

THEA TRO CEN

DSB FESTIVAL

POCITOVÁ STOPA FESTIVALU
16. ROČNÍK MEZINÁRODNÍ DIVADELNÍ PŘEHLÍDKY
DIVADELNÍ SVĚT BRNO 2025

Theatrocén je multimediální festivalový zpravodaj, jehož obsah vytvářejí studující Katedry divadelních studií Masarykovy univerzity v Brně. Redakci doplňují studující divadelních oborů na vysokých školách z celé České republiky (DAMU v Praze, Palackého univerzita v Olomouci, Slezská univerzita v Opavě). Prostřednictvím jednoho textu a také spoluprací na natáčení podcastů Be DSB se rovněž zapojilo středoškolské studentstvo účastníci se projektu INSIDE DSB. Festivalovou atmosféru reflektovali v roce 2025 studenti a studentky průběžně na online platformě *Kritické theatrum*, jejíž obsah sestával z recenzí, glos, reflexí, rozhovorů, audio a video formátů. Nedílnou součástí sdíleného obsahu bylo také plnění sociálních sítí (Instagram, Facebook). Publikace *Theatrocén 2025*, která obsahuje články, fotografie i audiovizuální obsah, je výběrem z uvedené festivalové reflexe.

Šéfredaktorky: Martina Kostolná, Iva Mikulová.
Redakce: Jana Cindlerová, Barbara Gregorová, Jan Jiřík, Eliška Kubartová.

Autoři a autorky textů: Petronela Brotková, Barbora Dynybylová, Peter Felix, Gabriela Havigerová, Aneta Klepáčová, Martina Kostolná, Klára Kubešová, Zuzana Macourková, Iva Mikulová, Natálie Mlejnková, Clara Pretterebner, Alena Punčochářová, Tereza Tichá, Bartłomiej Wiczorek, Adriana Závacká.

Studentské korektorky: Klára Kubešová, Adriana Závacká.
Publikování textů na web: Gabriela Havigerová.
Be DSB (podcasty): Milan Hábl, Tereza Pašková, Lea Valentová.
Obsah sociálních sítí: kolektivní práce pod správou Natálie Mlejnkové.

Vydává Národní divadlo Brno, příspěvková organizace, jejímž zřizovatelem je statutární město Brno.
Červen 2025.

Redakce a jazyková korektura: Jana Cindlerová.
Anglický překlad: Michaela Melechovská.
Produkce redakce a supervize: Martina Mužátková.
Grafický design: Denisa Kuimcidis.
Fotografie: Ivo Dvořák, Marek Olbrzymek, Jakub Joch, David Konečný, Adéla Vosičková, Klára Prchalová, Bára Bachanová.



**Kompletní textový obsah
Theatrocénu 2025**



Podcastová série Be DSB





OBSAH

Editorial	3
INSIDE DSB: Nové divadelní zkušenosti i vhled do festivalového zákulisí.....	4
Festivalový otevřený dům	6
Krok do světa fantazie.....	8
Uvnitř a zároveň venku	10
ROZHOVOR: Łukasz Twarkowski	14
Hlavně si to udělat hezký.....	18
Hledání nových forem spolupráce	20
Mezinárodní výměna zkušeností v rámci Assitej Visitors Program.....	24
Své „poprvé“ můžete prožít v Divadle Polárka	26
Máme ještě důvod k návratu?	28
V hlavní roli jazyk	30
Z prasklin reality rostou odlišné světy	34
Als ich unter Wasser wäre / Jako bych byl(a) pod vodou	38
Řeka jako médium, které provází časem.....	42
Za hranice vlastních hranic.....	44
Because the night belongs to lovers. Because the night belongs to love.	
Because the night belongs to us.....	46
(Ne)viditelné pouto mezi tebou a mnou, mezi tehdy a teď	48
Sliby, křiky, bonboniéry	52
ROZHOVOR: Daniela Špinar	54
Přicházíme zdaleka, ale jsme si blízko.....	58
Bytí ve světě, být se světem	60
Koprodukce	62
CO-PRODUCTION.....	66
Inside as well as outside	68
INTERVIEW: Łukasz Twarkowski.....	72
Promises, shouts and boxes of chocolates.....	76
The (In)visible Bond Between You and Me, Between Then and Now	78
Looking for New Forms of Co-operation	82
International Exchange of Experience within the ASSITEJ Visitors Program.....	86

12 festivalových
dnů

60 představení

44 provedených
inscenací

42 doprovodných
akcí

3 divadelní
zájezdy

10 400 diváků

19 festivalových
scén

zahraniční
divadelní
soubory z 5 zemí: Litva, Polsko,
Slovensko, Rakousko,
Německo

EDITORIAL

Editorial neboli pár replik protagonistek k úvodu
(Záznam rozpravy Martiny Kostolné a Ivy Mikulové, dvou letošních šéfredactorek Theatrocénu)

IM Martino, setkáváme se při vzniku festivalového zpravodaje Divadelního světa Brno... Vracím se k jeho přípravě po dvou letech a jsem velmi zvědavá, kam se festival i jeho reflexe za tu dobu posunuly. S jakými pocity vstupujete do letošního ročníku vy?

MK Je ve mně hodně neklidu, zároveň obrovské očekávání a touha sedět na provázkovském ochoze během už rozjetého festivalu. Loňský rok byl velmi fascinující, jako by celý týden byl jen jakýmsi deliriem. Cítím, že i letos se máme na co těšit, alespoň tarot to říká, haha. Tušíte, jestli nám hvězdy budou přát?

IM Odpovídám vám pár dní před štířím úplňkem, který pro mé znamení slibuje zásadní životní změny a otřesy. Snad nepostihnou i průběh festivalu a všechny nepředvídatelné události se nám vyhnou. Věřím v náš tým, věřím v naše studenstvo — většina z nich už má s Divadelním světem Brno zkušenosti z dřívějších let, takže trochu tuší, do čeho jdou. A posilou jim budou externisté z jiných vysokých škol, takže budeme zase početná skupina téměř dvou desítek lidí. Neměl by náš redakční tým mít nějaký motivační pokřik?

MK Myslím, že bude těžké seskládat tolik vyexponovaných emocí a individualit pod jeden pokřik. I když „Hip hip hurá, Theatrocén ti smysl života udá“ je silným favoritem. Na co se z letošního line-upu těšíte nejvíce a proč?

IM Samozřejmě po zhlédnutí Zaměstnanců Łukasze Twarkowského v rámci loňského ročníku netrpělivě očekávám letošní Quanta. Těším se, že si rozšířím představu o jeho inscenační poetice. Tuším, že tato inscenace bude patřit i k vašim highlightům, je to tak? Podobně se ale těším také na „slovenskou“ dramaturgickou linii, především na inscenaci Odliv.

MK Je to tak. Loni jsem nesebrala dost odvahy, abych napsala recenzi na Zaměstnance, což pro mě byl až mimotělový zážitek, takže si to chci letos vynahradiť. Kvantová fyzika jako metafora lásky je jednoduše skvělý koncept. Ale stejně je mým neočekávanějším číslem večera Because the Night od Theater Bremen. Vzhledem k tomu, že se v létě chystám na koncert Patti Smith v Drážďanech a její tvorba pro mě opravdu hodně znamená, očekávám silný očistný moment. Jakou největší katarzi očekáváte od obsahu našeho Theatrocénu?

IM Já hlavně věřím, že výsledek nebude tragédie! A doufám, že se nám vyhne jak eleos, tedy utrpení (které občas prožívá každý nad blikajícím kurzorem na bílém listu dokumentu), tak fobos (strach, že se nepodaří naplnit všechny obsah, protože do něj vstoupí deus ex machina s neočekávanými okolnostmi). A upřímně, katarzní pro mě v jakémkoliv redakčním procesu bývá magická věta: „Posíláme tisková data do tisku!“ — Tehdy si myslím, že pro mě nastane ta pravá katarze... Martino, co popřejeme závěrem našemu čtenářstvu?

MK Když už jsme u té honosné antické rétoriky, rozhodně přeju, aby se připravilo na smršť kvalitního a vtipného obsahu, který rozbouří jejich duše, přivede je zpátky k divadlu a přeléčí jejich hybris blahodárnými slovy. A to není vůbec málo.

INSIDE DSB: NOVÉ DIVADELNÍ ZKUŠENOSTI I VHLED DO FESTIVALOVÉHO ZÁKULISÍ

Text Any, Filip a Jakub (insideri)

Foto Barbora Bachanová

Vítáme vás na zájezdu do zákulisí Divadelního světa Brno! Jsme cestovní kancelář INSIDE DSB a vašimi dnešními průvodci jsou zkušení delegáti Any a Filip, kteří za vás zákulisí DSB prozkoumávají už od loňského ročníku, a delegát Jakub, čerstvá posila týmu.

Přípravy na nadcházející divadelní zájezd začaly již na podzim. Po úspěšné loňské sezóně jsme učinili rozhodnutí rozšířit personál – a tím zvýšit kvalitu poskytovaných služeb. Náš insiderský tým se proto rozrostl o šest nových tváří. Všichni (ať už zkušení, či noví) členové našeho INSIDE DSB týmu se tentokrát sešli už v listopadu. V rámci společného teambuildingu v Mahenově divadle jsme si poctivě prošli zákulisí a nahlédli do všech jeho koutů.

V prosinci jsme se zaměřili na to, jak naše zájezdy do příběhů festivalových divadelních představení uzpůsobit dětskému publiku, a proto se naším tématem stala lektorská činnost. V neposlední řadě jsme se také projeli *Jidelním vozem*, který nám pronajalo Činoherní studio Ústí nad Labem v rámci DSB+. Byla to jízda, po které jsme se rozhodli, že v cílové destinaci budeme podávat pouze chlebičky.

Abychom k výše zmiňované lektorské činnosti byli dostatečně kompetentní, sami jsme se ponořili do hlubší analýzy divadelních inscenací se zkušenou průvodkyní Janou Cindlerovou. Mrazivou lednovou noc jsme tehdy přečkali v hotelovém pokoji Mahenova

divadla. A abychom si zkrátili čas, zhlédli jsme inscenaci *Vlastenci*, jejíž analýze jsme se poté věnovali s dramaturgem Vitem Kořínkem.

V únoru proběhlo velké stěhování: přesunuli jsme se do Reduty, kde nás navštívila Silvia Divékyová, aby s námi sdílela své zkušenosti s tvorbou videí a s dramaturgií sociálních sítí. Poté jsme se přestěhovali do další kanceláře v této budově, a to přímo k šéfdramaturgyni DSB Báře Gregorové. Ta nás vzala na exkurzi do světa festivalové dramaturgie. Celý vzdělávací den jsme zakončili představením *O polednách* souboru Depresivní děti touží po penězích, které ovšem proběhlo večer.

O měsíc později jsme nemohli chybět na tiskové konferenci DSB, abychom mohli co nejdříve začít přemýšlet o tom, do jakých divadelních destinací vás budeme chtít tentokrát doprovodit. Po tak nabitém programu nás čekala ještě jedna velká událost, a to svatební obřad, který proběhl v rámci Noci divadel 2025. Abychom ověřili naše organizační schopnosti, pomohli jsme diváctvu vyřešit záhadu ztracené nevěsty. V brzkých ranních hodinách jsme pak v rytmu písně *Proč bychom se netěšili* přemýšleli, proč bychom se netěšili na další setkání a blížící se festival.

A nemuseli jsme čekat dlouho! Setkání, které se konalo hned o týden později, jsme věnovali produkci; našimi průvodkyněmi byly Silvie Zeinerová Sanža a její kolegyně Andrea Puchalíková. Následně jsme měli možnost seznámit se s částí hereckého ansámblu Národního divadla Brno: Isabela Smečka, Pavel Čeněk Vaculík a Tomáš Šulaj byli skvělí. Den jsme zakončili výletem za Čapkovou *Matkou*.

Na závěrečném setkání jsme ladili poslední detaily, aby vše proběhlo bez chyb. Proto nám už nezbyvá nic jiného než srdečně pozvat na zájezd – na festival Divadelní svět Brno 2025!

Proletíme se s vámi do vesmíru za *Jonathanem Livingstonem Rackem* či *Pilotem* a *Malým princem*, střetneme se s *Quanty* historických postav, třeba s *Médeou* či *Marií Stuartovnou*, a své rodiny (hlavně *Otce*) vezmeme *Poprvé s Červeným balónkem* v ruce do *Rodinného ústavu*. Budeme se až divit, *Jak jsme se dostali až sem*, když jsme nemuseli překračovat žádné hranice – a to i přestože *Přicházíme zdaleka*. Zároveň se na vás budeme těšit ve Festivalovém otevřeném domě,

kde si s námi můžete zahrát kvíz, projít se zákulisím Janáčkovy divadla, vyfotit se v kostýmu nebo se zaplouchat do tónů klavíru. Uvidíte nás i na lektorských úvodech a debatách. A pokud budete chtít zůstat po celou dobu festivalu v obraze, nezapomeňte sledovat náš Instagram, který vás v rámci festivalu nenechá na holičkách – budete přesně vědět co, kdy a kde!

Na závěr děkujeme zaměstnancům cestovní kanceláře INSIDE DSB a našim pilotům Radce Mackové, Alexandru Blahovi a Sáře Matušové, že nás provázeli každým setkáním a že jsme díky nim pokaždé bezpečně přistáli.

Projekt INSIDE DSB probíhá v rámci festivalu DSB již podruhé. První ročník byl součástí projektu „NdB rozvíjí kreativní učení II.“ a vznikl v rámci Národního plánu obnovy Ministerstva kultury České republiky s finanční podporou EU. Projekt připravili divadelní lektori Činohry NdB Radka Macková, Alexandr Blaho a Sára Matušová ve spolupráci s týmem DSB Barbarou Gregorovou, Petrem Novákem, Andreou Puchalíkovou a Silvii Zeinerovou Sanža.



19.05.

FESTIVALOVÝ OTEVŘENÝ DŮM

Foyer Janáčkova divadla se během prvních čtyř festivalových dnů otevřelo všem zvědavcům od 0 do 100 let. Ožil nejen prostor před divadlem, ale i rozmanitá zákoutí jeho rozlehlého předsálí, kde bylo možné vstupovat do různorodých divadelních světů.

Program Festivalového otevřeného domu nabídl nevšední prohlídky interiéru, hravé workshopy, kavárnu i vystoupení juniorského souboru Balet NdB 2. Od soboty 17. do úterý 20. května se foyer proměnilo v živé centrum festivalového dění — místo, kde se přirozeně potkávaly generace, nápady i různé umělecké směry.

- 1 Ateliér divadlo a výchova pro Neslyšící DF JAMU Brno: Kniha jako divadlo — Holčička s otazníkem
- 2 Ateliér Divadlo a výchova DF JAMU ve spolupráci s Open House Brno: Zážitková procházka divadlem pro všechny smysly
- 3 Ateliér Divadlo a výchova DF JAMU ve spolupráci s Open House Brno: Zážitková procházka divadlem pro všechny smysly
- 4 Le Cabaret Nomade: Mémé Lune
- 5 Balet NdB 2: Archa
- 6 Swing Wings: Swingová tančírna





19.05.

KROK DO SVĚTA FANTAZIE

Text Iva Mikulová

Říká se, že větru a dešti poručit nelze. Včera večer jsem však na chvíli měla pocit, jako by to přece jen šlo... Během celého dne, kdy se na nebi honili rozezlení bohové, z jejichž hněvu příležitostně ukápl i drobný déšť, se naděje na konání večerního zahájení Divadelního světa Brno průběžně rozpouštěly a zase schovávaly za velké černé mraky. Ty poháněl silný vítr neustále dál a dál, jako by je nechtěl ani na chvíli nechat pomalu plout, či dokonce setrvat na místě... Příroda ukazovala svou sílu: Vesna s Jarovítem zůstali schováni v podsvětí a na zemský povrch se ještě na pár dní prodrala Moréna, která se nechtěla vzdát své vlády...

Pravda, večer jsme se na piazzettě před Janáčkovým divadlem choulili do jarních kabátů a někteří ještě opětovně sáhli i po čepici. Vítr se však s nastupujícím soumrakem na chvíli utišil, aby mohl spolu s několika stovkami diváků sledovat estetické víření členstva uskupení **V.O.S.A. Theatre**. To v kulisách Země, Měsíce a Slunce a za využití základního fyzikálního působení ramenné páky jako by právě přírodní zákony nechtělo respektovat. Po celodenním běsnění již poněkud znavené poryvy větru sváděly ještě souboj s akrobatickými dovednostmi performerů, kteří na otevřeném prostranství zhmotňovali přírodní živly vody, vzduchu nebo ohně...

Atmosférická vystoupení nejenže vzbuzovala obdiv náročností předváděných scén, které diváctvo zasloužené oceňovalo potleskem, ale především zvala na procházku do světa fantazie. Ta koneckonců přesahuje všechny přírodní zákonitosti a umožňuje snění všem pozemským okolnostem navzdory. A tak jsem se díky podívané chvílemi asociativně ocitla na dětském hřišti, kde jsem pomyslně houpala na houpačce dceru své kamarádky: tentýž pohyb vytvářeli performer, když otáčeli velkým ramenem létajícího stroje... Vzápětí jsem zase díky obrazivosti nasvícení prostoru a scénografii performerů stoupala ke hvězdám, opouštěla všechny přizemní starosti a nechávala je zahalené do tmy pondělního večera.

Vstoupili jsme do Divadelního světa Brno. Přeji nám všem, ať se jím necháme okouzlovat se stejnou fantazijní volností, jaká nám byla dopřána prvního večera...

V.O.S.A. Theatre — První krok. Koncept Jakub Vedral, režie Štěpán Benyovszky, hudba David Pravda, autor létajícího stroje Adam Štumar. Hrají Nikol Šneiderová, Jonáš Janků, Anton Eliáš, Kristína Žebrová. Psáno z provedení v rámci DSB dne 19. května 2025.

Autorka je pedagožkou Katedry divadelních studií FF MU.





20.—21.05.

Mezinárodní koprodukční projekt DSB

UVNITŘ A ZÁROVEŇ VENKU

Text Martina Kostolná

Na počátku bylo světlo, symetrie a někde tam v dáli následně i člověk. Bytost ve svém kvantovém stavu, se snahou pochopit realitu i vlastní smrtelnost. Jenomže čím přesněji člověk z fyzikálního hlediska pozná první rovinu, tím víc se mu rozmaže ta druhá. To je základem Heisenbergovy teorie nejistoty, principem konsolidace našich životů, kde čas tvoří prvotní parametr určení. Roviny minulé, přítomné i budoucí tak, jak jsme zvyklí, konstantní plynutí. Jenomže podle kvantové fyziky je čas parametrem, ne operátorem, sám nepodléhá kvantové náležitosti. Je jako kočka uvnitř krabice, živá i mrtvá zároveň — paradoxní. A co když jsme součástí té známé myšlenkové krabice my všichni? Koprodukční inscenace Quanta, letošní „highlight“ festivalu Divadelní svět Brno, odnesla diváctvo do alternativní mezičasové reality, rozštěpila naše vědomí jako Otto Hahn na základní prvky atomu a osvobodila svět od newtonovského přesvědčení, že všechno má jasnou příčinu i důsledek.

RECENZE

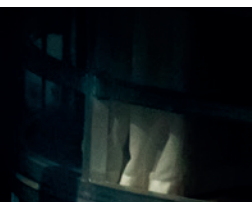




Režisér **Łukasz Twarkowski** ve své tvorbě standardně prolíná filmové a divadelní principy, čímž vytváří novou hybridní realitu spoléhající nejen na živou hereckou aktivitu či live-cinema, ale i na něco nad oběma rovinami. Tento nový, divácky imerzivní vesmír následně testuje všechny recipientovy smysly, vystavuje ho hlučné hudbě a smyslnosti natolik, že proměňuje nehmotnou zkušenost ve fyzickou. V případě *Quanty* zvuky statických výbojů rámcují děj alternativních realit hotelového světa a jeho obyvatel. Jako bychom se dívali do nitra elektrického zařízení či diody. Vzniká tak nová, od skutečného světa odtržená divadelní „mezigalaxie“, která vysvětluje lidské emoce prostřednictvím superpozice a její laskavé metafory. Kvantová fyzika posloužila Twarkowskému jako inspirační sonda, metafora pro lidskou zkušenost. Vypráví o rozštěpenosti lidské identity a její kauzalitě, přičemž ale všechno probíhá v absolutním souladu s principy a základy kvantového řádu vesmíru. Všechno je jenom variantou, možnou alternativou zdánlivě známého příběhu. Postavy se stávají součástí svého osobního, maličtěně lidského děje, ale také dění celého vesmíru. Oba tyto existenční procesy jsou vůči sobě pečlivě vystavěné tak, že ve finále jeden problém nepřevyšuje druhý. Záležitost jedné nešťastné lásky dvou zbloudilých lidí má ve své podstatě stejnou emoční hodnotu jako vlnovo-částicový dualismus. Prakticky je kvantová fyzika více filozofií než přírodní vědou a *Quanta* poskytují více otázek, než kolik přinášejí odpovědi.

Alpský hotel funguje jako časová smyčka, černá díra zaseknutá v roce 1938, ze které neexistuje jedno východisko. Twarkowski, jakoby se inspirující Kubrickovým šílenstvím ze snímku *Osvícení*, přináší podobně zacyklenou a metafyzickou atmosféru prostoru, jenž nikdy nebyl a ani nebude ničím domovem; kde nikdo nezůstává déle, než musí. Hotelový prostor tak automaticky problematizuje základní principy kvantové fyziky. Pokoje fungují jako energetické úrovně, místa, která mohou být obsazená nebo prázdná. Hosté přicházejí a odcházejí podobně jako částice ve vesmíru. Tyto výměny fungují jako přechody mezi stavy, kvantové skoky neboli interakce s vnějším světem. Hotel je konstantně měnící se a nepředvídatelný prostor — tak jako lidské životy, tak jako kvantová fyzika. Nevíme, jestli je v náhodném pokoji někdo ubytovaný, dokud to sami nezměříme. „Realita se zafixuje v momentě jejího pozorování“ — a přece: „s některými obyvateli hotelu jsme si blíží, než si vůbec uvědomujeme“. V tomto podivném areálu se postupně stěny realit začínají tenčít a propadat jedna v druhou. Jsme svědky telefonátů z jedné reality do druhé, alternativních rozhovorů a situací, které se nikdy nestaly, vysílání online vlogu z budoucnosti, jenž si klade ambici vyřešit zmizení italského fyzika Majorany, jehož tělo nebylo dodnes nalezeno. A kde je lepší hledat ztracenou věc než na místě, kde jste ji viděli naposled?

Inscenace začíná „úplně na počátku“ (jak naznačuje samotný název), tedy velkým třeskem, vznikem vesmíru a elementárních částic prostřednictvím bílých záblesků. Ty nás následně z hlubin celého vesmíru vtahují do mikrosvěta vzájemnosti páru, tedy osob A(lice) a B(oba), spočívajících ve společném v tanci. Zračí se v něm pradávnné zrození člověka, lidská potřeba a podstata vzájemnosti. Na Bobovu otázku,



jestli jsou s Alice v hotelu sami, zaznívá odpověď, že ano a vlastně i ne zároveň. Protože se příběh odehrává v paralelních rovinách reality, všechny rozhovory i milostná vzplanutí probíhají najednou, na tom stejném místě, jen v jiných sférách vesmíru. Všechny postavy tedy koexistují ve svých krabicích, propletené s minulostí i budoucností, aniž by o své předurčenosti měly nejmenší ponětí. Konají podle daných vzorců, o kterých nemají tušení. Jediné momenty, kdy se všechny reality prolnou, nastávají právě při úvodním „molekulárním tanci“ nebo při sledování oblohy — pohybu planety Uran. Jak zaznívá v inscenaci, „pohled na nebe je pohledem do minulosti“. V momentě, kdy na oblohu soustředíme své vědomí, jsou všechny hvězdy na obloze již po staletí mrtvé. A právě sledování noční oblohy je něco, co nás mezigeneračně a v tomto případě i mezireálně a lidsky spojuje. Všichni se celá staletí díváme na ten stejný Měsíc, ve snaze pochopit jeho i své náležitosti, s touhou verbalizovat, co reálné je a co naopak ne. Dostatečné vodítko k pochopení příběhu věnují recipientovi samotné postavy, které si mezi sebou vysvětlují základní filozofické (či kvantové?) principy existence. Tím nabízejí novou optiku nazírání na sebe sama a svůj svět. Mnohé repliky se prostřednictvím děje varíují. Opakují se a mění své výchozí body stejně jako sled událostí. Tím se inscenačně umocňuje rozporuplnost realit, uvádí se do pohybu jakýsi „efekt motýlích křídel“. Zbraň, co v jedné realitě vystřelí a zabije člověka, nemusí v té druhé vůbec existovat, natož někoho v ruské ruletě připravit o život. Všechno jsou to jenom konstanty a variace příběhu lidstva, zvažování možnosti, jestli Heisenberg udělal tak primitivní chybu ve výpočtu při sestrojování atomové bomby tendenčně, nebo nikoli. A jestli vůbec nějaký Heisenberg existoval.

Scénografie **Fabiena Lédého** evokuje pocit lidské osamělosti ve vesmíru. Secesní budova alpského hotelu „na kolečkách“, stojící ve středu jeviště, nabízí svým přestavováním a rotací nové verze náhledů na realitu a její otáčení. Každé jedno nové nahlédnutí na veličinu lidského problému ho automaticky posouvá, (de)komponuje v novou rovinu chápání. To znamená, že v momentě, kdy se scéna poprvé pohne, počáteční kauzalita problému zmizí a vzniká její nová, alternativní forma. Rozebráním „hotelového boxu“ se následně uvádí do praxe jakýsi princip zrcadlové symetrie, což má za následek, že některé předměty se chovají v zrcadle jinak než v prostoru. Vystávají otázky, co to znamená pro fungování nejen toho nekonečného vesmíru nad námi, ale také toho našeho niterného. Tyto dvě rozpínavé plochy ve finále přece nejsou až natolik odlišné. Hotel v galaktické prázdnotě je ohraničený jenom tmou a po obvodě LED světelnými paravánovými panely. Umožňuje protagonistům opustit jejich realitu třicátých let, vyjít z jejich schrödingerovské krabice a nahlédnout na sebe z jiné perspektivy. Momenty, kdy postavy vystupují na balkon hotelu, tak konotují vstup jednotlivce do černé nicoty vesmíru.

Příběh skupiny fyziků se tím pádem odehrává uvnitř a zároveň i vně jedné reality, jednoho hotelu. Jsou živí i mrtví zároveň, duchové obývající hotelové chodby, kočky uspané v krabici. Těsně před koncem první poloviny inscenace jsou dialogy protagonistů černobíle promítány na tři pohyblivá plátna, která po určité době navozují estetiku analogových filmových negativů. Ty vytvářejí druhou, dobře známou realitu — paralelu k našemu běžnému bytí, existenci v rovinách barevně vyvolaných fotografií. Postavy vycházejí před ně, hledí na sebe, napříč jinou, rozostřenou realitou nacházejí odpovědi a spočívají ve vzájemnosti sledování oblohy.

I když může být princip nejistoty na první pohled ve své depresivní dualitě a neschopnosti kontroly negativním konotátem lidské existence, z druhého úhlu pohledu naopak garantuje naději. Fakt, že svět není uzamčený jen v jedné možnosti, má nesmírnou hodnotu právě ve své nepředvídatelnosti. Něco jako ta věčně živá i mrtvá kočka ve Schrödingerově krabici, jako *Quanta* v celé jejich krásné neuchopitelnosti. Někdy na jednoduchou otázku neexistuje jen jedna ustálená odpověď. Někdy je koneckonců pohled do minulosti jen novou variací budoucna. Kvantum ke kvantu, počátek ke konci. Něco jako kvantové propletení, jako láska: dvě částice mohou být navzájem propojené, i když jsou na opačných koncích vesmíru. Když změníš stav první, druhá okamžitě ví, že se s její spřízněnkyní něco stalo. Když B(ob) natahuje levou ruku k A(lice), ona k němu automaticky vztyčí tu pravou. Spočívají v tanci. Jako první i poslední lidé v celém vesmíru. Oddáni, ve více stavech najednou.

Lithuanian National Drama Theatre — Quanta.

Režie Lukasz Twarkowski, dramaturgie Joanna Bednarczyk, scéna Fabien Lédé, kostýmy Svenja Gassen, video designer Jakub Lech, hudba Lubomir Grzelak, světla Eugenijus Sabaliauskas, choreografie Paweł Sakowicz, asistent režie Bartė Liagaitė, asistent kostýmního výtvarníka Pijus Dulskis, asistent dramaturga Simona Jurkuvėnaitė, produkce Vidas Bizunevičius, Kamilė Žičkytė, Lukrecija Gužauskaitė. Hrají Marius Čižauskas, Algirdas Dainavičius, Airida Gintautaitė, Martynas Nedzinskas, Gediminas Rimeika, Rytis Saladžius, Rasa Samuolytė, Nelė Savičenko, Vainius Sodeika, Rimantė Valiukaitė, Arūnas Vozbutas, Aistė Zabotkaitė. Psáno z provedení v rámci DSB dne 20. a 21. května 2025.

Autorka je studentkou Katedry divadelních studií FF MU.

Produkce: Lithuanian National Drama Theatre
Koprodukce: Onassis Culture, Athény (Řecko), DE SINGEL (Belgie), Mezinárodní divadelní festival „Božská komedie“ (Polsko), Národní divadlo Brno (Česká republika), Adam Mickiewicz Institute (Polsko)



ROZHOVOR

ŁUKASZ TWARKOWSKI

Łukasz Twarkowski: *Když však uvažujeme o svých emocích, spíše se podobají Schrödingerově kočce. Máme v sobě plno rozporů. Život sám je jedním obrovským rozporem, který prožíváme.*

S výrazným polským režisérem o tenkých hranicích skutečnosti, o tom, proč bychom měli děti více učit o kvantové fyzice, a také o detektivním pátrání po rozluštění stavu Schrödingerovy kočky.

Letošnímu ročníku DSB vévodilo imerzivní představení *Quanta*, které je sondou do alternativních realit a kvantové fyziky. Co bylo vaší hlavní inspirací a jak se tento nápad zrodil?

Je to zvláštní, protože inspirací mi byla kniha. Zpočátku jsme uvažovali o něčem, co se mi nestává často — zinscenovat knihu. Mám dojem, že kvantová fyzika už dlouho „visela ve vzduchu“. Už když jsme na této inscenaci začali pracovat a představovat si, jaké typy scén by mohly vizuálně ztvárnit kvantovou fyziku, došlo nám, že mnohé z našich předchozích inscenací již obsahovaly to, co bychom mohli nazvat „kvantovými scénami“. Nebylo tudíž snadné najít nové způsoby, jak to dál rozvíjet, jelikož jsme to vlastně už dělali, aniž bychom tušili, do jaké míry to představovalo svět kvantové fyziky či jeho zpodobnění. Kniha, která mě na samém počátku tolik inspirovala, nese název *Když přestaneme rozumět světu* a napsal ji Benjamín Labatut. V roce 2021 postoupila do užšího výběru nominací na Bookerovu cenu. Je to velmi neobvyklý román sestávající z několika povídek — jedna je o Heisenbergovi, další o Schrödingerovi a ostatní pojednávají o matematicích, včetně jednoho francouzského, který působil v osmdesátých letech. Všechny se snaží probrat onu neznámou oblast za hranicemi našeho poznání. Labatut má v oblíbě paradoxy a zkoumá myšlenky, které je těžké vyjádřit, neboť posouvají hranice toho, co jsou náš mozek nebo běžné chápání schopny obsáhnout. A přesto tam dál ještě něco je. Za hranicemi našeho současného chápání světa je stále co objevovat. Dokonce jsme zažádali o práva na knihu, ale naštěstí jsme je nezískali — autor je prodal Hollywoodu a žádné divadlo je nemohlo dostat do doby, než bude film oficiálně uveden do kin. Vzhledem k našemu hybridnímu, kinematografickému pojetí divadla jsem věděl, že ani po uvedení filmu bychom knihu nedokázali smysluplně využít. Tak jsem zauvažoval: stejně jsme neměli v úmyslu zinscenovat ji celou, pouze jsme z ní chtěli volně čerpat inspiraci. A navrhl jsem: „Pusťme se do toho sami a úplně od nuly.“

A co jste tedy od té nuly vykouzlili?

Pak mě napadlo pojmout to jako trilogii. Inscenace *Quanta* je její první část. Teď už zkoušíme *Oracle*, druhou část, která je součástí toho, čemu říkáme Vědecká trilogie. Chtěl jsem, aby struktura trilogie odrážela dobu, v níž žijeme. Proto se *Quanta* odehrává v roce 1938 — těsně před druhou světovou válkou. Odráží tušení, které dnes mnozí z nás sdílíme, a sice že se blíží

něco velkého a hrozného, a také obavy, které den co den pociťujeme. Původně jsem se opravdu chtěl zabývat jen dvojicí Wernera Heisenberga a Erwina Schrödingera, jejich dvojportrétem. Ale během inscenování mi naše kostýmní výtvarnice Svenja Gassen namítla, že nemůžeme vytvořit představení o Schrödingerovi, aniž bychom se zmínili o případech jeho pedofilie. Znovu jsem si přečetl všechny knihy a životopisy, které jsem o něm přečetl, a uvědomil jsem si, že jsem to nechtěl vidět. Odmítal jsem o tom tématu vůbec uvažovat a vyhýbal jsem se mu. Pokud do příběhu takovou věc, tak závažné tabu, zařadíte, zabere v něm spoustu místa. Rozhodli jsme se tedy Schrödingera z představení vyloučit. Nejprve jsme ho zavřeli do místnosti a řekli, že tam je — mrtvý, nebo živý, to nikdo nevěděl. Nakonec zmizel úplně. Mezitím jsme objevili Ettorea Majoranu, fyzika, o kterém jsem nikdy předtím neslyšel. Byl to jeden z našich největších objevů — přesně se nám hodil. Hledali jsme skutečnou osobu, která zemřela v roce 1938, a Majoranův příběh dokonale zapadal. On skutečně toho roku zemřel. Je to šilený příběh. Byl jedním z předních kvantových fyziků. V roce 1931 se setkal s Heisenbergem, pak se zavřel v pokoji a spálil všechny své spisy. S největší pravděpodobností věděl, co se chystá — atomová bomba, jaderné zbraně — a nechtěl se na tom podílet. Je pokládán za symbol obav z vědeckých objevů či jejich odmítnutí. O jeho osudu koluje řada hypotéz i legend. Poslal dva dopisy na rozloučenou, načež zmizel na lodi z Neapole do Palerma. Svou rodinu požádal, aby netruchlila déle než tři dny. O několik dní později však poslal další dopis, v němž stojí, že je naživu. Poté zmizel nadobro.

Giorgio Agamben o tom napsal celou knihu s názvem *Co je skutečné*, která se zaměřuje na Majoranův příběh. Snaží se dokázat, že se jednalo o jakousi kolosální performanci — gesto, které přeneslo principy kvantové fyziky na makroúroveň. Majorana se stal symbolem čehosi, co existuje a zároveň neexistuje. Otázka, kterou si kladl, zněla: „Co je skutečné?“

Myslím si, že je to opravdu pozoruhodné, jak celá inscenace pracuje na principech kvantové fyziky. Když už jsme zmínili Schrödingera, mám takovou pošetilou otázku: Co se podle vás stalo se Schrödingerovou kočkou? Je mrtvá, nebo živá?

To je ten nejkrásnější paradox — jak v životě, tak v kvantové fyzice. Řekl bych, že ve světě, který jsme si stvořili a v němž se snažíme kvantové zákony převést do lidských emocí, v tomto paradoxu vskutku žijeme. Možná je to pro nás, pro lidi, dost obtížné, protože máme tendenci na sebe pohlížet jako na newtonovské tvory — ať už mrtvé, nebo živé, existující, či nikoli. Když ale přemýšlíme o svých emocích, spíše se podobají Schrödingerově kočce. Máme v sobě plno rozporů. Život sám o sobě je jeden obrovský rozpor, který prožíváme. Koncept kolapsu vlnové funkce — tak se to nazývá, že? — to dokonale vystihuje. V kvantovém stavu všechny možnosti koexistují. To vede k teorii multivesmíru, s níž přišel Hugh Everett. Podle



této teorie každý bod rozhodnutí generuje rozdělení a všechny potenciální výsledky existují v paralelních vesmírech. Dokud si jednu z možností nezvolíme, je možná každá z nich. Skutečně tomu věřím. Měli bychom kvantovou fyziku vyučovat mnohem více, a to i děti, protože zcela mění to, jak sami sebe posuzujeme a jak chápeme svět.

Nejsme newtonovské objekty, u nichž vstupy vedou k předvídatelným výstupům. Souvisí to se záhadou vědomí — což je mimochodem tématem naší příští hry, která se věnuje životu Alana Turinga a otázce umělé inteligence. Nositel Nobelovy ceny Roger Penrose nevěří, že počítače budou někdy schopny dosáhnout skutečné inteligence či vědomí — a už vůbec ne pouze skrze výpočty. Počítače fungují v binárním systému — počítají, simulují –, jenže skutečná inteligence, skutečné vědomí, vyžaduje ještě něco jiného. Vyžaduje náhodnost. Tato náhodnost je tím nejkrásnějším aspektem kvantové fyziky. Vybavuji si, jak jsem před několika lety v Hannoveru režíroval inscenaci o biologii a genetice s názvem *Byl jednou jeden život*. V jednu chvíli jsme ztratili veškerý elán, a když jsme si uvědomili, jak deterministické se všechno zdá, trochu nás to sklíčilo. Viděli jsme se jako biochemické stroje, předvídatelné chemické systémy poháněné serotoninem a dopaminem. Takový druh determinismu je bezútešný. Kvantová fyzika však životu znovu dává smysl, protože do něj vrací nejistotu, nepředvídatelnost.

Nejde o to, že by nám chyběly nástroje k předpovídání — předvídat je zkrátka nemožné. Na subatomární úrovni vládne životu náhoda. Tato náhodnost způsobuje, že se život jeví jako nekonečný a nepoznatelný. Kvantové stavy — kdy něco může být zároveň mrtvé i živé, nebo nahoře i dole — jsou ohromně podstatné pro to, jak vnímáme lidskou přirozenost, jak prožíváme emoce i svůj vztah ke světu. Další důležitý posun, který kvantová fyzika umožňuje, tkví v tom, že se zaměřuje na vztahy, nikoli na částice.

O samotných částicích toho sice moc říct nemůžeme, dokážeme ale poměřovat vztahy mezi nimi. Částice „neexistuje“, dokud není pozorována. Jak řekl Niels Bohr, neměli bychom se zajímat o to, co elektron dělá, když ho nepozorujeme. Teprve v aktu pozorování se stává něčím. Tato myšlenka vztahu pozorovatele-účastníka má veliký význam i pro mezilidské interakce.

Přestože sami sebe často vnímáme jako pevně dané, vzájemně nezávislé bytosti, neustále se proměňujeme v reakci na ostatní. Právě teď, když s vámi mluvím, už nejsem tímtež člověkem, jímž jsem byl ještě před deseti minutami. Tato ustavičná transformace — tento proces vzájemné výměny — je jádrem lidské zkušenosti.

Vnímáte kvantovou fyziku jako užitečnou metaforu pro zkoumání lidských emocí? Není například láska sama o sobě, obrazně řečeno, jakýmsi kvantovým jevem?

Myslím, že jsem na tuto otázku už odpověděl výše — ano. Protože v tom je vlastně jádro pudla — nejpodstatnější přínos kvantové fyziky našemu poznání spočívá v extrémním posunu paradigmatu. A to je pravděpodobně důvod, proč dosud není příliš populární. Během inscenování jsme si neustále kladli otázku: Proč objevy kvantové fyziky nezměnily naše chápání světa tak, jak to dokázala Newtonova *Principia*? Jakmile Newton toto dílo zveřejnil, nastal obrat. Svět se stal vysvětlitelným. Mohli jsme si ho racionalizovat. Začali jsme mít pocit, že máme určitou kontrolu, určitou moc ovlivňovat to, co se kolem nás děje. K obdobnému posunu však s kvantovou fyzikou nedošlo. Stále ještě nepronikla do běžného chápání. Ve školách se o ní dosud učí jako o něčem nadmíru složitém, co se na nás „ve skutečnosti nevztahuje“, protože my žijeme na makroúrovni, zatímco kvantové události se odehrávají v hlubinách částicového mikrosvěta. Domnívám se, že to je naprosto mylné. A v tomto smyslu láska, emoce — to všechno — dávají mnohem větší smysl, když se na ně díváme kvantovou optikou než tou klasickou.

Jak herce režírujete? Je váš přístup spíše divadelní, filmový, anebo se nachází někde mezi tím?

Určitě někde mezi. Ale je pravda, že většina komunikace už dnes probíhá přes obrazovku. Od samého počátku — ani během prvních improvizací — herce nesledujeme naživo. Místo toho pracujeme s kameramany, nebo se jimi často stávají sami herci. Všichni procházejí zrychleným kurzem kinematografie. Učí se pracovat s kamerami, chápat, co znamená zkomponovat záběr, nebyť jen před kamerou, ale i za ní. Potom provádíme sáhodlouhé improvizace — někdy i dvě nebo tři hodiny v kuse. Ty se vždy natáčejí dvěma kamerami současně. Výsledky sledujeme tak, jako bychom sledovali film — od samého začátku. Pro mě je nesmírně důležité, aby se herci do tohoto zprostředkovaného světa ponořili hned na počátku. Musejí své výkony budovat s vědomím, že jsou neustále natáčeni, že médiem je obrazovka. Plátno nepřidáváme později, jako dodatek k nějakému „živému“ divadelnímu představení — od začátku je nedílnou součástí.

Jaké byly nejdůležitější technické předpoklady pro uvedení takového inscenace? Potřebovali jste pro představení v Janáčkově divadle něco pořídit nebo upravit?

Ne, v tomto případě ne. Všechno jsme si s sebou přivezli, tedy téměř všechno. Projektor, LED obrazovky, všechny naše kamery, termokamery, infračervené kamery. V této inscenaci jsme vlastně poprvé použili termální a infračervené vidění důslednějším způsobem. Do té doby jsme s nimi moc nepracovali, ale pro nadcházející představení jsme jejich využití rozvinuli.

A pro mě je to důležité — médium je sdělení. Opravdu tomu věřím. Neustále si musíme klást otázku, proč určité médium používáme. Proč používat kameru?

Existuje-li způsob, jak to samé udělat bez kamery, pak je pravděpodobně lepší se bez ní obejít. Mám za to, že řada inscenací by byla mnohem zdařilejší bez videa — prostě proto, že v mnoha případech není vůbec nutné.

Vaše inscenace vyžadují od publika plné multisenzorické zapojení. Který smysl vy osobně pokládáte za nejdůležitější pro vnímání vaší tvorby?

Žádný „nejdůležitější“ smysl neexistuje. Divadlo považuji za nejsmyslnější ze všech umění, a proto ho tolik miluji, i navzdory tomu, jak náročné médium to je. Zejména co se týče těch komplexních realit, které vytváříme, vyžaduje od každého zúčastněného neuvěřitelné úsilí. Řeč je o více než čtyřiceti lidech, jejichž úkolem je pracovat s absolutní přesností. Pripomíná to symfonický orchestr — pokud je něco špatně, celý zážitek je ohrožen. Na divadlo mě nejvíce fascinuje jeho velmi zvláštní vztah k času. Čas je pro mě jedním z nejzajímavějších témat — co to je, jak ho vnímáme — a věřím, že divadlo je jedním z nejlepších médií k jeho zkoumání. Zabývá se lidským tělem, přítomností, útrapami a životem vůbec. A v kombinaci se živým videem nám umožňuje vytvářet jisté časové smyčky, které by v předem nahraném filmu nebo videu zkrátka nefungovaly. Je v tom jakési mystérium, snad i zázrak — a to se podaří jedině naživo. Stejně mystérium se vztahuje i na zvuk a osvětlení. V našich inscenacích nejsou pouze doprovodnými, ilustrativními nástroji — jsou nezávislými protagonisty každého představení. Vytvářejí nemimetický zážitek, který zapojuje všechny naše smysly.

Zvuk například není jen o tom, co slyšíte. Je zároveň tím, co cítíte — basové tóny v hrudi, vibrace po celé místnosti. A stejně tak ani světlo nesouvisí pouze s viditelností. Přetváří prostředí i atmosféru.

Právě proto má volba patřit divadlu: protože se dotýká všech smyslů bez výjimky.

Rozhovor vedla Martina Kostolná, studentka Katedry divadelních studií na FF MU.





22.05.

Koprodukční projekt DSB v rámci inscenačního inkubátoru

HLAVNĚ SI TO UDĚLAT HEZKÝ

Text Aneta Klepáčová

S kým a jak chceme strávit poslední chvíle před koncem světa? Je důležitější pomoci někomu co nejlépe prožít „jeho“ konec světa, udělat ještě na úplném konci dobrý skutek, nebo si sobecky hledat své vlastní bezpečné zákoutí? Text *Poslední zhasne* autorstva Divadla Letí ohledává možnosti, jak se co nejlépe připravit na konec světa. Umožňuje zamyslet se nad tím, co všechno si před smrtí musíme vyřešit, na čem všem ještě opravdu záleží a jak se pod časovým tlakem vyrovnat se svými obavami z budoucnosti, protože ty jsou nám všem přirozeně společné. Do konce světa zbývá 63 minut. Odpočet začíná teď!

RECENZE

S kým a jak chceme strávit poslední chvíle před koncem světa? Je důležitější pomoci někomu co nejlépe prožít „jeho“ konec světa, udělat ještě na úplném konci dobrý skutek, nebo si sobecky hledat své vlastní bezpečné zákoutí? Text *Poslední zhasne* autorstva Divadla Letí ohledává možnosti, jak se co nejlépe připravit na konec světa. Umožňuje zamyslet se nad tím, co všechno si před smrtí musíme vyřešit, na čem všem ještě opravdu záleží a jak se pod časovým tlakem vyrovnat se svými obavami z budoucnosti, protože ty jsou nám všem přirozeně společné. Do konce světa zbývá 63 minut. Odpočet začíná teď!

Průchodem skrze dveře „toitoiky“ vcházíme do nové dimenze sestávající z několika fikčních světů. Imerzivní charakter inscenace, která vznikla v koprodukcii s festivalem Divadelní svět Brno, nám dává volnost světy navštěvovat a prozkoumávat. Ideální by bylo náš čas nepromarnit a co nejrychleji najít svět, ve kterém se cítíme nejlépe, a uchýlit se tak k tomu, co nám dává největší smysl. Můžeme nahlédnout do toho, jak se s koncem světa vyrovnávají druzí, a možná se i trochu inspirovat, až to samé jednou potká nás.

Prostory brněnské Káznice svou podobou umocňují pocit blížícího se konce světa. Fikční světy se nacházejí v různých částech objektu. Celý prostor je ozdoben blikajícími světýlky a jednomu z průchodů do světa trochu ironicky vévodí velký růžový nápis EDEN. Káznice, v jejichž zdech jsou vepsány stovky tíživých příběhů a misty působí až hororově, se najednou transformuje do párty módu. Konec světa je pojímán jako oslava, jejíž vizuální podoba vzdáleně připomíná mexické oslavy Dne mrtvých.

Autorstvo ve své koncepci počítá s tím, že diváctvo nemůže být přítomno u všeho a zažít všechny varianty konců světa. Z každého světa získáme pouhý pocitový fragment, na jehož základě se během velmi krátkého času musíme rozhodnout, komu budeme naslouchat. V jedné z místností vzniká společenství, nebo spíše sekta, která nás za určitý obnos zachrání od apokalypsy, v další chtějí nešťastní rodiče v rámci programu „Hope“ poslat svého syna raketou na jinou planetu. Dokonce i Zubatě se ocitá v krizi, protože si uvědomí, že i na ni jednou dojde. Na své životní milníky si může zavzpomínat alespoň prostřednictvím písniček v karaoke. Světů je ale ještě víc. Ačkoliv se mezi nimi můžeme pohybovat libovolně, od začátku

je přítomna postava jakéhosi průvodce, který nám dle svých slov pouze přišel zvěstovat konec světa a sdělit zákonitosti týkající se fikčních světů. Podoba všech světů je přitom „vyhnaná“ až do bizarní surreálné krajnosti, neboť i chování lidí se pod tlakem často stává poměrně absurdním. Jedna z postav se například přetělí do agresivního krokodýla — možná totiž bude nejjednodušší přežít konec světa v této podobě, „nepouštět si k tělu“, že nám na někom záleží a že se s někým musíme rozloučit.

Postavy postupně ztrácejí veškeré své jistoty a rekapitulují, co za život vlastně žily. Chtějí si potvrdit, že vše, co do dnešního dne budovaly, stálo opravdu za to. Že jejich láska byla osudová, že v životě v ničem nesehlaly. Na pozadí odpočtu hodin (časovač se tu a tam mihne na krku průvodce) se odehrávají poslední okamžiky velkých rozhodnutí a velkých slov. Lidé ale postupně šlí, a kromě veškerých jistot ztrácejí i svou vlastní podobu. Ať jsou však světy jakkoliv rozdílné a ve vzájemném nesouladu, jedno mají společné — nikdo na onom konci nechce zůstat sám. A naléhavost tohoto tématu je z inscenace zřejmá.

Průvodce v posledních deseti minutách všechny postavy dovede na karaoke Zubatě. Tam již probíhá párty v plném proudu. Žádné z postav se nepodařilo před koncem světa vše uspokojivě uzavřít, takže jako poslední možnost zůstává opojit se zběsilým tancem, zoufalým zpěvem a radostným pinkáním do balónků. Ze zármutku nad koncem světa se definitivně stává oslava života. Zahalme se tedy v mlze a víc už nepřemýšlejme, pouze rozpohybujme svá těla. Hlavně si to udělejme hezky. Není totiž už vše jedno?

Divadlo Letí — *Poslední zhasne*. Autorstvo Antonie Rašilovová, Daniela Samsonová, Lenka Skalická, Ondřej Kulhavý, Štěpán Vranešic, Tomáš Ráliš, režie Ctibor Němec, Emma Žezulová, Jan Froněk, dramaturgie David Košťák, výprava Ester Hradilová, Jolana Šmejcová, Kristina Komárková. Hrají Alžběta Malá, Jakub Jelínek, Jiří Svoboda Spišák, Lucia Čižinská, Lucie Hrzalová, Martin Mlčouch, Milada Vyhánková, Patrik Možíš, Petr Ťopek, Richard Fiala, Tomáš Adel, Zoja Oubramová. Psáno z provedení v rámci DSB dne 22. května 2025.

Autorka je studentkou Katedry divadelních studií FF MU.



Reflexe diskusí a workshopu konaných v rámci programu Viditelná dramaturgie

HLEDÁNÍ NOVÝCH FOREM SPOLUPRÁCE

Text Iva Mikulová

Neodmyslitelnou součástí každého divadelního festivalu jsou setkávání. Koneckonců několik divadelních festivalů se tak přímo jmenuje (např. brněnské Setkání/Encounter nebo zlínské Setkání Stretnutie). Setkávání nejen diváctva s herci a herečkami, setkávání se ve foyer divadel a v divadelních sálech, ale také v jeho zákulí. Jedním z těchto programů mimo zraků publika v rámci letošního ročníku Divadelního světa Brno bylo třídenní setkání na panelových diskusích, workshopech a jednáních s názvem **Viditelná dramaturgie**. Rozmanitý a bohatý program, v jehož rámci se uskutečnila například ustavující schůze **Aso-ciace divadelních dramaturgů a dramaturgyň**, diskuse **CED Talks** na téma kolektivního vedení nebo lektorská laboratoř, se konal od čtvrtka 22. května do soboty 24. května 2025 a hostil odborníky z mnoha evropských zemí. Tohoto programu jsem se kvůli dalším festivalovým povinnostem aktivně neúčastnila, jako pozorovatelka a divačka jsem však strávila jeho první den v Mozartově sále a sledovala panelovou diskusi se zástupci mezinárodních koprodukčních projektů a následně debatu o perspektivách mezinárodních spoluprací během divadelních festivalů. K oběma událostem se vracím krátkou reflexí shrnující nejdůležitější témata a nápady, které se v jejich průběhu zrodily.

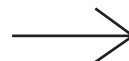
Oba dopolední bloky uskutečněné v angličtině moderovala dramaturgyně Marta Ljubková, která přivítala zástupce tří koprodukčních festivalových projektů.

Jednalo se o inscenace *Quanta* (Festival Divadelní svět Brno, Česká republika; Onassis Culture, Athény, Řecko; DE SINGEL, Belgie; Mezinárodní divadelní festival Božská komedie, Polsko; Adam Mickiewicz Institute, Polsko), *U řeky* (v koprodukci Schauspielhaus Wien a Slovenského národního divadla) a česká koprodukce *Poslední zhasne* Divadla Letí (Divadelní svět Brno, Fabula Mundi). Rozdílnost velikosti jednotlivých produkcí a počtu zapojených subjektů přirozeně nabídla odlišné perspektivy a náhledy na tento typ inscenací, ale zároveň zástupci a zástupkyně uvedených produkcí nacházeli společná témata a pojmenovávali podobné potíže. Samotné diskusi předcházelo úvodní slovo ředitele Národního divadla Brno Martina Glasera, který pro přibližně dvě desítky zúčastněných zájemců shrnul základní údaje o letošním ročníku festivalu. Následován byl profesorem Pavlem Drábkem (JAMU a FF UK), který přítomným prezentoval krátký exkurz do historie divadelních festivalů a jejich společenského a politického významu. Festivaly v minulosti sehrávaly důležitou úlohu v rovině kulturní diplomacie nebo (re)prezentace aristokratické moci. V neposlední řadě byly klíčovým uzlem kulturních výměn, přičemž tuto svou úlohu — jak vyplynulo z následující diskuse — plní až do současnosti.

Součástí těchto kulturních výměn může být sdílení vlastních zkušeností právě při vzniku různých koprodukčních projektů. U zúčastněných panovala shoda, že nespornou výhodou festivalů je vytváření podmínek

nejen pro setkávání, ale i sdílení nápadů, myšlenek a vytváření nových projektů. Díky loňskému ročníku DSB, na kterém hostovala inscenace *Zaměstnanci* Łukasze Twarkowského, se Národní divadlo Brno stalo koprodukčním partnerem letošních *Quant*. Setkání Mária Drgoně s Mazlem Nergizem na Wiener Festwochen zase stálo za vznikem koprodukční inscenace *U řeky*. Bez ohledu na velikost projektů se řečníci a řečnice shodli na dvouleté časové dotaci, která je pro takovou spolupráci nezbytná jako minimum. Potíže v její realizaci mohou nastat především kvůli administrativní zátěži takovýchto projektů, případně během technického přenosu a adaptace jevištní techniky v konkrétních divadlech, kde probíhají reprízy. Zmíněné tři inscenace se od sebe lišily způsoby realizací: na inscenaci *Quanta* se podílelo více koprodukčních partnerů, připravována byla v jedné instituci a v partnerských divadlech následně hostovala; do inscenace *U řeky* byli zapojeni herci z obou zúčastněných institucí; projektu *Poslední zhasne* se účastnilo herectvo na základě open callu. Navzdory této rozmanitosti všechna jevištní díla spojoval nejen jiný než „domácí“ komunikační jazyk (tedy angličtina), ale především hledání jazyka kulturního, který zachová srozumitelnost inscenace i po jejím přenosu a adaptaci do jiné kulturní krajiny. Takto například *Quanta* otevírala univerzálně srozumitelné téma popularizující vědu a kvantovou fyziku skrze lidské osudy odehrávající se v jednom hotelu v roce 1938. Tvůrci a tvůrkyně si však také byli vědomi potenciálních komunikačních a kulturních disharmonií. Dramaturg Slovenského národního divadla Mário Drgoňa zmínil svou zkušenost z rakouských uvedení vícejazyčné inscenace *U řeky* (zazní němčina, slovenština, španělština a angličtina), kde se setkal s jistou nevolí diváctva čist německojazyčné titulky. Tento způsob přiblížení inscenace v jiné řeči se zatím zřejmě nestal — mimo prostory festivalů — dostatečně přirozeným zprostředkováním porozumění. Hendrik Storme, umělecký ředitel belgického uměleckého centra DE SINGEL, tento divácký trend preferování národních jazyků potvrdil a následně vyzval umělce a umělkyně, aby mu nepodléhali a podporovali vícejazyčnou a kulturně rozmanitou Evropu.

Ve druhé části programu nazvané **Perspektivy mezinárodní spolupráce v rámci festivalu** sdíleli zástupci několika evropských festivalů své názory na současná umělecká směřování divadelních festivalů, jejich dramaturgickou skladbu a pokoušeli se pojmenovat proměny jejich realizací v postcovidovém čase. Zástupci polských festivalů otevřeli téma politické cenzury a nepřejícnost pravicově orientovaného politického vedení státu. Se zohledněním zkušeností z Maďarska nebo Rumunska se jako možná cesta pro zachování nezávislého a umělecky kvalitního programu ukázala být změna zřizovatele. Územně menší samosprávné celky si totiž mohou — na rozdíl od státu — zachovat svou liberální integritu a podpořit tak svobodu umělecké výpovědi. V hodnocení publika





napříč jednotlivými středoevropskými festivaly se účastníci a účastnice shodli, že u něj sledují větší otevřenost a aktivní přístup. Ten ovlivnily pasivní a divácky chudé covidové roky bez možnosti návštěvy divadel. Nejen v návaznosti na zvyšování nákladů na vznik inscenace tvůrci pojmenovali převažující trend velkých festivalových koprodukcí, které postupně objíždějí všechny významné evropské divadelní festivaly (jako např. Wiener Festwochen nebo Avignon). Ty tím sice ztrácejí svou programovou unikátnost, nicméně se tímto dramaturgicky neelitářským přístupem podílejí na ekologické udržitelnosti inscenací a také na snižování nákladů jednotlivých zúčastněných institucí. Ekonomický tlak zároveň nutí festivalové rady přehodnocovat formáty a případně hledat i další nová řešení (zmiňované koprodukce nebo snížení počtu festivalových dní). Přes odlišná stanoviska zúčastněných nakonec panovala shoda také ve společných úkolech jednotlivých festivalů, jejich dramaturgyň a dramaturgů: tedy na jedné straně přivázat diváctvu známá a osvědčená „režisérská esa“, na straně druhé setrvat ve vytipovávání nových talentů a začínajících tvůrců,

kterým může pozvání na festival pomoci při budování uměleckého jména. Neboť jak zaznělo v závěru, festivalové rady mají vůči svému diváctvu odpovědnost — a více než na exkluzivitu programu by měly dbát na uměleckou vyváženost a dostupnost širokému diváctvu.

Obě inspirativní setkání ohledávala možnosti spolupráci různých uměleckých subjektů. Jejich převažujícím pozitivem byla zřejmá touha přítomných hledat nové formáty a cesty, kterými tvůrci mohou navzdory zhoršujícím se ekonomickým podmínkám, dlouhodobě podfinancované kultuře a administrativní zátěži přinášet diváctvu stále nové a inspirativní projekty. Projekty, které nebudou ohromovat jen svou velikostí, ale také tematickou náročností a srozumitelností zároveň, a které budou podporovat kulturní diverzitu evropských zemí. Podpora této diverzity, vzájemná sdílení poznatků, myšlenek a nápadů z různých kultur a uměleckých prostředí mohou vést ke vzniku podnětných a náročných projektů, které mohou zanechat kulturní stopu napříč celou Evropou.



Účastníci panelové diskuse o koprodukcích:

Quanta / Lithuanian National Drama Theatre, co-production partners: Theatre World Brno Festival (Czech Republic), Onassis Culture, Athens (Greece), DE SINGEL (Belgium), Divine Comedy International Theatre Festival (Poland), Adam Mickiewicz Institute (Poland) — represented by general director NdB Martin Glaser (National Theatre Brno), director Lukasz Twarkowski (Lithuanian National Drama Theatre), and artistic director Hendrik Storme (DE SINGEL, Belgium)

By the River / co-production of Schauspielhaus Wien and Slovak National Theatre — represented by dramaturg and artistic director Mazlum Nergiz (Schauspielhaus Wien), dramaturg Mário Drgoňa (Slovak National theatre, Bratislava)

The Last One Turns Out the Lights / Leti Theatre (Czech Republic), co-production partners: Theatre World Brno Festival (Czech Republic), Fabula Mundi, Playwriting Europe New Voices (Italy) — represented by artistic director Marie Špalová, finance director Pavla Klouzalová (Czech Republic)

Účastníci diskuse o možnostech mezinárodní spolupráce:

Guests: Renata Derejczyk, Director of the international theatre festival Contact in Toruń, Poland; Artur Ghukasyan, president HIGH FEST International Performing Arts Festival in Yerevan, Armenia; Barbara Gregorová, chief dramaturg of the International Festival Theatre World Brno, Czech Republic; Raluca Rădulescu, theatre journalist, curator, translator in Bucharest, Romania; Martin Satoranský, dramaturg of The REGIONS International Theatre Festival Hradec Králové, Czech Republic; Dorota Semenowicz, Proxy Director of International Cooperation and Development, Stary Teatr Krakow, Poland; Michal Zahálka, dramaturg of Divadlo International Theatre Festival in Pilsen, Czech Republic

Autorka je pedagožkou Katedry divadelních studií FF MU.





MEZINÁRODNÍ VÝMĚNA ZKUŠENOSTÍ V RÁMCI ASSITEJ VISITORS PROGRAM

Text Natálie Mlejnková

V pátek 23. května proběhl v rámci festivalu Divadelní svět Brno doprovodný program určený nejen divadelním profesionálům, ale i zájemcům o divadelní lektorství a činnosti s ním spojené — a to z tuzemska i ze zahraničí. **Visitors Program** se konal pod hlavičkou organizace ASSITEJ, která již od roku 1965 propojuje tvůrce, pedagogy a promotéry věnující se divadlu pro děti a mládež po celém světě. Jejich cílem je podporovat mezikulturní dialog, výměnu zkušeností, a především rozvoj kvalitního divadla pro mladé publikum na mezinárodní úrovni.

Lektorská laboratoř, která se uskutečnila na Malé scéně Divadla Polárka, byla inspirativním vhledem do lektorské práce a kreativního vzdělávání hned několika institucí. Za Brno byly představeny program INSIDE DSB brněnského Národního divadla (Radka Macková), české středisko ASSITEJ (Natálie Preslová Strýčková), činnost a vybrané projekty Divadla Polárka (Jiří Hajdyla) a také rozmanitá lektorská činnost Divadla Husa na provázku (Marie Klemensová). Dále bylo prezentováno Divadlo Drak (Klára Fidlerová), Archa+ (Martina Filínová), plzeňské Moving Station a Dramacentrum JOHAN (Olga Pašková a Tereza Vydarená).

Ze zahraničí byly prezentovány následující instituce a projekty jednotlivých umělců-pedagogů:

Olena Rosstaina

AmaTea, Ukrajina / www.amateateatre.com/en

Shanna Bestock

ACT Contemporary Theatre, Spojené státy americké / www.acttheatre.org

Gianna Formicone,

Německo / www.giannaformicone.com

Jeremy Micheal Segal

Youtheatre, Montréal, Canada / <https://www.youtheatre.ca>

Mojca Redjko

StARTbok, Slovinsko / www.slg-ce.si

Kjell Moberg

NIE (New International Encounter) / www.nie-theatre.com

Cílem tohoto setkání bylo skrze prezentace stručně a v krátkosti představit činnosti jednotlivých institucí — jako základ pro další rozhovory, sdílení zkušeností nebo navázání spolupráce.

Osobně mě velmi zaujal projekt **3Place** (Performing Arts as the Third Place for the Young Audience), jehož ambicí je učinit z divadla třetí klíčový prostor v životě dospívajících — vedle domova a školy. Projekt se tedy zabývá výzkumem a rozvojem divadla pro mládež od třinácti let, která dlouhodobě patří k nejopomíjenějším diváckým skupinám. 3Place je veden organizací Skenkunstbruket a přidruženým Kloden Teater (Norsko, Oslo), spolupráce je navázána s německým Junges Ensemble Stuttgart a Divadlem Drak sídlícím v Hradci Králové. Za dobu existence tohoto projektu vznikly v divadle Drak již tři inscenace: *Cesta* (2019), *Antigona* (2022) a čerstvě premiérovaná *Proměna* (2025).

Dalšími podnětnými projekty jsou nepochybně **Platforma pro kreativní učení UMĚNÍM** (www.umenim.cz) a **Festival umění a kreativity ve vzdělávání** (FUK), který pod první jmenovaný spadá (<http://www.fuk.education>). Členové organizace usilují o to, aby byly tvůrčí přístupy nedílnou součástí vzdělávání. Svou existenci ukazují, jak (se) učit uměním. Program FUKu míří také na rodiny, odborníky a školy.

Poté následoval první workshop s norským režisérem Divadla NIE — Kjellem Mobergem, jehož inscenace *Přicházíme zdaleka* je součástí letošního ročníku Divadelního světa Brno. Vyzkoušeli jsme si praktická cvičení a hráli hry, které režisér běžně používá při sběru materiálu v rané fázi tvorby inscenace. Jejich prostřednictvím nám byly odkryvány režisérovy metody: „Mistakes are good because we forget ourselves.“ V tomto duchu se nesl celý workshop. Hravost se během prvního setkání ukázala jako univerzální jazyk, který je všem vlastní. Některé aktivity jsme znali pod jinými názvy, principy byly srozumitelné a umožnily nám se rychle zapojit. Díky tomu vznikla přirozeně uvolněná atmosféra. Právě tímto způsobem se nenuceně otevřel prostor pro další část programu — navazující víkendové workshopy dramaturgyně a lektorky Petry Jeromy (Geheime Dramaturgische Gesellschaft) i společné návštěvy představení pro děti a mládež v rámci dětské linky Divadelního světa Brno.

Autorka je studentkou Katedry divadelních studií FF MU.

Program byl realizován za podpory Institutu umění — Divadelního ústavu.



23.05.

SVÉ „POPRVÉ“ MŮŽETE PROŽÍT V DIVADLE POLÁRKA

Text Alena Punčochářová

Brněnská dětská scéna Divadlo Polárka se nebojí otevírat tabuizovaná témata. Na repertoáru nabízí inscenaci *Poprvé*, která se věnuje otázce prvního sexu. Citlivým, avšak odvážným současným divadelním jazykem baví a edukuje diváky od 13 let.

Na českých scénách hrajících pro děti a mladé publikum můžeme v posledních sezónách pozorovat trend témat zaměřených na těžkosti dospívání, sexualitu, jinakost či transgender problematiku. Jde přitom vždy o odvážný krok — zařadit na repertoár inscenaci nesoucí spíše tabuizované téma a nabídnout ji nejen veřejnosti, ale také základním a středním školám. Nalézt klíč k inscenování citlivé látky pro děti či teens není snadné a nese s sebou řadu rizik. Sebevědomá Polárka však námětu prvního sexu prostor dala a ke spolupráci přizvala mladého režiséra **Štěpána Gajdoše**, který se věnuje autorskému divadlu. Díky tvůrčímu vkladu a souhře inscenačního týmu a hereckého souboru pak vznikla mimořádná inscenace. Pro diváky, kteří „to už mají za sebou“, je to milá a něžná připomínka mládí se všemi jeho půvaby a těžkostmi. Mladému publiku, kterému je primárně určena, přináší pak inscenace řadu velmi důležitých sdělení, která postupně odkrývá v jednotlivých příbězích.

Hned v úvodu představení jsou vyjasněny základní principy. Všechny postavy mají ženský gender a budeme se bavit na rovinu. Nemáme totiž pindíka, ale penis a šourek. Zapomeňte na pipinku, od této chvíle už jen vulva a klitoris. Aby byla tato úvodní trapnost prolomena, zazní hudební pecka „Penis, vulva, šourek“, která stvrdí, že na rozpaky během představení nebude místo. Herci rozehrávají jednotlivé možnosti, jak

může probíhat první sex. Z nich v průběhu představení vyvstávají jednotlivé příběhy. Jeden pár řeší časovou tíseň, protože rodiče přijdou domů již za hodinu, další dvojice, zda se inspirovat praktikami z porna. Jedni prožívají vánoční svátky, jiní stud a pochybnosti o velikosti penisu. Otevírají se otázky jako velká očekávání, trapnost, zažitý předsudky, masturbace, obavy z protržení panenské blány, bolestivý styk či nátlak partnera/partnerky. Jednotlivé příběhy se prolínají a postupně uzavírají. To nejzásadnější sdělení, které všechny situace nesou, je důležitost vzájemné komunikace.

Autorka scénografie **Alžběta Kranich Uhlíková** umístila na forbinu úzký dlouhý stůl, k němuž jedna po druhé přistupují jednotlivé dvojice. Na stole jsou rozestaveny barevné figurky, na kterých herci beze slov demonstrují konkrétní situace. Dialogy jsou v tuto chvíli promítány na boční hranu stolu. V zadní části jeviště je dvoustupňová plošina pokrytá duhovým plyšem, která slouží hercům jako hebká sedačka, postel v pokojíčku či jako jakási elevace pro pěvecký sbor během hudebních čísel. Po začátku představení se snáší shora k jevišti nápis POPRVÉ, vytvořený ze sešitých polštářů, které herci později využijí při lenošení nebo jako rekvizity. Při scéně, v níž se postava trápí otázkami s panenskou blánou, „přicestuje“ podobným způsobem shora do středu jeviště obruč, jejíž papírový střed herečka protrhne. Obruč pak slouží jako houpačka.

RECENZE

Na zemi je rozložen růžový baletizol a v pozadí zavěšen bílý horizont. Ten se s postupnými úspěchy postav proměňuje do pastelových barev. Všechny postavy mají totožný kostým — batikované bílo-modré džíny a bílá trička. Každá z nich má však na přední části trička našito plyšové srdce v „individuální“ barvě a na zádech nápis „poprvé“. Barva koresponduje s příslušnou figurkou na stole. Na obličeji každého z herců je nalíčen speciální ozdobný prvek, například barevný pruh přes oči nebo třpytky na spáncích či ve vousech. Herci hrají naboso, což působí jako znak osobní obnaženosti. Uniformní kostýmový základ podtrhuje princip jednoho genderu, během představení tak divák absolutně přestává řešit, kdo je kdo, zda jsou vztahy heterosexuální či homosexuální. Ve scéně týkající se nátlaku okolí („Ty jsi ještě neměla sex?“) či v příběhu postavy, která o sex ani nejvíce zájem, herci oblékají plyšové duhové overaly, které jim nabídnou znak odlišnosti a úkryt.

Zásadním prvkem doplňujícím kompaktní celek je hudba **Matěje Štrunce**, kterou textově doplnil **Jaroslav Tomáš**. Nejenže hudební složka dokresluje velmi něžně citlivé a intimní scény, ale především prokládá až téměř muzikálovými vstupy celé představení a poskytuje tak divákovi potřebný odstup, ale i oddych a zábavu. Tvůrcům se díky tomu podařilo zachovat vysokou míru tolik potřebného nadhledu (ke komunikaci složitého tématu). Nebylo by spravedlivé vyzdvihovat konkrétní herecké výkony, neboť jde o nezvyklou a mimořádně poutavou souhru, ze které číší energie, radost a profesionalita. Účinkuje spíše mladší část hereckého souboru Divadla Polárka, posílená o tři hosty. Šťastnou volbu obsazení pak potvrzuje i pěvecká vybavenost všech zúčastněných.

Divadlu Polárka se povedlo proměnit odvážný krok ve skvělý tah. Má na repertoáru výjimečnou inscenaci, kterou může nabídnout jak školám, kde je ve většině případů sexuální výchova stále ještě nedostatečná, tak divákům s otevřenou myslí či rodičům náctiletých dětí. Přestože je dílo ušito na míru prostoru Velké scény Divadla Polárka a nebude snadné s ním vycestovat, rozhodně si zaslouží pozornost i jako obohacující potenciální součást jiných českých festivalů. Nejen těch pro děti a mládež.

Divadlo Polárka, Štěpán Gajdoš a kolektiv — Poprvé. Režie Štěpán Gajdoš, dramaturgie Karolina Salomonová, scénografie Alžběta Kranich Uhlíková, hudba Matěj Štrunc. Hrají Anna Hřebíčková, Táňa Hlostová, Denisa Cupáková, Matěj Záhořík, Alfred Texel Schmidtke, Vít Malecha, Jaroslav Tomáš, Kamil Bačovský, Petr Theodor Pidrman j.h., Nikola Moravčíková j.h., Michal Sikora j.h. Psáno z provedení v rámci DSB dne 23. května 2025.

Autorka je studentkou Kulturní dramaturgie v divadelní praxi SLU v Opavě.



23.05.

MÁME JEŠTĚ DŮVOD K NÁVRATU?

Text Peter Felix

Inscenace *Odliv* zahájila slovenskou programovou linku v rámci festivalu DSB. Jde o režijní počín Lukáše Brutovského, kterého není potřeba brněnskému publiku představovat. V Národním divadle Brno má za sebou inscenace jako *Doktorka*, *Bez roucha* či *R/Evoluce*. Samotný *Odliv* vznikl na objednávku Slovenského národního divadla (SND), s nímž Brutovský již v minulosti spolupracoval. I v tomto případě je autorem textu samotný režisér, který se podílel také na hudební složce inscenace. Textová předloha má ve výsledku „jen“ 12 stran, ale je protkána množstvím skrytých významů a odkazů.

Název inscenace je sám o sobě výmluvný. Vyšší platy, kvalitnější vzdělání, nespokojenost s politickou situací a korupcí, kulturní omezení. To (a mnohé další) jsou důvody, proč mladí lidé odcházejí do zahraničí. Jejich (ne)návrat domů představuje na Slovensku dlouhodobý problém.

V inscenaci se neodvíjí jedna ucelená dějová linka. Jde o sled poetických obrazů plných monologů, které jsou zase plné odkazů a narážek na další texty nebo osobnosti: tematizování jsou slovenští autoři M. M. Hodža, Janko Král, Ľudovít Štúr, ale i politici jako M. R. Štefánik, bývalá premiérka Iveta Radičová nebo neonacista Milan Mazurek. Nejstarší herecká generace SND interpretuje výpovědi lidí, kteří mají řadu životních zkušeností a prošli různými etapami slovenské historie — právě proto jim patří nejrozsáhlejší části monologů. Výrazná je především Emília Vášáryová, která symbolicky představuje Matku národa volající na své děti. Připomíná, co všechno pro Slováky může znamenat pojem národ: Svätopluk, Rastislav, Štúr, Slovakiaring, Mečiar, Hlinka, hokej, Slovenský štát...

Děj není zasazen do konkrétního času; autor nás bere na cestu napříč dějinami Slovenska, od pravěku až po současnost. Jde o skutečně vrstevnatý celek, který divák může vidět opakovaně — a pokaždé v něm objeví něco nového, co mu dříve uniklo.

Scénickou dominantou téměř prázdného jeviště je centrálně umístěná nádražní lavička, na které během inscenace sedí mladá generace Slováků připravující se k odchodu ze země. Když se však jeden z mladých mužů odváží opustit vlast a začne se prodírat publikem až k horní části hlediště, zažívá silný tlak. Komplikace. Na takovou migraci musí vynaložit úsilí, peníze a čas, který stráví vzděláváním. Když se však rozhodne vrátit zpátky — na scénu, tedy symbolicky domů —, jde to snadno. Bez překážek se „vrací do staré dobré ekonomické nejistoty“. Jedna z dívek se rozhodne vrátit — a ihned se odívá do černé. Všechny postavy, které v inscenaci promluví, jsou oděny právě do barvy smutku. Tři ženy a tři muži podávají výpověď o aktuální situaci na Slovensku. Krize „odlivu mozků“ je provázána příklady z reálného života, které mají sloužit jako ne vždy přímá odpověď na otázku: „Proč bychom

RECENZE

se měli vracet do této zdevastované země?“ Určitá skupina mladých se přece jen vrací — jsou to většinou lidé s diplomem ze zahraničních univerzit a s nadějí na lepší budoucnost země. Sami však zpravidla nemají reálnou šanci dosáhnout změn ve zkorumpovaném systému.

Jeden z mužů v inscenaci začne přetvářet slovenské trojvrší a kříž do vzhledu nevěsty. Vytváří pro ni kovovou sukni, maluje záchrannou figurínu tradičním způsobem, obléká ji do několika vrstev folklorního kroje. Vše za doprovodu zvukových ukázek z kultovní inscenace Kubo. Podobně jako tam sledujeme i zde nevěstu, která nemá možnost se bránit a musí si vzít přiděleného ženicha. Tentokrát se však svatba skutečně koná. Muž si nevěstu maluje i obléká sám. Chce přece „správnou“ ženu — takovou, která nebude klást odpor. Proto si připraví jen němou figurínu.

Inscenace přitom nemusí být čtena jen jako temná vize budoucnosti, ale také jako apel. Výzva k zamýšlení, zda má smysl neodcházet a raději budovat lepší budoucnost doma.

Jako Slovák žijícího v zahraničí, který dal přednost bezpečí cizí země před nejistotou té vlastní, mě zaujala myšlenka, která zazněla v diskusi po představení z úst Jany Olhové. Řekla, že herci poznají, že nehrají na Slovensku, ale v Česku — podle smíchu. Češi se totiž smějí hlasitěji. Možná proto, že se jich inscenované téma netýká tak bytostně. Nemusí dennodenně žít tu smutnou realitu.

Inscenace se mě hluboce dotkla a přesvědčila mě, že ještě máme důvody se vracet. Domnívám se, že právě toto je vzkaz, který jako Slováci musíme vysílat ven. Matky volající na své ztracené děti, které už dávno utekly... Je jen na nás, jestli přesvědčíme děti — nebo sami sebe —, že návrat má ještě smysl.

Slovenské národní divadlo — Odliv. Režie Lukáš Brutovský, dramaturgie Miro Pacho, scéna Juraj Poliak, kostymy Katarína Holková, hudba Lukáš Brutovský, pohybová spolupráce Martin Talaga, videoart Matouš Ondra. Hrají Anna Javorková, Emília Vášáryová, Barbora Andrešíková, Emil Horváth, František Kovár, Jana Olhová, Gregor Hološka, Katarína Novotková, Viktória Svoradová, Adrián Hudák, Richard Hainc, Samuel Ducán. Psáno z provedení v rámci DSB dne 23. 5. 2025.

Autor je studentem Katedry divadelních studií FF MU.



22.—23.05.



V HLAVNÍ ROLI JAZYK

Text Iva Mikulová

„Německy mluvím jen prostředně dobře. Naše rodina, původem z Jižní Afriky, se přistěhovala do Rumunska, ale do německojazyčného Rumunska, které posléze anektovalo Maďarsko.“ Tak zní jedna z replik postavy rabína ze hry *Ptáčci* libanonsko-kanadského dramatika Wajdiho Mouawada, kterou v překladu Michala Zahálky a režii Aminaty Keity uvedlo v české premiéře Národní divadlo moravskoslezské v Ostravě.

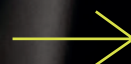
Daná replika poměrně názorně vystihuje jeden z hlavních motivů celé hry: zpodobňuje multikulturní a jazykově polyfonní prostředí střední Evropy a zároveň připomíná odvěký princip lidského bytí. Bytí v pohybu, migraci napříč zeměmi, ať již z ekonomických, politických nebo „jen“ zájmových důvodů. Tomuto vyznění hry ovšem nepomáhá, ba dokonce téměř brání realistické režijní uchopení, z něhož spíše vystupují univerzální vztahové konstelace oproštěné od kulturně-politických realii.

Hra na příkladu izraelsko-palestinského konfliktu, jeho dlouhodobého trvání a dynamického, proměnlivého vývoje až téměř modelově prezentuje témata spjatá s identitou člověka a jeho hledáním místa na světě. To se počíná primárně v rodinném kruhu. Může se ovšem stát — jako v případě postavy Davida (David Viktora) –, že genetický materiál pochází od jiných rodičů, než které člověk po celý život považoval za vlastní. Davidovo hrdé dovolání se židovských kořenů ve scéně sederové večeře zanikne v prázdnotě prozření, když mu jeho otec ve druhé polovině inscenace prozradí, že je ve skutečnosti dítětem palestinského původu, zachráněným před jistou smrtí. Ztráta identity a nalezení její skutečné podoby v etniku, proti němuž celý život ostře vystupoval, vede nakonec u Davida až k náhlé smrti. Čí srdce dotlouklo a je etické použít jeho orgány k dárcovství?

Davidovou neschopností přijmout novou identitu celá hra končí, na jejím počátku je exponován vztah mezi mladou ženou Wahidou, původem Arabkou s muslimskou vírou žijící ve Spojených státech, a Eitanem, synem Davida, berlínským Židem. K jejich setkání dochází v New Yorku, během Wahidina doktorského studia, v jehož rámci cestuje po světě a sbírá důkazy, že konverze jednoho marockého diplomata v 16. století byla předstíraná. Eitan je naopak studentem vědeckého oboru genetiky, jeho pohled na otázku genetického přenosu a dědičné zátěže je tak značně pragmatický. Ve své racionalitě odmítá koncept dědičné viny přenášené z generace na generaci, neboť podle jeho teorii je člověk k pocitu viny vychováván, sociálně formován, nic z toho si ovšem nenese ve svých genetických dispozicích.

Aktuálních témat hra přináší nepřeberné množství: už zmíněnou multikulturalitu nejen evropského prostoru, izraelsko-palestinský konflikt, otázky identity, hledání kořenů, migraci, uprchlictví, dědičnou vinu, náboženský fanatismus, antisemitismus, kontrast vědy a víry... Hra tak v leccem připomíná lceho adaptaci Schnitzlerovy hry *Profesor Bernhardi* s názvem *Doktorka*, uvedenou v roce 2021 v Národním divadle v Brně. Podobně jako v případě *Doktorky* také u Ptáčků vyvstává neodbytná otázka, jak moc je svět, o němž autoři píší, srozumitelný českému diváctvu. Obtížnosti porozumět některým tématům, která přesahují rámec univerzálního příběhu o lásce a rodinných vztazích, výrazně nepomáhá plochá a doslovně popisná režie Aminaty Keity. Staticky koncipované situace, jejichž domnělá dramatickosti je uměle navozována nepříliš přesvědčivou dramatickou hudbou, působí ilustrativně, přinášejí přibližnost interpretační a následně také hereckou (výrazně například u plakátového Eitana v podání Víta Rolečka).

Je nepochybně obtížné adaptovat v našem divadelním prostředí text traktující českému diváctvu kulturně vzdálenější témata. Kulturní přenos počíná již v rovině překladové, následně režijně-interpretační. Mouawadův text zůstává v ostravském provedení jakoby zakuklený sám do sebe. Je v pořádku, že sledujeme fikční příběh, avšak hlasité syknutí v publiku během brněnského provedení (při replice: „Dneska bych nechtěl být Palestinec. Je to lid, ve kterém je lidství sotva tolik, co zvířecosti.“) potvrzuje, že nelze vnímat umělecký artefakt bez jeho aktivního vztahování k současnosti. Onu narativní semknutost ještě zesiluje počestění všech replik, které zdůrazňují kulturní a etnickou diverzitu fikčního světa autorovy hry. Značně nepochopitelné si postavy vyjadřují vzájemná komunikační nedorozumění („Pardon, já neumím hebrejsky“) nebo si chválí výslovnost („Mluvíte tak pěkně německy“), přestože všichni mluví českým jazykem. Jistě, mohli bychom se bavit o divácké představitosti, kdyby toto domestikování neznamenalo setření naprosto zásadní tematické roviny celé hry: střetávání etnických skupin a ohledávání vlastních identit. A sledovat „jen“ příběh komplikovaných rodinných vztahů je pro tak aktuální hru přece jen trochu málo.





Pokračování v rozvaze nad kulturními překlady a mírou porozumění mezi kulturami s odlišnými kulturními konotáty nabídla inscenace *Odliv* Lukáše Brutovského ze Slovenského národního divadla. Ve srovnání s velkými koprodukčními projekty, které mají na festivalu Divadelní svět Brno své každoroční zastoupení (letos byl jedním z hlavních taháků projekt *Quanta* litevského Národního divadla s pěti zahraničními partnery), vypadá *Odliv* na první pohled jako velmi srozumitelná a čitelná inscenace. Nebo je to jen zdání?

Když jsme po jejím skončení vyšli se skupinkou naší česko-slovenské redakce *Theatrocénu* na chodbu, uvědomila jsem si po zaznění otázky naší slovenské studentky („A bolo vám jasné, na čo všetko tam odkazovali?“), že to s tím porozuměním nebude tak jednoduché. A to i přesto, že česko-slovenské (s pomlčkou či bez, podle libosti) dějiny byly dějinami společnými a k odloučení obou kulturně spřízněných zemí došlo teprve před třemi desítkami let.

Odliv nenabízí jen kulturně-historické sondy, u nichž můžeme rozmýšlet, nakolik se postupně obě dříve bratrsky spřátelené země kulturně odcizují, ale především pojmenovává obecné a nadnárodní tendence, které můžeme sledovat v politickém vývoji většiny zemí bývalého východního bloku. Na několika místech inscenace se opakuje její ústřední téma — brain drain –, tedy odliv mozků, intelligence, která směřuje za lepšími životními a ekonomickými podmínkami na západ. Je jistou Ariadninou nití, na kterou se však namotávají další tematická vlákna. Myšlenkový příliv zřetelně vyplavuje otázky dotýkající se nacionalismu, xenofobie nebo definování vlastní identity. Migrace jako přirozený pohyb byl lidstvu vlastní už odnepaměti, jak naznačují i výše a jak zaznívá v různých příkladech také v inscenaci *Odliv*. Pokud se v dnešní době bráníme přílivu migrantů z jiných zemí, měli bychom mít na paměti, že mnoho osobností slovenských (a stejně tak českých) získalo své zkušenosti tzv. v zahraničí. Za hranicemi země, země, do které jsme měli stejně

jako *Strakonický dudák* tendenci se vracet a s Tylovou větou v myslích tento domov hledat. Dnešní mládí se už ale nevracejí. Nemají důvod. Nevěří v budoucnost Slovenska pod jeho politickým vedením, a především se nemohou identifikovat s provýchodním směřováním zahraniční politiky státu. Ta jako by se vztahovala až ke Kollárově panslavistické ideji slovanské vzájemnosti zpodobněné v lyricko-epické básnické skladbě *Slávy dcera*.

Právě žánr lyricko-epické skladby připomíná také výstavba inscenace *Odliv*: lyrické pasáže zastupují především choreografická vystoupení možných budoucích emigrantů čekajících v letištní hale, kteří svými celotělovými úbory a brýlemi na potápění připomínají akvabely. V epicky laděných monologických promluvách Jana Olhová, Emília Vášáryová nebo Emil Horváth společensko-kriticky diagnostikují stav své domoviny. Baladicky koncipovaná pasáž Matka zprostředkovaná slovy Emilie Vášáryové v polyfonních a vícejazyčných replikách (zazní slovenština, angličtina, němčina a tuším i maďarština) naprosto přesně pojmenovává názorovou roztržitenost obyvatel slovenského národa, kteří svou národní hrdost pociťují díky historickým i současným osobnostem, jejichž hodnoty a postoje jsou značně odlišné. A tak v této písni o návratech a hrdosti zaznívají jména jako Štefánik, Tiso, Dubček, Pribina, Svätopluk, Rastislav, Jánošík, Rusko, různě se mísí, díky demokracii a svobodě slova mohou být všechna vyslovena — jenže „všichni

slyší všechno, ale nikdo nic neposlouchá". Získali jsme právo na svobodné vyjádření, ale ztratili jsme schopnost si vzájemně naslouchat. Informační kanály jsou přesycené, s každým faktem může být nakládáno tak, jak daná strana potřebuje, a může ji zcela manipulativně otočit ke svým mocenským účelům.

Celá inscenace končí pesimisticky: slovenský národ odevzdal všechno své kulturní bohatství Cyrilu a Metodějovi na Děvině — a „s prázdnými rukami zostúpil z Devína na sútoku vód, lahol si do trávy, otriasol sa ako čerstvo oholená ovca a z plných pľúc vydýchol". Osobně věřím, že nevydechl naposledy: že jen spí a odpočívá. I když nad ním možná — jak zazní ve scéně s názvem Panel — Fedor Gál zlomil hůl a přestal věřit, že existuje šance na změnu. Jen se ten spící národ, jehož nechtěl bůh Perun rušit, musí ze svého spánku „obudit". Slovenský národ je třeba už nikoli obrozovat, jako tomu učinil v 19. století Ludovít Štúr, ale probudit z jeho apatičnosti, letargie, netečnosti. K tomu je nezbytné zůstat ve spojení s liberální částí evropského myšlenkového proudu, udržet spojnici, kotvu, kterou by si bylo možné připoutat i tu část slovenského národa, která se rozhodla odplout do ciziny. Věřím, že se tato část obyvatel bude mít zase jednou důvod vrátit a předávat dál kritické myšlení a národní hrdost, která je ale zároveň součástí také hrdosti evropské.

Dovolím si v rámci této své pocitové stopy, která se zaměřila na dvě inscenace tematizující aktuální politická témata — izraelsko-palestinský konflikt a určitý typ emigrace, odchodu z politicky nestabilní země –, jednu malou jazykovou glosu týkající se našeho festivalového zpravodaje *Theatrocén*. Z vedení festivalu vzešel ještě během přípravných fází pokyn, že texty ve zpravodaji mají vycházet pouze v češtině, přestože část redakce sestává ze slovenských studentek a studentů. Uvedeným důvodem byla především srozumitelnost — mladší generace už prý slovensky tolik nerozumí anebo jsou pro ni slovensky psané texty obtížné srozumitelné. Umím přijmout fakt, že to tak zřejmě je a že opravdu dochází k překladu slovenských textů i v renomovaných novinových periodících. O něco méně je už pro mě pochopitelné, že k tomuto rozhodnutí dojde u mezinárodního festivalu, jehož podstatou je setkávání kultur a ježž definuje jazyková rozmanitost zúčastněných souborů a mezinárodních hostů.

Rozumím také tomu, že jednacím jazykem těchto setkávání je angličtina. Ta umožní základní jazykové porozumění opravdu napříč jednotlivými státy. A v druhém plánu je tak cestou k porozumění rozmanitosti kultur. Na druhou stranu — pokud zrovna my, jakožto Česká republika, dříve součást Československa, ztratíme schopnost rozumět slovenštině, ztratíme schopnost rozumět naší společné historii. Jen těžko si lze představit, že se budou originální umělecká díla (filmy, knihy, záznamy divadelních inscenací, písňové texty a další) z naší společné historie překládat do češtiny,

jako se to děje například u vybrané současné prozaické tvorby. Jistě, můžeme si všechno nechat „prohnat" překladačem — ten však nikdy nepřenese jemné významové nuance; jinými slovy, překlad se sice stane univerzálním, ale za cenu nevyhnutelných ztrát.

Nelobuji za staromilské lpění na tradicích a hodnotách, národně kulturně historických památkách nebo za Štúrův odkaz. Přimlouvám se za zachování jazykové rozmanitosti. Naši uměleckou, redaktorskou nebo obecně tvůrčí odpovědností je podporovat jazykovou různorodost. Neznamená to podporu nacionalistického smýšlení (jazyk rovná se národ), znamená to podporu srozumitelnosti napříč kulturami. Staré dobré okřídlené zvolání „kolik řečí umíš, tolikrát si člověkem" zůstává pořád v platnosti. Ve volné parafrázi průběžného tématu letošního ročníku: Kolik řečí umíš, tolikrát existuješ v kvantové realitě.

Neztraťme prosím polyfonní podstatu multikulturního světa. Na festivalu jsem slyšela zaznívat kromě češtiny a slovenštiny také angličtinu, němčinu, španělštinu, ukrajinštinu, ruštinu, polštinu... a v textech publikovaných v našem zpravodaji se objevila nakonec i němčina, i angličtina, i arabština... a v rozhovoru se slovenským dramaturgem nakonec i ta slovenština. Jako výjimka. Učínme z výjimky zase pravidlo. Součást nás samotných. Abychom se před sebou vzájemně nemuseli stydět, když se budeme doptávat na kulturní konotáty z naší společné historie — z historie, kdy se název obou republik psal dohromady, později s pomlčkou a nyní s mezerou. Pojďme zaplnit tu mezeru znovu obsahem — a neztrácejme o sobě povědomí.

Národní divadlo moravskoslezské — Wajdi Mouawad: Ptáčci. Historická poradkyně autora Natalie Zemon Davis, překlad Michal Zahálka, jazyková spolupráce na překladu Lenka Bukovská, Jana B. Hniličková, Jitka Jeníková, režie Aminata Keita, dramaturgie Norbert Závodský, scéna Martin Chocholoušek, kostýmy Simona Rybáková, hudba Martin Hůla. Hrají Vít Roleček, Sára Erlebachová, Anita Krausová, Hana Doulová, Petra Kocmanová, Tomáš Jirman, David Viktora, Robert Finta, Jan Fišar. Psáno z provedení v rámci DSB dne 22. května 2025.

Slovenské národní divadlo — Odliv. Režie Lukáš Brutovský, dramaturgie Miro Pacho, scéna Juraj Poliak, kostýmy Katarína Holková, hudba Lukáš Brutovský, pohybová spolupráce Martin Talaga, videoart Matouš Ondra. Hrají Anna Javorková, Emília Vášáryová, Barbora Andrešíková, Emil Horváth, František Kovár, Jana Olhová, Gregor Hološka, Katarína Novotková, Viktória Svoradová, Adrián Hudák, Richard Hainc, Samuel Ducán. Psáno z provedení v rámci DSB dne 23. května 2025.

Autorka je pedagožkou Katedry divadelních studií FF MU.



23.05.

Z PRASKLIN REALITY ROSTOU ODLIŠNÉ SVĚTY

Text Gabriela Havigerová

Pojmy dystopie a utopie nejsou pouze protikladné vize, vznikly, aby na sebe navzájem upozornily. Nelze je oddělit ani vymazat, protože jeden bez druhého nemohou existovat, vzájemně se doplňují a vyvažují. A stejně jako v symbolu jing a jang je v každém z těchto pojmů kousek toho druhého.

Dystopie na první pohled působí organizovaně, ale za oponou se skrývá manipulace, zneužívání moci, častý diktátorský režim, kterého se dosahuje pomocí neetického využívání technologií. V příbězích je vznik dystopického světa ukazován po katastrofě, ať už se jedná o válečnou, přírodní či technickou. Utopie představuje idealistické místo k životu, naše pesimisticko-realistic-ky nastavená mysl vnímá utopii jako obraz nereálné skutečnosti, kdy můžeme dosáhnout realizace pouze několika prvků, nikoliv celé představy. V utopii jsme si všichni rovni, nehrozí nám žádné války nebo jiné hrozby, žijeme v sounáležitosti s přírodou a pojmy jako nespravedlnost či chudoba jsou nám cizí. Každý z nás má své utopické místo, kam utíká před realitou, kam si chodí odpočinout či zažívat své vysněné příběhy. A ze stejného důvodu někteří jedinci mohou zavítat i do divadla. Proto se zaměřím na vnímání utopie a dystopie v jednotlivých divadelních inscenacích. V nich se nejedná o zobrazování pojmů objektivním pohledem — dystopie a utopie prizmatem společnosti má jiný význam než z hlediska jedince — ale o vnitřní výklad našeho světa. U jedince je celkový obraz ovlivňován jeho vnímáním, emocemi a zkušenostmi. Dokonce se nemusí shodovat s generickými významy pojmů, mnohem více se soustředí na zobrazení společenských, vztahových, mocenských či morálních problémů, na chování jedince ve společnosti nebo na útěk před realitou do vlastních fikčních světů, kde se mohou realizovat všechny nesplněné sny. Právě na tato subjektivní zobrazení dystopických či utopických prvků se zaměřím u vybraných inscenací.

Inscenace *Quanta* (**Lithuanian National Drama Theatre**) otevírá pomocí kvantové fyziky otázku multiversa a paralelních vesmírů. Kdykoliv jsme postaveni před volbu, vytvoří se nová struktura, nový paralelní svět, kde si vybereme druhou možnost. Pokud přistoupíme na tuto teorii, s jistotou můžeme říct, že ve vesmíru se nachází nespočet utopických, ale i dystopických realit. Zároveň nám tato teorie dává volbu, v jakém vesmíru chceme žít, protože naše akce ten vesmír vytváří. Je jen naše volba, zda si zvolíme život v utopii, či dystopii. Příběh *Quanty* se mimo jiné zabývá vytvořením nukleární bomby. Zbraň takové moci by snadno naši Zemi mohla uvrhnout do prostředí dystopických světů, které známe ze sci-fi knih a filmů. Pokud se vrátím k teorii o existenci mnoha vesmírů, líbí se mi pohled na všechna představení odehraná v rámci festivalu Divadelní svět Brno jako na jedno multiversum (podobně jako Marvel multiversum), kde každé představení znázorňuje svůj vlastní svět, zároveň se navzájem ovlivňují a propojují (třeba písničkou *Because the night* od Patti Smith, která zazněla minimálně ve třech představeních).

Inscenace *Because the night* (**Theater Bremen**) spojením úryvků z knihy *Just Kids* a písniček (nejen od Patti Smith) vytváří životní příběh světoznámé zpěvačky. Patti si svými písněmi tvoří kousek utopie, díky níž utíká před životními těžkostmi do fantastního světa. A nejen ona; svou hudbou pomáhá i ostatním posluchačům překonávat vlastní překážky. Snaží se vytvořit společenství, nehierarchické, milující, podporující.

Vždyť punkové i hippies hnutí bojují proti ideologiím, nerovnostem a svazujícím pravidlům. Tuto atmosféru předává i inscenace, v jejímž závěru jsou diváci pozváni na jeviště, aby zažili koncert ve společnosti herců. Hudba zde tvoří hlavní motiv naděje v lepší zítřky, přece píseň *People Have the Power* vzbuzuje naději v nás všech! Ale je tato moc využívána spíše k dobrým, nebo špatným skutkům?

Slovenské národní divadlo pomocí inscenace *Odliv* poukazuje na odchod mladých lidí — odliv mozků — do jiné země za lepšími podmínkami, ať už se jedná o pracovní místa, lepší školní vzdělání, svobodu slova a projevu, nebo nezkorumpovanou vládu. Nastává otázka, zda dystopie, do které se Slovensko dostalo, může ustoupit a poskytnout kvalitní místo pro život, odkud lidé nebudou odcházet do zahraničí a váhat, zda se mají vrátit do své rodné země, ale kde budou chtít zůstat a společně stát zvelebovat. Zatím stejně jako řeka i lidé se odlévají za hranice do jiného státu.

Odysea **Divadla LUDUS** ztvárňuje klasický mytologický příběh o Odysseově putování z trojské války zpátky domů do Ithaky. Nebo snad ne? Penelope si po dlouhých letech čekání najde milence, je jím učitel, který Penelope vypráví příběhy o tom, jaké nástrahy potkaly jejího muže při cestě domů. V dystopickém světě válek, neustálé nejistoty a čekání na návrat přeživších si pomocí příběhů dodáváme sílu a (ne vždy logické) vysvětlení, proč očekávaný ještě nedorazil. Pohádky Penelope pomáhají vyrovnat se s možnou ztrátou manžela a zároveň představují jednodušší svět, v tom její milenec neexistuje. Nenastává tam dilema, co se stane, pokud se Odysseus skutečně vrátí, zda potrestá „nejvěrnější ženu“ Penelope a jejího učitele za společný románek. Lepší je se utápět v pohádkách než myslet na krutou realitu.

Princezny v pohádkách pro děti zobrazují utopický svět plný magie a mytických tvorů, kde dobro vždy zvítězí nad zlem, a tím nám příběhy dávají víru v dobrý konec. *Fairy Tales* uskupení **POCKET-ART** se zaměřuje právě na snovou a pohádkovou tematiku, vystupují v ní tanečnice, inspirované příběhy princezen, ovšem princové zde chybí. Společně se zanořujeme do magického světa pohádkových postav, zde prozkoumáváme postavení žen. Mnohdy jako v reálném životě si i tady musí princezny poradit samy, zázračně se neobjeví zachránce jakékoliv situace. Tanečnice tvoří harmonii, přátelství a jako téměř až mytické postavy či kouzelnice točíci se v kruhu vytvářejí a vysílají energii každé ženě do publika.

Inscenace *Když roztaje sníh* (**TR Warszawa**) ztvárňuje naprosto beznadějnou situaci nastávající po úmrtí v rodině. Smrt dítěte v příbuzných vyvolává spoustu otázek, například jestli se jednalo o sebevraždu, či nehodu. Otázky, které mnohdy zůstanou nezodpovězeny. Proto každý člen rodiny utíká do jiného světa, který mu pomáhá změkčit ukrutnou ztrátu. Někdo se utápí v alkoholu, jiný v práscích, další míchá prášky a alkohol v jeden nebezpečný koktejl, někdo používá vtipy a smích jako obranný mechanismus, jiný se brání agresí a další vaří pro celou rodinu jídlo. Jedna z postav si bolest tupí tím, že celou záležitost bere jako režijní příležitost. Své neštěstí, svůj zármutek přetváří ve film, kde se s událostí může vyrovnat lépe než v reálném životě. Ať už se každý nachází v jakémkoliv stádiu smutku, jedno je jisté: dokud bude mrznout, dokud bude sníh, nemusíme přijímat krutou realitu ztráty — sníh přikrývá důkazy a tělo, mráz utlumuje bolest.

Because the night



Odysea

Fairy Tales



Když roztaje snůh



Poslední zhasne

Poslední zhasne **Divadla Letí** se zaměřuje na poslední hodinu lidské existence. Je nám ponechána volná ruka, každý si se svou poslední hodinou může naložit, jak uzná za vhodné. Procházíme různými vesmíry a sledujeme dystopickou zkázu každé z planet. Ať už se lidé v každém jednom světě připravují na konec jakkoliv, nikoho z nich tento závěr nemine. Někdo shromažďuje peníze; někdo vytváří vizi nového, lepšího světa, kde by mohla vládnout diktatura; další své dítě posílá za lepší budoucností; jiný se pokouší adaptovat a přežít v měnícím se světě; a někdo se smířil s koncem a poslední hodinu života si chce užít.

A stejně jako každá jedna inscenace, i náš svět dojde ke svému závěru, ať už se jedná o utopii či dystopii. V každé inscenaci se otevírá nový svět, někdy až děsivě reflektující naši realitu, jindy útěšně snový a pulzující energií. Utopie a dystopie zde nejsou pouhými pojmy, odráží naše směřování, pomáhají nám se vyrovnat s hlubokými jizvami, mnohdy zobrazují to, co se sami bojíme vyslovit nahlas. Divadlo se tak stává vesmírem, jenž spojuje všechny možné světy, vytvářející praskliny v naší realitě. Praskliny plní se odlišnými světy připomínajícími, že volba mezi utopií a dystopií není daná, ale každým našim krokem, volbou a činem volena a vytvářena.

Lithuanian National Drama Theatre — Quanta. Režie Lukasz Twarkowski, dramaturgie Joanna Bednarczyk, scéna Fabien Lédé, kostýmy Svenja Gassen, video designer Jakub Lech, hudba Lubomir Grzelak, světla Eugenijus Sabaliauskas, choreografie Paweł Sakowicz, asistent režie Bartė Liagaitė, asistent kostymního výtvarníka Pijus Dulskis, asistent dramaturga Simona Jurkuvėnaitė, produkce Vidas Bizunevičius, Kamilė Žičkytė, Lukrecija Gužauskaitė. Hrají Marius Čižauskas, Algirdas Dainavičius, Airida Gintautaitė, Martynas Nedzinskas, Gediminas Rimeika, Rytis Saladžius, Rasa Samuolytė, Nelė Savičenko, Vainius Sodeika, Rimantė Valiukaitė, Arūnas Vozbutas, Aistė Zabotkaitė. Psáno z provedení v rámci DSB dne 20. a 21. května 2025.

Theater Bremen — Because the night: Patti Smith. Režie Anne Sophie Domenz, dramaturgie Jan Grosfeld, scéna Anne Sophie Domenz, hudební nastudování Romy Camerun, Maartje Teussink, světla Daniel Thaden. Hrají Levin Hofmann, Shirin Eissa, Jorid Lukaczik, Romy Camerun, Christin Neddens, Oliver Spanuth, Lea Baciulis. Psáno z provedení v rámci DSB dne 23. května 2025.

Slovenské národné divadlo — Odliv. Režie Lukáš Brutovský, dramaturgie Miro Pacho, scéna Juraj Poliak, kostýmy Katarína Holková, hudba Lukáš Brutovský, pohybová spolupráce Martin Talaga, videoart Matouš Ondra. Hrají Anna Javorková, Emília Vášáryová, Barbora Andrešíková, Emil Horváth, František Kovár, Jana Olhová, Gregor Hološka, Katarína Novotko-

vá, Viktória Svoradová, Adrián Hudák, Richard Hainc, Samuel Ducán. Psáno z provedení v rámci DSB dne 23. května 2025.

Divadlo LUDUS — Odysea. Autor Roland Schimmelpfennig, překlad Peter Lomnický, režie Dávid Paška, dramaturgie Martin Kubran, produkce Michal Denci, asistentky režie Laura Fedorová, Rachel Rimarčíková, Emma Vičanová, scéna Julius Leon Seiler, umělecká spolupráce Jozef Kurinec, kostýmy Maria-Lena Poindl, technická spolupráce Eduard Mikuš, inspicie Barbora Poliaková. Hrají Zuzana Fialová, Annamária Janeková, Alexandra Lukáčová, Romana Ondrejko-
ičová, Viktória Šuplatová. Psáno z provedení v rámci DSB dne 26. května 2025.

POCKETART kolektiv — Fairy Tales. Choreografie/režie Sabina Bočková & Johana Pocková, živá hudba Lukáš Palán, Sára Vondrášková (Never Sol), dramaturgie Viktor Černický, choreografický coaching Peter Šavel, scénografie a kostýmy Vendula Tomšů, světelný design Eliška Kociánová. Tvorba a interpretace Aneta Bočková, Jitka Čechová, Michaela Dzurovčinová, Karolina Graca, Tereza Holubová, Tereza Krejčová, Eva Mora González, Monika Szpunar. Producent POCKETART kolektiv, koprodukce Big Pulse Dance Alliance, Sismograf Festival (Katalánsko — Španělsko), Mezinárodní festival TANEC PRAHA (CZ), Julidans (Nizozemsko), CODA — Oslo International Dance Festival. Psáno z provedení v rámci DSB dne 27. května 2025.

TW WARSZAWA — Když roztaje sníh. Režie/scenáři/výprava Katarzyna Minkowska, scénář/dramaturgie Tomasz Walesiak, scéna Łukasz Mlecza, kostýmy Jola Łobacz, video Agata Rucińska, hudba Wojciech Frycz, choreografie Krystyna Lama Szydłowska, světla Paulina Góral, kamera Janusz Szymański, asistent režie Wojciech Sobolewski, inspicie Piotr Piotrowicz, vedoucí produkce Aleksandra Szklarczyk, asistent skladatele Maciej Synowiec. Hrají Jan Dravnel, Izabella Dudziak, Magdalena Kuta, Rafał Maćkowiak, Maria Maj, Antonina Marcyniak, Aleksandra Popławska, Natalia Kalita, Tomasz Tyndyk, Justyna Wasilewska, Wiesław Cichy. Psáno z provedení v rámci DSB dne 27. května 2025.

Divadlo Letí — Poslední zhasne. Autorstvo Antonie Rašilovová, Daniela Samsonová, Lenka Skalická, Ondřej Kulhavý, Štěpán Vranešic, Tomáš Ráliš, režie Ctibor Němec, Emma Žezulová, Jan Froněk, dramaturgie David Košťák, výprava Ester Hradilová, Jolana Šmejcová, Kristina Komárková. Hrají Alžběta Malá, Jakub Jelínek, Jiří Svoboda Spišák, Lucia Čížinská, Lucie Hrzalová, Martin Mlčouch, Milada Vyhňálková, Patrik Možíš, Petr Ťopek, Richard Fiala, Tomáš Adel, Zoja Oubramová. Psáno z provedení v rámci DSB dne 19. května 2025.

Autorka je studentkou Katedry divadelních studií FF MU.



24.05.

ALS ICH UNTER WASSER WÄRE / JAKO BYCH BYL(A) POD VODOU

Text Klára Kubešová

U řeky se setkávají dva muži. Zatím anonymní, skrývající se pod závojem tmy, snažící se neříct o sobě nic kromě toho, co o nich prozradí jejich těla. Ve tmě se s nimi skrývá i jejich touha, která jako by splývala s vodou proudící vedle nich. Ta v inscenaci *U řeky* režisérky Christiane Pohle vstupuje do dialogu s minulostí, vytékající z děr dřevěné stěny, která vévodí jinak prázdnému jevišti. Jako by čas ani neexistoval, jako by neexistovala oddělená minulost ani budoucnost. Es ist immer jetzt.

RECENZE





Inscenace *U řeky*, která je koprodukcí **Schauspielhaus Wien** a **Slovenského národního divadla**, přináší na jeviště stejnojmenný text **Mazluma Nergize**. V jednoduché scénografii **Charlotte Pistorius** se zde rozehrává příběh dvou mužů, Christophera a Dana, kteří — ačkoliv u řeky Hudson původně hledali spíše anonymní naplnění své touhy — nacházejí jeden druhého. A nakonec jeden druhého i ztrácejí. Jejich příběh je přitom prokládán jakýmsi přeludy z minulosti, jež přivolává řeka i vyprávění samotných mužů, prolínající se se zpěvem, který některé scény doprovází. Na jevišti se setkává několik časových rovin a příběhů skutečných i fiktivních osob, které spojuje právě řeka Hudson a manhattanská přístavní oblast. Vzniká tak multiperspektivní obraz situace queer osob ve druhé polovině 20. století.

Jednou ze zobrazovaných osob je rakousko-americký lékař Wilhelm Reich, jehož knihy pálili nejdříve za druhé světové války nacisté — jako příliš židovské — a pak v 50. letech i Američané — jako příliš komunistické. Zatímco si postavy na jevišti jeho knihy čtou, Reich se sápe mezi latě, tvořící dřevěnou stěnu, a tvrdí, že svobodu lze nalézt skrze osvobození sexuality. V návaznosti na Freudovo pojetí libida rozvíjí koncept orgonu, jakési kosmické energie, pomocí níž lze vyléčit tělo od rakoviny i společnost od fašismu a kapitalismu. Jen homosexualita, kterou považuje za nemoc způsobenou sexuálním potlačením, zůstává podle něj orgonem neléčitelná. Jeho idea osvobození sexuality je tak limitována jeho vlastním heteronormativním vnímáním světa, které ho vede k patologizaci jiných sexualit, než je heterosexuality. Svoboda má v jeho pojetí své jasně vytyčené hranice.

Ne řeka, ale Christopherovo vyprávění, které narušuje anonymitu mezi ním a Danem, přivolává Heinze, Christopherova bývalého přítele. Se začátkem druhé světové války Heinz odmítl odejít s Christopherem z Rakouska, a nakonec byl jako gay a odbojář zastřelen — „im Lager, Konzentrationslager, Sachsenhausen“. Zjevuje se na scéně v bílém, jako by právě on byl jediný skutečný duch, a vypráví svůj příběh. Snad proto, aby se na něj nezapomnělo — tedy ze stejného důvodu, proč podle Danových slov neznámý fotograf fotí u řeky muže skrývající se ve tmě. Vzpomínky, které jsou výrazným motivem inscenace, zde nejsou jen výsadou živých, ale zejména něčím, co jako fotografie zůstává po mrtvých a udržuje je při životě.

K manhattanské přístavní oblasti se váže i život kubánské umělkyně Any Mendiety, který skončil pádem z 34. patra budovy nedaleko řeky Hudson. Ve španělštině, tlumočené na jevišti do němčiny, objasňuje svou tvorbu, v níž využívá vlastní tělo — v některých performancích v konverzaci s krajinou, v jiných, jako je *Untitled (Rape Scene)*, v zobrazení násilí. V této performanci, uskutečněné v roce 1973, se její tělo stalo objektem i subjektem tvorby a zároveň představovalo prostředek vyrovnání se se znásilněním a vraždou studentky na Mendietyině domovské University of Iowa, spáchanou jiným studentem. „Wer macht so etwas?“ Koncept těla, jeho svobody a násilí na něm vykonaném se přitom proplétá celou inscenací — tělo Any, těla mužů setkávajících se u řeky Hudson, tělo Christopherovy matky, které mu jeho násilnický otec zakázal odnést z domu s pokřivenou vírou v to, že ho bude moci ještě jednou, naposledy využít ve vlastní prospěch. Tělo upomíná primárně na utrpení, na svobodu, která mu je však upírána, a na touhu, která ho nutí se skrýt.



Dan a Christopher poznávají jeden druhého skrze příběhy, které si o sobě vyprávějí, a nakonec definitivně rezignují na původně prosazovanou anonymitu svého setkání. Dřevěná stěna se na jevišti rozevře a těla jako by se aspoň na chvíli osvobodila a nalezla sebe sama uprostřed newyorských ballroomů. Záhy se však mezi skutečnými těly herců a hereček, pohybujících se do rytmu hudby, objevují i strnulá umělá těla soch, umělé tělo Ježíše na kříži a nakonec i skutečné tělo Christophera, zaujímajícího s roztaženými rukama Ježíšovu pozici. Svoboda těla je s přicházející epidemií AIDS zase pomalu pozbyta a na hlavy nemocných se snáší tvrzení o AIDS jako nedostatku lásky a o vině a trestu, inspirovaná i Reichovými teoriemi. Končí příběhy mnohých a zůstává pouze nenaplněná potřeba spravedlnosti — a řeka, díky níž se na ně vzpomíná. Jen voda, která se stává nositelkou vzpomínek i katalyzátorem jejich vyvolání, je drží při životě. Für immer.

V inscenaci jsou obsazeni herci a herečky obou spolupracujících divadel a spolu s nimi se zde propojují (nebo spíše střetávají) jejich dva jazyky — němčina a slovenština. Doprovází je i na jevišti příležitostně používaná angličtina a španělština a v případě Divadelního světa Brno navíc angličtina a čeština titulků. Jazyky, zejména němčina a slovenština, které jsou v inscenaci nejméně frekventované, se na jevišti setkávají pouze jakoby shodou okolností, a to bez ohledu na to, jestli se střídají mezi postavami v rámci jedné scény, v rámci promluv jedné postavy nebo jsou využity k vzájemnému tlumočení promluv postav. Vícejazyčnost není v inscenační koncepci významově ukotvena a spíše omezuje vyznění tématu, než aby ho podporovala, rozšiřovala nebo ukazovala nové

perspektivy. Zároveň nabízená paralela řeky Hudson a Dunaje, spojujícího Slovensko a Rakousko, která by mohla otevřít otázku situace queer osob v Rakousku a na Slovensku, bohužel zůstává v inscenaci nevyužita.

Volba textu, jejíž děj se odehrává se v New Yorku, se pro slovensko-rakouskou koprodukcí jeví jako spíše náhodná a nevyužívá potenciálu, který spojení těchto souborů vytváří. Zároveň se témata přinášena Nergizovým textem v inscenační koncepci navzdory jejich výrazné exponovanosti ztrácejí a vyznívají pouze fragmentárně, přičemž pozornost je spíše než k nim nebo k jevištnímu provedení směřována k samotné vícejazyčnosti. Ta však zůstává pouze formální vlastností hereckého projevu a není provázána s ostatními inscenačními prvky. Témata touhy a svobody queer osob dokáží překročit hranice. V inscenaci *U řeky* však zůstávají pevně ukotvena na obou stranách hranice česko-slovenského a německého jazykového prostoru i hranice mezi jevištěm a hledištěm, aniž by mezi nimi byla nalezena cesta.

Schauspielhaus Wien, Slovenské národní divadlo — Mazlum Nergiz: U řeky. Režie Christiane Pohle, dramaturgie Mário Drgoňa, scéna a kostýmy Charlotte Pistorius, hudba Lens Kühleitner. Hrají Jakub Rybářík, Richard Stanke, Maximilian Thienen, Iris Becher, Sofia Díaz Ferrer, Kaspar Locher. Psáno z provedení v rámci DSB dne 24. května 2025.

Autorka je studentkou Katedry divadelních studií FF MU.



24.05.

ŘEKA JAKO MÉDIUM, KTERÉ PROVÁZÍ ČASEM

Text Petronela Brotková

První minuty panuje šero. Později začne přitahovat pozornost mixážní pult vlevo, za kterým stojí téměř neviditelná žena v černém. Nezazní žádné tóny, důležitější je efekt ticha. Klidného, ale zároveň zvláště napjatého. Žena jakoby čeká na pokyn, kdy může začít hrát. Přichází transvestita s dlouhými vlasy, v sukni, na podpatcích.

Jeho specifický vzhled přináší neklid, roztřesená chůze naléhavost. Míří k plotu z dřevěných latí, který se táhne napříč celou scénou. Nejprve na něj jen hledí, zkoumá cosi neurčitěho. Pak začne fotografovat. Nejen plot, ale i sám sebe — svůj obličej, ležící tělo, publikum. Opakující se ostré záblesky kontrastují s přítímím. Zesilují napětí a nejistotu okamžiku, probouzejí větší zvědavost — co všechno se odehraje u řeky... Elektronické tóny z mixážního pultu nabírají na síle.

Koprodukční inscenace **Slovenského národního divadla Bratislava** a **Schauspielhaus Wien** má realistický i poetický dvojjazyčný název „Am Fluss / Pri rieke“, *U řeky*. Ještě před samotným představením tedy vyvstává otázka, jaká poetika pro něj bude příznačná a jak si slovensko-rakouský herecký tým poradí s vícejazyčností, včetně angličtiny a španělštiny. Renomovaná německá režisérka Christiane Pohle ji nakonec uchopila na pomezí činohry a performance. Široká škála výrazových prostředků neustále podněcuje hlubší úvahy nad mnohoznačnými metaforami.

Autor textu **Mazlum Nergiz** pracuje s proplétáním příběhů a událostí, které se odehrávají zhruba během padesáti let. Řeka zde vystupuje jako médium, které provází časem: od nacismu až po epidemii AIDS, kdy se každý stává obětí určité formy násilí. Téma represe se však netýká pouze queer komunity, ale i heterosexuálních žen a mužů, čímž získává ještě naléhavější rozměr.

Řeka je pouze imaginární. Představují ji popisy sedmi postav. Každá z nich na ni vzpomíná jinak, prožívá u ní odlišné pocity, nabízí jiné metaforu jejích možných podob. Řeka je tichá, hluboká, přijímající. Mluví se u ní o lásce, bolesti, přátelství i sexualitě. Nejčastěji se u ní objevuje homosexuální dvojice — Dan (Kaspar Locher) a Christopher (Jakub Rybářík). U řeky se seznamují, intimně sbližují, milují. U řeky si také vzájemně svěrují své předchozí sexuální a vztahové zkušenosti.

Dan, právník a macho v oversize kožené bundě, detailně popisuje znásilnění starším mužem. Locher se snaží svůj monolog deklamovat bez emocí. Zdánlivě

„Jen“ vypráví, co se mu stalo — přesto si lze všimnout, jak se mu mírně podlamují kolena a občas i chvěje hlas. Christopher, matematik a vizuálně jemnější typ v džínách, tričku a s brýlemi na nose, vzpomíná na milostný vztah s mužem, který nakonec zahynul v koncentračním táboře. Jeho monolog zdůrazňuje především sílu a hloubku jejich lásky a osudovost jejich spojení. Rybárík při civilní deklamaci později zradí třesoucí se tělo, slzy v očích a zoufalý výkřik.

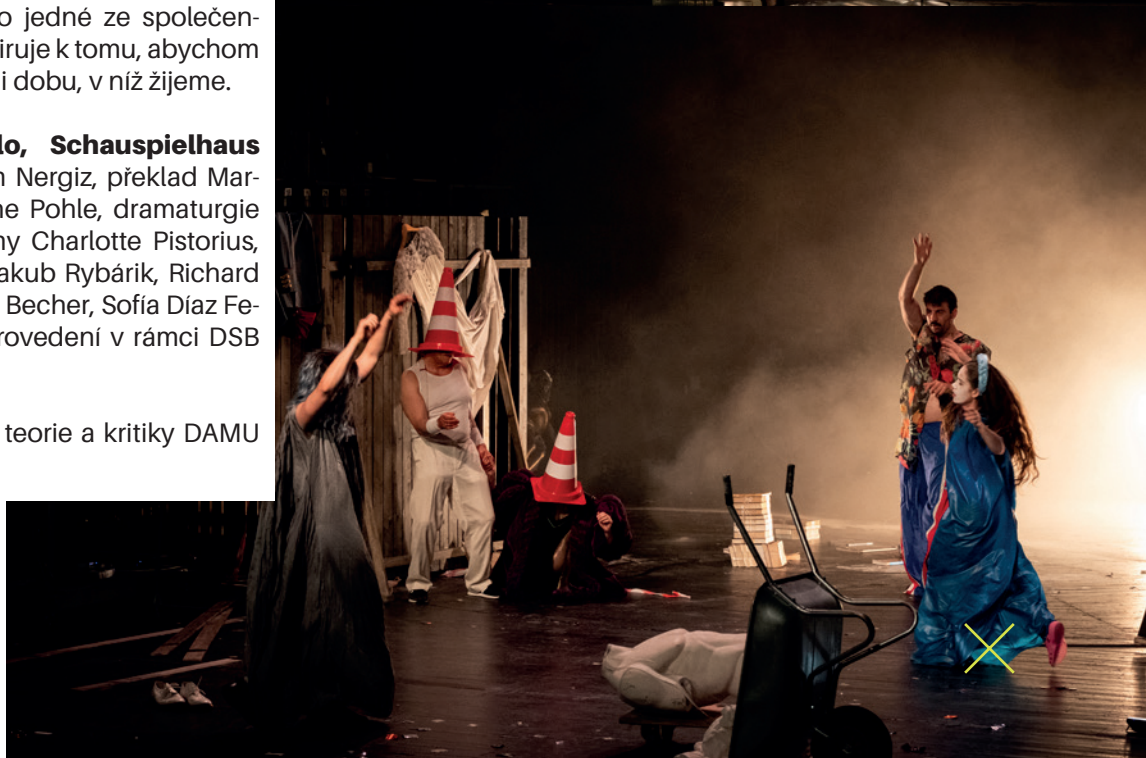
Zvlášť silný a dojemný obraz vytváří žena (Iris Becher), která se pokouší protlačit otvorem v plotě, zatímco střídavě hledí na imaginární řeku kdesi vpředu a zároveň do publika. Je divoká, její temperament by se dal přirovnat k revolučnímu. Křičí a její tvář střídá teatrální grimasy, buší do plotu rukama i nohama. Ve svém monologu se ostře vymezuje proti fašismu, patriarchátu a kapitalismu. Hlásá sexuální revoluci. Sexuální osvobození přirovnává k osvobození zemědělských pracovníků a žen. Orgasmus nedefinuje biologicky, ale filozoficky — jako zbavení se vlastního ega. Místo u řeky je pro ni místem, kde „hoří její myšlenky“, kde je svobodnější. Monolog lze vnímat i jako sondu do současnosti, v níž jsou feministické a progresivní myšlenky spíše populární než skutečně žité.

Důležitý je také prostor za plotem. Jakmile se otevře, začíná módní přehlídka queer komunity v extravagantních kostýmech z různých materiálů, barev, vzorů a střihů. Je vulgární, ale přitom stylová. Zvlášť výstředním módním doplňkem je například vycpaná hlava černého medvěda nebo dopravní trojúhelníky místo vycpávek na ramenou. Nejde však o klasickou přehlídku. Všichni jsou mimořádně uvolnění, válí se po zemi, jezdí na skateboardu a navzájem se dotýkají na intimních partiích. Jde o jakýsi obraz oslavy genderové svobody v oblékání i chování.

Rozverný obraz queer přehlídky poukazuje na lidskou rozmanitost a zároveň zdůrazňuje přítomnost queer komunity, která může inspirovat k překračování osobních hranic i k přijetí sebe sama. Jsme opravdu sami sebou, nebo jen zapadáme do jedné ze společenských škatulek? Inscenace inspiruje k tomu, abychom kritičtěji přehodnotili své životy i dobu, v níž žijeme.

Slovenské národní divadlo, Schauspielhaus Wien — U řeky. Autor Mazlum Nergiz, překlad Martina Vannayová, režie Christiane Pohle, dramaturgie Mário Drgoňa, scéna a kostýmy Charlotte Pistorius, hudba Lens Kühleitner. Hrají Jakub Rybářík, Richard Stanke, Maximilian Thienen, Iris Becher, Sofia Díaz Ferrer, Kaspar Locher. Psáno z provedení v rámci DSB 25. května 2025.

Autorka je studentkou Katedry teorie a kritiky DAMU v Praze.



ZA HRANICE VLASTNÍCH HRANIC

Text Peter Felix

Jaký obraz země vysílají Slováci do zahraničí a je to volání o pomoc? Čtyři recenze, čtyři různé pohledy na současnou společensko-politickou situaci na Slovensku z pohledu Slováka žijícího v Česku.

Na Slovensku právě žijeme složitou, ale rozhodně zajímavou dobu. Už druhým rokem zde máme čtvrtou vládu Roberta Fica. Ceny potravin a bydlení rostou, přicházíme o svobodná média, lidé žijí na hranici chudoby, zatímco politici řeší „reálné“ problémy — například změnu ústavy, aby existovala pouze dvě pohlaví, a paní ministryně kultury si do zasedačky zve dámy, které rozdávají kosmetiku. Napětí ve společnosti neustále roste, zatímco politikové, kteří za něj nesou odpovědnost, ještě přispívají k jeho eskalaci.

S novou vládou nastoupila do funkce i ministryně kultury Martina Šimkovičová, jejíž jmenování je vnímáno jako signál diletantství a deprofesionalizace kultury. Bývalá moderátorka zpravodajství TV Markíza, od které se televize distancovala kvůli jejím krajním názorům na migrační krizi, přešla do alternativních médií a poté rovnou do politiky. Ihned po zvolení začala s personálními čistkami, které vysvětluje jako snahu ukončit éru „vyvolených“ v kultuře, ačkoliv sama dosazuje do institucí své lidi. Kromě výměn ředitelů má na svědomí ukončení spolupráce se zahraničními partnery (např. ukrajinskými), ale zároveň obnovuje spolupráci s Ruskem a Čínou, zasahuje do autonomie kulturních institucí, odmítá podporovat „angažované“ a „kritické“ umění, cíleně útočí na menšiny, queer komunitu i moderní umění. To vše pod praporem tzv. tradičních hodnot. Odezva na sebe nenechala dlouho čekat — umělci protestují, zveřejňují výzvy, reagují různými formami divadelních akcí, kromě jiného například satirou.

Únik mozků

V rámci divadelního festivalu DSB měli diváci možnost zhlédnout slovenskou programovou sekci FOCUS SK, která začínala inscenací *Odliv*. Jde o produkci **Slovenského národního divadla** (SND) v režii Lukáše Brutovského, který je zároveň autorem textu i hudby. Název *Odliv* mluví sám za sebe. Vyšší platy, kvalitnější vzdělání, nespokojenost s politickou situací a korupcí, kulturní

omezení — to vše (a mnoho dalšího) představuje důvody, proč mladí lidé opouštějí Slovensko. Problémem zůstává jejich (ne)návrat.

Divák sleduje spíše pásmo poetických obrazů a monologů než souvislý děj. Ty obsahují odkazy na slovenské autory (Janko Král, Ľudovít Štúr), politiky (M. R. Štefánik, Iveta Radičová), ale i na neonacistu Milana Mazureka. Nejstarší generace herců SND ožívuje výpovědi lidí, kteří zažili různé epochy slovenské historie, a proto jim patří největší prostor. Inscenace je vrstevnatá a při opakovaném zhlédnutí odhaluje další významy. Dominantou téměř prázdné scény je nádražní lavička, na které sedí mladá generace Slováků připravujících se na odchod ze země. Většina z nich odchází, ale jedno děvče se rozhodne vrátit — okamžitě se obléká do černého. Všechny postavy vystupují v barvách smutku.

Jako mnozí jiní i já žiji jako Slovák v Česku. Tato inscenace mě hluboce zasáhla — ukazuje, že vzkaz, který ze Slovenska vysíláme, nemusí být jen věčné stěžování si, ale i výzva k návratu a touha něco změnit.

Mezi Bratislavou a Vídní

Druhou inscenací slovenské programové linky byla koprodukce **SND** a vídeňského **Schauspielhausu** s názvem *U řeky*. Přinesla silný a vizuálně podmanivý zážitek, který spojil milostný příběh s kolektivní pamětí — pamětí v neustálém pohybu. Poetická smyslová a introspektivní koláž různých postav a období se soustřeďuje na téma ztráty, doteku a queer identity v historicko-politickém kontextu od roku 1956 až po současnost.

Název inscenace chápu jako symbol paměti, času, něčeho, co plyne a zároveň uchovává vše, co zůstalo. Scéna opuštěného domu u řeky se stává místem, kde se střetávají osudy inspirované reálnými osobnostmi (Wilhelm Reich, Gordon Matta-Clark, Ana Mendieta) s fiktivním příběhem Dana a Christophera — páru zasaženého HIV

epidemií. Živá hudba, vícejazyčný text a fyzické herectví vytváří silnou atmosféru. Drsný jazyk a nahota autenticky zprostředkovávají queer zkušenost, na kterou však část publika evidentně nebyla připravena — možná i kvůli konzervativnímu prostředí Městského divadla Brno, kde bylo představení v rámci DSB uváděno.

Dům u řeky není jen scénickým prostorem, ale i symbolem. Muži se scházejí na okraji společnosti. Ačkoliv jde o rakouský text, paralely se slovenskou realitou jsou zřejmé — jako tiché varování před tím, co se může stát, když lidé přestanou mít své místo ve společnosti.

Odysea těch, kteří zůstali doma

Inscenace **Odysea Divadla LUDUS** přináší energickou reinterpretaci Homérova eposu v pojetí nejhranějšího současného německého dramatika Rolanda Schimmelpfenniga, tentokrát z pohledu dcer těch, kdo s Odyseem odešli do války. Namísto oslav hrdinství přichází ostrá otázka: Zaslouží si muži, kteří plenili krajinu, zabíjeli a páchali genocidu, vůbec oslavu? Čistě ženské obsazení vytváří antický sbor, ale v moderním tempu — rytmickém, rychlém a plném energie. Humor přirozeně vyplývající ze situace, umocněný rychlým tempem inscenace se střídá s mrazivou pravdou o válce a zkrácené představě o hrdinství.

Herecký soubor působí jako skvěle synchronizovaný celek, přičemž v pravý moment dokážou jednotlivé herečky vystoupit z chóru a podat osobní příběh své postavy s přiměřenou emocí a naléhavostí. Výrazná je i práce s hlasem, tempem a rytmem řeči, což dodává inscenaci na intenzitě. Scéna z pneumatik připomíná plastové pobřeží plné odpadu, kde rackové v podobě kamer neustále sledují dnešní společnost. Tento obraz ještě umocňuje apel na řešení současných environmentálních problémů.

Odysea reaguje na současné dění. Ptá se: Kdo je skutečný agresor? Reflektuje i válku na Ukrajině. Po roce zkoušení vzniklo dílo plné humoru, hněvu i hlubokého smutku.

Pohled zvenčí, příběh uvnitř

Součástí programu festivalu byla i možnost vycestovat v rámci organizovaného zájezdu na Slovensko — konkrétně za inscenací *Pes na cestě* do **SND**. Režisér, adaptátor a scénograf Dušan D. Pařízek nabízí pohled na slovenský národ zvenčí, přičemž interpretuje stejnojmennou předlohu od autora Pavla Vilikovského. Čtyři herci ztvárňují různé varianty identity postavy „Redaktora X-Y“. Jednou z nich je například obsesivní vztah k ženě nebo k literárnímu vzoru, další například míra občanské (ne)angažovanosti. Postava přijíždí do Rakouska jako reprezentant slovenských autorů a setkává se s Margareth — postavou, která v monochromatickém světě představuje naději. Žlutá barva s ní spojená dokonce prostupuje všemi herci — jako symbol společné odpovědnosti a touhy po změně.

Tři bílá plátna, na která se během inscenace promítají obrazy, jsou nakonec zničena v klíčovém momentu, kdy postavy vyzývají lidi, aby přestali jen lamentovat a začali jednat. Závěrečná píseň *Hound Dog* od Elvise Presleyho, jindy veselá, zde vyjadřuje frustraci z pasivity společnosti. Slovenská identita je malá, zranitelná, rozbitá — a neustále hledá viníky jinde. Hodně bědování, málo činů. Divák se stává součástí dialogu, který autoři otevřeli. Lidé tleskají, protože poznávají pravdu, které je třeba konečně čelit.

Inscenace měla premiéru během prezidentských voleb, což jí dodalo ještě větší naléhavost. Herci v diskusi po představení zdůraznili, že i přes těžkosti spojené s politickou situací nemají v úmyslu ze Slovenska odejít. *Pes na cestě* není jen umělecké dílo — je to výzva k činu a občanskému uvědomění.

Slovenské národní divadlo — Odliv. Réžia Lukáš Brutovský, dramaturgia Miro Pachó, scéna Juraj Poliak, kostýmy Katarína Holková, hudba Lukáš Brutovský, pohybová spolupráca Martin Talaga, videoart Matouš Ondra. Hrajú Anna Javorková, Emília Vášáryová, Barbora Andrešíková, Emil Horváth, František Kovár, Jana Olhová, Gregor Hološka, Katarína Novotková, Viktória Svoradová, Adrián Hudák, Richard Hainc, Samuel Ducán. Psáno z představení v rámci DSB dne 23. 5. 2025.

Slovenské národní divadlo, Schauspielhaus Wien — U řeky. Autor Mazlum Nergiz, překlad Martina Vannayová, režie Christiane Pohle, dramaturgie Mário Dragoňa, scéna a kostýmy Charlotte Pistorius, hudba Lens Kühleitner. Hrají Jakub Rybárik, Richard Stanke, Maximilian Thienen, Iris Becher, Sofia Díaz Ferrer, Kaspar Locher. Psáno z provedení v rámci DSB 25. 5. 2025.

Divadlo LUDUS — Odysea. Autor Roland Schimmelpfennig, překlad Peter Lomnický, režie Dávid Paška, dramaturgie Martin Kubran, produkce Michal Denci, asistentky režie Laura Fedorová, Ráchel Rimarčíková, Emma Vičanová, scéna Julius Leon Seiler, umělecká spolupráce Jozef Kurinec, kostýmy Maria-Lena Poindl, technická spolupráce Eduard Mikuš, inspicie Barbora Poliaková. Hrají Zuzana Fialová, Annamária Janeková, Alexandra Lukáčová, Romana Ondrejčáková, Viktória Šuplatová. Psáno z provedení v rámci DSB dne 26. května 2025.

Slovenské národní divadlo — Pes na cestě. Autor Pavel Vilikovský, adaptace Dušan D. Pařízek, režie Dušan D. Pařízek, dramaturgie Miriam Kičínová a Mário Dragoňa, scéna Dušan D. Pařízek, kostýmy Kamila Polívková, hudba Peter Fasching. Hrají Alexander Bárta, Luboš Kostelný, Robert Roth, Richard Stanke. Psáno z provedení v rámci DSB 31. května 2025.

Autor je studentem Katedry divadelních studií FF MU.



24.05.

**BECAUSE THE NIGHT
BELONGS TO LOVERS.
BECAUSE THE NIGHT
BELONGS TO LOVE.
BECAUSE THE NIGHT
BELONGS TO US.**

Text Adriana Závacká

Patti Smith — americká punková zpěvačka, hudebnice, textařka a básnířka. Už od dětství tíhla k umění a rozhodla se odejít do města možností — New Yorku. Zde žila v Hotelu Chelsea, což jí otevřelo mnohé dveře do vysněného uměleckého světa, jelikož právě zde bylo rovněž ubytováno několik významných umělců. Patti navázala hluboký vztah s Robertem Mapplethorpem, homosexuálem, který zemřel na AIDS v době velkého šíření této nemoci. Patti svou životní cestou představuje svobodu a odpor vůči konvencím, se kterými se Amerika v padesátých letech musela vypořádávat.

V té době se začíná rodit rock'n'roll, ale země je stále ovládána cenzurními nařízeními, což je pro Patti nanejvýš svazující. V šedesátých letech dochází ke společenské vzpouře, na scénu přichází hippies, nastupuje sexuální revoluce a feminismus. Tehdy se Patti dostává do New Yorku, do centra všeho dění. V osmdesátých letech na Patti dopadá pochmurná atmosféra, způsobená nejen úmrtím jejích blízkých na nemoc AIDS, ale také konzervativním obratem.

V inscenaci Theater Bremen zpracovala režisérka Anne Sophie Domenz život Patti Smith jako epizodické vyprávění. Jako první na scénu přichází postava Helene Hegeman — německé spisovatelky, která se s Patti potkala už v mladém věku a skrze její odkaz se následně snažila zorientovat ve vlastním životě, který nebyl o moc lehčí než ten Pattin. V úvodním monologu sděluje své dojmy z prvního setkání s Patti. Myslela si, že je to bezdomovkyně závislá na drogách. Popisuje, jak vypadala doba, ve které se rodil punk a umělci undergroundu se začínali dostávat do veřejného povědomí. Vzápětí však diváka z jeho koncentrace na mluvené slovo vytrhne píseň Patti Smith v podání živého orchestru umístěného v zadní části jeviště. Nastíněná struktura, v níž se střídají písně a promlouvané pasáže přibližující útržky ze života Patti, trvá po celou dobu inscenace a zobrazuje nejpodstatnější momenty z její cesty na vrchol. V závěru představení se diváci opět setkávají s Helene, která odhaluje svůj vlastní příběh. Hudební motivy jejího dospívání mluví převážně o tématu individualismu, což pro ni jakožto pro dívku, která se musela potýkat s těžkými problémy v rodině a cítila se jimi svázaná, značilo jistou oporu a naději. Nejvíce se jí dotkla skladba od Patti Smith, a přestože diváci za celou dobu představení nespátří moment setkání těchto dvou žen, umělecké propojení mezi nimi lze velice silně vycítit. Možná právě díky hudbě mnoho lidí přežilo časy, které zdaleka nebyly tolik šťastné jako ty dnešní.

Celou inscenaci prostupuje motiv zajíce, opakovaně se vrací v různých scénách a podobách: ať už jako tvar pokoje v Hotelu Chelsea, nebo jako plyšové hračky zavěšené kolem Helene. Případně jako silueta obličejové masky, kterou si obléká jeden z performerů při Helenině monologu, ve němž zmiňuje opakovaně se objevující motiv zajíce v německém umění. Zajíc je symbolem duality — představuje jak dětskou nevinost a snění, tak sexuální chtíč, pudy a podvod. Je známý pro svůj strach a schopnost hbitého útěku. Patti Smith také utekla — ale do New Yorku, aby začala svobodně tvořit. Zajíc může být její spirituální zvíře a zároveň představovat něco jako jejího průvodce do světa divů...

A samozřejmě že v inscenaci o jedné z nejznámějších punkových celebrit nesmí chybět náležitý koncert! Celé představení v sobě neslo obrovskou energii, která na závěr ještě vygradovala, neboť na jeviště byli přizváni návštěvníci z hlediště, aby si užili entuziastickou náladu živého koncertu přímo mezi herci, zpěváky a hudebníky. Takto o hudbě přemýšlela Patti Smith. Je svobodná. Je pro všechny. A nejkrásnější je, když ji lidé mohou sdílet.

Theater Bremen — Because the night: Patti Smith. Režie Anne Sophie Domenz, dramaturgie Jan Grosfeld, scéna Anne Sophie Domenz, hudební nastudování Romy Camerun, Maartje Teussink, světla Daniel Thaden. Hrají Levin Hofmann, Shirin Eissa, Jorid Lukaczik, Romy Camerun, Christin Neddens, Oliver Spanuth, Lea Baciulis. Psáno z provedení v rámci DSB dne 23. května 2025.

Autorka je studentkou Katedry divadelních studií FF MU.



(NE)VIDITELNÉ POUTO MEZI TEBOU A MNOU, MEZI TEHDY A TEĎ

Text Klára Kubešová

O?lando, Wandervogel, U řeky. Každá z těchto inscenací, uvedených v rámci letošního ročníku Divadelního světa Brno, otevírá téma sexuální a genderové identity v jiném historickém kontextu a zároveň se každá z nich jiným způsobem pokouší o vztažení se k přítomnosti — ať už explicitně, nebo pouze implicitně tím, že promlouvá k současnému diváctvu ve světě, v němž je téma práv queer^[1] osob stále vysoce aktuální. V dnešní době můžeme ve veřejném prostoru stále vnímat silnou homofobní rétoriku, a to i z úst mnohých politických představitelů — včetně těch v Česku a na Slovensku, tedy v zemích, jejichž občany DSB vzhledem ke své poloze primárně oslovuje. V některých zemích zároveň dochází i k více či méně úspěšným pokusům o rušení už dříve prosazených práv queer osob — v jejich vývoji tak nedochází pouze ke stagnaci, ale v některých případech i k návratu ke stavu z minulosti. Tematizace historických reálií přirozeně vytváří napětí mezi minulým a současným, které může přinést porozumění ve vztahu k dnešku. Nakolik a jak k nám tedy minulost v těchto inscenacích promlouvá? Co příběhy, témata a postavy, které dané inscenace zobrazují, znamenají a mohou znamenat dnes?

Inscenace *O?lando*, uvedená ve **Studiu Marta**, je adaptací proslulého románu *Orlando* britské spisovatelky Virginie Woolf a souboru povídek *Krátké rozhovory s odpornými muži* amerického autora Davida Foster Wallace. Příběh Orlanda je v inscenaci protká scénami z Wallacovy knihy, v nichž jsou zobrazeny specifické manifestace misogynie, a stává se tak širší výpovědí. Zatímco Woolf v *Orlandovi* zachycením změny pohlaví u Orlanda, jehož předobrazem byla její tehdejší přítelkyně a milenka Vita Sackville-West, poukazuje na postavení žen a mužů, na (dnešní terminologii) fluidnost genderu a s ní související fluidnost sexuality, Wallace ve svých povídkách skrze metafikční postupy usiluje o kritiku moderní maskulinity a šovinismu. Spojení děl do jedné adaptace pak nabízí širší možnosti tematizace sexuální a genderové identity, stejně jako stereotypů, které jejich vnímání provázejí.

Inscenační koncepci kolektivu Jana Doležela, Justiny Grecové a Jany Vavrkové by bylo možné označit za pokus o jakýsi (post)postmoderní experiment, který není svazován divadelními ani obecně narativními postupy. Tomu odpovídá i výběr textů, které inscenace adaptuje. Zatímco *Orlando* Virginie Woolf je průkopnickým románem moderny, metamodernistický Wallace se ve svých dílech posouvá za hranici postmoderny, která se sama stává jeho tématem a prostorem k vymezení se. Mezi texty lze tedy nalézt určité napětí, které se pojí i s tématy, jimiž se obě knihy zabývají. V inscenaci se ale bohužel tato dynamika prakticky zcela vytrácí a adaptace zůstává pouze nesourodou. Nejednotnost jevištních postupů i tematická neurčitost inscenace se také odráží v postavě vypravěče (Kanwar Šulc), která na jevišti existuje jako jakýsi nadbytečný pozůstatek literárnosti adaptované prózy, jež nebyla dostatečně formálně upravena. Jeho postava nenachází v inscenační koncepci opodstatnění a působí spíše jako prostředek snahy o propojení jednotlivých částí inscenace, čehož však nedosahuje. Fragmentárnost inscenace, která se na jevišti projevuje i ve využití projekcí a live cinema, lze vzhledem k tomu, že se inscenačním tým odvolává na principy dekonstrukce a postmoderny, do určité míry vnímat jako inscenační záměr; navzdory tomu však působí samoúčelně a zůstává oddělena od vytvářené významotvorné roviny. Inscenace tak nejen, že tematicky nepromlouvá k dnešku, ale nepromlouvá v podstatě vůbec. Téma zůstává pohřbeno pod návalem jevištních a vizuálních prostředků a otázky, které jsou položeny v anotaci inscenace, nejen, že inscenace nezodpovídá, ale v podstatě je ani neotevírá — a to navzdory tomu, že v adaptovaných textech je zcela jistě nalézt lze.

Románem, konkrétně *Čertovou zdi* Marka Cornwalla, se inspiroval také inscenace *Wandervogel* režiséra **Jana Mocka**, spojující dokumentární a fyzické divadlo. Soustředí se na skutečnou osobu Heinze Ruthy (představovanou Philippem Schenkerem, který je zároveň jakýmsi průvodcem inscenací — „story trainerem“), sudetského Němce, který se po první

světové válce podílel na formování elitní mládežnické skupiny, Männerbundu, jež měla hrát klíčovou roli při ustavení samostatného sudetoněmeckého státu. Inscenace pracuje s autentickými historickými dokumenty i s výpověďmi samotných performujících (Tomáš Janypka, Matěj Šumbera, Arseniy Mikhaylov a Václav Němec) a na jevišti se tak prolínají dvě roviny — ta historická, zobrazující život Ruthy, a ta současná, reflektující konkrétní vztahové a sexuální zkušenosti performujících i širší společenské fenomény. Když Schenker na jevišti představuje Ruthu, trénujícího mladé muže v meziválečných Sudetech, odkazuje se zároveň na současné pojetí toxické maskulinity a propaguje jeho principy, skrze které silně promlouvá i k dnešnímu diváctvu. Tematizace zkušeností performujících paralelně s Ruthovým životem, v němž se zásadními stávají prožitky jeho svěřenců jen o něco málo mladších, než jsou čtyři je ztvárňující performující, vytváří napětí mezi minulým a současným chápáním fenoménů a pojmů, jež se v inscenaci objevují. Inscenace sama explicitně nabízí historický příběh jako prostor k poučení se z minulosti, které má zabránit opakování už dříve udělaných chyb. Ruthův život se na jevišti stává historickým obrazem, ale zároveň v některých svých aspektech nabývá modelové podoby a lze ho tak vztáhnout i na dnešní dobu.

V průběhu celé inscenace je zřetelná Ruthova homosexualita, která se projevuje už v pasážích z jeho deníků z první světové války, zaznivajících na začátku inscenace. Rutha si je povahy své sexuality do jisté míry vědom, ale nedokáže ji jako takovou přijmout. Namísto toho ukotvuje své chování v konceptu homosociality a v návaznosti na starověké Řecko a Platóna, jehož přístup je v inscenaci tematizován četbou úryvků z jeho *Faidra* — fiktivního dialogu mezi Sokratem a mladíkem Faidrem, v němž je tematizována láska a krása těl. Podobnou dynamiku Rutha promítá do vztahů se svými svěřenci, na jejichž výpovědích je následně založeno obvinění Ruthy z pederastie a homosexuality. Rutha až do konce tato obvinění popírá a zdůrazňuje své pojetí výchovy mladých mužů, založené na starořeckém ideálu, a nakonec páchá sebevraždu dříve, než je nad ním vynesen rozsudek. Inscenace končí Schenkerovou mírně alibistickou promluvou o tom, že Rutha udělal vše z lásky, že byl dobrý člověk. Ale byl?

Ve vztahu k současnosti z inscenace vedle tématu kriminalizace homosexuality nebo popření vlastní sexuality ve strachu z odsouzení (ve společenském i právním slova smyslu) vystupuje také téma zneužití mocenské pozice, k němuž v případě Ruthy zcela zřejmě došlo. Nelze se vyhnout pomyslné paralele s opakovanými případy zneužití moci v univerzitním a do jisté míry i středoškolském prostředí — tento fenomén zůstává dlouhodobě se opakujícím a nedořešeným problémem a zároveň je na jevišti v podstatě nereflétován, respektive reflétován nevhodně. Zdá se tedy, že pokud k němu chceme najít na českých jevištích paralelu, nezbyvá nic jiného, než se vztáhnout k inscenaci o sto let mrtvém a dávno zapomenutém sudetském Němci — a to i navzdory tomu, že Ruthovým primárním proviněním byla jeho sexualita, a tomu, že většina současných případů zneužití mocenské pozice, často spojeného se sexuálním násilím, je páchána muži (pedagogy) na ženách (studentkách).



U řeky



Stejně jako ve *Wandervogelovi* se motiv strachu z prozrazení vlastní sexuality objevuje i v koprodukční inscenaci *U řeky* **Slovenského národního divadla a Schauspielhaus Wien** v režii Christiane Pohle. Na rozdíl od *Wandervogela* však sexualita postav Christophera a Dana nevede k trestu, ale k nalezení jeden druhého nad rámec primárního uspokojení touhy, které jim anonymita tmy u řeky Hudson nabízí. Společně aspoň na chvíli nacházející vytouženou svobodu, o níž však záhy s počínající epidemií AIDS přicházejí, a namísto svobody se na ně snášejí výroky o jejich vlastní vině, založené i na teoriích v inscenaci zobrazeného rakousko-amerického lékaře Wilhelma Reicha. Ten prosazoval osvobození sexuality, které ale nacházelo hranice v jeho vlastním heteronormativním pojetí světa a exkludovalo homosexualitu, Reichem vnímanou jako nemoc způsobenou sexuálním potlačením.

Tematizace trestu i německého jazykového prostoru zde upomínají na postavu Rutha. Zatímco u něj by však, nebýt jeho sebevraždy, po obvinění z homosexuality zřejmě skutečně následoval soudem určený trest, u Dana už legislativa trest nepožaduje — ale podle homofobní rétoriky stejně v podobě AIDS přichází. V těchto narativech, které na nemocné přenášejí vinu za jejich vlastní onemocnění, je AIDS mnohdy zobrazeno jako Bohem seslaný trest za hříchy — ať už za homosexualitu, promiskuitu nebo obojí. Tato linie homofobní rétoriky, chybně obhajovaná křesťanskými hodnotami, je přitom ve společnosti přítomná i dnes, a to i u politických představitelů. Bible, která vždy nevyhnutelně byla a je předmětem interpretace, je v nich využita jako argument osobní bigotnosti, která však nemá původ ve víře, ale ve vlastní omezenosti daného člověka.

Because the night: Patti Smith



Inscenace *U řeky* představuje multiperspektivní obraz situace queer osob v druhé polovině 20. století v západním světě (zejména v USA) — od umisťování do koncentračních táborů přes kriminalizaci homosexuality v 50. letech a rozkvět newyorských ballroomů, které poskytovaly bezpečný prostor k projevení sebe sama, až k epidemií AIDS. Inscenace se ale bohužel každého z těchto období dotýká pouze okrajově a nedochází k jejich širší kontextualizaci, takže pro diváctvo, které není tohoto tématu znalé, může inscenace zůstat částečně nesrozumitelnou. A takovou znalost od slovenského, rakouského ani českého diváctva, pro něž mohou být americké realie pochopitelně velmi vzdálené, očekávat nelze. Narativ, který inscenace ukazuje, je sice do jisté míry univerzální a lze ho pomyslně vztáhnout i na historii queer osob ve střední Evropě a obecně na pocity, které queer lidé prožívali a prožívají. Zároveň je ale nutné podotknout, že v Rakousku a Československu, které bylo navíc ovlivněno komunistickým režimem, byl vývoj práv queer osob odlišný a nese jiné kulturní konotace. Inscenace se tak sice může vztahovat k osobním pocitům queer lidí, ale narativ, který zobrazuje, jako takový zůstává natolik specifickým a relativně vzdáleným, že k místnímu diváctvu nemusí promlouvat. A to i navzdory vícejazyčnosti, která indikuje jistou, byť v tomto případě neúspěšnou snahu o univerzálnost a vztáhnutí se k slovenskému a německému jazykovému prostoru.

V návaznosti na otázku výběru textu odehrávajícího se v USA pro slovensko-rakouskou koprodukci bych se ráda zastavila u problematiky kontextů, v nichž dochází na českých, potažmo

slovenských jevištích k zobrazování queer postav. V první řadě lze vnímat tendenci k této tematizaci primárně skrze zahraniční příběhy, které jsou místnímu diváctvu kulturně méně blízké. Pocity queer osob jsou sice v podstatě univerzální bez ohledu na fikční prostor, v němž se inscenace odehrává, a reálný prostor, v němž je uváděna, ale zároveň fakt, že queer postavy, s nimiž se na jevištích jako diváctvo setkáváme, jsou pouze výjimečně české (respektive slovenské), přirozeně omezuje možnost se s těmito postavami identifikovat a jejich příběhy nevyhnutelně zůstávají místnímu diváctvu (ať už je queer nebo ne) o to více vzdálené. Druhou rovinou je pak limitovanost samotné reprezentace specifických identit queer osob — pokud se na českých jevištích queer postavy objevují, jedná se zejména o gay muže, takže ani z tohoto hlediska nelze mluvit o komplexní reprezentaci. Divadlo je tak součástí obecné, patriarchálního smýšlením ovlivněné stereotypizace v médiích, která jako reprezentativního jedince queer komunity téměř výhradně volí gay cisgender muže, a vytváří tak zkreslený obraz skutečnosti. Kromě toho stále zůstává faktem (ačkoliv to není případ inscenací, které v tomto textu zmiňuji), že i ta omezená reprezentace queer osob, s níž se na českých jevištích můžeme setkat, je často velmi nepřesná a v mnohých případech i zřetelně homofobní nebo transfobní.

Inszenace *O?lando*, *Wandervogel* a *U řeky* v různých kontextech a historických rámcích zobrazují vyjevení genderové nebo sexuální identity jedince — tedy to, co bychom dnes zřejmě označili jako dobrovolný či vynucený coming out. Ať už ho inscenace samy dále tematizují, nebo zůstává pouze jednotlivým momentem ve sledu událostí, společně vytvářejí jakousi mozaiku historického postavení queer osob. „Coming out“ v nich funguje jako prostředek zobrazení společenských a politických omezení, kterým queer lidé v dané době čelili, a otevírá tedy otázku toho, jaký dopad měla na jednotlivce otevřená komunikace o vlastní sexualitě nebo genderu. V tomto smyslu lze k těmto inscenacím zařadit i inscenaci *Because the night* Theater Bremen, ve které režisérka Anne Sophie Domenz mapuje život Patti Smith a dotýká se i jejího vztahu s Robertem Mapplethorpem, popsaného v memoáru *Just Kids*. Patti a Roberta spojovalo silné pouto, které nebylo narušeno ani Robertovým coming outem, po němž se jejich vztah proměnil spíše na přátelství, ale v emoční rovině si stále zachoval stejný význam. Zobrazení jeho coming outu v primárně osobní rovině, rámované jejich vztahem, zde vytváří prostor pro demonstraci základního lidství, pro které povaha sexuality jedince zůstává nepodstatnou.

Pouto Patti a Roberta nebylo tak silné ani kvůli jeho sexualitě, ani jí navzdory — v jejich vztahu sice přirozeně sehrála roli, ale v jeho jádru důležitá nebyla a neměnila to, kdo byli jako lidé. A tuto představu lze obecně vztáhnout na společenské (i divadelní) diskurzy o sexuální a genderové identitě, v nichž se znovu a znovu objevují nenávislné tendence, které zde byly přítomné už v minulosti. Jako by se stále zapomínalo na to, že bez ohledu na to, koho milujeme, jsme pořád všichni jen lidé.

Studio Marta — Virginia Woolf, David Foster Wallace: O?lando. Překlad Kateřina Hilská, Martin Pokorný, adaptace Justina Grecová, Jana Vaverková, Jan Doležel, Samuel Špilar, režie a dramaturgie Justina Grecová, Jana Vaverková, Jan Doležel, výprava Lucie Herzogová, Jana Mlatečková, kostýmní spolupráce Nina Peschlová, audiovizuální režie Samuel Špilar. Hrají Markéta Bohadlová, Josef Kostka, Kanwar Šulc, Andrea Tesařová, Vojtěch Obdržálek, Terezie Holubová, Kateřina Humhalová, Michal Busta, Anna Červeňová, Martin Leiský, Kateřina Mizeráková, Šimona Horynová. Psáno z reprízy 16. dubna 2025.

Jan Mocek — Wandervogel. Koncept, scénografie, režie Jan Mocek, hudba Matouš Hekela, zvuk, světlo Ondřej Růžička, produkce Taňa Švehlová, SixHouses, z.s., dramaturgická spolupráce Sodja Lotker, pohybová spolupráce Jaro Viňarský, vytvořeno ve spolupráci. Hrají Tomáš Janypka, Philipp Schenker, Matěj Šumbera, Arseniy Mikhaylov, Václav Němec. Psáno z provedení v rámci DSB dne 27. května 2025.

Schauspielhaus Wien, Slovenské národní divadlo — Mazlum Nergiz: U řeky. Režie Christiane Pohle, dramaturgie Mário Drgoňa, scéna a kostýmy Charlotte Pistorius, hudba Lens Kühleitner. Hrají Jakub Rybářík, Richard Stanke, Maximilian Thienen, Iris Becher, Sofia Díaz Ferrer, Kaspar Locher. Psáno z provedení v rámci DSB dne 24. května 2025.

Theater Bremen — Because the night: Patti Smith. Režie, scéna Anne Sophie Domenz, hudební nastudování Romy Camerun, Maartje Teussink, zvuk Maartje Teussink, dramaturgie Jan Grosfeld, světla Daniel Thaden. Hrají Levin Hofmann, Shirin Eissa, Jorid Lukaczik, Romy Camerun, Christin Neddens, Oliver Spanuth, Lea Baciulis. Psáno z provedení v rámci DSB dne 25. května 2025.

Autorka je studentkou Katedry divadelních studií FF MU.

1 Ačkoliv se označení queer vztahuje primárně k současnosti a nedávné minulosti a v angličtině dříve nabývalo negativního významu, v tomto textu ho užívám jako souhrnné označení pro osoby, které nejsou heterosexuální a/nebo cisgender — tedy jako synonymum pro LGBTQ+ komunitu, ale zároveň s vědomím konotací, které označení queer může nad rámec tohoto významu nést. Činím tak také s vědomím toho, že postavy, o nichž je v daných inscenacích pojednáváno a z nichž mnohé jsou inspirovány skutečnými osobami, by na definici vlastní identity tento termín nejspíš nepoužily.



25.05.

Koprodukce DSB

SLIBY, KŘIKY, BONBONIÉRY

Text Zuzana Macourková

Kombinace výrazné scénografie a mimického, tělesného i verbálního projevu, která je příznačná pro brněnské uskupení D'epog, charakterizovala i jeho nejnovější premiéru *Hory, doly, epizody*, připravenou v koprodukcí s DSB. Architekturu prázdného třetího patra Tržnice na Zelném trhu, jež svými rozměry a absencí členění připomíná dnes už zdemolovaný OC Dornych, využívaný pro podobné typy performancí např. platformou Terén, zaplnilo v šest hodin ráno před jeho otevřením diváctvo a performerstvo. Vzájemné proplétání se a splývání dívajících se s jednajícími naplnilo i očekávání vzbuze­né anotací, která slibovala téma neuchopitelnosti — v případě D'epogu poněkud překvapivě — mezilidských romantických vztahů.



RECENZE

Při vstupu do prostor Tržnice se zde již nachází trojice performerstva (Zdeněk Polák, Janet Prokešová, Zuzana Smutková) společně s DJem (zády k publiku). První vizuální vzruch přináší scénografie, do níž se proměňují kostýmy Jana Matýska, které svou objemností zejména na začátku představení působí jako (obživlé) scénické objekty. Věci se zde neustále desémantizují a nacházejí nové významy právě díky interakci s živými těly. Ostatně to se děje i performujícími: Prokešová je na samém začátku představení oblečena jakoby formálně, v dlouhých rozevřených „barokních“ šatech, jejichž krinolínu připomíná objekt turistického stanu, ve kterém je performerka uzavřena a z něj jí vykukuje pouze horní část těla. Její nové, prodloužené, paradoxní tělo vytváří nové možnosti, jak s ním Prokešová může nakládat. Její pohyb v prostoru je determinován šíří stanové konstrukce, jež jí umožňuje pohodlně projít mezi dvěma přilehlými nosnými sloupy. Šatům nechybí ani vlečka, tropiko neboli vnější plášť stanu, kterou Prokešová elegantně v běhu ztrácí. Nápadně tím i svými rty, nalíčenými do tvaru srdce, připomíná postavu Sněhurky. I ostatní mají nová těla, přičemž Smutková je ze všech performujících nejvíce přeměněná v novou, hybridní bytost. Její kostým připomíná archetyp čarodějky nebo hejkala, sedí v trafikovém stánku plném cigaret a hubba bubba žvýkaček jako v novodobé perníkové chaloupce. Hnědý kostým s trásněmi ji v pohybu nelimituje, ani její fyzické možnosti výrazně nerozšiřuje, avšak k trafice připnuté dlouhé pařáty jí umožňují například na dálku pohladit Poláka, který se zase v inscenaci stává vyšším než obvykle. Diváctvo uvítá v piknikovém „honzovském“ outfitu (nesoucím prvek naivty) s dvojicí košů připnutých na nohou. Ty jej sice zpomalují a činí jeho pohyb těžkopádnějším, ale vzdušná stříbrná pláštěnka i jeho modrá upnutá kombinéza tento dojem vyvažují. Třetí piknikový koš má v ruce. V něm se skrývá reproduktor donekonečna přehrávající notoricky známé písně o lásce.

Performance však není pouhou poutavou módní přehlídkou pohádkových postavíček. Lovesong playlist funguje jako analogická linie k jevištním akcím, které představení směřují do podoby uštěpačného výsměchu stereotypům spojeným s představou romantického heterosexuálního vztahu. Písně od Depeche Mode nebo Marka Ztraceného jsou občasné přerušovány nahrávkami komentářů režisérky a vedoucí osobností D'epogu **Lucie Repašské** jako dramaturgické dovětky k výběru skladeb a jejich významu pro hereckou akci. Ty se však ztrácejí v otevřeném prostoru a její slova tak, možná symbolicky, vyznívají do prázdna. Nálada písní udává i atmosféru v „sále“ a proměňuje

dynamiku předváděných vztahů. Ty nejsou v performanci představeny lineárně jako souvislý příběh milostného trojúhelníku, ale spíše kolážovitě. Po úvodní sekvenci, kdy performer a performerky postupně vystoupí ze svých scénografizovaných kostýmů, se rozjíždí série situací, ve kterých nechybí ani make-over v podobě blondaté paruky s ofinou, kterým si postava Smutkové léčí zlomené srdce, nebo Polákově melancholické tetování pomerance. Poetika kolektivu D'epog, která často spočívá v expresivním projevu těla i hlasu, zde podtrhuje nestálost mezilidských setkání. Popisuje je jako vybušené a emotivní, jen občasné přecházející do harmonické nebo zklidněné podoby. Představení, stejně jako závazky vůči druhým, je všeobjímající a možná svým způsobem imerzivní. Účinkující své jednání často izolují do různých rohů místnosti, kde se v relativní samotě tisknou na skleněnou stěnu nebo si napouští bublinkovou koupel na nohy, ale stejně tak sledujeme momenty spojení, třeba ve společném tanci. To platí i o scénografii, která se také neustále přelévá a proměňuje. Nechybí ani zamilovaný koutek s balónky ve tvaru srdce, do kterého se v průběhu představení dostane i pneumatika z traktoru. Sem performující zasadí keř jako obraz budování společného vztahu, který následně v jedné z jeho manických fází zase ničí. Právě momenty exprese a neschopnost lidí dodržovat sliby, jež se postupně vyjevuje jako jedno z ústředních témat inscenace, hrozí svou intenzitou diváctvo až ohlušit oproti něžným pasážím, jako je pomalý tanec nebo společné tulení se na dece.

Po hodině a půl se zpocení a vyčerpaní performující po závěrečném pětiminutovém třesu usazují na deku mezi rozházené prsteny a čokolády z bonboniéry. Po přehršlích emocí, mimických kreací i řevu „zbyvá jenom víra“, jak zpívá Marek Ztracený a v performativním pojednání jeho písně křičí Smutková. Po Polákově dotazu v půl osmé ráno, „co ta snídane“, se herec převléká do fraku bez kalhot a za zvuku francouzského šansonu přináší hlavu prasete na stříbrném podnose. Všichni tři společně začínají den popíjením vína z krabice a křečovitými úsměvy do publika.

D'epog — Hory, doly, epizody. Režie Lucia Repašská, lektorská spolupráce Matyáš Dlab, kostýmy Jan Matýsek, asistent režie Vojtěch Honig. Hrají Zdeněk Polák, Janet Prokešová, Zuzana Smutková. Psáno z provedení v rámci DSB dne 25. května 2025.

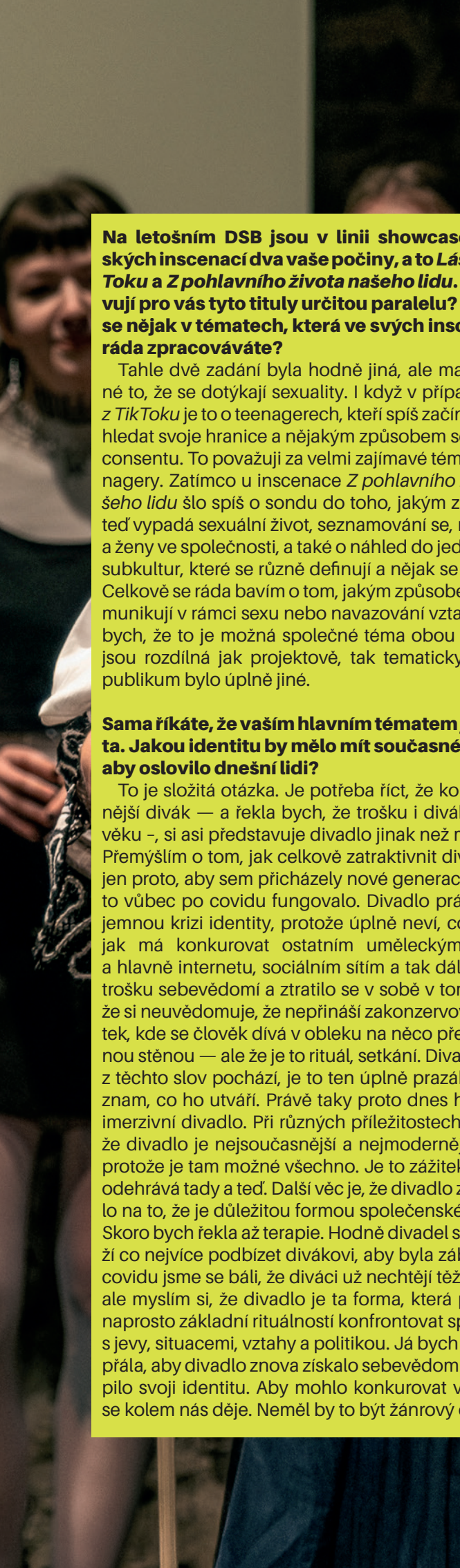
Autorka je studentkou Divadelních a performančních studií FF UP.



ROZHOVOR

DANIELA ŠPINAR

Definitivně jsem pochopila, že provokuju lidi už jenom svojí existencí, svými názory, energií, tím, čím se zabývám. Nejsem konvenční člověk, který hledá, jak někoho schválně pobouřit. Já si jen existuju a zjišťuju, že provokuju. Ale rozhodně to nechci dělat v tom negativním významu.



S režisérkou Danielou Špinar o tom, co je na divadle nejvíc sexy, o její herecké intuici a zkušenosti a o jemné krizi identity, jakou si v dnešních dnech divadlo prochází.

Na letošním DSB jsou v linii showcase brněnských inscenací dva vaše počiny, a to *Láska z TikToku* a *Z pohlavního života našeho lidu*. Představují pro vás tyto tituly určitou paralelu? A spojují se nějak v tématech, která ve svých inscenacích ráda zpracováváte?

Tahle dvě zadání byla hodně jiná, ale mají společné to, že se dotýkají sexuality. I když v případě *Lásky z TikToku* je to o teenagerech, kteří spíš začínají vůbec hledat svoje hranice a nějakým způsobem se dotýkají consentu. To považují za velmi zajímavé téma pro teenagery. Zatímco u inscenace *Z pohlavního života našeho lidu* šlo spíš o sondu do toho, jakým způsobem teď vypadá sexuální život, seznamování se, role muže a ženy ve společnosti, a také o náhled do jednotlivých subkultur, které se různě definují a nějak se projevují. Celkově se ráda bavím o tom, jakým způsobem lidi komunikují v rámci sexu nebo navazování vztahu. Řekla bych, že to je možná společné téma obou děl, která jsou rozdílná jak projektově, tak tematicky, protože publikum bylo úplně jiné.

Sama říkáte, že vaším hlavním tématem je identita. Jakou identitu by mělo mít současné divadlo, aby oslovilo dnešní lidi?

To je složitá otázka. Je potřeba říct, že konzervativnější divák — a řekla bych, že trochu i divák staršího věku —, si asi představuje divadlo jinak než mladí lidé. Přemyslím o tom, jak celkově zatraktivnit divadlo, nejen proto, aby sem přicházely nové generace, ale aby to vůbec po covidu fungovalo. Divadlo právě zažívá jemnou krizi identity, protože úplně neví, co je. Neví, jak má konkurovat ostatním uměleckým formám a hlavně internetu, sociálním sítím a tak dále. Ztratilo trochu sebevědomí a ztratilo se v sobě v tom smyslu, že si neuvědomuje, že nepřináší zakonzervovaný zážitek, kde se člověk dívá v obleku na něco před skleněnou stěnou — ale že je to rituál, setkání. Divadlo právě z těchto slov pochází, je to ten úplně prazákladní význam, co ho utváří. Právě taky proto dnes hodně frčí imerzivní divadlo. Při různých příležitostech opakuju, že divadlo je nejsoučasnější a nejmodernější umění, protože je tam možné všechno. Je to zážitek, který se odehrává tady a teď. Další věc je, že divadlo zapomnělo na to, že je důležitou formou společenské hygieny. Skoro bych řekla až terapie. Hodně divadel se teď snaží co nejvíce podbízet divákovi, aby byla zábavná. Po covidu jsme se báli, že diváci už nechťejí těžší témata, ale myslím si, že divadlo je ta forma, která potřebuje naprosto základní rituálností konfrontovat společnost s jevy, situacemi, vztahy a politikou. Já bych si strašně přála, aby divadlo znova získalo sebevědomí a pochopilo svoji identitu. Aby mohlo konkurovat všemu, co se kolem nás děje. Neměl by to být žánrový obrázek.

Inscenace *Z pohlavního života našeho lidu* silně experimentuje s formou a vtahuje diváky přímo do centra vernisáže studu. Co vy a divák? Ráda ho vystavujete „herecké a režijní intimity“? Je pro vás v tvůrčím procesu číslem jedna?

To bylo moje první setkání s opravdu imerzivním divadlem. Nejsem si jistá, jestli je tak úplně akční, ale je imerzivní v tom, že se opravdu diváci a herci mísí dohromady a není vytyčená jasná hranice. Druhá věc je, že když dělám divadlo, tak mě vždycky baví trochu překračovat konvence a trochu provokovat diváka i tím, že ho do dění nějak zatáhnu. Samozřejmě si to člověk může dovolit jenom někde a jenom s nějakým typem souboru. Určitě bych to nemohla dělat všude, ale baví mě to. Čím imerzivnější divadlo, tím musíte trošičku víc rozumět tomu, jak se diváci zachovají. Je zajímavé, že vás vždycky překvapí, jak zareagují. Asi spíš divák musí počítat s tím, že nejsou limity, pravidla — a vždycky musí být připravený na to, že se to může kamkoliv zvrtnout, a vědět, jakým způsobem se vrátit zpátky do linky, která pokračuje.

Na druhou stranu *Láska z TikToku* cílí především na teenagerské publikum. Přistupovali jste k volbě výrazových prostředků nějak odlišně? Divadlo pro dospívající publikum musí být ve své celistvosti nesmírně upřímné.

Láska z TikToku se tvořila naprosto specificky, protože jsem musela jakožto pětáctýřičátnice sondovat, co vůbec teenagerská subkultura je a jakým způsobem mluví, jak udrží pozornost a co ji nejvíc baví. Já třeba v Čechách neznám ani jednoho influencera, jsem v tomhle úplně mimo. Takže jsem to hodně nastudovávala. Taky samozřejmě vím, že tenhle věk přitahuje právě začátek sexuality a její objevování. Zároveň — a to jsem vždy viděla, už když jsem byla na DAMU — hodně mladých lidí se dost stydí a mají různé mimikry, které jsou hrozně těžko čitelné. Pochopila jsem, že třeba když teenager dělá tzv. bordel ve smyslu hluku, ještě to nutně nemusí znamenat, že se nudí, ale třeba právě naopak. Nebo třeba že jsou mladí jako diváci stydliví — ale potom třeba úplně porušují hranice a mluví hercům normálně do inscenace, což se taky stalo. Teenageři jsou velmi specifické publikum. Je pro mě asi nejtěžší připravovat inscenace právě pro ně, protože je potřeba udržet jejich zájem a zároveň jim něco předat a emočně je trochu počechrat. Aby si třeba řekli, tyjo, tohle taky může být divadlo, což se mi u *Lásky z TikToku* dělo. Zajímavé bylo, co jsme v publiku rozproudili sociálními sítěmi, hudbou, tím, že tam jsou dva mladí atraktivní herci, se kterými se můžou dospívající ztotožnit, a že příběh je zajímavý a hrozně poučný. Mladí lidé experimentují a do jisté míry opravdu neumí často říct ne, nebo si neumí najít hranice, co





by chtěli a co nechtěli. Dost často zaměňují city třeba za něco jiného, co si myslí, že je láska. Samozřejmě největší zábava byla hledat jazyk, protože jsme to překládali z angličtiny a ulitli jsme si na slovníku. Herci používají anglicismy a slova, která my už ani neznáme.

Ráda jako režisérka provokujete svoje diváky? Je to případně tendenční proces, nebo to jde nějak samo?

Jde to samo od sebe. Definitivně jsem pochopila, že provokuju lidi už jenom svojí existencí, svými názory, energií, tím, čím se zabývám. Nejsem konvenční člověk, který hledá, jak někoho schválně pobouřit. Já si jen existuju a zjišťuju, že provokuju. Ale rozhodně to nechci dělat v tom negativním významu. Chci jenom lidi zaujmout a trochu donutit k přemýšlení nebo hlavně k nějaké emoci. Málokterí režiséři v českém rybníčku mají — budu tvrdá — koule. Většina z nich to dělá zprava zleva, jak to autor napsal.

Můžeme od vás v nejbližší době očekávat v Brně nějaký nový projekt?

Ráda bych, mám Brno ráda. Jsem ale trochu závislá na tom, kdo mi co nabídne. Teď jsem v Brně „nasázela“ tyhle dvě inscenace za sebou, což byla taková náhoda. Ale chtěla bych. Dostala jsem předběžnou nabídku do Národního v Brně, ale zatím jsme se ještě nedomlouvali na titulu.

V jednom z rozhovorů mě zaujal váš výrok: „Nemůžeme z divadla udělat něco potřebného, divák má pocit, že je přežitek, přitom je to nejmodernější umělecká forma.“ V čem vidíte tu nesmírnou aktuálnost divadla?

Žádné umění nedokáže na věci okolo nás reagovat tak rychle. Jasně, že jsou divadelní projekty, které vznikají roky, ale to není podle mě to pravé divadlo. Divadelní tvůrci by měli slyšet trávu růst. Měli by okamžitě reagovat nejen formálně, ale i obsahově. Podobně jako jsem to udělala v případě těch dvou inscenací v Brně, ve kterých se objevují jedny z nejsoučasnějších témat. Mladí influenceri, consent, definice sexuálního obtěžování. To se teď hodně řeší, je to na pořadu dne, když vylézají ze všech stran strašné kauzy druhu Sean Diddy a jiné tyhle úkazy. Do toho *Z pohlavního života našeho lidu* zase prozkoumává subkulturu a názory na to, jestli se řítíme někde do pekla, jestli opravdu partnerství nebo sexualita zažívají krizi. Po sexuálních revolucích jsme teď všichni zmatení, musíme si každý nastavit svoji vlastní mapu, jakého partnera potřebujeme. A do toho přichází boom témat, jako jsou identita, sexualita, různé formy partnerství, polyamorie — a najednou to všechno začíná být velmi divoké, svobodné, ale taky zamotané. Třeba taky to, že lidi se seznamují z větší části spíš na dating apps, nikoli osobně. Čím víc jsme ponoření v internet, který nám dává zdánlivě svobodu a informace, tím víc jsme odtrženi od reality a od nějakého kontaktu. To jsou strašně důležitá témata, a proto se jim věnuju. Jako další feminismus, otázky, jestli jsou teď ženy



spokojené, kde jsou teď role mužů, co znamená být muž, co znamená být žena... Tohle jsou podle mě témata, která divadlo může zpracovávat strašně rychle. Zásadně jsem to pocítila právě v rámci své vlastní tranzice, kdy se mi otevřely obrovské obzory, najednou jsem přestala vnímat věci tak černobíle.

Není to tak dávno, co jste vydala knihu *Zápisky z tranzice*. Jaké to je být režisérkou, která píše knihu? Uvědomovala jste si nějaký rozdíl psané a divadelní výpovědi?

Lidi, co to četli nebo čtou, mi říkají, že je tam divadlo hodně cítit. Je to proto, že hodně zapisuju v dialozích a hodně cítím pointy, timing. Potěšilo mě to, protože já nejsem úplně literární typ. S literaturou pracuju tím způsobem, že ji přetavuji do divadelní podoby. Ta kniha je formálně vystavěná z dialogů a situací, přivedená do velkých point. Projevuje se v ní nějaký nadhled, který mám snad i v divadle. Takže určitě se tam moje divadelní práce nějakým způsobem otiskla.

Reflektujete vnitřně, že se způsob vaší režie po tranzici změnil?

Jasně. Reflektuju to i v té knížce, že se mi mnohem víc prohloubilo poznání sebe i světa. Ve všech tématech jako identita nebo sexualita jsem se sama vykoukala, takže mám zkušenosti, abych mohla autenticky vyprávět určité druhy příběhů nebo nějakých témat. Nemyslím si, že jsem začala režírovat nějak jinak nebo že bych najednou byla někdo jiný. Věci, které jsem potlačovala, jsem si kompenzovala v divadelní fantazii. Tím, že jsem to pustila nebo víc otevřela, teď už tolik neulítávám na formách. Už tolik nesním, protože konečně žiju to, co jsem. Teď mě víc baví dělat realitu, hledám ve věcech opravdu hloubku.

Co je pro vás na divadle nejvíc sexy?

Wow. Vnímám rozdíl mezi tím, co mě třeba baví nebo uspokojuje, a co je opravdu sexy. Pro mě je třeba obecně sexy taneční divadlo a všechno, co je trochu fyzicičtější. Vlastně to mám raději než „mluvící hlavy“ a spoustu textů. Nebo ne raději, ale je to pro mě sexy. Jinak mám spíš obecně ráda nějaký druh zážraků, kdy do sebe všechno zapadne. Problém je v tom, že vy si jako režisérka musíte hlavně v českých poměrech hodně často věci jenom představovat. Mnohokrát máte strach, že to nebude fungovat. A to jsou ty nejkrásnější momenty, kdy to buď do sebe zapadne, nebo se vymyslí něco, co tu věc udělá. To jsou fakt zážraky. Pijde mi zajímavé, že je spousta úzkostlivých umělců, kteří musí mít věci hodně připravené, nikdy se nehnou z nějaké šablony nebo z nějakého předem připraveného scénáře. A já mám ráda, kdy se někdy něco nechá trochu být a když to nějak doklepne samo. Nejvíce sexy jsou pro mě takové inscenace, které jsou principiálně vystavené tak, že mají zároveň nejméně obsahu, například nový cirkus. U toho vypnu a dívám se jenom na hezký těla a na dovednosti lidí. Ale teda neobohacuje mě to až natolik obsahově či niterně. Je

to ale čistá radost z kumštu a z toho, že lidi jsou krásný. Každý si představuje pod pojmem sexy něco jiného, ale myslím si, že není nic víc sexy než pohybové divadlo.

A napadlo vás třeba, že by byly *Zápisky z tranzice* vhodným materiálem pro jeviště, nebo by už v tomto případě šlo příliš o pornografii?

Myslím, že tam je tolik příběhů a tolik různých historek a přátel, kteří něco zažívají, že by se z toho určitě dalo něco vytáhnout, že to určitě může být něčím inspirativní. Já vůči tomu samozřejmě nemám odstup, takže si to asi představit úplně nedokážu. Vtipné ale je, že jsem tu knihu nejen napsala, ale taky si namluvila vlastní audio. Takže si trošičku říkám, že jsem to inscenovala divadelně. Je to ale zvláštní pocit, namluvit si vlastní memoáry nebo vlastní dokumentární příběh. Kdyby někdo přišel a řekl, chci to dělat, tak se asi nebudu bránit.

Jako režisérka máte ale i herecké vzdělání. Nazíráte díky tomu na herce a jejich práci jinak a pomáhá vám to jí lépe porozumět?

Herecká zkušenost se nikdy neztratí. Jsem hodně intuitivní, hodně fyzická. Myslím, že na herectví opravdu talent mám. To se teď nechci přeceňovat, ale vždycky jsem cítila, že mám ten dar. Zpětně chápu, proč jsem se uchýlila k režii. Už jsem nějakou chvíli cítila, že herectví nemůžu dělat, a teď už vím proč. Nebyla jsem ve své kůži, ale strašně mě to vždycky bavilo. Asi kdybych byla s identitou srovnaná, tak jsem možná fakt herečka nebo herec. Velká výhoda herecké zkušenosti je v tom, že okamžitě dokážu detekovat a hlavně pojmenovat herecký problém. Mám až pedagogické sklony, myslím, že bych byla velmi dobrá pedagožka herectví. Víím, co herec potřebuje slyšet pro to, aby mohl být lepší. Když to teda jde, samozřejmě. Ale taky mám trochu tendence jemně předehrávat. Potřebuji si na vlastní kůži zkusit, jestli to, co chci, je reálné, nebo jestli si to dokážu představit sama na sobě. Strašně bych si přála, kdybych mohla režijní práci rozšířit i o hereckou. Samozřejmě spíš okrajově, ne že bych se do toho teď vrhla. Cítím, že mám konečně plný potenciál, zkušenost, sebevědomí, a hlavně správnou identitu. Jsem samozřejmě odsouzena k tomu hrát pouze a jenom transrole, což je jasné, ale něčím mi to vůbec nevadí a je to tady potřeba. Když jsem teď měla možnost hrát v *Dobré ráno Brno*, najednou jsem se cítila jako ryba ve vodě. Uvolňovalo mě to a osvobozovalo.

Takže je šance, že vás v blízké době uvidíme v divadle v herecké roli?

Určitě v divadle něco udělám, ale nemyslím si, že mě čeká nějaká nabídka. Spíš to zrealizuju sama a možná si to i sama napíšu. Ale určitě bych chtěla zase hrát, jenom tedka jsem neměla čas. Příští sezonu mám volnější, takže není vyloučené, že něco začnu připravovat.

Rozhovor vedla Martina Kostolná, studentka Katedry divadelních studií na FF MU.



28.05.

PŘICHÁZÍME ZDALEKA, ALE JSME SI BLÍZKO

Text Barbora Dynybylová

Členové Divadla NIE pochází z různých koutů světa. Rozmanité tradice propojují ve svých dílech a vytváří zpravidla multižánrové inscenace s aktuální tematikou. Zmíním úspěšnou inscenaci *Jeden a jeden a jeden* z pražské ARCHY+ uvedenou ve spolupráci s NIE, jež originálním způsobem proplétá příběhy lidí z generace Z. Děje se tak za zvuků živé hudby a zpěvu, využití fyzického divadla i vyprávění. Podobnou rozmanitou kombinaci obohacenou o loutkové divadlo bylo možné pozorovat i v jejich inscenaci *Přicházíme zdaleka*, kterou režíroval Alex Byrne a Kjell Moberg. Tento autorský počín vznikl z autentických svědectví dospívajících uprchlíků, pro něž NIE pořádalo workshopy.

Přes vyzdobené chodby Mahenova divadla jsme spolu se zbytkem divácké skupiny prošli až na jeviště. Od začátku procházky do konce představení nás rozveselovala živá hudba, kterou produkovali Václav Kalivoda a Helder Deploige. Na konci drobného výletu na nás čekala jurta, jež výrazně kontrastovala v honosném prostředí divadla. Před vchodem jsme si zuli boty a uvnitř se pak usazovali na kobercem vystlanou zem. Půlkruhové scéně dominoval centrální zhruba metr vysoký prutový stan. Na pravé straně od něj posedával Kalivoda a obsluhoval mnoho hudebních nástrojů, na opačném konci scény hrál na kytaru Deploige.

Teprve po kompletním umístění všech diváků začal samotný příběh. V centru dění se pohybovali Abdul a Omar v podání Ivy Mober a Nory Svalheim. Tito ka-

marádi se rozhodli opustit svou rodnou Sýrii a uprchnout do norského Osla. Popis cesty pojaly herečky jako nenucené vyprávění. Často se publika ptaly, zda ještě pořád chce slyšet, jak to bylo dál, jestli je to zajímavé. Právě doptávání v kombinaci s nápaditou scénografií zaujalo zejména děti, které tvořily většinu publika. Účinkující jejich pozornost pevně uchopili a drželi ji po celou dobu hodinového představení. Žádné dítě si nezačalo nahlas stěžovat, že ho to nebaví. Herci a herečky brali do hry téměř každý podnět přicházející z publika, i když se například jednalo o prostý šum, jenž bylo potřeba utiшит.

Nejúspěšnější přímá komunikace s dětmi proběhla ve chvíli, kdy dva policajti — zezadu vodění manekýni vytvoření z odpadků sesbíraných na pláži (plastová



lahev, kelímek od kávy, plechovka...) — prováděli výslechy. Stereotypní pohled na neschopnost policejních pracovníků zakryl humor, s nímž se Kalivoda a Deploige vyptávali děti na širokou škálu otázek. Často například padala otázka, zda má dotazované dítě rádo čokoládu. Tento vtipný dotaz ovšem jen zakrýval původní závažný, který vyzvídal, jestli někdo neviděl nějaké uprchlíky? Děti přirozeně soucítily s Abdulem a Omarem a nikdo z nich proto jejich úkryt nevyzradil.

Kromě humorných částí se ovšem inscenace nevyhýbala ani složitým tématům, jež by se mohla vzhledem k věku cílové skupiny zdát jako neadekvátní. Velmi zjednodušeně například zdůvodnila, proč Adbul s Omarem vůbec utíkají, aniž by se ovšem jakkoliv zabírala geopolitickými souvislostmi. Na vnitřní stranu stanu připevnila Svalheim malé jednoduché kulisy řady domů a pomocí stínového divadla, které nasvítila bílými paprsky baterky, vyprávěla o městě Aleppo. Stínová loutka vizuálně připomínající smrtku poletovala nad městem, jež vzápětí proklela. Tamní obyvatelé se posléze začali bezdůvodně zabíjet. Bílá záře se tak pomalu měnila v krvavý opar.

K daleko méně zjednodušenému postupu se tvůrci přiklonili při zobrazování smrti jednoho z kamarádů. O konci života mluvili poměrně naturalisticky, bez jakýchkoliv romantických příkras. Tato scéna se mimochodem opět odehrála až po kladné odpovědi dětí na otázku, jestli chtějí slyšet o smrti. Zmiňované ujišťování a interakce v kombinaci s útulným a intimním prostředím jurty vedly k tomu, že se zdánlivě daleké problémy neznámých lidí na chvíli staly i našimi. A my jsme si tak chvíli byli opravdu blízko.

Divadlo NIE — Přicházíme zdaleka. Režie Alex Byrne, Kjell Moberg, dramaturgie Kjell Moberg, hudba David Hlaváč, scénografie Kateřina Housková, světelný design Šimon Kočí, technická spolupráce Lukáš Kalivoda, Anna Moberg, lektorka navazující kontextuální dílny Anna Moberg, produkce Iva Moberg. Hrají Václav Kalivoda, Iva Moberg, Nora Svalheim, Helder Deploige. Psáno z provedení v rámci DSB dne 28. května 2025.

Autorka je studentkou Katedry teorie a kritiky DAMU v Praze.



28.05.

Koprodukce DSB

BYTÍ VE SVĚTĚ, BYTÍ SE SVĚTEM

Text Tereza Tichá

Poslední festivalový den zakončilo představení autorské inscenace *Za rohem svět* Jiřího Adámka Austerlitze, uvedené v letošním roce v pražském Studiu Hrdinů. Autorská výpověď tvůrčího týmu o bytí a tápání ve světě je inspirovaná knihou *Ekobytí* od Timothyho Mortona a výrazně se na ní podílely dramaturgyně Zuzana Šklíbová, scénografka Zuzana Sceranková a scénografka a performerka Berta Doubková. Právě ta přímo na jevišti utváří podstatnou složku celé inscenace, zprostředkovává nám totiž setkávání se se světem v jeho materialitě, jeho křehkosti, chaotičnosti i humorem.

Inscenace nás vtahuje do světa, který funguje ve dvou rovinách: v té první se člověk intenzivně vztahuje ke svému — neživému — okolí a v té druhé existuje sám ve své vlastní zkušenosti. Jak už bylo zmíněno, výraznou složku inscenace tvoří scénografie, fungující ve dvou rovinách, a to na jevištní ploše pod rampou a na samotné rampě, tvořené schody. V případě scénografie prostoru pod rampou, jejíž autorkou je Berta Doubková, se ona sama stává performerkou — a je to právě ona, kdo vstupuje do vztahů s objekty, kdo s nimi na scéně interaguje a pečuje o ně. Na bílé ploše pod ní se nachází různé objekty, se kterými scénografka později manipuluje. Jedná se o obyčejné věci, a zároveň se zdají být velmi křehké a cizí. Křehké, protože často působí opotřebované (rezavý kanystr, objekt připomínající starou konvici nebo kohoutek) a cizí (různé nádoby zvláštních tvarů, rozřezané plastové kanystry skládané za sebe), protože je často nelze snadno kategorizovat a pojmenovat. Výrazným aspektem inscenace je čas; akce, které se dějí v rámci malého světa, jsou často velmi pomalé, důmyslné a Doubková je provádí s nesmírným soustředěním. Její práce s objekty připomíná objevování světa lidmi, kteří se

s ním setkávají jako s něčím novým, co chtějí poznat, pochopit a později přeměnit a ovládnout. To je dobře ukázáno na začátku představení, kde se Doubková snaží otvorem v jakési malé skalce protáhnout proutěnou ošatku, později zpoza ošatky vytahuje menší objekty — až skulinou protáhne jakýsi kus hmoty, který se do otvoru perfektně vejde. Každá akce je nesmírně pomalá — a než si na takové jednání člověk zvykne, může mu připadat až legrační. Procesy na scéně přitom evokují přirozený vývoj života v tomto světě, který, aby přežil, se neustále musí zdokonalovat a přizpůsobovat novým podmínkám. To vše se ale děje prostřednictvím lidské činnosti, takže nejenže my se vyvíjíme a přizpůsobujeme, ale přizpůsobujeme si i svět okolo nás.

Objekty samy působí do jisté míry jako bytosti, jednak tím, že se projevují zvukově (chrčením, brněním...), a jednak protože je s nimi jako s živými jednáno. Doubková například na scénu přináší rezavou schránku, která vydává chrčivé naříkavé zvuky, a kolébá ji jako dítě, v dalším případě Fedir Kis (jeden ze čtyř herců) objeví v tubusu na scéně chlupatou třesoucí se věc

RECENZE



připomínající myš nebo krysu. Doubková ho přichází zachránit — a tvora nejprve zahodí na schody vedle jeviště, aby ho po neustávajících zvucích, které vydává, dorazila židlí. Otázkou tak je, která bytost/věc si zaslouží útěchu a bezpečí a která je naopak vnímána jako škůdce a něco nižšího. V závěru představení pak Doubková přináší tři kovové pruty, které vkládá do stojanu a přikládá na ně pruhy alobalové folie; pruty pak proudí energie, možná elektrina, a ony se samy projevují zvukem, ale i pohybem, tedy chvěním alobalové folie.

Na jevišti tak prostřednictvím těchto objektů vzniká vlastní malý svět, který existuje vedle „velkého“, často naddimenzovaného světa ve scénografii Zuzany Scerankové, který je dotvářen čtyřmi herci, konkrétně Kateřinou Neznalovou, Ondřejem Bauerem, Fedírem Kisem a Danielem Švábem. Ti se nevyjadřují jakožto postavy, ale často mluví za sebe, sdílí svou zkušenost se světem, své radosti a postřehy, několikrát dojde i na vyprávění historek ze života. Nesouvisející výpovědi pak dobře evokují motání se ve světě a možná jistý egocentrismus, kdy jsou lidé mluvící o sobě stavěni vedle již zmíněné Doubkové, která svět v jeho materiální a křehké podobě neustále připomíná. Postupně ale v inscenaci dochází k určitému rozpínání „já“ ve světě, kdy se obrazy těl a tváří herců stávají součástí objektů, ovšem jiných než těch, které utváří malý svět pod rampou. Obtiskování těl herců na textilie jako polštáře nebo šaty, na plastovou folii a další materiály připomíná podmaňování si světa lidmi, doslova jeho přizpůsobování vlastnímu obrazu. Tito lidé jsou živí, ale zároveň jsou jen svým vlastním otiskem, reprodukcí na polštářích a plakátech, lze po nich šlapat, lze je nakopírovat. Inscenace ale také výrazně pracuje s humorem, zesměšňuje snahu hrát smysluplné, intenzivně prožívat své výstupy, přičemž naléhavost hořící

planety a environmentální žal, zmíněné v anotaci inscenace, se objevují pouze v náznaku a jsou podány s hravostí a lehkostí — například když začnou Danielu Švábovi hořet obrovské kalhoty a on z nich s křikem tahá kusy látky s ne právě kvalitním potiskem ohně. V hašení mu napomáhá Ondřej Bauer a ze zmínky o klimatické krizi zůstává „jen“ etuda.

Kam to vše směřuje? Inscenace dobře poukazuje na dvojí realitu světa: v jedné je člověk vnímající svět okolo sebe a v té druhé je on sám, tápající a zahleděný do sebe. Ekologie je o vztazích, o vztahování se k prostředí, ve kterém žijeme, o našem světě. Jenže svět se stal komplikovaným a hoří, my se ke každodennímu bytí můžeme stavět s trochu větší pozorností a laskavostí, můžeme se vztahovat nejen ke světu, který si utváříme, ale i k tomu, který je. Takže pointa nepřichází, tak to alespoň zazní na konci představení, ale přesto si divák odnáší určitý optimismus, co se týče lidského bytí se světem.

Jiří Adámek Austerlitz — Za rohem svět. Autor Jiří Adámek Austerlitz a kolektiv, režie Jiří Adámek Austerlitz, dramaturgie Zuzana Šklíbová, scéna Zuzana Sceranková, Berta Doubková, kostýmy Zuzana Sceranková, hudba Ladislav Železný, světelný design Pavel Havrda, pohybová spolupráce Petra Hauerová, asistent režie Jan Hampl, asistentka režie Veronika Vítková, představení v představení Berta Doubková, výroba Lucia Račková, vizuál Lucie Rosická (textilní obrazy), Jan Bouček (grafika), foto Michal Uřeš. Hrají Berta Doubková, Kateřina Neznalová, Ondřej Bauer, Fedir Kis, Daniel Šváb. Psáno z provedení v rámci DSB dne 28. května 2025.

Autorka je studentkou Divadelních a performančních studií FF UP v Olomouci.



DSB JE KOPRODUKCE

Inscenační inkubátor DSB 2025

V rámci 3. ročníku inscenačního inkubátoru jsme opět podpořili vznik 5 inscenací, které rozšířily programovou nabídku letošního ročníku!



Divadlo Letí: Poslední zhasne



Divadlo Aldente: (ID)ENTITA



Ufftenživot: Táta už nemůže!

Theatrocene is a multimedia festival newsletter, whose content is created by the students of the Theatre Studies Department of the Masaryk University in Brno. The editorial team is complemented with students of theatrical fields at universities all over Czechia (DAMU in Prague, the Palackého University in Olomouc, the Silesian University in Opava). Secondary school students involved in the INSIDE DSB project participated in the recording of Be DSB podcasts and co-wrote one text. This year, the festival atmosphere was continuously reflected by female and male students on the online platform *Critical Theatrum*, whose content comprised reviews, short essays, reflections, interviews, and audio and video formats. Social media posts (Instagram, Facebook) constituted an integral part of shared content.

The publication *Theatrocene 2025*, which contains articles, photographs as well as audiovisual content, is a selection of the aforementioned reflections on the festival.

Released in June 2025 by the National Theatre Brno, a contributory organisation founded by the Statutory City of Brno.

Editors-in-chief: Martina Kostolná, Iva Mikulová.

Editorial staff: Jana Cindlerová, Barbara Gregorová, Jan Jiřík, Eliška Kubartová.

Authors of texts: Petronela Brotková, Barbora Dynybylová, Petr Felix, Gabriela Havigerová, Aneta Klepáčová, Martina Kostolná, Klára Kubešová, Zuzana Macourková, Iva Mikulová, Natálie Mlejnková, Clara Pretterebner, Alena Punčochářová, Tereza Tichá, Bartłomiej Wieczorek, and Adriana Závacká.

Student proofreaders: Klára Kubešová, Adriana Závacká.

Web publication: Gabriela Havigerová.

Be DSB (podcasts): Milan Hábl, Tereza Pašková, Lea Valentová.

Social media content: a teamwork coordinated by Natálie Mlejnková.

Proofreading: Jana Cindlerová.

English translation and language editing: Michaela Melechovská.

Editorial production: Martina Mužátková.

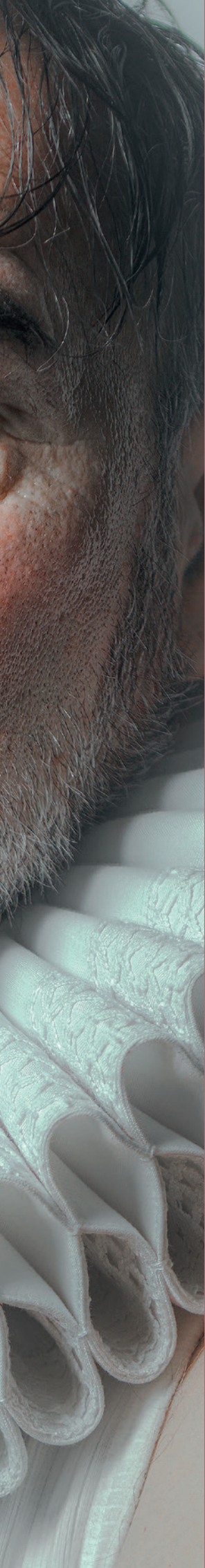
Graphic design: Denisa Kuimcidis.

Photographs: Ivo Dvořák, Marek Olbrzymek, Jakub Joch, Bára Bachanová.



Reveal full content of
Theatrocene 2025





12 festival
days

60 performances

44 productions

42 side
events

3 productions
as a theatrical
excursion

10 400 attendees

19 festival
stages

Foreign theatre
companies from

5 countries: Lithuania,
Poland, Slovakia,
Austria, and Germany



CO-PRODUCTION

The TWB 2025 Staging Incubator

Within the 3rd edition of our Staging Incubator we supported the creation of five productions that have broadened the scope of our this year's programme!



Letí Theatre: The Last One
Out Turns Off the Lights



Aldente Theatre: (ID)ENTITY



Ufftenživot: Daddy Can't Go On!



20 - 21 May, 2025

International co-production project

INSIDE AS WELL AS OUTSIDE

Text Martina Kostolná

In the beginning there was light, then symmetry, then sometime later the human being. A creature in its own quantum state, attempting to understand reality and its own mortality. However, the more accurately a person gets to know the primary plane from the physical point of view, the less accurate the secondary plane becomes. This is the basis of Heisenberg's uncertainty principle, of consolidating our lives in which time is the primary parameter of determination. Past, present and future planes as we are used to; a continuous flow. However, according to quantum physics, time is a parameter, not an operator; it isn't subject to quantum laws. It's like a cat inside a box, alive and dead at the same time — paradoxical. And what if all of us are part of this famous thought box? The co-production *Quanta*, this year's highlight of the Theatre World Brno festival, presented the audience with an alternative, split-time reality, split our consciousness like Otto Hahn into basic atomic elements, and liberated the world from the Newtonian conviction that everything has a clear cause and effect.

REVIEWS

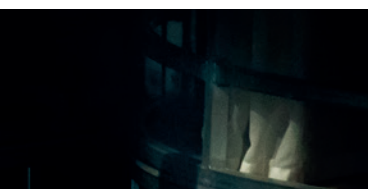




In his works, director **Łukasz Twarkowski** standardly intertwines film and theatre principles, thus creating a new, hybrid reality that relies not only on live actor activity or live cinema, but also on something beyond these two planes. This new, audience-immersive universe then tests all of the recipient's senses and exposes them to loud music and sensuality to such an extent that it transforms an intangible experience into a physical one. In the case of *Quanta*, the sounds of static discharge provide a framework for a plot involving the alternative realities of the hotel world and its inhabitants. As if we were looking into the core of an electrical device or diode. This creates a new theatre "intergalaxy" detached from the real world which explains human emotions by means of superposition, both actual and kindly metaphorical. Twarkowski uses quantum physics as an inspirational probe, a metaphor for human experience. He talks about the splitting of human identity and its causality, while everything takes place in absolute accordance with the principles and foundations of the quantum order of the universe. Everything is a variable, a possible alternative of a seemingly known story. The characters become part of their own trivial, human plot, as well as the plot of the entire universe. Both of these existential processes are built against each other so that in the end, one problem doesn't exceed the other. In essence, an unhappy love between two lost persons has the same emotional value as a wave-particle duality. In practice, quantum physics is more philosophy than natural science, and *Quanta* offers more questions than answers.

The Alpine hotel functions as a time loop, a black hole stuck in 1938, from which there is no single way out. Twarkowski, as if inspired by Kubrick's insanity in the film *The Shining*, offers a similarly cyclical and metaphysical atmosphere of space that has never been and never will be anyone's home, where no one remains longer than necessary. The hotel space automatically problematises the basic principles of quantum physics. The rooms act as energy levels, places that can be occupied or vacant. The guests come and go similarly to particles in the universe. These exchanges function as transitions between states, quantum leaps, or, in other words, interaction with the outer world. The hotel is a constantly changing and unpredictable space — as are human lives and as is quantum physics. We don't know whether someone occupies a random room until we measure it ourselves. "A reality is set at the moment of observation," and yet: "we are closer to some inhabitants of the hotel than we are aware of." At this peculiar site, reality's walls gradually become thinner and merge into one another. We are witnesses to phone calls from one reality to another; alternative dialogues and situations that never happened; the broadcasting of an online vlog from the future whose ambition is to resolve the disappearance of the Italian physicist Majorana whose body is yet to be found. And where better to look for a lost thing than in the place where you last saw it?

The production starts "at the very beginning" (as its name suggests), namely with the Big Bang, the creation of the universe and elementary particles using white flashes. Subsequently we are taken out of the depths of the entire universe into the microworld of the mutuality of a couple, persons A(lice) and B(ob), who are dancing together. The dance reflects the ancient creation of a human being, human need, and the essence of mutuality. Bob's question of whether he and Alice are in the hotel alone is answered in both the affirmative and the negative. As the story takes place on parallel planes of reality, all dialogues and expressions of love happen at the same time and in the



same place, only in other realms of the universe. All characters therefore co-exist in their own boxes, each intertwined with the past and the future, without having any idea about their predetermination. They follow determined patterns without having any notion of them. The only moment when all of the realities intersect is during the introductory “molecular dance” or when watching the movement of Uranus in the sky. As you can hear in the play, “Looking at the sky is looking into the past.” When we focus our consciousness on the sky, all of the stars in it have been dead for centuries. Watching the night sky is something that connects generations, and, in this case, humans and their realities. We have all watched the same Moon for centuries while trying to understand its makeup and our own, with the desire to verbalise what is real and what is not. The recipient is given sufficient clues to understand the story by the characters themselves, who explain to each other the basic philosophical (or quantum?) principles of existence. This offers a new lens through which to view oneself and one’s world. Many lines change slightly throughout the plot. They are repeated and change their starting points as well as the sequence of events. This enhances the inconsistency of realities; a kind of “butterfly effect” is set into motion. A weapon which in one reality shoots and kills a person doesn’t have to exist in another, let alone take someone’s life in a game of Russian roulette. Everything is just constants and variables of the story of the humankind, a consideration of the possibility of whether Heisenberg could tendentiously make such a primitive error in his calculations while constructing the atom bomb. And whether there ever was any Heisenberg.

Fabien Lédé’s scenography evokes the feeling of human loneliness in the universe. The Art Nouveau building of the Alpine hotel “on wheels”, standing in the middle of the stage, is rearranged and rotated, offering new perspectives on reality and the twisting thereof. Each new view of the quantity of a human problem automatically moves it and (de)composes it into a new plane of understanding. This means that when the stage moves for the first time, the initial causality of the problem disappears and a new, alternative form arises. By dismantling the “hotel box”, a kind of principle of mirror symmetry is put into practice, resulting in some objects behaving differently in the mirror than in space. Questions are raised as to what this means for the functioning not only of the infinite universe above us, but also of our internal universe. These two expanding areas aren’t that different in the end. The hotel in the galactic void is defined only by darkness and there are LED screen dividers around its perimeter. This allows the actors to leave their reality of the 1930s, to leave their own Schrödinger’s box, and to view themselves from another perspective. The moments when the characters step out onto the hotel balcony thus imply the entrance of the individ-

ual into the black nothingness of the universe. The story of a group of physicists therefore takes place inside as well as outside one reality, one hotel. They are simultaneously alive and dead, guests inhabiting hotel corridors, cats put to sleep in a box. Shortly before the end of the first part of the production, the dialogues of the actors are projected in black and white onto three moving screens that after some time evoke the aesthetics of analogue film negatives. They create another, well-known reality – a parallel to our common existence – in the plane of developed colour photos. The characters come out in front of them, look at themselves, find answers through another, less accurate reality, and mutually look at the sky.

Even though the principle of uncertainty when applied to human existence can carry negative connotations, due to its depressing duality and the inability of control, from another point of view it can guarantee hope. There is tremendous value in the unpredictability of the world not being locked only in one room. Something like the eternally live and dead cat in Schrödinger’s box, like Quanta in its entire beautiful intangibility. Sometimes there is no fixed answer to a simple question. Sometimes a look into the past is just a new variation on the future. Quantum to quantum, beginning to end. Something like a quantum intertwining, like love: two particles can be intertwined even though they are at the opposing ends of the universe. When you change the state of the first one, the other immediately knows that something has happened to its affiliate. They are dancing together. Like the first and last people in the entire universe. Devoted, in multiple states at once.

Lithuanian National Drama Theatre - Quanta. Directed by: Lukasz Twarkowski, dramaturgy: Joanna Bednarczyk, scenography: Fabien Lédé, costumes: Svenja Gassen, video designer: Jakub Lech, music: Lubomir Grzelak, lighting: Eugenijus Sabaliauskas, choreography: Paweł Sakowicz, assistant director: Bartė Liagaitė, assistant costume designer: Pijus Dulskis, assistant dramaturgist: Simona Jurkuvėnaitė, production: Vidas Bizunevičius, Kamilė Žičkytė, Lukrecija Gužauskaitė. Cast: Marius Čižauskas, Algirdas Dainavičius, Airida Gintautaitė, Martynas Nedzinskas, Gediminas Rimeika, Rytis Saladžius, Rasa Samuolytė, Nelė Savičenko, Vainius Sodeika, Rimantė Valiukaitė, Arūnas Vozbutas, Aistė Zobotkaitė. Review of the performances within the framework of the DSB on May 20 and 21, 2025.

The author is a student in the Department of Theatre Studies at Masaryk University in Brno.

Produced by: Lithuanian National Drama Theatre
Co-produced by: Onassis Culture, Athens (Greece), DE SINGEL (Belgium), International Theatre Festival “Divine Comedy” (Poland), National Theatre Brno (Czech Republic), Adam Mickiewicz Institute (Poland)



INTERVIEW

ŁUKASZ TWARKOWSKI

Lukasz Twarkowski: *But when we think about our emotions, they are more like Schrödinger's cat. We contain contradictions. Life itself is one enormous contradiction that we live through.*

With director Lukasz Twarkowski about the thin limits of reality, why we should teach children more about quantum physics, and about detective journey to find the answer to the state of Schoedinger's cat.

The immersive production Quanta, which explores alternate realities and quantum physics, dominated this year of TWB. What was your primary inspiration and how did the idea come to life?

It's funny because the inspiration was a book. In the beginning, we were considering something that doesn't happen to me often — staging a book. Somehow, I believe that quantum physics had already been "in the air" for a long time. Even when we started working on this production, imagining what kind of scenes could visually represent quantum physics, we realized that many of our previous performances already included what we might call "quantum scenes." So, it was hard to find new ways to build it up because we had already been doing it — without knowing how representative it was of the quantum physics world or its imagery. The book that inspired me so much at the beginning was *When We Cease to Understand the World* by Benjamin Labatut. It was shortlisted for the Booker Prize in 2021. It's a very strange novel composed of several short stories — one about Heisenberg, another about Schrödinger, and others about mathematicians, including a French mathematician from the 1980s. They all try to dig into this strange zone where our understanding ends. Labatut loves paradoxes and explores concepts that are difficult to express, because they push beyond where the brain or conventional understanding can go. And yet — there is still something. There is still something to discover beyond our current grasp of the world. We even tried to get the rights to the book, but luckily we didn't get them — Benjamin Labatut had already sold the rights to Hollywood, and they couldn't be given to any theater until the movie is released. Given our hybrid, cinematic style of theater, I knew that even after the movie's release, we wouldn't be able to use it meaningfully. So I thought: we didn't want to stage the whole book anyway, we only wanted to use it freely as inspiration. I said, „Let's do it on our own — from scratch.”

And what have you conjured up from scratch?

Then I came up with the idea of a trilogy. Quanta is the first part. We're already rehearsing Oracle, the second part, which is part of what we're calling the Science Trilogy. I wanted the structure of the trilogy to reflect the times we're living in. That's why Quanta is set in 1938 — just before World War II. It mirrors the feeling many of us share today, this sense that something

great and horrible is coming, and the fear we live with every day. Originally, I really wanted to work on this duo — the double portrait of Werner Heisenberg and Erwin Schrödinger. But during production, our costume designer Fenja Gassen confronted me and said we couldn't create a performance about Schrödinger while staying silent about his pedophilia cases. I went back to all the books and biographies I'd read, and realized I had been blind. I didn't want to consider it. I was avoiding the topic. Once you include a case like that, such a heavy taboo, it takes up a lot of space in the narrative. We decided to exclude Schrödinger from the performance. At first, we put him in a room, saying he was there — dead or alive, nobody knew. Eventually, he vanished completely. Meanwhile, we discovered Ettore Majorana, a physicist I didn't know before. It was one of the biggest revelations — he fit so well. We had been searching for a real person who had disappeared in 1938, and Majorana's story was perfect. He really did disappear that year. It's a crazy story. He was one of the leading quantum physicists.

He met Heisenberg in 1931, then shut himself in a room, burned all his notes. Most likely, he knew what was coming — the atomic bomb, nuclear weapons — and wanted no part in it. He is considered a symbol of fear or rejection of what science had uncovered. There are several theories and legends about his fate. He sent two suicide notes, then disappeared on a ship from Naples to Palermo. He asked his family not to mourn for more than three days. But then, a few days later, he sent another letter saying he was alive. After that — he vanished.

Giorgio Agamben wrote a whole book about this called *What Is Real*, focusing on Majorana's case. Agamben tries to prove that it was a kind of enormous performance — a gesture that brought quantum physics principles onto the macro scale. Majorana became a symbol of something that exists and doesn't exist at the same time. The question he posed was, "What is real?"

I think it's really interesting, and I love that you included it in the production. Since we mentioned Schrödinger — just a silly question — what do you think happened to Schrödinger's cat? Is it dead or alive?

That's the most beautiful paradox — both in life and in quantum physics. I would say that, in the world we've created, where we try to translate quantum laws into human emotions, we are actually living in that paradox. It's probably difficult for people because we tend to think of ourselves as Newtonian creatures — either dead or alive, existing or not. But when we think about our emotions, they are more like Schrödinger's cat. We contain contradictions. Life itself is one enormous contradiction that we live through.

The concept of wave function collapse — that's what it's called, right? — captures it perfectly. In a quantum state, all possibilities coexist. That leads to



Hugh Everett's theory of multiverses, where every decision point creates a split — and all the potential outcomes exist in parallel universes. Before we choose, every option is possible. That's what I truly believe. We should be teaching quantum physics much more, even to children, because it completely changes how we judge ourselves and how we see the world.

We are not Newtonian objects, where inputs lead to predictable outputs. This connects to the mystery of consciousness — which, by the way, is the theme of our next piece, based on the life of Alan Turing and the question of artificial intelligence. Nobel Prize winner Roger Penrose says he doesn't believe that computers will ever be capable of real intelligence or consciousness — and certainly not through computation alone. Computers operate in a binary system — they calculate, they simulate — but real intelligence, real consciousness, requires something else. It requires randomness. That randomness is the most beautiful aspect of quantum physics. I remember working several years ago in Hanover on a piece called *Once Upon a Time Life*, about biology and genetics. At one point, we hit a wall and became a bit depressed, realizing how deterministic everything seemed. We saw ourselves as biochemical machines, made up of serotonin and dopamine, predictable chemical systems. That kind of determinism is bleak. But quantum physics gives life meaning again — because it introduces uncertainty, unpredictability.

This isn't a matter of lacking the tools to predict — it's simply impossible to predict. Life, at the subatomic level, is ruled by randomness. That randomness makes life feel infinite and unknowable. And these quantum states — where something can be both dead and alive, or up and down at the same time — are incredibly relevant to how we experience human nature, emotions, and our relationship with the world. Another important shift that quantum physics introduces is a focus on relationships, not particles. We can't really say much about particles themselves, but we can measure the relationships between them. A particle doesn't "exist" until it's observed. As Niels Bohr said, we shouldn't be interested in what the electron does when we're not observing it. It's only in the act of observation that it becomes something. This idea of the observer-participant relationship is also very relevant to human interactions.

We often see ourselves as solid, independent beings, but we're constantly changing in response to others. Just now, as I speak with you, I am not the same person I was ten minutes ago. This ongoing transformation — this process of exchange — is at the core of human experience.

Do you see quantum physics as a useful metaphor for exploring human emotions? For example, isn't love itself a kind of quantum phenomenon, metaphorically speaking?

I think I already answered this question earlier, yes. Because that's really the core of it — the biggest insight quantum physics gives us is an extreme paradigm shift. And that's likely why it's still not very popular. We kept asking ourselves during the process: Why didn't the discoveries of quantum physics change our understanding of the world the way Newton's *Principia* did? Once Newton published that work, everything shifted. The world became explainable. We could rationalize it. We began to feel like we had some control, some agency over what happens around us. But that shift didn't happen with quantum physics. Even today, it hasn't entered mainstream understanding. Schools still teach it as something overly complicated — something that doesn't "really apply" to us because we live on the macro scale, while quantum events happen deep in the micro world of particles. I think that's completely false. And in that way, love, emotions — all of it — make much more sense through a quantum lens than a classical one.

How do you direct the actors? Is your approach more theatrical or cinematic or somewhere in between?

LT: It's definitely somewhere in between. But it's true that most of the communication happens through the screen. From the very beginning — even during the first improvisations — we don't watch the actors live. Instead, we work with camera operators, or often the actors themselves become the operators. They all go through an accelerated course in cinematography. They learn to work with cameras, to understand what it means to frame a shot, not just be in front of the camera but behind it as well.

Then we do long, long improvisations — sometimes two or three hours at a time. These are always filmed with two cameras mounted simultaneously. We watch the results as if we're watching a film, from the very beginning. This is incredibly important to me — to immerse them inside this mediated world from the outset. They have to build their performances with the knowledge that they are being filmed constantly, that the medium is the screen. We don't add the screen later, as an afterthought to some "live" theater — it's integrated from the start.

MK: What were the most important technical prerequisites for staging a production like this? Did you need to buy or adapt anything for Janáček Theatre?

LT: No, not here. We brought everything with us — almost everything. Projectors, LED screens, all of our cameras, thermal cameras, infrared cameras. In this process, it was actually our first time working with thermal and infrared vision in a deeper way. We hadn't used them much before, but we've developed them further for the upcoming show.

And it's important for me — the medium is the message. I really believe that. We need to constantly ask ourselves why we are using a particular medium. Why use a camera? If there's ever a way to do it without the camera — then it's probably better to do it without. I think many productions would be much better off without video, simply because in many cases, it's not necessary at all.

MK: Your productions require full multi-sensory engagement from the audience. For you personally, which sense do you consider the most crucial in experiencing your work?

LT: There isn't a single most crucial sense. I find theater to be the most sensual of all the arts — and that's why I love it so much, despite how difficult it is as a medium. Especially in these complex realities we construct, it takes an incredible amount of effort from every person involved. We're talking about more than 40 people who have to work with absolute precision. It's like a symphonic orchestra — if anything is off, the whole experience is compromised. What fascinates me most about theater is its very strange relationship with time. Time is one of the most interesting subjects for me — what it is, how we perceive it — and I believe theater is one of the best mediums to explore it. It deals with the human body, presence, sweat, and lifetime. And when combined with live video, it allows us to create certain time loops that simply wouldn't work in pre-recorded film or video. There's a kind of mystery, even a miracle, that's only possible in the live moment. That same mystery extends to sound and light as well. They are not just illustrative tools in our productions — they are independent protagonists. They build a non-mimetic experience that engages every sense.

Sound, for example, is not just about what you hear. It's what you feel — the bass in your chest, the vibrations in the room. Light too — it's not just about visibility. It transforms space and atmosphere.

This is why I choose theater — because it touches every sense without exception.



25 May, 2025

Co-production

A woman with long, wet, pink hair is shown in profile, facing left. She has black face paint around her eyes and mouth. She is holding a small, colorful ice cream container (labeled 'Bella') and is eating from it with her tongue. The background is blurred, showing other people in a public space.

PROMISES, SHOUTS AND BOXES OF CHOCOLATES

Text Zuzana Macourková

The combination of distinctive scenography with pantomime, movement and verbal expression, which is typical for the Brno-based ensemble D'epog, characterized its latest premiere, co-produced with the TWB, Promising the Moon, Promising Episodes. At six o'clock in the morning, the audience and performers filled the architectural space of the empty third floor of the Market Hall on Brno's Zelný trh, whose dimensions and absence of division remind one of the now-demolished Dornych shopping mall, a site used for similar types of performances, for instance by the Terén platform. The mutual mingling and merging of the audience with the actors met the expectations evoked by an abstract that promised the topic of the intangibility — in the case of D'epog, somewhat surprisingly — of romantic interpersonal relationships.

Upon entering the premises of the Market Hall, the three performers (Zdeněk Polák, Janet Prokešová and Zuzana Smutková) are already there, together with a DJ (with his back to the audience). Visual excitement comes first from scenographer Jan Matýšek's costumes, the bulkiness of which, especially at the beginning of the performance, gives the impression of scenery that comes to life. Things are continuously de-semanticized and new meanings are found through interaction with living bodies. The same thing is also happening to the performers: At the very beginning of the performance, Ms Prokešová is dressed, as if formally, in a long, flowing "Baroque" dress whose crinoline resembles a tent in which the performer is enclosed and from which only the upper part of her body peaks out. Her new, extended, paradoxical body creates new possibilities for Ms Prokešová, whose movement within the space is determined by the width of the tent-like structure which allows her to pass comfortably between two adjacent columns. The dress is also fitted with a train — an outer layer of the tent — that Ms Prokešová elegantly loses while running. With this and her lips made up into the shape of a heart, she resembles the character of Snow White. The others also have new bodies, with Ms Smutková being the most transformed, into a new, hybrid being. Her costume resembles that of an archetypal witch or forest demon sitting in a tobacconist's stand full of cigarettes and Hubba Bubba, like in a modern gingerbread house. Her brown costume with fringe neither limits her movement nor significantly expands her physical abilities; however, long claws attached to the tobacconist's stand enable her, for instance, to remotely stroke Mr Polák, who becomes taller than normal in the performance. He welcomes the audience in a picnic-style "Honza" outfit (with an element of naïveté) with a pair of baskets attached to his legs. They slow him down and make his movements more cumbersome, but his airy silver raincoat and blue, fitted overalls balance out this impression. In his hand he carries a third picnic basket in which a loudspeaker plays well-known love songs in an endless loop.

The performance isn't a mere fashion show of fairy-tale characters, though. The love-song playlist serves as an analogy to the events on stage that drive the performance towards a mockery of the stereotypes related to the idea of a romantic heterosexual relationship. Songs by Depeche Mode or Marek Ztracený are occasionally interrupted by recorded comments by the director and leading personality of D'epog, **Lucie Repašská**, as dramaturgical postscripts to the selection of the songs and their significance. However, these are lost in the open space and her words, perhaps symbolically, have no effect. The mood of the songs also sets the mood in the "auditorium" and changes the dynamic of the performed relationships, which aren't presented in a linear way, as in the continuous story of a love triangle, but instead in collages.

After the initial sequence where the performers gradually shed their scenographic costumes, a series of situations is set off that includes a makeover in the form of a blonde wig with bangs through which the character of Ms Smutková treats her broken heart, and Mr Polák's melancholic tattooing of an orange. The poeticality of the D'epog ensemble, which is often based on movement and vocal expressiveness, underlines the fickleness of interpersonal encounters. It describes them as volatile and emotional, only occasionally changing into a harmonic or calmer form. The performance, similarly to commitments to others, is all-encompassing and, in a way, immersive. The performers often confine their actions to various corners of the room where, in relative loneliness, they press themselves against a glass wall or draw a bubble bath for their feet, yet we also see moments of connection, for instance in a collective dance. The same applies to the scenography, which also keeps flowing and changing, and there is also an "in-love" corner with heart-shaped balloons in which a tractor tyre appears during the performance. This is where the performers plant a shrub as a symbol of building a mutual relationship, only for it to be subsequently destroyed in one of its manic phases. The moments of expression and the inability of people to keep promises, which gradually becomes one of the key themes of the performance, threaten to almost deafen the audience with their intensity, compared to the tenderer sections such as slow dancing or cuddling together on a blanket.

After an hour and a half, the sweaty and exhausted performers, following a final, five-minute tremor, sit down among discarded rings and candy from a box of chocolates. After an overload of emotions, creative pantomime and shouting, "only faith remains", as Marek Ztracený sings; his songs are rendered as shouts by Ms Smutková. After Polák's question at 7:30 in the morning pertaining "to breakfast", the actor changes into a tuxedo without pants or shirt and brings in a pig's head on a silver tray, accompanied by the soundtrack of a French chanson. All three performers start their day together by drinking boxed wine, directing forced smiles at the audience.

D'epog — Promising the Moon, Promising Episodes. Directed by Lucia Repašská, lecturer co-operation: Matyáš Dlab, costumes: Jan Matýšek, assistant director: Vojtěch Honig. Cast: Zdeněk Polák, Janet Prokešová, Zuzana Smutková. Review of the performance within the framework of the TWB on May 25, 2025.

The author is a student of Theatre and Performance Studies at Palacký University Olomouc.



THE (IN)VISIBLE BOND BETWEEN YOU AND ME, BETWEEN THEN AND NOW

Text Klára Kubešová

O?lando, Wandervogel, By the River. Each of these productions, presented as part of this year's **Theatre World Brno Festival**, opens up the topic of sexual and gender identity in a different historical context, while each of them uses a distinct way to relate to the present — either explicitly or merely implicitly by speaking to the contemporary audience in a world where the subject of queer^[1] persons' rights is still highly topical. Nowadays, we can still notice strong homophobic rhetoric in the public space, even from the mouths of many political leaders — including those in the Czech Republic and Slovakia whose citizens are primarily targeted by the Brno-based festival. At the same time, some countries have seen more or less successful attempts to dismantle the previously gained rights of the queer community, and so there is not only stagnation in their development but, in some cases, a return to the status quo of the past. The thematisation of historical facts naturally provokes tension between the past and present, in which understanding can be found in relation to today.

So how much and how does the past speak to us in these productions? What do the stories, themes and characters that they depict mean and can mean today? The production *O?lando*, shown in **Studio Marta**, is an adaptation of British writer **Virginia Woolf's** famed novel *Orlando* and a collection of short stories *Brief Interviews with Hideous Men* by the American author **David Foster Wallace**. The story of Orlando is interspersed with scenes from Wallace's book in which specific manifestations of misogyny are depicted, becoming a broader statement. While Woolf in her portrayal of Orlando's gender reassignment, inspired by her then-girlfriend and lover Vita Sackville-West, points out to the status of women and men, gender fluidity (using today's terms), and the related fluidity of sexuality, Wallace strives to criticise modern masculinity and chauvinism through metafictional procedures. The combination of their works into a single adaptation offers broader possibilities for thematising sexual and gender identity, as well as the stereotypes that go hand in hand with their perceptions.

The staging concept of the team composed by **Jan Doležel**, **Justina Grecová** and **Jana Vaverková** could be described as an attempt at a kind of (post) postmodern experiment that is not constrained by theatrical or generally narrative procedures. This is also reflected in the selection of lyrics that the production adapts. While Virginia Woolf's *Orlando* is a pioneering novel of modernity, the metamodernist Wallace moves in his works beyond the boundaries postmodernity, which itself becomes his theme and a space for self-definition. Some tension can thus be found between the two texts, which are also linked to the themes addressed in both books. But unfortunately, this dynamics has virtually entirely disappeared from the adaptation which remains only disparate. The disunity of the stage procedures as well as the thematic vagueness of the production are also reflected in the character of the narrator (**Kanwar Šulc**), who exists on the stage as a kind of superfluous relic of the literality of the adapted prose, which has not been sufficiently formally edited. His character does not find any justification in the staging concept and acts more as a means of connecting the various parts of the production, yet it fails to do so. The fragmentary nature of the production, which also manifests itself through the use of projections and live cinema on stage, can be seen to some extent as a staging intention, given that the staging team refers to the principles of deconstruction and postmodernity. Regardless of that, however, it is an end in itself and remains separated from the main meaning-making layer. So not only does the staging not speak thematically to the present, it doesn't really speak at all. The subject remains buried under the flood of scenic and visual means. Moreover, the staging not only does not answer the questions evoked in the synopsis of the play, it doesn't essentially open them up — despite the fact that they can certainly be found in the adapted texts.

The production *Wandervogel* staged by Jan Mock, too, was inspired by a novel, in particular **The Devil's Wall** by Mark Cornwall, served as inspiration for the production *Wandervogel*, in which stage director **Jan**

O?rrlando

Mock brings together documentary and physical theatre. It tells the story of a real person, Heinz Rutha (enacted by **Philippe Schenker**, who is also a kind of stage guide — a “story coach”), a Sudeten German who was instrumental in forming an elite youth group, the Männerbund, in the aftermath of the First World War. Later, this group was to play a key role in establishing the self-governing Sudeten-German state. The production is based on authentic historical documents as well as on testimonies of the performers themselves (**Tomáš Janyška, Matěj Šumbera, Arseniy Mikhaylov** and **Václav Némec**). Two narrative layers intertwine on the stage — one is historical and depicts the life of Rutha; the second is contemporary and reflects the particular relationships and sexual experiences of the performers as well as broader social phenomena. When Schenker enacts Rutha, the youth coach in the interwar Sudetenland, he also refers to the contemporary concept of toxic masculinity and promotes its principles, through which he speaks strongly to today’s audience. The thematisation of the performers’ experience set in parallel with the life of Rutha and the one of his charges (who are just slightly younger than the four actors and whose experiences become essential), creates a tension between the past and present perception of the phenomena and the concepts evoked in the play. The production itself explicitly offers the historical story as a space for learning from the past and this lesson is intended to prevent the repetition of previously committed mistakes. Rutha’s life not only becomes an on-stage image of history, but in some of its aspects it also takes on a model form and can thus be related to our time.

Rutha’s homosexuality, which is made evident throughout the entire performance, appears in the excerpts from his First World War diaries cited from its beginning onwards. Rutha is, in some measure, aware of the nature of his sexuality, but is unable to accept it as such. Instead, he anchors his behaviour in the concept of homosociality and in the heritage of the ancient Greece and Plato, whose approach is thematised by means of read excerpts from his *Phaedrus* — a fictional dialogue between Socrates and the youth Phaedrus, in which both love and beauty of bodies are discussed. Rutha projects a similar attitude onto his relationships with his charges. Their statements will subsequently serve to accuse Rutha of pederasty and homosexuality. Rutha denies these allegations to the end, arguing that his approach to raising young men is based on the Ancient Greek ideal. Ultimately, he commits suicide before his sentence is passed. The staging ends with Schenker’s slightly alibistic gossip that Rutha did everything out of love, that he was a good man. But was he?

What also protrudes from the production in relation to the present — besides the theme of criminalisation of homosexuality or denial of one’s own sexuality in fear of condemnation (in both social and legal terms) — is the issue of power abuse which, in Rutha’s case, seems to have occurred. It is impossible to avoid the imaginary parallel with repeated instances of power abuse at universities and, to some extent, high school environments. In the long run, this phenomenon persists as a recurring and unresolved problem, yet in the performance it is either virtually unreflected or reflected inappropriately. So it seems that if we want to find a parallel to it on today’s Czech stages, we have no choice but to turn to the play about a long forgotten Sudeten German who died a century ago, even though Rutha’s primary wrongdoing consisted in his sexuality, and that most of present-day abuses of a position of power, often linked to sexual violence, are committed by men (male educators) against women (female students).

Just as in *Wandervogel*, the motive of fear of revealing one’s own sexuality also appears in the performance *By the River* coproduced by the Slovak National Theatre and Schauspielhaus Wien under Christiane Pohle’s direction. Unlike in *Wandervogel*, however, the sexuality of the main characters,



Wandervogel



By the River



Christopher and Dan, does not lead to punishment, but to finding each other beyond the primary gratification of desire that the anonymity of the obscurity of the Hudson River offers. Together, at least for a while, they find their longed-for freedom that they soon lose because of the incipient AIDS epidemic. Instead of freedom they have to face statements about their own guilt, partly based on the theories of Wilhelm Reich, an Austro-American doctor. The concept of sexual liberation that Reich advocated was restrained by his own heteronormative view of the world excluding homosexuality, which he considered as a disease caused by sexual repression.

Here, the themes of punishment and the German language area are reminiscent of the character of Rutha. Nevertheless, while Rutha would probably have served out the sentence pronounced by the court if not for his suicide, in Dan's case legislation no longer requires penalisation. But the then homophobic rhetoric considers that punishment comes in the form of AIDS anyway. In these narratives, which blame the ill persons for the illness they contracted, AIDS is often understood as the God's punishment for sins — whether for homosexuality, promiscuity, or both. This line of homophobic rhetoric, erroneously defended by Christian values, is still present in our society today, even among political leaders. The Bible, which has always inevitably been, and still is, subject to interpretation, is used in them as an argument for personal bigotry, which does not originate in faith but in personal limitations.

The production *By the River* presents a multi-perspective picture of the situation of queer persons in Western society (especially in the US) in the second half of the 20th century — from their placement in concentration camps to criminalisation of homosexuality in the 1950s and the heyday of New York ballrooms (a safe space in which they could manifest themselves) to the AIDS epidemic. Unfortunately, the staging touches on each of these periods only marginally and there is no wider contextualisation. Therefore, audiences who are not familiar with the subject may find the performance partially incomprehensible. Needless to say, such knowledge cannot be expected from Slovak, Austrian or Czech audiences for whom American milieu can naturally be very distant. The narrative that the play unfolds is universal to some extent as it can be notionally applied to the history of queer persons in Central Europe and, in general, to the feelings that queer people experienced, and continue to experience. At the same time, it should be noted that in Austria and Czechoslovakia, the latter of which was affected by the Communist regime, the development of queer rights was different and bears different cultural connotations. Although the play can refer to people's personal queer feelings, the narrative that it puts on stage remains so specific and relatively distant that it may not speak to the local audience. This is despite a plurilingualism that indicates a certain, albeit unsuccessful, pursuit of universality, and a connection to Slovak and German language areas.

Further to the choice of a play set in the USA for a Slovak-Austrian co-production, I would like to pay attention to the issue of contexts in which queer characters are portrayed on Czech and, by extension, on Slovak stages. First of all, the tendency towards this theme can be perceived primarily through foreign stories that are less culturally close to local audiences. The feelings of queer persons are essentially universal regardless of the fictional space in which the staging takes place and the real space in which it is performed. However, the fact that the queer characters we encounter on stage are only exceptionally Czech (or Slo-

Because the night



vak) naturally restrains the opportunity to identify with these characters, and their stories inevitably remain all the more distant to the local audience (whether queer or not). The second layer is the limitation of the very representation of specific queer persons' identities — if queer characters appear on Czech stages, they are above all gay men, and so even from this point of view it is impossible to talk about an all-embracing representation.

Theatre is thus part of a general, patriarchal mindset influenced by stereotyping in the media, which almost exclusively pick up gay cisgender men as representatives of the queer community, thus creating a distorted picture of reality. In addition, it still remains a fact (although this does not apply to the productions I mention in this text) that even the restrained representation of queer persons we can encounter on Czech stages is often highly inaccurate and in many cases distinctly homophobic or transphobic. The productions *O?lando*, *Wandervogel*, and *By the River*, in various contexts and historical frames, depict the revelation of an individual's gender or sexual identity — that is what we would nowadays most likely describe as a voluntary or forced coming out. Whether it is further thematised or remains only a single moment in a sequence of events, together these productions constitute a kind of mosaic of the historical status of queer persons.

In these plays, "coming out" serves as a means of depicting the social and political constraints queer people faced at any given time, and thus opens the question about the impact that outright communication about one's own sexuality or gender has had on individuals. In this sense, the production of *Because the Night* by **Theater Bremen**, in which the stage director **Anne Sophie Domenz** charts the life of Patti Smith and touches on her relationship with Robert Mapplethorpe, described in the memoir *Just Kids*, can also fall into this type of productions. Patti and Roberto shared a strong bond that was not broken by Roberto's coming out after which their relationship became more of a friendship, but he still retained the same meaning on the emotional level. The depiction of his coming out on a primarily personal level, framed by their relationship, makes room for a demonstration of fundamental humanness for which the nature of an individual's sexuality remains irrelevant.

The bond between Patti and Roberto preserved its strength neither because of Roberto's sexuality nor in spite of it — although it naturally played a role in

their relationship, it wasn't important at its core and as it didn't change who they were as humans. This notion can generally be applied to social (as well as theatrical) discourses about sexual and gender identity in which the hateful tendencies that were previously present here recur over and over again. As if we went on forgetting that no matter whom we love, we all still aren't but humans.

Studio Marta — Virginia Woolf, David Foster Wallace: O?lando. Translation: Kateřina Hilská, Martin Pokorný; adaptation: Justina Grecová, Jana Vaverková, Jan Doležel, Samuel Špilar; direction and dramaturgy: Justina Grecová, Jana Vaverková, Jan Doležel; stage set: Lucie Herzog, Jana Mlatečková; costume co-designer: Nina Peschlová; audiovisual direction: Samuel Špilar; cast: Markéta Bohadlová, Josef Kostka, Kanwar Šulc, Andrea Tesařová, Vojtěch Obdržálek, Terezie Holubová, Kateřina Humhalová, Michal Busta, Anna Červeňová, Martin Leiský, Kateřina Mizeráková, and Šimona Horynová. Review of the repeat performance of April 16, 2025.

Jan Mocek — Wandervogel. Concept, stage design and direction: Jan Mocek; music: Matouš Hekela; sound and light design: Ondřej Růžicka; production: Taňa Švehlová, SixHousesz.s.; drama collaboration: Sodja Lotker; movement collaboration: Jaro Viňarský; created in collaboration; cast: Tomáš Janypka, Philipp Schenker, Matěj Šumbera, Arseniy Mikhaylov, and Václav Némec. Review of the repeat performance within the TWB festival on May 27, 2025.

Schauspielhaus Wien, Slovak National Theatre — Mazlum Nergiz: By the River. Directed by Christiane Pohle; dramaturgy: Mário Drgoňa; stage set and costumes: Charlotte Pistorius; music: Lens Kühleitner; cast: Jakub Rybárik, Richard Stanke, Maximilian Thienen, Iris Becher, Sofia Díaz Ferrer, and Kaspar Locher. Written from the rerun of May 24, 2025, which was part of the Theatre World Brno festival.

Theatre Bremen — Because the Night: Patti Smith. Directed by Anne Sophie Domenz; stage set: Romy Camerun, MaartjeTeussink; sound: MaartjeTeussink; dramaturgy: Jan Grosfeld; lighting: Daniel Thaden; cast: Levin Hofmann, Shirin Eissa, Jorid Lukaczik, Romy Camerun, Christin Neddens, Oliver Spanuth, and Lea Baciulis. Review of the repeat performance within the TWB festival on May 25, 2025.

The author is a student in the Department of Theatre Studies, Faculty of Arts, in Masaryk University.

¹ Although the queer designation refers primarily to the present and recent past, and formerly took on a negative meaning in English, in this text I use it as a comprehensive designation for people who are not heterosexual and/or cisgender — that is, synonymous with the LGBTQ+ community. However, I am also aware of the connotations that the queer label may carry beyond that meaning. I also do so in the knowledge that the characters dealt with in the productions (many of whom are inspired by real persons) would probably not use this term to define their own identity.



A Reflection on the Debates and a Workshop Held within the Visible Dramaturgy Programme

LOOKING FOR NEW FORMS OF CO-OPERATION

Text Iva Mikulová

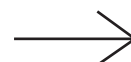
Encounters and meetings are an inseparable part of every theatre festival. After all, several theatre festivals are named this way (e.g. Brno's Setkání/Encounter or Zlín's Encounter). Encounters of all kinds: not only of the audience with actors and actresses, encounters in the foyers of theatres and in theatre halls, but also behind the scenes. One of these programmes out of the public eye during this year's Theatre World Brno Festival was a three-day meeting in panel discussions, workshops and meetings called **Visible Dramaturgy**. The diverse and rich programme, which included, for example, the founding meeting of the **Association of Theatre Dramaturges, CED Talks** on collective leadership and a lecturers' laboratory, took place from Thursday 22 May to Saturday 24 May 2025 and hosted experts from numerous European countries. I did not actively participate in this programme due to other festival commitments, but as an observer and spectator I spent the first day in the Mozart Hall attending a panel discussion with the representatives of international co-production projects, and a debate on the perspectives of international collaborations during theatre festivals. Now I get back to both these events with a short reflection summarising the most important themes and ideas that emerged during the course of the debates.

The two morning sessions, held in English, were moderated by dramaturge Marta Ljubková, who welcomed the representatives of three festival co-produc-

tion projects. These were the productions *Quanta* (Theatre World Brno Festival, Czech Republic; Onassis Culture, Athens, Greece; DE SINGEL, Belgium; International Theatre Festival Divine Comedy, Poland; Adam Mickiewicz Institute, Poland), *By the River* (co-produced by Schauspielhaus Wien and Slovak National Theatre), and the Czech co-production *The Last One Out Turns Off the Lights* by Divadlo Letí (Theatre World Brno and Fabula Mundi). The difference in the size of the individual productions and the number of actors involved naturally offered different perspectives as well as insights into this type of productions, but at the same time the representatives of these productions found common themes and pointed out to similar difficulties. The discussion itself was preceded by an introductory speech by Martin Glaser, Director of the National Theatre Brno, who summarised the basic data about this year's festival for the approximately two dozen participants. He was followed by Professor Pavel Drábek (Janáček Academy of Performing Arts and Faculty of Arts, Charles University), who presented a short excursion into the history of theatre festivals and their social and political significance. In the past, festivals played an important role in terms of cultural diplomacy or (re)presentation of aristocratic power. Last but not least, they have always been a key node of cultural exchanges, and — as the following discussion revealed — they continue to play this role to this day.

What may also be part of these cultural exchanges is the sharing of one's own experience in creating various co-production projects. The participants agreed that the undeniable advantage of festivals is the creation of conditions not only for encounters but also for sharing ideas and thoughts, as well as for creating new projects. Thanks to last year's TWB, which hosted Łukasz Twarowski's production *The Employees*, the National Theatre Brno became a co-production partner of this year's *Quanta*. Mário Drgoňa's encounter with Mazlum Nergiz at Wiener Festwochen was in turn behind the creation of the co-production *By the River*. Regardless of the size of the projects, the speakers agreed on a two-year time limit as the minimum necessary for such collaboration. Difficulties in its realisation can occur mainly due to the administrative burden of such projects, or during the technical transfer and adaptation of stage technology in particular theatres where the productions are re-run. The three stagings mentioned above differed in the way they were realised: the production *Quanta*, which involved several co-production partners, was prepared in one institution and subsequently toured in all partner theatres; the production *By the River* engaged actors from both the participating institutions; the project *The Last One Out Turns Off the Lights* engaged actors on an open call basis. In spite of this diversity, all the stage works were related not only by their language of communication other than the 'internal' one (i.e. English), but above all by their quest for a cultural language that would preserve the intelligibility of the production even after its transfer and adaptation to another cultural landscape. In this way, *Quanta*, for example, opened up a universally understandable theme popularising science and quantum physics through human fates set in a hotel in 1938. However, the originators were also aware of potential communication and cultural dissonances. Mário Drgoňa, dramaturge of the Slovak National Theatre, mentioned his experience from Austrian presentations of the multilingual (German, Slovak, Spanish and English) production *By the River*, where he encountered certain reluctance on the part of the audience to read German-language subtitles. This way of making a foreign language production more easily intelligible does not seem to have become a natural enough medium of understanding, at least outside of festival venues. Hendrik Storme, Art Director of the Belgian arts centre DE SINGEL, affirmed this trend of favouring national languages and invited the artists not to give yield to it, advocating instead multilingual and culturally varied Europe.

In the second part of the programme, entitled *Perspectives of International Co-operation within the Festival*, the representatives of several European festivals shared their views on the current artistic directions of theatre festivals and their dramaturgical composition. They also tried to identify the transformations of their work in post-Covid times. The representatives of Polish festivals opened the topic of political censorship and





maliciousness of the right-oriented political leadership of their country. Taking into account the experience of Hungary or Romania, a change of the festival founder appeared to be a possible way to maintain an independent and artistically high quality programme. In fact, smaller local authorities can — unlike the state — maintain their liberal integrity and thus support freedom of artistic expression. In the evaluation of the audience across the different Central European festivals, the participants agreed that they observed a more open and active approach. This was affected by the passive and audience-poor Covid years when it was impossible to visit theatres. Not only in relation to the increasing costs of staging, the creative teams identified the prevailing trend of large festival co-productions that gradually make tours of all major European theatre festivals (such as Wiener Festwochen or Avignon). Although these festivals have been losing their programme uniqueness, their dramaturgically non-elitist approach contributes to ecological sustainability of the productions and helps reduce the costs of participating institutions. At the same time, the economic pressure forces festival boards to reassess their formats and possibly look for other solutions (e.g. the aforementioned co-productions or cuts in the number

of festival days). Despite the divergent opinions of the participants, there was a consensus on the common tasks of the individual festivals and their dramaturges: on the one hand, to bring well-known and proven 'stage direction aces' to the audience, and on the other hand, to continue to identify new talents and emerging artists for whom festivals are an opportunity to build their artistic reputation. For, as was said in the conclusion, festival boards are accountable towards their audiences and ought to be more concerned with artistic balance and accessibility to a wide audience than with the exclusivity of their programme.

Both the highly inspiring meetings explored the possibilities of collaboration between different artistic entities. Their overwhelming positive aspect resided in the desire of those present to find new formats and ways in which artists can bring new and inspiring projects to the audience despite the worsening economic conditions, chronically underfunded culture and administrative burden. Projects that not only impress in terms of size, but also in terms of thematic complexity and clarity, and that promote the cultural diversity of European countries. Promoting this diversity, sharing knowledge, thoughts and ideas from dif-



ferent cultures and artistic backgrounds can lead to stimulating and challenging projects that can leave a cultural footprint across Europe.

Participants of the panel discussion on co-production projects:

Quanta / Lithuanian National Drama Theatre, co-production partners: Theatre World Brno Festival (Czech Republic), Onassis Culture, Athens (Greece), DE SINGEL (Belgium), Divine Comedy International Theatre Festival (Poland), Adam Mickiewicz Institute (Poland) – represented by general director NdB Martin Glaser (National Theatre Brno), director Łukasz Twarkowski (Lithuanian National Drama Theatre), and artistic director Hendrik Storme (DE SINGEL, Belgium)

By the River / a co-production of Schauspielhaus Wien and Slovak National Theatre – represented by dramaturge and artistic director Mazlum Nergiz (Schauspielhaus Wien), dramaturge Mário Drgoňa (Slovak National Theatre, Bratislava)

The Last One Turns Out the Lights / Leti Theatre (Czech Republic), co-production partners: Theatre World Brno Festival (Czech Republic), Fabula Mundi,

Playwriting Europe New Voices (Italy) – represented by artistic director Marie Špalová and finance director Pavla Klouzalová (Czech Republic)

Participants of the debate about the possibilities of international co-operation:

Guests: Renata Derejczyk, Director of the international theatre festival Contact in Toruń, Poland; Artur Ghukasyan, president HIGH FEST International Performing Arts Festival in Yerevan, Armenia; Barbara Gregorová, chief dramaturge of the International Festival Theatre World Brno, Czech Republic; Raluca Rădulescu, theatre journalist, curator, translator in Bucharest, Romania; Martin Satoranský, dramaturge of the REGIONS International Theatre Festival Hradec Králové, Czech Republic; Dorota Semenowicz, Proxy Director of International Cooperation and Development, Stary Teatr Krakow, Poland; Michal Zahálka, dramaturge of Divadlo International Theatre Festival in Pilsen, Czech Republic

The author is an educator at the Department of Theatre Studies, Faculty of Arts, Masaryk University in Brno.





This programme was conducted with the support of the Arts and Theatre Institute.

INTERNATIONAL EXCHANGE OF EXPERIENCE WITHIN THE ASSITEJ VISITORS PROGRAM

Text Natálie Mlejnková

On Friday, 23 May, the Theatre World Brno Festival featured an accompanying programme designed not only for theatre professionals, but also for those interested in theatre lecturing and related activities — both from home and abroad. The **Visitors Programme** was held under the umbrella of ASSITEJ, which since 1965 has been bringing together artists, educators and promoters devoted to theatre for children and youth around the world. Their common aim is to promote intercultural dialogue, exchange of experience and, above all, the development of quality theatre for young audiences at the international level.

The **Lecturers' Lab**, which took place on the Small Stage of Polárka Theatre, provided an inspiring insight into the lecturing and creative education of several institutions. Brno was represented by the IN-SIDE TWB programme of the Brno National Theatre (Radka Macková), the Czech ASSITEJ Centre (Natálie Preslová Strýčková), the activities and selected projects of the Polárka Theatre (Jiří Hajdyla), and diverse lecturing activities of the Goose on a String Theatre (Marie Klemensová). The other institutions included the Drak Theatre (Klára Fidlerová) from Hradec Králové, Archa+ (Martina Filinová) from Prague, and Moving Station – Dramacentrum JOHAN (Olga Pašková and Tereza Vydarená) from Pilsen.

Presented were the following foreign institutions and projects individual artists-educators:

Olena Rosstalna — AmaTea, Ukraine
www.amateateatre.com/en

Shanna Bestock — ACT Contemporary Theatre, the US / www.acttheatre.org

Gianna Formicone, Germany
www.giannaformicone.com

Jeremy Micheal Segal — Youtheatre, Montréal, Canada / <https://www.youtheatre.ca>

Mojca Redjko — StARTbok, Slovenia / www.slg-ce.si

Kjell Moberg — NIE (New International Encounter)
www.nie-theatre.com

The aim of this meeting was to briefly present the activities of the individual institutions as a basis for further conversations, experience sharing or launching co-operation.

Personally, what I found particularly interesting was the **3Place** project (Performing Arts as the Third Place for the Young Audience), whose ambition is to make theatre the third key space in the lives of adolescents — next to home and school. The project focuses on research and development of theatre for teenagers from 13 years who belong to the most omitted groups of audience. 3Place is led by Scenekunstbruket and the associated Kloden Teater (Oslo, Norway), and there is co-operation with the German Junges Ensemble Stuttgart and the Drak Theatre from Hradec Králové. Since the start of the project, three productions have already been staged at the Drak Theatre: *The Road* (2019), *Antigone* (2022), and the recently premiered *Transformation* (2025). Other stimulating projects undoubtedly include the **Platform for Creative Learning through CHANGE** (www.umenim.cz) and the **Festival of Art and Creativity in Education** (FUK), which falls under the former (<http://www.fuk.education>). The members of the organisation strive to make creative approaches an integral part of education. These projects show how to learn and teach through art. The FUK programme also zeroes in on families, professionals and schools.

This was followed by the first workshop with the stage director of the Norwegian NIE Theatre, Kjell Moberg, whose production *We Come from Far Away* is part of this year's Theatre World Brno. We carried out practical exercises and played games that the director usually uses when gathering material in the early stages of the production process. 'Mistakes are good because we forget ourselves.' This was the spirit of the whole workshop. Playfulness manifested itself during the first meeting as a universal language that is inherent to everyone. Even though we knew some of the activities under other names, the principles were clear and allowed us to get involved quickly. This created a naturally relaxed atmosphere. It was in this way that a room for the next part of the programme was casually opened up, offering follow-up weekend workshops by dramaturge and lecturer Petra Jeroma (Geheime Dramaturgische Gesellschaft) as well as joint visits to children's and youth performances within the children's line of Theatre World Brno.

The author is a student in the Department of Theatre Studies, Faculty of Arts, Masaryk University in Brno.



FESTIVALOVÝ TÝM / FESTIVAL TEAM

Festival Divadelní svět Brno 2025 / Theatre World Brno International Festival 2025

ŘEDITEL FESTIVALU / FESTIVAL DIRECTOR Martin Glaser

ŠÉFDRAMATURGYNĚ FESTIVALU / CHIEF DRAMATURGE Barbara Gregorová

DRAMATURGICKÁ RADA / DRAMATURGICAL COUNCIL

NÁRODNÍ DIVADLO BRNO / NATIONAL THEATRE BRNO Jaroslav Jurečka (Činohra NdB / NTB Drama Theatre), Karel Littera (Balet NdB / NTB Ballet)

MĚSTSKÉ DIVADLO BRNO / BRNO CITY THEATRE Miroslav Ondra, Jan Šotkovský

DIVADLO HUSA NA PROVÁZKU / GOOSE ON A STRING THEATRE Jakub Molnár, Veronika Onheiserová

DIVADLO POLÁRKA / POLÁRKA THEATRE Jiří Hajdyla

DIVADLO RADOST / RADOST THEATRE Eva Kolomazníková

DIVADELNÍ FAKULTA JAMU / THEATRE FACULTY JAMU Michal Zetel

PRODUKCE / PRODUCTION Silvie Zeinerová Sanža

MARKETING A PR / MARKETING AND PR Petr Novák

PRODUKCE KOPRODUKČÍ, DOPROVODNĚHO A INDUSTRY PROGRAMU / PRODUCTION OF COPRODUCTIONS, SIDE EVENT PROGRAMME AND INDUSTRY PROGRAMME Andrea Puchalíková

GRAFICKÝ DESIGN FESTIVALU / GRAPHIC DESIGN Zuzana Burgrová & Robert V. Novák, R. V. N. Studio

TECHNICKÁ PODPORA / TECHNICAL SUPPORT Michal Jedon a Barbora Kolčavová

ZAHRA NIČNÍ HOSTÉ / FOREIGN GUESTS Zahra niční oddělení NdB / Foreign Relations Department of the National Theatre Brno

SPRÁVA SOCIÁLNÍCH SÍTÍ / SOCIAL NETWORK ADMINISTRATORS Martina Mužátková, Zdeněk Němec, Michal Jedon, Veronika Benešová

PRODEJ / SALE Hana Syslová, Veronika Pelcová, Veronika Hrkčová

Organizátoři / Organizers



Za finanční podpory / With financial support from



Jihomoravský kraj



Partneři festivalu / Festival partners



anna kubicová



Hlavní mediální partner / General media partner



Mediální partneři / Media partners



Generální partner NdB
General partner of National Theatre Brno

HLAVNÍ KOORDINÁTOR FESTIVALU:

Národní divadlo Brno, p. o.
Dvořákova 589/11, 602 00
Brno město
+420 542 158 120
www.ndbrno.cz

MAIN FESTIVAL COORDINATOR
National Theatre Brno, public institution
Dvořákova 589/11, 602 00 Brno – město
+420 542 158 120
www.ndbrno.cz

Festival se koná pod záštitou hejtmána Jihomoravského kraje Mgr. Jana Grolicha, primátorky statutárního města Brna JUDr. Markéty Vaňkové a ministra kultury ČR Mgr. Martina Baxy.

Spolufinancováno Ministerstvem kultury a národního dědictví Polské republiky.

Statutární město Brno finančně podporuje Národní divadlo Brno, příspěvkovou organizaci.

Ministerstvo kultury finančně podporuje Národní divadlo Brno, příspěvkovou organizaci.

Aktivita Národního divadla Brno jsou podporovány Jihomoravským krajem.

The festival is held under the auspices of the Governor of the South Moravian Region Mgr. Jan Grolich, the Mayor of the City of Brno JUDr. Markéta Vaňková, and the Minister of Culture of the Czech Republic Mgr. Martin Baxa.

Co-financed by the Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland.

The Statutory City of Brno financially supports the National Theatre Brno, a public institution. The Ministry of Culture financially supports the National Theatre Brno, a public institution. The activities of the National Theatre Brno are supported by the South Moravian Region.



Uvidíme se zase za rok!
Festival Divadelní svět Brno 2026
13. 5. — 24. 5. 2026

We will see us next year!
The 2026 Theatre World Brno Festival
will take place from 13 to 24 May, 2026.

FESTIVAL
2023