

mantická východiska moderny a avantgardy nevyučovala stroze racionální přístup ke stylovým principům, je postmodernista Lébl takových zřetelů prost. Jsou pro něj zřejmě apriorní, a tudíž nezávazné a nepřijatelné. Lébl je architekt, který staví z veškerého materiálu, jaký mu nabízí jeho imaginace. Ta se zpravidla řídí jinými zákony než logicky rozumovými, i když ani jimi nepohrdá.

Nejprve se mi zdálo, že některé Léblovy úchvatné režie, jako například *Cabaret*, jeví v něčem vnějškovou podobnost s radokovsky přízračnými divadelními obrazy, jež někteří doboví kritikové, pokud se pamatují, spojovali s dědictvím expresionismu. Ale architektura Léblových výjevů s expresionismem nesouvisí. Jsem dnes plně přesvědčen, že přemístění dějiště Gogolova *Revizora* do krajín daleko exotičtějších, jež klasik neznal, a svůj text do nich tudíž nelokalizoval, je dílem Léblovy režisérské fantazie ovlivněné svobodou a volností myšlení, kterému naučila umělce moderní poezie a jehož krajní podobou byl automatický text a běžným výrazem jazyk nevázaný vžitou všednodenní logikou. V rukou režisérů se na klasických dílech uplatnilo až v éře označované jako postmoderní. Petr Lébl je v mých očích jejím nejosobitějším představitelem, pokud se hledisko omezí na českou půdu.

Léblova režie Čechovova *Ivanova*, podle mého soudu tvořící spolu s *Cabaretem* dvojici nejsuggestivnějších režisérských výtvorů, prozrazuje nad jiné výmluvně, že se rodila ve

znamení takového uvolněného pojetí architektury inscenace. Jde-li o systém, pak jeho principem jsou neustálé výšiny z navykých vazeb, ať už jde o proměny kostýmů - černých, bílých, vojenských, pseudorokokových nebo pseudokrojoých, ať jde o prudké zvraty v chování postav, zvraty, jež jako by odpovídaly náhlým přeryvům v Čechovových dialozích, ať jde o podoby dikce, jež střídají veristickou promluvu titulního hrdiny s indiferentní deklamací a se zjednodušeným a jako by školským členěním a zdůrazňováním.

Tyto výšiny, působící na zaujatého odpůrce občas jako volní projekce, schválnosti a křeče, ve skutečnosti ozvláštňují jednotlivé situace hry a podivuhodně je zvýrazňují a oprošťují. Potvrdil jsem si to nad televizním záznamem inscenace. Divák se ocitá mimo svět realistického nebo moderně stylizovaného divadla. Je v režisérově zcela jedinečném, krajně subjektivním světě, a chce-li v něm pobývat, dát se jím zasáhnout a obohatit, musí se podřítit. Získá za to podíl na režisérově velké volnosti.

Ani režisérova smrt na tom nic nezmění.

ZDENĚK HOŘÍNEK

STYL, TO JE ČLOVĚK SÁM

O původu slova styl praví *Latinsko-český slovník* (Praha 1970): „**stilus**, *i, m.* nebo **stylus**, *i, m.* *pisátko, rydlo (k vyrývání písmen do dřevěné tabulky potažené černým voskem)*...“ Tato etymologie je příznačná: už v zárodku klíčového estetického, uměnovědného a jazykovědného pojmu je obsažena představa, že styl není jenom vnější znak uměleckého díla (nebo skupiny uměleckých děl), ale též vnitřní prostředek vyjadřování. Na hotovém výtvoru se jeví jako „*integrační princip výstavby celku*“ (Karel Hausenblas), ale za ním stojí autor se svým osobitým postojem, viděním a tvůrčím způsobem. Francouzský přírodovědec George-Louis Leclerc de Buffon definoval styl ve své *Rozpravě o stylu (Discours sur le style)* jako pořádek a pohyb, jež uvádíme do svých myšlenek a formuloval i (později okřídlené) heslo: „*Le style c'est l'homme meme.*“ - „*Styl, to je člověk sám.*“

Úvahy o stylu se komplikují, bereme-li v úvahu nikoli umělecké dílo jediné, ale skupinu uměleckých děl jednoho tvůrce (nechejme stranou ještě komplikovanější situaci při zkoumání tvorby skupiny autorů nebo celých uměleckých proudů). Zde vstupuje do hry čas a s ním proměny uměleckého tvůrce a jeho tvůrčího způsobu. Buffon prozřetelně zahrnul do své definice i **pohyb**.



L. Stroupežnický: *Naši Naši furianti*, režie Petr Lébl, Divadlo Na zábradlí, 1994. Karel Dobrý (Dubský), Eva Salzmannová (Dubská) a Valerie Kaplanová (Babička Dubská)

FOTO MARTIN ŠPELDA

Jsou umělečtí tvůrci, kteří si vytvoří určitý styl a zůstanou mu věrni celý život - ty snadno poznáte a zařadíte. Jiní libovolně procházejí obdobími starorůžovými a bleděmodrými, analytickými a syntetickými a tak dále ad libitum, takže se musíte orientovat podle různých klíčů a katalogů. Jiní střídají náměty a s nimi i rukopis podle toho, kde se zrovna

nacházejí, ať lokálně, nebo historicky. Další prodělávají nebo protřpí více nebo méně souvislý vývoj, který přímo odráží v lepším případě jejich světonázorový růst, v horším případě změny politické situace.

Složitější, ale i poutavější je situace tvůrců, jejichž proměny určuje proces **hledání**. Hledáme-li, nemusíme vědět, co hledáme,

a rozhodně netušíme, co nalezneme. Takto tvořit znamená být stále na cestě. A charakter cesty spočívá v tom, že nikdy nekončí. Končí však každé lidské usilování, mnohdy předčasně. Trpkost dočasnosti si dvojnásob uvědomujeme, odejde-li umělec příliš mlád. To je případ Petra Lébla.

Hledání Petra Lébla je matoucí tím, že na první pohled postrádá jakoukoli zákonitost. Tvůrce neohledává, jak by se dalo očekávat, opatrně svůj terén, aby po dílčích nátezech pokračoval dále se stupňovanými úkoly. Naopak. Nasazuje hned vysoko a jde do krajnosti, aby se vzápětí jakoby stáhl do tlumnější polohy. Trochu nadsazeně a určitě nepřesně by se jeho inscenace daly dělit na **divoké** a **klasické** (chcete-li, dejte si oba výrazy do uvozovek).

Nejdivočejší byl na samém počátku profesionální dráhy *Vojcev* Egona L. Tobíáše v Divadle Labyrint. Kritické ohlasy, zčásti pohoršené a káravé, zčásti nadšené, hovořily o „bombě, jejíž exploze je nečekaná“, o „schíze“ (nebo „schízu“?), vyjadřovaly „dojem, že je možné cokoliv“. Po této všechna pravidla rušící divočině uklidnil Lébl většinu kritiků ukázněně klasickou inscenací Dorstovy hry *Fernando Krapp mi napsal dopis*. Na první pohled by se tato disparátnost dala vysvětlit odlišností látky: na jedné straně mladicky drzá provokace, která Ivanu Vyskočilovi právem připomněla jeho *Bibou hru*, na druhé straně literárně artističtější dramatičtější klasické prózy. Ale nedejme se mýlit.



S. Wyspiański: *Wesele*, režie Petr Lébl, Divadlo Na zábradlí, 1998. Jiří Ornest (Šašek) a Radek Holub (Ženich)

FOTO MARTIN SPELDA

Po *Služkách*, kde režisér nazřel Genetovu hru z hlediska jeho vyzrálé dramatické metody a znásobil tak její dramatický a jevištní účín, nastudoval Stroupežnického *Naše furianty* (neskromně přejmenované na *Naše furianty*) způsobem, jaký jsme ještě neviděli. Realistický příběh z byvšího venkova předvedl jako masovou, hustě krojovanou a obydlenou, pateticky stylizovanou národní

besídku, v níž se zdaleka neřeší jen ponocenský spor - typické charakterové rysy našich předků se povyšují na národní mýtus, nebo spíše jeho groteskní parodii.

Stejně výmluvné příklady poskytují čechovovské inscenace. Po divokém *Rackovi*, jehož jsem si vyložil jako destrukci mýtu čechovovského a mýtu ruské duše, následuje klasický *Ivanov*, který se dočkal uznání

i u těch, jež *Racek* pohoršil. Následující divoký *Strýček Váňa* usvědčuje však z krátkozrakosti ty, kdo oceňovali, že se Lébl konečně umoudřil.

Léblovy proměny interpretačního stupně připomínají metodu herce, který si při zkouškách vyzkouší extrémní výrazové polohy, aby po (často nadbytečné) cenzuře a autocenzuře tzv. zdravého rozumu a vkusu podržel, „zafixoval“ to, co považuje za „trvale udržitelné“ (jak zní oblíbený, leč neudržitelný ekologický termín). S tím podstatným rozdílem, že Lébl objevená extrémní řešení neskrýval a nepotlačoval, ale zveřejňoval. Dobře si uvědomoval, že umělecké pokusy mají smysl jedině jako pokusy ostentativní - pouze v kontaktu s publikem se prověřuje jejich platnost a nosnost. Nikoli tedy „zmoudření“ nerozumného mladíka, ale charakteristický tvůrčí rytmus, paradox odvahy a nejistoty, krutosti a čistoty, zákonité střídání radikálních kroků novým, neznámým směrem a zhodnocující rekapitulace jejich výsledků.

Prostorem Léblovy příznačné výstřednosti (chápané mylně jako režiséřská svévole) je energetické pole, v němž se kříží tendence k **dotřídivosti** a **odstředivosti**.

Projevy odstředivosti jsou nápadné, jsou tím prvním, co na Léblových inscenacích postřehujeme, případně nás na nich pohoršuje. Jestliže minimalistické pojetí režijního umění se spokojuje s reprodukcí dramatického textu v jevištních podmínkách, pro Léblovo maximalistické pojetí je dramatický text výcho-



A.P.Čechov: *Strýček Váňa*, režie Petr Lébl, Divadlo Na zábradlí, 1999. Eva Holubová (*Jelena*) a Magdalena Sidonová (*Soňa*)

FOTO BOHDAN HOLOMÍČEK

diskem, inspirací, podnětem k tvorbě plastických, pestrých a rušných jevištních obrazů s využitím všech prostředků, jež má divadlo k dispozici. Můžeme-li podle základního zaměření schematicky rozlišovat režiséry literárního, výtvarného a hudebního založení, pak u Lébla se rovnoměrně spojuje typ druhý a třetí. Příznačným signálem je v některých případech jeho přímá výtvarná účast, vždy-

ky pak důsledné podřízení výtvarné složky režijním záměrům. Výprava není nikdy pouhým ilustrativním pozadím a kostým pouhým oděvem. Všechny výtvarné prvky od kulís přes mobilii až k rekvizitám, kostýmy i masky tvoří těsně propojenou a rozličně dynamizovanou řadu. Součinnost výtvarných prvků nemíří k iluzi skutečnosti, ale k přiznané k **divadelní iluzi**. Tedy zcizování, avšak ve služ-

bě hry, nikoli ideologie.

V *Rackovi* dramatická postava sluhy Jakova má zároveň funkci náčelníka sluhů scény, kteří pod jeho vedením provádějí proměny a přestavby. Technická činnost dostává divadelně magickou platnost, což ještě znásobuje hra scénických předmětů, jako jsou pohyblivé chodníky, zvedající a spouštějící se sloupy nebo lustr trčící do vzduchu šikmo proti zákonu gravitace. Se scénou se zachází jako s živou bytostí: pohybem kulís se přistrojuje a odstrojuje dramatický prostor. V *Revizorovi* naopak dramatické postavy Dobčinského a Bobčinského jsou nahrazeny výtvarnými prvky - dvojicí figurín podobou nápadně připomínajících hejtmana.

Ani hudba nemá v Léblových inscenacích pouze funkci ilustrativní. I ona účinkuje v režisérově výběru a mixáži jako akční dramatická složka přímo vstupující do děje. Ve Wyspiaňského *Wesele* se proměny nálad stávají hlavním nositelem významů. Společně při tom působí výtvarná stylizace (malebné živé obrazy, plakátová bojová seskupení, mlhy zbarované reflektorem do žlutí obilí i červeně bitevní krve) s hudebně-zvukovým pásmem, provázejícím dramatické události (zvuky práce a boje) i vnitřní ideové a psychologické procesy (emfatická apelativnot chopinovského klavíru dovršená ironickým protestsongem). Podobně se hudba rozhodujícím způsobem podílí na povýšení balkánské grotesky *Plukovník Pták* do apokalyptické vize.

Vztah mezi rovinou dramatického textu a obrazivostí jevištního dění při tom není u Petra Lébla nikdy přímý a přímočarý. Základním pojítkem litery a obrazu je nikoli reprodukce, ale obrazotvornost, tvorba obrazů založená na přenášení významu. O tropickém (metaforickém a metonymickém) principu jsem už podrobně pojednal na okraj Léblovy poslední inscenace *Strýček Váňa* (SAD 6/1999). Nyní jen resumuji: „*Petr Lébl pokračuje ve směru, který označil sám Čechov. V hlavním proudu ozvláštňuje a zcižuje stylizací hereckého projevu - patetizuje a sentimentalizuje (s využitím světelných kouzel, zvukomalby a různorodé hudby od klasického Mozarta přes současného Filipa Topola až k populární písni), parodisticky poetizuje a didaktizuje, karikuje, zgroteskňuje, zabsurdňuje... V proudu vedlejším pak na základě bližších i vzdálenějších asociací vytváří tropickou (...) nadstavbu nad věcným dramatickým děním.*“

Přes všechny zjevné i skryté odkoky a úskoky od litery dramatického textu trvá dostředivá tendence k výchozímu smyslu díla. Uplatňují se při tom ovšem nejrůznější interpretační možnosti - od interpretace aktualizující a rozšiřující původní významy až ke způsobu, jenž se od původních významů podstatným způsobem odchyluje. Základním prostředkem těchto afirmativních a kontroverzních posunů (vedle volných asociací, v nichž jsou zakořeněny metaforické a metonymické přenosy) je **hyperbola**, nadsázka,

jež jednak stupňuje jevištní výraz, jednak povyšuje reálné představy k podobenství, apokalypse, mýtu.

Krajní interpretační polohu představuje způsob, který jsem si pojmenoval jako interpretaci „vedlejším směrem“. Gogolův *Revizor* - situační komedie, satiricky demonstující úpadkový společenský systém, při jehož postupném demaskování sehraje roli bezděčného katalyzátoru falešný revizor z hlavního města - se v Léblově provedení proměnila v konfrontaci dvou perversních systémů: odlehlejšího a zaostalejšího (orientálního) a vyspělejšího (petěrburgského), mezi nimiž probíhá proces sblížení, jakési zrudné osvěty. Proti tématům dílčích obecních zlořádů a lidských nectností vystupuje do popředí všeobírající téma totalitární moci, svévolné, arogantní, neomezené.

Všechny tyto posuny „vedlejším směrem“ se uskutečňují užitím „vedlejších“ výrazových prostředků, odvozených z moderních metod uměleckého zpodobení, bohatě čerpajících z mimodivadelních zdrojů: z básnického „pásma“, z filmové montáže, z výtvarné koláže, z konkrétní hudby. Fabulační řád ustupuje do pozadí, sukcesivnost dění znásobuje simultaneita obrazů, na místo přehledných kauzálně chronologických linií nastupují členité obrazné vrstvy a komplexy, jejichž ohniskem je téma.

Suma sumárum jsou všechny tyto kroky stranou výrazem svébytnosti režiséra jako jevištního básníka a způsobem divadelní trans-

cendence.

V březnu 1990 jsem napsal recenzi Uhdova *Výběrčího*, jehož Lébl tehdy nastudoval a ztělesnil i titulní roli. Ocituji odtamtud dva úryvky. „*Herec pronáší všechny své promluvy, žalobné i sebeobhajobné, vmlouvavé, omlouvavé a domlouvavé, rozumově i citově apelativní, prosebné i agresivní, veřejné i intimní jaksi přes hlavy zákazníků. Otevřené se tato perspektiva příznává hereckými detaily - když např. herec opraví mdlou intonací a zopakuje větu (jako při zkoušce) s přesvědčivějším důrazem. Ale zejména několika příznačnými vybočeními z logiky dramatické situace - herec zapomíná na předměty své produkce, halucinovaně hledá a mluví do světelného pásma reflektoru, jakoby byl ve spojení se samotným ústředím.*“ - „*Ať se Léblův Výběrčí projevuje sebeapanovitěji, bledost nervózní tváře ho usvědčuje; pod vnějším siláckým gestem a intonací tušíme vnitřní nejistotu a strach, smutek a vinu...*“ (Scéna č. 10/1990).

V těchto postřezích na okraj výkonu, v němž se umělec projevuje nejintimněji (nikoli jako organizátor a stylizátor jevištní součinnosti, ale jako „nepřevtělený“ samoherec), čtu po deseti letech stopy Léblova charakteristického uměleckého rukopisu i předzvěst jeho osobní tragédie.

Nevím, co bych dodal. Snad jenom znovu a naposledy: „*Styl, to je člověk sám.*“