

Jan Šotkovský

Pro boha živého – to se přece nedělá!

Tříkrát Heda Gablerová (Černín – Smoček – Mikulášek)¹

HEDA: (pevně) To radši umřít!

BRACK: (úsměv) To se jenom tak říká. Jenže se to nedělá.²

TESMAN: (křičí na Bracka) Zastřelila se. Do spánku se střelila. Představte si!

BRACK: (napůl ochromený v křesle) Ale pro boha živého – to se přece nedělá!³

„Ale nejpodstatnější součástí Ibsenem předepsané scény k Hedě Gablerové je ten druhý pokoj, ukrytý v hloubi jeviště, v němž je pohovka a nad ní na stěně visí velký portrét „pěkného starého pána v generálské uniformě“. V tomto druhém pokoji Heda v poslední scéně zatáhne závěsy a zastřelí se pod otcovým portrétem. Heda Tesmanová v druhém měsíci těhotenství zabije Hedu Gablerovou. Heda v sobě zabije otce, od něhož se nikdy nedokázala oddělit, i dítě, které nechtěla počít.“ Jan Kott⁴

Heda Gablerová (a platí to snad o všech Ibsenových dramatech – snad s jistou výjimkou *Peera Gynta*) se nikdy nestala pevnou součástí repertoáru českých divadel. Ale přesto se do něj opakovaně vrací – a v poslední době častěji.⁵ Na počátku osmdesátých let se objevily po takřka dvacetileté odmlce od nastudování Alfréda Radoka v pražském Komorním divadle (1965) hned dvě inscenace *Hedy* – v Realistickém divadle v režii Karla Kříže (1983) a v ústeckém Činoherním studiu v režii Ivana Rajmonta (1984).⁶ (Jako impulz k tomu nepochybně posloužil i nový překlad Františka Fröhliche, který vydala DILIA roku 1981 a který od té doby používají všichni

- 1 Za inspirativní diskuse o *Hedě Gablerové* a zde rozebíraných inscenacích bych rád poděkoval Václavu Cejpkovi, Adamu Doležalovi a Davidu Drozdovi, jakož i studentům dramatické výchovy na DiFa JAMU a frekventantům mého semináře na *Jiráskově Hronově 2009*, s nimiž jsem se analýze těchto inscenací věnoval.
- 2 IBSEN, Henrik. *Heda Gablerová*. In *Hry II*. Přel. František Fröhlich. Praha: Divadelní ústav, 2006, s. 211.
- 3 Op. cit., s. 212.
- 4 KOTT, Jan. Ibsen na nowo odczytany. *Dialog* 26, 1981, n. 7, s. 99.
- 5 Totéž by se dalo říci o celém Ibsenově díle: Národní divadlo uvedlo v porevolučním dvacetiletí čtyři hry (*Divokou kachnu*, *Peera Gynta*, *Johna Gabriela Borkmana* a *Nepřítele lidu*), Český rozhlas nastudoval – vesměs v režii Hany Kofránkové – několik pozoruhodných ibsenovských inscenací (*Paní z moře*, *Nepřítel lidu*, *Domeček pro panenky*, *Heda Gablerová*, *Peer Gynt* a *Když my mrtví procitneme*), na českých jevištích se znovu objevily méně hrané texty (*Eyolfek*, *Rosmersholm* či *Když my mrtví procitneme*). Mezi režiséry vyvstalo i několik „ibsenovských specialistů“ – Jan Nebeský (*Přízraky*, *John Gabriel Borkman*, *Stavitel Solness*, *Divoká kachna*, *Když my mrtví procitneme* – v Divadle Na zábradlí s názvem *Arnie má problém*), J. A. Pitínský či Ivan Rajmont.
- 6 Podle svědectví Ivana Rajmonta byl titul v Realistickém divadle původně nabídnut jemu – v realizaci mu však zabránilo zatčení a uvěznění kvůli dopravní nehodě. Svou koncepci tedy realizoval až později v „domovském“ Činoherním studiu. Viz RAJMONT, Ivan. Všechny vás zavrou IV. *Divadelní noviny* 11, 2002, č. 11, s. 16.

čeští inscenátoři.)⁷ Po dvanáctileté pauze se na podzim roku 1996 hra vrátila hned dvakrát, poprvé v režii Zdeňka Černína v brněnském Městském divadle a podruhé v režii Ladislava Smočka v pražském Činoherním klubu. Další *Hedu Gablerovou* inscenoval v roce 2000 v Těšínském divadle Jakub Korčák. Po osmi letech přišla inscenace Jana Mikuláška v ostravském Národním divadle moravskoslezském a na jaro 2010 je avizována Heda Gablerová Daniela Špinara v pražském Švandově divadle. Do výčtu lze zahrnout i pozoruhodnou, cenou Prix Bohemia Radio oceněnou rozhlasovou inscenaci Hany Kofránkové z roku 2004, se sugestivní ústřední trojicí Vilma Cibulková (Heda) – Viktor Preiss (Brack) – Ivan Trojan (Løvborg).

Tento „boom“ však není hlavním, přesněji jediným důvodem našeho zájmu o tuto hru. Přestože je *Heda Gablerová* precizně zkomponovaná, sugestivní psychologická konverzačka s nemalou dávkou takřka detektivního napětí, která bezpochyby poskytuje několik velkých hereckých příležitostí, není to text „samonosný“, u jehož realizace se lze spolehnout pouze na kvalitní režijní a herecké řemeslo v rovině psychologizujícího, „televizního“ hereckého stylu.

Mnohoznačnost Ibsenových figur vyžaduje určitý a konkrétní výklad, jakési „plodné zúžení“, zcela markantně pak u ústřední postavy. Slovy Karoly Štěpánové: „Patří [Heda Gablerová] k slavným rolím světového repertoáru, je to však postava neobyčejně problematická a těžko uchopitelná. [...] Je to rozmazlený fracek, který prostě nedokáže připustit, že by něco mohlo být jinak, než chce, anebo zoufalá nešťastnice, které se nic nedaří a která jen bezmocně přihlíží, jak se jí život sype pod rukama? [...] Postava Hedy Gablerové tak, jak je dána textem, nabízí dosti široké rozpětí pro různé interpretace. Totéž platí i pro další postavy hry, avšak u Hedy, která má řadu nejednoznačných a nedořečených replik, záleží více než u jiných nejen na tom, co říká, ale i jak to říká.“⁸ Amplituda je v interpretačním spektru této figury vskutku mimořádná, od Jana Kotta,⁹ který interpretuje Hedu jako frigidní ženu, která odvrhla tradiční role matky a manželky a rozhodla se i v sexuálním životě pro mužskou roli, což ji odsuzuje k zástupným erotickým prožitkům (dychtivé naslouchání Løvborgovu vyprávění o jeho milostných dobrodružstvích) a je zdrojem její frustrace a znučenosti – až k Ivanu Rajmontovi, který svůj výklad *Hedy Gablerové* shrnul do hesla „smutný příběh o krásný divoký ženský, násilně krocený hlupákama“.¹⁰

V *Hedě Gablerové* jsou „přinejmenším dva momenty, které aktuálnímu výkladu kladou vytrvalý odpor. Heda, když spoluzavinila smrt svého někdejšího milence [...] Løvborga, není nakonec zdcena ani tak oznámením, že svůj čin dokonal, jako skandálně neestetickým způsobem, jakým snad sebevraždu provedl. Druhým, závažnějším momentem je pak sebevražda samotné Hedy. Bezprostředním motivem k ní je Brackovo vydírání: pouhý fakt, že je vlastníkem zbraně, kterou se Løvborg zastřelil, by v tehdejšíms Norsku stačil nejen ke společenskému zničení hrdinky hry, ale možná i k jejímu trestnímu stíhání. Oba motivy k nám dnes přicházejí jakoby z jiné planety, a tak není divu, že ponechány v textu, působí v modernějších inscenacích [...] jako dobová kuriozita“.¹¹ K výčtu Sloupové bych připočetl ještě jedno úskalí – zdůvodnit v epoše, v níž se oproti Ibsenově době již nejeví ženino provdání

7 Fröhlichovy překlady obecně jsou jedním z podstatných důvodů oné zmíněné „ibsenovské renaissance“ – díky jeho důslednému překladatelskému úsilí máme dnes k dispozici jádro Ibsenova díla v překladech moderních, dovedně zacházejících s prvky hovorové a obecné češtiny, divadelně citěných a nezastírajících komický a groteskní rozměr Ibsenových dramát.

8 ŠTĚPÁNOVÁ, Karola. Heda Gablerová se vrací. *Svět a divadlo* 8, 1997, č. 3, s. 180.

9 KOTT, J. Op. cit., s. 98–100.

10 RAJMONT, I. Op. cit.

11 SLOUPOVÁ, Jitka. Heda aneb harakiri romantismu. *Divadelní noviny* 6, 1997, č. 2, s. 1.

se jako společenská nutnost, fakt, že se Heda dobrovolně provdává za Jørgena Tesmana – tedy někoho, kdo ji v lepším případě nezajímá a nepřitahuje, v horším se pak jeví zcela cizí a odpudivě.

Každá inscenace *Hedy Gablerové* vyžaduje důsledné řešení naznačených problémů. Pokusíme se nastínit, jak se s nimi vyrovnali režiséři Zdeněk Černín,¹² Ladislav Smoček¹³ a Jan Mikulášek.¹⁴

Úprava textu

U všech tří inscenací upravovali text režiséři (s Janem Mikuláškem ještě dramaturg Marek Pivovar). Ani v jednom případě nejde o razantní úpravu směřující k adaptaci (přeskupování obrazů a scén, kompilování či dopisování textů) – režiséři si vystačí s „pouhými“ škrty a jazykovou úpravou (která ovšem zde může mít podobu pouhého krácení – Mikulášek, důsledné revize jazykového gesta hry – Smoček i razantních škrty, které zároveň s redukcí významů způsobují vyhocení těch ponechaných – Černín). Už ta ovšem vypovídá mnohé o režijním záměru. Porovnejme úpravu klíčového dialogu Bracka s Hedou ve finále hry, v němž se Brackovo vydírání stává pro Hedu jedním z hlavních impulzů k sebevraždě.

Ibsen¹⁵

HEDA: Co jste to říkal o té pistoli?

BRACK: (*tiše*) Že ji musel ukrást.

HEDA: Proč zrovna ukrást?

BRACK: Protože jakékoli jiné vysvětlení by mělo být vyloučeno, paní Hedo.

HEDA: A tak.

BRACK: (*se na ni podívá*) Dnes dopoledne tady Løvborg pochopitelně byl. Že?

HEDA: Ano.

BRACK: Byla jste s ním sama?

HEDA: Ano, chvílku.

BRACK: Co tu byl, ještě jste z pokoje neodešla?

HEDA: Ne.

BRACK: Rozmyslete si to. Ani na okamžik?

HEDA: Možná jen na okamžiček – do předsíně.

- 12 Městské divadlo Brno – překlad František Fröhlich, inscenační úprava Zdeněk Černín, dramaturgie Tomáš Steiner, scéna a kostýmy Jan Dušek, hudba Miloš Štědroň. Obsazení: Tesman – Zdeněk Bureš, Heda – Monika Maláčová, Tesmanová – Jiřina Prokšová, Tea – Alena Antalová, Brack – Zdeněk Junák, Løvborg – Martin Trnavský, Berta – Olga Hegerová. Premiéra 14. září 1996. Inscenaci analyzuji z interního záznamu divadla, za jehož laskavé poskytnutí děkuji Tomáši Steinerovi.
- 13 Činoherní klub Praha – překlad František Fröhlich, inscenační úprava Ladislav Smoček, dramaturgie Vladimír Procházka, scéna Karel Glogr, kostýmy Šárka Hejnová, hudba Jan Klusák. Obsazení: Tesman – Ivan Řezáč, Pavel Kikinčuk, Heda – Ivana Chýlková, Tesmanová – Kateřina Frýbová, Tea – Nela Boudová, Brack – Petr Nárožný, Løvborg – Michal Dlouhý, Ondřej Sokol, Berta – Lubica Ferencová. Premiéra 16. prosince 1996, obnovená premiéra 14. října 1999. Inscenaci analyzuji ze záznamu České televize (2000, režie Jan Břichcín), za jehož laskavé poskytnutí děkuji Ondřeji Šrámkovi. Televizní záznam vychází z obnovené premiéry Smočkovy inscenace z roku 1999, u níž došlo i k změnám v obsazení – roli Tesmana převzal místo Ivana Řezáče Pavel Kikinčuk a Løvborga místo Michala Dlouhého Ondřej Sokol, zatímco veškerý recenzi ohlas vychází z premiéry první. Známa preciznost a důslednost Smočkovy režijní práce i srovnání podoby druhé premiéry s ohlasy první naznačuje, že přeobsazením k žádným podstatnějším významovým posunům nedošlo.
- 14 Národní divadlo moravskoslezské Ostrava – překlad František Fröhlich, inscenační úprava Jan Mikulášek a Marek Pivovar, dramaturgie Marek Pivovar, scéna a kostýmy Marek Cpin, hudba a výběr hudby Jan Mikulášek. Obsazení: Tesman – David Viktora, Heda – Gabriela Mikulková, Tesmanová – Marie Logojdová, Tea – Lada Bélašková, Brack – Petr Houska, Løvborg – František Strnad, Berta – Andrea Mohylová. Premiéra 7. června 2008. Inscenaci analyzuji z interního záznamu divadla, za jehož laskavé poskytnutí děkuji Davidu Drozdovi a Marku Pivovarovi.
- 15 IBSEN, H. Op. cit., s. 210–211.

BRACK: A kde jste měla v tu chvíli pouzdro se zbraněmi?
 HEDA: Měla jsem ho –
 BRACK: No tak, paní Hedó?
 HEDA: Pouzdro bylo na psacím stole.
 BRACK: Přesvědčila jste se od té doby, jestli jsou v pouzdru obě pistole?
 HEDA: Ne.
 BRACK: Taky by to bylo zbytečné. Já jsem tu zbraň, kterou měl Løvborg u sebe, totiž viděl.
 A okamžitě jsem ji poznal – znal jsem ji od včerejška. A i z dřívějších časů.
 HEDA: Vy ji snad máte?
 BRACK: Ne, má ji policie.
 HEDA: Co s ní bude dělat policie?
 BRACK: Bude se snažit vystopovat majitele.
 HEDA: Myslíte, že ho vypátrá?
 BRACK: (*se nad ní skloní a šeptá*) Nikoliv, Hedó Gablerová – dokud já budu mlčet.
 HEDA: (*se na něj plaše podívá*) A když nebudete mlčet – tak co?
 BRACK: (*pokrčí rameny*) Vždycky je možno se vymluvit, že pistoli ukradl.
 HEDA: (*pevně*) To radši umřít!
 BRACK: (*úsměv*) To se jen tak říká. Jenže se to nedělá.
 HEDA: (*neodpoví*) A když tedy pistoli neukradl. A vypátrá se majitel. Co přijde pak?
 BRACK: No, Hedó – pak přijde skandál.
 HEDA: Skandál!
 BRACK: Skandál, ano – to z čeho máte tak smrtelnou hrůzu. Budete muset pochopitelně vypovídat před soudem. Vy i slečna Diana. Ta totiž musí vysvětlit, jak to všechno bylo. Jestli to byla nešťastná náhoda, nebo zabití. Chtěl snad vytáhnout zbraň z kapsy, aby slečně Dianě vyhrožoval? A náhodou vyšla rána? Nebo mu ona pistoli vyrvala z ruky, zastřelila ho a strčila mu zbraň zpátky do kapsy? Bylo by jí to dost podobné. Ona je totiž tak říkajíc dívčina od rány, naše slečna Diana.
 HEDA: Ale s těmihle odpornostmi já přece nemám nic společného.
 BRACK: To ne. Ale budete muset odpovědět na otázku, proč jste Løvborgovi tu pistoli dala. A jaké závěry asi soud vyvodí z faktu, že jste mu ji dala?
 HEDA: (*skloní hlavu*) To je pravda. To mě nenapadlo.
 BRACK: Naštěstí žádné nebezpečí nehrozí – dokud já budu mlčet.
 HEDA: (*k němu zvedne pohled*) Takže mě máte v moci, pane doktore. Od této chvíle jsem ve vašich rukou.
 BRACK: (*šeptá tišeji*) Má nejdražší Hedó – věřte mi – já svou pozici nezneužiju.
 HEDA: Ale i tak jsem ve vaší moci. Závislá na vašich požadavcích a vaší vůli. Nesvobodná.
 Tak tedy nesvobodná! (*Prudce vstane.*) Ne – tuhle představu nestrpím. Nikdy!
 BRACK: (*ji napůl posměšně pozoruje*) S nutností se jinak lidi obyčejně nakonec smíří.
 HEDA: (*mu pohled oplátí*) No, to je možné.

Černín

BRACK: Dnes dopoledne tu Løvborg byl. Že? Co tu byl, jste z pokoje neodešla? Rozmyslete si to. Pak by ji musel ukrást. Protože jakékoli jiné vysvětlení by mělo být vyloučeno, paní Hedó. Tu pistoli jsem totiž poznal. Teď ji má policie a bude se snažit přijít na stopu majiteli. Ale dokud já budu mlčet –
 HEDA: A jestliže ji neukradl?
 BRACK: Budete muset odpovědět na otázku, proč jste Løvborgovi tu pistoli dala. Žádné nebezpečí nehrozí, paní Hedó – dokud já budu mlčet.
 HEDA: To raděj umřu.
 BRACK: S nutností se lidi nakonec smíří.

Smoček

BRACK: Musel ho ukrást. Protože každé jiné vysvětlení by mělo být vyloučené.
 HEDA: A tak.
 BRACK: Dnes ráno tady Løvborg pochopitelně byl. Že?

HEDA: Ano.

BRACK: Co tady byl, jste z pokoje neodešla?

HEDA: Ne.

BRACK: Paní Hedo, rozmyslete si to ale opravdu dobře. Ani na chvíli? Ani na okamžik?

HEDA: Ne.

BRACK: A kde bylo v tu chvíli pouzdro se zbraněmi?

HEDA: Tam.

BRACK: Tam... To je zvláštní, paní Hedo. To je opravdu zvláštní. Já jsem totiž ten Løvborgův revolver viděl. A hned jsem ho poznal. Viděl jsem ho totiž u vás. Včera.

HEDA: Vy ho snad máte?

BRACK: Já ne, má ho policie.

HEDA: A co s ním bude dělat – policie?

BRACK: Bude se snažit přijít na stopu majiteli.

HEDA: Myslíte, že ho vypátrá?

BRACK: Nikoliv – já budu mlčet.

HEDA: A když nebudete mlčet?

BRACK: Já budu mlčet – protože jinak by z toho byl skandál! Musela byste pochopitelně vypovídat před soudem. Vy i slečna Diana. To ona bude totiž muset vysvětlit, jak to ve skutečnosti bylo. Jestli to byla nešťastná náhoda, nebo vražda.

HEDA: S takovými odpornostmi já nemám nic společného.

BRACK: Samozřejmě, to se rozumí, to je jisté. Ale stejně se obávám, že byste musela odpovědět na otázku, proč jste svému příteli ten revolver vůbec dala.

HEDA: To mě nenapadlo.

BRACK: Naštěstí žádné nebezpečí nehrozí – já budu mlčet.

HEDA: Takže mě máte v moci, pane doktore.

BRACK: Má nejdražší Hedo – věřte mi – já toho nikdy nezneužiju. Nikdy!

HEDA: Nesvobodná... Dokonale nesvobodná...

BRACK: Jak tohle vůbec můžete říct...

Mikulášek

BRACK: (*se na ni podívá*) Dnes dopoledne tady Løvborg pochopitelně byl. Že?

HEDA: Ano.

BRACK: Byla jste s ním sama?

HEDA: Ano.

BRACK: Co tu byl, jste z pokoje neodešla?

HEDA: Ne.

BRACK: Rozmyslete si to, prosím vás. Ani na okamžik?

HEDA: Možná jen na okamžiček – do předsíně.

BRACK: Já jsem totiž tu pistoli, kterou měl Løvborg u sebe, totiž viděl. A okamžitě jsem ji poznal – znal jsem ji ze včerejška. A i z dřívějších časů.

HEDA: Vy ji snad máte?

BRACK: Ne, má ji policie a bude se snažit vystopovat majitele.

HEDA: Myslíte, že ho vypátrá?

BRACK: Nikoliv, Hedo Gablerová – dokud já budu mlčet.

HEDA: A když nebudete mlčet?

BRACK: Vždycky je možné se vymluvit, že pistoli ukradl.

HEDA: To radši umřít!

BRACK: To se jen tak říká. Jenže se to nedělá. Naštěstí žádné nebezpečí nehrozí – dokud já budu mlčet.

HEDA: Takže jsem ve vaší moci. Od této chvíle jsem ve vašich rukou.

BRACK: Má nejdražší Hedo – věřte mi – já svou pozici nezneužiju.

HEDA: Ale i tak jsem ve vaší moci. Závislá na vašich požadavcích a vaší vůli! Nesvobodná.

Tak tedy nesvobodná! Ne – tuhle představu nestrpím. Nikdy!

BRACK: S nutností se člověk nakonec smíří.

HEDA: No, to je možné.



Heda Gablerová. Městské divadlo Brno, prem. 14. září 1996, režie Zdeněk Černín. Monika Maláčová (Heda Gablerová), Zdeněk Junák (Brack). Foto Jef Kratochvil.

Černínova úprava představuje skoro až jakýsi „výťah“ z textu, proces vydírání se v podstatě neodehrává, nejsme svědky ani stupňovaného nátlaku Bracka na Hedu – Brack rovnou vyloží karty a Heda mu okamžitě porozumí – bez jakéhokoli šoku bez otálení suše kontruje: „To radši umřu“. Z textu Černínovy úpravy se zdá, jako by Hedina připravenost umřít jen čekala na vhodný spouštěcí signál – což inscenace posléze stvrdí apatickou intonací Hediny reakce na Brackův atak. I z malého úryvku je čitelný charakteristický rys úpravy – maximální zhutnění a výrazný „tah“ k dramatickému vrcholu situace.

Smočkova úprava zhutňuje Ibsenův dialog, koncentruje jej, člení ostrými, úsečnými pointami a otevírá možnost pro dvojsmyslnou intonaci replik. Na druhé straně naopak některé Ibsenovy repliky rozepisuje, čímž posiluje civilní, hovorový ráz dialogu (místo „Rozmyslete si to. Ani na okamžik?“ zde Brack říká „Paní Hedo, rozmyslete si to ale opravdu dobře. Ani na chvíli? Ani na okamžik?“). Kde jsou zásahy Černínovy i Mikuláškovy v zásadě pouze redukčního charakteru, Smoček často neváhá i měnit synonyma, stylisticky text korigovat, přeskupovat slovosled či rozvádět detaily – zejména v textovém partu doktora Bracka (nelze se ubránit dojmu, že text je adaptován přímo „do pusy“ Petru Nárožnému).

Ze srovnání úpravy Smočkovy a Mikuláškovy (ta se omezuje spíše na rutinní krácení) je navíc zřejmé, že Smoček dialog značně zvětšuje a zcivilňuje. Dva příklady – Mikulášek s Pivovarem zachovává Ibsenovo „Já jsem tu zbraň, kterou měl Løvborg u sebe, totiž viděl. A okamžitě jsem ji poznal – znal jsem ji od včerejška. A i z dřívějších časů“ (jen se záměnou „zbraně“ za „pistoli“), u Smočka je prostší „Já jsem totiž ten Løvborgův revolver viděl. A hned jsem ho poznal. Viděl jsem ho totiž u vás. Včera“. A kde zazní v ostravské úpravě nekrácené Hedino „Ale i tak jsem ve vaší moci. Závislá na vašich požadavcích a vaší vůli! Nesvobodná. Tak tedy

nesvobodná! Ne – tuhle představu nestrpím. Nikdy!“¹⁶ tam pražská Heda prostě konstatuje „Takže mě máte v moci, pane doktore.“

Zatímco Černín akceptuje Ibsenovo rozdělení textu do čtyř jednání, Smoček i Mikulášek tento princip ruší. Smoček nejvíce člení první a čtvrté jednání (čímž navozuje pocit, že děj hry probíhá v delším časovém údobí, než je tomu u Ibsena), zatímco druhé a třetí inscenuje takřka v celku. Mikulášek pak člení do krátkých výstupů celou hru (čímž dynamiku dějové akce paradoxně posílí). U Smočka se občas zdá, jako by spíše chtěl podtrhnout některé kratší výstupy tím, že je oddělí dvěma „zatmívačkami“ – kupříkladu krátký, melancholicky laděný dialog o podzimu a padání listů mezi návštěvou tety Juliany a paní Elvstedové v prvním jednání.

Mimotextové momenty (předehry, mezihry a dohry)

S úpravou textu souvisí i situace, které režiséri do textu přidávají. Smoček i Mikulášek ruší Ibsenův kompoziční princip, s nímž uvádí Hedu na scénu až po určitém čase, aby vjem z ní konfrontoval s informacemi, jaké o ní máme od Tesmana, tety Juliany a služebné Berty. Oba režiséri naopak přivádějí Hedu na jeviště ještě před samým začátkem děje a nechávají nás tak nahlédnout do jejího vnitřního světa.¹⁷

U Smočka vidíme scénu Hediny koupele na mořském břehu, po níž sedí na velkém kameni a zamyšleně si pohrává se dvěma kamínky, které na něm posléze nechá ležet. U Mikuláška se zjeví zamyšlená Heda se čtyřmi „dvojnicemi“ za doprovodu pomalé verze písně skupiny Nirvana *Smells Like Teen Spirit* (jen s ženským hlasem a klavírem).

Černín žádný prolog nepřipojuje, zdůrazní však pauzy mezi jednotlivými jednáními, kdy „v jakýchsi vzpomínkových mezihrách prochází jevištěm malá holčička jako Heda-dítě, dvojice lokajů (dospělý a dítě) a freudovsky naddimenzovaná postava otce, či spíše jeho oživlá uniforma, která – v nadživotní velikosti – visí ve vitríně a zpřítomňuje Hedinu minulost“.¹⁸ Během těchto přerывů se Heda na scéně převléká, doslova tak na sebe pro každou situaci „bere jiný kostým“ (pro druhé jednání cylindr, červené jezdecké sako a rajtky, pro čtvrté jednání si mění bílé šaty za černé). Nejvýraznější vstup vřazuje Černín na konec druhého jednání, před přestávku, kdy zpřítomní Brackovu „pánskou jízdu“ – v dýmu a zadních světlech se jevištěm za zvuků rozladěného klavíru potácejí Brack, Tesman a Løvborg s polonahou tanečnicí a lahvemi, společně s nimi křepčí i zmíněné symbolické postavy. Připojená scéna první polovinu inscenace efektně uzavírá, avšak narušuje Ibsenův princip, podle nějž „základní napětí hry je [...] napětí nikoli z přímé akce [...], ale napětí z očekávání, což odpovídá jak skryté působnosti Hediny intriky, tak malomoci Løvborgovy spasitelky“.¹⁹ Zde je očekávání již před přestávkou anulováno.

Obdobně Smoček na některá místa příběhu vkomponuje krátký neverbální výstup, v němž zpřítomní na jevišti jednání, které se mělo odehrávat za scénou – viz výmluvný výstup, v němž si Elvstedová mezi třetím a čtvrtým jednáním strhne z krku přívěšek od Hedy. Gesto zde zřetelně vyznačí, že tuší o jejím podílu na Løvborgově „utopení“ rukopisu.

16 V ostravské inscenaci je tato replika rozdělena „zatmívačkou“.

17 „Čím víc se čtenář dozvídá o nejnvtřnějších pohnutkách chování postavy, tím větší je jeho ochota najít pro chování této postavy pochopení, shovívavost, toleranci atd.“ (STANZEL, Frank. *Teorie vyprávění*. Přel. Jiří Stomšík. Praha: Odeon 1988, s. 161.) Mikulášek i Smoček tuto zásadu divadelně aplikují – už pouhé Hedino zjevení v zamyšlené poloze jí získává divácké sympatie.

18 ŠTĚPÁNOVÁ, K. Op. cit., s. 181.

19 HORÍNEK, Zdeněk. Heda a čas. *Divadelní revue* 18, 2007, č. 4, s. 61.

Scénografie

Scénu Karla Glogra ke Smočkově inscenaci obklopují tmavé závěsy, podlaha po-koje je pokryta světlými parketami. Mobiliář je minimální – pohovka, dvě židle, dva stolky. Tři vstupy – ze stran a zezadu – jsou sotva naznačeny. Scéna dovedně využívá prostorových daností Činoherního klubu v podobě snížené předscény, na níž se odehrává Hedina „koupací“ předehra a která je též onou „zadní cestičkou“, po níž Brack přichází přes zahradu do domu Tesmanů. Režijně a scénograficky je využita zejména v závěru – pouhé otočení pohovky, na níž sedí Tesman s Teou, směrem od publika, vytvoří dojem, že tito dva probírají Løvborgovu pozůstalost v jakémsi paralelním prostoru – čímž umožní v souběžně závěrečném dialogu Bracka s Hedou, při němž oba herci hrají vsedě takřka na dosah diváků, vytvořit naléhavě intimní atmosféru (Brack s Hedou jsou sami, přitom však mohou být Tesmanem či Elvstedovou kdykoli vyrušeni).

Scéna Jana Duška k inscenaci Černínově oproti tomu představuje monumentální měšťanský salon, jako stvořený k tomu, aby se v něm realizoval Hedin sen o bohatém společenském životě. Jeho základní půdorys určuje do půlkruhu sestavená pětice dveří s dřevěnými žaluziemi. Nejmenšími dveřmi, umístěnými ve středu scény vstupuje holčička v bílých šatech – malá Heda. Nábytek (houpací křeslo, kruhový stůl se čtyřmi židlemi v levém popředí scény) je doplněn klavírem a figurínou, z níž si Heda bere a na níž odkládá šaty. Dominantním prvkem je nepatřičně působící dětská houpačka zavěšená v samém středu salonu, na níž se Heda často utíká a kde se také zastřelí. Scéna je laděna do červené barvy, jaká se objeví také na Hedině jezdeckém kabátci, symbolu chlapecké výchovy, které se Hedě dostalo od otce generála.

Jestliže Duškovo řešení směřuje od popisu k metafoře, je scéna Marka Cpina k inscenaci Jana Mikuláška zcela metaforická. Má-li Duškova scéna ambici být opise-tem konkrétního prostředí (domu Tesmanů) i obrazem Hediny duše, je pro Cpina zcela prvořadá ambice druhá.

První jednání se odehrává před takřka spuštěnou oponou na předscéně, na níž je pouze pohovka (barva čalounění je shodná s barvou jevištní podlahy a stěn hlediště Divadla Jiřího Myrona), obrovský portrét muže (zřejmě generála Gablera) a mon-strózní kupa knih, na níž trůní v křesle Tesman. Při každé zmínce o Løvborgovi vidíme mezerou mezi jevištní podlahou a téměř spuštěnou oponou procházející nohy v pánských botách – neodbytná vzpomínka na zmizelého Tesmanova konkurenta.

Na začátku druhého jednání se opona zvedne a odhalí celý dům Tesmanových. Je to mohutný, sugestivně estetický a zároveň nehostinný prostor působící mimořádně chladným dojmem (tento dojem posilují šedé, stříbřité a černé kostýmy), luxusní hrobka s monumentálními dveřmi – takřka vraty – vzadu uprostřed, za nimiž se objevují speciální znaky norské abecedy. Struktura zadních i bočních stěn opakuje vzor, který je na železné oponě. Hromada knih i pohovka je v pozadí. Na levé stěně visí naddimenzované paroží. Z pravé stěny je povysunut klavír, prozatím obvyklých rozměrů. Ve třetím jednání již sahá přes celou šířku scény a před křížem visí našikmo prázdný rám portrétu. Ve čtvrtém jednání se scéna změní – klavír je kolmo čelem k publiku, přibylo několik židlí, na nichž sedí všechny jednající postavy a zadní stěna už je pouze nakreslena na látce, která bude při Hedině sebevraždě stržena.

Výtvarná stylizace Mikuláškovy inscenace je inspirována jak secesními motivy, tak dílem Edvarda Muncha (který ostatně vytvořil scénu k *Hedě Gablerové* pro Maxe Reinhardta).²⁰ Zcela čitelné je to například u kostýmu služebné Berty – epizodní postava je zvýrazněna přízračně tmnou, klasicky munchovskou stylizací.

20 Deutsches Theater Berlin, 1907.

Tesmanovi

Pavel Kikinčuk v roli Jørgena Tesmana ve Smočkově inscenaci působí při svém vstupu na scénu skoro jako karikatura „potrhlého profesora“. Nevelké jeviště je ho okamžitě plné, přetlak mu takřka nedovolí zastavit se či usednout, výbuchy energie se projevují v explozivních, širokých gestech paží. Klíčové promluvy podtrhuje výrazným gestem, při němž zdvihá ukazováček – k tomuto gestickému stereotypu se vrací jako k záchrannému lanu ve chvílích zmatenosti či rozpaků. Kikinčuk nejpřesněji z rozebíraných Tesmanů využije k charakteristice figury Ibsenem předepsaný slovní tik „*Představ si!*“ Jeho základní polohou je vskutku naivní, dětsky bezelstný údiv nad věcmi, jež ho obklopují. Přitom je to ale sebevědomý, vnímavý muž, který nepostrádá jisté kouzlo, neignoruje Hediny krize, a byť cítí v Løvborgovi zřetelnou profesní i životní konkurenci, dokáže jeho dílo po zásluze ocenit.

Teta Juliana Kateřiny Frýbové v kontrastu ke zbrklému Tesmanovi působí, jako by každé slovo vážila, na každé kladla důraz a nechala jej patřičně doznít – v její stále laskavé, až přehnaně důkladné dikci je cítit, jak s Jørgenem umí velice nenápadně a jemně manipulovat. A když se na závěr svěřuje se svou touhou neustále pečovat o druhé, je v tom pod vší líbezností cítit až sektářská agresivita.

Tesman Zdeňka Bureše v brněnské inscenaci je charakter nekomplikovaný – do-bromyslný medvídek, jenž si vzal ženu, jejímž nárokům na partnera není schopen v žádném ohledu dostát, ale přesto se jí snaží ve všem vyhovět, aby si ji udržel.²¹ Vedle chladné, fatální krásy Hedy Moniky Maláčové je tento Tesman vskutku komicky nepřipadný – nejfrapantněji to režisér zjeví při návratu z večírku ve třetím jednání, kde se v komické etudě Tesman, který neví, že jej Heda pozoruje, dlouho s opileckými obtížemi svléká. Když si jí všimne, pouze ve spodcích s kloboukem na hlavě plačtivě vypráví, jak byl šokován genialitou Løvborgova spisu. Můžeme-li třeba u Kikinčukova Tesmana chápat to, jak je Hedě protivný svou agresivní činností, je Tesman Burešův vskutku vtělení roztomilé popletenosti.²² Teta Juliana Jiřiny Prokšové s ním ladí dokonale – omezená maloměstská drbna, která se k Hedě chová až s nepřipadnou devótností, bezelstně nadšená štěstím, jaké podle ní její Jørgen manželstvím s Hedou udělal. Vcelku „párek docela milých, snad poněkud úzkoprsých a nepřiliš taktních lidiček. Každopádně vyvolávají spíš porozumění a pochopení, než škodolibé opovržení, kterým je stíhá Heda“.²³

I ostravský Tesman Davida Viktorý je pojat ve výrazné komediální nadsázce – autistický, koktavý vědátor. Zneurotizovaný fachidiot, který se drží knihy jako záchranného pásu a děs vždy vyjádří jejím upuštěním. Z Løvborga má doslova panickou hrůzu. Tento Tesman není dobrácký hlupák Burešův – dokáže se snadno agresivně rozčlít a hystericky bojovat za svou věc. Když se ve čtvrtém jednání vptává na Løvborgův rukopis, jako by si jeho navrácení ani nepřál, po zprávě o jeho spálení Hedu nadšeně objímá a při Brackově pátravých otázkách výhružně sykne: „Hedo – tomu nikdy neunikneme!“ jako falešný hráč, kterému podvod nevyšel. Teta Juliana Marie Logojdové také není žádná „dobrá duše“ – spíše zestárlá mondéna ve velkolepých róbách, která dává Hedě neustále najevo, že jí hodlá výrazně korigovat její život. Sebejistá manipulátorka umí Tesmanovy ambice dovedně přiživovat a posléze se přiživovat na nich.

21 „Tesman v podání Zdeňka Bureše je [...] vlastně starý mládenec, u něhož překvapí, že vůbec zatoužil po něčem tak nedostupném, jako je Heda.“ ŠTĚPÁNOVÁ, K. Op. cit.

22 „Působí až dojemně lidsky, jak je bezbranný vůči nadřazenému pohrdání své ženy a právem nakonec získává všechny sympatie.“ HAVLÍČKOVÁ, Margita. Čechovovsky osamělá Heda. *Divadelní noviny* 5, 1996, č. 17, s. 5.

23 ŠTĚPÁNOVÁ, K. Op. cit.

Je-li malost Tesmanových u Smočka otravná a nepříjemná a u Černína komicky nepřipadná, pak u Mikuláška nabývá až výhružných rysů, neboť dává najevo, že své pozice bude hájit za každou cenu.

Løvborg

Løvborg Ondřeje Sokola nejméně naplňuje představu svébytného myslitele, který prošel duchovní proměnou a (slovy paní Elvstedové) „zbavil se těch svých starých zvyků“.²⁴ Sebevědomé, mírně arogantní chování, hluboký hlas, kterým každou repliku takřka vyráží. Svou klíčovou repliku k Hedě: „Hedo – jak ses proboha mohla takhle zahodit!“ vyplivne s pohrdáním, za nímž tušíme uraženou ješitnost. Když mu po erotické poznámce vytne Heda políček, bez rozmyšlení jej oplátí. Ve třetím jednání se obnaží jeho nezralost: v hrdosti, s níž se tváří, že sebevražda je pro něj jediným řešením, cítíme až příliš hysterie – prudkost v rozhodování ještě do značné míry živí alkohol. I kostkovaný, mírně ošuntělý oblek s motýlkem, který jako by mu zbyl ze studentských dob, odhaluje nedospělého pozéra.

Løvborg Františka Strnada v ostravské inscenaci je oproti tomu na první pohled takřka zosobněný klid – ve ztišeném, vyrovnaném hlase cítíme jistou životní zkušenost, i jeho černý oblek a kabát působí nenápadným, střízlivým dojmem. Na Tesmana shlíží s jemným ironickým nadhledem a do jeho žabomyších sporů se nenechá zatáhnout. Ve vztahu k Tee působí, jako by spíše její lepkavou pozornost nedokázal z jakési vrozené slušnosti odmítnout. Tento Løvborg je pojat nejtragičtěji – přichází o svůj rukopis, Teino přátelství, a zejména Hedinu lásku, v ostravské inscenaci skutečný a hluboký cit. Ve třetím jednání přichází Strnadův Løvborg v nepatřičném stříbrném obleku, sladěném barevně s jeho rukopisem – vyhaslý, rezignovaný člověk, smutný klaun. Věta, na niž je položen při jeho odchodu na smrt největší důraz, zní „Mně už se nechce žít podruhé takový život“.

Løvborg Martina Trnavského v inscenaci Černínově vypadá zpočátku – díky úpravnému zevnějšku (střízlivý černý oblek, pečlivě oholen), klidnému vystupování a tichému hlasu – jako vyrovnaný a uměřený člověk. Ledva však s Hedou osamí, neváhá s fyzickým kontaktem. Když je posléze ostatní přistihnou při chvatném pokusu o soulož, zvládne situaci mnohem suverénněji než Heda. Na Teinu nedůvěru reaguje dětskou zběsilostí, vláčí Teu takřka po zemi a ušetří jí pořádnou facku a Heda se před jeho běsněním schová za stůl. Paní Elvstedová je mu lhostejná, její pozornost přijímá s okázalou převahou, po Hedě sice fyzicky touží, ale opravdu miluje jen sebe. Hodlá-li se zabít, pak pouze proto, že upatlaná nešikovnost ztráty rukopisu smrtelně ranila jeho pýchu a nenávratně pošramotila jeho romanticky titánskou sebestylizaci. Umřít odchází skoro furiantsky drze.

Tea Elvstedová

Nejnaivnější je bezesporu brněnská Tea Aleny Antalové. Antalová s Černínem vedou postavu takřka ke komediálnímu typu – dobrušdečné venkovanky „co na srdci, to na jazyku“, která zmateně a hekticky pobíhá po salonu Tesmanových, ztracená v cizím světě „velké společnosti“. Tato důvěřivá bytost, která všechny své strachy a úzkosti okamžitě hlasitě a o překot vykřikuje do světa a vystrašeně cupitá za Løvborgem, vskutku nemůže být Hedě rovnocennou protihráčkou. Diskvalifikuje ji už kostým – oproti elegantním Hediným róbám nosí Tea tmavé šaty jakoby poděděné po babičce, nepatřičný dívčí klobouček a drobnou kabelku, jíž se neustále zoufale přidržuje.

24 IBSEN, H. Op. cit., s. 160.



Heda Gablerová. Činoherní klub Praha, prem. 16. prosince 1996, režie Ladislav Smoček. Ivana Chýlková (Heda Gablerová), Pavel Kikinčuk (Tesman). Foto Ivona Odrazilová.

Naivní, přihlouplá a vedle Hedy nevhledná je i Tea Lady Bělaškové v Ostravě. Okouzlená, nezralá holčička nadšeně pronášející i ty největší banality, setrvává v upjatém postoji se založenýma rukama, jako by se permanentně pýřila studem. Absence i sebemenší empatie a sebereflexe jí dodává rozměr až groteskní. Zabývá se jen sama sebou, nic jiného ji nezajímá. Horlivě a zaujatě líčí každému své pocity, aniž si uvědomuje trapno, které kolem sebe neustále šíří.

Nejkomplikovanější figuru vytváří z postavy paní Elvstedové zřejmě Nela Boudová v inscenaci Smočkově. Poloha vesnické, ve společnosti nezorientované husičky, která oddaně přijíždí do města hledat Løvborga, tvoří první, evidentní plán figury. Po celou dobu nás však režisér s herečkou nechávají na pochybách, zda nejde o mimikry, které mají v mužích vzbudit ochranné pudby a ukolébat okolí do důvěřivé vstřícnosti (i Teiny růžové šaty, odhalující celé paže a vybavené hlubokým výstřihem, mají koketně erotický rozměr). Tato Tea je od počátku k přátelství s Hedou nedůvěřivá, fyzickému kontaktu se spíše brání a své prosby adresuje spíše než okázale ochotné Hedě neochotnému Tesmanovi, s nímž místy takřka koketuje. Ve čtvrtém jednání výstřih i paže zakryje elegantní sako – jako by Tea byla už připravena přijmout roli reprezentativní Tesmanovy manželky. A když v závěru na Hedinu hlasitou hru na klavír zareaguje takřka z pozice paní domu arogantním okřiknutím, Tesman jen poslušně přisvědčí.

Brack

V ostravské inscenaci volí pro postavu doktora Bracka Petr Houska s režisérem až mefistofelskou stylizací, kterou po celou inscenaci prakticky neopustí. Brack je uhlazený, sebejistý elegant, mající od počátku perfektní přehled o situaci. Je si jist svým vítězstvím a drží si nevzrušený odstup – jeho typickým gestem je zkoumavé podpírání si hlavy rukou. Ve třetím jednání přichází vydírat v takřka rozjařené

náladě. Mikulášek obdařil Bracka symbolickou rekvizitou – zrcátkem, v němž se narcistně zhlíží, pouští s ním hravá „prasátka“, doslova s ním Hedě vyzývávě „nastavuje zrcadlo“ – a na konci se zhrozí, když mu jej Heda „nastaví“ zpět, jako by nesnesl pohled na svou skutečnou tvář. Tomuto Brackovi není zatěžko věřit údiv nad Hedinou sebevraždou – s jejím dobrovolným odchodem ze světa jeho chladný analytický mozek přece jen nepočítal.

Oproti elegantnímu, svěťáckému cynikovi Petra Housky působí Brack Zdeňka Junáka v Černínově inscenaci takřka jako buran – chování tohoto vykutáleného fluty je také neskonale přímočařejší. Okouzlení Hedou v nejmenším nezakrývá a jejím přiznáním manželské nespokojenosti je skutečně překvapen – ve scéně prvního rozhovoru o samotě, kde na Hedino „Takhle lepkavé slovo neříkejte“ reaguje Nárožného Brack jen společensky povinným údivem a Houska zůstane zcela nezaskočen, sklesne Brack Junákův šokován na stoličku. Při vši mazanosti navíc Junákův Brack nepůsobí, že by měl neustálý přehled o okolí – příchod Løvborga, potenciálně onoho „třetího v trojúhelníku“, jej nijak neznepokojí, dokonce klidně ponechá Hedu samotnou v jeho přítomnosti. Místo elegantní manipulace volí Junákův Brack přímočarý atak, jako by spoléhal na svou fyzickou převahu. Při klíčové vyděračské scéně ve třetím jednání příběhne k Hedě takřka udýchaný, a když Heda protestuje proti jeho nátlaku, svou repliku: „Takový trojúhelník by se měl udržovat *dobrovolně!*“ od plic zařve.

Ve Smočkově inscenaci získává postava doktora Bracka výkladem a silou herecké osobnosti Petra Nárožného větší místo než ve hře. Právě v jejím pojetí lze spatřovat největší specifikum Smočkovy inscenace. Bracka režisér uvede, ještě před jeho příchodem k Tesmanům, němým výstupem, v němž si soustředěně s nehybným obličejem uvazuje kravatu. Když se u Tesmanů konečně objeví, vidíme věcného, pragmatického profesionála, který se ovšem v soukromí projeví i jako pozorný, inteligentní a empatický přítel. (Oproti Tesmanovi a Løvborgovi i kostým prozrazuje nespornou eleganci – výmluvným detailem je sladění barvy a vzoru kapesníku v náprsní kapse s barvou a vzorem kravaty.) Tento v zásadě sympatický obraz Nárožný se Smočkem proměňují výrazným akcentováním rysů, které v Brackově jednání zpočátku sehrávaly podružnou roli – ukazuje se skutečná touha po Hedě, která zpočátku vypadá jako dobrácky loudilská koketérie. Doktorova inteligence a schopnost pozorování a analýzy okolí z něj činí mimořádně nebezpečného protivníka. Už na konci druhého jednání je v několika replikách k Hedě před odchodem na večírek čitelné, že si dobře povšiml její přichylnosti k Løvborgovi a dá to ve stroze sarkastickém rozloučení patřičně najevo. Ve třetím a čtvrtém jednání se ve scénách vydírání Hedy naplno projeví rozměr cynicky šarmantního darebáka, který smyčku kolem Hedy utahuje s chladnou jízlivostí a nepohnutým obličejem. Přesto neulpí jen na dominujícím obrazu bezskrupulózního manipulátora – v náznacích se v jeho hře objeví i trýzeň stárnoucího muže, který Hedu zřejmě vskutku miluje a je si hořce vědom toho, že právě „vyděračské“ metody jsou pro něj jedinou možnou cestou k ní. Nejsilnější, ironicky dvojznačný efekt je ponechán na konec – při větě „Má nejdražší Hedo – věřte mi – já toho nikdy nezneužiju“ vyjme Brack z kapsy snubní prsten a nasadí jej Hedě. Můžeme to chápat i jako majetnické „okroužkování“ – i jako nejsilnější vyznání lásky, kterého je tento v zásadě uzavřený muž schopen.

Proč se zabije?

Výklad každé inscenace *Hedy Gablerové* směřuje především k titulní postavě. (Je to nesporně dáno i tím, že po svém příchodu ve čtvrtině prvního jednání už Heda neopustí jeviště a celá hra je v zásadě koncipována jako sled návštěv jednotlivých

postav u ní.) Proto je možná právě zde popis hereckých výkonů nejobtížnější, neboť by měl v každém jednotlivém výkonu postihnout sumární smysl režijní interpretace. Pojetí Hedy zkrátka nelze oddělit od celkového inscenačního klíče.

„Jistě, Hedina nostalgie je našim unaveným časům blízká. Svět opravdu není takový, jaký bychom ho chtěli mít. Bolí nás to, nejsme-li však romantickými egomaniaky, nestřílíme kvůli tomu ani druhé, ani sebe“, napsala ve své recenzi Jitka Sloupová.²⁵ Co tedy donutí Hedu k odchodu ze světa a jak je koncipována v inscenacích cesta k sebevraždě ve čtvrtém jednání?

Černín buduje výstup s tetou Julianou i Tesmanem jako chvíle, v nichž v Hedě stoupá takřka hysterický pocit hnusu z malosti okolí a klíčová věta „Já na tohle zajdu!“ (kterou Heda reaguje na Tesmanovu naivní euforii, s níž uvěří lži, že Heda spálila Løvborgův rukopis kvůli němu) je zde (ale i u Smočka) interpretována s maximální expresí. Hedina nálada se výrazně změní po zprávě o Løvborgově smrti, kdy je vskutku potěšena opravdovým činem. Junákův Brack pak ani nemusí na Hedu vyvíjet velký tlak – na druhou stranu však jeho vydírání na Maláčové Hedu ani příliš nezapůsobí. I věta „To raděj umřu“ na Bracka příliš nereaguje a je spíše monotónním konstatováním – paradoxně v ní spíše zaznívá potěšení z toho, že Brackovi jeho vítězství nic nepřinese, protože jeho oběť je odhodlaná následovat Løvborga na sebevražedné cestě (poprvé ve hře tak začíná jednat s jasným a konkrétním cílem – zabít se). Ani si nevšimne, že všechny postavy opustily scénu a ona na jevišti osaměla; jakoby zůstávala sama ve svém domě, v panoptiku vzpomínek. Na konci, usedaje v kuželu světla na houpáčku, na níž se posléze zastřelí, jen stroze pronese spíš sama k sobě než k Brackovi, který už odešel: „To by bylo, co?“

I ve Smočkově inscenaci je patrný až fyzický odpor Hedy k Tesmanovi a Julince (ta jej navíc provokuje nevkusným fyzickým kontaktem). Hedou Chýlkové však zpráva o Løvborgově smrti otřese, byť v ní zároveň vzbuzuje nepokrytou úctu,²⁶ ale nedůstojné okolnosti jeho smrti ji těžce raní. Chování Chýlkové Hedy prozrazuje pak už po celou dobu značné rozrušení – vyšlehávají z ní krátké výbuchy afektu (na Tesmanovo neutrální „Hedičko, představ si...“ reaguje prudce „Ano, já představuju si!“), vztek dává průchod agresivní ironii. Pouze ve scénách s Brackem, o jehož síle dobře ví, se snaží ovládat.

Vrcholný moment Hedina rozhodnutí Smoček umístil na závěr dialogu s Brackem. Poté, co jí Brack navlékne prsten, si jej Heda prohlíží a tiše, s velkým důrazem pronáší: „Nesvobodná... Dokonale nesvobodná...“ Od této chvíle je její cesta přímočará – utvrdí ji Tesmanův „příslib“ společné zábavy s doktorem Brackem a hořké uvědomění, že Elvstedová vskutku patří do Tesmanova života organičtěji. Nakonec s ní nehodlá ani bojovat. Poslední větu vyřkne se zoufalou jízlivostí směrem k Brackovi, který slibuje, že se o ni „bude starat“ – „To by bylo, pane doktore, co?“ Ze zákulisí se po Hedě odchodu tiše vykutálí prsten – a po chvíli zazní výstřel. Scéna se po posledních dvou větách Tesmana a Bracka setmí a za zvuků šumění moře reflektor ze tmy vyřízne kámen z pláže se dvěma osamělými oblázky...

Mikulášek ve své inscenaci Hedino postupné spoutávání okolím vyjadřuje do-slovným, leč sugestivním obrazem. Pokaždé, když někdo Hedu vlastnický obejmje, následuje „zatmívačka“, po níž už dotyčný drží v náruči jednu z jejích dvojnic. Takto se Heda osvobodí z majetnického, sexuálně laděného sevření Brackova a v následující dlouhé scéně beze slov, podbarvené jen minimalistickým hudebním motivem

25 SLOUPOVÁ, J. Op. cit.

26 Zde je snad jemný, ale významově podstatný rozdíl v režijních výkladech této postavy – hrdá Heda Chýlkové si váží Løvborgovy odvahy a rozhodnosti, znuděná Heda Maláčové je potěšena tím, že se v jejím „nehybném“ životě konečně něco děje.

smyčcového kvartetu, „odebere“ z náručí Bracka, Elvstedové, Tesmana i Juliany všechny své dvojnice. Hudba se střihem změní v lehounké preludování na klavír, Heda vyrovnaně kouří svou poslední cigaretu, rozhovor s Brackem, Tesmanem a Elvstedovou vede, aniž by se na ně podívala – a oni na ni. Sblížení Tey s Jørgenem a Brackovy výhrůžky ji už nevzrušují – je připravena zemřít vyrovnaně. Odhodí cigaretu, pomalu odchází po klavíru, udeří do zadní stěny, která padá, Heda pomalu kráčí dál a mizí ve tmě. Pád stěny se stává symbolickým obrazem Hediny smrti a vysvobození.

Sebevražda

Smysl všech tří inscenací a toho, jak koncipují střet Hedy se světem, který ji obklopuje, lze odečítat i opačně, z jejich konců. Ve Smočkově inscenaci platí slova Zdeňka Hoříňka: „Zatímco Tesman s Teou pracují u psacího stolu, Heda dobrovolně odchází ze scény života.“²⁷ Heda tu umírá za scénou, s pocitem, že její dům už jí nepatří, že byl „vyvlastněn“ Brackem a zejména slečnou Elvstedovou, která se dovednou manipulací „instalovala“ do pozice paní domu. Heda Maláčové naopak umírá v centru scény, na dětské houpačce, všemi opuštěna. Heda Mikulkové páchá sebevraždu symbolicky – tím že strhne zdi salonu, které ji věznily – připomeňme, že v Mikuláškově inscenaci Heda nikdy neodejde ze scény a že výtvarné propojení domu Tesmanových s interiérem divadla podtrhuje její „uvěznění“. Po závěrečné Brackově replice Heda odchází dozadu do definitivního „jinde“, za doprovodu písně Kurta Cobaina a skupiny Nirvana *All apologies*,²⁸ jejíž slova vystihují důvod Hediny sebevraždy (pro někoho snad až příliš doslovně).²⁹

Pět Hed

Snad nejvýraznějším režijním řešením, zviditelňujícím skryté obsahy Ibsenova textu, je čtveřice „dalších ‚JÁ‘ Hedy Tesmanové“³⁰ v inscenaci Jana Mikuláška. (O zdvojení postav uvažoval už Ivan Rajmont, ale svou představu v inscenaci nakonec nerealizoval: „Nejdřív jsem měl totiž takovou představu, že všechny role obsadím dvakrát, ale tak, že to nebudou alternace, ale že budou hrát všichni spolu. Dvě Hedy, dva Tesmany, dvě paní Elvstedové, dva Løvborgy atd. Připadalo mi, že Ibsenovy postavy jsou tak neuchopitelně mnoholomné, že se v jedné situaci pokaždé odehrává vedle jednoho významu současně i jeho pravý opak.“)³¹ Čtyři identicky kostýmované, postavou Gabriele Mikulkové podobné dívky zveřejňují Hedin vnitřní svět, její podvědomí („reálná“ Heda raději nepodá Løvborgovi při jeho příchodu ruku, její dvojnice tak ale učiní za ni), zviditelňují to, po čem ona pouze touží (zatímco Heda vede dialog s Løvborgem, dvojnice jej hladí a objímají), demonstrují její psychologické zvraty při replice „v té knize byla Teina čistá duše“ škrtnou všechny čtyři dvojnice pod rukopisem zapalovačem – obraz Hedina rozhodnutí dílo spálit. Scéna ve čtvrtém

27 HOŘÍNEK, Z. Op. cit., s. 60.

28 „Hedin osud je tak konfrontován s osudem skutečným – frontman kapely Kurt Cobain se zastřelil v pouhých 27 letech. (Vztek z jeho dopisu na rozloučenou jako by vystihoval nenaplněnost Hedina života: Je lepší shořet, nežli vyhasnout.)“ MIKULOVÁ, Iva. Stinná duše Hedy Gablerové. *Divadelní noviny* 17, 2008, č. 15, s. 4.

29 Jen dva úryvky z českého překladu Cobainova textu: „Čím jiným bych měl ještě být / Samé omluvy / Co jiného bych měl říkat / Všichni se baví / Co jiného bych měl psát / Nemám právo“ a „Kdybych tak byl jako vy / Snadno se nechal obveselit / Našel si svoje hnízdečko / Všechno je to moje chyba.“ IBSEN, Henrik. *Heda Gablerová*. Redakce programu Marek Pivovar. Ostrava: Národní divadlo moravskoslezské, 2008, s. 21.

30 Op. cit., s. 5.

31 RAJMONT, I. Op. cit.

jednání, v němž se Heda opakovaně vysmekne z něčí náruče a nahradí se dvojnicí pak vyjeví, že nikomu nepatří a nikdo ji nebude mít celou.

Těhotenství

V Ibsenově textu je zmínka o Hedě těhotenství několik, takřka všechny pronáší teta Juliana a jsou decentně zaobaleny („Doma teď budeme šít rubášek pro Rinu. No, a tady už se asi taky bude brzy šít, co? Jenže to budou jiné věcičky – bohudíky!“).³² Tento motiv Černín zcela potlačuje, Smoček mu ponechal významovou nejednoznačnost (Heda možná vsuktu těhotná je, ale možná je to jen Julianino přání). Mikulášek naopak tento motiv zvýraznil, Hedino těhotenství traktoval jako fakt a opakovaně k němu poukazuje slovy i mimoslovním jednáním. Na Hedina slova, že má vlohy pouze k tomu unudit se k smrti, reaguje všímavý Brack dopsanou replikou, že se ukáže „za devět měsíců“ a dětsky zaintonuje „mami“. Výmluvné je i časté Hedino gesto ohmatávání vlastního břicha či neurotická reakce na jakoukoli zmínku o „dítěti“, a to i když je míněn Løvborgův rukopis. Fakt, že čeká dítě s nemilovaným mužem, se zde stává jedním z podstatných motivačních faktorů její sebevraždy.

Proč si ho vůbec vzala?

Tato prostinká otázka v sobě obsahuje jeden z klíčových interpretačních problémů, před kterým stojí soudobí inscenátoři Hedy Gablerové. Můžeme sice coby diváci Hedu litovat jako ženu, která svou inteligencí, citlivostí a schopností sebereflexe evidentně převyšuje okolí, do nerovného svazku s Tesmanem vstoupila nicméně zcela dobrovolně, z pragmatických až cynických pohnutek a její intrika, která vede k Løvborgově smrti, má sobecké důvody (vycházíme-li pouze z Ibsenova textu).

Pokud se inscenace pokusí Hedu představit spíše jako oběť (Smočkova a Mikulášková to činí), musí se s motivací Hedina sňatku nějak vyrovnat. Nejzřetelněji motivuje sňatek Zdeněk Černín. Heda si bere zámožného Tesmana pro peníze. Stejně dobře by mohl posloužit i Brack, ale ten v Junákově pragmatickém podání působí dojmem, že mu více vyhovuje nezávazná pozice „třetího v trojúhelníku“, než všestranně náročné manželství s Hedou. Signifikantní je Hedina replika na konci prvního jednání (poté, co se dozví, že je ohrožena Tesmanova profesura a tím i jejich finanční situovanost): „A toho jezdeckého koně, co jsem měla dostat – na to teď asi taky nebude ani pomyslení,³³ která v podání Maláčové zazní jako rozhořčená, opravdově míněná výčitka, zatímco Chýlková i Mikulášková ji říkají s nadsázkou a spíše s ní Tesmana škádlí.

Jádro Hediny motivace u Smočka lze najít kupodivu v její přímé odpovědi na Brackovu otázku po důvodu sňatku (což je jen důkazem otevřené upřímnosti této Hedy): „Prostě jsem se utancovala, milý pane doktore. Už jsem měla nejvyšší čas.“³⁴ Šestatřicetileté Chýlkové³⁵ lze uvěřit, že pocítila nutnost ukončit svůj svobodný a svobodomyšlný život, dokud o ni ještě „je zájem“ – a Tesman se právě namanul. Prudký a duševně nezralý Løvborg pro ni není adekvátním partnerem a Brack by si jí zřejmě nikdy sňatek nabídnout netroufl. (Otázku, zda právě tady netkví nevyřešený interpretační problém Smočkovy inscenace a nakolik je v dnešní době přesvědčivá motivace, že žena se v jistém věku prostě musí vdát, ponechávám na každé vnímateli zvlášť.)

32 IBSEN, H. *Hry II*. Op. cit., s. 201.

33 Op. cit., s. 165.

34 IBSEN, H. *Hry II*. Op. cit., s. 169.

35 Vycházím z data obnovené, nikoli původní premiéry.



Heda Gablerová. Národní divadlo moravskoslezské Ostrava, prem. 7. června 2008, režie Jan Mikulášek. Gabriela Mikulková (Heda Gablerová). Foto Josef Hradil.

Věc je komplikovanější v ostravské inscenaci, kde je vztah Hedy a Løvborga skutečnou láskou. Ani peníze, ani potřeba se vdát zde nejsou akcentovány, ve výrazně nerealistické a časově neukotvené inscenaci by nepůsobil příliš přesvědčivě ani výklad opřený o tlak dobové konvence. (Podobně se nabízí otázka, co vlastně brání Hedě opustit nemilovaného Tesmana a odejít s Løvborgem.) Chceme-li Mikuláškově inscenaci uvěřit, nezbyvá než přistoupit na to, že Heda svým sňatkem prostě udělala fatální chybu³⁶ – a Mikuláškovu inscenace vypráví o důsledcích této chyby, nikoliv o jejich důvodech.

Smoček – výklad

V rámci Smočkova režijního díla je *Heda Gablerová* inscenace vůbec výrazně lyricky a melancholicky laděná (je to cítit i ze smyčkového kvartetu Jana Klusáka na mahlerovské téma, jež inscenaci doprovází), což se projevuje v mírně romantizujícím výkladu titulní postavy. Hediny manipulátorské sklony, potřeba ovládat druhé i asociálnost jsou potlačeny na minimum.³⁷ Heda Chýlkové je inteligentní půvabnou ženou, která ve svém okolí nenachází rovnocenného partnera pro jakékoli soužití – a jediný alespoň poněkud přijatelný ji „obratně zmatuje, a tak donutí k efektní životní kapitulaci – k sebevraždě“.³⁸ Až idealizující pojetí Hedy Smočkovu koncepci,

36 Gabriela Mikulková v rozhovoru s Tomášem Kubartem říká: „Já jsem se hlavně ptala, proč si Tesmana brala, nikdo ji nenutil, sňatkem nezbohatne. A Honza Mikulášek mi odpověděl: ‚Každý udělá v životě chybu a ona ji udělala velkou.‘ Tak to je všechno.“ KUBART, Tomáš. Chvála těší, kritika mrzí – nic víc, nic míň. Rozhovor s Gabrielou Mikulkovou [online]. [cit. 2. 1. 2010]. URL: <<http://www.rozrazilonline.cz/clanky/121-Chvala-tesi-kritika-mrzi-Nic-vic-nic-min-Rozhovor-s-Gabrielou-Mikulkovou>>.

37 „Smočkova a Chýlkové hrdinka v sobě nese silný rozpor: tato uvnitř čistá, aristokratická Heda se musí chtít nechtíc proměnit v Ibsenovu bestii, destruuující vše, co odporuje jejím představám.“ SLOUPOVÁ, J. Op. cit.

38 ČERNÝ, Jindřich. Ibsen v groteskní zkratce. *Lidové noviny* 19. 12. 1996, s. 10.

založenou na nepředpojatém a vícevrstevnatém výkladu vztahů jednotlivých postav, poněkud oslabuje (z dobových recenzentů postihl pojetí postavy nejpřesněji Vladimír Mikulka).³⁹

Výrazný odpor této Hedy k tělesnému kontaktu s Brackem, Løvborgem i Tesmanem, i fyzický nátlak, který vyvíjí na Teu, by mohl nasvědčovat Kottovu portrétu frigidní ženy lesbických sklonů, jejíž tragédií je právě to, že ve světě, který ji obklopuje, po ní všichni vyžadují role, které hrát nechce – milenky, manželky a matky. Tento výklad by mohl zdůvodnit její manželství s poddajným a submisivním Tesmanem i zuřivý odpor k tomu, že by se mohla dostat do područí libovolného muže.

Černín – výklad

Dvě obsáhlejší recenze Černínovy inscenace se v podstatném shodují: „v Černínově pojetí je Heda Gablerová hrou o hýčkaném člověku, o každém, kdo neumí opustit svět iluzí, jež si utvořil o sobě, a s tragikomickou setrvačností nezodpovědně pobývá v podivně kyčovité fašii přesto, že stále naráží na nemilosrdnou tvrdost reality.“⁴⁰ Margita Havlíčková tento výklad oceňuje jako aktuálně apelativní, kdežto Karola Štěpánová v pojetí titulní postavy jako pasivní a nesympatické bytosti spatřuje hlavní příčinu oslabení dramatičnosti hry.

Černínova Heda skutečně jak aktivitu, tak schopnost získat divácké sympatie prakticky zcela postrádá. Od počátku působí jako žena znuděná, unavená a omrzelá. Jestliže Chýlkové Heda usiluje aspoň o zachování společenského dekora a předstírání vnějších znaků manželské lásky, je si Maláčové Heda Tesmanovým obdivem a oddaností natolik jistá, že se ani nenamáhá předstírat jejich opětování. Černínovo pojetí Hedy vychází především z její silně akcentované repliky „Jo odvaha, tu tak mít. To by snad člověk dokázal i žít“.⁴¹ Heda Moniky Maláčové je především okázale cynická kráska s výrazně dekadentní sebestylizací, která se ale v nitru nenávidí kvůli vlastní zbabělosti. Pohrdá všemi ostatními i sama sebou. Jediný, ke kterému cítí skutečný vztah, kým je přitahována, je Løvborg – na obou stranách vztahu je však příliš mnoho pýchy a okázalého sebepředvádění na to, aby mohl být naplněn. Věta o jediné Hedě in dispozi, kterou je schopnost „unudit se k smrti“ vyzní nejpřirozeněji právě v Černínově inscenaci. Maláčové Heda, vnitřně mrtvá už od počátku, dospěje k sebevraždě vlastně logicky a takřka s potěšením a má vlastně radost z toho, že je tento stav alespoň schopna aktivním a nezávislým gestem stvrdit.

Mikulášek – výklad

Je to paradoxní, ale nejlepší shrnutí Mikuláškova výkladu Hedy Gablerové jsem nenašel v žádné ze současných kritik, ale v esejí *Ibsen* Nauma Berkovského: „Heda a Løvborg jsou mimořádní lidé a měli by patřit k sobě, ale Heda se provdala za Tesmana a Løvborg si vzal Teu – oba se spojili s malými, obyčejnými lidmi. [...] Pro Hedu je banální existence nevyhnutelná a ona ji tedy přijímá s velkým sebezapřením rezignujíc, jak se zdá, na svobodné rozhodnutí. Heda hledá spásu v kráse, přesněji v zdání krásy. Doufá, že si pro sebe vyhradí vlastní malý svět, stranou obtížných

39 „Oproti v zásadě nestrannému Ibsenovi vystupuje režisér Smoček jakožto přímý spojenec hlavní hrdinky a nahlíží dění téměř výhradně skrze Hedu [...]. Heda má privilegium být osobou mnohem komplexnější, obdařenou psychologii i schopností sebereflexe; její objektivně nepěkné činy jsou tak ‚omluveny‘ či spíše problematizovány mnohem hlouběji a účinněji než pouhými škrty nebo bagatelizujícím aranžováním příslušné situace (i když se režie nikterak nevyhýbá ani těmto prostředkům).“
MIKULKA, Vladimír. Ibsenova skandální Heda zdaleka ne tak ohavná, jak se kdysi zdálo. *Denní telegraf* 3. 1. 1997, s. 10.

40 HAVLÍČKOVÁ, M. Op. cit.

41 IBSEN, H. *Hry II*. Op. cit., s. 182.

a vulgárních věcí.⁴² Její krása je zde takřka hlavním tématem – a to natolik, nakolik do ní ona sama chce utéct před všeprostopující banalitou.⁴³ Tu Mikulášek vyjádří občas groteskní údernou zkratkou, například hliníkovou ešusovou „jídlovkou“, s níž si Tea přijede pro Løvborga, aby ve velkém městě nesešel bez vydatné a teplé domácí stravy. Těto Hedě jako jediné ze tří lze věřit zoufale šeptanou prosbu, aby Løvborg svůj odchod ze světa provedl „krásně“.

Domnívám se, že Mikulkové Heda nekoketuje, natož zjiště (s Brackem je to jenom přátelské škádlení – a že Brack to vnímal jinak, pochopí Heda příliš pozdě). Dokonce ani nesuje žádný obludný plán. Už by rukopis Løvborgovi vrátila, nebýt jeho slov „V té knize byla Teina čistá duše“ – v tu chvíli pochopí, že Løvborg Teu „neprohlédl“ a že – z jejího pohledu – je pro něj odchod ze světa nejlepším východiskem. Sebevražda konečně propojí jejich životy, když si to sblížení zaživa tak napravitelně zpackali. Výklad nepochybně romantizující, ale emotivně působivý.

Mikulkové Heda není žádné monstrum, ale spíš krásná a citlivá žena v kleci všední, únavné, otupující banality, do které se uvrhla sama, kde ji všichni chtějí vlastnit a manipulovat s ní. Nemožnost úniku z klece sugestivně naznačí i scéna. Když se zvedne na počátku druhého jednání železná opona, vidíme tentýž vzor na zadní stěně haly Tesmanova domu. Mříž se posunula, ale zůstává. A zruší ji jediné smrt.

Pokus o charakteristiku režijních rukopisů

Smoček – režijní rukopis

Základním a takřka jediným Smočkovým výrazovým prostředkem je herec. Kostýmy spíše jemně dokreslují charakter jednotlivých postav, nezveřejňují je však explicitně. Strohá dekorace podtrhuje důslednou mizanscénu na mělkém jevišti Činoherního klubu. Záměrná scénografická askeze je u Smočka zúročena ve významově důsledném nakládání s málem. Platí to zejména o centrálním bodu scény – pohovce umístěné v levé části jeviště. Je od počátku vymezena jako Hedino pevné místo, zatímco Tesman vesměs hyperaktivně pobíhá po prostoru. (Dokonce i noční čekání na Løvborgův návrat tráví Heda spící na pohovce). Jsou tak zvýrazněny jak momenty, kdy muži (ať Løvborg či Brack) ve snaze přiblížit se Hedě musí přisednutím vstoupit do její intimní zóny, tak odcizené sezení vedle sebe, při němž oba partneři hledí zamyšleně před sebe (Heda–Tesman). Čitelná je pak i snaha Hedy ovládnout druhé vtažením do svého prostoru (Elvstedová, kterou si v prvním jednání usadí na pohovku a vnucuje jí tykání takřka násilím). Náhlý vpád paní Elvstedové k Tesmanovým je akcentován tím, že si s Tesmanem zaberou pohovku pro sebe a zaujatě tu diskutují nad zachovanými fragmenty Løvborgova vědeckého spisu.

Smoček domýšlí autorovy impulsy drobnými nápady – Brack si „zapomene“ při odchodu na stole klobouk, aby se pro něj mohl nenápadně vrátit a neviděn zkontrolovat Hedu s Løvborgem. Nebo Løvborgovi vypadne rukopis z kapsy už při odchodu s Brackem a Tesmanem na večírek a motiv rukopisu je nastolen ještě předtím, než zásadně ovlivní děj.

42 BERKOVSKIJ, Naum. *Eseje o tragédii*. Přel. Věra Jungmannová, Eva Sgallová a Růžena Grebeníčková. Praha: Orbis, 1962, s. 166–167.

43 „Ano, toto představení je o kráse a o tom, že nic takového jako ideální krása neexistuje. Všechno, co chce mít Heda krásně, se kazí, oškliví, stává se hnusným a trapným stejně jako Løvborgova zpackaná sebevražda. Když Heda v závěru ilustruje akustický vjem výstřelu tím, že oběma rukama uhodí do opony, která se zřítí a dokonale obnaží scénu, říká tím jasně, že odchází proto, že ji svět esteticky uráží. Také proto ji reflektor vyřizne z pozadí, aby opět vynikla její symetrická krása, kterou už těhotenství nestihne zkazít.“ STEHLÍKOVÁ, Karolína. 2x Henrik Ibsen podle Jana Mikuláška [online]. [cit. 2. 1. 2010]. URL: <<http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=25185>>.

Jak už je zjevné z analýzy jednotlivých postav, síla Smočkovy inscenace je především v mnohovrstevnaté, postupně se rozkrývající kresbě jednotlivých postav (zejména u Bracka a paní Elvstedové). Toto odhalování jednotlivých vrstev postav s sebou místy nese až detektivní napětí – jakože celou Smočkovu inscenaci můžeme vnímat jako inteligentní, takřka žánrově tradiční psychologickou detektivku, jejíž konverzační realismus je narušován pouze výjimečně, čímž se pochopitelně nevyklučuje existenciální rozměr inscenace. Herectví se nese v rovině strohého understatementu, čímž se zvýrazňují všechny otevřeně emotivní momenty jakož i nepatřičnosti v chování a vystupování jednotlivých postav. Smočkův režijní rukopis je v *Hedě* spíše uměřený a jeho pověstný smysl pro grotesknost se projeví spíše v drobných charakterizačních detailech.⁴⁴

Černín – režijní rukopis

Černínova inscenace vykládá vztahy s razantní přímočarostí a nekomplikovaností – usilování postav je průhledné a svým způsobem přízemní, motivace týkající se sexuální touhy, touhy po penězích či potřeby ovládat druhého jsou nebyvale vystřeny. Černín ve výkladu postav daleko výrazněji než kupříkladu Smoček užívá vyhraněnou komediální typologii – píše-li Jindřich Černý, že „z Řezáčova Tesmana vybuchuje naivní euforie jako pára z kotle“ a „Boudové Elvstedová je už vizáží, líčením a oblečením vtělená naivní připitomělost“,⁴⁵ jde o charakteristiky, jež by po mém soudu mnohem adekvátněji přiléhaly k výkonům Zdeňka Bureše a Aleny Antalové v inscenaci Černínově.

Vezměme si už charakteristický příklad, zmíněný i v recenzi Karoly Štěpánové – zatímco Kikinčukův Tesman si je vědom vztahu své ženy k Løvborgovi, cítí hned při jeho příchodu potřebu upozornit na fakt jejich manželství majetnickým, směrem k Løvborgovi ostentativním objetím, Tesmana Burešova (ale víceméně ani Antalové Elvstedovou) naproti tomu příliš nevykolejí ani přistižení Hedy s Løvborgem v erotické situaci na podlaze. Vyvršení vášně mezi Løvborgem a Hedou není jediným příkladem Černínova vyhocení vztahů – jakmile Brack zjistí, že Heda nemiluje Tesmana, neprodleně se jí pokusí políbit, na konci druhého jednání Heda Teu agresivně škube za vlasy, opilecký večírek je předveden ve všech výmluvných detailech, i Løvborg neváhá k Tee projevít nemalou dávku agrese. Tento způsob chování a jednání postav nejenže protřeští jejich společenskou úroveň, ale je podivné, že ve fikčním světě, kde žena nemůže odejít z návštěvy domů večer bez mužského doprovodu, nevzbudí fackování těžce ženy jejím přítelem ve společnosti žádné pohoršení.

Tragické a komické póly Ibsenova textu Černín vsutkuje do maximální vzdálenosti – na jedné straně drasticky groteskní komika (viz ostré kontury, které má „popletenost“ paní Tesmanové a služebné Berty), na druhé straně emocionální exprese klíčových míst. Tato kontrastnost inscenace se projeví i v Štědroňově hudbě – emotivně vypjaté ženské vokály, ryčný tingltanglový klavír (s citací známého hospodského popěvku *Ta maličká ta je má, ta má očka jako já*).

Mikulášek – pokus o popis režijního stylu

Při vši výrazové opulentnosti je organizační režijní princip Mikuláškovy inscenace v podstatě jednoduchý. Mikulášek redukuje složitost postav i vztahů, aby o to razantněji promítl podstatné motivy textu do naddimenzovaných scénografických a kostýmních prvků (hora knih, na níž trůní Tesman, několikametrové vlasy Tey

44 Např. Tesmanovy bačkory, které na rozdíl od inscenace Černínovy a Mikuláškovy používá Tesman jako domácí obuv až do konce – jejich nevkusnost ukazuje na jeho závislost na tetě Julianě.

45 ČERNÝ, J. Op. cit.

Elvstedové, Hedin klavír přes celé jeviště, obrovský portrét generála Gablera, punč v akváriu, v němž se Løvborg nakonec „utopí“) a podtexty vzájemných vztahů odhalil ve fyzickém jednání (když se Løvborg odmítá napít alkoholu, tak jej Tesman a Brack pronásledují po celém jevišti s akváriem punče; Tea si Løvborga doslova omotá svými vlasy a připoutá tak k sobě; Tesman si před rozhovorem s Løvborgem dlouho šroubuje sedák židle co nejvýš, aby seděl výše než Løvborg, Heda se zuřivě snaží odtrhnout Løvborga sedícího vedle Elvstedové od ní atd.).

Oproti tomu prvky reálného jednání zde takřka nenajdeme – Heda hraje na počátku na neexistující klavír, střelba pistole je naznačena jen gestem ruky (ale slyšíme skutečný výstřel). Mikulášek často používá mizanscenu, při níž všechny postavy hovoří čelem do publika, časté jsou rovněž monotónní, nepsychologické, „od situace odpojené“ intonace (i onu závěrečnou větu z titulu našeho článku pronese Brack zcela nezaujatým, takřka dětsky naivním tónem).

Stylizace však nevede k zobrazení „studeného“, neemotivního světa, naopak. S hudbou režie zachází velice přímočaře (dramatické smyčce a melancholický klavír) a i výklad je romantizující. Je to právě kombinace výrazné stylizace, estetizujícího výtvarného gesta a zároveň nebyvalé emocionality, která bývá na Mikuláškově inscenaci oceňována – a může být stejně ostře odmítnuta.

Při popisu některých obrazů Mikuláškovy inscenace se stále vnucuje výraz *doslova* – Brack Hedě *doslova* nastavuje zrcadlo, stejně jako replika tety Juliany „No a tady už se asi taky bude brzy šít, co?“⁴⁶ je na jevišti *doslova* realizována v Bertě, která po celé čtvrté jednání zpomaleně plete na jevišti dětské šaty. Hovořit o Mikuláškově režii jako „metaforicky bohaté“⁴⁷ je v zásadě omyl – skutečně víceznačných metafor a symbolů v ni mnoho nenajdeme. Jeho doménou je spíše metonymie a perifráze, které zvnějšňují skrytý obsah textu a vizualizují ho začasť až do groteskně naddimenzovaných poloh. U Mikuláškovy obraznosti se pak lze kochat výtvarnou sugestivitou, pregnantností ve výkladu textu a logickou koncizností jednotlivých inscenačních tropů – anebo ji odmítnout jako banálně popisnou, jak to učinila třeba Radmila Hrdinová, která hutně shrnula postoj jejích potenciálních odpůrců: „Mikulášková Heda Gablerová je dokonale vykroužená arabeska, jejíž ornamenty okrajují úzké hranice hereckých kreací [...]. Jenže tento efektní scénický krasohled je současně i velmi prvoplánově popisný, ve velké zvětšenině zveřejňuje a komentuje to, co se odehrává na dně Hediny duše a co by za jiných okolností určovalo vnitřní dynamiku jejího jednání. Tady se to ale divákovi servíruje vyoperováno a rozpitváno do učebnicově názorné podoby...“⁴⁸

„Vzpomeň jen, jakým očistným živlem, kvasem mravní obrody byly ženy v Podporách společnosti. A nyní tato vtělená dábllice, pustá a zprahlá vnitřně, dům obydlený všemi démony perversity, zkažená a otrávená od kořene, přinášející smrt mužů, na němž spočinula svým zrakem...“⁴⁹ – takto viděl Hedu Gablerovou před sto lety F. X. Šalda. Při bližším pohledu na tři rozebírané inscenace je evidentní, že i ta, která je k Hedě nejméně milosrdná, inscenace Černínova, nahlíží oproti Šaldovi s neskonalé větším porozuměním její zoufalou snahu vymanit se z pocitu životní vyprahlosti. V tom vlastně nemá daleko k Thomasi Ostermeierovi, který svou nedávnou inscenaci *Hedy* (Schaubühne am Lehniner Platz, Berlín, 2005) doprovodil slovy „Dříve existovaly ideologie, které se snažily zpřetrhat pouta se systémem, ať

46 IBSEN, H. *Hry II.* Op. cit., s. 169.

47 ŽÁČEK, Ivan. Heda Gablerová. *Divadelní noviny* 18, 2009, č. 16, s. 5.

48 HRDINOVÁ, Radmila. Heda Gablerová. *Divadelní noviny* 18, 2009, č. 16, s. 6.

49 ŠALDA, František Xaver. Henrik Ibsen: Hedda Gablerová. *Novina* 4, 27. 1. 1911, č. 6.

už to byl punk nebo různé formy politické angažovanosti. Co jiného z nich dnes zbylo než kompromisy a prázdný pragmatismus? Člověk najednou pocítí brutální a bolestnou touhu po jiném životě. A to je přesně životní pocit Hedy.⁵⁰ Zdá se, že sto dvacet let po svém zrodu je nám paní Heda Gablerová, provdaná Tesmanová, bližší než kdykoli předtím.

MgA. Jan Šotkovský (1982) vystudoval dramaturgii na Divadelní fakultě JAMU, nyní je student doktorského studia tamtéž. Působí jako dramaturg Městského divadla Brno a BURANTEATRU Brno. Překládá z polštiny. Studie o *Hedě Gablerové* vychází z jeho doktorského výzkumu narativních technik v dramaturgii a režii.

Jan Šotkovský: For God's Sake – We Don't Do That! Hedda Gabler in Three Times (Černín – Smoček – Mikulášek) The paper presents a comparative analysis of three recent productions of H. Ibsen's *Hedda Gabler*: Ladislav Smoček's production in Činoherní klub, Prague (1996); Zdeněk Černín's production in Městské divadlo, Brno (1996); Jan Mikulášek's production in Moravskoslezské národní divadlo, Ostrava (2008). The paper focuses on both dramaturgic and visual aspects of the productions with the particular interest in the interpretation and formation of characters. In the concluding section, the paper summarizes overall production styles and interpretative strategies of each production. It also raises questions regarding the topicality (and the possible problems with „updating“) of ideological background of the play within the contemporary social and theatre context.

50 PELECHOVÁ, Jitka. Rozbor divadelních inscenací na základě aktualizace a scénografie: čtyři hry Henrika Ibsena v režii Thomase Ostermeiera. *DISK*, 2009, č. 30, s. 77–78.