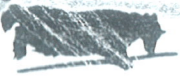


METALINGVISTICKÁ FUNKCE NONVERBÁLNÍCH SLOŽEK V INSCENACÍCH PETRA LÉBLA



Prosim čtenáře, aby se nelekli toho titulu a pokusili se číst dál. Ten název znamená takto: Redakce Loučkáře mně nabídl možnost napsat články na téma „loutkovost“ v Léblových inscenacích. Přijal jsem tu nabídku rád: zájmla mě, jenže – pak jsem začal přemýšlet, znovu jsem viděl některá Léblůva představení a všechno bylo čím dále tím složitější, všechno se rozvětlovalo, rozšířovalo, košťatilo. V posledním okamžiku to vypadalo na jakousi mohutnou stěnu, která by nesmírně přetáhla původní zadání. V zoufalství, protože ta stěna se stále muncovala, stávala se fixní ideou, ne-li obsedantní představou, prostě jsem se jejích rozměrů i jejích témat nemohl zbýt, jsem se rozhodl vymíout z ní téma jediné, vztahující se k mě donedá s redakcí a přímo si je jako vyklíček uložil do nadpisu: Psát jen tohle a nic jiného! Proč je téma pojmenováno takto, vysvětlne snad z celého článku, takže snad se mohu pustit do „játra staré“ s jistotou nadějí, že čtenáři jsou trochu upokojeni a snad budou číst dále.

V řadě míst Léblůvy inscenace Čechovova Racka vyjíždějí na pojizdné plošnině, která se pomalu šine pozadím jeviště, různé „divadelní osoby“. Tedy: smyšlené, fiktivní subjekty, které během představení vidíme a slyšíme – vnímáme, reflektujeme, jsou na técn pojizdných plošinách „instalovány“ jako vytvářené objekty, jako sochy na výstavě. Vždycky v gestu a postoji, pro něž by snad bylo nejlepší použít slovo póza. Neboť je ta „socha či sousoší“ – občas jsou na té plošině i „divadelní osoby“ dvě – vždycky nepřirozená, pateticky monumentalizovaná či zase groteskně deformovaná, ale v každém případě je výrazná a přítomná, základní umělost. A jaksi naddimenzovaná, přehnaná, je to vsukutá „výstava“

výtvarných artefaktů, jejich pozoruhodnost – a o to větší pocit je i oně „umělosti“ – je v tom, že jejich materiálem je lidské tělo – herec, jenž hraje tu nebo onu postavu slavného Čechovova dramatu.

V uspořádání a řádu toho druhu divadla, jenž se jmenuje činohra, by to mohla být – a připustíme, že ve vztahu k základnímu a dominantnímu uspořádání literárního textu, jež napsal Čechov, to i je – jakási nadbytečnost, zdobnost – ne-li schválnost. Leč – nespěchejme s tímto soudem a věnujme ještě pozornost způsobu, jak Léblůva inscenace Racka vytváří „divadelní osoby“ – divácky všem těch, kdo existují na jevišti. V prvním dějství přijde Treplov Radka Holuba ve „společenském“ oblečení – skoro jako elegán, jenž respektuje všechny konvence oblékání. Zato v dějství druhém se zjevív „maskován“ za Indiána – členka, za ní péro: polonahý. Nemluví už o ohromné a starobylé pušce, která se stává časem to dominantním prvkem, a o některých „citacích“ dobře známých pohybů z filmových westernů (Vinnetou). V dějství třetím se Treplov objeví s obyvzem na hlavě. Má ovšem podobu opravdového turbanu. A s touto orientální pokrývkou hlavy koresponduje i černý župan, jenž je vlastně zase jakýmsi orientálním chaletem. Prostě: vidíme jako diváci „divadelní osobu“ odněkud z Orientu. V dějství posledním je pak Treplov v blízkých kalhotkách, volněm světlém sportovním svetr –



FOTO: VANDA HRBNEROVÁ

a s jiným účelem. Vypadá to jako zdánlivý detail, ale myslím si, že není. Těch pár vsukutku stručných a jenom elementárních slov o celkové vizuální podobě Trepleva se snaží totiž ukázat, že svůj velice záseadní a podstatný smysl – to jest to co znamená – vjevuje, sděluje, tvoří jako záměrný označující umělý znak do velké, značné a důležitě míry právě nonverbální, v tomto případě vizuální, složkou.

Vracím se k těm pojizdným plošinám s jejich „sochami a sousošími“. Použil jsem v tomto kontextu pojem vytvářný objekt, teď bych si troufnul už říci vystavní exponát. Je to – trochu márný, trochu zoufalý pokus – slovy popsat, sdělit funkci a způsob prezentace – zveřejnění – tohoto inscenáčního principu. Lébl vsukutku jako na výstavě ukazuje jakousi modelovou podobu „divadelní osoby“. Její smysl daný zcela jinak než tím, že něco mluví; nějak se chová a nějak jedná. Je umístěna do prostoru v jistém smyslu „nedivadelně“ – mimo situaci, mimo akci, mimo komunikaci s ostatními „divadelními osobami“ na jevišti. Uvolňuje se tu vši silou a všemi prostředky vizuální (výtvarná) kvalita jako možnost a příležitost přímo komunikovat s divákem: bez prostřednictví „komunikace lidí s lidmi na jevišti“. Jako by se tu porušoval nejenom řád a systém činohry, ale skoro také i systém a řád divadla. Nebo alespoň toho divadla, jež jsme zvyklí vidět a slyšet, vnímat a reflektovat, v instituci, která hraje Čechovova Racka. A nejenom tento text – také třeba Gogolova Revizora a Stroupežnického Naše furianty. Proto tu očekáváme divadlo, jehož uspořádání – použití a prezentování jednotlivých materiálů i jejich vzájemných vazeb – bude existovat a fungovat jinak. Najednou se uvolní její komponenty, které jindy zdaleka tolik nevnímáme –

a k divákovi se dobývají zcela jinými cestami. Přinejmenším její irtují a znepokojují, upozorňují náležitě na vlastnosti a významy, jež v divadle oněch velkých „dramatických titulů“ budví máme jen jako doprovodné či jako rozšiřující a rozvíjející význam slov – například interakce lidí – „zobrazovaných jevištím“ a na jevišti“. Rozhodně však nepředpokládáme tuto

aktivitu a nálehavost (dokonce by tu asi byl více na místě pojem agresivnost) primární komunikace – „divadelních osob“ s diváky.

Možná už přišel čas, abych opatrně vsunul do svých úvah omen pojem „metalingvistické funkce“. V duchu slavného schématu jazykové komunikace, který navrhl Jakobson na bloomingtonské konferenci, se snažím říci, že materiálu uměleckého díla vypovídá svým použitím, využitím a strukturálním uspořádáním také o tom, jak máme ono dílo vnímat. Vytváří tedy kód, klíč k tomu jak uchopit a posléze interpretovat – tedy jak mu porozumět – vnímané. V některých Léblůvých inscenacích si toto uspořádání nárokuje zvláštní a vlastně protní pozornost k nonverbálním složkám a jejich přímé komunikaci s hledistém, s obecněstvem. A už jsme u té „loutkovosti“, již jsem slibil na počátku. Držím se zatím jediné částice divadelního systému – nebo spíše: jevištní realizace –

kteřou je herectví. A ještě přesněji: té její roviny, kterou vnímá divák. Čtenář, jenž doposud nezdal čtení tohoto článku, už dobře poznal, že jsem se tu pokusil o jakýsi „terminologický neologismus“ v podobě pojmu „divadelní osoba“. A také jistě už pochopil, že tento pokus je inspirován Zlichem – jeho „dramatickou osobou“, která označuje výsledný a závěrečný moment herectvé tvorby: setkání a komunikaci s divákem, jenž definitivně svým vnímáním a svou interpretací dotváří znak, jež vytvořil herec hereckou postavou. Mluví-li ovšem o „divadelní osobě“, pak tím chce postihnout tu „loutkovost“, která se v herectví některých láblových inscenací intenzivně a výrazně projevuje. To jest: že herec těchto inscenací je jako „autor od své herectvé postavy oddělen a zahrnut do kolektivního Původce“. Takové oddělení herece od postavy odpovídá ovšem spíše stavu věci v divadle loutkovém a vystihuje způsob, jímž manipuluje svou loutku loutkoherec, než aby bylo pravo specifických herectví neloutkového.

Jistě – ani pro tyto některé Léblový inscenace neplatí, že by v nich byl herec úplně oddělen od postavy. Vždyť ji konekcón-ců provádí svým tělem, sebou samým. Ale ve slubě „kolektivnímu Původci“, kterým je tu Režisér, propiňuje herec část své tělesnosti, svého materiálu oné vizuálnosti a nese ji jako by vskutku odděleně před sebou v podobě „vystavního expozátu“, jež nejdokonalěji realizují ty pojizdné plošiny v Rackovi. A v jiné poloze rovněž vzhled herece. Už jsem mluvil o kostýmech Trepleva. Platí to ovšem o všech kostýmech. Objevili se například v Revizorovi hned na počátku měšťtí činitele v orientálních tureckých kostýmech, pak význam i smysl všech „divadelních osob“ tohoto druhu – a tím i podstatně části celé inscenace – jsou posunuty jinam. Sdělili nám o sobě cosi tak závažného, že všechno, co budou činit dále a co se s nimi stane, budeme vnímat na základě této před-sunutě exponované vizuální kvality. A jestli chcete příklad přímo exemplární, pak se nabízi některými „divadelními osobami“ v Naších našich furiantech. Objeví-li se hned na počátku bývají udatý voják jako jakýsi blanický rytíř v brnění – případně blanický rytíř kombinovaný s husitou – pak je tu tímto odehním uskutečněna ona vojačkovost – asi bez bázně a hany – tak zřetelně, že už ani není možné vnímat a reflektovat tento „jevší obraz“ člověka jinak. Podobně se to má i s rodním Fialovou – plovačí blány mezi prsty jí rázem řadí mezi „čeled vodníků“. Ale i čemoch jako ušlechtilý šifřitel osvěty a učitel na české vesnici stejně jako starček Dubský hrany Valerii Kaplanovou jsou z téhož rodu. Zvláště na tom „starčekovi-sta-fence“ je to zřejmé. Vždyť ta změna pohlaví ukazuje, předvádí, demonstuje, exponuje jistě primární sdělení divákoví, aby teprve ve vztahu k němu vnímal celé to vyprávění o slavné jízdě s cisářským spřežením. Tak je to v oněch inscenacích, v nichž „loutkovost“ výrazně funguje. Vždycky. Pokaždě tu má verbařní vizuální přímá sdělovací kvalita materiálu přímo komunikuje s divákem, aby před hereckou postavou jako „divadelní osobou“ předsunula, vystavila nějaké významy, jež jsou jakoby od herece odděleny“ a jakoby teprve za nimi nastupoval to, co nastupuje i v loutkovém divadle – vlastní projev hercovy tělesnosti.

To slovo se už skoro nepoužívá, jako by znělo staromódně, ale lepší nežná: líčení. V Rackovi je krajně nápadné – přímo jako by křičelo po tom, abychom si jej povšimli. Sorimova roz-cuchaná hlava – třící vousy, jezáté divoké černé vlasy, Trigordinův podivuhodně umělý „svěťáček“ elegantní, neuvěřit-elně umělý účes přecházející už v dokonale masku, která tou nápadností jako by existuje sama o sobě. Cosi označuje a sděluje nezávisle na tom, co herec říká, co čírní, jak se cho-vá. A maska Niny – to je přímo nevidaná nabídka kódu, přímo hyperbolizovaná „metalingvistická“ funkce podávající klíč k vnímání a interpretování této „divadelní osoby“. Velká zla-tistá panuka, skoro gloriola kolem hlavy, líčení podtrhující a zvýrazňující velké, udivené, navní oči; rozzářenost a dychtí-vost pohledu – tof nevinost mládí sama. A když budete chtít, pak si tenhle kód můžete posunout i dál – až třeba k Mary Pickfordové a jejímu typu, jenž jako sociální fenomén ve své

době okouzili diváky na celém světě jako model rozkošné div-čí nevinosti.

Na závěr Racka se ovšem herci objeví ve své „civilní, občan-ské, přírodní“ podobě. Masky, kostýmy přestávají být divou vět-šinou fungovat v samostatně, oddělené rovině „divadelní oso-by“, „výtvarného expozátu“. Zůstává jen bílá barva – u Niny – černá – a vlastní obličej, vlastní vlasy, vlastní normální účes. Proto i ty Treplevovy jinak účesané vlasy, o nichž byla řeč už na počátku. (Ostatně – v inscenaci Revizora existuje podobný princip. Na závěr všechny postavy odhazují masky – tentokrát opravdu umělé masky na tvář – i své pokryvky hlavy. To není celé slávě se ty masky objeví v situaci, kdy Chlestačkov po divokém reji s „divadelními osobami“, v čemobilých unifor-mách – uniformita tu navíc přesně znamená exponovanou „výtvarnou hodnotu“ v její „emancipovanosti“ – zničen, vyčer-pán (nejen fyzicky) padá. A tehdy se za ním a vedle něha obje-ví stejně deformované masky – uniformita se mění v jednotliv-škleb velice „jednotlivého“ světa. A nad Chlestačkovem jsou dvě „loutky-manekýni“ – Dobčinský a Bobčinský.

Braním se interpretaci zprávy, kterou tato „loutkovost“ v jedno-tlivých inscenacích vysílá. Dostal bych se tímto způsobem příliš daleko. Leč na tomto místě se pře-ce jen neubráním jedné obecně poznámce „interpretčního“ rázu. Povšimněte si prosím: **Bobčinský** a **Dobčinský** – tato dvojčediná bytost – jsou manekýni. Tedy neží-ví, nepohybliví, mlčeníví – a stále stejní. Dostávají jako „divadelní osoby – loutky“ přesně opačná znaménka, než mají jako dramatic-ké postavy u Gogolia: pohybliví, všudepřítomní zvědavci a nesko-nalí. Znamení. I v Léblově inscenaci jsou ovšem všude, i v ní jsou nositelé a šifřitelé různých zvětší a domněnek. Jenže – to za ně dělají jiní. Jiní herci, jiné herectvé postavy, jiné „diva-delní osoby“ je vozí a vodí s sebou, jiní s nimi hovoří, předstí-rajíce, že reagují na řeči Dobčinského a Bobčinského. Jako by se tu parodoval sám princip, na němž Gogolí tyto postavy napsal, jako by loutka popírala všechny možnosti, jež text nabí-zí pro hereckou tvorbu a potom pro „dramatickou osobu“. Jako by se tenhle divadelní i lidský svět **vypřázdnil**. Jako by tu Lébla jako onoho „původce“ zprávy o stavu člověka na divadle i ve skutečnosti inspirovala, přitahovala, provokovala ta dávná tra-dice **filozofické** interpretace loutky, v níž trvale zůstávalo a zůstává východisko nežvosti, zmrtnění, manipulace, nesvo-body.

Je ovšem třeba říci, že to asi není jediný důvod „loutkovosti“ v jeho inscenacích. Je – domnívám se – i další, neměně závazný. Už jsem se o něm letmo zmínil, když jsem hovořil o některých „divadelních osobách“ Naších našich furiantů. Tím brněním střežičného vojáka stejně jako plovačímí blánami rodní Fialovy je **zpredmětřena, zhmotněna** – prostě učiněna **skutečností** nejskutečnější jistě **neskutečností**. Vysloužiliec z české vesnice se změnil v postavu české mytologie, rodina chudého krejčíka z téhož prostředí a z téže doby v bytosti čes-ké pohádky. Přestává fungovat reálný čas a prostor – vstupuje-jeme do světa mýtopoetického, v němž se rozprostírá Lohmanův systém různorodých sémiotických struktur. Kód má tím neomezené možnosti svou metalingvistickou funkci označit cokoliv jako cokoliv, vytvořit takřkajíc mýtus okamžiku – jednotlivé situace, ale také celého představení. Našími našimi furianty na tomto principu loutkovosti ani na okamžik nevstupujeme do sociálního prostoru české vesnice – a dokonce konkrétně minulého století. Ocitáme se v prostoru českého mýtu, jenž je tu znovuvstaven, aby byl vzápětí destru-ován: pohybujeme se spolu s představením stále na hranici demytizaci a mytologizující. Zase nechci vykládat Naše naše furianty. Využívám je jenom jako názorný příklad, abych na něm ukázal, jak „loutkovost“ naší Lébla do sféry čiré

a dokonale divadelnosti. Už jsem to konečně napsal: k brněnské divadlu Lebl proto, že jim exponuje, vystavuje, ukazuje jistě ni dojde českého mytu v oblasti „vojenských a bojových“ tradic. Je to postava **metonymicky** – a metonymie je princip, jenž v divadle prevažuje, jestli vůbec není jeho základem. Mít je v tom, že Lebl tento divadelní postup budovaný na věcných vztazích, jimiž jeden lev odkazuje na jiný, okamžitě přetavuje ve skutečnost. Ovšem skutečnost, jež je mimo dimenze každodennosti, ale je „semiotickým konstruktem“. Chce-li modeler, velmi reálným, hmotným něčeho, co bylo vymyšle- no, vykonstruováno, vyfantazirováno. Mám velmi často pocit, že Lebl takto hojně tvoří své „loutkové“ postupy. Například v Rackovi je replika, v níž se říká, že Treplevův obraz vypadá jako turban. A hle: najednou jej máte na jevišti, najednou z něha roste spolu s oním chalátem další – samostatná kvalita „výtravného exponátu“ Trepleva. Aby ovšem mohla dokonale hrát roli „neskutečnosti“, pak se musíme ocitnout i my jako diváci v onom mytopoetickém světě. V němž neexistuje ani reálný prostor ani reálný čas ani příliš zřetelné a silné vazby historicky determinovaného sociálního světa.



Konečnou – orientační kostýmy v Revizorovi také vyvrátí určenost carským Ruskem 19. století a ocitáme se kdesi ve sféře „tureckého hospodářství“; i ten Peterburg je v těchto souvislostech kdesi za „devatero řekami a devatero horami“. V Rackovi je to všechno horami. Rackovi méně patrnější – ale o to, řekl bych, důmyslnější. Jen letmo připomínám závěr první části, jež se odehrává už za rozsvícených světél signalizujících začátek přestávky. Nina a Trigorin padají po svém prvním a posledním důvěrném setkání na předscénu. Přicházejí sloužící, kteří řídí a diriguje jejich šéf. Sklání se k nim, spínají jejich ruce na prsa, Marek stahuje velmi brutálně přesty na rukou Trigorinových. Prostě s nimi zacházejí jako s **mtvými** – včetně toho, že odlékají ze scény dvě těžká, neživá, bezvládná těla. A pak přijde onen závěrečný obraz. Jak jsem už napsal: Všichni jsou v bílém, jen Nina přijde v černém. Pomalu padá jí masky, k zemi se snaží i bílý závoj, za nímž se část závěru hraje. Jako bychom jen letmo nahlíželi do úplně jiného světa „za nečím“. Ten závoj odnáší Sorin, přetahuje jej přes klečící dvojici Niny a Trepleva, skládá jej, odchází do pozadí, kde na vyvýšené ploše ulehne a znehybní. Ale už před tím upadl z pohybu zcela bez vlády. Zemře? Proto si Nina a Treplev vůbec nevšímají, co dělá, proto je pro ně vzduch, nic? A naděje mo došlo odsuně do strany, kde zůstane šikmo třet. Jsme na to jako diváci upozornění – dokonce je to jakási „komické“ číslo, které vyoílá smích: je čirši jako primitivním kouzlem. Ale pak se lampa vrací na své místo a začne se pohybovat. Dozadu, dopředu jako kyvadlo, posílze a hlavně krouží dokola. Dlouho, předlouho. Vlastně po celou soěnu závěrečného loučení Niny s Treplevem.

Když Chlestakov v Revizorovi poprvé přivolá číšníka, tak se mu „zjev“ ze země, zezdola v oblaku dýmu. Stejně tak se „zjev“ i jídlo, které si Chlestakov přeje. Když Chlestakov v „zjevu“ i jídlo, které si Chlestakov přeje. Když Chlestakov v tom už vzpomenuťm divokém reji s uniformovanými dostavami zvolá Oheň!, aby si mohl připít doutník, dostane sítku a škrtně jí o dveře. Jejich rám vzpláne celý – oheň pekelní! – a za nimi stojí jako náhle vrostlá ze země postava dalšího uniformovaného činitele. Připomíná to všechno efekty prostě- ho, naivního loutkového divadla. Leč: tyto efekty jsou také součástí divadelní konvence, která vždycky zpodobnila, zpřed- métnila nástup „neskutečna“. I takhle se v něm v Revizorovi ocitáme. Je to milé, půvabné, rozkošné – a také je to podivná- ná. To všechno patří k divadlu – a k Leblu mnohonásobně. Ale pozor: ta záhadně visící a poté ptnující lampa to je i svět,

v němž nepatří přirozené příčiny jevu ani normální, přirozené procesy, s nimiž se setkáváme v naší skutečnosti. Kam jsme to vlastně vstoupili v tom závěrečném dějství inscenace Racka? Odkud přijela a kam se vrací Nina – jediná černá v tomto světě bílých, skoro prúsvitných „divadelních osob“ – tak přizračně neskutečných.

Tato „loutkovost“, která zpředmětuje, zhmoťňuje „neskuteč- ně“, není ovšem ani jen v „divadelních osobách“ ani jen v předmětech le i ve výpravě, která třeba v Rackovi žije svým samostatným pohybem, jenž má svůj význam a smysl. A i ve zvuku. Kolik třeba jen v Rackovi se ozve zvuků, jež pod- hují repliku, situaci, gesto – a svým způsobem ten nebo onen z těchto prvků bere a vrhá je přímo k divakovi: Člověče, divá- ku, všimni si toho, co se stalo, nezapomeň na tuto zprávu! Ta zpráva takto jako by opravdu zhmoťněna tkvěla okamžik ve vzduchu, skoro jako by se i ona stala „divadelní osobou“ a při- mo komunikovala s obecenstvem, stvořila primární komuni- se stává jakýmsi „artefaktem“, jehož umělost a „výstavnost“ si nejenom vyzaduje specifické pozornosti, ale často funguje jako další hrací „divadelní osoba“, představuje, ukazuje řec, Je to tak blízko – nikoliv podobou, ale principem, způsobem utváření i smyslovým působením, dávnému způsobu mlvené- lidových loutkářů, které tak často a rádii parodujeme. Ta „zhmoťněná“ znělost, to slovo kroužící v prostoru zvukem zpředmětného, je také „neskutečnost“, kterou divadlo učiní lo skutečností. Je to opět metalingvistická funkce, která v některých Leblových inscenacích upozorňuje, že řád mluvy je zbudován jinak než v cinoherním druhu divadla.

A když už jsem toto téma začal, tak samozřejmě nemohu pomínout pohyb těla. Je vysoce umělý, „nepřirozený“. Navíc loutky připomíná i tím, jak občas herci jakoby totálně povolí svaly, celou kostru. Jako když španělý loutkovodíc – také to čas- to parodujeme – přestane svou loutku vést a uvede ji do „mlt- volného“ stavu. Znovu jakoby se i odtud předvádějí, ukazova- la další jedinečná kvalita, která principiálně jinak vyvrátí „divadelní osobu“. Abych byl spravedlivý, tak ovšem musím dodat: tohle všechno dokážou herci těchto představení udělat tak, že zbývá drtivou většinou dost místa pro herce tvořícího svým tělem ze svého těla „živého“ člověka. Bylo by nošením dříví do lesa, kdybych to rozváděl samozřejměm skutečnosti- ze to „vystavování“ samostatných kvalit nonverbálních má vel- se silnou smyslovou náležavost. Ale asi přece jen musím dodat, že všechna ta „umělost“ nezakrývá průzor do složitosti lidských vnitřků. Je i modelem „prožívaného“ bytí.

Kdyi jsem psal o tom, jak do světa loutek proniká herecký komponent stavějící na přirozeném lidském materiálu – na těle. Dnes bych mohl psát o tom, jak do světa tohoto „materiálu“ pronikají principy „loutkovosti“. A mohl bych asi zkoumat, do jaké míry tato „loutkovost“ v některých Leblových inscenacích překládá „mimetičnost“ do roviny „herního mode- lu“, v němž se skutečnost dostává za hranici možného. I s tím „prožívaným lidským osudem“, jemuž se tak může dostat závatnosti nevyšlovitelného, pojímové reformulovatelného. Sem někam se také posouvalo ono divadlo „třetího druhu“, kde tělesnost násobila i porušovala loutkovost. Asi to není náhoda, že se tyto postupy a principy potkávají, protínají, ruší a obohacují. Asi je náš svět příliš komplikovaný na to, aby jej šlo opsat a formulovat jednoduchým modelem.

Leč – to bych se už dostal příliš daleko, o tom jsem psát nechtěl. Proto jsem si „leblivskou“ problematiku tak zúžil tím názvem, jenž tolik odrazuje. Ale snad přece jen ta poslední poznámka naznačuje, kolik témat ještě zbývá – a závažných.

■ JAN ČIŠAR

Petr Lebl (16. V. 1965) – začínal jako amatér v souboru Jak se vám jele – nyní umělecký šéf Divadla Na Zábradlí – kde má v současné době na repertoáru inscenace: Služky, Naši naši furanti!, Hrdina západu, Kabaret, Revizor. Racek získal Radokovu cenu za inscenaci v roce 1995. Divadlo Na Zábradlí se v této anketě kritiku souborem roku.

(O inscenacích Petra Lebla viz též 3. str. obálky tohoto čísle)



FOTO: MARTIN SPELDA

LOUTKY, NELOUTKY?

Není běžné, že by v neloutkové (tzv. činoherní) inscenaci klasického dramatu byla - na rozdíl od ostatních - jedna postava realizována loutkou. V Léblově inscenaci **Revizora**

Ve druhé polovině je text prostě škrtnut. V představení se užívá hojně masek (škrabošek), někdy až samoučelně (maska tygra jako prvoplánová nádržka na jméno ministra kultury).

(kvasidle Na zaboradi!) jsou takové postavy hned dvě: Dobčinskij a Bobčinskij. Jde tu ale opravdu o plnohodnotné ztvárnění, či kterým by „loutková postava“ byla rovnoprávným protějškem „hereckých postav“ (ve smyslu Zichova terminologie), tedy znakem interpretujícím příslušnou dramatickou postavu z textu hry, znakem dramatické osoby?

U režiséra Petra Lěbla se s prvky loutkového divadla neseť-káváme poprvé. Příkladem za jiné budíž ono místo v dosud režírované inscenaci **Služky** (Genet), kde liška, jakožto

osobny limec na kostýmu je akci herce oživována, tedy doslova animována. V Revizorovi by nás něco takového překvapilo o to méně, že zde hrají dva herci s bohatými loutkářskými zkušenostmi - V. Marek (poštovní), B. Klepi (titulní role).

Ani jeden ale nemá v představení s loutkami nic společného, pokud bychom nenazvali loutkovitost ozvlášťující stylizaci pohybu a mimiky, kterou Marek vybavuje svou figuru. S loutkami pak, bohužel, jako s takovými nezachází ani nikdo jiný.

Dobčinskij a Bobčinskij jsou dvě figuriny životní velikosti (mánekyni), maskou i kostýmem vvedené jako duplikáty hejtmana. V příslušných scénách jsou přineseny, posléze připeaené přenašeny, pokládány a zase odášeny. Prakticky žádná anižace se nekona a za loutky také nikdo nemluví. V první půli je potřebný text interpretován tak, že jiné postavy „jako“ nadochaj jejich septání a pak hlasitě sdělí, co „slyšely“.

Viděl jsem premiéru (březen '95) a viděl jsem i o mnoho slabší první prosincovou reprízu. Oběma představením byla společná velika zahlcenost velice neurčitými významy. Inscenátoři jakoby s naprostou jistotou spořehali na zevrubnou diváckou znalost hry, jakoby teprve na základě tohoto paradigmatu stavěli své divadelní dílo. Zřejmě proto se dají lépe před publikem, složeným z divadelníků (Divadlo '95 v Plzni). V zádném případě ale ne lze přehlédnout, že jakkoli jde o komedii, publikum se moc nesměje, a že nejlépe vyznívajcí hudební, pěvecko-taneční čísla, se slyžetm nížák zvláštnosouvisějící, vůči ději zbytná. Pokud se diváci smějí, neso směji se Gogolovi, směji se Lěblovi. To by samo o sobě nebylo nic špatného (nejsem žádným zastáncem povinné piety vůči klasice, i když je pak na pováženou užít jména autora a hry - hrozí falešná inzerce). Oslovili však v závěru hejtman své okolí - včetně publika - oním slavným „čemu se smějete, sami sobě se smějete“ v situaci, kdy již dobrou půl hodinu se v hledišti nikdo nezasmál, je jisté, že se tu někde stala chyba. Pokud divadlo naplňuje reakci na určité, s jistotou předpokládané chování publika, musí také umět takové chování s jistotou vyvolat. Tady končí všechna postmoderná, zde se střetává se základy řemesla a se zákonitostmi žánru.

■ PETR PAVLOVSKÝ