



ZDENĚK HOŘÍNEK

## STRÝČEK VÁŇA V TROPECH

V programu k nové, v pořadí už třetí čechovské inscenaci Petra Lébly je otištěn pozoruhodný text - *Nekonečný dialog A. P. Čechova v překladech Leoše Sucharipy*. Při četbě této citátové montáže nám názorně vyvstane před očima, jak pronikavě a jasno-

zřivě si Čechovovy postavy uvědomují svou situaci, svůj úděl, svou povahu, avšak též jak přesně a přímočaře dovedou vyjádřit své marné naděje a iluze. Poťouchlému čtenáři se vnučuje pochybnost, čím zde může ještě přispět proslulá podtextová metoda, hledající skryté významy *pod řádky*.

Režisér Petr Lébbl vychází i v případě **Strýčka Váni** oddaně z přesné přeloženého textu a snaží se jej přesně artikulovat. Přesně zde neznámá bezvýrazně: Lébblův herci důsledně pracují s ozvláštňením a nadsázkou výrazu. Hyperbola se stává prostředkem *aktivizace* jevištního dění.

Na rozdíl od řady ochablých a znavených strýčků Váňů Jiří Ornest jako by od prvních okamžiků svou zlobnou ironií, průběžnou mrzutostí a nervozitou, drobnými výbuchy hněvu připravoval vzpuru proti údajnému původci svého životního neuspěchu. Vzpoua však vyvane hysterickým záchvatem a závěrečný stav ostře kontrastního zklidnění a „znormálnění“ je výrazem už definitivní rezignace. Váňův vývoj tak získává přesvědčivou dramatickou logiku a gradaci, stává se nosnou dramatickou osou ústředního děje.

Osobní nespokojenost lékaře Astrova je vyvažována jeho láskou k přírodě. Les znamená jenom pozitivní únik z neuspokojivosti společenských poměrů, ale i pozitivní realitu přirozených zákonů. Bohumil Klepl prostými prostředky, věcně a střídme, demonstuje Astrovovu rozpolcenost: činorodý,

upřímný a poctivý chlapík, který sám sobě škodí pádně motivovaným a přece politivá-níhodným sklonem k alkoholismu. Tento únik má zřetelně negativní hodnotu a je vlastně v rozporu s jeho bytostným založením - nemíří ke změně stavu, ale k otupení.

V případě penzionovaného profesora Serebrjakova se jasnozřivost vlastního údělu podivuhodně pojí s falešností vykladu vlastního postavení a vlastní hodnoty. Stařec ví o obtížnosti svého stáří (pro sebe i pro jiné), uvědomuje si svou neoblíbenost, vyčítá ji však svému okolí. Dětská samolibost zakládá tyranii, kterou Leoš Sucharipa s využitím svých charakteristických prostředků a manýr stupňuje až k nesnesitelnosti. Vyvolává tak představu „říše temna“, v níž vládne nemohoucí a zadržávající sklerotický despota. (Jeho karikaturné pokleslou projekci je pak stejně sklerotická Vojnická Jarmily Očáskové.)

Zchudlý statkář Tělegin se představuje jako postava starého čínského dramatu: „*Ilja Iljič Tělegin nebo, jak mi někteří říkají vzhledem k mému podobanému obličejí, Oplatka. Byl jsem kdysi Sničce za kmotra a Excellence, váš pan manžel, mě velmi dobře zná. Já teď tady žiju, prosím, u vás na statku, prosím... Jestli jste si ráčila všimnout, každý den s vámi obědvám.*“<sup>1)</sup> Promluva je adresována Jeleně, manželce profesora Serebrjakova, je to však jen obratně maskování představovací funkce.

Vojnického neteř Soňa (k níž se příznač-

ně vztahuje titul hry!) vysvětluje Astrovy ekologické snahy: „Pan doktor každým rokem vyzazuje nový les, dokonce mu už poslali bronzovou medaili a diplom. Usiluje o to, aby se staré lesy neplenily. Kdybyste si ho poslechla, určitě s ním budete prosto souhlasit. Říká, že lesy krásí svět, že učí člověka rozumět kráse a povznášejí ho. Lesy zmiňují drsné podnebí. A v zemích s mírným podnebím neztratí člověk tolik sil v boji s přírodou, takže tam žijí lidé mírnější a něžnější, jsou krásní, tvární, citliví, jsou jemní a elegantní v řeči i pohybu. Tam vzkvétá věda a umění, nepanuje tam truchlivá filozofie, mají tam krásný, šlechetný vztah k ženám...“<sup>2)</sup> To zní bezmála jako laudatio a je odměněno Vojnického ironickým zvoláním „Bravo, bravo!“

Představování i přímočarý ideový výklad jsou situačně dostatečně motivovány a zároveň zcižovány širšími souvislostmi dramatického děje. Nenapravitelní smolaři a praktický příživník je paradoxně hlasatelem radostného fatalismu, optimismu za každou cenu. A Soňou proklamovaný Astrovův „šlechetný vztah k ženám“ se projeví milostným nezájmem o ekologickou horlitelku a vzplnutím pro nespokojenou a neuspokojenou, avšak netečnou Jelenu.

Postavy Tělegina a Soni mají v personálu dramatu zvláštní význam jako *širitelé útěšných iluzí*. Tělegin je Vladimírem Markem pojat jak postava-vtip. Jeho úporná harmonizující snaha svou nepřiměřeností

okolností zpochybňuje sama sebe i kontury figury. Tělegin nastupuje jako důstojný společník s tureckým fezem a s obřadnými orientálními gesty, spolu s chůvou Marinou se uplatní jako příležitostný předscénový komentátor při přestavbě dějiště (zde se opouští Čechovova litera zcižujícími poukazy na zákulisní realie), aby posléze jako poslušný mužik posloužil s lopatou v ruce při úklidu Váňova nebezpečného revolveru. Prostě: holka pro všecko a k ničemu.

Hlavní utěšitelkou je nicméně právě nešťastná milovnice Soňa. Svůj ekologický výklad přednáší s naivně spisovnou pečlivostí k jednotlivým postavám a nakonec přímo tváří v tvář publiku. Podobně i další nabádavě a zpovědní proklamace. Příznačně právě ona hraje prim ve všeobjímajícím útěšném finále. Svou viru v dobrý konec, alespoň posmrtný, své stále opakované „uleví se nám“ rozdává s kyčovitou vroucností - za účasti celého jevištního personálu, za harmonického muzicirování<sup>3)</sup> a vypouštění papírových vlaštovek - všem, všem, všem, včetně lidí v hledišti. Na tváři má při tom masku neproniknutelného posmutnělého úsměvu, v němž se k nerozlišení mísí víra s ironií.

Jako personální ohnisko milostných iluzí působí žena mezi Vojnickým a Astrovem - Serebrjakovova manželka Jelena. Režisér pochopil, že její kouzlo je zvláštního druhu. Idol, jak jej zcela nekonvenčně, chladně a povzneseně představuje Eva Holubová,

nevládně smyslounou přitažlivostí, ale svou odtažitou jinakostí. Je to žena z jiného, zdánlivě lepšího světa. Jen tak může navzdory své líné netečnosti a konečností nicotnosti získat a neztratit přitažlivost.

Je-li Petr Lébl oddaně věren Čechovově liteře, dovoluje si značnou svévoli při práci s jeho představou scénickou. Důsledně rozbíjí dramatikův převážně komorní prostor a styl, zcižuje jeho scénickou iluzivnost. Inspiruje se sice scénickými poznámkami, ale ty mu slouží jako východisko odvážných metonymických a metaforických přenosů. Postupuje-li odvážně, nikterak to neznamená nesmyslně nebo protismyslně.

Hlavní metonymický přenos, tedy přenos významu na základě věcné souvislosti, znamenají prvky evokující představu *uzavřenosti, uvěznění*. Hra začíná za velkými zavřenými vraty, jež se po úvodním dialogu Mariny a Astrova otevírají nad skloněnými hlavami prvních řad do hlediště. Jako vězení působí monumentální knihovna ve 2. dějství (namísto Čechovovy „jidelný v domě“). Když profesor Serebrjakov požádá manželku „Najdi mi ráno v knihovně Batuškovu. Mám dojem, že ho máme“<sup>4)</sup>, Jelena se s hrůzou rozhledne po obrovských foliantech končících kdesi nahoře v nedohlednu. Poslední dějství se pak namísto v pokoji Ivana Vojnického odehrává ve třídě se školními lavicemi (a s mapou Afriky v pozadí), obklopené dřevěnou ohradou. Význam tohoto metonymického přenosu je nasnadě a ne-



A.P.Čechov: *Strýček Váňa*, režie Petr Lébl, Divadlo Na zábradlí. Magdalena Sidonová (Soňa) a Eva Holubová (Jelena)

FOTO BONDAN HOLOMÍČEK



vzbudí patrně vážnější námitky.

Složitější je to s přenosy metaforickými, založenými na vztahu vnější podobnosti, často pouze dílčí a náhodné. Jejich pojítka s reálnou situací je někdy chatrné a nezřetelné, jindy přímo hádankovité. To má ovšem hlubší smysl: proti přesnosti znaků nmatatelné nesvobody míří křehké a vratké metaforické asociace k neurčitosti touhy po vysvobození.

Milostný dialog Astrova a Jeleny (3. dějství), v němž se od ekologie přechází k významu lásky, situuje Lébl doslova na střechu. Metaforická vazba má kořen v Jelenině bezprostředně předcházející replice: „*Vojnickij říká, že mám v žilách rusaččí krev. „Dopřejte si aspoň jednou za život svobodu.» ...No co, možná že by to člověk měl udělat... Uletět jako pták od vás ode všech, od vašich ospalých fyziognoiii, od vašich žvástů, zapomenout, že vy všichni jste vůbec na světě...“*“<sup>5)</sup> Salonně dokonalá Jelena ve svých bohatě zřasených dlouhých šatech však vypadá na střeše nikoli jako pták, spíše jako neohrabaný chrobák. Pohybová nešikovnost naznačuje celkovou nezpůsobilost pro únik, tedy jeho iluzornost. Navíc vzájemnou nemotornou komunikací Astrova a Jeleny ve ztížených podmínkách můžeme chápat jako další z řady znaků čechovovského nezapadání věci do sebe - oba by chtěli, ale z těch či oněch důvodů to jaksi nejde. Ti, kteří k sobě snad patří, se musejí rozloučit.

Motiv svobody v nesvobodných podmín-



A.P.Čechov: *Strýček Váňa*, režie Petr Lébl, Divadlo Na zábradlí. Jiří Ornest (*Vojnickij*) a Vladimír Marek (*Tělegin*)

FOTO BOHDAN HOLMIČEK

kách mají zřejmě nést i připsané manipulace s míčem. Je to však pouze hra, do níž se překvapivě vedle přerostlých hochů zapojuje ve fotbalovém dresu i chůva Marina. V omlazeném podání Zdeny Hadrbočové získala tato postava zvláštní hřejivost a stala se nejpozitivnějším elementem příběhu. Příznačně se tento bytostný klad, dělnost bez okázalosti a klamu, uplatňuje pouze na okraji, jakož i sama hra - byť proniká s ne-

polapitelností vrtkavého míče i do hermeticky uzavřené knihovny - je pouze okrajovým děním.

Naplně se téma touhy po svobodě může rozvinout jenom v souřadnicích fantaskního snu. Třetí dějství - po přestávce a po Serebrjakovově zákazu hry (na klavír) - je předznamenáno hlučnou předehrou, při níž se ocitáme ve westernovém saloonu, kde se celý personál inscenace baví, škádlí, hraje,



FOTO BOHANA HOLOUBČEKA

A.P.Čechov: *Strýček Váňa*, režie Petr Léb, Divadlo Na zábradlí. Eva Holubová (Jelena)

tančí, zpívá - mimo jiné i před časem populární slágr *Růže z Texasu*. Spoje s Čechovovým textem jsou slabé, ale nikoli nevýznamné. Ohromnou kyticí žlutých růží nesl v předešlém dějství Vojnickij Jeleně, ale natrefil ji v objetí s Astrovem. O salonu se zmiňuje týž Vojnickij hned v první replice 3. dějství: „Herr Professor ráčil vyjádřit přání, abychom se v tomto salónu dnes o jedné věci sešli.“<sup>6)</sup> Uzavřený, těsný salon, v němž není možno kvůli nemocnému páno-

vi domu, jehož hudba rozčiluje, ani zahrát na klavír, se proměňuje v bujnou zábavní místnost, kde je dovoleno vše. A růže, jež sehrály v reálu roli trapné rekvizity, se ve snové projekci a v nadšené zpěvní interpretaci zamerikanizovaného Vojnického stávají znakem lásky šťastně naplněné.

Volba westernového virtuálního světa, v němž hosté nosí americké širáky a nepohodlní jedinci jsou podle filmových zvyklostí házeni přes zábradlí, je překvapivá, pro

konzervativní diváky patrně šokující, ale má svou obraznou logiku. (Její hlubší význam pochopíme, přečteme-li si pozorně Soninu ekologickou přednášku o přednostech mírného podnebí.) Amerika - to je v podmínkách ruského světa exotikum - stejně jako Afrika, jejíž mapa zabloudila u Čechova do pokoje Ivana Vojnického. Nepochopitelné odlišnosti vzdáleného světa přisuzují inscenační zřejmě zvláštní důležitost, když Astrovovu mimoděčnou poznámku „V té Africe teď ale musí být strašný vedro, co?“<sup>7)</sup> umístili ve volném anglickém překladu do podtitulu hry: „Down there in Africa the heat must be quite something. Terrific!“

■ V jedné ze svých dávných studií jsem při rozboru *Tří sester* zaznamenal specifický způsob čechovovského „zcizování“: „Čebutykin a Solenij svými „nevhodnými“ glosami „shazují“ rozhovory o znešených věcech, vedené neustále protagonisty. Pro celkové vyznění není důležité, zda „nevhodná“ spojení jsou ze strany dramatických postav záměrná, provokativní (hlavně u Soleného), nebo bezděčná, náhodná (u Feraponta) - výsledek je obdobný; důležitý je samotný princip řazení výpovědí, v němž „shozy“ působí jako svého druhu „zcizující efekty“, které ruší iluzivní svět dramatických postav (aniž však ruší - jako u Brechta - scénickou iluzi), vytrhují diváka z jeho citového zaujetí a znemožňují mu plně se v tomto světem ztožnit. Tyto „shozy“ jsou tedy prostředkem, jímž se

autor od svých hrdinů taktně a takticky distancuje a nepřímo - aniž k tomu potřebuje schillerovského rezonéra nebo brechtovského komentáře - je hodnoti...“<sup>8)</sup>

Později, ve stati *Čechov - poznámky k metodě* jsem upozornil na zcizující funkci vedlejších postav v Čechovově dramatickém kontrastu: „Stojí sice většinou mimo hlavní spor, ale nejsou tu jen kvůli ilustraci prostředí nebo z nějaké jiné praktické potřeby. Svým postavením stranou, bokem vrhají zvláštní světlo na základní témata her. Jak by svou zkratkovitou, zúženou, často karikovanou podobou stavěly vypouklá zrcadla kolem hlavních postav a jejich problémů, starostí, komplexů. Tak je ve Višňovém sadu smolař Jepichodov doslova personifikací příznačného úkazu nepřiměřenosti, nezapaďání věcí do sebe, koncentrovaným výrazem hlavního principu čechovovské komiky; bizarní guvernánka Charlotta šifrou životní osamělosti a šantalovský statkář Simeonov-Piščík kontrastní demonstrací působení nevypočitatelné štěstěny...“<sup>9)</sup> Ve *Strýčku Váňovi* hraje obdobnou roli šťastný zchudlý statkář Tělegin.

Petr Lébl pokračuje ve směru, který naznačil sám Čechov. V hlavním proudu ozvláštňuje a zcizuje stylizací hereckého projevu - patetizuje a sentimentalizuje (s využitím světelných kouzel, zvukomalby a různorodé hudby od klasického Mozarta přes současného Filipa Topola až k populární písni), parodisticky poetizuje a didaktizuje,



A.P.Čechov: *Strýček Váňa*, režie Petr Lébl, Divadlo Na zábradlí. Uprostřed Magdalena Sidonová (Soňa)

FOTO BOHDAN HOLMČEK

karikuje, zgroteskuje, zabsurdňuje...

V proudu vedlejším pak na základě bližších i vzdálenějších asociací vytváří *tropickou* (od tropus - souhrnný název pro básnické obrazy, leč i tropy jako horký pás při rovníku se dostávají ke slovu) *nadstavbu*

nad věcným dramatickým děním.

Na první pohled vnímáme tuto odstředivou rovinu jako scénické efekty a atrakce (v pejorativním vidění jako výstřední režijní „nápad“ a „vymyšlenosti“), avšak při pronikavějším pohledu, jak jsem se pokusil doká-



zat, míří Léblova metoda k rozšíření a prohloubení myšlenkových i emocionálních významů, k názornému vyjádření lidských snů a tužeb i k demaskování a paralyzování lidských klamů a iluzí.

A.P.Čechov: **Strýček Váňa**, překlad Leoš Suchařípa, režie Petr Lébl, dramaturgie Ivana Slámová, scéna Jan Marek, kostýmy Kateřina Stefková, hudba W.A.Mozart, Filip Topol, **Divadlo Na zábradlí**, premiéra na festivalu **DIVADLO 14.10.1999**, pražská premiéra 22. 10 1999

#### POZNÁMKY:

- 1) Čechov, A.P.: *Dramata*, Praha 1988, s.327.
- 2) Tamže, s. 329-330.
- 3) U Čechova Tělegin „*tiše ladí kytaru*“ a pak „*tiše hraje*“. Tamže, s.366.
- 4) Tamže, s.333.
- 5) Tamže, s.348.
- 6) Tamže, s.345.
- 7) Tamže, s.365.
- 8) Hořínek, Z.: *Divadlo bez děje?* (Divadlo, 2/1966).
- 9) Hořínek, Z.: *Čechov - poznámky k metodě* (SAD, 2/1998).

## ZDENĚK ALEŠ TICHÝ

### VÝLET PANA KAŠPÁRKA DO CHODSKA ANEB S PSHLAVCI NENÍ NUDA

Napsat hru na tak čítankové téma, jakým jsou *Pshlavci*, není snadný úkol. Prakticky všichni „vědí“, o co šlo. Krutý Lomikar pošlapal prastará chodská práva. Chodové, tedy Pshlavci, se vzbouřili proti robotě. Neúspěšně. Jejich vůdce, Jan Sladký Kozina, skončil na šibenici, kde prý pronesl ono pověstné do roka a do dne. A Lomikar se také v příslušné lhůtě odporoučel na věčnost. (To, že byla právě Plzeň místem Kozinova smutného konce, dodnes připomíná pamětní deska v areálu Prazdroje: eufemisticky ale říká jen, že v těchto místech strávil noc před popravou.)

Ivě Peřinové, která sepsala pro plzeňské Divadlo Alfa svoji verzi starého příběhu, rozhodně nešlo o pietní rekonstrukci. Ke hře, nazvané *Jeminkote, Pshlavci*, se inspirovala historickými událostmi, prózou Aloise Jiráska, texty českých lidových loutkářů a také písničkami z Chodských zpěvníků Jindřicha Jindřicha. Pominout nelze ani skutečnost, že hru psala přímo pro režiséra Tomáše Dvořáka, který dokáže její texty inscenovat kongeniálním způsobem.

*Pshlavce* dle Peřinové a Dvořáka pro-

stupuje od prvních do posledních vteřin lidový živel - začíná se písničkou *Jak je v Draženově hezky*, přičemž se herci na jevišti vyrojí v krojích, mají i vlastní, skutečně z herců sestavenou kapelu s dudákem v čele. Jako jsou v replikách zachyceny i zvláštnosti chodského nářečí, tak i obrys scény - tedy rámeček vlastního loutkového divadla - evokuje venkovskou architekturu. Ve stylu této inscenace nejde ovšem o budování národopisné kulisy čili kozinovsky-potěmkinovské vesnice: vše tu má své místo i - tak říkajíc - jemnost a půvab lidové poezie.

Samotný příběh pojednala totiž autorka s jistou mírou komediální svatokrádežnosti, nikoliv ovšem jen jako parodii. Kozina se stává tragickým hrdinou vlastně souhrou okolností: na počátku hry se zajímá především o svou ženu Hančí a - raz dva zrozené - syny. O chodských právech si k pobouření ostatních myslí své: „*Sudím, že sú to ty majestáty, co huž dávno neplatí.*“ Až posléze se v něm probudí patřičná národní hrdost. Stane se tak k nelibosti manželky a díky „agitaci“ chlapecké společnosti a Kozinovy vlastní, jak je v kraji zvykem revoluční matky. Jako rozumný představitel, a proto - též v očích Lomikara - i vůdce svého lidu, se nakonec vydá hájit chodská práva k soudu do Prahy. Chlapecká nátura ale udělá své. Prudás Růbal vyprovokovuje vzpouru, re-

*I.Peřinová: Jeminkote, Pshlavci, režie Tomáš Dvořák, Divadlo Alfa Plzeň.* FOTO ARCHIV