

Fúrie a režijní furiantství Petra Lébbla

Inscenace divadelní hry Ladislava
Stroupežnického *Naši furianti* v Divadle
Na Zábradlí roku 1994

– Bohuslav Hoffmann –

Na začátku bych se rád zastavil u slova, které je pro tento referát základní, a u jeho derivátů. Tím slovem je *furiant*, respektive jeho plurálová podoba (což není pro Léblovu inscenaci, ale ani pro výchozí text Stroupežnického nepodstatné, ba naopak). „V Stroupežnického hře je napsáno, že návsí je plné lidí: [...] to je myslím vstupní úkol Furiantů. Na Zábradlí je těch lidí plné jeviště [...]“, řekl Petr Lébbl v rozhovoru s Karlem Králem v roce 1994 (cit. podle Smoláková 1996: 188). Slovo *furianti* je podle Lébbla odvozeno od slova *fúrie*, a proto by správně mělo znít *fúrianti* (cit. ibid.: 187). V programu k inscenaci *Našich Našich furiantů* v Divadle Na Zábradlí (premiéra v únoru 1994) čteme na toto téma několik citátů ze *Slovníku cizích slov a Ilustrovaného encyklopedického slovníku* a také slova samotného autora. *Furiant* je „člověk přemrštěně a okázale projevující své sebevědomí, pýchu, domýšlivost, nadutost, nafoukanost, umíněnost. Vůbec člověk pyšný, umíněný, nazvaný podle Furie, starořímské podsvětní bohyně pomsty. Furie je zobrazována s pochodní v ruce a s hady ve vlasech“ (*Slovník cizích slov*). Druhý význam slova *furiant*, který se ovšem naší hře vůbec netýká, je citován – zřejmě ironicky – z *Ilustrovaného encyklopedického slovníku*: „Furiant je

český, lidový tanec rychlého tempa; střídá tři dvoudobé a dva třídobé takty. Na jevišti byl uveden v opeře *Prodaná nevěsta*. “Stroupežnický sám rozlišuje „furiantství dvojího rázu: *ušlechtilé* s morálním podkladem, které pudí v tvrdošjný zápas o to, kdo vykoná lepší skutek nebo více lepších skutků než soupeř. Toto závodění v konání dobrých skutků jest spojeno s pyšným vystavováním jich na odív, tedy s vychloubáním se, které má účel pokořiti soupeře. *Žlé* furiantství jeví se neústupností, tvrdošjností, vypínavostí a pyšnou vzdorovitostí. Je to překypění pýchy, svévole s účelem uraziti někoho, poškoditi a potom škodolibě u účinku to se těšiti. Tento dvojí ráz furiantství jest základem děje hry mé i povah, které pudí děj v proud a rozvoj“ (Program 1994).

Mám-li se v tomto kontextu zamyslet nad furiantstvím Léblový rezie, nepochybně se přikloním k prvnímu typu furiantství vymezenému autorem, k furiantství okázalému, ale „ušlechtilému“. Myslím, že vstřícně o tom pojednala Radka Denemarková v knize *Smrt, nebudeš se báti aneb Příběh Petra Lébbla*:

Smělý krok, sáhnutí na domácí klasiku, a to adaptací Našich furiantů Ladislava Stroupežnického pod příznačným názvem *Naši Naši furianti*. Klasickou selskou veseloherní konverzačku protajemní pohádkovým napětím, z bláznivé kompozice vystupuje zamyšlení nad českou národní identitou. Lébl odtradičňuje klasiku, ale nezbavuje ji vlídnosti [...].

(Denemarková 2008: 320)

Lébloví *Naši furianti* už v názvu inscenace zdůrazňují toto přivlastnění si Stroupežnického textu Divadlem Na Zábradlí a také navázání na premiérovou inscenaci v Národním divadle před více než sto lety. Ten název zní: „Národní divadlo Na Zábradlí uvádí inscenaci Petra Lébbla Ladislav Stroupežnický *Naši Naši furianti*.“ Odkazem na premiéru v Národním divadle v roce 1887 je pro diváka znalého dějin naší první scény i to, že ve druhém výstupu druhého jednání v slavné scéně dědečkova furiantského monologu o tom, jak vezl ty slavné potentáty Prácheňským krajem a jak dostal čtyři zlaté peníze, které chce věnovat svému vnukovi a jeho nevěstě k chystané svatbě, se několikrát opakuje slovo *mošna*. Právě slavný herec Jindřich Mošna v ní hrál roli dědečka Dubského, otce starosty v Honicích.

PETR: „No tak vidíte, mlčíte všichni. Kde je mošna? (Rozhlíží se kolem dokola.) A kde jsou ty zlatý peníze, co jsem od těch dvou slavných monarchů

dostal? [...] (K VÁCLAVOVI a VERUNCE vřele). A z vás, dětičky, mám dnes takovou radost, – a proto dám tobě (k VÁCLAVOVI), můj vnuku, na památku ten jeden dukát, kterej jsem dostal od našeho císaře pána, a ten jeden ruskej peníz! Kde je mošna? A tobě, Verunko, dám ty druhý dva! Kde je mošna?

(Text Stroupežnického hry upravený Lenkou Lagronovou a Petrem Léblem, strojepis – Stroupežnický 1994: 28)

Kladla-li premiérová inscenace v duchu autorova záměru důraz na důsledně realistické zobrazení života na jihočeské vesnici (příznačný je z tohoto hlediska názor Viléma Mrštíka, který je také citován v programu, že „místo čistých andělů vejdou na jeviště lidé, místo venkovanů se zlatem poezie na rtech vejdou sedláci s fajfkou v zubech“), v textu hry Ladislava Stroupežnického upraveném Lenkou Lagronovou a Petrem Léblem se původní charakteristika hry „pravdivý obraz života v české vesnici“ pozměňuje v obrazy prezentované v duchu kramářské písně. Na titulní straně textu této úpravy čteme: „Všem rozpustilým synům k napravení života vydaný Ladislav Stroupežnický Naši furianti. Pravdivá píseň o jednom strašlivém příběhu. Poslechněte všickni lidé.“ Klíčové slovo realistické poetiky *pravdivost* je zde míněno ve významu „kramářském“. Také v poznámkách k hudbě, která má být v inscenaci použita, se zdůrazňuje kramářská všehochuť: „ústřední melodie NAŠI NAŠI FURIANTI, hudba: divný, uhrančivý rytmus, zamotané v tom nápěvy ze všeho možného (etnograficky), i citát jiné skladby Yo Yo Band [...] Sólo na dudy (?), bubínky, vozembouchy, sborové výkřiky [...]“. V souvislosti s Kristýnou se přímo uvádí: „Hudba: písňaly, bubínky, taková německá, kramářská, ohroublá...“ V souvislosti se slavnou sentimentální dědečkovou písní „Znám já jeden zámek“ se předepisuje „úprava pro flašinet“ atd. V tomto smyslu lze dát za pravdu Radce Denemarkové, že „Lébl první českou realistickou hru zbavuje realismu [...] a míří jen a jen za hodnotami estetickými. Což v jeho případě znamená především hodnoty výtvarné“ (Denemarková 2008: 320–321).

Nový text je opatřen i mottem, pod nímž je podepsán současný německý prozaik Günter Grass. Motto zní: „Byl jednou jeden obchodník hračkami a ten se jmenoval Markus a odnesl s sebou z tohoto světa všechny hračky. Byl jednou jeden muzikant a ten se jmenoval Maya a jestli neumřel, žije dodnes a zase přenádherně troubí na trubku.“ Jaký je smysl tohoto motto, je těžko říct. Snad tento: Markus se jmenuje příjmením Ehrmann a je majitelem hospody v Honicích (u Stroupežnického

se jmenuje počestně Marek); je to člověk praktický a podnikatelský, zatímco kontrastně k tomu evokuje motto také motiv hry, hudby a pohádkovosti, tedy něco, co je charakteristické pro až dětskou múzičnost a tvořivost Léblovu, jak připomněl v jednom rozhovoru Ivan Vyskočil (Vyskočil mluvil v této souvislosti o Léblově „dětštině“ – Smoláková 2005: 215).

V programu k inscenaci nalezneme čtoucí divák ještě jeden citát a dedikaci. Autorem tohoto druhého motto je přední český realistický politik, Stroupežnického současník, T. G. Masaryk: „Mučivá posud malost našeho národního života je jen dočasná a přestane. Přestane poznáním a doznáním našich nedostatků – kdo nedostatky ty poznal a pocítil, bude je odstraňovat.“

Zdánlivě nejkurióznější je ovšem dedikace: „Tuto inscenaci věnuji Ivanu Vyskočilovi, který výběrem literatury a sběrem léčivých bylin naučil mne milovat rodnou zemi.“ Tuto kuriozitu vysvětlil Ivan Vyskočil v jednom rozhovoru zcela smysluplně takto, ve vztahu k Léblovu tvůrčímu naturelu, k jeho režijní metodě: „Jeho záliba ve hře byla zároveň veliká záliba v detailech. To jsem poznal, když jsme spolu šli na léčivé byliny. On si ty detaily situací, ty úločky zbytek dne zaznamenával, kreslil. Dělal si vlastně scénář naší cesty za přesličkou, třezalkou, řebříčkem... Pak jsem zjistil, že právě kvůli těm výpadům za léčivými bylinami mi věnoval Naše Naše furianty [...]“ (ibid.: 215). Tady ještě jednou souhlasně ocituji Radku Denemarkovou z její knihy *Smrt, nebudeš se báti aneb Příběh Petra Lébla*: „Co když Lébl nic neboří? Nýbrž intuitivně tou svou detailností vrací divadelnost k základům?“ (Denemarková 2008: 325). Tento názor alespoň zčásti dobře koresponduje s tím, co o Léblově řekl Ivan Vyskočil, který také uvedl: „Ta hravá stránka měla ale u Petra reflexi“ (Smoláková 2005: 215). Ano. Je to hyperbolizovaný, zestetizovaný realismus, ale asi nikoli spontánně a intuitivně zestetizovaný, jak píše Denemarková, nýbrž zároveň zestetizovaný racionálně.

Tyto úpravy a doplňky už na samém počátku zneklidňují, ba furiantsky provokují diváky znejasněním, zpluralitněním intence autorské a intence původního textu, potažmo inscenace a samozřejmě i inscenací starších (v živé paměti je zejména nedávná slavná inscenace Macháčkova z konce sedmdesátých let). Ještě více se vše zamotoá, přibereme-li některé výroky režiséra Lébla o Stroupežnického hře, respektive o jeho jejím čtení.

V prvé řadě zpochybňuje Lébl samotný příběh hry, který – jak jsme uvedli už výše – spojoval Stroupežnický s dvojím furiantstvím. Lébl

ovšem tvrdí, že je to špatně napsaná hra, moc se v ní mluví a „příběh? – to je obnošená vesta“ (z poznámek P. Lébla zapsala Radka Prchalová, *Večerník Praha*, 2. 9. 1993; cit. podle Smoláková 1996: 186). Inscenovat *Naše furianty* kvůli příběhu by bylo na počátku devadesátých let 20. století vcelku zbytečné, protože, jak říká Lébl, „lidé už nejsou na příběh zvědaví“ (Prchalová, resp. Smoláková 1996: 186). Navíc příběh této hry, který si Stroupežnický hodně považoval, připadal Léblovi složitě vykonstruovaný, neohrabaný, zamotaný, odřecněný (ibid.). („Já kreslil [...] obraz života té malé vesnice a pro ten život jest otázka ponocenská velmi důležitá. A vznikne-li z té otázky hrozba, že bude vesnice ze čtyř stran zapálena, stane se otázka ta příšernou, ano hroznou“ – Program 1994.) Jak uvedla správně Denemarková: „Každá doba si vyhledává a vybrušuje své zrcadlo.“ Po citátu Jana Mukařovského o tom, že se živá tradice neustále proměňuje (ze studie „Pojem celku v teorii umění“, 1945), píše, že „Lébl včleňuje Stroupežnického [...] do citové a názorové sféry dneška. [...] Lébl je přesvědčen, že mají-li inscenace klasických her být živé a nenudit, musejí být přečteny současnými očima. Musejí být interpretovány očima talentovaného současníka [...]“ (Denemarková 2008: 321).

V duchu citátu masarykovského bylo možno, ba žádoucí několik měsíců po vzniku samostatného českého státu tuto hru inscenovat ne kvůli starodávnému ponocenskému a žhářskému příběhu, ale kvůli něčemu mnohem důležitějšímu a aktuálnějšímu, současnějšímu. „Jakmile začne člověk její text vykládat, [...] začnou z té hry prýštit strašlivé věci,“ říká Lébl v rozhovoru v *Lidové demokracii* 22. 1. 1994 (cit. podle Smoláková 1996: 187). Lébl proto rozbil celistvý děj a příběh na řadu fragmentů, učinil ze hry mozaiku příběhů jednotlivých postav, například groteskně zvýraznil příběh karbaníka Šumbala, který prohrál v kartách se selkami z Malčic (nikoli se Stroupežnického sedláky) peníze utržené na jarmarku za krávu. Do groteskně-absurdní roviny posunul Lébl i pytlácký příběh prvního radního Buška, který měl zastřelit ne zajíce, ale pana Vojtěcha Zajíce, postavu, kterou Lébl s Lagronovou do hry připsali. Znalci životního příběhu Stroupežnického si s tím dozajista podprahově spojí tragickou událost z 11. srpna 1867, kdy Stroupežnický v domnění, že zastřelil zloděje panského jetele, se pokusil o dvojnásobnou sebevraždu. (Tuto příhodu pro neznalé diváky koneckonců otisklo Divadlo Na Zábradlí v programu k inscenaci Stroupežnického hry.)

Lébl tedy položil důraz ne na hlavní příběh, ale na minipříběhy jednotlivých postav. Každá z postav má svůj vlastní příběh, své problémy,

své zájmy. Například Dubská s Buškovou se hádají o věno svých dětí, i „vejboří“ myslí sobecky jen a jen na sebe, ne na obecního ponocného a už vůbec ne na nějakou čest či charakter adeptů funkce obecního ponocného. Explicitně to vyjadřuje obecní oud Šmejkal, kterému je jedno, kdo bude v Honicích ponocným, zda Petr nebo Pavel, jen když mu ohlídá jeho včelíčky.

Lébl inscenoval hru „o tom, co je v nás“ (Smoláková 1996: 187). Důležité jsou v tomto kontextu obě motto, jak „pohádkové“ motto G. Grasse, tak nacionální motto T. G. Masaryka a samozřejmě v první řadě doba, kdy Lébl *Naše furianty* inscenoval. To se stalo základnou pro Léblůvu inscenaci. Ne tedy ponocenství, ale české charaktery, naše česká pýcha, vlastenecké furiantství – dobré i zlé, abychom se drželi základního rozvržení (byť schematického, bipolárního, třebaže právě bipolární svět odešel, jak se zdálo českým vlasteneckým furiantům, na smetiště dějin). Listopadovou „revolucí“ jako by se před Čechy otevřely dějiny, oživily starodávné české mýty a zároveň vyhrězly na povrch i nepěkné naše vlastnosti: sobectví, podvody, které vešly do dějin pod termínem tunelování, namyšlenost v podobě nadutosti (nepotřebujeme být v jednom státě se Slováky, nepotřebujeme Evropu, vystačíme si lépe sami se svým Blaníkem, Řípem a neviditelnou rukou trhu), nevzdělanost, která ve výrociích politiků a některých novinářů se směle vyrovná tupému a arogantnímu, agresivnímu furiantství prvního radního Buška aj. Lébl si s těmito vlastnostmi a jejich nositeli fantazijně a furiantsky pohrál. Orealističtil je, odrealističtil realistickou hru, jak jsme uvedli již výše s pomocí citátu Radky Denemarkové, a povýšil ji na divadelní znakovou mytickou, pohádkovou, jazykově hravou, fantazijně volnou, otevřenou, rizomatickou stavbu.

Tato podoba inscenace šokovala nejednoho kritika i diváka. Za všechny připomeňme, co napsala Jana Machalická v *Lidové demokracii*: „[...] režisér zarputile udržuje tento mechanismus nahodilosti v chodu, [...] režie se zalíbením ulpívá na jednotlivých pasážích, případně je opakuje [...] Léblůvy potíže s udržením řádu inscenace začínají mít chronickou podobu, chybí tu potřebný korektiv, který by usměrnil jeho bezbřehou fantazii“ (cit. podle Smoláková 1996: 184).

Lébl prostě dekonstruoval tradiční (řekněme obrozenecký) český mýtus na počátku nové české státnosti, například mýtus o blanických rytířích, o husitských bojovnících, o hrdinství Čechů na květnových barikádách na úplně samém konci druhé světové války. K tomu mu posloužila postava reprezentanta ušlechtilého furiantství: superkladný hrdina, vysloužilý voják Bláha, který v Léblově inscenaci vystoupí na

jeviště ze šefíkových keřů v brnění za zvuků chorálu Ktož sú boží bojovníci; ve hře je také některými postavami (Buškem) nazýván chrastilem, či husitou jednou nepovedenou (Šumbalka).

Bláhův sok v boji o ponocenství, krejčí Fiala, je podvodník. Proto se díky vtipné Léblově hře se slovem *podvodník* promění ve vodníka; jeho děti, kterých není sedm jako u Stroupežnického, ale *sedumdesát*, nejsou cikáňata, ale vodníčci, stejně jako nejstarší z nich Kristýna je žába. Bláhův kamarád švec Habršperk (oba se vytahují a vyvyšují nad hnické venkovany, protože byli ve světě, a jsou tudíž ve vsi jen oni dva vzdělaní), jehož funkce ve hře je stanovena tak, aby zauzlený velkopříběh i další vedlejší příběhy rozmotal v duchu veseloherním, je člověk opravdu chytrý jako čert, a proto se producíruje po jevišti s atributy pekelníka. V seznamu osob jsou charakterizováni například jako: *Fiala František, její muž, krejčí a vodník; Habršperk Josef, švec a pekelník*. Snad aby se podtrhla nevzdělanost domorodých sedláků a obecních zastupitelů, hraje učitele, tj. intelektuála na vsi opravdový cizinec, herec černé pleti (Paolo Nanque).

Hlupství a nevzdělanost této vesnické pánské společnosti, této podivné namyšleně furiantské ratio, falocentrické rady, pomyslné elity obce se vyjeví in natura tehdy, když do ponocenské kauzy vstoupí rozum ženský, jakýsi zdravý selský rozum selky Dubské, jejíž manžel je v obci starostou. Útok Dubské se snaží obecní zastupitelé a také některé jejich ženy odrazit dvojím způsobem. Nejprimitivněji a zároveň nejtradičněji, falocentricky z pozice nadřazeného mužství odmítá Dubskou u Stroupežnického první radní Bušek tím, že jí do očí řekne, že nemůže mít pravdu, protože je hloupá ženská. U Lébla však tuto repliku přebírá Bušková. Na vyšší úrovni se snaží odmítnout Dubskou u Stroupežnického Kožený, u Lébla Kožená, kteří proti ní vytáhnou paragrafy obecního zákona, v nichž pochopitelně (protože jde o zákon falocentrický) nestojí, že do úředních věcí má co mluvit také starostová. Z této situace je zřejmé, že Lébl nevyhrotil konflikt bipolárně podle klíče pohlavního, tj. ženy proti mužům. Ženy se chovají stejně jako muži. Vstupují do falocentrického světa jako rovnocenné či spíše logocentricky kvalitnější subjekty. A přece, řekl bych, že genderový aspekt je v Léblově inscenaci oproti Stroupežnického textu značně exponován, ba je v ní dominantní. A to už od samého počátku, od seznamu osob děje. Léblův záměr byl Stroupežnického text „zefeminizovat“. Tam, kde jsou ve hře zastoupeny manželské páry, vždy je uvedena na prvním místě žena; její mužský protějšek, ve falocentrickém řádu hlava rodiny, tu má submisivní postavení: *Šumbalová Marie, selka, Šumbal*

Matěj, její muž; taktéž je to u Kožených, Šmejkalů, Kudrličků, Fialů; jen u Dubských a Bušků je to trochu jinak. I tady jsou na prvním místě jmenovány ženy, ale jejich charakteristika je podřízena funkci, kterou jejich protějšky v obci zastávají: *Dubská Marie, starostova žena, Bušková Frantína, žena prvního radního*.

Vrcholu dostupuje „feminizace“ Léblovy (a Lagronové) úpravy Stroupežnického textu u postavy patriarchy Dubského rodu, nejméně osoby v obci, u *Petra Dubského, Filipova otce, výminkáře*, jak píše Stroupežnický. U Lébla se tato postava změnila v *Dubskou Petru, babičku*. Ve scénických poznámkách v 6. výstupu 1. dějství mu ale ponechávají Lébl s Lagronovou atributy maskulinní: „Petr, velice čiperný 75letý stařeček [...]“. Oblečen je také po mužsku. Je to nezbytné, protože na počátku 2. jednání se před Markytkou furiantsky kasá, jak uměl za mlada holky prohánět. Aby však Lébl dostal předznamenání, že dědeček je vlastně babička a Petr Petra, obsadil do této role herečku Valerie Kaplanovou. Tato figurální a genderová ambivalentnost (není v inscenaci jediná, protože postavu selky Fialové, ženy krejčího a vodníka Fialy, hraje herec Vlastimil Bedrna) rozbíjí falocentrický řád a vnáší do inscenace zdánlivý chaos, radikální ironii, vytváří jakousi permanentní tekutost čtení a inscenování – snad bychom mohli v tomto způsobu režirování vidět paralelu k Derridově dekonstrukci a Barthesovu procesuálnímu psaní. Jako by se nám pro charakteristiku Léblovy režie hodila charakteristika textu, respektive psaní, jak je definuje Jan Matonoha v kapitole „Od textu k psaní“ ve své knize *Psaní vně logocentristu. Diskurz, gender, text*: „Text [...] pojmám jako imanentně dynamizující, rozrušující, subverzivní pohyb psaní, které v jistém ohledu stojí v protikladu k pojmu diskurz coby direktivní síly organizující, disciplinující a petrifikující promluvu a myšlení stejně násilně jako – takřka – nevyhnutelně. Pro zdůraznění tohoto významu ‚textu‘ volím takřka výhradně výraz psaní, který v tomto smyslu také rezonuje s pojmem ‚ženské psaní‘“ (Matonoha 2009: 23–24). Toto psaní, „ženské psaní“ nám rezonuje s Léblovým režirováním a inscenováním, jímž rozrušuje teleologičnost příběhu (kdo bude v Honicích ponocným, kdo psal paličský list a vyhrožoval vypálení obce) a statický systém binárních opozic (ušlechtilé a zlé furiantství, hlupáctví a nevzdělanost dvou největších sedláků a obecních dnes bychom řekli zastupitelů na jedné straně a chytrost jedné ženské a jednoho ševce na straně druhé).

Tato v Čechách málo běžná režie v antipostmoderně, nekonzervativně, neostrukturalisticky naladěné polistopadové době musela narážet na nepochopení. Jen několik osvícených kritiků a divadelníků Léblo-

vi tehdy porozumělo. V prvé řadě to byli Milan Lukeš a Ivan Vyskočil. Lukeš především pochopil, že Léblovu ocenění klasiky dekonstruuje tehdejší referenční systém a vsazuje klasickou hru do referenčního systému dnešního. Lukeš to ukazuje na Léblově inscenaci Čechova, ale platí to i o *Našich furiantech*.

Druhý aspekt, který Lukeš připomněl, je Léblovu hravost, která má zásadní význam pro zmnožení významů jeho inscenací:

Zpočátku se na pana Lébla mohli lepit vyznavači „ulítlostí“ – ona je to víc než poetika, ona je to téměř filozofie nonsensu. Ale nad nonsensem, nad „blábolem“ postupně nabývalo vrchu něco, co se dá nazvat novou významovostí, která se nevyznačuje jednoznačností a určitostí, ale jejich opakem, a která ze smyslu nevyklučuje ani nesmysl. [...] Tato léblovská významovost je ovšem neobyčejně hravá [...]. To je zároveň asi jeden z důvodů určitého odmítání Lébla – jinými slovy ta recidivující potřeba jednoduchých významů, které se podávají hotově a které mají jen jednu dimenzi. On hledal tu druhou a tu třetí, a ta třetí rušila tu druhou a... a nakonec z toho byl ne nesmysl, ale jakýsi všestrannější smysl.

(cit. podle Smoláková 2005: 218)

Je samozřejmé, že takováto inscenace vyžadovala také hravého, vzdělaného a nápaditého diváka. Co všechno může takovému divákovi nabídnout obyčejný a vlastně neobyčejný pařež umístěný na rampě jeviště? Co tam má co dělat, řekne si takový divák. Pozorný divák ale uslyší v 5. výstupu 3. jednání následující dialog a je mu to srozumitelné:

DUBSKÁ (rázně): Na světě rozhoduje odjakživa ten, kdo je chytřejší! A to jsem já! – Víte? Já vám prála hned včera, že je Bláha nevinnej, – ale jako bych (s velkým důrazem) do pařežů mluvila!

KOŽENÝ (dopálen uhodí o stůl): Poslouchejte, Dubská, my nejsme žádný pařezy, rozumíte – my jsme obecní radní!

DUBSKÁ (pohrdavě a ostře): Radní nebo pařež – to je mi jedno!

PETR (raduje se z ráznosti DUBSKÉ): Kde je mošna?

Lébl pracuje s pařežem také intertextově, skrytě citátově. Sedne-li si na něj vodník a šije, nemůže se nám nevybavit Ladův obrázek nebo Erbenova balada „Vodník“. Tuto hravost, „možnost návrhu jiné možnosti“ ocenil právě i Ivan Vyskočil, který znal Lébla hodně zblízka. V tom viděl podstatu Léblovu múzičnosti. Byl to proces nabývání nových

významů, které – jak uvádí Vyskočil – „všechny nemusejí a nemohou být vyjevené, srozumitelné jakožto detailní události, ale v tom celku jsou přítomny [...] ta pluralita citění, [...] že dochází k dalším a dalším a dalším stupňům, to je nádherná filozofie“ (cit. podle Smoláková 2005: 219). A já bych doplnil postmoderní, poststrukturalistická, postlogocentristická, postfalocentrická a možná i genderová.

Prameny

PROGRAM

1994 *Programy k inscenaci Našich Našich furiantů v Divadle Na Zábradlí*

STROUPEŽNICKÝ, Ladislav

1968 *Naši furianti* (Praha: Odeon) [1892]

1994 *Naši furianti. Pravdivý obraz života v české vesnici*, úprava: Lenka Lagronová, Petr Lébl (Praha: Divadlo Na Zábradlí)

Literatura

DENEMARKOVÁ, Radka

2008 *Smrt, nebudeš se báti aneb Příběh Petra Lébla* (Brno: Host)

HOFFMANN, Bohuslav

1999 „Fenomén Lébl a Naši Naši furianti“, in Tibor Žilka (ed.): *Intertextualita v postmodernom umení* (Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa), s. 191–203

MATONOHA, Jan

2009 *Psaní vně logocentrismu. Diskurz, gender, text* (Praha: Academia)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1971 „Pojem celku v teorii umění“, in idem: *Cestami poetiky a estetiky*, eds. Květoslav Chvatík, Bohumil Svozil (Praha: Československý spisovatel), s. 85–96 [1945]

SMOLÁKOVÁ, Vlasta

1996 *Fenomén Lébl aneb Nikdy nevíš, kdy zas budeš amatér* (Praha: Pražská scéna)

2005 *Fenomén Lébl aneb Dobře se spolu bavít – s Pánembohem!* (Praha: Divadelní ústav/Pražská scéna)

The shrews and Petr Lébl's directorial swaggering in the staging of Stroupežnický's *Our Swaggerers* at the Theater on the Balustrade (Divadlo Na Zábřadlí) in 1994

Based on the opinion of Jan Mukařovský that the living artistic tradition is continually changing, this paper attempts to show the new, post-modern structuring of Petr Lébl's stage text of the original realistic play by Ladislav Stroupežnický *Naši furianti* (*Our Swaggerers*, 1892) at the Theatre on the Balustrade (Divadlo Na Zábřadlí) in 1994. It draws attention to the ironic and playful emptying of the realistic "contents" of the play, as well as of the realistic interpretive tradition, and to the creation of its new (stage, artistic and intertextual) form. One component of Lébl's restructuring of the original text by Stroupežnický, and of Lébl's directorial "swaggering" is the gender aspect (the gendered identity of the characters and its transformation).

Keywords

realistic interpretive tradition, post-modern restructuring, deconstruction of Czech myth, gendered identities of characters, intertextuality