

Dubec, Josef

Když herci nejsou tím, čím se zdají být : Othello v podání Bábkového divadla Žilina

Theatralia. 2012, vol. 15, iss. 1, pp. 127-135

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/124388>

Access Date: 03. 12. 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.



Josef Dubec

Když herci nejsou tím, čím se zdají být: *Othello* v podání Bábkového divadla Žilina

Smysl umělecké persifláže je závislý na tom, co dovedeme jako společnost udržet ve svém kolektivním vědomí. Je pochopitelně rizikové přetvářet ta díla, která známe pouze povrchně. To je snad také důvodem, proč vážně míněné dekonstrukce klasického repertoáru vyznívají často jako planá exhibice, která pro svou výpověď *Hamleta*, *Macbetha* či jiné hry vlastně vůbec nepotřebuje – nebo jí klasická autorita přímo překáží. Polemizují totiž obvykle s jeho vnitřním, etickým rozměrem – ten ale málokdo zná a rozumí mu, natož aby se v něm orientovala celá společnost (či alespoň ta část, která do divadla přijde). Cesta, kterou se vydali žilinští loutkáři, se proto zdá být mnohem adekvátnější. Stavějí svou komedii na hrubém, ryze dějovém půdorysu, který je tím, co nám ze znalosti Shakespeara zbývá. Tedy na té nejzákladnější vrstvě *Othella*, kdy se s předlohou pracuje jako s „pouhou“ historikou, nikoli filosofickým dílem. Žilinští nás tak mohou přivést k otázce, je-li vlastně požadavek po radikální aktualizaci klasiky smysluplný, pokud klasice samé nerozumíme a komentář k autorovým idejím, jež neznáme, tak nutně zůstává viset ve vzduchoprázdnu. Žilinští se zdánlivě snižují k metodě bulvarizace, dnes snad jediné schůdné, ovšem zároveň se jí samé očistně vysmívají a Shakespearovi vzdávají divadelním smíchem hold.

Bábkové divadlo Žilina (BDŽ) – stručná historie

BDŽ má profesionální tradici sahající až do roku 1950, kdy bylo založeno na půdorysu ochotnického souboru coby součást činoherního Krajského divadla pracujících. Stalo se tak de facto zakladatelem a budovatelem novodo-

bého slovenského loutkářství. Na letech ustanovování stálého profesionálního souboru se podílel i „prvý slovenský absolvent pražskéj bábkarskej katedry“ Vladimír Predmerský, významná osobnost (nejen slovenského) loutkového divadla, známá v českém prostředí např. z pravidelných příspěvků v časopise *Loutkář*. Současné, porevoluční dějiny BDŽ začaly dlouhým a křečovitým hledáním stylu i vůdčích osobností, pro československé divadlo té doby zcela charakteristickým. Ačkoli musí především z důvodu častých obměn souboru stále usilovně bojovat o udržení každé píďe dosažené umělecké úrovně, díky štěstí na mladé talentované tvůrce se zatím daří udržovat kvalitu. Důkazem toho je také inscenace na motivy Shakespearova *Othella*, kterou se souborem realizoval Jakub Nvota (pohostinsky scénář a režie), režisér známý tuzemskému divákovi především z častého působení v Městském divadle Zlín nebo v Divadelním spolku Frída Brno.

Inscenace *Othello alebo Škrtič Benátsky* (dále jen *Škrtič*) vznikla v roce 2007 (premiéra 15. června) a na repertoáru zůstává dodnes. V roce 2011 se navíc českému publiku naskytla možnost navštívit ji v rámci festivalu Divadelní svět Brno, což bylo také iniciačním momentem pro vznik tohoto článku. Jakub Nvota mimochodem s BDŽ v roce 2009 navázal na úspěch *Škrtiče* adaptací Dantovy *Božské komedie* (premiéra 5. června), a to v podobně autor-
ském duchu.

Pouliční divadlo

Zásadní vlastností žilinského *Škrtiče* je fakt, že se odehrává „na ulici“, stylizován do vystoupení potulných komediantů. Forma pouliční frašky silně podtrhuje společný podíl herců i diváků na divadelní události, především stíráním formální bariéry mezi oběma stranami. Již zasazení do otevřeného prostoru pomáhá vyčlenit umění z jeho soukromého, do vlastní budovy uzavřeného světa, jehož pravidlům se odevzdáváme pro přesně vyměřený čas, určený vstupem, respektive opuštěním dané instituce. BDŽ se *Škrtičem* dělá divadlo pod širým nebem. Aktéři sdílejí se svými diváky stejný životní prostor a chtějí jim v něm být partnerem, k představení zvou osobně, vyzývají k podílíctví. Na někoho to může působit trochu trhovsky – ale i dobrý trhovec zve zákazníka ke svazku, k obchodu jako vztahu, ne k pouhému vzájemnému naplnění potřeby. Navíc je takový postup přirozenou součástí svébytné poetiky souboru.

Žilínští si tedy své divadlo na místo přinášejí. Kulisy jsou důmyslně promyšlené, do značné míry ale budí zdání nepřipravenosti a improvizovanosti. Herci sice přicházejí již v kostýmech, hrací prostor však teprve vytyčují pomocí sloupků, které v sobě pro pozdější využití skrývají výsuvné plachty či opony. Vidíme tedy zdánlivě vše, nic není skryto za plentou – a přesto jsou nenápadně připraveny překvapivé efekty, při nichž se odhalují skryté možnosti

viděného. Kromě rekvizit to platí též o kostýmech. Cassio v jistou chvíli prozrazuje tajemství svého naditého rozkroku, když odklopí část kalhot a odhalí v nich skryté... loutkové divadélko!



Ján Demko (Cassio).

Foto Milo Fabian.

Emiliiny šaty lze tahem za šňůru vyhrnout a obnažit jejich pevnou mřížovou výztuž, k čemuž dochází ve chvíli, kdy má Emílie (Milada Filipčíková) pod sukni schovaného svého manžela Jaga (Jan Homolka): expozice jejich vztahu je tak rázem opepřena ironickou věžeňskou metaforou. Toto překvapivé rozvíjení skrývaného potenciálu je základním stavebním kamenem celé inscenace.

Umění žasnout aneb Hra s očekáváním

I po začátku představení zůstává prostor mezi divákem a hercem zcela přístupný, nebo je tak přinejmenším představován tím, jak důsledně je narušována a opouštěna divadelní skutečnost. A to ještě před vlastním vstupem do děje, kdy po úhledně recitovaném prologu je vyhlášen konec představení z důvodu úmrtí symbolické Vášně slovenského divadla. Bez ní skupina odmítá hrát – místo Shakespeara tak přichází tryzna za zesnulou, následuje hledání náhradnice. Ta je naoko rekrutována z publika a prochází konkurzem na hlav-

ní roli a zároveň na jakési vtělení samotné Thálie (obdobný postup BDŽ použilo i v *Božské komedii*): *Mám krivky ako z dažďa dúha; stískal ma Hamlet, Makbeth, Huba!*¹ Scéna je jakýmsi parodovaným rituálem zasvěcení či modlitbou za zrod (slovenské) divadelní události. Důrazně ostendovanou snahou vykresat jiskru, na které bytostně závisí, zda vzplane vnitřní oheň celého představení. Celý rituál je ale pochopitelně vážný i nevážný zároveň. Sám sebe shazuje a paroduje množstvím humoru, a to leckdy satirického. Ve spojení s tematizací moci múz se totiž naváží i do současné kulturní situace na Slovensku, a to prostřednictvím konkrétních narážek na politicko-umělecké poměry, které rostou už ze samotného vtipu o konci všeho divadla: *Pohreb bude štátny. Celý ho financuje vyšší územný celok*. Sledujeme ten efekt, kdy se představení (které se sice díky dobovému tématu, kostýmům i samotné své formě jeví jako zcela archaické) stává ladně, skrze trefný humor součástí své doby a vplétá tak sebe sama do aktuálních souvislostí.

Rozbíjení narativu

Chvilí poté, co je na začátku rekrutována éterická krasavice Desdemona (Ivana Danková/Barbora Juríčková), vstupuje do představení její všednější alter-ego: Dagmar (Bibiana Tarasovičová), žárlivá manželka herce představujícího Othella (Jozef Abafi). Nasupeně vtrhne s igelitkami v ruce do milostné scény hlavních hrdinů, aby vyčiniла svému Rudovi za zálety. Zapojení je zvláštní tím, že Dagmar je sice zástupcem mimodivadelní reality, sama ale skutečnost od fikce plně nerozlišuje a komentuje divadelní události, jako by byly reálné. Svého manžela-herce peskuje za činy, jichž se dopouští coby Othello. Podobný efekt je ale přítomen i v dalších detailech: představitel Cassia (Ján Demko), charakterizovaného především jako holkaře, uchovává vlastnosti své postavy i mimo roli, když při výše zmíněném konkurzu flirtuje s uchazečkou.

Toto nenápadné narušování hranice mezi fikcí a realitou se stává další součástí opojně matoucí atmosféry divadelní vzpoury proti zákonům pravděpodobnosti. Především ale proti všeobecně tiše přijímané představě o tom, že umění se svými fiktivními příběhy je ve vztahu ke skutečnému životu jakýmsi doplňkem, osvěžujícím kořením spíše než jeho ontologicky rovnocennou součástí, zásadně spoluutvářející naše příběhy žité. Zrcadlení dvojic Othello–Desdemona a Ruda–Dagmar zůstává proto přítomné po celé představení, aby v závěru mohlo nést břímě jeho pointy. Ze scény, která je po expresivním finále klasicky plná mrtvol, manželé poučení divadlem odcházejí domů na lečo, jež má být lékem na jejich žárlivost. Lečo se tu navíc stává jedním ze symbolů, které obě roviny propojují:

1 Ukázky textu *Škrtiče* jsou přepsány ze záznamu inscenace.

Desdemona. Umieram, len neviem prečo.

Škrtič. Vrael som, nauč sa variť, a ty len to lečo!

Pohybujeme se samozřejmě v nadsázce, nikoli ve filosofickém ponoru, zpráva o tom, že smyslem velkých příběhů je mimo jiné poučení (byť podané neváznou formou), se přesto zdá být čitelná.

Neustále tematizovaný je i samotný proces hraní. Herecké prostředky jsou odkryté stejně jako zbytek inscenace. Po úvodních peripetiích s hledáním vášně totiž přichází na pořad zdivadelnění seznamu postav. Prolog-vypravěč popisuje jednotlivé zúčastněné charaktery a vybraní herci je podle jeho návodu na místě modelují. Samozřejmě v nadsázce, ve které zdůrazňují typické rysy postav a vystavují je publiku k posměchu. Buď tím, jak jsou přehnaně zesíleny (Škrtičova odvaha se posouvá až k velikášské póze), nebo jak je herci shazují zdánlivou nešikovností (Jagův představitel v rozpacích zobrazuje hadí povahu své postavy vyplazováním jazyka). Během celého představení se pak herecká šaráda, v jejímž duchu se soubor vyžívá v romanticky rozmáchlých tazích, střídá s civilností při výpadech z fikční vrstvy hry. Rovina první, divadelně stylizované herectví, spojuje v sobě výrazové prostředky od tragiko-patetických až po ryze komické, a to většinou vzájemně prostupné.

Utřídíme-li dosavadní poznatky z hlediska stavby inscenace, budeme ji moci rozdělit do tří fikčních rovin řazených podle vzdálenosti od reality. První je samotný Othellův příběh, tedy falešné jádro inscenace, ve skutečnosti „pouze“ pilíř travestie. Je zde obsažen v zásadě celý, ovšem zprostředkován je dvěma různými formami. Větší část se totiž dozvídáme skrze vypravěče a přímo jsou předváděny jen vybrané výjevy. Vzniká tedy disproporce mezi psychologickou představou o tom, co se stalo, odvozenou z všeobecné kulturní paměti i slov průvodce, a viděným spodobněním. Obé se od sebe zásadně liší. Vypravěč sám totiž příběh v tak výrazné míře neglosuje, ale podává ho spíše bezpříznakově – hrané scény proto jednoznačně nabývají podoby komentáře, který fabuli interpretuje, ba překrucuje. Druhou fikční rovinou je příběh představení a jeho vzniku. Jde tedy o jakousi meta-fiktivní vrstvu, stále ale ještě jasně (kulticky) stylizovanou. Od pohřbu divadelní Vášně přes modelování prostředí i postav až po přímé zásahy do struktury vyprávění spočívající např. v komentovaném opakování některých scén. Rámcem této součásti je fiktivní historie vystupujícího souboru, který se představuje pod názvem Žilinská divadelná brigáda. Rovinou poslední je sama skutečnost, respektive důmyslná hra na skutečnost. Sem patří neustálý kontakt s divákem a jeho přímé oslovování, především ale vpády civilnosti do divadelního tvaru. Ty přicházejí zevnitř (opouštění rolí, trousení poznámek brblajícími herci) i zvenčí, tedy

fingovanými „světskými vlivy“ typu útoku žárlivé manželky. Jak již bylo naznačeno, všechny roviny se prolínají a soubor si dává záležet na tom, aby jejich hranice byly sice čitelné, ale aby se také všechny roviny vzájemně prostupovaly, doplňovaly i reflektovaly.

Co zbylo ze Shakespeara?

Inscenace se velmi důsledně drží v povzdálí od tragédie samotné. Ačkoli slibuje, že Othellov příběh odehraje, a navíc že to bude *náročná téma od náročného spisovatele*, vlastní provedení neustále odkládá a problematizuje. Principem zklamávaného očekávání diváka napíná a opakovaně překvapuje. V tom hraje velkou roli zvolení Shakespeara jako podkladu. Bez něho by samozřejmě lidová taškařice šla udělat též, ovšem divák by nebyl tak „našponovaný“, zda se dočká závěrečné katarze, která přeci musí přijít... nebo ne? Z pozice inscenátorů lze takto diváka zkrátka lépe vodit za nos, z pozice (znalého) diváka lze důsledně procítit neustálé napětí a střety dobře známé předlohy s jejím neortodoxním ztvárněním.

Několikrát užitým trikem je v tomto ohledu důraz na vykreslení a oživení místa děje, kterým se zároveň zdržuje děj samotný. Ať již jde o Benátky, jimiž prolouvají gondoliéři (makety lodí nasazené na těla herců)



Herci jako „živoucí kulisa“.

Foto Milo Fabian.

a pobíhá poslíček s pizzou, nebo o Desdemonin pokoj při námluvách s Othellem. Ten je vystavěn na principu „vyrábění“ budoáru přímo z herců. Cassio s Jagem tvoří dveře-lítačky a Emílie se mění v lampu (*keďže vtedy ešte nebo-*

la elektrika, svieti na čistý entuziazmus), která to, že je rozsvícena, signalizuje ladným zvedáním a spouštěním rukou. Tato výbava ve scéně také patřičně ožívá, a to v rámci hry (milenci střídavě rozsvěcejí a zhasínají) i mimo ni: obě křídla dveří „ve službě“ nudou usnou, opřena o sebe navzájem.

Podobným zdržovákem, spočívajícím v rozvedení nepodstatného detailu, je například předvedení tureckého loďstva a jeho zkázy. Scéna zabírá časově velký prostor a nedořikává nic nad rámec stručného vypravěčova komentáře. Nabízí pouze potěšení ze stylizovaného jevištního obrazu utonutí námořníků a jejich šťastného odplutí do tureckého nebe. Na jevištní estetiku žiliništi sázejí po právu, protože pro její využití mají nemalý cit. Vybrat můžeme scénu Othellova příjezdu na Kypr, kdy je maurova loď naznačena jen obrysem stužky, držené herci, kteří se coby plavci zpomaleně kývají v melancholickém rytmu nárazů kýlu na vlny. Obraz expresivnějšího typu nabízí několikrát variovaná scéna z pokoje, v němž Desdemona poklidně konverzuje při kávě s Cassiem, *lenže Othello, posadnutý démonom žiarlivosti to svojimi očami vidí inak! Táto scéna Othellovými očami* vypadá následovně: herci se najednou klátí pod náporom milostné vášně jako v bouři, znázorněné ostatně freneticky se třepotající růžovou plentou, to všechno navíc za doprovodu sborového zpěvu neartikulované dramatické melodie.

Inscenace ale není žádnou anarchistickou vzpourou rozbíjející předlohu na maděru, děj sleduje zcela jasně a poctivě. Neprovádí to ale v míře větší než nezbytné. Většinu událostí a souvislostí herci divákovi ve stručnosti odvypráví, ba leckdy jen stroze oznámí. Jejich taktikou je vyhnout se zbytečným slovům a soustředit se na klíčové scény, předvedené pod drobnohledem. Uvidíme tak Othellův soud, blízce pozorujeme Jagovo propadání zlu, zradu na Cassiovi i závěrečný masakr. Scénu ztráty šátku nám navíc předvedou herci dvakrát, a to kvůli nenápadnosti celé události – při zpomalené druhé „projekci“ již upozorněnému divákovi servírují podrobnou analýzu situace. Pokud se BDŽ přes všechny metadivadelní peripetie a žerty k předvedení konkrétní scény dostává, vytváří pochopitelně opět obrazy karikované a groteskně rozesmáté. Takovým je například souboj Cassia s Jagem, při kterém spolu šermují neviditelnými kordy, jejichž břinkot supluje bubeník na činel – oba duelanti si tak samozřejmě bez obav mohou dovolit nejrůznější komické finesy, oproštěné od tradiční logiky šermířského souboje. Obzvláště příznačným okamžikem je pak závěrečný obraz Desdemoiny smrti, kdy Škrtič přichází s dlouhou rozčuchanou parukou a gigantickými rukama, čímž je motiv šílenství a uškrcení vystupňován až k bizarnosti. Vzhledem k tomu, že po celou dobu představení se černý vojevůdce pohybuje na koturnech, stává se v tento moment monumentálním zjevem, který na scéně smete vše, co se mu postaví do cesty.



Jozef Abafi (Othello), Ivana Danková (Desdemona).

Foto Milo Fabian.

Kromě fabule žilínští zachovávají též důležitá Shakespearova témata. Daří se jim to díky tomu, že svůj humor dovedou opřít o silnou metaforiku, skrze kterou se do představení mohou nenápadně dostat i vážnější podtóny. Do této kategorie patří především personifikace žárlivosti, kterou sledujeme při jejím dotírání na jednotlivé postavy. Herečka (Jana Eliášová), oblečená v černém hábitu a vybavená hadím ocasem (který místy přenechává Jagovi) osobně doprovází všechny charakterové propady. Při zrodu Jagovy zášti herečka artistně šplhá na jeho tělo, až se Jagovi napevno usadí za krkem.

Jago. Ja neviem, niečo sa mi v hlave hýbe
počujem hlasy, asi mi šibe.
Niekedy neviem čo vravím, kde som bol
Jung s Freudom dokopy a k tomu rohynol.
Spravím to, čo po mne démon žiada,
bude to hnusná pomsta alebo čestná zrada?

Ačkoli konkrétní verše vyzní komicky, představením se neustále prolíná obraz vzniku zla v člověku, který zcela přirozeně doplňuje všechnu nadsázku. Podobně vážnou metaforou je obraz opilého a vydrážděného Cassia, který

předvádí svůj vztek k Jagovi soubojem dvou loutek na svém bederním jeviš-
tátku, zatímco je sám coby loutka řízen černým démonem.

Nicméně je zapotřebí dořici, že ze Shakespearova textu ani při skutečně
hraných scénách nezazní takřka nic. Vše je tu přeloženo do jazyka taškařice.
I často se vyskytující verše jsou autorské, Nvotou volně přebásněné, a ryze pa-
rodické. Odlehčují samu formu vázané řeči tím, jak lehkovážnému žertování
slouží. Jsou proto naplněny slovním humorem, založeným stejně jako celá ko-
medie na anachronických aktualizacích jazykových i věcných, čímž celý pro-
ces parodie korunují. Charakteristický v mnoha ohledech je vstupní monolog
Desdemony:

Desdemona. Som prosté dievča z Benátok.

Všetci ma chcú a je to šok.

Život mi plynie dokola,
gondola, samá gondola...

a každá plynie iným smerom.

Ja tajne čítam Dekameron,
na karnevale sa točím v tanci
hned' sú pri mne dóžovia, veľvyslanci.

Nie je to moja vina...

Som Anna Karenina!

Ale v renesancii.

Přeci jen se vnucuje obligátní otázka, zda *Škrtič* ze Žiliny tedy vlastně Shake-
speara vůbec potřebuje? Nešlo by to celé bez něho? Snad i šlo, ale o dost hůře.
Othellův příběh tvoří naprosto klíčový bod, o který se účinně opírá drtivá vět-
šina nápadů a žertů. Potvrzuje se tak, že když už ne myšlenková, tak alespoň
příběhová složka klasických děl může tuto roli zastat. Bez Shakespeara by-
chom se ale také asi necítili tak snadno doma. Nezávisle na tom, jak podrob-
ně předlohu známe, něco ze spikleneckého spojení mezi jevištěm a hledištěm
plyne i z kouzla, jež spočívá v travestování klasiky. I díky tomu sílí naše vědo-
mí toho, že je to divadlo pro nás, konkrétní lidi určité doby a navíc „spiklen-
ce“, ke kterým je promlouváno a kteří – každý po svém a dle svých schopnos-
tí – tuto zprávu odhalují. Což je zkušenost silná bez ohledu na to, že jazykem
této promluvy je „pouze“ vtip.