

...a takhle si tady žijeme.

Nebyla by to Komorní scéna Aréna, aby pro návštěvníky festivalu nepřichystala představení související s prostředím Ostravy. Pro tentokrát se jedná o scénické čtení s příznačným názvem SADO (Láska v Evropě) podle dramatu Viliama Klimáčka zpracované tamním tvůrčím duem Ivan Krejčí (režie) a Tomáš Vůjtek (úprava a dramaturgie). Zároveň se jedná o novinku repertoáru, jelikož premiéra proběhla teprve 16. listopadu.

Na zcela jednoduché scéně se dvěma kulatými stoly a čtyřmi židlemi se rozehrává hořké a místy až absurdní drama mezi čtyřmi postavami, které se točí kolem zkoušení hry s názvem Nevinnost v jednom nejmenovaném ostravském divadle. Onen text ovšem v sobě nese exotický, ale zároveň xenofobní podtext, jelikož jeho hlavní hrdinkou je tahitská dívka, která odcestuje do Evropy a stane se zde prostitutkou. Zároveň každý z účinkujících je jiné národnosti a spíše představuje typ než charakter. Česká herečka Eva (Viktória Pejková) je naivní mladá dívka, která se snaží stát proti svým starším a již zkaženým kolegům. Ke zdůraznění, že umění je pro ni všechno, má její představitelka na sobě tričko s nadpisem „artist“. V naprostém kontrastu k ní stojí rakouský režisér Franz (Marek Cisovský), jenž už na vše rezignoval, nechybí mu cynismus, ale hlavně už vůbec ne egoismus. Sice mu umění leze na nervy, nebaví ho, ale jako správný „pseudointelektuál“ je ochoten se přetvařovat, což vystihuje i jeho stylizace, jelikož má přes krk omotanou šálu a nosí brýle. Dále zde vystupuje francouzský skladatel Marc (Šimon Krupa), jenž naopak srší tvůrčí energií, ale zároveň je to jakýsi alfa samec gentleman v sáčku. Jinakostí vůči této povedené trojici stojí ironická německá scénografka Ute (Tereza Cisovská), která nesnáší chlapy a je na ženský. Díky této výstavbě se jedná o jakési divadlo na druhou, při němž není nouzi o konflikty mezinárodního i osobního rozsahu. Každý vlastně toho druhého nesnáší a mimo jiné Ostrava se zde vyobrazuje jako zatracený prostor, ve kterém se musí každý pokusit přežít.

Přece jen jde o scénické čtení a tak jsou kulisy, zvuky a i některé dílčí události nahrazeny slovem, se kterými herci kooperativně disponují, ovšem nejen s nimi. Všem čtyřem aktérům daří držet polohy svého daného typu a jejich výkony jsou výsostně vyrovnané. Když to daná situace vyžaduje, nebojí se zveličovat tempem hlasu, ba co víc úmyslně využívají přehnaných gest, jak je tomu například při Franzově „nervovém zhroucení“, při němž Cisovský střídá křik se štkáním. Díky tomuto povedenému obsazení má SADO dynamický spád a ač trvá pouze cca 50 minut, odkrývají se pozadí jeho banální zápletky problémy sužující nejen českou společnost, jako je například právě již zmíněná xenofobie nebo nedůvěra k druhým. Zároveň divadlo samo sebe reflektuje a publiku odhaluje své slabiny, což činí scénické čtení ještě působivějším.

Petra Kupcová

Král umírá, ať žije král!

Tento text Eugena Ionesca, rovnako ako mnohé ďalšie, je majstrovsky vystavanou absurdnou drámou. Tragédia človeka – jednotlivca sa tu mieša s motívom absurdity ľudskej existencie ako takej a zároveň s príbehom človeka – vladára, ktorý zhumploval krajinu a ľud, planétu, svoj život... </>

Inscenácia v Divadle 12 sa tématicky drží autorových ideí. Otázkou však je, do akej miery bola režijná explikácia smerom k hercom dostatočná, resp. či bola obojstranne pochopená. Jednotlivé charaktery pôsobia dojemom nie príliš šťastne zvolenej štylizácie, pričom celkovému dojmu nenapomáhajú ani veľmi nesúrodé kostýmy a hudba, ktorá síce je zvukovo zaujímavá či príjemná, no v inscenácii necítiť jej širší kontext. Tempo-rytmicky je celok veľmi kolísavý, často mu chýba dynamika ako v javiskovej situácii, tak v dialógoch. Domnievam sa teda, že výsledok by mohol byť omnoho pôsobivejší, ak by sa zo strany tvorcov našla chuť a energia ešte sa v inscenácii trocha prehrabať a zistiť, čo by jej svedčilo viac. Všetci vieme, že to nie je v kamenných divadlách zvykom, no ako si pri nazretí do bulletinu inscenácie všimneme, dosť podstatne sa oproti premiére zmenila napríklad scénografia. Kráľ teda ešte nezomrel.

Mário Drgoňa

Krásně si všichni lžeme

Machiavelliho satirická komedie Mandragora nabízí vhodnou příležitost k vykreslení slabin lidských charakterů. V Komorní scéně Aréna v režii Ivana Krejčího dostává nové označení rozmarná evokující náladovost i hravost.

Dramaturgicko-režijní koncepce sleduje základní téma hry, rychlý sled zdánlivě nečekaných událostí, v nichž každá z postav sleduje výhradně své vlastní zájmy. Dramaturg Tomáš Vůjtek hru poměrně výrazně seškrtal a proložil ji několika písňovými texty tak, aby co nejvíce zdůraznil specifičnost Mandragory spočívající v zdánlivé vztahové harmonii zakrývajících skutečné problémy.

Odlišné perspektivy, motivace a cíle aktérů odráží scéna Milana Davida. Bílou páskou vymezený čtverec s útlým bílým stromem uprostřed značí náměstí či malou kavárnu. Ve skutečnosti je však kolbištěm, v němž se postavy předhánějí v umění pletichařit a urvat pro sebe co nejvíce. Zmíněný princip nejlépe vystihuje Ligurova replika o tom, jak si všichni krásně lžeme. Hrací prostor obklopuje dvanáct barevně odlišených dveří naznačujících, že každá postava volí odlišnou cestu k dosažení cíle. V užívání dveří postupem času nenalézáme žádný smysluplný klíč změny prostředí, případně vytváření nových situací.

Většina inscenací Komorní scény Aréna stojí na precizní herecké souhře a propracovaných dialozích. Pohyb na tenké hraně mezi satirou a fraškou však není vždy ladný. Často sklouzává k nedotaženým vtipům, jež působí nadbytečně. Mikula Josefa Kalužy představuje naivního, nepříliš důvtipného muže působícího mnohdy dětinsky, snadný terč pro sebevědomého Kallimacha Šimona Krupy, který se však sám ocitá pod kontrolou protřelého intrikána Ligura Michala Čapky. Ligur obratně reaguje na vývoj dění i změny situací, což Čapka zůstávající stále v téže poloze nedokáže postihnout.

Postupná změna chování postav je nejvíce patrná u Sostraty a její dcery Lukrécie. Dana Fialková coby zralá, životem zkušená žena zprvu tvoří protiklad své dcery, jež je v podání Viktorie Pejkové nejprve zásadová. Odmítá přistoupit na hru dotěrných intrikánů. Odolává, seč může, aby nakonec podlehla. Inscenace tematizuje křehkost mravních zásad v kontrastu s konkrétním profitem. Morální vlastnosti i případné náboženské přesvědčení musí jít stranou. Vladislav Georgiev nalézá ve Fráterovi Timotejovi toto jemné odlišení a dostává se v průzkumu nestálosti lidských povah nejdále.

Závěrečný obraz prvního společného setkání všech postav, přibližuje vyznění celé inscenace. Lukrécie nereaguje na Mikulovu snahu ji políbit, naopak projeví náklonnost Kallimachovi. Všichni vypadají spokojeně a předstírají idylické soužití na základě zachování dobrých mravů. Zdánlivost a předstírání se stávají základním principem lidské přirozenosti.

Aleš Kolařík

Láska v Evropě

Sado Viliama Klimáčka ironizuje zdánlivě otevřenou náruč Evropské unie nabízející značně utopickou představu rovnocennosti a vzájemné pomoci v harmonicky sjednocené Evropě. Stejně Evropě prosazující direktivní politický program jednotných pravidel a zásahů do administrativ vlád evropských států vymáhaných prostřednictvím složitého byrokratického aparátu. Jedním z nástrojů jsou i evropské dotace, jež katalyzují dění hry.

Sehraný tandem Ivan Krejčí – Tomáš Vůjtek volí formu scénického čtení. Zvolený postup vyplývá přímo z dramatického textu. Nacházíme se totiž na čtené zkoušce inscenace monodramatu Nevinnost představující příležitost pro lehce naivní herečku z Ostravy Evu (Viktórie Pejková). Ke svému projektu realizovanému z evropských peněz přizve mezinárodní tým divadelníků složený z neurotického rakouského režiséra Franze (Marka Cisovského) sklouzávajícího k alkoholismu, německé scénografky Ute (Terezy Cisovské) a francouzského hudebního skladatele Marca (Šimona Krupy). Zkoušená inscenace nabízí modelový příběh domorodé tahitské milenky Paula Gauguina, jež míří do Paříže za evropským snem. Místo toho ji po příjezdu čeká prostituce, syfilis, zmar.

Klimáček přístupem k tématu využívá mnohé stereotypy a klišé o Evropě, ale i Evropanech a předsudcích, s nimiž se konfrontují. Franz v závěru hry křičí na Evu, že komunisty jsme si vybrali sami, tak co si stěžujeme. V rámci formy scénického čtení však tato strategie nevede k zamýšlenému ironickému až sarkastickému pohledu na předsudky v rámci evropského společenství. Nerozvinuté využití jednotlivých stereotypních představ dokládá nesoulad mezi Franzem a Ute, jež s rozhořčením odmítá jeho konstatování, že jsou krajané. Stejně tak Franzovo pohrdání Marcem vychází z již banálního, dosti obecného stereotypu o ne příliš vřelém vztahu Němců a Francouzů.

Hlavní téma zahrnuje láskyplné soužití pod křídly Evropské unie, avšak opět nerozehrané. Jednak každá z postav má svou vlastní prehistorii. Marek Cisovský interpretuje Franze jako zlomeného člověka, jemuž se hroutí manželství. Ute i Marc řeší předně své vlastní projekty Alfaeuropa a Starship Potěmkin. Ostravu vnímají jako nepřítažlivé prostředí, spojené pouze s prací, nabízející jedinou útěchu, vidinu cesty domů.

Klimáčkův text se Vůjtek s Krejčím pokusili osvěžit pro nás lehce pochopitelnými aktualizacími prvky. Z úst Evy zaznívají slova o povědomých charakterech, sebestředné postavě kdesi na hradě nebo člověku, co si koupil náš stát. Jde o pouhá fakta postrádající potřebnou razanci. Navíc téměř nesouvisejí s Klimáčkovým příběhem.

Eva postupně splývá s postavou, což Viktória Pejková dokáže, i v rámci možností omezených scénickým čtením, naznačit. Příjezd do Evropy představuje její konec. Franz ji znásilní. Do sadistických orgií se zapojí i ostatní postavy. Scéna, jež má být ostře sarkastickou reflexí všech disharmonických vztahů v rámci Evropy, postrádá vnitřní napětí. Působí zcela odděleně bez patřičného apelu.

Ambice nahlédnout křehkost vztahů uvnitř zdánlivě civilizované Evropy využitím zavedených představ a předsudků podmíněných historickým vývojem často i mimo evropské dění výrazně překračuje možnosti Klimáčkova textu. Scénické čtení v tomto případě neumožňuje přenést významy hry do dramatické podoby. I díky tomu je vyznění hry schematické a příliš jednorozměrné.

Aleš Kolařík

Mandragora

V rámci letošního festivalu Ost-ra-var Komorní scéna Aréna uvedla jako svoji první inscenaci Machiavelliho klasickou komedii Mandragora. Už samotný příběh o zkažené morálce, podvodech a neřestech svádí k experimentům nejen v oblasti textové, ale i vizuální a interpretační. Režisér Ivan Krejčí zasadil příběh do moderního prostředí, čemuž napovídá i design kostýmů navržených Martou Roszkopfovou.

Neměnná scénografie Milana Davida uvádí diváky do prostředí klasické Itálie s kavárenským stolkem uprostřed jeviště, kde se většina děje odehrává. Zajímavým prvkem je dvanáct barevných dveří umístěných kolem jeviště do půlkruhu, které slouží k příchodům a odchodům herců, a zároveň slouží jako vchody do různých florentských domů nebo místností. Větší část těchto dveří herci využívali pravidelně, ale některé zůstaly nevyužity, a sloužily tak spíše, dle mého názoru, jen na doplnění scény nebo na okrasu.

Samotný zevnějšek hlavního protagonisty Kallimacha (Šimon Krupa) připomíná sebevědomého playboye, který si jde za svým za každou cenu. Moderní až stylizované oblečení sice vystihuje charakter této postavy, ale herecky není úplně přesvědčivý a divák mu jeho postoje dostatečně neuvěří. Naopak jeho umírněnější druh Ligor (Michal Čapka), který je zároveň hybatelem děje, se do své role hodí a o jeho vychytralých taktikách pak nikdo nemůže pochybovat. Radikální a absurdní změna charakteru Lukrecie (Viktória Pejková) je zdůrazněna změnou kostýmu z nevinných do odvážných šatů sebevědomé a nespoutané ženy. Některé kostýmy působí parodicky a ironicky, což se však k celkovému pojetí příběhu hodí.

Po textové stránce jsou přidány vtipy a narážky Ligura, který si z celé situace spíše utahuje a vysmívá se lidské hlouposti. Na oživení jsou přidány i krátké písně, ty se však do inscenace moc nehodí. Musím dodat, že inscenace místy pokulhává a ztrácí rytmus občasnými zdlouhými promluvami, ale celkový dojem to úplně nenarušuje.

Celkově se toto pojetí renesanční komedie, dle mého názoru, povedlo i díky svému aktuálnímu a nadčasovému tématu a jak píše samotná Aréna, diváci vlastně neví, jestli se smát nebo plakat.

Šárka Beníčková

Mezi realitou a fikcí

Jednu z největších výzev při inscenování Bulgakovova románu Mistr a Markétka představuje několik linií příběhu, jež se navzájem proplétají a ovlivňují. Dramatizace Kateřiny Menclerové, vycházející z překladu Aleny Morávkové, příhodně využívá divadelních kvalit románu umožňujících rozčlenění do plynulého sledu dílčích obrazů.

Jednotlivé scény mají charakter revuálních výstupů, což zvýrazňuje jejich fantasknost oscilující mezi realitou a fikcí. S postupným vývojem dění vzniká prostředí, v němž se hraje. Scéna Lucie Labajové se zprvu omezuje na vyvýšené dřevěné molo s lavičkou a mansionem ukrývajícím kiosek na patriarších rybnících. Přidáváním dalších mansionů vznikají nové lokace psychiatrické léčebny, Berliozova pokoje, Markétina bytu či kanceláře ředitele varieté. Na koncentrované ploše tak máme jedinečnou možnost sledovat několik paralelně rozehrávaných mizanscén. Odstranění stěn mezi mansiony po přestávce vytváří jednotný prostor pro potřeby výrazných scén jako galaplesu u Satana pojatém jako defilé přízračných postav či mytických výjevů s Pilátem Pontským a Ješuu Ha-Nocrim. Ke scéně ukřižování a následného smíření Piláta s Ješuu nedochází v tomto prostoru, ale na hlavním jevišti, kde zůstává kříž s tělem proroka i po skončení dění.

Režisér Alexandr Minajev využívá kombinace estrádních, varietních či tanečních postupů k odlišení významových rovin románu. V kombinaci s extatickou až mystickou hudbou Ivana Achera pracuje Minajev s atmosféricností i rytmem inscenace, jež se stává inscenačním principem zachycujícím zběsilé řádění Wolandovy suity v Moskvě třicátých let. Orientaci usnadňuje i propojení blízkých postav osobou jednoho herce. Lukáš Melník je tak zároveň mistrem, ale i jeho variantou v příběhu o Ješuu Ha-Nocrim Matoušem Lévim.

Menclerové a Minajevovi se daří demaskovat lidskou povahu odhalením temného alter ega v každém z nás. Činí tak mnohdy komediálně a hravou formou, jež zesiluje hrůznost proměny třeba v případě výstupu dvou baletek tančících Labutí jezero. Nejdříve spolupracují, ale poté do sebe začnou různě vrážet, až se téměř zabijí. Stejný princip platí u literátů soupeřících o uvolněné místo po Berliozovi. Základní prvek inscenace představuje neustálé stírání rozdílů mezi realitou a fikcí. Nejzřetelnější je tento přístup v případě kostýmů Davida Janoška. U Wolandovy suity dotvářejí nadpozemský charakter a démoničnost postav. Řadová Moskvané postupem času stále více připomínají přízraky. Rozdíl mezi pozemským a nadpozemským se nepřetržitě relativizuje.

V hereckých projevech členů Wolandovy suity rozeznáme expresivitu výrazu v kombinaci s hravostí a virtuozitou. Nejblíže této poloze je Ondřej Brett. V roli Korovjeva neustále energicky diriguje téměř veškeré davové scény. Norbertu Lichému se daří zachytit Wolandovu nejednoznačnost spočívající v tom, že jej nemůžeme vnímat pouze negativně. Pavla Gajdošíková si velice zdatně poradila se zlomovou přeměnou v divoženku, díky níž může zachránit svého Mistra a podařilo se jí vystihnout pravý naturel Markétky, jež by kvůli záchraně Mistrova života neváhala otrávit kritika Latunského, a to ještě před svojí proměnou.

Divadlu Petra Bezruče a inscenátorům se podařilo elegantně vyrovnat s velmi náročnou strukturou Bulgakovova románu. Díky využití divadelního potenciálu textu a příhodné dramatizaci Kateřiny Menclerové umožňující přehledně nahlížet jednotlivé příběhy, vznikl prostor proniknout do nitra lidských duší skrze balancování na hraně mezi skutečným a fiktivním.

Aleš Kolařík

N_ROD_SOB_

Alternatívni scéna klubu Les nám v prvý festivalový večer, ako súčasť off programu, ponúkla inscenáciu Tomáše Vůjtku Po Sametu aneb tahle země není pro blbý. Vůjtek, veľmi aktívny dramatik a interný dramaturg divadla Komorní scéna Aréna, sa nám tu predstavil nielen ako autor textu a „kompilátor“ autentických výrokov rôznych českých politikov, no tiež ako režisér.

Scénické riešenie je značne jednoduché: päť stoličiek, stojan s mikrofónom, jedna televízia, na ktorú sa prenáša obraz z dvoch kamier, a polica so šanónmi, ktorým dominuje výrok N_ROD_SOB_, ktorého deformovanie a komolenie sa v českom divadle používa s pomerne veľkou obľubou (Národ sobě – nápis z Národního Divadla).

Postavy moderátorov (Stanislava Schupplerová a Jakub Chrobák) nás uvádzajú do deja tohoto priam „galavečera“, ktorý je však o poznanie estrádnejší, než by televízny divák mohol očakávať. Alebo vlastne ani nie? Sympaticky rozpačitá dvojica nám predstaví „smiešený Svatováclavský sbor“ v zložení „štyroch skutočných mužov“ (Jan Chudý, Vojtěch Lipina, Petr Sedláček a Jan Lefner) a jednej „dominantnej neskutočnej ženy“ (Kristýna Leichtová) a tak sa môže začať hon na voličov. Postavy nám striedavo predstavujú viacero téz, vystupujú jedna po druhej i zároveň, do toho sa občas objaví pieseň na spôsob kabaretu.

Tu treba podotknúť, že hudba bola inštrumentálne ako i zvukovo naozaj zručne uchopená; parafrázovala piesne z osemdesiatych rokov a niesla špecifický zvuk doby. O stupeň ďalej by ju však príjemne posunul bubeník s aspoň minimálnou zostavou či elektrickými bicími – drum machine (i keď ju ovláda človek) nemá cit pre dynamiku, zmeny a prechody.

Hudba do veľkej miery dynamizovala celú inscenáciu, tesne po úvode sa však začala vytrácať a čoraz viac sme boli svedkami repetitívnych výstupov politikov-spevákov, ktoré postupom času pôsobili retardujúco, nedynamicky a vlastne už i obsahovo vyprázdnené. Nepochybne kvitujem, že ako symbol prázdnych a neustále opakujúcich sa rečí politikov ide o trefný ťah réžie, otázkou však je, či sa tento princíp nevyčerpá príliš rýchlo na to, aby ho divák absorboval hodinu a pol bez pocitu nudy či otrávenosti.

Pomerne nevyužitým ostal princíp používania kamery. Tá by mohla na javisku byť efektívnejšia, ak by ukazovala niečo, čo divák voľným okom alebo v nepozornosti neuvidí. Tu sa nám prenos z dvoch kamier reguluje naozaj len na celok a občas detail práve vystupujúceho politika. Televíziu a kamery navyše obsluhuje „Vedoucí přenosového vozu, které ujel přenosový vůz“ (Monika Horsáková) ktorej znudený výraz je naozaj autentický – človek má až pocit, že sa v tomto prípade nudí postava i jej predstaviteľka – právom – a možno i divák.

Rovnako nie úplne pochopiteľné resp. produktívne využité mi prišli postavy Manžela a Manželky (Petr Peňkova a Soňa Zapletalová). Jednak šlo v ich prípade o zvláštnu a takmer bezideovú nadstavbu celého deja-nedeja, druhak sa zapájali z prvého radu, takže mnoho z ich akcii môže ostať pre väčšinu divákov úplne utopených.

Politické divadlo je dôležité, rovnako tak politická satira. Toto dielo Tomáše Vůjtku môžeme považovať za naozaj príjemné osvieženie a zakončenie prvého festivalového dňa. Na záver by som však rád ešte položil otázku – nebolo by zmysluplnejšie takúto inscenáciu, vytiahnuť z undergroundu na svetlo? Viem, že ide o „inscenaci se sarkastickým povzdechnutím nad tím, kam jsme to za 30 let od sametového listopadu dotáhli“, no v tomto prípade mám dojem

premrhaného potenciálu a cieľovky, ktorá by mohla byť omnoho širšou masou, a je potrebné ju šokovať a vytrhnúť z letargie aj takouto „fackou“.

Mário Drgoňa

Nenašli, rádcové moji

Národní divadlo moravskoslezské představilo první den Ostravaru inscenaci textu britského dramatika Johna Hodge Rádce v režii Janusze Klimszy. John Hodge, známý spíše než jako dramatik svou filmovou tvorbou (scénář ke kultovnímu snímku Trainspotting), vycházel při psaní hry ze dvou skutečných dějinných postav: Michaila Bulgakova a Josefa Stalina. Inspirován reálnými událostmi, které tyto dvě osoby svedly dohromady, napsal Hodge fikci, která ovšem vyrůstá právě z reálného kulturně-politického kontextu sovětského Ruska 30. let. Tak jako tomu bylo ve skutečnosti, i v Rádci začne Bulgakov psát hru o Stalinově mládí, a tak jako ve skutečnosti, také tato hra ho bude stát život.

Janusz Klimsza umísťuje Rádce do víceméně dobového časoprostoru rozkládajícího se na rozlehlé točně Myronova jeviště. Těžištěm scény je Bulgakovův pokoj plný skříní a kredencí, hustě vyskládaných vedle sebe, mezi nimiž se tyčí také manželská postel a vana obrácené nastojato. Bulgakov se ženou Jelenou tak spí vleže. Scéna se pokouší oprostit od realistického stylu a vytváří místo, na němž se nedá v klidu odpočívat, v němž se noční můry zjevují ve skříních a opět v nich náhodně mizí. Místo, ve kterém ožívají kostlivci ve skříní: Stalinovo Rusko. Bohužel fantaskní povaha scénografie není vyvážena v ostatních komponentech inscenace, Rádce jakožto celek je ke své škodě v prostředcích, které volí, velmi přímočarý a názorný: od kostýmů, jakými jsou například uklízečka výslechové místnosti se zástěrou od krve nebo Stalin s pumpkami v holínách, šedým knírem a všudypřítomnou fajfkou, až k hereckému a režijnímu ztvárnění.

Většina postav Rádce je uchopena takovým přibližně realistickým herectvím, které v několika případech kamsi uskočí (žoviální hopsající Stalin, když říká Bulgakovovi o podepsaných rozsudcích smrti, nebo doktor vrážející do léčeného Bulgakova pupkem, stylizovaný celý vyloženě komediálně). Klíčovou otázkou ale zůstává, kým tyto postavy jsou a co nám nabízejí? Vidíme je zobrazené velmi očekávatelně po vzoru textu, oddanou manželku Jelenou, zakomplexovaného vyšetřovatele NKVD, ale jsou to charakteristiky načrtnuté naprosto obecně, držící se celou dobu této jedné typové polohy, bez jakékoli výraznější interpretace. A nejproblematičtěji komplikace pochopitelně vyvstává u hlavních postav, u Bulgakova a Stalina.

Stalin Vladimíra Čapky objevující se z bočního portálu působí jako strýc, co právě vylezl na zápraží chalupy, aby si zabafal. Postava se jeví jako něco mezi karikaturou a pokusem o věrný model do muzea voskových figurín, chybí jí nápad, dynamika, a setkání s Bulgakovem, osudová událost, jež rozpohybuje všechny události navazující, je tak velmi mdlé, bez napětí. Také postava Bulgakova je problematická. Zatímco v celé první části pozorujeme utrápeného nešťastníka vláčeného systémem, po přestávce už Bulgakov náhle bodře plácá Stalina po hlavě a společně pracují na hře. Co Bulgakova ke spolupráci přesvědčilo a kde mi to jako divákovi uniklo? S chybějící výraznější interpretací jde ruku v ruce chybějící motivace postav, ale vedle toho také bohužel chybějící fantazie a chybějící rytmus. Rádce se tak ve dvou a čtvrt na točně trochu potácí odnikud nikam, utopený vzadu na jevišti, ne dost silný na to, aby doputoval do hlediště.

Eliška Raiterová

Odejděte prosím... hned

Hra Václava Havla *Odcházení* je dalším z jeho dramatických textov, ktorý veľmi jasne nadväzuje a odkazuje na tradíciu a princípy svetovej absurdnej dramatiky, ktorej emblémových predstaviteľov snáď dobre poznáme. Text sám o sebe má veľmi príjemný potenciál, priznám sa však, že ten sa podľa môjho názoru v prípade inscenácie NDM vytratil.

Havel text štrukturuje do piatich dejstiev, predpisuje prestávku na presnom mieste (čoho sa autori inscenácie držia) a celý dej hry, plný absurdných dialógov, je popretkávaný veľmi príjemnými reminiscenciami na Čechova a Shakespeara.

Napriek tomu že som si vedomý, že nemám kľúč k uchopeniu tohoto textu, s rovnako pokojným svedomím sa nebojím napísať, že som presvedčený, že takto by sa to robiť nemalo.

„Prosím herce, aby hráli pokiaľ možno civilne, prirodzene, bez groteskných gest či komických grimas, zkrátka aby se nepokoušeli učinit hru zábavnější tím, že se všelijak pitvoří. Děkuji.“, je výrok z Havlovej hry, ktorý interpretuje hlas vstupujúci do celého príbehu.

Na jednej strane ho môžeme vnímať naozaj ako ironizujúci a komický prvok, pričom sa prirodzene očakáva, že herci spočiatku „prehrávajú“. To však väčšina predstaviteľov v inscenácii NDM robí aj po tom, ako táto replika zaznie. Navyše som presvedčený o tom, že aj v momente, kedy by herci mali v úvode prehrávať, by mali k postavám a samotnému prehrávaniu pristupovať citlivejšie a civilnejšie a momenty prepálených gest a intonácií by sa mali objavovať zriedkavejšie. Rovnako rozpačito pôsobia všetky nahrávky Hlasu, ktorý do deja vstupuje – herci počas nich totiž niekedy ostanú v absolútnom štronz, inokedy sa kde-tu pohnú, inokedy na nahrávku reagujú.

Rovnako, ako pri inscenácii *Král umírá*, si teda myslím, že nedošlo k dostatočnej explikácii zo strany režijno-dramaturgického tandemu, pričom zjavne absentuje i zámer prostredníctvom inscenácie textu niečo odovzdať, povedať. Myšlienky a témy, ktoré razil v texte Havel, stali sa mdlými a zahodenými; utopili sa v nudných situáciách a prázdnych charakteroch bez vnútornej či vonkajškej motivácie s relatívne výraznou, no s vcelku zbytočnou pohybovou štylizáciou, čomu nepomáhala ani výtvarná zložka celku. Scénografia sama neponúka absolútne nič, kostýmy pôsobia ako zvláštny zlepenec second-handu, gýču a nevksu.

Zvuková zložka vo mne tiež zanechala veľmi rozpačitý dojem. Pokiaľ už raz hudbu reprodukuje, bolo by možno na mieste sa vyhnúť kontextuálne nepochopiteľným výstupom dvoch mužov, imitujúcich zvuky búrky. Je nad slnko jasné, že je zámerom réžie absurditu prehĺbiť práve týmto princípom, ako mi však ktosi kedysi kdesi (najpravdepodobnejšie jeden z pedagógov na VŠMU) povedal (a teraz budem parafrázovať), absurdná dráma je absurdná, ak sa hrá na vážno a nesnaží sa byť absurdnou.

Mário Drgoňa

Po sametu

Není žádným překvapením, že v souvislosti s třicetiletým výročím Sametové revoluce proběhla i na Ost-ra-varu inscenace na toto téma. Absintový klub Les uvedl v rámci off-programu inscenaci Po sametu aneb Tahle země není pro blbý v režii Tomáše Vůjtky, který je i jejím autorem. Premiéra proběhla teprve 15. listopadu při projektu sametOVA, takže se jedná o novou a aktuální věc.

Tato satira na politickou situaci nejen před revolucí, během ní, ale i po revoluci provede diváka celými třiceti lety až po aktuální politickou situaci. Divákovi je tedy umožněno zavzpomínat si trochu originálnější způsobem na události před třiceti lety, a zároveň, což je i hlavním cílem, se nad nimi zamyslet. K čemu to vlastně bylo? Co to vlastně oslavujeme a proč? Máme se nakonec teď líp? Takové tematické otázky si může položit každý po zhlédnutí této nespoutané satiry.

Na scéně účinkují členové Svatováclavského sboru: čtyři skuteční muži a jedna dominantní neskutečná žena, výstupy komentují dva moderátoři. Jejich promluvy a citace angažovaných osob z novin nebo různých politických událostí zhodnocují, zpochybňují a kritizují Sametovou revoluci a události po ní. Nejedná se pouze o jakési střídavé stand-upy, ale také o zpívané výstupy, jejichž autorem je také Vůjtek a jsou doprovázeny živou hudbou. Těmi se postavy snaží nezdolně prosadit své názory, což se hereckými výkony opravdu povedlo, hlavně co se týče nadsázky a satirické nálady.

Pro někoho, kdo revoluci zažil je pak inscenace skvělým ohlédnutím do minulosti a návodem ke kritickému uvažování nad ní. Pro mladší generaci je spíš takovým návodem k zamyšlení se nad tím, co nás o revoluci učí nebo co nám o ní říkají.

Šárka Beníčková

Přežili jsme, můžeme začít znovu

Výnosné místo ruského satirika Alexandra N. Ostrovského nepatří k příliš uváděným hrám, avšak nabízí střet oportunistického, bezskrupulózního přístupu k životu předznamenávající tvrdý pád s morálně ušlechtilým životem paradoxně plným různých překážek znesnadňujících žití. Ostrovského hru přeložil a úpravami třetího dějství i závěru hry aktualizoval Tomáš Vůjtek. Umožnil rozehrát ostrou satiru namířenou proti všem prospěchářům využívajících svého postavení, na nichž parazitují bezcharakterní figurky shrbené až k zemi, aby se postupně prodraly na vrchol.

První překážka realizovat satirickou sondu naší společnosti skrze Vůjtkovu úpravu spočívá v rozlehlosti hracího prostoru. Scénograf Milan David v úvodní scéně ve vstupním salónu pracuje s téměř celou hloubkou a šířkou jeviště. Nejspíše naznačuje majetek, snad i postavení Višněvského. Pokud jde o záměr, tak viditelně znesnadňuje hereckou akci a oslabuje souhru.

Součástí Vůjtkovy aktualizace textu jsou písně inspirované normalizačními šansony i tvorbou 80. let. Opět se jedná o nedotažení nejspíše dobře myšleného způsobu jakým propojit dějství. Písně sice mohou odrážet témata hry, o nichž se má hrát, ale s děním na jevišti příliš neladí. Působí poněkud destruktivně jako pouhý podkres proměn scény.

Netřeba dodávat, že příliš rozsáhlý prostor oslabuje tempo hry prakticky až do přestávky, s čímž souvisí i druhá, mnohem výraznější překážka. Přílišná rozvleklost dialogů, jež však pouze neustále recyklují základní témata vyjádřená rozdíly mezi Višněvským a Žadovem. Řešení znamená zredukování prvních tří dějství, což by mohlo vést k zřetelnějšímu vývoji postav.

Určitým, ač nedokončeným, vývojem projdou v podstatě pouze Žadov Roberta Finty a Bělogubov Marka Cisovského. Cisovský dokázal alespoň naznačit kariérní vzestup a s ním spojenou charakterní proměnu podlézavého nedovzdělaného úředníka Bělogubova, jenž se vyšplhá po zádech svého nadřízeného Jusova. Žadovův životní princip nezávislosti na systému odhalíme ve druhé části, kdy obsluhuje Bělogubova v restauraci. Cisovský předvádí Bělogubovo sebevědomí nově získané společně s postavením, zatímco Fintův Žadov odolávající neustálým provokacím dělá svou práci.

Morální zkouška Žadova v závěru je třetí překážkou, protože mnohdy díky nedbalému vývoji postav působí nahodile a nemá očekávaný význam. Žadov díky čistému citu podlehe své umanuté ženě. Nakonec prosí Višněvského o výnosné místo. Paradoxně přijde ve chvíli, kdy na Višněvského doléhají existenciální problémy díky podvodům. Jeho pád s sebou může strhnout i všechny na něj navázané postavy. Fintův Žadov přemáhá neustále svůj nesouhlas s podlézáním Višněvskému, ale nakonec vytrvá. Višněvský umírá. Tím jsou všichni zachráněni a nabízí se říci, že mohou začít znovu.

Ono by skutečně chtělo začít od začátku. Inscenaci Národního divadla moravskoslezského se zejména díky několika zmíněným překážkám nedaří využít potenciál Ostrovského celospolečenské satiry. Jde o základní konflikt mezi tím, zda se jedinec rozhodne být součástí zavedeného systému a užívat jeho výhod i za cenu ztráty důstojnosti či vydrží, žije navzdory pokroucené společnosti a má čisté svědomí. Kvůli problémům v dramaturgicko-režijní koncepci se nedaří zahrát satiru konfrontující diváka. Ostrovské hře by spíše slušel menší prostor umožňující propracovanější práci s postavami i revize textu v prvních třech dějstvích.

Příjem(né)

Hra Jiřího Dienstbiera Příjem volně nadvazuje na hru Václava Havla Audience, která zachytává absurdný příběh intelektuála Vaňka (alterego Václava Havla), núteného pracovať v pivovare. Tam sa stretáva s postavou Sládka, svojho nadriadeného, nie príliš inteligentného človeka, ktorý ale disponuje mocou. Dej sa odohráva v Sládkovej kancelárii. Príbeh Dienstbierovej jednoaktovky zachytáva stretnutie rovnakých postáv, no v prostredí kriminálu, kam sa obaja dostali. Vzhľadom na to, že mi chýbal kontext pôvodného textu a nemám znalosť niektorých historických súvislostí, či spomenutých osôb, necítim kompetenciu pre kritické hodnotenie prezentovaného diela. Môžem však s určitosťou potvrdiť, že výber scénického čítania, ako kľúču k spracovaniu tejto hry, je skvelou voľbou. Formálne v tom prípade nie je čo riešiť, text je funkčný, vďaka kontrastu hlavných postáv je automaticky prítomná dynamika, aj napätie. Veľmi mi imponuje to, že javiskový tvar je podriadený textu, čím odpadá herecká exhibícia. Herec je nositeľom informácie, o postave, téme, myšlienkovom pochode.

Scéna Michala Spratka je zložená z dobových reálií, dominuje jej stôl, za ktorým po celý čas sedia a konverzujú hlavné postavy, kostýmy tiež podliehajú dobe, v ktorej sa dej odohráva. Zhrnuté a podčiarknuté - každá zložka je skrátka len tým, čím je.

Posledným postrehom je vycítenie cieľovej skupiny tejto inscenácie. V prípade tohto konkrétneho predstavenia si myslím, že to bola skupina divadelných kritikov, zväčša staršej generácie, ktorí tvorili veľkú časť diváckeho ansámblu. Svojou prítomnosťou a reakciami vnášali do priestoru veľmi príjemnú a autentickú kulisu, ich vkladom bola životná skúsenosť, vzhľadom na to, že žili tému Dienstbierovho textu v reálnom čase a možno viac-menej aj na vlastnej koži.

Hana Launerová

Příliš opilí a víc už nic

Opilí v režii Lukáše Brutovského uvedení třetí festivalový den v Divadle 12 ukázali jednu zásadní věc: sílu Vyrypajeva textu, který zní, i když se s ním „mnoho nenadělá.“ Hra ruského autora Ivana Vyrypajeva vychází z jednoduché premisy, že opilí lidé říkají ta největší moudra. Nejbytotnější pravdy a nejintimnější sdělení tak padají z postav státých alkoholem jakoby mimochodem, nečekaně se vynořují ze špatně artikulujících úst a v čím zoufalejším stavu se nešťastníci ocitají, tím více objevují.

Tento princip je pro inscenování pochopitelně velice nebezpečný a zrádný. Hrát opilce není pro každého herce jednoduchý úkol, natož hrát ho po celou dobu trvání inscenace. A to se ukázalo i u Opilých Národního divadla moravskoslezského. Všechna čtrnáct postav skutečně celou dobu hraje opilé, těžkopádně se potácí po scéně, padají jeden přes druhého, strhávají se na zem, mhouří víčka, přežvykují slova v ústech, kymácejí se ze strany na stranu, zkrátka předvádí veškeré potřebné znaky k rozpoznání člověka silně opojeného alkoholem. Některým se to daří více (David Viktora v roli Karla, Ondřej Malý jako Max), jiným méně (Sára Erlebachová jako Marta, Petr Houska coby Gustav, Vít Roleček v roli Mathiase, Robert Finta jako Gabriel nebo Anna Polcrová v roli Rózy). Většina hereckých výkonů se však zbytečně drží v této jedné poloze po celou dobu a působí teatrálně, nedůvěryhodně, příkládajíc exaltovaný důraz na promluvy, jejichž síla tkví ve své „mimochodnosti“ (například Markovo „Kdo se nebojí onemocnět tou posranou rakovinou, ať udělá krok vpřed,“ v inscenaci pateticky a naléhavě recitované do diváků).

Rozvržení hracího prostoru je příjemně jednoduché, na židlích v půlkruhu sedí herci, kteří po odehrání své scény uprostřed ostatních z jeviště odchází. Ztrácí se tak postupně v tmavé noci, během níž se celý příběh odehrává, aby se poté v druhé polovině všichni opět postupně navrátili a židle obsadili. Jediným scénografickým elementem na scéně je přitom kulatá svítící lampa, možná Měsíc, možná Bůh, který nad nimi bdí a který jejich ústy promlouvá.

Ačkoliv je mi tato skromná inscenační podoba sympatická, Opilí mě z hlediska režie a herectví nepřesvědčili. Nevím, jaké postavy Brutovského Opilí jsou, a co jejich ústy říká on. V průběhu představení jsem se několikrát přistihla, jak přestávám sledovat dění na scéně a pouze poslouchám Vyrypajevův text. Ten totiž skutečně odvrací pozornost od hereckých výkonů a strhává ji k sobě, promlouvá k nám naléhavě o pravdě, štěstí, svobodě, přetvářce, násilí, obětování, upřímnosti, lži, egoismu, o smyslu lidského bytí spočívajícím v mezilidském kontaktu, v lásce. Představení se tak pro mě stalo spíše rekonstrukcí čtenářského zážitku a tato vzpomínka byla bohužel intenzivnější než představení samotné.

PS: Nedá mi to a doplním k zamyšlení genderový postřeh, který vzešel z úzkého debatního kroužku po konci představení, a který, ač pro mě nebyl při sledování klíčový, není opomenutelný. Je jím skutečnost, že všechna moudra zazní u Vyrypajeva z úst mužů (Mark, Lawrence, Gustav, Max), zatímco ženy jejich pokání a mesianismu pouze přihlíží. Je pravda, že v inscenaci bylo toto zdání podpořeno téměř výlučně plošným zobrazením žen jakožto hloupých zoufalých nán, oblečených i vystupujících velmi vulgárně.

Eliška Raiterová

Slibný odrazový můstek NDM

Havlův text *Odcházení* asi netřeba dlouho představovat, ve známost vstoupil i díky autorovu stejnojmennému filmovému režijnímu debutu z roku 2011, k čemuž se ještě později vrátím. Kancléř Rieger, který skončil ve své funkci, se chystá na slavné reflektování své politické kariéry, ale záhy se ukáže, že každý je nahraditelný a Rieger si žádný pomník vystavět nedokázal. Jediné informace o něm, které někoho zajímají, jsou pomluvy a drby v bulvárním deníku *Fuj!* Pro *Odcházení* jsou symptomatické aluze na Čechovův *Višňový sad* a Shakespearova *Krále Leara* nebo *Hamleta*.

Inscenace Národního divadla moravskoslezského v režii Vojtěcha Štěpánka pojímá text poctivě, tzn. že každý herec ví, koho hraje, střídají větší míru stylizace s civilním herectvím, ovšem trochu nahodile bez nějakého zřejmého klíče. Komicky to funguje, když se do inscenace zapojuje Hlas z reproduktorů, který je hlasem alter ega autora dramatu, který svými režijními připomínkami a poznámkami ohledně samotného vzniku textu představení koriguje nebo vtipně glosuje. (V zhlédnuté inscenaci se ozývá hlas režiséra, ale v mnoha jiných inscenacích byla použita přímo nahrávka hlasu Václava Havla). Několikrát slyšíme, že by herci neměli přehrávat a přehnaně stylizovat, snažit se o nadbytečné komediální výstupy a nadsázky. Přirozeně si přeje, aby především nechali vyznít samotný text. Jenže temporytmus inscenace je v první polovině poněkud zdoluhavý, což sám Hlas zmiňuje jako záměr, aby divák pak o to více ocenil, až se akce rozjede. Pozornost je ale skutečně velmi těžké udržet. Nechat herce unést tuto tíhu rozvleklejší expozice je dost složitý úkol a bohužel ne všichni ho zvládají. Naplnit „čechovovský podtext“, kdy se na scéně nic moc neděje, ale přesto se divák dokáže soustředit, vyžaduje velmi silné herecké charisma, které i bez velké hyperbolizace a extravagantních kousků dokáže s divákem komunikovat. Velmi vkusně se do těchto poloh trefila Veronika Forejtová jako starostlivá, ale trochu přepečlivělá a zmatená Riegrova matka, hejskovský novinář Jack Petra Housky spolu s fotografem Bobem v podání Roberta Finty a Osvald (vlastně Čechovův *Firs*), kterého vystihl Vladimír Čapka. Myslím, že i přes dramatikův záměr by si režijně-dramaturgický tým mohl dovolit první polovinu proškrtat a trochu zrychlit, obávám se ale, že jim v tom bránili vlastníci autorských práv.

Havlův zveřejněný záměr nadchnout diváka skrze pomalejší první polovinu pro akčnější druhou část se ale (tedy na úkor té unavenější části před přestávkou) vyvedl. Svůj podíl na tom mají zejména častější czizující komentáře Hlasu, u nichž je zajímavé, že na ně herci, potažmo postavy divadla na divadle nereagují vždy stejně a princip tak vydrží funkční delší dobu, i když se častěji opakuje. Jednou postavy jen čekají, než se Hlas vymluví, aby se dál mohly věnovat svému jevištnímu životu, jindy tuhnou ve štronzu, což vytváří dojem, že Hlas má moc hru úplně stopnout, a v jiný moment se zase třeba pohybují pomaleji, jako by jejich jednání zrovna v reálném čase vznikalo z pera autora. Komentář o využití prázdné scény, kdy už všechny postavy jeviště opustily a Hlas komentuje, jak na nastalou situaci většinou divák v různých fázích reaguje, trochu shazuje fakt, že si tvůrci netroufli nechat diváka si oněmi fázemi skutečně projít, ale osvětlili mu je dopředu, čímž mu de facto zabránili, aby si je reálně poctivě zakusil.

Působivým obrazem je scéna nazvaná „balábile“, kdy postavy v jakémsi nadpřirozeném transu ve velmi podařené pohybové stylizaci tančí. Rozhýbou celý prostor, který jim scénografie skýtá. Dvojměrný dům s okenicemi a vraty se otevře jak adventní kalendář, v jehož okýnkách i před ním sledujeme hemžení postav. Pohyb je tak rozvrstven nejen horizontálně ale díky vyšším patrům zmíněného domu i vertikálně. Druhá polovina už podařeně „šlape“ a

roztáčí se koloběh výměny politických funkcionářů a všechna naznačená témata spějí k uzavření svého oblouku. Režisér se spolu s herci pouští do větší nadsázky, která nevyznívá trapně, ale přesně balancuje na pomezí ironie a vážnosti. Humorem se nešetří, přesto každá z postav úspěšně dohrává své téma, ať už zhrzené dlouholeté partnerky, zapomenutého sluhy, věrné milující dcer, oportunistického poradce, nebo Riegrova nástupce politika-lobbisty Kleina, který nenásilně upozorňuje na vložené satirické paralely s osobností bývalého prezidenta a Havlova nástupce Václava Klause. Hlavní postava ztvárněná Janem Fišarem se již v úvodu vzdaluje od předlohy, která líčí Riegera jako silného, charismatického politika, který se snaží s noblesou uzavřít svou kariéru, směrem k hodnému dědečkovi, který už od začátku svým vystupováním předjímá, co jej na konci čeká.

Vskutku pozoruhodná je ale nápadná podobnost s již zmíněným filmem, která je podpořena jak kostýmy, tak i typovým obsazením herců, kteří si jsou nezdárka podobní s filmovými protagonisty. Tvůrci inscenace v tomto ohledu vlastně nenabízejí nový pohled na Havlovo poslední drama, místo něj divákovi předkládají solidní adaptaci filmového zpracování. Což rozhodně není málo. Citlivá nepřiliš invazivní režie, kvalitní (byť ne strhující a mírně nevyrovnané) herecké výkony, příjemná scénografie a ku konci se zlepšující temporytmus se skládají ve slibnou inscenaci, od které by se směřování ostravského národního divadla mohlo dále odrazit. Odcházení repertoáru Národního divadla moravskoslezského sluší a z porovnání se zbylými dvěma inscenacemi uváděných na jeho velkých jevištích, které jsme v rámci Ostravaru měli možnost vidět, vychází jako jasný vítěz.

Veronika Švecová

Transky, body vteřiny alebo ľudia dokážu byť naozaj zlí

Vzhľadom na to, že som vedúcim divadelnej rubriky v kultúrno-spoločenskom angažovanom mesačníku pod názvom Kapitál (slovenská obdoba českej A2), dovoľm si v nasledovnom blogu do veľkej miery citovať môj článok, ktorý sa venuje práve inscenácii Transky, body, vteřiny. Moje postoje k danej inscenácii sa totiž ani po tejto live previerke (keďže článok som písal na základe video záznamu) nezmenili a navyše by som čitateľom blogu Ostravaru rád sprostredkoval aj odpovede Tomáša Dianišku, ktoré mi kvôli článku ochotne poskytol.

Nie je zvykom, aspoň v našich geografických súradniciach, že by divadlo zobrazovalo športový svet. Navyše je dôležité si uvedomiť, že sa k týmto dvom „disciplínam“ často pristupuje ako k protipólnym súčasťam kultúry.

Divadlu Petra Bezruče sa však podarilo divadlo a šport veľmi umne skĺbiť. Transky, body, vteřiny Tomáša Dianišku je inscenáciou spoločensky veľmi aktuálnou. Korene príbehu, ktorý inscenácia sprostredkúva, pritom siahajú až do roku 1913. Ale nielen tam nás autor zavedie. V úvode sme svedkami scény, kde Zdena Koubková (ktorú skvelo stvárňuje Jakub Burýšek) začína rozhovor so žurnalistkou a autorkou (Markéta Matulová), ktorá predstavuje Lídu Merlínovú (pseudonym Ludmily Pecháčkovej – autorky knihy Zdenin světový rekord). Ide o román, ktorého titul zdanlivo oslavuje úspechy Zdeny Koubkové; v jej živote ale spôsobil zásadný zlom. Po vydaní knihy Koubková oznámila, že z existenčných a študijných dôvodov nebude pokračovať v atletickej kariére. V skutočnosti sa zmietala v čoraz intenzívnejšom boji o vlastnú identitu.

V inscenácii autor použil princíp interview, aby mohol retrospektívne rozprávať príbeh protagonistky. Tu je dôležité zdôrazniť, že táto voľba celkovému výsledku veľmi svedčí z hľadiska dynamiky deja; je však škoda, že sa v jednom momente princíp striedania miesta a času vytráca a tak je celok ochudobnený o tempo a vyššie spomínanú, pôvodne dobre „našliapnutú“ dynamiku.

Dianiška však napomáha dotvoriť atmosféru aj fabulovanými situáciami: zborový spev – kde jej preskakuje hlas – či futbal, v ktorom neustále poráža spolužiakov a oni ju za to šikanujú. Vidíme jej neschopnosť nadviazať vzťah s mužmi, neustále narastajúcu rivalitu a posmievačné či pochybovačné urážky a narážky na jej sexuálnu orientáciu či identitu zo strany laickej i profesionálnej športovej verejnosti.

Tvorcovia nám sprostredkujú život Zdeny Koubkovej do momentu, kedy zistí, že je mužom. Nedozieme sa už, ako jeho život pokračoval. (Po operácii okamžite odovzdal všetky ocenenia a vyhlásil, že rekordwoman už nejestvuje. Keď sa vrátil do Prahy, zložil maturitnú skúšku, oženil sa, presťahoval na Zahradní město a zamestnal sa ako úradník. Ale na šport definitívne nezanevrel; so svojím bratom Jaroslavom sa aktívne venoval ragby.)

Dôležité je, že autor pri scénickom stvárnení nezabudol na dobový kontext a veľmi zručne ho v inscenácii akcentoval nielen dôrazom na scénografickú a kostýmovú zložku, ale aj v rovine textu a v akcii – viac ráz je tu dokumentovaný dobový, nie príliš pozitívny postoj k ženám, no tiež viaceré narážky na vzostup Hitlera, koniec éry Masaryka a podobne. Dianiška nevytvoril javiskovú tragédiu, no s použitím princípu hyperboly, čiastočnej fabulácie vychádzajúcej z faktov a adekvátneho množstva humoru a grotesky sa mu podarilo vytvoriť lákavé dielo, ktoré je zaujímavé formálne i obsahovo.

Prečo sa však Tomáš Dianiška rozhodol dostať do povedomia prostredníctvom divadla práve príbeh Zdeňka Koubka a ako ho vôbec objavil? Jeho odpoveď nám prezradí, že za vznikom jedného „špílu“ vôbec nemusí byť alchýmia, no rozhodnúť môže aj náhoda plynúca z bezvýchodiskovej situácie.

„Bezruči ma už urgovali, nech im pošlem titul a anotáciu a ja som stále nemal žiaden nápad. V kníhkupectve som ale náhodou objavil novinku od Pavla Kovára – Příběh české rekordwoman a na obálke sa písalo niečo ako: zákulisí největšího skandálu První republiky. Hneď som vycítil potenciál námetu. Hľadanie vlastnej sexuality predsa ponúka dramatické situácie ako hrom. Do toho tridsiate roky, keď sa o týchto veciach vôbec nehovorilo. Zmietaný hlavný hrdina na pozadí veľkých dejín. To je predsa učebnicový príklad dobrého príbehu. Niečo medzi československým Forrestom Gumpom a Chlapci neplačú. Zavolať som do divadla, že to bude o transsexuáloch, bez toho aby som vedel, čo ten termín presne znamená. Kúpil som tú knihu, nechal ju ležať rok v kúte a do poslednej chvíle prokrastinoval.“

Z divadelného hľadiska je obsadenie v tomto prípade kapitolou vzbudzujúcou zvedavosť a otázky. Podľa Dianišku síce chvíľu vo vzduchu visela možnosť, že by Zdenu hrali dvaja herci – muž i žena, no nakoniec nechcel hlavnému predstaviteľovi uľahčiť výkon o päťdesiat percent. Okrem toho tvrdí, že Zdenu hrá muž, pretože Zdena mužom bola. To ale divák na začiatku nevie, iba tuší, keďže Zdeněk bol intersexuál. Zámena pohlavia hercov na javisku je podľa jeho vlastných slov vždy trošku provokatívna a bizarná, ale zároveň veľmi vďačná. „Museli sme dávať bacha, aby to neskĺzlo do bulvárnej komédie. Aby to Jakub Burýšek hral krehko a jemne. Kubo má pre tú postavu výborné fyzické predpoklady. Ideálne by bolo, keby diváci zo začiatku nevedeli, či ide o herca alebo herečku.“

A čo povie Tomáš Dianiška, keď sa ho opýtate, kto podľa neho bol Zdeněk Koubek?

„Muž, ktorý sa narodil v zlom tele a hlavne v zlom čase. Cez jeho ťažký osud môžeme v roku 2019 vnímať, ako sa máme dobre. Že naše problémy sú často banálne a žijeme v relatívne tolerantnej spoločnosti. Pripomína nám, že sa máme fajn. Zároveň však Zdena žila v tridsiatych rokoch minulého storočia a naša súčasnosť sa tej minulej začína dosť nebezpečne podobať. Zdenin príbeh sa nás snaží varovať. Nenávisť a strach z neznámeho sú bohužiaľ večné.“

Na záver by som ešte nesmierne rád vyzdvihol všetky herecké výkony, ktoré dokazujú výbornú ansámblovitosť súboru DPB, ako aj vysoké diespozície všetkých členov súboru.

Mário Drgoňa

V neutrální zóně

Inscenace Rádce Národního divadla moravskoslezského nabízí divákovi příběh o předním sovětském spisovateli Michailu Bulgakovovi (František Strnad), který dostane za úkol napsat oslavné drama o mladém Stalinovi. Bulgakov s úkolem nesouhlasí, ale nemá na výběr a brzy se dostává do pevných pout režimu. Situaci následně komplikuje sám Stalin (Vladimír Čapka), který se rozhodne Bulgakovovi pomoci s psaním dramatu a vymění si role. Stalin se stává dramatikem a Bulgakov rozhoduje o chodu státu.

Předloha Johna Hodgga je příběhem o muži, který ve svém životě prochází velkým psychickým přerodem, získává nové perspektivy a zkušenosti, a to nejen na základě snových konverzací s nenáviděným diktátorem. Pod tlakem doby prožívá vnitřní morální dramata a zjišťuje, že svět není tak černobílý.

Zajímavým, i když ne zcela dořečeným, tématem inscenace pro mě bylo právě Bulgakovo poznávání. Po výměně rolí začínal rozhodovat o státnických věcech za Stalina, jenž byl zabrán do psaní hry. Musel se vžít do role muže, který rozhoduje o osudech mnoha lidí, aniž by se s nimi na živo konfrontoval, a nést za svá rozhodnutí následky. Bohužel je ale Stalin v inscenaci postavou velmi neutrální a zůstává pouze známou ikonou s vhodným kontextem doby. Samotné téma výměny Stalina a Bulgakova tedy shledávám pro dnešní společnost spíše neaktuálním. Stalin ani Bulgakov nemají přímou spojitost s českým národem a i po větším zobecnění tématu na nadvládu režimu a postupnou deformaci zúčastněných, jinak nenacházím mnoho styčných bodů.

Ač jde o fantaskní komedii, je pojata velmi realisticky scénou počínaje a herectvím konče. Pouze v některých momentech její scénické provedení odkazuje k jejímu podtitulu groteskní. Děje se tak například ve chvílích, kdy postavy přicházejí nebo se schovávají ve skříních na jevišti nebo ve scéně, kdy lékař z pláště vytáhne velkou plastovou injekční stříkačku a „dává“ injekci pacientovi. I stylizace herectví je zde zvláště rozpolcená. Herci většinou hrají značně realisticky a způsob jejich hraní se nemění ani ve snových scénách, ve kterých se Bulgakov setkává se Stalinem. V inscenaci to totiž kvůli tomu chvílemi vypadá tak, že Stalin nebyl pouze výplodem Bulgakovovy mysli a doopravdy se spojil se spisovatelem, aby mu dal cennou lekci.

V inscenaci se hojně využívá točny, na které jsou rozmístěna jednotlivá dějiště. Nejčastějším dějištěm inscenace je Bulgakovův byt, který tvoří místnost, která je první půlce představení zaplněna na sobě naskládaným zašlým nábytkem, především skříněmi a židlemi. Prostor působí velmi neuspořádaným téměř až převráceným dojmem, kovová vana a manželská postel jsou postaveny kolmo k podlaze a herci je v první půli využívají ve stoje. Rozmístění skříní a ostatního nábytku může být metaforou psychicky rozpolcené mysli Bulgakova, kterému je ještě kromě toho diagnostikována nevyléčitelná nemoc. Když se jeho zdravotní stav zlepšuje, pomalu se mění i prostor jeho bytu. Ve druhé půlce inscenace je místnost uklizena a uspořádána jako klasický obývací pokoj. Dalším dějištěm inscenace je prázdná místnost pro vyšetřovatele NKVD, kam několikrát Bulgakova dovedou a vyslyší. Poslední prostor na točně tvoří spletité schodiště, které nikam nevede, a v inscenaci není téměř vůbec využito. Působí spíše dojmem, že se zbylé místo na točně muselo zaplnit. V mnoha případech je i točna spíše rušivá a změny scén se zdají být až zbytečné. V předním plánu jeviště se podélně táhnout koleje, pomyslné hranice mezi reálným a fantaskním světem.

První půlka inscenace působí jako dlouhý úvod bez gradace, ve druhé se dramatická až nelogicky prudce zvedá. Jako by se tvůrci snažili „dohnat ztracený čas“ emočně vypjatým herectvím, což ale ve výsledku působí spíše přemrštěně a vyumělkovaně. I hlavní postava Bulgakov projde rychlou změnou charakteru, kterou nelze téměř postřehnout. V první půli inscenace vehementně odmítá hru psát, po přestávce je však najednou mnohem svolnější a hra za pomoci Stalina vzniká velmi rychle. Kdy se tato proměna v postavě udála, už se ale nedozvíme.

Kateřina Vaněčková

Vyložím nákup z Lidl-u a pôjdem s Hedou do Ikea

Divadlo Petra Bezruče uviedlo hru Heda Gablerová, s podtitulom - teorie dospelosti. Ide o autorskú parafrázu Anny Saavedry na Ibsenov text. Keďže som pôvodnú hru nečítala, nemôžem zhodnotiť, koľko z autora vo výslednom kuse zostalo, avšak parafráza bola silne citeľná. Už v nadpise spomínané dva obchodné reťazce v kombinácii s podtitulom determinujú inscenačný kľúč zvolený inscenačným tímom. Kvantita možností, konzumný život v monogamnom vzťahu, minulosť, ktorá sa vracia a budí výčitky svedomia, rozhodnutia, ktoré oľutujeme, slabá vôľa, silná vôľa, záväzok, zodpovednosť, nuda. Zároveň, akcentovaná pasívna agresia žien voči ženám. Boj o hierarchiu, pozíciu vo vzťahu, dominanciu. Nad všetkým akosi ale stále dominuje nuda. Sme strašne ďaleko od detských ihrísk, každé rozhodnutie má príšerne veľkú váhu a dopad.

Vyzdvihujem zvolenú cestu choreografie v scéne Eilertovho zvädzania Hedy a jej odmietania, ktorá napriek tomu, že sa spolu so scénou Hedinej predstavy o vražde všetkých postáv, úplne vymyká nastavenej poetike, trefne vypovedá o vzťahu a stave charakterov, jasná akcia, jasný odkaz.

Na scéne dominuje po celý čas obrovská kartónová škatuľa, ktorej rozuzlenie je nakoniec mimoriadnym sklamaním. Nielen, že sa odhalením jej obsahu nijako nezavrší oblúk postavy, či inscenácie, ale v konečnom dôsledku aj ona samotná úplne stráca zmysel, a len potvrdzuje divákovi, že nemá v predstavení hľadať a lúštiť symboly. Jediným, v mojich očiach, funkčným symbolom je niekoľko krát opakovaná Ikea, ktorá môže byť v kontexte, ktorý naznačuje podtitul, symbolom dospeláckeho stereotypu, do ktorého sa dostávame spolu s akceptovaním dospelosti ako takej.

Celkovo mám pocit, že sa inscenácia zasekla niekde na pol ceste. Ako u spracovania vypovedajúcich vrstiev, tak po vizuálnej stránke, úprave či tlmočení textu. Nie je pre mňa teda potrebné ďalej rozoberať jednotlivé zložky, či ideové intencie.

Na záver pripájam aspoň osobnú interpretáciu, ktorú mi zhliadnutý kus s tým, čo ho tvorilo, ponúkol:

Ikea. Švédsko. Katalóg. Lidl. Nemecko. Správna voľba. Heda Gablerová. Nórsko. Život.

Hana Launerová

Vyrypajev alebo ako by sme sa mali prepiť do triezvosti

Inscenácia *Opití v Dvanáctce* sa vyznačuje komornosťou, k čomu ju akosi predurčuje už sám divadelný priestor. Scénu tvorí štrnásť stoličiek, na ktorých sedia herci a lampa v tvare gule umiestnená v strede. Herci vstupujú do dialógov zo svojich miest, z pozície sledujúcich (princíp sedíme – súdime), do pozície sledovaných, výstupy sa dejú bez použitia akýchkoľvek rekvizít, čím prirodzene odpadá zvyčajne vždy prítomný balast a rozptyľujúce elementy. Text sa teda stáva obnaženým a hracie pole, na ktorom sa rozohrávajú jeho významy a vrstvy, je čisté.

Herecká štylizácia je tvorená z fyzických a psychických prejavov opitosti, ako už vyplýva z názvu. Stav opitosti upravuje myšlienkové pochody tak, že sa nám v jednom momente javí všetko úplne jasné a o sekundu na to až zúfalo fatálne. Touto ambivalenciou vzniká prirodzená dynamika. Tiež rozhodnutia a riešenia, ktoré robíme a nachádzame sa vymykajú triezvej logike, prinášajú absurdnosť a humor. Noc a opitosť nám vytvára ideálne dané okolnosti na to, priznať si, čo by sme inokedy nepriznali, urobiť to, na čo by sme nemali normálne odvahy. Tiež sme ale často nútení sa vystavovať konfrontáciám, ktoré nečakáme, a na ktoré nie sme pripravení. Tma robí všetko znesiteľnejším a vymedzeným, alkohol zbúra osobné i spoločenské konvencie. Ku všetkým týmto inscenačne výhodným atribútom danej okolnosti ale treba pristupovať paradoxne triezvo a s citom. Brutovského *Opití* balansujú na hrane, prechádzajú rôznymi štádiami, od veľkej zábavy, cez mizériu, až po skoro rannú únavu materiálu. Dramaturgicky veľmi funkčným ťahom bolo v mojich očiach rozhodnutie dopriať postavám náhle vytriezvenie v momentoch akéhosi osobného precitnutia, uvedomenia si novej skutočnosti. V prvej polovici boli tieto zvraty vo výstupoch mimoriadne funkčné a dodávali autenticitu vypovedanému textu. Prestávka v prípade tejto inscenácie nebola podľa mňa šťastným riešením. Budovaný vzťah medzi postavami a divákmi skrehol, uveriteľnosť stavu, do ktorého sme sa spolu s hercami ponárali sa oslabila. Druhá polovica tak navyše zvolenou schémou postupného navracania postáv, ich vzájomného varírovania (ktorého vnútorný mechanizmus je vskutku majstrovsky vypracovaný) a rozuzlovania vzťahov, strácala temporytmus, držal ju hlavne dobre napísaný text.

Chcela by som vyzdvihnúť absenciu hudby ako podmazu počas hereckých akcií. Javiskový priestor až na predelové pasáže naplňa len prelievanie hercov z jednej strany na druhú (zvuky padania na zem, zakopávania...), a ich hlasový prejav (bozkávanie, vzdychy, vzlyky a pod.). Zintenzívňuje sa tak fyzická prítomnosť a prežívanie, ktoré je podľa mňa nevyhnutné v prípade tejto inscenácie neustále akcentovať.

Sme ľudia (Boh? Láska? Hovno?) a tak aj žijeme, pochybujeme, cyklíme sa a hľadáme niečo, čo celý čas visí vo vzduchu.

Hana Launerová

Zapomenutý příběh v Divadle Petra Bezruče

Nostalgický osudový životní příběh Zdeny Koubkové (později Zdeňka Koubka) se stal předlohou k inscenaci režiséra Tomáše Dianišky Transky, body, vteřiny v Divadle Petra Bezruče. Ten se rozhodl pojmout tento, bohužel, opomíjený příběh života Zdeny, držitelky rekordu v běhu, retrospektivně přes její vzpomínky, které zároveň sděluje reportérce prostřednictvím rozhovoru v roce 1935, kdy je Zdeňce 22 let.

V inscenaci se tak střídá několik časových rovin, a navíc vzpomínky za sebou nejdou chronologicky, ale podle pořadí položených otázek reportérky. Divák se tak dozvídá, čím se Zdena ve své sportovní kariéře tak proslavila, jaké bylo její dětství a dospívání mezi lidmi, kteří ji považovali za zrůdu. Příběh pak končí jejím odjezdem do USA a následnou operací. Nesmím opomenout, že některé scény jsou pouze smyšlené a dosazené do zmíněné biografie tak, aby byl divák emočně zasažen, v neustálém napětí s nostalgickým nádechem, a zároveň znechucen a šokován drsnou šikanou nebo znásilněním, které však pro tento případ nepředstavují žádné překvapení. Na druhou stranu některé chvíle působí vtipně a roztomile; Dianiška vytvořil tragikomický příběh, který diváka dojme, ale zároveň rozesměje.

První republika, swing, hudba, entusiasmus a nové možnosti pro ženy, jak se angažovat i v jiných činnostech, než jen v domácnosti... tak v čem je vlastně osud Koubkové tak specifický a zajímavý, že se ho někdo rozhodne uvést na prknech divadla? I ti diváci, kteří toto jméno nikdy předtím neslyšeli, hned na začátku mohou tušit, že Zdena je ve skutečnosti muž, kvůli chorobě o tom však nevěděla. Především v tehdejší době docela skandální problém, ke kterému se společnost stavěla kriticky a nenávisťně, ale zároveň velmi aktuální téma i pro dnešní dobu, protože takoví lidé jsou v některých společnostech nebo konkrétně některými lidmi neustále odsuzováni a nenáviděni.

Dle mého názoru se každá složka inscenace vyvedla, sama jsem nenašla nic, co by mi vadilo nebo bylo špatně. Tvůrci opět využili prostorových možností divadla a pro inscenaci vytvořili jednoduchou scénografii; na vyvýšeném jevišti sportovní prostředí šatních skříněk a medaile, pod jevištěm pak běžecká dráha. S tím souvisí i dobové kostýmy, především sportovní, a hlavně hudba, která diváka přímo přesune v čase. Místy je bohatě využíváno různých efektů a lightdesignu k dosažení cílové atmosféry. Typickým prvkem jsou rychlé změny scén a prostředí, které dávají příběhu energičnost, pružnost, spád a dynamičnost.

Inscenace vyniká hlavně herecky, což jí dělá velmi kvalitní a úspěšnou. Postav v ní účinkuje hodně, takže herci často mění role. Hlavní postavu se inscenační tým rozhodl obsadit Jakubem Burýškem, což byl rozhodně krok správným směrem. Ten se do role hodí jak pohybově, tak fyzickým vzhledem. Navíc se mu podařilo ztvárnit roli ženy v mužském těle naprosto přesvědčivě a věrohodně, aniž by něco přehrával nebo předstíral. Divák mu celou dobu věří a Burýšek z role navíc nikdy nevypadne. Není tedy divu, že se dočkal okamžitého potlesku vestoje. Nesmím však zapomenout i na ostatní herce: Pavlu Gajdošíkovou, Markétu Matulovou, Ondřeje Bretta, Michala Sedláčka, Vojtěcha Johaníka a další, kteří díky svým výkonům a zapálením dali příběhu ten pravý šarm.

Celkově tedy hodnotím inscenaci pozitivně; spojením napínavého textu Dianišky, hereckých výkonů a tematického vizuálu diváky Divadlo Petra Bezruče opět nezklamalo, řekla bych dokonce překvapilo. Navíc aktuálnost toho tématu o nenávisti k lidem, kteří jsou „jiní“ než ostatní (homosexuálové, transgender apod.) dokazuje, že je potřeba o těchto věcech přemýšlet a nad problémem se zamyslet. I tito lidé totiž mají sny a životní cíle a v podstatě se

od nás ničím neliší a neměli by být společností odsuzováni, tak jak se to stalo v případě Zdeňka Koubka.

Šárka Beníčková

Zimní slunovrat

Komorní scéna Aréna si reputáciu naštrbenú inscenáciou Mandragora bez pochyb napravila Schimmelpfennigovým Zimným slnovratom v réžii a dramaturgii tandemu Kristýny Kosové a Adama Svozila. O tom, že Ronald Schimmelpfennig je dramatik naozaj výnimočných kvalít, snáď nie je pochyb.

Bolo nesmierne zaujímavé sledovať, ako tvorcovia v symbióze s autorom ponúkajú na pozadí príbehu jednej rodiny mnoho nadčasových, priam večných tém. Mužsko ženský vzťah, neustále hľadanie šťastia (ktoré človek nachádza často v utrpení), totalitný režim a osobnosť psychopatického sadistu, ktorý dokáže byť veľmi šarmantný a príjemný, dokonca pôsobí až rozprávkovým dojmom. Zdanlivo nesúrodá zmeska tém. Pre Schimmelpfenniga však nie.

Spočiatku neurčité a veľmi humorné situácie sa časom začnú preklápať do momentov, kedy sa smiech vytráca čím ďalej, tým viac, až divák s napätím a zatajeným dychom sleduje, čo sa bude diať ďalej.

Fascinujúca je aj komika, ktorá vzniká na základe akéhosi pokusu (v najpozitívnejšom slova zmysle) o v-efekt („brechtovský scudzovací“ efekt), ktorý vzniká hereckým tlmočením scénických poznámok intepretujúcich či už dekoráciu alebo náladu tej-ktorej postavy, pričom repliky dostávajú osobitý výraz na základe podtextov a intonácii, ktoré však vychádzali z postavy a režijno dramaturgickej koncepcie, nie z herca samotného, ktorý má od postavy odstup – čo by som osobne možno preferoval viac.

Jednotlivé postavy tak viedli medzi sebou dialóg nielen keď ho viedli v „scénickom dialógu“, no i v spomínaných poznámkach. Spomínaný v-efekt navyše celý dej dynamizoval a ani na moment mi nedal odpočinúť, či „vypnúť“ pozornosť. Oceňujem tiež spôsob uchopenia detskej postavy – praktický, komický a výpovedný zároveň.

Okrem toho je bez pochyb potrebné vyzvihnúť herecké výkony – veľmi precízne a vyladené do detailu. V kombinácii s útulnou scénografiou naznačujúcou domov ľudí, ktorí netrpia hmotnou núdzou (duševnou však nadmieru), sa tvorcom podarilo sprostredkovať veľmi zaujímavú a hlbokú sondu do medziľudských vzťahov, ako i do vzťahu človeka k histórii a sebe samému. Schimmelpfennigov text ja naozaj mnohohrstevnatý a rozkryť všetky jeho plány, priznám sa, mi ešte chvíľočku potrvá. Domnievam sa však, že sme v tomto prípade narazili na symbiózu autora a režijno-dramatrugického tandemu.

Mário Drgoňa

A za velkými okny sněží...

Představte si, že do vašeho domu vstoupí neznámý člověk. Chová se přátelsky, sofistikovaně, pokorně a vzbuzuje důvěru. Nedá vám jediný důvod mu nevěřit a postupem večera se jen tak mimoděk začleňuje do chodu domácnosti, možná za chvíli zapomenete na to, že do ní vůbec nepatří. Podobný host se objeví u manželů Bettiny a Alberta, kteří zrovna procházejí těžkým obdobím manželské krize. Do toho přijíždí Bettinina matka Corrina, která si prý cizince sama pozvala, a situaci manželům rozhodně neulehčuje. Rodinná atmosféra se začíná zahušťovat. A venku je noc, velmi studená severská noc, za velkými okny sněží.

Německý dramatik Roland Schimmelpfening se ve své hře Zimní slunovrat věnuje obyčejným lidským problémům na pozadí příchodu zvláštního hosta, který do běžného života postav sice téměř nezasahuje, ale svojí přítomností je dostává do nekomfortních situací, na které jsou nuceny reagovat. Každá postava přitom řeší své vnitřní problémy. Nefungující manželství, hledání lásky, rodinné konflikty, snaha o dodržení tradic, nenaplněné umělecké sny.

Základem celého textu hry jsou mluvené scénické poznámky. Postavy téměř po celou dobu popisují dění na jevišti a komentují své postoje a názory k probírané věci. Zpočátku jsou jejich promluvy oddělovány světelnými i zvukovými změnami, brzy si však divák přivyká a změny již nejsou potřebné. Herci se při promluvách otáčejí k divákům a díky mnoha perspektivám náhledu na příběh, které skrze tyto promluvy nabízejí, můžeme proniknout ještě hlouběji do vnitřního světa postav. Tyto okamžiky jsou i častým zdrojem komiky, například, když Bettina (Petra Kocmanová) komentuje chování svého manžela Alberta (Vojtěch Lipina) ještě před tím, než přesně vykoná, co předpovídala. Přes tuto divadelní zkratku divák jednoduše pochopí vztah obou manželů, vnímá každodenní rutinu, kterou zažívají a dokáže lépe porozumět konfliktu, který mezi nimi vznikl. Stejně tak funguje osobitá matka Corrina (Alena Sasínová-Polarczyk) hledající lásku v neznámém cizinci nebo charismatický malíř Konrád (Josef Kaluža), společný přítel manželů, který je zamilovaný do Bettiny a touží najít pravdu v umění. V dramatu vystupují i další dvě postavy, dcera Alberta a Bettiny Marie a Naomi, milénka Alberta. Nejsou ale přítomny na jevišti, jsou vytvářeny hereckými akcemi a stylizovanými promluvami postav. Marii na jevišti zpodobňují gestem hlazení po vlasech a telefonát Alberta s Naomi je jednou z nejvýraznějších scén Vojtěcha Lipiny, který celou konverzaci přehrává sám v koupelně před zrcadlem a striktně, ale zároveň nenásilně odděluje jednotlivé repliky pomocí stylizované herecké akce.

Postavy ve svých poznámkách komentují nejen dění na jevišti, ale i to, co má divák vidět na scéně. Samotná scénografie je proto minimalistická. Jednotlivé místnosti v domě například označují lepicí pásky na zemi. Stejně jako si herci rozverně hrají s textem a jeho vyzněním, tak i scénografie není zbytečně popisná a nechává prostor pro divákovu fantazii.

Schimmelpfening v textu často zdůrazňuje zdánlivé detaily, které sice nemají pro děj význam, ale dokreslují atmosféru v domě. Z řečené poznámky kupříkladu víme, že na nepřítomné ledničky jsou magnetky nebo že byt je vybaven současným styly, kde se „Ikea snoubí s biedermeierem“.

Závěr inscenace, ve kterém se Rudolf projevuje jako blíže nespecifikovaná postava, která se vynoří z hlubin minulosti, přenáší příběh ještě více do fantaskní roviny. Tvůrci divákovi nedávají přesné rozhršení, jestli je Rudolf konkrétní historickou postavou nebo pouze všeobíhající ztělesněnou substancí všech uprchlých nacistů po 2. světové válce, kteří se po léta možná ukrývali kdesi v Paraguayi a nyní se vrací zpět.

Inscenaci Zimního slunovratu celkově vnímám jako nápaditou podívanou, kde nadměrná popisnost neretarduje děj, ale naopak mu dodává svižný temporytmus, a to především kvůli výborné souhře herců, kteří na sebe velmi dobře reaguji.

Kateřina Vaněčková

A zase ten Vaněk...

Možná to byl záměr organizátorů OST-RA-VARu a možná také ne, na včerejší večerní Havlovo Odcházení tématicky plynule navázalo v poslední den festivalu scénické čtení jednoaktovky Jiřího Dienstbiera s názvem Příjem v Divadle „12“. Se včerejší inscenací má společné i to, že se jedná o novinku repertoáru NDM, jelikož premiéra proběhla teprve 16. listopadu v rámci Noci divadel.

Příjem představuje jednou z her „vaňkovského“ cyklu, která přímo navazuje na Havlovu Audienci, tudíž jsou opět hlavními postavami Vaněk (Petr Panzerberger) a Sládek (Jiří Sedláček), ovšem tentokrát se tato dvojice setkává v lochu, Vaněk jako vězeň a Sládek jako zaměstnanec. V režii Pavla Gejguše a dramaturgii Adama Golda jde o hořké, ale i úsměvné pojednání na téma lidské svobody, které byt je nazváno scénickým čtením, provedením se blíží spíše běžnému činohernímu představení, neboť herci nejsou zcela závislí na sledování textu.

Velice zřetelným aspektem této inscenace je staticčnost odrážející se skrze scénu podle Michala Spratka stylizována do kanceláře, kde se nachází tři stoly, za jedním z nichž usedá Sládek s Vaňkem při jeho příjmu do cely. Dále se zde povaluje různé haraburdí (koše na prádlo, knihy atd.), s nímž se nikterak nepracuje. Nad tímto „officírským“ bincem je posměšně pověšen transparent s červeným nadpisem: „MAXIM GRKIJ – ČLOVĚK TO ZNÍ RDĚ“. Ovšem statické není jen jeviště, ale i herecké výkony představitelů dvou hlavních postav, a to Petra Panzerbergera a Jiřího Sedláčka, kteří se po jevišti příliš nepohybují a většinu času prosedí na židli. Bravurně se Gejgušovi povedlo Panzerbergera a Sedláčka postavit proti sobě do kontrastu, jelikož každý z nich disponuje s jinými výrazovými prostředky. Zatímco Sedláček jedná impulsivně, někdy využívá divokých gest a rychle mluví, jeho kolega dělá přesný opak. Panzerberger hovoří klidně, udržuje sošný kamenný výraz a vnímání dané situace lze vyčíst z pohybu jeho očí, což působí vtipně a zároveň vystihuje dané charaktery.

S potěšením musím konstatovat, že ač v rámci off-programu festivalu proběhla dvě scénická čtení, toto a SADO (lásky v Evropě) v Komorní scéně Aréně, obě lze označit jako svébytná a originální disponující s odlišnými inscenačními složkami a jiným způsobem herectví. Ovšem společné mají to, že i skrze zkratku dokázala přesvědčivě nést hlavní sdělení textu poutavě.

Petra Kupcová

Bernhard, Ochodlo...a ja

Diváci sa po vstupe do divadelnej sály Komorní scény ocitajú v priestoroch akéhosi podivného mäsokombinátu. Obité kachličky, špinavá sterilita, dvere, za ktorými je len zápach, núdzové svetlo, polystyrénové mäsové kocky. Běčkový horor. Samotný výber priestoru, v ktorom sa dej odohráva, mi okrem kontrastu k Brusconovej osobnosti a zámeru (tvoriť veľké umenie v tak antiestetickom priestore), nepriniesol ďalšie východiská, respektíve, neodčítala som z tohto výberu inscenačný kľúč.

Do miestnosti vstupuje indiferentný mäsiar/hostinský, pri ktorom som si po celý čas nebola istá, či jeho prejav vychádza z faktu, že je to notorik, alebo, že je mentálne zaostalý. Za ním Bruscon, vo výrazne štylizovanom kostýme, autoritatívny prejav, pedantské gestá, má v sebe niečo z diktátora aj bonvivána. Ostatné postavy (Brusconove dve deti a manželka) tiež podliehajú štylizácii. Tá sa javí ako funkčná, charakterotvorná a nesúca ideový odkaz, napríklad v scénach šikany oboch detí. Môže za to pravdepodobne Císovského vycibrená práca s hereckým prejavom, pretože postava umelca posadnutého krásou a dokonalosťou (v replikách viac krát odznie parafráza na Hitlera, respektíve, myšlienky nemeckého fašizmu), dostáva zrazu nekorektný, arogantný, povýšenecký, pokrivený, ale v konečnom dôsledku hlavne ľudský rozmer.

Osobitnú kapitolu inscenácie, ktorú nemožno opomenúť, tvorí práca s kamerou a niečo ako vizuálny efekt skeneru, ktorý sa niekoľkokrát objaví, je teda nemožné mu nevenovať pozornosť, a je, bohužiaľ, napriek faktu, že sa objavuje niekoľko krát, nemožné ho nejako čítať, či vydedukovať z neho zámer inscenačného tímu. Rovnako postrádam význam kamery z 90. rokov, práve z dôvodu, že nijako nepodporuje inscenáciu, jediným pozitívnym bodom by mohlo byť, že sprostredkúva Brusconovi akúsi formu exhibície.

Pri sledovaní divadelného predstavenia potrebujem vždy zodpovedať otázku: „Prečo toto?“ a „Prečo takto?“. Občas stačí, že inscenácia so mnou komunikuje, teda, sprostredkúva mi pocit, že nestrácam čas (všetko ostatné je len plusom). Je jasné a úplne normálne, že človek nemusí všetko pochopiť, že mu niektoré veci skrátka nedôjdu, alebo potrebuje čas na to, aby ich spracoval. Pokiaľ ale tieto otázky nie sú zodpovedané automaticky, a ani po dlhšej úvahe nedospejem k aspoň trochu uspokojivému pocitu, viem, že chybu mám hľadať na druhej strane. A to bol pre mňa prípad Divadelníka v Komorní scéně.

Hana Launerová

Démonická podívaná na prknech Divadla Petra Bezruče

Bulgakovův román *Mistr a Markétka* patří neodmyslitelně k jednomu z nejznámějších děl ruské literatury, které je nejen pro své neutišitelné téma souboje dobra a zla, ale také velice složitý příběh, atraktivní pro divadelní adaptaci, ale vždy se jedná o obrovskou výzvu. Té se na konci sezóny 2018/2019 lapilo i Divadlo Petra Bezruče v čele s režisérem Alexandrem Minajevem a dramaturgyní Kateřinou Menclerovou a 10. května proběhla premiéra stejnojmenné inscenace.

Byť se *Mistr a Markétka* označuje také jako divadelní román, jelikož svou strukturou připomíná dramatický text, není snadné se vyrovnat s komplikovaností děje, který se skládá ze čtyř narativů. Konkrétně se jedná o starodávný příběh filozofa Ješui Ha-Nocriho a Piláta Pontského, pak je zde zastoupená i milostná zápleтка Mistra a Markétky, dále se jedná o historku spisovatele Berlioze a básníka Bezprizorného, ovšem všechny tři linie spojuje ta hlavní, a to konání suity pod vedením ďábla Wolanda. S tím si dramaturgyně Kateřina Menclerová zdárně poradila a ač předloha je psaná v er-formě, na divadelních prknech jsou vypravěči Wolandovi stoupenci (Kocour Kňour, Korovjev, Azazazel, Hela), kteří si příběh v průběhu představení různě předávají. Ovšem nejen to, s publikem udržují kontakt, různě s ním interagují a dění s nadsázkou komentují, což vyvolává zcizovací efekt, který se podílí na zdárné divákově orientaci v příběhu, byť ani samotný román nečetl. Jelikož je sama předloha dosti rozsáhlá, skládá se ze 32 kapitol, divákovi je děj Mistra a Markétky představen v 18 obrazech. Část románových pasáží je převyprávěna již zmíněnou suitou, což vede k dynamickému spádu představení.

Nenjen však dramatizace, ale také scéna podle návrhu Lucie Labajové napomáhá se divákovi orientovat v ději. Představení probíhá podél boční stěny sálu, která je širší než jeviště DPB, což s sebou nese technické výhody, ale také dochází k prostorovému ozvláštňení. Na počátku scény tvoří pouze pódium, na němž je lavička, a za ním se nachází malá budka s občerstvením, čímž jsou diváci uvedeni do prostředí osudných Patriarchových rybníků, kde celý román začíná. Postupně se k oné budce (mansionu), přidávají i další buňky, které se vždy týkají další dějové linie. V první části představení jsou tyto prostory od sebe odděleny, avšak když se všechny čtyři dějové linie prolnou, což se stane až v druhé části, dojde ke zrušení stěn mezi jednotlivými buňkami a vzniká jeviště se dvěma hracími plány. Určitou suverenitu i v rámci prostoru si nese příběh filozofa Ješui Ha-Nocriho a Piláta Pontského, který se ke konci představení odehrává na klasickém jevišti DPB, jež se od onoho mansionového nachází po pravé straně. Právě zde na závěr dochází k ukřižování Ješui, což akcentuje hlavní téma, a to otázku vzniku zla v člověka.

S vizuálním provedením samozřejmě kromě prostoru také souvisí kostýmy, které pro tuto inscenaci navrhl David Janošek. Ty se zdařile doplňují s mansionovým jevištěm odkazujícím se k lidovému divadlu, jelikož se drží groteskního stylu a často hraničí až s kýčem. Zároveň vystihují daný charakter postavy, například zatímco suita je oděna do křiklavých kostýmů v černých a červených odstínech nazdobených různými kovovými řetězy a šperky, umělci z okruhu přátel Berlioze a Bezprizorného mají na sobě strojené obleky, fraky a brýle. Ze všech různých karikatur jako nejpřirozenější vynikají mistr společně s Markétkou nebo Ješua Ha-Nocri, jelikož na sobě mají světlý oděv bez zbytečných ozdob, což se odkazuje k čistotě daných postav, které nefungují pod vlivem jakési masky. Důležité je si povšimnout, jak si Janošek pohrál s vyobrazením samotného ďábla. Zatímco Woland, coby dirigent konání veškerého zla, je oděn do úhledného tmavého obleku a má hůl, Korovjev, jeho pravá ruka, je

stylizován jako androgynní postava. Jeho kostým se skládá z bot na podpatku, nabírané sukně a saka, a tak větší děs i odpor vyvolává právě on a Woland působí spíše jako sympaták.

Tyto antipatie vyvolávají kromě vzhledu postav i samotní herci, jelikož Ondřej Bret v roli Korovjeva působí skutečně démonicky. S publikem jako jeden z členů suity komunikuje nejčastěji právě on, je drzý, diváky se nebojí bezprizorně oslovit, ba je dokonce urazit. Je impulsivní, často se nahlas ironicky směje. Oproti tomu Norbert Lichý jako Woland je ve svém projevu poklidný, k hledišti konkrétně nehovoří. Možná je to až paradox, nicméně právě Lichý díky své přirozenosti ve svém pojetím zdařile zlidštuje ďábla a tak se dosti blíží poloze, ve kterých se nachází Pavla Gajdošíková jako Markétka a Lukáš Melník jako Mistr. Ti se právě nějak zvláště nestylizují, ve svém projevu příliš nepřehání a jsou spontánní. Režisér Alexandr Minajev si tak bravurně pohrál s divákovou představou o podobě ďábla, čímž do značné míry relativizuje samotné zlo.

Celkově je inscenace komplexní, jelikož se tvůrcům podařilo věrně držet předlohy, ve které se dohromady snoubí grotesknost se spiritualitou, díky čemuž dochází ke karikaturnímu zobrazení nejen Bulgakovovy doby, ale i dnešní společnosti. Nejvíce si cením kvalitní dramatizace Kateřiny Menclerové, která je otevřena nejen znalcům autorova díla, ale je schopna nadchnout i ty, kteří onen román zatím nečetli.

Petra Kupcová

Divadélko chudých a bohatých

Byť od napsání Ostrovského hořké komedie Výnosné místo uplynulo již 163 let, její témata (korupce, snobismus, postavení ženy, sociálně-ekonomické rozdíly mezi lidmi a další) jsou natolik aktuální a nadčasová, že stále vyzývají divadelní tvůrce hru inscenovat. Stejně tak tomu je i v případě souboru činohry Národního divadla moravskoslezského, kde ke spolupráci byli přizván tandem z Komorní scény Arény, a to Tomáš Vůjtek (překlad a úprava dramatu) a Ivan Krejčí (režie), s nimiž se na inscenaci podílela kmenová dramaturgyně NDM Sylvie Vůjtková.

Jak již víme (nejen) z prvního dne OST-RA-VARu, Vůjtek si v již zmíněných tématech libuje, což dokazuje i jeho nejnovější autorská inscenace Po sametu a i v případě Výnosného místa je to víc než zřetelné. Program k inscenaci zahrnuje i rozhovor s Tomášem Vůjkem, kde osvětluje, proč se rozhodl nejen text přeložit, ale také ho pro účely inscenací pozměnit. Zásahů se zde skýtá spoustu, ať už se jedná o přizpůsobení mluvy postav bližší dnešnímu publiku, nebo vyznění v podání Ostrovského pozitivního závěru. Nabízí se tak otázka, na kolik se jedná ještě o hru podle původního dramatického textu, nebo jestli spíše nejde o verzi Výnosného místa podle Tomáše Vůjtky. Domnívám se, že jeho rukopis je zde víc než dost zřetelný, jelikož jako i v jiných inscenacích vzniklých podle jeho vlastních textů, vede politický apel na diváka, jelikož toto drama přizpůbil českému prostředí a postavy (zvláště Višněvského, Jusova, Bělogubova) se nápadně chovají jako naši politikové a narážek na Andrej Babiše se zde objevuje víc než dost. Obávám se, a to i jako „fanylnka“ Vůjtkovy tvorby, že někomu se ale tato přímočarost může omrzet, což soudím i dle některých reakcí během pauzy mezi první a druhou částí, kdy si někteří diváci stěžují, že tohoto politického apelování je už na divadle víc než dost, a že v tomto případě se nudí. Nicméně já tento počin oceňuji, jelikož se zkrátka domnívám, že takto neaktualizovat Výnosné místo by prostě nešlo, protože svým příběhem o vzestupu a pádu malého úředníčka Onisima Pamfiliče Bělogubova (Marek Cisovský) zkrátka na české prostředí pasuje.

Mnohem větší slabiny inscenace nalézám jinde, například co se týče výpravy. Scéna podle Milana Davida se drží jakési uměřenosti a je velice víceúčelová. Skládá se ze zadní pohyblivé stěny, před níž se různě disponuje s pár kusy nábytku, a prohlubně vepředu jeviště, která představuje bazén. Ovšem už zde se skýtá komplikace v případě změny prostředí, jež se děje před zraky publika, jelikož je doprovázeno tzv. bolestínskými šansony, které zpívá manželka bosse Višněvského (Lada Bělašková), čímž shrnuje atmosféru dané situace. Nicméně ať i sám Vůjtek v rámci rozhovoru zdůraznil, že tento výstup má své opodstatnění, dle mého názoru tato okatá varietní show nefunguje a spíše narušuje kontinuální plynutí děje, jelikož je zkrátka zdoluhavá a i bez ní lze pochopit, jaké naladění mezi sebou aktéři udržují. Kontra k jednoduchému prostředí stojí kostýmy podle Marty Roszkopfové, které jsou značně nesourodé a nemají jednotný styl, které na jednu stranu odkazují k sociálním rozdílům mezi postavami, ale zároveň působí jako maškaráda související s charakterem daných postav. Tato roztržitost mezi výpravou a kostýmy, kde se kombinují staré fraky a saka s jeansovými kalhoty, narušuje vizuální ucelenost navozenou promyšleným prostorovým prostředím.

Ovšem víc než dost překvapivé byly herecké výkony, zvláště v případě Roberta Finty v roli Žadova, při níž tento herec konečně dostal příležitost se projevit. Byť ztvárňuje postavu, která je velice naivní, morální a nese si sebou tak trochu úlohu obětního beránka, což zavání přehnanou deklamací, Finta v této poloze působí přirozeně a padla mu na míru, což je podstatný rozdíl oproti jiným jeho rolím například v inscenacích NDM Opilí nebo Naše třída.

Finta v tomto případě má pod kontrolou svou mimiku, gest využívá střídmo a hlavně pracuje zdárně s tempem své mluvy, což jsem dříve v jeho výkonu považovala jako kámen úrazu. Ovšem své činí i fakt, že například kolegyně Michaela Gatialová v roli jeho ženy Pavly naopak působí dosti uměle a mluví dosti vyprázdně stejně jako Aneta Klimešová (její sestra Julinka), což byl zjevně režijní záměr, ale právě i tímto Výnosné místo ztrácí svůj spád. Do polohy živého kýče stejně tak byla vnořena Marie Logojdová v roli Kukuškinové (matka Julinky a Pavly), u níž nelze pochybovat o pestrém výrazovém rejstříku, jak je tomu i u Jana Fišara jako Višněvského, nicméně právě její výstupy jsou zdoluhavé a únavné. Krejčí se tak zřejmě příliš snažil zdůraznit lživou povahu této postavy, že herečka je natolik nucena zřetelně přehrávat, až tato akcentace ztrácí smysl. V případě Marka Cisovského v roli Bělogobuva nelze sice taktéž pochybovat o jeho kvalitách, jelikož ač je kmenový herec Komorní scény Arény, i prostor jeviště Divadla Antonína Dvořáka ovládá, o čemž publikum přesvědčil i na minulém ročníku OST-RA-VARu v rámci Naší třídy. Nicméně i zde ho režisér vede zvláště v první části k nadměrnému, ale u něj komického přehánění a zveličování situace, ovšem opakovaný vtip přestává být vtipem, a tak repetice jeho „úřednických“ sketchů se postupně mívá účinkem. Na rozdíl ale od jiných zmíněných, v druhé části Cisovský naprosto otáčí a v roli již povýšeného Bělogubova je přirozený a pokud si to situace žádá, nějaké to vtipné gesto přece jen užije.

I přes to, že inscenace Výnosného místa oplývá řadou dílčích kvalit, nedokáží se zbavit pocitu, že právě ona zapadá mezi zde průměrné hraná představení v nynějším repertoáru. Zvláště pak za to může herectví, které až na pár výjimek (Finta, Fišar, Cisovský) je dosti křečovitě a Ostrovského nosný text vyprazdňuje. Což je na škodu, protože Vůjtkova aktualizace a jeho autorský průnik do původního textu vytváří z Výnosného místa originální inscenaci se silným a nosným obsahem.

Petra Kupcová

Domácí tepláková „idylka“ ve třech

Co jiného by divákům mohlo Divadlo Mír nabídnout než komedii, jelikož se jako jediná ostravská scéna na tento žánr specializuje. Minulý rok se v rámci festivalu OST-RA-VAR divadlo představilo s úspěšnou inscenací *Kdo je pan Schmitt?*, tento ročník se na diváky vytasilo se svou novinkou *Už ani den!*, která měla premiéru teprve 19. listopadu. Tato inscenace vznikla podle hry z roku 2011 s názvem *Ani o den dýl!* od francouzského dramatika Clémenta Michela, na jejíž režii se podílel Albert Čuba s dramaturgem Máriem Drgoňou.

Konverzační komedie *Už ani den!* vychází z banální zápletky postavené na vztahové krizi páru Přemysla (Štěpán Kozub) a Simony (Kristýna Leichtová), do níž se pod tlakem za pomoci lži zamotá i Přemyslův nejlepší kamarád Marcel (Robin Ferro). Ten předstírá smrt své matky, aby se mohl na chvíli přistěhovat k této nešťastné dvojici a společně s Marcelem přinutí Simonu k rozchodu a odstěhování se z bytu. Ovšem obecně je známo, že lež má krátké nohy, a tak ač se všichni aktéři k sobě chovají neupřímně, je jasné, že musí jednou vše prasknout, navíc se vše tak nějak (ne)očekávaně zamotá. Nicméně na pozadí tohoto jednoduchého příběhu vyplouvají na povrch stále vděčná témata a motivy, jako například partnerská neupřímnost, touha po novém životě, nebo mužská ješitnost a ženská přecitlivělost, ovšem vše je zobrazeno na bázi genderových stereotypů a sám text v sobě nenese nějakou hloubku. Zkrátka cílem tohoto titulu je pobavit na základě divákům známých vzorců chování a nepřináší s sebou nic nového, ať už jde o myšlenky nebo gradaci děje, čímž ale nechci opovrhovat samotným žánrem komedie. Avšak se obávám, že tentokrát se tvůrci Divadla Mír tak trochu „přehmátli“ a oproti zde jiným uvedeným titulům se drží tato inscenace průměrné úrovně.

Byť vizuálně na první pohled skrze výpravu inscenace působí příjemně domácky, jelikož se odehrává na scéně stylizované do bytu s „ikeáckým“ vybavením a pár ethno doplňky, jde jen o jakýsi klam, jelikož herecké výkony už tak přirozené nejsou. Respektive hlavní kámen úrazu shledávám v případě vystupování Štěpána Kozuba v roli Přemysla, u něhož mi už začínají jeho role splývat v jednu, byť rozhodně nelze pochybovat, že jde o schopného herce, který má pestrý výrazový rejstřík. Nicméně od úspěšných počátků Divadla Mír už uplynula nějaká doba a ač se scéna vykazuje originálním repertoárem, Štěpán Kozub se zde začíná stylizovat do polohy neurotika, který kdykoli přijde na jeviště, diváci se musí smát, a v této poloze zakrňuje. To platí i u představení *Už ani den!*, při němž záměrně přehání, místo přirozené mluvy skoro až křičí a po jevišti se pohybuje afektovaně, dokonce někdy používá s jinými inscenacemi totožných gest a mimiky. Toto Kozubovo umělé počínání škodí nejen celkovému dojmu z představení, ale zastiňuje jím i své dva herecké kolegy Kristýnu Leichtovou a Robina Ferra, kteří ve svých rolích působí přirozeně a s tempem hlasu i gesty přehání jen tehdy, pokud je to nutné.

Nicméně podle reakcí publika usuzuji, že se režisérovi Albertovi Čubovi povedlo dovršit jeho cíle – vytvořit „rachandu“, jelikož valná většina diváků během představení *Už ani den!* stále puká smíchy. Ovšem mě samotnou znepokojuje představa, že tato scéna uvázne ve svých inscenačních vzorcích a nebude vykazovat už žádnou progresi, což je dle mého názoru na škodu, protože z počátku to vypadalo, že Divadlo Mír má nakročeno dobrým směrem.

Petra Kupcová

Francouzský sitcom na prknech Divadla Mír

Repertoár nejnovějšího ostravského divadla se skládá především z konverzačních a situačních komedií a jednu z nich mohli účastníci festivalu vidět už minulý XXII. ročník, kdy se Divadlo Mír účastnilo poprvé. Pro tento ročník se režisér Albert Čuba rozhodl pro francouzskou komedii Clémenta Michela, která pojednává o přetvářce, podvodech, lžích a vztazích mezi přáteli a partnery. Aktuální téma, které vlastně nikdy neomrzí, a navíc většinové publikum pobaví.

Situace se točí kolem tří lidí: Přemysla (Štěpán Kozub), jeho partnerky Simony (Kristýna Leichtová) a Přemyslova kamaráda Marcela (Robin Ferro), kteří se později ocitnou v klasickém milostném trojúhelníku. Nelze říci, zda je chyba v překladu nebo v už v samotném originálním textu, ale ačkoli by herci mohli využít svoji komičnost a herecký potenciál, v tomto případě to tak úplně nefunguje. Děj je strohý a občas až nudný, ale místy tu situační humor funguje a divák se i zasměje. Většinou jsou však použity opakované vtipy, které už ničím nepřekvapí. Štěpán Kozub se sice snaží vložit do inscenace všechny herecké predispozice komika, ale občas už to působí strojeně a trapně. Vtipy a herecký styl se ničím nemění, po celou dobu jsou používány tytéž herecké techniky, tak jako ve většině situačních komedií. Místy se vyskytují převládající vulgarismy a přehrávání herců, na čemž však nelze divadelní komiku zakládat.

V příběhu se nachází potenciál pro originální téma a děj, ale bohužel není zpracován tak, aby fungoval dobře po celou dobu představení. Otázkou je, jestli je chyba na straně autora, tvůrců inscenace nebo obojího. Dle mého názoru se herci do rolí vžili se zapálením a nadšením, ale pořád se v jejich projevu vyskytuje určitý element, který celkový výkon narušuje.

Pochvalu si tvůrci inscenace zaslouží za scénografii, která je hodně realistická. Prostor zobrazující klasický byt je úplně zaplněn a je dbáno na detaily. Na scéně najdeme úplně všechno, co máme u nás doma, takže takový klasický vizuál televizních sitcomů. Je však škoda, že se této propracované scény využívá tak málo. Trochu sebestředně může působit plakát Alberta Čuby s inscenací Othello, který je nalepený na dveřích od koupelny. Zrovna to se do inscenace moc nehodí a nechápu, z jakého důvodu je to do scénografie vloženo. Moderní hudba, která doprovází změny kostýmů, pak dodává energičnost a děj oživuje.

Celkově se sice inscenace na repertoár Divadla Mír hodí, navíc se jedná o aktuální téma lidské hlouposti a přetvářky, avšak zpracování už se tak úplně nepovedlo. I tak ale můžu říct, že pro diváka, co se jde do divadla zasmát a pobavit, je to ideální volba, která rozhodně neurazí.

Šárka Beníčková

Heda, co není Heda

Po zhlédnutí inscenace Heda Gablerová: teorie dospělosti vyvstává jedna velmi vážná otázka. Proč má někdo potřebu přepisovat kvalitní starší klasické texty do moderních aktualizací? Hned v úvodu se svěřím, že si na ni nedokážu odpovědět. Navíc když právě Ibsenovo drama může ve skoro nezměněné podobě stále přesně promlouvat o naší současnosti, o čemž svědčí například Nebeského inscenace v Divadle v Dlouhé z roku 2016. Anna Saavedra si ve své parafrázi Ibsenova dramatu vypůjčila postavy, které však dosazuje do velmi ploché zápletky, která má s velkolepým realistickým dramatem společného pramálo. Postavám chybí takřka jakákoliv motivace k jejich počínání. Proč se Heda rozešla se svým bývalým partnerem Eilertem Lovborgem a vzala si Tesmana, když ji to zjevně stále táhne k bývalému? Jaký smysl měla zmínka o ukradení tématu odborné publikace, když se dál nijak nerozpracovává a oba akademičtí rivalové jdou vzápětí společně popíjet? Proč se Tesmanova sestra Julie svěřuje, že se chce Hedě zalíbit novým kusem oblečení, když na ni vzápětí křičí nelichotivé věty o tom, jak její švagrová během svatební cesty ztloustla? Jak Lovborg během až mírně násilnického svádění Hedy zjistil, že je těhotná, pročez sexuální ataky přerušil? Podobných otázek je spousta a inscenace je nijak nezodpovídá. Aby měl divák jasno, musí značně fabulovat a mnohé si prostě vymyslet, aby alespoň trochu dávalo smysl, že postavy jednají tak, jak jednají. Jistě, můžeme to pokládat za téma inscenace. Generace třicátníků, která neví, co chce, proč dělá to, co dělá, kam směřuje a čeho chce dosáhnout. Jenže i v tomhle případě by jejich tápání mělo držet alespoň nějakou linku, komplexní tvar, který by jejich bezradnost vystihoval dostatečně zřetelně, aby bylo jasné, že ji inscenace tematizuje a nejedná se o omyl způsobený nedbalostí a nedostatečným domyslením zápletky, motivace a prehistorie postav.

Herci se se svým nelehkým údělem poprali na výbornou, jde z nich skvělá energie, snaží se šablonovitým postavám vdechnout život, což se jim vlastně i daří, ale v textu předepsané počínání postav zkrátka stále zůstává nelogické. Bohužel větší oporu jim po slabém textu i dramaturgii neposkytuje ani režie. Mizanscény nejsou postaveny nijak výmluvně, lidé se míhají po scéně bez většího opodstatnění (co je tak fascinujícího na pravé stěně před tou obrovskou krabicí, že k ní tolikrát jdou, aby se jí dotkli?).

Kromě hereckých výkonů, které inscenaci táhnou, je třeba vyzdvihnout i elegantní scénografii a trefné kostýmy, díky čemuž je sledování celého představení vizuálně poutavé a divák může obdivovat semišové sandále na vysokém podpatku, dominantní moderní luxusní chlupatou sedačku, flitrované blýskavé šaty i vchod na terasu s výhledem na podzimní les. Z realistického rámce inscenace, který je pouze místy trochu nadsazován (například při hádkách, aby herci mírně podpořili slovní humor a některé vtipné pointy), vyčnívají dvě stylizované scény a právě ty hodnotím jako nejpovedenější a nejzajímavější. První z nich je snový vstup do Hediny představivosti, při němž se strhne rychlá přestřelka a druhým je již zmiňované svádění, laškování, hra na kočku a myš se silným sexuálním nábojem mezi Hedou a Lovborgem. Ztvárněna je poetickou pohybovou choreografií, kdy se těla představitelů obou herců za doprovodu hudby vzájemně přeskupují a beze slov shrnují dynamiku současného vztahu těchto dvou lidí.

Po hodině a půl, kdy se ale bohužel nevyskytne jediný skutečný dramatický konflikt, který by byl něčím zajímavý, žádná palčivá otázka, kterou by alespoň jedna z postav musela neodkladně řešit, se schyluje ke konci a Heda se jde (skoro až z povinnosti vůči Ibsenově předloze) zastřelit. Jenže nezastřelí. Tvůrci ale ani zde nenabízejí jednoznačnou odpověď, proč se rozhodli závěr takto změnit. Nenašla odvahu? Rozmyslela si to, protože prostě příběh

nenabízí dostatečné důvody pro její sebevraždu, jinými slovy chyběla jí motivace? Je natolik nerozhodná? A možná je to všechno ještě prostší. Vrátime-li se o pár výstupů zpátky, zjistíme, že “rodinný přítel” (jeho vztah k Hedě a jejímu manželovi je rovněž jenom naznačen a nedotažen) Hedě předal pistoli nenabitou. Nenabitá pistole vytváří skvělou paralelu s celou inscenací. Tvůrci měli funkční nástroje - Ibsenovo drama, sebraný herecký ansámbl i podařenou scénografii a atmosferický hudební podkres - jenže zkrátka nenaplnili nábojnici v podobě jasného sdělení nebo fungující dramaturgicko-režijní koncepce.

Veronika Švecová

Herecká smršť Marka Cisovského

Jedna z odvážných a provokativních grotesek Thomase Bernharda měla v ostravské Aréně premiéru 12. ledna 2019, uvedena byla však již v dřívějších letech, a to nejen v Ostravě, ale také v Brně a v Praze. V Ostravě se jí ujal polský režisér André Hübner-Ochodlo. V příběhu hry Divadelník se Bernhard inspiroval skandálem, který vyvolal s požadavkem vypnutí nouzových světel na Salcburském festivalu v roce 1972, kde měla premiéru jeho hra Ignorant a šílenec. Jeho osobní zkušenosti se odrážejí i v ostatních hrách, často se vysmíval Rakušanům a jeho postavy většinou stylizoval do pohrdavých a znechucených promluv.

Scéna v Aréně je stylizovaná do prostoru špinavého a starého potenciálního divadelního sálu, který chce využít italský herec Bruscon (Marek Cisovský) s jeho rodinou pro uvedení jeho komedie Kolo dějin. Konkrétně je dějiště situováno do hostince U černého jelena ve vesnici Utzbach. Již dříve zmíněná špinavost a nechutnost prostředí připomíná jatka, což tematicky vystihuje zabíjení prasat, ke kterému v hostinci dochází. Zároveň také symbolizuje pocity a duševní rozpoložení hlavní postavy Bruscona, který sice touží po kráse, vysoké estetičnosti a hlavně úspěchu, ale zároveň se vyznačuje sebestředností a přetékajícím egoismem. Nejen vizuál scénografie a kostýmů je silná a vydařená složka inscenace. Už při příchodu do sálu musí divák projít plastovou zástěnou zašpiněnou od krve, následně se divák ocitne před až hororově vypadající místností plnou krve, špíny a nepořádku. Do kontrastu jsou stylizované kostýmy členů Brusconovi rodiny a samotného Bruscona; hodně se podobají viktoriánskému stylu oblékání, Bruscon má navíc bílou tvář, černé rty a blond paruku. Paradoxně je tedy scéna velmi temná a děsivá, přestože se Bruscon chystá hrát komedii. Atmosféru doplňuje i arytmiická hudba, která je spíš nějakým shlukem různých náhodných tónů.

Bernhard měl v oblibě psát své hry ve formě dlouhého monologu s minimálním užitím dialogu. Tak je tomu i v Divadelníkovi, kde veškeré promluvy pronáší právě Marek Cisovský. Ostatní postavy ho jen doplňují, ale jejich herectví je založeno hlavně na pohybu a mimoslovním vyjadřování. Herectví Cisovského je založeno na jakémsi patosu, zvláštních výrazových prostředcích a rychlých nečekaných pohybech. Občas dochází ke gagům, které odkazují na komedii dell'arte a na postavu Harlekýna. Pohyby jsou stylizované, táhlé a každá postava má svůj vlastní charakterový styl. Dcera Bruscona (Anna Polcrová) je energická a bláznivá, stále v ní přebývá dětská radost, jeho syn (Vojtěch Lipina) je naopak pomalý a nemotorný. Bruscon je všechny koriguje a diktuje jim, co mají dělat, symbolizuje to diktátorství Napoleona, Hitlera a Caesara, o kterých chce hrát jeho komedii. Chce, aby vše bylo perfektní a krásné, čímž tak trochu svoji rodinu tyranizuje a dost naráží na jejich špatné herectví.

Originální složkou v inscenaci je projekce obličejů na zadní část jeviště, tak má divák výhodu v tom, že vidí mimiku herců, zároveň to místy dodává komičnost. Stejně tak i Brusconovy narážky na divadlo a špatné herce a herecky. O sobě tvrdí, že je nejlepší: „Shakespeare, Voltaire a já!“

Vizuál inscenace a skvělý herecký výkon Cisovského tvoří pro diváka nezapomenutelný zážitek v temné a děsivé atmosféře, skoro až hororové grotesky. Pro účastníky festivalu to byla hlavně žánrově a tematicky specifická a příjemná změna.

Šárka Beníčková

Keď kráľ zomiera príliš dlho

Na scéne sa všetko rozpadá. Nič tak akosi nefunguje. V spálňach sú pavučiny, krajina kolabuje, ľudia sa nerodia a narodení odchádzajú preč. A do tohto smutného zmätku sa budí František Večeňa, ako Kráľ Bérenger I., okato umiestnený na javisku od samého začiatku, ako hromada šatstva, ako mŕtvola, ako predzvesť vlastného konca. Myslím si, že problémom inscenácie je hlavne toto rozhodnutie, a to pracovať s kráľom od prvej chvíle ako s umierajúcim, alebo dokonca mŕtvym. Zaniká možnosť eskalácie, vývojového oblúka ďalších postáv, moment prekvapenia a pod.

Pri inscenovaní Ionescových textov, ktoré generálne viac či menej radíme do žánru absurdnej drámy, je dôležité si vedieť správne pomenovať autorov zámer, a potom ho umne tlmočiť hercom, pre čo najlepšie uchopenie postáv, symbiózu, konsenzus a sústredenie, bez akého inscenácia, hlavne tohto druhu textov, nemôže fungovať. Kráľ umiera v Dvanástce zastal na pol ceste. Nesúrodé a vzájomne nekorešpondujúce kostýmy, nevyužitá scénografia, ktorej tiež chýbal jednotiaci prvok, nefunkčná hudba, v surovom protiklade k ďalším zložkám.

Ionescov text je natoľko plnohodnotný, že pri jeho inscenovaní nie sú nutné veľké aktualizácie kroky. Téma moci, ktorá je na ústupe, človeka, ktorý si uvedomuje, že ho opúšťajú sily a všetko sa mu vymyká spod kontroly, konečnosť ľudského bytia, to všetko je archetypálne a aj pri úplnej javiskovej náznakovosti a minimálnej úprave sa k nám autorov odkaz dostane. Pri inscenovaní v divadle Dvanásť som ale bytostne cítila potrebu prekvapenia, aktualizácie prvku, skrátka niečoho, čo by mi z mŕtvej inscenácie o mŕtvom kráľovi, urobilo inscenáciu údernú, súčasnú a nastreľujúcu asociácie, ktoré pulzujú a vystavujú diváka konfrontácii ako s vlastným bytím, tak jeho definitívnosťou.

Hana Launerová