

DIVADELNÍ REVUE

2013 · ročník 24 · n° 1

Redakce Honza Petružela (šéfredaktor), Martin Pšenička, Eva Šormová, Barbara Topolová
Redakční rada Daniela Jobertová (předsedkyně), David Drozd, Kurt Ifkovits, Pavel Janoušek, Petra Ježková, Vladimír Just, Nadežda Lindovská, Štěpán Otčenášek, Jan Roubal, Dalibor Tureček
Recenzenti Jana Machalická, Karel Makonj, Jana Návrátová, Ladislava Petišková, Terezie Pokorná, Jan Roubal, Věra Velemanová
Překlad resumé Klára Kolinská, Martin Pšenička
Jazyková redakce Jana Křížová
Obálka, grafická úprava a sazba Honza Petružela
Tisk Milan Hodek, Praha (www.paperjam.cz)
Vydává Institut umění – Divadelní ústav, IČ 00023205
Adresa redakce Divadelní revue, Institut umění – Divadelní ústav, Celetná 17, 110 00 Praha 1, tel.: +420 224 809 133, e-mail: divadelni.revue@divadlo.cz, web: www.divadlo.cz/revue
Distribuce a předplatné Institut umění – Divadelní ústav, Tereza Sieglová, tereza.sieglova@divadlo.cz. Roční předplatné (tři čísla) 273 Kč. Cena jednotlivého čísla 111 Kč. Vychází třikrát ročně. Odevzdáno do tisku 14. června 2013. Na obálce Miroslav Donutil v inscenaci *Koncert V...*, foto Vladimír Vaňák, 1988. Časopis Divadelní revue vzniká v rámci výzkumné činnosti Institutu umění – Divadelního ústavu. Vydání tohoto čísla je podpořeno Ministerstvem kultury ČR formou institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace.

Časopis je zařazen v mezinárodních databázích SCOPUS a ERIH.

© Institut umění – Divadelní ústav, 2013
Typography © Honza Petružela, 2013Časopis je evidován MK ČR pod č. E 5162
ISSN 0862-5409

editorial		5
české divadlo šedesátých a osmdesátých let 20. století		
Martin Pšenička	Krvácející myšlenka: skupina Quidam (1966–1972) Mezi divadlem a performancí	7
Karolina Plicková	Pantomima Alfreda Jarryho Od moderní pantomimy k fyzickému divadlu	29
Radka Kunderová	Česká divadelní kritika počátkem přestavby (1985–1986)	48
Martin J. Švejda	„Ivan věděl, že mám žízeň po divadle“ Alex Koenigsmark a Činoherní studio	74
Vladimír Mikulka	Nebát se a hrát Čtyři politické inscenace z konce osmdesátých let	92
Endre Bojtár	Neschůdná cesta Václava Havla k maďarským čtenářům a divákům	112
Miroslav Lukáš	„Potěmkinovy vesnice“ v inscenacích Petra Lébla	124
rozhovor	Už tady mám inventární číslo Rozhovor s divadelním pedagogem, historikem, teoretikem a kritikem Janem Císařem (Alena Zemančíková)	139
recenze		
Adolf Scherl	Cenná kniha o E. F. B. (Jan Burian: Nežádoucí návraty E. F. Buriana.)	151
Aleš Merenus	Veltruský redivivus aneb Divadelní sémiotika po téměř dvaceti letech (Jiří Veltruský: An Approach to the Semiotics of Theatre.)	153
Pavel Janoušek	Věci vynechané (Bořivoj Srba: Paralipomena: K aktuálním otázkám metodologie výzkumu divadelní tvorby.)	156
Jan Šotkovský	Magie divadla pro začátečníky (Jiří Havelka: Zmrazit čerstvé ovoce: Útržky úvah o divadelní zkoušce.)	159
výběr z nových knih		162
zprávy		
Helena Albertová	Kolekce divadelních plakátů v Institutu umění – Divadelním ústavu v Praze	163
Martin Hanoušek	Dvojí jubileum Stavovského divadla (230 let Stavovského divadla v Praze: Tvůrčí potenciál scény v evropském kontextu.)	167
kalendárium		169

„Potěmkinovy vesnice“ v inscenacích Petra Lébla

Originální poetika režiséra a scénografa Petra Lébla (1965–1999), která se začala výrazně formovat již v začátcích jeho inscenační praxe v polovině osmdesátých let minulého století,¹ vnesla do českého divadelního prostředí vyhraněný styl výtvarně pojatého divadla. Scénografické a výtvarné realizace byly v Léblově tvorbě dynamickým prvkem inscenace a důležitou součástí inscenačního komentáře.² Mnohdy se však paradoxně stávalo, že divák mohl být sice bohatou vizuální strukturou Léblových inscenací okouzlen, ale jen obtížně přes ni pronikal k interpretaci díla. Před divákem jako by stála jiná „fiktivní realita“, která mu zabraňovala ve ztotožnění se s dějem i s postavami.

Reflexe Léblovy tvorby

Celkový pohled na Léblovu inscenační praxi nabídla Věra Velemanová ve své studii příznačně nazvané „Režisér Petr Lébl a scénograf William Nowák: Jako jeden muž“. Dospěla v ní k názoru, že Lébl „od své amatérské tvorby navázal na principy akční scénografie [...], ale rozvinul je jaksí bohorovně, po svém, „předávkovaně“, s dávkou ironie... To podstatné, co bylo možno odezřít z představení jeho inscenací, bylo bedlivé naslouchání snu, asociacím, které se navenek řetězí velice volně, ve skutečnosti (v souvislosti s oním „nasloucháním snu“) se železnou logikou.“³ Pokud se

- 1 Amatérský divadelní soubor Jak se vám jelo (později JELO), který Lébl založil po úspěchu *Grotesky* (prem. 20. 3. 1985) s některými členy souboru DOPRAPO, patřil společně s Ochotnickým kroužkem, v němž působil režisér J. A. Pitínský, k nejvýznamnějším amatérským souborům před-revolučního období. Činnost tohoto souboru, s nímž Lébl uvedl celkem devět inscenací, byla oficiálně ukončena v roce 1991. (Srov. CISAŘ, Jan. Amatérské činoherní a alternativní divadlo v letech 1970–1989. In *Cesty českého amatérského divadla: Vývojové tendence*. Ed. Jan Cisař. Praha: IPOS, 1998, s. 283–322.) Lébl do jisté míry navazoval také na režijní činnost Josefa Bednárika v ochotnickém Divadle Z ze Zelenče, kterého v rozhovoru s Damianem Vizárem v roce 1988 dokonce označil za svůj vzor. (SMOLÁKOVÁ, Vlasta – TOBIÁŠ, Egon, L. *Fenomén Lébl aneb Nikdy nevíš, kdy zas budeš amatér*. Praha: Pražská scéna, 1996, s. 45.)
- 2 Jako scénograf byl Petr Lébl podepsán u většiny svých inscenací, a to až už pod vlastním jménem nebo později v Divadle Na zábradlí pod pseudonymem WN (William Nowák). Ovšem i v případech, kdy Lébl přizval ke spolupráci jiného scénografa, nejčastěji Jana Marka, zůstává scénografická koncepce věrná jeho výtvarnému vidění. Jako scénograf Lébl spolupracoval i s jinými režiséry, např. Peterem Scherhauserem na inscenaci hry Jeana Geneta *Služky* (Divadlo Lucerna, Malostranská beseda, prem. 22. 2. a 1. 5. 1989) nebo pod pseudonymem Arnold Lébl s J. A. Pitínským na inscenaci hry Stanislava Mráze *Silná v zoologii* (Kabinet múz, Brno, prem. 29. 4. 1990). Přijal také pozvání k zahraniční spolupráci a navrhl scénu pro inscenaci hry Bertolta Brechta *Zadržitelný vzestup Artura Uie* v režii Davida Levina (Mecklenburgisches Staatstheater, Schwerin, Německo, prem. 19. 1. 1996). Za své scénografické realizace byl Petr Lébl několikrát nominován na Cenu Alfréda Radoka. Nejvýraznějšího úspěchu dosáhl inscenací *Racek*, která obsadila v kategorii scénografie roku 1994 druhé místo. Ve stejné soutěži se tato inscenace stala i nejlepší inscenací roku.
- 3 VELEMANOVÁ, Věra. Režisér Petr Lébl a scénograf William Nowák: Jako jeden muž. *Divadelní revue* 16, 2005, č. 1, s. 20.

v prvotních recenzích jednotlivých Léblových inscenací objevovaly nářky na scénografickou marnotratnost, přebujelost, mechanické vršení nápadů⁴ či výraznou zahlcenost velmi neurčitými významy,⁵ autoři pozdějších analýz Léblových inscenací projevovali větší snahu o pochopení jeho tvorby.⁶

Víceméně shodně bylo také poukazováno na to, že Léblova inscenační metoda vycházela z jeho svébytného čtení dramatického textu. Právě v něm hledal Lébl inspiraci k režijnímu nebo výtvarnému pojetí, a to nejen inscenace jako celku, ale i pro řešení dílčích mizanscén. V souvislosti s touto metodou se objevovaly i odkazy na termín dekonstrukce. Léblovo dekonstruktivní čtení konkretizovala na tzv. čechovovské trilogii z Divadla Na zábradlí Lenka Jungmannová, když uvedla, že „Lébl vkládá hru vždy z marginálních pozic, které zdánlivě leží za hranicemi interpretačních možností textu, a přitom tato dekonstrukce dramatu není poškozením či zničením hry, ale de-kompozicí sémantické struktury textu“.⁷ Léblovým dekonstruktivním čtením, kdy je dramatický text zbaven centrální pozice, ale nikoli zcela opuštěn, se ve studii „Tučňák v roli racka“ zabývá také David Drozd. Nahlíží však na něj přes Derridovo pojetí hry a uvádí, že „Lébl decentralizuje text, ale [...] vše v inscenaci je jím svým způsobem inspirováno, takže slova textu jsou začátkem a koncem inscenace, rámcem nebo hranicí inscenace – hranicí konečného pole, které je rozvíráno nekonečnou hrou v něm. Léblovo čtení se tedy pouští za „seminálním dobrodružstvím stopy“.“⁸

Jak ale tento postup ve výsledku sloužil celkové interpretaci inscenovaného textu? Snažil se Lébl opravdu uplatňováním vlastních postřehů a asociací získaných četbou textů zprostředkovat divákům nový náhled na inscenované hry a objevovat jejich nové významy a interpretace? Nebo cílem jeho metody nebylo „žádné sdělení nalezeného významu textu, ale pouhá a čirá ostENZE jeho možností“?⁹ K zodpovězení uvedených otázek ostatně nepřispíval ani sám autor, neboť pokud už mluvil o svých inscenacích, nesla se jeho slova spíše na vlně různých mystifikací a jen málo odkrývala samotnou podstatu vzniklého díla. Na výše zmíněné otázky se proto chce zaměřit i následující text.

Plný prostor

Svou uměleckou metodu zamýšlel Petr Lébl údajně teoreticky zpracovat v diplomové práci nazvané *Plný prostor*.¹⁰ Text, jež by se mohl stát důležitým klíčem k pochopení Léblovy tvorby, se však nejspíše nedochoval, alespoň nebyl doposud nalezen.

- 4 JUST, Vladimír: Chudák Anton Pavlovič. *Divadelní noviny* 3, 1994, č. 11, s. 2.
- 5 PAVLOVSKÝ, Petr: Loutky, neloutky? *Loutkář* 46, 1996, č. 5, 3. s. obálky.
- 6 SROV. DROZD, David: Tučňák v roli racka. *Divadelní revue* 19, 2008, č. 2, s. 44–65. HOŘÍNEK, Zdeněk: Metafora a metonymie v současném divadelním kontextu (Petr Lébl – Vladimír Morávek). *Divadelní revue* 13, 2002, č. 4, s. 37–43. JUNGMANNOVÁ, Lenka: Znamení stylu. *Kavárna A. F. F. A* 10, 1996, č. 5, s. 45–51. JUNGMANNOVÁ, Lenka: Interpretace Čechovových her v režii Petra Lébla v Divadle Na zábradlí. In *Jak čteme ruské klasiky: Příspěvky z konference věnované 100. výročí úmrtí A. P. Čechova*. Eds. Marta Hrabáková, Radka Hříbková. Praha: Národní knihovna České republiky, Slovanská knihovna, 2005, s. 17–23. Ze zahraničních ohlasů lze zmínit například BURIAN, Jarka M. Three Young Czech Directors: Facets of Czech Theatre on the Cusp of Millennium. *Slavic and East European Performance* 19, 1999, n. 1, s. 19.
- 7 JUNGMANNOVÁ, L. Op. cit. 2005, s. 23.
- 8 DROZD, D. Op. cit., s. 55–56.
- 9 STEHLÍKOVÁ, Eva: I já se pokusím skloňovat. *Racek* v anketě divadelníků. *Svět a divadlo* 5, 1994, č. 6, s. 51–52.
- 10 Lébl nastoupil na DAMU v roce 1986. Nejdříve studoval režii, později přestoupil na katedru scénografie a následně za Ivanem Vyskočilem na katedru autorského herectví. Studium však nikdy nedokončil.

Samozřejmě existuje i možnost, že nebyl nikdy dopsán a zůstal jen v „hrubých“ obrysech. Ivan Vyskočil se zmiňuje o prvních „pěti šesti“ stranách, které spolu s Léblem pročitali.¹¹ Zde měl Lébl mimo jiné razit tezi, že herci je třeba do prostoru naklást tolik překážek, „aby si musel neustále dávat pozor a aby je musel sám znovu a znovu odstraňovat“.¹²

Jisté indicie k Léblu chápání „plného prostoru“ je možné nalézt i v několika jeho dřívějších postřezích o divadle. V rozhovorech vedených s Danou Tučkovou mezi lety 1988–1989 například uvedl, že: „To, co je důležité, se musí optikou nějak poničit nebo s tím něco provést, aby to nepřekáželo a netlouklo se to s tím ostatním, aby se taleta ‚vláda věcí‘ ukrotila. (Někdo tomu říká zahlcení rekvizitou.)“¹³ Léblovo „poničení“ nebo „zahlcení“ je do jisté míry totožné s principem „ozvláštňení“, tedy vytržením „předmětu“ z jeho obvyklých vazeb, z normálních souvislostí. To se týká také používání rekvizit, které sice mohly být samy o sobě obvyklé, zarážely však souvislosti, v jakých byly v inscenacích používány. Zde je možné připomenout například otočné bílé ventilátory z *Racka*,¹⁴ dvoukolový ruční vozík tzv. rudl z *Ivanova*,¹⁵ jenž se dostal i na plakát k inscenaci, fotbalový míč nebo psí náhubky ze *Strýčka Váni*,¹⁶ které si jako vystižení své rezignace nasadili doktor Astrova a Vojnickij. Léblovo chápání „plného prostoru“ lze tedy vnímat jako snahu o vytváření jistých dialektických rozporností mezi výtvarnou a textovou složkou, při nichž mělo docházet k odkrývání nových a překvapivých vztahů. Podobně v jeho inscenacích docházelo i k rozporu slova a jevištní akce. Lébl například požadoval, „aby herci své fyzické jednání zaměřili proti obsahu pronášení slov. Tím upoutají pozornost. A nemohou v průběhu představení nastat nudná místa, ani ztráta pozornosti ze strany publika. Herec se pohne naprosto neočekávaně. Proslovené doprovodí absurdní, nelogickou akcí, gesty, mimikou...“¹⁷

Tauridus

Na zmíněné dialektické rozpornosti bylo postaveno i celkové výtvarné řešení některých Léblových inscenací. Například výtvarná materiální bohatost *Taurida*¹⁸ a *Revizora*¹⁹ se stala důležitým prostředkem k podtržení vnitřní bídy zobrazovaných postav. *Tauridus (obrazy a etudy ze života rokokové společnosti)*,²⁰ jenž byl současně první Léblovou inscenací vlastního textu, zachycovala známé historické události ze života ruské carevny Kateřiny II. Veliké a jejího milence a spoluvladaře Grigorije Alexandroviče Potěmkina, a to včetně pověstné carevny inspekční cesty na Krym.²¹

11 Srov. VYSKOČIL, Ivan. Ivan Vyskočil píše Petru Léblu. *Divadelní noviny* 11, 2002, č. 4, s. 15.

12 Srov. PAVLOVSKÝ, Petr. Pomník, nebo dokument? *Divadelní noviny* 10, 2001, č. 10, s. 11.

13 Srov. LÉBL, Petr – TUČKOVÁ, Dana. Styl je pudem sebezáchovy [rozhovor]. *Svět a divadlo* 1, 1990, č. 2, s. 32.

14 Divadlo Na zábradlí, prem. 20. 4. 1994.

15 Divadlo Na zábradlí, prem. 19. 4. 1997.

16 Divadlo Na zábradlí, prem. 14. 10. 1999.

17 DENEMARKOVÁ, Radka. *Smrt, nebudeš se báti aneb příběh Petra Lébla*. Brno: Host, 2008, s. 302.

18 Jak se vám jelo, prem. 29. 9. 1985, Dům kultury ROH Dopravních podniků hlavního města Prahy.

19 Divadlo Na zábradlí, prem. 30. 11. a 1. 12. 1995.

20 Záznam z inscenace: LÉBL, Petr. *Tauridus*. [VHS] záznam/přepis z představení amatérského divadla Jak se vám jelo. Archiv Divadelního ústavu. Signatura DV-0715, stopáž 90 min. Praha: Divadelní ústav, 1985.

21 Zpracováním historických faktů má Léblova hra blízko k tomu, co Hořínek nazývá „metaforickým divadlem faktu“. (HORÍNEK, Zdeněk. *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1995, s. 154.) Zde je také nutné doplnit, že Léblova konfrontace minulosti s přítomností rovněž neoprádala výrazné politické přesahy. Postava italského operního skladatele Giovanniho Paesiella, jež je přítomna na carském dvoře, si například posteskuje: „To byly doby, když se na ulicích smělo



Tauridus. Jak se vám jelo, prem. 29. 9. 1985. Archiv Vlasty Smolákové

Z výtvarného hlediska hrály v této inscenaci nejdůležitější roli kostýmy, které Lébl vytvořil společně s Alenou Kašparovou. Oba výtvarníci se nechali výrazně inspirovat zdobností a hravostí rokoka, tedy uměleckým směrem spojeným se zobrazovanou historickou epochou. Zvláštní důraz byl kladen na paruky, jež zvláště u ženských postav dosahovaly ve shodě s těmi rokokovými značné výšky. Jejich typické zdobení pak Lébl karikoval a jedné z postav připevnil k paruce maketu barokní divadelní scény. Opomenuty nebyly ani doplňky, jako vějíře, rukavice nebo rukávníky. Vše však bylo do značné míry zveličeno, zgroteskněno. Grotesknost umocňovalo i výrazné líčení postav carského dvora a jejich občasné loutkovité pohyby. Právě za krásu kostýmů Lébl skryl přetvářku a prázdnotu carského dvora. Mottem inscenace se tak mohla stát jedna z replik vesničanů, v níž ironicky žádali ještě „více zlata v pohledech na současnost“.²² I z Léblovy pozdější profesionální divadelní činnosti je zřejmé, že kostýmy byly vždy důležitou součástí výtvarného zpracování jeho inscenací a měly velký vliv na stylizaci hereckého projevu. Stejně jako líčení nebo paruky byly důležitým prvkem při tvorbě dramatické postavy.²³

Jak je zřejmé, na zvoleném tématu Lébla nejvíce lákala ústřední postava, tedy Potěmkin a jeho nechvalně známá činnost na Krymu, kde se jako vícekrát snažil z nově připojených oblastí na jihu Ruska učinit „kvetoucí ráj, skutečnou Tauridu“.²⁴

plivat a nikdo neplival. Dneska se to nedoporučuje a každý by si odplivl.“ (LÉBL, Petr. *Tauridus*. Strojopis. Pozůstalost Petra Lébla. Archiv Evy Léblové, 1985, s. 12.) Stejně pocity prožívají vesničané, v tomto případě jedna z vesničanek: „Dříve mi bylo lépe. Slunce svítilo celé dny. Nedělaly se mi v obličejí vrásky a vůbec se mi vedlo dobře. Zato dneska si raději vařím bylinky na nervy a přecházím v naději, že mě přejezdě kočár: Dneska mám všeho po krk a nejráději bych tomu, kdo může za moje štěstí, alespoň vrazila facku.“ (Op. cit., s. 13.) Tuto facku nakonec ušetří samotnému Potěmkinovi, neboť právě jej považuje za strůjce svého bídného života, za svou troufalost však následně zaplatí životem.

22 LÉBL, P. *Tauridus*. Strojopis. Op. cit., s. 12.

23 Po celou profesionální dráhu spolupracoval Petr Lébl s kostýmní výtvarnicí Kateřinou Štefkovou.

24 ŠVANKMAJER, Milan a kol. *Dějiny Ruska*. Praha: Lidové nakladatelství, 2004, s. 203.



Tauridus. Jak se vám jelo, prem. 29. 9. 1985. Archiv Vlasty Smolákové

Kolem Potěmkina vystavěl Lébl svět, který byl již od počátku jednou velkou přetvářkou. V části odehrávající se na Krymu pak jen falešnou pompéznost a pokrytectví ještě více zdůraznil operním představením *Pygmalion*, které nechal Potěmkinem uvést na carevnu počest. Do zvukového záznamu z Rameauovy opery pobíhal herec znázorňující sochaře Pygmaliona kolem sochy a naprázdno otevíral ústa, jako by zpíval. Při tomto výjevu, jenž měl velmi blízko k dětské hře na operu, seděla carevna s Potěmkinem a ostatními dvořany na okraji jeviště a dívali se do hlediště. Opera odehrávající se za jejich zády je nezajímala. Carevna byla znuděná, jiné postavy, jako například Potěmkin, usínaly a reagovaly pouze na změnu hudby. Tento nezáměr ovšem neměl žádný vliv na carevno nabádání dvorních dam, aby si všimly, „jak autor spojováním záběrů autentického života s reflexí téhož v zrcadle konzumního kýče tak dosahuje výrazu odpovídajícího životnímu pocitu znepokojeného a citlivého pozorovatele rozporu moderního světa“. Tuto úvahu pak jedna z jejích dvorních dam ještě dále doplňuje slovy: „Takové spojení postrádá sice sílu k ideálu orientovaného patosu i hloubku lyrické reflexe, obsahuje však vše zahrnující, přesto však zřetelně pozitivně hodnotově zacílenou ironii.“²⁵ Uvedené repliky jsou převzaty z citací z recenze Jana Vedrala na Léblůvu předchozí inscenaci *Grotesku*,²⁶ což jim dodává další rozměr.

Revizor

Podobné bizarní maskování reálných hodnot okázalostí jako v *Tauridovi* uplatnil Lébl později i v inscenaci Gogolova *Revizora*, zde již mohl využívat profesionálního zázemí, a tedy i jiných možností. Použité perské koberce a orientální kostýmy navozovaly zpočátku svou vizuální pestrostí atmosféru až pohádkového příběhu, do něhož jako cizinec vstupuje Chlestakov v napoleonské uniformě. Orientální

²⁵ LÉBL, P. *Tauridus*. Strojopis. Op. cit., s. 11.

²⁶ SROV. VEDRAL, Jan. Od módy k názoru. *Amatérská scéna* 22, 1985, č. 6, s. 8–9.

inspirace, jak bylo ostatně v recenzích také odhaleno, nejspíše vycházela z repliky z konce čtvrtého dějství, v níž Hejtman nabízí Chlestakovovi, kterého v té chvíli ještě považuje za svého budoucího zete, na cestu modrý perský kobereček, aby měl „něco měkkého dospod“. Tato pohádková atmosféra postupně přecházela do snové až halucinogenní nálady, které dominoval vychloubající se Chlestakov se svými fantasmagorickými vizemi o svém vlivu na petrohradský veřejný a kulturní život, v nichž nechyběl ani Puškin na kolečkových bruslích nebo velký hnědý medvěd, jenž obsluhoval křišťálový lustr zavěšený na výkyvném pojízdném rameni. Léblův Chlestakov k tomu, na rozdíl od původního textu, nepotřeboval ani alkoholové opojení. Vše vyplývalo ze zesilování snové atmosféry. Inspiraci k ní našel Lébl přímo v Gogolově textu. Hned v úvodu Hejtman v souvislosti s oznámením příjezdu revizora z Petrohradu prozrazuje ostatním svůj sen o dvou krysách, které „...vylezly, začmouchaly a zmizely...“. Později se svou ženou zase sní o povýšení, kterého se mu dostane po sňatku jejich dcery Marji s Chlestakovem. Oč více se však v Léblově inscenaci sní, o to horší probuzení a návrat do reality čeká postavy v závěru představení. Jejich nemilé procitnutí je umocněno také tím, že při něm romantický básník Puškin obřadně zastřelí Hejtmanovu dceru Marju, čímž poněkud krutě ukončil i její naivní sen o svatbě s významnou petrohradskou osobností.

Scéna, kterou vytvořil Josef Svoboda v roce 1946 v Národním divadle pro *Revizora* v režii Jindřicha Honzla, ukazovala díky točně „zepředu zlato, zezadu odpadky“.²⁷ V Léblově inscenaci bylo možné také sledovat ono „zlato“, které vystihovala pestrá výtvarná složka. Jen „odpadky“ zde byly předváděny odlišně. Nacházely se spíše v celkovém ironickém pojetí inscenace. Hned s úvodním výstupem bylo také patrné, že orientální pestrost a hravost jsou současně důležitým prostředkem k zdůraznění rozkladu. Po zvednutí opony-koberce přijíždí na scénu na své trojkolce Hejtman a ještě za jízdy pronáší: „Pánové, jsme tu všichni?“ V té chvíli je však zcela osamocen. Teprve postupně přicházejí policista a měšťan Štěpán Ivanovič Korobkin a náčelník policie Štěpán Iljič Uchovertov, kteří hrou na bubny svolávají ostatní městské činitele. S jejich příchodem ovládne scénu neustálý pohyb a neklid, který nekončí ani při čtení dopisu, jež Hejtman obdržel od svého přítele Andreje. Spíše než jeho obsah zajímají úředníky rolničky, jimiž je dopis-kobereček vyzdoben. Následně se rovněž nejsou schopni vzájemně sladit při společné hře na flétny, jež má zachycovat jistou spikleneckou soudržnost při řešení nastalého problému. Všichni sice začínají hrát ve vzájemné shodě, postupně však přecházejí každý do vlastní falešné melodie, což se zdá současně i předznamenáním dalšího dějového vývoje.

Podobně se rozpadá také Hejtmanova apelativní promluva: „A kdyby se vás pan revizor vyptával, co ve službě – spokojenost a tak dále –, odpovíte jako jeden muž: ‚Naprostá spokojenost, vaše excelence!‘ Raz, dva, tři!“ Nejenže nejsou schopni Hejtmanovo nařízení zopakovat současně, ale navíc jej někteří opakují včetně „jako jeden muž“ a odpočítání „raz, dva, tři“. To, co se zdá posílenou divadelností a hravostí v Léblově inscenaci, je tak vlastně vystižením naprosté neuspořádanosti a zmatku. Na to, že je něco v nepořádku, ostatně upozorňuje rovněž zvuk kapajícího kohoutku, který probíhající výstup doprovází. Pro větší názornost upozornil Lébl na neřády v městečku i prostřednictvím protestních písňových intermezz místních obyvatel, v nichž byly prozrazeny nejen stížnosti na Hejtmana, ale také touha po svobodě.

²⁷ PTÁČKOVÁ, V. Op. cit., s. 137.



Revizor: Divadlo Na zábradlí, prem. 30. 11. 1995. Foto Martin Špelda, archiv V. Smolákové

V inscenaci Lébl navíc nahradil postavy Dobčinského a Bobčinského loutkami-manekýny, které vycházely z podoby Hejtmana, čímž vlastně jen ironicky vystihl podstatu této dvojice. S loutkami navíc zacházel pouze neiluzivně. Byly přinášeny, přiváženy na kobercích, pokládány a zase odváženy či odnášeny. Jejich přiznaná neživost tak stála v protikladu k původnímu vyznění obou postav, neboť Gogol je vystihl jako všudypřítomné upovídáné zvědavce, kteří měli na svědomí i roznesení zprávy o pobytu domnělého revizora v hostinci. Kromě loutek-manekýnů byly důležitou součástí Léblovy inscenace také masky, které si v určitých chvílích nasazovali měštští činitelé. S maskami vycházejícími rovněž z podoby Hejtmana pak působili jako „pouhé drobné kopie“ a současně i „potenciální náhradníci svého vzoru“.²⁸ Zbavili se jich až ve finále, kdy je obřadně jako pohřební květiny kladli na Marjino „bezvládné“ tělo. Maskování tak ve výsledku spíše vystihovalo podstatu městských úředníků. Podobně to vlastně platilo pro celou inscenaci, v níž radikální zdivadelnění sice oslabovalo reálnou rovinu Gogolova textu, na druhou stranu ale posílilo jeho grotesknost. V navozené pohádkové atmosféře divák marně hledal kladného pohádkového hrdinu a místo něj nacházel na jevišti spíše jakési karikatury, které současně účinněji vystihly obludný systém nepoctivosti a nepořádku, jenž byl v provinčním městečku zaveden. Orientální inspirace Léblovy inscenace tím také získala nový rozměr odkazující k východní kultuře se všemi jejími negativními konotacemi.

Racek

V případě Čechovova *Racka* našel Lébl základní inspirační zdroj výtvarného řešení v „dvojrozměrnosti“ filmového díla. Podobně jako u pozdější inscenace *Revizora* zde byla režisérem navozena velmi nápadná snová atmosféra, jež snad vycházela z reakce na Nininu repliku: „To je sen!“ ze závěru druhého dějství. Inscenace začínala

28 HOŘÍNEK, Zdeněk. Jak je udělán Léblův *Revizor*. *Divadelní noviny* 4, 1995, č. 7, s. 6.



Revizor: Divadlo Na zábradlí, prem. 30. 11. 1995. Foto Martin Špelda, archiv V. Smolákové

podobně, v groteskní hravé náladě, a končila zdůrazněním tragičnosti. Groteskní ladění, které bylo patrné z první a větší části druhého dějství, neustále ironizovalo naivní představy a tužby hlavních hrdinů. Skrze výraznou výtvarnou stylizaci a nápadnou „loutkovitost“ zobrazoval Lébl postavy také v dosti kritickém světle, což trefně shrnul Zdeněk Hořínek, když uvedl, že „Lébl prostě obrací postavy naruby: co je uvnitř, se dostává na povrch, podtexty se vyjevují, názorně ztělesňují. Dekonstrukce se povyšuje na demaskování.“²⁹

Třetí a čtvrté dějství byly pro změnu neseny v duchu pozvolného procitání do „reality“, odcizení mezi postavami a blížící se Treplevovy a současně i Sorinovy smrti. U Čechova byla smrt nutným vyústěním nešťastné lásky a nešťastného uměleckého života, něčím, na co se sice v průběhu hry několikrát odkazuje, ale co se pak odehraje skrytě za scénou ve finále hry. Lébl ovšem téma smrti pozvedl a znatelně je promítl do celého závěrečného dějství. Režisér postupně ubral na nepřirozenosti, přepjatosti a zbavil hlavní hrdiny nadnesených gest a mimiky, tedy až na Arkadinovou, u níž zůstal tento herecký styl z důvodů vystižení její „profesní deformace“ po celou dobu inscenace zachován. V závěrečném dějství zbavil postavy i masek, výrazného líčení, účesů a paruk. Najednou byli všichni civilnější a uvěřitelnější. Zjevná vnější umělost, za níž se postavy v předchozích dějstvích skrývaly, zmizela, aby mohla být následně vyjevena jejich vnitřní falešnost. S výjimkou Niny byli všichni oblečeni do bílých kostýmů. Bílá uniformita z nich činila jakési „sterilní“ společenství, kde si byli sice všichni blízcí, současně však k sobě navzájem hloušší a neteční. V tomto prostředí bez sebemenšího zájmu okolí pomalu umíral vládní rada Sorin a zcela pochopitelně z něj později „utíkal“ i Treplev.

Uvedené pojetí inscenace respektovalo rovněž její výtvarné zpracování, při jehož řešení Lébl nezvykle vycházel i z autorových scénických poznámek. Když si ovšem

29 HOŘÍNEK, Zdeněk. Racek. Racek v anketě divadelníků. *Svět a divadlo* 5, 1994, č. 6, s. 45–48.

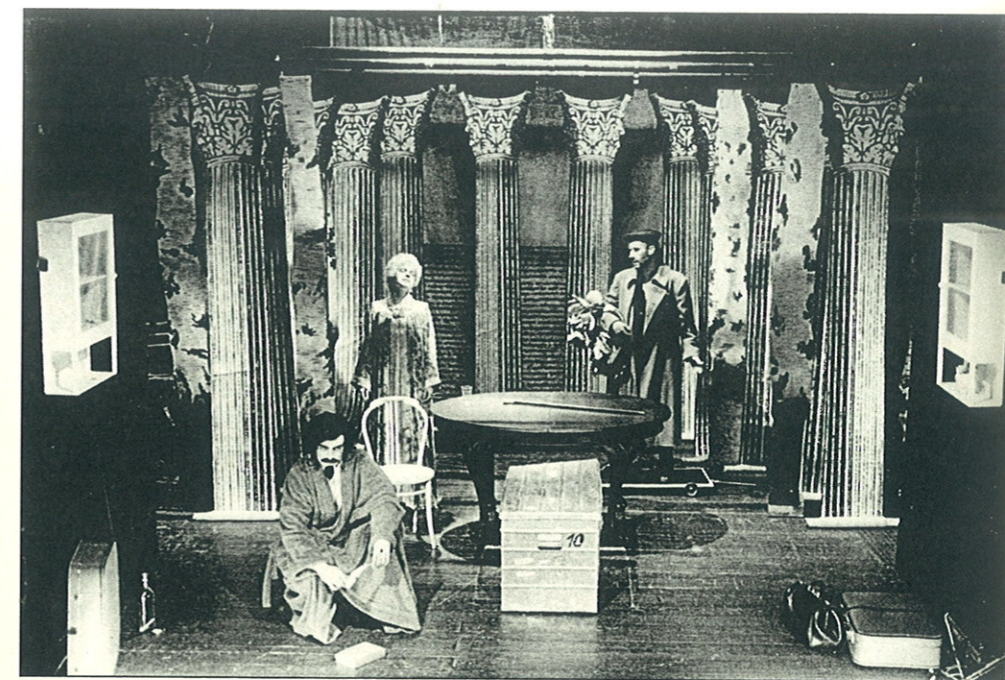


Racek. Divadlo Na zábradlí, prem. 20. 4. 1994. Foto Viktor Kronbauer, archiv IDU

Čechov přál mít v druhém dějství na scéně záhony květin, režisér jeho přání vyslyšel: vytvořil ovšem květinové záhony z šedivých napodobenin, jež neskrývaně prozrazovaly svou neživost. Dominantním prvkem groteskní části ovšem byly nápadně falešné kmeny bříz, které stály na stranách a v pozadí scény. Ty současně Léblově sloužily i k tomu, aby na nich demonstroval Treplevovy narážky na zažité divadelní konvence. Děje se tak v okamžiku, kdy Treplev rozvášněn nad stavem „současného“ divadla, které je pro něj pouze „...rutina a předsudek“, jakoby nedopatřením jeden z nich povalí. Pád břízy současně doprovází Sorin lakonickou poznámkou: „Bez divadla to nejde.“ Úplně tím změní původní smysl: repliku nevyslovuje jako poučení synovci o tom, že je divadlo potřebné, ale spíše jej upozorňuje na to, aby své názory prezentoval bez zbytečného „divadla“ kolem. Povalený kmen břízy zde však má i další význam. Treplev jej ihned využívá jako „hrobu“, k němuž s květinou v ruce, z které krátce předtím otrhal okvětní lístky, obřadně pokleká, aby tak mohl „symbolicky“ dokončit úvahy o nutnosti nalézt nové formy, které navždy „pohřbí“ ty staré.

Na konci druhého dějství vystřídaly kmeny bříz korintské sloupy, čímž byl divákovi nabízen odkaz na antickou tragédii. Pokud však Lébl ve třetím a čtvrtém dějství ubral ze záměrně zvýrazňovaného pocitu umělosti a přepjatosti v chování postav a spíše se jim snažil dodat jasnější a reálnější obrysy, přidal o to víc ireálných prvků do scénického prostoru. Na začátku třetího dějství, při setkání Máši s Trigorinem, se antické sloupy zavěšené na táhlech pohybovaly horizontálně sem a tam. V předehře k čtvrtému dějství pak pro změnu zase vertikálně, snad aby scénicky dokreslily Mášinu repliku: „Na jezeře jsou obrovské vlny.“

Podobné vyznění, kdy jsou porušovány fyzikální zákony, má také lampa, která zůstane ve čtvrtém dějství viset šikmo ze stropu. Máša ji při rozmluvě s matkou o beznadějně lásce k Treplevovi – „Člověk se musí držet na uzdě a nečekat na bůhvíco, nečekat na zázrak...“ – zavěsí do „lana“ visícího ze stropu. Doktor Dorn po



Racek. Divadlo Na zábradlí, prem. 20. 4. 1994. Archiv Vlasty Smolákové

chvíli lampu se slovy: „Pohybuješ se potom v tom davu bez cíle, sem a tam, klikatou cestou, žiješ s tím davem, duševně s ním splýváš a začínáš věřit, že je skutečně možná jedna světová duše, na způsob té, kterou jednou ve vaší hře hrála Nina Zarečná...“, která pronáší k Treplevovi, rozpohybuje jako kyvadlo. Takto se pak lampa pohybuje až do okamžiku, kdy Treplev Dornovi prozradí, že Nina měla „trochu vyšínuté představy“. V té chvíli proti zákonům gravitace strne v šikmé poloze a učiní „zázrak“.

Tato scéna velmi názorně dokládá režisérův zcela osobitý přístup k textu, jeho „aktivní“ čtení a hledání odkazů k formování jednotlivých složek inscenace. Zde se již opravdu zdá, jako by si Lébl hrál pouze s ostenzí textových možností. Lébl se však těmito „hrátkami“ s vizuální rovinou ve svých inscenacích, které nevycházely jen z interpretace textu jako celku, ale také z okamžité reakce na konkrétní repliku, snažil vytvářet neustálý komentář k probíhajícímu ději, a tím zesilovat či uvolňovat jeho napětí.³⁰ Nenechával text „osamoceně“ plynout, ale i v nejmenších detailech jej podřizoval svému uměleckému cítění.

Vizuální dramaturgie

V souvislosti s Léblovou scénografickou praxí se nabízí spojitost s „vizuální dramaturgií“, která se dle Lehmannova „nepodřizuje textu, ale svobodně rozvíjí svou vlastní logiku“.³¹ V Léblově pojetí však logika jevištní obrazivosti přece jen textu podřizena

30 Podobnou funkci zastávala rovněž scénická hudba, popřípadě zvukové efekty, které někdy až rušivě upozorňovaly na okamžiky, jimž režisér přikládal větší význam. Scénickou hudbou v Léblových inscenacích se zabývala Radmila Hrdinová, která uvádí, že v jeho inscenacích, stejně jako v inscenacích Pitínského nebo Morávka, nabyla scénická hudba postavení, jež z ní vytvořilo rovnocennou, „jednající“ složku významové partitury inscenace. Důraz položený na tuto zvukovou partituru pak klade zvuk a hudbu na úroveň dramatické postavy. HRDINOVÁ, Radka. Scénická hudba jako dramatické postava. *Svět a divadlo* 13, 2002, č. 3, s. 43–45.

31 Srov. LEHMANN, Hans Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelní ústav, 2007, s. 105–106.

byla. Možná nesourodost a heterogenost vznikající odmítnutím hierarchie divadelních prostředků pak vnášela do inscenace jisté napětí. Paralelní a rytmicky se překrývající střetávání a vrstvení divadelních složek, a to až už ve smyslu harmonizace nebo kontrastnosti, relativizovala konečnost vyjádření a poskytovala možnost k odkrývání nových vztahů.

Na začátku své umělecké praxe Lébl uvedl: „Můj základní názor na divadlo je, že by to měla být především podívaná. Hlavní důraz kladu na vizuální a výtvarnou podobu inscenace – myslím to v totálním smyslu, ne jenom v oblasti kostýmu, dekorace, ale i v osobnostech herců a po choreografické stránce.“³² Podobně pokračoval v rozhovoru z přelomu let 1988 a 1989, kdy uvedl: „Divadlo je politické přesně tím způsobem, jakým se ve škole učí vědění. Když nám to odblábolí, nikdo si nic nepamatuje. Forma, jakou nám to vědění podávají, na té záleží i stupeň poznání a vědění. Tak, jako by škola měla být vědění hrou, tak je divadlo politika hrou. [...] Divadlo by mělo k tématu přivádět. Ale – já říkám – s pompou.“³³ Snahou přivádět k „tématu s pompou“, kterou Lébl vlastně dále rozvíjel svou ideu „plného prostoru“, teatralizoval veškeré scénické dění, aby hravostí a divadlem jako podívanou vzbudil u diváků zájem a upozornil je na důležitá místa hry. Její neekonomičnost a výrazová mnohost však tuto komunikaci často značně komplikovaly. Nezvyklost tohoto přístupu ostatně vystihl Alexej Pernica již v roce 1989: „S takovou intenzitou výtvarných a zároveň významotvorných prvků celkové struktury, které jsou nositeli děje, prvků, které jsou nadřazeny slovu, se příliš často nesetkáváme. Nejsme připraveni číst syžet ze všech složek inscenační struktury a nepreferovat přitom složky tradiční.“³⁴

Vedlejší postavy jako klíč

S orientací ve vizuálně nepřehledném ději divákům do jisté míry pomáhaly vedlejší postavy. Režisér s nimi nepracoval jen jako s pouhou doprovodnou složkou k hlavnímu ději, ale snažil se pro ně nalézt mnohem větší uplatnění. Věnoval jim na scéně více prostoru a vytvářel z nich do jisté míry konfliktní protiklad k hlavním postavám. Tento postup byl patrný i v *Tauridovi*. Zde pomáhali divákům zpřehlednit děj vesničané, kteří jej svými výstupy komentovali. Nebyli carské společnosti opozicí pouze společenským postavením, ale i svým chováním a myšlením. Jejich pozice komentátorů byla v inscenaci upevněna také tím, že na rozdíl od hlavních postav nebyli karikováni. Zatímco carská společnost byla oblečena do groteskně laděných kostýmů, které byly inspirovány rokokovou módou, pohybovali se vesničané na scéně v bílém a strohém oděni, čímž vzbuzovali představu čistoty a snad i lyrčnosti.

Podobný způsob narušování děje vedlejšími postavami lze sledovat i u dalších Léblových inscenací. V případě inscenace Čechovova *Racka* plnily tuto funkci postavy semknuté kolem sluhy Jakova. Ty se občas skrývaly za kulisami, odkud své panstvo pozorovaly, aby je mohly následně napodobovat nebo parodovat. Když například Arkadinová v prvním dějství při vzpomínkách, jak „to tady u jezera“ vypadalo před deseti patnácti lety, nechává kolovat mezi svou společností zapálenou cigaretu, postaví se jim „jakovovci“ doslova v zádech a společně kouří zase svou cigaretu. Sluha Jakov navíc neustále prokazuje svůj nadhled a zkušenost. V okamžicích, kdy mu Sorinův správce Šamrajev nařizuje nějaký úkol, je již Jakov obvykle s dotyčným úkolem hotov.

32 LÉBL, Petr – ŠVEHLÍK, Martin. Názor z Doprava. S Petrem Léblem o ŠP [rozhovor]. *Šrámkův Písek* 86: *Zpravodaj* 27. ročníku *Šrámkova Písku* 1986, č. 5, s. 3.

33 LÉBL, P. – TUČKOVÁ, D. Op. cit., s. 27.

34 PERNICA, Alexej. Erupce P. L. (Hledání divadelní struktury). *Amatérská scéna* 26, 1989, č. 4, s. 4.

V *Revizorovi* byla tato funkce spojena s Osipem. Ten sice nevstupoval do děje s kritickými komentáři a byl svému pánovi přece jen oddanější než vesničané carské společnosti z *Taurida*, svým kostýmem – rubášskou – pouze odkazoval k původnímu ruskému prostředí Gogolovy hry. Pokud se Lébl snažil výtvarným řešením inscenace ještě více zesílit dojem falešnosti Gogolova i tak dost zkorumpovaného provinčního městečka, ukázat, že vše vychází ze hry městských činitelů na vlastní neomezenou moc či Chlestakovy hry na významnou petrohradskou osobnost, stal se Osip, snad ještě s Hejtmanovým sluhou Miškou, jediným, komu bylo možné v předváděném pestrobarevném reji důvěřovat.

Stylová ukáznenost

Některé z Léblových režijně-scénografických postupů lze považovat i za poměrně stylově ukázněné. Čtvrté dějství *Racka* se zčásti odehrává za průsvitnou oponou, divák tak tuto nejtragičtější část sleduje jakoby skrz otevřené okno. Je postaven do role tajného pozorovatele, kterému se naskytla netušená možnost z ústraní sledovat životy druhých, celá situace pak vytváří dojem jisté důvěrnosti a intimnosti, což má samozřejmě vliv i na vyznění děje na scéně. To, že se opravdu jedná o okno, Lébl v ději i zdůraznil. V okamžiku, kdy Treplev malou část průsvitné opony na levé straně jeviště strhne, je ihned matkou napomenut: „Kosťo, zavři okno, táhne.“ Stejně tak je tomu i ve chvíli, kdy má přicházející Nina podle Čechovovy scénické poznámky zaklepat na okno. Po zvukovém efektu, jenž toto klepání nahradí, Treplev se slovy: „Co to bylo? Nic tam nevidím...“ – celou průsvitnou oponu strhne. Skrze domnělé okno směřuje i poslední Sorinův pohled plný nadějí, neboť do poslední chvíle věří, že bude žít: „Pochopte, že se mi chce žít!“

Stylově ukázněná byla rovněž inscenace Čechovova *Ivanova*, v níž Lébl vycházel hlavně z nutnosti zobrazit hlavního hrdinu jako člověka postiženého civilizační chorobou – depresí. Nikolaj Ivanov v Divadle Na zábradlí byl uvězněn ve společnosti, které nerozuměl a která jej pouhou fyzickou přítomností rušila a znepokojovala. Tomuto vystižení také výrazně pomáhalo scénografické řešení inscenace, tedy stísněná prkenná konstrukce v krémové bílé barvě připomínající lodní podpalubí. Scénografická proměna jednotlivých dějství probíhala jen změnou její polohy a přidáním či ubráním nábytku. V kontrastu s jednoduchou scénou pak stály vysoce teatrální kostýmy. Mužské postavy se na scéně objevovaly například ve stylizovaných bílých vyšívaných zlatem a parukách na hlavách. Ženské postavy pro změnu prezentovaly tradiční ruské reálie, které byly zastoupeny



Ivanov. Kostýmní návrh Petra Lébla.
Foto archiv Vlasty Smolákové

kupříkladu v růžových sarafánech a ozdobných čelenkách kroje.³⁵ Stísněná lodní kajuta plná postav, jež jako by unikly z velmi výpravné opery, mnohem více podtrhovala Ivanovův stav a jeho touhu z něj uniknout. Ani tato inscenace však nepostrádala značnou míru grotesknosti. Příkladem může být finální scéna: Léblův Ivanov totiž páchá sebevraždu v okamžiku, kdy jsou ostatní více zaujati svými plnými ústy než jeho konečným životním rozhodnutím.

„Potěmkinovy vesnice“

Léblova oblíbená groteskní scénická stylizace, ironie a hravost zaváděly inscenované texty do překvapivých „fiktivních světů“, které nepůsobily na diváka svou přímočarostí, ale spíše skrze svou celkovou atmosféru. Jestliže Jiří Veltruský uvedl, že „komponování opery znamená především zhudebnění textu“,³⁶ potom lze s nadsázkou podobnou praxi spatřovat i v souvislosti s Léblovou inscenační metodou, jen místo zhudebnění zde docházelo k „zvýtvarnění“. Lébl byl ostatně operou, k níž jej přivedli rodiče, oba muzikologové, výrazně ovlivněni. Dalo by se říct, že právě v opeře jako nápadném, ostentativním divadle, v jejím důrazu na celkovou stylizaci a vizuálnost či v jejím „odtržení od reality“ našel Lébl výraznou inspiraci pro svou tvorbu.³⁷

Z této záliby vychází i již zmíněná Léblova snaha přímo úměrně maskovat mravní a kulturní bídu okázalostí a nádherou. Uvedeného postupu si ve své recenzi na Gogolova *Revizora*³⁸ všimla také Dana Tučková a nazvala jej „léblovským paradoxem“.³⁹ Tato praxe se do jisté míry podobá tomu, co Grigorij Alexandrovič Potěmkin vytvářel na Krymu, když se snažil o zastření pravdivého stavu věci tím, že zde vystavěl známé „Potěmkinovy vesnice“. K podobnému „potěmkinismu“ má blízko i postava Gogolova Hejtmana, když se snaží před domnělým revizorem skrýt zavedené poměry ve svém městečku, a zdálo by se tedy pravděpodobné, že ji Lébl prostřednictvím výtvarné složky pouze více zdůraznil. Potíž je však v tom, že Lébl ony „Potěmkinovy vesnice“ stavěl ve většině svých inscenací.⁴⁰ Podobné vyznění vycházející z rozpornosti lze spatřovat i v *Rackovi*, kde bylo na život divadelního umělce ironicky nahlíženo skrze filmové prostředky, či v situování inscenace *Strýček Váňa* do prostředí Divokého západu.

Užití výrazu „Potěmkinovy vesnice“ v souvislosti s Léblovy inscenacemi se v určitém smyslu zdá vhodnou paralelou. Samo divadlo sice, jak uvádí Ivo Osolobě, „užívá předstírané komunikace, ale zřetelně nám o ní komunikuje, že je to jen divadlo, jen hra; divadlo užívá Potěmkinových vesnic – dekorace nejsou nic jiného –, ale zároveň nás informuje, sděluje nám – i když ne výslovně, to obstarává samo

35 SROV. PATKOVÁ, Kamila. Další Léblovo setkání s Čechovem. *Týden* 4, 1997, č. 5, s. 68.

36 VELTRUSKÝ, Jiří. Sémiotika opery. In *Hudební divadlo jako výzva: Interdisciplinární texty*. Eds. Helena Spurná. Praha: Národní divadlo, 2004, s. 89–102.

37 SROV. LÉBL, Petr – KRÁL, Karel. S Groteskou v zádech [rozhovor]. *Svět a divadlo* 5, 1994, č. 6, s. 57.

38 Divadlo Na zábradlí, prem. 30. 11. a 1. 12. 1995.

39 TUČKOVÁ, Dana. Několik poznámek k Léblově inscenaci *Revizora*. *Svět a divadlo* 6, 1995, č. 3, s. 29.

40 Léblova záliba ve vytváření „Potěmkinových vesnic“ se netýkala pouze divadelních představení. Podobná praxe, jež směřovala či přerůstala až do hravých mystifikací, se objevuje v podstatě ve veškeré jeho tvorbě. Od roku 1995 společně s dramaturgyní Ivanou Slámovou organizoval v Divadle Na zábradlí vydávání tištěného zpravodaje *Divadelní noviny & měsíční program*, poskládaného z kratších recesisticko-mystifikačních textů. V září 1996 se zde například objevují články, jež snad vycházejí z parafráze nějaké stati o neandrtálcích, o tom, že herci už nejsou pro odborníky žádní primitivové. Nebo o tom, jak se tehdejší hlavní produkční Divadla Na zábradlí Vlasta Bauerová ztratila ve svém vlastním autě. Lébl byl také autorem scénáře a režisérem devítidílného televizního cyklu fiktivního diskusního pořadu *Studio Kroměříž* vysílaného v letech 1992 a 1993, který se zcela osobitým stylem snažil odpovídat na základní otázky lidské existence.



Ivanov. Divadlo Na zábradlí, prem. 19. 4. 1997. Foto Martin Špelda, archiv Vlasty Smolákové

divadelní zaměření (Zich), že to jsou vesnice nepravé“.⁴¹ Lébl však tím, že ve svých inscenacích výtvarnou složku ještě více posílil, zcela záměrně dojem „reality“ na scéně deformoval. Jeho „Potěmkinovy vesnice“ tak stály před divákem jako nová a již výlučně fiktivní realita,⁴² jež na první pohled přitahovala kouzlem své materiálnosti, až následně a občas i trochu skrytě kouzlem své znakovosti. Na rozdíl od Potěmkinovy vesnice, „...nešlo [...] o to dát ‚vesnici‘ k dispozici poznání, skutečnost ukázat, ale naopak k dispozici poznání ji nedat, skutečnost skrýt...“⁴³ Lébl chtěl své „Potěmkinovy vesnice“ dát k dispozici poznání, chtěl skrze ně ukázat „pravou“ skutečnost a vést nonverbálně, někdy však až příliš doslovnou, komunikaci s divákem.⁴⁴

Intertextualita

Léblovy scénografické a režijní postupy využívaly často také odkazů k jiným textům, inscenacím, inscenačním postupům a tradicím či uměleckým dílům a stylům. V případě *Racka* se objevují odkazy na Krejčovu inscenaci *Racka* z roku 1960.⁴⁵ V *Revizorovi* zase nachází Zdeněk Hořínek odkaz na slavnou Frejkovu inscenaci z roku 1936,

41 OSOLSOBĚ, Ivo. *Ostence, hra, jazyk: Sémiotické studie*. Brno: Host, 2002, s. 121.

42 Výraz „Potěmkinovy vesnice“, jak je využit v této práci, koresponduje i s výrazy „druhá realita“ – „second reality“ či „možné světy“. SROV. LUKEŠ, Milan. Divadlo je překvapení. In *Fenomén Lébl aneb Nikdy nevíš, kdy zas budeš amatér*. Eds. Vlasta Smoláková, Egon L. Tobiáš. Praha: Pražská scéna, 1996, s. 274–277. UNRUH, Delbert. The Shattered Mirror: A Theatre in Search of Itself Part II. *Theatre Design & Technology* 38, jaro 2001, s. 37–47. HYNAR, Jan. Hranice současného divadla. In *Estetika na křižovatce humanitních disciplín*. Ed. Vlastimil Zuska. Praha: Karolinum, 1997, s. 117–138.

43 OSOLSOBĚ, I. Op. cit., s. 24.

44 Zde je třeba upozornit na článek CISAŘ, Jan. Metalingvistická funkce nonverbálních složek v inscenacích Petra Lébla. *Loutkář* 46, 1996, č. 5, s. 99–101.

45 SROV. DROZD, D. Op. cit., s. 52. LUKEŠ, Milan. Rracek. Rracek v anketě divadelníků. *Svět a divadlo* 5, 1994, č. 6, s. 48–49.

za jejímž výtvarným řešením stál František Tröster.⁴⁶ Zcela určitě by se zde objevily i odkazy na Mejercholdovu inscenaci z roku 1926,⁴⁷ a to nejen proto, že Lébl svou inscenaci Mejercholdovi dedikoval. Lébl také často „citoval“ sám sebe a některé, převážně scénografické prvky přecházely z inscenace do inscenace. Například fotbalové dresy se objevují jak v *Grotesce*, tak ve *Strýčku Váňovi*, kmeny bříz zase ve *Vojcevi* a *Rackovi*, papírové korintské sloupy v inscenaci *Fernando Krapp mi napsal dopis* a opět v *Rackovi*. Inscenace *Racka* je navíc realizována v černobílém řešení stejně jako dřívější *Groteska* atd. Tyto opakující se odkazy a citace vytvářející zrcadlový efekt, který přenáší pozornost k dalším významům hry, lze rovněž číst v intertextuálních vztazích a tak dále rozšiřovat horizont čtení.⁴⁸ Intertextovost je však podmíněna tím, že se součástí významové výstavby textu stává vztah k pre-textu, že mezi nimi vzniká sémantické napětí, a tedy v jistém smyslu dialog, přičemž nezáleží na tom, které dílo je starší a které mladší.⁴⁹

Určit, do jaké míry vedl Lébl „dialog“ například s Krejčovou inscenací *Racka*, může být velmi sporné. Zcela určitě však vedl „dialog“ se svými inscenacemi. Mimo již zmíněných příkladů lze takový dialog nalézt mezi *Revizorem* a *Léblou* tzv. čechovovskou trilogií. Tuto čtveřici inscenací spojuje drobný prvek, jímž je skřek racka a následný výstřel z pistole. Tato zvuková kulisa se váže k inscenaci Čechovovy hry *Racek*, v níž symbol zabitého racka působí jako „...podobenství zmarněné lásky, ztráty naděje a zmařeného mladého života“.⁵⁰ Poté přechází i do dalších inscenací, aby vystihl onu ztrátu naděje i u Marji, Trepleva, Ivanova, Ivana Vojnického a koneckonců i samotného režiséra.

Režisér a scénograf Petr Lébl se snažil, aby jeho inscenace byly výtvarně bohatou podívanou a přiváděly „k tématu s pompou“, tím se také vizuální složka vždy výrazně podílela na celkovém tvaru inscenace. Častá provokativní rozpornost, na níž byla tato metoda založena, vytvářela k textu jinou fiktivní realitu, tedy v jistém smyslu „Potěmkinovy vesnice“. Svým přístupem ovšem Lébl nezakrýval hlavní témata inscenovaných dramatických textů. Na základě různých asociací a metonymických i metaforických prostředků se je spíše snažil po svém rozvíjet. „Potěmkinovy vesnice“ v Léblových inscenacích lze rovněž považovat za formu předstírání, jejímž cílem není oklamat, ale pomocí klamu demaskovat, neboť vizuální pestrost směřující až k bizarnosti a falešnosti navíc daleko více umožňovala vytrhnout postavy z děje a ukázat je „nahé“. Lébl sice upřednostňoval na scéně „plný prostor“, ten ale ve výsledku podtrhoval spíše prázdnotu, v níž postavy inscenovaných textů žily.

46 Srov. HOŘÍNEK, Zdeněk. *Revizor* v orientálním stylu. *Lidové noviny*, příloha Nedělní Lidové noviny, 25. 2. 1995.

47 Srov. MARTÍNEK, Karel. *Mejerchold*. Praha: Orbis, 1963, s. 267.

48 K intertextovému motivům v Léblových inscenacích poukazuje také HOFFMANN, Bohuslav. Fenomén Lébl a Naši Naši furianti. In *Intertextualita v postmodernom umení*. Ed. Tibor Žilka. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 1999, s. 191–203.

49 Srov. HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha: Karolinum, 1996, s. 108. DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 198–199.

50 KLEIN, Pavel – KŠICOVÁ, Danuše. *Symbolismus na scéně MCHAT: Režijní koncepce K. S. Stanislavského*. Brno: Masarykova univerzita, 2003, s. 19.

Rozhovor

s divadelním pedagogem, historikem, teoretikem a kritikem

Janem Císařem

Už tady mám inventární číslo

Alena Zemančíková

Jan Císař (1932) je charismatická pedagogická osobnost, proslulá svým temperamentem a otevřeností ke všem projevům divadelnosti. Pedagogickou činnost rozvíjí na pražské DAMU, kde s jednou krátkou přestávkou působí prakticky celý život, zpočátku na katedře režie a dramaturgie, v posledním desetiletí pak na katedře teorie a kritiky. Počátkem šedesátých let byl redaktorem časopisu Divadlo, v roce 1963 se stal šéfredaktorem Divadelních novin. Ve Vesnickém a Národním divadle působil jako dramaturg, pracoval i na oblastních scénách (Kolín, Kladno). Je autorem knih Život jevišti (1962), Divadla, která našla svou dobu (1966), Proměny divadelního jazyka (1986), Světová dramatici (1997), Cesty českého amatérského divadla (1998), Přehled dějin českého divadla I, II (2004), Základy dramaturgie (2009) a Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost? (2011).

Ovlivnilo vás, že pocházíte z města s českou divadelní tradicí?

Moji rodiče byli klasický střední stav, otec pracoval v obchodní a živnostenské komoře. V Hradci Králové se do divadla chodilo, ve Východočeském divadle se hrála profesionální činohra a opereta, opera dojížděla z Olomouce. Hostovalo tam i Národní divadlo. Jednou mě rodiče vzali na *Prodanou nevěstu*. Byl jsem dítěto ještě ani ne školou povinné. Naši mysleli, že mě vzdělají v opeře, ale já jsem utekl. V polovině představení jsem vylezl z řady a šel domů, matka, roztrpčená, protože to celé město se zájmem sledovalo, mě honila po Hradci, ale mě to prostě nezajímalo. Moje největší divadelní zážitky byly z představení lidových loutkářů, obzvláště mě fascinovala loutka Dupáka.

Učení mi na nižším gymnáziu nešlo, nějak jsem nevěděl, k čemu to je. Ale už na obecné škole jsem se naučil číst takzvanou globální metodou a díky tomu přečetl všechno, co bylo doma. A ve školní knihovně jsem to bral podle abecedy. Tak jsem se dožil roku 1945. Hned v první poválečné sezoně mě matka vzala do Východočeského divadla v Hradci na *R. U. R.*, to se mi docela líbilo a už jsem neutekl.

V té době mě ovšem daleko víc přitahovala muzika, jazz a swing. Důležitá pro mě byla taky YMCA. Tam jsem se poprvé setkal například s existencialismem – to jezdili starší hoši ze studií z Prahy, měli černé svetry a kouřili gauloisky a v té YMCE s námi vedli intelektuální debaty.