

---

# Tsunami 01

Samizdat festivalu ...příští vlna/next wave...

---

## OSVOBOZENÉ SLOVO

Milé čtenářky, milí čtenáři,  
pokud sledujete zpravodaj Nextky aspoň pár let, jistě vás překvapí forma ročníku aktuálního. S ohledem na letošní motto "Odsouzen ke svobodě", s jeho apelem na převzetí zodpovědnosti za svoji existenci, jsme chtěli i Tsunami dát podobu spřízněnou s chápáním svobody jakožto neovlivnitelného a svébytného prostoru, lidského gesta. Pokud na světě existují místa, kde nemají možnost svobodně organizovat festival alternativního divadla a k tomu vydávat podobný zpravodaj, je třeba rozhlédnout se, zdali se něco podobného nemůže stát i u nás. Naše nedávná historie přinejmenším ztěžovala člověku svobodné rozhodnutí, ale naštěstí se našli lidé, kteří odmítli nicneděláním a tichým souhlasem, jak o tom hovoří Václav Havel v Moci bezmocných, participovat na normalizaci nemorálky, neetiky, nelidskosti a svévoli v rozhodování vládnoucí elity. Po třiceti letech od přechodu k vytoužené demokracii se jev zvaný normalizace plíživě vrací. Dokonce tak plíživě, že někteří zbrklí spoluobčané jsou ochotni tuto normalizaci podporovat, volit a hájit. V době před sametovou revolucí byl nejsvobodnějším médiem samizdat. Periodika a knižní publikace v samizdatu vznikaly velmi často za velmi kuriózních, nehostinných i nebezpečných podmínek. Opisovačky pracně po nocích datlovaly stohy papírů s beletrií, poezií, filosofickými pojednáními, kritikami umění i společensko-politického dění, aby tyto svazky v nemnoha opisech následně kolovaly po celé republice a dávaly těm méně odvážným naději, že tato rakovina ještě nepostihla celou zemi. Proto letošní Tsunami bude pomníkem, ale i otevřeným hrobem samizdatu. Vláda jednoho inženýra ovládajícího média s největším dosahem je sice těžký soupeř, ale ještě pořád lze svěrací kazajku odmítnout. Milé čtenářky, milí čtenáři, čtěte samizdat. Čtěte Tsunami.

- Dominik Melichar -

POCTY FESTIVALU ...PŘÍŠTÍ VLNA/NEXT WAVE...

byly vysloveny:

po Jiřím Dobešovi a Zdeňku Závodném /2003/, Občanském sdružení MOTUS /2004/, Petru Bergmannovi /2005/, Divadle Continuo /2006/, Romanu Černíkovi a Evě Ichové /2007/, Frantovi Sádrovi a Tomáši Lorenzu Zdenkovi /2008/, Janu Horákovi /2009/, Davidu Mírkovi /2010/, Stanislavu Bohadlovi /2011/, Jiřímu Sulženkovi s Davidem Kašparem /2012/, Ewanu McLarenovi a občanskému sdružení Mezery /2013/, týmu Staré Arény /2014/, týmu Perly ve Vraném nad Vltavou /2015/, spolku Jiné jeviště /2016/ a Divadlu X10 /2017/ a Přemyslu Burešovi a Absintovém klubu Les /2018/

v kategorii

#### Producentský počín roku

Spolku Iniciativa pro Invalidovnu /Lucia Kašiarová, Lída Vacková, Petr Zeman, Marie Foltýnová, Aleš Zemene, Nisan Jazairi/ za ožívování západního křídla Invalidovny kulturou.

Po Nině Vangeli /2003/, Tatjaně Lazorčákové a Janu Roubalovi /2004/, Vlastě Smolákové /2005/, Josefu Kovalčukovi /2006/, Ondřeji Cihlářovi /2007/, Michale Pohořelé /2008/, Petru Minaříkovi a Pavlu Řehoříkovi /2009/, Vojtěchu Varyšovi /2010/, Bořivoji Srbovi /2011/, Petru Vášovi /2012/, Janu Dvořákovi /2013/, Tomáši Žižkovi a Radoslavě Schmelzové /2014/, Ctiboru Turbovi /2015/, Miloslavu Klímovi /2016/ a Janu Motalovi /2017/ a Kolektivu autorů /Andrej Ďurík, Jan Frič, Lenka Jehlíková, Barbora Příhodová, Matěj Samec, Dragan Stojčevski, Lucia Škandíková, Daniel Špinar a Marie Zdeňková/ /2018/

v kategorii

#### Publikační čin roku

S.d.Ch. za Knihu Tutáč /a v závorce i za Idiot dýchá/, protože mrská českou kulturu.

Po Martinu Heřmanu Frysovi /2003/, Ridině Ahmedové /2004/, Kabaretu Caligula /2005/, Johaně Švarcové /2006/, Pavlu Smolárikovi /2007/, Janu Mockovi /2008/, Jánmu Mikušovi /2009/, Jindřišce Křivánkové /2010/, Divadlu D'EPOG /2011/, Janě Kozubkové /2012/, Iamme Candlewickové /2013/, Pavolu Serišovi /2014/, Antonínu Brindovi /2015/, Matěji Nytrovi /2016/ a Janě Orlové /2017/ a Kultu hanby /2018/

v kategorii

#### Objev\_roku

Ondřeji Štefaňákovi za expresivní i iritující režie inscenací Lonely Horny Only v A studiu Rubín a Zmrzačení v Divadle X10.

Po Tereze Georgievové /2003/, Jiřím Jelínkovi /2004/, Viliamu Dočolomanském /2005/, Miroslavu Bambuškoví /2006/, Jiřím Adámkovi /2007/, Janu Komárkovi /2008/, Rostislavu Novákovi jr. /2009/, Petru Boháčovi /2010/, Adamu Halašovi /2011/, Miloši Orsonu Štědroňovi /2012/, Petru Macháčkovi /2013/, Janu Malíkovi /2014/, Štěpánu Kubištví /2015/, Jiřím Maryškovi /2016/, Magdě Juránkové /2017/ a Karlu Kratochvílovi /2018/

v kategorii

#### Osobnost\_roku

Tomáši Vtípilovi za hudbu k Woyczkovi v HaDivadle i za další ruchy pro divadlo.

Po Stefánii Thórs /2003/, souborech Vosto5 /2004/ a Krepsko /2005/, Howardu Lotkerovi /2006/, Viktorii Čermákové /2007/, Petru Lantovi /2008/, souboru Depresivní děti touží po penězích /2009/, Janu Mockovi, Janu Hofmanovi a tvůrčímu týmu FKK /2010/, Jiřím Sozanském /2011/, Vilému a Lence Faltýnkovým /2012/, Petru Boháčovi /2013/, Ewě Zembok, Janě Hauskrechtové, Dominice Andraškové, Viktorii Čermákové, Matěji Samcovi /2014/, Pavlu Zajíčkovi a tvůrčímu týmu inscenace Pustina /2015/, tvůrčímu týmu Pomezí /2016/ a Ivanu Burajovi /2017/ a Apoleně Vanišové a Petru Krushovi /2018/

v kategorii

#### Projekt\_roku

spolku Jedl za cyklus inscenací - Pustina, Soukromé rozhovory a Médeia -, protože ctí slovo a umí ho propojit s hudbou, tancem i malbou.

Po Ivanu Vyskočilovi /2003/, Bořivoji Srbovi /2004/, Janě Pilátové /2005/, Evě Kröschlové /2006/, Václavu Martincovi /2007/, Evě Tálské /2008/, Janu Schmidovi /2009/, Ctiboru Turbovi /2010/, Arnoštu Goldflamovi /2011/, Bohdanu Holomíčkoví /2012/, Andreji Krobovi /2013/, Hubertu Krejčím /2014/, Karlu Makonjovi /2015/, Petru Oslzlém /2016/ a Věře Ptáčkové /2017/ a Františku Derflerovi /2018/

- veřejně vyslovujeme poctu osobnosti, již nazýváme

#### Živoucí poklad

Nině Vangeli za režijní, publicistickou a pedagogickou práci i její neutuchající empatii.

Vážené dámy, vážení pánové, milé kolegyně, kolegové, drahá Nino,

mám nesmírnou radost, že tu mohu stát při této příležitosti a veřejně vám projevit svůj velký obdiv. Živoucí poklad - to zní tak krásně, vznešeně, a mě těší, že právě vy pone-  
sete takové ocenění a je mi ctí vám blahopřát jako první. Napadá mě, co řekl Remarque:  
"Člověk hledá těžko slova, má-li co říct." Mohl bych vzpomínat na nespočet příběhů a  
rozhovorů s Ninou. Nemělo by to konce, proto vzpomenu jen na pár nejsilnějších, které  
jsou pro mě důkazem, že Nina živoucím pokladem je.

Důležitý krok, který jsem učinil k navázání přátelství s vámi, byla žádost o spolupráci.  
To víte, měl jsem vás, Nino, jako velkou personu na českém tanečním poli. Vždy jsem  
se těšil na vaše kritiky, z vašich textů jsem čerpal nové úvahy a mohl své ztvárněné  
představy prožít znovu, skrze ty vaše. To obohacuje a odkrývá. Burcuje a bilancuje záro-  
veň. Vytváří to nový pohled a ten je důležitý, abychom se my umělci neutopili v narcis-  
tických představách... jednoduše, umělci potřebují hlas, jako je ten váš. Kritický, ost-  
rý jako břitva, ale upřímný, lidský a zároveň tak profesionální.

Pamatujete, jak jsem vás oslovil do projektu Last Supper? Odvahu jsem hledal několik  
měsíců. Tu trému, jakou jsem měl, když jsem vás pozval na skleničku a požádal o spolu-  
práci. Vaše reakce byla ovšem pozitivní a já si pak říkal: Proč jsem se tak bál? I když  
k Last Supper nedošlo, přišlo Lessons of touch, představení, které jsem choreografoval.  
Ninu fascinovala nová výzva. Přeci jen, jak píše o nás a naší katarzi, chtěla mít vlast-  
ní pocit z jeviště, svou vlastní zkušenost. Líp se pak může vcítit do tanečnickovy role a  
nástrah spojených s fyzikem. Pro mě bylo nesmírně obohacující a inspirativní tvořit  
s vámi a tak říkajíc šít vám pohyb na tělo. Byly to protančené dny plné improvizací, ze  
kterých vzešlo tolik materiálu a inspirace!

Moc rád na to vzpomínám a jsem rád, že jsem našel odvahu. Nakonec mě jen mrzelo, že  
jsem vám na jevišti toho partáka nemohl dělat já. To jsem si vynahradil až v představení  
Entropy, kde jsem si vymyslel roli pro diváka, abych sobě dopřál trochu oddechu. Ninu  
jsem si vybral jako divačku z obecenstva. Nikdo netušil, že jsme domluveni; usadil jsem  
ji na prázdné jeviště - samotnou, tváří v tvář divákům. Po chvíli jsem s ní v objetí  
protančil jeviště a usadil ji zpět na místo. Tuhle habaďůru jsme sehráli i v New Yorku  
na střeše Českého centra a nemohli jsme pro takovou performanci získat lepší datum než  
11. září. Nad námi vrtulníky a ve vzduchu bylo cítit, že svět je teď a tady. Mnohé, co  
kdysi bylo, bylo ztraceno, taková atmosféra objímala New York po celý den.

Rád vzpomínám na naši cestu do USA. Oba jsme za velkou louží byli poprvé a už příjezd  
byl velkolepý. Měli jsme ubytování v Českém centru, a to nás překvapilo. Měli pro nás  
jen jeden pokoj. Velkoryse jste to vyřešila větou: "Jiříčku, nebude vám vadit, když bu-  
deme bydlet společně?" a já na to, že určitě ne. Když jsme odložili zavazadla, trvala  
jste na tom, že i přes tu únavnou cestu půjdeme New York pozdravit z výšky. Vydali jsme  
se na Empire State Building a strávili jsme krásné chvíle pohledem na chvějící se Ma-  
nhattan. Z iPadu nám k tomu hrálo Stravinského Svěcení jara a divadlo bylo úplné. Tančí-  
cí světla New Yorku v rytmu takové skladby byla magická podívaná. Nino, v tom "velkém

jablku" jsem obdivoval vaše nadšení a vytrvalost. Měl jsem co dělat, abych vám stačil. Když jsme ráno vyšli do města a večer se vraceli opět pěšky, nevěřil jsem, jak jsme to mohli zvládnout. Odkud berete tu energii a elán? Například když jsme se šli podívat na úžasné představení Luise Lecavaliera, po skončení jsem chtěl objednat taxík. "Ne, to se musí vychodit," byla vaše odpověď a my šli zpět přes celý Manhattan. Jako by nadšení z krásného zážitku bylo vaším motorem. A tak to asi je. Umíte čerpat z krásy.

Naše cesty se setkaly před více než dvaceti lety, kdy jsem přišel studovat Duncan Center konzervatoř, kde jste učila - a učíte dodnes. Přišel jsem tehdy do velkoměsta plný snů a představ a doufal, že se ze mě stane úspěšný tanečník. A vy jste byla z těch, kdo v mladých lidech tuto touhu dokázali a pořád dokážou živit a podporovat. Motivují, vedou a ukazují cestu. Mít štěstí na lidi, to je důležitá část úspěchu, a právě vy, jako jedna z mála lidí, jste mi dávala sílu cválat a nepolevit. Vaše hodiny dějin tance a přítomnost na všech klauzurách a představeních mě těšila, i když jsem tehdy teprve tušil, že jsem mezi správnými lidmi a že takový doprovod na cestě za vlastním snem je dar. Jak říká Eva Blažíčková, lidé, kteří mají člověčenství, to je to, co nás utváří a dává silný základ do života. Mně bylo 15 let, přijel jsem z malého města. Nevěděl jsem nic. Dnes je mi mnohem víc a nevím toho ještě víc. Víím ale, že přátelství s Ninou, které máme a pečujeme o ně, je vzácný dar.

Napadá mě ještě jeden citát, tentokrát Winstona Churchilla: "Když je ti dvacet, záleží ti na tom, co lidé říkají, když čtyřicet, přestane ti na tom záležet, když šedesát, uvědomíš si, že nikdy nikdo nemyslel na tebe. Máš nepřítel? To je dobře. Znamená to, že sis za něčím v životě stál." U Niny je to malinko jinak, stála a stojí si vždycky za vším, co dělá, a ví, proč to dělá. Za sebe mohu říct, že je pro mě velkou inspirací. Nina je náš poklad. Živoucí poklad! Nino, díky!

- Jiří Bartovanec -

Nina Vangeli /\*1946/ je divadelní a taneční publicistka, divadelní a operní režisérka, choreografka a překladatelka. Sleduje současný tanec, divadlo a pomezí divadelní projevy v kulturních přesazích v kontextu divadelní antropologie. S Václavem Martincem pracovala v souboru Křesadlo /1974-1976/ a byla vedoucí undergroundové divadelní skupiny Studio pohybového divadla /1977-1991/. Rozhovor o životě a práci "Nepatření\_/Kde domov můj.../" vyšel v Divadelní revui 3/2017, s. 81-102. Nabízíme zde krácenou druhou půlku rozhovoru.



Kdy vzniklo tvé první představení?

Představení Na Leara vzniklo v roce 1974. Tehdy byla vypsána studentská vědecká soutěž, náš dámský ročník se jí zúčastnil společnou studií na téma dětských her a dobře jsme dopadly. Fenomén hry v kultuře se tehdy začal aktualizovat, a tak vznikl nápad ověřit hypotézu prakticky. Nosným motivem naší studie byla "krutost" dětských her. Jednou z nejkrutějších her je Shakespearův Lear, kterého náš obdivovaný učitel Milan Lukeš zrovna přeložil. Tak vzniklo představení, které dostalo titul Na Leara - podle obratu hrát si na něco. Náhodou jsem se právě tehdy seznámila s Vaškem Martincem. Poprosila jsem ho, jestli můžeme v Lidové škole umění, kde pracoval se souborem Křesadlo, své experimentální představení uvést. Byl skvělý, řekl okamžitě "ano" a takhle mi podal klíče.

Jak jste se poznali s Vaškem?

Na nástěnce u katedry byla stránka vytržená ze sešitu a na ní bylo tužkou napsáno, že bude tam a tam představení, a byla tam i charakteristika, v níž se skvělo signální slovo: Artaud. Okamžitě jsem věděla, že tam musím jít. Byl to staročeský Mastičkář, obklopený etudami živlů a improvizací.

Jak jste s Vaškem pracovali?

Vašek režíroval a já seděla, dělala si poznámky, a pak jsme probírali, co má jaký význam, co je potenciální obraz, jak spontánní etudy významově rozvinout, jaké místo by to mohlo mít v představení, a plánovali úkoly pro nové cílené improvizace. To byla má parкета: dramaturgování.

Proč a jak jste skončili?

Vašek odešel poté, co jsme spolu vytvořili zásadní inscenace: Tanec svatého Víta /1975/, Proměny podle Ovidia /1976/ a Knihy mrtvých starého Egypta /1978/. Dostal profesionální nabídku a byl otec rodiny, neměl právo to odmítnout. Zůstala jsem tam a se starým souborem jsem dohrávala představení, na kterém jsme spolupracovali s profesorem Kopeckým. Poté jsem založila nový soubor. Udělala jsem Labyrint světa a ráj teď /1982/, tam už hrál

i Vláda Hulec, Lásku a magii v maminčině kuchyni /1981/, Bouři /1982/, Lučavku královskou /1984/ - a další.

Obě tvá Studia pohybového divadla se od jiných uskupení lišila tím, že nešlo ani o tanec, ani o pantomimu, bylo to fyzické divadlo. Kdy a jak ses vůbec dostala k pohybu?

Tak především v té době jsem už dospěla k jasnému přesvědčení, že na divadelní scéně je pohyb prvořadý výrazový prostředek. Jak to začalo? Chodila jsem na Žižkově do Sokola, kde se jistá sestra Dvořáková nespokojila s cvičením jednou dvakrát týdně, ale pořádala i veřejná vystoupení, takzvané akademie, a tím intenzita cvičení vzrostla.

Nacvičovaly jsme pohybové skladby, napůl tanec, napůl cvičení s nástroji - se švihadlem, s míčem nebo i tanečnější skladbičky. Byl to dost výživný trénink, třeba když jsme pro skladbu Koničky hodiny proklusaly s koleny hodně vysoko, dostávaly jsme pořádně do těla. Bylo v tom i divadýlko, jak jsme koničky napodobovaly, hlavičky skloněné stranou, nožičky, jak hrabou kopýtky. Nejkrásnějším pohybem bylo vzpínání. V hudbě tam je takové ritardando, na to vzpínání jsem vždycky čekala; mám ráda patos. Dostal příležitost i v další skladbě nacvičené se sestrou Dvořákovou, Valse triste. Tam jsem čekala na gesto smutku - zdvižená pravá paže a pak se hlava pomalu sklání k loketní jamce. Milovala jsem to gesto. Po letech jsem ho našla ve vyobrazeních smutečných tanců ve starém Egyptě.

Ale ty ses dostala i přímo k tanci, ne?

Až v šesté třídě, když si maminčina kamarádka Gizka všimla, že pořád doma tančím; dovedla mě do baletního studia Remislava Remislavského. Patřilo žižkovskému kulturnímu domu, ale bylo na první pohled zjevné, že to původně byla vila Remislavských. On byl za první republiky baletním mistrem v Národním divadle, byl z generace, co se do ní opíral Joe Jenčík a jeho soupeřníci. Pokládali tyto umělce za vykopávky, ale Remislavský byl velmi dobrý baletní mistr a choreograf v ruském baletním stylu.

Která z tvých inscenací je pro tebe ještě živá?

Mezopotamie /1986/ a Requiem /1987/. Inspirací k Mezopotamii byla poezie Richarda Weinerja, to byla láska na první pohled, dodnes děším lidi tím, že říkám, že jsem v minulém životě byla Weiner. Provokuju, aby si mysleli, že jsem magor, ale kdo ví, kdo ví? Inscenace vyšla ze stejnojmenné Weinerovy sbírky. Upozornil mě na něj tatínek. Psal o něm Ivan Slavík, který zapomenuté básníky připomínal a s kterým se tatínek přátelil. Weiner souvisel se skupinou Vysoká hra, byl Žid, homosexuál. Pro mě bylo snadné se vžít do pozice nezařaditelných, vyloučených lidí. Otevřela jsem svazek, a to bylo pro mě náhlé rozpoznání, rozpomenutí, satori - nevím, jak bych to nazvala. Dostala jsem horečku, hned jak jsem přečetla první řádek a cítila jsem takové ztotožnění s tou poezií, že vím, že setkání s Weinerem je v mém životě velká událost.

Pojďme k tvému tancování. Léta tancuješ v různých školách a kurzech. Myslela jsem, že proto, abys chápala, o čem píšeš. Koho napadlo pozvat tě na scénu?



To napadlo Petra Tyce, když byl šéfem baletu v Liberci. Možná chtěl, aby tam v jeho choreografii na skladbu Arva Pärta Sáře bylo devadesát let pro tři tanečnický byl v roli Sáry někdo s živou gestikulací. Asi hodně gestikuluju, to bude ten jižní gen. Petr zkoušel poctivě, měl svůj jasný názor. Bylo to fajn.

Pak jsi tančila ještě něco, nebo až ten objev roku?

Jaký objev roku?

Ten z titulní stránky Divadelních novin - za rok 2015. Jaký byl tvůj podíl v Lessons of Touch, do jaké míry to bylo tvé, autorské?

Můj podíl byl čistě herecký. Jako herečka se do toho choreografům a režisérům nemontuju. Mě k poslušnosti vycepoval dědeček. Respektovat Jiřího Bartovance, Miřenku Čechovou nebo Radima Vizváryho není nic těžkého a měla jsem velký zájem o to téma hmatu. Právě jsem se mu totiž věnovala, psala jsem o tom do Divadelní revue.

Kolikrát jste to hráli?

Nanejvýš desetkrát. Pak jsem to zkazila svým onemocněním. Koleno zlobilo už dlouho, my jsme to měli tak vymakaný, že Radimek věděl - když mě má zvednout za vlasy, které koleno musím mít připravené, protože z toho druhého nedokážu vstát.

Nemrzí tě, že sis nechala koleno tolikrát obštrikovat, až se vzbouřilo?

Ne, ne, ne, naopak, já se cítím vůči tomu představení a lidem strašně provinile, protože už jsme měli domluvené další termíny a já jsem prostě selhala. Stydím se.

Nestyd' se, máš právo nedotancovat. Vysvětlovala jsi už před pěti lety Kozelkovi/1/, že stáří je osvobození od tísní a strachů, že i žena má konečně své tělo pro sebe, ne jen pro miminka nebo pro manžela, že už může vyslovovat pravdy, o kterých mládí nemá ponětí, může vnímat víc souvislostí a líp poznávat, co má smysl. Pojdme skrze poznávání k dalšímu tématu, k tvému psaní. Začala jsi publikovat, až když jsi skončila se Studiem. Ty sis tím vlastně otevřela dveře...

Já bych asi psala i za zavřenýma dveřma. Psaní je médium... Nedokážu říct, co upřednostňuju, pohyb nebo psaní. Víc píšu, protože je to snazší, nevyžaduje to žádné složité okolnosti a spolupráci druhých lidí, maximálně se musíš třást, jestli ti to redaktoři příliš nezdisciplinují, ale jinak to máš ve svých rukou. Kdežto v divadle jsi závislá na kdekdo. Začala jsem publikovat ve Světě a divadle. Tam mě dostala - a za to jsem jí nesmírně vděčná - Maruška Reslová, která časopis spoluzakládala.

V psaní jsi hodně pokročila, myslím třeba cyklus statí z ročníků 1990 a dále, "David, tančící před Archou", "Boj Kentaurů s Lapithy"/2/, to není svaté nadšení, to je už dohromady na knihu o světovém tanci.

Já doufám, že ji ještě dotvořím. Ano, snažila jsem se hledat mytické paralely, protože podle mě je archetypální myšlení vhodným klíčem k tomu, jak zprostředkovat poselství tance. V tom rozhovoru s Kozelkou, který jsi připomněla, jsem vysvětlila, proč to pokládám za důležité: "Tanec je bytostná přítomnost, je vytvářen v míře naší smrtelnosti. Je stejně efemérní i intenzivní jako život sám. Nepřežívá nás, nezůstává po nás jako náhrobek na nějakém hřbitově zvaném galerie či muzeum. Vybouří se v energetických obrazcích vznikajících tancem těl a mezi tančícími těly. Ta energie se tvaruje v naší živé přítomnosti a vymizí někde v mytickém prostoru, v němž se protínají dvě rovnoběžky. Tanec patří říši bios právě tak jako lidské bytosti. A reinkarnuje se s geny nově narozených těl. Tanec je prostor obnovitelných energií. Je to trvale udržitelný druh umění."

#### Jak vznikl časopis Taneční zóna?

Ten založila Andulka Irmanová. To bylo období, kdy mladí zakládali všechno možné, Yvona Kreuzmannová Tanec Praha, Andulka Taneční zónu, Ondřej Hrab Archu. Podle podání tehdejšího ředitele Divadelního ústavu Ondřeje Černého k němu přišla krásná mladá holka /Anička/ a prohlásila k jeho úžasu, že chce založit taneční časopis. Vytvořila z nás několika z oboru, co jsme byli starší než ona, redakční radu, občas jsme se scházeli a uvažovali o tématech. Mladí byli tenkrát v euforii, viděli všechno jako velké mejdan, ale ona je to taky práce. Samozřejmě jsem při ní stála, až postupně ty povinnosti na mě přešly a redakční kruh se usnesl, že Andulka asi už není k dispozici, tak na koho to asi hodí, tak na mě. Já jsem se tenkrát rozhodla pro velký formát a byla chyba, že jsem si to nechala vymluvit. Kdybych u toho setrvala, tak to dnes mohl být světový hit. A kdyby mě samozřejmě podpořili v tom, o co jsem se pokusila později - aby to byl dvojjazyčný časopis, protože to je dnes u tanečního časopisu *conditio sine qua non*. Určitou dobu se mi to i dařilo. Ale to už je pryč. To jsou věci, kterých lituju, že Taneční zóna není velkoformátová a že není dvojjazyčná. Ale existuje dodnes.

#### Máš vůbec nějakou zkušenost s běžným repertoárovým divadlem, které musí interpretovat cokoli?

Škola nám dojednávala v takových divadlech praxi. V Praze už nebyl ani Alfréd Radok, ani Otomar Krejča. A tehdy stoupala pověst mladého režiséra z Brna, Zdeňka Kaloče. Katedra uspořádala zájezd na jeho představení. Šlo o nějaké severské drama s tragickou hrdinkou. Tragické ženské postavy byly Kaločovou specialitou, slavná byla jeho Pláňka /1973/. Kaloč přijel i přednášet do Prahy a začal v mých očích soupeřit s mým intelektuálním idolem. Lukeš byl sice superintelektuál, ale Kaloč byl umělec plus intelektuál. Oba byli oslniví profesionálové, měli na můj vývoj velký vliv. Když došlo na otázku, kam v roce 1974 na praxi, bylo to jednoznačné. Jela jsem do Brna, našla přístřeší u nějakého děvčete, dala za něj všechny prachy a byla jsem živa z čtvrtky chleba denně; jednou mě vzal na nedělní oběd k rodičům místní básník - Leoš Bacon Slanina. Na inscenaci jsem neměla štěstí, Kaloč zkoušel Čapka, to za řeč nestálo. Co stálo za řeč, bylo, že po zkoušce, potřeboval to asi vydejchat, nespěchal z divadla domů, ale chodili jsme do vinárny, já jsem tenkrát ještě dost vydržela a připadala jsem si, jako bych seděla v hospodě vedle boha.

Ale to je zas o setkání s výjimečným člověkem, ne s institucí. Máš zkušenosti s profesionály řádných divadel? Režirovala jsi leckde.

Ráda vzpomínám na pestrobarevný projekt Vladimíra Morávka v Hradci Králové Ze života ob-  
ludného hmyzu /2001/. Byl to mravoličný kaleidoskop scén několika režisérů na hmyzí té-  
ma. Káťa Ptáčková tehdy napsala: "Jediná Nina Vangeli se odlišovala: její Lepidoptera s  
Kudlankou nábožnou v hlavní roli /jak jinak/, v jejíž secesní sukni mizí jako v jícnu  
partneři, prozrazovaly jistým patosem i jakousi neřestnou výtvarností stopy rukopisu té-  
to osobnosti."/3/ Projekt na sebe upozornil, všichni zúčastnění režiséři se profesionál-  
ně ihned uplatnili, až na mě.

Dostala jsem také nabídku režirovat operu, nejprve v projektu Best of Mozart /1990/,  
poté Ministra /1996/ Rogera Scrutona /obé v produkci Dana Dvořáka/ a později z Velkého  
divadla v Plzni. A bylo to těžké. Ve Studiu jsem pracovala s mladými lidmi a ti jsou  
tvární, kdežto lidé z profesionálních divadel mají své návyky a jsou na ně hrdí. Když  
jsem přišla, zpěváky zaskočilo, co jsem po nich chtěla, jakkoli to nebylo nic fyzicky  
nemožného, jen to vybočovalo z jejich konvencí. Mě zase zaskočilo, že sbor přišel na  
první zkoušky nejen nepřipraven, ale dokonce ani pasivně /z nahrávky/ s hudebním materi-  
álem neseznámen. Pohyb, který jsem od nich chtěla, měl vychutnat kvality hudby a zároveň  
přinášet divadelní metaforu. Chtěla jsem třeba, aby sólista na forbině zdůraznil mezihru  
mezi dvěma zpívanými frázemi jednoduchou otočkou s pohybem pláště, který by vyjadřoval  
rozčilení a zároveň určité nadechnutí hudby. Nebo jsem chtěla po sboru, aby vytvořil  
hrou s bičíky /když sbor "na koních" hledá kohosi v širé krajině/ iluzi jízdy. Nechápa-  
li, proč by měli něco takového dělat. Oni a já jsme asi slyšeli v té hudbě každý něco  
jiného. Po operních divadlech v Čechách se to rozneslo ve formě, že je "nutím dělat ko-  
ně". Člověk netuší, čím vším může v Čechách pobouřit.

Ty jsi měla na koníčky už zaděláno.

Koníčci nemůžou scházet, kde je tanec a divadlo, tak je hned myšlenka na koně. I v druhé  
plzeňské opeře, v Mefistofelovi /1999/ Arriga Boita, byl kůň. Vytvořil ho pro mě můj  
scénograf Aleš Votava, krásného obrovského bílého houpacího koně. Vztahovalo se to  
k motivu vražedné infantilnosti Fausta. Aleš jako tolik krásných lidí předčasně zemřel.  
Naší první inscenací v Plzni byla Donizettiho Lucia di Lammermoor /1997/. Byla nominová-  
na na plzeňskou divadelní přehlídku, měla jednoznačný úspěch. Přijela televize, nasníma-  
la všechny inscenace, a pak kdosi vydal pokyn, aby mě vynechali. Také jeden známý hudeb-  
ní publicista, který se ještě po představení choval velmi přátelsky, se se mnou přestal  
bavit. Zase to tady bylo, nepatřím do klanu...

Adam B. Bartoš, kterého Václav Klaus v anketě Lidových novin 2012 jmenoval mezi svými  
čtenářskými zážitky roku, tě řadí k pravdoláskařům. Hned v první várce! Tak vidíš, že  
někam patříš.

Aspoň že tak.

- Ptala se Jana Pilátová -

### Poznámky

Foto převzato z: Ladislava Petišková: Tip na neděli: debaty o alternativě podruhé. Divadelní noviny, 27. dubna 2013.

1/ Milan Kozelka vedl s Ninou Vangeli rozhovor - Dnes můžeme víc řvát. *Divadelní noviny* 22, 2013, č. 10, s. 10.

2/ Vangeli, Nina. David, tančící před Archou. *Svět a divadlo* 7, 1996, č. 4, s. 116-123.

Táž. Boj Kentaurů s Lapithy. *Svět a divadlo* 5, 1994, č. 5, s. 98-111.

3/ Ptáčková, Věra. Ze života obludného hmyzu. *Divadelní noviny* 10, 2001, č. 3, s. 4.

Trojský kůň pseudointelektualismu, tříštič nastavených zrcadel o hrany subjektivismu, jezdec minovým polem umění v době postfaktické, literární terorista s ludibrionistickým arsenálem a disasociativní autorský subjekt vlastního díla.

Neanonymní všestranný umělec skrytý za iniciály S.d.Ch dokázal, že když někdo vykope za život stovky hrobů, pohřbívání podvrtné kultury je pak stejně jednoduché jako pro grafomana popsat zídku.

Ve své brněnské trilogii perem dramatika demaskoval brněnský kulturní mikrokosmos, čímž prokázal podezření, že Brno generuje svůj vtip o Brně samo.

V divadelních hrách Uksfaust a Hostina pro Jestřába kádrovací psychoanalýzou debulvarizoval osobnosti spisovatelů Fukse a Foglara. A zobrazil tyto živě zesnulé autory v takové podobě, za kterou by se nemuseli stydět, ačkoli jsou zde pedofilní zkazky jen tím nejmenším z jejich problémů. Tím klíčovým je dilema, zdali lze u čtení foglarovek kouřit.

Formanův Amadeus může být manifestem kainovského sebeodpuštění, ale ten z komiksového pera S.d.Ch. je červený, má indiánského bratra Toho, co prdí ve wigwamu, vyšetřuje zločiny napříč epochami a má žhavicí schopnost rozpalovat do ruda kupole pražských kostelů. Po dobu, kdy jeho idiot dýchal coby sloupek na stránkách levicového kulturního čtrnáctideníku /o velikosti A2/, pravidelně dokazoval, že střelba po nepříteli se neobejde bez tří až šesti zásobníků do vlastních řad.

Pocta festivalu...příští vlna/next wave... náleží Knize Tutáč, faraónskému sarkofágu ukrutně nelaskavého humoru, který vnesl do české oficiální i alternativní kultury dlouho potřebnou dávku systém požírající hegemonie.

- Otto Linhart -

## DERNIÉRU BERU JAKO NÁCVIK NA KONEČNÉ LOUČENÍ

Rozhovor s Lucií Trmíkovou

Metafyzické divadlo - tak charakterizuje experimentální tvorbu spolku Jedl kritik Josef Mlejnek. Umělecká platforma Jedl vykrytalizovala z dlouhodobé spolupráce režiséra Jana Nebeského, herečky a scenáristky Lucie Trmíkové a herce Davida Prachaře v roce 2014. Její



svěbytná poetika vychází ze síly slova, umocněného a vysoce estetizovaného tancem, originální živou hudbou a kostýmy. Vrcholem harmonického propojení uměleckých žánrů je vznik výtvarného díla během některých představení přímo na jevišti. Cyklus inscenací Pustina, Soukromé rozhovory a Médeia, uváděný na scéně pražského Divadla X10, získal Poctu festivalu...příští vlna/next wave... za projekt roku. Nejen o této "trilogii" jsme si povídali s Lucií Trmíkovou.

Motto letošního 26. ročníku festivalu...příští vlna/next wave... zní "Odsouzen ke svobodě". Co pro vás znamená svoboda v divadelní tvorbě?

Svoboda při práci v divadle je pro mě zásadní. Svoboda ve výběru témat a spolupracovníků. Svoboda při vzniku inscenace, to je důvěra v ty druhé, jejich otevřenost, moje otevřenost. Vzájemná zvědavost na toho druhého - co je to za bytost, která se tady obnažuje. Protože divadlo je podle mě hodně o obnažování a dovolování druhým /kolegům a pak i divákům/, aby se podívali na takové stránky mojí osobnosti, které třeba i sama před sebou skrývám.

Dalo by se říct, že ženská emancipace "odsoudila" ženy ke svobodě. V rolích silných žen vás vidáme často. Čím vás takové hrdinky přitahují?

Zrovna včera jsem si s jednou kolegyní povídala o Ibsenových "holkách", které jsem hrála. Bylo jich šest. Většina z nich je silnější než ti chlapi. Ale platí za to vysokou cenu - často jsou to chladné, vyprázdňené, manipulativní ženy. Asi nejděsivější je v tomhle směru Rita z Eyolfka a Heda Gablerová.

Aktuálně hrajete Médeiu a ta je ještě děsivější. V psychologii se dokonce pro patologické chování matek, které se mstí partnerovi násilím na společných dětech, vžil termín "Médein komplex".

Když jsme připravovali Médeiu, došlo mi, jak jsou "silné" hrdinky Heda a Médeia absolutně kontrastní. Heda nemá srdce, má místo něj v hrudi černou díru, všechno je racionální. Médeia je totálně emotivní, nedokáže rozumem ukočírovat svoje vášně. Obě končí strašně. Takže co je to vlastně za sílu? Je to ničující síla. Ničí je samotné i všechny kolem.

Totěž lze říci o lásce, kterou Ingmar Bergman nazval "nejčernějším morem" a s níž se ve vaší inscenaci Soukromé rozhovory potýká Anna.

Anna je ale jiná. I když se může na první pohled zdát, že je taky z řady "silných" hrdinek, tedy silnějších než muž, ukazuje se nakonec během hry, že síly jsou vyrovnané. A že peklo, kterým si Anna a Henrik v manželské krizi prošli, je pro oba možností dozvědět se o sobě něco podstatného.

Váš scénář ke hře Médeia je koláží z děl různých autorů a sama jste do něj autorsky vstoupila. Co vás k tomu vedlo?

Dlouho jsem věděla, že jednou zpracuju Médeiu. Je to jedna z těch tužeb, o kterých tušíte, že je zrealizujete. Jen čekáte kdy... Věděla jsem, že chci s Honzou Nebeským a Davidem Prachařem udělat odpověď na Oresta, při kterém jsem se s nimi oběma před 28 lety seznámila, a bylo to pro mě zásadní setkání. Když jsem začala pracovat na scénáři, přečetla jsem si všechna dostupná zpracování tohoto mýtu. A nejvíc se mnou rezonoval Jean Anouilh a Seneca.

Proč právě ti dva? Jejich pojetí tohoto mýtu vzniklo v odstupu téměř dvou tisíc let.

V Anouilhoi jsem našla současný dialog manželů po mnoha společných letech, dokonale ukazující všechny zákoutí fatální lásky a zrady - a myslím tím vzájemné zrady. A taky mnoho faset bolesti, zranění, která si vzájemně Médeia s Jásonem způsobují. A v Senecovi jsem našla jedny z nejgeniálnějších monologů, co jsem kdy dělala - monolog vzývání Hekaté a monolog, v němž se Médeia rozhodne zabít svoje děti. Ten druhý zmiňovaný považuju za dokonale vystavěnou psychologickou sondu do rozpolcené bytosti, která není schopná zvládnout souboj dvou sil v její duši - lásky a nenávisti. Sám stoik Seneca označuje svoji Médeiu za sondu do vášně hněvu: co se může stát, pokud tuhle vášeň v sobě nezvládne ukočírovat. A protože ráda pracuju tak, že do scénářů vkládám i další texty, které s daným tématem souvisí, i sem začaly pronikat motivy z Oscara Wildea, básně Ingeborg Bachmannové, moje sny a deníkové záznamy. Jako třešinku na dortu mi dal k Vánocům /v době před zkouškami Médei/ můj syn báseň, o které jsem hned poté, co jsem si ji ten večer přečetla, věděla, že to je závěr inscenace.

Dramaturgie Jedlu se zaměřuje na intenzivní výzkum různých témat a mnohdy vychází z děl méně známých autorů. Odkud čerpáte inspiraci?

Často jsou to témata a autoři, kteří se nepozorovaně vkrádají do scénářů třeba jen jednou větou, básní... Například některé texty Simony Weilové byly už ve hře o Matce Tereze Lamento nebo v Kabaretu Shakespeare. A pak nazrál čas k tomu, abychom Weilové věnovali celou inscenaci /Mlčky křičet/. Stejně tak to bylo s anglickým básníkem a dramatikem T.S. Eliotem nebo třeba s Janem Čepem /Dvojí domov - Z Čepa/. U Soukromých rozhovorů to mělo jiný vývoj. Ten scénář jsem napsala už před lety.

Ale k realizaci došlo až v letošním roce...

Tehdy jsme ještě neměli svou "platformu", hostovali jsme v různých divadlech a jen málo mohli ovlivnit výběr látek. Divadelní uskutení Jedl tohle umožňuje v naprosté svobodě a

tak jsme se k látce vrátili, vytáhla jsem text ze šuplíku a zjistili jsme, že se neztratilo nic na jeho naléhavosti.

Nedávno jste označila inscenace Pustina, Soukromé rozhovory a Médeia za trilogii. Co propojuje bergmanovské variace, básně T. S. Eliota a antickou tragédií?

Jednoznačně vztah muže a ženy. Pokaždé jinak.

V nejnovější inscenaci Zlý sen, kterou Jedl prezentuje jako první thriller ve své dramaturgii, se psychologie traumatu prolíná s pokušením v archaické podobě ďábla, a to ďábla rafinovaně tvárného.

V případě téhle inscenace jsem dlouho hledala námět. Věděla jsem téma. Na začátku byla dokonce myšlenka, že to bude upířská tematika. Jenomže jak jsem si ty upíry studovala, přestalo mě na tom bavit to, že je to vždycky vlastně pohádka. Že se tím strašíme, ale nakonec si stejně všichni řekneme, že to je jen legrace. A mně se postupně vyjasňovalo, že chci ukázat Zlo v jeho podobě, nad kterou nemůžeme mávnout rukou: to jsme se chvíli báli a teď si vydechujeme, přece se nás to netýká, takových báchorek je.

Nakonec jste sáhla po francouzském katolickém spisovateli Georgovi Bernanosovi...

Přečetla jsem několik zpracování tématu od různých autorů, a když jsem narazila na Bernanosův Zlý sen, věděla jsem, že to je ono. Cítila jsem potřebu rozšířit postavu kněze, a proto jsem Zlý sen propojila s motivy ze dvou dalších Bernanosových románů - Pod sluncem Satanovým a Mrtvá farnost. V postavě Oliviera jsem viděla velmi přesvědčivý obraz dnešního mladého muže, který nemůže najít smysl života, sám sebe, nedokáže dělat nic, nedokáže ani sám sebe začít hledat. Říká v jedné situaci: "Připadám si, jako bych se odněkud vracel a přitom jsem se ještě nevydal na cestu. Nikdy jsem nikam nevyrazil." To mi připadá hodně aktuální. Olivier dostal ve scénáři do úst několik vět, které jsem slyšela od svého prostředního syna.

Ztráta orientace v životě ale nepostihuje pouze mladou generaci.

Ve Zlém snu jsou tři postavy, naprosto odlišné svými životními okolnostmi, ale spojuje je jedno: neschopnost žít svůj život, neschopnost konat. Jediná Simona je nakonec činu schopná, ale je to zoufalá a zbytečná vražda. Jedinou pozitivní postavou ve hře je kněz. I když je slabý, pochybuje o sobě, bojuje se svou samotou a určitou vyvržeností, je schopen vidět se pravdivě. Ale přes všechny pochybnosti, slabosti a selhání je schopen odolávat zlu, tedy ďáblu. Je schopen důvěry a lásky. Jako jediný z těch všech postav.

Divadlo je uměním přítomného okamžiku. Pro tvorbu zakladatelů Jedlu to platí dvojnásob. Co pro vás osobně znamená přítomný okamžik?

"Nemám nic, jen toto teď, to je mé jediné vlastnictví a je na mně, co s ním udělám." To jsem zpívala v Matce Tereze. Je to jedno z našich základních témat. Divadlo ve své pomíjivosti ukazuje na pomíjivost života, je to umění, které na rozdíl od malířství, hudby a dalších nezůstává pro další generace. Kdo to neviděl teď, neuvidí to už nikdy. Každá re-



príza je jedinečná, neopakovatelná. Těžko se mi s inscenacemi loučí, když mají derniéru, ale beru to jako nácvik na to konečné loučení, kdy budeme muset odevzdat všechno.

Liší se nějak vaše prožitky během jednotlivých představení podle toho, který výtvarník je s vámi zrovna na scéně?

Přítomnost dalšího umělce na jevišti - ať už jde o malíře, sochařku, hudebníky nebo tanečníky je nesmírně obohacující. Je to další energie, další bytost, která odevzdává kus ze sebe, která je s vámi tady a teď. Fascinuje mě, když můžeme vidět tu rozmanitost - každý z nás má jiné prostředky k vyjádření svých emocí. Když v Médei slyším za sebou, jak Igor Korpaczewski šlehá štětcem na plátno barvu, vím, že je se mnou, že mě vnímá, že se k tomu, co říkám a prožívám já, přidává a vyjadřuje po svém. To samé s hudbou - to je obrovská podpora, živý dialog hlasu a hudby mám moc ráda. A tanečníci mi zase dávají možnost spočinout, uklidnit se, podívat se na to odjinud. To je moc příjemné.

- ptala se Veronika Boušová -

Foto převzato z klicperovodivadlo.cz

Tomáš Vtípil z klidné hladiny domácí hudební scény čouhá jako žraločí ploutev mezi dětmi hrajícími si na břehu Makarské. Škatule jsou na něj příliš malé a žánry jej nezajímají, přesto se nebrání do těch škatulí sáhnout a nalezené tavit a obrábět, štěpit a roubovat a především nechat výsledek taky tak trochu náhodě. „Chyby jsou kolikrát daleko zajímavější než to, co si člověk vyšpekuluje,“ říká Vtípil v rozhovoru pro časopis Full Moon a vědomě se tak hlásí ke svému velkému vzoru, hudebnímu teoretikovi a experimentátorovi Johnu Cageovi. S ním sdílí schopnost „poslouchat hudbu v plnosti okamžiku, non-narativně“, jak kdysi napsal v časopise His Voice. Chybavost se v jeho pojetí stává uměleckým záměrem, který ovšem ze své podstaty nejde ovlivnit, takže jde o paradox - nezáměrný záměr.



Při hledání ukázek Vtípilovy tvorby překvapí šíře jeho záběru. Počínaje sólovými, k současnému hudebnímu provozu až přezíravými projekty přes filmovou a scénickou hudbu /která se taky stala jedním z důvodů, proč jej dnes v Komedii poctíme/ až po působení mezi androši v kapele DG 307 či v pouličním šramlu Urband. Dlouhodobě spolupracuje mimo jiné s Monikou Načevou, zkušenost má i s hip hopem - jedno ze svých mnoha alb /Neuland/ natočil s německým rapperem Niemandem.

Hudba je pro Tomáše Vtípila stále nejpodstatnějším prostředkem uměleckého vyjádření, není však jediným. Zmíněný hip hop nebyl náhodou zvolenou cestou, ale nejspíš jím kulminovala inklinace k deklamaci, která se projevila kupříkladu i vítězstvím v celostátním kole ve slam poetry. Řada kritiků přirovnává jeho styl ke kapele WWW. Osobně bych spíše řekl, že jak Sifon, tak Vtípil hledají v bezpečném a dnes už trochu konzervativním žánru hip hopu nebezpečí poezie. A to jak na úrovni verbální, tak akustické. A Tomáš Vtípil jde ještě dál. Pro něj neexistují hranice. Protože to nikdo jiný neudělal, musel si vytvořit svůj hudební schengen, aby mohl nerušeně plout jako nevidaný žralok mořem hudby.

- Dominik Melichar -

Titulek je převzat z osobních stránek Tomáše Vtípila vtipil.cz.

Foto je převzato z hesla Tomáš Vtípil na Wikipedii.

---

Dramaturgie a koncepce: Lenka Dombrovská, produkce: Oskar Hulec, PR a guestservis: Anna Černá,  
grafická podoba ročníku 2019: Petr Kněžek /www.sillysilly.cz/, Tsunami: Dominik Melichar, Veronika Boušová.

Festival pořádá z. s. Příští vlna za podpory Ministerstva kultury ČR, hlavního města Prahy a města Brna