

Mikulová, Iva

Smíření, slitování, odpuštění

Theatralia. 2010, vol. 13, iss. 2, pp. 116-127

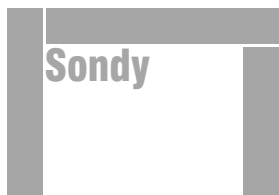
ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/115609>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.



Iva Mikulová / Smíření, slitování, odpuštění

Osud mladé dívky z bohaté rodiny sedláka Lízala, která se podvoluje (neb to musí být) konvencionalizovanému řádu vesnického života, jehož normy se podřizují morálnímu soudu většiny. Osud prostého člověka Mendela Singera, jenž odevzdaně čeká na zázrak, který jej vysvobodí z nepříznivého božího předurčení, trestu, jenž mu byl přisouzen. Osudy, které v jednom případě zvnějšíku determinuje společnost, tradice, nepsaný morální řád a ve druhém vnitřní přesvědčení o nemožnosti změn božího přisouzení. Dramatický příběh z konce 19. století a meziválečný román o prostém člověku propojuje kromě motivu (ne)zvratné danosti jméno režiséra Martina Františáka, který obě díla v rozmezí půl roku inscenoval v Městském divadle Zlín (*Maryša*) a Divadle Petra Bezruče (*Job*). Představitelé obou hlavních rolí byli oceněni divadelní cenou Thálie pro rok 2008 v kategorii nejlepší mužský a ženský herecký výkon.

„Vzepřít se či podlehnout?“

Zlínské nastudování (premiéra 26. 4. 2008) bylo pro Martina Františáka již třetím inscenováním realistického dramatu bratří Mrštíků. O rok dříve tento příběh režíroval v brněnském divadle Polárka (premiéra 13. 1. 2007), přičemž některé z inscenačních principů převzal i do zlínské inscenace. V Polárce se na inscenaci dramaturgicky podílel Vladimír Fekar, dramaturg Městského divadla Zlín. Na základě vzájemné spolupráce zřejmě vzešel impuls převést toto drama na větší scénu. Výpravu k brněnskému zpracování navrhoval Marek Cpin, který je zároveň autorem kostýmních návrhů pro zlínské nastudování a taktéž scénografem ostravské inscenace *Joba*.

Společným signifikantním rysem Františákových inscenací je rozdělení scénického prostoru do několika plánů. V tomto případě hlavní dějové centrum jeviště, které představuje jak vesnickou náves, tak později interiér světničky (stůl, kamna a skříň), je v půli rozděleno plechovým korytem potoka s lávkou. Prostředí vesnice je po levé a pravé straně evokováno částmi omítaného zdíva domů. Postavy na scénu přicházejí někdy z naznačených prostor domu (v levé

části procházejí umělohmotnými dveřmi, ve stěně vpravo nejsou dveře integrovány vůbec – stejně tak v žádné z následujících kulis není v prostoru oken a dveří výplň, otvory zůstávají prázdné a plně průchozí), jindy vstupují volně ze zákulisí. Františák tak rozrušuje divadelní iluzi, nikterak nevymezuje hranice jednotlivých hracích center (náves se mění ve světnici, potok stále zůstává součástí scény).

Další hrací prostor vytváří hráz v zadním horizontu jeviště, v jejíž pravé části je umístěna náznaková stěna domu. Odehrávají se zde symbolické scény akcentující dění v centru jeviště, jsou zde znázorněny události, které nejsou v dramatickém textu přímo popsány, avšak dokreslují celkovou tíživou atmosféru Maryšina marného boje. Několikrát zde přecházejí rekruti, čímž Františák efektně zpřítomňuje Franckův pobyt na vojně. Optický kontrast vznikne ve třetí dějství, ve kterém jsou stoly umístěny do rovné vertikální řady kolmé k horizontální hrázi.

V inscenačním pojetí kombinuje Františák dva základní principy – věrné, de facto realistické zpodobnění s kaširovanou náznakovostí, symboličností. Lízal si napouští vodu z funkční studny v pravé části jeviště, z kamen se kouří a Hospodská zašívá na šicím stroji. V korytu potoka teče voda, která se zbarví do červena ve chvíli, kdy se Franček loučí s Maryšou a anticipuje tak jejich blížící se odloučení. Maryšino utrpení zdůrazňuje stékající krev na konci druhého jednání, kdy Maryša nachystaná na katechismus v slzách zvolá: „To bude život k utopení.“ V kontrastu s těmito realistickými prvky stojí užití některých umělých a nedobových materiálů, například průhledného plastu ve dveřích levého domu. Ve třetím dějství v hospodě za naznačenou zelenou stěnou posetou sedmi malými, poněkud kýčovitými červenými kříži předstírají řezníci krájení masa na visícím umělém praseti. Nerealisticky působí také dřevěný stůl na kolečkách, jehož odrážením od sebe sice Strouhalka s Maryšou projevují svůj nesouhlas a vzájemné neporozumění, avšak těžko si podobný stůl představit v jinak dobově odpovídající scéně. Závěrečně dějství se odehrává na čtvercovitém vyvýšeném pódiu, které představuje pokoj vybavený stolem, almarou a truhlou. Rámec pokoje je vyznačen pouze zadní stěnou, která opět nemá dveře, jen volný prostor, kterým postavy vstupují. Kraje oken a dveří jsou pomalovány květinovým vzorem, evokujícím květenou obrůstající zeď, která však bývá z vnější, nikoli vnitřní strany zdi.

O Maryšině osudu je rozhodnuto v úvodní scéně rozhovoru mezi Lízalem (Dušan Sitek) a Vávrou (Radoslav Šopík). Šopíkův Vávra zůstává po celou dobu diplomaticky klidný, s rukou v kapse zadumaně hledí do země, jako by ani na chvíli nepochyboval o zisku Maryši. Rázným hlasem Lízala usměrňuje, že „je to málo“ a měl by přidat, chce-li dceru provdat. Ve chvíli, kdy ukončuje



Petra Hřebíčková (Maryša) a Dušan Sitek (Lízal) v inscenaci Aloise a Viléma Mrštíkových: *Maryša*. Městské divadlo Zlín, 2008. Foto Zdeněk Němec.

debatu slovy „nač ty kalný řečí“, smočí Vávra ruce v průzračně čisté vodě tekoucí v korytě potoka. Za zvuku cimbálové muziky přijíždějí na káře rekruti (oděni do zelených stejnokrojů sestávajících z khaki pláštěů, košil, zelenohnědých kalhot a černých holínek). Vávra na hrázi sleduje, jak Lízal Franckovi (Josef Koller) zabrání, aby se rozloučil s Maryšou, ten však s mladickou odhodlaností a vzpupností slibuje, že se vrátí.

Maryša (Petra Hřebíčková) se představí v zářivě jasných žlutých šatech, které ve druhém dějství převleče za nevýrazný bleděmodrý stejnokroj šatů všech „podvolených“ žen (Lízalka i Strouhalka na sobě mají podobně květované šaty, jen v jiných barvách). Veselá a bezstarostná Maryša nevěřicně couvá před Lízalem, brání se, až ji nakonec Lízal násilím odhodí k zemi. Ještě hruběji se k ní chová matka Lízalka (Helena Čermáková), která krutě a bezcitně odsuzuje vzpupnost vlastní dcery. Výhružně ji nutí ke sňatku, psychicky ji vydírá opovržlivým odsouzením a hanbou před lidmi i bohem („Nebojíš se Boha? Nebojíš se lidí?“), pokud Vávru odmítne. Sráží Maryšu lokty, v opakovaném pohybu ji nechává klesnout na zem. Maryša ji klečíc (otočená zády k Lízalce) prosí o smilování, šmátrá rukou za zády po záchytné ruce matky. Ta jí sice pomůže

vstát, leč vzápětí nemilosrdně a bez náznaku pochopení odchází.

Ke sňatku s Vávrou Maryšu přemlouvá i Strouhalka (Eva Daňková), rázná a bodrá žena, která si vycepovala svého muže Strouhala (Milan Hloušek). Ten se nevmůže na jediné slovo odporu, poslušně příkyvuje Strouhalčiným argumentům. Maryša si křečovitě zacpává uši, snaží se utéct před všemi hlasy, které ji nutí jednat proti vlastní vůli. Tragičnost Maryšina osudu se stupňuje nepochopením ze strany Lízalky a Strouhalky, jež dávno přivykly manželství bez lásky, ke kterému přemlouvají i Maryšu. Historie se opakuje, tradice nešťastných sňatků zůstává zachována. Nelze se vzbouřit, pouze se smířit a přivyknout.

Nesnesitelná těžkost Maryšina bytí vyvstává zejména díky vynikajícím hereckým výkonům strůjců jejího osudu, představitelů Vávry Radoslavu Šopikovi a Lízalovi Dušanu Sitkovi. Postava Lízala byla po rolích Tovjeho v muzikálu *Šumař na střeše* či krále Leara ve stejnojmenné Shakespearově hře jednou z velkých hereckých příležitostí, ve kterých Sitek prokázal schopnost psychologického vykreslení postavy. Na začátku inscenace vystupuje jako bodrý sedlák, s rukama v kapsách a rozkročenýma nohama poklidně smlouvá o budoucnost vlastní dcery. Zpočátku projevuje razantnost a nekompromisnost vůči odmouvajícím dceři, vzápětí však i jeho začnou trápit výčitky a pochyby o správnosti rozhodnutí. Nevěřicně sleduje ve třetím dějství svou ztrhanou a ztrápenou dceru, pije na žal, až nakonec lítostivě pláče, uvědomuje si vlastní vinu. Sitek předvádí přesný herecký výkon střídáním poloh zoufalého otce a naopak až do konce hrdého sedláka, který nepovolí Vávrovu nátlaku. Jeho vnitřní rozevranost a rozechvělost je patrná při návštěvě Maryši „na místě činu“, ve světlici utrpení ve Vávrově domě, při jeho odchodu však převáží hrdost, se kterou vykřikne směrem k Maryše: „Trp!“

Chladnokrevně a bezcitně vystupuje Vávra, kterého Šopík ztvárňuje svým příznačným hereckým minimalismem. S kamenným výrazem, bez jediného mimického gesta, pouhým pohledem a důrazným hlasovým projevem přiměje Lízala k prodání dcery. Kontrastně k úvodnímu mírnému jednání působí závěrečná scéna s Maryšou, kdy Šopík naprosto živočišně, krutě a násilnický smývá po zemi Rozárou nebo celý bez sebe žárlivostí šlehá páskem a křičí na Maryšu, když ji viní z nevěry. Tragičnost celého výjevu akcentuje dramatická, gradující hudba v podkresu (hudba Nikos Engonidis).

Maryša v podání Petry Hřebíčkové je především silnou ženou, která vnitřně bojuje s nátlakem okolí a touhou prosadit vlastní vůli. Nevěřicně přijímá zprávu o provdání za Vávru, bezstarostnost se proměňuje ve smutek, snahu se bránit, bojovat, být marně. Sveřepě se přetahuje se Strouhalkou o vyždímané prostěradlo, které v tu chvíli symbolizuje souboj o pravdu a vlastní názor. Po-

stupně se vzdává přání vzít si Francka, ale snaží se zachovat si alespoň svobodu a nemuset si vzít Vávru. Bezmocně se zpěčuje, brání slovnímu i fyzickému napadání od Lízalky, nakonec však odevzdaně podléhá. Ve třetím dějství přichází do hospody jako bez duše, strhaná a utrápená, všechna její energie a síla byla ubita nátlakem okolí. K výbušné emotivní scéně dojde na konci posledního dějství, kdy zoufalá Maryša odmítá Francka v obavách z Vávry, v slzách se brání Franckovu objetí. Zlomeně a nenávidně křičí za Vávrou: „Ty bestió!“, klesá zoufale k zemi a vnitřně se odhodlává k poslednímu činu. S chladnou bezcitností a smířenou odevzdaností míchá černou kávu, kterou opět nabude vlastní svobody.

Františák realistické drama převádí na jeviště bez výrazných interpretačních změn či jazykových posunů (zachovává původní nářečí); nepokouší se text aktualizovat, ba naopak podává výpověď o tehdejších zvyklostech a normách vesnice, která rezonuje u dnešního diváka. Dramatičnost vytváří působivými obrazy, které vystaví na kontrastu gradujícího napětí a uvolnění. Umístí vedle sebe paralelně několik výjevů, jejichž konfrontací docílí v celkové kompozici tragického vyznění. Například ve druhém dějství po Maryšině replice: „Až se krev v žilách zastaví“ potemní scéna a začne hrát klavírní hudební podkres (prolínající se kromě cimbálové muziky celou inscenací). Na hrázi stojí zády k publiku otočení rekruti, mezi kterými je v bodovém nasvícení odhalen Vávra s miminem v zavinovačce. Je slyšet dětský pláč a Vávra naléhavě křičí: „Maryšo!“ Ta schovaná v neckách převrácených na hranu zoufale tluče do jejich okraje, nad ní se naklání Lízalka se Strouhalkou se semknutýma rukama a nezúčastněně přihlížejí Maryšině bezmocnému vzpouzení.

Konstitutivním prvkem inscenace je také Františákova práce se symbolickým rozestavěním postav na scéně, jejichž prostřednictvím zřetelně vyznívají vzájemně napjaté vztahy mezi postavami. V závěrečné scéně druhého dějství stojí na středu jeviště Vávra, majetnický drží za rameno Maryšu, která stojí krok před ním. Jsou obemknuti z pravé strany Lízalem, z levé Lízalkou, iniciátory jejich sňatku. Úplně vlevo jeviště všemu přihlíží Stařenka, Maryšina babička, jejíž příklonění se na stranu Lízalky a Strouhalky pro Maryšu znamenalo poslední ztrátu naděje. Za zvuku zvonů, které rámcově uzavírají celou první polovinu (Lízal s Vávrou přicházejí na začátku s údery zvonů), scéna pohasíná, až zůstane bodově nasvícena pouze Maryša se zoufalým výrazem ve tváři, hrdý Vávra a rudě zbarvené koryto potoka.

„Svět není hoden zázraků“

Maryša se sice podvolí nátlaku své rodiny a provdá se za Vávru, vnitřně se se svým osudem nikdy nesmíří a v rozhodující chvíli je schopna jednat. Naproti tomu hlavní postava románu *Job* od rakouského autora Josepha Rotha, Mendel Singer, se jen celý život chlácholí sebeomluvnou větou: „Je třeba doufat.“ Doufat ve změnu, v boží zásah, který ho osvobodí od jeho nespravedlivého strádání, které mu Bůh naložil. Podobně jako biblický Job, který byl předlohou ke vzniku tohoto „románu prostého člověka“ (podtitul knihy), podstupuje zkoušky o pevnosti vlastní víry. Není mu však známa příčina trestu, který mu Bůh v podobě životních zkoušek přisoudil, a tak se k němu neustále obrací s otázkou: „Proč jsem tak trestán?“

Rothův autobiografický román naposledy inscenoval J. A. Pitínský v HaDivadle v roce 1996 jako „oratorium pro činoherce“. Pro ostravskou inscenaci (premiéra 10. 10. 2008) Martina Františáka román zdramatizovala Marta Ljubková. Zachovala Rothovo rozdělení do dvou částí, kterým odpovídá první a druhá půle inscenace. Místy popisnou a kontemplativní předlohu redukovala Ljubková na sled scénických obrazů, ve kterých zachovala dějově důležité



Norbert Lichý (Mendel Singer) a Sylvie Krupanská (Mirjam) v dramatinaci románu Josepha Rotha: *Job*. Divadlo Petra Bezruče, 2008. Foto Tomáš Ruta.

momenty z Mendelova života (porod, očkování, scéna s rabínem, odvod atd.). V prozaické předloze napsané v er-formě převažují Mendelovy vnitřní myšlenkové pochody, děj je nazírán zejména z jeho perspektivy. Při transformaci do dramatické podoby musela Ljubková pochopitelně převést některé vnitřní rozpravy Mendela se sebou samým do monologu (vyhaslý milostný vztah mezi ním a Deborahou) nebo přidělit situacím, které popisuje autorský subjekt, mluvčího (Debora hodnotí svůj život). Rothovy barvitě popisující situace inscenační upraveni pro jevištní zpracování do scénických metafor (např. zrození Menuchima).

V inscenaci tvůrci upustili od autorovy barevné symboliky, která se promítá v celém díle (zejména symbolický kontrast černé a bílé – tmy a světla, dále potom žluté jako symbolu zavržení). V dramatické úpravě také pro potřeby explicitního sdělení upravila Ljubková některé scény a oznámení událostí (např. čtení dopisu se zprávami z Ruska). Kromě transformačních změn vycházejících přímo z textu přidala do dramatické úpravy jednu postavu navíc. Propojení mezi ruským a americkým světem představuje postava Charlieho Chaplina (hraje jej herečka Lenka Szilasi), jehož úloha kromě časoprostorového ukotvení děje spočívá v drobných posluhovačských úkonech a občasném zvolání:



Norbert Lichý (Mendel Singer) a Lukáš Melník (Menuchim) v dramatisaci románu Josepha Rotha: *Job*. Divadlo Petra Bezruče, 2008. Foto Tomáš Ruta.

„War.“ (válka)

Čistě bílé stěny minimalistických kulis Marka Cpina připomínají svým rozvržením scénu v inscenaci *Maryša* v divadle Polárka (viz výše). Šikmo zkosené boční stěny se upínají k zadní stěně s orámovaným okénkem evokujícím prázdný obraz a vytvářejí pomyslné písmeno „V“. Boční a zadní stěna k sobě nedoléhají, čímž vzniká prostor, kudy postavy vcházejí na jeviště. Podél bočních stěn jsou umístěny skromné dřevěné lavice, v průběhu inscenace je vybavení na hlavní scéně zaměňováno za židle a stůl. V inscenaci *Joba* zachovává Františák rozvržení scény na tři hlavní hrací plány. Zadní prostor s několika schody (nejsou přes zadní stěnu vidět) plní podobnou funkci jako hráz ve zlínské inscenaci *Maryši* (procházejí zde kozáci nebo Mendelovi synové jdoucí k odvodu). Odehrávají se zde paralelní scény k hlavnímu dění v centru jeviště (například Sam čte v okně dopis z ciziny – v románu dopis čte Singer).

Druhá paralelní rovina kromě zadního prostoru vzniká v místech pod vyvýšeným podiem, v úrovni první řady diváků. Proměňuje se v místo výuky učitele Mendela (původních symbolických 12 žáků jakožto 12 apoštolů v inscenaci zastupují čtyři – stejný počet jako má Mendel dětí) nebo úřad v Dubnu (scéna nápadně připomíná kafkovské bloudění v byrokratickém bludišti *Procesu*). Ve druhé půli inscenace je zde umístěno obří průhledné akvárium z plexiskla, ve kterém je uzavřen Menuchim (tou dobou stále v Rusku) a komunikuje se svou tou dobou již mrtvou matkou Deborou. V několika scénách se postavy pohybují i na samých krajích jeviště mimo prostor bočních stěn (v levé části Debora přemýšlí nad svým životem, vpravo se odehraje scéna se Sameškinem, na lavičce zde také sedává Charlie).

V úvodní scéně předznamená Františák metaforickou zkratkou budoucnost celé Mendelovy rodiny a zároveň v mikrosituacích uvede do dějových souvislostí. Mendel Singer (Norbert Lichý) dole pod scénou vyučuje žáky Písmu (ti se rytmicky pohupují na židovské melodii). Synchronně s nimi se kolíbá na dřevěném koníčku malý Jonáš (Tomáš Krejčí) a práská bičem, čímž anticipuje budoucí touhu po kozáckém životě u koní. Šemarja (Tomáš Dastlík) napodobuje papírovou lodičkou pohyb na mořských vlnách (předzvěst zámožské cesty do Ameriky). Debora (Zdena Przebíndová) si Mendelovi stěžuje na nedostatek peněz; vysnila si život v bohatství a realita života v chudobě je pro ni dennodenním zklamáním. Věnuje se dceři Mirjam (Sylvie Krupanská), avšak vzápětí na ni přijdou porodní bolesti a ona porodí třetího syna, Menuchima (Lukáš Melník). Scénu porodu inscenátoři vtipně vyřešili obří nádobou, ze které Menuchim doslova vyskočí na svět, ve kterém se však začne okamžitě plácát. Tělesně i mentálně postižen nevnímá příliš prostředí kolem sebe, plazí se instinktivně kolem mámy, urputně bojuje o každý pohyb. Rodiče chápou synovo

postižení jako boží trest a nezbývá jim než čekat na zázrak jeho uzdravení, jak to předpověděl rabín (Kateřina Krejčí).

Ve druhé polovině inscenace postavy uvádí do amerického prostředí, kam se Mendelova rodina bez Menuchima přesunula na Šemarjovo (v Americe přejmenovaného na Sama) pozvání, postava Charlieho Chaplina. Namísto bílých stěn z první poloviny nyní scénu ve stejném rozestavění vymezují průhledné plexi stěny, nasvětčované v horním pruhu modrým a v dolním pruhu žlutooranžovým světlem představující zářivé neony nové Země zaslíbené. Mendel se ztrácí v záplavě vizualizovaných ikon Ameriky, které zastupují naddimenzovaná krabička cigaret Lucky Strike (obal od cigaret na sobě má jeden z herců jako živý billboard), výkřiky nabídek Coca Coly, gramodesek, ještě umocněné promítáním filmu Charlieho Chaplina na zadní stěnu. Přestože Debora se mentálně přizpůsobuje novému prostředí lépe než její muž, černé oblečení obou symbolizuje konzervativnost, vyčlenění se z barevného optimismu mladé generace (černá kontrastuje se Samovým žlutým a Mackovým bílým oblekem, stejně jako s červenými šaty Mirjam a oranžovými Fegy – ženy Sama).

Dramatický zlom přijímá Mendel s podobnou vyrovnaností jako předcházející nepříznivé události. Zprávu o Samově smrti podává Mirjam symbolicky přinesením jeho hodinek (za zvuku tikotu hodin v podkresu); v důsledku této zprávy o smrti syna umírá Debora. Smířlivě klidný sleduje vzápětí Mendel svou dceru, která se zbláznila pod tíhou viny z nevěry vůči Mackovi a nepříčetně se svíjí za levým plexisklem, představujícím v tu chvíli stěnu sanatoria. Mendel zůstává sám, bez zpráv o Jonášovi, který je ve válce a Menuchimovi doma v Rusku. Menuchimovo nečekané zjevení přichází jako jeho vytoužený zázrak, příchod Mesiáše, který jej spasí, a Mendel dojde poznání, že životní zkoušky nepodstupoval zbytečně.

Obtížnost herecké úlohy Mendela spočívala pro Norberta Lichého především v pasivitě této postavy, která pouze přijímá, nikoli sama výrazně jedná. Poposedává většinou na dřevěné lavici, s nohama mírně rozkročenýma a s rukama v klíně. Příležitostně nervózně pootočí černým kloboukem, který třímá v ruce. Lichý vyzdvihuje Mendelovu nepraktičnost bázlivými pohyby nejen vůči úředním pracovníkům, ale také mnohdy v rozhovorech s vlastní dominantní ženou. Díky své silnější postavě vzbuzuje přirozenou autoritu, majestátnost; naproti tomu ve scénách, kdy s pocitem zmaru lituje, co všechno „měl“ udělat a nedokázal to, připomíná spíše malého bojácného chlapce. V rozechvělém hlase se projevuje jeho nejistota a vnitřní váhání, pochyby o životní ukotvenosti. Jako Žid se cítí cizí ve vlastní rodné zemi, podobné pocity cizoty provázejí jeho americký pobyt. Skutečné pouto pociťuje výlučně k rodině, zejména k Menuchimovi. Energicky vystupuje pouze ve scéně rozmyšlení odchodu do Států,

kdy najednou projevuje až překvapivou razantnost a rozhodnost, se kterou vykazuje dceru Mirjam ze scény. Většinou reaguje pouze smířlivým pokynutím hlavy, ve vyhocených chvílích se v jeho očích objeví slzy. Dojetím pláče v závěru inscenace, kdy se shledáním se synem naplňuje jeho třicetileté doufání a naděje, kterou nikdy neztratil. Menuchim svým návratem stvrdil smysl jeho života, ve kterém se rozhodl vytrpět všechna boží příkoří za cenu nalezení klidu a štěstí.

Z jinak vyrovnaných hereckých výkonů vyčnívá sugestivní projev Lukáše Melníka v roli Menuchima. Velmi přesně napodobuje pohyby osob s mentálním postižením, ovládá dokonale své tělo, ve spasticky zakřivených prstech udržuje po celou dobu tenzi. Zmítaje sebou divoce na podlaze, věrohodně zpodobňuje epileptický záchvat, vzápětí dokáže tělo naprosto uvolnit a nechat se bezvládně táhnout po jevišti. Kromě fyzicky náročných pohybů Melník také pracuje s obličejovou mimikou; svírá křečovitě tváře, poulí oči, šklebí se – vše provádí bez jakékoli reflexe herců na jevišti, žije jakoby autisticky ve vlastním světě.

„Pomoz si sám a bude ti pomoheno“

Zatímco u *Maryši* přichází vnitřní smíření až v samotném závěru, kdy se osvobodí od nadvlády surového Vávry, v *Jobovi* je Mendelovo vnímání světa předpokladem smíření se s osudem. Dilemata hlavních postav vystávají z otázky, nakolik má člověk právo nebo možnost zasáhnout do vlastního života a nakolik by se měl podřídit vyšším mocnostem (ať již si pod nimi představuje boha nebo vesnický dav jednajících zdánlivě podle božích příkazů). V inscenační podobě obou příběhů pracuje Martin Františák s podobnými režijními principy, kterými akcentuje důležité motivy hry. V první řadě se jedná o rozdělení scény do několika plánů (většinou ve spolupráci se scénografem Markem Cpinem), čímž vzniká několik paralelních scén, které staví do vzájemného kontrastu. Trápí-li se Maryša pro Francka bojujícího na vojně, zpřítomní jej Františák v zadním plánu, když jej nechá několikrát přejít spolu s rekruty. Zatímco si Mendel dělá starosti o frivolní Mirjam, ta se prochází s vojákem v zadním plánu jeviště.

Působivé scénické obrazy, konstituující dramatické napětí inscenace, Františák sestavuje sjednocením herecké, výtvarné a hudební složky. V komparaci zlínského nastudování *Maryši* s „Ur-Maryšou“ v brněnském divadle Polárka je naprosto zřetelný a jednoznačně vyplývající rozdíl v hereckých projevech. Ukazuje se zde, že samotný režijní koncept není realizovatelný, pakliže jej herci nejsou schopni naplnit.

Ve výtvarné složce kombinuje barevná nasvícení scény s potměnělým jevištěm s bodovým nasvícením. Sporným rušivým prvkem v *Maryši* zůstává kom-

binace realistických a kaširovaných prvků, dále potom příchody na scénu z více stran (jak volnými prostory namísto dveří, tak ze zákulisí jeviště). Hudba (v obou případech Nikos Engonidis) v inscenaci pouze nepodkresluje děj, ale sama se podílí na dramatické gradaci (v *Maryše* převažuje klavírní doprovod ze záznamu, v *Jobovi* tradiční židovská harmonika kombinovaná s živou klavírní hudbou).

Františák uplatňuje podobné inscenační postupy, přestože v případě *Maryši* vycházel z téměř nezměněného textu bratří Mrštíků, zatímco u *Joba* se jednalo o dramtizaci prozaického textu. Na jevišti vytváří kompletní scénický obraz vystavěním několika synchronních mizanscén, které staví do vzájemného kontrastu či jimi naopak znásobuje účinek probíhajícího děje (viz úvodní scéna v *Jobovi*). V rámci scénografické složky záměrně kombinuje antiiluzivní scénické prvky (umělá hmota) s čistě realistickými (funkční mechanismy, např. pumpa).

V jednoduše řešených kulisách vynívá čisté civilní herectví, zejména představitelů hlavních rolí. Bez přehnaných gest či expresivity vytvářejí psychologicky prokreslené postavy také herci ve vedlejších rolích (Vávra, Debora). Postupnou beznaděj a smutek zpodobňuje Hřebíčková jemnými proměnami výrazu tváře, Lichého bezmoc a lítost značí pouze sklopení zraku a pokývání hlavou. Františák nestaví své inscenace na efektních vizuálních scénách, nýbrž na detailně přesném, moderním realistickém herectví.



Jana Panská (Maryša) v inscenaci hry Aloise a Viléma Mrštíkových: *Maryša*. Divadlo Polárka Brno, 2007. Foto Jiří Skovajsa.

*Městské divadlo Zlín – A. a V. Mrští-
kovi: Maryša. Režie Martin Fran-
tišák, dramaturg Jana Kařková,
scénický výtvarník Jan Štěpánek,
kostýmní výtvarník Marek Cpin,
hudba Nikos Engonidis. Premiéra
26. dubna 2008, derniéra 9. břez-
na 2010.*

*Divadlo Petra Bezruče – Joseph
Roth: Job. Režie Martin Františák,
dramaturgie Marta Ljubková, vý-
prava Marek Cpin, hudba Nikos
Engonidis, pohybová spolupráce
Zoja Mikotová. Premiéra 10. říj-
na 2008, derniéra 21. dubna 2010.*

Bibliografie:

- ROTH, Joseph. 1991. *Job*. Praha: Vyše-
hrad, 1991.
- MRŠTÍKOVÉ, Alois a Vilém. 1958. *Mary-
ša*. Praha: Státní pedagogické naklada-
telství, 1958.
- DUCHALÍK, Petr. 2005. *Joseph Roth a
jeho „Job. Román prostého člověka“*.
Diplomová práce, FF MU, 2005.

Mgr. Iva Mikulová (1984) studu-
je první ročník doktorského studia
v Kabinetu divadelních studií při SE
FF MU. Absolvovala také Pedago-
gickou fakultu Univerzity Palacké-
ho, obor Učitelství pro druhý stupeň
ZŠ (ČJ-NJ). Vede internetový server
Rozrazil online a publikuje recenze a
kritiky.

Summary

Iva Mikulová: Atonement, compas- sion, and forgiveness

The article discusses Martin Františák's way of directing, summarizing the characteristic principles of his directing methods and thus pointing to his specific handling of stage. Based on two productions – that of *Maryša* in the Municipal Theatre in Brno and *Job* in Petr Bezruč Theatre, both staged in a short period of time (the first was premiered on 26th April 2008, the latter on 10th October 2008) – the article brings about their detailed description and analysis. Furthermore, it not only stresses their mutual themes (the power of destiny, a pointless? revolt against it and, thus, its process and consequences) but also points out the conception of Františák's staging with regards to these topics (both their common features and uniqueness.)