

David Drozd

Tučňák v roli racka

(Pokus o analýzu inscenace Petra Lébla)

Po smrti Petra Lébla v prosinci 1999 museli i ti, kteří polemizovali s jeho divadelními vizemi, přiznat, že české divadlo přišlo o klíčovou osobnost. S odstupem se zdá stále patrnější, že můžeme hovořit o českém divadle “před Léblem” a “po Léblově”.

Léblova tvorba je vyčerpávajícím způsobem popsána v nepřeborném množství delších i kratších recenzí, z nichž Vlasta Smoláková sestavila dva knižní svazky *Fenomén Lébl* a *Fenomén Lébl 2*. Režisérovi profesionální dráze věnoval kritickou pozornost zejména Milan Lukeš, jehož rozsáhlé reflexe lze brát jako – bohužel nedokončenou – léblovskou monografii; o mnohé Lukešovy postřehy se opírá i tato analýza inscenace *Racka*.

Vedle dílčích studií Zdeňka Hořínka¹ a komparatistické analýzy Jana Roubala o inscenacích *Wesele*² je nejzásadnějším přínosem ke studiu Léblové tvorby text Věry Velemanové *Režisér Petr Lébl a scénograf Wiliam Nowák: Jako jeden muž*.³ Na tuto práci, zevrubně charakterizující souvislosti Léblové scénografické a režijní činnosti, často navazují.

Soustředím se pouze na analýzu inscenace Čechovova *Racka*. Provést zevrubný výklad ke kritické reflexi tohoto kusu by vydalo na samostatnou práci, dobové recenze mi posloužily jen jako doklad diváckých reakcí a možných čtení jednotlivých prvků představení.

Racek je v kontextu Léblové tvorby důležitý z více důvodů: jde o režisérovo první nastudování klasického světového dramatu (následuje po prvním “vyrovnaní se” s klasikou českou, Stroupežnického *Našimi furianty*); zároveň jde o první ze tří Léblových čechovovských prací. *Racek* má navíc jako hra o divadle a umělcích potenciál stát se inscenací manifestující určitou poetiku. Domnívám se, že i to byl jeden z důvodů, proč Lébl vekl toto drama do své inaugurační šefovské sezony 1993/1994. Inscenace se stala Inscenací roku a obdržela Cenu Alfréda Radoka, ale také vyvolala skandál. Polemiky vyprovokovaly dokonce natočení hodinového televizního pořadu. *Racek* na jedné straně otevírá novou Léblovu tvůrčí fázi, charakterizovanou

téměř výhradním působením v Divadle Na zábradlí, zároveň v ní režisér sumarizuje a uzavírá. To je zřejmé z výkladu Věry Velemanové, která ukazuje, jak některé objekty putují jako leitmotivy a osobní fetiše Léblovými opusy. Mám tu na mysli břízky, kaširované sloupy, plastiku anděla. V *Rackovi* se objevují naposledy. Tedy *Racek* jako předěl.

Ještě než se otevře klasická sametová červená divadelní opona, vidíme nad portálem obrázek tvora vzdáleně podobného ptáku. Upomíná na primitivní dětskou kresbu, čmáranici tužkou nebo uhlem – snad by to mohl být tučňák. Pokud jsme detailně obeznámeni s čechovovskou ikonografií, můžeme již zde identifikovat první intertextový odkaz k secesně stylizovaným rackům vetkaným do opony Stanislavského MCHATu. Příbuznost a současně nepodobnost těchto dvou ptáků (ten, který dohlíží nad Léblovým kusem může být opravdu jen s obtížemi nazván “rackem”) lze vyložit jako výraz režisérovy ironické distance – zahrnující ovšem i respekt – vůči čechovovské inscenační tradici. Tento výklad ostatně Lébl podpořil přímo v inscenaci, když nechal Ninu několikrát povzdechnout namísto něžného “Ach!” známou zkratku “MCHAT!”, a krom toho v tiskové zprávě uvedl, že premiéra se koná na den přesně stejně jako proslavené druhé uvedení *Racka* na Stanislavského scéně. Nutno říci, že v tomto případě jde o vědomou mystifikaci – MCHAT uvedl *Racka* 17. prosince 1898, Lébl premiéruje 20. dubna 1994; tato mystifikace je však dokladem, že Lébl záměrně ve svém režijním pojetí interpretoval nejen sám text, ale vztahoval se k celému komplexu jevištních interpretací, tradic a tzv. čechovovských klíšé.

Po několika minutách představení je zřejmé, že Léblov režijní koncept se neopírá o žádnou formu realistického nebo psychologického divadla, režisér od první chvíle buduje svůj vlastní jevištní svět, autonomní estetický systém.

Vizualita

Inscenace je, jak bylo nesčetněkrát konstatováno, až na několik málo výjimek zejména ve čtvrtém dějství, doslova černo-bílá. Kostýmy předvádí všechny odstíny šedé v rozpětí od temné sametové černi po zářivou bílou. I obličejové herců jsou líčeny bílým make-upem, černá, případně temně fialová, zdůrazňuje rty, oči, linky obočí. Tváře tak evokují výrazy křehkých porcelánových panenek nebo klaunů, často obojí zároveň.

Kostýmy jsou velmi efektní, propracované a podstatně přispívají k teatralnosti inscenace. Například Máša v prvním dějství nosí “smutek po svém životě”, jak je autorem předepsáno: je celá v černém sametu, leč je to elegantní černá róba zdobená na rukávech výšivkou s drobnými korálky, tedy pravý kostým pro roli “tragické heroiny”, kterou se tato Máša snaží neúspěšně hrát. Rozhodně to nejsou adekvátní šaty pro dceru správce statku na podvečerní procházku, pokud bychom chtěli uvažovat v rámci realistického stylu.

Takový princip je aplikován na všechny kostýmy, zřejmé je to zejména u dam, které Lébl s výtvarnicí kostýmů Kateřinou Štefkovou oblékají spíše pro premiéru v opěře než pro odpočinek na venkově. Zejména Arkadinová se neustále předvádí jako herečka velkého světa a pózuje ve svých róbách a kloboucích. Přesně tak, jak sama říká: “Jsem korektní jako Angličanka. ... Vždycky jsem oblečená a učesaná, jak se říká, comme il faut.” Teatralnost kostýmů krom toho zvýrazňuje paruky, ať už elegantní (Arkadinová, v jejím stylu pak Šamrajevová), nebo komické (rozcuchaný vous a vlas Sorinův).

Kostýmy jsou historizující, jak v základní linii, tak zejména v detailech. Nesituují inscenaci nijak striktně, ale navozují dojem, že sledujeme černobílý film snad z počátku 20. století. Jak konstatovali někteří kritici (např. Vlasta Smoláková a Karel Král), hlavní postavy jsou vizuálně stylizovány jako konkrétní filmové hvězdy: Treplev připomíná Bustera Keatona, Nina Zarečná Mary Pickfordovou, Arkadinová je vlastně Mae West a Trigorin je představen jako Rodolfo Valentino. Přímočará vnější stylizace kostýmu a líčení redukuje očekávanou komplikovanost čechovovských charakterů na typy: postavy nejsou mnohoznačné a jedinečné, ale jsou charakterizovány zkratkou, metaforickou stylizací do vizuálních klíšé, (pop)kulturních ikon.

Ani scéna nezastírá, že je především jevištěm. Vzhledem k tomu, že vybavena malovaným horizontem a plochými bočními kulisami, připomíná jeviště barokní, vezmeme-li v úvahu po-

hybovou stylizaci herců, bylo by přesnější vyložit ji jako poněkud zvětšené divadlo loutkové. V prvních dvou aktech situovaných do exteriéru jsou na bočních kulisách “křehké, zimníčné břízy”⁴, v interiérech je posléze nahradí sloupy s korintskými hlavicemi. “Alej břízek” na obou stranách scény opět není pokusem o realistické scénování, i když by ji bylo možné brát jako ironickou realizaci Čechovova požadavku,⁵ ale především odkazem na jednu z nejzprofanovanějších čechovovských inscenačních konvencí. Klasicizující sloupy mohou být chápány jako odkaz na klasicizující architekturu, mnohem pravděpodobněji, i vzhledem k tomu, že tyto sloupy užil Lébl např. v inscenaci hry *Fernando Krapp mi napsal dopis*, jde o téměř přímou citaci stylizovaných sloupů z předšádek knih.⁶ Tedy v obou případech jde vlastně o intertextové reference k vizuálním klíšé “klasičnosti”. Lébl se tu nevztahuje přímo k dramatikovu textu, ale k následné inscenační tradici.

Ačkoliv je scéna velmi malá, Lébl ji zaplňuje další jevištní mašinérií: používá malou točnu a nechává postavy přivážen na jakémsi “skateboardu”, parodické verzi pohyblivého chodníku velkých kamenných scén. Scéna je v tomto představení vlastně “živá”, není to jen dekorace, ale spíše pohyblivá instalace, v níž a s níž se hraje. Často je zmiňován úvodní obraz čtvrtého dějství – “tančící sloupy”, přesněji kulisové sloupoví klesající a stoupající synchronizovaně na tazích v rytmu hudby. Konkrétní a evidentně působivý obraz (je zmíněn ve značné části ohlasů na inscenaci) je obtížné jednoznačně vyložit: může to být metaforický obraz času, který uplyne mezi třetím a čtvrtým dějstvím, může to být evokace obrovských vln, které – jak říká Máša – jsou té noci na jezeře. Obraz má svou funkci i v rámci rytmické výstavby inscenace: rychlý a plynulý pohyb sloupů doprovázený břešknou hudbou prudce kontrastuje s línou a mrtvolnou náladou čtvrtého dějství. Všechny tyto výklady se v zásadě nevyklučují, určující zůstává samotný zážitek obrazu, který je otevřený různosměrným osobním čtením.

Výtvarně je inscenace vytvořena jako totální celek kostýmů a scény, černobílý retro-sen užívající secesní ornamentiky, vysoce estetizovaný obraz řídicí se téměř výhradně vlastní kompoziční logikou. Proto i herci, jak ještě popíšeme dále, jsou stylizováni výtvarně (zejména líčením) i v pohybovém výrazu jako loutky, tak aby nic nenarušovalo jednotu vysoce stylizované vizuality. Tato estetizační snaha je v podstatě sněním o uměleckém díle dokonalé krásy, nezátíženém realitou, sněním, ne nepodobným vizím symbolistů.

U Lébla však – a to je jeden z post-moderních rysů jeho režie – je toto nostalgické snění zároveň ironizováno. Do vši té staromódní krejčovské práce a secesního půvabu vpouští režisér čas od času zcela současné materiály. Například když se Arkadinová definitivně chystá k odjezdu ve třetím dějství, Jakov nepakuje věci do obyčejných kufrů, ale do velké lesknoucí se hliníkové bedny, která je otlučená a černým sprejem je na ní vyznačeno i jakési číslo (snad jde o běžnou bednu na rekvizity užívanou v divadle). Nebo v závěru druhého dějství přinášejí Jakovovi pomocníci na scénu zcela současné bílé ventilátory a přiznaně jimi vytvářejí “vítr” pro Ninu a Trigorina, kteří se v tu chvíli v objetí otáčejí na miniaturní točně. Několikrát je také použito neonové světlo: například “staré loto” ve čtvrtém dějství představuje neonově zelená svítlna.

Tyto intervence současných objektů narušují celkovou výtvarnou stylizaci a vnášejí do inscenace vizuální ironii. Vzniká tím vnitřní napětí ve výtvarném konceptu inscenace, současné prvky jsou záměrně voleny tak, aby podvracely úsilí o stylové sjednocení, přičemž se postupně stávají součástí konceptu na vyšší významové úrovni. Dalším prostředkem rozbíjení výtvarné stylizace je groteskní, často na filmový a divadelní expresionismus upomínající herectví.

Herectví

Zvolený herecký styl byl předmětem nejvášnivějších zatracení i ocenění – je to dáno prostě tím, že v tomto bodě se Lébl nejradikálněji rozešel s celou domácí interpretační tradicí Čechova. I když od šedesátých do počátku devadesátých let můžeme – velmi zjednodušeně řečeno – pozorovat pozvolný posun v traktování Čechovových her směrem ke komedii a grotesce, nikdo tak radikálně neopustil herectví založené na psychologii jako právě Lébl v inscenaci *Racka*. Divadelnost, projevující se v pojetí scény a kostýmů, se nutně projevuje a stvrzuje ve zvolené stylizaci hereckého projevu.

V této inscenaci lze jen těžko hovořit o podtextech – všechny emoce, postoje a motivace jsou průběžně a okamžitě divadelně demonstrovány pro publikum. To vede k herectví adekvátnějšímu pro komedii nebo frašku – herci často hrají

tváří k publiku, jen ojediněle navazují vzájemný oční kontakt, převládá rétorický přednes textu do hlediště v setrvalém gestu či póze. Herci výraznou mimikou a jednoduchými, zřetelně formovanými gesty přímo ukazují významy. Krom toho se herecký projev zakládá na rychlých střizích, což dále přispívá k dekonstrukci psychologismu prostřednictvím teatralnosti. Inspirace filmem, teď už samozřejmě ne jen černobílým a němým, je zřejmá i v intonacích: herci někdy imitují zpěvavou dikci meziválečných filmů (např. když Medvěděnko vyznává lásku Máše, jako by vystoupil z filmu s Oldřichem Novým – počínaje gesty a konče právě hlasovou stylizací), volí se ostentativně staromódní výslovnost, tam, kde to text umožňuje (např. Treplev říká důsledně [rutina] opravdu s měkkým “i”, [nervosní] atp.). I tento postup spoluvytváří retro-atmosféru kusu. Paradoxem ovšem je, že takto byl historizován jazykovými prostředky velmi současný Suchařpův překlad.

Komediální až fraškovitá stylizace je posílena užitím zvuků vysloveně “vypůjčených” z repertoáru filmových grotesek. Tyto reprodukováné zvuky (rozličné bouchy, vrzy, skřípoty a kvikoty aj.) pointují gesta nebo pózy postav. Zvuková stopa je precizně koordinována s hereckou akcí. Herec se tak stává integrální součástí propracované inscenační struktury, zahrnující výtvarnou, zvukovou a pohybovou stylizaci. Zřejmě bylo vynaloženo velké úsilí k vytvoření světa umění, krásy a zručnosti. Mnoho recenzentů právě s tímto postupem polemizovalo – odmítli ono naprosté podřízení herců rytmické parti tuře inscenace, které – podle některých – herce nepřipustně redukuje na pouhé “loutky”. Na to lze namítnout, že herecká tvořivost má různé podoby – i ze samotného televizního záznamu je patrné, jak herce těší znovuvytvářet v představení celou komplikovanou strukturu, jak precizně pracují s detailem. Inscenaci lze pochopit i jako demonstraci hereckého řemesla a zručnosti – divák v průběhu představení, přistoupí-li na daný inscenační klíč, přijme výše popsany styl jako “přirozený” komunikační kód světa této inscenace. Takový efekt je nepředstavitelný bez herců samých, bez jejich spontánnosti, přesvědčivosti a přesnosti v provedení.

Dovolte detailnější popis jednoho reprezentativního úryvku inscenace:

Text

MÁŠA: Nejde o peníze. I chudák může být šťastný.

MEDVĚDĚNKO: To je teorie, ale v praxi je to takhle: já, matka, dvě sestry a bráška, ale gáží mám pořád jen dva tisíce tři sta. A jíst a pít se musí, ne? A čaj a cukr? A tabák? To se pak napočítáš!

MÁŠA (*s pohledem na pódium*): Brzy začne představení.

MEDVĚDĚNKO: Ano. Hrát bude slečna Zarečná a hru napsal pan Treplev. Jsou do sebe zamilovaní a dneska se jejich duše spojí v úsilí vytvořit jeden a týž umělecký obraz. Ale má duše a vaše nemají místa, ve kterých by se spojily. Já vás miluji, toužím po vás a nevydržím sedět doma, každý den chodím pěšky šest kilometrů sem a šest zpátky, ale vy jste ke mně jenom indiferentní. To je konečně pochopitelné. Nemám peníze, rodinu mám velkou. Koho to láká, vzít si někoho, kdo nemá co jíst?

MÁŠA: Nesmysl. (*Šňupe tabák*) Vaše láska mě dojíká, ale stejně vám nemůžu odpovědět, to je všechno.

(*Nabízí mu tabatěrku*)

Poslužte si.

MEDVĚDĚNKO: Nemám chuť.

(*Pauza*)

MÁŠA: Je dusno, asi bude v noci bouřka.

Akce

Medvěděnko hovoří zády k publiku, Máša stojí na proscénium a výmluvnými grimasami dává najevo svůj odpor k němu. Zřejmě tuto tirádu slyšela již mnohokrát.

Máša chce zrušit trapnou situaci a odvést řeč jinam.

Medvěděnko se konečně odhodlá k vyznání. Jako správný milovník pokleká na jedno koleno a s bílou kopretinou v ruce zjevuje svůj cit. Máša se od něj znechuceně odvrací, opře se o portál, pak ustoupí a obrátí se zády k publiku, vidíme jen její shrbenou černou siluetu.

Máša, stále zády k publiku, pronáší repliku zřejmě přes slzy, zdá se, že vzlyká. Medvěděnko jí účastně poplácá po rameni.

Máša se k němu prudce obrátí, ukáže se, že neplakala, leč šňupala tabák. Neomaleně mu nabídne. Ostré a agresivní gesto je synchronizováno s zvukem (poing!) Postavy na okamžik strnou.

Medvěděnko znechuceně couvne.

Herečka hrající Mášu pronese "Pauza", herci stojí nehybně tváří k publiku, slyšíme zvuk holubích křidel.

Herečka pokračuje....

V tomto fragmentu můžeme ukázat některé reprezentativní Léblovovy režijní postupy: Mášiny grimasy nenechávají nikoho na pochybách o jejím názoru na Medvěděnka; ten se při svém vyznání chová vysloveně teatrálně; postupy frašky reprezentuje gag se šňupáním tabáku. Upozorňuji, že tento vtíp není samoučelný, je pouhým domyšlením Čechovova textu – Mášino šňupání tabáku, které později i Dorn prohlásí za hnusné a odporné, je tu jako takové představeno, ovšem nikoli realistickým detailem, ale brutální komediální zkratkou. V tomto gestu se ukazuje Mášina obhroublost a odmítání konvencí.

Rozchod s tradicí psychologizujícího divadla je demonstrován při užití scénické poznámky jako repliky: v Léblově představení není “pauza” prostorem pro rozehrání akce odkrývající psychologický podtext, ale pauzou doslovnou, ironickým přerušením herecké hry. Vstupní dialog trvá zhruba deset minut – v tomto krátkém čase Lébl úspěšně “zruší” všechny konvence tradičně spojované s inscenováním Čechovových her.

Další příklad nám pomůže hlouběji osvětlit logiku Léblovvy inscenace:

Text

TREPLEV (...) Vidíš, matka mě nemá ráda. (...)
A taky ví, že neuznávám divadlo. Ona divadlo miluje, zdá se jí, že slouží lidstvu, svatému umění, ale podle mne je současné divadlo prostě rutina a předsudek. Když se zvedá opona a při umělém osvětlení v místnosti se třemi stěnami ty velké talenty, kněží svatého umění, zobrazují, jak lidé jedí, pijí, milují, chodí, jak nosí svá saka, a když se z těch banálních obrázků a fráží snaží vydojit morálku – morálku přízemní, lehce srozumitelnou a užitečnou pro běžnou domácí potřebu, když mi předkládají v tisíci variantě jedno a totéž, jedno a totéž a pořád jedno a totéž, – pak utíkám a utíkám, jako Maupassant utíkal před Eiffelovou věží, z jejíž banality div nezešlel.

SORIN: Bez divadla to nejde.

TREPLEV: Potřebujeme nové formy. Nové formy potřebujeme, a když nejsou, tak radši nepotřebujeme vůbec nic.

Akce

Treplev krouží divoce po celém prostoru, chvílemi téměř tančí, pohupuje se zavěšen jednou rukou za boční kulisy. Mimika je velmi výrazná, intonace precizní až přehnaná.

Treplev zakončí svou vášnivou tirádu proti současnému divadlu demonstrativním gestem: nakopne jednu z dekorací představujících břízu. Strom, tedy kulisa, na něj vypadne (synchronně příznačný kvílivý zvuk) a porazí ho. Treplev je vyděšený.

Sorin stojí bezmocně nad Treplevem.

Treplev vstane, ale hovoří přerývaně, očekává další atak kulisy, kopretinu v ruce užívá na svou obranu, jako by rozstříkával vůkol svícenou vodu.

Může to být jen další z gagů upomínající na filmovou grotesku, ta vypadáající kulisa břízky, domnívám se ovšem, že tento moment lze interpretovat hlouběji a že jde o jeden z dokladů Léblova subtilního čtení Čechovova textu.

Uvědomme si celý kontext: Treplev hovoří na divadle proti divadlu – a divadlo se k Treplevovu překvapení samo brání (dekorace vypadne na “narušitele”). Treplevovy poznámky o “svatém umění”, “kněžích svatého umění” se pak ironicky zračí v jeho dalším chování: poněkud připomíná kněze, snad dokonce exorcistu. Velmi subtilní ironii nadto spatřuji v tom, že hrdina hovoří proti “předsudku a rutině”, o nutnosti nových forem, na zcela estetizované scéně, která sama je vlastně novým (řekněme třeba post-moderním) uměním. Treplev sní o naturální, autentické scénérii pro svou hru na scéně, která svou umělost, divadelnost soustavně připomíná. Tím, že

Lébl přiznává umělost své scény, zbavuje se zároveň povinností reprezentovat nereprezentovatelnou realitu – co zůstává, je realita divadla samého. V této inscenační verzi dostává také nový a zcela konkrétní význam poněkud enigmatická Sorinova replika “Bez divadla to nejde!” Ano, u Lébla to bez divadla nejde, protože jsme na divadle a jsme – tedy postavy jsou – vskutku postavami divadelními; bez divadla to nejde, protože divadlo je – vlastně doslova – životem těchto postav. Všichni hrají sebe samé jako role. Viz již zmíněný “tragický” kostým Máši nebo průběžná snaha Šamrajevojé připodobnit se co nejvíce Arkadinové a sehrát si také svou “velkou scénu”.

V posledním fragmentu chci doložit jeden z nejnvýraznějších momentů nepsychologického hereckého projevu. Jde o závěr prvního dějství, kdy konečně Máša nalezne Trepleva v parku v rozhovoru s Dornem:

Text

MÁŠA: Konstantine, jděte domů. Čeká vás vaše maminka. Je rozrušená.

TREPLEV: Řekněte jí, že jsem odjel. A prosím vás všechny, abyste mě nechali na pokoji! Nechte mě! Nechodte za mnou!

DORN: Ale, ale, ale, chlapče... takhle to nejde... To není slušné.

TREPLEV (*se slzami v hlase*): Promiňte, doktore, děkuju... (*Odchází*)

DORN (*vzdychne*): Mládí, mládí!

Akce

Máša vběhne bez dechu na scénu, svírá Treplevovo sako.
Hovoří úpěnlivě, jako s dítětem.

Treplev se jí snaží sako vytrhnout, ale Máša ho pevně svírá – takže ji tahá za sebou po scéně a přitom na ni hystericky křičí.
Treplev Máše konečně sako vyškubne. Ta zůstane stát smutně s prázdnýma rukama.

Dorn je pobouřen Treplevovým chováním. Striktním gestem mu naznačí, aby se omluvil.

Treplev přistoupí k Máše a pohladí ji po vlasech, ale opravdu jen tak málo, jak je to jen možné.
Zatímco Treplevova tvář vyjadřuje odpor a naprosté znechucení, Máša téměř roztaje štěstím.

Když splnil svůj úkol, Treplev rozverně odběhne. Jakmile odběhne, Máša sebou hodí na zem, hystericky křičí, mlátí pěstmi, kope kolem sebe, až se jí vyhrnou sukňe.

Dorn je zcela v šoku a tak trapnou situaci okomentuje klišé.

MÁŠA: Když už se neví, co říct, tak se říká:
Mládí, mládí... (*Šňupe tabák*)

DORN (*jí vezme tabatěrku a zahodí ji do křoví*):
To je hnusné!

(*Pauza*)

Myslím, že hrají loto. Pojdme.

MÁŠA: Počkejte.

DORN: Co?

MÁŠA: Chci ještě jednou říct... Mám chuť si promluvit... (*Vzrušeně*) Nemám ráda svého otce... ale vy jste mi blízký. Nevím proč, ale cítím to celým srdcem, že jste mi blízký... Pomozte, nebo udělám hloupost, vysměju se svému životu, zkazím si ho... Nemůžu dál...

DORN: Co? V čem pomoci?

MÁŠA: Trápím se. Nikdo, nikdo neví o mém trápení. (*Položí si hlavu na jeho hrud*)
Miluju Konstantina.

DORN: Všichni jsou nervózní! Všichni jsou nervózní! A tolik lásky je všude.

Ó, čarodějovo jezero!

(*Něžně*) Ale co můžu dělat, dítě moje? Co? Co?

Máša se prudce posadí a velmi agresivně, ironicky mu odpoví.

Pak vytáhne krabičku se šňupacím tabákem, kterou jí vzápětí Dorn vyškubne a zahodí.

Zazní pár taktů symfonické hudby.

Máša sedící na zemi k němu prosebně vztáhne ruce. Dorn je viditelně znuděn svou rolí utěšitele žen.

Máša k němu hovoří s dětskou naivitou, pověsí se na něj a on jí zdráhavě pomáhá vstát.

Dorn je stále nervóznější, agresivnější, nechápe, o čem je řeč.

Máša už je zase hysterická. Obejme prudce Dorna, ač ten od ní odtáhne ruce, a svěří mu – velmi důrazně – tu podle ní tak evidentní pravdu.

Máša a Dorn se zvolna v objetí otáčejí na malé točně. Dorn je nervózní.

Tato věta je nahaná, Dornův hlas na chvíli získá “magické” echo.

Dorn si smutně brblá, rozezní se hudba.

Světla zvolna hasnou, zatímco Dorn a Máša stále rotují na točně.

V této scéně máme před sebou několik dokladů razantní změny emocionálního stavu herce – jde nejen o Mášu, ale také Treplev v úvodu scény jedná podobným způsobem. V obou případech nese jejich chování rysy chování tvrdohlavého dítěte (nebo pubertáka?). U Máši zaznamenáme v této scéně několik protikladných poloh: hysterickou zuřivost vedle dětské úpěnlivosti a šíravé ironie. Lébl demonstruje s herci extrémní emocionální stavy, skládá je k sobě ostrým střihem bez přechodu. Jednotlivé emocionální stavy jsou divadelně demonstrovány, nikoliv psychologicky prožívány.

V některých okamžicích se v inscenaci pracuje s nahrávkami částí textů, je to další z divadelních nástrojů pro zvýraz-

nění určitých replik – je však obtížné říci, jakým obecným principem se řídí volba takto vyzdvížených částí. Někdy nahaná a o další efekty, např. ozvěnu, obohacená replika funguje jako vnitřní monolog postavy, jindy replika díky technologii náhle naplní celý prostor a zazní s osudovou naléhavostí. Takto např. jako “hlas shůry” posílený echem ozve se předposlední replika druhého dějství “Nejedeme nikam!”

Z dosavadních dokladů je doufám zřejmé, že dramatická postava je v Léblově inscenaci *Racka* vytvářena střídavě všemi složkami divadelního výrazu a herec, který je zakomponován do komplikované struktury jevištního vypovídání, přestává být dominantním nositelem znaků odkazujících k dramatické

postavě. Můžeme tedy říci, že dramatický charakter je tu dekonstruován? Co je bez pochyby dekonstruováno, je psychologizující konvence ztvárnění lidské osobnosti; sotva v tomto případě můžeme mluvit o psychologické pravděpodobnosti v jakémkoliv smyslu. Dramatická postava je realizována všemi složkami divadelní inscenace. Elementy, které v tradičním pojetí hereckou postavu jen dokreslují, podporují (scéna, kostým, zvuk), jsou u Lébla na stejné úrovni jako prvky hereckého projevu. Postava se nevyjevuje jako koherentní, kompaktní psychologická entita průběžně se vyvíjející od počátku ke konci představení, ale manifestuje se jako nekoherentní shluk jasných, oddělených projevů, zarámovaný jedním jménem. Postava je v Léblově *Rackovi* překvapivá a překvapující – ponechme otevřenou otázku, co tento útok na konvenci psychologického divadla, tato zásadní proměna způsobu zobrazení člověka na jevišti vypovídá o obecné proměně lidské existence.

Text/režie

V následujícím výkladu se soustředíme na rozbor jednotlivých aspektů Léblova režijního přístupu. I když jde evidentně o inscenaci, která se rozchází s běžnou představou tzv. “interpretací divadla” a porovnávat ji s textovou předlohou by se mohlo zdát zavádějící, analýzy ukázaly, že právě na vztahu k Čechovovu textu lze nejpřesněji Léblovu metodu doložit.

(extrapolace)

Jedním z důvodů, pro který byla inscenace označována za post-moderní, byla vysoká hustota jevištního dění, domněle velké množství Léblových “bláznivých nápadů”, které podle názoru mnohých neměly nic do činění se hrou samou. Objevoval se názor, že Lébl čte hru velmi necitlivě – lze však alespoň částečně doložit, že tyto jevištní akce jsou extrapolacemi okrajových motivů Čechovova textu (přesněji: motivů běžně považovaných za okrajové).

Na počátku prvního dějství se obrací Sorin na Mášu s prosbou, aby řekla svému otci, ať dá na noc odvázat psa (štěkal prý celou předešlou noc a Arkadinová nemohla spát). Lébl před koncem dějství nechá projekt (na dříve zmíněném “skateboardu”) za náležitých zvukových efektů dva psy v životní velikosti představované černobílou plochou kulisou. A jako další extrapolaci motivu “zlých psů” bychom mohli brát i ceduli,

kterou vidíme na zadní stěně hracího prostoru – hlásá “Lap dogs only!”, tedy volně “Jen pro hodné pejsánky!”.

Když Máša po krachu Treplevova představení odbíhá do přilehlého parku, aby ho našla, slyšíme ji velmi dlouho úpěnlivě volat “Konstantine!”. Její hysterické a stále únavnější volání je opět nahráno a příslušně zesíleno a Mášino ječení mimo scénu tak podstatně narušuje následující dialog. Lébl tu nejen rozvrací hierarchii jednotlivých motivů: motivu okrajovému (Mášinu křiku v parku) je věnována stejná pozornost jako dialogu na scéně, ale zároveň de facto respektuje Čechovova vlastní slova. O něco později totiž řekne Treplev Dornovi: “Mášenka mě hledá po celém parku. Nesnesitelné stvoření.” Lébl tedy jen akcí zjevil textovou referenci určenou Čechovem.

Inscenace obsahuje mnoho komplikovaných obrazů, v nichž vazba mezi textem a jevištní akcí nabývá metaforické povahy. Užití “skateboardu”, jakési miniaturizované verze pohyblivého chodníku, mohlo být inspirováno např. touto Nininou vizí: “Kdybych uměla tak psát jako vy, věnovala bych veřejnosti celý svůj život, ale uvědomovala bych si, že její poslání je pouze v tom, aby ke mně vzhlížela a vozila mě na triumfálním voze.” Na to Trigorin replikuje: “No, na triumfálním voze... Copak jsem Agamemnon!” Zde máme nejen explicitně onen “vůz”, ale taky zmínku o antice, která možná vyvolala k životu korintské sloupy. I když “skateboard” má ve vztahu k postavám velmi různé funkce, přinejmenším Arkadinové slouží opravdu jako “triumfální vůz”, na němž se poprvé zjeví v prvním dějství a stejně obřadně odjede v závěru třetího.

V závěru velkého rozhovoru s Trigorinem vykřikne Nina: “Točí se mi hlava!” – což v Léblově pojetí znamená, že už stojí v objetí s Trigorinem na zmíněné malé točně a společně rotují. Ironický obraz opojného víření ještě podtrhuje to, že milence obestoupila skupina pomocníků s bělostnými ventilátory a čechrají jim proudem vzduchu paruky. Opět to lze chápat i jako stopu filmové inspirace – travestovaný filmový obraz osudové ženy, jejíž plavé vlasy vlají ve větru, atd. Zde můžeme uvažovat o tom, že sama Nina vidí svůj vztah s Trigorinem prizmatem tohoto klišé, které je před našima očima v poněkud pitoreskní podobě zhmotněno.

Jiný obraz, tentokrát již velmi vzdálený od prvotních textových impulsů, nalezneme ve vstupní scéně třetího dějství. Dialog Trigorina a Máši je zřetelně vyložen jako dialog postkoitální, Máša ve zničených šatech má na sobě Trigorinův župan, evidentně mezi nimi proběhlo něco víc než jen svěřování

životního příběhu. Tato interpretace, jež sama o sobě není běžná, je dále komplikována jevištním obrazem: polonahý Trigorin během rozhovoru pojídá jablka z uschlé větve. Metaforu lze stopovat tímto směrem: Trigorin je prezentován, zejména vizuálně, jako svůdce mefistofelského typu, ďábel, proto po svedení Máši může pojídat “plody lásky” z mrtvé větve “stromu života”. Léblův výklad je v tomto ohledu důsledný: Trigorin je cynik, který připraví zcela bezskrupulózně o panenství, nevinost i ideály nejprve Mášu a velmi brzy i Ninu.

Ačkoliv tento obraz lze také vztáhnout k některým dílčím motivům a interpretacím textu, jde již o volnou asociaci, metaforický výjev, který kumuluje několik významových rovin.

(hravost)

Další možností, jak se lze vztahovat k impulsům textu, je jejich hravé rozvíjení. Takovým postupem se ničí kauzální nexus a hierarchie motivů, herci vychutnávají daný moment, ulpívají na zvukovém, situačním nebo vizuálním gagu. Tohoto druhu je například Ninin opakovaný povzdech MCHAT!, který zároveň funguje jako intertextová reference. Jindy je milostný rozhovor mezi Ninou a Trigorinem přerušen dosti dlouhou sekvencí, kde oba – vzhledem k tomu, že je řeč o rybaření – spojenými dlaněmi mimicky zpodobují ryby. Nejprve si “hraje” každý sám, postupně se propracují k provádění synchronizovaných rybích “skoků” atp. Na jednu stranu tu jde o jednorázové pohybové rozvinutí konkrétního detailu, pantomimickou ilustraci motivu, na straně druhé postupná synchronizace “plavání” ryb funguje jako fyzická zkratka rostoucích sympatií mezi postavami.

(zahuštění)

Údajný chaos a nesrozumitelnost inscenace, další výtku mnoha referentů, lze označit pojmem sémantické zahuštění inscenace. Běžně máme za to, že nejvyšší sémantická hustota je v představení spojena s hereckým projevem; ve sledované inscenaci je situace poněkud jiná. Jednak Lébl do značné míry oslabuje sémantickou hustotu hereckého projevu výraznou stylizací, zejména líčení měni tvář téměř v masku. To vše potlačuje reálnost herecké přítomnosti na jevišti, zdůrazňuje estetickou jednotu herectví s ostatními složkami inscenace. Zároveň Lébl sémantickou hustotu v představení zvyšuje – velmi často vytváří paralelní dění v několika plánech založe-

né na rozvíjení postranních motivů, čímž komplikuje vnímání a nelze vyloučit, že některé momenty zůstanou přehlédnuty. Například Treplevovo představení zůstane nedohráno ze dvou důvodů: samozřejmě zejména proto, že sám mladý autor, pobouřen reakcemi své matky, představení přeruší, zároveň s tím ale začne Šamrajev pronásledovat po jevišti Jakova s výkřiky “Zakazuju! To nedovolím!” (jeden z mála textových doplňků). Má k tomu de facto velmi logický důvod: Jakov vystoupí na jeviště se dvěma lampami, které mají představovat ďáblovy oči, tedy s “otevřeným” ohněm, a to – jak vyplývá z jiných partií hry – v době sucha, vedra a žní. Šamrajevova pedantická reakce je tedy svým způsobem logická a věcně zdůvodnitelná. Na jevišti tím vzniká ještě větší, i když přesně motivovaný chaos.

(intertextualita)

Už jsme zmínili různé intertextové motivy Léblovy inscenace. Jednou z možností je číst ji skrze odkazy k dosavadní čechovovské inscenační tradici. Jak upozornil Milan Lukeš⁸, mohli bychom některé postupy vnímat jako transpozici principů užitých Krejčou v jeho *Rackovi* (Národní divadlo 1960). Krejča například užil pohyblivého chodníku, po kterém přichází, či spíše přilétá Nina v bílém vstříc Treplevovi při svém prvním vstupu na scénu. Léblův “skateboard” můžeme chápat jako technologicky maximální verzi téhož na jednom z nejmenších českých jevišť.

Jiným dominantním výjevem Krejčovy inscenace byla ve druhém dějství Nina houpající se na velmi dlouhé houpačce.⁹ Namísto Niny elegantně létající vzduchem, scény, která získává díky Krejčově režii symbolický rozměr, nalezneme u Lébla malou lavičku stlučenou z březových kmínků. Namísto symbolizace nastává komediální depatetizace – kdo si na lavičku neumí sednout, poroučí se na zem. Nakonec ovšem také Léblova Nina dokáže na hraně lavičky udržet rovnováhu a chvíli se pohupuje ve vzduchu. I Lébl se nakonec propracuje k podobnému významu jako Krejča – Nina unese ná svou obrazivostí a nadšením se “vznáší” a dokáže na základné lavičce balancovat. Zatímco Krejča postupoval od reálného lidenání k symbolickému, Lébl šel od “brutálních” komediálních gagů ke krátkému okamžiku zastavení a vážnosti, aniž ovšem vystoupil ze základního stylizačního rámce.

Všechny odkazy k čechovovské inscenační tradici, které lze chápat jako projev respektu i ironie zároveň, nejsou ovšem

pro pochopení inscenace tím nejpodstatnějším. Pouze poučený divák identifikuje emblematickou figurku tučňákovitého “raka” nad portálem jako možný intertextový odkaz. Inscenace může být recipována z různých vzájemně komplementárních perspektiv, poskytujíc divákovi takový interpretační prostor, jaký si žádá.

(konceptuální rámce)

S jistotou nadsázkou a ohledem na ty, kdo se u Léblový inscenace doptávali na autentického, původního Čechova, by bylo možné říci, že všechno dění na scéně je svým způsobem odvozeno z textu samého. Text zůstává v inscenaci prakticky netknut, překvapivost čtení tkví jen v tom, jak jsou marginální motivy inscenačně rozvíjeny a umisťovány na stejnou úroveň s ostatními.

Mnohem zásadnější než velmi diskutabilní otázka tzv. “věrnosti” či “pokory” vůči textu je to, že Lébl odmítá hierarchizovat motivy – jak na úrovni textu, tak v inscenaci. To, co nám předkládá, není významová struktura s centrem a jasnou souvztažností motivů, ale spíše síť motivů a znaků s několika násobnou perspektivou. Inscenace ale neprovádí totální dekonstrukci textu, hierarchie s jedním centrem je jen nahrazena překrývajícími se konceptuálními rámci.

Jedním z evidentních rámců je vizuální retro-stylizace inspirovaná poetikou němeého filmu, zároveň je tento koncept podvrácen intervencemi současných objektů. Jiným rámcem je zvukově pohybová stylizace odkazující k filmové grotesce. Tento rámeček je také současně záměrně rozrušován občasným užíváním nestylizovaného dětského chování (např. u Niny, Trepleva, Máši) a “autenticky” současnými gesty. Další rámeček poskytuje postava Jakova: v tomto případě rozvinul Lébl textové inspirace daleko a důsledně, vytvořil specifický divadelní svět s osobitými pravidly. Podle Čechova je Jakov hlavou dělníků připravujících improvizovanou scénu pro Treplevovo představení, je to jen sluha, nepodstatný, okrajový charakter. V Léblově výkladu šefuje celou skupinu, jakousi divadelní techniku, která slouží postavám a inscenaci. Technici provádějí změny scény přímo před očima diváků, přinášejí rekvizity, když nemají co dělat, stojí mezi kulisami a sledují dění na jevišti – poskytují tedy postavám další publikum, pro něž mohou hrát. S pomocí Jakova a jeho trupy se jeviště stává jakousi “továrnou na sny”, abychom opět evokovali souvislosti filmové – scéna je prostorem, který může splnit postavám jejich

přání, bránit se, útočit. Divadlo má – a to doslova – svůj vlastní život.

(čtvrté dějství)

V posledním dějství se zásadně mění styl, někteří dokonce soudili, že se zdá, jako by začínala jiná inscenace. Osobně chápu první tři akty jako určitou přehledu, zdroj situací a obrazů pro dějství čtvrté, kde bude vše znovu sehráno, znovu prožito v jiném kontextu.

Vyjma Niny, která vstoupí v pravou chvíli celá v černém, jsou všechny postavy v bílém. Sorinův oděv připomíná nemocniční pyžamo, Dorn je oděn jako skutečný “lékař”, Máša a Pavlína se stávají zdravotními sestrami. Zmizí též všechny paruky s výjimkou jediné – Arkadinová má dovoleno být stále tak krásná, dokonalá a nedotčená časem, jako přece vždy.

Odstranění paruk šokuje zejména u Sorina: namísto starého, leč sarkastického a životaschopného muže spatříme lidskou trošku, holohlavého unaveného muže. Snad umírá na rakovinu, čemuž by nasvědčovala ona holohlavost. Sorinova věta: “To jsou věci, jsem vážně nemocen a nedávají mi žádné léky,” získává v tomto kontextu velmi krutý a konkrétní význam. V této inscenaci dokonce Sorin přímo umírá na scéně, kde ho ostatní ponechají – v podstatě zapomenou –, když odcházejí na večeri. Vzápětí slyší Treplev jakési zvuky a odbíhá za scénu, Nina v této inscenaci vstoupí na scénu sama – první, co vidí a kdo ji vidí, je Sorin, který tiše zemře se slzami v očích poté, co se svěřil na počátku dějství ostatním, že byl do Niny zamilován.

Ve vstupní scéně čtvrtého dějství – rozhovor Máši a Medvěděnka – zdůrazňuje Lébl opakování motivů naznačené již Čechovem. Nejen základní mizanscéna je podobná jako u dialogu týchž postav v dějství prvním, leč Máša opět pronese i scénickou poznámku: “Pauza!”. Lébl záměrně zopakuje několik aranžmá z předchozích aktů, krom toho se na scéně znovu objevují i dříve užité objekty. Bílé ventilátory použité ve druhém dějství jsou zanořeny do podlahy proscenia, malá opona, která kryla Treplevovo improvizované jeviště, zahalí na čas celou scénu atp. Tím je zdůrazněna cykličnost dění, obrazy a objekty z doposud probíhající frašky budou znovu užity, snad pro tragédii. Významovým jádrem dějství a vlastně celé inscenace je dialog Niny a Trepleva, v němž se kumulují všechna konceptuální schémata již předvedená, budou nyní hrány znovu, v novém kontextu.

Nyní se zúročuje precizní, někdy téměř mechanická stylizace pohybu – díky tomu můžeme jednoznačně rozeznat gesta, která Nina a Treplev přebírají z minulého dění. V této sekvenci můžeme sledovat minimálně dva významové proudy – jednu rovinu tvoří text a jeho intonační interpretace, druhou – v podstatě nezávislou rovinu – tvoří fyzické jednání. Fyzická akce odkrývá nevědomou paměť těla, paměť herců i postav: Nina opakuje gesta, kterými objímala Trigorina, ale s Treplevem, opakuje gesta Arkadinové, snaží se vzbudit Treplevovy vzpomínky přesným opakováním gest i slov jeho hry atp.

Když Nina naposled vstoupí na jeviště *Racka*, odkládá – jako to učinili ostatní herci – svou paruku, učiní to však otevřeně na scéně. Pod blondatou parukou divadelní naivky má herečka moderně nakrátko ostříhané vlasy.¹⁰ Tento konkrétní jevištní obraz lze číst různými způsoby: Nina definitivně odkládá své naivní, dívčí způsoby, stojí před námi zralá – a vlastně dnešní – žena; symbolicky se tak zároveň stává oním “zajatec hozeným do hluboké studny”, o němž byla řeč v Treplevově hře. Když Nina vstupuje naposledy na scénu, vstupujeme nakonec na scénu snu – jak ostatně napovídá inscenace mnohokrát před tím.

Už v Čechovově textu samém jsou sen a snění často opakovanými motivy. Lébl vyděluje tyto zmínky ze situačních vazeb a vytváří na jejich základě nezávislé obrazy. Například na konci druhého jednání Nina prohlásí: “To je sen!”, a padne opona. V psychologizujícím výkladu lze tuto repliku vyložit jako radostný výkřik motivovaný prostou skutečností, že Trigorin, který se do ní právě zamiloval, přece jen neodjede. V Léblově verzi je to složitější: Nina se ještě stále osaměle otáčí na malé točce, opakuje si pro sebe osudová slova Arkadinové: “Nejedeme nikam!” Pak se probere ze zasnění, přejde dopředu a usedne na pohovku a teprve nyní radostně vykřikne: “To je sen!” Tato replika není jen vyjádřením její nálady, ale též pokynem pro Jakova a jeho “tým” – ti vystoupí z bočních kulis a přímo před očima diváků a Niny rozvinou již zmíněné korintské sloupy a změní exteriér na interiér. Pak uchopí pohovku s Ninou a odnesou ji ze scény, zatímco ona decentně mává divákům. Proměna a samo pokračování dramatu dalším aktem může být tedy vyloženo jako Ninin sen, potvrzení jejích přání. Jakov a jeho skupina jednoduše realizují její sen divadelními prostředky, jako to činí v průběhu představení mnohokrát. Jiný “vstup do snu” nalezl Lébl na konci třetího jednání. Zde Čechov předepisuje oponu během

dlouhého polibku Niny a Trigorina; v inscenaci je tato nápořád vztahu rozvinuta do delší pohybové sekvence jakéhosi milostného tance, který zahrnuje i Ninu předvádějící v náznaku racka s postřeleným křídlem. Nakonec obě postavy zůstávají ležet na scéně ve spánku – sní tedy o svém vztahu, a to, co sledujeme je opět jen možností? Treplevova pozdější replika: “.... já se ještě pořád zmitám v chaosu snění a obrazů” je možná až příliš explicitním vyjádřením tohoto motivu, stejně jako vůbec první zmínka o snění těsně před zahájením Treplevova představení: “Ó vy úctyhodné staré stíny, které létáte v nočním tichu nad tímto jezerem, uspěte nás...”. A konečně umírá-li Sorin ve chvíli, kdy Nina konečně vstupuje na scénu, nic nám nebrání vyložit následující dění například jako halucinaci nebo sen umírajícího muže. Divadelně je snová kvalita čtvrtého dějství ještě zdůrazněna barevností: po třech striktně černobílých dějstvích je dějství čtvrté výhradně bílé (s výjimkou kostýmu Ninina), užívána jsou však barevná světla (zelený neon pro loto aj.). Tím se postavy pohybující se za poloprůhlednou oponou stávají vskutku jakýmiisi duchy nebo přízraky.

Tak Lébl rozehrává možnost, že některé scény jsou snovými projekcemi, komu se ovšem sen zdá, těžko rozhodnout. Nelze tu jednoznačně odpovědět, perspektiva snícího se mění, svým způsobem je možná snícím subjektem přímo divák a Léblovo divadlo, marnotratně rozpoutávající své možnosti, scénou tohoto snění. Podstatné je, že “snění” je jedním z mnoha konceptuálních rámců, opět jen jednou z mnoha možností čtení, nikoliv interpretačním klíčem kontrolujícím produkci významů v úplnosti.

Pro výklad posledního rozhovoru Niny a Trepleva je perspektiva snu nevyhnutelná: dá se říct, že čtvrté dějství je snovým opakováním (znovuprospěšným?) tří fraškovitých aktů v podobě absurdní tragédie. Hravost se střetává s úzkostí. Tento sen má samozřejmě vysoce stylizovanou divadelní formu. Pokud jde o styl, dochází v tomto dialogu k podstatné existenciální změně: výše popsaná stylizace, která se mohla jevit jako cosi autoritativně uvaleného na herce zvnějšku, nyní vystupuje zevnitř; vnější postupy se zvnitřňují. Jak Nina a Treplev znovu zpřítomňují svou minulost, oba herci se stávají živoucí pamětí představení, ztělesňují ji. Zatímco v prvních třech jednáních byla zřejmá tendence estetizovat hercovo tělo a jeho projev vůbec, nyní se zjevuje tělo ve své skutečné podobě a plné bolesti. Nina a Treplev mohou upomínat na beckettovské klauny;

dvě těla ztracená na scéně světa, snažíci se zrekonstruovat svou identitu. Herci ztělesňují bolest odcizení a úzkosti, takže když znovu přehrávají byvší fraškovitá gesta, gagy a rutiny, komedie se stává sarkastickou, ironickou a – tragickou. Popíšme tu alespoň tři symptomatické momenty:

Když Nina mluví o zastřeleném rackovi, nevědomky to doplní gestem znázorňujícím revolver, když dál hovoří k Treplevovi, “zamíří” na něj a nakonec ho “zastřelí”. V divadelní konvenci této inscenace je takové, ve vztahu k textu vlastně ilustrativní gesto, tím, co hraje: tedy výstřelem. Proto se Treplev zhroutí do kulis a za chvíli se z nich vymotá s ránou na hlavě (samozřejmě má ránu na tomtéž místě, jako když se pokusil poprvé o sebevraždu). Nina si “zranění” všimne a snadno ho “vyléčí”: prostě dlaní setře červenou barvu, Trepleva to však, zdá se, opravdu bolí. Ninino gesto je příznačně vázáno na repliku: “Hlavní je naučit se trpět. Umět nést svůj kříž a věřit.” Jako ve snu se v této části přechází mezi hrou a hrou na realitu – pouhým mimickým gestem napodobujícím revolver Nina “skutečně” Trepleva postřelí, aby mu pak ukázala, že je to jen barva, jen divadlo.

Nina na mnoha místech, zejména když se holedbá, že je “skutečná herečka”, opakuje gesta Arkadinové, dokonce se pokusí o stejný triumfální odjezd, jaký jsme viděli na konci třetího dějství. Za pomoci Jakovovy trupy, která jí pomáhá technicky (kuchařka rozhazuje divadelní sníh, jeden z mužů hrou na balalajku vytváří patřičnou “atmosféru”, zatímco Jakov má pro herečku připravenou sklenici vody), přepjatě deklamuje část textu. Smích, který má – jak předepisuje Čechov – zaznít v určitém momentu, tak získává opět další významy: není to jen náhodně dolehnuvší zvuk odvedle, ale přímý komentář Ninina hereckého výkonu. Nina se takto triumfálně, jako “velká herečka”, pokusí opustit scénu třikrát, ale nakonec zmatečně odlétne v černém kabátu jako zbloudilý racek.

Výrazný moment zapojení tělesnosti herce je vázán na poslední Ninino vyznání lásky k Trigorinovi: “Mám ho ráda. Mám ho ráda, dokonce víc než dřív... Námět na krátkou povídku... Miluju ho, miluju ho vášnivě, zoufale ho miluju.” Ta slova se zde Nina neodvážá říci Treplevovi do očí, říká mu je tedy “do ruky”, užije jeho ruku jako mikrofon. Herečka šeptá do partnerovy ruky, ale paralelně slyšíme repliku z nahrávky imitující i šum starého mikrofonu. V konečném důsledku je vyznění scény možná ještě krutější: Treplev jen nevěřicně zírá na svou ruku, která v sobě “skrývá” Ninino vyznání, jako na cizí objekt.

Ačkoli by bylo možno scénu zevrubně popsat a sémioticky ji analyzovat (partitura opakujících se gest k tomu vyloučeně vybízí), obávám se, že bychom minuli nejpodstatnější aspekt této sekvence: její fyzický, vysloveně tělesný rozměr, existenciální rovinu herecké přítomnosti, zjevující touhu těla po jednotě, která není naplněna.

Barbara Mazáčová¹¹ ve svém ohlase na inscenaci popsala dva zcela odlišné prožitky zmíněné vrcholné scény: na jedné z prvních repríz vnímala pouze “konstrukci” jevištního dění, odkazy k předchozím dějstvím, ale emocionálně na ni scéna nijak nepůsobila, zatímco při pozdější repríze vnímala scénu jako emocionálně působivou a herecky naplněnou. Můžeme jen spekulovat, v čem přesně tkví rozdíl: herci se zřejmě s komplikovanou partiturou obeznámili natolik, že začali v jejím rámci herecky existovat – teprve v tu chvíli může představení vůbec nějak působit na diváka. Mám podobnou zkušenost se dvěma reprízami *Stryčka Váni* – zdá se, že v případě Léblových představení herci potřebují určitý čas, aby vstřebali složitou strukturu jevištní výpovědi, aby se vnější stylizace “zvnitřnila” a mohla přenést existenciální významy k divákovi.

Několik shrnutí

V předchozím výkladu jsme narazili na mnoho prvků post-moderní poetiky v Léblově inscenaci. Na druhé straně jsme konstatovali, že dramatický text zůstal v podstatě nedotčen. Zatímco běžně post-moderní režie zahrnuje i razantní zásah přímo do textové faktury dramatu, u Lébbla text hraje stále zásadní roli.

Jeho inscenace, vztahujeme-li ji k české inscenační tradici Čechova, představuje velmi hravé, dekonstruující čtení. Lébl hledá nekauzální vazby mezi motivy, které jsou v tradičních inscenacích překryty situacemi, důraz na vztahy charakterů, a tyto vazby jsou vyznačovány zejména opakováním příznačných gest, zvuků. Vzhledem k tomu, že text je prezentován vlastně úplný, vzniká tu pozoruhodná komplementarita textu a jevištního dění a tyto dva znakové systémy podávají kauzální i nekauzální perspektivu. Vizualní rovina utváří jiné – paralelně probíhající – čtení a komentáře, které se vynořují z textu a opět v něm mizí... nebo naopak?

Na jedné straně Lébl rozehrává různé možnosti čtení na úrovni detailu, na druhé straně je tu zřejmá touha interpretovat text v jeho totalitě – z této tenze mezi nehierarchizovatelným detailem a snahou o celkový tvar se rodí všechny popsané kon-

ceptuální rámce. Je tu touha po finální interpretaci a zároveň snaha udržet interpretační pluralitu otevřenou. Podle mého názoru Léblův *Racek* představuje pokus o syntézu, která chce uchovat všechny protiklady, což se projevuje i subverzivními momenty uvnitř zmíněných konceptuálních rámců.

Dramatický text je zbaven centrální pozice, ale nikoliv opuštěn. Jako nejvýstižnější popis vztahu inscenace a textu v tomto případě se mi jeví Derridův koncept hry. Léblova inscenace může být chápána jako konečné pole otevřené hravým přitakáním “hře světa a nevinnosti vznikání, přitakáním světu znaků, který je bez chyby”.¹² Jak říká Derrida, nekonečná hra může rozevřít významové pole, i když toto pole je konečné, ohraničené – což je přesně jev, který jsme popsali v předcházejících pasážích o vztahu textu a režie. Lébl decentralizuje text, ale – jak bylo řečeno – vše v inscenaci je jím svým způsobem inspirováno, takže slova textu jsou začátkem a koncem inscenace, rámem nebo hranicí inscenace – hranicí konečného pole, které je rozevíráno nekonečnou hrou v něm. Léblovo čtení se tedy pouští za “seminálním dobrodružstvím stopy”.¹³

Lébl sám popsal jeden ze svých záměrů spojených s *Rackem*. “*Vojceva*, svou první profesionální inscenaci, jsem dedikoval Vonnegutovi. Je to můj divadelní patron. [...] Od té doby jsem usilovně přemýšlel, jak se s ním znovu spiknout, jak ho namočit do svých plánů – vždyť se tu bez něho nemůžu obejít. Řešení nabídl Čechov v poslední replice *Racka*, kde Dorn říká: ‘Tady byl asi před dvěma měsíci uveřejněn článek... od nějakého Američana...’ Můj ‘americký plán’ počítal s Vonnegutovým hlasem, který by doprovodil některé pasáže textu jako hudba.”¹⁴ I když plán nevyšel, historka je zábavným příkladem toho, jak velmi osobní může Léblovo čtení být, jak daleko byl zřejmě schopen zajít v extrapolacích textových motivů. “Seminální dobrodružství stopy” – jak samo slovo “dobrodružství” naznačuje – musí být koneckonců nejprve osobně vzrušující.

V programu k inscenaci *Strýčka Váni* pak Lébl napsal následující noticku: “V roce 1996 mě zaujalo, jak vzniklo slovo GROTESKA. Vymyslel je roku 1896 Edmond Rostand a vložil do úst Cyranovi z Bergeracu ve chvíli, kdy se mu hroutí ži-

vot jako domeček z karet. V témže roce použil stejné slovo Alfréd Jarry, když poprvé představil svého *Krále Ubu*, a na opačném konci světa rozpracoval Anton Čechov ve *Strýčku Vánovi*.”¹⁵ Lébl opět mystifikuje, ale přitom prozrazuje svou perspektivu čtení Čechova, kterou lze vztáhnout i na *Racka* – totiž vnímání Čechova v kontextu na jedné straně symbolistním, na druhé jarryovským. Odtud pak na jedné straně secesní stylizace kusu, na druhé straně prvky grotesky. Touto rekontextualizací je ovšem jednou provždy zpochybněna výhradní souvztažnost Čechova s psychologicko-realistickým dramatem. Až na to, že – pokud budeme tedy Léblovi věřit aspoň v něčem – si tuto souvislost uvědomil až dva roky po premiéře *Racka*, v roce 1996.

Váhám však označovat inscenaci za jednoduše post-moderní. Nalezneme tu i výrazné rysy moderního divadla: zřejmou vazbu na divadlo symbolismu, výtvarnou secesi, celkové úsilí o vizuální čistotu výrazu, určitý druh respektu k autorově slovu, i když projevový velmi nezvyklým způsobem. A zejména v inscenaci zcela nepostmodernistická nostalgická touha po kráse.

Termín post-moderna ještě stále užíváme často jako poněkud dehonestující nálepku, která je asociována s heslem “Anything goes!” Proto jsem se snažil vyložit aspoň některé souvislosti Léblova divadelního vesmíru co nejdětalněji. Pro případ Léblova *Racka* bychom snad mohli užít Chvatíkovu formulaci, že “postmoderna je sebekritikou moderny” – takovýto výměr sugeruje, že mezi moderním a post-moderním uměním není průrva, ale že jde o kontinuální vývoj a můžeme tedy mluvit o různém poměru moderních a post-moderních tendencí či prvků v konkrétním díle. Jen v tomto smyslu bychom mohli inscenaci *Racka* jako post-moderní označit, přičemž pro výstižnější charakteristiku postavení textu v artefaktu navrhuji Derridovo pojetí hry.

MgA. David Drozd, PhD. (1976) je pedagogem na divadelní vědě v Brně a Olomouci, působí dále jako vědecký pracovník na Divadelní fakultě JAMU a příležitostný překladatel.

Poznámky

- 1) Např. Hořínek, Z.: *Metafora a metonymie v současném divadelním kontextu (Petr Lébl, Vladimír Morávek)*, Divadelní revue, 2002, č. 4, týž: *Styl, to je člověk sám*, Svět a divadlo, 2000, č. 2, ad.
- 2) Roubal, J.: *Dvoji Wesele Petra Lébla. Skanzen letargie a panoptikum kocoviny*, Divadelní revue, 2003, č. 1.
- 3) Velemanová, V.: *Režisér Petr Lébl a scénograf Wiliam Nowák: Jako jeden muž*, Divadelní revue, 2005, č. 1.
- 4) Tamtéž, s. 20.
- 5) Ve scénické poznámce k prvnímu dějství žádá autor vskutku alej stromů ubíhající dozadu. Jinak však ve scénických poznámkách Čechovových dramát nenajdeme břizu ani jednu. Přesto je toto klišé tak silné, že ctěný A. P. Čechov i ve filmu *Jára Cimrman ležící, spící* dlí v altánu uprostřed březového hájku. Ve Stanislavského realizacích břizy samozřejmě nalezne, i když to nikdy není onen ikonický březový háj.
- 6) Za tento zásadní postřeh vdčíme opět Věře Velemanové, o.c., s. 20.
- 7) V celé studii pracuji samozřejmě s běžně dostupným překladem Leoše Suchařípy. Pozoruhodné je, že tento převod, ač je ve své základní koncepci vázán na poetiku Činoherního klubu, pro nějž připravil Suchařípa své první přetlumočení Čechova, je interpretací natolik otevřenou, že se text bez problémů uplatní i v koncepčně radikálně protikladné inscenaci Léblově.
- 8) Lukeš, M.: *Rracek*, Svět a divadlo, 1994, č. 6, s. 48-49.
- 9) Viz zevrubný popis ve studii Kjella Helgheima: *“Racek”: Praha 1960 – Brusel 1966 – Stockholm 1969*, Divadelní revue, 2005, č. 1.
- 10) Z televizního záznamu divadelního představení, který je k dispozici, není tento moment patrný – v té době již měla Barbora Hrzánová dlouhé vlasy, potencionální šokující efekt tedy můžeme dokladovat jen fotografiemi.
- 11) Mazáčová, B.: *Jejich Racek*, Svět a divadlo, 1994, č. 6, s. 49-51.
- 12) Derrida, J.: *Struktura, znak a hra v diskursu věd o člověku*, in týž: *Texty k dekonstrukci*, Bratislava 1993, s. 194. Do derridovských souvislostí nezávisle na mém bádání umisťuje Léblovy inscenace i Lenka Jungmannová ve studii *Interpretace Čechovových her v režii Petra Lébla v Divadle Na zábradlí*, Svět literatury, 2005, č. 31, s. 149-163. Studie je však zaměřena poněkud jiným směrem a opírá se i o jiné Derridovy pojmy.
- 13) Tamtéž.
- 14) *S groteskou v zádech (rozhovory s Petrem Léblem pořádal Karel Král)*, Svět a divadlo, 1996, č. 4, s. 66.
- 15) Citováno podle Smoláková, V. (ed.): *Fenomén Lébl 2*, Pražská scéna 2005, s. 208.



A. P. Čechov: *Racek* (Divadlo Na zábradlí, Praha 1994). Jorga Kotrbová (Arkadinová) – 1. výstup 2. jednání. Foto M. Špelda. Archiv Divadla Na zábradlí



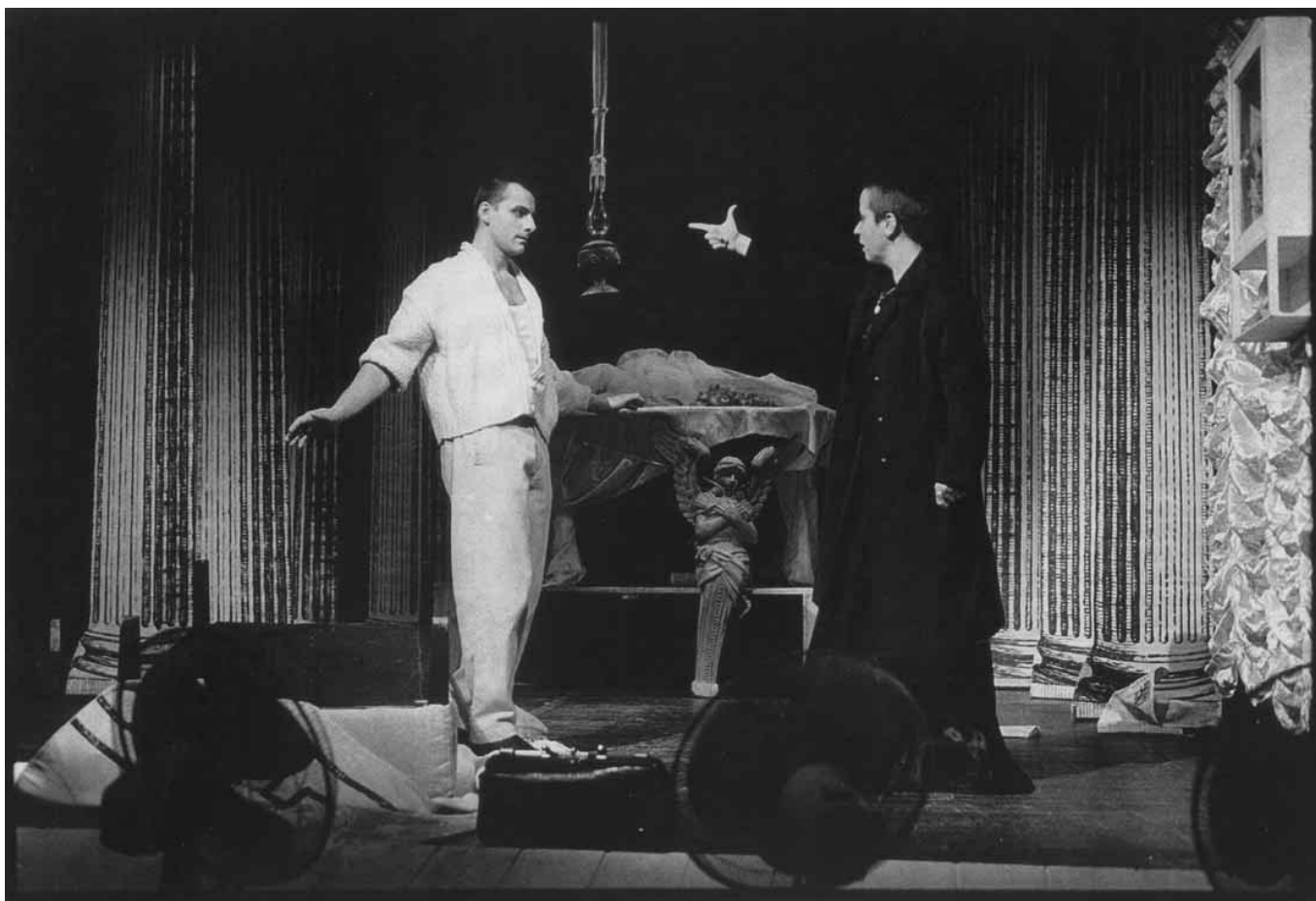
A. P. Čechov: Racek (Divadlo Na zábradlí, Praha 1994). Karel Dobrý (Trigorin) a Magdalena Sidonová (Máša) – 1. výstup 3. jednání. Foto M. Špelda. Archiv Divadla Na zábradlí



A. P. Čechov: Racék (Divadlo Na zábradlí, Praha 1994). Karel Dobrý (Trigorin) a Barbora Hrzánová (Nina Zarečná) – 3. jednání. Foto M. Špelda. Archiv Divadla Na zábradlí



A. P. Čechov: Racek (Divadlo Na zábradlí, Praha 1994). Barbora Hrzánová (Nina Zarečná) a Radek Holub (Konstantin) – 4. jednání. Foto M. Špelda. Archiv Divadla Na zábradlí



A. P. Čechov: Racek (Divadlo Na zábradlí, Praha 1994). Radek Holub (Konstantin) a Barbora Hrzánová (Nina Zarečná) – 4. jednání. Foto M. Špelda. Archiv Divadla Na zábradlí



A. P. Čechov: Racek (Divadlo Na zábradlí, Praha 1994). Radek Holub (Konstantin) a Barbora Hrzánová (Nina Zarečná) – 4. jednání. Foto M. Špelda. Archiv Divadla Na zábradlí