

Jan Kerbr

Specifika současného ostravského herectví

Ostravské divadelnictví se u kritické obce těší velice dobré pověsti. Zvýšený zájem o tento speciální fenomén na kulturní mapě republiky odstartovala dobře vymyšlená a koneckonců i dobře organizovaná každoroční přehlídka zdejších tvůrčích výsledků, určená především přespolním teatrologům, divadelním publicistům i studentům spřátelených oborů. Brzy po jejím vzniku (1997) se pro přehlídku ustálil poněkud reklamně znějící název OST-RA-VAR. Neaktivnějšími iniciátory byli tehdejší šéf činohry Národního divadla moravskoslezského Juraj Deák, režisér Radovan Lipus a dramaturg Marek Pivovar. Přehlídka byla a je pojata především činoherně (Ostrava má také pozoruhodnou operu; ani balet a muzikál nepatří k těm na chvostu v celorepublikovém kontextu), i když se do ní v menší míře zapojuje také zdejší Divadlo loutek. Při pravidelných návštěvách této přehlídky lze mít především téměř komplexní přehled o práci činohry Národního divadla moravskoslezského, Divadla Petra Bezruče a Komorní scény Aréna, která při prvních ročnících OST-RA-VARu v podstatě začínala se svou profesionalizací, zatímco dnes je nositelkou zatím posledního titulu Divadlo roku v prestižních Cenách Alfréda Radoka. V roce 2006 jsem do programové brožurky festivalu přispěl textem, který už sice nemá ve všech bodech absolutní platnost, ale přece jenom vystihuje divadelní novátorství této lokality:

S odstupem si uvědomíte, že některé věci se staly, alespoň pro vás, právě v Ostravě poprvé: setkání s režijním rukopisem Oxany Meleškiny-Smilkové (Višňový sad v Aréně), herecký muzikál přesvědčivější než všechny ty z hlavního města s popovými hvězdami (Šumař na střeše s nezapomenutelným Janem Filipem), ‚cirkusové‘ mámení v hledišti, fungujícím jako kolotoč (Lipusova Romance pro křídlovku), překladatel, režisující svého

01

2015

theatralia

Shakespeara (Joskův Hamlet s první výraznější jevištní prezentací Richarda Krajča), poprvé a zatím naposledy Mrožkova Láska na Krymu a Slobodziankův Prorok Ilja (obojí v režii Janusze Klimszy), Blanche jako muž v Tramvaji do stanice Touha (Herajtové inscenace v Národním moravskoslezském s Milanem Kačmarčíkem), poprvé motorka i auto na molu mezi diváky (Ústa Micka Jaggera u Bezručů). (KERBR 2006: nestr.)

Genius loci podmanivě drsného, zvláštní osobitostí se vyznačujícího města, v němž se daří umění především pravdivému, nikoliv zdobně koketnímu, je příčinou specifik ostravského herectví, které není možné nějak exaktně uchopit, ale které přesto při sledování zdejších špičkových hereckých kreací pocítujeme. Vedou se úvahy o geografickém umístění města, polském vlivu, blízkosti Slovenska, také o národnostním složení, podmíněném historickým vývojem lokality. Silové pole je, zdá se, tak silné, že přetváří „ke svému obrazu“ i ty, jimž zdejší geografické souřadnice neovlivňovaly rozhodující momenty dětského a adolescentního růstu, přesto si je Ostrava – při dlouhodobějším pobytu a s ním spjaté divadelní praxi – přisvojila.

Ještě v prvních ročnících přehlídky bylo možno vidět některé z rolí *Zory Rozsypalové* (kupříkladu v Örkényho *Kočí hře*, 1997, Národní divadlo moravskoslezské), s níž bylo spjata jednoznačné označení velká ostravská herečka. Její jevištní tvorbu charakterizovaly pravdivost, autenticita a absence hvězdných manýr (mám na mysli nejenom to, když se někdo jako hvězda prezentuje v civilu, ale když okázalý odstup a vědomí vlastní významnosti prezentuje i v rolích). Uměleckou pokoru i jevištní autenticitu nalézáme u předčasně uzavřené umělecké dráhy *Jana Filipa*, také u *Milana Šulce* a *Františka Šece*, manžela Rozsypalové, tedy hercích zdejšího Národního, či (stále ještě občas aktivně činné) *Miluše Hradské* u Bezručů. Výčet pozoruhodných a především nezaměnitelných hereckých osobností by byl úctyhodný. Zaměříme se na některé v ostravských divadlech dosud působící i na některé už jinde úspěšné „přeběhlíky“.

Návštěvníci ostravských divadel se řadu let těší z osobitě jadrného, přitom inteligentního (nikoliv tedy zábavně bodrého) herectví členky Národního divadla moravskoslezského *Veroniky Forejtové*. Tato suverénní představitelka starších dam a matek dokáže v nejnáročnějších úkolech poodhalit i temnější stránky ženské psychiky (Gertruda v Deákové jevištní interpretaci *Hamleta* z roku 2003 či mrazení v zátylku nahánějící, rozmarně rozveselená Smrtka v Taboriho titulu *Můj boj* téhož režiséra, premiéra v roce 2004). Ostravská prkna snesou ovšem i typ herectví víceméně rétorického, deklamativního. Bardem tohoto typu je ve zmiňovaném souboru *Jan Fišar*, který dovede do svého v jisté míře exhibičního projevu vnést zvláštní nahořklost a dokonce i sebeironii, což charakterizovalo především jeho *Cyрана* (2000), ale zároveň to může obohatit vyznění inscenace „u konkurence“, například v pozoruhodné kreaci v Taboriho *Goldbergovských variacích* v Komorní scéně Aréna (2008).

Už při úvahách nad herectvím jmenovaných umělců vyvstávají pro ostravské divadlo dvě nepřehlédnutelná specifika. Tím prvním je schopnost spolupráce, půjčování si vhodných představitelů do inscenací „sousedního“ divadla. Tady opravdu nejde o honbu za

banálně vytvářenou popularitou a o konkurenční boj – Ostrava ani tyto možnosti vlastně nenabízí, spíš běží o existenciální prožitek uměleckého sdílení „jedné lodi“. A druhým, neméně důležitým specifikem je také časté účinkování v náročných titulech. Dvakrát zmíněný Tabori představuje jen kamínek v bohaté mozaice především současně „nelaskavé“ dramatiky, které se ostravští divadelníci ani diváci nevyhýbají. Inscenují se tu mezi jinými také Edward Albee, Martin McDonagh, Lars Norén, Mark Ravenhill, Sam Shepard, Tadeusz Slobodzianek, Ljudmila Ulickaja; dnes už klasikové Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Sławomir Mrożek; nemluvě o využití zdejších autorů či osobností s regionem nějak spjatých, předkládajících též nesnadná, závažná témata (Ivan Landsmann, Tomáš Vůjtek).

Z herců, kteří k Ostravě neodmyslitelně patří, připomenu z kolektivu činohry Národního divadla moravskoslezského vždy výrazově přesnou a jaksi líbezně znepokojivou *Annu Cónovou*, z mužů dalšího reprezentanta střední generace *Tomáše Jirmana*. Jeho zvnitřnělá věcnost se týká nejen hereckých výkonů, ale také občasných režijních krací: kromě sympaticky mladistvého (i co se obsazení týče) Máchova *Máje* v kdysi ještě k rozletu se chystající Aréně (1997) jde především o projekt *Moskva-Petuški* (2011) na motivy ruské „bible alkoholismu“ od Venedikta Jerofejeva. Tady drsně realistické, přesto metafyzickým přesahem disponující téma zprostředkovalo ostravské herectví v jedné ze svých nejtýpčtějších poloh. Můžeme v ní obdivovat smysl pro hutnou zkratku, kontakt s publikem i uvolněnou „partneřinu“, suverénní propojení „vysokého“ s „nízkým“. Excelovali tu všichni, vedle Jirmana a Fišara také *Lada Bělašková*, *Renata Klemensová*, *Petr Houska* a v neposlední řadě *Janusz Klimsza*, povoláním především režisér, ale občas též herec, vyznačující se nenapodobitelnou, suverénní spontaneitou a vytříbenou technikou, výrazný také v roli stárnoucího rockera v inscenaci *Ústa Micka Jaggera* v Divadle Petra Bezruče (2002). Klimsza je ostatně jakýmsi svorníkem všech tří ostravských činoher, jako režisér působil ve všech. Je nespravedlivé nejmenovat i ostatní kvalitní herce, nelze však v tomto příspěvku představit celou jejich plejádu.

Mezi herci Divadla Petra Bezruče je hvězdou první velikosti nepochybně *Norbert Lichý*. S městem i divadlem rodinnými kořeny spjatý kumštýř vyrostl v interpreta široké výrazové škály, která se prezentuje nonšalantní lehkostí. Díky ní ho lze řadit už k mistrům osobnostního herectví, kdy není nutné se tzv. převtělovat. Stále jde o Norberta Lichého, a přitom jím ztělesněné postavy působí zcela pravdivě, byť se jedná často o rozdílné charaktery: temně tajemný otec z Norénovy hry *Chaos je sousedem Boha* (2004), démonický Rogožin z Dostojevského *Idiota* (2003), komplikovaným osudem obtížený patriarcha z Rothova *Joba* (2008), hédonik Falstaff z hostování v *Jindřichovi IV.* při pražských Shakespearovských slavnostech (2010) či v poslední době dojemně charakterově „rozmazaný“ Sládek v Havlově *Audienci* (2013). Milan Uhde jeho kreaci vystihl následujícím způsobem:

Nadšeně jsem sledoval Norberta Lichého jako Sládka v Havlově *Audienci*, který s oporou uměřeně zdrženlivého Jiřího Müllera v postavě Vaňka vypracoval svého blátivého, rozlož-

ného, ale zároveň svým způsobem dojemného hrdinu nejen v básnivě ztělesnění sedmdesátých let minulého století, ale i v nepomíjivou metaforu české přizpůsobivosti, jež umožňuje přežít všechno za cenu naprostého znicotnění. Kde nic není, ani smrt nebere. Audienci mi tak Divadlo Petra Bezruče objevilo jako současnou hru. (UHDE 2014: 4)

To bylo jen několik příkladů ze spektra Lichého kreativity, která se vyznačuje ještě větší pestrostí. Ke stálícím bezručovské scény patří stále zajímavější, postupem času zrající *Kateřina Krejčí*, neokázalá, jako by vnitřní rozporuplnost nenápadně halící interpretka. Vedle nahořklých figur ne příliš šťastných dam (např. matka ve Františákové verzi *Rodinné slavnosti*, 2011, která ve společnosti kryje pedofilní zvrhlost svého manžela) sugestivně ztvárnila též mužskou, ve své dáblskosti ovšem androgynní postavu agenta O'Briena v orwellovské Mikuláškově jevištní féerii *1984* (2009). Mezi herci mladší generace vynikli (na konci sezony 2013/2014 žel soubor opouštějící) *Tereza Vilišová* a *Tomáš Dastlík*, jejichž talent se třibil právě náročným zdejším repertoárem a svoji lyrickou polohu (ne ovšem bez spodních ostravských proudů) našli v hlavních rolích Mikuláškovy kultovní verze Puškinova *Evžena Oněgina* (2007).

Za nejvýraznější hereckou osobnost Arény můžeme dnes považovat *Alenu Sasínovou-Polarczyk*, která mnoho let působila v Divadle Petra Bezruče, a v součinnosti s uměleckým šéfem Arény Ivanem Krejčím vytváří nezapomenutelné postavy, v nichž spojuje nekaširovanou živočišnost s citlivou hereckou intuicí i schopností „nebýt stále za dámu“ (touto neexaktně formulovanou sympatickou vlastností disponuje víc ostravských hereček, některým pražským se jí jak známo nedostává). Postava Josefy Slánské z Krejčího inscenace Vůjtkova naléhavého dramatu *S nadějí, i bez ní* (2012) je kvintesencí hereččina umu, roli navíc obohacuje rozporuplnost gnoseologická (příliš lidská a příliš živá postava stále podléhá vábení ideologie, která nejen jí zničila život). Podhoubí hereckého souboru Arény bylo v prvních letech existence divadla posilováno především existencí a kvalitou ostravské konzervatoře; soubor postupně doplňovali její talentovaní absolventi. K nejvýraznějším patří dnes už špičkoví herci *Michal Čapka* a *Albert Čuba*, opomenout ovšem nelze ani um *Marka Cisovského*, *Vladislava Georgieva*, *Josefa Kaluži*, *Reného Šmotka* (ten v Aréně nedávno skončil) a dalších.

S Michalem Čapkou je také spjat fenomén výrazného ostravského *hereckého rodu*, což je v Ostravě úkaz ve srovnání například s Prahou ojedinělý. Michalův bratr Filip a otec Jiří působí v Praze, strýc s tetou (Vladimír a Marcela) hrají v Národním divadle moravskoslezském, respektive u Bezručů, sestřenice Tereza v Horáckém divadle Jihlava. Nejde o marginální bulvární pikanterii, ale o jeden z důkazů mocného divadelnického zázemí moravskoslezské metropole. Rýsuje se i další rodinný divadelní klan, totiž ten výrazného pyknika z Národního divadla moravskoslezského *Jiřího Sedláčka*, zatím pouze tříčlenný.

Na talenty má vždy poličeno hlavní město (a vice versa, lze dodat); mnozí v Ostravě vyrostlí herci se do Prahy přesunuli či přesouvají. Některým se daří potom méně, jiní se rozhodně neztratili (dva již zmínění z rodu Čapků, *Tereza Bebarová*, *Gabriela Mikulková*,

Apolena Veldová, Marek Holý, Pavel Nečas), dvě výrazné osobnosti mladší generace spektrum pražského herectví výrazně obohatily a lze je dnes počítat k absolutní divadelní špičce. Jde o *Lucii Žáčkovou* a *Jana Hájka*. Absolventka ostravské konzervatoře Žáčková hned v začátcích u Bezručů fascinovala svou samozřejmostí na jevišti, kontaktem přes rampu a překvapivě zralým, vědoucím vhladem do komplikovaných figur. Její působení v tomto souboru korunovala role Nastasji Filipovny z Fedotovovy inscenace podle Dostojevského *Idiota* (2003): „Lucie Žáčková staví Nastasju Filipovnu na vyzývavosti. Vypnutá bradička a ostré mluvní stříhy dobře vystihují drzou výstřednost rudě kostýmované femme fatale, která je jen zástěrkou pro zoufalou hru vabank“ (ČERNÁ 2003: 4).

Hájek, který nedokončil studia na brněnské JAMU, se do ostravského Národního divadla dostal z brněnské Polárky, kde hrál především v inscenacích Jana Mikuláška. Juraj Deák neváhal začínajícímu herci svěřit *Hamleta* (2003) a vedle „snových“ rolí, jakými jsou *Oidipus* (2009) či *Raskolnikov* (2006), se Hájkovo herectví zaskvělo především v Taboriho hře *Můj boj* (2004). V Deákově režii zde ztvárnil Hitlerova židovského spolubydliče ve vídeňské noclehárně (geniální hra o „zrání“ jednoho z největších zločinců všech dob se odehrává před jeho pokusem o vstup na tamní výtvarnou akademii). Hájek obdobně jako Žáčková překvapil na jevišti výraznou zralostí jím ztvárňovaných figur, též jakoby pochopením tíhy všeho zlého, co lze ve světě potkat, ale – nyní už bez „impressionistických“ charakteristik – výraznou hereckou technikou, skvěle položeným hlasem a výbornou, přítom neteatrální dikcí:

V ironické disputaci, jíž postupuje židovská moudrost, která je zároveň konfrontována se zárodky fašismu, vyrůstajícími z předsudků a komplexů, představuje astenický Hájek dialektického Šloma s výraznou empatií, jako kdyby tento mladý protagonista obsáhl celé strastiplné dějiny židovského národa a z nich pramenící tragikomické filozofování. S jasnou dikcí pointuje přesně všechny taboriovské duchaplnosti, je měkký i nepoddajný, o nevcválaného Adolfa se stará jako starší bratr, přestože tuší, jaké monstrum může z tohoto náhodou privátého ‚kamaráda‘ vyrůst. Se sugestivní pohybovou kulturou naznačí i židovský tanec a temperamentní ‚klezmer‘ prozpěvování. (KERBR 2005: 69)

S oběma herci jsem – ještě za jejich ostravské kariéry – připravil interview do *Divadelních novin* a zaujali mě svou neokázalostí, přímostí a nečítankovou cestou k profesi. Otevřenost, s jakou o dosahování této pro mnohé snové mety hovoří, svědčí též o drsné životaschopnosti zdejšího divadla. Jedna z nejlepších williamsovských *Blanche* (v současné době hlavní postavu *Tramvaje do stanice Touha* Žáčková ztvárňuje v Činoherním klubu) byla schopna kupříkladu následujícího přiznání-vyznání: „*Jaká byla vaše cesta k divadlu?* Trochu trnitá, ale hlavně zajímavá. V deváté třídě jsem hrála na pískovišti před spolužáky agresivní etudu, v níž jsem mlátila křečkem o zem a bavila se tím, že ostatní jsou v šoku. Tam mě začalo zajímat, co se ve mně přitom děje.“ (KERBR 2003: 8)

Ostravský zázrak, jak někdy bývá poněkud emfaticky kvalitní divadelní konání nazýváno, je pochopitelně exaktně neuchopitelný. K porozumění se můžeme blížit i prezentací názorů zdejších umělců. Alena Sasínová-Polarczyk reagovala kupříkladu na jeden novinářský dotaz:

Jak si vysvětlujete vysokou koncentraci talentovaných a pracovitých herců v Ostravě? Feno- mén se nedá vysvětlit... Ostrava je prostě boží, se vším, co k ní patří, s klady i zápory. Takové herecké pekelné nebe a vaří a vaří a doutná a vybuchuje, aby ztichlo a zase křičelo do všech stran: Jsme tady, tak si nás sakra koukejte hledět! (DOMBROVSKÁ 2003: 8)

Ano, také důvěra ve smysl toho, co konají, a přístup k práci, který není zatížen provozním cynismem, činí z ostravských herců (i v těch inscenacích, které se vydařily méně) seriózní partnery při prozkoumávání problémů a traumat doby, jíž mohou provádět své diváky.

Bibliografie

- ČERNÁ, Martina. 2003. Už jsem někdy zahlédla tu tvář [I Have Already Seen the Face]. *Divadelní noviny* 12 (2003): 6: 4.
- DOMBROVSKÁ, Lenka. 2003. Stoupám na barikády a volám (rozhovor s Alenou Sasínovou-Polarczyk) [I Climb Up the Barricades and Shout (interview with Alena Sasínová-Polarczyk)]. *Divadelní noviny* 12 (2003): 5: 8.
- GRULICH, Jan. 2010. Bezručí?! [Bezruči Theatre?!]. *Svět a divadlo* 21 (2010): 4: 18–37.
- KERBR, Jan. 2003. Na prvním místě jsou u mě emoce a vášně (rozhovor s Lucií Žáčkovou) [Emotions and Passions at the Top Spot (interview with Lucie Žáčková)]. *Divadelní noviny* 12 (2003): 19: 8.
- KERBR, Jan. 2005. Letos na Východě [This Year in the East]. *Svět a divadlo* 16 (2005): 3: 68–75.
- KERBR, Jan. 2006. Ost-ra-var aneb Pozdní láska. In *Ost-ra-var. 10. ročník festivalu ostravských činoherních divadel* [Ost-ra-var. The 10th Year of Theatre Festival in Ostrava]. Ostrava: Národní divadlo moravskoslezské, 2006.
- KERBR, Jan. 2009. Činoherní soubor NDM v letech 1999–2009 [Ensemble of the National Moravian-Silesian Theatre in 1999–2009]. In Luděk Golat a Alena Míková (eds.). *Almanach Národního divadla moravskoslezského 1919–2009* [Almanac of the National Moravian-Silesian Theatre 1919–2009]. Ostrava: Národní divadlo moravskoslezské, 2009: 46–63.
- RYWIKOVÁ, Bohdana (ed.). 1999. *Almanach Národního divadla moravskoslezského 1919–1999* [Almanac of the National Moravian-Silesian Theatre 1919–2009]. Ostrava: Národní divadlo moravskoslezské, 1999.

- UHDE, Milan. 2014. Divadlo prvotního pohledu [Theatre of the First Glance]. *Divadelní noviny* 23 (2014): 16: 4.
- VARYŠ, Vojtěch. 2012. Norbert Lichý jako typus, úkaz, fenomén [Actor Norbert Lichý as a Type, Phenomenon, Nonpareil]. *Svět a divadlo* 23 (2012): 2: 44–47.