


 VĚRA PTÁČKOVÁ
 SVĚT PODLE PETRA LÉBLA

Poslední třetina dvacátého století znamenala zvrát v reflexi životní i umělecké reality – od principu objevu jako hnacího motoru evropské tvorby až k jeho vyčerpání, od klasických hodnot k antihodnotám, od racionality k iracionalitě, od víry k pověrám, od pevného názoru k chaosu, od estetiky krásy k estetice ošklivosti a posléze ke kýči jako nositelé alternativních hodnot, od výlučnosti k povrchnosti, od jedinečnosti k masovosti televizní obrazovky; od výrazných slohových koncepcí s přesnými pravidly tvorby a stejně nelitostnými zábranami (týkajícími se praxe jako teorie) k pohyblivým pískům současných kritérií, k eklekticismu postmoderny. Slavná šedesátá léta, předkládaná mladým málem jako vzpomínka na Poslední Zlatý Věk lidstva, zaznamenávají první z těchto otřesů. Je dokonce možné, že ta šedesátá léta nebyla předělem jenom v rámci jednoho století, ale že se jimi završil civilizační cyklus novověku. Uzavírat tento cyklus či otevírat nový budou nastupující generace.

Režijní cesta Petra Lébla začala s amatérským souborem Doprapo v roce 1985

L. Stroupežnický: Naši Naši furianti, režie Petr Lébl, Divadlo Na zábradlí. Marta Vítů (Verunka Bušková) a Štěpán Pácl (Václav Dubský)

FOTO MARTIN ŠPELDA

adaptací Vonnegutovy novely *Groteska*. V době „kdy všechno už bylo objeveno“ začíná tento mladík skládat realitu do nového vzorce. Od premiéry uplynulo mnoho let, která zanechala spíš důkazy o pomíjející divadla: počiny, které nikdo kriticky nezachytil, jakoby ani nebyly. Připomínám si úzkou hrací plochu obklopenou na širších stranách diváky, herečku, křičící z výšky („jako“ z letadla) Shakespeareův sonet do prostoru, začátek, kde herci, ještě než diváci zaujali místa, drmolili jako divné zaklínadlo jména dívek a květin. Především si ale vybavuju styl, kdy režisér dokázal z amatérské neobrátlosti vytěžit zvláštnost, tajemné výrazové unikum, dráždiví skryté oblasti podvědomí, vyvolávající drobné elektrické výboje – pocit rozkoše.

V roce 1987 uvedl Lébl premiéru *Hada* podle novely rumunského autora Mircei Eliada: tatáž neuchopitelná herecká existence, na koleně vytvořený uzavřený svět rumunských hor, schopný v divácích vyvolat až pocit rituální hrůzy. „*Jde o organizaci scény, jde o kompozici i dekompozici jevištních rekvizit a prostředků tak, aby v zrcadle touhy nebo strachu zjevovaly naši skutečnou myšlenku. Jde o skutečnost této myšlenky... o její přirozenou pudovou sílu.*“ (Že by přibližování *Nad skutečností jevištní věci*, jak ji ve třicátých letech zvažoval Jindřich Honzík?)

Posledním titulem úvodní etapy byla hra Milana Uhdeho *Výběrčí*, „one-man-show“, interpretovaná Léblem samotným,

v závěru náhle propojující vlastní akční prostor hry s dosud skrytým prostorem celého sálu, který tak ztratil svůj konkrétní charakter a stal se vizí, mostem k ireálnu. Ne už groteskní postupy mnohých soudobých avantgardních scén, reflektujících realitu. Čistá poezie. A s těmito křehkými cíli souvisela i křehká konstrukce Léblových inscenací, zhusta se vyznačující značnými výkyvy kvality jednotlivých představení.

V únoru 1992 uvedl Petr Lébl v Divadle Labyrint spolu s autorem dramatického textu, studentem DAMU Egonem Tobiášem, hru *Vojcev*. Už nikoli s amatérským souborem, ale s kombinací členů skupiny JELO, herců Labyrintu (Jorga Kotrbová, Leoš Suchařípa) a hostů (Strýček Jedlička). Historie s námi v listopadu 1989 pěkně zatřásla, pro Léblovu práci však tyto změny nejsou podstatné. Jakoby pojetí tvorby, k němuž od počátku inklinoval, nereagovalo na sebezpřelomovější vnější poměry, jakoby odmítalo triviální područí bezprostřední životní reality. Jakoby mu spolu s Honzlem byla stejně „odporná představa dozorců a zbabělců, že lze donutit divadlo, aby život napodobovalo“. To, co předestře divákovi prostřednictvím imaginace, humoru, chcete-li vzteku, je celek, spjatý spíše s hlubinným odrazem této reality. Absurdní příběh krásného spisovatele krásné literatury Vojceva (který se nakonec promění ve psa a není sám) se odehrává na podobně krásné scéně, kde se snoubí ozářené schodiště

slávy pro hollywoodské hvězdy s fragmenty egyptského i tyrolského slohu, to vše proteplené čechovovskými břízkami. Všechny atributy postmoderny se dostavily – včetně sebeironie postmoderny. „*Připadá mi zbytečné, abychom se bavili ve stavu upadlé kultury o takové delikatese jako je kýč. Chodíme špinaví po špinavých ulicích, zatímco lidé jako druh mají žít v ráji.*“ (rozhovor Petra Lébla s Danou Tučkovou, SaD, 1990, č. 2)

Dorstova komedie *Fernando Krapp mi napsal dopis* byla určena až klimtovsky neřestnou dekadencí, z jejíž tresti se zrodila Nejkrásnější Žena. Ale vznosné klasicistní sloupy, rámuující piedestal jejího života, jsou z papíru, smrtící dýka, již v grandiózním sebeničivém gestu otevírá hru, slouží leda k rozřezávání dopisů a zlatému kočáru tvoří komplement otřískaná naběračka, s níž je však s vybranou noblesou servírován čaj. Kdo či co je tady ironizováno? Patos? City? Anebo člověk jako druh, jemuž je sice žít v ráji, který ale každý ráj rozdupe, parkety vytrhá a spálí?

Pokojíčkem J. A. Pitinského, inscenovaným v květnu 1993, předběhl Petr Lébl svou prvou sezónou uměleckého šéfa v Divadle Na zábradlí. V divadle, které na přelomu padesátých a šedesátých let kormidloval Ivan Vyskočil, jehož šedesátá léta poznamenal Jan Grossman a Václav Havel, které v osmdesátých letech přivedli k novému lesku Ewald Schorm, Ivan Rajmont a znova Jan Grossman, se po víc než třiceti letech odehrála generační

výměna. Nastoupil tvůrce, který, i když se přiznává k mnoha láskám, chce začínat a pracovat po svém a především jinak – stejně jako to činili i ti, co založili slávu tohoto divadla.

Je třeba hned zkrájat zdůraznit, že nejde o pouhé režie, ale, jak je uvedeno v programech, o „inscenace Petra Lébla“. Nejde o staromilský bonmót, ale o mani-festační vyhlášení, explicitní přejímání zodpovědnosti za všechny složky inscenace, o šéfa, který dává své jméno i styl veškeré tvorbě tohoto domu. Zdá se, že to znamená i rehabilitaci výtvarné složky, přiznání jejich tvůrčích poloh. To, že všechny scénografie jak vlastních režii, tak hostů vycházejí z jeho ruky a že kostýmy Kateřiny Štefkové jsou navrhovány s velkou vnitřní spřízněností, znamená směřování ke stylu.

Pitínského téma svobody, realizované až smrtí vlastních potomků, prolomil Lébl provokativně do všech složek inscenace. Absurdní poloha *Pokojíčku* inspirovala k ostrým svělelným kontrastům úplné tmy i zářivkové intenzity (kdo se dnes na českém divadle zabývá světlem, je výjimka a málem vynálezce), prostorovým kontrastům smršťujících se a rozestupujících stěn, dramatickým zkráslením jakoby do-tvářejícím někdejší představy Františka Tröstra, i k laciné anilínové barevnosti panelákového snu. Při triumfálním odjezdu osvobozených rodičů z bytu plného mrtvol vlastních dětí je prvek hrůzy a černého humoru přítomen v infantilní modři

Otcova oblečku i ve zlatém modelu Mařiny toalety z dávných tanečních: takový je i živý obraz Šťastného páru na vyleštěné motorce, velkoplošný reklamní poutač Radostného Života.

Hned v úvodní sezóně k Lébloví přistoupí dramatik, režisér, zakladatel proslulého brněnského Ochotnického kroužku a spoluzakladatel Kabinetu Múz, J. A. Pitínský. Podílí se na profilu sezóny nejen jako dramatik, ale i jako režisér: uvádí hru Stanislava Mráze *Silná v zoologii*, „v níž jednu minutu piecy dramatické v rámci stance reciproční vykonal Petr Lébl. Opakem téhož je výkon i úkon reciproční p. J. A. Pitínského v piece Naši naši furianti.“ Tuto informaci čteme v obou programech: je tím dán předpoklad vytvořit na Zábradlí zнова generační názorové centrum? Třeba s Egonem Tobiášem (asistent Petra Lébla u realizace *Pokojíčku*), Lenkou Lagronovou (dramaturgická spolupráce na textu *Našich našich furiantů*) Filipem Topolem (hudba), Kateřinou Štefkovou (kostýmy)?

Výpravu k Pitínského režii hry Stanislava Mráze *Silná v zoologii* navrhl Lébl pod pseudonymem William Nowák: i hra s identitou je jeden z příkladů jeho unikátní rukopisu. Obdivné objevování zasu-tého Mrázova díla je souměřitelné snad jen s objevováním Járy Cimrmana; na rozdíl od cimrmanovského bádání však v souladu s šálením konce tisíciletí nevíme, kdo co jak vážně myslí a do jaké míry všechny zasáhlo „pomatení smyslů spoje-

né s megalomanií“ (viz program). V tomto smyslu měl Pitínského i Léblovův již osvědčený cit pro bizarerii zelenou. S vášní Pejska a Kočičky nacpali do inscenace, co se do ní vešlo, a vešla se tam: Hynaisova opona (replika), vavřínový věnec, had v lilhu, živý pan Eduard Haken, vycpaný krokodýl, korintské sloupy, živý Amor s lukem a šípy, lasička s ohonem obtočeným kolem předních tlapek (předměty sice podobně dráždivé jako Meret Oppenheimové Kožišinový příbor, avšak, pozor, bez onoho fascinujícího třesku různých realit). Jan Hrušínský s Barborou Hrzánovou recitovali zaumná Mrázova souvětí s talentem i píjí (jen se je naučit nazpaměť!), kdyby nás však nerušili tlačáním, mohli jsme se inventářem scény pokochat v klidu. Doposud nevím, co se nám to předkládalo: básnický povyšný půvab nechtěného, ztracená nevinnost našich dětství, mizejících v blednoucích ilustracích Fischerové-Kvěchové, mé oblíbené umělkyně? Anebo půvab nechtěného bez oné očistné naivity? Co ale potom zbude? Laciný efekt? Přepřádaná scéna? Zahlušený herec? Grafomanský text?

L. Stroupežnický: *Naši Naši furianti*, režie Petr Lébl, Divadlo Na zábradlí. Oto Ševčík (Jakub Bušek), Jorga Kotrbová (Frantína Bušková), Karel Dobrý (Filip Dubský), Paolo Nanque (Karel Kudrlička), Doubravka Svobodová (Boleslava Kudrličková)....

FOTO MARTIN ŠPELDA

O Genetových *Služkách* referovala kritika jako o „první «skutečné» premiéře nového uměleckého vedení“. V zelenavém přitímí Léblový scény nastupuje se svou árií Služky Bořivoj Navrátil. V tu chvíli se mi zpřítomnil *Had, Grotoska* a s nimi svět ireálna. Opět existoval klíč k zázračnu, k neznámým smrtelně nebezpečným světům: fungoval až do příchodu pana Bedrny, jehož pantomima určila neurčitě akvarijní příšeří jako věžeňskou kobku. Kouzlo bylo zrušeno, asociace vyhasly, začalo jiné představení. Jeho znakem je zdvojení: hrdinové, slova i předměty mají svá alter ega. Při Navrátilově „chtěla jsem zabít“ proneseném s takřka rituální melodikou, vstupují Služky-Dívky, Hrzánová a Stanislavová, aby jako ve voicebandu opakovaly repliky pánů Dobrého a Navrátila. Pod zeleným sukнем dekorace dřevěné stěny, pod rukavicemi Služek dlaně. Madam je sama: krásná Madam Marie Málkové v laciné nádhře lepkavě fialové róby a štrasu s projevem, jehož vznešenost sklouzává co chvíli do periferních vulgarismů. Kdo jsou tedy Služky – v celé své oboupohlavní komplexnosti? Nositelky delikátnosti, snovatelky vraždy jako očistného aktu i zvrácené touhy? Obávám se, že jsem dekodovala špatně, že mi v té rovnici leccos nevychází: bludné znaky mě zavedly. Třeba jsou na nás takové inscenace sesílány, aby nás zkoušely.

V únoru 1994 uvedl Petr Lébl ve své a Lenky Lagronové úpravě Stroupežnic-

kého komedii *Naši Naši furianti*. Dramaturgické posuny popsala detailně kritika: všichni víme o groteskní realizaci feministického ráje přehozením akcentů z Buška a Dubského na jejich, jak píše Vladimír Just, „zdivočelé manželky“, o zpředměnění české Valhaly obohacením o „mytický“ rozměr. Fialovi jsou vlastně vodníci se zelenými šosy, culičky a rukavicemi s plovacími blánami s červenými bobulovitými nehty, Habršperk je čert s koňskou nohou a oháňkou, vysloužilc Bláha zastupuje šik blanických rytířů.

Všimněme si i dramaturgie: od Geneta ke Stroupežnickému. Text je zřejmý zá-minka, podnět k sebevyjádření. Ostatně není i tento zvláštní patch-work titulů znakem ne-řádu i pozdní doby? Podobně funguje i výběr herců: přes profesionálně pozoruhodný výkon Valerie Kaplanové pochybují, že bychom měli přiležitost ji v této inscenaci obdivovat, kdyby se nám do její hry nepromítala jako dvojexpozice Bába Tutovka. Zabydlená hierarchie hodnot kolísá; na této oscilaci se ovšem odjakživa posunovaly dějiny umění. Objects trouvés se mění, provokace trvají.

Existuje-li prázdno jako výrazový prostředek, v Léblově představě českého snu by špendlík nepropadl. „*Je důležité mít na zřeteli pocit, že se každou vteřinu děje na zeměkouli tolik věcí, že kdybychom chtěli všechno postihnout, tak opravdu zešílíme. Divadlo by si to mělo ale dovolit – aspoň se o to snažit.*“ (říká Lébl v již citovaném rozhovoru s Danou Tučkovou)

Vrcholí zde nejenom zdvojení, které už nabírá kvality stylu, ale přímo manýristická přebujelost a přeplněnost. Všechny čtyřiatřicet zaangažovaných hereckých postav (či přímo dramatických osob, všechno je tu možné) je téměř pořád na jevišti, prostavěném notabene ještě pečlivou scénickou architekturou: nic není odfláknuté, nic není ponecháno náhodě. V jednom portálu seknička Dubských i s obrázkem padlého syna a císařova kočáru, ve druhém výčep žida Ehrmanna Markusse a jeho ženy Rosamund; na hranách půllitru Markus prsty odehraje *Kde domov můj*. A došky, kachličky, hermovky na rozích venkovských chaloupek. A kroje, až přechází zrak i sluch: od uherské zeleně po tingltanglové flitry, od Jánošíka-Habršperka-čerta po obecního četníka Marcela Měsíčka s vycpanými superrameny a igelitkou na pouta. Všechno je realita, v Moravské jizbě hotelu Atrium mají (nebo měli před dvěma léty) servírky podobnou „moravskou“ folklorní nádhru, navrženou s láskou prý samotnými Francouzi. Náves zaplňuje především rodina vodníka Fialy se sedmdesáti dětmi: Hrušínský-Fiala, Bedrna-Fialová, Kristýna, Pepína, Manča, Jiřina, Shirley a Filipek, dál už ani Lébl jít nemohl. Vnitřní logika je jasná, jen se zamyslet, Shirley není žádná režijní schválnost stejně jako Kudrlička Karel v podání černocho Paola Nanqueho. Zdá se mi jenom, že je ves Honice dnes třeba hledat spíš v západních Čechách po druhé světové válce než v již-

ních Čechách v roce 1896, kam ji kdysi zasadil autor.

Stroupežnického kritika české povahy přešla ve výsměch, jehož intenzita je určována ne zápalem výchovného boje, ale postmoderním vědomím bezmoci. Prvomájové šeříky, z nichž se noří Blanický rytíř Bláha, zůstanou, ať nám kdo chce co chce říká, uchovány v tajných komůrkách našich srdéček, tak jako slavná historka Dědečka Dubského (zde Babička) o císařových tolarech. A rozněžnělé hlediště se chvěje pod dotekem přízně Mocných jako tenkrát Dědeček (dnes Babička).

Poslední premiéra sezóny: Čechovův *Racek*. Od Krejčova razantního nástupu zažil svět snad všechny možné interpretace (už PQ 87, jehož byl Čechov vnitřním tématem, nás mohlo dostatečně poučit). Přesto si Petr Lébl připravuje v programu půdu: citátem samého Čechova, který se označení „drama“ bránil, a Šaldovou úvahou o tvůrčí svobodě režiséra. Znovu nám oznamuje, že autorem finálního produktu je on sám, režisér. Můžeme nesouhlasit, nemůžeme však celku ani detailům vytknout přílišnou obecnost, klišé či přibližnost. Lavička neslouží jen k tomu, aby se hrdina posadil, ale aby na ní balancoval, klasicistní sloupy salónu nejsou jenom jedním z možných prostředí: jsou předehrou, jejich zmltání předjímá dramatickou situaci, aby až nastane, se samy stáhly do pozadí a dovolily divákům obrátit pozornost k akci. Překližková tapeta březových kmenů, obalující portál

a jako historická kulisa rámuje scénu, je znakem i pro hrdiny? Jsou i oni stejně papíroví a kaširovaní? Mám se účastnit ušlechtilého závodu, kdo v nejkratší době najde v *Rackovi* víc básnických obrazů a víc nepatřičností – když nepatřičnost často ozářší smysl věci víc než korektní kousek?

Mnohým by se mohlo z odstupu zdát, že jemná absurdní nota, duchaplně dialogizovaná hloupost a prázdnota Čechovových hrdinů mohly vyniknout v kritickém realismu Krejčova výkladu *Višňového sadu* (Divadlo za branou II) přirozeněji než v Léblových „*škubavých nárazech*“, o nichž psal Vladimír Just: takový přístup připomíná mimochodem charakteristiku expresionistů z per dotčených symbolistů. Vynikají snad předměty na holandských zátiších víc než na těch kubistických? Protože nám divadlo skrze člověka-herce předvádí příběhy o člověku-dramatickém hrdinovi, je naše vnímání tohoto uměleckého druhu vázáno empirickou realitou víc než při percepci jiných uměleckých disciplín, kde přirozeně přijímáme i abstraktní výrazivo. Protože však divadlo žije jen ve vlastní současnosti, nemělo by se bát výrazného tvaru, jako se ho nebálo v první čtvrtině století.

Vnější a vnitřní model reality, který se stal kritickým metrem surrealismu Vratislavu Effenbergerovi, rozlišujeme na českých jevištích věru hůř než v malířství či v poezii. Lze-li ho však vystopovat v některých inscenacích Jana Grossmana

(*Král Ubu*, částečně *Don Juan* a *Largo desolato*), domnívám se, aniž bych srovnávala, že bychom mohli podobný úhel pohledu nasměrovat i na Petra Lébla: možná by nám pomohl zpřesnit soudy i hlediska na jeho mnohdy matoucí tvorbu: „*Sémantické systémy, vlastní, neopakovatelná a objektivně uměleckého díla, nemají obecně platnou zákonitost, jejímž ovládnutím bychom byli schopni jednoznačně pochopit a objektivně interpretovat sdělení, obsažená v obraze nebo v básni, nebo přesněji, jejich vnitřní zákonitost je obecně platná jen v tom smyslu, že nám zpřístupňuje určitý konkrétní emocionální svět pomocí impulsů, které vysílá jeden subjekt ke druhému a k ostatním, že nás uschopňuje tyto impulsy přijímat avšak právě jen jako impulsy, aniž bychom mohli definitivně určit, třeba jen sami pro sebe, jejich úplný obsah.*“ (V. Effenberger, *Realita a poesie*, Praha 1969, s. 322).

Léblovy inscenace narušují vnější souvislosti příběhu osobními vstupy, hrou, chcete-li. Platí to nejvíc pro první fázi jeho tvorby, kde nejsilnějším motorem jeho činnosti byla čistá imaginace, která si nekladla jiný vyšší cíl než nadskutečnost jevištní věci. U *Našich našich furiantů* poháněl jeho obrazotvornost i vztek kritické reflexe: realistickou satiru však znova přesadil do absurdního ireálna.

A vyznění *Racka*? Groteskní poloha sklouzává pod takřka fyzickým tlakem do víru horečnatého snu. Střety Medvědenka



a Máši přestávají být trapné či komické, Sorin, zbaven paruky, nemocný a bezbranný, vnímá v průběhu posledního obrazu v předsmrtném kataleptickém stavu na pozadí reálných akcí obrazy svého vnitřního světa. Arkadina s Trigorinem za průsvitným závesem mohou být zhmotněním úzkostných představ Trepleva i Niny. Mnohé situace – na hranici nevyjádřitelného – nebudou možná vždycky stejně čitelné: režisér však našel herečku, která s absolutním sluchem plní i ty nejnáročnější jeho představy, protože nachází v groteskních i tragických scénách přirozené gesto, humor jako přímé spojení reality a poezie: Barboru Hrzánovou. Ostatně dovolme i divadlu jistou porci nesrozumitelnosti: kritici si na ní mohou třfbít soudy, tvůrčí výrazové prostředky a diváci návštěvnost. Pozor.

Když pomyslím, že ještě na začátku osmdesátých let bylo české divadlo poznamenáno akční scénografií, jeví se mi dráha Petra Lébla podivuhodně konzistentní: už diamanty posetá obuv herců a snové jezero v karpatských roklích Eliadova *Hada* se od zcizovacích efektů, jimiž jsme byli málem celé století kolébáni jako jedinou možnou uměleckou meto-

L. Stroupežnický: *Naši Naši furianti*, režie Petr Lébl, Divadlo Na zábradlí. Leoš Suchařípa (Ehrmann Rosamunde)

FOTO MARTIN ŠPELDA

dou, přiklonily k iluzi. Dramatickou realitu, kterou jsme v průběhu tohoto století zvyklí vyčítat z konstrukce, z náznaku, představuje Lébl pečlivě vypracovaným detailem, ať je to kočár v Dorstovi – namátkou – či obrázky, kroje, došky, hermovky ve *Furiantech*, břízy či sloupy v *Rackovi*, byť byly nakreslené (to je jenom další významová vrstva). Tento přístup hledá ovšem i odlišné inspirační zdroje než ty, na které jsme si zvykli a které odmítaly podrobnost ve jménu celku a výraznější výtvarnost ve jménu funkčnosti. Detail sám, pokud byl použit, týkal se bezprostředně a věcně tématu hry a akce. Léblovy detaily jsou asociativní, akce se přímo netýkají, téma poetizují. Interpretují text, jimi nám Lébl ukazuje cestu ke svým představám se stejným důrazem, jaký klade na hereckou akci. Změna hodnotové stupnice, na níž se i on aktivně podílí, provokuje i jinou estetiku. Aní jako nauku o kráse či ošklivosti či o rádu, ale jako řetěz libovolných asociací na dané téma, které se nehodlají ani nemohou konformovat s obecným kánónem. Ostatně takový kánón momentálně neexistuje, z čehož vyplývá jednak garance takřka naprosté osobní svobody, jednak složitá komunikace s divákem, neboť ho zhusta hermetičnost zvolených znaků nechá na holičkách. V inscenaci *Služek* stáčí jedna takřka leonardovskoy oboupohlavní bytost, aby hned v úvodu otevřela krajiny tabu, úzkostí i rozkoší zcela pudových a základních. Stále ne-

mohu pochopit, proč tu musí být ta následná nenasytnost tvary, znaky, významy? Proč ta zdvojení, která spíš matou, když rychlost akce nemůžeme zastavit, zaklapnout oponu a chvíli přemýšlet, pak si to zopakovat a jet dál už v rytmu inscenace. Příliš mnoho not i vjemů. Připomeňme si – když pro nic jiného, tak pro symetrii – výrok Alfréda Radoka o tom, že je náročnější nápad zahodit, než si jej vymyslet: to je cesta k výběru, restrikci i hierarchizaci znaků. U Petra Lébba jako by byly všechny znaky stejně důležité: výběr a stupně jsou na divákovy. Zahlcující přeplněnost nese prvky stejné slohovosti jako detail, jako výběr vyjadřovacích prostředků, jako tendence k iluzivním postupům: kýč jako hypertrofie krásy až k jejímu zabsurdnění, mnohost v kvalitě i kvantitě. Můžeme tyto znaky snadno zahrnout pod pojem manýrismus, z nedostatku přesnějšího výrazu. Nepředhazujce manýrismu zatíženost detaily, víme, že se pojí s pozdními slohovými fázemi. Nepatří k nim i náš konec tisíciletí, zdůrazněný ještě navíc podezřením o konci novověku?

Soustředíme-li se na inaugurační Léblovu sezónu Divadla Na zábradlí, dospíváme k závěru, že se inscenační postupy zpevňují, nabývají na jistotě, a tím i na výrazové a významové přesnosti. Tvarovou přebujelost začínáme vnímat ne jako příčinu, ale důsledek osobité myšlenkové konstrukce, možná už jako způsob stylu. Tento náročný významový i výrazový

celek funguje s plasticitou živého obrazu a kompoziční přesností velkých figurálních pláten. Jenže: hodiny takto programového plna, tvarového, barevného a významového hýření mohou přímo dialekticky vyvolat pocit zvláštního neplánovaného – prázdna. Patří i to k postmoderně jako nová estetická či dramatická kvalita?

V každém případě jsou však složité konstrukce Léblovy inscenací (procento nemožna, které on sám požaduje jak po sobě a souboru, tak po vnímací schopnosti diváků, i zvláštní sloučenina profesionality a amatérské panenskosti) garancí „jinakosti“ světa, kam s ním vstupujeme.

Jedna z hrdinek románů Jane Austenové upozorňuje potenciálního ženicha na své duševní hloubky přáním, aby se na plánovaném plese místo tance spíš duchaplně konverzovalo. Výborné by to bylo, odpověděl jí, jenomže by to už nebyl ples. Bylo by výborné, kdyby nám Petr Lébl představil svůj svět trochu uměřeněji. Jenomže by to už nebyl Lébl.

P. S. Nedávno jsem poslouchala úvahu Ivana Vyskočila o principu hry a nápodoby jako dvou základních tvůrčích přístupů. Vyskočilova tvorba – i se svou neuchopitelností – byla a je ztělesněním principu hry. Ve foyeru divadla visí portrét Ivana Vyskočila. Vrací se – v nových souvislostech – divadlo ke svým začátkům?

možná na čase dávat si pozor, abychom z toho neoslepli.

P.S.: Na letošním nitranském festivalu jsem se šla ještě jednou podívat na „druhou půlku“ inscenace, tj. na poslední jednání. Základní „partitura“ sice zůstala stejná – i nadále zde zničeonic lampa trčí do strany a tichá kletba zní „Mchat!!!“ – , ale všechny tyto „hrátky“ jsou najednou nedůležité, možná si jich dokonce téměř nevšimneme, neboť naši pozornost na sebe právem strhnou postavy. S niterným a právě ke smyslu soustředěným hereckým výkonem Barbory Hrzánové a Radka Holuba náhle do Léblových inscenací vnikl Čechov snad v celé své hloubce. Složitý vztah mezi dvěma raněnými dušemi jako by byl v posledním dialogu Zarečného a Trepleva přímo hmatatelný... Nezbývá než doufat, že se tak nestalo jen shodou okolností a že při této poloze zůstane.

■ EVA STEHLÍKOVÁ

■ I JÁ SE POKUSÍM SKLOŇOVAT

1. pád: Petr Lébl Musím podotknout předem: Petr Lébl je mi sympatický. Líbí se mi jeho čepičky a mám ráda jeho plachý úsměv. Známe se jen od vidění, nemáme spolu žádné účty a já jsem docela hodná osoba, i když tak možná nevypadám. Doufám, že toto prohlášení může přispět k vzájemné toleranci, a to i v tom případě, že zůstaneme stát každý na svém. Konečně: proč bychom nemohli?

2. pád: bez Petra Lébla A musím taky doznat, že vůbec trpím jakousi zvláštní provinilostí, protože si přesně uvědomuji, jak nevstřícně a nenaladěně vstupuji do tohoto divadla. Dost možná by mi stačilo, kdyby se vzdalo ochranné značky a jmenovalo se – nu třeba Léblové divadlo. Pak bych snad to, co vnímám jako devastaci prostoru, přijala jako jeho generačně motivované přivlastnění a snad bych pak procházela i umolousanou hospodou s menším odporem. Nicméně aspoň doufám, že také hlediště divadla bude v dohledné době výtvarně stejně léblovsky pojednáno, což zabráni pamětníkům ve zbytečné nositologii.

I pro mne by bez Petra Lébla byla letošní sezóna, v níž se nám v činohře tak říkající neurodilo, k nepřekání. Jak inscenace *Našich Našich furiantů*, tak čerstvější *Racek* ční zatím zcela bezkonkurenčně v nudné krajině průměrných, většinou sice nikterak neurážejících, ale také málo inspirativních divadelních událostí, z jejichž ospalosti se v Praze do počátku května vymykalo jen máloco. Na této skutečnosti nic nemění fakt, že já osobně mohu bez Petra Lébla žít, a to, že se mi jaksi nedaří přiklonit se ani na stranu jeho obdivovatelů, ani na stranu jeho naštvaných odpůrců, nemám za dobré. Samozřejmě pro sebe.

3. pád: Petrovi Lébloví Ráda bych nechala Petrovi Lébloví, co jeho jest. I když mě neoslovuje dnes tolik vábivá zásada *Anything goes* – protože má svůj půvab jen tam, kde je něco takového zakázáno

nebo se alespoň realizuje na pozadí opačné normy; protože se za její fasádou příliš často skrývá nedostatek vkusu, umělecké kázně a zodpovědnosti – uznávám, že tady vyrostl někdo, kdo nepochybně má nejen nezaměnitelný režijní rukopis, ale vsutku má i svůj styl. Léblové inscenace se čím dál tím víc podobají fantastické budově, v níž všechno, od kliky u dveří až k lžičce, jíž míchá paní domu svou kávu, nese pečeť jedné ruky, jednoho názoru. Zajímavé je, že se mi při tom nevybavuje to, čemu se říká postmodernismus (a čemu pohříchu nerozumím), ale secesní palác, Muchův nerealizovaný návrh Pavilónu člověka pro Světovou výstavu v Paříži, ten výtvar bezuzdné fantazie, gigantická kupole na vzdušných nožkách jakýchsi pseudoromantických oblouků, hýřící hmotou soch a barvou fresek, až zrak přechází. Jen stěží se můžete rozhodnout, jestli ornament je tu projevem nebo smyslem.

Také na Léblových inscenacích můžu oči nechat. Přestože vodopád Léblových fantazie se zdá být nevyčerpatelný a marnotratně tryská s takovou energií a po tak dlouhou dobu, že přesahuje mé schopnosti vnímat a přijímat, nemohu popřít, že výsledek začíná být podivuhodně homogenní. Můžete namátkou vybrat jakýkoli moment a vždycky v něm najdete Lébla celého. Zrcadlí se v každé kapce vody. Je jedno, vezmete-li si tu kapku na počátku, v prostředku nebo na konci. Pořád je to stejně dokonalé. Napadá mne přitom roudhavé pomyšlení, že by těch pět minut stačilo.

4. pád: Petra Lébla Patří momentálně k dobrému tónu chodit na Lébla, jak pravil s lehce křivým úsměvem jistý divadelník, kterého jsem potkala cestou na Zábradlí.

Dívám se na Léblovy inscenace vždycky se stejným úžasem a vždycky ve mně, a proč to neřící, zápasí bezbřehá zvědavost se vzrůstajícím pocitem nehorázné nudy. Představení po mně stéká stejně jako televizní program plný perfektních videoklipů, nejsem prostě ten správný divák, sedím dvě, tři hodiny, vstanu zcela nedotčena, kdybyste mne zabili, nedokážu popsat ani jediný z těch geniálních gagů, je to pryč a marně se pokouším analyzovat příčiny toho zvláštního rozporu.

Snad je to proto, že Lébl, třebaže hledá a dokonce nachází texty, jimiž se chce vyjádřit, nikterak mu podle mého soudu o ně nejde. Bylo by tedy také zbytečné mu vyčítat, že to či ono pojímá tak či onak. V interview poskytnutém Večerníku sdělil mimochodem, ale zcela jasně své stanovisko: Příběh, to je obnošená vesta. Kdyby existovala nejmenší scénicky smysluplná jednotka, řekla bych, že Lébl text rozloží s téměř matematickou přesností na tyto jednotky, každou podrobí detailnímu zkoumání, vyloučí všechny tradiční a lehce se nabízející interpretace, vsadí na interpretaci neočekávanou, pokud možno šokující, a tu pak s naprostou suverenitou scénicky realizuje. Tentýž nápad však servíruje postupně, jaksi lineárně, až do naprostého vyčerpání všech prostředků, a to herce (jeho hlasu,

mimiky, gesta), scénografie (kostýmů, scény plné zdánlivě si esteticky odporujících prvků, fascinujících a nepřiměřených rekvizit, hry s osvětlením) i zvuku (hudby, scénického zvuku, kterým pointuje repliky). U diváka méně uvyklého konzumu soudobých médií tak musí zákonitě dojít záhy k jistému přesycení – ve skutečnosti nepotřebuji totéž slyšet několikrát, natož s onou ilustrativní doslovností, s níž je zvolený význam překládán do scénického jazyka. Ačkoli každá z jednotlivostí je dobře (a často překvapivě) vypointována, celek postrádá gradaci, moje pozornost je tak přitahována k detailům a uniká mi smysl celku, pakli nějaký je.

Zdá se mi, že jediný režijní záměr je možno hledat právě jen v této scénické segmentaci, rozšifrování a nové rekonstrukci textu, cílem není žádné sdělení nalezeného významu textu, ale pouhá a čirá ostentace jeho možností. Ukazuje se ukazování a já nemám po ruce žádnou jinou paralelu než spartakiádní reje. Ách, vydechlo publikum, když se na ploše strahovského stadiónu tělůčka oblečená do barevných hábků přeskupila a jako v obrovitém kaleidoskopu vytvořila další překvapivé tvary. Říkám to sine ira et studio a ráda se dám usvědčit, že nemám pravdu. Nicméně tady někde má možná kořeny můj konstantní pocit únavy i vzrůstající nuda.

5. pád: Petře Léble! Milý Petře Léble, pořád dumám, co jste si myslel, když jste v onom interview pravil: „Svoboda je kázeň. Umění je ale znalost míry“.

6. pád: o Petrovi Léblovi O Petrovi

Léblovi se píše s rozpaky i s vášní. Jeho nedůtklivá reakce na Justův výpad svědčí o tom, že zdaleka není tak povznesen nad kritiku, jak to zpočátku vypadalo. Strefil se snad Just do černého? Kritika je ostatně ve velmi nevýhodné situaci. Vždyť vezmeme-li Lébla za slovo, můžeme konstatovat jen, že buď hřeší proti vlastním zásadám, a nebo, a to je pravděpodobnější, pod pojmy docela dobře zavedenými rozumí něco jiného. Přistoupíme-li na jeho optiku, zklame však i kritérium funkčnosti: z Léblova hlediska je funkční stejně tak přibližný povzdech MCHAT, jako rozpad představení na dvě části.

Lébl jistě pochopí i beze mne, že když je něčeho moc, je toho příliš, a přijde i na to, jak se vystříhat laciné ilustrativnosti. I potom bude mít pro mne tento režijní styl jednu nevýhodu: režisér má takovou potřebu prezentovat svou fantazii, že nenechává prostor pro fantazii diváka. Tato oslnivá podívaná je monolog režiséra, k němuž jsem laskavostí Mistra pozvána, abych přihlížela.

7. pád: nad Petrem Léblem Myšlenky, které se mi nad Petrem Léblem vynořují, jsou znepokojivé. Léblovo nadšené přitakání futurologické (také oslnivé) vizi Niny Vangeli mne jen utvrzuje v mém podezření. Ano, divadlo budoucnosti bude zcela jiné než to, čemu dnes divadlo říkáme. Zdá se, že to, s čím nejméně počítá, je divák: Lébl už teď hraje na divadlo jako na housle a nejraději zřejmě pro sebe. A je divadlo bez diváka? O tom ale až jindy.