

## ...a z oblohy padal čierny dážď (Pásmo / Kóta 6893)

Pavel Gejguš sa v inscenácii Pásmo/Kóta 6893 inšpiroval sci-fi románom Stalker. Bratia Strugackí, autori prózy, zavedú čitateľa do tajomnej oblasti Pásma, plnej nebezpečných predmetov, ktoré lákajú stalkerov. Pozornému čitateľovi neunikne, že kultový román v skutočnosti predstavuje ukrajinský Černobyľ, ktorý sa do dejín ľudstva zapísal najväčšou jadrovou katastrofou – výbuchom v atómovej elektrárni.

Hlavnou témou inscenácie (ako aj samotnej knihy a filmu Stalker) je Pásmo – tajuplné a strašné miesto, ktoré je pre život človeka smrteľne nebezpečné. Pásmo je v inscenácii reprezentované prostredníctvom veľkých naukladaných škatúl, po ktorých sa pohybujú herci. Scéna Davida Janoška je rozdelená do troch častí – ľavú časť reprezentuje príbytok Guty (Lenka Sedláčková), vdovy po Nikitovi Měkýšovi. Ústredná časť javiska plná škatúl poukazuje na Pásmo a pravá časť je symbolickým vyjadrením toho, aká tenká môže byť hranica medzi životom a smrťou. Dvere vedúce do divadelnej sály reprezentujú nielen vonkajší svet – ich otvorením inscenátori poukazujú na nekonečnosť nebezpečnej oblasti Pásma.

Vďaka svetelným zmenám, ostražitosti hercov a výparom vznášajúcim sa zo zeme vytvára režisér v komornom priestore Starej arény hrôzostrašnú atmosféru. Tú umocňujú aj samotní herci – napríklad stalkerka (Anna Cónová) má bielu nalíčenú tvár, roztrhanú koženú bundu. Pripomína bytosť, ktorá už niekoľko rokov nevidela lúče slnka. Boris Mrchožrout v hereckej kreácii Tomáša Jirmanu zosobňuje dychtivého muža, ktorý je schopný kvôli peniazom urobiť čokoľvek. Jeho jedinou túžbou je dostať sa z oblasti Pásma. Lenka Sedláčková stvárňuje Gutu, osamelú ženu, ktorá v prišla v Pásme o svojho milovaného syna, no aj napriek tomu je presvedčená o jeho existencii. Počuje zvuky svojho syna, spomína na biele svetlo v Pásme, ktoré si berie detičky, a na čierny dážď, ktorý v ten deň padal. Jej spomienky na deň hrôzy umocňuje neprítomný pohľad, občas prechádzajúci do vzrušenia. Pripomína ženu, ktorá nie je schopná spamätať sa z katastrofy – kvôli tomu sa uzamkla pred vonkajším svetom („Lepší hořké trápení než prázdny život.“). Mladý vedec Kirill v hereckej interpretácii Robina Ferru sa od ostatných postáv odlišuje nielen oblekom, ktorý poukazuje na ľudí „odtrhnutých“ od Pásma, ale aj vyberaným slovníkom, vzpriameným držaním tela a schopnosťou urobiť čokoľvek preto, aby sa dostal do nebezpečného prostredia.

Mysteriózna sci-fi dráma Pásmo/Kóta 6893 nepredstavuje dramtizáciu slávneho románu. Inscenátori sa venujú prostrediu Pásma a stalkerom, ktorí predstavujú podivuhodné ľudské bytosti (biele tváre, trhané pohyby, život v nebezpečenstve, úplatky). Inscenácia poukazuje aj na hrôzy Černobyľu, ktoré sa najvýraznejšie prejavujú prostredníctvom hereckej kreácie Lenky Sedláčkovej (pripomína živú mŕtvolu, ktorá má strach z bieleho svetla). Hudba Martina Dytku pripomína objavovanie nepoznaných miest, snúbi sa v nej strach so vzrušením zároveň. Oceňujem, že hudobná zložka inscenácie podporovala výpovede hercov, vďaka čomu vznikol pocit nebezpečenstva. Videoprojekcie Jiřího Nedělu spolu s grafickým špirálovitým tvarom Kateřiny Dvořáčkovej postupne odhaľujú neprebádané miesta v Pásme.

Postupné objavovanie Pásma však na relatívne malom priestore hercom sťažuje pohyb a divák nadobúda pocit, že sa točia v tom istom kruhu. Preto aj poukázanie na veľký priestor Pásma, realizovaný na malom javisku, pôsobí problematcky. Inscenácia miestami skĺzava do monotónnosti, zapríčinennej príliš dlhou scénou, v ktorej herci putujú Pásmom. Napriek tomu je inscenácia Pásmo/Kóta 6893 v réžii Pavla Gejguša solídnym pokusom, ktorý poukazuje predovšetkým na to, čo všetko sú ľudia ochotní urobiť kvôli túžbe a prežitiu.

*Miroslava Košťálová*

## **Keď je nábytku viac ako sestier (Tri sestry)**

Ruského dramatika Antona Pavloviča Čechova vám už určite nemusím predstavovať, rovnako ako aj jeho dramatickú hru Tri sestry – jednu z tzv. „veľkej“ čechovskej štvorky (do ktorej zaradujeme hry Ujo Váša, Čajka, Višňový sad, ktoré predstavujú vrchol Čechovovej poetiky). Práve pre hru o sestrách žijúcich v dome Prozorovových sa rozhodla Komorní aréna Ostrava, v réžii Ivana Krejčího a dramaturga Tomáša Vůjtku. Režijno-dramaturgická koncepcia prináša na javisko realizmus 19. storočia, ktorý sa odzrkadľuje v scénickom riešení inscenácie. Scénograf Milan David zaplňa javisko dobovým nábytkom (pohovky, stoličky, stoly, klavír atď.), ktorý reprezentuje dom Prozorovových. Divák sa síce môže nadýchnuť ruskej atmosféry, no problém spočíva v spôsobe hromadenia a usporiadania nábytku. Dom sa na začiatku dramatického textu stáva miestom plných voňavých kvetín, ktoré presvetľujú každý kút. V javiskovom riešení inscenácie je však divák od začiatku zmätený z nahromadeného nábytku, ktorý vonkoncom nepripomína slnečné miesto plné kvetov. Na druhej strane však takéto scénické riešenie môže odzrkadľovať majetkový status troch sestier – Olgy (Tereza Cisovská), Iriny (Zuzana Truplová) a Máše (Pavla Dostálová). Práve druhá polovica inscenácie je z hľadiska scénografie oveľa funkčnejšie využitá, keďže priamo poukazuje na zmenu, akou prechádza dom – už to nie je miesto, v ktorom sa stretáva spoločnosť, ale miesto, ktoré má priamy dosah na životy postáv (temnota, klaustrofóbia, z toho prameniaca dusná atmosféra). Na život v 19. storočí poukazujú aj kostýmy Marty Roszkopfovej, hoci Máša (Pavla Dostálová) v prvej polovici inscenácie pripomína skôr Coco Chanel (dlhý čierny odev, korálky, vysoké podpätky, aristokratické držanie tela). V druhej polovici inscenácie však prostredníctvom kostýmovej zložky inscenácie vidíme zmenu, ktorá pramení z jej vnútorného rozpoloženia – má rozpustené vlasy, absentujú šperky, stráca sa aristokratický pôvab.

Režijno-dramaturgická koncepcia interpretuje Tri sestry ako dobovú komédiu. Nepochybne nájdeme v Čechovovej hre aj komické prvky, no interpretovať ju len prostredníctvom humoru pôsobí príliš plocho, jednostranne. Potom sa môže stať, že z drámy sa stane fraška, ktorá sa vysmieva dobovej realite a životu postáv (alebo žeby bol toto režijno-dramaturgický zámer?).

Mužská časť súboru (Vojtěch Lipina, Šimon Krupa, Marek Cisovský, Štěpán Kozub j. h., Jan Chudý j. h., Michal Čapka, Petr Panzenberger, Ondřej Malý j. h., Vladislav Georgiev) kreuje svoje postavy ako groteskno-komické figúrky, ktoré sa snažia zapôsobiť na ženské protagonistky. Vďaka práci s hlasom, slovnou dôrazou, situačnej komike a výraznej mimike, s využitím gest, zatieňujú tri sestry. Inscenácia sa stáva komickým, dobovým obrazom života mužských predstaviteľov 19. storočia, než drámou zo života troch žien, ktoré túžia po naplnení života prostredníctvom lásky, manželstva, či odchodom za lepšími vyhliadkami do Moskvy.

*Miroslava Košťálová*

## Konec komunismu nebo pozdního kapitalismu – není to jedno? (Kouř)

Film režiséra Tomáše Vorla Kouř patří k těm filmům, ze kterých prakticky denně citujeme a hlášky jako „Já si tady tak chlastám“ se staly kultovními. Je otázkou, čím k ročníkům narozeným skoro deset let po sametové revoluci, která změnu režimu nezažila, Vorlův film promlouvá. Lze se spokojit s povrchní odpovědí, že film fascinuje svým specifickým humorem a mimořádně povedenou hereckou stylizací spojenou s funkčním využitím zpívaných výstupů, ale přece jenom by tohle všechno bylo málo.

Autorský režijně-dramaturgický tandem Kristýna Kosová a Adam Svozil ani jednu z těchto výchozích pozic neopomínají. Ve svojí divadelní adaptaci pracují s tím, že existuje původní film Kouř, a tak nedochází k žádnému primitivnímu remaku kultovních scén a hlášek z filmu, ale postavy Kouře 2018 citují hlášky postav filmové předlohy z roku 1991. Dochází tak k ztotožnění diváků i účinkujících, aby však atmosféra nezamrzla v sentimentální poloze, přistupují inscenátoři k razantní aktualizaci.

Ze začouděné fabriky se prostorově přesouváme do open space office s pracovními pozicemi typu work safety supervisor nebo ajťák. Nálada se však nijak nemění, kouř zůstává a samota v dehumanizované společnosti také. Už nejde o totalitní systém směřující ke svému konci, ale tentokrát se čas nachyluje době tzv. pozdního kapitalismu. V této logice posunu jsou také hrdinové jiní – z inženýra Mirka je inženýrka Mirka a opačně Kotě není ženského pohlaví, ale mužského. Ne vždy však jde aktualizace do důsledku – například ve slavné scéně rozhovoru na baru během Arnoštkovy diskotéky zůstávají Mirce repliky kočičí dívky a naopak.

Jestliže mluvíme o tom, že se dokázal tvůrčí tým víceméně úspěšně vypořádat s přenesením děje do dnešního světa, nepodařilo se převést způsob herectví. Zatímco hyperbolizované a vrcholně stylizované herectví sedí filmu – především díky možnosti stříhu a detailu – na jevišti působí pouze jako kopie projevů herců z filmu.

Nehledě na tento fakt, který může pramenit z touhy vidět znovu legendární pohyby Slováka, Holubové nebo Duška, představuje inscenace úspěšný pokus o převod filmu na jeviště. Úspěšný je především tím, že se nevzdává političnosti. Inscenace končí stejně jako filmová předloha poněkud negativně a neoptimisticky – korporaci kupuje čínský investor a nastává apokalypsa.

*Jan Doležel*

## Loutky vlastní závislosti a ztracená odvaha (Chacharije)

Režisér Janusz Klimsza a dramaturg Tomáš Vůjtek jsou autoři hry, podle níž vznikla i jejich stejnojmenná inscenace Chacharije. Ve středu jejího pohledu na společnost je skupina ostravských chacharů, věčně opilých tuláků žijících na struskových haldách. Postavy spolu hovoří ve stavu věčné podnapilosti, v nářečí a se silným přízvukem, čemuž herci přizpůsobují i pohybovou stylizaci: podobají se figurkám z mechanického Betléma, které pravidelně opakují několik svérázných gestických a mimických vzorců. Autoři si dali záležet na tom, aby každá postava sice působila jako loutka vlastní slabé vůle a chudoby, ale současně aby se občas ukázalo, že je schopná i altruismu (dětnsky marnivá stará prostitutka pokaždé ukradne dřevěnou nohu tuláku Vencovi, když ho popadne touha skočit pod vlak, a pobožný Panaček zosobňuje pro ostatní tuláky potřebnou autoritu „církve svaté“, přestože organizuje výpravu za pokladem místní svěťice do kostela).

Nejpůsobivější místa inscenace jsou ta, kdy skrze silnou stylizaci postav prosvítají realistické intonace nebo gesta typická pro současné příslušníky sociálně slabých vrstev. Herci si s touto rovinou přímo vyhrávají, a to natolik, že některé výstupy připomínají spíš tanečně-zpěvní čísla (třeba když hraje Zuzana Truplová „Cikáně“). Do takto výrazné stylizace nejchudších se divadelníci obvykle spíš nepouštějí, protože hrozí, že sklouzne do karikatury, za hranice etiky. Klimsza s Vůjtkem ovšem toto nebezpečí obcházejí tím, že se podobným způsobem staví i k několika členům bohatších společenských vrstev. Postavy Žida a Němce neustále šikanovaného Čechy mají také přízvuk, sklon nechat se „opít“ svou vůlí k požitkářství a stereotypní vystupování. Chacharije se totiž vyjadřuje obecně k vzrůstu rasové nesnášenlivosti v období nástupu Hitlera k moci. Shodou okolností jsem po cestě do divadla zrovna četla recenzi na novou knihu Norberta Ohlera mapující rozšířené užívání opiátů, heroinu a kokainu napříč celou německou společností po první světové válce, takže na mne Vůjtkovo a Klimszovo spojení extrémizace společnosti s různými druhy závislostí dost zapůsobilo.

Jen to bohužel nezastínilo silnou tendenci této inscenace ke kýčovitosti, která by snad mohla vyplývat z toho, že je téma inscenace natolik závažné, že z něj organicky nevyplývá skoro žádný humor. Jak diváci, tak i tvůrci ho však očividně v díle vidět chtějí, a tak ho v ní hledají, přestože je to dost na sílu. Drásalo mi nervy rozněžněné hihňání publika směřované k postavě sirotka Josefka v pojetí Tomáše Háby. Ten neustále upírá na okolí štěněcí pohledy, schovává se ostatním postavám do náruče a vůbec vynakládá kvanta energie do realistické drobnokresby chování mladého sirotka, v níž se úplně ztrácejí kontury postavy. Na postavě žebračky Majdaleny Dany Fialkové nebo na židovi Silbersteinovi Marka Cisovského je asi nejvíce vidět, že figurkovitá a přepjatá stylizace v inscenaci příliš nevychází. Tito herci se ji ze všech sil snaží naplnit, ale nevědí si rady s tím, jak ji rozvíjet, a tak často jen co do smyslu mechanicky variují stejné choreografie pohybů, až to začne vyznívat doopravdy trapně. Tito herci nicméně ožívají při první příležitosti jednat alespoň trochu podle zákonů psychologie.

Chacharije může na první pohled nadchnout odvahou ke stylizaci i k neotřelému pohledu na možné příčiny radikalizace společnosti. Nakonec se ale ukáže, že se tu vlastně žádná velká odvaha neprojevuje. Inscenace vykračuje jenom jednou nohou z osvědčené oblasti psychologického herectví, které Arénu proslavilo (daří se to spíš hercům v menších rolích, jako je Zuzana Truplová a Petr Panzerberger, a to jenom když je nesvazují v podstatě velmi konzervativně vystavěné situace). A v neposlední řadě se tu již tradičně vsází na značku divadla, které erudovaně čerpá z historických reálií Ostravska.

*Bára Etlíková*

## Maryšin chlad budí emoce (Maryša)

Režisérka Jana Ryšánek Schmiedtová ve svojí Maryši hned na začátku nabourá svrchovanost mužských kuloárů, ve kterých drama u Mrštíků začíná. Jako první na scénu nevstupují Vávra s Lízalem, ale přichází kompletní ženské obsazení a začíná přebírat hrách. Objevuje se i samotná Maryša, jež naopak míří ke knize a až na pobídku matky se přidává k ostatním ženám. Nonverbální výjev ženské práce, která stojí za vším tím mužským handrkováním, dává skvělý kontrast a jednání druhého pohlaví poněkud shazuje. Jde taky proti tradiční inscenační tradici a jasně nám interpretuje kým naše Maryša je – spíš racionálně smýšlející hrdinkou než emocím podléhající dívkou na prahu dvacítky.

Pro budování jevištních obrazů tohoto typu slouží perfektně scénografie a celkové uspořádání sálu. Hlediště je po obou stranách jeviště. Scéně molového tvaru dominuje rozměrný kvádr, na jehož okraj ženy usedají a přebírají hrách, zatímco muži musí jednat přes ně. Před svatbou uzavře Maryša horní stranu kvádru mnoha fošnami a scéna dále funguje velice konvenčně a ztrácí na zajímavosti. Především v prostředí hospody funguje naprosto banálně jako stůl s židlemi kolem. V závěru dochází k alespoň částečnému návratu k invenčním nápadům, když Maryša několik fošen odskládá a do prostoru s hrachem pohodí mrtvého Vávru.

Titulní hrdinka v této interpretaci provádí mnoho racionálních úkonů a taková je i celková atmosféra inscenace. Maryša nechrlí expresivní emoce, z reakcí lze cítit velký vnitřní boj se sebou samou, který se na povrch dostává minimálně. Největší kiks nastává v momentě, kdy se Vávra vyřítí s flintou na Francka a Maryša se s šíleným patosem a nepřírozeným jekotem zřítí na Rozáru – toto umělé zahuštění atmosféry působí směšně a nabourává celkovou koncentraci povrchově chladné inscenace, která ovšem o to víc budí emoce.

Podobně i ostatní ženské hrdinky svoje emoce skrývají, ale například v hospodě odkrývají tváře – většinou se tak děje v intencích postavy. Ale u Vávry, Lízala a Francka je tomu jinak. Mužským postavám jakoby režie nechtěla rozumět, nerozuměla nebo je možná chtěla zjednodušit. Vávra na začátku vystupuje ve vztahu k Maryše jako chápavý strýček, zatímco po sňatku s ní je to uřvaný a arogantní člověk. Postava nemá žádný plynulý vývoj, existuje ve dvou od sebe odtržených polohách.

Když se v závěru dopustím menšího srovnání s Maryšou Mikuláškovou, lze konstatovat, že realistická klasika od Bezručů má mnoho z toho, co v Praze chybí. Je si vědoma velikosti jeviště, pro které vznikla a v návaznosti na to se jí daří budovat intimní a intenzivní atmosféru. Disponuje ve většině případů vyrovnaným herectvím a především zná svoji Maryšu a přesvědčuje o tom, že ví, proč Maryšu dnes hrát.

*Jan Doležel*

## **Milovníci filmů pro pamětníky, vraťte se na zem! (Slávek Novák)**

„Undergroundový muzikál“ v Absintovém klubu Les, nebo možná spíš kabaret, který režíroval a scénář pro něj napsal Tomáš Vůjtek, se inspiruje údajně skutečnou spoluprací herce Vítězslava Vejražky s StB. Ta byla založená na ochotě tohoto pohledného barda svádět určené ženy, nalákat je k souloži před skrytou kamerou a získat tak pro StB kompromitující materiál. Je opravdu těžké si představit, jak mohly vypadat oficiální domluvy mezi ním a policisty nebo samotné schůzky s ženami, a co se při nich herci asi honilo hlavou. Tvůrci si pohrávají se zvědavostí, kterou tento fakt vyvolává, a průběh celé akce s nadsázkou rekonstruují. Šéf činohry Národního divadla moravskoslezského Vojtěch Štěpánek a Kostas Zerdaloglu v rolích funkcionářů, kteří herci zadávají úkoly, tvoří k dění odlehčené pozadí. Žertovně si celou dobu pohrávají s pomyšlením na to, jaké instrukce asi Vejražkovi (v inscenaci však herci jménem Slávek Novák) dávala Strana. Jejich hra je srovnatelným zdrojem veselé nálady jako „undergroundová“ kapela složená z máničkovských muzikantů, která představení naživo doprovází.

To podstatné se odehrává mezi publikem a Přemyslem Burešem, který tu ztělesňuje Slávka Nováka. Jeho hluboký hlas a schopnost působit charismaticky a elegantně dokáže podráždit první signální a vyvolat nespočet silných nostalgických asociací. Jestli tato inscenace něco skutečně nabourává, tak je to především sentimentální úcta ke kultu „velkých bardů“ české minulosti, tendence roztát a ustoupit před starosvětsky noblesním vystupováním a před „krásně pronášenými velkými pravdami“. Střet vysoce trapných situací, v nichž lze Slávka Nováka sledovat, a schopnosti jeho interpreta působit doopravdy podmanivě, může zapůsobit jako žíravina leptající sklony nekriticky podléhat samoučelnému patosu. V České republice, kde z rádia neustále znějí banalizované citace velkých bardů i některých herců, již se je snaží napodobovat, je nejspíš třeba takovýchto pokusů napomocť lidem k návratu nohama na zem.

*Bára Etlíková*

## #\_pozdrav\_pre\_brana\_holicka (#nejsem rasista\_ale)

Kolektívna inscenácia pod názvom #nejsem rasista\_ale v réžii Braňa Holička svojím názvom explicitne odkazuje na svet moderných technológií (hashtag, podčiarkovník), takže divák dostáva menšiu upútavku, čo na javisku očakávať. Fenomén sociálnych sietí, neustále „hľadanie“ mobilov s cieľom dozvedieť sa všetko o ľuďoch, ktorí nás zaujímajú, dôraz kladený na sebareprezentáciu prostredníctvom „selfie“ sa stáva v modernej spoločnosti bežným javom, nad ktorým sa však naše staré mamy neraz pozastavujú. Poskytovať svetu detaily o každom kroku? Fotiť sa minimálne stokrát, kým nenájdem dobrý uhol? Digitálny svet sa scvrkol na „lajky“, srdiečka, či „hashtagy“, ktoré však výrazným spôsobom sťažujú medziľudskú komunikáciu. Zvykli sme si na krátke, úsporné vety...Fenomén digitálnych technológií a toho, aký majú dopad na náš súkromný a verejný život, sa rozhodol zachytiť aj režisér Braňo Holiček spolu s dramaturgičkou Kateřinou Menclerovou a s hercami Divadla Petra Bezruče. Ako uvádza v rozhovore uverejnenom v bulletine k inscenácii: „Zajímalo nás, čo spôsobuje negatívni jevy, ktoré môžeme pozorovať v „on-line svete“. A nejen to, snažili jsme se přijít i na to, jestli a případně jak moc se náš on-line svět prolíná s tím skutečným“ (Holiček, 2018, s. 4). Prelínanie sveta technológií a reality reprezentuje v inscenácii muž v obleku (Miroslav Kudela), ktorý zastupuje reklamu na komerčné produkty (napr. paštéta Májka, krmivo Svět kočiček a pod.), odpočítava sekundy do ďalšieho videa, či mechanicky odrieka vetu, ktorá sa týka pravidiel používania súborov Cookies na internete. Jeho postava zastupuje on-line svet, je živým sprítomnením virtuálneho. Herci Ondřej Brett, Jakub Burýšek, Lukáš Melník, Michal Sedláček a herečka Magdaléna Tkačíková reprezentujú súčasnú generáciu, závislú od používania internetu. Každý z nich využíva iné výrazové prostriedky – Brett suverenitu, Burýšek sa cíti najkomfortnejšie v úlohe nenápadného pozorovateľa, Melník sa pevne drží svojich názorov, Sedláček má sklony k násiliu a agresivite, a na prvý pohľad jemná Magdaléna Tkačíková dokáže prekvapiť ženskou nevyspytateľnosťou, súvisiacu napríklad s názorom, že divadlo nie je súčasťou kultúry. Herci sa v inscenácii zaoberajú pojmami, ktoré hýbu súčasným svetom – homosexualitou, migrantmi, a uvažujú nad zmyslom kultúry. Reprezentujú odlišné typy, vďaka čomu prichádza k slovným „prestrelkám“. Z hľadiska celkovej dynamiky inscenácie však nevytvárajú potrebné napätie. Možno je to ovplyvnené jednoduchým slovníkom a stereotypným vykreslením postáv, ktoré v inscenácii neprechádzajú zmenou (až na záverečnú pointu, ktorá má však koniec-koncov cyklický charakter, a tak sa znova stávame svedkami pozeraním do mobilu a hľadaním wi-fi).

Scéna Nikolu Tempíra tvorí veľká fotografia mora, ktorá symbolickým spôsobom odkazuje na množstvo informácií, ktorými sú vystavení užívatelia internetu. Vchádzanie postáv do mora funguje ako strihová skladba, ktorá však častým opakovaním stráca na svojej účinnosti. Kostýmy Lenky Odvárkovej odzrkadľujú pobrežnú atmosféru – herci majú na sebe krátke šortky, plavky, či tričká v svetlých odtieňoch.

Inscenácia poukazuje na to, ako médiá manipulujú ľudským vedomím a čo spôsobuje negatívne javy vo svete digitálnych technológií. Stávame sa svedkami toho, ako emocionalita prevyšuje racionálnu stránku charakteru človeka, ktorá pramení z odlišných názorov, ústiacimi do vzájomnej konfrontácie. Inscenáciu #nejsem rasista\_ale by som odporučila študentom stredných škôl, pretože Holiček spolu s kolektívom jednoduchým a zrozumiteľným spôsobom poukazujú na dobu, v ktorej sa status človeka meria prostredníctvom komentárov na diskusných fórach.

*Miroslava Košťálová*

## Prekvapivý Mír (Kdo je pan Schmitt?)

Na minulom ročníku Ostravaru nám Divadlo Mír ponúklo inscenáciu Mátový nebo citron aneb Lupič v nesnázích, ktorá nemá ani zďaleka také dramatické kvality ako text, po ktorom siahlo toto najmladšie ostravské divadlo teraz. Súčasný francúzsky dramatik Sébastien Thiéry má bohaté herecké skúsenosti a tie dokonale zúročil aj pri písaní svojej hry Kdo je pan Schmitt? Tá, na rozdiel od Mátový nebo citron... ponúka oveľa zaujímavejšiu a prepracovanejšiu zápletku a z hľadiska inscenačného potenciálu tiež zaujímavejšie postavy.

Celý príbeh sa začína v obývačke manželov Beliérových, ktorí sa práve chystajú večerať. V tom im však zazvoní telefón. To je ale naozaj zvláštne, pretože telefón nikdy nemali. Po tom, ako ho zodvihnú, sa však začnú diať oveľa zvláštnejšie veci. Telefonujú na políciu – dovolajú sa na taxi službu. V obývačke sa nachádza obraz, ktorý tam nikdy pred tým nebol, v poličke sú knihy s podobným príbehom a oblečenie v skrinách tiež nepatrí tomuto čoraz zmätenejšiemu manželskému páru. Polícia napokon dorazí sama a začína sa naozaj zvláštne vyšetrovanie.

Thiéryho text, alebo lepšie povedané jeho postavy, v rukách Tkačíkovej, Poláka, Čubu (ktorý je zakladateľom divadla) a Ferra sú napriek istej miere štylizácie živé a funkčné. Najvýraznejším predstaviteľom celej inscenácie je však bezpochyby Štěpán Kozub v postave pána Beliéra (či Schmitta?), ktorý nám naprieč celým javiskovým dianím predviedol nesmierne širokú škálu svojich mimických a hlasových prostriedkov a modulácii. Zaujímavou a atypickou kapitolou obsadenia je zasa Petr Berger, kedysi ambiciózný aspirant na študenta divadla, dnes však úspešný kardiológ.

Text už sám o sebe svojou absurditou pôsobí nesmierne komicky; autor ponúka mnoho situácií, do ktorých sa inscenačnému tímu podarilo vsunúť veľmi účinné a presne načasované gagy a vtípky, ktoré robia pre diváka celé dianie ešte vtipnejším. Rušivo mohla pôsobiť snáď len repetitívnosť niektorých slovných vtipov či drobných akcií, ako napríklad neustále mierenie zbraňou a jej vyťahovanie a odkladanie.

Celý výsledok srší komikou a vtipom, ktorý však nemusí stáť na nízkom a vulgárnom, divákovi podliezajúcom, tvorcov urážajúcom a niekedy až ponižujúcom humore. Je potešujúcim faktom, že Divadlu Mír sa podarilo do repertoára zaradiť hru, ktorá odkazuje k absurdnej dramatike a snaží sa divákovi, i keď skryto za humorom, podsúvať otázky identity, diskutabilnosti pravdy a reality vôbec.

Po porovnaní minuloročného zážitku som z divadla odchádzal o dosť spokojnejší ako naposledy a vzhľadom na to, že momentálne pripravujú inscenáciu vybočujúcu zo žánru komédie, som úprimne zvedavý na ďalší vývoj Míru. Má totiž potenciál príjemne prekvapiť.

*Mário Drgoňa*

## Proč si dát pozor na Freuda (Řeči léčí)

Hra Christophera Hamptona z roku 1946 dává nahlédnout do osobního vztahu „otců zakladatelů“ moderní psychologie C.G. Junga a S. Freuda (předtím, než Jung zavrhl psychoanalýzu), a také do jejich postojů ke svým pacientům (a zároveň studentům a následovníkům). Mezi oběma psychology probíhal boj o autoritu na nespočtu úrovních: vedle jisté osobní rivality museli společně „bojovat“ o uznání svého pojetí psychologie jako vědy, nicméně tou vůbec nejzávažnější výzvou, které čelili, bylo udržet si v kontaktu s pacienty status toho, kdo analyzuje. Nežádka se proti své vůli stávali právě oni objektem manipulace a neustále hrozilo, že přijmou za normální perspektivu nemocného. C.G. Jung, hlavní postava hry, si to zřetelně uvědomuje, nicméně mu to (nepřekvapivě) v praxi vůbec nepomáhá. Hra i inscenace zapracovávají proces Jungova vyčerpání a odvratu od nebezpečných sypkých písků Freudova učení.

Pro inscenaci Vojtěcha Štěpánka je zcela zásadní herecké obsazení. Je totiž postavená na střetu intenzivních projevů neurózy a úsilí o zachování věcného a rozumného vystupování. Na jednom pólu těchto extrémů stojí herectví Roberta Finty jako sexuálně i narkomansky „žravého“ psychologa Otty Grosse a Petry Lorencové jako Sabiny Spielreinové (ruské pacientky léčené na hysterii, s níž se do sebe s Jungem zamilují). Inscenace by vyzněla trapně nebo jako kalkul, kdyby herci nebyli v těchto rolích tak přirození. Finta působí trochu jako kulový blesk uzavřený v místnosti, a i Lorencová dokáže podat tiky své postavy jako příznaky nezvladatelného vnitřního puzení. Jan Fišar jako Freud a František Strnad jako Jung v kontrastu k nim zachovávají spíš měšťansky rovné držení děla (byť Jung se na čas neuróze pacientů přizpůsobí a Freud zas ve vyhocené fázi sporu s Jungem působí i při snaze o důstojné vystupování jako uražený malý kluk). Způsob držení zad je tu vůbec podstatný motiv hodný sledování. Neustále těhotná Emma Jungová dění mlčenlivě přihlíží a Pavlína Kafková v této roli přináší celou studii způsobů, jak se musí její páteř přizpůsobovat velkému břichu a předporodním bolestem.

Ve Štěpánkově inscenaci lze sledovat spleť vzájemného předávání neuróz mezi postavami a z toho plynoucího postupného rozpadu nebo vyčerpání vztahů. I když ale dílo jednoznačně přesahuje rozměry pouhého ukazování slavných osobností a jejich metod „v županu“, přece jen zaujímá celkem vlašný postoj k významu či naopak škodlivosti psychoanalýzy. Naznačuje její pro a proti, ale to je trochu málo vzhledem k tomu, jak moc objevení této metody později ovlivnilo vývoj společnosti. Hampton napsal svou hru v roce 1946, takže nemohl předvídat, jak moc budou postupy psychoanalýzy zneužity či využity (například reklamním průmyslem) později ve vývoji dvacátého století, a jeho text si přímo říká o zřetelnější aktualizaci a zasazení do současného kontextu. Tato Štěpánkova interpretace ale spíš herecky poutavým způsobem shrnuje závěry, které už byly dávno všeobecně přijaty a rozšířeny.

*Bára Etlíková*

## Sci-fi divadlo (Pásmo / Kóta 6893)

Posledný deň Ostravaru patril divadlu Stará aréna. Táto naozaj komorná scéna s nesmierne zaujímavou históriou a osudom zaujala svojou dramaturgiou už počas uplynulých ročníkov festivalu a inak to nebolo ani tento rok. V rámci nostalgickej atmosféry posledného festivalového dňa mi nedá aspoň touto vetou nepripomenúť minuloročné inscenácie z ich repertoáru – Pekingská kachna a Vánoce u Ivanovových boli naozaj príjemným zážitkom z hľadiska každej divadelnej zložky a ich samotného konceptu.

Tento rok sme mali opäť možnosť zhliaďnúť dve produkcie tohoto divadla. Prvým z nich bola Pásmo / Kóta 6893, inscenácia inšpirovaná dielami bratov Strugackých, Tarkovského, či Dostojevského. Režisér Pavel Gejguš, ktorý je zároveň autorom dramatického textu, vytvoril autonómny autorský text, ladený do sci-fi. To, pravda, nie je žánrom, ktorý by sa v divadle vyskytoval bežne; opäť teda ide o odvážny a zaujímavý počín Starej arény z hľadiska dramaturgie.

Inscenačný tím nám dáva možnosť nahliadnúť do príbehu ľudí, žijúcich po katastrofe vo vyľudnenej zóne, ktorých z ničoho nič navštívi muž z vedeckého ústavu. Ten sa chce dostať k takzvanej "skořepině", pretože ústav po mnohých rokoch obnovil výskum. Musí sa preto vydať spolu so stalkermi do "pásma", oblasti zamorenej radiáciou, ktorá je plná zvláštnych a najmä nebezpečných javov. Skořepinu napokon získajú, no čaká ich happy-end? To by ale asi nečakal nikto, však?

Každopádne, napriek tomu, že inscenácia má, ako to už v Starej aréne býva, veľmi intenzívne pôsobiacu atmosféru (ktorú účinne podporuje scénická hudba Martina Dytku, scénografia a kostýmy Davida Janoška a videoprojekcie Jiřího Nedělu), niečo jej chýba. V deji sa vyskytuje niekoľko univerzálnych a nadčasových tém, akými sú ľudská pachtivosť za meteriálnom, no tiež honba za akýmsi osobným rastom, snaha o pochopenie nepochopiteľného a prítomné je aj zvláštne, priam mystické duchovno. Je však škoda, že tieto témy sa tvorcom nepodarilo akcentovať výraznejšie. Navzdory faktu, že scénografia podporuje inscenáciu atmosfericky, hercom (ktorí mimochodom uchopili svoje postavy veľmi kvalitne) to príliš neuľahčuje od momentu, kedy sa príbeh presúva do samotného pásma. V tom sa herci prakticky tetelia v kruhu a na malom priestore, čo z diváckeho pohľadu môže značne retardovať dynamiku deja.

Inscenácia Pásmo je, ako som už vyššie spomínal, pozoruhodným dramaturgickým počínom, no jej dej je, podľa môjho názoru, vhodnejší pre literatúru, či filmové plátno. Ideová hodnota a výpoveď o ľudstve, ktoré sa syzifovsky, ba až fatálne ženie za cieľom, je však neodškriepiteľná a pochvalyhodná.

*Mário Drgoňa*

## Seminár pre študenta práva (Teror)

Na súdnom procese som nebola. A ani v súdnej sieni (vd'akabohu!). A koľkokrát som bola v divadle? Hmm... A čo dvojica súdny proces a divadlo? Na prvý pohľad pôsobí táto kombinácia bizarne, ale na druhej strane – kde by človek našiel takú dávku napätia, ako v súdnej sieni? Čo sa odohráva v mysliach obžalovaného, svedkov, či prokurátora? Do tohto sveta nám otvára dvere nemecký prozaik a dramatik Ferdinand von Schirach, ktorý vyštudoval právo. Po úspešnom ukončení štúdia začal pracovať ako advokát a obhajca, so špecializáciou na trestné právo. Vo svojej tvorbe reflektuje prípady z advokátskeho prostredia, čím sa odlišuje od ostatných autorov. Do dramatických kruhov vstúpil prostredníctvom hry Teror, ktorú tento rok našťudovala činohra Národného divadla moravskoslezského v Ostrave, v preklade Ondřeja Šebestu. Pre hru Teror sú dôležité argumentácie a pojmy z oblasti práva, morálky, krajnej núdze, teroru a terorizmu, ktoré sa ovíjajú okolo postáv – predsedu (Tomáš Jirman), obžalovaného (Ivan Dejmal), obhajcu (Vít Roleček), štátnej zástupkyne (Renáta Klemensová), Lauterbacha (Petra Housku) a Meiserovej (Kateřiny Vainarovej).

Položme si otázku: Súdny proces na javisku? Diváka to naplní očakávaním, ale aj menším znepokojením, prameniaticim z inscenačného stvárnenia. Scéna, ktorú vytvoril Hynek Petrželka, pripomína súdnu sieň. Dominuje jej zvislý pás bieleho plátna, ktorý sa využíva na premietanie predmetov, o ktorých obžalovaní rozprávajú (napr. konkrétny model lietadla, štadión a pod.), pričom po každej výpovedi obhajca (Vít Roleček) zaplní prázdny priestor tromi vetami, ktoré vyplývajú z výpovedí svedkov: „Zemrou desiatitisíce ľudí.“, „Stát nás nutí vzdát se.“, „Unesli nás teroristi.“ Kostýmy hercov v sivých a čiernych odtieňoch, ktoré vytvoril David Janošek, podporujú myšlienku súdneho procesu.

Scénografia pracuje aj s priestorom publika – predseda (Tomáš Jirman) si často sadá do prvého radu, odkiaľ kladie otázky obžalovaným. Režisérka Tereza Říhová a dramaturgička Sylvie Rubenová zapojili do súdneho procesu aj samotných divákov, ktorí sa stávajú laickou porotou, rozhodujúcou o (ne)vine obžalovaného (Ivan Dejmal), ktorý pilotoval lietadlo s pasažiermi. Herci podídu k divákovi a do každého radu rozdajú biely papier obsahujúcim dve slová – Vinen/Nevinen. Divák sa stáva sudcom, ktorý rozhoduje o osude obžalovaného človeka. Na základe sčítania hlasov vyplynie, že obžalovaný je zbavený viny. Od toho sa odvíja aj záverečná scéna – 21 divákov zakrúžkovalo slovo vinen, zvyšných 41 nevinen. Nasledujú slová predsedu a ostatných zúčastnených, z ktorých vyplýva, že obžalovaný (Ivan Dejmal) je zbavený obvinenia. Režijno-dramaturgická koncepcia síce na prvý pohľad dáva divákovi slobodu voľby, ale počas celej inscenácie ich (ne)priamo navádza k „záchrane“ obžalovaného (svedčí o tom aj nápis na bielom papieri NEVINEN, ďalej otázka o tom, či môže zákon nahradiť city, emocionálny rozmer výpovede jeho manželky, fotka obvineného so synom a pod.). Áno, sú to explicitné dôkazy, o ktorých netreba pochybovať, ale v kontexte celej inscenácie preto ani nie je prekvapivé, že väčšina divákov sa rozhodne pre to, aby bol obžalovaný zbavený viny. Čo by sa stalo, keby väčšina hlasovala za to, aby bol obžalovaný potrestaný? Režijno-dramaturgická koncepcia akoby počítala s výsledkom hlasovania laickej poroty, takže záver nie je prekvapivý.

Divákovi sa nedostáva priestor na premýšľanie, pretože je zahltený pojmi z právnického prostredia. To, čo znesie dramatický text – právna terminológia, argumentácia, strohosť,

racionalita –, však na javisku sklzáva do monotónnosti. Netýka sa to len replík, ale aj spôsobu príchodu a odchodu postáv – každý z trojice obžalovaných vchádza cez dvere do sály, smerom na javisko. Je škoda, že inscenátori nevyužívali hudbu Robina Schenka pri výpovediach obžalovaných, ale len pri ich príchodoch a odchodoch – zvýraznila by sa tak dusná atmosféra súdneho procesu. Na záver by som vám rada položila otázku, ktorá vo mne zarezonovala a ktorá ma primäla k premýšľaniu: Bude rozhodnutie, ktoré sme povedali dnes, platné aj zajtra?

*Miroslava Košťálová*

## Stará dobrá trieda... (Naše trieda)

Čerstvá novinka Národného divadla moravskoslezského v Divadle Antonína Dvořáka je veľmi dôležitou inscenáciou. Okrem toho, že sa venuje otázke antisemitizmu a čerpá z udalostí židovského pogromu v mestečku Jedwabne, zaoberá sa tiež témou zla, ktoré dokážu ľudia páchať bez rozdielu na rasu, národnosť či náboženstvo, no prítomnou je tiež téma zbytočného a fanatického patriotizmu.

Autor tohoto výpovedného dramatického textu, Tadeusz Słobodzianek, sa nesnažil nastaviť zrkadlo len Poliakom, no tiež Židom. Faktom ale je, že reflektuje dianie vo viacerých európskych krajinách toho obdobia a zároveň nám ukazuje, čoho je človek ako taký schopný v područí závidi, zaslepanej nenávisti a túžby po pomste.

Sme svedkami príbehu detí, spolužiakov z jednej triedy, ktorá spočiatku pôsobí vcelku idylicky, no o chvíľu vidíme, že vzťahy v nej nie sú až tak skvelé. Jednému vadí, že iný má viac než on a rozdiel náboženský tak pôsobí len ako zámienka pred vlastnými násilnými činmi; to koniec koncov nie je medzi ľuďmi žiadna novinka.

Słobodzianek pre svoj text z väčšej časti zvolil epickú formu a tak je každá postava rozprávačom. Na jednej strane tento fakt v javiskovom prevedení pôsobí scudzujúcim efektom, na druhej strane môže v divákovi evokovať silnejší zážitok, pretože má dojem, že herci/postavy prehovárajú priamo k nemu, apelujú naňho.

Minimalistická no mnohoznačná scéna, skvelá práca s rekvizitou a náznakom, funkčné kostýmy a vkusný výber hudby, ktorá dokáže podporiť atmosféru a napriek "epickosti" diváka dostať bližšie k deju. Vyrovnané herecké výkony, vďaka ktorým nám boli predstavené reálne no neuveriteľné príbehy ozajstných ľudí. To je všetko, čo text Naše trieda potrebuje a inscenačný tandem Klimsza – Vůjtková k nemu zaujal veľmi dobrý postoj.

Nechcem patetizovať a tak dodám už len to, že som za túto inscenáciu nesmierne rád. Je totiž dôležité neustále si pripomínať, aby sme neboli ľahostajní a slepí voči násiliu a neprávosti. Inak sa nám história opäť zopakuje.

*Mário Drgoňa*

## Starý vzorec na nové poměry (Kouř)

Film Kouř Tomáše Vorla a Lumíra Tučka se neproslavil pronikavou společenskou analýzou normalizační společnosti (jíž možná ani není), ale spíš svou „dobře divnou“ atmosférou. Příběh o muži, který přišel na nové pracoviště s pevným rozhodnutím poctivě pracovat, jenže mu to nebylo umožněno, podpírá tezi, že tehdy byla společenská atmosféra marná, nic se nedalo změnit, jenom šlo přežívat na povrchu a dusit se všudypřítomným kouřem. Na filmu mi vždycky připadalo trochu pochybné, že pokusy postav vzdorovat šedi dokázali autoři z Pražské pětky zpracovat do velice podmanivého příběhu s téměř subkulturní, až dobrodružnou atmosférou a neškodnou ironií (protože jen poukazovala k tomu, co se beztak vědělo).

Autoři divadelní adaptace Adam Svozil a Kristýna Kosová mají ale úplně jiný pohled na věc, protože se inspirují hlavně intelektuální stránkou filmu. Po vzoru Kouře napsali vlastní scénář o současné inženýrce Mirce, která po čase nudné práce v korporátu dostává úkol, jímž se doopravdy stojí za to zabývat: zlepšit ekologický dopad činnosti firmy. Výsledky její snahy přijít s řešením ale nakonec zapadnou, tak jako všechny předchozí (i předrevoluční) pokusy něco podniknout s všudypřítomným zdravím ohrožujícím kouřem.

Postavy mají v této až příliš přehledné inscenaci problém uvěřit v možnost prosazení jakéhokoliv nápadu, který považují za podstatný. Jakmile na něco takového začnou myslet, stáhnou se do obranné pozice se slovy: „To už tu bylo ...“. Když si jeden ze šéfů firmy uvědomí, že ho dělí jenom krůček od možnosti pomoci Mirce její projekt prosadit, rozruší ho to tak moc, že radši spáchá sebevraždu. Hity z Kouře se hrají na teambuildingových večírcích, které pouze dobíjejí poslední zbytky schopností zaměstnanců soustředit se na podstatné úkoly. Svozil a Kosová zkrátka říkají, že stará roztěkanost a paralyzující bezmocnost po Sametové revoluci nejen zůstaly, ale možná ještě narostly.

Jedna z postav vede neustále rozhovor se shůry znějícím hlasem jakéhosi Václava, očividně jde o narážku na Václava Havla a na ideály, které zosobňuje. V tu nejnadějnější chvíli inscenace, kdy to skoro vypadá, jako že si Mirky projekt získá pozornost, pošle žena tento svůj milovaný hlas někam, protože jí v současnosti příliš nepomáhá. To je pro mne v celkovém kontextu inscenace paradoxní, protože ji považuji za konzervativní hold modelovým dramátům po Havlově vzoru a vlastně jsem neměla dojem, že by odhalovala mnoho nového(!) podstatného o současné společnosti.

Opírá se totiž o fakta, která jsou přinejmenším sporná. Například není pravda, že vlivné korporáty obecně přistupují ke kreativě svých zaměstnanců tak zkostnatělým způsobem, jak je tu vykresleno. Jistě, že mnohé společnosti nutí všechny své zaměstnance do hrozivých teambuildingových párty, vděčných to námětů k zesměšňování. Mnoho firem se nicméně řídí podle sofistikovaných poznatků o psychologii tvůrčích schopností. Například Google prý nabízí volný přístup do odpočinkového centra, kde se lze uvolnit při oblíbených aktivitách podle výběru (proč si automaticky myslet, že nevyhovujícího?). Takové podniky ale jako by pro autory inscenace neexistovaly. Kdyby se jimi začali zabývat, dost možná by je to přinutilo zvolit úplně jiný úhel pohledu a třeba by ani nebylo možné použít formát modelového dramatu.

Proč bych jim měla věřit jejich obecné soudy o vývoji české společnosti po Sametové revoluci nebo dokonce závěry ohledně tak komplexní otázky, jako je hrozící ekologická katastrofa, když mě nepřesvědčili ani na té nejzákladnější úrovni věcných faktů, z nichž vycházejí ... Možná

bych byla k inscenaci vstřícnější, kdyby tvůrci dali jasně najevo, že je jejich Kouř komunální satirou malé zkorumpované české firmy. Pro mě byla inscenace typickým projevem toho, co se pokoušela kritizovat: namísto poctivé rešerše a hledání adekvátní formy se tvůrci uchýlili k osvědčenému modelu, který pomáhal vytvořit autor, do něhož si ve svém díle nezapomněli rýpnout.

*Bára Etlíková*

## Stmelený soubor hraje o rozpadu vesnice (Rok na vsi)

Zážitek z Roku na vsi v režii nového šéfa činohry Národního divadla moravskoslezského Vojtěcha Štěpánka zásadně posunul má dosavadní očekávání od této divadelní scény. Pokaždé, když jsem vcházela například do Divadla Jiřího Myrona, dělo se tak s vědomím, že mě s relativně velkou pravděpodobností čeká inscenace rozdrobená na množinu v lepším případě pozoruhodných či skvělých, v horším podbízivých hereckých výkonů, které spolu budou souviset jen díky logice celkového dramaturgického přístupu (ve smyslu: pokud se tato postava chová tímto a druhá tamtím způsobem, mají mezi sebou tento vztah). V neposlední řadě jsem se obávala, že vzdálené jeviště ve velkém odosobněném sále opět pohltní sebemenší náznak intimity mezi herci a diváky. Vůbec nic z vyjmenovaného ale nebylo třeba řešit v případě této inscenace.

Na způsob herectví i na vnímání dění na rozlehleém jevišti mělo značný vliv časté bodové svícení, které jako kamera vedlo pohledy diváků a ušetřilo jim tak spousty energie ve prospěch možnosti soustředit se na to podstatné, když byl zrovna na scéně velký počet postav. Především jde ale o to, že hercům tento způsob svícení usnadnil se uvolnit, budovat postavu méně podle zákonů organického jednání, ale rozkládat ji spíš na jednodušší, ale pečlivě zvýrazňované charakterizace. Tím nejobjektivnější na této inscenaci je ale vyvážený poměr mezi využíváním tradičních, realistických činoherních postupů a výrazových prostředků (již také poměrně tradičních) činohry, která se vyjadřuje především v obrazech. Působilo to na mě, jako že režisér vynaložil všechnu svou energii na to, aby vytvořil inscenaci, která diváky z široké veřejnosti nepohorší. Skoro neustále se tu totiž cituje jim důvěrně známý konzervativně realistický divadelní jazyk, ale základ vedení herců a výstavby situací je spíš „nenápadně imaginativní“. Výsledkem není žádná úlitba diváckému vkusu, ale velice organická a nápaditá inscenace, jejíž tvůrci si jsou očividně vědomi pro koho a o jakém regionu ji hrají.

Režisér Štěpánek vytvořil vlastní dramaturgizaci, která klade důraz především na úpadek morálních hodnot a na hříchy. Takováto přímočará společenská kritika často zavání moralizováním nebo profanací, tady ale vyniká přirozeně a v jemnostech, přímo totiž koresponduje s proměnami, jimiž vesnice prošly za poslední desetiletí: s vylidněním, rozšířením ateismu, nedostatkem pracovních příležitostí i s tím, že se vesnický život přizpůsobil velkoměstské mentalitě, aniž by získal velkoměstské výhody a rozptýlení.

Obrazy v inscenaci se často inspirojí reáliemi současného vesnického života. Například jeden z prvních se odehrává na tancovačce v sobotní večer, kdy se všichni uvolní. Hraje jim k tomu disko, což to je jedna z mála přímočarých aktualizací. Postavy postupně usnou na zemi a noc se přehoupne do času nedělní ranní bohoslužby: mezi spící přichází kněz, který svými hovory o úpadku zdejších hodnot přítomné akorát probudí, obdobně jako i ve skutečnosti zvony kostela v malebných moravských vesnicích budí lidi neděli co neděli z kocoviny. Rozespálé postavy se postupně odpláží ze scény a kněz si nakonec káže sám pro sebe. Z reálií vychází také obraz stařenky, jež sedí mlčky na židli a kolem sebe má velkou hromadu brambor, které loupe, zatímco ostatní jsou spíš v neustálém pohybu. Je to jediná fyzická práce, jakou kohokoliv z vesničanů v inscenaci vidíme provádět. Ještě těhotná Anežka Rybářová chvíli roznáší pivo v hospodě, poté, co v deziluzi opustila městský život, ale to spíš souvisí s motivem neustálého pití pálenky ostatních postav než s poctivou prací.

Z představení byla cítit hlavně uvolněnost. Jednou ze scény zazněla folklorní píseň způsobem, jak by ji lidé mohli spontánně zpívat v hospodě. Jindy, ve vánoční scéně, zněla supermarketová verze Tiché noci (častý spouštěč nakupovací mánie, náklonnosti ke kýči a sebevražedných nálad) a Cyrilu Rybářovi a Vrbkové to především pomohlo se odhodlat k první společné nevěře. V inscenaci, která se s takovým zanícením inspiruje tím, co diváci znají z všedního života, nezbývá prostor pro ornamenty. Udělala na mě asi největší dojem ze všeho, co jsem stihla na letošním Ostravaru vidět. Skvělý Zabiják Joe v Komorní scéně Aréna navazuje na tradici mimořádné sehranosti místního souboru, jenomže Rok na vsi je větším počinem, protože je příslibem proměny inscenační poetiky na velkých jevištích Národního divadla moravskoslezského.

*Bára Etlíková*

## Teror plný lží a falše (Teror)

Ostravská inscenace textu Ferdinanda von Schiracha Teror je třetím uvedením tohoto dramatu na českých jevištích. V minulé sezóně spolu s ní vznikly brněnská (NdB – Divadlo Reduta, režie: Martin Glaser) a pražská (MDP – Divadlo ABC, režie: Ondřej Zajíc) varianta, letos na podzim přibylo uvedení čtvrté a to v Mostě (Městské divadlo v Mostě, režie: Filip Nuckolls). V kontextu repertoáru prvních dvou divadel – v případě Městských divadel pražských je myšlen repertoár za starého vedení (do sezóny 2017/18) – zastupuje Teror kus, na který se chodí, naplňuje pokladnu a budí diváckou atraktivitu pro svoji „nekonvenční“ formu. Jak je tomu s onou nekonvenčností a jakou má inscenace pozici na repertoáru Národního divadla moravskoslezského?

Schirachovo drama bylo v Ostravě uvedeno na alternativní scéně Divadla loutek Ostrava (od této sezóny se inscenace uvádí v Divadle „12“), které má zhruba 60 míst – už z názvu scény i počtu sedadel by se dalo předpokládat, že půjde o progresivní počín národní ostravské činohry pro omezený počet diváků, ale je tomu přesně naopak. Teror představuje inscenaci pro široké masy. Jedná se o schématicky stavěnou hru, postavenou na dvou protikladných stanoviscích k rozhodnutí o řešení případu vojenského pilota, který se proti rozkazu rozhodl sestřelit teroristou unesené civilní letadlo, aby zachránil masu fotbalových fanoušku na stadionu, do kterého se chystal únosce s letadlem narazit.

Z divácké stránky může neobvykle a atraktivně působit zapojení publika v závěru, kdy každý z diváků hlasuje o vině či nevině letce. Ale toto zapojení diváka je ve všech ohledech pasivní a ponechává ho v naprosto komfortní zóně. Pokud ale perspektivu otočíme, můžeme dojít k závěru, že právě toto pseudozapojení hlediště může představovat pomyslné splnění kolony progresivnější činohra na repertoáru velkého kamenného divadla. Stejně však zůstává pachutí toho, proč si dramaturgie zvolila tento problematický titul, který si užíváním chytře znějících slov (ústava, morálka, etika,...) hraje na cosi hlubokého, ale zůstává povrchním bulvárem.

O samotné inscenaci toho netřeba mnoho říkat, protože je přímo podřízena schématické stavbě hry, přičemž symetrická scénografie a synchronizované pohyby herců tento přístup ještě zvětšují. Samotné herectví nijak zvlášť hodnotit nelze, představitelé šestice postav se snaží procítěně a psychologicky ztvárnit své postavy, ale nikdy nepřekročí hranice hraní si na realnost. A ano, tuto hranici ani překročit nelze, tento banální fakt ovšem usvědčuje každou hru hrající si na pravdivost z falše a lži. Vše je pak spíš k smíchu – u Teroru tomu není jinak.

*Jan Doležel*

## **Tři sestry (Tři sestry)**

Tři sestry inscenované Komorní scénou Aréna jsou opět titulem, který perfektně vyhovuje poetice souboru. Když půjdeme postupně, už Davidova scénografie dokonale přispívá k svrchovanosti celku. Celý prostor jeviště zaplňují malá zákoutí, jež tvoří vždy stůl a kolem něho několik křesel nebo pohovek. S každým dalším dějstvím se prostor vyprazdňuje, přesně v logice vyprchávání rodinného ducha domu tří sester a jejich bratra Andreje. Dům Prozorovových se proměňuje s příchodem Nataši.

Právě v postavě Nataši (milé Andreje a později jeho ženě) lze najít interpretační klíč k celé inscenaci. Představitelka Nataši Kristýna Leichtová hraje oproti zbytku souboru trošku jinak, příznačně se jedná o hostující herečku, což je skvělý nápad a výborně režii vychází. Nataša je v jejím podání afektovaná a očividně předstírá svoji vřelost ke zbytku rodinu, ve skutečnosti je krutá, chladná a nízká.

Zbytek souboru si drží svoji již tradiční skvělou souhru a vytváří výjimečnou atmosféru v sále. Už v prvním dějství na oslavě jmenin Iriny po příchodu podporučíků soubor ukazuje, jak na sebe slyší. Celková nálada inscenace i díky tomu zcela přirozeně balancuje na hranici komiky a tragiky – v pravdě čechovovském žánru tragikomedie a lze ji zařadit do linie inscenací A. P. Čechova, při který se divák směje a zároveň mu mrazí.

Závěrem bych rád zmínil divácký ohlas, který mi včera přišel naprosto mimořádný – hlediště bylo perfektně naladěné na tento způsob inscenování a výborně se bavilo. Pro mě osobně byly však Tři sestry další z nudných variací na to, co jde Aréně nejlépe – nechci tím inscenaci nijak snižovat, Aréna svoje kvality má, ale jsou omezené pouze jedním směrem, konec konců jako u každého vyprofilovaného divadla.

*Jan Doležel*

## Třída vypráví (Naše třída)

Drama Naše třída polského dramatika Tadeusze Słobodzianka vychází z turbulentních událostí přelomu 30. a 40. let na polském území, kterým se prohnali Sověti i nacisté. Konkrétně jde o pogrom, který ovšem neprovedla ani jedna z mocností, ale Poláci samotní z vlastní vůle. Zrůdnost činu je o to drsnější, že hrdiny dramatu jsou spolužáci z jedné třídy. Strůjci pogromu i jeho oběti spolu chodili do školy a byli přátelé.

Samotná hra začíná právě jedním takovým obyčejným školním dnem na konci 20. let. Postupně se přes bolestné události dostáváme k jejich reflektování v průběhu celého dvacátého století a sledujeme vývoj jednotlivých postav až do počátku století jednadvacátého. Z hlediska historických událostí nefunguje hra v českém kontextu nijak osobně, jako tomu bylo v samotném Polsku, pro které je tzv. masakr v Jedwabném, z kterého Słobodzianek vycházel, citlivým místem dějin.

Díky tomu, že hra nestojí na sdělování neznámých informací, ale spíš tematizuje odhalování mechanismu reflexe minulosti a na modelu školní třídy ukazuje reprezentativní průřez společností, intenzivně promlouvá i v zahraničí. S tím souvisí i způsob vyprávění, které staví postavy do třech pozic, kdy s odstupem vypráví, některé momenty přímo dohrávají nebo jsou pouze diváky.

Tvůrčí tým tyto tři způsoby vyprávění umně propojuje a někdy vytváří velice silné obrazy. Obzvláště znásilnění Dory, při kterém dochází k němu samotnému, ale už v rámci něho jeho aktéři moment reflektují a dodávají mu až mrazivý odstup, který ještě umocňuje přítomnost všech ostatních postav na scéně – je mezi nimi i manžel Dory Menachem toho času v úkrytu před židovskými čistkami.

Pro představení je problematická délka, ve vztahu k tématu se zdá zbytečné doslovovat příběhy všech spolužáků. Například závěrečné dopisy Abrama Rachelce jsou úmorným čekáním na konec a nepomáhá jim ani skvělá interpretace Vladimíra Čapky. Nehledě na to, že zvolený inscenační princip se na začátku druhé poloviny vyčerpá a nepřináší nic nového – imaginace je stále tatáž a pozornost upadá.

Už zmíněný výkon Vladimíra Čapky ale není výjimkou, i ostatní herečtí kolegové se se stříhovým způsobem herectví, jenom částečným načrtáváním situací a vším ostatním, co je vlastní tomuto způsobu vyprávění, vyrovnávají úspěšně – občas někdo ulítne k přílišnému patosu, nejvíce se to stává Marii Logojdové, ale děje se tak v rámci možností. Naše třída oproti včerejšímu Peer Gyntovi ukázala, že velká ostravská činohra dokáže připravit režijně i herecky silnou inscenaci, tedy nebýt skoro tříhodinové délky.

*Jan Doležel*

## Trochu pridlhá história (Chacharije)

Komorní scéna Aréna nám na tohtoročnom Ostravare opäť ponúka viacero svojich produkcií. Prvou z nich bola inscenácia Tomáša Vůjtku a Janusza Klimszu pod názvom Chacharije, ktorá, ako sa dočítame v bulletine "vychází z předpokladu, že se její hrdinové jednoho dubnového dne roku 1932 skutečně mohli potkat, a jejich životy se tak skutečně mohli protnout."

Tvorcovia tak otvorene priznávajú, že niektoré z postáv či udalostí, s ktorými hra pracuje, boli reálne, iné sú zasa fabulou. Faktom však je, že mnohé z týchto historických osobností (starosta Prokeš, Paul Hindemith či napríklad Ernst Körner) sa v hre len niekoľko ráz úchytkom spomenú a nedozvedáme sa o nich viac.

Každopádne, tento autorský prístup možno chápať; postavičky ako Ferda Prokop (Josef Kaluža) či Švenda (Petr Panzberger j.h.) sa zdajú byť lepším "stavebným kameňom" dramatického textu z hľadiska dynamiky. Ich potenciál však zostal čiastočne nevyužitý, resp. bol potlačený scénickým stvárnením. To do istej miery pripomínalo akýsi komiks, ktorý sa časom začal prelínať do sekvencie hereckých etud, ktoré môžu pôsobiť mierne chaotickým dojmom.

Scénografia sa nám zasa snaží ponúknuť akýsi dobový náznak roku 1932. Scénickému konceptu však príliš nezodpovedal plot s bráničkou, ktorý evokoval skôr naivný realizmus. Taktiež je vcelku zvláštne na javisku vidieť reálnu praženicu (míchaná vejce) a chvíľu na to byť svedkom toho, ako postava mieša nič v prázdnom sude, v ktorom zasa o pár momentov topia inú postavu. Takýto prístup k rekvizite pôsobí nesúrodo – na jednej strane inscenácia pracuje s náznakom, na strane druhej s pokusom o javiskový realizmus.

Inscenačný tím sa okrem toho snažil relatívne malú hraciu plochu svetelne rozdeliť na viacero priestorov – to však miestami spôsobuje zlievanie sa všetkých priestorov do jedného a tak môže byť nie vždy jasné, na akom mieste sa dej odohráva.

Dej je o dynamiku tiež ochudobnený kvantom replík a občas zdĺhavými situáciami, pri ktorých, napriek všetkému úsiliu hercov, nedochádza ku komickému účinku. Snaha o jeho vyvolanie prostredníctvom často opakujúcich sa prirovnaní zasa šušťí papierom a v celkovej atmosfére nepôsobí príliš uveriteľne, napriek tomu, že možno odzrkadľuje dobový jazyk a dialekt, ktorý bolo vskutku pútavé počúvať a je pravdou, že herci ho zvládli naozaj bravúrne. Postavy, ktoré stvárňovali, však miestami nepôsobili naplnene – dôvodom ale bude pravdepodobne to, že až na postavu policajta žiadna iná neprechádzala vývojom. Najproblematickejšou, z hľadiska hereckého uchopenia, bola však určite postava Josefka (Tomáš Hába j.h.). Zvláštny dojem tiež zanechalo Cikáně stvárnené ženskou herečkou (Zuzana Truplová), resp. fakt, že ako jediná stvárňovala osobu opačného pohlavia. Nepochopiteľným bol zasa akýsi kabaretiér, ktorý celý dej uzavrel, no nesprevádzal nás ním a na záver sme ho videli po prvý raz.

Po minulom ročníku Ostravaru, kde nám Komorní scéna Aréna ponúkla inscenácie Havlovho Vyrozumění či Vůjtkovej drámy dokumentárneho rangu Smíření, vo mne Chacharije zachovala zmiešané dojmy, napriek nesmierne silnému hereckému súboru, ktorým divadlo disponuje. Som však rád, že tento "špíl" nám umožnil nahliadnuť opäť o trochu hlbšie do histórie Ostravy.

P.S. Nesmierne oceňujem shakespearovský resp. antický moment pri jedení guláša, ktorého komiku absencia anagnorízy posilnila.

*Mário Drgoňa*

## Umelina (#nejsem rasista\_ale)

Je bezpochyby úctyhodné, že Divadlo Petra Bezruče sa rozhodlo dať priestor reflexii súčasných problémov postfaktuálnej doby. Máme slobodu a máme právo sa vyjadriť k čomukoľvek. Rovnako môžeme isté skutočnosti ignorovať, k čomu vlastne prirodzene inklinujeme následkom zahltenia informáciami a selektujeme to, čo nám vyhovuje. Prestávame rozlišovať, čo je pravda a čo absurdný konštrukt na získanie pozornosti, či šírenie paniky a pod. To, že pravda neexistuje, je čoraz výraznejšie a v duchu tohoto faktu sa nesie i samotná inscenácia.

Autori nám ponúkajú výjav, ktorý sa odohráva na akejsi napodobenine pláže. Na nej sa stretáva päť postáv – každá z nich je spočiatku uzavretá vo svojej bubline mobilného telefónu, no keď príde o internet, nastáva problém. Z idyllickej ilúzie pokojného a zábavného scrollovania sa ocitáme v iracionálnej a komickej panike. Nanešťastie reálnej.

Postavy sa začínajú konfrontovať, a prostredníctvom ich konfliktov sú nám prezentované názory a situácie, s ktorými sa môžeme denno denne stretnúť na internete. Panikou počnúc, fenoménom HOAXu pokračujúc a mŕtvym dieťaťom končiac.

Všetky otázky a témy v inscenácii sú relevantné a je dôležité sa nimi zaoberať. Je skvelé, že vznikla princípom kolektívnej tvorby a že v nej účinkujú herci, ktorých daná problematika zaujíma a majú potrebu ich reflektovať. Avšak napriek tomu, že režijno-dramaturgický koncept je spočiatku vcelku funkčný, začína časom pôsobiť titerne a samovyčerpávajúco. Postupne sme svedkami niekoľkých sekvencií, pričom každá z nich sa venuje inej tematike.

Každá je však ukončená podobným spôsobom – aby sme sa mohli posunúť k ďalšej téme, postavy po každej "debate" odchádzajú zo scény ("do mora"), aby tak opäť a zas mohol prísť akýsi hybateľ, ktorý na scénu prináša vec, o ktorej sa bude diskutovať. Okrem toho nám tento muž z času na čas prečíta text reklamy či podobne, môžeme ho teda považovať za internetovú bublinu ako takú, v ktorej sú naši dovolenkári/diskutéri uzavretí aj napriek tomu, že nemajú pripojenie na internet – odrezaní od reality, riešiac nezmysly vážnym spôsobom a ignorujú vážne fakty. Situácie sa cykliu, až napokon jedna z postáv nachádza východ z umelej reality a pozoruje na javisku ostatné.

Formou, akou dialógy medzi postavami prebiehajú, je dokonale znázornená bežná internetová diskusia, pričom prvé z výstupov sú obsiahlejšie, no keď príde na témy ako plast a recyklácia či náboženstvo, vybavajú sa pár replikami a opäť sa beží do mora. To je zvláštne, najmä preto, že všetky ostatné situácie mali prakticky rovnaký model. Napokon sa herci konfrontujú s publikom. Nevstupujú však do dialógu, nesnažia sa zbytočne aktívne apelovať.

Inscenácia #nejsemrasista\_ale je zaujímavou generačnou reflexiou, ktorá nenáročnou formou ponúka divákovi, aby sa nad témami, ktoré spracúva, zamyslel a vyhodnotil ich sám. Bez pochyby je to počín z hľadiska spoločenskej zodpovednosti nesmierne sympatický.

*Mário Drgoňa*

## Vystřílet rodinu a začít nový život (Zabiják Joe)

V Zabijáku Joe režiséra Jiřího Pokorného se vše odehrává v morbidní nadsázce, neboť hra Tracyho Lettse zobrazuje plány jedné disharmonické domácnosti na odstranění matky, která s rodinou sice nežije, ale mohla by po ní zbýt životní pojistka. Matka je v replikách postav vykreslena jako osoba schopná stejně brutálního myšlení, a tak se ocitáme bez jakéhokoliv měřítko, podle něhož bychom mohli postavy soudit. Tedy pravděpodobně nám smysl pro etiku tu a tam připomene, že za schvalování a plánování vraždy bychom měli už od začátku odsoudit všechny. Jenže na tradiční vzorce myšlení se tu moc spoléhat nemůžeme. Postavám totiž dělá společnost policista, detektiv a zabiják s lynchovským jménem Joe Cooper v podání Josefa Kaluži, který celou svou bytostí kazí chuť myslet v kategoriích.

Kalužův Cooper je důsledný v tom, že svůj charakter nikdy neprojevuje mimo dialog s jinou postavou, takže si nelze udělat názor na to, jaký doopravdy je. Pokud se nemusí zrovna vyrovnávat s touhami a požadavky postav, vystupuje jako ztělesnění stereotypu o sexy ostříleném texaském kovboji s osobností dostatečně silnou na to, aby to byl on, kdo světu určuje morální pravidla. Na způsob, jakým s ním jednají ostatní, reaguje podle toho, jací jsou. Buď s maximální citlivostí (pokud v nich vycítí utajené a zablokované touhy), anebo s maximální tvrdostí (jestliže moc suverénně staví na odiv ambici překračovat hranice základních ohledů k ostatním).

Také způsob uchopení poněkud somnambulně vystupujících členů rodiny je obdobně přesný jako Kalužův Joe. Chris Šimona Krupy se dostává do polohy milujícího bratra a syna upřímně ctícího rodinné hodnoty jenom tehdy, když je uveden do plného chodu některý ze zvrácených plánů, do nichž natlačil svou rodinu. To on přišel s nápadem na vraždu i s myšlenkou „zaplatit“ zabijákovi za vraždu matky možností sexu se sestrou Vicki. Když se zrovna nachází ve fázi plánování, občas mu zajiskří oči maniakálně urputným druhem vypočítavosti. Otec Ansel Michala Čapky je výrazný svou „vyhuleností“, slabostí, především schopností nepřemýšlet o ničem nepříjemném, jestliže mu podnět nebyl naservírován na stříbrném podnose a se všemi důkazy, že jde o nezpochybnitelný průvodní jev přímého ohrožení. Nakonec ale stejně zvítězí jeho strach se k situacím postavit jakkoliv charakterně. Anselu doplňuje jeho nevlastní žena Sharla Terezy Cisovské, která je zvyklá na to, že se její manžel nikdy nezabývá žádnou její lží, a tak nabyde přesvědčení, že její skutečné záměry nemůže nikdo prohlédnout. Po jevišti i před ostatními se proměňuje často doslova polonahá, jako by žila za čtvrtou stěnou garantující neomezenou veřejnou samotu. Vůbec nejvděčnější rolí je ale „prodaná“ sestra Vicki, která (sice nanejvýš váhavě a pro okolí téměř nepostřehnutelně, nicméně důsledně) reaguje na jakýkoliv projev lásky nebo brutality. Čím více v ní Joe probouzí odvahu vyjadřovat nezištnou lásku, tím intenzivněji v ní vzrůstá i otevřenost k bezdůvodné brutalitě. Truplová si dává záležet na tom, aby každé gesto její postavy působilo jako maximálně upřímný projev jejího rozpoložení. Vrcholem představení byl jednoznačně moment, kdy její postupné společenské osmělování přerostlo ve spontánní rozhodnutí vystřílet celou svou rodinu a začít nový život s Joem a očekávaným miminkem.

Celkově mě toto dílo fascinovalo jemností, se kterou tu bylo vyjádřeno, jak moc do sebe postavy navzájem vidí a současně si své postřehy o okolí dokážou nepřipouštět a řídit se namísto toho svými lživými představami o světě. Komorní scéna Aréna letos v podobě této inscenace nabídla zážitek co do kvality srovnatelný s loni uvedeným Vyrozuměním Vojtěcha Štěpánka.

*Bára Etlíková*

## Zábavne vraždenie (Zabiják Joe)

Ak som mal pri inscenácii Chacharije zmiešané dojmy či pochybnosti, Zabiják Joe ich veľmi rýchlo a rázne zažehnal. Nemal som odvahu a vlastne ani dôvod sa s ním prieť. Presvedčil ma hneď.

Táto prvotina amerického dramatika Tracyho Lettsa, ktorá je dnes staršia než štvrt storočia je z časti čiernou komédiou a z časti fraškou. Napísaná je naozaj bravúrne a herectvo Šimona Krupu, Terezy Cisovskej, Zuzany Truplovej, Michala Čapku a v neposlednom rade Josefa Kalužu jej prospieva ešte viac.

Absurdne pôsobiaci príbeh, ktorý je na druhej strane vcelku pravdepodobný, dostal absolútne realistický ráz – našťastie vynímajúc skutočnú krv. Obývačka, kuchyňa, chladnička, ešte teplá sekaná, pivo, strelba a aby sa nepovedalo, kokaín sa aspoň spomína.

Kvantum komiky je v inscenácii prítomné nielen vďaka textu, ale aj vďaka na prvý pohľad miniatúrnym hereckým etudám a skvelej práci s tichom, pauzou či atmosférou trápnosti. Z nasadenia herci nepoľavili ani na chvíľu, kostýmová zložka absolútne funguje a dokonca má miestami tiež svoj komický prínos. A na tom všetkom je dobré najmä to, že výsledok práce celého realizačného tímu nepodlieza divákovi. Nevie si pomôcť, no až na pár sekvencií, ktoré sa mi zdali trošičku dlhé, mi nevadilo absolútne nič.

Cítil som sa ako pri sledovaní filmu čiastočne sa nesúcom v tarantinovskom duchu a myslím, že spokojný by bol aj sám Quentin. Remeselne dobre spracované a zábavné dve hodiny.

P.S. A ku kokaínu sa nám tentoraz pridružilo i niečo iné. Vyzerá to na zaujímavý ročník.

*Mário Drgoňa*

## Zábavný dokument (Šampaňský socialista)

Ako druhú inscenáciu Starej arény sme mali možnosť zhladať zaujímavú dokumentárnu drámu o živote Karla Reiza – ostravského rodáka, svetoznámeho filmára, autora učebnice filmového strihu, s ktorou študenti pracujú doposiaľ a samozrejme mnoho iného.

V tejto site-specific dokudráme sme ponorení najprv priamo do obývačky rodiny Reiszovcov, práve v období, kedy Európu ovládol nacistický ošial – Tretia ríša. Sme svedkami rozkrádania ich majetku, stávame sa súčasťou skupiny, ktorá je rozdeľovaná na transport a vidíme tiež, ako malý Karel odchádza do Anglicka, kam ho posielala jeho rodina, ktorú už nikdy neuvidí. Začíname v kaviarni, ktorá dokonale slúži ako rodinná obývačka, presúvame sa na ulicu, za agresívneho dozoru príslušníkov SS – táto situácia sa však postupne preklenie do zaujímavého rozprávania, akejsi prednášky pre našu skupinu, o ďalšom Reiszovom osude. V zápätí nasleduje prestávka, opäť v duchu inscenácie – sme pozvaní späť do kaviarne, aby sme si "dali panáka", pričom náš sprievodca (Vít Hofmann, ktorý tak ako jeho kolegovia postupne veľmi dobre stvárňuje viaceré charakterov) celý čas veľmi žoviálne a obratne komunikuje s divákmi.

Po prestávke sa presúvame do divadelnej sály – ocitáme sa tu v anglickej "hospúdku", no tiež v Hollywoode či istým spôsobom aj v kine. Stávame sa dokonca svedkami toho, ako by to asi vyzeralo, keby Karel Reiz neodmietne režirovať tretí diel svetoznámych Star Wars. Sme pri všetkých kľúčových situáciách jeho života, dokonca i pri rozvode a opätovnom presťahovaní sa do Anglicka. Režijno-dramaturgická koncepcia Pavla Gejguša a Mareka Pivovara je premyslená, dotiahnutá a funkčná, vďaka čomu má divák možnosť sa počas cca. deväťdesiatich minút zoznámiť s osobnosťou nesmierne zaujímavého človeka, nemenej zaujímavou a silne účinkujúcou a navyše i vtipnou formou. A navyše, ide o prvú inscenáciu, počas ktorej som na javisku mohol vidieť gorilu.

Šampaňský socialista je pútavým a zaujímavým uchopeným príbehom, ktorý ešte posilnili herci – Vidomská, Skalická, Lefner, Šmotek, Sedláček, Zavadil a už vyššie spomínaný Hofmann a osobne ho považujem za príjemné ukončenie celého festivalu a akúsi chutnú čerešničku na torte. Škoda len, že nemala viac divákov.

*Mário Drgoňa*

## Bang-bang a ja znova ožijem (Kdo je pan Schmitt?)

Pre tvorbu parížskeho autora Sébastiena Thiéryho sú charakteristické absurdné zápletky, v ktorých sa prelínajú reálne motívy. Komédiu Kto je pán Schmitt? napísal v roku 2009. Hlavnými predstaviteľmi sú manželia Bélierovi, ktorí sa domnievajú, že sú vo svojom byte, ale iba do chvíle, kým im nezazvoní telefón (ktorý ani nemajú). Hlas na druhej strane sa dožaduje neznámeho pána Schmitta. Kvôli spleti absurdných okolností (namiesto čísla na políciu sa Béliér dovolá na taxík, psychiater analyzuje hlavného predstaviteľa prostredníctvom toho, ako chytí balónik, syn-černochoch a pod.) ich okolie začne považovať za Schmittových. Postavy sa dostávajú do extrémnych situácií, z ktorých „vykorčuľujú“ prostredníctvom situačného humoru.

Absurdnú drámu v preklade Kateřiny Neveu – Kdo je pan Schmitt? - uviedlo Divadlo Mír v réžii Václava Klemensa. Režisér buduje inscenáciu predovšetkým na hereckých výkonoch a princípe strihovej skladby. To mu umožňuje naplno rozvinúť absurditu situácií a slovné „žonglovanie“. Štěpán Kozub kreuje postavu pána Béliéra prostredníctvom výraznej mimiky, gestikulácie a zvýšeného tónu. Častý krik má však za následok to, že jeho postava pôsobí zbytočne ukričaným dojmom. Rovnaké výrazové prostriedky využíva aj pani Béliérová, v hereckej interpretácii Magdalény Tkačíkovej. Groteskný závan prinášajú na javisko dve postavy – psychiater (Vladimír Polák) a policajt (Albert Čuba). Ich vážny tón a prísne strážená mimika posilňujú situačnú komiku, plynúcu z jednoduchých dialógov. Robin Ferro v úlohe černochocha Karla predstavuje chlapca z ulice, ktorý si nedáva servítku pred ústa (doslova). Petr Berger v postave Domovníka nemá príliš veľký priestor, ale do bytu Schmittových (Béliérových?) privádza všetky postavy, ktoré participujú na slovnom „ping pongu“ (policajt, Karl, psychiater).

Realita premiešaná s absurditou, ktorá niekedy nadobúda hororové kontúry (napr. odchod pána Béliéra z miestnosti, výstrel z pištole a jeho nasledovný príchod), sa však iba čiastočne preniesla do scénickej zložky inscenácie. Tomáš Volkmer vytvoril popisnú scénu – byt manželov Béliérových (Schmittových) so základným inventárom (stôl, stolička, pohovka, poličky s knihami a pod.). Je škoda, že režisér so scénografom nezvýraznili balansovanie na hranici absurdity a reálna prostredníctvom svetelnej zložky inscenácie, prípadne že predmety využívané v inscenácii plnili primárne len svoj prvotný účel (balónik, kufrík, stôl a pod.). Kostýmy Evy Kotkovej sú síce súčasné, ale prostredníctvom výrazných farieb a strihov posilňujú výpovede javiskové postavy – napr. pán Béliér (Štěpán Kozub) vyvoláva smiech v oranžovej košeli so zelenou vestou a do pása vysokými sivými nohavicami. Takýmto kostýmovým riešením sa poukazuje na istú hyperbolickosť, ktorá je pre jeho postavu príznačná (výrazná mimika, gestá, irónia, krik). Iný prípad predstavuje kostým pani Bélierovej (Magdaléna Tkačíková) – krátka jednofarebná suknička je v duchu hesla „ťahám za kratší koniec“ – hlavne na začiatku a v niektorých častiach inscenácie je evidentné, že jej manžel je dominantnejší. Farebnosť v kostýmovom riešení inscenácie zvýrazňuje humor a poukazuje na jeho pestré odtiene.

Otázku na odpoveď Kto je pan Schmitt? síce v inscenácii nedostaneme, ale aspoň sa dozvieme, že prvotný pohľad na obrázok nepredstavuje tohto vodného živočícha, ale auto značky Renault.

*Miroslava Košťálová*

## Dedina, na akú sa nezabúda (Rok na vsi)

Románová kronika Rok na vsi bratov Aloisa a Viléma Mrštíkovcov zachytáva prostredie a predovšetkým mentalitu slováckej dediny (nárečie, folklórne kroje, ročné obyčaje a pod.). Dielo z obdobia českého realizmu však nepoukazuje len na krásne obrazy prírodného kraja, či túžbu po pochopení duše, ale podáva aj kritiku spoločnosti – ľudí žijúcich v moravskej dedine. Stretávame sa tu s bohatou plejádou charakterov - s rovnakou intenzitou dokážu milovať a trpieť zároveň.

Práve to mohla byť jedna z inšpirácií, prečo sa Národní divadlo moravskoslezské v Ostrave rozhodlo obohatiť svoj repertoár o českú klasiku. Autor dramatisácie a režisér Vojtěch Štěpánek v bulletine vysvetľuje, že „Mrštíci jsou ,odromantizováni“, Rok na vsi v NDM se neodehrává před sto lety na Moravě, ale může se odehrávat kdykoliv, kdekoliv. Ta ves, to jsme totiž my“ (Štěpánek, 2018, s. 3).

Štěpánek spolu s dramaturgom Adamom Goldom v inscenácii vysúvajú do popredia motív rozpadu medziľudských vzťahov, ktorý sa odzrkadľuje aj v scénickom riešení Milana Davida. Naukladané stoly a stoličky reprezentujú nielen prostredie českej „hospody“, ale aj nevyspytateľnosť ľudského jednotlivca, ktorý sa zmieta medzi vášňou a rozumom, krásou a hnusom, láskou a bolesťou. Prechod medzi ročnými obdobiami sa realizuje prostredníctvom nápisov na plátne („Podzim“, „Dušičky“, „Vánoce“, „Jaro“, „Léto“) a práce so svetlom, ktorá spolu s využitím jemných klavírnych tónov vytvára mimoriadne sugestívnu atmosféru. Zo všetkých scénických obrazov by som rada upriamila pozornosť na „dušičkovskú“ scénu – jediné svetlo vychádza zo sviečok, ktoré držia postavy v rukách. Sviečky sa stávajú tichými pozorovateľmi medziľudských dialógov, v ktorých sa vyvážene mieša vzrušenie s bolesťou. Kostýmy Marty Roszkopfovej sú ladené do súčasnosti a posilňujú interpretačnú líniu inscenácie (stroskotanie medziľudskej komunikácie).

Režijno-dramaturgická koncepcia vytvára dostatočne veľký priestor pre budovanie charakterov. Divák sa stáva svedkom vývinu postáv, prežíva s nimi ich „malé“ víťazstvá, ale aj bolestné sklamanie. Herecký súbor NDM vytvára autentický a mimoriadne silný celok, reprezentujúci pestrú paletu ľudských charakterov – od trpiacej Rybářovej ženy (Kateřina Vainarová), živočíšneho a nespoľahlivého Antoša (Ivan Dejmal), starenky odvolávajúcej sa na prítomnosť Boha (Alexandra Gasnářková), príťažlivého, no do nešťastného osudu vrhajúceho sa Rybářa (František Strnad), až po zvodnú Vrbkovú, ktorá sa chce očistiť z cudzoložstva (Lada Bělašková) a pod. Réžia a dramaturgia venuje každej postave osobitú pozornosť, vďaka čomu inscenácia neskĺzava do monotónnosti. Striedanie dialógov vytvára medzi postavami potrebné dramatické napätie. Inscenácia Rok na vsi v režijnej interpretácii Vojtěcha Štěpánka poukazuje na nemennosť ľudských charakterov a je vynikajúcim príkladom toho, ako sa dá spracovať česká klasika pre súčasného diváka.

*Miroslava Košťálová*

## Drama zakomplexované Maryši (Maryša)

Maryša v interpretaci Janky Ryšánek Schmiedtové není vytvořená ani trochu na efekt. V prvních minutách jsem bojovala s pocitem, že se účastním jakési školní klauzury: hraje se v arénovém uspořádání hlediště a vsází se na intimní kontakt s divákem, takže se tu hodně pracuje s dlouhými „prožívacími“ pauzami, odvrátným pohybem, podtexty se tu vyjadřují skoro výhradně mimicky a gesticky. Jevištnímu prostoru dominuje velká nádoba plná hrachu (jehož přebíráním tráví čas ženy), a ten má mimo svého metaforického významu také smysl jakožto vděčný prostředek k mizanscénickému vyjádření vztahů. Je tu v základní podobě použito všechno to, co se studenti učí na činoherních katedrách. Po čase mě ovšem interpretace dramatu vtáhla natolik, že jsem dokázala na klauzurní asociace pozapomenout. Samotný způsob uchopení dramatu je totiž originální.

Maryšinu (Pavla Gajdošíková) rodinu netvoří slepé loutky vlastních zkonstatovaných představ o tom, jak by si měla mladá dívka zařídit život. Nejsou krutí: nefunkční stereotypy jí sice podsouvají horem dolem a unavují se vysvětlováním, proč je důležité je naplňovat, ale v hloubi duše o těchto pravdách pochybují, nebo je dokonce nenávidí. Zdá se, že nejsilněji Maryšu ovlivňuje urputné přesvědčování její tety Strouhalky. Kateřina Krejčí v podtextech zdůrazňuje vztek své postavy na matku, která ji samotnou v mládí donutila vzdát se svého „Francka“ a oženit se s mužem, z něhož se jí dělalo zle (Stařenka Marie Víkové v prvním dějství neopouští své místo na scéně a trpělivě přebírá hrach, zatímco Strouhalka na ni za jejími zády občas upírá vzteklé pohledy plné ukřivděnosti). Nicméně jakožto typický zakomplexovaný člověk vidí v Maryše pouze obraz sebe samotné. Zneužívá svou neteř k tomu, aby si před sebou samou obhájila, že její životní oběť nebyla marná. Dívku nakonec nakazí svým nedobrovolně přijatým, leč o to urputnějším přesvědčením, že je povinností každé ženy být sama k sobě krutá.

Otec Lízal ztělesněný Norbertem Lichým je citlivý a milující muž, který se ovšem naučil, že je nezbytné být zásadový a „dobrý hospodář“. Když těsně před svatbou vidí, že odpor jeho dcery přetrvává, přestane na sňatku lpět. Jakmile Maryše nabídne, že se může svobodně rozhodnout od svatby odstoupit, dívku, která není zvyklá sama volit, to vyděsí. Ta se, s nesmyslnými slovy: „Stejně jste se mě na nic neptali, tak ať je po vašem,“ přesto rozhodne si Vávru vzít. Dostává pak ještě jednu šanci změnit svůj osud, a to od samotného Vávry. Jenomže i jeho nabídka v ní vyvolá jinou reakci, než by se dala očekávat od vyrovnané osobnosti. Maryša sestoupí dolů z vyvýšeného pódia a začne na Vávru pohlížet z ponížené pozice. V onu chvíli se jí jeho dominance líbí. Fakt, že Maryša Vávru svým způsobem miluje, vyjadřuje například i to, jak Maryša v poslední scéně láskyplně nakládá s jeho mrtvolou, kterou dokonce políbí.

Jedná se o Maryšu, která má především problém sama v sobě a její okolí jí s ním vůbec nepomáhá. To je interpretace, se kterou se mohou divačky snadno ztotožnit. Ve snaze, aby tento výklad vynikl, používají autoři scénář obohacený o značné množství vysvětlujících replik. Asi to bude spíše otázka vkusu, ale cítila jsem v tom snahu ulehčit si práci, kterou by tvůrce stálo, kdyby kontury svého výkladu zvýraznili divadelně více vzrušujícími výrazovými prostředky, než jsou ty verbální. Každopádně si zaslouží uznání za to, že se dokázali vyhnout obvyklému úskalí maryšovských inscenací v podobě výzvy, jak vyložit vinu současné společnosti na duševním vývoji hlavní postavy. A neuchýlili se ani ke stejně tak časté banalizaci hry způsobené neúměrným zdůrazňováním tragického rozměru příběhu.

*Bára Etlíková*

## Chladné dobrodrúžstvo (Peer Gynt)

Ibsenov Peer Gynt je dnes už ikonickým obrazom večne nepokojného človeka, ktorý neustále niečo hľadá a pritom sám nevie čo. V tejto hre, rovnako ako v jeho Brandovi, je citeľne prítomný kierkegaardovský existencializmus – neraz z nej na nás presakuje otázka zmyslu bytia či viery.

Národné divadlo moravskoslezské sa rozhodlo nám toto nevedomé hľadanie seba samého ponúknuť naozaj výpravnou, výtvarne zaujímavou formou. Vďaka variabilnej scéne (Michal Syrový) pozostávajúcej z drevenej konštrukcie a rebríkov sa za použitia točne mohol priestor neustále premieňať. Tomu veľmi dobre dopomohli i svetlá a miestami tiež hudba (Vladivojna La Chia), ktorá však nepôsobila kompaktno – v niektorých momentoch bola príliš patetizujúca, inokedy zasa nesmierne atmosferická.

Práve atmosféra je pre túto Ibsenovu hru naozaj dôležitým prvkom. Peer Gynt – notorický klamár, ktorý klame celé okolie, ale predovšetkým sám seba, totiž cestuje k trollom, do púšte či na more. Ivan Dejmal sa tejto postavy zhostil naozaj výborne. S neuveriteľnou vnútornou energiou nás viedol celým dejom, napriek tomu, že udržať si pozornosť diváka pri veršovanom texte a na tak veľkom javisku je poriadnou výzvou.

Mnohé zo situácii však vďaka svojej dĺžke strácali dynamiku a pôsobili pridlho či rozpačito. Okrem toho, vo veľkom priestore sa často emócia či nálada niektorých výstupov rozplynula a nedotkla sa diváka. Naozaj silnými boli len momenty na hrane – smrť Peerovej matky, jeho návrat za Solvejg či príchod smrti po neho samotného.

Je trochu na škodu, že väčšinu času bola prítomná snaha o budovanie napätia a javiskového diania tak chýbalo viacero odľahčejších momentov, ktoré by hercom pomohli udržať si divákovu pozornosť a to viac ho zasiahnuť najzlomovejšími situáciami v hre. Národné divadlo moravskoslezské nám však pripravilo pestrú, výpravnú zaujímavú a herecky silnú púť za sebou samým, ktorá nám snáď i trochu nastavila zrkadlo.

P.S. Tu oceňujem schopnosť Ivana Dejmalu otvoriť šablou šampanské. Ak ma pamäť neklame, šlo o najkomickejší moment celej derniéry. Mimochodom, v dvoch z troch inscenácii včerajška sa vyskytol kokaín – náhoda?

*Mário Drgoňa*

## Karel Reisz nepatří na dojezd! (Šampaňský socialista)

Nedělnímu představení *Šampaňského socialisty* hodně ublížilo, že bylo zařazené do off-programu, a navíc až na úplný konec festivalu. Hlediště nezávislé scény Stará aréna bylo poloprázdné a publikum unavené, protože spolu s koncem posledního rozborového semináře opadlo kolektivně udržované festivalové napětí. Přitom tato inscenace potřebuje velice bdělé a spolupracující diváky – do značné míry je postavená na interakcích s nimi. Po první části je publikum postavami nacistů dokonce vyhnáno na ulici, aby si prohlédlo dům, kde se narodil slavný filmový režisér Karel Reisz. Scéna, v níž musí tato hlavní postava inscenace jakožto dítě z židovské rodiny opustit Československo a jako jedno z Wintonových dětí odjet do Velké Británie, se odehrává na místě, kudy musel Reisz doopravdy projít. Diváci jsou pak pozváni, aby vše vstřebali a probrali v „britském pubu“ v baru Staré arény. Jenže naše hrstka spíš unaveně čekala, až pauza skončí.

Dokudrama si zasloužilo prestižnější pozici v programu už díky hravosti, s níž tvůrci vyprávějí o tomto autorovi Učebnice filmového střihu. Celý jeho život je totiž důsledně podán ve střízích. Film není objektivním záznamem živého hereckého výkonu, ale spíš sledem jednotlivých záběrů pospojovaných tak, aby vznikla iluze živé události. Zde se princip obrací: Reisz hraje postupně různí herci ztělesňující různé názory na to, jaké měl vlastnosti, a občas roli vypravěče převezmou ukázky z jeho filmů. Výsledkem není iluze, ale spíš pocit křehké složitosti.

Tuto edukativní směsici názorů tvůrci nepodávají navážno, je to spíš velmi dynamický a konfliktní běs: Reisz kouřil, Reisz velkou část života nekouřil, Reisz byl šíleně zapálený marxista, Reisz nebyl úplný blázen, Reisz dokázal dávat lekce herecké techniky přímo na jevišti, Reisz vztekale vyžadoval na place disciplínu, Reisz pil rád šampaňské ... Ve výjevech účinkuje herec v kostýmu gorily jako z filmu Morgan – případ zralý k léčení, a tato postava do všeho vnáší milé zmatení. Třeba když ztělesňuje skutečného člena dělnické třídy, který se se socialistickými filmaři porve, protože se odmítá nechat vecpat do představ intelektuálů o tom, jaký by měl být.

Diváci se tu mohou s herci setkat v mnoha různých výrazových stylech, což je možná největším zdrojem dobrodružství. Například křehká Valerie Skalická ztělesňuje v první scéně Reiszovu ostravskou babičku věrohodným způsobem (chvíli jsem při svém spánkovém deficitu dokonce měla pocit, že je to skutečná stařenka), a přitom si vyhrává s intonačními vlnami při vyprávění židovských vtípů a se zdrženlivou vážností podává jejich pointy, jež díky tomu ještě lépe vyzní. V jiné části inscenace ale ztělesňuje Reisz, jak učí gorilu herecké technice – tentokrát se jedná o průzračný situační humor. V další části je pak Reiszovou pečovatelskou milenkou a později ženou Betsy. V rámci této role musela herečka například vyřešit psychologický oříšek, jak se tvářit při osobním setkání s Reiszovou první ženou, která do té doby nevěděla, že ji manžel podvádí.

Na *Šampaňském socialistovi* jsem si uvědomila, jak nás ostravarová přehlídka zahltila inscenacemi, jež měly ve štítu „vyjadřujeme se k závažnému současnému problému“. Bylo skvělé vidět po tom všem divadlo, které se spíš soustředí na sdělnost svého divadelního jazyka sama o sobě. O Reiszovi mohou diváci díky této inscenaci považovat plasticky a vůbec jim svou dynamičností a otevřeností poskytuje impulz k tomu, aby si o filmaři udělali komplexní názor také „na vlastní pěst“.

## Kdo je Peer Gynt? (Peer Gynt)

Inscenování Peera Gynta je vždy výzvou, která začíná už u dramaturgie. Hrát Ibsenovo knižní drama v původním rozsahu je prakticky nemožné. Inscenační úprava Národního divadla moravskoslezského akcentuje postavu Knoflíkáře už od začátku a rámuje tím celou kompozici. Smysluplná úprava je vhodným odrazovým můstkem pro téma vytyčené v podtitulu inscenace: „Fantastická pouť za nalezením sebe sama.“

O interpretačním klíči už natolik pozitivně mluvit nelze. Jakoby režie zůstala u pouhé ilustrace přečteného a interpretaci se snaží dohánět banálními nápady, se kterými se nijak hlouběji nepracuje. Šňupání kokainu, pití šampaňského nebo titulní stránka prestižního magazínu s Peerovým portrétem zůstávají pouze levným aktualizacím koloritem.

Herecky má inscenace dvě polohy. K výraznějšímu přerušení plynulosti představení dochází během davových scén. Neexistuje zde jakékoli herecké sehrání, takže momenty jako svatební hostina, Peerova návštěva ve světě trollů nebo scéna na jachtě na začátku 4. dějství působí naprosto ambivalentně. Ač se představitel Peera Gynta Ivan Dejmal sebevíc snaží, například při svatební hostině stojí mezi jeho koncentrovaným a živelným projevem a strojeným představováním spontánního veselí zbytkem obsazení velká zeď.

Naopak scény o dvou maximálně třech hercích dokážou zasáhnout. Propracované užití rekvizity při rozhovor Peera se Zeleně oděnou vytváří silné napětí a dodává scéně přesný nádech vzájemně se provokujícího flirtování. Velice výrazně k tomu přispívá hudba, pokud není použita pouze jako předěl mezi scénami, dokáže vytvářet velice silnou atmosféru a především pomáhá držet pozornost při statických scénách. Scéna umírání Peerovy matky Åse by bez hudební složky ulpěla na melodramatickém odříkávání textu.

Když ještě zůstaneme u hudby, podobně jako davové scény nabourává strukturu i Solvejžina píseň. Ve vztahu k celku působí přespříliš muzikálově a uměle. Zároveň je to moment, kdy dochází k nejvýraznější citaci původní romantické hudby Edvarda Griega.

Ani scénografie nejde za nějaký poprvní horizont představ čtenáře o prostoru na pomezí reality a magického světa. Ostravské inscenování Gynta tak zůstává dlouhým zamyšlením nad koloběhem života, které není nijak zvlášť zajímavě jevištně ztvárněno.

*Jan Doležel*