

Счастлирое расстройство

Из факта многочисленных художественных структур в творчестве А. П. Чехова, наводящих ассоциации с процессами психическими, вытекает обычно весьма механическое заключение, что с данным творчеством можно справиться описательными психологизирующими анализами. Результат данного предрассудка – противоречия, например, в интерпретации новеллы *Дуэль*. Однако, если психологическую категорию расстройства обоих протагонистов новеллы заменить категорией онтологической (в „фундаментальной онтологии” Мартина Хайдеггера расстройство обусловлено бытием в мире), то не только исчезает хаос, связанный с фальшивой предпосылкой „реальных перерождений” обоих протагонистов, но мы также ближе подходим к художественной интенции новеллы, в особенности, к более глубокой чеховской иронии, чем она обычно представляется, а также к тому роковому расхождению (расхождению человеческих судеб, реплик в диалоге и т. д.), которое у Чехова присутствует.

Interpretace Čechovových her v režii Petra Lébla v Divadle Na zábradlí

Kdybychom si v případě relativně nedávno vzniklých, leč již památných čechovovských inscenací Petra Lébla, jimiž se hodláme zabývat, položili otázku, která stojí v záhlaví této konference, tedy otázku: Jak Lébl četl Čechova?, pak bychom bezesporu museli odpovědět klíčovým derridovským termínem. Petr Lébl, který v Divadle Na zábradlí inscenoval *Racka*, poté *Ivanova* a nakonec *Strýčka Váňu*, k těmto svým scénickým interpretacím přistupoval dekonstruktivně¹, třebaže mezi jednotlivými režiiemi lze pozorovat rozdíly a vysledovat chronologické narůstání režisérova dekonstruujiícího úsilí². Následující příspěvek se pokusí analyzovat Léblův režijní myšlení nad Čechovovými hrami jako potenciálními divadelními díly.

Jmenované Léblůvy režie jsou programově nahlíženy z marginálních pozic, tedy z takového území interpretace (dramatického) textu, které zdánlivě již leží za hranicemi jeho interpretačních možností, jinak řečeno: možností, které se dosud jevily jako evidentní ve své nepřekonatelnosti³. Dekonstrukce dramatického textu tu ovšem není poškozením či zničením hry, jak se to někdy označuje v recenzích, ale lze hovořit spíše o de-kompozici sémantické struktury textu.

RACEK

V první čechovovské inscenaci, v *Rackovi*⁴, se například z perspektivy okrajového čtení textu do inscenace promítají principy němé filmové grotesky, kterou lze temporálně vztáhnout k Čechovovým dramátům, avšak dosud byly němá groteska a psychologicko-realistické divadlo vnímány převážně jako cosi nespojitelného. V Léblově *Rackovi* se ale nestáváme diváky psychologického divadelního díla s prvky grotesky, nýbrž jsme svědky jakéhosi pomyslného natáčení, respektive divadelního přehrávání takového němého filmu (což je například v jednom momentě demonstrováno instalací přenosných větráků).

Záměrná okrajovost výkladu tohoto Čechovova titulu přinesla do hry významů také zdánlivě vnější efekty – kritikou někdy nepochopené i hrubě odsuzované⁵: výtvarnou stylizací počínaje (vyskytují se zde černobílé romantizující kostýmy, dvojrozměrné papírové břízky, které v proměně na in-

teriér nahrazují antikizující sloupy spuštěné přes ně jako rolety), přes výraznou stylizaci pohybovou (Arkadina a Trigorin například většinou neprocházejí, ale sošně stojí na jezdící platformě, na níž jsou taháni; doktor s Mášou se zase strnule objímají, otáčejíce se na točně) a gestickou, která je budována rozfázovaně (perfektně to lze pozorovat ve videozáznamu inscenace), až po využití klasických groteskních gagů (například při kritizování Máši, že táhne svůj život za sebou, si ji Arkadina přehodí před rameno a projde s ní po jevišti; Zarečná a Trigorin v klíčovém intimním rozhovoru bojují s převažující se lavičkou; opilý Trigorin upadne ve scéně s medailonem na zem; Arkadina ošetruje Treplevovu ránu tak, že jej nesoustředěně polévá dezinfekcí a obvaz mu utahuje jako smyčku; Arkadina a Trigorin v milostné scéně symptomaticky – podle toho, kdo na koho naléhá – střídavě jeden druhého povolují na zem atp.). Divadelní herectví je tu tak ozvláštňeno hraním příznačným pro němý film a současně tato stylizace dosahuje toho, že se tu jinak znovuinterpretují textově psychologicky konstruované postavy.

IVANOV

Poněkud umírněné, respektive méně zjevné, ale přesto výše popisované re-interpretaci *Racka* blízké, bylo takto marginalistické přečtení Ivanova⁶, což se záhy také prakticky odrazilo v rozsáhlejší přijetí Léblovy divadelní tvorby u domácí kritiky⁷. Snad je to speciálně tím, že v *Ivanovovi* promlouvá podrývajícím, dekonstruujícím jazykem v první řadě ironizované herectví (patrně zvláště u správce Borkina, kterého hrál Petr Čtvrtníček, ale nezřídka i u Anny alias Sáry Evy Holubové či u Ivanova Bohumila Klepla), které je též místy ještě podtrháváno kvazifilmovými gagy (Borkin například opilý balancuje na rudlu, při rozhovoru o mřenkách nahazuje v interiéru skutečnou udici apod.).

Pojetí gagu se tu ale již záměrně transformuje do jakéhosi bezmyšlenkového nonsensu (například při řeči o obklopení hloupostmi si Anna jen tak položí na hlavu smyčec) či čiré trapnosti (správcovo nejapné předvádění psa nebo jeho šlapání po kytici růží, které je výmluvnou analogií vztahu Saši a Ivanova), které svůj sémantický extrém nalézají až v jakési atmosféře nadpřirozena jednoznačně odkazující k magickému realismu (kupříkladu Anna a doktor Lvov se jakýmsi zázračným přenosem ocitnou nepozorováni na čaji u Lebeděvových). Tradiční groteskno, které tu má kořeny spíše v Bachtinem popsané středověké smíchové kultuře⁸ než v němém filmu, tak hraničí a stýká se s postmoderní virtualitou, reprezentující znuženost a charakterovou vyprázdňenost hrdinů.

Na konstrukci postmoderní virtuality se v inscenaci vizuálně taktéž podílí kostymování (romantizující šaty žen zdobí předimenzované krejzlíky, kožešiny a dokonce čelenky-diadémy, mužské jsou zase doplněny klasicizujícími napudrovanými parukami), jakési magické zvukové efekty (hlasové projekce napudrovanými parukami), jakési magické zvukové efekty (hlasové projekce jsou pouštěny přes mikrofon, který vytváří ozvěnu; elektronicky samplované údery bubny a dalších nástrojů vytvářejí atmosféru podivnosti) a prostorově pohybové zvláštnosti, realizované hlavně neustálým uváděním některých postav do pohybu (především ženy stále, jakoby somnambulně tančí) a prostorovým vyvyšováním, respektive ponižováním postav (postavy v rozhovoru stojí či sedí na stole a na jiném nábytku apod., zatímco ten druhý stojí níže, na podlaze platformy či přímo na jevišti). Takto „podezřelé“, nejisté, virtuální je potom i prostředí děje, které vypadá jako nějaký lodní interiér přemístěný neznámo proč do domu.

STRÝČEK VÁŇA

V poslední své čechovovské inscenaci, tedy ve *Strýčku Váňovi*⁹, se Lébl vrátil k subverzivnímu čtení textu skrze poetiku filmu. Kostýmy i scéna pro inscenaci totiž pocházejí z proveniencie amerického westernu – mužské postavy nosí béžové džíny, kovbojské boty a kožený klobouk, ženy šaty i negligé téhož stylu, salón ze 3. dějství se mění na saloon z kovbojky, zpívají se Matuškovy *Růže z Texasu* a jiné country melodie, všechno jako atributy klimatu pro Váňovo osudné střelení.

Současně však se tu objevuje i důsledněji rozvedené – a v *Ivanovovi* pouze naznačené – řečeno s Derridou, „différanční“ pojetí situací založené na permanentním zdůrazňování topologické jinakosti scénického prostoru. Tím přesně dochází k onomu „stávání-se-prostorem, jenž je vlastní času“ a „stávání-se-časem, jenž je vlastní prostoru“, jak proces charakterizoval Derrida¹⁰. Usedlost je zpočátku uzavřena za neproniknutelnými vraty (a nakonec se za ně opět schová), Jelena je v 1. dějství vysoko zavěšena na houpačce, jídelna ze 2. dějství se stává typickou borgesovskou knihovnou, tedy labyrintem s tajným vchodem, nepříjemné Jelenino tázání na lásku Astrova k Soně se odehrává na špičce nakloněné střechy atp.

Dalším příznačným rysem Léblova čtení Čechova je zdánlivě bezbřehá sémantická otevřenost (nekonečné možnosti v konečném poli interpretace, jak to charakterizoval Derrida¹¹) každého takového divadelního díla, již vyjadřuje i odlišnost jednotlivých kritických názorů. Ve *Váňovi* je vyjadřována například poukazy na světonázorovou toleranci – při noční pitce se do knihovny dostavují Váňa, Astrov a Tělegin ve výmluvných převlecích za šejka, žida

a ženu. A režisér ve svých čechovovských inscenacích akcentoval také rozkrývání odlišnosti psaného textu a verbálního slova, jakož i dekonstrukci dramatického jazyka coby logu, který v daném typu výpovědi (tedy v recepci jevištní realizaci) vytváří ono centrum ohraničující možnosti našich interpretací, našeho myšlení vůbec.

Zatímco v běžném divadle se pracuje s konvencí, že slovo se na jevišti stává mluvou postav, Lébl naopak netajil, že se tu hraje s psaným materiálem, který je na jevišti vyjadřován ne jako mluva (tedy „*všude tam, kde slovo samo sebou zobrazuje jiné slovo*“, jak divadlo i drama definoval teoretik Ivo Osolobě¹²), ale pouze jako jakýsi ur-jazyk záměrně zde vyjadřovaný výrazovými prostředky jiných médií – divadla, filmu, fotografie (skupina fotbalistů ve *Váňovi* si pořizuje foto), které ovšem nejsou v úloze opozice vůči slovu/textu, nýbrž jsou – jak říká Derrida – reafirmací stejného¹³.

Realizoval to na různých úrovních a z různých hledisek. Například v *Rackovi* Máša upozorňuje na vedlejší část struktury dramatického textu, když oznamuje „pauza“; Trigorin začne tklivě – a proto rusky – vyznávat lásku, což můžeme chápat jako poukaz na těsný vztah psaní a dané národnosti, Arkadinu zase ve snaze připoutat si muže prozradí freudistické přechnutí „lásky/lhářka“. Ve *Váňovi* při první Vojnického zmínce o Jeleně udělá Astrov gesto naznačující „parohy“, což pak interpretuje ženino jméno a současně zastupuje představu mužů o cizoložném chování jeho nositelky. Případ přímo gramatické dekonstrukce představuje doktorovo vyprávění o Africe, během něhož sluha přináší bednu banánů a k tomu je poté připojeno lékařovo pozvání do fabriky, přičemž na bedně je nápis „*fabrique africque*“.

Jestliže lze předpokládat, že dramatický text jako takový v sobě musí a priori obsahovat všechny své možné interpretace, pak Léblův dekonstruktivní výklad hry v jistém smyslu vyvrací a zatracuje všechny dosavadní interpretace, a stává se re-interpretací Čechovových her a současně dekonstrukcí divadelní tradice jejich inscenování, dekonstrukcí divadelní tradice vůbec.

Je tu tak rozehrávána jinakost jevištní akce vůči textu hry: služebnictvo vedeno chůvou Zdeny Hadrboľcové hraje fotbal, Vojnická se věnuje šermu, na fotografii profesora, umístěnou na terči, vrhají Váňa s doktorem šipky, po odjezdu profesorových se přesouváme do Váňova pokoje – kůlny osazené školními lavicemi, z nichž postavy pouštějí papírové vlašťovky – jakýsi náivní obraz toho, že se hrdinům uleví.

Posledním projevem subverzivního režijního rukopisu takovéto inscenace je dekonstrukce divadelního mechanismu jako standardně interpretované inscenace: nepokrytě se odhaluje prostředí jeviště (například hrací platfor-

mu zasazenou na jeviště v *Ivanovovi* i ve *Váňovi*, kde se při výstupu Jeleny a Astrova na střeše oba bojí, že spadnou, ale na závěr Astrov vyzve Jelenu, ať klidně přestoupí okraj – a skutečně, oba stojí na jevišti a hranice mezi realitou a iluzí byla stržena) a v neposlední řadě také zákulisí (ve *Váňovi* se při domluvě svatby hraběte Šabelského s Babakinovou odkryje pozadí jeviště, aby naznačilo charakter tohoto svazku).

Pro Léblovy inscenace Čechova platí, že umělecky vypovídají o současné krizi reprezentace. Nepřijímají existenci nějakého nadřazeného diskurzu, za nějž bývá v divadle obvykle považován text hry, ale divadlo chápou jako autonomní strukturu, probíhající jako nepřetržitě, nezávislé a virtuální dění za aktivní přítomnosti diváků (svědků). Problematizují tedy instituci divadla a tím ji rekonstruuji.

Poznámky

- ¹ Termín „dekonstrukce“ Derrida poprvé použil v roce 1967 v knize *De la Grammatologie*. Viz DERRIDA, Jacques: *Gramatológia*. Přel. M. Kanovský, Bratislava, Archa 1999.
- ² Je ovšem třeba podotknout, že tento způsob režijního výkladu se v případě Čechova objevil i u jiných domácích režisérů, třebaže u Lébla byl kritikou nejdříve popsán. Jmenovitě u ostravské režisérky Oxany Smilkové-Meleshkiny (máme na mysli především jejího *Racka* a *Strýčka Váňu*) či u hradeckého projektu režiséra Vladimíra Morávka nazvaného *Čechov Čechům* a zahrnujícího *Tři sestry*, *Strýčka Váňu* a *Višňový sad*, kde se mimochodem objevují i parafrázované Léblovy postupy (např. miniaturizované jeviště na jevišti z *Ivanova*).
- ³ V předmluvě ke knize J. Derridy *Texty k dekonstrukci* definuje Miroslav Petříček Derridovo chápání marginality takto: „*Marginalita je totiž taková oblast, která není vně ani uvnitř, nýbrž je to spíše vnějšek, který je uvnitř, aniž by byl identický s vnitřkem. [...] A současně marginalita označuje exil, to, co je eliminováno...*“ PETŘÍČEK, Miroslav: *Předmluva, která nechce být návodem ke čtení*. In: DERRIDA, J.: *Texty k dekonstrukci*. Přel. Miroslav Petříček, Bratislava, Archa 1993, s. 25.
- ⁴ Premiéra *Racka* byla 20. dubna 1994 (obnovená premiéra se konala 24. října 1998) a *Racek* se v prestižní anketě *Divadelních novin* stal inscenací toho roku. Původně se hrál v obsazení: Zarečná – Barbora Hrzánová,

Treplev – Radek Holub, Arkadinová – Jorga Kotrbová, Trigorin – Karel Dobrý ad.

- ⁵ To dokládá poměrně široká a ostrá polemika nad *Rackem* vyvolaná nevraživým odsudkem Vladimíra Justa (JUST, Vladimír: Chudák Anton Pavlovič. In: *Divadelní noviny* 3 (1994), 11, 5) a dále vedená například mezi Richardem Ermllem (ERML, Richard: Slušný návrh. In: *Divadelní noviny* 3 (1994), 11, 2; ERML, R.: Kdo seje vítr. In: *Divadelní noviny* 3 (1994), 15, 2), Petrem Léblem (LÉBL, Petr: Pavlač. In: *Divadelní noviny* 3 (1994), 12, 2) a Janem Kerbrem (KERBR, J.: *Suverénní Jeremy*. Zprávy divadelního ústavu, září–říjen 1994, 23–24), která dokonce vyústila ve výstavku vyšlých recenzí a čtené pásmo z vystavených kritik (v podání Věry Galatíkové a Josefa Vinkláře) v Divadle Na zábradlí na začátku sezóny 1994/1995.
- ⁶ Premiéra *Ivanova* byla 15. dubna 1997 a v anketě *Divadelních novin* se stal inscenací toho roku.
- ⁷ Pochvalnou recenzi napsal tehdy i Vladimír Just (JUST, V.: Teď si čtu, později... In: *Literární noviny* 8 (1997), 27, 14) a kritika se většinou shodla právě na ocenění údajně tradičního výkladu Čechova (sluší se připomenout, že dramaturgem inscenace jako už u předcházejícího *Racka* byl překladatel hry a rusista Leoš Suchařípa, který zde současně ztvárnil postavu Lebeděva).
- ⁸ Viz o tom BACHTIN, Michail Michajlovič: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Přel. Jaroslav Kolár, Praha, Odeon 1975.
- ⁹ *Strýček Váňa* měl premiéru 14. října 1999 (dva měsíce před režisérovou smrtí) a v Divadle Na zábradlí se hraje dodnes.
- ¹⁰ Deskripce je konkrétně z knihy: DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth: *Co přinese zítřek?* Přel. Josef Fulka, Praha, Karolinum 2003, s. 36.
- ¹¹ Viz DERRIDA, J.: Struktura, znak a hra v diskurzu věd o člověku. In: DERRIDA, J.: *Texty k dekonstrukci*. Přel. Miroslav Petříček, Bratislava, Archa 1993, s. 177–195.
- ¹² Viz OSOLSOBĚ, Ivo: Slovo jako exponát, jako hrdina a jako herecká postava. In: OSOLSOBĚ, I.: *OstENZE, hra, jazyk*. Brno, Host 2002, s. 303.
- ¹³ Viz o tom DERRIDA, J.; ROUDINESCO, E.: *Co přinese zítřek?* Přel. Josef Fulka, Praha, Karolinum 2003.

Resumé

Príspevek Lenky Jungmannové „Interpretace Čechovových her v režii Petra Lébla v Divadle Na Zábradlí“ se zabývá třemi inscenacemi současného českého režiséra Petra Lébla (1965–1999) – *Rackem* (1994), *Ivanovem* (1997) a *Strýčkem Váňou* (1999) – z pohledu dekonstrukce.

Práce analyzuje jednotlivé režijní přístupy (principy filmové grotesky, zcizené až ironizované herectví atd.) a specificky užitě jevištní prostředky (zvuky, prostor, kostýmy, rekvizity) a jimi dokazuje dekonstruktivní povahu režisérova rukopisu. Lébl vykládá hru vždy z marginálních pozic, které zdánlivě leží za hranicemi interpretačních možností textu, a přitom tato dekonstrukce dramatu není poškozením či zničením hry, ale de-kompozicí sémantické struktury textu. V Léblově podání Čechova se scény koncipované jako virtuální (příznačně jinakostí prostoru, času i chování postav) stávají regulérní součástí psychologického děje stejně, jako rozkrývání opozice textu a slova a dekonstrukce jazyka dramatu coby výklad svazujícího logu. Režisérova subverzivní poetika potom ústí v dekonstrukci tradice inscenování Čechova i divadelní tradice vůbec. *DIABLO PLO C131*

The Lenka Jungmannová's contribution „The interpretation of Chekhov's plays in Petr Lébl's productions in Theatre on the Balustrade (Divadlo Na Zábradlí)“ concerns three performances of contemporary Czech theatre director Petr Lébl (1965–1999) – *The Seagull* (1994), *Ivanov* (1997) and *Uncle Vanja* (1999) – from deconstructivist point of view.

The text analyses different approaches to the direction (a principle of film grotesque, ironicalized acting etc.) and to the specifically used stage resources (sound, space, costumes, properties) and through them demonstrates the deconstructive character of director's style. Lébl interprets a drama from marginal positions that seemingly lie over borders of interpretative possibilities of a text and at the same time this deconstruction of drama is not a damage or a destruction of a play but de-composition of semantic structure of the text. In Lébl's interpretation of Chekhov's plays the acts are composed as virtual (it means that they are typical by the use of otherness of space, time and characters' behaviour) and they create a regular part of psychological action in the same way as uncovering an opposition of a text against a word and deconstruction of dramatic language as an obligatory logos. The director's subversive poetics leads into the deconstruction of tradition of Chekhov's *mise-en-scène* and theatrical tradition in general.