

Velcí i malí hrdinové

Mezinárodní festival Divadlo 2013 nabízející čtyři a s tzv. off-programem až osm představení denně byl náročným maratonem i pro otrlé divadelní hračovníky. A byla to opět – pro českého diváka v záně – příležitost k výhledu za naše divadelní humna do evropského, či spíše středoevropského prostoru.



Villa Verdi (r. Johann Kresnik, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz) FOTO ARCHIV PDFNJ

Osmnáctý ročník Pražského divadelního festivalu německého jazyka začal podle mého názoru v elkolepě: Berlínský Deutsches Theatre přivezl inscenaci na antické téma pod názvem Oidipus. Město. Zhuštěné v erze tragédií Sofoklových, Aischylových a Euripidových se v režii Stephana Kimmiga podařilo spojit v souvislou trilogii o slávě a pádu Labdakova rodu.

Johanna Pfau oblékla účinkující do kostýmů, které místo historické nápovědi nebo soudobé civilní stylizace zdůraznily, že jde o smlouvenou hru na starý příběh. Současnost vyznění tkvěla nikoli v narážkách na situace známé ze zpravodajství, nýbrž ve zdůraznění vlastního smyslu této dramatické jevištní poemy: bezvýhodně končí moc nejprve sice schopná nahlédnout svou vinu a vyvodit z tohoto poznání nelítostné důsledky, ale nakonec tragicky propadá řešení úzce osobních problémů a podlehnouší mylné víře v autoritu neomezovanou žádnými nadosobními mravními zřeteli. Východisko spočívá v odporu a v zpoře proti ní.

Také Jidáš nizozemské dramatičky Loty Vekemans, monodrama z repertoáru Münchner Kammerspiele, ústrojně spojil starou látku se soudobým dosahem konfliktu víry a pochyb, oddanosti a zrady, předsudečného soudu a konkrétního svědectví. Němečtí divadelníci přijeli do Prahy ve znamení aktuálnosti chápané nikoli jako citace současné skutečnosti, nýbrž jako jednota sociálního hlediska s existenciálním a časového s nadčasovým. Realita básnický povýšená nad pouhou fotografií nebo nad apelativní plakát vybízela diváka o to intenzivněji k účasti a domyšlení toho, co se dělo na jevišti.

Poselství festivalu bez ohledu na jeho další tituly nesly především tyto dva mimořádné zážitky.

Milan Uhde

Přestárlí bojovníci o vilu

Josef Herman

Klepším u pochopení inscenace Villa Verdi nám chybí znalost berlínského uměleckého kontextu posledního půlstoletí, její podstatnější část se totiž opírá o zestárlé hvězdy berlínské činohry, opery, operety a baletu. Režisér, tanečník a provokatér Johann Kresnik se inspiroval filmovým dokumentem Daniela Schmidta Polibek Tosky (Il Bacio di Tosca, 1984), dojemným pohledem do domova pro přestárlé operní pěvce a hudebníky, který založil Giuseppe Verdi, jak říkal, pro méně úspěšné, nežli byl sám. Umělečtí senioři na kameru vyprávějí své životní osudy, chlubí se bývalými úspěchy – a zpívají! Dokumentární kamera je však přirozeně autentičtější než jakákoli jevištní produkce – před lidmi nelze nehrát, být jen sám sebou, což je jeden z hlavních problémů divadelní sociologizující dokumentaristiky. K tématu stáří se zvláště mladí divadelníci v poslední době slétají jak v osy k medu, Kresnik je však ročník 1939 a na rozdíl od nich dobře ví, jak jeho „objektům“ je.

Hlavně však s nimi nakládá jako s herci v komplikovanější struktuře, než mají jevištní prezentace nebo Schmidtův dokument. Umělečtí senioři hrají role svých vlastních zestárlých portrétů, snaží se přesvědčit o svých kvalitách a soupeří spolu ze všech slábnoucích sil, zato s ohromující samozřejmostí lidí uvyklých světlušce ramp. Kresnik je konfrontoval se studenty baletní školy, kteří stejně jako oni předvádějí sami sebe, plní síly, ale vnitřně zatím prázdní. Kresnik také nic nedokumentuje, ale komentuje jevištními situacemi. A především s emerity hraje divadlo kritizující (ne)kulturní německou politiku – domov uměleckých seniorů má přijít o dotace a oni nacvičují program, jímž chtějí rozhodnutí úřadů zvrátit. Inscenaci nechybí trochu ironizované ryze německé výrazové prostředky – krev, nahota, veritábl se řeže noha na cirkulárce. V perfektním svícení se vynořují významově i výtvarně velmi působivé obrazy.

Propojit to všechno se však Kresnikovi nepodařilo a už německá kritika mu dala co proto, příznačné však je, že z různých důvodů. Na rozdíl od jiných částí letošního PDFNJ inscenaci považují jen za nepovedený pokus o něco nového a podstatného. Berlínské divadelní výlety, které festival pořádá, jsou báječné, ale proč pořád jen do Volksbühne?

Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz – Daniel Schmidt, Christoph Klímke: Villa Verdi. Režie Johann Kresnik, scéna Marion Eisele, kostýmy Erika Landertinger, hudba Walter Haupt. Premiéra 24. dubna 2013.



Oidipus. Město (r. Stephan Kimmig, Deutsches Theater Berlin) FOTO ARCHIV PDFNJ

Průměr nadprůměrem?

Vladimír Just

Tomu, kdo chce do jedné ságy nově koncipovat celý thébský („oidipovsko-antigonický“) látkový cyklus, jsou k dispozici přinejmenším tři hry Sofokla – Oidipus král, Oidipus na Kolóně a Antigona, Aischylových Sedm proti Thébám a Euripidovy Foiničanky. Stephan Kimmig si s přispěním dramaturgie Deutsches Theatru vybral pro aktuální přečtení příběhu z každé hry něco (nejvíce čerpal z Oidipa a Antigony), a celý silně krácený cyklus vtipně otevřel prologem s dětskými hlasy, jež nahradily obvyklou vážnost moudrého sboru, a návodem divákům slíbily, že se už ten večer neobjeví.

Inscenace Oidipus. Město, která svou dramaturgickou odvahou alespoň vzdáleně připomněla jeden z nepřekonatelných vrcholů dosavadních festivalových ročníků, shakespearovský cyklus Schlachten, sestávala ze tří dílů. V prvním se odehrála známá oidipovská „antická detektivka“, jejíž předpovězené hrůzy na sebe postavy přivolají tím, že se těm hrůzám (osudu) snaží vyhnout – jako by i lidská snaha přelstít bohy a vyhnout se

tragickému osudu byla skrytou součástí tohoto osudu. V druhé a třetí části sledujeme dění v Thébách poté, co se svého donečasně „neomylného“ hrdiny, pyšného a sebevědomého Oidipa, obec zbavila – narůstající bratrovražedný boj jeho synů o moc nad nemocným městem (oba mají svou zarputilou pravdu) a marnou snahu sester (zejména Antigony) o jejich usmíření: už v této fázi vystupuje do popředí jako protagonista celé ságy další z „charismatických“ zachránců města, energický představitel „reálpolitiky“ Kreón, který zcela ovládne prostor i ve třetím díle.

Kreón v podání Susanne Wolf sice nakonec město nezachrání, zato zachrání jinak průměrnou inscenací. Ta se v letošním ročníku – jak se zdá podle rozpačitých pražských ohlasů – vyhoupla nad průměr. Nejde jen o to, že šlo o ženskou představitelku (jak se neustále zdůrazňuje v recenzích, jako by hlavním kladem herečky bylo to, za co vůbec nemůže). Wolfová dokázala před nás postavit skutečně živý portrét kdy si snad slušného, leč zakomplexovaného člověka – přece jen v oidipovských i krátce po-oidipovských časech byl pořád „ten druhý“ – populistu a narcise, opilého vlastní mocí, který si jako nadšený divák sama sebe také sám se sebou a svými „bonmoty“, rozuměj lžemi, plně vystačí.

Tragická ironie inscenace spočívá v tom, že právě tohoto rádoby spasitele si ochořelá obec, která podobně jako její padlý vůdce přijde o oči, ze zoufalství povolá ku své domnělé záchraně. Marně pak všichni protagonisté vybíhají na zvlněnou stoupající stěnu – úkol vládnout sami sobě (současný stav demokracie) je nad jejich síly. Kruciální problém takto suverénního výkonu – i zmíněné skvělé výtvorné metafory – je ten, že Kreón nemá v inscenaci rovnocenné protihráče. Neurotický Oidipus ani „vidoucí“ slepec Teiresiás, zlostně kolem sebe mlátící holí svých pravd, jimi nejsou. Ostatní – tu více, tu méně v křeči – přihrávají. Nejtrapnějším omylem inscenace je však prvoplánový krácející plakát, na který zjednodušila Antigonu Kathrin Wichman (škoda, že se její závěrečné mantry Gegen eueren Lügen! – Proti vašim lžím! – jež plamenně vrhá do netečného publika, nedožila naše Jiřina Švorcová: přesně takto se na Vinohradech hrálo za zpěvu Internacionály před šedesáti lety).

Deutsches Theater Berlin – Sofokles, Euripidés, Aischylos: Oidipus. Město. Režie Stephan Kimmig, scéna Katja Haß, kostýmy Johanna Pfau, hudba Michael Verhovec. Premiéra 31. srpna 2012.



Steven Scharf v titulní roli inscenace *Jidáš* (r. Johan Simons, Münchner Kamerspiele) FOTO KIVA

Jidáš se zpovídal

Milan Uhde

Autorka Lot Vekemans ve své variaci na Jidášovu zpověď vyšla z biblického příběhu, který podle Matoušova evangelia spočíval v úmyslné a dobrovolné zradě: jeden z dvánácti Ježíšových učedníků ji nabídl v elekněžím, přijal za ni třicet stříbrných, přičemž Ježíš o jeho činu věděl. V Getsemanské zahradě potom označil zrádce Mistra políbením, ale po jeho zatčení a odsouzení litoval toho, co udělal, stržené peníze se nejprve pokusil vrátit, nakonec je odhodil v chrámu a oběsil se. Velekněži za jeho honorář koupili hrnčířovo pole, aby na něm byli pohřbíváni cizinci.

Dramatička se žádného z těchto detailů nedotkla přímo. Předpokládala, že obecnstvo Jidášovu historii přibližně zná, a soustředila se na hrdinovu vnitřní motivaci a jeho sebehodnocení. Jidáš svou zradou bezděčně pomohl naplnit Mistrův osud předurčený k smrti na kříži. Vychoiskem k odsouzeníhodnému skutku se paradoxně stala příliš horlivá a oddaná víra, k níž se po zákonu lidské křehkosti přidružily pochyby. Zrádce si přál, aby je Mistr vyvrátil a zůstal naživu. Otřesen tragickým vyústěním příběhu účtuje Jidáš sám se sebou.

Scénické řešení monodramatu Jidáš v provedení divadla Münchner Kammerspiele a v režii Johana Simonse mi vzdáleně připomnělo epizodu z Kafkova Procesu, v níž se obraz visící v zešeřelém kostele jeví prokuristovi K. jako výjev zachycující jakéhosi ozbrojence na hlídce. Osvětlení obnaží celek: šlo o Ježíšovo ukládání do hrobu.

Temnou scénu ovládá zpočátku pouze hlas Stevena Scharfa. Jeho Jidáš s vážností a důkladností, která místy vyvolává téměř komický účín, předznamenává své vyprávění nejruznějšími předběžnými výklady a vysvětleními, zpřesněními a skeptickými poznámkami stran nadějí, že bude správně pochopen. Světlo postupně odhalí v levém horním rohu stále temného jevištního prostoru světlé místo: jeho barva budí dojem, že jde o kus lidského těla. Pomalu, velmi pomalu se tato asociace potvrzuje. Zdá se, že herec je zavěšen kdesi nahoře. Nakonec se obraz docelí: nahý muž stojí nebo visí na žebří o devíti příčkách a těsně za ním kryje horizont černá stěna, jejíž materiál sugeruje kov. Svíčky po herecově pravici připouštějí, že se zpověď odehrává v nějakém interiéru, ale jeho bližší určení se nedostaví.

Jidášovu zpověď třikrát přeruší zaburácení provázené spadem jakéhosi žhavého písku. Znamená to metaforu pekel, nebo přírodní pohromu? Herec po žebří střídavě sestupuje a vystupuje. Je spoután a připoután, nebo se naň vyšplhal? Ztělesňuje žebří cestu k šibenici, nebo mučidla, nebo dokonce vyhlídku na vykoupení? Ve finále Steven Scharf zmizí jako v propadlišti. Má to být náznak katarze na základě poznání, nebo příznak konečného zatracení?

Jsem toho názoru, že režisér spolu se scénografkou Bettinou Pommer touto básnivou nejistotou záměrně jítří divákovu fantazii a má ho k tomu, aby si Jidášovu zpověď vyložil po svém a vyvodil z ní vlastní závěry. Steven Scharf, jež aranžmá sice omezuje v pohybu, ale zároveň každému vykonanému pohybu propůjčuje hlubší význam, útočí na obecnstvo převážně hlasem. Jeho rejstřík je neobyčejně široký a pramení v hloubi. Agresivně jím vyjadřuje beznaději: Jidášova historie je nesdělitelná. Neméně naléhavě a nelitostně pojmenovává své pohnutky, omyly a sám sebe soudí. Mluví nahlas, ale nejspíš sám k sobě. Je k sobě daleko tvrdší než k publiku, o němž nemá iluzi, že by proniklo za konvenční, povrchní interpretaci toho, co se stalo. Nepočítá ani vzdáleně se soucitem a účastí, ale přesto je málem vyvolává.

Tento člověk, o kterém se obecně soudí, že byl zravý, podlý, zistný, zaslíbil se zlu, zaslouženě ztroskotal a sluší se jím pohrdat a dokonce se ho štítit, představil se v dramatičtině pojetí, v Scharfově ztvárnění a v Simonsově koncepci jako jeden z nás. Akord bezmezní víry, propastných pochyb, touhy po zachování jistoty, činu obecně považovaného za zradu a konečně prohlédnutí a lítosti vedoucí až k rezignaci na vlastní život, vyzněl jako aktuálně zahrocené svědectví o lidském bloudění, které se od biblických časů nijak převratně nezměnilo. Hrál se o tobě, o tvém snu, zmatku, pokušení, selhávání i pádu; tak ke mně promluvil mnichovský Jidáš, kterého jsem zhlédl v úterý 5. listopadu 2013 v pražském Divadle Komédie.

Münchner Kammerspiele – Lot Vekemans: Jidáš / Judas. Režie Johan Simons, scéna Bettina Pommer, kostýmy Henriette Müller, hudba Maarten Schumacher, světla Wolfgang Göbbel. Premiéra 19. prosince 2012.

Rodinná traumata

Lenka Šaldová

Jsme nemocní. K traumátům našich rodičů přidáváme traumata vlastní. Jak žiju a kam patřím / Když v šechna místa jsou jen kopie obrazů / v všechny utopie jen rudé vlaječky na historické mapě... Dvaatřicetiletá dramatička a režisérka Anne Habermehl chce postihnout bolesti moderní doby pomocí sondy do života tří generací jedné rodiny, poznamenané na začátku válečnými zážitky. Ruth nedokáže mluvit s dcerou Hannou ani o odchodu otce ani o smrti bratříčka při bombovém útoku, Hanniny děti Paula a Anton se spojí v incestním vztahu, a když ho chce dívka ukončit, bratr se je pokusí oba zabít v autě. Všudy přítomná neschopnost domluvit se, vyjádřit své pocity, najít pochopení – takový je náš svět podle Habermehlové. Nakonec má pravdu, ovšem problém je, že drama Vzduch z kamene a jeho inscenace ve vídeňském Schauspielhausu, pro který bylo přímo napsáno, jen nadhazuje takovéto nikterak překvapivé teze.

V rádobě hlubokomyslných (a tudíž poněkud nesnesitelných) lyrických monologů jsou lidé přirovnáváni k ptákům, co si sami ustříhli křídla, a lékařské diagnózy jsou jen pokusy zaplnit prázdné místo, které nemá žádné jméno. Jsme svědky rodinných konfrontací od roku 1943 do roku 2013, přičemž skáče v čase tam a zpátky. Vše hrají pouze dva herci a dvě herečky, kteří tak přechází z role do role. Po troškách si má divák skládat, co se v téhle modelové rodině kdy událo. Každopádně vyžaduje značné soustředění v úbec si udržet přehled, kdo je kdo. Nezakrývá složitá, skoro detektivní struktura nakonec jen banalitu toho, co se tu říká? Vše je příliš vykonstruované, vypočítané na efekt. Intelektuální hrátky, které – alespoň mě – po chvíli začaly nudit.

Schauspielhaus Wien – Anne Habermehl: Vzduch z kamene / Luft aus Stein. Režie Anne Habermehl, scéna a kostýmy Christoph Rufer. Premiéra 31. srpna 2012.

Jak to chodí před smrtí

Lenka Dombrovská (pro)

Sviť, černé slunce není na první pohled (poslech) typickým monodramatem, německý spisovatel, dramatik a básník Albert Ostermaier (1967) ho stvořil podle svého stejnojmenného, téměř třísetstránkového románu. Silně lyrická hra je složitě strukturovaným vzpomínáním – vyprávěním mladého spisovatele Sebastiana protkaným potrhlou vzpomínkou na výlet do Jemenu, ironickými úvahami (nejen) o církvi i zběsilými představami o sebevraždě a konečnosti.

Ikdyž se zdá, že hlavním tématem je zneužívání (v tomto případě ovšem spíše duševní) církevním hodnostářem, není tomu tak. Mnohem významnější je Ostermaierův metaforický jazyk (pro festival text přeložila Jitka Jílková) a expresivní představy a úvahy než pro české publikum málo aktuální a mírně vykonstruované znějící příběh o mladém spisovatelci Sebastianovi. Toho zmanipuluje opat Silvestra a doktorka Sherová (doslov a Silvestrova papežka v virologie) nepravdivou informací, že je smrtelně nemocen a do půl roku zemře, nepojede-li se léčit do Atlanty. Za mnohem podstatnější než „dějové zarámování“ považuji Sebastianovy jazykově bohaté vzpomínky a odskoky mimo realitu: Mnu si oči, za sklem jsem uviděl své vypreparované tělo, můj virus pojmenovaný a popsán na tabulce, naprosto v zácný, smrtelný, vyskytující se především v Jemenu, projevující se převážně v umělecké inkubační době, dokud ho neprolomí umění, smrt.

My slím si však, že festivalový divák pozorně sledující titulky nemohl docenit kvality textu ani nápaditý, dojemný, ironický a místy až nečekaně vtipný projev lucemburského herce Luca Feita. Režisér i autor scénografie

Johannes Zametzer se držel v pozadí a nenechal v „realistickém“ nemocničním pokoji Luca – Sebastiána provádět žádné zbytečné excesy – tu a tam si zapálí cigaretu, zazpívá karaoke či se zabalí do pokrývky jako Mohamed... Není zde nic zbytečného, trapně ilustrujícího. Jen obnažený herec pohrávajícím si s obnažujícím textem – a na konci nemáte chuť zvolat jako mnohokrát: Král je nahý.



Luc Feit v lucemburské inscenaci Sviť, černé slunce (r. Johannes Zametzer) FOTO KIVA

K smrti nudný výron slov

Jan Kolář (proti)

Mladý muž, který je, nebo snad chce být básníkem, namlouvá na nemocniční posteli do diktafonu svou zpožděnou zbytkovou jenom půl roku života. Co lepšího v takové tragické „klausuře“ udělat než odkázat své myšlenky a prožitky lidstvu a zároveň se tak trochu vyrovnat sám se sebou? To je základní a vlastně jediná situace Ostermaierovy hry, přesněji řečeno svévolného proudu asociací, v němž je – bez logiky a věrohodných motivací – uplatněno vše, co autora zrovna napadlo.)

A tak se s Ostermaierovým hrdinou ocitáme nejen v nemocnici, ale i v jeho vlastní rodině a také v Jemenu, kde se smrtelně nakazil a málem oženil, či v americké Atlantě nebo v exotickém muzeu, v klášteře atd., atd. Obsah sám o sobě, navíc tak zjednodušeně shrnutý, samozřejmě o kvalitě jakéhokoliv textu nevyovídá. O ní vyovídá to, co je „za ním“: životnost postav, společenské podloží, překvapivý metaforický jazyk... Figury v Ostermaierově hříčce jsou však pouhá schémata, přirovnání à la žena, která má boky široké jako pokoj nebo zvolání tvé verše budou zpívat ptáci sotva lze označit jako objevná, natož básnická. Ani o společenském ukotvení nemůže být řeč, nepovazujeme-li za něj pár aktuálních žurnalistických výkřiků a módních popdobých detailů. Jenom ta proticírkevní tendence, personifikovaná zlovolným opatem Silvestrem, z Ostermaierova textu čouhá jako pověstná sláma z bot. A když se na konci ukáže, že jeho hrdina je zdravý jako buk, a proslulá profesorka, která mu smrtelnou nemoc diagnostikovala, je podvodnice s pouhými šesti semestry medicíny, zmatený divák tápe, jaký to asi díl televizní Ordinace v růžové zahradě vlastně viděl.

Odsudek tohoto dílka by ovšem mohl být i krutější: násilná, nepravděpodobná konstrukce, k smrti nudný výron slov. Jeho herecký aktér Luc Feit našťástí nudný nebyl a těžko stravitelnému textu přece jen vdechli jistou

suggestivnost, razanci a přesvědčivost. Díky němu se těch nekonečných devadesát minut dalo přežít.

Les Théâtres de la Ville de Luxemburg – Albert Ostermaier: Sviť, černé slunce. Režie a scéna Johannes Zametzer, kostýmy a rekvizity Anatoli Papadopoulou. Režie 28. listopadu 2012.

Pokojíček pro tři generace

Jan Kerbr (*pro*)

Stíny života v bývalé Německé demokratické republice prostupují osudem žen tří generací, babičky, matky a dcery, ve hře Marianny Salzmannové (1985) Mateřština mamelošn. Rodina autorky emigrovala z Ruska do Německa, když bylo budoucí dramatičce deset let. V nové vlasti se mohli vrátit k původnímu příjmení, které v domovské lokalitě znělo příliš židovsky. Etnický původ hraje podstatnou úlohu i v dramatickém tvaru, který pro Deutsches Theater v Berlíně připravila o pět let starší režisérka Brit Bartkowiaková.

V úvodu nejmladší z žen, „vnučka“ Rahel (Natalia Belitski), pronese židovskou anekdotu v angličtině. Logika tohoto jazykového úkroku se vyjeví později, Rahel totiž žije v New Yorku a k tomu, co předcházelo jejímu odjezdu, se dostaneme v průběhu večera. Její dvojče David odjel do Izraele a komunikoval poté pouze s ní, dopisy od něho se jí však před odjezdem ztratily. Neuzmula je však matka Clara (Anita Vulesica), kterou Rahel podezřívala, ale v podobných praktikách zkušená babička Lin (Gabriele Heinzová), přesvědčená komunistka a bývalá spolupracovnice Stasi. Rahelina lesbická sexuální orientace nebyla zásadní příčinou jejího odjezdu (ostatně babička s matkou její přiznání nebraly ani příliš hystericky), prostředí doma ji však přece jenom spoutávalo. Clara má přítele (o otci dvojčat se ve hře nehovoří), židovství jako takové příliš neprožívá, avšak své matce, která se ke komunistickému vyznání dostala i přes pobyt v koncentračním táboře, její politické a navíc fízlovské angažmá vyčítá. Dramatické vztahy mezi všemi třemi ženami jsou však prostoupeny také humorem a pepřeny židovskými anekdotami. To, že jsem všechny, ač nepříliš zběhlý „v oboru“, znal, mě vede k podezření, že autorka kráčela při budování této složky textu cestou poněkud snadnou. Všechny tři dámy hrají s šarmem a lehkostí, své promluvy dobře pointují a postavy jimi vytvořené nepůsobí černobíle, což zvláště ve vykreslení babiččina partu považuji za důležité – takový sestup do poměrně čerstvé minulosti (a nezní to ani jako omluva, ani jako lakování narůžovo) se na našich jevištích dosud neobjevil.

Scénografie evokuje cosi jako pokojíček, což herečkám umožňuje různé prostovky s nábytkem, dámy často lezou do výšek, ze skříně občas vykukne nějaký „kostlivec“, konkrétně kupříkladu odposlouchávací a zároveň nahrávací zařízení. Dynamickému jevištnímu tvaru také pomáhá zpěv, nejde ovšem o žádná oddělená vokální čísla, ale o občasně, zcela neamplifikované prozpěvování. I smutnosměšná v roucnost těchto citových projevů potvrzuje, že všechny tři ženy spojuje – přes mnohé zásadní rozpory – vzájemná láska.

Nekonfliktní židovský humor

Marie Reslová (*proti*)

Diplomovaná dramatička Marianna Salzmannová napsala hru na téma, které se jí zřejmě v lecčems osobně dotýká. V její Mateřštině mamelošn řeší babička, matka a dcera typické mezigenerační spory, ale především mají svědčit o svém „dědičném“ problému s identitou. Všechny tři ženy jsou totiž Němky a zároveň Židovky a každá z nich se s tou vrozenou dvojdomostí musí vyrovnat po svém, v jiné době a za jiných okolností.

Ani ne třicetiletá autorka hry se narodila v Rusku v židovské rodině, která se v polovině devadesátých let vystěhovala do Německa. Rachel, nejmladší postava Mateřštiny, ironická komentátorka generačních konfliktů a vypravěčka notoricky známých židovských vtipů, je zhruba v jejím věku. Mladá intelektuálka se hledá v New Yorku, řeší svůj vztah k judaismu, Izraeli a také svoji sexuální orientaci. Její matka Clara se rozhodla, že bude

Němkou, možná i natruc, protože jí syn zmizel při hledání svých židovských kořenů kdesi v kibucu. Osud nejstarší Lin je nejbarvitější: za války byla v koncentráku, za socialismu komunistka, spolupracovnice Stasi a estrádní umělkyně, jejíž vystoupení inspirovaná židovským folklórem měla dosvědčit tolerantnost komunistického státu.

V inscenaci Brit Bartkowiakové vydá Salzmannové hra na necelou hodinu a půl bez pauzy. Na této ploše se ani všechny ty osudové peripetie, které autorka na své postavy navěsila, nějak hluboce pojednat nedají. Vlastně napsala svižnou konverzačku, v níž vše, co by mohlo být zásadní výpovědí o době a o tom, co znamená být Židovkou, zůstává jen v rovině jakési paradoxní dějinné anekdoty. Ve hře sice nechybí drobné autentické momenty, ale zároveň nelze přehlédnout, že postavy jsou konstruovány jako prvoplánově efektní, typizované literární modely. Absolutorium scénického psaní na Universität der Künste zkrátka Salzmannovou vy bavilo spíše řemeslem než spontánním talentem: její dobře pointované dialogy se důmyslně proplétají s monologickými komentáři, kompozice hry je přehledná, vše šperkuje nekonfliktní humor a občas i sentiment. V českém prostředí ideální kus třeba pro Divadlo Ungelt a příležitost pro takzvané herecké benefice.

Také režisérka Bartkowiaková je stejně jako autorka hry třicátnice a vzdělaná absolventka několika vysokých škol. Její režie je kultivovaná, ale jaksi nanicová. Krotce a bezradně dobarvuje text hereckými výkony, ale nic k němu nepřidává. Vrstvy času, jimiž ženy procházejí, reprezentují na scéně všelijaké židle a nesourodé kousky nábytku. Herečky na nich posedávají a polehávají, dětinsky strkají hlavu do stínidla stojací lampy nebo lezou na skříně. Ikdyž často vyvíjejí poměrně hektickou činnost, málokdy je jasné, co je k ní vede.

Důvod, proč by si člověk měl Mateřštinu mamelošn zapamatovat, se opravdu hledá těžko.

Deutsches Theater Berlin – Marianne Salzmannová: Mateřština mamelošn. Režie Brit Bartkowiaková, scéna Nikolaus Frinke, kostýmy Carolin Schogsová, hudba Thies Myntner. Světová premiéra 9. září 2012.

Bylo to vůbec divadlo?

Vladimír Hulec

Projekt kanadské společnosti Mammalian Diving Reflex Všechn sex mého života zkoumá milostný a sexuální život z pohledu lidí starších 65 let. Už toto sdělení někoho přitahuje a jiné odpuzuje. Má se divadlo zabývat touto – ryze intimní – stránkou člověka? Neumím a nechci jednoznačně odpovídat, a tak pro pochopení tohoto projektu nejprve popíšu, co se na Nové scéně, kde byl dvakrát prezentován, dělo.

K dlouhému konferenčnímu stolu zasedly tři ženy a tři muži, tři ze (západo)německého Oldenburgu, tři z Prahy. Vpravo seděl mnohem mladší moderátor. Nejprve „zavázal“ diváky slibem mlčení o tom, co v představení uslyší, a pak začal postupně odříkávat léta a případně je i charakterizovat. Začínáme v roce 1931, kdy se narodila nejstarší účastnice této – víceméně psychoanalytické – veřejné seance. Jakmile zazní rok, aktéři postupně říkají (čtou), co v onom roce či období zažívali a dělali. Pochopitelně prismatickým tělesného sexu a erotiky. První dětské zkušenosti, dospívání, dospělost, až do současnosti. Dozvídáme se mnoho nejen ze sexuálních zkušeností a situací, ale v podstatě se před námi odvíjí životy všech šesti lidí. Jejich touhy, naděje, výsměch, ironie, manželství, nevěry, rozvody, rozchody, smrti rodičů, partnerů a dokonce i dětí. Jako bychom sledovali časosběrné dokumenty Heleny Třeštíkové. Sex otevírá nejintimnější vzpomínky, je rozbuškou nebývalé otevřenosti. Někdy – možná – až příliš velké. Po čase totiž téma sexu začne v mnoha životních příbězích ustupovat a diváky více zaujmou osudy oněch lidí a jejich blízkých. Muž v době studií zjistí, že je homosexuál, ale vrací se domů za malým bratrem, aby jej vychoval, když celou rodinu po smrti otce matka opustila za novým partnerem. V pozdějším věku jej ale bratr napadne, že se o něj nestaral... Jinému muži se narodí několik postižených dětí, které do 12 let umírají. Žena od něj odchází...

Tok zpovědí je několikrát přerušován upozorněním na přelomové události oněch let (1989, 2000) nebo otázkami do

publika: Obětov al někdo sv ou lásku za pomoc někom u jinému? Kdo z v ás byl či je nev ěrný? Někteří div áci do mikrofonu nahlas odpovídají. Vzniká tak jakési intimní pouto mezi div áky a „herci“. Představení končí v imaginárním roce 2031. Každý z aktérů říká, co v tom roce bude dělat. Většinou si chce sexu užívat dál.

Produkce byla stříd má, citliv á. Kromě oněch zpov ědí a několika rozhovorů s div áky se vlastně nic ned ělo. Přesto div ák zažíval intenzivní pocit jedinečného zážitku. Sledovat skutečné životní příběhy asi nikdy nebude nudit. Ale mnohý si jist ě kladl i otázku: Je toto – ještě či vůbec – divadlo? Sám nevím. Rozhodně to hranice divadla rozšiřuje směrem do psychoanalýzy, skupinové terapie, intimní zpov ědi. Aktéři byli dobře zvoleni tak, aby byli coby osobnosti i životními zkušenostmi rozdílní, doplňovali se, nabízeli jiné životní postoje, čímž vznikl pom ěrn ě košatý a různ ě dramatický, napínavý strom příběhů. B ěhem produkce se ale ukázalo, že erotika, sex jsou chvílemi nedostatečné, příliš monotónní téma. Přirozen ě sice otevírá třinácté komnaty, ale v nich pak často ustupuje do pozadí.

Mammalian Diving Reflex – Motus o. s.: Všechn sex mého života. Režie Darren O'Donnell. Premiéra 6. listopadu 2013 na Nové scén ě ND Praha.

Kafka – neurotik naší doby

Jana Soprov á (pro)

Začteme-li se do Kafkov a Dopisu otcí, můžeme docela zdárn ě diagnostikovat osobnost tohoto nejslavn ějšího neurotika literárního sv ěta. Z dnešního hlediska lze tedy tento dopis posuzovat jako výborn ě zformulovanou analýzu problémů vlastního ega. V kontextu dramaturgie divadla je téma individuality, bolestně se vymezující nejen proti vlastní rodin ě, ale celému sv ětu, logické. Stejn ě i to, že se vyhran ěné ego v schizofrenním, nepřátelském sv ět ě rozpadá v několik osobností, které soupeří, prolínají se či se vzájemně ničí. Žánr kabaretu nabízí možnost pohrát si s jednotlivými vážnými tématy, ukázat je v groteskním šklebu, zcizení, a zároveň expresivní nadsázce, v kombinaci s hrav ě ležérními hudebními a choreografickými intermezzy.

Práv ě v této přiznan ě, chvílemi až přebujel ě divadelnosti a roztržitésti motivů se zajímav ě sešla dramaturgická vize Dory Viceníkové s vyhran ěnou poetikou Špinarovy režie a vznikl Kabaret Kafka. Předlohu Dopisu otcí rozdělili do pěti kapitol, v nichž Kafku v situacích, tematicky zaměřených na vztah k ženám, sexu, k jídlu, k rodin ě či k židovské víře, ztvárňuje p ět různých představitelů. Chvílemi jsou si podobní (výrazně utkví v pam ěti obraz, kdy herci sedí zády k nám v takové pozici, že vypadají jako bezhlaví), ale v zápětí je optika rozostřována vzájemným proplétáním jednotlivců či drobnohledným zaměřením na jednotlivé detaily.

Dominantní postavení na scén ě si vy dobývá především Vladimír Marek, chameleonky prom ěnlivý, s výraznou zapamatovatelnou dikcí a uhrančivým expresivním šklebem – to je ďábelská, zb ěsilá stránka Kafkov a ega. Obraz jeho duše, poukazující na introverzi, podivnost a neurotičnost hrdiny, by v šak nebyl úplný bez dalších podob Franze, tedy Jiřího Vyorálka, Michala Daleckého, Jiřího Knihy a Miloslava Königa (zde smekám klobouk nad schopnostmi herce, který b ěhem krátké doby nazkoušel alternace také v Buržoazii a European ě, o roli v Šedých sedmdesátých nemluvě). Jejich divadelní ping pong, v němž se prolínají jednotlivé pasáže z dopisu se snov ě zkreslenými, výrazně expresivními situacemi, je doslova explozivní směsí, která útočí na smysly div áka. To vše se odehrává v kabaretním rámci, kde klíč k prolnutí reality a hry nabídne „citát“ z muzikálu Kabaret, v stupní šlágr Willkommen, Bienvenue, Welcome...

Ve Špinarov ě režii tak hned na počátku vstupujeme do zákulisí, tedy do duše Kafkovy, zatímco samotný život se odehrává v pozadí za „oponou“ z lesklých konfet, kdy herci zpívají a tančí zády k nám pro jakési skryté publikum za horizontem. Nám je naopak nabídnuto Kafkov o nitro, kde se odehrávají věci tajné, a vlastně pro veřejnost neurčen ě (stejn ě jako nedeslaný dopis otcí). Zástupcem nepřítomného otce, on ě neúprosn ě reality a symbolu řádu a pořádku, je postava, kterou ztvárňuje inspicientka Stanislava Tomšovská. V ěcnými připomínkami a

úklidem veškerého nepořádku v Kafkově duši uvádí toto básnění do kontextu reálného světa. Je to právě ona, kdo nám neustále připomíná: Vždyť je to jen DIVADLO! Zajímavý příspěvek do diskuze, proč je osobnost Kafky pro dnešní tvůrce i diváky stále tak lákavá.

A zase ten Kafka...

Dominik Melichar (*proti*)

Tak máme zřejmě zase jednu období, kdy divadelníci objevili Franze Kafku. V říjnu měla premiéru Past v Divadle Komédie, nyní se v Divadle Na zábradlí v rámci PDFNJ představil Kabaret Kafka, jenž vychází ze slavného Dopisu otci. Režisér Daniel Špinar představil spisovatele jako rozlitaného floutka stejně jako režisér Pasti Vojtěch Štěpánek – takže nic nového pod sluncem. Přesto byl Kabaret Kafka oceněn Cenou Josefa Balvína především za originální divadelní přístup ke Kafkovu dílu.

Dopis otci je asi čtyřicetistránková kritika Franzova otce. Vyčítá mu v něm kdeco, poukazuje na jeho machistickou roli v rodině, na dvojí metr, kterým měřil vlastní zásady, na odpor k synově psaní, k němuž jej však on sám nevědomky nutil. Dopis se skládá z několika hlavních okruhů jako dětství, psaní, rodina, židovství atd. Fakt, že je takto důsledně strukturován, zřejmě podnítl tvůrce, aby jeho přenos na jeviště provedli v duchu kabaretu. Inu proč ne, Kafkovo dílo jsme si zvykli vídat už v mnoha podobách (v knihupeckých regálech teď například leží Zámek v podobě komiksu). Nepřekvapí tedy, když je „scénka“, v níž otci připomíná jeho vlastní rodinu, pojatá jako narozeninová groteska, která nemůže končit jinak než rozpatlaný mi dorty, nebo když v části o židovství mají herci na hlavách punčochy jako jarmulky a odříkávají text Dopisu litanicky za typického kývání těly dopředu a dozadu. Nepřekvapí a spíše přesvědčí o absenci hlubší invence.

V Kabaretu Kafka je pět alter eg a žádná hlavní postava. Pět herců, kteří se střídají v „psaní dopisu“. Nejsou však pouze Kafkou, ale i otcem, a dokonce i matkou či Kafkovými sestrami. To je jeden z podařenějších momentů – Kafkův svět redukován pouze na Kafku. Vše kolem něj je jím prostoupeno, a smazává se tak rozdíl mezi vymyšleným literárním světem a realitou Franzova života.

Scéna Kabaretu Kafka je od začátku rozdělená šantánovou celofánovou oponou na dvě jeviště. Jeviště, které míří k divákům, má být pomyslným zákulisím kabaretu, a to, které je k divákům zády, má být oním kabaretním jevištěm. Takže jako diváci celou dobu sledujeme zákulisí nějakého představení. To dává smysl pouze na začátku, kdy vystoupí mužský vokální soubor a v zákulisí se objeví jeden z herců, který začne diváky rozjařeně zdravít a rozehrávat nějaký skeč. Toho si všimne jeden z vokalistů, přiběhne k němu, nasadí mu brýle a on pochopí, že je na špatné straně. Od té chvíle se funkce pomyslného jeviště ztrácí, vše podstatné se odehrává v zákulisí, tedy směrem k divákům, a občasné odskoky herců k mikrofonu za oponou jsou spíše známkou režisérské bezradnosti, co s tímto nápadem dál.

A to je bohužel problém celého projektu. Obrovský růžový mozek, který celou dobu visí nad scénou, nemá jiný důvod své existence, než aby na konci zahalil nahatého herce. Postava uklízečky je jen důvodem tradičního klišéového vtipu. Kéž by taková uklízečka byla aspoň od rány! Stanislava Tomšovská však balancuje na pomezí uklízečky a náhodného kolemjdoucího a celý vtip zůstává spíše v rovině trapnosti. A fakt, že se opět v inscenaci inspirované Kafkou hajluje, už radši pomímám.

Možná, že když Franz Kafka nabádal svého přítele Maxe Broda, aby po jeho smrti veškerou literární pozůstalost spálil, měl jako správný vizionář vidění, jak někdo po devadesáti letech jeho texty použije takovýmto způsobem, a chtěl předejít své rotaci v hrobě. Na druhou stranu – jde přece o kabaret a to je trochu pokleslý útvar, takže by se mu leccos dalo odpustit. Koneckonců herci své úlohy v mezích žánru zvládli skvěle. Jen tou originalitou a cenou za ni si nejsem jist. Ano, ještě něco – dramaturgyní Kabaretu Kafka je Dora Viceníková. A jednou z porotky ní Ceny Josefa Balvína je Dora Viceníková...

Divadlo Na zábradlí, Praha, Divadlo Reduta, Brno – Franz Kafka, Daniel Špinar, Dora Viceníková: Kabaret Kafka. Překlad Vojtěch Saudek. Režie Daniel Špinar, dramaturgie Dora Viceníková, scéna Henrich Boráros, kostýmy Linda Boráros. Premiéra 2. listopadu 2012 v Divadle Reduta.



Švýcarský hudebně-divadelní večer – Kapelle Eidg. Moos FOTO KIVA

Malý svět švýcarských zvuků

Ivan Žáček

Letošní ročník PDFNJ byl uzavřen produkcí švýcarského souboru Kapelle Eidgenössisch Moos, kterou režisér a jeden ze tří jeho herců, Ruedi Häusermann, nazývá Hörspiel. A právem, neboť je to hra, která je primárně určena sluchu. Žádá si však sluchu jemného, otevřeného nenápadně, ztichlé poezii ländlerových muzikantů.

Švýcarský humor je zcela specifickou variantou humoru německého, který u nás tradičně nemá na různých ustláno – to může být také zdroj jisté předpojatosti. Nemy slím si, že je třeba znát švýcarské reálie, aby chom porozuměli. Je jistě dobré znát příběh o Vilému Tellovi, rozhodně to však není nutné. Stejně tak nedostatek vzhledu do švýcarské historie a do problematiky kalvínství nám nijak nebrání, aby chom si užili jemné přediv o lyrických titěrnostech, někdy walserského rodu, trochu rozvlekle rozvíjených, ale osvěživých jako dětský smích a vždy velmi dobře divadelně připravených. Dvuhodinová performance Ruediho Häusermanna, Herwiga Ursina a Jana Ratschka je utkána z několika s tvrdšími repetitivními sevracejícími liniemi. Od kobylců až ke gnagi, švýcarské národní specialitě. Střídají se tu náznaky herecké akce, ländlerů hrané pěkně od podlahy a dokonce svérázná výtvarná aktivita. Čmárají se na epidiaskop alpské vrcholky, na nich domečky a z nich prchají lidičky, protože se na ně právě snáší lavina. Diskutuje se o národní povaze, mluví se o jídle, o tom, jak zemřel soused cestující na dovolenou (před Bernardem ho v zácpě klepla pepka, a tak se místo do Neapole odebral na věčnost). Připravuje se program naučné přednášky pro společenský večer v Ausserdorfu, kam kapelu každoročně zvou (všechny body jsou schváleny, až na kritické zamyšlení nad švýcarskou povahou).

Národní idiomy jsou nepřenositelné. Nedonutíte Angličana, aby řekl anglicky „zmizet po anglicku“ – přehodí výhybku k Francouzům (take a French leave), stejně tak nevyšvítíte Bavorákovi, co myslíte výrazem „to je pro

mne španělská vesnice“, protože pro něj to je böhmisches Dorf. Ale zdá se, že muzikanti z Moosu všechny vtipy o Švýcarech – a že jsou nejméně tak peprné jako ty o Skotech – dobře znají, a nic si z nich nedělají. Jejich komentář je stejně vtipný, jako přiznávky Ratschkeho basklarinetu. Jsou to muzikanti na slovo vzatí. Hrají i zpívají potichu a dobře. Ucho heavy metalového diváka ovšem může snadno leccos přeslechnout. Divák odkojený drastickými příběhy plnými násilí, hysterie a patologie má svá neodbytná očekávání. Tady se však cinká kravskými zvonci a šoupe židlemi, což je zvláštní, melancholický podkres k etnicky čisté hudbě (akordeon, klarinet, basklarinet). Divák očekává střelbu z těžkých kulometů, místo toho se tu zhudebňuje komorní áčko jednoho ztraceného hovorů. Zametají se kobylce. Je to svět – švýcarský svět – který je nám sdělován skrze zvuky. Když je neposloucháme, nedozvíme se o něm nic.

Ruedi Häusermann, Herwig Ursin, Jan Ratschko: Kapelle Eidg. Moos. Kostýmy Barbara Maier, světelná koncepce a technika Edith Szabo. Premiéra 19. října 2011, Aarau.

Autor: DN

Publikováno: 26. listopad, 2013