

Tatjana Lazorčáková

Sebeidentifikace – sebereflexe – sebetematizace Ostravy aneb Inscenační návraty k historii a mentalitě místa

Divadelní Ostrava – svébytný fenomén? Nebo jen náhodné spojení událostí, které vedly k tomu, že město, před pětadvaceti lety vnímané jako „nekulturní“, bez intelektuálního a uměleckého přesahu, je momentálně považováno za divadelní centrum? Přiznám se, že jsem se ani já nezbavila všech myšlenkových „klišé“ o Ostravě přetrvávajících v obecném povědomí a že jsem nikdy zcela nepochopila „duši“ tohoto města a jemné předivo všech souvislostí. Jinými slovy, chci se úvodem přiznat, že východiskem textu je pozice pozorovatele „zvenčí“, který chce na základě dlouhodobějšího sledování porozumět jednomu ze specifických aspektů současného divadelního života Ostravy.

01
2015

theatralia

Název předkládané studie odráží jistou terminologickou nerozhodnost, současně však obsahuje různé roviny reflektování tématu, které se v průběhu několika posledních sezon stalo v repertoárech všech ostravských profesionálních scén samozřejmostí. Tematizaci Ostravy jako specifického místa či návraty k historickým kořenům a podstatě mentality obyvatel v této lokalitě lze vysledovat ve zvýšené míře v dramaturgii ostravských profesionálních divadel již od poloviny devadesátých let minulého století. Každý z uvedených pojmů v názvu studie je tak ve svém významu nepatrným pootočením optiky, s jakým lze vnímat stoupající počet titulů, které se tím či oním způsobem dotýkají Ostravy a ostravského regionu a spoluvytvářejí současný scénický diskurs ve smyslu skupiny výpovědí o konkrétním fenoménu. Současně se samozřejmě nejedná o tendenci spojenou pouze s Ostravou. V obecné rovině jde o dramaturgický trend objevující se i v dalších divadlech v České republice a čerpající z historie konkrétního města a lokality nebo se vracející k historickým událostem, případně osobnostem spojeným s daným místem.

Můžeme jej vysledovat jak u divadel regionálních (například v Šumperku, v Olomouci, ve Zlíně, v Českém Těšíně),¹ tak u divadel v centrech (například v Brně).²

Obecně lze konstatovat, že naznačená linie se překrývá s okruhem *dokumentárního divadla* a *dokumentárního dramatu*, který se začal prosazovat v českém divadelním prostoru od počátku nového tisíciletí.³ Oba zmíněné pojmy jsou dnes používány pro označení vlny dramatických textů či scénických adaptací, které námětově čerpají z historických nebo současných společenských a politických událostí, a to jak v celonárodním kontextu, tak samozřejmě mnohdy v odkazech na historickou realitu konkrétního místa, regionu, lokality nebo na jednotlivé osobnosti. I když jsme se s podobně tematizovanými inscenacemi mohli setkávat už od devadesátých let 20. století, zvýšený zájem tvůrců lze vysledovat od poloviny první dekády 21. století, a to napříč českou divadelní scénou zahrnující repertoárová divadla, studiové scény s autorským potenciálem i alternativní divadla nezávislé sféry.⁴ V českém kontextu nemají inscenace a projekty z linie dokumentárního divadla ještě vytvořenou a ustálenou terminologii. Často jsou označovány za *autorské, postdramatické*, ujal se termín *doku-drama* (*docu-drama*), *doku-divadlo* (*docu-theatre*), mluví se o metodě *verbatim* (využívající autentické výpovědi pamětníků, na jejichž základě je vytvořen autorský scénář nebo pamětníci vypovídají přímo na jevišti) či *storytellingu* (využívání autentického vyprávění, často s interpretací neherců). Trend *doku-dramatu* a *doku-divadla* zahrnuje rozmanité dramatické druhy a žánry – od tradičně definovaného dokumentárního divadla, jehož textovým východiskem jsou podle Patrice Parise pouze „autentické dokumenty a prameny a výběr/montáž se řídí dramatickou společensko-politickou tezí“ (PAVIS 2003: 116), přes sociálně-kritická dramata s nadčasovými analogiemi až k dobově aktuální politické satíře nebo projektům s prvky kolektivního happeningu a řízeného politického divadla či formám scénické prezentace založené na principech *verbatim* či

1 Divadlo Šumperk zařazuje hry s lokální tematikou pravidelně: Ondřej Elbel: *Voda není víno a Priessnitz není Schroth* (r. Ondřej Elbel, 2011); Ondřej Elbel: *V pátek v 7 u Řeka* (r. Ondřej Elbel, 2013). Stejně tak se v poslední sezoně objevuje tematizace olomouckých reálií v Moravském divadle Olomouc: Michaela Doleželová a Roman Vencl: *Najdeme se na Ztracené* (r. Michaela Doleželová a Roman Vencl, 2014). V Městském divadle Zlín zastupují tuto linii například inscenace: Kateřina Tučková a Dodo Gombár: *Žitkovské bohyně* (r. Dodo Gombár, 2014) nebo Dodo Gombár: *Bata Tomáš, živý* (r. Dodo Gombár, 2014). V Českém Těšíně vznikla už v roce 2004 jedna z neúspěšnějších sebeidentifikačních inscenací: Renata Putzlacher, Radovan Lipus a Jaromír Nohavica: *Těšínské nebo – Cieszynskie nebe* (r. Radovan Lipus), která je na repertoáru divadla dodnes.

2 Z posledních inscenací lze uvést jako příklad projekty věnované osobnostem spojeným s městem či regionem v Divadle Husa na provázku: Milan Uhde a Miloš Štědroň: *Leoš aneb Tvá nejvěrnější* (r. Vladimír Morávek, 2011) nebo Simona Petruš a Petr Jan Kryštof: *Tichý Tarzan* (r. Anna Petrželková, 2012).

3 S dokumentárním, přesněji publicistickým divadlem připomínajícím konkrétní společenské a politické události jsou ovšem v České republice spojeny inscenace i před rokem 1989 – za všechny jmenujme apelaativní scénickou revue *Rozrazil 1/88 (O demokracii)* připravenou brněnskými studiovými scénami HaDivadlem a Divadlem Husa na provázku nebo inscenaci *Res publica* v Realistickém divadle v Praze (1988).

4 Uvedme jen některé příklady: Divadlo Feste (Vladimír Hanzel, Jiří Honzirek, Jakub Macek a Tomáš P. Kačer: *Osmdesátdevět – Trenažér jedné revoluce*, inscenace uvedená v projektu *Identita*, 2008, r. Jiří Honzirek), Divadlo Komédie (Dušan D. Pařízek a Oliver Reese: *Goebbels / Baarová*, 2009, r. Dušan D. Pařízek), Národní divadlo v Praze (Milada Součková: *Historický monolog – Zpověď prezidenta Emila Háchy*, 2010, r. Jan Antonín Pitínský) aj.

storytellingu.⁵ První signály této linie najdeme v kontextu českého divadla koncem devadesátých let 20. století společně s nástupem nové generace tvůrců, kteří byli zneklidňováni nedostatečnými informacemi o historii vlastního národa, lokality, rodiny a kteří po postmoderním obratu v umění na počátku devadesátých let nebyli zatíženi vymezenými druhy a žánry. Ve své tvorbě se zaměřovali na témata, jejichž reflexí se nejen generačně vymezovali, ale také se pokoušeli re-interpretovat historická fakta bez ideologické deformace předchozího období. K centrálním tematickým okruhům patřily zmanipulované politické procesy padesátých let, kolaborace za 2. světové války, emigrační vlny po roce 1948 a 1968, normalizační nivelizace, listopad 1989, stejně jako reflexe aktuálních sociálních problémů: agresivita, problematika nezaměstnaných a bezdomovců, alkoholismu, rasová nesnášenlivost apod.⁶

V následujícím textu se soustředíme na ostravská profesionální divadla, v jejichž činoherní repertoárové nabídce můžeme zaznamenat postupně se zvyšující tvůrčí reflexi autentického prostoru města či regionu v aspektech historických, sociálních, ale i mentálních a mytických, tedy tematizaci fenoménu Ostrava, od poloviny devadesátých let 20. století až do současnosti. Nejen v divadelních, ale i v širších sociálních a kulturních souvislostech se tento přetrvávající trend stal pro Ostravu svébytným sebeidentifikačním principem. Je ovšem taky třeba dodat, že inscenace tematizující město, jeho historii či hornický folklór, se neobjevily v ostravských divadlech až po roce 1989. Už v polovině osmdesátých let minulého století uvedl soubor Divadla Petra Bezruče muzikál *Chlapec s kytarou*, připomínající osvobození Ostravy Sovětskou armádou v roce 1945, další inscenaci *Chlapi jako obrázek*, označenou autory za hornický muzikál-revue, nastudoval operetní soubor tehdejšího Státního divadla v Ostravě.⁷ V tomto případě však bylo zařazení obou titulů motivováno ideologicky, nejednalo se o potřebu samotných tvůrců, ale o mocenský diktát tehdejší politické elity v Severomoravském kraji, která až do konce osmdesátých let Ostravu formovala jako ideologickou „baštu“ komunistického režimu.

Pro pochopení zmíněného sebeidentifikačního trendu v devadesátých letech je taky nutné přinejmenším nastínit divadelní „povahu“ a sociální a kulturní atmosféru daného místa. Na počátku minulého století byla Ostrava označována – vedle Brna – za druhé největší divadelní centrum na Moravě. Toto zařazení souviselo s dynamickým rozvojem divadelní kultury, v níž koexistovalo v tehdejší době německé a české profesionální divadlo a působily i četné ochotnické spolky či kabarety, patřící k velkoměstskému charakteru rychle se rozvíjejícího industriálního města. Je třeba dodat, že atmosféra místa byla historicky už od 19. století utvářena řetězením kontrastů a paradoxů:

5 Do určité míry lze uvažovat v posledních několika letech i o vlivu evropského trendu Living History (*oživené historie*), který ovšem směřuje k co nejvěrnějším „rekonstrukcím“ každodenních, společenských či politických událostí daného místa a týká se především nezávislých a amatérských aktivit. Více viz v (HOCHBRUCK 2013).

6 Z tvůrců věnujících se těmto tématům lze jmenovat dramatiky a režiséry Miroslava Bambuška, Tomáše Vůjtku, Jiřího Honzírka, Jiřího Havelku, Jiřího Adámka aj.

7 *Chlapec s kytarou*, autoři Jindřich Brabec a Zbyšek Malý, prem. 12. 4. 1985, r. Mojmir Weimann j. h.; stejní autoři byli podepsaní pod inscenaci *Chlapi jako obrázek*, prem. 26. 9. 1987, r. Zdeněk Boubelík.

- Geografické zařazení na hranici Moravy a Slezska, s blízkostí Polska a Slovenska, město vymezilo na teritoriální periferii.
- Kosmopolitní charakter obyvatelstva, které se sem sjíždělo za prací v dolech a hutích z Polska, Slovenska, Uher, Haliče, Ukrajiny, ale i Rakouska, Německa, Irska, Belgie a dalších míst, způsobil prolnutí jazykových prvků německých, českých, polských, slovenských a vytvořil specifický jazyk regionu.
- Živelně a chaoticky se rozvíjela i architektura města, která neměla parametry evropských center, ale byla tvořena kontrastem industriálních objektů, důlních věží, struskových hald a výstavních domů, bank, kostelů, nocleháren a baráčních kolonií (LIPUS 2006: 17–38).
- Původní kulturní tradice ustoupily do pozadí a prioritou se stala práce, výdělek, přežití a zábava přinášející vytržení z drsné reality.

To vše se odrazilo v mentalitě několika generací obyvatel a v druhé polovině 20. století byly tyto aspekty umocněny ještě etapou socialistické industrializace, která završila obraz města jako nekulturního místa bez minulosti. Ostravský básník a prozaik Jan Balábán přirovnává Ostravu v minulosti k americkému Klondiku a nazývá ji „hořícím hnízem“, výstižnou metaforou spojující jistotu i zánik, přítomnost života a smrti (BALÁBÁN 2010: 10). Režisér Radovan Lipus mluví v historické reflexi Ostravy o drsné a dravé „prospektorské americké atmosféře“ (LIPUS 2006: 7). Tento malý historický exkurz do „duše města“ může sloužit jako zdůvodnění výjimečnosti místa a zároveň nedokonalé ozřejnění historické identity města, která do jisté míry přetrvává v povědomí veřejnosti a ovlivňuje i současnou snahu o divadelní sebeidentifikaci Ostravy a ostravského regionu.

V posledním dvacetiletí se z Ostravy stalo město převratných změn, mezi něž patří i naprosto ojedinělý vzestup divadelní kultury. Z prostoru, vyhrazeného dříve odlehčeným komediím a konvenčním operetám pro pobavení pracujících v „ocelovém srdci“ někdejšího socialistického Československa, se stalo jedno z nejprogresivnějších a současně naprosto originálních divadelních center nejen v českém, ale i ve středoevropském kontextu. Nejde jen o počet profesionálních scén působících v Ostravě (celkem čtyři divadelní soubory hrající v pěti budovách), ale také o vzájemné propojení těchto divadel,⁸ jejich propojení s alternativní scénou⁹ a o specifičnost scénického jazyka využívajícího i industriální prostory.¹⁰ Dále o radikální změny v dramaturgii, kterou můžeme

8 „Půjčování“ herců v rámci jednotlivých inscenačních projektů napříč divadly je v Ostravě naprostou samozřejmostí.

9 Přinejmenším lze zmínit dlouhodobou existenci Bílého divadla, propojení se současnou skupinou Circus jinak, spolupráci se studenty Janáčkovy konzervatoře v Ostravě.

10 V této souvislosti je nezbytné zmínit vedle již etablovaných ostravských festivalů OST-RA-VAR a Spectaculo Interesse (jejich souhrnné hodnocení najdete v předkládaném čísle *Theatralií* v rubrice Sondy) také nejmladší ostravský festival Dream Factory Ostrava založený v roce 2009 a využívající originální industriální prostory Dolu Hlubina či dalších ostravských průmyslových památek.

charakterizovat jako hledající, nekonvenční a odvážnou v otvírání aktuálních témat, mezi nimiž se intenzivně prosazuje právě tematizace Ostravy a ostravského regionu. V neposlední řadě je třeba doplnit, že jsou to často právě dramaturgové jednotlivých scén, kteří sami tvoří dramatické texty či autorské scénáře, přičemž spolupracují s dalšími ostravskými literáty.

Ze sociologického hlediska lze vnímat tento proces jako snahu vyrovnat se s přetrvávajícím stigmatem místa – jako periferního, vykořeněného z tradic a z kultury, špinavého, nevládného, plného smogu a agrese – a o překonání tohoto přetrvávajícího „mýtu“ pojmenováním výjimečnosti města, návratem k tradicím, hledáním kořenů a uvědomováním si *genia loci*. Z teatrologického hlediska pak jde o již zmíněný trend související s linií dokumentárního dramatu a divadla, reflektující současnost prizmatem historických mezníků, politických a společenských událostí a jejich re-interpretací, ale také připomínáním / transferem paměti místa. Zohledněním divadelně antropologického přístupu můžeme vztáhnout na mnohé z ostravských inscenací výraz „postpaměť“,¹¹ související s principem scénické výpovědi „pamětníků“, lidí předávajících své autentické vzpomínky další generaci. Ve svém celku zahrnuje výraz celou škálu dalších konotací: jde v nich o objevování minulosti místa v historicko-geografických souvislostech (sebeidentifikace), o prezentaci lokální minulosti jako sebeuvědomování (sebereflexe), o objevování kořenů a hledání vlastního zařazení s obecně existenciálními podtexty (kdo jsme?, odkud jsme přišli?, kam směřujeme? – re-identifikace, sebetematizace, mytologie místa). V neposlední řadě jde v tomto případě také o strategii divadel při budování vztahu s diváckou veřejností. Stále totiž platí obecné vymezení divadla jako sociálního jevu, jenž lze v případě zkoumaného tématu vnímat jako zvláštní formu připomínání minulosti, jako souhrn kolektivní paměti, která svou tvůrčí interpretací směřuje k hlubšímu poznání minulosti i současnosti místa a k budování pevnějších vazeb k danému prostoru. Z pohledu města se stává tato divadelní linie také prostorem spoluvytváření jeho přítomnosti a jeho „znovuosvojování“, např. formou revitalizace zpuštěných či zapomenutých prostor.

Obecně lze říci, že ostravské inscenace směřující k divadelní sebeidentifikaci místa a regionu představují nejen scénickou reflexi sociálních analogií, lokálních reálií či svérázného jazyka, ale i obraznou či symbolickou „rekonstrukcí“ minulosti s re-interpretací známých a tradovaných faktů. Symptomatickým rysem většiny z nich je forma koláže, nekontinuálních fragmentů odkazujících na konkrétní témata či na jednotlivé historické události vyjádřené často kabaretním principem. Společnými výrazovými a významovými znaky jsou drsnost, sebeironie, až cynicky přímočaré a nelichotivé obnažování minulosti místa, které však v konečném vyznění paradoxně vystihuje i směr hrdosti

11 Tento výraz se ustálil v polské teatrologii na Mezinárodní konferenci v Katovicích, která proběhla pod názvem *Teatr historii lokalnych* ve dnech 24.–25. 9. 2014. Zazněl v příspěvcích např. Małgorzaty Leyko: „Teatralizacja historii lokalnych“ nebo Anny Sobiecké: „Teatralne remiksowanie historii jako wariant historii lokalnych“ (více o konferenci viz příspěvek „Divadlo jako odkrývání zapomenuté paměti – zpráva z konference v Katovicích“ Tatjany Lazorčákové v rubrice Depeše).

a citové vazby, tedy ostravský patriotismus. K výše uvedené obecné charakterizaci scénické tematizace Ostravy lze přidat – v souvislosti s inscenátory či herci – i velmi osobní rozměr. V řadě případů přicházeli jednotliví umělci do Ostravy, do onoho „divného města bez baroka a souvislosti“ (LIPUS 2006: 140), z jiných částí republiky a město je zvláštním způsobem uhranulo, pohltilo, takže i oni, ač „Ne-Ostraváci“, měli potřebu sebeidentifikace, poznání a porozumění.¹²

Průlomovou inscenací, kterou můžeme považovat za počátek sebeidentifikační řady titulů po roce 1989 a za první z divadelních pokusů proniknout do duše města, se stala scénická koláž s názvem *Průběžná O(s)trava krve*, uvedená v Komorní scéně Aréna¹³ (prem. 25. 5. 1994, r. Radovan Lipus) s atypickým žánrovým vymezením „scénická škytavka“. Autorem scénáře, který neměl pevně strukturovanou podobu, byl režisér Radovan Lipus,¹⁴ který spojil encyklopedická hesla o Ostravě s verši ostravského básníka Petra Hrušky, s úryvky prozaických textů Milana Kundery, Josefa Filgase, Vojtěcha Martínka, Jarmily Glazarové aj., s dopsanými komentáři, s lokálními popěvkami a ironickými glosami, dobovými inzeráty i aktuálními odkazy. Nesourodé texty, v nichž se mísily drastičnost, dynamičnost a chaos s básnivou reflexí a zklidňujícím pozastavením, se staly podkladem pro formu volného kabaretního pásma, které přinášelo jedinečný scénický obraz historie i mentality města a jeho obyvatel. Fragменты textů sestavené stříhovým principem do kontrastních obrazů a výjevů nelítostně obnažovaly groteskní osud města a jeho obyvatel a spojovaly historicky formovanou atmosféru místa s nelichotivou současností. V centru pozornosti inscenátorů stál horník jako nositel mentality, ale také jako představitel osobitého ostravského „hornického“ folklóru. Ne náhodou se stal „hvězdou“ inscenace neherec Oldřich Matušinský, ostravský harmonikář, který vstupoval do představení nejen autentickými hospodskými popěvkami, ale také v hornické přílbě pronášel se svébytným akcentem závěrečný monolog o Ostravě. Prostřednictvím ironicky komentovaných odkazů k ostravským realitám inscenace představovala město jako nesourodou aglomeraci v barvách černé a šedé, s ohnivými záblesky vysokých pecí, a přinášela – pro mimoostravské diváky – nezvykle nesrozumitelný jazyk: plebejsky barvitý, zaplněný hornickým slangem, vulgarismy, zpěvavě neodbytnou a nezaměnitelnou ostravskou intonací. Inscenace se dočkala řady repríz i mimo Ostravu, včetně rozhlasové adaptace a televizního záznamu, v polovině devadesátých let pak působila především úzce lokální tematikou, autenticitou herectví a jazyka, stejně jako groteskně krutým a zároveň vstřícným reflektováním minulosti a znepokojivé současnosti města (obr. 1).

12 Týká se to především jednoho z nejčastějších inscenátorů ostravských inscenací, kterými se zabýváme v následujícím textu, Radovana Lipuse, nebo herce Tomáše Jirmana a dalších.

13 Titul byl první úspěšnou inscenací v sezoně 1993/1994, kdy z bývalého Divadla hudby v Ostravě vznikla Komorní scéna Aréna.

14 Radovan Lipus začal na scénáři pracovat společně s básníkem Petrem Hruškou, jehož autorský podíl se v konečném textu omezil „na několik dlouhých rozhovorů a asi pět konkrétních básní“. Jak však uvádí Lipus, Petr Hruška se zasloužil o podobu scénáře inspirativním vyhledáváním fragmentů z řady publikací a textů o Ostravě (LIPUS 2006: 139).

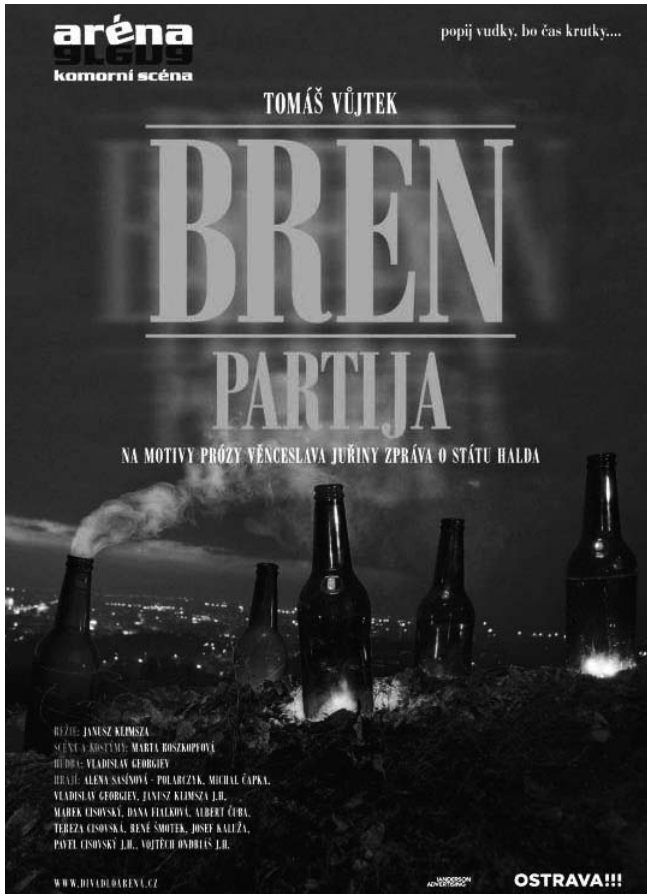


Obr. 1. Tomáš Jirman, Oldřich Matušinský, Marek Cisořský a René Šmotek *Průběžná O(s)trava krve* (Komorní scéna Aréna, 1994). Foto František Řezníček

S Ostravou a sociálním obrazem obyvatel města je spojena o patnáct let později inscenace stejného souboru, která navázala na sebeidentifikační principy výše zmíněné inscenace podobným scénickým jazykem – kabaretním sledem jednotlivých výstupů, spojujícím tentokrát černý humor s existenciálním přesahem, tedy onen zmiňovaný a v Ostravě stále pocíťovaný kontrast jistoty a zániku, života a smrti. Inscenace *Brenpartija* (prem. 31. 10. 2009, r. Janusz Klimsza) vznikla na základě prozaického, regionálně tematizovaného textu ostravského novináře, básníka i prozaika Věnceslava Juřiny *Zpráva o státu Halda*, jehož podkladem se staly skutečné události na přelomu 19. a 20. století. V té době žilo na předměstí Ostravy přes dvě stě tuláků, podobných dnešním bezdomovcům, kteří vytvořili společenství nazývané stát Halda; měli svého starostu, svou hymnu, svého duchovního, hráli kabaret, jednali se zástupci města, nepracovali, kradli a upíjeli se k smrti denaturovaným líhem zvaným bren. Na základě této předlohy napsal Tomáš Vůjtek, jeden z reprezentantů nové vlny české dramatiky devadesátých let,¹⁵ dramatický scénář, který jevištně nastudoval režisér Janusz Klimsza.¹⁶ Inscenace se setkala s obrovským ohlasem nejen pro použitý ostravský dialekt a svou jevištní obraznost, ale zejména pro přenesenou zkušenost výlučné sociální skupiny, která v analogii dokumentovala také situaci současných bezdomovců (obr.

15 Od sezony 2009/2010 stálý dramaturg v Komorní scéně Aréna v Ostravě.

16 Janusz Klimsza patří k tvůrcům, kteří mají blízko k ostravskému regionu. Pochází z těšínského Slezska, studoval v Polsku a v Praze, začínal ve výrazných polských amatérských souborech, profesionálně pak v divadle v Českém Těšíně, odkud přešel do Ostravy. Detailní znalost atmosféry a mentality místa se odráží také v jeho inscenacích.

Obr. 2. Plakát k inscenaci *Brenpartija* (Komorní scéna Aréna, 2009). Foto Roman Polášek

2). I když inscenace zobrazovala lidské osudy v dvojlomné atmosféře groteskně tragického, absurdního a poetického vidění, neztrácela ve svém vyznění rysy nadčasového, divadelně metaforického dokumentu. Jednotlivé postavy v inscenaci spojuje společný osud – přežívání v komunitě stejných vyděděnců a směřování k neodvratnému konci. Inscenace nemá pevnou dějovou stavbu, je spíše kabaretním sledem epizod, a v Klimszově pojetí dostala navíc rozměry expresivní grotesky. V první části převažuje na jevišti atmosféra vitality a euforie, s nimiž jsou upevňována pomyslná pravidla soužití (rozdělením práce, dělením nakradených věcí, přípravou vlastního kabaretního vystoupení), v druhé části se komunita rozpadá, jednotlivé postavy umírají, atmosféra se láme do existenciálního hledání smyslu života a víry, zaznívají pasáže o hledání Boha, modlitby za mrtvé, dochází k makabrnímu prostupování světa mrtvých a živých. V Klimszově inscenaci přitahuje diváckou pozornost také symbolická a obrazně rozehraná rovina – celou dobu prochází mezi otrhanými a špi-

navými bezdomovci zlatozubá Barbora v krvavě rudém a bohatě zdobeném kroji – personifikace smrti, patronka alkoholu, která si postupně jednoho po druhém odvádí. Bizarní atmosféra vykořeněnosti komunity je umocněna ještě archetypální postavou Žida Švendy, ahasvera, tuláka, který přináší novinky ze světa a je glosátorem dění (hraje ho Janusz Klimsza). Jazyková struktura inscenace je složená z nářečních prvků slezsko-polského dialektu a osobitého slangu ostravských havířů a současně obsahuje polská a německá slova, komolenou latinu i spisovný jazyk (ve svérázném „makaronském“ provedení). Inscenace je ve svém vyznění propojena s výlučností slezského regionu, je divadelní sebeidentifikací města, které tradičně stálo na teritoriálním okraji, příliš daleko od kulturního centra a představovalo místo definované sociálně, jazykově i národnostně. Není náhodou, že při závěrečné modlitbě „duchovního“ odcházející postavy opakují namísto Amen slovo Ostrava. Na druhé straně, i když může být do značné míry inscenace jazykově nesrozumitelná pro diváky z jiných oblastí (proto program obsahuje i zvláštní slovníček pojmů), setkává se s obrovským diváckým ohlasem i mimo Ostravu.¹⁷ „Vyprávěný příběh“ totiž neodkazuje jen na specifickou atmosféru místa a „exotiku“ ostravského dialektu, ale přesahuje tematicky do současnosti, je atakující, jevištně obraznou analogií dnešních sociálních outsiderů a nese všeobecně srozumitelné téma.

Jiný přístup inscenátorů můžeme demonstrovat na dvou inscenacích v Národním divadle moravskoslezském. S prvními sebeidentifikačními aspekty se na této scéně setkáme v roce 1997, kdy činoherní soubor nastudoval pod názvem *Rychlé frézy* přepis budovatelské hry Vaška Káni *Patroni bez svatozáře* (prem. 14. 6. 1997, r. Radovan Lipus). Je třeba připomenout, že toto první dramaturgické vykročení je spojeno s tvůrčím tandemem dramaturga Marka Pivovara a režiséra Radovana Lipuse, který od poloviny devadesátých let minulého století začal programově čerpat z tzv. nepravidelné dramaturgie (do repertoáru začal zařazovat autorské úpravy textů, adaptace a dramaturgické literárních textů).¹⁸ Z divadelního hlediska zajímavá recyklace schematické „budovatelské“ hry z prostředí Tříneckých železáren, kterou autor psal na začátku padesátých let pro tehdejší Státní divadlo v Ostravě, umožnila inscenátorům ironicky nadsazený pohled na socialisticky budovaný obraz města. Symbióza černého humoru – nedobrovolného existenčního outsiderství (na převýchovu do dolů a hutí byli posíláni příslušníci intelektuální „nepřátelské“ třídy i maloměstští úředníci) a parodické nadsázky ve spojení s ostravskými reáliemi i dělnickým slangem – přinesla pro některé starší diváky traumatizující identifikaci s vlastní minulostí, pro mladou generaci pak paradoxní zobrazení lokality, v níž žije (obr. 3).

Stejně téma se objevuje v Národním divadle moravskoslezském o čtrnáct let později v muzikálu *Donaha!*, který se ovšem hraje pod názvem převedeným do „ostravštiny“

17 Inscenace získala cenu na 9. Festivalu divadel Moravy a Slezska pořádaném v Českém Těšíně (2009) nebo cenu Českého divadla za rok 2011 na přehlídce mimopražských profesionálních divadel.

18 Z prvních sezon spolupráce této dramaturgicko-režijní dvojice připomeňme inscenace *Hrbáč* (prem. 25. 10. 1997), *Romance pro křídlovku* (prem. 6. 6. 1998) a *Kronika města Kocourkova* (prem. 22. 5. 1999).



Obr. 3. Tereza Bebarová a Jan Fišar *Rychlé frézy*
(Národní divadlo moravskoslezské, 1997). Foto Josef Hradil

Hole dupy (prem. 16. 6. 2011, r. Pavel Šimák). Převzatá slavná muzikálová verze¹⁹ se stala komerčně nejúspěšnější inscenací Národního divadla v posledních třech sezonách a není to jen využitím živého orchestru, který dodává působivou autenticitu i herecké akci a zpěvu. Zásadnější a přitažlivější zejména pro ostravské publikum je proměna lokality děje – původně britské reálie slavného muzikálu (který prošel snad všemi českými a moravskými divadly²⁰) převedli inscenátoři zcela do sociálního kontextu města a regionu s nejvyšší nezaměstnaností a radikální likvidací industriálních provozů. V inscenaci je skupina chlapů propuštěna z Vítkovických železáren, z hutí a sléváren, na horizont jeviště jsou promítány záběry z opuštěných ostravských hutních věží, ale i z hospod a ostravských ulic. Identita města a regionu je připomínána i narážkami na fotbalový klub Baník. Přitažlivost pro diváky je primárně v jazykové rovině inscenace, ale i v odkazech na aktuální sociální atmosféru místa (obr. 4). Scénář „přeložil do ostravštiny“ anonymní blogger Ostravak Ostravski;²¹ v inscenaci se mluví slangem, jazykem fotbalových fanoušků i nočních ostravských

19 Muzikál autorů Terrence McNallyho a Davida Yazbeka, který vznikl na námět stejnojmenného britského filmu z roku 1997, měl světovou premiéru 1. června 2000 v Old Globe Theatre v San Diegu, ve stejném roce také na Broadwayi.

20 Českou premiéru uvedlo Divadlo na Vinohradech (2005), dále např. Slovácké divadlo v Uherském Hradišti (2005), Jihočeské divadlo v Českých Budějovicích (2007), Slezské divadlo Opava (2013) nebo Městské divadlo Brno (2013).

21 Ostravak Ostravski je pseudonym neznámého autora blogu, na němž od roku 2004 vycházely denně texty psané ostravským dialektem; tiskem vydalo tyto deníky ostravské nakladatelství Repronis.



Obr. 4. František Strnad, Robert Urban, Vladimír Polák, Igor Orozovič, Jiří Sedláček a Ota Maňák
Donaha! (Hole dupy) (Národní divadlo moravskoslezské, 2011). Foto Radovan Štátný

barů a pro ostravské diváky tak zaznívá z jeviště dobře známá každodenní realita. Stejně podstatné jsou i herecké výkony, zahrnující pěvecká a taneční čísla či dynamický proud vypointovaných situací, které jako by vstřebaly nezaměnitelnou energii, drsnost a přímočarost Ostraváků. I to jsou důvody, proč místní divák opakovaně navštěvuje reprízy, proč je považována inscenace za aktuální reflexi města a je označována za kulturní. Jestliže mimo Ostravu je muzikál vnímán spíše jako exotický oddechový titul, případně v širším kontextu českého divadla za podbíživou zábavu, která nevyužila prostor pro vážnější reflexi nastolených sociálních témat (SIEGLOVÁ 2011: 46–55), pro Ostraváky samotné představuje inscenace scénickou sebereflexi s osvobozujícím nadhledem.

V souvislosti se jménem Ostravaka Ostravského je nutné zmínit také inscenaci v ostravském Divadle loutek. Pod scénářem inscenace *Z deníku Ostravaka* (prem. 23. 2. 2007, r. Radovan Lipus) jsou kromě anonymního blogera podepsáni také Radovan Lipus, Marek Pivovar a dramaturgyně Hermína Motýlová a konečný tvar odpovídá principu internetového blogu zmíněného autora – převzaté mikropříběhy v podobě vypointovaných skečů inscenátoři sestavili do kaleidoskopu situací, odehrávajících se od Silvestra do Silvestra, jejichž spojujícím aspektem je ostravský dialekt, ostravské reálie, život v nové konzumní společnosti s reflektováním supermarketové „turistiky“ a novodobého „kšeftování“. V groteskně nadsazené rovině se pak inscenace dotýká i vážnějších témat nezaměstnanosti, destrukce rodinných vztahů, alkoholismu. Opět, stejně jako v první Lipusově kabaretní reflexi Ostravy, jsou v rychlém sledu obrazů představovány jednotlivé části města či sídliště, emblematická místa vytyčující městský prostor, střídají se krátké



Obr. 5. Lukáš Červenka, Jana Zajacová, Karel Růžička, Ivo Marták a Ivan Feller z *deniku Ostravaka* (Divadlo loutek, 2007). Foto Roman Polášek

vypointované dialogy se zlidovělymi popěvkou, s Bezručovými básněmi, zaznívá „ostravština“ i slangové výrazy.

Loutky jsou zde spíše demonstrativním prvkem a dostávají netradiční podobu odkazující ke konkrétně rozehraným tématům: od panáčka sestaveného z počítačové klávesnice přes panáčka z plechovek až po panáčka z buřtů (obr. 5). Scény mířící s ironickou nadsázkou do parodického obrazu mentality ostravských rodin a jejich novodobých rituálů jsou prokládány komickými vstupy bezpečnostního technika (v autenticky vyznívajícím podání neherce Antonína Šimely), jehož „školení“ diváků se ve svém autentickém odkazu k „časům minulým“ stalo dynamizujícím a komickým prvkem celého představení, do jisté míry i nostalgicky úlevným připomenutím absurdity minulého režimu a jeho mechanismů. Inscenace je stále na repertoáru divadla, získala řadu ocenění a je ostravským publikem vnímána opět jako kultovní.²²

Jiný přístup zvolili inscenátoři v Divadle Petra Bezruče. Sebeidentifikační princip vztahující se k regionu, k jeho historii a především ke konkrétní osobnosti a jejímu obrazu objevíme v inscenaci *Bezruč?!* uvedené v Divadle Petra Bezruče v Ostravě (prem. 8. 5. 2009, r. Martin Františák). Autoři scénáře, ostravský básník a prozaik Jan Balabán a publicista Ivan Motýl, se zaměřili na osobnost a život slezského básníka Petra Bezruče a už ve scénáři vytvořili základ pro sled poeticko-dokumentárních výjevů (příjezd Vladimíra Vaška do Frýdku-Místku, okouzlení přírodou, setkání se svérázný-

22 Kromě ceny na mezinárodním loutkářském festivalu Spectaculo Interesse (2007) získala např. cenu na Skupově Plzni (2008) nebo Cenu Festivalu divadel Moravy a Slezska za nejlepší představení (2010).

mi postavami, mezi nimiž potkává poštovní úředník Vašek jak svou „múzu“, tak svou smrt a své druhé „alter ego“, ale také setkání se sociálními problémy, s alkoholismem) s cílem postupného ozřejmování intimního světa básníka na pozadí reálných faktů a zneužití jeho sociálně přímočarých veršů. Pro režiséra Martina Františáka se scénář stal podkladem pro scénickou kompozici kabaretního charakteru, v níž uplatnil princip kontrapunktu, kterým vedle sebe řadil faktografické scény a snové metaforické obrazy, groteskní srážky inspirace s malostí, hořkou konfrontaci osobní samolibosti s nejistotou. Výsledný tvar odrážel jak historicky podmíněnou sociální mentalitu regionu, tak v konečném vyznění rehabilitoval osobnost Petra Bezruče a dával jí rozměr rozpolceného člověka. Inscenace otevřeně refletovala básníkovu citlivost pro sociální nespravedlnost i osobitou přitažlivost regionu, z níž pramenily jeho vzdorovité verše, stejně jako jeho vnitřní nejistotu a konformní přizpůsobivost, kterým nedokázal čelit.

Sebeidentifikační charakter, vztahující se opět k hornické atmosféře města, měla také další inscenace Divadla Petra Bezruče *Pestré vrstvy* (prem. 13. 5. 2011, r. Janusz Klimsza),²³ jejímž podkladem byla dramatizace autobiografického románu Ivana Landsmanna.²⁴ Už samotná Landsmannova próza je svérázným dokumentem jedné profesní skupiny, životních podmínek na Ostravsku v období normalizace a také tehdejších normalizačních rituálů (oslavy Mezinárodního dne žen, prvomájové průvody). Výsledná inscenace pak v kaleidoskopickém řazení ironicky vypointovaných epizod, z nichž nejsilnější jsou výjevy na šachtě a nejbizarnější scény s emigračními úředníky, zachytila atmosféru privilegované hornické Ostravy socialistického období i deprimující kontrast komunistické reality a touhy po svobodě. Stejně jako ostatní zmiňované inscenace nejsou *Pestré vrstvy* jen tragigroteskním zachycením hornických rituálů, byrokratické mašinérie a falešného „soudružství“. Bez ohledu na fraškovitě přeexponovaný humor inscenace a konkrétní lokální zasazení příběhu publikum vnímalo i závažnější tematické vrstvy: cena odchodu a návratu, pokrytectví doby minulé i současné, otázka vnitřní svobody, vykořeněnosti, outsiderství. Témata oslovující i mimoostravské publikum jako by se spojovala v závěrečné sekvenci kolektivně zpívaného protestsongu o svobodě, který ovšem v souvislosti s dnešním stavem společnosti doznával s příchutí mrazivé ironie. Je nutno dodat, že působivost inscenace byla zdůrazněna nejen autentičností příběhu, ale také scénickou realizací v syrovém prostředí Dolu Hlubina (v prostoru šaten, který svým dřevěným obložením i kachličkami a otřískanými dveřmi evokoval socialistickou etapu Ostravy) a opět přitažlivostí jazykových vrstev v rozpětí od hornického argotu po funkcionářské fráze i absurdní dialogy v angličtině i nizozemštině. Představení se tak stalo pro diváky opětovně prožívanou pamětí města a několika generací jeho

23 Derniéra 4. 6. 2014; inscenace byla oceněna Cenou Divadelních novin v kategorii Alternativní divadlo za rok 2011.

24 Ivan Landsmann pracoval 16 let jako horník v Ostravě, v roce 1985 odjel za bratrem do Kanady s rozhodnutím zůstat v emigraci, žil několik let v Holandsku a v roce 2001 se vrátil do České republiky. Román v roce 1999 vydalo nakladatelství Torst, ve stejném roce se publikace stala „knihou roku“.



Obr. 6. Lukáš Melník a Tereza Vilišová *Pestré vrstvy*
(Divadlo Petra Bezruče, 2012). Foto Tomáš Ruta

obyvatel vyrůstajících a dospívajících v období normalizace (obr. 6).

Vedle inscenací ostravských profesionálních divadel, tematicky oživujících atmosféru hornické minulosti města, musíme připomenout i ojedinělý site specific projekt *Zdař bůh!* (prem. 12. 9. 2009, r. Ewan McLaren), který byl nastudovaný v autentickém prostředí Národní kulturní památky Dolu Michal v rámci čtyřdílného cyklu *Cesty energie*.²⁵ Jeho podkladem se stal dramatický text Miroslava Bambuška,²⁶ který vycházel z reálných událostí v Ostravě po roce 1948. Socialistické „údernictví“ mělo tehdy za následek několik důlních katastrof s řadou smrtelných úrazů. V roce 1952 pak proběhl vykonstruovaný soudní proces s obviněnými důlními inženýry, který skončil několika rozsudky smrti, zmírněnými posléze na trest doživotí. Vzniklá inscenace performančního charakteru tedy nejen revokovala a objasňovala skutečný průběh událostí, ale stala se scénickou pamětí města, hornické komunity, oživením

25 Inscenace byla první částí čtyřdílného projektu *Cesty energie*, který byl věnován tématu energetických zdrojů. V období let 2009–2013 byly uvedeny inscenace *Zdař Bůh!* – Důl Michal, Ostrava; *Voda* – Ekotechnické muzeum, Praha; *Uran* – Bunkr Drnov u Slaného; *Ropa* – Halič. Na inscenaci *Zdař Bůh!* se kromě iniciátorů, dramatika Miroslava Bambuška a kanadského režiséra Ewana McLarena, podíleli také hudební skladatel Vladimír Franz a výtvarnice Zuzana Krejzková; interprety byli Tomáš Dastlík, Přemysl Bureš, Tomáš Bambušek, David Czesanny, Pasi Mäkelä a Janusz Klimsza.

26 Miroslav Bambušek patří k představitelům dramatické vlny devadesátých let 20. století. Většina jeho dramatických textů námětově čerpá z historických událostí a reprezentuje tak českou linii doku-dramatu, která využívá autentické prameny a dokumenty (např. *Porta Apostolorum, Prvč, Vyvedení Němců z Brna 1945, Zóna, Česká válka, Do židů* – řada textů byla uvedena v rámci projektu *Perzekuce.cz.*) a která je ve své scénické podobě výsostně politickým divadlem.

historie v autentickém prostoru, jehož jednotlivými částmi (šatny, koupelny, strojovna, nádvoří) diváci spolu s herci procházeli.

V širším kontextu lze do naší reflexe sebeidentifikačních inscenací ostravských profesionálních divadel přiřadit i další tituly, v nichž se objevily historické lokální odkazy. Například inscenaci *Dávníkové* (Komorní scéna Aréna, prem. 22. 1. 2011, r. Michal Lang), která téma hledání kořenů zasazovala do mystického kontextu a současně připomínala i realie těšínského regionu i jazyka inscenace, nebo inscenaci Národního divadla moravskoslezského *Za vodou* (s podtitulem Dokud nás smrt..., prem. 27. 3. 2014, r. Štěpán Pácl), jejíž děj se odehrává na Hlučínsku, v tzv. pruském Slezsku, tedy v prostoru, kterému se říká Prajzká, v mikroregionu na severozápad od Ostravy, vyznačujícím se jazykovým dialektem s prvky moravskými, německými a polskými.

Když se znovu vrátíme k obecnému konstatování, že divadlo je vždy zasazeno do lokálního kontextu a jako sociální jev reflektuje místo, v němž působí, v případě výše připomenutých ostravských inscenací, a především snah ostravských inscenátorů můžeme dojít k závěrečnému zobecnění. Význam divadelní sebetematizace a sebeidentifikace Ostravy a ostravského regionu je především v posílení vědomí sounáležitosti s daným místem a v obnoveném vztahu publika k divadlům, která ve svých inscenacích nabízejí cestu k poznání a pochopení mentality a atmosféry konkrétního prostoru. Umožňují prožívat současnost, která je konkrétně v Ostravě determinována minulostí, historickými i geografickými souřadnicemi, mentalitou i atmosférou místa. Kromě estetických aspektů nabízejí ostravské inscenace – aniž si to možná inscenátoři i publikum uvědomují – také silný socializační princip: identifikaci s konkrétním místem, jejímž důsledkem je i vědomí vlastní zařazenosti v současné sdílené realitě města. Možná jsou to příliš velká slova, ale divadlo s tímto sdělením má smysl!

Bibliografie

- BALABÁN, Jan. 2010. Návrat domů [Coming Home]. In Viktor Kolář. *Ostrava*. Ostrava: KANT, 2010.
- DOMBROVSKÁ, Lenka. 2011. Ostravský divadelní patriotismus [Ostrava Theatre Patriotism]. *Svět a divadlo* 22 (2011): 6: 55–62.
- HOCHBRUCK, Wolfgang. 2013. *Geschichtstheater: Formen der „Living History“; eine Typologie*. Bielefeld: Transcript-Verl., 2013.
- LIPUS, Radovan. 2006. *Scénologie Ostravy* [Ostrava Scenology]. Praha: KANT pro Akademii múzických umění [for Academy of Performing Arts], 2006.

- PAVIS, Patrice. 2003. *Divadelní slovník* [Dictionary of the Theatre]. Překl. [Transl.] Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003.
- RYWIKOVÁ, Bohdana (ed.). 1999. *Almanach Národního divadla moravskoslezského 1919–1999* [Almanac of National Moravian-Silesian Theatre 1919–1999]. Ostrava: Národní divadlo moravskoslezské, 1999.
- RYWIKOVÁ, Bohdana a Jiří ŠTEFANIDES. 2003. *Komorní scéna Aréna* [Chamber Theatre Aréna (Arena)]. Ostrava: Komorní scéna Aréna, 2003.
- SIEGLOVÁ, Tereza. 2011. Shadows of Ostrava. *Svět a divadlo* 22 (2011): 6: 46–55.
- SOBALOVÁ, Kateřina a Tomáš SUCHÁNEK (eds.). 2005. *Divadlo Petra Bezruče 1995–2005* [Petr Bezruč Theatre 1995–2005]. Ostrava: Divadlo Petra Bezruče, 2005.

Summary

Identifying, Reflecting, and Thematizing the Self: Histories and Mentalities of Ostrava in Performance

The present paper deals with theatrical productions staged from the half of 1990s in Ostrava, the main topic of which is the self-identification and self-thematization of the city and the region. Author draws the attention to the phenomenon of docudrama and docu-theatre, and stresses the social and theatrolgical aspects of performing histories and mentalities of Ostrava from 1990s up to now. The methods of (re)constructing the place and its memory on stage are demonstrated on concrete productions, and a preliminary description of the audience's response is attempted, too.

Klíčová slova

současné české divadlo, doku-drama, doku-divadlo, ostravské profesionální scény, divadelní sebeidentifikace Ostravy a ostravského regionu, tematizace Ostravy, inscenační sebereflexe Ostravy

Keywords

contemporary Czech theatre, docudrama, docu-theatre, professional theatre in Ostrava, self-identification of Ostrava and the region in performance, thematising Ostrava, self-reflection of Ostrava on the stage

DOI: 10.5817/TY2015-1-2

Prof. Tatjana Lazorčáková, Ph.D. (1954) je divadelní kritička a historička. Pochází z Olomouce a působí na Katedře divadelních a filmových studií Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, Česká republika. Jejím oborovými okruhy jsou současné české drama, dějiny českého divadla druhé poloviny 20. století, zejména oblast kabaretních divadel, autorských a studiových scén a současné divadlo na Moravě a ve Slezsku. Publikuje v časopisech *Divadelní revue* a *Theatralia*, je autorkou monografií: *Čas malých divadel* (1995), *Studio Forum – příběh divadla* (2009), *Depeše na kolečkách – HaDivadlo 1978* (2011) a spoluautorkou publikací *K netradičnímu divadlu* (2003), *Kalendárium dějin divadla v Olomouci* (2008). Publikované studie z posledních let: *Studiové scény sedmdesátých a osmdesátých let 20. století* (2011), *Genealogické souvislosti divadelních koncepcí* (2013), *Antropologické aspekty polského divadla a jejich vliv na divadelní tvorbu na Moravě a ve Slezsku od šedesátých let 20. století* (2013). Je členkou redakční rady časopisů *Theatralia* a *Slovenské divadlo*, působí ve výboru Teatrolgické společnosti a Svazu českých divadelních kritiků. Kontakt: tatjana.lazorcakova@upol.cz.

Tatjana Lazorčáková (1954) is a theatre historian and critic. Born in Olomouc, her affiliation is the Department of Theatre and Film Studies, Faculty of Arts, Palacký University Olomouc, Czech Republic. Her scholarly interests include contemporary Czech drama; history of the Czech theatre in the second half of the 20th century, especially cabaret, experimental and studio theatres; and contemporary theatre in Moravia and Czech Silesia (CZ regions). She has published extensively on these topics in journals *Divadelní revue* (Czech Theatre Review) and *Theatralia*. Monographs: *Čas malých divadel* (Era of Small Theatres, 1995), *Studio Forum – příběh*

divadla (Theatre Forum – Story of the Theatre, 2009), *Depeše na kolečkách – HaDivadlo 1978* (Dispatch on the Wheels – HaDivadlo Theatre, 2011), co-authorship: *K netradičnímu divadlu* (Studies on the Experimental Theatre, 2003), *Kalendárium dějin divadla v Olomouci* (Historical Calendar of Theatre in Olomouc, 2008). Recent studies: *Studiové scény sedmdesátých a osmdesátých let 20. století* (Studio Theatres in the 1970s and 1980s, 2011), *Genealogické souvislosti divadelních koncepcí* (Genealogy of Theatre Concepts, 2013), *Antropologické aspekty polského divadla a jejich vliv na divadelní tvorbu na Moravě a ve Slezsku od šedesátých let 20. století* (The Anthropological Aspects of Polish Theatre and Their Influence on Moravian and Silesian Theatre Practice from the 1960s, 2013). She is a member of the editorial board of *Theatralia* and *Slovenské divadlo* (Slovak Theatre) journals, member of the committee of the Theatre Research Society and the Czech Association of Theatre Critics. E-mail: tatjana.lazorcakova@upol.cz.