

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění
Režie činoherního divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

REŽIE JAKO SCÉNICKÉ VYPRÁVĚNÍ PŘÍBĚHU

Sbor jako základní diegetický prostředek

Ewa Zembok

Vedoucí práce: prof. MgA. Jan Vedral Ph.D.

Oponent práce: MgA. Juraj Deák

Datum obhajoby: 22.09.2017

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Drama
Dramatic Theatre Directing

THESIS

DIRECTING AS A STAGE STORYTELLING

Ensemble Cast as a Principle Diegetic Tool

Ewa Zembok

Thesis Supervisor: prof. MgA. Jan Vedral Ph.D.

Opponent for the Thesis: MgA. Juraj Deák

Thesis Defense: 22nd September 2017

Academic Degree: MgA.

Prague, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

Režie jako scénické vyprávění příběhu. Sbor jako základní diegetický prvek.

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha dne

.....

podpis studenta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Práce je napsaná z praktického režijního hlediska. Zaměřena je na problematiku sboru jako diegetického prvku v inscenaci. V práci je položen důraz na sbor jako výrazný prvek režijního řešení při realizaci dramaturgicky-režijní koncepce. Autorka se v úvodní teoretické části věnuje použití mimetických a diegetických prostředků v moderní divadelní inscenaci a proměně klasických principů režijní práce s nástupem postdramatického divadla. V dalších kapitolách reflektuje svoji absolventskou inscenaci z roku 2011 a popisuje postupy použité při realizaci inscenací během jejího praktického působení do roku 2016.

Abstract

The thesis is written from a practical director's perspective. It focuses on the problematics of the ensemble cast as one of the most important diegetic units in production. The thesis accents the ensemble cast as a part of directing and realization of the dramaturgical-directing concept. It is divided into two parts. The theoretical part deals with the use of the mimetic and diegetic means in modern theatre and transformation of the classic directing principles within the birth of the post-dramatic theatre. The other chapters reflect the author's 2011 graduation production and describe the procedures of the realization of her professional productions up to 2016.

Obsah

1. Úvod	2
2. Teoretický úvod	3
3. Eurípides: Médea	
Antický sbor v současné inscenaci	13
4. Patrik Ouředník: Europeana. Stručné dějiny dvacátého věku	
Vrstvení významotvorných obrazů v kolektivním vyprávění	20
5. Sibylle Berg: A teď: Svět! neboli Co je venku, do toho mi nic není .	
Sbor – gesto orální, gesto fyzické	30
6. Ondřej Novotný: Kolaps	
Sbor jako nástroj k vyprávění postapokalyptických dějin	36
7. Marius von Mayenburg: Haarmann	
Sbor jako obraz společnosti	40
8. Závěr	43
9. Seznam literatury	45
10. Fotografická dokumentace.....	46
10.1 Eurípides: Médea	46
10.2 Patrik Ouředník: Europeana. Stručné dějiny dvacátého věku	48
10.3 Sibylle Berg: A teď: Svět! neboli Co je venku, do toho mi nic není	53
10.4 Ondřej Novotný: Kolaps	59
10.5 Marius von Mayenburg: Haarmann	64
11. Recenze	71

1. Úvod

K napsání diplomové práce jsem přistoupila po šesti letech od realizace absolventského představení *Médea* v Divadle DISK. Vrátit se k realizačním myšlenkám po tak dlouhé době je v jistém směru obtížné. Na druhou stranu je to určitá výhoda, odstup nabízí kritický náhled na odvedenou práci.

Tématem diplomové práce je vyprávění jako stěžejní úkol režiséra při scénickém zpracování příběhu. Podtitul odkazuje k zaměření úvahy na diegetickou funkci sboru. Během šesti let praxe v oboru režie jsem se velmi často setkávala s otázkou funkce sboru ve vyprávění příběhu. Právě toto je důvodem rozšíření práce o kapitoly, v kterých reflektuji vybrané inscenace. Jako režisérka se systematicky věnuji současnému dramatu, případně adaptacím textů nedramatických, *Médea* je tak jediným klasickým dramatickým dílem, které tato diplomová práce reflektuje. Přesto si uvědomuji, jak stěžejní pro mne bylo setkání s touto látkou, a to zejména pro úvahy o možnostech práce se sborem.

Diplomová práce má charakter reflexe prakticky nabytých zkušeností. Obsahuje Teoretický úvod, který je zaměřený na popsání diegetické a mimetické funkce klasického divadla a změny, kterou s sebou přinesl nástup postdramatického divadla. Další kapitoly jsou věnované jednotlivým realizacím. Kromě Eurípidovy *Médey* se věnuji zpracování zkušenosti z inscenování těchto titulů: Patrik Ouředník *Europeana. Stručné dějiny dvacátého věku*, Sibylle Berg *A teď: Svět! neboli Co je venku do toho mi nic není*, Ondřej Novotný *Kolaps*, Marius von Mayenburg *Haarmann*. K reflexi absolventské inscenace přistupuji jako ke kritické úvaze o otázce funkce chóru v inscenaci. V dalších částech práce popisuji na jednotlivých příkladech odlišné principy režijního řešení sboru, a to jako diegetického prvku. Části pojednávající o jednotlivých inscenacích mají určitou strukturu. Vždy vycházím z dramaturgicky-režijního pohledu na text s určením konkrétní otázky, na kterou je kapitola zaměřená. V závěru shrnuji ze svého praktického hlediska jakou cestu jsem ušla od roku 2011, data realizace *Médey*, do současnosti. Celek je doplněn fotografickou dokumentací mých inscenací a přílohou s recenzemi.

2. Teoretický úvod

Základní funkcí interpretačního divadla je scénické předvedení příběhu, který je v literární podobě obsažen v dramatu. Dramatický potenciál příběhu v psané předloze je třeba scénicky převyprávět, uskutečnit „teď a tady“ před diváky. Jaroslav Vostrý ve své scénologii častěji hovoří o dramatu jako o „scénickém díle v zavinuté podobě“. Režisér tedy musí scénický tvar z dramatu „vybalit“, a to tak, aby předvedený příběh byl divákům srozumitelný, pochopitelný, aby byl současně napínavý a vzbuzoval emoce a aby dával „smysl“, tedy aby byl tematizovaný. To staví režiséra před dva základní úkoly, vyplývající z nutnosti vyvážit ve scénickém díle vyprávěcí (diegetickou) a napodobující, předvádějící funkci, které konstituují divadlo jako médium, tedy nositele (či zprostředkovatele) obsahu.

Text je světem postav a příběhů, zároveň je v něm zahrnuta myšlenka, smysl, který se pak režisér snaží zrealizovat na jevišti. V dramatu je tento svět vyjádřen v dramatickém časoprostoru, tvořeném dramatickými situacemi, tedy dynamickými vztahy postav. Režisér na tomto základě materiálně konstruuje scénický časoprostor, zhmotňuje vztahy v mizanscénách, jinak řečeno zhmotňuje svět postav a jejich příběhů, které se skládají do děje.

Vyprávění příběhu na divadle obsahuje podmínku existence obecnstva. Před ním a pro něj se vypráví a prožívá dramatický příběh, tato konkrétní skupina lidí ho vnímá a prožívá ve stejném čase a prostoru. Drama je dotvářeno teprve jako divákův vjem.

Problematice vyprávění v dramatických útvarech se věnuje Jean-Claude Carrière v souborném vydání svých přednášek a esejů *Vyprávět příběh*. Úspěšný autor filmových scénářů nás upozorňuje na základě svých bohatých zkušeností, že „všechno, co vyprávíme, musí být zajímavé“¹. Hlavním úkolem divadelního a filmového umělce je zaujmout obecnstvo a právě proto sáhneme pro všechny dostupné prostředky. Tyto prostředky nám ale nikdo nemůže vnutit, „žádné tvrzení

¹ Carrière, J.-C.: *Vyprávět příběh*, Limonádový Joe, Praha 2014, s. 13.

*bohů, lidí, ba ani kritiků*². V jejich nalezení a použití v souladu s potřebami vyprávěného, resp. předváděného příběhu, tkví jedinečný tvůrčí, autorský přínos režiséra.

Carrière připisuje vypravěči roli velmi důležitou, až magickou, protože podle něj právě díky sdělování příběhu rozkrývá a znovu připomíná ty archetypální roviny naší existence, které jsme vytěsnili a které jsou nám předávány od dětství. Díky vyprávění vycházejí ze stínu. Carrière ve svých přednáškách zmiňuje samozřejmě také Aristotela, který jako první zformuloval pravidla dramatického díla s ohledem na jeho další funkci – funkci mimetickou.

Aristoteles ve své *Poetice* určil šest složek tragédie: děj, povahy, slovní výraz, stránku myšlenkovou, scénickou výpravu a hudbu.³ Nás bude zajímat především složka první, ostatně i sám Aristoteles právě ději věnuje nejvíce prostoru. Děj – mythus – to je sestava činů správně uspořádaných a prováděných jednajícími lidmi. Vše se skládá v ucelený a jednotný celek, který má svůj „začátek, střed a konec (...) proto jest potřeba, aby děje dobře sestavené ani nezačínaly odkudkoli, ani nekončily kdekoli, nýbrž aby se řídily uvedenými zásadami.“⁴ Předvádíme příběhy, které by se mohly stát, díky své kauzalitě jsou pravděpodobné. Aristoteles se mimo jiné pozastavuje nad otázkou délky děje, která nemůže být příliš krátká, ani příliš dlouhá, ale měla by mít délku snadno zapamatovatelnou. Opakovaně zdůrazňuje, že jádrem dramatu je napodobování (mimesis) jednání, v jiných překladech skutků, či činů. Z těchto úvah vznikla definice tragédie, podle níž je jejím cílem napodobování činů, prováděných jednajícími lidmi a zakládajících napodobování děje. Tímto položil základní kámen teorie dramatického divadla.

Na antické tragédii jsem si mohla sama prakticky při inscenaci Eurípidovy *Médeje* ozřejmit, že v ní se ještě setkává vyprávění příběhu, zejména v partech sboru a v promluvách postavy Posla, s jeho přímým předváděním, tedy napodobením. Diegetické, vypravěcí složky zde přinášejí dějotvorný materiál, který se sám před očima diváků „ted“ a „tady“ neodehraje, ale je o něm pouze referováno. Tento materiál však slouží jako východisko ozřejmující vztahy v dramatické situaci,

² Ibidem, s. 13.

³ Aristoteles: Poetika, GRYP, Praha 1993.

⁴ Ibidem, s. 17

kteřá je už oním „napodobením jednání“, odehrává se „teď a tady“ a divák je do jejího dynamického a ne vždy odhadnutelného výsledku vtažen empatií. Sbor je tedy, kromě řady svých dalších funkcí (rituálních, estetických a obec formujících), také nejzřetelnějším nositelem diegeze.

V úvahách nad tím, co má režisér vyprávět a napodobovat, mi velmi pomohla kniha Otakara Zicha *Estetika dramatického umění*. Vždyť Zich zde přímo píše o úkolech režiséra, pravda, v podobě divadelního provozu doby, kdy studie vznikala. Pochopitelně i Zich zdůrazňuje, že podmínkou pro existenci dramatického díla je jeho provozování ve stejném čase a prostoru s diváky. Kromě toho zvýrazňuje jeho další vlastnost – temporalitu: „Každé dramatické dílo existuje jen určitý, omezený čas: začíná v jistém okamžiku, probíhá určitou dobu, načež se zase v jistém okamžiku končí. Před tímto začátkem a po tomto konci neexistuje.“⁵ Nezbytnou podmínkou, aby se dramatické dílo tak, jak ho Zich chápe, uskutečnilo, je tedy jeho provozování před diváky.

Zich konstatuje, že elementárním prvkem dramatického díla je dramatická situace, která se odehrává mezi jednajícími a prožívajícími postavami – dramatickými osobami. Dramatický děj je tvořen pouze takovými osobami, které ho nejen prožívají, ale především vytvářejí dramatické situace, čímž jej fakticky produkují. Všechny akce vycházejí z jejich vnitřního života a jsou oboustranné, „jsou to tedy akce a reakce těchto osob.“⁶

Je bezpochyby důležité, že divadelní dílo je dílem kolektivním. Režisér koncipuje dramatickou formu díla v časoprostoru s využitím optické, akustické a motorické složky. Režisérovým nejpodstatnějším úkolem je znázornění dramatických relací (vztahů) a jejich časoprostorové sestavení do sledu dramatických situací. Při sledování divadelního představení vidíme a slyšíme zároveň, nositelem obou těchto složek je herec. Herec je podle Zicha partnerem režiséra v tvorbě, není pouhým vykonavatelem pokynů. Tvůrčím způsobem pracuje s dramatickou předlohou, odvíjí se od ní, do určité míry samostatně. „Herecké dílo je tedy tvůrčí dílo, není obsaženo v dramatickém textu, nýbrž naopak obsahuje jej – a nadto ještě jej doplňuje vlastní tvorbou hercovou.“ Herecká tvorba je ve vztahu k dramatickému textu, ale tento vztah nemá ráz výkonného umění; je to vazba mezi dvěma uměleckými výtvy

⁵ Zich, O., *Estetika dramatického umění*, Panorama, Praha 1986, s. 19.

⁶ Zich *Ibidem*, s. 37.

různých oborů, relace „umělecké korespondence“ mezi nimi. Režisér vytváří syntézu hereckých postav a propojujíc všechny ostatní složky díla, stává se tvůrcem svébytné partitury – divadelní inscenace.

Otázku děje a příběhu velice podnětně rozvíjí prof. Jan Vedral ve dvou ze svých esejí o dramaturgickém čase v knize *Horizont události*. Dramatické dílo podle něj je proces probíhající ve dvou skutečnostech. Děj dramatu, často divákům dobře známý, má nějaký svůj rovněž známý průběh a poučenější divák ví, jak vše dopadne. Že Médea nakonec zabije své děti či že královna Alžběta nechá popravit Marii Stuartovnu. Přesto scénický časoprostor vytvořený „tad a tady“ vytváří aktuální prožitek právě předváděného, resp. probíhajícího děje, který může jednání postav zvrátit tím či oním nečekaným směrem. Vedral mluví o „*podvojně divadelní skutečnosti*“. Zde nachází onen průnik diegeze a mimeze v dramatickém díle.

Zmiňuje se zároveň o životnosti díla jako takového, která souvisí s otázkou jeho aktuálnosti a vyplývající z toho jeho přínosnost. Obšírně se věnuje také otázce dramatického potenciálu obsaženého v průběhovosti díla. Píše totiž, že děj vzniká z řetězu jednotlivých událostí, které v sobě nesou potenciál změny v čase a tímto tvoří další události. Každá událost je jednotlivým mikropříběhem, obsahujícím potenciál změny, a řetěz takovýchto událostí tvoří příběh, který následně vyprávíme.

Pro přemýšlení o významu času v klasickém i postdramatickém divadle je přínosná úvaha o cyklickém a lineárním vnímání reality a jejich vlivu na dramatickou tvorbu. Ve světě antické tragédie dominoval v souvislosti s dobovým paradigmatem čas cyklický, spojený s náboženským vnímáním světa, autoři tragédií a jejich inscenátoři vycházeli z přímé zkušenosti s realitou, jež je obklopovala. Uvažovali v cyklických obdobích spojených s jevy přírody. Moderní, kauzálně-lineární vnímání, je založeno na rozumovém přístupu ke světu, který dnes obklopuje nás. Nastupující, čím dál silnější a svobodnější akauzální synchronicita v temporalitě divadelních textů a s ní ruku v ruce jdoucí schopnost divákova paralelního vnímání několika složek najednou, tuto modernistickou racionalitu dobře konstruovaných příběhů porušují.

Z dnešního hlediska nelze určit, která z cest je ta jediná správná. Pro dnešní dobu je charakteristický přístup, kdy nechceme posuzovat co je přijatelné, a co už ne. Nelze se neshodnout se závěrečnou větou první eseje Vedralovy knihy, ve které píše: „*Při pohledu na kauzálně-temporální analýzy dramatických syžetů můžeme zapochybovat, zda by vůbec teleologický čas umožnil vznik dramatu. Ale jednak*

*antické drama, jednak projevy synchronicity v postmoderním dramatu nás ujišťují, že i tento čas má oprávnění a svůj výraz v umění – už jen proto, že souvisí s naší životní zkušeností.*⁷

Když přemýšlíme o změně paradigmatu divadla dramatického na divadlo postdramatické, přichází „na scénu“ úvahy Hanse-Thiese Lehmana⁸. Koncept německého teoretika je pro nás přínosný zejména z hlediska analýzy propojení a proměny vztahu divadla s dramatickým textem.

V postdramatickém divadle dochází podle něj k „rozvodu“ dramatu a divadla a proměně způsobu používání divadelních znaků. Lehmannovo východisko je založené na tezi, že v klasickém divadle je text, koneckonců jako u Aristotela, nositelem smyslu a logiky oproti emocím, které obsahuje samotná inscenace. Text je hlavní a stojí nad všemi ostatními složkami inscenace, která je podle tradičního chápání, jen pouhou realizací textu tj., jak bylo už několikrát zmíněno, především předvádí příběh. V divadle postdramatickém text není už hlavním prvkem inscenace, ale je jednou z rovnocenných složek, stejně jako gesto, mimika, hudba, vizuální stránka. Dokonce může docházet k otevřenému konfliktu mezi textem a inscenací, nebo mezi nimi nemusí existovat žádná spojitost.

Lehmann poukazuje na několik etap vzniku postdramatického divadla. K prvnímu narušení podstaty dramatického divadla dochází koncem devatenáctého století, kdy nastává zpochybnění základních prvků dramatického textu a zároveň se objevuje skeptický přístup k vzájemnému vztahu textu a divadla, založeného na primátu toho prvního. Dochází k autonomizaci divadla, které v realizaci inscenací hledá prostředky nezávislé na těch obsažených v textu, které by byly specifické jenom pro divadelní představení. Divadlo vykračuje směrem k experimentům, čímž dochází, mimo jiné, k umocnění pozice režiséra, vzniká režie v dnešním pojetí. Během dvacátého století se objevuje několik uměleckých směrů ovlivňujících svět divadla⁹ a vznikají texty založené na nových pravidlech. Není mým cílem obsáhnout celou prehistorii postdramatického divadla, proto jsem vybrala jen některé body, důležité z hlediska proměny principů vyprávění příběhů.

⁷ Vedral, J.: Horizont události. Dramaturgie řádu, postdramaturgie chaosu, Praha – Bratislava, 2015, s. 132.

⁸ Používám polské vydání knihy: Lehmann, H-T.: Teatr postdramatyczny, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.

⁹ Lehmann mimo jiné zmiňuje epické divadlo, divadlo absurdní, divadlo čisté formy, lyrické drama, dokumentární divadlo, performance, princip čísel, symbolismus, expresionismus,

Nejdůležitějšími směry se zdají být expresionismus, surrealismus a nástup filmového média. Ve všech uměleckých proudech si umělci kladli za cíl překonat pravidlo, že divadelní text musí být založený na konfliktních mezilidských situacích. Rozhlíželi se také po možnostech vyjádření lidského nevědomí. Z těchto důvodů volí tedy monologické a sborové formy, porušují kauzalitu příběhu, dovolují dominovat nelineárním scénosledům děje, založeným na principech snového vyprávění. Jan Vedral upozorňuje v tomto ohledu na význam dramatické aktivity Augusta Strindberga, zejména na jeho *Hru snů*. Strindberg přímo „*destruuje všechny tři jednoty (času, prostoru, ale i děje)*“¹⁰, činí čas přímo tématem hry, stává se z něj tímto právoplatný čtvrtý prostor. V tomto období dochází k ještě jedné podstatné změně – změně vnímání. Díky technice střihu a koláže divák získává schopnost rychlejšího, asociativního vnímání předváděného scénického díla. Je schopen porozumět a vstřebat více heterogenních prvků současně.

Co se tedy děje s příchodem postdramatického divadla? Lze říct, že se postdramatické divadlo staví do opozice k divadlu dramatickému. Simultánnost a multiperspektivita vytlačuje kauzální, lineární vnímání. Často bývá porušen, nebo dochází k úplnému zániku základního principu tradičního dramatického divadla, tj. jeho mimetické, napodobující funkce. Místo napodobování se objevuje znak, dochází také ke změně v hereckých prostředcích a principech.

Epické divadlo Bertolta Brechta je považováno za základní zlom v moderním evropském dramatu. Zejména přirozeně pro německého teatrologa. Je to nezbytný bod, ke kterému se vztahuje, když přemýšlí o nových divadelních formách. Lehmann sice zdůrazňuje, že pro Brechta byla stále důležitá pozice příběhu, nicméně velký přínos Brechta k vývoji postdramatického divadla vidí v impulzu vedoucím k potlačení scénické iluzivnosti. Místo mimeze je zde vhodnější mluvit o prezentaci, místo prožívání o předvádění, místo divácké empatie o diváckém posuzování.

Brechtovská dramatika a divadlo jsou klíčem k novým formám textu. Kromě zahájení cesty k rozpadu dialogu jsou pro nástup postdramatického divadla podstatné i ostatní aspekty brechtovského divadla. Klíčovým pojmem pro brechtovskou ideu reformy divadla je V-efekt, česky řečeno zcizující neboli zcizovací

¹⁰ Vedral, J.: Ibidem, s. 178.

efekt, který se vztahuje na všechny složky divadla, nejvýrazněji se však projevuje na složce herecké. „Celý složitý divadelní aparát pracuje u Brechta s cílem, aby se divák nemohl do hry příliš «vcítit».“¹¹ Epické divadlo je divadlem, jehož materiálem je gesto. Má, oproti lidským činům, zřetelněji vymezený začátek a konec; čím víc budeme „zcizením“ přerušovat jednající osobu, tím více gest jako významotvorných prvků získáme. Přesně toto popisuje Walter Benjamin ve své esejí *Co je epické divadlo?*¹² a doplňuje, že právě v tomto vidí smysl hudebních vstupů v Brechtově „epickém divadle“: „Retardující charakter přerušování a epizodický charakter rámce jsou tím, co činí z gestického divadla divadlo epické.“¹³ Herec a herecká složka získávají na samostatnosti. Režisér už neurčuje herci, jak má vyvolat jistý efekt, ale instruuje ho ohledně sdílených tezí a chce, aby vůči němu zaujímal stanovisko. „Herec hraje takovým způsobem, jenž ho přivádí k poznání; jeho poznání pak určuje celý způsob jeho hraní nejen obsahově, ale i prostřednictvím temp, pauz a důrazů.“¹⁴ V epickém divadle herec dosahuje „pozice filosofa“¹⁵. „Zcizení, odstup od role může existovat pouze v (...) dialogickém vztahu herce k roli, kterou vytváří“¹⁶. Brecht zdůrazňuje, že se herec vzdaluje – odcizuje – ne od napodobené postavy, ale od napodobování jednání postavy. Mimeze a diegeze se dostávají ve scénickém tvaru do jiné rovnováhy než např. v dramatu psychologického realismu. Nepokrytě vyprávěcí prvky, které např. Ibsen ve své dramatice umně zakrývá v tzv. „zadržené expozici“, Brechtův V-efekt na scéně znovu restituuje. Mluvení nemusí být ztotožněno se „slovním jednáním“.

Pro postdramatické divadlo je charakteristická monologičnost textů. Důvod získání tak silné pozice monologu Lehmann vidí v překonání principu napodobování modelu pravděpodobného světa a situací. Vnímá jeho proměnu v nový princip – přiblížení divadla k realistické, resp. reálné situaci. V tomto právě vidí velkou úlohu monologického vyprávění. Herci už nemluví tolik mezi sebou, ale směřují svojí vnitřní výpověď směrem k publiku. Herec je reálně mluvící osobou obracející se k lidem v publiku s přímým sdělením, neboť monolog je upřímnější formou komunikace *hic et nunc* v divadle, než komunikace postav za iluzivní „čtvrtou stěnou“.

¹¹ Kundera, L.: Brecht, Janáčková akademie múzických umění, Brno 1998, s. 111.

¹² Benjamin, W.: Co je epické divadlo? In: Výbor z díla I, Literárněvědné studie, OIKOYMENH, Praha 2009.

¹³ Ibidem, s. 257.

¹⁴ Ibidem, s. 263.

¹⁵ Ibidem, s. 264.

¹⁶ Musilová, M.: Fauefekt, Brkola & Namu, Praha 2010, s. 46.

V postdramatickém divadle dochází dále k posunu od vyprávění příběhu k jeho ostentativnímu přednesu. Děje se tak kvůli nekonfliktní formě vyjadřování myšlenek osobami, které se nacházejí ve stejném prostoru. Všechny postavy mluví stejným směrem, díky jejich společné nekonfliktní komunikaci vzniká dojem promlouvání sboru. Lze říct, že sborovost je jednou z nejdůležitějších a nejvýraznějších složek postdramatického divadla, protože za první – zasahuje do textové roviny představení, za druhé – stává se často používaným prostředkem režijního řešení inscenace. Lehmann zmiňuje dílo zesnulého již režiséra Einara Schleeefa, který propojil vývoj dramatického textu s proměnou statusu sboru. Podle něj se moderní divadlo rozloučilo s antickým sborem, protože nechtělo pamatovat na vztah individua se společností. *„Sbor z formálního hlediska neguje koncepci individua, které je úplně nezávislé na společnosti, zároveň mění status jazyka (...) slovo, jeho hudební znění a rytmus je znova zažité.“*¹⁷ Lehmann rozvíjí tuto úvahu, když tvrdí, že sbor je sice projevem síly propojených individuí, ale zároveň může vyvolávat dojem ztráty individuálního hlasu. Ve sboru nemizí úplně hlas jednotlivců, ale ve společném zpěvu nemůže udržet svoji samostatnost, čím vzniká podobenství sboru k masce a zcizovacímu efektu z brechtovského divadla. V mediální epoše se v jádru divadla objeví monolog a sbor všude, kde text obsahuje větší počet postav mluvících současně, i když z formálního hlediska nelze vždy mluvit o sboru.

Moderní současný svět je světem plurality médií. Přirozeně se nabízí úvaha o tom, jak se k sobě navzájem vztahují jednotlivá média a jak ovlivňují lidskou schopnost vnímat. Ve světě elektronických a nových médií se klíčové důležitosti dostává obrazu, a to na úkor slova. Textocentristická média se obracejí více na racionální složku lidské psyché, obrazná na emocionální. Potlačované nevědomí je náhle oslovováno důrazněji než v „odkouzleném světě“ vědecké pokrokové racionality upřednostňované vědomí. Přirozeným vývojem nabírá obraznost významu i v divadelním světě. Nejde pouze o influenci filmových či vizuálních prostředků, ale o váhu obrazových znaků ve sdělování a vyprávění příběhu. Miroslav Petříček hledá vlastnosti charakteristické pouze pro obraz a klade důležitou otázku, zda je možné myšlení obrazem.¹⁸ Zdůrazňuje, že i když existuje mezi myšlením a obrazem úzká souvislost, myšlení obrazem není čtením obrazu. V okamžiku, když použijeme termín

¹⁷ Lehmann, H-T.: Teatr postdramatyczny, Kraków 2004, s. 210-211, přeložila E.Z.

¹⁸ Petříček, M.: Myšlení obrazem, Herrmann&synové, Praha 2009.

„čtení“ odkazujeme se k textovému modelu a v případě vizuálního vnímání naše myšlení nemá být zprostředkované *„ničím jiným, než právě obrazovostí obrazu samou“*¹⁹. Vzájemné propojení textu a obrazu je velmi těsné, ale existuje mezi nimi rozdíl a přesně na tomto rozdílu musíme stavět, *„tj. na neredukovatelnosti či nepřevoditelnosti jednoho na druhé.“*²⁰ Objevuje se zde otázka překladu jednoho média na druhé. Petříček navazuje na úvahu Waltra Benjamina²¹ a podtrhuje, že překlad není založen na homologii a uvažuje, že *„to, co je pro určité médium specifické, a tedy vlastní pouze jemu, je právě to, co vidíme pouze tehdy, když se cosi při překladu do jiného média ztratí, takže teprve tehdy máme možnost si specifické vlastnosti média uvědomit.“*²² Když scénicky vyprávíme příběhy, interpretujeme je skrze obrazné sdělení, překládáme text do obrazu, shodneme se s Petříčkem, že *„překladem sui generis je jistě i reprodukce, rekonstrukce a podobně. A svým způsobem i interpretace.“*²³

Dnes se divadlo vrací k vyprávění, nikoli k napodobování. Převládá jeho diegetická funkce nad mimetickou. *„Z jednoduchých dějů a příběhů nejhorší jsou episodické. Nazývám pak episodickým takový děj, ve kterém jednotlivé části (epeisodia) následují po sobě beze všeho zřetele k pravdě podobnosti nebo nutnosti.“*²⁴ V postmoderním divadle se bohatě uplatňuje to, co Aristoteles považoval za nejméně kvalitní druh dramatického textu, tj. epizodické vyprávění. Dochází k porušení kdysi nezbytného principu motivovaného jednání, mizí podmínka kauzality příběhu. Dramatický text je destruován a dekonstruován. Zpochybněna je jedna z hlavních funkcí divadla, tj. mimetická. Místo napodobování se čím dál většího prostoru dostává znakovosti. V textu navíc už nemusí být nutně zapsané jednání. V podstatě neustálé se mění pozice postavy v dramatu a herecké prostředky v jejím scénickém zpracování. Herec bez problému může hrát chvíli postavu, aby z ní za okamžik (a na okamžik) vystoupil a komentoval ji. Objevuje se také staronový diegetický prvek – sbor. Sbor, který přece známe z dob antického dramatu, objevuje se teď ve své nové podobě a funkci. Nevnímáme ho už jenom jako *„patrnější množství herců představující dramatické osoby, jichž individualita se ztrácí*

¹⁹ Petříček, Ibidem, s. 9.

²⁰ Petříček, ibidem, s. 8.

²¹ Benjamin W.: Úkol překladatele. In: Výbor z díla II, Teoretické pasáže, OIKOYMENH, Praha 2011.

²² Petříček, Ibidem, s. 11.

²³ Petříček, Ibidem, s. 10.

²⁴ Aristoteles, Ibidem, s. 19.

v kolektivu, tj. v davu.²⁵ Pojem sboru už nesouvisí s počtem herců jej ztvárňujících. Sbor vchází na jeviště jako kolektivní postava, může být anonymním tělesem, ale i konkrétní postavou. Dokonce se často stává, že v jednom textu nebo inscenaci plní tyto dvě funkce zároveň. Nové pojetí sboru své místo našlo už v „epickém nearistotelovském dramatu B. Brechta, kde má podobně jako v řeckém dramatu – zcizující roli.“²⁶ V postdramatickém divadle dochází k resuscitaci sboru jako prostředku vyprávění, zároveň se sbor stává populárním inscenačním prostředkem. Patrně je to mimo jiné spojené s multižánrovostí současné doby, ve které se v divadle objevuje hodně vizuálních a zvukově hudebních principů. Jádrem divadla už není jen vyprávění příběhu. Jeho síla spočívá ve schopnosti a možnosti propojení textové, vizuální (optické) a zvukové (akustické) složky. Čím dál více se krystalizuje role režiséra jako autora inscenace, který pro její realizaci často sahá pro „sborový“ prvek. Ze sboru se takto stává jeden ze základních realizačních prostředku vyprávění.

²⁵ Zich, Ibidem, s. 205.

²⁶ Stehlíková, E.: Antické divadlo, Karolinum, Praha 2005.

3. Eurípides: Médea

Antický sbor v současné inscenaci

Eurípides: Médea

Překlad: Václav Renč

Režie: Ewa Zembok

Dramaturgie: Aneta Špíglová

Výprava: Jana Hauskrechtová

Hrají: Kamila Šmejkalová, Anna Císařovská, Pavla Dostálová, Nina Horáková, Anna Losová, Zuzana Volavá, Patrik Děrgel, Vuk Gojkov Čelebić, Václav Šanda, Michal Švarc, Tomáš Vaněk

Premiéra: květen 2011

Derniéra: květen 2012

Absolventská inscenace, Divadlo DISK

Ve své *Poetice* Aristoteles vyjmenovává následující části antické tragédie: prologos, epeisodion, exodos, parodos, stasimon, variabilně i kommy. „*Prologos jest souvislá část tragédie před vystoupením sboru, epeisodion jest souvislá část tragédie mezi souvislými zpěvy sborovými, exodos jest souvislá část tragédie, po které nenásleduje zpěv sborový.*“²⁷ Z toho vyplývá, že části sborové jsou parodos – jinak řečeno první vystoupení sboru, stasimon – zpěv sboru, kommos – žalozpěv mezi sborem a herci.

Z takto popsané struktury usuzujeme, že sborové výstupy byly jednou z vždy přítomných složek antické tragédie. Funkce chóru nebyla dějotvorná, ale skrze něj dramatik vyjadřoval celou škálu postojů vůči protagonistovi a odkazoval se k širší náboženské a filozofické rovině. Sbor v antickém dramatu byl anonymní kolektivní postavou, jeho členové nebyli individualizováni, ale naopak představovali občanskou masu. Sbor se dramatické akce přímo nezúčastňoval, ale jak podotýká Eva Stehlíková, spíš děj narušoval, byl svého druhu zcizovacím prvkem, jeho místo bylo mimo děj, i když vstupoval do kontaktu s hrdinou. Skrze nastavování zrcadla činům a

²⁷ Aristoteles, *Ibidem*, s. 21.

myšlenkám protagonisty vyvolával autor v divákovi různé pocity a stanoviska. Jinak řečeno určoval, jak by se divácké obecenstvo mělo k předváděným událostem postavit. Sbor je takto dramaturgickým prostředkem k vyprovokování soucitu, kritického vztahu, souhlasu, či indiferentního postoje. Díky proměnlivosti těchto postojů v rámci jednoho díla byl divák v neustálém kontaktu a napětí vzhledem k hrdinovi a ději.

Z našeho současného pohledu to byl Eurípides, kdo završil vývoj řecké tragédie, přistupoval k námětům inovativním způsobem, aktualizoval formu, soustředil se na psychologii postav, jejich vnitřní život a motivace zobrazoval způsobem, který nebyl do té doby obvyklý. Aristoteles řadil Eurípidova dramata k těm nejtragičtějším, jeho protagonisty vnímal jako ty, kteří procházejí cestu od štěstí k neštěstí. Štěstí ovšem Aristoteles ve své *Etice* definuje jako součást nejvyššího dobra, hlavní cíl a smysl života, o něž lidé usilují a jehož součástí jsou čest, radost a porozumění. Tragické směřování Eurípidových hrdinů nevyplývá z toho, že by byli špatní, ale z učiněné chyby. Médea je toho zřetelným příkladem, i když v případě této hrdinky stěží můžeme mluvit o šťastném východisku. Médeu v úvodu zastihneme v situaci, která ji od začátku neuspokojuje a způsobuje jí utrpení. Je to žena zraněná nevěrným manželem, žijící na periferii Korintu. Vzápětí ji postihne další rána, dozvídá se o příkazu vyhnanství, který se vztahuje na ni a její děti. Z naříkající ženy se stává pomstychtivá živelná síla, hledající ideální způsob potrestání proradného lásóna. Vražda spáchaná vlastními rukami na jejich společných dětech je kauzálním výsledkem událostí a Médeiních tužeb a způsobí bolestivou tragédii nejen lásónovi, ale i hrdince samotné.

Motiv pomsty je ústředním tématem Eurípidova díla, právě proto soustředí působení sboru kolem morální stránky Médeina plánu. Ne náhodou se sborem v této tragédii stává společenství žen. Skrze osud jedné ženy nahlíží Eurípides do světa žen obecněji. Zdůrazňuje tím váhu ženské solidarity. Díky tomu je také pro diváka snadnější nahlédnout do ženského srdce a psychiky, což umožňuje, aspoň částečně, vzbudit v něm pochopení pro Médeiny činy. Postoj chóru k hlavní hrdince se ale proměňuje. Nemáme co dočinění se slepým souhlasem, naopak. S tím, jak postupuje Médein plán, mění se perspektiva, jak na její jednání chór nahlíží. V prvním vystoupení sbor přichází k Médeinimu domu, aby rozmluvil ženě její utrpení. Sužuje

jím celou obec a město je unavené a podrážděné soustavným naříkáním. Po prvním dialogu s Médeou, v němž se ona dovolává ženské solidarity a odkazuje se k ženským citům, sbor složí slib mlčenlivosti. Přijetím závazku, že ji nikdy nezradí, stávají se ženy jejími spojenkyněmi. Sice se nikdy aktivně nezúčastní realizace jejího plánu, ale už navždy budu jejími družkami a svědkyněmi. Po návštěvě Kreonta Médea vyjeví ženám svůj vražedný plán a ony ji ujistí svou plnou podporou a porozuměním. Jako diváci nechceme přijmout jejich souhlas, ale když se odkazují k řádu, který byl už dříve porušen zradou, zničen, chápeme, co dává Médee právo ke konání pomsty. Na scéně se poté poprvé objevuje lásón a síla emocí čišící z dialogu manželů ovlivní další vstup sboru. Láska se jeví jako trest a prokletí. Prohlubuje se jejich soucit s Médeou a ženy prosí bohy, aby jim nikdy nebylo souzeno zažít takhle silný cit. V monologu, který následuje po scéně s Aiegeem, Médea poprvé prozrazuje detaily plánu a zazní informace o nezbytnosti vraždy dětí. Teď poprvé se ženy snaží Médee rozmluvit tento čin. Neodejdou, neprozradí, dokonce to ani neřeknou lásónovi, který vzápětí přichází. Mohou jen přihlížet, jak se vyvíjí situace. Jsou svědkyněmi druhého dialogu manželů a vidí, že se Médee podařilo splnit první bod plánu. Už ví, že nic se nedá zastavit. Mohou jen naříkat nad neodvratností osudu. Když Vychovatel přichází informovat Médeu o předání otrávených darů a ta se vzápětí zhroutlí, následuje úvaha o tom, zda je dobré být rodičem, když to s sebou nese tolik utrpení. Čím dále pokračuje příběh, tím více se chór vzdaluje Médee. Už nepromlouvá k ní, ale směřuje k obecnějším filosofickým úvahám. Od chvíle, kdy je zřejmé, že Médeino konání je nezastavitelné, nezbývá jim nic jiného, než prosit bohy, aby neodvratný konec nedopustili a zabránili vraždě dětí. Ženy se stávají svědkyněmi vraždy, spáchané na dětech jejich vlastní matkou. Marně se pokoušejí zabránit jí ve finálním vyplnění plánu pomsty.

Aristoteles vnímal sbor jako jednoho z herců, který by se měl zúčastnit hry, současně fungujíc jako část celku. Ovšem vnímání sboru jako herce má odlišná východiska v antice a v moderní, či postmoderní době. V dávném Řecku byl výrazovým prostředkem sboru tanec a zpěv, což podporovalo anonymitu jednotlivých členů, jednotu jejich hlasu a zároveň určovalo konkrétní parametry režijního řešení i diváckého vnímání. Dnes, když přistupujeme k realizaci antického dramatu, stojíme před základní otázkou: jak se vypořádat se sborem. Režisér musí dát sboru konkrétní rámeček, funkci, pojmenovat jeho roli. Nestačí už dávné pravidlo, že je to hlas

společnosti, který reflektuje dění či zaujímá vůči hlavnímu hrdinovi postoj. Ostatně proměnlivost tohoto vztahu je poměrně snadno čitelná z textů samotných. Antičtí dramatikové se nezabývali psychologii této sboru, proto také nemůžeme pátrat po složitých vnitřních motivacích. Pokud bychom chtěli realizovat doslova Aristotelovou vizi sboru jako herce, měli bychom svěřit tuto úlohu jednomu představiteli. Hned si ale uvědomíme, že touto cestou bychom mohli režijně zpracovat jenom část ze sborových textů, které jsou už ze své podstaty psány jako několikahlasé repliky. Na druhou stranu pokud bychom šli realizační cestou vycházející z antického inscenačního klíče, jednalo by se o příliš určující řešení. Řešením tohoto rozporu je zúžení sboru na užší a konkretizovanější společenskou skupinu, posunutí jeho významu oproti výchozímu textu. Nabídnout divákovi konkrétní směr, jak vnímat jednotlivé představitele společenství, hercům umožnit jistou oporu v jevištním vystupování.

Když se po šesti letech vracím ke své absolventské inscenaci *Médea*, jsem ráda, že se na ni mohu zpětně podívat s kritickou reflexí. Díky časovému odstupu od realizace jsem získala příležitost k poměrně objektivnímu pohledu. Bezpochyby mají na tuto úvahu vliv i mé ostatní praktické zkušenosti, které jsem získala během šesti let aktivní práce.

V realizaci absolventské inscenace se z logiky věci vychází z parametrů ročníku. Jedním z bodů je logistická otázka počtu herců. V dramaturgicko-režijní úvaze jsme se s Anetou Špíglovou věnovaly otázce, jak přistoupit k textu psanému pro neindividualizovanou obsáhlou skupinu lidí, který měl by být ztvárněn čtyřmi herečkami: Pavlou Dostálovou, Ninu Horákovou, Annu Losovou a Zuzanu Volavou. Zdálo se nám zjevné, že nemůžeme pracovat s tak malým počtem hereček jako s kolektivním hlasem velkého Korintu, ale naopak je zapotřebí učinit z nich individualizované zastupitelky této společnosti. Přirozeně z toho vyplynula úvaha o nutnosti rozdělení sborových pasáží na repliky jednotlivých postav. Samozřejmě nemůžeme mluvit o psychologické individualizaci, ale i tak jsme se snažily udržet logickou dramaturgickou linii jednotlivých žen, tak abychom nabídly herečkám vnitřní vztahový oblouk k Médece a ve výsledku tematický celek.

Takovýto přístup stavěl ovšem jisté požadavky na režijní a hereckou práci i nároky na jevištní vystupování. Už během čtených zkoušek jsme společně zjistily, že tyto jednotlivé hlasy musí ve výsledku znít jako jeden na sebe navazující hlas. Zkoušením jsme ověřily, že nelze pracovat s replikami jako s krátkými, oddělenými celky. Realizace musí respektovat vnitřní pravidla textu, který není napsán jako situační dialogy. Přerušené sborové pasáže se neskládaly v celek a tak se ztrácela jejich vnitřní souvislost. Naopak silný efekt mělo, když se jednotlivé hlasy sborových figur skládaly v akusticky různorodý celek. A to v jejich zvukovém výrazu, emoci, vyjadřujících odlišnost vztahů vůči Médeei. Po režijní stránce to znamenalo velmi důrazné a konsekventní zaměření se na vzájemnou návaznost replik, což v herecké rovině vyžadovalo velkou souhru. Všechny představitelky sborového kolektivu musely ve výsledku fungovat jako dobře naolejované jedno těleso. Tato rovina je důležitá jak v dialogických pasážích s hlavní hrdinkou, ale také v těch částech, kdy se ženy, zasaženy sledovanými událostmi, pouštějí do filozofických úvah či odkazují k náboženskému řádu.

Každá situace se sborem obsahuje jiné téma, jiné sdělení, sborové obrazy jsou napsané jako jednotlivé uzavřené celky, které mají svůj význam. Zpětně si troufám tvrdit, že se nám podařilo určit jednotlivé motivace i pojmenovat společné celky. Díky tomu byly herečky schopny naplňovat vztahový oblouk k Médeei, každá ve svém mikro příběhu a v širším celku zároveň. Věděly, kdy se propojují ve své aktivní vnitřní prosbě, aby byly uchráněny před láskou, kdy vedou debatu ohledně rodičovství, kdy jim nezbylo nic, než naříkat a modlit se k bohům. Dokonce se zdá, že se nám do jisté míry podařilo společně s Pavlou Dostálovou Ninou Horákovou a Zuzanou Volavou dosáhnout efektu emocionálního i fyzického propojení, což na jednu stranu vyžadovalo jistou expresi a sílu vyzařování, na druhou bylo podpořené vnitřními city. Bohužel, nepodařilo se nám tuto základní rovinu překročit.

Sbor je ve své podstatě nezúčastněným aktérem, na druhou stranu je prvkem přítomným na jevišti celou dobu. Při řešení této otázky je důležité jasné pojmenování jeho situační funkce, zasazení sboru do konkrétního kontextu, korespondujícího s režijně-dramaturgickým celkem. Zpětně vidím, že hlavním kamenem úrazu absolventské inscenace v její sborové složce byl z mé strany výrazný nedostatek v přesnějším, užším pojmenování této společnosti. Znemožnilo to v podstatě

možnost přesahu za základní informační rovinu obsaženou v textu. Pro rozvinutí pozice sboru je důležitý už výše zmíněný kontext, který podporuje a rozvíjí možnosti práce s konkrétními replikami, posiluje jednotlivé obrazy a význam sboru v celkovém vyznění. Na druhou stranu chyběla režijní práce se sborem jako obrazem. Struktura antické tragédie, která není založena na psychologii postav ztvárňujících sbor, umožňuje svobodnější zacházení s jednotlivými výstupy. Režisér není svázán nutností držení linie vývoje postav, ani omezován pravděpodobností jejich jednání. Sbor zaujímá stanoviska nebo nás propojuje s vyššími silami. Proto se nabízí možnost režijní práce založené na výrazných jednotlivých významotvorných obrazech.

Pro režijní práci s obrazy je určitě podstatná i scénografická složka. Prostor, který by měl umožňovat jejich realizaci.

S Janou Hauskrechtovou jsme zasadily *Médeu* do přístavu na periferii Korintu. Hlavním scénografickým prvkem bylo dlouhé, úzké molo podél zdi, na jehož pravém konci stala kostka z plexiskla, zobrazující Médein dům na kraji města. Molo bylo výhradně jejím útočištěm, kam jen tak někdo nemohl vstoupit. Smyslem bylo vytvořit obraz útočiště nebezpečné Médey, která občas působila až se zvířecí silou. Z levé strany u vzhledem k molu lehce vyvýšeného výběžku byl vstup z Korintu, od něhož v pravém úhlu dopředu pokračovalo kratší molo – hlavní prostor sboru. Vzadu zhruba v levé třetině mola se nacházel druhý vstup – určený pro příchod Aigea. Naproti tomuto vstupu pokračovala směrem k divákům lávka – kratší molo do moře. U každého z dvou vstupů byl banner s obrazem, který je významově doplňoval. Vchod ze strany Korintu byl zarámován obrazem Korintské společnosti otočené k Médeě zády, což podtrhovalo, že ne celý Korint s Médeou souhlasí, ale jen ty představitelky ženské společnosti, které za ní přišly a zůstaly s ní. Vstup určený pro Aigea byl doplněn o obraz krajiny, což mělo naznačovat existenci jiného světa, nabízejícího možnost útěku a vysvobození z šílené situace. Celek působil industriálně stroze, nahota prostoru vyzdvihovala herecké postavy a jejich jednání. Odlišnost světa Médey byla podpořena kostýmovým řešením – lid Korintu, včetně Kreonta a Iásóna, nosil vystylizované obleky s určitým stříhem a barvou, oproti Médeě oblečené spíše obyčejně, po domácku, podobně jako Vychovatel a Chůva. Scénografie byla orientována na šířku, diváci seděli podél dlouhého mola, což vybízelo k fokusování jednotlivých situací na určitých místech, ale omezilo,

respektive znemožnilo práci s vrstvením obrazů. Oddělení sboru od Médey sice podtrhovalo jeho nezúčastněnost, ale ve výsledku jediné ilustrovalo to, co je zřejmé z textu samotného.

V dnešní době je divák schopen sledovat inscenaci ve všech jejích vrstvách zároveň. Nemusíme se proto držet jen původních významů obsažených v dramatické předloze. Naopak individuální přístup a výklad je vyžadovaným prvkem režijní práce na inscenaci. Jelikož v případě *Médey* nedošlo k režijnímu pojmenování základní situace a Médey samotné, které by přesahovalo původní hru a společně se scénografickým řešením umožnilo jeho rozšířené vnímání, funkce sboru také pozůstala ve své základní rovině. Pro příklad, pokud bych celek zasadila do soudního procesu, kterého středobodem je Médea ve skleněné kleci či do televizní reality show, během které sledujeme příběh hlavní hrdinky, pozice sboru by nabrala konkrétní úlohu soudního obecnstva nebo diváků přítomných ve studiu a získala bych konkrétní prostředky vyjadřování vedené interpretační myšlenkou.

Samozřejmě jsem se během realizace setkávala i s jistými problémy, které vyplývaly z nezkušenosti, z prvního setkání s antickým dramatem, které vyžaduje určité realizační postupy. Zpětně vidím, že u mne převládala vnitřní obava z popisnosti, bála jsem se učinit takhle bohatou látku plochou a zbytečně ji zúžit. Nebyla jsem schopna obsáhnout dvě linie zároveň: na jedné straně realizaci výkladu obsaženého v textu, na druhé jeho posílení, doplnění skrze výraznou interpretaci a režijně-dramaturgicky-scénografické řešení. Zastavila jsem se v první rovině realizačního procesu a výsledek působil dojmem neurčitosti a ilustrace příběhu.

4. Europeanana. Stručné dějiny dvacátého věku

Vrstvení významotvorných obrazů v kolektivním vyprávění

Patrik Ouředník: *Europeanana. Stručné dějiny dvacátého věku.*

Dramatizace a režie: Ewa Zembok

Výprava: Jana Hauskrechtová

Hudba: Lukáš Mareček

Hrají: Tereza Čápková, Petra Konev Čiháková, Barbora Šebestíková, Jan Konopčík, Václav Stojan

Premiéra: březen 2015

Derniéra: květen 2016

Divadlo Tramtarie, Olomouc

Experimentální próza Patrika Ouředníka *Europeanana. Stručné dějiny dvacátého věku* je pro režiséra nepochybně inspirativní výzvou. Je příležitostí vyjádřit postoj k dvacátému století, byť nutně zkratkovitě. Na druhou stranu Ouředníkuv námět neobsahuje ani stopu dramatickosti. Prozaická literatura, ať již romány, novely, povídky, běžně obsahuje alespoň zárodky dramatických situací, v *Europeaně* se s ničím takovým nesetkáme. Patrik Ouředník vydal tuto prózu v roce 2001 a podle údajů z roku 2015 stala se nejpřekládanější českou knihou. Takhle velký ohlas vzbuzuje otázku, co je na této knize tak výjimečného. Vyvolala široký zájem, stala se až mainstreamově populární. Zároveň ale vyvolala vlnu diskuzí o její kvalitě. Žánr *European* je těžko uchopitelný. Ouředník předkládá dějiny dvacátého století v táhlém vyprávění, které se neřídí žádnými konkrétními pravidly. Osciluje na pomezí beletrie, eseje a vyprávění anekdot. Krutá fakta z první a druhé světové války prošpikovává historkami, o kterých nevíme, zda mají historický podklad - vojáci stojící po obou stranách frontové linie a zpívající společně koledy jsou absurdním obrazem války i křehkým svědectvím smutku a touhy po domově. Informace o vzniku smrtonosných teorií a vynálezů překládá do absurdních čísel a měřítek. Střídavě se věnuje detailům každodenního života s přesahem do velkých dějin. Ouředník nekonkretizuje vypravěče. Je to někdo, s kým, jak sám řekl, se osobně nikdy nesetkal, v podstatě neví, kdo to je. Tento abstraktní člověk, pozorovatel, se zpovzdálí dívá na dějiny minulého století, nezúčastněně, bez emocí. Odstup mu

umožňuje vyprávět o dvacátém století jako hluboké minulosti, plné paradoxů, smrti a tragické ironie. Čtenář může díky tomu přijmout výchozí pocit, že toto strašidelné století je dávno za námi. Jakmile ale přijde řeč události, které má čtenář v bezprostřední paměti, které zažil, je tento pocit relativizován. Ouředník čtenáře tímto dvojitým pohledem záměrně irituje, zhmotňuje otázku, zda jsme schopni přijmout blízkou minulost, analyzovat ji, poučit se z ní. Tato autorem dedikovaná relativizace čtenáře nutí vidět své vlastní zážitky v historickém kontextu, přijmout fakt, že je sám součástí minulosti. Ouředník nedodržuje časovou chronologii ani historickou kauzalitu. Svobodně plujeme od jedné události k druhé nesení asociativním uvažováním autora. Evropa se jeví jako století plné válek, krvelačných systémů, velkých inovací na poli exterminace lidských životů a svědectví neuvěřitelné lidské dravosti a rivality. I když se Ouředník soustředí hlavně na dvě světové války, na nacistické a komunistické režimy, neútočí na nás s fakty přímo. Díky lehkosti použitého jazyka, místy až pohádkově laděného vyprávění spojeného se sarkasticko-ironickým odstupem, knihu přečteme jedním dechem. Ouředník nás provádí tenkou soutěskou mezi smíchem a mrazením.

Čtenářská poutavost je jistou překážkou pro divadelní zpracování. Dramatizace *Europeany* musí být založena na otázce: jak divadelně zpracovat vyprávění o dějinách? Vyprávění, které nemá vypravěče, které postrádá kauzální a lineární logiku, žánrově pohybující se na pomezí literatury faktu, vyprávění anekdot, seznamu historických a životních zajímavostí, orálního předávání zprávy o dějinách tolik charakteristického pro dávné báje. V inscenaci, kterou jsem v roce 2015 vytvořila pro olomoucké divadlo Tramtarie, rozhodla jsem se jít cestou, založenou na kolektivním vyprávění sboru.

V souvislosti s olomouckou realizací je důležité podotknout, že divadlo fungující v neziskové sféře na oblasti se řídí specifickými nároky při sestavování dramaturgických plánů, vyrovnává se řadou tlaků, požadavků. Pozice takového divadla je křehká, je tancem na ostří nože. Také finanční podmínky jsou nesrovnatelné s velkými kulturními městy. Výběr titulů na repertoár je proto o mnoho náročnější, řídí se jinými pravidly, než jaká si mohou dovolit nezávislá divadla v Praze. Za deset let své existence se divadlu Tramtarie povedlo vybudovat specifickou diváckou obec, na kterou pochopitelně musí myslet při realizaci nových

titulů. Divadlo Tramtarie je u olomouckého obecnstva vyhlášené jako divadlo divácky přístupnější dramaturgie, nenáročných témat, ale i jako divadlo určitého inscenačního stylu. Nasazení *Europeany* byl v těchto poměrech ze strany Vladislava Kracíka, uměleckého šéfa scény, odvážným rozhodnutím. Nestandardní dramaturgická volba ve spojení s výše uvedenými okolnostmi, stavěly přede mne režijní úkol do značné míry definovaný realizačními podmínkami a kontextem, ve kterém divadlo působí. Například a základně, jak v sedmdesáti minutové stopáži zpracovat velice obsírnou látku.

Literární svoboda Ouředníkovy textu je pro divadlo určitou výhodou – nabízí stejně svobodné zacházení pro potřeby konkrétní inscenace. Hlavní režijně-dramaturgické řešení bylo založeno na koncepci kolektivního vyprávění dějin herci, kteří tvořili vícehlasný sbor vždy vystavěný do konkrétního scénického obrazu. Herci vytvářeli obraz a zároveň byli jeho obsahem. Takto pojatý sbor v různých fázích nabíral odlišný tvar, fungoval podle jisté vnitřní obrazové hierarchie, vždy ale vysílal konkrétní zprávu o konkrétním aspektu dějin minulého století. Realizace byla založena na několika znakových vrstvách, které vnímané dohromady v jednom záběru dávaly kompletní smysl jednotlivým epizodickým scénám – obrazům a zároveň dostředivě celkovému obrazu – inscenaci. Jako autorka dramatizace jsem byla nucena zvolit jen výsek témat, které obsahuje předloha, není možné v inscenaci využít celou šíři výchozí látky. Text jsem rozdělila do sedmi tematických kapitol s prologem a epilogem. Kromě zobrazení informací obsažených v Ouředníkově textu jsem režijně dosadila linii vývoje člověka. Inscenací procházela dvojice – pár mladých lidí, od narození, přes iniciaci, výchovu, dospívání až završení vývoje, kterým je smrt. V inscenaci účinkovalo pět herců, rozdělených do dvou základních skupin: tříčlenného sboru a mladé dvojice, aby se ke konci spojili v jeden kolektivní hlas evropských dějin. Jednotlivé kapitoly vždy doplňoval základní obraz založený na rozestavění herců v prostoru ve vzájemných vztazích, poměrně snadno dekódovatelných divákem. Díky tomu se hrací prostor proměňoval a měnila se také vnitřní hierarchie a vztah mezi jednotlivými členy sboru.

Ouředník i přes ironický odstup líčí Evropu a její dvacáté století jako období válečných konfliktů, agresivních vůči humanistickým hodnotám, období autokratických režimů, nespočetného množství vynálezů a myšlenkových výbojů vedoucích však hlavně k záhubě člověka, období zdokonalování vražedných zbraní,

snížení lidské reprodukce. To vše ovlivňující životní styl tohoto století, který se stává rychlejší, dravější, ale zároveň a stále víc vyprázdněný, depresivní, beze smyslu. Prózu napsanou v roce 2001, jsme realizovaly se scénografkou Janou Hauskrechtovou v roce 2015. Nahlížely jsme na ni z pohledu člověka, který prožil posledních cca patnáct let dvacátého století a prvních patnáct let století dvacátého prvního. Konfrontovaly jsme, v duchu litery, naši bezprostřední životní zkušenost s Ouředníkem předkládanými asociacemi. Svět – civilizace se zjevně nevzpamatovali, ale naopak neustávají v urputném hledání nových možnosti vývoje. Namísto, aby řešili stávající problémy, hledají způsoby kolonizace mimozemských prostor, bez ohledu na to, že tímto zároveň přispívají k vlastní záhubě. Druhým výchozím bodem pro výtvarné řešení byl právě Ouředníkův nezúčastněný vypravěč, nezasazený do konkrétního časového období, ale naopak působící jako jakýsi pozorovatel, výzkumník, nahlížejíci na vzdálené dějiny vzdálené Evropy.

Na scéně stál, centrálně umístěný, skleník větších rozměrů - tak, aby se v něm mohl postavit člověk. Uvnitř něj visely dva skafandry – kokony. Před skleníkem stály dva další, identického tvaru, ale menší velikosti, skleníky, ve kterých se doma pěstujete zeleninu či bylinky. Podél zdi rozvěšené kulaté nádoby s vlastním zdrojem světla, ještě menší zařízení pro pěstování rostlin. Na stropě vánoční stromečky zavěšené špičkami dolů. Kolem skleníků různě na jevišti rozestavěné předměty: houpací kůň, špalek, velký hrnec, kostra pro výuku biologie, župan, prasečí hlava. Tento scénografický obraz měl znakově představovat a funkčně propojovat prostory výzkumní stanice s bojištěm a dětským hřištěm, či školou, zároveň naznačovat vánoční období s blížícím se koncem roku, obdobím vyvolávajícím přemýšlení nad tím, co uplynulo, a provokujícím nová předsevzetí do nového období. Umístění stromečků špičkami dolů odkazovalo zároveň k převrácenému řádu. Vývoj byl obsažen také v řešení kostýmů. Sbor složený ze tří herců (dvou žen a jednoho muže) byl ze začátku oblečen do futuristicko-kabaretně laděných kostýmů, nivelujících hranici mezi jejich pohlavím. V hlavní fázi inscenace byli kostymováni v unifikovaném laboratorním oblečení, aby se na konci vrátili k výchozím svrškům. Milenecká dvojice, obsazená záměrně nejmladšími herci souboru byla na začátku inscenace kostymována univerzálními bílými školními uniformami, podtrhujícími jejich čistotu a pohlaví. Jak se postavy vyvíjely, proměnil se i jejich kostým – na scéně stála emancipovaná žena, oblečená v pánském stylu, a naopak zženštilý muž.

Během realizace jsem se snažila udržet úzký vztah mezi každou z kapitol a příslušnými obrazy i mezi celkovým vyzněním inscenace a její základním obrazem. Vztah založený nikoliv na ilustraci, ale na vzájemném doplňování, rozvíjení s cílem prohloubit textové významy. Inscenace začínala prologem. Herci vstupovali do prostoru ve tmě, při znění úryvku z Novosvětské symfonie Antonína Dvořáka, která záměrně podtrhovala patetičnost a velká očekávání člověka na začátku dvacátého století. Následovalo ticho, v němž postupně se rozsvěčující světla ukázala divákovi základní zastavený obraz: žhnoucí skleník s dvěma neurčitými bytostmi v kokonech, na podlaze povalovala se tři těla různě opřena o špalek, vykrouceně ležící na zemi, opírající se o zeď. Nad vším visely stromečky špičkou dolů. Obraz směřoval k nastolení základní otázky: Kde to jsme? Je to krajina po válce, a jestli ano, tak po které? Jsme v současnosti, či budoucnosti? Nebo je to jen obraz po silvestrovském večíрку? Po chvíli se herci začali hýbat, jedni se probírali s jakési letargie, hibernace, jiní se rychle probouzeli, jako by něco zaspali. Teď divák viděl i jejich kostýmy – futuristicky laděné oblečení, popírající gendrovou klasifikaci, doplněná kontrastně výrazným líčením a viditelnými pohlavními prvky. Na první pohled se mohlo zdát, že jsou to postavy z pokřiveného večíрку, aby hned vzápětí se dostavil dojem, že jsou spíše z neurčené budoucnosti. Postavy vyprávěly o dvacátém století s odstupem, dívajíc se na něj ze shora, nebo ohlížejíc se přes rameno minulosti. Melancholicky vzpomínaly na začátek dvacátého století, postupně se začaly mezi sebou hádat o tom, kdo z nich má pravdu, aby se v konci spojily v jednotný hlas: lidé na začátku dvacátého století byli plní optimismu a s radostí vyhlíželi nové století, ve kterém jim bude jenom lépe. Prolog tří futuristických postav natěšených na společné vyprávění dějin jednoho století, které jim přišlo velice zajímavé. Po tomto prologu následoval první z předělů, vstupovali jsme tímto do samotného vyprávění. Trojice herců za minimalistického hudebního doprovodu, s velikou soustředěností, ale i jistou radostí zavázala přes své oblečení bílé zástěry, lodičky vyměnila za gumáky, na hlavu naložila průmyslové brýle a na ruce gumové rukavice. Dosáhlo se tím jisté unifikace postav do jednoho tělesa anonymních laboratorních pracovníků, kteří, obrazně řečeno, probírají na pitevním stole dvacáté století s výzkumným zájmem a zároveň se věnují výrobě modelu člověka pocházejícího z tohoto století. Díky tomu, že tento předělový obraz nesl v sobě tento význam, nebylo zapotřebí toto téma rozehrávat dál. Divák dostal jistou informaci, s kterou se nadále v inscenaci pracovalo, ale nemuselo se jí už věnovat tolik prostoru.

1. kapitolu o vzniku Eugeniky jsem zasadila do obrazu pěstírny – školky. Dvojice pracovníků se v něm starala o růst kokonů ve skleníku, ze kterých se později vylíhl nový život – on a ona. Paralelně probíhal monolog o teorii podporující odstranění slabších prvků ze společnosti, završený implementací této teorie do nacistické ideologie. Herec seděl v této chvíli na houpacím koni, klasické dětské hračce. Přesto nebyl monolog vyprávěn jako pohádka ve školce. Naopak byl to proslov vědce přednášejícího svou ideu rozdělování lidí na ty správné a na méněcenné živly. Vědecké zjednodušení lidské existence do čísel a odznaků nošených v koncentračních táborech. Vrstevnatost obrazu se odrážela hned třikrát – v základním vizuálním obraze školky s učitelem a pěstouny, obsahem pronášeného textu a ve vztahu vyprávějíciho k tomu, o čem mluví – vědec sice začíná vážným proslovem, aby končil šíleným smíchem.

2. kapitola pojednávající o Bohu, původu člověka a jeho touze po nesmrtelnosti, byla současně obrazem továrny, ve které se herci – tři vypravěči, spojili se v jednu ruku průmyslového stroje. Jejich precizně uspořádané postavení a synchronní mechanické pohyby, doprovázelo kolektivní vyprávění o lidské touze nalézt boha a o lidském původu vůbec. Hledání hlubšího smyslu lidské existence bylo stavěno do kontrastu s obrazem odindividualizovaného století, života lidí na běžícím pásu, hnaných dodržováním norem, ve kterém i pauza je nařízená a na jehož konci se vyčerpaný člověk ocitá sám doma a za dveřmi svého bytu je jednoduše nešťastný. Druhý plán obrazu se odehrával ve skleníku, ve kterém jako za zoologickým sklem, jsme mohli vidět mladé, šťastné, ničím ještě neposkvrněné, zamilované lidi. Mohli jsme se na ně podívat s neskrývanou touhou jako na živý exponát toho, co sami zažijeme jen málokdy, co je už nám těžko přístupné. Obraz nesl informaci o ztroskotání lidské existence, kontrast člověka ze začátku křehkého a plného naděje s obrazem zautomatizovaného světa, kterému se podřídil.

Kapitola 3. s názvem Válka se odehrávala jako souboj dvou moderátorů teleshoppingu, kteří se snaží prodat svůj produkt a předběhnout tak svého protivníka. Jejím ústředním tématem byly první a druhá světová válka, prezentované ovšem jako produkt k prodeji. Moderátoři se na televizním bojišti předháněli v tom, který z výrobků je dokonalejší, a prezentovali tak nejkrutější fakta světových válek jako jejich přednosti. Stáli po obou stranách scény v bodovém světle, byli takto nuceni vyložit všechny své argumenty vypracovaným slovním přednesem a přesnou gestikulací. Z dvou mladých nevinných lidí učinili gestické objekty znázorňující

odpovídající symboly válek. Jejich bezpečí v zavřeném inkubačním prostoru bylo porušeno, byli vtaženi do děje. Jejich nevinnost byla poskvrněna a začala brutální výchova. Objevila se takto další obrazotvorná vrstva – používání vizuálních symbolů s jasnou imanentní informací. Další postava – vypravěč – třetí hlas této scény byl umístěn na straně v dalším bodovém světle, vstupoval do souboje s monotónním hlasem, poukazujícím na neúspěšnost lidské snahy o zastavení válečných konfliktů a zdůrazňujícím převahu přírody nad člověkem. Podporoval hlavní význam obrazu – marnost člověka konce dvacátého století, který je nepoučitelný historií a je schopen bezohledně prodat všechno, jen aby vydělal a zajistil si úspěch.

V kapitole 4. pojednávající o komunismu a nacismu jsme se ocitli v prostoru školy, ve které je jasná hierarchie hned na první pohled. Víme, kdo je ředitel, kdo vychovatel, kdo žáci. Základní rozmístění v prostoru odkazovalo ke školnímu prostředí, ve kterém spíše trénujeme, možná až šikanujeme, než vyučujeme novou generaci. Mladí lidé seděli na židlích jako figuríny, mechanicky plnili úkoly svých ctižádostivých vychovatelů, kteří do nich vkládali své myšlenky. Děti informace přijímaly, aby vzápětí mohly být odkojené a oceněné spokojenými rodiči. Nade vším figurovala lidská kostra oblečená do černých šatů s židovskou hvězdou, těhotným břichem a prasečí hlavou. V závěru kapitoly následovalo spojení poprvé všech pěti postav v obraze televizní cooking show. Všichni se společně sešli u hrnce s polévkou uvařenou z částí prasečí hlavy a rozpáraného břicha, plného symbolů používaných v koncentračních táborech. U toho kolektivně vyprávěli s přilepeným televizním úsměvem recept na uvaření mýdla.

Krátká 5. kapitola pojednávající o sexuálním životě člověka dvacátého století, byla zasazena do prostředí solária – vypreparovaného světa nadvlády emancipovaných žen. Došlo zde k razantnímu rozdělení sboru na hlas ženský a mužský. Viděli jsme v jednom záběru dva stejné obrazy – dospělých žen, které si z muže udělaly živý podnos a mladé dívky snažící se opakovat totéž. Tématizovala se tímto otázka opakování vzorců a jejich vliv na vývoj lidstva.

V 6. obraze týkajícím se největších vynálezů dvacátého století v režijním řešení a obrazové rovině dochází k spojení všech vyprávěcích v jedno fungující těleso. Zástěry a další laboratorní kousky zůstaly odhozené, odhalujíc zpět kabaretní kostýmy, mladí dostali jako odměnu za dobré spravování nové oblečení – tímto byli definitivně přijatí do kolektivu, stali se dospělými. Sbor triumfálně do rytmu vyjmenovával až nekonečný počet lidských vynálezů, dodatečně striktně dodržoval

choreografii, vytvářející tak efekt dobře sehrané zvukové a vizuální partitury. Propojení všech vyprávějících v kolektivní oslavě dvacátého století přerušoval vmixovaný motiv z Novosvětské symfonie. Avizovalo to sílu blížícího se nástupu nové generace a rovnoběžné destrukce starého řádu. Mladí metodicky odstranili své vychovatele, svedl se boj o prvenství a život. Generace odkojena na ideách dvacátého století je dravá, rozhodnutá a bezohledná. Po krutém nastalo krutější.

V 7. kapitole – Život, samota, vyčpělost. Mladí, teď už připraveni k dospělému životu, pokračují v souboji mezi sebou. Nestačí, že ostatní leží kolem nich mrtví, důležitější pro jedince konce dvacátého století je, kdo zničí toho druhého, kdo vyhraje. V této společnosti mizí veškerý řád, vše se už míchá se vším. Práce je prokládána vyprázdněným sexem, touha po úspěchu převládá nad osobním životem, lidé si navzájem kladou jen zákeřné překážky, aby mohli zničit toho druhého. Mluví se už jenom ve vyprázdněných sloganech vyjadřovaných v čím dále rychlejším tempu. Současnost byla znázorněna jako rychlé a šíleně dravé období, vedoucí k vnitřní vyhořelosti a depresi. Na konec i tahle, zdánlivě nesmrtelná mladá generace, padla vyčerpáním. Všichni jsou mrtví. Vrátili jsme se k úvodnímu obrazu, který je ale nyní posunutý v ostrosti svého významu – teď je už jasné, že jsme v krajině po válce. Po totální, mezilidské válce.

Dějiny dvacátého století už dohrály. Nastal čistě obrazově hudební epilogický obraz, který je jistou režijní nadstavbou vůči literární předloze. Celý obraz odstartovala hudba symfonické básně Richarda Strausse na motivy Nietzscheho *Tak pravil Zarathustra*. Znázorňovala příchod mimozemšťana, který na chvíli spojil rozhádané lidstvo. Naděje spojená s příchodem něčeho nového, neznámého sepjala zase postavy dohromady. Herci se schovávají do skleníku, který se v tomto okamžiku útočištěm, domovem. V přeneseném smyslu byl skleník – domov obrazem zeměkoule při setkání s mimozemskou civilizací. Sbor s očekáváním vyhlížel nové, a tak komunikoval teď ne skrze slova, ale skrze gesta. Na okamžik se obraz proměnil ve výkladní skříň lidských komunikačních ikonických gest. Vzápětí se ozval výstražný alarm, skleník se zase proměnil, tentokrát v bunkr, ve kterém se člověk marně snaží zachránit jako v Noemově arše. Následovný výbuch ničí vše. Takhle prohnílou společnost je lepší vyhubit.

Kromě textové, výtvarné, gestické a symbolické složky, byla v inscenaci důležitá také vrstva zvuková. Z režijního hlediska jsem záměrně zvolila dvě velmi

známá díla klasické hudby, která samá v sobě obsahují konkrétní intertextuální odkazy: větu z 9. *Symfonie Antonína Dvořáka* a úvodní motiv z *Tak pravil Zarathustra* Richarda Strausse. Novosvětskou symfonií napsal český skladatel ohromen rychlým životem ve Spojených Státech Amerických a otevírajícími se novými, dříve nepředstavitelnými možnostmi. Neil Armstrong pak právě tuto skladbu vzal na úspěšnou cestu na měsíc v roce 1969. Stanley Kubrick použil Straussovou hudbu ke svému kosmickému veledílu 2001: *Vesmírná odysea*. Ve spolupráci se skladatelem Lukášem Marečkem jsme se ve druhé zvukové linii vydali cestou autorské hudby. Lze říct, že se ve zvukové stopě odrážel příběh dvacátého století, vyvíjející se od jednoduchosti, přes postupné vrstvení motivů směřujících k chaosu a následovnému třesku, aby skončil u velmi ponuré atmosféry sklonku nejen století, ale celého tisíciletí. Hudba ze začátku minimalistická, založená na variaci jednoho tónu evokovala pocit neznámého, nepříliš bezpečného. Vystřídala ji postupně funky nálada bezstarostného století, která se ale proměnila v žánrový chaos navozující atmosféru zmatku. Ostré, gradující techno s vmixovanými motivy ze *Zarathustry* a *Novosvětské symfonie* bylo jakýmsi zřetelným bodem vývoje, po kterého vrcholu jsme se propadli do podsvětí lidských tužeb a přestupků. Hlavního prostoru, kromě úvodu a epilogu, se hudbě dostalo v předělech mezi jednotlivými kapitolami. Společně s hereckým pohybem dotvářely celkovou atmosféru ve své podstatě hravého vyprávění o dějinách jednoho kontinentu nezúčastněným vypravěčem, kterého překvapivě pro něj dějiny vtáhnou a v závěru semelou. Stane se to v obraze, který jako jediný je založený na koexistenci slova, hudby, hereckého přednesu, pohybu a vizuálního obrazu. Ideální tvar patřičný sboru je situačním odstraněním tří z pěti vyprávěčů porušen.

V inscenaci *Europeana* se dostávalo všem složkám použitým pro divadelní realizaci stejného prostoru. Optická a zvuková složka byla rozšířena o pohybovou, prostorovou a vizuální. Samozřejmě vše by mělo dostředivě směřovat k rozšíření prostředků k vyprávění evropských dějin dvacátého století. Vytvoření prostoru pro kolektivní hlas vyprávějící o minulosti nezůstává jediným cílem. Důležitá otázka byla položena na závěr: je lepší, aby se dvacáté století nekonalo vůbec? Nebo je lepší, že jsme dostali ponaučení? Důležité je však, abychom ho uměli jako lidstvo využít, což se v dnešní době ukazuje jako dost diskutabilní. Cykličnost dějin odkazuje ke zkušenosti, že člověk stěží umí vycházet do budoucna moudřejší o svou minulost.

Proto se na závěr ozve hlas, už pouze z nahrávky, který znovu konstatuje optimismus: „A lidé, kteří se těšili na jednadvacáté století a soudili, že demokracie definitivně zvítězila, říkali, že totalitní režimy už v budoucnu nebudou moct existovat, protože princip fungování totalitního režimu je kontrola a zadržování informací a to že už teď nebude možné, protože internet umožní lidem na celém světě komunikovat myšlenky a touhy rychlostí blesku napříč prostorem.“²⁸

Z dnešní perspektivy můžeme říct, že tahle touha byla ve své podstatě naivní.

²⁸ Ouředník, P.: Europeana. Stručné dějiny dvacátého věku, Epilogue, Praha 2001.

5. Sibylle Berg: *A teď: Svět! neboli co je venku, do toho mi nic není*

Sbor – gesto orální, gesto fyzické

Sibylle Berg: *A teď: Svět! neboli co je venku, do toho mi nic není*

Překlad: Jitka Jílková

Režie: Ewa Zembok

Dramaturgie: Lenka Havlíková

Výprava: Martin Chocholoušek

Hudba: Pavel Lukáš

Hrají: Anna Císařovská, Jindřiška Křivánková, Ludmila Němečková, Lucie Roznětínská

Premiéra: květen 2015

Divadlo X10, Praha

Tento text Sibylle Berg byl vyhlášen v roce 2014 prestižním německým časopisem Theater heute Hrou roku. Je to nejen ocenění kvality divadelní hry, ale zároveň upozornění na přesah, který je v ní obsažen, hra přináší důležitý odkaz k tématům dnešní společnosti. Sibylle Berg, která se v roce 1962 odstěhovala do Švýcarska, kde vystudovala loutkoherectví, se v průběhu celé své umělecké dráhy věnuje politickým, genderovým i (pop)kulturním tématům. Vždy ji zajímaly aspekty mezilidské komunikace, možnosti navazování a průběhu mezilidských vztahů i jejich krajní interakce.

Ve hře *A teď: Svět! neboli Co je venku, do toho mi nic není* podstatnou jen otázka pozice ženy v emancipovaném světě dvacátého prvního století. Ze hry v první řadě vystupuje ironický, ostrý, temný, vtipný a hlavně věcně upřímný pohled na ženy, které do věku komunikačních technologií vstoupily tak emancipované, až nevědí, co by si s nabytou svobodou počaly. A tak se uzavírají ve svém vlastním světě. Tolik jsme toužily po nezávislosti, bojovaly jsme o rovnoprávnost s mužskou částí společnosti, že jsme se ocitly v pasti vyprázdněného osamělého života. Příběh hry se dá shrnout vcelku jednoduše: mladá žena mezi třicítkou a čtyřicítkou sedí sama doma naproti kameře, ke které směřuje vyprávění o svém životě. Adresátem toho vyprávění je jakýsi Paul, teprve ke konci se dozvíme, že se jedná o jejího nevlastního otce, kterého před několika lety zavřela ve sklepě. On je jejím jediným posluchačem, jemu

se svěřuje svými frustracemi, jemu se svěřuje se svým nešťastným osamělým životem, z něhož postupně odcházejí všechny jí blízké osoby. Prozrazuje stěžejní okamžiky z rodinného a intimního života, aby nakonec Paulovi vysvětlila důvod jeho uvěznění. Její vychýlené myšlení ji vedlo k přesvědčení, že tímto zachrání svoji matku. Udělala to pro ni. Proto, aby ji zachránila před obyčejným, konvenčním životem. Dosáhla však úplného opaku. Ve finále dospívá k pochopení marnosti své existence, následuje jisté smíření s uvězněným Paulem a žena je schopna vykročit do života. Nevíme však, jestli se jí to zdaří. Díky vyprávění příběhu jedné ženy získáváme obraz mladé ženy jednadvacátého století.

Hra je napsaná jako monolog. Táhlý proud myšlenek, ve kterém se o ostatních postavách jen mluví. Psána je současným jazykem, kterým se prolínají básnické obrazy. Vše, co říká tato žena, vyslovuje pro Paula. Aby jej neustále držela v napětí, překvapovala, verbálně mu ubližovala, a nakonec se s ním usmířila. Hra je jako monolog poměrně obsáhlá, ale úprava cestou výrazného škrtnání by ublížila její kvalitě. Proto jsme se s Lenkou Havlíkovou rozhodly monologičnost textu narušit. Koneckonců sama autorka k tomu vybízí v krátkém úvodu. Ve vyprávění figurují tři další ženské postavy a tak jsme zvolily variantu, která kromě protagonistky, počítá se třemi dalšími postavami. Paul zůstal nezvizualizovaným adresátem, ale vyprávějí ženy jsou v naší úpravě čtyři: protagonistka (Lucie Roznětínská), její nevlastní sestra, dcera Paula Gemma (Anna Císařovská), nejlepší kamarádka Minna (Ludmila Němečková) a nenaplněná láska Lina (Jindřiška Křivánková). Pro hlavní postavu nepoužívá Berg žádné jméno, jako by chtěla podtrhnout univerzálnost příběhu.

Rozdělením textu mezi více postav vznikl efekt sborového kolektivního vyprávění. Samozřejmě není to sbor fungující striktně na antickém principu, přinejmenším podle vzoru *Médey*. Konstitutivní pravidlem takového sboru bylo synchronizované orální gesto probíhající v jednom čase. Hlavním mluvčím zůstává mladá žena, která si přibírá ke svému vyprávění pomocnice. Stává se čímsi jako vedoucí sboru, která diriguje ostatní jeho členky. Hra dostala přesnou strukturu: monology hlavní postavy jsou prokládány společnými výstupy s Minnou a Gemmou, samostatnou linií tvoří scény s Linou. Postavy Anny Císařovské a Ludmily Němečkové fungují ve dvou základních rovinách: jako anonymní hlasy žen odkazující se k situaci ženy obecně a zároveň jako konkrétní postavy ze světa hlavní hrdinky,

s níž se spojují pro vyprávění jistých okamžiků společného života. Postava Liny se do tohoto kolektivního vyprávění nezapojuje, stojí stranou. Text takto dostal strukturu monologů pronášených k Paulovi, protkaného společnými pasážemi žen a jednotlivými výstupy s Minnou, Gemmou nebo Linou. Celek doplňovaly společné pasáže všech čtyř žen, které v textu mají podobu básní a ve scénické realizaci dostaly podobu písní.

Je nutné podotknout, že pozice Liny se v tomto vyprávění lišila od ostatních. Lina tento svět narušuje, je někým z vnějšku, kdo nabourává klid světa vyplněného samotou, moderními komunikačními přístroji, který má své jasné mantinely a pravidla.

I když jsme rozšířily počet postav, pocit samoty se tím nezmenšil. Naopak, přítomnost ostatních dívek, které však s hlavní hrdinkou nemluví, jen vyprávějí, ještě podtrhuje její samotu a prázdnotu jejího života. Právě téma samoty bylo jedním z nejsilnějších impulzů pro scénografa Martina Chocholouška. Společná úvaha o výtvarném řešení inscenace vycházela z otázky, jakým způsobem nejlépe sdělit obraz ženské samoty. Zároveň jsme hledali odkaz k tématu jinde než v současnosti. Protože text je založen na orálním gestu, je v něm takříkajíc napsáno vše, co se týká světa vypravěček, slovní stránka je jeho dominantní složkou, rozhodli jsme se jít cestou obrazu. Nechtěli jsme inscenaci zasazovat do prostoru dnešního světa, zdálo se nám to nám příliš ilustrativní vzhledem k textu. Inspirující pro nás bylo střetnutí ženy jednadvacátého století s ženou z minulosti – konkrétně z viktoriánské doby. Na scéně byla centrálně umístěná asketická jeklová konstrukce domečku, jehož zdi jsou pokryty černou, poloprůsvitnou krajkou. Domeček je stěžejním prostorem hlavní hrdinky. Vybaven je jednou žárovkou, parapetem s kytičkou a židlí. Dvě podobné židle byly symetricky rozestavěné vpředu po obou stranách konstrukce. Vpravo vzadu vidíme seschlý strom, dále čtyři stojany s mikrofony rozestavěné různě v prostoru. Velmi skromná, ale ikonická scénografie podtrhuje křehkost ženy, celek působí dojmem domečku pro panenky z viktoriánské doby. O ženě z toho období se říkalo, že je to „anděl v domácnosti“, představovala jistý ideál pracovitě, pohotově a vždy krásné ženy stojící na strážích rodinného krbu. Naopak existoval i model ženy prohnílé, zatracené v morální spodině. Není náhodou, že viktoriánská doba přispěla k silnému vývoji prostituce. Inscenace se odehrává ve střetu výtvarného obrazu

s textem, ukotveným v současnosti, kdy žena je svobodná a nemusí brát ohled na žádné hranice, je ale stejně omezená vlastní samotou jako žena devatenáctého století. Samozřejmě kostýmy odpovídaly této době a stylizaci. Všechny herečky byly oblečeny stejně: bílé, krátké šaty s asketickým střihem a výrazným vysokým límcem odkazovaly k oblečení sestřiček či služek, přes ně měly herečky svrchní vrstvu delších černých šatů s dlouhým rukávem, ukončeným krajkou. Toto řešení nabídlo širokou škálu vizuálního režijního vyjádření. Postavy mohly být unifikovány do jednotného sboru nebo jsme mohli využít různých kombinací jejich individualizace či stavět kostýmy postav do vzájemných kontrastů. Zároveň to umožnilo práci s podtexty, které každá z vrstev kostýmů obsahovala. Výtvarné řešení odkazovalo nezávisle na textu k dalším kontextům ženství a díky navazujícímu režijnímu řešení dostalo jasná pravidla svého fungování.

Hra je psána původně jako monolog, neobsahuje žádné dramatické situace. Lze říct, že se v podstatě jedná o základní dramatickou situaci ženy, promlouvající ke svému otčimovi, jehož kdysi zavřela ve sklepě, a která teď hledá cestu ven ze svého nešťastného života. Pro režii z toho vyplývá základní úkol a zároveň požadavek pro vznik představení – jak zinscenovat vyprávění příběhu ženy dvacátého prvního století. Zmiňované orální gesto hry je velice silné a to hned ve dvou rovinách. Za prvé: vyjadřuje se k situaci nadměrně emancipovaných žen, za druhé: prostředkem k vyjádření tohoto názoru je slovo a jenom slovo. Není řeč o slovním jednání ve smyslu docílení konkrétního řešení jakékoliv situace. Cílem mluvení je vyprávění, sdělení osobního příběhu, a skrze toto vyprávění dosáhne postava očištění. Druhou důležitou rovinou inscenace a hlavním režijně hereckým prostředkem je gesto. Gesto ve své tělesné, fyzické rovině, které má svůj začátek a konec. Gesto slouží k přesnému odlišení a sdělování významů jednotlivých textových vrstev a postav. Odlišují se jím roviny společného sdělování žen, obrazy hrané s konkrétními postavami a individuální prožitky hlavní postavy. V pasážích, kdy se herečky propojují v anonymním vystupování, „oblékají“ se do čisté polohy vyprávěček, aby se v konkrétních místech spojily ve výrazném gestu, dotvářejícím nevyslovený pocit, pozůstávající v podtextovém vztahu k vyprávění. Minna a Gemma mají pro své postavy určený základní gestický prostředek, kterým se odlišují od anonymních vyprávěček. Lucie Roznětínská pro ztvárnění hlavní postavy použila celou škálu fyzických gest, kterými předváděla až demonstrovala její pocity. Každý z pocitů

odehrála, předvedla, aby jej mohla vzápětí okomentovat, vztáhnout se k němu, podívat se na něj z dálky. Osciluje mezi dvěma jasně vymezenými rovinami: vyprávění zbaveného emocí a krátkých emočních gestových partitur, které jsou naplněné prožitkem. Zcela odlišně funguje postava Jindřišky Křivánkové, která hraje Linu – nenaplněnou lásku hlavní hrdinky a zároveň představuje nedosažitelnou svobodu. Oproti ostatním třem herečkám, dodržujícím striktní řád pohybu v prostoru a fyzického projevu, se může postava Křivánkové pohybovat prostorem bez jakýkoliv zábran. Je volná. Ale i tato přehnaná svoboda je tvrdě zaplácena. Veliké neštěstí, očekávání lepšího, nemožnost naplnění, život okamžikem, bez silného ukotvení je také nanic, což je zobrazeno gestickou škálou doprovázející její jediný monolog.

Důležitým režijním prvkem při realizaci vyprávění je jeho odlišné směřování jednotlivými figurami. Tímto jsou realizovány jednotlivé roviny a povahy postav. Lina se svobodně dívá všemi směry, svůj vnitřní monolog začíná pohledem zabodnutým do podlahy, postupně směřuje pohled do publika, ve kterém jakoby hledala muže, na něhož čeká. Anna Císařovská a Ludmila Němečková v pasážích, které obsahují neutrální rovinu vyprávění, posílají své sdělení přímo k publiku. V okamžicích, kdy vyprávějí Paulovi zážitky, které mají společné s hlavní hrdinkou, připojují se k Lucii Roznětínské a drží stejný směr pohledu jako ona. Lucie Roznětínská se totiž celou dobu dívá směrem nahoru za diváky, do určitého bodu, ve kterém „vidí“ obličej Paula. Nevypráví svůj příběh lidem, ale otčímovi a skrze Annu Císařovskou a Ludmilu Němečkovou posílá vyprávění obecenstvu. Aby situaci ozřejmila, potrhne ji několikrát gestem směřovaným výhradně k Paulovi. V závěru inscenace se ale Lucie Roznětínská otáčí k lidem. Gestem podtrhuje, že se odváží vyjít ze skořápky svého domu, z domácího vězení, ve kterém se ocitla, ve kterém se sama uzavřela.

Dramaturgická linie písní je rovněž založena na gestickém a obrazovém sdělení. Celá inscenace začíná společnou písní, ve které se všechny postavy, unifikované stejným oblečením a výrazem, schází, aby načerpaly sílu pro vyprávění. Hlavní postava je ukotvena v domečku, otočena zády k publiku směřuje svůj pohled k ostatním ženám stojícím za průsvitnou zadní zdi. Působí to jako společný obřad, direktivně přerušen ženou: *„Teď už mě nechte, dobrou noc!“* Vzápětí se otáčí k Paulovi a začíná vyprávět. K vyprávění ale potřebuje svůj sbor: *„Mnohočetná odštěpení mé osobnosti by mohla v divadelní hře kritizující kapitalismus vytvořit celý*

sbor a zpívat:“ Teprve teď se objevují v prostoru ostatní postavy, vyvolané ženou. Je jasné, kdo je tady vedoucím sboru a dirigentem společné písně o ženách ve společnosti dvacátého prvního století. Pro dosažení efektu kolektivního vyprávění je podstatné vybudování propojeného těla fungujícího jako přesná zvukově-textová partitura. Jako píseň nefungují tak jenom hudební pasáže, ale inscenace jako taková. V inscenaci se objeví ještě tři písničky, v nichž dochází k propojení všech postav, bez ohledu na to, v jakém vzájemném vztahu jsou ve vyprávění. Ukazuje se, že ženy jsou schopné solidárního spojení pro to, aby mohly vyjádřit své skryté touhy a zážitky, týkající se všech. Pro jeho vyjádření se spojí v přesném společném gestu vzteklé punkové písničky, pohřebního rapu, ponuré balady o nutnosti fyzické dokonalosti, melodramatické recitaci prohloubené bezbřehou samotou.

V inscenaci dochází k vzájemnému propojení obrazu, orálního a fyzického gesta. Všechny tyto složky se nedoplňují mechanicky ani ilustrativně, ale dotvářejí další významy, v textu přímo neobsažené. Odkazují diváka k širšímu kontextu, díky čemuž jej udržují v napětí a zároveň mu nechávají prostor pro vlastní reflexi.

6. Ondřej Novotný: Kolaps

Sbor jako nástroj k vyprávění postapokalyptických dějin

Ondřej Novotný: Kolaps

Režie: Ewa Zembok

Dramaturgie: Lenka Havlíková

Výprava: Ivana Kanhäuserová

Hudba: Tomáš Vtípil

Hrají: Anna Císařovská/Anežka Hessová, Ludmila Němečková/Markéta Dvořáková, Jakub Gottwald, Václav Marhold, Pavel Neškudla

Premiéra: květen 2016

Divadlo X10

Kolaps je původním textem napsaným přímo pro Divadlo X10, které se od roku 2013 etablovalo jako divadlo progresivní současné dramaturgie, soustředící se na aktuální společensko-sociální témata. Uvádí hry v české premiéře nebo v prním uvedení ty, které vznikly na objednávku divadla. Tematicky se soustředí na dystopii současného světa, nárůst nacionálních nálad ve společnosti, patologii společenských i osobních vztahů, odcizenost člověka v dnešním světě, emocionální a myšlenkovou vyprázdněnost. Ondřej Novotný je od roku 2015 kmenovým dramaturgem i autorem divadla. Ve své dramatické činnosti se vyjadřuje k příbuzným tématům, jeho autorská hra je tak přirozeným výsledkem vzájemné spolupráce a podobné reflexe společnosti. Dramaturgie textu se ujala Lenka Havlíková, ředitelka a dramaturg divadla, jevištní zpracování bylo mým úkolem, jakožto kmenové režisérky a uměleckého šéfa. Lze říct, že inscenace je vlajkovou lodí repertoáru Divadla X10.

Ondřej Novotný se ve hře zaměřuje na otázku světa schylujícího se k postapokalyptickému závěru. Téma zpracovává ve třech částech hry, z kterých každá je napsaná v odlišném žánru. První díl využívá žánr konverzační komedie, představuje pohřebnickou firmu na pokraji bankrotu, která nutně potřebuje zdokonalovat své služby, aby přitáhla zákazníky. Je to obraz rozpadu společnosti vyjádřený v základních dvou rovinách: vzájemných rozpadlých vztahů zaměstnanců firmy, podpořený jejich vyprázdněnou řečí, neobsahující většinou žádný význam, a v

širším kontextu světa rezignujícího na morální základy, ve kterém je smrt jen produktem a prostředkem k vydělávání peněz. Druhý díl je monologem jakéhosi, blíže neurčeného, Jacka, který se v biblickém vyprávění staví do pozice mesiáše – spasitele zkaženého světa. Jediná cesta k záchraně tohoto světa vede přes jeho zničení. Třetí díl se odehrává ve dvou časoprostorových rovinách. Jednou z nich je svět po výbuchu bomby, ve kterém se nachází dva poslední lidé na planetě. Jsou to dvě mladé postavy ženy a muže z první části, kteří společně čekají dítě a rozhodnou se udělat vše pro jeho přežití. Druhou z nich je vesmír, nekonečný prostor možného života obklopujícího náš život, který známe díky empirické zkušenosti. Potkáme tam Bohyho a Novou – jsou to postavy, které také známé z prostředí pohřebnické firmy. Bohy byl jejím zaměstnancem, který zahynul při výbuchu, Nová je záhadná postava, zákazník firmy. Přišla do firmy proto, aby s sebou odvedla mrtvého. Její vesmír – její firma také potřebuje přežít. Novotný pojal čas jako důležité téma hry. Vše se spojuje a přelévá. Postavy z první části se objevují v třetí, aby zde došlo k vzájemného propojení paralelních světů. Existuje paralelní vesmír a čas je čtvrtým prostorem.

Pro mé uvažování byla důležitá část druhá, jejíž hlavní postavou je zmíněný Jack. Z textu není jasné, kdo to přesně je, odkud pochází, kde bydlí, tušíme, že jeho příběh se odehrává paralelně s děním první části a že atentát, ke kterému směřuje, má spojitost z výbuchem, jehož obětí se stal Bohy. Autor hry její druhou část koncipoval jako monolog – obraz fiktivních dějin zasazených do prostoru, v němž je svět sužován válkami, jejichž hlavním motorem je dravý kapitalismus a vševládnoucí chtíč po naftě jako zdroji peněz a vlády. I přes fiktivní události a až biblický jazyk vyprávění je nám předkládán obraz dnešního stavu světa, ve kterém žijeme.

Text nabízí množství výkladů, při realizaci bylo nutné pojmenování samotné postavy Jacka a jeho vztahu k ostatním částem. V mém pojetí je to mladý muž ze současnosti, zavřený sám doma, jako by se nechtěl zúčastnit života venku. Je pro něj moc zkažený. Vytváří si proto svůj vlastní svět, jehož je hlavním aktérem. Popisuje ho a prožívá nám před očima, prezentuje nám jej, aby odůvodnil cíl, ke kterému směřuje – spáchání atentátu na jeden mrakodrap, symbolizující svět. Jakub Gottwald, který ztvárňuje postavu Jacka, je oblečen do černých maskáčů, bílého, umaštěného tílka a černé mikiny s kapucí, na hlavě nosí čelovku. Kostým dotváří černá kukla s natištěným bílým obrazem lebky, tu nasadí na závěr, po odstartování

výbuchu. Jmenuje sám sebe nositelem smrti. Kromě kostýmového řešení je důležité také řešení scénografické. Prostor, který vytvořila Ivana Kanhäuserová, umožňuje práci s konkrétním prostředím pohřebnické firmy v mrakodrapu, zároveň odkazuje k širšímu obrazu světa, v němž dochází veškeré zdroje, a který je ponořen do moře odpadků promíchaných s hlinou. Na vyvýšeném pódiu, umístěném za hlavním hracím prostorem, se nachází svět paralelního vesmíru, mytický prostor pro vyprávění apokalyptických dějin.

Jack na začátku inscenace, když přicházejí diváci a až do první třetiny první části, leží na zemi, v cípu scény směřujícím do diváků. Všichni jej tak musí překročit, vnímají díky tomu jeho přítomnost ještě před začátkem představení. V průběhu první části se Jack zvedá, aby odešel za záda diváků, procházel se tam a mohl sledovat dění v pohřebnické firmě. Podporuje to paralelní existenci dvou dějových linek – postav, které se snaží vydělat na smrti, a samotáře, pozorujícího svět. První část je ukončena textovým odstavcem shrnujícím výbuch. Následuje tma, ve které nastupuje Jack. Jediným zdrojem světla je čelovka, ocitáme se v jeho světě, jsme společně v jakémsi bunkru ropného vrtu. Pocit nebezpečí, který je jenom tušený v první části, se teď přenáší na diváky celou silou. Jack nás postupně vtahuje do svého světa, potřebuje k vyprávění partnery, aby získal odůvodnění svých činů a nabral sílu.

Teď je čas na nástup sboru, sboru, který si Jack sám vytvoří, jako by vyvolával postavy z počítačové hry a připisoval jim určité vlastnosti a pozice. Nástrojem k tomu jsou masky, vyrobené domácím způsobem z odpadků, které produkuje člověk. Krabice od mléka, trubky, pet láhve, útržky látek, kousky kabelů, fotbalové šály jsou materiálem, který Jack použil pro jejich vytvoření. Sbor vyvolává jako anonymní zeď postav, stojících nejprve zády, aby ve chvíli, kdy je jim Jackem přidělena maska, mohly přijmout jednotlivé existence. Právě toto řešení je základním režijním uchopením Jackova monologu. Novotný sice napsal monolog v jednotlivých částech, každou z nich vypráví jiná osoba, ale neurčil jeho rozdělení mezi jiné vypravěče, než je Jack. Všechny jsou jeho odnožemi. Vycházíme zároveň z tmavé kobky, čelovka už není jediným zdrojem světla. Postavy Jackova světa jsou ztvárněné herci, účinkujícími v části první a třetí, zde fungují anonymně. Odkazuje to k univerzálnosti dějin, našemu společnému dědictví a posiluje význam, že to, o čem mluví Jack, se týká nás všech. Sbor je jeho nástrojem. To on určuje, která postava dostane hlas.

Před našima očima si vybírá konkrétního mluvčího. Postupně jej tento svět semele, vtáhne ho a Jack se v něm ztratí. Masky – sbor začínají žít vlastním životem. Předváděné vyprávění se proměňuje v příběh hrdiny, přesněji řečeno antihrdiny, který kráčí prohnilým světem, zúčastňuje se zvěrstev a dokonce z nich čerpá zábavu a rozkoš. Dostane úkol, je pomazán, vyvolen, aby zničil tento svět. Jeho vnitřní obraz modlitby za odpuštění hříchu je podpořený kontra světlem, obklopujícím jeho postavu. Začátek a konec druhé části hry patří jenom Jackovi. Vytvořil si své kumpány, aby znovu prožil příběh, na konci se probouzí z jakéhosi snu. Málem by zaspal správný čas určený pro osvobození světa z jeho ničemnosti. Teď už sbor neexistuje, nepotřebuje ho. Vydává se sám na cestu ke zničení. Nemá už jenom čelovku, nasadí na sebe výbušný pás sestavený ze světel, v rukou nese dva světlomety. Je nositelem vraždícího světla.

V realizaci monologické části hry, jsem se snažila udržet její imanentní vlastnost – a to táhlého, na sebe navazujícího obsáhlého vyprávění. Sbor zde funguje jako prostředek k posílení individuálního pohledu na svět, který rozšiřuje k obecnému kontextu, ve kterém žijeme my všichni. Důležité je proto udržet návaznost, jak uvnitř jednotlivých kapitol, tak vzájemného nastupování postav a odehrávajících se situací. Jednotlivé části propojují krátké zvukové předěly, podporující efekt přelévání se oceánu dějin, který vyvrcholí otřesným výbuchem a září světla.

7. Marius von Mayenburg: Haarmann

Sbor jako obraz společnosti

Marius von Mayenburg: Haarmann

Překlad: Jaroslav Achab Haidler

Režie: Ewa Zembok

Dramaturgie a texty písní: Lenka Havlíková

Výprava: Martin Chocholoušek

Hudba: Jindřich Čížek

Hrají: Jan Grundman, Vojtěch Hrabák, Hynek Chmelař, Václav Marhold

Premiéra: říjen 2016

Divadlo X10, Praha

Marius von Mayenburg je stále vedoucí postavou německé literatury a divadelního světa. Narodil se roku 1972 v Mnichově, od roku 1992 žije v Berlíně, kde absolvoval čtyřleté studium scénického psaní na Vysoké škole pro umění, mezi jeho pedagogy tam patřil například Tankred Dorst. Spolupracoval se studentským divadlem a později s mnichovským Kammerspiele. Ještě během studia se účastnil letní školy pro mladé dramatiky v Royal Court Theatre, divadle, které hraje zásadní roli pro rozvoj nové anglické dramatiky. Svoji divadelní kariéru odstartoval jako spolupracovník dramaturgie v divadle Baracke - tento provizorní přízemní „barák“, určený původně pro stavební dělníky a ironicky označovaný jako „trestanecká kolonie“, byl v roce 1996 nabídnut skupině divadelních studentů kolem Thomase Ostermeiera a vznikl nový soubor, který se stal pojmem. S Thomasem Ostermeierem je spojena i Mayenburgova další divadelní dráha, Ostermaier tradičně inscenuje jeho hry a oba v současnosti působí v berlínském Schaubühne am Lehniner Platz. Mezi jeho dosud nejznámější hry patří *Tvář v ohni*, za kterou získal Kleistovu cenu na podporu mladých dramatiků, *Paraziti* a *Kámen*. V 1999 roce byl v anketě kritiků zvolen „nastupujícím dramatikem roku“.

Jeho prvotina *Haarmann*, která je až klinickou studií sériového vraha z počátku dvacátého století, zapadá do okruhu Mayenburgových témat. Partnerské a společenské vztahy, problematika rodiny, otázka historie a prohnitost skrývaná pod

povrchem se odrážejí se v příběhu napsaném na základě skutečných událostí. Homosexuální policejní informátor Fritz Haarmann zavraždil v letech 1918 až 1924 v Hannoveru přes dvě desítky mladíků, těl se zbavoval jejich porcováním a postupným vynášením do řeky Leiny, oblečení rozprodával. Hra je zasazená do prostředí soudní síně, ve které probíhá soud s Haarmannem před jeho popravou v roce 1925. Výsledky obžalovaného jsou protkané obrazy z minulosti, jako by se tu demonstrovaly důkazy jeho viny. Díky těmto obrazům rozkrýváme jeho osobní příběh, což je ostatně podpořeno monology samotné postavy vraha. Je to mozaika různých forem vyprávění příběhu, odehrávajících se v odlišných časoprostorových rovinách. Příběh není vyprávěn chronologicky, autor sestavuje jednotlivé scény spíše na základě asociací. Obraz, do něhož se tato mozaika postupně skládá, proměňuje historii zločinu ve společenské drama, nad nímž se vznáší znepokojivá otázka – kdo nese větší díl viny, vrah nebo společnost? Haarmann je bezesporu patologická osobnost, která ovšem s chtitčem, pudícím ho k vraždám, zápasí. Ale vůči milostné vášni, která ho k vraždám nutí, je bezmocný. Oproti tomu zcela cynicky působí okolí – sousedé se bez rozpaků nechají zásobovat obnošeným šatstvem a dokonce masem (samozřejmě lidským). Haarmanův milenec Hans Grans bezostyšně využívá Haarmanovy lásky k vlastnímu prospěchu, aby nakonec využil Haarmanovy nemoci a zbavil se mrtvoly muže, kterého sám zabil. Klipovitá stavba textu a věcný tón výsledků jsou v účinném kontrastu proti celkem krutému příběhu, který tak autor s klidnou objektivností rozpitvává podobně jako hlavní postava mrtvá těla.

V inscenaci realizované v Divadle X10, jsem se zaměřila na otázku viny společnosti a jejího vztahu k Haarmannovi. Samozřejmě příběh sériového vraha zůstává ústředním tématem, pro mě ale bylo podstatné jej zasadit do širšího sociálního kontextu. Dramaturgicko-režijní koncepce šla cestou propojování postav. V původním textu, kromě základního trojúhelníku Haarmann, Soudce a Haarmannova láska Hans Grans, vystupuje třináct postav, které se příběhu a výsledků zúčastňují. Naše rozhodnutí sice vycházelo i z provozních důvodů, ty ale nebyly nejdůležitější. Zanechali jsme tři individuální postavy (zmíněný Haarmann, Soudce, Grans) ostatních třináct postav ztvárňují dva herci, z kterých každý hraje více než dvě postavy, mužského či ženského pohlaví.

S Martinem Chocholouškem jsme se rozhodli pro scénografické řešení, jehož základním prvkem je desetidílná klec s přední a zadní průhlednou zdi. Ostatní segmenty jsou vyrobené z pletiva, díky čemuž scéna působí zároveň jako MMA aréna i sterilní klec, v níž sedí nebezpečný vrah – vystavený exponát. Industriální ráz konstrukce a sterilita objektů v ní se nacházejících (pítevní lůžko, stolička, záchod), podtrhují drsnost příběhu vraha a jeho okolí. Mimo klec stojí po pravé straně soudní katedra, po levé straně výslechový pult, kolem konstrukce jsou rozestavěné tvarově jednoduché židle. Klec je hlavním prostorem Haarmanna, který z ní během hry ani jednou neodejde. Naopak, všechno se dostředivě odehrává ve vztahu k němu. Je to zároveň vězení, výslechová místnost, ale i různá prostředí z předváděné minulosti: Haarmannův byt, les, ulice... Postavy chodí za Haarmannem dovnitř, odehrát svůj part, aby z ní mohly zase odejít, posadit se na židle a pozorovat příběh nebo se účastnit soudního přelíčení. Chodí pro maso, chodí šmírovat, chodí vraždit, jíst, chodí tam se milovat, chodí tam pro peníze. Všechno, co dělají ve vztahu k Haarmannovi, dělají za svým konkrétním účelem, pro svůj vlastní prospěch.

V názvu kapitoly uvádím, že v případě realizace Haarmanna je řeč o sboru jako obrazu společnosti. Na první pohled to může působit nadneseně, text sám o sobě neobsahuje prvky sborového vyprávění. Prohnilost společnosti je podtržena propojením postav. Když vidíme herce ztvárňujícího vícero postav, vnímáme to jako by člověk měl několik tváří, z nichž každá je jinak zákeřná. V inscenaci je realizována ještě další rovina, kterou jsme se rozhodly s Lenkou Havlíkovou přidat. Kromě básní, posilujících sdělení vnitřního světa Haarmanna, objevují se v ní i písně. Fungují na principu Brechtovských songů, které děj neposunují, ale komentují, odkazují k další sociálně-společenské rovině. Všechny postavy, kromě Haarmanna, se v nich spojují, aby odezpívaly songy vyjadřující marnost světa. Herci ve sborových zpívaných pasážích vystupují ze svých postav, aby se spojili v hlas lidu. Na pozadí písňové roviny a skrze ni je realizovaná základní myšlenka inscenace – kdo nese větší vinu? vrah nebo společnost?. Inscenace tak vrcholí ještě před vlastním závěrem. Ve své poslední písni lid zabije Soudce, aby převzal pravomocnou vládu a mohl tak docílit samosoudu na Haarmannovi. Tímto šla naše interpretace nad text, který společenskou rovinu neobsahoval a v jistých aspektech zůstával na bázi „soudničky“. Námi vytvořený sbor se stal naším základním interpretačním nástrojem, nositelem tématu.

8. Závěr

Divadlo je prostorem dynamickým. Představení se odehrává v konkrétním čase, stejném, v jakém ho vnímá obecenstvo. Představení obsahuje i svůj vnitřní čas, podobně jako každý divák v hledišti. Dynamický je také proces vzniku inscenace, během kterého režisér spolu s dramaturgem, herci, výtvarníkem, hudebníkem společně pracují nad vznikem vrstevnaté partitury, která ani po ukončení zkoušek není skalně pevným konstruktem. Samozřejmě celkový tvar zůstává stabilní, ale každá repríza se odvíjí od momentálních dispozic herců, vztahů v kolektivu, atmosféry v hledišti, vzájemných reakcí mezi děním na jevišti a obecenstvem, dokonce na představení mohou mít vliv biometrické podmínky. Divadlo je živým organismem.

Podobně jako je flexibilní proces vzniku jednotlivé inscenace, by měl režisér přistupovat k své tvorbě. Aktivní přístup k vlastním realizacím je nutný, aby se mohl zpětně kriticky podívat na svou dosavadní práci, rozpoznat chyby, kterým se v dalších inscenacích díky tomu může vyhnout a posunout se ve svém profesionálním vývoji.

Když jsem přistupovala k psaní této práce, zaměřila jsem se na aktivní pohled na svou absolventskou inscenaci. Kritickým okem soudím, že ji bohužel nemůžu připsat k nejpovedenějším inscenacím. Jistou úlohu v tom hraje otázka zkušeností, které jsem měla v momentu realizace *Médey* a režijního povědomí o používání prostředků, pro zřetelné vyjádření příběhu s konkrétním dramaturgicky-režijním výkladem. Důležitým ponaučením je nutnost rozhodnutí, jaké musí učinit režisér spolu s dramaturgem na začátku příprav inscenace, které se týká právě výkladu a zvolení takových režijních prostředků, skrze které tento výklad zinscenuje.

Díky inscenačním nedostatkům absolventského představení přistupuji ve své profesionální dráze k realizaci inscenace vždy s jasnou myšlenkou, co chci danou inscenací sdělit. Tvůrčí proces zkoušek je pak cestou kolektivního hledání nejlepších prostředků pro její sdělení. V kapitole věnované kritickému náhledu na *Médeu*, podobně jako v ostatních kapitolách, které se věnují inscenacím vytvořeným už po škole, se zaměřuji na sbor jako diegetický prvek a na prostředky režijního zpracování

této složky pro podpoření hlavního výkladu. *Médea* jako jediná literární předloha obsahuje sbor přímo v textu, ostatní – současné texty sbor přímo v sobě neobsahují, ale vybízejí k použití sboru jako prostředku vyjadřování. Nejkomplexnějším popisem je kapitola o *Europeaně*, ve které se věnují všem složkám divadelní inscenace. V této inscenaci, založené na kolektivním vyprávění dějin anonymním vyprávěčem, došlo k symbióze všech divadelních vrstev pro jedno základní sdělení, kterým je vyprávění historie. V dalších kapitolách se zaměřuji na konkrétní aspekty fungování sboru a jeho použití. V části pojednávající o *A ted': Svět! neboli Co je venku, do toho mi nic není* jsem se zaměřila na otázku sboru jako gestického prvku pro zobrazení vnitřních pocitů žen a pozici ženy v dvacátém prvním století obecně. Inscenací *Kolaps* se vyjadřuji ke kondici současného světa řídicího se k definitivnímu úpadku. Sbor je nástrojem sloužícím k přenesení vnitřního světa jednotlivce do globální roviny. V *Haarmannovi* dochází jistým způsobem k převrácení principu sboru. Ostatní inscenace, kromě *Médey*, jsou založeny na rozdělení jedné postavy mezi více postav, nebo fungují na principu jednoho tělesa. V případě *Haarmanna* byl postup opačný a může se použít pojmu sbor zdát jako nadnesené. V inscenaci však existují prvky, založené na sborovém principu.

Samozřejmě se v realizaci konkrétní inscenace pokaždé nepodaří zrealizovat všechno podle ideálních představ. S každou inscenací režisér vykračuje vpřed obohacený o zkušenosti a buduje svůj režijní rukopis.

9. Seznam literatury

- Aristoteles: Poetika, GRYP, Praha 1993.
- Auerbach Mimesis, Mladá fronta, 1998.
- Benjamin W.: Co je epické divadlo? In: Výbor z díla I, Literárněvědné studie, OIKOYMENH, Praha 2009.
- Benjamin, W.: Úkol překladatele. In: Výbor z díla II, Teoretické pasáže, OIKOYMENH, Praha 2011.
- Carrière, J-L.: Vyprávět příběh, Limonádový Joe, Praha 2014.
- Kundera, L.: Brecht, Janáčková akademie múzických umění, Brno 1998.
- Lehmann, H.-T.: Teatr postdramatyczny, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.
- Musilová, M.: Fauvefekt. Vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví, Brkola & Namu, Praha 2010.
- Pelechová Goriaux, J.: Divadlo Thomase Ostermeiera, edice Disk, KATT, Praha 2014.
- Petříček, M.: Myšlení obrazem, Herrmann&synové, Praha 2009.
- Stehlíková, E.: Antické divadlo, Karolinum, Praha 2005.
- Vedral, J.: Horizont události, Dramaturgie řádu, postdramaturgie chaosu, Praha – Bratislava, 2015.
- Vostrý, J.: Režie je umění, Akademie múzických umění v Praze, Praha 2001.
- Zich, O.: Estetika dramatického umění, Panorama, Praha 1986.

10. Fotografická dokumentace

10.1 Eurípides: Médea

Foto: Michaela Čejková



Anna Císařovská



Anna Losová, Zuzana Volavá, Václav Šanda, Pavla Dostálová



Pavla Dostálová, Zuzana Volavá, Anna Losová, Nina Horáková

10.2 Patrik Ouředník: Europeana. Stručné dějiny dvacátého věku

Foto: Markéta Rosendorfová



Jan Konopčík, Tereza Čápková



Barbora Šebestíková, Václav Stojan



Jan Konopčík



Barbora Šebestíková, Václav Stojan



Petra Konev Čiháková, Barbora Šebestíková



Tereza Čápková, Petra Konev Čiháková



Barbora Šebestíková, Václav Stojan



Barbora Šebestíková



Petra Konev Čiháková, Barbora Šebestíková, Jan Konopčík, Tereza Čápková Václav Stojan

10.3 Sibylle Berg: A teď! Svět! neboli Co je venku, do toho mi nic není

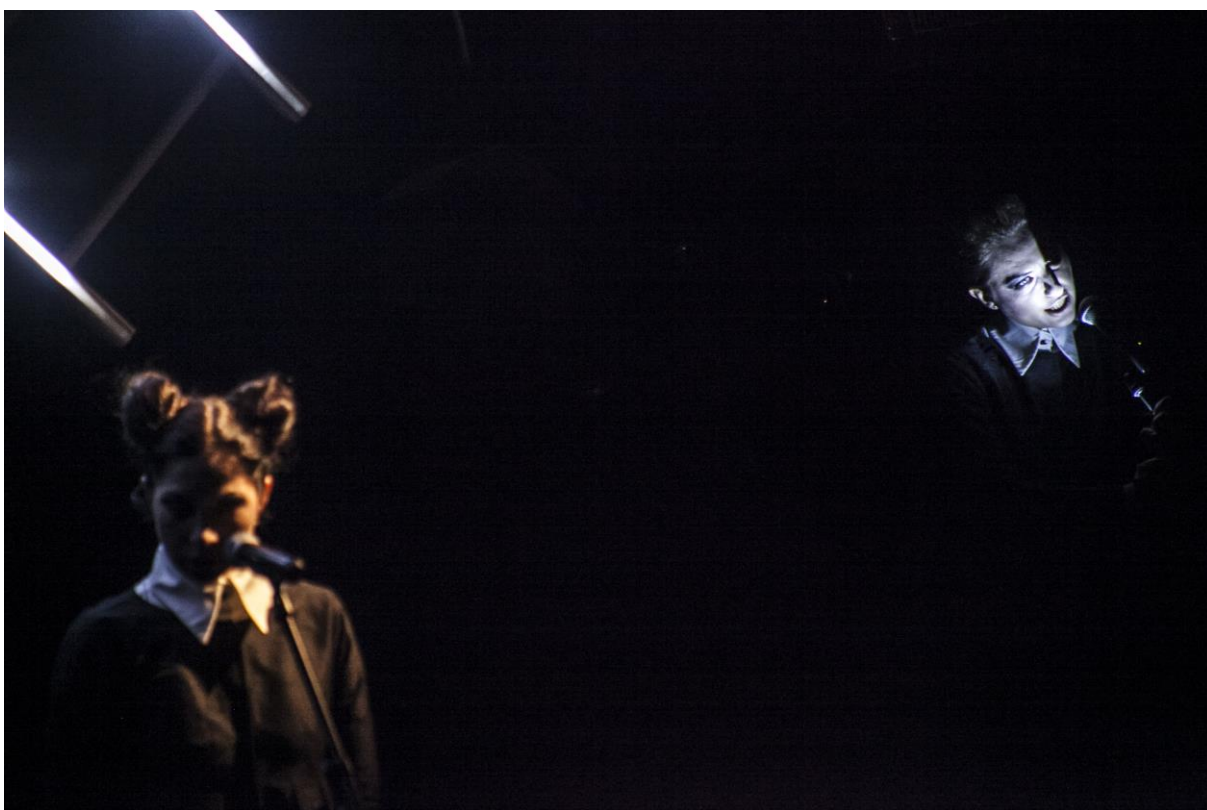
Foto: Dita Havránková



Lucie Roznětínská



Ludmila Němečková, Lucie Roznětínská, Anna Císařovská



Lucie Roznětínská, Ludmila Němečková



Jindřiška Křivánková, Lucie Roznětínská



Ludmila Němečková, Lucie Roznětínská, Jindřiška Křivánková



Anna Císařovská, Jindřiška Křivánková, Lucie Roznětínská, Ludmila Němečková



Lucie Roznětínská



Jindřiška Křivánková, Lucie Roznětínská



Ludmila Němečková, Jindřiška Křivánková, Lucie Roznětínská, Anna Císařovská



Lucie Roznětínská, Ludmila Němečková, Anna Císařovská



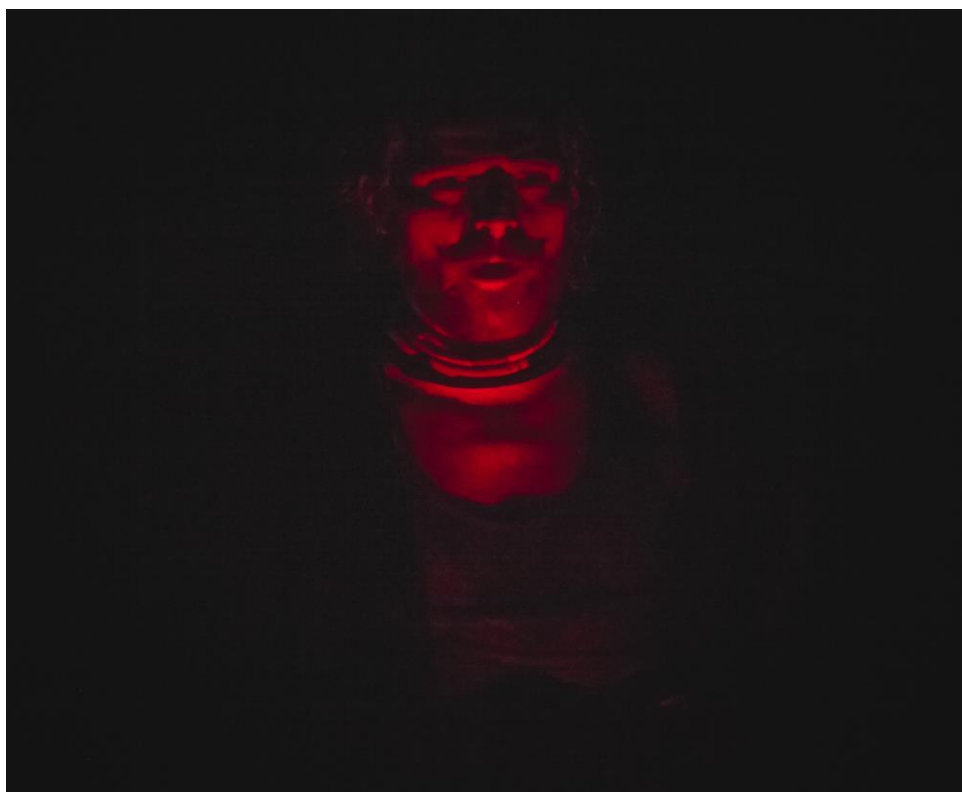
Ludmila Němečková, Anna Císařovská, Lucie Roznětínská

10.4 Ondřej Novotný: Kolaps

Foto: Dita Havránková



Jakub Gottwald



Jakub Gottwald



Jakub Gottwald, Václav Marhold, Ludmila Němečková, Anna Císařovská, Pavel Neškudla



Jakub Gottwald



Anna Císařovská



Jakub Gottwald, Václav Marhold, Pavel Neškudla



Jakub Gottwald



Jakub Gottwald, Ludmila Němečková, Anna Císařovská, Václav Marhold, Pavel Neškudla



Jakub Gottwald, Ludmila Němečková, Anna Císařovská



Jakub Gottwald

10.5 Marius von Mayenburg: Haarmann

Foto Dita Havránková



Jan Grundman



Hynek Chmelař



Hynek Chmelař, Jan Grundman, Václav Marhold



Jan Grundman, Hynek Chmelař, Václav Marhold



Hynek Chmelař, Jan Grundman



Jan Grundman, Hynek Chmelař, Vojtěch Hrabák



Hynek Chmelař, Václav Marhold, Michal Balcar, Vojtěch Hrabák



Václav Marhold, Jan Grundman



Jan Grundman, Vojtěch Hrabák



Vojtěch Hrabák, Václav Marhold



Václav Marhold, Jan Grundman, Vojtěch Hrabák



Václav Marhold, Vojtěch Hrabák, Michal Balcar



Václav Marhold, Hynek Chmelař, Vojtěch Hrabák, Michal Balcar



Václav Marhold, Michal Balcar

Krásné holčičky v domečku

Text německo-švýcarské dramaticky Sibylle Berg *A teď: Svět neboli Co je venku, do toho mi nic není* je jakýmsi deníčkem, záznamem ze sezení u psychiatra i promyšleným komentářem pro selfie video. Loni jsme měli možnost v Praze vidět německou inscenaci berlínského Maxim Gorki Theater v režii Sebastiana Nüblinga, která byla přijata rozporuplně. Sama vzpomínám na komické křepčení několika holek obrýlených a nahastrošených ve vytažených mikínách, vykřikujících trefné feministické hlášky, s pobavením.

Česká verze, kterou přinesl agilní tým Strašnického divadla X10 v režii Ewy Zembok, je naprosto odlišná. Žádné rozčuchané špindíry v zdevastovaném bytě, ale dokonale „vystajlované“ holky v útulném pokojíku, s veškerým (sice neviditelným, ale dobře slyšitelným) vybavením, které jsou potřeba k používání e-mailu, skypu a bůhvíčeho ještě. A tahle dušička holky, která bůhvíproč zavřela svého tatínka do sklepa, je přes všechny silácké řeči vlastně strašně vyděšená a beznadějně opuštěná. V tomhle je téma Sibylle Berg dobře pochopené – na jedné straně se strašně chceme přizpůsobit světu, aby nás bral, na druhou stranu se tváříme, že jím pohrdáme.

A tomu odpovídá i výprava Martina Chocholouška. Úhledný domeček, bílé okýnko, záclonka, kytička a uvnitř krásná, hezky učešaná a nastrojená holčička... Tedy vlastně čtyři, protože musí znázorňovat různá alter ega. Nemají šaty dospělé ženy, ale princeznovské šatičky s vysokým pasem a krinolinovou sukní. A pod černými šatičkami mají ještě jedny šatičky, celé bílé. O rozpolcenosti vypovídají různě bizarní boty. Dívky se odlišují také různými účesy (je jen náhoda, že jedna



Jindřiška Křivánková jako ta černá dívka zvenku FOTO DITA HAVRÁNKOVÁ

z nich nápadně připomíná fotografii autorky v programu?).

Herečky vypadají vesměs androgynně, jejich přirozená křehkost a krása mají v sobě zároveň punkovou rozháranost a bezohlednou tvrdost. Jejich zpěv, vyčítavé a vtipné hlášky i milostná vyznání jsou střídány jakoby řízenou hysterií, slovní agresí, výkřiky a válením se po zemi. I když dominující vypravěčkou je Lucie Roznětínská, herečka fascinujícího temného hlasu, bez dalších dvou verzí sebe samé, ale zároveň symbolů kamarádek, tedy Lídy Němečkové a Anny Císařovské, by nebyla celá. Jejich vzájemně se proplétající repliky, které se chvílemi slévají v jeden hlas, vytvářejí zvláštní punkovo-bachovskou fugu (hudba Pavel Lukáš). Trochu mimo, jako „ta z venku“, je Jindřiška Křivánková, která jako by popírala ten vnitřní svět i frázi:

Co je venku, do toho mi nic není. A tak zatímco u ostatních je proces odkrývání, olupování černého ve prospěch bílého, ona postupně zakrývá bílé šatičky černými.

Všechny čtyři herečky-performerky dokážou přesně udržet hranici mezi ironií a zoufalstvím, půvabem a nesnesitelností, a dovedou zároveň akcentovat všechna důležitá témata doby a problémů mladých. Uvnitř zůstává bezmocné, nicméně spratkovité dítě, které cosi provedlo, a neví si s tím rady. Je to život plný paradoxů, neřešitelných hádanek, které člověku jen blbnou hlavu, ale nic mu nenabízejí.

JANA SOPROVÁ

Sibylle Berg: *A teď: Svět neboli Co je venku, do toho mi nic není.* Překlad Jitka Jílková, režie Ewa Zembok, dramaturgie Lenka Koliňová Havlíková, scéna a kostýmy Martin Chocholoušek, hudba Pavel Lukáš. Premiéra 6. května 2015.

Divadelní noviny, 11. 5. 2015

RECENZE: Křesťanský sebevražedný atentátník má s Konvičkou jasno

Zajímavý kus Kolaps se ve Strašnickém divadle vyrovnává s otázkou časoprostorových anomálií, neradostnou budoucností i problematikou pohřebnických firem

Strašnické divadlo dlíci v zajímavé zástavbě sídliště Solidarita již přes tři roky okupuje spolek Divadlo X10. Alternativní mladý soubor se zde nebojí uvádět divácky náročnější, ale zajímavé autorské kusy, jako byla například inscenace o Františku Kriegelovi A zítra mě, láska, opět pochovej

Jednou z dosud posledních premiér byl kus třicátníka Ondřeje Novotného v režii Ewy Zembok nazvaný Kolaps. Anotace k inscenaci napsané speciálně pro pražskou scénu slibuje vhled do provozu krachující pohřebnické firmy. I přes atmosférický mlžný úvod se před diváky v prvním dějství odehrává na pohled klasická činohra – dvojice bratrů v podání Pavla Neškudly a Václava Marholda se marně snaží firmu zachránit a jen tak mimoděk bojuje o přízeň sekretářky (Anna Císařovská). Novotného hra oplývá vtipnými, vypointovanými dialogy podávanými herci s velkým nasazením. Zaujme i specifická scéna Ivany Kanhäuserové vytvořená z mulčovací kůry.

V druhé části se však situační kus zlomí, náhle před diváky nastupuje Jakub Gottwald, aby jim vyjevil vizi blízké budoucnosti. Postapokalyptickou distopii tvůrci budují jen pomocí světél, z odpadků vyrobených masek a hlavně velkého množství textu. Novotný se zjevně pokusil smíchat Šíleného Maxe se Sorokinovým Dnem opričníka. Hlavně druhá inspirace ho však zaujala až příliš – Gottwald místy přechází vysloveně do „opričniny“, což je sice působivé, ovšem ve světle toho, že se původní Sorokin v Praze dlouhodobě hraje, nijak originální. Více však zaujme nápad, kdy se Gottwaldův zmítaný hrdina rozhodne postavit cizím hordám a jako křesťanský sebevražedný atentátník se odpálí. Zde si Kolaps zahrává s nedořešenými otázkami fyziky i filozofie a nechává sebevraha z budoucnosti prolnout se s původním pohřebnickým dějem. Myšlenka diváky zaujme – alespoň ty, kdo vydrželi plnou nálož náročného dvouhodinového kusu, který si mluvou či naznačenými sexuálními scénami nebere servítky.

Ty si tvůrci neberou ani u Martina Konvičky; zbytečná vulgární vsuvka vyjadřující jejich jasný názor publikum možná pobaví, ale za zdi divadla do okolních čtyřek určitě nedolehne. Kolaps je originální kus, jenž by unesl výraznější režisérské škrty, ovšem už jenom pro práci na scéně, autorův jazyk a hlavně herecké výkony (Proč si Neškudly dosud nevšimla nějaká větší scéna?) má co nabídnout.

Autor: Tomáš Šťastka
iDnes, 1. 10. 2016

Buřtguláš v Divadle X10

Inscenace textu Maria von Mayenbura o sériovém vrahu Haarmannovi imituje soud, při němž se diváci stávají porotou. Dokáže coolness dramatika, z níž text částečně vychází, zapůsobit i dnes?

ONDŘEJ ŠKRABAL

Na diváky čeká temná vypreparovaná scéna s velkou šestiúhelníkovou klecí. V inscenaci *Haarmann* souboru Divadla X10 se vše odehrává na obrácené scéně uprostřed hlediště, kde je připraveno i sezení pro diváky – porotu chystaného soudního jednání. Tim se prostor pražského Strašnického divadla stal dokonalým black boxem. Herci jsou již připraveni, stejně jako pach smažící se cibule v hrnci na scéně.

Hra proslaveného německého dramatika Maria von Mayenbura pojednává o sériovém vrahovi Fritzi Haarmannovi a slavném soudním procesu, v němž byl obviněn z kanibalismu. Co se v připraveném hmcí bude vařit, je tak nasnadě.

Zůstat v kleci

S Mayenburovými texty bývá potíž. Jsou často polopatické, provokativní téma se snaží vždy vyčerpat až do dna. Zabývají se v klasickém dramatickém rámci tragédie jedním antihrdinou. Mayenburg je navíc dramatik, který vyrostl na estetice coolness, o čemž svědčí právě i jeho prvotina *Haarmann* z roku 1995. Tento typ takzvaného in-your-face divadla je stále relativně působivým a pro mnohé překvapivým komunikačním prostředkem. Nikdy už ovšem nebude schopen fungovat jako rozbuška rušící všelijaká tabu, jak se to mohlo dít na začátku devadesátých let. Při dnešním inscenování *Haarmanna* se lze jen obtížně vyhnout vypočítavosti.

Režisérka Ewa Zembok přesto dokázala přistoupit k textu s lehkostí a s často minimálními divadelními prostředky. Deklarované základní téma lásky a jejich různých projevů ovšem bylo možné vysledovat jen stěží. Kromě Jana Grundmana, který po celou dobu nevystoupí z role Fritze Haarmanna, jako by on sám byl odsouzen a navždy musel zůstat v kleci, a Michala Balcara, minimalisticky ztvárňujícího soudce, v představení figuruje trojice herců – Vojtěch Hrabák, Hynek Chmelař a Václav Marhold –, kteří se podělili o všechny ostatní postavy. Přes tento chytrý tah se nepodařilo zkrátit inscenaci pod dvě hodiny, čímž výsledný tvar utrpěl snad nejvíce. Inscenace se postupně stává sledem scén patřících do různých časových rovin. Někdy je i pro pozorného diváka téměř nemožné se zorientovat a rozpoznat, v které části příběhu se právě nachází. Jednotlivé epizody z Haarmannova života se s odstupem jeví jako zaměnitelné.

Vyděšená porota

Když už člověk po první hodině pochybuje o kvalitě představení, vše naráz začne dostávat spád. Jan Grundman se propadá do svěho Haarmanna stále hlouběji. Hynek Chmelař naopak zvládá bravurně odlišit většinu svých postav a ve vteřině se přehrát z vězeňského doktora do Haarmannovy spolubydlící, poličního dealera či pasáka. Stále si ovšem udržuje jakýsi nadhled nad situací.

Celou inscenaci ještě povyšuje závěrečná čtvrt hodina. Zdánlivě nezúčastněný soudce je vtažen do klece a zabit. Začíná totální anarchie, pouliční gangy podpořené rapovou hudbou přebírají funkci soudu a celou justici tak zesměšňují. Rámec, který nám připadal jako jistý a neochvějný a v kterém jsme my diváci hráli soudní porotu, tento poslední útulek bezpečí, se stává místem, kde se může stát cokoli. Buřtguláš je hotový a rozdává se divákům – vyděšeným členům poroty. Uplynulé dvě hodiny už není možné ze sebe setřást.

Prostor Strašnického divadla se po nástupu týmu Divadla X10 stal místem, kam se vyplatí z centra vydat. X10 si totiž za docela krátkou chvíli dokázalo vybudovat čitelnou dramaturgickou linku, již tvoří právě režisérka

Ewa Zembok, dramaturgyně Lenka Havlíková nebo režisér Jan Frič; z herců pak například Anna Císařovská. Nejen že tu ožila divadelní kavárna, ale celkově působí prostory útulné, jako místo přirozeného setkávání. I když vám Haarmannův guláš nezachutná, nelze odejít bez sympatického pocitu, že se na tomto místě rodí zajímavé divadelní podhoubí, které má potenciál stát se slavným, až kultovním. Autor je divadelní režisér.

Marius von Mayenburg: Haarmann. Přeložil Jaroslav A. Haidler. Režie Ewa Zembok, dramaturgie a texty písní Lenka Havlíková, výprava Martin Chocholeoušek, hudba Jindřich Čížek, hrají Michal Balcar, Jan Grundman, Vojtěch Hrabák, Hynek Chmelař, Václav Marhold. Divadlo X10, Praha. Premiéra 26. 10. 2016, psáno z reprízy 21. 11. 2016.

Magie pomalosti

Jiří Havelka, režisér mezinárodně úspěšné taneční inscenace *Korekce*, založené na absurdním humoru, přichází v nové sezóně s překvapivě meditativním *Flow*. I tentokrát ve spolupráci se skupinou VerTeDance.

NINA VANGELI

Režisér Jiří Havelka vstoupil v roce 2014 do tanečního světa velmi úspěšným představením *Korekce*, bez předchozích choreografických zkušeností, zato se zkušenostmi kabaretními a klaunskými, a jako pohybovou klauniádu *Korekci* také pojal. Pohyb tu nebyl rozvinut a rozkošatěn, nýbrž naopak „zkorigován“, omezen na čistý koncept. I v tomto omezení však Havelka hned na první pokus projevil vedle očekávatelného humoru i smysl a cit pro pohyb, překvapivý u někoho, kdo s tanečnickými

RECENZE: I zabijáci ze Sibíře mají city, ukazují inscenace ve Strašnickém divadle

Drsné divadlo se dá dělat kdekoli, na sídlišti zejména. Příkladem jsou dvě nové inscenace Strašnického divadla – jedna vypráví o masovém vrahovi Fritzovi Haarmannovi, druhá o sibiřském klanu.

Divadlo X10, které působí ve Strašnickém divadle v Praze, se vydává jasným směrem. Uvádí angažované inscenace, site-specific, pouliční a komunitní projekty. Texty – dramatické i prozaické – mají právě zde českou (či dokonce světovou) premiéru. Není to tedy žádné nudné, konvenční či populistické divadlo ze sídliště.

A co je také podstatné, divadlo se od svého založení v roce 2013 nevyprofilovalo pouze dramaturgicky, X10 je skupina podobně smýšlejících divadelníků, jako je například jeho ředitelka a dramaturgyně Lenka Havlíková, dramatik Ondřej Novotný, režisérky Ewa Zembok a Lucie Ferenzová. A další...

S divadlem také pravidelně spolupracuje několik herců, kteří se postupem času sehráli a působí jako společenství. V posledních dvou inscenacích jsou to například Hynek Chmelař, Michal Balcar, Vojtěch Hrabák a Václav Marhold. Drsnost většiny inscenací je samozřejmě dána především tématem, ale podtrhuje ji také výprava Jany Hauskrechtové a Martina Chocholouška. Tito scénografové si jsou vědomi, v jakém prostředí pracují, a naplno tedy využívají atmosféru bývalého sálu v kulturním domě.

Nic pro citlivky

Haarmann a Sibiřská výchova – dvě nejnovější inscenace ze strašnické divadelní dílny – nejsou pro jemnocitné povahy. První pojednává o masovém vrahovi, druhá o zločinecké bandě ze Sibíře (takzvaných urcích). Obě ale ukazují lidi, cítící a myslící, a i když se s nimi neztotožníme, porozumíme jim. Nejsou to totiž jedinci vytržení z kontextu místa, času a především stavu společnosti.

Haarmann je dramatická prvotina Mariuse von Mayenburga z roku 1995, u nás nebyla dosud uvedena. Předobrazem je skutečná osoba – Fritz Haarmann, který po první světové válce zabil asi dvacet mladých mužů. Znásilnil je, prokousl jim hrdlo a po smrti je rozporcoval, některé části těl uvařil, jiná prodal.

Dramatik, vědom si otřesné skutečnosti, text komponoval jako koláž zahrnující například výslechy u soudu, rozhovory u psychiatra nebo Haarmannovy činy a rozmluvy. Tyto střípky z různých časových období, které postupně odhalují, jak takový psychicky narušený jedinec uvažuje, nachází v inscenaci Ewy Zembok adekvátní divadelní jazyk – kabaretní, mrazivě humorný i naturalistický. (V průběhu představení je vařen buřtguláš, ovšem jen opravdu otrlí diváci si na něm společně s herci pochutnají v divadelním baru.)

Lenka Havlíková se snaží dusnou atmosféru odlehčit dopsanými songy – struktura díla to sice odpovídá a nenarušuje ji, ale odskoků a změn v rytmu je tak příliš. I když ve hře vystupují ženské postavy, hrají je v této inscenaci muži (jemněji Vojtěch Hrabák a zvráceněji Hynek Chmelař, už z podstaty své fyziognomie), což způsobuje další napětí a nejednoznačnost. Uchvacující je Jan Grundman jako Haarmann. Ani na chvíli nesklouzává ke zbytečnému působení na city, žádnou lítost nenajdeme ani v textu, ani v jeho herectví. Představuje cynického, inteligentního, sebejistého a přitažlivého vrahouna. Grundman předvádí člověka,

ne jen zrůdu. Když je navíc obklopen nezdravou (v inscenaci místy až panoptikální) společností, pocítíte k němu i sympatie. A není to jen soucit, co v divácích Grundman vyvolává, je to i pochopení, když ke konci prohlásí: „Zabil jsem ho. Zabil jsem ho, protože byl tak hezký. Aby byl u mě. Aby mi neodešel. Takhle mi zůstal. A ti ostatní taky.“

V *Sibiřské výchově* jde o zločinecký (i zabijácký) klan, který dodržuje svá vlastní pravidla a uctívá své nezpochybnitelné zákony: „Nepoužívali jsme sprostá slova, nikdy jsme se nerouhali Bohu, i jméno matky pro nás bylo posvátné, nemluvili jsme neuctivě o starých lidech, o malých dětech, o sirotcích nebo postižených osobách.“ Soudit jejich činy z naší pozice a jiné kulturní zkušenosti je samozřejmě nemožné. Je to opět pohled do světa, který fascinuje, který může naučit toleranci.

Ondřej Novotný román italského autora ruského původu Nicolaie Lilina převádí do dialogů a také do vyprávěcích pasáží – některé události zkrátka na jevišti ukázat nelze nebo by je diváci ani vidět nechtěli, jako například naturalistické líčení znásilnění a trýznění mladé dívky (samozřejmě ne našimi urky). Herci často hrají několik rolí, což orientaci v příběhu také ztěžuje. Jakub Gottwald a Tereza Nádvořníková mají úkol nejtěžší, kromě ztělesňování svých postav – Ksjuši a Kolyma – musí divákům předat i dlouhé, často popisné úseky textu. Jejich šarm a skvělé hlasové dispozice ovšem dokážou upoutat divákovu pozornost.

Strašnická komunita

V *Sibiřské výchově* se diváci stávají součástí kmene, sedí u dlouhého stolu. Někdy si k nim herci přisednou, jindy využívají stůl jako vyvýšené jeviště. A na konci odhalí „potetovanou“ desku stolu, která je sama o sobě uměleckým dílem. To vrah, vyvrhel, zvíře Haarmann je oddělen od diváků – počestných lidí – klecí, která má přední stěnu z plexiskla. Grundman navíc cíleně zabodává pohledy do publika, jako by říkal nesuďte mě, o tolik lepší nejste.

Divadlo X10 tvoří skupina divadelníků a herců, kteří divákům představují skryté komunity a zprostředkovávají jim neznámé a přitom naše světy. V *Sibiřské výchově* zazní: „Lidé nenávidí zločince, ale milují jejich tetování.“ Ano, ve Strašnicích zločince nezatrácují, ale snad až romanticky milují. V posledních dvou dílech se zaměřili na krajní témata, přesto se nás dotýkají – i díky svému scénickému zpracování – velice silně. Je dobré vypravit se na sídliště Solidarita za „nebezpečným“ divadlem, které vás nenechá spát.

Nicolai Lilin: Sibiřská výchova

Překlad: Alice Flimrová

Režie: Lucie Ferenzová

Marius von Mayenburg: Haarmann

Překlad: Jaroslav A. Haidler

Režie: Ewa Zembok

Divadlo X10 ve Strašnickém divadle, Praha, premiéry

28. 4. 2017 a 26. 10. 2016

Lenka Dombrovská, divadelní kritička

Lidové noviny, 21. 5. 2017