

Racek je bizarní hra, žádná klasika, ale výstřední hra plná krásných myšlenek i zlobivých autorských postupů, vyloženě schválnůstek, nebo jak říká Leoš Suchařípa „hříšků“, hříšných technologií. Je v pravém slova smyslu moderní, také proto, že je naprosto bezohledná.]

(...) Racek je magická hra. Nina říká city jako něžné krásné květiny a ta věta je umístěna do situace, kdy je to ironické, žádný melodram. Je to chvíle, kdy bys chtěl říct „city jak rozsekané tatarské bifteky“, a ne něžné krásné květiny. Tahle magie Racka dělá v mozku herců strašnou neplech. Uvědomují si, že to znají, že to žijí, ale velkoleposti toho rukopisu může být zruďná, destruktivní.

(...) Napadla mne při té práci spousta hanebných odhalení: Treplev není synem Arkadinové, Nina nemá dítě s Trigorinem, ale s Treplevem, Treplev se nezastřelí sám, ale zastřelí ho buď Zarečná nebo Medvěděnka... a Máša má dítě s Trigorinem podle pochopitelného vzorce - Trepleva miluje, s Trigorinem spí a Medvěděnka si vezme toho muže. K tomu všemu jsou ve hře jasné odkazy, ale to všechno se podaří dokázat inscenátorům, kteří přijdou po nás. Za dvě stě, tři sta let. Naše inscenace měla být obyčejná, staromódní.

(z rozhovoru Karla Krále s P. Léblem, Svět a divadlo, 1994, č. 6)

„To se jde jenom vod závorky  
k zdvorce a ty se plněj, ty závorky.“

## Anton Pavlovič Čechov: RACEK

premiéra 20. dubna 1994

Zdá se mi, že tentokrát se pan režisér utkal s příliš silným autorem... A že Čechovův Racek zůstal nepolapen.

(Tomáš Stanislavčík, Dobrý večerník, 26. 4. 1994)

Je velmi pravděpodobné, že Racek osloví i publikum, které na Zábradlí dosud chodilo s nejvyšší opatrností.

(Radmila Hrdinová, Večerník Praha, 26. 4. 1994)

Základní výtvarnou inspirací se Léblovi stala éra němého filmu, a to nejen v černobílém ladění scény a kostýmů, ale také ve velkých gestech a sošných postojích, v nichž herci na pohyblivých plošinách projíždějí jevištěm. Filmový expresionismus připomíná i výrazné líčení, zatímco rozbujelé vlásenky odkazují spíše k dobovým divadelním fotografiím. Výtvarná složka, u Lébla vždy podstatná, působí tentokrát i přes obvyklé množství citací a odkazů neobyčejně uměřeně a čistě.

(...) Stejně jako předchozí Služky a Naši Naši furianti vyvolal Racek už na premiéře diametrálně odlišné reakce a potvrdil nepřehlédnutelnou stopu Divadla Na zábradlí v letošní sezóně.

(Karola Štěpánová, Lidové noviny, 27. 4. 1994)

Léblovi odpůrci často tvrdí, že jeho inscenaci stačí vidět jednu. U ostatních stačí pak přečíst si scénář a dosadit obvyklé „lébloviny“. Nechci polemizovat ani stvrzovat. Ale pocitu jakéhosi až studeného, technicistního přístupu ke hře se v režii Petra Lébla (s výjimkou Služek) zbavit nemohu. Opět musím opakovat, že vím co a proč, ale sakra, Petře, fakt to zebe.

(...) Lébl staví svou vlastní poetiku, podle mého příliš zjednodušenou, zúženou do pramene pevně spleteného konopného provazu. Zadírá se. Je-li životaschopná, ukáže sám čas, na to je i deset inscenací málo. Nikde však v jeho hrách nenajdete faleš, manýru, přetvářku šmíry, naivně toporné šarže z nevědomosti, všechno to smetí, pod kterým

se dusí divadlo. Ve světle tohoto vědomí je Racek v Divadle Na zábradlí podivně sítě-  
leným ptákem, který leckoho pobaví, leckoho nadchne a leckoho naštvě, ale je to diva-  
do.

(Petr Karban, Expres, 28. 4. 1994)

Lébl nezměnil svůj režijní rukopis, oprostil jej však od symbolů, které umožňovaly  
téměř libovolný výklad, a výtvarně i tematicky se ukázal. Jeho Racek se vymyká snad  
všem dosavadním konvencím inscenování Čechova u nás. Po jevišti se pohybují a pře-  
jíždějí černobílé figury, někdy lidé, někdy kulisy, někdy směšní, někdy žalostní.  
Vypadají jakou brouci, jako Řehořové Samsové. A mezi nimi se odvíjí Čechovův text.  
Jednou absurdní a nepochopitelný, jindy patetický či naopak hravý a dětsky naivní. Je  
to výsměch všem psychologizujícím inscenačním kánonům a současně je to obraz  
dnešního světa: svět Čechovův je dávno mrtev, svět Kafkův, fakticky ještě existující,  
právě odumírá... Každé slovo, každá replika, každý dialog inscenace jsou odrazem  
prázdnoty světa, v němž ani smrt není mýtická.

ai- x... Petr Lébl touto inscenací stvořil katedrálu, na kterou nezbyvá než zírat.  
Pochybnost může tkvít pouze v tom, zda prostor této katedrály není přece jen příliš  
chladný a zda se z něj nevytratila Čechovova uhrančivá prostota. Možná se to ale  
v recenzentovi ozývají jeho v konvenci zapuštěné kořeny...

(Vladimír Hulec, Mladá fronta Dnes, 7. 5. 1994)

Také inscenace Čechovovy tragicky laděné komedie, v níž se prolínají otázky umě-  
lecké seberealizace s nenaplněnými city postav, nese zřetelně znaky rukopisu režiséra  
a scénografa Petra Lébla. Ten si zde pohrává s iluzivní divadelností (lepené vousy,  
paruky), baví ho jemně parodovat ruský folklór (samovar, huňaté beranice,  
Suchařípova rubáška), hrát si téměř dětsky naivně s publikem (po jevišti se posunuje  
maketa s namalovaným psem). Zvláštní, vyumělkovaný svět Čechovových hrdinů,  
debatujících o smyslu literatury a divadla, dotvářejí papírové břízky na panelech, atrapy  
šedých květin, neuměle nakreslený racek nad oponou. Narodil od některých předcho-  
zích Léblových inscenací se v Rackovi s použitými prvky dále pracuje a nesou své  
přesné významy jako příklad může posloužit druhá část hry, kdy postavy, do té doby  
téměř fraškovité, odkládají paruky: z mladé Niny s blondatými lokny je Nina nea-  
traktivní a unavená, z Navrátilova Sorina s mohutnou černou kšticí a vousy je skoro  
troska - holý muž bez vlasů na vozíku, který nemá daleko ke smrti. I tentokrát režisér  
využívá s notnou dávkou ironie různé vizuální efekty: průsvitný bílý záves se otláská  
„větrem“ (z větráků), postavy přijíždějí na pojízdném vozíku, melodramatické scény se  
odehrávají na otáčející se točce.

(...) Na Racka v Divadle Na zábradlí bude mít zřejmě publikum, stejně jako na ostat-  
ní inscenace, které vznikly v době uměleckého šéfování Petra Lébla, různé názory. Zdá  
se však, že by nemuselo být málo těch, kteří na Léblovu hru s Čechovem přistoupí. Ti,  
kteří text dokonale znají, se mohou bavit posuny významů a Léblovým hledáním  
nových cest, jak hru inscenovat. Ti, kteří se přišli jen pobavit, mohou odcházet nasyce-  
ni množstvím vděčných komediálních nápadů.

(Renata Nechutová, Práce, 17. 5. 1994)

Inscenace her Antona Pavloviče Čechova zpravidla charakterizuje snaha po odkry-  
vání mnohoznačnosti významů ve zdánlivě bezvýznamných situacích a replikách.  
Občas je nebezpečí, že se tím hledačstvím dojde dál a dál, až k úplnému rozmělnění.  
Lébl vykročil cestou přesně opačnou. Už březový portálek s primitivním emblémem  
racka vystihuje posun od tradic MCHATu k zjevné inzitivnosti. S tou je pak v představe-  
ní hledán v protikladu ke způsobu uvádění Čechova jednoznačný výklad každé repliky.  
A to každé repliky zvlášť. Tím se jednotlivé věty dostávají do rozporu s větami před-  
cházejícími a následujícími, což je navrch dotvrzováno ještě rozparem slova a akce,  
čímž se režisér snaží o vytvoření napětí mezi slyšeným a viděným, o dosažení určité  
grotesknosti, jeden příklad za všechny, - Máša v úvodním strnule a loutkovitě pojetém  
dialogu s Medvěděnkem ožije, zdá se, že jí jeho vyznání došlo, odvrátí se a vzlykavě  
odpovídá, aby se vzápětí ukázalo, že to nebyl pláč, nýbrž šňupání tabáku.

(...) V tom všem se však projevuje základní problém inscenace - Léblovo kupení  
vnějších nápadů do vědomě rozporuplné koláže. A tak se střídají vskutku originálně  
viděná místa s naprostými schválnostmi a účinně odlehčující vtip se študáckou recesí,  
ba s neomluvitelnou zbytečností (např. nástup Jakovovy party s elektrickými větráky či  
„oživlá“ petrolejka).

V Rackovi se znovu potvrdilo, že Petr Lébl je režisérem záviděníhodné imaginace.  
Přesto si troufám tvrdit, že je nejsilnější právě tam, kde se gejzír jeho fantazie zastaví  
a my náhle staneme tváří v tvář obnažené lidské duši.

(vš, Zemědělské noviny, 23. 6. 1994)

Hodně dekadentní - nebo postmoderní? - líčení aktérů už napovídá, že tenhle Racek  
nebude mít nic společného s tím, jak jsme kdy tento jemný a trochu hořký text viděli.  
Odpudivý Treplev s mrtvolně fialovými rty, ztřeštěnými gesty nás asi nebude lákat  
k „novým formám“, neboť bychom mu stejně nevěřili, jeho matka s graciézními pohyby  
operetních subret (Jorga Kotrbová) vůbec nelpí na mladším úspěšném spisovateli, prostě  
se předvádí přede všemi, vzteká se, vzněcuje, i její fialově syté rty v ní zdůrazňují spíš  
zmar, rozkoš, křeč, vnitřní zoufalství. Mlčenlivý, dlouho pasivní spisovatel Trigorin  
(Karel Dobrý) má knír a tmavou paruku jako zlosyn z amatérské scény, snad jen  
Navrátilův do deky zabaleny unavený, nahluchlý Sorin jakoby zavzpomínal na autora  
a jeho smutek a opuštěnost. Jinak je celá inscenace zrozená z mozku, z gest, křeče,  
zvuků, komentářů, místo postav jsou tu figuríny, nikdo nemá vztah k nikomu, každý je  
sólo, předvádí se pod dozorem režiséra v mumraji přehnaných gest, bez chvíle zastavení,  
jemností, laskavosti a vůbec něčeho, kvůli čemu je prostě Čechov Čechovem.

Racek jako symbol zazní jen okrajově, smutek se tu deklamuje nikoli smutkem, ale  
zoufalostí; ostatně všichni jsou zoufalí, ale nebrečí, neřekají věty plné zámlk, nesní  
a neprožívají své zmařené životy, míhají se jako múry před světlem, vědouce, že jsou to  
možná jejich poslední chvíle.

(...) dominuje barva bílá, černá, jedovatě fialová; paruky, provokativně zdívaldně  
kostýmy, jakoby se to celé odehrávalo coby maškaráda kdesi v zákulisí divadelní  
scény.

A ještě něčeho je si třeba všimnout v programu: obsáhlé citace ze Šaldova článku  
(1929 - 1930: Můj názor na úkol režisérův), v němž známý kritik přeje režisérovi co  
nejvíce svobody, neboť jen ze svobody je možná tvorba umělecká.

Lébl tím zjevně deklaruje, že i on chce co nejvíc svobody, neboť drama dotváří až režisér a herci na jevišti. Vypůjčuje si tedy texty dramatiků, aby do nich vložil sebe a svůj svět. Žel, jeho svět je krutý a ztěžklý, zbavený citu, plný lidského nesrozumění, hrůzy v nás, šklebu, zbytnělosti, neklidu, spíš zoufalství než špetka útěchy.

Škoda, že tomuto velikému talentu padl za obět právě A. P. Čechov. (...)

Druhý den za mnou přišel můj patnáctiletý syn a chtěl po mně padesát korun. Dověděl jsem se, že si potřebuje koupit barvu na vlasy, zelenou, a černé vysoké boty si chce nastříkat na červeno.

Jak tu nevzpomenout na Lébla, na Racka a na mé vlastní, patrně už zcele zkonvenčené divadelní vnímání.

Kritik přece není ten, kdo jediný ví, ale ten, kdo se nejvíc ptá. A těmi otázkami by neměl zapomenout mířit i sám na sebe...

(Aleš Fuchs, Javisko, 1994, č. 7)

cit. pod čarou

Někdy v květnu mě pozvali na seminář pro studenty divadelní vědy. Vyprávěl jsem jim o scénických poznámkách v Rackovi, o stylu nebo slohu, jenž se projevuje ve výpravnosti inscenace, který ale vychází z rozboru textu hry. Dívali se na mě jako na Maršana. Mluvil jsem o síti pokynů: „vejde“, „objeví se“, „zjeví se“. Tyto pokyny určily prostředky budoucí inscenace. Zadání „zjeví se“ neodpovídá, když postava vejde jako kašpárek z portálu a dělá, že je v lese. Proto postava na scénu velne, přivezena v gestu na malém vozíčku.

Vysvětloval jsem jim také, co může znamenat poznámka „sedne si“ - kromě toho, že někdo nestojí, ale sedí na židli -, co si myslím, že se v těle děje, když se člověk uprostřed repliky najednou prudce zlomí do sedu. V Čechách panují zvláštní konvence. Takové sezení bývá záchranou režie. Když se rozsvítí scéna, tak obyčejně vidíš přehlídku možností, kam si sednout. Tím pádem si dopředu promítneš, že než herci obejdou všechny ty židle, gauče, sedačky a bedýnky, tak bude hodina pryč. A přestávka na krku...

(z rozhovoru Karla Krále s P. Léblem, Svět a divadlo, 1994, č. 6)

Petr Lébl na katedře divadelní vědy FF UK, 10. 5. 1994:

- Vaše inscenace vyvolávají často smích. A přitom hra budí spíš dojem tragédie?

Já jsem se snažil spolupracovat s tím psaným slovem: tam je autor, název a zadání žánru - komedie o čtyřech dějstvích. To je první úkol: pokusit se nějak přirovnat svůj prostor k prostoru toho žánru. To je komedie podle zadání... A to je právě první žert nebo první úkol, kterej ta hra přináší. Protože zadání je jasné a osobní pocit je taky jasnej po tom přečtení. Takže v průsečíku toho pocitu tragédie a úkolu komedie se to potom odehrává, ta úvaha o té hře. Z toho se dá samozřejmě odvodit, co všechno může bejt komedie, kam až sahá... (...)

- Jaké je vaše téma, váš režijní výklad?

No tak: hned po žánru je ta kapitalka překladu, protože to není náš autor, máme to už zprostředkovaně, jsme odkázaný na toho, kdo to překládá, a už v tom je výklad. Teprve po výběru překladu se dá uvažovat o tom, co si z toho člověk vybere... Výklad je výloha, že jo, to je nabídka, tak jde o to, co si z ní vyberete, co vás zajímá. Nejlépe tak, abyste si vybral něco vy a aby z té hry něco zůstalo, pokud možno. Nejdobrodružnější je

právě ta situace, kdy vlastně si chcete jako urvat pro sebe nejvíc, a přitom co nejvíc dostát tomu zadání autora.

Protože jak víte, je v tom textu hodně závorek, budou se asi na Čechova lepit inscenátoři, který mají rádi závorky. Protože on je velmi důslednej v těch závorkách, tak se to potom vlasně dělá samo. To se jde jenom vod závorky k závorce a ty se plněj, ty závorky. (...)

Jak určitě víte, v hrách Čechova velmi precísně funguje zadání scény, scénografické poznámky. On mistrně pracuje s nábytkem. - Židle. Existence židlí v dramatu! To by mohla pořádat divadelní věda s IKEOU takovej seminář! Čechov zadává v I. dějství židle a v jiným dějství je klidně vynechá, a přitom v těch závorkách ty lidi posazuje. To by jistě mohla být nedbalost, stejně jako genialita. Ale teprve po sesbírání všech těch závorek a v té fázi, kdy se v tom zkoušíte vyznat, zjistíte, že jaksi opravdu jsou to všechno hry - hry autora s téma, který to po něm budou číst: zkouší jejich trpělivost se téma židlema zabíjet... Já nevím, proč to tak je, ale z určitého prvobytně pospolného pohledu je to vlasně legrace; když byste se třeba projektovali mezi indiány, prasknete smíchy, když uvidíte člověka sedícího na židli. To znamená, že jde o tu optiku, o to, kde se právě nalézáte duchem. Jsou asi civilizace, který neseď tak jako my a pro ty bude jistě obskurná záležitost podkládat si tělo takovým zařízením. A já bych řek, z toho, co jsem u Racka zažil, že Čechov právě zobrazuje tutu směšnost, tutu komediálnost toho, v jakým stavu se tělo může nacházet; a druhá část jeho optiky si všímá toho, co to znamená v tom slovníku pohybů, co člověk může za den vykonat, co je schopn vykonat; všímá si toho, jaká je to kapitalka, když se sedí, který centrály se tím vypínaj, co to označuje. On Čechov velmi důsledně to posazování postav provádí: pochopitelně v situacích, kde se neseď v žádným případě! Takže člověk uvádí to svý tělo do nějakýho stavu - třeba apatie nebo minimálně klidu nebo pohody... Víte dobře, že židle, který mají ty operky pod ruce jsou diametrálně odlišný od židlí, který nemaj operky. Křeslo tomu tělu poskytné úplně jinej druh napětí než židle, který mají ty operky pod ruce jsou diametrálně odlišný od židlí, který nemaj operky. Křeslo tomu tělu poskytné úplně jinej druh napětí než židle, a pro divadlo a dramatickou literaturu to jsou takový jako speciality. Každěj šikovnej dramatik s tím pracuje, protože to je opravdu velká sbírka úkolů pro ty, který pak ty hry hrajou. A když se budeme jenom camrat v tom textu vědecky, tak... ten text skutečně je tajná záležitost! To, co může jaksi podnikat divadelní vědec, to je takovej tanec marnosti, protože zpracováváte polotovary, kterej vlasně nepatří mezi lidi. To je zápis mystérií, to je předloha pro mystéria, to nepatří ven, to není literatura k publikování (...). Je to systém znaků a tajnejch rad pro divadelníky, který k tomu mají mít přístup, protože oni si z toho pak čtou ty plány. Co dělaj židle, co nového o židlich, a tak dál...

Reflex, 1994, č. 22:

Never more:

Vladimír Just, nezávislý recenzent:

Štve mě, když vidím dřímajícího a zívajícího recenzenta na premiéře a nazítří si od něj přečtu v novinách ódu na objevně „fraškovité, zdařilé představení“, nebo přímo, že premiéra bude „sloupem sezóny“. (viz Léblův a Čechovův Racek v Divadle Na zábradlí a Euripidovi - Křížovi Pokořitelé Tróje v divadle Labyrint.)



Přednáší jej jako sova zavěšená na stromě ve výtvarně působivém klubíčku, něco mezi poraněným smutným ptáčetem a přerostlým skřetem z pohádky. I v ostatních replikách rozehrává téma žiznivého dychtění po umění i lásce a následného hořkého zklamání překvapivě civilně, ztišeně, oduševněle - a krásně. Bylo-li jedním ze záměrů inscenace postavit Ninu do kontrastu k odumřelému okolí (tj. k panoptiku voskových figurín, či - jak to Lébloví interpretátoři hbitě přečetli - postřelených nemocničních „racků“), pak inverzní, převrácený záměr vyšel. Ovšem: za jakou cenu? Režisér se k němu prokotal v závěru čtvrtého dějství skrze tuny tříhodinového ochotnického balastu, nedorozumění, schválnosti a nudy - a také za cenu toho, že se mu inscenace rozpadla pod rukou na dva nesourodé celky (frašku a melodram), vyšperkované dvěma „áriemi“ jedné herečky: v 1. dějství v groteskní, v posledním v tragické poloze. Životadárnou čechovovskou ambivalentnost každopádně zabil: nejprve fraškou, pak vážným, tragickým melodramatem. Režisér nejprve názorně, za cenu dvouhodinové nudy dokázal, že z Čechova nelze udělat frašku, aby nakonec zvážněl sám nad sebou: hle, co všechno umím. Komédie byla destruována (nic proti tomu: porce ušlechtilé čechovovské nudy, jíž mi bylo na našich scénách absolvovat, ze mne učinila bytost vstřícnou takovému záměru), aniž však vzniklo cokoli samonosného, rovnocenného, kongeniálního. Fraška bez spontánní smíchové odezvy je fraška zpackaná. Za takovou odezvu nemohu považovat osamělé neurotické pochichtávání pubertálních (bez ohledu na věk: smíchová puberta postihuje i starce) fanynek a fanoušků, kteří už ve vztahu k Petru Lébloví ztratili poslední zbytky kritičnosti (čímž mu poskytují medvědí službu, neboť jeho „paranoicko-kritickou“ metodu pomáhají měnit v paranoicko-nekritickou, grafomanskou, kdy jeden vynikající, ba geniální nápad je vzápětí zavalen lavinou průměrných). A smějí-li se tito diváci, nesmějí se čechovovských replikám, situacím a charakterům, nýbrž tomu, že herec XY má tak boží kostým a srandovní paruku (přestože víme, my zasloučení, že je holohlavý) nebo, že herec AB náhle nepřipadně krkne, zatímco jeho partnerka si povzdychne: MCHAT. To všechno (a mnohé jiné) nemá přirozeně s Čechovem nic společného, do nivelizujícího postmoderního mixéru režisérovy metody lze přístě shora nasypat Shakespeara či Aischyla, Kafku či Becketta - a poleze z něj stále tentýž barevný, napěněný koktajl. Milovníci čistého pití (mezi něž se staromilsky počítám) koktajlem pohrdnou - a budou vzápětí Léblovým početným fan-clubem coby křupani vypískání. Nebudou sami: velký francouzský kritik postmoderního „zbožňování juvenilních hodnot“ napsal - aniž viděl jediné Léblovo představení: „Varoval jsem vás: jestliže jste si vzali do hlavy, že budete zachovávat přísnou hierarchii hodnot; jestliže reagujete nesmlouvavě na triumf nerozlišování; není-li pro vás možné dát tutéž kulturní etiketu autorovi Esejů i vládci nad televizí, meditaci určené k probuzení ducha i podívané provozované k jeho otupení; jestliže nechcete klást rovnítko mezi Beethovenem a Bobem Marleyem, je to proto, že patříte natrvalo do tábora darebáků a vyvrhelů...“ (Alain Finkielkraut).

(Vladimír Just, Divadelní noviny, 1994, č. 11)

#### Slušný návrh

Pomalu by už stálo za to nashromáždit uveřejněné kontroverzní názory divadelních kritiků a kritizovaných divadelníků a vypravit úhlednou sbírku, která by se pak zdarma rozdávala divákům ve foyer divadel. Bez ohledu na to, zda by se takovýmto partyzán-

ským činem vzduch vyčistil či naopak ještě zhoustl, si myslím, že by se řada diváků nad protichůdností tolika výroků neubráníla pocitu, že divadelní svět - nahlížen z kterékoliv strany - je mimořádně bláznivé místo. Ani v záchvatu užaslého pobavení by jim však neměly uniknout základní linie fronty. Zatímco divadelníci jsou v názoru na neschopnost a zaujatost kritiky natolik jednotni, že ta jim tuto odvěkou představu už nevyvrací, o to s větším zápalem se divadelní kritici střídají mezi sebou. Odlišný názor na stejnou inscenaci budí mezi jednotlivými recenzenty silnější animozitu než představení samo.

Poslední dobou začínám podezřívát pražskou radnici z cynického spiknutí s neodolatelými divadelníky proti otravným publicistům. Strategický tah, kdy bylo Divadlo Na zábradlí svěřeno do umělecké péče režiséra Petra Lébbla, má totiž v řadách divadelních kritiků vyložené likvidační účinek. Alespoň způsob, s jakým Vladimír Just zasáhl do diskuse nad Léblovou tvorbou, nejvíce připomíná útok rozezlého kohouta, rozhánějícího pošetile kdákající hejno. Divadelní sloupek v Literárních novinách, demaskující na Furiantech Lébblův „eruptivní talent“ jako „hysterické divadlo“, a direkt zprava nelitostná kritika Racka v tomto čísle Divadelek. Myslím, že Justově promětheovské vůli přinést světlo kritického rozumu do tmy módního chaosu a zmatení pojmu, vcelku rozumím, (do podobného stavu mě například vyzvedlo poslední představení Kašparů, které naopak Vladimír Just spolu s jinými strávil bez podráždění kritických vředů), méně už důvodu, proč tak činí s otcovskou netrpělivostí, zjednávací pořádek mezi zlobivými dětmi.

Jaktěživo by mě nenapadlo, zejména po ukrutném zážitku z Vojceva v Labyrintu, že bych někdy mohl - dle Justovy kategorizace - spadnout z příčky „recenzentů, kteří před Lébblem dosud neztratili soudnost“, mezi ono pubertální hejno nekritických „fanynek a fanoušků“. Ačkoliv (protože) s Justovou kritikou Racka jinak spíše souhlasím, domnívám se, že její způsob „vedení boje“, by měl zavdat příčinu k polemice. (K cynické radosti spolčených divadelníků a radních.) Nicméně věřím, že se pozvedne zaujatější hlas než můj, abych se nemusel se zařatými zuby vydat na reprízu Racka, Justem tak zhanobeného. Potud můj návrh a žádost o příspěvek do chystané sbírky populárních výroků.

(Richard Erml, Divadelní noviny, 1994, č. 11)

#### Pavlač

Vladimíra Justa jsem měl zařazeného (v soukromém katalogu lidí, kteří nějakým způsobem reflektují moje inscenační povinnosti) v oddílu PAVLAČ. V poslední době si moji práci zřejmě oblíbil, ale glosoval ji formou spíše odstavců a sloupků. Nově tedy: souvislý článek, a protože v Divadelních novinách, předpokládám, že fundovaný. Respektuji, že se mu naše inscenace „nezdá“ a se zvědavostí i s touhou vzít si nějaké ponaučení hledám souvislé zdůvodnění PROČ?

Četl jsem od V. Justa poslední dobou článek politologický, publicistický, sociálně společenský, televizně ohledávací a pochopitelně bezpočet mudrcování skrze divadlo. Autor se pravidelně zaštiťuje různými citáty různých autorit. Vystříháme-li ty věčné odkazy, zbyde nám domeček z karet vzteklého bachaře. Ale budiž: je to jeho rukopis. On mně vyčítá módnost, fanycky, elektroniku, ochotnictví - o zneužití argumentaci fenoménem postmoderny nemluvě. Já považuji za amatérské - když je někdo neschopný

*si to v hlavě napoprve alespoň srovnat - že navštíví jednu premiéru a ihned začne mydlit článek pro odborný tisk! (Nedávno v Literárních novinách dokonce zdůvodnil přijímání mojí poetiky jinými recenzenty jejich marxistickou minulostí. To je záležitost jeho svědomí.) S ambicí pojmenovávat používá střelivo víc než infantilní - totiž senilní. A nepravdivě. Prosil bych alespoň pravdu, když už jsou mi odepřeny informace profesionální úrovně. - Naše postava Máši nechodí v bílém, ale také v černém. (Myslel jsem si, že barvoslepi lidé mají v těchto extrémních ne-barvách jistou rozlišovací oporu. Hluboce jsem se mylil.) Kaširované antické sloupy jsou ve skutečnosti malbou na plátně, to není kašírka. Tradičně nádherné kostýmy (zmněné v uvozovkách - jak jinak) nepocházejí z dílny Karoly Štěpánové, to je divadelní kritička, ale Kateřiny Štefkové. Doufám ale, v tomto případě, že jde snad o chybu přepisovatelky (i tu byste si mohli z hlediska profesionálního ohlídat) - v opačném případě by toto moje psaní bylo ubližováním nebohému člověku, což se mi z duše protiví. Chci jsem pouze přibrzdít tu hněvivou hloupost, dokud je čas.*

Petr Lébl  
(Divadelní noviny, 1994, č. 12)

#### Nadávká nejlepší argument

To, že logika není silnou stránkou Petra Lébla, mě nepřekvapuje ani nevadí: naštěstí pro nás všechny se živí něčím jiným než silou svých argumentů. Co vadí, je to, že režisér používá namísto argumentů nadávek. Se zlostí rozmazleného dítěte, k němuž navzdory naprodyšné kamarile věrných poprvé pronikly kritické hlasy zvenku, dupe nožkou a prská urážky: jsem podle něho (DN č. 12/94) "hloupý", "pavlačový", "barvoslepy", "infantilní", "senilní", "impotentní" a k dovršení všeho ještě i "vzteklý bachař"! Po takových odhaleních mi nezbyvá než se jít pověsit, v lepším případě (jak už jsem napsal do Reflexu), navštěvovat napříště divadla v masce profesora Horáka.

Hrál jsem divadlo 20 let a vím, že reagovat takto nepřičetně na kritiku je nevkusné. Reagovat na kritickou úvahu rovnou hysterickými záchvatem báby z pavlače znamená umístit svůj plivanec v protivětru nakonec na vlastní tvář.

P. S. 1: Mezi nadávky neřadím osočení z "amatérismu", neboť mi až nezaslouženě lichotí: podle Léblovy logiky byl vrcholným amatérem třeba takový Jindřich Vodák, neboť i on konec konců "navštívil premiéru a ihned začal mydlit článek".

P. S. 2: Nikdy a nikde, tím méně v Literárkách, jsem "nezdůvodnil přijímání Léblovy poetiky jinými recenzenty jejich marxistickou minulostí". Napsal jsem pouze, což je zcela jiná informace než jakou mi zuřivý Petr podsunul, že "mezi apoštoly postmoderny se zvlášť pěkně vyjímají bývalí marxisté".

P. S. 3: Trvám i nadále na tom, že antické sloupy byly na látce v Rackovi kaširované a odkazují pana Lébla do Slovníku cizích slov: "Kaširování... laciné, falešné napodobování, předstírání něčeho neexistujícího".

P. S. 4: Při pohledu na fotografii Máši (DN č. 11/94) v evidentně nikoli černém, ba přímo bíle prosvítajícím kostýmu si už vůbec nejsem jistý: jestliže z nás dvou je někdo barvoslepy, pak to asi nebudu já, ale s prominutím pan režisér.

P. S. 5: "Tradičně nádherné kostýmy" je citát z kritiky Karoly Štěpánové, a proto jsem také její jméno umístil, jak se sluší, hned za citátem do závorky. Průměrně inteligentní čtenář jistě pochopil, že si nemyslím, že kolegyně kritička ušila Léblovi kostýmy

a pak si ještě na to napsala pochvalnou recenzi. Na kterou slepou bábu si to tu sám sebou okouzlený režisér zase hraje?

(Vladimír Just, Divadelní noviny, 1994, č. 13)

#### Justem do hlavy

Vrátil jsem se z Léblova Racka s hlavou kdesi v hvězdném nebi nad Prahou. Po zásluze mne ztrestal Vladimír Just. Na české poměry nezvykle tvrdě na jedno nadechnutí seřval Lébla jako uličníka a jeden by si mohl říct, že konečně někdo píše kritiku.

Vrátil jsem se z Léblova Racka a - kterej čert mi to našeptal - podíval jsem se do Divadelních novin, jestli tam někdo něco chytrého o Rackovi nepíše. Třeba mi sdělí, že jsem mohl vidět a slyšet víc, kdybych byl pozornější a vnímavější.

Vrátil jsem se z Léblova Racka, přečetl si v Divadelních novinách Justovu kritiku a měl jsem dvě možnosti. Buď si přiznat, že moje senzibilita podlehla útoku prudkých a šubavých nárazů, přestože v Čechovovi nejsou, že mi při "zcizovácích" Jorgy Kotrbové zmrzl smích na rtech, že jsem tři hodiny čučel na ochotnický balast, nedorozumění, schválnost a nudu, že mě postihla smíchová puberta (protože jsem ztratil poslední zbytky kritičnosti), že jsem se nesmál čechovovským replikám, situacím a charakterům, nýbrž tomu, že herec XY má tak boží kostým a srandovní paruku, a že - to už jsem si nad sebou zoufal - nepohrdám koktejlem. Nebo se uklidnit šidítkem představy, že Just psal o nějakém jiném Léblově Rackovi.

Nepsal a mně se udělalo smutně nevoľno. Ani ne tak proto, že jsem takový, jak výše popsáno. Smutno z předpojatosti a indolence, která se z Justovy recenze hrne, z intelektuálního pozérství, které jsem od renomovaného divadelního praktika i teoretika nečekal, jakkoli už proslul svými všeználkovými soudy o čemkoliv. Aby toho nebylo dost, o čtrnáct dní později si Lébl na ty efektní vidle naběhl.

Pane doktore, opravdu si myslíte, že Lébl zabil čechovovskou hořkosměšnou ambivalentnost? Viděl a slyšel jste, nebo jste se jen díval a poslouchal? A nebo to byl, podle ambivalentního výroku citovaného v závěru Vaší recenze, žert?

(Zdenko Pavelka, Divadelní noviny, 1994, č. 14)

#### Vážený kolektive redakce Divadelních novin!

Divadlo a vše kolem něj mám řadu let velmi ráda, a protože nepatřím k nejmladším, dá se říct, že těch let je víc než dost. Přesto vaše Divadelní noviny nečtu pravidelně. Ráda si totiž vytvářím na jednotlivá představení vlastní úsudek a ten pak porovnávám s úsudkem lidí, o nichž vím, že cítí podobně jako já. O to víc mě proto v čísle 11 z 31. 5. 1994 popudila téměř celostránková kritika Čechovova Racka z pera publicisty p. Vladimíra Justa. Podotýkám nejprve, že zmíněné představení jsem zatím neviděla, ale rozhodně se na ně v co nejbližší době chystám. V obsáhlém článku nazvaném Chudák Anton Pavlovič srší z každé věty pana Justa jeho (zřejmě) osobní a nepochopitelná nenávisť nejen k představení Racke, ale především ke všemu, co s Divadlem Na zábradlí souvisí, a hlavně k osobě režiséra p. Petra Lébla (mimořádně jeho Služky jsou fascinující!). Rovněž výrazové prostředky, jichž p. Just používá, jsou natolik vulgární a přímo urážející, že mi připadá nedůstojné je otiskovat. Neznám pozadí této nenávisť, ale domnívám se, že kritika má být objektivní a případně osobní účty at p. Just řeší tam, kde

nebude muset čtenář Divadelních novin sledovat jejich útok namísto objektivní kritiky. Mohu říct, že jsem až do přečtení zmíněného článku považovala pana Justa za velmi sympatického a inteligentního člověka. Bohužel, s tím se neslučují výrazy jím použité: ...jako úplný pabl, hysterický záchvat... málem s pěnou u huby... poprvé neatakují vlezle první řady... něco mezi poraněným smutným ptáčetem a přerostlým skřetem... režisér se prokotal skrze tuny tříhodinového ochotnického balastu a nudy... za cenu dvouhodinové nudy zvážněl sám nad sebou: hle, co všechno umím... zpackaná fraška... osamělé neurotické pochichtávání pubertálních fanynek... boží kostým a srandovní paruka... herec krkne... Léblovým početným fan-clubem... křupani... blboučké pošetilosti..., atd., atd. Všim uvedeným, celým textem proniká zřetelně ohromná nenávist, nebo snad závist k případnému úspěchu režiséra Lébla. Nepatřím do žádného Léblova fan-clubu, ani nejsem jeho nezměrnou obdivovatelkou, a přesto mě „kritika“ pana Justa uráží. Uráží mě jako diváka, ale především člověka. Vždy by mělo platit: především SLUŠNOST.

Pavla Vosková, Praha  
(Divadelní noviny, 1994, č. 14)

Kdo seje vítr

Řeklo by se: Kdo seje vítr, tak jako Vladimír Just svou kritikou Léblova Racka Na zábradlí, sklídí - bouří? Kdeže bouří argumentů. Kyselý déšť snící o tom, že obsahuje dost jedovatosti, aby rozleptal Justovo kritické sebevědomí. Nedávno jsem v rozhovoru s Pavlem Pecháčkem četl, že za oceněním si lidé běžně říkají do očí věci, po nichž by tady spolu už nikdy nepromluvili - tam je to věc názoru. Ne že bych se za takovouto amerikanizaci přimlouval, ovšem ta druhá část věty stojí za pozornost: bez urážky, prosím, to je věc názoru. Zatímco u nás všeobecně, a tím hůře, že i v kruzích, majících se za kulturní, kraluje intelektuální krevní msta. Dotkl ses mé umělecké integrity, zaplatíš životem.

Osobně velice pochybuji o smyslu režisérový veřejné polemiky nad kritikou své inscenace. Připomíná zbytečnou gestikulaci fotbalového šampióna - i kdyby se tisíckrát cítil poškozen, stejně bude vyloučen a hrát jej může jenom vědomí, že rozhodčího ukamenují fanoušci. Pravidla hry se tím nezmění.

Jistě - Just není rozhodčí, i když je v jeho kritikách často slyšet rezolutní hvizd, a Lébl není Maradona, třebaže by si také rád bral na některé novináře vzduchovku. A co má vůbec divadlo společného s určeným sportem - až na ten podtlakovaný gejzír emocí? Něco málo ještě asi ano, ale nebudme banální. Mně osobně ten spor připravil o jednu už beztak chatrnou iluzi, že se snad smysl a cit pro nadhled humoru, na nějž všichni ti chytří a sebeironicky zábavní lidé kolem divadla přísahají, může stát alespoň prostředníkem, když už selže jako způsob komunikace dvou bytostně odlišných lidí. Nemůže. V okamžiku nebezpečí se dar humoru hbitě ztenčí na sarkastický rapír, jímž se má vypíchnout soupeřovo oko. A už vůbec nejde o to, jestli jeden šermuje hlava nehlava a druhý v klidu kontruje.

Ale na druhou stranu, proč by právě divadelní obcí měla procházet mírová zóna, když v celé společnosti zuří válka ješitností, soudy jsou zavaleny žalobami na ochranu osobnosti, v souborech se šturmuje za divadlo bez kritiky a ve vládě za prosperitu bez divadla. A proto sejme vítr do větrné doby - ale nevěřme, že klid před bouřkou bude trvat věčně.

(Richard Erml, Divadelní noviny, 1994, č. 15)

„Dobrý večer, hrůzná společnost!“

Před dvěma lety představil režisér Petr Lébl v Divadle Labyrint svou první profesionální inscenaci - Tobiášova Vojceva. Mladý dramatik určil tehdy svoji prvotinu jako „volnou dramaturgii Čechova“ a mladý režisér posílil čechovovskou filiaci přímými citacemi z klasika. Nicméně: razantní groteskní hyperbola namísto kýženého takzvaného čechovovského psychologismu vyprovokovala šokovanou kritiku ke snadnému a módnímu závěru: označila dílo za postmoderní a zřekla se úkolu hledat v něm jakoukoli (třebas vychýlenou) logikou, řád, smysl.

Léblovy další inscenace v Labyrintu a v Divadle Na zábradlí, kde je od této sezóny uměleckým šéfem, to kritice nedarovaly. Bezpečně prokázaly Léblu unikátní imaginaci a ozřejmily, že se projevuje jinak, jedinečně vůči každému z autorů. Přesněji: že nalézá inspiraci v textu a kontextu díla samého, pronikáje přitom do netušených komnat i kobek jeho „duše“. Genet i Stroupežnický by se divili!

Nyní došlo Na zábradlí na opravdového Čechova a na jeho Racka. Hra, která v roce 1896 zoufale propadla a poté vstoupila do dějin moderního divadla jako zakladatelské dílo, je pokusem o prubírským kamenem režijní osobnosti. Každý zkušenější divadelník chová v paměti své hejno vzájemně si konkurujících Racků. Ten nejnovější, Léblův, je můj třináctý - a bezkonkurenční. Především ve fenomenálně objeveném, přesném, vzrušujícím a výsostně divadelním přečtení žánru a takzvaného podtextu Čechovovy hry, to jest komedie.

Čechov četl text Racka svým přátelům poprvé v prosinci 1895 v Moskvě. V témže měsíci a roce (a proč by ne i dni?) předvedli v Paříži bratři Lumiérové poprvé svůj kinematograf! Náhody? Pro Léblu inscenaci klíčové zjištění a vstupní impuls: důsledně černo-šedo-bílá tonalita výpravy (jejím tvůrcem je sám Lébl) a kostýmů brilantní Kateřiny Štefkové, filmové líčení, přesněji masky, mimika a gesta umocněná vědomím absence zvuku, groteskně a melodramaticky nadsazené situace. Ale především: éra archetypálních hereckých oborů německého filmu, prvních hvězd a idolů. Divadelní herečka Arkadinová (kolosální Jorga Kotrbová) je provinčně pokleslou kopií filmového idolu, pro další ženy kolem je však jeho zprostředkováním: všechny jsou jako ona kysličnickově blondýny, Pavlína (Jana Dolanská) jako by jí přímo z oka vypadla. Spisovatel Trigorin (Karel Dobrý) se poněkud dekadentně zhlédl v narcistním svědci historizujícího filmu. Nešťastnému Sorinovi (přesný Bořivoj Navrátil) připadla, ovšemže nemístně, role rozježeného vousatého padoucha. Učitýlek Medvěděnko (pokorný Jan Hrušínský) evokuje tuláka Chaplina.

Nina Zarečná (výtečná Barbora Hrzánová) vstupuje do hry jako naivka s vizáží Mary Pickfordové, aby pak připomněla ono pověstné děvčátko, nevině skotačící, zatímco za bukem číhá nebezpečí. Pardon: za břizou. - Panstvo či bohéma má v inscenaci svého podloudného nepřítel - „lid“ v podobě Jakovovy party. Její členové nápadně nenápadně postávají mezi kulisy bříz, tu proběhne kuchtík s řeznickým nožem, tu podomek s krumpáčem. Když dá Arkadina po skandálu s Treplevovou hrou kolovat „své partě“ omamnou cigaretu, stanou Jakovovci panstvu doslova v zádech - a táhnou vlastní cígo! Jeden za osmnáct, druhý...

Do duchaplně ironické, originálně zpracované filmové inspirace se na konci druhého dějství provalí „antika“: kulisy březového háje (replika z inscenace Vojcev) překryje a přebije antikizující sloupoví (replika z inscenace Fernando Krapp mi napsal dopis). Propojí se s patetickými pózami, v nichž se hlavní heroiové dosud zjevovali (u Čechova

procházel) v pozadí na pojízdné plošince - devalvované ekkyklémě - a kroužili na pitoreskní minitočně.

Další fáze rozkladu je Léblem demaskována s třeskutou odvahou, na doraz: polonahý Trigorin vyrval jablka i se stromkem a doopjí se s Mášou (výborná Magdalena Sidonová), která se s ním dle všeho (možná i dle Čechova!) spustila. Zarečná musí svému zpitému idolu podat medailón s věnováním dvakrát, neboť ho ihned vytrousí. Víme-li, že mu s medailónem nabízí svůj život, zakoušíme trapno, až to bolí. Arkadina ve velké scéně s Trigorinem upříím polibkem potvrdí, že obor vamp pochází od vampíra. Maně se vyba- ví replika z Vojceva: „Dobry večer, hrůzná společnosti!“ - A: dobrou noc!

Čtvrté dějství, po dvou letech a po přestávce, celé v nemocniční a lázeňské bílé, patří již přízrakům, věčnosti, smrti - a pokoře před nimi? Část dějství halí průsvitná bělostná opona. Závan (smrti?) z ventilátorů na předscéně ji vzdouvá, až přilne k tváři Trigorina jako posmrtná maska. K Doktoru Dornovi (vědoucí Leoš Suchařípa), jedině od počátku nelíčené postavě, přibývá „demaskovaná“ (tisková chyba - správně: demaskovaný, pozn. V. S.), člověčí pacient (nebožtík?) Sorin jako kontrast k stále úchvatnějším róbám přízračných idolů. Lampa strne šikmo v prostoru - v bezčasí, dřevěný anděl, podpírající Treplovův stůl, je andělem smrti, stůl se mění v katafalk.

Zarečná a Treplov jsou k uzoufání živí a opravdoví: Nina, celá v černi, sejme spolu s turbanem i blond kudrlinky. Přival rusých vlasů, obranné pózy, bezbranné emoce - svíravý pocit samoty a potřeba nejdůvěrnější blízkosti, něha i kuráž: divoká, zoufalá změt objímajících se těl, že se tají dech. Ninino kousnutí - a rozpojení; definitivní. Ona - drápkem uvízlá u divadla - zmateně utíká k falešným manýrám herečky. On (fascinující Radek Holub) se s konečnou platností propadá na dno své křehké, deprimované a ztracené duše. Stačí hledět mu do očí. Svou pozůstalost rve zuby - ruce mu jakoby ochrnuly, je vlastně s podivem, že se dokáže alespoň zastřelit... Skřek racka.

Inscenace Racka je pro mne absolutním divadlem, v němž Petr Lébl spolu se svým souborem dospěl zatím nejdále v dialogu s Múzami, k němuž je jako málokdo vyvolen. V soudobém objevování tajemství Čechova považují inscenaci v evropských parametrech za klíčový čin.

(Vlasta Smoláková, Český deník, 10. 6. 1994)

Kdysi dávno jsem si pro sebe učinil z dobromyslného kolegy kritika X jednotku chválivosti české recenze: obsahuje-li recenze více než deset X, mění se zdravici. Takovou vzorovou zdravici, jejíž nepokrytě propagační tendenci prozrazuje v závěru textu reklamní nabídka s kontaktní adresou na příslušné divadlo s telefony, faxy, dopravním spojením a pokladními hodinami, přinesl Český deník 10. 6. 1994 z pera kultivované V. Smolákové (Léblův Racke 94 v Divadle Na zábradlí). Recenze potvrdila mé nejhorší obavy z názorového zmatku a totální ztráty kritické soudnosti tváří v tvář uhrančivé režijní osobnosti: autorka používá epitet jako „bezkonkurenční“, „fenomenálně objevný“, „unikátní“, „kolosální“, „fascinující“; inscenace je „absolutním divadlem“ a „v evropských parametrech klíčovým činem“; její tvůrce „proniká do netušných komnat i kobek duše“, jde „s třeskutou odvahou na doraz“ a „dospěl zatím nejdále v dialogu s múzami, k němuž je jako málokdo vyvolen“. Toto všechno nám recenze sděluje - což je charakteristické -, aniž by pojmenovala téma, tedy o čem vlastně (nikoli pouze „jak“) tento Racke vypovídá. Hle, jaký formulační zmatek dokáže vyvolat mon-

dénní režisér v okouzlené mysli: „K Dornovi (vědoucí L. Suchařípa), jedině od počátku nelíčené postavě, přibývá „demaskovaná“, člověčí pacient (nebožtík) Sorin jako kontrast k stále úchvatnějším róbám přízračných idolů.“ Ale co tu hduřám, vlastně bych měl být rád, že recenze plně potvrzuje teze mého prvního květnového postdivadelního sloupku (absence jednotlivého tématu, pojetí divadla jako apartní módní přehlídky).

(Vladimír Just, Literární noviny, 1994, č. 25)

Pro Vladimíra Justa (Ad Muzikál jako bariéra?, LtN č. 25/1994):

Milý pane Juste,

upřímně řečeno jsem očekávala, že při zaujetí, s nímž v tisku sledujete práci režiséra Petra Lébla, dojde po mé recenzi na Racka (příloha Českého deníku Report 10. 6. 1994) konečně (!) také na mne. Tak to má být. Jako na zkušeného nezávislého publicistu mne na Vás mrzí jiné věci:

a) mohl byste vědět anebo si zjistit, že „reklamní nabídka“, tedy připojená kontaktní adresa a telefon Divadla Na zábradlí, není součástí mé recenze, nýbrž zavedenou praxí dotyčné kulturní rubriky;

b) mohl byste vědět, že se do textu při přepisu mohou vloudit i pro autora nemilé tiskové chyby a způsobit ještě větší zmatek než citové poblouznění! Stalo se právě v důležitém slově „demaskovaná“ - správně: „demaskovaný“;

c) nechce se mi věřit (aniž si to ovšem ověřuji!), že by se v Literárních novinách do jedině věty vloudily hned čtyři podobné chyby. Ve Vámi citované mojí větě totiž vypadla dvě slova, jeden otazník a přibyla (chybně) jedna délka nad samohláskou. Že by to byl výsledek Vašeho citového pomatení?

Ale jsme jenom lidé, i když každý jiný. Vy mi to asi nebudete věřit, ale v mém životě už mne, zaplaťpánbůh, uhranulo pár inscenací (například Schormovy na Zábradlí na zlomu sedmdesátých a osmdesátých let, Ljubimovovy na Tagance v Moskvě) tak, že jsem si na ně chodila třeba i dvacetkrát. Takový jsem požitkář. Jejich režiséra jsem leckdy vůbec neznala. Lébla mi ukázali, až když jsem potřebovala jeho inscenaci Hada natočit na video k rozboru v semináři. Připouštím, že se mi docela líbil. Jakkpak asi vypadáte Vy?

S nadějí

Vlasta Smoláková

(Literární noviny, 1994, č. 27)

To, že inscenace s vyhraněnou poetikou vyvolá velice vyhraněné kritické reakce, je záležitostí docela přirozenou. Na kritice Vladimíra Justa, týkající se Léblova Racka Na zábradlí (Chudák Anton Pavlovič, Divadelní noviny č. 11), mně však vadí něco jiného. Ne tedy mimořádně koncentrovaný stylistický jed (aplikovaný např. při charakteristice interpretových divadelních figur: Medvěděnko - úplný pabl, Sorin - nejen chromý, ale rovnou oligofrenní), ale snaha varovně upozorňovat na ty, kdo mají jiný názor.

Dvě krátké citace budou, myslím, dostatečně výmluvné:

„Fraška bez spontánní smíchové odezvy je fraška zpackaná. Za takovou odezvu nemohu považovat osamělé neurotické pochichtávání pubertálních (bez ohledu na věk: smíchová puberta postihuje i starce) fanynek a fanoušku, kteří už ve vztahu k Petru



Léblovi ztratili poslední zbytek kritičnosti.“

„Milovníci čistého pití (mezi něž se staromilsky počítám) koktajlem pohrdnou a budou vzápětí Léblůvým početným fan-clubem vypískáni.“

Podrážděnost je maximální, zoufalství nad nemožným vkusem ostatních se nese v téměř apokalyptickém tónu. Pouze nepřimo, jen pro zasvěcené účastníky premiéry, je nelibě poukázáno na divácký smích jedné z velkých postav naší literatury i divadla. Zato adresně byla pranýřována Vlasta Smoláková (v Literárních novinách č. 25). Vladimír Just píše: „Recenze potvrdila mé nejhorší obavy z názorového zmatku a totální ztráty kritické soudnosti tváří v tvář uhrančivé režijní osobnosti“. Just provádí také výčet superlativních přívlastků ze Smolákové recenze v Českém deníku. Pravda, je jich dost, ale takovým „výběrovým“, způsobem lze zesměšnit každého (i Justa bychom mohli např. nařknout z okázalého intelektuáliství, kdybychom z kontextu vytrhli sousoví „šafařkovské rubato“, „svět neustálého perseverování“ atd., použítá v sloupcích Literárních novin). Zásadní námitka je pak vznesena v tom smyslu, že recenze pouze sděluje, „aniž by pojmenovala téma“. Nemohu si pomoci, ale kritika Vlasty Smolákové (i při vypjaté chvilivosti) zprostředkovává ducha i téma inscenace názorněji a přesvědčivěji než Justova „palba“. Zájemci si oba texty mohou porovnat a přes nepopíratelně větší stylistickou efektnost záporného posudku zvážít.

(...) Mám však obavu, že Vladimír Just si hraje na arbitra naší divadelní publicistiky, tedy i mentora ostatních píšících (v jednom sloupku v Literárních novinách byl např. znepokojen i vkusem Jany Paterové, která si troufala pochválit smíchovského Euripída). Kritikova připravenost postihnout divadelní problematiku vskutku globálně (inscenace, chování publika, „chování“ jiných recenzentů) mi připomněla situace z kresleného beatlesovského filmu Žlutá ponorka. Suverénní Jeremy píše každou rukou na jiném psacím stroji. Na dotaz stran vznikající povídky odpovídá: Zatímco ji fabuluji, zároveň ji recenzuji.

(Jan Kerbr, Zprávy Divadelního ústavu, 1994, září - říjen)

Než se stal spisovatel Vojcev psem, zdál se mu žárlivý sen o hře, kterou napsal někdo jiný. Před svým psem a před svým snem neunikneš. Hra se vymkla z vlastnictví snu a propukla v svět, jehož jádro - plácek pro agón duší a kravál těl - byl obklopen nekonečným lesem bříz, ztepilých jak korintské sloupy a stejně tak nepatřičně dekorativních. Příroda je potvora (zvláště ve snu) a zamořuje okolí samolibými kulisami, které se ani nestydí, že se jeví našemu oku přidržle zploštěle a ještě ke všemu graficky. Takové břízy vypučely i kolem Vojcevy vily a uměl se mezi nimi přirozeně pohybovat pouze Cizinec. Vojcev nám tedy sní a trpí přitom jako zvíře. Zabloudil v lese a nějak se nemůže probloumat k Ohnisku, kde se pravděpodobně odehrává to hlavní. Občas potkává lidi, kteří odtamtud přicházejí a zase se tam vracejí (někdy si svůj majestát dramatické postavy vezou na mobilním piedestalku). Nejsou mu tak docela nepovědomí. Jakési jejich stíny se v životní velikosti potloukají kolem Vojcevy vily. Originály ve snu jsou plastičtější, i když vypadají, že se vyloupily z nějaké zámecké galerie předků s věkovitým rodokmenem. Jsou patinovány stříbrem luny, která svítí za bílého i černého dne. Poslední úplněk vybělí postavy do bezvýhradné bělosti. Ano, i ony nyní sublimují málem ve stíny. Teď se mezi stromy mihlo cosi černého a míří to směrem k Ohnisku. Snad nějaký pták či co? Miní snad uhořet ve výhni petrolejky, slídí-

čí po oběti pomocí hadovitého tykadla? Rozhodně to ovšem nebyla ta dívka v černém, kterou Vojcev potkal první den svého snu. Ta se uměla postarat o to, aby byla nepřehlédnutelná. Byla oblečena jako renesanční travička, řvala na lesy „Konstantine!“ a hrýzala březovou kůru. Kdo milovaný by se takové nevyhnul? Kdyby jí přišel pod zuby Konstantin, jistě by ho zakousla a snědla. Za ní klopytal nešťastný člověk, jehož neštěstí spočívalo patrně v tom, že se nedal nazvat jinak než Komikem. Postavy obkruží Ohnisko jako umanutí motýli, každý má někoho, koho pronásleduje, každý má někoho, před kým uniká. Solitéři se alespoň ženou za ocáskem ztraceného života. (...) Ale pozor! Ten konkurenční spisovatelský blounivec bez vily, tak trochu Pierot, zahalený do vaty oblečku vený skalpovat zase své pány konkurenty, tak trochu Pierot, zahalený do vaty oblečku svátečního golfového hráče, si nabodl na čepel touhy fetiš-parádní exemplář z říše vodomilných a světlomilných. Rackem byl lapen, ještě než se stačil vyklubat ze závitku. Olízl si svá stigmata a promluvil hlasem lidské dívky. Dívka hnízí na trůně nenarozených a vyslovuje pravdu o samotě světové duše a neslyšících bledých světlech. Bledá světla se zatetelila, začala zívat, smát se, vrzat židlemi, žít. Duše bez údivu pochopila, že na ně musí jít skrze člověka, uzpůsobila se v ilustraci olokýnkované panenky a odcupitala vstříc novým metamorfózám. Hotova žít, umřít, zabít. Rokoková dáma a gramotný španělský grand se zvedli a zatvářili se, že vědí, o co jde. Vojcev, jak je zřejmo, se nechťe ocitl na nebezpečném území. (...) Dívka v černém se milostí člověkem. Zaklíná svůj původ spiklecky do očí bílému andělíčkoví, splývajícímu s nohou jídelního stolu. Jeho tupou sfinogovou lhotejnost měl Vojcev možnost obdivovat v jednom barvotiskovém snu, v němž si krojovaní stepní sídelníci zdobili své nabílené příbytky obdobnými ochrannými bůžky, shlížejícími na to, jak jejich chráněnci jedlí, pili, hodovali a občas se poprali. I zde, uprostřed březového sadu, se schyluje k agónu. Tančí se ve španělském rytmu a oba partneři jsou nabití jiskrným zoufalstvím svých životů. Rituální tanec, po jehož odeznění se prostě musí něco stát. Konstantinovi se nakonec lov na racka vyplatil. Okusil přece jen chuť krve a hlíny, kterou tak marně doloval svým literárním úsilím. (Ale to o duši, minulých životech a světlech bylo přece jen krásné. Ona to uměla tak hezky podat.) Nyní už ví Konstantin, co je život. Zbývá ochutnat to druhé.

Vojcev se zvolna probouzí ve stínu březových kmenů. Neví dosud, zda je na zahradě své vily nebo v lese na břehu jezera. Má ucho u země a vysává z ní ozvuky toho, co se mu zdálo. Doznívající melodie, maskovaná kapriciózními trylky, bere svůj rytmus ze zdola, z pramene utajeného řádu. Vojcev vidí, že je stále ještě spisovatelem. Nezbyvá mu, než se zcela probudit a stát se psem. Třeba ho v rouše tohoto pohnutého osudu někdo napíše. Takto osvobozen bude konečně moci sám strašit.

(Marie Bílková, Svět a divadlo, 1994, č. 6)

Posuzovat inscenace Petra Lébla je věc značně zálučná. (To jest: posuzovat bez zaujatosti. Zásadní odpůrci a obhájci to mají snadné.) Hlavní nesnáž spočívá v předsudku, s nímž k nim přistupujeme. Nenamlouvejme si, že jsme bez předsudků. Nikdo z nás není čistá, nepopsaná tabule. Každý má určitý (mám-li to nazvat vznešeně) estetický ideál, určitou představu, co by mělo a co by nemělo být. Tato představa se utvrzuje při setkání s odpovídajícími uměleckými díly, a naopak se povážlivě zachvěje při střetnutí s něčím novým, neočekávaným, nezvyklým. Snahou kritického posuzovatele budiž,

nemá-li se stát pozorovatelem krátkozrakým nebo zaslepeným (což je *contradictio in adiecto*), aby si udržoval zdravou skepsi stejně k dílu posuzovanému jako ke své posuzovatelské kompetenci.

Začneme-li od sebe, znamená to rezignovat: a) na předsudečný požadavek jednotného řádu a stylu (který je hluboce zakořeněn u estetických konzervativců, ale je zcela nemístný tam, kde dílo spěje k významové a výrazové pluralitě), b) na iluzorní představu o adekvátní, ideální, jediné správné interpretaci, dovolující pouze mírné posuny v charakteristikách, ve vztazích a v žánrové poloze. V poměru k posuzovanému dílu to ovšem nemůže a nesmí znamenat, že se smíříme se vším, co nám autor inscenace předkládá: nepodrobuje-li se řádu Čechovova textu, pak je tím těsněji vázán vlastním inscenačním záměrem.

Co je na Léblových inscenacích na první pohled nejnápadnější - to je přemíra překvapivých, výstředních, často i šokujících nápadů, které jsou z nepřející strany chápány jednoduše jako schválnosti a projevy exhibicionismu. Zdůrazňování této vnější a kvantitativní stránky je v každém případě zavádějící, nepokusíme-li se najít vnitřní smysl. Nemáje dosti místa na podrobné dovozování, řeknu rovnou, že jej spatřuji ve dvojí destrukci: v destrukci mýtu čechovovského a v destrukci mýtu ruské duše.

Jestliže hned v první scéně vysloví Máša významně scénickou poznámku „Pauza“, není to schválnost, ale včasný signál o tom, jak se hrát nebude. To, co se u Čechova tradičně tlumí a skrývá, Lébl s nadsázkou nechává zaznít naplno a ostentativně odhaluje. Můžeme se stokrát rozčilovat nad jednostranně nesympatickou podobou herečky a matky Arkadinové, ale což se nám odstraněním „kosmetických“ ozdůbek, jimiž bývá pravidelně obdařována, neukazuje její bezohledná, sobecká, lakomá a prázdná podstata? Můžeme se pohoršovat nad excentrickými projevy Máši, ale nevyjadřuje její úvodní mimické šklíbení (které ostatně ve „skutečném“ životě tak často, alespoň vnitřně provozujeme) přesně její vztah k únavným řečem nemilovaného nápadníka a její afektovaná hysterie neuspokojivé společenské postavení a beznadějnou lásku k Treplevovi?

Lébl prostě obrací postavy naruby: co je uvnitř, se dostává napovrch, podtexty se vyjevují, názorně ztělesňují. Destrukce se povyšuje na demaskování.

Demaskování není ušetřena ani sama divadelní produkce. To, co se předvádí, nechce předstírat, že je „výsekem ze života“. Iluzi skutečnosti nahrazuje iluze přiznané divadelní. Skutečný (v rámci hry) sluha Jakov je zároveň náčelníkem sluhů scény, kteří pod jeho vedením provádějí proměny a přestavby. Technická činnost dostává po právu divadelně magickou platnost, což ještě znásobuje hra scénických předmětů, jako jsou pohyblivé chodníky, zvedající a spouštějící se sloupy nebo lustr třiceti ve vzduchu šikmo proti zákonu gravitace. Toto přiznávání herní podstaty opět není schválností ani samoučelem - spoluvytváří odstup od předváděného dění.

Hyperbola na jedné straně schematizuje (frázuje a akcentuje zvuková interpunkce, strojené intonace, příjezdy některých postav, jejich zloukovitění - panákovitý svůdce Trigorin s mefistofelovskou špičatou bradkou), na druhé straně však významově prohlubuje - když jde o věci opravdu a příliš lidské. Lébl příznačně uspěl tam, kde realisticky psychologické interpretace zákonitě selhávají: v nezapomenutelném podání hry ve hře z prvního dějství, kde se poprvé protnou dva lidské a umělecké osudy - autora a herečky. Nina zde fascinuje spojením ubohého lidského klubíčka s oduševnělým zárodkem života, ale vzápětí - když pomine umělecké okouzlení - se v pragmatické rovině distancuje od Treplevova pojetí umění. Předznačuje se tak jemným, ale pronika-

vým náznakem tragické vyústění milostné i umělecké.

Toto prohloubení se netýká pouze ústředního dějového motivu. Proměna vedlejší (z hlediska příběhu postradatelné) postavy vládního rady Sorina z jezátého a vousatého urozeného mužika v holou lidskou trosku není žerem ani schválností, ale existenciálním exemplum, jež symbolizuje základní princip čechovovského světa - princip životní nenaplněnosti, princip nezapadání věcí do sebe. Podobnou funkci má i rozlom inscenace před posledním dějstvím. Mátožný pohyb bílých postav pod tylovým závěsem představuje čechovovský svět v jeho konečné, mrtvolně odlišně podobě, do něhož jenom návrat Niny s citací klíčové hry ve hře přináší závan života. Bohužel už poslední: je to pouhá reminiscence, která konturuje Nininu zkaženost a skrze konfrontaci přítomnosti s minulostí motivuje Treplevovu sebevraždu.

S destrukcí čechovovského mýtu těsně souvisí, vlastně je v ní obsažena, i destrukce mýtu ruské duše. Karel Steigerwald cituje v jednom svém fejetonu ruskou anekdotu: V pařížském lokále hovoří šlechtic Nikita: „Je mi smutno, Ivane Ivanoviči. Pojďte, pozveme se jim do piana.“ Ivan odpoví: „Nedělejte to, Nikito Fjodoroviči, nepochopili by nás.“

K tajemství ruské duše je možno přistupovat dvojím způsobem. Pokusit se proniknout dovnitř, citově se ztotožnit a tajemství tak žít. Nebo projevy tzv. ruské duše nahlížet zvenčí, kriticky je hodnotit a demytizovat demystifikací. Domnívám se, že Petr Lébl - na rozdíl od většiny svých předchůdců - dává přednost druhému způsobu.

(Zdeněk Hořínek, Svět a divadlo, 1994, č. 6)

„Proč chodíte pořád v černém?“ ptá se Medvěděnko Máši. Je to první replika Racka. Na zábradlí si Máša dokonce vzala černou róbu. (Dala se do parády na gala experiment.) A v té černé róbě s blond přelivem šňupá tabák (tabák?) a dělá do publika obličej; pitvoří se na znamení, jak je jí učitelka Medvěděnko „indiferentní“.

Když to vezmete kolem a kolem, tak Léblova inscenace Racka vlastně jenom zviditelňuje a zveličuje to, co je v textu. Herci dokonce říkají víc, než je obvyklé: sem tam, například, pronesou i nějakou tu scénickou poznámku. („Pauza.“) Nebo propíchnou interpunkční znaménko. („Otazník.“ „Vykřičník.“) Ve čtvrtém jednání Pavlína dokonce nemocnému Sorinovi, který je podle všeho v posledním tažení, „tlumočí“: drmolí mu, co se říká, a chladně popisuje, co se děje. To profesionální tlumočení můžete taky brát jako neprofesionální rychlodabing: nebude to od věci. Slovo reflektuje sebe samo.

Po lyrismu a psychologismu není v Léblově inscenaci ani stopy: byl vlastně, vůbec kdy, opodstatněný? Už to není ani komedie. I groteska je slabý výraz. Petr Lébl vzal Čechova za slovo a doslova, a když to někomu provedete, a obvykle ho zparodujete. Parodie, takhle si zahrávající se slovy, bývá halasná a zdoluhavá: jakože v našem případě je. Ale nemusí být, jakož v našem případě není, ani zlá ani laciná; může být dokonce investigativní a zasahovat jádro věci. Předmětem parodie konečkonců není Anton Pavlovič, nýbrž ten přeludový obraz, který se pomocí jeho slov na scéně obvykle vytváří. A taky sám způsob, jakým se ten přeludový obraz obvykle vytváří.

Řekněme, že Racke je hra o lásce. Graficky znázornit zdejší erotické vztahy bylo by nejlépe pomocí trojúhelníků. Jeden se váže na druhý, buď celou stranou, nebo jedním bodem. Pravidlem je, že ten, kdo (v rámci trojúhelníku) miluje, není milován. Žádný není narýsovaný na jedničku - všechny jsou neúhledné - nedotažené, anebo zase přetaže-

né. Dohromady je to pěkný propletenec, cosi tak složitého jako chemický vzorec benzenu. Nina, kterou blouznivě miluje Treplev, po kterém blázní Máša, se zblázní do Trigorina, který má poměr s Arkadinovou. Lébl ještě přihazuje - jednu bizarní postkoitální scénu: Trigorin si to na rozloučenou, před začátkem třetího jednání rozdál - „ze sympatie“, jak ona to vidí - s Mášou (která se rozhodla vdát se za Medvěděnka). Je to bída s nouzí, ta láska v Rackovi. „Jaci blázní jsou ti lidé!“ - Puk by říčel nadšením.

Rekněme, že Racek je hra o umění, a o divadle zvlášť. Umělců jak naseto, na tak malé obsazení. Arkadinová a Trigorin. Konstantin Treplev a Nina Zarečná. Tradice (rutina) versus moderna (experiment) aneb žabomyší vojna. Kdo umění neslouží (jako velekněz), alespoň mu posluhuje (jako ministrant). Lébl zase přihazuje: přicmrndující kuchař (jeho vysokou bílou čepici nemůžete přehlédnout) a spol. jsou k vidění co chvíli. Ze vzpomínek milovníků umění se vynořují příznaky minulosti: například komik Čadin nebo tragéd Izmajlov - kdepak je jim konec? Umělci, obzvlášť ti dramatičtí, se u Lébla chovají náležitě umělecky; v jednom kuse na sebe hrají divadlo a nevědí, kdy přestat. I docela prosté situace se hrají zveličeně. Když je po někom sháňka, huláká se jak na lesy; i „vyhlížení“, „vítání“, „loučení“ se hrají jako obřady. natož „trápení“ a „vášně“: ty hoří tak, až je zapotřebí ochlazovat je ventilátory. Treplev ze sebe dělá Hamleta a svou matku obsazuje do role Gertrudy: ve třetím dějství si s gusem střihnou ložnicovou scénu, až sotva popadají dech. Všichni jsou exaltovaní, afektovaní nebo propadají sebebrskáčství. Žvásty o umění neberou konce. Pro samé umění není radosti ze života. Je to bída s nouzí, ten život umělců.

Treplev sopí v prvním aktu na banalitu soudobého divadla tak, až kulisa břizky vypadne od pravého portálu; Sorinova replika „Bez divadla to nejde“ dostane pak zvláštní význam. Namísto elegantní lyrické houpačky - vzpomínáte, pamětníci Krejčovy inscenace? - zhoupne se tu leda zlomyslná groteskní lavička: kdo si neprozřetelně sedne na její okraj, div nekecne na zem. Vzadu, namísto pohyblivého chodníku, občas projede nizounký vozeček s púzující posádkou a uprostřed jeviště se zavrtí točna jako dlaň: dva se na ni sotva vejdu. Je tu všechno jako ve velkém divadle, jenže v malém. Taková malá dílnička na sny, které je vidět do kuchyně.

Vlastně připomíná tu velkou továrnu na sny z jejich gründerských začátků, z časů, kdy si film hrál na divadlo. Taky se tenkrát točily takzvané citové filmy: pusťte si je dneska, ani je nemusíte parodovat.

Léblova scéna vypadá jako ze starého filmového ateliéru, a ten černobílý obraz, který vám nabízí, jako dvourozměrný. Té teatralnosti! Divadlo se tu paroduje tím, že se připodobňuje k filmu, který je zparodoval. Ale i racek, konec konců, je bílý s černými znaky. I břizy. I sny bývají černobílé.

„Lidé někdy chodí jako ve snu, a já taky,“ říká Trigorin Arkadinové ve třetím dějství a předchozí dějství uzavírá Nina, trochu záhadně a bez zjevného popudu, výrokem: „To je sen!“ Barbora Hrzánová nejenomže jde na rampu, ona si na ni dokonce dřepne, a v tu chvíli ji obklopí podivné postavy, ti zvidaví všudypřítomní čumilové Léblovy inscenace, a za zvuku podivné hudby jí ze scény odnesou - už proto, aby se mohlo pokračovat. The show must go on.

Poslední jednání je v Léblově inscenaci nemocničně bílé. Taky je tu, jako v nemocnici, jakýsi metafyzický průvan, který odnáší parodii. Doktor Dorn tu tlačí na vozíku Sorina, ale na umření je Treplev. Nina, v černém, je jeho anděl smrti. Barbora Hrzánová střídá trpké zkřehlé sebepoznání se sladkým ryčným sebeklamem: „Jsem

rrracek!“ Není to tak dávno, co si Holubův Treplev, stejně jako Hrzánové Nina, hrál na racka: rozpustile vyrážel skřeky a mával pažemi. Teď říká Nině hořce: „... já se ještě pořád zmitám v chaosu snění a obrazů.“ Záhy nato odvedle třeskne slabá rána. Možná, že se Treplev zastřelil touž puškou, kterou před dvěma roky skolil racka: to si, v Léblově inscenaci, jako kluk hrál na indiánského lovce, měl flintičku a čelenku a Trigorin ani nemrká a vytrh mu z ní brko a použil ho ke psaní. Puška, která visela někde na stěně, spustila - tak jak to má, podle Čechova, být.

Čtu v Léblově inscenaci Racka takové, docela poutavé, poselství: Neberme umění - a divadlo, které k němu mívá zatraceně daleko, obzvlášť - a sebe v něm tak smrtelně vážně. Je to životu nebezpečné. - Nedívím se, že se to nerado slyší.

(Milan Lukeš, Svět a divadlo, 1994, č. 6)

Čechova asi nelze postavit na nápadech, na fantazijním rozvíjení dílčích motivů či víceméně náhodných asociací a na pohrávání si s významy. Jeho skladba je sice mnohohlasá a otevřená, avšak každý hlas má svůj význam a ten když zanikne, zůstává z díla torzo. Petr Lébl asociativně rozvíjí situace, které jej zaujmou, a aranžuje obrazy. O to, jak se vše skládá k sobě a zda se situace vážou do smysluplného celku, jako by měl pramalou starost. Pak se však musí nutně stát, že hloubka Čechovovy hry zůstane nezjevena. (...) Petr Lébl zve diváka ke spoluvymýšlení a ke hře, vybízí jej, aby se jeho obrazům poddal a nechal je na sebe působit podle svého rozpoložení a naturelu. Pak se ovšem nesmí zlobit, když někoho jeho víze mýjejí, ba třeba i popouzejí.

O některých inscenacích, shodou okolností to často bývají právě inscenace Čechovových her, se říká, že jsou „ušlechtilá nuda“. Mne začaly brzy nudit Léblovy fantaskní, velkolepé obrazy - nebraly konce... Nebyla to nuda ušlechtilá, ale oslnivá. Dokonce natolik, že je možná na čase dávat si pozor, abychom z toho neoslepli.

(Barbara Mazáčová, Svět a divadlo, 1994, č. 6)

Ráda bych nechala Petrovi Léblovi, co jeho jest. I když mě neoslovuje dnes tolik vábívá zásada Anything goes - protože má svůj půvab jen tam, kde je něco takového zakázáno nebo se alespoň realizuje na pozadí opačné normy; protože se za její fasádou příliš často skrývá nedostatek vkusu, umělecké kázně a zodpovědnosti - uznávám, že tady vyrostl někdo, kdo nepochybně má nejen nezaměnitelný režijní rukopis, ale vskutku má i svůj styl. Léblovy inscenace se čím dál tím víc podobají fantastické budově, v níž všechno, od kliky u dveří až k lžičce, již míchá paní domu svou kávu, nese pečet jedné ruky, jednoho názoru. Zajímavé je, že se mi při tom nevybavuje to, čemu se říká postmodernismus (a čemu pohřichu nerozumím), ale secesní palác, Muchův nerealizovaný návrh Pavilónu člověka pro Světovou výstavu v Paříži, ten výtvar bezuzdné fantazie, gigantická kupole na vzravných nožkách jakýchsi pseudoromantických oblouků, hýřící hmotou soch a barvou fresek, až zrak přechází. Jen stěžít se můžete rozhodnout, jestli ornament je tu projevem nebo smyslem.

Také na Léblovy inscenace může oči nechat. Přestože vodopád Léblovy fantazie se zdá být nevyčerpatelný a marnotratně tryská s takovou energií a po tak dlouhou dobu, že přesahuje mé schopnosti vnímat a přijímat, nemohu popřít, že výsledek začíná být podivuhodně homogenní. Můžete namátkou vybrat jakýkoli moment a vždycky

v něm najdete Lébla celého. Zrcadlí se v každé kapce vody. Je jedno, vezmete-li si tu kapku na počátku, v prostředku nebo na konci. Pořád je to stejně dokonalé. Napadá mne přitom rouhavé pomyšlení, že by těch pět minut stačilo.

(Eva Stehlíková, Svět a divadlo, 1994, č. 6)

Mně na tom imponuje hlavně práce a spolupráce s herci. A herců. Jak někteří - ovšem zatím jen někteří, vždyť jedna dvě sezóny je velmi krátká doba - jsou hráči a spouhřáci hry, jak nejen ztvárňují své role a vytvářejí, hrají dramatické postavy, ale rovněž vnímají, sledují a realizují své party v té muzické kompozici hry. To hraje a souhraje a tvoří! Leckdy virtuózně. A zcela spontánně, lehce, přesně, s rozkoší...

Profesionální divadlo, v němž se prosazuje princip hry a kterému jde o hru, což je náš případ, ozřejmuje svou snahou sobě i druhým i tzv. odborným kruhům - a nejen divadelním, uměleckým - nutnost profesionální kondice. Nastoluje otázku profesionální kondice.

(Ivan Vyskočil, Svět a divadlo, 1994, č. 6)

Mnohem hůře dopadl v posledním loňském čísle (se vzácnou výjimkou moudře ambivalentní úvahy Evy Stehlíkové) tzv. „léblovský blok“, který vyznívá jako jeden velký nekritický paján. (Léblovský paján pokračuje i v prvním letošním čísle účelovou montáží ohlasů na loňský pizeňský festival Divadlo 94). Není divu, že se SaD za zmíněný reklamní blok ocitl v březnovém divadelním Never more týdeníku Reflex.

(Vladimír Just, Literární noviny, 1995, č. 12)

„Já divadelní zvěřinectví uznávám.“

## BILANCE '93/'94

*Navrhnul a připravil jsem k tisku grafické řešení vstupenky. Stál jsem v noci u xeroxu a ptal jsem se, jak tohle dopadne? (...)*

*Na vstupence jsem nalevo zachoval původní grafickou značku Libora Fáry, která se v různých modifikacích objevuje a bude objevovat i na ostatních tiskovinách divadla. V záhlaví značky si můžete přečíst středověkým písmem nápis: Poslechněte všichni lidé... Není to návod, je to prosba. Nerad bych potencionálním divákům radil. Ať si dělají, co chtějí, hlavně když si ten lístek koupí. Dominantním výjevem vstupenky je vzteklá orlice na oranžovém poli, prozatím bez korunky. To je ta, kterou všude cpu - abych citoval výstižný výrok Marie Málkové. Její přítomnost je ochránářská: pod pravicím křídlem ochraňuje dvě do sebe zakouslá bílá zvířátka. I tato zvířátka se do sebe nejenom zakusují, ale možná se objímají. Cancourek, který je vidět pod horním okrajem - je ocásek krysy - abychom citovali Maupassanta a Čechova s ním: ...a je jasné, že oslavovat spisovatele románů a poutat je k sobě, je pro lidi stejně nebezpečné, jako pro obchodníky chovat krysy ve svých skladech. Přesto je však mají v lásce...*

*Na opačné straně, než je umístěna značka divadla, tedy napravo, se nalézá celkový pohled - rámeček znázorňující zvěřinec. Je zde k vidění oranžový lev, vlk, tygr, prase a lištička. Lištička zůstala bílá, aby bylo lze si ji lépe všimnout. Je to patrně symbol chytrosti. V této sezóně na její širší sémantické využití zatím nedošlo. K použití výjevu zvěřince mne inspiroval můj funkční předchůdce Karel Steigerwald. To on nazval Bartoškovec zvěřincem. Já divadelní zvěřinectví uznávám. Ne snad proto, že bych si myslel, dámy a pánové, že jste zvířata. Myslím upřímně, že celé toto divadelní podnikání pevně stojí na základech, které mají mnoho příbuzného s principem vzácného chovu, chování, jeho demonstrace, přehlídky, spanilé jízdy a koneckonců i stáji. Miluji herecké šatny. Opatřil jsem je nálepkou stejného zvěřince, jako na vstupence a s radostí jsem pozoroval, jak se ta doupatá, zařízená tak nešikovně, nudným, ošklivým, sektorovým nábytkem tu a tam zabydlují zevnitř.*

(Petr Lébl, z interního hodnocení sezóny 1993/94)

Svět podle Petra Lébla

Když pomyslím, že ještě na začátku osmdesátých let bylo české divadlo poznamenáno akční scénografií, jeví se mi dráha Petra Lébla podivuhodně konzistentní: už diamanty posetá obuv herců a snové jezero v karpatských roklinách Eliadova Hada se od zeizovacích efektů, jimiž jsme byli málem celé století kolébáni jako jedinou možnou uměleckou metodou, přiklonily k iluzi. Dramatickou realitu, kterou jsme v průběhu tohoto století zvykli vyčítat z konstrukce, z náznaku, představuje Lébl pečlivě vypracovaným detailem, ať je to kočár v Dorstoví - namátkou - či obrázky, kroje, došky, hermovky ve Furiantech, břízy či sloupy v Rackoví, byt byly nakreslené (to je jenom další

významová vrstva). Tento přístup hledá ovšem i odlišné inspirační zdroje než ty, na které jsme si zvykli a které odmítaly podrobnost ve jménu celku a výraznější výtvarnost ve jménu funkčnosti. Detail sám, pokud byl použit, týkal se bezprostředně a věcně tématu hry a akce. Léblový detaily jsou asociativní, akce se přímo netýkají, téma poetizují. Interpretují text, jimi nám Lébl ukazuje cestu ke svým představám se stejným důrazem, jaký klade na hereckou akci. Změna hodnotové stupnice, na níž se i on aktivně podílí, provokuje i jinou estetikou. Ani jako nauku o kráse či ošklivosti či o řádu, ale jako řetěz libovolných asociací na dané téma, které ne nehodlají ani nemohou konformovat s obecným kánonem. Ostatně takový kánon momentálně neexistuje, z čehož vyplývá jednak garance takřka naprosté osobní svobody, jednak složitá komunikace s divákem, neboť ho zhusta hermetičnost zvolených znaků nechá na holičkách. V inscenaci Služek stačí jedna takřka leonardovsky oboupohlavní bytost, aby hned v úvodu otevřela krajiny tabu, úzkostí i rozkoší zcela pudových a základních. Stále nemohu pochopit, proč tu musí být ta následná nenasytlost tvary, znaky, významy? Proč ta zdvojení, která spíš matou, když rychlost akce nemůžeme zastavit, zaklapnout oponu a chvilku přemýšlet, pak si to zopakovat a jet dál už v rytmu inscenace. Příliš mnoho not i vjemů. Připomeňme si - když pro nic jiného, tak pro symetrii - výrok Alfréda Radoka o tom, že je náročnější nápad zahodit, než si jej vymyslet: to je cesta k výběru, restriktci i hierarchizaci znaků. U Petra Lébla jakoby byly všechny znaky stejně důležité: výběr a stupně jsou na divákovi. Zahlcující přeplněnost nese prvky stejné slohovosti jako detail, jako výběr vyjadřovacích prostředků, jako tendence k iluzivním postupům: kýč jako hypertrofie krásy až k jejímu zabsurdnění, mnohost v kvalitě i kvantitě. Můžeme tyto znaky snadno zahrnout pod pojem manýrismus, z nedostatku přesnějšího výrazu. Nepředhazujíc manýrismu zatíženost detaily, víme, že se pojí s pozdními slohovými fázemi. Nepatří k nim i náš konec tisíciletí, zdůrazněný ještě navíc podezřením o konci novověku?

Soustředíme-li se na inaugurační Léblovu sezónu Divadla Na zábradlí, dospíváme k závěru, že se inscenační postupy zpevňují, nabývají na jistotě, a tím i na výrazové a významové přesnosti. Tvarovou přebujelost začínám vnímat ne jako příčinu, ale důsledek osobité myšlenkové konstrukce, možná už jako způsob stylu. Tento náročný významový i výrazový celek funguje s plasticitou živého obrazu a kompoziční přesností velkých figurálních pláten. Jenže: hodiny takto programového plna, tvarového, barevného a významového hýření mohou přímo dialekticky vyvolat pocit zvláštního neplánovaného - prázdna. Patří i to k postmoderně jako nová estetická či dramatická kvalita?

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

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

(Věra Ptáčková, Svět a divadlo, 1994, č. 6)

Fenoménu sezóny: Petr Lébl

Právě končící sezónou 1993/1994 se ujal uměleckého vedení pražského Divadla Na zábradlí nový muž - Petr Lébl. Mladý režisér na sebe upozorňoval už originálními inscenačními i hereckými výkony v amatérském souboru s proměnlivým názvem DOPRAPO, Jak se vám jelo, JELO a pohostinskými režiiemi v divadle Labyrint. Teprve nynější sezóna mu však poskytla příležitost pracovat s vlastním profesionálním souborem ve vlastním divadle a projevit se tak říkajíc naplno a bez zábran.

Po problematickém Pitínského Pokojíčku, který nastudoval ještě jako host v květnu 1993, přinesla první šéfovská sezóna tři nepřehlédnutelné inscenace, jež neobvyklostí uměleckých postupů okamžitě zaujaly divadelní veřejnost a vyvolaly rozporné i polemické ohlasy v divadelní kritice. Rozpornost a polemika mohou být důsledkem spornosti, ale v každém případě jsou důkazem, že se zde děje něco, co stojí za pozornost.

Důvodem rozruchu kolem Lébla jistě není samotná dramaturgie. Klasická hra česká (Naši furianti Ladislava Stroupežnického), ruská (Racek A. P. Čechova) a k tomu moderní klasika francouzská (Služky Jeana Geneta) sice doznaly jistých textových změn a úprav, ale věrnost literě dramatické předlohy je ve všech případech daleko vyšší, než by se mohlo zdát z výstřední podoby inscenačního výsledku. Bezprostřední ohlasy registrují - kladně nebo záporně - právě tuto vnější výstřednost: v Našich Našich furiantech množství postav na přeplněné malé scéně, feministický posun v rolích, Bláhovo středověké brnění, Fialovo vodnictví a Habršperkovo čertovství atd. atd., v Rackovi loutkovitá stylizace, excentrický herecký projev, příjezdy postav na pohyblivých chodnících, scénografické a kostýmní efekty atd. atd.

Přemíra nápadů svádí ovšem k onomu jevu, který má případně pojmenování: pro stromy nevidět les. Vina může být na obou stranách: u krátkozrakých pozorovatelů, kteří se nechávají oslíňovat vnějškem, ale i u příliš vynalézavého režiséra, který občas (u tohoto způsobu tvorby pochopitelně) ztrácí smysl pro míru. Ale kde a jaká je míra? Rezignuje-li tvůrce na klasickou jednotu řádu a stylu, míří-li k významové a výrazové pluralitě, zbývá dvojí kritérium. Jedno je dáno osobním vkusem každého posuzovatele a proto značně subjektivní. Zde se spor ocitá ve vzduchoprázdnu: de gustibus non est disputandum neboli proti gustu žádný dišputát. Dobrý smysl má jedině kritérium druhé - objektivní, totiž: jaký mají jednotlivé atrakce a nápady vnitřní smysl.

Petr Lébl uplatňuje ve svých inscenacích takový způsob tvůrčí interpretace, který se nespokojuje s „překladem“ dramatického textu do jevištního kódu, ale významové možnosti dramatické předlohy rozvíjí, obohacuje, rozšiřuje. Tím, že rámcuje příběh Genetových vražedných služek vězeňským reálem, vytváří nejen působivý příměr jejich životního údělu, ale proměňuje zároveň reálnou výjimku, kriminální případ v iluzorní hru na zločin, jež dostává obecnou platnost psychodramatu. Ve Furiantech je na bázi realistického obrázku z venkovského života vybudována bombastická, historicky nadčasová všenárodní besídka se vším všudy - s lidovými kroji, s husitským chorálem, s folklorem a postavami vypůjčenými z národních pohádek. Z přízemního realistického příběhu se rodí sentimentální i směšný, malebně okouzující i hlučně nabubřelý národní patos. Všestrannou nadsázkou se povahový rys furiantství povyšuje na mýtus národního charakteru. A konečně v Rackovi se rezignuje na tradiční „čechovovský“ styl náznaků, podtextů, pauz a destrukcí čechovovských konvencí se dospívá ke krutému poznání tzv. ruské duše.

Petr Lébl nerespektuje žádná tabu a provokuje mladistvou drzostí, s níž se pohybuje

na půdě chráněné a posvátné. Ve Služkách tak činí v naprostém souladu s prokletým autorem: proto působí inscenační tvar tak přiměřeně a vyrovnaně. V dalších dvou případech jde textům proti srsti a vyvolává rozporné reakce. Je příznačné pro český masochismus, že zdaleka tolik nevdá výsměch do vlastního hnízda jako nešetné zacházení s realitami ruskými.

Pravým cílem však není provokace. Ta je pouhým vedlejším produktem postoje umělecky kritického, který vede k deziluzi, demaskování, demystifikaci. Z trojího „de“, vztahujícího se k uměleckému poznání, zcela logicky vychází i umělecká technika dekonstrukce: rozložení textu dramatické předlohy a jeho režijně autorská přestavba podle zákonů osobitého scénického útvaru. V tomto procesu mobilizuje Lébl nezvykle (pro náš zúžený a utlumený, převážně civilní divadelní standard) široký a fantaskně rozbuřelý arzenál výrazových prostředků a postupů. Režisér je sám sobě scénografem, což se pozitivně projevuje dynamickou prací se scénickými prvky, živou hrou rekvizit, mobiliáře i kulis, odhalenými proměnami a odstrojováním dramatického prostoru. To je natolik nápadné, že (spolu s hrou náročných, znakově zatížených kostýmů) budí hlavní pozornost povrchních recenzentů. Ale stejně vynalézavá je organizace herecké souhry, promítající se do překvapivého aranžmá, a zejména do bohatého rejstříku hereckého projevu a výrazu. Sahá od patetické deklamacie ke kruté věcnosti, od spontánní komické hravosti k parodii, karikatuře, grotesce. ↓

V září roku 1969 jsem publikoval úvahu Éra vlažnosti, kde jsem se podívoval nad krotkostí divadla ve vzrušené době, kdy „vpravdě silné, otřesné teatrální scény jsme viděli častěji na ulici než na jevišti“. Společenská situace je dnes úplně jiná, ale pestrá teatralita jejích projevů opět nápadně kontrastuje s nesměrností a zakřiveností divadelního dění. Nejde o aktuální tematiku, o zaujímání stanovisek k dobovým problémům, jimiž se měřivala apelativnost divadelního umění - jde o uměleckou mentalitu a emocionálnost, o umělecký temperament, o uměleckou odvahu. Petr Lébl začíná působit v dnešním divadelním životě jako štika v ospalém rybníku. Je výstřední nejen vnějšně, ale i v onom vnitřním smyslu, že se vyhýbá zóně navykklé vlažnosti a bezohledně spěje ke krajnosti, jež jsou ostatně odjakživa doménou opravdové dramatickosti. Proto mu - při všech výkyvech a při všech možných výhradách - právem přísluší označení „fenomén sezóny“.

(Zdeněk Hořínek, Lidové noviny, 2. 7. 1994)

Fenomén lázeňské sezóny (Záznamy k tématu)

Obličej Máši stojící na rampě je předjeviště před jevištěm připraveným zahrát Racka. Ta dušinka Medvěděnko je za burana a vařbucht, přitrouble ze sebe hrká sociální repliky jako argumenty lásky a rozlehlé divadlo Mášiny tváře pod kokrhelem hraje pantomimu z Frankenstein: nasvícená mimika se posmívá chudáku učitelkovi, oči jsou střílny pohrdání a štítivosti, lícní svalstvo vyrábí sardonické škleby, zuby za po roztaženými rty prorokují vražedné manželství. Všechno, co říká a bude dál říkat po celé představení hlas té toužící, romantické, neuskutečněné ženy - to všechno toto cynické divadlo tváře předem usvědčuje ze lži.

Nina Zarečná do Čechova na Zábradlí právě dorazila z tundry těžkou liščí chlupatínu na hlavě jako velkovezír, holiny, džíny a zálesácký svetr do mrazu. Sibiřské psí

spřežení odpočívá v zákulisí.

Na Treplevově improvizovaném jevišti pak sedí rozprostřená při vršku velké boule z plastiku jako kuňka blatnice, oči veliké, zřítelnice se snivou mžurkou, a vybulává slavný monolog o parohatých jelenech a zkáze veškerenstva se snaživou výslovností a „nevzdělaným“ breptáním ze školní besídky.

Její uzel s buchtami vypůjčený od Hloupého Honzy má v několika pasážích inscenace různé významné funkce - nejhezčí když jím třískne v sekvenci ideově-milostných různých Trepleva do pupíku a přehopsává s ním pak vrabčími skoky nebe - peklo - ráj - kdysi se podobně hopsal refrén Teď se bude žrát v E. F. Burianově inscenaci Každý něco pro vlast. Po vaudevillu pak Nina vystoupí jako Pickfordová v Malém lordu, jako slečna z Chaplinových grotesek, jako třeštvka nepřetržitých taškařic v dalším průběhu představení. Nakonec, v tragických koncích hry, jakýmsi nedopatřením, v chvatném, obyčejně lidském záskoku za pimprlici Zarečnou z předchozích tří čtvrtin hry.

Sorin je za střapatého Krakonoše s pačesy a fousy nabarvenými černým viksem na boty a má halekavou dikci roztomilého obecního blba. Inscenace s ním zachází jako s permanentně stěhovaným nábytkem, který nelze podezřívát ani z tragické neuskutečenosti, ani z inteligence. ↓

Trigorin, tentokrát v provedení režiséra kusu, funguje jako názorná pomůcka, jak dospět dle Craiga od živého aktéra k loutce: ještě ne zcela dřevěný paňáca s muškou pod bradičkou úsporně tahá sám sebe za špagátky. Pronáší znavená slova.

Arkadínová je v tomto hereckém podání u tohoto režiséra tradičně za krotitelku s bájným ptačím okřídlením kombinovanou s teatrální hokyní pateticky intonující faleš a za heroinu s agresivním pohlavím.

Treplev není ani ryba ani rak. Co neodryčí, to odhýká, co neodmele, to odšaškuje, dobře mu jde Sioux s péry a Brežněv se Sorinem. Bezradnost ho pak přepadne, když má v závěru přece jenom zahrát člověka, kterému se zhroutil svět. Na to nemají jeho varhany ani šlapadla, ani klávesy.

Jakov se vyjímá stejně pěkně jako námořník v tričku s heavymetalovým culíkem i jako černý jáhen, vedoucí úderky symbolizující odvěké pravoslaví. ↓

Pavlína se vymykala, byla nemožně lidská, kazila jim to jemnou tragikomikou pohybu, mimiky i dlouhým smutkem v hlase. ↓

Samrajev měl modrý pod očima, nepochybně žaludeční vředy a nevhodně, nešafářsky civilně, podehrával jako Jiří Ornest ve svých režiích. Taky jim to kazil.

Dorn byl za Suchařpu. ↓

Spustilo se to celé jako kompletní rambajs na pouťové stělnici brokem do terčíku. Na běžícím pásu, který v zadním plánu jeviště přivázel postavy v podobě živých obrazů, citelně chyběla Babička se Sultánem a Tyrlem, krásný vzos antických sloupů se dobře doplňoval s turbomotorovým kvilem a ničivého strojku z kosmické civilizace Návštěvníků.

Pozoruju se zájmem to vyvrhování útroh Čechovových hrdinů, ty čiré radosti z blbnutí a vystrkování holého zadku na každou posvátnost, to autodařé a gilotinování klasiky za spokojeného vrnění hlediště. Pozoruju se stejným zájmem, jak se má nevole měnit ve věčné konstatování, že na co se teď dívám v jednom pražském divadelním krcálku, je zároveň Léblův Racke a zároveň ještě něco jiného: jeden z mnoha návratů k normalitě do života a kultury obnovené demokracie v Čechách. Legitimitost všech kravalis-

tů, experimentátorů, jakýchkoli představ o divadle, jakýchkoli objevů i efemér je dána podobou společnosti, která je pokládá za samozřejmé a zároveň je potřebuje jako příznak pohybu života, jako jeden z extrémních způsobů sebeuvědomění. Do toho patří stejně tak spokojené hlediště jako má nespokojenost.

Na přelomu století se razila Nietzschem inspirovaná estetika divadla, jejíž paradigma přisahal na ducha hudby, v dvacátých a třicátých letech zavrhovali stoupence velkolepých divadelních mašinérií stoupenci holého jeviště, naturalistické divadlo se vyhánělo divadlem totálních stylizací, autoři divadelních her se vyhazovali z balonů stoupajících k výšinám režisérských fantazií jako zbytečná přítěž, odpoutané divadlo potřebovalo hru jen jako záminku k odpoutanosti od textu hry a nastolení divadelnosti jako prostoru k suverénnímu sebedění hrou. Divadlo nadloutky se vylučovalo s divadlem totálního herce, iluzionistické divadlo se vymítalo řevem dada a surrealismu, moderna se kajicně vracela k pradiadelnosti mýtu a rituálu. Symbolické divadlo zástupů. Vypjaté individualistické divadlo l'art pour l'artismu. Epické divadlo jako ideologický nástroj politické proměny světa atd., atd., až po dnešní trsy nových věrouk a nové svaté.

Právě organizovaný nájezd italského futurismu do Prahy mi připomněl pár zásad Marinettiho Varieté: Drastické karikatury - Propasti směsnosti - Zášlehy cynismu - Celá škála hlouposti, blbosti a absurdity popuzující k zešilení - Matoucí symboly atd. Racku, Racku, všechno už tu bylo - a hle, je to krásně znovu a zbrusu staré.

Fenomén sezóny je titul Hořínkova článku v Národní 9 o Petru Lébloví. Naskočil mi zvuk podobného sousloví - Fantóm opery. Ovšem nenáležitě, leda snad vzhledem k tomu sladkému a hrůzoplnému uhranutí, které čtu v Českém deníku z extatického spisování zábradlovské dramaturgyně paní Smolákové o Léblově kosmickém nadumělectví.

Léblův štíčí fenomén stojí Hořínkovi v příkrém protikladu k beznadějně ospalému rybníku dnešního divadelního života, v kterém, jak vyrozumívám, se v bahně u dna převulují dramaturgové, herci, záměry, vzněty: celé dnešní divadelní myšlení a umění rozprostřené od Krejči, Krause, Glancové po Kačera, od Kříže, Burešové a Labyrintu po Provázek s Oslzlým, Tálskou, Scherhauserem, od Špalka, Dočekala a Kašpara po Rajmona a Kolowrat, od Krofty a Draka po Hadivadlo, od Turby po Hybnera a Polívku, od Kracíka a Palmovku po Vinohrady, od obou Krobotů po Strniska, od Vyskočila a Smočka po Menzela, od Goldflama po Pitínského, od Korčáka po Poláka, od Archy po Plzeň, Olomouc, Zlín a právě vyhořelý Šumperk s Vosáhlovým navrácením Topola atd., atd. Samá chabá umělecká mentalita a emocionalita, jak píše Hořínek o tom rybníku, samý zřejmě rachitický umělecký temperament a nulová umělecká odvaha. Samí vlažní kapři a mřenky na umření u dna pod Léblem, tou štíkou královskou s laserovým třpytem „bezohledných krajností“ v šupinách. Klekněme. Modleme se.

Obě slova, fenomén i sezóna, když už je Hořínek tak nahrál, se dobře hodí k úvahám o divadle jako slova dnes nově a zvláště zajímavá.

Vnucuje se mi, když například pomyslím na slovo sezóna, kromě jiných, vlídnějších, i jedna neblahá obrazná paralela k lázeňské sezóně v Hubalkově Antigoně. Kdysi ji právě na jevišti Divadla Na zábradlí nastudoval Krejča - možná jen ta vnější souvislost mi ji přivolala.

Tragický příběh Antigony se v té hře odehraje v moderní verzi. Celé město v ní

kdysi ze zbabělého strachu a ze sobectví spoluzavinilo smrt cizích dělníků a nemůže teď jinak než odstraněním odvážného svědka pravdy zachránit právě zahajovanou lázeňskou sezónu, začátek nového rozkvětu lázní i města. Hra končí: den je krásný, lázeňská hudba vyhrává, všude nádherné záhony květín a pod záhony zavraždění lidé, masový hrob.

Končící infernální a tragické dvacáté století - zdálo se chvíli snad všude po světě - už už věští konečně úlevu, už už se protřhlo do naděje a konečně slibuje lázeňskou sezónu! Svobodnou lázeňskou sezónu. Přímo triumfální u nás, v zemi jen tragicky přervaných humanistických tradic a kultivované středoevropské civilizace.

Ale jen u nás to slibování podalo malíček, už mu rvou celou ruku až po kloub, až po maso, až po žebra. Řinčí orchestrióny a vyhrávají lázeňské kutálky. Raduj se a urvi co můžeš, buď svobodný a skoč po všem, sežer a ukradni co můžeš, buď demokrat a zakousni, koho můžeš.

Svět rychle přestal slibovat, otevřela se nová inferna a lezou z hlíny ta stará, zakopaná pod záhony růží. Co s tím?

Přece dát s tím pokoj! Je definitivně lázeňská sezóna! Máme jen jeden život, jsme děti lázeňské sezóny. Máme život VYCHUTNEJ SVÉHO KOZLA, život jeden nádherný thriller, život vše je dovoleno, život ZEPTEJTE SE PENĚZ, CO JE BÝT NA VÝSLUNÍ, život vraždění jehňátek a podnikatelů, život klipové estetiky a už už konvertibilní koruny.

Běžíme, pádíme po zemi té lázeňské sezóny jako v Sestře ti Topolovi šedí karpatští vlci, vlk s vlčící - pořád se mi ten obraz vrací - s hrůzou ze štanvice v zádech a z černých vlků před sebou. Je to běh o duši, protože se zde neběží jenom nad vraždami těl, ale taky nad dušemi, které se daly ochotně zabíjet, ale přeživše, vrhly se po hlavě do lázeňské sezóny. Námět na malou povídku.

V předposledním čísle Revolver Revue je rozhovor Františka Stárka s Janem Lopatkou a v jedné z Lopatkových odpovědí úvaha o digestu jako o nepravé výpovědi o díle: „Digest se tváří jako dílo a přitom je vlastně informací o díle a poctivě nepříznává, jakou informací je.“

Za digest zde Lopatka pokládá ukázkou z rozsáhlého díla, z níž podle jeho názoru nelze soudit o jeho celku: každá sebemenší vnechávka v složité struktuře díla, i kdyby mělo jít jen o slovo nebo o cokoli jiného narušujícího například rytmus prózy, mu znamená posun v jeho tvaru, výpovědi i smyslu.

Režisér Racka tyto obavy o úplnost textu zřejmě sdílí, aspoň na poslech a na dodatečně přečtení hry se zdá, že se zachoval k Čechovovi téměř pietně - škrty nebo dnes běžné úpravy by se daly zjistit jen srovnáním s originálem.

Slovo digest ve vžitém, méně jemném smyslu, než v jakém ho v rozhovoru používá Lopatka, se ovšem ani zdaleka netváří, že je něco jiného než pouhá informace o díle. Naopak, demonstrativně to inzeruje, pokládá to za svou přednost a službu přetíženému štvanci moderní civilizace. Celý obrovský průmysl a obchod digestu je jedna taková služba konzumentovi příjemného životního slohu. Digest například z tlustého, namáhavého a ke všemu tragického románu Lva Tolstého začíná větou: Anna Kareninová byla známá petrohradská fešanda. Přečte se za večer a podporuje v prvotním významu slova digest trávení a dobré zažití.

Léblův digest z Čechovova Racka nevynechává ze struktury textu. Vynechává jako chirurg-patolog: amputuje, odtíná, vytrhává a rve z těla, masa a ducha postav. Nebo,

mám-li použít méně řeznického přirovnání: s profesionalitou odborníků z cizí galaxie v Bradburyho 451 Fahrenheita vyvrhne bleskurychle lidi z nevyhovujících útlah, povah, myšlenek, názorů a složitostí duše, a při zachování jejich vnější podoby je změni ve figury a figuríny jakkoli použitelné pro režijní záměr a ochotně se manipulaci podrobující: řídí je vladařská cizí vůle poté, co jim jejich vlastní odňala.

Lze proti tomu něco namítat? Nelze. Klasické i neklasické divadelní hry se dožívají a budou vždycky dožívat nových interpretací. Nové doby, nové společnosti, noví umělci je budou číst a komolit je, jak bude potřebovat jejich vidění světa, v kterém žijí. Proč ne takový Léblův Racek? Dá se vykládat jako cirkusově komediální čtení Čechova, který si přece tak přál, aby inscenátoři nezapomínali pro samé tragické psychologizování na přímo matečnou komediálnost jeho her. Dá se vykládat jako odpoutané orgie podle režisérových vlastních originálních zásad: s rozepsanými party dynamicko-hravých estetických skopičin pro herce v zájmu předvádění symfonie znaků a nezávislé divadelnosti. Nebo jako obnažování staromódním psychologizováním zastírané pravé podstaty charakterů. V tomto smyslu přímo jako Brechtův lehrstůček, groteskně parodicky zjednodušený sociální vzorek ochablé společnosti v předvečer revoluce. Nebo jako zručné panoptikum. Nebo prostě jako režisérova libost ze etné libry Čechovova masa, jako jeho čirá hravá radost z variací pohybu a tvarů a přelévání lidské loutkokomédie, což je správně dózovaná a dobře stravitelná kombinace horroru s nezávaznou zábavou lázeňských sezón. Atd., atd. Pro konečně svobodné publikum lázeňských sezón, hladové ze všeho nejvíce po třípstu vabank oslnivé ZÁBAVY v duchu Vocilkova kupletu:

Po vrchu se všeko leskně,  
ale z vnitřku je to dým.

Pro Lopatku je v tématu text-digest rozhodující, k čemu se text vztáhne: „Otázka textu stojí v tom, jestli se k něčemu obecnému ten text přikloní - což je obecná otázka talentu -, nebo ne. Je velice málo témat literatury za čtyři tisíce let písemnictví, jak ho známe...“

Týká se to odevždy i každého protitradičního reformátorství, každého výboje v umění, tedy i v divadle, v režii, v herectví, jevištním výtvarnictví a architektuře a v celém fenoménu divadla. Ve všech divadlech a divadeních hnutích, která dnes zahrnujeme pod nejrůznější pojmy - avantgarda, revolta, experiment, divadlo budoucnosti, biomechanika, varieté, divadlo hrůz, naddrama atd., až po divadla mód, posledních výkřiků, efemér a jepičích provokací.

Jenže ze všech těch podob divadla a jejich revoltujících tvůrců, ze všech vizí těch divadel, z jejich estetik a filosofii zůstalo, a jakkoli časem opuštěno zůstává inspirativně dál jen to, co se vztáhlo k velkým tématům. K těm několika málo velkým tématům umění, byť se to tvářilo jakkoli provokativně, skandálně, nezávazně a uličnický.

Velká témata se pak vztahovala k vyjevování světa a k vyjevování smyslu toho velkého, ale tak časného běhu o život, kterému říkáme život.

Lébl se vztahuje k vyjevování sebe, v klopě má narcis. Spíš než spříznění s postmodernou, kterou mu přisíváme, v něm dnes, na konci století, cítím blízkost k dekadencím konců století. Nemíním tím dekadenci ve vžitém významu úpadkových nálad, vadnoucích tuberóz a nyvých sebereflexí. Spíš ji vidím blízko k vypjaté individualistickým,

koncem minulého století módním pseudonietzscheovským revoltám a k demonstracím wildeovského aristokratismu. A ovšem k dandyovské suverenitě a k marnivé absolutizaci básnického subjektu, znalecky milujícího des Esseintesovy syntézy exkluzivních parfémů z francipánu, maršálu, tonkinského pižma, merlíku, mandlového květu a londýnské lilie (Huysmans). Vidím ji v originalitě za každou cenu a v chorobné potřebě výlučnosti - charakteristikách, které měla, jako výraz kritického opovrhování veškerým uměním minulosti, realismem a parnasismem zejména, u nás ve štítě Moderní revue a v různých odstínech celé světové symbolistně dekadentní hnutí minulého století.

Lébl je režisér představení jako extravagantně ohromujícího tvaru. Text hry je mu materiál k prokládání, protínání, přizdívání, obtáčení, obklíčování a hlavně převálcování textu tvarem. Režie je mu autorství tvaru, jeho bizarní, extatická a groteskní drůza se skládá stejně z výtvarnosti výpravy jako z tvaru hercova těla, z tvaru jeho hlasu a pohybu a z tvaru herecké stylizace.

Je nadán neukázněnou fantazií a precizním konstruktérstvím soustrojí, které uvádí v chod. Miluje herce jako talentem obdařeného vykonavatele své kategoričké vůle a jako skvělou, poslušnou postavu-figurku ve své šachové partii, jejímž je vždy vítězným králem.

Karajan, dověděl jsem se nedávno z televizního pořadu o slavných dirigentech, miloval takto své vykonavatele v orchestru. A nemiloval prý už ani tolik tu hudbu, jako své vladařství nad ní.

Lébl dovede tímto způsobem hnětení a násilnění tvaru udělat účinná představení. Ale vždycky s digestovými vynechávkami, dráždidýlky pro lázeňskou sezónu.

Text Fernanda Krappa je telegraficky strohá, suše tragická zpráva. Představení je pateticky slavnostní orgie z totálně jiné vsi přimyšlených tvarů, architektury, efektů, symbolů, znaků a citací, nabitá vražedným napětím s precizními výkony herců, a to celé vezeno v kočáře garážujícím v Léblově hlavě a zavité do jiného smyslu a pointy než má hra.

Kdyby byl Lébl, ovanut náhodou jiným rozměrem fantazie, použil v Služkách místo dvou kriminálních v base třeba dvojmotiv postav z Vraždy v zastoupení nebo z příručky Komorník každým coulem, dočkala by s inscenace stejně sofistikovaných výkladů, jimiž ji ozdobil divadelní učenci. (Divadelní učenci se tak roztomile vemlouvají do přízně bouřliváka doby s nadějí, ba jistotou že ve shodě s obecným nadšením a v jeho čele vsadili do dějin na správného koně - i na trochu té své budoucí nesmrtnosti.)

Představení Služek je ovšem důmyslně sešroubované, má neustále nebezpečnou atmosféru a září v něm Marie Málková. Mezi připsanými postavami mi chyběl domácí skřítek.

Surová přisnost a přesně slyšená pokleslost textu v Pokojičku je jedna z rozhodujících vlastností Pitínského psaní. Pokaždé v jiné variantě. Vyschlost, oděná obyčejnost slov, vět a replik mu s jennou stylizační důsledností staví postupně věcnou stavbu zlé a vražedné citoty světa hry. Režisérská pompéznost, vzdušnost asambláží, orgie výtvarna v kostýmech, mlokoještěři, akvárium, saxofón, samopal, konfety, atd., symboly symbolů a znaky znaků, motorka spouštěná z nebe, makabrální svícení, atd., atd., rozehrávaný pohyb až po akrobatické veverčí lezení do provaziště a zpět - všechno je to jedno ornamentální znehodnocení slohu a záměru hry. Představení ji odtahuje od něčeho, co by se mohlo blížit velkému tématu, kdyby byl ovšem i Pitínský dotáhl hru mnohem dál než se mu podařilo.



Naši Naši furianti se nosného velkého národního tématu skoro dotkli. Je na co se dívat a co připouštět - kromě legitimní historické ironie jako legitimní i kdejakou komu a kontrapunťický nesmyslnou bizarnost. Verunka, žena nepochybně v plnosti erotického rozpuku, není například tak docela bez šancí se svým šestiletým šamstrem - klasik Neff píše v Srpnovských pánech: „Odolen ve dvanácti obtěžkal žnečku“! Nakonec je ovšem volba fantazií, parazitujících na čemkoli, tak plná svévole, že si lze představit cokoli ještě kratochvilnějšího za předvedená kratochvilná znesvěcení klasiky. Proč ne třeba hejno Disneyových trpaslíků místo hejna vodníčat atd.?

V Rackovi pak už jde zřetelně o nekonečně a často lacině asociativní fantazii jak ji nápad nebo podnápad přinese. Amatérská neschopnost vzdávat se nápadů, kudrlinek a filigránů z kočičího zlata, jakési obžerné výroby blůstek, rače zkrátka snést cokoli, co její Výsost má fantazie ucvrkne - a rače mě za to obdivovat. Tuhněte z mé hroznější sugesce, králíci!

K hercům:

Čtu v Divadelních novinách, jak planou pro svého principála. Nepochybně právem z úcty k režisérovi schopnému nabít zkoušky energií a nadchnout herce k veselícím a stylizacím pro Léblovu sebe- a sobědivadlo. Vydařily se z toho v mnoha představeních i mimořádně výkony.

Rejžek zaznamenává ovšem v rozhovoru s Petrem Čepkem jeho větu: „Herec není hrací skříň.“

Pokud je herec hercem skutečně živého a zpytavého nadání, je velká rozloha duše, spoluautor postav představení a autor zvláštnosti svého herectví v dlouhém sledu rolí. Je sepětí příběhu své mysli a svého života s příběhem mysli a života postav, je hučící úl tajemství, která zná jen on. A je samá touha, potřeba a hlavně umění sdělovat nepřetržitost a úděl postavy. Je zasažen postavami, které hraje, jako nemocí. Co s tím v digestech, byť sebesugestivnějších?

Vlastimil Bedrna vystavěl na jevišti Palmovky v Pinterově Návratu domů z dlouhého sledu groteskních sekvencí, nostalgického snění, výbuchů nekontrolovatelných řeznických vzteků, přisprostlé falešné noblesy a sklerotické idiocie celý monument lidské podlosti - a zároveň ubohou a tragickou banalitu jedné lidské existence. Jako velkovrhem vodníčat požeňnaná selka Fialová ve Furiantech je hrací skříň.

Barbora Hrzánová, ve všech rolích, které jsem viděl, od Nebezpečných známostí po včerejšího Šamberka, je velké umění herecké, neustálé rozvíjení a variace jejího příběhu tím eruptivním talentem a tmavým hlasem.

Totéž zase ve svých danostech Hrušínský, z něhož se, jak se dívám, vzdouvá talent od role k roli jako těsto z díže. Pro mě viditelně v rolích, které nejsou hrací skříň. Totéž samozřejmě Hadrboľcová, už dlouho herečka osobitá a mimořádně tvárná herecké inteligence, totéž Kotrbová, Ornest, Málková, Radek Holub v Cyranovi, musel bych vypsát skoro všechny.

Jestli v nich někdy nepláče nostalgie.

(Sergej Machonin, Kritická příloha 1 Revolver Revue, 1995, leden)

- Schválně - poslechni si, jak Sergej Machonin charakterizuje tuto dobu v článku o divadle Petra Léblově: „Ale jen u nás to slibování podalo malíček, už mu rvou celou

ruku až po kloub, až po maso, až po žebra. Řinčí orchestriony a vyhrávají lázeňské kutálky. Raduj se a urvi co můžeš, buď svobodný a skoč po všem, sežer a ukradni...“

J. A. P.: To je jako text „Ještě jsme se nedohodli“ z roku 1988...

- „...co můžeš, buď demokrat a zakousni, koho můžeš. (...) Je definitivně lázeňská sezóna! Máme jen jeden život, jsme děti lázeňské sezóny. Máme život VYCHUTNEJ SVÉHO KOZLA, život jeden nádherný thriller, život vše je dovoleno (...) život vraždění jehňátek a podnikatelů, život klipové estetiky a už už konvertibilní koruny.“

J. A. P.: Ale to je odporné, to nemá žádnou subtilnost. Můj život to není. To mě sere takhle, takové globálně barokizující výkřiky. A nevím, proč Machonin vyvolává tyhle duchy zrovna v souvislosti s tak jemným člověkem, jako je Petr Lébl.

- Tvrdí, že Léblově divadlo je stejně povrchní jako tato doba, že má všechny její atributy.

J. A. P.: To není vůbec pravda. To je hluboký omyl. Kdyby to tak bylo, tak by Léblově inscenace měly formu libivosti úplně převrácenou. To, co dělá, není libivost, to je styl. A styl je věc nesmírně intimní, složená z mnoha subtilních pocitů. V té až perverzně bujaré výtvarné mnohovýznamovosti se skrývá jistá soucitnost, výraz jisté radosti, zároveň je v tom ironie, ale vždycky je v tom něco citově úctyhodného a ryziho. A to jestli nepostřehl... Prostředky, jichž Petr užívá, nejsou prostředky této doby, spíše jsou, řekněme, groteskně archaické.

- Prý by ale mohly v Našich Našich furiantech místo vodníčat klidně běhat disneyovské figurky?

J. A. P.: No to právě nemohly. To je přece jenom taková rozkošná předimenzovanost českého vodnictví. Ale Machonina já mám rád. Líbí se mi jeho dikce. Srdnatý Machonin!

(z rozhovoru Marie Reslové s J. A. Pitínským, Svět a divadlo, 1995, č. 4)

- V poslední době jste režíroval v jakýchsi sériích. Současné drama vystřídala klasika: Naši Naši furianti, Racek a Revizor...

*Je to podobné jako s lidmi. Začínal jsem s vrstevníky, ale pak se objevila možnost spolupracovat s herci různých generací. Pokud možno i s těmi nejstaršími - to je pro mne pocta, škola i zážitek. V Divadle Na zábradlí rozlišujeme hry spíš podle etnografických pásem, provádíme návštěvy civilizací, zkoumáme mentalitu lidí. Inscenovali jsme Francouze, Španěly, Čechy, Rusy, teď děláme Iry a chytáme se na Němce a Rumuny.*

- Není vám líto, že divadlo provází menší publicita než třeba sport? Zatímco o nemoci jednoho fotbalisty píšou všechny noviny, vaší choroby si nikdo nevšimne...

*Není tomu tak. Když jsem se den před premiérou Revizora zhroutil, se zájmem jsem se později dozvídal, kolik lidí si tuto radostnou novinu telefonovalo po divadlech - to je ale folklórní epizoda. Divadlo je ovšem také vrcholová a do značné míry sportovní disciplína. Může mi být líto, že se v našem státě výrazně preferuje tělesná kultura, ale to je dočasné. Na sport, stejně jako na umění, se lepší obchod. A pokud obchodníci protěžují sportovce, pak je to důsledek legislativy. Až se legislativa smluje nad uměním této země, stanou se umělci silnou, bohatou a váženou vrstvou společnosti.*

*Pokud se týká mé osoby - abych se vyhnul dalším nervovým kolapsům, vášnivě sportuji. Večer po představení si nasadím kolečkové brusle, vyjedu taxíkem na Strahov a zde pilně bruslím. Ne sice závodně, ale jako o závod.*

(z rozhovoru Zdeňka A. Tichého s P. Léblem, Mladá fronta Dnes, 18. 3. 1995)

*„Všem budoucím inscenátorům této hry doporučuji, aby rovněž použili koberec.“*

## Nikolaj Vasiljevič Gogol: REVIZOR

premiéra 22. února 1995

Cestovní zpráva ze služební cesty do SSSR  
sobota 24. 8. 1985 - po snídani odjezd do města Kuby (cca 160 km)  
setkání s místními kulturně-politickými činiteli,  
prohlídka města a jeho Domu kultury,  
návštěva lesní rekreační oblasti,  
prohlídka muzea koberců (pobočky muzea v Baku) v bývalé  
místní mešitě,  
večeře v restauraci, odjezd do Baku

(...) V neobvyklých přírodních podmínkách se musel soubor vyrovnávat nejen s horkým klimatem, silným větrem, hlučným temperamentem obecnosti, ale i s nepřipravenými a primitivními technickými možnostmi.

(...) Mimořádně významným oceněním práce souboru je „Čestný diplom ministerstva kultury SSSR“ souboru DOPRAPO za jeho aktivní přínos k rozvíjení a popularizaci amatérského divadelního umění mezi ČSSR a SSSR. Diplom předal souboru při jeho odjezdu s. Rafael Romanovič Rustamov, inspektor ministerstva kultury SSSR.

(...) Vzhledem k organizačním komplikacím s konáním mezinárodního šampionátu fotbalových juniorů v Baku musel být soubor DOPRAPO ubytován v hotelu Nachičevan, který není určen pro zahraniční hosty, což se projevilo i ve službách hotelu...

(...) Při případných dalších vysláních do Ázerbájdžánské SSR je třeba počítat se specifickými podmínkami (horké klima, nedostatek a jiné složení vody, důraz na hygienu, nezvyklé složení stravy) a vzít s sebou zvýšené množství vhodných léků (proti střevním a žaludečním katarům, anginám, nastuzení krku a hlasivek, desinfekce vody aj.)

(Hana Pavlíčková, 1985, září, archiv ARTAMA)

Revizor v orientálním stylu

Petr Lébl ani tentokrát nezklamal očekávání. Když se na začátku jako opona zvedne velký perský koberec, rázem se ocitáme v jakémsi operetním Orientu. Hejtman (Vlastimil Bedrna) v příslušně barvitém kostýmu přijíždí na ohromné trojkolce a s arogancí orientálního samovládcе oslovuje své podobně přistrojené činovníky. Atmosféru podtrhují ještě přenosné sloupovité kulisy a zejména zpěvy a tance ženského sboru.

Zprávu o příjezdu revizora oznamují v rolích Dobčinského a Bobčinského dvě figuríny nápadně podobné samotnému hejtmanovi.

Ostrým střihem se přenášíme do hospody, kde se v bílých jégrovkách na vyvýšeném podlaží převaluje Chlestakov (Bohumil Klepl). Jeho úvodní scéna s Osipem, přerušena z dýmu se vynořujícím hospodským sluhou (Eva Stanislavová), má charakter hladové vize a svou ubohostí kontrastuje s orientální hojností. Vztah domnělého revizora a městského hejtmana se po počátečních vzájemných obavách a rozpacích ustaluje: Chlestakov se obléká do napoleonského kostýmu a hejtman se uklidňuje vítězným zvoláním „Bere!“ (rozuměj úplatky). Po groteskní projížďce gubernií dosahují na plese v Petrohradě (vyprávění se pomocí hlučného a hybného komparsu a velkého lustru proměňuje v živý obraz) „revizorovy“ nezadržitelně výmluvné opilecké výmysly rozměrů fantastní megalomanie. Po přestávce se do krajnosti vybičovaná inscenace stylově proměňuje. Orientální tanec a zpěv vystřídá ruský folklór s harmonikou, hejtman s obnoveným sebevědomím oblékne rovněž napoleonský kostým a činovníci tmavé uniformy. Jevištní dění vrcholí scénami přijímání úplatků (s pohyblivými dveřmi - připomínkou slavné inscenace Jiřího Frejky), kde na sebe upozorňuje zejména sugestivní výkon Radka Holuba jako nebezpečně přítulného udavače Zemljanika, Chlestakovovými námluvami, v nichž Marja brání svou čest zavinuta do perského koberce a čtením Chlestakovova dopisu, jež s parádní noblesou načne poštovník Vladimíra Marka.

Léblova metoda Gogolovu satiru monumentalizuje. Nejde jí tolik o psychologické finesy a osobní motivace jednotlivých dramatických procesů jako o zpředmětnění obudného systému nepoctivosti, nepořádku a mocenské zvůle. Převádění textových podnětů do originálních jevištních nápadů překračuje někdy zdravou míru. Je to ovšem věc individuálního diváckého gusta. Pro mě je jinak šťastný nápad kombinovat českou konverzaci s ruskou i jinojazyčnými překlady nadužit: znesnadňuje nejen komunikaci mezi revizorem a městečkem (což má svůj dobrý důvod), ale nechtěně i mezi jevištěm a hledištěm. To se týká i různých volných asociací. Přijmu-li Mejercholda, narážka na ministra kultury s tygří hlavou mi připadá příliš krátkodechá. Ale to jsou jen dílčí kazy skutečné divadelní události.

Podobně jako v Rackovi našel Lébl i v Revizorovi plochu pro uplatnění lidského rozměru ve světě nelidskosti. Představují jej dvě postavy různého postavení a založení. Osip Leoše Suchařípy, nikoli svou výjimečností, ale naopak svou jemně podanou obyčejností, svými malými, avšak přirozenými starostmi. A Marja Magdaleny Sidonové, která dokázala do satiricky demaskujícího závěru vnést dojemně melancholický tón mladistvého zklamání a deziluze.

(Zdeněk Hořínek, Lidové noviny, 25. 2. 1995)

Jak je udělán Léblův Revizor

Petr Lébl se textem Revizora inspiroval, podobně jako se Nikolaj Vasilijevič Gogol inspiroval anekdotou, kterou mu velkoryse věnoval přítel Alexandr Sergejevič Puškin. Textový detail, zdánlivě bezvýznamný, poslouží jako podnět k rozvinutí celého řetězce asociací. Hned na začátku nám coby opona zakrývá pohled do jeviště velký perský koberec. Na podobných kobercích menších rozměrů budou klekat a klanět se místní činovníci. V koberci bude zavinuta Marja Antonovna (Magdaléna Sidonová) v milostné scéně s falešným revizorem. Teprve při odjezdu Chlestakova narazíme v Gogolově textu na

zmínku o modrém perském koberečku, jež hejtman nabízí svému budoucímu zeti, aby měl na cestě pohodlí. Je to právě tato skrovná textová narážka, která uvedla v chod Léblovu kobercovou máni. Nebo jiný příklad: když ve vyprávění o Petěrburgu Chlestakov fantasmagorickým způsobem rozvíjí své představy o krásném životě, zmíní se též o důvěrné známosti s Puškinem. Lébl přivede na scénu živého Puškina, avšak v ženském provedení, aby znejistil realnost této představy. S Puškinem vstupuje do hry zdánlivě cizorodý romantický prvek skrze báseň Ó ne, mne život neomrzel, kterou recituje nejdříve Puškinův „přítel“ Chlestakov a pak v závěru Marja za asistence básníka, souborovou pistolí střelícího na oklamanou dívku, jako by v ní zabíjel své vlastní sny. (...)

Inscenace důsledně zdivadelňuje vše, co je v dramatickém textu literární. (...) Jevištní výraz je znásobován spojováním různorodých prostředků: slovo v různých jazycích, zpěv, tanec, reprodukováná hudba, rytmické úderly bubnů, věcné i záhadné zvuky.

(...) Výrazová odstředivost složitě a uvolněné jevištní struktury je nesena důslednou významovou dostředivostí. Hledisko dramatické techniky vede k chápání Revizora jako situační komedie založené na nedorozumění: falešný revizor se bezděčně stává katalyzátorem procesu, v němž se zesměšňují lidské deformace. Toto nabízející se pojetí Lébl ignoruje a monumentalizuje roztržitěné satirické směřování příběhů soustředěním na téma moci. Synonymem neomezené, svévolné a arogantní moci je Orient v širokém, obecně srozumitelném významu. S veškerou neomaleností svého hereckého typu to vyjadřuje hned v úvodní scéně hejtman Vlastimila Bedrny. A jeho podřízení - to jsou pouhé drobné kopie a potenciální náhradníci svého vzoru, jak to názorně vyjadřují jejich příležitostně stereotypní masky. V kontrastu k okázalému despotismu je Chlestakov (Bohumil Klepl) sice nicka, ale nicka s velikášskými sklony a choutkami. Hned při nástupu si tuto dispozici z hladu vyzkouší na nebohém Osipovi a pak ji (v napoleonském kostýmu) stupňuje do megalomanské krajnosti. Téma moci se promítá i do vedlejších dějových motivů (Chlestakovova namlouvací scéna je nesena sexuální agresivitou - drastické škrábání koberce) i do velejších postav. Sluha Osip (Leoš Suchařípa) si odreagovává své ponížení potouchlou quasiagresivní hrou vůči pánovi (jménem hostinského) i vůči hejtmanovi a jeho rodině (jménem pána).

Mocenské vztahy se v inscenaci projevují v jakýchsi vlnách, přílivech a odlivech. Na počátku je hejtman nahoře, Chlestakov dole, pak se s falešnou identifikací revizora situace obrací, ale brzy opět vyrovnává, když hejtman nalezne účinnou protitaktiku. V souvislosti s proměnou postoje obléká orientální samovládce rovněž napoleonskou uniformu - Chlestakovova mise působí paradoxně jako svého druhu „osvěta“, jak to dokládá i jazyková výuka při překonávání komunikačních potíží. S nadějí na získání zete z Petěrburgu dosahuje hejtman vrcholu, z něhož odhalením skutečného stavu věci padá v závěru až na dno, zatímco falešný revizor, rovněž z vrcholu moci, kvapně opouští bojiště.

Vystupuje-li takto zřetelně do popředí mocenský model na úkor dramatické zápletky, neznámá to kupodivu schematizaci významů a vztahů. Mnohem méně se takto ztrácí než získává.

(Zdeněk Hořínek, Divadelní noviny, 1995, č. 7)

Divák se může nechat strhnout Léblovou obžernou fantazií, s níž odhaluje své „čtení“ Revizora - je to vzrušující rej výtvarných, až trochu surreálných snových vizí, ne nepřipomínajících obrazy Chagalovy. Jednotlivé postavy se neustále proměňují v nejrůznější obludy, aby se i vně barvitě vyjevila byzansko-orientální směs nadutosti a podlézavosti, jejich dravčí až zvířecí podstata či to, jak strašně jsou si ve své malosti podobní. A aby byl vjem úplný, ubohost pozlátka kaširované nádherly odhaluje i zvuk vody kapající do lavóru - zchátralost zpusťového místa i duší, trochu blázinců, neřest, zlodějina, fízlování v této společnosti nejsou odsouzeníhodnou výjimkou, ale normou. (...) Lébl bude možná napomínán za schválnosti, z neúcty k autorovi. Ale tím, jak vrší nové a nové obrazy, ho pouze důsledně a plnokrevně čte. Pravda, dokonce domýšlí situace dál - vloží dva obrazy, jež je snad možno označit jako vizi „mladé generace“ z městečka, které navštívil Chlestakov - zpívají pobuřující, přisprostlé (jak jinak - děti svých rodičů), ale i krásné písničky inspirované ruskými národními, leč soudobě skvěle podané Miki Jelínkem.

(...) Chápu, že inscenaci nejspíš nepřijme divák tvrdě racionální, tradicionalistický, a také ještě snob, který nepřenesl přes srdce, že jeho fantazie za tou Léblovou taktak klopýtá. Klopýtá fantazie nás všech, ale je to zážitek.

(Vítězslava Šrámková, Práce, 1. 3. 1995)

Můžeme si myslet o Petrovi Léblově z Divadla Na zábradlí co chceme, ale jedno mu upřít nemůžeme: jeho divadlo má nezaměnitelný styl. Bezděčně to potvrzujeme v běžném hovoru, řekneme-li, že to a to je „léblovské“, znamená to jasný důkaz stylu. K typickým znakům onoho stylu patří marnotratná mnohost nápadů, gagů, intonačních, gestických i významových posunů, převleků a výšinů z vazby. (A na druhé straně panický strach něco sdělit, strach z pouhého bytí bez hraní?)

(...) Inscenace má řadu emotivně silných míst (Puškinova báseň; milostná scéna s kobercem; hejtmanská maska Bobčinského a Dobčinského, již si po předání úplatků nasazují všichni - teď již kolektivně „omocení“). A také řadu míst neuvěřitelně slabých (laciné narážky na ministra kultury s tygří hlavou; slavný řetězec úplatkářských scén, jejichž půvab spočíval odjakživa v individuálním privatissimu a v „kabinovní“ komornosti, kde lidská různorodost se nakonec odhalí jako stejnost, režisér nepochopitelně zabije jakýsi kolektivní, rytmizovaným recitačním ballabile; zde „spartakiádní“ rej mechanických loutek a rozstříhaných replik v zárodku maří možnost jakékoli herecké individualizace, která je pojistkou proti nudě; totéž mechanické „zestejnění“ zabilo nakonec i pointu: demaskující čtení Chlestakova dopisu, takže okřídlené „Čemu se smějete? Sami sobě se smějete!“ nelze v této inscenaci vrhat do publika). Nakonec divácký ohlas, nevyvolaný hrou, zachraňují sugestivní „ruské“ sborové zpěvy s obscénními kozáckými gesty i s roztleskáváním probuzeného publika jako v době promyšlené komerční show. Proč se ovšem k níže líbivé estrádní roztleskávačce muselo dospět klikatou túrou přes nejvyšší vrchol dosavadního vývoje žánru satiry, zůstává pro mne záhadou.

(Vladimír Just, Literární noviny, 1994, č. 14)

Koberce na stěnách, turbany, mohamedánské modlitby, chvíli to vypadá, že v Divadle Na zábradlí je změna programu a hraje se Alibaba a čtyřicet loupežníků. Ale už se představují staří známí Ljapkin Ĥapkin, Dobčinskij a Bobčinskij, tak snad doopravdy přijede revizor do téhle „Asie“, jak jsme koneckonců zvyklí nazývat všechno na východ od Čierne nad Tisou (nebo už na východ od České Třebové?). (...) To, co se režisérovi z konfrontace národních mentalit podařilo vydobýt, je bohužel přehlušené vtipnými scénkami à la parodie Mrazíka i jinak zdůrazňovaným odstupem inscenátorů od tématu - to oni jsou blbí, to z nich si děláme legraci. Protože je to celé „o nich“, a ne o nás, vyznívá závěrečná replika „Čemu se smějete? Sami sobě se smějete.“ stejně jako inscenace Divadla Na zábradlí poněkud hluše.

(Kateřina Hejková, Mladý svět, 1995, č. 10)

Zapomeňme na zápletku. V nové inscenaci Divadla Na zábradlí není podstatná anebo spíš slouží jako východisko pro základní existenciální téma jedné nepředvídatelné situace. Právě proto si degenerovaní úředníci nasazují stejné přihlouplé usměvavé masky s podobou jejich hejtmana - a dvěma z nich už dokonce jaksi natrvalo přirostly k obličejům. A právě proto je i tak sugestivní scéna, kdy Chlestakova, coby domnělého revizora, provázejí městečkem. Chlestakov se cítí v chaosu bizarního orientálního prostředí nesvůj, zdá se, že uvnitř je tak vyplašený, jako by mu šlo skoro o život. Ale opravdu nemůže tušit, jestli se v tom podivném hemžení někdo náhle nepřitočí a nevráží mu kudlu do zad. Stačí sledovat jeden detail - ono spolknutí zapálené cigarety a mezitím se celé to hemžení přeskupí a přeje jako nějaká podivná proměnlivá protoplazma.

Není divu, že celou inscenaci prostupuje spodní tón úzkosti a nejistoty. (...) Sluha Osip pronáší unavený, bezradný a lehce dementní monolog za zvuku odkapávajícího času, Chlestakov se probouzí na osamělé zvednuté plošince, trochu komický ve své zářivě čisté pyžamové kombinézce, ale taky opuštěný a ztracený jako malé dítě v dupačkách. A vyprošené, vykřičené a nakonec zamítnuté jídlo se nakonec objeví jako deus ex machina, ale zespodu, z pekla, takže samozřejmě v oblaku kouře. A místní sluha, ten podivný androgenní typ se najednou omlouvá a klaní. Peklo se pak ještě vrátí v závěru inscenace doslova čichově. Je laděné do žlutých a černých odstínů a je přízračně hrůzné, snové a opojné.

(...) Osobitá groteskní vize režiséra (P. Lébl) je tentokrát chmurnější a tíživější. A možná je to právě proto, že se může dotýkat vlastní zkušenosti každého z nás.

(ipr, Český dialog, 1995, č. 7 - 8)

Několik poznámek k Léblově inscenaci Revizora

Špína na duši i ve státní správě, o které psal před stopadesáti lety N. V. Gogol a kterou tehdy v Petěrburku překrývali pláštěm carské nádherly, je tady pořád. A s okázalostí nových zbohatlíků se zase různě překrývá.

Lébl ovšem neinscenuje Revizora jenom jako aktuální politickou satiru. Těž u Gogola je tato vrstva pouze nejzřetelnější, ne jediná. V Léblově inscenaci je jasně čitelná, je ale otázkou, zda v komplikované inscenační struktuře je ono politické téma dominantní - při vědomí divadelní polyfonie, kterou opět rozehrál a v níž silně akcentuje také lyrickou linii své partitury.

První, čeho si divák při vstupu do sálu všimne, je zvětšenina adjustační pásky z programu s azbukou psaným titulem i podtitulem hry nad jevištěm. Současně vidí místo opony perský koberec. Už v tomto momentu se otevírají různé cesty pro vnímání těchto znaků. Pro určitou část publika je perský koberec symbolem blahobytu - peršany byly kdysi v Čechách znakem dobré situovanosti rodiny i uloženým jměním. Souběžně slyšíme ruskou melodii. Ale také věčně kapající kohoutek - symbol východního šlendriánu typického například pro bydlení v panelácích. Tedy nádhera, okázalost a zároveň lemplovská lhostejnost, a tedy přeneseně i jistý druh existenciální bídy - to je sice rozměr Gogolovy hry, ale zde natolik rozevřený, zvětšený a zkonkretizovaný, že bleskově otevírá jak řadu významových konotací, tak i hlubinných asociací. Takto našemu vnímání razantně otevřené pozadí hry funguje - ustavičně oživováno - po celou dobu představení a permanentně atakuje diváka. Směšný flétničkový orchestřík Hejtmanových podřízených, kteří pískají v duchu rčení „koho chleba jíš, toho píseň zpívěj“, hraje sice neskutečně vlezlou, ale líbivou melodii, kterou si člověk rád pohvizduje při odchodu z divadla. Nelze ale neslyšet, jak je souhra vratká, nástupy neochotné, nejednotné - ale hraje se: a to chce Hejtman slyšet.

Asociace mohou být složitější a výsměšnější. Křišťalový lustr je symbolem nádhery, bohatství, moci a pod jeho září se těšíme také ochraně mocných: taková je scéna, v níž Chlestakov oslňuje sebe i své posluchače v až do tranzu vystupňovaném monologu (či opileckém deliriu). Scénu hudebně umocňuje árie z Roberta Dábla. Okouzlení, vtažení do magie snu i umění - ale všechno natolik přehnané, že divák nakonec cítí odcizení, výsměch. Tentýž lustr ale také symbolizuje jistou divadelní konvenci (právě tu, kterou Léblový zhuštěně metaforou překonávají). Pro mnohé z nás souvisí ovšem i s prvotními, dětskými zážitky z „velkého“ divadla - ze skutečného světa (viz též citace v programu). Lustřísko se houpe na dlouhé tyči - celý jevištní objekt asociuje šibenici, a to nejprve v přeneseném smyslu: žijeme ve věku médií a „šibenice“ je termín ze zvukařské hantýrky - je to tyč, na jejímž konci je upevněn mikrofon. V další velké hudební a taneční scéně - „snu“ hejtmanových poddaných o svobodě a pomstě se na téže šibenici houpá obří zelná hlávka jako utatá hlava. Rázem je tu přítomná moc v kruté nahotě. Hlávka zelí je ale současně i výsměchem „zelným“ hlavám a může být i lampiónem nošeným dětmi pro radost i k počtě panstva. Zběsilost této scény je zase přehnaná - i tady je výsledkem pocit znechucení. Předtím je ovšem divák v pokušení se s tou vizí ztotožnit. Ironická hra asociací prorůstá tak celou inscenační kompozicí - těžko lze vypreparovat jeden význam jednoho motivu, detailu či relace.

Hejtman, orientálně vyšňořen, přijíždí na jeviště na trojkolce. Tu můžeme současně vnímat jako vozidlo pro ty, kteří neumějí držet bez podpory rovnováhu (děti, opilci, osoby vratkého charakteru), speciální jevištní přístroj se samostatným komickým efektem, parodii na ruskou trojku (je lepší než žebříňák a horší než kočár). Záleží na individuálních zkušenostech, schopnostech hrát si, asociativní vybavě diváka.

V úvodním Hejtmanově monologu o snu jsou krysy zmíněny. V úpravě, která se hraje Na zábradlí, a v podání Vlastimila Bedrny zazní jako podtón i ztotožnění se s nimi. Monolog vyvolává jako jednu z možností pocit, že vše, co se další přibližně tři hodiny odehrává, je jen pokračováním toho snu, jehož vyprávění tak funguje téměř jako hudební předehra.

Nelze ovšem jednoznačně tvrdit, že Lébl inscenuje Revizora jako Hejtmanův zlý sen - to jen obudnost, do níž narostla trapná historka z gubernie, má logiku snových vizí a nočních můr. A stejně, jako snová logika amplifikuje detail a zvětšuje jeho význam,

v důsledku čehož posouvá i významové vazby a mění proporce všeho ostatního, přesouvá inscenace těžiště jednotlivých scén mimo konvenčně chápanou realitu. Nepopírá ji. Jenom vedle ní a proti ní předkládá jiné varinaty - chcete-li, různé vypouklá zrcadla, z nichž staví důmyslně i hravě zrcadlové bludiště.

Jak v tomhle komplikovaném řádu či prolínání několika řádů vyložit „orientálně“ (výtvarně i herecky) lokalizovanou první část inscenace a „evropskou“ druhou půlku? Nabízí se velmi jednoduchá interpretace - i my Češi se přece snažíme dojít do Evropy a to z „orientu“. Převlékáme se tedy podle „evropské“ módy. Jenže - v okamžiku, kdy se všichni činovníci vymodí podle lžirevizora, on sám oblékne pantalonky. Víc se mu v danou chvíli hodí k dosažení momentálního zisku. Převlek ale nepromění nitro - to se naopak přesně vyjeví v jedné z nejvelkolepějších scén inscenace - při předávání úplatků. Vevnitř jsou všichni téhož rodu jako Hejtman, taková je jejich pravá podoba. A aby nedošlo k omylu - ze stejného těsta je i Chlestakov. Proto to opakovaní replik a jejich vzájemné předávání při vzácném souznění toho, kdo dává, i toho, kdo bere, nakonec doslovené společně nasazenými maskami Hejtmanova obličjeje.

Notorická známost hry je pravděpodobně jedním z důvodů, proč Petr Lébl klidně nechává Bohumila Klepla odehrát podstatnou část Chlestakovova partu v ruštině. Jako samozřejmost tu funguje skutečnost, že Klepl rusky umí a jeho mluva tedy není karikaturou. Jazyková bariéra však zřetelně vyjadřuje vzdálenost, kterou Hejtman a jeho lidé cítí mezi sebou a chlapíkem z hlavního města. O to trapnější jsou naopak pokusy pohovořit francouzsky, německy, anglicky: pokud se v tyto chvíle v hledišti smějeme, pak se smějeme sami sobě.

Není ale radno zůstat u jediného výkladu; samozřejmě, že když „padne“ jazyková bariéra, vzniká hned dojem, že protihráči mají k sobě jaksi blíž. V tomto smyslu má jazyk podobnou funkci jako kostým a převlek.

Ovšem současně je tu i vědomí, že v našem, českém a středoevropském regionu se vždy mluvívalo více řečmi, což se ozývalo i z jeviště. Minulá desetiletí tuto zkušenost z divadla takřka vymýtila. V tomto smyslu je samotný fakt vícejazyčnosti v divadle přijemný. A současně je to krutý výsměch neobyvatelům nějakého zapadlého „orientu“, ale občanům země, kde přece kultura má takovou mnohojazyčnou tradici. O kultuře Chlestakov hodně mluví - „politický život, divadlo, jazyky...“

(...) Replika (v originále ji říká Hejtman) „A on si teď někde upaluje, rolničky cinkají!“ se zadírá do sluchu víc než pláč. Marja jediná je v tom panoptiku skutečná. Jak naznačuje konec (lyričtější a s jinou akcentací než se obvykle Revizor hrává), Marja patří mezi ohrožené druhy. Z ostatních postav nezasluhuje v této kruté inscenaci, i když plně žertů a fantazie, soucit nikdo. Vrátil-li se tedy k otázce po tématu inscenace, nacházíme typicky léblovský paradox. Oč větší je okázalost a nádhera, o to větší je mravní a kulturní bída. Převlékejme se do čeho chceme a může to být i hravě a krásné, pořád ale máme v sobě orient, který vyvolává nakonec - po všech ironických hrách - znechucení. Nezvykle silné akcentování Marji je tak paradoxně možná nadějí... (když hledáme, „dobrý konec“). Nebo - jediná naděje, Marja - obrazně umírá výstřelem z pistole náhle se zjevivšího (fiktivně přítomného) Puškina. Režisér je důsledný až do konce.

Divadelní představení je našťastí natolik proměnlivá a živoucí záležitost, že je nelze žádnou deskripcí ani analýzou v úplnosti postihnout. Pro Léblový inscenace to platí dvojnásob.

(Dana Tučková, Svět a divadlo, 1995, č. 3)

ČESKÁ ASOCIACE RUSISTŮ  
 uděluje  
 Petru Léblovi  
**PRESTIŽNÍ CENU**  
 za  
 mimořádný umělecký počín v oblasti  
 rusistiky v r. 1995  
**inscenace hry N. V. Gogola Revizor**  
 V Praze 6. října 1995

Je příznačné, že ruský herec a režisér Sergej Gazarov, který natáčel na jaře v Praze na Barrandově filmového Revizora, inscenaci příkře odmítl. Buď se mu jako profesionálovi jevila příliš mejercholdovská, nebo mu jako dalším Rusům, jež představení zhlédli, vyvalil před očima boj Čecha s mršinou importovaného bolševismu. Netvrdím, že tenhle motiv v inscenaci neexistuje. Člověk nemusí mít ani zvlášť jemný sluch, aby ho zaslechl. Tím spíše, že Chlestakov odvetou na své první hulvátské repliky, pronášené rusky, strží Osipovo: „A česky to neumíš?“ (přesně: „Až to řekneš česky.“ pozn. V. S.). Chlestakov vše ihned zopakuje, tentokrát už s pro Čechy typickým „prosím“ (požalujsta), velmi krotce, dokonce s omluvnou intonací: ujelo mu to, když procítil ze spaní.

Souhlasím, není příjemné, když ti přímo z jeviště připomínají tenhle - poslední dobou základní - rys ruské povahy, to jest hulvátsví. A k tomu tě ještě předvádějí jako přízřivobívého hlupáka. Je ale fér nadávat na zrcadlo? Leč posuďte sami, oč lepší než hulvát Chlestakov je „český“ Hejtman se svými bližními, který před domnělou vrchností rozvine perský koberec.

A propos - o „perském“ koberci. Úlohu opony svěřil režisér právě takovému koberci: pohybuje se prostorem na způsob létajícího koberce z pohádek Orientu. A právě do atmosféry orientální pohádky nás uvádějí dekorace i kostýmy Hejtmana a jeho kumpánů. Turbany, šarovari, bubny, handžáry... V okamžiku, kdy se Jeho Veličenstvo vezír - paša Skvoznik-Dmucharovskij - poprvé zjeví obkročmo na dřevěné trojkolce a nese okřídlenou zvěst, zazní v hledišti první výbuch šťastného smíchu; smíchu, jenž neustává až do tragického (!) rozuzlení; smíchu, díky němuž nelze uvěřit, že inscenace vznikla coby vyřizování přízemních účtů mezinárodního kalibru.

Rusky mluvící Chlestakov působí v téhle paradžanovské říši jako majitel akcií evropské polis; vzezřením Bonaparte podmaňuje si provinční čeládku, která přejímá od přivandrovalého hejska nejen jazyk, ale i způsob oblékání.

Když Lébl diváka takhle poplete, zatahá ještě za špagátek citového dialogu Chlestakova s Marjou Antonovnou; stvrdí milostnou linii - promění dialog v indikátor vztahu mezi Východem a Západem, v němž vzájemný mechanický průnik dvou kultur, provázený oboustranným podezříváním a strachem, ničí nejen upřímnou pohostinnost, ale i hluboký a čistý cit, který se zrodil v srdci Léblovy Marji Antonovny. Proto když na konci představení Chlestakov před zraky užaslého hlediště Marju Antonovnu pistolí zastřelí (omyl autora: ve skutečnosti střelil Puškin, pozn. V. S.), je Evropanovi i Asiatovi jasné: Ach ano. My se nemáme navzájem v lásce!

(Ruben Makarov, týdeník Rossija /Rusko/, 1995, č. 23)

*Revizora pro Zábradlí jsme komponovali jako orientální přehlídku ruských mravů a citů. Fantasii jsme tentokrát nechali kráčet volně podél těla, bez vodítka, jako se chodí vyvenčit ukázněnou punu. Revizorovo setkání s Hejtmanem a jeho rodinou je osudové, dojemné a poslední (no vždyť!).*

*Milostná schůzka Chlestakova a Marji Antonovny se odehrává v zábalu do perských koberec, které utkala firma INTEX Liberec. Všem budoucím inscenátorům této hry doporučuji, aby rovněž použili koberec - jediné tak se dají na konci dvacátého století zobrazit skutečně romantické vášně. Divákům, kteří setrvají v křeslech až do druhé poloviny, ať rozhodně neunikne scénka s živým tygříkem, který ztělesňuje postavu ministra kultury. Pražská kritika (již tradičně) označila toto místečko za naivní a laciné a nepochopila, jaký hluboký výklad jsme tímto způsobem provedli. S úctou k panu Gogolovi, jehož Revizor se kamarádí s carem.*

(Petr Lébl, z programového bulletinu festivalu Divadlo 95)