

Puškinův *Boris Godunov* v interpretaci Jurije Ljubimova

Yury Lyubimov's interpretation
of Pushkin's *Boris Godunov*

Ivana Ryčlová

Abstrakt:

Stať pojednává o klíčové inscenaci v historii Divadla na Tagance – Puškinově historické tragédii Boris Godunov v režii Jurije Ljubimova (1982). Je podložena studiem videozáznamů a stenografických záznamů zkoušek inscenace. Cílem studie je v kontextu Ljubimovovy práce v Divadle na Tagance rekonstruovat jednotlivé etapy režisérovy práce a na základě analýzy jednotlivých složek inscenace Boris Godunov ilustrovat, že režisér Ljubimov chápal divadlo obdobně jako V. Mejerchold: jako živý organismus, který je nedílnou součástí společensko-politického dění. V Ljubimovově Borisu Godunovovi vzhled postav, jejich kostýmy, způsob řeči, scéna a rekvizity aktualizují Puškinův text, velmi intenzivně ho přibližují politické situaci v tehdejší Sovětské svazu.

Abstract:

The study is focused on a staging that was crucial for the history of The Taganka Theatre – Pushkin's historical tragedy Boris Godunov directed by Yury Lyubimov (1982). The article is based on video and stenographical records from rehearsals. Lyubimov picked up the threads of Russian avantgarde theatre, enriched it by his invention and created his own aesthetical system of stage work. The aim of the study is to reconstruct the various stages of the director's work on the production Boris Godunov in the context of Ljubimov's work at the Taganka Theater and to illustrate that Ljubimov, like Vs. Meyerchold, understood theater as a living organism

that is an integral part of socio-political events. The look of characters in Lyubimov's Boris Godunov, their costumes, the way they speak, the stage and stage props brought the Pushkin's text up-to-date and very intensively pointed at the political situation in the Soviet Union.

Klíčová slova:

Divadlo na Tagance, Boris Godunov, Jurij Ljubimov, Vsevolod Mejerchold, metafora

Key Words:

The Taganka Theatre, Boris Godunov, Yury Lyubimov, Vsevolod Meyerhold, metaphor

Úvod

Režisér Jurij Ljubimov (1917–2014) patří k nejvýraznějším osobnostem světového divadla 20.–21. století. Od poloviny šedesátých do poloviny osmdesátých let minulého století představovalo moskevské Divadlo na Tagance, v jehož čele Ljubimov stál, neodmyslitelnou součást kulturního dění v SSSR. Materiál ke scénickému ztvárnění si režisér vybíral tak, aby jeho prostřednictvím mohl něco závažného sdělit, zaujmout postoj k aktuálnímu společensko-politickému dění ve své zemi. Divadlo na Tagance se záhy stalo ideologicky nejkontroverznější, a proto také nejvyhledávanější moskevskou scénou. Od počátku sedmdesátých let, kdy došlo k odvolání Vladimira Tvardovského z pozice šéfredaktora časopisu *Novyj mir* (1970), bylo Ljubimovovo divadlo jediným relativně svobodným kulturním prostorem. Každá premiéra byla očekávána s napětím. Nikdy nebylo předem zřejmé, čím režisér překvapí, jaké neotřelé jevištní metafory se zrodily v jeho mysli. V atmosféře socrealistického jevištního umění spoutaného ideologickými direktivami byl Ljubimov se svojí poetikou navazující na tradici světově proslulé ruské divadelní avantgardy zjevením, s nímž si byrokratický aparát nevěděl rady. A byla to inscenace Puškinovy historické tragédie *Boris Godunov*, v níž důrazněji, než bylo

v atmosféře počátku osmdesátých let přípustné, zazněl umělcův nesouhlas s tím, v čem žil. Po generální zkoušce, která proběhla v prosinci 1982, byla premiéra nastudované inscenace zakázána. Brzy nato byl režisér odvolán z funkce, zbaven sovětského občanství a úřady donucen k nedobrovolnému odchodu z vlasti. Během vynucené emigrace režíroval Ljubimov (jako občan Maďarska a Izraele) v řadě evropských i mimo-evropských činoherních a operních divadel.

Cílem studie je v kontextu Ljubimovovy práce v Divadle na Tagance rekonstruovat jednotlivé etapy režisérovy práce a na základě analýzy jednotlivých složek inscenace *Boris Godunov* ilustrovat, že Ljubimov, stejně jako Mejerchold, chápal divadlo jako živý organismus, který je nedílnou součástí společensko-politického dění. V kontextu současného putinovského Ruska se nám jeví jako aktuální připomenout talent i osobní statečnost režiséra Ljubimova, jenž v nelehkých podmínkách totalitního režimu kultivoval tradici svobodomyslné divadelní kultury.

1. Stručný nástin uměleckého vývoje J. Ljubimova

Cesta Jurije Ljubimova (1917–2014) k divadelní režii byla předznamenána léty herecké praxe. Ta započala studiem tance v choreografickém studiu,¹ na něž všestranně talentovaný Ljubimov navázal studiem herectví v experimentálním studiu MCHAT-2. Poté, co bylo studio MCHAT-2 v rámci Stalinova boje proti formalismu počátkem roku 1936 zavřeno, přestoupil Ljubimov do Moskevského dramatického studia E. B. Vachtangova, jež existovalo při Vachtangovově divadle a plnilo funkci herecké školy a experimentální divadelní laboratoře zároveň.² Jako talentovaný

¹ Jako dítě ideologických nepřátel (oba rodiče byli zbaveni občanských práv a vězněni) musel Ljubimov nastoupit na technické učiliště. Choreografické studio, v němž se vyučovalo moderními metodami podle Isadory Duncanové (pojetí tance jako výrazu volné mysli), navštěvoval souběžně s učilištěm.

² V roce 1932 se ze zmíněné školy stává střední odborná herecká škola, jež po předčasné smrti herce a režiséra Borise Ščukina, Vachtangovova oblíbeného žáka,

student byl budoucí režisér ve Vachtangovově divadle obsazován do inscenací vedle významných hereckých osobností. Zahrál si např. po boku znamenitého herce a režiséra Borise Ščukina (1894–1939) v Pogodinově inscenaci *Člověk s puškou*. Výkon talentovaného adepta herectví upoutal pozornost Vsevoloda Mejercholda. Když došlo k osobnímu setkání, Mejerchold Ljubimovovi umožnil, aby byl přítomen několika zkouškám inscenace Puškinova *Borise Godunova* (1937), na níž ve svém divadle pracoval. Po válce, v roce 1946, nastoupil Ljubimov jako herec do Vachtangovova divadla. Díky desítkám úspěšně ztvárněných divadelních rolí se brzy zařadil mezi respektované osobnosti sovětské kultury. V příspěvku bude věnována pozornost klíčové inscenaci v historii Divadla na Tagance.

2. Vznik Divadla na Tagance

Během své režisérské kariéry Ljubimov často hovořil o tom, že jako herec opakovaně zažíval pocit, že hrát a inscenovat by se mělo *jinak*. Nedovedl však definovat, co by se mělo na inscenačních postupech a herecké práci změnit. Během zkoušek navrhoval vlastní řešení, předkládal nápady, opravoval, připomínkoval, improvizoval. Jelikož o takovou iniciativu žádný z režisérů nestál, narůstalo v Ljubimovovi vnitřní napětí, jež se s přibývajícemi léty stupňovalo. Zároveň zjišťoval, že být pouze nástrojem v rukou režiséra jej umělecky nenaplňuje. Prostor pro vlastní kreativitu mu od roku 1953 přináší až pedagogické působení na Ščukinově divadelním institutu, vysoké škole herectví, na níž se navzdory sovětskému režimu udržovala tradice ruské divadelní avantgardy. (Unikátnost tohoto institutu spočívá v tom, že od jeho založení Stanislavského žákem Jevgenijem Vachtangovem v roce 1914 na něm jako pedagogové působili

dostala v roce 1939 název Divadelní institut Borise Ščukina (Высшее театральное училище им. Б. В. Шукина при Театре имени Евг. Вахтангова). Divadelní institut Borise Ščukina se vyprofiloval v prestižní vysokou školu herectví.

a působí výhradně jeho absolventi. Tak je zajištěna kontinuita divadelní tradice a vysoká úroveň výuky.)

Když v roce 1963 předvedli studenti třetího ročníku pod vedením svého učitele Jurije Ljubimova inscenaci Brechtovy hry *Dobrý člověk ze Sečuanu*, představení zapůsobilo jako „estetický výbuch“. Inscenace byla tak výjimečně úspěšná, že byt' nekorespondovala s kánony socrealistického jevištního umění, Ljubimovovi jako jejímu režisérovi bylo 23. dubna 1964 přiděleno vlastní divadlo. Podle místa, kde se nacházelo, ho pojmenoval Divadlo na Tagance.

Ljubimov později sám přiznal, že se samostatnou divadelní činností nepočítal (Ljubimov 2001, 205–6). Nyní však měl své divadlo, kterému musel získat renomé a udržet je. Nestál o funkci vedoucího kulturního zařízení. Chtěl divadlo jako živý organismus, který se zapojí do uměleckého i společenského dění. Divadlem na Tagance se v Moskvě na jaře roku 1964 zrodila nová scéna – novátorská a aktuální, jež svojí poetikou navázala na to nejlepší z tradice ruského i světového divadla dvacátého století.

3. Inscenace *Dobrý člověk ze Sečuanu* jako výchozí bod poetiky Divadla na Tagance

Od doby, kdy Ljubimov vytvořil inscenaci Brechtovy hry *Dobrý člověk ze Sečuanu*, hry o dobrotě, jež je podle autora člověku vrozena, uplynulo půl století.³ Jako vzpomínka na dobu vzniku Divadla na Tagance je v jeho repertoáru doposud. Podle svých vlastních slov Ljubimov o Brechtovi mnoho nevěděl a žádnou Brechtovu inscenaci nikdy neviděl: «И потому что я не видел ничего [из спектаклей] Брехта, я был чист, и получился

³ Děj Brechtovy hry pojednává o tom, že na zemi sestoupí bohové a marně hledají alespoň jednoho dobrého člověka. Nenajdou-li ho, nemá smysl, aby takový svět existoval. Konečně najdou prostitutku Šen Te, člověka, který neumí nikoho odmítnout, a ta jim poskytne nocleh. Ona je oním jediným „dobrým člověkem“...

такой русский вариант Брехта. Спектакль был таким, как мне подсказывала моя интуиция и мое чутье» (Ljubimov, 2001, 233). Přesto vytvořil inscenaci Brechtově divadlu velmi blízkou. Při interpretaci textu hledal, jakým způsobem pracovat s herci. Učil je rozmlouvat s publikem, protože u Brechta jsou situace, kdy je pro autora velmi důležitá poloha herce mimo obraz, jeho vlastní vztah ke skutečnosti. Tyto principy Brechtova divadla byly Ljubimovovi blízké a zaujaly pevné místo v umělecké koncepci Divadla na Tagance. Vymezily nejen jeho estetický prostor a způsob komunikace s divákem, ale také výběr témat – lidské nitro, vztah se světem. Ve své době, v první polovině šedesátých let, byl Ljubimovův přístup k režii v kontextu sovětské jevištní tvorby ojedinělý. Divák nebyl pouhým pasivním pozorovatelem představení, ale aktivně se ho účastnil – mezi jevištěm a hledištěm probíhal dialog. Pro diváky žijící v sovětské společnosti byl Ljubimovův *Dobrý člověk ze Sečuanu* spojením mladého radostného scénického výtržnictví a lidské moudrosti, něčím, co dosud nezažili. Také oficiální divadelní kritika, jejíž názory byly limitovány ideologickými kritérii, reagovala na inscenaci vstřícně. Reflektovala pozitivně upřímnost scénické výpovědi, ale také principy stylizovaného divadla, jež se od Mejercholdových dob na scéně nikdo neodvážil uplatnit (ani poté, co byl režisér v roce 1955 oficiálně rehabilitován):

„В этом спектакле никто никем не притворяется, никого не водят за нос, не поучают. Здесь все условно и все по-настоящему. Ведь искусство театра – это не приближение к жизни и не притворное подражание ей, но иное, осмысленное, вновь созданное, больше того – создаваемое прямо на глазах, художественное полотно.

Условность на сцене превращается в абсолютную достоверность, воспринимаемую непосредственно. Метафора перекрывает любую похожесть, воздействует на чувства, и действие – прямое. Боги чудные, дерево из планок, фабрика изображается хлопками в ладони, а душа рвется на две свои непримиримые и неразрывные части, и все это вызывает самые настоящие чувства и мысли, и сострадание, и слезы, и страх“ (Ljubimov 1964).

Nebývale otevřené představení se odehrávalo v atmosféře vybízející k sounáležitosti. Herci vybíhali zpoza kulis a nesli s sebou neutuchající energii, jako kdyby se právě prodrali k publiku přes velké překážky. Nechali za zády *nelze, je zakázáno* a šťastně se tetelili na okraji jeviště, když zjistili, že jsou mezi *svými*. Zalykajíce se, ve spěchu rozehrávali podobenství o vztahu mezi dobrem a zlem. A zlo pod nátlakem veselé divadelní hry kapitulovalo. S využitím všech prostředků lidové podívané – od klauniády a pantomimy až po patetické gesto – vytvořil Ljubimov inscenaci s aktuálním přesahem. Jako kdyby se mu podařilo probudit prastarou, zapomenutou sílu divadla, jeho magickou energii, která se společně s rozpustilým představením prodrala skrze jeviště do sálu. Zdálo se, že se Mejercholdovo velké stylizované divadlo dvacátých a počátku třicátých let minulého století vrátilo z nebytí.

4. Tři repertoárové linie Divadla na Tagance

O každé inscenaci, kterou Ljubimov v Divadle na Tagance vytvořil, máme v současnosti k dispozici obšírný archivní a recenzní materiál i bohatou fotodokumentaci. Pod Ljubimovovým režijním vedením vzniklo v Divadle na Tagance více než pět desítek inscenací.⁴ Všechna představení měla charakter události celospolečenského – a postupem času stále více politického – významu. V repertoáru Taganky lze vysledovat tři hlavní linie. Občas se protínají, ale nelze jednu zaměnit za druhou. První linií bylo pouliční, karnevalové divadlo (např. *Deset dní, které otřásl světem*), druhou aktualizovaná klasika (např. *Tartuffe*, *Hamlet*, *Zločin a trest*, *Tři sestry*, *zakázaný Boris Godunov*) a konečně třetí linií poetické divadlo (např. *Vladimir Vysockij*).

⁴ Máme na mysli obě období Ljubimovovy činnosti v Divadle na Tagance, tedy od založení Divadla na Tagance do režisérova nuceného odchodu z vlasti (1964–1983) a po jeho návratu (1988–2014).

5. Herec v Ljubimovově režijní koncepci

Divadelní kritikové a recenzenti⁵ Ljubimovovi často vytýkali, že herec je v jeho představeních nepodstatným prvkem, loutkou poslušnou režiséřského diktátu, která se ztrácí v množství režijních a scénických efektů. Na tuto skutečnost upozorňuje ve své monografii *Poetičeskij tčatr Jurija Ljubimova* Olga Malcevová: «Любимова нередко обвиняли в том, что актеру в спектакле уделена несоразмерно с другими составляющими малая роль» (Mal'ceva 1999, 91). Upřesněme, že Ljubimovův herec svojí všestranností připomínal středověkého jokulátora. Musel být schoopen všeho: salt a přemetů, baletních pohybových kreací, zpěvu a hry na hudební nástroj v nejrůznějších krkolomných pozicích. A mimoto samozřejmě stále musel být hercem. Šlo o způsob práce, jež bychom mohli nazvat *totálním herectvím*.⁶ Na všech úrovních se herec pohyboval na samé hranici toho, co mu tělo, ale i psychika dovolily. Ljubimovův herec byl, stejně jako tomu bylo u Mejercholda, přísně definovanou jednotkou představení. Mejerchold vypracoval systém přípravy herce, který pojmenoval *biomechanika*. Podstata této metody spočívala v novém přístupu k výchově herce. Mejercholdovým cílem bylo vytvořit herecký styl odpovídající věku strojů: herci byli cvičeni v gymnastice, cirkusových číslech, baletu, aby dokázali plnit požadavky režiséra *efektivně jako stroje*. Přesto, nebo právě proto, že Ljubimov kladl na své herce mimořádně vysoké nároky, se v jeho souboru postupně vyprofilovala plejáda velkých hereckých osobností. Mezi nimi např. Vladimir Vysockij.⁷

⁵ K Ljubimovovým kritikům patřila mj. dvojice L. Amiragov a N. Kordo, autoři známé stati «Театр без актера?», která byla 8. září roku 1968 opublikovaná v novinách *Комсомольская правда*. 1968. Podrobný seznam recenzentů a jejich statí včetně bibliografických údajů viz Мальцева, Ольга. 1999. *Поэтический театр Юрия Любимова*. Санкт-Петербург. С. 255.

⁶ Termín Petera Scherhaufera (1942–1999), režiséra brněnského Divadla na provázku.

⁷ Lidé se s jeho písněmi identifikovali, protože v nich zněla pravda, to, co mnozí z nich prožili na vlastní kůži. A právě tato pravda, boj za její místo na scéně, byly to hlavní, co Ljubimov svojí režijní tvorbou sledoval. Když repertoárový výbor zakázal na podzim roku 1981 „pásmo básnických představ“ *Vladimir Vysockij*, inscenaci připravovanou k prvnímu výročí smrti Vladimira Vysockého, byl to první krok

6. Inscenace *Boris Godunov*

6. 1. Text jako tvůrčí výzva

Provázanost Ljubimovova režijního rukopisu s Mejercholdem je zjevná a Ljubimov ji otevřeně deklaruje. I když ze stenografických záznamů se o Ljubimovově motivaci výběru *Borise Godunova* k inscenování nic nedozvíme, jako jeden z možných důvodů se kromě ambice dokázat, že Puškinův text lze převést úspěšně na scénu, nabízí i touha dokončit nerealizovaný záměr režiséra-experimentátora, jenž mu byl vzorem a inspirací.

Když se Ljubimov rozhodl pro divadelní ztvárnění Puškinova dramatu, měl již za sebou úspěšnou realizaci Musorgského opery *Boris Godunov* v milánském operním divadle La Scala (1979). V úvodu jsme se zmínili, že Ljubimov byl přítomen na několika Mejercholdových zkouškách *Borise Godunova*. Inscenace však zůstala nedokončená, neboť jejímu uvedení zabránilo obvinění Mejercholda z formalismu. Dne 17. prosince 1937 se v deníku *Pravda* objevila velká stať, v níž byl režisér Všesvazovým výborem pro umění nařčen, že jeho divadlo „kazilo všemožnými triky klasický repertoár a nevytvořilo žádnou sovětskou inscenaci, demoralizovalo celý soubor“ (Zolotnickij 1999, 316). Brzy nato, 8. ledna 1938, byl v tisku zveřejněn příkaz k likvidaci Mejercholdova divadla. Teprve v roce 2007 se americkému hudebnímu historiku Simonu Morrisonovi podařilo podle Mejercholdových poznámek, které si v roce 1937 během představení dělal, inscenaci rekonstruovat.

Jako v každém divadle i v Divadle na Tagance začínala práce na inscenaci *čtením*: režisér představil hercům scénář. Složitost úkolu, před nímž tentokrát režisér stál, spočívala v tom, že přenést na scénu Puškinovu historickou tragédii *Boris Godunov* bylo obtížné – více než sto let to nikdo nedokázal tak, aby byla úspěšná.⁸ Inscenace Němiroviče-Dančenka usku-

k likvidaci Divadla na Tagance tak, jak ho Moskvané znali – s režisérem Jurijem Ljubimovem v čele.

⁸ *Boris Godunov* byl poprvé inscenován roku 1870 v Petrohradě v Alexandrinském divadle, poté v MCHATu (1907), v Leningradském divadle dramatu (1934), v Malém divadle (1937). Dodejme, že ke stému výročí Puškinovy smrti se v roce 1937 zkoušel *Boris Godunov* na několika scénách – v MCHATu (režie: Radlov, dramaturgie: Němirovič-Dančenko) a v Mejercholdově divadle (režie: Mejer-

tečněná v Moskevském uměleckém divadle roku 1907 proběhla téměř bez povšimnutí, třebaže do hlavních rolí byly obsazeny herecké hvězdy Vasilij Kačalov a Ivan Moskvín⁹ společně s Leonidem Leonidovem a Vasilijem Lužským (z Leonida a Lužského se stali později významní režiséři a divadelní pedagogové). Zakořenil se názor, že text je nescénický. „Historikům ruské scény nejsou známy úspěšné inscenace Puškinova *Borise Godunova*. O tom, že tato tragédie je geniální, velká, zdá se, nikdo nepochyboval. Ale najít divadelní řešení, které by alespoň z malé části bylo stejně působivé, jako je text hry, se režisérům nedařilo,“ napsal divadelní historik Konstantin Rudnickij (1988).

Existují stenografické záznamy ze zasedání širší Umělecké rady Divadla na Tagance, zachycující diskuse během práce na inscenaci *Borise Godunova* (Abeljuk, Lejenson 2007, 606). Ljubimov se snažil odhalit příčinu scénického neúspěchu dramatu, pochopit, proč na rozdíl od slavné stejnojmenné Musorgského opery Puškinův text na scéně nezní: „Мусоргскому удалось написать оперу ‚Борис Годунов‘, которая по всему миру имеет успех [...] В драматическом театре ‚Борис Годунов‘ не удастся. [...] Утвердилось мнение, что ‚Годунов‘ – трагедия несценическая, только для чтения. [...] Мы, драматические театры, в долгу перед Пушкиным. [...] Надо понять, почему текст не звучит. Наверное потому, что нарушают эстетику и желания покойного автора. А автор считал, что эта вещь ему особенно удалась. [...] Был он тогда увлечен Шекспиром и античным театром. Был он склонен к уму и политическим государственным соображениям. [...] Пушкин был увлечен реформацией

hold). Avšak nakonec měl premiéru pouze v již zmíněném Malém divadle (režie: Chochlov). Na jedné ze zkoušek *Borise Godunova* v Divadle na Tagance Ljubimov vyprávěl: „В 37-м году запрещали ‚Бориса‘ во МХАТе. Боялся он [Сталин]. Говорят, что ходил оперу ‚Годунова‘ слушать. В Малом декламацией убили весь смысл ‚Годунова‘. У Мейерхольда репетировали...“ (Abeljuk, Lejenson 2007, 203).

⁹ V Kačalovově i Moskvínově repertoáru nalezneme výrazné dramatické postavy především klasických ruských her. Oba herci svým uměním přinesli velký vklad do rozvoje ruského herectví. I. Moskvín hostoval s MCHATem roku 1906 v pražském Národním divadle v jedné ze svých nejslavnějších rolí, v postavě cara Fjodora ve hře A. Tolstého *Car Fjodor Joanovič*.

театра, и идеи свои новаторские он вложил в „Годунова“ (Abeljuk, Lejenson 2007, 203–4).¹⁰

6. 2. *Text jako zdroj svobodné režijní tvorby*

Obdobně jako Mejerchold, který před inscenací Lermontovovy *Maškarády* (1917) nastudoval veškerý archiv, nepublikované rukopisy a korespondenci klasika (práce na inscenaci trvala s přestávkami sedm let), ani Ljubimov se při hledání interpretačního klíče k inscenovanému dílu neomezoval pouze na text díla. Jeho scénář *Borise Godunova* obsahoval původně i scény, které Puškin do dramatu nakonec nezakomponoval. Ve finální verzi scénáře však režisér od těchto scén upustil (Ljubimov vypustil zakomponování scény Krakov. Dům Višněveckého). Na rozdíl od Puškinova dramatu, v němž se Godunov a Samozvanec nikdy nesetkají, v Ljubimovově inscenaci je tomu jinak. Ljubimov přivádí na jeviště oba aktéry zároveň a pozměnil také závěr hry, respektive v inscenaci zůstal věrný původnímu závěru hry, tak jak ho známe z Puškinova rukopisu, končícího replikou Mosalského. (Podrobněji viz 6. 4. 5.) Rovněž v programu k inscenaci použil fragmenty z Puškinových textů, jež nebyly publikovány, nicméně ozřejmovaly autorský záměr *Borise Godunova* (Abeljuk, Lejenson 2007, 209).

Porovnáme-li tvůrčí metody obou režisérů, lze říci, že Ljubimov v přístupu k inscenování textu na Mejercholda navazoval. Mejerchold nikdy nectil text, jež se rozhodl přenést na jeviště (ať už šlo o drama či prózu), jako závazný. Zacházel s ním velmi svobodně, nechával se volně inspirovat a přizpůsoboval ho, ne vždy zcela šťastně, svým cílům. Viz např. inscenace hry belgického symbolistického dramatika Verhaerena *Svítání* (1921), v níž Mejerchold postavy žebráků z původního textu nahradil proletariátem. Není divu, že poněkud schematická aktualizace textu se nesetkala s pochopením u nejvyššího reprezentanta kultury a vzdělávání RSFSR, prvního lidového komisaře pro osvětu Vasilije Lunačarského, a ani u Naděždy Krupské. Oba byli premiéře *Svítání*, která proběhla 9. listopadu 1920, přítomni. Krupská vyjádřila jednoznačně odmítavé stanovisko – pochybnosti

¹⁰ Stenografický záznam zkoušky inscenace *Boris Godunov*. 8. 2. 1982.

o Mejercholdově režijním pojetí, aktualizaci textu a situací – den pro premiéře ve stranickém tisku *Pravda* (Krupskaja 1920).

Lunačarskij později v širším kontextu o Mejercholdově inscenační praxi napsal: „Při veškeré lásce k Mejercholdovi jsem byl nucen rozejít se s ním [...]. Jeho krajně radikální přístup byl z hlediska státní administrativy nepřijatelný“¹¹ (Lunačarskij 1926). Jedině takovými experimenty však mohl Mejerchold posunout divadelní režii jako tvůrčí akt dále. Když se mu v současné dramatice nedostávalo textů pro jevištní vyjádření toho, co chtěl, obracel se k textům klasiků, jež divadelními výrazovými prostředky aktualizoval. V tomto ohledu byla nejkontroverznějši jeho inscenace Gogolova *Revizora* (1926), po jejímž uvedení psali odpůrci režiséra-experimentátora petice, aby kulturní orgány zakázaly zneužívání klasiky.

6. 3. Inscenační záměr a oživení stylizovaného divadla

Pokaždé, když Ljubimov začínal práci na nové inscenaci, prezentoval hercům *model inscenačního záměru* (модель замысла): „При первой встрече с актерами я показываю им модель замысла и даже разыгрываю перед ними узловые моменты, чтобы они легко могли ‚схватить‘ стиль и манеру будущего спектакля. Модель необходима для придания образности постановочному замыслу“ (Abeljuk, Lejenson 2007, 202). Leitmotivem stenografických záznamů ze zkoušek *Borise Godunova* v Divadle na Tagance je Ljubimovova charakteristika hry jako dramatu o „mravní stránce moci“. V rozhovorech s herci režisér opakovaně formuloval smyslové jádro představení: motivy „básník a moc“, „lid a moc“ znějí v Puškinově tvorbě i v dramatu *Boris Godunov* velmi naléhavě, a stejně naléhavě by měly znít také z jeviště Divadla na Tagance. Oba motivy rozvíjí režisér jako témata, jež byla pro Rusko posledních desetiletí dvacátého století velmi aktuální. Ljubimov čerpal při hledání východisek z umělecky

¹¹ Inscenace *Svítání* byla prvním náznakem Mejercholdova budoucího konfliktu se sovětskou mocí, jehož příčina vyplynula z historického paradoxu: režisér stál na její straně, avšak jako umělec-experimentátor nebyl pochopen. V témže roce byl Mejerchold odvolán Lunačarským z funkce vedoucího divadelního oddělení Lidového komisariátu pro osvětu.

komplikovaných situací nejen z Mejercholdových zkušeností. Právě aktualizace děl ruské klasické literatury, posílení dobové analogie, využití náznaku a zkratky, jevištní metafora mu umožňovaly rozvinout invenční a dát průchod novátorským scénickým postupům.

Když se Ljubimov rozhodl k inscenaci *Borise Godunova*, mohl být jedním z motivačních faktorů v úvodu zmiňovaný zážitek osobního setkání s Mejercholdem, který tou dobou na inscenaci této Puškinovy hry pracoval. Režisér Ljubimov však nemohl předjímat, že když herci jeho souboru koncem roku 1982 rozehrají na generální zkoušce příběh o samozvanci, bude atmosféra v zemi nápadně podobná té, kterou zachytil Puškin ve své historické tragédii. V listopadu 1982, kdy v Divadle na Tagance vrcholily finální práce na inscenaci *Borise Godunova*, zemřel po osmnácti letech vlády generální tajemník ÚV strany Leonid Brežněv, nejvyšší představitel politické a státní moci. Celá země napjatě očekávala, kdo se chopí vlády. Nejen Ljubimov, ale celý národ si kladl stejnou otázku jako Puškin ve svém dramatu: Co bude se státem? Jakou cestou se Rusko vydá? Co bude s námi se všemi? Celá země sledovala rozhlasové i televizní zpravodajství a napjatě očekávala vývoj dalších událostí. Na generální zkoušce *Borise Godunova* 29. prosince 1982 Ljubimov řekl: „Сам Пушкин говорил, что написал вещь политическую. Она актуальна и сегодня. Ведь тут что за сцена? – Все ждут информации. Вы ведь слушаете по радио новости: что произошло, как будут развиваться события“ (Abeljuk, Lejenson 2007, 264).

6. 4. Jevištní metafora jako základ inscenace

Ljubimov vědomě posiloval vzájemné působení aktuálního a nadčasového historického obsahu. „Мы пойдем не по пути исторического иллюстрирования [...]. В условной изобразительной манере будем работать. [...] Не должно быть колоколов. Это было у Мусоргского. Я это делал в Скале. А тут зачем? И денег у нас таких нет, как в опере. И ведь колокола не спасают. Я всегда чувствовал у Гяурова¹² фальш

¹² Nikolaj Gjaurov (1929–2004), bulharský operní pěvec, proslulý především interpretací Musorgského oper. Roku 1962 vstoupil do Royal Opera House v Covent

после колоколов: „Скорбит душа...“ А ему было наплевать“ (Abeljuk, Lejenson 2007, 266–7). Jako v každé inscenaci vyjádřil i v *Borisi Godunovi* Ljubimov hlavní ideu formou metafor. Ve spolupráci s herci během zkoušek zpřesňoval *model inscenačního záměru*, nacházel pro něj obrazový soulad, výrazové prostředky.

6. 4. 1. Scéna a kostýmy

V průběhu zkoušek bylo kolektivně rozhodnuto, že se bude hrát na scéně bez dekorací a civilně. Splnit oba požadavky bylo jednoduché: představení se mělo hrát v nových, dosud nezařízených prostorách, na scéně nové budovy Divadla na Tagance. Režisér mistrně pracoval s asociačními řetězci, k vyjádření svého občanského postoje nepotřeboval žádná slova. Scénický prostor byl upraven tak, aby po většinu děje viděli diváci herce ztělesňující lid jen ve výřezu, jako kdyby celou dobu klečeli na kolenou. U civilních kostýmů dal Ljubimov hercům za úkol, aby si každý z nich rozmyslel, v čem chce hrát: „Надо, чтобы каждый подумал, во что охота одеться. Один скажет: „Я хочу ватник на голое тело.“ Или в подштанниках играть. Может быть и монашеская ряса. И с клобуком“ (Abeljuk, Lejenson 2007, 268). Nebylo možné si nepovšimnout, že některé šedivé pruhované kostýmy herců připomínaly vězeňský stejnokroj a že patriarcha Pimen má na sobě vatovaný kabát, nedílnou součást oděvu vězňů sibiřských lágrů. Přehlídka kostýmů evokujících sovětský represivní aparát vrcholila obrazem hlavního intrikána hry – Vasilije Šujského, jenž vedl vyšetřování případu smrti careviče Dmitrije (1591). Kožený plášť, vysoké holínky a brigádýrka se štítkem vyvolávaly u diváka známé čekistické asociace. Boris Godunov v závěrečné scéně svlékl historický kostým a vystoupal před publikum po schodech v civilním obleku. Dodejme, že pro postavu Borise Godunova vybral Ljubimov národního umělce Nikolaje Gubenka,¹³ herce schopného mimořádně hlubokého a přesvědčivého projevu.

Garden v Londýně a roku 1965 debutoval v Metropolitní opeře v New Yorku. Roku 1975 ho v jeho nejslavnější roli Borise Godunova mohli zhlédnout i návštěvníci operní scény Národního divadla.

¹³ N. Gubenko (*1941) byl nejen vynikající herec, ale také režisér, scenárista. Po smrti A. Efrose byl nějakou dobu uměleckým vedoucím Taganky, ale nerežisoval (1987–1989).

6. 4. 2. Kontakt s divákem

Během inscenace se herci nejednou obraceli přímo na publikum, avšak po takovém závěru byly paralely se současností, jež možná předtím někteří nepochopili, zřejmé všem. Období *smuty* ztrácelo své historické hranice a prostupovalo současností. Divák cítil svoji spoluúčast na všem, co právě zhlédl. A společně s tím bylo pochopitelné, že se nejedná jen o jednu izolovanou historickou epizodu ani o pouhou současnost, nýbrž o to, že obojí spolu souvisí, je provázáno v jeden celek. Ljubimov principy svého divadla navazoval na *komedii dell arte*, středověkou formu divadla, kdy neexistoval scénář, pouze předem domluvené charaktery hereckých postav, jež se obracely k publiku. V inscenaci *Boris Godunov* se snažil o co nejtěsnější sepětí s publikem, kontaktem s diváky podtrhnout aktuálnost tématu, o němž se hraje: „Я тут больше бы общался с залом. Как в народном театре, в котором из зала захватывают. Надо идти на прямой контакт. [...] Очень прошу всех артистов подумать о том, какие вещи им хочется сказать в зал. А иначе у нас вырастает четвертая стена. Тут этого нельзя“ (Abeljuk, Lejenson 2007, 271).

6. 4. 3. Rekvizity

Rekvizity, které v představení hrály, byly vybrány velmi úsporně. V archivu Divadla na Tagance se dochoval fragment záznamu diskuse Umělecké rady, která se kvůli inscenaci sešla (pravděpodobně 25. 12. 1982). I tento záznam, ostatně jako veškerá činnost Divadla na Tagance, výmluvně ilustruje Ljubimovovu návaznost na režijní postupy V. Mejercholda. Členem umělecké rady Divadla na Tagance byl mj. Konstantin Rudnickij, autor obšírné a nejčastěji citované monografie věnované Mejercholdovi (Рудницкий, Константин Лазаревич. 1969. *Режиссер Мейерхольд*. Москва: Наука), jenž Ljubimovův scénický minimalismus vnímal jako zřetelný signál, že Ljubimov s Mejercholdovým odkazem vnitřně souzní:

Svůj post chápal jako dočasný, tj. že překlene období, než se vrátí zpátky Ljubimov. V roce 1989 se Gubenko přímo z tohoto postu odebral na ministerstvo kultury. Byl posledním ministrem kultury před rozpadem SSSR (1989–1991). Gubenko byl po Lunačarském prvním sovětským ministrem kultury, který svoji funkci vykonával kompetentně.

„Посмотрите, что перед нами: доска, два стула. Единственное, что не убрано со сцены, это жезл. [...] Пьеса разыгрывается на трех спичках. Как говорил Мейерхольд, искусство состоит в том, чтобы выстроить замок на острие иглы. Вот этот замок на острие иглы и строит сегодня Любимов простейшими средствами, [...] свободно маневрируя между трагедией и комедией, действуя по-шекспировски, и по-брехтовски, и по-любимовски (пора уже, наконец, сказать это слово!)“ (Abeljuk, Lejenson 2007, 266–7). Vytváření množství obrazů se účastnily scénické prvky, jež účinkovaly v páru, v dramatické interakci, a tvořily sakrální dvojici – žezlo a deska, dlouhá téměř přes celou šířku jeviště. Vertikála a horizontála. Na jedné straně síla moci, vyjádřená primitivním nástrojem vládnutí, na straně druhé – velmi jednoduše demonstrovaná pokora. Dlouhá deska umístěná na scéně horizontálně a ze strany podepřená tak, že vypadala jako stůl, byla oporou pro žezlo, jež se do ní pravidelně zabodávalo. Avšak v průběhu rozvíjejícího se děje tato přímočarost postupně mizela. Horizontální linie desky se nezdávka překrývala s horizontální linií hřbetů sehnutých v úkloně k zemi a obě linie tvořily kontrapunkt k vertikální linii žezla. Několikrát během představení se hřbety narovnaly a jejich nositelé se ukázali být schopnými – nikoliv odporu vůči moci, ale například spáchat divokou pitku či násilí jeden na druhém... Dlouhá deska iniciovala metaforické obrazy. Fantazie režiséra-básníka ji proměňovala tu ve stůl v krčmě na litevské hranici, tu v překážku, kterou nemohou zdolat Lžidimitrijova vojska, tu v koně, na němž cválá vstříc své záhubě mladý Kubrinskij, tu ve smrtelné lože, na němž přijímá poslední pomazání car Boris. Byla také zbraní, kterou mučili v Samozvancově táboře. Tlakem desky Samozvancovi lidé dusili Godunovovy děti.

6. 4. 4. Obraz lidu

Boris Godunov byl v Ljubimovově režii inscenací bez centrálního hrdiny. Ústřední postavou byl lid, který ztratil víru ve své vládce. K vytvoření obrazu lidu použil režisér sbor, jenž po celé představení nescházel ze scény a byl Godunovem i Samozvancem střídavě dirigován. S odhodláním, byť licoměrným, lid znovu a znovu přijímal roli porobeného a vmžiku se

podřizoval vůli neustále se střídajících milovníků moci – dirigentů. Snaží se získat lid na svoji stranu, používali Godunov a Samozvanec i početní účastníci spiknutí dirigentská gesta. Dirigent orchestru, ve fraku a bílé náprsnice, řídil sbor v přísném souladu s tím, jaké byly vzestup a rozložení sil bojujících o moc. Sbor zpíval písně, které s dějem nijak nesouvisely. Hudební motivy byly úvahami o osudu Ruska a jeho lidu, o životě. Tvořily celek, jehož krása sama o sobě představovala potenciál ostře kontrastující s ostatními projevy lidu. Akcent na téma lidu byl v inscenaci činěn mimo jiné také světelnými efekty. Chtěl-li režisér podtrhnout význam některé z replik pronášených lidem – např. „Je snad lidu líp?“ (Puškin 2015, 39) – v sále se rozsvítilo.

6. 4. 5. Finále inscenace

Puškinova tragédie *Boris Godunov* končí autorskou poznámkou „Lid zůstává němý“ (Puškin 2015, 92). Té předchází závěrečná replika Mosalského oznamujícího lidu, že na vlastní oči viděl mrtvá těla Marije Godunovové a jejího syna Fjodora, kteří spáchali sebevraždu. Původně však text hry končil Mosalského replikou: „Co mlčíte? Volejte přece: ať žije car Dmitrij Ivanovič!“ (Abeljuk, Lejenson 2007, 271). K této původní variantě se vrátil režisér Ljubimov. V inscenaci pronášel Mosalského závěrečnou repliku Nikolaj Gubenko, jenž hrál Borise Godunova a ve finále z této role vystoupil. Posledním okamžikům Puškinova dramatu dala Ljubimovova režie nebývale silný emotivní náboj. Po zavraždění dětí cara Godunova smíšený sbor herců pomalu vycházel na jeviště a zastavil se strnulý strachem na samém jeho okraji. Následovala němá scéna: herci s pootevřenými ústy mlčky upřeně hleděli na diváky rozšířenými očima. Jejich obličeje vypadaly jako masky zmrtvělé v němém křiku. V tomtéž okamžiku vchází bočním vchodem do sálu Godunov – herec: na sobě civilní moskevské šaty. Ničím se od sedících v sále neliší. Beze spěchu vystoupal na scénu. S květinami určenými všem obětem krvavého období *smuty*, vlády samozvanců, se téměř bez výčitky, aniž by čekal odpověď, obrátil k divákům: „Co mlčíte? Volejte přece: ať žije...“ (Puškin 2015, 92). Sál mlčel. Mlčel i sbor na scéně. Ale po chvíli, podřizuje se rytmu dra-

matu, přerušil ticho a začal zpívat: „Na věčnou památku všem nevinně zabitým...“

Repertoárový výbor složený z vedoucích pracovníků odboru umění inscenaci neschválil. Napadl především závěrečnou scénou, silně evokující aktuální politickou situaci. Premiéra *Borise Godunova* mohla v Divadle na Tagance proběhnout až roku 1988, po pádu sovětského režimu.

Shrnutí

V Ljubimovově *Borisi Godunovovi* vzhled postav, jejich kostýmy, způsob řeči, rekvizity Puškinův text aktualizují, velmi intenzivně ho přibližují tehdejší současnosti. Způsob, jakým režisér Ljubimov Puškinův text interpretoval a převedl na jeviště, prokazatelně svědčí o provázanosti jeho tvorby s Mejercholdovým odkazem – s principy stylizovaného divadla, vyjadřujícího se vlastními výrazovými prostředky k přítomnosti. Tento odkaz Ljubimov tvůrčím způsobem rozvinul ve vlastní systém jevištní tvorby, akcentující práci se scénickou metaforou. Tři roky předtím, než vznikla inscenace *Boris Godunov*, literární vědec a filozof Arsenij Vladimirovič Gulyga v souvislosti s inscenační tvorbou Divadla na Tagance napsal: „Философски насыщенный театр современен, созвучен эпохе, решающей вопрос, быть или не быть миру, гуманизму, цивилизации“ (Gulyga 1978, 127). Nejen inscenací *Borise Godunova*, ale celoživotní režijní tvorbou režisér Ljubimov tato slova naplnil.

Literatura:

- Abeljuk, Jevgenija, a Jelena Lejenson. 2007. *Taganka: Ličnoje delo odnogo teatra*. Moskva: Новое литературное обозрение.
- Gulyga, Arsenij Vladimirovič. 1978. *Iskusstvo i vek nauki*. Moskva: Nauka.

- Krupskaja, Nadežda. 1920. „«Postanovka ‚Zor‘ Vercharna».“ *Pravda*. 10. 11. 1920.
- Ljubimov, Jurij. 1964. „Спектакль «Добрый человек из Сезуана» (1964).“ Официальный сайт Юрия Любимова. Dostupné 21. 9. 2020. <https://fondlubimova.com/o-yurii-lyubimove/>.
- Ljubimov, Jurij. 2001. *Rasskazy starogo trepača*. Moskva: Novosti.
- Lunačarskij, Anatolij. 1926. „Ješče o teatre Mejerchol'da.“ Nasledije A. V. Lunačarskogo. Filosofija, politika, iskusstvo, prosveščenje. Dostupné 21. 9. 2020. <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-3/ese-o-teatre-mejerholda/>.
- Mal'ceva, Ol'ga. 1999. *Poëtičeskij teatr Jurija Ljubimova*. Sankt-Peterburg: Rossijskij institut istorii iskusstv.
- Puškin, Alexandr Sergejevič. 2015. *Boris Godunov*. Přeložil Emanuel Frynta. Praha: Dilia.
- Rudnickij, Konstantin. 1988. «Šest' let spustja: prem'jera „Borisa Godunova“ na Taganke». Recenzija Konstantina Rudnickogo na spektakl' «Boris Godunov». «Nacional'nyj issledovatel'skij universitet «Vysšaja škola èkonomiki». Projektnaja laboratoria po izučeniju tvorčestva Jurija Ljubimova i režisserskogo teatra XX–XXI vv. Dostupné 20. 7. 2020. https://hum.hse.ru/lyubimov/boris_rudnitsky.
- Ryčlová, Ivana. 2006. *Ruské dilema*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury.
- Ryčlová, Ivana. 2018. *Zvolili svobodu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury.
- Zolotnickij, David. 1999. *Roman s sovetskoj vlast'ju*. Moskva: Agraf.

PhDr. Ivana Ryčlová, Ph.D.
 Centrum pro studium demokracie a kultury
 Venhudova 5
 614 00 Brno
 Česká republika
 iryclova@gmail.com