



FOTO KATEŘINA BARNÍKOVÁ

Maxim Gorkij: Maloměšťáci, režie Ivan Buraj, Ha-Divadlo, 2018. Táňa Malíková (Taťána)

moc živého dialogu. Platí to například při kladení otázek, jak se má jednotlivec stavět ke globálním problémům, vůči kterým se zdá být malý a nepodstatný. Je těžké nepropadnout malomyslnosti.

Společenská diskuze na témata týkající se soustavného a nevratného vyčerpávání přírodních zdrojů, proměny klimatu a blížící se ekologické katastrofy, jejichž řešení tkví jedině v proměně myšlení, se z mediálního prostoru postupně přesouvá – minimálně v Brně – i do divadla. Za zdejší centrum reflexe celospolečenských problémů platí v současnosti Ha-Divadlo, přinejmenším od roku 2015, kdy se stal uměleckým šéfem Ivan Buraj a hlavním dramaturgem Matěj Nytra. Během čtyř sezon pod vedením tohoto tandemu se HaDivadlo vyprofilovalo jako angažovaná scéna, která se snaží celospolečenská témata otevírat nejen v samotných inscenacích, ale i prostřednictvím diskusí v rámci četných dramaturgických úvodů nebo debat po představeních. Lze přitom vysledovat dvě hlavní linie. Tu první tvoří kritika antropocentrismu a kapitalismu v kontextu dopadů na životní prostředí, druhou reflexe hodnot a směřování současné společnosti. Levicové smýšlející tvůrci se ve své tvorbě často ptají po statusu intelektuála, ostře se vymezují vůči do sebe zahleděnému individualismu a východisko hledají v pospolitosti, což vyplývá nejen z režijně-dramaturgického uchopení samotných

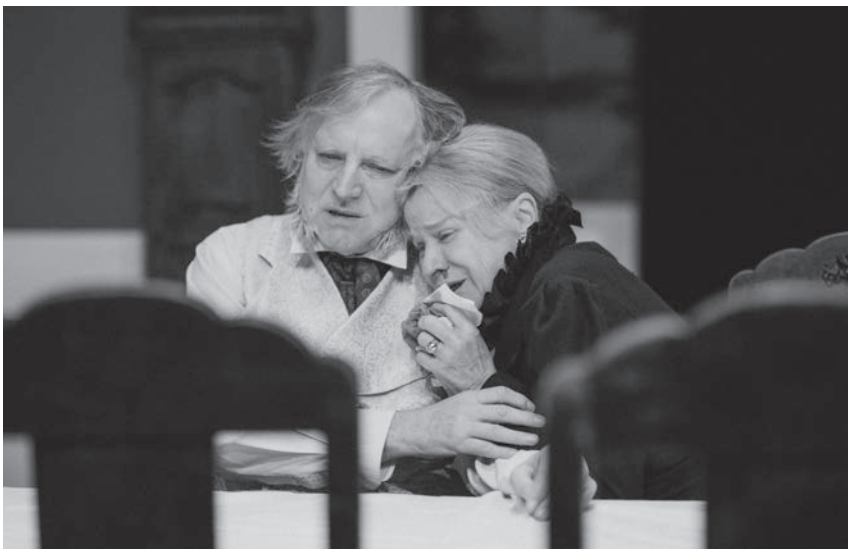
BARBORA KAŠPAROVÁ

DVĚ RÁNY ZA ZÁCHRANU PLANETY

MALOMĚŠŤÁCI A WOYZECK

Zdá se, že se nacházíme v době nutnosti přehodnocování. V bezbřehé svobodě evropské společnosti pomalu vzniká potřeba znovu hledat pevné body, které by zjednotily orientaci v nepřehledném společenském prostoru a určily základní hodnoty odpovídající stylu

života v novém tisíciletí s ohledem na zachování člověka i planety. Zdá se, že takový stav prospívá divadlu: v období ztráty rovnováhy a jistot, způsobené mimo jiné přetlakem informací, rychlým vývojem nových médií a rostoucím významem virtuálního světa se potvrzuje



Maxim Gorkij: Maloměšťáci, režie Ivan Buraj, HaDivadlo, 2018. Cyril Drozda (Bezsemenov) a Simona Peková (Akulina Ivanovna)
FOTO KATERINA BARVIROVA

inscenací, ale také z „manifestů“ vydávaných k jednotlivým sezonám.

Motto loňské sezony HaDivadla znělo „Práce“. Lze jej chápat jako reakci na konstatování obsažené v motto sezony předchozí „Věčný návrat. Krize budoucnosti“. Pokud se svět řítí do záhuby, nejen z hlediska devastace životního prostředí, ale i společenských hodnot, je potřeba něco udělat. V tomto duchu vznikly v uplynulém divadelním roce nakonec dvě inscenace (premiéra *Prezidentek* byla odložena na září), jejichž hlavním posláním je upozornit na ekologickou krizi. Střídmější

Burajovy *Maloměšťáky* a expresivnějšího *Woyzecka* v režii Miroslava Bambuška spojuje téma spoluzodpovědnosti za alarmující stav přírody i za konání druhých. Jedná se o dvě esteticky diametrálně odlišné vize blížící se „apokalypsy“ podávané, jak je tomu v HaDivadle zvykem, s radikálním aktivistickým gestem.

buržoazní aktivismus Gorkého *Měšťáky* uvedlo HaDivadlo pod upraveným názvem *Maloměšťáci*, jež vzbuzuje negativnější konotace než původní titul, a lze z něj na první pohled vyčíst Burajův kritický postoj vůči střední vrstvě. Po dvou od-

ložených premiérách (*Čevengur*¹⁾ a '68) se sice jednalo již o třetí inscenaci minulé sezony, v duchu zvoleného motto však *Maloměšťáci* otevírají nové téma: obraz minulosti spojený s vizí budoucnosti bez přírody. V tomto ohledu navázali na loňskou inscenaci *Antropocén* Vojtěcha Bártý. Zatímco ten volí žánr sci-fi, a v obraze daleké budoucnosti ukazuje důsledky ničení životního prostředí, Buraj v *Maloměšťácích* připomíná minulost, která společnost dovedla k aktuálnímu stavu. Je až překvapující, nakolik se obě inscenace podobají ve svém aktivistickém vyznění. Poselství „starejme se o životní prostředí“ je v samotném tvaru jako celku přítomno v obou inscenacích spíše jako jedno z mnoha témat – ale jak Bárta, tak Buraj jej explicitně doslovují na úplný závěr. V prvním případě formou promluvy režiséra (*Antropocén*), v druhém pomocí projekce titulků (*Maloměšťáci*). Na jednu stranu je to překvapivé a úderné, na stranu druhou to vyznívá až demagogicky.

Z Gorkého textu tvůrci využili zhruba polovinu, přičemž dramaturgický výběr scén

¹⁾ Tematicky spadá *Čevengur* do druhé poloviny sezony 2017/18, kterou měla adaptace Platonovova lyricky laděného antiutopického románu symbolicky uzavřít. Z časových důvodů však byla její premiéra přesunuta až na září. Pitínského inscenace '68 byla ve své finální podobě podruhé odpremiérována také až v září. O *Čevenguru* psal Vladimír Mikulka v SADU 1/2019 v článku *Temná putování Jana Kačeny*.

nerespektuje syžet původní hry. Jak se ukáže na samém konci, tvůrcům nejde ani tak o příběh, postavy nebo témata, obsažená v samotném textu, ale o výřez z obrazu buržoazní společnosti. Hlavní důraz kladou na to, aby vynikla sebezahleděnost a uzavřenost do vlastních problémů. Inscenace se tak skládá z živých obrazů, dialogických i němých, zaplněných figurami i liduprázdných. Tvůrci je vybírají z Gorkého textu tak, aby byla vytvořena mapa typů; vývoj postav je až druhořadý. Jednotlivé scény jsou razantně oddělovány tmou, čímž se narušuje kontinuita a umocňuje pocit ztráty ponětí o tom, kolik času mezi obrazy uběhlo. Princip montáže, jež Buraj využil již v *Náměsíčnících* (2016²⁾) a *Eyolfovi* (2017), zároveň podporuje dojem mrtvolnosti či loutkovitosti postav, byť po herecké stránce realisticky pojatých a velmi detailně a důsledně propracovaných. Stylizace celého konstruktů se dovrší v závěrečném momentu, kdy herci ze svých postav „vystoupí“ a zinscenovanou iluzi rozbijí. Inscenátoři v první delší části ukazují psychologicko-realistické výjevy v kulisách červeného interiéru jakožto obraz maloměstství a zahleděnosti, v druhé části pak tuto iluzi podrobí rozkladu na znamení kritiky přístupu k životu, který vede k záhubě člověka i životního prostředí. Na scéně se odehrává pomyslný „boj tvůrců s maloměststvím“ a současně i pokus o rozklad činohry – paradoxně se však ukáže, především s ohledem na to, že zcizování je příliš slabé, že převahu má zobrazení Gorkého maloměstského světa.

²⁾ poznámka redakce: o inscenaci psala v SADu 2/2017 Markéta Polochová (*S ironií nejdál dojdeš*)

Základem inscenace jsou příběhy obyvatel domu, kteří se zabývají jen svými trápeními a problémy, překonáváním nudy, případně bojují s neporozuměním ze strany ostatních. Starý Bezsemenov (Cyril Drozda), majitel domu ztělesňující měšťáckou a starosvětskou morálku, vyčítá svým dětem Petrovi (Jiří Valůšek) a Tatáně (Taňa Malíková), že žijí nenaplněný, zbytečný život. Syn byl vyloučen ze studia práv, dcera pracuje jako učitelka, jenže není provdaná. Děti, neustále propadající malomyslnosti, se proti otci snaží v nesčetných hádkách postavit, Tatána se dokonce pokusí spáchat sebevraždu, ale ani pak se jí nedostane slitování a klidu. Za vzor jim otec klade podnikavého a pracovitého nevlastního syna Nila (Mark Kristián Hochman), intelektuála, který se zároveň živí tvrdou prací na dráze. V duchu doby je naplněn revolučními ideály a plány na změnu společnosti; své socialistické smýšlení stvrdí sňatkem se služkou Poljou (Magdalena Straková), která navzdory očekávání svých pánů nejen uklízí a češe třásně u koberec, ale také chodí do divadla a čte. Dalšími obyvateli domu jsou nájemníci Tětěrev (Jiří Svoboda), potýkající se se závislostí na alkoholu, snílek Perčichin (Jan Lepšík), mladá a energická vdova Jelena (Anna Čonková), kterou si namlouvá Petr, Šiškin (Karel Vondrášek) a Cvetajeva (Tatána Janevová), kteří s Jelenou hrají divadlo a jsou podobně volnomyšlenkářští jako Nil.

Buraj předvádí rodinu Bezsemenových i jejich nájemníky jako polomrtvý hmyz uzavřený v teráriu; publiku přisuzuje roli voyerů, nahlížejících do nitra intimních situací. Život postav je uzavřen do prostoru připomínajícího expozici starožitnosti:

v blackboxu sálu Alfy stojí rekonstrukce jídelního či obývacího pokoje z přelomu 19. a 20. století, ohraničená panely s rudými látkovými tapetami a zahlcená nábytkem i předměty jako v zámecké expozici.

Když diváci procházejí do hlediště přes střed scény po natažené plachtě, aby nepoškodili perský koberec, mohou si připadat jako ve skanzenu buržoazie. Vše je zakonzervováno a celý prostor utváří dojem, že se zde čas nadobro zastavil, což naznačují i polámané vysoké skříňové hodiny. Pokoj je rozčleněn na několik pomyslně samostatných míst určených k trávení dlouhé chvíle. Stejně jako nábytek a ostatní předměty jsou v rámci jednotlivých obrazů rozestavěni i herci: v dokonalé kompozici jako voskové figuríny, pokaždé jinak. Ve scénách, kdy probíhá dialog pouze mezi dvěma postavami, nechává Buraj v prostoru často pobývat i další členy domácnosti, aby dotvářeli kulisu zaujatí drobnými činnostmi jako je čtení, vyšívání, postávání, zírání do prázdna, utírání prachu...

Pelmele starožitných dekorativních předmětů rozmístěných na klavíru a na polici nad pohovkou (porcelánové sošky loveckých psů, sádrová busta antického filozofa nebo snad státníka, mossažné svícný, lampičky s krajkováným stínidlem, knihy vázané v kůži se zlacením, váleček na těsto s rytinou) stejně jako obrázky na zdech vzbuzují pocit zahlcenosti a estetické nečistoty, někdy až kýče. Důležité je okno se záclonou, jediný otvor v nedobytném paláci. V několika scénách se z něj line světlo nebo zavane vítr a vzedme záclonu, postavy se často dívají z okna ven. Lze

se domnívat, že to má nabourat iluzivnost, okno chce být metaforou života venku, který – odcizen od dění uvnitř domu Bezsemenových – se na sebe snaží upozornit. Problém je však v tom, že obrazy, v nichž se s oknem hraje, nedávají důvod k takové interpretaci. I prázdnotu scény, již dominuje světlo línoucí se oknem dovnitř, lze totiž jednoduše brát jako součást realistické stylizace.

Jednoznačně s dobovými kostýmy kontrastuje civilní oblečení rekvizitářky, která do uzavřeného měšťanského mikrosvěta přiváží na pojiždém stolečku reálné pokrmy (konkrétně kachnu se zelím a posléze čaj). Jenže i tento absurdní cizorodý prvek nakonec zapadne, neboť se objeví – poněkud nenápadně – pouze dvakrát a může tak vyhlížet spíše jako chyba. Oba zcizující prostředky nenaplnují požadovaný záměr zřejmě proto, že jako celek působí scénografický koncept Lenky Jabůrkové nepříznakově: pokoj se rozprostírá po celém prostoru scény, a nenavozuje tak dojem uzavřeného, od vnějšíku odtrženého prostoru (s kontrastem vnitřní vs. vnější se na úrovni scénografického konceptu pracuje jen na úrovni symbolu okna). Odhadnout, zda je opravdu cílem, aby se divák soustředil na paradox, že se kulisy červenozlatého buržoazního pokoje nachází v moderním blackboxu HaDivadla, tak lze jen těžko.

Snaha o důraz na maloměšťáckou bublinu, která tvoří základ pro závěrečnou pointu, je realizována různě. Na úrovni fikčního světa hry, např. milovník přírody Percichin v jedné ze scén sedí za stolem, na němž má položenou klec s opravdovým živým ptáčkem, který tvoří kontrast k umělému interiéru a mrtvolným postavám, jindy do dveří vtrhne

neznámá žena (Marie Veselá), a když se jí Tětěřev ptá, co v domě dělá, odvěti: „*Jdu kolem, slyším křik /.../ Myslíla jsem: oheň. Tak jsem zašla sem – přišla jsem se podívat na neštěstí.*“³⁾ přičemž neštěstím lze v daném kontextu chápat veškerý život uvnitř domu. Smyslem těchto scén není posunout děj, ale poukázat na mrtvolnost domu i jeho obyvatel.

Druhý způsob, jakým je dění v domě odhalováno coby konstrukt, jsou dlouhé pauzy mezi obrazy, zvláště četné v poslední třetině, k tomu se přidává nejprve občasně kvílení meluzíny, později hukot připomínající zvuk větrné elektrárny, který vyvolává dojem, že se vše na scéně roztrhne na kousky, a vrcholí to úplným rozpadem nastavené fikce, když herci vystoupí ze svých postav. Přemýšlíme-li o logice konceptu „rozložení činohry“ prostřednictvím práce s cizorodostí, dávají popsané prostředky smysl, na scéně však nemají požadovaný účinek, neboť se v klasické činoherní stylizaci často ztrácejí. Je tedy vcelku přirozené upnout se na mód klasické činohry, i když má být jako metafora maloměšťáctví popřena, a v rozporu se záměrem inscenátorů sledovat motivace jednání postav a jejich příběhy a iluzivnosti podlehnout. Chlad snoubící se s výbuchy exprese, což připomíná Bergmanovy filmy, pak lze chápat jen jako prostředek k navození hororové atmosféry a monotónní princip jako přirozenou součást stylizace.

Dojem absurdity života obyvatelů domu má vyvrcholit v závěrečné scéně, v níž Petr s Jelenou oznamují rodičům, že se vezmou: doposud vážně rozehrávané situace přejdou do grotesky.

³⁾ Citováno podle inscenačního scénáře HaDivadla.

Bezsemenov se zhroutí na zem jako při srdečném zástavě, ale následně zvedne hlavu a pokračuje v dialogu. Ostatní herci mechanicky odříkávají své repliky a přitom se odlišují, svlékají části nepohodlných kostýmů, odpočívají nebo dokonce hledí do mobilů. Předtím jen naznačená filmová stylizace se doslovuje v úplném závěru, když z nahrávky zní příznačně valčík *Očekávání*⁴⁾ a nad hlavami herců běží titulky, objasňující poslání díla: maloměšťáci žili své zbytečné životy, aniž si všimli, že jim za okny zmizela příroda. Na změnu chování lidstva vůči planetě zbývá dvanáct let, potom už budou následky bezohlednosti k životnímu prostředí nevratné. (Zde inscenátoři opakují závěr zprávy Mezinárodního panelu pro změnu klimatu).

Kombinace Gorkého textu a aktualizace v podobě varování před klimatickou změnou vyznívá – přes veškerou závažnost – poněkud nepřesvědčivě. Řada témat samotné hry je sice aktuální i dnes (např. existenciální krize, neschopnost rozhodnout se a aktivně jednat, či generační boj otce s vlastními dětmi), ale tím, že tvůrce ve skutečnosti obsah textu primárně nezajímá a ukazují jej jen proto, aby ho v závěru rozložili, zůstane jen u velmi povrchního obrazu. Nevyužita jsou tak i ta témata hry, která mají potenciál k rozvedení. Tím, že postupně vzbuzování

⁴⁾ Valčík ruského skladatele Herolda Kittlera bývá přepracováván klezmerovými hudebními skupinami a mimo to byl použit v mnoha filmech. Například i v *Optimistické tragédii* natočené roku 1963 podle stejnojmenného dramatu Vsevoloda Vitaljevici Višněvského, který pojednává o událostech z roku 1917 a podhoubí Velké říjnové revoluce.

dojmu absurdity není na rozdíl od činoherních obrazů tak výrazné, závěrečné titulky s varováním, že zbyvá jen dvanáct let, než budou klimatické změny a jejich důsledky nevratné, působí spíše jako nevyargumentovaný revoluční výkřik než katarzní poznání. Celý závěr je navíc na první zhlédnutí natolik nečekaný, že vyvolává otázku, co je míněno vážně a co je pouhá recese.

modlitba za zemi Jako druhý titul loňské aktivistické sezony byl uveden **Woyzeck** v režii Miroslava Bambuška. Ten využil pověstně roztržitěnou Büchnerovu hru jako materiál pro své oratorium předzvěsti apokalyptické budoucnosti.

Na inscenacích *Woyzecka* je vždy možné se zájmem sledovat, jak tvůrčí tým využije a seřadí jednotlivé obrazy a jaká konkrétní témata si z příběhu vytáhne. Miroslav Bambušek nejenže radikálně upravuje fabuli, ale rozvíjí i celé její (obvyklé) vyznění. Postavu Woyzecka (hraje ho Mark Kristián Hochman) nechává zemřít již v polovině a vraždu jeho milienky Marie (herečka Kamila Valůšková a zpěvačka Jana Vondru) spáchá místo něj Hejtman (Simona Peková). Tradiční interpretaci, tedy že za vraždu ženy není zodpovědný Woyzeck, ale prostředí, které jej k činu dohnalo, Bambušek obohatil i o motiv vůle vymanit se ze stávajícího systému. Titulní hrdina není režijně vyložen jako pouhá oběť společnosti, ale naopak jako symbol revoluce. Hned v prvním obraze vyšplhá na kříž, tyčící se nad hledištěm, a představí se jako Georg Büchner. Shora pak provolává věty svého hessenského manifestu a vybízí diváky k povstání. Zprvu mluví



FOTO: ARTSTRA BARRIOLO

německy, pak svůj zapálený proslov přetlumočí i do češtiny. V originálním znění křičí Woyzeck své repliky o zemi v plamenech i ve chvílích, kdy podléhá halucinačním stavům, a interpretujeme-li němčinu jako odkaz na podvojnost hlavní postavy – Büchner a jeho alter ego Woyzeck –, lze tyto scény chápat jako prostředek k tematizování revoluce. Identitu politického aktivisty lze vyčíst i z Woyzeckova kostýmu, konkrétně jeho žluté pláštěnky, která připomene švédskou dětskou klimatickou aktivistku Gretu Thunberg.

Jakožto druhé já svého autora se Woyzeck v Bambuškově pojetí nejvýrazněji projeví ve své dobrovolné smrti, kterou lze interpretovat jako jedinou možnost vzpoury proti systému. I když

samozřejmě pouze v mantinelech světa Büchnerovy hry. V původní verzi příběhu vojenský poskok ubodá Marii nožem poté, co podlehne žárlivosti i svým schizofrenním stavům, podpořených hrachovou dietou naordinovanou experimentujícím lékařem. V inscenaci se však dokáže z vlivu okolí vymanit a jednat sám za sebe: zabít se. Po smrti nicméně postava Woyzecka nezmizí, ale nadále se zjevuje jako memento úporného vlivu okolí na konání jednotlivce na jedné straně, a jako připomenutí možné aktivizace na straně druhé.

Formálně lze inscenaci označit za hudebně-scénickou koláž, z níž jako centrální téma vystupuje potřeba angažovanosti a vyvolání vzpoury. Zároveň je více podobenstvím než příběhem.



Georg Büchner a Miroslav Bamušek: *Woyzeck*, režie M.Bamušek, HaDivadlo, 2019. Na předchozí straně: Mark Kristián Hochman (*Woyzeck*) a Kamila Valůšková (*Marie*); na této straně: Jana Vondrů, Pavla Klusová, Vítězslav Holata, Josef Záměčník a Tomáš Vtípil

FOTO KATEŘINA BARVÍŘOVÁ

Jednotlivé postavy nelze vnímat jako charakter, ale spíše jako symboly – moci v případě Hejtmana, oportunismu u Tambora (Jan Lepšík); Anders neboli Ondřej (Jiří Svoboda) ztělesňuje protipól Woyzecka a lze jej srovnat s postavou rybáře Seppa Jörgena z Dykova *Krysaře*. Sám se na revoluci podílet nedokáže, ale po Woyzeckově smrti je schopen postarat se o jeho odkaz i dítě, které po sobě zanechal. Tento výklad je podpořen i obrazem, v němž Anders v položeném smíchu křičí na Hejtmana: „*Woyzeck ist nicht tot! Woyzeck ist nicht tot!*“.

Celkově je inscenace z velké části postavena na intertextuálních odkazech. Kromě výše zmíněného manifestu *Mír chýším, válku palácům!*, který Büchner sepsal v roce 1834, aby podnítil hessenské venkovany k protestu vůči útlaku ze strany vrchnosti, se v inscenaci objevují útržky řady dalších textů. Časté jsou především biblické odkazy: citace *Zjevení sv. Jana*, konkrétně lámání sedmi pečeti a několik veršů z kapitoly *Nebeský trůn*, popisující Krista a čtyři apóstoly, dvě podobnosti z evangelia sv. Jana a sv. Lukáše a celá řada narážek v jednotlivých komponentech inscenace. Připomenut je koncept společenské odpovědnosti Jana Patočky a Bergova opera *Vozzeck*, na níž neodkazuje Vtípilova hudba, ale samo zpracování *Woyzecka* ve formě hudebně-činoherní inscenace.

Scénografie Jany Prekové je naopak pojatá minimalisticky, velkou část stylizace prostoru tvoří projekce Martina Čiháka, práce s light designem a exponovaný pohyb šilejících či agresivních postav. Zdi jsou zakryty bílými potahy, aby na nich vynikla výrazná proměnlivá projekce evokující

nebe, jímž probleskují varovná slova. Vlevo v pozadí se nachází poloprůhledný panel připomínající plastovou stěnu sprchového koutu, jenž je určen pro Woyzecka – zde močí Doktorovi za zády, nebo jen zkrvavený leží. Na začátku jsou po scéně poházené odpadky, odkazující na ekologický přesah inscenace, posléze je vystřídají skartované listy papíru s Büchnerovým manifestem. Nezvykle řešené je hlediště. Po levé a pravé straně se dá vystoupat do hlediště od podlahy, v prostřední části je elevace utata a zabezpečena zábradlím, před níž se zdvihá kovová tyč, díky přepažení krátkou kovovou destičkou volně připomínající kříž. Atmosféru dotváří barvami hrající lightdesign a dva druhy projekce. První je tvořena z útržků německých a českých vět a slov (mimo jiné Flamme brennt – oheň spaluje, Himmel – nebe, mrd aj.) připomínající plochy zdí pomalovaných graffiti, druhá z čtvercových obrazů přírodních ukáz (blesk, rudé slunce, valící se voda) poskládaných do šachovnice tematizující moc zvířlů. Projekce se objevují společně s živou hudbou Tomáše Vtípila i při Woyzeckových vizích⁵⁾.

Woyzecka jako ztělesnění Georga Büchnera, revolucionáře či dokonce Ježíše Krista doplňuje jeho milenka Marie (nelze si odmyslet symboliku zjednodušeného kříže, na nějž titulní hrдина třikrát vyleze, ostatně v jedné ze scén před svou smrtí na něj vyšplhá i ona. Figuru, v níž můžeme spatřit

⁵⁾ Šestičlennou kapelu vede sám skladatel hudby Tomáš Vtípil, hrající též na housle; další hudebníci jsou Josef Zámečník (banjo), Vítězslav Holata (baryton-saxofon), Petr Fučík (bicí) a zpěvačky Jana Vondruš s Pavlou Klusovou.

dvojakost hříšnosti i čistoty a odpuštění, ztvárňují dvě ženy: herečka Kamila Valůšková a zpěvačka Jana Vondruš. Zatímco Valůšková představuje Mariino „tělo“, Vondruš dotváří její mnohovrstevnatý charakter a lze ji označit za „komentář“ této postavy. Zprostředkovává odkazy na ženy z biblických podobností, cizoložnici a hříšnici, kterým Ježíš odpustil (příslušné verše tu ostatně také zazní). Totéž platí i pro Marii v Bambuškové inscenaci; prochází očistěním, aby mohla nést odkaz mrtvého Woyzecka. Těsně před smrtí dostává od Woyzecka-ducha nůž, aby jej pomstila a pokusila se vzeptit utlačovatelům (a opravdu se sama pokusí Hejtmana zavraždit). To, že je Marie i symbolem dobra, se stvrdí tím, že je pomstěna. Poté, co ji Hejtman ubodá, sesypou se na něj jako Boží trest „lidské kobyly“, až se mezi nimi ztratí. Jestli jej zabijí, či jen trýzní, zůstává otevřené: touto scénou celá inscenace končí. Jedná se vůbec o nejpůsobivější obraz, v němž se po setmělém jevišti energicky pohybuje dav herců a hereček. Ruce mají prodloužené francouzskými berlami otočenými naopak jako hůlky, kterými při každém kroku důrazně tloučou do země. Scénu lze v souladu s varováním před ekologickou katastrofou číst jako zobrazení páté rány boží, kdy mají být na zem poslány kobyly, které však neškodí přírodě, ale pouze lidem. Ti sice pocítí bolest, ale po pět měsíců nebudou moci zemřít.

Odkaz Büchnera-Woyzecka coby symbolu snahy o proměnu společnosti se neotiskne jen do postavy Marie, ale ovlivní i Doktora, jenž má jako jediný z jeho „utlačovatelů“ potenciál se změnit. Po smrti svého pokusného králíka si oblékne

jeho žlutou pláštěnku, což lze interpretovat tak, že sám přejal roli revolucionáře; začne se také krmít hrachem a podlehne stejným viděním, jako předtím Woyzeck. Šílenství obou se dá číst skrze vizi o apokalypse sv. Jana. Nejde jen o projevy schizofrenie či jiné psychické nemoci, jak to obvykle bývá interpretováno, spíše o předzvěst konce světa, který, Woyzeckovými slovy, „jako by zemřel“. Nelze si nevšimnout toho, že posláni přejímá postava intelektuála: za prvé se obloukem vrací odkaz na Georga Büchnera, který s postavou Doktora splyne, za druhé lze toto řešení číst tak, že právě vzdělaný člověk by měl prohlédnout, kam společnost směřuje, a jeho údělem je pokusit se s tím něco udělat.

Protipólem scén, které slouží k expozici postav jakožto symbolů, jsou davové obrazy, ve kterých je kriticky reflektován stav současné společnosti. Masa bez ideálů či jakéhokoliv směřování jde ruku v ruce s převažujícími hodnotami konzumu, který je jednou z příčin devastace životního prostředí. Davové scény se odehrávají v prostředí turistického letoviska, kde je cílem ubavit se k smrti. Rozcvičky, volejbal, tancovačky ve stylu *Hoří, má panenko!* či tanečky opilců se střídají se silně stylizovanými, někdy méně někdy více upravenými scénami z *Woyzecka*, které zde slouží jako konkrétní komentář důsledků bezohledného chování společnosti.

Za hlavní interpretační klíč inscenace lze ovšem považovat pasáž, která je jednou z dramaturgických úprav textu: „pohádkové“ vyprávění o lámání sedmi pečeti v podání Marie Ludvíkové. Při každém opakování věty „*Beránek zlomil...*“ vy-

táhne herečka – oděná v národním kroji – z kapsy zástěry vlašský ořech a rozlouskne jej. Jako jediná ze scén se toto vyprávění odehrává v přirozeném plném světle a v úplném tichu, kontrastně k divokému víru opanujícímu většinu inscenace.

Předváděné obrazy jsou podpořeny expresivním herectvím: dialogy jsou protkané hlasitým smíchem, křikem i pláčem. Každý z herců i hudebníků se v některých momentech dostává do těch nejvypjatějších poloh fyzického projevu. V tomto ohledu vyniká Mark Kristián Hochman jako Woyzeck, jenž využívá nejen své pohybové kondice a akrobatických dovedností, ale i hlasových možností k tomu, aby se i jeho tělo stalo symbolem hrozící zkázy planety.

Pod bouřící hudbou, hudebně-vizuálním peklem a Woyzeckovým řevem vyniká varovná replika blouznícího Doktora: „*Až se ze dne stane noc, náš mír se ukáže jako nejkravější válka.*“ – ta je nejsilnějším motivem celé büchnerovské reflexe současného stavu společnosti.

Maxim Gorkij: Maloměstáci, režie Ivan Buraj, dramaturgie Matěj Nytra, scéna Lenka Jabůrková, kostýmy Kateřina Marai, HaDivadlo, premiéra 13.12.2018

Georg Büchner a Miroslav Bambušek: Woyzeck, režie M. Bambušek, dramaturgie M. Nytra, hudba Tomáš Vtípil, výprava Jana Preková, filmové projekce Martin Čihák, HaDivadlo, premiéra 12.3.2019

redakce Vladimír Mikulka

MARIE ZDEŇKOVÁ

MARYŠA (KŘIČÍ)

MARYŠA (MLČÍ)

A že ten, s nímž by byla šťastna, neliší se objektivně snad ani mnoho od toho, s kým se umučí.
F. X. Šalda (o hře *Maryša*)

česká vesnice a česká klasika Na tak zvané klasických dramatických textech je úžasné to, že vše přežijí. Nemám na mysli jen věky a pohromy, ale též necitlivé, ba i inteligentní zásahy do textu, smyslu, pojetí. I v krajním případě: když je klasický text podkladem pro vysloveně špatnou inscenaci, stejně se odněkud z jejího dutého nitra potutelně směje a podstrkuje jakýsi smysl. Společné dílo Aloise a Viléma Mrštíkových – venkovské drama *Maryša* – je možná jediným českým „klasickým“ dramatickým textem, který ve zkoušce dramaturgicko-režijního „násilí“ vedle Shakespearů a Čechovů opravdu obstojí. Disponuje nosným, gradujícím dramatickým obloukem, který se nezhroutí, ani když se rozseká a znovu poslepuje, a hutnými charaktery, přežívajícími i svou smrt.

Maryša je druhým titulem z české venkovské dramatické klasiky, jehož se chopil soubor Depresivní děti touží po penězích. Na scénu Venuše ve Švehlovce přichází po *Našich furiantech* (premiéra 2017),^{1/} kteří znamenají pro českou

^{1/} O inscenaci psala Barbora Etlíková v článku *Česká identita je...* (SAD 5/2017). V tomtéž čísle vyšel i text těchto *Furiantů*.