

Kde začíná a končí hranice svobody slova jedince?

Pan Ein a problém požární bezpečnosti / Komorní scéna Aréna

Už nějakou dobu je v Komorní scéně Aréna ke shlédnutí inscenace Pan Ein a problém požární bezpečnosti. Drama od ruského autora Viktora Šenderoviče v režijním podání Ivana Krejčího ale zdá se tak velký pozitivní ohlas u ostravských diváků nemá. Otázkou je, zda je dílo jen nepochopeno, nebo jeho zpracování trochu pokulhává...

Příběh pana Eina je příběh jedince, jehož svoboda byla potlačena systémem. Myšlenka díla je tedy jasná – poukázat na to, jak se zprvu „přívětivý“ postoj politické moci může lusknutím prstu změnit vůči protestujícímu člověku a ovlivnit jej tak v jeho životě. A tento postoj se mění ve chvíli, kdy se pan Ein po neustálém vnucování nesmyslných zákonů a vyhlášek o požární bezpečnosti ze strany starosty a jeho kumpánů rozhodne říct své finální „A dost!“

„Tys byl jedinej, jedinej, co se tak bránil. A stejně jsme tě dostali,“ – starosta města se vysmívá Einovi ve sklepení poté, co s jeho stoupenci obsadili Einův dům.

Inscenace je tedy satirou politických režimů, které se objevovaly napříč dějinami a dá se říct, že v určité míře zanechávají své stopy i dnes. Ruský autor se pokouší sdělit, že ačkoli v mnoha zemích Evropy panuje svoboda lidu bez výraznější cenzury, Rusko se stále drží jaksí stranou. Otázkou je, jak moc je toto politické téma atraktivní pro prostého diváka. A jak moc ho osloví netradiční zpracování celé inscenace.

Pan Ein je totiž psán s inspirací absurdního dramatu, aby svou kritiku bezpečně „skrýl“. Samotná absurdita se pak točí jak u námětu s požární bezpečností a kolektivním strachem města z jednoho společného nepřítele, organizovaných žhářů, tak i v pojetí humorných scén s výraznou groteskní typizací jednotlivých postav. Ty často opakují své fráze nebo pohyby, nelogicky a zároveň logicky hovoří o různých tématech a zdá se, že částečně žijí ve svém jednotném chaotickém světě, který je spojuje. Ten se však Eina tak plně netýká – je onou společností brán jako „jiný“ kvůli nesouhlasnému názoru na utlačování soukromí ve svém příbytku, o který stejně každým dalším momentem víc a víc přichází. A tím se vyčleňuje ode všech natolik, až nakonec ironicky končí zavřený v malé skříni ve svém vlastním sklepe. Jako kdyby se pokoušel o únik z toho všeho chaosu a zmatku kolem, který jednoduše nedokáže vstřebat. Skříň se tak stává jeho osobním malým světem.

„Jsi marginál! Ty nejsi jako ostatní! Všichni jsou členy protipožárního systému, všichni!“ – Berta svému manželi, Filipu Einovi.

Proč je tedy mnohdy inscenace Pana Eina vnímána v očích obecnosti spíše negativně, když jeho myšlenka nemusí být vůbec špatná? Možná jde opravdu jen o způsob ztvárnění a textové zpracování celého díla. Absurdní drama a jeho prvky nejsou šálkem kafe pro každého a není tedy divu, že nepoučený divák, který si nepřečte program či nedostuduje trochu více, bude nejspíše z divadla odcházet se zklamáním či výrazným zmatením ve tváři. Pro některé jedince však může být užitý humor vyhovující a pro uspokojivý zážitek zcela dostatečný. Subjektivita je holt subjektivita. Ve výsledku má přeci jen každý nárok na svůj svobodný názor, na rozdíl od pana Eina s jeho problémem požární bezpečnosti.

Fišerů Jindra

KONČÍ A ZAČÍNÁ TO HERCI

Konec hry / Komorní scéna Aréna

Během čtvrtého dne divadelního festivalu OST-RA-VAR bylo možné zhlédnout inscenaci Konec hry od Samuela Becketta v dramaturgii Tomáše Vůjtky. Společně s režisérem Ivanem Krejčím nabídli divákům "klasiku" absurdního dramatu, kdy končí (zcela oprávněně vzhledem k názvu Beckettova textu) nejen hra, ale i racionalita a důvod naší existence v umírajícím světě.

Milan David vykresluje "umírající svět" samotné hry v minimalistické scénografii podobné rozbořenému domu se zabedněnými okny, jež jsou nabarveny bílou barvou. Ta byla zdůrazněna jak osvětlením celého jeviště, tak i kostýmy či líčením. Převaha bílé podtrhla začerněné oči postav Hamma a Nell, černá skla u brýlí s bílými obroučkami nebo temný prostor vytvořený "dírou" ve scénografii. Do samotné temnoty mizel nejčastěji Vojtěch Lipina hrající Clova, který během představení přicházel do prostoru jeviště jedinými dveřmi po pronikavém zvuku Hammovi píšťalky. Následně po dalším vyčerpávajícím dialogu odcházel. A zase přicházel. A pak zase odcházel. Příchod a odchod. Ze tmy do světla a naopak.

Zacyklenost hry je podpořena nejen opakujícími se replikami, ale i stále objevujícím se zvukem "vrzání." Repetitivnost je silným prvkem Beckettova dramatu a její existence upozorňuje na tu naši v našem světě. Divák je "vhozen" do neustávající se pravidelnosti, neboť hra končí v momentu, kde začala. Tu symbolizovala i látka s krví (v černobílém "světě" zase velmi výrazný prvek červené barvy) přehozená přes hlavu Hamma, která se na začátku z něj odstraní a na konci si ji sám Hamm zase nasadí. Divák se tak ocitl v "deliriu," jak tento stav u diváků samotný Hamm pojmenuje. Delirium se nadále ještě stupňovalo využitím ticha (pro absurdní drama tak významné), které nejčastěji narušil zvuk budíku či píšťalky nebo pohyb Clova zakomponovaný do celé struktury hry. Právě onen pohyb jediné chodící postavy oživoval celý prostor jeviště již od samotného počátku. Roztržitě a až strojeně rozpohyboval Clov jak sám sebe, tak i Hamma s invalidním "nákupním košíkem" po ploše scénografie. Již zmíněný Vojtěch Lipina tak nejen svým pohybem od okna k oknu, ale i pohybem od diváka k divákovi dle mého názoru narušil čtvrtou stěnu. Hned prvním pronikavým pohledem do publika Clov na začátku představení zruší neexistenci diváka a samotným monologem tento stav uvědomění jeho přítomnosti ještě v divákovi utvrdí. Podobně jako později Hamm a jeho poukázání na diváky v deliriu. Hereckým partnerem Lipinovi v roli Hamma byl Marek Cisovský, který jako invalida mohl využít pouze horní část svého těla a svůj hlas. Obtížnou roli mu ještě zkomplikovala skutečnost, že jeho postava je slepá. Tato indispozice je, jak samotní tvůrci hry uvádí v programu, pro Clova "překážkou," která mu brání v odchodu a zároveň jeho jedinou možnou „záchranou“ před smrtí. Koexistence Hamma a Clova je tím pádem nutná pro přežití v postapokalyptickém světě a stejně tak i pro funkčnost inscenace. Tito dva členové Komorní scény Aréna tak svým hereckým projevem provází diváky po celou dobu čekání na smrt a na samotný konec. Na konec hry.

Tereza Farkavcová

Mateřská náruč

Zakázanou krajinou / Studio G

Provázek s listy papíru evokujícími tibetské modlitební praporky vede sálem nad hlavami diváků i nad elevací, která se pro inscenaci Zakázanou krajinou režiséra Pavla Gejguše stává hracím prostorem. Obvyklá místa diváků a herců v sále Studia G jsou prohozena a publikum tak hledí na stupňovité jeviště zespoda. Tento jednoduchý krok je hlavním scénografickým řešením Ivy Ščerbákové. Stupňovitá konstrukce poskytuje hercům flexibilitu při významových proměnách vzájemných vztahů, přesouvání divácké pozornosti a evokování různých situací v různých prostředích (výstup na kopec, padání do rokle, klanění se z jeviště). Pokud se na nějakém z pater setkají, musí se nutně pohybovat na poměrně malé ploše, což automaticky navozuje určité situace (např. nutnost se zblízka vyhnout), aniž by bylo potřeba je více motivovat. Mezery mezi jednotlivými stupni jsou překryty igelitem, který je možné odklopit, takže lze jakékoli menší předměty okamžitě schovat nebo odněkud vytáhnout kdekoli na scéně. Nepracuje se s tím ale nijak magicky.

Životní příběh Alexandry David-Néel (Miroslava Georgievová) rámuje duchovní, časové a fyzické přibližování se ke smrti. V první a poslední scéně doprovází ženu na sklonku života, pravděpodobně umístěnou v nějakém zařízení pro seniory, její pečovatel (Ondřej Brett) a otázkami přivádí ke vzpomínkám na mládí, které spolu s ní prostřednictvím inscenace znovu prožíváme. Jejím dalším průvodcem a nejbližším při pouti hor je mnich Yongden a její pozdější adoptivní syn (Jakub Georgiev).

Smrt je na scéně neustále přítomná. Již při příchodu diváků sedí na scéně dívka (Dorota Hořanská) s celohlavovou barevnou maskou krále hněvu, jehož hlava je ozdobena korunou s pěti lebkami a kterou si oblékají buddhističtí mniši při rituálních tancích mnichů v tibetské Himálaji. Kolem ní se v pomalém tempu šíří pach vonné tyčinky a neměnný hluboký tón snad jakéhosi orientálního nástroje. Dívka budí dojem nelidského stvoření či snad démona – nepoužívá mimiku, pohybuje se prostorem a transformuje do různých podob. Její pomalý pohyb je jako pohyb šelmy charakteristický klidem skrývajícím nebezpečí. Na kloubech prstů rukou a nohou má uvázané červené provázky vedoucí směrem k loktům a kotníkům a obličej má od horního rtu k uším ozdoben tenkou šňůrkou perel. Dívčino vzezření napovídá příslušnost snad k jakémusi původnímu himalájskému kmeni, nicméně její postava zprostředkovává konceptualizaci vícero abstraktních principů i ztělesnění konkrétních pozemských stvoření. Představuje jakési mystické nebezpečí, nikdy nemizející, převalující se po mentálním prostoru, tu a tam se vynořující se ze vzpomínek nebo nehybně vše sledující z zpovzdálí. V jednu chvíli se stává pohledem z očí levharta v noci v horách, v té chvíli je mi explicitním zpřítomněním smrti, s nímž se hrdinka setkává. Němý ženský protějšek hlavní protagonistky někdy zpodobňuje i konkrétnější formy života jako manželovu milenkou nebo mnicha žehnajícího poutníkům před cestou. Projevy lidských rysů u této postavy bourají představu mystického démona a oslabují tak metaforu smrti v roli dívky-démona silně přítomnou.

Pro Alexandru je kromě fyzického překonávání sebe sama silným tématem i svoboda. S dichotomií omezení a svobody se vyrovnává v manželství jako instituci a v lásce k manželovi, a při boji s hraničními podmínkami na cestě za téměř nedosažitelným cílem. Repliky hlavní

postavy jsou do úst vkládány střídavě jí a jejímu manželovi (ve dvojroli s pečovatelem jej ztvárňuje Ondřej Brett). Dopisy jejímu muži se totiž staly jejími cestovními deníky, materializací vzpomínek, z nichž se příběh jako diváci dozvídáme. Ony jsou tím, co nám visí nad hlavou v podobě oněch bezbarvých „tibetských“ praporků.

Závěr inscenace vrací diváky ke vzpomínající stařence a jejímu pečovateli a nechává hrdinku dojít smíření. Démonická dívka přijímá ženu do své náruče, která je najednou náručí mateřskou. Ostatní postavy se přidávají a v konejšivém gestu si přisedají k Alexandře, aby ji chránili. Závěrečný výjev, blížící se přirozeného odchodu ze světa, je plný smíření. Ačkoli tedy byla smrt po celou dobu nemizejícím rizikem a nebezpečnou konkurencí, na konci se z ní stává mateřská náruč slibující bezpečí a klid.

Johana Jurášová

Plavovláska měla své lásky, láska z toho ovšem nebyla

Lásky jedné plavovlásky / Divadlo Petra Bezruče

Chcete vědět, jak najít ideálního partnera a jak kopulovat? To jste tu správně. Víte, že na jednoho jediného muže připadá šestnáct dívek? Teď už ano – alespoň to platí pro soudružky ze Zruče v roce 1922.

Příběh inscenace Lásky jedné plavovlásky je v Divadle Petra Bezruče rámován do podoby přednášky o socialistické nutnosti si najít partnera, založit rodinu a zplodit pro dobro celé společnosti potomka. Účastníky této přednášky jsou jak sami diváci, tak protagonistka Andula v podání Barbory Křupkové, jež je alternována Magdalénou Holcovou. Tato linka výstupů na forbíně se vine celou inscenací, bohužel „rozmožil se nám tady takový nešvar“ a v druhé části představení, jež následuje po přestávce, už je dle mého názoru spíše na obtíž a místo pobavení vzbuzuje jen pocit trapnosti a zbytečnosti.

Hlavní děj pojednává o Andule, dívce z městečka Zruč, která v továrně vyrábí kočárky. Andula, asi skoro jako každá mladá slečna, touží po tom, že si najde kluka. Dokonce si ho už i našla, prstýnek má, s briliantem. Bohužel to skoro celé působí, jako by si ho vymyslela, a účastní se společně se svými kolegyněmi místní zábavy, kde potkávají záložníky. Andule se ovšem zalíbí mladý muzikant z Prahy – Míla. Míla je hodný kluk a „opravdu si s ní chce dát jen čaj“, u čaje to ale přeci jen neskončí. Ovšem pro Mílu tímto večerem skončí jejich „vztah“. Ten dívku, snad ve snaze uchlácholit, pozve, ať přijede za ním do Prahy. Pramálo chlapec tušil, že to skutečně udělá. Po příjezdu do Prahy čeká Andulu nemilé překvapení – její milý o ni rodičům vůbec neřekl, a sice se k ní chová pěkně, ale dle rozhovoru zaslechnutému zpoza dveří ložnice to tak doopravdy nemyslí. Andula si proto raději sbalí kufr a jede zpátky do Zruče. „A Míla má milé rodiče, jeho tatínek je hodný moc, a ona tam teď bude jezdit pořád.“ Sny a předstírání se zkrátka mohou pochopitelně jevit lepší a jednodušší než přiznání tvrdé reality a následné konsekvence.

Během představení se opakovaně strhne přehlídka zvěře a přízemního zvířecího chování – muž dostává parohy, dívka se musí skrývat na stromě před zvěří, kvůli níž se sama zvěř stává, ale tou šťvanou. Vábnička funguje nejenom na srnce. A tu flintu ať si holka potěšká. „No tak ho vytáhni.“ A jelikož ani dívky nejsou bez viny, jsou velice schopné muže emočně vydírat, když potřeba nastane. Tonda chce zpátky svůj prstýnek, Andula ho ale nemá, a přiznání pravdy se nejeví jako ta lepší možnost. Citový nátlak stranou – vedoucí výrobní kočárků Pokorný by se ale přece usoužil, pokud by si děvčata někoho k sobě nenašla.

Co se kostýmní stránky týče, oblečení mladých děvčat velice dobře zachycuje svými střihy v modro růžových barvách skoro až místy dětskou naivitu, nezkušenost a idealizaci, kterou si v sobě dívky nosí a s níž k vnějšímu světu kolikrát přistupují, především tedy u Anduly a Marie. Kolize těchto představ a reality je očekávaná, ale přesto trpká, když na ni dojde. Celkově má inscenace i přes své nedostatky v závěru silné vyznění, a především v těch, kteří si v životě prošli něčím podobným jako hlavní postava, může zanechat přetrvávající nepříjemnou pachůť. Ghosting tu byl zkrátka vždycky, jen pro to tehdy neměli termín...

P. S.: Čistě ze zvědavosti by mě trochu zajímalo, co se stalo Norbertu Lichému s kabátkem z Karamazových, že včera hrál se saténovým županem z Lásek.

Bára Spudilová

po listí padají stromy

Višňový sad / Národní divadlo moravskoslezské

“Směle řešíte veškeré důležité problémy, ale poslyšte, hochu, není to náhodou tím, že jste mladý, že jste ještě žádný z těch vašich problémů nepocítil na vlastní kůži? Hledíte směle kupředu, ale není to tím, že nevidíte a nečekáte nic hrozného, protože život se před vašima mladýma očima ještě skrývá?”

Představení inscenace Višňový sad dle předlohy Antona Pavloviče Čechova bylo včera 1. 12. uvedeno v rámci programu festivalu OST–RA–VAR v Divadle Antonína Dvořáka. Adaptace dramatu v režii Vojtěcha Štěpánka byla, jak si troufám tvrdit, prostorem pro nádech a uvolnění ze zaťaté křeče způsobené některými předchozími zážitky festivalového diváka.

Přiznejme si hned v úvodu, že samotná dramatická předloha nám rozehrává několik otázek. Čechovské postavy mají celou škálu poloh a vyžadují od svých inscenátorů zpracování, které je schopno nahlížet na zobrazované problematiku hned několika způsoby. V případě A. P. Čechova jsme připraveni na zakalení morálních hranic a na podlomení neotřesitelného hrdinství, které už ani nedokážeme v díle přesně určit.

Namísto kazatelského a černobílého osočování díla a za ním stojících umělců bych volila cestu konstruktivních otázek a rekapitulace, která snad mne tak jako i čtenáře dovede k novým pohledům na zpracování.

Je otázka, nakolik se inscenátorům Višňového sadu v NDM podařilo odolat domněle statickému dojmu a absenci třaskavého konfliktu, nenahrazovat ticho podtrhující náladovou složku levným pitvořením či davovým jásosem. Je otázka, nakolik se inscenátorům podařilo odezírat z úst dramatické předlohy veškeré významné ticho, stručnost a věcnost některých úkonů, které sic si svým rázem zdánlivě vynucují významnou část časoprostoru realizované inscenace, mohou ale svou prostotou poskytovat i značný manipulační prostor pro modernizaci. Právě na tu ovšem bohužel nedošlo.

Každé dějství je nám vyjevováno odděleně za použitím opony, na níž jsou promítány až filmové titulky uvádějící nejen dějství, ale i jeho nadpis. Inscenace Višňového sadu v NDM byla zásluhou Milana Davida scénograficky dobře vybudována. Víme, že tenze je v díle budována právě neviděným a tím, co se odehrává mimo scénu.

V dějství prvním - DĚTSKÝ POKOJ - se rozehrává několikrát se vracějící motiv tří prostorových linií, zón, pokojů, které jsou podsvíceny a nabízí nám možnost sledovat jednání hned několika postav naráz (např. nejen Raněvskou na přední scéně, ale i intimní setkání Jaši s Duňášou ve třetí linii).

Byl to právě prostor, který jakoby rozděloval postavy a způsoboval jejich strnulost. Varjina slova “Holčička se vrátila...” vyznívají spoutaně, jak je prohlašuje od stolu přes místnost od své sestry.

Stejně jako v záměru dramatické předlohy i prostor adaptace směřuje k rozkladu. Ve čtvrtém dějství - ŽIVOT UTEČE ANI NEVÍŠ JAK - je nám známý interiér domu Raněvské navršen na hromadu a stává se vizuálním manifestem absolutního rozpadu celku.

Zvuková složka díla, které se rozhodne nešokovat a nepobuřovat, se pouští na ten nejtenčí z tenkých ledů. Citlivé ucho diváka, který čeká, že mu dílo půjde vždy vstříc, není připraveno na náhlé a násilné zpřítomnění dětského pláče, který nikomu nepatří a nemá jasný účel. Takové hluky můžeme pak rozhodně označit za absurdní, pro nedostatek jejich subtility.

Višňový sad A. P. Čechova je výsekem, přehlídkou životních těžkostí mnoha postav. Jejich zástupci čelili každý zcela jiným nárokům - zatímco jedni museli rozkrývat psychologii a minulost své role, jiní se museli vtělit do typu, tak aby byl pochopitelný a sdělný. Dovolím si jen načrtnout pomyslnou osu výkonů od těch bezútěšných po ty bezesporu vydařené.

Asi nejnepatříčnejším výkonem, který snad ani není přešlapem tak hereckým jako režijně-dramaturgickým, byla guvernanka Charlotta, která drsný bezčas přerušovala nikam nevedoucími okultními vstupy, které protahovaly Čechovovy scénické poznámky. Pod světlem bodového reflektoru se točí po místnosti s rudým šátkem a za groteskního hukotu červeným šálem vrhá odlesky na všechny přítomné. Pak zmizí.

Násilí na předloze se dopustili inscenátoři i v případě poslední šance Lopachina požádat Varju o ruku. Scéna toliko truchlivá, plná lidského strachu a zoufalství z nevyčteného se absolutně utopila v hledání a pobíhání po jevišti. Herci nám namísto zoufalství z neschopnosti se k sobě přiblížit a ulehčit svým osudům předvedli jen afekt a recitál slovní vaty.

Dokonale beznadějný Jepichodov v podání Petra Housky byl vděčný a vlastně zvládl zahrát nesnesitelnou postavu nanejvýš snesitelně.

A posledně, majitelka panství, nebyla utvářena jen Renátou Klemensovou. Na celkovém vyznění hlavní postavy Raněvské se totiž zasloužil Vít Roleček jako Trofimov, který svou věcností a neurvalostí vytvářel skvělý kontrast po boku citlivé ženy. Trofimov se inscenací zjevoval jako duch minulosti Raněvské, zároveň se však stával svým pevným projevem poslední hranicí, kterou Ljuba Raněvská nachází. Jejich interakce v nás nevzbuzovaly prvoplánové pocity vzrušení, ale podařilo se jim svým projevem ilustrovat přetlačení a odstup s rukama nad hlavou dvou odlišně smýšlejících generací. Takový byl zdejší sad.

Sára Chrástecká

Polohy Jaroslava Haška

Švejkův návrat / Komorní scéna Aréna

Osobnosť dobrého vojaka Švejka je už od svojho knižného vzniku kultovou záležitosťou, na ktorej vyrástlo niekoľko generácií. Aká však bola osobnosť Švejkovho „skutočného tatíčka“? Inscenácia Švejkův návrat v réžii Ivana Krejčího podrobne skúma posledné roky života českého spisovateľa Jaroslava Haška, ktorý popri tvorení svojej nesmrteľnej postavy prežíva niekoľko ďalších turbulentných príbehov naraz.

Vo svojom dva a pol hodinovom trvaní je postava Haška predstretá v niekoľkých polohách – v stojacich, plaziacich a nakoniec aj v sediacich, čo je pre spisovateľa najčastejšia a najpohodlnejšia poloha. Avšak Haškov tvorivý proces na románe nie je jediným obrazom, ktorý by divákovi predstrel spisovateľa neúprosne ťukajúceho do písacieho stroja. Hra Tomáša Vůjtky je duševnou ponorkou do súkromného života Jaroslava Haška, o jeho ľúbostnom trojuholníku plného kompromisov, omylov a nedorozumení, politických presvedčení a životných názorov, ako aj o závislosti na alkohole, ktorá ho predčasne priviedla do hrobu.

Je na mieste vyzdvihnúť dramaturgický, ale aj autorský prínos Tomáša Vůjtky, ktorý v prípade inscenácie Nanebevstoupení Lojzky Lapáčka ze Slezské Ostravy, kedy sa jeho dramatizácia snažila byť až priveľmi dôvernou kópiou literárnej predlohy, odklonil od zbytočného kumulovania životných faktov Jaroslava Haška. Švejkův návrat je zoskupený do umnejších a menej dejovo ťahajúcich sa výstupov, s dobre vyváženým a funkčným slovným humorom. Vůjtkov text skúma osobnosť spisovateľa, jeho alkoholické návyky, chuť pre fabuláciu ako aj osobnostné neduhy. Práve Haškov egoizmus vyvoláva reťaz reakcií, ktoré zasahujú do osudov iných – nakoniec aj do jeho, čo mu je osudným. Jediným výrazným nedorozumením je pre mňa osobne nedotiahnutá téma politiky, ktorá v Haškovom živote zohrávala veľkú rolu. Tejto téme je venovaná veľká pozornosť v treťom výstupe, ktorý je popri ostatných výstupoch, najdlhší, ale Haškove politické názory sú v priebehu deja zmienené iba okrajovo. Stále otáznke sú pre mňa „opilecké dialógy“, v ktorých bol zakomponovaný celý dejový vývin. Na koľko boli tieto dialógy herecky zvládnuté, bez zbytočného a núteného afektu, ich počet môže mierne zdegradovať isté myšlienky a výroky postáv. Miestami totiž nie je jasné, kto hovorí danú myšlienku – či postava alebo alkohol.

Scéna vo vizuálnom prevedení Milana Davida je minimalistická, zobrazuje jednoducho zariadenú krčmičku so stolmi a stoličkami a výčapom, ktorý je pre Haškovu existenciu smerodajným. Scénické riešenie je funkčné a vytvára stále prostredie, na ktoré sa plynulo napájajú ďalšie výstupy a istým spôsobom otvárajú možnosť diváckej predstavivosti. Zároveň prostredie krčmičky oplýva popísanými stenami a obrazmi – originálnymi pasážami Haškovho rukopisu. Tento výtvarný efekt je neskôr využitý aj v rámci hereckej akcie, kedy predstaviteľ Haška Josef Kaluža píše ceruzkou na stôl. Jednak scénické, ale aj režijné riešenie dokresľovania vytvára pomyselný celok skutočnej osobnosti Jaroslava Haška.

Medzi hereckými výkonmi bol výrazný a vynikajúci kontrast medzi ženskými postavami. Elegantná a emočne stabilná Jarmila (Tereza Cisořská), militantná a ukričaná Šura (Alena Sasínová-Polarczyk) a oslivo koketná Xena (Kristýna Panzenberger Krajíčková). Postava Haška

bola akoby napísaná pre herecký naturel Josefa Kalužu– autenticky zvládal opilecké výstupy ako aj odkrývanie duchovného rozpoloženia.

Filip Sojka

Požiar pod dohľadom Miloša Formana

Hoří, má panenko / Národní divadlo moravskoslezské

Hasičský ples, ktorý nedopadne podľa predstáv. Tombola, ktorej ceny postupne miznú. Vynútená súťaž krásy, ktorá nesplní svoj cieľ. Film Miloša Formana *Hoří, má panenko*, ktorý napísal spolu so svojimi kolegami Jaroslavom Papouškem a Ivanom Passerom, pretavil inscenačný tím Činohry Národního divadla moravskoslezského do divadelnej podoby. Rehabilitácia českej kinematografickej klasiky zobrazuje nevinné organizovanie hasičského bálu, krásu ľudských nedorozumení a groteskných situácií – jedná sa však o minimálnu aktualizáciu.

Pri divadelnej adaptácii režiséra Tomáša Svobodu je očividné, nakoľko vychádzal z pôvodného filmového scenáru – pomerne citeľné sú aj niektoré Formanove umelecké ťahy. Obsadenie presahuje cez 20 ľudí a okrem hercov boli do inscenácie vybratí aj neherci. Vzniká tak pokus o naplnenie tanečnej sály s čo najväčším počtom osôb, aby hasičský ples pôsobil autenticky a aby sme sa cítili ako jeho účastníci. Rozsiahly počet hercov v kombinácii živého orchestra hrajúceho dychovku nastavil estrádnú a živú atmosféru, v ktorej sa tancovalo, čapovalo pivo a odohralo pár menších vzťahových drám na pobavenie. Pri tak veľkom počte osôb na javisku je pomerne ťažké sledovať príbehy hlavných postáv, ale túto zásadnú problematiku režisér vyriešil buď svetelným drobnohľadom na konkrétny pár alebo štronzom. Štronzo je funkčným a pomerne nutným riešením pre strihovosť a odstup, avšak jeho nadužívanosť má tendenciu rušivého elementu, ktorý sa neskôr môže pretaviť do diváckej nepozornosti.

Nikola Tempír vytvoril čo najautentickejšiu vizuálnu podobu tanečnej sály v socíkovskej estetike. Javisko je okrem stolov a stoličiek obohatené jednoposchodovou konštrukciou – tá rozdeľuje priestor živého orchestra, ktorý je aktívne a hudobne zapojený do výstupov odohrávajúcich sa v tanečnej sále a kanceláriu hasičov na prvom poschodí, kde sa koná výber do súťaže krásy. Umným ťahom je využitie aj bočných priestorov javiska, kde sa na jednej strane nachádza naozajstný výčap a na druhej toalety. Tieto dva okrajové priestory funkčne a humorne slúžia na spontánne herecké etudy, ktoré boli najlepšie využité vo fronte na záchody. Prestrih do známej filmovej scény horiaceho domu je vytvorený pomocou točnice. Zadná časť zmienenej konštrukcie, na ktorú cez videoprojektor reflektovali plamene, dostatočne poslúžila ako obraz horiaceho domu.

Svoboda do svojej adaptácie pripísal postavy Konferenciéra a Konferenciérky, teda dvoch moderátorov, ktorí okrem hovorenia vtipov dopĺňali hudobné čísla spevom. Táto dvojica je neškodným doplnením, hoci výber vtipov pôsobí trápny až urážlivým tónom, ale otáznym je pripísanie postavy samotného Miloša Formana, ktorý medzi postavami pôsobí ako živá socha. Bez replík alebo nejakého výrazného dejového zásahu sa potíka medzi postavami s minimálnou angažovanosťou. Aká bola jeho funkcia?

Postava Formana je imúnna voči štronzu, ktoré dokonca v jednom výstupe využíva vo svoj prospech a nezapiera dušu filmového režiséra – medzi postavami pobežuje s filmovým políčkom a sníma ich zamrznuté tváre a vykrútené pohyby. Je toto priamou analógiou na proces natáčania, alebo sa jedná o povestný večer tanečného bálu, ktorý Formana inšpiroval k napísaniu scenára? Na koľko je postava Formana zaujímavá, v istom zmysle aj originálna,

vsuvka, tak jej existencia je náznaková, nedostatočne dotiahnutá a môže evokovať mylné interpretácie. Neprítomnosť tejto postavy by nenarušila dejový chod, hoc primárny nápad k jej vytvoreniu nie je zlým nápadom... chýba jej však interpretačný kľúč.

Inscenácia Hoří, má panenka je doslovnou kópiou filmového spracovania, s minimálnymi autorskými vsuvkami alebo aktualizáciou tém a motívov. Téma manipulácie a rozkazovania zo strany hasičov, teda staršej generácie, voči mladšej generácii je síce uvážlivým odkazom, ale pasivita ako aj podriadenosť je v inscenácii zobrazená náhmatkovo. Možno práve aktualizácia by túto problematiku a vyprázdnenosť vyriešila.

Filip Sojka

Pupeční šňůra ocelového města je silnější než touha vzlétnout.

Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy / NDM

Divadelní adaptace autobiografického románu Oty Pavla otevřela další ročník festivalu OST-RA-VAR. Adaptaci zpracoval Tomáš Vůjtek a zrežíroval Janusz Klimsza.

„Letěl jsem a viděl úplně všechno, začátek i konec, bolest zrození i úlevu posledního vydechnutí, to vše jsem užasle pozoroval, dokud jsem nevletěl do dýmu nad Ostravou, kde jsem na všechno zapomněl.“

Kde jinde než v Národním divadle moravskoslezském bychom chtěli vidět historický román z prostředí Ostravy? Identita tohoto města je zakopaná, snad ještě hlouběji než tolikrát skloňované uhlí. Autobiografický román Oty Filipa na prknech Divadla Jiřího Myrona je podrobným, avšak sugestivním pohledem do vnímání obyčejně neobyčejného člověka. Život Lojzka Lapáčka a jeho rodiny je ukázán napříč druhou světovou válkou až po nástup komunismu.

Prostor obestavěný dřevěnými pryčnami ohraničujícími prostor kolektivního vlastnictví zbabělosti a strachu. V průběhu se plot otevírá, zmenšuje, přestavuje. Slouží také jako projekční plátno, na kterém jsou promítané dobové fotky dokreslující dobu. Příběh vedený monologem Lojzka, který ze svého subjektivního pohledu vypráví útržky vzpomínek. Robert Finta krouží po jevišti jako po místě činu. Znovu odehrávající se traumata se intenzivně projevují na jeho těle i hlasu. Finta se do nich pokládá hlasově i pohybově, vnitřně ale zůstává napojený na diváka s mírou odcizení od odehrávající se situace. Mění scénu, podává rekvizity, odvádí postavy ze scény. Každý krok je přesně choreograficky nacvičen. Obzvláště silné momenty jsou scény transu, kdy se Lojzek ponoří do proudu metaforických asociací, často zmiňující vodu, který i v jeho reálném světě zanechává stopu. Tyto scény jsou nasvíceny bodovým modrým světlem naznačujícím snovost a vodu. Dalším výrazným scénografickým prvkem jsou pojízdné pásy, které se na jevišti začaly využívat v Německu právě v tomto historickém období, dále propadlo a masivní nákladák. Vyjždějíci rakev z propadla a dunivý zvuk pásu budí místy tragikomický dojem. Považuji za důležité vypíchnout skvělou atmosférickou hudbu Ivana Achera. V inscenaci se také objeví několik živě zpívaných písní.

Kostýmy se snaží Markéta Lysáčková barevně odlišit postavy, přiblížit jejich věk a charakter. Vzhledem k době je škoda, že s barvami nepracuje méně. Výrazněji by poté vynikla červená barva, která se jako v Schindlerově seznamu objeví zřídka, ale se svým významem. Například: červené šaty Anky, červené desky soudruha, červená vlajka, červené bačkory skomírající Lojzkové, přidá se také červené světlo. Zajímavě zde působí také četnost paruk, které dokládají árijskou rasu.

Temporytmus představení se nese v jednom vyprávěcím tempu, které se snaží rozbít nově přichozí postavy. Na chvíli se jim to daří, poté se ale opět vracíme do předešlého tempa. Dohrávání jedné situace s prolínáním situace nové vytváří poetické až bolavé obrazy. Dialogy jsou postavené na tom, že postavy mluví o dvou různých věcech, zároveň Lapáček často nemluví s nimi, ale sám se sebou (s divákem). V první polovině se nachází jazykové hříčky v německém jazyce. Práce s časem je složitá, ale přehledná. U každé postavy můžeme vnímat proč se chová, jak se chová, v kontextu s její minulostí.

V inscenaci hraje téměř celý soubor. Některé postavy se z karikатурních figur mění do civilnějších (Lada Bělašková, Petra Kocmanová). Některé se sugestivně konzervují do archetypů. Do značné míry zde vše funguje jako symbol, postoj. Představení hýří znaky: se strnule zdviženou pravicí, do pyšných soudružských rukou v pase, obou rukou zvednutých k nebi - na kříži, Večerníček, pistole, nože, scénické facky, židovské hvězdy... Obsáhlost hry a neprioritizace konkrétních témat tlačí tyto znaky do určitého kýče. Klimša pracuje radši se sugescí než nestranností. Vzpomínky Oty Filipa jsou činoherně, reálně znázorněné, chybí v nich adresnost vůči divákovi.

Jsme svědky prozaické básně o státu zapleveleného koláží z symbolů a předsudků, ze kterého se vytratilo lidské porozumění.

Kateřina Szopová

S humorem vždy nemusí jít všechno líp

Lásky jedné plavovlásky / Divadlo Petra Bezruče

Divadlo Petra Bezruče se s festivalovými diváky letos rozloučilo inscenací s názvem, který je každému z nás více než povědomý – Lásky jedné plavovlásky. Po Venuši v kožichu a Bratrech Karamazových si pro nás divadlo jako svou závěrečnou inscenaci přichystalo adaptaci notoricky známého filmového díla Miloše Formana, Jaroslava Papouška a Ivana Passera, jež se neodmyslitelně řadí ke klasice české kinematografie. O adaptaci samotnou se postarali režisér inscenace Jan Holec a dramaturgyně Anna Smrčková.

Sex education po česku, tancovačka, jak má být, byli spolu šťastně až do rána... Těmito a dalšími hesly definují tvůrci lásku jedné plavovlásky přetransformovanou pro divadelní produkci. Ve 140 minutách nám tvůrci představují příběh mladé rozverně Anduly, pracovnice v továrně na kočárky ve Zruči, toužící po pravé lásce více než po čemkoliv jiném, které zkříží životní cestu okouzlující zpěvák Milda z Prahy. Láska jako trám. Alespoň pro Andulu. Avšak idylka pohádkového života těžce narazí na krutou realitu, když se na zpěvákovo pozvání Andula objeví v Praze, ale Milda její představu o jejich vzájemné lásce nesdílí. Celá hořká love story je rámována přednáškou erudovaných odborníků na ideál socialistické lásky – soudružky doktorky Plzákové a soudruha doktora Pondělíčka, kteří jak Andulu, tak i diváky náležitě edukují, jak by takové správné a efektivní milostné soužití mělo vypadat.

To, co se nedá inscenaci zapřít je její dobře zacílená humornost. Režisér důmyslně využívá princip programové trapnosti a nevinné nešikovnosti postav (například v případě Anduly je toto chování dobře pozorovatelné ve scéně montáže košíku, kde právě propojuje nešikovnost při mechanické práci s ne moc bryskními a pohotovými, avšak trefně ironickými odpověďmi soudruhovi mistrovi Pokornému) v kombinaci s humorem založeném na ikonické terminologii a heslech využívaných v propagandistických projevech, které prosazovaly ideologii minulého režimu (tu zase můžeme pozorovat hlavně u našich dvou přednášejících). V českém kontextu toto duo nepopíratelně funguje a diváci se tak mají možnost pobavit na stylu humoru, který je jim vlastní.

Dalším velice silným prvkem celé inscenace je bezpochyby scénografie. Kulisy dobře navozují atmosféru jak fabriky, tak kulturního domu, vše v nádechu betonové šedi. V takovém prostředí pak skvěle fungují kostýmy především ženských postav vyvolávající asociace montérek, uniforem a hravého dívčího oblečení s nádechem roztomilé růžové. Aspekt uniformity se nám šikovně promítá i do mužských uniforem či pracovních mundúrů dělníků. Krásným detailem je poté třeba i využití něžné stínohry v opozici s přehnanou groteskní scénkou socialistického aktu.

Dále bych ráda ještě vyzdvihla sebranost hereckého souboru, kterou jsme si už mohli ověřit třeba v Bratrech Karamazových, ale to je bohužel vše. Dle mého názoru už pak inscenace nenabízela víc. Téma nešťastné lásky ve vztahu s přednáškou nefungovalo dobře, naopak potlačovalo výpovědní hodnotu obou prvků. Příběh Anduly nebyl dost koncentrovaný, aby v divákovi vyvolal adekvátní emoční reakci a detaily, kterými jsou například přítomnost sebepoškozování nebo akcent na narušování osobních bariér jedince „ve jménu lásky,“ se nikam nerozvíjeli a neprohlubovali se. Podobně je na tom i přednáška. Celé vyznění působilo

ploše, a ač není pravidlem předkládat divákovi silný příběh v každé inscenaci (jsou samozřejmě i jiné kvality), tak v případě výpovědi Anduly se jednalo spíše o nevyužitý potenciál.

Nešťastně tak na závěr musím konstatovat, že dle mého názoru slovní spojení nevyužitý potenciál reflektuje tuto inscenaci asi nejpřesněji.

Divadlo Petra Bezruče – Miloš Forman, Jaroslav Papoušek a Ivan Passer: Lásky jedné plavovlásky. Režie Jan Holec, dramaturgie Anna Smrčková, scéna Ján Tereba, kostýmy Paulína Bočková, hudba David Hlaváč, texty Petr Vodička, pohybová spolupráce Pavol Seriš. Premiéra 12. listopadu 2021 (psáno z reprízy 3.12. 2022 v rámci festivalu OST–RA–VAR)

Barbora Rokytová

Soudružská sexuální výchova

Film Miloše Formana *Lásky jedné plavovlásky* z roku 1965 je zapsaný v našem kánonu filmografie jako jedno z klasických děl československé nové vlny. Jednoduchý příběh mladé dívky Anduly, která stráví noc s pianistou Mildou a po pár dnech se za ním vypraví do Prahy do bytu jeho rodičů, kde ji místo přivítání čeká pouze zklamání, je výrazný především vlastní filmovou poetikou, která zachycuje každodennost ve veškeré její směšnosti až trapnosti a zároveň autentičnosti. Vnímám ho jako dílo do velké míry zakotvené ve vlastní době a také ve specificky filmových postupech vyprávění. Tak co s tím na jevišti a v současnosti?

Adaptace v Divadle Petra Bezruče, kterou vytvořili režisér Jan Holec a dramaturgyně Anna Smrčková, nejde cestou převádění této poetiky, ale naopak vytváří inscenaci, která jde cíleně vlastním směrem. Zachovává děj, množství dialogů i snad všechny scény, zároveň množství momentů nechává vyznívat jinak, nebo přidává vlastní. Staví především na nadsázce, parodičnosti a stylizaci a zároveň je podle mne i velmi aktuální.

Nejvýraznějším posunem proti filmu je přidání soudružské dvojice doktorky inženýrky Plzákové (Markéta Haroková) a doktorka inženýra Pondělíčka (Dušan Urban), kteří celý příběh rámuje do edukativní přednášky o lásce a sexu, jejímž cílem je vzdělat správné socialistické občany a občanky (tj. nás diváky) a podpořit je v zakládání rodin. Jejich odhodlanost, přísnost a vážnost, s jakou do diváků směřují množství frází, zábavně paroduje realitu podobných přednášek a schůzí za minulého režimu. Dvojice celým představením provází – průběžně prokládají příběh Anduly (Barbora Křupková) svými vstupy, které s ním zároveň korespondují. Nejviditelněji je tento princip vidět ve scéně, v níž v zadním plánu je stíny naznačena intimní scéna mezi Mildou (Václav Švarc) a Andulou, na forbíně probíhá ad absurdum dotažená demonstrace toho, jak probíhá správný socialistický pohlavní styk. Zároveň částečně vstupují i do děje, především ve scéně zábavy, na níž se mají dát dohromady děvčata z místní továrny na kočárky s vojáky v záloze. Večer organizují jako velmi nucenou a pro všechny zřejmě povinnou seznamku, k organičtějším seznámení se může dojít až po jejich odchodu. Zmíněná nadsázka a parodičnost je nicméně důsledně dodržována v celém představení, pracuje se s komikou přehnanosti a záměrného trapna, což podporuje energické stylizované herectví.

Scénograficky, kostýmy i výběrem hudebních podkresů se tvůrci drží retri 60. let a explicitně se k současnosti neodkazují. Bylo by tak možné vše číst jako zábavnou, svižnou, odlehčenou pohlednici z dob dávno minulých. Přesto pro mne inscenace pod povrchem ukazuje velmi mrazivý obraz státu, který urputně až násilně prosazuje vlastní reprodukční politiku, státu, který je odhodlaný kontrolovat intimní život svých obyvatel. A toto téma rozhodně není pouze záležitostí minulosti. Naopak, stačí se podívat do Polska. Zrovna z Ostravy to k hranicím opravdu nemáme daleko.

Barbora Smolíková

Tohle je antropologie i sociologie. Tohle je divadlo!

Venuše v kožichu / Divadlo Petra Bezruče

Inscenácia Venuše v kožichu v Divadle Petra Bezruče pozýva k dialógu a zážitku na viacerých úrovniach. V prvom rade pomáha recipientovi sa fokusovať na videné scénografický a svetelný plán. Funguje v jednoduchých líniiach. Výpravu inscenácie zahŕňa jedna miestnosť a nevyhnutné rekvizity. Nachádzame sa v Thomasovom ateliéri a východisková situácia je jasná: nepodarený casting na postavu Wandy von Dunajewskej, hlavnej ženskej predstaviteľky knižnej predlohy i divadelnej adaptácie s názvom Venuše v kožichu. Lína svetelného plánu inscenácie sa nesie v jednoduchej schéme dvoch fáz - pracovné svetlo a tzv. divadelné, ktoré ovláda herečka. Hudobná zložka inscenácie funguje v minimalistických vstupoch v momentoch emočného vypätia, no skôr viac dotvára celkovú atmosféru inscenácie vo forme zvuku (stupňujúcej sa) búrky.

Tento základný opis východiskovej situácie je dôležitý práve kvôli onej jednoduchosti a voľbe prirodzeného prostredia, ktoré pôsobí ako podklad pre jednotlivé výjavy a necháva tak vyníeť akúkoľvek akciu v priestore. Inak povedané, nebráni prúdiacej energii.

Text, ktorý napísal v roku 2010 David Ives sa prvého decembra roku 2022 zdá byť rovnako, ak nie ešte viac páčivým, mrazivým, osobným a angažovaným. Angažovaným nie(len) na úrovni socio-politickej, ale hlavne ľudskej. Pojednáva o vnútorných poryvoch každého človeka bez ohľadu na pohlavie, nenaplnených túžbach, rodovej, vzťahovej či sociálnej rovnosti, vrodenej či získanej dominancii a submisivite no aj manipulácii a akejsi večnej podstate, ktorá zostáva nemenná. Osobným stanoviskom recenzentky je, že autorovi nemožno uprieť remeselné majstrovstvo, vďaka ktorému text pomáha hercom udržať temporytmus, napätie, výborne nesie témy a variácie, ako aj ponúka mnoho možností v rámci stvárnenia a vývoja charakterov. Keďže sa na javisku stretávajú de facto štyri postavy - herečka Vanda a režisér/dramatik Thomas a Wanda a Severin - a to formou prehrávania si divadelných výstupov z rovnomennej hry Venuše v kožichu, ponúka už samotný Ives kľúč k inscenovaniu, a to divadlo na divadle. Herci majú vďaka tejto forme možnosť na ostré strihy, výrazné skoky v emóciách, ako aj možnosť nadvhľadu a odstupu ako od témy, tak postáv samotných. Úspešné striedanie charakterov, situácií a polôh je práve v tomto diele podmienené sústredenou a vedomou prácou hlavne v začiatočných fázach skúšobného procesu. V prípade práce režiséra Jiřího Pokorného a dramaturgičky Anny Smrčkovej môže recipient pozorovať mimoriadne dobre zvládnuté vedenie hereckého ansámblu, a to práve v súvislosti s prípravou a analýzou dramatickej látky. Herec Lukáš Melník a herečka Markéta Haroková spolupracujú, premýšľajú, komunikujú a rozumejú. V pozadí je dokonca badateľný postoj a zástoj samotných protagonistov, čo znamená ako zvládnutie remesla, tak predmetnej témy.

Celá inscenácia Venuše v kožichu sa nesie v duchu čistého činoherného princípu divadelnej práce a tento názor autorka recenzie vyslovuje bez akéhokoľvek pejoratívneho či škatuľkového podtónu.

Ona čistota spočíva vo veľmi jasnej nastavenom jazyku, komunikačných prostriedkov i výrazovej jednotnosti hereckého prejavu. V neposlednom rade je dôležité podčiarknuť a

ocenit, že inscenačný tím funguje v napĺňaní režijno-dramaturgického konceptu v zhode. Či už za to môže ľudské porozumenie alebo miera profesionality na všetkých frontoch.

Hoci gro inscenácie osciluje medzi večnou stereotypizáciou, definovaním ženského pohlavia ako objektu sexuálnej či inej intencie a nachádzaním mužskej dominancie i v jej slabosti, vo výsledku nie je bezručská Venuše v kožichu dielom sexistickým ani feministickým. Je sondou do ľudského vnútra prežraného pocitom menejcennosti, úzkosťou, hnevom a traumami. A takéto vnútro nepozná konkrétny čas, dobu ani pohlavie.

To, prečo hra Davida Ivesa pôsobí v dnešný deň tak aktuálne a prečo tak dobre funguje v podaní Divadla Petra Bezruče, nie je teda dobová tendenčnosť, ale zručná režijno-dramaturgicko-herecká práca a schopnosť rozozvučiť hranu v každom divákovi, ktorý počúva, spolupracuje, komunikuje a snaží sa porozumieť.

Hana Launerová

Ved' mě dál...

Zakázanou krajinou / Studio G

Inscenácia Zakázanou krajinou stojí na rázcestí dvoch interpretácií. Ísť cestou tlmočenia životného príbehu cestovateľky Alexandry David-Néel, alebo sprostredkovať ideu nezlomiteľnosti ľudskej vôle v momente, keď si niečo predsavzá. Otázka, ktorá je teda smerodajná znie - čo dá potenciálnemu recipientovi viac? Byť prozaickým a dejotvorným, alebo dynamickým, úderným a faktografickým? Ktoré fakty sú podstatné, ktoré sú príbehotvorné a ktoré majú dramatický potenciál? Dokudráma, alebo symbolická introspektíva? Ani jedna z týchto verzií nie je nesprávna. Obe majú svoje benefity i úskalia. No občas akúkoľvek snahu zradí tá najbanálnejšia vec.

V prípade Zakázanou krajinou sa najväčším úskalím a zároveň najbanálnejším problémom javí byť priestor samotný. Reč je o Studiu G, priestore, ktorý je pre túto tému možno až príliš komorný(scénografický koncept inscenácie spočíva v obrátenom javisku a hľadisku, javisko tak spočíva na elevácii a diváci na zemi).

Životný príbeh Alexandry David-Néel totiž nepozostáva len z onoho prechodu cez krajinu večného snehu, ale ako sa dočítame v bulletine alebo z ďalších zdrojov, táto žena absolvovala ciest mnoho a v tých najťažších podmienkach. Spomeňme napríklad len ako pätnásťročná utiekla do Anglicka či ďalšie cesty do Švajčiarska a Španielska vo veku osemnásť rokov. Nejde ani tak o počet krajín, kam viedli jej kroky, ani vek, v ktorom tieto veci zažila, ako skôr o fantastický fakt, že všetky tieto výpravy zvládla sama. Po zistení týchto skutočností je možno škoda, že sa recipient dozvedá len veľmi zhustený prehľad o jej súkromnom živote a dejový fokus sa zameriava len na jej cestu do Lhasy. Plocha, na ktorej sa hlavná postava rozprestiera, je teda fyzicky i ideovo veľmi okresaná.

Načrtnutých horizontálnych i vertikálnych rozmerov je pritom v inscenácii veľa a majú svoj potenciál. Či už je to postava Démona, kúzelníka alebo manžela Phillipa a opatrovateľku Tortue, ktorých oboch predstavuje ten istý herec (Ondřej Brett). Každá z týchto postáv má načrtnutú líniu, či už na dejovej alebo ideovej úrovni, ktorá by po rozvinutí pomohla recipientovi lepšie objasniť motivácie či hĺbku ako Alexandry David-Néel, tak celej režijno-dramaturgickej koncepcie.

Divák sa takto díva na dielo, ktoré má síce veľmi silný emočný a atmosférický náboj, no na niektorých miestach stráda temporytmicky, niekde sa vyslovene a doslovne brodí snehom, a niekde naopak preskočí až neúmerne rýchlo situácie, ktoré majú možnosť byť ťažiskovými (ako napríklad vzťah s manželom).

V konečnom dôsledku však Zakázanou krajinou plní svoj účel. Recipient dostáva informáciu o existencii a bytí jednej významnej ženy a tvorcovia vytvárajú impulz k hlbšiemu rešeršu a možno i zamysleniu sa nad vlastnými možnosťami a túžbami, ktorým je možno len potreba nechať väčší priestor.

Hana Launerová

Z vyťahaneho svetra do uniformy, z uniformy do obleku

Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy / NDM

Cestovanie v čase medzi štyrmi dekadami dvadsiateho storočia. Nasýtený historický prameň, ktorý približuje ostravské dejiny aj pre zahraničného diváka. Príbeh človeka o človeku, príbeh ľudí o ľuďoch. Prihrávanie ľudských osudov, ktorých gól odrazila tyč meniacej sa politicko-spoločenskej situácie. Inscenácia Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy sa zmieta medzi vojnami, holokaustom, okupáciou, politickými procesmi a režimami. Nakoľko sú zmienené historické udalosti chronicky známe a informáciami pestré, ich nadpoužitie ako aj hromadenie do jedného celku, môže uškodiť – najmä v prípade, ak sa jedná o spracovanie predlohy.

Na prvý pohľad by sa zdalo, že dramatizácia rovnomenného románu Oty Filipa je o súperení medzi dvomi futbalovými klubmi, ale akonáhle sa futbalové zápasy hrajú s vyfúknutou loptou, tak je nadmieru jasné, do akej polohy je téma futbalu postavená. Vyfúknutá lopta slúži ako chytrá metafora, ktorá futbal posúva mierne do autu – stále vnímame nadšenie postáv pre futbal, stále sa o ňom hovorí, ale futbalová tematika stojí takpovediac v úzadí, na koľko skutočné témy prichádzajú vpred. Zároveň sa členovia futbalového tímu nevenujú iba športu, ale aj každodennej práci, ktorá prináša zárobok – sú tak plnohodnotnými postavami, na ktorých sa odzrkadľuje zmena určitého sociálno-politického obdobia.

Inscenácia je sprievodcom dejinami, ktorý nás prevádza od prvorepublikových rokov až po obdobie normalizácie – nezabúda sa však pristaviť pri otázkach fašizmu a komunizmu, holokaustu a deportácií alebo pražskej jari. Dramaturg Tomáš Vůjtek uchopil dramatizáciu románu v niekoľkých úsekoch až príliš doslovne. Nasýtenosť tém je v kolízi s častou zmenou prostredia a skokmi v čase, až je v istých momentoch náročné vnímať všetky okolnosti a kontexty. Inscenácia svoju preplnenosťou tém, motívov, ale najmä aj výstupov naberá na zbytočnej dĺžke, pričom by výrazné škrtky neuškodili – dej by sa tak mohol viac zdynamizovať, hutnejšie a zreteľnejšie posúvať a neniesol by sa vo vláčnom, žuvačkovom tempe.

Režisér Janusz Klimsza dokázal veľké množstvo tém umne zapracovať do charakterov postáv, do ich osobitného konania a profilovania, ale aj tento princíp v priebehu inscenácie začal uberať na efektívnosti, na koľko sa toho začalo diať viac a viac. Pomerne rušivým elementom bolo nadpoužitie technických vymožeností, ktoré pravdepodobne cieľnú strihovosť alebo eskaláciu napätia (možno aj efektu prekvapenia) zhodili do gýču. Scénu, ktorú tvorili dva drevené ploty a jedna veľká brána mohla svojou multifunkčnosťou nabráť na väčšom význame a využití – podobne je to aj s niektorými rekvizitami, ktoré mali potenciál niest ísté metaforické čaro, ale zostali iba v nevyužitej statickej polohe.

Inscenáciu najviac potiahol herecký výkon Roberta Fintu, ktorý ako predstaviteľ Lojza Lapáčka, zvládol svoju úlohu rozprávača a sprievodcu ostravských dejín bravúrne. Veľmi uveriteľným a pútavým rozprávaním sledoval a komentoval vývoj svojho rodného mesta a jej obyvateľov, ale nakoniec sa do príbehu zapojil aj on, kedy sa z vyťahaneho svetra prezliekol do obleku a vydal sa naprieč ďalším životným peripetiám.

Filip Sojka

150 VOYERŮ

Venuše v kožichu / Divadlo Petra Bezruče

Voyer je člověk, který si libuje v pozorování intimních počinů netušících anonymních objektů. Nezáleží na tom, zda se jedná o pár oddávající se sexu, převlékajícího se jedince nebo zírání do výstřihů. Ostravskému Divadlu Petra Bezruče se podařilo ve mně navodit podobný pocit. Pocit, že jsem jako divačka na místě, kde bych správně neměla být. Pocit, že sleduji něco, co bych neměla mít dovolené sledovat. Pocit, že jsem svědkyně soukromé situace, jež postupně odkrývá strachy a vášně postav Vandy a Thomase.

Dojem podtrhuje i scénografie navržená Janem Štěpánkem. Jeviště má obdélníkový tvar a divák má možnost se usadit po jeho dvou nejdelších stranách. S osobami v hledišti naproti si můžeme po celou dobu představení vidět do očí a vzájemně vnímat reakce, což akorát prohlubuje negativní pocity související s bavením se nad rozpadem života jedince.

V představení se objeví pouze dva herci. Thomas (Lukáš Melník) je dramatik a režisér. Mužský šovinista, trošku misogyn. Ženy se podle něj už ani nezvládají dobře oblékat – buď vypadají jako prostitutky, nebo jako lesby. I z toho důvodu se pravděpodobně rozhodl přepsat a posléze i zinscenovat dílo Leopolda von Sacher-Masocha Venuše v kožichu. Příběh, který dle jeho vlastní interpretace pojednává o velké lásce Severina k Wandě. Největší problém mu ale dělá obsazení ženské role. Žádná z adeptek zatím nebyla podobného úkolu hodna. Právě proto nejdříve označuje Vandin (Markéta Haroková) příchod za naprosto zbytečný. Afektovaná, nevhodně oděná a nevzdělaná. Další pitomá žena, co ho přišla otravovat, rozhodně nemá nic společného s onou bohyní Wandou. Navzdory tomu se herečka podaří Thomase přimět k uskutečnění konkurzu.

Oba se nejprve pustí do odříkávání replik. Muž pod nátlakem ženy prokáže, že mu Severinova poloha vyhovuje víc, než by měla – čím dál hlouběji se noří do mysli masochisty, jenž chce, aby s ním bylo zacházeno jako s otrokem. Vanda se na druhou stranu pokouší vystihnout degradující postavení, jaké s sebou Thomasovo pojetí hlavní ženské role nese. Postupně se ale nebojí vymezit proti jeho vizi. Neustále tak dochází k balancování mezi tím, kdy Thomas s Vandou ztvárňují fiktivní role a mezi tím, kdy opravdu konverzují. Skutečnost podtrhuje i způsob, jakým Haroková s Melníkem střídají zobrazování daných postav. V momentech, kdy hrají Wandu se Severinem, se dostávají až do parodických rovin. Precizně vyslovují, nebojí se velkých gest, křičí a přehnaně reagují na podněty. Postupně však od „deklamace“ upouštějí, což napomáhá odstranění rozdílů právě mezi konkurzem a vzájemnou výměnou názorů.

Když se začaly odlišnosti překrývat úplně, uvědomila jsem si, že pozoruji Thomase, který si konečně přiznal, co je skutečně za člověka – masochista ztotožňující se s postavou Severina. Vanda pravděpodobně také není tou osobou, jaká přišla na konkurz. Haroková na začátku působí afektovaná a dětinsky. Například když cupitá s koženou sukní staženou u kotníků, aniž by si ji sundala. Závěrečná scéna, v níž rozvážně a s vytříbeným slovníkem vytýká Thomasovi jeho přístup k ženám, proto kontrastuje poměrně naivnímu začátku.

Stala jsem se tak na krátkých sto minut voyerkou sledující intimní výměnu mezi skrytým masochistou a jeho sexuální fantazií. Neexistuje však herečka Vanda pouze v režisérově hlavě? Stejně jako Venuše v kožichu, jež si představuje ležet na kanapi? Ať už byla Vanda živá,

nebo smyšlená, dokázala zarytého šovinistu vyvést z omylu o nadřazenosti vlastního pohlaví a přiměla ho ukázat svoji nejvíce zranitelnou stránku.

Zdeňka Horváthová

Bez zapálení a bez ohně.

Hoří, má panenko / Národní divadlo moravskoslezské

Velkolepá inscenace režiséra Tomáše Svobody *Hoří, má panenko* v Divadle Jiřího Myrona, vzniknuvší na základě stejnojmenného legendárního filmu jednoho z nejvýznamnějších českých režisérů, Miloše Formana, zakončila divadelní část XXIV. ročníku festivalu OST-RA-VAR.

Tvůrci se pokusili převést známý film poukazující na ryze negativní vlastnosti lidské, zvláště pak snad typicky české povahy do divadelní podoby, do obřího prostoru divadelního sálu, jehož interiér pochází z 80. let minulého století, tedy z období socialismu. Na první pohled by se zdálo, že jde o téma nosné a stále aktuální.

Místo čistého převedení filmové předlohy do divadelní podoby se tvůrci rozhodli pro adaptaci. Sledujeme tak celý reprezentační plesový večer s živou kapelou Myroňankou hrající všechny šlágry známé z vesnických plesů (samozřejmě nesmí chybět lidová píseň „Co jste hasiči“). Většina důležitých a kouzelných momentů Formanova filmu zůstala zachována, ať už jde o rozkradenou tombolu, volbu královny krásy, hořící dům, předávání dárku dlouholetému předsedovi hasičského sboru, který po celou dobu sedí v sále a čeká na svůj slavnostní moment až do samotného závěru...

Několik postav si tvůrci dovolili připsat, např. konferenciérku a konferenciéra, jež nás celým podivným slavnostním večerem provází, prohazují trapné, mnohdy velmi nemístné až neetické vtípky, kterým se někteří vděční diváci ze srdce zasmějí. Naprosto zbytečně připsanou postavou se nicméně jeví samotný Miloš Forman, pro něhož se zřejmě má onen ples požárníků, plný bizarností, absurdit a ze všech stran stoupající trapnosti, stát námětem pro třetí celovečerní film, který mu přinese mezinárodní úspěch a získá za něj nominaci na Oscara. Postava M. Formana, přisedící na socialistické umakartové židličky, vše po většinu doby bedlivě sleduje, samozřejmě z různých úhlů pohledu, občas si k nějaké situaci přijde, vyfotí si ji, dá si pivo, nijak zvlášť se ale do dění na jevišti nezačleňuje.

Podobně jako ve filmu, i na divadle spolu hrají členové činohry a souboru muzikálu Národního divadla moravskoslezského spolu s neherci, složenými například z rodinných příslušníků herců. Nicméně rozdíl mezi jednotlivými hereckými výkony je téměř nerozpoznatelný. Více než pětatřicet lidí na jevišti v davových scénách, zvláště pak v těch tanečních, působí poměrně velkolepě (i když na tak velké jeviště by se jich vešlo minimálně třikrát tolik), stejně tak jako moment, kdy se celá jevištní konstrukce otočí, prostor se zadýmí a vidíme hořící dům. Každopádně k prolomení silné bariéry mezi jevištěm a hledištěm a jakékoliv aktivizaci diváka nedochází ani v momentě, kdy je mu nabídnuto pivo.

V pořadí čtvrté uvedení Formanova filmu v českém divadelním prostředí, s tvůrčí snahou aktualizovat jej do současnosti, působí jako celek nudně a nezábavně, bez nosného režijního nápadu, a zmiňovaná trapnost nenarůstá pouze v rámci jevištního dění, ale postupně i mezi diváky v hledišti. Čím dál více se tak ukazuje a prohlubuje problematika převádění filmových předloh do té divadelní. Inscenace Národního divadla moravskoslezského bohužel potvrzuje fakt, že v momentě, kdy tvůrci nepřijdou s osobitou a výraznou adaptací vizuální předlohy, tak se vydávají na předem prohraný boj.

Marek Linhart

Bojíme se bílých kalhot, já nevím proč

Dvě čárky / jednou z.s.

Jedno z ústředních témat autorské inscenace Dvě čárky spolku jednou z.s. předestírá již materiální podoba programu – balení těhotenského testu. V příbalovém letáku je divák varován před nežádoucími účinky, jako je nevolnost či odchod ze sálu, tvoří se očekávání kontroverzně feministické události. Z těch naopak kýžených účinků je uvedeno „rozšiřování povědomí o ženských otázkách.“ Těmito „ženskými otázkami“ se rozumí menstruace, plánování dětí, rodová nerovnost i vztah dcery s matkou.

V úvodu divák sleduje rapové vystoupení, z mého pohledu zprvu oscilujícího na hraně trapnosti a campu, ale v následujících momentech je díky ironizujícímu přístupu upevněné na „správné“ straně. Proto se při jeho druhém uvedení na konci pro mě již trapnost nezhmotňovala. Ironizující estetika se prolíná skrz inscenaci mimo jiné častou afektovanou a specificky dětinskou intonací nebo výraznými dětskými motivy – říkankami, písničkami a stylizovanými maňásky.

Dětskost tvořila kontrast s dospělostí, která je s mateřstvím tradičně spojována. Dospělostí, které postava do jisté míry automaticky nabude, stávajíc se matkou, autoritou. Dospělostí, o kterou se zároveň musí sama snažit, aby se úspěšně zhostila své nové role, protože mít dítě, to není jen tak. Kruh se uzavírá dospělostí, od které chce postava naopak upustit vrácením se skrze své vnější dítě k vnitřnímu dítěti, foukáním bublin do nápoje brčkem, skákáním do louží a zpíváním dětských popěveků.

Inscenace ukazuje, jak její témata nejsou omezena pouze na biologickou rovinu, dalece ji přesahují. Z mé osobní pozice muže, jenž nechce mít děti, jsem s respektujícím neporozuměním sledoval naléhavost jejich extenze. Potenciálně, ale přirozeně se vyskytující touha po dítěti, která v představách bývá pevně strukturovaná; kupodivu především něčím tak chladným, jako jsou čísla – počtu dětí, věku otěhotnění, věku, kdy je ideální potkat partnera...; podmiňuje vznik bolestné životní nejistoty ohledně naplnění tohoto plánu životního rozměru. Navíc tabuizace „ženských“ otázek vede ve stud a sebezpychování i na úrovni každodenní, v absurdní obavu z bílých kalhot. Tíživost je předkládána nejen ve zmíněné emoční rovině záležitostí, též skrze fakta. V inscenaci se objevují pasáže prezentování krátkých novinových zpráv o rodové nerovnosti nebo menstruační chudobě, které přenáší jejich důležitost od intimních do celospolečenských prostor.

Všechny tyto nejistoty a úzkosti jsou však podávány s odlehčujícím humorem. Jsem přesvědčen, že právě toto hravé zpracování má největší potenciál detabuizovat zvolená témata. Verš z písničky Červený šátečku, kolem se toč – „Já nevím proč“ – tak nabývá nového významu ptaní se po důvodu tabuizace menstruace, odkrývá nesmyslnost patriarchálního společenského diktátu. Inscenace tento proces podněcuje i díky ujištění osob, kterých se témata osobně dotýkají, že nejsou samy. Jednak skrze nekonkrétní jména postav Jedna a Dvě, která jejich situace tvoří v obecně platné, jednak klasicky skrz humornost běžně se odehrávajících situací, životních zážitků spojených s ženstvím (například skrze skečovitě „kecy matek“). Pospolitou atmosféru představení v poslední třetině naprosto umocnila úspěšná verbální interakce s diváky.

Úvodní varování o kontroverznosti inscenace se nakonec zdaleka nepotvrdilo, volí laskavý a humorný, nikoli útočný tón, navíc reálně se k představení dostane pouze publikum, jež tato témata ve většině jako tabuizovaná osobně nevnímá. Přitom si vůbec nemyslím, že by se tím pádem jednalo o nošení dříví do lesa, jelikož nepovažování tématu za nepřípustné a mluvení o něm otevřeně jsou dva konce široké škály.

Jonáš František Soukup

Byla to klasika. Ale ne úplně tak klasická.

Bratři Karamazovi / Divadlo Petra Bezruče

K Bezručům 10. prosince minulého roku vtrhli v dramtizaci a režii Jana Holce Bratři Karamazovi. Vykračují si sice na jevišti, které evokuje spíše minulé století, pijí z plastových kelímků, ale nesou si s sebou ty samé problémy a trápení a z nich vyvěrající témata a motivy, které do nich vložil jeden nejmenovaný ruský autor, a které k nám svou nadčasovostí promlouvají doteď.

Scénografie inscenace je řešena poměrně jednoduše a otevřeně, zadní stěna a od ní se táhnoucí jeviště mají totožnou béžovou barvu, jíž svými kostýmy v hnědých odstínech a dřevěnými židlemi brázdí postavy po celé představení. V některých aspektech je skoro nečasová či jen nepatrně poukazuje na období minulého režimu, které evokuje například dřevěná garnýž s jemně vzorovanou záclonou.

Tematicky během celého představení dochází k prolínání, či přímo potírání sakrálního nízkými světskými lidskými neřestmi a špatnostmi. A to již od prvního výjevu, kdy se Grušenka jakožto Marie se zářivým svatým křížem vyplází ze své ikony, lascivně obchází postavy na jevišti a bratry Karamazovy vyčuhující z díry jako hladová ptáčka krmí čokoládovými bonbóny. S tímto prolínáním jde ruku v ruce neustálá ambivalentnost, kolísavost a nejistota, která se odráží jak v nerozhodnosti postav, v jejich sexuální orientaci, tak kupříkladu i v mnohovýznamnosti dřevěné konstrukce ze špryclí v druhé polovině, která stojí nejdříve v pozadí a evokuje dojem káznice, jen aby se přeměnila na svědecký „pult“ a následně vězení, do kterého Dmitrije uvrhne, namísto té boží, lidská spravedlnost.

Samotnou kapitolou je téma víry a všeho dobrého i špatného, co s sebou přináší – mrzký alibismus, skepsi, ale také jistotu a naději. Alexejova promodlená bílá kolena, zlatý kříž na krku otce Fjodora, ikona, svítící svatý kříž – všechny tyto věci nám fyzicky připomínají, že zde se víra nachází, či alespoň by měla. Ovšem každá z těchto věcí se znehodnotí, Grušenka se svatým křížem uspokojí, vykupující ikona za sebe schová peníze, které se stanou motivem pro vraždu, Alexej vysvlékne svůj klášterní šat a spolu s ním ho opouští i víra samotná, a jediná osoba nosící na krku kříž používá jím symbolizovanou víru k opodstatnění a omluvení svých nekalostí. S tématem víry se také pojí často zmiňované téma dědičnosti a predestinace, Alexej jakožto Karamazov je předurčen sejít z cesty. Jeho otce, švába, možná uštvali indiáni, ale on i jeho bratři se ve šváby také promění. „Kdo je to Karamazov? Hmyz. Chlípny hmyz.“

Poměrně realisticky laděným představením začnou postupně pomalu prostupovat jakési snové sekvence doprovázené červeno-zelenkavým nasvícením. Po přestávce se tato hranice více a více klíží, a to nejen mezi realitou a sny či představami postav, ale realitou naší, tady a teď, hlediště a jeviště, „nehrajte tady divadlo“. Soustředění velkého množství témat, pocitů, aluzí a metafor víceméně v každé scéně představení z něj vytváří sekvenci koncentrovaných okamžiků, v níž nacházíme otázky a možná i nějaké ty odpovědi na podstatu lidského bytí včetně jeho krásy, ale také zvrácenosti.

Až na některé maličkosti zhlédnuté představení hodnotím velice kladně. Tvůrcům se podařilo v mnoha ohledech dodat skoro 150 let starému románu jistou svěžest a to nejen chytlavou hudbou, kvalitními hereckými výkony a nevtrávnou scénografií v tlumených barvách, které

doplňoval místy barevný light design, jenž ovšem měl své opodstatnění a význam. Zároveň toto zpracování zachovalo témata a myšlenky, jimiž se Dostojevskij ve svém románu zabývá.

Bára Spudilová

„Dům, ve kterém bydlíme, už dávno není...?“

Višňový sad / Národní divadlo moravskoslezské

Inscenovať Čechova je v každej dobe rozhodnutie, ktoré so sebou nesie minimálne pár základných otázok: „Prečo? Ako? Pre koho?“ Argument, že Čechov je aktuálny vždy a všade je síce pravdivý, ale nedá sa s ním operovať paušálne a aplikovať ho na všetky skupiny a doby.

Vyskúšajme si nastoliť vzorové dané okolnosti - divákmi môže byť skupina mladých ľudí, pre upresnenie, narodených po roku 2000 (pretože táto generácia potenciálnych recipientov je konfrontovaná s diametrálne odlišným vnímaním sveta, než tie pred ňou*), ktorí navštívia Divadlo Antonína Dvořáka vďaka festivalu OST–RA–VAR. Ak by sme chceli ony dané okolnosti ešte okoreniť, dodáme, že do divadla prichádzajú po prvýkrát v živote. Hoci v súvislosti s generačnou krízou, ktorá sa ako téma vo Višňovom sade zrkadlí, dáva potenciálne nepochopenie medzi javiskom a hľadiskom zmysel, no pokiaľ nie je tento zámer jasne komunikovaný tvorcami v koncepte, vedie skôr do pekla, než k úspechu. A tým sa z cvičenia „magického keby“ dostávame k reálnym udalostiam.

Inscenácia Višňový sad v réžii Vojtěcha Štěpánka na prvý ani na druhý pohľad nekomunikuje žiadny koncept či režijný-dramaturgický zámer. Tak, ako na javisku stoja skrine i inscenácia je len výstavnou skriňou psychologického realizmu ľahko druhej polovice 20. storočia, no v oboch prípadoch sa zhodujú vo svojej podstate, a to, že sú len tým, čím sú.

Otázky, ktoré sú nastolené v úvode tohto príspevku buď neboli inscenačným tímom položené alebo ich zodpovedanie ustúpilo akejsi vyššej moci, ktorá nedbala na umeleckú hodnotu či zmysel a postavenie inscenácie v rámci repertoáru Národného divadla Moravskoslezského.

Vezmime si tento obraz: inscenácia sa rozkladá po celej šírke a hĺbke divadelného priestoru, herci v dobových kostýmoch oscilujú po scéne sólo, vo dvojiciach a väčších skupinách, zastanú, prednesú text, a posunú sa ďalej či prípadne si sadnú bokom do svetelného spotu. Predstavenie prebieha v rôznych variáciách na tento obraz. Charaktery sú rozohrávané podľa základnej interpretačnej tradície, v jednotlivých scénach chýba temporytmus (ktorého absencia nie je podmienená horšou reprízou, ale réžiou). Primárne mizanscény fungujú väčšinou staticky, sekundárne sú koncipované ako davy v pozadí, bez snahy o prepojenie či zdynamizovanie vďaka interakcii jednotlivých scénických plánov. Občas sa v priebehu deja dostaví pokus o ideovú nadstavbu a to v postave guvernanky Charlotty, ktorá, ako sa zdá, oplýva magickými a vešteckými schopnosťami, no práve v tomto prípade to vyzerá tak, že tento nápad sa objavil niekde v začiatkoch príprav, zasekol sa v jednom bode, nebol ďalej rozpracovaný a na jeho vylúčenie sa zabudlo. Takto aj v praxi pôsobia scény, kde sa predmetná postava vyskytuje - odnikiaľ nikam a medzitým červený šáteček.

Inscenácia postráda akúkoľvek invenciu, čo nevadí, pokiaľ sa neocitá v opačnom extréme. Pretože v momente, kedy sa tvorca rozhodne inscenovať klasiku, akou je Čechov, spôsobom, akým by sa robil v časoch bývalého režimu, nemôže úplne očakávať, že priláka do divadla nových divákov a zároveň, že môže takto fungovať dlho, pretože cieľová skupina, ktorá obľubuje tento typ a prístup, skôr či neskôr zomrie.

Na mieste teda už nie je ani tak otázka, či má zmysel takto pokračovať, ale ako sa z tohto bludného kruhu, v ktorom sa Národní divadlo Moravskoslezské ocitá, vymaniť. Možno je na mieste si naozaj zodpovedne zodpovedať ony otázky „Prečo? Ako? Pre koho?“ a priznať si tak, ako postavy vo Višňovom sade, že „Dům, ve kterém žijeme už dávno není náš.“

*autorka recenzie vychádza zo osobných skúseností s mladším členom rodiny a jeho spriaznenou skupinou rovesníkov

Hana Launerová

Dvě čárky, dvě herečky a hlediště plné nadšených diváků.

Dvě čárky / jednou z.s.

Na konci druhého dne divadelního festivalu OST-RA-VAR jsme zavítali do prostor ostravského Studia G, kde jsme “surfovali na červené vlně”. Inscenace Dvě čárky mimo jiné detabuizuje témata ženské menstruace, sexuality a antikoncepce. Komorní hru pro dvě herečky (Karolínu Hýskovou a Annu Bangouru) bravurně zrežirovala dramaturgyně Tereza Agelová. Inscenace je zhruba hodinu dlouhá, avšak svižný temporytmus budí v divákovi dojem, že seděl v divadle pouhých patnáct minut.

V první řadě je nutno říci, že se nejedná o “klasickou” divadelní hru. Jedná se o projekt spolku Jednou, který vznikl z potřeby tvořit a otevřít daná témata. Tato autorská hra se dostala do finále v soutěži o Cenu Evalda Schorma v roce 2018 za nejlepší původní hru, což o kvalitě textu dost vypovídá. Dvě čárky jsou mimořádným divadelním zážitkem, který diváka jak pobaví, tak také donutí k zamyšlení. Spojují prvky klasické činohry, principy loutkového divadla, tance, rapu a v jedné chvíli probíhá také improvizovaná interakce s diváky.

Herečky neměly jednoduchý úkol - v rychlých střizích zahrát malé děti, dospívající puberťačky potýkající se s první menstruací, ženy plánující těhotenství a matky řešící strasti dospělého života. Zároveň všechny tyto scény byly prostoupeny loutkoherectvím, kdy ztělesňovaly samotnou menstruaci a s hlavou v punčocháčích, ne náhodou připomínající lupiče či vetřelce, ztvárnily hormonální antikoncepci. Karolína Hýsková spolu s Annou Bangourou s neuvěřitelnou souhrou na jevišti se svých rolí zhostily nad očekávání výborně. Divákovi byl odhalen nejen život ženy spolu s nelehkými otázkami a překážkami, které jsou jeho neoddělitelnou součástí, ale také nám byly podány informace a statistiky týkající se plodnosti, porodnosti, vlivu antikoncepce a spoustu dalšího z úst hereček v rolích odměřených mluvčích.

V programu k inscenaci v podobě příbalového letáčku je uvedeno, že tento projekt slouží k rozšiřování povědomí o ženských otázkách, z čehož vyplývá, že cílovou skupinou nejsou pouze ženy, nýbrž také muži od adolescentů až po seniory v různých životních rolích. Ženský divák soucítí s textem a s děním na jevišti a mužské obecenstvo může tímto způsobem lépe porozumět, s čím se žena za svůj život musí potýkat.

Dalším velkým a nosným tématem této inscenace je rodičovství a výchova. Každý rodič chce pro své dítě to nejlepší, chce ho vychovat, jak nejlépe umí, a dopřát mu vše, co může. Ale ideální plány a realita jsou dvě různé věci a může se stát, že výroky typu: “Já mám pravdu, jednou mi poděkuješ.”, “Kolikrát ti to mám opakovat?” nebo “Já nejsem žádná tvoje kamarádka!”, které jsme sami jako děti nenáviděli z úst svých rodičů, se nám stanou až příliš blízkými.

Pod scénografií, kterou tvoří dva panely s průsvitným papírem a dva osamocené stojany s mikrofony, jsou podepsáni Tomáš Volkmer, Petr Dvorský a Vojtěch Šmíd. Na první pohled může scéna působit stroze a hole, ale jednoduchost a naprostá funkčnost perfektně podtrhuje a zvýrazňuje herecké výkony a zbytečně neodpoutává divákovu pozornost. Scéna je v inscenaci stoprocentně využita a s panely se pracuje několika různými způsoby. Stejně jako scénografie jsou i kostýmy řešeny jednoduše v podobě bílého oblečení vyjadřující

neurčitost a asociující čistotu či nevinnost spolu s nabízejícím se červeným spodním prádlem. Celou atmosféru hry dokresluje light design Adama Pěchy a hudba Vojtěcha Lukáše. Dvě čárky jsou divadelní fúzí, která nám dokázala, čeho je muzické umění schopno.

Hana Kučová

Dvě ženy. Dvě strany mince a dvě tváře Jaroslava Haška.

Švejkův návrat / Komorní scéna Aréna

Švejkův návrat včera nejednou rozezněl divadelní sál smíchem. Byla to jedna z povedenějších inscenací, které se v rámci OST-RA-VARU uváděly od Komorní scény Arény. Po zklamání Panem Einem a jeho problémem požární bezpečnosti si tak zčásti Aréna vyžehlila svou reputaci u publika. Zdá se, že i samotné divadlo má dvojí tvář. A stejně tak tomu má i protagonista inscenace – Jaroslav Hašek.

Ač titul vypovídá o Švejkovi, divák by se neměl tímto pojmenováním nechat zmýlit. Nejedná se totiž o adaptaci románu Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války, nýbrž pokus o životopisný počín, který jen zčásti zaznamenává tvůrčí proces vzniku samotného Švejka. Inscenaci totiž dominuje převážně samotný Hašek, který je zde vykreslen negativním až odpudivým dojmem – jako sprostý alkoholik, velezrádce, neurvalý násilník žen a ulhaný egoista. Na rovině druhé jej pozůstalé postavy vychvalují, jeho činy mu mnohdy odpouští či se je snaží vylíčit jako odůvodnitelné, aby ho zprostily viny. Jenže kde hraničí opravdová láska dvou proti sobě bojujících žen s pouhopouhou potřebou udržet si přízeň muže, který se jen postupně upíjí až ke své smrti a stává se z něj ve výsledku úplná troska?

„Zde leží největší český literát Jaroslav Hašek,“ – měšťák smějící se nad opilým a bezmocným Haškem na zemi.

Celá inscenace takřka stojí a těžší úspěch hlavně z hereckého výkonu Josefa Kaluži. Ten svou roli Haška zvládá bravurně a dokáže uvěřitelně i zábavně uchopit obě stránky této postavy. Před svou českou ženou Jarmilou Hašek předstírá, že jeho boj s alkoholismem touží ukončit a za léta odloučení se zkontroloval, ale před Šurou z Ruska jako by se naprosto utrhl ze řetězů. A celé toto „divadélko“ doprovází i svým chechtavým smíchem s nádechem šibalství.

Hašek je zde neodlučitelně s alkoholem spojován, i proto nejspíše celá scénografie představuje vnitřní prostor hospody, jejímž středem je pult s pivním čepem. Stěny popsány Haškovým rukopisem se nám pokouší sdělit, že vše, co se odehrává na jevišti se dovídáme ze spisů o něm. A tyto informace nám po jeho smrti předává právě Šura, se kterou na samém začátku mluví nejmenovaný redaktor.

Skáče tedy v inscenaci jak z přítomnosti, tak do minulosti. Pozorujeme postupně vyvíjející se okolnosti po Haškově návratu do Prahy až k samému psaní Švejka v Lipnici nad Sázavou, kde také autor románu umírá. A jeho smrt nám podrobně ve svých výpovědích líčí i samotné postavy sedící u čtyř stolů rozložených symetricky kolem něj.

Narativní způsob konce představení zanechává silný dojem. Divák si tak může sám rozhodnout, s jakým názorem na zhlédnuté bude z divadla odcházet a jak moc vážně bude celou inscenaci o Haškovi brát. Ve výsledku jsme všichni v něčem černobílí a máme v sobě tedy i nějakou temnou stránku. Ovšem někdy by člověku neměla chybět i špetka úcty. Jen naše úspěchy z nás totiž ve výsledku dobrého člověka nedělají.

„Tvorba Haškova je nejvyššího druhu. Dokázal vzít postavu z hlubin národního ducha a ukázat ji, jak proniká do národního vědomí.“

Fišerů Jindra

Chvála Beckettovi a návrat divadla do područí literatury

Konec hry / Komorní scéna Aréna

Konec hry – třetí představení Komorní scény Aréna, které bylo v rámci Ost-ra-varu uvedeno. Opět v režii Ivana Krejčího, opět o délce přesahující sto minut, opět pohrávající si s absurditou, tentokrát však v její čisté podobě.

Když si někdo v dnešní době vybere k inscenaci Becketta, automaticky to ve mně vyvolává dvě otázky: PROČ? a JAK?. Jaký je důvod sáhnout po absurdním dramatu, a existuje-li nějaký důvod, jakým způsobem ho chtějí tvůrci interpretovat? S těmito dvěma otázkami a s nadějí, že na ně dostanu odpověď, jsem usedala před představením do hlediště.

Na jevišti se rozprostírá jednoduchá zšeřelá, apokalypticky vyhlížející scéna, zahalená kusy špinavých látek, na kterou dopadalo modré světlo, repetitivní tichá hudba nastoluje melancholickou atmosféru. A do toho vstupuje Clov, který látky snímá, postupně odhaluje objekty, které se pod nimi skrývají. Snad je jeho jednání symbolické? Snad předznamenává budoucí průběh představení, během kterého bude odkryt smysl, který pro mě nebyl v dramatu zjevný, smysl vztahující se k mojí žité realitě? Představení se dále rozvíjí, přidávají se další postavy, řeč plyne, ale odpovědi na moje dvě otázky se mi nedostává.

Odpověď na otázku JAK? by měla vyplývat z otázky PROČ?. Dramaturgický záměr je ale nejasný, a tak ani režijní interpretace textu nevznívá. Herci, byť skvěle a za využití veškerých svých prostředků, jsou nuceni plnit roli vypravěčů. Text se stává hlavní a jedinou náplní. Chybí herecká akce, jakékoli jevištní dění, kterým by se zdůrazňovalo nějaké téma, dění, z kterého by byla interpretace patrná.

Místo divadelní události se stávám svědkem textocentrického představení, které nepotřebuje jeviště a docela by mu postačila tma, ve které by se proměnilo ve zvukovou hru.

Diváci nemají nač se dívat. Nic nepřitahuje jejich pozornost, nic je neprovokuje, a tak zavírají oči. Čím dál více hlav se sklání a upadá do polospánku. Je to docela příjemné nechávat se proudem slov unášet, surfovat na velké vlně, která zřetelně a čistě zní do prostoru. Na druhou stranu je to ale velice smutné, až zoufalé. Slova jsou osamocena, jednání je doplňuje jen minimálně a přítomno není nic než moře textu, které diváky zaplavuje.

PROČ? Jaký má takové představení význam? Proč se tvůrci zříkají interpretace a výmluvně svou úlohu přenechávají divákovi? Proč se vůbec pouštějí do nastudování Beckettovy hry, nevedl-li je k to mu nějaký jiný důvod než to, že je podle nich (jak se můžu dočíst v program) Konec hry skvěle napsaný? Souhlasím, Konec hry je skvělé drama, to samo o sobě ale nestačí. Divadelní hra sice možná je silnou výpovědí, to ale ještě neznamená, že by se jí proto mělo divadlo podřizovat, že by se kvůli ní mělo vzdávat vlastní divadelnosti.

Lada Hradilíková

Jaká doba, takové divadlo?

Pan Ein a problém požární bezpečnosti / Komorní scéna Aréna

Komorní scéna Aréna si pro návštěvníky festivalu OST–RA–VAR připravila hned tři své inscenace premiérované během minulé sezóny, a právě jednou z jejich vlajkových lodí je černá komedie s absurdními prvky (jak ji sám autor definuje) Pan Ein a problém požární bezpečnosti. Text je jedním z nejnovějších počinů současného ruského spisovatele a aktivisty Viktora Šenderoviče, jenž se otevřeně hlásí k nesouhlasu s momentální politickou situací ve své rodné zemi. A vzhledem k momentální situaci v evropském prostoru není divu, že si režisér Ivan Krejčí s celým inscenačním týmem zvolil právě tuto hru, aby i on mohl přispět svou výpovědí k aktuálnímu dění a alarmovat tak i české diváky, jelikož to vše, co rodina Einů prožívá, se přeci jen děje „kdysi kdesi v Evropě“.

Pan Ein. Obyčejný řadový občan neznámého města. Vlastní menší živnost, starožitnictví, jeho žena zase restauraci. Je pánem svého domu a pánem svého života, dokud se o něj nezačne zajímat starosta města zavádějící ochranná opatření proti požáru, který se jakožto demokraticky zvolený představitel pouze snaží chránit občany před ničivou hrozbou možných ohnivých katastrof. A jako působiště pro tuto bohorodou činnost si zvolil obydli rodiny Einů, tak trochu neznámo proč. Pan Ein tak postupně přichází nejen o svůj vlastní majetek a bývalý vyhovující život, ale taktéž sám o sebe, a nakonec i o hlas.

Přítomnost absurdity ve hře je patrná téměř ihned a všudy přítomné absurdno děje je podpořeno několika nonsensovými vizuálními podněty, například v podobě konzumace neexistujícího jídla z prázdných talířů v kontrastu se skutečnými potravinami v síťovce paní Einové. Avšak nad těmito šikovně zpracovanými, specifickými detaily převládá dosti konkrétní scéna, která vede a vládne celé inscenaci. Tudíž i přes nabytou informaci, že místo dění by nemělo být nijak blíže divákovi známo, nás prostor svádí ke snaze pojmenovat si ho a utvrdit se v tom, kde se vlastně nacházíme. Také přesycení scény neustálým přibýváním přemetů na ní je dalším výborným krůčkem k navození absurdna a totálního nekomfortu hlavní postavy, ale bohužel tento pocit je u diváka navozen pouze v několika málo fragmentárních situacích, a tak fakt, že na konci inscenace je u „Einů doma“ celé město, je naprosto mizivý a zcela nepřítomný.

Otázka a téma konkrétnosti se nám přesouvá i k uchycení postav samotnými herci. Především k hlavní postavě pana Eina ztvárněné Milanem Cimerákem. Na začátku je nám pan Ein představen jako machistický kápo, který zná své teritorium a ví, co si v něm může dovolit. A že si toho také dovoluje dost. Bezprostředně po příchodu vedení města se (poměrně pochopitelně) stahuje do ulity a je poslušným občanem. Ale po zlomovém okamžiku vymezení se vůči novým nastaveným starostovským pravidlům se stává postava pana Eina neuchopitelná. Protestuje, mlčí, polévá se benzínem, ale za těmito činy není žádné hlubší viditelné přesvědčení, které by divákovi ukotvilo, jak postavu přijmout. A tak se místo očekávatelné modifikace Pana K setkáváme jen s nekomplexní pseudobuřičskou osobou pana Eina. Oproti tomu bych chtěla vyzdvihnout postavu starosty v podání Adama Langerá. Velice dobře kombinoval šarmantnost s přiznanou nadřazeností a taktéž povedeně vybudoval nevyhnutelný spád, v němž se ukázal s potřebnou dávkou trapnosti a poníženosti. Drtivá většina zbylých postav se pak pohybovala po scéně s rouškou šachových figurek. Víme, jakou

mají funkci ve hře, a to nám stačí. A nadměrná dávka sexualizace především ženských postav tuto strategii uchopení ještě více podpořila.

Inscenace Ivana Krejčího je bezpochyby nápaditým a odvážným počinem, který se celým svým zrodem hlásí k politické angažovanosti. Avšak nekoherentnost díla, kterou drží zlatá nit nevýrazné hlavní postavy, a roztříštěnost prvků s nádechem ne zcela podpořené absurdity, inscenaci bohužel podkopává nohy.

Komorní scéna Aréna Ostrava – Viktor Šenderovič: Pan Ein a problém požární bezpečnosti. Režie Ivan Krejčí, překlad Naděžda Krejčová, dramaturgie Tomáš Vůjtek, scéna Milan David, kostýmy Marta Roszkopfobá, hudba Ondřej Švandrlík. Premiéra 9. dubna 2022 (psáno z reprízy 1. prosince 2022 v rámci festivalu OST–RA–VAR)

Barbora Rokytová

Kde se opravdu nalézá pravda?

Bratři Karamazovi / Divadlo Petra Bezruče

„Hřích je přirozený a každý v něm žije“

Třetí den divadelního festivalu OST-RA-VAR byl zakončen zhlédnutím představení Bratři Karamazovi, adaptací stejnojmenného románu Fjodora Michajloviče Dostojevského, v Divadle Petra Bezruče. Režisér Jan Holec spolu s dramaturgyní Annou Smrčkovou přináší na jeviště především pohled na rodinné vztahy, víru a otázku pravdivosti.

V úvodu se dostáváme do prostoru kláštera, kde je představeno, v jaké atmosféře se děj ponese. Monumentální bílá plocha otevírá další pomyslný prostor pomocí „okna“ v zadní části. V průběhu celé inscenace slouží k několika situacím, jež dotváří děj. Ať už jako místo, z něhož je vynášena osoba, místo pro oběšenou kočku, visící nohy oběšeného Smerďakova a také pomyslný „živý obraz“ Panny Marie – tvořen hereckou akcí.

Křesťanské motivy jsou jedním z podstatných námětů inscenace a v některých situacích dochází k samotnému jejich dehonestování, které také nese důležitou významovost. Například opakované zneuctění obrazu Madony, když je na obraz několikrát plivnuto, je o něj postavou Ivana (Ondřej Brett) rozbita sklenička nebo je odhozen na podlahu.

Znevažování křesťanských předmětů vede k uvažování nad hříchy všech postav. Nenalezneme ani jednu postavu, která by se nedopustila žádného hříchu. I samotný Aljoša (Václav Švarc), jenž je mnichem, se dopouští porušení svých regulí (zneuctěním Lízy intimnějším chováním). Následně přichází ke zmíněnému „živému obrazu“ Panny Marie, jež ztělesňuje postava Grušenky (Barbora Křupková), která se dopustila taktéž mnoha hříchů, a metaforicky se k ní oddává (poddává se touhám). „Hřích je přirozený a každý v něm žije,“ tuto větu vyslovuje starý Karamazov (Norbert Lichý), jenž se stává stěžejní. Kdo tedy říká pravdu? Kde se pravda nalézá? Co je pravda? Tyto otázky se rozvíjí až v druhé polovině inscenace, kdy se herec, jenž ztvárnil otce Karamazova, stává soudcem vraždy. Smrt otce ztělesňuje rituál, který zakončuje lov indiánů.

Obvinění Dmitrije z otcovraždy, za kterou není odpovědný, začíná rozvíjet šílenství u mnoha postav, nejvýrazněji pak u jeho bratra Ivana. Ve chvíli, kdy se dozvídá, že je za smrt zodpovědný Smerďakov, tak není jasné, zda se jedná o výplod jeho šílenství, nebo realitu. Skutečná pravda bohužel nikdy nebude vyřčena, protože Smerďakov spáchá sebevraždu, ale divák odchází téměř s jistotou, že Dmitrij otce nezavraždil.

Inscenace se na závěr vrací ke křesťanským motivům. Zakončuje ji klidná atmosféra přijímání hostie všemi postavami a následné světelné efekty vyústí v pouhé rozsvícení ukřižovaného Krista, což podněcuje k dalším otázkám. Na závěr bych pouze doplnila větu - pravda jednou vyjde najevo.

Silvie Hajdíkova