

PROLOMIT VLNY

dpb

DIVADLO
PETRA
BEZRUČE



PROLOMIT

bess **sylvie krupanská** / jan **tomáš dastlík** / dodo **kateřina krejčí** / dr. richardson **norbert lichý** nebo **viktor dvořák** / stella **zdena przebindová** / terry **jan vlas** / pastor **lukáš melník** / william **přemysl bureš** / jack **tomáš krejčí**

autoři **vivian nielsen, lars von trier** / podle filmového scénáře **larse von triera, davida pirieho** a **petera asmussena** / překlad **pavel peč** / režie a výprava **andré hübner-ochodlo** / úprava textu **ilona smejkalová, andré hübner-ochodlo** / dramaturgie **ilona smejkalová** / asistentka režie **tereza dubová**



hudba **adam zuchowski** / klarinet, soprán saxofon a tenorsaxofon **ireneusz wojtczak** / vibrafon **dominik bukowski** / kontrabas **adam zuchowski** / bicí **micchal szczeblewski** / nahrál **piotr taraszkiewicz**

NY

česká premiéra 1. února 2008

Lars von Trier – autor původního scénáře, enfant terrible dánského filmu

Lars von Trier se narodil v roce 1956 v Dánsku. Studoval film na Kodaňské univerzitě, posléze vystudoval režii na Dánské filmové akademii (1983). Již jeho prvotina *Prvek zločinu* byla v roce 1984 oceněna na filmovém festivalu v Cannes. Průlom v režisérově tvorbě nastal v roce 1994, kdy vznikl film a televizní seriál v jednom, legendární *Království*. V roce 1996 slavil úspěch s dramatem *Prolomit vlny*, nejlepším evropským filmem roku, emocionálně působivou úvahou o hranicích dobra a zla, seversky ponurou a expresivně natočenou milostnou historií. Po svébytném dramatu *Idioti* (1998), jež prezentoval na MFF v Cannes a na něj strhl pozornost, když s podobně naladěnými kolegy koncipoval bouřlivě diskutovaný manifest *Dogma 95*, natočil Trier stylizované psychologické drama *Tanec v temnotách* (2000), které získalo Zlatou palmu v Cannes. Z poslední doby je známa jeho tzv. americká trilogie, tvořená filmy *Dogville* (2003) a *Manderlay* (2005) – poslední část *Washington* dosud nebyla realizována, neboť Trier dal přednost „malé“ dánské komedii *Kdo je tady ředitel*. Mistr v umění manipulovat s divákem přes všechny korektní meze – a stejně jej pokaždé přivést rafinovaně nečekaným způsobem k silné katarzi.



„Vyrůstal jsem v kulturně-radikálním domově. Matka byla komunistka, otec sociální demokrat. Ze všeho nejvýš kladla moje rodina asimilaci. Ateismus se jí, abych tak řekl, stal náboženstvím. Pro mě je náboženství hledáním dětství, které jsem neměl.“ (L. von Trier)

Devět kapitol z neobyčejného života i tvorby Larse von Triera

Kapitola 1 – šokující odhalení

Lars Trier přišel na svět v pondělí 30. dubna 1956. Jeho matka, kandidátka politických věd Inger Høstová (1915–1989), byla angažovanou komunistkou a aktivní členkou odbojového hnutí. Během války se skrývala a na podzim roku 1943, kdy dánští židé utíkali do Švédska, musela i ona odejít do exilu. Zde se seznámila s dánským židem Ulfem Trierem (1907–1978), rovněž kandidátem politických věd, přesvědčeným sociálním demokratem a ateistou, pozdějším zaměstnancem ministerstva práce i ministerstva sociálních věcí. Vzali se, po osvobození vrátili do Dánska a v prosinci 1945 se jim narodil prvorozený syn Ole Trier.

Inger pracovala od roku 1951 na ministerstvu sociálních věcí, od roku 1966 vedla Státní ústav pro osoby s vadami řeči v Hellerupu. Právě ona se v rodině zajímala o kulturu a stýkala se s levicově orientovanými intelektuály. Domov nesl pečeť matčiny podnikavosti, otec byl pasivnější a nechával věcem většinou volný průběh. Matka tak v rodině výrazně dominovala a ujímala se veškeré iniciativy – stejně jako projevila i opravdu velmi neobvyklou iniciativu v případě Larsova početí... Když totiž v dubnu 1989 ležela na smrtelné posteli, pověděla svému nic netušícímu synovi, že Ulf Trier nebyl ve skutečnosti jeho biologickým otcem. Jeho pravým otcem byl muž, se kterým měla Larsova matka kdysi poměr. Jako zploditeli dalšího syna mu dala přednost, prý proto, že měl umělecké geny, které chtěla předat svému dítěti. A Hartmann, pokračovatel slavného rodu dánských hudebních skladatelů a její zaměstnavatel na ministerstvu, kurióznímu požadavku zapálené komunistky skutečně nejlépe vyhovoval.

„Podle mého soudu myšlenky o sebeovládání a chaosu pramení z mé výchovy, která byla neuvěřitelně nedbalá. Rodiče mi nestanovovali žádná pravidla, což s sebou přinášelo spoustu problémů, jako například rozhodování,

kdy jít na zubařskou prohlídku, protože tíha těchto a podobných problémů byla čistě na vás. A tak se člověk nakonec ocitl v situaci, kdy neudělá nikdy nic pořádně, což jej zpětně dost znervózňuje. Musel jsem se třeba vždycky sám přinutit k tomu, abych udělal domácí úkoly, protože mě k tomu nikdo nepřiměl. V situaci, kdy nad vámi nestojí nikdo, kdo by vám vštepoval jistou kázeň, si ji člověk musí začít určovat sám. To mi však zpětně v dospělosti pomohlo rozvinout pracovní disciplínu. Dnes pracuji prakticky neustále. V dětství mi však podobná nedbalost neustále působila obrovskou úzkost.“ (L. von Trier)

Kapitola 2 – nový Andersen

Trierovi rodiče nebyli úplně typickým dánským párem, patřili mezi ortodoxní, nadšené vyznavače nudismu (ačkoli byli ve své vášni mnohem zdrženlivější než jistý jejich příbuzný, o němž Trier říkal, že „ve svém bytě musel neustále topit a už z principu chodil neustále nahý“). Trierovo dětství se prý neslo ve znamení střídavých pobytů v nudistických kempech. „Bylo to velmi kuriózní, ale přesto svým způsobem poetické.“

Možná právě z důvodů nedostatečných restrikcí doma bylo pro mladého Triera tak těžké podrobit se autoritě v jakémkoliv podobě a akceptovat uplatňování kázně ve škole. Chodil na místní základku v Lundtofte, což podle něj byla příšerná škola s přemírou kázně a hluboce oblbující. V pravidelné školní docházce mu bránily návaly strachu a fobie, klaustrofobie, strach jezdit vlakem, ale také strach být sám. Vyšetřoval ho dokonce školní psycholog, který usoudil, že malý Lars je „buď nový Hans Christian Andersen, nebo...“. On sám si však raději říkal Lars Nalezeneček – to prohlásil i před primářem v psychiatrické léčebně Nordvang.

Nějakou dobu ho rodiče vyučovali doma, chodil do několika kursů a v roce 1972 složil tzv. technickou přípravou zkoušku. Jinak ho všichni nechávali na pokoji (později se situace školních zkoušek – jako pozdravy děsivým zážitkům z mládí – objevují i v jeho filmech: Leova groteskní zkouška v lůžkovém voze v Evropě, Moggeho nedostatečná lékařská zkouška v *Království II*, atd...).

„Chodit do školy bylo pro mě moc těžké. Učitele jsem nikdy neměl rád. Nehrál jsem fotbal a měl jsem výslovný strach z tělesnosti. Vyšel jsem ze školy už v šesté třídě. Měl jsem nejspíš to, čemu se říká problémy s přizpůsobením se. Nutili mě mluvit se spoustami psychologů. Někteří mě chtěli dát hospitalizovat. Ale já jsem radši chtěl být sám a v každém případě nemluvit s nikým jiným než s ptáky. A to jsem pak taky několik roků směl.“ (L. von Trier)

Kapitola 3 – inspirace Kačerem Donaldem

Trierova matka se postarala o dokonalou synovu uměleckou výchovu. Nutila ho hrát na klavír a velmi ji také potěšilo, když malý Lars napsal v sedmi letech(!) kriminální román *Vraždy kolem půlnoci* (jelikož tehdy ještě neuměl psát, tvořili „dílo“ rodiče podle jeho diktátu).

Na své umělecké začátky poukázal Trier sám. Důležitými impulsy v oblasti fikce byly dětská kniha *Zlatosrdečka*, film *Děti kapitána Granta* či sešity příběhů Kačera Donalda, jejichž kačerovský svět později považoval za základní zdroj inspirace: „Mnohé z mých příběhů jsou jen koncentrátem Kačerova.“

Ve dvanácti letech dostal Trier hlavní roli v televizním seriálu *Tajemné léto* režiséra Thomase Windinga. Byl to čtyřdílný příběh, poněkud rozbředlý a bez nápadu, o dvou zanedbávaných dětech, dánském chlapci (Lars Trier) a švédské dívce (Maria Edströmová, jež se později stala filmovou kritičkou), kteří se dají dohromady o jinak nudných letních prázdninách. V inzerátu hledali chlapce, který by uměl jezdit na koni. Vybrali Triera, a když došlo na věc, ukázalo se, že nejenže neumí jezdit na koni, ale přímo se koni bojí... V jednom rozhovoru v souvislosti s tímto seriálem prohlásil, že něčím u filmu chce být v každém případě. Za honorář si koupil elektrické varhany: „Nijak zvláštní hudební nadání ale nemám, na těch varhanách budu především dělat zvuky, až budeme točit krátké filmy.“

V té době už byl sám aktivním filmovým tvůrcem, natáčel drobné amatérské filmy na 8mm film, reportáže o natáčení *Tajemného léta* i ambicióznější hrané filmy.

„Celý život se zajímám o rozpor mezi filosofií a skutečností, mezi přesvědčením a jeho aplikací v praxi. Všeobecně se má za to, že lidé jsou schopní přibližně stejnou měrou rozlišovat mezi dobrem a zlem. Jestliže je však tato domněnka pravdivá, proč potom svět vypadá tak, jak vypadá? Proč potom veškeré dobré úmysly mých rodičů k ničemu nevedly? A proč mé vlastní dobré úmysly k ničemu nevedou?“ (L. von Trier)

Kapitola 4 – provokativní přídomek „von“

Na podzim roku 1973 začal studovat na večerním gymnáziu, ale po několika měsících zase přestal. Učitelé ho považovali za obtížného a arogantního mladíka, který působil při vyučování potíže tím, že byl neustále v opozici. Poté pracoval nějakou dobu jako poslíček na matčině pracovišti, působil i ve firmě, jež pokládala betonové podlahy. Vojenské služby byl, naštěstí, zproštěn s poukazem na dřívější psychické problémy. Začíná se intenzivně zaobírat expresionismem a jako určitou provokaci přidává ke svému jménu šlechtický přídomek „von“. (Později ovšem tvrdil, že „von“ si ke svému občanskému jménu přidal na základě přezdívky, kterou ho oslovovali spolužáci na filmové škole. Přišel s ní údajně sám a chtěl tak vzdát poctu svému vzoru, německému režisérovi Josefu von Sternbergovi.)

Roku 1975 se pokoušel dostat se na Uměleckou akademii, na Vysokou školu novinářskou, na Divadelní školu (obor režie) a na Filmovou školu. Neúspěšně. Nakladatelstvím zaslal rukopisy dvou románů. Opět bez úspěchu! Ale jak Trier sám později říká v *Království*: „*Pravda o našich schopnostech nakonec vždy vyjde najevo!*“

V létě roku 1976 soukromě složil maturitu na gymnáziu, přičemž nejpozoruhodnějšími výkony byly sotva dostatečná z písemné zkoušky z dánštiny a výborná s vyznamenáním z ústní zkoušky z matematiky. Začal studovat na Kodaňské univerzitě filmovou vědu. Trier se ale ve studiu příliš neangažoval, během tří let nikdy nenapsal žádnou práci, natož aby složil alespoň jednu zkoušku.

V této době natočil dva amatérské filmy, *Pěstitel orchidejí* (1977, psychicky nevyrovnaný mladík se seznámí s lesbickou zdravotní sestrou, žije s ní a jejím synem, posléze zneužije a zabije malou holčičku...) a *Blažená Menthe* (1979, příběh erotického zasvěcení mladé dívky Menthe, inspirovaný slavným francouzským softpor-

nografickým románem *Příběh O*). Oba filmy jdou deponovány v Dánském filmovém muzeu, ale na základě režisérova přání nejsou běžně přístupné.

„Zapomeňte na veškeré výmluvy typu ‚dětský úžas‘ nebo ‚všeobíjající pokora‘, neboť tohle je má skutečná zpověď, napsaná černé na bílém: Já, Lars von Trier, nejsem ničím jiným než jen obyčejným onanistou stříbrného plátna.“ (L. von Trier)

Kapitola 5 – egocentrik mezi ostatními egocentriky

Na podzim roku 1979 se Trierovi konečně podařilo dostat se na režii na Dánskou filmovou školu, jeden z nejelitnějších a nejnákladnějších studijních oborů v zemi. Po písemných zkouškách zavládl všeobecný názor, že Trierovy odpovědi svědčí buď o geniálním člověku, nebo o dokonalém bláznovi. Přesto dal Lars všem na srozuměnou, že tam není proto, aby se oni mohli rozhodnout, jestli se on na školu může dostat, nýbrž proto, aby se sám rozhodl, jestli tam vůbec chodit chce.

Na škole se Trier projevoval jako egocentrický student, ale do jisté míry ne víc egocentrický než ostatní. Studoval totiž obor, jenž egocentriky přitahuje a jistou dispozici k egocentrismu i předpokládá. Triera občas považovali za dost arogantního – jeden hostující profesor například vzpomíná, jak si povšiml studenta, který po celou přednášku seděl s walkmanem na uších –, ale podle názorů kolegů i učitelů byl také nesmírně pilný. Uměl rovněž zvláštní měrou využívat systému na škole a dělat si, co chtěl, ať už to měl dovoleno, či ne.

Pokud jde o výuku, mj. dramaturgie a analýzy, připadaly mu už tenkrát některé teorie naprosto stupidní, ale i tak ho zajímaly. Přišlo mu třeba komické, když si jeden z významných pedagogů vyprošoval používání retrospektivy a doprovodného komentáře, a především, když říkal, že film odehrávající se ve Vídni roku 1934 nesmí nikdy začínat textem hlásajícím „Vídeň, rok 1934“ (Trier tohle pravidlo o pár let s gustem několikrát porušoval).

Ve školním roce 1980–81 začal Trier pracovat na opravdových filmech, natočil osmiminutový příběh *Nocturno* (avantgardní hypnotický film, odkazující svou náladou k Margueritě Durasové). Na Evropské soutěži student-

ských filmů v Mnichově za něj získal první cenu. I scénář absolventského filmu *Obrazy z osvobození* si Trier napsal sám. (*Voják německého wehrmachtu Leo je na konci války internován. Myslí na svou lásku k dánské dívce Esther, chce se zastřelit, ale jeho pistole cvakne naprázdno. Mezitím vidíme Esther, jak se objímá s černým americkým vojákem-osvoboditelem. Leo unikne z internace, vplíží se k Esther a ta mu slíbí pomoc při útěku. Nakonec se ukáže, že vše byla jen dívčina léčka – Leo je chycen odbojáři a Esther mu vypíchne oči, totéž udělal Leo kdysi malému dánskému chlapci z odbojového hnutí*). I když film naznačuje naprosto zřejmou fascinaci fašismem, vzbudil neslýchaný pozitivní rozruch a jako vůbec první film z Dánské filmové školy se dočkal veřejné premiéry v kinech a v televizi i uctivých recenzí v tisku.

„Chápu sám sebe jako terapeuta, který se snaží vyvíjet na herce léčivý tlak. Činit nátlak je přeci úkol terapeuta. Nelze od něj žádat, aby se mu vždy všechno líbilo, musí to trochu bolet. Nejde přitom ale samozřejmě o to, že bych něco hercům vnucoval. Terapie může být úspěšná jen tehdy, když máte společný cíl. V psychoterapii by se na konci měl pacient cítit lépe, při natáčení by měl nakonec vzniknout dobrý film. Dokud se mohu s herci dohodnout na společném cíli, je to dobré.

Film je pro mě něco jako uvařit dobré jídlo, musíte koupit různé věci, kus masa, trochu toho, trochu onoho. Nakonec přijde koření, které na to nasypu. To je celé tajemství režie, dobře nakoupit a správně okořenit. Použít vám na to dost jednoduchý trik: požádám herce, aby jednu scénu zahráli před běžící kamerou pěti různými způsoby. Pak si k tomu sednu a všechno sestřihám. Je to jednoduché... Na konci musí ale bezpodmínečně akceptovat, že film dělám já a že jsem to já, kdo pokrm uvaří, oni dodávají suroviny.“ (L. von Trier)

Kapitola 6 – netradiční Trierovy filmařské postupy a práce s herci

Lars von Trier kdysi prohlásil, že *„film by měl být jako kámen, který vás tlačí v botě.“* Ačkoli se stal jedním z duchovních otců celosvětově uznávaného a inspirativního filmařského hnutí Dogma 95, sám podle jeho striktních minimalistických zásad natočil pouze jediné dílo – film *Idioti*. Ve filmech *Dogville* (2003) a *Manderlay*

(2005) ze své zamýšlené trilogie s názvem *USA – země příležitostí* například využil radikálně náznakovou scénu. Oba snímky natáčel v ateliéru bez dekorací a s holými stěnami, pouze s půdorysy budov, jež byly naznačeny pomocí bílých čar na podlaze.

Von Trier běžně věnuje natáčení jednotlivých scén daleko více času než jiní filmoví režiséři. Usiluje tak o to, aby se herci během dlouhých hodin natáčení naprosto ztotožnili se svými postavami. Navazuje takto na známé tradice herecké metody rozvíjené od poloviny 20. století. Jeho přístup k hercům často vede až k nepříjemným pocitům stísněnosti u některých představitelů. Nejznámějším případem je natáčení s islandskou zpěvačkou Björk, představitelkou hlavní ženské role ve filmu *Tanec v temnotách* (2000). Björk po svém filmovém debutu dokonce prohlásila, že von Trier ji svým postojem navždy zbavil veškerých hereckých ambicí; svého předsevzetí se dodnes drží. Podobně jako řada dalších autorských režisérů, i von Trier často čerpá z ustáleného okruhu hereckých představitelů. Mezi jeho nejobsazovanější herce patří Jean-Marc Barr a Udo Kier.

„Člověk nemusí žít v Americe, aby z ní měl silný pocit, a já točím své filmy na základě toho pocitu. Amerika ovlivňuje celý svět, já jsem z malé země a jako takový jsem vlastně z šedesáti procent Američan. A to do těch šedesáti procent nepočítám hamburgery – ty nejím, protože jsem vegetarián.“ (L. von Trier)

Kapitola 7 – všechny velké i malé fobie

Lars von Trier trpěl a trpí nejrůznějšími fobiemi, včetně intenzivního strachu z létání. Jak kdysi sám prohlásil: *„Bojím se prakticky všeho, co život přináší, s výjimkou natáčení.“* V souvislosti se svým dětstvím také rád dodává, že se u něj v útlém věku projevovaly naprosto všechny druhy fobií kromě arachnofobie (tj. strachu z pavouků a lezoucího hmyzu), ale ta se u něj zřejmě jaksi omylem nestačila rozvinout. Jeho obavy spojené s cestováním letadlem často přinášejí závažná omezení i pro jeho štáb, neboť prakticky všechny jeho filmy musejí být natáčeny v Dánsku nebo ve Švédsku, a to dokonce i takové snímky, jejichž děj se odehrává v USA či v jiných zemích. Řada von Trierových snímků byla za účasti tvůrce uvedena na MFF v Cannes a režisér pokaždé trval na tom, že

na festival i zpět pocestuje z Dánska do jižní Francie autem, a za účelem jedné takové cesty si dokonce pronajal přívěs se speciálně vybaveným interiérem.

Von Trier se také často zmiňuje o tom, že trpí přechodnými depresivními stavy, jež mu dlouhodobě znemožňují tvořit a udržovat běžné společenské styky. Při poslední podobné příležitosti v květnu 2007 prohlásil, že s největší pravděpodobností ukončí uměleckou kariéru. V té době pracoval na přípravách svého nového snímku *Antikristus*, hororu, jehož východiskem je skutečnost, že svět stvořil nikoli Bůh, ale Satan. V současnosti se spekuluje o tom, že von Trier svůj ohlášený snímek zřejmě nakonec dokončí, stejně jako poslední část své trilogie o amerických dějinách s názvem *Washington*, jejíž premiéra je plánována na rok 2009.

„Jakékoli náboženství bylo u nás v rodině tabu, a proto mě nejspíš vždy tak přitahovalo. Jsem neurotik a mým největším životním problémem je sebeovládání, respektive jeho nedostatek. (...) V dětství si člověk za účelem ovládnutí sebe sama i svého okolí vymyslí spoustu různých rituálů. Měl jsem kupříkladu šílený strach z atomové bomby, takže jsem každý večer před spaním vykonával zvláštní rituální obřad, který měl svět uchránit před záhubou. Vždyť přece z psychologického hlediska není náboženství ničím jiným, než jen pokračováním těchto dětských obřadů, jež mají za cíl předejít tomu, aby se svět zvrhl do chaosu.“ (L. von Trier)

Kapitola 8 – každý Dán má své Dogma

Jednou pozdě v noci v roce 1995, prý po velkém mejdanu, sepsali režiséři Lars von Trier a Thomas Vinterberg za pětadvacet minut manifest, v němž volali po nové ryzosti při tvorbě filmů. Nové vlny šedesátých let prý zradily své poselství a tak Trier a Vinterberg vytvořili „nezvratný soubor pravidel“ pro novou avantgardu, tzv. slib cudnosti.

Ten vyžadoval, aby byl film točen v exteriéru a užíval pouze rekvizity, které se tam přirozeně vyskytují. Kamera se musela držet v ruce a zvuk se musel nahrávat přímo, takže hudba tam mohla být, jen pokud vyplývala ze scény samotné. Film musel být natočen ve formátu 1.33:1, musel být barevný, bez filtrů a laboratorních úprav.

Nesměl se odehrávat v jiném historickém období ani být žánrovým filmem (což tedy jasně vylučovalo policejní a akční filmy, sci-fi i další hollywoodské žánry). Dílo nesmělo obsahovat „povrchní jednání“, vraždy, zbraně atd. se nesměly ve filmu vůbec objevit. Režisér nemohl být uveden v titulcích, a hlavně se musel zavázat, že film nebude uměleckým dílem, ale „způsobem, jak vydolovat z postav a prostředí pravdu“. Brzy poté se pod Dogma podepsali další dva dáňští režiséři. Tato čtveřice vytvořila Dogma 95.

Dogma začalo vydávat certifikáty k projektům, které se zavázaly dodržet slib cudnosti, zatímco režiséři, kteří se od Dogmatu odchýlili (a těch byla většina), dělali veřejné zpovědi na jeho webových stránkách. O silvestrovské noci 2000 natáčeli všichni režiséři Dogmatu filmy a vysílali je v přímém přenosu na různých televizních kanálech. Diváci mohli přepínat mezi jednotlivými programy a vytvořit si tak vlastní film podle Dogmatu 95. Třetina Dánů se zapojila!

„Samozřejmě, že film je způsob komunikace, ale pořád točím v první řadě pro sebe. Jsou to filmy, které bych chtěl vidět já, nedělám je pro ostatní, i když to neznamená, že by je lidé neměli vidět. Člověk přece dělá, co musí. Pokud chcete naznačit, že jsem provokatér, tak doufejme provokuji hlavně sám sebe. A pokud zároveň provokuji i jiné, tak je to myslím také v pořádku, protože provokace může být přínosná. Tedy pokud ve filmu nestojí na prvním místě.“ (L. von Trier)

Kapitola 9 – Lars von Trier a zajímavosti z jeho profesního a osobního života

V roce 1984 se Lars von Trier seznámil s Caecilíí Holbekovou (nar. 1953), asistentkou produkce a později i producentkou v televizi. O tři roky později se vzali. Caecilia právě začínala s režisérskou kariérou, což nevyhnutelně muselo vnést do jejich společného života silný prvek konkurence. Pocházela z katolické rodiny a ke katolicismu přivedla i svého muže, pod jejím vlivem začal dokonce Lars studovat katolickou nauku u benediktina pátera Ansgara. Pokřtěn byl roku 1989, ale označuje se od té doby za špatného katolíka.

Larsovi a Caecilii se narodily dvě dcery, v roce 1988 Agnes, o šest let později Selma. To už ovšem Trier se svou ženou v podstatě nežil. V roce 1995 od rodiny odešel a začal bydlet s pedagožkou Bente Frogeovou, která se původně starala o jeho děti.

Kromě filmů pracuje Trier pravidelně i na zakázkách v reklamní branži. Mezi jeho nejslavnější reklamy patří dílko s názvem „Sauna“, vyrobené pro bulvární deník Ekstra Bladet, dnes už téměř klasika (v pánském oddělení sauny nahlíží neklidný mladík ventilační mřížkou do dámského oddělení, zalidněného samými smyslnými nahými ženami. Nerudná lázeňská přijde najít viníka, dá si všechny nastoupit do řady a prohlíží si je. Pointou je, že viník si přes svůj ztopořený penis přehodí noviny a objeví se text: „Dobře, že máme Ekstra Bladet!“) nebo reklama propagující šetření energií (Eskymák se probudí v iglú, kde kape ze stropu, a nastaví si termostat na nižší teplotu). Nenávistné odsudky vyvolává i jeho produkční činnost – divize Pussy Power z jeho společnosti Zentropa vyrábí tvrdé pornografické filmy.

Od roku 1991 pracuje společně s hercem Udo Kierem na rozsáhlém projektu s názvem *Dimension* (Dimenze), který spočívá v tom, že každý rok v době Vánoc dvojice po dobu 33 let natáčí třiminutový záběr na různých místech Evropy. Z čistě teoretického hlediska se tedy předpokládá, že premiéra filmu by se měla uskutečnit v roce 2024. Trierův oblíbený herecký představitel Udo Kier je také kmotrem jeho dcery Agnes.

Výběr z filmografie

Prvek zločinu (*The Element of Crime*, 1984, expresionistické „obrazy podvědomí“ káhirského vyšetřovatele) / **Epidemie** (*Epidemic*, 1987, idealistický doktor chce zachránit svět zpustošený morem) / **Médea** (*Médea*, 1988, svébytná verze Eurípidova dramatu) / **Evropa** (*Europa*, 1991, hypnotická seance amerického intelektuála přijíždějícího do rozbombardovaného Německa) / **Sborovna** (*Laerervaelset*, 1994) / **Království** (*Riget*, 1994, mysteriózní variace na soap operu, kombinace duchařského hororu s romancí) / **Prolomit vlny** (*Breaking the Waves*, 1996) / **Království II** (*Riget II*, 1997) / **Idioti** (*Idioterne*, 1998) / **Tanec v temnotách** (*Dancer in the Dark*, 2000, příběh české emigrantky Selmy, ztvárněné islandskou zpěvačkou Björk; film, v němž je jednou

z fiktivních postav „tanečník“ Oldřich Nový, představovaný muzikálovou legendou Joelem Greyem) / **Dogville** (*Dogville*, 2003, brechtovsky prázdné jeviště a dráždivá antiteze k filmu *Prolomit vlny*) / **Manderlay** (*Manderlay*, 2005, příběh o otroctví z amerického jihu 30. let) / **Kdo je tady ředitel** (*The Boss of It All*, 2007, bláznivá komedie imaginárního šéfa)

„Moje rodina se k mučedníkům stavěla vždy s opovržením. Rodiče ze všeho nejvíc nenáviděli postavy náboženských mučedníků, jejichž kult považovali za ten nejpokleslejší druh kýče. Já jsem byl vždy toho názoru, že práce s představitelkami hlavních ženských rolí je velmi důležitá. A na rozdíl od toho, co si možná myslíte, mám se svými herečkami dobrý vztah. Přesto však striktně nerozděluji své postavy na mužské a ženské. Některé z nich se prostě jen převtělují do ženské podoby. Také si myslím, že ženy mají k mučednictví mnohem blíže než muži. Ostatně vše, co utváří tyto postavy, pochází z mé hlavy. Jsou mou nedílnou součástí. I přesto se necítím být ženou. Nejsem žena, to bych chtěl obzvláště zdůraznit! Ne, počkejte, možná, že částečně žena jsem. Jsem americká žena. Nebo alespoň tak z pětašedesáti procent.“ (L. von Trier)





Prolomit vlny

Obsah filmu

Začátek 70. let 20. století. V zapadlé vesničce v severním Skotsku se hluboce věřící dívka, naivní Bess, provdá za protřelého a svěťáckého těžaře Jana. Jan je silně přitahován čistotou i nevinností dívky, jež pravidelně rozmlouvá s Bohem. Bess nemá daleko do třicítky, přesto je sexuálně nezkušená. Erotika, do které ji Jan zasvěti, ji však hluboce uchvátí. Šťěstí novomanželů trvá jen krátce, brzy po sňatku manžel utrpí úraz a ochrne. Zdrčený Jan nesnese pomýšlení, že se již nikdy nebude moci se svou ženou milovat, a přesvědčí proto Bess, aby spala s jinými muži. Ona to s hrůzou odmítá, ale když pochopí, že by tak mohla Janovi vrátit chuť do života, ke zděšení matky, kněze a vlastně i celé komunity podlehne. Když se Bessino chování rozkřikne po vesnici, lidé se mladé ženě začnou vyhýbat, a posléze je svým okolím dokonce vyobcována. Téměř všemi opuštěná Bess se přesto rozhodne naplnit to, co vidí jako svůj osud, a přinese poslední oběť... Po její smrti se Jan nakonec zázračně uzdraví.

Příběh s mnoha cenami

Trierovo útržkovité pojetí ve stylu cinéma vérité s několika snovými halucinačními epizodami vytvořilo dojemný příběh vzájemné lásky čelící pohrdání nechápavé komunity. Režisér natáčel dílo na 35mm filmový materiál, který převedl na video, aby odstranil co nejvíc barvy, a pak zpět na film. Na rozdíl od minulých projektů šlo o velký koprodukční projekt, film byl točen v Dánsku, Anglii i Skotsku, mezi herci se objevili nejen Angličané a Skandinávci, ale také Holanďan či americký Francouz. Britskou představitelku hlavní role Emily Watsonovou, do té doby bez jediné zkušenosti s kamerou, vynesl film až na herecký Olymp: stala se evropskou herečkou roku a zlatá soška Oscara jí unikla jen o vlásek.

Film se měl původně jmenovat „Amor Omnie“ – „Láska je všude“. Toto heslo si Gertrud ve stejnojmenném filmu Carla Theodora Dreyera přála mít na náhrobním kameni. Dreyer, v jehož filmech je často hrdinkou trpící

žena, je totiž pro Larse von Triera vzorem. I Bess se obětuje pro muže, jehož miluje, čímž snímek pobouřil feministické kritičky. Pro Larse von Triera znamenal snímek první větší mezinárodní úspěch. Získal nejen Velkou cenu v Cannes, ale i cenu pro nejlepší evropský film roku.

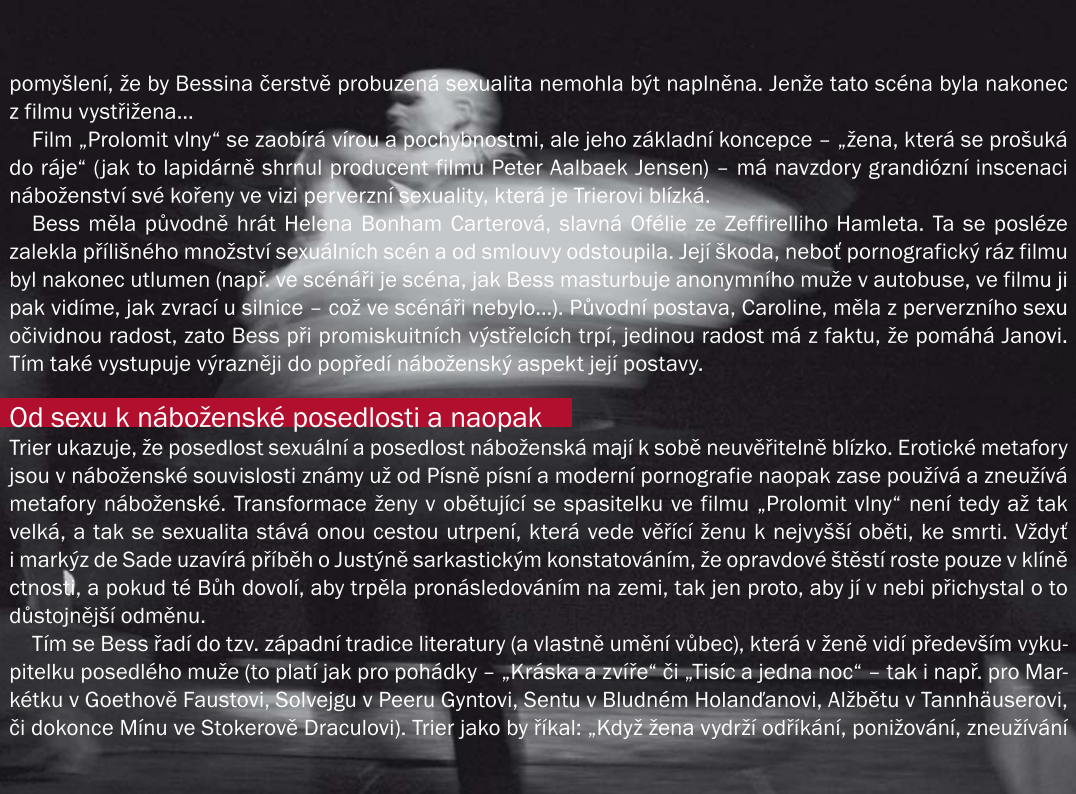
Podoby scénáře

V původní synopsi se vypráví o Johnovi a Caroline, on je profesorem jazyků, ona jeho bývalou studentkou. John prodělá záchvat mrtvice, ochrne a poprosí ženu, aby se vyspala s jejich společným přítelem a vyprávěla mu o tom. Caroline uskutečňuje všechny mužovy fantazie, na žádost její matky jim úřady dokonce odeberou dítě, ale to ji nemůže zastavit. Jinak je děj víceméně podobný – manželka, jež se oddává promiskuitnímu sexu a pomáhá tak mužovu uzdravení. Náboženský aspekt tu ovšem ještě není přítomen.

V další verzi se už mění hlavní hrdina na naftaře, jenž se ožení s mladou katoličkou. Po záchvatu mrtvice se sice částečně uzdraví, ale sexu už není schopen... V průběhu dalších tří až čtyř let Trier příběh ještě několikrát přepracuje, na základě verze z roku 1993 pak vznikají tři samostatné scénáře. Jeden vypracoval dramatik Peter Asmussen, druhý scenárista David Pirie, třetí Trier. Čtvrtá a víceméně konečná varianta scénáře je z března 1995, vrací se zpět k původní verzi, přibývají epizodní postavy, mění se některé motivy. Katolicismus je vystřídán puritánským protestantismem – zčásti proto, že Trier pochopil, že zázrak zapůsobí silněji v puritánském prostředí, které je zázrakům nepřátelské.

Erotika a perverze

Podíváme-li se na vznik filmu, je nápadné, že byl původně plánován jako film erotický. („*Chtěl bych natočit erotický film. Ne pornofilm, na to je moc těžké najít financování. Chtěl bych zkusit rozšířit účinné prostředky erotiky, pracovat s klišé.*“) Perverze se legitimizuje tím, že se zdůvodňuje zlem, které v Janovi vyvolala nemoc. Jak se postupně jeho mysl zatemňuje, dohání Jan Bess dál a dál k sexuálnímu ponížení. V jedné scéně se upozorňuje, že Jan provokuje Bess, aby se ho zbavila, protože ho k tomu původně dohnala jeho dobrota – nesnesl



pomyšlení, že by Bessina čerstvě probuzená sexualita nemohla být naplněna. Jenže tato scéna byla nakonec z filmu vystřižena...

Film „Prolomit vlny“ se zabývá vírou a pochybnostmi, ale jeho základní koncepce – „žena, která se prošuká do ráje“ (jak to lapidárně shrnul producent filmu Peter Aalbaek Jensen) – má navzdory grandiózní inscenaci náboženství své kořeny ve vizi perverzní sexuality, která je Trierovi blízká.

Bess měla původně hrát Helena Bonham Carterová, slavná Ofélie ze Zeffirelliho Hamleta. Ta se posléze zalekla přílišného množství sexuálních scén a od smlouvy odstoupila. Její škoda, neboť pornografický ráz filmu byl nakonec utlumen (např. ve scénáři je scéna, jak Bess masturbuje anonymního muže v autobuse, ve filmu ji pak vidíme, jak zvrací u silnice – což ve scénáři nebylo...). Původní postava, Caroline, měla z perverzního sexu očividnou radost, zato Bess při promiskuitních výstřelcích trpí, jedinou radost má z faktu, že pomáhá Janovi. Tím také vystupuje výrazněji do popředí náboženský aspekt její postavy.

Od sexu k náboženské posedlosti a naopak

Trier ukazuje, že posedlost sexuální a posedlost náboženská mají k sobě neuvěřitelně blízko. Erotické metafora jsou v náboženské souvislosti známy už od Písně písní a moderní pornografie naopak zase používá a zneužívá metafora náboženské. Transformace ženy v obětující se spasitelku ve filmu „Prolomit vlny“ není tedy až tak velká, a tak se sexualita stává onou cestou utrpení, která vede věřící ženu k nejvyšší oběti, ke smrti. Vždyť i markýz de Sade uzavírá příběh o Justýně sarkastickým konstatováním, že opravdové štěstí roste pouze v klíně ctnosti, a pokud té Bůh dovolí, aby trpěla pronásledováním na zemi, tak jen proto, aby jí v nebi přichystal o to důstojnější odměnu.

Tím se Bess řadí do tzv. západní tradice literatury (a vlastně umění vůbec), která v ženě vidí především vykupitelku posedlého muže (to platí jak pro pohádky – „Kráska a zvíře“ či „Tisíc a jedna noc“ – tak i např. pro Markétku v Goethově Faustovi, Solvejgu v Peeru Gyntovi, Sentu v Bludném Holanďanovi, Alžbětu v Tannhäuserovi, či dokonce Mínu ve Stokerově Draculovi). Trier jako by říkal: „Když žena vydrží odříkání, ponižování, zneužívání

a perversi, může utrápený a odsouzený muž díky její lásce dojít vykoupení, zachránit se nebo přestat být nebezpečný.“ Takto Bess vykoupí svého posedlého muže, takže on se nakonec stává „sám sebou“. Sex, láska, víra, добрota, smrt a zmrtvýchvstání se tak spojují v jedno, jak je to možné pouze v melodramatu.

Zůstává řada otázek. Je Jan zachráněn, protože láska skutečně dokáže léčit? Protože Bůh přijímá Bessinu oběť a odměňuje ji Janovým uzdravením? Dá se tomu zázračnému vítězství dobroty věřit? Je Trier věřící katolík, vzdávající hold mučednici, nebo ďábelský manipulátor, který dokáže „stisknout ta správná tlačítka“?

Odpovědi se lámou ve vlnách...

Inspirace

Trierova inspirace ovšem nepochází ani z velké literatury, ani z velkých filmů, ale údajně z jedné – dle názoru rodiny příšerné – dětské knihy. (*„Základem filmu je kniha z mého dětství, která se jmenovala „Zlatosrdečka“. Je to obrázková knížka o malé holčičce, která šla do lesa s trochou drobků v šátku, a cestou jídlo i oblečení rozdá. – Nakonec byla nahá a neměla už žádný chleba, poněvadž byla tak dobrá, že všechno rozdala. Poslední stránky bohužel chyběly, takže nevím, jak to skončilo. Ale ta kniha je v každém případě literární předlohou filmu.*)

Tento příběh původně pochází ze sbírky Německé pohádky bratří Grimmů (1812–15), a to z pohádky Hvězd-né dukáty. Zároveň v něm lze vyzpozorovat i motivy z klasické švédské obrázkové knížky Cyruse Granéra Burre Busse v čarovném lese (1908). Kombinace těchto pohádek patrně tvoří základ knihy o Zlatosrdečce.

„Jestliže je Boží stvoření tak úžasné, proč nás tedy potom Bůh nutí, abychom se plazili po kolenou?“ (L. von Trier)

ZLATOSRDEČKA

(Pohádka o holčičce, která se stala princeznou)

Daleko, předaleko ve velkém lese stál osamělý domek a v něm bydlela malá holčička, která měla tak dobré srdce a byla tak hodná, že jí říkali Zlatosrdečka.

Ale Zlatosrdečka byla moc chudá a na celém světě nikoho neměla. Neměla tatínka ani maminku. Oheň v kamnech už dohořival a ona měla jen malý koláček.

Tak se Zlatosrdečka vydala do širého světa. S koláčkem v jedné ruce a poutnickou holí v druhé se trmácela pořád dál velkým lesem.

Nejprve potkala starou babku, která měla ukrutánský hlad. Té Zlatosrdečka dala svůj koláček. „Vezmi si ho, babičko, já si nějak poradím,“ řekla Zlatosrdečka.

Pak potkala starého poutníka, který už byl moc starý a unavený. „Vezmi si moji hůl, aby ses měl o co opřít, milý stařečku,“ řekla Zlatosrdečka, „vždyť ať už bude jakkoli, já si nějak poradím.“

Když nadešel večer a Zlatosrdečka byla unavená a ospalá, ulehla v lese k spánku. „Je tu trochu pusto,“ řekla Zlatosrdečka, „ale pomodlím se svoji večerní modlitbu a pak si nějak poradím.“

Druhého dne potkala nebohou malou holčičku, které byla ukrutánská zima na hlavu. Tak jí Zlatosrdečka dala svou čepici: „Vezmi si ji, holčičko, já si nějak poradím,“ řekla Zlatosrdečka.

Na jednom mostě potkala otrhaného chlapce. Tomu byla zima, protože neměl svetr. Tu si Zlatosrdečka svlékla svůj malý svetr a dala ho chlapci. „Jen si ho vezmi, vždyť já si nějak poradím,“ řekla Zlatosrdečka.

Ted' už malá Zlatosrdečka neměla nic, co by ještě rozdala, takže nyní byla opravdu chudá. Ale jednoho večera se stalo něco zvláštního. Z nebe se na ni začaly snášet hvězdy a proměňovaly se v peníze. „Ted' už si nějak poradím,“ řekla Zlatosrdečka.

A jednoho krásného dne přišel hezký princ a požádal Zlatosrdečku o ruku. „Já jsem onen chlapec, kterému jsi dala svůj svetr. Ty máš srdce ze zlata, a proto bych tě chtěl za princeznu.“ „Vezmi si tedy mé srdce,“ řekla Zlatosrdečka, „já si nějak poradím.“

Vivian Nielsenová – autorka dramatizace

Herečka

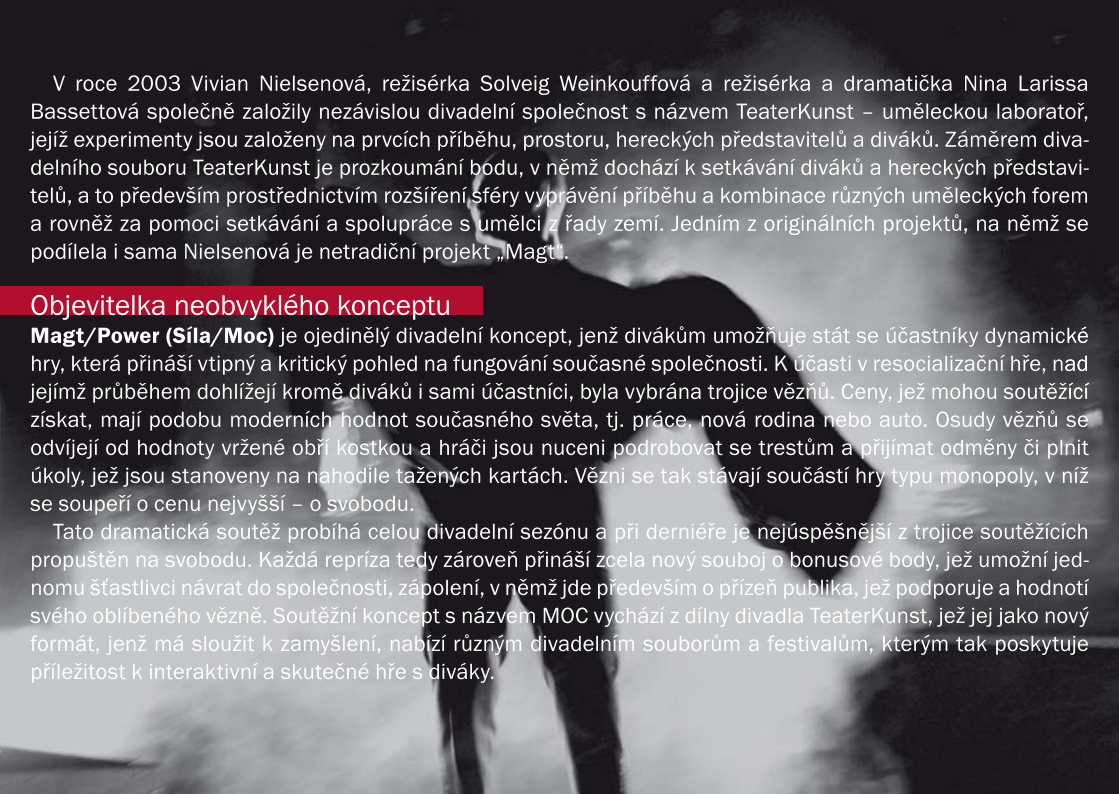
Autorka divadelního scénáře, dánská herečka a dramatička Vivian Nielsenová, se narodila 7. dubna 1962. Studovala na herecké škole působící při Aarhuském divadle, kde absolvovala v roce 1987. Debutovala v inscenaci *The Sunshine Boys* Dánského divadla v Kodani. Hereckou dráhu poté rozvíjela na dalších předních kodaňských divadelních scénách. Mezi inscenace, v nichž hrála, patří např. *Nepřítel* (*Fjenden*, scéna Dr. Dante, 1988), *Krátkodobý pobyt* (*Kortvarigt ophold*, Divadlo Gråbrødre-scenen, 1989), *Královna modř* (*Dronning Blå*, Divadlo Gladsaxe, 1990); *Návštěvníci* (*Besøgende*, Královské divadlo v Kodani, 1990), *Slovo* (*Ordet*, Divadlo Betty Nansenové, 1991), *Slečna Julie* (*Frøken Julie*, Divadlo v Aalborgu, 1992), *Gustav III.* (*Gustav III*, Divadlo v Aalborgu, 1995), *Asta, ta Asta!* (*Asta – Die Asta*, Divadlo Kaleidoskop, 1998).

Vivian Nielsenová má za sebou také několik filmových a televizních rolí. V thrilleru *Vražda* (*Drabet*, 2005) dánského režiséra Pera Flye, posledním díle oceňované filmové trilogie tohoto tvůrce, si zahrála roli asistentky vyšetřovatele a v televizním snímku *Desátá múza* (*Afgrunden*, 2003), životopisném dramatu o kariéře hvězdy němého filmu Asty Nielsenové, ztvárnila postavu své slavné jmenovkyně v mladém věku.



Dramatička, režisérka, ředitelka

Od roku 1992 spolupracuje s mnoha divadelními scénami rovněž jako dramatička, je mj. spoluautorkou inscenace *Náš vor* (*Tømmerflåden*) uvedené souborem Divadla Rimfaxe. Jako monodrama s názvem *Léto v Bulbjergu* (*En sommer på Bulbjerg*) adaptovala pro stejný soubor korespondenci dánské spisovatelky Thit Jensenové.



V roce 2003 Vivian Nielsenová, režisérka Solveig Weinkouffová a režisérka a dramatička Nina Larissa Bassettová společně založily nezávislou divadelní společnost s názvem TeaterKunst – uměleckou laboratoř, jejíž experimenty jsou založeny na prvcích příběhu, prostoru, hereckých představitelů a diváků. Záměrem divadelního souboru TeaterKunst je prozkoumání bodu, v němž dochází k setkávání diváků a hereckých představitelů, a to především prostřednictvím rozšíření sféry vyprávění příběhu a kombinace různých uměleckých forem a rovněž za pomoci setkávání a spolupráce s umělci z řady zemí. Jedním z originálních projektů, na němž se podílela i sama Nielsenová je netradiční projekt „Magt“.

Objevitelka neobvyklého konceptu

Magt/Power (Síla/Moc) je ojedinělý divadelní koncept, jenž divákům umožňuje stát se účastníky dynamické hry, která přináší vtipný a kritický pohled na fungování současné společnosti. K účasti v resocializační hře, nad jejímž průběhem dohlíží kromě diváků i sami účastníci, byla vybrána trojice vězňů. Ceny, jež mohou soutěžící získat, mají podobu moderních hodnot současného světa, tj. práce, nová rodina nebo auto. Osudy vězňů se odvíjejí od hodnoty vržené obří kostkou a hráči jsou nuceni podrobovat se trestům a přijímat odměny či plnit úkoly, jež jsou stanoveny na nahodile tažených kartách. Vězni se tak stávají součástí hry typu monopoly, v níž se soupeří o cenu nejvyšší – o svobodu.

Tato dramatická soutěž probíhá celou divadelní sezónu a při derniéře je nejúspěšnější z trojice soutěžících propuštěn na svobodu. Každá repríza tedy zároveň přináší zcela nový souboj o bonusové body, jež umožní jednomu šťastlivci návrat do společnosti, zápolení, v němž jde především o přízeň publika, jež podporuje a hodnotí svého oblíbeného vězně. Soutěžní koncept s názvem MOC vychází z dílny divadla TeaterKunst, jež jej jako nový formát, jenž má sloužit k zamyšlení, nabízí různým divadelním souborům a festivalům, kterým tak poskytuje příležitost k interaktivní a skutečné hře s diváky.

Malé dramaturgické zamyšlení

Už po zhlédnutí Trierova filmu *Evropa* jsem měla jakýsi neodbytný pocit, že ten člověk je sice možná geniální, ale nemůže být zase tak úplně normální. Sledovala jsem tenkrát fascinovaně plátno a stále intenzivněji cítila, že takovou nadměrnou dávku emocí nelze snad ani přežít, že mě Trier svým filmem hypnotizuje, ovládá, ničí. Ta dosud nepoznaná síla extrémních prožitků ve mně vyvolávala téměř dávivé reflexy a já jsem poprvé zažívala, jak také může vypadat totální vtažení do filmu.

Když jsem pak ovšem o pár let později viděla *Prolomit vlny*, další Trierův film, prvotní okouzlení bylo rázem pryč a jediný pocit, který jsem tentokrát vnímala, byla intenzivní chuť režiséra zabít. Nebo mu alespoň jakkoliv fyzicky ublížit. A myslím, že stejně to tehdy cítila v kině každá jen trochu emancipovanější žena. Jedno jsem ovšem tomu filmu chtíc nechtíc nemohla upřít. Byl skvěle natočen, opravdu skvěle zahrán, a vlastně i skvěle... napsán. Nesouhlasila jsem sice s jeho filozofií, ale přesto mě něčím pořád provokoval, trápil. Často jsem se pak k tomu filmu v myšlenkách (a vlastně i fyzicky) vracela a jeho objevení se na mém dramaturgickém stole považuji za určitou hru osudu.

Autorka divadelního scénáře Vivian Nielsenová měla k dispozici všechny dostupné a výše zmíněné varianty Trierova příběhu. Inspirovala se ovšem také nikdy nerealizovanými scénáři Petera Asmussena a Davida Pirieho. V její dramatizaci se tak objevují nejen scény ve filmu vypuštěné (jako je např. scéna, kdy Jan vysvětluje své drastické chování k Bess), ale i scény nové, s přidanými postavami a rozvinutými motivacemi hlavních hrdinů. Tím vlastně trochu zamlžený Trierův příběh vyjasňuje a některé figury dokonce zbavuje jejich jednostranného náhledu (zejména Jana, v jehož případě je polidštění poměrně markantní). Ani Nielsenové nová Bess už není také tak výrazně postižená, do popředí vystupují spíše její naivita a absolutní citová odlišnost od strohé puritánské komunity.

Při vytváření naší vlastní jevištní adaptace jsme sice vycházeli z dramatizace Vivien Nielsenové, přesto jsme nakonec text výrazně sami upravili. Škrtili jsme všechny epizodní postavy a některé motivy či vložená intermezza

naopak připsali. Zároveň jsme se snažili dodat do příběhu i vlastní osobní zkušenosti s náboženskou totalitou a prudérní společností, neboť to je téma, které je jak režisérovi Andrému Ochodlovi (díky jeho téměř dvacetileté polské „emigraci“), tak i mně (žijící do osmnácti let v poměrně religiózní části Českomoravské vrchoviny) velmi blízké. Postavy naší Kongregace jsou tedy možná více groteskní a o to vlastně možná i paradoxně nebezpečnější. A i z tohoto důvodu neumírá Bess v ostravské inscenaci rukou nějakého anonymního vraha, ale je nakonec zabita a zhanobena člověkem, jehož dobře zná... Nebezpečí přece nepřichází vždy zvenku, z anonymity.

V původní dramatizaci lze vystopovat zajímavý kontrast mezi mužským šovinismem Triera a lehce latentním feminismem Nielsenové. A něco podobného lze vlastně říci i o našem režijně-dramaturgickém tandemu Ochodlo–Smejkalová. Strávili jsme s Andréem nad textem moře času. Moře času. Snad s žádným jiným režisérem jsem nad textem tolik nediskutovala, nevyjasňovala si stanoviska, neřešila každý sebemenší detail. Některé situace jsme neustále měnili. Ano, někdy jsme se neshodli a v průběhu práce jsme se někdy i příliš vzrušeně dohadovali. On mi pobaveně vyčítal přílišný ateismus a touhu po absolutní logice a já zas někdy nechápala tu jeho... jeho... jeho neotřesitelnou víru. A snad i proto v naší inscenaci najdete v nebývalé míře obojí – absolutní víru i neustálé pochyby. (*I. Smejkalová*)



Při tvorbě tohoto programu jsem čerpala především z těchto pramenů: „**Lars von Trier a jeho filmy**“ (Peter Schepelern, Orpheus, 2004), „**Dějiny filmu**“ (Kristin Thompsonová, David Bordwell, AMU a LN, 2007), „**Lexikon světového filmu**“ (Michael Töteberg, Orpheus, 2005), „**Nemusím žít v Americe, abych o ní točil filmy**“ (rozhovor Věry Míškové s Larsem von Triierem, Právo, 2005), „**Jsem americká žena**“ (rozhovor Katji Nicodemusové s Larsem von Triierem, Die Zeit, 2005). Zároveň jsem mj. čerpala i z těchto internetových stránek: **Wikipedia, the Free Encyclopedia, Internet Movie Database, (imdb.com, Lars von Trier).**

Speciální poděkování Pavlu Pečovi, Lence Plockové, Jaroslavu Smejkalovi a Marcelce Čapkové.

inspice **jarmila paulerová** / nápověda **jiřina čížková** / rekvizity **tereza dubová** / garderoba **lenka králová** / vlásenky **iveta batfalská** / světla **jiří kos** / projekce **ondřej coufal** / zvuk **michael cisovský** / šéf výroby **bedřich losovský** / jevištní mistr **pavel johančík** / propagační výtvarník **lukáš král** / technika **michal weber, filip kapusta, roman widenka, jiří zahuta** program vydala divadelní společnost petra bezruče, s.r.o., ke čtvrté premiéře sezóny 2007–2008 / autorská práva k představení zastupují agentury **aura–pont** s. r. o., veslařský ostrov 62, 147 00 praha 4 a **dilia**, divadelní, literární, audiovizuální agentura, krátkého 1, 190 00 praha 9 / textová část programu **ilona smejkalová** / fotografie **petr hrubeš, tomáš ruta** / grafický návrh plakátu a programu **kateřina wewiorová** / vytiskl proprint, s.r.o., český těšín divadlo petra bezruče provozuje divadelní společnost petra bezruče / ředitel **jiří krejčí** / umělecký šéf **martín františák** / manažer **tomáš suchánek** / dramaturg **ilona smejkalová** / divadlo je provozováno za finanční podpory statutárního města ostrava

Světová premiéra dramatizace Prolomit vlny se uskutečnila v Nye Centralteatret v Oslu 4. září 2007.



Epilog aneb tři závěrečné otázky pro režiséra inscenace Prolomit vlny

André Hübner-Ochodlo, muž mnoha tváří, německý divadelní herec, režisér a výtvarník, zakladatel a ředitel divadla Atelier v polských Sopotech, milovník poezie a také šansoniér i interpret jidiš písní. Absolvent prestižních univerzit v Německu a Polsku. Stažista v Rusku na moskevské Tagance, zkrátka Evropan s rozpětím od Atlantiku po Ural.

Co Tě po prvním přečtení zaujalo na textu? *Okamžitě jsem pochopil, že je to text, který tvůrcům nabízí neuvěřitelné možnosti. Moje fantazie začala pracovat a já viděl najednou před sebou celé obrazy. Ta hra se zabývá existenciálními tématy i metafyzikou, které jsou mé představě divadla vůbec nejbližší.*

Tvrdí se, že Češi jsou nejateističtější národ v Evropě. Budou tedy příběhu o víře, vykoupení, sebeobětování a zázracích vůbec rozumět? *Ateismus přece nesouvisí s úbytkem citu, emocí, zájmu anebo otevřenosti ke všemu cizímu, neznámému...*

André, Ty jsi vlastně velmi zábavný člověk. Proč si ale vybíráš tak depresivní, vážné, melancholické (občas i bezvýhodné) texty? *Ty jsi pro mě ten text vybrala! Asi ne bezdůvodně... Tak, jak neumím zpívat o Židovce, která výborně vaří bramboračku svému muži, tak také neumím dělat divadlo o blbostech. Život je na to příliš krátký, a stručně řečeno, nemám na to ani žádné „výrazové prostředky“.*

