

---

## NAŠI NAŠI FURIANTI PETRA LÉBLA

VÍT POKORNÝ

Divadelní fakulta Akademie múzických umění v Praze

---

**Abstrakt:** Studie vychází z dizertační práce, zabývající se sérií postmoderních inscenací českého venkovského naturalistického dramatu z přelomu 20. a 21. století. Významný představitel české postmoderní režie Petr Lébl se v roce 1994 chopil klasického českého realistického dramatu Ladislava Stroupežnického z roku 1887 *Naši furianti*. Výrazným rysem Léblových režii byla výtvarná opulentnost, takže malé jeviště Divadla Na zábradlí zaplnil desítkami herců a množstvím rekvizit, přičemž bezuzdně smísl prvky českého folklóru s folklórem španělským, židovským atd. Poukázal také na vyprázdňenost národních symbolů, když některé postavy charakterizoval ve stylu českých pohádek – spravedlivý švec Habršperk je tu tedy představen jako čert, prolhaný krejčí Fiala jako vodník, udatný vojenský vysloužilce Bláha jako blanický rytíř. Vedle toho vesnického učitele hraje černocho, obecní písař a znalec zákonů je slepý atd. Lébl se takto ironicky vymezil vůči realistické tradici inscenování Stroupežnického dramatu na „posvátném“ jevišti Národního divadla, a zároveň tím nepřímou glosou hodnotový chaos, jenž v české společnosti zavládl po pádu komunistické totality v roce 1989 spolu s nástupem tržního hospodářství, nesvazovaného morálními limity.

**Klíčová slova:** postmodernismus, naturalismus, Petr Lébl, Ladislav Stroupežnický, národ, mytologie, demytizace

### Naši naši furianti – režijně-dramaturgický komponent

Ladislav Stroupežnický (1850 – 1892) byl komplikovanou osobností. Narodil se do poměrně dobře situované rodiny hospodářského správce premonstrátského opatství. Vyrůstal v harmonickém prostředí jihočeských Cerhonic, které se mu pak staly předobrazem vesničky Honice, místa děje jeho nejslavnějšího díla – *Našich furiantů*. V nedalekých Miroticích (ve *Furiantech* nazývaných Radoticemi) chodil do školy, kde se spřátelil se syny městského písaře Alše – Mikolášem a Janem. A právě s druhým jmenovaným vytvořil dospívající Ladislav zvláštní svazek. Ten je na základě výzkumů Alšových deníkových zápisků dnešními badateli hodnocen jako homosexuální. Vztah Ladislava a bratra budoucího slavného malíře skončil tragicky. Mohla za to Stroupežnického neurvalá a agresivní povaha. Už prý jako dítě, zpovynaný synek z „lepší“ rodiny, rád králíkům zaživa uřezával uši a veverkám ocasy. Další jeho velkou vášní byla honitba. A stejně tak podle všeho i vztah k Janu Alšovi byl ze strany Stroupežnického potměšilou hrou s city, kdy pohlednému a obletovanému Ladislavovi činilo potěšení ovládat zamilovaného submisivního Jana. Ten nakonec na Velký pátek roku 1867 spáchal sebevraždu. O několik měsíců později, v srpnu téhož roku, se tragicky změnil život i do té doby hrdému a pyšnému Ladislavovi. Poté, co se mylně domníval, že zastřelil syna hajného Františka Charváta<sup>1</sup>, se vystřelem namířeným

---

<sup>1</sup> Mladý Charvát byl pouze v mdlobách, ba dokonce se objevují názory, že mráкотy předstíral, aby střelce vytrestal, což se mu, přiznejme, podařilo.

proti sobě pokusil o sebevraždu. Kýžená smrt nepřišla, Stroupežnický si však navždy zohavil svůj krásný obličej. Tehdejší chirurgické možnosti nebyly příliš valné: brada byla nenávratně ztracená, podařilo se vytvořit umělý chrup, zlaté patro a voskový nos, přidržovaný brýlemi. Z bohorovného floutka se stal nevrlý samotář, věčně své okolí podezírající z posměchu.

Někdejší svobodomyšlný bohém se nyní upnul k umění – literatuře a divadlu. Estetická krása mu měla nahradit zničenou krásu fyzickou. Jeho první dramatické pokusy však prošly bez větší pozornosti. Úspěch zažil Stroupežnický 20. listopadu roku 1882, kdy byl jmenován dramaturgem činohry Národního divadla. Šlo o jeho životní šanci, kterou bezezbytku využil. Jako přísný a více odmítající než přijímající dramaturg, používající ve svých lektorských posudcích štiplavých poznámek a kruté ironie, si vytvořil řadu nepřátel. Znechucen útoky vážně uvažoval o odchodu z tzv. Zlaté kapličky, ale tyto jeho úmysly v roce 1892 zhatila náhlá smrt na nákazu tyfem.

Stroupežnickému – dramaturgovi česká divadelní historie dozajista vděčí za to, že se v poměrně konzervativní dramaturgii naší první scény pomalu dařilo prosazovat realistické a později i naturalistické estetické principy. Premiéra vlastního dramaturgova příspěvku do české realistické čítanky – dramatu *Naši furianti* 3. května 1887 v Královském zemském českém a Národním divadle v režii Josefa Šmahy – nebyla triumfálním úspěchem. Klasickým dílem se stala až po čase, zejména díky legendárnímu komikovi Jindřichu Mošnovi (1837 – 1911), prvnímu představiteli dědečka Dubského, který tuto svou slavnou roli (a tím pádem celou inscenaci) používal pro své herecké benefice.

V končícím obrozeneckém zápase byl realismus stále spojován s idealistickou vírou v dobré a zdravé jádro prostého českého člověka, najmě toho venkovského. Spíše než drsný realismus Balzacův a Stendhalův, získává si u nás úspěch tzv. poetický realismus, prosazovaný Otto Ludwigem (1813 – 1865). V něm se Ludwig pokouší prolnout romantické a realistické prvky: tedy zobrazovat reálné prostředí, postihnout sociální problémy a životní tíži mnoha anonymních skupin obyvatelstva velkoměst, zároveň však nerezignovat na formální vytříbenost a jistou idealizaci východisek z problémů, které dílo nastolilo. Poetický realismus neutíká před bídou, ošklivostí a krutostí, ale na roveň jim staví lásku, vášně a ideál morálně nezkaženého života mimo město, v cudné, avšak ničím nespoutané přírodě. Stroupežnického drama podle mého soudu stojí někde mezi „ludwigovským“ poetickým realismem a realismem francouzského ražení. „Naši furianti sestoupili k všednosti, každodennosti, šedivosti a banálnosti nejobyčejnějšího života, odmítajíce jakýkoliv jiný cíl než vykreslit obyčejný, průměrný život společenství jedné vesnice.“<sup>2</sup>

Stroupežnický sám svým charakterovým založením a díky neveselému osudu balancoval na hraně mezi idealistickou melancholií a sžíravou ironií. Postavy dramatu *Naši furianti* Stroupežnický na jednu stranu chápe, vnímá jejich chyby jako přirozený, „folklórní“ způsob života (ostatně sám takovým furiantem v mládí býval), zároveň však vyostřením určitých charakterových rysů jednotlivých postav posouvá text leckdy na samou mez sociální karikatury. Dobová kritika obviňovala Stroupežnického z opájení se lidskou hrubostí, drsností, zvrhlostí a surovostí. Na jeho opusu jí vadily z dnešního pohledu i poměrně nevinné scénické prostředky, jako je vztekklé bouchání

<sup>2</sup> CÍSAŘ, Jan. Setkání epoch. In CÍSAŘ, Jan. *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?* Praha : KANT, 2011, s. 104.



Ladislav Stroupežnický – Petr Lébl. *Naši naši furianti*. V popředí Jan Hrušínský (František Fiala), za ním Libuše Geprtová (Apolena Kožená), Barbora Hrzánová (Kristýna Fialová), Doubravka Svobodová (Boleslava Kudrličková), Eva Salzmannová (Marie Dubská) a Marie Málková (Noemi Šmejkalová). Režie Petr Lébl. Divadlo Na zábradlí Praha, premiéra 5. 2. 1994. Foto Divadlo Na zábradlí. Snímka Martin Špelda.

do stolu. Byla zvyklá na idylizující realismus románu *Babička* (1855), jinak značně nonkonformní Boženy Němcové a lidovou moudrost dobré stařenky ze Starého bělidla, kde je temný stín divoké Viktorky vysvětlen psychickou vyšinutostí, nízkým sociálním statusem děvčete a její tragickou láskou.<sup>3</sup> V *Našich furiantech* svou temnou stránku náhle vyjevují postavy psychicky zdravé a v rámci vesnické pospolitosti v elitním společenském postavení. Ani zde nechybí moudrý hlas životní zkušenosti v podobě dědečka Dubského. Na rozdíl od ratibořické babičky, která je u Boženy Němcové kruciální figurou a jejíž selský rozum je okolím přijímán s uctivostí, ba i obdivem, dědeček Dubský je v halasném střetu furiantských individualit trpěným starcem, jehož moudrost je sice slovně oceňována, ale nikdo se jí neřídí. Stroupežnický jakoby přes postavu Dubského ironizoval onu tolik vzývanou harmonickou prostotu životem ošlehaného českého venkovana a ukazoval, že jde pouze o fasádu, mámvou masku, která má zakrýt podstatu národního charakteru, vyvěrající ze závisti a touhy lidské malosti stát se titánem.

Stroupežnický je s realismem a naturalismem spojen kladením důrazu na odposlouchaný slovník vesnického člověka, v němž nechybí jadrné výrazy a celková obhroublost. Svým formálním uspořádáním však *Naši furianti* spíše připomínají gogolovskou grotesku, nebo ještě lépe – v té době velice populární labichovskou frašku. Situace jsou vystavěny s gradující dramaturgickou přesností a s ostře konturovanými

<sup>3</sup> Viz. NĚMCOVÁ, Božena. *Babička*. Praha : Knižní klub, 2010, s. 18.

charaktery a lidskými typy: „Stroupežnický uměl jako nikdo před ním a jen málo českých dramatiků po něm vybudovat drama jako opravdovou architekturu.“<sup>4</sup> Nejde tedy o naturalisty vzývaný výřez z každodenní skutečnosti, v němž je lidská individualita vpita do soukolí sociální a genetické predestinace. Lze tvrdit, že *Naši furianti* jsou salónní komedií, sociálně převrácenou naruby. Pokud v případě Stroupežnického hovoříme o realistickém dramatu, bylo by na místě spíše mluvit o hře vyrovnávající se s iluzí, vydávanou za realitu a podporující národní sebevědomí. Tedy se sítí symbolických znaků, které jsme si (ostatně jako všechny národy na světě) zvykli ztotožňovat s naším charakterem, kulturou a zvyky. Spisovatel Josef Jedlička (1927 – 1990) ve svých esejích, čtených v období normalizace na rozhlasové stanici Svobodná Evropa, rozebíral pojem češství a způsob, jak se náš národní charakter promítá v kanonických uměleckých dílech. Jedlička si všímá, že na základě dějinného vývoje, v němž Češi byli neustále pod tlakem územně a počtem obyvatel mnohem mohutnějších kultur, vypěstoval se v našem podvědomí pocit méněcennosti, nutící Čechy v neveselé realitě vytvářet harmonizující ideál: „České myšlení vynakládá většinu své energie na to, aby harmonizovalo skutečnost. Obklopení rozporů a často rovnou uprostřed tragédie, nikdy jsme si nelibovali v krajnostech. Titánská revolta nám byla vždycky právě tak cizí jako ponurý světabol. Naše vzpoury se týkaly nesnesitelné rozpornosti světa a melancholie byla steskem po ztracené idyle. I naše heroické gesto bylo většinou plodem zoufalství ze špatnosti světa a nebývalo útočné, ale obětní – na usmířenou.“<sup>5</sup> Jedlička pomocí rozboru jednotlivých exemplárních typů české národní kultury, jako je např. Hloupý Honza, Švejk nebo otec Kondelík<sup>6</sup>, dospívá k napůl ironické a napůl posmutnělé charakteristice Čecha, jakožto občana, který uniká před zodpovědností za svět, zároveň se mu tím však daří „tvůrčím“ způsobem neparticipovat na negativních rysech tzv. velkých dějin. Čech je „furiant“, který leckdy zaškokdí, ukradne si cosi drobného pro svou vlastní potřebu, z hlediska celku světa je však skutečně „holubičí povaha“.

Významný divadelní režisér poslední dekády minulého století Petr Lébl (1965 – 1999) k české dramatické klasice sáhnul pouze jednou, a to právě v případě *Našich furiantů*. Jeho výtvarně opulentnímu stylu, pohrávajícímu si s hereckou stylizací a psychologizací, zjevně více vyhovovaly symbolistické kusy Antona Pavloviče Čechova. Vladimír Hulec o Léblově patrně nejslavnější inscenaci *Racek* (1994) napsal: „Je to výsměch všem psychologizujícím inscenačním kánonům a současně je to obraz dnešního světa: svět Čechovův je dávno mrtev, svět Kafkův, fakticky ještě existující, právě odumírá... Každé slovo, každá replika, každý dialog inscenace jsou odrazem prázdnoty světa, v němž ani smrt není mýtická.“<sup>7</sup> Eva Šormová si u jiné Léblovy inscenace, *Fernando Krapp mi napsal dopis* (1993), všímá typicky postmoderní seberefektivní povahy

<sup>4</sup> TETAUER, Frank. *Drama i jeho svět*. Praha : Tomsa, 1942, s. 120.

<sup>5</sup> JEDLIČKA, Josef. *České typy a jiné eseje*. Praha : Plus, 2009.

<sup>6</sup> Na základě postavy spořádaného, bohabojného a velkých změn se desíciho malíře pokojů z veleúspěšného románu Ignáta Herrmanna *Otec Kondelík a ženich Vejvara* (1898) vytvořil kritik F. X. Šalda pojem tzv. kondelíkovštiny. Ta v jeho očích vyjadřovala vše, co je na Češích negativního a co také způsobuje jejich národnostní a kulturní ujařmení. Břichatý dobrák Kondelík zosobňoval estetický a morální provincialismus, v němž osobní klid je vždy přednější než čest a svoboda. Okolo „kondelíkovštiny“ se v polovině dvacátých let rozpoutala velká diskuze, jejíž podstata, jak je patrné i z Léblovy inscenace, není uspokojivě vyřešena dodnes. Viz. HERRMANN, Ignát. *Otec Kondelík a ženich Vejvara: drobné příběhy ze života spořádané pražské rodiny*. Praha : Československý spisovatel, 1988.

<sup>7</sup> HULEC, Vladimír. Léblovo divadlo směšnosti a smrti. In *Mladá fronta Dnes*, 1994, roč. 5, č. 107, s. 11.

uměleckého díla: „Teatralizaci veškerého scénického dění Lébl v inscenaci tematizuje samo divadlo a princip hry. Divadlo, předváděné v nepřírozenosti, umělosti a nepravdivosti svých konvencí, kliší a obřadů, se tu prezentuje jako cosi bizarního a falešného. Herecký projev je důsledně budován z výrazových schémat, která jsou mírou zvlečení soustavně parodována. Divadelní sebekarikatura, zpochybnění a zcizování právě předváděného, určuje ráz mluvního, pohybového i mimického výrazu i výstavbu scén. Do nich režisér imputuje vlastní, textem hry neopodstatněný výklad.“<sup>8</sup> Lébl sám se ke Stroupežnického textu navenek stavěl s despektem, ale možná šlo pouze o součást jeho ironické mystifikační stylizační hry: „Je to vlastně špatně napsaná hra. Moc se tam mluví a moc se toho neřekne, ale to je právě typicky české a to mě na té hře zajímá.“<sup>9</sup> Můžeme říct, že Lébl se řadí k mladé umělecké generaci, vstupující do tvůrčího kolbiště na přelomu dvou společenských systémů. Slovy Radky Denemarkové: „Fráze, kýče, kultury minula ženou mladou generaci k aplaudování všemu, co účtuje s realistickým, mdlým divadlem. Nejen divadlem. Tato generace ctí nesmysl jako pravdu.“<sup>10</sup>

Byť mnozí obdivovatelé Petra Lébla jeho inscenaci *Našich našich furiantů*<sup>11</sup> považují spíše za kuriozitu, za lehkovážný vtípek v díle tohoto zásadního představitele české divadelní režie konce 20. století, lze na ní dobře demonstrovat určité aspekty, které se s postmoderním uměním spojují. A není ani náhodné, že si postmoderní tvůrce pohrává s dílem, zapadajícím do směru na první pohled tak vzdáleného jeho barvitě optice, jako je naturalismus. Jaroslav Vostrý si ve své studii *Od modernismu k postmoderně: expresionismus*, uveřejněné v časopise DISK, všímá paralel mezi naturalismem konce 19. století, expresionismem desátých a postmodernismem devadesátých let 20. století: „Základní inscenační tendence, činící dramatickou předlohu pouhým materiálem k zachycení režisérových prožitků (...), z jistého hlediska označitelná za expresionistickou, vykazovala (...) nepominutelnou vazbu na estetismus moderny. Mimoходом, právě v opozici k tomuto (více méně novoromantickému) estetismu, uplatňovanému zejména v secesi, prokazovaly ‚původní‘ expresionistické vyjadřovací způsoby z počátku 20. století – přes vnější spojitost svého vystoupení s výstavami berlínské a vídeňské secese – i svou inspiraci naturalismem: šlo samozřejmě o ty jeho projevy, kde se naturalistický prvek stává potencionálním symbolem.“<sup>12</sup>

Jaroslav Vostrý ve své studii dále upozorňuje na to, že v dílech postmoderny se více než u naturalismu a expresionismu projevuje tendence k povrchnosti a tvůrčímu exhibicionismu: „Jednotlivé, ‚metaforické‘, příp. obecně lyrické, či ‚hrové‘, příp. marginálně komické (dnes bychom také mohli říct klipové) tu převládlo nad úsilím o celistvou výpověď schopnou vyjádřit se – pomocí odkrytí skutečné dramatickosti námětu – k podstatnému. Výsledkem nemohlo být nic jiného než hypertrofie jednotlivých režijních ‚nápadů‘ legitimizovaných nikoli vazbou k celku, ale k údajné ar-

<sup>8</sup> ŠORMOVÁ, Eva. Dorst podle Lébla: Divadelní pravda, nebo divadelní faleš? In *Divadelní noviny*, 1993, roč. 2, č. 2, s. 3.

<sup>9</sup> Z poznámek Petra Lébla. In SMOLÁKOVÁ, Vlasta – DVOŘÁK, Jan (eds.). *Fenomén Lébl, aneb, Nikdy nevíš, kdy zas budeš amatér*. Praha: Pražská scéna, 1996, s. 184.

<sup>10</sup> DENEMARKOVÁ, Radka. *Smrt, nebudeš se báti, aneb, Příběh Petra Lébla*. Brno: Host, 2008, s. 231.

<sup>11</sup> *Naši naši furianti*. Divadlo Na zábradlí Praha, premiéra 5. 2. 1994, derniéra 25. 6. 1996. Režie Petr Lébl, úprava Petr Lébl, Lenka Lagronová, scénický výtvarník William Nowák (Petr Lébl), kostýmní výtvarnice Kateřina Štefková.

<sup>12</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *Od modernismu k postmoderně: expresionismus*. In *Disk – časopis pro studium scénické tvorby*, 2002, č. 1, s. 12.



Ladislav Stroupežnický – Petr Lébl. *Naši naši furianti*. Leoš Suchařípa (Markus Ehrmann) a Magdaléna Sidonová (Rosamunde Ehrmann). Režie Petr Lébl. Divadlo Na zábradlí Praha, premiéra 5. 2. 1994. Foto Divadlo Na zábradlí. Snímka Martin Špelda.

chetyřičnosti svého původu. Původně expresionistické a dnes postmoderní mísení nesourodého může v této souvislosti poskytovat této hypertrofii nápadů, donedávna málem vyžadované, nejlepší alibi, i když jejich skutečným motivem bývá někdy pouhý režisérský narcismus.<sup>13</sup>

V tomto ohledu je nutné poukázat na zásadní myšlenkový rozdíl mezi dílem postmoderním a dílem expresionistickým (resp. modernistickým). Umělci moderny se snažili svou tvorbou jít do střetu se společenským systémem, který jim připadal zkostnatělý a pokrytecký. Programový rozpad jednotné struktury díla, estetický šok a kulturní provokace byly stmelovány autorskou vírou, že se tak dospěje k radikální civilizační transformaci, ať už šlo o utopie fašismu a komunismu nebo surreálné blouznění nad psychosomatickou proměnou světa v jedno velké umělecké dílo.<sup>14</sup> Postmoderna však na základě různorodých dějinných zkušeností maximálně nedůvěřuje všem snahám o civilizační transformace, všem „velkým“ sociálním skokům. Neznamena to ale, že by si nevšímala problémů a rozporů současné společnosti, jenom pochybuje o jejich řešeních. Postmoderní umělecké dílo rozpory pojmenovává a to je podle tvůrců maximum toho, co může v rámci složitých kulturních sítí učinit.

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 15.

<sup>14</sup> V českém kontextu zmiňme tvorbu K. H. Hilara, Osvobozeného divadla, Jiřího Frejky, E. F. Buriana, Jindřicha Honzla, ale i zdánlivě ne-ideologické inscenace prvních absolventů DAMU ve školním divadle DISK, které skrze svou rozpustilou hravost chtěly demonstrovat nadšení pokrokového mládí, jež se bez skrupulí chce rvát o „lepší svět“.

A je také hluboce subjektivní, introspekční. Jak píše Radka Denemarková o Léblově poetice: „Divadlo mu bylo prostorem k vytěšňování nevyřešených stresů, sem vytěšňoval svoje osobní problémy, lásky a nenávisti bez ohledu na text i samotnou srozumitelnost inscenovaného.“<sup>15</sup>

Nemůžeme však taková díla jednoduše odsoudit jako povrchní a prahnoucí pouze po efektu – pozice recipienta je v postmoderním vnímání zásadně složitější. Dříve měli teorie a kritika vytyčenou jasnou (i když v podstatě nikdy nefungující) dělicí čáru mezi uměním tzv. vysokým a tzv. nízkým, tedy dílem, které by mělo (podmiňovací způsob je tu více než na místě) obsahovat nějakou vyšší myšlenku či sdělení, a dílem určeným pro zábavu a duševní hygienu diváka. Jestliže však postmoderna upřednostňuje obraz před výrazem, je potencionálním nositelem zásadní společenské výpovědi jakékoliv umělecké dílo, ať už se jedná o polské psychologické drama nebo bláznivou americkou komedii. Kritik má v takovém případě ztíženou pozici, protože se nemůže opírat o podpůrná hodnotící kritéria, která dělení umění na vysoké a nízké do estetických soudů přineslo. Je přece podezřelé stavět na stejnou úroveň Bergmanův velkolepý opus *Fanny a Alexander* (1982) a Spielbergovu dojemnou sci-fi *E. T. – Mimoszemšťan* (1982), byť se oba filmy, natočené ve stejném roce, pomocí různých znaků zabírají stejnými tématy – komplikovanými rodinnými vztahy, trable s dospíváním a odcizením člověka, který se nechce přizpůsobit zaběhnutým společenským šablonám. Postmoderní kritika a analýza tedy musí hledat nové způsoby komunikace s dílem, nové způsoby čtení, které si nebudou primárně všimát umělých hranic mezi intelektuální nosností a bídou, ale úhelným kamenem bude jen a pouze formální stránka.

Jestliže se mluví o českém divadelním postmodernismu, problematizuje se v něm zejména úloha dramaturgie, resp. míra věrnosti interpretovanému textu. U Petra Lébla je dobré zdůraznit, že při vši jeho provokativnosti, kterou svými inscenacemi přinášel do českého divadla devadesátých let 20. století, zůstával poměrně silně věrný slovům napsaným dramatikem a úpravy činil pouze v minimální míře. Je tu patrný rozdíl oproti modernistickým režisérům typu Alfréda Radoka (1914 – 1976) nebo E. F. Buriana (1904 – 1959), kteří s textem zacházeli značně svévolně, trhali jej a slepovali na základě svého svébytného tvůrčího záměru. Lébl nedemontuje dramatikův text, ale čte ho s pečlivostí toho nejkonzervativnějšího zastávce dominance textu ve struktuře jevištních komponentů. Radikálně však mění rám, do něhož jsme zvyklí dramatikovo dílo zařazovat – a tím je postmoderní.

Pomohu si výrazným příkladem ze světové postmoderny, filmem *Baze Luhrmana Romeo a Julie* (1996)<sup>16</sup>. Režisér v klasické Shakespearově tragédii neudělal takřka žádnou změnu, krom několika škrtnů urychlujících tok děje. Ve své podstatě se jedná o věrný přepis velkého příběhu lásky, zrady a zmaru – pouze s tím rozdílem, že se odehrává v horkém přímořském letovisku Verona Beach s dívkami v bikinách, rychlými auty a surfařskými prkny. Montekové a Kapuleti nosí rozepnuté havajské košile, místo mečů používají střelné zbraně a před večírkem u Kapuletů polykají LSD. Jiný pouze decentně naznačovaný homosexuální vztah mezi Romeem a Merkuciem je zde mnohem explicitněji vyjádřen Merkuciovým „maškarním“ převlekem za Marilyn Monroe a letnými dotyky mezi oběma mladíky. Mnich Vavřinec má na zádech vyte-

<sup>15</sup> DENEMARKOVÁ, Radka. *Smrt, nebudeš se báti, aneb, Příběh Petra Lébla*, s. 23.

<sup>16</sup> *Romeo a Julie* [film]. Režie Baz Luhrmann. USA, 1996.

tovaný velký kříž a z jím pěstovaných rostlin se vyrábí u veronské mládeže tak oblíbená narkotika. Pro postmodernu totiž není zásadní výpověď, touha něco autoricky vypovědět, ale míra stylizace, z níž nějaká myšlenka buď vyplyne, nebo zůstane pouze u opulentního (ale vnitřně prázdného) obrazu. Zásadním slovem je zde „pracovanost“ – pro postmodernu formální dokonalost stojí vždy před ideou, myšlenkou, avantgardismem, a tím se postmoderna zásadně distancuje od modernismu.

Přesto Petr Lébl spolu s dramaturgyní Lenkou Lagronovou provedli v textu Stroupežnického určité změny. Scéna mezi Habršperkem, Bláhou a Markýtkou z 1. výstupu 1. jednání je umístěna až za 2. výstup mezi Václavem a Verunkou. Erotické dusno mezi trojicí Habršperk – Bláha – Markýtko jakoby tak vplynulo z pohledu na lásku dvou mladých lidí. 1. výstup 3. jednání, v němž Markýtko sděluje Dubské, že zřejmě poznala, kdo psal paličský list a teprve na její otázku „Prosím vás, teta, kdo pá je tuoleten voják?“<sup>17</sup> starostova žena vypráví truchlivý příběh jejího staršího syna, je Léblem a Lagronovou upraven do podoby, v níž se Markýtko zoufale snaží Dubské sdělit své podezření. Ona ji však vůbec neposlouchá a s křečovitým výrazem, aniž by se jí na to kdokoli ptal, vykládá o náchodské šachtě, kde leží Josef, o strašlivých následcích válek pro všechny matky. Dramaturgie a režie tak posilují motiv posedlosti Dubské jejím padlým synem. Lagronová a Lébl také vyškrtli scénu láskování Václava Dubského s Kristýnou Fialovou z 2. jednání, která by, vzhledem k tomu, že Václava hraje dítě, v inscenaci působila poněkud nepatřičně.

Dále Lébl a Lagronová zcela opodstatněně škrtají některé dialogy, retardující rytmus a spád inscenace. Vzhledem ke svéráznému uchopení určitých postav došlo k také pozměnění některých replik. Např. „BLÁHA: (k Fialovým dětem) Mlčte už, cikáni!<sup>18</sup> x BLÁHA: Mlčte už, vodníci!<sup>19</sup> (krejčí Fiala je v této inscenaci totiž hastrmanem). Nebo ŠUMBALKO: (Bláhovi) (...) vy stará vojno!<sup>20</sup> x ŠUMBALKO: Vy starej husito!<sup>21</sup> (neboť Lébl z vojenského vysloužilce učinil rytíře z českých mýtů). K významotvorné změně také dochází u postavy žida Marka Ehrmanna (v Léblově inscenaci přejmenovaného na více židovsky znějícího Markuse). Krejčí Fiala jej vydírá: „Marku, jestli budete svědčít pro Bláhu, tak vyzradím vaší ženě, že jste sněd v Písku dvě porce vepřoviny!“<sup>22</sup> Lébl a Lagronová krejčíkovu repliku změnili: „Markusi, jestli budete svědčít pro Bláhu, tak vyzradím vaší ženě, že jste sněd v Písku se starým Vyskočilem dva psy!“<sup>23</sup> Zatímco u Stroupežnického je tato věta narážkou na Ehrmannovo židovství, které je povětšinou v inscenacích tohoto dramatu skryto, u Lébla hospodský na hlavě nosí čepičku s hebrejskými nápisy. Se svou ženou i hebrejsky hovoří, ale explicitní Fialova narážka je vepřového zcela zbavena.

<sup>17</sup> STROUPEŽNICKÝ, Ladislav. Naši furianti. In VRCHLICKÝ, Jaroslav et al. *Deset z Národního: slavné premiéry českých her na scénách Národního divadla*. Praha: Albatros, 1983, s. 82.

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 68.

<sup>19</sup> *Naši naši furianti* [videozáznam na DVD]. Režie Petr Lébl. Záznam představení Divadla Na zábradlí, pořízený na repríze 31. 3. 1994. Praha: Divadelní ústav, 1994.

<sup>20</sup> STROUPEŽNICKÝ, Ladislav. Naši furianti. In VRCHLICKÝ, Jaroslav et al. *Deset z Národního: slavné premiéry českých her na scénách Národního divadla*, s. 70.

<sup>21</sup> *Naši naši furianti* [videozáznam na DVD]. Záznam představení Divadla Na zábradlí, pořízený na repríze 31. 3. 1994.

<sup>22</sup> STROUPEŽNICKÝ, Ladislav. Naši furianti. In VRCHLICKÝ, Jaroslav et al. *Deset z Národního: slavné premiéry českých her na scénách Národního divadla*, s. 69.

<sup>23</sup> *Naši naši furianti* [videozáznam na DVD]. Záznam představení Divadla Na zábradlí, pořízený na repríze 31. 3. 1994.





Ladislav Stroupežnický – Petr Lébl. *Naši naši furianti*. V popředí Štěpán Pácl (Václav Dubský), za ním Paolo Nanque (Karel Kudrlička), Marta Vítů (Veronika Bušková), Eva Salzmanová (Marie Dubská). Režie Petr Lébl. Divadlo Na zábradlí Praha, premiéra 5. 2. 1994. Foto Divadlo Na zábradlí. Snímka Martin Špelda.

Režijně-dramaturgická úprava však přinesla dvě zásadní změny, které zcela nově (a nutno říci, že inovativně) proměňují vyznění některých situací. Předně se ze zajíce, kterého první radní Bušek zastřelil v polích, stává obecní blb Vojta Zajíc. Banální hřích pytláctví se stává těžkým hříchem vraždy člověka. U Stroupežnického divácky vděčná komická scénka, kdy jediný svědek zločinu Habršperk před vyšetřujícím četníkem předstírá slabý zrak a pomůže tak Buškovi od kriminálu, se v Léblově variantě komplikuje. V jiných inscenacích diváky chápané zachránění sobeckého, ale v jádru dobrého furianta Buška zde dospívá k morální pachuti. Habršperkovo zvolání: „A kdybyste mě zabili, já ho nepoznal!“<sup>24</sup> se díky patetické gráciíznosti jeho představitele Vladimíra Marka stává přiznáním mravního kolaborantství.

Druhou zásadní změnou je posílení úlohy ženského elementu. Ten má již u Stroupežnického svůj zásadní význam, ať už jde o ráznou manželku karbaníka Šumbala nebo panímámu Dubskou, zoufalou matku, která ve svém furianství vidí způsob, jak se zbavit tíživého smutku ze smrti syna Josefa. Lébl, v osobním životě obdivovatel výrazných ženských osobností, však z manželek honických sedláků učinil zásadní motiv, jakési zrcadlo mužské živočišné pýchy. Řadu replik, které v dramatu pronášejí muži, vložil Lébl do úst jejich manželkám.

<sup>24</sup> Tamtéž.

Samozřejmě můžeme spekulovat nad tím, že tu Lébl amplifikuje téma moderní a postmoderní emancipace žen. Stroupežnický ukazuje, že na konci 19. století byla manželka poslušnou pomocnicí svého muže a pokud prosazovala svou vůli, jako je to v případě Šumbalky, šlo o žertovnou vzpouru, kdy je manžel rozradostněnou pospolitostí vnímán jako ušlápnutý ňouma, hlupec, který si neumí dupnout. Dubská zase představuje podpůrný element svého chotě, honického starosty, která se nechce a v podstatě ani neumí vymanit z predestinační obruče ochranné kvočny. Lébl však z žen učiní hrozbu, sebevědomé osoby, které jedním pohledem dokáží usměrnit celou ves. Dubský a Bušek, muži se silným sociálním i majetkovým postavením, se v přítomnosti žen na jevišti pohybují opatrně, těkají pohledem a jejich věčně nahrbená těla se narovnávají pouze tehdy, když jsou matrony z dohledu.

Lébl v tématu emancipace zachází ještě dál, až ke stírání hranic mezi pohlavími. V karnevalu světa, kde je všechno dovoleno a člověk hledá smysl života tím, že veškerý smysl odhazuje, se muž může stát ženou a naopak. V tom případě kyprou selku a matku sedmdesáti dětí může hrát Vlastimil Bedrna – a nejde přitom o režijní schválnost a bláznivý nápad. Najednou se rozložené Bedrno tělo ve staročeském kroji stává ve vykloubené logice věcí něčím přirozeně pochopitelným. A právě Fialová je zdrojem dalšího dramaturgického zásahu do textu hry, který téma emancipace ženy stvrzuje, ba dokonce převádí až do jakéhosi hrůzného oproštění se od toho, co snad ženství kdysi činilo tak krásně odlišným od pudového mužství. Když se na obecním výboru odhalí, že paličský list, falešně obviňující Bláhu z teroristické hrozby, psala Kristýna Fialová a text děvčeti diktoval její otec, ve Stroupežnického originálu Dubská nic nedá na úpěnlivé prosby prozrazeného krejčího, ani jeho dcerky, aby je nepřiváděla do neštěstí: „DUBSKÁ: Já vás? Vy jste se tam připravili sami! Sem s tím paličským listem! Ten dám já sama četníkům!“<sup>25</sup> V Léblově inscenaci však tuto větu pronášá matka Fialová a i přes Bedrno parodické přehrávání jsme tak svědky drastické zrady manželky a matky, odříznutí se jednoho zásadního článku rodiny od jejího zbytku.

Anebo je to jinak? Lébl nabízí i možnost, že prolínání mužského a ženského světa může souviset také s láskou, kdy milující se muž a žena stanou se doslova jedním tělem a jednou duší. Takový motiv na jeviště přináší postava babičky Dubské v podání Valerie Kaplanové. V textu hry je Petr Dubský starý kočí, který uprostřed velké hádky o placení punče a velikost věna uklidňuje rozvášněnou společnost svou vzpomínkou na historku z mládí, kdy vezl rakouského a ruského císaře. Potvrzuje tak, že i on je furiant, člověk vytvářející falešnou aureolu významnosti a důležitosti. Jediné, co mu jako připomínka této slavné události zbylo, jsou dukáty, které dostal od obou vladařů za dobrou jízdu. Dubský ví, že okamžiky pýchy se v hrobu rozplynou v bezvýznamnost, a tak dukáty předává mladé generaci, snoubencům Verunce Buškové a Václavu Dubskému, nejen jako vzácnou památku, ale i jako memento před falešnou a v pomíjivosti světa vezdejšího zbytnou furiantskou hrdostí.

Léblova a Lagronové úprava činí z dědečka Dubského babičku Dubskou, která vypráví příběh s carem a císařem jako stokrát omílanou historii svého muže. Přesto všichni napjatě a s dojetím naslouchají. Explodující kosmos Honic pokryje příkrov pokory. Babička Dubská se najednou do vzpomínaných událostí natolik propadne,

<sup>25</sup> STROUPEŽNICKÝ, Ladislav. Naši furianti. In VRCHLICKÝ, Jaroslav et al. *Deset z Národního: slavné premiéry českých her na scénách Národního divadla*, s. 87.

že začne mluvit za svého muže Petra Dubského. Režie tuto proměnu stvrzuje strhnutím sukne, pod kterou babička Dubská nosí černé pánské kalhoty. Nejde o další z typicky Léblůvských schválností, ale o jevištní vyjádření bolesti staré ženy, která v cynickém světě zůstala úplně sama, bez milovaného souputníka, který ji na cestě životem podpíral. Lébl tu vytváří doslova existenciální situaci, jež přímým prolnutím mužství a ženství, manželky a manžela, ukazuje zoufalou osamělost, kterou člověk ztrativší své duševní zrcadlo zažívá, byť se nachází uprostřed početného davu. Scéna s babičkou/dědečkem Dubským je nejlepším důkazem tvrzení Léblůvy někdejší spolupracovnice Marty Smolákové<sup>26</sup>, že mladý režisér měl všechny scény do nejmenšího detailu s až matematickým puntičkářstvím promyšlené.

Toto detailní promyšlení však leckdy vedlo až k nesnesitelně dlouhému rozehrávání některých situací nebo replik. Lébl se typicky postmoderně vymaňuje z kauzálních souvislostí a Stroupežnického textu na mnoha místech bere především jako impuls k volné hře asociací, tu více, tu méně bavících diváka. Režijní „schválnosti“, nelogičnosti v plynulém čtení jevištního dění, jsou příkladnou demonstrací Léblůvy skepse k dramatické situaci: „Myslím si, že dramatická situace je výsostně soukromá záležitost, co do vnímání. Jestliže se případní budoucí konstruktéři dramatických situací vzdělávají z podobných zdrojů, je náhledni, že si vytvoří své finty, jako mají pekaři nebo zedníci. A potom budou nepřímou ovlivňovat lidi a nutit je, aby dramatickou situaci vnímali podle těchto šablon, a tím si otupili vlastní vidění a vlastní fantazii. Myslím, že tyhle metody, pokud jsou v přehnané míře, jsou projevem určité demagogie a demagogie nikdy ani tvůrcům, ani divákům neprospěje. Dramatická situace může být všechno, v divadle jako v životě, nemůžeme z této kategorie předem nic vyloučit. Záleží na tom, co mně připadá dramatické, a kolik lidí z diváků, kteří se na to ten večer dívají, zareaguje, protože jsou naladění na stejnou strunu.“<sup>27</sup>

Téma venkova a folklóru je v inscenaci nahlíženo prizmatem postmoderního multikulturního galimatyáše. Pomocí této optiky pak lze i zdůvodnit obsazení snoubence Verunky Buškové Václava Dubského dvanáctiletým Štěpánem Páclem. Z dálného východu k nám tak doléhají motivy orientálních dětských sňatků. Avšak v existenciální rovině tu vyplouvá na povrch motiv (u Stroupežnického nijak exponovaný), že skutečným milým Verunky byl Václavův bratr Josef, padlý v prusko-rakouské válce, a Václav představuje jakousi náhradu, náhražku zoufalého srdce za ztracenou lásku. V *Našich furiantech* zdůrazněné téma vzpoury čistého nezištného mládí vůči zpuchřelému hamounství rodičů je v *Našich našich furiantech* zproblematizováno, dostává svůj postmoderní stín rozporu.

Téma české národní povahy, jež je se Stroupežnického dramatem spojováno, se tak v Léblůvě optice komplikuje, stává se tématem stereotypu jakožto obecného pro-

<sup>26</sup> Schůzka proběhla 18. 1. 2012 v Café Kašpar v Divadle v Celetné a Vlasta Smoláková v podstatě zopakovala to samé, co napsala již předtím při různých léblůvských apologetikách: „Petr Lébl je často podezírán ze schválností a samoučelnosti. Já ale tvrdím, stačí pozorně sledovat jeho inscenace (a v tomto případě si též pozorně přečíst původní text hry), aby vám došlo, že všechny ty ‚schválnosti‘ jsou vlastně na místě a že mají svůj řád i logiku. Chce to jen trošku přemýšlet o tom, co vidím a slyším! Nevím, jestli by se Ladislav Stroupežnický bavil jako já, ale určitě by se v tom poznal.“ In SMOLÁKOVÁ, Vlasta – DVOŘÁK, Jan (eds.). *Fenomén Lébl, aneb, Nikdy nevíš, kdy zas budeš amatér*, s. 185.

<sup>27</sup> TUČKOVÁ, Dana – LÉBL, Petr. Styl je pudem sebezáchovy (Rozhovor, který se odehrával mezi prosincem 1988 a lednem 1989). In *Sovět a divadlo*, 1990, roč. 1, č. 2, s. 30.

blému, který se prolíná všemi epochami a národy. Dobrým příkladem takového pohledu je scéna, kdy židovský krčmář Ehrmann hraje na pivní püllitry melodii české hymny. Lkavým hlasem, připomínajícím židovskou modlitbu za zemřelé, tzv. kaddiš, jej přitom doprovází jeho manželka. Scéna může vyvolat u pobavených diváků smích svou vědomou nadsázkou, dojetí u hrdých vlastenců a pobouření u pravověrných národovců, kteří by se mohli domnívat, že je tak znevažován jeden z národních symbolů.

Ale je skutečně znevažován? Respektive, čím je znevažován? Tím, že je hymna hrána na pivní püllitry? A není snad pivo také jedním z našich „národních“ symbolů? Tím, že hymnu preludují Němci, a ještě k tomu Židé? Jenomže není česká kultura židovstvím ovlivněna více než slovanstvím? A co je to tedy vlastně ta česká kultura? Dvojlomnost situace, stojící na rozhraní mezi parodičností a vážně míněným inscenačním gestem, je tak příkladem postmoderní významové neurčitosti, rozdílné od neurčitosti moderní, která za strukturální roztržitostí vždy hledá nějaký tmelící prvek. Postmoderna nic nehledá, pouze konstatuje nikdy nekončící rozpor.

Lébl vstupuje do dialogu i s kulturními stereotypy národa jako takového. A to skrze uchopení realistických postav jako českých pohádkových symbolů – krejčího Fialy jako vodníka, ševce Habršperka jako čerta, Bláhy jako blanického rytíře. Samozřejmě otázkou je, proč? U Fialy si jistě snadno vzpomeneme na hastrmanské prozpěvování „Šiju, šiju si botičky, do sucha i do vodičky: sviť, měsíčku, sviť, ať mi šije niť!“<sup>28</sup> z Erbenovy balady *Vodník*. Je to samozřejmě Léblova schválnost, vtípek, který se nabídl. Kritik Milan Lukeš však dospěl i k ironické lingvistické stopě: „(...) v češtině slova vodník a podvodník nemají k sobě daleko: takový podvodník vás stáhne pod vodu, než řeknete švec, učice se němčině a čtouce Jaroslava Žáka, uvážili jsme kdysi, že nejvhodnějším překladem českého slova podvodník je Unterwassermann. Jak dětinské, jak pošelilé!“<sup>29</sup>

Švec Habršperk je pro změnu čert – démon s hypnotizérskými schopnostmi, který ve chvíli největšího dramatického zauzlení příběhu přivolá z podzemí (snad ze svého domovského peklíčka) venkovského četníka. A ten mu pomůže smířit rivaly Dubského a Buška. V českém kulturním kódu, naprosto ojedinelém ve světovém kontextu, je totiž ďábel spojen se spravedlivou odplatou a ochotou pomoci těm, kteří si to zaslouží.<sup>30</sup>

Největší znalec práva v obci Kožený je slepec. Odkazuje se tu snad ke slepé spravedlnosti, která má měřit všem stejně? Grotesknost postavy Koženého je posilována okamžiky, kdy slova zákona z jakési nebeské výše (přesněji řečeno z magnetofonového záznamu) pronáší důstojný hlas Radovana Lukavského, herce, který si tak dával záležet na svém uměleckém přednesu, až se stával zdrojem parodické imitace. Stejně tak se dokonale formulovaná slova zákona, přesně vypočítavající počet „oudů“ nutných k usnášeníschopnosti, stávají parodií řádu a práva.

Honického pana učitele představuje černocho se žlutou cestovatelskou helmou na hlavě, který s roztomilou díkčí učeně popisuje výboru rozdíl mezi švabachem a latickou. Opět – může se jednat o upocený vtípek, anebo o svébytnou formu vyjádření

<sup>28</sup> ERBEN, Karel Jaromír: Kytice. In ERBEN, Karel Jaromír – DVOŘÁK, Karel (eds.). *Znění zlatého zvonu: výbor z díla*. Praha: Československý spisovatel, 1986, s. 95.

<sup>29</sup> LUKEŠ, Milan. Pane, pojďte si hrát. In *Divadelní noviny*, 1994, roč. 3, č. 5, s. 5.

<sup>30</sup> V tomto ohledu je tedy pozitivní vnímání dobrosrdečného Habršperka – čertíka pro zahraničního diváka jen obtížně pochopitelné.

multikulturního rozpadu proklamované (a snad ani nikdy neexistující) národní jednoty.

Blanický rytíř Bláha už je poněkud složitější symbol. Vojenský vysloužilce se kasá, že při svém armádním vandrování poznal svět a je tak lepší než honičtí peciválové. Svou chrabrost a rozum považuje za základní přednosti pro to, aby byl zvolen ponocným. Bláhovy silácké řeči však stojí v kontrastu s jeho nemotorností – klesá pod tíhou svého brnění, pokusy vyřídit si to s protivníky ručně končí u groteskních pádů na zem. Léblovo uchopení této postavy je tedy mnohem rafinovanější, než by se mohlo zdát. Bláha je postavou, která neustále žvaní o své moudrosti, ale v praxi ji nikdy nepředvede. Naopak, je stejně přizemním agresivním furiantem jako ostatní obyvatelé Honic. Připomíná některé po listopadové revoluci se navrátilší emigranty, kteří slovníkem plným vulgarit a primitivnosti poučovali Čechy, co zůstali v kobce totality, o své nadřazenosti, protože oni se na západě naučili galantnosti a vkusu. Takového Bláhu už napsal sám Stroupežnický. Lébl tento charakter obohacuje o rozklad mýtu národních spasitelů – blanických rytířů, kteří mají zemi zachránit, až jí bude nejhůř. Falešná gloriola vysněných hrdinů se rozpouští v podobě hrubozrného křiklouna.

Zesměšňující distanc k velkým myšlenkovým proklamacím byl Léblovi vlastní, neznamena to však, že by se absolutně vyhýbal patosu. Naopak, vytváří jej na místech, kde jej text nepředepisuje. To je např. scéna, v níž Bláha a kramářovic Markýtko Nedochočilová ničí vesnici rozeštvávající paličský list tak, že jej při vášnivém polibku rozkousají a snědí. Je to svým způsobem směšná situace, ale svůdná erotická atmosféra, spojená s aktem očišťujícím černé svědomí rozhádané pospolitosti, vytváří v divákovi rozeklaný pocit, stojící na pomezí mezi smíchem a dojetím. Právě touto emocionální dvojlomností se Lébl přibližuje oné typicky postmoderní nevyhraněnosti, v níž groteska může být zároveň tragédií (a naopak). Záleží především na divákově rozhodnutí a jeho ochotě hrát s tvůrci jejich hru.

Velké metanarativní příběhy tak jsou sice zpochybněny, ovšem to neznamena, že v ně nemůžeme věřit, ba co víc, že některé nemohou mít svou zásadní platnost. Stejný postmoderně zcizující princip volí i Umberto Eco ve svém největším kvazi-detectivním románu *Foucaultovo kyvadlo* (1988), kdy se tajemný vzkaz mezinárodních spiklenců, toužících ovládnout svět, ukáže být v závěru prostou účtenkou středověkého řemeslníka. Hlavní hrdina románu Casaubon tak dospěje k poznání, že velký příběh života se ve skutečnosti ukrývá v lásce k jeho ženě a dítěti, kterou však pro své zapletení se do sítě fanatických vzývačů konspiračních teorií definitivně ztratil.<sup>31</sup> Podobně chmurným vyzněním vlastně končí i *Naši naši furianti*, kdy postavy dokáží ze svých dramatických situací nalézt pouze kompromisní východisko, nikoliv smíření.

Petr Lébl vzešel z prostředí amatérského divadla, v němž herecký prvek, až na vzácné výjimky, nedospíval k nějakým zásadnějším uměleckým vyjádřením. Pro slavné inscenace zlatého období českého amatérského divadla v osmdesátých letech minulého století bylo typické rázné režijní gesto, společenská výpověď, často sahající k metaforickému vymezení se vůči pomalu degenerujícímu komunistickému režimu. Herec byl jednou z tvárníc ve struktuře znaků, které především dominoval scénický obraz, u Lébla speciálně ještě podtržený sytou výtvarnou stránkou. Amatérské herectví tu našlo ideální způsob vyjádření, kdy omezené možnosti psychologického

<sup>31</sup> Viz. ECO, Umberto. *Foucaultovo kyvadlo*. Překl. Zdeněk Frýbort. Praha : Český klub, 2007.

promyšlení postav dokázaly v abstraktní síti především vizuálních než dramatických výpovědí zastoupit diletantské podehrávání nebo naopak expresivní a přehrávající škleb. Na základě toho, že česká divadelní postmoderna se rodila právě v této oblasti, začal být tento způsob herectví mylně ztotožňován s typicky postmoderní poetikou i poté, co postmodernismus vstoupil do hájemství profesionálních scén.

Avšak z celého Léblova tzv. profesionálního díla je patrné, že hledal cestu, jak svůj výtvarně vytríbený a režijní interpretaci z běžných šablon vykloubený styl propojit s mnohohrstevnatou škálou hereckého vyjádření. Tedy, že herec-umělec si nevybírá mezi psychologismem, civilností nebo tzv. diletantským podehráváním, ale ve vědomém zdůrazňování rozporů všechny tyto způsoby kombinuje a hraje si s jejich možnostmi. K takovéto náročné tvořivé práci však Lébl potřeboval senzitivní umělce, ochotné s ním toto hledačství podstoupit. Jak již bylo napsáno výše, z dramaturgického, režijního i scénografického hlediska jsou Léblové inscenace dokonale promyšleným systémem, v němž i zdánlivá nahodilost svým významem zapadá do celkové struktury. Ovšem to bylo způsobeno tím, že tyto tři komponenty povětšinou obstarával sám Lébl. Herece plně ovládnout nemohl. Herectví, pokud se nechce nebo neumí podřídit určité poetice, pak dokáže narušit, ba dokonce rozbořit celý pracně budovaný systém inscenace. To je i případ *Našich našich furiantů*, u nichž je patrné, kdo přistoupil na Léblovu hru a kdo se vzpouzel a pouze „odmluvil“ svůj part a křečovitě „odgestikuloval“ charakter své postavy. Nejde tu v tomto případě ani tak o herecký talent, jako o obecnou lidskou senzitivnost a schopnost přijmout za své možnosti, které mi má úloha a její režijní interpretace dávají.

### Naši naši furianti – scénografický a hudební komponent

Čtyři dějství Stroupežnického veselohry se odehrávají na násvi v Honicích, v šenkovně honické hospody, ve světnici u představeného Dubského a pak opět na násvi. Lébl stírá hranice mez exteriérem a interiérem, soukromým a veřejným, čímž jednoduchému a elegantnímu scénografickému řešení dodává i určitý myšlenkový rozměr. Chalupy představují jednoduché, bíle natřené dřevěné konstrukce, připomínající venkovská zápraží na Divokém západě<sup>32</sup>, kde chybí bytelné dveře<sup>33</sup> a okna – čili jednoznačné znaky oddělující prostor venkovní, všem veřejně přístupný, od prostoru intimního, soukromého, cizím očím zapovězeného. Buškovi, Dubští i přizpůsobivý židovský hospodský Markus Ehrmann se sice tísni ve svých sociálních klíčkách, tyto skryše jsou však pouhým vyprázdněným symbolem intimnosti. Zadní část jeviště pak tvoří bílý vyvýšený balkón s antickými sloupy a andílky po obou stranách, který má podle mých asociativních dedukcí představovat kapličku, u níž bivakuje Markýtko se svým bratrem. Na tomto balkoně – kapličce je neustále shromážděn dav zvědavých lidí, pozorujících a komentujících dění na jevišti.

<sup>32</sup> Westernový motiv se u Léblově objevuje ještě jednou, a to v inscenaci Čechovova *Strýčka Váni* (1999) – tedy opět v souvislosti s dramatem svým prostředím diametrálně odlišným od drsného amerického západu. Přesto jakoby tak Lébl troufalým scénografickým gestem vyjadřoval určitá témata obsažená ve Stroupežnického a Čechovově hře – totiž střet idealismu se skutečností, stejně jako je Divoký západ amerických westernových spektáklů pouhou sladkobolnou iluzí pevného mužského přátelství, ženské smyslnosti a víry v nadosobní spravedlnost.

<sup>33</sup> Dveře u Léblově představuje žebřík, který postavy po jevišti přenášejí z místa na místo, podle toho, kde je zrovna potřeba „jakoby vejít do místnosti nebo z místnosti“.

Lébl se nespokojuje s pouhým atakem na jevištní realismus, on jde na zteč i vůči instituci, kde se realismus v určité době pečlivě pěstoval – Národnímu divadlu. K němu se vztahuje jak nápisem „Naši naši furianti“, umístěným na horním portálu jeviště a upomínajícím na buditecké heslo z historické budovy Národního divadla „Národ sobě“<sup>34</sup>, ale i zaplněním jeviště Divadla Na zábradlí lidmi a rekvizitami, čímž chce napodobit prostorovou i ansámbovou nabubřelost české první scény. Tato doslova potopa svatých obrázků, svícňů, koberečků, žebříků, obrázků Napoleonů, Josefů Dubských a Náchodů, sedláků, selek a jejich dětí však nevytváří pouhou aluzi na velkorysý inscenace *Našich furiantů* v Národním divadle, ale zároveň podtrhuje onu tíseň na těle i duchu honických, kde každá intimnost se stává veřejným majetkem, kde nevraživost i láska jsou doslova haptickou záležitostí, v níž se kůže milujících i nenáviděných pokrývá vášnivým potem. Ještě v dobách před masovým nástupem mobilních telefonů a internetu Lébl předznamenal cosi ze symptomatických znaků přítomnosti, v nichž se vytrácí soukromí člověka a hrozí, že každé naše slovo, každé gesto, každý posunek pronikne do elektronického světa jedniček a nul. Sám Lébl na kritické výtky, že jeho inscenace jsou k nesnesení zahlcené rekvizitami, herci, herečkami, emocemi a nápady, reagoval filozofickou meditací: „Myslím, že důležité je mít neustále na zřeteli ten pocit, žít s tím věděním, že se každou vteřinu děje na celé zeměkouli tolik věcí, že kdybychom chtěli všechno postihnout, tak opravdu zešílíme. Divadlo by si to ale mělo dovolit – aspoň se o to snažit.“<sup>35</sup> Postmoderní umělecký obraz jako chaotická změň počítků by se tak dal označit za ten nejryzejší realismus. Zatímco realismus 19. století svůj otisk skutečnosti esteticky uhlazoval a jeho autoři popis světa „jaký jest“ uzpůsobovali svým idejím a názorům, postmoderní realismus zdá se být konstatováním skutečné povahy heideggerovského „pobytu zde“ – nekoordinovaného, relativního a neohraničeně rozprostřeného v čase a prostoru.

Hru, autorem zazenou do jižních Čech, Lébl svým rozklíženým realismem umisťuje do jakéhosi abstraktního prostoru, který může být jak tradičním českým venkovem, tak westernovým městečkem, ale i jihoamerickou planinou oživovanou rozverným karnevalem. Lébl do pojmu folklór zahrnuje celý svět, a přes drobné dekorativní prvky na kostýmech žen i mužů nachází spojitost mezi bodrým českým sedlákem, americkým cowboyem a latinskoamerickými chicas.

Vladimír Just, kritik, který měl s přijetím poetiky Petra Lébla velké problémy, charakterizoval barokizující erupci stylového chaosu takto: „Připomeňme, že Lébl tu inscenuje nikoli malé české problémy, nýbrž svou groteskní vizi ‚Vlády žen‘: obce se definitivně zmocnily manželky radních i antagonistů sporu o ponocenství. Nevidím v tom ani tak objevný výklad Stroupežnického, jako opět módní citaci (groteskní parafrázi) módního problému. Ať se snažím sebevíc, vidím od dávného Vonneguta

<sup>34</sup> S podobnou ironií se v inscenaci Čechovova *Racka* Lébl vymezil vůči jinému legendárnímu divadlu, a sice ruskému MCHATu. Stejně jako v Moskvě nad jevištěm visí emblém racka, umístil Lébl na stejné místo v Divadle Na Zábradlí při představeních *Racka* podivnou neumělou malůvku blíže neidentifikovatelného ptáka. Až obsesivní snaha vyrovnat se velkým scénám divadelních dějin je jedním z charakteristických rysů Léblovy tvorby – je v ní patrná snaha relativizovat vklady, které MCHAT přinesl kulturním dějinám (ať už je to psychologické herectví nebo schopnost jednotlivými jevištními komponenty vytvořit dokonalou impresi situace), zároveň je však tato relativizace prochnuta snahou tyto principy ovládnout, být schopen je vtělit do organismu vlastního uměleckého díla, což se Léblovi ne vždy dařilo. Více viz. DROZD, David. Tučňák v roli racka – pokus o analýzu inscenace Petra Lébla. In *Divadelní revue*, 2008, roč. 19, č. 2, s. 44 – 62.

<sup>35</sup> TUČKOVÁ, Dana – LÉBL, Petr. Styl je pudem sebezáchovy (Rozhovor, který se odehrával mezi pro-  
sincem 1988 a lednem 1989), s. 28.

přes Kafku, Dorsta, Geneta až po Stroupežnického či nejnověji Čechova pořád jedno a totéž (uznávám, že osobitě) divadlo. Je to divadlo jako módní přehlídka. Režie pořádá módní přehlídku nikoli jen kostýmů, účesů, paruk, scénických objektů, rekvizit, světel, barev a zvuků, ale i myšlenek, citací a především afektů. Kdybych měl pojmenovat základní dojem z deseti let práce tohoto eruptivního talentu, řekl bych: hysterické divadlo, hysterické herectví. (Občas – ne vždy – se ona histerie přenesla do publika i do kritiky).<sup>36</sup>

Důležitou součástí *Našich našich furiantů* je hudba. Parodickým odkazem na slavnou Macháčkovu inscenaci z Národního divadla z počátku osmdesátých let je závěrečná píseň zpívaná celým souborem. U Macháčka byly lidové písně spojovacím článkem, v němž se rozhádaná pospolitost dokázala sjednotit. Nadosobní a věčná pravda folklóru tak byla jasným protikladem malicherných osobních a kariéristických sporů a v šedivých časech vrcholící normalizace mohla dodávat morální sílu i divákům stovku let vzdálených od ponocenských a punčových šarvátek Dubských a Buškových. U Lébla však na závěr zazní reggae píseň *Naši naši furianti*, kterou pro inscenaci napsali výrazní představitelé populární hudby posledních tří dekad 20. století, bratři Richard a Vladimír Tesaříkové, zakladatelé skupiny Yo Yo Band. Malá ukázka z textu: „Máme důvod a tím pádem, shodíme se ze schodů! Máme důvod, pro maličkost, vybucháme hospodu!“<sup>37</sup> Jednoduchou lidovou píseň nahradila popkulturní ohyzdnost, která demonstrovuje onu postmoderní nezakotvenost v estetických kategoriích krásné a ošklivé.

Lidové písně v *Našich našich furiantech* taktéž zazní. Např. na začátku druhé části inscenace, po sentimentálním vzpomínkovém výstupu dědečka Dubského, který zjemní rozjítřenou atmosféru děje, jakoby vesnici na chvíli ovládl Macháčkem tolik exponovaný pocit opravdového, žádnými sociálními návyky nedefinovaného soucitu s těžkým lidským osudem. Dubský, Bušek, jejich ženy, pan učitel, Šumbal s Šumbalkou, zkrátka všichni s úsměvem zpívají: „Znám já jeden krásný zámek nedaleko Jičína, a v tom zámku jest ovčáček, má překrásného syna.“<sup>38</sup> Do malebné melodie postupně čím dál víc pronikají kakofonické zvuky. To přichází „jediní spravedliví“, alkoholem zjevně rozjaření Bláha a Habršperk. Idyla se hroutí, Bušek pobouřeně vykřikne: „Koukejte, ten palič už je tu zase!“<sup>39</sup> Rtuťovitý „blaníkovec“ Bláha se hned chce rvát a všichni se proberou ze svého krátkého snu. Navíc ještě o přestávce někdo ukradl zábradlí, na kterém měla babička Dubská pověšenou mošničku<sup>40</sup> s pamětními dukáty pro Václava a Verunku. Vše se vrátilo do starých kolejí – ba je to vlastně ještě horší.

Střet folklóru a moderní pop-music může v inscenaci *Našich našich furiantů* vyvolat dojem neurvalého vtípku mladého režiséra. Avšak v celkové struktuře tento protiklad působí organicky, kdy zkornatělá citová angažovanost současného člověka kráčí ruku v ruce s uvadajícím kulturním vkusem. Vždyť slovo kultura ve svém ety-

<sup>36</sup> JUST, Vladimír. Úvahy post-divadelní: Věk infantilismu a podkuřování. In *Literární noviny*, 1994, roč. 5, č. 19, s. 11.

<sup>37</sup> *Naši naši furianti* [videozáznam na DVD]. Režie Petr Lébl. Záznam představení Divadla Na zábradlí, pořizený Českou televizí v roce 1995. Režie televizního záznamu Petr Lébl. Praha: Divadelní ústav, 1995.

<sup>38</sup> Tamtéž.

<sup>39</sup> Tamtéž.

<sup>40</sup> Babička Dubská tuto krádež doprovází slovy: „Kde je mošna?“, a intertextualitou zhlouplý teatrolog si hned důvtipně domyslí, že se jedná o postmoderní aluzi na prvního a nejslavnějšího představitele dědečka Dubského Jindřicha Mošnu.



mologickém jádru znamená kultivaci, a ta není pouze záležitostí estetiky, ale i obecného vztahování se jednoho člověka k druhému.

*Naši naši furianti* měli premiéru v první polovině devadesátých let, tedy v době stále přetrvávající porevoluční euforie, kdy svět, naivní jako Kristýnka Fialová, ještě věřil, že nastal konec chmurných dějin a lidstvo šťastně doplulo do ráje svobodně-tržního blahobytu. Přesto už tehdy jeho inscenace (ostatně jako celé Léblovo dílo) predikovala onu postmoderní skepsi vůči pozitivistické filozofii, víře v rozum, vědu a člověka vůbec. „Doba devadesátých let je nepřehledná. Závislost na předmětech a trhu se rozbujela. Nic není důležitějšího než něco jiného, všechno je v jedné rovině.“<sup>41</sup> Jak již napsalo mnoho teoretiků přede mnou, Lébl ve svém díle dominantně řešil osobní problémy, obsese a frustrace. Touhu po lásce, kombinovanou neustálým vědomím její pomíjivosti. Úctu k člověku, snoubící se s hrůzou z toho, jak člověk umí ublížit. Psychickou paranoiu jako symptom roztržitého světa, přesyceného mediálními obrazy. Lébl řešil sebe, ale zároveň tak (zřejmě) nevědomky charakterizoval svět počátku 21. století, tedy doby, kterou už nezažil: „Jsem asi člověk, který přichází pozdě na nádraží v předtuše, že mu ujede vlak. V podstatě s tou ztrátou počítá. Přesto tam jde i udělá rychlé kroky. Pak na dosah vlaku zjistí, že by to ještě stihl ... kdyby ovšem začal utíkat. A to právě nedovede. Nebo houby nedovede – nechce. Ne že bych nechtěl stihnout ten vlak – ale utíkat se bojím. To si na sebe tím promarněním raději uchystám ještě děsivější situace, které následují. Jenom neutíkat. Mám s utíkaním nejhorší zážitky.“<sup>42</sup>

Citový život člověka připomíná onen zvadlý květ šeříku duše v tvrdém a popraskaném pařezu těla, ke kterému se utíkají postavy ve stavech silného emočního vypětí. Třeba Kristýnka Fialová, když si u něj breptá opsané zamilované písničky, nebo Verunka Bušková, jež k němu pokleká v okamžiku strachu, že se její milý Václav ve vzdoru dá na vojnu. Minulost je ztracená, stejně jako drozd (v úpravě Lébla a Lagronové převeden do ženského rodu jako „drozda“), symbol štěstí, který má být milostným dárkem Václava Dubského Verunce Buškové. Jde o další z dramaturgických změn provedených ve Stroupežnického textu. V původní hře je pták přítomen, Václav ho dokonce naučí zamilovanou písničku svého bratra Josefa, kterou drozd zazpívá ve vypjaté chvíli Václavova odchodu k rekrutům. U Lébla je klec prázdná a písničku si s trapnou nervozitou pískají vesničané, když vidí rozruženého Václava, malé děcko, které je však morálně převyšuje. Pouze pro životem okoralou Dubskou představuje pařez symbol, na němž může ve scéně ze zasedání obecní rady demonstrovat svou pýchu nad mužským elementem. Hrdě se vedle něj postaví a zaburácí: „Radní nebo pařez – to je mi jedno!“<sup>43</sup>

## Epilog

V současné době se ideje poklidného soužití kultur čím dál víc dostávají do střetu se silicím nacionalismem. Národní mýtotvornost, fanatismus davu a bizarní nená-

<sup>41</sup> DENEMARKOVÁ, Radka. *Smrt, nebudeš se báti, aneb, Příběh Petra Lébla*, s. 232.

<sup>42</sup> Z konceptu dopisu Petra Lébla, 3. 3. 1993. Archiv Evy Léblové. In DENEMARKOVÁ, Radka. *Smrt, nebudeš se báti, aneb, Příběh Petra Lébla*, s. 284.

<sup>43</sup> *Naši naši furianti* [videozáznam na DVD]. Režie Petr Lébl. Záznam představení Divadla Na zábradlí, pořízený Českou televizí r. 1995. Režie televizního záznamu Petr Lébl. Praha: Divadelní ústav, 1995.

vistné střety, volající po účtě k symbolům nadosobní cti krve, rasy a víry, se začínají stávat každodenní realitou. Ač v hrobech již spící myslitelé věřili, že kultura pomůže obměkčit tvrdá srdce nevzdělanců a tápající duše prostácků, jediná útěcha, která nám v této anti-moderně zbyla, je kýč. Mazlavý, lepkavý, vědomě falešný, ale hřejivě konejšivý: „Připadá mi zbytečné, abychom se bavili ve stavu upadlé kultury o takové delikatese, jako je kýč. Chodíme špinaví po špinavých ulicích, zatímco lidi jako druh mají žít v ráji.“<sup>44</sup>

Petr Lébl a Ladislav Stroupežnický. Přes příkop sta let dva umělci, tolik si podobní. Pyšní a přesto žijící ve strachu z druhých. Cyničtí, ale přesto zoufale toužící po absolutní kráse. Svět byl na ně reálný až příliš.

## NAŠI NAŠI FURIANTI BY PETR LÉBL

Vít POKORNÝ

This study draws on a doctoral thesis dealing with a series of postmodern productions of a Czech naturalist rural drama, which were put on the stage at the turn of the twentieth and twenty-first centuries. In 1994 Petr Lébl, a prominent Czech postmodern director, undertook the direction of Ladislav Stroupežnický's classic Czech realist drama *Naši furianti* [*Our Swagerrers*] from 1887. A distinct feature of Lébl's directorial work is visual opulence. Also in this case, he packed the small stage of the Divadlo Na zábradlí theatre with dozens of actors and a large number of props, mixing elements of Czech, Spanish, Jewish and other national folklores in a pell-mell manner. In order to point out how devoid of any real substance national symbols are, he presented his characters in the style of Czech fairy tales – the just shoemaker Habršperk as a devil, the deceitful tailor Fiala as a water goblin and the brave army veteran Bláha as the Knight of Blaník. In addition, the role of the village teacher was performed by a black person, and a blind person played the part of a village scribe and law expert. Lébl thus took an ironic stance towards the tradition of realist staging of Stroupežnický's drama by the National Theatre and indirectly commented on the chaos in values that had set in after the fall of the communist totalitarian rule in 1989 and with the onset of market economy practices, unrestrained by moral considerations, in Czech society.

*Příspěvek vznikl v rámci doktorandského studia na Divadelní fakultě Akademie múzických umění v Praze, školitel Jan Vedral.*

<sup>44</sup> TUČKOVÁ, Dana – LÉBL, Petr. Styl je pudem sebezáchovy (Rozhovor, který se odehrával mezi prosincem 1988 a lednem 1989), s. 28.

---

## TÉMA: HOLOKAUST

JANA HANZELOVÁ

Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici

---

**Abstrakt:** Štúdia sa zaoberá divadelnou reflexiou holokaustu na podklade vybraných textov, ktoré boli po roku 1989 inscenované na Slovensku (Rastislav Ballek – Martin Kubran: *Tiso*, Anna Grusková: *Rabínka*, Viliam Klimáček: *Holokaust*, Elfriede Jelinek: *Rechnitz*). Prostredníctvom analýz daných inscenácií skúma možnosti estetickej reprezentácie traumatizujúcej minulosti, a to tak v rovine textovej, ako aj scénickej. Umelecké vyrovnávanie sa s témou holokaustu je posudzované s ohľadom na spoločensko-politický presah smerom k recipientovi diela.

**Kľúčové slová:** holokaust, umelecká recepcia, slovenské inscenácie

Od napísania textu, ktorý sa zaoberá reflexiou holokaustu v slovenskom profesionálnom divadle po roku 1989, uplynul čas, ktorý pomerne zásadným spôsobom koriguje závery formulované v jeho prvej verzii. Zmena politickej situácie, ktorá je živou a diskutovanou súčasťou slovenskej reality po parlamentných voľbách v marci 2016, posúva tematizáciu holokaustu z pozície svedectva, mementa (a tiež akejsi povinnej jazdy dramaturgických plánov divadiel) do roviny reakčnej, vysoko aktuálnej. To, čo bolo ešte donedávna s vágnou konformnosťou označované za nadčasové, sa zrazu stáva odvážnym umeleckým a občianskym manifestom. Umenie opäť stojí pred výzvou obhájiť svoj zmysel. Hry a inscenácie, ktorými sa zaoberá tento text, sú však analyzované s ohľadom na čas svojho vzniku – ich potenciálna apelatívnanosť v momentálnej situácii je teda len hypotézou.

Divadelná konfrontácia s témou, ktorá je pre mnohé národy participujúce na najdesivejšej genocíde moderných dejín témou radšej opomínanou, svojvoľne interpretovanou, prípadne zámerne deformovanou, je vo viacerých ohľadoch problematická. Primárne narážame na úskalia estetickej reprezentácie: je možno zobrazíť v umení hrôzy holokaustu? Ak áno, ako k téme pristúpiť citlivo a bez schematickeho devalvovania? Istá bázeň, ktorá sa k problematike konečného riešenia židovskej otázky viaže, nachádza svoj protipól v parazitujúcom využívaní histórie. Záujem umelcov je častokrát len povrchným zneužívaním traumatickej látky, ktorá v konečnom umeleckom výsledku degraduje a vyústi do polohy tematického kliše. Jej časté pertraktovanie sa potom ukazuje ako prvoplánovo atakujúce emocionálne pole recipienta. Odborník na prezentáciu šoa v literatúre Jiří Holý sa k tejto problematike vyjadril: „Mediální prezentace holokaustu (obrazy jako brána tábora, věžňové za ostatným drátem, komíny krematorií, rampa v Březince) stále častěji nahrazovaly historickou zkušenost a svědectví. Generace, které už nezažily válku, to často vnímaly jako opakující se stereotypy, které ztratily výpovědní hodnotu.“<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> HOLÝ, Jiří. *Umění versus morálka. Jak hodnotit provokující obrazy šoa?* Dostupné na <http://cl.ff.cuni.cz/holokaust/wp-content/uploads/jiri-holy-umeni-versus-moralka.pdf>.