

# U Bezručů zahájili lov na Divokou kachnu

**V Divadle Petra Bezruče začala LOVEcká sezona a první na mušce se ocitla Divoká kachna. Terčem pozornosti diváků sledujících jevištní ztvárnění Ibsenova textu se stala především opulentní dekorace vtěsnaná do nevelkého kvádrů a světlo fungující jako ústřední vyjadřovací i symbolický prostředek. Výraznou stylizací, zveličením trapnosti a efektivním zcizováním se Bezruči trefili do černého.**

Úvodní část prvního obrazu se odehrává u dlouhého stolu, kolem kterého zasedlo panoptikum groteskně se pitvořících postav v černých šatech, jejichž hrůzu nahánějící líčení dává tušit, že po následné dvě hodiny se bez mrknutí oka budou vyťahovat „kostlivci ze skříně“, narušující zdánlivou rodinnou pohodu, a na povrch se dostanou věci, které měly navždy zůstat bezpečně skryty. Text je účinně zredukován na dialog mezi Hjalmarem Ekdalem, léta žijícím v poklidném manželství, a jeho přítelem Gregerssem Werlem, který se pasoval do role posledního spravedlivého a posla pravdy a snaží se Hjalmarovi dokázat, že je jeho spokojený rodinný život vybudován na klamu.

Potemnělé jeviště osvětlují stolní lampy, které před sebou mluvčí střídavě rozsvěčují. Problukávání světelných zdrojů evokuje jasné ostrůvky pravdy v tmavých vodách lží, v nichž se Hjalmar utápí. Do Gregersova příchodu Hjalmara plně zaměstnávala práce ve fotografickém ateliéru. Jeho manželka Gina i dcera Hedvika mu mnohdy pomáhaly s retušováním. Hjalmar však netušil, že se v jeho okolí retušovalo i něco jiného než fotografie.

Inscenace důsledně pracuje s motivy světla, zraku a vidění. Ze stolních lamp se jednoduchými pohyby stávají oslepující svítidla používaná při výslechu nebo pátrající kužely policejních svítilen. Postavy zasedající na hostině si po jejím skončení hrají na slepou bábu, některé z nich nosí sluneční brýle znemožňující vidět svět v pravých barvách. Jako by i Hjalmar měl takové brýle nasazené a Gregers se mu je snaží strhnout z očí. Pohled do slunce však po letech v temnotě pálí a zraňuje.

## **Prostor, odkud není úniku**

Hjalmarův domek, centrum jeho rodinného štěstí, zpodobňuje nevelký kvádr členěný díky různorodým potiskům tapet na několik místností. Ve třetím obrazu se v něm objevuje obrovská dřevěná kachna. Zhušťuje prostor stísněného příbytku a postavy se kvůli jejímu překážení nemohou vyhybat bližšímu střetávání a pohledu pravdě do očí. Část jeviště před kvádrem znázorňuje půdu, kde Hedvika chová postřelenou divokou kachnu. Zatímco obývané části domu jsou nasvěcovány ostrým světlem, veškeré dění na půdě doprovází intimní přítí. Vodítkem jejího poznání jsou pro diváka popisné repliky postav a vlastní představivost. Půda tak nabývá symbolického významu jako magický prostor se zvláštními zákonitostmi, kde se může stát cokoli. Tajemné místo, kam Hedvika utíká před světem, který jí nerozumí, i před světlem, jež škodí jejím očím zasaženým dědičnou chorobou. Právě projev této nemoci – začínající slepota – se pro Hjalmara stane důkazem, že malá Hedvika, kterou tolik miloval, je jen „kukaččím dítětem“. Motiv ptáka se vrací v několika dalších podobách. Když Hedvika začne pochybovat o rodičovské náklonnosti, smutně napodobuje za zvuků kachního štěbetání pohyby ptáčka uvězněného v pasti. Při zmínce o divoké kachně zavřené na půdě herci z kapes vyhazují pírka a mávají rukama, jako by měli křídla a chtěli vzlétnout. Bezstarostný let ptáka symbolizuje snahu o osvobození, vyproštění se z kleští konvencí a opuštění rodinného hnízda.

Nastudování Divoké kachny v Divadle Petra Bezruče vykazuje mnohé znaky pro inscenace Jana Mikuláška typické jako hravost, procházející všemi složkami, zcizování, ironizování, výrazná stylizace a použití

filmových postupů. Herci střídají psychologicky motivované postupy se záměrně přehrávaným patosem a ironickým odstupem od role.

Ani o žánrové čistotě inscenace nemůže být řeč – rozpoutaný sled událostí, které jsou samy o sobě komické, spěje k nevyhnutelné tragédii. Záplavě nápadů budících smích dominuje zvětšování důležitých rekvizit – kachna vyplňuje téměř celý dům, herci si přehazují obří vejce a čtou dopis formátu A3. Zveličením těchto detailů režisér krůček po krůčku rozvádí rodinnou tragédii do obludných groteskních rozměrů. LOVEcká sezóna v Divadle Petra Bezruče začala Divokou kachnou úspěšně a její první inscenaci lze označit slovem zásah.

**Autor: Nad'a Satková / [www.nekultura.cz](http://www.nekultura.cz) / 16. října 2009**

## Norská kachna na moravském víně

**Titulek bezpochyby evokuje čtenáři jídlo, což také má, neboť divadelní inscenace Divoká kachna, napsána před sto dvaceti lety v Norsku, je nejen mrazivě aktuální, ale hlavně v podání Divadla Petra Bezruče gurmánskou pochoutkou letošního podzimu. Nuže pojďme se na tu specialitu podívat podrobněji.**

Ibsenova Divoká Kachna ve své původní verzi představuje klasickou severskou depresi. Naštěstí Bezruči vynechali vsudypřítomný lezavý a děsivě bílý sníh, místo kterého české publikum oslovila stylizace deštivého podzimního počasí. Atmosféru pak dokresluje i kostýmní přehlídka, která v duchu tragikomedie krásně předvedla rodinné a duševní stavy postav. Ano, četli jste správně slůvko tragikomedie. S originalitou sobě vlastní totiž Bezruči vkládají do zdánlivě absolutně vážných situací, které v Ibsenově díle neustále zavání katastrofou, humorné, přesněji řečeno úsměvné prvky a stimuly. Ovšem nečekejte, prosím, že se budete smát na celé kolo. Za dvě hodiny představení se v sále ozve jen prámalo vln smíchu, ale to není ani trochu na škodu. Úsměvné motivy („lampičková hra“, vsudypřítomná vajíčka, přehnaně vyhraněné přechody emocí) vám mají jen dát ulevit, protože dusivá atmosféra zbytku hry nenechává prostor pro nádech.

Hra obecně má velký spád a nenajdete scénu, u které by se sebenetrpělivější divák mohl významně podívat na hodinky. Nápadité jeviště, kterému po část hry dominuje, bez přehánění, obrovská kachna, vtahuje do děje a z poslední doby tolik oblíbený „náhled rovnou do hrnce v kuchyni“ boduje na celé čáře. Přesně v duchu reality show máme pocit, že hledíme na něco, co by jinak zůstalo jen mezi přítomnými v malém bytě pana Ekdala (Jan Vápeník). Celý dojem už jen podtrhnou výkony herců, kterým uvěříte opravdu každý charakter, starého pana Werleho (Norbert Lichý), paní Ekdalovou a samozřejmě středobod celé hry, mladičkou Hedviku (Tereza Vilišová).

I přes humorné vložky je při odchodu člověku těžce. Ibsenovo dílo umí i po 120 letech ukázat, že lidská chyba se může až příliš snadno stát nenapravitelnou a snad na každém kousek té pravé severské deprese ulpí. Je to však ta správná míra, to nepopsatelné fluidum, které bychom si měli z divadla odnášet pokaždé. Divoká kachna je skvěle ztvárněná a výborně upravená hra, jež využila potenciál své předlohy beze zbytku. Bez pocitu viny, že by toto mohlo vyznít jako reklama, doporučuji Divokou Kachnu zhlédnout. V rámci sychravého podzimu je návštěva Divadla Petra Bezruče a následná cesta v neutichajícím dešti domů dokonalá ukázka tematického večera.

**Autor: Jakub Vaněk / webmagazin.cz / Rozhledna / 21. října 2009**

## 2 x Henrik Ibsen podle Jana Mikuláška

Dech beroucí divadelní inscenace, po které si publikum na závěr představení může ruce utleskat (tak tomu alespoň bylo na plzeňském festivalu Divadlo letos v září), aby dalo divadelníkům najevo, že tohle byla trefa do černého, se nerodí každý rok. Ibsenova Heda Gablerová, kterou v ostravském Národním divadle zrežiroval v loňském roce Jan Mikulášek, patří právě k těmto vzácně povedeným počínům, nad nimiž se tají dech. Ibsen se zřejmě mladému režisérovi dostal pod kůži (nebo to bylo spíš naopak?), protože ten se k zádumčivému severanovi v letošním roce vrátil režii Divoké kachny, kterou připravil se souborem Divadla Petra Bezruče.

Jan Mikulášek svá studia režie na JAMU ani nedokončil, teprve nedávno oslavil třicítku a přesto dělá inscenace vyznačující se minuciózním čtením textu a vyzrálou osobitou poetikou, kterou by člověk hledal u režiséra mnohem staršího a zkušenějšího. Jan Mikulášek je zkrátka talent, který v kalném českém divadelním rybníce svítí jako amazonská rybička.

Jestliže je pravdou, že od vynálezu filmu se s ním všechny starší umělecké disciplíny snaží vyrovnat opouštějíce teritoria, které toto dravé umění v krátké době suverénně ovládlo, o divadle to platí dvojnásob. Film už krátce po svém vzniku dokázal, že je skvělým prostředkem k zachycení reality. Díky technikám, jako je detail či jízda kamery, se velmi brzy ukázalo, že divadlo mu v tomto směru nemůže konkurovat. Nejpropracovanější divadelní koncepty dvacátého století jsou proto snahou o nalezení nového funkčního modelu antimitetického divadla. Je to cesta ode zdi ke zdi – od Brechta a Artauda ke Grotowskému a zase zpátky. Po celou dobu je hledán způsob jak probudit emoce jinak než pomocí realistického psychologicky motivovaného prožitku. Mikuláškovy práce jsou vzorným příkladem toho, jak postavit inscenaci, která je prostá tradičního realismu a přitom nás vtahuje a emočně sytí s naprostou stejnou, ba možná větší intenzitou. Režisér si ke svým inscenacím často skládá i hudbu, i proto je na místě hovořit o jeho práci spíše jako o kompozici. Komponistou je i scénograf Marek Cpin, který s Mikuláškem spolupracoval na obou inscenacích (a spolupracuje s ním pravidelně už mnoho let). Režisér s výtvarníkem vytváří silný tandem, který se vzájemně plnohodnotně doplňuje. Stačí pár fotografií z inscenace a víte, o čem Ibsena v Ostravě hrají. Tak tedy o čem?

Heda Gablerová je sošné, patetické, vysoce rytmizované divadlo, které je uvozeno stříhovou sekvencí, v níž se seznamujeme s konceptem čtyř Hed. Nejde o to, že by jen jedna byla pravá, svou podstatou jsou pravé všechny, svými pohyby, gesty, konstelací vyjadřují celkový Hedin stav, jsou všemi póly její osobnosti. Mluví ovšem jen jedna, ta cynická a sebejistá. Mikulášek rád a přesně pracuje s metaforou. Celé první dějství nechá například odehrát na předscéně s přizvednutou oponou, za níž divák pozoruje nohy Eilerta Løvborga coby předzvěst příchodu čehosi nečekaného a vykolejujícího. Parabolicky zvětšené rekvizity dokládají důsledné čtení textu. Obří klobouk tety Julinky, o němž se Heda nevybíravě vyjádří. Hora knih, na níž jako na Olympu vědění tůní nejistý a přitom samolibý Tesman. Také Hedin účes je parabolický. Její drdol je abnormálně veliký, je to jakýsi kokon. Tato naddimenzovaná ozdoba postavu překvapivě nekarikuje, naopak podtrhuje její sošnost, její orientaci na krásu. Ano, toto představení je o kráse a o tom, že nic takového jako ideální krása neexistuje. Všechno, co chce mít Heda krásné, se kazí, oškliví, stává se hnusným a trapným stejně jako Løvborgova zpackaná sebevražda. Když Heda v závěru ilustruje akustický vjem výstřelu tím, že oběma rukama uhodí do opony, která se zřítí a dokonale obnaží scénu, říká tím jasně, že odchází proto, že ji svět esteticky uráží. Také proto ji reflektor vyřízne z pozadí, aby opět vynikla její symetrická krása, kterou už těhotenství nestihne zkazit.

Podobně jako například Jan Nebeský miluje Mikulášek kromě hyperboly také expresi. V inscenaci Divoké kachny se expresivnost projevuje nejen v hereckém projevu, kostýmech či dráždivých barvách dekorace, ale také v líčení (temné kruhy pod Hedvičinými očima proměňující její tvář v munchovskými zděšenou grimasu) a ve svícení (podsvěcování obličejů vrhající temné stíny a pokřivující výrazy). Podobně jako Nebeský ilustruje Mikulášek kostýmem osobnostní rysy postav. Zatímco ovšem Nebeského Hjalmar v teplácích s vycpaným zadkem vzbuzuje u publika odpor (což je režisérův záměr), daří se Mikuláškově vyvolávat pocity podstatně neutrálnější a tedy nedeformující a priori divákově vnímání nové interpretace textu. Nejexpresivněji pojatou postavou v ostravské Divoké kachně je Hedvika. Dívka je navlečená do ošklivých šatů, projevuje se vysokým, nepříjemným hláskem (její hlavním hlasovým projevem je zvláštní ptačí štěbetání) a třímá bezhlavé tělíčko panenky, se kterým zachází na způsob loutky z rakvičkového divadla. Kupodivu v nás tato karikatura trpícího děvčátka neprobouzí nechuť, vnímáme ji důsledně jako symbol zničeného dětství. Ve své neforemnosti je Hedvika místy dojemná podobným způsobem jako kreslená postavička z nějakého hororového filmu (ilustrativní je v tomto směru Hedvičino umírání, kdy se postřelená dívka pomalinku sune po stěně za nechápavého přihlížení všech ostatních postav.).

Inscenace je především o ní. Všechny ostatní postavy hry mohou mezi lží a pravdou volně lavírovat, protože dobře chápou podstatu cynického světa. Hedvika, kterou si přivlastňují coby svou panenku, žije ve vlastním paralelním světě. Když jednoho dne přestřihá provázky, za které dospělí tahají, zákonitě upadne a změní se v amorfní neživou hmotu. Zatímco Heda Gablerová byla barevně laděná do černobíla (černé a stříbrné kostýmy na pozadí bíločerných dekorací) s modrým tónováním (světlo), hýří příbytek Ekdalových barevností, která půvabně kontrastuje s hororovými podtóny výkladu. Hlavní barvou je jásavá oranžová a sytá červená doplněné černými rostlinnými motivy, což dává scéně orientální nádech. Marek Cpin má rád klasický rámeček scény, který je pozvolna v průběhu představení rozrušován. Tento způsob práce můžeme vidět v obou inscenacích. Zatímco Heda Gablerová se odehrává v měšťanském náznakově klasicistním interiéru, který pozvolna obohacující hyperbolické dekorace (křídlo s abnormálně protaženou rezonanční deskou), je Ekdalův ateliér komorním prostorem malé domácnosti, jež ovšem ve třetím dějství znenadání ucpe obrovská dřevěná kachna. Ani v jednom případě nejde o pouhý efekt, který by zůstal nevyužit. S oběma rekvizitami dokáže Mikulášek funkčně pracovat, čímž se pochopitelně násobí a umocňuje jejich původní metaforický význam. V představení, jako jsou tato, je těžké hodnotit herecké výkony (respektive je těžké hodnotit je za použití aparátu, který se po více než století aplikuje na herectví psychologické). Herci jsou zde totiž loutkami zcela v duchu anglického teoretika Henryho Craiga. Přesto lze rychle poznat, kterému z nich je tento typ herectví blízký (v Divoké Kachně například vynikající Tereze Vilišové – Hedvika, v Hedě Gablerové Gabriele Mikulkové hrající Hedu) a pro koho je to velký experiment (Norbert Lichý v roli starého Werleho v Divoké kachně). Body tím pádem získávají herci, kteří naprosto rezignují na vlastní psychologický vklad a dokáží se plně vcítit do režisérovy vize.

Analogicky se dá říci, že zdařilost Mikuláškových inscenací (nebo máme říkat Mikuláškových a Cpinových inscenací?) závisí do velké míry na tom, s kým se v divadle, kde právě hostuje, potká. Je to logické, za dobrým divadlem stojí vždy sehraný tým, zcela v duchu věty, kterou Marek Cpin řekl v rozhovoru pro časopis Rozrazil: „Všechny složky by měly být na stejné úrovni.“

Inscenace Hedy Gablerové už má bohužel za sebou derniéru, oproti tomu Divoká kachna u Bezručů je zcela čerstvá. Za Ibsenem v Mikuláškově provedení se rozhodně vyplatí se do Ostravy vydat. Na cestu je doporučováno přibalit vajíčka natvrdo.

**Autor: Karolína Stehlíková / i-literatura/ 2.11. 2009 11:01**

# Hledání pravdy a svobody s kachnou a výstřelem

Ostravské Divadlo Petra Bezruče inscenací Divoké kachny potvrdilo, že je nejlepším divadlem v České republice

Ibsenova Divoká kachna v režii Jana Mikuláška v Divadle Petra Bezruče dopovídá, proč je tato ostravská scéna už nejméně tři léta bezkonkurenčním Divadlem roku. Že se to v Radokových cenách jaksi neodrazilo? Jak by mohlo, když od Vltavy k Ostravici je to tak daleko, že k ní skoro žádný spartán netrefí!

Osobně Divokou kachnu moc rád nemám. A dokonale mi ji znechutil guru pražské divadelní obce Jan Nebeský v Divadle v Dlouhé, který nevěda si s ní rady, inovoval rodinnou tragédii tak, že děti nechal hrát babičkami a rodičovskou generaci dětmi. Pražští kolegové padali na pozadí štěstím míníce, že tolik invence ještě neviděli.

V Mikuláškově stylu

Bodejť bych tedy nehoroval pro Mikuláška, který po vlastním dědovi-básníkovi Oldřichovi a po občasném vychovateli Janu Skácelovi zdědil básnické imaginace rovnou kopu! Co ví Praha o nich a o něm?! Ostravě to naštěstí vadí málo až vůbec. Mikulášková Divoká kachna, to je stejně jako jeho Oněgin, 1984 – záměrně připomínám protiklady – dokonalý inscenační tvar, vrchol režijní a herecké stylizace, v jaké je bezručovskému divákovi předkládán potměšilý příběh naplněný bolestmi a křivdami, v jejichž stínu jedni stoupají vzhůru, ale s ušpiněnými rukama, a druzí klesají ve špíně a bez šance napravit zmarněné životy. Pták v kleci, to je výmluvný symbol ujařmenosti. Podobně jako Ibsenova Heda Gablerová, a kolikrát také hrdinové Čechovovi, řeší se rozbolavělost výstřelem. Ruku v ruce s režijní stylizací kráčí barevně expresivní výtvarné pojetí Marka Cpína. Ty herecké výkony! Jenom Tereza Vilišová získala v Radocích hlas za Hedviku, zajímavou a jako strunka přepjatou puberťačku v soukolí rodinných vztahů a osudového prokletí.

S židovskou melodikou

Stejně se ale v Divoké kachně skví další herci: Sylvie Krupanská (Gina Ekdalová), Norbert Lichý (továrník Werle), Tomáš Dastlík (jeho syn Gregers), Jan Vápeník (Hjalmar Ekdal) a všichni ostatní (Čapková, Bureš, Urban, Vlas...). To jsou bravurní výkony vystihující přesně charakter postav v řádu Ibsenova příběhu. V neposlední řadě je třeba akceptovat v programu ani nepřipomínaný výběr hudby, který v dikci Mikuláškově stylu dopovídá osudy výmluvně provokativními, tesknými židovskými motivy. Bezručí posouvají české divadelnictví o skok dopředu.

**Autor: Jiří P. Kříž / Právo / 8. 4. 2010**

## Divoká kachna

Pach spáleného peří se nese představením sice jako nahodilý artefakt, ale právě tato nehoda v Plzni dokonale vystihla dusivě bezútěšnou atmosféru Divoké kachny na ostravský způsob. Další ibsenovský produkt z kuchyně Jan Mikuláška má všechny znaky jeho režijního rukopisu. Ten připálený opeřenec ani nemá být moc požitelný, řekl bych, že cílem bylo spíše, aby vám tu a tam některá kůstka uvízla v hrdle. Přesto možno šéfkuchaři složit poklonu jako mistrovi svého řemesla. Namíchal své nechutné ingredience s velkým citem pro ibsenovské téma, jež za stošestadvacet let čelilo již mnohým výkladům, a jemuž aktuálně hrozí jistá obehnanost. Určitě však ne takto, je-li traktováno s takovým souzněním s vnitřní ideou díla. Míra ikonoklasmu je u Mikuláška velká, ale text je přitom jen důsledně domyšlen, jeho existenciální rozměr, latentně v díle přítomný, je neomylně vyhmátnut, dramatizován, zvětšen pod lupou a nasvícen bizarním světlem, jež původní rysy karikuje i znetvořuje až do obludně groteskních rozměrů. A přece tu cítíme jakousi vnitřní logiku, v linii pozdějšího vývoje směrem k Strindbergovi a Čechovovi. Stálo by za úvahu, zda bylo nutno pro to, co chce tato Kachna říci, držet herce tak pevně v poutech. Jsou to mechanicky řízené objekty, loutky, jež ze své vůle neučiní nic, jen ty gesticko-mimické vzorce, jež jim předepsala direktivní režie, promyšlená do posledního detailu. Je tu cítit velký tlak na herce, neúprosný dirigismus, i to však synergicky přispívá k celkově dusné atmosféře dramatu. Bezručovci se navíc v tomto soukolí cítí zjevně dobře a nezdá se, že by jim ibsenovsko-mikuláškovské nitky nějak vadily. Stejně bravurně se vyrovnávají i s prostorovými limitacemi scény, kam Marek Cpin umístil obrovský model kachny, jež je ve své obludnosti utlačuje a svazuje v jejich rozletu. Ani ta nejvypjatější karikatura, vyhnaná ad absurdum, nepůsobí jako nadřená etuda, ale jako existenciálně pitvorná křeč, jež vyvolává smích i mrazení. Značné napětí vyvolává i stylová diskontinuita mezi inscenačním stylem a klasicky střídmým překladem Františka Fröhliche, jehož dikci herci přes všechnu dekonstrukci respektují. Tíhu svého dávného zločinu nese Továrník Werle v podání Norberta Lichého s odpuzujícím cynismem, jež stojí v dynamickém kontrastu k idealismu jeho syna, rozhodnutého vnést světlo pravdy do rodiny svého přítele. Oba představitelé, Tomáš Dastlík jako mladý Werle a Jan Vápeník jako Hjalmar Ekdahl, vytvořili své pokřivené studie zcela odlišnými prostředky, Dastlíkova sonda je hlubší a odstíněnější, snad i individuálněji prokreslená, Vápeník představuje převodní páku, přes kterou se režisér vyjadřuje – oba výkony však patří k vrcholům inscenace. Stejně jako výkon Sylvie Krupanské, jejíž Gina působí především svou sugestivně vyhranou křečovitou polohou, se kterou brání jejich rodinné štěstí zbudované na ideálech, což je jen jiný výraz pro lži. Stigmatem inscenace jsou divoče rozevřené, potemnělé Hedvičiny kachní oči, jež si Tereza Vilišová stále nervózněji mne, jakoby v předtuše svého konce.

**Autor: Jan Žáček. Divadelní noviny 16/2010**

## Dobře upečená kachna

Jan Mikulášek si s Henrikem Ibsenem poprvé potykal inscenací Hedy Gablerové v Národním divadle moravskoslezském. Navzdory nedlouhému uvádění byla umělecky vysoce ceněna, a tak se není co divit, že byl režisér k interpretaci severského klasika záhy vyzván podruhé. Ibsenova Divoká kachna je reprezentantem dramatikova symbolistního období; jako ve většině Ibsenových her je v ní více k domýšlení než explicitně vyřčeného. Její postavy žijí ve světě, ve kterém je jednodušší a výhodnější nemluvit pravdu, kličkovat a zastírat. Konspirační a kamuflážní jádro se vylouplo hned v úvodním obraze: na večeři u továrníka Werleho (Norbert Lichý) se v potemnělé místnosti osvětlované jen lampičkami schází bizarní společnost; kostýmní stylizací a se zběsilou hudbou v závěsu nepřehlédnutelně odkazující ke groteskně mafiánským snímkům Quentina Tarantina.

V mžiku se odhaluje dramaturgicko-inscenační klíč a režijní záměr, patrně kontrastní a kontrapunktický k niterné psychologizující povaze Ibsenova textu. Je jím vyhocené a důsledné zgrotesknění a s ním související zpřeházení proporcí. Rozměry se mění především směrem k většímu: To, co předkládá Ibsen v náznu, malé a subtilní, Mikulášek směle nafukuje do rozměrů vzduchodí. To, co se postavy úzkostlivě snaží ututlat a zamést pod koberec nebo alespoň snesitelně přebarvit a navonět (ať už kvůli okolí nebo sami pro sebe), ukazuje ostentativně, nepřehlédnutelně a nahlas. Z údajných komárů se oprávněně dělají velbloudi, schovávaným faktům je navracena jejich velikost a tíha, a navíc se po letech vytěšňování vše „po zásluze“ násobí.

V práci herců se tento princip uplatňuje na první pohled schematickým a loutkovitým projevem. Řeč i gesta jsou krajně konkrétní, jednoznačná a nezpochybnitelná. Charaktery jsou zkarikovány bezmála k strojové jednobarevnosti, kterou by bylo možné označit jako pouhé studentské markýrování; je ale až s podivem, že tato velká deformace nemá za následek rozbití mnohovýznamového ducha textu. Naopak, protože je zdůvodněna hlubokým odkrytím myšlenkového světa jednotlivých postav a celé ideové struktury hry, prolínají se Ibsen a Mikulášek v akordu i v kontrapunktu.

Tmelícím činitelem je bezpochyby schopnost herců v představení na sebe slyšet. Je pochopitelné, že při tak výrazném režijním vedení se tato kvalita vybuchovala postupně, a to až do té míry, že se někdy objevují integrované pasáže improvizací (což se v případě recenzovaného představení potvrdilo mimo jiné v místě, kdy Jan Vápeník decentně zahasil čadící plamínek na zkratovaném reflektoru). Vůbec si lze všimnout, že bezručovská Kachna je po pár měsících od premiéry o mnoho zralejším a konciznějším dílem.

Norbert Lichý jako továrník Werle a Tomáš Dastlík coby jeho syn Gregers zaujmou svou úvodní konfrontací, ze které lze vyčíst rozporuplný vztah této dvojice zapříčiněný kromě jiného tím, že jablko padlo opravdu daleko od stromu. V této scéně se dvojice navzájem nasvěcuje mobilními stolními lampičkami a posléze s nimi, respektive jejich světlem, šermuje. Čtrnáctileté slepoucí děvčátko, jehož skutečným otcem je nebo alespoň může být továrník Werle, hrála Tereza Vilišová. Většinu času snižuje svou tělesnou výšku klečením či posedáváním na zemi, přičemž důležitým atributem Vilišové je panenka bez hlavy. Hrůzná hračka je vlastně svého druhu loutkou; herečka jí propůjčuje svou hlavu, často se za ni také schovává. Jejího formálního otce, stále více nervního fotografa, hraje Jan Vápeník. Vápeníkův Hjalmar Ekdal kmitá mezi polohami (sebe)uklidňujícími s explozivními. Starý plukovník Ekdal Přemysla Bureše je široce rozkročeným, přesto velmi vratkým opilcem s výraznými licousy, které nápadně připomínají podobu Henrika Ibsena, jak ji známe z dochovaných podobenek.



Umělost každého slova a pohybu je nepřehlédnutelná, počínaje příchody postav na scénu a odchody z ní (vypadá to, že je Ekdalovic stísněný byt příchozí dveřmi mohutně vsává a potom je stejně silně vyplivuje), přes kachní pípaní malé Hedviky nebo Gregersovo kvákání slovíčka „Ne“, když mluví s otcem, perverzní obědvání v podobě vyvrhování vajec z úst „strávníků“, simulování rodinné idyly hraním na flétničky, až po neustálé vonění zasmrádlého bytu sprejem. Popravdě – některé vtípky a srandičky jsou svou urputností nadbytečné, naštěstí je jich pomálu. Nelze přehlédnout, že se drama hereckému „vlomení se“ do rolí přece jen vzpírá, což se nejpatrněji projeví v závěru. V situaci, kdy si rodina uvědomuje, že výstřel, který zaslechla z půdy, byl smrtícím nikoli pro tam chovanou kachnu, ale pro dcerku Hedviku, musí rozbujelá komika a nadsázka alespoň u nejbližších (tj. zejména Hjalmara a Giny, ale i Gregerse a Rellinga) ustoupit vážnější poloze úleku a zaražení před tušenou a v zápětí potvrzenou katastrofou. Drama tak skutečně dosáhne svého vrcholu a pointy, třebaže v rozdílné tónině než je jeho převážný průběh; definitivně je ale inscenace uzavřena oplachující sprchou hudebního motivu Krkonošských pohádek.

Vyjma zmíněné úvodní hostiny vystrčené na forbínu se od zvednutí opony celá hra odehrává ve stísněných rozměrech podkrovního bytu, kde se v doslovném jakož i v přeneseném slova smyslu nedá ani otočit, ani nadechnout (scéna Marka Cpina). Ze stran, zezadu a shora je byt stlačován jakoby v lisu. Tento léblovsky řečeno „plný prostor“ je k tomu ládován také zevnitř naddimenzovanými rekvizitami v čele s obří zhruba dvoumetrovou malovanou dekorací divoké kachny. Tvarové zkreslení v kombinaci s teplými, sytými, místy nehorázně křiklavými barvami rovněž vyvolávají dojem pohledu skrze stěp.

Jan Mikulášek si v případě inscenování klasiky zřídka kdy odpustí nějakou hudební či pop-kulturní citaci. Nyní do nového kontextu dvakrát položil zvukový záznam z notoricky známých Krkonošských pohádek, kromě zmíněného závěru zvukový záznam Trautenberkova láteření a hromování nad čeládkou, po níž se žádá, aby umlčela Krakonošovu sojku. Úsměvné až banální pohádkové téma se v tomto místě – po svém – překvapivě sešlo s Ibsenovou metaforou postřeleného vodního ptáka a zmarněného lidského života. Ostatně jako celá Mikulášková inscenace se severským bardem.

**Autor: Marek Lollok / RozrazilOnline.cz, 21.9.2010**