

## Přeměrování vzdáleností<sup>1</sup> Proměna poetiky české režie v osmdesátých letech a tvorba Petra Lébla

„...aspoň mi nebudou nadávat, že jsem postmoderní...“

„Nevím, co to do lidí vjelo, že se dnes tak často zaklínají postmodernou. Mají-li na mysli označení slohu, zbytečně předbíhají dobu, copak někdo v gotice kázal o renesanci, natož o gotice?! Svět je pestrý a v mnoha směrech přemnožený a já se snažím najít v té nepřeborné nabídce nějaký řád. Kdyby moji kritici věděli, kolik nápadů, postupů a řešení padá při jednotlivých inscenacích pod stůl, nevěřili by vlastním očím.“ Petr Lébl<sup>2</sup>

Termín postmoderna, na počátku devadesátých let u nás relativně zánovný a – nejen v souvislosti s Petrem Léblem – relativně frekventovaný, měl, a do jisté míry u nás stále má, poněkud nepříjemnou pachuť. Pro ilustraci letmo citujme: „Zpupnost moderního rozumu, ztrativši někdejší vědomí řádu, pomyslel jsem si, pokusila se v náhlé panice a úzkosti z prázdna po všech modernách o nepravou záchranu: nastolila, jako objev století, postmodernu, beze studu eklektický sloh důvěřivých návratů k prosté lidskosti, která potřebuje obyvatelné a zadýchané místo k životu. Postmodernu jako syntetickou míchanici slohů a vkusů, věcí pokleslých i vznešených od Pánů prstenů ze světa mytů k trpaslíkům v předzahrádkách, od elektronických varhan a Mozarta k odrhovačkám. Ta radost a úleva! Vše je dovoleno a legitimní uvnitř nového slohu. Postmoderna pojme a obejmě všechno, pryč s veleknězi předpisů a řeholí zastuzené moderny!“<sup>3</sup> Sergeji Machoninovi nelze upřít zápal, s jakým soustavně a velmi polemicky postmodernu potíral, a především styl – téměř šaldovský. Mnohdy je ovšem tón poněkud jiný, v jedné recenzi na inscenaci Dorstova *Fernando Krapp mi napsal dopis* (prem. 19. listopadu 1992) můžeme číst: „Inscenace Petra Lébla je sanatoriem divadelnosti, sanatoriem, v němž ožívají herci i diváci. Po představení uznali i mnozí odpůrci jeho inscenační poetiky, že není tvůrcem postmoderní nahodilosti neschopným režirovat klasické divadelní texty.“<sup>4</sup> Zdá se, jako by „postmoderna“ byla nadávka, jako by bylo nutné dokazovat, že „postmodernistou“ nejsem, případně někoho z jeho údajného „postmodernismu“ omlouvat. Část dobových reakcí je poněkud přepjatá a působnost postmoderních tendencí – z dnešního pohledu to již můžeme říci jednoznačně – přeceňovala. České divadlo se zjevně nestalo „postmoderní bramboračkou“.<sup>5</sup> Potvrdila se tak dnes již víc než čtvrtstoletí stará

1 Studie vznikla v rámci realizace projektu Český divadelní strukturalismus: souvislosti a potenciál, GAČR 409/11/1082.

2 Oba citáty z rozhovoru s Petrem Léblem s groteskou v zádech. *Svět a divadlo*, 1994, č. 6, s. 66.

3 MACHONIN, Sergej. Záznam 10. března 1992. *Svět a divadlo* 3, 1992, č. 1–2, s. 18.

4 Recenze Zdeňka A. Tichého v *Mladé frontě Dnes* (27. listopadu 1992). Cit. dle: *Fenomén Lébl*. Eds. Vlasta Smoláková, Egon L. Tobiáš. Praha: Pražská scéna, 1996, s. 139.

5 Termín Jindřicha Černého z recenze Ibsen procitnuvší do postmoderny. *Divadelní noviny* 17, 2008, č. 12, s. 4.

slova Wolfganga Welsche: „Tak jako člověk nepřipadne na myšlenku, že při vyslovení termínu ‚postmoderna‘ by měl jít otci po krku, tak by se neměl při slově ‚postmoderna‘ strachovat, že se jím vraždí stará dobrá matička moderna.“<sup>6</sup>

Čas samozřejmě mění mnoho a ani já se nechci tvářit jako ten, kdo už tenkrát „věděl“, právě naopak. Zcela zřetelně si vzpomínám, jak jsem se 14. října 1999 na premiéře *Strýčka Váni*, v poněkud nervózní atmosféře plzeňského festivalu, zcela minul s Léblovou hrou na Divoký západ, „saloon“ a Čechova. Teprve po několikerém zhlédnutí jsem pro sebe objevil logiku inscenace i způsob, jak ji vychutnávat. Podařilo se mi to, ačkoli vnějškově se produkce nezměnila. Něco podstatného se změnilo uvnitř – herci se v náročném kuse zorientovali, uvolnili se a dokázali zprostředkovat bezbřehou hru významů s naprostou samozřejmostí.<sup>7</sup>

S tušením možností, které nám odstup dává, chci „přeměřit“ režiséra trochu jinými metry. Snad uvidíme to, co nám „fenomenálnost“ fenoménu Lébl možná dříve neumožňovala vidět. Před dvaceti lety se zdálo, že je tvůrce tak trochu mimo všechny kategorie – tehdejší oslnění, zhnusení či pobouření snad vyvanulo... Jaké kontury má tedy léblovský fenomén, léblovský obraz dnes?

### Předběžná zaměření

Když jsem psal analýzu Léblový inscenace *Racka* (prem. 20. dubna 1994),<sup>8</sup> záměrně jsem pojem postmoderna vynechal. Termíny, které jsem používal, pocházely spíše ze širšího kontextu poststrukturalistického myšlení, jak je najdeme třeba v Lehmannově „katalogu“ prvků postdramatického divadla. Termín postmoderna, pokud se vůbec dohodneme, co jím v případě divadelního umění míníme, může snad přibližně zachytit jakési směřování, základní tendenci – pro analýzu režijní metody se mi ale jeví jako příliš obecný.

Předběžně a bez nároku na úplnost bych raději hovořil o následujících rysech Léblových režii. *Intertextualita* je zřejmá nejen v oblasti textu, ale i hudby, herectví, vizuality, stylu vůbec. Zřetelně se uplatňuje *vizuální dramaturgie*. Výtvarné, většinou zároveň intertextově referující pojetí inscenace u Lébla má často charakter dramaturgického klíče (*Racek* jako černobílá filmová groteska, *Strýček Váňa* jako filmový western atp.). Specifikem tu přitom je rozehrání několika souběžných, často si i protiřečících vizuálních klíčů-rámů, které se vzájemně dekonstruují. Na strukturní úrovni stojí za povšimnutí *rytmizace*. Lébl měl výrazný smysl pro frázování inscenace a kompozici, samozřejmě užitím hudby, ale mnohem jemněji stylizací řeči a pohybu. Hrátky s rámováním a několikanásobným zcizením lze shrnout pod termín *metadivadelnost*. Posledním neoddiskutovatelným rysem jeho inscenací je *hra s hustotou znaků*. V tomto případě jde zejména o vrstvení, zahušťování, přetěžování významové struktury představení, známá „odstředivost“ a „neschopnost zahodit nápad“ či, jinak řečeno, radikální hravost a fascinace detailem.

### Léblovská poetika v kontextu divadla osmdesátých let

Jestliže Léblovo divadlo takto „oštítujeme“, je zřejmé, že každá položka sama o sobě není takovou novinkou: hravost, a často velmi odstředivou, rozvinula již v sedmdesátých letech například pražská Ypsilonka. Jistě není náhodné, že právě Zdeněk

6 WELSCH, Wolfgang. *Postmoderna – pluralita jako etická a politická hodnota*. Praha: KLP, 1993, s. 32.

7 Paradoxem je, že *Strýček Váňa* nakonec neměl ani derniéru – oficiálně měla proběhnout 2. června 2008, ale Bohumil Klepl, představitel Astrova, se nedostavil, takže poslední představení neproběhlo (údajně dokonce nerealizovanou reprízu sám uhradil). Na konferenci 28. května 2015 k tomu Vlasta Smoláková doplnila, že herci dokonce uvažovali, že by – projednou – *Strýčka Váňu* obnovili.

8 DROZD, David. Tučňák v roli racka. *Divadelní revue* 18, 2008, č. 2, s. 44–62.

Hořínek, dramaturg, aktér tohoto divadla a divadelní kritik, měl pro Léblovu poetiku značné – i když nikoli nekritické – pochopení. Ve svých recenzích<sup>9</sup> jej zároveň nahlížel právě skrze koncepty, které rozpracoval na základě praxe alternativních autorských divadel, zejména Ypsilonky a HaDivadla. Hořínkovy úvahy o montáži reflektují tuto praxi a snaží se obhájit specifčnost tvorby, v níž nad kauzální fabulací dominuje sukcesivní a simultánní montáž. Druhý zmíněný typ montáže podle něj využívá latentní vnitřní napětí divadelní struktury: „...simultánní montáž je bytostně spjata s *tendencí k dialektické rozpornosti složek*,“<sup>10</sup> konstatuje Hořínek. Nakonec svou úvahu uzavírá jednoznačným názorem, že „ze samotné podstaty simultánní montáže vzhledem k vnímacím možnostem diváků nutně vyplývá požadavek přísné ekonomie a zdrženlivosti. Účinnost simultánní montáže je přímo závislá na cílevědomém omezení a výběru.“<sup>11</sup> Studie byla poprvé publikována již v roce 1986 a opírá se zřetelně o tehdejší divadelní praxi. Navzdory jistým tendencím k práci s odstředivostí motivů u těchto divadel<sup>12</sup> Hořínek stále vnímá „ekonomičnost“ tvaru jako nejpodstatnější hledisko. Jeho recenze na Léblovu práci z devadesátých let můžeme číst jako pokusy popsat, co se stane, je-li vystupňována „dialektická rozpornost složek“ na takovou míru, že dojde k jejich rozpojení, a „přísná ekonomie a zdrženlivost“ jsou zapomenuty. Hořínkovy texty jsou nakonec dokladem, že pojmy navržené v osmdesátých letech na materiálu alternativních divadel lze užít při analýze, mimo jiné proto, že zdroje Léblovu poetiky tkví v tomto typu divadelní tvorby. Zároveň ale můžeme pozorovat, jak Hořínek přenáší důrazy – ve studii „Nekauzální spojitosti“ se vrací k otázce simultánní montáže: „Pro montážní metodu je příznačné, že při vší vnitřní souvislosti souřadných prvků vystupuje do popředí princip diskontinuity. Nekauzální spojitosti, které se tu jeví jako mezery a skoky, nutí k domýšlení. Divácký postoj se aktivizuje.“<sup>13</sup> Nekauzální souvislosti jsou podle autora vytvářeny zejména simultánní montáží, můžeme tedy prohlášení v závěru studie z roku 1992 vnímat jako posun: „*Systém nekauzálních spojitostí může v krajních případech nahradit systém spojitostí kauzálních, ale většinou funguje jako druhý plán nad kauzálně uspořádaným dramatickým dějem [zvýraznil DD]*.“<sup>14</sup> Stejným směrem se ubírají i jeho úvahy v textu „Vedlejší směry“,<sup>15</sup> poukazující na jisté odlišnosti v poetice některých režisérů devadesátých let, ale zároveň je vnímají ve zřetelné souvislosti s některými tendencemi předchozí dekády.

Připomeňme si inscenace Petera Scherhaufera v tehdejší Divadle na provázku, režiséra, který měl také smysl pro teatrální podívanou a mnohdy montoval inscenace ze záměrně stylově různých fragmentů. Například první díl cyklu Shakespearománie *Jejich Veličenstva blázni* (prem. 26. března 1988) je v podstatě přehlídkou různých, kontrastních a nesourodých, stylových poloh Shakespearova díla i Scherhauferových záměrně rozličných režijních řešení; provedení „nové opery“ Ludvíka Kundery a Miloše Štědrone *Chameleon aneb Josef Fouché* (prem. 16. května 1984) – ve shodě s libretem i hudebním pojetím<sup>16</sup> – využívá ironie a perzifláže pokleslé-

9 Viz HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998. 207 s.

10 HOŘÍNEK, Zdeněk. O montáži II. In Op. cit., s. 73.

11 Op. cit., s. 84.

12 Hořínek sám jim věnuje podstatné pasáže např. v závěru studie *Mezi dvěma texty*. In Op. cit., s. 176–195.

13 HOŘÍNEK, Zdeněk. Nekauzální spojitosti. In Op. cit., s. 158.

14 Op. cit., s. 159.

15 HOŘÍNEK, Zdeněk. Vedlejší směry. In Op. cit., s. 196–201.

16 Miloš Štědrón se k „postmoderní“ hudbě několikrát přihlásil, většinou s odkazem na studii STAHLER, Klaus. Ironizace banálního. *Opus musicum: hudební měsíčník* 2, 1970, č. 2, s. 45–49. V programu k *Chameleonovi* popsal – velmi příznačně – své pojetí následovně: „V Chameleonovi je

ho herectví vedle apelativních a vážných momentů, čímž vzniká velmi komplikovaná – hořinkovsky řečeno – montážní struktura. Kromě toho právě v Scherhaufervě režii byla uvedena vůbec první divadelní dramatizace Kurta Vonneguta jr. u nás – *Žehnej Vám Pánbůh, pane Rosewatere* (prem. 7. června – již – 1982!) a způsobila recenzentům značné rozpaky.<sup>17</sup>

V oblasti výtvarného umění a scénografie je termín postmoderna, případně druhá moderna, poněkud uchopitelnější a usazenější.<sup>18</sup> Najdeme ho již v osmdesátých letech i v reflexích proměny vizuálního jazyka, jak je dokladovaly jednotlivé ročníky PQ, například Věra Ptáčková v reflexi přehlídky v roce 1987 píše zcela samozřejmě: „Tak či onak jsou osmdesátá léta poznamenána nově probuzeným zájmem o výtvarné hodnoty: byla rehabilitovaná barva i tvar. Postmodernismus vidí princip objevu v novém zhodnocení minulosti, v citaci jejich zlomků v nových souvislostech. Při troše pozornosti zjišťujeme, že se dnes překvapivě často s podobnými postupy setkáváme.“<sup>19</sup> Z toho ovšem plyne, že celá ta tušená proměna tedy není v Čechách jen záležitostí „alternativ“, ale třeba i scénografa tak „profesionálního“, jako je Jaroslav Malina, který je k postmoderně přinejmenším volně vztahován – Věra Ptáčková ho charakterizuje slovy: „...jeho projekty odrážejí vývoj uměleckých trendů, neodvrací se dokonce ani od postmoderního pohledu.“<sup>20</sup> Sám Malina se k postmoderně hlásí, když zdůrazňuje, že jeho pojetí scénografie se nespokojuje – tak jako tzv. akční scénografie – s pouhou funkčností, ale zajímá ho symbolické působení barvy, prostoru, užití metafory, práce s materiály s důrazem na jejich autenticitu (v *Marianiných rozmarech*, uvedených v tehdejší divadle E. F. Buriana v roce 1975, umísťuje například na scénu reálné stromy). Ve své habilitační přednášce říká: „...stále živý potenciál užití metafor v umění má dosud živnou půdu v naší situaci a naší lokalitě zejména. V duchu tradice Kafky i Haška od období surrealismu až ke konceptualismu nedávných let. [...] Zvláště pak pro hravý proces jejich navozování a rozbíjení, pro jejich oscilaci mezi polohou lyrickou, komickou, ironickou, pro schopnost vytvořit protiváhu pouhému racionálnímu a konkrétnímu vyjádření.“<sup>21</sup> Takové pojetí metafory překračuje „metaforičnost“ divadla šedesátých

---

ve shodě s obsahem předlohy využito více různých hlasových situací – od operního a zpěvoherního zpěvu, přes fónické struktury až k folkovému zpěvu a kramářskému dryáku. [...] Výchozí hudební myšlení: část kompozičních technik 2. poloviny 20. století – zejména specifické využití serijní techniky, aleatoriky, témbrů a zejména pro autora typické koláže a ironizace banálního. [...] Amoebovitost Chameleona má svůj specifický hudební odraz. Koloratura parodované techniky operního zpěvu konce 18. století je jakoby vyvážená folkovým songem, pískáním a snahou o novou jednoduše. Program k inscenaci *Chameleon*, s. 4, archiv CED, dále viz příloha k práci PLOCEK, Miloslav. *Rekonstrukce „nové opery“ Chameleon aneb Josef Fouché*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, katedra divadelních studií, 2009. 79 s.

- 17 Stojí ovšem za zmínku, že zřejmě vůbec první pokus o českou divadelní adaptaci románu Kurta Vonneguta jr. provedlo brněnské amatérské divadlo Dzu-dzu v roce 1978 (tehdy v něm byli klíčovými osobnostmi Petr Osolsobě a Jaroslav Šimako Ludvík). V témže roce se k divadlu připojuje Zdeněk Petrželka, a vzniká tak uskupení, jež se později stane základem známého Ochotnického kroužku. Blíže viz PETLÁKOVÁ, Eva. J. A. Pitínský a brněnský Ochotnický kroužek (fragmenty). In *Jan Antonín Pitínský*. Ed. Marie Reslová. Praha: Pražská scéna, 2001, s. 77.
- 18 Z kunsthistorické literatury připomeňme např. *Mezi první a druhou moderností: 1985–2012*. Praha: VVP AVU, 2011. 756 s.; úvodní studii Jiřího Oliče v katalogu *Výtvarná skupina Tvrdohlaví: 1987–1999*. Česko: Silver Screen, 1999, s. 10–15; případně soubor studií Příběh, Jiří. *Obrazy české postmoderny*. Praha: KANT, 2011. 142 s.
- 19 PTÁČKOVÁ, Věra. Prvky scénografie osmdesátých let. *Dramatické umění*, 1988, sv. 2, s. 20.
- 20 PTÁČKOVÁ, Věra. Trends in Twentieth-Century Czech Theatre Design. In BRANDESKY, Joe. *Metaphor and Irony Revisited*. Iowa City: University of Iowa Press, 2007, s. 32.
- 21 MALINA, Jaroslav. Velká syntéza aneb Sebeobrana. In *Acta Academica 93: bulletin pro teoretickou a vědeckou činnost AMU*. Ed. Marie Kratochvílová. Praha: Akademie múzických umění, 1996, s. 54.



*Přeměna*. Jak se vám jelo, 1988. Režie Petr Lébl

let směrem k postmoderní senzitivitě. Americký teoretik scénografie Delbert Unruh, který Malinovo dílo sleduje od počátku osmdesátých let, nezátížen českou výkladovou tradicí, napsal: „Užití metafory ve výpravě se mění. Nový scénografický postup, postup postmoderní [...] je zaujat zkoumáním nových metafor. Jsou to metafory individualizované, specificky zaměřené a přechodné. Nejsou to, jak říká znamenitý scénograf J. M., metafory typu 1 : 1, protože takové metafory většinou fungují jako symboly a jsou strnulé. Postmoderní metafory jsou proti tomu pohyblivé. Mohou se rozpínat, smršťovat, převracet, a dokonce samy sebe ničit. Mohou se z nich, podle M., stát metafory rozbité...“<sup>22</sup> Příznáme-li Malinovu scénografickému myšlení určité postmoderní rysy, měli bychom si v té souvislosti uvědomit, že první setkání Petra Lébla (a jeho skupiny *Jak se vám jelo*) s profesionálním divadlem proběhlo na scéně tehdejšího Realistického divadla v postmoderním Dorstově *Merlinovi* (prem. 31. března 1988), kterého Jaroslav Malina adekvátně výtvarně vypravil, přičemž Lébl se podílel na kostýmech a režii výjevů, které ztvárňovali členové jeho souboru. Rodící se Léblova estetika se s tou Malinovou a estetikou inscenace v režii Miroslava Krobota zřejmě do značné míry sešla.

Pro další bádání je tedy otázka, zda můžeme v osmdesátých letech tak jednoznačně, jako to navrhuje Vladimír Just, hovořit o tom, že za „normalizace [je] důsledně otočená hierarchie centra a periferie, tedy ‚hlavních‘ (profesionálních, tradičních) a ‚vedlejších‘ (amatérských a experimentálních) aktivit a žánrů“.<sup>23</sup> Při detailnějším pohledu bychom zřejmě odhalili komplikovanější vzájemné vazby (např. mezi divadlem ryze amatérským a profesionálním alternativním divadlem, jehož tvůrci

22 UNRUH, Delbert. Scenography, Postmodernism and Quantum Mechanics. *Theatre and Design Technology* 23, 1989, č. 3, s. 5–6 a 63–65. Cit. dle MALINA, J. Op. cit., s. 54.

23 JUST, Vladimír. Divadlo – pokus o vymezení (Prolegomena ke každé příští historii alternativního divadla, která se bude chtít stát vědou). In *Alternativní kultura*. Ed. Josef Alan. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001, s. 456.

byli mnohdy pedagogy dílen při festivalech v Šumperku či Hronově). Stejně tak musím na tomto místě ponechat stranou ještě složitější otázku, totiž zda ona zásadní proměna divadla směrem k postmoderně opravdu začíná výhradně v amatérském, případně alternativním divadle osmdesátých let, anebo ji můžeme sledovat alespoň příležitostně i na tzv. tradičních, profesionálních scénách.<sup>24</sup>

Obraťme nyní pozornost zpět přímo k užšímu kontextu alternativního divadla. Z Léblových generačních souputníků nejběžněji mluvíme o postmoderní estetice v souvislosti s Pražskou pětkou, hlavně s baletní jednotkou Křeč (se Šimonem Cabanem ostatně Lébl několikrát spolupracoval) nebo výtvarným divadlem Kolo-toč. Svým způsobem jakýmsi symbolickým představením postmoderní poetiky rodící se v oblasti nezávislých a alternativních divadel byla snad pětihodinová derniéra inscenace *Ananas* (prem. 17. listopadu 1987), kterou provedl brněnský Ochotnický kroužek za přispění mnohých svých přátel. Otevřená struktura hry umožnila zahrnout vystoupení „sklepáků“, Niklovy a Petrákovy Mehedahy, Jelo předvedlo údajně cosi nazvaného „Prodaná nevěsta“.<sup>25</sup>

Blízký spolupracovník Petra Lébla v devadesátých letech J. A. Pitínský v jednom z prohlášení ke vzniku Kabinetu múz napsal v březnu 1991: „Kabinet múz bude tedy především divadlem, ačkoliv záměrem jeho i cílem posléze je být [...] temperamentním obnovitelem astrálních kultur divadelních, jejich čiré bytostnosti, holdující tradicím českého divadla starých loutkářů. [...] A naopak i brilantních inscenačních experimentů, jak je spatřujeme v pokusech Artaudových, Kantorových, Mejercholdových, Craigových, Wilsonových.“<sup>26</sup> Text dále obsahuje předlouhý výčet zahrnující snad celou brněnskou, možná i českou, alternativní scénu nejen divadelní, ale zejména hudební, literární, výtvarnou a můžeme ho chápat i jako jakýsi generační manifest a zprávu o pozici, na kterou se zároveň Pitínský (ale můžeme předpokládat, že nejen on) stavěl.

Na konec tohoto nesoustavného seznamu bezesporu patří léblovský „guru“ Ivan Vyskočil, v osmdesátých letech protagonista Nedivadla, hráč otevřených, nevyzpytatelných her (partnerem mu býval i Leoš Suchařípa, později klíčová persona léblovského světa), her ironických, perziflažních. Nejen Lébl k Vyskočilovi, ale též i sám Vyskočil se k Léblovi mnohdy hlásil.<sup>27</sup> Pokud nám tady postmoderna zní nepřipadně, můžeme si dílo Ivana Vyskočila přeměřit nějakou jinou terminologií, ale obávám se, že stejně nám vždycky vyjde, že byl Vyskočil vždy minimálně o krok napřed a rozvíjel „trendy“ dřív, než jim kdo dal tvar a jméno.

Nahlíženo takto, jeví se Lébl a jeho divadelní vidění trochu jinak: roste z proměňujícího se divadla osmdesátých let, rodí se z doby pro nás možná stále ještě nepřehledné a završuje ji. Léblovo divadlo šokovalo možná víc schopností všechny tendence, vlivy a tahy zkoncentrovat a artikulovat s naprostou suverenitou a až

24 Zcela instruktivní doklad této metodologické nejasnosti představuje monografie o Karlu Křížovi (MACHALICKÁ, Jana. *Režisér Karel Kříž*. Praha: Pražská scéna, 1999. 173 s.). Na jedné straně z popisů plyne, že v Křížově poetice se často objevuje montáž nesourodych prvků, ironie, persiflaž a další postupy, které můžeme zahrnout pod rodící se „postmoderní“ poetiku, na druhou stranu autorka jednoznačně prohlašuje, že Kříže za postmodernistu nepovažuje, a zdůrazňuje u něj tíhnutí k tvaru a společenskému přesahu. Svými formulacemi bezděky zpřítomňuje otázku, zda není v našem kritickém diskurzu přechod mezi modernistickou a „postmoderní“ poetikou překryt důrazem na etický apel divadla a „postmoderní“ pluralismus se tak krátkým spojením stává rovnou amorálností. Tutéž otázku po stylu režisérů „tradičních“ divadel bychom měli klást i u rané tvorby Jana Nebeského nebo Hany Burešové.

25 Blíže viz PETLÁKOVÁ, E. Op. cit., s. 85–87, příp. dopis J. A. P. Marii Reslové, otištěný In *Jan Antonín Pitínský*. Op. cit., s. 164–165.

26 PITÍNSKÝ, J. A. Projekt a dálvav Kabinetu múz očima J. A. P. In *Jan Antonín Pitínský*. Op. cit., s. 102–103.

27 VYSKOČIL, Ivan. Byl jsem ohřměn. *Svět a divadlo* 3, 1992, č. 1–2, s. 26.

nesnesitelnou důsledností; šokovalo kromě toho také proto, že ona estetická proměna osmdesátých let, pomalé a tápavé vynořování postmoderní senzitivity, byla překryta politickou situací, tendencí vnímat divadlo jako politikum, jako kompenzaci. Lébl formuloval svůj postmoderní názor, postmoderní poetiku (proti tomu termínu se ale několikrát vymezil) tak intenzivně, že bylo konečně nutné se tím zabývat.<sup>28</sup> „Postmodernismus na český způsob,“ jak řekl Hořínek v anketě časopisu *Amatérská scéna*,<sup>29</sup> byl náhle jakoby *všude* (což je do značné míry optický klam).

## Kontexty modernistické režie

Petra Lébla má ale smysl vřazovat i do širších souvislostí a při té příležitosti už musíme definitivně odložit provizorní pojem divadelní postmoderny. Milan Lukeš pronesl v pohřební síni: „Váš talent byl průkazný a mnohočetný: výtvarný, literární, hudební. Tak se narodil múzický režisér, jakého, pravím, od časů posedlého Alfréda Radoka v Čechách nebylo.“<sup>30</sup> Může se to zdát jako poněkud krátký spoj, ale zkusme přemýšlet o Léblůvi mimo publicisticky vyostřené stylové opozice a spíše se na jeho tvorbu dívat v kontextu moderní režie: porovnávejme například způsoby, jakými dosahují jednotliví režiséři maximální intenzity svých inscenací, pracují s jejich divadelností, rytmičností, vnitřním napětím složek, zvrstvením znakové struktury.

Milan Lukeš, především ve svých poznámkách k *Rackovi*,<sup>31</sup> upozorňoval na – samozřejmě ironické – paralely s *Rackem* Krejčovým v Národním divadle (prem. 4. března 1960). Terezie Pokorná v případě *Ivanova* (prem. 19. dubna 1997) poukázala na to, že v této inscenaci je zřetelně zachován princip ambivalence Čechovova dramatu, jak ho – v souvislosti s Krejčovým *Ivanovem* (prem. 13. února 1970) – pojmenoval Karel Kraus. Pokorná tak – jen na první pohled překvapivě – hovoří o tom, že Lébl je v jistém smyslu věrný textu, i když své čtení samozřejmě scénicky realizuje zcela jinak než například Krejča. Podle jejího názoru vlastně ani není v případě Léblova *Ivanova* podstatné to, co konstatovala většina recenzentů, že „se Petr Lébl oproti svým předchozím režii jakoby ‚ukáznil‘, že korigoval svoji pověstnou imaginaci a opojení z toho, jaké nepřeborné možnosti mu divadlo nabízí, [...] množství ‚nápadů‘, okázalost či prostota výrazových prostředků samy o sobě patrně žádnou hodnotu nepředstavují.“<sup>32</sup> Můžeme-li tedy na první pohled mluvit o různých stylových přístupech k Čechovovi u Krejči a Lébla, soudí Pokorná – jen na první pohled paradoxně –, že jsou oba režiséři citliví k vnitřní struktuře čechovovského dramatu a v tomto smyslu mu jsou „věrní“.

Odhlédneme-li od vnějšíkové „postmodernosti“ výrazových prostředků, můžeme zkusit Lébla vztáhnout k některým Krejčovým opusům, jak to naznačuje Pokorná. V této souvislosti je vhodné připomenout jednu z reakcí na Krejčova *Ivanova*, totiž ohlas Jiřího Veltruského, který napsal v roce 1987: „Na představení *Ivanova*

28 Reflexe postmoderních tendencí do jisté míry samozřejmě probíhá již dříve, je spjata zejména s časopisem *Scéna* a jeho šéfredaktorem Janem Dvořákem, zaměřena je však výhradně na tvorbu nastupující, zejména amatérské, generace. A mnohdy se tato reflexe bez explicitního užití pojmu „postmoderná“ obejde. Blíže viz KUNDEROVÁ, Radka. *Eroze autoritativního diskurzu v období tzv. přestavby (1985–1989)*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, katedra divadelních studií, 2014. 269 s.

29 HOŘÍNEK, Zdeněk. Odpověď na otázku v anketě Co se vám vybaví, když se řekne Jak se vám jelo? *Amatérská scéna* 26, 1989, č. 4, s. 8.

30 LUKEŠ, Milan. Nekrolog. In *Fenomén Lébl* 2. Ed. Vlasta Smoláková. Praha: Pražská scéna, 2005, s. 211.

31 LUKEŠ, Milan. Rrrracek. *Svět a divadlo* 5, 1994, č. 6, s. 48–49.

32 POKORNÁ, Terezie. „Jsem jako mátoha, nevěřím v nic...“ (na okraj Léblovy inscenace *Ivanova*). *Revolver Revue* 14, 1998, č. 10, s. 83.



*Racek*. Divadlo Na zábradlí, 1994. Režie Petr Lébl

mě překvapily dvě věci. Především jsem měl pocit, že je to snad prvně od války, co vidím avantgardní divadlo, které je autentické, místo aby dělalo eklektické odvary avantgardy z prvních tří desetiletí našeho století [...]. Za druhé pocit, že režie je nějak velmi věrná hře, přestože s textem zachází volně a často přetrhne souvislé plynutí jeho dialogu, zejména tím, že se různé repliky nebo úseky dialogu vracejí na různých místech.<sup>33</sup> Tento drobný, ale zásadní Veltruského postřeh nabízí možnost uvažovat o hlubších strukturních podobnostech a vývojových rozdílech – například mezi zmíněným Krejčou a Léblem.

Jak známo, teprve v Divadle za branou mohl být Otomar Krejča na čas zcela svým pánem, po jednom zásadním období v Národním divadle se mu povedlo vytvořit prostor spřízněných po duchu. Jeho poetika se – zřejmě i díky této těžce vydobyté okolnosti – začíná proměňovat a již etablovaný režisér překvapuje. Čteme-li recenze na *Tři sestry* (prem. 1. října 1966), *Hodinu lásky* (prem. 14. prosince 1968) a zejména poslední počiny v Divadle za branou – *Lorenzacia*, *Ivanova* či novou verzi *Racka* (prem. 1. března 1972) –, vidíme zřetelný posun Krejčovy režijní poetiky. Relativně svobodnější podmínky umožňují klást větší důraz na styl (objevují se námitky, že Krejča je manýristický a opakuje se), zároveň je možné experimentovat s komplexností výrazu. Přesně stabilizovaný tvar modernistického divadla, jaký představovaly jeho práce v Národním divadle, dále prohlubuje, zmnožuje, přetěžuje. Jana Patočková ve svých studiích<sup>34</sup> přesvědčivě dokazuje, jak toto „svobodné divadlo“ kladlo odpor při vnímání, jak podstatnou součástí režijní strategie bylo přehuštní významů a záměrná tvorba mnohovýznamové situace. Krejča se pohyboval zjevně na hraně dobové konvence vnímání, dosahoval zřejmě zcela zvláštní působivosti

33 VELTRUSKÝ, Jiří. Poznámky k několika inscenacím Otomara Krejči. In *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 255.

34 Viz zejm. PATOČKOVÁ, Jana. Krejčův český Čechov (a jiní) na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. *Divadelní revue* 18, 2007, č. 3, s. 27–63.



svých inscenací rytmizací a stylizací celého tvaru, tvaru, který si tvořil svůj vlastní svět. Tak jako později Petr Lébl...

Mohli bychom udělat krok ještě hlouběji a zvažovat jisté paralely k Radokovým inscenacím. Jeho důraz na stylizaci a rytmus, zájem o jevištní objekty, které mají – abych použil dnešní slovník – svou paměť a materialitu (připomeňme např. všechna ta stará křesla, která jsou poprvé již v Hellmanové *Lištičkách* uvedených v Národním divadle v roce 1948), jeho důraz na kombinaci herectví s dalšími výrazovými prostředky divadla. Opět je nutno jít k dobové reakci: čteme-li recenze například na *Hru o lásce a smrti* (prem. 15. října 1964), vyjadřují často nejen nadšení, ale i jakési závrtné okouzlení intenzitou a komplikovaností tvaru inscenace.

Jiné, samozřejmě spíše anekdotické, potvrzení blízkosti mezi Léblem a Radokem nám poskytla Jaroslava Adamová, když odmítla u Lébla hrát, navzdory tomu, že ji do svých inscenací soustavně lákal a zval. S odstupem to formulovala velmi pregnantně a zároveň kolegiálně: „Petra Lébla jsem měla strašně ráda. Chtěl po mně, abych hrála Bernardu z *Alby*, a přitom já tu hru tak nemám ráda. [...] A protože jsem viděla i jiná Petrova představení, říkala jsem si, co když se najednou zblázní a bude chtít, abych přijela na kolečkových bruslích? Říkala jsem mu proto, že bychom se asi neshodli. Navíc já jsem schopna i uprostřed zkoušek říci: Budto to budete dělat dramatickým způsobem, tak jak je hra napsaná, anebo ahoj, je mi líto, ale jdu pryč. Ale Petr Lébl jako člověk byl fantastický...“<sup>35</sup> Tohle odmítnutí režiséra, určitého režijního typu, je vlastně svým způsobem ozvěnou rozchodu s Alfrédem Radokem, v jehož dvou inscenacích v Městských divadlech pražských hrála, ale zjevně to nebyl jí blízký typ divadelní tvořivosti.<sup>36</sup>

Jistě jsou tu rozdíly, ale vzdálenosti jsou menší, než se nám zdálo, když jsme (v mém případě jen Léblovy) inscenace viděli naživo. Na tomto místě nelze víc než jenom tuto tezi naznačit a ukázat, kde má naše myšlení o české režii a jejích proměnách manko: je prozatím poměrně výrazně postaveno na pohledu skrze jednotlivé režijní osobnosti a specifika jejich tvorby. Do jisté míry dochází k tomu, že přejímáme sebevymežující strategie jednotlivých tvůrců, jež jsou – přirozeně – spíše konfliktní (nejpozději od avantgardy je tu dictum překonávání předchozích generací). Dnes jsme ovšem v situaci, že můžeme o moderní režii v českém prostoru uvažovat minimálně v rozpětí jednoho století (možná už i více...). Bylo by proto smysluplnější uvažovat o hlubší kontinuitě místo povrchních zlomů, uvažovat o relativně stálém pohybu zvolna se transformující modernistické režie, který tvoří pozadí pro ony vnějškové změny režijních poetik, které jsou předmětem mnohdy vášnivých publicistických polemik a v danou chvíli se často jeví jako radikální zlom vývojového pohybu.

Tento metodologický pohled je prozatím pracovní hypotézou, která se opírá o teze přítomné, i když spíše implicitně, v myšlení Jiřího Veltruského. Ten příležitostně obecná východiska svého pohledu na divadlo formuluje, například slovy: „Proměnlivost je ovšem možná jen na pozadí něčeho stálého.“<sup>37</sup> Jeho analýzy – ať už divadla, nebo dramatu – jsou však důsledně podřízeny této perspektivě. Například v pozdní studii k sémiotice herectví uzavírá své úvahy zobecnujícími závěry o neredukovatelném napětí mezi systémy tvořenými znaky s hmotným (např. herectví) a nehmotným (kupř. text) *signifiant*. Chápe toto napětí jako jakousi hloubkovou strukturu existující pod všemi obměnami hereckých stylů a metod. (Ponechme

35 ADAMOVÁ, Jaroslava. Od Frejky k Léblovi. *Divadelní noviny* 10, 2001, č. 17, s. 2.

36 K tomuto tématu viz CÍSAŘ, Jan. Činohra na rozhraní dvou epoch. In *Městská divadla pražská v éře Oty Ornesta (1950–1972)*. Eds. Jaroslav Vostrý, Zuzana Sílová. Praha: KANT, 2014, s. 130–146.

37 VELTRUSKÝ, Jiří. Dramatický text jako součást divadelního představení. In Týž. Op. cit., s. 80.

pro tuto chvíli zcela stranou jistou konzervativnost tohoto názoru – ta nemění nic na metodologické inspirativnosti.) Zkusme zvážit, zda pro moderní režisérské divadlo není takovým neutrálním „pozadím“ neustálé usilování o intenzitu představení (intenzitu diváckého zážitku) a zároveň touha po stabilizování a přesné artikulaci tvaru inscenace, stále se vyostřující napětí mezi „básnickým“ textem dramatu a „režisérskou“ inscenací, které – nepodléhejme iluzi – reflektují už recenzenti raně modernistického divadla. V takovéto perspektivě můžeme vnímat některé Radokovy, Krejčovy a Léblovy počiny jako souměřitelné pokusy realizovat – vždy na hraně dobové konvence inscenační i divácké – maximalistický modernistický sen režijní divadelní tvorby.

## Generační vymezení

Obrátme po tomto historickém exkurzu pozornost ještě jednou k přelomu osmdesátých a devadesátých let a nástupu generace, jíž byl Petr Lébl součástí. Diskuse k této poetice lze v médiích zachytit, jsou však spíše okrajové.<sup>38</sup> Pozoruhodně lapidární reflexi formující se generace (o sebedefinici tvorby vlastní) ovšem podal v rozhovoru v roce 1991 Peter Scherhauser: „Já, protože jsem byl vychovaný v podstatě jako křesťan-katolík, tak mě moje výchova pořád žene k jakémusi hledání jednoho bodu. [...] Proto má i moje demontáž i montáž svůj úběžný bod. Blaho Uhlár sice hlásá dekompozici jako jedinou a nejsprávnější vyjadřovací metodu, ale ten úběžníkový bod tam pořád má, stejně jako většina naší generace. Ale mladší jsou dál, oni nejenže ten bod nemají, oni ho jako kdyby nepotřebují. No, a protože jej nemají, vyjadřují se tímto neúběžným, eklektickým, neuspořádaným, narcistním, ale také netotalitním a pluralistickým jazykem. Jinak to asi ani nemohou. [...] Příkladem takové rozdílnosti optik může být třeba i moje diskuse s hochy z Ochotnického kroužku po jejich veleúspěšné inscenaci *Ananasu*. Namítal jsem, že hrají o padesátých letech takovým obdivným způsobem, že si nutně musím položit otázku, zda procesy a popravdy z oněch let vynechali záměrně nebo z neznalosti. Přitom v případě Ochotnického kroužku nejde o ono programové vyhybání se sociálnímu, politickému či společenskému tématu, jak přesvědčila skvělá inscenace *Matky*.“<sup>39</sup> Za povšimnutí stojí několik bodů v Scherhauserově výkladu: byl si zjevně vědom jistých dekonstruktivních tendencí ve vlastní tvorbě, nevnímal je však jako postmoderní (a dlužno konstatovat, že podle všeho byl s koncepty postmoderny obeznámen). To je ovšem otázka, která dalece přesahuje moje aktuální úvahy: teprve rozsáhlejší analýza by prokázala platnost Scherhauserova hodnocení, které má i svůj nezadatelný osobní a sebeidentifikační aspekt. Je otázka, do jaké míry jsou v jeho vyjádření vyostřeny generační protiklady. Pozoruhodné také je, že na jedné straně Scherhauser chápe subverzivní (říká „netotalitní a pluralistický“) divadelní jazyk nové nastupující generace, na druhou stranu vede řez mezi Pitínského *Ananasem* a *Matkou* (prem. 4. listopadu 1988). Tyto hry jsou si přitom velmi blízké,<sup>40</sup> spojuje je specifická hra s jazykem, groteskní vidění světa, ale také hravost v zacházení s realii i mytologií

38 Prozatím nejzřejmější přehled podává Radka Kunderová ve výše zmíněné disertační práci. Na tento výzkum by bylo zapotřebí navázat jemnější analýzou tiskových ohlasů, která by prokázala, jak zásadní je proměna divadelního jazyka a jak často se jeho reflexe v počátcích obejde bez pojmu postmoderna. (Např. režie Jana Nebeského již v tomto období vykazují rysy vybočující z běžného inscenačního úzu, logicky však ani nemohou být tyto tendence chápány jako postmoderní, pokud jsou vůbec pochopeny jako záměrné.)

39 Divadlo vyletělo z elektriky (rozhovor Karla Krále s režisérem Peterem Scherhauserem). *Svět a divadlo* 2, 1991, č. 9, s. 84–85.

40 Prozatím nejzajímavější analýzu viz HOŘÍNEK, Zdeněk. Černá řada J. A. P. In *Jan Antonín Pitínský*. Op. cit., s. 112–132.

tehdejšího komunistického režimu. V tomto ohledu jsou „politické“ obě. V inscenaci *Ananasu* byla dokonce vložena během zkoušení jedna pasáž z Orwellova *1984* – absenci vědomí politických souvislostí proto zřejmě nemá smysl tvůrcům Ochotnického kroužku vytýkat. Pro Scherhaufera ale patrně dekonstruktivní hravost *Ananasu* překryla jeho politickou vrstvu, která pro něj naproti tomu byla zcela zřetelná v sevřené a koncentrované (ale stále groteskní a parodické) *Matce*.

I když jsem výše naznačil, že pojem postmoderna je – jako filozofický či literárně historický koncept – jen málo funkční k vystižení specifik nastupující divadelní generace konce osmdesátých let, neznamená to, že se nemůžeme pokusit o vymezení proměny, která tehdy probíhala. Jednu z podstatných proměn bychom mohli vidět právě ve vztahu k realitě i „ikonologii“ tehdejšího komunistického režimu, která do her proniká. Pitínského *Matka* je asi nejzřetelnějším příkladem: není to jen jednoduchá parodie, ale hravý pastiš, který má podobu zlého snu a zároveň pobavené hry se socialistickorealistickými klíší. Drobnější, ale stejně výmluvné momenty najdeme v mnoha Léblových režii: pěticipá svastika v závěru *Výběřčeho* (prem. 26. března 1990), podvazky s trikolorou, které při striptýzu v závěru *Přeměny* (prem. 29. října 1988) odhalí Služka, hra na jakousi svazáckou schůzi ve *Zpěvačce Josefíně* (prem. 20. března 1989) nebo autorská inscenace *Tauridus* (prem. 29. září 1989), která je estetizovanou hrou na carské Rusko, samozřejmě se všemi myslitelnými politickými kontakty. (Tento rys je přítom v rámci generace přítomen častěji – zlínské, resp. tehdy gottwaldovské, sdružení Mehedaha se mimo jiné věnuje happeningovým akcím, jež nazývá koncilia a které jsou hravou variací na dobové „schůzování“.)<sup>41</sup> Tematizace politických a společenských událostí je tu spojena se zvláštním typem hravě ironické estetizace – a ony obrazy mají jakousi děsivou uhrančivost.

Jednu z možností, jak takové fenomény uchopit, nabízí Boris Groys v eseji *Gesamtkunstwerk Stalin*, v níž analyzuje jednu z podob zejména výtvarné ruské neoavantgardy, tzv. *soc-art*, rozvíjející se v sovětském Rusku především v sedmdesátých a osmdesátých letech (v našich souvislostech je možná známější literární varianta tohoto proudu, do které lze zařadit například romány Vladimíra Sorokina *Tricátá Marianina láska* nebo *Fronta*). Groys se zabývá motivem Stalina a stalinského mýtu v této tvorbě a konstatuje, že v tomto případě nejde o „demaskování“ stalinského mýtu, ale o nový postup, který nazývá „remytologizace“.<sup>42</sup> Tvůrci „velebí Stalina tak rozhodně, jak by to nebyl dokázal žádný umělec stalinské doby. Stalin se tak stává součástí akademickým způsobem realizovaného surrealistického snu. Jejich obrazy jsou jakýmsi seancemi sociální psychoanalýzy, vynášející na světlo mytologii ukrytou v nevědomí sovětského člověka, jenž si ji ovšem nepřipouští.“<sup>43</sup> Nezbytnost „remytologizace“ je dána tím, že „stalinský“ mýtus jako by ovládal celou realitu sovětského světa, nejde z něj vystoupit – je nutné se s ním vyrovnávat ironickou akceptací: „Tak se ztuhlý stalinský mýtus dostává do pohybu a začíná ukazovat svou spřízněnost s bezpočtem dalších – sociálních, uměleckých, sexuálních – mýtů, a tím i svůj vlastní, jemu samému skrytý eklekticismus. Tím je vysvobozen ze svého ustrnutí, osvobozuje zároveň umělce i diváka, nikoli však cestou negace mýtu, ale naopak je rozšířením do té míry, která dalece překračuje jeho původní dosah – moc socialismu v jedné zemi.“<sup>44</sup>

41 MACHÁČEK, Martin. *Sdružení MEHEDAHA v kontextu alternativní kultury 80. a 90. let*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, katedra divadelních studií, 2014. 87 s.

42 GROYS, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin: rozpolcená kultura v Sovětském svazu: Komunistické postskriptum*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 2010, s. 102.

43 Op. cit., s. 102.

44 Op. cit., s. 103.

Bylo by nutno provést hlubší analýzu, abychom přesněji ukázali rozdíly mezi estetickou hrou s politickými motivy na straně jedné a přímočařejší práci s politickým jinotajem třeba u Petera Scherhaufera na straně druhé. Kupříkladu v jím režirované verzi Brechtova *Zadržitelného vzestupu Arthura Uie*, hrané pod názvem *Balet Makábr: nový balet* (prem. 11. října 1986), byly i pohybové sekvence s předměty nápadně připomínajícími ikonické objekty socialistického realismu (kladiva, trasírka, ozubené kolo) prováděné herci v typických „socialistických“ pracovních a cvičebních úborech. Scherhaufer tedy hru o vzestupu fašismu pojal jako hru o totalitách obecně, přičemž ironicky citoval některé vizuální motivy socialistického realismu. Míra estetizace není tak velká a celková struktura inscenace pořad vykazuje značnou koherenci.

Na rozdíl od sovětského kontextu je v našem případě problém zřejmě komplexnější: předmětem hry se sdílenou minulostí se stal i širší kulturní kontext, hlavně fenomén národního obrození. Materiál pro srovnání se opět nabízí: na jedné straně výše zmíněné hravé destrukce národních symbolů u Lébla, proti nim inscenace ze sabinovského projektu studiových divadel, zejména *Prodaný a Prodaná* Divadla na provázku (prem. 28. ledna 1987) a *Záhadné povahy* HaDivadla (prem. 18. září 1987). Z dosavadního výzkumu<sup>45</sup> lze přitom vytušit, že přechod od politicky jinotajného divadla k divadlu hravěji dekonstruujícím (a někdy poněkud ezoterním) není tak ostrý, probíhá v tvorbě více souborů a má velmi různé podoby. (Viz např. autorskou inscenaci *Dcery národa* uvedenou také v HaDivadle, prem. 28. února 1987.)

V Léblově případě divadlo jako jakási „kolektivní společenská psychoanalýza“ funguje i v devadesátých letech, především v inscenacích dramát národní klasiky (nejzřetelněji v *Našich našich furiantech* [prem. 5. února 1994] a Wyspiaňského *Wesele* [prem. 24. února 1998]). Součástí této hry je zároveň fascinace osobami, které mají status jakýchsi kulturních emblémů (Strýček Jedlička v Léblově *Vojcevovi* [prem. 11. února 1992], Eduard Haken v *Silné v zoologii* [prem. 19. prosince 1993] v režii J. A. Pitínského ad.). Jako takovýto patron i maskot zároveň funguje od *Vojceva* až po *Strýčka Váňu* Leoš Suchařípa – již nejen jako herec, dramaturg či čechovovský překladatel, ale jako svébytná persona ve své jedinečnosti.

Tvorba Petra Lébla i J. A. Pitínského do první poloviny devadesátých let odpovídá Groysově konceptu „remytizace“ i svým důrazem na dokonalou vizuální stylizaci – hra na minulé doby musí být vlastně stylovější než doba původní, jinak ztratí svůj uhrančivě ironický smysl. Oproti sovětskému modelu je jen záběr, ze kterého se rodí obrazy, širší – není tedy až tak překvapivé, že vnímavější recenzenti umísťují léblovský svět do secesního kontextu.<sup>46</sup> Tento až obsesivní důraz kladený na vizuální styl a na obraz, jeho dokonalost, jeho vůle mít vše pod kontrolou a být totálním tvůrcem inscenace (a nejen inscenace – vzpomeňme na proměnu celého Divadla Na zábradlí) jsou dobře pochopitelné jako rysy vlastní oněm „totálním“ režisérům, o nichž byla řeč výše. Léblova tvorba se tím do určité míry vyděluje z postmoderního kontextu, přiznáme-li postmoderně nejen ironii a hravost, ale také důraz na nahodilost a procesualnost (ve smyslu protikladu mezi modernistickou inscenací a postmoderní performancí).<sup>47</sup>

45 Viz studie PŠENIČKA, Martin. Sabinovské jevištní variace na národní téma. In *Kultura a totalita: národ*. Eds. Ivan Klimeš, Jan Wiendl. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2013, s. 407–426.

46 STEHLÍKOVÁ, Eva. I já se pokusím skloňovat. *Svět a divadlo* 6, 1994, č. 6, s. 51–52.

47 Viz např. CONNOR, Steven. *Postmodern Culture: an introduction to theories of the contemporary*. Oxford – Cambridge: Blackwell Publishers, 2001. 327 s.

## Otázky/úkoly místo závěru

Z pokusu o „přeměrování“ vyplývá prozatím více otázek než odpovědí. Zdá se, že termín postmoderna je na divadlo aplikovatelný obtížněji než na jiné umělecké druhy. Dnes, kdy mají mnozí za to, že postmoderní éra skončila, a tématem úvah se stalo, co *byla* postmoderna (zcela instruktivně tak Linda Hutcheonová pojmenovává poslední kapitolu v druhém, přepracovaném, vydání své knihy),<sup>48</sup> nemáme o mnoho jasněji než před dvaceti lety, co znamenala postmoderna pro divadlo.

Můžeme pozorovat, jak v úvahách, které se snaží zachytit postmoderno, případně postmoderní kulturu jako komplexní fenomén, divadlo jako umělecký druh často chybí nebo je nahrazováno performancí v širokém slova smyslu.<sup>49</sup> Postmoderna jako pojem formulovaný nejprve v architektuře a literatuře, později rozsáhle rozpracovaný filozoficky, může být dnes samozřejmě zachycena jako estetický koncept. Napříč různými příručkami můžeme nalézt zejména tyto charakteristiky: pluralita a otevřenost, radikální eklekticismus, míšení stylů, parodičnost a ironie, intertextovost (resp. citování historických stylů), hravost, významová otevřenost, procesualnost, náhodnost, fragmentárnost. Navzdory těmto často velmi autoritativním shrnutím stále najdeme mnohé skeptické hlasy i mezi renomovanými odborníky a autory: „Třebaže dosud přesně nevím, co je to postmoderno, musím nicméně připustit, že výše uvedené rysy jsou v mých románech přítomny.“<sup>50</sup> Můžeme samozřejmě i tento Ecův ironický postřeh brát jako součást sebereflexivity postmoderního diskurzu, „hraničního napětí“,<sup>51</sup> které je postmoderně vlastní, můžeme z něj vyjít i k vážnějším úvahám o vnitřním napětí divadla v osmdesátých letech u nás.

Pro obtížnost úvah o „divadelní“ postmoderně je, myslím, příznačné, že někteří autoři prohlásili postmoderní divadlo za těžko definovatelné a „mrtvé“. Patrice Pavis nikoli náhodou své heslo „postmoderní divadlo“ končí konstatováním, že „postmoderní divadlo je již ohroženým druhem“,<sup>52</sup> a k samotnému pojmu se staví – pokud jde o aplikaci na divadlo – více než skepticky. Jedním z důvodů tohoto váhání může být fakt, že mnohé rysy, které jsou tematizovány jako postmoderní, jsou divadlu do jisté míry vlastní (dle Connora kupř. napětí mezi artefaktem a procesualností, vysokým a populárním uměním, rozplývání subjektu tvůrce v díle; nebo sebereflexivita, fragmentárnost, kdy dramatický text lze vnímat jen jako zlomek potenciální inscenace).<sup>53</sup> Některé projevy postmoderního divadla tak lze vnímat jen jako transformaci modernistických postupů tzv. režijního divadla – takto třeba interpretuje rozvoj svébytné režijní imaginace a od textu oproštěných scénických vizí v tvorbě Brooka a Grotowského na konci sedmdesátých let Gary Jay Williams.<sup>54</sup> Proto jsem se v předchozích úvahách pokusil vyhnout termínu postmoderna (a ponechával jej jen jako obecnou charakteristiku proměny dobové senzitivity) a na léblovské divadlo a s ním související fenomény aplikovat spíše lehmannovské

48 HUTCHEON, Linda. *Politics of Postmodernism*. 2. přepracované vydání. London: Routledge, 2005. 222 s.

49 Např. právě velmi respektovaná práce Lindy Hutcheon *Politics of Postmodernism* má ve svém druhém, doplněném a přepracovaném vydání sekci s doporučenou literaturou k fenoménu postmoderny v jednotlivých uměních – sekce věnovaná divadlu přitom chybí.

50 Eco, Umberto. Intertextová ironie a úrovně čtení. [předneseno 1999 jako konferenční příspěvek]. In Týž. *O literatuře*. Praha: Argo, 2004, s. 201. – Eco přitom mimo jiné výslovně odkazuje právě na Lindu Hutcheon a její studie o literárním postmodernismu.

51 HUTCHEON, L. Op. cit., s. 19.

52 PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Přel. Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, s. 312–313.

53 Viz CONNOR, Steven. Op. cit., s. 142.

54 Viz WILLIAMS, Gary Jay. Director, text, actor and performance in the postmodern world. In *Theatre Histories: An Introduction*. Eds. Phillip B. Zarrilli, Gary Jay Williams. Routledge: London 2010, s. 512–550.

kategorie z oblasti postdramatického divadla, které jsou vytvořeny s ohledem na specifčnost divadla a jeho struktury.

V českém kontextu, zejména recenzenti v devadesátých letech, s pojmem postmoderna pracují spíše jako s moralistně-emocionální nálepkou než s nějakou analyticky použitelnou kategorií. Je to osud mnohých pojmů, které se vážou na nastupující fenomény a slouží více jako manifest (nebo nadávka) než skutečně rozlišující pojmenování. Zcela přesně tuto naši situaci vystihl Zdeněk Vašíček v textu s příznačným názvem „Má postmoderna koule?“, když hovořil o pojmech, které k ničemu nereferují a spíše něco předjímají: „Objevil se [...] nový druh pojmů – nazvěme je pojmy anticipačními. Charakterizoval bych je úměrami: čím menší zkušenost, tím větší očekávání; čím mlhavější obsah, tím větší mobilizační účinek; čím zářivější budoucnost, tím víc pomluv o minulosti.“<sup>55</sup> Pro seriózní diskusi o české divadelní postmoderně tak bude potřeba nejprve překonat tuto alergickou sebeobranu.

V jednotlivých „přeměřovacích“ pokusech jsem se snažil ukázat, že při obezřetném užití nabízejí jistou možnost pojmy z teorie postdramatického a performančního divadla. Otevírá to ale mnoho hlubších otázek: vzájemný poměr mezi jednotlivými generacemi a skupinami v oblasti českého alternativního divadla (vynořování nového divadelního výrazu probíhá zřejmě v širším časovém rozpětí a napříč generacemi), zdá se, že nemůžeme pracovat s ostrým protikladem mezi profesionálním a alternativním divadlem a postmodernu situovat pouze mezi experimentující alternativní scény. V tomto smyslu by bylo třeba prozkoumat hlouběji ranou tvorbu Ivana Rajmonta, Karla Kříže, Hany Burešové či Jana Nebeského<sup>56</sup> a dívat se pozorněji – nikoli po postmoderních úletech –, ale po dílčích, méně nápadných strukturních jevech spjatých s postdramatickým divadlem (odstředivost složek, sebereflexivita tvaru, kontrastování stylizovaného a „autentického“ herectví atp.), které jsou podle mého názoru součástí téhož širšího pohybu odrážejícího změnu senzitivity i výrazu.

**Doc. David Drozd, Ph. D.**, pedagog katedry divadelních studií FF MU a vědecký pracovník Divadelní fakulty JAMU. Absolvoval studium dramaturgie u prof. Bořivoje Srby a následně získal doktorský titul na základě obhajoby disertační práce *Fenomén divadla v myšlení Josefa Šafaříka* také pod jeho vedením. Ve svém současném bádání se zaměřuje zejména na analýzu inscenace a dějiny české divadelní režie.

**David Drozd: Differences Re-measured. Transformation of Czech Stage Directing in the 1980s and the Petr Lébl's Theatre Practice.** The study seeks to re-assess the question and interpretive relevance of the term “postmodernism” frequently associated with the work of Czech theatre director Petr Lébl. The author believes that Lébl's theatre practice can be rather accurately situated in the paradigm of post-dramatic theater (intertextuality, visual dramaturgy, rhythm, meta-theatricality, play with the density of signs). The author asserts that these phenomena can be observed in the work of alternative theater groups of the 1970s and 1980s and to certain extent in several productions of Otomar Krejča and Alfréd Radok or Jaroslav Malina's stage designs. The prevailing opinion that postmodernism radically entered the Czech theatre in the 1990s is, thus, challenged as a distortion.

55 VAŠÍČEK, Zdeněk. Má postmoderna koule? In Týž. *Slavoj český a spol.* Praha: Plus, 2010, s. 92.

56 Máme tendenci zapomínat – např. to, že Léblův *Racek* (prem. 20. dubna 1994) i Nebeského *Hamlet* (24. října 1994) měli premiéru v témže roce – a jde tedy o vskutku souběžné divadelní fenomény. Říci o obou, že je to postmoderní divadlo, je jen málo výstižné a zastře nám to všechny rozdíly, o něž jde v analýze především.