

Bolestné mámení smyslů aneb Amfitryon

Do ztemnělého sálu zazní první tóny hudby a velmi, velmi zvolna stoupající opona odhalí zatím tušený prostor – velký dvůr před cihlovým domem zarostlým psím vínem. Začíná *Amfitryon* v režii Hany Burešové – za okamžik vstoupí sluha Sosias, aby se vydal na cestu k tomuto domu, otevřel tak děj a i nás, diváky, uvedl do prastarého příběhu.

Naše očekávání zřejmě nejsou velká – drama, které se bude hrát, je v Čechách prováděno poprvé (ostatně i samotný překlad Josefa Balvína na své uvedení čekal v šuplíku přes dvě desetiletí), a ani ostatní verze téhož námětu (*Amfitryon* Plautův a Molièrův) nepatří ke zrovna populárním repertoárovým číslům. Pokud proto něco budí očekávání, je to jméno režisérky. Po velmi vstřícném přijetí jejích režijních počínů, zejména inscenace *Znamení kříže*, má brněnské publikum potřetí možnost setkat se s neznámým pozapomenutým textem – můžeme být zvědaví, zda nás režisérka (spolu s dramaturgem Štěpánem Otčenáškem) opět přesvědčí, že jsme dosud přehlíželi nepřehlédnutelné. Také v hereckém souboru se při opakované spolupráci utvořila jistá skupina herců spolupracujících s Hanou Burešovou soustavněji, další zvědavost poučeného diváka míří tedy tímto směrem: jakou další hereckou polohu a odstín režisérka při své práci objeví?

Dodejme na okraj: volba prakticky neznámého textu není jen součástí systematického úsilí režisérky a dramaturga o propátrávání zdánlivě slepých ramen historie dramatu, ale i odrazem hlubší reflexe ducha této doby – což nepřímo potvrzuje uvedení jiného *Amfitryona*, tentokrát ve verzi Molièrově, na jevišti pražského Činoherního klubu. Snad je to svědectví o tom, že téma nejisté, rozdvoující se identity je bohužel tématem této chvíle.

Ustrašený Sosias tedy zvolna vstupuje na scénu a postupně ji objevuje spolu s diváky. Zprvu to vypadá, že jsme se ocitli na dvoře starého domu, dvě šikmé mohutné zdi uzavírají scénu a vzadu vpravo jsou zřejmě dveře. Pátravý pohled odhalí první divadelní trik – stěna vpravo je skutečná, tedy divadelní kulisa, včetně kaširovaného psího vína, druhá stěna je ve skutečnosti velká projekční plocha. Tušíme první „zradu“. Prostor scény, nádvoří před palácem, je dále rozčleněn černými kosodelníkovými bloky různých výšek. Možná vám to připomene moderní zahradní architekturu. Tyto strohé abstrahované objekty poněkud nepříjemně kontrastují se zdí dvora, která je naopak provedena až s naturalistickou pečlivostí – postupně se ovšem skrze hereckou akci ukazuje, že jde o rafinovaně promyšlený systém pódíí a podest, které umožňují výškové členění prostoru a tím i přesnější rozehrání misanscén. Například když se konečně oba sokové střetnou, ocitnou se tváří v tvář napříč v prostoru na podstavcích jako dvě sochy; jednotlivá pódia v různých scénách spojují i oddělují Alkménu od Amfitryona tak, jak se dramaticky mění jejich vztah.

Práce s misanscénou není nijak ostentativní, ale je velmi promyšlená: vstup do domu je

umístěn na středu, leč zdí jsou vedeny diagonálně, čímž zcela přirozeně i postava vycházející z domu kráčí ze středu velmi dlouhou diagonální drahou a přitom je v poloprofilu a tím ideálně vystavena diváckému pohledu (zejména při odchodu Dia od Alkmény je využito celé délky k rozehrání jemné gestické studie nemilého, leč neodvratného loučení plného drobných něžností). Krom toho se ukáže, že mnohé podesty skrývají různá překvapení, bazénky, do nichž lze mimovolně i záměrně šlápnout, nebo světelné zdroje. Nejpůsobivější výjev si Burešová ponechala logicky na závěr: když Zeus odhalí svou pravou podobu, stojí na největším podstavci málem co by vlastní socha nasvětlen spodním světlem a za ním na projekční ploše zuří ohnivé záplavy. V poslední scéně se přece jen naplní obraz vnucující se na počátku: postavy příběhu rozmístěné na černých podstavcích se stávají tajemnými sochami v zapomenuté zahradě...

Toto řešení prostoru, i když bychom zpočátku mohli hovořit o jakési snaze o iluzivnost, vposled celou iluzivnost zpochybňuje, ironizuje a rozbíjí. Prostor scény se stále více a více odkrývá jako prostor hry a hravosti, Burešová záměrně zdůrazňuje jeho divadelní rysy. Počíná si důsledně i pokud jde o vedení postav: vyjma Dia a Herma všechny figury respektují věcnou logiku prostoru, zatímco oba bohové přicházejí odkud jim libo, de facto jako by procházeli zdí – neboť tím, kdo je pánem jeviště, je v tomto případě Zeus, jeho hra se tu hraje. Kaširované listí a cihlovou zeď nemusíme tedy brát zase tak vážně. Je to jen a jen divadelní kulisa.

Podobně ani kostýmy nesměřují k historičnosti, ale jsou utvářeny výrazně znakovým způsobem. Základní linie kostýmů, ať už jde o Alkménu nebo oba hlavní pány, je volně odvozena od empírových tvarů, Amfitryon ve svých obou podobách je oděn do generálské, vskutku efektní uniformy, kterou bychom situovali do 19. století. Postavy sluhů – oba Sosiové i Charis – jsou více stylizovány s odkazem na tradiční divadelní typy, uplatní se i mírné náznaky současného oděvu. V celkovém pojetí kostýmů je evidentní snaha vytvořit z jednotlivých prvků svěbytný, výtvarně koherentní svět hry.

Nejpodstatnější je znakové užití barev: pro Alkménu – jako jedinou – je vyhrazena červená, zde především barva vášně, skutečný a falešný Amfitryon jsou si, pokud jde o kostým, podobní jako vejce vejci, ovšem bůh je v zářivě bílé, zatímco pozemšťan se musel spokojit s dokonalou černí. Tento barevný protiklad platí i u sluhů – Hermes coby Sosias má stejný oděv jako dotčený sluha sám, ovšem na rozdíl od skutečného Sosia, který je jakožto voják v khaki, Hermes se představuje na jevišti v „ideální podobě“, tedy opět zářivě bílý. Na rozdíl od některých recenzentů, kteří neváhali označit způsob řešení kostýmů za nesmyslný a matoucí, soudím právě naopak. Bylo by zcela pošetilé snažit se dosáhnout nemožného, totiž iluzivní podoby obou dvojic: význam hry by se tím pro diváka jedině zatemnil. Burešová naopak, opět zdůrazněním divadelnosti, znakovosti kostýmů dává jasně najevo, že oba Amfitryonové jsou si navlas podobní a přece zcela různí. Herecká akce ostatních postav tuto podobnost jednoznačně ukazuje, pro diváka – a to je

nejpodstatnější – zůstává rozdíl neustále zřejmý. Nemluvě o tom, že mezi čtyřmi hereckými představiteli, pokud jde o vnější podobu (počínaje výškou, o šířce nemluvě), je podoba v podstatě nulová. Je to nakonec podobně jako s onou cihlovou zdí a psím vínem, **právě proto, že iluze nechce být dokonalá, divadlo dává smysl.**

Oproti *Znamení kříže* vyžaduje romanticky laděný Kleistův text detailnější, jemnější hereckou stylizaci. Zde se evidentně zúročuje dlouhodobá spolupráce Hany Burešové se souborem – zejména na výkonech Petra Štěpána a Igora Ondříčka je evidentní stále větší jistota při propojování stylizované, hudebně cítěné deklamace s přesně zvolenými gestickými detaily, schopnost rozehrát situaci výmluvným a konkrétním gestem. Štěpán dokáže udržet napětí i ve velmi vypjatých monolozích, aniž rozbíjí koncentraci přílišnou drobnokresbou. Zatímco ve *Znamení kříže* byl humor příslušných scén poněkud akademický a místy sklouzával do šaržovitosti, komická rovina v *Amfítryonovi* je organicky zapojena do celku inscenace, je naplněna velkým množstvím jemných i drsnější gagů – dle naturelu daného herce a postavy. Scény Merkura a Sosia se inspiroují lazzi commedie de'll arte. Zejména Igor Ondříček vyniká coby postava harlekýnské mrštnosti, obratnosti i přesnosti, všechny ty pády, rvačky a „nakládačky“ budí soucit – s ubohým Sosiem – i smích a nadšení publika – díky lehké eleganci, s níž Ondříček provádí své kousky.

Na rozdíl od *Znamení kříže*, kde byla jednoznačně vymezena vážná a humorná roviny hry, v inscenaci *Amfítryona* se obě polohy prolínají, konkrétnost hereckého provedení poněkud uzemňuje tragičnost existenciálního konfliktu a posouvá jej do polohy spíše tragikomické – drobné hravě znevažující detaily se nevyhnou ani postavám nejmonumentálnějším: když rozkochaný, rozespalý a láskou zmožený Zeus konečně odchází od Alkmény, nedívá se prostě pod nohy, takže čvachtavě tlápe do jednoho z nenápadných bazénků na scéně a odchází ze scény ve své lidské podobě věru velmi rozvrkočen. Podobně Alkména není jen žena trpící nepochopitelnou zkouškou osudu, ale i tvrdohlavá, uražená a dotčená manželka, která si dokáže stát na svém, i něžná a hravá dívka. Zdá se, že komornost inscenace, která umožňuje detailnější herecký výraz na rozhraní komedie a vážnosti, i s jistou mírou přesně odměřené ironie, hercům velmi vyhovuje.

Nejpodstatnějším prvkem určujícím a stimulujícím hereckou akci je v tomto případě ovšem – a na dnešní divadelní poměry zcela netypicky – hudba. Kompozice Vladimíra Franze prochází doslova celým představením od prvního do posledního okamžiku. Hudba však nejen určuje změnu nálady a atmosféry, ale váže se přímo k jednotlivým textovým pasážím, monologickým i dialogickým, a spoluutváří velmi podstatně jejich emocionální vyznění. Kleistův *Amfítryon*, v pojetí Hany Burešové a také Vladimíra Franze, je de facto melodramem, hudba – zejména v reflexivních monolozích – umožňuje v rámci stylizace velmi účinné stupňování patosu a napětí. Ústřední motiv je přidělen smyčcům, dnes již zbanalizovaným do nesnesitelnosti špatnou filmovou hudbou, ve Franzově kompozici se housle coby nástroj touhy a vášně dostávají opět ve

slovu (nebo spíše ke zpěvu) v nezakreslené podobě zbavené konvenčních konotací. Herecký projev je proto veden v souladu s hudbou, která se vedle výtvarného řešení podílí na stylizaci nejpodstatněji.

Samotný princip melodramu je ovšem užít s jistou ironií, poukazující na divadelnost celého tvaru a jistý odstup od kýčovitě „melodramatičnosti“, která nutně hrozí. Velké Alkménino smíření s domnělým Amfitryonem, tentokrát zase Diem, vzápětí parodicky zopakuje její služka, když s náležitým „patosem“ zopakuje několik slov i gest, čímž zjevuje nejen jemnou distanci tvůrců od zvoleného stylu, ale zpětně ukazuje na uměřenost emocionálního projevu ve scéně předchozí. Poněkud brutálnější je jiný herecký komentář – zmíněnou scénu smíření sleduje pár nezbytných sluhů, manželé Sosias a Charida, dychtivě a s hlubokým pohnutím pozoruje ono velké divadlo vášní, její muž vedle ní v klidu usne opřený o zeď, div že nechrápe. Užití hudby blížící se velkému romantickému melodramu je tím ironizováno a jaksi přivedeno do náležitých mezí – v souladu s celkovou koncepcí zdivadelnění určující základní režijní gesto.

Burešové *Amfitryon* je samozřejmě i divadlem obrazů – významnou roli tu hrají projekce, kdy se levá zeď stává zrcadlem, ohnivou výhní, bojištěm (i když projekce samotného souboje obou Amfitryonů se mi zdá už zbytečně ilustrativní) nebo dotváří obrazově náladu. Režisérka rozehrává i aluze na klasické obrazy bohů, jak je známe z váz a reliéfů – když Hermés odlétá na Olymp, je nejen vybaven všemi nezbytnými atributy svého božství, ale Ondříček zaujímá opravdu notoricky známou pózu, v níž je Hermés jakožto posel bohů zobrazován. Podobně déšť, který na Diův pokyn skrápí scénu v závěru, není jen součástí zjevení jeho božství (už čistě z vizuálního hlediska jde díky světelné režii o efektní obraz), ale je další aluzí na antický mýtus – na zlatý déšť, v nějž se Zeus proměnil, aby mohl navštívit Danaé. Takže nás vlastně nepřekvapí, že v posledním obraze tušíme v pološeru Alkménu již těhotnou.

Výrazně stylizovaným řešením závěrečného obrazu – proměnou Alkmény a Amfitryona do soch, před nimiž ostatní poklekají v uctivé bázni – se Burešová chytře vypořádala se závěrem, který je z dnešního hlediska poněkud problematický. Dnes již jen těžko akceptujeme, že po všech psychologicky dosti propracovaných zvratech a existenciálních ponorech Amfitryon před Diem bez výhrad a okamžitě kapituluje a ještě si vyžádá syna (viz např. recenze Magdalény Bláhové, HOST 9/2006). Alkména k tomu všemu příznačně celou dobu mlčí. Burešová její poslední slovo, ono enigmatické „Ach!“ předeepsané Kleistem, ještě více než v původním textu odděluje od předchozích replik, neinterpretuje je jako odpověď na předchozí smíření obou pánů, ale jen jako povzdech, snad procitnutí ze sna... nebo do sna?

V pojetí hry Burešové je Kleistův *Amfitryon* hra velkých, čistých a nakonec očistných citů, prudkých změn nálad a vztahů. Zejména skrze obrazy rozvíjené pomocí videoprojekcí se velmi

přesvědčivě rozehrává filosofické téma lidské identity, její neuchopitelnosti, a zároveň otázka identifikace milovaného skrze čistou lásku: Alkména je nakonec nejvíce zděšena možností, že její milující srdce nepoznalo toho jediného, draze milovaného muže.

Klasická kompoziční vyváženost Kleistovy hry se promítla i do rovnováhy celého tvaru, citlivé rytmizace, podpořené Franzovou hudbou, organického střídání vypjatých a odlehčující scén, patosu a humoru, přesného frázování inscenace světlem a hudbou. Jako příklad připomínám počátek i závěr inscenace – v obou případech se velmi zvolna a postupně, skrze hudbu a světelné změny, dostáváme do prostoru hry a opět ven. Burešová, což vskutku není v dnešním divadle běžné, nechává záměrně velmi, velmi dlouho doznít závěr hry a jen pomalu světlem a nakonec oponou odřízne krásný a harmonický svět hry od hlediště.

Ústřední téma hry, které jsem vytknul i do názvu této studie, mámení smyslů, se promítlo velmi konsekventně do všech složek inscenace. Zásadní je důraz, který klade Burešová na divadelnost celého kusu – hra a inscenace jako model, jako laboratoř citů. Tím se, mimo jiné, také osmyslňuje určitá, pro dnešního diváka obtížněji srozumitelná, konvenčnost dramatického textu, zejména pokud jde o charakteristiky postav.

Aniž bych chtěl upřednostňovat kohokoliv z vyrovnaného hereckého týmu, nemohu se zbavit dojmu, že pro Burešovou je klíčovou postavou Alkména. Burešová vypráví zejména o její bolestné snaze o čistotu, upřímnost srdce v okamžiku, kdy se vše rozostřuje, hroučí a stává nepochopitelným, když se zdá, že nejen smysly, ale i srdce, ta hlubina bezpečnosti, klame. Ivana Vaňková hraje Alkménu jako naivní, dívčím způsobem smyslnou, něžnou ženu, která si ovšem i v krizi snaží uchovat důstojnost a hrdost. Dokáže být tvrdá a příkrá, ale také rozkošně ironická vůči oběma mužům, zejména stále naléhajícímu Diovi v Amfitryonově podobě, neústupná ve své lásce, ve své neotřesitelné lásce Amfitryonovi, k člověku. A tak velký bůh nakonec svým způsobem prohrává, i když vítězí, neboť Alkména vždy ve svém nejhlubším srdci milovala Amfitryona, ať už objímala kteroukoliv z jeho podob. Připomeňme tu jeden – podle mého soudu velmi příznačný – detail, který našla Burešová pro Alkménu: její rudé, elegantní a vyzývavé šaty jsou na několika místech pošity malými, drobnými zvonečky, a proto jemné cinkání doprovází – vždy tak trochu neplánovaně v té jinak zcela precizně rozvržené inscenaci – některé Alkméniny pohyby a prudká gesta. Trochu hravě a trochu nepřístojně se tu narušuje obraz velké hrdinky dramatu téměř existenciálního.

I když jde již o třetí práci Hany Burešové a dramaturga Štěpána Otčenáška na scéně Městského divadla Brno, i když už by se do třetice slušelo podat zásadnější hodnocení, řekněme zde jen, že Amfitryon je prozatím – a ono prozatím necht' je zdůrazněno – nejkonciznější, nejkoncentrovanější inscenací tohoto týmu na brněnském jevišti, inscenací, která je bez diskuse jedním z nejpodstatnějších inscenačních počínů sezóny 2006/07 v Brně vůbec. Zopakujme ale s

nadějí, že prozatím...