

Z BAZÉNU DO LÁZNÍ



TAJENKA BEZ HÁDANKY

NEBESKÉHO LEAR

Za rockově razantních tónů naživo provozované předehry vylézá z malého orchestřiště shrbená postavička. Neuroticky tékavé pohyby, snad i samomluva, povědomý fialový kabát, vesta, široká kravata a zelená košile. Teprve když zpod dlouhých rozčuchaných vlasů vykoukne obličej, je jasno. Bíle natřená tvář s nahrubo načrtnutým širokým úsměvem a podmalované oči. Je to Joker v ikonickém podání Heath Ledgera z filmu *Temný rytíř* režiséra Christophera Nolana. Spíše se dopotácí k levému portálu, kde stojí servírovací vozík s kuchařskými a hygienickými proprietami. Bere dvě plastové lahve od Jaru a v bodovém reflektoru přelévá na středu scény z jedné do druhé jakousi tekutinu. V druhém plánu, doslova na pozadí této akce, se ale děje něco neméně zajímavého a významného. Jako tradičně se začátkem představení, tentokrát tedy nástupem Jokera, stoupá malovaná Hynaisova opona. Vyjede sice, ale nezmezí. Zůstává promítána nejprve na tyl napnutý přes celý portál a později na zadní stěnu jeviště. A souběžně

s Jokerovou akcí s lahvemi Jaru Hynais padá. Pomalu, a již nepokrytě animovaně se snaží k zemi. Jsme na jakémsi koupališti: od portálu k portálu stojí bazén, vzadu uprostřed skokanský můstek s točítým schodištěm, nechybí ani startovní můstky. A všemu vévodí promítaný nápis „Lear, král britanský“. Joker se vrací k vozíku, nasadí si kuchařskou čepici, uváže zástěru, okázale rozevlatými gesty mouční pracovní plochu a začíná zpracovávat těsto na pizzu.

Jak vidno, Jan Nebeský diváky své inscenace Shakespeareova *Krále Leara* nešetří od prvních minut. Otevírá ji razantně a hned šifruje. Kdo je Joker? Proč Hynais padá? Proč jsme na plovárně? A proč Lear?

Jedno mají všechny tyto tajenky společné: jsou to kódy spíše vizuální¹⁾, snadno by se řeklo povrchní. Opona se zvedá, ale zároveň zůstává na místě a nakonec padá k zemi – tradiční pořádky divadla budou převráceny, je třeba připravit se na to, že leccos bude přímo naopak. Podobně je částečně škrtnut Lear v promítaném titulku. Bude to Lear, ale zároveň také ne. A navíc – chceme-li v enigmatických hrátkách zajít ještě dále – se polské ř čte podobně anglickému w. Vzniká tedy „wear“, čili oděv, nosit a také opotřebo-

vat, obnosit. Pomyslná dešifrační linka se rozdvouje. Jednak bude důležité, co kdo dává na odív, co nosí, a jednak budeme svědky opotřebení a únavy (materiálu). Kdo je Joker, netřeba zvlášť tajit ani luštit. Že je to Edmund, hermanželský syn Vévody z Glosteru a opravdový superpadouch hry lze odhalit pouhým pohledem do programu. Chystá se vypéct svého staršího bratra a s osudy své rodiny pořádně zamíchat.

Bazén přijde pořádně „ke slovu“ v následující sekvenci dělení království. Na scénu vstupuje Lear a kvartet v zapuštěném miniorchestřišti mění žánr. Odvázaný, snad až kabaretní rock střídají táhlé tóny, které připomínají pomalu odkapávající či líně tekoucí vodu. Panovník přichází z levého portálu. Má na sobě koupací plášť, na čele plavecké brýle, mocnou šedivou hřívu rozpuštěných vlasů a jen o něco kratší vous. Je to sebevědomý a pyšný „král britanský“, keltský válečník se vším, co k němu (alespoň pokud se vlasů a vousů týče) patří. Však se také David Prachař jevištěm patřičně nese: brada vztyčená, hrad vydmutá. Sundá plášť, vstoupí do bazénu a uplave sem a tam několik temp. Nikdo nemůže pochybovat o jeho stále svěžesti a síle. Zároveň zřejmě vykonává rituální koupel před obřadným dělením státu. Vyleze, navleče župan, zapózuje pod věží, z rukou přehnaně úslužného Jokera přijme dort a vystoupá nahoru. Teprve odtamtud pořádně přehlédne shromážděné panstvo. Vlevo, trochu skryti, jsou Gloster (Alois Šve-

¹⁾ Asi nejdemonstrativnějším vyjádřením nadvlády obrazu nad slovem je scéna bouře, kdy jsou vybrané monology (včetně toho nejslavnějšího Learova) počítačově vizualizovány a promítány – jako blesky – na zadní stěnu.

William Shakespeare: *Král Lear*, režie Jan Nebeský, Národní divadlo Praha, 2011. David Prachař jako Lear

FOTO BOHDAN HOLCOMČEK

hlík) s Edgarem (David Švehlík) a u zadní stěny, připraveny za očíslovanými startovními můstky, stojí dcery Goneril (Eva Salzmánová), Cordelie (Kateřina Winterová) a Regan (Petra Špalková). Nad každou z nich je promítnuto její jméno a jejich siluety v prostých koupacích pláštích splývají s promítanými kresbami, snad návrhy historizujících kostýmů složených z jednoduchých geometrických tvarů.

„Vodní“ hudební motiv ustane a nahradí ho táhlý tón. Do něj Lear udělí slovo první z dcer: „Goneril.“ Oslovená spolu s Vévodou z Albany (Jan Kotešovský nebo Petr Šimek) odloží pláště a chystají se na startovní bloky. Vystoupí na ně, krátce procvičí zatuhlé svaly a Salzmánová se pustí do svého zpívaného vyznání dceřině lásky. Poprvé zní autentický Shakespearův text. Stylem se zpěv nejvíce podobá moderní opeře, vycházející spíše z rytmu a charakteru mluveného slova než přísně veršovaných a melodií podřízených předloh. Nechybí ani některé spíše karikaturně působící prvky jako umělé protahování znělých konců slov i pár širokých operních gest. Když Goneril dozpívá, naznačí skok, ale pak z můstku sleze a značně nestylově zuchne do bazénu. Ten je pochopitelně prázdný a tak místo vody vystříkne na pozadí promítnutá směs srdíček a hitlerovských svastik. Splnila, co se od ní (všeobecně) očekávalo, a tak jí Lear spokojeně hází jeden díl dortu.

Na řadě je Regan doprovázená Cornwalllem (David Steigerwald). Její vyznání je

méně „operní“, ale stále patřičně okázalé a i ona spolehlivě a poslušně naplňuje svou roli v tomto podivném obřadu. Na bloku je jistější (vůbec působí Regan v inscenaci mnohem životněji a dravěji než její sestra). I její dopad na pomyslnou hladinu provází promítání symbolů, tentokrát kromě srdcí stoupají i srpy a kladiva. A také ona je odměněna hzeným dílem dortu. Zatímco pronáší svou odpověď otci, její promítané šaty – stejně jako předtím u Goneril – stoupají po plátně vzhluru a transformují se do stylizované nápodoby královské korunky.

Na řadě je nejmladší Cordelie. Váhavě se vydá k bloku, položí na něj nohu, zase ji stáhne, lehce couvne, dodává si odvahy. Znovu vykročí, tentokrát dokonce na blok vyleze, a sepne ruce nad hlavou připravena ke skoku. Nakonec ale stáhne z hlavy plavecké brýle a svěsí ramena. Z jejich šatů nebude korunka, naopak: stejně jako na začátku Hynaisova opona se pomalu rozpadají a padají k zemi. Nezpívá. Svou stručnou odpověď „*Že nedokážu zvednout srdce do úst...*“ spíš odřká. Neskáče do vody. Neumí v tom plavat jako její sestry. Nechce se namočit do lži openlené falešnými a prázdnými slovy. Působí skromně a neokázale, právě tak jako prostý hudební motiv, který ji doprovází a který je v přímém protikladu k nabubřelému stylu, kterému své výpovědi podřizují její sestry. U otce však, jak známo, nenalezne pochopení. Naštve ho a Lear na vrcholu věže poprvé zruší bohorovnou pózu a zatvrzele se dcery („*Při svatě září*

Slunce, při dvech podsvětí a tmy...“) zřká. Nic nepomůže Kentova (Milan Stehlík) námitka „*Dobry králi!*“. Panovník ho zbije vztekle svlečeným županem. Learovu výstupu se dostává i grafického znázornění: jak zlostně sekanými slovy zatracuje dceru a boří tak dosud udržovanou noblesu i falešně laskavou tvář nastavenou přihlížejícímu panstvu, rozpadají se také královské korunky na pozadí a spolu se změní písmen, jež zbyla ze jmen dcer a jejich partnerů, se řítí k zemi. Lear i Cordelie nakonec odcházejí ze scény. „*Musíme to promyslet.*“ praví Regan z bazénu. „*Jednat musíme.*“ replikuje Goneril. Nervní hudební motiv, vlastně jen zrychlující se melodie Cordelie (ne)vyznání, končí.

Mění se scénografie. Za tylovou oponou technici nepokrytě rozebírají kulisy bazénu a odvážejí věž. Na scéně zbudě bílý horizont a z boků jsou vysunuty dvě lávky se zábradlím. Vedou na ně sice žebříky, ale Regan a Goneril, jejichž jsou lávky hájemstvím, na ně nastupují i se svými manželi ze zákulisí. S jedinou drobnou změnou vydrží toto dějiště až do přestávky a tedy po valnou většinu představení. Lávky nejprve zcela evidentně představují hrady obou sester a nakonec pak – již spojeny spuštěným přemostěním – hradby, respektive bránu Reganina hradu. Z logiky věci je pak prostor pod nimi pláň, na níž Lear vzdoruje básnicki bouří. Vertikální členění ale zároveň zdůrazňuje nadřazenost a povýšenost, s níž obě sestry jednají a se kterou shlížejí na bláznění pod nimi.

V tomto prostoru se tedy odehrává větší na inscenace, neboli Edmondova domácí intrika a Learovo bloudění nejprve mezi hrdy dcer a později na pláni. Celá tato pasáž má ráz jakéhosi balábile, kde textovými úpravami notně okleštěné či reduované scény následují jedna za druhou a občas se i prolínají. Vše jakoby se slilo, i díky význačnosti scénografického řešení, do bezčasí následujícího tragické narušení řádu a pořádku.²⁾

Cordelie se odmítla podřídit hranému vyjádření povinné lásky otci a překazila tak pro její zemi jistě veledůležitou státní ceremonii předání a dělby moci. Díky ní lze onen akt prohlásit za „zmatečný“, což u Shakespeara vede až k válce o sporná území. Nebeský se ale více soustředí na osobní rovinu „případu“. Tedy na to, jak a kdy si Lear uvědomuje, že tragicky chybil, když zaslepen mocí vyhnal dceru. A jak hrozná je pro něj být vlastně

pouhým trpěným svědkem všeho, co z toho vzejde: především zla a bezpráví, jež – nejen na něm – s nesnesitelnou lehkostí a zaštitěny zdánlivě logickými argumenty páchají Goneril a Regan.

Lear se již při zavržení Cordelie choval „jako blázen“. A stejně bláznivě, neboli stále ještě zupně se chová i na cestách mezi hrdy Goneril a Regan. Průvodcem, a to obrazně i doslova, je mu Blázen, který je v inscenaci identický s Cordelií.³⁾ A nejen proto, že obě postavy hraje Kateřina Winterová. Výstupy Leara a Cordelie mají až příliš charakter společného dovádění. Jakoby k sobě hledali cestu dva herečtí (klaunští) partneři, kteří se postupně sžívají, až jsou schopni kongenitálně reagovat na sebemenší náznak. Nebo jako kdyby Lear teď vlastně nevědomky doháněl, co nejspíš dříve zanedbával. Jeho chování v úvodní scéně dávalo spíš tušit, že i k dcerám přistupuje především z pozice



FOTO: BOBŘAN HEDLÍK/ŠK

²⁾ O tom, že jedním z témat jeho *Krále Leara* je narušení přirozeného i společenského pořádku a důsledky takového činu, mluvil Jan Nebeský na besedě s diváky ve foyer Národního divadla 18. ledna 2012.

³⁾ Sluší se poznamenat, že po delším kličkování se na již zmíněné besedě nechal Jan Nebeský donutit k jednoznačnému prohlášení „Cordelie není Blázen.“

William Shakespeare: Král Lear, režie Jan Nebeský, Národní divadlo Praha, 2011. David Švehlík (Edgar) a Saša Rašilov (Edmund)

majetnické a panovnické, a nikoli opravdu rodičovské. Když je společenských povinností násilně zbaven, má teprve čas si s Cordelií hrát. Spíše tedy trochu bláznivě blbnout. Však je také režie nechává většinu dialogů předvést na předscéně čelem k divákům jako víceméně uzavřená komická či pěvecká čísla. A mají dokonce, soudím ze dvou zhlédnutých repríz a záznamu z premiéry, volnou ruku k improvizacím nejen hereckým (pohybovým; v rámci řešení detailů jednotlivých výstupů), ale dokonce i k textovému dohrávání nebo komentování některých momentů.⁴⁾ Základním pojmem pro popis jejich výkonu v této části inscenace je „hraní si“. Hrají, pohrávají si nejen se sebou, se svými figurami, ale i se Shakespearovým textem (a vrací tak na začátku naznačený motiv „převráceného divadla“). Celá řada jejich dialogů probíhá v decentně parodované, především zdůrazněním „kulaté“ výslovnosti, angličtině. Oba, ale především Prachař, se doslova vyžívají ve variování důrazů ve větách a verších (často jakoby zkoušeli tu nejlepší verzi) i v gestech, kterými je doprovázejí. Ale nebují se ani jednoznačně „komických“ postupů, jako je například přehnaný anglofonní přízvuk, nebo „otlemená“ bavičská dikce, s níž podávají své promluvy do publika.

⁴⁾ Takové bylo třeba na repríze 18.1., kdy Kateřina Winterová otevřeně domlouvala Davidu Prachařovi, že jeho improvizace, kterou se neustále snažil rozvíjet, není vtipná.



To, že Blázen je opravdu Cordelie, je ale nejvíce patrné v okamžicích, kdy Lear vzpomene svou minulost. Kateřina Winterová vždy zváží, zjihne, povolí „bláznovské“ napětí těla a nechví ani kradmá ohlédnutí zpět, jakoby do (ne)šťastné minulosti. Zcela zvláštní je pak v tomto kontextu její chování ve společných scénách s Edgarem, vydávajícím se za Chudáka Toma. V oné podivné

rodinné hře na bláznů se najednou objevuje cizorodý prvek a je patrné, že Cordelie nejprve rozvažuje, jak velké nebezpečí pro otce představuje. Zcela patrné se zpočátku snaží Leara chránit, staví se mezi něj a Edgara a odvádí jeho pozornost jinam, třeba i tím, že se „Tomovo“ bláznění pokusí trumfnout. Nakonec se ale všichni tři ve sdíleném osudu smíří a v dojemné scéně „soudu“ společně



PHOTO: JIŘÍ ŠTĚPÁNEK

William Shakespeare: Král Lear, režie Jan Nebeský, Národní divadlo Praha, 2011. Na předchozí straně= David Prachař (Lear) a Kateřina Winterová (Blázen); na této straně= Alois Švehlík (Gloster) a David Prachař (Lear)

ztichle blázní, polonazí, mokří a obaleni papírovými ubrousky nalepenými na tělo.

Edgar je štvancem, který se v bláznovské masce skrývá, aby nemusel nuceně opustit zemi. Intriku proti němu připravil nevlastní bratr Edmund, který otci namluvil, že mu usiluje o život. Byť v Shakespearově dramatu nesou osudy Leara a Glostera řadu podobných rysů, inscenace podobnost oslabuje. Obě dějové

linie jsou součástí tématu porušení přirozeného řádu, symbolizovaného v inscenaci i rozpadem rodinných vztahů, ale Edgara s Edmundem využívá Nebeský k prezentaci druhého ze základních témat. Tím je podle něj⁵⁾ přitažlivost zla. Protože inscenátoři pro takové téma již

⁵⁾ Opět čerpám především z besedy s diváky 18.1.2012.

hůře nalézají oporu v Shakespearově textu, vyjadřují jej především prostřednictvím obrazových a zvukových kódů. Právě to je zřejmě důvod, proč Edmunda kostýmují jako Jokera. V již zmíněném filmu *Temný rytíř* je to zlomyslný a bezcitný „padouch bez příčiny“. A přesto je na něm něco přitažlivého. Měli bychom ho nenávidět a přesto je nám jeho pohrdání autoritami, pravidly a pořádky vlastně sympatické. Když Edmund hned na začátku představení zpívá na předscéně svůj rockově odvázaný song „*Přírodo, tys mé božstvo...*“ je, pochopitelně i díky podání Saši Rašilova, okouzující a zábavný. A tato lákavá forma snadno skryje, že nepokrytě a cynicky líčí, co strašného se chystá udělat. A když si o chvíli později utahuje při líčení nebeských úkazů a předpovědí z bratra Edgara a krmí ho jednohubkami, je to pořád ještě celkem sympatický rošťák. Kdy přesně přichází ten okamžik, kdy už to přestane jen tak trochu přehánět a stane se z něj jednoznačný padouch? I to je jedna z otázek, kterou inscenace klade. A nejen prostřednictvím Edmunda/Jokera. Kdy přestávají být argumenty Goneril a Regan ohledně početnosti otcovy družiny rozumné a kdy se ze sester stávají sobecké fúrie? Nelze přeci popřít, že Lear – a inscenace to opět zdůrazňuje – je na začátku

otravný a vrtošivý a že by se, koneckonců tak jako Edmund, mohl trochu zklidnit a uskrovnit. A naopak: kdy Lear a Gloster ztrácí svou pýchu a falešně sebevědomí?

Ona láková přitažlivost zločinu je explicitně vyjádřena písní⁶⁾ „*Un Beau Crime – Ten krásný zločin*“, která zazní po přestávce v závěrečné části inscenace. Je to podmanivý song a jsem ochoten se vsadit, že řada diváků si ho při odchodu z divadla pobrukuje. Volba hudebního kódu, tedy distribuče žánrů jednotlivých songů, není v inscenaci náhodná. Již řečeno, že Goneril zpívá na začátku (a nejen tam), „operně“. Velmi se snaží dostát tomuto jistě spofádanému a často oficióznímu žánru, ale málo platné, nedokáže se vyvarovat falešných gest a zakrýt prázdnotu formálností svého projevu. Moc by chtěla být víc, než opravdu je. Touží po moci a bude hrát nečistě. Její sestra je živější, a tak se kromě úvodního songu blýskne i rapem (tedy žánrem, který je spojen s přitažlivým a komercializovaným zločinem). Cordelie, čistá a mírná i v bláznovském převleku nezpívá na začátku vůbec a o něco později se pokusí rozveselit i ukonejšit otce anglicky zpívaným popěvkem „*Have more than thou showest...?*“) připomínajícím spíše ukolébavku či

dětskou říkačku (jde tedy o další variaci znounalézáného dětství). Learovi, outsiderovi bez domova hledajícímu melancholicky své místo ve světě a jistě smutnému z vývoje událostí, je pak samozřejmě vlastní bluesové ladění songů. Edgar je štváný „správnák“, kladný hrdina a mslitel, ale zároveň – hlavně zpočátku – tak trochu sebestředný a sebelítostivý pózér: sedí mu country a folk s krylovsko/landovskými ozvuky (zejména v „*Slyšel jsem, jak mne rozhlásili...?*“).

Edgar je vlastně jediná postava, která v textu i v inscenaci neprochází žádným vývojem. Je stejný, když padne do bratrovy léčky, i tehdy, když jako Chudák Tom předstírá, že vede již oslepeného otce (v inscenaci je tento zločin vyjádřen pouhým nasazením černých – nikoli nutně slepeckých – brýlí) na doverský útes. Po starcově „pádu“⁸⁾ přichází v inscenaci jedno z pro mne nejdolejnějších míst – setkání nevidomého Glostera a „šileného“ Leara. Na ztemnělé scéně sedí ti dva u ohně, který David Prachař rozdělá zapalovačem v nádobě připomínající ešus. Je to v inscenaci jinak nevidaný okamžik smíření, zklidnění a kontemplace. A vůbec nevádí, že Prachař se během něho vysleče a monolog „*Při narození pláčem...?*“ odřká zcela nahý na předscéně. Jsou oba na

konci cesty, jejich putování za odhalení toho, co je podstatné, je u konce. Lear si to uvědomuje, a tak Prachař do monologu vkládá zvolání „*Skončeno. Konec. Skonči to! – Snad to skončí.*“ Místo Shakespearem předepsaného Šlechťice a stráží se však na scéně objevuje zcela současná doktorka v bílém plášti a záchranář v typické oranžové kombinéze a blázna Leara nahánějící po celém antiluzivněm odkrytém jevišti. Nastává přestávka, kterou si vynucuje kompletní přestavba scény.

Když se diváci vrátí do hlediště, vítá je Edmund slovy „*Dámy a pánové, vernisáž začíná.*“ Uprostřed scény je stolec se skleničkami sektu a perníkovým moučником, horizont tvoří nalevo i napravo nevysoké bílé panely. Mezi nimi leží na boku postava ve slavnostním církevním rouchu a nad ní se vznášá, zavěšen na tenkých lanech, šedý kámen. Je to variace plastiky provokujícího italského výtvarníka Maurizia Cattelana nazvané *Devátá hodina (La Nona Ora)*, na níž je Jan Pavel II. sražen k zemi meteoritem. Nebeský s Janou Prekovou jen o kousíček posouvají čas zpátky, a buď tak dávají papeži (a lidstvu?) naději na záchranu, nebo znovu akcentují motiv onoho hraničního momentu, kdy dochází k narušení řádu, kdy se

⁶⁾ Mimořádně jedinou, která není zhudebněním Shakespearových veršů.

⁷⁾ V překladu Milana Lukeše zní úvodní verš promítaný v inscenaci simultánně na pozadí takto: „*Ukaž miří, než kolik máš.*“

⁸⁾ V inscenaci je tato významná scéna podle mne trochu zbytečně „shozena“ tím, že Alois Švehlík se po pádu neptá „*Tak spad jsem, nebo ne?*“ ale „*Kurva, spad jsem nebo ne?*“

⁹⁾ Že neprodleně po tom je Lear internován (v inscenaci do blázince, ve hře je zajat nepříteli), spočívá samozřejmě jeden z mnoha ironických momentů, kterými je Shakespearův a především pak Nebeského Lear proscen.

z provokativního uličnictví stává zločin nebo kdy v jediném okamžiku dojde člověk prozření či očištění (tak jako zřejmě Lear u ohně s Gloucesterem⁹⁾). „Vernisáž“ svádí na scénu všechny postavy inscenace, včetně mrtvého Cornwalla. Vedle reálných obrazů českých výtvarníků¹⁰⁾ „visí“ na jednom z panelů jako exponáty i Lear a Cordelie, a Edmund je před příchodem hostů také narovná. Všichni návštěvníci, tedy ostatní postavy hry, mají na sobě současné společenské oděvy a na hlavách výrazné, u pánů jakoby warholovské, paruky.

V krátkých pěveckých výstupech, podáváných jako zábavný doplněk společenské události, je „dovyprávěno“, co zbývá z děje, tedy především zabítí Oswalda, odhalení Edmundovy a Reganiny intriky proti Albanymu a Edgarova pomsta na bratrovi. Cordeliina ani Learova smrt není nijak akcentována a jejich tragédie je nahrazena hromadnou vyvráždovačkou. Děje se tak prostřednictvím onoho perníku, který Edmund na začátku polije bohatě „jedem“ z láhve od Jaru (zřejmě tedy právě tou směsí, kterou si umíchal na začátku inscenace). Nejprve se navzájem otráví Goneril a Regan a hned po nich padá i jejich doprovod. Stejně tak nacpe kus perníku do pusy Edgar Edmundovi a následně si – v podivném bratrském polibku – z jeho úst kousek

odkousne. Lear v tichu a pomalu odřiká verše „*Jen pláč, pláč, pláč! Jste lidé z kamen!*...“, se kterými u Shakespeara přináší mrtvou dceru. V pozadí na židličce sedící Kent se zeptá: „*Je to konec světa, pane?*“, ukousne si z perníku a také umírá. Téměř poslední slova patří Learovi: „*Mor na vás na všechny. Moh jsem ji zachránit. A blázinka mi pověsili!*“ On i dcera poklesnou v koleno a zůstávají viset jen na popruzích poutajících je ke stěně. Hudba znovu spustí „*Ten krásný zločin*“, herci se zvedají, Prachař s Winterovou jsou „svěšení“, rozdávají se cigarety a všichni sborem zpívají o krásné přitažlivosti zločinu a jeho nedočkavém dítěti, které se snaží dostat na zem. Tma.

Celá popřestávková pasáž má pro mne charakter jakéhosi epilogu, či post scripta. Shakespearův děj je sice dovyprávěn, ale spíše jen z povinnosti. Také dříve přísný řád hudebního kódu je narušen a převládá lehká zábavnost (včetně společné písně Leara a Cordelie). Songy také již nejsou určeny primárně publiku, ale okolo postávající společnosti. Jan Nebeský vykládá tuto pasáž jako varování či obžalobu světa, který je ochoten bavit se vším: zločinem, smrtí. Papeži, panovníci i hodné dcery umírají a my tomu jen lhostejně přihlížíme. Osobně mi toto vysvětlení připadá příliš jednoduché a primitivně moralizující. A v důsledku i poškozující inscenaci, jejíž emocionální i tematický vrchol nacházím ve zmíněné kontemplativní scéně u ohně.

■ Jan Nebeský s dramaturgyní Ivou Klestilovou vybírá z Lukešova překladu *Leara* opravdu jen to nejnutejší. Pod stůl padá především motiv Cordeliiných nápadníků z Francie a Burgundska, čímž je z inscenace zcela vymazána válečná linka. Škrty zároveň dávají postavám mnohem tvrdší kontury, než jaké předepíše Shakespeare. V jeho textu je například patrné, kterou z dcer má Lear ve skutečnosti nejradši, když se neustále těší, jak asi na otázku odpoví Cordelie. O to přirozenější smysl pak dává jeho zlostná reakce. Není jen ukřivděn, ale především zklamán. V inscenaci ale prostě jen vybuchne, vykáže dceru, zmlátí Kenta a klidí se ze scény jako namyšlený a mocí oslepený blázen. Režijně dramaturgické zásahy do textu nespočívají jen ve vypuštění celých scén a s nimi i dějových linií a motivů. Často také jdou do struktury ponechaných replik a dialogů, které mají tendenci zkracovat na naprosto nezbytné minimum a často mnohomluvné dialogy redukovat na pouhou rychlou výměnu pár stručných větiček (viz „dialog“ sester na závěr úvodní sekvence).

Byť se to na první pohled nezdá, je v textu použito jen minimum citátů. Cizorodé texty jsou zde – pomineme-li samozřejmě herecké improvizace – jen tři: vložena je původní píseň „*Ten krásný zločin*“, Gloucesterův monolog před skokem z domnělého doverského srázu je nahrazený citátem z T.S.Eliotovy básnické skladby *Čtyři kvartety*¹¹⁾ a v klíčové scéně bouře je na zadní stěnu promítán citát z *Knihy Job*: „*Vše, co se děje, už bylo pojme-*

⁹⁾ Na premiéře a reprizách v prosinci 2011 vystavila „kurátorka“ Jana Preková díla Margity Tytlové a v lednu 2012 to byl Michal Pěchouček a Tomáš Ruller (který performoval o pauze).

nováno, dávno je známo, jak na tom člověk je“ (Kazatel, 6:10).

Spíše než o úpravě Shakespearova textu je myslím vhodné mluvit o nové kompozici, či o koláži za použití překladu Milana Lukeše. Ta je jen základním scénářem pro inscenaci, jež se chce vyjadřovat především prostřednictvím jevištní akce, symbolů a asociací.

A právě v tom spočívá zásadní slabina. Jako jevištní artefakt, protože ničím jiným není, by měla být inscenace schopna promlouvat a působit na diváka přímo, tedy bez potřeby rafinovaného domýšlení. Jenže se to neděje. Jakoby se opakovala situace z „vernisáže“: ano, vidíme, že tu Lear s Cordelií visí, ale nechává nás to do velké míry lhostejnými. A není to jen v naší nevšímavosti či povrchnosti. Nebeský se spolupracovníky svou inscenací množstvím kódů a tajemek tak zatěžují a přesycují, že diváka záhy unaví. Zda se mi také, jakoby tentokrát až příliš spoléhali na to, že jí bude chtít aktivně reflektovat, aniž by ho ovšem dokázali k něčemu takovému dostatečně nalákat.

Jako příklad za všechny může sloužit jeden z nejzáhadnějších nových motivů. Prak-

ticky celá sekvence šílenství Leara vyhnánoho dcerami je provázena odkazy na holocaust. Nepočítáme-li, že je tento motiv asociativně obsažen již v promítaných hákových křížích, které „vyšplouchne“ na zadní stěnu Goneril, je to poprvé Cordelie, kdo ho do inscenace vnáší. Jako Blázen totiž Leara v bouři provází v nezaměnitelně pruhovaném mundúru včetně typické čapky¹²⁾. Jediné, co „nehraje“, je moderní růžová kabelka. A celý motiv vrcholí, když se Lear, Kent, Blázen a Edgar ukrývají před bouří v chýši. Těsně po Edmundově zvolání „*Mládi jde vpřed, když staří padají*“ a souběžně s Learovými slovy „*Chudáci nazi, ať jste kdekoli...*“ se znovu vrací „těžký“ hudební motiv založený na zvonech a bicích, který dříve provázel vyhnání Leara, a opakované, dokonce jakoby obřadné, volání sester: „*Zavřete bránu!*“ Na pozadí se rozhoří promítaný oheň a na levou lávku vstoupí postava v nacistické uniformě a řídí spuštění spojovacího mostku. Vpravo před horizontem se zjevuje šest postav v dlouhých kabátech, kloboucích a s kufříky v rukou. Jsou to Goneril, Regan, Cornwall, Gloster, Oswald a Edmund. Dojdou až pod pravou lávku, kde jsou v provozu tři sprchy (jindy zastupující déšť). Cornwall, Regan a Goneril se pomalu slevčou do naha

a vstoupí pod sprchy. Chvilí postojí a pak seberou své svršky a následují ostatní dozadu, kde vše odhodí na hromadu šatstva, kterou tam již delší dobu vrší neznámý mladý muž v civilu. K tomu všemu je promítán onen výše zmíněný biblický citát z *Knihy Job*. Se vstupem Edgara jakožto Chudáka Toma do děje ohně zmizí a sprchy jsou vypnuty. Cordelie svlékne svůj koncentračnický kostým, až když v první části definitivně opouští scénu („*A já půjdu spát v poledne.*“). Byť se „v pruhovaném“ vrátí po přestávce jako exponát na vernisáži, motiv koncentračního tábora se již nevrátí.

Sám o sobě je právě popsán výjev vlastně silný a zajímavý. Zcela nepochopitelný z inscenace samé je však jeho význam. Podrobnější analýza ovšem může nabídnout několik klíčů. Vydeme-li z historie 20. století, jde o ilustraci toho, co se také může stát, když je řád rozvrácen a nové pořádky nastolují ti, kteří až dosud jen tak trochu (a vlastně přitažlivě) páchali drobné zločiny. Je to tedy jakési symbolické propojení obou hlavních témat inscenace. Proč ale přichází tak náhle, izolovaně a především uprostřed inscenace? Inspirací byl však možná i v programu přetištěný článek Milana Lukeše *Tiha šíleného času*¹³⁾, kde je velká pozornost věnována Foucaultovým *Dějinnám šílenství* a tedy i tradici internace duševně nemocných ve speciálních zařízeních, které můžeme vnímat jako

¹¹⁾ Konkrétně jde o začátek třetí části druhého kvartetu nazvaného v originále „*East Coker*“. Příznačná pro témata inscenace je v tomto ohledu charakteristika sklady z Wikipedie: „*Celým dílem postupuje motiv nezachytitelnosti přítomného okamžiku, který je i není a nemá začátek ani konec.*“ (http://cs.wikipedia.org/wiki/Thomas_Stearns_Eliot).

¹²⁾ Až do té doby, tedy na cestách mezi hrady, oblékala stejně jako Lear variaci teplého spodního prádla s příliš dlouhými rukávy připomínajícími svěrací kazajku.

¹³⁾ Poprvé byla tato studie otištěna v SADU 5/1993.

předobraz koncentračních táborů. Mezi postavami ve sprchách však nikdo z těch „bláznivých“ není. Spíš naopak, jsou to představitelé nové moci. Je ale klidně také možné, že inscenátory jen „navedla“ Learova zmíněná slova o „chudácích nahých“ či Lukešova zmínka, že ve filmové adaptaci *Krále Leara* od Grigrije Kozinceva připomínal útlý Blázen „s vyholenou hlavou a smutnými očima“ chlapce z Osvětlemi. Žádné z těchto řešení však, opakují, není na jevišti přímo přítomné a není v inscenaci zjevné. Celý motiv je zcela patrný znak, který inscenátoři vkládají do svého díla, a dávají mu tam poměrně velký prostor, aniž by ovšem poskytli klíč k porozumění. A protože jde o jeden z mnoha podobně nečitelných motivů, není výsledkem divákovo znepokojení a potřeba přijít mu na kloub, ale jen prosté pasivní zaregistrování jeho existence.

Abychom chtěli rozluštit tajenku, musíme k tomu mít důvod. Ten nám dává většinou hádanka sama, která se nás musí dotknout, musí být impulsem k tomu, abychom investovali svůj čas a lámali si hlavu. Nebeského *Král Lear* nabízí tajenek nepřeberně. Lákových hádanek však dosti málo.

post scriptum Tento popis a interpretaci inscenace zde nabízím s plným vědomím, že představuje jen jedno z možných čtení. Vědomě pomijím řadu nabízejících se motivů a (slepých?) uliček, stejně jako se úmyslně vyhýbám interpretaci inscenace na základě

textů otištěných v programu, tedy články Tomáše Halíka (*Knoflík aneb Zmoudření pošetilého krále*) a vlastně i Milana Lukeše (*Tiha šíleného času*). Platí-li v tak exaktní vědě, jako je třeba fyzika, postmodernou oblíbené pravidlo, že samotné pozorování nějakého jevu je již samo o sobě nezvratným zásahem do jeho přirozené podstaty, je totéž samozřejmě nutně pravda i v případě kritiky i analýzy divadelního artefaktu. Proto by byl marný i pokus interpretovat inscenaci vyčerpávajícím způsobem, natož doufat, že by se tak bylo možno dobrat pravdy o záměrech tvůrců. Koneckonců: i oni sami by je asi verbalizovali neúplně a nedokonale. Případně, tak jako Jan Nebeský na zde tolikrát citované besedě s diváky, by nepokrytě mystifikovali. Pro mě platí a pro ně by nakonec asi taky platila rabínská moudrost, že „všechno je jinak“.

William Shakespeare: Král Lear, překlad Milan Lukeš, režie Jan Nebeský, dramaturgie Iva Klestilová, hudba a hudební nastudování Aleš Březina, scéna J.Nebeský a Jana Preková, kostýmy J.Preková, Národní divadlo Praha, premiéra 10. a 11.11.2011 (psáno z repríz 1.12.2011 a 18.1.2012)

DANA SILBIGER-SLIUKOVÁ

KÚPELNÁ KLASIKA

Naozaj komorné Ustinov Studio (125 divákov) pri Theatre Royal Bath prešlo nedávno rekonštrukciou a zmeny sa zviditeľnili nielen v moderne prerobenom interiéri, ale hlavne v jeho novom umeleckom smerovaní. Od septembra 2011 je tu umeleckým riaditeľom známy britský režisér Laurence Boswell, ktorý vo svojom programe na nasledujúce tri roky mieni v Ustinovovi ponúkať hry, ktoré sa doposiaľ v Británii nehrali. Jeho plán je uviesť osemnást produkcií, ktoré majú byť pre britského diváka objavom. Začal zhurta – uvedeníím svojho nového prekladu komédie Calderóna de la Barcu *Fénix z Madridu*. Vzhľadom na fakt, že Boswell je odborník na španielsku klasiku (v londýnskom divadle Gate uviedol v roku 1993 sezónu Španielskeho zlatého veku a to, opäť s veľkým úspechom, zopakoval v roku 2004 s Royal Shakespeare Company), táto voľba predlohy by nemala byť až taká prevkavivá.

Fénix z Madridu je iskrivá ľahká komédia akoby inšpirovaná Shakespearovým *Skrotením zlej ženy*. Nemá síce tak komplexne vykreslené charaktery, ale je v každom prípade veľmi vtipná, zábavná, miestami ironická až sarkastická. Don Juan (presný opak toho, koho si pod týmto menom predstavujeme) sa chce oženiť s rozkošnou Leonor,