životy.

Otázku, jaký tvar musí příběh získat, aby dokázal postihnout zkušenost, o níž vypráví, si Birchová klade i ve své filmové a televizní tvorbě, jíž se dnes věnuje se stejnou samozřejmostí jako divadlu. Je mimo jiné autorkou scénáře k filmu *Lady Macbeth* (2016), za

Alice Birchová

něž získala cenu British Independent Film Awards a v němž poprvé zazářila Florence Pughová. Podílela se na oceňovaném seriálu HBO *Boj o moc (Succession)*, 2018) a vytvořila i seriálovou adaptaci filmu Davida Cronenberga *Příliš dokonalá podoba (Dead Ringers)*, 1988). V nové verzi proměnila dvojčata-gynekology v gynekoložky, a rozehrála tak příběh o ženské zkušenosti s tělem, reprodukcí a medicínou. Hlavní dvojroli v seriálu, u nás uváděném pod názvem *Smrtící podoba* (2023), ztvárnila Rachel Weiszová.

Mezinárodně úspěšný seriál *Normální lidi (Normal People)*, 2018), na jehož scénáři spolupracovala se Sally Rooneyovou, autorkou uznávané románové předlohy, a irským dramatikem Markem O’Rowem, působí ve srovnání s formální radikalitou jejich divadelních textů mnohem uměřeněji. Přesto její rukopis zůstává jasně rozpoznatelný. Birchová se opět vrací k ústředním tématům svých her: jak lidé nedokážou vyslovit to podstatné, jak zásadní význam mohou mít zdánlivě nepatrné jazykové nuance, jak tělo často prozradí víc než slova, jak může být dlouhé ticho dramatičtější než hádka. Proto jsou v seriálu tak důležité pohledy, odmlky, přerušované věty. Kritici často zmiňují, že adaptace zachovala psychologickou jemnost Rooneyové románu právě díky scénáři, který odolal pokušení vše vysvětlovat. Seriál sklídl mimořádný ohlas a získal mimo jiné nominaci na cenu Emmy za scénář.

O Alici Birchové se často a oprávněně píše jako o feministické autorce či experimentátorce. Její hry však nejsou manifesty ani samoučelnými hrátkami s divadelní formou. Formální odvaha u ní vždy vychází z potřeby najít strukturu, která by dokázala zachytit svět, v němž se trauma přenáší mezi generacemi, moc se skrývá v každodenním jazyce a lidské vztahy se vzpírají jednoduchým příběhům. Právě v tom spočívá její největší přínos současnému divadlu. Birchová nepřináší nové odpovědi na staré otázky, ale mění způsob, jakým je na jevišti klademe. A připomíná, že někdy není nejdůležitější to, co příběh říká, ale jestli – a jak – nás přiměje přemýšlet.

ESTER ŽANTOVSKÁ

autorka je překladatelka a divadelní publicistka



ZAJÍMÁ VÁS TVORBA ALICE BIRCHOVÉ? NAVŠTIVTE INSCENACI ANATOMIE SEBEVRAŽDY.

PREMIÉRA
24. ŘÍJNA 2026 V ROKOKU.
REPRÍZA 26. ŘÍJNA.
REŽÍRUJE MARIÁN AMSLER.

FOTO: PATRIK BORECKÝ

Z vizuálu k inscenaci
Anatomie sebevraždy

CO VŠE PODIVNÉ DĚDICTVÍ: PŘENÁŠÍ Z GENERACE NA GENERACI



NAKOLIK SI UTVÁŘÍME NÁŠ ŽIVOT SAMI A CO VŠECHNO SI NESEME PO SVÝCH RODIČÍCH A PRARODIČÍCH? MEZIGENERAČNÍ PŘENOS ZKUŠENOSTÍ A TRAUMAT JE TÉMATEM NOVÉ INSCENACE ANATOMIE SEBEVRAŽDY MĚSTSKÝCH DIVADEL PRAŽSKÝCH. JAK PŘESNĚ ALE K PŘENOSU MEZIGENERAČNÍCH ZKUŠENOSTÍ DOCHÁZÍ Z POHLEDU VĚDY? BIOLOG JAROSLAV PETR SHRNUJE, JAK SE MŮŽE TRAUMA ZAPSAT NA POVRCH NAŠÍ DĚDIČNÉ INFORMACE A NÁSLEDNĚ PŘENÉST NA DALŠÍ POKOLENÍ.

Konec války Severu proti Jihu 26. května 1865 zastihl ty šťastnější vojáky Unie na bojových liniích. Více než 200 000 jich však vysvobodil z pekla zajateckých táborů Konfederace. Hlad, infekční choroby, kurděje, nepřízeň počasí i kruté zacházení si na věznicích vybral svou daň. Zajatci se vrátili ke svým rodinám, nebo je založili, a těšili se z toho, že jejich děti vyrůstají ve světě, kam nic z válečných hrůz nedoléhá. Netušili, že svým potomkům předali podivné dědictví. Potomci zajatců se nedožívali tak vysokého věku jako děti vojáků, kteří prošli krvavými řezemi občanské války, ale do zajetí nepadli. Umírali předčasně, zhusta je zabíjely rakovina nebo mozková cévní příhoda. Kupodivu to neplatilo pro dcery zajatců, ale pouze pro syny.

Další příběh „podivného dědictví“ se odehrál o 80 let později. V období od listopadu 1944 do května 1945 odrážela německá armáda obyvatele velkých nizozemských měst od venkova a tím i od zdroje potravin. Příděly zajistily lidem denně pouhých 400–800 kalorií. Odhaduje se, že hladomor přezdívaný „hladová zima“ postihl 4,5 milionu lidí a vyžádal si na 20 000 mrtvých. Hladem

trpěly i těhotné ženy. Děti, které se narodily po „hladové zimě“, byly v dospělosti náchylnější k chorobám, jakými jsou cukrovka druhého typu nebo nemoci oběhového systému. Už před šedesátkou se u nich projevoval citelný pokles duševních funkcí. U mužů byl také častější výskyt depresí a úzkostných stavů.

Podobných příběhů nabízí historie dlouhou řadu. Vědci z nich vyvodili, že stres, jemuž byli vystaveni otcové či matky, se nějakým způsobem přenáší na další generaci. A tím to končit nemusí, protože v případě obětí nizozemské „hladové zimy“ bylo zhoršené zdraví jasně patrné i u vnoučat žen, jež byly během hladomoru těhotné.

OBALENÁ DNA

Způsob, jakým se stres přenáší z pokolení na pokolení, odhalují experimenty na laboratorních zvířatech, především na myších a potkanecích. Je to výsledek tzv. epigenetické dědičnosti. Zatímco klasická genetická dědičnost je zapsána přímo do pořadí písmen genetického kódu dvojité šroubovice DNA a „máme ji v genech“, epigenetická dědičnost je uložena na povrchu dvojité šroubovice. Má podobu molekul, které DNA obalují. Stav tohoto obalu rozhoduje o aktivitě genů. Obal se může poměrně dynamicky měnit a s tím se mění i celkové „vyladění“ dědičné informace.

Když je člověk nebo živočich vystaven stresu, reaguje na to jeho organismus změnou obalu DNA v buňkách. Buňky se tak snaží se stresem vyrovnat. Pohlavní buňky – spermie ve varlatech a vajíčka ve vaječnících – nejsou výjimkou. I v nich se mění obal dědičné informace. Při početí dostává nový jedinec do vlnu „přebalenou“ DNA vajíčka nebo spermie a zároveň také „přeladěné“ geny. Jeho organismus pak funguje jiným způsobem. U žen během těhotenství může být v reakci na stres „přebalena“ i DNA ve formujících se pohlavních buňkách nenarozeného potomka. Ten pak v dospělosti přenáší změněné funkce organismu na své vlastní děti.

Názorně si lze tuto epigenetickou dědičnost stresu demonstrovat na příkladu stresovaných myšáků, jejichž potomci vykazovali zvýšenou citlivost ke stresu. Ukázalo se, že stres dodá do spermií myších otců devět druhů molekul, jež dokážou měnit aktivitu genů. Když vědci izolovali tyto molekuly ze spermií stresovaných samců, přidali je ke spermiím nestresovaných myšáků a těmi pak oplodnili ve zkumavce myši vajíčka, rodily se myšky zvýšeně citlivé ke stresu. Potomci na tom byli stejně, jako kdyby jejich otcové čelili stresu. Není tedy pochyb o tom, že devatero stresových molekul skutečně přenáší stres z generace na generaci. Mohlo by se zdát, že zvýšená citlivost na stres potomkům nijak zvlášť nepomůže. Vědci ale předpokládají, že tato zvířata mají silnější motivaci se stresu vyhýbat a ve stresovém prostředí méně trpí.

EPIGENETIKA JAKO ADAPTACE

Epigenetická dědičnost se ukazuje jako významný adaptační mechanismus na nepříznivé podmínky. Na ty se mohou pozemské

organismy adaptovat i geneticky. Pokud dojde ke změně podmínek, například nastane nedostatek potravy, dostávají se do výhody nositelé variant genů, které svého nositele vůči nepříznivým vlivům obrní. Ti jsou pak úspěšnější, mají více potomků, kterým své výhodné vlohy předávají.

Epigenetická dědičnost nabízí organismům východisko ze situací, kdy jim v dědičné informaci vlohy vhodné pro zdolání nepříznivých podmínek chybí. Pod vlivem stresů nejrůznějšího typu přebalí svou DNA a přeladí geny. Provedou to i v pohlavních buňkách a jejich potomci pak přicházejí na svět s dědičnou informací vyladěnou tak, že jim to zvyšuje šance na přežití. Takto přebalenou DNA a přeladěné geny předají potomkům. Pokud potomci čelí stejným stresům jako rodiče, přebalují i oni svou DNA, přeladují geny stejným způsobem jako jejich rodiče a předávají ji dalšímu pokolení. Pokud se podmínky vrátí k normálu, může tato adaptace opět zmizet, protože DNA se začne zabalovat původním způsobem a s tím se navrací i standardní aktivita genů. Přebalení DNA v reakci na stres, jenž postihl jen jednu generaci, ale může vydržet překvapivě dlouho. U laboratorních potkanů přetrvávaly epigeneticky deděné problémy po 16 generací.

O tom, že se epigenetickou dědičností přenáší i naučené reakce, svědčí výsledky experimentu, v kterém byly laboratorní myši vystaveny pachu syntetické látky acetofenonu a zároveň jim vědci uštědřili slabý elektrický výboj do tlapek. Myši se brzy naučily bát pouhé vůně acetofenonu. Vyvinul se u nich podmíněný reflex podobně jako u psů ve slavném pokusu ruského fyziologa Pavlova. V novém experimentu se ale vědci zaměřili na potomky myší, jež měly strach z acetofenonu. Když tato mláďata vystavili jeho vůni, zvířata se bála, i když nikdy předtím nepřišla s acetofenonem do styku a nikdy nedostala elektrický výboj do tlapek. Myšata zdědila od rodičů naučenou zkušenost. Měla k tomu dokonce uzpůsobený mozek, protože se u nich silněji vyvinula část čichového centra, již mozek reaguje na vůni acetofenonu.

Epigenetickou dědičností se nemusí přenášet jen negativní zkušenosti. Když vědci trénovali laboratorní potkany v řešení úloh kladoucích vysoké nároky na paměť nebo prostorovou orientaci, pozorovali u nich jasné změny nejenom ve funkcích mozku, ale třeba také ve spektru molekul uložených ve spermiích samců. Potomci trénovaných potkanů vykazovali i bez tréninku velmi podobné změny v mozku, jaké navodil u jejich rodičů trénink. Potomci trénovaných zvířat se pak při učení jeví jako zvýšeně nadaní.

ODPOVĚDNOST K PŘÍŠTÍM GENERACÍM

Vyvozovat z pokusů na zvířatech závěry platné pro člověka a lidskou populaci je vždycky ošidné. Výsledky těchto studií však zcela jistě stojí za hlubší zamyšlení. Epigenetická dědičnost je fenomén, do jehož tajů vědci teprve začínají pronikat. To, co zjistili, ale naznačuje, že zdaleka není

jedno, čemu vystavujeme svůj organismus, protože se to může promítnout do fungování organismu našich dětí, vnoučat a zřejmě i dalších pokolení.

Obézní potkani přebalí DNA ve svých pohlavních buňkách tak, že jejich potomci mají zvýšený sklon k obezitě, i když nekonzumují vysoce kalorickou potravu a mají dostatek pohybu. Některé škodlivé látky znečišťující životní prostředí vyvolají změny v obalu DNA pohlavních buněk, což má za následek sníženou plodnost nejen u zvířat přímo vystavených těmto látkám, ale také u několika následujících generací, které se už se znečištěním nesetkaly.

Organismus reaguje i na užívání drog, jako je marihuana. O její hlavní aktivní látce delta-9-tetrahydrokanabinolu (THC) se už dlouho ví, že poškozuje spermie mužů. Experimenty na laboratorních potkanecích ale naznačují, že tím neblahé efekty THC nekončí. Změny v aktivitě genů byly prokázány i u potomků samců vystavených účinkům THC, a to jak ve spermiích, tak i v mozku.

U závislosti na alkoholu se udává dědičnost v širokém rozmezí od 30 do 70 %. Nové experimenty ale dokazují, že celá dědičnost závislosti nepadá na vrub genetické dědičnosti, již máme „natvrdo“ zapsanou písmeny genetického kódu ve dvojité šroubovici DNA. Významnou část je nutno připsat také epigenetické dědičnosti dané obalem molekul na povrchu dvojité šroubovice DNA. V organismu vystaveném alkoholu dochází ke změnám v aktivitě genů, které se promítají do pohlavních buněk a přenáší se tak na zplozené potomky.

Všechny vlivy působící na naše tělo nebo na psychiku se mohou promítnout do fyzického i duševního zdraví příštích generací. Zvláště šroutuje otázka rizik přenosu epigeneticky získaných změn do popředí u mladé generace, která celkem zákonitě cítí potřebu experimentovat, zkoušet nové věci a nejednou i riskovat. Často argumentují tím, že je to jejich život a že s ním mohou nakládat, jak se jim zlíbí. Pokud jednou chtějí mít děti, pak se tenhle argument ukazuje jako lichý. Na druhé straně platí, že to, co máme vepsáno v dědičné informaci, ať už „uvnitř“, nebo „na povrchu“, netvoří knihu osudu. Denně učiníme 35 000 rozhodnutí, od těch nepatrných, podvědomých až po zásadní, životní. Každé z nich nabízí příležitost vzepřít se tomu, k čemu nás tlačí genetická i epigenetická dědičnost, a změnit život k lepšímu.

JAROSLAV PETR
autor je biolog

←
ZAUJALO VÁS
TÉMA ČLÁNKU?
NAVŠTIVTE
INSCENACI ANATOMIE
SEBEVRAŽDY.

PREMIÉRA
24. ŘÍJNA 2026 V ROKU.
REPRÍZA 26. ŘÍJNA.

REŽÍRUJE
MARIÁN AMSLER.



CO ZNAMENÁ BÝT MATKOU VE SPOLEČNOSTI, KTERÁ OCEŇUJE PŘEDEVŠÍM VÝKON? NOVÁ INSCENACE MĚSTSKÝCH DIVADEL PRAŽSKÝCH S NÁZVEM ANATOMIE SEBEVRAŽDY OTEVÍRÁ OTÁZKY MATEŘSTVÍ, MEZIGENERAČNÍCH VZTAHŮ I ZDĚDĚNÝCH ZRANĚNÍ. PSYCHOLOŽKA NIKOLA FROLLOVÁ SE V NÁSLEDUJÍCÍM TEXTU ZAMÝŠLÍ NAD TÍM, PROČ JE PÉČE V DNEŠNÍM SVĚTĚ TAK ČASTO NEVIDITELNÁ A PROČ KOLEM NÍ VZNIKÁ TOLIK ROZPORUPLNÝCH POCITŮ.

Nikdy se o vyčerpání matek nemluvilo tolik jako dnes: o „neviditelné zátěži“, o mentální únavě, o nocích beze spánku nebo o tom, že žena může své dítě milovat a zároveň to nést jako tíhu. Čím víc se o těchto problémech mluví, tím spíš se z nich stává pouhý příznak, který je třeba zvládnout. Únavu spraví spánek, zátěž srovná lepší dělba práce s partnerem či partnerkou, pocit beznaděje zažene správný motivační podcast. Jako kdyby mateřství byla prostě série problémů, ke kterým existuje nějaké řešení.

Hannah Arendtová rozdělila lidskou činnost na tři druhy. Vedle jednání, jímž zasahujeme do světa a ukazujeme se druhým, a výroby trvalých věcí, které po nás zůstávají, je tu ještě práce v nejnižším smyslu slova, neustálá obsluha života: vaření, praní, uklízení, sycení, konejšení, cyklické, opakující se činnosti, spotřebované v okamžiku, v němž jsou vykonány. Péče o dítě patří bezvýhradně do této vrstvy; je to dílo, které nikdy není hotové, protože zítra bude opět hlad a znovu nepořádek. Můžeme namítnout, že právě tahle práce zanechává stopu ze všech nejtrvalejší – člověka. Je to pravda, a přece zvláštní, protože ta stopa se objeví až za mnoho let, nedá se ukázat na konci dne a nikdy není zřejmé, nakolik je dílem matky a nakolik prostého zraní. Den za dnem proto péče žádný viditelný výsledek nevydává; jejím jediným okamžitým důkazem je, že život pokračuje. Arendtová dobře věděla, že právě tato nepokornější vrstva nese vše ostatní a že moderní svět jí přisuzuje tím menší hodnotu, čím méně po ní zůstává něco hmatatelného.

Žijeme totiž v době, která uctívá výkon. Filosof Byung-Chul Han popsal současného člověka jako bytost, která se neúnavně předhání sama se sebou, dobrovolně se vyčerpává a měří se tím, co dokázala, co je vidět, co lze ukázat a předvést. V takovém

MATEŘSTVÍ



Mary Cassattová, *Pod jírovcem* (1896–1897)

světě jako by činnost, která pouze udržuje a nikam nepostupuje, ztrácela na ceně, jako by se skoro nepočítala. Matka, jež celý den pracovala a večer nemá co ukázat, nesehlala ve své práci; selhala v jediném druhu hodnoty, jež tato kultura ještě uznává. Mateřská ambivalence je pak přesně tohle napětí prožité zevnitř. Žena žije ve společnosti zaměřené na výkon, nicméně se ocitá

v čirém koloběhu každodenních „udržovacích“ aktivit, které žádný jasný výsledek (alespoň v krátko- nebo střednědobém horizontu) nepřinášejí.

Náš motivační aparát, vycvičený běžet za cílem, pokrokem a viditelným výsledkem, z čisté přítomnosti – hezkého dne stráveného na hřišti nebo klidného odpoledne u pohádkové knížky – neumí nic vytěžit,

FOTO: WIKIMEDIA COMMONS

VE SVĚTĚ

a proto je pro matky tak těžké udržet si dlouhodobou motivaci. Není to tím, že by ta radost nebyla skutečná. Je to tím, že jsme se naučili odměňovat hlavně to, co se posouvá a hromadí. Psychologové popisují, že vnitřní motivaci drží tři věci, a to pocit, že si člověk volí sám, pocit, že mu něco jde, a blízký vztah. Vztahu má péče nadbytek, ale volby je v ní málo a to „něco mi jde“ se cítí těžko tam, kde práce nikdy není hotová a nikdo ji neměří. Matce tedy chybí čitelný, každodenní důkaz, že se někam posouvá. Není to o ní, ale o tom, že jsme se jako společnost naučili počítat jen to, co se dá ukázat.

Příznačné je, že jediná část péče, která spolehlivě pohání, je ta, jež se výkonu podobá. Žena, která si přerovná domácnost a zaraduje se nad tím, jak má vše uspořádané, právě okusila to, co péči jinak chybí. Udělala něco viditelného, systém, řád, jenž po sobě stopu nechá. Společnost ji pak tlačí tam, kde se ještě její cena počítá, a dvě taková místa se nabízejí nápadně často. Prvním je návrat k profesi. Ten se ovšem nikdy netýká jen ženy a jejího partnera, protože do něj promlouvá i okolí, které téměř samozřejmě očekává, že matka po pár letech naváže tam, kde skončila, a zase začne podávat viditelný výkon. Druhým místem, kam se potřeba přelévá, je vlastní tělo. Těhotenství a šestinedělí patří podle výzkumů k obdobím zvýšeného rizika, kdy se vrací či poprvé objevuje porucha příjmu potravy; tam, kde se vše ostatní vymyká kontrole (režim, spánek, samo vědomí, kým žena je), se tělo stává posledním polem, jež lze ještě ovládat.

Pozoruhodné je, jak naše společnost, volající po zvýšení porodnosti, toto své dilema „řeší“. Nabízejí se dvě cesty, obě však míjejí to hlavní, totiž že celá péče dnes dopadá na jednoho člověka. Liberální strana žádá, aby se neviditelná práce konečně zviditelnila, změřila, zaplatila a spravedlivě rozdělila; ekonomové dnes dokládají, že současný rozdíl v příjmech mužů a žen je vlastně rozdílem mezi matkami a všemi ostatními, a volají po nápravě. Konzervativní část společnosti naopak žádá, aby se péče opět posvětila jako poslání a naplnění. Liší se ve všem až na jediný, skrytý předpoklad, že obě věří, že lék na nedůstojnost péče je v tom, učinit ji viditelnou, ať už na výplatní pásce, nebo na piedestalu. Jenže důstojnost péče možná nikdy nespočívala v tom, být viděna. Tím, že po ní žádáme, aby se ukázala, započítala a odměnila, jen stvrzujeme, že už neumíme uctít dobro,

které se neukazuje, nehromadí a nikam nepostupuje. Influencerka vysílající svou domácnost do světa a aktivistka požadující její ocenění dělají v posledku totéž gesto. Obě chtějí péči pomoci tím, že ji zviditelní, jenže tím ji zároveň poměrují výkonem, tedy tím, čemu se nikdy nevyrovná.

Antropoložka Sarah Hrdyová připomíná, že člověk se vyvinul jako tvor, který děti nikdy nevychovával sám; péči vždy nesla celá síť příbuzných a sousedů a z této sdílené pozornosti se podle ní zrodila sama lidská empatie. Osamělá matka v bytě tedy není přirozený stav, nýbrž novověká anomálie. Práce kdysi rozložená mezi mnohé dopadá na jednoho. A co dřív nesla skupina, u níž nikdo nepočítal výkon jednotlivce, se proměnilo v osobní úkol, na kterém lze selhat, nebo obstát. Teprve osamocení udělalo z péče výkon. Naše společnost zrušila rámec, který péči činil snesitelnou, aniž jej nahradila, a pak se divíme únavě, kterou si vykládáme jako osobní slabost. A je v tom ještě hlubší zvláštnost. Úkol kdysi nejsamozřejmější, totiž zachovat vlastní druh, se proměnil v téma, o němž se vede spor, jenž se optimalizuje a zpochybňuje. Snad nic nevypovídá o naší době víc než to, že nejpřirozenější věc na světě dnes potřebuje obhajobu.

Napadne nás, že řešením je změnit myšlení. Být víc tady a teď, užívat si všední chvíle, nehnat se za výsledkem. Jenže to je jen další verze povrchního motivačního podcastu, protože vinu přesouvá zpět na matku, jako by klid byl otázkou správného nastavení hlavy. Avšak nejde jen o to, co si myslí ona sama. Byla celé odpoledne na hřišti a v očích okolí tím pádem v podstatě nic moc náročného nedělala. Ten soud přichází zvenčí a matka ho pak jen přebírá za svůj. A právě proto se z toho nedá vystoupit vůli jednotlivce. Nezmění se to, dokud budeme věřit, že hodnotu má jen ten čas, po kterém něco viditelného zůstane.

Zbývá otázka, co by se mělo změnit, aby mateřství nebylo tak těžké. Rádi se díváme na sever, na Dánsko či Švédsko, kde kratší a sdílená rodičovská, dostupné jesle a otcové na rodičovské skutečně část té zátěže rozkládají. Něco z toho bychom nejspíš mohli převzít, protože leccos už o českých matkách víme. Z průzkumu mezi více než deseti tisíci českými rodiči malých dětí vyplynulo, že přes devadesát procent z nich by chtělo pracovat, ale daří se to jen zhruba polovině. Schází jim dostupnější školky a jesle, víc částečných a flexibilních úvazků

a vstřícnější zaměstnavatelé. Částečný úvazek, o který je mezi matkami víc než dvojnásobný zájem, než kolik se ho nabízí, má u nás jen zhruba každá sedmá žena, zatímco průměr Evropské unie je téměř každá třetí.

Chyba by ale byla myslet si, že existuje jeden model, který sedne všem. Matky nejsou stejnorodá skupina. Jedna touží zůstat s dítětem co nejdéle doma a trápí ji, že na to nemá dost peněz. Druhá by se ráda brzy vrátila k práci a naráží na to, že pro dvouleté dítě není místo ve školce ani zkrácený úvazek. Právě proto matky nežadají v prvé řadě jeden správný model ani víc peněz. Žádají možnost zvolit si vlastní uspořádání a nebýt za tu volbu souzeny. Mateřství nepotřebuje nějak „vyřešit“, potřebuje, aby každá volba nepotřebovala obhajobu.

Velká systémová změna je ovšem během na dlouhou trať a matku, která je unavená dnes, hned nezachrání. Něco ale zmůže i každý z nás, a nemusí to být pomoc v obvyklém smyslu. Většina toho tlaku totiž nepřichází z toho, že by lidé kolem nepomáhali, ale z toho, že u toho soudí. Nejlepší, co pro matku můžeme udělat, je tedy přestat kolem jejího mateřství stát jako porota. A když už pomoc, pak ne jako laskavost, za kterou má být vděčná, ale jako samozřejmost, protože v té dávné síti, o níž jsme přišli, nebyla péče dar, nýbrž sdílený úkol. Nejde přitom ani tak o to, matce ubrat práci. Někdy jde spíš o to, přestat od matky cokoli chtít, být nablízku, aniž bychom čekali vděčnost nebo úsměv.

NIKOLA FROLLOVÁ
autorka je psycholožka



**ZAUJALO VÁS TÉMA ČLÁNKU?
NAVŠTIVTE INSCENACI
ANATOMIE SEBEVRAŽDY.**

**PREMIÉRA
24. ŘÍJNA 2026 V ROKOKU.
REPRÍZA 26. ŘÍJNA.
REŽÍRUJE MARIÁN AMSLER.**

JAZZEM

OSVOBOZENÉ
DIVADLO

1 V úvodu divadelní sezony 2026/2027 mimo jiné oslavíme 120. narozeniny „třetího strážníka“ Osvobozeného divadla, hudebního skladatele Jaroslava Ježka. V divadle ABC, někdejší scéně Osvobozeného divadla, pro niž tvořil a v jejímž orchestřišti pravidelně dirigoval, připomeneme výročí speciálním programem. Odkaz jedinečného umělce české jazzové avantgardy přetrvává především prostřednictvím písní, jež vytvořil ve spolupráci s Jiřím Voskovcem a Janem Werichem a které časem zlidověly. Okolnosti vzniku některých z nich si teď připomeneme.

← Jaroslav Ježek na propagační fotografii firmy Radiotechna

2 V roce 1928 napsali Jiří Voskovec, Jan Werich a Jaroslav Ježek svou úplně první společnou skladbu pro Osvobozené divadlo (původně pro hru *Premiéra Skafandr*). Píseň nazvali *Tři strážníci* a stala se symbolem jejich uměleckého spojení. Tento fox-trot se objevil i v jejich prvním zvukovém filmu *Pudr a benzín*, který natočili pro společnost Paramount. Ježek později prohlásil, že oni tři jsou vlastně ti „tři strážníci“, kteří si spolu lidsky i hudebně dokonale rozumí a společně hlídají humor a kvalitu kultury v divadle, jež provozují.

Trvalým spolupracovníkem V+W a spoluautorem všech inscenací Osvobozeného divadla se Jaroslav Ježek stal až v roce 1930 s revuální parodií *Ostrov Dynamit*, v níž uplatnil jedno ze svých nejmilejších blues – *Tmavomodrý svět*. Ačkoli se jednalo o dadaistickou hříčku, vypovídala zároveň i mnohé o jeho životě – tmavomodrá barva totiž vyhovovala jeho špatnému zraku, měl rád tmavomodré nebe a tmavomodře byl vymalovaný i jeho pokoj v domě v pražské Kaprově ulici, který dnes slouží jako umělcův památník.

← V revui *Ostrov Dynamit* zaznělo blues *Tmavomodrý svět*

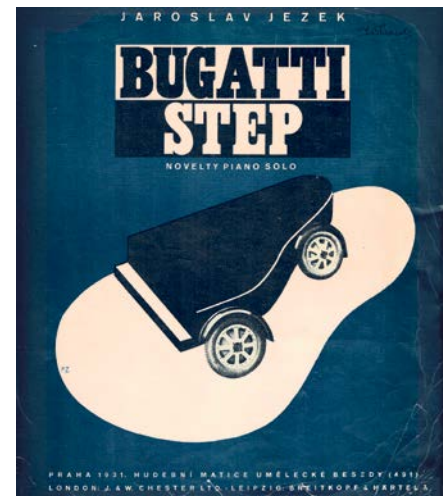
Plakát výtvarníka Františka Zelenky k inscenaci Osvobozeného divadla, 1930



3 Skladatel proslul jako mimořádně schopný improvizátor, jenž dokázal na libovolné čtyři tóny zaimprovizovat jakoukoli hudební formu, přitom podněty k tvorbě sbíral i na místech, kde by to málokdo čekal. Tak například v roce 1931, okouzlen rychlostí automobilu značky Bugatti na brněnském Masarykově okruhu, zkomponoval dodnes nesmírně populární a technicky náročný klavírní foxtrot *Bugatti step*. Skladbu věnoval automobilové závodnici Elišce Junkové, jež také závodila ve voze Bugatti. Na jevišti Osvobozeného divadla pak hrával legendární *Bugatti step* jako předehru k revui *Don Juan & comp.*

Pro jinou ženu, operní pěvkyni Mílu Ledererovou, svou hudební múzu, napsal valčík nazvaný *Láska má právo se smát*. Skladbu současně uplatnil v inscenaci *Svět za mřížemi*, v níž pěvkyně shodou okolností účinkovala, a nalezl zde vhodné umístění i pro svůj další dodnes velmi známý hit *Život je jen náhoda*. Ten ovšem zazněl také nejprve ve filmu *Peníze nebo život*.

→ Obálka tištěného vydání skladby *Bugatti step* z revue *Don Juan & comp.*, Osvobozené divadlo 1931
Grafický návrh František Zelenka



↗ Titulní strana tištěného vydání foxtrotu *David a Goliáš*, nakladatelství R. A. Dvorský, Praha 1938

Grafické zpracování v ateliéru Viléma Rottera (Atelier Rotter)

4 Jaroslav Ježek sice vystudoval klasičtí skladbu, ale stejně tak miloval jazz a populární hudbu. Proto ani jeho melodie pro Osvobozené divadlo nezapřely klasičtí inspiraci, ale přitom zůstávaly posluchačsky vstřícné. Kongeniálně se doplňovaly se satirickým nábojem i humorem her V+W, kteří si ve svých textech dělali mimo jiné legraci z různých dobových fenoménů, například v písni *Babička Mary* z obliby barvotiskové

↗ Obálka tištěného vydání tramprské písně *Babička Mary* s kresbami Adolfa Hoffmeistera

romantiky Divokého západu. Nebo v *Jackově písni*, v níž si utahovali ze skornámožníka, jenž před mořem upřednostnil pití whisky. Obě písně se staly oblíbenými šlágry u tramprských a táborových ohňů a mnozí by – vzhledem k žánru – za nimi Jaroslava Ježka jako jejich spoluautora nehledali.

5 Po celou dobu byli zároveň V+W i velice sociálně uvědomělí a politicky angažovaní, repertoár jejich divadla byl zprvu čistě zábavný, ale postupem času se začal proměňovat s ohledem na celospolečenské změny. Od recese a satiry dospěli až k otevřené protinacistické produkci, což dramaticky poznamenalo i jejich písně neustále upozorňující na rostoucí nebezpečí od hitlerovského Německa. Tváří v tvář hrozbě zvenčí však nerezignovali na optimismus a dobrou náladu. Příkladem může být píseň *David a Goliáš* z revue *Těžká Barbora*, pojednávající o střetu hrubé síly s chytrostí – ač měla tehdy zřejmé konotace na hrozbu ze strany Německa, na své platnosti nic neztrácí ani dnes.

JUSTINA BARGEL KAŠPAROVÁ
autorka je archivářka Městských divadel pražských

Foto: Soukromá sbírka Jaromíra Farníka

JAROSLAV JEŽEK

↓
PSAL SE ROK 1943, KDYŽ SE DVA ZE „TŘÍ STRÁŽNÍKŮ“, JAK ZPOLA ŽERTEM A NAPŮL VÁŽNĚ PŘEKŘTIL SEBE A SVÉ KOLEGY JAROSLAV JEŽEK, OCITLI V NEWYORSKÉM NAHRÁVACÍM STUDIU. VZNIKAL ZDE POŘAD PRO ČESKÉ KRAJANY, VE KTERÉM BYL SLOVNÍ OHŇOSTROJ JIŘÍHO VOSKOVCE A JANA WERICHA DOPLŇOVÁN SKLADBAMI JEJICH DVORNÍHO AUTORA.

Po nich měl do studia se svým nahrávkami vstoupit jazzový saxofonista, klarinetista a kapelník Woody Herman, tehdy ve svých třiceti letech na prahu budoucí slávy. Když zazněly hudební ukázký, v režijní místnosti upozorněl: „Co je to za muziku? Kdo to složil? Že by Gershwin.“ zajímal se. „Ale je divné, že to neznám...“ Vysvětlili mu, že na tom nic divného není, protože autorem je jistý Ježek, anglicky Hedgehog, zdalekého Československa. Nacež Woody Herman, nic netušící o Ježkově klopotném životě, prohlásil: „Ten se narodit v Americe, šlapal by Gershwinovi na paty!“

Ani netušil, jak trefně udeřil hřebíček na hlavičku. Ti dva měli leccos společného. Oba pocházeli z chudých poměrů. Gershwin, ročník 1898, byl synem židovských přistěhovalců z Ruska, kteří našli svůj nový domov v newyorské čtvrti Brooklyn. Ježek přišel na svět uprostřed Žižkova, který tehdy, v roce 1906, ještě ani nepatřil k Praze. Dva roky po něm se jeho rodičům, krejčímu Adolfovi a jeho ženě Františce, narodila ještě dcera Jarmila. Oba, George i Jaroslav, se měli do hudebních dějin zapsat tím, že komponovali různorodou hudbu znamenité úrovně.

Pravda, Ježek si na své konto nemohl připsat operu tak významnou, jako byla Gershwinova *Porgy a Bess*, pro kulturní Ameriku doslova přelomová. Zato vynikl širokou škálou své tvorby, které – vnímáno hlediskem obliby – přirozeně vévodily divadelní a filmové písni, ale stejně kvalitní byla jeho tvorba v oblasti soudobé klasiky. Zkomponoval k dvěma tuctům skladeb pro klavír, komorní soubory, orchestry či sólový a sborový zpěv. Podobně jako Gershwin hrál znamenitě, ne-li virtuózně na klavír a jeho majstrštykem byla také pódiová improvizace. Někdy vyzval diváky, aby mu navrhli čtyři různé tóny, na které vzápětí složil skladbičku. Jindy oslnil ušaslé publikum úpravou lidové

HUDEBNÍ KONTEXT

písň *Šla Nanynka do zeli* ve stylu různých skladatelů minulosti. Rozburácel klávesy jako bouřlivák Ferenc Liszt, vzápětí se převtělil do romantické duše impresionisty Clauda Debussyho; cizí mu nebyl ani hudební svět Igora Stravinského či Paula Hindemitha: „*Ježek se mohl předvést jako neobyčejný znalec hudební literatury*,“ poznamenal na toto téma uznávaný publicista, klavírista i pedagog Václav Holzknecht a dodal: „*Jak si ji osvojil při svém nedostatečném zraku a za materiálních podmínek tehdy ještě velmi omezených, suď bůh.*“

Roku 1947 vyšla z tvůrčí dílny Václava Holzknechta sice útlá, ale půvabná a hlavně obsažná knížka nazvaná výmluvně *Tak žil Jaroslav Ježek*. Její autor se totiž se skladatelem dobře znal; chodili spolu už na Pražskou konzervatoř, kde byly Ježkovými pedagogy kapacity jako Josef Suk či Bohuslav Foerster, ale též neméně kvalifikovaný, ovšem později u nás polozapomenutý Josef Boleslav Jiráek. Za zážrak lze zpětně považovat skutečnost, že do tak výsostného hudebního učiliště byl přijat chlapec sužovaný od dětství chorobami, které mu měly v cestě za uměním zabránit. Viděl jen na jedno oko a ještě nevalně; že má zrakové potíže, si rodiče všimli díky jeho zálibě ve hře s knoflíky, které lovil ze zásuvek v otcově krejčovské dílně, protože se nápadně leskly. Jeho další dvě záliby už cosi napovídaly o budoucím velikánovi hudby. Pravda, zatím mu doma přezdívali Franta Rámus, protože vytahoval mamince z kuchyňské linky poklice a donekonečna s nimi třískal. Jen trochu povyrosl, zamiloval se do jediného povyražení, které si chudá žižkovská rodina dopřávala. V neděli odpoledne chodívali Ježkovi na bílou kávu do nedalekých Riegrových sadů, kde vyhrávala zahradní kapela. Chlapec vždy vylezl na pódium a motal se pod nohy kapelníkovi, který ho chválil prorockým výrokem: „*Z toho kluka bude jednou muzikant!*“

Navzdory citelným handicapům měl malý Jaroslav v zásadě veselou náuru, která mu zůstala i v dospělosti: „*Příroda bývá natolik milosrdná, že vybavuje postižené děti, a Jaroslav byl navíc kvůli následkům spalového onemocnění nedoslýchavý, větší odbohosti.*“ povšiml si Holzknecht ve zmíněné publikaci. „*Nebývají si vědomy svého stavu tak, jak jej vidí ostatní lidé, a žijí po svém v relativním*



Jaroslav Ježek s herečkou Marií Grossovou Sedláčkovou o pauze představení *Caesar*

klidu.“ Když bylo Ježkovi patnáct, přibyla do jeho života další radost. Z titěrného příbytku v dnešní Rokycanově ulici, kde jeho rodný dům pod schodištěm z ulic Táboritká a Chelčického dosud stojí, protože unikl devastaci z osmdesátých let minulého století, se rodina přestěhovala roku 1921 do většího bytu na lepší adresu. Novým domovem se jim stala nárožní budova v Kaprově ulici, později známá knihomolům tím, že v ní sídlilo pověstné Fišerovo knihkupectví. Jenomže domácí idyla netrvala dlouho. Jaroslavův tatínek brzy zemřel a role živitelky se ujala obětavá sestra začínajícího skladatele. Právě ona mu z platu švadleny ušetřila na první klavír.

Jak šel čas, vznikla u něj celá řada Ježkových skladeb inspirovaných zprvu soudobou avantgardou. Pod vlivem skladatele Aloise Háby zkomponoval v roce 1927 *Suitu pro čtvrttónový klavír*. A téhož roku načerpal bezpočet podnětů během půlročního studijního pobytu v Paříži, kam se navzdory problémům s orientací v neznámém prostředí odvážně vydal. Zblízka se nechával oslovit díly členů seskupení Pařížská šestka, k nimž patřili například Darius Milhaud nebo Francis Poulenc. A seznámil se zde, ano, také s hudbou George Gershwina.

Po návratu domů se vrhl usilovně do práce. Vyčet jeho děl, řazených do oblasti soudobé vážné hudby, postupně narůstal. Neudiví, že Ježek rád komponoval pro klavír, u kterého ostatně trávil nejvíce času. Za zmínku stojí kupříkladu jeho *Sonatina, Etuda, Bagately* či *Rapsodie*, vše vzniklé v rozmezí let 1928–1938; zdaleka nejznámější je ovšem zběsile pádící *Bugatti step* z roku 1930. Černobílé klávesy inspirovaly Ježka i k některým komorním skladbám jako *Sonáta pro housle a klavír* s vročením 1933 či k orchestrální hudbě, k níž patří třeba *Fantasie pro klavír a orchestr*, vzniklá o tři roky dříve. „*Jeho svět byl tmavomodrý, ale jeho hudba zářila všemi barvami,*“ psalo se o něm v dobovém tisku. K čemuž Jan Werich dodával, že: „*Ježek byl z nás tří nejvzdělanější a nejvážnější.*“ Sám skladatel obdařil později svou tvorbu několika trefnými poznámkami, z nichž dvě ji, myslím, vystihovaly nejpečlivěji: „*Hrušky nedozrávají na Kamčatce, moje hudba byla zasazena doma,*“ glosoval fakt, že se nebránil inspiracím z různých zdrojů v čele s jazzem, ale skládal

jako rodilý Čech, vědomý si svých kořenů. A své dílo shrnul do věty zároveň lakonické i výstižné: „*V hudbě je možné cokoli, ale musí to mít nápad.*“

Ježkovy nápady vznikaly v dnes již legendárním modrém pokoji, jemuž tato barva – v různých odstínech – dominovala. Od stropu po stěny; od záclon po nábytek, který navíc rafinovaně světlkoval – do knihovny byla včleněna osvětlovací koule z mléčného skla, pod skleněnou desku nízkého stolu byly nainstalovány malé žárovky, které ji po stisku příslušné páčky osvětlily zeleně, a nechyběla ani likérová skříňka, která se po otevření dvířek rozsvítila do žluta. Nad tím se tyčila lampa na kovovém stojanu, vybavená horním osvětlením. Vše bylo navrženo ve funkcionalistickém slohu, nejenže tehdy módním, ale především vyhovujícím slabozrakému obyvateli, který se mohl v místnosti bez potíží přemísťovat. Modrý pokoj byl dílem Ježkova generačního druha a blízkého přítele, za něhož považoval jen o dva roky staršího architekta, grafika, jevištního a kostýmního výtvarníka Františka Zelenku.

Poznali se v organizaci, na kterou se dnes zapomíná, přestože byla důležitá, ne-li klíčová pro rozvoj českého meziválečného umění. Řeč je o instituci v rámci Červeného kříže, kterou ve prospěch „*organizování mimoškolní zábury a vzdělání dětí sociálně slabých rodin*“ založila krátce po první světové válce Alice Masaryková. Sídila v Holešovicích a nazývala se Legie malých, respektive mladých. Stala se líhní mnoha budoucích umělců i předstupněm Osvobozeného divadla, které vzniklo přesně před sto lety, roku 1926. Setkávali se tu režisér Jiří Frejka s výtvarníkem Františkem Muzikou; budoucí herecké hvězdy Jiřina Šejbalová a Bohuž Záhorský; skladatelé Iša Krejčí a Jaroslav Ježek. Druhý ze jmenovaných se poté stal – po boku Jiřího Voskovce a Jana Wericha – oporou Osvobozeného divadla. Řečeno Werichovými slovy, „*jedna z našich prvních písniček s Ježkem byla Tři strážníci z roku 1928 a Ježek sobě a nám dvěma tento titul oficiálně udělil... Tři strážníci, to byla autorská solidarita, svícele řemesla, to byly premiérové ovace, fašistické demonstrace i společný odjezd za oceán; Tři strážníci, to byl pro nás obraz věrnosti, symbol ušeho, oč jsme se společně pokoušeli.*“

Výsledek společné tvorby představuje jednu z nejkrásnějších kapitol české kultury minulého století. Do Osvobozeného



Jaroslav Ježek s budoucí manželkou Františkou Frances Bečákovou

divadla se chodilo na hry jako *Ostrov Dynamit* (1930), *Golem* (1931) či *Caesar* (1932); následovaly tituly – namátkou – *Osel a stín* (1933), *Kat a blázen* (1934) nebo *Ballada z hadrů* (1935); po *Nebi na zemi* (1936) přišly již zcela vyhraněné protesty proti nastupujícímu fašismu, jmenovitě *Těžká Barбора* (1937) a *Pěst na oko* (1938). Bez Ježkovy hudby by všechny kulhaly na jednu nohu. Vždyť řada písni, které skladatel pro „svě“ divadlo vytvořil, žije tak či onak dodnes: *Život je jen náhoda, Klobouk ve křoví, Šaty dělají člověka, Tmavomodrý svět...* A Ježek se samozřejmě podílel nesmazatelným způsobem i na filmech, k nimž Voskovec s Werichem psali scénáře a vystupovali v nich jako herci. V jednatřicátém roce vznikl *Pudr a benzín*; o tři roky později *Hej rup*; v sedmatřicátém vstoupil do kin snímek *Svět patří nám*.

Jaroslav Ježek, zároveň plachý i hravý, se díky své popularitě stal čímsi na způsob hvězdy salonů, kdyby to přirovnání vzhledem k jeho levicovému zaměření neznělo nemístně. Ať tak či onak, těmito slovy na něj vzpomínal herec František Filipovský: „*Neoplyval nijak krásou, když však zasedl ve společnosti ke klavíru a hmátl do kláves, tak mohli jít všichni donchuáni do háje. Nejkrásnější děvčata byla kolem piana a existoval pro ně jen on.*“ Přitom se skladatel vlastně nikdy plnohodnotně neoženil a zdá se, že do jeho života výrazněji vstoupily pouze dvě ženy. Navíc asi víceméně platonicky. První byla Míla Ledererová, sopranistka s operním školením ve Vídni či ve Varšavě, která se na prknech Státního divadla Brno proslavila jako Liška Bystrouška. Ještě předtím, v sezoně 1933/1934, ovšem přijala angažmá v Osvobozeném divadle. Ježek pro ni tehdy zkomponoval náročný koloraturní valčík s výmluvným názvem *Láska má právo se smát*, který zazněl ve hře *Svět za mřížemi*.

Pilně si poté dopisovali, nejintimnější a zároveň nejbolestnější je série osmi dopisů, které si vyměnili během podzimu 1938. V pohnuté době, kdy se hroutil okolní svět, první Československá republika i Osvobozené divadlo, jež úřady po Mnichovu již otevřeně likvidovaly. Tři strážníci byli tou dobou už vysoko na seznamu, podle kterého se nacisté chystali zničit českou kulturu, jen co se jim naskytne příležitost. Před koncem roku 1938 raději odletěl z vlasti Voskovec, 9. ledna 1939 ho – za dobrodružných okolností – letadlem a následně lodí následovali též Werich s Ježkem. Cílem byla Amerika. Skladatel chápal, že musí pryč, protože by mu mohlo brzy jít o život, což se ostatně po 15. březnu potvrdilo. Pryč od matky, sestry a Míly se mu ale nechtělo. Přesto se v dopise příteli Holzknechtovi pokoušel o humor: „*...jsme právě na rozbourěném oceáně... cítím se dobře, až na tu chůzi, musím totiž dávat velký pozor; abych sebou někde neráz a nenatlouk sobě lebku...*“

V americkém exilu byl Ježek duchem stále doma: „*Jsem tady napnut nad naši válkou a není snad hodiny, abych si neposlechl zprávy z rádia,*“ píše Holzknechtovi. V cizím světě, rychlém a ryčném, se těžko orientoval. A prožíval duševní krize. Voskovec s Werichem se mu snažili pomáhat, přestože sami neměli na rozdávání, a brali



Jaroslav Ježek se svým orchestrem

ho s sebou, kam mohli; přesto se jim jednou v New Yorku na ulici vymanol a za pokřiku „*Unesli jste mě, unesli,*“ se vrhl do husté dopravy. Naštěstí přežil. Bylo to však jeho bytostným přáním? Kdo ví; vlastní tvorba už ho při životě nedržela. Možná měl však přece jen jedno přání: vypravit se na newyorskou premiéru Gershwinovy opery *Porgy a Bess*, ohlášenou na Broadwayi v Majestic Theatre na 22. ledna 1942. A jak se později ukázalo, mnohem úspěšnější, než bylo první uvedení díla v Bostonu před sedmi lety. Nebylo mu to ovšem dopráno.

Souběžně s tím, jak steskem chřádl na duchu, pociťoval totiž Jaroslav Ježek stále naléhavěji i své zdravotní potíže. Pokud se jakž takž držel nad vodou, bylo to díky druhé ženě, která vstoupila do jeho života. Poznali se v krajanském sboru Zpěvokol a Františka Frances Bečáková, původem ze Slovákova, o Ježka poctivě pečovala. Odměnil se jí tím, že se s ní – bohužel jen několik dnů před svou smrtí 1. ledna 1942 – oženil. V posledních okamžicích, kdy ještě vnímal, ho navštívil Rudolf Firkušný. „*Na všechno kašlu,*“ řekl mu Ježek, „*chtěl bych jenom vidět mámu...*“ Brzy pak ztratil vědomí, ale pod kyslíkovou maskou ještě prožíval zkoušku v Osvobozeném divadle. Blouznil a volal jmény jednotlivé členy svého orchestru. Dirigoval. Zářil štěstím.

JIŘÍ VEJVODA

autor je hudební publicista, scenárista a moderátor

↓

SPECIÁLNÍ PROGRAM K VÝROČÍ
120 LET JAROSLAVA JEŽKA:
KRONIKA MĚSTSKÝCH DIVADEL
PRAŽSKÝCH: CO NA SVĚTĚ MÁM RÁD
– MALÁ OSLAVA STODVACÁTÝCH
NAROZENIN JAROSLAVA JEŽKA

26. ZÁŘÍ V 16.00
NA MALÉ SCÉNĚ DIVADLA ABC

HUDEBNÍK FILIP MÍŠEK:

LEHCE NAZNAČIT,

DOTKNOUT SE,

POMALU Odstoupit

A POZOROVAT

Filip Míšek

v inscenaci *Guide*, kdy si tanečník sestaví pomocí světelných linek pomyslný dům, který se mu následně postupně rozpadá. V té chvíli rozpadu zvuk graduje a stává se čím dál hmatatelnější hmotou, je fyzicky až nepříjemný a ubíjející. Zvuk a obraz slouží v tom okamžiku velmi silnému prožitku, je to takový průlet do jiné dimenze.

Právě v tanečních projektech jako *Guide* nebo *Witness* není text hlavním nositelem významu. Přebírá v takových inscenacích hudba část role vypravěče?

Ano, spolu s vizuální stránkou inscenace, která je v tomto případě tvořena pomocí projekcí a světél, jsou tam pohyb a hudba hlavními nositeli děje. Hudba tak do určité míry přebírá i roli vypravěče, nepřímo popisuje, ovlivňuje jeho tempo, atmosféru a způsob, jak jednotlivé situace vnímáme. Vzájemně se propojuje s pohybem a obrazem, všechny tyto složky pak společně vytvářejí děj.

V čem se podle vás liší hudba pro divadlo od hudby filmové? Obě podporují příběh, ale fungují podle jiných pravidel.

To je dost individuální a záleží to na konkrétní inscenaci. Některé principy se samozřejmě protínají, třeba vykreslování atmosféry určitého obrazu nebo děje, případně zprostředkování toho, co se odehrává uvnitř postav. U hudby k taneční inscenaci je navíc prostor pro živou interakci i hudební improvizaci navazující na konkrétní choreografii.

Filmová hudba často zůstává neměnná, zatímco divadelní inscenace se s každou reprízou může proměňovat. Ovlivňuje vás tato pomíjivost divadla i jako skladatele?

Ano, mám rád, když se hudba při představení trochu proměňuje při každé repríze a není statická. A zvláště třeba u inscenace, jako je *Guide*, to tak pokaždé vnímám. Každá repríza je pro mě svým způsobem trochu jiná, je to samozřejmě dané i tím, jak už trochu mikroskopicky zachycuji jakékoli detaily, třeba jak rychlé nebo pomalé bude ztišení v určité pasáži apod. Dynamika obecně tam hraje velkou roli. Vlastně pokaždé mě fascinuje, jak zdánlivě malé detaily hrají velkou úlohu.

Ve vaší tvorbě se setkávají elektronika, akustické nástroje i práce s nahranými zvuky. Jaké možnosti dnes skladatelům otevírají nové technologie?

Dnes je nepřeborné množství možností, jakým směrem se lze vydat, jakým způsobem danou atmosféru zvukově vykreslit. Myslím, že je to na jednu stranu skvělá věc, sám rád zkouším a experimentuji s novými nástroji a efekty, ale v určité chvíli procesu mi spíš pomáhá se limitovat, příliš věcí a možností mě rozptyluje. Třeba teď

připravujeme s Terezou Lenerovou novou inscenaci a na počátku zjišťuji, jaké věci mi tam zvukově fungují. Zalíbilo se mi třeba využití značné „unavené“ citery, kterou mám ozvučenou pomocí kontaktního mikrofónu. Nevyužívám ji v tomto případě jako strunný, ale spíše perkusní nástroj. Je tam opravdu hodně zvukové variability, má pro mě jak přívětivou jemnost, tak i skřípající neústupnost. Jinak se jednoznačně nedá říct, jaký nástroj používám primárně pro skládání, někdy to je kytara, někdy to může začít rytmem, jindy piano nebo synták, někdy třeba jen vysamplovaný kus vokálu nebo ruch, s kterým pak následně pracuji chromaticky.

Umělá inteligence proniká výrazně i do hudby. Vnímáte ji jako inspirativní nástroj, nebo spíš jako výzvu?

V hudební tvorbě v tom pro sebe konkrétně žádný smysl nevidím. Nebaví mě představa, že mi někdo nabídně x možností nebo mi „napoví“, když při komponování nevím jak dál. Právě to hledání – nebo že člověk tápe – je pro mě součástí tvorby. Kdyby mi v tu chvíli AI nabídla hotová řešení, přišlo by mi to spíš demotivační než inspirativní. Samozřejmě chápu, že pro někoho jiného to může fungovat přesně opačně.

Kdo vás nejvíce ovlivnil jako skladatele?

Baví mě různorodé věci. Přes pop a alternativu jako Blood Orange, Kelela, Tirzah, Chanel Beads, experimentální hudbu, třeba Matmos, skladatele filmové hudby jako Cristobal Tapia De Veer, Jonny Greenwood, Mica Levi, Rjúiči Sakamoto po klasiky jako Messiaen nebo Penderecki. Nedá se říct, kdo mě nejvíce ovlivnil. Vždycky je tam pro mě nejdůležitější nějaký přesah v té tvorbě, citlivost a autenticita.

Posloucháte hudbu jiných autorů analyticky, nebo si ještě dokážete zachovat čistě posluchačský zážitek?

Myslím, že pokud je člověk „ve zvuku“ v podstatě nonstop, nemůže ho už vnímat úplně neanalyticky. Zároveň si myslím, že se od toho i dokážu nějakým způsobem odpoutat a nahlížet na něj z jiné strany, vnímat hudbu jako celek. Tady mě napadá vlastně pojetí, když třeba v procesu tvorby dávám dohromady album, což mě pořád hrozně baví, tak tam se nad to člověk taky svým způsobem musí povznést a umět se na to dívat z ptáčích perspektivy.

Jak poznáte, že je hudby v inscenaci tak akorát?

U každé inscenace je to odlišné, ale myslím, že na to mám celkem čuch. (*smích*)

Ptala se ANNA MAŠÁTOVÁ

autorka je hudební publicistka a manažerka



MUZIKANT, SKLADATEL A PRODUCENT FILIP MÍŠEK SE POHYBUJE MEZI ALTERNATIVNÍ HUDBOU, FILMEM, DIVADLEM A SOUČASNÝM TANCEM. STÁL U VÝRAZNÝCH PROJEKTŮ ČESKÉ ALTERNATIVNÍ SCÉNY, JAKO JE NAPŘÍKLAD

KAPELA KHOIBA, A SÓLOVĚ TVOŘÍ JAK POD SVÝM JMÉNEM, TAK I POD PSEUDONYMEM DIKOLSON. JEHO HUDBA ZNĚLA TŘEBA VE FILMECH RESTART, TICHÉ DOTEKY NEBO V POLSKÉM PSYCHOLOGICKÉM DRAMATU FUGA (ÚTĚK), ALE TAKÉ V ŘADĚ DIVADELNÍCH A TANEČNÍCH INSCENACÍ. PODÍLEL SE MIMO JINÉ NA ANTIKÓDECH NA NOVÉ SCÉNĚ NÁRODNÍHO DIVADLA, INSCENACI HRÁČ V DIVADLE J. K. TYLA NEBO NA PROJEKTECH GUIDE, ŠVIHLA A WITNESS. NYNÍ PŘIPRAVUJE HUDBU K INSCENACI ANATOMIE SEBEVRAŽDY OD BRITSKÉ DRAMATIKY ALICE BIRCHOVÉ V DIVADLE ROKOKO. KOLIK HUDBY VLASTNĚ DIVADELNÍ INSCENACE POTŘEBUJE? JAK PRACOVAT SE ZVUKEM, KTERÝ MŮŽE PROSTOREM PROSTUPOVAT TÉMĚŘ NEPOZOROVANĚ, ALE TAKÉ DIVÁKA FYZICKY ZASÁHNOUT?

Hudba vás provází od kapely Khoiba přes projekt Dikolson až po film a divadlo. Jaké byly vaše hudební začátky?

Byly tam různé fáze, takové pozvolné probublávání, ale zásadní zlom přišel někdy kolem devíti, deseti let, kdy jsem se dostal k první kytarě. Přestal jsem si chodit kopat s míčem na hřiště a místo toho hrál pořád na kytaru. Byl jsem tím doslova pohlcený a přehrával různé písničky, to, co asi většinou hrají všichni, kdo se začínají učit. Někdy kolem jedenácti let jsem začal chodit na soukromé hodiny klasické kytary. To trvalo asi čtyři roky, dalo mi to techniku hry, ze které vlastně čerpám dodnes a jsem za ni rád. Pak přišel přechod na elektrickou kytaru zapojenou do hi-fi beden přes zesilovač Tesla. Celkem záhy jsem začal skládat první melodie a písničky. Nebavilo mě už přehrávat věci jiných a tu touhu psát vlastní věci jsem cítil celkem silně, co si pamatuji. Další nástroje přišly až po koketování s elektronickou hudbou v následujících letech.

Máte za sebou množství divadelních, tanečních i filmových projektů. Vybavíte si jeden, který zásadně změnil váš způsob uvažování o hudbě a představoval skutečný tvůrčí zlom?

Co se týká divadla a tance, tam vnímám jako zlom představení *Antikódy* na motivy sbírky vizuální poezie Václava Havla, uváděné v letech 2013–2015 na Nové scéně

Národního divadla. Byla to pro mě v podstatě první zkušenost a interakce se současným tancem za použití interaktivních technologií. S inscenací jsme v prosinci 2013 odjeli úspěšné turné v USA, ve Washingtonu, Miami, New Yorku, a také na něj navázala spolupráce na dalších inscenacích Věry Ondrašíkové a kol. *Guide*, *Witness*. Zároveň bych rád zmínil další zlomovou inscenaci Terezy Lenerové s názvem *Švihla*, velmi fyzická věc na hraně, s níž jsme navštívili spoustu míst v zahraničí jako například Mexico City, Montreal, Paříž, Düsseldorf, Cardiff. Představovalo to pro mě hodně odlišný přístup, živost, syrovost a nekompromisnost.

A co se filmu týká, tak tam zlom teprve přijde. (*smích*)

Jak vlastně začíná vaše práce na divadelní inscenaci? Potřebujete nejprve text, rozhovor s režisérem, nebo vás nejvíc inspiruje až zkoušení?

Většinou prvotní rozhovor s režisérem, následně dostanu scénář k inscenaci a pak se můžu nechat inspirovat zkoušením.

Pro Městská divadla pražská skládáte hudbu k inscenaci *Anatomie sebevraždy* Alice Birchové. Co vás na této hře oslovilo jako první?

Především jakým způsobem je příběh vyprávěn. Ve třech časových rovinách se propojují tři na sobě závislé generační

FOTO: ADÉLA HAVELKOVÁ



FOTO: JACK POWLEY

Jos Baker

JOS BAKER:

PROMĚŇOVAT ZNÁMÉ

V NEZNÁMÉ

MODERNÍ DIVADLO



↓
VE SVÉM NOVÉM DÍLE *APARTMENT 24* ZKOUMÁ JOS BAKER, BRITSKÝ TANEČNÍK, CHOREOGRAF A PERFORMER ŽIJÍCÍ V BRUSELU, PAMĚŤ A MEZILIDSKÉ VZTAHY; PROSTOR, KDE SE PROTÍNÁJÍ TANEC, DIVADLO, ILUZE, MIMICKÉ UMĚNÍ, FILM, HOROR, ABSURDITA A AUTOBIOGRAFIE.

„Toble je představení, o kterém sním už celé roky,“ říká Jos Baker. *Apartment 24*, jeho nová spolupráce se souborem Lenka Vagnerová & Company, nabízí vhled do jeho způsobu uvažování o tanečním divadle. „Naši předkové spolu komunikovali dávno před vznikem mluveného jazyka. Řeč těla je dodnes jedním z nejlepších způsobů, jak vyjádřit naše nejpodstatnější myšlenky a emoce, naši osobnost i vztahy.“

Bakera dlouhodobě fascinuje, jak lze jednat a pohyby, které všichni využíváme v každodenním životě často zcela nevědomě, proměnit v choreografii a povznést je na úroveň virtuozity a výrazu. Vytváří tak jazyk, který je zároveň důvěrně známý a je nemožné od něj odtrhnout zrak.

Napětí mezi běžným a mimořádným stojí v samém středu Bakerovy umělecké cesty. Právě tam se z něčeho známého stává něco fascinujícího, tam může iluze vypovídat o lidské zkušenosti a emocionální pravdě. Je to fascinace každodenností dovedenou na hranici možností: vzít něco, co se zdá příliš malé, příliš všední nebo příliš křehké pro divadelní jeviště, a prostřednictvím přesnosti, opakování a představivosti

to proměnit v něco výjimečného. Sdílet tuto vizi se světem způsobem, od kterého nelze odvrátit zrak.

Pohybový jazyk inscenace vychází z desetiletí výzkumu lidského chování. Je vystavěn na pozorování, gestech a úkonech, jež každý dobře zná, ale které jsou zasazeny do kontextu, v němž se jejich význam začíná proměňovat. Příběh obsahuje autobiografické prvky a otevírá témata lásky, ztráty, duševního zdraví a psychologie, přičemž si uchovává výrazný smysl pro absurditu. Pro Bakera humor a tragédie existují vedle sebe; směšné a hluboké se často odehrávají ve stejném okamžiku. Mezi zásadní inspirační zdroje své práce řadí Pinu Bauschovou, Wonga Kar-waie a soubor DV8 Physical Theatre, s nímž spolupracoval při vzniku inscenace *John*. Právě zde našel inspiraci pro svůj přístup ke gestu, preciznosti a vyprávění.

Bakerův vztah k tanci začal už v mládí v Oxford Youth Dance. Později studoval v The Laban Centre v Londýně a následně v P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios) v Bruselu. Jeho kariéra performerů ho přivedla do blízkého kontaktu s některými z nejvýznamnějších osobností současného divadla a tance. Jako tanečník, herec a spolupracovník souboru Peeping Tom účinkoval v inscenacích *32 Rue Vandendbranden* a *A Louer*, které zásadně ovlivnily jeho chápání vztahu mezi pohybem, postavou, obrazem a vyprávěním. Spolupracoval také s choreografem Damienem Jaletem na filmovém projektu *Anima* režiséra Paula Thomase Andersona a podílel se na projektech režisérů, jako jsou Felix van Groenningen nebo Koen Mortier.

Mezi jeho choreografická díla patří *Creature Man Don't Tell Me*, *Afla*, *Feedback*, *Of No Fixed Abode*, *Know It All*, *The Smallest Little Thing*, *Put Out the Flame*, *Timeline*, *Understanding Sugar*, *Jacky Chan*, *Ceci n'est pas une fin*, *Contactless* a *Strangers in the Night*. Jeho tvorba však zasahuje i do filmu. Režiroval krátké filmy *The Hole* a *Shift* či filmovou adaptaci díla *Put Out the Flame*. Současně působí jako režisér pohybu a tvůrce iluzivních efektů pro divadlo i film.

Iluze představuje další důležitou linii Bakerovy tvorby, nikoli jako prostředek klamání diváků, ale jako způsob rozšiřování jejich vnímání. „Zajímá mě vytvářet pro lidi vizuální světy, které dosud neviděli.“ Právě tato myšlenka stojí v centru projektu *Apartment 24*, který bude mít premiéru 10. října. Inscenace se inspirovat Drosteho efektem, tedy obrazem uvnitř obrazu, i dílem grafika M. C. Eschera. Výsledkem je surrealistický, kaleidoskopický vizuální svět, který vybízí k zamyšlení nad povahou paměti a času.

Jde o Bakerovo první setkání se souborem Lenky Vagnerové. Sám Baker zdůrazňuje, že tvůrčí proces byl od počátku založen na spolupráci s tanečníky i dalšími členy tvůrčího týmu. Jde o jeho druhou spolupráci se skladatelem Christosem Parapagidisem a první s choreografickou asistentkou Jeanne Procureurovou. Velká pozornost byla věnována nejen výslednému tvaru inscenace, ale také samotné cestě k němu: výzkumu, hledání nových metod



FOTO: MONIA PAVONI

zkoušení i způsobům zaznamenávání a uchovávání obrovského množství informací, které tato práce vyžaduje.

Baker považuje prostředí zkoušek za nedílnou součást tvůrčího procesu. Důležité je pro něj, aby celý tým cítil spoluzodpovědnost za vznikající dílo a byl do něj aktivně zapojen. Respekt, bezpečí, angažovanost a souhlas nejsou podle něj pouze etickými hodnotami, ale základními předpoklady pro vznik špičkového performativního umění.

Inscenace pracuje s časem nikoli jako s přímkou, ale jako s něčím, co se neustále vrací samo k sobě. Inspirována spirálovitými strukturami, například DNA, zkoumá, jak se vzpomínky vracejí, jak se opakují určité vzorce a jak nás formují okamžiky, k nimž se už nikdy nemůžeme plně vrátit. Tento přístup k času ovlivnil mimo jiné film *Na hromnice o den více* (*Groundhog Day*), tvorba Christophera Nolana či seriál *Dark*, které různými způsoby pracují s fragmentovaným časem, opakováním a tajemstvím lidské zkušenosti.

Ať už Baker tvoří v oblasti tance, divadla, filmu, nebo iluze, neustále se vrací ke stejné otázce: Jak může performativní umění odhalit něco podstatného o lidské existenci, co samotná slova nedokážou vyjádřit? Jeho tvorba vychází z přesvědčení, že umění živého setkání nás stále může překvapovat a že přítomnost živých těl ve sdíleném prostoru dokáže vytvářet zkušenosti, které nelze nikde jinde nahradit.

V době, kdy se umělá inteligence stává stále přítomnější součástí našich životů a důvěra v obrazy i informace slábne, považuje Baker živé divadlo za ještě důležitější než dříve. Divadlo podle něj nabízí něco

bezprostředního: setkání mezi lidmi, jedinečný zážitek, který se odehraje pouze jednou a vyžaduje aktivní účast diváka.

Doufá, že *Apartment 24* nebude poskytovat jednoznačné odpovědi. Naopak si přeje, aby diváci odcházeli s otázkami: Co se vlastně stalo? Co to znamenalo? Odkud se to vzalo? Inscenace chce fungovat jako gravitační síla, která nás vede k větší pozornosti. Jako pozvání do světa natolik složitěho, proměnlivého a rozlehleho, že od něj nelze odtrhnout oči. Do světa, kde se naše každodenní úkony stávají fascinujícími, virtuózními, hlubokými i zábavnými zároveň.

Možná budou diváci potřebovat čas na zpracování toho, co viděli. Možná se budou chtít vrátit a zažít představení znovu, aby objevili detaily, které jim při prvním setkání unikly. Právě v tom podle Bakera spočívá síla divadla: ne v tom, že svět dokonale vysvětlí, ale že nám otevře prostor, v němž se na něj můžeme podívat jinak.

HANA DOLEJŠÍ LEHEČKOVÁ

autorka je šéfredaktorka časopisu



↓
ZAJÍMÁ VÁS TVORBA
JOSE BAKERA?
NAVŠTIVTE INSCENACI
APARTMENT 24.

PREMIÉRA
10. ŘÍJNA 2026 V KOMEDIÍ.
REPRÍZY
11. ŘÍJNA A 10. PROSINCE.

ZÁŘÍ—ŘÍJEN 2026



ČESKÁ SPOLEČNOST PROCHÁZÍ NÁZOROVĚ-POLITICKOU PROMĚNOU. MÁ SALÁMOVÝ PRŮBĚH: PRŮBĚŽNĚ AŽ TAK MOC NEBOLÍ, ALE KDYŽ POROVNÁME STAV NA KONCI LÉTA 2026 S OBDOBÍM PŘED TŘEMI, NATOŽPAK TŘEBA PŘED SEDMI ČI DESETI ROKY, JE POSUN V ATMOSFÉŘE, VE ZPŮSOBECH NEBO SLOVNÍKU VEŘEJNÉ DISKUSE EVIDENTNÍ. KDYBY SE ČLOVĚK TEHDY NECHAL HIBERNOVAT A NYNÍ BYL PROBRÁN, ASI BY DOST ZÍRAL. A MINISTERSTVO KULTURY ČESKÉ REPUBLIKY NENÍ Z TOHO VÝVOJE VYŇATO, NAOPAK, JEHO DOSAVADNÍ AKTIVITY BĚHEM LETOŠNÍHO ROKU ODRÁŽEJÍ NOVÉ POŘÁDKY NAVÝSOST ZŘETELNĚ.

Oto Klempeř je devatenáctým ministrem kultury samostatné České republiky. To ukazuje, že životnost v této funkci není dlouhá a jen výjimečně zahrnuje běžný volební cyklus. Nejdéle sloužícím ministrem suverénně byl Pavel Dostál (červenec 1998 až červenec 2005), jemuž politickou dráhu

Při probírce dosavadních devatenácti jmen se s jistou mírou zobecnění dá konstatovat, že ve funkcích déle vydrželi a ve výkonu si lépe vedli politici, kteří za sebou neměli dráhu aktivního umělce. Mizivou stopu v úřadu zanechali herci Martin Stropnický a Martin Štěpánek, vysloveně mizernou herec Vítězslav Jandák, jenž nastoupil po Dostálovi a s jeho osobou nastal obrovský propad ve způsobu jednání a vyjadřování (Jandák například tlačil tehdejšího šéfa Galerie Rudolfinum Petra Nedomu, aby ve výstavním programu více preferoval české umění). Z polistopadové historie ministerstva kultury lze rovněž vysledovat, že při obsazování resortu politicky dominovaly tradiční strany – lidovci a sociální demokraté, a pokud za tradiční považujeme už také ODS, pak můžeme jmenovat i ji – v minulém volebním období ji zastupoval Martin Baxa. Naopak tragičtí na počátku minulého desetiletí byli ministři navrzení za TOP 09 Jiří Besser a Alena Hanáková.

Když tedy aktuální stav poměříme právě nastíněnou historickou optikou, tak textař, marketér a rapper Oto Klempeř, nominovaný do nynější vlády za Motoristy sobě, formálně vykazuje znaky těch ministerských angažmá, na něž je lepší zapomenout (Jandák, Hanáková, ovšem třeba i „socanský“ šíbr Antonín Staněk). Ale to jsou jen statistiky a papírové předpoklady. Ministr, jenž do funkce nastoupil vloni 15. prosince, je sice svou dosavadní činností potvrzuje, ale zároveň do diskuse o kultuře a roli ministerstva vnesl novou kvalitu, symbolizující posun zmíněný v úvodních řádcích tohoto textu.

MLČET A MLŽIT

Martin Baxa měl úřadování relativně ulehčené o jednu důležitou skutečnost. Jeho ministerstvo čerpalo finanční injekce z *Národního plánu obnovy*. Ten existoval díky postcovidovému *Nástroji pro oživení a odolnost EU*, což byly peníze, které „Brusel“ poskytl členským zemím pro usebrání se z krize počátku tohoto desetiletí. Česku připadlo 214,6 miliardy korun a kulturní resort díky němu třeba jen v loňském roce navíc disponoval částkou 1,605 miliardy. Jenže *Plán obnovy* již vyschl, byl časově omezen,

ostatně ještě Baxovo ministerstvo připravilo ke konci svého mandátu na letošní rok rozpočet nižší, než byl loňský. A za této situace se úřadu ujal Oto Klempeř.

Prakticky ihned, po jeho prvních veřejných prohlášeních, bylo „lidem z kultury“ jasné, že tento novopecený politik o resortu neví prakticky nic, nijak se na jeho převzetí nepřipravoval. Ministerstvo kultury nikdy nepatřilo ve vládní agendě k silným hráčům, jeho rozpočet je zlomkem prostředků na některých jiných ministerstvech a post ministra kultury vždy na danou partaj takzvaně zbyl, měla jej do počtu. Ale ještě nikdy se nestalo, aby připadl zástupci strany, která se již názvem deklaruje jako zájmová a svým základním zacílením naprosto vzdálená problematice kultury a životního prostředí, přičemž právě těmto ministerstvům motoristická partaj nyní šéfuje.

První týdny a měsíce se vyznačovaly tím, že ministr Klempeř sice v úřadu přijímal různé návštěvy, zavěšoval na sociální síť fotografie z těchto setkání, ale s médii prakticky nekomunikoval, rozhovory neposkytoval, když novinářům vůbec odpovídal, pak útržkovitě, v chůzi na půdě Poslanecké sněmovny, případně vydal prohlášení pro ČTK. Počátkem února úřad sdělil, že ředitelkou kabinetu ministra kultury a zároveň jeho mluvčí se stala Barbora Štátná, do té doby mluvčí Motoristů sobě. Na ministerstvo v tu dobu také přišli noví náměstci. Úřad se zapouzdřil. Pro představu: v polovině srpna, kdy vznikal tento článek, stálo na stránkách ministerstva kultury, v rubrice Novinky a média, toto oznámení: „*Novinářské dotazy prosím zasílejte na press@mk.gou.cz*“, v adresáři úřadu jsou uvedeny pevné linky na tiskové oddělení a tiskovou mluvčí. Ale nikde žádné jméno. Pro srovnání: na stránkách například ministerstva financí najdete seznam pěti konkrétních lidí odpovědných za komunikaci s médii, na stránkách ministerstva školství jsou kontakty na mluvčího včetně čísla mobilního telefonu i kontakty na všechny další zaměstnance odboru vnějších vztahů a komunikace.

STARÉ ČASY VÁM SKONČILY

To všechno jsou víceméně provozní záležitosti. Pak je tu však rovina politických kroků, výroků a koncepčních rozhodnutí. Hned

v lednu se Klempeř sešel se slovenskou ministryní Martinou Šimkovičovou, kdy kromě jiného probírali chystanou změnu ve financování českých veřejnoprávních médií. Klempeř před nástupem do funkce v souladu s předvolebním programem Motoristů odmítal financování ČT a ČRo ze státního rozpočtu, ale již v půli ledna, po několika dnech ve funkci, obhajoval pravý opak. Ministryně Šimkovičová dává slovenské kultuře zabrat organizačně i finančně, prosazuje národoveckou notu. Klempeř po setkání s ní řekl, že „*chceme spolupracovat v daleko širším rozsahu než doposud*“, a exministru Baxovi vytkl, že ten si na Šimkovičovou neudělal čas.

Hned poté se Klempeřovi nelíbilo, jak se o něm vyjadřovali někteří umělci na demonstraci spolku Milion chviliek pro demokracii, a chtěl si to s nimi vyříkat „*z očí do očí*“. Oni souhlasili, navrhli veřejnou debatu, ministr ji odmítl, chtěl diskutovat u sebe na úřadě. Následoval spor o kulturní dotace, Klempeř vystartoval proti komisi pro literární akce a periodika, která odmítla rozdělit prostředky snížené o čtyřicet procent, ačkoli celkově peněz na živou kulturu mělo ministerstvo k dispozici o dvacet procent méně. V té souvislosti ministr prohlásil, že jestliže o dotacích v minulosti rozhodovali umělci (fakticky: odborné komise), tak tyhle časy skončily. A to je podstatný moment! – Pomineme-li pekelnou epizodu s ministrem Jandákem, k níž však došlo ve zcela jiné, celkově liberálnější a odolnější politické a společenské konstelaci, pak ministerstvo kultury vždy zajišťovalo podmínky pro svobodné a pokud možno existenčně důstojné existování té části kulturního sektoru, k němuž má pravomoci. Nyní však má pod Klempeřovým vedením ambici říkat, komu přispět, komu ne a co je to národní kultura. Zatímco ministr Baxa (stejně jako před ním Lubomír Zaorálek) se snažil domluvit s celou kulturní obcí, choval se konsenzuálně, jeho nástupce volí latentní i otevřenou konfrontaci a aroganci a neustupuje z ní, ačkoli jeho politické výsledky jsou zoufalé.

Když předložil nový mediální zákon, sešlo se k němu z jiných vládních úřadů tolik připomínek, že návrh zákona byl označen za nepoužitelný a premiér Babiš na konci května sdělil, že kabinet se jím dál zabývat nebude. Místo letního zklidnění

a sebereflexe Klempeř & Štátná v červenci vyrukovali s dokumentem *Státní kulturní politika 2026–2030+*. Objevila se k připomínkovému řízení na webu Hospodářské komory ČR, pro připomínky bylo vyhrazeno několik málo dnů. Kulturní obec jen zírala, neboť netušila, že se takový dokument na ministerstvu peče, nikdo jej s ní nekonžutoval. Žila v domněnii, že platí to, co zaznělo od Klempeře v březnu: předchozí vládou přijatá *Státní kulturní politika* platí. Ještě v květnu mluvčí Štátná tvrdila, že žádný nový dokument nevzniká, a o dva měsíce později byl na světě a s informací na jeho poslední straně, že jej vypracovala – Barbora Štátná. Když začaly kulturní organizace protestovat, ministerstvo prodloužilo termín pro připomínkové řízení a začalo existenci dokumentu bránit s argumentací, že se v něm odrážejí priority této vlády a že není plný vágních prohlášení jako „Baxova“ kulturní politika, nýbrž stojí na konkrétních věcech. V dosud známých připomínkách se však objevují kupříkladu výtky, že předložený návrh vlastně postrádá podobu *Státní kulturní politiky*, která má být obecnější než představa jedné partaje, nebo že není jasné, z čeho nová strategie vychází a jak bude zajištěn její financování.

Takříkajíc situace na bojišti se mění každým dnem a predikovat, co se bude dít koncem léta či začátkem podzimu, kdy čtete tyto řádky, se dá těžko, neboť ministerstvo kultury vedené Oto Klempeřem nemá žádnou strategii. Vystačí si s taktikou ad hoc kroků, které lze záhy popřít a tvrdit pravý opak toho, co bylo řečeno včera. Nelze ovšem vyloučit, že tato ne-strategičnost, zmatečnost i uhybavost jsou svého druhu strategií, jejímž cílem je kulturní veřejnost uondat, utahat, otrávit, pošvat jednotlivé její segmenty proti sobě navzájem. Zbývající měsíce do konce letošního roku leccos napoví a mně moje intuice napovídá, že to pravé provozněpolitické „maso“ nastane v roce 2027. Kéž bych se mýlil!

JOSEF CHUCHMA

autor je publicista a kritik, editor webu ČT art; v devadesátých letech šéfoval kulturní rubrice *MF Dnes*, později v témže listu vedl sobotní přílohu *Kavárna*, posléze v *Lidových novinách* přílohu *Orientace*

SÍLA (KULTURNÍHO) PROTESTU A SLABOST



TÉMA (KULTURNÍCH) BOJKOTŮ A PROTESTŮ BY NESPORNĚ VYDALO NA OBSÁHLOU ANALÝZU. KDE KONČÍ HRANICE KULTURY A ZAČÍNÁ POLITICKÉ POMEZÍ? A KDY SE DÁ JIŽ HOVOŘIT O PROTESTU JAKO VĚDOMÉM ORGANIZOVANÉM A CÍLENÉM HNUTÍ? ZAHRAJUJE TO JEN MASOVOU AKTIVITU, NEBO TAKÉ INDIVIDUÁLNÍ PROTEST, VÝKŘIK ČI PERFORMANCI? A CO OTÁZKA VEŘEJNÉHO PROSTORU? JAK VIDNO, JIŽ JEN SAMOTNÁ DEFINICE TÉMATU JE POMĚRNĚ SLOŽITOU MATERIÍ, KDY VLASTNĚ ZÁLEŽÍ NA SUBJEKTIVNÍM ÚHLU POHLEDU.

Předně bychom měli říct, že podstata kulturních bojkotů a protestů (ponechme teď stranou politicko-spoločenské protesty*) tkví v možnosti vůbec protestovat či bojkotovat. Naše západní kultura je dědicem modernity odvíjející se do značné míry od Velké francouzské revoluce v roce 1789 a následných modernizačních kroků ve vývoji společnosti, její struktury, demokratizace, participace. Právě tato revoluce položila základy moderní občanské společnosti, kdy prosadila koncept občana s nezadatelnými právy. Zjednodušeně řečeno: Společnost musí poskytovat prostor pro protest, pokud ten má být alespoň částečně racionální, a ne pouze agresivním vyhrěznutím (třeba sociální) frustrace jako v případech poddan-ských bouří na sklonku feudálního období. Musí proběhnout složitá cesta k občanským právům a svobodám, k možnosti se proje-ovat i bez ohledu na sociální a majetkovou strukturu. A v případě kulturní sféry se musí vytvořit takové prostředí, ve kterém bude kultura sehrávat důležitou roli i v šir-ším společenském povědomí.

Česká společnost má poměrně silnou tradici kultury a kulturních osobností, jež promlouvají do veřejného prostoru. Je to nesporně dáno tradicí tzv. národního obroz-ení; v českém prostředí nevznikl moder-ní národ prostřednictvím vlastního státu,

HISTORICKÝ KONTEXT

ale pomocí společného jazyka a kultury. Teprve když lidé začali sdílet český jazyk, literaturu, historii a kulturní identitu, moh-li se začít chápat jako politické společen-ství, které má právo rozhodovat o svém osudu. Česká společnost navíc postrádala propojení národního hnutí například se šlechtickým prostředím, jako tomu bylo v Polsku či Maďarsku. Tam „jejich“ šlechta mluvila jazykem jejich národa – u nás se ale projevil česko-německý rozpor. O to větší význam přikládalo české prostředí od 19. století i během 20. století kultuře, lite-ratuře, osobnostem s kulturním výkonem a dopadem. Ostatně, názvy ulic a sochy ve veřejném prostoru nám dodnes ukazují, jak hluboko jsme zakotveni v této tradici, jak-koli ji dnes již živě nevnímáme.

Je pak několik významných momentů našich moderních i soudobých dějin, kdy kulturní protest hrál i nespornou historic-kou roli. Pojmenovával nejen kulturní, ale především společensko-politické problémy, samozřejmě vždy v parametrech své doby. Můžeme vzpomenout *Manifest českých spi-sovatelů* z roku 1917, který propojoval hlas kulturních osobností s národním hnutím směřujícím k státní samostatnosti. Na dvě stě tehdejších kulturních osobností vyzva-lo v květnu 1917 české poslance vídeňské říšské rady, aby se jasně vymezili proti mo-narchii, a šlo o první veřejné vyhranění se po letech domácí válečné loajality. První republika byla pak velmi dynamickým pro-storem, který přinášel množství (také kul-turních a ideových) soubojů ve veřejném

* Před naší pomyslnou závorkou mohou zůstat vel-ké demonstrace sociálních demokratů za sociál-ní práva či masové akce na podporu všeobec-ného volebního práva např. v letech 1905–1907. Stejně jako demonstrace související s velkou hospodářskou krizí. Jde o primárně politické akce, se silným sociálním nábojem. A nesmíme zapomínat ani na protesty související s čistě nacionálními důvody. Přitom jak v sociální, tak v národní otázce je vždy prostor také pro kulturu, resp. kulturní osobnosti, jež vyjadřují podporu těmto výsostně politickým otázkám. Kulturu tak nelze oddělit od politiky, mnohem jednodušejí má politika tendenci se oddělovat od kultury.

prostoru. Někteří levicoví spisovatelé takto odsoudili bolševizaci komunistické stra-ny v roce 1929 a osobnosti jako Vančura, Hora, Olbracht nebo Majerová byli násled-ně vyloučeni z KSČ. Jiná skupina podporu-jící Gottwalda se poté naopak stala mluvčí dělníků během mostecké stávký a takto by se v otázce angažovanosti kulturní levi-ce dalo pokračovat až do španělské války a konce třicátých let 20. století.

První republika je přitom jistou výjimkou v našich dějinách 20. století, protože i přes všechny své problémy zde byl objektivně svobodný prostor, ve kterém bylo možné se svobodně vymezovat proti politické moci. To již nezaznamenáme ani za protektorátu, ani za tzv. třetí republiky, natož po roce 1948. I přesto ale najdeme právě po únoru 1948 několik světlejších momentů. Známým pří-kladem je vystoupení Seiferta, Hrubína či Kaplického na sjezdu spisovatelů v roce 1956, kdy po letech mlčení a stalinistického teroru právě tito zmínění trefně a ostře pojmenovali marasmus a lež posledních let. A opravdo-vým festivalem protestu proti dosavadnímu vývoji byl spisovatelský sjezd roku 1967, kde promluvila již emblematická jména jako Kundera, Vaculík, Kohout, Liehm, Procházka či Havel. Za všechny lze uvést výrok Ludvíka Vaculíka, že režim za dvacet let vlády nevyřešil ani jednu zásadní lidskou otázku. Zejména postoje spisovatelů byly vnímány širokou společností velmi příznivě, a došlo tak k jisté pozitivní vzájemnosti mezi inteligencí, kulturou a veřejností. Zároveň šlo ale možná o poslední podobný moment, kdy mělo kulturní sdružení (samozřejmě oficiální v rámci tehdejšího systému Národní fronty) takový dopad a dosah i k širší veřejnosti. Na-váže na to pak několik událostí roku 1968, za všechny jmenujme manifest *Dva tisíce slov*, který na podnět několika akademiků sepsal Ludvík Vaculík. Ten jednak pojmenovával chyby minulosti, podpořil reformní proces, a především vyzval obyvatelstvo k politic-ké aktivitě. To ale již vnímala komunistická strana jako nebezpečí. Hektická doba a po-otevření možnosti přinesly záblesky kultur-ně-politického protestu, situace však vzápětí zatuhla normalizací. Ale i zde můžeme nalézt příklady protestu či společenského bojkotu, jež se však odehrávaly v podzemí společnos-ti. Ano, řeč je o undergroundu, který se chtěl vědomě vyčlenit ze zaběhnutých společen-ských kultur, přičemž ve středobodu jeho svobodného života byla hudba, potažmo vý-tvarné umění. A pokud se hnutí *Charty 77* začalo modelovat na základě solidarity s perzekvovanými hudebníky, je to ten nejlepší příklad vstupu kulturního protestu do politických vod. S pádem komunismu v roce 1989 se opět proměnila situace a pří-krov diktatury nahradil svobodný prostor, kdy se otevřely doposud nepředstavitelné možnosti svobodného projevu.

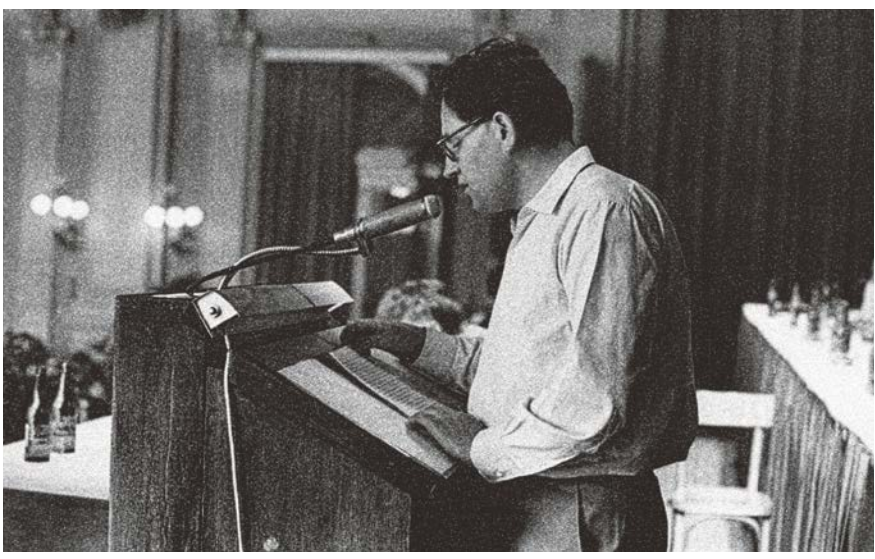
Některé z uměleckých aktivit ve veřej-ném prostoru přitom angažovaně promlou-valy směrem k nedostatečnému vyrovná-vání se s komunistickou minulostí. Mám na mysli kupříkladu několik výstavních akcí skupiny Pode Bal „Malík urví“, které temati-zovaly kontinuitu některých společenských elit mezi komunismem a realitou České

republiky po roce 2000. Výstavám se dostalo poměrně velké mediální pozornosti a umě-leckou formou se tím tematizoval objektivní společenský problém. A našlo by se jistě dosti dalších příkladů. Informační věk pak přinesl nové možnosti projevu, nové ná-stroje aktivizace, ale současně konec určité přímočarosti a předvídatelnosti fungování veřejného prostoru. Máme totiž k dispozici nejen fyzický a masmediální prostor (ve starém způsobu rozhlas či televize), ale i prostor virtuální. Ten umožňuje bezpočet aktivit, je svým způsobem na jedné straně výsostně demokratizační, na druhé straně je jeho vlastností manipulativnost, algoritmic-ká soustředěnost a zapouzdřenost.

Otázkou rovněž zůstává, když se přidrží-me pojmu *protest*, co může být a je nyní tématem protestů „na kulturní frontě“? Je příkladem kulturního protestu vypískání ministra kultury Oty Klempeře ve Strážnici v roce 2026? A jak interpretovat happenin-govou formu protestu Milionu chvilék na Letné na jaře 2026, kde mimo jiné tisíce a ti-síce lidí pěli k narozeninám Zdeňku Svěrá-kovi? Když se pokusím „vydestilovat“ téma protestu, poté to může být obava o ztrátu svobodného prostoru pro kulturu (i infor-mace), obava z ideologizace podpory kul-tury (jako na Slovensku) a také obava ze ztráty svobody veřejnoprávních médií. Na druhé straně část politického spektra hovoří o nebezpečí opačné ideologizace veřejného prostoru a kritizuje údajně přemrštěnou korektnost ve vyjadřování, „zelenou ideolo-gii“, „LGBT+ ideologii“ apod. Soubor těchto obav svého času shrnul kardinál Dominik Duka do názoru, že menšinová témata zača-la ovládat většinu společnosti. Bohužel, po-kud vedle sebe postavíme obavu o svobodu kulturního prostoru a „kulturní války“ proti jakýmsi „-ismům“, ocitli jsme se v době zmatení jazyků, záměny skutečných pro-blémů za zástupné a obecného pojmoslov-ného zmatku. Nejlepším vodítkem v těchto případech je jednoduché pravidlo – která z obav má za cíl skutečné omezení svo-bodného prostoru a která naopak hájí jeho mnohovrstevnatost? A tak se boj o „tradič-ní hodnoty“ může velmi rychle proměnit v hájení principu, že nic kromě „tradičních hodnot“ nedostane prostor.

Přitom je naše kulturní prostředí ještě poměrně krotké oproti například realitě v Polsku, která je značně vyhrcořenější. Tam dochází k situacím, kdy galerie mo-derního umění v centru Varšavy připravuje angažované výstavy s tématy genderu nebo práva žen na přerušení těhotenství, aby se v prostorách galerie následně začali obje-vovat někteří polští politici točící si kritic-ké příspěvky na TikTok, odsuzující toto „zvřhlé umění“. Představa Tomia Okamury navštěvujícího nějakou galerii je nám stále poněkud vzdálená... A nejde jistě jen o pří-stup konkrétních politiků, jde patrně spíše o to, co si marketingově a mocensky vy-hodnotí populistická část politického spe-ktra jako volební těžitelne. A kultura to, zdá se, vskutku není. Míra jisté společenské lenosti, spokojený konzumerismus a „oblé tvary“ českého veřejného prostoru vytvá-řejí jemně zamřelou hladinu zdejší reality.

FOTO: MORAVSKÁ GALERIE



Ludvík Vaculík na sjezdu Svazu československých spisovatelů, 1967

FOTO: ROBBIE IAN MORRISON, WIKIMEDIA COMMONS



Sametová revoluce v Praze, listopad 1989

A když je třeba bránit Českou televizi a na-jít podporu širší společnosti, argumentuje se nejen svobodným zpravodajstvím, ale ztrátou *StarDance*.

Kdybych se pak měl pokusit o jisté shrnu-tí, patrně bych došel ke skeptickému kon-statování, že kulturní protesty a bojkoty budou do budoucna výsadou užších skupin angažovaných umělců či intelektuálů, ale je-jich společenský dopad bude mizivý. Česká společnost se pohybuje na trajektorii ideové hibernace, ze které se ani probouzet ne-chce. Pokud tedy nedojde k tomu, že obava o ztrátu svobodného prostoru pro kulturu se nepropojí s intenzivním pocitem, že může jít o ztrátu svobody obecně. I když i zde bych byl znovu skeptický, zda bude ztráta některých základních svobod tak důležitým tématem, aby většina společnosti pustila madlo nákupního košíku. Je přitom otázkou, kam se ztratila ona role kulturních osobnos-tí, které svého času objektivně hýbaly spo-trací jako volební těžitelne. A kultura to, zdá se, vskutku není. Míra jisté společenské lenosti, spokojený konzumerismus a „oblé tvary“ českého veřejného prostoru vytvá-řejí jemně zamřelou hladinu zdejší reality.

že Západ žije mimo jiné z mantry úspěchu, nejlépe viditelného. To vše je potom propo-jeno s otázkou identit, kdy díky širší dostup-nosti vzdělání není u velké části společnosti klíčová národní, ale profesní identita. A ta je spojena s jistým uspokojením z výko-nu profese. Oproti tomu stojí výrazná část společnosti, které jsou viditelný veřejný úspěch a profesní hrdost upřeny. Obrací se tedy k těm, kteří slibují „hrdost z podstaty“, „hrdost bez výkonu“, což je mimo jiné jeden z klíčů návratu nacionalismu. A kultura? Nezávislost kultury? Pro tu, obávám se, nemusí být v širší veřejnosti v tekuté době postavené na emocích sebeuspokojení příliš pochopení a synonymem pro pojem „nezá-vislost“ se může stát pojem „okrajovost“.

Na druhou stranu, pokud jsme jako spo-lečnost stále výrazněji ponořeni do emocí, mohla by to být právě kultura, která přine-se sílu imaginace, fantazie a prožitku, jež mohou nakonec pomoci spojovat. A tak, přes všechnu skepsi, nějakou naději si uchovíme.

MICHAL STEHLÍK
autor je historik

ZAHRA NIČNÍ KONTEXT

socialisticko-liberální érou a poté první vládou Viktora Orbána v letech 1998–2002. Zásadní posun však začal už po Orbánově porážce ve volbách roku 2002, kdy prohlásil: „*Vlast nemůže být v opozici.*“

Tato věta se stala něčím víc než jen politickým výrokem. Znamenala nový způsob chápání politiky, v němž ztráta moci nebyla pouhou volební porážkou, ale národní tragédií. Od této chvíle se političtí soupeři stále více proměňovali v nepřátele a veřejný život se měnil v trvalé bojiště. Proces vyvrcholil v roce 2006 v souvislosti s uniklými nahrávkami nového premiéra Ference Gyurcsánye, kdy došlo k pouličním demonstracím a nepokojům, které vyvrcholily v útok na sídlo maďarské veřejnoprávní televize. Tato situace znamenala fatální ztrátu důvěry mezi vládou a velkou částí společnosti a symbolizovala hlubokou morální a politickou krizi. Právě tehdy začal růst opoziční mediální ekosystém, který později získal značný vliv, zatímco důvěryhodnost socialistické vlády byla nenávratně poškozena. Výsledkem bylo drtivé vítězství strany Fidesz v roce 2010 a její první dvoutretinová parlamentní většina.

Jedno z určujících kulturních poselství nové éry formuloval Imre Kerényi, bývalý divadelní režisér a poradce Viktora Orbána. V reakci na kritiku nastupující kulturní politiky v roce 2010 prohlásil, že „*ted'jsme na řadě my*“ a že liberálnělevicová kulturní elita si bude muset odžít „*sedm hubených let*“. Tato věta vyjadřovala širší záměr: nejenom vytvořit jinou kulturní politiku, ale nahradit stávající kulturní kánon kánodem novým. Jeho ideologickým základem bylo přesvědčení, že kulturní instituce, univerzity, divadla, média, nakladatelství, grantové komise nebo systém ocenění byly po pádu komunismu ovládnuty úzkým okruhem převážně liberálních a levicově orientovaných intelektuálů, kteří mezi sebe nepouštěli konzervativně smýšlející umělce.

S novou vládnoucí garniturou se pak otevřely příležitosti mnoha lidem, kteří se dosud cítili na okraji, a politická loajalita se postupně stala formou kulturního kapitálu. Ocenění, funkce i vedení institucí se začaly stále častěji odvíjet nejen od profesních výsledků, ale také od politického postoje. Nejvýraznější osobností této proměny se stal Attila Vidnyánszky, divadelní režisér původem z ukrajinského Berehova. Do Maďarska přijel nejprve jako hostující režisér a jeho inscenace se rychle staly kultovními. Maďarská divadelní obec podporovala jeho soubor finančně, profesně i morálně. Jak se však jeho působení v Maďarsku stávalo trvalým, začalo ho ke kulturní politice nastupující vlády přibližovat několik faktorů: vlastní zkušenost s rezervovaným přístupem části zavedené divadelní elity, podpora ze strany umělců, kteří se dosud cítili na okraji kulturního dění, i rostoucí odcizení mezi divadelní profesí a politickou reprezentací. Postupně se stal jednou z ústředních postav maďarské kulturní politiky.

MODERNÍ DIVADLO

Následovalo rozsáhlé, ideologicky motivované přeuspořádání kulturní krajiny, v němž profesní kvality a umělecká úroveň stále více ustupovaly politické příslušnosti jako rozhodujícímu kritériu při rozdělování funkcí, uznání a institucionální moci. V roce 2011 Vidnyánszky vedle již existující Maďarské divadelní společnosti založil Maďarskou společnost Thespidů. Původní organizace do té doby zastupovala prakticky celou maďarskou divadelní obec na profesním, nikoli politickém základě. Nová organizace vznikla jako politická protiváha tomu, co vláda označovala za nadměrnou liberální dominanci dosavadního profesního establishmentu. Získala významné veřejné prostředky, institucionální podporu i prestiž. Soustředila řadu nově jmenovaných divadelních ředitelů a vytvořila paralelní institucionální strukturu, která rychle změnila rozložení vlivu a funkcí v oboru. Dalším zásadním mezníkem se stalo Vidnyánszského jmenování ředitelem Národního divadla v roce 2013. Výsledkem nebyla jen hluboká proměna institucionální moci, ale také prohlubující se rozdělení maďarského divadla.

Nejdramatičtější konflikt přišel v roce 2020 s přeměnou Univerzity divadelního a filmového umění (SZFE) na instituci spravovanou nadací. Vidnyánszky se stal předsedou správní rady této nadace, přestože na univerzitě nikdy nevedl vlastní ročník, ačkoli byl dříve zván k výuce. Řada uznávaných pedagogů a akademických osobností na protest rezignovala. Patřil mezi ně bývalý prorektor univerzity László Upor i význačné postavy jejího uměleckého a akademického života, jako Tamás Ascher, Gábor Máté, Gábor Zsámbéki, László Bagossy, Ildikó Enyediiová nebo János Szász, který po transformaci školy a traumatizující policejní domovní prohlídce nakonec s rodinou opustil Maďarsko.

Mezi zářím a listopadem 2020 studenti během pandemie covidu-19 univerzitu na sedmdesát dní obsadili a vytvořili hnutí FreeSZFE. Za mimořádných okolností organizovali pracovní skupiny, demokratická fóra i fungující komunitu. Přestože okupace nakonec skončila, hnutí se stalo symbolem. Studenti i mnozí jejich podporovatelé byli zesměšňováni provládními médii a politiky, zatímco řada umělců, kteří se jich zastali, čelila profesním následkům. Patřil mezi ně i herec Ervin Nagy, později jeden z prvních významných představitelů kulturní sféry, kteří podpořili Pétera Magyara. Dnes působí jako státní tajemník odpovědný za kulturu a ve svém prvním parlamentním projevu jmenoval kolegy, kteří byli fakticky vytlačeni z veřejnoprávních médií.

Politická změna, kterou dnes mnozí Maďaři očekávají, nevznikla náhle. Když se Péter Magyar v roce 2024 objevil jako nová politická síla, po třech neúspěšných opozičních volbách a nesčetných demonstracích, které byly ignorovány či zesměšňovány, vnímalo mnoho lidí jeho hnutí jako

Protest na budapeštské Univerzitě divadelního a filmového umění (SZFE), září 2020



poslední šanci na změnu. Přímý kontakt s voliči na venkově, setkání po celé zemi a schopnost reagovat na vládní narativy argumenty místo sloganů postupně vytvářely pocit, že změna je možná.

Kulturní sféra tuto složitou historii odráží. Někteří mezinárodně uznávaní umělci Maďarsko opustili nebo začali žít mezi Maďarskem a zahraničím. Jiní přežili díky grantům a mezinárodní spolupráci. Někteří zůstali uvnitř systému a snažili se zachovat profesní standardy při jednání s institucemi závislými na vládě. Další přijali funkce a zdroje, které se později jevily nepřiměřené ve srovnání s možnostmi dostupnými širší kulturní obci. Vyrostla generace, která v jistém smyslu nikdy nedostala příležitost do profese vůbec vstoupit. Úkolem kulturní politiky a systému financování kultury je nyní najít způsob, jak vytvořit příležitosti pro ty, jejichž kariéra nemohla ani začít.

První dny po volbách ukázaly, jak obtížné bude nadcházející období. Touha po změně okamžitě otevřela debaty o jednotlivcích, institucích a odpovědnosti. Zvlášť významná je v tomto ohledu zkušenost hnutí FreeSZFE. Jeho vnitřní demokracie byla někdy pomalá a chaotická, zároveň však představovala míru participace a angažovanosti, kterou mnozí považovali za morálně nadřazenou systému, proti němuž vystupovala. Dnes FreeSZFE funguje jako vzdělávací instituce podporovaná dary a zapojující řadu bývalých univerzitních pedagogů.

Od politického obratu vznikají nová profesní fóra a síly veřejné diskuse. Sociální sítě zaplavily otevřené dopisy a veřejná vyjádření osobních postojů. Mnozí se snaží definovat své místo v novém uspořádání: ti, kteří předchozímu systému aktivně odpovídali, ti, kteří si zachovali nezávislost, ti, kteří s ním spolupracovali, i ti, kdo z něj těžili. Největší výzvou je skutečnost, že výměna politického systému automaticky neznamená změnu jeho návyků. Staré zákulisní mechanismy založené na osobních známostech se střetly s očekáváním, že nová éra bude stát na profesionalitě a transparentnosti. Zároveň ti, kteří byli vylučováni, pochopitelně požadují spravedlnost, zatímco jiní varují, že novou demokracii nelze budovat na pomstě. Toto napětí je patrné všude. Jedni volají po radikálních personálních změnách a vyvozování odpovědnosti, druhí tvrdí, že skutečným měřítkem nového systému bude schopnost překročit metody toho předchozího.

Moje vlastní zkušenost z Miškovce nabízí jinou perspektivu. Když bylo naše divadlo reorganizováno, tehdejší vedení města prohlásilo, že politická identita není důležitá: chtějí prostě dobré divadlo. Podporovali nás, protože věřili v profesní kvalitu. Později jsme pokračovali v práci za odlišných politických okolností, jak pod opozičním vedením města, tak pod vedením nakloněným vládě. Po určitou dobu bylo naše divadlo jedním z mála velkých



FOTO: ELIKES ANDOR, WIKIMEDIA COMMONS

divadel mimo Budapešť, které bylo možné označit za umělecky nezávislé. Přesto byla před každými volbami zpochybněna jeho budoucnost. Při snahách zajistit jeho další existenci jsme opakovaně naráželi na výrazně provinční charakter politického systému: rozhodnutí byla méně formována odbornými argumenty a více osobními vazbami, zájmovými sítěmi a politickou loajalitou. Klíčovou otázkou příštích let proto není jen to, kdo získá funkce, financování či uznání. Hlubší otázka zní, zda maďarská kultura dokáže vytvořit systém, v němž budou profesní kvalita, otevřenost a umělecká svoboda důležitější než politická příslušnost.

I dnes, když Attila Vidnyánszky v televizi hovoří o politicky motivovaných čistkách a současný ministr zahajuje objektivní audit Národního divadla, interpretuje Vidnyánszky tyto kroky jako ničení svého díla. Přitom základním profesním problémem jeho vedení byla právě nadměrná koncentrace institucionální a profesní moci kolem jediné umělecké osobnosti.

Předchozí systém reagoval na reálné existující a široce uznávané problémy, avšak především na jejich viditelné projevy, nikoli na jejich příčiny. Nabídl řešení, které se z dlouhodobého hlediska ukázalo jako problematické pro fungování celého systému. Vedlo k nadměrné koncentraci institucionální moci v maďarském divadle i divadelním školství, zatímco prostor pro profesní pluralitu, kontrolu a generační obměnu se postupně zužoval. I v nezávislém sektoru, kde si grantové orgány zachovaly určitou autonomii, byly státní prostředky omezeny natolik, že téměř nezbylo nic, co by bylo možné důstojně rozdělovat. V takovém systému bylo stále obtížnější zůstat zcela poctivý a bez kompromisů. Morální krizi navíc nelze plně vyřešit, dokud rozdělování zdrojů zůstává ve stejných rukou.

Orientaci v tomto přechodném období komplikuje atmosféra nabitá oprávněným hněvem. Zatímco vytváření kritérií pro institucionální obnovu vyžaduje trpělivost, hodnocení účasti na předchozím systému

probíhá ve vysoce emotivním prostředí. Ti, kteří byli vylučováni, očekávají spravedlnost; ti, kteří se na systému podíleli nebo z něj profitovali, jsou nyní vyzýváni, aby své kroky vysvětlili. Mezi těmito postoji leží obtížný úkol rozlišit spravedlnost od pomsty.

A přesto se uprostřed změn, v něž jsme si po desetiletí netroufali doufat, objevuje opatrný optimismus, jaký jsme už velmi dlouho nezažili. Často tento okamžik označujeme za novou společenskou transformaci. A v mnoha ohledech jí skutečně je. Mění se všechno: instituce, vztahy, očekávání, ale i my sami. Skutečnou zkouškou každé historické proměny však není jen to, zda jeden systém zmizí. Jde o to, zda lidé, kteří ji prožívají, dokážou změnit mechanismy, které tento systém vytvořily. Budoucnost maďarského divadla a kultury proto nebude záviset pouze na tom, kdo obsadí jednotlivé instituce. Rozhodne se podle toho, zda budeme schopni vytvořit kulturní prostředí, v němž nesouhlas už nebude znamenat vyloučení, profesní kvalita bude mít větší váhu než politická příslušnost a hodnota umělce už nikdy nebude určována jeho blízkostí k moci.

Nevěřili jsme, že tento okamžik někdy přijde.

MÁTÉ SZABÓ

autor je divadelní režisér a ředitel Národního divadla v Miškolci



FOTO: SAMU GALOS

ZÁŘÍ—ŘÍJEN 2026

ABC

7 PO 19.00 L. Goldstein **PAN HALPERN A PAN JOHNSON**
Pronájem Divadla Ungelt

8 ÚT 19.30 A. Miller **SMRT OBCHODNÍHO CESTUJÍCÍHO**

9 ST 19.00 W. Russell **SHIRLEY VALENTINE**

10 ČT 19.00 podle J. Marka **HŘÍŠNÍ LIDÉ MĚSTA PRAŽSKÉHO**

13 NE 13.30 **HUCULKA KSEŇA**
Pronájem

14 PO 19.00 E. Thompson **NA ZLATÉM JEZEŘE**

15 ÚT 19.00 K. Čapek **BÍLÁ NEMOC**
Anglické titulky

17 ČT 19.00 W. Shakespeare **HAMLET**
+ Lektorský úvod od 18.30 na Malé scéně

18 PÁ 19.00 R. Sonego, R. Giordano **VÍM, ŽE VÍŠ, ŽE VÍM...**

19 SO 19.00 N. Hornby **ZPRÁVA O STAVU MANŽELSTVÍ**
Kavárna ABC

20 NE 16.00 A. Skálová, L. Vacovská
PŘIPRAVTE SE NA CESTU!
Doprovodný program k inscenaci Gulliverovy cesty na Malé scéně

17.00 P. Boháč podle J. Swifta **GULLIVEROVY CESTY**

21 PO 19.00 B. Steelová **NEŽ HVĚZDY ZAPADNOU**

22 ÚT 19.00 M. Vačkář, O. Havelka
ZÍTRA SWING BUDE ZNÍTI VŠUDE

23 ST 19.00 K. Čapek **BÍLÁ NEMOC**

24 ČT 19.00 M. Vačkář, P. Hudský, O. Havelka
NEBOJ, BEJBY, TO JE JAZZ!

26 SO 16.00 P. Rut
CO NA SVĚTĚ MÁM RÁD – MALÁ OSLAVA STODVACÁTÝCH NAROZENIN JAROSLAVA JEŽKA
Kronika MDP na Malé scéně

19.00 S. Petrů **JEŽEK**
+ Lektorský úvod od 18.30

27 NE 19.00 D. Greig **DOTKNOUT SE PRÁZDNA**

28 PO 19.00 **SWING! SWING! SWING!**
Pronájem Ondřej Havelka a jeho Melody Makers

29 ÚT 19.00 M. Čepelka, P. Ulrich
ŠANSONÁRIUM S MILONĚM ČEPELKOU
Kavárna ABC

30 ST 19.00 L. Kirkwoodová **NEBESA**
+ Lektorský úvod od 18.30 na Malé scéně

↓
AKTUÁLNÍ INFORMACE
O PROGRAMU NALEZNETE NA:

WWW.MESTSKADIVADLAPRAZSKA.CZ

ZMĚNA PROGRAMU
VYHRAZENA

ROKOKO

9 ST 19.00 S. Petrů **DOKTORKA Z DOMU TRUBAČŮ**

11 PÁ 19.00 E. Kishon **ODDACÍ LIST**

14 PO 19.00 S. Petrů **DOKTORKA Z DOMU TRUBAČŮ**

15 ÚT 19.00 M. McDonagh **PAN POLŠTÁŘ**

17 ČT 19.00 podle F. Scotta Fitzgeralda
PODIVUHODNÝ PŘÍPAD BENJAMINA BUTTONA

21 PO 19.00 S. Petrů **DOKTORKA Z DOMU TRUBAČŮ**
+ Prohlídka zákulisí po představení

24 ČT 19.00 C. van Kampenová **FARINELLI A KRÁL**
+ Lektorský úvod od 18.30, pro předplatitele a členy Klubu První řada za 150 Kč

25 PÁ 19.00 Ch. Leunensová, D. Košťák **MŮJ MALÝ VŮDCE**

28 PO 19.00 D. Kehlmann **SOUSED**

29 ÚT 19.00 Z. Salivarová **HONZLOVÁ**

ZPRÁVA O STAVU
MANŽELSTVÍ

KOMEDIE

16 ST 18.00 J. Potůček
ARCHITEKTURA A HISTORIE DIVADLA KOMEDIE
Architektonická prohlídka

17 ČT 19.30 E. Ernesto **MYSTICAL SELF**
Koprodukce s Lenka Vagnerová & Company

19 SO 19.30 T. Waits, W. S. Burroughs, R. Wilson
THE BLACK RIDER
+ Lektorský úvod od 19.00, české a anglické titulky

20 NE 19.30 M. Houellebecq, T. Ráliš **ZNIČIT**
+ Lektorský úvod od 19.00, anglické titulky

22 ÚT 10.00 **DIVADLO JE METAFORA – PROJEKTOVÝ DEN V DIVADELNÍM ZÁKULISÍ**
Pro školy 15+

19.30 É. Louis **JAK SE STÁT JINÝM**
+ Lektorský úvod od 19.00, anglické titulky

23 ST 19.30 L. Vagnerová **PANOPTIKUM**
Koprodukce s Lenka Vagnerová & Company

24 ČT 19.30 J. Maksymov **TESLA**
+ Lektorský úvod od 19.00, anglicko-české titulky

29 ÚT 19.30 D. Bowie, E. Walsh **LAZARUS**
Anglicko-české titulky

30 ST 19.30 podle M. Shelleyové **FRANKENSTEIN**
+ Videolektorský úvod od 19.00, anglické titulky

JAK SE STÁT JINÝM
MEZ HVĚZDY
ZAPADNOU

JEŽEK
SIMONA PETRŮ
REŽIE: MICHAL DOČEKAL



↓
ABC
26. 9. 19.00

Zemřel jako uprchlík v New Yorku na Nový rok 1942. Osud mu vyměřil, stejně jako Mozartovi, pětatřicet let. Jeden z největších skladatelů moderní české vážné i populární hudby, věčné dítě, milovník piva, hovědin i temně modrých blues, kluk ze Žižkova, který se dalekohledem díval vysoko do světél velkoměst a svůj milovaný pokoj si musel přidržovat blízko před očima. Žil a hrál vždycky naplno. Všem omezením, trápením a bolestem na- vzdory. A jeho hudba nepotřebuje žádné polehčující okolnosti.

FARINELLI A KRÁL
CLAIRE VAN KAMPENOVÁ
REŽIE: MARIÁN AMSLER



↓
ROKOKO
24. 9. 19.00

Hudba někdy dokáže to, co nedokážou žádné léky – utišit chaos v hlavě a přinést klid. Právě to se stane na dvoře špa- nělského krále Filipa V., který se uzavírá světu, propadá se do temných stavů a odmítá slyšet, co se v zemi skutečně děje. Zoufalá královna Alžběta přivádí na dvůr Farinelliho, zpěváka s rozsahem tak nevídaným a hlasem tak podmanivým, že v králi probudí cosi, co se lékařům nepodařilo – touhu žít.

THE BLACK RIDER
TOM WAITS, WILLIAM S. BURROUGHS, ROBERT WILSON
REŽIE: VERONIKA KOS LOULOVÁ



↓
KOMEDIE
19. 9. 19.30

Wilhelm miluje Katynku. Katynka miluje Wilhelma. Tatínek ale Katynku Wilhelmovi dát nechce, protože Wilhelm není lovec. Jak naučit s puškou někoho, kdo v ruce držel pouze pero? Stačí jeden tajemný cizinec a hrst očarovaných kulek. Jenže d'áblovy střely samy vědí nejlépe, kdo je jejich cíl. Mexico City, září 1951. V baru sedí Čarostřelec. Ten miluje Joan. Spolu si hrají na Vilé- ma Tella. I Čarostřelec ale jednoho dne mine. A tak pustí zbraň a své kouzlo zkusí perem přenést na papír. Jenže jak sdělit prav- du, kterou si sami nikdy nechcete přiznat? Smlouva s d'áblem na půdorysu vraždy Joan Vollmerové, která ač milovaná a nená- viděná bude navždy spjata se životem Williama Burroughse, ve kterém ji svázal sám autor-vrah.

ABC

- 1

ČT

19. 30

K. Čapek

BÍLÁ NEMOC

Anglické titulky
- 2

PÁ

19. 00

KONCERT FILMOVÉ HUDBY

Pronájem Symfonického orchestru

Dalibora Havlíčka
- 3

SO

20. 00

N. Hornby

ZPRÁVA O STAVU MANŽELSTVÍ

Kavárna ABC
- 4

NE

17. 00

E. Ferrante, A. De Angelis

GENIÁLNÍ PŘÍTELKYNĚ
- 6

ÚT

18. 30

MÍSTA DŮVĚRNÝCH POTKÁNÍ

Pro členy Klubu První řada
- 7

ST

19. 00

É. Zola, I. Klestilová

NANA A ZABIJÁK

+ Lektorský úvod od 18.30 na Malé scéně
- 8

ČT

19. 00

A. Miller

SMRT OBCHODNÍHO CESTUJÍCÍHO
- 9

PÁ

19. 00

D. Greig

DOTKNOUT SE PRÁZDNA
- 10

SO

19. 00

MŮJ MILÝ ČLOVĚČE

Pronájem Agentury Petry Zídkové artfield s.r.o.
- 11

NE

17. 00

M. Vačkář, P. Hudský, O. Havelka

NEBOJ, BEJBY, TO JE JAZZ!
- 12

PO

19. 00

podle J. Marka

HŘÍŠNÍ LIDÉ MĚSTA PRAŽSKÉHO
- 13

ÚT

19. 00

POCTA HANĚ HEGEROVÉ

Pronájem KaZ Production
- 14

ST

19. 00

W. Shakespeare

HAMLET

+ Lektorský úvod od 18.30 na Malé scéně
- 15

ČT

10. 00

W. Shakespeare

HAMLET

Pro školy
19. 00

S. Petrů

JEŽEK

+ Lektorský úvod od 18.30
- 16

PÁ

19. 00

W. Russell

SHIRLEY VALENTINE

1000. repríza
- 17

SO

15. 00

J. M. Barrie, D. Drábek

PETR PAN
- 18

NE

17. 00

K. Čapek

BÍLÁ NEMOC
- 19

PO

19. 00

R. Sonego, R. Giordano

VÍM, ŽE VÍŠ, ŽE VÍM...
- 20

ÚT

19. 00

L. Kirkwoodová

NEBESA

Pro předplatitele a členy Klubu První řada za 150 Kč
- 21

ST

19. 00

E. Thompson

NA ZLATÉM JEZEŘE
- 22

ČT

19. 00

B. Steelová

NEŽ HVĚZDY ZAPADNOU
- 24

SO

10. 00

P. Hašek

HERECKÝ KURZ PRO NEHERCE

Malá scéna ABC
- 25

NE

14. 00

J. Potůček

ARCHITEKTURA A HISTORIE DIVADLA ABC

Architektonická prohlídka
- 26

PO

9. 00

A. Skálová

PŘIPRAVTE SE NA CESTU!

Pro školy, doprovodný program k inscenaci
10. 00

P. Boháč podle J. Swifta

GULLIVEROVY CESTY

Pro školy
19. 00

W. Russell

SHIRLEY VALENTINE
- 27

ÚT

19. 00

M. Vačkář, O. Havelka

ZÍTRA SWING BUDE ZNÍTI VŠUDE
- 28

ST

18. 00

podle J. Marka

HŘÍŠNÍ LIDÉ MĚSTA PRAŽSKÉHO
- 29

ČT

19. 00

N. Hornby

ZPRÁVA O STAVU MANŽELSTVÍ

Kavárna ABC
- 30

PÁ

19. 00

D. Greig

DOTKNOUT SE PRÁZDNA

↓
AKTUÁLNÍ INFORMACE
O PROGRAMU NALEZNETE NA:

WWW.MESTSKADIVADLAPRAZSKA.CZ

ZMĚNA PROGRAMU
VYHRAZENA

ROKOKO

- 1

ČT

19. 00

Ch. Leunensová, D. Košťák

MŮJ MALÝ VŮDCE

+ Lektorský úvod od 18.30
- 2

PÁ

19. 00

S. Petrů

DOKTORKA Z DOMU TRUBAČŮ
- 6

ÚT

19. 30

C. van Kampenová

FARINELLI A KRÁL

+ Lektorský úvod od 19.00
- 10

SO

19. 00

S. Petrů

DOKTORKA Z DOMU TRUBAČŮ
- 11

NE

19. 00

BOLLYWOOD FIESTA

Pronájem
- 12

PO

19. 30

H. Pourrat

TOHLE SE STALO

Divadelní spolek JEDL
- 13

ÚT

19. 00

Z. Salivarová

HONZLOVÁ
- 15

ČT

19. 00

Ch. Leunensová, D. Košťák

MŮJ MALÝ VŮDCE
- 16

PÁ

19. 00

S. Petrů

DOKTORKA Z DOMU TRUBAČŮ
- 18

NE

14. 00

MLUVÍCÍ RUCE 2026

Pronájem České unie neslyšících
- 19

PO

19. 00

M. McDonagh

PAN POLŠTÁŘ
- 20

ÚT

19. 30

L. Trmíková

ZAHRADNÍČEK / VŠE MÉ JE TVÉ

Divadelní spolek JEDL
- 21

ST

19. 30

L. Trmíková

ŽENY, DRŽTE HUBY!

Divadelní spolek JEDL
- 24

SO

19. 00

A. Birchová

ANATOMIE SEBEVRAŽDY
- 26

PO

19. 00

A. Birchová

ANATOMIE SEBEVRAŽDY

+ Lektorský úvod od 18.30
- 28

ST

19. 00

D. Kehlmann

SOUSED
- 29

ČT

19. 00

podle F. Scotta Fitzgeralda

PODIVUHODNÝ PŘÍPAD BENJAMINA BUTTONA
- 30

PÁ

19. 00

E. Kishon

ODDACÍ LIST
- 31

SO

19. 00

S. Petrů

DOKTORKA Z DOMU TRUBAČŮ

TOHLE
SE STALO

KOMEDIE

- 2

PÁ

19. 30

T. Waits, W. S. Burroughs, R. Wilson

THE BLACK RIDER

+ Lektorský úvod od 19.00, české a anglické titulky
- 5

PO

10. 00

DIVADLO JE METAFORA – PROJEKTOVÝ DEN V DIVADELNÍM ZÁKULISÍ

Pro školy 15+
19. 30

É. Louis, D. Paška

JAK SE STÁT JINÝM

+ Lektorský úvod od 19.00, anglické titulky
- 7

ST

19. 30

J. Maksymov

TESLA

Anglické titulky
- 10

SO

19. 30

PREMIÉRA J. Baker

APARTMENT 24

Koprodukce s Lenka Vagnerová & Company
- 11

NE

19. 30

J. Baker

APARTMENT 24

Koprodukce s Lenka Vagnerová & Company
- 13

ÚT

18. 00

podle M. Shelleyové

FRANKENSTEIN

+ Videolektorský úvod od 17.30, anglické titulky
- 16

PÁ

19. 30

T. Waits, W. S. Burroughs, R. Wilson

THE BLACK RIDER

+ Lektorský úvod od 19.00, české a anglické titulky
- 17

SO

19. 30

M. Houellebecq, T. Ráliš

ZNIČIT

+ Lektorský úvod od 19.00, anglické titulky
- 23

PÁ

19. 30

L. Vagnerová

GOSSIP

Koprodukce s Lenka Vagnerová & Company
- 24

SO

19. 30

podle V. Woolfové

ORLANDO
- 25

NE

19. 30

D. Bowie, E. Walsh

LAZARUS

Anglicko-české titulky

APARTMENT 24
ANATOMIE
SEBEVRAŽDY

APARTMENT 24
KONCEPT, REŽIE
A CHOREOGRAFIE:
JOS BAKER

↓
PREMIÉRA
V KOMEDII
10. 10. 19.30, 11. 10. 19.30



Naše životy se pohybují ve spirálách – od dvojité šroubovice naší DNA až po rituály každodenní existence. Opakují se, proměňují, někdy stoupají vzhůru, jindy se stáčí dolů, ale nikdy se nevrátí na totéž místo. Inscenace kombinuje prvky tance, divadla, pantomimy, hudby, projekce a designu do synchronizovaných a neustále se vyvíjejících smyček. Vypráví příběh rozpadajícího se vztahu, v němž se vzpomínky na minulost přetvářejí v kaleidoskopický vizuální jazyk.

Koprodukce s Lenka Vagnerová & Company.

ANATOMIE
SEBEVRAŽDY
ALICE BIRCHOVÁ
REŽIE: MARIÁN
AMSLER

↓
PREMIÉRA V ROKOKU
24. 10. 19.00
26. 10. 19.00



Carol, Anna a Bonnie. Jedna se stane matkou a zjišťuje, že život se nezačne odvíjet podle slibovaného scénáře. Druhá se snaží najít vlastní cestu navzdory tomu, co zdělila. Třetí se rozhodne, že některé věci nebude opakovat vůbec. Tři generace žen, jejichž životy se na jevišti odehrávají současně, přestože každá patří do jiné doby. Hledají odvahu žít po svém a rozhodují se, co z minulosti přijmout a co už neopakovat. Lze přerušit příběh, který se začal psát dávno před naším narozením?

DOTKNOUT SE
PRÁZDNA
DAVID GREIG
PODLE KNIHY
JOEA SIMPSONA
REŽIE: MICHAL
MORAVEC

↓
ABC
9. 10. 19.00, 30. 10. 19.00



Skutečný příběh dvou mladých britských horolezců, Joea Simpsona a Simona Yatese, kteří se roku 1985 pokusili zdolat dosud nepokořenou západní stěnu Siula Grande v peruánských Andách. Co začne jako dobrodružství, promění se v boj o přežití a zkoušku přátelství, kterou nelze zvládnout beze ztrát. Světový bestseller Joea Simpsona se v divadelní verzi stává vizuálně a zvukově podmanivou a fyzicky namáhavou cestou do míst, kde každý krok je otázkou života a smrti. Metaforou lidské odvahy, vytrvalosti a potřeby dotknout se něčeho, co nás přesahuje.

MĚSTSKÁ
DIVADLA
PRAŽSKÁ

ABCKOMEDIEROKOKO

PRVNÍ ŘADA

6. ŘÍJNA 2026, 18.30
MALÁ SCÉNA ABC

Hosty Zuzany Maléřové budou v úvodním setkání nové divadelní sezóny herečky Nina Fridrichová, Petra Tenorová, umělecký šéf Marián Amsler a ředitel MDP Daniel Příbyl.

The Metropolitan Opera HD LIVE

SEZÓNA 2026–27
Nejprestižnější opera světa na plátně vašeho kina

19. září 2026 Dracet let Met v kinech OSLAVA VÝROČÍ	23. ledna 2027 Giacomo Puccini DĚVČE ZE ZÁPADU
3. října 2026 Wolfgang Amadeus Mozart COSÌ FAN TUTTE ON	20. března 2027 Kevin Puts TICHÁ NOC MET
17. října 2026 Giuseppe Verdi MACBETH	3. dubna 2027 Jules Massenet MANON ON
od 14. listopadu 2026 Georges Bizet CARMEN ZAZNAM	24. dubna 2027 Giuseppe Verdi OTHELLO ON
5. prosince 2026 Camille Saint-Saëns SAMSON A DALILA ON	5. června 2027 Richard Wagner PARSIFAL ON

Pro bližší informace sledujte metopera.cz

SVĚT OD VEDLE

Antonín Střížek
v Galerii Villa Pellé



FOTO: FRANTIŠEK ORTMANN



Noční městská zákoutí, zapomenuté dvory, tiché krajiny i předměty, kolem nichž běžně procházíme bez povšimnutí. Výstava Svět od vedle, která proběhla od 30. června do 16. srpna 2026, ukázala návštěvníkům Galérie Villa Pellé, jak se v rukou malíře Antonína Střížka proměňuje všední realita v prostor vzpomínek, nálad a jemné nostalgie. Připomíná, že i ty neobyčejnější věci v sobě skrývají nečekanou hloubku. Pokud ovšem máte schopnost si jich vůbec všimnout.

„Tématem pro obraz může být cokoliv. Víc než pouhá narativnost předmětu mě inspirují tvar, barva, prostor, odraz světla,“ upřesňuje výtvarník. Svoji vlastní inspiraci nachází předně ve vnějším světě. „Fascinují mě vášně jiných lidí, když má někdo jiný k něčemu vztah,“ vysvětluje. Takto například začal malovat vlaky poté, co se dočetl o hluboké lásce Antonína Dvořáka k železnici, nebo když v osmdesátých

letech potkával lidi, kteří uměli vlakové jízdní řády nazpaměť. Právě z těchto vnějších podnětů čerpá nejvíce: „Zajímá mě, co druzí mají rádi. Chci hledat všeobecně známé věci a nějak si jich všimnout.“

Sám sebe nevnímá jako dokonalého řemeslníka ani umělce. „Nepovažuji se za geniálního kreslíře, proto hledám témata, která se mi dobře dělají a ke kterým si dokážu vytvořit vztah.“

V poslední době ho silně ovlivnilo meziválečné hnutí Bauhaus. „Oslovilo mě, že se tehdy snažili vytvořit celistvý svět, sociální myšlenku naplnit uměním, divadlem, baletem, domy i životem,“ líčí Střížek. Vzal proto dobové artefakty, jejich tvarosloví, způsob myšlení a přetavil je do svých nejnovějších pláten. Že jde o živé a aktuální téma, dokazuje i jeho nynější spolupráce s divadlem ABC, jehož nový prostor plánuje Střížek vyzdobit právě v osobitěm duchu Bauhausu.

HANA DOLEJŠÍ LEHEČKOVÁ

autorka je šéfredaktorka časopisu Moderní divadlo

KAREL HYNEK

MÁCHA (1990)
olejomalba

Pustte si představení
Městských divadel pražských
online na **Dramox.cz**

Čapek / Dr. Johann Faust,
Praha II, Karlovo nám. 40 /
Želary / Vojna a mír / Soumrak
samců / Soumrak starců /
Elefantazie / Revizor / Romeo
a Julie / Hotel Good Luck /
A osel na nej funěl

DRAMOX

MEZINÁRODNÍ
KONFERENCE

STŘED
ZÁJMU

Jak vyjednat důstojnější a spravedlivější
podmínky práce v kultuře?

SÍLA KOLEKTIVU

26. 11. 2026
ARCHA+

Kancelář
Kreativní Evropa

Spolufinancováno
Evropskou unií

Kreativní
Evropa

Národní institut pro kulturu

Ministerstvo
kultury

ARCHA+



ANTONÍN STŘÍŽEK**ANTONÍN STŘÍŽEK (*1959)**

patří k zakladatelské generaci nové vlny české malby z přelomu osmdesátých a devadesátých let minulého století. Po absolutoriu pražské Střední umělecko-průmyslové školy (SUPŠ) vystudoval v letech 1983–1988 Akademii výtvarných umění v Praze. Na akademické půdě pak sám dlouhodobě působil, když zde od roku 1997 vedl malířský ateliér.

Jeho umělecká tvorba se dlouhodobě pohybuje na pomezí realistického pohledu na každodennost, jemné absurdity, nadsázky a vědomého anachronismu. Do širšího povědomí veřejnosti vstoupil v devadesátých letech svými plátny s figurou putujícího Karla Hynka Máchy nebo monumentálními zátěšemi s banálními předměty denní potřeby. Významným milníkem jeho veřejné realizace se stal rok 2002, kdy vytvořil novou oponu pro Státní operu v Praze.

Autorovo dílo je dnes zastoupeno v klíčových domácích i zahraničních sbírkách, včetně Národní galerie Praha nebo Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea v San Marinu.

Ve svých aktuálních pracích Střížek tematizuje samotnou hodnotu obrazu jako média, které fixuje prchavou realitu a dává jí trvalou přítomnost. Výsledné kompozice oproštěných interiérů, opuštěných baladických krajin a nočních městských výjevů evokují dojem osamění a bezčasí, jako by se objekty volně vznášely mezi nebem a zemí. Tuto linii reprezentují například zlomová plátna *Židle* (2022) a *Koupelna* (2020). Jeho nejnovější tvorbu uzavírá ucelený soubor prací nazvaný *Bauhaus*, jenž volně čerpá z estetiky *Triadického baletu* Oskara Schlemmera.



TRIADICKÝ BALET (2026)
olejomalba



HRADČANSKÁ (2023)
olejomalba



ŽIDLE (2022)
olejomalba