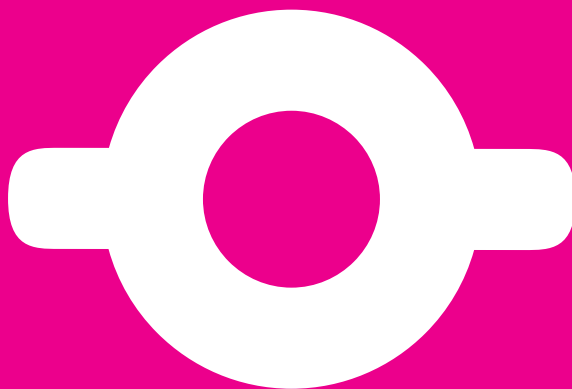


FESTIVALOVÝ ZPRAVODAJ



FESTIVAL ZLOMVAZ 2004

Základní kostru festivalu 11. ročníku vysokých divadelních škol tradičně tvoří vybrané absolventské inscenace pražské DAMU, brněnské JAMU a bratislavské VŠMU. Tento obvyklý program letos zpestří hosté z polské Panstwowe Wyzsi Szkoły Teatralne ve Wroclawi, divadelní větve kanadské Toronto University at Scarborough a indiánské divadelní skupiny z oblasti Manitoulin Island. Letošní program je sestaven celkem z 21 inscenací studentů z výše zmíněných škol.

Srdcem festivalu je jako každý rok budova DAMU v Karlově ulici 26, kde se nachází jak divadelní studio DISK, tak divadélko Řetízek a studiový prostor U 22. Některá představení budou odehrána ve Studiu Ypsilon, Studiu Damúza, v malebném prostředí Vojanových sadů a letos nově také ve Švandově divadle.

Cílem festivalu ZLOMVAZ je umožnit vytvoření a vznik uměleckých i osobních kontaktů mezi studenty nejprestižnějších česko-slovenských škol, na které pak mohou mladí herci, režiséři, scénografové, dramaturgové i produkční snadno navázat ve svém dalším uměleckém profesním životě.

To, že ZLOMVAZ není jen divadelní přehlídka, ale i místo setkávání a navazování kontaktů, dobře dokládá připravovaná premiéra divadla DISK. Hru mladého ruského dramatika Vasilije Sigareva „Plastelína“ zkouší se studenty Katedry alternativního a loutkového divadla DAMU student VŠMU Marián Amsler. Inscenace Čechovova „Platonova“ v Amslerově režii byla nadšeně přijata na loňském festivalu ZLOMVAZ a v divácké soutěži nakonec i zvítězila.

-prod-

FESTIVALOVÝ ZPRAVODAJ

OBRATEL

Jako (spolu)autoři festivalového zpravodaje Obratel se již tradičně studenti divadelní vědy stávají partnery svých generačních vrstevníků z Divadelní fakulty AMU – organizátorů a protagonistů festivalu vysokých divadelních škol Zlomvaz. I letos jsme sestavili mezinárodní a „mezikatederní“ redakci, v níž se sešli studenti divadelní vědy z Katedry divadelní vědy Filozofické fakulty UK Praha, Katedry divadelní vědy Filozofické fakulty MU Brno, Katedry teorie a dějin dramatických umění UP Olomouc a Katedry divadelnej vedy VŠMU Bratislava a dokonce expandujeme i mimo specializovanou akademickou půdu. Na podobě festivalového zpravodaje se tedy podílíme nejen s kolegy z DAMU, ale k naší reflexi festivalového dění se tentokrát připojil i náš „dorost“ z Vyšší odborné školy publicistiky.

02

Letošní festivalový zpravodaj Obratel se dělí na dvě buňky. Interní pohled na problematiku dramaturgie vysokých divadelních škol přináší anketa studentů produkce, dramaturgie a režie, jejíž záměry a výsledky na stránkách našeho časopisu průběžně publikujeme. Paralelu k debatě, směřovanou k pedagogice a metodologii vysokého školství, kromě tradiční kritické reflexe festivalového dění tvoří obecnější úvahy o žánru festivalové kritiky a přístupech, způsobech a možnostech reflexe divadelního díla ze strany studentů divadelních a dalších humanitních věd.

-red-

BUŇKA KRITIKY

MANIFEST FESTIVALOVÉ KRITIKY

Festivally divadelních škol tradičně poskytují prostor pro předvedení více, či méně vyspělých školních prací. K umělecké tvorbě patří i experiment a jeho nezdar je jeho nezadatelným právem. U školní práce je i nezdařilý experiment již předem obhájěn, není-li vykupován lajdáctvím.

Festivally divadelních škol tradičně poskytují prostor pro setkání více, či méně zaujatých školních frekventantů. K festivalovému publiku patří i (ne vždy) omylný či neohrabaný divadelní vědec a vynášení soudů (stejně jako soudů kteréhokoli diváka) je jeho nezadatelným právem. U kritiky jako školní práce jsou omylnost či neohrabanost již předem obhájeny, nejsou-li vykupovány hulvátstvím.

Ačkoli jsme všichni, jak se říká, na cvičišti, jedno snad víme v obou táborech. Divadlo není boxerský ring a divadelní kritika nejsou jatka. Svět není černobílý. Zachází-li se s černou a bílou barvou šikovně a opatrně, mohou z jejich symbiózy vzniknout i barvitě kresby, v nichž svět názorně vynikne. Když se ovšem surově pomíchají, je z toho jen a jen nudná šed.

Kdosi nám všem kdysi poradil: „Co autor zamýšlel, je jeho věcí, co znázornil, je objektivní výsledek jeho snahy. Kritika se má zabývat především tímto výsledkem.“ Vy nám nemůžete jen tak říci, co vám říkají ve škole; chrlíte to na nás ve znásobených dávkách informací přímo z jeviště, máme naše smysly a zahlcujete mozek a my si to dobrovolně s potěšením, či nevolí můžeme nechat líbit a dohadovat se. My vám naopak můžeme říci, co nám ve škole neříkají; máme k tomu jen a jediné slovo a vy si ho dobrovolně s potěšením, či nevolí můžete vyslechnout. Takže...

Neřekli nám, co je to kritika, ač zde v roli kritiků vystupujeme. Snad jen to, že nějak etymologicky souvisí s kritérii, neboli měřítky a krizí, neboli nerovnovázným stavem, kdy se něco rozhoduje. A to je prý pravda. Neřekli nám, co je to filosofie, ač zde v roli studentů filosofie vystupujeme. Snad jen to, že nějak souvisí s kritickým uvažováním a poznáním. A to je prý pravda. Neřekli

nám, co je to věda, ač zde v roli divadelních vědců vystupujeme. Snad jen to, že nějak souvisí s metodickým ověřováním hypotéz a poznáním. A to je prý pravda.

Neřekli nám, co je to metoda, ač zde v roli autorů festivalové kritiky vystupujeme. Snad jen to, že nějak souvisí s nástroji a pravidly, jimiž se spěje k ne vždy předvídatelným výsledkům. A to je prý pravda. A už vůbec nám neřekli, co je to pravda. Opak omylu? Opak lži? A kdo by měl mít vlastně právo a důvod nám to říkat?! Základní otázky jsou věčné a odpovědi jsou cesta každého z nás. A možná vám jen říkáme, co už dávno víte.

...divadlo často ví to, co někdy nevědí ani sami umělci. Režisér se setkává se souborem na obávané první zkoušce. Nemá ani potuchy, co bude. Prázdnota. Herec zatím čeká na něco, co nepřichází. Někde se objeví skvrnka. Přítomnost ostatních se zdá být náповědi jeho místa v prázdnotě. Něčí slovo odpálí nálož jeho slov. Ovládne fyzický prostor, kreslí svým tělem imaginární prostor. Všichni se v něm začnou pohybovat, jako by nikdy nedělali nic jiného. Rodí se svět...". Takhle to funguje na všech kontinentech, kde se dělá divadlo. Takhle to funguje ve všech táborech, kde se miluje divadlo.

04

MOTTO BUŇKY FESTIVALOVÉ KRITIKY BÍLÉ MYŠKY – KRAVÉ PLÁŠTĚ???

...zamyslet se nad žánrem kritiky, nad možnostmi její objektivity, nad oprávněností divadelní vědy jako „vědy“ vůbec, a k tomu trochu legrace, mystifikace... Jak? Důsledně vědeckou metodou, naraženou na „kluzký“ fenomén divadla, tj. dotazníky, měření, hodnocení a pohráváním si interpretací, interpretací interpretace atd. Je třeba začít generováním metody.

VĚDECKÁ METODA FESTIVALOVÉ KRITIKY

- 1) metoda (CO?)
- 2) pozorování (JAK?)
- 3) popis (MATERIÁL?)
- 4) vyhodnocování (TEXT?)
- 5) interpretace (VSTUP SUBJEKTU?)

Martin Schwarzaug

šéfredaktor festivalového zpravodaje Obratel

ZŮSTAŇ NA LINCE!

Marcela Peková, Stanislava Matějovičová, Renata Vášová

DAN ŠPINAR: ZŮSTAŇ NA LINCE!

Divadlo Valmet

režie: Dan Špinar, dramaturgie: Lenka Chválová, scéna a kostýmy: Linda Jiříková,

hrají: Viktor Dvořák, Henrieta Hornáčková, Jindřich Nováček, Zuzana Onufráková, Jana Stryková, Jakub Žižka

ANOTACE

„Máte problém s komunikací? Zaveďte si druhou linku! Sex, porod, smrt on-line.“

METODA – KOMUNIKACE

05

Marcela:

verbální hlas (intonace, barva, síla, identifikace pohlaví)

nonverbální tělo (postoje, gesta, mimika, pohyb, vzdálenosti v prostoru – fyzickém/
/imaginárním)

nonvizuální vis á vis

kanál šum, kód

vztah odesílatel – příjemce

šťěstí – nešťěstí – láska – manželství

svoboda/nesvoboda

kontakt, chci tě vidět – ale stačí se slyšet

neporozumění → samota?

telekomunikace, metakomunikace, mobilní komunikace

síť

být dostupný, být na lince, být na drátě, být na příjmu

virtuální život on-line – realita nebo iluze?

ideologický aparát – pravda, lež

hra s vlastní identitou

06

Komunikace je způsob naplnění životních potřeb: sdělit – dozvědět se. Jakmile přestane jedna z nich fungovat, máme problém s komunikací. Nebo máme problém s tím, s kým komunikujeme? Zkusme se třeba dva roky nevidět. K našim jménům telefonní číslo. Třeba si za dva roky zavoláme. Budeme si povídat. Skryt svou tvář za telefonní aparát, osvobodit své nonverbální vystupování v osamocené pohodlnosti. Stačí kontrola hlasu a slov. Budeme si povídat. Jsme děti atomového věku a telefonovat umíme již od okamžiku, kdy poprvé promluvíme. Stačilo pár zkušeností a šok z přístroje mluvícího otcovým hlasem se vytratil.

Telefon – technologický vynález zajišťující zvukové verbální setkávání lidí.

Dá se žít ve virtuální realitě, založené jen na komunikaci přes médium telefonu. Stačí mít pár známých, několik linek a máte zajištěný nehmotný, ale plnohodnotný život v reálném čase: početí dítěte, smrt, narození, sex.

Dá se žít ve virtuální realitě, založené jen na komunikaci přes médium telefonu? Jak dlouho? Dokud se nevrátíte k prvnímu telefonátu, záměru vidět se po dvou letech. V telefonní síti se lze zamotat. Druhá, třetí, čtvrtá linka – nejsi vidět, víš s kým mluvíš, PŘÁVĚ volá přítel příteli – víc hlav, víc života... Všechny informace probíhající v síti kanálů a drátů se dožadují zhmotnění. Divák – legální odposlouchávač telefonních hovorů má bonus. Hedonisticky si pochutnává z perspektivy božího oka na iluzivní realitě šesti telefonistů. Ale pokud naši hrdinové netelefonují, ten jejich víc reálný živůtek je trochu nuda. Divák chce sebe i je zachránit. Tak už se sejděte! Očekávání bude naplněno, konec nestylové lenosti, telekomunikační závislosti, sejdeme se.

Telefonní hovor mohl trvat hodiny a hodiny a hodiny. Minimální životní prostor mladých telefonistů za aparátem sršel omšelou barevností každodenního dne.

Skeptický happy-end:

Opravdový reálný kontakt se roztránil do krajiny nehmotných lidí-bytostí, jež se v okamžiku zděsí nonverbalitě. Strach z odhalené, nahé, ledové neexistence skutečných životů je nechá fyzicky zmizet v jejich vlastním on-line virtuálním nereálnu. Ne, nesetkali se. Samota. Zavoláme si?

POUČENÍ DIVÁKA:

Už nechceš sdělovat – dozvídat se?

Jak svobodně a právem ovládat svou telefonní virtuální realitu: (bez touhy ztratit ji navždy)

- 1) ukončí hovor zavěšením sluchátka
- 2) mlč
- 3) vyvěš telefonní sluchátko
- 4) neplatí účty svému telekomunikačnímu operátorovi

Už nechceš mít svou phone-pseudo-identitu a podávat zpravodajství z úžasného života za telefonním sluchátkem?

Jak svobodně a právem ztratit svou telefonní virtuální realitu:

Domluv si nevyhnutelné setkání face to face s telefonním partnerem.

Stanislava:

Šťastie srší z telefonu, šťastie srší za telefónom, šťastie srší pred telefónom... Je skrátka všade. Akurát sa vyskytnú menšie problémy. Samozrejme cez telefón. Vedeli by zmeniť šťastie? Koho vlastne bolo to šťastie? Postáv, hercov či divákov?

Šesť dramatických postáv vlastní telefón – „semenište radosti i smútku“. Ale vlastní ho aj väčšina divákov. Dotkne sa ich zmena – zbavenie sa telefonu, „nonvizuálnej“ komunikácie na komunikáciu „vis á vis“? Mala by sa?

Prečo zabíjať čas stretnutiami, keď ide všetko tak jednoducho on-line. Vďaka neuskutočnenej

naplánovanej party, na ktorú nik neprišiel, sa paradoxne všetci šiesti stávajú akýmiisi priateľmi. Drží ich spolu fakt, že predtým spolu nedržali. Pokúsia sa nezahodiť šťastie, ktoré mohli nájsť pri stretnutí. Spravia si reparát – on-line šťastie. Zdá sa to celkom jednoduché, aj diváci sú radi. Možno vyjde vzťah, možno sa ďalší dvaja stanú rodičmi, možno sa iný rozídený pár dá znovo dokopy. Zo šiestich jedincov sa nám črtá perspektíva vytvorenia troch párov. Diváci by asi chceli také šťastie, rovnako ako postavy, a zdá sa, že aj herci, avšak každý cíti ALE...

V hodine H, keď má dojsť k stretnutiu, komunikácia zlyhá. Bolo príliš ľahké prežiť so slúchadlom v ruke rozhovory, hádky, vysvetľovania, sex, pôrod, či smrť. Strach z očí zvíťazil, realita sa nekoná, všetko bola len ilúzia, kľam s troškou nádeje. Reparát nevyšiel. Partnerom ostáva naďalej „na šťastie, či na nešťastie“ telefón.

Renata:

Zústaň na lince – linka, drát, kabel, kanál – pupeční šňůra tvořící z nás jeden globální organismus, popropojovaný v jedinou všeobjímající komunikační síť.

08

Miniaturní příklad takovéto telekomunikační pavučiny jsme z pozice nezučastněných svědků sledovali hned zrána. Herci (srdečně se vítající) komunikující verbálně, neverbálně (gesta, mimika, doteky) tak, jak je to běžné, nastoupili na scénu – jako postavy-typy, usedali před své komunikační nástroje, vyťahovali termosky, svačiny, ubrousky, časopisy, laptopy, jako by právě nastupovaly své každodenní zaměstnání. Pěkně vedle sebe, vyrovnání v řadě, způsobilě čekali na první hovor dalšího všedního pracovního dne – jedna velká linka důvěry, linka štěstí, linka bezpečí, linka nabízející sex, útěchu, pochopení.

Z přátel se staly pouhé hlasy (fyzická podoba zůstala jen na zažloutlých fotografiích), slovo se stalo jediným komunikačním nástrojem. Jeden před druhým zůstávali skryti, jediným svědkem byl telefonní přístroj a divák. Přitom telefon přestal být věcí a stal se postavou/partnerem, a z diváka pak voyer/spiklenec, neboť mu bylo dovoleno sledovat drobné nuance v hlasovém i tělesném projevu, odkrývat lži, předstírání, výmysly i falešná porozumění v hereckém výkonu ne vždy přesvědčivém a perfektním, o to více uvolněném, sebeironickém a sehraném, což mobilní, smskové obecnstvo jistě oceňuje a využívá k projekci vlastních zážitků a zkušeností (kdy jste naposledy viděli své přátele?), jinak se ovšem žádný přenos energie mezi jevištěm a hledištěm neodehrával, jako by se herci nedokázali vymanit ze zaujetí tematizování komunikace a instalovali neviditelný kabel i mezi sebe a publikum.

Pro setkání tváří v tvář postavy nabízely neskutečně mnoho výmluv, to hlavní o sobě však zamlčovaly a jako v kruhu se více a více zaplétaly do virtuální komunikace, která se stala drogou, únikem, náhražkou, milosrdnou lží. Herci i přes těsnou fyzickou blízkost na malém jevišti nepřicházeli do kontaktu, dráha jejich gest a pohledů se neprotínala – adresátem jejich nonverbální komunikace byl divák a telefon – s ním se mazlili, s ním si šeptali, jeho se dotýkali, jemu se svěřovali, v jeho náručí se rodili a v jeho obětí umírali (byl prvním i posledním, co na světě viděli), jejich těla komunikovala naprázdno do nicoty a cituprázdna. Kdo je na druhém konci, nebylo vlastně až zas tak podstatné, nebylo to to nejdůležitější, jen „teplý“ lidský hlas – známý či neznámý, na tom až zas tolik nezáleží, neboť v síti jsme lepší, krásnější, perspektivnější než ve skutečnosti, a proto jsme si rovni.

KLINČ

Gabriela Starečková, Lucie Ferenzová, Martin Krištof

09

ALEXEJ SLAPOVSKIJ: KLINČ

absolventská inscenace 3. ročníku Činoherné fakulty

překlad: Roman Maliti, režie: Maja Hriješik, dramaturgie: Silvia Karovičová, scéna a kostýmy: Eva Rácová, hudba: Boško Milaković, hrají: Táňa Pauhofová, Stanislav Staško, Júlia Horváthová, Martin Meľo, Robert Roth a. h.

ANOTACE

Bakalárske predstavenie študentov VŠMU je zároveň prvé uvedenie súčasného ruského autora Alexeja Slapovského na Slovensku.

Klinč: hra o deťoch, ktoré príliš dospeli, o ich rodičoch, ktorí si s nimi nevedia rady a o tom, čo všetko sa môže skrývať za čipkovanými záclonkami v činžiaku oproti.

Do bytu stredoškolského učiteľa vstúpi mladé dievča, jeho bývalá žiačka, a začne perverzným spôsobom týranizovať učiteľa a spolu s ním aj celú jeho rodinu, vyhrážajúc sa, že v prípade, že odmietnu spolupracovať, všetkých zlikviduje. Dievča sa s členmi rodiny pohráva, systematicky ničí ich psychiku pod zámienkou, že sa pomstí za poníženie, ktoré jej učiteľ v minulosti spôsobil. Klinč je hra o deťoch, o ich predčasnom dospievaní a zúfalom výkriku, o ich sklamaní pasívitou a predčasnou rezignáciou ich rodičov, kvôli ktorému sú deti odhodlané stať sa pánni vlastnej budúcnosti. Ibaže nevedia ako na to, lebo to, čo ich učia v škole, už dávno neplatí pre skutočný život.

METODA:

Klinč je boxerský termín – možná dáte ránu pod pás vy, možná ji dostanete.

10 Gabriela:

Anotace diváka připravuje, predikuje výklad postav. Co ale vidíme? A co slyšíme? Co je nám sdělováno z jeviště? Jací jsou vlastně lidé, do jejichž obývacího pokoje nahlížíme skrze okno se záclonkami? Lidé, kteří spolu žijí, ale nemluví a nemilují se? Je přichází mladá dívka „kostlivec ve skříní“, mstitel, přicházející zjednat nápravu za dávný hřích, nebo jen pokušitel? Těžko říct. Jak se zorientovat mezi postavami, pakliže přistoupíme na teze, předkládané nám programem? Těžko. Protože Ona přece nepřichází svěst svého učitele, Ona mu přichází ukázat oběšeného plyšového medvěda, uskutečnit soulož s jeho synem a rozbít mu manželství. Divák se směje a Bubeník také. Kdo je vlastně v klinči?

Luca:

Už v první scéně zpochybněno (viz anotace). Vnitřní krvácení, ale nakonec jen rozbité koleno. Pozor, to, co uvidíš může být vzápětí jinak.

Co na sebe navzájem hrajeme? A co může být vzápětí jinak?

Pro mne hra o skrývání a rozkrývání pravdy, o tom, že přiznat se především sám sobě je ten nejtěžší úkol. Učitel i jeho žena jsou k tomu přinuceni. To, co žil nebyla pravda, vidíš, a teď to víš – je to princip anekdoty. Syn se baví, konečně. Slapovskij: Ano ironie. Ano hra. Ale hrát je třeba opravdu seriózně. A i ironizovat je třeba s vážností. A i ten, kdo vidí přiznání druhého, nakonec je přinucen přiznat si především sebe. Na konci se Bubeník směje, dívka se jej ptá čemu. Vtipu, ale už jej zapomněl, v nejistotě zůstává ona jako ten, kdo se zatím jen bavil, v nejistotě zůstávám i já, který jsem se zatím jen bavil. Co na sebe hrajeme?

Podívej se oknem jiným do pokoje a podívej se do svého pokojného života. To, co slyšíš, je hukot a strach, výkřiky, sanitky, výstrahy. Pozor, všechno může být vzápětí jinak.

Martin:

Postavy typizované, oblečené a správající se podľa daných pravidiel, typická kostra príbehu a krásna zvodkyňa. S týmto vstupujeme po piatich minútach do hry. Viac sa tento stereotyp nerozvíja. O čo teda ide ďalej? O herectvo, o stvárnienie?

Ideológia hry je celkom jasná. Boj mladého voči starému, boj proti zástupcom výchovy atď. Tento pocit získavame už po prečítaní anotácie. „Do bytu stredoškolského učiteľa vstúpi mladé dievča, jeho bývalá žiačka, a začne perverzým spôsobom tyranizovať (...). Dievča sa s členmi rodiny pohráva, systematicky ničí ich psychiku pod zámienkou, že sa pomstí za poníženie, ktoré jej učiteľ v minulosti spôsobil.“ Vstup do hry je vymedzený tvrdým dievčaťom, ktoré si nechce nechať minulosť pre seba. A my sa môžeme dívať na jej pomstu. Avšak táto hra je rozdrobená do mnohých pokusov dostať toho druhého do klinču. Jednostranné smerovanie anotácie sa v priebehu hry rozrastá o ostatné interpretácie. Každý má svoje pozadie, minulosť, súčasnosť. Anotácia nás smeruje, ale inscenácia (v tomto prípade) vyvracia jednostrannosť. Dodáva tretí rozmer, skutočnosť.

Anotácia taktiež naznačuje inscenačné stvárnienie. „Čo všetko sa môže skrývať za čipkovanými záclonkami v činžiaku oproti.“ Pôjde o voyerizmus? Druhý výstup: klietka smerom ku divákovi otvorená. Okno. Vstupujeme do sálu s pocitom: tak s pozriem na tú ich tyranii. Pocit voyerizmu, tak typický pre divadlo, je tu oknom ešte zosilnený. Avšak, žeby sa anotáciou určovala scéna, je len málokde. Žeby teda hra chytila naše chůtky za svoje. Žeby sme boli zomknutý my v našej chůtke?

P.S.: Čo sa jazyku týka, jediný Bubeník bol odlišený. Typický bratislavský akcent (totožný v niektorých slovách s češtinou – to typické bratislavské NE). Ostatné postavy zostávajú v spisovnej slovenčine.

VEČER MALÝCH BOJOVNÍKŮ ANEB DVĚ PŮVODNÍ MONODRAMATA

Tomáš Vokáč, Katarína Kičová

MILAN KAPLAN: ALDA

režie: Milan Kaplan, hraje: Petr Halíček

JIŘÍ HÁJEK: ŽIVÉ DŘEVO ANEB CO SE DĚJE U LUBOŠE V KAPSE

režie: Jiří Hájek, hraje: Petra Nakládalová

absolventská inscenace 4.ročníku Ateliéru činoherního herectví JAMU

ANOTACE

12

Dvě monodramata. Oba kusy jsou založeny na skutečných událostech. Jména a osoby, vyskytující se v příbězích, byly nezměněny.

METODA

- 1) cíl pozorování: interpreti (herci)
- 2) důvod pozorování: snaha popsat herecký výkon
- 3) forma zápisu: jednoduchá, ale SOUVISLÁ, žádné tabulky a výpočty (!)
- 4) výsledný text v pěti větách: teze, antiteze, synteze = pochopitelný, stručný text.

Tomáš: Živé dřevo (...)

V prvním monodramatu hrála Petra Nakládalová obyčejnou tužku v kapse básníka. Přesto bylo její psaní nápadité a nabitě energií. Využila k tomu pár mimických grimas, rozmáchlá a velikášská gesta, svojí milou ženskost i rozvernou výřečnost. Byla přirozená, střídala polohy

od melancholických po rúzné a nesmiřitelné, od trpících a litujících se po srdnaté a zapálené. Emocionálně nejsilnější byla v popisu toho, co cítí k ostatním pastelkám, ona, obyčejná tužka toužící být alespoň na chvíli v rukou pravého umělce, například Seiferta, a nikoli pouze „netalentovaného“ Luboše. Ten jí také nakonec zlomí, ale nevdí, konečně dostala do kapsy ořezanou kamarádku. Nápaditý text, výborné herecké provedení, o dřevu nemůže být ani řeč.

Katarína Kičová: Alda

Druhá část predstavenia, je monodráma frustrovaného manžela, ktorý má nielenže obvyklý problém s manželkou (len ako hlas), ale aj s okolím v ktorom žije. Lezie mu nervy šprťácka byrokracia (banka s „pindúrínami“ za sklom), lipnutie na zbytočnostiach (manželkyne nízkočuné jogurty), synove vyzvedavé oči. Herec Peter Halíček v kombinácii so svojim nahratým hlasom vytvárali oklieštenosť a absurditu vlastnej paranoje veľmi výstižne. On je ako pes, jeho žena ako panička, viem si živo predstaviť z jej úst fiktívne „fuj“ – to keď si chce zapáliť – alebo nebudaj najesť sa. Celý čas je v pyžame (neschopnosť postúpiť v riešení problému rozvieť sa), mimika, autenticita chovania aj napriek častej a podobnej intervalovosti medzi výbuchmi, našla pozitívnu spontánnu odozvu v divákoch, a to smiech.

13

PRŮMĚRNÁ LÁSKA, KLIKA

Tomáš Vokáč, Lucie Ferenzová, Stanislava Matejovičová

METODA

- 1) cíl pozorování: interpreti (herci)
- 2) důvod pozorování: snaha popsat herecký výkon
- 3) forma zápisu: jednoduchá, ale SOUVISLÁ, žádné tabulky a výpočty (!)
- 5) výsledný text v pěti větách: teze, antiteze, synteze = pochopitelný, stručný text

NASTJA ASTASHINA: PRŮMĚRNÁ LÁSKA

Katedra autorské tvorby a pedagogiky

ANOTACE

Autorské představení Nastji Astashiny, ve kterém zazní nejen čeština, ale i ruština. Bývá láska průměrná? A co život? Nespěchám náhodou tak, že nakonec málem nestihám vlastní pohřeb? A proč tak zpomalím, když se najednou musím rozhodnout?

Tomáš:

Nastja hraje v autorském čtení sebe. A nejen sebe ale i nás. A nejen nás, ale vlastně celý svět, ať již vnější (město), nebo náš vnitřní (láska). Gesta a pohyb je úporný a váhavý, jako by nerozhodný, to je ale záměrem, protože takový je náš život. Přesto Nastja není přehnaně patetická, pouze trochu, tak tajemně rusky. Není ani hektická a útočná, nechce na nás sentimentálně působit. Vždyť si také někdy jen tak šeptá a není téměř slyšet, co si to pro sebe povídá, aby se vzápětí rozzářila, skákala přes švihadlo jako pominutá, jen aby diváci věděli, že to umí. Zkratka ukazuje malé radosti a strasti života, které vesele či smutně komentuje. Griškovec by měl radost.

14

Lucie:

Jak žijete? Bojíte se prohry? Máte rádi bližní, když jedete tři dny vlakem po Rusku? Ty ljubiš miňa?

Průměrná láska – představení balancující na hranici snesitelnosti, protože stačí ještě chvíli skákat přes švihadlo, ještě chvíli hrát si na cirkus a ještě chvíli kreslit města P a hra začíná nudit. Jenže právě tento balanc mezi smíchem, úsměvem a trapností je zajímavý. Nastja si je toho vědoma, koriguje převažující se situace otázkami do publika, do hry vstupuje reálný čas. Nastja – baletka, holčička a námořník v jednom – komentuje situace vzniklé její hrou, komentuje atmosféru, reaguje na reakce publika. Vlastně komentuje komentář života. Představení je setkáním herečky a diváka, lidí.

LUBOŠ PAVEL A VĚRA JANEBOVÁ: KLIKA

Katedra autorské tvorby a pedagogiky

Stanislava:

Párik hľadá absolútne šťastie. K nemu však ľahká cesta nevedie. Asi to vedia, ale aj tak sa do toho púšťajú. Nemotorne stavajú dva kufre, aby sa dostali čoraz vyššie. Lenže stavať kufre na javisku nie je len tak. Presvedčenie z hľadania svojho šťastia by malo vychádzať zvnútra a mali by si za tým ľudia stáť. V Klike sa do toho púšťajú dvaja mladí ľudia, ktorí si uvedomujú, a či skôr by si mali uvedomovať, že sami to nezvládnu. Potrebujú sa, to však z inscenácie nie je natoľko zjavné...

Lucie:

Improvizace? Režírovaná inscenace? Půl napůl? Těžko říct, text, nijak závažný, spíš kliše. Herecké akce spíš nekonečná reakce, čekání na to, co druhý udělá, abych mohl něco udělat já, protože mě nic nenapadá. Zbytečnosti (proč informovat někoho: máte zavřený dvířka u fotoaparátu, když foťák drží v ruce – evidentně by stačilo říct jen: máte to zavřeny), nadbytečná opakování akcí, při kterých se divák modlí, ať se to podaří, aby to nezkoušeli znovu (tříkrát postavené schody z kufrů ke klice), úmorné dokončování akcí nemající žádnou funkci (po té, co si slečna a pán vytvořili laso z punčoch a šlů, laso opět rozvážou a doplňky si opět oblečou). Moralita na závěr, něco jako: všichni jsme lidé, mějme se rádi, spolupracujme a budeme šťastni??? Těžko říct.

DOTEKY SNĚNÍ

Honza Petružela, Martin Křištof, Lucie Ferenzová

DOTEKY SNĚNÍ

Ateliér výchovné dramatiky pro neslyšící, DiFa JAMU

režie: Zoja Mikotová, hrají: studentky třetího ročníku Výchovné dramatiky neslyšících DiFa JAMU

ANOTACE

Vystoupení se skládá ze dvou částí. První je inspirována dílem španělského malíře Salvátora Dalího. Na počátku si studentky vybraly několik jeho obrazů, které na ně nejvíce zapůsobily. Své pocity se pak pokusily vyjádřit pomocí pohybů a znakového jazyka.

16

V druhé části se studentky pokusily pohybově vyjádřit rozličné citové stavy a projevy lidské duše.

METODA

Poslouchejme řeč těla, jaká je role zvuku, pozorování individuální, dle zavnímání:

- 1) Jaké uvidíme obrazy? Co nám o nich řeknou? Jaké obrazy stvoří?
- 2) Poslouchejme zvuk, který herci neslyší. Bude-li tam hudba, jakou má funkci?

MATERIÁL I SOUVISLÉ TEXTY

Luca:

Zajímalo by mě, co aktérky říkaly. Je to komunikace, jazyk... Myslím, fascinovaly mě ruce. Proto, že vím, že se tam hovoří, i když prý hraje roli i postoj a pohyb rukou vertikálně, dlaně, prsty...

Zajímalo by mě divadlo neslyšících, které by bylo činohra, asi ne klasické divadlo, takové, které by nebylo tanec, pohybové divadlo – je to možné? Bylo by to možné? Existuje takové?

Nejvíc na mne zapůsobil poslední pohyb – opakované bušení pěstí, jednou, dvakrát, všechny najednou...

Možná by to bylo zajímavé i bez hudby... i když slyšet jen zvuky těl... hudbu bych asi změnila...

Martin:

Počůt a čí cítít? Popřípade – počůt a čí rozumíeť nepočůjícím.

Predstavenie bolo snahou o – na jednej strane – zhmotnenie pocitov – na druhej – okrášlenie reči. Čím je francúzština, alebo „moravština“ oproti znakovkej reči, trocha pretiahnutej a zjemnej? Reč ako tanec, reč ako pocit. Aj keď sme nerozumeli, alebo zmysel len snažili uchytiť, určite sme pochopili, že reč je krásna, nech je akákoľvek. Len komunikácia je niekedy na ...

Ale poručme naše cesty metóde:

Zvuky: ako Zámerný sprievod pohybov. V tomto prípade hudba. Prvky jazzu, meditačná hudba, zhudobnené zvuky prírody. Dotvárali náladu, ale pre počůjúcich skôr určovali, čo sa ide na scéne diať. Možno by sme pochopili, že sa jedná o more a jeho život, avšak iba možno. Nejedná sa o neschopnosť hercov (tanečníčok), ale o našu neznalosť reči.

Tanečníčky však hudbu nepočuli. Na čo teda oni tancovali? Netancovali, oni sa vyjadrovali. Až pri tanci nepočůjúcich je nám dané pochopiť scénický tanec.

Aký by bol náš život príjemnejší, keby sme dokázali precítiť našu reč tak ako tanečníčky? Nejedná sa o kvalitu prejavu, ale kvalitu komunikácie. Aj keď, keby sme ich slová pochopili, zostalo by kúžlo ich komunikácie?

Aká krásna by bola METÓDA Zvuky nechcené !!! Žiaľ, vo veľkej miere ich pohltila hudba, avšak v niektorých momentoch sa aj napriek tomu deodorantu buchotu a prdenia predrali navonok. Zvuky tela. Tak lákavá téma. Dych sa skryl v hudbe a mohli sme ho cítiť len v pohyboch nosných dierok. Avšak v takom magickom tichu pohybov bol počůt dych ako život. Dramatickými boli nárazy pästí o seba, alebo o nohy. Ich zvuk zvyšoval energiu výpovede (avšak čo vypovedala?). Nejednalo sa o dotyky snění, ale dupot snívania. Je trocha na škodu, že tak veľa krásnych zvukov sa pominulo v zhľuku nôt. Možno by sme sa dozvedeli viac o tele herečiek, o tele samotnom a dokonca o Dalím taktiež.

Honza:

Sign dance. Tanečnice tančí, ale zároveň neustále mluví-zpívají. Hudba zní, nebyla by třeba, lépe snad jen rytmus vybubnovat, ale to už něco podsvouvám. Choreografie orientovala tanečnice povětšinou čelem k divákovi. Ruce se vztahovaly v gestech, značích směrem k divákům, energie se spojují. Završují se v závěrečných úderech dlaní a pěstí o sebe, jediný záměrný zvuk. Světlo tvoří rytmický předěl a zároveň je orientačním bodem tanečnic, stačí čtyři barevná světla na vyjádření mnoha nálad.

Scéna se zešeří a pohyby se stanou malátnými, v záblesku reflektoru tanečnice ožívají – vidí se, vnímají se, ukazují se.

V sestavách se často používá kopírování jednoho pohybu. Přenáší se význam a proměňuje se do další scény, proměňuje se do dalšího hmatatelného pocitu.

15 minut, tolik obrazů. Tichý aplaus vrtících se rukou. Vidět to ještě znovu.

18

TRAMVAJ DO STANICE TOUHA

Martin Schwarzauge, Gabriela Starečková, Marcela Peková

TENNESSEE WILLIAMS: TRAMVAJ DO STANICE TOUHA

1. absolventská inscenace 3. ročníku KČD

režie: Thomas Zielinski, dramaturgie: Vladimír Čepek, překlad: Ester Žantovská, scéna: Ľubica Melcerová, kostýmy: Aleš Valášek, hraji: Jana Kovalčíková, Eva Leimbergerová, Irena Máchová, Hana Vagnerová, Renata Visnerová, Vojtěch Hájek, Václav Jílek, Václav Liška, Jan Maléř, Jan Meduna

ANOTACE:

A slabší lidé musí nadbíhat těm silným. Musí být svůdní a oblékat se do pastelových barev – a zářit musí – a vytvářet takový malý dočasný kouzlo, protože jenom to jim zaplatí nocleh.

Důležitý je být slabá a přitažlivá!

METODA

CCCCOOŽŽEEEE?

Etymologický koktejl významů slova „touha“, namíchaný v programu, je nejen konečnou zastávkou, kam na vlně inscenace divák dojede, ale emocionalita jako taková bude předmětem našeho zkoumání. Symbolicky a natříkrát se budeme ptát, kam nás tato tramvaj zavezla na lince:

1. dramaturgie
2. režie
3. scénografie

JJJAAAKKKŽŽEEEE?

Koleje jsou rovnoběžky. Definice říká, že rovnoběžky se protínají v nekonečnu. Pojďme díky reflexi inscenaci do bodu nekonečna dojít. Takže opakuji:

4. a) očekávání diváka nepoučeného (člověk, který se přichází do divadla zkulturnit, touží po zážitku)
b) očekávání diváka poučeného (člověk, který se přichází do divadla inspirovat pro vlastní tvorbu, příp. porovnat své dosavadní zážitky s novou variantou zpracování)
5. jízdní řád jako koncepce inscenace versus jedna konkrétní jízda jako realizace jednoho představení
6. schizofrenie scénografie mezi materialismem (popisný realismus) a symbolickou imaginárností (herecká akce)

Gabriela:

ad 1.

Popis emotionality Blanche jako dramatické postavy a její konkrétní podoby v dané inscenaci

a) Na scéně vidím a jsem...

... nepoučený divák, kterému nikdy nebylo dáno setkat se s literární (dramatickou) předlohou. Sedím v hledišti. Přichází Blanche v rudých šatech a s kufrem. Ptám se: Odkud? Kam? Na jak dlouho? K sestře (mladší?) a jejímu muži. Je ubytována v koupelně (říká se, že v pokoji, ale hraje v koupelně). Je učitelka. Slyším říkat, že je kurva. Že se její manžel zastřelil, protože mu vyčetla nevěru. Vidím, že okouzlí Mitche, který žije s nemocnou matkou. Že se zblázní a je odvezena do ústavu. O všem se mluví, ale je to opravdu tak?

Nevím...

... proč se Blanche zblázní? Proč se zastřelil její manžel? Znásilnil ji sestřin muž, nebo ho svedla?

20

Dohadují se...

Herci s emocemi, divák bez nich? Emoce jako citový prožitek, emoce z pochopení motivace, emoce jako cesta ke katarzi. Blanche jako prostředek ke katarzi, prostředek vyvolávající emoci.

b) Jsem...

... divák poučený (shlédnuté inscenace, přečtený text, dramaturg, kritik...). Přicházím plna očekávání, protože vím, že text obsahuje emocemi sálající téma, že inscenátoři jsou mladí lidé, očekávám nové interpretační možnosti... Vidím Blanche v jiném výkladu: červené šaty, lascivní chování, prožívám prvotní rozčarování a nové očekávání.

Mé očekávání nového výkladu naráží na zcizování. V nejpypatějších momentech, které s sebou nesou emoce (Stanley udeří Stellu, Blanche je odvážena do ústavu), stojí herci na „forbíně“, předchází děj je odvyprávěn bez většího prožitku...

Ptám se...

... jakou roli hraje Blanche? Přichází se schovat, svést sestru manžela, vdát se? Jak má působit? Je opravdu kurva, nebo jen nešťastná žena, které se život vymkl z rukou?

Dohaduji se...

... všechno je řečeno, ale nic není odžito. Cesta k emoci chybí. Proces, který by diváka k emoci dovedl, je nahrazen vyprávěním. Namísto prožitku otázky proč.

Dedukuji...

... zvláštní metoda: je-li divák nucen pokládat si otázku proč, je zmaten. Je-li nucen pokládat si otázku o motivacích a hledat výklad postav, je zbaven emocí (o katarzi nemluvě).

Martin Schwarzauge:

ad 2.

Budu Vám vyprávět jeden příběh. Příběh obyčejných kuchyňských hodin. Kuchyňských hodin, které visely nad kuchyňskou linkou. Nad kuchyňskou linkou na divadelní scéně. Nad kuchyňskou linkou tak, že na ně hleděly oči nejen obyvatel kuchyně, ale i oči přítomného publika. Měřily čas hrajících herců i divajících se diváků, kteří společně pluli příběhem, rozprostřeným do mnoha a mnoha hodin několika dnů. A když moře nervozit vypěnilo hádkou či srdceryvným loučením a ukončilo několikadenní vlnobití, na hodinách uplynulo sotva pár čtvrt hodin. Jízdní řád inscenace, s drobnými zpožděními a náskoky nabíranými v každém představení díky své rychlosti, polykal černé díry bezčasí a bezhmotí. A stejně tak v nich mizely i všechny bouřící emoce, jejichž konkrétní podoba nám zůstala utajena – vystrčeny z dějiště příběhu do slov na forbině. Zůstalo jen očekávání změřené kuchyňskými hodinami. 1 hodina 35 minut.

Marcela:

ad 3.

My Vám ty krutosti a krásy povíme, ale hrát se to nebude.

Během děje se postavy dostávají do extra vypjatých momentů, kdy se nabízí scénické rozehrání melodramatických až násilnických situací. Použijme zjevné příklady – Stanley v záchvatu zuřivosti bije Stellu, Mitch a Blanche si vyznají lásku, Stella a ti druzí posílají Blanche do ústavu atd.

Emocionální rozervanost postav je divákovi představena, ale v oddělené formě – popis emoce slovem spojená s nulovou hereckou akcí. Do plynulé linie narace je neočekávaně vpasován zářez totálními zcizujícími prostředky. Má proto divák vůbec právo na prožitek? Což takhle mu ho zakázat nebo alespoň zkomplikovat? Bolestivé.

SYSTÉM

zobrazení nejvyexponovanějších emocí – popis emoce versus nehrají emoci:

POHYB

- a) postavy se mechanicky vydělují z vymezeného reálného prostoru – kuchyň, postel, koupelna
1. výstup na forbinu
 2. zastavení pohybu na scéně, statická pozice

22

SLOVO

- b) herec frontálně směřuje pohled a promluvu do anonymního publika
- c) osvětlení pouze mluvících postav

Co divák vidí, co divák slyší? Dokáže si zkonstruovat emoci? Nabízí se mu dva úhly vnímání, ale pouze jedna rovina nese informaci o inkriminovaném pocitu – a to primárně SLOVO. Ocitli jsme se v rozhlasové hře?

NÁSILÍ

popis akce: Stanley a jeho kumpáni hrají poker, Stella se snaží jejich session ukončit. střih: nemotivovaný odchod Blanche a chlapíků ze scény na předscénu

SIMULTÁNNÍ AKCE:

VIDEO:

kuchyň – tma

Stanley a Stella stojí nehnutě před sebou .

AUDIO:

forbína – světlo

– Blanche, Stanleyho kumpáni, sousedka Eunice (přichází ze zákulisí) stojí čelem k divákům, hystericky křičí jeden přes druhého, obsah replik: pokusy zastavit zuřivého Stanleyho, nadávky...

– emocionalita modelovaná hlasem je až násilně autentická

Stella vystupuje na forbínu mezi ostatní, detail: z koutku úst jí vytéká krev.

- ticho, ostatní postavy nulový kontakt se Stellou

comment: Už má divák jasno? Tolerované domácí násilí před svědky – zvířecký Stanley bije křehkou Stellu.

23

LÁSKA

popis akce: Mitch a Blanche, osamělé bytosti, se dostaly do romantické, vnitřní pocity a zážitky odhalující situace.

střih, tma

VIDEO:

Mitch a Blanche stojí vedle sebe uprostřed scény-bytu, tváří směrem do publika, bodové osvětlení.

AUDIO:

– Blanche svěřuje Mitchovi trauma své první fatální lásky

– Mitch žádá Blanche o ruku, neohrabaně až komicky.

comment: Pozorně naslouchající divák odhalil ve zvukové stopě jedno z nejromantičtějších vyznání lásky v dramatu.

BLÁZINEC

popis akce: Blanche očekává příjezd milionáře, který ji vysvobodí z osamocení, chudoby s kterým si užijí báječnou dovolenou.

V této scéně je Blanche objektem, který je komentován zvenčí. Ona sama osciluje mezi pozicemi strnutí a pohybu. Nakonec se zdá, že opustila již stereotypní schizofrenní oddělenost akce od slovního popisu a je její postavě dovoleno vést emotivní zažívání kompletním hereckým projevem.

VIDEO:

24

– všechny postavy (kromě mladistvého messenger) přicházejí na forbinu ze zákulisí + neznámý muž v plášti a jakási velmi lascivní „girl“, stojí v řadě, nehnutě, tváří k publiku, nepohnou se do konce scény, Blanche se v koupelně připravuje na odjezd, rozverně pobíhá po bytě.

– nerozlišené osvětlení celé scény

– tma

AUDIO:

– Stella nabádá Eunice ať pochválí Blanche vzhled

– Stella popisuje proces zbláznění se Blanche,

– dialog Blanche a Eunice,

– zvonek

– „je to On?“,

– Blanche popisuje svoji romantickou smrt na jachtě otravou jedním neomytým hroznem vína

– anonymní postavy muže a ženy hovoří o způsobu zadržení „šilence“ Blanche.

comment: Zrada, Zrada, Zrada.

SHRNUTÍ:

Při vyvolávání emoce divák prožíval kontrakce.

Martin Schwarzaug:

KKKAAAMMMŽŽŽEEE?

... až na konečnou (na doraz) aneb interpretace

Dramaturgická, režijní i scénografická koncepce se vyznačovala zvláštní logikou jízdního řádu, který zůstává věčně pokoušeným a věčně nenaplněným ideálem. Psychologická stavba postav z dramatické předlohy byla nahrazena konstruktem sociální analýzy, podtrhované citacemi z Marxe a dalších sociálně uvědomělých autorů. Rovnoběžky kolejí, po nichž se ubírala poněkud rozkývaná tramvaj, se tentokrát neprotunuly v nekonečnu na horizontu, ale jejich dobře časovaný hrot probodl publikum. První i poslední zastávkou zůstala touha ve své nejvlastnější podstatě. Jízdní řády jsou totiž pouhou smyšlenkou. Čas neexistuje, existuje jen trvání neboli nenaplněné očekávání.

25

MÝTY, KTERÉ NÁS SPOJUJÍ

Honza Petružela, Renata Vášová, Lucie Fenzonová

MÝTY, KTERÉ NÁS SPOJUJÍ

režie: Jan Schmid, hraji: studenti 2. ročníku KALD DAMU a studenti Divadelní větve Toronto University at Scarborough

ANOTACE

Po dvou úspěšných česko-kanadských divadelních projektech, konaných pod záštitou Studia Ypsilon, je tu třetí, na kterém se tentokrát kromě českých i kanadských studentů podílí ještě členové indiánské divadelní skupiny Debaj z ostrova Manitoulin. Domorodá Amerika se tak skrze tyto divadelníky stává jedním z vodítek při hledání „mýtů, které nás spojují“.

Co v nás zbylo z dávných mýtů? Věříme ve věci nadpřirozené? Věříme v Bohy a bohy? Jak si jinak vykládat prasílu, která je někde nad námi (pod námi nebo kolem nás) a je pro nás určující, zároveň neviditelná a tajuplná? Jak se z mýtů něčemu přiučit?

Autorem a režisérem je Jan Schmid, kanadským garantem Michal Schonberg, hudbu napsal Jan Jiráň, režijní spolupráce Jiří Havelka. Na inscenaci též spolupracuje indiánský básník D.D. Moses. Na jevišti se spolu setkává dvaatřicet hereckých individualit.

METODA

26 *návodná pomůcka pro čtení: spartakiáda?*

ZÁZNAM

Luca:

Mýty... jsou asi klíče... morality... nelze toto vytknout, tím pádem?... zajímaly mě scény pohybové, vydělení jediného člověka z celku, zajímaly mě mýty cizí, u našich jsem se „červenala“, to proto, že jsem jejich součástí?... stačila mi hodina...

Renata:

Ena má mýty, máma má mýty. Máme mýty my nebo mají mýty nás?

Téma: mýtus – mýtus o vzniku světa, mýtus o zániku světa, strach jako mýtus, reklama jako mýtus, clinton a lewinska jako mýtus, sadam jako mýtus, dívčí válka jako mýtus – mýtus je všechno a nic, mýtem je lidská tvořivost i umění a zdá se, že i divadlo.

Z tohoto tematického eintopfu vzniklo představení, jež nepostrádá nápady, humor, vize, správný rytmus ani tempo, individualita je vyvážená se souborovostí... ale... má také stále v sobě příliš důrazu na proces a vznik, na sebehru se svými asociacemi, svými myšlenkami, z nichž některé by nemusely být zveřejňovány. Neboť vážnost a nevážnost, ironie, parodie se začínají nebezpečně viklat, převracet a ocítat na hranicích kýče, klišé, schémat. Roztříštěnost jednotlivých scén, scének, etud, nástupů, pěveckých a ohybových čísel, skečů a kabaretních výstupů; různorodost kvality, síly, účinku činila v některých momentech z představení tu školní orchestr, tu tým silných individualit táhnoucích děj kupředu, tu tým rozdrobený na sboristky a sboristky a někdy až jistě zcela nechtěnou podobu školní besídky či snažení amatérských divadelníků.;



Ovšem smysl, účel, cíl viděného není jen čistě umělecký, čistě divadelní, a proto čistě divadelně-vědná kritéria nepostačí; ani otázka technického zvládnutí a hereckého, pohybového nebo pěveckého perfekcionismu. Je tu také společná tvorba, vzájemná komunikace, vzájemné poznávání, rekonstrukce osobních, národních, nadnárodních, multinárodních, globálních mýtů a jejich transpozice do divadelních výrazových prostředků. Představení mohlo tedy být rituálem obnovujícím, připomínajícím a propojujícím mýty a mýtické vědomí v každém konkrétním diváckém zážitku, nezdařilo-li se, je na vině forma: „too much, too many, too various.“

Honza:

KANAĎAN	KANAĎANKA	ČECH	ČEŠKA	INDIÁN	INDIÁNKA			
DAV	DÁVÍ	DAV	SBOR	SBORISTŮ	SBOROVNA	SBOROVNICE		
KANAĎANSKOST	ČESKÁ	NEČESKOST	DAV	SKEČ	GAG			
ZVUKHLUK	IT	IS	SIMPLY	WHAT	IT	IS	IMPROVIZACE	VTIP
MUSICAL	EVENT	LET'S	TALK	REKLAMA	LET'S	IMPROVISE		
LET'S	ENTERTAIN	OURSELVES	KOUZELNÍK	OPICE	ČERNOCH			
ŠKOLNÍ	ORCHESTR	PLACHTA	TYČKY	HITY	PÍSEŇ	DOBRÝ	HEREC	
CVIČENÍ	SECVIČENÍ	NACVIČENÍ	ZACVIČENÍ	ŠPATNÝ	HEREC			
KOMENTÁŘ	KOMENTÁTOR	TLAMPAČ	HLASATEL	KŘIČITEL				
SÓLISTA	EXHIBICIONISTA	SÓLISTA	EXHIBICIONISTA					

Katka:

Mýty, které nás spojují, je predstavenie divadlníkov rôznych krajov a kultúr. Posudzovať predstavenie podľa bežných kritérií nebudem, pretože ani samá inscenácia nevznikla podľa bežných divadelných kritérií (jednotný jazyk, dramatická krivka atd.). Večer sa ani neniesol v duchu ťažkých psychologických myšlienok, závažných srdcervúcich konfliktov, nemalo zámer nás zaťažovať, jednoducho exkurzívne povodiť vývojom sveta. Taký malý „turistický“ zážitok v divadle. Leták, alebo leporelo o praprobľeme sveta, o chaosu, sme mali možnosť vnímať ako deti, čiže tým najjednoduchším spôsobom. Žiadne kaširované kulisy, konštrukcie, ale zopár plachiet, palíc, cvičných úborov, presne ako na spartakiáde. Maximálna zohratosť tímu, aj s dávkou improvizácie, logika, nápadité variácie vychádzajúce z jednoduchého materiálu. Pre mňa študentku z VŠMU, odchovej na Stanislavskom je tento odcudzovací prístup zaujímavý, poučný, nútiaci ma sledovať hru z racionálneho hľadiska, len škoda, že ma ochudobňuje od zážitku čítania (týka sa to aj humoru).

ZLOMVAZKAP 2004

ANEŽ

ZÁVOD S ČASEM

Zaznamenáno na základě informací, jak docházely do redakce od našich on-line donášců. Na dálku jsme napjatě sledovali nikoli definitivního vítěze, ale zda se podaří halu po zatížení nápořem studentů a příznivců křižence Thálie a fotbalu opustit v řádném stavu a čase (deus ex machina – jak ví každý, kdo se věnuje současné dramatrice – chodí totiž domů ve 4.48)

30

SOUPISKA TÝMŮ:

Brudra	KČD DAMU mix, obhájece titulu
Slovenské štuky	
JAMU	
Dívky	KALD DAMU mix
Masakra PWST	
Mistři světa	DAMU, postDAMU
Skelet	Literární akademie
Smaženky	KALD DAMU
GTDT	DAMU mix
Sugar Team	KALD DAMU mix

- 22.30 zahájení
- 22.31 výkop guláše a neomezených aktivit roztleskávaček
- 23.00 vinohradské hlediště naplněno z jedné třetiny
- 23.30 z kapacitní kvalifikace losem vyřazeny týmy GTDT a Sugar Team
- 23.35 roztleskávačky Sugar teamu v růžových úborcích nezoufají a obveselují publikum tentokrát již netýmově, tj. během individuálních konzultací
- 23.50 scénu ovládly oranžové a zelené třásně a transparenty Funclubu Brudra-týmu, který uchvátil barvy letošního Zlomvazu
- 01.05 guláš došel
- 01.06 donašeči se odmlčeli
- 04.24 Smaženky porazily 4:0 Brudru, takže pohár Zlomvazkapu neopustí Damúzu. Zaplaťpámbů!

BUŇKA

DRAMATURGIE

ANKETA: OTÁZKY A PROBLÉMY DRAMATURGIE FAKULTNÍCH DIVADEL

32

Třetí pokračování našich úvah o dramaturgii školních divadel Vás seznámí s názory dalších sedmi statečných. V nultém Obratli jste se mohli dočíst, proč se do podobných úvah pouštíme, co tím sledujeme, a navíc jste si mohli prostudovat všechny otázky naší ankety. V prvním Obratli jsme pak nechali zaznít první hlasy režisérů, dramaturgů, pedagogů této školy i jejich studentů. Dneškem vyčerpáme všechny příspěvky, které nám laskaví divadelníci zatím poskytli, a zítra nezbyvá než shrnout dramaturgii Disku od přestěhování do nového prostoru až po současnost, aby Vám nechyběly potřebné informace k závěrečné debatě v 11 hodin na střeše Disku. I v zítřejším čísle máte možnost připojit svůj hlas; stále nás trápí především absence názorů našich brněnských a bratislavských kolegů. Pokud se ještě odhodláte, dodejte prosím své příspěvky v digitální podobě redakci Obratle před uzávěrkou zítřejšího čísla.

*Dotazník si můžete vyžádat na adrese redakce obratel@d.amu.cz,
kam také prosím zasílejte své případné reakce.*

Začneme opět tím, kdo se držel otázek a podotázek, abychom si anketu připomněli:

prof. Miloš Horanský

pedagog režie KČD DAMU

1. Jak by měla vypadat „dramaturgie“ studijních úkolů posluchačů herectví, režie a dramaturgie (od prvního po absolventský ročník)?

Lze o těchto dílčích úkolech vůbec uvažovat dramaturgicky?

Proč by nešlo? Jak jinak než i takto.

Mohou tyto úkoly dávat dohromady nějaký smysl jako celek?

Mohou. Dobře položené detailní úkoly dávají dobře urostlý celek.

Je důležitější výsledek (klauzurní představení), nebo proces tvorby?

Není v protikladu.

Mají být studenti „chráněni“ před veřejným publikem, nebo mají být naopak vystaveni tomuto tlaku co nejdříve?

Co znamená „co nejdříve“?

Je důležitější sledovat bytostné založení studentů ročníku a nechat jim prostor pro vlastní volbu, nebo studenty vybavit řemeslně pro nejrůznější typy divadla a volit tituly, z vlastní zkušenosti „vhodné pro studium“?

Není v protikladu.

Je možné směřovat dramaturgií průběžných studijních úkolů k dramaturgii absolventské sezóny, vést posluchače od začátku k její linii?

Nemožné? Nutné.

Existují „povinné“ tituly, se kterými by se měl každý student setkat?

Tituly jistě ne; druhy, žánry ano.

Jak se liší potřeby studentů herectví a studentů režie/dramaturgie?

Režisér se naučí text z paměti a nepotřebuje líčidla. Takové „potřeby“?

Jak si konkrétně představujete ideální dramaturgii ročníku od prvních semestrů po začátek absolventské sezóny?

Osobní a osobitě vylučuje ideální.

2. Jak by se měl sestavovat dramaturgický plán absolventských ročníků vysokých divadelních škol?

Lze vůbec mluvit o dramaturgii školních divadel?

Proč mluvit? Ona se děje.

34 Měla by mít nějaký smysl jako celek, nebo je důležitější vyzkoušet co nejvíc různých možností?

Není v protikladu.

Existují podle vás nějaké okruhy titulů, které by se měly v každé absolventské sezóně objevit? (Jaké a proč?) (Např. komedie, klasická tragédie, psychologicko-realistická hra, současná hra...)

viz výše

Je důležitější výsledek (inscenace), nebo proces tvorby (spolupráce všech složek v divadle simulujícím profesionální podmínky)?

Není v protikladu.

Je školní scéna chráněnou laboratoří pro studenty, nebo profesionálním divadlem (i s vazbou na publikum), kde se uskuteční přechod ze školy do profesionálních podmínek?

Půl na půl (až na to, že nevím co je to „chráněná laboratoř“).

Je důležitější „bytočné směřování“ studentů daného ročníku a jejich tvůrčí svoboda (byť třeba relativní a omezená vlastními možnostmi), nebo pevný dramaturgický záměr jejich zkušených pedagogů, kteří dotvoří podobu ročníku podle svých představ?

Klopotně vyjádřená a spekulativní otázka.

Je v absolventské sezóně místo hlavně pro spolupráci studentů režie/dramaturgie se studenty herectví, nebo je pro studenty užitečnější spolupráce s profesionálními režiséry a dramaturgy?

Oboje možné i nutné.

Hodí se na školní divadlo dramaturgie titulů, nebo se jedná spíše o „dramaturgii rolí“?

Nevylučuje se přece.

Lze v této fázi skloubit potřeby studentů režie/dramaturgie s potřebami posluchačů herectví (především aby každý z nich dostal odpovídající absolventské role, které mu mohou například pomoci získat angažmá)?

Dobrý kloub skloubí i nesklobitelné.

Jak (a proč) byste dramaturgicky vedl/a svůj absolventský ročník jako pedagog? (Nebo jak/proč jste ho vedl/a?)

Aby zjistili, kdo jsou.

35

3. Jak se podle vás věnuje zkoumání těchto divadel nastupujících generací česká kritika?

Měla by se zabývat víc o povahu jednotlivých absolventských ročníků?

Nevím, jestli o „povahu“, stačilo by o práci.

Proč profesionální kritici přehlížejí divadla, ze kterých se může rodit nová generace českého profesionálního divadla?

Zeptat se jich.

Mohlo by podle vás dojít k užší spolupráci mezi studenty/absolventy vysokých divadelních škol a studenty/absolventy divadelní vědy? – Jak by taková symbióza měla vypadat?

Nevím, jestli „symbióza“ – ale kdyby po sobě toužili, už by se našli.

Co všechno by mohla taková ideální kritika pro absolventy udělat?

Až bude „ideální“, sama to bude dobře vědět.

Štěpán Pácl

student 2. ročníku režie KČD DAMU

pokračuje svými několika slovy o dramaturgii studijních úkolů:

rozumím-li dobře tomu pojmu, tak dramaturgie studijních úkolů v nějaké podobě na katedře činoherního divadla funguje. Existuje totiž okruh několika světových dramatických spisovatelů (antičtí autoři, Shakespeare, Wilde, Čechov apod.), se kterými se studenti během studia setkají. Účelem zřejmě je vybavit studenta technikami, které si vyžadují odlišné divadelní žánry. Často ale schází hlubší vhled do jednotlivých žánrů. Při klauzurních pracích i absolventských představeních v Disku mám často pocit, že místo toho, aby aktéři a inscenátoři mluvili skrze postavy a nabídnuté možnosti, dané žánrem o sobě (tj. aby mluvili o svém názoru na postavu, o svém názoru na téma, které předvádí, o důvodu, proč hrají právě to, co hrají), se za postavu a za její slova, za kostým, za své krásné tělo schovávají.

36

Právě proto se mi zdá, že daleko méně funguje dramaturgie studijních úkolů jako cvičení, která by rozvíjela osobnost studenta, pomáhala vytvářet jeho osobitý názor a podporovala samostatnou tvůrčí práci (především u herců). Dramaturgie, která by vedla k odpovědnosti za to, co člověk na jevišti před diváky vyslovuje řečí, tělem, celou inscenací. A současně k tomu, že budoucí tvůrce bude schopen si sám před sebou i před divákem upřímně obhájit to, že divákovy zaplacené a strávené dvě hodiny v divadle budou mít smysl.

Zdá se, že české divadlo padá do nějakého bahna povrchnosti. Jde o to diváka pobavit, nikoli jej čímkoli zatěžovat, či dokonce mu dávat prostor k přemýšlení. Nakrmit ho, ale už neponoukat k tomu, aby sám něco vyprodukoval. Bohužel, divadlo místo toho, aby mluvilo o tom, o čem se nemluví, se křečovitě a podbízivě připodobňuje své době, její rychlosti a povrchnosti. A škola, ač by měla být chráněnou dílnou od prvního ročníku až po absolventské představení v Disku, se nestaví proti tomuhle šílenému proudu povrchnosti, kterým je obklopena.

Na přednášce o tzv. druhé divadelní reformě mě zaujal výrok přednášející doc. Jany Pilátové: „Divadlo se měnilo vždy, když se měnila jeho sociální funkce.“ V dramaturgii studijních úkolů by měl být prostor pro diskusi o současné sociální funkci divadla, a to nejen diskusi u stolu, ale diskusi,

kerá by probíhala např. formou praktického semináře, který by zkoumal, čeho si doba žádá. „Žádá“ nikoli jako to, co chce, co se jí líbí, ale ve smyslu, co jí (nebo lépe nám) chybí, co je její (naši) skutečnou potřebou. A proti tomu postavit to, co je pro studenty zdánlivě lákavější a přínosnější – všechny reklamy a dabingy apod., které člověka pomalu a nenápadně zevnitř stravují a ničí jeho tvůrčí schopnosti – a nabídnout v „diskusi“ jinou možnost realizace, pravdivější a upřímnější. V tom je myslím také smysl toho, že škola by měla být chráněnou dílnou – student nemusí tvořit na jistotu, ale měl by mít prostor hledat a bloudit.

Takový dramaturgický plán by měl připravit studenta k tomu, aby se nebál vyslovit svůj názor a především, aby se nebál si názor vytvořit a nepodlehnout tomu, který zastává (nebo opakuje po někom) většina.

Nedokážu odpovědět na všechny položené otázky z dotazníku. Ale tohle jsou věci, které mě napadly, když jsem váš dotazník pročetl, a které mi připadají důležité.

Pavel Khek

student 3. ročníku režie KČD DAMU

1. Jak by měla vypadat „dramaturgie“ studijních úkolů posluchačů herectví, režie a dramaturgie (od prvního po absolventský ročník)?

Jak pro posluchače herectví, tak pro režii a dramaturgii, je dle mého důležité, aby na začátku studia přišlo především určité sholení studu. Stydlivosti přesněji řečeno. Stud je vlastně velmi dobrý a svatý nástroj, ale stydlivost – jak se před partnerem na jevišti chovat? trochu jinak? – je zvlášť u herce nepřijatelná, a já na ni narážím při práci se studenty vlastně pořád. Proto si myslím, že možná první dva semestry by měli dělat etudy a naučit se komunikovat mezi sebou a sami se sebou.

Na druhou stranu by student herectví měl na škole poznat na vlastní kůži tyto autory – antické, Shakespeara, Čechova a určitý druh komedie, který je založen na konvencionálním či salonním chování. To je výbava, se kterou se budou (ať už se dostanou kamkoliv) setkávat po celý život. A vlastně

je v našem ročníku dobře, že už po třetím semestru mají za sebou verše, antické i Shakespearovy, Wildovo umění mluvit atp.

Dost mi na škole chybí praktické i teoretické seznámení s hereckými technikami, i kdyby to měl být jen Stanislavskij a M. Čechov. A hlavně nejit o klauzurách na výsledek! Co se režie a dramaturgie týká, samozřejmě by se mělo jít do hloubky v bádání po způsobu vidění velkých režisérů (Frejka, E. F. Burian, Radok, Schorm atd.) a nejenom divadelníků, ale umělců vůbec. Nač pak složitě objevovat dávno objevené.

Absolutně nechápu, proč nemají režiséři povinnou psychologii, filozofii a příbuzné obory.

2. Jak by se měl sestavovat dramaturgický plán absolventských ročníků vysokých divadelních škol?

38

Jsem dost specifický režijní ročník, čtyři režiséři – každý úplně jiný, proto je pro nás vlastně nesmysl udělat dopředu nějaký plán a výběr titulů mu podřídit. Možná až si každý vybereme svůj titul, třeba zjistíme, že na všech titulech je cosi společného co nás všechny zajímá, a na základě toho by se mohl formulovat nějaký „program“, se kterým náš ročník přichází do Disku.

Co se týče „dramaturgie rolí“ – pokud ty herce pro ty role máš – proč ne, ale my jsme na tom dost bídně s klukama, vlastně chlap je tam zatím jenom jeden, ostatní jsou někde na hranici chlapce a dospívajícího muže. Abych nemluvil v hádankách, já bych nejraději dělal např. Idiota, ale vím, že to neobsadím, tak budu raději dělat něco na způsob Procitnutí jara.

Myslím, že by každý ročník měl mít jednu hru, ve které se na jevišti setkají všichni. Režiséři by si měli uvědomit, že Disk je dost specifický a že myslit si, že tam udělám svou „monstr-inscenaci“, ze které si každý sedne na zadek, je utopie. Měli by v Disku posloužit hercům. Nemluví o tom, že by to neměl dělat na 200%, ale neudělá tam objeveného Leara.

Svoboda nás studentů je prvním předpokladem toho, že ze sebe v Disku vymačkáme maximum. Nemělo by tam jít o machu nějakého pedagoga, který už ví, jak na to, protože už tu hru dělal, ale o tvůrčí proces.

Disk beru jako profesionální scénu a co se profesionality týče, neopustil bych tam nic. Ani hercům ani technice atd.

3. Jak se podle vás věnuje zkoumání těchto divadel nastupujících generací česká kritika?

Divadelní vědu jsem studoval a tam je někde chyba uvnitř, o které dost dobře nedokážu mluvit. Že je kritik v divadle každý večer, to mi připadá normální, ale jim NE. Stejně tak to, že se zajímám i o herceky ročník, který za rok bude v divadlech.

Dále tu máme konečně jeden mimoškolní hlas, i když nevolá z daleka:

Patrik Hartl

absolvent režie FAMU

DAMU poznal zblízka v letošní sezóně Disku, když se studenty 4. ročníku herectví KČD zinscenoval svou hru Hovory o štěstí, kterou můžete vidět na Zlomvazu právě dnes:

1. Jak by měla vypadat „dramaturgie“ studijních úkolů posluchačů herectví, režie a dramaturgie (od prvního po absolventský ročník)?

Mohou tyto úkoly dávat dohromady nějaký smysl jako celek?

Věřím, že jediný smysl školních úkolů je čistě užitkový – jde o to, aby se studenti setkali s co nejpestřejší škálou tvůrčích problémů a aby se je učili řešit. Hledání jiného smyslu není, myslím, na místě.

Je důležitější výsledek (klauzurní představení), nebo proces tvorby?

Obojí je stejně důležité. Určitě je ale lepší zpočátku studia přirozenou touhu studentů, kteří se chtějí „předvést“, trochu krotit, aby se soustředili na své úkoly a nevytvářeli sami na sebe a na výsledek nepřiměřený tlak. Sám jsem tomuto tlaku při svém studiu na FAMU propadl a zbytečně mi to svažovalo ruce.

Mají být studenti „chráněni“ před veřejným publikem, nebo mají být naopak vystaveni tomuto tlaku co nejdříve?

Věřím, že mají vystupovat veřejně hned od počátku, protože i samotnému procesu zveřejňování je třeba se učit. Utíkat před tím nemá smysl.

Je důležitější sledovat bytostné založení studentů ročníku a nechat jim prostor pro vlastní volbu, nebo studenty vybavit řemeslně pro nejrůznější typy divadla a volit tituly, z vlastní zkušenosti „vhodné pro studium“?

Věřím, že je zásadním úkolem školy vybavit studenty pokud možno co nejšíře řemeslně a naopak úkolem studentů samotných hledat svou vlastní individualitu a přirozenost v oboru, který studují. Z vlastní zkušenosti cítím, že přílišná liberalizace studijního programu je zhoubná a lepší je, pokud studenti musí čelit i tvůrčím úkolům, kterým by se sami radši vyhnuli. Konfrontace, věřím, buduje jejich individualitu líp, než svoboda. A mimo jiné, studenty herctví by škola určitě měla řemeslně připravit i na práci v rozhlasě, dabingu, televizi a filmu. V tom jsou zatím absolventi DAMU zoufale slabí a sami si s tím neporadí.

Existují „povinné“ tituly, se kterými by se měl každý student setkat?

Nemyslím.

Jak se liší potřeby studentů herctví a studentů režie/dramaturgie?

Myslím, že kromě zjevných oborových specifík se v tom podstatně neliší. Všichni potřebují projít cestu od snadnějších k těžkým tvůrčím úkolům, potřebují odpovídající erudovanou zpětnou vazbu od pedagogů a potřebují pracovat na úkolech, které je předeversím řemeslně obohacují o zkušenosti. A navíc se musí naučit navzájem spolupracovat, komunikovat a tvořit ve společenství. V koncepci výuky bych hledal spíš styčné uzly, než rozdílnosti.

40

2. Jak by se měl sestavovat dramaturgický plán absolventských ročníků vysokých divadelních škol?

Je školní scéna chráněnou laboratoří pro studenty, nebo profesionálním divadlem (i s vazbou na publikum), kde se uskuteční přechod ze školy do profesionálních podmínek?

Ideální by bylo, kdyby školní scéna byla tvůrčí studijní laboratoř s plně profesionálním přístupem všech zúčastněných k práci na společných projektech. Měla by zcela fungovat jako kterákoliv jiná profesionální scéna, ale s tím rozdílem, že výběr a umělecké zpracování jednotlivých titulů by neměly podléhat žádnému komerčně-producentskému tlaku. Ale o to se, myslím, Disk docela úspěšně snaží. Samozřejmě by to chtělo víc peněz na jednotlivé inscenace, protože právě nedostatek peněz

studenty, například především scénografie, nepřiměřeně limituje a jejich profesionální přístup k práci je jim pak často k ničemu, ale chápu, že je lepší dělat víc finančně omezených projektů, než málo nebo nic. Co se týče vazby na publikum, ta by nesporně měla zásadně ovlivňovat tvůrčí práci studentů, ale požadavky na tuto „komunikativnost“ by neměly být nějak direktivně producentsky determinovány. Každý student dramaturgie, režie i herectví přece má touhu oslovit, zasáhnout svou prací co nejvíc diváků. O to nám snad přece všem přirozeně jde.

Je důležitější „byťostné směřování“ studentů daného ročníku a jejich tvůrčí svoboda (byť třeba relativní a omezená vlastními možnostmi), nebo pevný dramaturgický záměr jejich zkušených pedagogů, kteří dotvoří podobu ročníku podle svých představ?

Z vlastní zkušenosti nevěřím, že bych byl sám jako student schopný skutečně cílevědomě plně využít koncepčně rozvolněnou studijní svobodu. (A to jsem byl přitom docela svěhlavý student.) Myslím, že studenti od svých pedagogů právem očekávají pevnou koncepci výuky, postavenou na profesních zkušenostech a určité pedagogické erudici. Základní zodpovědností pedagogů je ale citlivě přistupovat ke studentům tak, aby výuková koncepce zásadně studenty rozvíjela a pomáhala jim ve sbírání praktických zkušeností, a přitom respektovala jejich individualitu. To je klíčové a z pedagogického hlediska určitě docela těžký problém. Rozhodně je ale nepřijatelné, aby si pedagogové na koncepci nebo realizaci studentských prací honili vlastní ambice. Píšu to proto, že se to bohužel u méně zodpovědných a citlivých pedagogů stává. To je neomluvitelné. Pevná pedagogická koncepce je tedy nutná, ale smysl má jedině tehdy, pokud je skutečně užitečná pro studenty.

Je v absolventské sezóně místo hlavně pro spolupráci studentů režie/dramaturgie se studenty herectví, nebo je pro studenty užitečnější spolupráce s profesionálními režiséry a dramaturgy?

Půl na půl.

Hodí se na školní divadlo dramaturgie titulů, nebo se jedná spíš o „dramaturgii rolí“?

Jde o dramaturgii komplexních herecko-režijních ÚKOLŮ v případě spolupráce studentů herectví a režie, a o dramaturgii rolí v případě spolupráce studentů herectví s režiséry profesionály. Tím chci říct, že klíčovým požadavkem pro výběr titulu pro společnou práci studentů režie a herectví je studijní potenciál textu, jeho dramatické možnosti a bohatost nadílky tvůrčích inspirativních úkolů, které nabízí.

Lze v této fázi skloubit potřeby studentů režie/dramaturgie s potřebami posluchačů herectví (především aby každý z nich dostal odpovídající absolventské role, které mu mohou například pomoci získat angažmá)?

Je to jistě nesnadné, ale nutné. Myslím, že lepší model neexistuje.

Když už jsme u těch pohledů zvenčí, mezi samými dramaturgy a režiséry teď dáváme slovo někomu z jiného oboru, kdo má blízko především k Disku

Michal Lázňovský

absolvent Katedry produkce DAMU, ředitel Disku

42

1. Jak by měla vypadat „dramaturgie“ studijních úkolů posluchačů herectví, režie a dramaturgie (od prvního po absolventský ročník)?

2. Jak by se měl sestavovat dramaturgický plán absolventských ročníků vysokých divadelních škol?

Nemám pocit, že bych byl kompetentní vyjadřovat se k dramaturgickým aspektům studia na divadelních školách, ale na položenou otázku je slušností si lehnout. Dramaturgie celého studia i absolventské sezóny by se měla připravovat pečlivě, s rozmyslem a citem (o pili, dobré vůli, trpělivosti a huti k dílu a jídlu ani nemluvě). Rozhodně je třeba na prvním místě zohlednit konkrétní herecké, režijní a dramaturgické obsazení ročníku. Individualita především! Sériově jde vyrábět hérce a herečky, ne už tak snadno hérce a herečky, navíc mají-li být dobří a nějaký ten závar vydržet.

3. Jak se podle vás věnuje zkoumání těchto divadel nastupujících generací česká kritika?

Hrát si na mravokárce kritiků asi nemá valnou cenu. Při výběru témat se média už i v našich krajích řídí poptávkou a nelze jim vyčítat, že nastupujícím umělcům nevěnují větší pozornost, než jakou na sebe v kontextu kulturního dění vůkol dokáží svojí uměleckou činorodostí strhnout.

Je ale opravdu škoda, že mezi DAMU a katedrou divadelní vědy FF UK, která vychovává budoucí

odbornou kritiku, neexistuje hlubší spolupráce. Dovedu si představit, že by například paralelní ročník divadelní vědy shlédl klauzury hereckého ročníku DAMU a poté by mezi studenty následovala otevřená diskuse, ve které by budoucí kritici kriticky zkritizovali zhlédnuté a herci či režiséři by připomínkovali jejich připomínky.

Studenti divadelní vědy by se tak nejlépe naučili otevřeně a přímo sdělovat svoje názory (nefiltrované stránkami novin a časopisů) aktérům, tedy těm, kdo mají největší předpoklady jejich závěry vyvracet nebo potvrzovat. V praxi by si také ověřili, že jedním ze základních předpokladů objektivity je poskytnutí prostoru druhé straně, zkrátka, že ani herec si nezaslouží popravu bez možnosti obhajoby.

Na druhé straně herci a tvůrci by měli skvělou příležitost rozebrat svou práci s generačně spřízněnými kolegy z oboru. To by bylo nesporně přínosem pro sebereflexi v rámci dané role či inscenace, ale i dobrou modelovou situací pro trénink v prezentování budoucích uměleckých počínů zástupcům médií, která jsou pro naši branži chtě nechtě čím dál důležitější. Podle mě ani není vhodné chovat naše umělce v bavlnce; prospěje jim spíš, když co nejdřív a co nejlépe poznají svého „nepřítele“.

43

A abychom zcela neodešli od našeho dramaturgického problému, vrátíme se zase k dramaturgům z DAMU:

Klára Novotná

absolventka dramaturgie KČD

Dle mého názoru a zkušeností by měli vedoucí pedagogové herectví, režie a dramaturgie (v ideálním případě ve spolupráci se studenty R/D) zpracovávat veškeré úkoly zadané během studia s jistou základní dramaturgickou představou – vnímám-li dramaturgii jako soubor otázek, které řeší vztah určitého textu k jeho konkrétnímu provedení (od obsazení přes interpretaci textu a jeho případnou úpravu až po finální realizaci).

Nedomnívám se, že je nutné, aby dílčí úkoly fungovaly jako dramaturgický celek. Jejich smyslem

je poskytnout studentům představu o co nejšířším spektru textů, tudíž tvůrčích úkolů (hereckých, režijních či dramaturgických), se kterými se mohou později v profesionálním divadle setkat.

Samozřejmě je úkolem pedagogů jak rozvíjet individuální přístup studentů, tak je vybavit řemeslně – OBOJE. S tím souvisí i mé přesvědčení, že by si studenti během pobytu na škole měli projít „povinnými“ tituly – tj. takovými, u kterých mohou pedagogové předat jistě obecněji platné zkušenosti (situační komedie, psychologické drama, Shakespeare ad.).

Jinou otázkou je dramaturgický plán absolventského ročníku – ten by již dle mého názoru měl vycházet především z již určitým způsobem zformovaného tvůrčího myšlení toho kterého studenta, neměl by být vázán žádnými obligátními pravidly – jeho hlavními kritérii jsou konkrétní osobnosti v daném ročníku a samozřejmě snaha, aby jeho dramaturgie dávala smysl jako celek. Disk je rovněž prostředím, které již nemůže chránit studenty před veřejným publikem, což do té doby považují za víceméně prospěšné.

I V ABSOLVENTSKÉM ROČNÍKU BY VŠAK MĚLI BÝT STUDENTI VEDENI K TOMU, ŽE ZÁSADNÍ JE PROCES TVORBY, NIKOLI VÝSLEDEK. Má vlastní zkušenost je taková, že „práce na výsledek“ je na DAMU jedním z největších problémů.

A nakonec se opět vrátíme k dramaturgům – pedagogům:

Zuzana Sílová

pedagog dramaturgie KČD DAMU

1. Jak by měla vypadat „dramaturgie“ studijních úkolů posluchačů herectví, režie a dramaturgie (od prvního po absolventský ročník)?

„Dramaturgie“ studijních úkolů posluchačů herectví, režie a dramaturgie vychází ze studijních záměrů, které, stručně řečeno, v případě katedry, na které působím, vyplývají a) z potřeby seznámit studenty s tím, co je to vlastně činohra, činoherní divadlo – jak vzniklo, jak se vyvíjelo, jaké je posta-

vení tohoto druhu divadla mezi těmi ostatními dnes; b) ze snahy na co nejhodněji zvolených příkladech umožnit studentům osvojit si proces tvorby vzniku uměleckého díla; c) z jisté posloupnosti úkolů (od jednodušších ke složitějším), které by studentům umožnily vytvořit si jistou metodiku práce a pevný duchovní řád – jak říká Jiří Frejka. Jinými slovy, aby studenti věděli, co dělají a proč to dělají, aby se mohli uplatnit v profesionální praxi. Aby od „řemesla“, bez jehož zvládnutí (pokud to s divadlem myslí vážně) se neobejdou, se ve svém přemýšlení o divadle mohli dostat někam dál... Protože řemeslo bez „duchovního základu“ či „hlubšího smyslu“, který z herecké činnosti teprve dělá svého druhu kulturní poslání, nikdy nedokáže poskytnout odpovídající základ pro osvojení metody, která předpokládá vědomí souvislosti či kontextu, ve kterém se současná činohra, potažmo divadlo vůbec, nachází, k čemuž patří i studium kořenů, ze kterých vyrůstá dnešní podoba divadla... Jinými slovy také, poskytnout prostor pro hledání odpovědí na otázky: Kdo jsem, odkud a kam a proč jdu...

2. Jak by se měl sestavovat dramaturgický plán absolventských ročníků vysokých divadelních škol?

Lze vůbec mluvit o dramaturgii školních divadel?

Ano.

Měla by mít nějaký smysl jako celek, nebo je důležitější vyzkoušet co nejvíc různých možností?

Měla by mít smysl jako celek, a přitom by mělo jít o vyzkoušení různých možností: to se vůbec nevyklučuje, naopak, když jsou dobře zvoleny „různé možnosti“, až vás překvapí, jaký „celek“ mohou tvořit. Záleží na vnitřní zainteresovanosti tvůrců.

Existují podle vás nějaké okruhy titulů, které by se měly v každé absolventské sezóně objevit? (Jaké a proč?) (Např. komedie, klasická tragédie, psychologicko-realistická hra, současná hra...)

Ano. Studenti mají právo „bezrestně“ si před vstupem do profesionálního divadla zkusit různé žánry. Pochopitelně, není-li ročník disponován pro operetu, nebudu ji prosazovat do dramaturgie – studenti mají dostat možnost rozvíjet své předpoklady.

Je důležitější výsledek (inscenace), nebo proces tvorby (spolupráce všech složek v divadle simulujícím profesionální podmínky)?

Obojí.

Je školní scéna chráněnou laboratoří pro studenty, nebo profesionálním divadlem (i s vazbou na publikum), kde se uskuteční přechod ze školy do profesionálních podmínek?

Může být obojí, ale většinou supluje zlovyky diletantsky fungujícího „profesionálního“ divadla, zejména, co se provozu týká.

Je důležitější „bytotně směřování“ studentů daného ročníku a jejich tvůrčí svoboda (byť třeba relativní a omezená vlastními možnostmi), nebo pevný dramaturgický záměr jejich zkušených pedagogů, kteří dotvoří podobu ročníku podle svých představ?

Obojí: divadlo je vždycky věc dialogu a vzájemné spolupráce – když má za něco stát.

Je v absolventské sezóně místo hlavně pro spolupráci studentů režie/dramaturgie se studenty herectví, nebo je pro studenty užitečnější spolupráce s profesionálními režiséry a dramaturgy?

Záleží na okolnostech. Dá se to skloubit tak, že studenti pracují samostatně pod dohledem profesionálů a „netrpí“ ani jedna strana. Lidé si mají pomáhat, ne stát proti sobě, a v divadle zvlášť.

Hodí se na školní divadlo dramaturgie titulů, nebo se jedná spíš o „dramaturgii rolí“?

Jak můžete udělat ze hry zajímavý „titul“, když pro něj nemáte herce, jinými slovy, když v něm nejsou adekvátní úkoly pro konkrétní herce, které máte v „souboru“, tedy v ročníku? Možná by stálo za to, podívat se na článek v časopise Disk 7, březen 2004, „DISK a generace roku 1945“, kde jsem se pokusila popsat, jak vzniklo nejen naše školní divadlo, ale i termíny „dramaturgie rolí“, „dramaturgie titulů“.

Lze v této fázi skloubit potřeby studentů režie/dramaturgie s potřebami posluchačů herectví (především aby každý z nich dostal odpovídající absolventské role, které mu mohou například pomoci získat angažmá)?

Lze, a je třeba o to usilovat.

3. Jak se podle vás věnuje zkoumání těchto divadel nastupujících generací česká kritika?

Měla by se zajímat víc o povahu jednotlivých absolventských ročníků?

Měla, pokud jí záleží na budoucnosti českého divadla.

Proč profesionální kritici přehlížejí divadla, ze kterých se může rodit nová generace českého profesionálního divadla?

Protože je pohodlnější psát o věcech známých a zavedených. Mimochodem – zvou je ta „divadla nastupujících generací“, nebo jim posílají výhrůžné upomínky, jako nám pedagogům, že se mají do tehdy a tehdy nahlásit tam a tam, jinak že... ?

Mohlo by podle vás dojít k užší spolupráci mezi studenty/absolventy vysokých divadelních škol a studenty/absolventy divadelní vědy? – Jak by taková symbióza měla vypadat?

Proč ne? Ale to je věc těch studentů, nikdo jiný to za ně neudělá.

Co všechno by mohla taková ideální kritika pro absolventy udělat?

Já bych si od toho zase tak moc neslibovala... Absolventi se stejně musejí umět o sebe postarat sami.

MgA. Jaroslava Šiktancová

dramaturgie a režie KČD

47

1. Jak by měla vypadat „dramaturgie“ studijních úkolů posluchačů herectví, režie a dramaturgie (od prvního po absolventský ročník)?

Lze o těchto dílčích úkolech vůbec uvažovat dramaturgicky?

Mohou tyto úkoly dávat dohromady nějaký smysl jako celek?

„Dramaturgii“ studijních úkolů posluchačů herectví řeší vždy znovu vedoucí ročníků spolu s pedagogy herectví, režie a dramaturgie – dramaturgický výběr je řízen snahou dotknout se „uhelných oblastí dramatické literatury“ a pracovat na textech, na kterých je možné osvojovat si a zkoušet základní prvky herecké tvorby. Pedagogové se často snaží navazovat v následných ročnících na předešlou práci – buďto úkoly rozšiřovat nebo tématicky rozvíjet, hledat další zpracování atp.

Je důležitější výsledek (klauzurní představení), nebo proces tvorby?

Vždy při studiu je důležitější proces tvorby, tj. poznávání a osvojování – ale už vaše otázka napovídá,

Že v divadelní práci je v tom určitý rozpor – pro posluchače i pedagogy bývá složité vnímat klauzury jako bod, kam se v práci došlo a ne jako výsledek.

Je důležitější sledovat bytostné založení studentů ročníku a nechat jim prostor pro vlastní volbu, nebo studenty vybavit řemeslně pro nejrůznější typy divadla a volit tituly z vlastní zkušenosti „vhodné pro studium“?

Tato otázka obsahuje dva proudy, které se v herecké výchově vždy prolínají – zde velmi záleží na osobnosti pedagoga i studenta, která část při daném úkolu převládá – studium herectví jako oboru nelze ale podle mého názoru vnímat jako studium „vybavenosti pro nejrůznější typy divadla“.

Je možné směřovat dramaturgií průběžných studijních úkolů k dramaturgii absolventské sezóny, vést posluchače od začátku k její linii?

Jistě je to možné, ale záleží velmi na složení ročníku – tentokrát spíše na posluchačích režie a dramaturgie.

Existují „povinné“ tituly, se kterými by se měl každý student setkat?

Nemyslím, že jsou to tituly, ale zcela jistě jsou to „povinné“ autoři, protože jedním ze základů studia herectví na katedře činoherního divadla je studium dramatického textu.

48

2. Jak by se měl sestavovat dramaturgický plán absolventských ročníků vysokých divadelních škol?

Lze vůbec mluvit o dramaturgii školních divadel?

Ano – školní divadla mají za úkol představit všechny své posluchače v rámci absolventského úkolu. Měla by mít nějaký smysl jako celek, nebo je důležitější vyzkoušet co nejvíc různých možností? Vždy záleží na složení ročníku a jeho „specifické podobě, na jeho tíhnutí a vyhraněnosti“ – školní divadlo by mělo umožnit posluchačům režie a dramaturgii riskovat a zkusit realizovat své představy ještě bez tlaku praxe (ale už nízký rozpočet je jistým tlakem, stejně jako herecké složení ročníku a nutnost, aby všichni měli své absolventské role... takže opět jako v divadle vždy... hledání, snaha, práce...).

Existují podle vás nějaké okruhy titulů, které by se měly v každé absolventské sezóně objevit? (Jaké a proč?) (Např. komedie, klasická tragédie, psychologicko-realistická hra, současná hra...)

Pro posluchače herectví je jistě výhodné, mohou-li se během absolventského ročníku objevit v různých žánrech.

Je důležitější výsledek (inscenace), nebo proces tvorby (spolupráce všech složek v divadle simulujícím profesionální podmínky)? Jistě opět záleží na procesu, ale všichni už vnímají tlak na to, jaký bude výsledek.

Jako už v několika předešlých otázkách jsou zde obsaženy možnosti, které by se měly s ohledem na tvářnost ročníku obměňovat.

Jak (a proč) byste dramaturgicky vedl/a svůj absolventský ročník jako pedagog? (Nebo jak/proč jste ho vedl/a?)

Zodpovědět tuto otázku znamená kriticky probrat a vyhodnotit všechny klauzurní úkoly a plán do DISKU. Nemyslím, že je to cílem této ankety. Ale je to otázka, kterou si kladu při sestavování studijního plánu pro svůj další ročník.

3. Jak se podle vás věnuje zkoumání těchto divadel nastupujících generací česká kritika?

Kritika by musela sledovat ročník od samého začátku jeho práce, aby mohla být užitečná pro pedagogickou činnost nebo sledovat soustavně několik sezón ve školním divadle, aby pochopila specifickou podobu generačních představení mohla ocenit i „nezralé“ herecké výkony, odečíst nezkušenost, ocenit odvahu atd.

Doufám, že nakonec i přes rozpory a komplikace splnila anketa svůj účel a ukázala dosti jasně, jak dramaturgii školních divadel chápou lidé z různých koutů této školy i z blízkého okolí. Pokud Vás téma zajímá a neměli jste v rukou první číslo Obratle, nakoukněte do něj, anketa musela být bohužel rozdělena a teprve v obou polovinách najdete širší úhel pohledu. Škoda, že se zatím nesplynily naděje na srovnání daného problému mezi všemi třemi vysokými divadelními školami, které se festivalu účastní. Ale naděje umírá poslední, čekají nás ještě dvě čísla Obratle a debata na střeše Disku, kde se stále mohou kolegové z Brna a Bratislavy projevit. Přeji všem studentům, kteří na Zlomvazu účinkují nebo se dívají na díla jiných, aby je práce na absolventských inscenacích rozvíjela, aby našli svou cestu v procesu tvorby a aby dramaturgie školních divadel inspirovala jejich tvůrčí síly.

Lenka Chválová

REPETICE

PROGRAM

SOBOTA 15.5.

50

10-00 STUDIO
YPSILON

A TRICKSTER TALE (T. HIGHWAY)
indiánská skupina DEBAJ, Manitoulin Island, Canada

11-30 DISK

HOVORY O ŠTĚSTÍ (P. HARTL)

DAMU KČD

14-30 STUDIO
YPSILON
malý sál

DOBROU NOC (J. KUBÍKOVÁ)
JAMU, oceněno Cenou E. Schorma (DILIA)

16-00 STUDIO
YPSILON

FLASHPOINT (H. ŽUCHA)
VŠMU, Katedra bábkarskej tvorby

18-00 DISK

BAAL B. Brecht

DAMU KALD

20-30 ŠVANDOVO
DIVADLO

OTHELLO (W. SHAKESPEARE)
VŠMU

23-00 ŠVANDOVO
DIVADLO

PARTY

NEDĚLE 16. 5.

11•00 DAMÚZA

MARINKA (K.H. MÁCHA – J. ONDRA)

DAMU KALD

11•00 STŘECHA
DISKU

SETKÁNÍ NA STŘEŠE

debata nad dramaturgií fakultních divadel

12•30 ŘETÍZEK

MAN ON LOST COST (MANON LESCAUT)

V. NEZVAL – A. TICHONŇOVÁ

DAMU KALD

12•30 VOJANOVY
SADY

SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ (W. SHAKESPEARE)

DAMU KALD, představení pod širým nebem

14•30 DISK

MASAKRA (SKUTR)

PWST

16•00 DISK

ZAKONČENÍ FESTIVALU

19•30 DISK

MASAKRA (SKUTR)

PWST

REDAKCE FESTIVALOVÉHO ZPRAVODAJE



šéfredaktor: Martin Schwarzauge
korektury: Kateřina Králíková
grafika: Pavel Kodeda
produkce: Jan Bubal, Marie Zemanová
foto: Tomáš Bořil, Eva Dohnalová
David Kummernann
tisk: Robert Konopásek
Jan Omasta

52

BUŇKA FESTIVALOVÉ KRIKTY

Lucie Ferenzová, Zuzana Filípková, Lucie Flajšmanová,
Anna Hejmová, Katarína Kičová, Martin Krištof,
Stanislava Matejovičová, Marcela Peková, Honza Petružela,
Gabriela Starečková, Veronika Štefanová, Renata Vášová,
Tomáš Vokáč, Dominika Vrkotová

ANKETA K PROBLEMATICE DRAMATURGIE VYSOKÝCH DIVADELNÍCH ŠKOL

Jan Bubal, Lenka Chválová, Dan Špínar
Obratel tiskneme na EUROPAPIER
obratel@d.amu.cz

nadace
duhová energie

DAMUJ

REFLEX



sat +

53



PRESENTACE.CZ



Festival pořádá Divadelní fakulta Akademie múzických umění v Praze.

Spolupořadatelé festivalu jsou Hlavní město Praha a Studio Ypsilon.

Festival vznikl za finanční podpory Nadace Duhová energie, Nadace Život umělce a Polského institutu.

