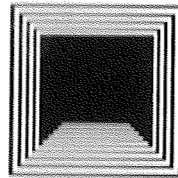


musela rozplynout. České nebe si proto i v truchlohách ještě žádalo melodramatické schéma s manichejským pojetím zla, jehož existence nemohla být uznána, ale pouze vymazána. Proto jakmile se objevilo v postavách zloduchů, muselo být okamžitě vytvářeno postavami ctnostnými nebo chrabrymi.

S výjimkou lidové baladickosti osudových tragédií, kde je ještě uchován a zvýrazněn paradox lidské existence bytostí s vinou bez viny. Klicperovy truchlohry si toto baladické zbarvení ještě uchovávají, zatímco v pozdější dramatické tvorbě tylově jej již prakticky nenajdeme.

Poznámky

- 1) Ratajczak, D.: *Uśmiech kota z Cheshire*, viz sb. *Na schodach Klio. Jedenaście cwiczeń z myśli o dramacie historycznym*, Poznań 1999.
- 2) Historii v prvních truchlohách ještě Klicpera nepojímá jako objektivní nebo realistické drama politických a společenských zápasů. O to se pokusil právě v pozdějším *Fridrichovi Bojovním* a takto pojímali historii i naši dramatici druhé poloviny 19. století (V. Hálek aj.). Preromantická legendárnost historie byla přitom obsažena již v *Rukopisech* - v oněch "heilige schwindel" (Herder) - a v dalších pramenech, z nichž Klicpera vycházel.
- 3) Goethe, J. W.: *Shakespeare und kein Ende*, 1813. Cit dle: *O dramacie. Źródło do dziejów europejskich teorii dramatycznych*. Red. E. Udalska, T.1, 2. vydání, Katowice 2001, s. 637.
- 4) Schelling, F. W. J.: *Filozofia sztuki*, Warszawa 1983.
- 5) Fischer, O.: *K dramatu*, Praha 1919, s. 71.
- 6) Hegel, G. W.: *Estetika II*, Praha 1966, s. 358.
- 7) Klicperův pokus o tragédii tak vzniká v době, kterou mnoho historiků a teoretiků dramatu nazývá koncem či smrtí tragédie. Viz např. Steiner, G.: *The Death of Tragedy*, London 1961.
- 8) Herder, J. G.: *Adrastea*. Cit dle: *Deutsche Dramaturgie vom Barock bis zur Klassik*, Tübingen 1967, s. 63.
- 9) Rousseau, J. J.: *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, Paris 1926, s. 125.
- 10) *Neuer Versuch über die Schauspielkunst. Mit einem Anhang aus Goethes Brieftasche*. Cit dle: *O dramacie...*, s. 630.
- 11) Goethe, J. W.: *Viléma Meistera léta učednická*, kniha 5, kapitola 7, Praha 1958.
- 12) K tomu zajímavá poznámka: Z. Werner se za několik let po obrovském úspěchu své osudové tragédie *24. února* stal knězem a ke hře napsal úvod, kde naopak hlásal apologii křesťanské víry, která podle něj jediná může člověka zachránit před fatálností náhodných projevů života.



Věra Velemanová

Režisér Petr Lébl a scénograf William Nowák: Jako jeden muž*

Motto: "Nicméně přiznejme si, že někdy i VÍC MŮŽE BÝT VÍC. Proč nezvýšit hlas, když je to opravdu zapotřebí, a proč ten vysoký tón nepodřít o chvíli déle, 'než je normální'?"
Petr Lébl

Dá se bez nadsázky říci, že Petr Lébl (1965 - 1999) "držel vysoký tón" po celou svou velice intenzivní, i když bohužel krátkou uměleckou dráhu: ač spíše křehký, navenek tichý a zdánlivě neagresivní, provokoval i udivoval svým těžko postižitelným stylem vnímání, způsobem myšlení, nezařaditelností a posedlostí. Jeho smysl pro hru, kterým on sám setřel hranice mezi uměleckým a osobním životem absolutně, a ve svém důsledku také sebeničivě, se projevoval v jedné z rovin také jako hra s identitou - navenek nevinná, šarmantní, zábavná, v jeho nitru samotném možná vážnější a krutější, než se může zdát. I způsob, který Lébl zvolil k definitivnímu "odchodu ze scény", jako kdyby podléhal zákonům hry - zrežirované s nemilosrdnou, obludnou přesností.

Coby scénograf se podepsal také jako Arnold Lébl či Letitia von Brandenstein, ovšem pod scénografiemi k většině jeho inscenací z profesionální éry čteme jméno William Nowák. Pseudonym zní bizarně hlavně díky jednomu jedinému detailu, který ze jména činí anachronismus - díky čárce nad *a* v příjmení jinak archaicky "poněmčelém".¹

Lébl kdesi prohlásil, že není výtvarníkem. Proč? Insce-nace pro něho byla nejspíše nedělitelným tvarem, kde jsou všechny složky úzce provázány, podmiňují a ovlivňují jedna druhou, jsou jednak výslednicí promyšlené koncepce, ale i možných náhod. Na první pohled ovšem Léblovy divadelní práce byly díly bytostně výtvarnými, se vším, co k tomuto pojmu náleží. Provokovaly a byly obdivovány i zatracovány právě pro svou výsostnou výtvarnost. Není v historii českého

divadla asi podobná osobnost, spojující tak absolutně scénografii a režii (s trochou přehánění se dá říci, že do určité míry František Tröster a pak zejména Josef Svoboda svou scénografií "režirovali" celé představení, ale toto přirovnání samozřejmě poněkud kulhá). S výtvarnou invencí šla u Lébla ruka v ruce obrovská muzikálnost (možná zděděná po rodičích muzikolozích), smysl pro rytmus. Proto důležitý, byť zdánlivě skrytý význam zde má hudba, zvuk, zvláštní - když je potřeba - "arytmické" členění slova, které pomáhá vizuální složce získat na zvláštním napětí, na dramatickosti, na posunech významů a někdy dokonce i na posunech funkcí scénických prvků. "Režisér jako komponista, skladatel, autor," charakterizoval Léblův tvůrčí typ Ivan Vyskočil.²

Léblovy peripetie s cestou za vzděláním vypovídají mnoho o stavu systému, zasahujícímu osudově do životů i těch nejmladších. Od raných školních let měl s tímto "systémem" potíže, resp. se vžitými zvyklostmi a předsudky, panujícími ve školství. Sám o tom šířil s nadsázkou sobě vlastní legendu, že měl být dokonce - vinou neschopnosti soustředit se - zařazen do zvláštní školy³. Vystudoval střední grafickou školu. Příznačné pro jeho nezařaditelnost na straně jedné a pro před-sudečnou společnost "vzdělanecké vrstvy" na straně druhé je, že se několikrát neúspěšně ucházel o studium FAMU, kam nebyl přijat z důvodů "nedostatku talentu". Studium DAMU nedokončil. Škola jej nespázala, nenarušila živé kořeny akademickou, amúzickou natvrdlostí.

Divadelnickou veřejnost zaujalo už jeho působení v amatérském divadle. První Léblovou inscenací na profesionální scéně byl *Vojce* Egona Tobiáše v pražském Divadle Labyrint (1992), pod nímž je však podepsán pouze jako režisér, přestože výslednou podobu výtvarné složky rozhodujícím způsobem ovlivnil. Brzy po smrti Jana Grossmana přišel co-

* Studie byla původně napsána pro účely mezinárodní konference FIRT (scénografická sekce) v Sankt Petěrburgu 2004. (pozn. red.)

by šef činohry do Divadla Na zábradlí (1993). Toto své působení si také vybral za místo dobrovolného ukončení života v prosinci 1999.

Pracoval i pro další divadla - viz např. Mecklenburgisches Staatstheater ve Schwerinu (scéna k inscenaci Brechtovy hry *Zadržitelny vzestup Artura Uie* v režii Davida Levina, 1996), Národní divadlo Habima v Tel Avivu (režie Rostandova *Cyrana z Bergeracu* se scénou Alexandra Lisyanského, 1996), pražské Národní divadlo (režie opery B. Smetany *Braniboři v Čechách* se scénou Šimona Cabana, 1997).

Už ona Léblova éra amatérská (spadající do let 1980-1991), která byla možná kritickou veřejností vnímána s větší shovívavostí, protože si ještě nedovolila mísit se mezi "elitu" profesionálů, byla charakteristická silným výtvarným nábojem. V inscenacích, které vytvořil se svými soubory DOPRAPO, Jak se vám jelo a JELO, z pochopitelných důvodů uplatňoval principy jakési podoby akční scénografie. Od samého počátku však tuto estetiku posouval do dalších dimenzí a až barokním způsobem rozvíjel do dalších hloubek možnosti polysématickosti scénického předmětu. I jeho dramaturgie amatérské etapy byla v podmínkách tehdejšího režimu objevná a odvážná: viz Vonnegutova *Groteska* (1985), Eliádeho *Had* (1987), Kafkova *Přeměna* (1988), Wyspiańského *Wesele* (1989).

Ve inscenacích profesionální provokovaly některé kritiky údajnou nadprodukcí rekvizit, kostýmních detailů apod. Léblovo obrazivé vidění světa do značné míry rozdělilo, zjitřilo kritickou obec, jejíž polemiky Lébl vlastně s pobavením začleňoval coby nedílnou součást do kontextu svého díla, procesu jeho vzniku: "Léblovy inscenace provokují přebujelostí, tím, že není dost dobře možné (a snad ani žádoucí) rozlišit, kde končí vlastní stavba a kde začíná dekorace, co je 'doo-pravdy' a co jen volná asociace režiséra, takže se pokusy o logickou interpretaci dostávají na nejistou půdu spekulací." "Klipová poetika permanentních šoků a mechanického vršení nápadů - nový musí přijít pokud možno nejdříve, než stačíme domyslet nedomyšlenost starého - ztrácí opakováním rychle původní náboj a snadno se zvrtné ve stereotyp (viz režisérova trvalá mánie předlidnění mrňavé scény). [...] Milovníci čistého pití (mezi něž se staromilsky počítám) koktajlem pohrdnou." "Léblovi se však rozumět nedá [...] Nechtějte rozumět, chtějte vnímat, dýchejte, pro Služky nebo proti nim, nebo i obě dohromady, tak je to nejlepší, ale dýchejte. [...] Komu to přijde

zběsilé, má pravdu. Komu vylhané, ať se podívá do zrcadla."⁶ "Mám se účastnit ušlechtilého závodu, kdo v nejkratší době najde [...] víc básnických obrazů a víc nepatřičností - když nepatřičnost často ozářší smysl věci víc než korektní kousek?"⁷ A tak by bylo možno pokračovat dále - ostatně přival polemik, které probíhaly v devadesátých letech na stránkách českých periodik, tvořil i rozsáhlou partii knihy, sestavené Vlastou Smolákovou (*Fenomén Lébl*, Praha 1995).

William Nowák začíná s Léblem koexistovat v souvislosti s inscenací hry Tankreda Dorsta *Fernando Krapp mi napsal dopis* (pražské Divadlo Labyrint, 1992). Drama tajemství vzniku i zániku lidských vztahů, životodárných i ničivých, nevyžaduje, jak podotkl Milan Lukeš ve své recenzi⁸, náročné scénické prostředí. Lébl však naopak osazuje plochu dekorativními, dekadentně krásnými předměty, jakoby stvořenými ze sladce přízračného snu o přelomu 19. a 20. století, místy evokujícího atmosféru filmů Luchina Viscontiho, místy plátna Gustava Klimta. Tento na první pohled libý obraz, jehož přitažlivé, navenek křehké a zdánlivě pasivní jádro se soustředí především do postavy hlavní hrdinky, je postupně zkoušen, lámán ostrými ironickými řezy. Půvabná pohovka nesouměrných tvarů, umístěná na střed hrací plochy, je natolik dlouhá, aby se do ní vměstnal trojúhelník hlavních postav, a natolik krátká, aby jedna z těchto postav byla vždy znovu a znovu nemilosrdně vytlačena. V okamžicích, kdy se fantasmagorický sen zcela propletá s "realitou", mění se i krásná pohovka ve svou dvojrozměrnou, "iluzivní" repliku, vyrobenou z nakaširované překližky. Nádherný, květy obsypaný kočár, iritující (hlavně divadelní kritiky) svými obrovskými rozměry, má několikerou funkci, v podstatě je ale honosným mučícím nástrojem afektované Julie: do kočáru je zapřažen její "mileneček" Hrabě, kočár slouží i jako stůl k hostině, během níž Julie své muže týrá pro změnu psychicky. Prostor rámuje antikvizující sloupy (oblíbený Léblův prvek) se zdobnými "korintskými" hlavicemi, zcela příznaně kaširovaná papírová kulisa. Lehká éterická oponka, povlávající mezi sloupy, se stává i mořskou vlnou. Právě tady se poprvé ukázalo, jak Lébl dokáže co do nápaditosti v proměnách funkcí jednotlivých scénických prvků navázat na invenci svého "chudého" amatérského divadla, nijak se jí nezpronevěřit, a přitom ji rozkošatit zdánlivě protikladným, barokně velkorysým gestem.

Podobně jako ve svých amatérských projektech (na jedné straně výsostně imaginativní, expresionisticky laděný

Tauridus z pera samotného režiséra z roku 1985 a naproti tomu maximálně střídmý *Výběrčí* M. Uhdeho z roku 1990), i později v profesionálním divadle Lébl při zachování osobitého stylu střídal bujně řetězení prvků a asociací ve svých scénách s uplatněním čistého, přesného, jednotitého tvaru.

Pokojíček (text J. A. Pitínského, Divadlo Na zábradlí, 1993) v sobě nesl obě polohy - dekorativní i úspornou. Přesně podle rovnice - bída papundeklových panelákových jader na jedné straně, a vše, co mladého člověka v tomto období ovlivňovalo, na straně druhé. Bídny vnější svět leckdy znamenal o to bohatší a také smyslem pro absurditu obdařený vnitřní život, který jako houba saje všechny i pitomosti a příznaky dobové ubohé "kultury" a rituálů, aby je přetvořil v novou hodnotu. Tak na jinak úsporně působící scéně při bližším pohledu nalézáme vedle předmětů s nebohým designem socialistických sedmdesátých let (lednička, kde se ukrývá Otec, nábytek, který bylo možno najít ve většině českých rodin, protože jiný prostě nebyl..., plakáty dobových idolů, více či méně stupidních) i atributy, které patří spíše do sféry tužeb a snů. Dekorativní tapeta představuje snahu nějak se odlišit, ukázat, že "jsme něco lepšího" - maloměstáckou a marnou, protože jednání i prostředí postav končí ve stereotypu; jenom závěr se svým náhlým vzletem podobá "westernovému snu" z mnohem pozdějšího *Strýčka Váni* (viz dále): rodiče, doslova se zbavivši svých potomků, triumfálně odjíždějí na motorce, trochu jako Bony a Clyde, trochu jako v *Bezstarostné jízdě*. Matka v šatech z tanečních a s osudnou zbraní v ruce, Otec v póze frajera. Je to spíše sen, zbožné přání obou protagonistů, efektní, křiklavá vzpomínka na čím dál vzdálenější a tedy zidealizované mládí, které bylo přece tak bezstarostné a plně svobody.

Pro Léblem zinscenované Genetovy *Služky* v Divadle Na zábradlí (1993) byla charakteristická právě ona čistota tvaru, založeného na naprosté symbióze, provázanosti výtvarné a režijní složky, která je zde nedělitelná. Průsečíkem srovnání s pozdějším *Rackem* na téže scéně (1994) lze - byť stále nedostatečně - postihnout to podstatné v Léblově tvorbě - proto je zde věnována největší pozornost právě těmto dvěma dílům.

Tak jako v dalších případech, byla Léblovi i tady vyčítána svévole, s níž nakládá s textem. Ve skutečnosti však šlo spíše o zakuklenou vyčítku, že inscenace je pro diváka málo srozumitelná, málo popisná. Zatímco Lébl pracoval s textem jako s malířským modelem, jehož nenapodobitelný výraz lze za-

chytit pouze tak, vnese-li se do něho ještě cosi navíc, z vlastních zdrojů, z vlastních inspirací. Léblův učitel Ivan Vyskočil, sám někdejší zakladatel a protagonist Divadla Na zábradlí, který si byl s Léblem blízký svou invenční, asociativní hravostí, Léblovu hravou *metodu* (můžeme-li u tak těžko postizitelné tvorby užít tento termín), hájil srovnáním principu hry a principu nápodoby: "Říká se, že to jsou dva protipóly, vytvářející dynamické, oscilační silové pole, že na sebe vzájemně působí, doplňují se [...] než jeden převládne. Normálně převládá princip nápodoby. On je to vůbec také princip normality a normálnosti. Převládá proto, že je ekonomický. Nápodoba je po všech stránkách ekonomická, ekonomičtější než hra, která potřebuje a spotřebuje mnoho životní energie - i osobní účasti - a je tudíž - z hlediska nápodoby - 'marnotratná', 'plýtvající', 'neužitečná', 'drahá'. Být převládá princip nápodoby a určuje náš životní styl, trvá potřeba hry."⁹

Právě *Služky* vedly Lébla k uplatnění principu, který je typický až pro pozdější Genetova dramata (*Černoši*, *Balkón*). Jednalo se o jakousi hru ve hře (s častými zcižovacími odbočkami), o "psychodrama"¹⁰ dvou vězňů, kteří projektují svůj příběh a úděl do své představy, do hry na osud dvou služek, který je podobně podřízený, podobně bídny, ústící (zákonitě?) do myšlenky na zločin a do jeho uskutečnění. Zdá se, že pro toto řešení byla důležitá blízkost data Genetova omilostnění z doživotního trestu (1948) a data vzniku *Služek* (1949) - ostatně do každé ze svých inscenací Lébl tak či onak promítl i fakta z životopisu toho kterého autora. Nevím, zda Lébl znal rozhovor Pierra Vicaryho s Jeanem Genetem z roku 1982 a zda by to nějak mohlo pootočit režiséřův úhel pohledu. Každopádně zde Genet na otázku, kdy a proč poprvé pocítil nutnost psát, odpověděl: "Když jsem byl ve vězení a strašlivě jsem se nudil. Když vás zavřou a vy musíte trčet mezi čtyřmi zdmi - nebo šesti, chcete-li, čtyřmi stěnami, stropem a podlahou - co jiného vám zbývá než snít? A tak moje první knihy, vlastně moje jediné knihy, byly prostě sny, jen o něco lépe uspořádané než obyčejný sen. Možná by se dalo říct, že jsem během pobytu ve vězení na papír nasnil pět knih. Teď, když jsem na svobodě, a vy mi jistě připomenete, že jsem na svobodě díky svým knihám (a máte pravdu), necítím k psaní žádnou inspiraci, a tak nepíšu."¹¹

A pohříchu hned úvodní scéna, dalo by se říci prolog Léblovy inscenace, se neodehrává, jak praví Genetovy scénické poznámky, v pokoji pro Madame s nábytkem doby

Ludvíka XV., nýbrž v přítmi suterénu vězeňské kobky s plechovými dveřmi, modrozelené jak horečnaté vidiny. Jde o výtvárně nesmírně působivý, strhující obřad hry dvou bytostí, dvou obnažených lidských těl, za zvuků zneklidňující hudby. Je to proces tvoření, bojující proti chladu vězeňské cely svým rejstříkem tělesných pachů, vášní, bolestí a rozkoší, uvolněných asociací. Oba herci jej prožívají v rytmu a v souladu s podivně krásným tancem slov. Magická hra rukou ("A ty rukavice! Ty věčné rukavice!"¹²) pomalu, detailně rozkresluje zrychlující se tep rituálu. Navozuje napětí mezi činem a slovem; slovo získává na významech a zároveň je relativizována jeho váha. Tento duet tvoří vzrušující, téměř "sochařsky" pojatý sevřený monolit, postupně rozvíjený o další asociace, které se zhmotňují prostřednictvím přibývajících postav. Celé představení pak pokračuje v duchu sugestivního obřadu - markantněji než jiné Léblové inscenace.

V podstatě asketická scéna (holé stěny, kavalce, dřevěné schody, výtah) má kupř. ve srovnání s pateticky nádhernou scénografií k Dorstovi či se snovou, křehkou scénou k pozdějšímu *Rackovi* drsnější a pevnější kontury (i drsnější závěr, v němž se bourají kulisy). Lébl alias Nowák ji "vyšperkoval" některými dekorativněji pojatými kostýmními prvky a rekvizitami, maskami. Jestliže nás fantazie obou vězňů přece jenom zavádí do "bytu Madame", stále se tu o rádooby všudy-přítomných květinách jenom mluví. Madame vyjíždí pompézně výtahem z útrob jevištního propadla, s odkvetlým šarmem operetní subrety, pohybující se na hranici kaširované vznešenosti a neodolatelné pokleslosti, v klobouku chasidského střihu. Namísto starožitného nábytku se posléze zakopává o rostoucí hromadu zbytečností, patrně darů od obdivovatelů, kterými Madame, královna veteše, obdarovává dál své poddané - včetně absurdní skrumáže teplometů a lékařských světlidel. Chladný prostor se tak postupně zabydlí kostýmem egyptského faraona, opelichanou liščí maskou, ale také strážci výtahu v červených livrech... Poezie genetovského střídání ženského a mužského prvku, plynulých změn z pohlaví do pohlaví se tak prolíná s "ubuovskou" poezií odpadu, vršení zbytečností jako životního principu, na němž je postaven náš svět. Vše je zároveň účelně využito ke hře, která je stejně tak pokleslá i vznešená: pokleslá v kontextu reality, v níž je hrána, vznešená ve smyslu překonávání této reality.

Jakýmsi druhovým, rukopisným protikladem vůči *Služkám* je, i při zachování kontinuity a stylu, právě inscenace Če-

chovovy hry *Racek* (1994), tvořící stejně jako *Služky* jeden z vrcholů Léblové tvorby. V obou případech jde o zhmotnělý sen, ovšem oproti "sochařsky" tesané, dryáčnické, dravě živelné inscenaci Genetovy hry je Léblův *Racek* snem o křehkosti, unikavosti, horečnatosti života. O bolestně pozvolném ubývání života, o jeho rozpouštění se v bezedném vesmíru. S tím souvisejí i další generální témata - láska a její pomíjivost a otázka po smyslu umění, zejména divadla. Jako by chtěl Lébl tyto těžko postižitelné fenomény lidského života obrazně zachytit zároveň těkavými, i když fyzicky trvalejšími prostředky, než jaké má k dispozici divadlo: inspiračním zdrojem se mu zde stává film a dvojrozměrnost filmového díla (ale i dvojrozměrnost a jemnost grafiky). "Léblova scéna vypadá jako ze starého filmového ateliéru [...] Tě teatrálnosti: Divadlo se tu paroduje tím, že se připodobňuje k filmu, který je zparodoval."¹³ Vlasta Smoláková, znalkyně ruského divadla, režisérova objevitelka a dlouholetá spolupracovnice, ve své recenzi¹⁴ připomněla nezanedbatelný moment, který byl pro Lébla patrně klíčový: totiž skutečnost, že v prosinci 1895, kdy Čechov poprvé předčítal svého *Racka* přátelům, měl v Paříži premiéru kinematograf bratří Lumièreů. Lébl, který už ve své amatérské tvorbě hojně čerpal z prostředků filmových (stříhovost, způsob svícení, apod.), se nechal inspirovat obdobím rané historie filmu: americkou groteskou, slavnou érou prvních amerických filmových hvězd a expresionistickým filmem - ani ne tak jeho kubizujícími tvaroslovím ve výtvarném zpracování, jako spíše maskováním a leckdy až hororově vypjatým projevem některých postav. Postava Niny Zarečné je tak s nadsázkou stylizována coby Mary Pickford, "aby pak připomněla ono pověstné děvčátko, nevinně skotačící, zatímco za bukem číhá nebezpečí".¹⁵ Arkadina (jakási obdoba Julie z Dorstova *Krappa*) pod nánosem líčidel, platinově blond paruk à la Mae West, okázalých rób i klobouků je tu afektovaná, stárnoucí primadonou z provinčního divadla, křečovitě a marně se stylizující do pózy světaznalé a zároveň věčně mladé filmové star, Trigorin unylým, unaveným a jaksi bezpohlavním "milovníkem" filmového plátna à la Rodolfo Valentino, Sorin v přehnaně rozježené paruce, hustém obočí a vousisku osciluje mezi archetypy komického starce a zákeřného padoucha apod. V posledním dějství postavy postupně pozbývají (kromě beznadějně "ztracené" Arkadiny) svých paruk a masek, odnášených zesilujícím průvanem, který zároveň zbavuje celé dění ochranného pudru parodie a obnažuje holou

tragiku nešťastných, věčně nenaplněných osudů, které zde zůstávají bezbranné, zbavené vší sentimentality a teatrálnosti. Barvou tohoto dějství je barva bílá, evokující prostředí, podobné nemocničnímu pokoji, kde se už neléčí, jenom umírá, kde se za jemným tylovým závěsem pohybují už jen jakési stíny. Převažující barevnou kombinací je tady obecně černá a bílá: jak dále poznamenává M. Lukeš, "...i racek, koneckonců, je bílý s černými znaky. I břízy. I sny bývají černobílé".¹⁶ Černobílý film, černobílé fotografie však zároveň představují jakousi nezpochybnitelnou, konstantní kvalitu. Zachovávají prostor pro fantazii, nerozptylují pozornost, naopak ji svým magickým tajemstvím strhávají k soustředěnému vnímání podstaty příběhu.

Lébl prostřednictvím své inscenace jakoby bezděky pojmenovává další z rovin němé grotesky - její melancholii, hloubku, tísnivé temné tóny, a schopnost tohoto specifického fenoménu vypovídat o tragicky komické existenci člověka pravdivěji než mnohé "vážné", hlubokomyslně se tvářící žánry té doby. Poetika prvních dvou desetiletí století dvacátého, která teprve vyroste z ducha doby Čechovovy, nečekaně přesně pomáhá přiblížit právě atmosféru konce 19. století; s takovýmito paradoxními posuny pracuje Lébl i v jiných inscenacích. Po výtvarné stránce navazuje Lébl i na princip, užitý při inscenování Dorstovy hry. Používá i stejný prvek - antikvizující sloupy, jež jsou zde postupně chátrající kašírkou, podobně odvádou, jako vše (výše uvedené), co do té doby zakrývalo realitu lidských příběhů. Ve výsledku se jedná o hluboký, nesmírně imaginativní a v nejlepším slova smyslu osobně zaujatý vhled do kořenů, z nichž je utkán duch a atmosféra přelomu 19. a 20. století a to, co následovalo: se vší dekadentností, se vším napětím mezi vysokým a nízkým, krutým a něžným. Nadmíru důležitým faktorem je pro Lébla samozřejmě světlo. Světelná partitura má v každé inscenaci trochu odlišný rytmus a funkci. Světlo ve *Služkách* je faktorem modelujícím, výtvarně scelujícím pevné obrysy inscenačního tvaru. Je i nenápadným vodítkem - rozlišuje jednotlivé fáze hry-snu: hra se začíná odvíjet za sporého osvětlení, plné světlo pak protne prostor v okamžiku, kdy tento rituál vyvolá, zhmotní představu obou vězňů a na scéně se objevují jejich ženská alter-ega. Posléze se celá situace opět relativizuje - pomocí světla a bezpočtu jeho odstínů a stupňů, které však nikdy nezavedou "tělo" inscenace do šera neurčitosti, vždy zdůrazňují kontury a tvary. Světlo v *Rackovi* má jakoby dvě

roviny - jedna se odehrává uvnitř inscenace a má znaky filmové práce se světlem (nadsazená mimika, zdůraznění detailů, expresionistický charakter...), druhá - zvnějšku, se chápe veškerého reálného jevištního prostoru jaksi z nadhledu, z úhlu divadelní optiky. Zároveň však je celá světelná režie založena na principu impresionistického těkání, unikání, jemných, těžko pozorovatelných změn rejstříků, které záměrně oko diváka matou, znejistují, zavádějí do magie okamžitého vznikání a zanikání obrazů. Podobně jako barevná struktura bříz a černobílých sloupů je to světlo záměrně rozostřující, měkké, neklidné.

Ve stínu velice diskutovaného *Racka* se ocitla pozdější inscenace Gogolova *Revizora* (1995), další z prací "dvojice" Lébl-Nowák. Byla věnována V. E. Mejercholdovi, k jehož kdysi skandální inscenaci z roku 1926 choval Lébl úctu a respekt, byť se na první pohled neinspiroval ani tak výtvarným pojednáním scény (u Mejercholda s množstvím dveří), jako spíše duchem inscenace. Ostatně česká divadelní historie, již si byl Lébl též jistě vědom, se může chlubit přinejmenším dvěma legendárními zpracováními Gogolovy hry: inscenací Jiřího Frejky se scénou Františka Tröstra z roku 1936 s kubizující, expresivní dekorací, vyjadřující svou bortící se, "opilou" architekturou stav duše i těla, v němž se titulní hrdina nachází. A o třicet jedna let mladší inscenací Jana Kačera se scénou Luboše Hružy (v této inscenaci hostoval coby Chlestakov koncem šedesátých let Oleg Tabakov).

Léblově inscenaci zde byla po výtvarné stránce vytýkána přebujelost, křiklavost, libování si v recesistických hříčkách, zveličovaných detailech... Režisér a scénograf v jedné osobě však kráčeli zcela v intencích autora, přímočařejšího než Čechov, ironického, který, ač "kritický realista", právě s nadsázkou a notnou dávkou expresivity pracoval... Lébl pojal inscenaci s velkorysostí a neméně ostrou ironií; její tvarosloví významně posunul směrem k Orientu. Scénické prostředí mělo všechny znaky "marasmašičkovství": pod nánosem ornamentálnosti a lesku klímabala materiální i duchovní bída. Místo opony i na podlaze tak diváci mohli spatřit perské koberce, okázalé orientální kostýmy s bohatými výšivkami, obrovský křišťálový lustr coby symboly přepychu, a přitom slyšeli věčně kapající kohoutek vodovodu. Orientální kostýmy (K. Štefková) některé postavy ve druhé polovině představení zaměnily za tzv. "evropské", aby tak naznačily svou "světaznalost". Ta však byla pokaždé nějakým detailem zesměšněna. Léblův

Revizor možná přišel příliš brzy, jeho mnohovrstevnatost by později byla rozkryta snad důkladněji a vsťicněji. Takto se stal pro mnohé spíše excentristickou recesí v "ruské řadě" Léblový tvorby. Je ale integrální součástí této řady, právě v onom velmi pozorném, "intertextovém" způsobu čtení textu.

Stroupežnického *Naši naši furiantí* (1994) a mnohem pozdější inscenace Wyspiańského *Wesele* (1998) tvoří svou tematikou a jejím zpracováním další ze "zájmových skupin" Léblový dílny. V jistém smyslu, ač se to na první pohled nezdá, však mají svou ironií a principem demytizace blízko právě k *Revizorovi*.

V obou jde o postoj k národní tradici, k národnímu mýtu, o reflexi zažitých klíšé, která se s léty, po která jsou "národní" texty vinou "povinné četby" čteny jen povrchně, nebo vůbec ne, na tuto klasiku nabalují. Kouzlo *Našich našich furiantů* vychází z faktu, že ve Stroupežnického hře se během několika aktů vystřídá na scéně obrovský počet postav. Lébl tyto postavy prostě sečetl a postavil je na jeviště všechny najednou. Zaplnil však scénu nejen oněmi rozhádanými boдрými strýci a tetkami, ale také typicky českými pohádkovými postavami, jako je čert a vodník se svými sedmdesáti dětmi. Inscenace však není parodií. Pouze se snaží, podobně jako se odkrývá freska, dojít ke kořenům ritualizací a nánosů, kterými przníme svou národní literaturu. Pokouší se bez zbytečných zábran a přehnané piety ukázat, v čem tkví nadčasovost, pravdivost a půvab těchto textů. Scénu tvoří kaširovaně vyhlížející stěna obydlí, doškové střechy, uprostřed vpředu špalek na štípání dříví, který je i špalkem popravčím (symbolem vesnické soudní stolice). Všechny "architektonické" prvky scény - bílé, jednoduché lavice, sloupy, stěny a střechy domů - se trochu podobají lehce rozložitelnému legu... Hlavní part na světlém pozadí ale hrají kostýmy - bohatě zdobené suknice, čepce a klobouky nejrůznějších tvarů a krajů (široké "chodské" klobouky chlapů, dekorativní šátky a čepce žen); krása "starého" je shozena neústrojnými doplňky či situacemi: všechny, i krojované ženy, třímají v rukou kabelky, obecní policajt nosí pouta v igelitové tašce. Hymnu *Kde domov můj* zde zahraje židovský hospodský svými prsty na hrany pivních půllitrů. Jednoho z vesničanů hraje herec černé pleti. Vypadá to bláznivě, ale Lébl vlastně vychází z reality - česká vesnice nebyla sterilním prostředím, plným "čistokrevných" bodrých Čechů. Sterilní se jí pokusila učinit pouze dlouho a záměrně živená, jádro věci zabíjející, mocensky vnucená představa o folkloru a tradici.

Inscenace *Wesele* je v podstatě založena na podobném principu: scéna je poměrně střídmá (reliéf architektury interiéru stavení, bílé židle, houpací koniček, obrovská kama), ovšem kostýmy jsou skromnější než u *Furiantů*. Lébl s kostýmní výtvarnicí Kateřinou Štefkovou však daleko bizarněji smíchali různé prvky a styly. Objeví se zde herec v brnění "sv. Václava", trochu unaveného, postupně přiovilého patrona české země, bodrý Hospodář v typické kazajce a bílé košili a popř. bílém kabátci a Hospodyně v kroji a na druhé straně Čepec v šaškovské čepici, intelektuálové (např. Básník) v bohémském pánském obleku a s křídly. Změť a vykojení je završena přítomností anglické lady, kopírující styl královny Alžběty, či dámy, podobně Lady Dianě - lidských bytostí, které se stávají postupně symboly, znaky, až je vliv nánosů a medializace ad absurdum odsoudí mezi předměty denní potřeby. Představují zde "tradici", která si, smetávána okolním masovým hloupnutím (jež je tentokrát očkováno jiným druhem moci), čím dál obtížněji drží svou integritu a obsah.

Ve druhé polovině devadesátých let dostává Lébl nabídky z prestižních divadel v Praze i v zahraničí (viz výše), ať už jako režisér či jako výtvarník. Je nucen markantněji než doposud konfrontovat své představy s požadavky a představami jiných tvůrců, získává nepochybně nové podněty a zkušenosti. Jeho inscenace v Divadle Na zábradlí tohoto období každopádně působí sevřenějším dojmem. Jakkoli jejich styl naprosto neomylně napovídá, kdo je režisérem, zakládají své pojetí na zcela odlišném principu, než např. "bezhraničný" *Racek*. V těchto pozdějších inscenacích nalézá Lébl půvab v trojrozměrném scénickém předmětu, který je metaforou sám o sobě nebo může navozovat tísnivý pocit z uzavřených prostor. Příkladem budiž např. *Ivanov* z roku 1997, vytvořený opět pro Divadlo Na zábradlí. Dalším "hercem", kromě líčení, masek a rekvizit, je tu samotná scéna, která má podobu lodí, měnící v jednotlivých dějstvích svou polohu, svůj úhel pomoci točny. Jednotlivými posuny se mění dějiště inscenace, jeho exteriérový nebo interiérový charakter. Ocitáme se tak v přijímacím salónu, v Ivanovově pokoji-kajutě apod. Tento pohyb je zmatečný, neurčitý a souzní s bezradností postav - Lébl ho pojal jako bezcílný, neschopný čelit vlnám, kterým se raději vyhne. Proto loď nikdy nedopluje, a když, tak jen k postupnému rozkladu, podobně jako její obyvatelé.

Pod scénou ke *Strýčkovi Váňovi* (1999), poslední z Léblových inscenací (měla premiéru dva měsíce před režisérovou

smrtí), už nenalzáme podpis Williama Nowáka, nýbrž Jana Marka. Její styl však nese jasné stopy Léblový-Nowákovy pevné představy o scénografické tváři inscenace, jejíž princip je podobný jako v předchozí čechovovské inscenaci. *Strýček Váňa* v malém prostoru Divadla Na zábradlí jako by se zároveň obloukem vracel k vězeňské básni ve *Služkách*. Ale tentokrát to nebyla báseň o touze po volnosti, o snu, který může svou svobodomyšlností bořit kulisy výmyslů, pastí, kobek, jimž se lidé potřebují znovu a znovu obklopovat a týrat. V inscenaci *Strýčka Váňi* se hrálo o snech, které už byly dávno rozdraceny, o hravosti dávno ochromené a zadušené. Hrůza z tísnivých prostor, umocněná atmosférou nesnesitelného letního dusna "před bouřkou", se zhmotila v několika scénických prostředích, představovaných objemnými útvary, které se sotva vešly na malé jeviště. Daly se vnímat jako různé podoby vězení, z nichž tentokrát už není úniku: obrovská knihovna, ve které se už nikdo neorientuje, obrovská vrata, střecha (i s kominem a střešním okénkem), na které si Astrov s Jelenou vyznávají lásku; "salonně dokonalá Jelena ve svých bohatě zřasených dlouhých šatech však vypadá na střeše nikoli jako pták, spíše jako neohrabaný chrobák. Pohybová nešikovnost naznačuje celkovou nezpůsobilost pro únik, tedy jeho iluzornost."¹⁷ Ještě jednou lze zažít pocit volnosti, lehkosti, na chvíli vejít do světa snů a zapomenout: původně přijímací salon i s nezbytnou dekorativní tapetou se mění ve westernový saloon; kytice růží, které dostává Jelena od Vojnického, se stává na chvíli "hrdinou" jakési nové taneční westernové scény, asociované legendární českou verzí country šlágru o žlutých růžích z Texasu. Amerika v dobovém kontextu čím dál bližší je pro postavy Čechovovy hry a Léblový inscenace stále bezpečně vzdáleným světem: lze o něm jenom krásně snít. Kdyby však dostaly skutečnou možnost úniku, zalekly by se toho. Tato scéna ozřejmuje zároveň maskování dámských postav (také) jako připomenutí širšího kontextu, v němž hra vznikala: například Sonin a Jelenin účes a jejich klobouky mají blízko ke stylu *Děvčete ze Zlatého západu*.

Pocit virtuální euforie je střídán ještě větší deziluzí. Absolutní vědomí nemožnosti osvobodit se vrcholí v poslední scéně, odehrávající se ve školních lavicích. Vojnickij si navléká psí nůhubek.

Lébl nebyl typický autokratický, despotický režisér, který by lámal projev spolupracovníků do pouhého vykonávání

svých záměrů, do pozice oddaných loutek. Výtvarník Nowák v něm mu však dodával imponující celistvost a sílu: jeho představa byla natolik jasná i po vizuální stránce, a pro Léblův tým patrně natolik sugestivní, že ji nakonec vždy dokázal prosadit nenápadně, nenásilně. Léblový charisma hrálo jistě také svou důležitou roli; zřejmě ne náhodou dokázal vládat na malé jeviště DNZ i (coby herce) české operní pěvce prvního řádu, zvyklé na mohutný prostor Národního divadla a hlavně na radikálně odlišnou poetiku.

Stálou spolupracovnicí byla Léblůvi po celou jeho profesionální dráhu kostýmní výtvarnice Kateřina Štefková. Její smysl pro nadsázku, pro významotvornou schopnost detailu a smysl pro humor souzněl s Léblovým výrazivem a pojetím. Kostýmy Štefkové byly zcela neoddělitelné od Léblový dekorace, sloužily inscenaci jako celku, pomáhaly motivovat jednotlivé herce k výrazné stylizaci projevu, mimiky, řeči, inspirovat je k nadhledu nad postavou, ke schopnosti nadsadit určitý rys postavy. Významnou roli v hierarchizaci a charakterizaci postav hrály zejména pokrývky hlavy - svým tvarem vždy nějak ironizující, shazující ustálená klíšé, vytvořená kolem skutečnosti, kterou daná postava představuje (viz okázalé čapky se sobolí kožešinou a ocasem či dámské typicky ruské čelenky v salonní společnosti kolem Ivanova, nejroztodivnější paruky v *Rackovi*, pokrývky hlavy "všech národností a dob" ve *Wesele*, maska Egyptana a chasidský klobouk ve *Služkách*, atd...).

I tam, kde je uváděn jiný scénograf (Jan Marek), se projevuje evidentně Léblův rukopis, ostatně na programech k některým z těchto inscenací čteme "inscenace Petra Léblového"...


Léblův legendární předchůdce, Jan Grossman, přišel začátkem šedesátých let do Divadla Na zábradlí s koncepcí "apetativního divadla", které "chce především divákovi klást otázky, často provokativní a nadsazené, a počítá s divákem, který je puzen na tyto otázky odpovídat. Je to divadlo, které věří na smysl divadla jako dialogu mezi jevištěm a hledištěm."¹⁸ Lébl sice po Grossmanově smrti zcela nepietně proměnil vnější tvář divadla, ale obsahově, aniž by to deklaroval jako svůj cíl, vlastně navázal na Grossmanovu myšlenku. Jakkoli se v Léblově provedení odvíjela z vnějškově odlišného druhu vnímání, vycházela rovněž z niterného, osobního vztahu k textu a z nutkové potřeby neustále se ptát. Léblův barokně obrazivý styl byl nezřídka označován za postmoderní produkt, ale tato nálepka se zdá být jen konstrukcí, berličkou, chabým pokusem vměstnat tento styl do nesrozumitelně "srozumitelné" škatulky.

Stejně jako pod termín "divadlo obrazů", který se navenek zdá případný, ale v podstatě popírá fakt provázání všech složek v Léblových inscenacích, kde každý z detailů má svůj příběh a své obsahové opodstatnění.

Mezi Léblovou režii a Nowákovým výtvarným řešením není přirozeně žádná skulina. Tvar inscenace může potom zcela svobodně, bez kompromisů, vznikat coby proud, skladba, která je esencí asociací, zdánlivě neústrojných spojení, naprosté dekompozice jevištních prostředků, z níž roste skladba úplně nová, zbavená předsudků a bariér. "Zabydlená hierarchie hodnot kolísá; na této oscilaci se ovšem odjakživa posunovaly dějiny umění."¹⁹ Tvaroslovně, výtvarně jsou Léblové inscenace inspirovány očividně bohatstvím, které po sobě zanechalo umění (i společenská realita) první poloviny dvacátého století: nostalgii filmové grotesky, meziválečnou avantgardou, etnickou rozmanitostí. Coby člověk druhé poloviny tohoto století však nasává a přetváří na jevišti také realitu, jež ho ovlivnila v dětství, prožitém ve stojatých sedmdesátých letech. Nová dimenze, které se pak "dopouští", je vždy groteskní, podřízená výsostně stylizaci. Znamená i návrat k detailům, které zdánlivě protekly časem, ve skutečnosti však zůstaly po generace hluboce zasuty a pouze se absurdním způsobem smísily s novou skutečností. Toto uvažování o pramenech zpopovaného světa, zpitomělého čím dál zběsilejším spěním k sebezničení, je vlastně ústředním tématem celého Léblova díla²⁰; patrně není zcela ná-

hodné, že se v něm věnoval takřka výhradně textům z 19. století (jeho konce) a ze století dvacátého.

Dá se říci, že od své amatérské tvorby navázal na principy akční scénografie (změny funkcí, začlenění herce do práce se scénickým předmětem...), ale rozvinul je jaksi 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. Ony stále se opakující, ale pokaždé jiné sny souzní s přítomností oblíbených prvků na scéně: křehké, zimničné břízy (mj. *Vojcev, Racek*), motiv "nedostižného" Egypta (*Služky, Krapp*), plastiky andělů, pocházející z pohřebního vozu (*Vojcev*, inscenace věnovaná K. Vonnegutovi, "andělovi mého času", *Krapp, Naši naši furiantí*, ve 4. dějství *Racka* podpíral nohu stolu), papírové antikizující sloupy, jejichž vzor vzal z předsádky staré knihy (*Krapp, Racek*).

Prvky a předměty přecházející z inscenace do inscenace pečetily Léblov styl i jeho citovou svázanost s těmito objekty, s prostředím, kde inscenace vytvořil, s lidmi; nebyly to plané nástroje provokace, recese, ale nezbytné talismany, živé předměty, s nimiž scénograf i režisér v jedné osobě potřeboval udržovat kontakt, komunikaci, vztah, a spolu s nimi prožívat a tvořit HRU. 

Poznámky

- 1) Snad mohlo být inspirací i jméno malíře, narozeného i tvořícího v Čechách, Williho (Viléma) Nowaka (1886-1977).
- 2) I. V.: *Byl jsem ohřmen*, Svět a divadlo 3, 1992, č. 1 - 2, s. 26.
- 3) Viz P. L.: *S groteskou v zádech*, Svět a divadlo 5, 1994, č. 6, s. 57.
- 4) V. Mikulka o inscenaci *Služky*, Denní Telegraph 17. 11. 1993.
- 5) V. Just o *Rackovi: Chudák Anton Pavlovič*, Divadelní noviny, 1994, č. 11.
- 6) Karban, P., PRO, 1993, č. 50.
- 7) Ptáčková, V.: *Svět podle Petra Lébly*, Svět a divadlo 5, 1994, č. 6, s. 41.
- 8) M. L.: *Hra o pravdu*, Svět a divadlo 3, 1992, č. 9-10, s. 28-33.
- 9) Vyskočil, I.: *Racek*, Svět a divadlo 5, 1994, č. 6, s. 53.
- 10) Hořínek, Z.: *Služky jako vězeňské psychodrama*, Svět a divadlo 4, 1993, č. 6, s. 102.
- 11) Vicary, P.: Rozhovor s Jeanem Genetem pro Australian Broadcasting Commission in: *Festival spisovatelů Praha* (katalog), Praha 21. - 25. dubna 2002, s. 60-70.

- 12) J. Genet: *Služky*, 1. dějství, překlad P. Lébly.
- 13) Lukeš, M.: *Rracek*, Svět a divadlo 5, 1994, č. 6, s. 48.
- 14) Smoláková, V.: *Dobrý večer; hrázna společnost!*, Český deník 10. 6. 1994.
- 15) Tamtéž.
- 16) Lukeš, M.: *Rracek*, Svět a divadlo 5, 1994, č. 6, s. 48.
- 17) Hořínek, Z.: *Strýček Váňa v tropech*, Svět a divadlo 10, 1999, č. 6, s. 85.
- 18) Grossmanem parafrázovaná verze jeho původního textu koncepce z roku 1962 in: Lukeš, M.: *Zastaralý vynález?*, rozhovor s J. Grossmanem, Divadlo 18, 1967, č. 1, s. 57.
- 19) Ptáčková, V.: *Svět podle Petra Lébly*, Svět a divadlo 5, 1994, č. 6, s. 40.
- 20) Už na samém počátku 90. let vymyslel P. L. televizní pořad *Studio Kroměříž*, parodující stereotypy televizních debat: dávno předtím, než jejich nadprodukce a prázdnota přestala diváky bavit.



T. Dorst: Fernando Krapp mi napsal dopis (Labyrinth, 1992). Z archivu V. Smolákové.