

Višňový sad (r. V. Morávek, Divadlo na Vinohradech, 2008)

Ještě před samotným zvednutím opony vstupuje na forbinu guvernanta Charlotta a uvádí představení, v pérovém boa a před mikrofonem je stylizována do podoby konferenciérky a je tak postavena do role zprostředkovatele mezi hledištěm a jevištěm, mezi kterými je jinak ostrý předěl v podobě lamp umístěných na rampě. Postava Charlotty se pohybuje na hranici, kdy ještě je a už není součástí děje, je spíše komentátorkou dění než jeho účastnicí, po celou dobu inscenace je divákům průvodkyní a postavám organizátorkou – z jejich úst zaznívají dokonce i scénické poznámky.

Odkrývá se scéna a atmosféra připomíná začátek hororu, obličej služebné je zespuď nasvícený svíčkou, zaznívá kvílení větru a mrazivé tóny klavíru. Poměrně velký prostor scény se jeví poněkud prázdný, nachází se v něm pouze stůl se židlemi a skříň. Dveře i křbová římsa na modře osvíceném horizontu jsou křivé, nachýlené k jedné straně, jako by se hroutily.¹ Později zjišťujeme, že takovou pokřivenost v sobě ukrývají i postavy a že melancholické ladění scény je vlastně jejich vnitřním naladěním - scéna je odrazem psychického prostoru postav, jejich nitra (první dějství se ostatně příznačně odehrává v interiéru), děsivě prázdného. Studené barvy osvětlující scénu budí dojem ledové pokrývky a efektně vyjadřují chlad, který se rozmohl v srdcích postav, především Raněvské, jejíž příjezd je netrpělivě očekáván.

Ihned je zřejmé, že dominantní postavou je právě Raněvská. Jejím příchodu těsně předchází přinesení dvou bust s její podobou, tento moment působí velmi mysticky, snad jako bychom se měli právě setkat s bohem, v tomto případě s bohyní. Busty zbožštěné Raněvské jsou porůznu umístěny na scéně v průběhu celé inscenace, Trofimov si dokonce dvě odnáší s sebou při odjezdu, zatímco Lopachin se pokouší z moci Raněvské vymanit a bustu rozbít. Její moc nad ostatními postavami je patrně vyjadřována i propracovanými misanscénami, nápadnými hlavně ve druhém dějství, kdy se kolem ní opakovaně seskupují Lopachin, Gajev i Jaša, jako by je k sobě přitahovala nějakou nadpřirozenou silou.

Kostýmy jsou spíše historizující a převážně v černé a modré barvě, stejně jako scéna poukazují na temnotu a depresi, které si s sebou postavy nesou – jsou znakem vnitřního chladu a pocitů marnosti. Lopachin je neupravený, v nepadnoucím pomuchlaném saku a s umaštěnými vlasy. Netradičně není zobrazován jako sebejistý dravec, naopak jako nejistý nahrbený ubožák nazývající sám sebe idiotem. Podobně neupravení jsou i Jepichodov, který svými přehnanými emočními výlevy a čírem připomíná frustrovaného pubertáka, a stále opilý Piščik. Honosné róby Raněvské doplněny modrými prvky (slunečník, aplikace na šatech) ji vykreslují jako vznešenou ledovou královnu. Za zmínku stojí ještě Varja, jejíž kostým a svazek klíčů v rukou navozují představu vězeňské dozorkyně. Z původních Čechovových barvitých postav jsou ponechány pouze černobílé charaktery se zvýrazněním určité vlastnosti (např. Anina neustálá vykulenost, Duňušino škytání), tedy vlastně karikatury.

Od začátku do konce jsou postavy naplněny hořkou beznadějí. Višňový sad ve druhém dějství je znázorněn několika plátny se siluetami stromů a suchým listím na podlaze. Není v plném květu, jak bychom možná očekávali, naopak se zdá, že z něj už zbyly jen holé větve a několik málo spadných listů. Velkolepý sad, o němž je zmínka dokonce i v naučném slovníku, zmizel a zůstal pouze jeho stín. Zdá se, že takto sad vnímají postavy, pro něž je pouhým stínem, vzpomínkou. Ani Gajev nevěří svým vlastním slovům, když v prvním dějství slibuje záchranu sadu, ani Aňa radostně nedoufá v nový začátek po prodeji. Zdá se, že návštěva brzy zničeného panství je jen bolestným ohlédnutím za šťastnější minulostí, do které by se nejraději postavy uzavřely – velmi názorně je to vyjádřeno, když se Gajev zavírá do stoleté skříň. Snaha ve dražbě sad koupit je marná, ten je předurčen k záhubě. Téma nevyhnutelného pádu a destrukce prosakuje do všech složek inscenace.

1 Jak říká Raněvská: „... jako by na nás měl spadnout strop“. Snad je takováto „zhroucenost“ na začátku hry předzvěstí jejího konce.

Významné místo v inscenaci zaujímá hudba, která velmi podstatně spoluúčinkuje při tvorbě atmosféry a dotváří význam některých hereckých akcí, jak je to právě v případě ženského zpěvu doprovázejícího příchod komorníka s bustami. Zvukové efekty jako by byly ozvěnou toho, co zaznívá v myslích postav. Když Raněvská mluví o svém hříchu, ozývá se dětský pláč, který ozřejmuje, že myslí na smrt svého syna. Hudba výrazně vstupuje do hereckého jednání a jako by šla až proti němu, vytváří se mezi nimi disonanci. Zároveň je rušen i rytmus promluv a plynutí dialogů. Výrazné a hudebně pronikavé jsou předěly jednotlivých výjevů, po kterých následují přesně komponované živé obrazy. Snad by ale bylo výstižnější v tomto případě spíše mluvit o jakýchsi mrtvolných obrazech. Stylizace hereckého výrazu evokuje dojem ožvlých voskových figurín. Repliky jsou někdy odříkávány jakoby „po slabikách“, jemné vyjadřování emoce prostřednictvím mimiky je zřetelně oslabeno. Ovšem zde to není žádná výtka, zdá se totiž, že takový herecký projev adekvátně vyjadřuje emoční vyprahlost postav a i časté expresivní projevy (mnohdy až na hranici hysterie) působí mechanicky. Druhá polovina inscenace vyobrazuje postavy jako v posmrtné křeči. Pohyby i gesta jsou křečovitě, napjaté, tváře působí v důsledku nasvícení bledší.

V inscenaci je využíváno zcizovacích prvků, velmi efektní je poukaz na existenci čtvrté stěny, její doslovné odstranění. Vytažením kulisy přední zdi domu jsou odhaleny nehybné postavy v modrém světle. Celý výjev navozuje pocit, jako bychom byli v panoptiku, umocňovaný hudbou jako vystřiženou z hororového zábavního parku, která po dobu inscenace zaznívá několikrát, zde je však zvuk akordeonu evokativnější než kdykoli předtím. Jako bychom před sebou viděli přehlídku zrůd, jejichž deformita ovšem není vnější, nýbrž vnitřní, promítá se však do všeho kolem, vždyť i stromy vyobrazené na pozadí jsou ohnuté. Je možné, že Morávek diváka situuje do pozice návštěvníka freak show. To ale vzbuzuje otázku, kdo je vlastně opravdová zrůda, ti na jevišti, nebo v hledišti?²

Morávkův přístup k poslednímu Čechovovu dramatu je svérázný. Komické prvky jsou sníženy na minimum a i když se smějeme, je to smích s odstínem úzkosti. Ale opravdu jen s odstínem, protože Morávkovo pojetí nevyzývá k vžívání se do postav. Naopak zřejmě usiluje o vytvoření co největšího odstupu při sledování jejich charakterů. Režisér také do divadelní hry vnáší epický prvek, a to Charlottu v postavení blízkém vypravěči. Do velké míry je tak zničena divadelní iluze a je příjemně ironické, že je to právě Charlotta, která ji ničí³, zatímco předvádí karetní trik.

Monika Vinklárková

Nemám k textu žádné výhrady – je velmi vyspělý. Velmi dobře interpretujete barevné ladění scény i pokřivenost a vychýlenost prostoru. Kdybyste zařadila inscenaci do širšího kontextu Morávkových prací, asi by vám vyniklo, že užitá postupy (postava, která zcizuje jevištní dění, panoptikalita, ostré přechody do hysterie, výrazné výtvarné řešení, symbolické práce s objekty apod.) jsou pro jeho metodu příznačné. Pokud je to váš „první“ Morávek... Tak tím lépe.

Bylo mi potěšením ;)

2 Viz poznámka Raněvské: „...Kdybychom se raději dívali víc na sebe než na divadlo“.

3 A to nejen iluzi vně hry, ale i iluzi uvnitř: „To je kytara, žádná mandolína“. Nutno však dodat, že vně je podstatně úspěšnější.