

ANALÝZA VÝTVARNÉ SLOŽKY – DIVOKÁ KACHNA, KOMORNÍ SCÉNA ARÉNA

Drama **Henrika Ibsena** *Divoká kachna* poprvé vyšlo v roce listopadu 1884 a o pouhé dva měsíce později (tzn. leden 1885) mělo v Národním divadle v Bergenu svou premiéru.¹ Ve své hře **Ibsen** popisuje příběh viny a nevin, bezmezní lásky, chyb a možnosti jejich odpuštění, nezávislosti, soběstačnosti a svobody.

Za scénickým návrhem inscenace stojí **Nikola Tempír**, jenž s prostory Komorní scény Aréna pracuje již podruhé (poprvé spolupracoval na inscenaci *Baal*).² **Tempír** jde cestou vesměs realistického pojetí scény. V mnohých svých výpravách pracuje s tzv. pokojíčkem, tedy jakýmsi vytvořením zdánlivého dojmu kompletní, reálné místnosti. Základní scénu, na které se odehrává většina dění, tvoří realistický pokoj. **Tempír** pracuje nejen s jeho kompletním vybavením, jakým je například veškerý nábytek, knihy v policích, obrazy a další, ale zároveň celé místo rámuje stěnami. Ty tak dotvářejí jak celé až hyperrealistické pojetí, tak i definují prostor hry ve smyslu upozornění na prvek rodiny, (zprvu) spokojené domácnosti, domovu pro malou Hedviku (**Zuzana Truplová**) i místo řešení interních problémů, které se, tak říkajíc, nemají dostat za zdi bytu. Navzdory skutečnosti, že hra byla napsána v polovině 80. let 19. století, její vizuální pojetí není danému období poplatné a celý koncept je posunut do jakéhosi bezčasí. Vybavení bytu sice zcela otevřeně přiznává práci se současným sortimentem švédského obchodního řetězce IKEA, kostýmy některých herců však nesou prvky retri - 70. let 20. století. Užití nábytku sériové výroby, případně ponechání štítku s názvem a ceny zboží (na jedné ze stěn jsou dokonce užity nalepené nápisy stejně, jak je tomu v obchodním centru stylizovaných ukázkových pokojů) má funkci vytvoření dojmu univerzálnosti a odosobněnosti. Proti tomuto faktu režisér **David Šiktanc** staví vyobrazení vztahu mezi Hjalmarem Ekdalem (**Josef Kaluža**) a jeho čtrnáctiletou dcerou Hedvikou, který navzdory zmiňované primární odměřenosti znázorňuje velmi citlivě a láskyplně.

Prostor hlavní scény je nepřímě rozdělen do čtyř částí – předsín (chodba), obývací pokoj, jídelna a „pracovna“. Přejechod mezi nimi není však nikterak vizuálně definován, což vede k metaforickému vyjádření soudržnosti a otevřenosti rodiny. Tyto vlastnosti, symbolická

¹ Autor neuveden. Vildanden (Divoká kachna). In: *Komorní scéna aréna*. [online] Ostrava. 2016. [2020-05-17]. Dostupné z: https://divadloarena.cz/subdom/arena2/repertoar/inscenace?search=jedna_inscenace&task=search&id_inscenace=152

² Tempír, Nikola. In: Databáze a online služby Divadelního ústavu [online] [2020-05-19]. Dostupné z: <https://vis.idu.cz/Persons.aspx?nameId=39302&personName=Temp%u00edr%2c+Nikola>

důvěra a upřímnost primárně na diváka působící pak silně kontrastuje s 2. polovinou inscenace, v níž je prozrazena nevěra Hjalmarovy ženy Giny (**Tereza Cisovská**). Z prostoru bytu vede pouze jeden východ, a to v zadní části scény. Vzdor zmiňované realističnosti zde nejsou užity jakékoli dveře a postavy tak do místnosti i z ní vcházejí a vycházejí naprosto svévolně. Prostor za stěnami je pochopitelně ztemnělý, proto odchod do tmy lze opět chápat jako odchod z prostoru jistého domova do nejistého světa. Pomocí replik a jednání postav však za prostorem jeviště vznikají další prostory – kuchyně a pokoj Hedviky vpravo a pokoj starého Ekdala, Hjalmarova otce (**Vladislav Georgiev**) vlevo. Odchod do těchto prostor působí o to hodnověrněji vzhledem k užití náznaku stěn, které tak divákům blokují pohled do obou portálů. Celkovou realističnost doplňuje aplikování balkonu, za jehož konstrukcí je umístěna fototapeta s výhledem na město.

Naprosto kontrastně k celé scéně působí znázornění půdy. Téměř až absurdně vypadající přístup na ni pomocí spuštění žebříku ukotveného přímo v bytě však má své opodstatnění. **Nikola Tempír** nad prostor bytu umísťuje ohoz, který je během dění dole neosvětlen, proto až do prvního spuštění žebříku o jeho existenci divák neví. Po vystoupení nahoru a otevření dveří na půdu je prostor uvnitř osvětlen modrým reflektorem a celý ohoz olemován modrou led páskou. Co je uvnitř půdy vlastně nikdy není zobrazeno a na rozdíl od přímého vizuálního pojmenování věcí dole, se nahoře pracuje s popisem a divákovou fantazií.

V úvodních několika scénách odehrávajících se mimo byt Ekdalových se herci pohybují v přední části jeviště. Tento úzký pruh je zezadu ohraničen podlahou bytu, zleva pak mohutnými dveřmi vedoucími do sálu Werleho domu. Na rozdíl od „hlavní scény“ není tento prostor ničím vybavený (zřejmě též z praktického důvodu, že konstrukce bytu se nachází za ním a přemísťování případných rekvizit by bylo časově náročné a z diváckého hlediska zdržující). Jediným prvkem, který udává skutečnost, že se jedná o jednu konkrétní místnost, jsou již zmiňované dveře, jejich používáním se definuje pochopitelně nejen příchod a odchod postav ze scény, ale též se jejich zavřením a následným ztlumením hudby vytváří napjatá, až tajemná atmosféra mezi podnikatelem Werlem (**Kostas Zerdalolu**) a jeho synem Gregersem (**Michal Čapka**).

I přes absenci jakýchkoli rekvizit je právě úvodní scéna určujícím prvkem dalšího svícení inscenace. Již výše zmiňované modré nasvícení prostoru vytváří atmosféru silného napětí. Doplňujícím faktem scény je pak červený bodový reflektor, který osvětluje kus hracího prostoru. Herci vstupováním do něj tak mění vnímání jejich postavy. V případě dialogu podnikatele Werleho s jeho synem znázorňuje jeho vnitřní (v případě Gregerse i jasně najevo

dávanou) agresi, při Gregerově rozhovoru s Ekdalem pak jeho skrytý hněv na něj a jeho naivitu. Princip modrého svícení je užit i při scénách dialogů mezi Gregersem a Hedvikou. Zde se jedná o zobrazení manipulace mladou a naivní dívkou i Hedvičiny důvěry vůči dospělému člověku. Modrá barva je všeobecně považována za chladnou barvu, zároveň ale za barvu čistou a klidnou. Zde lze jako jeden z podkladů tohoto tvrzení, jakkoli nepravděpodobné se to zdá být, předložit fakt, že na veškerých obrazech je Panna Marie zobrazována v modrém šatu. Jedná se tedy nejen o symbol čistoty, zároveň však péče, lásky a zájmu o blízké. Právě proto je modře podbarvená scéna v situacích, kdy jdou postavy na půdu (Hedvika zde pečuje o zraněnou divokou kachnu), při dialozích Hedviky s Gregersem (Greger se snaží svým jednáním pomoci Hjalmarovi), případně Gregerse se svým otcem (Werle o syna jeví, leč zvláštním způsobem, zájem). Až na scénu zjištění Hedvičiny smrti jsou takto osvětleny pouze scény dialogů, tedy lze na tuto skutečnost nahlížet jako na vyjádření vztahů mezi dvěma lidmi. Naopak ve zmiňované scéně smrti je do modré barvy zahalena celá scéna. Je tedy zřejmé, že Hedvičina smrt zasáhla všechny stejně.

V modrém odstínu se nese i kostým hospodyně továrníka Werleho a jeho budoucí ženy, paní Sörbyová (**Alena Sasínová-Polarczyk**). Kostýmní výtvarnice **Juliána Kvíčalová** její kostým pojala v duchu 70. let – kalhoty do zvonu, sako, šátek. Ošacení pak jasně definuje společenské postavení, které paní Sörbyová zaujímá. Tento prvek je znát i na úvodní scéně večírku u Werleho, kde jsou všichni přítomní páni oděni do fraku. Všeobjímající „pečovná“ modrá je pak přítomna i v odstínu Werleho saka v 2. polovině inscenace, jehož podoba je víceméně neutrální, nedefinující jakékoli časové období. Naproti tomu hlavní postava Hjalmara Ekdala je oblečena do hnědých kalhot a bílého svetru, tedy model opět působící dojmem 70. let. Hjalmarova manželka Gina je naopak oblečena do úzkých barevných kalhot, bílé halenky a zelené zástěry. Zde je pochopitelně důraz kladen na vyobrazení ženy v domácnosti, kterou tato postava je. Celkově lze pojetí kostýmů rozdělit na „oficiální“ (vizte Werle a paní Sörbyová) a domáctější (de facto všechny ostatní postavy kromě Hjalmara a Gregerse). Paradoxně nejnápadněji působí kostým malé Hedviky, kterým je pouze růžové pyžamo. Zde jej lze vnímat jako doklad toho, že se postava cítí v bytě skutečně jako doma, zároveň však tvoří nepřímý předěl mezi světem zodpovědností a skutečností zatíženými dospělými a naivními a okolním jednáním nezkaženými dětmi. Na krku zavěšená lupa pak není pouze prostředkem k lepšímu čtení v důsledku Hedvičiny oční vady, ale zároveň zobrazení dětské zvědavosti a touhy vidět a vnímat všechno dopodrobna. Na divadle ne zcela obvyklým prvkem zde jsou papuče, které

postavy v bytě nosí. Tento tah lze opět vnímat jako symbol pro zobrazení domácího, neveřejného, až intimního prostředí.

Inscenace je celkově velmi vizuálně koncipovaná, což umožňuje soustředit se plně na herecké pojetí postav a doplňuje tak hlubokou psychologii okamžiku.

Text je dobře postavený, popisy evokativní, dobré jsou pokusy o výklad. Jen bych zapracoval na stylu a zpřesňoval některé interpretace.