

THEATRO CEN

POCITOVÁ STOPA FESTIVALU
17. ROČNÍK MEZINÁRODNÍ DIVADELNÍ
PŘEHLEDKY DIVADELNÍ SVĚT BRNO 2026



Theatrocén je multimedialní festivalový zpravodaj, jehož obsah vytvářejí primárně studující Katedry divadelních studií Masarykovy univerzity. Redakci doplňují studenti divadelních oborů z vysokých a uměleckých škol z celé České republiky (JAMU v Brně, DAMU v Praze, Palackého univerzita v Olomouci). Jedním z textů přispěli také středoškoláci a středoškolačky Inside DSB, kteří se zapojili také do natáčení podcastů Be DSB a tenhle rok rovněž i do korektury textů. Festivalovou atmosféru reflektovali v roce 2026 studenti a studentky průběžně na online platformě Kritické theatrum, jehož obsah sestával z recenzí, glos, reflexí, rozhovorů a audio a video formátů. Nedílnou součástí obsahu bylo také plnění sociálních sítí (Instagram, Facebook). Theatrocén 2026, který obsahuje psané články i audiovizuální obsah, je tedy výběrem z této reflexe festivalu.

Vydává Národní divadlo Brno, příspěvková organizace, jejímž zřizovatelem je statutární město Brno.
Červen 2026.

Šéfredaktorky: Martina Kostolná, Lea Valentová
Redakce: Jan Jiřík, Martina Kostolná, Eliška Kubartová, Lea Valentová

Autoři a autorky textů: Peter Felix, Jakub Fojtík, Gabriela Havigerová, Jasmína Havranová, Monika Hrdličková, Jan Hurta, Miloslav Juráni, Martina Kostolná, Tomáš Kubart, Klára Kubešová, Veronika Lipmanová, Adéla Malíková, Iva Mikulová, Jakub Smekal, Ema Šťastná, Julie Šenkýřová, Lea Valentová, Jakub Vitek, Adriana Závacká

Studentské korektury: Jakub Smekal, Adriana Závacká
Publikování textů na web: Gabriela Havigerová, Adéla Malíková

Be DSB (podcasty): Jasmína Havranová, Monika Hrdličková, Julie Šenkýřová

Obsah sociálních sítí: kolektivní práce pod správou Natálie Mlejnkové

Jazyková korektura: Eva Strnadová

Překlad: Michaela Melechovská

Grafický design: Denisa Kuimcidis

Produkce redakce: Martina Mužátková

Fotografie: Bára Bachanová, Ivo Dvořák, Terezie Fojtová, Jakub Joch, KIVA, David Konečný, Dag Markl

ISSN 3029-8202 (Print)

ISSN 3029-8210 (On-line)



**Kompletní textový obsah
Theatrocénu 2026**



Podcastová série Be DSB



OBSAH

Editorial	3
Na slovíčko se světovou Paní DSB	4
Rituální intoxikace pohybem nejedné osamělé existence	6
ROZHOVOR: Emily Molnar	10
Festivalový otevřený dům	14
Routes, Roots & Bridges / Cesty, kořeny a kulturní mosty	16
Keď sa rozpadne človek, jazyk aj pravda	20
Potkat se s jelenem	24
Uměním k vlastnímu prostoru i dialogu s druhými	26
Odolnost, vzájemnost, obnova	28
Naše (Má) vlast	32
A tak tančíme	36
ROZHOVOR: Jan Frič	38
Snovost prostupující všemi aspekty lidské existence	42
Když jeden otec odešel, jak může druhý Otec zůstat?	46
ROZHOVOR: Eliška Balog	48
Má zvláštní bílou, skleněně lesklou pleť. Jako by byla zahalená do ledové krusty. Všichni ví proč a mlčí o tom... ..	52
ROZHOVOR: Dora Štědroňová	56
Magická síla materiality materiálu aneb Divadelní svět plný loutek na několik způsobů	58
INDUSTRY PROGRAM Prostor pro dialog, inspiraci i nová partnerství	62
ROZHOVOR: Natálie Bočková	64
Strach přežít, se strachem žít, mluvit a smát se	66
Ukážu ti to, co nemůže existovat	70
DSB JE KOPRODUKCE	74
INSIDE DSB: Jak jsem se stal Světoběžníkem DSB!	76
První narozeniny ADD: Sdílet, radit se, vzdělávat se a hlavně se potkat	78
Úryvek z Pocitového divadelního pásma aneb Festival Divadelní svět Brno očima citlivky	80
Na závěrečné slovíčko	83

13 festivalových dnů

90 představení v hlavním programu

51 off program akcí

17 scén

14 800 prodaných vstupenek

89% návštěvnost

5 koprodukcí

5 zahraniční divadelní soubory z zemí: Slovensko, Francie, Norsko, Maďarsko a Nizozemsko

4 divadelní výjezdy

EDITORIAL

Když jsme před lety s Barbarou Gregorovou vymýšlely koncepci zpravodaje Divadelního světa Brno, poměrně jednoznačně jsme se shodly, že hlavní tematickou linií má být tzv. pocitová stopa. Tedy pokus zachytit něco, co v nás zůstane rezonovat i po skončení divadelního festivalu a co stejně tak zůstane zachyceno pro budoucí generace. Zanechala jsem těchto stop, redakčních i autorových, během posledních ročníků několik. Zároveň jsem ale už během loňského ročníku měla pocit, že tyto stopy mají proslapávat především mladí lidé, tedy studentstvo Katedry divadelních studií a dalších divadelních kateder, stejně jako studentstvo středoškolské.

Během příprav loňského čísla jsem si připadala trochu jako boomer: vnímala jsem hranice svého myšlení, které svou pomalostí nedobíhá rychlost srolovaných reelsek. Sledovala jsem tu partu mladých osob a byla jsem přesvědčená o tom, že zvládnou připravit takto rozsáhlé online zpravodajství a poté jeho tištěný výběr i bez mé pomoci.

Při letošním ročníku jsem každé ráno aktualizovala stránku s online texty Theatrocénu – a když dnes vidím první ucelenou podobu zpravodaje –, jsem si naprosto jistá, že jsem se ve svém odhadu nemyllila. Šéfredaktorky Martina Kostolná a Lea Valentová sestavily výborný tým, který byl předpokladem úspěchu. Protože redakční práce má s tou divadelní mnoho společného: stejně jako bez herecké souhry nevznikne dobrá inscenace, nevznikne kvalitní zpravodajství bez dobrých autorů a auterek. Ti v tomto tištěném zpravodaji uveřejnili množství pocitových stop, recenzí, rozhovorů, stejně jako se část týmu podílela na audioobsahu (jak mě v loňském roce Martina Kostolná během naší šéfredaktorské spolupráce naučila říkat: „contentu“).

Budu ráda, když si čtenářstvo v kterémkoli typu obsahu najde tu svou vzpomínku na DSB nebo inspirativní tip na to, co by bylo možné v budoucnosti zhlédnout.

Příjemné čtení!

Iva Mikulová

NA SLOVÍČKO SE SVĚTOVOU PANÍ DSB

Pondělí jedenáctého května odpoledne - den před vypuknutím sedmnáctého ročníku Festivalu Divadelní svět Brno. Ticho před bouřkou. Na Piazzetě Janáčkova divadla by se napětí dalo krájet. Dva roztřesené deštníky, jeden modrý, druhý žlutý, se chvějí v prudkých nárazech severního větru, na kterém se už sebejistě rázným krokem blíží ona. Paní DSB. Dvoukřídle dveře se performativně rozrazí a s teatrálně otevřenou náručí a úsměvem plným očekávání pozve dvě zmoklé slečny do svých komnat. „Tak tady mě máte. Jsem zpátky, chyběla jsem vám?“ Z podivného charismatu této zcestovalé dámy zůstaly šéfredaktorky Theatrocénu, Martina a Lea, absolutně zhypnotizované a zpočátku se nezmohly ani na slovo. Paní Festival se tak chopila příležitosti a ani nevěděly jak, už všechny seděly nad kávou a chlebíčkem ve foyer. Po chvílce kolektivního úžasu se slova znovu chopila sama hostitelka. „No, tak se ptejte, nemám na vás celý den. Zítra začínám...“

Martina: Promiň, tvá nesmírná krása nás, jako každý rok, vyvedla z míry. Velmi si vážíme tvého času.

Lea: To každopádně. Přeci jenom jsme se nějakou dobu neviděly, takže na tebe máme spoustu otázek, ale hrozně málo prostoru. Vždyť to známe, ty festivaly.

Paní Festival: No, to vím až moc dobře. Než se z kouzlení mou osobou vrátíte nohama zpátky do Brna, chopím se příležitosti já a zeptám se: Na které z mých letošních inscenačních kusů se těšíte nejvíc?

Lea: Tak toho je tedy vskutku hodně. Máš tam tento rok fakt moc poutavých věcí, ale úplně nejvíc mě lákají všechny inscenace, ve kterých se objeví loutky či objekty, jako například *Natura Kultura* nebo *Domeček pro panenky*. Hodně mě ale zajímá taky *Paní Dallowayová*, na tu jsem zvědavá, jelikož je to jedna z mých oblíbených knih.

Martina: Jako každým rokem asi nemám úplného favorita. Pořád však platí, že prahnu po divadelních zážitcích až na dřeň lidské duše. Těším se na každou jednu slzu, kterou uroním pod dojemným vlivem tvého kouzla. Na co bys nás pozvala ty?

Paní Festival: To je snad jasné, ne? Na mé koprodukční děti, inscenace *Amadoka* od Divadla X10, *Korále okolo hrdla* A Studia Rubín, *Mouchy* od Kolektivu TMEL a *Delikatesa* od Mikroteatra. Na ty jsem patřičně hrdá a myslím si, že byste se na ně bezpochyby měly přijít podívat.

Martina: Určitě dorazíme. Je to samozřejmost, sejdem se na nich v hojném počtu.

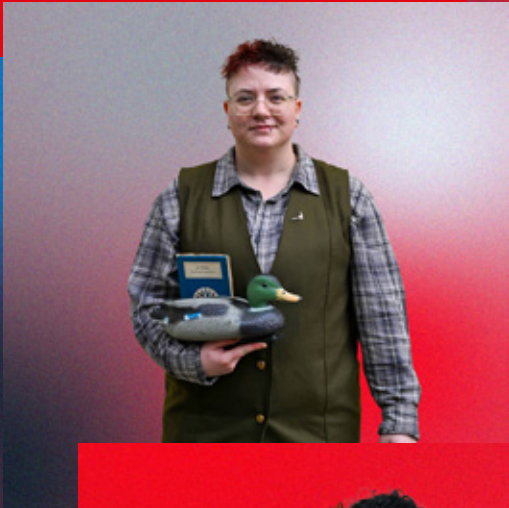
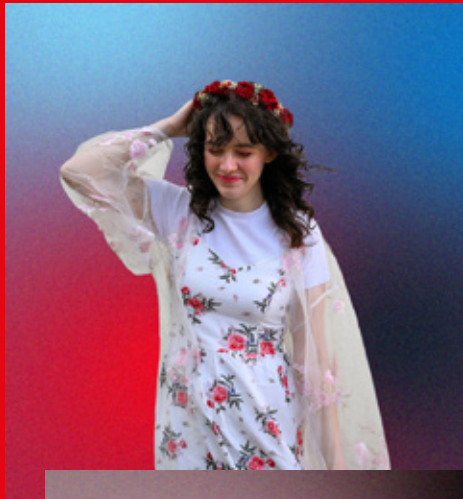
Lea: No to teda. A kromě toho, že si o nich určitě budeme povídat, chystáme se o nich dokonce mnozí a mnohé i psát v Theatrocénu. Jako každý rok.

Paní Festival: Jo, ten tedy znám. Vždy mě nadmíru těší, když si o sobě můžu něco hezkého přečíst.

Martina: Ale také, jak už je zvykem, i poslechnout v našem Be DSB podcastu!

Lea: Ano! Předali jsme štafetu dál, a proto máme nové svěží moderátorské duo. A za zmínku určitě stojí i naše sociální sítě. A máš na nás nějaké speciální přání nebo tajnou touhu, kterou bychom ti mohli splnit? Co z tebe máme reflektovat?

Paní Festival: Všechno. Úplně. Minimálně dvakrát. (*zasměje se sebevědomě*) Ale ne, určitě nezapomeňte spát, alespoň trochu, jinak to nedokážete ocenit. Víme, jak to s festivaly bývá. A určitě si nezapomeňte dát na můj účet nějaké to víno či pivo na ochoze Husy na provázku, když už tam máte ode mě tu slevu... nemáte za co. (*zamrká*) Bez toho by to nebylo ono.



12.05.

RITUÁLNÍ INTOXIKACE POHYBEM NEJEDNÉ OSAMĚLÉ EXISTENCE

Text Martina Kostolná

Na počátku byl rytmus. Dřív než jazyk, kultura a společnost, jak ji dnes známe. Kolektivní tělo jako mechanismus prožití rituálu, jako prastarý pokus člověka nezůstat na světě opuštěn. Strach ze samoty patří k nejstarším lidským instinktům, stejně jako tíseň ze smrti a obsesivní potřeba nahlédnout za hranici toho, co nás přesahuje. Toho, co nikdy nedohlédneme. Diptych *Folkå / SAABA* souboru Nederlands Dans Theater vytvořil hypnotickou sondu do proměny lidské rituality: od archaického obřadu až po současnou extázi bez vykoupení. Ať už v hlubinách temné jeskyně poznání, nebo pod neonovým světlem klubového warehouse, člověk stále hledá totéž. Potvrzení, že ve tmě nezůstává úplně sám.

RECENZE



Be DSB: Tanec





První choreografie večera, *Folká*, pracuje s univerzální folklórností, tlumočící archetypální a syrový příběh kolektivní paměti lidské civilizace i matky země samotné. Choreograf **Marcos Morau** komponuje živé obrazy společného organismu, kde skupina funguje jako kmen a individualita jedince se rozpadá. Rituální sondy se však nesoustředí na estetizaci tradice, naopak vytvářejí obraz realisticky krutý. Inscenace představuje návrat ke kolektivnímu až předcivilizačnímu rituálu přenesenému do dnešního světa a jeho doby mezilidského odpojení. Lidová tradice funguje jako kolektivní podvědomí, transové opakování stavu mezi posedlostí a vzkříšením. Význam nevzniká lineárním vývojem, ale skládáním obrazových tableau. Dědictví jako univerzální symbol nátlaku odblokovává v jednotlivci jeho prvotní zvířecost a pudovost. Soubor performerů balancuje mezi absolutní vzájemností a disharmonickou jednotou, vzbuzuje pocity skupinové osamělosti. Komunita představuje bezpečí i nebezpečí zároveň.

Nejvýraznější dominantou choreografie je rituálnost jako liminární stav psychospirituální manipulace, diskomfortu i osvětlení. Prvoplánovou naivitu idealizované folklórnosti nahrazuje diskomfort. Kruhovost, chorálnost i kostýmy evokující tradiční lidové oblečení otevírají univerzální, pro každého uchopitelný klíč k archaické tradici. Hypnotické až extatické pohyby přivádějí performery k orgiastické ztrátě identity na oltáři novodobého *Svěcení jara*. Tancem je kontaktována transgenerační spiritualita, přičemž metaforická forma atavistické známosti pohybů probouzí prastarou tělesnou paměť, jejíž podstata je diváctvu podvědomě srozumitelná. Celek má téměř inkantační charakter, jako sabatické setkání, v němž se živelnost přírodních elementů, kmenová kolektivita a pohanská tělesnost slévají v uhrančivé zaklínadlo.

Pustota prostoru vytváří bezvýchodný tlak, nemožnost vylézt z temného dna propasti, kam jsme se jako společnost sesunuli, těžko říct kdy přesně. Temnota scény je výsostně záměrná, vytvářející skupinovou anonymitu kontra dočasnou individualitu. Prázdný prostor lze chápat jako území nevědomí, rozpouštějící jednotlivce do mlhy obřadního prostoru. Svět nekonečné noci sesílá kletbu neviditelné autority a latentního násilí, ze kterého je jedinou možností úniku smrt. Světlo představuje posvátnost i hrozbu zároveň. Jako by přes malé škvíry existenčně temného rosolu pronikal nefiltrovaný dotyk s absolutnem, jehož néha i přes ušlechtilý úmysl spaluje.

Rytmus kroků funguje jako jeden ze způsobů kolektivního propojení. Hypnotická repetice kruhových pohybů se postupně deformuje a vrství, čímž vytváří sektářskou extaticnost. Extrémně přesné unisono vyvolává požadované znepokojení a působí až nelidsky. Performerstvo pracuje s uzemněností těla, váhou, dupáním, trhavostí a alogickými impulzy, čímž jejich projev působí živočišně a zprostředkovává pocit mezi extází a vyčerpáním. Choreografie není pouhou vzpomínkou na folklór, ale jeho duchem, ozvěnou něčeho pradávného, mnohem staršího než sám člověk.

Zatímco *Folká* věnuje svůj dramaturgický fokus rituálu napojenému na prapůvodní mateřskou spiritualitu, SAABA je inkarnací pozdní vyprahlé mechanické společnosti. Ta se neustále snaží opakovat kolektivní pohyby a hledat osvícení, ale už bez vědomí proč. Rytmus není spojován s transcendencí, společenství již opustila sakralita a tendenčně se oddává extázi bez vykoupení. Elektronický beat nefunguje jako doprovod, ale jako donucovací systém, kterému se tělo postupně podřizuje. Pulzuje, třese se, neustále opakuje pohyb, avšak už mechanicky, téměř algoritmicky.

SAABA poukazuje na osamělost moderního člověka rave kultury, tančícího, i když ani sám neví proč. Performerstvo se synchronně ztrácí v mechanismu kolektivu a jeho rytmu. Choreografka **Sharon Eyal** dokázala i přes nesmírnou synchronicitu a přesnost vytvořit obrovskou křehkost těla. Právě proto tanec nepůsobí estetizovaně, tanečníci nejsou pouze chladní či roboticky přesní, ale realisticky znepokojiví. Drobné extatické pohyby v pánvi postupně přecházejí do komunitní vibrace připomínající stroj na hranici kolapsu. Blízkost zde nefunguje jako intimita, pouze podtrhuje rozdíl: kolektiv není komunitou, ale mechanismem. Prostor je opět temný, tentokrát však ne obřadně a nevědomě. Více podtrhuje nicotnost jedince, na kterého ve tmě už žádný Bůh nečeká. Klubová anonymita nevede k transcendenci, ale k izolaci. Ve *Folká* temnota ukřívá duchovní paměť, zatímco SAABA odhaluje její absenci, čímž vytváří brutální kontrast. Horizontální nekonečnost klubové arény připomíná digitální limbus bez vlastního středu, v němž člověk neprochází transformací.

Kolektivní tělo je nuceno pokračovat i na úkor vlastního vyčerpání. Performerstvo působí, jako by existovalo v neustálém napětí, za hranicemi svého komfortu. I když jsou oděni do téměř průhledných overalů, mezi nimi jen těžko nalezneme skutečnou blízkost a intimitu. Právě z toho pramení ohromná melancholie. Společnost neustále hledá spojení skrze tělo, ale už sama ztratila smysl tohoto aktu. Smutné bytosti toužící po opravdovém splynutí, nejen fyzickém, vyzařují velmi specifické a podivné erotično, které ještě umocňuje jejich zranitelnost a strach. To nevzniká z intimní vzájemnosti a touhy po druhém člověku, ale z intenzivního vědomí vlastního těla. Individualita mizí ve společném pulzu, jako by se jednalo o specifický skupinový sexuální akt. Androgynnost pudové romantiky vytváří čistotu energie a zbavuje tělo sociálních rolí. Zároveň manifestuje zvláštní zranitelnost i pocit trapnosti z nelidského odhalení jedince až na dřevě, přičemž stud z neschopnosti navázat plnohodnotné mezilidské vztahy je zaháněn intoxikací kolektivního pohybu.

Obě choreografie spojuje urputná touha a potřeba nezůstat v lidském těle sám, i za cenu niterného, ale i interpersonálního naplnění. *Folká* věří, že pod temnotou existuje něco rituálního, zatímco SAABA nachází pouze nekonečný impulz prázdného prostoru skrze kolektivní tělo. Naději transcendence v rytmu nekonečné extáze bez vykoupení. Obě choreografie však spojuje stejná potřeba - nezůstat ve vlastním těle úplně sám.

Nederlands Dans Theater - Folká, SAABA. Folká - choreografie Marcos Morau, nastudování Shay Partush, hudba a sound design Juan Cristobal Saavedra, hudební kompozice Kim Sutherland, The London Bulgarian Choir pod vedením Dessislavy Stefanovy, světelný design Tom Visser, scéna Marcos Morau, kostýmy Silvia Delagneau, rehearsal director Ander Zabala. SAABA - choreografie Sharon Eyal a Gai Behar. Psáno z reprízy uvedené v rámci Divadelního světa Brno dne 12. května 2026 v Janáčkově divadle.



ROZHOVOR

EMILY MOLNAR: TANEC JE ŽIVELNOU ROZMLUVOU SE SVĚTEM. DNA NDT

Když se Nederlands Dans Theater představilo na festivalu Divadelní svět Brno, přivezlo s sebou dva velmi odlišné portréty souboru: *Figures in Extinction* v podání NDT 1 a *Folkå* a *SAABA* v nastudování NDT 2. V rozhovoru s uměleckou ředitelkou Emily Molnar jsme hovořili o těle jako o prostoru pro myšlení a objevování, o setkání tance a divadla a o umělecké odpovědnosti tanečníků, kteří se pohybují mezi ekologickým smutkem, rituálem, rytmem a sdílenou energií.



V nedávném rozhovoru jste tanec popsala jako uměleckou formu, do níž naléváme fyzickou dokonalost s imaginací a zranitelností. Na Divadelním světě Brno představuje NDT dvě velmi odlišné tváře této formy: inscenaci *Figures in Extinction* v podání NDT 1 a inscenaci *Folká, SAABA* v podání NDT 2. Co tato kombinace vypovídá o tom, kde se NDT dnes nachází?

Za mě tahle kombinace odráží podstatu toho, čím je NDT dnes. Tanec v něm vnímáme jako prostor pro zkoumání, dialog a objevování. *Figures in Extinction*, *Folká* a *SAABA* jsou sice velmi odlišná díla, ale spojuje je společný závazek ke zvědavosti a k představě, že tanec nám může pomoci lépe porozumět sobě samým i světu kolem nás.

To je podstatou identity souboru: jsme spíše tvůrčím ekosystémem než pevnou strukturou. Spolupracujeme v choreografické polyfonii, a každý hlas v sobě nese odlišnou perspektivu a pohybový výraz. Spojuje ale ochota klást otázky, podstupovat rizika a zabývat se tělem jako místem výzkumu i vyjádření výsledků výzkumu.

NDT 1 a NDT 2 jsou sice vzájemně propojená, avšak odlišná umělecká prostředí. NDT 1 sdružuje tanečnický s rozsáhlými zkušenostmi a uměleckou zralostí, zatímco NDT 2 je prostorem, kde začínající tanečníci rozvíjejí svůj vlastní styl a rozšiřují své umělecké možnosti. Společně tyto programy představují šíří naší umělecké scény.

Crystal Pite má za sebou dlouhou spolupráci s NDT, zatímco Simon McBurney pochází ze zcela odlišného divadelního prostředí. Co pro vás bylonejdůležitější při otevírání NDT tomuto druhu divadelního a režisérského uvažování?

Přitahují mě umělci, kteří mají co říct a kteří nás vybízejí k tomu, abychom o tom, čím všim může být divadelní představení, uvažovali jinak. Když jsem tedy v roce 2020 převzala funkci umělecké ředitelky NDT, jednou z mých hlavních priorit bylo vytvořit prostor pro různé umělecké perspektivy, které by mohly vstoupit do dialogu s NDT.

Figures in Extinction je působivým příkladem tohoto přístupu. Spolupráce mezi naší spolupracující choreografkou Crystal Pite, Simonem McBurneyem, NDT a souborem *Complicity* spojila na nejvyšší úrovni odlišné umělecké postupy a způsoby uvažování. Crystal má na NDT zásadní vliv již mnoho let; coby spolupracující umělkyně je právě její hlas slyšet ve vývoji celého souboru, a je široce uznávána jako jedna z nejvýznamnějších choreografických osobností současného mezinárodního tanečního světa.

Simon McBurney je rovněž přední osobností současného divadla a jeho soubor *Complicity* je mezinárodně oceňován za svůj vynalézavý a multidisciplinární přístup k divadelnímu představení. Spojení umělců tohoto kalibru, z nichž každý má tak silnou a jedinečnou reputaci, vytvořilo mimořádně úrodnou půdu pro

vzájemnou výměnu.

Zajímalo mě nejen propojování různých disciplín, ale také vytváření prostředí pro objevování a učení. V NDT se zaměřujeme na vytváření podmínek, v nichž se umělci s rozmanitým zázemím a různými perspektivami mohou skutečně vzájemně ovlivňovat a odhalovat něco, co by žádný z nich sám vytvořit nedokázal. Inovace, která je jednou z našich klíčových hodnot jako souboru, se málokdy rodí v izolaci.

Vzniká, když se setkávají různé pohledy, když jsou umělci ochotni naslouchat, experimentovat a zůstat otevření nejistotě.

Podpora a rozvoj čtyřletého projektu tohoto rozsahu a hloubky, v němž jsou tanec, divadlo, zvuk a design tak úzce propojeny, je vzácná i nezbytná. Rozšiřuje možnosti této umělecké formy a zve diváky k bohatšímu a mnohovrstevnatějšímu prožitku představení.

***Figures in Extinction* se zabývá klimatickou katastrofou, ztrátou a smutkem. Jak vyvažujete politickou a etickou naléhavost těchto témat se svobodou diváků, kteří s dílem vstupují do kontaktu především prostřednictvím těl, rytmu a obrazů?**

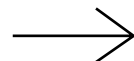
Myslím, že je důležité, aby se publikum v divadle cítilo svobodně. Naši úlohou není lidem říkat, co si mají myslet. Spíše jde o to vytvořit podmínky pro prožitek a dialog.

Tanec je samostatný jazyk. Působí prostřednictvím vjemů, emocí, představivosti a fyzické přítomnosti. Diváci si do divadla přinášejí své vlastní příběhy, úhly pohledu a otázky a v mnoha případech dílo setkáním s ním vlastně dotvářejí. Na představení jako *Figures in Extinction* mě nejvíce oslovuje to, že se zabývá naléhavými otázkami a zároveň ponechává prostor pro osobní interpretaci. Někteří lidé se možná ztotožní s ekologickými tématy, zatímco jiní možná pocítí zármutek, zranitelnost nebo vzájemnou závislost. Neexistuje jediná správná interpretace.

Často mluvíte o tanečnicích jako o spolutvůrcích. V představení *Figures in Extinction* se zabývají ekologickou ztrátou a smutkem; v představeních *Folká* a *SAABA* vstupují do světů rituálů, rytmu a kolektivní energie. Jak se mění odpovědnost tanečnicka v rámci těchto různých typů děl?

Věřím, že tanečníci/tanečnice jsou vždy spolutvůrci, bez ohledu na to, jaké dílo předvádějí. To, co se mění, není význam jejich příspěvku, ale povaha otázek, které jsou jim kladeny.

Vždy povzbuzuji tanečníky, aby ve své praxi projevili vlastní iniciativu. Nejde jen o to, že interpretují pohyb; podílejí se na vývoji celého díla. Každá nová inscenace od nich vyžaduje, aby se vypořádali s různými myšlenkami, emocionálními stavy a uměleckými procesy. V díle jako *Figures in Extinction* se tanečníci NDT 1 zabývají složitými tématy ekologické krize,





ztráty vědomí, smutku a vzájemné závislosti a jejich rozsah promítají do svého mimořádného uměleckého projevu. Do tvůrčího procesu *Figures in Extinction* bylo jako součást díla začleněno mnoho jejich osobních zkušeností, příběhů a fyzické expresivity.

Ve *Folká* a *SAABA* vstupuje NDT 2 do světů utvářených rituálem, rytmem a kolektivní energií. Každé dílo vyžaduje trochu jinou citlivost, ale v každém případě tanečníci přispívají svou inteligencí, představivostí a prožitými zkušenostmi.

Nakonec mě zajímá především to, jak naši tanečníci rozvíjejí schopnost pohybovat se mezi těmito světy. Práce s mnoha různými choreografickými hlasy rozšiřuje jejich slovník a prohlubuje jejich schopnosti jako umělců v každé fázi jejich vývoje.

V Brně uvádí NDT 2 představení *Folká* a *SAA-BA*. V Singapuru jste popsala *Folká* jako návrat do fascinujícího rituálního světa, který oslavuje lidskost, hudbu, tanec a duch komunity. Jak vnímáte tento rituální rozměr dnes, v rámci repertoáru mladého souboru a v kontextu evropského festivalu?

To, co ve mně v představení *Folká* stále rezonuje, je pocit sounáležitosti. Tanec je ve své podstatě společenským aktem. Nemusíme všichni mluvit stejným jazykem, abychom mohli sdílet společný zážitek. Prostřednictvím pohybu a přítomnosti můžeme najít společnou řeč. V době, kdy mnoho lidí pocituje roztržitost a odcizení, mají díla, která nás spojují prostřednictvím sdílených rituálů, zvláštní význam. Tyto rituály nemusí být tradiční ani historické; mohou být současné, vytvořené prostým setkáním a společným prožíváním.

Pro NDT 2 se to jeví jako obzvláště relevantní. Tanečníci se nacházejí ve formativní fázi svého uměleckého života a objevují, kým jsou jako jednotlivci i jako kolektiv.

Folká vytváří prostor, kde lze tyto vztahy prozkoumávat prostřednictvím pohybu, hudby a sdíleného prožitku. Myslím, že diváci napříč kulturami v tom rozpoznávají něco ze sebe samých. Touha po spojení je univerzální.

Brněnské publikum se seznámilo s choreografickým světem Sharon Eyal v roce 2019, kdy Maďarský národní balet uvedl v Janáčkově divadle představení *Bedroom Folk*. Letos se její charakteristický styl vrací prostřednictvím souboru NDT 2 a představení *SAABA*. Co tento hypnoticky přesný, rytmicky neúprosný, a přesto zranitelný pohybový jazyk nabízí mladým tanečnickům souboru NDT 2?

Sharon Eyal vyvinula velmi osobitý pohybový jazyk, který od tanečníků vyžaduje mimořádné nasazení, přesnost a přítomnost. Na její tvorbě mě obzvláště fascinuje míra zranitelnosti a virtuozity, kterou současně vyžaduje. Od tanečníků se očekávají nejen extrémně přesně provedené pohyby, ale



také vstup do hluboce vnitřního, téměř odhaleného stavu bytí. Právě tato dualita – kontrola a odevzdání se – dělá její tvorbu tak působivou.

Sharon je také hluboce ovlivněna baletem a já ji vnímám jako jednu z nejvýraznějších osobností současnosti, která posouvá tuto uměleckou formu vpřed skutečně ojedinělým způsobem. Čerpá z klasické techniky, ale transformuje ji, posouvá její hranice a přetváří její možnosti. Tím vytváří most mezi tradicí a inovací, který je pevně zakotvený, ale současně radikální.

Pro mladé, začínající tanečníky a tanečnice je tato zkušenost nesmírně důležitá. Každý/á choreograf/ka rozšiřuje taneční slovník jinak, ale spolupráce se Sharon je fyzicky i umělecky prověřuje na nejvyšší úrovni. Rozvíjí to nejen jejich technické schopnosti, ale také citlivost, hudební vnímání a povědomí o kolektivu.

Jednou z výhod budování dlouhodobých vztahů s choreografy je to, že si tanečníci postupem času osvojují jejich umělecký jazyk. To vede k jakési plynulosti ve studiu i na jevišti. Tělo si začíná přenášet znalosti a zkušenosti z jednoho tvůrčího procesu do druhého, což umožňuje jemnější škálování a ochotu riskovat.

V NDT vnímáme toto strádání znalostí jako nezbytnou součást uměleckého rozvoje a jako klíčový předpoklad pro utváření jedinečné identity souboru. Díky tomu jsou tanečníci přizpůsobivější, zvidavější a v konečném důsledku i schopnější spolupracovat a podílet se na tvůrčím procesu. Právě prostřednictvím těchto trvalých uměleckých dialogů se tanečníci rozvíjejí nejen po stránce technické, ale také ve své schopnosti smysluplně se vyrovnávat se složitostí, zranitelností a inovacemi.

V rozhovoru pro nizozemský divadelní časopis Theaterkrant jste v souvislosti s Janem Martensem uvedla, že postmoderní tanec se v NDT ještě plně neprosadil a že vás zajímají choreografové, kteří nás nutí přehodnotit to, co nazýváme tancem. Vidíte podobné rozšíření výrazových prostředků souboru i v díle Marcose Moraua, jehož inscenace *Folká* je součástí programu NDT 2 v Brně?

Marcos je všeobecně uznáván jako jedna z předních osobností současného tance a těší se mezinárodní pověsti díky tvorbě nesmírně nápaditých a vizuálně působivých děl. Na Marcosovi mě zajímá nejen jeho pohybový jazyk, ale také způsob, jakým vytváří světy, přičemž tanečníci jsou jeho spolutvůrci. Jeho dílo jedinečným způsobem propojuje choreografii, divadlo a výtvarné umění. Jeho myšlení se vyznačuje silným divadelním rozměrem, v němž každý prvek – včetně světla, zvuku, prostoru a těla – vstupuje do vzájemného dialogu.

Vždy mě zajímají umělci, kteří rozšiřují naše chápání toho, čím vším tanec může být. To nutně neznamená odmítání tradice. Spíše to znamená zůstat otevřený různým způsobům uvažování, tvorby a komunikace prostřednictvím těla.

Marcos vnáší do NDT jedinečnou uměleckou perspektivu, a právě proto jsem ho na začátku této sezóny pozvala, aby se připojil k našemu týmu spolupracujících choreografů. Jeho tvorba vybízí tanečníky i diváky, aby se vydali do neznámých končin a vstoupili do světů, které jsou mnohvrstevnaté a komplexní, a přesto hluboce lidské. Takové umělecké setkání je nezbytné, pokud chceme, aby tato forma zůstala živá, vyvíjela se a reagovala na svět kolem nás.

Když pomíneme brněnské uvedení představení *Figures in Extinction*, *Folká* a *SAABA*, jakým směrem chcete v nadcházejících sezónách nasměrovat program NDT? Zajímá vás zejména rozšíření choreografického slovníku souboru, prohloubení mezioborové spolupráce, nebo hledání nových způsobů, jak by NDT 1 a NDT 2 mohly existovat vedle sebe jako dvě generace jedné instituce?

Pro mě jsou tyto priority spíše úzce propojené než oddělené. Rozšiřování choreografického slovníku, prohlubování mezioborové spolupráce a posilování vztahu mezi NDT 1 a NDT 2 – to vše je součástí širší vize. Jde o to udržovat pečlivou rovnováhu mezi úctou k našemu dědictví a závazkem vůči budoucnosti, cítit naše kořeny a zároveň pokračovat v inovacích.

Zajímá mě, jak může soubor s více než pětadesátiletou historií zůstat otevřený a vnímavý, a přitom zůstat věrný své DNA. Od roku 2020 jsme do NDT přivedli více než třicet nových tvůrců, ať už začínajících, nebo již etablovaných. Tato rozmanitost je zásadní, protože umožňuje dialog mezi různými generacemi a perspektivami.

Propojování umělců a umělekyn v různých fázích jejich kariéry v sobě má něco magnetického. Setkání začínajících a etablovaných tvůrců a tvůrkyň vytváří dynamické prostředí, v němž se sdílejí znalosti, které jsou podrobeny kritickému zkoumání a neustále se vyvíjejí. Totéž platí i pro naše tanečníky a tanečnice, kteří díky této výměně zkušeností a pohledů na svět rostou.

Mezioborová spolupráce u nás bude i nadále sehrávat důležitou roli. K některým z nejzajímavějších uměleckých objevů dochází právě tehdy, když se setkávají různé pohledy a vzájemně se provokují. Chceme zůstat místem, kde k těmto setkáním může docházet a kde se umělci cítí podporováni v tom, aby podstupovali rizika a vykročili do neznáma.

NDT 1 a NDT 2 vnímám jako dvě vzájemně propojená umělecká prostředí, která společně podporují rozvoj a zároveň napomáhají výměně zkušeností v rámci celého souboru.

Mým cílem je v konečném důsledku dále budovat NDT jako tvůrčí dům: místo, kde mohou koexistovat různé hlasy, kde jsou umělci a umělkyně povzbuzováni k riskování a kde tanec zůstává živým, neustále se vyvíjícím dialogem s okolním světem.

Rozhovor vedl Tomáš Kubart

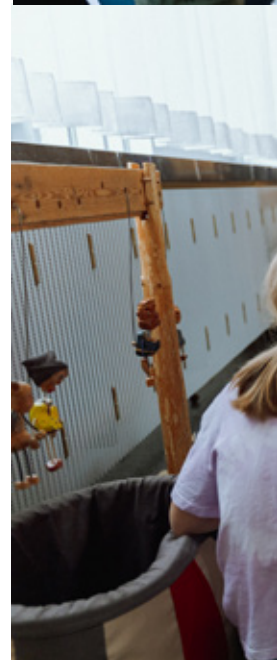


FOTOREPORT

FESTIVALOVÝ OTEVŘENÝ DŮM

I letos se foyer Janáčkova divadla stalo domovem všech divadelních světoběžníků. Festivalový otevřený dům podruhé nabídl prostor pro setkávání, odpočinek, tvoření i objevování nových divadelních zážitků napříč generacemi. Během tří dnů si návštěvníci užili kreativní dílny, divadelní hru, zážitkové prohlídky zákulisí, pohybové workshopy i speciální program k inscenaci *Má vlast*. Atmosféru sdíleného festivalového prostoru završila unikátní taneční produkce vytvořená exkluzivně pro Divadelní svět Brno, která propojila soubor Baletu NdB 2 s brněnskou street dance platformou Kruhy Brno.

- 1 Přednáška: Brünn – divadelní křižovatka střední Evropy
- 2 MOTION – Balet NdB 2 x Kruhy Brno
- 3 Festivalový otevřený dům
- 4 Zážitková procházka divadlem pro všechny smysly
- 5 Zážitková procházka divadlem pro všechny smysly
- 6 Zážitková procházka divadlem pro všechny smysly





14.05.

Industry program

ROUTES, ROOTS & BRIDGES / CESTY, KOŘENY A KULTURNÍ MOSTY

Text Iva Mikulová

Také letošní ročník Divadelního světa Brno nabídl v rámci svého industry programu platformu pro setkání tvůrců, producentů, kurátorů i zástupců kulturních organizací, aby sdíleli know-how, pojmenovali aktuální výzvy oboru a navázali nové kontakty. Loňské téma se soustřeďovalo na koprodukční projekty, téma letošní bylo stanoveno širěji a zahrnovalo především hledání cest k budování kontaktů, vzájemné spolupráci a sdílení zkušeností. Dvě desítky českých i zahraničních festivalových hostů a hostek se potkaly ve čtvrtek 14. května ve foyer Mahenova divadla k prezentacím a diskusím zaštitěným názvem *Routes, Roots & Bridges / Cesty, kořeny a kulturní mosty*.

Teoretické koncepty síťování, rozrušování kulturních a komunikačních hranic, stejně jako různé typy koprodukcí a transferů v divadelních a performativních uměních postupně nabývají na důležitosti, a především tak dochází ke zvědomování jejich nutnosti. Přitom se samozřejmě jedná o jev divadlu vlastní již od jeho počátků – bylo vždy uměním, jehož předpokladem byla mobilita, kočování, přemísťování se z místa

na místo. Totalitní politická moc však tuto divadelní přirozenost zpřetrhala a jednotlivé vazby – naštěstí ne absolutně – výrazně oslabila. I z těchto důvodů tak v posledních letech vzrůstá snaha tvůrců a tvůrkyň obnovit nejen dříve budované vztahy, ale především nacházet nové cesty, nové mosty, nové způsoby, jak prolamovat jazyková i kulturní nedorozumění zemi napříč celým globalizovaným světem.

Tomuto pohybu výrazně napomáhá institucionalizovaná podpora, která nabízí nejen organizační, ale také finanční zázemí pro jednotlivé subjekty. Stejně tak mohou nadnárodní instituce pomáhat svými zkušenostmi zemím, v nichž zatím k tak časté koprodukční nebo výměnné spolupráci nedochází. Některé procesy, ať již legislativní, právní nebo právě ekonomické, tak divadla nemusejí objevovat od počátku, ale mohou využít různých platform, organizací a institucí, které se na tento typ zprostředkování spolupráce zaměřují. Některé z nich byly představeny v rámci dopoledního bloku programu pojmenovaného *IN / OUT Kdo pomáhá projektům do světa / Who Supports International Mobility*.

Celý blok zahájila projektová manažerka Tereza Raabová prezentující základní informace o fungování European Festival Association (EFA). Ta byla založena v roce 1952 v Bruselu a sdružuje více než 100 členů ze 40 zemí z celého světa. V rámci jednotlivých zemí má tato organizace různá zastoupení, v České republice je to Culture Matters, která je platformou pro vzdělávání v oblasti managementu kultury, facilitaci a participaci. EFA prostřednictvím databáze FestivalFinder.eu sjednocuje různé kulturní festivaly, díky čemuž umožňuje viditelnost, síťování a také záruku kvality. Z České republiky je v této databázi zaregistrováno 130 festivalů. Organizace také pomáhá startovat kariéry jednotlivých umělců a projektů, pravidelně pořádá také summit a různými dalšími prostředky napomáhá růstu festivalů rozličných forem a velikostí.

Dramaturg Divadla Husa na provázku a Divadla Jána Palárika Jakub Molnár následně představil European Theatre Convention (ETC), největší organizaci podporující státem zřizovaná divadla v Evropě čítající přes 80 členů. Stejně jako EFA nabízí příležitosti k setkávání a síťování divadel, domlouvání mezinárodní spolupráce, inspiraci a sdílení nápadů a umožňuje vznik koprodukčních inscenací. Divadlu Jána Palárika například umožnilo koprodukci s polským divadlem v Opole a vznik inscenace *Negativy snehu* (prem. 2025), která byla součástí programu letošního ročníku Divadelní svět Brno. Instituce také napomáhá projektům jako Resistance now together a podílí se na vzniku Evropského zákona o umělecké svobodě. Ten je velmi důležitý k jejímu zachování a ochraně v demokraticky fungujících zemích.

Zprostředkovatelka vystoupení zahraničních umělců (International Booking Agent) Pearl Herbert účastníkům a účastnicím panelu přiblížila fungování mezinárodní organizace Aurora Nova, která umožňuje hostování vybraných souborů napříč celým světem. Agentura zastupuje nejen inscenace nonverbálního divadla (pohybového, tanečního nebo nového cirkusu), ale také činoherní inscenace, u nichž je specifická nutnost převodu také jazykového kódu, aby diváctvo cílové kultury rozumělo sdělovanému.





Poslední dvě prezentace představily české zástupce na poli zprostředkování kontaktů a sdílení zkušeností mezinárodní spolupráce. Barbora Novotná a Michal Láznovský pohovořili o jednotlivých odděleních nedávno vzniklého Národního institutu pro kulturu (NIK) v Praze. Vyzdvihli jak sbírkovou a muzeální činnost instituce, která uchovává české kulturní dědictví, tak projekty, které se soustřeďují na mezinárodní spolupráci. K těm patří například projekt Creative Europe, jehož posláním je poskytovat českým organizacím informace o tomto programu Evropské unie a tím podněcovat jejich zájem o mezinárodní spolupráci a realizaci mezinárodních kulturních projektů. Dále se jedná například o projekt Perform Czech, Cultural Mobility Funding Guide a v oblasti síťování může pomoci také InfoPoint NIK. Výrazný mezinárodní dosah má Pražské quadriennale jakožto největší akce v oblasti scénografie na světě.

V závěru dopoledního bloku Monika Toncarová přiblížila fungování festivalu Jižní svéráz, který se koná v Českých Budějovicích, evropském městě kultury pro rok 2028. Tento bienální festival je zaměřený na site specific a imerzivní divadlo a během pěti měsíců nabídne téměř tři stovky představení a událostí, které nabízejí příležitosti pro setkávání a síťování.

Popolední setkání mělo formát moderované diskuse word café ohledávající ústřední otázku *Jak funguje mezinárodní touring / How International Touring Works*. Odpovědi se pod moderací Hany Průchové pokoušeli nalézt Pearl Herbert (DE) z Aurora Nova, Nikol Křížková reprezentující Spitfire company (ČR), Radim Dolanský jako ředitel zahraničních vztahů Národního divadla Brno (ČR), Renata Derejczyk z polského

International theatre festival Kontakt, Teatr im. Wilama Horzycy, Toruń, a Joanna Klass, Head of International Projects TR Warszawa (PL).

Jádro diskuse se odvíjelo od úlohy agenta – nejen agenta coby zaměstnanec agentury domlouvající hostování souborů, ale agenta ve významu zprostředkovatele transferu inscenace, zprostředkovatele prolnutí kultur a člověka, který napomáhá porozumění mezi jednotlivými kulturami. Praktickou stránku takovýchto výměn představila Pearl Herbert, která zodpovídala otázky směřující k navázání spolupráce s agenturou, poptávání inscenací, ke kritériím výběru souborů, se kterými bude agentura Aurora Nova spolupracovat. Náročnost hostování inscenací založených na jazyku spočívá v nutnosti přetlumočit verbální část cílovému publiku; podle slov Herbert však ani tato část nemusí být obtížná. Kromě možnosti titulovacího zařízení je variantou uzpůsobení inscenace kulturním realitám cílové oblasti, čímž je zajištěna kulturní srozumitelnost. Ta může být ale již integrální součástí inscenací, a to nejen těch nonverbálních, a sice v určité transcendentálnosti, která bývá v estetické rovině pochopitelná napříč světadily.

Nikol Křížková následně do diskuse vnesla otázku, ke které se stočila větší část následné debaty: Jak budovat důvěru mezi jednotlivými agenty pro spolupráci souborů na mezinárodním poli? Všichni diskutující se shodli, že se jedná o jednu z nejnáročnějších částí jejich práce. Jak získat důvěru potenciálních spolupracovníků, kteří by nabídli hostování souborům, které oni zastupují? Jak si vybudovat jméno ve velké mezinárodní konkurenci? S těmito výzvami a úkoly souviselo i pojmenování zodpovědnosti, která na agentech



vybírajících festivalová nebo hostující představení leží. Neboť oni jsou těmi, kdo se podílejí na formování diváckých nároků i zkušeností. V této souvislosti vnesla Joanna Klass do diskuse téma, které se proplétalo i loňskou částí programu věnovaného koprodukční spolupráci, a sice „dramaturgii“ výběru souborů hostujících na festivalech. Klass kladla důraz na oslabení festivalové dramaturgie výlučně „velkých jmen“, kdy jsou na slavné mezinárodní festivaly zváni již etablovaní režiséři a režisérky. Zasadila se o vylčení prostoru pro nové, nastupující umělce a umělkyně, kterým má být dán prostor a příležitost ukázat svůj talent a nasbírat inspiraci. Shrnuje své přesvědčení, že festival má fungovat jako důležitý ekosystém, do něhož je zapotřebí přizvat jak díla režiséřů a režiserek velkých jmen, tak mladé začínající tvůrce a tvůrkyně a v neposlední řadě kritickou obec, která o zhlédnutých dílech bude referovat.

Nikol Křížková připomněla nutnost integrovat povědomí o osobách, které zprostředkovávají hostování inscenací a mísí tak v sobě práci produkční, manažerskou, dramaturgickou, již na úrovni vysokého školství, a připravovat na tuto úlohu nastupující generaci. Radim Dolanský vyzdvihl nutnost cestovat a budovat vztahy s kolegy a kolegyněmi, protože mezinárodní spolupráce nemůže vznikat za stolem v kanceláři. Dále také zdůraznil podporu vedení divadla, která je nezbytným předpokladem pro vznik mezinárodních vztahů. V závěru diskuse byly zmíněny možnosti finančního ulehčení při organizování festivalu. K těm můžeme řadit redukování nákladů na cestu (menší realizační tým) nebo spolupráci s dalšími subjekty a institucemi (tedy formy koprodukcí nejen s divadly, ale například s literárními domy).

Formát word café a příjemný prostor foyer Janáčkova divadla nabídl místo nejen pro sdílení zkušeností a informací, ale také pro navazování nových vztahů. Vytvoření takové platformy ze strany organizátorů a pod správou Barbary Gregorové je také určitým typem zprostředkování, za které jim patří dík. Jak zaznělo v diskusi, různé evropské festivaly nabízejí jiné možnosti setkávání, rozlehlá Varšava neskytá stejné podmínky jako Brno nebo Toruň. Bez ohledu na rozsáhlost a dramaturgii jednotlivých festivalů je ovšem vždy přínosné nabízet takové příležitosti setkání jako industry program v rámci Divadelního světa Brno. Ten už je v posledních letech jeho neodmyslitelnou součástí a začíná – alespoň co můžeme soudit z posledních dvou let – generovat heterogenní a novým inspiracím a členům vstřícnou skupinu vzájemně spolupracujících subjektů.

Panelové diskuse a kulatých stolů se účastnili: Pearl Herbert / Aurora Nova - International Booking Agency (DE), Tereza Raabová (EFA) / European festival Association (CZ), Magdalena Müllerová, Michal Lážňovský (NIK) / Národní institut kultury / Kreativní Evropa / Perform Czech (CZ), Jakub Molnár (ETC) / European Theatre Convention (SK), Monika Toncarová / Festival Jižní svéráz, České Budějovice, Evropské město kultury 2028 (CZ), Renata Derejczyk / International theatre festival Kontakt, Teatr im. Wilama Horzycy, Toruň (PL), Joanna Klass / Head of International Projects TR Warszawa (PL), Nikol Křížková / Spitfire company (ČR), Radim Dolanský / International department National theatre Brno (ČR), Arthur Ghukasyan / High festival (AR), Grabowski, Arti, Arthur Wojcik / Inés R. Artola (PO) / International theatre festival Kontakt, Teatr im. Wilama Horzycy, Toruň (PL)



KEĎ SA ROZPADNE ČLOVEK, JAZYK AJ PRAVDA

Text Peter Felix

Divadelní svět Brno aj tento rok predstavil výber slovenských inscenácií, ktoré sme mali možnosť vidieť v priestoroch Mestského divadla Brno. Dve z repertoáru Slovenského národného divadla (z toho jednu v rámci zájazdu do Bratislavy) a jednu z Divadla Jána Palárika v Trnave. *Duchovia sú tiež len ľudia*, *Nosorožec* a *Negatívny snehu* sa zameriavajú na rozpad identity a hodnôt v rozličných spoločenských kontextoch. Kým *Duchovia sú tiež len ľudia* ukazujú človeka uväzneného v nefunkčnom systéme starostlivosti, *Nosorožec* skúma mechanizmy manipulácie a kolektívneho podliehania absurdným naratívom. *Negatívny snehu* zas poukazuje na stratu empatie. Spoločne tak vytvárajú obraz (nielen) o Slovensku, z ktorého sa postupne vytrácajú všetky istoty.

Chceli ísť domov, nie do domova

V rámci DSB bola možnosť vycestovať za kultúrou do krajiny nekontrolovateľne starnúcej a chradnúcej. Diváctvo sa počas večera smeje, no ide skôr o smiech cez slzy. Inscenácia *Duchovia sú tiež len ľudia* dokáže byť zároveň bolestivo smutná aj absurdne vtipná. Humor neslúži na odľahčenie témy, ale na zvýraznenie krutosti situácií, v akých sa postavy nachádzajú. Text napísala švajčiarska dramatička **Katja Brunner** ako iba dvadsaťtriročná, pričom vychádzala z vlastných skúseností dobrovoľníčky v domove pre seniorov. Text preto pôsobí ako autentická výpoveď o strate

identity, autonómie, no najmä o ľudskej dôstojnosti. Staroba tu nie je romantizovaná stereotypmi o „babičkách a deduškoch“, ale je osamelá, bolestivá a miestami fyzicky odpudivá až ponižujúca.

Režisérka **Kamila Polívková** mala pôvodne text inscenovať už v roku 2021 v **Národnom divadle** v Prahe, no pandémia covidu dovoľila vznik iba audiovizuálnej verzie natočenej na 360stupňovej kamere. Po rokoch znova dostala priestor naplno rozvinúť svoju režijnú predstavu, tentokrát na pôde **Slovenského národného divadla**. Výsledkom je intenzívna inscenácia

využívajúca prítomnosť najstaršej generácie hercov SND, ich telá, hlasy a pohyby nesúce autenticnosť celej výpovede. Nejde o štylizované herectvo, ale fyzickú skúsenosť veku, prirodzene vpísanú do ich prejavu.

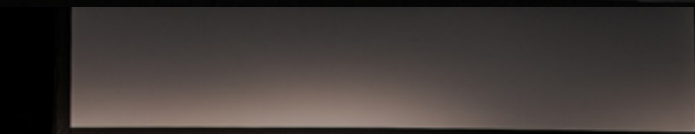
Postavy strácajú kontrolu nad vlastným telom aj myslou, kvôli čomu sa už nevedia postarať sami o seba a sú tak plne závislé od ostatných. Niektorí chcú utiecť, iní už len potichu čakajú na smrť. Pán Held (**Richard Stanke**) odmieta prijať vlastné starnutie a opakovane zo zariadenia uteká. Naopak, pani Heisingerová (**Jana Oláhová**) je celkom paralyzovaná, nemá už silu naďalej existovať, a tak sa ponárame do jej vedomia, núteného prizerať sa svojej vlastnej bezmocnosti. Vidíme samovoľne sa pohybujúci kvetináč, stoličku či bombonieru. Tak ako my nie sme schopní kontrolovať tieto nadprirodzené javy, ani ona nedokáže zastaviť vlastné biologické procesy.

Inscenácia sa neštíti pomenovať aj širší problém celej spoločnosti. Slovensko starne, rodí sa čoraz menej detí a mladí ľudia často odchádzajú za lepším životom do zahraničia. Počet pracujúcich, ktorí majú financovať dôchodkový a zdravotnícky systém, postupne klesá, zatiaľ čo seniorov pribúda. Dôchodky ostávajú nízke, bojujeme s nedostatkom zdravotníckeho personálu a vyhorením zamestnancov. Ošetrovatelia síce zvládajú základnú fyzickú starostlivosť o pacientov, no ich psychický stav býva zanedbávaný, čo sa premieňa aj do vzťahu s klientmi. V inscenácii sa niekoľkokrát spomínajú fekálie, ale aj iné telesné tekutiny, ktorými sa nám nastavuje zrkadlo nášho uvažovania nad nepríjemnými témami, ako je smrť a zanedbávaní seniori. Domov dôchodcov nefunguje iba ako konkrétne prostredie, ale aj ako model uzavretého systému, snažiacoho sa zvládať rastúci tlak staroby, no zároveň tým stráca na ľudskosti a empatii. Tu sa prvýkrát otvára otázka, čo sa stane, keď systém začne rozkladať samotnú podstatu človeka?

Čo sme ochotní obetovať pre zachovanie ľudskosti?

Z individuálneho rozkladu sa presúvame k rozpadu kolektívneho vedomia. Ionescova absurdná dráma o ľuďoch meniacich sa na nosorožcov dnes už nepôsobí iba ako alegória totalitných režimov minulého storočia, ale ako obraz súčasného sveta zahlteného dezinformáciami a manipuláciou verejnej mienky. *Nosorožec* tu môže predstavovať akúkoľvek „pravdu“, mediálne či politicky zveličovanú alebo, naopak, zametenú pod koberec. Postavy často klamú, zavádzajú a vytvárajú si fiktívnych nepriateľov, pričom inscenácia neustále otvára otázku, čo ešte možno považovať za dôkaz a čo už iba za účelovo vykonštruovaný naratív. Realita sa tu prelína s absurdnou logikou a hranica medzi faktom a výmyslom sa postupne úplne rozpadáva. Príkladom absurdity celej situácie je moment, keď postavy dvakrát zazrú nosorožca, pričom počas jedného z jeho výstupov zahynie kocúr jednej





z nich. Namiesto riešenia samotnej tragédie sa však pozornosť presúva na nekonečné spochybňovanie detailov. Očití svedkovia sa nedokážu zhodnúť, či išlo o jedného nosorožca, alebo dvoch rôznych jedincov, ani na tom, či malo zviera jeden roh, alebo dva. Vedúci orgán preto celú udalosť relativizuje a odmieta jej uveriť, čím sa mení na paródiu slovenských politikov.

Text zaznieva v upravenej verzii obohatenej o množstvo metatextových presahov odkazujúcich na súčasnú politickú situáciu. Objavujú sa výrazy ako „chlebobdarca“, „konsolidácia“, „noSoroš“ či „skutok sa nestal“, ktoré jasne smerujú k aktuálnemu spoločenskému diskurzu. Inscenácia od začiatku nastavuje veľmi svižné tempo, a to nielen množstvom informácií, ale aj spôsobom ich podania. Herci hovoria mimoriadne rýchlo, no napriek tomu zostáva text zrozumiteľný a presný. Postupne však dynamika začína dramaturgicky slabnúť. Neustála abstraktnosť a významová neuchopiteľnosť môžu viesť k diváckemu odcudzeniu a inscenácia miestami stráca schopnosť udržať pozornosť. Práve metatextová rovina síce pomáha diváctvu nachádzať paralely s konkrétnymi osobnosťami či javmi súčasnej politiky, otázne však zostáva, či to samo o sebe stačí na vytvorenie skutočne silného divadelného zážitku. Hoci absurdnosť patrí k podstate Ionescovho textu, v tejto interpretácii miestami pôsobí až príliš prvoplánovo a skôr ilustruje aktuálnu spoločenskú situáciu, než aby ju dokázala hlbšie analyzovať. Vlastné vnímanie reality sa deformuje a pravda sa stáva otázkou presvedčenia.

Prečo už nestačí ani video?

Zatiaľ čo *Nosorožec* zachytáva rozpad pravdy na diskurzívnej úrovni, *Negativity snehu* tento problém posúvajú ešte o krok ďalej, do momentu, keď zlyhávajú aj samotné dôkazy. Ľudia vnímajú realitu podľa spôsobu, akým je sprostredkovaná médiami. Každodenne sledujeme správy o vojnách, fotografie z okupovaných území, čítame zápisky zavraždených novinárov a z bezpečia domovov počúvame podcasty o konfliktoch odohrávajúcich sa tisíce kilometrov od nás. Autorská inscenácia *Negativity snehu*, ktorú vytvoril režisér **Dávid Paška**, vznikla ako medzinárodná koprodukcija medzi **Divadlom Jána Palárika v Trnave**, **Divadlom Jana Kochanowského v Opole** a **Akadémiou pre divadlo a digitálne technológie v Dortmunde**. Prostredníctvom troch príbehov odohrávajúcich sa paralelne na Slovensku, v Poľsku a Nemecku počas druhej svetovej vojny skúma inscenácia možnosti vypovedania o konfliktoch, násilí a historickej traume v období informačného chaosu. Zároveň nepriamo upozorňuje na skutočnosť, že tak ako v minulosti aj dnes sledujeme vojnové zločiny v priamom prenose, či už z Ukrajiny alebo Gazy, no napriek tomu nie sme schopní ich pomenovať bez výhovoriek. Ruská agresia aj Izraelské vojenské operácie sprevádzané civilnými obeťami sú zachytené na fotografiách, videách a svedectvách, no napriek tomu sa spoločnosť

člení na skupiny, ktoré si nie sú schopné priznať základné fakty alebo ich vedome odmietajú. Vynára sa preto otázka, či ešte existuje dostačujúci dôkaz, alebo sme sa dostali do bodu, kedy nestačí ani realita, pretože si každý vyberá to, čo sa mu hodí?

Negatívy snehu predstavujú jedinečný multimedálny zážitok kombinujúci divadlo, film a technológiu streamovania do jedného uceleného tvaru. „Živé“ divadlo sa neustále prelína s filmom a projekciami, pričom medializácia neprebíha iba formou rozprávania, ale aj samotnou témou inscenácie. Nemecký film, ktorý natočil **Paška** ešte pred samotným skúšaním v Opole a Trnave, reflektuje príbeh Štefana Luxa (**Daniel Kamen**), novinára a herca slovenského pôvodu, ktorý sa v roku 1936 zastrelil priamo počas zasadnutia Spoločnosti národov v Ženeve na protest proti rastúcemu nacizmu a nečinnosti Európy v podniknutí náležitých opatrení. Dobové médiá jeho čin banalizovali alebo z neho priamo vytvorili senzáciu. Filmová časť inscenácie bola natáčaná v priestoroch **Deutsches Theater v Berlíne**, kde Lux pôvodne ako herec sám účinkoval.

Línia inscenácie vysielaná z divadla v Opole je venovaná Faye Schulman (**Magdalena Maścianica**), jedinej židovskej fotografke dokumentujúcej život partizánov počas druhej svetovej vojny. Fotografie tu nefungujú iba ako historické dokumenty, ale zároveň otvárajú otázku, či automaticky predstavujú objektívnu pravdu alebo či môže aj obraz podliehať manipulácii, reinterpretácii a strate pôvodného významu.

Príbeh Alfréda Wetzlera (**Lukáš Herc**) a Rudolfa Vrba (**Martin Hronský**) stvárnajú priamo na javisku herci z **Divadla Jána Palárika v Trnave**. Počas celej inscenácie sa pohybujú po zasneženej točni, zatiaľ čo prítomný kameraman detailne sníma dianie a prenáša ho na plátno. Ich útek z Osvienčimu nie je vykreslený ako hrdinský čin, ale najmä ako snaha priniesť svetu svedectvo o systematickom vyvražďovaní. Sledujeme proces zhromažďovania informácií, štatistík a svedectiev, ktoré sa po úteku pretavia do detailnej správy opisujúcej fungovanie nacistickej vražednej mašinerie. Inscenácia však zároveň bolestivo pripomína, že ani priame svedectvo automaticky neznamená ochotu spoločnosti prijať pravdu a konať. Dôkazy existujú, pravda existuje, no svet ju odmieta prijať.

Na rozdiel od mnohých umeleckých diel tematizujúcich druhú svetovú vojnu sa **Paška** vedome vyhýba estetizácii historickej traumy. Nenájdeme tu prvoplánové symboly nacizmu, svastiky, Dávidove hviezdy ani ikonické „pruhované pyžamá“, ktoré sa v podobných dielach často stávajú emocionálnou skratkou. Herectvo pracuje s princípmi brechtovského odcudzenia, vďaka čomu sa vedome vyhýba emocionálnej identifikácii diváctva s postavami. Namiesto vyvolania súcitu a smútku vedie inscenácia publikum ku kritickému mysleniu nad súčasnými spoločenskými para-

lelami. Najsilnejšie napokon pôsobí samotný záver inscenácie, v ktorom všetci účinkujúci sedia na hrane forbíny a spievajú upravenú verziu piesne „*Nečakaj ma už nikdy*“ od Karla Duchoňa. Opakujúci sa motív slov „je to len propaganda“ sa variuje a vrství v rôznych významových rovinách, čím v divákovi zostáva rezonovať ešte dlho po skončení predstavenia.

Viac ako len vyprahlá krajina

Tri slovenské inscenácie uvedené v rámci **Divadelného sveta Brno** vytvárajú výpoveď o svete, strácajúcom schopnosť udržať si vlastné základy. *Duchovia sú tiež len ľudia* ukazujú rozpad človeka v systéme, neschopnom niest ho dôstojne. Seniori tu nevystupujú ako aktívni tvorcovia vlastného osudu, ale ako telá zaseknuté v priestore, ktorý si nemohli sami zvoliť. Túžba „isť domov“ sa mení na prázdnu predstavu, keďže o ich živote rozhoduje systém. *Nosorožec* odhaluje, ako sa pod nátlakom rozpadá naše myslenie a ako ľahko podliehame manipulácii. *Negatívy snehu* posúvajú stratu empatie ešte ďalej, ukazujú moment, keď sa človek vedome odvracia od dôsledkov vlastnej pasivity a ignorácie. Spoločne tieto inscenácie vytvárajú obraz súčasného Slovenska, krajiny poznačenej únavou, rastúcou nedôverou a postupným oslabovaním empatie, v ktorej sa čoraz ťažšie hľadá priestor pre solidaritu, dôstojnosť a skutočný záujem o druhého človeka.

Slovenské národné divadlo - Katja Brunner: Duchovia sú tiež len ľudia. Réžia Kamila Polívková, dramaturgia Mário Drgoňa a Miriam Kičiňová, výprava Antonín Šilar, Veronika Traburová a Zuzana Formánková, hudba Pjoni. Hrajú Jana Oláhová, Emília Vášáryová, Zuzana Kocúriková, Dušan Jamrich, Ján Greššo, Richard Stanke, František Kovár, Robert Roth a Jakub Rybárik. Premiéra 14. a 15. 6. 2025. Písané z reprízy 9. 5. 2026.

Slovenské národné divadlo - Eugène Ionesco: Nosorožec. Réžia Júlia Rázusová, dramaturgia Miriam Kičiňová, výprava Marek Cpin, hudba Lucia Chuťková. Hrajú Roman Poláčik, Robert Roth, Braňo Mosný, Gregor Hološka, Jana Kovalčíková, Anežka Petrová, Ondrej Koval a Daniel Žulčák. Premiéra 12. a 13. 4. 2025. Písané z reprízy 16. 5. 2026.

Divadlo Jána Palárika v Trnave, Divadlo Jana Kochanovského v Opole, Deutsches Theater v Berlíne - Dávid Paška: Negatívy snehu: Wetzler, Vrba, Schulman, Lux. Réžia Dávid Paška, dramaturgia Jakub Molnár, výprava Július Leon Seiler a Maria-Lena Poindl, hudba Michal Palko. Hrajú Lukáš Herc, Martin Hronský, Tomáš Vravník, Dana Droppová, Eva Gribová, Magdalena Maścianica, Cecylia Caban, Andrzej Jakubczyk, Konrad Wosik, Michal Świtla, Daniel Kamen a Lili Winderlich. Premiéra 26. 4. 2025 a 2. 5. 2025. Písané z reprízy 14. 5. 2026.



15.05.

Ufftenživot: Táta už nemůže! — koprodukční projekt DSB

POTKAT SE S JELENEM

Text Veronika Lipmanová

Být dospělá a bezdětná na představení pro děti a rodiče je poměrně ambivalentní pozice. Mám možnost „pokusit se vcítit“ do role jedné či druhé strany, což bude vždy směřovat spíše k pokrytectví, případně si držet odstup a pouze hodnotit estetické kvality inscenace, anebo si vytvořit vlastní strategii – vzpomenout si, že jsem taky přece dcera, co má tátu. Tátu, kterej už taky nemohl. A stal se z něho tak trochu „prďavec“. Tátu, kterej by se možná, když by viděl tohle představení, cítil trochu víc pochopenej, ale taky by pak třeba sám potkal jelena, kterej by mu pomohl se na mě tolik nevztekát, víc pomáhat mamce s rozsypanými hračkami a tak nějak obecně být lepší táta.



RECENZE

Tvůrčí uskupení **Ufftenživot** přivezlo na malou scénu **Divadla Radost** představení pro děti a jejich rodiče s názvem *Táta už nemůže!*, vytvořené v koprodukcí s festivalem **Divadelní svět Brno**. V této komorní inscenaci účinkuje herec, performer, loutkář a otec v jedné osobě **Jiří Šimek** a hudebnice, zpěvačka a herečka v osobě druhé **Marie Kieslowski**. V programu stojí délka představení 70 minut, což se ale nakonec ukáže nebyť tak docela pravda, jak ještě uvidíme. V úvodu protagonista nastaví jediné pravidlo, obsahující výstražné slovo BANÁN, jako výzvu potenciálně rozjiveným divákům k soustředění se na jevištní akci. Tím citlivě ošetří hladký průběh představení, při kterém se vzhledem k blízkosti velké skupiny velmi malých dětí může obvykle stát cokoliv. V prvním plánu se odehrává milá, imaginativní a místy velmi vtipná hra s loutkami táty, mámy a syna, s jeleny, přikrývkami, ponožkami a Lego Duplo kostičkami. Vypráví příběh o tátovi, který čelí pravděpodobně běžným situacím z výchovy malého člověka: „*Nechci tričko s medvědem, ale to s jelenem*“, „*Nechci tátu, chci mámu*“, „*Mám hlad, teda žízeň, teda... vlastně chci jenom lízátko*“. Dění v tomto světě, definovaném statusem rodiče a speciálními požadavky syna, neustále zrychluje a odcizuje se, až jednoho dne táta propadne temnotě. Tento přerod podtrhuje zvukový a hudební podkres, který zahrnuje rozšiřující se a zintenzivňující škálu zvuků, a tvoří tak stav, který nemohu nazvat jinak než výrazem *overwhelming*.

Přesto v sále nepřevládá tíživá atmosféra, většina scén je vyložena veselá a inscenace obsahuje také části vyhrazené přímým interakcím s dětským publikem. Práce performerů s loutkou je místy přizpůsobena logice akčních filmů – loutka otce v hercových rukou dělá trojitá salta, létá, padá, naráží do vsudypřítomných rekvizit a je doprovázena patřičnými zvukovými efekty. Děti tyhle části hodně baví. S objekty je zacházeno nápaditě. Lego je zástupným znakem chaosu v dětském pokoji, zklamání rodiče ze sebe sama, když se mu kostky omylem rozsypou nebo je nevládně uklidit, ale i dětské hravosti a tvořivosti, z jejichž ztráty pramení občasná rodičovská (ale možná obecně dospělácká) nerudnost a nepochopení. Z lampy se v dialogu s hudebníci

stává postava provázející tátu světem „po zbláznění“, ve kterém se snaží, aby se z něj nestal „prďavec“ (špatný rodič). Společně s ní následuje jelena a hledá cestu zpět k láskyplné péči o syna i k sobě samému.

V druhém plánu oslovuje tvůrčí tým výhradně rodiče. Pro ně jsou v inscenaci „schovány“ titulky mimo úroveň očí těch nejmenších. Ty slouží jako komentář hlavního dění, směřovaného opravdu spíše dětem, a promlouvají k dospělým autentickou perspektivou pečujících osob, které možná poprvé zveřejňují, že rodičovství může být stresující, vyčerpávající a občas naprosto nezvladatelné. Říkají například: „*Začala jsem brát antidepresiva*“ nebo „*Děti vždycky najdou naše nejslabší místo a přesně na něj zatlačí*“. Reakce dospělých v sále přechází z hlasitého smíchu do zamyšleného dumání a přikyvování. Možná je to díky strhující energii a autentické auru Jiřího Šimka, možná díky detailně promyšlené dramaturgické práci, ale vyznění inscenace nikdy nespadne do litosti, mrzutosti nebo kolektivního zpytování svědomí za proběhlá rodičovská pochybení. Na pocitu bezpečí a toho, že kolektivu Ufftenživot opravdu záleží na well-beingu všech pečujících v sále, přidává fakt, že se ze 70minutového představení ve skutečnosti vyklube pouhých 40 minut, po jejichž konci následuje půlhodina, ve které se přítomným dětem věnují účinkující a zaměstnankyně divadla, zatímco rodiče si můžou jít oddechnout mimo sál – a strávit tento čas dle vlastní volby.

Jako dcera svého otce, který se s jelenem potkal s velkým zpožděním, bych si přála, aby na tohle představení chodilo co nejvíc tatínků, kteří přestanou mít vztek vždycky tak blízko při ruce, ale taky jejich děti, které si možná fakt začnou čistit zuby bez odmlouvání a obují si botičky, když je o to máma poprosí (poprvé).

Ufftenživot – Jiří Šimek a kol.: Táta už nemůže! Režie kolektiv, dramaturgická spolupráce Emil Rothermel, scénografie a kostýmy Vendula Tomšů a Jiří Šimek, hudba Marie Kieslowski. Hrají Jiří Šimek a Marie Kieslowski. Psáno z uvedení v rámci festivalu Divadelní svět Brno 15. května 2026.



16.05.

UMĚNÍM K VLASTNÍMU PROSTORU I DIALOGU S DRUHÝMI

Text Adéla Malíková

Vyplnit jako žena prostor, ať už tělem nebo svými slovy a názory, se ve společnosti stále někdy potýká s nesouhlasem. Umění je přitom právě cesta, jak se vyjádřit i prezentovat. Jeho prvotním záměrem je něco stvořit a zabrat tím kus světa. Jaké jsou tedy pro ženy v uměleckých oborech nejzásadnější otázky dneška? Právě o tom vznikla Debata Deníku N na festivalu Divadelní svět Brno.



„Čím více se společnost fašizuje, tím větší tlak je na ženy, aby zabíraly toho prostoru méně,“ narazila hned ze začátku na jednu ze známých současných teorií spisovatelka a scenáristka Klára Vlasáková, která se příběhu žen věnuje například ve svém dramatu *Lhářky* založeném na Jiřině Švorcové a Kamile Moučkové.

I kvůli tomu, že požadavek téměř zmizet vůbec existuje, se spousta umělkyň v tvorbě přirozeně zabývá svým místem ve společnosti a ženskou zkušeností. Kritička současného umění Silvie Šeborová vyzdvihla třeba Nikolu Balberčákovou, která v jedné z výstav v Brně reflektuje tlak sociálních sítí na vzhled jejího těla. „Už ve svých pětadvaceti letech má zkušenost s aplikováním látek na úpravu vzhledu. Velmi mě překvapilo, že to řeší někdo, kdo podobné kroky podnikat nemusí. A právě kvůli tlaku kolem sebe, který zvláště s mladým člověkem může zatočit,“ vysvětlila Šeborová.

Širokému tématu patriarchátu, na nějž se dá nahlížet různými úhly pohledu, se věnuje i poslední diskutující režisérka Aminata Keita. V posledních dvou divadelních sezónách se zabývala především feminismem jako odpovědí na patriarchát. Nyní by ve svých inscenacích ráda reflektovala také mužskou zkušenost. „Chci otevřít prostor pro soucit a dialog. Rozdělování názorů je výhodné a využívané k manipulaci s různými skupinami obyvatel. Divadlo má velkou sílu v tom, že naopak spojuje pohledy do jednoho večera, ve kterém spolu mohou komunikovat,“ popsala Keita své další směřování.

Mimo palčivé otázky nejen ženského světa o důsledcích patriarchátu a genderového antagonismu řeší všechny tři diskutující přirozeně také další současná témata. Například Vlasáková zkoumá v nové hře *Hlad*, která měla premiéru v brněnském divadle Feste už 23. 5., možnosti odporu a kolektivní dynamiku. V téměř surrealistickém hororu se tak nastiňuje, kolik jsme ochotni obětovat pro úspěch. Šeborová se zase soustředí na slovenské kulturní dění. „Co se teď na Slovensku děje, mě velice šokovalo. Proto se snažím poskytnout větší prostor slovenským umělcům na letošním ročníku festivalu Brno Art Open, který připravuji,“ uvedla.

A jak dlouho mohou taková témata přežít? Na nadčasovost diskutující úplně nemíří. S nějakými tématy povedou dialog déle, jiné vyřknou a nechají je odejít. „Já se na to nesoustředím. Přejde mi to svazující. Myslím, že když člověk téma dobře rozpozná a podaří se ho naplnit, dostane opravdovou hloubku a může přežít,“ podotkla Keita. Recept na nadčasovost nemá ani Vlasáková. Některé věci zestárnou ještě dříve, než vyjdou. Jiné jsou univerzální, přestože se zabíraly aktualitou. Ona i Šeborová ale považují za důležitou komunikaci s dalšími lidmi – ať už při procesu tvorby s jinými redaktory či dramaturgy, nebo následně s konzumenty finálního díla, aby mělo větší šanci rezonovat.

A tak umění zůstává o ženách a pro ženy. Rezonuje a přežívá čas. A přesto ženy v umění nepřestávají hledat cestu, jak do svého dialogu zahrnout i jiná témata, která si zaslouhují pozornost.



Be DSB: Speciál s Janem Šotkovským a Tomášem Brychtou

17.05.

Industry program

ODOLNOST, VZÁJEMNOST, OBNOVA

Text: Iva Mikulová a Miloslav Juráni

V neděli 17. května 2026 se v rámci industry programu Divadelního světa Brno uskutečnila diskuse s názvem **Kultura ve světě totality**. Jejími hosty a hostkou byli režisér a ředitel Národního divadla Brno Martin Glaser, předsedkyně Asociace českých nezávislých divadel a ředitelka Divadla X10 Lenka Havlíková a Marek Godovič, divadelní kritik, dramaturg a člen platformy Otvorená Kultúra. Ze záznamu promluvila Heidi Wiley, producentka a výkonná ředitelka European Theatre Convention, moderoval dramaturg Jakub Molnár. Tato diskusní platforma nabídla prostor pro sdílení perspektiv na vývoj současného středoevropského divadelního umění a pokoušela se pojmenovat jeho úlohu v politicky se proměňujícím světě. Průběh setkání jsme se rozhodli zachytit z perspektiv česko-slovenské dvojice. Dialog spolu vedli teatroložka a dramaturgyně Iva Mikulová a dramaturg a teoretik Milo Juráni, oba z Katedry divadelních studií Masarykovy univerzity.



Heidi Wiley x Artistic Freedom





Iva Mikulová: Diskuse se dotýkala mnohých témata, ktorá prinášala pocity nádeje i mierne beznádeje. Které téma pro tebe bylo ústřední, a tudíž by mohlo otevřít i naši reflexi?

Milo Juráni: Začnem tam, kde začala diskusia. Heidi Wiley naznačila, že ohrozenie kultúry je celoeurópsky fenomén, hoci nie vždy za ním musí byť ideologický tlak, aký sme zaznamenali na Slovensku. Tým viac ma prekvapil racionálny tón, s akým Martin Glaser a Lenka Havlíková referovali o súčasnej situácii v Česku. Vyplýva to asi z existencie obranných mechanizmov, aké na Slovensku chýbajú. Počas diskusie zmienili dokument Státní kulturní politiky a silnú pozíciu „kultúrnych organizácií“, ktoré dokážu viesť dialóg s ministerstvom a zabezpečiť potrebnú odolnosť voči prípadným extrémnym mocenským zásahom do kultúry. Mňa však niektoré výroky a plány českého ministerstva kultúry znepokojujú. Zaujímalo by ma, ako to vnímaš ty.

Iva Mikulová: Je pravda, že Martin Glaser i Lenka Havlíková vyjadrovali jasná a pragmatická stanoviska, jejichž společným jmenovatelem bylo slovo, které jsi použil: odolnost. Ještě jinak řečeno, bylo zřetelné, jak jsou odhodláni uhlíjí pozice, kterých se kultura v posledních letech podařilo docílit. Oporou jsou středoevropskému prostoru kromě lokálních iniciativ také ty nadnárodní, jako například iniciativa Resistance now together. Ta má za cíl zavedení závazného Evropského zákona o umělecké svobodě (EAFA) na úrovni EU, čímž by byla zajištěna konzistentní ochrana umělecké svobody ve všech členských státech. Spojení sil napříč evropskými zeměmi považují za klíčové právě s ohledem na individuální kulturní politiky jednotlivých zemí, které v rámci populistické rétoriky prosazují národní kultury s důrazem na folklor a tradice. V tomto duchu se stávající český ministr kultury vyjádřil ještě před nástupem do své funkce a k těmto jeho výroky pravděpodobně odkazuješ. Když jsi sledoval nástup Martiny Šimkovičové, s níž je Oto Klempíř v úzkém kontaktu, spatřuješ podobnosti, nebo rozdílnosti „slovenské a české cesty“?

Milo Juráni: Paralely sa vyjavili aj počas diskusie. Klempíř aj Šimkovičová nastupovali ako ľudia bez mimoriadnej znalosti fungovania kultúry, bez zrejmych skúseností a kompetencií na to, aby kultúru riadili, a pravdepodobne aj bez konkrétnej vízie, kam by mala smerovať. Cesta vyprázdneného populizmu, ktorý popisuješ aj ty, sa za žiadnu víziu považovať nedá. Ako však naznačil Marek Godovič, slovenská ministerka, spoločne s jej najbližšími spolupracovníkmi od začiatku začala obsadzovať posty v kľúčových inštitúciách a rámci, ktoré kultúru podporujú a produkujú. Jej dôvody boli často ideologické, hoci sa neraz vydávali za pragmatické alebo ekonomické. Aj Klempíř zatiaľ hovorí racionálne, jeho strana nemá nacionalistické korene ako Slovenská národná strana, ale jeho nedávna kritika podpory queer filmu aj snaha zrušiť koncesionárske poplatky niečo predznamenáva. Navyše, Martin Glaser v diskusii naznačil, že minister Klempíř je vo funkcii len krátko. Ale čo sa stane, keď sa v kresle naplno usadí? Nechcem ho demonizovať, celá moja ostražitosť vyplýva zo slovenskej skúsenosti. Ako



sa ukazuje, funkčný kultúrny systém sa dá, na základe niekoľkých zmien zákonov, nedostatku kompetentnosti a zahmleným zámerom deštruovať pomerne rýchlo. Marek Godovič hovoril aj o tom, ako dnes na Slovensku Fond na podporu umenia ovláda malá skupina, ktorá vôbec nerešpektuje názory odborných komisií a svojvoľne zasahuje do distribúcie financií. Cenzúra môže mať aj ekonomickú tvár. Či už používa jazyk konsolidácie, schováva sa za kultúru pre všetkých, spravodlivejšiu distribúciu finančnej podpory, vie byť rovnako nebezpečná ako cenzúra ideologická. Našťastie existuje obranný val v podobe organizácie Otvorená Kultúra, ktorej sa venovala aj diskusia. Táto platforma sieťuje sektor naprieč rôznymi organizáciami, asociáciami, združeniami aj jednotlivcami, organizuje protesty, zabezpečuje právnu pomoc a prináša riešenia. Zároveň uvažujem aj o ďalšej veľkej otázke, ktorú stretnutie otvorilo. Ako zabezpečiť esenciálnu podporu verejnosti, ktorá súčasné vlády demokraticky zvolila? Veríš, že verejnosť kultúrne prostredie v Čechách v prípade ohrozenia podrží?

Iva Mikulová: Ptáš se, co bude, když se Klempíř ve své funkci udrží. Vrátím nás k tomu, co zaznělo na diskusi: ono je možná úplně jedno, jestli to bude Oto Klempíř, nebo tuto funkci obsadí někdo jiný ze strany Motoristé sobě. Víc znepokojující je dlouhodobý signál, který politická reprezentace vysílá směrem ke společnosti: a sice že kultura není důležitá a měla by být jedním z prvních sektorů, kde má dojít ke škrtům. Protože je zbytečná a je možné na ní ušetřit. To podporuje představu, že společnost kulturu nepotřebuje. Že je to něco, co přece vzniká samo a z aktivity nadšenců, případně těch, kteří chtějí vydělat na vstupenkách za představení. Vytváří to dojem, že si kultura - na rozdíl od jiných sektorů - má na sebe vydělat sama. Přitom škrtý v tomto dlouhodobě podfinancovaném sektoru ve skutečnosti nikomu příliš nepomohou. Ten veřejný obraz, který politická reprezentace svými výroky vytváří, považují za znepokojující. Proto je potřeba, jak říkala Lenka Havlíková, mluvit neustále řečí čísel. Protože ta jsou nezpochybnitelná. Je potřeba neustále připomínat zvyšování inflace, její propisování do kulturního sektoru, hovořit o nákladech a výdajích. Estetické dopady umění se špatně měří, stejně jako entuziasmus, s nímž umění z nějakého tvůrčího přetlaku vzniká. Už tato věcná argumentace a dialog s ministerstvem kultury zprostředkovány institucemi, jako jsou Asociace profesionálních divadel nebo Asociace nezávislých divadel, je podle mého názoru nesmírně důležitá. Myslím, že klíčové je to slovo, které v diskusi několikrát padlo: soudržnost. A to jak kulturních institucí, tak právě veřejnosti, na kterou se ptáš. Demontrace, které od nástupu nové vlády proběhly, naznačují, že zatím existuje nemalý veřejný hlas, který chce zachovat demokratické principy, jež jsou základním předpokladem pro svobodnou tvorbu a její ochranu. Vzpomněl bys ještě něco důležitého z nedělní diskuze, co zatím nezaznělo?

Milo Juráni: Jazyk čísel může fungovat len vtedy, ak sú k dispozícii dostatočné štatistiky. Je pravda, že na Slovensku relevantné dáta o kultúre dlhodobo chýbali a chýbajú, čo sa ukázalo už počas pandémie. Aj niektoré kritické hlasy na Slovensku vyčítali Otvorenej Kultúre, že sa nedostatočne spája s ostatnými odvetvami, že používa jazyk hodnôt miesto pragmatického jazyka práce, ktorý by spájal všetkých naprieč odborními. Avšak, čo sa týka budovania súdržnosti, niet pochyb, že momentálne spája veľké množstvo aktérov. Z toho dôvodu by som ešte chcel spomenúť Plán obnovy a odolnosti pre kultúru (POOK), o ktorom hovorili Jakub Molnár a Marek Godovič. V širokom zastúpení viac než stovky ľudí z rôznych kultúrnych sektorov vzniká dokument čiastočne vychádzajúci zo Stratégie kultúry a kreatívneho priemyslu 2030, ktorý ministerka Šimkovičová odložila do zásuvky. POOK bude obsahovať konkrétne reformné návrhy, ktoré by mohli kultúru revitalizovať, ak by budúce voľby vyhrala opozícia. Vedľa statusu umelca/umelkyne rieši aj dlhé roky chýbajúci sponzorský zákon, reformu existujúcich fondov, nastavenie štandardov kvality či kolektívne práva a mnoho ďalších. Chcem veriť, že táto snaha, do ktorej všetci aktéri dávajú mnoho času a energie sa po budúcich voľbách skutočne zúročí. Znamenalo by to, že na Slovensku pre kultúru začína nová etapa. A čo ty? Veríš, že to všetko dobre dopadne?

Iva Mikulová: Já jsem podobně optimistická, protože bych si šťastný konec pochopitelně přála. Jestli se může naplnit, to odhadnout neumím. Vidím ale na slovenské straně obrovskou proaktivnost i přes patrnou únavu a vyčerpání. Neviditelnost té síly spočívá v tom, čemu všemu se podařilo zabránit nebo v čem se podařilo si uchovat přičetnost a energii dál dělat divadlo. To není samozřejmé a nelze to bez úsilí všech tvůrců a tvůrkyň od regionální úrovně až po tu státní. Na české straně věřím slovům Martina Glasera a Lenky Havlíkové, že zásahy do umění u nás zatím nejsou prostoupeny politickým tlakem, ale ekonomickými. V těch zatím pomáhá stav neustálého bdění: kontrolovat kroky vlády a společně reagovat a jednat, neopomenout význam kulturní advokacie. A v neposlední řadě myslím pomáhá nejen sdílení zkušeností, ale sdílení povědomí, že v této situaci nejsme sami a že některé institucionální kroky není potřeba vymýšlet od nuly, protože už na ně existují právní mechanismy. V České republice vkládáme naději také do nově vzniklého statusu Veřejné kulturní instituce (VKI) nebo programu Státní kulturní politiky. Důkazem toho bylo právě úvodní slovo ředitelky European Theatre Convention Heidi Wiley, ke kterému se takto v závěru našeho rozhovoru obloukem vracím: ochrana umělecké svobody se týká celé Evropy, která se potýká s politickými a ekonomickými tlaky. A proto je potřeba jednat společně, protože v tom může být mnohem větší síla odolávat tomuto nátlaku.



17.05.

NAŠE (MÁ) VLAST

Text Ema Šťastná

Co tvoří naši národní identitu a kde hledat její kořeny? Nejsou přece ukryté jen v přesných historických událostech a geografických faktech. Mají svá zákoutí hluboko v krajině a lidech. Rostou z dávných pověstí, mýtů a legend nesených generacemi lidského společenství. Vznikají z našich vlastních strachů, radostí a vzpomínek.

RECENZE





Známý cyklus šesti symfonických básní *Má vlast* čekal na svou jevištní podobu bezmála sto padesát let. Velkolepou tečku za dobou čekání udělala minulý rok stejnojmenná inscenace kombinující tanec, výtvarno, improvizaci a loutkové divadlo s živým hudebním doprovodem orchestru přítomného na scéně. Smetanova monumentální předloha se dává do pohybu a stává se dynamickým proudem obrazů krajiny a jejich příběhů. Díky propojení České filharmonie, DEKKADANCERS, Holektivu, Divadla bratří Formanů, Jatek78 a improvizacího uskupení My kluci, co spolu chodíme dochází v první řadě k živému a hravému lidskému setkání a vyznání obdivu k naší vlasti. Inscenace se nesnaží kořeny češství najít a ukázat, ale zve ke společné dvouhodinové cestě po jejich stopách.

Na malované oponě, která pomocí světla pomalu vystupuje ze tmy, se za zvuků prvních tónů skladby vyjevují kreslené postavy z českých legend a pověstí. Libuše shlíží na město veliké a blaničtí rytíři vyčkávají v nitru hory. Vystupují tančící stíny rostlin, lidí i zvířat a dříve statická opona se dává do pohybu v rytmu symfonické básně *Vyšehrad*. Dávné panovnické sídlo vyrůstá uprostřed jeviště. Dřevěná závěsná konstrukce stoupá nahoru a podhradí ožívá ladným rejmem tanečnických a akrobatických kreací.

Jednotlivými skladbami provázejí dva rozverní poutníci v pruhovaných tričkách. Pomocí krátkého dialogu a aktivaci diváků promění hlediště v pomyslnou tekoucí řeku. Všichni přítomní se tak v jejich očích stávají všemožnými vodními živočichy a dohromady pak tvoří jeden velký proud valící se vody. Pro ty, kteří na takovou hru přistoupí, tím připraví ideální půdu pro zaznění známé *Vltavy*, neboť nyní jsme jí a ona je námi. Na scéně i v hledišti ožívají říční bytosti, ať už v podobě tanečnicků, či velkých světelných objektů proplouvajících prostorem. Dva průvodci se stávají vodáky a celý sál proměněný v řeku je někdy ladně nadnáší a jindy jimi zmitá v divokých peřejích. Muži uvnitř kánoe v pruhovaných tričkách odlehčeně a vtipně propojují symfonickou skladbu s českou vodáckou tradicí a majestátní *Vltava* se tak stává něčím důvěrně známým a společně prožívaným.

Abychom se však nenechali unést oslavovaným ideálem kolektivního víru *Vltavy*, nastupuje báseň *Šárka* s její bojovností. Příběh o rivalitě mužů a žen je nejprve krátce nastiněn úderným výstupem maňáskových loutek, aby jej vše následně zvětšilo a znovu rozehrálo. Tanečníci ve velkých celohlavových maskách vedou stylizovaný pohybový souboj připomínající partii šachových figurek. Není válka ze své podstaty takovou obrovskou šachovou hrou, ve které se člověk v poli stává malou figurkou v ruce mocných hráčů sedících za stolem?



Létající drak provází příběhový tanec jednoho lidského života *Z českých luhů a hájů*. Nejsou zde žádní velcí naši vlasti. Místo nich přibíhají obyčejní lidé. Lidé, kteří si hledají cestu jeden k druhému a žijí v každodenním společenství provázeném rituály, tradicemi a slavnostmi. Vlast tady znamená spolubytí, možnost žít s ostatními a sdílet stejnou půdu pod nohama. Následující báseň *Tábor* naopak poukazuje na to, jak se taková lidská blízkost může snadno překloupat ve spor o moc, území či cest. Dvě bílé papírové holubičky jsou zmítány ve víru divokého boje červených praporů. Mír skomírá v nenávisti, ale jako doposud pokaždé znovu a znovu nakonec přežívá a holubice se vesele rozlétají do stran.

Poslední báseň je o blanických rytířích, kteří v případě nejvyššího ohrožení přijdou českému národu na pomoc. Kdo ale jsou ti rytíři? Inscenace se nespolehá na bájně odvážlivce, naopak se obrací na každého jednoho z nás a hledá mezi lidmi odhodlanost a sílu postavit se za svá práva, hodnoty a činy. Takový rytíř není bojovník, je to pokorný a vnímavý člověk, který si je vědom své plné odpovědnosti a účasti na utváření společnosti. Performeři přijíždějí na koních na jednoduché dřevěné tyči a vzdávají hold svému novému králi. Zanedlouho k sobě král povolá posily z diváckých řad. V sále se najednou rozprostře nezvyklé rušno. Ze sedadel se zvedají desítky malých rytířů a se svými vlastními předem vyrobenými koňskými make-

tami přeskakují ostatní zkoprnělé diváky. Dva zástupy dětí klusají skotačivým krokem na scénu a společně s tanečníky a hudebníky pak poklekají a klaní se. A komu že jejich poklona patří? Snad panu králi, snad přítomným divákům, ale možná právě naší vlasti.

Divadlo bratří Formanů - Bedřich Smetana: *Má vlast*. Scénář, scénografie, režie Matěj Forman, námět, scénář, režie Janek Jirků, choreografie, režie Štěpán Pechar, hudební úprava a nastudování Marko Ivanovič, kostýmy a masky Andrea Sodomková, tvorba loutek Petr Pasler, Tereza Komárková, Josef Sodomka, Jitka Barnetová, Renata a Martin Lhotákoví, světelný design Jan Dörner, Lukáš Brinda, zvukový design Jan Štěředa, Juraj Mišejska. Hrají Lukas Blaha Bliss, Patrik Čermák, Florian Garcia, Josef Bobeš Havelka, Albert Kaše, Andrej Lyga, Natalia Metodijeva, Šimon Pliska, Eva Stará, Dora Sulženko Hošťová, Nela Štarková, Adriana Štefaňáková, Ondřej Vinklát, Andrea Vykysalá, Václav Wortner. Hudba Bedřich Smetana. Producent Štěpán Kubišta. Premiéra 12. června 2024. Psáno z reprízy uvedené v rámci Divadelního světa Brno dne 17. května 2026 v Janáčkově divadle.



17.05.

A TAK TANČÍME...

Text Jan Hurta

V libereckém Divadle F. X. Šaldy nastudoval režisér Jakub Čermák proslulý a na českých jevištích pravidelně uváděný román v dopisech *Nebezpečné známosti* ve vlastní adaptaci. Příběh plný milostných trojúhelníků a prostopášných eskapád je dnes již archetypální a v mnohém snadno předem odhadnutelný. Úprava však děj přesouvá do současnosti a díky Čermákově obrazivé režii působí oplétačky z konce 18. století znovu dravě, syrově a především sexy.



RECENZE

Největší zálibou nechvalně známého proutníka Valmonta (Filip Jáša) a jeho cynické přítelkyně markýzy de Merteuil (Karolína Baranová) je bezstarostné svádění mužů či žen, které berou jen jako zvrhlou soutěž. Pikantní premisa skvěle slouží pro Čermákův osobitý režijní styl zaměřující se na tělesnost, vysoce stylizovanou výtvarnou i hereckou složku a opulentní výjevy. Dokládá to již úvod inscenace: Než se na jevišti rozsvítí, slyšíme pouze mlaskavé zvuky vášnivého líbání, načež následuje velkolepá taneční scéna z pařížského klubu. V podmanivém fialovém světle obchází ústřední dvojice ostatní lascivně oblečené tanečnice a tanečníky, kteří po jejich destruktivních polibcích bezvládně padají k zemi. Choreografií podkresluje francouzský hipopopový hit *Alors on danse*, jež Valmont suverénně rapuje s mikrofonem v ruce. Píseň během inscenace zaznívá opakovaně, rámuje ji a kromě toho, že aktualizovaný děj zpětně vztahuje k francouzskému kontextu, můžeme skrze ni také číst Čermákův výklad.

Její název by se do češtiny dal přeložit jako *A tak tančíme*, přičemž rapper Stromae v ní popisuje vyprázdňenost moderního života a každodenní společenský tlak, na který reagujeme vytěsněním a únikem od reality skrze tanec. Právě v tomto jsou liberecké *Známosti* nebezpečné – inscenace využívá aktualizovanou podobu Laclosova románu k naléhavému komentáři ohledně (sebe)destruktivních následků hookup culture. Markýza s Valmontem jsou zde především tragickými, duševně nevyrovnanými postavami s křivdami z minulosti, které využívají pravidelný sex „na jednu noc“ ke zpětnému budování vlastního sebevědomí a společenské prestiže. Mimo jiné to dokládá jednoduchá a možná až zbytečně doslovná metafora náplastí přes srdce nalepená na hrudi obou postav.

Filip Jáša hraje Valmonta s důrazem na sebevědomou tělesnost a přímočarou pudovost. Velkou část inscenace jej ztvárňuje jen ve spodním prádle nebo zcela nahý a při svádění žen toho ani nemusí mnoho namluvit, aby mu bezhlavě skočily do klína. Zaměření na tělo a Valmontovu maskulinitu stvrzují také několik tanečních výstupy, akrobatické kousky na plexisklové konstrukci anebo závěrečné šermířské souboje, v nichž je Jáša velmi přesvědčivý. Celé inscenaci i všem vztahům však ještě více dominuje markýza de

Merteuil Kateřiny Baranové. Ve svém vzhledu a pohybech je stejně animální a svůdná jako Jáša, avšak oproti němu dostává znatelně více prostoru v rámci textu. Její nevyzpytatelná femme fatale tak působí o něco uvěřitelněji než přímočarý Valmont, jelikož nikdy nelze s jistotou určit, zda si se svými mučedníky lásky jen manipulativně pohrává, anebo ono laškování myslí vážně. Opozici vůči dvojici svůdníků tvoří paní de Tourvel (Eliška Jansová), hlavní objekt Valmontova zájmu. U ní Čermákova úprava podstatně selhává, neboť z hluboce věřící a mravně přísné ženy se stává (velmi obecně pojatá) aktivistka s vyprázdňujícími hesly na kartonových cedulích. Přestože jeden z transparentů hlásá *Responsibility is sexy*, inscenaci se nedaří srozumitelně vyargumentovat její (vpravdě náboženskou) cudnost, čímž klíčový konflikt poněkud ztrácí na funkčnosti.

Markýza i většina vedlejších ženských postav kvůli svým kudrnatým muletům, nevkusným kožichům a zbytečně vysokým podpatkům paradoxně působí spíše dojmem levných prostitutek než atraktivních žen. Až vulgárně jednoduše je oblečena i mužská část obsazení, čímž Čermák vykresluje hookup culture jako směšné zastaralou a v dnešní společnosti přežitou. Vše se však obrací v závěru, kdy po smrti Valmonta s markýzou na jejich místa nastupuje mladší, a do té doby velmi odlišná, generace Cecilie (Eva Goldmannová) a rytíře Danceného (Valentýn Pokorný). Nyní si křivdy z minulosti po zemřelé dvojici nesou oni dva, a tak jim, i přes uzavřený sňatek, nezbyvá než tančit na stejnou písničku.

Divadlo F. X. Šaldy - Choderlos de Laclos, Jakub Čermák: Nebezpečné známosti. Režie Jakub Čermák, dramaturgie Lenka Chválová, překlad románu Dagmar Steinová, scéna a kostýmy Martina Zwyrtek a Pavlína Chroňáková, hudba Matěj Kotouček, choreografie Michal Kováč, šerm Martin Stránský, light design Petr Baštýř. Hrají Karolína Baranová, Filip Jáša, Eliška Jansová, Eva Goldmannová, Matěj Neubauer, Markéta Tallerová, Štěpánka Prýmková, Jana Stránská, Zdeněk Kupka, Kateřina Černá / Viktorie Hrachovcová, Jan Roháč / André Ulihrach. Psáno z reprízy uvedené v rámci Divadelního světa Brno dne 17. května 2026 v Městském divadle Brno.

ROZHOVOR

JAN FRIČ: KDYBY SE VŠECHNO DALO JEDNODUŠE VYSVĚTLIT NEBO POJMENOVAT SLOVY, NENÍ DŮVOD DĚLAT DIVADLO.

S režisérem Janem Fričem o inkluzi a (ne)rovnosti v divadle, o rozporu mezi ideálem a realitou a o inscenačním rituálu mezi životem a smrtí.

Když člověk počtvrté získá cenu za nejlepší inscenaci roku, nezačne být trochu rukojmím vlastního úspěchu?

Všechny poslední tři oceněné počiny mají společný jeden důležitý bod — na jejich přípravu před samotným zkoušením byl dostatek času. Není to tak, že bych najednou zázračně dostal talent. Mám především kolem sebe skvělý tým a existoval prostor a podmínky se práci opravdu věnovat. To je podle mě zásadní. A to je asi i nejdůležitější zpráva, kterou si z toho odnáším, a mám pocit, že je důležité ji říkat nahlas.

Vy působíte, že kritická odezva pro vás není nijak zásadní. Zajímáte se, co si o vašich inscenacích myslí odborná veřejnost?

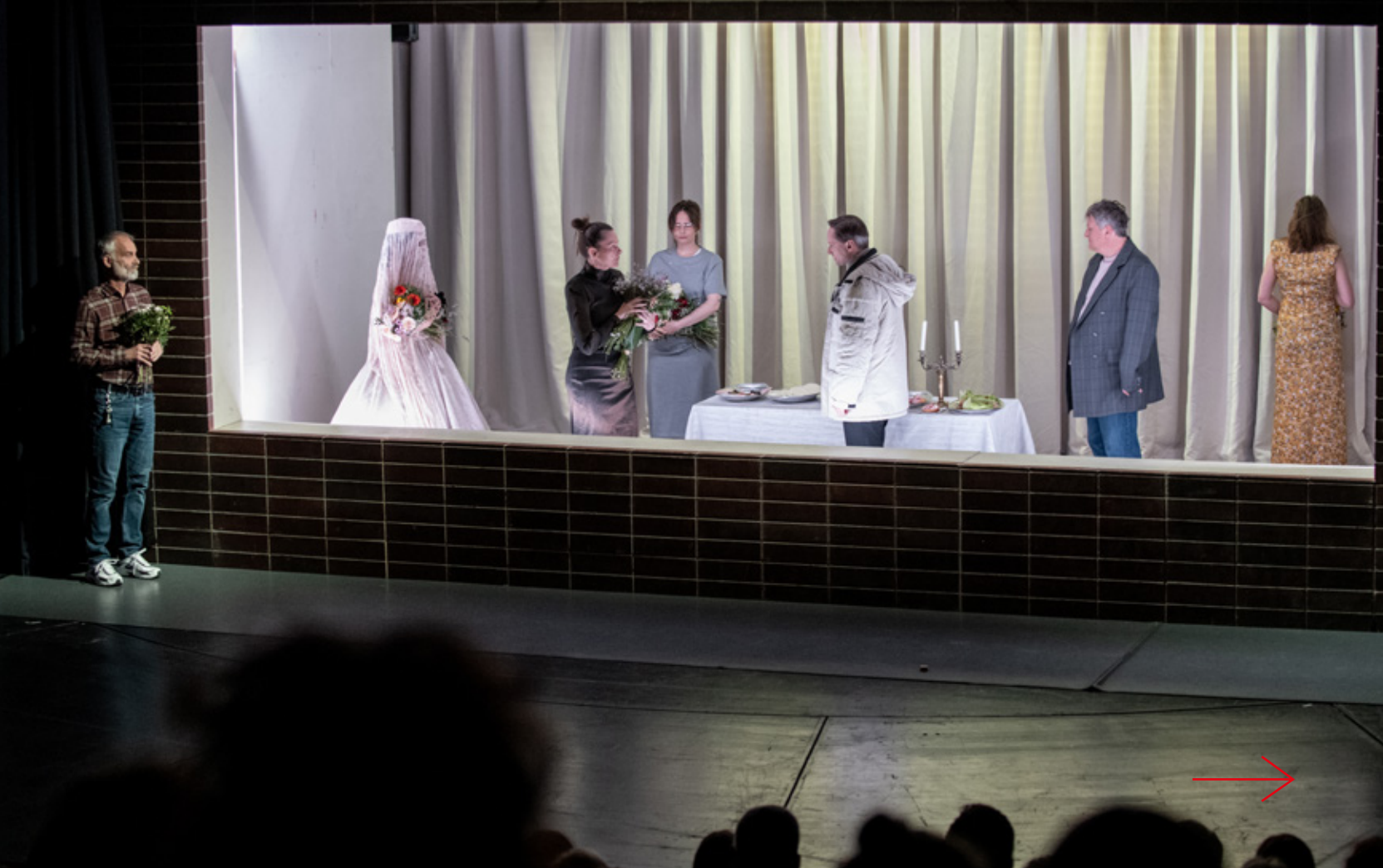
Myslím si, že spíš než divadelní režisér jsem především fanoušek divadla. Kdysi jsem se do něj zamiloval a od té doby zkoumám, jak je to vůbec možné. Mám za sebou i dva roky divadelní vědy. Odborná reflexe divadla mě extrémně zajímá. Co se týče Cen divadelní kritiky — samozřejmě je to fajn, inscenace mohou více žít, ale zároveň je v tom i určitá odvrácená tvář demokracie. Ve výsledku je to anketa. Když vznikne inscenace ve známém pražském divadle, přijde na ni přirozeně víc lidí, a pokud se něco alespoň trochu povede, je větší šance, že si toho někdo všimne, než když vznikne podobně kvalitní věc někde v regionu, kam se tolik diváků nedostane. A to mi přijde škoda. Ceny

pro mě proto fungují spíš jako zpráva o většinovém vkusu odbornější veřejnosti. Vždyť umění není závod, těžko se to měří.

V mnoha rozhovorech jste se vyjádřil, že rodina a její rozpad jsou pro vás momentálně jedním z hlavních témat tvorby. Máte pocit, že jsou dnes rodinné vazby křehčí než dřív? A pokud ano, čím si tu proměnu vysvětlujete?

Rodina je zdrojem základních archetypálních situací i charakterů, je prostředím, ze kterého tady většina z nás vychází a jež nás ovlivňuje. Spousta sil projevujících se globálně nebo zasahujících celou společnost vychází právě z rodin, z doposavad základní stavební jednotky evropské společnosti. Mám pocit, že právě teď probíhá revize samotného jejího konceptu. Ten byl a je do velké míry založený i na určité formě násilí — ať už patriarchálního, nebo sociálního či ekonomického. Rodina je dnes možná méně samozřejmá a méně neměnná než před sto lety. Musíme znova vymyslet, co to vlastně je, a jestli chceme, aby to existovalo. Ale právě díky tomu mohou být rodinné vztahy paradoxně silnější. Pravdivější.

Ve vašich inscenacích rodinu výrazně formují i vnější okolnosti — společenský tlak, doba, ekonomická situace, osamělost, narušitelé zvenku. Jaké současné vlivy podle vás dnes nejvíc narušují rodinné vztahy?



Téma rodiny umožňuje divadelně se soustředit na několik konkrétních lidí, osudů nebo situací, které odrážejí to, co se děje kolem nás. Sleduju pomalý návrat určité formy feudalismu, rozpad demokracie nebo rozpad snu o rovnosti, zvětšuje se propast mezi chudými a bohatými, klimatická krize... Je to tak očividné, že už jsme si toho všimli i my tady v pohodlné Evropě. Tzv. „západní společnost“ a její střední třída teď zažívá šok z toho, že se svět zrychluje a že nespravedlnost, kterou jsme dlouho spolutvořili, vědomě přehlíželi a odsouvali za humna, dorazila i k nám. Takže: co teď dělat? Právě proto si myslím, že rodina je dnes důležité téma i pro evropské divadlo. To může být příležitostí zastavit se a přemýšlet nad tím, jak spolu fungovat, abychom se nakonec navzájem nepovraždili.

V čem podle vás spočívá děsivost rodinných vztahů?

Tím, že jsou si lidé v rodině blízko, se všechny děsy vnitřního světa zhmotňují v konkrétní podobě aneb „Psychoanalytické okénko“. Člověk má v sobě nějaké děsy a poznává je ve chvíli, kdy se s nimi znovu setká. Myslím, že je krásné vidět něco, co člověk důvěrně zná, i když to třeba není úplně v pořádku, přetvořené v nějakém paralelním světě, který divadlo z podstaty vytváří. To je podle mě jeden ze základních požitků divadelního představení. Z naprosto známých, reálných věcí se najednou v realitě dramaturgickou volbou sestaví něco, co v člověku může něco otevřít nebo mu umožnit prožít cosi, co by jinak prožít nemohl, nechtěl, nebo naopak vždycky chtěl. Divadlo je model existence.

Cenu divadelní kritiky za rok 2025 získala vaše inscenace *Krkavci* Dejvického divadla, kterou diváci mohli vidět na festivalu Divadelní svět Brno. V jednom z rozhovorů jste zmínil, že Becqueho *Krkavci* jsou pro vás o finanční gramotnosti, což je asi ta nejméně romantická a zároveň nejrealnější interpretace klasického dramatu. Je podle vás závislost (ekonomická) skrytým motorem rodinných tragédií?

Myslím, že ekonomika je dnes skrytým motorem skoro všech tragédií. Tě hře někdy říkám, že je to „zdramatizovaná smlouva s mobilním operátorem“. Je to obraz. Hlavním tématem je pro mě bezmoc vůči systému, se kterým je člověk v rozporu a zároveň mu úplně nerozumí. Svět kolem nás funguje podle pravidel, jež možná dokážeme racionálně pojmenovat, ale naše přirozenost a svědomí nám často nedovoluje se s nimi ztotožnit. V případě *Krkavců* pak jde navíc o svět mužů.

Vaše postavy často nejsou napsané nebo režirované „na první dobrou sympaticky“. Jako byste záměrně narušoval potřebu mít někoho rád nebo se s někým jednoduše ztotožnit. Pracujete vědomě s diváckým diskomfortem?

Lidi jsou různí. Jinakost je hodnota. To mám rád. Když jsou postavy úplně přímočaré — někdo jen dobrý a někdo jen zlý —, moc si toho v reálném světě nevšímám. Samozřejmě někdy může být zábavné takové charaktery vytvořit, ale obecně mě zajímá spíš zkoumat nejednoznačnost. A myslím, že je to důležité i pro herectví. Obě inscenace z festivalového programu jsou hodně postavené na mluvení, takže dobře fungují právě ve chvíli, kdy mají postavy určitou plasticitu. Když člověk chápe základní model situace a vztahů, může se všechno začít otevírat, zpochybňovat a proměňovat — jak pro diváka, tak pro herce. A právě tohle je jeden ze základů činoherní herecké práce.

Máte nějaký univerzální způsob hledání režijních klíčů? Nebo vás vždy okouzlí nějaká náhodná replika, vzruch, pocit či stav, které se pak stanou nositeli inscenačního významu?

Všechno a nic. Univerzální je s připravovanou věcí strávit dostatečně dlouhý čas. Což je v tvrdém rozporu se současnou českou divadelní praxí. A postupně se to začne spojovat — částečně intuitivně, částečně racionálně. Zajímají mě chvíle, kdy se objeví něco, co nejde popsat slovy. Je to klišé, ale tenhle moment je pro mě v divadle skutečně podstatný. Kdyby se všechno dalo jednoduše vysvětlit nebo pojmenovat slovy, není důvod dělat divadlo. Zároveň nejsem člověk, který všechno vytváří sám. Pro mě je extrémně důležitý dialog s tvůrčím týmem. A hlavní tvůrčí silou inscenací je podle mě dramaturgie. Původní záměry se během zkoušení často úplně promění, protože záleží na tom, jak jsou lidé kolem naladěni a jak spolu komunikují. Ten úplně základní princip je podle mě nabrat energii, která kolem tématu existuje, a pak ji předat ostatním. Režisér ve skutečnosti neumí a nedělá skoro nic — jen se snaží vytvořit podmínky, aby lidé, jež něco opravdu umějí, dokázali jít podobným směrem. Ale kam se nakonec dostanou, to lze zjistit až po derniéře.

Čeho se na jevišti nejvíc bojíte?

Jako divák se často bojím chvíle, kdy mám pocit, že je něco podvod. I když je ale divadlo svým způsobem podvod už z podstaty. Mně se vlastně líbí věci, které jsou trochu „šejdířské“. Varietní kouzelník taky vytváří iluzi a je to skvělé. Hudebníci dělají něco podobného. Problém nastává ve chvíli, kdy ten podvod neslouží divadlu, ale zakrývá rezignaci tvůrčivosti nebo samotného procesu. To je pro mě bolestivé. Sám jsem toho mnohdy součástí, protože je to ekonomická realita úchylného a neudržitelného nastavení (nejen) českého (nejen) divadla na výkon a nadprodukcí. Lidi toho musí zvládat mnohem víc, než na co mají skutečnou kapacitu. Pak hledají strategie, jak energii šetřit. A ty můžou být poctivé, ale taky ne. A toho se jako divák bojím asi nejvíc — ne ztraceného večera, ale promarněného času a energie. Mám divadlo děsně rád a mrzí mě, když se „nedělá hezky“. Nezaslouží si to. A jako režisér mám strach hlavně z toho, že to

v českých podmínkách kvůli socioekonomické realitě skoro nejde. Před několika lety jsme v rámci ND Talks připravili debatu o pracovních podmínkách v kultuře a výsledky anonymní ankety byly naprosto zdrcující. Ukázalo se, že obor, který často mluví o solidaritě a lidskosti, funguje v některých ohledech stejně špatně nebo ještě hůř než jiné. Od té doby mám pocit, že když už člověk nějakou privilegovanou pozici má, měl by ji využít alespoň k tomu, aby nahlas říkal, že to není v pořádku. A zároveň se dnes kolem kultury začínají dít důležité věci — řeší se státní kulturní politika, hodnota umělecké práce atd. Předloni jsme tak s Kamilou Polívkovou založili projekt divadlo.pro, který se momentálně věnuje především bezpečné komunikaci ohledně smluv v divadle.

I když říkáte, že je pro vás slovo při tvorbě koncepcí na prvním místě, já mám naopak dojem, že ve vašich inscenacích je nejdůležitější to, co není vyslovené. Napětí u vás nevzniká ze situace samotné, ale z dlouhých pauz, zvláštní hudby, ticha v nečekaných momentech, ve kterých se jakoby nic neděje, ale přitom jde o tu nejhlubší podstatu. Co pro vás v divadle znamená moment napětí?

V divadle je podle mě vždycky nejdůležitější to, co tam není. Literatura, psané slovo nebo text, a textem myslím klidně i písničku nebo obraz, jsou pro mě úplný základ. Když jste se ptala na metody práce, je pro mě důležité mít nějaký materiál, který se potom překládá na jeviště. Proto je text absolutně zásadní a snažím se mu být extrémně věrný. I když to tak někdy navenek nemusí působit. Postava třeba říká „jsem zlá“, ale přitom se chová laskavě. Aby mohly vzniknout ty podivné nebo tiché momenty, kdy se nemluví, musí vyrůst právě z míst, kde se mluví. Musí za nimi být text jako základ.

V inscenaci *Divoká kachna* Národního divadla Brno, která je také součástí programu DSB, se mnohé podstatné situace odehrávají za kamerou. Jevištní realita se tím štěpí na to, co vidíme, a to, co si jen představujeme. Je tahle nejistota důvodem pro kameru na jevišti, nebo má ještě hlubší smysl?

Proč se v divadle používají světla? Nebo praktičtěji? Nebo hudba? Zkrátka to bylo k té inscenaci potřeba. Asociace, proč to bylo potřeba, lze všíst donekonečna: Hlavní postava je fotograf, pracuje s obrazem a jeho zachycováním. Vnímání světa optikou Hedviky, která do něj tak úplně nepatří. Postava vetřelce, který rodinu sleduje; a stejné tak ji pozorujeme i my jako diváci. Celá hra je o pravdě a pravdivosti taky. Jestli to, co lidé říkají a jak žijí, je skutečné, nebo jen nějaká konstrukce. V divadle je vidět, že všechno vzniká naživo, takže se vrstvy reality množí. Sebe prezentace — jak se prezentujeme před ostatními, ale i sami před sebou. Jsme vůbec schopni podívat se sami na

sebe? Perspektiva rodičovství a s tím spojené zodpovědnosti. Dlouho jsem měl pocit, že tuhle hru nepůjde dělat na velkém jevišti, protože je založená na intimitě. Kamera tedy umožnila komornost přiblížit. A tak dále a tak dále, těch spojení je nekonečno.

Ve vaší interpretaci *Divoké kachny* se závěr výrazně odchyluje od standardního čtení textu a pracuje s mnohem ambivalentnějším vyústěním, než na jaké bývá divák u Ibsena zvyklý. Zajímalo by mě, co vás vedlo k tomu nenaplnit tragédii způsobem, jaký autor původně zamýšlel? Nebál jste se, že se tím význam původního textu výrazně promění?

Rodiče ani svět, do kterého se narodíš, si nevybíráš. Přišlo nám s dramaturgyní Martou Ljubkovou odporně nechat Hedviku úplně definitivně zemřít. Na to bychom neměli mít právo, udělat z ní absolutní oběť celé situace. Ať si to vyřeší dospělí mezi sebou. Ona přece nemusí navždy zůstat uvězněná v jejich a Ibsenově tragédii. Proto na konci vstane, jako herečka, odejde, pustí si hudbu a jde si dělat svoje věci. Jako by říkala: „Tohle už není můj problém.“ Ta hra je o zodpovědnosti, tak jsme se snažili obrazu Hedviky tu zodpovědnost poskytnout, nerozhodovat za ni...

Do role Hedviky jste obsadili herečku z Divadla Aldente s Downovým syndromem, což výrazně proměňuje způsob, jakým divák postavu vnímá. Jaké nové významy nebo vrstvy vám odemkla tato nová zkušenost, které by v tradiční interpretaci tolik nevynikly?

Postava Hedviky je napsaná dost modelově, svým způsobem neskutečně, mimozemsky. Zároveň nese hlavní téma. A je to puberťačka. Proto je její obsazení klíčové pro to, jak celá inscenace funguje. Ke spolupráci jsme přizvali hostující herečku ze souboru Divadla Aldente, protože v souboru činohry NdB nebyl nikdo na tuto roli vhodný. A zároveň mi přišlo přirozené, že když v Brně existuje tak specifický soubor, měly by spolu městské divadelní instituce spolupracovat. Divadlo Aldente ukazuje, že lidé s Downovým syndromem mohou být profesionálními herci a plnohodnotně stát na jevišti. Myslím si navíc, že je zdravé, když se při zkoušení objeví někdo zvenčí. Vždycky to přinese osvěžující střet různých způsobů práce a přemýšlení o divadle. Chci, aby byla v divadlech běžnější větší inkluzivita obsazování. Divadlo má totiž zvláštní schopnost — ve chvíli, kdy bytost vstoupí na jeviště, získává určitou, maximální relevanci a hodnotu. A proto jej miluji. Je vlídné.

Rozhovor vedla Martina Kostolná.





SNOVOST PROSTUPUJÍCÍ VŠEMI ASPEKTY LIDSKÉ EXISTENCE

Text Gabriela Havigerová

Do **prostoru snů a snění** ve svých životech utíkáme každodenně, mnohdy nemusíme ani spát, stačí se jen ztratit v myšlenkách, které nás přenesou do jiných fantaskních končin. Zde se nám zjevují mnohé (ne)vědomé tužby, přání, pocity. Promítají se tam části našich dnů, našich myšlenek, dokonce do těchto krajín v podobě denního snění utíkáme ze všední reality i v bdělých momentech.

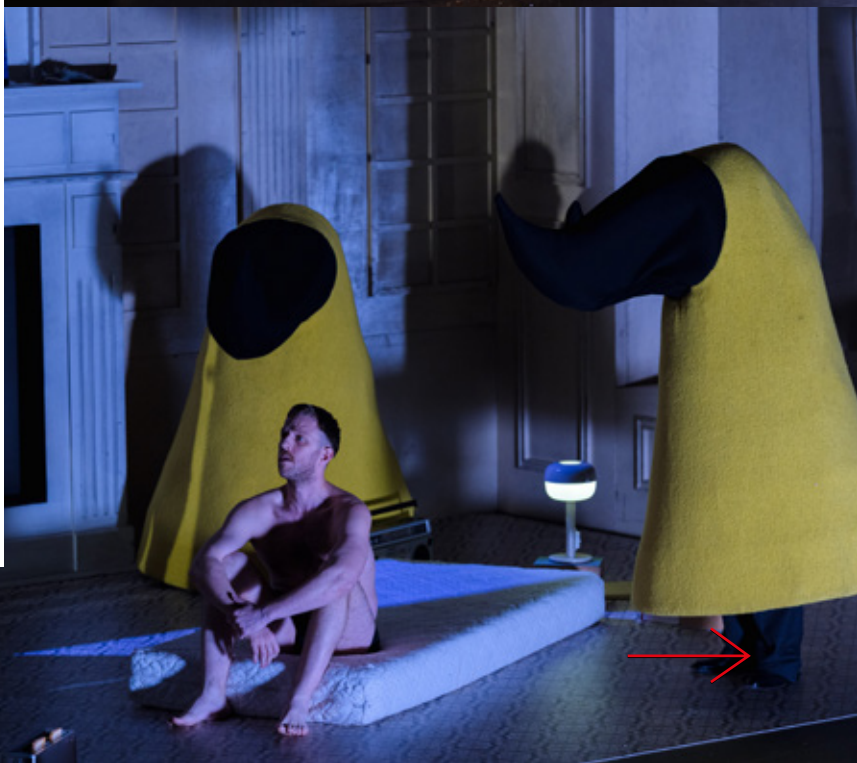
Někteří věří, že dokáží předpovídat budoucnost, někteří si pomocí lucidního snění vytvoří zcela nový život. Sny jako takové jsou fascinující a ne zcela prozkoumaná část našeho světa. Možná právě proto jsou v umění (a nejenom v něm) tak často ohledávány a analyzovány. V divadle mohou být ústředním tématem inscenace nebo může snovost působit jako estetický prvek, kdy například pomocí light designu a kouře je cílem vytvořit daný pocit. Ovšem na tento motiv se dá v divadle nahlížet i z druhé strany, jelikož jednotliví členové a členky inscenačního týmu si taky často plní své sny – cíle a přání –, kdy mohou zrealizovat určitou hru nebo postavu, nebo právě jejich sny – iluzorní vjemy –

vedou ke vzniku zcela nové inscenace. Na festivalu Divadelní svět Brno mnohá představení zpracovávala ono snové téma, mezi ně například patřila *Folká*, SAABA Nedarlands Dans Theater (NDT2), *Nosorožec* Slovenského národního divadla a *Domeček pro panenky* francouzsko-norského uskupení Plexus Polaire.

Snovost byla přítomna hned v úvodním představení nizozemského uskupení Nedarlands Dans Theater (NDT2), které přivezlo dvě taneční performance *Folká*, SAABA, jež byly uváděny v rámci jednoho komponovaného pásma. Performance *Folká* ohledává téma čarodějnictví, síly kolektivního vědomí i zkoumání

hranic svého vlastního těla. Mnohotělý zjev, jenž se objevuje téměř jako spánková paralýza, svým křečovitým pohybem připomíná vymítání ďábla či až notoricky známý pohyb neživých. Za zvuku lidových písní jiných kultur taneční těleso provádí neznámé rituální prvky, snad určené k zakletí, snad k přivolání entit na osobní i duševní ochranu. Performerstvo chvíli tančí v jednom uskupení, společně se přesouvá, při cestě ale vytrácí své obětiny v podobě jednotlivých tanečnic a tanečníků, které postupně opět nabírá. Uspořádává se do jedné řady, kde svými rychlými a opakujícími se pohyby vytváří iluzi mžitek před očima. Gesta se znásobují, performerstvo se opětovně stává jedním kolektivem a znovu se rozpadá na samostatné články, neustále kolísá mezi rovinou noční můry a opojného rituálu zvoucího k pospolitosti. Nezbyvá nic jiného než se společně nechat unášet hypnotickým a mystickým jednáním tělesného rituálu a doufat, že vyvolané síly se nepromění v nekonečnou spánkovou strnulost, ale všechny přítomné před vším zlým ochrání.

Z rituální snové paralýzy a uhrančivého zážitku se probouzíme do prvních zvuků taneční performance SAABA. Za dunění techno hudby se na jevišti začnou objevovat tanečníci, pohybují se jako figurky na jezdícím pásu, jen co jedna zmizí za portálem, na druhé straně se objevuje druhá, mění se intervaly i rozestupy. Jako kdybychom se ocitli v potměnělém nočním klubu s neonovými světly někde v zadní části na latexovém gauči, omámeni alkoholem, drogami či pouhou atmosférou, kdy se naše vědomí přesouvá do jiných končin, za hranice běžné percepce reality. S mihotajícími se postavami před očima si začínáme uvědomovat zvuk houslí a do techna se vkrádají tóny klasické hudby, stejně jako se do reality vkrádá sen. Pohyb tanečnicků působí schizofrenně, jelikož část jejich těla reaguje na rytmus techna, část na klasickou hudbu, někdy se tanec zcela poddá té, jindy oné melodii. Jako kdyby se i oni pohybovali na hranici mezi dvěma světy, mezi realitou a fantazií. Vzniká tak situace, kdy se do choreografie performerstva za podkresu techno hudby paradoxně vkrádají baletní prvky, ovšem ne vždy jsou jejich končetiny správně propnuté, a tak na celkovém obrazu něco nesejí. Neustále je nám připomínán kontrast, techno-klasická hudba, ladné-křečovité pohyby, zasněnost-přítomnost a pohádková estetika v protikladu k živosti noci. Opět začínají převažovat tóny techna, s nimi opět přichází ono „orlojové“ představování figurek. Připojuje se světlo z disco koulí, jež prostupuje celým prostorem divadla. Znovu se dostáváme zpět od klubu, horečnatý sen odchází, vracíme se zpátky do reality nočního života. Ale jak je navrátilví se prostor s dunivou hudbou a neonovými světly schopen předávat pocit reality? Nepohybujeme se určitým způsobem neustále v opojném snovém prostředí?





Nosorožec Slovenského národného divadla prozkoumává prostor surrealismu. Když se lidé náhodně a nečekaně mění na exotická zvířata, působí tato přeměna jako metafora současného (slovenského) dění ve společnosti. Ionescův absurdní příběh již v základu pracuje se snovou náladou, imaginací a automatismem. Téma snové až bajkové přeměny lidí na zvířata ještě umocňuje výprava Marka Cpina, která evokuje snový, fantaskní až nadrealistický obraz. V momentech těsně před příchodem nově změněných nosorožců se z výklenků a oken za fialového světla a kouře vynořují lidské končetiny. Nohy, kotníky a ruce hmatají po něčem, čeho se mohou chytit, snad po dalším jedinci, jenž se má proměnit v nosorožce či který snad slouží jako připomínka toho, čím kdysi bývali. Samotná přeměna v nosorožce je znázorněna několika způsoby: jednak zvukově, kdy se zvířata dorozumívají za pomoci tónů akordeonu, a také vizuálně. V první rovině si Bérenger (Roman Poláčik) a Jean (Robert Roth) nasazují kvazi realistické gumové masky nosorožců, když se navzájem chtějí postrašit tím, že i oni se začínají měnit na zvířata. V druhé rovině se nosorožci zjevují jako velké žluté plyšové objekty, obsazují byt Bérengera a slouží jako připomínka nově nastolené „reality“, kde se nyní může běžný člověk (ne)dobrovolně změnit na lichokopytníka.

Stylizované herectví a neustálé opakování (často nesmyslných) pohybů znázorňujících psychický stav také vykazuje surrealistické prvky. Do pohybu se promítá volný proud vědomí, když se Bérenger, nervózní a vystrašený z toho, že se také promění v nosorožce, často uchyluje k na první pohled nesmyslným úkonům, dělá kotrmelce či jiné „akrobatické“ prvky, bere do rukou náhodné předměty, znovu je pokládá na místo jiných a tak stále dokola. Opakovaný pohyb se objevuje také u velkého množství stoliček, které jsou neustále rovnány do nesouměrných řad. Přemnožení objektů předepisuje Ionesco ve svém dramatu, postavy se ale k autorovi staví kriticky, uvědomují si, že jsou postavami v jeho hře, čímž vytváří další rovinu komentáře. Ví, že jejich příběh není realita, je to hra/sen/fantazie/model či cokoliv dalšího, ale ne skutečnost. Určitá snovost se promítá i do vztahu Bérengera a jeho kolegyně Daisy (Jana Kovalčíková), když společně během několika minut prožijí několikaroční vztah. Nerealistické plynutí času je doprovázeno neustálým fyzickým kontaktem, kdy se pár po celou dobu jejich vztahu drží za ruce, a tak vytváří vizuální propojení. To ale kromě náklonnosti zviditelňuje i problémy, ať už v samotném pohybu a vykonávání činnosti (vystavování zmiňovaných stoliček), ale také jako metafora nekompatibility, kdy si navzájem fyzicky překáží a komplikují každé pohnutí, přestože jejich křečovitě sevření svědčí o tom, že se ani jeden toho druhého nechce vzdát.

Domeček pro panenky uskupení Plexus Polaire vypráví příběh Ibsenova dramatu s notnou dávkou hororové atmosféry. Nora (Yngvild Aspeli) se na jevišti nachází sama v obložení loutek v životní velikosti a uvádí nás do děje. S figurínami rozehrává své životní události, chvílemi s nimi zachází jako s opravdovými lidskými bytostmi, aby je vzápětí odhodila, jako by si uvědomovala jejich předmětnou neživost. Objekty však ožívají i bez jejího vedení, lidé se najednou mění na loutky a opět se zlidšťují, (ne)živé postavy se zdánlivě pohybují

samy od sebe. Nora už nepůsobí jako tvůrkyně a hlavní vypravěčka příběhu. Stává se pozorovatelkou, zatímco se vše hýbe a transformuje i bez jejího přičinění. Jak Alenka v říši divů sleduje tapety stěn měnící se na pavučinové sítě, pavouky všech velikostí pobíhající po podlaze, po lidech, po loutkách či velké chlupaté nohy procházející se za scénou, jež ji neustále připomínají vlastní lži, z nichž sama plete příběh jako pavouk svoji síť. Či snad Torvald je oním pavoukem, který si Noru drží ve svém sídle? Právě on se jako jediný z loutky mění na člověka, na jeviště přichází Viktor Lukawski jako Torvald a přebírá Nořinu roli vypravěče. Torvald ožívá, aby si mohl vyslechnout Nořino vyznání, ve chvíli jeho zlidštění vstoupí do pečlivě budovaného a křehkého iluzivního světa další nevyzpytatelný a neovladatelný článek (živý člověk se přece jenom ovládá a koriguje hůře než loutka), jenž přebírá protagonistickou úlohu.

Příběh se tak pro samotnou Noru mění na noční můru, s Torvaldem si nestřídají pouze roli komentátora, ale i ona se v momentě přiznání svých tajemství svému manželovi stává loutkou. Proměňuje se na objekt, s nímž si Torvald může manipulovat, jak se mu zachce. Vnímá její rozdvojenost, občas k Noře – živé osobě – i promlouvá, ale Nora – loutka – se stala jeho pravou manželkou. Ji může ovládat, jak on uzná za vhodné, loutka se mu nikdy nevzepře tak, jak to udělala živá Nora. Tě zůstala pouze možnost vše pozorovat jako v noční můře, kdy pocítujeme postupnou ztrátu kontroly nad veškerým děním, ale nejsme schopni tvořící pozici znovu získat. Torvald se v Nořině vyprávění zjeví jako halucinace při spánkové paralýze, Nora znehybní – zloutkovatí, a to doslova. Torvald se pokusí obě verze své ženy spojit v jednu objektovou bytost. Na Yngvild Aspeli je připevněno loutkové tělo, hlava zůstává „živá“, snad aby si mohla uvědomovat stav svého zajetí. Ztrácí tak další aspekt své volnosti, nejprve možnost vyprávění, poté možnost pohybu. Následně se „její“ tělo začíná samovolně hýbat, opět nad ním ztrácí kontrolu, stejně jako nad svým životem. Aby byla ztráta úplná, mění se v obrovského pavouka (či ji snad pozře?). Je pohlcena svými lžemi, životem v nesvobodném prostředí domova, Torvaldovou mocí (přestože v tomto uchopení měla moc nad ním převážně ona) a svou svazující rolí ženy v domácnosti. Manžel si ji v této pozici snaží udržet jako pavouk mouchu ve své pavučině.

Se snovostí a tajemností se pracuje i ve výtvarném řešení, kdy se mnohé předměty, například vyšívání, neustále zvětšují. Nora vyšívání položí na pohovku, a když ho znovu uchopí do rukou, najednou se zdá být větší. Jako by stačilo pouhé mrknutí oka a objekt se změnil. Další předměty samovolně mizí a znovu se objevují. Pomocí loutkovodičů a performerů ukrývajících se v temnotě jeviště a několika tajných propadel a skrýší inscenace vytváří iluzi tajemného příbytku, kde se vše bezděčně pohybuje, přesouvá a mění, jako

kdyby nad dějištěm stálo malé dítě, které celý tento kolos svou hrou řídilo.

I když si to na první pohled, koneckonců stejně jako naše sny, nemusíme uvědomovat, snovost je přítomna v mnohých (nejen festivalových) inscenacích. Avšak neslouží pouze jako prvek dotvářející estetiku a celkovou náladu, ale u zmiňovaných inscenací se sen stává samotnou esencí příběhu, která je hluboce zakořeněná v jejich interpretaci. *Folkå*, *SAABA* se snem pracují v rovině emocí, kdy pomocí taneční performance diváctvo přenáší do jiných světů a tematizují prvotní stavy lidského bytí, mezi něž samotné snění taky patří. *Nosorožec* Slovenského národního divadla využívá prvky surrealismu, které se promítají do všech rovin inscenace – od samotné dramatické předlohy přes výpravu až po herectví. *Domeček pro panenky* Plexus Polaire pak zkoumá sny v jejich negativních rovinách. Na známý příběh je nahlíženo jako na noční můru, kdy žena ztrácí svou osobnost a volnost ve prospěch svého manžela. Sny tak skutečně prostupují do mnohých rovin bytí lidského společenství, jen je často přes jejich povahu máme tendenci přehlížet a nechávat je ztratit se ve svém (kolektivním) podvědomí.

Nederlands Dans Theater - Folkå, SAABA. Folkå – choreografie Marcos Morau, nastudování Shay Partush, hudba a sound design Juan Cristobal Saavedra, hudební kompozice Kim Sutherland, The London Bulgarian Choir pod vedením Dessislavy Stefanovy, světelný design Tom Visser, scéna Marcos Morau, kostýmy Silvia Delagneau, rehearsal director Ander Zabala. SAABA – choreografie Sharon Eyal a Gai Behar. Psáno z reprízy uvedené v rámci Divadelního světa Brno dne 12. května 2026 v Janáčkově divadle.

Slovenské národní divadlo - Eugène Ionesco: Nosorožec. Režie Júlia Rázusová, dramaturgie Miriam Kičiňová, výprava Marek Cpin, hudba Lucia Chuťková. Hrají Roman Poláčik, Robert Roth, Braňo Mosný, Gregor Hološka, Jana Kovalčíková, Anežka Petrová, Ondrej Koval a Daniel Žulčák. Premiéra 12. a 13. dubna 2025. Psáno z reprízy uvedené v rámci Divadelního světa Brno dne 16. května 2026.

Plexus Polaire - Yngvild Aspeli, Paola Rizza: A Doll's House. Režie Yngvild Aspeli, Paola Rizza, hudební skladatelka Guro Skumsnes Moe, hudba Simon Masson, Raphaël Barani, sbor Oslo 14 Ensemble, dramaturgie Pauline Thimonnier, choreografie Cécile Lalo, scéna François Gauthier-Lafaye / Eclectik Sceno, světla Vincent Loubière, Marine David, kostýmy Benjamin Moreau, tvůrci loutek Yngvild Aspeli, Sébastien Puech, Carole Allemand, Pascale Blaison, Delphine Cerf, Romain Duverne, jevištní technika a manipulace Alix Weugue, Léa Bres. Účinkující / loutkoherci Yngvild Aspeli, Maja Kunšič, Viktor Lukawski, Jofre Carabén. Premiéra 16. září 2023. Psáno z reprízy uvedené v rámci Divadelního světa Brno dne 17. května 2026.



15.05.

A studio Rubín: Korále okolo hrdla – koprodukční
projekt DSB

KDYŽ JEDEN OTEC ODEŠEL, JAK MŮŽE DRUHÝ OTEC ZŮSTAT?

Text Gabriela Havigerová

V inscenaci *Korále okolo hrdla* A studia Rubín nahlížíme do nitra básnířky, režisérky a herečky Marcely Mikuláškové, do nitra přeplněného komplikovanými a rozporuplnými pocity. Do nitra plného sugestivních slovních spojení, jež se proplétají s bazálními lidskými potřebami. Do nitra, které se nikdy nevzpamatovalo ze smrti svého otce a zpochybňuje existenci Otce druhého. Do nitra plného překřikujících se a hádajících se hlasů, ze kterých každý chce mít svou pravdu, přitom samy pravdu ignorují.



RECENZE

Režisérka Eliška Balog z básnické sbírky *Korále okolo hrdla* vytvořila koláž, kdy různé básně pospojovala a zhotovila z nich (vnitřní) dialog. Do textu jako takového však zasahuje co nejméně, zanechává i měnící se ženský a mužský rod, jenž je v poezii přítomen. Na jevišti se pracuje s neustálým opakováním, ohledáváním veršů z různých emočních perspektiv a cykličností působící jako vtíravé myšlenky nutící umělkyni, aby si je zapsala, jinak se jí neustále budou objevovat v hlavě. A ani jejich zapsání tomuto vynořování nemusí zabránit.

Herečky Gabriela Mikulková, Štěpánka Todorová, Halka Jeřábek Třešňáková v inscenaci ztvářejí jakési vnitřní hlasy Marcely Mikuláškové. Eliška Balog roztrojený lyrický subjekt stylizuje v jeho pohybu. Herečky na scénu přicházejí trhavou a neohrabanou chůzí a drží se podél stěn – „podél oprýskané stěny básníků“. Jako by se bály otevřeného a prázdného prostoru. V ústech drží kuličky, přes které se snaží promlouvat. Ona neschopnost (avšak mnohdy dobrovolná) volného pohybu či možnosti se svobodně vyjádřit je přítomna po celou dobu představení. Halka Jeřábek Třešňáková si sama sváže ruce do provazu, zatímco Štěpánka Todorová ho táhne přes celou sklepní scénu Husy na provázku až na chodbu. Samotný prostor chodby (i s klavírem, jímž disponuje) je hojně využíván, herečky sem odbíhají, mluví a zpívají do mikrofonu, načež se opět objevují na scéně, často za jedinou stálou dekorací – velkými bílými schody.

Právě scéna Matěje Trefného rozehrává obrazy přítomné v básních. Ony schody odkazují na neustálou touhu znovu se setkat se svým zemřelým otcem a zároveň představují komplikovaný vztah k Bohu. Vystávají otázky: „Když jeden otec odešel, jak může druhý Otec zůstat?“ A „Jak se s ním můžu shledat?“ Schody jsou jakýmsi meziprostorem, prostředníkem mezi nebem a zemí. Poprvé se až na jejich úplný vrchol po zádech doplází Jeřábek Třešňáková až na konci představení, a tak právě zde konečně může proběhnout ono vytoužené znovushledání s jejím otcem. Mezi další básnické obrazy a odkazy objevující se v inscenaci

patří například zmíněné oranžové kuličky – znak osamění, namočené piškoty v mléce – připomínka syna a dětství, či kříže utvořené z tužek evokující komplikovaný vztah k víře. Tyto velmi minimalistické odkazy však nejsou dostatečně zvýrazněny, aby se mohly spojit ve své plnosti a komplexnosti. Jedná se spíše o spleť myšlenky, jež se bez předchozí znalosti básni (avšak i s ní) těžce rozplétají. Motivy se v různých částech inscenace znovu vyjevují, ale vzájemně nesplyvají, spíše se tak jedná o jednotlivé občasné na sebe odkazující scénky.

Z básní se ztrácí ona intimita, křehkost až jistota, s jakou jsou psány. Mluva, která je často stylizovaná do dětské řeči, zvědavosti či naivity, text spíše parodizuje, než aby podporovala onen prožitek vnitřního rozpadu světa, který je možný pocítit při čtení. Tyto momenty bylo možné zachytit v nahraném hlase Miloslava Mejzlíka, představujícího otce. Jeho klidný a niterný přednes zaplnil minimalistický prostor, a tak vznikl potřebný kontrast, aby verše mohly vyniknout. Přestože i herečky v inscenaci využívaly mikrofony, nevytvářely jimi intimitu. Spíše podporovaly vtíravé znějící otravné a hlasité (mnohdy opilecké) myšlenky nebo falešný zpěv odkazující na rozpad (vnitřního) světa, na rezignaci, životní unavenost a apatii. Marcelu Mikuláškovou se tak inscenační tým pokusil zachytit v posledních letech života a její poezii rozkrýt básničino komplikované nitro. Zvoleným minimalistickým stylem však básně mnohdy zanikají, nestimulují smysly a nepodněcují surrealistický zážitek, to nevšední spojení všedních věcí s existenciálními otázkami, které básnická sbírka *Korále okolo hrdla* Marcely Mikuláškové nabízí.

A studio Rubín – Marcela Mikulášková: Korále okolo hrdla. Režie, úprava textu Eliška Balog, dramaturgie Lucie Ferenzová, scéna Matěj Trefný, hudba Martin Konvička, kostýmy Ellen Pávková, Matěj Trefný, hlas Miloslav Mejzlík. Hrají Gabriela Mikulková, Štěpánka Todorová, Halka Jeřábek Třešňáková. Premiéra 3. května 2026. Psáno z reprízy uvedené v rámci Divadelního světa Brno dne 18. května 2026.

ROZHOVOR

ELIŠKA BALOG: ČEŠTINA MI UŽ NEVYHOVUJE. RÁDA BYCH ZKUSILA INSCENACI TŘEBA VE FRANCOUZŠTINĚ.

S režisérkou Eliškou Balog o (ne)smrti poezie v inscenaci *Korále okolo hrdla*, o vědomém překračování českého jazyka, o významu jevištní hudby nebo o nalezení klíče k inscenaci *Moje kopyta rozryla už zem* v knize o dialogu člověka s přírodou.

Začnu otázkou na tělo: Jak se má tvá kočka Emilka, která se objevuje v inscenaci *Moje kopyta rozryla už zem*?

Dobře. Ona je teď v Praze a v představení už nehraje. Není pro ni dobré, jak se prostor zaplňuje kouřem, takže jsme záběry nakonec předtočili. Vypadá sice, že se to děje naživo, ale ve skutečnosti tam už není.

Když se přesuneme k divadlu - nedávno jsi v Olomouci režírovala operu *Jeníček a Mařenka* pro Moravské divadlo, zároveň i v činohře používáš dost hudby. Ovlivňují se v tvé tvorbě oba žánry?

Mám ráda, když může být divadlo výrazné. A to je opera samozřejmě extrémně, protože v ní hudba existuje pořád. Takže se mi líbí, když má hudba významný podíl na vyznění jednotlivých situací i celku inscenace.

Od doby, co jsem pracovala na opeře, se cítím v používání hudby úplně svobodná. Také se mi teď dva-

krát kvůli menšímu rozpočtu stalo, že nezbyly peníze na hudebního skladatele. Mohla jsem proto využít už existující písničky, což jsem nikdy předtím neudělala, a moc mě to bavilo. Člověk se může přesněji trefit do toho, co chce vyjádřit.

Když dělá hudbu skladatel, předává se mu za ni zodpovědnost. Má svobodu, aby si s ní dělal, co chce. Ale když hudba teče jen přese mě, můžu v situacích lépe akcentovat třeba ironii.

Lidé si tě hodně spojují s inscenováním vlastních textů, ale věnuješ se i interpretačnímu divadlu, ve kterém pracuješ s předlohou od jiných autorů. Jaký v tom vidíš rozdíl?

Snažím se teď dojít do fáze, kdy mezi těmito dvěma přístupy rozdíl nebude. Chci, aby mě nic neszvalo v přemýšlení. I když je předem daný text, který se interpretuje, mám pořád pocit, že si s ním můžu dělat, co chci.



A i když inscenace vychází z té či oné knížky, která má dvě stě stran, my jich použijeme například jen dvacet. Jsou to takové extrémny, a to mě baví.

Před nějakou dobou jsi zmiňovala, že inscenace *Ona je živá*, kterou jsi dělala v Divadle v Dlouhé, je tvou poslední inscenací z těžšího životního období. To je tři měsíce a dvě premiéry dozadu. Jak vnímáš svou nejnovější tvorbu?

Poslední zkoušení v A studiu Rubín na inscenaci *Korále okolo hrdla* bylo něčím náročným, protože se domlouvalo tři roky dopředu a mé myšlení se od té doby dost posunulo, takže jsem musela ještě naposledy nastartovat mé staré já. Kdyby za mnou s nápadem inscenovat poezii někdo přišel znovu, už bych do toho nešla.

Naproti tomu inscenace *Ona je živá* v Dlouhé mě neskutečně změnila, *Moje kopyta...* pro mě naopak představují už jiný typ uvažování. A studio Rubín je

mojí poslední inscenací, ve které využívám nějaké mé ověřené postupy.

Když už jsme u *Korálů...*, inscenace je založena na sbírce Marcely Mikuláškové. Proč zrovna tato osobnost a tato sbírka?

Před pár lety přinesly její sbírku Gabriela Mikulková s Martou Ljubkovou, že by podle ní chtěly vytvořit inscenaci. Hledaly někoho na režii, takže tak jsem se k tomu dostala já.

Gábina se už dlouho zná s Honzou Mikuláškem, zkoušela s ním tady v Redutě, takže o poezii jeho maminky věděla a měla k ní veliký vztah. A mně se ta poezie také moc líbila, protože vytváří veliký kontrast, když osciluje mezi gulášem a něčím, co je zase úplně božské.

A hlavně vypráví o touze strašně moc žít. Takže mi to přišlo jednak jako dobrý nápad a na druhou stranu i jako určitý závazek vůči Honzovi. Zároveň je asi



jednoduše dobré oživit někoho, kdo už tady není. O Marcelu Mikuláškové se jako o herečce a režisérce moc mimo Brno nevědělo, a že píše, už vůbec ne. Její sbírka poezie mi přijde jako nečekaně krásný počín.

V poslední době se diskutuje o tom, že je poezie mrtvá. Jak se na to díváš ty?

Určitě není. Myslím si ale, že je na každém, jak přemýšlí a co všechno k sobě pouští.

Mně přišla poezie vřdycky skvělá v tom, že se u ní člověk může brouzdat v nejrůznějších myšlenkových asociacích. A může být něčím hodně osobním, co čteme sami pro sebe, a zároveň ji někteří režiséři umí udělat dobře i na divadle.

I když se nemusí vždy jednat vyloženě o inscenaci. Stačí poezii do divadla vzít a jednoduše přečíst. Ještě před vznikem samotné inscenace jsme to tak v Brně udělali právě s *Korály...*, což bylo vlastně velmi hezké. Při čtení jsem si uvědomila, jak některé věci ve sbírce fungují, a to mi pak pomohlo při inscenování.

Témata outsiderství a jinakosti pro tebe nejsou nová, v inscenaci *Moje kopyta rozryla už zem se však poprvé zaměřuje na zkušenost lidí s poruchou autistického spektra. Navíc ji spojuje se zkušeností zvířat. Co tě ke zpracování tohoto dialogu vedlo?*

Existuje řada výzkumů o tom, že lidé s poruchou autistického spektra mají hodně podobný způsob myšlení jako zvířata. Dokážou se lépe napojit na to, jak zvířata přemýšlejí. My jsme chtěli dělat inscenaci, která by poukazovala na výjimečnost zvířat a na skutečnost, že se k nim chováme spíše jako k nějakým plyšáčkům. Lidé s poruchou autistického spektra se do toho zahrnují vlastně automaticky, protože k nim mají zkrátka nejbliže.

Zároveň se původně zamýšlený koncept ještě trochu změnil. Básnička Eva, která poruchu autistického spektra má, v inscenaci nefiguruje jako Temple Grandin, která ví, proč dobytek nechce chodit kolem mříží. Je spíše někým v podobné pozici jinakosti, kdo má stejně tak odlišný způsob komunikace jako zvířata. S tím si ostatní občas neumí poradit, nebo se do toho ani nechtějí pouštět, což je škoda.

V rozhovoru s Jakubem Molnárem jsi zmínila, že pro inscenaci *Moje kopyta...* jsi prostudovala hodně materiálů. Dokážeš říct, proč jsi měla potřebu hledat další a další informace?

Potřebovala jsem k inscenaci najít bod, ve kterém budu mít pocit, že něco sečvaklo. Že se najednou mám čeho chytit a můžu se toho půl roku držet. Dlouho jsem ale nic nenacházela, takže nejspíše proto jsem pořád něco četla. Pak přišla knížka *Internet zvířat* s obrázky velkých zvířat, která patří do celého světa, takže i do tělocvičny nebo obývacího pokoje, akorát se tam prostě nevejdou, a najednou to šlo.

Mezi herci a režiséry může přirozeně někdy vzniknout nepochopení, když každý rozumí divadelní situaci jinak. Ty často pracuješ i s neherci - v této inscenaci konkrétně s básničkou Evou. Je komunikace mezi vámi něčím specifická?

Ano, Eva je skvělá a zároveň chápe některé věci jinak než my, takže si je musíme často vysvětlovat. Ostatním navíc podle mě bylo jasné, že žádná jiná nedorozumění nemohou během zkoušení začít vznikat, a všichni proto byli na vzájemnou komunikaci připraveni.

Obecně u neherců mám pocit, že mají zkrátka mantinely, respektive občasně hranice, které nedokážou přejít. V ten moment musím vřdycky ustoupit já a nechat situaci tak, aby vyhovovala jim. Přizpůsobit se, aby to pro ně bylo zvládnutelné.

V inscenaci *Moje kopyta...* se mluví také anglicky a ty sama jsi předtím zmínila, že bys ráda dělala představení v cizím jazyce. Lze toto brát jako vědomé překročení hranic českého jazyka?

Ano, já už se o to snažím hodně dlouho. Například v inscenaci *Červotoč*, kterou jsme dělali v Ústí nad Labem, se chvilku mluví španělsky. Originálně jsem chtěla, aby se tak mluvilo celou dobu, ale neměla jsem ještě odvalu to po herečkách chtít. I když se pak ukázalo, že jsem to chtít mohla, protože všechny tři španělsky umí.

Ale ano. Čeština už mi vůbec nevyhovuje a bohužel mám pocit, že je pro divadlo stále automatickou volbou. Myslím, že to ale není tak jednoduché, protože každý jazyk má svou kvalitu a nese vlastní kulturní odkazy. Zní specifickým stylem. Může se proto ukázat, že inscenace o zvířatech by byla úplně nejlepší třeba v norštině. To mě na tom zajímá.

V *Moje kopyta...* to bylo ale také kvůli Evě, která jako člověk s poruchou autistického spektra mluví daleko více anglicky než česky. Má to tak v životě nastavené, protože angličtina se stala daleko jednodušším jazykem než čeština, a i na zkouškách do ní automaticky přepínala.

Obě inscenace, o kterých se tady v rámci festivalu *Divadelní svět Brno bavíme*, měly premiéru v podobnou chvíli. Vidíš mezi nimi nějaké spojitosti, nebo naopak rozdíly?

Myslím, že jsou úplně jiné. *Moje kopyta...* jsou pro mě neskutečně důležitým představením, protože jsme tam začaly dělat některé věci úplně jinak. A Rubín je poslední návrat k něčemu, s čím se ve své tvorbě loučím.

A nakonec - uvidíme tě ještě někdy v Brně?

V příští sezóně bych se měla opět objevit na Provázku. Ráda bych udělala inscenaci pro velký sál a možná kompletně celou ve francouzštině. Uvidíme, co na to herci. Byla by to určitě dobrá výzva.

Rozhovor vedla Adéla Malíková.





Be DSB:
Ibsenovský
fokus



Be DSB:
Intimita na
divadle

MÁ ZVLÁŠTNÍ BÍLOU, SKLENĚNĚ LESKLOU PLEŤ. JAKO BY BYLA ZAHALENÁ DO LEDOVÉ KRUSTY. VŠICHNI VÍ PROČ A MLČÍ O TOM...

Text Martina Kostolná

Existuje speciální druh samoty, který nás přemáhá i ve stavu úplného obklopení druhými. Specifický mráz v koutku nitra každého z nás, jehož ledová chapadla čekají na sebemenší pochybení systému. A pak... severská temnota bývá často redukována na klišé nekonečných zim, sterilitu depresivních interiérů a folklór emocionálně nedostupných lidí. Ve své podstatě však skandinávská díla vyzařují zvláštní typ emocionálního klimatu, v němž ani v nejhřejivějším tichu domova nemusí člověk pociťovat skutečnou něhu. Jako by láska přimrzla spolu s nekonečnými mrazy.

Tísňivá přítomnost temného „Severu“ nefunguje ve festivalových inscenacích jako geografická veličina, ale jako emocionální tundra uchopující prostor psychické krajiny. Nekonečný mráz vytváří svět ochromený tichem, v němž jazyk selhává tváří v tvář tomu nejintimnějšímu. To, co skutečně cítíme, už nelze vyslovit – jako by emoce ulpěly hluboko pod ledovou krustou vlastního mlčení. Chlad se tak neprojevuje jako pouhá estetika severské temnoty, ale jako forma existence: dlouhodobý stav citového podchlazení, v němž lidská touha ztrácí možnost bezpečně proudit světem. Čtveřice inscenací *Domeček pro panenky*, *V zrcadlové síni*, *Faidra (Zatmění)* a *Můj boj. Zamilovaný muž*, všechny skandinávské provenience, přinesla na letošní ročník Divadelního světa Brno mrazivý vánek severního větru i jeho tematické průniky. Temnota se v inscenacích nezobrazuje prostřednictvím prvoplánové tmy, ale skrze nepřítomnost tepla, citovou neprostupnost a nemožnost skutečné blízkosti. Nejedná se však o prvoplánovou severskou „depku“, ale naopak o promyšlenou dramaturgii chladu – všudypřítomnou, všeobíhající a v každém titulu zastoupenou svým specifickým zimomřivým způsobem.

Domeček pro panenky francouzsko-norského uskupení **Plexus Polaire** rozehrává ikonické Ibsenovo drama z perspektivy hlavní představitelky Nory (**Yngvild Aspeli**), jejíž zidealizovaný svět, vystavený na sladké chuti makronek a naivní představě lásky, se během jednoho odpoledne zhroutil. Dnes skoro už archetypální příběh ženské emancipace je v inscenaci rozehráván prostřednictvím loutek v lidské velikosti. Ty jsou protagonistkou ovládnány, dabovány i animovány, jejichž prostřednictvím vypráví známý příběh. Prvotní osamělost Nory na scéně, v jejím dokonale děsivém barevném domečku, mezi loutkami s tmou místo očí, vzbuzuje hluboký pocit diváckého neklidu. Inscenace posouvá původní realisticko-psychologický žánr textu a feministickým čtením jej od základu interpretuje jako horor. Ten zde nevzniká z explicitního děsu, ale skrze pomalu narůstající pocit citového podchlazení a neúnosné nefunkčnosti konceptu domova. Opěrný bod tematické syrovosti můžeme dohledat v konstruktivní rodině jako sterilního modelu, v němž se člověk ocitá uvězněný ve své masce.

Chlad se neprojevuje pouze ve vizuální stylizaci prostoru, ale především v konstruktivní rodině jako zprofanované uhlazeného modelu bez skutečného lidského tepla. Sama Nora popisuje, že hraje předem danou roli, nežije svůj vlastní život. Nápořem děje se idylický prostor dobového obývacího pokoje rozpadá, propadáme se na dno protagonističiny (ne)zdravé mysli, kde se jí zhmotňují výčitky a nepřekonatelná temnota plynoucí z možného testu za její oddanost. Prostorově se materializuje děs i nemohoucnost, když se člověk ocitá zamotaný do pavoučí sítě, jak to zažívá i protagonistka před očima diváctva. Loutky rovněž ztrácejí přidanou hodnotu kulis šťastného domova a mění se

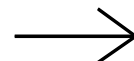
v bezdouché temné schránky. Ty tvoří prostorovou metaforu a manifestaci vztahů zbavených opravdové lásky, citového tepla a svobody. Jejich mechanická nehybnost a mrtvá těla probouzejí představu života bez intimity. Svět vystavený na estetice sladkosti a dekorativní dokonalosti se postupně ukazuje jako prostor bez skutečné možnosti lidského prožitku.

Závěrečnou ženskou emancipaci v Nořině příběhu nelze číst jako šťastný konec, ale spíše jako vstoupení do chladu neznáma. **Yngvild Aspeli** se ocitá ve střetu se svou loutkovou verzí, s obrazem ženy, který o ni vytvořilo její okolí i manžel Torvald (**Viktor Lukawski**). Performerka a její loutková dvojnice vytvářejí obraz rozštěpené identity – ženy existující zároveň jako člověk i jako pečlivě vyrobený konstrukt. Ovládnána gigantickou pavoučicí vlastní temnoty a vystavená téměř úplné proměně v mechanickou figurínu je nakonec schopná z této role vystoupit. V destruktivním gestu rozbíjí svět loutek kolem sebe, počínaje umělými dětmi i zbytkem dokonale vystaveného domova. Neodchází však do bezpečí ani jistoty, pouze s otevřenou možností konečně existovat mimo naučenou roli.

Kontrapunktem vůči ostatním severským titulům festivalu je inscenace **A studia Rubín** *V zrcadlové síni* na motivy stejnojmenného komiksu **Liv Strömquistové** – feministická komiksová esej o kráse, sebeobrazu a prodejnosti vzhledu. Inscenace **Lucie Ferenzové** důmyslně pracuje s černým humorem, jenž odhaluje brutalitu systému krásy. Severský chlad se zde neprojevuje skrze ticho a citovou prázdnotu, ale prostřednictvím absurdity, která činí existenciální úzkost směšnou, aniž by ji skutečně rušila. Parodie zde nefunguje jako popření temnoty, ale jako možnost, jak v ní vůbec přežít.

Pohled dovnitř magické škebličky, která je domovem trojice mořských panen a jedné ženské pohádkové antagonistky (**Nataša Bednářová**, **Anita Krausová**, **Markéta Ptáčnicková**, **Anežka Šťastná**), otevírá bizarní podobu funkce severské temnoty, kde se smích stává obranným mechanismem proti chladu. Přítomnost mořských panen jako protagonistek na scéně není vůbec náhodná. Sirény nepředstavují pouze symbol ženské objektivace, ale i existenciální model bytosti odsouzené k životu permanentně vystavenému pohledu. Tyto mytické bytosti, neboli objekty mužské projekce, jsou navždy odsouzeny existovat pouze jako vizuální reprezentace erotické touhy. Jejich krása je zároveň jejich kletbou. To jde neúprosně ruku v ruce s dnešní dobou, kdy podle autorky člověk už nevlastní své tělo, ale pouze spravuje jeho mediální prezentaci. Stejně jako kvarteto bájných žen otevírajících a převtělujících se do radikálních lidských osudů. To vše v permanentní prostorové přítomnosti sociálních sítí.

Liv Strömquist prostřednictvím své textové předlohy přináší otázku: Kdy jsme se sami stali paparazzi



vlastních těl? Nekonečný proces sebepozorování, v němž člověk přestává obývat vlastní tělo a pouze spravuje jeho reprezentaci. Pracuje s obrácenou verzí voyeurismu a ptá se, co nastane, když se objektem chladu stane vlastní tělo? Temnota zde nevyrostá z absence lásky mezi lidmi, ale z nemožnosti navázat intimní vztah vůči sobě samému. Identita performerstva se v inscenaci rozpadá, černý humor nepůsobí jako úleva, ale jako obrana vůči mrazu permanentního hodnocení sebe sama. I krása se stala produktem kapitalismu, nekonečnou touhou po něčem lepším, než jsme my sami.

U pokřiveného odcizení se vlastní tělesnosti ještě chvíli setrváváme. Mezi letošní inscenace brněnského fokusu festivalu byla zařazena i enquistovská adaptace antického mýtu o nešťastné lásce jedné ještě nešťastnější ženy. *Faidra (Zatmění)* **Národního divadla Brno** tvoří vizuálně podmanivé dílo, jež namísto rozpáleného řeckého slunce přenáší diváctvo do jakéhosi univerzálního bezčasí, jehož dominantou je éros zamrzlý do sebedestrukce.

Režie **Jakuba Šmída** konotuje se studenou textovou předlohou **Pera Olova Enquista** a snaží se původně antickou tragédií přenést do podmínek dnešního světa, kde se na protagonistku Faidru (**Hana Briešťanská**) okolí nevidá pouze s výstražně zdviženým prstem. Její postava je chápána jako vyprahlá a osamělá stárnoucí žena, jejíž touha po nevlastním synovi Hippolytovi (**Viktor Kuzník**) vyrůstá z hluboké nenávisti k vlastnímu tělu i sobě samé. Vedle osobní tragédie nese inscenace i tíživost celospolečenskou. Postavy nekonají bolest ze svého vlastního potěšení, pouze opakují předem zažité společenské vzorce, vůči nimž nebyly dostatečně silné se vzepít. Severský chlad se tak na půli cesty potkává s antickým mýtem. Ten není vnímán jako monumentální tragédie ženské Ananké, ale jako pocitová studie emočního podchlazení a nemožnosti úniku před sebou samým. Na koncentrované ploše můžeme sledovat studii emocionální izolace a navzdory hluboké touze i neschopnost adekvátně artikulovat vlastní potřeby. Faidra ve **Šmídově** interpretaci není primárně athénskou královnou, ale spíše osamělým člověkem uvězněným ve vlastním nitru. Její erotická touha je více vyčerpaná než dráždivá, spíše pomalu ochlazujícím procesem sebedestrukce než spalující silou.

Výraznou dominantou inscenace je její vizuální složka. Scénografie **Martina Chocholouška** pracuje s vizí jakéhosi podivného královsky hotelového pokoje, navíceného nabilo, místy evokujícího až vypostravenou psychiatrickou celu, kam ani navzdory otevřeným oknům nepronikne jediný kus tepla. Kostýmní akcentace **Petra Vitka** čerpá z původní Enquistovy představy Faidry jako zrudlé americké paničky z Beverly Hills, uvězněné ve zlaté kleci svého promarněného života. Inscenace záměrně pracuje s mezilidskou odci-

zenou sterilitou, jež vytváří napětí odrážející nevyslovené touhy. Temnota vychází z nitra postav, jako by pod ledovou krustou zamrzli všichni, nejen traumatizovaná Aricie (**Kateřina Mizeráková**). Konceptuálně nosný pocit chladu, vycházející z nevyčíslených slov, zbytečné smrti a nedostatečnosti lásky v prostorách domova, postupně tlí a vytváří ve výlevce umístěné na forbině chuchvalec temných vlasů, z jejichž stejného materiálu je vytvořen i Faidřin pohřební šat. Všechno potlačené se postupně začíná materializovat před očima diváctva. Smrt nepřichází jako náhlé tragické vyústění, ale jako nezlomný moment, kdy led navždy zvitězil v athénském paláci. Antický rozměr mizí a zůstává jen seversky intimní obraz pomalého rozkladu, v němž krutá zima pronikla až do samotné podstaty mezilidských vztahů.

Inscenace *Můj boj. Zamilovaný muž* Divadla Na zábradlí rozvíjí motiv chladu prostřednictvím voyeuristického zkoumání mezilidské intimity a mrazivosti společenských vztahů. Emocionální paralýza každodennosti a únava z lásky dokresluje interpretační rovinu temnoty severských textů, nepůsobí však jako prvoplánová „severská deprese“, ale spíše jako promyšlená dramaturgie studeného odcizení. Režisér **Jan Mikulášek** čte druhý díl kontroverzní knižní série **Karla Ove Knausgård**a jako jevištní báseň lidské všednosti, z jejíž každodenní stagnace jako by nevedla cesta ven. Zaseknutí se v dokonalé „Scandi design“ skříni či bytě, kde se všichni blízcí lidé sarkasticky zjevují jako děsiví „bubáci“ pod postelí, tlumočí nepřekročitelnou propast samoty i v obklopení nejbližších. Pod vizuální uhlazeností a až sterilní dokonalostí však něco nezadržitelně hnije, něco, co se dlouho hlásí o slovo.

Na jevištní interpretaci je sympatická její vědomá práce s dvojznačností výkladu prezentovaných situací románového díla. Knižní sérii *Můj boj* doprovázela jedna kontroverze za druhou, od samotného problematického názvu až po otázku literární svobody (ne)překračující etické hranice. Manželka Karla Oveho Linda, vedle své románové podoby také švédská autorka, ve vlastní knižní tvorbě vytváří korekci obrazu příběhu svého bývalého manžela. **Mikulášek** proto vědomě pracuje s dualitou interpretované reality, přičemž nechává otevřené a interpretačně volné vztahové konflikty. Inscenaci lze chápat jako hlubokou sondu do partnerských vztahů, kde z původního vášnivého vzplanutí zůstal jen chlad a temnota severu.

Voyeurismus nefunguje jen jako inscenační postup, ale i jako etický a emocionální princip celého Knausgårdova univerza. *Můj boj* vytváří z banality předmět pozorování partnerských hádek, rodičovství, sexu, trapných sociálních momentů... zkrátka všeho, co by normálně mělo zůstat za zavřenými dveřmi bytu. Temnota tak nevzniká z velkých tragédií, ale z nepříjemné blízkosti obyčejného života. Inscenace staví diváctvo

do role tichého pozorovatele cizí intimity, kde i ty nejbanálnější úkony nabývají ledové intenzity. I když je zprostředkován přístup k extrémně osobním záležitostem, necítíme teplo, naopak vzniká odstup. Mrazivost inscenace nevyrůstá pouze z rozpadu vztahu, ale i z vědomí, že jsme svědky něčeho, co nám možná vůbec nemělo být zpřístupněno. Je to temnota pohledu, která nám nedovoluje přestat sledovat cizí bolest.

Festivalový fokus „severního větru“ s sebou přivánu hluboký ponor do mrazem obité introspekce lidského jedince. Tam, kde se tlukoucího srdce jednou dotkne nevlídná námraza, už jen velmi komplikovaně vyrostle nový život. Skandinávská literatura v lidech nezvyklých na temnotu rozsáhlých plání a věčné noci často vzbuzuje pocit bezradnosti, jako by z komplikovanosti lidské duše neexistovalo východisko. Tyto texty však neotevírají obyčejnou temnotu, ale její velmi specifický druh: tichý, pomalu se usazující chlad, který člověka nepohltní naráz, nýbrž jím postupně promrzá až do samotné základní struktury intimity. A ta syrová temnota je v něčem paradoxně nejživější.

Plexus Polaire - Domeček pro panenky. Režie, koncept, adaptace a hra Yngvild Aspeli, dramaturgie Ane Marthe Sørlie Holen, scéna a loutky Paola Rizza, světelný design Xavier Lescat, hudba Jherek Bischoff, zvuk Viktor Lukawski, kostýmy Coco Petitpierre. Hrají Yngvild Aspeli, Viktor Lukawski, Paola Rizza, Ane Marthe Sørlie Holen. Psáno z reprízy v rámci DSB dne 16. května 2026.

Astudio Rubín - V zrcadlové síni. Režie Lucie Ferenzová, dramaturgie a scénář Dagmar Fričová, scénografie a kostýmy Patricia Talacko, hudba Markéta Ptáčnicková, světelný design David Oupor. Hrají Nataša Bednářová, Anita Krausová, Markéta Ptáčnicková, Anežka Šťastná. Psáno z reprízy v rámci DSB dne 19. května 2026.

Národní divadlo Brno - Faidra (Zatmění). Režie Jakub Šmíd, dramaturgie Barbara Gregorová, scénografie Martin Chocholoušek, kostýmy Petr Vitek, hudba David Hlaváč, světelný design Karel Šimek, hudební nastudování Petr Svozílek, asistentka režie Martina Kostolná. Hrají Hana Briešťanská, Viktor Kuzník, Kateřina Mizeráková, Vladimír Krátký, Roman Nevěčný, Jana Štvrtecká, Isabela Smečka, Kateřina Liďáková. Psáno z reprízy v rámci DSB dne 20. května 2026.

Divadlo Na zábradlí - Můj boj. Zamilovaný muž. Podle knihy *Můj boj 2: Zamilovaný muž* Karla Ove Knausgård. Režie Jan Mikulášek, překlad Klára Dvořáková Winklerová, dramaturgie Dora Štědroňová, Jan Mikulášek, dramaturgie Dora Štědroňová, scéna a kostýmy Marek Cpin. Hrají Miloslav König, Simona Lewandowska, Anna Kameníková, Dita Kaplanová, Jiří Vyoralík, Michal Bednář. Psáno z provedení v rámci DSB dne 21. května 2026.



ROZHOVOR



DORA ŠTĚDROŇOVÁ: REALISMUS JE VŠEDNÍ, FANTAZIE BEZBŘEHÁ, ALE KDYŽ DOJDE K PRŮNIKU, VZNIKÁ ZÁZRAK.

S uměleckou šéfkou Divadla Na zábradlí Dorou Štědroňovou o nevšední všednosti románové série *Můj Boj*, o práci s introspektivním materiálem a o širokém žánrovém rozpětí nepravidelné dramaturgie.

Divadlo Na zábradlí letos naprosto dominovalo Cenám divadelní kritiky v několika kategoriích - od nejlepších hereckých výkonů až po titul Divadlo roku. Utvrzuje vás tento úspěch ve vašem dosavadním směřování?

Divadlo se samozřejmě nedělá pro ceny, ani kvůli cenám, ale když tento úspěch nastal, měla jsem obrovskou radost. Nejen kvůli sobě, ale především kvůli celému týmu. Pokud se snažíte usilovně pracovat a daří se vám mít kolem sebe lidi, kteří s vámi jdou a naplňují, někdy i překonávají vaši představu, je to skvělé. A to se nám Na zábradlí teď daří. Máme skvěle sehraný soubor, ve kterém má každý své nenahraditelné místo, máme dobrý tým v zákulisí a v čele s Petrem a Honzou Mikuláškem děláme divadlo, které nás baví

a přináší nám radost a naplnění. Vedle cen je to také zájem kritiky a diváků, do konce sezony nám zůstávají už jen poslední lístky a na téměř každou reprízu jsou seznamy lidí, kteří čekají, zda se nějaký lístek přece jen neuvolní. To je opravdu sen. Zvlášť když si troufám tvrdit, že náš repertoár není podbíživý ani předvídatelný. Hledáme témata, náměty a texty původně pro divadlo neurčené, soustředíme se na současnou světovou i českou prózu a známé tituly necháváme stranou.

V sezóně 2028/2029 se stanete uměleckou šéfkou činohry Národního divadla Brno. Plánujete se také dramaturgicky podílet na festivalu Divadelní svět Brno?

Se zahraničním divadlem mám řadu zkušeností, sleduji evropskou scénu, protože v tuto chvíli jsem šéfdramaturgyní Mezinárodního divadelního festivalu v Plzni. Doufám, že budu pro DSB přínosem, a plánuji podobu DSB určovat, aktivně se podílet na výběru, směřování i ideji festivalu.

Za inscenaci *Můj boj. Zamilovaný muž*, která je součástí tuzemského programu festivalu Divadelní svět Brno, získal Miloslav König Cenu divadelní kritiky 2025 za nejlepší mužský herecký výkon. Knižní série *Můj boj* od Karla Ove Knausgärda se na první pohled nejeví jako tradiční předloha pro divadelní inscenaci - jde o text značně nedějový, pracující s banalitou všednosti a fragmentárností. Čím vás román natolik zaujal, že jste se jej i přes tyto překážky rozhodli inscenovat?

Zaujalo nás hlavně to, jak Knausgård otevřeně a bez příkras zachycuje každodenní život - vztahy, rodičovství, selhání i touhu po nějakém vyšším smyslu, má takovou zvláštní schopnost proměnit každodennost v existenciální drama. Knausgård píše o věcech, které známe všichni, ale málokdo je tak přesně a bez obalu pojmenuje. Právě tahle radikální všednost nás přitahuje i v divadelní práci, je to neustálé hledání výrazových prostředků pro to, co se vlastně běžně neukazuje - drobné napětí, trapnost, mlčení. Navíc jeho text dává velký prostor k volné adaptaci, práci s jazykem, rytmem, obrazem. Je to upřímný, vrstevnatý materiál, se kterým se dá jít do hloubky.

Podle čeho vybíráte romány k divadelnímu zpracování? Jaké parametry by podle vás měly splňovat?

Musí to být literatura, která vás zaujme tématem i zpracováním, která svou vícevrstevnatostí umožňuje proniknout pod povrch, nacházet vlastní cesty a způsob vidění tématu či příběhu.

Pro mě je v inscenaci výrazná linka chladu - ať už vizuálního, jakéhosi „severského“, tak i mezilidského, místy až klaustrofobního. O čem je pro vás *Můj boj*?

Ústředním tématem knihy i inscenace je především láska - avšak ne idealizovaná, nýbrž láska vnímaná jako tvrdý, někdy až krvavý zápas, v němž se zrcadlí i každodenní těžkosti a pochybnosti. Knausgård neuhýbá před nepříjemnými pravdami a s nesmírnou otevřeností zkoumá své vztahy, vnitřní pocity i myšlenky, čímž vytváří syrový a přesvědčivý obraz svého života, našeho světa.

Kromě ocenění za nejlepší mužský herecký výkon získalo Divadlo Na zábradlí na Cenách divadelní kritiky mimo jiné i cenu za nejlepší ženský herecký výkon pro Magdalénu Sidonovou za roli Clarissy v inscenaci *Paní Dallowayová*, kterou diváci také uvidí na festivalu. I Virginia Woolfová

při psaní vycházela z reálných osob, ale způsobem, který osobní rovinu rozpouští v univerzální sféru. Která z těchto tvůrčích strategií je vám bližší?

Jednoznačně spojení obou rovin - miluji, když z reálného, pravděpodobného se propadáte do imaginativních hlubin, když se stříhem ocítáte v jiném kontextu, v nepředvídatelných konstelacích. Jako divák i jako tvůrce miluji momenty překvapení, otevírání světů s vlastními pravidly, kdy je člověk znejističován a uváděn do neznámého kontextu. Realismus je všední, fantazie bezbřehá, ale když dojde k průniku, vzniká zázrak.

Knausgård i Woolfová pracují s vnitřním světem postav jako hlavním „dějištěm“ příběhu, v němž je realita filtrována skrze jejich perspektivu. V čem je pro vás inscenačně lákavé pracovat s takto introspektivním materiálem?

Je to jedna z možných cest - vzít si nitro člověka a šfourot se v něm, hledat a osahávat možné vrstvy a zákruty. Zároveň je ale také osvěžující se z tohoto ponoru vynořit a zabývat se zase jiným tématem i formou zpracování, při kterých jde psychologie stranou.

Máte ambici přenést některé osvědčené a kritikou oceňované postupy z Divadla Na zábradlí do Národního divadla Brno? Mám na mysli například dramaturgický výběr, styl inscenací či nepevnost textů.

Jednoznačně bych chtěla v naší cestě pokračovat. Myslím, že tato nepravidelná dramaturgie umožňuje nacházet témata v neotřelých, neviděných zpracováních, nabízí široké žánrové rozpětí a vede herce k novým úkolům.

Jaká témata byste chtěli společně s Petrem Štědrónem dramaturgicky otevřít v Národním divadle Brno - zejména v Mahenově divadle, které je tradičně spojeno s konzervativnějším repertoárem i publikem?

Myslím, že témata si neseme v sobě a nerozhoduje, kde se právě nacházíte. Obecně řečeno, jde o kombinaci otázek existenciálních, ty mám určité na prvním místě, se společensko-politickými.

Může si podle vás velká instituce, jakou je Národní divadlo, dovolit výraznější repertoárové riziko?

Tento pohled bych si nechtěla připouštět, vždy když jsem si myslela, že udělám tzv. úlitbu divákovi a sáhnu po lehké komedii, dopadlo to špatně. Divák se nesmí podceňovat a jedinou možnou cestou je pro mě nahlížet na věc zevnitř - ne tedy co chce vidět divák, ale hledat kvalitní předlohy, sebevědomé a imaginativní režiséry a otevřené herce. Pak teprve máte šanci, že vznikne divadlo, které s divákem komunikuje, přináší mu nečekané zážitky a stojí mu za to se do divadla vracet.

Rozhovor vedla Martina Kostolná.





MAGICKÁ SÍLA MATERIALITY MATERIÁLU ANEB DIVADELNÍ SVĚT PLNÝ LOUTEK NA NĚKOLIK ZPŮSOBŮ

Text Lea Valentová

Loutka jako objekt i subjekt, mrtvá i živá, ona zvláštní kouzelná entita, která jako by stála na pomezí dvou světů. Už ve své esenci koncentruje toto hraniční bytí, určité zneklidňující, ba o to přitažlivější a hravější tajemství, či možná dokonce magickou sílu. Maňásci, marionety, objekty, antropomorfní či stínové figury - forem existuje nespočet a každá otevírá jiný způsob práce s imaginací, emocí či tvorbou významu. Už dávno neslouží pouze jako zástupní předmět herectva, jelikož disponuje svými vlastními specifiky, materialitou - osobitou „tělesností“ i způsobem přítomnosti na scéně. Ať už jde o předmět ze dřeva, hlíny, textilu nebo porcelánu, svými vlastnostmi dokáže výrazně ovlivňovat samotný umělecký akt a svou jinakostí proměňovat divácké vnímání. Jaký potenciál nám teda ony zvláštní existence nabízejí? Jaké příběhy a témata dokážou podpořit či rozvíjet? Na tyto i mnohé jiné otázky o možnostech tohoto typu divadla se nám jednou ze svých dramaturgických linek pokusil odpovědět i letošní ročník festivalu Divadelní svět Brno, a tak zároveň dokázat, že loutkové či objektové divadlo není a ani nikdy nebylo přínosné či podnětné jenom pro děti.

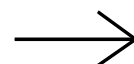
Děsivé antropomorfní loutky v životní velikosti využívá francouzsko-norský soubor **Plexus Polaire** ve své temné interpretaci snad nejslavnější hry norského dramatika **Henrika Ibsena** *Nora aneb Domeček pro panenky*. Jeho umělecká šéfka **Yngvild Aspeli** se v této inscenaci sama ujímá role Nory – ženy, která jako by sama byla loutkou ve vlastním barevném domečku, figurkou pečlivě naaranžovanou do role poslušné manželky a matky, uvězněnou ve své životní situaci. Právě motiv ovládnutí a hraní společenských rolí se zde stává jedním z hlavních významových klíčů, a tak hororovost inscenace nepramení z explicitního násilí, ale z neustálé oscilace mezi živým a mrtvým, člověkem a objektem. Významotvornou roli zde hraje samotná manipulace s loutkami, jelikož je v některých momentech přiznaně ovládá samotná Nora zdůrazňující vyprávění ze své vlastní perspektivy. Jindy jsou zase vodiči skryti, a tak se loutky naoko znepokojivě hýbou úplně samotné jako přízraky skryté ve tmě. Snad ještě víc než ze samovolného pohybu zde však temnota vyrůstá právě z mrtvolnosti loutek, z jejich nepřírozené umělé strnulosti, malátnosti či možnosti práce s jejich materialitou, která poskytuje prostor k aktům, jakými jsou odtržení hlavy od krku, deformace či nepřírozené pohyby, kterých lidský performer nikdy nemůže dosáhnout. Inscenace tak prostřednictvím loutkových principů dává v jakési patologické podobě vyniknout děsivosti skryté mezi řádky feministického čtení Ibsenova textu.

Spíše young adult publiku je určena taky loutková inscenace **Brr a Skrr** od uskupení **KWOSHCH**, přičemž se v ní loutky ukazují znovu v diametrálně odlišné poloze a konotaci. Jde v podstatě o jakýsi odvázaný rapový koncert prolínaný příběhem dvou kamarádů, kteří se společně rozhodnou „dělat hudbu“ a žít si tak svůj americký sen. Jedná se pak o vědomě prvoplánové hořkosladké vyprávění, jelikož „jak už to v divokém světě hip-hopu bývá“, jejich prudký vzestup na vrchol slávy nevyhnutelně doprovází drogy, sex či jiné závislosti, materialismus, vyhoření a bezbřehá zhyralost. Postavy rapujících přátel tvoří nadrozměrné hlavy s velkými ústy, zatímco těla vznikají z rukou performerů (**Josef Bobeš Havelka**, **Mathias Baresel**), kterým se tak otevírá možnost skutečně úzkého propojení s materiálem i energičtější scénické manipulace s ním. Loutka jim nabízí jakousi pohybovou svobodu, možnost deformace i přehnané expresivity, díky čemuž se jim daří vytvářet mimořádně intenzivní atmosféru celé show. I navzdory absenci skutečného těla vzniká na tomto koncertě silné energetické napojení mezi zpěváky a publikem. Inscenace tak ukazuje, že loutka nemusí být jen prostředkem poetizace či metafory, ale může fungovat i jako nástroj syrové energie, koncertní dynamiky a intenzivního smyslového zážitku.

Zcela odlišný typ loutek pak přineslo na scénu **Divadla Radost** umělecké uskupení **FRAS** v inscenaci *Kawloon: Největší dům na světě*. Ta vypráví příběh

chlapce jménem Tuan, který se spolu se svou psí průvodkyní Aiko vydává hledat klíč od svého nového domova a během cesty objevuje zákoutí jakéhosi města ve městě v Hongkongu, jehož název inscenace nese. Bloudí stěnami tohoto spletilého labyrintu, po dlouhá léta nepodléhajícího žádné vládní kontrole. Tato obskurní oblast vyrostla z původní obranné pevnosti a postupně se proměnila v gigantický dům poskytující útočiště více než padesáti tisícům obyvatel. V osmdesátých letech minulého století zde dokonce byla zaznamenána jedna z nejvyšších hustot zalidnění na světě. Dnes už však tento monumentální komplex neexistuje, před více než třiceti lety byl srovnán se zemí a spolu s ním zmizela i řada příběhů, jejichž dějištěm se stal. Právě vzpomínkovost a pomíjivost se zde stávají základním principem zvolených inscenačních prostředků. Performeri **Matěj Šumbera** a **Antonín Brukner** kombinují na velkém plátně drobnou projekční „slideshow“ ovládanou přímo na scéně se stínovými loutkami, jimž propůjčují pouze své hlasy. Jako by tím naznačovali, že se o tomto téměř bájném místě dnes můžeme dozvědět už jen prostřednictvím fotografií, vyprávění a archivních záznamů. Tuanův konkrétní příběh se tak stává univerzálnějším, není ani tak individualizovaným osudem, jako spíše ilustrací či hypotetickým obrazem jednoho z mnoha životů prorůstajících stěnami spletilého domového organismu. Toto vyznění dotváří i drobné fantazijní momenty, jako například scéna, kdy ryba na projekci vyletí z pánve a její obraz se zastaví až vysoko nad hlavami diváků, což ještě více posouvá inscenaci směrem ke snové vzpomínce. Vyprávění se tak zvláštním způsobem odosobňuje a mění v emblematickou připomínku místa, které fyzicky zaniklo, ale jeho duch dál přežívá skrze podobné příběhy.

K jakémusi historickému fokusu využila loutek i inscenace *Soudružky s kroužky* divadla **Alfred ve dvoře**. Tvůrci kolektiv ve složení **Dominik Migač**, **Marta Hemannová** a **Jan Pichler** v ní prostřednictvím plochých loutek vtahují diváctvo do světa československé normalizace. Ze scény září uniformní panelová sídliště, před Jednotou stojí fronta na rohličky, ve které postávají ženy v červených kostýmcích obdobného střihu – snad vystřížených z časopisů *Burda* či *Praktická žena*, zatímco z televizorů ve výlohách zní nadšený hlas moderátora komentujícího úspěšná vystoupení cvičenců a cvičenek spartakiády. Více než o vyprávění konkrétního příběhu se inscenace snaží navodit atmosféru a impresi běžného dne této doby, což se jí daří velmi působivě nejen skrze vytvářené obrazy, ale i prací se zvukem televizních či rozhlasových nahrávek. Přestože by se mohlo zdát, že jde vzhledem k hravosti a lehkosti, s jakou inscenace k období přistupuje, o značně zromantizovaný obraz, právě tato stylizace se stává důležitou součástí vyprávění. Všechno působí, jako bychom sledovali nedělní dopolední vysílání Československé televize, v němž se lidé ve frontách usmívají a vše se tváří harmonicky a spokojeně.



Tento motiv zprostředkované a upravené reality však inscenace zároveň sama přiznává. Před diváky stojí velký plochý panel, přičemž veškeré dění se odehrává pouze v malém výřezu uprostřed, rámovaném jako televizor značky Tesla. Celek navíc otevírá slogan „Se Sovětským svazem na věčné časy“ a výpadky světla či drobné mezery ve vyprávění jako by připomínaly, že obraz, který sledujeme, není úplný, že tehdejší realita nebyla tak zářivá, jak ji ukazoval televizní obraz. Na jednu stranu vše působí příjemně analogově a samotná mechanika dvourozměrných loutek je fascinující, ale sama plošnost jako by naznačovala, že sledujeme pouze zjednodušený, „dvoudimenzionální“ výřez, úsměvně absurdní, uhlazenou reprezentaci světa, nad jejíž směšností se dnes laskavě pousměje neje-den z nás, možná i naše mamičky či babičky.

S tématem rezonujícím napříč generacemi pracovala i inscenace *Mouchy aneb Po.hádkách* od uměleckého kolektivu **TMEL**, která vznikla jako koprodukční projekt festivalu. Přívětivou a hravou formou otevírá problematiku problémů – těch malých i větších společníků, které si všichni denně nosíme s sebou. Tyto po světě poletující potíže zde zkoumá hlavní „problémolog“ Rupert Kotrmelec a ony neposedné „mouchy“ se zde zjevují jako roztomilé chlupaté bytůstky. Všichni je máme, a tak bychom neměli být zlí na ně, ani sami na sebe, a už vůbec ne je ignorovat nebo před nimi schovávat hlavu do neprostupné krabice. Inscenace naopak vybízí k tomu zkusit se s nimi trochu spřátelit, vést dialog, aby se jednou nespojily a nepřerostly nám přes hlavu. A pokud už některá z těchto našich much způsobí nějakou tu po.hádku, inscenace připomíná, jak podstatné je umět říct „promiň“. Právě to je něco, co nepotřebují slyšet jen děti, ale možná ještě více my dospělí. Se samotnou loutkou se zde však nepracuje prvoplánově a není nositelem významu pouze proto, že jde programově o představení pro děti. Její forma je zvolena mimořádně důvtipně. Celý svět malého jeviště ovládaného **Antonii Rašilovovou** připomíná barevné dětské hračky, stavebnice či skládačky, jako by tím odrážel i postoj, který inscenace vůči problémům nabízí. Možná bychom se na své každodenní starosti (nebo alespoň na ty menší) neměli dívat jako na temnou a vše pohlcující sílu, ale spíše jako na hlavolam, který chceme a dokážeme vyřešit, nebo jako na labyrint, z nějž je nakonec vždy možné najít cestu ven.

Zatímco v některých inscenacích se loutkám a objektům dařilo mezi světem dětí a dospělých nacházet společné jmenovatele, případně tuto často uměle konstruovanou hranici zcela stírat, z programu vystupuje i inscenace, která se sice o budování mostu mezi oběma skupinami snaží zcela explicitně, paradoxně je tomu však do velké míry opakem. Projekt *Táta už nemůže!* od uskupení **Ufftenživot**, vzniklý rovněž jako koprodukce festivalu, je osobní výpovědí performerů a herce **Jiřího Šimka** reflektujícího vlastní zkušenost rodiče a s ní spojenou únavu, frustraci i množství dal-

ších emocí. Inscenace se snaží propojit potřeby rodičů a jejich potomků, avšak z mé osobní perspektivy (a jako člověk bez vlastních dětí cítím nezbytnost tuto pozici přiznat) vytváří až příliš mnoho zbytečných dělení. Už v úvodu performer vyzývá děti, aby si na chvíli zacpaly uši, protože následující věta je určena pouze rodičům. Tím se hned na začátku ustavuje představa, že existují věci, co děti slyšet nemohou nebo pro ně jednoduše nejsou. To je samozřejmě v určitých situacích legitimní, nabízí se však otázka, zda by nebylo možné hledat takovou formu sdělení neoddelující věkové skupiny právě ve chvíli, kdy jsou společně přizvány do jednoho prostoru. Samotná inscenace začíná marionetovými výjevy z běžného rodinného života, syn Kašpárek si nechce čistit zuby nebo vyžaduje lízátko, sklouzává se však k poměrně tradičnímu loutkovému gagovému humoru. Následně se otec jako figurka vydává do pohádkového světa, kde absolvuje cestu vedoucí k uvědomění si vlastních chyb, aby už nebyl „táta prďavec“. Další problém se tu pak objevuje ve využití titulků zprostředkovávajících rodičům osobní myšlenky a pocity **Šimka** spojené s rodičovstvím, stejně jako upřímné výpovědi dalších lidí. Tyto texty jsou promítány vysoko nad hlavami dětí, které často ještě ani neumějí číst, a tak vzniká další rovina (ne)komunikace, k níž děti nemají přístup a zbytečně je vyčleňuje z celku. Jim je zase nabídnut hravý barevný vizuál ze skládaček, jež jsou v jednu chvíli dokonce vyzvány uklidit, opět však pouze děti, nikoli dospělí. Pozitivní alespoň je, že inscenace nakonec směřuje k vzájemné omluvě otce a syna a po skončení představení následuje herna, kde se rodičům o děti na čtyřicet minut postarají, aby si oni mohli odpočinout či si dopřát drink. Zůstává však otázkou, zda by nebylo možné přistupovat k publiku jednoduše jako k lidem, některým menším a jiným větším, a hledat jazyk, který by byl vlastní oběma skupinám.

Loutky **Divadelního světa Brno** tak přinesly skutečně hodné tvarů, forem a barev, avšak vyvstává jedna, která si zvolila výrazně odlišnou strategii – jeden kulatý stůl, takřka úplné ticho a několik rozpouštějících se časoprostorových momentů, během nichž se na malé ploše odehrává neustálý koloběh vzniku a zániku. Tak by se dala popsat objektová inscenace *Natura Kultura* z dílny performerů **Bibi Stevens** a **Nebe Motylové**. Prostřednictvím úplně obyčejných předmětů, ať už nalezených v přírodě nebo třeba na půdě u babičky, vytváří rozvětvenou jevištní impresi neustále probíhajícího přírodního procesu, jehož kouzlo spočívá právě v tom, že si do něj každý pár očí v hledišti (dětský i dospělý) může promítnout své vlastní příběhy. Pomalost a ticho se zde stávají aktivizujícími elementy podněcujícími soustředění, a to i na to, co v uspěchané každodennosti zahlcené stimuly často zcela uniká pozornosti. Jemné doteky **Bibi Stevens**, spíše v roli nenápadné průvodkyně, pomáhají objektům nabyvat duše, jako by Bibi naznačovala způsob, jakým je možné přistupovat ke světu kolem nás v běž-



ném životě. A to může být inspirativní a zcitlivující úplně pro všechny v hledišti. Zpočátku se inscenace drží především přírodních objektů, které jsou samy o sobě plné kouzla, objevuje se rostoucí makovice nebo žilná pohyblivá se zdánlivě sama od sebe (respektive s pomocí **Nebe Motýlové**, která těmto drobným kouzlům po celý čas nenápadně napomáhá zpod stolu). Postupně se však vynořuje i hrací skříňka s baletkou či zlaté rybičky na provázku, jako by z přírody začala vyrůstat kultura; nebo do ní spíše organicky vrůstat. Koneckonců, neformuje svébytné dílo i řeka omývající kameny? Nepřetváří snad prach časem obrazy, na nichž se po léta usazuje? Možná právě v tom spočívá jedna z inspirací objektového divadla – v možnosti soustředit se také na jiné než čistě lidské příběhy a znovu objevovat dětskýma očima citlivost vůči věcem, které nás obklopují.

Letošní ročník festivalu nabídl hned několik silných inscenací pracujících s těmito záhadnými objektovými bytostmi invenčně a v nejrůznějších kontextech. Ukázaly, že loutka může být prostředkem poetické imaginace, grotesky, hororu, intimní vzpomínky i společenské reflexe, a že bychom je tak neměli po skončení dětství odkládat navrch skříně do velké zaprášené krabice spolu s představou, že jsme z nich jednoduše „vyrostli“. Loutky a objekty totiž nejsou jen reliktem dětských her, ale svébytnými entitami, které dokážou otevírat nové způsoby vnímání světa. Právě svou podivnou existencí na hranici živého a neživého či člověka a věci mohou pomáhat budovat mosty mezi generacemi, mezi člověkem a materiálem, mezi realitou a imaginací...

Plexus Polaire – Henrik Ibsen: Domeček pro panenky. Režie Yngvild Aspeli, Paola Rizza, hudební skladatel Guro Skumsnes Moe, sbor Oslo 14 Ensemble, tvůrci loutek Yngvild Aspeli, Sebastien Puech, Carole Allemand, Pascale Blaison, Delphine Cerf, Romain Duverne, scéna François Gautier-Lafaye, choreografie Cécile Laloy, světla Vincent Loubière / Marine David, kostýmy Benjamin Moreau, hudba Simon Masson / Raphaël Barani, jevištní technika, manipulace Alix Weugue / Léa Bres, dramaturgie Pauline Thimonnier, scéna Eklektik Sceno, účinkující – loutkáři Yngvild Aspeli / Maja Kunšič, Viktor Lukawski / Jofre Carabén.

Psáno z reprízy 16. května 2026 v rámci Divadelního světa Brno v Mahenově divadle.

KWOSHCH: Brrr & Skrrr. Autoři Josef Bobeš Havelka, Mathias Baresel, zvukový design a živý mixing Ana Bulovic, světla, video, animace Frithjof Gawenda, výroba loutek Klára Fleková. Psáno z reprízy 24. května 2026 v rámci Divadelního světa Brno v Divadle Polárka.

Ufftenživot – Jiří Šimek & kol.: Táta už nemůže. Autor a performer Jiří Šimek, dramaturgická spolupráce Emil Rothermel, scénografie a kostýmy Vendula Tomšů, Jiří Šimek, technická podpora a light design Martin Hamuz, živá hudba Marie Kieslowski, produkce Tereza Tomášová, grafika Vendula Tomšů, producent Spolek Ufftenživot, koproducent Festival Divadelního světa Brno. Psáno z reprízy uvedené v rámci Divadelního světa Brno dne 15. května 2026 na Malé scéně Divadla Radost.

Jan Pichler, Dominik Migač, Marta Herrmannová: Soudružky s kroužky. Režie Jan Pichler, Dominik Migač, Marta Herrmannová, dramaturgie Marta Herrmannová, Dominik Migač, účinkující Jan Pichler, Dominik Migač, Marta Herrmannová. Psáno z reprízy uvedené v rámci Divadelního světa Brno dne 16. května 2026 na sklepní scéně Divadla Husa na provázku.

Divadelní skupina FRAS – Kawloon: Největší dům na světě. Režie Johana Bártová, hudba a zvuk Jakub Šulík, Matěj Šumbera, účinkují Matěj Šumbera a Antonín Brukner. Psáno z reprízy uvedené v rámci Divadelního světa Brno dne 18. května 2026 na Malé scéně Divadla Radost.

Kolektiv TMEL: Mouchy. Koncept kolektiv TMEL – Jan Froněk, Berta Doubková, Antonie Rašilovová, námět a scénář Antonie Rašilovová, režie a hudba Jan Froněk, scénografie Berta Doubková. Psáno z uvedení v rámci Divadelního světa Brno dne 17. května 2026 v Divadle Polárka.

Alfred ve Dvoře – Nebe Motýlová a Bibi Stevens: Natura Kultura. Připravily Nebe Motýlová a Bibi Stevens, hudba Juras Karaka. Premiéra 10. března 2025. Psáno z uvedení v rámci Divadelního světa Brno dne 17. května 2026 na Malé scéně Mahenova divadla v rámci festivalu Divadelní svět Brno.



FOTOREPORT

INDUSTRY PROGRAM: PROSTOR PRO DIALOG, INSPIRACI I NOVÁ PARTNERSTVÍ

Text Bára Gregorová

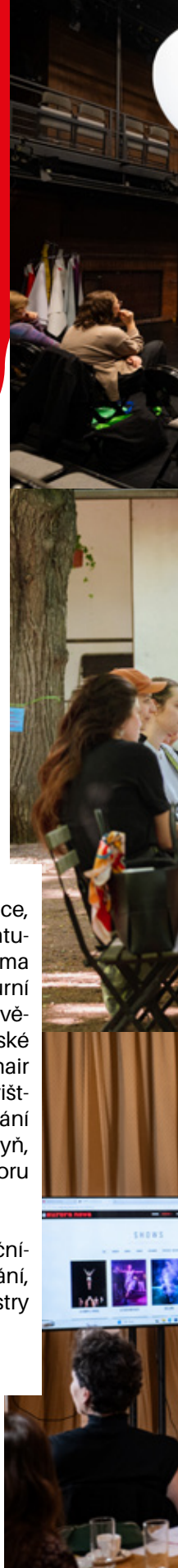
Také letošní ročník Divadelního světa Brno nabídl v rámci industry programu platformu pro setkávání divadelních profesionálů, studentů i zástupců kulturních organizací. Hlavní linií programu bylo hledání cest k mezinárodní spolupráci, sdílení zkušeností a budování nových profesních vazeb, které otevřelo setkání *Routes, Roots & Bridges / Cesty, kořeny a kulturní mosty*. Na něj navázala řada dalších debat, workshopů a setkání reflektujících aktuální témata současného kulturního prostředí.

Téma spolupráce a propojování různých perspektiv se promítlo i do dalších festivalových setkání. Diskuse CED Talks: Režisérky i setkání připravené ve spolupráci s Deníkem N nabídly prostor pro reflexi ženské zkušenosti v umění a pohled umělkyň na současnou společenskou realitu. Významným bodem programu

bylo také setkání WOMEN IN ART #4: SPOLUpráce, které vzniklo ve spolupráci s festivalem Malá inventura a v nově otevřeném prostoru Co.Labs otevřelo téma spolupráce mezi zřízovanou a nezřízovanou kulturní scénou. Program dále doplnila debata Kultura ve světě totality, věnovaná vztahu kultury, moci a občanské odpovědnosti, odborný workshop Kubiček Visionair určený profesionálům z oblasti scénografie a jevištních technologií, a také dvoudenní profesní setkání Asociace divadelních dramaturgů a dramaturgyň, zaměřené na sdílení zkušeností, aktuální výzvy oboru i rozvoj profesních kontaktů.

Co se během těchto dnů odehrálo mezi konferenčními stoly, v kuloárech i během neformálních setkání, zachycují následující momentky z letošního industry programu.

- 1 Workshop: Kubiček Visionair
- 2 WOMEN IN ART_what is well_kulatý stůl #4
- 3 DSB - ROUTES, ROOTS & BRIDGES / Cesty, kořeny a kulturní mosty
- 4 Asociace divadelních dramaturgů
- 5 CED Talks: REŽISÉRKY
- 6 Kultura ve světě totality







NATÁLIE BOČKOVÁ: KAŽDÁ DOBA V RÁMCI SVÉHO ROBINSONA OHLEDÁVÁ, KDO JE VLASTNĚ ČLOVĚK

S autorkou a režisérkou Natálií Bočkovou o inscenaci *Hledat Robinsona*, o tvorbě a o tom, jak se ve světě neztratit a vše přežít ve zdraví.

Na letošním festivalu Divadelní svět Brno a Spolupól mohou diváci zhlédnout inscenaci *Hledat Robinsona*, na které ses podílela jako autorka i režisérka. Jaká témata, která inscenací prostupují, jsou pro tebe nejdůležitější?

Nejzásadnější je pro mě vyobrazení naší nejmladší dospělé generace, ke které se sami řadíme. Obraz „převjemování“ všech těch možností, jež vypadají krásně, optimisticky, ale také to, co pak ta tíha celého světa, který je nabízený, udělá s člověkem. A ten si teď musí vybrat, najít se v tom a být si jistý, že ta cesta, kterou se vydá, je ta správná.

S tíhou světa se vyjevují témata duševního zdraví – jestli jsme opravdu tak křehcí, jak se o nás říká. Jestli jo, tak proč. A zda je to jenom naše slabina, nebo se v té křehkosti skrývá i naše síla, která třeba není vložena jen křehkostí, ale i něhou nebo citlivostí.

Co pro tebe znamená samotný název inscenace?

Odkazujeme přímo na Robinsona Crusoea – má to vyvolat prvotní obraz, aby se diváci konfrontovali s kánonem. Ideálně aby si to i trochu dohledali. Aby si třeba řekli: „Jo, tak to asi bude o Robinsonovi Crusoeovi. Už jsem zapomněl, co se tam děje.“ Nejde o to pamatovat si konkrétní dějová fakta, ale uvědomit si, že je to o člověku, který ztroskotal a musel vynaložit úsilí na to, aby našel způsoby, jak přežít.

Je podle tebe inscenace *Hledat Robinsona* určena spíše pro mladé, nebo se v ní mohou najít všichni bez rozdílu věku?

Asi je primárně pro nás trochu mladší a trochu starší, ale není to vyhraněné. Rozebírá vyrovnávání se s dětstvím, dospělostí, se životem a s hledáním své vlastní identity – to je takové věčné téma, které rezonuje napříč generacemi. Pokud by mělo hrát roli generační sdělení, tak to může být přínosné i pro generaci našich rodičů a prarodičů – podívat se a zjistit, co se nám honí hlavami. A myslím, že se v tom můžou najít také.

***Hledat Robinsona* je počinem uskupení TÁNÍ. Jak probíhal její vznik?**

Už delší dobu jsem chtěla udělat inscenaci na téma z nějakého kánonu. Vzít si velké dílo, které je hluboce kulturně zakořeněné, a soustředit se na to, co to pro nás znamená dnes a co z toho můžeme vykresat. Proto mě napadl Robinson Crusoe. Myslím si, že jsou „robinsonády“ zajímavé. Je to něco, co se stále objevuje od doby svého vzniku. Jejich tradice se pořád vrací a vrací a vrací... Každá doba v rámci svého Robinsona ohledává, kdo je vlastně člověk. Osvicenské „robinsonády“ apelovaly na rozum. Vždy je v nich otisk dané doby.

Děckám jsem donesla nápad, že bychom mohli z Robinsona vycházet, a domluvili jsme se, že budeme pracovat workshopovými setkáními. Vždy jim dám nějaké zadání, které potom na místě plní. Některá měli

vyplnit doma a potom to přinést, přečíst, zahrát nebo ukázat. Probíhalo to o prázdninách roku 2024. Já se potom odebrala do soukromí. Měla jsem spoustu materiálů – diktafonové nahrávky a videa. Překvapivě jsem jich nepoužila tolik, kolik jsem si myslela, ale spíš mi to pomohlo udělat si představu o tom, jak chci se základním materiálem pracovat. Ukotvilo mi to myšlenky o tom, co vlastně nechci – že se nechci pouštět do velkého eposu, nechci přílišnou dějovost, ale chci zaplout z místa vnitřního světa postav a hledat ty Robinsony uvnitř. Pak jsem napsala text a zkoušeli jsme už poměrně klasicky.

Vnímáš mezi svým autorským a režisérským já nějaký rozdíl?

Jsem hlavně autorka a režie je už jenom dokončení mých autorských impulzů. Ještě nikdy jsem nереžirovala nic, co by bylo čistě autorstvím někoho jiného převedené na jeviště, protože mi přijde, že v tom (autorství) je ten můj přínos. Asi bych i cítila, že jsem neodvedla dobrou práci, kdybych se nezamyslela nad tím, jak to můžu udělat já – najít v tom to, co já můžu přinést. Ale třeba mě to ještě čeká. Zajímalo by mě, jak bych se s tím vypořádala, kdyby mně někdo přinesl text a řekl: „Najdi to jenom v tom, prostě to zrežiruj. Ne-přidávej, co přidávat nemusíš.“

Po studiu na JAMU studuješ v současnosti bohemistiku na MUNI. Jak to ovlivnilo tvůj vztah k tvorbě?

Řekla bych, že jsem stále v procesu, kdy to úplně nemůžu zhodnotit. Dokončila jsem bakaláře (JAMU) a teďka si dávám chvíli pauzu, ale plánuju se tam vrátit a dodělat magisterské studium. Momentálně jsem v procesu odpočívání a hledání toho, jak chci divadlo dělat a jestli ho chci dělat profesionálně, popřípadě jak. A jestli si za to chci nechávat platit a tím pádem se svázat povinnostmi, které to obnáší. Je to teď něco, co v sobě pořád řeším, a neznám na to úplně odpověď. Trošku doufám, že získám nový dech a pohled a nenechám se semlít během procesů, které mě trápily a dělaly mi špatně. Ale to uvidím, jestli a až se tam vrátím.

Inscenace tematizuje duševní zdraví. Postavy prožívají hlubokou samotu. Jak to s ní máš ty?

Řekla bych, že je to takové věčné téma, které se objevuje u každého z nás, i já samotu určitě pociťuju. Pociťuju ji dost podobně jako všechny tři postavy z *Hledat Robinsona*. Myslím, že jsem jim podobná stejně, jako jsou ony tři sobě.

Kdy může být podle tebe izolace od světa nápo-mocná a kdy se už stává nepřitelem?

Premýšlím, jestli by Robinson nebo postavy, které si i metaforicky procházejí podobným obratem, mohli získat to, co získali v samotě a izolaci, i kdyby měli podporu a nebyli sami. Myslím, že by mohli. Vystavení sebe sama takovéto nekomfortní situaci není jediný

recept na získání dobrých věcí. Je to o vypořádání se s tím, když nás do toho svět uvrhne, když v izolaci jsme, dokážeme si z toho něco vzít. To hlavní, co tam nacházíme, je, kým jsme, když odezní ten ruch a šum okolního světa.

Máme možnost konfrontovat sami sebe v samotě a tichu s tím, jací jsme byli, jací jsme teď, co nám chybí a co nám nechybí. Patrně ale přichází zase úplně jiný ruch. Do člověka vstupuje šilenství a halucinace, které se objevují jen v izolaci, když nemáme okolní hlasy, které nám potvrzují, že jsme v pořádku – že vidíme, slyšíme a vnímáme správně. Proto je to důležité vyvažovat. Neubírat se přímo do izolace a osamění, ale koexistovat také s jistou samotou a se sebou samým. Neurčovat to, kým jsme, jen podle toho, co se k nám line z okolního ruchu.

Inscenace se věnuje také tlaku na výkon a nejistotě. Jak toto téma souzní s tebou, jakožto mladou tvůrkyní?

Jsou to silná společenská a generační témata. Myslím, že už jsem se to naučila odfiltrovat, a mám štěstí i neštěstí v tom, že moc nejistoty necítím, ačkoli se zpochybňuju – ale spíše jen při tvůrčím procesu. Neříkám si: „Bude to dobrý? Mám na to, aby to bylo dobrý?“ Ale spíš jestli je tohle to nejlepší rozhodnutí, které jsem mohla udělat, nebo mám udělat jiné. Nejistota je pro mě v tvorbě dobrá. I text k *Robinsonovi* vznikl na několikrát a přehodnocovali jsme to. Ještě i po premiéře jsme to měnili, protože jsme viděli, že na všechno nebylo reagováno tak, jak bychom si přáli. Žádné velké věci, ale když tam sedíš, tak si uvědomíš, že tohle by mohlo být kratší, tohle delší, tady by mohla být hudba a tady zase ne.

Hledat Robinsona je rámcováno popkulturním odkazem na reality show o přežití. Co ty a reality show? Jaký máš na ně názor?

Já miluju reality show. To je takový moje guilty pleasure. A už to vlastně není ani tak guilty, já se za to nestydím. Je to něco, k čemu jsem se dostala skrze přátelskou komunitu. A pak jsem si říkala, že abychom se měli o čem bavit, tak se na to podívám. Je to zajímavý komentář k tomu, jaké máme hodnoty – co nám přijde a nepříjde přípustné. Reality show jsou do jisté míry zrcadlem trendů a toho, jak my dovolíme, aby se k nám někdo choval, kam až to necháme zajít a kam už ne – kde jsou naše hranice.

Fascinuje mě i to divácké vnímání – jaké nenávisti jsou lidé schopni vůči někomu, koho ani neznají. Svět je jinde, než si myslí. Už i jen v rámci ženských otázek.

Máš nějakou osobní radu na to, jak v dnešním světě přežít?

Myslím, že tím klíčem je zakotvit. Najít si svoje kotvy – jak v sobě, tak i ve svém okolí a krůček po krůčku se snažit nedělat si život tak náročný a nebrat to tak vážně.

Rozhovor vedla Monika Hrdličková.



STRACH PŘEŽÍT, SE STRACHEM ŽÍT, MLUVIT A SMÁT SE

Text Adéla Malíková

Skrývá se ve stínech. Čeká, aby nás mohl popadnout za nohu zpod postele. Ovlivňuje naše činy a rozhodnutí možná každý den. Bojíme se o něm mluvit, přesto ho nevědomky vtahujeme do dialogu. Narážíme na vlastní neochotu si jeho přítomnost přiznat. To nás někdy podněcuje k nenávisti vůči sobě či ostatním, za kterou stojí zas a znova jenom on. Strach.

Některé inscenace se v něm přímo topí. Klesají do stále hlubších a chladnějších vrstev obav, pod povrch každodenní přetvářky, kterou nazýváme odvahou. Přitom si v naší netečnosti jen namlouváme, že se nás situace netýká. Ze strachu až mrazí a chlad z nás dělá sochy. Jiné inscenace si vytvářejí od strachu odstup, aby ho mohly analyzovat. Jaký je? Jak ho zažíváme fyzicky a jak emočně? Co nám může přinést? Takové inscenace zpravidla ukazují cestu, jak se strachem pracovat. Možná vytváří i bezpečný prostor, v němž se nebojíme ho sdílet. Jiný typ inscenací pak strachem tvoří napětí, z něhož se musí nebo je potřeba uniknout. A když přijde to, čeho se postavy bojí nejvíce, odvažují se sledovat dál a zjistit, co se stane potom. Přijde úleva, nebo bezradnost? Pak je tu ještě možnost vzít strach do hry jako přítele, spoluautora, který může vyvolat stejně tak děs jako smích.

V inscenaci *Duchovia sú tiež len ľudia* je strach něčím nevysloveným, nezmiňovaným a ukrytým v mezerách mezi slovy. Prosakuje však nejen sterilně růžovou scénou **Slovenského národního divadla**, ale především promluvy a chováním postav, které v domově důchodců balancují na jeho hraně. To, jak žijí a jak

umírají, je tu popisováno surově. V podstatě jde spíš o to, jak přežívají. A právě kontinuum mezi strachem z toho, co může život ještě (ne)poskytnout, a strachem z neznáma po smrti je příznakem jejich denního života v onom zvláštním meziprostoru, kde se židle a květiny hýbou samy od sebe. A protože nelze určit, že se to děje doopravdy nebo už jen v hlavě, nejistota zapustí své kořeny.

U každé postavy přitom lze lehce rozlišit různé roviny emoce pramenící ze sice sdíleného, ale v první řadě individuálně prožívaného procesu stárnutí. Strach z pomalé ztráty mobility se odráží ve zhořklém vtipkování paní Simplonové (**Emília Vášáryová**), která za svými ošetřovateli křičí, že někdo na židli nechal nějaké tělo, zatímco posunky naráží na své vlastní. Nebo strach z opuštění rodinou, které vše obětovala, jak zraženě zmiňuje v pozdějším monologu.

Strach z odstrčení na vedlejší kolej zažívá zase paní Senkelová (**Zuzana Kocúriková**), které nezbyvá než se pro pozornost obléct do zářivé červené a znovu a znovu volat do relace rádia, dokud si ji nezablokuje. Protože se nemůže stát neviditelnou. Protože se

neviditelnou už v některých směrech cítí být. Podobný strach naopak nutí pana Helda (**Richard Stanke**) k neustálým pokusům o odchod z domova i marné přičleňování se k týmu mladších ošetřovatelů. Nedokáže si přiznat, že i přes nachystanou cestovní tašku v ruce a modernější oblečení se mu stáří uniknout nepodaří.

Přichází také strach z hmotného zajištění, z nenaplněných snů či z představy nepříjemného posmrtného života. I strach z „prosté“ námrazy je stejně tak všeobjímající jako ostatní, protože uklouznout na ní znamená možnost ztráty mobility, soběstačnosti i sociálního kontaktu. Tato emoce se o jeviště přítom dělí spolu se silnou touhou po soucitu a lidském doteku. Stačilo by jen slyšet slova jako „*neboj se, jsem tady*“ nebo „*pojd, vyrazíme domů*“, která by přebila strach ze samoty obklopující postavy nehledě na jejich vzájemnou blízkost. Protože však není, kdo by něco takového řekl, nezbyvá paní Heisingerové (**Janě Oláhová**) než snít o úprku z vlastního těla.

Jejich kolektivní dialog se strachem se proto tříští do individuálních prožívání, která ovšem mohou probouzet mrazivé obrazy stáří jako procesu dotýkajícího se všech bez rozdílu. Možná se naplní některé, možná taky žádné, nicméně strach je jejich společným jmenovatelem.

Zatímco inscenace *Duchovia sú tiež len ľudia* se noří do hloubky konkrétní děsivé situace a pečlivě odhaluje její jednotlivé odstíny, amatérský seniorský soubor **Studio 60+ Divadla Husy na provázku** se v inscenaci *Neboj, neboj* nezalekne různých forem strachu.

Strach je nejčastějším slovem na jevišti. Strach je za každou divadelní rekvizitou i osvětlením. Strach je základním tématem, které herci zkoumají pod drobnohledem jako obecné lidskou emoci i svůj vlastní prožitek. A všechno, čeho se bojí – nejmenších banalit i velkých životních a světových otázek – stojí v jedné rovině a je pro soubor stejně důležité to zmínit.

Otevírá se tak dialog o tom, jaký strach opravdu je a co se s ním vlastně dá dělat. Může být kamarádem, který nás nenechá sáhnout do ohně, ale může být i nástrojem moci. Nutí nás nenávidět cokoli, co se jeví jinak než my, ale dělá nás lepšími, když to překonáváme. Když máme strach (a máme ho všichni, proto si může inscenace s lehkostí sobě vlastní najít cestu k nejmenším i nejstarším), je dobré o něm mluvit. Mám strach, že... Na druhou stranu není vždy nutné vyslovit takovou větu před ostatními. Smíme si dát i čas, abychom strach zpracovali sami v sobě.

Vyprávění o strachu se v inscenaci nelimituje pouze na slova. Vypráví o něm i stínohra, kterou herci vytvářejí sami na jevišti a která může diváctvu připomenout obavy z toho, co se právě v těchto stínech skrývá.

Doplňuje jejich pohádky, přetváří obyčejný věšák na bubáka s červenými očima a promítá se na bílou látkovou stěnu, zpoza níž herci vystupují a pronášejí různá prohlášení, například „*Nenechám se druhými zastrášovat!*“. I jednotlivé rekvizity – často tak jednoduché jako sklenice s vodou – představují strach, například ten z globálního oteplování. A někdy se jich do předmětu vejde dokonce několik najednou, protože strach z bílých plášťů se hereckou akcí snadno promění ve strach z duchů.

Zásadní jevištní metaforu tvoří černí plyšáci, kteří se objevují, stejně jako strach sám, v různých velikostech. Když je proto **Hana Josefina Hledíková** vyhazuje malým okýnkem z bezpečí svého látkového domečku, strachu ze stěhování se zbaví daleko jednodušeji než strachu z mateřství.

Nakonec se na jevišti objeví skutečně personifikovaný strach v podobě herce ve stejném černém plyšovém kostýmu. A stejně jako každý jiný má strach. Má strach, že z něho jde strach.

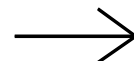
Inscenace *Neboj, neboj* tak tematizuje strach s krásnou dětskou hravostí, aniž by se ovšem ve své formě či obsahu napojovala pouze na dětské publikum. Přechází plynule od účinných gagů k děsivým představám, které leží doma pod postelí nejen těm nejmenším, ale také (a možná především) všem dospělým – mladším i starším.

Jevištní metafory strachu využívá také inscenace *Grandhotel pocitů*, která ho v **Divadle Polárka** zhmotňuje do podoby těžkých kamenů. Jako dětské loutkové divadlo na scéně reprezentované hotelem prozkoumává mimo něj celou škálu dalších pocitů a především to, jak je fyzicky prožíváme v našem těle. Smutek, jeden z prvních hostů v příběhu, tak za sebou třeba táhne dlouhá černá vlákna a kompletně jimi obalí loutkovou miniaturu hoteliéra, kterého v inscenaci zároveň hraje **Lucie Netopilová**.

S drobnou mechanicky působící loutkou Zlosti, ze které se kouří, s doslovnou bublinou Štěstí nebo právě s kamením Strachu hraje zase **David Smečka** a **Matěj Záhořík**. Právě oni si podávají stále více větších a větších kamenů, buší s nimi o stůl, o stěny, až jimi hotel nakonec i s loutkovým zástupcem hoteliéra zcela zavalí.

Struktura inscenace přitom umožňuje takovéto momenty reflektovat. Vyprávění hoteliéra o dosavadních zkušenostech se střídá s loutkovými scénami, které jednotlivé příběhy předvádějí, proto se k vyprávění přidávají i komentáře sahající za stěny hotelových pokojů, například o tom, že každý pocit má své místo.

V případě strachu musí hoteliér s kameny samozřejmě něco udělat. Začne je tedy jeden po druhém pomalu



vytahovat z hotelu. A protože ne každý strach zmizí úplně, některé by dokonce ani zmizet neměly, olemuje s nimi nakonec cestu ke svému grandhotelu, aby sloužily jako strážci, kterými strachy také mohou být.

Inscenace proto otevírá prostor k velice instinktivnímu zkoumání povahy strachu. Vede také dialog o doslovné i metaforické akomodaci lidských pocitů a o jejich (nejen) fyzické podstatě. Díky vřelé interakci herectva s jejich dětským diváctvem se navíc jedná o prostor ke skutečnému sdílení.

Místo strachu vůči sobě, tedy prožitku vztahujícímu se pouze k nám, zdůrazňuje **Divadlo Na zábradlí** v inscenaci *Paní Dallowayová* strach vůči druhým, o druhé a z druhých. I zde se sice hlavní postava (**Magdaléna Sidonová**) bojí stárí a procesu stárnutí, při kterém ztrácí svůj vzhled a postavení, ovšem tentokrát se tak děje ve vztahu k lidem okolo ní. Bojí se, co si o ní lidé myslí, a touží získat kontrolu nad tím, jak se lidé v její přítomnosti cítí.

Nejde však jen o ni. Naprostá většina postav cítí podobnou potřebu, která je vyjevována skrze externalizované monology a komentáře, jakožto storytellingové strategie inscenace. Nikdy se přitom nevztahují výlučně k postavě, jež je pronáší, naopak zahrnují postavy kolem – „*Přemýšlela jsem, jestli nemá hlad*“ nebo „*Chtěl jsem ji říct, že ji miluji*“.

Touha po kontrole nad myšlenkami druhých se týká i interakcí postav s diváctvem, které postavy v jeden moment oslovují ve snaze s nimi flirtovat či jim vysvětlit a zarámovat situace, v druhé si uvědomují, že nemluví k nikomu. Že jsou sami. Cítí se být pod neustálým, neviditelným a někdy smyšleným drobnohledem druhých. Jindy však může být skutečný, když další postavy pozorují, co se v hlavním pokoji děje, zpoza dveří nebo z vrchu scény.

Velmi patrná je i žárlivost, zvláště ve vztahu Clarissy Dallowayové s jejím manželem Richardem (**Václav Vašák**), ale i se slečnou Kilmanovou (**Anežka Kubátová**), která jí podle vlastních slov ukradla dceru. Žárlí na pozornost, kterou od její dcery Elizabeth (**Anna Kameníková**) dostává, zatímco sama slečna Kilmanová si přeje vypadat jako Clarissa. Manželé žárlí na bývalé či potenciální partnery toho druhého. Oběd u paní Brücknerové se stává skoro sloganem a setkání Clarissy s odmítnutým Petrem Walshem (**Jiří Vyoralék** a **David Petrželka**) tíží jejich vztah jako kámen.

Žárlivost tak staví do kontrastu to, jak postava vnímá samu sebe a jak ji vnímají ostatní, což jsou často dva velice rozdílné obrazy. Zas a znova se také objevuje strach. Protože co jiného je žárlivost, když ne strach o to, zda jsme pro druhé dostateční nebo zda nás druzí nezradí.

Důležitou dějovou linií je potom příběh mladého páru Septima (**Miloslav König**) a Lucrezie (**Kateřina Císarová**), který zobrazuje téma křehkého soužití s mentální poruchou a strachu z nenávratné volby milovaného člověka – sebevraždy. Lucrezia se však bojí o víc. Bojí se své žité reality, v níž nemá žádnou jistotu ohledně Septimova chování nebo ohledně jejich společné budoucnosti. Je pod neustálým tlakem, a proto přemýšlí nad cestou k uvolnění. Takových myšlenek se ovšem bojí stejně tak, protože doopravdy přece nechce, aby Septimus zemřel. Jejich konec otevírá zásadní otázku, co se stane, přijde-li to, čeho se nejvíce obáváme. Co když budeme muset žít i tak dál?

Inscenace předkládá strach, který je s lidmi v konfliktu, a generuje tak silící napětí. Nutí člověka lačnit po vysvobození, po jakémkoli úniku z reality nespokojeného života i neuspokojivého těla, ze situace, v níž nemůžeme kontrolovat myšlenky ani činy druhých. Takový strach je dusivý, a tedy dlouhodobě neudržitelný. Vyžaduje zlom, ať už vnější, nebo vnitřní.

Nakonec, zatímco ostatní strach tematizují, inscenace *Delikatesa*, která vznikla v koprodukcii divadel **Mikro-teatro** a **Labil Bones** s festivalem Divadelní svět Brno, ho bere jako rovnocenného jevištního partnera. Jako takový aktivně ovlivňuje vývoj pestré škály rozehraných situací a svůj podíl má z velké části i na samotné groteskní komice, jakožto základním stavebním kamením inscenace.

Tak jednoduchá situace, jakou je večeře, se proto díky strachu stává spletitou cestou od prvního doušku vina k poslednímu soustu dezertu. Také se na ni někdy elegantně odbočí k familiárním, avšak zároveň absurdně pozměněným zvyklostem. Místo polévky prázdný talíř, místo hlavního chodu lidská hlava (**Tezeza Sikorová**), které se pozornost příboru opravdu nelíbí. Sladkou tečkou je pak hlína a klasický dezert – rakvička – se na talíři pohřbívá do hlubin jídelního stolu.

Host (**Michal Chovanec**) je ve svém slovním vyjádření úsporný a až na moment neúspěšného pokusu o dialog s havranem postávajícím opodál dává své podivení, hrůzu, ale i nadšení z naservírovaných pokrmů najevo převážně neverbálně. Proto se strach stává fyzicky vyjevovaným komunikačním nástrojem, který definuje jednotlivé stříhy mezi situacemi. Číšník (**Ondřej Klíč**) se díky němu stává v jeden moment hrůzu nahánějící mlčenlivou postavičkou v rohu pokoje a v druhém momentu komicky špatným hudebníkem, jemuž záleží na názoru jeho hosta.

Inscenace pracuje také s řadou hororových prvků a postupů, jakými jsou náhlé výpadky světla, samo od sebe se pohybující nádoby a vybavení pokoje, hudba ovládající samotné tělo hosta, postava upíra nebo stále přítomný Poeův havran. Spíše než opravdu vyděsit

mají zaznívat v nadsázce a hravé parodii hororového žánru. Snad jen pro šok z nečekaných hlasitých zvuků nebo náhlé změny osvětlení sebou může diváctvo škubnout.

Situační podoba strachu je tak v inscenaci *Delikatesa* zčásti vlastní karikaturou přinášející potěšení, když zaznívá ve své absurdní poloze. Jako tomu už u hororového žánru bývá, může být doprovázen příjemným uvolněním, které přichází po jeho prožití. Respektive po prožití hrůzy či děsu, jakožto dalších vrstev oné již mnohokrát zmiňované lidské emoce.

V rámci festivalu Divadelní svět Brno tak strach mění své postavení. Je tematizovanou emoci, neviditelnou, ale přítomnou v marném boji o život. Stává se objektem až vědecky detailního zájmu, zdrojem neúnosného napětí každodenního života nebo stylotvorným prvkem inscenace, který ovlivňuje výstavbu jevištních situací. I když měl vždy jinou funkci či podobu, vyvstal z každého zobrazení jeden neměnný, velice nepříjemný, a proto občas i opomíjený fakt. Dialog se strachem je dvousměrná ulice, po které můžeme chodit tam i zpět a můžeme mít za správných, námi bohužel ne vždy zcela ovlivnitelných podmínek navrch. Člověk strach žije. Člověk se strachu podřizuje. Člověk se mu ale i vydává na odpor. Člověk strach reflektuje a sdílí... třeba i v divadle.

Slovenské národné divadlo - Katja Brunner: Duchovia sú tiež len ľudia. Režie Kamila Polívková, dramaturgie Mário Drgoňa a Miriam Kičiňová, výprava Antonín Šilar, Veronika Traburová a Zuzana Formánková, hudba Pjoni. Hrají Jana Olhová, Emília Vášáryová, Zuzana Kocúriková, Dušan Jamrich, Ján Greššo, Richard Stanke, František Kovár, Robert Roth a Jakub Rybárik. Premiéra 14. a 15. června 2025. Psáno z reprízy 9. května 2026 v rámci festivalu Divadelní svět Brno.

Divadlo Husa na provázku (Studio 60+): Neboj, neboj. Režie Štěpán Gajdoš, dramaturgie Marie Klemensová, výprava Anna Gumboldt, hudba František Hruška a Jakub Šimanský. Hrají Ivana Daňhelová, Hana Josefína Hledíková, Helena Jasyčková, Eva Kolaříková, Jiří Priesnitz, Zbyněk Sviták, Libuše Šuleřová, Marcela Vrbová. Premiéra 13. března 2026. Psáno z reprízy 10. května 2026.

Divadlo Polárka - Lidia Branković a kol.: Grandhotel pocitů. Režie Jiří Hajdyla, dramaturgie Karolina Salamonová, výprava a kostýmy Tereza Bartůňková, hudba Jan Čtvrtník, světlo a zvuk Jan Laichman, technik Jáchym Panáček. Hrají Lucie Netopilová, David Smečka a Matěj Záhořík. Premiéra 21. března 2026. Psáno z reprízy 15. května 2026 v rámci festivalu Divadelní svět Brno.

Divadlo Na zábradlí - Virginia Woolf: Paní Dallowayová. Režie Anna Klimešová, koncept a scénář Anna Klimešová a Kateřina Součková, dramaturgie Kateřina Součková, výprava a kostýmy Zuzana Sceranková, light design Pavel Havrda, hudba Dominik Gajarský. Hrají Magdaléna Sidonová, Václav Vašák, Anna Kameníková, Anežka Kubátová, Miloslav König, Kateřina Císařová, Jiří Vyoralék, David Petrželka, Jana Jungvirťová a Veronika Lazorčáková. Premiéra 7. února 2025. Psáno z reprízy 22. května 2026 v rámci festivalu Divadelní svět Brno.

Mikro-teatro a Labil Bones - Delikatesa. Koncept a režie Veronika Poldauf Riedlbauchová, výprava Kateřina Jirmanová, hudba a sound-design Jan Čtvrtník, produkce Veronika Všianská. Hrají Tereza Sikorová, Michal Chovanec, Ondřej Klíč. Premiéra 15. února 2026. Psáno z reprízy 20. května 2026 v rámci festivalu Divadelní svět Brno.



24.05.

Divadlo X10: Amadoka — koprodukční projekt DSB

UKÁŽU TI TO, CO NEMŮŽE EXISTOVAT

Text: Klára Kubešová

Jezero Amadoka, největší jezero v Evropě, by mělo ležet na hranici Volyně a Podolí. Zmiňuje se o něm Herodotos, objevuje se na starověkých i středověkých mapách. Mělo by být - ale není. Vytrácí se z map i z vědomí lidí, stává se vzpomínkou a pak už snad jen mýtem nebo fikcí. Co po něm zůstává? Co zůstává po nás a po tom, co zapomeneme? A můžeme se k tomu v pravdivé podobě navrátit a znovu si vzpomenout? „Co když si na nic vzpomenout nechci?“ ptá se voják vracející se z Donbasu s vidinou nalezení své ztracené paměti v románu Sofije Andruchovyč *Amadoka* a jeho stejnojmenné divadelní adaptaci Dušana D. Pařízka.

RECENZE



Inscenace *Amadoka* uzavírá Pařízkovu ukrajinskou trilogii, jejíž předchozími inscenacemi byly v Divadle X10 *Moskoviáda* (2022) a *Na západní frontě klid / Zelené koridory* (2023). Andruchovyč v její předloze na více než sedmi stech stranách splétá vzájemně související příběhy mapující moderní historii Ukrajiny od stalinského pronásledování intelektuálů a hladomoru přes druhou světovou válku až po současnou ruskou invazi na Ukrajině. Neopomíná ani dějinné momenty, které zůstávají mnohdy cíleně nevyřčeny, jako je podíl Ukrajinců na holocaustu. Na stránkách *Amadoky* se tak setkává Romana, snažící se navrátit vzpomínky a identitu vojákovi vracejícímu se z bojů na Donbase, Uljana, jejíž lásku k židovskému chlapci Pinchasovi narušuje realita meziválečné Haliče i přicházející druhá světová válka, a Sofija, žena básníka Mykoly Zerova, popraveného bolševiky, a následně spisovatele a archeologa Viktora Petrova, pro něž se jeho identita stala převlekem, který zůstává i dnes neprohlédnutelný. Osudy fiktivních postav se zde proplétají s osudy skutečných osob – kromě Petrova a mnoha dalších ukrajinských spisovatelů se v románu objevují i myslitel Ba'al Šem Tov, sochař Jan Jiří Pinsel a filozof Hryhorij Skovoroda, jejichž životy, spjaté s dnešním územím západní Ukrajiny, představují různé způsoby úniku, a zároveň zůstávají v mnohém zahalený tajemstvím.

Pařízek do své adaptace *Amadoky* obsazuje pětičlenný herecký a hereček – **Tánu Malíkovou, Gabrielu Míčovou, Stanislava Majera, Václava Marholda a Martina Pechláta** – a text Andruchovyč přenáší na téměř prázdné jeviště, jehož hlavními vizuálními prvky se stává live cinema, projekce a světlo pro Pařízka typických meotarů, v první části inscenace spojených s na jevišti přítomnou vodou. Vizuální prostředky samy výstižně tematizují vzpomínání i zapominání a paměť prezentovanou způsobem, jenž jí může, ale nemusí zkreslovat. I herci samotní, rámovaní bodovým světlem meotarů, jako by se někdy stávali součástí fotografií, promítaných na stěnu za jevištěm. Podobně se na stěny přenášejí i jejich stíny, tyčící se nad druhými v souladu s charakteristikou daných postav – agenta NKVD Krasovského (Marhold), jenž má v ruce životy mnoha jiných, nebo Zerova (Majer), zdatného řečníka stojícího na betonové kostce uprostřed jeviště jako na piedestalu. Jindy stíny splývající s projekcí a dotvářejí intimitu scén; tak je tomu opakovaně při scénách mezi Uljanou (Malíková) a Pinchasem (Marhold), kteří si spolu vytvářejí svůj vlastní svět, obklopený meotarovými stíny rostlin a narušeny teprve jejich otci, kteří jim připomínají, že „jsou světy, které můžou existovat jen odděleně, každý zvlášť“ – a to navzdory tomu, že Uljanin otec je zaměstnán u Pinchasova otce, místního socheta (židovského řezníka vykonávajícího šchitu, rituální porážku zvířat), jehož práce v Uljaniných očích otevírá otázku smrti bez utrpení. Pinchasův otec je nakonec spolu s mnoha dalšími židovskými obyvateli města popraven nacisty, zatímco Uljanin otec, nejspíš

ve snaze zachránit rodinu, tiše kolaboruje, vzpomínaje, že „šchita zakazuje, aby zvíře vidělo smrt jiného živočicha“.

Pinchas je už před válkou obrácen sám do sebe, do studia a svého vnitřního světa, který se pro něj stává skutečným, takže když je mu zakázáno vidět se s Uljanou, uchyluje se do svých představ a nepřichází tak o ni. Skutečným je pro něj i jezero Amadoka, o jehož existenci je přesvědčen. Bere Uljanu do míst, kde se podle jeho výzkumu mělo nacházet – a kde se díky jeho představám i nachází. Reálným se stává i na jevišti, kde proudy padající vody, tvořící projekční plochu pro mapu s jezerem nakreslenou Pinchasem, formují na zemi vodní plochu, v níž se zkresleně odrážejí následné scény. Atmosféru mnohých scén dotváří i bodové světlo meotarů (příležitostně v kombinaci s barevnými filtry), které často osvětluje pouze jediného mluvčího, jako by to byl právě on, jehož vzpomínky jsou ty pravdivé, jako by on byl ten jediný, kterému bychom měli naslouchat. Nebo jako by byl vyslýchán – se světlem, které oslňuje, znejišťuje a skrývá toho, kdo se ptá a ke komu je promlouváno. Způsob, jakým jsou vzpomínky předávány, je v inscenaci tematizován i herecky – postavy opakovaně promlouvají k diváctvu namísto jedna k druhé, jako by jim šlo primárně o to, jaký obraz samy sebe vytvářejí.

Jednotlivé linie vyprávění napomáhají rámovat kostýmy **Kamily Polívkové**, které jsou často jednoduché a civilní, ale u některých postav v sobě zároveň koncentrují ukrajinské prvky – Uljanin otec Frasuljak nosí vlněnou čepici papachu, Uljana a její sestry dlouhé copy a čepce. Opakovaně se také objevují motanky, panenky s prázdnými obličejí – symbol ochrany i dětská hračka. Jako motanka se na jevišti objevuje i voják Bohdan (Pechlát), který se z války vrátil se znetvořeným obličejem a nikdo kromě Romany (Míčová) ho nedokáže identifikovat. Ztráta jeho původního obličeje ho sice spojuje s motankou, zároveň mezi nimi ale vězí propastný rozdíl – zatímco motanky jsou vytvářené splétáním a motáním látek bez využití jehel a nůžek, jeho obličej je výsledkem operací plastických chirurgů. Romana podobným způsobem znovu staví jeho identitu, z jejího vyprávění se dozvídá, kým je. Ukazuje mu fotografie jeho příbuzných, převypravuje mu rodinnou historii a historii jejich vlastního vztahu, a tak pod jejíma rukama pomalu vzniká nový Bohdan.

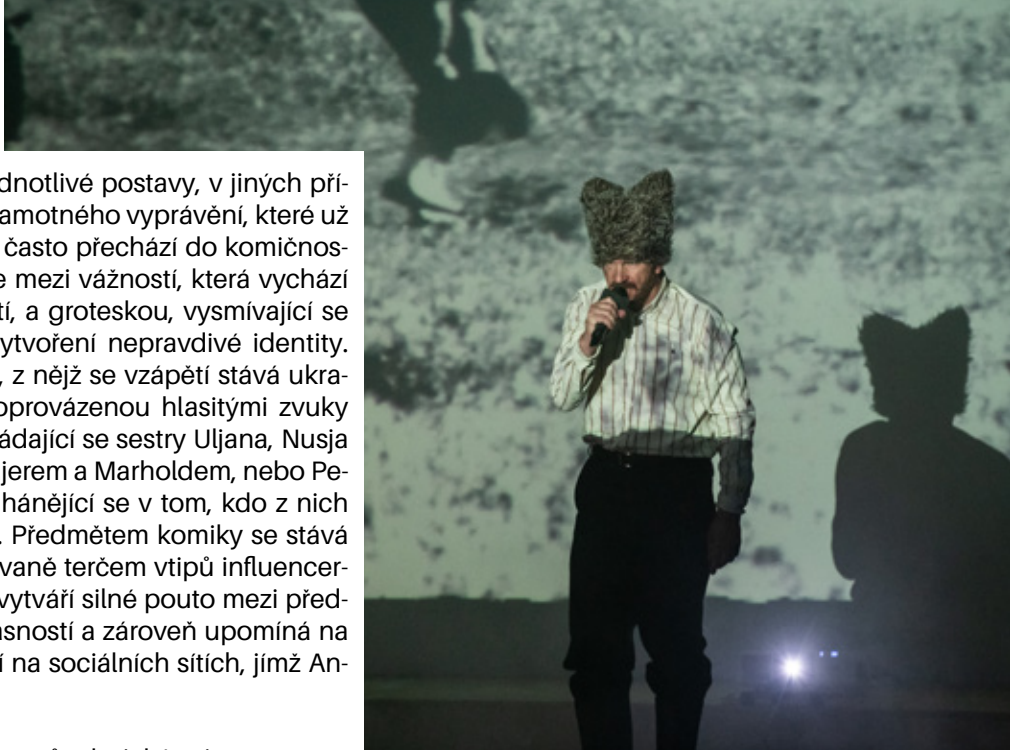
Nejasná identita je příznačná pro mnohé z postav, což se odráží i ve způsobu, jímž je na jeviště transponován text románu. Do velké míry jsou v něm zachovány narativní prvky a dochází k častým posunům mezi er-formou a ich-formou, a to i v průběhu jednotlivých výpovědí. Pechlát, jehož tvář se pod jeho vlastníma rukama pomocí lepicí pásky stává znetvořeným obličejem vojáka, tak nejprve promlouvá v ich-formě, ale začátky vojákovy léčby, jeho neschopnost mluvit i chápat svět kolem sebe už popisuje v er-formě. Zatímco tak někdy

jako by herci skutečně představovali jednotlivé postavy, v jiných případech jako by byli spíše zosobněním samotného vyprávění, které už postavám nepatří. Herectví kromě toho často přechází do komičnosti a inscenace se tak precizně pohybuje mezi vážností, která vychází i z tematizovaných historických událostí, a groteskou, vysmívající se některým postavám a jejich snaze o vytvoření nepravdivé identity. Objevuje se malé dítě v podání Mičové, z nějž se vzápětí stává ukrajinský kolaborant s vodní pistolkou, doprovázenou hlasitými zvuky střelby, které ji činí absurdně reálnou, hádající se sestry Uljana, Nusja a Chrystfa představované Malíkovou, Majerem a Marholdem, nebo Petrov (Pechlát) se Zerovem (Majer), předhánějící se v tom, kdo z nich je lepší spisovatel/milenec/manžel/muž. Předmětem komiky se stává i Putin, který je skrze live cinema opakovaně terčem vtipů influencerky v podání Malíkové. Tato aktualizace vytváří silné pouto mezi předkládanými historickými příběhy a současností a zároveň upomíná na Romanino sdílení vojákovy uzdravování na sociálních sítích, jímž Andruchovyč rámuje část své knihy.

Možnost utvářet svou vlastní identitu a způsob, jakým je prezentována okolí, je centrální i v poslední linii inscenace, vystavěné okolo milostného trojúhelníku Sofije, Zerova a Petrova, který vychází z jejich skutečného vztahu, jenž se stal pro Andruchovyč prvotním impulzem pro psaní a jemuž se ve svém románu věnuje na poměrně velké ploše. Podrobnosti jejich vztahu jsou známy především z dopisů, které Petrov posílal Sofiji a které ona po jeho smrti spolu s ostatními materiály o obou jejich manželech předala do archivu - zatímco své vlastní dopisy a zápisky, které by mohly říct o ní samotné více, zničila. Její obraz je tak vytvořen především na základě toho, co o ní psali její dva muži - ale je tomu tak z jejího vlastního rozhodnutí. Zatímco identita Zerova je poměrně jasná, život Petrova, ačkoliv se na jevišti svléká, zůstává i přes množství materiálů o něm zahalen tajemstvím. Byl ukrajinským vlastencem, možná kolaboroval s nacisty, s největší pravděpodobností byl sovětským agentem. Během své emigrace v Mnichově publikoval texty kritizující Sovětský svaz, kam se však následně vrátil a dožil tam. Petrov je postavou i tématem, byl předmětem zkoumání Bohdana před jeho odjezdem na Donbas, je vzpomínkou, která se vynořuje z jeho mysli a díky níž si nakonec vzpomíná na svůj dřívější život.

Petrovova identita není jen jeho vlastní, ale stejně jako identita mnoha jiných postav nabývá archetypálních znaků, které, ať už jsou nebo nejsou vědomě vyřčeny, se stávají součástí národních dějin a společenské identity. Pařízek tak v *Amadoce* stejně jako Andruchovyč vytváří živý obraz ukrajinských dějin, který je vysoce osobní, ale zároveň univerzální. Nepromlouvá pouze ke zdánlivě uzavřeným historickým událostem, ale i k současnosti, v níž se minulost vždy zrcadlí. Pařízek si v hutném románu nachází vlastní cestu, zhmotňující se na jevišti díky minimalistické, ale poutavé vizuální složce i koncentrovanému herectví, rozvíjejícímu charaktery jednotlivých postav spolu s povahou textu samotného. Vytváří tak inscenaci, v níž se vnímání historických událostí i osobních příběhů proplétá s vnímáním jevištního dění a lámanou pamětí, na jejíž pravdivost se nedá spolehnout.

Divadlo X10 - Sofija Andruchovyč: Amadoka. Překlad Petr Ch. Kalina, režie, dramaturgie, scéna Dušan D. Pařízek, dramaturgie Klára Metge, kostýmy Kamila Polívková, spolupráce na kostýmech a scéně Magdaléna Vrábová, hudba a video Peter Fasching. Hrají Taňa Malíková, Gabriela Mičová, Stanislav Majer, Václav Marhold, Martin Pechlát. Premiéra 1. dubna 2026. Psáno z reprízy 23. května 2026 v rámci festivalu Divadelní svět Brno.





Táta už nemůže!



Amadoka





DSB JE KOPRODUKCE

Inscenační inkubátor DSB 2026

V letošním roce festival Divadelní svět Brno podpořil v rámci inscenačního inkubátoru 5 projektů:

Divadlo Mikro-teatro

Delikatesa

režie: Veronika Poldauf Riedlbauchová

Divadlo X10

Amadoka

režie: Dušan D. Pařízek

Ufftenživot

Táta už nemůže!

režie: Jiří Šimek & kol

A studio Rubín

Korále okolo hrdla

režie: Eliška Balog

Divadlo Aldente

(Id)entita

režie: Jitka Vrbková



INSIDE DSB: JAK JSEM SE STAL SVĚTOBĚŽNÍKEM DSB!

Text Jakub Smekal

Letošní 17. ročník Divadelního světa Brno je u konce. Cesta festivalem byla tento rok obzvlášť spletitá, však jsem taky během 12 dní navštívil inscenace autorů z pěti zemí světa! Setkal jsem se s *Divokou kachnou*, která mi ukázala, že lidský život se nejpřesněji zobrazuje skrze jeho absurditu, zahlédl jsem Nosorožce (jednoho, anebo víc?), u kterého jsem si nebyl jist, zda měl jeden, nebo dva rohy, prošel jsem si s otevřenou pusou křížem krázem *Mou vlast*, kdy nad krásou té naší země i slza ukápla, připltěl se do *Nebezpečných známostí*, v jejichž společnosti mi nebylo zrovna dvakrát příjemně, taktak doběhl k *Pozdě přichozím*, u nichž mě mrazilo při zjištění, co všechno se může stát, když si něčeho všimneme až příliš pozdě, proletěl se s Krkavci, kteří vám dovedou pořádně zamotat hlavu, začeti se spolu se *Zamilovaným mužem* do jeho románu *Můj boj*, přičemž jsem si uvědomil mnoho aspektů, které život přináší, a jak je důležité v tom všem neztrácet hlavu, no a na závěr jsem byl pozván na večírek *Paní Dallowayové*, na němž se pořád něco dělo!

Ač festival nabídl množství tzv. linek, např. Zahraniční, Tuzemskou či Severní vítr, já jsem si nevědomě ze zhlédnutých představení vytvořil svou vlastní. Mohla by se jmenovat třeba: Linka (sebe)uvědomění. Osudy některých postav z inscenací *Divoká kachna*, *Nosorožec* a *Krkavci* jsou často zmanipulované a ovlivněné lidskou neschopností stát si za vlastním názorem. V dnešní době je otázka identity velmi palčivá a nenechat se ovlivnit okolním světem jen kvůli začlenění do společnosti je nesmírně důležité. „Jsme diváky, nebo účastníky svých životů?“ zeptal by se kamarád Karla Ove Knausgärda v inscenaci *Můj boj*. *Zamilovaný muž*. Své názory bychom si neměli nechat vzít a jsem rád, že jsem si tento fakt při sledování jednotlivých inscenací mohl znovu uvědomit.

Jako INSIDERI jsme letos opět mohli nakouknout pod pokličku festivalu a připravit pro vás řadu aktivit v rámci doprovodného programu ve Festivalovém otevřeném domě. Nemohu opomenout zmínit fotokoutek, interaktivní pátrací hru pro děti na motivy letošního





blok Inside DSB

hesla festivalu „Tribute to Nations“, plackování či káfé kvíz, dále také dramaturgický úvod k inscenaci *Pro měna* vedený Insiderkou Luckou, lektorský úvod pro děti k představení *Má vlast* vedený Insiderkami Luckou a Eliškou, debatu po představení *První rána kapitána*, které se ujala Insiderka Amálka anebo lektorský úvod ke *Sněhové královně* v podání Insidera Filipa. Velmi si vážím toho, že jsem se mohl zapojit do debaty s inscenačním týmem po představení *Má vlast* a že jsme pro početné diváctvo zahráli ve foyer Janáčkova divadla s našim ansámblem z brněnské konzervatoře jazzový balet Bohuslava Martinů *Kuchyňská revue*.

Kromě jiného jsme vás pravidelně zásobovali skrze náš instagramový účet nejrůznějšími tipy na představení a rozhovory s aktéry festivalu (s Alžbětou Janíčkovou, Josefem Kožnárkem, Marcem Salvadorim a Ivanem Trojanem) nebo se jako hosté zapojili do podcastu nazvaného BeDSB, který pro posluchače a divadelní nadšence pravidelně nahrává redakce Theatrocénu. (Pozn.: To byste nevěřili, jaká může být u tak vážného tématu, jako je ibsenovská linka, zába-va, jen bych to pak nechtěl stříhat.)

Pokládám si otázku, v čem je tento festival tak unikátní a kde se skrývá jeho kouzlo? Domnívám se, že krása nespočívá jen v počtu viděných představení, naběhaných kilometrů mezi divadly a v možnosti vidět na jednom místě – lépe řečeno v jednom městě – to nejlepší z české i zahraniční divadelní tvorby uplynulého roku. Festival je také o setkávání. O setkávání generací, kultur, hodnot, ducha a všemožných forem umění. Během festivalu se vždy potkám s mnoha lidmi, ať už plánovaně, nebo mnohdy i velice náhodně, a o to je zážitek lepší. Často se těším nejen na samotné představení, ale i na to, koho zase potkám, s kým prohodím řeč a s kým novým se třeba seznámím! A to je za mě na festivalech, a DSB zvlášť, to nejzajímavější.

Děkuji INSIDE DSB a jeho lektorskému týmu (Radce, Sašovi a Sáře) za to, že nám umožňují zažít něco, co bychom běžně nezažili, a že jsme i letos zvládli procestovat divadelní svět bez nutnosti použití kompasu! Rovněž děkuji redakci Theatrocénu za důvěru, kterou jsem dostal při korekturách jejich recenzí, přičemž musím uznat, že se mi pod ruce (klávesnici a myš) dostal jeden lepší text než druhý!

Za INSIDE DSB Jakub Smekal

Projekt INSIDE DSB probíhá v souvislosti s festivalem DSB již potřetí. První ročník projektu INSIDE DSB 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 Matúšová ve spolupráci s týmem DSB Barbarou Gregorovou, Petrem Novákem, Andreou Puchalíkovou a Silvií Zeinerovou Sanža.



PRVNÍ NAROZENINY ADD: SDÍLET, RADIT SE, VZDĚLÁVAT SE A HLAVNĚ SE POTKAT...

Text Miloslav Juráni

Asociace divadelních dramaturgyň a dramaturgů (ADD) slaví svůj první rok. Její členové a členky se i tentokrát sešli během Divadelního světa Brno s poměrně bohatým programem. Pod značkou Viditelná dramaturgie se konal Dramaturgický brunch, debata Dramaturgie v řídicí pozici, workshop Jak mluvit o práci druhých a na závěr také první valná hromada asociace, která naznačila, v čem by mohla spočívat budoucnost této ještě stále mladé organizace.

ADD má v současné době více než 40 členek a členů. Počet od loňského roku vzrostl a díky zájmu se chystá i širší expanze na Slovensko. Naznačuje to, že se v oboru něco děje a že se z osamělého běžce ze slonovinové věže stává komunitní tvor. Dramaturgyně a dramaturgové cítí potřebu sdílet, navzájem se radit, vzdělávat se, a hlavně se pravidelně setkávat. ADD jim tedy vytváří jakousi platformu – prostor pro komunikaci, pojmenování výzev i hledání řešení. Rovněž však, slovy Barbary Gregorové, jedné ze zakladatelek asociace, je to i snaha posílit „porozumění dramaturgické profesi jak uvnitř divadelního prostředí, tak směrem k veřejnosti a zřizovatelům“.

Brunch i vedoucí pozice

První komunitní akcí této edice Viditelné dramaturgie byl Dramaturgický brunch. Osobně jsem se ho neúčastnil, jak jsem však pochopil ze zpětné vazby, cílem nového formátu je právě výměna, vzájemná inspirace a možnost zabývat se společnými problémy. V pilotním dílu rezonovala otázka zapojení veřejnosti

do různých dramaturgických procesů od tvorby textu po divácké rady. Důležitější než konkrétní téma byl pravděpodobně samotný rámeček neformálního setkání, ve kterém je možné sdílet dobré praxe, různé zkušenosti, dilemata, úspěchy i neúspěchy.

Dalším bodem programu byla rozmluva šesti uměleckých šéfk a šéfů, již mají dramaturgický „background“ (Dora Štědroňová, Martin Sládeček, Milan Šotek, Lucia Mihálová, Miriam Kičiňová, Daniel Příbyl). Debata s moderátorkami Martou Ljubkovou a Helenou Rychlík byla vrstevnatá, vše se ale odvíjelo od úvah o různých kompetencích, které dramaturgie do vedoucí pozice přináší. Ve zkratce, mluvilo se o citu pro celek, přemýšlení o divadle jako místě, kde publikum nachází víc než umělecký zážitek, o porozumění diváctvu i pochopení pro různé režijní poetiky. Práce s publikem se stala jedním z důležitých subtémat, a to nejen při uvádění náročných titulů, ale rovněž při práci s mladým diváctvem. Debata otevřela i zcela praktické otázky. Dramaturgyně či dramaturg na čele uměleckého týmu často nemá jen vizionářskou funkci. Vedle uměleckého programu divadla obstarává mnohé praktické i zcela lidské funkce. Jednou rukou iniciuje nové překlady a adaptace, druhou nastavuje efektivitu zkoušek, třetí narušuje institucionální tradice a bojuje za svůj „dramplán“ a čtvrtou dělá vše ostatní. Například řeší konfliktní situace, dohlíží na kvalitu, vyjednává lepší odměňování, dbá na „wellbeing“, a někdy se proto musí vzdát i původního řemesla. Vedle téhle multiplikace funkcí se mluvilo i o ženách

ve vedoucích pozicích kamenných divadel (kterých ale naštěstí stále přibývá) a také o nedostatečném zapojení nastupující generace dramaturgů a dramaturgů do divadelní praxe. Kromě shody náhod a neplacených stáží nemá dnes absolventstvo mnoho možností, jak se dostat do praxe. A právě tomu, jak dobře nastavit výběrové řízení pro dramaturgii, by se částečně měla věnovat i nová příručka, kterou ADD připravuje.

Jak mluvit o práci druhých / zpětná vazba v praxi

Podávání zpětné vazby je základní kompetencí dramaturgie, ale jak se to dělá správně, to se nikde neučí, leda tak praxí. I to byl zřejmě důvod, proč ADD oslovila organizaci Edutica, která se věnuje zážitkovému vzdělávání na téma komunikace a zabývá se i tímto tématem. Tříhodinový workshop tak fungoval jako zhuťněný průvodce pro objektivní, efektivní a citlivou zpětnou vazbu. Od teorie jsme se přesunuli k modelovým situacím, které jsme trénovali v menších skupinách. Nutno říct, že žádný všelék na zpětnou vazbu jsme na workshopu neobjevili, ale nikdy není špatně mít při ruce konkrétní nástroje, které jsou ověřené praxí. I když to v neobvyklém divadelním prostředí, ve kterém se často pohybujeme na hraně subjektivity a objektivity, konkrétnosti a abstrakce, nemusí tak zcela fungovat.

Budoucnosti naproti

Vrcholem pracovního programu Viditelné dramaturgie bylo Valné shromáždění ADD s performativním nádechem, ve kterém si členská základna volila i novou radu. Mnoho změn ve vedení nenastalo i z toho důvodu, že pro to nebylo mnoho důvodů. Rada za rok vytvořila návrh webu (jenž by měl být brzy přístupný), loga (z dílny Terezy Bierské), zorganizovala několik setkání a uvedla do života odbornou minipublikaci *Dramaturgie jako pracovní pozice*. Krušnými časy dramaturgy provedou Barbara Gregorová, Miriam Kičiňová, Marta Ljubková, Martin Sládeček a nový člen rady Jakub Molnár, přičemž do následující třiletky vstupují se zcela konkrétními plány – rozšiřovat organizaci, hledat zdroje financování, shromažďovat know-how a dávat prostor členstvu, aby designovalo své potřeby a zaobíralo se konkrétními problémy v pracovních skupinách. Jak vyplynulo ze závěrečné debaty, témat, která dráždí dramaturgyně a dramaturgy, je hned několik – spolupráce s agenturami, nedostatek kvalitní reflexe, pracovní podmínky i otázky vlastní udržitelnosti a nových kompetencí, které dramaturgie potřebuje zastávat v proměňujícím se světě i divadle. Závěrem chci dodat, že na pozadí různých hrozeb pro podfinancovanou kulturu se ze sblížení prostřednictvím ADD stává i existenciální záležitost. Organizovat, udržovat strukturu a poskytovat prostor pro obohacující setkání a výměnu na úkor svého volného času, to vůbec není málo.





ÚRYVEK Z POCITOVÉHO DIVADELNÍHO PÁSMÁ ANEB FESTIVAL DIVADELNÍ SVĚT BRNO OČIMA CITLIVKY

Text Adriana Závacká

Letošní ročník festivalu vypukl v energické a tajuplné atmosféře, byl zahájen velkolepou taneční inscenací *Folká*, SAABA juniorského souboru Nederlands Dans Theater (**NDT 2**). Počátek Divadelního světa - či počátek světa obecně? Z čeho je vlastně utvořeno prostředí, ve kterém žijeme? Jsou to pradávny rituály, které determinují identitu člověka v kolektivu i jako sebe samého.

Podobně lze vnímat i pohybovou inscenaci *Mystical self* uměleckého uskupení **Lenka Vagnerová and co.**, zaměřenou již konkrétně na jedince a jeho vnitřní sílu i tlak. Diváctvo po celou dobu představení sledovalo neskutečné fyzické výkony performerstva a to, co všechno je lidské tělo schopno vydržet. Zprostředkovali tak téma životní duality - tedy že síla se rodí z bolesti, že nervové vypětí je něčím, co nás může ničit i abíjet, a přestože v sobě každý z nás nese vlastní rysy identity (u performerstva projevené například v osobitém pohybovém vzorci nebo křiku každého z nich), při komunikaci s ostatními je nezbytné najít rysy společné, tudíž se opět objevuje dualita mezi opisem a bo-

jem. Performerstvo bylo často zastřeno kouřem, ve kterém se buď „ztrácelo“, nebo z něj povstávalo... Obřadní atmosférou diváctvu opět připomnělo fakt, že se k rituálům neustále vracíme a jsou důležitým faktorem ve formování kolektivní i individuální identity.

Mezilidské vztahy jsou ostatně hlavním faktorem budování identity v dnešní době. Inscenace *Pozdě přichozí* **Divadla Petra Bezruče** vyprávěla dialog dvou rodin - páru, jehož syn byl v teenagerské věku obviněn z těžké šikany spolužáka, a páru, jehož syn (onen spolužák) údajně na základě této šikany spáchal sebevraždu. Tento dialog podobně jako Nora zobrazu-

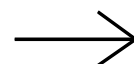


je typ existence na okraji, v pomyslné neviditelnosti a touze být uznán, ovšem ve zcela odlišné rovině. Hlavním motivem budování identity je tu pocit, že naše existence není uznávána okolím. Identita se tak stává závislou na pohledu druhých. Aníž by byl tento pohled brán v potaz, je identita napadána a následně se znejasňuje nebo začíná rozpadat... Diváctvo opět prostřednictvím pozůstalých postav v dramatu sledovalo vnitřní rozpor mezi tím, kým se ve skutečnosti cítíme být, a tím, jak jsme za to vnímání okolím. Důležitý bod sehrála informace, že zemřelý chlapec byl homosexuální orientace. Homosexualita je v inscenaci nahlížena jako identita, která není automaticky přijímaná, ať už nejbližšími členy rodiny, nebo vrstevníky z často navštěvované sociální bubliny. To vede buď k potřebě se skrývat, čímž člověk přepne své uvažování do módu „přežít“ mezi ostatními, anebo naopak svou autentickou identitu zvýrazní. Další závažnou okolností byla také internetová platforma YouTube. Z obecné perspektivy jsou sociální sítě jeden z nejaktuálnějších problémů současné doby. Možná anonymita jim dává strašnou sílu projevu, ať už v osobním z pozice toho, kdo tvoří obsah – v inscenaci chlapec před svou sebevraždou na YouTube nahrával provokativní videa, kde vystupoval nalíčený a v ženských šatech, či útočným z pozice člověka, který má možnost skrýt se za anonymní komentáře, a násobit tak zlo, které vypouští vůči druhým. „Pozdě přichází“ – někdo, kdo přichází mimo čas své doby nebo společnosti, a je proto odříz-

nut od hlavního centra vztahů, je člověk, který může zoufale volat po pozornosti a uznání. Je paradoxní, že právě až taková nutnost, jako je smrt, teprve konečně potvrdí existenci daného člověka ve světě pozůstalých... Tato inscenace byla ve festivalové lince zaměřené na lidskou identitu a vztahy velice těžká a zásadní. Opět připomíná, jak je naše „já“ křehké a závislé na přijetí druhých, proto by lidská pýcha měla být menší a nepřesahovat hranici lidskosti...

Festival Divadelní svět Brno každoročně představí inscenace přesahující hranice toho, na co je diváctvo z tuzemské scény dosud zvyklé. Právě to stimuluje naši mysl a emoce a otevírá to v nás otázky, které bychom otvírat měli, ale stejně jako je tomu u budování identity – musíme začít u sebe samých...

Nederlands Dans Theater - Folká, SAABA. Folká – choreografie Marcos Morau, nastudování Shay Partush, hudba a sound design Juan Cristobal Saavedra, hudební kompozice Kim Sutherland, The London Bulgarian Choir pod vedením Dessislavy Stefanovy, světelný design Tom Visser, scéna Marcos Morau, kostýmy Silvia Delagneau, rehearsal director Ander Zabala. SAABA – choreografie Sharon Eyal a Gai Behar. Psáno z reprízy uvedené v rámci Divadelního světa Brno dne 12. května 2026 v Janáčkově divadle.





Městská divadla pražská a Lenka Vagnerová & co. - Edivaldo Ernesto: Mystical Self. Choreografie, režie a koncept Edivaldo Ernesto, hudba Ivan Acher, kostýmy Simona Rybáková (kreativní spolupráce Barbora Kotěšovcová), zvuk Eva Hamouzová, light design Jan Hugo Hejzlar. Hrají Adam Sojka, Leo Terris, Lukas Lizama Garrido, Jana Hampl Maroušková, Paula Morejón García, José Guzmán. Premiéra 18. září 2024. Psáno z reprízy uvedené v rámci Divadelního světa Brno dne 14. května 2026 v Městském divadle Brno.

Plexus Polaire - Yngvild Aspeli, Paola Rizza: a Doll's House. Režie Yngvild Aspeli, Paola Rizza, hudební skladatelka Guro Skumsnes Moe, hudba Simon Masson, Raphaël Barani, sbor Oslo 14 Ensemble, dramaturgie Pauline Thimonnier, choreografie Cécile Lallo, scéna François Gauthier-Lafaye / Eclectik Sceno, světla Vincent Loubière, Marine David, kostýmy Benjamin Moreau, tvůrci loutek Yngvild Aspeli, Sébastien Puech, Carole Allemand, Pascale Blaison, Delphine Cerf, Romain Duverne, jevištní technika a manipulace Alix Weugue, Léa Bres, účinkující / loutkoherci Yngvild Aspeli, Maja Kunšič, Viktor Lukawski, Jofre Carabén. Premiéra 16. září 2023. Psáno z reprízy uvedené v rámci Divadelního světa Brno dne 16. května 2026 v Mahenově divadle.

Divadlo F. X. Šaldy - Choderlos de Laclos, Jakub Čermák: Nebezpečné známosti. Režie Jakub Čermák, dramaturgie Lenka Chválová, překlad románu Dagmar Steinová, scéna a kostýmy Martina Zwyrtek a Pavlína Chroňáková, hudba Matěj Kotouček, choreografie Michal Kováč, šerm Martin Stránský, light design Petr Baštýř. Hrají Karolína Baranová, Filip Jáša, Eliška Jansová, Eva Goldmannová, Matěj Neubauer, Markéta Tallerová, Štěpánka Prymková, Jana Stránská, Zdeněk Kupka, Kateřina Černá / Viktorie Hrachovcová, Jan Roháč / André Ulihrach. Psáno z reprízy uvedené v rámci Divadelního světa Brno dne 17. května 2026 v Městském divadle Brno.

Divadlo Petra Bezruče - Jordan Tannahill: Pozdě příchozí. Režie Jan Holec, dramaturgie Peter Galdík, překlad Klára Vajnerová, úprava Jan Holec a Peter Galdík, výprava Pavla Kamanová, hudba Ivan Acher, světelný design Karel Šimek. Hrají Ondřej Brett, Alexandra Palatinusová, Markéta Haroková, Lukáš Melník a Hynek Tajovský. Psáno z reprízy uvedené v rámci Divadelního světa Brno dne 18. května 2026 v Městském divadle Brno.

A studio Rubín - Liv Strömquistová, Dagmar Fričová: V zrcadlové síni. Režie Lucie Ferenzová, dramaturgie Jiří Ondra, překlad komiksové knihy Marie Voslářová, scénář Dagmar Fričová, odborná konzultace Ph.D. Marie Heřmanová, scéna a kostýmy Patricia Talacko, hudba Markéta Ptáčnicková, light design David Oupor. Hrají Nataša Bednářová, Anita Krausová, Markéta Ptáčnicková, Anežka Šťastná. Psáno z reprízy uvedené v rámci Divadelního světa Brno dne 19. května 2026 ve Studiu Marta.

Divadlo Na zábradlí - Karl Ove Knausgård, Dora Štědroňová, Jan Mikulášek: Můj boj. Zamilovaný muž. Režie Jan Mikulášek, dramaturgie Dora Štědroňová, překlad románové série Klára Dvořáková Winklerová, dramaturgie Dora Štědroňová a Jan Mikulášek, scéna a kostýmy Marek Cpin. Hrají Miloslav König, Simona Lewandowska, Anna Kameníková, Dita Kaplanová, Jiří Vyorálek a Michal Bednář. Psáno z reprízy uvedené v rámci Divadelního světa Brno dne 21. května 2026 v Divadle Reduta.

Nederlands Dans Theater - NDT 1 & Complicité - Crystal Pite, Simon McBurney: Postavy mizejícího světa. Choreografie a režie Crystal Pite a Simon McBurney. Produkce Nederlands Dans Theater & Complicité. Psáno z reprízy uvedené v rámci festivalu Divadelní svět Brno dne 15. dubna 2026 v Janáčkově divadle.

NA ZÁVĚREČNÉ SLOVÍČKO

Dvě zmožené šéfredaktorské existence sedí na dece ve stínu košatého stromu. Za slunečními brýlemi oči zamlžené divadelní únavou, v ruce víc než potřebný drink. Mezi sebou sdílejí jedny kapesníčky ve snaze zkrotit nechtěně nabytý postfestivalový „mor“. Společně se setkávají, aby si zavzpomínaly na Paní DSB, která je tak náhle zas na rok opustila...

Martina: Tak jsme tu zůstaly samy. Paní Festival odešla.

Lea: No jo, já už si po těch dvou týdnech ani nepamatuju, jaké to bez ní vůbec bylo. Je to teď takové zvláštní, když člověk najednou netráví celé dny v divadlech.

Martina: Ona se zas vrátí, už to tak mívá. Za rok je tu opět a s ní i podobně ironizující počasí a program plný divadelních pochoutek. Na kterých sis letos smlsla nejvíc?

Lea: Já jsem viděla hodně svých oblíbených dětských a loutkových záležitostí a tam toho bylo mňamozního skutečně mnoho. Zmínila bych například Soudružky s kroužky nebo Naturu kulturu, ty mě bavily svou invenční prací s materiálem a objekty fakt moc. A pak jsem se nechala úplně unést taneční inscenací *Folká / SAABA*. A co ty, co se dostalo nejbliž k tvému srdíčku?

Martina: *Folká / SAABA* souboru NdT2 mě též maximálně uhranula. Naprosto specifickým, mimotělesným až ezoterickým dojmem, bylo to až hypnotické. Rovněž Domeček pro panenky uskupení Plexus Polaire. Já jsem prostá holka, jak je něco temné a archetypálně hororové, má duše je uspokojena. A to v případě gigantické pavoučí loutky a malých dětí s tmou za očima bylo naplněno maximálně.

Lea: Ty jsi vlastně obě tato díla reflektovala i svým perem ve virtuálních prostorech našeho milovaného Theatrocénu, což mě přivádí k tomu, že tam z mého pohledu letos vzniklo skutečně dost textů, které stojí za přečtení. Moc mě těší, jak skvělý tým se nám v tomhle ročníku podařilo sestavit. Vše šlapalo jako hodinky a všichni jsme měli ne-

spočet skvělých nápadů, což je koneckonců i vidět, jelikož vzniklo mnoho nových formátů, jako například minidrama z rozhovorů s diváctvem či recenzní pohádka.

Martina: Naprosto s tebou souhlasím. Myslím, že tento ročník měl nejhladší průběh ze všech, což mě naplňuje hlubokou radostí, jelikož to bylo poprvé celé jen na nás – studentstvu. Velmi si vážím našeho vzájemného mezilidského přístupu, ochoty a pochopení. Myslím, že už jsme si vybudovali dostatečně silný kolektiv, který si je oporou i v náročných chvílích. Pak se ta práce prakticky dělá sama.

Lea: Vnímám to velmi podobně a za tuto soudržnost, solidaritu a nápomocnost jsem neskonale vděčná a vážím si jí, jelikož si myslím, že se nám společně daří vytvářet něco moc vzácného. Ode mě za to všem patří jedno velké, vřelé a upřímné díky!

Martina: A velké děkuju patří i festivalovému týmu, Báře, Martince, Petrovi, celé dramaturgické radě... Myslím, že rok od roku DSB překonává sám sebe. Paní Festival koneckonců i sama svůj letošní osud s jistotou předpověděla.

Lea: Ano, to je prostě Paní Festival, ta prostě vždy ví. Také jí patří jedno velké díky a moc věřím, že se za rok sejdeme zase. Ono je už vlastně obtížné si ten květen bez ní představit. Nebylo by to zkrátka ono. A nepochybně jedno obrovské díky patří tobě, jelikož bez tebe bych si nedovedla tento náš Theatrocén představit už vůbec.

Martina: Díky i tobě, má milá šéfredaktorská polovičko. Tak se budu eventuálně těšit i příští rok, drahá.



FESTIVALOVÝ TÝM / FESTIVAL TEAM

Festival Divadelní svět Brno 2026 / Theatre World Brno International Festival 2026

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, Vojtěch Balcar

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

DIVADLO POLÁRKA / POLÁRKA THEATRE Jiří Hajdyla, Sára Matušová

DIVADLO RADOŠT / RADOŠT THEATRE Eva Kolomazníková

DIVADELNÍ FAKULTA JAMU / THEATRE FACULTY JAMU Hana Průchová

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 Josef Kožnárek

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

TECHNICKÁ PODPORA / TECHNICAL SUPPORT Michal Jedon a Barbora Kolčavová

ZAHRA NIČNÍ HOSTÉ / FOREIGN GUESTS Zahraniční 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 Klára Urbánková, Veronika Pelcová, Hana Syslová

Organizátoři:



Za finanční podpory:



Jihomoravský kraj



DENÍK N

MALÁ INVENTURA

Hlavní partner festivalu:



Hlavní mediální partner:



Generální partner NdB:



Partner inscenace Má vlast:



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 DSB 2026 se koná pod záštitou ministra kultury České republiky Oto Klempíře, primátorky města Brna JUDr. Markéty Vaňkové, hejtmána Jihomoravského kraje Mgr. Jana Crolicha a velvyslance Francouzské republiky jeho excelence Stéphane Crouzata.

Statutární město Brno finančně podporuje Národní divadlo Brno, příspěvkovou organizaci. Ministerstvo kultury finančně podporuje Národní divadlo Brno, příspěvkovou organizaci. Aktivity Národního divadla Brno jsou podporovány Jihomoravským krajem.

The Festival is held under the auspices of the Minister of Culture of the Czech Republic, Oto Klempíř, the Mayor of the City of Brno, JUDr. Markéta Vaňková, the Governor of the South Moravian Region, Mgr. Jan Crolich, and the Ambassador of the French Republic, His Excellency Stéphane Crouzat.

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 2027
19. 5. — 25. 5. 2027**

**We will see us next year!
The 2027 Theatre Word Brno Festival
will take place from 19 to 25 May, 2027**

