

Počet zmínek: 1

Online: 1 |

Seskupeno dle: Typu média

Seřazeno dle: Datum vydání - od nejnovějších

Online 1

Sbohem, lásko: Peer Gynt v nás

[Odkaz na zdroj](#), [zobrazit sken](#)

Online, Datum publikace: 29.05.2025 14:45:09, Datum importu: 29.05.2025 15:06:32, Zdroj: operaplus.cz, Autor: Lucie Kocourková, Periodicita: Denně, Provozovatel: Opera Plus z.s., Země: CZ, AVE: 1 500 Kč, GRP: 0,06, OTS: 5 617, Měsíční návštěvnost: 81 237, Celková návštěvnost: 61 670, RU/den: 5 617, RU/měsíc: 74 572

Peer Gynt jako rozporuplná osobnost, ve které se zrcadlí nevyrovnaná mysl moderního člověka, zmnožený tak, jako se v nitru člověka perou jeho vnitřní hlasy.

Tak pojal své taneční divadlo na motivy Ibsenova básnického dramatu belgický choreograf Jeroen Verbruggen pro balet **Národního divadla moravskoslezského v Ostravě**.

V inscenaci, kterou přivedl na prkna Divadla Antonína Dvořáka v produkci baletu **Národního divadla moravskoslezského**, nabízí svou interpretaci a pohled na literární dílo své doby, v němž hledá nadčasovou platnost. Antihrdina Peer Gynt zůstává ve středu pozornosti, ale stejně tak je pro choreografa důležité vytvořit prostor pro jeho protipóly, matku Ase a oddanou Solvejg. Režijně se jedná o taneční divadlo a choreografický slovník se pohybuje na pomezí neoklasiky a moderních technik s prvky akrobacie. Těla tanečnicků jsou tvarována v estetice fyziologické krásy a souměrnosti, setrvávají v napětí a kontrole, nepřechází do postmoderního uvolnění a flow, ani když se ocitají tanečníci na zemi, choreografie trvá na excelenci a taneční soubor se v ní ukazuje v dobré formě. Pokud jde o režijní a výtvarnou koncepci díla – Verbruggenovu inscenaci si buď oblíbíte, nebo odvrhnete, ale těžko zanechá někoho chladným.

Šest Peerů a dvě Solvejgy Choreograf se rozhodl svěřit úlohu Peer Gynta hned sedmi tanečnickům, a to z pragmatického i dramaturgického důvodu. Jednak se tak uplatní v inscenaci celý baletní kádr, jednak tím zpracovává různé aspekty hrdinova chování a odděluje životní situace, které ho jako roztržštěnou osobnost formují. „Peer nepolepšitelný“ je dítě, které odmítlo dospět a převzít za sebe odpovědnost, jež zahrnuje i ochotu pomáhat druhým a budovat vztahy, „Peer svedený“ je touha po dobrodružství, která zapoměla uhasnout, „Peer mezi milenci“ je ten, kterého baví lehkavý život, a „Peer únosce“ je nestálý člověk, který si bere jen na oko, aniž by skutečně brát chtěl. „Peer trollováný“ poznává, že činy mají následky, „Peer zamilovaný“ je záblesk pochopení, že upřímný cit má větší hodnotu než dobrodružství. „Peer bezejmenný“ je souhrnem všech ostatních, jako kdyby to byly slupky jedné mysli, což psychologicky dává smysl. Člověk má mnoho stránek a jeho povahu sice nahlížíme jako jednu, ale projevuje se někdy rozporuplným chováním: někdy jedná proti svému svědomí nebo přesvědčení, nebo se naopak musí motivovat k překonání pohodlné části svého „já“. Peer Gynt možná stojí až na prahu schizofrenie, ale nakonec se jeho vnitřní hlasy přeskládají v jednoho.

Dalším výkladem může také být, že sledujeme oddělené etapy života, v nichž se Peer doslova cítí jiným člověkem. Jistě se každý od určitého věku ohlíží shovívavě na svou minulost. Jsou i motivační výzvy typu „napíšte, co byste vzkázali svému dvacetiletému já“, a některé události se ztrácejí v takové mlze zapomnění, jako kdyby se to stalo doslova v jiném životě. A právě tak můžeme interpretovat různé Peery a jejich eskapády jako životní etapy, v nichž člověk zanechává svůj obraz a kus svého já, zatímco se mění a vyvíjí v člověka nového. A pak znovu a znovu. Mimochodem, pokud jde o ontogenezi člověka, WHO také nabízí dělení dospělosti na 6 etap. Dlužno podotknout, že s rozdělením Peera na podmnožinu postav pracoval už John Neumeier, který je nazval Aspekty. V první verzi jeho slavného zpracování jich bylo sedm, ve druhé čtyři.

Tanečníci ztvárňující Peera se střídají v průběhu choreografie mezi jednotlivými obrazy velmi rychle, někdy až nepostřehnutelně. Přesto tato mnohost nijak neubírá na jejich individuálnímu projevu – skvělých sólových výkonů hodných pozornosti choreografie nabízí dostatek. Že jde stále o tutéž postavu, divák pozná především díky kostýmu (Natalia Kitamikado). Jeho základ je civilní, a to u všech tanečnicků a tanečnic, obecně připomíná chlapecké krátké kalhoty, které se nosily v době, kdy sukno bylo drahé a první dlouhé nohavice se dětem pořídily až jako znak dospělosti. Trčící kousky bílé látky na ramenou a bocích mají odkazovat k papírovým vystřihovánkám, s nimiž si děti

hrají a oblékají postavu – šaty dělají člověka a člověk také občas převléká kabát. A přesně to se děje Peerům i ostatním postavám, „oblékají si“ sociální role i životní zážitky. Kostýmy v prvním dějství, ať už jsou to obleky nebo společenské a svatební šaty, nemají oblečeny na těle, ale připevněny na zádech. Tvůrci tak naznačují, že své společenské statusy doslova neseme na svých bedrech.

Solvejg je rozdělena mezi dvě interpretky – tanečnici a hostující pěvkyni. Tento neobvyklý tah má opět své pragmatické příčiny (dát prostor zpěvu na jevišti, ale tak, aby zpěvačka nebyla jen hlasem, který propůjčí tanečnici, nýbrž byla sama dramatickou postavou), a je vysvětlen umělecky. V programu je zpívající Solvejg označena jako duše, ale jde spíše o fantoma, o představu, k níž se Peer začne na konci života upínat jako k vidině lásky a bezpečí, které celý život odmítal a nakonec, pozdě, po nich zatouží.

Scénografické metaforu Velkou část, snad až příliš velkou část významů ponechává choreograf na vizuální složce inscenace, na scénografii (Wolfgang Menardi), zmíněných kostýmech a rekvizitách. Sám je čtitelem uměleckého hnutí fin de siècle symbolismu, ale většina funkčních rekvizit užitých v inscenaci není symboly v tom pravém slova smyslu, díváme-li se na ně okem sémiotiky, nejsou totiž náznakové. Skoro všechny znaky, s nimiž on a jeho výtvarníci pracují, jsou ikonického a indexického charakteru, ačkoliv o symbolice můžeme uvažovat třeba v barvách (symbol je totiž znak, jehož význam je srozumitelný pouze tomu okruhu „čtenářů“, kteří znají kód, podle kterého je tento význam přisuzován, nevyplývá z podoby ani funkčnosti věci samé). Jeroen Verbruggen do vizuální složky vkládá spíše své osobní představy o tom, co je metafora.

Ve scénických prvcích dostávají obecné fenomény podobu zcela konkrétních předmětů. Například pračka, kterou má mezi dlouhými copy zapletenu a nenápadně připjatu na své torzo Solvejg, slouží jako metafora pro těžké břemeno starostlivosti a péče o nevďěčného Peera, zátěž, kterou tato postava doslova vládčí (já trochu polemizuji s mírou oné doslovnosti – je opravdu potřebná v kontextu tanečního divadla?). Zároveň je to nástroj očisty, nejen jak ho známe z frazémů prát peníze nebo špinavé prádlo na veřejnosti, ale na jakési duševní úrovni (v posledním jednání z pračky Solvejg vytahuje čisté košile, které si oblékají jeden po druhém všichni Peerové, což můžeme považovat za určitý akt smíření a očistění od chyb minulosti). A tím, že její útroby stále víří, je to i metafora proměnlivosti. Stále se točí...

A takových konkrétních znaků je v inscenaci více, i když už nejsou tolik doslovné. Za vzrostlou horou svatebních šatů stojí podle choreografa nápad nahradit obraz severských pohoří jiným, který by mu současně poskytl metaforický obsah. Hora je tedy skutečně horou, ale svatební šaty představují Peerovy nenaplněné sny a zároveň společenské normy, před nimiž se snaží celý život unikat. „Nebezpečí“ trvalého životního závazku se i v inscenaci obrátě vyhne hned několikrát. Solvejg třímá místo zvonů malá plechová vědra, která sice tvarem zvony připomínají, ale stáčí více pozornost k ženině úloze pečovat o čistotu i o zdroje (ve vědrech se nosí voda a bez vody není života). Matka Ase pak na zádech nosí skutečný koš na prádlo, další ikonický znak, který je jednoduše tím, čím je, nanejvýš indikuje náročnost ženského údělu.

Ve druhé polovině přechází celá inscenace do větší abstrakce – choreografie, situace, interakce mezi postavami i vizuál. Scéna je buď čistá a prázdná, nebo se nad ní vznáší bíle natřená polorozpadlá chatrč, která zřejmě představuje neúplný a rozvrácený domov. Verbruggen pak jako hlavní prvek určil tři zrcadlové stěny, které zvětšují prostor, zmnožují postavy a jsou v zásadě tím, čím jsou – zrcadly skutečnými i metaforickými. Symbolika je to čitelná, co však trochu ruší, je skutečnost, že zrcadlové plochy jsou nýtované z tolika částí. Daleko většího efektu by bylo dosaženo, kdyby bylo možné vyrobit je z jednoho kusu, tak jako jsme to například viděli před lety ve scénografickém řešení Josefa Svobody pro Jakubiskův a Aviotův balet Casanova (jistě že s delším časem na přípravu a o řády vyšším rozpočtem, ale přece – proč nedopřát maximum výrobních možností i mimopražským divadlům?). Zrcadlo je jinak samozřejmě mocný až archetypální nástroj, je to jeden z nejzákladnějších nástrojů magie, s principem zrcadlení operuje psychologie atd., jeho užití dává svobodu divákově fantazii.

Prostor pro každého Peera Jeoren Verbruggen vychází z hudební partitury suit Edvarda Griega, doplněné úryvky z jeho Smutečního pochodu pro Rikarda Nordraaka a Lyrických kusů . Romantickou hudbu příjemně narušuje choreografův zmiňovaný rukopis, který k ní tvoří svými ostrými liniemi a dynamikou kontrast. Jeho tanečníci jsou vedeni k výrazným hereckým akcím i civilnímu projevu, musí se i smát a křičet, jejich živelnost rozbíjí i ty hudební plochy, které jsou inspirované starou hudbou či lidovými motivy a svým charakterem se vzdalují atmosféře inscenace.

První jednání je velmi konkrétní, i pokud jde o děj. Peer jako dítě si hraje se stíny své vlastní fantazie, zatímco jeho matka pracuje. Už zde je choreografie expresivní, nepolepšitelný Peer, v první premiéře Edgar Mateo Navarro , a Ase, nepřehlédnutelná Natalia Adamska , rozehrávají vztah frustrované matky a vzpurného mladíka. Do světa se však již vydává další z Peerů, Sachiya Takata , kterému choreograf nachystal hned na začátek moderní variaci s množstvím převalů, ale jeho hlavní part přijde až ve druhém dějství. Svatební veselí začíná vtipně jako odkaz na romantický balet, neboť nevěsty jsou na špičkách a jsou zahaleny v závojích jako víly, choreograf je ale nutí k dovádění a jízlivému smíchu, to už ale na jevišti stojí Simone Giroletti , který se snaží zaujmout pozornost nevěsty a odloudit ji. S hudebním motivem Solvejgy přichází na scénu i ona (Shino Sakurada), přítelkyně nevěsty, která se snaží smířit snoubence, zatímco Peer do jejich vztahu zasahuje a vplétá se do tance, který mu nepatří. Odvádí pozornost svatebčanů a unáší nevěstu. Únoscem je však již další z tanečníků, Barnaby James Packham , který se ztrácí ve svých představách – zvuk větru na pusté pláni jako jeden z mála nehudebních prvků možná ilustruje pustotu jeho vlastního charakteru, za průsvitnou revuálkou padá peří místo sněhu, a Peerovi se na hoře svatebních šatů zjevuje obraz matky. Zmatená nevěsta s ním tančí duet, který se posouvá víc do moderní polohy, Peer uniká závazkům i objetím, nevěstin šat pro něj

není ničím jiným než kusem zbytečné látky.

Nikolas Sotiriou přebírá štafetu ve scéně s trolly a jejich princeznou, která je zpodobena jako poloanimální bytost, lascivní a vybavená až akrobaticko-gymnastickým slovníkem, v němž Peerovi nabízí především své tělo. Hra se svatebními šaty se nevyplatí, trollové se svým vůdcem se chystají pozemského záletníka zahubit. Jejich kostýmy připomínají spíše groteskní karnevalovou kulturu, než aby podtrhovaly jejich zručnost. Rozmáchlou modernu přeruší sbor, který si užívá svých několik minut po stranách forbíny, aby nakonec zasáhla Solvejg jako zachránkyně hříšníka. S ní tančí zamilovaný šestý Peer, Gene David Goodman : jejich duet se od moderny vrací trochu k neoklasice, citlivé partnerské práci, hlavním pohybovým motivem je rotace, žena nachází oporu i náruč, ve zdánlivém bezpečí. Idylu přeruší smrt Ase, která přivede na scénu všech šest alter eg hlavního hrdiny a konečně i postavu „bezejmenného“, vážného a důstojného Marka Griffithse , který musí přijmout matčinu smrt.

Abstrakce vítězí nad narací Zatímco první polovina inscenace se soustředí na dějové zvraty, v té druhé se divákovi otevírají delší choreografické plochy a spolu s postavami přechází z reality do světa idejí, což mu může dopřát více svobody v interpretaci, a i choreograf jako by si dopřál víc volnosti ve svém vlastním jazyce. V některých verzích se Peer v závěru života zblázní, Verbruggen ho nechá propadnout do noční mýry a setkat se svými dřívějšími já v konfrontaci a uvědomění. Scénu nejprve zahaluje dým, který prosvěcuje hlavní světelný zdroj, kterým byly již v první části dvě kruhové světelné obruče zavěšené na tazích, umožňujících alespoň částečnou mobilitu v prostoru (světelný design realizoval Daniel Tesař). Přibudou tři zrcadlové stěny, v nichž tančí všichni Peerové, dynamická skupina. Světlo ve spojení s dýmem a odrazem ploch vytváří neurčitý snový prostor, tanec se ocitá mimo reálný čas. I scéna s orientálními tanečnicemi, jimž vévodí Rita Pires jako Anitra, je pohybově čistá. Zde pro změnu sáhl choreograf k neoklasice, vyhýbá se kupodivu (ale jistě úmyslně) klišé se začleňováním typické gestiky charakterních tanců, ke které by tato část mohla lákat, a nechává tanečnice, jen lehce skryté v korálových maskách a průsvitných blúzách, předvádět především vysoké rozsahy a pak vytváří vkusné mikroduety mezi dívkami a Peery, dvojice připomínají sousoší. Zásadní duet Sachiya Takaty a Rity Pires je poslední reálnou událostí v inscenaci. Choreograf do něj opět vložil akrobatické prvky, aby vyjádřil vynalézavost ženiny manipulace, tanečník pak plasticky ztvárňuje svou samotu a opuštěnost, když je sveden.

Nejpůsobivější je pasáž, kdy vstupuje do dění hostující pěvkyně Kadi Jürgens , vidina Solvejg. Je to sice ona, kdo si zakrývá oči, ale slepě tápe Peer. Na scéně se objevují další dívky v jejích šatech a s dlouhými copy, choreografie je jednoduchá, aby se setřel rozdíl mezi interpretkami, je to však provedeno vkusně a bez trivialit. Peer, teď už opět ve vtělení zamilovaného Gena Goodmana rozehrává citlivý duet, v němž vyniká jeho mužnost a v materiálu samotném souměrnost a harmonie pohybu, byť nechybí trocha pozemní akrobacie. Situace se pak rozvíjí v dramatických, ale už více symbolických momentech, ženy a muži si vymění své role a kostýmy, čímž se převrací celá dynamika vztahů. Objevuje se řada dalších motivů, stuha v ústech Solvejgy, šaty bezejmenného Peera potřísněné špínou i krví, mísí se tanec i zpěv a i bez konkrétních znaků cítíme blížící se katarzi. Je to část, v níž není vše uchopitelné rozumem, ale o to více je možné se do tanečníků vcítit, což je pravá podstata. Na scénu se vrací i sbor a rozdvojená Solvejg se odstřihává, metaforicky i doslova, od Peera. A zatímco jeho pomalu uzavírají zrcadlové stěny pohyblivé scénografie, Solvejg je svobodná a může pokračovat bez zátěže, i když se ještě ohlíží zpět. To je samozřejmě současný dodatek a výrazná režijní změna, která mění celé poselství hry, ale vlastně velmi dobře koresponduje s odkazem Ibsena, i když spíš v kontextu jeho jiných proslulých dramat. Solvejg připomíná spíš Noru, která nachází svou emancipaci, a je to aktualizace, která dílu sluší.

A co nám všechno může příběh Peer Gynta nabídnout? U tohoto titulu si nemusíme ani klást otázku, jestli promlouvá k současnému divákovi. Onen příběh je z podstaty nadčasový, a ještě dlouho bude. Peer Gynt může být interpretován a zobrazen různě: jako romantický rozervanec i jako bezohledný cynik, podstata jeho osobnosti je ale jen jedna. Nestálost a bezohlednost jeho charakteru pramení z přehnané touhy všechno poznat a zažít, z permanentního strachu, že když se na jednom místě zastaví, o něco důležitého přijde jinde, je patologickým světooběžníkem i sukničkářem, který – promiňte, že si nevypůjčím slova Henrika Ibsena, ale textaře Ivo Fischera – cítí „neklid, co ho tahá z místa na místo, co ho nenechá, aby byl sám se sebou spokojený jako většina ostatních, aby se usadil, aby dělal jenom to, co se má, a říkal jenom to, co se od něj čeká“. Peer Gynt je, jak vidíte, typ „hrdiny“, který prochází romantizován popkulturou i tam, kde nepomyslíte, že by to mohlo mít něco společného s Ibsenem. Strach ze závazků, který komplementárně doplňuje touhu po dobrodružství, je v každém případě problémem, s nímž naše sekularizovaná individualistická západní civilizace dnes bojuje a jde o fenomén, který součastí její, naší krize. Snad o to víc může Peer Gynt sloužit jako zrcadlo a ve správném pojetí být stále aktuálním.

Peer Gynt Choreografie: Jeroen Verbruggen

Hudební nastudování: Jiří Habart, Sander Teepen

Scéna: Wolfgang Menardi

Kostýmy: Natalia Kitamikado

Světelný design: Daniel Tesař, Jeroen Verbruggen

Asistentka choreografa: Markéta Pospíšilová

Baletní a taneční repetitoři: Natalia Adamska, Gianvito Attimonelli

Tančí:

Peer nepolepšitelný: Edgar Mateo Navarro

Balet **NDM**, Jeroen Verbruggen – Peer Gynt (foto Serghei Gherciu) Balet **NDM**, Jeroen Verbruggen – Peer Gynt (foto Serghei Gherciu)

© 2025 Newton Media CZ |

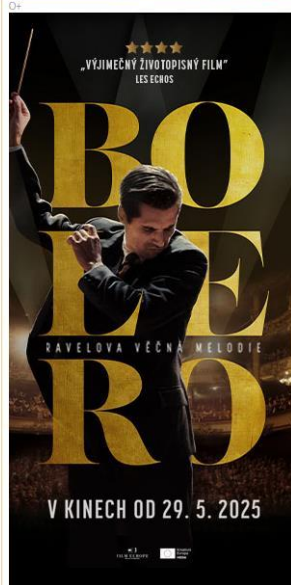
činy mají následky, „Peer zamilovaný“ je záblesk pochopení, že upřímný cit má větší hodnotu než dobrodružství. „Peer bezejmenný“ je souhrnem všech ostatních, jako kdyby to byly slupky jedné mysli, což psychologicky dává smysl. Člověk má mnoho stránek a jeho povahu sice nahlížíme jako jednu, ale projevuje se někdy rozporuplným chováním: někdy jedná proti svému svědomí nebo přesvědčení, nebo se naopak musí motivovat k překonání pohodlné části svého „já“. Peer Cynt možná stojí až na prahu schizofrenie, ale nakonec se jeho vnitřní hlasy přeskládají v jednoho.

Dalším výkladem může také být, že sledujeme oddělené etapy života, v nichž se Peer doslova cítí jiným člověkem. Jistě se každý od určitého věku ohlíží shovívavě na svou minulost. Jsou i motivační výzvy typu „napište, co byste vzkázali svému dvacetiletému já“, a některé události v takové mlze zapomnění, jako kdyby se to stalo doslova v jiném životě. A právě tak můžeme interpretovat různé Peery a jejich eskapády jako životní etapy, v nichž člověk zanechává svůj obraz a kus svého já, zatímco se mění a vyvíjí v člověka nového. A pak znovu a znovu. Mimochodem, pokud jde o ontogenezi člověka, WHO také nabízí dělení dospělosti na 6 etap. Dlužno podotknout, že s rozdělením Peera na podmnožinu postav pracoval už John Neumeier, který je nazval Aspekty. V první verzi jeho slavného zpracování jich bylo sedm, ve druhé čtyři.



Tanečníci ztvárňující Peera se střídají v průběhu choreografie mezi jednotlivými obrazy velmi rychle, někdy až nepostřehnutelně. Přesto tato mnohost nijak neubírá na jejich individuálnímu projevu – skvělých sólových výkonů hodných pozornosti choreografie nabízí dostatek. Že jde stále o tutéž postavu, divák pozná především díky kostýmu (Natalia Kitamikado). Jeho základ je civilní, a to u všech tanečníků a tanečnic, obecně připomíná chlapecké krátké kalhoty, které se nosily v době, kdy sukno bylo drahé a první dlouhé nohavice se dětem pořídily až jako znak dospělosti. Trčící kousky bílé látky na ramenou a bocích mají odkazovat k papírovým vystřihovánkám, s nimiž si děti hrají a oblékají postavu – šaty dělají člověka a člověk také občas převléká kabát. A přesně to se děje Peerům i ostatním postavám, „oblékají si“ sociální role i životní zážitky. Kostýmy v prvním dějství, ať už jsou to obleky nebo společenské a svatební šaty, nemají oblečeny na těle, ale připevněny na zádech. Tvůrci tak naznačují, že své společenské statusy doslova neseme na svých bedrech.

Solvejg je rozdělena mezi dvě interpretky – tanečnici a hostující pěvkyni. Tento neobvyklý tah má opět své pragmatické příčiny (dát prostor zpěvu na jevišti, ale tak, aby zpěvačka nebyla jen hlasem, který propůjčí tanečnici, nýbrž byla sama dramatickou postavou), a je vysvětlen umělecky. V programu je zpívající Solvejg označena jako duše, ale jde spíše o fantomu, o představu, k níž se Peer začne na konci života upínat jako k vidině lásky a bezpečí, které celý život odmítal a nakonec, pozdě, po nich zatouží.



INZERCE

Filharmonie Bohuslava Martinů vyhlašuje konkurz na manažera orchestru



Více inzerce

NEJNOVĚJŠÍ KOMENTÁŘE

- **Vandal:** No dobře, tak jsem se netrefil. Mám však radu. Po návratu z představení Calixta...
- **Vandal:** Vidím to asi tak: potírání intimních míst krví z rozříznuté papuly, velkoplošná projekce s...
- **Tibor Hajek:** V podstatě s panem Rezkem souhlasím. Bylo to krásné. Propracované. Vymazlené. Skvělá sóla. Pochvalu...
- **Supermuř:** Není li v české soutěži možno protlačit místního alespoň do 2 kola, je to...
- **Lenka Sura:** tak jsem se dívala na FB Belly A a tam má článek 107 líků...
- **baaletka:** Moc se to povedlo. Slovenský soubor udělal obrovský pokrok, určitě velkou roli v tom...
- **houlistas67:** Fakt. Přibližně před rokem Praha neprodloužila funkční období bývalému řediteli konzervatoře Petru Čechovi. Fakt: Veronika...
- **Supermuř:** ČNSO všude propaguje své turné v Kolumbii, a touto souběžnou druhou partou se nikde...





Balet NDM, Jeroen Verbruggen – Peer Gynt (foto Sergei Cherciu)

Scénografické metafory

Velkou část, snad až příliš velkou část významů ponechává choreograf na vizuální složce inscenace, na scénografii (**Wolfgang Menardi**), zmíněných kostýmech a rekvizitách. Sám je ctitelem uměleckého hnutí fin de siècle symbolismu, ale většina funkčních rekvizit užitých v inscenaci není symboly v tom pravém slova smyslu, díváme-li se na ně okem sémiotiky, nejsou totiž náznakové. Skoro všechny znaky, s nimiž on a jeho výtvarníci pracují, jsou ikonického a indexického charakteru, ačkoli o symbolice můžeme uvažovat třeba v barvách (symbol je totiž znak, jehož význam je srozumitelný pouze tomu okruhu „čtenářů“, kteří znají kód, podle kterého je tento význam přisuzován, nevyplyvá z podoby ani funkčnosti věci samé). Jeroen Verbruggen do vizuální složky vkládá spíše své osobní představy o tom, co je metafora.

Ve scénických prvcích dostávají obecné fenomény podobu zcela konkrétních předmětů. Například pračka, kterou má mezi dlouhými copy zapletenu a nenápadně připjatou na své torzo Solvejg, slouží jako metafora pro těžké břemeno starostlivosti a péče o nevdařného Peera, zátěž, kterou tato postava doslova vládčí (já trochu polemizuji s mírou oné doslovnosti – je opravdu potřebná v kontextu tanečního divadla?). Zároveň je to nástroj očisty, nejen jak ho známe z frazémů prát peníze nebo špinavé prádlo na veřejnosti, ale na jakési duševní úrovni (v posledním jednání z pračky Solvejg vytahuje čisté košile, které si oblékají jeden po druhém všichni Peerové, což můžeme považovat za určitý akt smíření a očistění od chyb minulosti). A tím, že její útroby stále víří, je to i metafora proměnlivosti. Stále se točí...



Balet NDM, Jeroen Verbruggen – Peer Gynt (foto Sergei Cherciu)



Balet NDM, Jeroen Verbruggen – Peer Gynt (foto Sergei Cherciu)



Balet NDM, Jeroen Verbruggen – Peer Gynt (foto Sergei Cherciu)

A takových konkrétních znaků je v inscenaci více, i když už nejsou tolik doslovné. Za vzrostlou horou svatebních šatů stojí podle choreografa nápad nahradit obraz severských pohoří jiným, který by mu současně poskytl metaforický obsah. Hora je tedy skutečně horou, ale svatební šaty představují Peerovy nenaplněné sny a zároveň společenské normy, před nimiž se snaží celý život unikát. „Nebezpečí“ trvalého životního závazku se i v inscenaci obrátne vyhne hned několikrát. Solvejg třímá místo zvonů malá plechová vědra, která sice tvarem zvony připomínají, ale stácejí více pozornost k ženině úloze pečovat o čistotu i o zdroje (ve vědrech se nosí voda a bez vody není života). Matka Ase pak na zádech nosí skutečný koš na prádlo, další ikonický znak, který je jednoduše tím, čím je, nanejvýš indikuje náročnost ženského údělu.

Ve druhé polovině přechází celá inscenace do větší abstrakce – choreografie, situace, interakce mezi postavami i vizuál. Scéna je buď čistá a prázdná, nebo se nad ní vznáší bílé natěšená polorozpadlá chatrč, která zřejmě představuje neúplný a rozvrácený domov. Verbruggen pak jako hlavní prvek určil tři zrcadlové stěny, které zvětšují prostor, zmnožují postavy a jsou v zásadě tím, čím jsou – zrcadly skutečnými i metaforickými. Symbolika je to čitelná, co však trochu ruší, je skutečnost, že zrcadlové plochy jsou nýtované z tolika částí. Daleko většího efektu by bylo dosaženo, kdyby bylo možné vyrobit je z jednoho kusu, tak jako jsme to například viděli před lety ve scénografickém řešení Josefa Svobody pro Jakubiskův a Aviotův balet *Casanova* (jistě že s delším časem na nřínravu a o řádu uvěším roznožtem ale nřere – prož nedonřít maximum úroňních



ZAÚJALO NÁS

[Objeví pěvecká soutěž Gabriely Beňákové nové operní naděje?](#)

[Prague Philharmonia posunula hranice poslechu čtyřhodinovým hudebním maratonem](#)

[Dirigent Tomáš Hanus: Hlavní je mít partituru v hlavě a ne hlavu v partituru](#)

SOUTĚŽE

[Vyherci soutěží](#)

zrcadlem operuje psycholog a... jeho úzina dává svobodu divákově tanáči.



Balet NDM, Jeroen Verbruggen – Peer Gynt (foto Serghei Cherciu)

Prostor pro každého Peera

Jeoren Verbruggen vychází z hudební partitury suit Edvarda Griega, doplněné úryvky z jeho *Smutečního pochodu pro Rikarda Nordraaka* a *Lyrických kusů*. Romantickou hudbu příjemně narušuje choreografův zmiňovaný rukopis, který k ní tvoří svými ostrými liniemi a dynamikou kontrast. Jeho tanečníci jsou vedeni k výrazným hereckým akcím i citlivému projevu, musí se i smát a křičet, jejich živelnost rozbíjí i ty hudební plochy, které jsou inspirované starou hudbou či lidovými motivy a svým charakterem se vzdalují atmosféře inscenace.

První jednání je velmi konkrétní, i pokud jde o děj. Peer jako dítě si hraje se stíny své vlastní fantazie, zatímco jeho matka pracuje. Už zde je choreografie expresivní, nepolepšitelný Peer, v první premiéře **Edgar Mateo Navarro**, a Ase, nepřehlédnutelná **Natalia Adamska**, rozehrávají vztah frustrované matky a vzpurného mladíka. Do světa se však již vydává další z Peerů, **Sachiya Takata**, kterému choreograf nachystal hned na začátek moderní variaci s množstvím převalů, ale jeho hlavní part přijde až ve druhém dějství. Svatební veselí začíná vtipně jako odkaz na romantický balet, neboť nevěsty jsou na špičkách a jsou zahaleny v závojích jako víly, choreograf je ale nutí k dovádění a jízlivému smíchu, to už ale na jevišti stojí **Simone Giroletti**, který se snaží zaujmout pozornost nevěsty a odloučit ji. S hudebním motivem Solvejgy přichází na scénu i ona (**Shino Sakurada**), přítelkyně nevěsty, která se snaží smířit snoubence, zatímco Peer do jejich vztahu zasahuje a vplétá se do tance, který mu nepatří. Odvádí pozornost svatebčanů a unáší nevěstu. Únoscem je však již další z tanečníků, **Barnaby James Packham**, který se ztrácí ve svých představách – zvuk větru na pusté pláni jako jeden z mála nehudebních prvků možná ilustruje pustotu jeho vlastního charakteru, za průsvitnou revuálkou padá peří místo sněhu, a Peerovi se na hoře svatebních šatů zjevuje obraz matky. Zmatená nevěsta s ním tančí duet, který se posouvá víc do moderní polohy, Peer uniká závazkům i objetí, nevěstin šat pro něj není ničím jiným než kusem zbytečné látky.



Balet NDM, Jeroen Verbruggen – Peer Gynt (foto Serghei Cherciu)



Balet NDM, Jeroen Verbruggen – Peer Gynt (foto Serghei Cherciu)

Nikolas Sotiriou přebírá štafetu ve scéně s trolly a jejich princeznou, která je zpodobena jako polonimální bytost, lascivní a vybavená až akrobaticko-gymnastickým slovníkem, v němž Peerovi nabízí především své tělo. Hra se svatebními šaty se nevyplatí, trollové se svým vůdcem se chystají pozemského záletníka zahubit. Jejich kostýmy připomínají spíše groteskní karnevalovou kulturu, než aby podtrhovaly jejich zručnost. Rozmáchlou modernu přeruší sbor, který si užívá svých několik minut po stranách forbíny, aby nakonec zasáhla Solvejg jako záchránkyně hříšníka. S ní tančí zamilovaný šestý Peer, **Gene David Goodman**: jejich duet se od moderny vrací trochu k neoklasice, citlivé partnerské práci, hlavním pohybovým motivem je rotace, žena nachází oporu i náruč, ve zdánlivém bezpečí. Idylu přeruší smrt Ase, která přivede na scénu všech šest alter eg hlavního hrdiny a konečně i postavu „bezejmenného“, vážného a důstojného **Marka Griffithse**, který musí přijmout matčinu smrt.

Abstrakce vítězí nad narací

Zatímco první polovina inscenace se soustředí na dějové zvraty, v té druhé se divákovi otevírají delší choreografické plochy a spolu s postavami přechází z reality do světa idejí, což mu může donést více snobův v interpretaci a choreograf jako by si donášal víc

v kontrolování a uvedení. Scéna nejprve zanášuje dým, který prosycuje hlavní světelný zdroj, kterým byly již v první části dvě kruhové světelné kruhy zavěšené na tazích, umožňujících alespoň částečnou mobilitu v prostoru (světelný design realizoval **Daniel Tesař**). Přibudou tři zrcadlové stěny, v nichž tančí všichni Peerové, dynamická skupina. Světlo ve spojení s dýmem a odrazem ploch vytváří neurčitý snový prostor, tanec se ocitá mimo reálný čas. I scéna s orientálními tanečnicemi, jimž vévodí **Rita Pires** jako Anitra, je pohybově čistá. Zde pro změnu sáhl choreograf k neoklasice, vyhýbá se kupodivu (ale jistě úmyslně) klišé se začleňováním typické gestiky charakterních tanců, ke které by tato část mohla lákat, a nechává tanečnice, jen lehce skryté v korálkových maskách a průsvitných blůžkách, předvádět především vysoké rozsahy a pak vytváří vkusné mikroduety mezi dívkami a Peery, dvojice připomínají sousoší. Zásadní duet Sachiya Takaty a Rity Pires je poslední reálnou událostí v inscenaci. Choreograf do něj opět vložil akrobatické prvky, aby vyjádřil vynálezavost ženiny manipulace, tanečník pak plasticky ztvárňuje svou samotu a opuštěnost, když je sveden.



Nejpůsobivější je pasáž, kdy vstupuje do dění hostující pěvkyně **Kadi Jürgens**, vidina Solvejg. Je to sice ona, kdo si zakrývá oči, ale slepě tápe Peer. Na scéně se objevují další dívky v jejich šatech a s dlouhými copy, choreografie je jednoduchá, aby se setřel rozdíl mezi interpretkami, je to však provedeno vkusně a bez trivialit. Peer, teď už opět ve vtělení zamilovaného Gena Goodmana rozehrává citlivý duet, v němž vyniká jeho mužnost a v materiálu samotném souměrnost a harmonie pohybu, byť nechýbí trocha pozemní akrobacie. Situace se pak rozvíjí v dramatických, ale už více symbolických momentech, ženy a muži si vymění své role a kostýmy, čímž se převrací celá dynamika vztahů. Objevuje se řada dalších motivů, stuha v ústech Solvejgy, šaty bezejmenného Peera potřísněné špínou i krví, mísí se tanec i zpěv a i bez konkrétních znaků cítíme blížící se katarzi. Je to část, v níž není vše uchopitelné rozumem, ale o to více je možné se do tanečnicků vcítit, což je pravá podstata. Na scénu se vrací i sbor a rozdvojená Solvejg se odstíhává, metaforicky i doslova, od Peera. A zatímco jeho pomalu uzavírají zrcadlové stěny pohyblivé scénografie, Solvejg je svobodná a může pokračovat bez zátěže, i když se ještě ohlíží zpět. To je samozřejmě současný dodatek a výrazná režijní změna, která mění celé poselství hry, ale vlastně velmi dobře koresponduje s odkazem Ibsena, i když spíš v kontextu jeho jiných proslulých dramát. Solvejg připomíná spíš Noru, která nachází svou emancipaci, a je to aktualizace, která dílu sluší.

A co nám všechno může příběh Peer Gynta nabídnout? U tohoto titulu si nemusíme ani klást otázku, jestli promlouvá k současnému divákovi. Onen příběh je z podstaty nadčasový, a ještě dlouho bude. Peer Gynt může být interpretován a zobrazen různě: jako romantický rozervanec i jako bezohledný cynik, podstata jeho osobnosti je ale jen jedna. Nestálost a bezohlednost jeho charakteru pramení z přehnané touhy všechno poznat a zažít, z permanentního strachu, že když se na jednom místě zastaví, o něco důležitého přijde jinde, je patologickým světoběžníkem i sukničkářem, který – promiňte, že si nevypůjčím slova Henrika Ibsena, ale textaře Ivo Fischera – cítí „neklid, co ho tahá z místa na místo, co ho nenechá, aby byl sám se sebou spokojený jako většina ostatních, aby se usadil, aby dělal jenom to, co se má, a říkal jenom to, co se od něj čeká“. Peer Gynt je, jak vidíte, typ „hrdiny“, který prochází romantizovanou popkulturou i tam, kde nepomyslíte, že by to mohlo mít něco společného s Ibsenem. Strach ze závazků, který komplementárně doplňuje touhu po dobrodružství, je v každém případě problémem, s nímž naše sekularizovaná individualistická západní civilizace dnes bojuje a jde o fenomén, který součástí její, naší krize. Snad o to víc může *Peer Gynt* sloužit jako zrcadlo a ve správném pojetí být stále aktuálním.



Peer Gynt

