Městská knihovna v Praze

SMRT, NEBUDEŠ SE BÁTI

ANEB

PŘÍBĚH PETRA LÉBLA

Radka Denemarková

e-kniha • Praha • 2020

Hledáte místo, kde...

... můžete celý den studovat nebo pracovat?

... seženete knížku pro zábavu, do školy, k poučení?

... stahujete e-knihy, posloucháte hudbu, tisknete 3D?

... osobně potkáte české i světové autory?

... můžete zajít na koncert, filmy artové i 3D?

Právě jste ho našli!

Městská knihovna v Praze

**43 poboček, 3 pojízdné knihovny, 4 000 akcí ročně,
2 000 000 dokumentů, 60 Kč za registraci**

www.mlp.cz

knihovna@mlp.cz

www.e-knihovna.cz

www.facebook.com/knihovna

Městská knihovna v Praze

PRAHA
PRAGUE
PRAGA
PRAG

Smrt, nebudeš se báti
aneb
Příběh Petra Lébla

Radka Denemarková

Znění tohoto textu vychází z díla Smrt, nebudeš se báti aneb Příběh Petra Lébla tak, jak bylo vydáno nakladatelstvím Host v Brně v roce 2008. Pro potřeby vydání Městské knihovny v Praze byl text redakčně zpracován.

§

Text díla (Radka Denemarková: Smrt, nebudeš se báti aneb Příběh Petra Lébla), publikovaného Městskou knihovnou v Praze, je vázán autorskými právy a jeho použití je definováno Autorským zákonem č. 121/2000 Sb.

Vydání (obálka, upoutávka, citační stránka a grafická úprava), jehož autorem je Městská knihovna v Praze, podléhá licenci Creative Commons Uveďte autora-Nevyužívejte dílo komerčně-Zachovejte licenci 3.0 Česko.

Verze 1.0 z 13. 3. 2020.

OBSAH

Uvedení 11
1 Král svícnů 29
2 Muž se může do ženy zamilovat jedině skrze druhého muže . . . 40
3 Bylo a nebylo, JELO a nejelo 50
4 Byl jsem se podívat u hrobu Shakespeara – vesměs odpověděli, že ho mají plný zuby 105
5 Nevím, jestli vůbec zůstanu u divadla, jestli se budu zajímat o umění, jestli vůbec zůstanu naživu 130
6 Stokrát jsem ze školy odcházel a stokrát zůstal aneb Tisíckrát raději nejím, nespím a chystám něco pro divadlo (Díl první) . . 153
7 Připadá mi ale, že kdyby byla naše generace jenom infantilní, byla by na tom ještě docela dobře 161
8 Je pravda, že hybatelem toho všeho jsem já (Rok 1989) 180
9 Pomohu revoluci osobním vydrátkováním parket 214
10 Pokračování je možné jedině ve vlastním divadelním prostoru 225
11 Nepoznávám nic a nevím, co mám dělat 230
12 Stokrát jsem ze školy odcházel a stokrát zůstal aneb Tisíckrát raději nejím, nespím a chystám něco pro divadlo (Díl druhý) . . 246
13 Panic. Já jsem divadelní panic 263
14 Kdybychom chtěli všechno postihnout, tak opravdu zešílíme . . 271
15 Stokrát jsem ze školy odcházel a stokrát zůstal aneb Tisíckrát raději nejím, nespím a chystám něco pro divadlo (Díl třetí) . . . 313
16 Bude lépe se s váma nekamarádit 321
17 Navíc mi vynadali, že jsem zhanobil pověst divadla 331
18 V tuto chvíli stejně o jiné divadlo nestojím. 350
19 Samí hráči, nejkrásnější hráči mého sanatoria 363
20 Pracovali jsme na obyčejné inscenaci, a vypadalo to, jako kdyby vypukla třetí světová válka 402
21 Po přečtení některých kritik bych se musel oběsit 419

22 Ale obávám se, že mě mají plné zuby (Druhá sezona) 430
23 Rozbitá zrcadla II 439
24 Stokrát jsem ze školy odcházel a stokrát zůstal aneb Tisíckrát raději nejím, nespím a chystám něco pro divadlo (Díl čtvrtý) . . 464
25 Udělal jsem si malý rozpočet. A ten stačí jen na velmi malé mejdany (Třetí sezona a muzikál) 474
26 Otevřený proud uměleckých aktivit aneb Kdo se stará o kávu pro moje pracovní návštěvy? 491
27 Eliadova knihovna (jaká alternativa může vzniknout vůči jevišti, které má rozměry 4,5krát 6 metrů?) 505
28 Kolikrát si říkám, čím lépe se mi daří v práci, tím horší je to s mým soukromím 519
29 Ukázalo se, že o mne mají opravdu zájem jako o Lébla – ne jako o housku se sýrem 527
30 Skončí to vždycky špatně 545
31 Sám přece víte, že ten, kdo nikdy nezkusil se zabít, za moc nestojí (Sezona 1998/1999) 580
32 Tady budou dýmostroje, Mozart a projekce. Já jsem taky jenom člověk 588
33 Strýček Váňa aneb Esej o povaze zemské přitažlivosti 600
34 Petr Lébl hat mir einen brief geschrieben 616
Opona. Opona! Opona!!! 638
Poznámky 656
Petr Lébl řekl, napsal / O Petru Léblovi (1984–2005) 788
Dnešní lži se zítra promění v pravdu 800
Práce Petra Lébla 807
Prameny 836
Ediční poznámka 844

Mimořádné poděkování zaslouží:
Miroslav Balaštík. Markéta Boušková. Jaroslav Cejnar. Miroslav Čvorsjuk. Jaroslava Čvančarová. Andrea Denemarková. Tomáš Denemark. Eva Fuková. Bohdan Holomíček. Jana Jungvirtová. Markéta Kačerová. Bohuslava Kalinová. Darina Korandová. Jaroslav Kratochvíl. Karel Kühnel. Eva Léblová. Miroslav Lukáš. Jan Malaska. Tomáš Mery. Martin Polák. Silvie Meyer-Pranzeneder. Beata Mitrengová. Lucie Nálevková. Jiří Našinec. Tomáš Palatý. Petr Pavelec. Hana Pilná. Eva Profousová. Tomáš Reichel. Milena Rollová. Tereza Rollová. Petra Roškotová. Stanislava Sebíňová. Michal Sebíň. Jitka Schneiderová. Ivana Slámová. Miroslav Stibr. Doubravka Svobodová. Helena Šantavá. Martin Špelda. Kateřina Štefková. Lenka Štenglová. Aleš Šturm. David Švehlík. Stanislava Tomšovská. Pavel Vácha. Lukáš Valiska. Marta Vítů. Miloš Voráč. Pavel Zajíček.

Tuto marťanskou kroniku věnuji Ulrice Krickauové,
Mariance Strasserové, Hartmutu Holzapfelovi.
A svým dětem, Ester a Janovi.
Aby věděly, že dokud člověk neztratil schopnost znovu a znovu čekat na štěstí, je šťastný.

A nevěřte mi ani slovo. Je to všechno pravda.

VIRGINIA WOOLFOVÁ: Proboha, jak se píše taková biografie?

ODILON REDON: Nic nesuďme, přejděme to, Naše měřítko by bylo jiné než jeho.

PETER ALTENBERG: … život divadla – nejpovrchnější život! Divadlo života – nejhlubší divadlo!

27.11.1995

Milá a vážená Radko Denemarková,

jsem Vám odčkán za dvanáct setkání, za Váš zájem a otázky. Nevadí mi potíže v diktafonem a vážím si Vaší trpělivosti. Ať je to jak chce, ocitl jsem se na křižovatce, nevím, co mne čeká. Mámu rozumětím egoismu to pomůže, když mne jinak... a já bych si v tato chvíli nejvíc přál, abychom společně dali dohromady dokument o duši, které prožíváme a o kterých vím, že jsou zcela jiné, než všichni dosavadní. Nikomu o tom, prosím, nevykládejte. Buďte statečná. Těším se na příští setkání s Vámi!!!

s úctou

Váš

PETR LÉBL

Uvedení

„Mezi slamníkem a pelestí postele jsem našel kus starých novin, skoro už slepený s látkou, zažloutlý a prosvítající. Na něm byla ještě čitelná drobná zpráva, u které sice chyběl začátek, ale zřejmě se událost odehrála v Československu. Z jedné české vesnice se vydal jakýsi muž do světa za výdělkem. Po pětadvaceti letech se vrátil jako boháč, se ženou a s dítětem. Jeho matka a sestra měly doma společně hostinec. Chtěl je překvapit, a tak nechal manželku s dítětem na nocleh v jiné hospodě a sám se odebral k matce; přišel a matka ho nepoznala. Napadlo ho, že si z matky udělá dobrý den, a najal si u ní pokoj. Se svými penězi se nijak netajil. A v noci ho matka se sestrou utloukly kladivem, oloupily ho a mrtvolu hodily do řeky. Ráno přišla manželka a bezděky prozradila, kdo vlastně neznámý nocležník byl. Matka se oběsila. Sestra skočila do studny. Tenhle příběh jsem určitě přečetl desettisíckrát. Z jistého hlediska se zdál nepravděpodobný. Z jiného byl hodnověrný. Tak jako tak si to ten nocležník podle mého zasloužil, myslím, že si člověk nikdy nemá zahrávat.“

ALBERT CAMUS

KURT VONNEGUT: Grotesky člověčí, i Boží, chceš-li.
FRANZ KAFKA: Jestliže se dokážeš zavraždit, už to v jistém smyslu nemusíš udělat.

Narodil se 16. května 1965. Ve starších kalendářích míval tento den svátek Pelhřim, česká podoba latinského Peregrin (z lat. peregrinus). Poutník, cizinec.

Člověk si NIKDY nemá zahrávat.

Objasňování života před sebevraždou je totéž jako vyšetřování vraždy. [1] Akt na konci dlouhého řetězce nesčetných událostí, nádechů a výdechů, vyvřelých emocí. S tím rozdílem, že mrtví jsou oba naráz, oběť i vrah. Sám sebe nemohl vystát. Komediální tanec ve žhavém popelu. Sebevrazi, stejně jako zločinci a „nekřtěnci", byli ve středověku pochováváni do nevysvěcené půdy, odděleně.

Málo se ví, že při podezření na sebevraždu – nejprve vyloučili cizí zavinění – bylo zahájeno šetření. A ti, kteří si smrt zvolili v pomatení smyslů nebo pod vlivem „horečnaté choroby či byli svedeni Satanem" – tedy nevěděli, co činí – mohli spočinout na hřbitově. [2] Mít tichou formu pohřbu. Bez obřadů. Bez kněze.

Na přebalu každé knihy by mělo stát, v jakém rozpoložení ji čtenáři mají číst. Příběh Petra Lébla je příběhem mladého muže, který byl postižen, či obdarován vážnou chorobou, ale přesto, nebo právě proto byl nesmírně šťastný. Neboť vše, čeho se mu nedostávalo, si mohl na jevišti přimyslet: lásku, přátele, harmonii, útěšlivou práci. Nepíše se mi to snadno. Protože znám jeho budoucnost. Nad tou se svírá srdce.

Smrti se nebál. Kdo se jí vlastně bojí, kdo se skutečně umí bát smrti. Lébl s ní koketoval. Nikoliv s odpudivou smrtkou, neodbytnou stařenou, ale s frivolní holkou, ke které se lze kdykoliv – poprvé a naposledy – stulit, najít spočinutí. Smrt nemusí být v představách hrozivá; přítelkyně, která uleví.

Klopýtal s vědomím, že nemoc ho bude průběžně atakovat znovu, vracet se, číhat. V takovém životě pokračovat, vůbec v životě pokračovat, k tomu je zapotřebí mnohem větší statečnosti než k rozhodnutí život ukončit.

Léblova „nenormální" osobnost byla živým pramenem pro tvůrčí divadelní práci. Stresoval sám sebe, protože od sebe hodně očekával. Dokázal neústupně vymezovat svůj časoprostor, tvořit v něm svobodně mimo jakékoliv danosti i očekávání, bez ohledu na cokoliv a kohokoliv, vymanil se z korzetů uměleckých norem.

Vyhrocená inscenační stylizace. Sny bdělého snění se prolnuly se skutečností, jeho vědomí života se odvíjelo ve snu. Sen jako mlhavá neurčitost, těkající fantazie jakéhosi beztížného stavu, v němž se může odehrát cokoli. *„Připodobňuje dílo, jeho intelektuální a emocionální možnosti, struktuře své psychiky."* [3] Asociativní vazby se u Lébla rozbíhají všemi směry, rychle mizí, voda v písku. Divák se dočkal své chvíle, proč do divadla přišel; obsah asociací však mohl být čten pouze divákovou emocionální aktivitou.

Asociace Lébla zabily.

Přečetl text, vršil asociace, primárně a dráždivě konkrétní, ne symbolické. Konkrétní řetězce asociací. Hrnul je s vehemencí. Neměl vědomí zažitých souvislostí. Vytvářel si z jednotlivin souvislosti své. Čímž předběhl svou dobu. Ne. Čímž udivil svou dobu.

Nepřizpůsoboval texty klasickému jevišti, přizpůsoboval je své představě jevištního světa. Realita se rozplynula, umělecká realita ožívala. Artistní přečtení textu. Nechtěl uvíznout v literárnosti. A dějovosti. Měl nonkonformní vztah ke všemu, i k současnosti. To vyhovovalo jeho vrstevníkům.

Destruoval klišé tradičních divadelních námětů. Nastoloval klišé nová, závislá na své nezávislosti. Řád klasického dramatu mu nebyl cílem, ale východiskem. K explozi. Režisér Lébl není interpretem autora, je spolutvůrcem. Nepracoval intenzivně, ale extenzivně, odbíhal od textu do dálek zdánlivě nesouvisejících.

To, co vypadalo jako odvaha riskovat, byla jeho přirozenost.
Předznamenal dnešní stav světa.
Svět je v rukou amatérů.

BERTOLT BRECHT: Na sebelásce je vždycky něco sebevražedného.

Nemohl vzdorovat útoku svého vlastního života, to mu spalovalo mnoho sil. Nápory depresivních stavů, nervové potíže, bolesti hlavy, nespavost, manické fáze, kdy pracuje s plným nasazením až dvacet hodin denně a přichází s nápady, které jsou absurdní, ale v rovině umělecké nevzbuzují podezření. Blízkost pomatenosti zaměňovaná za výstřední genialitu.

Nestálý, prací pro divadlo překocený život, na jehož konci je uštván hlasy, vehnán do depresí svým chráněncem. *„Utíkají před všedností, před prózou života. A zatím divadlo je bezmála vždycky jenom mizerná napodobenina tohoto života plus jalový konglomerát baletních grimas, muzikantského cvrlikání, světelných záludností a kulis (počínaje malovanými a konče konstruovanými) a sem tam i dobré práce mistra slova, která je zkomolená všemi těmi hloupostmi. Někteří mistři bourají divadlo zevnitř, když lámou staré formy a vyhlašují nová hesla pro práci v divadle; na pomoc si přivolávají i biomechaniku (samo o sobě dobré zaměstnání), i film (čest a sláva mu!), i spisovatele (kteří sami o sobě nejsou hloupí), i konstrukce (stává se, že i dobré), i automobily (jak si nevážit aut), i střelbu z kanónů (kousky nebezpečné a působivé na frontě), avšak všeobecně a vcelku je to všechno na houby. Je to jenom divadlo – a nic víc.*“ [4]

Ne, pro Lébla divadlo nebylo žádnou „napodobeninou“, ale svébytný svět sám o sobě. Nově stvořená, rovnocenná realita. Stane-li se však jediným smyslem života a vášní, promění se v hydru. *„Divadlo je hydra.“* Ta Léblova láskyplná slova. Ze kterých mrazí.

Zahlcoval jeviště; realismus dovedený ad absurdum. Hrál si. Nic jiného než předmět sám o sobě na jeviště nepřinášel. Vsazením do

inscenace se předmět odpoutal, stal se znakem, překročil samovolně hranici a vplul do světa Léblovou fantazií naddimenzovaného celku. Divadlo je jenom divadlo. Nepřirozený svět. Obsáhne všechno. A bere-li se smrtelně vážně, dokáže i zabít. Ano. Když si člověk, neumí ochránit duši, osamělý a ztracený zanikne.

RADKA DENEMARKOVÁ: Tanec na střepech mysteria.
FRANZ KAFKA: Neustále toužit po smrti, a přece se ještě držet, jedině to je láska.

Léblovo zacházení s klasickými texty připomíná imitaci, atrapu nebo parodii známého děje. Lébl ale nikdy vědomě neparoduje, příčiny jeho inscenování jsou různorodé. Oním nejpřitažlivějším prvkem je spíše svévole vykloubit ustálenou představu. Paralelně sledujeme svět postav a zároveň děj pohybu inscenačního procesu.

Tedy dva děje na jevišti. Laboratoř a výsledky jejího výzkumu.

Léblova poetika nefungovala jako součást současného divadla. Fungovala si mimo, sama o sobě, předestírala svébytný Léblův svět. Jeviště napěchované dekoracemi, rekvizitami – a přitom podivně prázdný prostor kolem postav. Amorální a apsychologická perspektiva, bizarnost a groteskност. Přitom u Lébla nenajdeme výstřednosti, erotické obsese či výroky zacílené na šokování publika. Krutostem se vyhýbá. Všechno je to výtvarně artistní vyprávění. V porovnání s tím, co se objevilo v evropském divadle od přelomu dvacátého a jednadvacátého století, působí Lébl velice konzervativně. Fakt, že byl chápán jako představitel šokujícího, zběsilého divadla, lze přičíst spíše zápecnickému nedostatku srovnání v úhoru českého divadla osmdesátých a devadesátých let. Pak je i jednooký beránek krvelačným králem. Po letech, kdy se na českých jevištích nic nápadnějšího nedělo, bylo pro oči divákovy šokující všechno, co je o deset let později nechá chladnými.

Jaké byly potřeby mladého publika na přelomu osmdesátých a devadesátých let? Na to nám odpovídá Lébl. Představoval pro odborníky kuriozitu, cizí všemu oficiálnímu. Byli ovšem poučeni, že právě takovéto animozity se po letech stávají průkopníky a posléze doceněnými klasiky, začali ho pro jistotu brát vážně už v amatérském období, v oné době představovala jeho nespoutaná hravost něco podivného. Podivnost mimo cokoliv oficiálního se zaměnila automaticky za kvalitu. Byl prostě „mimo". Navíc nešokoval myšlenkami, ale formou, obrazem. Divák si mohl *„(a to je jeden ze záměrů) vybrat, na co se chce dívat, co chce slyšet. Nic se zde nediktuje a divák má k dispozici několik plánů."* [5]

Lébl vyhovoval době, dokázal svou platnost v jedné kulturně nejednotné epoše, které jsme si navykli říkat třeba postmoderna. Nevyjasněnost a žádná tabu. Té době byl interpretačně přiměřený.

A to je velice důležité. Že se neminul s dobou. Dnes by byl jedním z mnoha, žádným výstřelkem. Jeho eruptivní inscenace tím rychleji zastarávaly, čím rychleji se doba vyvíjela. Paradoxně přežily ony „ukázněné" a pokorné. Jako *Ivanov.*

Dospíval na přelomu dvou rozdílných epoch. Pouhá rehabilitace někdejších umlčovaných her nestačila, jak si mnozí počátkem devadesátých let mysleli. Pokud nezazněla plným, regenerovaným hlasem své doby. U Lébla takto zazněly paradoxně právě klasické texty. V něčem je jeho přístup k textu „středověký". Neboť i středověk byl lhostejný *„k přísnému rozdělování tragiky a komiky, grotesky a výsostnosti, která je teprve pozdním výrazem úsilí klasicistního a antikizujícího od renesance".* [6] U Lébla nic není vůdčí a nic není marginální, všechno má svůj význam, protichůdné tendence, vysoké i nízké.

Počátkem devadesátých let byl návrat diváků do divadel pozvolný.

Lébl se stal adorovaným maskotem doby. Vyhovoval svým hračičkářstvím, megalomanstvím, neochotou sdělovat jakoukoliv

ideu? Ideální guru pro adolescenty? Lákavý pro snoby? Omračoval kritiky? Svou nevážností a sebestředností? Cynismem vedeným do krajnosti? A nezodpovědností – lépe neochotou nést zodpovědnost za životy jiných? Takoví jsme byli?

Takoví jsme. Příběh Petra Lébla je příběhem času na hraně let totalitních a netotalitních. Vstupoval do kontextu devadesátých let jako někdejší prokletí básníci. Odpovídal tendencím tehdejší kultury. Dosud umění posluhovalo, angažovalo se. Pro mladé byl ztělesněním společenského protestu jinakostí, výstředností, odporem ke konzervativnímu divadlu. Pro exkluzivní intelektuály vyjádřením těžko rozluštitelné dvojakosti a hýřivé kreativity. A všem vyhovovala jeho dravost a nezařaditelnost. *„Ale svět není cizina. A světovost není záležitostí šikovného exportu. Světovost je dána intenzitou, jakou dovedu svoji zkušenost – získanou třeba na nejmenším prostoru a v nejkratším čase, ‚teď" a ‚zde' – prohloubit v zkušenost rozhodující a obecně lidskou. Bez oné ambivalentní hysterie a bez postranních pretencí. Klást otázky, a ne je přijímat – jen na tom záleží."* [7] A tak se stalo, že nakonec „mimo" stáli ostatní. A Petr Lébl, který se zdál stát „mimo", se ocitl uvnitř, udával tón. Ve světě schopném vnímat už jenom estrádu. A volně, plnými hrstmi si vypůjčoval z nejrůznějších uměleckých druhů a žánrů, které souzněly s citlivostí doby.

Tak byla stvořena léblovská divadelnost: nepřizpůsobit divadelní prostředky dramatu, ale drama přizpůsobovat divadelním prostředkům, náhlým nápadům a především režisérským asociacím.

Schválnost jako názor. Zdravě provokativní, nespoutaný ve svém osvobozeném divadle. Všechny podivnosti, málem s pachutí nadávek, lze k Léblovi vztáhnout. Extravagantní, naivní, excentrický.

Strhával mladého diváka onou drzostí s příměsí naivity, která uspokojuje bezprostřední potřebu strachu, legrace, zábavy. Lébl rozčiloval konzervativnější publikum, ale ti, kteří byli v divadle poprvé v životě, nepřipravení, byli nadšeni; jeho obrazy se zdály být srozumitelnými.

PETR LÉBL: Na těch zkouškách bývá legrace – vlastně je to zaměstnání pro blázny.

Divadlo bylo jeho útěkem z konvence. „*Mnozí lidé docházejí k svým životním výsledkům podobně jako nepořádní školáci: podvedou svého učitele tím, že výsledky opíší z učebnice, místo co by úkol vypočítali sami.*“ [8] Lébl byl natolik komplikovaný, že si úkol zašmodrchal nevypočitatelnou rovnicí.

Vnímáním divadla jako způsobu bytí se podobal těm, které obdivoval a jejichž fotografie si rozvěšoval v pracovně: Alfrédu RAdokovi, Evaldu Schormovi, Janu Grossmanovi, Ivanu Vyskočilovi. Divadlo jako úděl. Jediná životní možnost, záchrana před vnějším světem i nesnesitelným tlakem uvnitř sebe.

FRANZ KAFKA: Klidně se snášet a nebýt ukvapený, žít, jak člověk musí, ne běhat kolem sebe jako pes.
PETR LÉBL: ... myslím, že kdybyste viděl nějakou moji inscenaci, bylo by to výstižnější než dlouhé popisy.

Staral se o propagaci divadla. Staral se o propagaci sebe sama. Zcela pragmatický člověk, který svou divadelní kariéru neponechal náhodě. Začínal jako amatérský herec v souboru DOPRAPO. Po nastudování mezní inscenace *Groteska* v roce 1985 zakládá vlastní divadelní studio JAK SE VÁM JELO (později JELO); už roku 1988 se spolupodílel s částí souboru na inscenaci *Merlin* profesionálního Realistického divadla. Jeho absolutní maximalismus byl nasměrován k druhým, nebyl vyvážen pedantickou přípravou, ale obrovským osobním nasazením. Tato kombinace vlastností vyvolávala v jeho spolupracovnících buď zavilou nenávist, nebo až sebeničivou, sebemrskačskou loajalitu. Jeho absolutní oddanost divadlu byla obdivuhodná. Ale počáteční nároky, aby mu všichni – herci, technici – byli k dispozici čtyřiadvacet hodin denně, kdy žárlil, jakmile

přijali hostování či jen nabídku filmování a dabingu, kdy požadoval, aby divadlo považovali za svůj domov a aby byly zrušeny divadelní prázdniny, neboť tak v jeho životě vznikaly nezaplnitelné proluky, to už je absurdní. Podle jedné z Grossmanových poznámek z období příprav Kafkova *Procesu* v Divadle Na zábradlí má *„absurdní interpretace širší rozměr než interpretace tragická".* [9] To platí plně o životě Petra Lébla.

PETR LÉBL: Problémy jsou vždy jenom s mojí fantazií...

Neuměl odpočívat. Ne že by nechtěl, ale vnitřní neklid v něm duněl, nedokázal dlouho „ladit" nástroj a sbírat energii a snášet klidně sebe sama. Každá inscenace, ať amatérská, či profesionální, byla vždy celostním naplněním. Jako by měla být poslední. Ona intenzita, s jakou se do projektů vrhal; mimořádná, hysterická.

Umění dalo jeho existenci rozhodnost. Divadlo se mu stalo povoláním ve smyslu životní síly.

Jeho inscenace jsou jako jeho vztah k divadlu. Obraz uzavřené komunity, která není s to reflektovat víc než sebe samu. Je obětí divadelního prostředí a zároveň spolutvůrcem absolutní podoby tohoto prostoru. Zrcadla, která ničil ve své kanceláři. Zrcadla, ve kterých se vzhlížel.

Divadlo mu bylo prostorem k vytěsňování nevyřešených stresů, sem vytěsňoval svoje osobní problémy, lásky a nenávisti bez ohledu na text i samotnou srozumitelnost inscenovaného. A tak vznikal jakýsi deník na jevišti a inscenace s dvojí i vícerou vrstvou. Příběh jednání postav pro běžného diváka a příběh s nádechem pikantnosti pro zasvěcené. Nutno říct, že oba tyto „příběhy" se notně odlišovaly ve vyznění. Jak potom hodnotit takový extrémní způsob práce, který nemá obdoby? Nemyslím z pozice diváků, ale z pozice například divadelní historie, z pozice divadelní kritiky? Z pozice životopisce? Diváka navnadil, oslepil, ohlušil šokujícími nápady, oslnivou de-

korací, nepředvídatelnou interpretací. Interpretace obrazu rozmanitými způsoby, rozhoduje úhel pohledu, co vidí pravé a levé oko, je oddělené. A nádavkem sám pro sebe si ve skrytu kutal na svých osobních bolístkách. Což je patrné od obsazení. Bez ohledu na kontext dramatického textu vytvářel každou postavu, vinnou i nevinnou, k obrazu svému. A její vina či nevina byla ovlivněna i tím, koho obsadil a kdo ji hrál. Mezi psychoanalýzou a Léblovým divadlem existuje vazba. I proto všechny recenze, kritiky, polemiky o své práci vnímal vypjatě osobně.

Lébl v kondolenčním dopise po smrti „strýčka" Jedličky mimo jiné uvedl: *„Stav umění, tedy ta chvíle, kdy člověk něco vytváří pro druhé, umí to a ostatní o to stojí – je stavem vítězství. Být umělcem znamená vítězit – umět vítězit. (…) A nejde přitom o žádnou soutěž – jde o způsob existence. Umět zastavovat čas – to je například velké umění."* [10] Byl přesvědčený, že to umí. Vytvářet cosi pro druhé. Trápilo ho, že o něj ostatní (v jeho očích odborná veřejnost) v takovéto podobě, v takovémto obalu dostatečně nestojí. Bojoval, vysvětloval, psal. Poopravoval, rozčiloval se, vztekal, kňučel jako pes. Když si člověk hraje na génia, nakonec se jím stane. Ano, příběh Petra Lébla je také příběhem jednoho chlapce, který si o sobě myslel, že je naprosto výjimečný. A o své genialitě toužil přesvědčit celý svět. Je to i příběh těch, kdo se v pravé chvíli báli vyslovit, že král je nahý.

A nepodali mu bederní roušku.

Divadlo je syntetické umění. Lébl jako by vyzdvihoval především jednu složku, výtvarnou. Absence rytmu vedla u některých inscenací k nudné zdlouhavosti, například u *RAcka,* jemuž jinak slušela filmová černobílost. Lébl měl cit pro film a výtvarno. Ve všech jeho inscenacích, i amatérských, byla přes všechnu hravost a okázalou fantazii přítomna i jakási zvrácenost, patologické odvádění pozornosti k liščím hlavám na kostýmu, ke žlutým růžím a balanci na střeše… Odváděl pozornost od slov, zastíral je.

Díky tomu, že si vybíral (a byly mu vybírány) kvalitní texty, nemohl je zardousit, téma nakonec vždycky někde – téměř navzdory – proklubalo ven. Rytmus inscenačního tvaru nepromýšlel. I v tom se zásadně odlišoval od Alfréda RAdoka. *„Od velkého třesku neexistuje v kosmu nic bez rytmu v čase a prostoru, netrefíte-li rytmus, netrefili jste nic! Chcete jej zdůraznit? Musíte jej porušit!“* [11]

Čechovovy hry (*RAcek*, *Ivanov, Strýček Váňa*) přetíral po svém. Promítal si do nich vlastní pátrání v paměti, bezprostřední soukromé trýzně. Jinak by zůstal jen povrchní, chladný kalkul a kupení rekvizit. Propastné hloubky lidské osobnosti nevynášel na světlo prostřednictvím postav a jejich motivací, ale tím, že rozeznával struny, které jemu zaznívaly povědomě, blízce. Což je ovšem především doklad toho, jak velkým autorem Čechov je. Dřeň vyrvat a zničit nelze, jen vrstvy; stejně se v Čechovových pavučinách nakonec zamotá a spočine každý. Úporně zotročoval Gogolova *Revizora,* Čechovova *RAcka.* Vysilující, posedlá, marnotratná hýřivost vedoucí až „k hranicím sterility“. Naopak texty, které mohl bez odporu podřídit principům své bláznivé obraznosti, nechávaly chladným; nevzrušily. Jako žena, která se sama nabízí (Bojčevův *Plukovník Pták*).

PETR LÉBL: V horším případě to vypadalo, že si v divadle drží duševně nemocného člověka, v lepším, že jde o propadák.

Věty klasiků rozpitval do drobných nápadů. Jako by od jejich celkového smyslu a podtextů záměrně odváděl pozornost.

Rozsekával dialogy mezi postavami, ve všech inscenacích rozrážel nejen repliky; klín vrážel mezi jednotlivé věty, slova. Jako by mezi postavy vstupoval, přebíhal mezi nimi, zahrazoval každou svým tělem, rozmlouval jim jejich jednání. Nestrpěl jejich vzájemnou citovou blízkost, okamžitě vkládal a vršil rekvizity, kouzlil se světlem, barvami a nesmyslnými pohybovými akcemi, jen aby rozrušil celek

a naboural riskantní kontakt „bližních“ na jevišti; odváděl pozornost k blbinkám, ať už se vznášely nad hlavami, nebo sloužily k tomu, aby na nich byly přivezeny postavy…

Je příznačné, že Lébl nikdy nenechal jeviště zcela holé. Nikdy na něm nezůstal obnažený člověk. Léblovy postavy prostorem inscenace jemně proplouvají jako za stěnou podmořského akvária; neslyší se navzájem, nevedou dialogy, promlouvají k sobě jakousi samomluvou, naparují těla před divákem, ale k sobě navzájem se neobracejí, a pokud ano, nedívají se zpříma do očí, utíkají rybíma leklýma očima.

To měl rád. Ukazovat postavy jako nemohoucí, odcizené, na které padá stín a těžká deka. Aby se neudusily, smějí se vlastnímu vykolejení. Nebo je přinutí uklouznout na slupce od banánu.

Nakonec mu vyhovoval Čechov se svou bolestnou nudou a prázdnotou.

Už z *Hada,* té jemné novely plné odstíněných živoucích lidí, během úprav vyždímal skupinku unavených vyprahlých nemotorů. Náznak dramatičnosti vnější i vnitřní jako by záměrně ubil. A překryl groteskní, znehybňující únavou. V novele měla Dorina na výběr. V Léblově výkladu ne. Protože nesnesitelnost života s maloměšťáky je od počátku natolik vyšroubovaná, že odejít musí.

PETR LÉBL: Dřív ale zešílím, protože když se katastrofické typy pouštějí do práce…

Obrátit se k davu v hledišti. V kostýmu. To je méně nebezpečné než stát tváří v tvář sám za sebe a o samotě jinému jedinci. Natož se dívat do očí sám sobě, v zrcadle. Pokud nechal herce v roli obrátit se na konkrétního jedince s konkrétní replikou, nastával jediný druh reakce: hysterie, nebo absurdní znevážení.

Zakuklená paralela Léblova osobního života. Panika z intimity.

Čím dále od sebe, tím lépe. Předstírat blízkost, zároveň ostatní od sebe obezřetně odhrnovat. Jakmile se v jeho způsobu myšlení někdo ponimral příliš těsně a hluboko, musel být odstraněn a nahrazen někým dalším. Před nímž bylo možno cokoliv předstírat od bodu A, vystavět vysněné smyšlenky o sobě samém. Zbavoval se definitivně. Nebylo to proto, že by se ostatní provinili. Bylo to proto, že žili v jeho přílišné blízkosti. Na tu byl citlivý.

O svůj zvalchovaný svět se dělit nehodlal. Vyšlo by najevo, nakolik je bažinatý, vykolejený.

Jeden z mála, který spolupracoval na všech Léblových inscenacích v DOPRAPu, byl osvětlovač Václav Kot. Který si vystačil se šesti vstupy na osvětlovacím pultu a *„panečku, jaké to bylo svícení! (…) Když o tom tak přemýšlím, Václav spolupracoval na všech mých inscenacích v Dopravních (kolik se tam jenom vystřídalo lidi), ale on byl u všech představení. Takových lidí v životě nepotkám mnoho, a ani nechci. Jsem šťastný, že jsem Václava mohl poznat, a nikdy na něho nezapomenu. Jestli život pokračuje i po smrti (o čemž divadlo tolikrát podává jisté důkazy), pak určitě bez bolesti a bez pozemského trápení…“* [12] Dokázal si udržet odstup, a tak k němu málokdo pronikl, protože v momentě, kdy začala být blízkost nebezpečná, odtáhl se a zakuklil.

Nebyl schopen ani ochoten oddělovat soukromý život a divadelní práci. Obojí se mísilo v jednom vroucím kotli. A teď si do něho sahejte.

PETR LÉBL: Zvykl jsem si, že mé hry diváky spíš odrazují. Ale věřím, že jednou se to promění.

Povolím si první kdyby. Jaké by to bylo za normálních podmínek vývoje společnosti a divadla? Bez čtyřicetiletého zahnívání pod komunistickým poklopem? Byla by jeho amatérská práce také takovým zázrakem? Byl by jedním z mnoha?

Tkví veškerá velikost Petra Lébla v tom, že byl krásný, zemřel včas? Jako všichni prokletí… a revolucionáři… Ernesto Che Guevara a… Bylo to kouzlo osobnosti, které přispělo k jeho legendě? Není téma Petr Lébl spíše tématem pro sociology?

Nedílnou součástí dobového vnímání práce Petra Lébla je totiž mediální obraz. Věděl, jak důležitá je ve veřejném životě schopnost „převtělit se v transparentní masku sebe sama". Úspěch lze připisovat i dovednému zacházení s vlastní image. Specifické umění. Měl charisma, nemusel na něm pracovat: včetně záhadného zabarvení hlasu, pomalé volby slov, měnivé barvy vlasů, formy účesů. Skryté něhy, která se utápěla v pramenech potlačované agrese a sebetýrání. Nenáviděl lidi, nenáviděl sebe. Bylo těžké s ním komunikovat, protože u něho bylo promíchané podstatné a okrajové, detaily a celky, všechno se slilo v odlišných proporcích a jinak než u „občanů", kteří nemohli naskočit na stejnou vlnu. A báli se ho podvědomě, odtahovali se. Pro média přitažlivý „obraz". Manipulátor, který byl nakonec sám zmanipulován. Měl to, co si konec století žádal. S pocitem outsidera, vyděděnce, mimo „partu". Řekl to na schůzi uměleckého souboru Divadla Na zábradlí. Že si na základní škole zoufale přál někam patřit, že byl mimo. Být mimo. I když jen ve vlastních bludných představách, s pocitem žluté hvězdy přišité k hrudi, stihomamským pocitem… A okolí se chystá k pogromu.

Zároveň nesmíme zapomenout na jinou nedílnost Léblovy osobnosti: jakým uměl být vtipným a zábavným člověkem. Humor, pro nezasvěcené dost neuchopitelný. Geneze jeho smyslu pro humor, jehož odlesk vystopujeme na jevišti, je někde v groteskách a surrealistickém vtipu. A v crazy komediích. Poloha grotesky převládá.

Byl zavřený za zdmi divadla jako za zdmi blázince. A vyšel-li ven, choval se, jako by ony zdi neexistovaly.

„Šel jsem dnes na výletě s jednou rozumnou dívkou, která je hodná a s kterou vycházím odjakživa dobře. Jak si mi ale naříkala nad svojí

situací (potkávám se s ní jednou za $^{1}/_{4}$ roku), bylo mi dokonale špatně. Když jsme pak ale seděli u stolu a jeden veselý mladík si z ní začal dělat legraci, byla tak pohotová, jak si člověk mohl jen přát, a vyhrála nad ním. Musím s sebou nosit atmosféru neštěstí." [13] Ale u Lébla to není neštěstí. Jen jakási omámenost. Nakažlivá omámenost. Nakazí i atmosférou svého bizarního humoru, vtipu, klukovin. Každá banalita v jeho podání totiž působí jako mnohovýznamový rituál, v němž se skrývá daleko víc. Čištění zubů i čtení novin i nákup kalhot stávaly se etudou. Divadelní etudou, která se s reálným světem protíná jen minimálně. Přestože všechny znaky reálného světa nese.

Obležen nesouhlasem, zavalen pochlebovači. Dav, který se kolem něho neprodyšně uzavřel. Přisuzovali svému guru moc téměř nadlidskou a jeho pravou podobu a stav nevnímali, promítali si do něho svoje mindráky, svá neukojená přání. Pročítat dopisy, které dostával, je jako prohrabovat se kopou hnoje. Takoví jsme byli, takoví jsme. Nepřímá udávání a pomluvy pod rouškou dobráckých úmyslů. Svěřovali se mu se svými rozchody, nenaplněnými ambicemi.

A on je měl řešit, kluk, který nevěděl, co se sebou. Doba ho adorovala, lidé, kteří v devadesátých letech naskakovali na čerstvé koně, co jim měli pomoci vyhrát nové závody. Metody tréninku a chování žokejů zůstaly stejné. Předchozí doba zažraná pod kůží. A i ti nepřátelé, jak se ukázalo, využili první příležitosti, aby přeběhli do Léblovy stáje a klaněli se jeho jezdeckému umění.

Pak bylo logické, že cesty, které vedly k zoufalému konci, byly náhle nepochopitelné, nedůstojné velkého umělce. Hlubinné, neokázalé hodnoty se uznání nedočkají, lesk a provokativní pozlátko táhnou. Jaké zklamání představují z tohoto pohledu Léblovy deníky. Žádná reflexe světa a člověka v něm, reflexe divadla. Jen směsice obdivu. Titanik a homosexuální prostituti.

REPORTÉR: Které povolání by sis vybral, abys mohl létat do vesmíru?

Člověka mrazí. Mě mrazí.

V poslední Léblově inscenaci *Strýček Váňa* jedna z postav říká: *„Mám takový pocit, jako bych ze Země sletěl na nějakou cizí planetu.“* V roce 1977 vystupoval dvanáctiletý Péťa Lébl v televizním pořadu Kdo poletí do vesmíru? [14] S ostatními zaujatě prohlížel dokumentární fotografie, které zachycovaly vývoj sovětské kosmonautiky a dětské kresby na téma Člověk a vesmír. Dětské hlásky odrecitovaly odpovědi, čím by chtěly být, představy, co musí umět takový šikovný kosmonaut… Odpovídal jim Milan Codr. Ochutnávka kosmické stravy a písničky Petra Ulrycha.

Úvahy o existenci mimozemských civilizací, létajících talířích, o služebních cestách na Mars. Položil také jednu otázku: „Myslíte si, soudruhu doktore, že člověk v technické době bude mít ještě chuť si hrát, chodit do divadla nebo poslouchat muziku?“ A následovala soutěžní hra, která měla prověřit rozhodnost a pohotovost dětí. Pomocí magnetu přesunout plný pohárek, aby se barva nevylila… Odměnou pro vítěze byla návštěva sovětského kosmonauta Sevastjanova. A očekávatelná odpověď: když poprvé uviděl Zemi jako malou kuličku, myslel prý „na mír“. Děti zodpovídaly i reportérovu otázku „Které povolání by sis vybral, abys mohl létat do vesmíru?“

Dospělý Petr Lébl si vybral povolání divadelního režiséra.

A odletěl za „svými“ Marťany; poslušen hlasů, které se mu rozebzučely v hlavě.

Budu je následovat.

GEORG TABORI: Říkej, co je pravda, a nejen jaká je skutečnost.

Polobozi a bozi, bytosti, které na něho dorážely a s nimiž se setkával, v dopisech zmiňuje od sklonku osmdesátých let.

V korespondenci s lidmi, s nimiž se osobně blízce neznal. Tudíž takové zmínky považovali za projev vyhrocené situace, za manýru umělce, za vědomou mystifikaci. Lébl se často choval nesnesitelně, nadutě a urážlivě k ostatním. Byl ponořen do svého světa, který měl s reálným světem společného pramálo, který měl svá vlastní pravidla. A čas od času mu do něho ještě vstupovali zmiňovaní bozi a polobozi. Mimozemšťané, kteří ho o desetiletí později dostihli. Tuny popsaného papíru, rozhazovaného na všechny strany. Průjmové psaní, grafomanství nerozlišující dopis úředníkům, poznámky k inscenaci nebo soukromý výlev. Používal odlišné dorozumívací kódy. Navztekaný, že ho nikdo neposlouchá. A zase dětinsky ublížený a dožadující se omluvami zvýšené pozornosti.

Čas je nemilosrdný. Zažloutlé kopie s opravami překlepů.

V době počítačových čar působí starodávně, jako náhodně nalezené babiččiny milostné dopisy převázané růžovou stužkou. Archivoval sám sebe. Jaká sebestřednost.

Takových nicotností, jakými se zaplavoval, jeho mysl byla myslí vetešníka, komnata, v níž si majitel po třicet čtyři let skladuje a pěchuje veškeré odpadky, na které narazí; jednoho dne na něho celá ta hromada spadne. A zavalí ho.

Patrný je zlom po premiéře *RAcka.* Tón korespondence i způsob komunikace se mění, houstne. Legenda začala žít zde. Ne posmrtně.

Už tady si vytvářeli – soudě podle dopisů – představu výjimečné primadony, která ví něco, co ostatní ne. A nastala honba: s kým se o své tajemství podělí.

Konzervativní, usedlé dámy, jindy útočné a kritické, se náhle nabízely, že klidně vystoupí v jeho recesistických představeních, novináři prosili a nabízeli vějíř otázek, formu odpovědi nechávali blahosklonně na Léblovi, dokonce nemusel dodržovat termín uzávěrek příštího čísla, učinili výjimku, o několik dní posunuli datum odevzdání Léblovy reakce. Veškerou korespondenci proštípával dvěma průzory, pečlivě zakládal. Každou větu, každou obálku se

svým jménem. Nevím, nakolik si uvědomoval podlézavost obsahu oněch dopisů, nakolik jimi pohrdal. Nakolik tu hrál roli jeho snobismus a obdiv k dobovým celebritám.

K celebritám. Nikoliv k osobnostem.

Jedno je jisté. Dopisoval si s těmi, se kterými nemohl nebo nechtěl komunikovat, kteří jeho kód nerozluštili, ač se o to křečovitě snažili. Jako by tu stál onen zahradník z filmu *Byl jsem při tom* v podání Petera Sellerse. Svět nevidí nemocného zahradníka, ale dokonalého, geniálního poradce; mezi řádky přímočarých vět o zahradničení čtou hlubší, zastřenější, filozofické významy. Dotáhl to na prezidentova poradce.

Lébl ukládal přepečlivě nejen svou korespondenci. Uschovával jídelní lístky, vstupenky, účtenky, lístky na tramvaj, pozvánky se svým jménem. To je ten pravý deník. Kopíruje dopisy, které odesílá. Opravdu všechny? Není to cílený předvýběr? Archivoval sám sebe v podobě, v jaké chtěl být vnímán. Aby zamlžil své téma. Láska zachraňuje člověka před sebou samým, láskou se chtěl Lébl v roce 1999 spasit před psychickým i fyzickým nebytím. Láska, jíž nechce nikdo rozumět, a proto se zasnoubí se smrtí, to je Léblovo téma.

Jeho korespondenci musíme brát s rezervou. Jednak pořídil zcenzurovaný předvýběr, sám si jej zarchivoval, jednak vždy zdůrazňoval, že psal lidem, s nimiž se nemohl dorozumět – kterých se bál, kteří mu vadili nebo kterým podlézal. Zkomoleninám, nepochopením, nepravdám o svém životě stejně nezabránil. Ta historie se opakuje znovu a znovu, smrt poplive jedinečnost.

„Koneckonců když jsme tedy byli zjevové historičtí, jak se dneska už zdá – (alespoň na chvilinku – než nás dějiny pohltí pod pány a díly závažnějšími) – musíme akceptovat taky všelijaké nedorozumění, omyly – a i nesmysly, jež se o nás budou psáti, a už napsaly.“ [15]

1
Král svícnů

KURT VONNEGUT: Ti všichni a mnozí další, co ještě žijí, mi snášejí do mého pelechu samé svícny. Říkají mi král svícnů. A přitom nemám ani jednu svíčku…

Kdyby rodiče nechali své děti vyzkoušet věci a hry, nad kterými zůstává rozum stát, ulevili by jim v dalším životě a uvolnili cestu. Aby mohl pramen vytrysknout. Takhle se často zablokuje a vylije na nesprávná území.

Nebojácný a svůj byl před svou sestrou, jejich světy se ale protnout nemohly. Milena, provdaná Rollová, byla o jedenáct let starší. Vystudovala lékařskou fakultu Univerzity Karlovy v Plzni, promovala v aule Karolina 25. června 1982. Uroložka. Argumenty na jedné straně vyvracely protiargumenty na straně druhé. A Lébl uměl být jako pijavice, vysával všechny síly, čas i energii.

Vztah k rodině nikdy nelze soudit. Obě strany mají i nemají pravdu. Pražské podhradí. Z Jánského vršku se zahne do Šporkovy ulice. Do domu, kde pobíhají psíci a kde příchozího pozorují drobné, upravené dámy na pavlačích. Paní Medková Petra Lébla několik let učila na klavír a on ji miloval. Ve Šporkově ulici bydlel s maminkou Evou, babičkou Crhovou, sestrou Milenou. Později se švagrem Josefem a neteří Terezou. Než se odstěhoval k otci, do břevnovské Skupovy ulice. Babička je ústřední postavou. Autoritativní žena, aktivní do pozdního věku, svou dceru zavedla i k paní Gabriele Preissové; malá Eva milovala Foersterovu *Evu* a Janáčkovu *Její pastorkyňu.*

Šporkova ulice č. 10, dům U Nejsvětější Trojice. V dospělosti Lébl bude jezdívat na zámek Kuks poblíž Dvora Králové, který František Antonín Špork nechal vystavět. Ačkoliv původně tu měly stát lázně

konkurující Karlovým Varům. Z lázeňského areálu se nedochovalo téměř nic. Pozoruhodná sakrální stavba, všechny budovy v jedné ose: Špork tak údajně viděl z okna zámku přes Labe na světlo hrobky a kapli. Vědomí smrti ho tak neopouštělo. Byl tu hospital pro přestárlé poddané, lékárna, ideovým protějškem světské části areálu kostel. A v ose všech staveb zahrada s barokními sochami Matyáše Brauna. Blažené smrti uvedené andělem. Víra v roucho bílé… Už jen pozorovat, když tu dnes stojím, jak vítr fouká do trávy, je tady úchvatné. Sochy byly polychromované v době vzniku. Dnes se můžeme jen dohadovat o barvách. Neřesti. Koho on viděl v alegoriích neřesti… *„Ale žijeme rádi, a tehdy dokonce v domě, který dal postavit Jan, otec Františka Šporka. Alegorie divadelního režiséra na Kuksu pochopitelně chybí, ale dá se pohledět na libovolnou neřest, a představíte si ho báječně!“* [1] Lébl měl rád takové odkazy, vnější i ponorné ukazatele, jmenné i numerické, sčítával číselná data.

Narodil se 16. 5. 1965.

Rád připomínal, že do roka a do dne Jan Grossman v Divadle Na zábradlí inscenoval Krále Ubu.

FRANZ KAFKA: Dědičný hřích, staré bezpráví, kterého se člověk dopustil, záleží ve výčitce, kterou člověk vyslovuje a na níž trvá, že se mu stalo bezpráví, že na něm byl spáchán dědičný hřích.

Dědičný hřích…

Prostředí, v němž Petr Lébl vyrůstá, je múzické. Matka Eva Léblová se narodila 7. prosince 1929 v Praze. Několik dní předtím, než „dobrovolně“ zemře, ji syn na slavnostní večeři obejme k sedmdesátým narozeninám. Rodným jménem Crhová, její tatínek Václav Crha (1901) byl novinář, šéfredaktor Národní politiky, psal referáty a kritiky do Lumíra a v roce 1923 vydal knihu *Bedřich Smetana.* Neopustil za okupace své místo. Byl na ně hrdý.

Na místo šéfredaktora se roku 1937 vypracoval jako řadový novinář. Když přišla válka, řešil velké dilema. A po válce byl odsouzen jako zrádce na doživotí, všichni, kterým pomohl, mlčeli.

Odseděl si jedenáct let, byl podmínečně propuštěn. Jeho žena, právnička, na něho celá ta léta čekala, nikdy nezapochybovala. Babička Crhová. Rodina bude touto událostí poznamenaná.

Bylo jen logické, že Eva po maturitě na reálném gymnáziu (1943–1949) vystudovala hudební vědu na Filozofické fakultě UK (1949–1953, diplomová práce *J. N. Škroup a jeho opera Švédové v Praze*). Nikde ji s rodinným cejchem nechtěli přijmout, pracovala ve školní družině, od roku 1960 ve Výstavní síni Divadla hudby, kde – s přestávkou čtyř let v Lyře Pragensis – setrvala třicetiletí. Psala o hudbě do novin, spolupracovala s Českým rozhlasem, televizí (pořad Vlaštovka), s Divadelním ústavem. V penzi pracovala v pokladně Divadla za branou II a externě v Muzeu Antonína Dvořáka.

Vladimír Lébl [2] se narodil v Praze 6. února 1928 (zemřel 8. června 1987). Odmaturoval na reálném gymnáziu na Smíchově (maturita 1946). Studoval lékařskou fakultu (1946–1949) a poté hudební vědu s národopisem na FF UK. Ve stejných letech (1949–1953) a pod stejnými pedagogy (Mirko Očadlík, Antonín Sychra) jako jeho budoucí žena Eva. Vzali se v posledním roce studií. Téma diplomové práce: *Pět kapitol o Leoši Janáčkovi.* Na fakultě zůstal jako asistent katedry dějin hudby (1954–1957), v Divadelním ústavu vedl 1957–1963 hudební oddělení. Hudbě se věnoval jako vědec publicista, od 1960 jako hudební kritik Literárních novin. Leoš Janáček a Vítězslav Novák, to byla dvě ústřední jména jeho zájmu. Nepraktický vědecký typ, který se nikdy netajil svými názory, pregnantně je vyjadřoval. Ve společnosti vtipný, sarkastický, doma ponořený pouze do své práce. Všechny praktické věci jsou na Evě Léblové. A tak rodina žije odděleně. Babička Jindra je příliš dominantní. Eva Léblová se stará o maminku, dceru Milenu, syna Petra. Všichni si žijí své životy, ona mezi nimi lítá. Jako nudle v bandasce.

FRANZ WERFEL: Opět se na něm vyplnil tajuplný zákon výjimečnosti, jež činí z domova vlastně cizinu a z nejbližších lidí nejvzdálenější.

První střet silných osobností. Babička a vnuk. Ani jeden neustoupí. Petr a babička Jindřiška, která vychovává, protože milovaná maminka Eva musí do práce. Lébl je na maminku celý život silně fixován. Cestu k nitru, druhou část procesu individuace, Jung rozděluje do čtyř fází. Pro druhý stupeň používá slova anima a animus, ženský pól v duši muže a mužský pól v psychice ženy. *„Muž, který nebyl schopen opanovat svoji animu, se často beznadějně zamilovává do stejného typu žen. Jindy se může stát, že animu představuje pro muže jeho matka, a to tak silně, že on je vlastně ‚věčným chlapcem', který nikdy nedospěl. Tady Jung vidí i některé psychické kořeny homosexuality."*

Podle tehdejších měřítek kluk hrozně zlobí. Neposedný, neudrží pozornost, dělá si, co chce a kdy chce. Nezvladatelný, nekomunikuje na běžných vlnách. Jako pětiletý leží v nemocnici se spálou. Když pro něho rodiče přijedou, zalomí sestra rukama: „To je dost, vždyť ten kluk je jak z hadích ocásků!" Když se stane školákem, sestra maturuje.

V první třídě nosí domů pětky, odmítá psát matematiku, během hodiny vstane a se zaujetím se dívá z okna nebo „navštíví" spolužáka. Soudružka učitelka v pololetí pohrozí, že Péťa bude muset přejít do zvláštní školy. Soudruh ředitel oponuje, že je normální. Jen potřebuje pořádně seřezat. Je tedy řezán. Babička organizuje domácnost, je pečlivá a přesná. Všechny věci popsané a vyrovnané ve skříňkách. Ty popisky si Lébl schová a na velké archy papíru si je později nalepí. Babiččina koláž. Pedagogika pokročila, možná by dnes u dítěte diagnostikovali lehkou mozkovou dysfunkci.

„Narodil jsem se na Malé Straně, hlavně tam strávil dětství. Miloval jsem ty úzké uličky, vlhký pach tlejících domů, pavlače, střechy a lidič-

ky, kteří tam byli. Důležitou postavou byla Jindřiška Crhová, matka mé matky Evy, vdova po Václavu Crhovi, někdejším šéfredaktorovi Národní politiky, později komunistickém vězni v Leopoldově. Václav Crha byl v roce 1949 odsouzen na jedenáct let a jeho žena mu po celou tu dobu zůstala věrná. Co víc: když v roce 1964 zemřel, dalších 24 let v té věrnosti pokračovala. Jelikož mne vychovávala častěji než vlastní matka, naučila mne spoustu praktických i duševních pomůcek. Přála si, abych se nehrbil, přála si, abych v chůzi ‚nenadskakoval', a přála si, abych si nekousal nehty. Vodila mne často na hřbitov, kam spěla patrně každý den, a používala k tomu tramvají, a to v dobách, kdy na Olšana vybudovali metro. Jindra Crhová do metra nikdy nevkročila, bála se pohyblivých schodů. S odstupem času se zdá, že se bála všeho pohyblivého, a tak se v našem rozděleném malostranském bytě nikdy nic nepřestavovalo, s ničím se nehýbalo, vše mělo své pevné a nehybné místo. Pokud jsem si chtěl, protože nezbytně potřeboval, hrát, hračky bylo nutné vždy uložit do koše. Měl jsem v tom koši tradiční nepořádek, který se trestal vysypáním koše na podlahu a povinností řádně jej uklidit.

Uklízení jsem nenáviděl, ale po pořádku jsem později často toužil. Čas od času jsem byl schopen takový pořádek vytvořit, i když dočasně. V sobě jsem pořádek nenalezl, v tom bordelu nebylo možné se vyznat. Míval jsem pořádek na jevišti, to je tak vše.

Dětství nechci pomluvit. Nerad na ně vzpomínám. Byl jsem posedlý loutkovým divadlem, chtěl jsem být řezbářem loutek, hercem, výtvarníkem a nakonec režisérem. Když o tom tak přemýšlím, urazil jsem si pěkný kousek cesty od hmoty směrem ke vztahům. A teď si vzpomínám: pokud mne rodiče neodložili na nějaký vypečený pionýrský tábor, nezřídka jsem s babičkou absolvoval prázdninový, jedno, dvoutýdenní pobyt v Bechyni, ve Třech Studních, na Hromovce. Zde jsem ve věku třinácti let byl seznámen s tajemstvím života. Do té doby jsem se k pubertě blížil s naivní představou veselého období, po

těchto prázdninách jsem byl poučen. A babička Jindra ráda podnikala turistické výlety odnikud nikam, jako by se nechumelilo. Byla přísná, důsledná, neoblomná a silná. Její výchova byla kategorická, můj vzdor také.

Co k tomu dodali rodiče? Nepraktickou vlídnost hraničící s apatií, nebo vztek a rozčilování – pozdě, protože jsem byl dávno na jiném břehu. Maminka měla dost se co ohánět, stále pracovala, těšil jsem se, až se z té práce vrátí. Tatínek mne bával do Břevnova, tehdy ještě do jiného bytu, i když ve stejném družstevním domě. Byl to byt 3+1, který, když pochopil, že si tam svou rodinu zkrátka nepřiveze, vyměnil někdy na sklonku sedmdesátých let za byt dnešní – 2+1. A v něm v noci z 8. na 9. června 1987 zemřel. V té době bylo mému nejlepšímu kamarádovi Pavlu Raindlovi 10 let, mně bylo 22, tatínkovi 59 atd. Babička Jindra vydržela ještě rok a odešla po vysilujícím celodenním hlubokém oddychování ve věku 87 let. Byla to silná žena. Někdy se mi po ní stýská. A stýská se mi také po její matce Marii Schärerové, kterou jsem zažil ještě jako šestiletý v Holešovicích, U Papírny 13, v přízemním bytě plném ryzí secese. Její smrt mi oznámily Jindra s Evou jednoho podvečera, když jsem si hrál s dřevěným domečkem v jídelně na stole, a babička seděla schoulená na kanapi. Její usazení si pamatuji dodnes. Uměl tak sedět Vladimír a umí tak sedět Pavel.“ [3]

Dvoupokojový byt, který Petr Lébl od šestnácti let sdílel se svým otcem ve Skupově ulici číslo 9, je ukryt v druhém patře domu. Než se k němu od tramvaje doškobrtá, nabírá se na rychlosti z prudkého kopce. Ve vedlejším bytě žil divadelní režisér a herec Otto Ševčík se svým druhem. Ložnice, obývací pokoj, kuchyň, předsíň, koupelna, záchod. Z kuchyňského okna pohled na dětské hřiště v sousedství základní školy. Z druhé strany vzrostlé listnaté stromy. V ložnici visí naproti kovové posteli fotografie Vladimíra Lébla. Vedl svého syna k tomu, aby všechno udělal pořádně. Divadlu fandil, ačkoliv

i toto počínání považoval za projev puberty. Po první premiéře je ale nadšený: „*Konečně jsi něco dotáhl do konce, to jsem rád*.“

Nad vizitku vstupních dveří i na kuchyňskou špajzku Petr Lébl přilepil kopii grafiky od Keitha Haringa, kterého obdivoval už v době, kdy pobýval v USA. Obrázek ležící bytosti, které se z hrudi derou podivnosti. A nad ní se vznáší vyrvané, osvobozené a zároveň osamocené srdce. Výrazné, silné linie. Miminka se svatozáří, Marťani. Haring zemřel v roce 1990, v jednatřiceti letech.

Prostředí, které neurotizuje v dětství a dospívání. Otec se odstěhuje, dohady a hádky, pocit, že nedostál představám rodičů. *„Častěji bývají příčinou neuróz méně silné, ale zato dlouhodoběji působící konfliktové situace: život v napětí, život v konfliktech, život v nejistotě, v hádkách, v nevyřešených problémech, porušené základní mezilidské vztahy.*“ [4]

Destruktivní hádky. Reaguje vzdorem, autoritativní formy neuznává, začíná být rozčilený, podrážděný.

Odchází.

SOUDRUŽKA UČITELKA: V hodinách je často neklidný a roztěkaný.

Dětem má být dopřána svoboda, právo na fantazii, hry. Všichni dospělí toto právo upírají. „*Náš život je už totiž takový, že dítě, jakmile aspoň trochu běhá a aspoň trochu se vyzná v okolním světě, se musí o sebe starat právě tak jako dospělý. Území, na nichž z hospodářských důvodů musíme žít roztroušeně, jsou příliš velká, našich nepřátel je příliš mnoho, nebezpečí, která na nás všude číhají, jsou příliš nevypočitatelná – nemůžeme své děti odvádět od existenčních zápasů, kdybychom to učinili, byl by to jejich předčasný konec*.“ [5] Lébl je problémové, hyperaktivní dítě. Rozžíhá v hlavě nápaditější světy, než aby ho bavilo reagovat na příkazy a očekávání světa „existenčních zápasů“. Král svícnů. Prostor školy ho nudí. Vždy se

choval nepřizpůsobivě, vyvolával situace, které pro něho končívaly špatně. Není v tom zlý úmysl. Neuměl a nemohl si pomoci. Své chování nedovede změnit. I když jím sám trpí. Esence české školy sedmdesátých let, která vychovává hokynáře, výchova zakletá v učitelských příkazech: Znova! Špatně! Pět! Lébla na domovních zdech školy i trvalého bydliště provázejí devítky. Střídá školy, první třída ve škole v Úvoze, škola U Pražského jezulátka, Základní devítiletá škola v Ostrovní ulici číslo 9, na Malé Straně. Učí se francouzštinu, ve čtrnácti letech se v rámci školní družby do Francie dostává. Na klavír se učí nejprve v Lidové škole umění ve Voršilské ulici, odkud si kupříkladu ve 3. A přináší následující zápisy: *„Dnes Péťa zlobil. Zaslouží si 5*."

„*Petr uměl jen jedno cvičení, je to málo*."

„*Dnes Péťa velmi zlobil. Zcela předvánočně*."

Píše si pod lavicí, zapomíná, neučí se. Ruší. Kolísavá práce, střídavě oblačno a jasno. Lehkomyslnost, nedbalost, zapomnětlivost, kašle na úkoly. A poté ohromný náraz píle. Z češtiny trojka, z počtů trojka. Neustálá hrozba snížené známky z chování. V šesté třídě dostává třídní důtku za porušování školního řádu. Jakékoliv svazování nesnáší. Přidají se pozdní příchody, absolutně ignoruje domácí úkoly, vymlouvá se. V létě jezdí i na pionýrské tábory. A přežil je. *„Diplom z pionýrského tábora Petru LÉBLOVI za snahu a nejlepší osobní hygienu (1. 9. 1984)."* [6] Osobní hygiena, mytí nádobí, drhnutí stolu a podlahy, čisto kolem sebe, pečlivě setříděná korespondence a hračky v koši. To měl rád, rád stál nad dřezem ve svém bytě, těšil se na moment vycíděného pokoje, zkopíroval babičku Jindru.

O to víc bude trpět, když se mu do bytu poslední rok nastěhují dva dospělí lidé s dítětem a psem. Bude nesnadné udržet pořádek v bytě, bude nesnadné udržet pořádek v hlavě.

Petr Lébl nepřestane být v jistém smyslu dítětem nikdy. *„Kdy myslíš, že se naučíme životu od dětí? Asi nikdy. Myslím na toho*

rozkošného italského učitele, který dělá světověj bourák s malbami svých čtyř až osmiletých žáků a žaček, a naivně připouští: Najednou vám, asi tak kolem devíti, i ti největší géniové nějak uschnou a přestanou malovat, a z čista jasna jsou hokynáři.“ [7]

PETR LÉBL: 1. září 1971 jsem si zapomněl přinést do první třídy obal na Živou abecedu. Tato nešťastná příhoda poznamenala celá moje další studia.

Po základní škole netuší, kam nakročit. Dlouho si přeje být hercem. 22. prosince 1994 – už jako umělecký šéf Divadla Na zábradlí – bude blahopřát k premiérovému úspěchu Jozefu Bednárikovi (*Čajkovskij*), pozve ho na nedělní oběd k mamince na Malou Stranu, do Šporkovy ulice. Má v plánu nabídnout Bednárikovi hostování na Zábradlí. „*Když jsem před mnoha lety viděl v Hronově Vaši Guločku, ještě jsem trochu koketoval s představou herecké kariéry, ale tento zážitek (byl jsem jako ve snu) mne navedl jiným směrem. Do té doby jsem ani netušil, k čemu může být dobrý u divadla režisér… Způsobil jste, že se zabývám divadlem z toho nejkrásnějšího místa, jaké jsem si mohl přát. V hledišti a zákulisí je mi opravdu krásně. Jsem rád, že mohu být blízko herců, které nebetyčně obdivuji. A vůbec se mi po pobytu na jevišti nestýská. Když to nikdo nevidí (a jste první, komu si to troufám říct), chodím si na to jeviště lehnout – na břicho, a nadechuji se zhluboka.*“ [8] Než se bude moci zhluboka nadechnout, ještě absolvuje Střední průmyslovou školu grafickou. Nucen číst *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ* o údajné kontrarevoluci 1968 a pomoci spřátelených bratrských vojsk Varšavské smlouvy. Ztrácí omluvný list, unavuje ho vysvětlovat absence. Dochoval se pracně sesmolený referát o A. P. Čechovovi (za pomoci maminky), kam si k poznámce „Čechovovy vesnické povídky mají proto většinou smutný nebo soucitný ráz“ do závorky připíše jediné slovo: „bože“. Antona Pavloviče „čte“ jinak. Poprvé

zmiňuje jihoruské přístavní město Taganrog, kde se Čechov narodil. I Melichovo, kam se jednou Lébl podívá…

Sní o filmové režii. Absolvuje dvakrát přijímací zkoušky na FAMU. Dvakrát přijat není. Pro nedostatek talentu. Když v únoru 1984 neuspěje u talentové zkoušky na FAMU, děkan Václav Sklenář ve vyrozumění dodá: *„Proto Vám doporučuji, abyste se v případě zájmu o další studium ucházel o přijetí na jinou vysokou školu, která po uchazeči nepožaduje specifické talentové předpoklady.“*

V té době má trvalé bydliště ve Šporkově ulici 10, Praha 1. Ve Skupově 9, Praha 6, bydliště přechodné. V mezidobí zaměstnaný v propagačním podniku, chystá a realizuje návrhy výkladních skříní. Originální. Vlastně to zaměstnání dlouho nevydrží. Má mnoho nápadů, nadřízeným z toho vstávají vlasy na hlavě. Pro Filmový podnik upravuje výkladní upoutávky na filmy. Informuje se na studium divadelní a filmové vědy na Filozofické fakultě UK.

FAMU zůstává prioritou. Každou ze svých divadelních dramatizací – včetně *Přeměny* – poskládá jako filmový scénář, s obrazovým scénosledem, nechává si vrátka naděje pootevřená. Přestože je od roku 1986 posluchačem DAMU, obor činoherní režie a také scénografie. Studia nikdy nedokončí. Navzdory letitým půtkám s tímto ústavem předstupuje před studenty od roku 1994 jako pedagog. Na katedře autorského herectví Ivana Vyskočila. Ve třetím ročníku DAMU v rámci praktického cvičení s herci zpracuje úryvek ze hry Františka Langera *Periferie.* Franci nachytá Annu se zákazníkem, téma nevěry. *„Ze dvou základních přístupů ke hře (ve smyslu hraní) volím hru HROU, nikoli hru NAPODOBOVÁNÍM. Oba způsoby nevylučují ani logiku, ani realismus, přístup HROU se mi zdá z hlediska limitovaného cvičení přínosnější.“* [9]

Vždy mu bylo líto, že Komenského „škola hrou“ neplatí pro DAMU. Když začne učit sám, neučí studenty hrát.

Ale hrát si.

„Mým tichým spánkem je ozvěna socialistického dětství. Uf.

Stesk za R. A. je tak silný, že přestává legrace. Co s tím? Dá se tak žít? Nemělo by se ve jménu tak silné náklonnosti raději skončit?

Probuzen v divadle na zemi, kde jinde. Já nebudu mimozemšťan, kdybych se posral.

Život člověka utahá.

Touha vidět znovu film DEAD AGAIN. Je o něčem velmi podobném. Touha vyrazit s osudem dveře. Chtěl jsem zabít R. A.? Sebe? Pro co jsem si do té Francie jel? Když chceme, žijeme uprostřed detektivky.

Tento stav mi přivodil R. A."

Seděl ve své kanceláři a ťukal do počítače. Několikrát rozhodně vstal a zase si změkčile sedl. Ze zásuvky pracovního stolu vyndal obálku. S fotografií tří lidí, s dlouhým, světlým vlasem připevněným izolepou. Ukazováčkem pravé ruky přejel obrys Jeho tváře. Opatrně, aby se nedotkl svojí postavy, nebo dokonce ženských rysů v bílých šatech. Na bílé a žluté papíry pak umanutě, do svítání kreslil obrazce podobné zaviná̌čům.

Podobné labyrintům.

2
Muž se může do ženy zamilovat jedině skrze druhého muže

„Stalo se na okraji Ardenského lesa. Deset patnáct metrů u Departement de la Marne. Málem mi praskla hlava. Minulou středu taky – jak nám spadla ta střecha.

Ještě to není ani měsíc od bouračky, připadá mi to jako rok.

Touha být mimo zem.

Touha být DEAD AGAIN.

R. A. – jestli jdu dolů na jointa… Ano, ano.

A jinak nic, mimozemšťan má všechno, nezbývá mi… nezbývá.

A cestou čtu v časopise: v Čechách se úspěch neodpouští. R. A.: Já už jsem ti odpustil.

Majda přijela do břewnovské vily. S Nathanem & psem.

Včera říkala Majda, že zamilování trvá rok. Vida. Pavel a Magdalena se milují. Venčil jsem psa, kterému jsem koupil vodítko.

Osud je jediná kosmická síla, která má smysl pro humor…

Bojím se, že by se mi ani ta sebevražda nepovedla.

Vše, co cítím – patří R. A.

Všude už zase lezou pavouci…"

PETR LÉBL: Já mám nejraději devítku, rozmnožuje trojici.

Jako by ho vlastní nadání zabíjelo. [1] Uvažuje svébytně. Ne vždy dostupně. Až ezotericky výlučný. Pracuje v divadle, v hemživém mraveništi. A působí dojmem osamělého běžce. Petr Lébl začínal jako amatérský divadelník a v jistém smyslu jím zůstal. „*V řemesle, v umu, v technice musí jeden bejt chladný, cynický profesionál, ale v srdci*

amatér a ochotník. (Proto dobrý ševci byli filosofové a blázni. – Když vůbec ještě ševci byli…)“ [2] Neuznává tabu, nemá strach před ničím. A přece je prosycen posvátným strachem; věří horoskopům a číslům, podléhá primitivní úctě: tajemná znamení gest, postojů, rekvizit, slov. Vystřihuje si svatého Šebestiána protkaného šípy. A horoskop Býka: „*Překonání odporu k práci vás stojí téměř veškerou energii, výsledek by však měl stát za to. Ve společnosti a v sexu jste okouzlující, na cestách můžete navázat nová osobní přátelství. Střežte se nachlazení, náročnou duševní činnost odložte.*“ [3] Je pro něj zdrojem inspirace i surrealistický automatismus, orgie podvědomých mechanismů. A láká ho mystika. Pročítá *Druhý mystický slabikář, to jest Klíč pro žáky D. S.* Karla Weinfurtera. *Pro potřeby křesťanské školy mystické*. [4] Nebyl by to Lébl, aby v knize nezanechal vskutku nečekaná propojení: jako záložku používá vylisovaný obal žvýkačky s Kačerem Donaldem, za normalizace ceněná vzácnost dětských sbírek. Mystika v kabale, mystické stavy v Bibli, mysteria rosikruciánská a rituály svobodných zednářů, významy hebrejských písmenových znaků, obrázek strážce podsvětí, s nímž se setkává mystik na své cestě v podobě, jak ho vyobrazili staří Egypťané – podoba šakala – i Řekové a Římané, u nichž to byl Hádes. „*Do zcela jiného oboru patří lidská obraznost, neboť je to síla, která je podstatou všech oborů lidských umění, a je to také nejvyšší síla mystická a magická, bez níž by nikdo nemohl dosáhnouti spásy, a tudíž také ne Boha.*“ [5] Mezi mystikou a divadlem existuje tajemná vazba.

Stejně jako mezi psychoanalýzou a divadlem existuje tajemná vazba.

Jak o tom svědčí díla inspirovaná Sigmundem Freudem. André Green v knize *Jedno oko navíc* [6] naznačuje, že oním dodatečným okem lze vidět víc, oko vidí to, co je nevědomé, tímto okem byl obdařen Freud a „*právě toto oko nemůžeme prominout králi Odipovi, neurotikům, umělcům i psychoanalytikům*“.

A Léblovi.

KAREL WEINFURTER: Lidská obraznost je mnohem vyšší silou než lidský rozum, ačkoliv by se zdál pravý opak.

Smrti se přestal bát dávno. Protože s ní denně počítá. *„Trocha kabalistických počtů (Israeli – Safed, etc.): žádný z těch večerů nevíš, jestli není poslední. Již dvacet jedna let to tak mám, udělalo se mi špatně na koncertě v Lucerně, byla tma, bylo mi třináct, byla u toho moje sestra a odvezla mne taxíkem na Malou Stranu. Jako budoucí lékařka nepochopila nic a nemám jí to za zlé. Podobá se mému otci a navazuje vztahy s podobným nadáním jako já. Jsme poškození a rozbití. Ale žijeme rádi a tehdy dokonce v domě, který dal postavit Jan, otec Františka Šporka.*

Alegorie divadelního režiséra na Kuksu pochopitelně chybí, ale dá se pohledět na libovolnou neřest a představíte si ho báječně.

Bydleli jsme v domě č. 10, v domě U Nejsvětější Trojice. Já mám nejraději devítku, rozmnožuje trojici, ale v bytovém družstevním domě č. 9, kde jsem se octnul, mám na dveřích číslo 4 a to mi neprospívá.“ [7] Okolí mu průběžně dohazuje kontakty na astrology a astroložky, kteří jen prohlubují jeho zmatek. *„Čekání na osmičky nebo na přechod ze století do století, to je způsob klamání sama sebe. Kdyby si lidé byli skutečně vědomi, že jejich vlastní život, vlastní práce, úsilí v rodině mají opravdu nějaký smysl, nehledali by kolem sebe magické nuly nebo osmičky. Řekl bych, že hledání senzací někde okolo je příznakem toho, že lidstvo dost dobře nerozumí samo sobě.“* [8] Ke znamením a číslům se Lébl nepříčetně upne na podzim 1999, kdy od září prohrává souboj se zjeveným mimozemšťanem. Datum jeho smrti 12. 12. 1999. Součet čísel vyplivne numero 34. Jeho tehdejší věk. Třicet čtyři kapitol má i tato kniha.

PETR LÉBL: Mimozemšťan se upíjí k smrti.

Zamilovávali se do něho muži i ženy. Okouzluje a přitahuje všechny věkové kategorie. Eros je adresný. A tvořivé schopnosti vždy pro-

zrazují nositele kvalitních genů. Už v době amatérského divadla se na něho lepí jak můry na světlo lampy. Umělecká práce přitahuje pozornost, má řadu ctitelů i ctitelek. Jiné vidění světa a sklon k nečekaným řešením mají i lidé duševně nemocní…

Vždycky láká zachraňovat rozervance, vrhat se kolem krku nadanému nešťastníkovi a věřit, že po mém boku se mu život rozjasní, vyléčí se ze smutku. Ano, „náročná" láska mnohého láká. Sdílet peklo. Proto se tolik žen obětuje, přepisuje poznámky svých partnerů, svoje vlastní myšlenky odsune. S pocitem, že vykonávají hrdinský čin. Mučivá láska k RA. Mučivá láska k R. A.

Divadlo dává Léblovi prostor pro realizaci obrovské sebelásky a sebevzhlíživosti. Mluví se o něm od počátku tolik, že takové naděje nemohl naplnit.

Něžný, sametový anděl a nenápadný diktátor, démonicky uhrančivý pro všechny, kdo se chlapeckou něhou uhranout nechají. Zároveň citlivý, plachý. *„Zlo, které je nebezpečnější, protože je ‚zobyčejnělé', proniká do světa bez výstrahy a nenápadně, pracuje prostředky na prvý pohled nevýznamnými."* [9] Za zlo ukryté v sobě nemůže. Kouzlo osobnosti rozbíjí nemoc. Svou mluvou zaujme každého. Ne obsahem, ale rytmem, dikcí, půvabnými doprovodnými gesty. Rytmické řazení vět, dlouhá souvětí, v nichž se posluchač ztrácí, jimiž posluchače obmotává jako pavučinkou. Omamný zvuk krysařovy píšťaly. Lébl si posluchače získá, uspí ho, zhypnotizuje. Ve spojení s jeho vizáží a projevem bezbranného dítěte to jsou zbraně ďábelské. Je málo těch, kteří po přímém setkání nepodlehnou. Saturn.

V rosikruciánské filozofii, o jejíž mysteria se Lébl zajímá, je korunována postava Saturna: člověk, který dosáhne nejvyššího stupně duchovního vývoje, stane se králem přírody, na prsou nese znaky Slunce a Luny, neboť člověk smrtelný se stal nesmrtelným, dosáhl mystické svatby. *„Ale adept je také Hermafroditem, totiž bytostí oboupohlavní…"* [10]

PETR LÉBL: A v tom pralese se snažíte mít rádi. Ale trochu jinak, než bývá zvykem.

Zásadně nepřechyluje ženská příjmení. Zříká se žen? Nezříká. Ale jeho vztah k ženám není tělesný. Nejlépe mu vyhovuje vztah „korespondenční". Halit se do slov, tam může být takový, jakým chce být vnímán. A nemusí se dělit o svůj intimní prostor.

Sexu se vyhýbá. Podobnost s Franzem Kafkou, Lébl řadě Felicií naslibuje zasnoubení, tahá je na provázku svého talentu. 7. července (sám píše července) 1995 si na stroji naťuká „má první láska se dnes vdává". Štěpánka Červenková. Například. Klára Melíšková. Například. Theodora Remundová. [11] Například. Petra Špalková. Například. Potřeštěná ironie. Režisér nejsnáze zneužije herečku. Aby mu dělala před světem mlhavé alibi. Před světem, který má své ustálené představy. Třeba i přepjatým odporem k tělesnosti. *„Koitus jako trest za štěstí být spolu. Žít co možná asketicky, asketičtěji než starý mládenec, to je pro mě jediná možnost, jak snést manželství. Ale ona?"* [12]

Důvod rozchodů s partnerkami je tentýž. Nemožnost unést svůj život. Jako by nemohl snést sexuální poměr a nebyl schopen s partnerkou důvěrně žít. Není nelogické, že to byly herečky.

Pomohly mlhavý stav úspěšně skrývat. Až na lásku poslední, záhubnou. Jako by fyzično bylo nečisté, sex nutným zlem. Éterická bytost, která když fyzicky silně zatouží po druhé bytosti, je osudově odkopnuta. Mužem.

Keith Haring, ta Léblova výtvarná modla, zemřel v jednatřiceti letech roku 1990 na AIDS. Souputník Jeana-Michela Basquiata, oblíbenec Andyho Warhola, který se inspiroval graffiti. Jeho obrazy působí tak dětsky hřejivě. A jsou plné nebezpečí, hadů a kopulací mezi lidmi, zvířaty, monstry, Marťany. Pohlaví, která se prolínají. Právo na sexuální „sebeurčení", brutálně narušené, tematizuje kastrací.

Nemusí to být nutně homosexualita, jen sexuální zdrženlivost. Aby špína a ohavnost nenarušily čistotu. Působí jako asketa, není to asketismus. Fyzický chlad k partnerce. Nikoli chlad citový.

Homosexualitu by si nepřiznal. Protože sice patří k jeho spontánnímu cítění, ale neodpovídá oficiálně vyznávaným hodnotám.

Cenzuruje si svůj příběh. Vysvětlení homosexualitou by bylo příliš jednoduché. Laciné. Jeho RAná přátelství s muži (Egon Tobiáš, Karel Dobrý) jsou estétská. Mají jistý důvěrný rozměr. Ale že by byl buď praktikujícím (či potlačeným) homosexuálem, anebo mizogynem s odporem k heterosexuální sexualitě, je otázkou teoretickou. Jeho problémy se pohybují v jiné rovině. Vždyť při problémech s vlastními známostmi se pro podporu a pochopení obracel výhradně k ženám.

Jako by nebyl schopen navázat zralý vztah. S jakoukoli jinou osobou.

PETR LÉBL: Jsem vděčný, že mohu být pospolu s krásnými lidmi.

Vztah se ženami nevychází. Protože vyžadují lásku celou. I tělesnou. A vztah s mužem nevyjde. Protože Lébl bude vyžadovat celou lásku. I tělesnou.

Na jeho osobní život se hodí spojení nešťastně šťastný. Ano. Lébl jako umělec je umělcem emocionální nákazy, *„… čemu ho naučila zkušenost – že žádný člověk nemůže druhému člověku skutečně rozumět a že nikdo nemůže tomu druhému zařizovat štěstí.*“ [13]

Není to moje libovůle, že se u soukromí takto zasekávám. Je důležité pro pochopení kobky jeho vlastního já a důvodů, pro které opouští postavy na jevišti. U Lébla jsou život soukromý a život divadelní prorostlé v patologické míře. V Léblových opakovaných snahách nalézt si partnerku mezi herečkami je cítit nejen touha dostát klasické představě o partnerství a manželství, ale i touha

získat před světem oporu. Nedokáže si odpustit a nedokáže omezit své já, svěřit se do cizích rukou. Přestože po takovémto vyvrcholení touží. A nedovolí to ani postavám na jevišti. Svět zahlédne pouze jednu tvář. Nikoliv tu odvrácenou. V těžších chvílích, kdy z něho vylézá „ten druhý", se Lébl stahuje a skrývá. Bylo by bývalo úlevné, kdyby odkryl svou mnohoznačnou existenci. Bez mezer a proluk. A sám sebe přijal bez výhrad.

Dávat a brát, vycházet jeden druhému vstříc, snášet se a přitom si s partnerem vyjednávat svůj vlastní prostor je zcela mimo jeho schopnosti. A děsí ho to.

Přestože po takovém vyvrcholení touží.

PETR LÉBL: Věřil, že může existovat přátelství mezi mužem a ženou, aniž by bylo láskou v onom smyslu, jak ji chápe svět kolem – přátelství na základě srozumění, a ne citů.

Téma lásky a smrti. Zoufalá touha nalézt v lásce jedinou jistotu, kterou „život nevyvrátí". A vědomí nemožnosti změnit okamžik na věčnost. Léblovo téma. Láska, její síla. Jako kdyby partnerské a potažmo manželské štěstí bylo blažeností, spásou. S ukončeným vztahem často zároveň utíná celý dosavadní způsob života.

„Přestal jsem kouřit a vyměnil jsem přátele. Podařilo se to takřka absolutně, pustil jsem se do další kapitoly svého života.

Anebo se ona pustila do mě… Nebyl v tom záměr, šlo to docela obyčejně a přirozeně. Jednoho dne jsem přestal telefonovat určitému okruhu lidí a vida: oni mi taky nevolali. Bylo to oboustranné. Dopravní podniky a divadlo, které jsem v nich tak náruživě provozoval, zmizely z mého stolu prostě proto, že jsem přestal telefonovat. A pravda – telefonu se opravdu bojím a používám ho jenom v krajním případě. Můj účet za minulý měsíc: 38 korun za telefon. Předtím ten měsíc to bylo trochu víc, protože jsem volal na erotickou linku. Brzy jsem zavěsil, protože mě to vůbec nevzrušovalo. Také jsem si přestal

kousat nehty a nejím maso. (…) Ono to není hned vidět, ale můžeme si myslet, že žijeme dál třeba zrovna proto, že na nás někdo dobře vzpomíná.

To, co se dneska zaseje, vyroste za dlouho, a někdy to ani nezjistím.

Já jsem konfliktní povaha, toho se nezbavím, to jsem dostal do vínku. A komunikuji s lidmi vlastně pouze díky práci. Práce se mi daří, ale nemyslím si, že by to byla moje zásluha. Jsem vděčný, že mohu být pospolu s krásnými lidmi. Divadla se držím zuby nehty, protože při jeho vznikání – tu a tam – přestávají platit moje špatné povahové rysy a stávám se – tu a tam – snesitelným.

Pochopitelně: jak kdy a jak pro koho. Mluvím o hercích. Nedělám si iluse, jak jsou na tom naši diváci. Pokud jde o mne – data reprís jednotlivých inscenací jsou k mání v kulturních přehledech – když se chce někdo dozvědět, jak mi je a o čem přemýšlím – může se přijít podívat. Takhle se bavím se svým okolím. Mimo zkušebny jsem nudný a znuděný člověk. Ani nevím, co bych komu říkal.

Nechci nikoho otravovat. Vážím si života, i když se často rouhám, a vím, že za to budu potrestán.“ [14]

Anton Pavlovič Čechov rozesel ve svých hrách naději v budoucí pokolení, která na nás vzpomenou. Ano, můžeme si myslet, že žijeme dál třeba zrovna proto, že na nás někdo dobře vzpomíná.

JOHANNES URZIDIL: To nejtěžší je osamělost. Je totiž zřejmé, že osamělost trvá, kdežto všechno ostatní je provizorní. Ale osamělost je den ode dne těžší a těžší.

Koho miluje, kromě RA. Nižinského. Přivolá si ho na jeviště v inscenaci *Mata Hari – Ráno osudu* (premiéra 13. května 1988). Václava Nižinského, tohoto polsko-ruského revolucionáře baletu, o němž se říkalo, že je schopen ve vzduchu stát. Odpoutat se. Vzlétnout nad střechy. Odpoutat se, stavební kámen Léblova slovníku. Odpoutat se jako v lyrických, pseudoprimitivních obrazech Marca Chagalla.

Které jsou přes veškerou melancholickou metaforičnost srozumitelné. Stejně jako Lébl se detailní, konkrétní reálností posouvá mimo realitu asociativním řetězením. Vidět nový, vidět svůj svět. Jednou nohou na zemi, druhou ve vzduchu. Realismus, ale ne tento. Chagall sám měl blízko k divadlu, byl pověřen výpravou k *Revizorovi* (Moskevské divadlo revoluční satiry, 1919). Jeho koncept geometrických forem, který negoval tradiční realismus a měl ovlivnit řeč jeviště, proveden nebyl. V roce 1922 Stanislavskij žádá Chagalla, aby navrhl výpravu k Syngovu *Hrdinovi Západu.* Chagallův návrh tehdy odmítli jako nerealizovatelnou asociativní scénu. Kdoví, jak by vypadala spolupráce režiséra Petra Lébla a mladého scénografa Marca Chagalla. Třeba nad Čechovem. Kam by asi ulétli.

Pevné půdy pod nohama se nikdy nevzdali ani jeden. Čechov je „pohyblivým pískem", Chagall rozvlněnou vodní plochou.

Pro sezonu 1995/1996 Jan Antonín Pitínský navrhne titul o Václavu Nižinském (*Duch růže*) A. Jelesce. *„Ale jistě je to Tvůj starý SEN. Moje je uchvácení, a to není nic proti STARÉ TVÉ LÁSCE."* [15] A víly má rád. Víla je Ofélie, vílou nazve Magdalenu Sidonovou.

Nižinskij. RA. Myslí si, že prožívá absolutní lásku. Obnaží ji na jevišti. Láska zůstala absolutní, protože si ji uchoval v hlubokém zamilování, v hluboké tragice. Než její nenaplněnost, RAději odejde z tohoto světa. Jeho výsek vnímání.

Ale realita je mnohem prozaičtější. Jeho RA po letech ztratí svou přitažlivost. Zkrátí dlouhé vlasy. Stane se z něho netykavka. Kulisák, později rekvizitář, který fláká svoji práci a marně se snaží vytvořit domov dvěma dětem. V Léblových očích to byla krásná, talentovaná, moudrá bytost. Jejíž mlčenlivost, útržky vět považuje za posvátné území. Kterého snad ani není hoden.

Touží být milován. Být rád za to, že ho má někdo rád.

Do té doby nepodstoupil mučivou cestu, aby nalezl a uposlechl vlastní hlas. Když už se k tomu odhodlá, ubíjí ho to. *„O herečce Z. se tvrdilo, že si vzala život z nešťastné lásky. Pan Keuner řekl: Udělala*

to ze sebelásky. Je vyloučeno, že by toho X byla milovala. Copak by mu to byla mohla udělat? Láska je přání něco dávat, nikoli dostávat. Láska je umění produkovat něco za pomoci schopností toho druhého. Na to je třeba, aby si tě onen druhý vážil a aby ti byl nakloněn. Toho lze dosáhnout vždycky. Zbytnělé přání, aby byl člověk milován, má s pravou láskou málo společného. Na sebelásce je vždycky něco sebevražedného.“ [16]

3
Bylo a nebylo, JELO a nejelo

PETR LÉBL: Naším cílem je realismus, ale nikoliv tento.

Lébl oznamuje konec klasického divadla, konec vůdčí role textu, konec klanění se klasikům, konec škatulkování, konec jakýchkoliv zábran. Drzý kluk si ingredience připravuje a dávkuje bez kuchařských knih a vaří z nich postmoderní guláš. Zpráva, jak se bude vařit v příštím desetiletí, století…

Bylo jeho štěstím, že divadlo vytvářel na sklonku osmdesátých let dvacátého století, kdy železná opona praskala. „*Každé divadlo jakožto společnost je organismem. Je tak sepjato s dobou, že když tahle doba přejde, přejde i divadlo. Jako historický vzor, to jo. To se dá, ale opakovatelný to není.*“ [1] Léblovo divadlo se stane synonymem návratu české společnosti do kosmopolitní mezinárodní míchanice.

VRÁTNÝ: Pane Léble, nešlo by to dneska nějak zkrátit?

Má rád žlutou. I ve svém JELO. Yellow.

Mladý, zábavný. Okysličuje zasmrádlý vzduch. Víte co, pojďme si lehnout do trávy a koukat se do nebe… Roli hraje i rozdílná kvalita osobní paměti a nastavení osobnosti. Nezachycuje emoce a různé kvality společenského stresu, před nímž ostatní zachraňuje chalupaření a spánek. Příčina celkové osobní emoční opotřebovanosti lidí psychicky i fyzicky zničených, příčina pasivity a otupělosti leží v normalizační situaci. Ale on připomíná, že život je napínavý. Stačí si hrát. Realismus, ale ne tento. Lébl se nepokouší už vedením postav a situací o přímou časovou aktualizaci. Má blízko k surrea-

lismu. *„Hlavní nedostatek realismu… realismus pojímal skutečnost pouze ve formě nazíraných objektů, a nikoliv jako lidskou tvořivou činnost, nikoliv subjektivně, a ignoroval psychický život jako realitu…“* [2] Psychický život jako realita, před níž nelze utéct.

Nikdo si nedělá iluze: *„Slušný člověk nemůže být členem KSČ. Buď má nižší inteligenční kvocient a věří kdejakým blbinám, nebo jim nevěří, a pak je bezcharakterní.“* [3] Na pozadí vyhřezlé malosti, sekernictví a pomstychtivosti, nekonečných schůzí, komisí, sestavování oběžníků, studia marxismu-leninismu, front na banány a maso, na vložky a toaletní papír, na pozadí kádrových posudků, nedostatku základních potravin, slepého přizpůsobování se sovětskému vzoru, autokratického rozhodování neumětelů, ustavičného žvanění… Na tomto pozadí se rozsvítí žárovičky.

A Vánoce se slaví ve všední den.

JOSEF CHARVÁT: Vzrůstající počet absencí je masová obrana národa proti režimu, a nezvládneme to sebelepšími diagnózami.

Posrpnové, tj. normalizační období znamená rezolutní návrat ke státní kontrole nad divadelním děním. Na veřejnou činnost amatérů se pohlíží „jako na činnost společensky prospěšnou“, hodnotí se „jako jiné veřejně politické činnosti pracujících“.

Funkce vedoucích kolektivů zájmové umělecké činnosti [ZUČ] je posuzována „jako odborová funkce“. [4] Je paradoxní, že Petr Lébl, pramen nespoutanosti, začíná v takto strukturované oblasti.

Ovšem náplň ZUČ se kontroluje formálně, pod svícnem bývá tma a především: materiální zázemí. V osmdesátých letech existuje řada divadel pod ochrannou známkou ZUČ; [5] scházejí se a soutěží například na Pražské přehlídce tvorby amatérských divadelních souborů, sekce hry pro dospělé, často k různým výročím. Přehlídka pořádaná v Junior klubu Na Chmelnici 30. března až 4. dubna 1985 je poctou k 40. výročí osvobození naší vlasti Sovětskou armádou

a k Mezinárodnímu roku mládeže. DOPRAPO k těmto bujarým oslavám přispěje *Groteskou…* [6]

Tradice amatérského divadla a bohatá líheň souborů malých jevištních forem přežívá od boomu šedesátých let; tehdy se dokonce řada špičkových seskupení profesionalizovala, stejně jako z divadelního kvasu amatérského divadla osmdesátých let vzešly osobnosti profesionálního divadla let devadesátých. I další analogie jsou zjevné. Divadélka malých forem, nově vzniklá v šedesátých letech, poskytovala daleko otevřenější možnosti a brzy se z pomyslné periferie propracovala do centra zájmu diváků i odborné kritiky. Duchovní obnova divadelního života se týkala těchto malých scén, nechtěly plnit funkci ani osvětovou, ani didaktickou, vyjadřovaly nonkonformní pocity mládeže v kontrastu k socrealistickému standardu byrokratické správy kamenných divadel. [7] U zrodu malých divadel stáli většinou lidé, kteří měli do té doby s divadlem minimální zkušenosti. Hudebníci, výtvarníci, amatérští herci.

Šedesátá léta zrodila Petra Lébla, padesátá léta poetiku jeho divadelního otce Ivana Vyskočila a Divadlo Na zábradlí. Nejčileji se počet nových malých divadel rozrůstal v Praze. V lednu 1958 proběhl první text-appealový pořad v pražské vinárně Reduta (Jiří Suchý, Ivan Vyskočil: *O lidském trablu,* 1958) a 9. prosince 1958 se scénickým leporelem Suchého a Vyskočila *Kdyby tisíc klarinetů* představilo v sálku Jednoty katolických tovaryšů Divadlo Na zábradlí; k činohře se o rok později přidruží paralelně fungující pantomimický soubor Ladislava Fialky (*Pantomima Na zábradlí,* 1959) a krátce (do 1963) i skupina černého divadla (Jiří Srnec, J. a H. Lamkovi). Hudebně zábavné divadlo se po odchodu Suchého (založí Semafor) orientovalo vlivem Vyskočila na autorsko-interpretační malé formy využívající nonsens i filozofující úvahy. Statut samostatného divadla získalo DNZ v roce 1959, ředitelem byl jmenován zakládající člen, skladatel Vladimír Vodička.

Ale zpátky k amatérům. [8]

JOSEF CHARVÁT: Taková pracovní demoralizace mě děsí. Neumím si představit, jak to jednou z lidí dostaneme.

Oproti šedesátým letům, kdy soubory různých jevištních forem vznikaly spontánně, zezdola, v sedmdesátých a osmdesátých letech se amatérská divadla rozrůstají pod kontrolou a hlavičkou zájmové umělecké činnosti. Zelenou má divadelnictví po vzoru sovětských přátel, kde se „po práci scházívali lidé různých profesí".

Předsednictvo ÚRO [Ústřední rada odborů] schválí dne 22. dubna 1981 „Zásady činnosti a řízení kolektivů zájmové umělecké činnosti v Revolučním odborovém hnutí". Kde se mimo jiné praví, že kolektiv ZUČ v různých oborech může být zřízen v počtu nejméně tří účastníků a členem kolektivu zájmové umělecké činnosti *„může být každý člen ROH a jeho rodinní příslušníci a občané z místa a okolí, kteří mají předpoklady k realizaci a rozvíjení určitého oboru zájmové umělecké činnosti. (…) Zřizovatelem kolektivu ZUČ je závodní výbor základní organizace ROH nebo kulturní zařízení ROH.*

Výjimečně může být zřizovatelem i jiný odborový orgán, např. KVOS, ČVOS, ÚVOS. Ke zřízení kolektivu ZUČ se vyjadřuje OOR, popř. vyšší odborový orgán, než je zřizovatel. Při jednom zřizovateli může vyvíjet činnost několik kolektivů zájmové umělecké činnosti." Tolik křišťálově čistá a jasná řeč českého jazyka osmdesátých let minulého století.

Zájemce o amatérské divadlo tak vyhledá okresního či obvodního metodika amatérských souborů při kulturním zařízení. Ten poradí – poté co je schválena plánovaná dramaturgie a předpokládaná poetika divadla –, jak sepsat zřizovatelskou smlouvu. Bez zřizovatelské smlouvy nemůže amatérský soubor vystupovat.

Zřizovatelem může být kupříkladu… svazácká skupina.

ARABAS II: Já... Já... Já bych... Já mohu... Já budu ředitel loutkového divadla...

A zřizovatelem souboru DOPRAPO, členského souboru Svazu českých divadelních ochotníků, je Dům kultury ROH Dopravních podniků hlavního města Prahy [DKDP], Praha 7, Bubenská 1. Soubor byl založen v roce 1960 jako divadlo pro děti a mládež (*Pohádky paní Duhy, Prsten a růže; Když Petruška s kocourem hráli divadlo*; *Enšpígl, král šibalů; Kolotoč splněných přání; Pohádka pro dva pláště; Pinokijo*). Pod uměleckým vedením Tomáše Masáka (organizačním vedoucím je Tomáš Štern) se vypracuje mezi špičkové amatérské soubory, získá „Rudou stuhu ROH za iniciativní a podnětnou kulturní činnost". Hrají v bývalém kině budovy Dopravních podniků, místnosti nevábné a nepřátelské. *„V roce 1985 se z jeho středu vyčlenila skupina mladých lidí spojených generačně shodným vyhraněným názorem na podobu divadla a vytvořila studio JAK SE VÁM JELO.*" Tolik oficiální záznam.

Přesněji řečeno: vyčlenila se skupina mladých lidí napojená na Petra Lébla. [9] Jeho vnímání divadla je natolik osobité a hraniční, že se nedá spoutat ani věkovým limitem diváků, ani konzervativními představami o chronologické posloupnosti převyprávěných příběhů.

V roce 1985 je utvořena umělecká RAda souboru ve složení Masák (umělecký vedoucí), členové Alexej Pernica, Petr Lébl, Petr Weig.

Lébl je bojovník, žádný odtažitý podivín bez vazby na praktické záležitosti. Během schůzí Domu kultury ROH Dopravních podniků vystupuje opakovaně s razantním příspěvkem Problémy s propagací divadelního souboru DOPRAPO; všechny výtvarně řešené tiskoviny si vyrábějí a financují sami.

Než se odtrhne, sepíše v roce 1985 programové prohlášení se sloganem „naším cílem je realismus, ale nikoliv tento". V praxi Léblův magický „neorealismus" počesku reprezentují *Groteska* Kurta Vonneguta ml., čistě autorský *Tauridus* a *Polepšovna* s texty Christiana Morgensterna. DOPRAPO se pro Lébla stane vskutku

kolotočem splněných přání. (Začíná jako herec, poprvé se objeví na scéně jako Pan Kolotoč v režii Tomáše Masáka. [10] Hraje v inscenaci *Pinokijo aneb Putování za odvahou* roli Karabase Barabase II., premiéra 23. února 1985.)

Provokativní amatérská divadla na hranici oficiality žijí svým životem jako víceméně uzavřené komunity. Většina z nich ignoruje pražské přehlídky tvorby amatérských divadelních souborů. Ne tak Lébl. Touží po prezentaci a vítězstvích, na XV. ročníku (1989) k postupu do celopražského kola porota navrhne B. B. DUC, Ondřeje a JAK SE VÁM JELO s *Přeměnou.* V Praze mu na konci osmdesátých let konkurují například divadelní seskupení jako Post scriptum (J. Nitra, F. Fellini: *Vzpomínám…*), Divadlo Kytka (J. Srstka: *Šoupálek křivoprstý*), Lucerna – Studio DL (V. Březina: *Slova, slova, přísloví*), Ondřejové (O. Mrázek, O. Höppner: *Didakticko – poetistický a dadaistický večer se zpěvy*), Máj ÚKDŽ (J. Cinkeis: *Černá hodinka*), zástupce pantomimy B. B. DUC (Vladimír Gut: *Tlačiči, postávači a ti druzí*). Už tehdy vede (zatím skryté a tiché) spory s generační kritikou. Léblovo JAK SE VÁM JELO se vymyká. Okouzluje a jitří. Naplňuje jeho představu svobody a plně žitého života. „*Celou dobu jsem si myslel, že sny může člověk realisovat jenom v divadle…*“ [11]

SOUDRUŽKA UČITELKA: Upozorňuji Vás, že Petr má nevhodné chování. Je drzý! Nekritický!

Dítě Petr Lébl rádo chodí na předvánoční Purkrabské slavnosti do Domu československých dětí na Pražském hradě (1975 a 1976).

V září 1979 napíše a 1980 natočí slavnostní střihové pořady *Vlny zajímavostí* se spolužáky (Dominika Vášková, Milada Konopásková, Silvie Průšová, Lucie Pražáková, Petr Kočmíd, Jan Beneš, Luciana Krecarová, ze které se časem vyloupne zpěvačka Anna K.). Všechny děti světa si hrají na své idoly, třeba televizní hvězdy.

„Léblovy“ děti parodují televizní pořady (Branky, body, sekundy. Nad dopisy diváků. Lékař a vy. Zamyšlení nad letošními žněmi. Interview s Petrem Léblem i Allou Pugačevou) a prokládají je dobovými šlágry Hany Zagorové (*Studánko stříbrná*), Jiřího Korna (*Robinson*), Ally Pugačevy *(Vsjo mogut koroli*), ale také třeba Bičem božím z televizního seriálu *Třicet případů majora Zemana.*

Při pohledu na tehdejší televizní hvězdy Československé televize se zdá, že to pro ně byl vymyšlen termín postmoderna. Lébl v podstatě paroduje už tak zparodovaný program Československé televize. Což v dospělosti rozpracuje v mystifikaci jménem *Studio Kroměříž.* V květnu 1980 program doplní o vypreparované dialogy z romantického francouzského televizního seriálu *Markýz de Bois Doré* o milostném trojúhelníku Lorianny, Silvéna, Maria. Z matky představené je děvka a sám má hrát markýze de Bois Doré. Loriannu de Beuvre, jeho mladou lásku, Luciana Krecarová.

Školní řád té doby v článku číslo 3 povoluje následující: *„Žák může být členem společenských organizací sdružených v Národní frontě, v nichž se členství žáků připouští. Může chodit do lidové školy umění, jazykové školy, účastnit se činnosti v domě pionýrů a mládeže, v osvětovém zařízení, v dobrovolné tělesné výchově nebo ve sportovních oddílech apod. O Členství ve společenské organizaci a o účasti na mimoškolní zájmové činnosti je povinen informovat třídního učitele*.“ Poznámkami se to u Lébla v posledním ročníku základní devítileté školy hemží, ztíží pedagogům utužení socialistického kolektivu. Pochvaly jsem se s úlevou přece jen dopídila: za účast na sběru papíru.

Poznámky ho – písemně, nebo utroušené slovně – doprovázejí po celý život. Dikobraz. S těmi špičatými větami zabodnutými v zádech. *„Petr měl počátkem roku slušné chování, v poslední době se zhoršil. Ruší mluvením.“* (listopad) *„Přišel o 15 minut pozdě, nemá sešit.“* (prosinec) *„Upozorňuji Vás, že Petr má nevhodné chování. Je drzý! Nekritický!“* (únor) *„Chování velmi špatné, je drzý, narušuje práci*

ostatních žáků.“ (březen) Hodnocení za první čtvrtletí: *„Nepracuje soustavně, často je nesoustředěný. Průměrný prospěch v Č, R, M, D! Nutno co nejdříve práci zlepšit.“*

Hodnocení za třetí čtvrtletí: *„Práce ve škole je nepravidelná, Petr je často nepozorný, při vyučování pasivní. Domácí příprava je slabá. Průměrný prospěch v D, Fy, slabý v Čj a M. Musí si uvědomit, že úspěšné zvládnutí 9. tř. je předpokladem dalšího studia!“ V* dubnu je Léblovi *„udělena ředitelská důtka za špatnou pracovní morálku, neplnění žákovských povinností, nekázeň při vyučování a 1 neomluvenou hodinu“.* Omluvenky o „nezbytné lékařské prohlídce“ píše Vladimír Lébl.

Škola v témže roce nemůže najít kuchařky do školní jídelny. Trest za neplnění úkolů se nabízí sám. Malí umělci v hladovění…

PETR LÉBL: Kdyby si ve třídě neotáčeli stůl proti ostatním, možná by se na tu diferenci ani nepřišlo.

Opouští klícku základní školy. Koncentrační tábor, kde denně dochází k mnoha nenápadným zvěrstvům. A není úniku. Mocní a bezmocní. Slabší a silnější. Nejlépe mu jde recitace, snaží se ve francouzštině. A dostane jedničku s hvězdičkou za referát o Vladimíru Iljiči Leninovi.

Od patnácti let je Petr Lébl v DOPRAPu. Nejprve rok pomáhá v tomto souboru zaměřeném na dětského diváka. Kluk pro všechno.

Chce hrát. V roce 1981 přečte Vonnegutovu *Grotesku.* Rozečte ji znovu. Znovu a znovu. A vytvoří se spolužáky diafon (obsahoval tři sta diapozitivů). Tehdy poprvé Vonnegutovi napíšou. A on jim odepíše.

Lébl studuje Střední průmyslovou školu grafickou v Hellichově ulici 22 na Malé Straně. Bývalý klášter, poté kasárna, dnes škola. Talentové zkoušky složí v roce 1980. Nastupuje do třídy F4. Když se ocitne v prvním ročníku, maturují Aleš Najbrt, Ivan Pinkava, Viktor

Karlík. Třídní profesorka Milena Konečná, ředitel školy Ing. Josef Kořínek. Konečná umluví vedení školy, aby uvážilo Léblovu žádost o zájezd do Moskvy v září 1983 s amatérským divadlem. Lůžkovým vozem, s Intouristem. *„Přes všechno bych neměl v tomto případě námitky.“* Utrousí ředitel.

28. maturitní ples, uvozený tradičně soutěžními plakáty studentů, se koná 17. února 1984 od osmi hodin večer ve Slovanském domě. K tanci hraje Velký taneční orchestr Vladimíra Brože. A diskotéka. A sólo maturantů v choreografii Petra Lébla.

Rád vypichuje, že i takové slovo choreografie špetku grafiky obsahuje. Před sólovým maturitním výstupem mu je v lednu udělena důtka ředitele školy. Za patnáct neomluvených hodin.

Trpí migrénou, krvácením z nosu a střevními potížemi. Vnější příznaky neurózy, doprovodné sestry napětí, úzkosti, nespavosti.

Rodiče jsou také adresáty poznámky ohledně omluvného listu z posledního ročníku. „*Prosím, dokládejte pouze lékařským potvrzením. Petr má velkou absenci omlouvanou pouze rodiči. Omluvenky předkládá ke kontrole pozdě, obvykle až na druhou či třetí výzvu.*“ [12]

PETR LÉBL: Povede-li se Vám to, pak můžete plným právem tvrdit, že jste pochopili autora.

Na vlastní studium střední školy času nezbývá. Je totiž neuvěřitelně pilný. Scénáře a libreta píše od dětství, ať už vlastní, či dramatizace (např. RAye Bradburyho *Zástup*, Leonida Andrejeva *Život člověka*). [13] Touží natočit film. Filmové etudy pro talentové zkoušky na katedru hrané režie FAMU (*Zástup*, 1983; vlastní scénář *Balet,* 1984). O jedincích nebo skupinách, kteří se vymykají, o prostředích, kde zatýkají podezřelé v kruhu jejich blízkých. Velkou roli v jeho textech hrají světelné efekty, kupříkladu obličeje nasvícené modrými halogeny v opeře o expedici *Badis Bahama,* kde modří provádějí bílé po ostrově. Nebo *Katastrofa* Samuela Becketta. [14] Tělo, se

kterým se manipuluje a které je nasvíceno tak, aby zazněl krátký potlesk neviditelných diváků. Ani tady nechybí důraz na bílou, na barvu nevinnosti, mravní čistoty, kontrast k černé („Temeno *se ti zamlouvá?" – „Je potřeba ho nabělit."*). Hlavní protagonista *Zástupu,* filmového scénáře s regulérním rozpisem obrazů, velkých celků, polocelků, detailů – v Léblově úpravě dvacetiletý student –, se v nemocnici probere z bezvědomí po autohavárii. Vzpomíná na poslední okamžiky před nehodou. *„Denně na silnicích po celém světě umírá 600 lidí. Za rok to činí pět miliónů."* Muž se rozhodne člověčí tlupu varovat, sám je automobilem nemilosrdně smeten. Absurdní zveličení se dotýká veškerých detailů: žena se pudruje při přecházení vozovky, srazí ji auto a po dláždění se rozsype obrovské množství voňavého prášku. Její tvář je zaváta bílým pudrem. V souboru JELO bude Lébl vyžadovat bílé líčení, závěje pudru na obličeji. Tak jako se zabělili a zaváli, jen v jiných konturách, Voskovec a Werich a jejich inspirační předchůdci, bratři Frattelini. Motiv silniční křižovatky z autonehody později Lébl využije i v synopsi filmového scénáře *Milá maminko.*

Monaco – Monte Carlo je dramatický obraz o hollywoodské hvězdě, která skočí pod auto. *„Můžeš se třeba zbláznit. Roli už nikdy nedostaneš. Kilometry filmů, které jsi natočil, můžeš namotat do popelnice – je konec."* Když se Léblovi zalíbí diskotéková píseň, napíše scénář k tříminutovému filmu. [15] Teprve potom změť přepíše do ucelené literární podoby, scénář k filmové etudě ze dvora pavlačového domu *Balet* pochází z října 1984; tanec bosých nohou na hadru z prádelní šňůry. To jen Karlův most pozoruje zasněná malířka. Na pozadí panoramatu obraz plný skic baletních figur. Jako by si prohlížel dvůr domu ve Šporkově ulici. [16] Není podstatná realita, ale co s ní uděláme, jak ji přetavíme.

V autorském projektu *Arture, vraťte se* poprvé vsadí na obrazově vděčnou dobu secese. Protagonistka vnitřním monologem komentuje během společné večeře rozpadající se partnerský vztah. Lébl si

její tvář nejprve konkretizuje fotografií z dobového časopisu Žena a móda; modelka osmdesátých let, chladná žena s mužskými rysy. V srpnu 1983 vypracuje podle Kafkovy *Proměny* zvukový scénář pro diafon. Diafon (ozvučené barevné nebo tónované diapozitivy) vytvoří i pro divadelní inscenaci *Groteska* (300 diapozitivů).

V období listopad 1981 – únor 1982 vznikne *Zklamání*, předložené k přijímacím zkouškám na obor filmová a televizní režie. Se samolibou drzostí dodá, že nebude lehké vyznat se v postavách. Píše se tu:

„Povede-li se Vám to, pak můžete plným právem tvrdit, že jste pochopili autora.“ O pocitu, kdy *„člověka opustí přátelé, spolupracovníci, když nedosáhne svého cíle. Pro některé však je jen počátkem nové, lepší cesty, kterou dobrovolně nastoupili. Zavěsila jste.“* Stojí černé na bílém.

Pozvánkou na maturitní ples Střední průmyslové školy grafické hopkají zajíčkové. Lébl si k neúspěchům, o nichž byl subjektivně přesvědčen, že se s ním osudově vlečou, poznamená: *„Utěšuji se, když mezi nimi zahlédnu ty úspěchy. Není jich tolik, ale jsou tady. Skáčou jako zajíci. Od jiných ke mně, ode mě k druhým. Když si je člověk pouze přeje, jako by se lekli, ne a ne se s nimi setkat.“* Popřeje všem spolužákům grafikům zajíců celá stáda.

„Každý by byl obležen úspěchy a měl by břicho plné mrkve. Nebo vlastně rozkousaných tužek.“ [17] Poděkování je typicky léblovské, asociace odhopkávají do všech stran. Mezi pedagogy a studenty nevidí rozdíl, snad jen věkový. A *„za ten si můžou sami. Kdyby si ve třídě neotáčeli stůl proti ostatním, možná by se na tu diferenci ani nepřišlo.“* Není divu, že tento text na pozvánce nakonec přetisknut nebyl; nahradila ho klišé o tom, jak nám to všem „uteklo jako voda“.

V polovině srpna, poté co odevzdá učebnice a převezme maturitní vysvědčení, odjede do Dánska a NSR. S *Pohádkou pro dva pláště.*

VYVOLÁVAČ: Namalujte si čerta na zeď.
HONZÍK: Aničko, chceš? Já ti toho čerta namaluju.

KOLOTOČ SPLNĚNÝCH PŘÁNÍ aneb *„Dnešek žít pro zítřek a zítřek pro naději*" z roku 1980. Inscenace DOPRAPa pro děti v budovatelsky optimistickém duchu (*RAz dva tři / kdo nám nechce pomáhat / ten mezi nás nepatří*), s mravním ponaučením, aby se dětská hřiště už nikdy neměnila na smetiště… Na hřišti se utáboří pouť, s ní kolotoč, co plní skrytá přání. Donutí lidi, aby se zřekli jim nejdražších a nejmilejších věcí, odhodili je na smetiště. Platí se tu hračkami. Děti mají přání nápaditá, moderní, sobecká. Mluví o nich s reportérem (aby mi zmizely pihy na nose, vdát se za herce, vlastnit sportovní fáro). Je mezi nimi i odrostlejší Honzík (Roman Miler nebo Petr Lébl). Ten neodolá. Anička si přeje, aby její panenka měla sny. Odolá kolotoči jako jediná.

HONZÍK: Dej mi pokoj. Mám vztekana.
ANIČKA: Vážně? A na koho?
HONZÍK: Na jednoho nemožného dospěláka. Nechtěl slyšet moje přání.

Hrát si s Větrem třeba na parník a velrybu *„může být krásné dobrodružství, velká legrace, zkrátka svátek na jedno odpoledne. A večer, když jdeme spát, nám peřiny voní mořem a solí."* Dočteme se v programu. 5. března 1983 se ve Velkém sále Dopravních podniků koná v dopoledních hodinách – aby diváci stihli sváteční oběd – premiéra fantazijního představení pro děti i dospělé **POHÁDKA PRO DVA PLÁŠTĚ** autorů Tomáše Masáka a Alexeje Pernici, s mottem Vítězslava Nezvala „člověk je dotud člověkem, dokud v sobě nezapomněl dítě". Zachovaly se listy papíru se skicami vedenými neumělou rukou; ta ruka vykružovala dětské motivy na čtvercích, rozložených jako pexeso. Propiskou je tu

načmárána i šaškovská čepice s rolničkami, podobná královské koruně; prolínají se. A koruna metamorfózuje dál, v papírovou lodičku i lidskou ruku.

Náčrt osmnáctiletý Lébl překreslí fixem na čtvrtku. Zkompletuje tak plakátek, kterým polepí nároží a těla elektrických lamp po Praze. Základní informace kdo kde kdy, trumpetka, erb s korunou a RAzítkem, rukavice, zvonek. Petr Lébl takto vymyslí a namaluje propagační materiál. A hraje Vítr (původně alternace s Václavem Čmelinským). Pozor. Žádná to čurda. Titulní role.

PÍSNIČKA: To jste tak silný?
VÍTR: Ovšem. Vždyť jsem Vítr.
PÍSNIČKA: A já jsem Písnička. Složená pro lásku a pro lidi.
VÍTR: Potom mi dovolte, abych vás pozval do svého království – země úsměvů, vůní a dálek. Nemohu přece dopustit, aby tak milá Písnička létala po světě sama.
PÍSNIČKA: Vidím, že jste přímo mistr v našeptávání různých příjemných hloupostí.

Fantazijní příběh. V němž se fandí dospělým jedincům. Kteří si zaskáčou křídou namalovaného panáka na ulici. Rádi a potají.

Křídou namalovaný panák. Výzva ke hře, nikoliv obrys mrtvého těla. Fantazijní příběh, jenž se otáčí zády k davu dospělých, kteří křídového panáka minou, zabuší do něho holí, smažou, zanadávají si a uplivnou. Lébl si v sobě až do smrti uchová schopnost onoho panáka zpozorovat, spontánně si zaskákat bez ohledu na reakce okolí. A nejen to. On si rozporcovaného panáka také sám namaluje, vymyslí, rozměří, určí nelogické proporce. Ke svému autorství se hrdě doznává. Před nadšenými, povykujícími dětmi z hřiště i udivenými a dotčenými sousedy. Přičapne jako capart na pískoviště, už z něho nevstane. Přestože jeho sehnuté tělo nabírá podoby dospělého muže. V tom pěkném a jednoduchém fantazijním příběhu je

zakuklena symbolika řady Léblových rozcestí. I v životě míval na výběr ze dvou větrných plášťů.

Střídal je s pravidelností. Dokud se nenechal zatížit těžkým, královským hermelínem.

PÍSNIČKA: Nehledej klid, protože tvoje srdce je zrozené pro lásku, a bez ní stárne a nemůže žít.

Dívka, Básník, Kniha, Ruka, Nikdo; velmi starého Krále hraje nejzkušenější člen souboru Josef Houba. Není to snadný příběh napěchovaný tradičními pohádkovými bytostmi, s jakými amatérské soubory dodnes odbývají dětského diváka. Je to příběh jemné něhy, prodchnutý Maeterlinckovým lyrickým symbolismem a Andersenovou melancholií; zhmotnělý sen o tom, jak lidé zapomněli zpívat.

Písnička potkává postavy něžné i neněžné: na Písničku zapomínají, přestávají si ji zpívat, neumějí snít, rozprostírá se v nich chlad, stává se z každého jednotlivce pan Nikdo. A Písnička slábne. Jediný Vítr může pomoci. Vítr musí nejprve prohlédnout, pochopit, že pravý větrný plášť je pohozený starý hadr. Nikoli oficiální královské roucho, pod nímž jeho svoboda ztěžkne. Jedině pak zbaví lidi atributů „Nikoho", zbaví je úslužníků, co statisticky přepočítávají a zapisují všechny sny. Sny, které jsou pro království nebezpečné.

Scéna byla zahalena do tylu a červeného příšeří. Vítr probíhá prostorem, proměňuje svůj plášť v hnízdo i cirkusový stan, rozevře deštník, z něhož spadne déšť drobných kytiček. Na závěr všichni zpívají, rozdávají dětem balónky. [18]

Pohádka pro dva pláště postoupí jako vítězná inscenace pražské přehlídky Divadla dětem na národní přehlídku her pro děti v Ostravě, kde získá cenu za inspirativní uplatnění principů otevřeného divadla, závažné obsahové sdělení a vytříbený tvar inscenace s přihlédnutím k autorské a režijní práci a také cenu za hudbu. S *Pohádkou pro dva pláště* divadlo vycestuje do Dánska

(1984), o rok dříve do Sovětského svazu. Sedm set let staré přístavní město Vaborg. Které leží téměř u finských hranic; odtud si přivezou pamětní medaili ministerstva kultury. Budoucí Čechovovský režisér zaujme netradičně: „*Vítr v podání Petra Lébla se uvedl perfektní ruštinou*." Inscenace sama je vnímána zúženě jako symbolický obraz diktátora, který chce umlčet „životní písničku lidu", mladou optimistickou píseň nesenou větrem do všech koutů světa.

Odborný tisk začíná DOPRAPO monitorovat. [19] Prvopočátky Léblova doživotního boje s novináři a divadelními kritiky, prvopočátky povzdechů, že jeho inscenacím nerozumějí. A daleko trpčích povzdechů, že je tak málo divadelníků, kteří rozumějí inscenacím kolegů.

DÍVKA: Nejste trochu moc hrr?
VÍTR: Jsem prostě nárazový!

Sám Lébl kličkuje před schylujícím se nebezpečím povinné dvouleté vojenské služby. Děsí ho představa, že armáda spolkne dva roky času, že jí nedobrovolně odevzdá dvacet čtyři měsíců svobodného života. Dne 21. června 1984 se podrobí „odvodnímu řízení" u OVS [Okresní vojenská správa] Praha 1. Je uznán „dočasně neschopným".

Vědomí takového ohrožení s ním zatřese, na patře pachuť pionýrských táborů. Začne jednat, být sám pro sebe a přitahovat k sobě lidi blízké svému vnímání. Divadlo pro děti ho roztrpčuje. V srpnu 1984 v rámci amatérského divadla pro děti DOPRAPO kolem sebe soustředí skupinu, která se bude orientovat na dospělé diváky. Definitivně opouští repertoár recitačních soutěží, kde se nevyhnul ani úryvku propagandistického *Českého snu* Josefa Kainara o chrabrém synovi české země, tehdy mimo jiné oblíbená recitační složka televizní *Nedělní chvilky poezie.* V podání Jiřiny Švorcové.

Však tebe chrání sen,
jenž roste časy všemi,
vždy košatěji
a vždy krásněji,

a ty jsi v něm
a on je v tobě skryt
a oba jedno jste
v té české noci širé.

Spinkej, ty mámin mazlíčku.
Spi, příští bohatýre.

Příští bohatýr nespí.

Ještě si v inscenaci **PINOKIJO ANEB PUTOVÁNÍ ZA ODVAHOU** (scénář a režie Alexej Pernica) – schován za postavu Karabase Barabase II., pyšného ředitele divadla, který nechce hrát pro všechny, ale jen pro vyvolené – promýšlí a pro sebe formuluje nový přístup k hercům. Plně pohlcen svým viděním chrabře probojuje *Grotesku.*

KURT VONNEGUT: Uklízím sám v sobě a obrozuju se pro léta, která přijdou teď a která budou zcela jiná. Za podobných duchovních okolností dal hrabě Tolstoj svobodu svým nevolníkům, Thomas Jefferson svobodu svým otrokům, já hodlám propustit všechny literární postavy, jež mi tak oddaně sloužily za mé spisovatelské kariéry.

Než své vlastní postavy propustí Vonnegut, předběhne ho Lébl. Dá jim svobodu. Absolutní. **GROTESKA.** První kus Léblova těla rozprášený po jevišti. Scénář, režie, scéna, kostýmy, role Wilbura. *Groteska* aneb už nikdy sami. Obklopeni novým „realismem". Lonesome No More, Please. První v řadě Léblových nevídaných inscenací. Majáky

obývané Léblovým hlasem. Zrádné a zavádějící majáky. Všechny své inscenace zrežíruje jako sny.

Moučné obličeje postav. Na ten Léblův žena s dlouhými vlasy přitiskne šlehačkový dort. Stojí se sklopenýma očima, potřísněný sladkostí. Možná jenom zadržuje smích.

Groteskou je posedlý dlouho, dlouho byl prosycen jejím neobvyklým obrazovým obžerstvím. V červnu 1982 [20] má hotový scénosled a klasický „filmový" scénář psaný na stroji; vlevo obrazová složka záběrů, detaily obličejů. Vpravo text a hudební doprovod (hlavní téma, čínský motiv, nostalgická hudba). Upravená verze vzniká od června do listopadu roku 1983. [21] Vysedává ve škole a pod lavicí žmoulá dopis. 24. listopadu 1982 dorazily z USA věty od Kurta Vonneguta.

„*Dear Ler Lébl – –*

Your modest and friendly letter, mailed on my 60th birthday, arrived here this warm but RAiny morning – – along with the excellent photographs. You explain where your little country is.

Its location is well known here among our educated classes, even though we are the most powerful nation on Earth. For one thing, you have given our language the word ‚robot'. For another, your people have made world class contributions to literature and all forms of drama which might have been expected from a nation ten times your size. If you have made a play of my novel SLAPSTICK, it is surely, since Czechoslovakians are doing it, delightfully directed, acted, and staged. I swoon in gratitude. I have been in Prague, which I found beatiful. I shall return.

Cheers – –

P. S. You also make the best beer I ever tasted.

Kurt Vonnegut."

Vonnegut se do Prahy vrátí nejen kvůli pivu. První repríza *Groteskы* se bude konat za osobní účasti autora. Ovšem než kudrnatý, ironický pán s knírkem zasedne do hlediště, úspěšné inscenaci

předchází prolog reálného socialismu. 24. května 1983 čtyři svazáci – Michala Blažejová, RAdek Chmel, Petr Lébl a Zuzana Lesáková – žádají jménem ŠO SSM SPŠG [Školní organizace Socialistického svazu mládeže Střední průmyslové školy grafické], Hellichova 22, Praha 1 o pronájem vysokoškolského klubu v Řeznické ulici. 2. června 1983 míní provést dramatizaci knihy Kurta Vonneguta *Groteska.* Zatím formou diafonu. Na jevišti se jim to povede o dva roky později. Pod hlavičkou Dopravních podniků.

KURT VONNEGUT: Potom uvěřili, že jsme géniové. Snažili se s tím smířit.

Léblův svérázný čich pro podivuhodně zmrazené situace rozkvétá nejkošatěji, když je umravněn kotcem textu zpracovávaného autora.

Vykloubené vnímání světa musí být totožné. Má cit pro humor morbidní, absurdní. Surreálný, dere se mi do pera. A pro hovadismus všech odrůd. Mladíci Jiří Voskovec a Jan Werich milovali svůj „hovadismus" i v soukromí. Hovadismus Osvobozeného divadla, to je sranda, „hlína". Která se promísí s poezií, políbí se s ní; u Lébla má ale navrch úsměv mrtvolného obličeje. Exprese, až po vykonstruovaný chladný blábol. Z něhož má největší požitek autor sám. A pan publikum – řečeno s Voskovcem – je postupně maten a postaven do role vola, který se bavit nemůže, protože nechápe. Lébla nezajímá humor stmelující, humor soudržnosti. Léblova odnož humoru, kde všechno ctí se stejnou intenzitou a na všechno zároveň plive, se naplno rozbují vstupem do vysněné divadelní arény profesionálů; posvětí ji *Vojcev.*

Zatím rozevírá knihu Kurta Vonneguta ml., amerického autora, jehož „přijatelným posláním je dostat lidi do takového rozpoložení, ve kterém by alespoň na chvíli ocenili, že jsou naživu". Je okouzlen. Takto v Čechách nikdo nepíše. Vonnegut popisuje svět tak, jak ho Lébl žije. Má pro Vonneguta dispozice.

Nejsou spřízněni generačně; nasycení životními zkušenostmi, těžkostmi je nesrovnatelné. Vonnegut se narodil roku 1922 v Indianapolisu v rodině architekta, zemřel v roce 2006. Přijede se podívat do Prahy na svou rozpohybovanou *Grotesku* a řekne, že ještě nikdy nebyl tak šťastný. Lébl řekne, že také ještě nikdy nebyl tak šťastný. Šťastní to muži. 30. března 1985 v žižkovském Junior klubu. Deset dní po premiéře. Té šťastné náhodě dopomůže překladatel Jaroslav Kořán. [22] Vonnegut si odskočí z Vídně.

A v Praze změněn – paradoxně vlastním textem v kabátu cizího jazyka – odjíždí s tím, že napíše divadelní hru. V níž by uplatnil „formu inscenátorů", režijní postupy toho záhadného kluka Lébla, jenž zhmotnil slova, která Vonnegut vyslovil: *„V životě si nemůžeme být nikdy jisti tím, co je fantazie a co je skutečnost…"* [23] To mají s Léblem společné. A výtvarničení.

A vztah ke kritice. O níž se Vonnegut vyjádřil: *„Kritiky rád nemám. Jsou to přívživníci, protože jediný způsob, jak získají nějakou myšlenku, je ten, že převezmou tu moji. A pak se tou myšlenkou živí. Jinak by neměli vůbec o čem mluvit."* O tom, že by literatura mohla pomáhat tvůrčím lidem z jejich stresů a depresí, oprávněně pochybuje.

„Deprese je fyziologická záležitost. Chemická. Dlouho jsme si mysleli, že spousta lidských problémů je psychického rázu, ale nyní jsme se toho dozvěděli daleko víc o našich vnitřních chemických procesech a máme pro ně nové vysvětlení. Je to tedy spíš úkol lékařů." A téma *Grotesky*? Osamění.

KURT VONNEGUT: Teď se dověděli, že jsme normální tupci, a snažili se s tím smířit.

Dva roky uběhly od Léblova hereckého nášlapu v *Pohádce pro dva pláště,* dva roky spolužití s *Groteskou.* DOPRAPO pod vedením Tomáše Masáka. Odtud se odloupla Léblova odnož. Pět lidí si ponechá z DOPRAPa, zbylé posbírá na večírcích a divadelních přehlíd-

kách. Desítka herců, šestice lidí v zákulisí. Vonnegutova imaginace dovolí, aby vytryskl skrytý pramen, uvolnila se neurotická tenze. Lébl nevolí náměty. „Vykolejené" náměty si volí jeho. Tak semknuté prolnutí s autorem už nezažije. Jiní se budou marně vzpírat buldozeru Léblova přepracování. Kdy věty a myšlenkové bloky rozcupuje na padrť. Přežijí nemnozí. Náruč rozevře až jinému zástupci velmoci, tentokrát východní: groteskním náhledu Rusa Antona Pavloviče Čechova; bude číst Čechova Vonnegutovýma očima.

A rovněž Eliade i Kafka nabídnou dostatek interpretační svobody a stylové jednoty. Lébl zaloví a fantazii ukočíruje v momentě, v němž by se celek počal rozpadat. Čechovova stylová jednota přece jen určuje pravidla hry, krotí režiséra podstatně více.

V každém případě Léblovo jeviště ovládne jednou provždy groteskno. Vonnegut mu umožnil vyzkoušet, co si na jevišti může dovolit, kam až lze dojít. Aby zjistil, že hranice neexistují.

Jen ty, které si vytyčí sám. Našlápl, led nepraskl. Ačkoliv hukot vody v hloubce slyší. Popojde dál. Břeh mizí. Ta svoboda je omamující.

KURT VONNEGUT: Nebyli jsme mongoloidi v pravém smyslu. Byli jsme cosi nového. Byli jsme neandrtálci.

Scénář napíše Lébl podle stejnojmenného románu [24] z roku 1976. A iniciuje smršť. [25] Absolutní využití lidských zdrojů. Uhranutých Léblem. Na inscenaci a výpravě pracuje deset účinkujících po čtyři měsíce. V srpnu 1984 odjede desítka pod stany a v Dobronicích u Bechyně proběhnou první zkoušky, v jihočeských kulisách je přijat nový název JAK SE VÁM JELO. S dodatkem Štěpánky Červenkové *„Dobře. Jen místy zadřely se písty."* I potřebný štempl vybojuje nakonec včas. Odbor školství a kultury ONV v Praze 7 vydá dne 6. února 1985 souhlas a stvrdí jej RAzítkem (podepsána Ivana Kopecká, obvodní inspektorka kultury). 23. února 1985 si odskočí a stihne

premiéru v *Pinokijovi aneb Putování za odvahou,* v pondělí 11. března 1985 se koná svícená zkouška jeho jevištního prvorozeného, intenzivní zkoušení finišuje o víkendu. Ve středu 20. března 1985 odstartuje o osmé hodině večerní premiéru.

Je to průlom navyklých dramaturgických výchovně-ideologických schémat a stereotypů. Zvláště v pojetí kamenných divadel. Na kontrastním pozadí o to zářivěji se zaleskne drzost divadelní podívané. Jen od března do října 1985 odehrají 21 představení. [26] Lébl vstoupí do portálu jako přiznaný Adam bez bederní roušky, kousne do jablka, poznané ignoruje, po svém proplétá nesourodé odrazy žité reality v novou podívanou. Nenapodobuje staré mistry, a i kdyby nevytvořil žádné veledílo, vidí svět vlastníma očima, s plným zaujetím. To není málo. Naštěstí se nikdo nesnaží usměrnit nadšení z objevu, že dokáže překročit meze běžného vnímání skutečnosti; koneckonců jednou mu nespoutanou imaginaci přibrzdí věk. Mnoho nadaných lidí té doby svedla z cesty autocenzura, dogmativní teorie, strach nebo přílišná soustředěnost ke zploštělým narážkám na účet komunistické vrchnosti. A po svahu se snadno sklouzne.

Nesnaží se o doslovné, nezáživné převyprávění knihy; rozklíží ji a stmelí pohybem, výtvarnem, zvukem. Vyhmátne tvar uprostřed cesty mezi literaturou a malířstvím: literát vypráví příběh, malíř zachycuje pocit, zážitek, dojem. Skládá jako impresionisté jednotlivé valéry, téměř z drobných teček. Léblův divadelní pointilismus. Dělí opatrně barevné tóny, ale nakonec se nestrachuje, barvy smíchá. Ze strachu ani rozkoš vzniknout nemůže. Má vlastně štěstí, že řadu šílených nápadů a blbinek přiškrtí nedostatek financí. Jinak by ten přetlak udusil vyváženost vlnivého celku.

Není na to sám. Zvukař Tomáš Štern. Hlavní osvětlovač Václav Kot. Pomocníci I. Skobová, J. Horáček, M. Vinklátová, J. Kolařík. Kostýmy sice navrhne, ale celou výpravu zrealizuje na koleně Alena Kašparová a masky Eva Eliášová-Moutelíková. Herecky se tu vedle Lébla (Wilbur) vystřídají Štěpánka Červenková (Eliza), Petr

Novotný, později Martin Konečný (Wilbur stařec), Renata Fučíková nebo Jitka Říhová (Věra Veverka-5 Zappová), Petra Bílková (Melodie Žluva), Petr Pivoňka nebo Martin Polák (Isador Malina), Tamara Odvárková, později Markéta Vinklátová a Tomáš Palatý (Hvězdy), Iveta Frantálová (Otrokyně), Jan Schwarz, později Ondřej Sága nebo Vít Hofhanzl (Otrok). Jsou mladí, nikdo je nezná. Všechny bláznivé nápady, kterými jsou nasáknuti, můžou zužitkovat; není s čím srovnávat. Nezatížený vztah k literatuře, nové pódiové formy její prezentace včetně střihových technik moderní montáže, názorově spřízněný kolektiv – to všechno Lébla propojuje s tradicí malých scén. A také sepětí s texty pro divadelní předvádění původně neurčenými (próza, filozofická pojednání, novinové citáty, poezie, náboženské texty, autentická korespondence, historické traktáty), které podněcují vznik novátorských forem. Jeho scénická, téměř koncertní prezentace textu novátorské hnutí nepodnítí; je spíše návratem, extrémní variací už vyzkoušeného.

Groteska – v prvopočátcích plánovaná jako film – je nasáklá filmovým viděním, vizuální zkratkou; evokuje komiku němých grotesek. Což Lébl později rozvede v *RAckovi.*

WILBUR: Už nikdy sami, prosím!

Elizu s Wilburem L nepovedeně stíhá skupina údajných policistů; rozbíhají se na zapískání píšťalky. Jako strážníci z grotesek Maca Senneta. Jedna z pohybových etud znázorňuje, jak film přetočit pozpátku; žádný záběr našich životů se neztratí. Nic se neztratí. Nikdy se nic neztratí. Jen může být načas zapomenuto.

A vypluje v podobě nečekané, pokřivené. Na němou éru šlehačkových bitev ho navede text sám; sourozenci v patnácti letech zjistí, co si jejich rodiče usilovně přejí: aby děti zemřely co nejdříve. Po tomto zjištění sebou potomci prudce trhnou, *„jako by na ně právě přiletěl obrovitý šlehačkový dort".*

Neodpustím si ohlédnutí, koneckonců tohle je kniha nestálých variací. Pro šedesátá léta, v jejichž polovině se Lébl narodil, byla charakteristická fluktuace režisérů, herců, výtvarníků, scénografů mezi formami filmu a divadla. Svůj podíl na hledání neotřelých výrazových prostředků, jako je třeba montáž, a na spontánní samozřejmosti přirozené, autenticky uvolněné hry (směřované k herci) měli podíl mladí filmoví režiséři. Kteří od počátku šedesátých let příležitostně spolupracovali s divadly malých forem. Juraj Herz, Jiří Menzel, Jiří Krejčík. Ano a Evald Schorm. [27]

„Mimochodem, začala poslední kapitola. Je to blbé.

Venčím Nandu, zkouším být potřebný. Nevím. Hledal jsem vodítko (Nandino), a jelikož od jisté soboty jsou věci ve své skladbě daleko přehlednější, napadlo mne – hrůzná myšlenka –, jak tohle skončí? Na chvíli jsem něco zahlédl a bylo mi z toho úzko. Životе, ukaž se.

R. A. tu nechal na stole text BIJÁKU, kde má tužkou: Baví mě se ničit?

Je mu tuším 22 let. To když mi bylo, zemřel tatínek. Pak babička.

Zdá se mi to, nebo jsem cvok? On má jejich pohyby. Stal se mi přízrakem, který připomíná dva nespřátelené členy naší rodiny. Oběma jsem vděčný za život a za výchovu. Zadělalo se mi na pořádnej průšvih. Co z toho bude? Tři roky jsem to pozoroval a částečně se snažil nějak se s tím vyrovnat. Osud si vždy najde příležitost, jak lidem připomenout svůj abnormální smysl pro humor. Prosil jsem, investoval, nebylo to na místě? Teď držím a mlčím a omlouvám se.

Věnoval jsem mu Uncle Vanya. Rád bych o tom za střízlivá mluvil, ulevilo by se nám.

Začít nový život!

A další dny a jointy a fernety a smutek, klidný, vlídný, šťastný smutek, smutek. Touha jako mrakodrap.

Pavel šel v mojí čepici. Ich jsem měl jeho oblečení. Také se bráním, ale jinak. Nebe se otevírá, jde z něj schodiště. A vzdálené tóny klavíru…

Pravda se sype jako po zemětřesení, jak tohle dopadne?
Přičítám mimozemšťanovi jeden bod za druhým. Ano, je to láska.
Zamést si před vlastní uklízečkou.
Zamést si před vlastním zahradníkem.“

KURT VONNEGUT: Odsouzenci k smrti prý často o sobě uvažují jako o mrtvých dlouho před popravou. Snad si náš génius připadal stejně, když pochopil, že si jej čas – krutý mistr popravčí – chystá rozpoltit ve dva nanicovaté kusy flákoty.

Dokáže propojit teritorium divácké a teritorium herecké. Publikum vpustí do arény. Aniž o tom složitě teoreticky uvažuje. A tak jednotlivosti na jevišti vyprovokují vjemy, které se stěží dají převyprávět slovy. Divadlo jako rituál. Už tady stává se dekorace klíčem ke hře.

Neobvyklý je počátek inscenace. Žádné loudání publika, šustění s bonbony, vrtění, rozevírání programů, Karle, kdože to tam hraje, puč mi program, jo…, zmatek a odkašlávání. Diváci jsou lapeni, zrcadlovitě rozsazeni do dvou bloků sedadel, vtaženi do hry, není úniku. V napětí, co bude následovat. Z reproduktorů zní komentář otrokářky Věry; čte seznam otroků. Svým rozsazením se diváci podílejí na vypointování některých scén. Jako fanoušci nesmiřitelných fotbalových klubů. Ne dvou, ale klubů nespočítatelných. Každý hráčem sám za sebe, každý sám sobě fanouškem. Mezi nimi vznikne úzký, dlouhý prostor – jeviště připomínající uličku. Pod střechu Dopravních podniků Lébl nepozorovaně zavleče zakázanou pouliční skrumáž, kterou by na ulici uniformovaní příslušníci SNB rozehnali. Vytvoří svou uličku, kterou si pyšně vyšlapuje; ostatní touží popocházet za svým guru na červenou a vnímat „jinak“.

Vstupní scéna končí, diváci jsou uvelebeni na svých místech.

Rozsvítí se čtyři reflektory. Ohraničí obdélníkový prostor, z reproduktorů zařve lev, hukot filmového gigantu, zvukové před-

znamenání děje; touto studiovou znělkou začínaly hollywoodské grotesky. Z magnetofonové nahrávky říká Wilbur (Lébl): „Už nikdy sami, prosím!“

Otrokářka Věra vstoupí, na sobě dudy. Za pomoci reflektoru propátrá jednu část publika. Po krátkém zaváhání ukáže na zdánlivě náhodně zvoleného muže. Hodí mu jeden ze dvou žlutých balíků. Prstem přikáže, aby odešel. Totéž provede, když se obrátí k druhému bloku diváků. Dívce vrazí do náruče žlutý balík.

Reflektor osvítí vrak automobilu. Plný pasažérů a vyčnívajících rekvizit. Předstírají zběsilou jízdu autem. Prudce zabrzdí. Ve zpomalených pádech se aktéři rozmístí po celé ploše scény. Věřini otroci jsou oblečeni do žlutých stejnokrojů. Barva narcisů bude na Léblově divadelní paletě vypotřebována vždy nejrychleji.

V rozlišení barev Lébl se žlutou spojuje konflikt, ješitnost. S modrou příjemnou halucinaci, melancholii. S růžovou afekt, milování bez lásky. S červenou agresi a prudký, surový kontakt. S oranžovou domácí exhibicionismus. S fialovou magii. S šedou večerní déšť v cementárně. A černá? Ó, konec legrace.

Než se rozsvítí žluté halogeny, Wilbur N promluví. Slovy, kterými „uváděli náboženští skeptici své noční modlitby“. Ta slova znějí takhle: „Tomu, koho to může zajímat!“

Odbočím. Lébl povede skupinu těch, které to může zajímat, také v Šumperku 1987. Mimo jiné rozpitvá tzv. divadlo barev, účastníci napíšou, jaký význam které barvě přikládají, a přiřadí jí lidskou vlastnost a dramatickou situaci. Lektorem divadelní dílny Šumperk (klasický text) byl v jiném roce, roce 1985, také Evald Schorm. Na anketní otázku S čím přestupujete před své žáky, co si přejete, aby si z týdenní práce pod vaším vedením odnesli, odpověděl: *„Co bych ti na to řekl, chlapče? Přeju si vzájemnou inspiraci, ale i to je dost silný slovo.“* [28]

Oni si před mýma očima předávají… Co vlastně?

WILBUR: Tomu, koho to může zajímat!

Příběh *Grotesky.* Co všechno se tu dá smíchat; zobecnělým podtrhne vlastní traumata, tu neustálou snahu potomků rodičům a světu dokázat, že za něco stojí, že všechny ty školní průšvihy a podivnosti chování nejsou znakem slabomyslnosti. Vonnegut píše: *„Otce samosebou trápil pocit viny, že dopustil, aby se s inteligentními lidskými bytostmi z jeho vlastního masa a krve zacházelo tak dlouho jako s blbečky.*" V polorozpadlém taxíku na ruinách Manhattanu dožívá jakýsi stařec; takřka všechny ostatní obyvatele zahubila záhadná nemoc zvaná Zelená smrt. Wilbur L pouze otevírá ústa; je dabován svým mladším já v automobilu. *„Tento muž jsem já. Jmenuji se Wilbur Narcis-ll Swain. Jsem bývalý prezident Spojených států. Obývám přízemí Empire State Buildingu spolu se svou 16letou vnučkou Melodií Žluvou-2 von Peterswald a jejím milencem Isadorem Malinou-19 Cohenem. Naším nejbližším sousedem je otrokářka Věra Veverka-5 Zappová.*" Chystá se natáčení prezidentových pamětí, před kameru postupně předstupují jednotliví jmenovaní. Ti, o nichž je řeč, se jeden po druhém z dlouhé chvíle předvádějí před objektivem nezapojené kamery.

Také Eliza, Wilburova sestra, se dostrojí; zbytek kostýmu oblékne před diváky. Wilburovi N se vzpomínky do paměti navracejí před zraky ostatních. Rodiče jsou hloupí, zazobaní, roztomilí lidé.

Představují je figuríny, podle potřeb textu se proměňují v jiné postavy, např. služebné atd. Rodiče nemají – kvůli a díky svým penězům – čas a náladu věnovat se dvěma mongoloidním blbečkům, kteří jsou „pouze jejich děti".

První groteskní rámec stvořen. V něm se příběh zavrtává do masa dalších a dalších groteskních vrstev.

WILBUR: Byli jsme s Elizou idioti jen naoko.

Díky systému chodeb mají Wilbur a Eliza už jako děti přístup k rozsáhlé zámecké knihovně. Ve věku čtyř let potají čtou a píší anglicky. *„Neuvědomovali jsme si prostě, že by někdo stál o to, abychom byli inteligentní. S vaší pomocí proslavíme tento zámek inteligencí tak, jako byl v minulých letech vykřičen slabomyslností.“* Inteligence se však projevuje pouze tehdy, když jsou sourozenci Wilbur a Eliza vedle sebe; telepaticky souznějící jedinci. Řešení neexistuje, do života se jim dostane jen typické RAdy americké psycholožky: *„Pádluj svou vlastní kánoi.“* Národ o dvou osobách, sourozenecký ráj, je rázně zničen.

Wilbura odešlou na vysokou školu, dvojče Eliza živoří v ústavu pro slabomyslné. Eliza se nevzdá: když se otec zabije při autonehodě, vydupe si část bohatství, okamžitě zakoupí poloviční podíl profesionálního fotbalového mužstva Novoangličtí patrioti, létá po světě jako vypuštěný vzácný motýl. I na Marsu přistane.

Iluze vrtulníku je na jevišti dotvořena obráceným stativem od kamery.

ELIZA: Já byla jen nádor, který ti museli odoperovat.
WILBUR N: To jsem nikdy neřekl.
ELIZA: Říkali to jiní a tys jim věřil! To je ještě horší. Jsi fašista, Wilbure!
WILBUR N: To je nesmysl!

Motiv Marsu. Motiv rozdvojené mysli.

Elizu zasype na Marsu lavina. Wilbur N začne brát „lék“, rozdvojuje se, *„čas byl teď rozmazaným ptákem, zamlžovaným neustále se zvyšujícími dávkami Tri benzo Aluramilu.“* Wilbur L kandiduje na prezidenta, Wilbur N za něj mluví o osamělosti.

„Řekl jsem, že všechny škodlivé výstřelky, kterých se Američané v *minulosti dopustili, byly motivovány spíše osamělostí nežli nějakým zalíbením v hříchu. Ve svém projevu jsem vysvětlil systém prostředních*

jmen, která by od té chvíle měla zaručit všem Američanům tisíce nových příbuzných."

Na závěr svých pamětí sedí Wilbur mezi komíhavými světýlky. A *„připadá si jako Pánbůh*", obklopen svícny, které mu všichni neustále nosí. Jen proto, že z haraburdí kdysi vyhmátl právě svícen. Zhasnou reflektory. Plápolá jedna svíčka. Utichne chrastění prášků.

Život je než sen. Ale mrtví dotírají. V rozhovorech. Wilbur nestačil včas znovusjednotit svou mysl s myslí své sestry.

Stvořit konečného génia. Rozpráví alespoň s nebožkou Elizou rourou od kamen. *„Bratře Wilbure, tohle tady je věčnost. To je navždycky. Tvůj život tam, co seš, neznamená v pojmech času zhola nic. Je to jen ubohý vtip. Prožeň si hlavu kulkou, jak jen to půjde*."

Paměti jsou u konce. Filmaři sklízejí scénu.

„Já byl ono sémě,
já jsem toto tělo,
toto tělo, jež nesnáší bolest,
toto tělo, jež musí jíst,
toto tělo, jež musí spát,
toto tělo, jež musí snít,
toto tělo, jež se musí smát,
toto tělo, jež musí křičet.
Ale až toto tělo
splní své poslání,
zasaďte je prosím do země
jako narcis."

Groteska. Se žlutým narcisem. Lébl našel lék, kterým se lze zachovat při životě: divadlo. Stává se mu smyslem, postupně náhražkou života. Vychází neústupně ze svobodných pocitů a poddává se fantazii v dobách, kdy davy unaveně obklopují socialistické

tribuny. Lébla zajímají fakta pouze a jen v podobě, kterou jim dává jeviště.

Řetězce asociací, manipulace s divákem-otrokem; musí přistoupit na hru od počátku. Jinak se ocitne nezvratně mimo. Toho, koho to bude zajímat, vycachtal v obrovitém šlehačkovém dortu. Žlutá barva doráží ve žlutých stejnokrojích, balících, halogenech, barva oslepujícího slunce i symbol izolace, bezmoci a šikany, lidstvo dopustilo holocaust, dopustilo organizované značkování obětí žlutou hvězdou. Jásavá barva RAdosti a tepla potemněla, nabrala jiné významy, ochladla.

CAMILLE PISSARRO: Někdy se strašně bojím obraz vůbec obrátit. Pokaždé mám strach, že spatřím příšeru místo kouzelných věcí, které jsem chtěl udělat…

Lébla přitahuje magické groteskno na hranici patologičnosti. Po celý život hromadí novinové zprávy, které začínají nevinně, tolik styčných bodů s naším civilním životem, stačí nepatrné vykloubení, a stávají se absurdními. Muž, který v lese zastřelí jiného muže, protože si ho splete s veverkou. Lébl je pažravcem bizarních zpráv ze seriózního tisku, vystřihuje a vlepuje si je do svých zápisníků. Další stohy – tentokrát nepřečtených – novin se vrší. Bojí se je vyhodit, riskoval by, že ztratí cennou kuriozitu, doma i v pracovně Divadla Na zábradlí se jich nakupí hromady. Haňťa naruby.

Pídí se po anekdotách. Anekdota, nejčistší způsob demonstrace nesouměřitelnosti. Zdroj ryzí a zcela přirozené absurdity. Proto má Lébl tak blízko k absurdnímu vidění světa, proto v novinách vyhledává prapodivné zprávy a historky. V rovině oddychové. Ne demaskující. Stejný přístup jako s texty na jevišti. Trefné příběhy z dění kolem, do nichž s chutí vsazuje jména bližních. Ty novinové zprávy rozvíjejí morbidní imaginaci. Obdivuje strohost černých kronik. Pro nepochopitelnou krásu. Oživuje si ji kolážemi. Umění

faktu a fikce se tak vyvíjí paralelně a působí jako mocný regenerační činitel. Nevytahuje ze skutečností srandovno, ale absurdno. Jako Kurt Vonnegut. Přírodní anekdoty.

Takové, jakou byla *„miniaturizace lidských bytostí v Číně*“, která *„dospěla tak daleko, že jejich velvyslanec měřil jen šedesát centimetrů*“. Nebo pokusy sourozenců Elizy a Wilbura, jimiž dokazují, že *„zemská přitažlivost musela být v dávné minulosti proměnlivá*“.

Lébl se těší obrazy literární předlohy, v nichž je všednodenní konání přetaveno a rozklíženo zamlženýma Wilburovýma očima. [29]

Wilbur droguje vzorky pilulek proti nemoci, postižení *„pronášeli mimovolně nemravná slova a dělali urážlivá gesta, bez ohledu na své okolí. Tak začal návyk, který trval bezmála třicet let“.* Jako stavy v mezidobích, kdy Lébl svévolně vysazuje svá antidepresiva.

Depresivní smutek je nerozptýlitelný, trvá minimálně několik týdnů. Ovlivňuje práci, chování, partnerský stav, záliby, přátele. Všechny faktory, které proti depresi chrání. Lébl ale sprostý – ve smyslu oplzlý, vulgární – nebyl nikdy. Sprosté bývalo někdy jeho chování. Vůči ostatním. Talentovaný a nevyrovnaný. Všechno mu jde lehce, možná právě pro tu lehkost a povrchnost se dál nedostane. I Wilbur chce zemřít. Což jsou následky náhlého přerušení závislosti na léku. Už v dobách *Grotesky* dokáže Lébl domluvit schůzku, na kterou ví, že nepřijde.

Když se dotyčný dožaduje vysvětlení, Lébl neodpovídá, mlčí. Nebo sepíše dopis plný urážek. Takovým scénám nikdo pozornost nevěnuje, jsou přičteny navrub stresu a velké zodpovědnosti; většinu strhne na svou stranu. Nabaluje jádro věrných.

ZAHRADNÍK:
Jak o tvé ceně vznešeně mám pět,
když lepší částí mého já jsi sám?
Mám se snad sebechválou opájet?...

Nad všemi texty Lébl sedá s kladivem, buší do nich, rozbíjí kvádr na kamínky, ty drtí dál a dál, na prášek, na atomy. Vnitřní herectví a řád celku ignoruje, kolektivní prezentace zatomizovaných celků je zásadní. Improvizovaná hravost, spontánnost. Jako kdyby se herec nejprve na scéně pozastavil nad svou postavou, obešel ji, podivil se a po této antiiluzivní vteřině pokračoval. Zásadní otázka: Když rozdrtí na padrť všechny složky, jak je možné, že celek drží pohromadě? Jakým způsobem ony střípky a kamínky sesazuje? Jako mozaiku v chrámových oknech. A především: podstatné není viděné, podstatný je vnitřní svět dívajícího se. *Groteska* vytyčí tuto cestu, ze které Lébl už nesejde. Což se s odstupem času může ukázat jako sporné. Nepodléhá prvnímu nápadu bez ohledu na realizovatelnost? Nedostává se do zajetí vize, která je zcela mimo rámec textu?

Šije šaty podle stejného střihu. Vyhýbá se zažitému jevištnímu tvaru. Jeho světem je hravost a mystifikace; vytvářejí větší prostor pro improvizaci. Bez nároku na plnění osvětově umravňujících cílů. Už žádná oscilace mezi uměním a propagací.

Ani formální eperiment bez obsahu. Odvolávat se bude na Ivana Vyskočila, na jeho Nedivadlo, [30] které se programově navracelo k text-appealové formě a s nímž spolupracoval třeba také „Léblův" herec Leoš Suchařípa (I. Vyskočil, R. Bošek, J. Podaný, L. Suchařípa: *Poslední den,* 1964). Text se stával odrazovým můstkem k prozkoumání sjednocujícího tématu. Kterým mohlo být u Vyskočila i právě probíhající představení (*Meziřeči,* 1966).

A u Lébla divadlo samo.

„Groteska je všude okolo nás. Někde ji člověk nečeká, někde ji přímo panicky vyhledává. Nebylo by šťastné tuto situaci pouze konstatovat, ovšem hledat nějakou definici nebo způsob obrany by mohlo působit stejně legračně jako chování Laurela a Hardyho." [31] *Grotesku,* její skryté odnože, bude Lébl odřezávat stále. [32]

Mystifikuje tak rád. Variuje rád. Z *Grotesky* si vypůjčí pseudonym pro životní roli scénografa: WN. Ke slovu groteska se znovu vrátí

roku 1999 v programu *Strýčka Váni,* své poslední režie. Ke všemu, co ve své první inscenace nakupí, se bude vracet; tvořivě vykrádá a cituje sám sebe. Skutečné auto vjede na jeviště Divadla Na zábradlí v *Kočičí hře.* Chůva ve *Strýčku Váňovi* oblékne fotbalový dres, stejně jako se Eliza převléká do dresu mužstva, které zakoupila. Scénická poznámka *„Otrokyně pískne údivem, ale zároveň tím připomene ptáka*" variovaně ožije několikrát: tajemného ptáka-skřeta nechá zavříškat v *RAckovi* i ve *Váňovi.*

Lébl začíná být uctíván a na uctívání závislý. A na kontaktu s celebritami. Dopisuje si s Kurtem Vonnegutem a bude i s Edwardem Albeem, s nímž se seznámí na party v New Yorku. Je uctíván zatím jako guru uzavřené komunity, v prostoru příznivců JAK SE VÁM JELO. *„Venku nás mrzel nezájem diváků. Když jsme hráli Grotesku tady u nás, obyčejně bylo plno. Když jsme ale vystupovali třeba v obvodních kulturních domech na sídlištích, zájem diváků nebyl nikdy stoprocentní. A přitom přesun celého kolektivu není pro nás jednoduchá věc."* [33]

„Kdybych tak moh nespat a lišit se od mimozemšťana. Hra ještě neskončila. Ona, kurva, trvá. Já se taky často dívám k nebi skrz strop družstevní bytovky.

Zameťte si před vlastním zahradníkem. A život bude stále krutý?

Ráno jsem to zase viděl.

ZASE.

Někdo ti něco vyčte, tebe to potom bolí, trápí, nerozumíš tomu, nechápeš: proč to řek – jsi zklamaný… A někdo se k vám podle toho chová. TRPKÁ a ZLÁ verze téhož.

Jsem trestán, ale chci to vydržet.

PONIŽUJE MNE.

Jenže jakoby ne.

Večer potom září a hezky se mnou komunikuje.

Maluji si tě v mysli. Miluji si tě v mysli a nikdy bych to nechtěl vymazat! Miluji tě!

„Mám tě rád," řekl mi R. A.
Já rád jsem to slyšel, velice.
Řešení je na spadnutí! Ano.
Ležet a nemoci spát mne nebaví. Být potřebný mi pomáhá. Radost druhých mne léčí. Pavlův smutný výraz mne znepokojuje, a je-li navíc nenaladěn (většinou), dochází v mém těle ke zvláštní chemické reakci. Snažil jsem se k němu vždy chovat vlídně, před nikým jiným jsem se v životě tak neovládal. Asi za to nikdo nemůžeme. Ale ta bolest je úděsná. A mám strach jako štvanec, který má být vyhuben."

PETR LÉBL:
Hej, kde je ten člověk, který mi včera podrazil nohy?
Budu se mu mstít!
Ne! Pozdravím ho!
Ne! Provedu mu to samé!
Ne! Budu čekat, že mi pomůže vstát.
Ano! A pak ho srazím na zem!

Od této chvíle se mu každý realistický obraz ze života pod rukama mění v grotesku, v přízračnou grotesku. *„Úsměv je pohyb – zastaví-li se v kterékoli fázi a je tak fixován, stává se nesnesitelnou grimasou*." [34] Za zády mu pobaveně přitakávají literární učitel Kurt Vonnegut, cvikrem si ho zpovzdálí měří Anton Pavlovič Čechov. *Tauridus. Polepšovna. Mata Hari.*

Dramatizace *Hada.* Doba je taková, že si Lébl schová a přepečlivě vylisuje obal z francouzské čokolády. Nedostatkové zboží.

S kokosovou příchutí. Vůně zakázaných dálek. To Potěmkin se po příjezdu do Petrohradu ptá: „Jak se vám jelo?" Odpověď zní: „Ani se neptejte." **TAURIDUS.** Obrazy a etudy ze života rokokové společnosti. Vlastní Léblův text. Krym šedesátých let osmnáctého století. V blízkosti Kateřiny Veliké se – Nižinského pohyby – potácí rokoková společnost; ruská, italská, RAkouská. *Taurida* píše v čer-

venci 1985. V létě a večer. Když se vytrácí světlo, když se rostliny uzavírají před nastávající tmou a *„z děr vylézá noční havěť“,* nastává soumrak. Soumrak dne, soumrak věků, soumrak dobrých mravů. *Tauridus.* Když inscenaci zkouší, stává se, že začínají ráno v osm a končí po desáté večer.

Přepolitizované publikum si vykládá repliky a vtipy po svém.

Tauridem publiku ještě vychází mírně vstříc. Poté jde cestou svého, nezkaleného, odideologizovaného humoru. Původní záměr napsat rozvernou hříčku tím ztěžkne.

Vyloupne obrázky podobné varietním výstupům. Vydestilované z dobových mravů. Černobílá témata Potěmkinových vesnic, kde s vynaložením nemalých nákladů přemalovávají fasády, kde za neustálého plánování a kontrol hnije či chybí vnitřek, se Léblovi naštěstí vymknou z rukou; rozmlží je sledem asociací. Které kostrbatý děj vystrnadí z úzkého koryta aktuálních jinotajů. Ano, *Taurida* lze také číst jako metaforu na žité poměry v socialistickém Československu; lidé *„vylézají ze svých obydlí jen za prací a pak se zase stáhnou do ulit“;* kníže všechny peníze na rozvoj země prošustruje a začachruje. Když ho panovnice přijede zkontrolovat, ze strachu před potrestáním zavede unikátní vynález: okolní krajinu osází papírovými maketami domů a paláců.

Čímž nad panovnicí vyzraje. Výraz „Potěmkinova vesnice“ tak může vstoupit do dějin. Narážky na žitou současnost vyčnívají: úvaha o čerstvém a vydýchaném vzduchu, opakované zdravení (*„to máte jedno, tady je každý den tak stejný, že člověk pozvolna ztrácí přehled“*), chytání molů na carském dvoře. I podstata divadla je přece takovou Potěmkinovou vesnicí.

Lébla fascinuje rokoko. Neukázněnými a přitom precizními ornamentálními motivy. Koneckonců Léblovo divadlo se má k minulosti i divadlu současníků jako rokoko ke ztěžklému baroku.

Nasadilo lehký tón, vzneslo baculaté andělíčky, přetřelo minulost laškovnými barvami, distancovalo se, neotročilo zažitému vnímání divadla. Izolovalo se pod silným nánosem pudru a paruk.

Dekorativní divadlo jako pastva pro oči, obsah pronášených replik je druhotný. Lébl nakradl slova v minulosti. A vystrojil pestrou hostinu.

PETR LÉBL:
Rokoko mě ke zdi tlačí
nad rokokem lámu hůl
nakradl jsem si – to mi stačí
přeci nejsem žádnej vůl.

Z inscenace je cítit především omámení z rokokových paruk (vytvoří jich na třicet), drbátek a baculatých voňavek.

K vizuálním vjemům se má text jako odtažité poznámky pod čarou; lze si jej vyslechnout, ale nutné to není. Výtvarná složka je prvořadá. S Alenou Kašparovou Lébl navrhne kostýmy a paruky; Kašparová je zrealizuje. Eva Eliášová vyrobí loutky, Renata Fučíková vějíře a spolu s Vladimírem Bartošem drbátka. S výběrem dobových operních skladeb poradí otec, Vladimír Lébl. Giovanni Paesiello, Jean-Philippe RAmeau, Christoph Willibald Gluck, François Couperin, Luigi Boccherini, Josef Mysliveček. Lébl čaruje se stínem a jasem, závěr operní části prolne do modrého světla. Po etudě s Amorem, kdy vesničané postaví loď z bílého hadru, jiskří světlo modrozelené. Dokonce si Lébl pohrává s myšlenkou výtvarné stylizace „divadelní" etudy publika (bílá jako základ a červenozlaté doplňky) a herců (zlatá). Ve finále má být celý dvůr bílý. Vjem netknutosti, plochy zapadané sněhem. Na který horký jih marně čeká.

I program si přeje rokokový. Ve tvaru vějíře, který skryje každou nedokonalost a umí „dělat vítr". Ve výsledku zvítězí program klasický. Rokoková hříčka o vějířích, paraplíčku, menuetech, papírových domcích, chichotání dvorních dam a centrálním hnojišti. Které nechávají polévat nejdražšími pařížskými parfémy.

Provoněné hnojiště s hejnem dotěrných slepic, rokokodák, rokokodák! Rokokový skanzen s rozmařilou šlechtou, podzámčím zbědovaných nevolníků a malomocných žebráků.

Lébl *Tauridem* žije tak, že rokokové pitvoření přenáší do soukromí. Kateřina Veliká je ovlivněna Francií, Lébla francouzská a ruská literatura inspirují stejným dílem, do textu vřadí i verše ruského experimentátora Velemira Chlebnikova. Lébl zpracovává čas podobný tekutému času, který se medově táhne kolem Čechovových hrdinů, kdy na houpačce sní o lepší budoucnosti, touží odjet někam daleko, začít konečně žít. V *Tauridovi* se potrefení snivci promenují na venkovské návsi i carském dvoře, hypnotizováni Kateřinou Velikou. Která dobytý Krym nazývá Nové Rusko. Někdy používá původní řecké jméno. *Tauris.*

Léblova záliba v primitivním asociačním humoru; bezbřehá hravost jako cukrová vata oblepí děj a rozleptá vše, co vyrůstá z historického podhoubí. Když zmínka o botách, tak mu přivolá pohádkového kocoura… Na jevišti se časová vročení stanou druhotnými.

PETR LÉBL: Co mě to zbavilo všech sil?
Láska? Amore.

Lébla uhranou životní peripetie Prospera Jolyota de Crébillona (1674–1762), autora oplzlých románů a lechtivých divadelních her. Oblíbených v poživačné atmosféře dvora Ludvíka XV. A nota bene tento pán, Prosper Jolyot de Crébillon, se stal v roce 1735 cenzorem. Lébl z jeho *Obrázků dobových mravů* vyjme dialogovou část *Svádění,* vřadí ji do řetězce pohybových a hereckých etud; zapasuje *Svádění* jako výstup Kateřiny a Potěmkina. Když se s dvorskou suitou vracejí z divadla, zopakují choulostivé místo, které viděli na jevišti: před celým dvorem žertují o podvazku.

Nikoho to nešokuje; carevniny milostné výboje se staly dávno normou. Lébl si blaženě pohrává se jmény autentických osobností.

S historickými postavami zachází jako s figurkami na šachovnici. Posbírá je a rozestaví tak, aby mohly překvapovat následujícím tahem a ukojit situační obžerství. Zvolí čas vlády carevny Kateřiny II. Veliké (Jitka Říhová), jejíž dvůr oplýval pověstnými krasavicemi. Vděčná postava. Upnutá na nešlechtického, jednookého milence Grigorije Vasiljeviče Potěmkina (Tomáš Palatý), dobyvačného intrikána a fantastu. Přitom se důrazně distancovala od plebsu. Vzdělaná, chytrá, krutá, střídající milence a nálady.

Původem Němka, ale inklinovala k francouzské kultuře, francouzští vzdělanci jí dokonce přezdívali „Semiramis severu". Což Lébl do hry zakomponuje v místě, kdy vesničané křičí: *„Ať žije naše Semiramis Severu, gloria, gloria."* V roce 1776 se stal kapelníkem v Petrohradě Giovanni Paesiello (1741–1816), italský autor jednoduchých, zpěvných komických oper. Neunesl svou slávu, příliš žárlil na druhé. Jeho opery jsou proslulé rozvláčností; když měla být jedna z nich provedena ve Výmaru, kapelník Kranz svůj soubor žertem varoval: *„Ach pánové, pánové, tak to si přineste s sebou noční čepičky."*

Vlastní děj Lébl rozkládá mezi poslední rok, kdy Paesiello (Jiří Kolařík) v Rusku působil (1780), a carevninu inspekční cestu po Krymu (1817). Milenec Potěmkin obdrží čestný titul kníže tauridský, snil vždy o kolonizaci Krymu a obnovení byzantského císařství… Carevna Krym nakonec navštíví, neuspokojí se nadiktovaným dopisem, že Krym je úspěšně dobyt, všichni spokojeni a zdrávi. Všichni spokojeni a zdrávi. Kolik jen takovýchto nadiktovaných dopisů doručily evropské a asijské pošty během dvacátého století ze všech těch koncentračních táborů a gulagů.

Žádné asociace. Zpátky ke Kateřině. Chystá se scéna jako z *Revizora.* Carevnu uvítají davy povinně rozradostněných obyvatel. A upravené vesnice zakrývají celý obzor…

Lébl se baví.

Z carských fízlů jsou směšné figurky. Které donášejí, že *„na rohu Pjatnického prospektu se srazil dostavník s divokým kancem*“ a *„Grigorij Orlov vykonal v odpoledních hodinách oficiální přátelskou návštěvu vykřičeného domu Boršč“.*

V reakcích na operní představení Lébl svým postavám do úst s gustem vpašuje klišé, jaká používají divadelní kritici, *„autor spojováním záběrů autentického života a reflexí téhož v zrcadle konzumního kýče tak dosahuje výrazu odpovídajícího životnímu pocitu znepokojeného a citlivého pozorovatele rozporu moderního světa“.* A předpřipraví fráze, které lze vztáhnout na jeho tvorbu (*„není to katarze vycházející z patosu, ani katarze smíchová, je to katarze groteskní, naznačující, že nastupující generace autorů, pro kterou impulsy a zkušenosti nejsou součástí vlastního poznání, ale záležitostí historickou, začíná mít v mnohém jasno“*).

Šermuje slovy, ustálená slovní spojení přizpůsobuje ruskému jazyku a reáliím (místo „za bílého dne“ zazní „za bílého týdne“), toporně skládá jazykové hříčky a vtipy (Kateřina: „Z *Tauridu přicházejí samé dobré zprávy. To bychom si tam mohli vyrazit.“* – Dvorní dáma*: „Leda tak zuby, cha, cha.“*), několikrát variuje jednou použité věty (Kateřina pošle milence pryč se slovy *„Vezměte si z pokladny, co unesete, a jeďte kolonizovat na Krym. A pozor na vlky.“* Tatáž věta ve zkomoleném „vesnickém“ podání vyzní takto: *„… vezmi si, co uneseš, a pojeď polemizovat na Krym. A pozor na vlky.“*).

Ano, historická a zákulisní fakta jsou nakonec druhotná. Roztaví se v Léblově divadelní fantazii. Po vzoru Vonnegutovy absurdní míchanice. Kdy obrovský problém může vyvstat z odlíplé spony na botě dvorní dámy Voroncovové (Dana Kolaříková).

Inspiruje se Vonnegutovým stylem psaní: zrnka pravd zabalí do groteskně absurdních situací. Potěmkin skladateli Paesiellovi krade partitury, šlechta zvesela přechází zamrzlé jezero. V němž se minule utopilo devět dvorních dam. Carevna během večeře

prohledává kapsy a z kradených příborů sestaví palácovou výstavku.

VELEMIR CHLEBNIKOV:
Noci plné souhvězdí,
jaký osud je mi připsán na tvé zdi?
Třpytná kniho, vyřkni ho,
je to svoboda, či jho,
co si přečíst budu moci
na širokém nebi rozevřeném do půlnoci?

Na počátku inscenace, kdy vesničané parodují carský dvůr, sjíždí dolů zrcadlo ve zpotvořeném rámu. Nikdo se do něj dívat nehodlá.

Lébl v soukromí svou tvář pozoruje často, jen kdyby neměnila obrysy.

V Tauridovi se vesničanka (Štěpánka Červenková) sehne pro dlažební kostku a chce zrcadlo rozbít. Vesničan (Jan Horáček) jí v tom zabrání. Není nikdo, kdo by v tom mohl zabraňovat Léblovi.

Cosi lidi zbavuje sil. Jedna z postav (Petr Novotný) říká: *„Láska to určitě nebude.* (…) *A mám-li pocit, že na ulici míjím opilce či budoucího sebevraha, mohu si být jist, že kolem mě právě prošel ukázkový Amor.“* Těžko se to čte. Předjímat vlastní osud. U Lébla by tomu člověk uvěřil. Láska. Nenáviděná tvář v zrcadle. Divadlo a faleš. Slova, kolem kterých se odvíjí a zacuchává Léblův život.

Život každého člověka se ve zpětném zrcátku smrskne na několik málo ubohých přívlastků. Lze ho onálepkovat klíčovými slovy, která se do životního příběhu nastěhují a uvelebí navždy. „Pozor, křehké, neklopit!“ měla zaječet Eva Léblová po narození syna Petra. Možná že tato klíčová slova, tito přistěhovaní nájemníci, kteří se v hlavě a srdci roztahují a uzurpují si svůj prostor, už předjímají a pojmenovávají věci příští.

Stojí na počátku událost? Nebo slovo s ní spojené?

VESNIČANKA: A proč my se nechováme stejně?
VESNIČAN: Ale chováme. Jsme naprosto stejní. Tleskáme přece vždy, i když se nám něco nelíbí.

Lébl uspořádá letní soustředění, intenzivní zkoušení, jaké se osvědčilo u *Grotesky.* Premiéra nekonečně dlouhé, tříhodinové inscenace, hrané bez pauzy. 29. září 1985, v půl deváté večer. Divadlo DOPRAPO, Dům kultury Dopravních podniků, Praha 7, Bubenská 1. Pozvánka na premiéru s nahým Amorkem. Který vloží svůj šíp a zamíří.

Snesly se připomínky, aby inscenaci seškrtal, zkrátil. Tak na dvě hodiny. Málokdo si uvědomuje, že vůbec dát dohromady takovou inscenaci je za daných podmínek úkol sisyfovský. Lébl průběh jednoho z představení popisuje v dopisu řediteli DKDP takto:

„V 18.00 nastupujeme do sálu a měníme stolovou úpravu na hlediště, v půl sedmé se mohou všichni naplno věnovat jevišti, ale obyčejně nám schází klika od tahů. Scéna je sotva hotová v půl osmé, to už začíná ta pravá honička, protože Eva Moutelíková, kdysi zvyklá líčit se dvě a půl hodiny předem, má na svou práci – podrobné masky pro 15 lidí, rovných 30 minut.

Obyčejně v tuto chvíli ještě přijde zpráva od nějakého technika, že dnes večer nemůže svítit, atp. Skončí představení, na balkoně se objevuje pořadatel, který pokřikuje, abychom se sbalili a vypadli co nejdřív. Uklízíme jeviště, aby na něm nezůstaly praktikábly, uklízíme zpravidla i sál, abychom nenechali tolik práce těm po nás. Vytírat mokrým hadrem jeviště bohužel nestihneme, stačí, že ho vytíráme před představením, abychom nemuseli vdechovat ty haldy prachu a špíny, které tam jsou.“ [35]

Konflikty bobtnají. Lébl „normální“ lidi provokuje sám o sobě, natož když je v pracovním tranzu a myslí brouzdá v jevištních obrazech. Na druhou stranu to nemá lehké. S takovou precizností a zapáleností pro věc v rámci „zájmové činnosti“, a tudíž zadarmo v domech kultury nikdo nepočítá. Stěžují si na něho, a to počínaje vrátnými DKDP. Že přetahuje zkoušky a nechává po sobě bordel.

Hádají se s ním, štěkají „Proč nehrajete tu šmíru od šesti a nevypadnete v osm?!“ Jeden z vrátných je pošle rovnou do prdele, kam by ty „kurvy z DOPRAPa“ nejraději taky nakopal.

Vrátný vítá Lébla slovy: „Pane Léble, nešlo by to dneska nějak zkrátit?“

Z druhé strany. Na arogantní Léblovo chování si oprávněně stěžují nadřízení Masák a Weigl. Někteří pro neshody s Léblem dokonce odcházejí. A on brání svou ztřeštěnou skupinu, píše rovnou soudruhu řediteli. Bojí se, že pokud se budou stížnosti valit stejným tempem, JAK SE VÁM JELO bude při DOPRAPu definitivně zrušeno.

Velí už třiceti lidem, zodpovídá za ně. Na něho se snáší kritika za ostatní; když je někdo drzý, když přehodili z klukoviny písmena na informativní tabuli, když když když… I obětavý osvětlovač Václav Kot, onen Léblem po smrti tolik vychvalovaný Kot, sbalí světla a odejde. Protože se nedostavili ostatní osvětlovači. *„S V. Kotem jsem měl osobní rozhovor, v jeho námitkách k systému naší současné práce jsem mu dal naprosto za pravdu. Ale ať mi někdo vysvětlí, co do takové situace má co hovořit vrátný, který pospíchá na fotbal? Od půl desáté klepal na zábradlí balkónu a kroutil hlavou (pozn.: zkouška byla provozem stanovená do 23.00). Navíc tento pán pravidelně, pokud není sprostý, křičí na nás alespoň ‚národní umělci‘. Vždycky, když tohle sleduji, přemýšlím o tom, proč my se vlastně scházíme. Jestli proto, abychom spoustu vrátných připravili o volný čas, abychom se od nich nechali urážet, i když jim jinak nechceme ublížit. Jestli vůbec má kulturní dům z naší činnosti nějaký užitek, nebo jenom uklízení, obstarávání zkoušek, prodávání vstupenek, zařizování propagace.“* [36] Obraz společnosti, který v *Tauridovi* zapracuje a přetaví. Všichni se spokojovali s lepenkovou imitací reality. Všechno jenom jako. I smysluplné trávení volného času. Lébl si v *Tauridovi* zahraje Čachrina, kterému carská společnost uloží funkci architekta. To on vyprojektuje vějíř, kterým zacloní všechny fleky na obraze šťastné přítomnosti. A je to Čachrin, který si krátce strhne paruku z hlavy.

Než si ostatní dvořané na závěr zahrají hru na schovávanou, přestože nikdo pikat / pykat nechce. Deset, dvacet… osmdesát pět rokoko!

CHRISTIAN MORGENSTERN:
Bouře vzdych?
Červa smích?
Víří
výři
na věžích?

Ne!

Je to jen od oprátky
vratký
konec, který vzlyká,
jak když v cval
štvaná v dál
herka, kterou žáha pálí,
po nejbližší studni syká
(jež je možná ještě v dáli).

Ne, to jsem nechtěla morbidně připomenout oprátku. Ty verše zvolí Lébl sám. Co ho štve v prostoru kolem, pranýřuje v zahalené formě na jevišti. Rozklíčovatelnou metaforou. S DKDP si účty vyřídí. Roku 1986 nažene činovníky kulturního domu do polepšovny. Budou pykat. Místo bývalého kulturního domu se bude experimentovat s mládeží. V polepšovně.

POLEPŠOVNA. *Liga na obranu dějové linky.* Polepšovna, útulek pro neposlušné jedince. Mezi které je od dětství řazen sám Lébl. O čemž rád škodolibě vtipkuje: s podivem, že neskončil v nějakém diagnostickém ústavu. Druhý pokus za asistence autorů, kteří uvolnili slova a nacházeli pro ně nečekaná uplatnění; logiku jevišt-

ních obrazů uvolňuje Lébl. I on provokuje maloměšťácký způsob života, biedermeierovskou útulnost naleštěného pokojíku, navrch v potěmkinovském městečku. Do *Taurida* byly vloženy osiřelé verše Velemira Chlebnikova, *Polepšovna* je na Morgensternovy verše ze sbírky *Beránek měsíc* (v překladu Josefa Hiršala a Bohumily Grogerové) navěšená. Lébl není první, kdo se básníka na jevišti zmocňuje; Morgensterna inscenoval třeba filmový režisér Juraj Herz, který od počátku šedesátých let příležitostně spolupracoval s divadly malých forem, v Semaforu uvedl Morgensternovo (a Suchého) *Papírové blues* (1961). Lébl nepropadá klišé, dvě znepřátelené ligy chovanců jednoho ústavu se nejen – jak se dá předpokládat – míjejí s názory vedení, ale především „mají velké potíže rozumět si sami mezi sebou". Pokus o svéráznou vizualizaci poezie.

CHRISTIAN MORGENSTERN:
Hru života předvádíme
hloupým bez všech úspěchů.
Právě to, co nezměníme,
je nám terčem posměchu.

Na vážnosti hloubky bytí
dětskou mstou to možno zvát.
Nauč se nás pochopiti,
líp budeš i život znát.

Muriel (Lubica Majerčíková) a Korf (Jiří Dlouhý) se vydají do divadla, v němž se čas zasekl; dvacet let tu hrají beze změn tutéž hru. Čtvrť je zbouraná, ocitnou se bez práce, ale uchytí se. Místo bývalého kulturního domu se postavila polepšovna.

Morálně deklasovaná mládež – jen z těch nejlépe situovaných rodin – se ocitne v nápravném zařízení vysoké úrovně. Experiment je zahájen. Každý z chovanců dostane dres. Ta Léblova mánie s dresy,

téměř obsese; v dresech se postavy rozprchnou do Léblových inscenací, doběhnou i na venkovský statek *Strýčka Váni.*

Chovanci? Televizní maniačka Amálie (Dana Kolaříková). Notorik Marcel (Petr Pivoňka). Slavný herec RAll (Tomáš Palatý). Polská sochařka Valerie (Štěpánka Červenková), které muselo čtvrt milionu známých pomáhat na stavbě gigantického sousoší Tolerance (odkaz nejen na megalomanské komunistické stavby včetně letenské skrumáže kolem Stalina, ale i na opačný pól: polskou Solidarność). Maďarská baletka Katy Tóth (Markéta Vinklátová), která při premiéře vyzvala poslední řadu novinářů a kritiků k tanci; dvanáct jich lehce a devět těžce poranila sólovým vystoupením.

V součtu tedy dvacet jeden poražený, tolik je Léblovi let, magie čísel ho bude provázet do konce. Johannes, který postavil v Kodani kino vzhůru nohama, diváci se musejí postavit na hlavu. Sára, co každou noc vyvádí zvířata z klecí zoologické zahrady. Kryštof (Martin Konečný), který píše básně, a Žofie (Petra Bílková), co zírá na měsíc. Vincent je nenapravitelný naivní malíř. Lébl hraje neuvěřitelně plachého Ostapa, který sbírá do památníku podpisy slavných. Po celý život. Protože také touží sám se jednou někomu podepsat.

Chovanci nemohou usnout. Bojí se. Jejich nadřízení v čele s ředitelem Korfem chtějí zrušit čas; aby měli více „placu" na polepšení.

Chovanci proto založí noční Ligu na obranu dějové linky.

MARIE ROTTROVÁ: To nic, to jen tak.

Spojovací texty mezi verši působí jako opsané pasáže z Vonnegutových knih. Nechybí tu odkazy k situaci v socialistickém Československu. Ale na rozdíl od dobového trendu skrývat a zakuklit na jevišti narážky, pomrkávat na diváka, který se tetelí, že pochopil a rozumí, Lébl se neskrývaně a především baví, infantilní posedlý hračička. Žitého balastu kolem sebe využije jako odkladiště bizarností. Pohrává si s ustrnulými klišé, mnohokrát přecezenými

komediálními zápletkami, zdevastovanými hereckými výkony, načichlými televizní manýrou.

Nivelizující zprimitivnění postihlo v osmdesátých letech i „sjednocený" jazyk. Z něhož vykřesává komiku – často násilnou a povrchní – ale svobodnou bez ohledu na možné osočení ze znevažování výdobytků československého hospodářství a dělnické dřiny (*„A dnes? Škoda mluvit. Když si vzpomenu na ty kuličky… Škoda hrát. [Zahledí se do časopisu.] Škoda RApid. Škoda garde. Samé škody."*) Zmuchlanina nesourodých dětinských vět a blbinek měla být „spojovákem". Ve výsledku se role prohodí. Tmelem jakýchsi kabaretních výstupů jsou Morgensternovy verše.

Léblova inscenace nasákne celé podhoubí osmdesátých let. Do replik vpašuje narážky na hity pop-music, píseň Marie Rottrové (*„to nic, to jen tak, do očí mi padlo asi zrnko prachu"*) a slovenského zpěváka Petera Nagye (*„Marcel z malého města",* co v kufříku má poskládaná *„čistá křídla"*) i Léblovu oblíbenou směs televizních podivností. Chovankyně Amálie televizi sleduje nepřetržitě od patnácti let a *„při nedávné televizní soutěži zhasínáním a rozsvěcením vyřadila tři elektrárny natrvalo z provozu".* Lébl naráží na televizní seriál Jaroslava Dietla *Rozpaky kuchaře Svatopluka Kuřátka.* [37] O různých, ve skutečnosti totožných variantách příběhu kuchaře Svatopluka (Josef Dvořák) tehdy hlasovali na (nepřiznaném) principu kinoautomatu v přímém přenosu nejen diváci ve studiu, ale prostřednictvím rozsvícených žárovek i diváci doma (sčítáno přes Centrální energetický dispečink v Jungmannově ulici); v době energetické krize hrozil rozpad propojené energetické soustavy *RVHP,* proto byla zabírána jenom okna sídliště Bohnice. Takové „umělecké" počiny sleduje Lébl s velkým potěšením. [38] Cituje i televizní soutěž Vtipnější vyhrává a svazácký magazín Televizní klub mladých. Tresty polepšovny zvané Československá socialistická republika.

CHRISTIAN MORGENSTERN:
Ó, hrůzo, hrůzo siná!
Jsi proklet! sova připomíná.
Svit hvězd se láme o měsíc,
s tebou však dosud nesved nic.

Doba Léblova testování divadelních možností, práce na inscenaci nikdy nekončí premiérou. JAK SE VÁM JELO je amatérským divadlem, kam chodí známí a fandové. Kteří si zvykli na Léblův vkus a styl. [39] Žádná lidová osvětová tvořivost. Rozumně se rozhodne nesoutěžit s profesionálním divadlem, ještě ne. Ten talentovaný kluk, režisér a výtvarník amatérského souboru DOPRAPO a student DAMU, obor režie, odjíždí do světa na zkušenou. Do Francie.

PETR LÉBL: Když se dozvěděli, odkud pocházím, říkali něco o komunistech.

Od 11. července až do 6. srpna 1986 se koná 40. divadelní festival v Avignonu. A od 10. do 23. července 1986, kdy se navrací do Prahy, jak dokládá palubní „vstupenka", je student DAMU vyslán na studijní cestu. Součástí je návštěva avignonského festivalu.

Zvláštní pozornost je toho roku věnována Africe. U Avignonu je dobré se zastavit z několika důvodů. Onen pobyt ho v mnohém poznamená. Čerpá z něho po zbytek života (výtvarno, rytmus). A je čitelné, že je schopen reflektovat práci druhých. Svou už méně.

Odlétá jako perspektivní zjev české divadelní scény. Procvičí si francouzštinu, ke které ho vedla maminka. Porovná – na rozdíl od sjednocené šedé nudy socialistického jeviště – jaké choutky a extrémní podivnosti lze předvést a propojit. Výlet do kapitalistické ciziny není něčím běžným, je třeba si jej zasloužit. Píše se rok 1986. A Západ místem vysněným, kam se hned tak někdo nepodívá. Odjíždějí dva. Adamcová a Lébl. Student režie musí sepsat zprávu

zakončenou frázemi o nutnosti „oboustranné přínosné kulturní výměny mezi Francií a Československem“ a informovat o chování části delegace, tedy Věry Adamcové.

A Věra Adamcová informuje o chování zbytku delegace, tedy Petra Lébla.

Na úvod se dva dny zastaví v Paříži – Rodinovo muzeum, expozice moderního sochařství, knihovna královského paláce, výstava kostýmů a návrhů Paula Poireta a jeho žáků v Palais Galerie.

Odtud vlakem do Avignonu. Je spokojen s ubytováním i „*chutnými a vydatnými*“ snídaněmi a večeřemi, ale má výhrady ke složení účastníků: *„… byly velice nejasné okolnosti získání místa na této stáži (jeden manželský pár z RAkouska vyhrál tento pobyt v loterii). (…) Bez nadsázky mohu konstatovat, že jsem byl jediný, kdo měl hlubší zájem o zhlédnutí co největšího počtu divadel i přidružených akcí a nedával přednost vymetání kaváren a restaurací.*“ Organizátoři poskytli minimální kapesné ve výši 500 franků a Dominique Merle, *„duše toho divadelního setkání“*, když viděla Léblovu snahu, vybavila ho dopisem, na jehož základě byl vpuštěn do hledišť zdarma. Součástí spíše rekreačního pobytu byly výlety do kraje Vaucluse, jednodenní výlet do Grande Motte, k moři. Odjezd do Paříže odloží o den, chce navštívit „francouzský Řím“ (městečko Nimes), Arles a soubornou výstavu díla Francise Picabii.

Tak tedy Avignon. Co tehdy viděl ve starobylém městě, kde se hlavní divadelní program odehrává na šedesáti scénách a festivalová část OFF nabízí na tři stovky divadelních produkcí?

Zlobila ho učesanost a akademičnost hlavního programu. Je pozoruhodné, že jako „kritik“ napadá inscenační postupy, jichž se sám nezříká, pod které by se mohl režijně podepsat a k nimž za šest let domíří svým *Vojcevem*: megalomanská nuda, v níž se může na jevišti objevit třeba stádo slonů, a nikoho to nepřekvapí.

Jako diváka ho roztrpčují prázdné artistní produkce, které nic „neřeší“. Neuvěřitelné. Buď se z něj překročením hranic stává

patriot, který se nevymaní z východoevropské slupky akademicky vnímaného divadla, nebo oficiální zprávu stylizuje záměrně tak, aby dobře zněla vrchnostenským uším. Což je nepravděpodobné, nepřizpůsoboval se nikdy. Dokonce ohrnuje nos nad podivnostmi a nesourodými prvky propojenými na jevišti. Pro takovou podívanou vytvoří označení „divadlo Clochardů"; [40] sám se kultivovaným vyběračem popelnic stane s chutí.

Shakespearova *Bouře* (režie Alfred Arias) pod širým nebem festival zahajuje, Lébl si všímá honorářů, za jedno představení obdrží statisté honorář 7000 franků, velké role 40 000 franků.

„Nejšťastnější nápad v tomto reprezentativním představení měl bezesporu scénograf, který pro větší efekt vysypal scénu pískem a obehnal umělými vodními nádržemi. O zbytek efektu se postaral vítr, který se zvedl krátce po začátku představení. Po dvě hodiny se 3000 diváků hrbilo a skrývalo za zády předchozích řad. A tak jsme měli Bouře plné oči." Na milost vezme pouze dvě herečky, které předvedou, že *„nejen vnuceným gestem, ale i vlastními nápady živ je herec".* V tělocvičně gymnázia, která má proporce letištního hangáru, vidí *Zachráněné Benátky* Hugo von Hofmannstahla (režie André Engel). *„Dokonalá filmová scéna, připomínající Felliniho ateliérové exteriéry či Zeffirelliho inscenace oper s pohádkovou scénografií, se na počátku slabě rozsvítila, a ačkoli jsme celou dobu čekali, že dojde k nějaké světelné změně, nedošlo k žádné. Člověk jen obtížně rozeznával potichu mluvících 22 herců (v nádherných kostýmech Elisabeth Neumüllerové), kteří pobíhali po mostě či po nábřeží a tu a tam šlápli do opravdové louže či umělého bláta."* Lidé v publiku spílali, že nic nevidí a neslyší, někteří křičeli, že se nudí.

„Ti, kteří to nevydrželi, seskočili z železné konstrukce, na které se sedělo, a odešli domů."

Těší ho *Šéfova dcera* mladého hereckého páru Pascaly Martinové a Françoise Hifflera, představení podobné poetice pražského divadla Vpřed, podívaná na nevkusně oblečené mladé lidi, používající

„zvláštní systém strnulých, neohrabaných pohybů – všechno po všech stránkách mimo rytmus, avšak právě proto nesmírně rytmické".

Pozoruhodné jsou Léblovy zápisky z vedlejšího programu OFF. Nadšen je z pantomimické kreace *Skvrny na snech;* odtud se vylíhne výtvarné pojetí budoucího *RAcka.* V nádražní čekárně tři lidé (blázen, narcis a stará povalečka) čekají na vlak. *„Stříbrně nalíčení herci na pozadí černobílé scény – tedy jakýsi negativ – půldruhé hodiny předváděli, parodovali, ale hlavně řešili nejrůznější negativní jevy současné společnosti."* To už se ponoří do nenalajnovaného programu, díky Dominique Merle může přebíhat z představení na představení, dopuje se tou podívanou. Práce s loutkou a rekvizitou za živé hudby v představení *Recto-verso* (pantomimické divadlo La Sarbacane); s těmito čtyřmi mladými lidmi naváže kontakt, chce je pozvat na některou z československých přehlídek. Vidí šedesátiletou subretu tančící na chůdách s lahví kořalky a živou kachnu ťapající po hřbitově, kterou naoko zamordují (*Červená straka*). Hereckým koncertem nazve představení *Schizofrenie.* Divadlo jednoho herce v podání mladého Christopha Waisse. *„Příběh muže, který je postižen vážnou chorobou, ale přesto je nesmírně šťastný, neboť vše, čeho se mu nedostává, si může ve schizofrenických záchvatech přimyslet…"*

A největší zážitek: inscenace na motivy divadelní hry Petera Schaffera *EQUUS* divadla Théâtre du Totem z města Sain Brieuc, příběh chlapce, který se fanaticky zamiluje do koně z nedalekého cirkusu; Lébl se rozplývá nad autenticitou devatenáctiletého neherce: „Poprvé v životě jsem viděl na jevišti tak strhující a moderní herecký výkon."

Lébl nevynechá ani expozici Umění videa, technicky precizní, ale unavující svou vykonstruovaností, bez osobního zaujetí. *„Rány do hlavy* v *sousedním sklepě uzavíraly celou výstavu Umění videa. V prázdném prostoru s jediným dubovým křeslem, postaveným proti videotelevizoru, bylo možné usednout a sledovat obraz usínajícího muže ve stejném dubovém křesle, který dostával v nepravidelných intervalech příšernou ránu do hlavy dubovým kyjem, a nic se mu*

nestalo. Kvadrofonní systém umocnil jedinečný zážitek tak, že divák opouštěl tuto místnost poklusem.“ K luxusním požitkům naopak patří zhlédnutí filmu D. W. Griffitha *Intolerance* z roku 1916 v Čestném nádvoří Palais des Papes (*„… němý film doprovázel živý orchestr složený ze 76 hudebníků. Cena vstupenky 99 franků.“*).

Lébl navrhuje propříště pobyt na měsíc trvajícím festivalu přesunout do druhé poloviny, kdy do Avignonu přijíždějí zahraniční divadla. Nezapře profesionální zájem grafika, obdivuje propagaci. Vrací se nabitý energií, sepíše dva články pro Scénu a Amatérskou scénu (Bouře za pět milionů franků a Avignonské nebe září i bez hvězd). Přiměřeně zkritizuje kapitalistické rozhazování peněz; moc dobře ví, jak proplouvat.

Do Avignonu se vrátí. V roce 1998.

MARCEL: Divadlo je způsob, jak si získat něčí pozornost: Rozvinout se do samoty.

Ještě jeden pobyt ho zformuje. Stratford upon Avon. 22. července – 5. srpna roku 1987. Zamíří do Mekky divadelníků, rodiště Shakespearova. Evropské setkání divadla mladých (First European Youth Theatre Encounter). Multinárodní dílny v Shakespearově svatostánku. Při tvorbě dramatu mělo být námětem město samotné, cílovým projektem představení v divadle Swan a na ulicích Stratfordu. Finsko, Švýcarsko, Anglie, Nizozemsko, RAkousko, Norsko, Francie, Maďarsko, Portugalsko, Španělsko, Irsko, Island, Turecko, Malta, Dánsko, Belgie. A dvanáct Slováků a deset Čechů.

Mezi nimi Lébl. Avignon byl důležitý pracovně, Stratford v osobní rovině. Během hereckých etud se sblíží s holandským kolegou Marcelem; to on vyřkne větu, se kterou se Lébl ztotožní: Divadlo je způsob, jak si získat něčí pozornost: Rozvinout se do samoty.

Lébl divadlem nechce řešit vnější svět, divadlem propátrává a potažmo řeší sám sebe. *„Dělám divadlo, protože moje problémy*

zůstanou DOMA, a já jdu na PROCHÁZKU – vydám-li se správným směrem, když potom přijdu domů, naleznu divadlo. Problémy zřejmě odejdou někam hodně daleko.“ Nikam neodejdou. Čekají za rohem, nabírají čerstvých sil. Vtíravé myšlenky, nespavost a noční můry.

Zbavuje se nutkavých obrazů tím, že je zrežíruje. Nepomáhají psychiatři, pomáhá, ulevuje autoterapie. Divadlo náhražkou života. Když si nechá v roce 1998 delší pauzu po *Plukovníku Ptákovi,* zhroutí se; prázdno je nesnesitelné, do proluky se dere nemoc. Kterou nemá kde ventilovat. Nemůže-li režírovat, nemá pro co žít. Divadlem, touto nově vytvářenou realitou, se adaptuje na život. Zavede si rituály, opěrné body; všechny souvisejí s prací.

Strach tak ovládne. Ale ochuzuje vlastní život, osobnost se zredukuje; příliš mnoho energie vynaložil, aby přežil. Takové vnitřní rozpoložení je trestem pro život. Požehnáním pro tvorbu.

Ano. Variace na totéž téma. *„Podezření, že umění má úzkou spojitost s šílenstvím, nebo méně pateticky řečeno, že umění je produktem ne zcela normální vnitřní situace, je starší než Freud…“* [41]

Pobyt ve Stratfordu kalí fakt, že Marcel se začíná odtahovat.

A svou nevraživost rozšíří na východní země, stěžuje si, že ve skupině převažují Češi. A Maďarka navrch… Nakonec ze skupiny odejde (*„Marcel odešel ze skupiny. Odpoledne jsem stávkoval – šel jsem se projít na hřbitov. Večer jsme vyráběli labuť.“*) Hádka se týká holandské nadutosti a mdlého slovanského rozumu. Lébl lidem vadí, to cítí. Průběh vzájemné náklonnosti je podobný setkání poslednímu, jaké se odbude v pražských kulisách. Lébl si zapisuje do malého bločku drobné roztodivnosti: jak se v noci probouzí zimou. Jak jeden den najde v popelnici deštník, druhý den ho vyhodí. S finskou dívkou a dvěma Portugalkami prochází ulicemi, Finka se náhodných chodců vyptává, jestli znají Shakespeara. „*Vesměs odpověděli, že ho mají plný zuby.“* V jedné z odpoledních lekcí zvládne i – sambu (*„Proboha! Přežil jsem to.“*). Na ulici rozdá vágusům čtyři cigarety (*„Když se dozvěděli, odkud pocházím, říkali něco o komunis-*

tech.“). Takové zážitky ho smiřují s pobytem, který jinak považuje za zbytečný. Není vzdělavatelný typ. [42]

„Práce v nové skupině – ještě horší než v té první. Přál bych si, aby to k něčemu bylo. Kdo ví. Volal jsem domů – mámě Evě o půlnoci. Co z toho bude. Marnost. Ukrutné prázdno v srdci, toť vše. Kabaret a pozvání ke skupině.“ [43] Nakupuje kazety s hudebními nahrávkami, nudí se na diskotékách, jezdí patrovým autobusem, byl se podívat u hrobu Shakespeara, odpoledne provádí etudy s neznámými kolemjdoucími, na zkouškách jen sedí. Ožije až ve skupině, kdy připravují kabaret (*„Práce ve skupině: skvělá! Konečně se něco dělalo. Mým, slovanským rozumem to vypadá dobře*…“ [44]) a zkoušejí etudu „Mladí muži si myslí, že život je pouze jízda na divokém koni.“ Kterou rozpracuje. Dva mladíci na sebe nejprve plivou. A nakonec se obejmou. [45] Marcel už etudu s Léblem zkoušet nechce.

PETR LÉBL: Mimo to byl také přesvědčen, že každý člověk, bez rozdílu vyznání a postavení, má vyšší mocí určeného toho správného partnera, se kterým bude opravdu šťasten, a je jen otázkou času a štěstí, kdy se potkají.

Vrátím se k už zmíněnému v jiném kontextu. Variace na tatáž témata. Variace na variovaná témata. Rozdílnost v chápání „rolí“.

Která v mnohém vypovídá o Léblově režisérské práci. Situace, kdy Lébl stojí na opačné straně, za katedrou. Jako žák, student, účastník dílen rebeluje, absentuje, odmlouvá. Jako mladý lektor a pedagog vyžaduje železnou disciplínu.

V roce 1987 (jako student prvního ročníku DAMU) přijme pozvání Vítězslavy Šrámkové. Pracuje jako lektor na Národní divadelní dílně v Šumperku od 14. do 22. srpna 1987. Kterou pořádá Český ústřední výbor Socialistického svazu mládeže. Vedle Petra Scherhaufera (Publicistické divadlo), Arnošta Goldflama (Od textu k inscenaci), Petra Osolsobě (Pokus o realismus, inscenování hry

Sama Sheparda *True West*), Bohumila Nekolného (Dramaturgická třída) a Krzysztofa Borowiece (Výtvarné divadlo). Léblův seminář Divadlo barev – bohaté divadlo se vymyká přílišnou obecností, vejít se sem může cokoliv. [46] Co ho vlastně přivedlo k přijetí místa lektora na Národní divadelní dílně?

„Úloha lektora se jistě stane významným mezníkem v mém životě (nikdy jsem na žádné dílně nebyl).“

– „S jakou představou společné práce na Dílnu jedeš?“

„Představuji si, že si frekventanti mé třídy přivezou všechny předepsané pomůcky – hlavně mističky na vodu, které jsem v seznamu podtrhl. Nerad bych někoho posílal v pondělí ráno do papírnictví v Šumperku. 1. září 1971 jsem si zapomněl přinést do první třídy obal na Živou abecedu. Tato nešťastná příhoda poznamenala celá moje další studia. Lajdáctví je předvečer úspěchu.“

– „Jaké jsou podle tebe ideální podmínky pro práci s cca patnácti dosud neznámými lidmi, kteří se ve tvé třídě sejdou vesměs poprvé v životě?“

„Ideální podmínky: malé letadlo, které by nás každý večer dopravilo do některého velkého města, kde bychom společně zhlédli nějaké velké divadlo. Budeme-li skromnější, třeba nás při vycházce do lesa také něco napadne.“

„Jaké je místo barvy ve tvé hierarchii výrazových prostředků?“

„Představme si slavnostní průvod výrazových prostředků. Když projedou alegorické vozy, spatříme BARVU, celou utahanou, od bláta a s polámaným mávátkem.“

– „Od čeho odvozuješ svou teorii barev, jejich významů, kombinací?“

„To nebudu prozatím prozrazovat. Jestli do Šumperka přijedu, bude to znamenat, že mě nějaká teorie napadla.“

– „Co je principem stylové jednoty v divadelní syntéze herectví, hudby, výtvarných děl a objektů, tance atd.?“

„Nevím, co je principem. Vím jen, co je předpokladem: režisér, který si zvolí takové složky představení, které diváka překvapí, případně okouzlí. Obvykle si divák stěžuje na exhibici, kopírování, nebo rovnou nadává. V jedné z mých budoucích her se na lávce potkají Rozum a Nerozum. Rozum spadne do vody, ale Nerozum mu pomůže nahoru. V tu chvíli ho Rozum strčí do vody a nepomůže mu. Nastane období stylově nejčistších her."

– „Tvůj názor na autorské divadlo…"

„*Autorské divadlo… to nás ještě všechny zachrání.*" [47]

Na konci všeho jedno téma: Petr Lébl. Dar i problém. Dílna nedopadne dobře, rozdrobí se v konfliktech a rozporech během Léblových kantorských improvizací. Důvody činností nalepuje a ospravedlňuje až dodatečně. Sešlo se patnáct osobností, které se mají podrobit svébytnému diktátorství jednoho jediného „vkusu", stylové jednoty. Ztroskotá. Na což nebyl v JAK SE VÁM JELO zvyklý, tam se podřizuje všechno světu podle Lébla. Není zvyklý diskutovat. A už vůbec ne o svých nápadech a postupech.

Chyby nevztahuje k sobě, ale k vágní terminologii, která předurčila zaměření třídy, divadlo barev je vlastně všechno, co se kolem nás děje, vztahuje je k absenci estetické výchovy na školách, k nedovzdělanosti přítomných, chybí jim údajně kontakt se světem… Když neví kudy kam, poukáže dokonce na buranský, maloměstský původ účastníků. Kromě Prahy pocházejí z Litvínova, Lysé nad Labem, Hradce Králové, Janovic nad Úhlavou, Svitav.

K přihlášeným Lébl přibral i své věrné, herce Tomáše Palatého a Jitku Říhovou. A ve skupině má i mladíka, své zrcadlové, rebelující já. *„Většina si (mě) vybrala kvůli divadlu (JELO, což mě potěšilo, nabyl jsem pocit, že to snad s naší prací nebude až tak zlé, když se o nás někdo zajímá). Setkal jsem se s odpovědí: ‚Chtěl bych tady pochytit nějaké finty.' To mne dost zarazilo, neboť i já bych docela rád chytal finty, a tak jsem celý týden (mimo jiné) sledoval, kdo s koho. Je asi dost*

paradoxní, že s dotyčným, který chtěl chytat finty, jsem se v závěru práce tak názorově rozešel, že se ani nezúčastnil závěrečné předváděčky.“ [48]

Jedno ze zadání zní: z města přinést libovolnou věc, vytvořit celek člověk–předmět a vydržet tak třicet minut před dvacátou hodinou. „*Někdy po tři čtvrtě na osm ale někteří nechali exponát exponátem a jali se korzovat sálem spolu s návštěvníky výstavy. Kousal jsem se vzteky do jazyka, ale připojen (vleže) na zemi k žárovce (na stropě) opodál, nemohl jsem nijak zasáhnout. Jenom jsem útrpně sledoval řetězovou reakci vystavovatelů, kteří inspirováni svými kolegy houfně opouštěli své exponáty. (Jen pro zajímavost: do 20.00 jsem to vydržel já, Říhová stojící jednou nohou v ‚Italské cukrárně‘ a Palatý v družném, ‚intelektuálském‘ rozhovoru s vycpaným koženým kabátem. Poznámka úplně na okraj: Tehdy jsem si uvědomil, že z práce v Jak se vám jelo přeci jen něco pochopili.)* [49] Výstavu považoval za model představení, a je „*tudíž nemožné, aby z něj herci vystoupili v jeho průběhu jenom proto, že je něco bolí“.*

4
Byl jsem se podívat u hrobu Shakespeara – vesměs odpověděli, že ho mají plný zuby

Od června 1987 se světem pohybuje jiný Petr Lébl. Zemře otec Vladimír. Muzikolog. Typ poctivého, ne líbivého vědce. Který po sobě zanechá studie o vývoji současné české hudby i trendech hudby světové. Člověk, který si své názory uměl prosadit.

Petr Lébl celou noc pracuje pod rozsvícenou lampičkou nad archy papíru, zatímco ve vedlejším pokoji Vladimír Lébl ve spánku dodýchává. Petrova rodina se zúží na samé ženy. Sestra Milena, maminka Eva, babička Jindřiška. Otomar Krejča posílá kondolenci, jezdívali společně v létě do Dobronic, dům, zahrada, posezení a letní divadelní zkoušení. Lébl těžce nese v osobním životě každou změnu. I proměnu prázdninového místa, hlavně dobronické zahrady. Všechno se mění a on nad tím nemá kontrolu.

Kontrolu nad změnami na jevišti má a jsou to změny tak rychlé, že k žádnému citovému sblížení, vazbám ke komukoliv nebo čemukoliv, k zraňujícím pocitům ani dojít nemůže.

PETR LÉBL: Zřejmě další z lidí, kterým vadím.

Když vzniklo Divadlo Na zábradlí, bylo hudebnímu vědci a kritikovi Vladimíru Léblovi třicet let. Člověk rozpolcený, dlouze hledající oblast, k níž je určen, vystudoval medicínu i hudební vědu a národopis. Hudbě devatenáctého a dvacátého století se věnuje jako vědec, etabluje se publikací *Vítězslav Novák. Život a dílo* (1964). A pevně

usazen ve svém oboru iniciuje a formuje řadu projektů, jako vůdčí osobnost stmeluje tvůrčí týmy. Vědecky se zabývá i elektronickou hudbou a hudebním divadlem.

Vzor. Toto zázemí poskytne fundus pro pozdější vytříbený výběr hudby k inscenacím. Petr Lébl si otce vystaví na piedestal, vztahuje k němu ruce po celý život. Po celý život chce být jako otec vůdcem smečky, věcný, solidní, vážený, pevný muž. Světu dokázat, že je hoden takového otce. Někoho, kdo pochybnosti, pokud nějaké měl, nedával najevo. Ale syn je plný zmatků, chuchvalců emocí, úzkostí. Nechtěný chlad čiší mezi oběma. Seděli naproti sobě s maskami cílevědomých mužů, jakými chtěli před světem být. Před světem si každý nasazuje masku. Ale aspoň za dveřmi domova by ji měl s úlevou odložit. Drobnosti utvářejí vztah. Čas a místo, kam přistaneme. Vpadne do otcova života v době, kdy tátův zájem a veškeré vnitřní nasazení patří práci. A také patrně vytuší, nebo ví, že otcem…

Byt na Břevnově, který po otci zdědí, opatruje jako svatyni se všemi rukopisy. Uschová přepečlivě detektivní knihu, kterou otec rozečetl v den smrti. Rex Stout: *Právo na smrt.* Poslední slova z tohoto světa, která naplnila otcovu mysl. Zabalí ji do igelitu. A založí stránku 107, kam otcovy oči dočtou. *„Věděl jsem, že dřív či později na to přijde řeč. Už se sotva vlekl. Spí teď jako zařezaný. Spěchá to?“* On si povídá nejen s duchem zemřelého otce jako Hamlet. *„Jan Evangelista Purkyně. Když jsem se jím zabýval, povrchně a typograficky, právě mi vedle umíral otec. Půjčil si Právo na smrt, tuctovou detektivku, někdy si ji přečtu.“* [1] On si povídá s mimozemšťany. Mezi nimiž se syčivě proplétal had *„… s velkým zpožděním Vám chci poděkovat za upřímný dopis, který jste mi zaslal v souvislosti s úmrtím mého drahého otce. Nuž školní rok jsem nezačal příliš slavně, hned se mi podařilo zameškat vaši úvodní hodinu. Dnes, asi již pozdě, přesto bych Vás rád pozval na své poslední představení (poslední ve smyslu nejčerstvější), jehož scénář jsem napsal podle novely rumunského*

spisovatele a orientalisty Mircey Eliada ‚Had'. Hrajeme v kult. domě Dopravních podniků v Praze 7 (st. metra Vltavská) v neděli 27. září ve 20.00. Budu moc rád, uděláte-li si čas (a náladu) zejména proto, že bych Vám chtěl konečně předvést své divadlo, jistě plné nedostatků a chyb, přesto však jako důkaz, že kromě svého zmateného studování se také o něco snažím důsledně. Srdečně Vás zvu a v pokladně Vám zamlouvám lístek na Vaše jméno.

Váš P. Lébl" [2]

HAD. Čtvrtá celovečerní inssscenace. Za uplynulé dva roky. Neobvyklossst Léblova vidění se rozzáří na kontrassstním pozadí totalitně ukázněné doby, jejích uhrabaných cessstiček. Není dovoleno sssi povyssskočit a sssejít z vyznačené cesssty. Lébl o povolení nežádá. Štráduje sssi, kudy chce.

Přitom umělecký a takzvaný ideový proces divadelní tvorby je určován administrativně. Vše, co se týká profesionálních i amatérských divadel. „Instrukce k obsahu dramaturgických plánů kamenných divadel" jsou zrušeny v roce 1987, a to díky „reorganizačně legislativnímu zjednodušení činnosti národních výborů". Orgány státní správy chápaly divadlo stále jako výkonnou státní socialistickou organizaci. Jejímž úkolem je „vykonávat divadelní činnost podle plánu, který stanovil orgán státní správy". Hlediště se zaplňují plánovitě. Oblastním divadlům zajišťuje návštěvnost abonentní systém (i v Šumperku existovalo osm předplatitelských skupin); nutil reprízovat i nepovedené inscenace, nedovoloval volně nasazovat úspěšné. Takzvaná náborová oddělení vycházela při nabídkových akcích v JZD a dalších organizacích vstříc kulturním referentům ZV ROH. Ti požadují klasické inscenace, které nejsou rizikem. Rizikem se rozumí opery nebo činohry současných autorů. V takovémto ovzduší si Petr Lébl od února do dubna 1987 volně zdramatizuje magický text *Hada.*

První plakát k inscenaci odbor kultury zamítne kvůli depresivitě a nevhodnému gestu stojící ženy.

WILLIAM SHAKESPEARE:
Jsme z látky, na kterou lze vyšívat sny,
a život náš ostrůvek ve spánku.

Lébl se řídí verši Williama Shakespeara. Připravuje inscenace jako rituální, mystický zážitek, skutečnou podívanou. Kde jsou slova druhořadá.

Stylizace (dokonce i sebestylizace) ve využití barev, masek, účesů, líčení. Totální divadlo rozvíjené v asociativních vazbách.

V tom se projevuje velký Léblův talent. Barevný ohňostroj, který české divadlo oslepí po období mnohaletého přítmí. Než si oči přivyknou, než se rozkoukáme. Než je patrné, že téma, obsah, příběh chybí. Že zůstává řemeslně a výtvarně promyšlená slupka.

Kam až lze takové chápání divadla posunout, vyprazdňovat vyprázdněné. Kde jsou jeho přednosti, kde meze. To prověří *Vojcev.* Kde zbude manýra. A únavný rám.

Zpět k *Hadovi.* Před blížícím se přívalem efektních nápadů je divák opatrně varován: vstupuje a prochází labyrintem zástěn a reflektorů. Mezi připravenými kostýmy, nedojedenými svačinami, parukami, šminkami a rekvizitami se prodere k jevišti. Pro tuto inscenaci proměněnému v hlediště.

Lébl promýšlí prostor. Prostoru se podřizuje celkové pojetí i postavy. Prostorové řešení inscenace *Had* vychází z možností víceúčelových sálů v kulturních domech. Konvenční situace je využita opačně: hraje se ve vyprázdněném prostoru bývalého hlediště. A diváci sedí na stupňovitě zvednuté konstrukci (z kolekce různě vysokých praktikáblů). Na bývalém jevišti.

Pozadí hracího prostoru vytvoří látková plachta. Během hry se zvedá. Za plachtou se skrývá zbylá část sálu bez oken, s možností

úplného zatemnění. Provozování inscenace na různých místech republiky prokáže, že inscenace je adaptabilní do nejrůznějších prostorů. Včetně hry pod širým nebem.

Fakt, že diváci sedí na praktikáblech hodně vysoko a hrací prostor je umístěn nízko, pod úroveň první řady hlediště, vysvětluje Lébl takto: *„Diváci musí mít pocit, že jsou něco víc než herci, a naopak. Herci se budou dívat do černé díry tušeného hlediště nikoli přímým pohledem, jak je to běžné, ale pokud se vůbec pokusí zaostřit v té tmě obličeje diváků, budou muset zaklonit hlavy. Jejich pokora vůči divákům tím bude nuceně ještě vystupňovaná.“* [3] Nezvykle tak, mimoděk, nesystematicky, boří zkostnatělé vnímání „hranic“ hlediště a jeviště. Vzduch dýchají účinkující i přihlížející týž. Společně sdílený prostor. Seděli a natřásali se – herci a diváci – proti sobě a zároveň společně už během *Grotesky.* Jako cestující. A jak dobře se jim jelo!

Léblova práce s literárním textem pro divadelní předvádění původně neurčeným je specifická.

Nejprve Lébl-autor vypreparuje situace a dialogy, vytvoří klasickou dramatizaci. Tu přetaví k nepoznání. Aby ji přizpůsobil a předpřipravil totálnímu jevištnímu tvaru, interpretaci Lébla-režiséra. Vzniká ideální hybrid věrné dramatizace a zásadní překopávky. Lébl-režisér potřebuje festovně orámované plátno, na něž může nanášet barvy. V lecčems je Lébl podobný meziválečnému E. F. Burianovi; pro oba jsou texty libretem, upravují si je sami. A i v Léblově inscenaci mimo jiné zazní věty vyslovované sborově.

Což nic nemění na tom, že verbální stránka inscenací se ve výsledku zdá druhořadá. Jako by se odpichoval od jednotlivých, nesourodých vět. Kolem kterých si vystaví svůj příběh. Aniž by bylo podstatné, jak věty navazují, zaznívají dál. Každou oplotí po svém.

Vytváří sošné figury. Postavy schopné pohybovat se ve světě komedie, grotesky, klaunerie, nebo dokonce frašky. Gestace je

primární, žádné psychologizování a minimalistické nuance. Miluje jevištní patos. Který sám zlidšťuje tím, že ho nebere vážně.

Vytahuje barevné karty a přebíjí jimi situace. Inscenace zapůsobí, dekorace hraje hlavní roli. A tak ve výsledku vzniká paradoxní dojem: na hereckou práci se v době amatérské příliš nesoustředí jako režisér, ale jako výtvarník-sochař. Braunova mystická zahrada zámeckého Kuksu. Herci jsou ve vypjatých grimasách, s různými kamennými škleby; v *Hadovi* zatuhnou na počátku a vydrží, dokud to jen půjde, a obdobně zkamení během romance *Mládí mé, sbohem naposledy.* Obsazuje do mužských rolí ženy a do ženských muže. Pro něho neexistuje hranice pohlaví, není v tom vykalkulovanost. Kde je vůbec čitelnost lidské identity? [4]

PETR LÉBL: Tady každý něco umí…

Inscenaci *Hada* Lébl uvádí pod hlavičkou JAK SE VÁM JELO.

JAK SE VÁM JELO se od DOPRAPa odříznout musí. Soubor DOPRAPa se podílí na realizaci představení kolektivně. Kdežto odtržená část se zcela podvolí Léblovým totálním, „mimozemským" představám.

Nedoceněný je dodnes přínos Léblových kolegů. Bez nichž by nedosáhl ničeho. Jsou ochotni za něho dřít i dýchat, sehnat a vytvořit nemožné.

Hadovi takové uhranutí podstoupí Jitka Říhová, Tomáš Palatý, Tereza Hrzánová, Jaroslav Haidler, Eva Lánská, Jiří Kolařík, Petr Novotný, Antonia Miklíková, Peter Gábor, Štěpánka Červenková, Otakar Melichar. [5] Tereza Hrzánová v roli Doriny je krásná. A zase je to bytost mezi mužem a ženou, jakýsi zvláštní druh krásy.

Nutno říct, že Lébl brání herce. Kritika jejich práce zasahuje jeho samého. Ostře rozpitvá recenzi Josefa Brože, který „urazí" Tomáše Palatého (*„je tradičně plošný a přepjatý k drastičnosti"*) a lituje Štěpánku Červenkovou za to, že *„nemá víc prostoru".* Lébl připojí

doušku, že *„vrátný kulturního domu Metro nedostal prostor žádný".* [6] *V* této době se někteří z Léblových herců objeví ve filmu Věry Chytilové *Vlčí bouda.* [7]

PETR LÉBL: Jen umět v sobě potlačit tu děsivou hysterii...

Dovede bojovat za sebe.

A k nepříčetnosti ho rozčílí, když se v propagačních materiálech objeví označení divadelní studio DOPRAPO, ačkoliv se dohodli, že po půlroční zkušební lhůtě budou Léblovu skupinu uvádět pod názvem JAK SE VÁM JELO. *„Co se týče ekonomické stránky, naše dvouletá existence vám snad může naznačit, že jsme schopni prostředky nejen vynakládat, ale také získávat.* (...) *Žádáme Vás, aby naše divadelní skupina byla uznána za samostatně fungující ‚studio' s vlastním názvem a vedoucím. Je nás 25 členů* (...) *a nikdo z nás nechápe, proč bychom měli nést název té části souboru, se kterou v současné době neudržujeme kontakt ani pracovní (naopak zahrnuje členy, kteří od nás odešli z nejmenovaných důvodů), ani názorový. Naše dramaturgie ani náš způsob práce nevycházejí bohužel z tradice staré čtvrt století, jediné, čím můžeme předložit náš aktivní zájem o divadlo, jsou desítky zahraných představení, 3 premiéry a 2 další inscenace rozpracované – to vše za 2 roky. Blíží se konkurs, ze kterého bychom rádi přijali spoustu nových členů, aby se naše práce mohla pojistit alternacemi a spolehlivou technikou."* Tolik z konceptu dopisu, který několikrát pracně přepisuje. Popudem mu je rozevření kulturního přehledu na měsíc březen 1987. Horečnatě listuje stránkami, název jeho divadelní skupiny JAK SE VÁM JELO v něm chybí. Ale on se už pánem tlupy stal a kraluje. Nesnese, když mu jeho utkvělou představu naruší jakákoliv zdánlivá nactiutrhačná drobnost. Potom agresivita stoupá. Nebo se prohlubuje ochromující deprese. A nekomunikuje. *„Jen umět v sobě potlačit tu děsivou hysterii, která je skrytá, ale stačí nepatrně nedávat pozor, a vysype se z člověka jako*

písek. Ale dost možná, že právě ta hysterie z prožitého je tou nejlepší motivací k tomu, co dělám. Nevím, nedokážu se v tom vyznat. Vím, že to je dobře, ale cítím, že to hrozně bolí.“ Napíše o dva roky později. [8]

Nazvu si to pro sebe vlnobitím. Výkyvy pocitů méněcennosti a božského přeceňování. Komplexy sycené nebývalou mírou ctižádosti a ješitnosti uvnitř něho hrají své hry. Jeho vztahovačnost vede k výstupům až hysterickým. Přestává zdravit, dívá se skrze lidi. Byli vzduch. Neurotický a vznětlivý byl vždy.

„Jiní se také potácejí, ale v nižších krajinách, s mohutnějšími silami, a když jim hrozí, že spadnou, zachytí je příbuzný, který za tím účelem kráčí vedle nich. Já se však potácím tam nahoře, není to, žel, žádná smrt, ale vážná trýzeň umírání.“ Podotýká jeho bratr, Franz Kafka. [10]

MIRCEA ELIADE: ... A stejně tak přirozeně se do místnosti vplazil had, proplétal se jim mezi nohama a nikdo se ho neděsil. Ukrutné prázdno v srdci, toť vše...

Tato slova napsal francouzský historik náboženství, antropolog, spisovatel rumunského původu Mircea Eliade (1907, Bukurešť – 1986, Chicago) v roce 1937. O padesát let později je divadelním výrazivem opředě šaman Petr Lébl. Filozof a přední orientalista Eliade napsal řadu pojednání o světových mytologiích a dějinách náboženství, jógy a šamanismu. Ve svých románech těžil ze svého pobytu v Indii. Novelu *Had* vydává nakladatelství Odeon v roce 1986 v překladu Jiřího Našince. Ke třicáté repríze v únoru 1988 si Lébl připraví program s fotografiemi a úryvky z předlohy.

Jako u *Grotesky.*

Had, jediná kniha, kterou Eliade napsal *„bez jakéhokoli plánu“.* Aniž věděl, *„jak se bude vyvíjet děj“,* a aniž by znal *„předem rozuzlení“.* Během čtrnáctidenního uměleckého vytržení. *„Je to impresionistické vyprávění s nepříliš silnou dějovou linkou, plné přírodní lyriky,*

filozofických reflexí a vnitřních monologů.“ Ale i tuto přefiltrovanou realitu, zaznamenanou písmeny literárního textu, Lébl opustí. Stvoří realitu divadelní. Která se dotýká pocitové banky diváka, ale stěží ji lze převyprávět omezeným výběrem slov. Léblovi vyhovuje napětí roztříštěnosti, ne uhlazeného celku. Ona nepředvídatelnost zdánlivě předvídatelného.

Což dokáže dovést do extrémů ve všech tvůrčích složkách, třebas i tím, kam klasické divadelní výstupy umisťuje a kde se dialog odehrává (střecha ve *Strýčku Váňovi*). Věty v *Hadovi* plynou jako v klasickém, realistickém románu. Napuštěné snivostí a absurditou. Divadla vznikala z náboženství, Lébl jako náboženský guru stvoří mystický zážitek. Soběstačné obrazy plné pábení a absurdity.

MIRCEA ELIADE: „Bála jsem se běžet druhou stranou,“ omlouvala se Dorina s rukou na srdci, „abych nenarazila na hada.“

Lébl hraje v *Hadovi* eféba Andronica. O němž se v textu mimo jiné praví: *„Pan Solomon se pokoušel spočítat zájemce o další kávy, když tu si všiml, že Andronic zbledl a upírá zrak ke dveřím. Od chvíle, kdy se zvedl od stolu, už Andronic nepromluvil. Vypadal ustaraně, rozčileně a rozhlížel se pátravě na všechny strany.“*

V mnohém alter ego Petra Lébla. Až mrazí. Androgynní typ. Ani žena, ani muž. Ano, *„není jasné, zda je bytostí reálnou, nebo nadpřirozenou. Dokáže společnost zhypnotizovat a vyvolat přízrak hada, odvěký symbol plodivé přírodní síly a božské podoby na zemi.“* Přepadají ho živé obrazy, které druzí nevidí. Má svízel, jeho představivost je živoucnější než u jiných. V Eliadově předloze postava nejednoznačná, plná temných stránek a živočišných tajemností, v Léblově pojetí vyvstává jeho světlejší podoba. *„Vtom si všiml, že Andronic v té směšné pozici, kterou si zvolil, něco mumlá. Bylo slyšet podivné slabiky, jako by ani nemluvil rumunsky. Slova s dlouhými, protahovanými samohláskami. A přece Andronic něco říkal, něko-*

likrát zaslechl slovo sarpa. Nějaké kouzlo… Nebo spíš žert…“ Lébl, který Andronicovi laskavě propůjčí své tělo a tvář, začne slyšet hlasy, slova. Sarpa. Lékaři to připisují přepracování. Sarpa.

Je to Andronic s modročernými vlasy, kdo Dorinu (Tereza Hrzánová), nejmladší dceru Solomonových (Jitka Říhová a Tomáš Palatý), provede v modravém světle po své fantastické říši vesmírných bytostí a RAjských zahrad. Ona se z rodičovského dohledu vymaní, unikne nucenému sňatku; odjede za Andronicem na pohádkový ostrov.

LEARTES:
Musíš své city držet na uzdě
a vyhýbat se touhám na sto honů. (…)
Hmyz nejsnáz nahlodává jarní květy,
když jsou to ještě pouhá poupata,
a ráno, v lehké mlze mladých dní,
vždy lidem nejvíc hrozí nákaza.
Varuj se úkladů, drž rozum v hrsti –
bez svůdce se mládí rádo spustí.

Nelze zaměňovat profesní a soukromý život, opakuji si umanutě několik let. Jenže proč ne? Když se vnitřní svět přelévá a zmaže vše existující. Proč vlastně ne? I to, co je zjevné, si každý prosívá po svém, detaily unikají, každý divák a každý vědní směr a každá doba a každý recenzent a každý úhel, z něhož jedinec viděné a tušené sleduje, všechno je jenom odlesk. Pravda vnitřních vesmírů nemívá pevná pravidla, její logika probublává výsměšně. Opatrně se musí našlapovat, opatrně. Aby člověk mohl říkat, co je pravda, a nejen jaká je skutečnost. Obojí si rádo hraje na schovávanou. Umělecká tvořivost se dere různými kanály.

U Lébla prorůstaly všechny „reality“ neskutečným způsobem, divadlem žil, neměl odstup, byl jím pohlcen jako vysávajícím mon-

strem. To bylo patologické. Čas mimo divadelní jeviště, mimo divadelní zdi neexistoval. *„Pravá dimenze času trvá jen na divadle. Tam ji nelze ošvindlovat.“* [10] Je ovšem pravda, že se Lébl z vlivu tajemné říše tmy a světel bude snažit vymaňovat poslední rok; zdvíhá železnou oponu možností v osobním životě, možností a prožitků zdánlivě banálních svou samozřejmostí (lyžařské pobyty na horách, skok padákem, výlety s vrstevníky).

Pozdě. Ztěžklá opona se zařezávala do masa, mysl už opanoval jiný řád. Do říše vesmírných bytostí odpluje dobrovolně, stejně jako Andronic se vymaní a zmizí za těmi, kdo s ním hovořili. Ke konečnému sarpa. Andronic hraje v *Hadovi* s ostatními hru Koho se had dotkne, ten zemře. Andronic vyvázl. Lébla, narozeného v čínském znamení Hada, se světelná oválná hadí hlavička dotkne…

Andronic je neznámý mladý muž, do tohoto světa vpadne jako meteorit. Vyzařuje z něho charisma, má podivné způsoby, začne ovládat celou společnost, okouzlí dámy. Sergiú Andronic, letec, který zaspal a přátelé mu ujeli. Rodina zapomenutého stopaře vezme s sebou. A on je donutí hrát hry. Lébl také nutí druhé hrát jeho hry a nikdo neví, co tím sleduje. Zda jde o bezelstnou zábavu, nebo je to hravost tajemná, nebezpečná. Netuší to ani on sám. *„Není nic krásnějšího než hra, která nemá konec. Taková hra totiž přestává být hrou.“*

LUDWIG: Tím jsme vždy trpěli, těmito příšernými obrazy.

Co se skrývá pod jevištním výbuchem asociací? Pod barevnými flitry, mezi maketami, loutkami a v choreografii tanečních scén.

Možná jen „banální“ příběh o lásce. Která musela dojít naplnění.

Kritici vyčítají mnohé: absenci příběhu, obsahu či tématu.

Zadrhla-li jsem se u soukromí, zůstanu. Protože právě taková „banalita“ Léblovi pomůže zlomit vaz.

Únik člověka ze světa svázaného konvencemi. Za osvobozující láskou. Léblovo velké téma. Za které se stydí. Které neumí vyslovit bez ironie. Halí je a balí do desítek vylisovaných plátů třpytivého balicího papíru. Přelepuje a převazuje svítivými stužkami. Takže divák nemá příliš šancí se ke kostře příběhu dopracovat, jen k cingrlátkům; trhá cáry blyštivého papíru s rolničkami. A to oslepuje a ohlušuje. Únik z odcizeného světa někam, kde nezáleží na pohlaví lidských bytostí. Kde záleží jenom na lásce. – To je téma inscenace *Had.* V *Hadovi* vypíchne motiv lásky jako ideálního prostředku sebepoznání. Láska může být „bolestná danost", která v krajních případech vede až k rozpadu osobnosti. Jak to popisuje Eliade v románu *Svatba v nebi* (*Nunta in cer*, 1938). I Lébl bude v roce 1999 přesvědčen, že potkal svou bolestnou danost.

MIRCEA ELIADE: ... hra, která nemá konec...
PETR LÉBL: Je mi to souzeno...

Eliade [11] Lébla fascinuje po celý život. Později po něm pojmenuje komorní sál Divadla Na zábradlí. Vonnegut a Eliade jsou neortodoxní ve „výkladu" všeho, co člověka obklopuje. Jejich (a Léblovo) vnímání se nedá naučit; povrchní mechanická „ulítlost" je rozpoznatelný prázdný falzifikát. Svět má pohnuté obrysy, vyklížené. Takový dar vnímání zpravidla nebývá zadarmo, vybere si svou daň. Lébl od *Grotesky* smazává hranici mezi snem a skutečností, mezi ortodoxní představou všedního dne a děním mimo nás i v nás. Na které vliv nemáme. Onu hranici neposouvá a neruší násilně. Její neexistence mu je vlastní.

Ujetý člověk v tranzu. Jak se vám jelo. Žlutě. [12]

Eliade první povídku vydal ve čtrnácti letech (*Jak jsem objevil kámen mudrců*). Fantastické romány, které psal, Lébla oslňují.

Další, kdo mu dovolí suverénně uvést fantastično do fikce jevištního dění. Eliade se ve svých výzkumech zabývá psychoanalýzou,

Freudovou *Vědou o snech,* zná dobře Junga. Tyto otisky pronikají do vlastní tvorby. Ponory do podvědomí, do temných stránek lidského poznání. *Had (Sarpele,* 1937) je nevelký román plný fantastična z tzv. indického období. Kdy napsal i *Slečnu Kristýnu* (*Domnisoara Christina*, 1936). Kterou bude chtít Lébl zdramatizovat v Divadle Na zábradlí. Pro hostující Hanu Maciuchovou.

Vypjatá snovost a groteskní fantastično jako nedílná součást všednodenního bytí spojuje všechny Léblovy vnitřní spřízněnce (Vonnegut, Eliade, Kafka). Za jejich asistence se definitivně vymaní z tradičního způsobu vnímání krásna. A dosáhne absolutní tvůrčí svobody. Protože jejich texty stírají hranice. Mezi reálným a imaginárním. Dovolují mu parodovat, vypůjčí si od nich postavy, které jsou doma na půdě grotesky a klaunerie.

A především. I při hurónsky jásavé vykloubenosti to není estrádní zábava. V podtextu to pořád bublá podivnou zlověstností a chladem odkudsi shora. Zkáza možná kdykoliv. Bez řešení. Každé představení jako Poslední soud. *„Dělat si z věd srandu a věřit ve srandu co zrcadlo sporné skutečnosti – to přece nemá s optimismem nic co dělat! To je jen obrácené zoufalství naruby, aby se to dalo všecko přežít a dožít.“* [14]

Pro Lébla je v textové základně zřejmě nejideálnější cestou dramatizace. Zásadní úprava spřízněných textů. Čtenář/divák cítí napětí. Rozhlédne se na obě strany, než si dovolí se zasmát.

Smím? Opravdu smím? Zatuhlý, opatrný smích. Všechny prozaické texty Vonnegutovy, Eliadovy, Kafkovy jsou nasyceny divadelní energií. Takové hodnoty, že inspirují vznik Léblovy divadelní techniky.

Vytváří si jevištní klipy k prozaickým textům.

S *Groteskou* i *Hadem* pracuje svobodně, volně. Scénu s masem, kterou se od novely odpoutá a jejímž prostřednictvím s ní téměř rozváže syžetový kontakt, mnozí považovali za nejzdařilejší.

Nalezl text, který má potenci atomizovat se do jednotlivých etud a scén, libovolně je doplňovat, vršit, vsunovat, vymazávat s ohledem na jevištní podívanou. A takto Lébl píše i svá divadelní libreta. Podívaná. Nejpřesnější termín pro označení Léblových výtvorů. A přitom by nemusel změnit ani písmenko. Jak dokáže v pozdějším, čechovovském období. Obsah přesto značně posouvá, přemalovává. Děj imituje až k parodii. Atrapa děje.

MIRCEA ELIADE: Dáte si jako předkrm kaviár, ústřice, nebo zapékané diamanty?

Volné řetězení asociací a emocionalita. Někde jinde, než očekáváme. Věty rozhodují, přitom text je pro Lébla v podstatě druhořadý. Na věty navěšuje cetky jako na kdekterý strom, aniž by si všímal, zda jsou Vánoce, či zda se jedná o strom jehličnatý, či listnatý.

Eliadovo groteskno má v mnohém blízko k magickému civilismu Franze Kafky. *„Rodina jsme chudá, ale čistá. Dáte si jako předkrm kaviár, ústřice, nebo zapékané diamanty?“* Takovýto styl vyjadřování s vážnou tváří, v němž se ve stejné rovině zatřpytí očekávané a šokující, nepatřičné, je Léblovým myšlenkovým domovem. V takovém světě si lebedí, baví se jím. Proto se těžko orientuje v reálném životě. Pokud ze „svého“ světa vystoupí a pokouší se dostát lidským rituálům.

Nevázané a ničím neohraničené blbnutí, hrátky se slovy. V *Hadovi* uvolňují stopaři Andronicovi místo se slovy *„RAdši se trochu srazíme“,* ovšem v tom samém okamžiku *„narazí druhé auto do prvního“.* Často po samu mez snesitelnosti: *„V žádném případě jsem se vás nechtěl dotknout.“* – *„Jen si na něho sáhněte, von vás nekousne.“* Ale nejen hrátky se slovy, také s pohyby a činnostmi, jaké předmětům – nejen v roli rekvizit – připisuje. Ubrus. Je stržen ze stolu, vyklepáván ve vzduchu jako plachta nebo bílý pták, muchlán a odhrnován, přikrývá nežádoucí, slouží jako kapesník. Nebo stačí

nudný vysavač. Nejprve s ním vysává Dorina. Pak Dorinu za zády Líza. Ta nakonec přisaje k vysavači kapitánovu čepici. Trubice od vysavače asociuje hada. Z vysavače šlehají plameny a rodina tančí cikánský tanec. A tak dále a dále a dále. Neumí se svých asociací, vrstvených donekonečna, vzdávat. Proto se stává, že dění na jevišti se neupíná k jedné akci, ale k řadě paralelních akcí a ornamentů. Takže v divákově vnímání vzniká chaos a panika, co vlastně sledovat dříve. *„Ty asociace mě jednou zabijou,"* říkával Lébl.

Zabily.

I náladotvorná hudba je žánrově různorodá. Vivaldi, Šlitr, RAvel, Orff, Skoumal, romantický rock. Hudba bývá pro Lébla prvkem ilustrativním, nalepeným zvnějšku, nevyvěrá z esence, ze stylu inscenace samé. Nepovažuju-li ovšem za styl takovéto – dnes ničím nepřekvapující – propletení žánrů. Sentiment a ironický komentář a patetické vzepětí. I v hudbě si vybírá „z hromady". Kolem které obchází o samotě. Jako by kdesi za městem prohrabával kulturní „odpadky" se staršími daty výroby, „odpadky", které jsou volně k dispozici a přestaly sloužit svému původnímu účelu. Můžou posloužit účelům jiným. Nečekaným. Knihy, noty, obrazy, předměty.

Tak jako provaz.

Ale je to jeho svět, svět neočekávatelného, plný haraburdí, plný extrémů. Jako prudké střídání hudebních kontrastů: ostrých, pronikavých tónů a temně loudavé pomalosti. Na počátku rodina Solomonových poslouchá romanci, ale ještě předtím zazní z magnetofonu několikrát tentýž akord. Diváci sedí na židlích, čekají, že brzy začne hra.

Intervaly, ve kterých akord zaznívá, jsou nestejné, po pět minut.

Akord, jehož funkci ani režisér nemusí pregnantně vyjádřit slovy.

Prostě *„kousek hudby, který zřejmě něco znamená, zřejmě na něco naráží".*

Už v amatérském období rád do inscenací vkládá vtipné odkazy na své bližní, šifry k dění v soukromém životě. V *Hadovi* zazní věta:

„Měli tam… režiséra, který nejen ty hry psal, vymýšlel kostýmy a hrál v nich, ale nakonec byl také jediným divákem.“ Slova, která se do světa vypouštějí, číhají na svůj čas a vracejí se.

Lébl bude jediným divákem své poslední inscenace. Jediným, kdo jako divák porozumí a rozklíčuje „režisérovy“ šifry.

MARCEA ELIADE: Hra začíná být krásná teprve tehdy, když ji nikdo nezná.

Ztěžklá třicátá léta dvacátého století jsou orientačním bodem novely. Solomonovi, rodina z lepších bukurešťských kruhů, chce nenápadně provdat dceru Dorinu za postaršího kapitána. Aby si někdo nevšiml, že holka „sedí doma a čte si“. Společnost jede na zásnubní výlet. Do kláštera a s gramofonem. Oldtimery se prodírají nocí s rozsvícenými reflektory. V inscenaci na pruhu látky, posouvány zespodu herci. Na cestě přiberou stopaře.

Andronica.

V lecčems dramatizace *Hada* upomíná na film Jana Němce a Ester Krumbachové *O slavnosti a hostech* (1965). Místo hostitele ovládá skupinu Andronic. Přinutí rodinnou, rozjařenou společnost hrát v lese jím manipulované hry. Nejprve na fanty. Nikdo neví, co tím vlastně sleduje. Každý reaguje po svém, dokonce „běží s duší na dlani“. Hlavně nezakopnout. Během druhé hry Andronic požaduje, aby se všichni schovali. Opět nikdo netuší, co se bude dít. Ano.

Hra začíná být krásná teprve tehdy, když ji nikdo nezná. Andronic se od společnosti oddělí, nechá je. Ať si hrají. Solomonovi konečně dorazí do kláštera. Kde chybí okna i dveře.

Chybějící či zazděné dveře, okna. Často používaný symbol pro nesvobodu, bezvýchodnost. Vděčné klišé, v českém kontextu se jím charakterizoval totalitní režim. Tato tradice se započala v letech, kdy se Lébl narodil, ohledával nejbližší okolí.

A prostupovala divadelní, televizní i filmovou tvorbu pookupační doby roku 1968. Publikum bylo navyklé číst mezi řádky. Nejčastěji obkružované téma: téma moci, dilema, zda mlčet a plnit „rozkazy". Obecně postavená situace vítězů a poražených dovolovala divákům snáze a ostřeji projektovat vlastní zkušenosti do předváděného příběhu. Dosazovat nevyřčené asociace a významy. Spojené s atmosférou tehdejšího Československa. Modelová pookupační dramata pitvala proces přizpůsobování se absurdním situacím i paradoxní jednání. Které plynulo z děsivé nemohoucnosti. Jednotlivec si postupnými detailními ústupky přivyká jakékoliv vyšinuté situaci. Místnosti bez dveří. *„Dveře tu nejsou, s tím je třeba počítat.*" [14]

Půlhodinová televizní inscenace *Společenská hra* (1969) Vlastimila Venclíka mapovala stejné téma jako jeho absurdní filmová groteska *Nezvaný host* (1969). V níž se obyvatelé proti nezvaným návštěvníkům nejen nevzbouří, ale situaci a zlu přivyknou.

Hrubému nátlaku samozvaného zachránce se přizpůsobují, „normalizují" i účastníci zájezdu v podobenství Jiřího Hubače *Pasiáns* (1969, režie Jan Matějovský). Turistický průvodce (Rudolf Hrušínský) v této pozapomenuté mistrovské inscenaci využije situace, kdy dveře význačné historické památky zmizí (*„Říkal jsem vám, že nemáte chodit mimo vyznačené trasy."*). Svou moc demonstruje náhodně nalezenou uniformou a společnými hrami. Hry.

„Turisté" zastupovali postoje, do nichž se rozvrství každá společnost v ohrožení; neví, kde jsou, ani jak se sem dostali.

Průvodce žádá kázeň a disciplínu (*„Aby si dělal každý, co chtěl, to teda ne, pánové. – Průvodce ručí za všechny účastníky zájezdu…"*). V místě, odkud žádná cesta nevede, uspořádá přízračný večírek zaživa pohřbených. Kteří se tváří, jako by se nic nestalo (*„A chybí nám něco? Je tu jídlo, pití, muzika."*).

Nenormální situace je přijata a tolerována s příznačným závěrem: *„A bude nám ještě líp, protože si to tady zvelebíme. Jen co*

se zabydlíme.“ Lébl se do takto rozvrstvené, „znormalizované“ společnosti narodil. Dorostl v ní.

V podmínkách, kde *„není důležité, co chcete, ale co můžete“.* [15]

O necelých dvacet let později si Lébl na stránky čtverečkovaného sešitu obaleného zeleně tečkovanými deskami, na stránky, které připomínají vězeňskou mříž, mezi čmáranice a první skici, zapíše černým fixem: *„MŮŽEME VŠECHNO, ale! Nejde o charakterisaci. NEMUSÍME NIC.“*

Nemusí nic. Může všechno.

Nesklouzne do zúženého výkladu Eliadovy novely, který se takto nabízí: černobílá moralita o svobodě a omezení. Ne. Andronic je ve svém jednání autentický, logicky jiný, než dovolují společenská klišé rodiny Solomonových. Moc ho neláká. Manipuluje pro RAdost, že tu smí být. Představuje proto daleko větší hrozbu: míchá roztříděnou a rozškatulkovanou realitu. Andronic je svobodný an sich, bez nutného kontrastivního pozadí maloměšťáků, omezenců či politických diktátorů. Je „mimo“ nejen vnitřně, ale také svým původem; napůl mytická postava.

MIRCEA ELIADE: Expert na hry, kterým nikdo nerozumí a které nemají konec.

Z piknikového koše vytáhnou mimo jiné kus masa, dohadují se, jakou má barvu. Prozatím se nic neděje, ale *„někde nablízku je had“.* Až se půjde spát, vplíží se… Andronic zmanipuluje ostatní, donutí je chovat se podle jeho příkazů, přitisknout ke zdi před neviditelným hadem. Kterého nesmějí vyplašit.

Do místnosti se had skutečně připlazí; cítí nevěstu. Andronic ho, zdá se, odežene. Stalo se to skutečně? Vždyť všechno je jenom jako. I Andronic. *„Není potřeba mi závidět – já tu nevládnu. Já tu smím být.“* Had se proplazí do vědomí každého ze Solomonovy rodiny, naruší jejich sny, probudí úzkosti z promarněných životů; Dorina

slovo „had“ nesmí ani vyslovit. A nakonec se vydává na ostrov. Hledat Andronica z vodní říše. Která je *„průzračná – možná pro někoho prázdná*“.

Etudy se řítí k výtvarně působivému závěru. Všichni hledají ztracenou Dorinu. Bílý horizont se rozsvěcuje a stínohra ukazuje dívčí postavu plující po hladině jezera. Po spočinutí obou milenců se horizont zvedá, ostré světlo ozáří prostor sálu.

V podkresu se sentimentálním anglickým šlágrem. Kýče si Lébl vždycky vědomě užívá. I v tom je jeho spojitost s moderním evropským uměním, které s kýčem pracuje rádo. Lébl vůbec představuje jakýsi předvoj postmodernismu na českém jevišti; jeho postupy mu jsou vlastní intuitivně, bez vědomé definice a teoretické reflexe.

Dorina snovými pohyby pluje po parketách, odráží se dlouhým bidlem až k dalšímu, tentokrát červenému horizontu. Andronic tento horizont rozrazí, vrhne se Dorině k nohám. Sál je jezerem a kdesi v dálce tušíme pohádkový ostrov…

MIRCEA ELIADE: Koho se had dotkne, ten zemře.

Pomezí sssskutečnosti a sssnu obtáčí had šššškrtič.

Had se vyskytuje v mnoha pověrách a mýtech světa. Zaříkává se různě.

Léblově *Hadovi* je slyšet z magnetofonu oddychování spáčů a vzrušený šepot. Vyhánění hada ve vizuální podobě provází světelný ovál „hadí“ hlavičky. Která se plazí podél herců. Had se proplazí až k divákům. Což podkresluje Vivaldiho flétnová sonáta.

Jaké pocity prožívají diváci ve tmě. Koho se had dotkne, ten zemře.

Had, který pojídá svůj ocas (řecky ofis úroboros), je symbol světa. Podléhajícího věčnému koloběhu zrození a smrti, doložený prý u starověkých Féničanů. Ve třetím století našeho letopočtu se opakovaně objevuje mezi magickými symboly. Gnostikové jej

pokládali za obraz světa, z něhož má být člověk vysvobozen. Podle alchymistů vyjadřuje souvislost mezi zemí (černá část) a hvězdným nebem (veškerenstvo tvoří jednotu). V Léblovu *Hadovi* se divák ocitne uprostřed bohatě osvětleného zrcadlového sálu. Otevírá se pohádkový svět, kde nevíme, zda se bude tančit, nebo proběhne poprava. Zda se bude podávat studené jídlo ze švédských stolů, nebo budou vyschlá hrdla žadonit o krůpěj vody. Prostor zaplní voskové figuríny oživlé v režisérově hlavě, *„ženy oblečené jako v dávných časech, muži měli zlatem vyšívaná roucha, dlouhé palaše a přilby".*

MIRCEA ELIADE: Zase jste vedle, to je fialová.

Stejně jako v *Grotesce* je cítit patina filmu, tentokrát ne explicitně, se štábem na place, ale výrazivem. Prudké střihy a velké detaily rekvizit, nakupení rozstříhaných etud. Jako ve filmu člení čas dění na jevišti i „reálný" čas viděného. Většina obrazů má paralelně probíhající děje. Taková simultánnost je náročná na divákovo vnímání. Ulehčuje ji střídaní oněch detailů, polocelků a panoramatických jízd. Čemuž se logicky podřizuje nasvícení scény.

Součástí detailní přípravy je vždy náročná hudební a výtvarná složka. Masky – opět moučné tváře s horečnatýma očima a vykrojenými tmavými rty – vytvoří Eva Eliášová. [16] Výtvarná promyšlenost je nepřehlédnutelná (Alena Pivoňková, Petr Lébl).

V původním návrhu počítali s bílou plátěnou i modrou plachtou z přírodního tylu. Látka kostýmů nejen postavy zdobí, ale také sjednocuje ony partnery a dvojice, které si jsou blízké zařazením (manželé Zamfirescovi nosí šaty a oblek ze saténu) nebo vnitřním ústrojenstvím (Dorina i Andronic mají pláštěnky). Pro vodní říši volí desatero bílých indických kalhot. Svět měšťáckého stereotypu je zahalený v brokátu (Líza nosí z těžkého brokátu šaty, paní Solomonová blůzu). Novoromantické kostýmy nesou „hadí" symboliku (zelená a černá v kontrastu s bílou).

Modrá světla ve slovníku této inscenace vyjadřují odstíny temna; na počátku se tma „pomalu rozsvěcí". Odrazový můstek pro žíhanou inscenaci. Postavy vehementně řeší barvu masa. Zelenou, hnědou, fialovou. I žlutá se objeví.

„Tak je to žlutá, vzpomínám si z dětství,
žlutá není temná jako klení,
žlutá barva je úplně jiná."

Na jiném místě stojí postavy u malířského stojanu a pomalými pohyby malují štětcem – synchronně se zvukem – své sny. Tahy štětce. Sssilné, černé, hadovité klikyháky. Až Andronic přemaluje černobílou a nebezpečnou jednotvárnost hustou žlutou barvou.

A zasáhne tak nezvratně do osudů ostatních. Štětce se pak čistí ve skleněné nádobě. Voda odplaví zbytky smíchaných barev.

„Budeme-li si to přát, věci se od základu změní."

ANDRONIC: Támhle – uprostřed – je ostrov – tam jsem žil předtím.
DORINA: Ale na ostrově je had – sám jsi ho tam zahnal.
ANDRONIC: Proč jsi to řekla? Teďsi mě můžeš hledat.

Had atakuje nápaditostí a podivnostmi, smysly jsou zahlceny barevností předváděných kostýmů na molu, expresivním líčením, tanci i zpěvem, nasvícením scény, neskrývanou zálibou v sentimentálním kýči.

V neosobním a zatemnělém prostředí Dopravních podniků každá z Léblových inscenací je něčím neobyčejným. V kontextu nejen amatérského divadla. Až v profesionální Léblově dráze, kdy nabude přesvědčení o své naprosté výlučnosti, se odkryjí slabiny, převáží umanutá snaha prosadit sebe sama. Která v hravosti „zájmového" amatérismu není tolik patrná. Oslnit diváka, který podvod prohlédne až na ulici. Kdy oči uvyknou na všední šeď.

Opakovaný Léblův trik. Zapříčiní zklamání z Lébla profesionála, opájejícího se vlastními efekty a nápady. Paradoxně tak poté

trpí múzičnost inscenace samé. V *Hadovi* má oporu v textovém bohatství významů a nosných motivů. Které přetřel efektními divadelními prostředky. Divák, pokud na poetiku navykne a přistoupí na vyprávěcí styl, si může dolovat sám… U *Vojceva* nebude co dolovat.

Na konci osmdesátých let vrací jevišti hravost. Zazáří vynalézavý „strašák" v poli únavných, polopatických a předvídatelných inscenací. O několik let později je s vizuální big show jménem *Had* pozván na Festival československého divadla ve Vídni (Theater Brett, 15. května – 18. června 1990), prezentovaném RAkouským tiskem jako avantgarda za železnou oponou (nechyběla samozřejmě Havlova hra). [17] Divadlo Brett vedou Nika Brettschneiderová a Ludvík Kavín. Kteří se nuceně vystěhovali a stali RAkouskými občany po podepsání Charty 77.

Dojde k těžkému nárazu. To, co za železnou oponou bylo považováno za převratné divadlo, najednou v normálních podmínkách neobstojí.

Píše se o bezmocných pokusech, [18] o anachronických spektáklech a balastu nedodělků. [19] Amerika objevena nebyla. Což se netýkalo jen stejnojmenné kafkovské inscenace Ochotnického kroužku. Západní diváci chtějí vidět výsledky východoevropského „experimentu" za železnou oponou. Už 24. května 1990 uvedl Lébl se svým souborem *Přeměnu* během Theaterwoche Korbach (v oblasti Waldek-Frankenberg, Hesensko). V němčině. *Proměna* (*Verwandlung*) variovaná jako *Veränderung.* Situace podobná té ve vídeňském divadle Brett. Diváci vězí v zajetí svých klišé, když divadlo z Východu, pak jsou zvědaví na zpracování politických traumat (jako v sovětském příspěvku Michaila Šatrova *Diktatura svědomí,* Arbeitertheater Maxim Gorki) nebo na klasické divadlo (*Malý princ,* Theater AG). Léblovy hrátky nerezonují.

Do třetice Berlín. Hostoval s toutéž inscenací na Internationale Gastspielreihe der Akademie der Künste zum Theatertreffen Berlin

(4.–27. května 1990). České divadlo tu mimo jiné bude zastupováno Divadlem Na zábradlí – *Tatarskou poutí* a *Donem Juanem.*

Léblovy hrátky opět nerezonují. Proč vlastně? Byly tehdy i pro Západoevropany příliš experimentální? Nešlo o lenost publika?

Výtvarná a hudební složka jsou určující. Záleží mu na výtvarnosti, na stylu kostýmů, líčení, tanci, svícení scény… Které s „realitou" nemají nic společného. Naopak podtrhují specifičnost reality divadelního prostoru. Samy o sobě jsou rovnocennou významovou hodnotou naroveň textu. Asociativní myšlení ve stavbě inscenace je poznávacím znakem Léblova cítění divadla, přístupu ke všem „rovinám". Což je pochopitelně značně namáhavé na vnímání. Zvláště proto, že vnitřní souvislosti, které diváci neustále namáhavě dolují a pojmenovávají, vlastně mnohdy „skutečně" vůbec neexistovaly. Šlo o pouhou hru.

Léblovi se podaří předvést cosi o lidech a pro lidi, kteří skálopevně věří v normalitu své existence, přitom… Přitom stačí jen drobné vybočení z času a prostoru. Divákům se pod nohama proplétá had a nikdo se ho neděsí. Protože všichni mají upřeny oči na jeviště a ukrutné prázdno v srdci.

Had se bude hrát dlouho. Až herce frajersky unaví děkovačka a principál Lébl se ohradí. *„Je ovšem dost nepochopitelné a trapné zároveň, když se po každém představení vzadu dohadujeme, ba vystrkujeme a ‚posíláme na smrť'. Je zde možnost neděkovat se vůbec, stejně jako je možnost připomenout si, jak byla děkovačka nazkoušena – neboť jsme to v souvislosti s každou inscenací dělali. Děkovačka je součást představení. Amen."* [20]

RUDOLF HRUŠÍNSKÝ: A bude nám ještě líp, protože si to tady zvelebíme. Jen co se zabydlíme…

Státní moc vyžaduje splněné kulturní aktivity mládeže. Pod dozorem, formálně, jen jakési odškrtnutí plánu. Pokud někdo – jako v případě samorostlého Lébla – vezme svou „zájmovou" práci

vážně a s plným nasazením, vedení znejistí, sahá po malicherných sankcích. Aby zapáleného jedince zchladilo. Lébl vždy o svých divadelních zájmech mluví jako o práci. Nikdy je nepovažoval za zábavu. Skupina JAK SE VÁM JELO má po představení *Hada* v neděli 27. září 1987 za údajný nepořádek – podlaha znečištěná barvou, neuklizené stoly – zakázané říjnové zkoušky. Lébl soudruha ředitele v dopise prosí, žadoní o zrušení zákazu, *„… chtěli bychom svou činností přinejmenším dosáhnout návratu vámi vložených investic, abychom pro vás nebyli pouze ztrátovým a dotovaným podnikem*". Větu za větou – jako by si začínal uvědomovat absurdnost celé záležitosti – však tón mění. Začíná vypočítávat, s jakými podmínkami a úskoky se musí potýkat on sám.

„20. září jsme v 9.00 ráno měli stanovenou zkoušku na představení, které se nehrálo tři čtvrtě roku a toho večera bylo zařazeno do programu. Nalezli jsme VS [velký sál] *ve stavu po Mistrovství v tanci, tedy kompletně přestavený. Zkoušku (9.00–12.00) – přípravu na večerní představení jsme celou museli věnovat přestavbě sálu, aniž bychom se dostali k samotné stavbě scény a úpravě pro naše účely. Museli jsme nejen kompletně zrušit stavbu v sále (z Mistrovství), odtahat všechny stolky a křesla patřící do Elektry, rozebrat stupňovité tribuny pro diváky, svinout a odtahat koberce, ale také umýt všechen nábytek politý vínem a zamést všechen nepořádek, abychom vůbec mohli začít pracovat.*" [21]

Stará se o své inscenace jako o vymodlené a vypiplané děti, považuje je za kus svého těla. Zároveň se snaží, aby ti, bez nichž by své vize realizovat nemohl, měli dostupný servis. Sám vyrábí letáčky, vylepuje v tramvajích. Rozčiluje se kvůli otevřeným dveřím kostymérny. Rozhořčuje se nad bezpečnostním agentem, který s cigaretou v ruce nabádá, aby v příslušných prostorách nekouřili. Stěžuje si na netekoucí vodu na toaletách.

Opakovaně žádá o vodu teplou. Aby se mohli herci – zvláště mimopražští – po představení umýt. Hádá se. A odepisuje. Bylo

nesnadné se nerozčilovat nad produkty kritiků. I jejich práce by se měla vyvíjet, je vlastně těžká a nezáviděníhodná. Existují inscenace, které adekvátně slovy popsat nelze, natož zhodnotit. Jakápak objektivita. Kdo by zkritizoval alternativní, apolitické, stmelující, poloilegální novum, riskoval by podezření nejen ze staromilské zaostalosti, ale – a to je horší – označili by ho za zastánce či spolupracovníka stávajícího totalitního establishmentu. Sekta drží při sobě.

Nenajde se divák, který by si postěžoval na všechny ty „nakousnuté a nedořečené historky".

Dokázal totiž nemožné. Hrát v určitém smyslu mrtvé divadlo, které se hledišti zdá živé. Význam Léblova umění je v jeho celistvé samostatnosti. To on paradoxně vrací divadlu normálnost. Protože ho zajímalo jedině estetično, divadelnost. Bez příznakových pachutí propagandy, moralizování. Na diváky své doby působí obrazy schopnými vzbuzovat jistou náladu, jisté asociace.

Divadlo jako kultický útvar pro Lébla má smysl. Podívaná, kde slova jsou druhořadá. Do koženého světa vnáší humor a ničím neohraničené absurdno. Vysmívá se, nic neanalyzuje, nechce plnit funkci ani osvětovou, ani didaktickou.

Jen sebeprezentující. Estetickou, chcete-li. [22]

5
Nevím, jestli vůbec zůstanu u divadla, jestli se budu zajímat o umění, jestli vůbec zůstanu naživu

„Někdy bych opravdu potřeboval vlídný úsměv; na který čekám a který nic nestojí.

Někdo mi napsal na dveře: Čechov přichází tehdy; když se blíží změny, kdy už zápalná šňůra hoří. Mark Zacharov.

Děkuji.

& poznamenal při dnešní zkoušce:

Tato láska bude jeho smrt…

Pohled na člověka, který mne střídá, je bolestný. Ale: Petra jednala logicky a oprávněně. Můžu za to já a nakonec to urychlila cesta do Normandie. Zase ten R. A.

Ich: mentalita šestiletého dítěte, které si ve škole špatně sedlo do lavice. Co s tím?

Strach / bolest / touha… má s tímhle smysl vstávat, potkávat R. A., kterého si tolik vážím.

Jsem člověk / hloupost. Pan Hloupost. A omyl. Je mi blbě a smutno.

Co jsem udělal? Proč to tak je? Za co to je / za touhu? Za nezkrocenou touhu?

Tolik práce. A tolik trápení. NEBÝT.

Prosím!!!!!!!!!“

ALBERT CAMUS: Otázka po smyslu života je nejnaléhavější ze všech otázek.
PETR LÉBL: Jen umět v sobě potlačit tu děsivou hysterii, která je skrytá, ale stačí nepatrně nedávat pozor, a vysype se z člověka jako písek.

Dobové divadlo Lébla rozčiluje. Rozlezlou šedí. A tak nejsilnějším zážitkem je pro něho film *Pokání. „Slavná gruzínská herečka (která mimochodem zemřela měsíc po moskevské premiéře) se objeví v poslední scéně filmu, aby se zeptala, kam vede ulice, na které stojí. A já k tomu dodávám: Šťastný národ, který kráčí cestou k CHRÁMU.*" [1] Pokání. Chrám. Vedle zrcadla a grotesky klíčová slova Léblova života. Chrámové zrcadlo. *„Do budoucnosti se nedívám. Ne proto, že bych byl pesimista. Jednoduše mě nezajímá. Starám se o to, co je teď, a ve zbylém čase hledám souvislosti s tím, co bylo. Nevím, jestli vůbec zůstanu u divadla, jestli se budu zajímat o umění, jestli vůbec zůstanu naživu. (…) Jedno vím jistě. Chci pracovat. Chci se vyvíjet a hlavně nemám sebemenší potřebu inklinovat k destrukci*." [2]

Lébl roku 1987. Je odvážný proto, že od sebe neodhazuje naivitu a neleká se dětinskosti, která nezná dobré a zlé. Ke všemu přistupuje se spravedlivýma očima nezasvěcených. Opakují se formulace zasloužit si žít a žít tak, aby to mělo smysl. Není divu, že brzy naráží na realitu. Pláče. Pak se jen vzteká. *„Od svých vrstevníků se snažím co nejvíc distancovat nejenom proto, že si s většinou nemám co říct, ale hlavně proto, že mám z většiny hrůzu a vždycky, když si podobný zážitek uštědřím, musím se kouknout do zrcadla, jestli jsem opravdu takový jako oni.*" [3]

Přátelit se bude celý život s Janem Antonínem Pitínským (vlastním jménem Zdeněk Petrželka), starším o jednu dekádu. [4] Který v roce 1985 jako autor a režisér spoluzakládá Ochotnický kroužek. Oba vzpurní ochotníci, co si pohrávají s asociacemi, slovy marnotratně hýří. Zdánlivě bruslí po povrchu, aniž by cokoliv řekli.

Neodpovědnost za okolní svět. Odpovědnost za ten svůj. Pitínský pracuje v brněnské Státní vědecké knihovně. V Ochotnickém kroužku okouzlí svojí inscenací *Matka.* A vzkazuje: co je umění bez laskavosti. Lébl si svého divadelního bratra cení. *„Pitínského režie je režie – něha, poesie, smysl, lehkost, rukopis, myšlenka, sugesce… A všichni na něho naléhají – ať se vysloví. Ale on se vyslovuje: poctivě, něžně, laskavě – on je laskavý. Bože, opatruj tuto práci.*" [5]

HENRY MILLER: Existují obsesivní, repetitivní slova užívaná spisovatelem, která o něm vypovídají více než všechna fakta shromažďovaná trpělivými životopisci.
PETR LÉBL: Deník je kapka dějin.

Lidský život prostupují slova, která se připomínají a vynořují z temnot. Probírám klíčová slova Léblova života: asociace, zrcadlo, groteska, chrám, R. A., pokání, RAdost, kýč. RAcek, jeho vřeštění a poťouchlý smích, i *RAcek* Čechovův. Fantazie. Další klíčové slovo Léblova přístupu k práci, k životu, k lidem. Má rád Voskovcovy věty: *„Děti jsou naprosto upřímné, těžko se vychovávají – protože jenom těžko snášejí omezení všeho druhu – natožpak vládu jedné politické strany, tedy rodiče. No, bodejť by ne – fantasie totiž nesnáší vládu.*" Nevyroste nikdy. Nikdy si nenechá onu fantazii převálcovat rozumem, zkušenostmi, stárnutím. U herců neoceňuje schopnost hrát. Ale hrát si. Věří na poctivou práci, přestože herectví ve svém základu má blízko k podvodu. Bez rozumu to ale také nejde. RAcků nepřeberně. Nezměrná zásoba RAcků na jeden lidský život. V říjnu 1989 Pitínský a Lébl budou dohadovat nejen režisérské hostování, ale i tradiční výpomoc praktickou, vypůjčování rekvizit. Změkčují si tvrdý chlebíček zapálených amatérů, závislých na druhých. I ochota ochotných ochotnických divadelníků má své meze… *„Milý Petře, jednou, je to už hodně dávno a nevím ani, při jaké příležitosti, říkal jsi mi, že máte u vás v divadle nezměrnou zásobu (asi 50 ks) RACKŮ –*

vycpaných. Nebyl bys tak laskav a neposlal mně alespoň 25 ks těchto vycpaných ptáků do Brna, abych s nimi od 15. října mohl zkoušet jednu scénu v připravovaném našem představení ‚Minimální okolí mrazicího boxu'. Pokud to bude možné, někoho bych pro ně do Prahy poslal, jen buď prosím tak laskav a dej mi zprávu, zda jsem si to nevymyslel či nešlo tenkrát z Tvé strany jen o žert anebo o lest, na niž jsem se nyní konečně nachytal, neboť věci utkví v paměti na dlouhou dobu a jsou takové povahy, že dovolují, aby na ně člověk tu a tam intenzívně myslel, rád si představuje jejich nejroztodivnější účinky, jejich jedem napuštěný let v přítmí sklepů a sálů Dopravních podniků podle žlutých šipek na železných dveřích kotelen namalovaných, nastříkaných. Samozřejmě, pokud počítáš s tím, že bys i Ty je chtěl jednou použít, nedá se nic dělat a neposílej je." [6] Způsob komunikace pánů Pitínského a Lébla. Na hraně, jako by se nemohli rozhodnout, zda se chtějí rozplakat, nebo rozesmát. Hádala bych, že šlo ze strany Lébla o žert, armáda vycpaných RAcků. Hádala bych špatně.

19. října 1989 píše Pitínský opět z Brna: *„Milý Petře, děkuji Ti za zprávu stran RAcků. Nu, žádná škoda, nebo vlastně, co se dá dělat. Nahradil jsem RAcky krátkými tyčemi. Před premiérou stali se z nás zloději a vypínači záclon. Už ani ten, co nám chtěl nosit praktikábly, by s námi minutu nevydržel. Dětem jsem ukradl nafukovací balón, abych ho oblepil, vydrátoval a vyfoukl. Ludvíkovým capartům jsem ukradl tři barevné míčky, ještě že je tatík L. uznávaným ochotníkem, to se pak ufňukancům těžko naříká. Nato hlavní herec odmítl hrát premiéru, že jde na večeři s RAkouským velvyslancem. No a tak pořád dokola.*" [7]

PETR LÉBL: Řekli mi na počátku, že mám talent, a v tu chvíli jsem byl na konci.

RAcek ještě nevzlétl. V osmdesátých letech se v divadle za prioritní považuje všechna ta mimoestetická pachuť; předem formulované

ideje. A to i ve vrcholných, myšlenkově hutných a symboly zahlcených textech, pouhý záměr „společenské kritičnosti“ stačí na označení mimořádného uměleckého činu. [8] Jenomže to se přece netýká jen divadel totalitních režimů. Všude na světě je divadlo – tentokrát jako nástroj konzumace umění – postaveno do protikladu k divadlu chápanému jako nástroj šíření kultury, duchovna. Lébl takováto dělení neuznává. Pro něho existuje nekonečná rozmanitost odporného a hrozného a především: opačného. RAdostné chápání světa skrze jeho proměnu. Touto RAdostností obaluje své inscenace. Je jistá naivita i v tom, jak fabuluje. Pozoruhodné historky: všechna smysluplná témata najednou znějí banálně a vše okrajové nabírá mysteriózní ráz.

Léblova konzumace kultury. Přijít na pohádkového, hravého *Hada,* na nezávislý a osamocený svět sám o sobě. Překročit hranici Andronicova ostrova. Navíc má pod svícnem amatérského prostředí větší svobodu volby. Rozhodující píď, která mezi profesionály chybí. [9] Kupodivu byl to právě Brecht, kdo říkal, že *„divadlo se nemusí prokázat ničím jiným než zábavností, ale tou v každém případě“*. Zábavné prvky rozptylují napětí, v jakém Lébl žije. Maskuje bílou kobku svého já, vnitřní prázdnotu. Všichni maskujeme skutečnost, že jsme konečné bytosti. Maskujeme neuhýbavý pohled smrti. Divadlo jako rozptýlení této situace. Lébl mlží a odvádí pozornost od lidského jádra. Protože má co dělat se svým. Nestojí o divadlo jako o nástroj vzdělání, propagátora životních koncepcí. Natož o morální divadlo. Jak je známe z německého Schillerova období nebo francouzského osvícenství.

Je a není dítětem své doby. Včetně sociokulturních mechanismů. *„Degradaci společenské role divadla způsobilo, podle jeho názoru, odvrácení zájmu o masové, populární divadlo, jakým bylo operní divadlo, zvláště pak divadlo zaměřené na podívanou typu Châtelet, ve prospěch divadla pro dvacet diváků. Vždyť divadelní život největších center se opírá ve velké míře právě o takováto nerepertoárová diva-*

délka, malá, a tedy eo ipso elitární, s příslušně vystupňovanou cenou vstupenek. Zajišťuje jim to větší svobodu v ideologickém smyslu, ale finančně je činí závislými na jejich publiku." [10] Lébl ani na tom publiku nebude nikdy finančně závislým. A problém divadla jako řízené instituce nebo sdružení podobně smýšlejících umělců vyřeší po svém. Instituci podobně smýšlejících umělců řídí. Představení Léblových inscenací nejsou divadelní návštěvou v běžném slova smyslu. Ale rituálem a happeningem v jednom. Experimentem a vivisekcí, kterou provádí prostřednictvím postav. Sám na sobě.

PETR LÉBL: Divák se musí stát pátracím psem, aby si nějaký zážitek vyhledal.

Odpovídající hravou komunikaci „komplikuje" i publikum. Zvyklé si vše vysvětlit jako jinotaj, aktuální narážku ideologickou a politickou. Pod kůží přetrvává přesvědčení, že kvalita inscenace je úměrná odvaze protikomunistického popíchnutí. Jakákoliv, i zábavně míněná forma divadla je obecenstvem vnímána s jinými podtexty. Hodnocení – nejen Léblovy – umělecké práce si žádá návrat k estetickým funkcím a vědomí moderního umění. Návrat k myšlenkám jmen… Karla Teigeho, například. Protože každé dílo a *„jeho pravá hodnota a celistvý význam se dovršuje jenom* v *jeho samostatnosti*". V Čechách se ovšem pojem divadla prošpikuje společenskými funkcemi, propojí s emancipací národa, s kulturní patetickou institucí, propagací. Vousatý mravokárný stařec spíš než sebevědomý vtipálek. Divadlo jako instituce zábavná – samozřejmost u ostatních národů – má u nás trochu nálepku pokleslé žumpy. V padesátých letech dvacátého století bylo české divadlo odrazem „reálného" světa, kopií. Divadelníci stejně jako všichni umělci jsou vedeni – řečeno slovy Karla Kosíka – k roli „fotografů poměrů". [11] Autentické, svobodné veřejné mínění neexistuje. Pražské jaro 1968, tříletý capart Péťa Lébl neví, že se opět na divadlo kladou zástupné

úkoly politické tribuny. *„Divadlo má nejen dobu odrážet v tom, co obsahuje, nýbrž mělo by možná vnášet do doby právě to, co jí chybí, ale co potřebuje.*“ [12]

PETR LÉBL: Když se podívám na ty samé lidi dnes, vidím, že jim to vůbec nesluší.
ELIZA: Připadá mi, jako bys mi mířil pistolí do tváře.

Lébl odpovědnost za dobu odmítá: stojím tu ve svém bezčasí a prostě si hraju se vším, co mi padne do ruky, nechtějte po mně žádnou zodpovědnost za druhé, nemám ji ani sám za sebe. Psaly-li pracovnice 8. července v roce 1989 v stranickém plátku *Průboj* (Ústí nad Labem) Jiřímu Bartoškovi, že má jít příkladem, a ne podepisovat Několik vět, *„čímž může nesprávně ovlivnit část veřejnosti a hlavně mládeže*“, po Léblovi to nikdy nikdo nechtěl a chtít nebude. Ani podepsat Několik vět. Ani odsoudit Několik vět. V rámci perestrojky se připravuje nový divadelní zákon a novelizace zákoníku práce. Sezona 1988/1989 má být přechodná. Aby se ukázalo, jak *„dalece divadla užijí svých práv, po kterých celá léta volala a jejichž absencí zdůvodňovala ‚průměrnost, šedivost' svých inscenací“.* [13] A opět: Lébl nic dokazovat nemusí. Léblovým inscenacím je společná virtuózní lehkost, melancholický vtip a vyhýbání se konfliktním tématům, idylické a ahistorické vidění, sebestřednost. Politika nemá žádný význam a jakákoliv historická vážnost je hodna zesměšnění. VŠECHNO je hodno zesměšnění a znevážení, tabu neexistují. Když má ohodnotit šedesátá léta, v roce 1987 odpoví: *„Nemohu si ale nevšimnout jednoho: když si prohlížím fotografie z té doby, vidím různé lidi, jak jim to docela slušelo. Když se podívám na ty samé lidi dnes, vidím, že jim to vůbec nesluší. A přitom jsou to ti samí lidé.* (…) *A co můžeme udělat pro to, aby se situace změnila?*“ [14] Lze narušit vazbu všech jevů. Absurdní, vydestilované lidské vztahy se stanou tématem. *„Neboť existovat znamená žít absurdně, v absurditě, skrze*

absurditu. Být k nebytí – žít k smrti. Takový je ve zkratce existenciální a zároveň životněfilosofický (‚lebensphilosophisch') pojem absurdna." [15] Léblovo absurdno však není výsledkem analýz o tom, jak funguje společnost a zlo, nepracuje s prvky dezintegrace, odcizení a „zla ve stadiu nepozorovatelné inkubace". Lébl neuznává dobrého Boha a zlého Ďábla, uniká takovému primitivnímu dělení; moc Léblova jeviště nezná rozdílu mezi dobrem a zlem. Věci a vztahy existují, jsou.

A nejsou ani dobré, ani špatné. Sleduje izolované jevy samy o sobě, s tragikomickým dovětkem a bez jakéhokoliv morálního hodnocení skládá jednu anekdotu za druhou.

Tak jako si s oblibou vystřihuje články ze seriózního tisku: v konečné montáži představují absurdní mozaiku nesouměřitelných jevů. Stát se může cokoliv. A kdo rozhodne, co je špatné a co dobré? Umělec není Pán Bůh.

Takže anekdota. Léblovy inscenace jako sled svérázných anekdot? Zdroj „ryzí", zcela přirozené absurdity. Pitvorná zábavnost. Vytěží ji z napětí, jaké panuje ve vztazích jednotlivých umění. Snaha šokovat za každou cenu, nanosit na jeviště nejméně očekávatelné. V čemž pak pobíhají přepjaté postavy. Jeviště přeplněné haraburdím, které v souhrnu nudí. Tuto linii upevní *Vojcevem.* Po desetiletích touhy hledat v každém díle aktuální politický výklad Lébl na přelomu osmdesátých a devadesátých let nastartuje postmoderními citacemi jiný extrém: formální experiment. [16] Nikdy nesklouzne k vulgární obscénnosti a brutalitě evropského divadla. Které se už hlásí o slovo v režiích Petera Zadeka. Na vlně postmoderny vrátí českému divadlu čirou hravost, jakkoliv pokřivenou.

Z bezuzdných absurdních mozaikových hříček, z oněch jevištních klipů, které přestávají držet pohromadě a v nichž se začíná ztrácet, Lébla v další fázi zachrání Čechov. Poskytne řešení. Jaké plyne z napětí mezi všední a přízračnou, nevysvětlitelnou realitou. Řešení. Aby se z inscenačního postupu nestala manýra a vymydlené

zboží se vším všudy. Kolem Lébla se začíná kupit zvláštní generační ghetto vyvolených s touhou po potlesku. Fluktuace režisérů, herců, výtvarníků, scénografů mezi formami filmu a divadla. Lébl se stává značkou. Řadí se k alternativní kultuře, i když jemu samotnému se dělení na oficiální a alternativní nezamlouvá.

PETR LÉBL: Procházet oběma se mi vůbec nezamlouvá (natrvalo), neboť mi to připadá jako hrát v Donu Giovannim v kostýmu z Oidipa.

Prozaikové souzní s Léblovou senzibilitou. Takováto tendence sílí obecně. Adaptací přibývá i na profesionálních scénách: cosi visí ve vzduchu, čemuž divadelnost klasických dramatických textů prostě neodpovídá, ztrácí dech. Lébl potřebuje materiál pro těkavou halucinaci v kulisách „obyčejných" kontur. Přizpůsobuje divadlo, dramatickou techniku románům a novelám. Vypreparuje motivy z textu, dotvoří podle svého obrazu, vsadí do své inscenace. Není to Léblův program. Prostě není zbytí. Aby mohl uskutečnit svou představu divadelní formy. „*Ale umělecká forma provádí svérázný únos Sabinek. Materiál přestává poznávat svého pána. Je zpracován zákonem umění a může už být chápán mimo svůj původ.*" Šklovského slova se sice týkala literatury, lze je však vztáhnout na jiná umění. Léblovu vnímání divadla klasická dramata ubližují, potřebuje široký prostor. Jedině tak má „hra" mezi jevištěm a hledištěm smysl: když si za ní tvůrce plně stojí. Léblovi jsou cizí předpojatosti, které by mu zabraňovaly číst texty po svém. Sílí zájem o autory, kteří stojí „mimo", mimo oficiální literaturu, mimo oficiální divadla. „*A slovo ‚oficiální' nemusíme chápat nijak hanlivě: oficiální je prostě to, co se bere vážně, ať už s obdivem, nebo s odporem, anebo s lhostejnou samozřejmostí Kafka a Hašek se vážně nebrali.*" [17]

PETR LÉBL: Tenhle „amatérismus“ nás dovede k chrámu. Vlastnímu.

Panika a negativní kritika nabobtná, až Lébl profesionál bude vykrádat Lébla amatéra. V hudbě, motivech, barvách, tzv. národních krojích, v provokativním vrstvení rekvizit, v bílém nalíčení (*Groteska, Had, Přeměna, RAcek*). Líčení, v němž se zhlédl na avignonském festivalu 1986 (pantomimická kreace *Skvrny na snech; „Stříbrně nalíčení herci na pozadí černobílé scény – tedy jakýsi negativ* –“). Režíruje, jako by si vypisoval řetězec příčin a následků v logice věci. A poté záměrně udělal přesný opak. A postavil na hlavu všechno, co na hlavu postavit lze. Poctivě sestrojuje zvláštní stavebnice slov a představ. Od *Přeměny* přistupuje další prvek: pitvornost a sugestivní preciznost při zpracování nereálných situací. Hra pro hru se mění v záměrné neporozumění slovům, zabloudění mezi významy. Rozkoš z rozmetání přísného Kafkova řádu. Sama nepřirozenost divadelního světa, toho umělého světa ho provokuje. Svým přístupem se navrací k přirozenému, sáhne a drží letícího ptáka, nechce ho malovat, nechce ho modelovat, jen ho vsadí do umělého prostředí divadla. Přirozenou část přírody. Smyslový požitek je v umění „přirozenou potřebou“. A v divadle dlouho vládl poučující rozum. Lébl se bezprostředního požitku nebojí. Nechce se povznášet k ideám. Zajímají ho skutečné činnosti člověka. Jen se v rámci celé inscenace upne na detail, ten rozpracuje. A co je záhadné a geniální: přes to přese všechno hra funguje.

Inscenace amatérského období jsou výtvarně a stylově scelené. Jako by všechny texty byly odrazovým můstkem k jedné jediné inscenaci. Lze si snadno představit chumel všech postav během jediného představení. Všechny Léblovy inscenace jsou rozbujelým masopustním rejem. V němž nechybí smrtka.

Léblův svět – roztančená slova po pralese. On se baví. A publikum, tápající mezi liánami, ho až tak nezajímá. Neuvědomuje si, že ná-

pady předávat a nápady selektovat patří rovněž k velkému umění. Dokonce většímu než nápady hromadit. A barevností zasypávat nekonečné řady alegorických vozů. *„To je důležitý – a nemá to nic společného s polopatismem. Můžeš si dovolit ohromně odvážnou imaginaci, ba i symboliku, ale nesmíš přeskočit vnímavost průměrného, ba i kapánek nadprůměrného diváka. Pak by to bylo jako hlediště plné slepejch; to nás přece nezajímá. Můžeš stát na hlavě, mít v hubě ocas od lobstera, v ruce žehličku a z prdele se ti může kouřit, zatímco na dlani ti přistává helikoptéra a z druhé strany k tobě přistupuje nahá slečna s přilbou kosmonauta na hlavě, řkouc: ‚Tak vy jste sv. Augustin! Já jsem si to vždycky myslela!!' – pokud to správně uvedeš a zařadíš. To je to nejtěžší. Udělat je snadný, když má jeden talent a know – how. Ale připravit, aniž by si publikum všimlo, že připravováno je, to je to nejtěžší. To platí o hraní i o psaní i o režírování.*" [18]

PETR LÉBL: Nevím, kam patřím. Dříve, než mě někdo někam zařadí, rád bych tohle gesto vykonal sám, třeba už jen proto, že nechci druhým přidělávat práci.
KAREL GOTT: Už z hor zní zvon…

Je 12. prosince. Léblovo oblíbené datum nečekaných, novátorských akcí. 12. prosince 1987 uspořádá takzvaný *Zavádějící večer č. 1.* Hodlá od ledna 1988 pořádat každý měsíc jednorázová divadelní představení složená z doposud nevyužitých inscenačních postupů. Toto je nulté, zkušební vydání. Bedřich Smetana, životní téma jeho dědečka Václava Crhy, nemůže chybět. K Smetanově opeře *Dalibor* (nastudované sborem a orchestrem Národního divadla pod taktovkou Jaroslava Krombholce) se přidruží skupina JAK SE VÁM JELO v roli „lidu" (opakováno 10×). Což původně sehrál s aktéry Dílny v srpnovém Šumperku. Následuje projekce diapozitivů z inscenací *Groteska, Tauridus, Polepšovna* a *Had.* Po *Hadovi* našlapuje *Bolero.* Dívky opatrně zapalují podél sálu františky v plechovkách, Lébl na

ploše pokryté balicím papírem vyřeže pilkou kruhový otvor. Zazní ruchy z ulice, začne etuda Nákupy. Gloria in excersis deo. Na závěr spustí prskavku na silonu. Předvánoční čas, hlehle, tamhle v Betlémě, svítí se tam, zdá se mně… JAK SE VÁM JELO má svou vánoční hymnu na notu samotného Gotta pána zakončenou tónem houslí:

Už z hor zní zvon,
k nákupům svolává nás.
Ve stáncích vystavili krásy krás.
Pod nohy plete se nám vánoční veselí,
pak zas zabloudíme ve jmelí.
A my jdem tím Dobrým dnem v purpurovém závoji.
Večer si usteleme ve chvojí.
Koledy vyhrávají tak nezvykle zvesela.

„Večer" začal v 8.45. Lébl pronese úvodní slovo. A na závěr svítí kruhová díra v papíru, bliká vánoční stromek… V naprosté tmě. Takovéto předvánoční, mírně inscenované stmelení hlediště a jeviště připomíná klasické Večery v Ypsilonce (jen bez ubitého kapra a bramborového salátu). Lébl dokáže zbilancovat a prodat dosavadní práci, jako rozený šoumen a divadelní praktik pečovat o sounáležitost s věrnými diváky. Ví moc dobře, co dělá. Sláva roste, neděsí se papírování kolem všech přihlášek na divadelní přehlídky: jenom v roce 1988 Jiráskův Hronov, 16. národní přehlídka ruských a sovětských divadelních her ve Svitavách, Národní přehlídka vesnických a zemědělských divadelních souborů ve Vysokém nad Jizerou, Šrámkův Písek, Pražská divadelní přehlídka… [19] Druhý *Zavádějící večer* se v DKDP uskuteční 7. a 14. dubna 1988. Už jako část volného cyklu jednorázových představení studia JAK SE VÁM JELO. Pomocí filmu, diapozitivů a improvizované výstavy připravuje své věrné na premiéru *Mata Hari – Ráno osudu.* Nejprve si ozkouší profesionální prkna. Která pro něho skutečně znamenají svět.

MARK TWAIN: RAnní ptáče dál doskáče. Takový to někam dotáhne!
MERLIN: Kam to dotáhne?

Soubor JAK SE VÁM JELO (později JELO) prosakuje do profesionální umělecké sféry. Část se uplatnila ve filmu (*Vlčí bouda*), část se podílí na mysteriu Realistického divadla **MERLIN ANEB PUSTÁ ZEM** v režii Miroslava Krobota (premiéra 31. března 1988). Už skupinu kouskuje, už je za sebou zanechává. Nakonec odkráčí sám. 4. března 1988 dostane Petr Lébl, student druhého ročníku režie (školní rok 1987–1988), od DAMU povolení. Pro mimoškolní činnost v Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého. Podepsán proděkan Karel Bednář (*„Současně jste povinen ohlásit studijnímu oddělení DAMU výši příjmu z této činnosti.“*). Lébl se ke své alma mater nehlásí, výslovně si nepřeje, aby u jeho jména bylo v programu uvedeno „posluchač DAMU“. Od 9. prosince 1987 do 31. března 1988 zní smlouva na asistenta režie v Realistickém divadle. Vydělává. Jako asistent režie 2000 Kčs. Asistuje Krobotovi. Šťastný, že vstupuje mezi profesionály. O dva roky později jeho nadšení ochladne. Jak k inscenaci, tak k souboru JELO. Který na jaře 1990 rozpustí. Řetězové reakce odchodů svých vyčerpaných věrných zažil během *Hada.* Pak psal dopisy, neměl sílu jednat osobně, zbaběle se vymlouval. Koncem dubna 1989 se vyhrotí další neshody. On je amatér v tom nejlepším slova smyslu. Ale touží být profesionálem. Ne. On touží mít k dispozici profesionály.

MERLIN: Mordred je zlý, i když se mu teď líbí být dobrý.

Základem příběhů o *Merlinovi* Tankreda Dorsta (za spolupráce Ursuly Ehlerové) jsou báje o synu ďábla a lidské panny. *„Je to hra o lidských snech a nadějích, o utopii, kterou se snaží uskutečnit, a i když se rozpadne a zanikne, lidé nacházejí odvahu žít dál, dál*

snít a vytvářet nové utopie.“ [20] Merlin (Miloš Hlavica) je zplozený jako protiklad křesťanského spasitele. Lze couvat dál. K tradici svatého grálu, ke králi Artušovi a rytířské společnosti. Grál, zázračná miska posledního pokrmu Ježíše Krista naplněná krví z jeho RAn, hlídaná na hradě Mons salvationis. Král Artuš s družinou kulatého stolu po ní pátrá. Hra odkazuje na *Pustou zem* T. S. Eliota. Hledání ztraceného grálu společností vykořeněných, pustá zem vybízí ke znovuvzkříšení. O to nadějnějšímu, že už první osvěžující kapka by měla přinést viditelné změny. Česká pustá zem si ještě počká rok a osm měsíců. Než sprchne smogový déšť.

Parsifalovo (tedy Dorstovo) hledání evropského Boha je upraveno pro scénu Realistického divadla a úměrně seškrtáno ze 400 stran textu. Co vzejde z mixu božského záměru a komplexů lidského jedince. Kruhový objekt na jevišti slouží jednak jako kruhový stůl rytířů – kteří se marně snaží domluvit – jednak jako magický prstenec světla.

K základní dějové linii, to jest legendě o Artušovi (Zdeněk Žák) a jeho rytířích, přistupují dva paralelní „příběhy“: příběh dvojice klaunů i obryně Hanny a jejího bratra Blázna. To Hanna porodí kouzelníka Merlina, v němž dřímá zlo otce Ďábla i možnost lidského dobra. Jenže lidský sklon k dobru je vratký. Unavený Merlin se odpojuje od zápasu rytířů. Nechává jim kouzelný meč Excalibur.

Realistické divadlo (jeho dramaturgové Vlasta Gallerová a Michal Lázňovský) [21] se snažili o propojení repertoárového divadla a výrazových prostředků studiových scén. Pokusí se o to ve čtyřhodinovém představení. Lébl je ve zvláštním postavení. Má s sebou své herce. U nichž si získal autoritu divadelním viděním. Ale okleštěn v pozici asistenta. Ve hře samé místo meditativního tónu a aktuálních narážek přeje si přitvrdit groteskní složku a žánrové protiklady, přitvrdit směrem k výtvarnému vidění jeviště. Tak rád by převzal kormidlo, osadil pustou zem svou fantazií… Kompars JELA hraje pohanské bohy a démony, historické postavy i anděly. Jejich včlenění do inscenace profesionálů je metaforou samo o sobě.

Všichni solí české země, napříč generacemi, jenomže ta zem je pustá. Disproporce začínala být zjevná. Dílo se stylově rozpadlo. A není to jen náročnou kostrou Dorstových střihů a různých časových rovin, fantaskních alegorií a stylových období. Výtvarné „nájezdy" JELA narušují herecký styl Realistického divadla.

KRÁL ARTUŠ: Nevím, jak velký má být stůl pro sto rytířů. To musíte vědět vy!

Skupinu JELO propojí a charakterizuje detail, motiv rukou. Jednou spoutané za zády, jindy namočené v lepidle a obalené peřím. Muži v rukavicích. Slepecké hole v nejistých prstech. Slizkost naolejovaných rukou, ženské šperky, bílé rukavice, pokreslené dlaně… V epizodě Zpěvu tří andělů se během hudby podél okraje scény vztyčí postavy. Nosí oblečení z „ráje" – bílé kalhoty a bílá tílka. Ruce mají spoutané, překulí se na jeviště a se zakloněnou hlavou sledují andělské zjevení. V části RAjská zahrada se vynoří z propadliště a vytvoří spíše obraz (akce zvaná *„lev, který žere trávu"*), během hudby se shůry sype peří. Které zachytí na vztažených pažích. V Mordredově průvodu ječí a skáče neurvalým způsobem celé procesí. V němž ženy chřestí šperky: nevkus a „absence duševního obzoru" stoupenců budoucího protektora Mordreda. V etudě Moderní lidé hledají grál se pohybují v bílých hedvábných tógách, v ruce slepeckou hůl. Grál krátce zahlédnou a už se začnou mezi sebou mlátit. Slepí jednou provždy. *„Tato scénka by měla podat obraz modernosti ve smyslu absolutní pustoty."* Na Slavnosti tančí otylí mimo rytmus, ve společenských pestrobarevných šatech a levných trvalých ondulacích. Jemně do jejich tance zasáhne Ďábel, jednomu nešťastníkovi utrhne krovky od fraku, změní jej v sako. Mordredův průvod rozhazuje poklady, *„hází zlato kolem sebe. Zdobí jím královnu."* Lébl tu navrhne písek nebo mouku, *„už proto, že je to pěkný protiklad peří"*. V závěru ležících těl na bojišti mají zaťaté

pěsti. Které se rozevřou až při *„Krásném zpěvu andělů ve vesmíru".* Dlaně holé nebo s černě namalovaným kruhem, popřípadě zrcátkem. Lébl si pohrává, jeho obrazotvornost chrlí detaily. Nesnáší poznámky o síle prázdného jeviště, proto i k holým rukám ironicky poznamená, že *„holé dlaně je varianta bez zbytečných efektů – jak by řekla známá divadelní kritička…".* Chtějí po něm nemožné, prázdné jeviště. S představou rukou na bojišti si pohrává jako s filmovým detailem, ve stylu Jana Švankmajera. Lébl uvažuje takto: *„Přehled motivu rukou, peří, to začne hořet, pak je dlaň plná šperků, pak je v ní slepecká hůl, která se stočí do kruhu, na moment z dlaně svítí kruhový grál, ten se změní ve vařící olej, když se olej rozteče, je v dlani hrst písku, postupně je celá dlaň z písku a nakonec se dlaň rozsype…*"

ARTUŠ: Všechno, o co jsme usilovali, bylo tedy nadarmo?

Dne 27. srpna 1990 bude oprašovací zkouška *Merlina.* Kterého čeká jen několik málo repríz. Realistické divadlo se nechová podle Léblových představ. Jako k velkému umělci. Jenž má právo mluvit do všeho. Podřídit druhým se už neumí. A poměry mezi „profesionálními" umělci ho děsí. *„Na té pondělní zkoušce jsme se setkali čtyři* [myšleni členové souboru JELO]. *Krobotovi jsme byli zcela lhostejní. Šel jsem se podívat do hlediště na začátek zkoušky. V té scéně, kdy poprvé přicházejí rytíři, pan Hájek (takovej ten s tím rohem) zapomněl text – tu jedinou větu, kterou tam má. Ostatní Herci, jeho kolegové (s výjimkou těch dvou starších pánů) se mu začali příšerně smát. Ten ‚nýmad', co zdědil Lancelota po Hartlovi, se dokonce smál tak, že brečel. Udělalo se mi z toho tak zle, že jsem musel jít domů. Nepřipadám si nějak zvlášť přecitlivělej, ale na tohle se dívat nebudu. S ostatníma jsem se domluvil, že se setkáme až při představení, které je tuším dvacátého září."* [22] Realistické divadlo bude posledním místem, kde se někdejší, nyní roztříštěný a rozplynutý soubor JELA bude ještě setkávat. Místo deseti čtyři. *„Přestože mám k Merlinovi*

různé výhrady (což ostatně víte, neboť jsem se s nima v době, kdy to bylo aktuální, nijak netajil), přestože se v poslední době necítím dobře v žádném divadle a vážně přemýšlím, že si dám alespoň na čas pohov, přiznám se, že jsem se na tu zkoušku docela těšil." [23] Ale zpět do doby, kdy vztahy ještě fungují dostředivě.

PETR LÉBL:
Je tady úplný klid.
Jen rány osudu nás občas vyruší.
A my: od rána do večera,
od rány k ráně…
Sledujeme svá těla,
jak mluví a jak se pohybují.

MATA HARI – RÁNO OSUDU. Libreto s podtitulem *Příchody a odchody talentů a nadějí počátku století* sepíše Lébl. Naděje konce století. Píše sice o tanečnici a proslulé údajné špiónce. Ale především sní o době, ve které žila. Která ho uchvacuje. Art noveau. Jugendstill. Belle epoque. Ornamenty, detaily, křivky, hýření barvami. Vizuálno na prvním místě, nikoliv text, nikoliv téma. Lébl, dekorativní estét. Na jevišti skládá krásné arabesky. Pod příkrovem hudebního úryvku RAvelovy skladby La valse, matematické definice secese. Tyto vybrané lahůdky mají ochutnat diváci. Recept hledá ve filmu. Fascinován zrozením filmu a věčnou slávou filmových hvězd. Které se divadlem neotahají a předčasně nezestárnou.

Má kolem sebe tým nadšenců, především (sebe)obětavých žen: Alena Pivoňková vybírá a realizuje kostýmy, látky shání a patinuje, stará se o jejich potisky. Pro vizuální plášť inscenace je nenahraditelná. Stejně jako Jana Návratová, Helena Lišková, Eva Eliášová…

K *Matě Hari* shání obaly čokolády Menier. Vystřihuje časopisecké obrázky útlé, chlapecké postavy Geraldiny Chaplinové. A také záběr z filmu *Hraběnka z Hongkongu.* Kde ji v náručí Marlona Branda režíruje

roval její otec Charles Chaplin. Fascinuje ho chladná Greta Garbo, která Matu Hari hrála ve filmu. Její sošný portrét. V dlouhých, bílých šatech. Kamenná říza. Zběsile vypisuje citace z pamětí a vzpomínek Romoly Nižinské, Sarah Bernhardtové, Romaina de Tirtoffa a Georgese Méliès. Podobně jako při vzniku *Taurida* shromažďuje citáty a taková slova, která se prsí svou výstředností. Osobní slepenec, montáž. Z pamětí, z vystříhaných článků, z okopírovaných studií.

ERTÉ: Je mi třiadvacet let a moc by mě zajímalo, kdy už začnu konečně žít.

Mata Hari. Ideální doklad písku pod nohama. Kdy se Lébl neopírá o silnou předlohu, ono natažené plátno. Které by rozmělnil nebo adekvátně zesílil výtvarným pelem. Ukáže se, že výtvarno a rozbujelá slova bez ukázňujícího biče celou inscenaci utáhnout nemohou. Syžet se vytratí úplně. Rám bez plátna. Plátno bez rámu. Osobní linku navěsí na postavu Ertého. Aby za autora promýšlel dilemata, v jakých se noří sám. Rozpor mezi tím, kdo je, a čím by být chtěl. Zastavím se u historického předobrazu, proč Lébl volí právě tohoto muže. Rus Romain de Tirtoff nastoupil v Petrohradu v lednu 1912 do vlaku směr Paříž. Bylo mu tehdy 19 let. Maloval a navrhoval pod zkratkou počátečních písmen svého jména. ERTÉ. Kníže módy, který pracoval rovněž pro film. Malíř věnující se k stáru litografii. Krása pro něho zůstala měřítkem všech věcí. *„Žádný člověk nemá právo zranit oči svých bližních ošklivostí."* Erté je umně volené alter ego, k němuž se lze přimknout. Léblovi je 23 let, Ertého postaví na scénu s udáním tohoto věku. Na fotografiích stylizuje herce Františka Staňka do postoje skutečného Ertého; v obsazení volí androgynní bytost, jemného, zženštilého chlapce. Erté se ocitá mezi dvěma Léblovými póly. Neví, zda se věnovat divadlu, či filmu.

PETR LÉBL: Je mi třiadvacet let a moc by mě zajímalo, kdy už začnu konečně žít.
ERTÉ: Máte talent. Tak o čem ještě pochybujete? Za talent se dnes v Americe platí astronomické částky.

Snová naivita počátku století nestačí. Potřebuje v přestrojení za Ertého rozpitvat nejen svá rozpoložení a promísit jimi Ertého osud, ale také zareagovat na rok 1988. Vyhovuje to Léblové víře, že lidé umírají a zase se na svět vracejí. Proměnlivé módy a šaty jsou jen cingrlaty v nekonečném cirkuse.

Zatímco *Groteska* a *Had* vyžadovaly „experimentální" prostor, *Mata Hari* už je řešena tradičnějším způsobem, kukátkově. Ale diváky od dění neodtrhává, jen tentokráte má rozhodovací právo hradního pána. S hledištěm se jeviště propojí úzkým padacím můstkem – lávkou. Která vede do sálu z forbíny. Ostatně o takovém pomyslném padacím mostě s humorem snil vždycky, chránil by ho před kritiky okolního světa a mohl by se tak v klidu uzavřít na ostrově RAdostných a eruptivních nápadů.

Pod jevištěm dekorace obchodů: módní ateliér Poiret a Čokolády Menier. A opět smršť asociací a jmen, z nichž se točí hlava. Nečekaným řazením podával výklad dějů. Další kolotoč. Nový, a přece stejný, sestavuje a roztáčí Lébl, mává všem náruživým pohybem, přitakává tak životu, všemu šťastnému v něm, přitakává Ertému, aby kolotoč neopouštěl předčasně, jednou se zastaví sám. Mává náruživým pohybem, vytrvale, neúnavně, nadšeně. Ano, kolotoč se jednou zastaví sám. Pokud se nepřetočí přes hranici libosti, pokud nenabere ďábelskou rychlost svištivých otáček a strachu, kdy se člověk drží z posledních sil, než je odstředivou silou odmrštěn… Stále totéž. Kniha o Léblovi. Variace na neuchopitelné téma.

PETR LÉBL: Ale paní Bernhardtová, divadlo zesměšňují především špatní herci.

Zazní pronikavý zvuk cirkulárky. Který označoval „ránu". Výbuch silvestrovské noci i rána do vazu. Celý svět vítá nové století. A talenty. Které jsou slepé, rozmazlené, svéhlavé, obklopeny šílenstvím davů. Osobnosti, kterým nechybí vnější lesk, Lébla přitahují. Ve změti Charlottina uměleckého salonu a sladké čokoládové lepkavosti, kolem módního návrháře Romaina de Tirtoffa propojí své lásky, film, výtvarné umění, divadlo, včetně ozvuků Eliada: rumunský houslista Enescu George, který ve dvaceti ještě neochutnal čokoládu… Hugo von Hofmannstahl. Lillian Gishová. Gustav Klimt. Georges Méliès se svou filmovou kamerou. Douglas Fairbanks. David Griffith. Giacomo Puccini. A samozřejmě ruský tanečník Vaclav Fomič Nižinskij. Detaily pro postavu boha tance, Nižinského, Lébl čerpá z kontroverzní knihy pamětí Romoly Nižinské. Tyto scény patří v inscenaci k nejsilnějším; drahokam mezi vatou. Nižinskij předstírá šílence (*„Nechtěl jsem nikomu ublížit. Hrál jsem si dva měsíce. Někdo hraje CELÝ ŽIVOT."*), týrá svou ženu a ona jeho, nechce tančit na povel. Připevní si na krk zlatý obojek. Jako pes. Vzduchem k němu připluje zlatá šňůra, kterou si karabinou připne k obojku. Odchází do hloubky sálu; veden tímto paprskem říká: *„Buď klidná, má milá. Bůh je jenom jeden."* Na jevišti se zatahuje opona. A musím pomyslet na konec. Každý si ho vysekává v tunelu a směruje hloubku vrtu…

PETR LÉBL: Šťastní lidé, kteří si dovedou takhle vyzdobit svůj pozemský život. Oblékají-li se jako blázni, to ještě neznamená, že jsou nemocní.

Události dostávají spád po způsobu novinových titulků. Lébl vrší kondenzát absurdních dějin. Spisovatelka Colette dostane při prvním vystoupení Mata Hari hysterický záchvat. Majitelé obchodů

odplouvají lodí. Jménem Titanic. Počátek války 1914. Vzhůru nohama je nejen doba, ale také Hollywood se svými kulisami. Včetně lustru: visí od podlahy nahoru.

Během válečných let má Mata Hari hubertus podšitý fotografiemi z dob své největší slávy. Vyhladovělé tanečnici svůj kastrůlek přenechá režisér Méliès. Místo žvance z něho vyskočí hlava ďábla. Mata Hari je zatčena výzvědnými službami, odsouzena k smrti. V troskách dekorací továrny na sny Griffith točí *Zrození národa* a *Intoleranci.* A začíná se natáčet *Ráno osudu.*

Divadlo. To zastupuje Sarah Bernhardtová, která studuje Hamleta a jeviště je pro ni – stejně jako pro Lébla – vším (*„Nemohu se dočkat, až skončí divadelní prázdniny a já budu moci znovu deklamovat před nadšeným publikem.“*). Lébl použije Bernhardtové proslavenou větu z doby krátce před smrtí. Na jaře roku 1922 upadla do kómatu, a když se probrala, zvolala prý: *„Čeká nás krásné jaro se spoustou květin.“ A* na adresu shromážděných novinářů řekla totéž, co na sklonku života zopakuje Lébl:

SARAH BERNHARDTOVÁ: Celý život mě trápili, teď jim to trochu oplatím – nechám je čekat.

V davu uměleckého komparsu se v blízkosti Ertého (František Staněk) proplétá lehkomyslná a nezodpovědná Margueritte MacLeodová (Martina Menšíková). Opustila dcerku a manžela a díky Augustu Guimetovi se stala tanečnicí orientálních tanců pod malajskou přezdívkou Mata Hari, světlo dne. Lébl ji na jeviště přivádí jako nezkušenou venkovskou dívenku. Pomíjí protřelost ženy, která za sebou měla s manželem, holandským důstojníkem, pobyt ve Východní Indii, smrt dvouletého syna a narození dcery. Rozvede se, dceru nechá u manžela. Odjede do Paříže, navyklá si jako umělkyně o sobě vymýšlet, překrucovat fakta, přizpůsobovat pravdu své momentální náladě. Data si nepamatovala. Fantazie, která jí

pomůže k umělecké slávě, tak komplikuje osobní život. Za údajnou zradu je v Paříži odsouzena. Odsouzena za své fantazírování. Smrt zastřelením. Popravena 15. 10. 1917. Její příběh Lébl zploští do klišé o tom, že nejhorší je zradit sám sebe.

Talenty a ctitelé. Především tu je pregnantně vyjádřen Léblův vztah k soudobému divadlu. Které přežvýkává klasiky nebo se s divákem estrádně chechtá. V šantánu ve Folies Bergère předčítá pes z Dostojevského knih. *„Je už taková doba, že v tomhle městě jde-li vůbec někdo do divadla, tak aby se zasmál. A ne poslouchal nějakou beletrii*." Na pejskovo čtení není nikdo zvědavý. Protože *„číst umí každej".* Číst ano, interpretovat jen někteří.

Dít se může cokoli. V tom je Léblovo divadelní novum na českém jevišti, lehkonohá drzost (dnes nudná samozřejmost). Jakákoliv fantazijní nestoudnost, postmoderní hravost s fakty kulturními i dějepisnými, absurdní míchání stylů a žánrů. A pochopitelně Léblovy milované hrátky se sémantickou pružností slov. Sarah Bernhardtová vyhrabuje z Charlottiných zubů čokoládu. A říká: *„Talent je plamen, který není možné uhasit."* Což je věta, kterou si Lébl v roce 1999 nalepí na dveře kanceláře Divadla Na zábradlí poté, co absolvuje každoroční úmorné protipožární školení zaměstnanců.

Místo večeře koupí Mata Hari u Žida kouzelný hrneček; stačí vyslovit formulku Hrnečku, vař. Mata Hari vzkřikne: *„Podívejte, támhle padá hvězda."* A na obzoru padne velká herečka uprostřed teatrálního gesta k zemi. Sarah Bernhardtová má kabátek *„ušitý z ostudy. Dokonce i na kapucu mi zbylo. A límeček, ten je z klišé.*" Kabát vyletí přes forbínu do sálu a přelétá nad hledištěm. Když dámy procházejí, mají místo klobouků cirkulárky. Dokonce sem propašuje i citát T. G. Masaryka: *„Ale hlavní věc, kterou chci zdůraznit: jsem-li účasten věčnosti, je mi to vodítkem pro můj poměr k lidem. Předpokládám, že každý je jako já: nazval bych to náboženskou demokracií. Duše vůči duši. Věčné nemůže být věčnému lhostejné. To je pro mne důvod k součinnosti.*" [24] Pokračovat by se dalo donekonečna. Ale právě

tato umanutá důslednost v perverzním číhání na absurdní situace, repliky, gesta, kostýmy, dává podívané jednotný, ucelený styl.

PETR LÉBL: Jde-li vůbec někdo do divadla, tak aby se zasmál.

Premiéra je plánovaná na březen. Poté na 20. dubna. Poté na 4. května 1988. Nakonec k ní dojde o devět dní později. První posun ozřejmí foto ženy s dalmatinem. Martina Menšíková. Mata Hari. Hraje v kolínském divadle, je tamními poměry rozčarovaná, nespokojená. 20. dubna odjede s kolínským divadlem na zájezd do SSSR; Léblova premiéra musí být odložena. Lébl navrhne termín 4. května, obětuje představení *Hada,* herci a technika *Hada* a *Mata Hari* se pochopitelně prolínají. Inscenace přitom už je přihlášena do Pražské divadelní přehlídky a navržena na červnový Šrámkův Písek. Tedy ještě před premiérou, zvědavost na Lébla stoupá, stal se značkou.
Mezi Léblovými připomínkami pomrkává hezká perlička. Zvlášť pikantní z pera člověka, který později tolik stojí a tolik dbá o televizní záznamy svých inscenací v Divadle Na zábradlí. *„Z inscenace MATA HARI nebudou pořízeny žádné fotografie – po společném rozhodnutí v souboru. (…) Chceme vrátit divadelnímu představení jeho hlavní funkci – divák má právo se na představení přijít podívat, ale vše, co mu tvůrci přichystali, smí zhlédnout jen ‚na území' divadla. Toto rozhodnutí si klade za cíl přilákat diváky do divadla tak jako v dobách, kdy neexistovala technika, která pozvolna zprostředkovává lidem divadlo pouze doma u televize.*" [25] Území divadla navštíví jazzová zpěvačka Jana Koubková. 24. září 1988 Léblovi tato jeho malostranská „sousedka" z Karmelitské ulice píše nadšený dopis. A vnukne adresátovi přepěkný nápad. Jejím hlasem prošpikuje Lébl své kafkovské variace.

6
Stokrát jsem ze školy odcházel a stokrát zůstal aneb Tisíckrát raději nejím, nespím a chystám něco pro divadlo (Díl první)

Léblova představa divadla funguje. Přízračné obrazy zábavných a hypotetických fragmentů scén bez ústřední story a bez jakýchkoli řešení. A především: provokuje. Protože nejhorší v divadle je, když se nestane nic, ani průšvih, ani sukces. Hází davu desítky nových výkladů ztřeštěné teatrálnosti a otázek po nové divadelnosti. Která se bez ukotvení v nalomené psýše lehce stane samovolnou manýrou. RAdikálně řeší napětí mezi konvencionálním myšlením, v němž žije, a „nadpřirozeným" světem, který luští v sobě a kde žádná konvence neplatí. To bývají dary blažené samoty. *„V posledním týdnu to bylo jako zhroucení. A to lze pojmout dvěma způsoby: Nejprve: zhroucení, nemožnost spát, nemožnost bdít, nemožnost unést život, přesněji posloupnost života. Hodiny nejdou stejně, vnitřní pádí ďábelsky nebo démonicky nebo v každém případě nelidsky, vnější váznou svým obvyklým chodem. Co jiného se může stát než to, že se ty dva rozdílné světy rozdělí, a ony se oddělují, nebo aspoň se od sebe trhají strašlivým způsobem… Za druhé: Tato štvanice směřuje ven z lidskosti. Samota, která mi byla většinou odjakživa vnucována a zčásti mnou vyhledávána – a přece, co jiného bylo toto vyhledávání nežli donucení –, stává se nyní jednoznačnou a směřuje k extrému. Může vést k šílenství, to se zdá nejnutnějším výsledkem, o tom se nedá už nic dalšího říci, štvanice se žene přese mne a roztrhne mne."* [1]

Je čas zastavit se u další letmo načrtnuté životní Léblovy role. Role studenta. Podivná samota mezi vrstevníky. Na podzim 1988 je posluchačem II. ročníku DAMU, obor činoherní režie. Akademie múzických umění, nositelka Řádu práce. Dostudovat není schopen. Příliš velký individualista, je v něm posedlost vlastním divadlem. V tom je až patologicky poctivý. *„Alespoň já tisíckrát raději nejím, nespím a chystám něco pro divadlo, nežli sedím nad špatně napsanými skripty.“* [2] Od 23. října do 20. listopadu 1987 má být asistentem režie inscenace *HOVORY NA ÚTĚKU* ve školním divadle Disk. Scénář s použitím stejnojmenného literárního fragmentu Bertolta Brechta sestaví režisér Jan Borna. [3] Lébl nechce nikomu asistovat. Ani Brechtovým *Historkám o panu K.*

Jen historkám o panu L.

Pro jednu z vyučovacích hodin si připraví tuto situaci ve formě vnitřního monologu, neurotickou mikrosituaci:

„Strach.

Přednáška začala. Přicházím pozdě. Stojím za dveřmi a rozhoduji se, zda zůstanu, nebo odejdu… Odejdu. Cítím, jak se mi ulevilo, jak se přestávám třást, začínám pravidelně dýchat… i na jídlo mám chuť. Nebudu muset vstoupit, přerušit výklad, odpadnou ty trapné pohledy, výčitky, stres… Zůstanu. Bude to malé hrdinství, ale každopádně nebudu muset zase škrtnout jeden den už ráno. Teď jsem se tedy na chvíli uklidnil, nic mi nebrání vejít. Beru za kliku.

Zamčeno.

Odpadlo to.

Zvítězil jsem.

Ale vždyť to je jiná třída. Dneska jsem přece o dvoje dveře dál.“ [4] Ukázkový popis uvažování a chování neurotika, včetně záznamu psychosomatických příznaků. Dýchací a žaludeční potíže.

MATA HARI: Stojím na chodníku a hledám cit. Zapadl mi někam mezi dlažební kostky.

Intenzivní práce na přeměně Kafkovy *Proměny* vede na podzim roku 1988 k tomu, že absolutně ignoruje své ostatní povinnosti. Školu především. Udivený, že ostatní neomdlívají nad jeho genialitou. Z přednášek i seminářů se omlouvá v momentě, kdy už je pozdě, když se průsery hromadí. Na druhou stranu pobyt na škole není nijak náročný na studium, v povinné četbě k jednotlivým předmětům na jeden semestr figurují především několikastránkové časopisecké stati vyučujících DAMU. A na prvního máje si může vyrobit originální mávátko.

Nikdy nedělal, co po něm chtěli ostatní. To přehlíží, v hlavě se mu cizí zadání ani neuhnízdí. Naopak. Ostatním se snaží vnutit svoji ideu, vzteká se, když se musí přizpůsobit. Naprosto hodí za hlavu předmět práce s herci. V dubnu se rozhodne školu přerušit. Do září. Opustit předměty jako Dějiny mezinárodního dělnického hnutí. Časově se jeho amatérská práce a studium skloubit nedají. Stihne ještě jako scénář „situace" zpracovat hospodský výjev z Kafkova *Zámku.* A jako scénář „vybraného dialogu" Strindbergův *Tanec smrti.*

Po návratu na školu v září se ale situace nemění. *„Dodělávám teď svého Kafku – už jsem Vám o tom říkal –, idea byla, že to stihnu velice nenápadně, na začátku semestru, a že celý rok nebudu v divadle nic nového dělat, a budu mít tudíž víc času na školu… Pochopitelně, že je všechno jinak, ale premiéra musí být – mám z celé té práce takovou radost, nikdy jsem tak poctivě nedělal. Smůla je, že to beztak z toho představení nebude vidět. Posílám Vám scénář – budete-li mít chuť, přečtěte si ho. Je to scénář více méně technický, ale hrubou představu o hře snad může vzbudit.*

Vím, že bych Vám měl odevzdat spíš Parsifala, ale moc Vás prosím – nezlobte se, nemůžu s tím hnout. Premiéra bude 29. října – jenže pro mě všechna práce končí tuto sobotu, jelikož v Dopravních podnikách už potom není místo." [5] Přesto se ve škole ještě snaží, píše, promýšlí. Fialovým fixem – fialový a zelený inkoust používali

surrealisté – rozvede reálný příběh svého kamaráda. Který si zařídil byt odloženými věcmi od sousedů. Léblova literárně upravená verze pokračuje mystifikací dál: soused Havránek si zabouchl dveře, zůstal na chodbě, a protože mu žena s klíči odjela do lázní, týden přespává u mladíka. Za pomoc mu předají koupelovou lázeňskou léčivou sůl. Mladík se v nastražené kyselině rozpustí a sousedé Havránkovi se mohou v klidu probourat do místnosti se svými věcmi; získali větší byt. Lébl žije absurditu jako všichni. A je schopen ji reflektovat. Jako nemnozí. Realismus, ale ne tento… Realismus. Slovo tolik frekventované na vysokých školách humanitního zaměření té doby. Z knihy *O realismu uměleckém* Otakara Hostinského si do hodin soudružky děkanky Makovské vypíše úryvky, které ucho pedagožčino nepotěší: *„Nejvyšším zákonem umění jest krása; a kdykoliv pravda jí odporuje a překáží, musí pravý umělec, ač nedovede-li dokonale vyhověti oběma, straniti kráse, nikoli pravdě…“* (…) Flaubert řekl: *„Každá kniha, která je tendenční, přestává býti dílem uměleckým.“* Jeho inscenace jsou krásné, jeho inscenace nejsou tendenční. Ano, naším cílem je realismus, ale nikoliv tento.

PETR LÉBL: Pochopitelně, že je všechno jinak, ale premiéra musí být…

Odmítá studia. Neznamená to ale, že je pole neorané. Škola mu přecezenými informacemi nemůže příliš předat. [6] Má své vlastní univerzity. Jeho univerzitami nejsou ani Stanislavskij, ani Brechtovo odcizení, ani polský Grotowski, ani americký Living Theatre… Jeho vedou groteskní obrazy Vonnegutovy, Eliadovy, Kafkovy. Ukazují mu, že lze vidět a režírovat jinak. Lébla vycepovaly reakce publika, na kterém své experimentování ozkoušel. Ne, ke škole mít respekt nemůže. Ignoruje jakákoliv klišé v myšlení o divadle. Bohužel i prověřené zákonitosti. Což mu občas podtrhává nohy.

Okolnímu světu se přizpůsobovat nemíní. Nikomu se přizpůsobovat nemíní. Utíká tak rychle, až určuje směr. Přetvarovává okolní svět podle svého vidění. Pokud toto okolní svět není ochoten akceptovat, odvrátí se Lébl od něj. A propustí k sobě jen své obdivovatele.

Žádný školský systém by mu nevyhovoval. Sám chce rozhodovat a poučovat. Typický je koncept následujícího dopisu. Neustálé zdůrazňování, jak si všech váží, jen zakrývá fakt, že si neváží nikoho. Než sebe. Omlouvá se, ale stejnými ústy zároveň spílá. To je onen pověstný dvojhlas, kdy pod medovými slovy jsou zabaleny pichlavé bodce pohrdání. *„Nebudu Vás prosit o omluvu ve škole – je to trapné Vás o něco prosit a stále si z Vás dělat blázny. Protože si z Vás blázny v žádném případě dělat nechci, píšu alespoň tyto řádky. Bojím se přijít do školy, protože tuším, že bude křik. Jsem asi dost labilní – jak jste správně podotkl v mém posudku, který jsem nedávno podepisoval –, ale stále častěji se sám sebe ptám, co je to za labilitu, když se při vlastní práci cítím jako ryba ve vodě, a na ‚věci' kolem prostě nemám nervy. Přitom tuším, že stačí málo, aby byla všude spokojenost a vhodná atmosféra. Ale já se bojím. Také práce s herci přinesla své první ovoce. Zjistil jsem, že lidé v mém divadle, kterým se soustavně věnuju, disponují (přes všechny nedokonalosti, typické pro amatéry) vlastnostmi na nesrovnatelně vyšší úrovni než tito studenti. To ale neznamená, že svou práci vzdávám, naopak. Stojí to za to přemýšlet, proč to je a co se s tím dá dělat. Ono to také do jisté míry souvisí s tou zmíněnou koncepcí. Samozřejmě že vím, co chci s nimi dělat. Ale doposavad netuším, co jsou oni schopni z mé koncepce zvládnout. Dělali jsme celé odpoledne ‚vstup do dveří' a já jsem zjistil, že tímto tempem bychom to nestihli ani do Vánoc. Cit, který myslím je pro práci nejdůležitější, ten jsem tedy nenašel. Což mě dost zneklidnilo. Podle jakého metru ty herce na školu přijímají? Ale to už sem nepatří. Chtěl jsem Vám sdělit, že mám nyní v hlavě skutečně především školu, že se připravuji na svou práci a pracovat*

chci. Jenom mi to nejde tak automaticky jako mým spolužákům. To se nedá nic dělat. Nebudu Vám také zatajovat, že jsem si hlavně rozuměl s Petrem Osolsobě a že mě nyní nic hlubšího v tomto zázemí neváže. Neberte to jako opovržení – vážím si všech lidí kolem sebe. Ale ne ke všem musí mít člověk vztah. Nehledě na to, že vztahy jsou záležitostí oboustrannou. Mám tedy nejen chuť, ale skutečně pracuji. Hovořil jste v mém posudku o nedostatku objektivního vnímání světa (s čímž tedy zásadně nesouhlasím), no, napadá mě, že stejná vlastnost souvisí i s nazíráním mých pracovních výsledků. Hodnotit je, PROSÍM, začněte, až se dostaví, protože u jejich svízelného zrodu může kritika ledacos zabrzdit. Ono mi toho totiž kromě té práce v životě moc nezbylo. A když se tak ‚objektivně' zamyslím nad stavem věcí kolem (ve světě, stejně jako třeba doma, v rodině), mám největší chuť jít někam k lopatě. Protože v současné době v naší rodině nikdo nevydělává. Ale já na Vás nechci ani útočit, ani Vás falešně dojímat. Vděčím Vám za mnohé. Chtěl jsem jenom říct, že pracuju. A prosím Vás také o potvrzení přiložené žádosti." [7]

Ono je to těžké. Děkanka Jana Makovská pro posluchače divadelní fakulty napíše v roce 1985 skripta *České profesionální divadlo mezi dvěma světovými válkami (1918–1939).* Kde hlavním kritériem kvality je třídnost a beztřídnost divadla. Beztřídnost jako kategorie společenská, historicky determinovaná i jako kategorie etická. Vznik české divadelní avantgardy dává do souvislostí s první vítěznou proletářskou revolucí a jejím ohlasem v našem a mezinárodním hnutí. Představa, že Lébl studuje tuto vykostěnou suchopárnost, je sama o sobě absurdní. A není úniku. V charakteristice koncepcí divadel Jindřicha Honzla, Jiřího Frejky, Osvobozeného divadla, tvorby Vančurovy a Nezvalovy, po Burianovo D34 se opakují slova nadšení, s jakým „politické divadlo" konečně sjednocuje „veškeré práceschopné mladé intelektuální síly" a dramaturgická základna musí vycházet „z filozofického názoru dialektického materialismu". A repertoár? Výlučně „třídního charakteru".

PETR LÉBL: Ono mi toho totiž kromě té práce v životě moc nezbylo.

Není proto divu, že své učitele volí dobrovolně. Mimo škamna. Podle nálady střídá jména, jen obsah dopisů je týž. Divadelní režisérka Helena Glancová prožije všechny jeho premiéry, pomáhá. Jedna z těch, kterým Lébl pochlebuje, jak si jich bezmezně váží. Tím víc, čím je jejich kritika vůči němu krotší. V dopisech tajnosnubně naznačuje, že jsou to *„tajní učitelé*" a *„ani o tom neví*, *kolik toho se mnou v životě udělali".* [8] Oním tajným učitelem číslo jedna zůstává Ivan Vyskočil. To kvůli němu se ze školy Lébl nikdy nevyváže úplně. Příprava scénáře *Mata Hari* trvá déle než rok. Megalomanská tendence zobrazit celou epochu. Tou je podoben hlavní postavě hry Thomase Bernharda *Divadelník. „V mé hře jsou postavy autentické, slavné – ‚profláknuté', ale i neznámé. Všechny jsem se ale snažil představit jako lidi."* Ve škole Lébl předloží jeden z dialogů jako podklad k rozboru. Napsal a propojil dohromady 58 obrazů, pokouší se do promýšlení inscenace Vyskočila vtáhnout. *„Nechtěl bych, aby mé divadlo bylo stále na úkor mého studia. Pořád si myslím, že se dá stihnout obojí – k vzájemnému prospěchu."* Nechtěl, ale je tomu tak. Tím svého profesora Ivana Vyskočila rozčiluje. Lébl přitom potřebuje pomoc při vedení motivů a vyjádření tématu. Čte si zápisy z Vyskočilových přednášek, týkající se dramatického tvaru i během práce na *Hadovi,* promýšlí Vyskočilův rozbor hry *Vy jste Jan.* Volba postav je tentokrát v *Mata Hari* jasná. *„Protože jsem tu hru chtěl původně dělat především o talentu a o lidech, kteří s ním přijdou do styku. (…) Hra je, zdá se, infantilní. Jednou jste takhle označil celou naši generaci. Nevím. Připadá mi ale, že kdyby byla naše generace jenom infantilní, byla by na tom ještě docela dobře. (…) Za druhé, ve hře cítím problém cynismu proti sentimentu. Obojí jsou určité extrémy, ale obojí mnou natolik zmítá, že dovedu těžko rozpoznat hranice. (Použitelnosti.) (…) Výpravu jsem dělal také,*

a musím připomenout, že takto – na papíře – úplně chybí spousta zásadních výtvarných motivů, které hru určují.“ Prosí rozzlobeného Vyskočila stále o pochopení. A ten ho má vrchovatě. Nespravedlivě vrchovatě. V červnu 1989 se Lébl rozhodne, že se do školy vrátí, znovu zkusí třetí ročník. A sice u Ivana RAjmonta. Což si prý „od prváku“ přál. V Divadle Na zábradlí vidí derniéru *Tatarské poušti,* kterou RAjmont režíroval. A rozhodne se.

Ještě ne.

Ještě se slabikuje rok 1988.

7
Připadá mi ale, že kdyby byla naše generace jenom infantilní, byla by na tom ještě docela dobře

Řehoř Samsa se jednoho rána probudí z nepokojných snů. A zjistí, že je obludným hmyzem. Novelu Franze Kafky *Proměna (Die Verwandlung*) Lébl přetaví k obrazu svému, svébytně interpretuje. Vznikne **PŘEMĚNA** uměleckého díla. Příspěvek k sedmdesátému výročí vzniku samostatného Československa, o individualitě a manipulovatelném stádu. Téma odporu k sobě samému, úzkosti, pocitu vězně ve vlastní rodině rozšíří na pocit vězně v rodné zemi. V neděli 16. října 1988 generálka. 29. října premiéra. Inscenaci už mohl nastudovat v alternativním obsazení, soubor se po konkurzu rozšířil o Léblem vyvolené. Tolik trikolory se v Čechách dobrovolně dlouho nespotřebovalo. Do roka vejde vlastenčení do údů všech.

FRANZ KAFKA: Kdyby to byl Řehoř, dávno by už uznal, že lidé nemohou žít pohromadě s takovým zvířetem, a byl by dobrovolně odešel.

Vůdce nájemníků (Petr Lébl) hodí Markétě (Helena Lišková / Lea Liberdová) k nohám pugét rudých tulipánů přepásaných trikolorou. Zpěv Jany Koubkové přivádí na závěr rodinu oblečenou v černém, nesou rám. Ozvou se zvuky z ulice, rámy se promění v tramvaj a už se jede… Jak se vám s Kafkou jelo. Léblova jízda nekončí, nastavuje trasy mimo jízdní řád, asociace ho baví, zajíká se jimi. Na bílém horizontu vypluje obraz Staroměstského náměstí s Týnským

chrámem. Tento obrázek – ve zmenšeném měřítku – Lébl připevní Řehořovi do pokojíčku. V zelenkavém šeru se plíží nájemníci jako zelenaví brouci s moravskými koláči a lidovými předměty. Zazní africká hudba a závěr prvního sboru z *Prodané nevěsty.* Rodinka opustí rámy, Markéta se jako had vysvlékne z černých šatů. Je tu v bílé spodničce a živůtku, rodičovská gesta se zastaví: napůl v gestu hajlování. Dívka stojí, dívá se, do Smetanovy hudby vyhrne sukni, odhalí stehna. Podvazky má… Ano, z trikolory.

Když bude 10. ledna 1989 Lébl zvát na jedno z představení divadelního kritika Zdeňka Hořínka, jehož článek v *Kmeni* o kafkovském herectví ho zaujme, napíše: *„O něco podobného se snažíme, i když jako amatéři – se spoustou hlavně hereckých nedostatků. (…) Pokusil jsem se záměrně o dramatizaci Proměny, trochu jsem spoléhal na to, že je ‚notoricky známá' – a vzniká tedy větší prostor zaměřit se na její výklad.*"

FRANZ KAFKA: Je snad hudba pánům nepříjemná?

Na Kafku myslel dlouho. Zvláště když roku 1985 Jan Antonín Pitínský v brněnském Ochotnickém kroužku režíroval *Ameriku.* Už v roce 1983 tím úmyslem rozradostní otce, s nímž bydlí a s nímž ho pojí zvláštní mystifikující hravost. Pan Lébl se Petrovi do dopisu podepsal Christa Springerová. *„Budeš-li se mně chtít revanžovat za tuto službičku, udělej v bytě vzorný pořádek, abych při příjezdu domů nepadl do infarktové mdloby. Vzpomíná a líbá otec. Was macht dein Kafka, bzw. die Verwandlung? Kdyby ses pořádně učil německy, mohl sis teď číst Kafku v originále, i když české překlady jsou znamenité.*" [1] A v roce 1987 hostoval v Paláci kultury Jozef Bednárik. Jeho divadlo Z ze Zelenče přijelo se scénickou, punkovou verzí *Proměny* pod názvem *O tem, jako sa raz zobudzil pán Gregor Samsa ve svojej posteli a ziscil, že sa premenyl na obludný hmyz.* To kdysi Bednárikova *Kulička* připoutala Lébla k divadlu…

PETR LÉBL: Může ihned přestat.

Kafkovu *Proměnu* v překladu Vladimíra Kafky Lébl metamorfózuje v *Přeměnu.* Zase ta prapodivná hra s textem a rozehrávání jeho divadelnosti, to svévolné narušení stylové esence Kafkova díla. Jako kdyby rozradostněné dítě zbrkle skotačilo, knihu namátkou vytáhlo z knihovny, vyrvalo náhodné listy, zalistovalo zbylým torzem, vypsalo několik vět či postav, které by nakonec vyjmulo úplně a zahrálo si s nimi svou vlastní hru. Otázka, proč kvůli tomu rozpárávat text a vykrádat cizí postavy, není na místě. Tou už jsem se trápila i těšila u předchozích inscenací. Jakási obrysová pravidla hry, pravidla daná zvnějšku dominantní dítě prostě nutně potřebuje… Musí vypreparovávat. Aby vše nově vypiplalo ve skleníku své inscenace. A Kafka – stejně jako Vonnegut a Eliade – dovoluje nekonečno výkladů, žádnému nenadržuje. Což je dar pro čtenáře, divadelníky (i kafkology). Dítě zatřáslo knihou, vysypaly se věty, slova, postavy, situace. Na jednu hromadu. A těmto literárním vojáčkům dítě s gustem zavelí…

V Léblově inscenaci nenastane proměna Řehoře Samsy (Luboš Pavlovič / Vladimír Vácha) v brouka. Lépe řečeno nastane, není ale tak podstatná. „Brouka" Lébl vymaže. Pozornost je soustředěna na tyranii rodičů, jejichž samolibá očekávání syn splnit nemůže. A na Markétu Samsovou, která je vroucně oddaná svým houslím. Když pádem houslí umlkne motiv strun, ztratí svůj hlas. Ztratí sebe samu. Nastává Markétina přeměna, probouzí se její nelítostná stránka, kterou nemá čím zpacifikovat. Housle vypadly z rukou matce. *„… nelekl se ani houslí, které vypadly matce z třesoucích se prstů z klína a vydaly dunivý tón."*

Postavám sice Lébl uchová „lidskou" podobu bez znetvoření, ale proměny vnitřní nejsou o nic méně krutější. Možná daleko více. Protože společnost vyděluje někoho, kdo se na první pohled ničím neliší. Dosáhnout návratu do lidské tlupy není možné, pocit viny

narůstá. Lébl Samsovu výlučnost posune zvnějšku dovnitř. Vnitřní jinakost rozčiluje stejně jako vnější. Což zažívá na vlastní kůži.

Samsa je jediný „normální", a proto nepřijatelný člen lidské společnosti. Toto jednoduché inscenační sdělení Lébl překryje několika vrstvami malby, navrší zašifrovaný palimpset. Každá z hustě nanesených vrstev se musí nejprve opatrně seškrábnout. Pod ní se tetelí další. Jenom tak si divák pospojuje dosah a význam osaměle vedených čar, zlomků vesmíru. Steven Berkoff, jenž nezapomenutelně ztvárnil Řehoře Samsu na londýnské scéně 1969 v Roundhouse, poté roku 1976 v National Theatre, s pozdějšími reprízami po celém světě, říká: *„Na Kafkově pohledu je lákavé to, že je to pohled odsouzence, jenž sleduje každý zlomek svého vesmíru s neskrývanou intenzitou, přestože jde někdy o atmosféru chladnou a strohou."* [2]

FRANZ KAFKA: Ani nebylo slyšet bouchnout dveře: snad je nechali otevřené, jak to bývá v bytech, kde se stalo velké neštěstí.

Podlehne, Kafkovu metaforu zúží. Dobrodružné je sledovat, do jaké výše kafkovskou studnu, otevřenou tolika interpretacím, zasype. Modelovost aktualizuje. A polopaticky vztáhne k žité realitě i historickým klišé. Nadčasový model prošpikuje absurdními historickými narážkami, ironickým sarkasmem. Tady nakročí k jakési společenské recesi: jakpak se v Čechách chováme ke svým broukům, kteří jsou nám přítěží. Kafkův text zaručuje konkrétnost i bezčasí, mlhavou, těkající fantazii. Co se děje Řehoři Samsovi, se může odehrát kdekoliv a kdykoliv. Lébl si tento „beztížný stav" odepře. Přistane oběma nohama v české kotlině, opásaný trikolorou. Rekvizity vlastenčení se ocitnou v přízračné a nevysvětlené realitě. Naštěstí nevysvětlitelné.

Ovšem interpretační rozevřenost Kafkovy předlohy – včetně výtečného a kafkology nezmiňovaného humoru, který pramení z úzkosti, ale tím nepřestává být humorem stejně jako anekdoty

„utlačovaných" – jeho divadelnost a telegraficky jazyková hutnost zároveň zaručují, že se bezbřehá Léblova fantazie nerozlije do nedohledna. Jako by se Kafkův svět vsákl do Léblova. Nechá se inspirovat celým Kafkovým životem a psaním. Vtáhne jej do *Přeměny.* Pokusí se o jakýsi kafkovský kondenzát. V inscenaci samé najdeme ozvuk i Kafkovy povídky *Umělec v hladovění*; klec, v níž svou produkci provozuje (*„Protože jsem nemohl najít pokrm, který by mi chutnal. Kdybych jej našel, věřte mi, že bych nebyl dělal rozruch a najedl bych se dosyta jak ty a ty a všichni ostatní."*). Franze Kafku deptal jakýkoliv výraznější zvuk a městský hřmot, ale i všednodenní ruch domácnosti; každý šramot byl pro něho téměř bolestivý. Proto jsou v *Přeměně* zvuky denního provozu pražské ulice zesílené po samu mez snesitelnosti. Ale nejsou, jak by se dalo předpokládat v logice Kafkova světa, osudové a ústřední.

Tou je – v logice světa Léblova – *Prodaná nevěsta.*

FRANZ KAFKA: Člověk se již nestydí za to, že chce zemřít; prosí, aby ho ze staré cely, kterou nenávidí, dovedli do nové, kterou se teprve naučí nenávidět.

Rozčilují ho stejné otázky, jaké si kladou Kafkovi čtenáři celého světa. *„Někdo neviditelný a dost možná i neexistující pokropil Kafkovu tvorbu CHMURNEM a vnějškovou tajemnou a tmavou záhadností, se kterou se nevyplácí diskutovat."* [3] Kafkologové. Podobu svého Kafky úpěnlivě brání i v hledišti.

Kafka stojí na počátku českého absurdního divadla. Je v Čechách seismografem. Míry svobody. Pokud se jeho knihy vydávají a diskutuje se o nich, nastává tání a obleva. V šedesátých letech dvacátého století i o dvacet let později signalizovaly dobové tance kolem Kafky změnu společenských poměrů. Tak dalece ale Lébl neuvažuje. Jeho práce je intimní, dostředná. Kafku volí s vnitřním zanícením, poslouží jevištní fantazii. Záležitost impulzivní hravosti, nikoliv inte-

lektuální námahy. Jako třeba u Jana Grossmana. Grossman – jehož Lébl na úsvitu devadesátých let vystřídá v Divadle Na zábradlí ve funkci uměleckého šéfa – proslul v šedesátých letech kongeniální inscenací Kafkova *Procesu.* Grossman jeho výkladem demaskoval zlo *„v rozsáhlejším kontextu: zlo, které je nebezpečnější, protože je ‚zobyčejnělé', proniká do světa bez výstrahy a nenápadně, pracuje prostředky na prvý pohled nevýznamnými".* A svou teoretickou i inscenační praxí doložil, že *„zdramatizovaný nebo zfilmovaný román se stal objektivní součástí divadelní nebo filmové tvorby a patří do jejích dějin".* Kafkův text vyhovuje Léblově filmové obraznosti. Proměny a přeměny české národní identity ve dvacátém století, převlékání kostýmů a změny společenských dekorací. Vršení událostí, které napomáhají rozvíjet základní zápletku. Lidskému tlení chce přizpůsobit barevnost představení: hnědá, čajová, mahagonová. Ano, odstíny připomínající podzimní tlení spadaného listí. Markétin kostým – z rodiny nejmladší, nečitelná, vychytralá – je nejostřejší, pronikavě rezavý; ve scéně, kdy Markéta hraje nájemníkům na housle, kostým nabere ostrou červeň, sama chroupe červená jablka. Jimiž otec na syna zuřivě zaútočí. Červená jako jediné možné vyústění nejrůznějších odstínů hnědé – *„dál než za červenou se hnědá nemá šanci proměnit*". V ostrém kontrastu má působit trávově zelená, použitá v souvislosti s vyobcovaným Řehořem Samsou. Zpočátku je Léblova vize nesena fascinující, jímavou, sentimentální houslovou hrou, která se bude napojovat postupně. *„Hlas, který by měl doprovázet bývalou službu, si představuji odlišný od hlasu houslí. Kdybychom všechny ‚hlasové vstupy' týkající se Markétiných houslí spojili za sebe, měla by vzniknout celistvá skladba s čitelnou vnitřní stavbou a gradací. Barva hlasu v této scéně by měla být daleko smířenější, shrnující, jakoby komentující, předcházející extázi. Mělo by to být daleko ‚lidštější a především pokornější'. Také ve chvíli, kdy služebná zastrčí papíry pod kabát, měl by tento hlas plynule přejít v krátký, jasný tah smyčcem po houslích (skutečných houslích).*" [5]

Nakonec celou škálu zalykajících se pazvuků i meditativních pasáží působivě vyzpívá Jana Koubková, *„záznam narůstající energie“,* popis činnosti od „nicnedělání“ po „projev“. *„Vznik tónu, na jehož konci je zvuk připomínající hlas houslí.“* [6] Housle měl umlčet pád ve scéně číslo osm, přesto si Lébl přeje, aby se hlas ještě jednou ozval… Nepřehlédnutelný je zvuk kosy (i služka si za zády pánů přemontuje koště na kosu). Jako smrt. Bere a skosí všechno.

PETR LÉBL: … všechna ta ladění a sbírání energie se nyní provalí ve strhující hře.

V inscenaci použije úryvky ze skladeb Bedřicha Smetany (*Prodaná nevěsta*), Richarda Wagnera (*Mistři pěvci norimberští*), Lloyda Webera (*Cabaret*). Zaburácí *Ktož sú boží bojovníci.* Motivy technicky přeměněné hudby Smetanovy a Wagnerovy převažují. Smetana byl pro komunistický totalitní režim národní ikonou, stejně jako Wagner pro nacistický, i v Léblově době se omílají dávné Nejedlého zkostnatělé soudy o Smetanově vlastenectví a Dvořákově neblahém kosmopolitismu; s hudbou se dá pracovat v mnoha kontextech národní hrdosti i přízemního, xenofobního čecháčkovství. *„Smetanu nepoužívám pro nějakou lacinou parodii, i když to tak může být pochopitelně odsouzeno. Vzhledem ke všem posunům, které jsem (především ve vizuální složce představení) učinil, zdál se mi právě tento autor jako jediný možný – v jednom plánu této inscenace bych rád předvedl Čechy tak, jak je vidím, jak si myslím, že je viděl Kafka. Smetana sem patří, protože mnohé pochopil a zhudebnil, a také miloval Wagnera…“* [7] Ovšem Wagnera nepoužil vedle Smetany proto, že byli současníky, ale jako symbol národa, který lidský „hmyz“ zašlapoval systematicky a důsledně. *„Nakolik bych si přál, aby se hlas houslí distancoval od obou autorů a vytvořil kvalitu třetí, napadlo mě, zda by v této Markétině houslové hře nemohl zaznít konkrétní motiv ze Smetany: Zůstaneme věrni.“*

Koneckonců ke kabaretu i národní klasice se Lébl ještě vrátí, naťuknuté dokončí. Stroupežnického *Naše furianty* zinscenuje v Divadle Na zábradlí pod názvem *Naši Naši furianti*, Smetanovy *Branibory v Čechách* v Národním divadle; ač o parodii neusiluje, vždy mu cosi na hraně parodie a pitvornosti vylézá; mimoděk rozkrývaná malost zapouzdřeného češství a podhoubí české národní povahy.

Přeměna [8] je svým způsobem bilanční inscenace. V níž připomíná vlastní vklad českému národu: dosavadní šťastnou pětku svých inscenací: ve scéně „vykrádání bytu" zazní hudební úryvky z inscenací *Groteska, Tauridus, Polepšovna, Had*, *Mata Hari – Ráno osudu.* Zase ty akordy, při závěrečném jdou všichni do kolen… A ve scéně, kdy služka drancuje byt, udělá Léblovi inventuru rekvizit z předchozích inscenací. Na vršek postele položí kosu, řekne Sbohem vespolek a postel odtlačí pryč.

FRANZ KAFKA: … nelekl se ani houslí, které vypadly matce z třesoucích se prstů z klína a vydaly dunivý tón.

I tentokrát si neodpustím konkrétní doklad Léblovy představy masopustního reje. Takto se začíná Kafkova *Proměna. „Když se Řehoř Samsa jednou ráno probudil z nepokojných snů, shledal, že se v posteli proměnil* ***v jakýsi nestvůrný hmyz. Ležel na hřbetě tvrdém jak pancíř, a když trochu nadzvedl hlavu, uviděl své vyklenuté, hnědé břicho rozdělené obloukovitými výztuhami, na jehož vrcholu se sotva ještě držela přikrývka a tak tak že úplně nesklouzla dolů. Jeho četné, vzhledem k ostatnímu objemu žalostně tenké nohy se mu bezmocně komíhaly před očima.***

Co se to se mnou stalo? pomyslel si. Nebyl to sen. Jeho pokoj, správný, jen trochu příliš malý lidský pokoj, spočíval klidně mezi čtyřmi dobře známými stěnami. Nad stolem, na němž byla rozložena vybalená kolekce vzorků soukenného zboží – Samsa byl obchodní cestující –, visel

obrázek, který si nedávno vystřihl z jednoho ilustrovaného časopisu a zasadil do pěkného pozlaceného rámu. Představoval dámu opatřenou kožešinovou čapkou a kožešinovým boa, jak vzpřímeně sedí a nastavuje divákovi těžký kožešinový rukávník, v němž se jí ztrácí celé předloktí. Řehořův pohled se pak obrátil k oknu a pošmourné počasí – bylo slyšet, jak kapky deště dopadají na okenní plech – ho naplnilo melancholií."

Léblově scénicky přetvořené variantě jako by chyběla ona tučně vyznačená, vizuálně vděčná část. Což zvyšuje absurdnost přeměny: není jasné, v co se Řehoř Samsa vlastně promění, neboť lidské tělo mu zůstane. Přestože o něm služka mluví jako o hovniválovi; což však může být označení člověka extrémně líného. Svět organizovaného hmyzu je v inscenaci přesto neustále přítomen. Za doprovodu Smetanovy *Prodané nevěsty.* Služka v kuchyni těsně předtím, než posnídá, zabije obrovského pavouka. Otce obtěžuje ovád, kolem stolu létá včela. A služka, která vejde do pokoje, jí med. Matka dává na lustr mucholapku s trikolorou. Brouci s krunýřem a nožičkama nahoře, přibývá jich, přibývá. Šváb. Boj Samsových s rojem včel. Jako by chtěl Lébl naznačit, že ačkoliv je Řehoř vytržen z jednoho řádu věcí pozemských, zastane se ho společenství jiné. Jemuž nově přináleží. Jenomže Řehoř nemůže patřit tam ani tam.

Důsledná „léblovština". Bizarní, ale nikdy suchá a neživá – vyrůstá z detailů a je rozkošatěna po mez únosnosti. Než struna praskne a stokrát opakovaný vtip ztratí pel. Řehoř lpí na starém nábytku, především na svém psacím stole. V textu zavrní lupenková pilka („*K rozptýlení mu stačí vyřezávat si lupenkovou pilkou. Tuhle si například za dva tři večery vyřezal rámeček; podivíte se, jaký je pěkný, visí uvnitř v pokoji…*"). A Lébl nechá ženy po smrti Řehoře Samsy vyhrabat miniaturní nábytek, patrně také vyřezaný lupenkovou pilkou: na zemi si ho pečlivě poskládají. Rámečky a rámy se násobí, žena s boa ožívá, z rámu vystupuje. Kdežto postavy živoucí do rámů vstupují.

FRANZ KAFKA: Vždyť naše neštěstí je vlastně v tom, že jsme tomu tak dlouho věřili.

Hřmí a na okno dopadají kapky deště jako v Kafkově předloze. Řehoře přepadá melancholie. Čtenář Kafky se vyprostí z literárního labyrintu a jako Léblův divák se propadá do nového. Který režisér zdánlivě pročistil. Zvolí sice jeden způsob přečtení, ale než se k jedinému východu divák proplíží, je atakován hýřivou filmovou montáží. A tak trpělivě za oslepujícím světlem. Poznámky z přípravné fáze, z těchto tápavých náznaků, až se slova rozmlží, vyrostou scény:

1. Příchod prokuristy

2. Řehoř nachází nedaleko postele misku s jídlem, kterou mu tam dala Markéta. Ta sympatizuje tajně s Řehořovou proměnou. Zpod obrovité peřiny vyleze lidská ruka. Pomalu se podél okraje postele posunuje až k misce, z níž si nakonec vybere červené jablko. Se kterým zalézá pod peřinu a za chvíli, o kus dál, vypadne jablko zpod peřiny na zem. *„Jablko ve slovníku této inscenace symbolizuje Markétu – několikrát ji vidíme chroupat stejně červená jablka, nejčastěji* v *situacích, kdy je krajně nervózní.“* Markéta usiluje o Řehořovu přízeň, v etudě je zastoupená jablkem. (Řehoř si jablko mezi zbytky ostatních jídel vybere, ale vzápětí je zpod peřiny vyhodí.)

3. Otec se při jedné z hádek naštve a odejde číst noviny do vedlejšího pokoje. Markéta pozve matku do Řehořova pokoje, ve skutečnosti chce odstranit nábytek, který jí překáží, aby se tady mohla volněji pohybovat, když sní o velké kariéře slavné houslistky. Matka zatím obchází postel, v níž se pod obrovskou peřinou skrývá Řehoř. Markéta zády k ní přemýšlí, „odkud začít“. *„Dá se to přirovnat k situaci, kdy třesoucí se ruka se smyčcem přibližuje ke strunám, dotkne se jich, a najednou všechna nervosita a tréma zmizí a smyčec, ruka a housle společně vydají dlouhý, táhlý tón.*“

4. Markéta se pohádá s rodiči a namíří si to rovnou ke dveřím Řehořova pokoje. Z její tváře vyzařuje RAdost. Je konečně sama, nikdo jí neodporuje a Řehoř – jak se domnívá – její pomoc potřebuje, *„… spíš jde (u Markéty) o stav plný očekávání a naděje. (Co se týče barev – naději ve mně vždy vzbuzovala trávová zeleň – vraťme se k Markétě a připomeňme si, že je celá rezavá.) Má-li být tato hra o duši a o ‚duších', o ‚ich-formě' a zpustlosti a stádu, ve jménu čeho a po čem asi Markéta v této situaci touží… je-li beznadějně rezavá. Když je z vlastní volby beznadějně rezavá.*"

5. Markéta poprvé od Řehořovy proměny cvičí na housle. Jedná se spíše o moment než scénu. Rodiče se rozhodnou, že vezmou na byt nájemníky. Protože nemají peníze na živobytí. Jakmile se to Markéta dozví, odběhne od stolu a zmizí ze scény. Služka dostane za úkol v bytě poklidit. Což prakticky znamená, že odstrká postel s Řehořem co nejvíce do kouta, aby nepřekážela nájemníkům. *„Technicky – i když popis scény je velmi složitý – se jedná o to, že Řehořův pokoj, na začátku hry normálně zařízený, je nyní prázdný – je tu jenom ta postel."* Služka se opře z jedné strany do postele a „odjíždí" s ní stranou. *„V tu chvíli se před námi objeví prázdný prostor Řehořova pokoje, uprostřed kterého stojí – a nyní se také prudce nasvítí – Markétin stojan na noty. Hlas, který si pro tento ‚prostřih' představuji, má vzestupnou tendenci – je to záznam narůstající energie, popis činnosti od ‚nicnedělání' po ‚projev'. Vznik tónu, na jehož konci je zvuk připomínající hlas houslí."*

6. Markéta cvičí na housle.

Nájemníků je plný byt. Jsou i přes maximální péči ze strany rodičů stále nespokojení. Svačí. Ozve se houslová hudba (Otec: *„Je snad hudba pánům nepříjemná? Může ihned přestat."*)

7. Nájemníci jsou naopak na Markétu zvědaví. Markéta začíná hrát. Vůdce nájemníků nakonec zapne rádio. Aby Markétu umlčel. *„Přeskočím samotnou hru a prozradím, že nájemníci se po chvíli soustředěného poslechu začnou ošívat a nudit… Když houslová hra*

nebaví nájemníky, neznamená to, že by neměla bavit nás – diváky. Právě naopak. Představuju si, že Markéta bude hrát opravdu krásně, jak nejlépe umí, a řečeno slovy Řehoře – v pravém slova smyslu jímavě." V kontextu dosavadních hlasových úryvků by tato hra měla být vrcholem, „*všechna ta ladění a sbírání energie se nyní provalí ve strhující hře*".

8. Matce vypadnou Markétiny housle z ruky. „*… nelekl se ani houslí, které vypadly matce z třesoucích se prstů z klína a vydaly dunivý tón.*" Pád houslí je ve hře signálem k Markětině přeměně. Pádem houslí končí motiv hlasu.

9. Služky. V předposlední scéně nová služka RAbuje byt (ta předchozí dala výpověď kvůli Řehořově proměně). Své úlovky si naloží na prázdnou postel, odjíždí s ní pryč. Jakmile zmizí na jedné straně scény, objeví se na opačné straně bývalá služebná. „*Jedenkrát takto obě služky projdou scénou, za střídajícího se červeného a zeleného světla (je to etuda o začátku a konci).*" Nakonec zůstane na scéně jenom ta bývalá. Když zjistí, že je sama, vyhrne si rukáv kabátu a zaloví v kamnech. Které jediné zůstaly z celého zařízení na scéně. Z kamen vytáhne fascikly. Jsou ze stolu v Řehořově pokoji, hodili je do kamen, když v bytě uklízeli před příchodem nájemníků. Fascikly služka zastrčí pod kabát…

FRANZ KAFKA: Jak se dokázala sestra tak rychle ustrojit?

Tolik kostra.

Mění se v přípravném období mnohé. V barevnosti především. Barvy rozjásané trikolory opanují jeviště. Bíle tentokrát jsou nalíčeni rodiče. Využil národní obsese lidových krojů a vlastenecké hrdosti zlatých českých ručiček. Totalitní režim podporoval „lidové" umění, rozhlasové orchestry lidových nástrojů, televizní voničky lidových písní, *Prodané nevěsty*, *Lucerny, Našich furiantů…* Lébl posbírá obrysy výrazných krojů, škrobených spodniček, pracně

vyšívaných jupek i kostýmů, které diváci už někde „viděli“. Ovšem kostýmy se zjevují v překvapivých souvislostech, zablesknou se ironizující paralely se současností: prokurista v chodském kroji, Markéta jako Marfuša, tedy postava z ruské filmové pohádky *Mrazík*, ikony totalitních televizních silvestrů… Kroje a převleky jsou prapodivné (kostýmy: Alena Pivoňková, Petr Lébl, masky: Jana Návratová). A přitom je zrůdná podivnost přisuzována Samsovi pod duchnou.

Dokonce si pročte studii *Kostým Mařenky z Prodané nevěsty na jevišti Národního divadla jako etnografický pramen*; [9] fotografii Terezy Ruckhaufové v kostýmu Mařenky z roku 1868 přetiskne na divadelní program *Přeměny.* A na velkých plakátech se ocitne i Kafka s ulízanou pěšinkou uprostřed. Program si Lébl připravuje sám, v původní verzi nechybí Kafkův pavoukovitý podpis. Divadelní program na růžovém, cyklostylovaném papíře. Přepásaný proužkem papíru s titulem *Přeměna* a židovskou hvězdou. Antisemitismus jako exemplární příklad chování lidstva k jinakosti. Pogromy, ghetta, holocaust.

Proužek papíru. Přepásat se názvem uprostřed těla, v pase utáhnout a nosit své tituly na odiv světu jako svázanou kytici. Tak to má rád po celý život. Připojená fotografie chlapce. S gestem, které může znamenat mnohé: že si utírá nos. Že je rozpačitý. Že se ušklíbá a dělá dlouhý nos nad příchodem dvou postav, rozmlžených za ním, jedné ženské v klobouku, druhé mužské. Rodiče za zády, stále přítomní. V rohu nadpis *Přeměna* a logo JAK SE VÁM JELO, tři šipky. Do programu volí k příslušné divadelní profesi ilustrativní úryvky z textu. V nichž figuruje především Markéta, sestra Řehoře Samsy. [10] Samotná dramatizace má podobu specifického filmového scénáře. [11] Vlevo akce, vpravo repliky.

PETR LÉBL: Nemám vám to za zlé, drazí rodiče, že mě nechcete ani vidět.

Celá tragika je skryta v této větě.

Není pomoci ani Řehořovi a není pomoci ani výjimečně talentované Markétě, těmto dvěma smutným spojencům, kteří vzdáleně připomínají sourozenecký vztah Wilbura a Elizy z *Grotesky,* a rovněž vztah Kafky a jeho dvou sester Walli a Elli, ale také vztah Petra a jeho starší sestry Mileny, ale také… Téma *Grotesky* bylo osamění. *„Otce samosebou trápil pocit viny, že dopustil, aby se s inteligentními lidskými bytostmi z jeho vlastního masa a krve zacházelo tak dlouho jako s blbečky.*" Kafka napsal *Dopis otci,* Léblova inscenace je jakýmsi Dopisem rodičům. Řehoř u škvíry ve dveřích: *„Nemám vám to za zlé, drazí rodiče, že mě nechcete ani vidět. Pohled na mne je jistě nesnesitelný. Nutně bude nesnesitelný i nadále. Musíš se asi, Markétko, hodně přemáhat, abys neutekla při pohledu na mé znetvořené tělo. Ty jediná jsi mi zůstala věrná. Ty jediná mě miluješ opravdu. Už dávno jsem ti chtěl vyjevit své úmysly. Napřesrok bych tě chtěl poslat na konzervatoř. Určitě už něco tušíš. Jinak bys tolik necvičila. Bude to stát jistě mnoho peněz. Ale já je pro tebe vydělám. Za tvou krásnou hru. Za tvou lásku a starost*."

Ze samého soužení, že je z Řehoře obluda, vypadnou matce housle z rukou. Tehdy se Markéta vzepře. *„Pryč musí! To je jediný prostředek, tatínku. Musíš jen přestat myslet na to, že je to Řehoř. Vždyť naše neštěstí je vlastně v tom, že jsme tomu tak dlouho věřili. Ale jakpak by to mohl být Řehoř. Kdyby to byl Řehoř, dávno by už uznal, že lidé nemohou žít pohromadě s takovým zvířetem, a byl by dobrovolně odešel. Neměli bychom pak bratra, ale mohli bychom dál žít a chovat v úctě jeho památku. Takhle nás to zvíře ale pronásleduje, vypudí pana nájemníka, chystá se zřejmě zabrat celý byt a nás nechat nocovat na ulici."* [11] I Lébl si své obludárium pěstuje, děsí jím okolí. Jako by to byl nezbytný znak mimořádnosti, talentu, průvodní jev geniality. Dospělý, ale v područí rodiny, v područí nadřízených. Když dobrovolně odejde, lidé chovají v úctě jeho památku…

Řehoř chcípne.

Všichni tři, matka a otec a sestra, se vypravují na procházku za město.

Jak se vám jelo. S Kafkou. Necky plné koláčů.

FRANZ KAFKA: Já žasnu, já žasnu. Měl jsem za to, že vás znám jako pokojného, rozumného člověka, a vy tu teď najednou, zdá se, chcete předvádět prapodivné vrtochy.
PETR LÉBL: Laskavě zjistěte, co kdo z vás může zajistit – přeci to nebudu dělat sám.

V amatérském období jsou zvyklí dělat všichni všechno. Postupně to Lébla zmáhá. Co všechno jen musí zařídit. Od molitanové matrace pro Řehoře, přes vyprání a vyžehlení kostýmů až po seznam lidí, kteří v srpnu pojedou do Hronova. A těch detailů pro dekoraci…

Dveřní rámy mají fosforeskující vrstvu nátěru. Vybavení Řehořova pokoje upomíná na byt v pražské Šporkově ulici, na pokoj s americkými kamny, stojánkem s kovovým lavorem, v ložnici mosazná postel s vysokým čelem. Obdobnou – černou s mosaznými nástavci – si koupí i do Skupovy ulice, patrně v obchodním domě IKEA. Dekorace tentokrát volí – ovšem jen ve srovnání s jindy oblíbeným přeplněným jevištěm – překvapivě strohé, vyrabované. Lze se jen dohadovat, nakolik má na něho přechodný vliv text Petera Brooka *Prázdný prostor* (česky 1988, *The Empty Space,* 1968), který v dané době čte. Než se naštve a diplomovou práci rozepíše (a nikdy nedopíše) o prostoru zaplněném.

Scénický prostor tvoří schematický průřez třemi pokoji. [12] Levý pokoj je prázdný. Pouze na stěně kříž. V pravém pokoji visí obraz v rámu. V prostředním Řehořově pokoji je podél zadní stěny postel s velikou duchnou. Vedle postele stojí židle. Na které jsou vzorně přehozeny části pánského oblečení – sako, kalhoty, košile, kravata. Vedle židle stojí na zemi, poblíž postele, polobotky. Na závěr listu s načrtnutými poznámkami si obyčejnou tužkou načmárá:

„Závěrem může snad situace vyznít komicky, snažil jsem se naopak [naopak je přeškrtnuto] *o pravý opak.*“

PETR LÉBL: Pohled na mne je jistě nesnesitelný. Nutně bude nesnesitelný i nadále.

Obecně vzato, Lébl si opět dělá z věcí srandu, pomocí ní nastaví zrcadlo zoufalé skutečnosti. Vybarví hraniční situaci. Aby divákům připomenul, že jejich postavení v daném čase a prostoru není nejpevnější. Ani v rodině, ani v práci; může se zvrtnout během mžiku. A co je v životě nejhorší? Nejistota. A co je v životě nejkrásnější? Těšení.

Situace, kdy jedinec je bez své vůle vyčleněn a marně touží být opět zahrnut do lidského okruhu, s nímž už nemá nic společného. Ani vzhledem, ani řečí. Přitom se vnitřně nezmění. Jen se nesmí podívat do zrcadla. Aby nezahlédl hmyz. Kterému z úst stéká odporná tekutina a třepotají se končetiny. Jimiž nemůže otočit ani klíčem v zámku. Zrcadlo rozbít lze. Když v domácnosti začínají bydlet podivní nájemníci, požádají Markétu, aby jim zahrála na housle. Řehoře hudba uchvátí, jako by přinášela spásu: *„Měl pocit, jako by se před ním otvírala cesta k vytoužené neznámé potravě.“* Žádná spása však nepřichází. Jako měl Kafka literaturu, má Lébl divadlo. Uhranut tímto pražským, německy píšícím autorem, dostane po premiéře pořádnou chuť *„vypořádat se s Kafkou ještě jednou“.* [13] Je v lecčems jako Kafka. I v té snaze přelstít strašidla budoucnosti. Vynaloží nadlidské množství jemnosti, skromnosti. Takový heroický výkon. Aby ta strašidla, co se tlačí, zaplašil.

Nepřehlédnutelná je obdobná fyziognomie jemné konstrukce i rysů obou mužů. U nichž se uměnovědní historikové snaží dopídit sexuální orientace jako případného klíče k uměleckému světu. Všechny diskuze kafkologů o metafyzice a existenciální úzkosti nakonec stejně skončí v liniích nahého těla a citacemi úryvku z dopisu Maxu Brodovi z 28. ledna 1918 („*Hlubší vrstvy skutečného*

sexuálního života jsou mi uzavřeny.“). Osobnosti obdobné nejen osamoceností a roztržkou s konvencemi okolního světa. Ale i ve svém vlivu na okolí. Oba bezděky vnucují ostatním svůj způsob jednání. „*Lidé mluví tak, aby se mu to líbilo, a jestliže stěží mohou souhlasit s jeho názorem, tak raději mlčí, aby mu nemuseli odporovat. (…) Ale přesto ho mají rádi. Je to podle nich jakýsi podivný světec.*“ [14] Zaujatost sebou samým nedovoluje vyšetřit energii ještě na řešení vnějšího světa. Politice se vyhýbá. Ale Lébl žije ve skomírajícím systému. Který nad každým bdí. „*PŘEMĚNU jsem dělal hrozně rád, a bez ohledu na sobotní výsledek si myslím, cítím, že to byla moje nejpoctivější práce. Bylo to znát i ze zkoušek – kolikrát to byly vlastně malé přednášky, nebo kázání, a to nejen moje (…). Přežili jsme tak jedno z nejtěžších období v našem mladém (i když vlastně už ne nejmladším) životě. Období, kdy by bylo – zdá se – nejprospěšnější vyrazit na Hrad a někomu pořádně namlátit. Já ale na to nemám. Chybí mi fyzické dispozice, abych se na ulici rval s policajtama, a stejně tuším, že by to bylo zbytečné. Tak se bráním proti úplnému zblbnutí alespoň divadlem. A stejně nevím, jestli to má cenu. Ale byl bych moc rád, kdyby se to v té práci promítlo. Na druhou stranu začínám tušit, že můj odpor a nesouhlas dosahuje takové intenzity, že brzy bude s promítáním konec*.“ [15] Přesto se na náměstí 21. srpna 1988 vydá, čímž sám sebe definitivně přesvědčí. Tudy a takto ne. „*V Praze nic nového. Na demonstrace nechodím, stačil mi jednadvacátej srpen. Pochopil jsem, že jsme jaksi určováni policejním režimem, a pokud já pro jeho svržení mohu něco udělat, tedy zajisté ne osobní účastí na pouličních bitkách, protože mě k tomu pánbu jaksi nevyzbrojil. Všechno je veliká marnost, i když se stále počítám k těm, kteří to popírají.*

Udělal jsem novou hru – Franz Kafka – Proměna. Zase se asi nebude ‚líbit‘. Zvykl jsem si, že mé hry diváky spíš odrazují. Ale věřím, že jednou se to promění.“ [16]

Kdykoliv spolu mluvili, lapal Jeho slova. Nebyla to banální slova, byly to šifry. Chtěl se o Něho postarat, chtěl o Něho pečovat, chtěl pro ostatní vytvořit důvěryhodnou clonu, za níž by byli neodtrhnutelní. Nutil Ho, ať se přihlásí na uměleckou vysokou školu, ať studuje kameru. Budou spolu točit filmy.

„SNAŽIL JSEM SE, R. A.! Namučil ses už dost, teď ukaž něco jiného! Ano!

Jak z toho ven?

Jakstohowen.

7. 11. hráli Uncle Vanya, docela pěkné. R. A. se snažil.

Kdo a proč to potřebuje? Je to neobyčejná situace. Kam teď patřím?

R. A. chce čas – ale tolik času mi už asi nezbývá. Mohu dodat jediné: zameťte si před vlastním zahradníkem.

Otázka: Už bude konec, R. A.?

Na mém pohřbu – prosím – ať nikdo není v černém. Prosím.

‚Jediná věc zničí démona – LÁSKA!‘

Z úplného dětství si toho moc nepamatuju. Rodiče mi později s poměrnou chutí několikrát opakovali historku o tom, jak mě ve věku 6-ti měsíců zapomněli v tašce, v šatně na zámku Hluboká…

Cyranova dramaturgie.

Ale čím to, že jsem tak šťastný.

Slepá Magdaleno, aspoň tobě ať nikdo neublíží.

Kde nachází se tělo tvé? Ano, můj chráněnec, ano. CH/R.A./NE/NE/C.

V.R.A.H.

Účet R. A. za tři roky. Za jakou cenu? Za velkou. Nyní: každý den je zmínkou o smrti!

Dala mi řemenem přes obličej. Ono jí to dycky projde, ale já to tentokrát nevydržel…

Bylo celkem přirozené, že když se někam šlo, zařizoval zahradník, co se dalo. Lístky do divadel.

Naučil jsi mě zoufalé úzkosti.

Je mi zle. Proč je mi tak strašně zle? Proč ta bolest? Jsem nenormální a hluboce toho lituju. Třesu se jako v zimnici a ta bolest.

Dal jsem dohromady takovej zvláštní svět, kterej mě zabíjí. Tohle už není divadlo. To přestává být směšné. Tohle přestává být můj život.

Netrestej mě.

Nech mě žít, Pane.

Tohle už nepíšu já…

Nechal mi vzkaz: NOVÝ KLÍČ OD VCHODU. Nestál jsem mu za víc. Tohle se píše služce.

Nemám tady co hledat –

R. A. mne zabije…“

8
Je pravda, že hybatelem toho všeho jsem já (Rok 1989)

Petr Lébl rozesílá červenou propiskou psané pf ’89. S přilepenou zlatou nití.

„Zlatý vlas děda Vševěda.
Jen jeden. Bohužel.
Ale na prahu
Nového roku je to
docela příjemné zjištění,
že něco takového
ještě existuje.
Ať přinese hodně štěstí.
Petr Lébl“

Peter Brook označil kdysi většinu existujících divadel za divadla mrtvá. Lébl označuje většinu existujících divadel za divadla mrtvá. U příležitosti výročí první premiéry se rozhodne uspořádat 18. března 1989 přehlídku oblíbených divadel (amatérských) a divadelníků. Vesměs těch, kteří nemohou pracovat, odstaveni komunisty; akce byla ve znamení Jeana Geneta a *Služek.* Na jaře spolupracuje s amatérským souborem Lucerna [1] jako výtvarník kostýmů a scénograf. Právě na Genetových *Služkách* v režii Petra Scherhaufera (premiéra 22. února a 1. května 1989). [2]

Odpoledne se uskuteční pokus o pouliční akci na schodišti před budovou kulturního domu Dopravních podniků v Praze 7. Následuje koncert industriálové skupiny *Brusičova parta* a souběžně v Malém

sále videoprojekce francouzské adaptace Genetových *Služek.* V podvečer *Služky* předvede divadlo Lucerna, večerem se rozřádí *Služky* v podání DAMU. Večer začíná vystoupení Ochotnického kroužku z Brna v čele s divadelním autorem a režisérem Janem Antonínem Pitínským, o deset let starším názorovým spřízněncem. Uvede své pásmo *Ananas* z roku 1987 (*„velice sugestivní pohled našich vrstevníků na přelom 50. a 60. let“*), nedělní blok zahájí inscenací sociálního dramatu *Matka* (1988).

V programu nechybí projekce Švankmajerova filmu *Možnosti dialogu.* Chystá se party s účastí nečekaných hostů a večer zakončí *Přeměna,* pokus o výklad povídky Franze Kafky. Na neděli v rámci videoprojekcí nachystá i záznam inscenace Divadla za branou *Provaz o jednom konci.* A žádá Krejču, aby tu vystoupil formou komentáře či besedy. *„Setkal jsem se náhodně na ulici s panem Otomarem Krejčou. Těch 30 minut bylo přínosnějších než rok sbírání informací na jiných frontách.“* [3]

Kromě Otomara Krejči pozve herečku Marii Tomášovou a také fotografa Jaroslava Krejčího, aby tu vystavil fotografie z Krejčových divadelních zkoušek. K těmto lidem vzhlíží, oni evropské proslulosti dosáhli. Chce s nimi spolupracovat. Obecně se v podloží společnosti hnula základní deska, na svůj klubový koncert poprvé po dvou desetiletích zve v říjnu 1989 Václav Neckář jako hosta Martu Kubišovou, pozdní odvahu posbírají další, aby se rozvzpomněli na zakazované, jimž poslední dvě desetiletí převrátila život naruby. Je to v daném okamžiku odvaha? Být odvážný tím, že dýchám na stříbřitou ledovou plochu, která sama taje? Protože zima nemůže trvat věčně?

Marta Kubišová nesměla na jeviště dvacet let. Lébl se zatím poohlíží po špičkových profesionálech. Nálepku amatéra ze sebe strhává, oslovuje přímo. Vždy když pročítal nějaký divadelní text, hrál si pro sebe hru: aby se v postavách vůbec orientoval, dosazoval do nich tváře svých příbuzných, známých, herců amatérského

souboru. Tentokrát je to jinak. Už koketuje s hostováním profesionálních herců, navazuje kontakty. Takto si pohrává s textem španělského spisovatele a literárního kritika Maxe Auba z roku 1947, který po fašistickém převratu ve Španělsku emigroval do Mexika. V roli Tamary inspirované osudy slavné ruské baletky Tamary Karsavinové vidí Marii Tomášovou. Což jí neprodleně písemně sdělí v předvečer jejích narozenin: 17. dubna 1989 poníženě prosí o spolupráci ve hře o tanečnici, *„která po revoluci 1917 musela utéct do Mexika. (…) Jednalo by se o spolupráci velmi atypickou vzhledem k naší dosavadní činnosti, odlišnou už tím, že hra má pouze čtyři postavy, a je to tudíž záležitost značně komorní."* Koresponduje také s Otomarem Krejčou, zve ho na představení.

Já Marii Tomášovou, Krejčovu životní družku, stále vidím v jediné „roli". [4]

V lednu 1989 během takzvaného Palachova týdne se na Václavském náměstí srocují lidé. Státní moc je žene a smetává vodními děly. Všichni se rozprchnou. Jen pod Národním muzeem na okraji vyschlé fontány sedí jako socha zmáčená, ale klidná ženská postava: Marie Tomášová. Kolik jí bylo, když jí Lébl text poslal? Šedesát let. Od zákazu Divadla za branou roku 1972 měla po sedmdesátá a osmdesátá léta zákaz činnosti. Včetně televize. Včetně rozhlasu. Jak dnes vysvětlit život v rozděleném mikrosvětě? Jak vysvětlit životy s několikerou tváří? Další nepředatelná zkušenost. Stejně jako šťouchání do mýtu Petr Lébl.

BAKTERIE: Jdeme správně?!!

Umanutost divadlem a opájení se sebou samým roste s úspěchy. A také plamenné konflikty, které neumí řešit diplomaticky. Je vzteklý, pokud jeho práci nikdo dostatečně neoceňuje, přesvědčen, že právě on si ocenění – finanční i prestižní – zaslouží. A také cesty

do zahraničí. Nikoliv cesty do Šumperka. „*Slíbil jsem, že se hned po festiválku a po Rockfestu ozvu – tak alespoň to plním. (…) Zhruba od minulého Šumperka (ovšem nejen vlivem domácích událostí), mohu-li to tak slavnostně nazvat, ‚si čím dál tím víc uvědomuji, že se dostávám do krise'. Nic výjimečného. Taky se s tím snažím něco dělat. Jiný druh krise, nebo spíše skryté deprese u mě vzniká při pomyšlení, nebo spíš analýze situace, v jaké jsem. (…) Tím vším mám ale na mysli, že ‚čím víc dělám' – ne že za to tím míň mám, ale nemám za to nic. A pozor – nemám na mysli jenom peníze. I když o ty jde také – já totiž všechno, co dostanu, nebo co si vypůjčím, tak vrazím do divadla. Teď je to tím pikantnější, že jsem kvůli divadlu přerušil školu – tím pádem mojí matce začli strhávat různé ty důchody a přídavky a k velkému (mému) překvapení to činí 1400 měsíčně dolů. Já nejenže nic nevydělávám, ale ještě jsem ani nesplatil tisícové dluhy za Přeměnu. Tak mi to trochu leze na mozek. Problém je ovšem* v *tom – a proto Vám taky píšu – že je mi daleko smutněji, když si začnu stejný princip uvědomovat u divadla JELO. Je pravda, že hybatelem toho všeho jsem já – ale kde bych byl bez ostatních. (…) Už druhý rok jsem se ve skrytu duše domníval, že se stane nějaký zázrak a že nás konečně někdo někam pošle. Kromě tradičních nevábných míst mám na mysli cizinu. Loňská rýsující se možnost Anglie zněla tak fantasticky, že mi bylo jasné, že to spíš nevyjde. A ono to také nevyšlo. Bylo to mrzuté vystoupit potom před ostatní a přečíst jim dopis se strohou zprávou, že se nikam nejede. Budiž. I to se může stát. Věc má ale háček – v tom dopise ale černé na bílém stálo, že se zájezd do Anglie překládá na příští rok! Tehdy to moc velká útěcha nebyla, ale s blížícím se dalším rokem začala vzrůstat naděje, že po dalších třech premiérách snad tedy opravdu vyrazíme do světa. Tak a zase nikam. (…) Musím Vám ale upřímně oznámit, že naše divadlo nemůže jet do Šumperka, protože ty lidi by si mysleli, že si z nich dělám srandu. (…) Jako divadelní šéf (byť amatér z Holešovic) si také myslím, že herci by měli přes léto nabírat energii, kterou přes rok mají rozdávat – když to řeknu takhle*

strojeně.“ [5] Sociální psychologie dávno ví, že člověku na společenském uznání záleží víc než na majetku a je pro ně schopen učinit mnohé. Hybatelem toho všeho jsem já… Od března 1989 vystupuje Léblova skupina pod zkráceným názvem. **JELO**. Organizátorem, hybatelem souboru je obdivuhodným. K amatérskému období patří i režisérovy připomínky typu: *„Lea, Helena, Pavlína – hned po představení pomohou umejt nádobí v bufetu.*“ On je mírou všeho: přesvědčen, že bez něho by ostatní nebyli nic. Těmi ostatními jsou míněni nejen divadelníci. Trvá na tom, aby se archivovaly „presenční archy“, to jest soupisy lidí, kteří představení jeho inscenace viděli, především kdo z celebrit se dostavil. Touží po přízni slavných. Je jako Gertruda Steinová. Já jsem génius a za mnou se hrnou všichni, kdo něco znamenají. Donutím je naslouchat. Mému zpěvu.

ŘEČNÍK: Zeptal jsem se, jestli někdo nechybí; nikoho nepostrádali.

Doba zlomu, vibrující napětí, které, jak se později ukázalo, vyvolala nejen perestrojka a Michail Gorbačov, ale také půtky a stranické boje a nervozita, které rozkládaly vedoucí stranu zevnitř, včetně Ústředního výboru KSČ; prohnilý kolos mlel z posledního. Jakási zborcenost systému, kterou nikdo nepojmenoval, ale vytušil. A tak si studenti dovolili ve škole připomínat zakázané autory, v létě se roztrhl pytel s koncerty rockových a folkových kapel, na podzim v Brně Pitínský s Paukertem (Kuběnou) organizují *Výběrové příbuznosti*, masově se podepisuje petice Několik vět, už v lednu se lidé poklidně srocují po celý týden na mrazivém Václavském náměstí, připomínají dvacáté výročí upálení Jana Palacha, někteří odvážlivci vykřikují hesla o svobodných volbách. Palachův týden. Spláchnutý vodními děly. Příslušníci Sboru národní bezpečnosti v uniformách i tajné Státní bezpečnosti v civilu [6] posbírají občanské průkazy, „buřiče“ v antonech odvezou daleko za město. Prezenční listiny, transparenty. Jdeme správně? Nejsme příliš staří na hudbu?

Zpěvačku Josefínu v Léblově adaptaci nekádruje anonymní komise v čele s předsednictvem na tribuně, zlo je obyčejné. Je to komise složená z jejích bratří (Martina Bartošová, Zdeněk Čermák, Vít Hofhanzl, Pavel Joneš, Pavlína Koblihová, Petr Lébl, Lea Liberdová, Helena Lišková, Jana Návratová, Tomáš Palatý, Martina Richtersová, Jitka Říhová, Roman Sebera, Irena Svobodová). Mluvkové se střídají u řečnického pultu. Referentka přehrává na magnetofonu Josefínin zpěv ještě předtím, než vystoupí samotná Josefína. Národ zpěvačce děkuje, nadšení zchladí členka komise: „Je to vůbec zpěv? Je tohleto zpěv?" Lze pištění vydávat za umění?

V podtextu je slyšet parafráze reakcí na Lébla. Je to vůbec divadlo? Je tohleto divadlo? Češi přece nepiští, Češi pějí mohutným sborem „nepřátel se nelekejme" a „vláda věcí tvých se zas k tobě navrátí". Jak vysvětlit záhadu mocné působivosti pištivého zpěvu, morbidní imaginace a bláznivých teatrálních barev rokokového mistra? Co pobízí národ k tomu, aby se tolik o Josefínu ucházel? *„Pravá cesta vede přes lano, které není nataženo ve výši, nýbrž těsně nad zemí. Je zřejmě spíš určeno k tomu, aby se o ně klopýtlo, než aby se překročilo."* (Franz Kafka) Lébl to své nepřekročil. Ani tančit se na něm nenaučil. Ono to se zavázanýma očima ani nejde.

FRANZ KAFKA: Jsme schopni poznání. Kdo o ně zvlášť usiluje, na toho padne podezření, že o ně usiluje jako nepřítel.

Kafkova divadelnost se osvědčila, nebylo snadné jej opustit. **ZPĚVAČKA JOSEFÍNA & JEJÍ BRATŘI.** Slavnostní shromáždění (premiéra 20. března 1989) na podkladě povídky *Zpěvačka Josefína aneb Myší národ.* Vypravěč, jenž mluví za „nás", myší národ, zde rozebírá Josefínin krásný zpěv. [7] *„Je to její zpěv, co nás uvádí do vytržení, či spíše slavnostní ticho obklopující její slabý hlásek?"* Nevznikne hýřivá variace, text nerozleptá. Ohlídá ho poprvé dramaturgický dohled: Jana Návratová. Text zaktualizovali, zarámovali normalizačním

RAstrem kádrových komisí. *„Josefínino tenké pištění uprostřed těžkých rozhodnutí se téměř podobá živoření našeho národa uprostřed vřavy nepřátelského světa.“* Dlouhý stůl, jakési prezidium. Nad nimi se tyčí tribuna. Všechno pokryté rudou látkou. Těsně před premiérou ještě Lébl utíká koupit šedou, aby provokace nebyla tak okatá. Ale rudá zůstane. Je to Léblova nejangažovanější inscenace, rezonuje s dobou; apolitický Lébl vykoukne ze slupky završeného a fungujícího světa jeviště směrem ven. Ne jako historik či politik – umělecky se vypořádá s tím, co ho štve osobně. Stačilo překvapivě konzervativním a ostýchavým způsobem přidělit „mluvčím“ pietně opsané citáty. Samotná forma schůzování se podobá scénickému čtení. Program slavnostního shromáždění *Josefíny a jejích bratří* je esencí zbytečných schůzí a žvanění osmdesátých let, včetně referátů, „rozboru hospodaření“ a „vyhodnocení přestávky“.

1/ Zahájení
2/ Rozbor hospodaření
3/ Diskuze
4/ Zpěvačka Josefína – vystoupení
5/ Činnost revizní komise
6/ Volby – 1. část
7/ Soutěž
8/ Vyhodnocení soutěže
9/ Zpěvačka Josefína – vystoupení
10/ Rozbor a smysl existence (referát)
11/ Přestávka
12/ Vyhodnocení přestávky
13/ Plán
14/ Volby – 2. část
15/ Zpěvačka Josefína – vystoupení
16/ Usnesení plus návrh
17/ Vyhodnocení voleb
18/ Závěr

Tady ohmatávám zárodky televizních diskuzních pořadů *Studia Kroměříž.* Forma je zachována, obsah zdánlivě také. Ve stavbě vět se snoubí Vonnegut s Kafkou. Léblovo „reálné“ vnímání světa. Pokřivenost je mu normou.

PETR LÉBL: ... řečníci by mohli být němí...

Největší pozornost Lébl věnuje zvuku. Co pečlivě volí a se zvláštní potěchou „zrežíruje“, jsou akustické projevy národa. Jako pištění, pískání, chichotání, šuškání, dýchání a jiné myšárny. A samozřejmě SS-pauzy, trapný nedostatek pevné půdy pod nohama. Využil i sborového voicebandu, v němž mluví bratři jako jeden muž. Stačilo rozsekat Kafkovy věty a opakováním slov sladit do rytmizovaného celku:

„Náš život
je velmi neklidný,
každý den
přináší překvapení,
úzkosti,
naděje i hrůzy,
že jedinec by to,
že jedinec by to vše
nemohl unést,
kdyby kdykoli,
dnem i nocí
neměl oporu ve svých druzích;
tak to však často
bývá hodně těžké;
někdy i,
někdy i tisíc RAmen se chvěje
pod břemenem,

jež bylo
vlastně
určeno
jednomu.“ [8]

Diváci dychtí po jinotajích, které se samy nabízely. Šedivou zónu vystihne. Past na myši. Josefínin zpěv usekává Pavarottiho hlas podtržený rázným gestem mikrofonu (Ernesto de Curtis: *Torna a Surriento – Návrat do Sorenta*). Skryté prameny inspirace lze u Lébla dohledávat, nacházet a zase zpochybňovat, stejně jako je možné donekonečna dohledávat možné inspirační kořeny Kafkovy povídky. Osobní život a práce v případě obou mladých mužů vzájemně prorostly, dílo je scelené, ať už jde o soukromé dopisy, zápisky, či beletrii. Lébl se inspiruje posledním stadiem Kafkovy nemoci. Kdy spisovatel nemohl jíst, nesměl pít, mluvit. Dorozumíval se slábnoucím hlasem, poté pomocí lístečků, pokud promluvil, pouze šeptem doprovázeným kašlem. Nebo sípavými, pištivými zvuky…

Lébl propojuje nejrůznější umělecké druhy, styly, žánry. Což rozšiřuje okruh „uplatnění“. Část hry *Zpěvačka Josefína a její bratři* uvede Divadelní studio JELO 2. dubna 1989 na hudebním festivalu Rockfest, s Janou Koubkovou tu moderuje a glosuje sekci Nezávislých. [9] *„Také mě napadá, že hudebníci by mohli být nezávislí. A také malíři. Rozhodně by všem lidem prospělo, kdyby směli být nezávislí. V tu chvíli by skončila úloha všech řečníků – řekněme, řečníci by mohli být němí proto, aby těm nezávislým bylo dobře.*“

ŘEČNÍK: Naše zpěvačka se jmenuje Josefína. Kdo ji neslyšel, neví, jaká síla je ve zpěvu.

Janu Koubkovou, její nekonvenční hlasové barvy i osobní nezávislost Lébl obdivoval. Od třinácti „nemohla být bez jazzu“, zpívala si s Ellou Fitzgeraldovou scatové chorusy, opakovala s Louisem Armstrongem,

se zavřenýma očima poslouchala Duka Ellingtona, Counta Basieho a gospelsongy Mahalie Jacksonové. Dodala „hlas houslím" v *Přeměně,* zapiští v *Josefíně.* V roce 1988 mu píše obdivný dopis a rozepíše se i o svém jazzovém vnímání. Lébl správně odhadne, že její rytmické cítění a procvičování artikulačního svalstva bránice za aktivní účasti publika se nedá naučit, a přitom zvláštně inspiruje okolí a inspiruje stále… Léblovy oči nasměrovala znovu ke Kafkovi a myšímu pištění, o mnoho let později z parodování Jany Koubkové vznikne trio *Tros Sketos* výtvarníků Františka Skály, Jaroslava Rónya grafika Aleše Najbrta (a stane se mimo jiné ikonou jednoho z ročníků karlovarského Mezinárodního filmového festivalu). Lébl se stane součástí jednoho z představení Jany Koubkové v Divadle hudby: *„V pátek o páté u Jany Koubkové aneb Pozvání na mejdan v Karmelitské.*" [10] Na mejdan sezve Miroslava Kováříka (přednesl verše Václava Hraběte a Lawrence Ferlinghettiho), Jiřího Šedivého (kytarové improvizace). Sama recituje svou oblíbenou současnou poezii (Karel Sýs, Jiří Žáček, Josef Šimon). O přestávce ve foyer volně improvizuje vokální skupina *Žáha* Marka Hlavici. Druhou půli zahájí výstup z Kafkovy *Zpěvačky Josefíny.* Koubková na závěr odhodí klobouk. *„Není nikdo, koho její zpěv nestrhne!"* [11]

ŘEČNÍK: … zvláště ve vážných dobách se o zpěvačku jako takovou zajímají už jen ti docela mladí…

Lébl svého Kafku zvolil mluvčím dění v české kotlině. Opět ho obmotá – tentokrát pomyslnou – trikolórou. Nespokojená členka komise zapěje národní píseň, *„mohutnou a chorálovitou, jak se sluší na pořádné české písně".* Přidává se předsednictvo; jejich spolčení stále nahlodává pištivý hlas Josefíny. Snaží se jí ústa převázat šátkem. Národ pečuje a bude pečovat o Josefínu. Přestože ta o to nestojí. Tak jako rodiče pečují násilím o své dítě. Lébl vřadí na závěr text o dospívajících. Jako člen předsednictva si stoupne na sokl. *„(…)*

Při jejích koncertech, zvláště ve *vážných dobách, se o zpěvačku jako takovou zajímají už jen ti docela mladí, jen oni v údivu přihlížejí, jak špulí rty, jak vyráží vzduch skrz roztomilé přední zuby, jak trne samým obdivem k tónům, jež sama vyluzuje… Avšak vlastní dav – to je jasně vidět – se stáhl do sebe. (…)*"

Josefínu čeká poslední zapísknutí. Lébl poukazuje na ty, jimž komunistický režim přiškrtil hrdlo. Národ šel dál svou cestou. A Josefína zmizela v nesčetném zástupu hrdinů národa a brzy – neboť objektivní dějepis a přístup k informacím v tehdejším Československu neexistoval – *„dojde ve vyšším vykoupení stejného zapomenutí jako všichni její bratři".*

Neodpustím si poznámku. V demokracii zapomenutí žádná z Josefín dojít nemusí. Pokud si za života vyhledá svého Eckermanna. Nebo když stejně jako Lébl včas objedná, zorganizuje a zaváže dobové záznamy své nesmrtelnosti – dokumentární film a knihu –, pak může být, parafrázujeme-li Kafku, *„… vykoupen z pozemského soužení, jež je však podle něj uchystáno všem vyvolencům…" A* tak já se tu pachtím za poznáním. A Kafka zdvihá varovný prst, i na mě padne logicky podezření, že o ně usiluju jako nepřítel. A Josefína zpívá… Náš život – neandrtálci. Závěr měl několik verzí, včetně té, kdy Josefína zpívá dál. A zazní hymna. Ve třetí verzi vítězí gesto zdvižené ruky ke spánku. Ozve se výstřel z pistole.

JAN ANTONÍN PITÍNSKÝ: Je to věc k dnešku nepromlouvající ničím.

Ochotnický kroužek z Brna. Díky Pitínskému Léblovo „nejmilejší divadlo". 29. září 1986 měla v sále brněnského OKVS [obvodní kulturně-vzdělávací středisko] v Šelepově ulici premiéru *Salome* Oscara Wilda v režii Marka Probosze, na které výtvarně spolupracovali Jan Šimek, Tomáš Rusín, Petr Lébl, kata hrál J. A. Pitínský a *„Salome*

hraje muž, poněvadž je to jeho příběh, anebo příběh, který se mu určitě jednou přihodí"; s divadlem Sklep Lébl komunikuje, ale vážně je nebere, považuje je za nedivadelní kamarádské pošťuchování. Ale sdílejí stejnou dobu a podmínky, nechuť promlouvat k někomu a něčemu, pomáhají si, domlouvají představení v klubu Delta. Spřízněni volbou.

Sympatie s Ochotnickým kroužkem jsou vzájemné, do derniéry *Ananasu* Pitínský zakomponuje spřátelená tělesa, tedy i JELO. *„… jen jsem si představoval a chtěl tě nyní i poprosit, zdali (ale když to nepůjde, nic se nestane) by se Vám nechtělo udělat 1/ nějakou afrikánskou scénku 2/ plovárenskou scénku 3/ básničku 4/ písničku z let třicátých."* [12] Chystá se komponovaný večer s dělobuchy, ohňostroji, cimbálovkou i dechovkou. Zkouška 9. června 1989. Detaily vypovídají o době reálného socialismu, době podpultového nedostatkového zboží, Tuzexů a diplomatických prodejen pro vyvolené, kdy *„každý pracoval podle svých schopností a dostával podle svých potřeb…"* Pitínský se na Lébla obrací s prosbou připsanou černým fixem: *„Řekli mně tady, že v Praze jsou prodejny (diplomatické?), kde lze koupit ananas. Nemohl by se, prosím, někdo od Vás na to zeptat a třeba i, bude-li mu to právě vhod, jeden nebo dva koupit? Výlohy s tím spojené uhradíme*."

Spolupráce se neomezí na shánění rekvizit. V červenci 1989 píše Pitínský Léblovi a prosí ho, zda by pro druhý ročník (a čtvrtý večer) *Výběrových příbuzností* jako scénograf a kostýmní výtvarník nezkonkrétnil „socialistický realismus" Stanislava Mráze. *„Je to věc velmi speciální, řekl bych secesně manýristická, kterou chceme hrát po dobu nejméně 40 let vždy 2× v roce. (…) Je to věc k dnešku nepromlouvající ničím, jen nádhernou pitvorností, geniálním kuchtěním s pinoživou a přece tolik osvobozenou a na straně druhé pevně uzamknutou češtinou atd."* [13] Kopii *Silné* v *zoologii* posílá teprve 27. října 1989, když má dostatečný obnos na drahý kopírovací stroj. Text není úplný, některá slova Pitínský z Kuběnova

opisu nepřečte. A drží palce při *Wesele.* Vždycky drží palce. 7. září 1996 pošle telegram Léblovi a Kateřině Štefkové do Tel Avivu:

JAN ANTONÍN PITÍNSKÝ: S VAMI DLIM A SETRVAVAM TUTO NOC HODNE STESTI PITINSKY.

Lébl a Pitínský. Estétští mimozemšťané jdoucí sebevědomě za svým. Mágové nicoty, co si do smrti píší dopisy v epistolárním stylu buď barokních kázáníček, nebo devatenáctého století. Až se chvílemi zdá, že jim slova za zády do ucha ševelí ženská postava v šustivé sukni, s pěšinkou pečlivě ulíznutou uprostřed čela, než odběhne ohřát bručícímu manželovi Josefu Němcovi večeři. Jeden jediný dopis by bylo možno složit z těch mnoha řádek devadesátých let. *„Jinak byl bych rád, kdybys moh bejt v Brně, já bych dělal K. H. Máchu – Cikáni, prosímtě, přečti si to, je to tuze krásné, abys to neznal a nechtěl mi* v *tom pomoct. To bych pak ouželi ještě na tebe myslil a se snažil, bys mi moh bejt ku pomoci, kdybys ovšem nahlíd v tu věc se srdcem rozevřeným, co zkrotna v blejskavém krásy svitu zaujme se pro mne, způsobem nižádným přesvědčován, co skvost je ten, jak u ‚Silné v zoologii' tomu bylo*." [14] *„Ale zhlížel jsem tomu s láskou ‚byv Ti nablízku' (jako vždycky ostatně) a tedy s neuvěřitelným přáním všeho dobrého."* [15] *„Jeho slova chutnají těmito nejkrásnějšími dny a doufám, že se jimi trochu potěšíš i Ty. Přeji krásné léto, a budeš-li kdy v našich krajích, mé náruče lázeňské jsou Ti zcela otevřeny."* [16] *Výběrové příbuznosti* pořádá Ochotnický kroužek od listopadu 1989 do dubna 1990. Na večerním cyklu vizuálně-dramatických pořadů s přednáškami (dramaturgie a příprava Jiří Paukert-Kuběna a J. A. Pitínský) – o Josefu Florianovi, baroku, socialistickém realismu, Stanislavu Mrázovi, Janu Zahradníčkovi – se režijně podílejí Arnošt Goldflam, Petr Osolsobě, Zdeněk Potužil a organizátor Pitínský (v rámci čtvrtého večera o Stanislavu Mrázovi je zmíněná sedmá premiéra

Ochotnického kroužku *Silná v zoologii* za výtvarné spolupráce Petra Lébla). Součástí posledního, dubnového večera roku 1990 měl být přednes poémy Jana Zahradníčka *Znamení moci* v podání RAdovana Lukavského. *Výběrové příbuznosti* rozplánované od listopadu do dubna přestaly být provokativní a odvážné; zvnějšku vstoupily politické děje a rozevřely železnou oponu i šuplíky a trezory zcenzurovaných osob. [17]

„Myslím, že jsem mu to včera řekl. Teď nevím: je tak zbabělej, nebo není?

Dnes tu byla astrologická žena. Cesta. Červen, červenec. Říjen–únor.

Stesk po vás! Ještě chvíli budu čekat a pak se propadnu do deprese.

Jsem zrozen Šostakovičovou hudbou… A co s tím? Přes Šostakoviče se setkám se svým otcem.

Zabíjí mne to. Je mi to líto. Vy za to nemůžete, je to zcela můj problém. Jak nudné a otravné / je to můj problém – ale zabíjí mne. Smrt je se mnou a já vás mám rád.

Po představení: šel jsem vzorně dolů, k nikomu tam nepatřil. Žádné místo pro mě.

Hledám ženu, se kterou bych mohl mít syna.

Sápe se po mně. Není ho vidět. Nebo mi něco udělal s očima. OIDIPUS / SMOLAŘ.

Omlouvám se. Omlouvám se vám všem. Prosím vás, odpusťte mi. Jestli můžete. Víc lidí jsem urazil, než podržel.

Snažil jsem se těma hrama udělat lidem potěšení. Nabídnout jim spolupráci, program, úsměv. Teď je tady za to mimozemšťan a sápe se po mně. A navíc to monstrum nemá program, možná je naprogramovaný, ale vlastní program nemá.

Můj otec! Doporučuje mě nebeské bráně. Ne, jen R. A. Ve všech ho vidím.“

PETR LÉBL: Myslím, že umění je proud fantazie nezkorumpovaný rozumem.

Začaly nenáviděné prázdniny. Jak je přežít. Bez divadla. Alespoň o něm přemýšlí. 1. července 1989 si vyťuká osaměle na list papíru svých několik vět. Jejichž řešení není závislé na politické situaci ani na tom, kolik lidí tuto petici podepíše. Jsou to slova, která si vyťukávají puberťáci všech dob a zemí a RAs. *„Tak zoufalá únava ze života. A RAdost, když se ta únava náhodou promění v pravý opak. Znáte to? Člověk si nemůže sednout ke stroji a něco jen tak napsat, protože z toho vždycky vyjde nevděčnej blábol.*

Ale já nemám důvod být nevděčný. Nemám právo. Miluju život a chtěl bych se naučit také ho žít. Dá se to vůbec stihnout? Nebo: Dá se vůbec stihnout dokázat, že milujete svůj život? A má se to vlastně dokazovat?"

Lébl začíná uvažovat o divadle zvenčí, z nadhledu. Není to hluboké teoretizování, spíše třídění zkušeností. Co s přebujelou imaginací, s vražednými asociacemi. Pídí se po smyslu herecké práce, je to hledání odpovědi po smyslu každé umělecké činnosti. Umění. Že člověk umí? Že člověk mění? Fantazii ztratit nesmí, musí se do ní zavrtat, *„jaká je správná dávka rozumu, představivosti, příčetnosti a jejího opaku? ‚Poctivost* v *herectví měla by se rovnat poctivosti v životě.' Koho to také napadlo, rozdělit práci… a to ostatní? Fenomén poctivosti dokazuje, že práce… a to ostatní se navzájem prolíná. (…) Talent těžko někdo donutí, aby se projevoval od osmi do čtyř."* [18] Pečlivě dbá na výběr herců. Už mu nestačí skupina ochotných kamarádů. Kteří ve volném čase naplňují jeho záměry. Rozhlíží se nejprve mezi studenty DAMU. Potřebuje profesionály, kteří divadlu obětují vše. Veškerý čas především.

A hodlá se vrátit do školy.

Řádné denní studium v oboru režie přerušil v letním semestru, od března do 31. srpna 1989. S povolením opakovat třetí ročník

studia ve školním roce 1989/1990. Které děkanka DAMU Jana Makovská umožní za těchto podmínek:

– naprostý zákaz jakékoliv mimoškolní činnosti,

– přísná kontrola docházky, absence omluveny jen lékařským potvrzením,

– přísné zkoušky z oboru herecko-režijní tvorba za účasti katedry, která posoudí výsledky. [19]

V srpnu 1989 pracuje jako uklízeč ve Středočeské galerii v Husově ulici. Společně s Janou Návratovou nastoupí 16. srpna 1989. Jana uklízí dopoledne, Petr odpoledne. Za 620 Kčs plus výkonnostní příplatek. Zajišťuje úklid výstavních síní včetně chodníku přiléhajícího k budovám galerie. 21. srpna 1989, kdy je Praha prolezlá příslušníky SNB a StB, aby se „protisocialistické živly" nesrocovaly v den výročí vpádu vojsk Varšavské smlouvy, se už myšlenkami plně soustředí na novou sezonu. *„Znamená to pro mě, mimo jiné, také zametání chodníku, který přímo sousedí s chodníkem DAMU. Už jsem se tedy prometl až k budově, a prvního září, po půlroční (obrodné) přestávce, vezmu aktovku a prometu se znovu do třetího ročníku."* [20] Vrací se do stavu studentského v momentě, kdy studenti budou rozhýbávat životy konformních, znormalizovaných rodičů.

BÁSNÍK: Piju, piju, neboť musím, už si ten váš skanzen hnusím!
PETR LÉBL: A člověku nezbývá, než odpovědět otázkou.

Co plánuje na „slavný" podzim 1989.

Dosud volil autory, u nichž je zkáza možná kdykoliv, cokoliv se děje, je nadčasové a mimoprostorové, děje se všude a nikde. Nasycen dobou, neuhýbá grotesknímu šklebu. Žije v absurdním světě „reálného socialismu", mezi životy zavíčkovanými v neprodyšných sklenicích. Byl-li vykloubený život, jak mohlo být normální divadlo? *„Ale do skanzenu přeci jen kousek zbývá, vždyť považte: Nic není zmrtvělé, je to pouze přeobrácené vzhůru nohama. Geniální zpěvačka pracuje* v *kan-*

celáři, herec Národního divadla vyhrává evropský závod automobilů… A uprostřed toho přeobrácení přeci jen záchvěvy normálnosti: Právě zpěvačka, o které byla už řeč, chystá v příštím týdnu veřejný koncert. A tak nezbývá než žít, a žít s nadějí na opravdovou realitu. (…) Jen umět v sobě potlačit tu děsivou hysterii, která je skrytá, ale stačí nepatrně nedávat pozor a vysype se z člověka jako písek. Ale dost možná, že právě ta hysterie z prožitého je tou nejlepší motivací k tomu, co dělám. Nevím, nedokážu se v tom vyznat. Vím, že to je dobře, ale cítím, že to hrozně bolí. Umět to tak navzájem prolnout, aby člověk věděl, že to bolí, ale cítil, že to je dobře. A přítel Wyspiański se téměř zákeřně zeptá: Jenže kdo vám vytáhne tón tak vysoký? A člověku nezbývá, než odpovědět otázkou spolu s Antonem z Taganrogu – „KÉŽ BYCHOM TO VĚDĚLI.“ [22]

Výhledově si naplánuje adaptaci prozaické předlohy, kde se postavy pohybují v přízračném světě černé grotesky, ale neztrácejí dobové ukotvení a kontakt s realitou. Léblovy inscenace se vznášely nad historickými výklady, ale odrážely duch doby. Na podzim 1989 chystal autorské secvičování *Wesele.* Dramatizaci rozsáhlého románu Güintera Grasse *Plechový bubínek* pod titulem *Bubny z plechu* zařadil do dramaturgického plánu na rok 1990 s baletem *Bolero* na hudbu Maurice RAvela v instrumentaci Franka Zappy. Dvojici doplnil současným českým dramatickým textem, Uhdeho *Výběrčím. Buben* nezaduněl, výběrčího monolog nakonec ano. [22]

Hluboce touto situací opovrhuji. Choval jsem se tak, aby k ní nikdy nedošlo.

Zničil mi život, sobec.
Zničil mi život, sobec.
Zničil mi život, sobec.
Zničil mi život, sobec.
Zničil mi život, sobec.
Zničil mi život, sobec.
H. R. A.

Oni jsou v mém bytě, on se se mnou nebaví, pořád jenom pije. Co je to zač? Našel jsem ho nahého. Vzal jsem si rohypnol a spal zbytek dne. Je zle. A bude hůř.

Bráníte mi v komunikaci. Servat si ten obličej! Bože, za co mě trestáš! Vydrž to. Na toto dnešní utrpení se ohlédneš s dojatým úsměvem.

A – uleví se ti.

PETR LÉBL: Jednou z té mojí korespondence bude asi kniha.

Vždycky psal sáhodlouhé dopisy těm, s nimiž si nerozuměl. A těm, s nimiž měl pracovní konflikty. Jako by ty dopisy nebyly listy důvěrnými, ale naopak bagrem, kterým své adresáty před sebou odhrnoval na bezpečnou vzdálenost, aby se nedostali na dotyk. Na dohodnuté schůzky záměrně nechodil. Domnělá příkoří nezapomínal. Je to druh citlivosti a vztahovačnosti, který požírá sám sebe. Rozhodoval impulzivně, unáhleně, bez odstupu. Řetězové reakce odchodů zažíval za své amatérské éry (kupříkladu během *Hada*). Už tehdy čile koresponduje, nemá sílu a chuť jednat osobně, zbaběle se vymlouvá, zbavuje se i osobností, které se vyhraňovaly a přerůstaly jeho nezpochybnitelnou autoritu monarchy. Koncem dubna 1989 se vyhrotí neshody s Jaroslavem Achabem Haidlerem (nejen hrál, ale také pro Lébla překládal, autor německé verze *Hada*). Stačí drobnost. Lébl chtěl Haidlera obsadit do *Wesele,* nemohl ho okamžitě sehnat. A tak se rozepisuje… Z Divadla Na zábradlí odejdou jím vypiplané hvězdy Bára Hrzánová a RAdek Holub. *„Odcházejí. Co se dá dělat? Šťastnou cestu! Dneska je strašný den. Nevím, jak ti to mám říct, drahá Irino… Přijde doba, všichni se dozví, proč to všechno bylo, k čemu to utrpení. Hudba hraje tak vesele (WESELE), tak optimisticky a člověku se chce žít! Bože můj! Uplyne čas a my odejdeme navěky, zapomenou na nás, zapomenou naše tváře, naše hlasy, zapomenou, kolik nás bylo, ale naše utrpení se změní v RAdost… Hudba hraje tak*

WESELE, tak RAdostně, a člověku připadá, že zbývá už jen maličko, a dovíme se, proč žijeme…" Okolní svět plyne jako za zdmi akvária, Lébl je příliš zaměstnaný sám sebou, svými stavy a svými ambicemi a dopisy. Které rozesílá na všechny strany. Píše divadelním kritikům. Jak postupuje na stupínku profesionality výš a výš, obdobné dopisy rozesílá politikům, hercům, zpěvákům a zpěvačkám, režisérům. Kritiky postupně pohrdá, „*takto ledabyle sepsaný článek jenom potvrzuje, že dnešní deníková kritika je velmi ohroženým druhem, degradovaná na více nebo méně výstižné informátorství, ve Vašem případě mám dokonce pocit, že popsat novinový papír může prakticky kdokoliv. (…) Zatímco Vy se při mém představení nudíte – mne vámi předvedený amatérismus doslova žere.*" [23]

Mívá hekticky psavá období. Která se kryjí s manickými fázemi. Svět Petra Lébla je atomizovaný. Drolivý v detailech choré mysli. Má na svém kontě celou řádku tzv. psychických vražd. Ublížil těm, kteří ho měli rádi, tím, že je nechává čekat, prosit a škemrat. Aby s ním mohli sdílet životní prostor a ztratit sebe sama. Vodí je za sebou jako zvířátka, provaz střídavě prodlužuje a utahuje. Ponižuje, odkopává. A oni (především ony) se ponižovat a odkopávat nechávají s jakousi zvrácenou rozkoší. Mohla to být obrana, strach, aby nikdo nezdolal hradbu jeho soukromí. Odmítá dříve, než může být sám odmítnut. Musel být krutý, „*už dlouhou dobu mám chuť někomu od novin, kdo píše jako čuně, zaklepat na dveře kanceláře, v klidu vydechnout a říct: Ty vzteklá krávo, kdybys aspoň nebyla tak hloupá! Dnes to ještě neudělám, myslím, že k tomu bude v blízké budoucnosti daleko víc příležitostí. (…)*

P. S. Vždycky se najde spousta lidí, kteří člověku plácají po ramenou… tím spíš uznávám bytostně a jedině odsouzení i SPRAVEDLIVÉ odmítnutí." [24]

Samozřejmě že uznává pouze chválu, jeho nikdo kritizovat nesmí, následuje neurotická reakce. Zatím se drží, ale v mnohém předjímá přesně: „*Dnes to ještě neudělám, myslím, že k tomu bude v blízké budoucnosti daleko víc příležitostí.*" A *RAcek* se blíží.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI: Jak ta hudba vyhrává! Vše se ve mně tetelí. Tohle do hrdla mi vzlíná, to národní veselí!

Veškeré osobní dění i absurdní společenské poryvy se mu promísí s divadlem. Repliky her, které paralelně čte, si propojí. Hemžení na ulicích a náměstích začíná být napínavější podívanou než jakékoliv divadelní třeštění. V říjnu 1989, kdy stovky lidí z NDR dokodrcaly v trabantech do Prahy a přes západoněmeckou ambasádu míří za svobodou, vše komentuje úryvky z Čechovových *Tří sester* a Wyspiańského *Wesele. „Odcházejí. Co se dá dělat? Šťastnou cestu! Dneska je strašný den.*"

Pouliční divadlo. Jeho maminka bydlí nedaleko velvyslanectví SRN. Lébl prochází po kočičích hlavách, dívá se. Na zahradě Lobkovického paláce promluví z balkonu tehdejší západoněmecký ministr zahraničí, aby občanům východního Německa oznámil, že jim přeje šťastnou cestu do Bundesrepublik Deutschland. Lébl prochází, dívá se. Komentuje nehygienické prostředí, kterým se musí brodit. To mu vadí nejvíc. Nechápe, že socialistické Československo těmto lidem pomáhat nebude, natož aby jim stavělo pojízdné záchodky. Vlastně mluví slovníkem oficiálního tisku. Rozčilení nad bordelem. Ne rozčilení nad osudy těchto lidí. Cosi se tu dělo. Je to sice pozoruhodné, není to podstatné. Protože to nemůže ovlivnit, zrežírovat, obsadit sebe sama, nehraje hlavní roli. Děje se „to" vně. Vždy se však toho děje více v něm, vnitřní svět nabízí opulentní hostiny. Spěchá na zkoušku *Wesele.* Nic není důležitějšího. *„Stojím za tím plotem, pod paží výtisk Tří sester, které právě ve škole rozebíráme, a v hlavě tyto verše: Usnout při tom tancování, při tom mletí, v zapomnění… Ale namísto spaní otevřu zeširoka unaven oči a telegraficky Vám popíšu, jak vypadá Malá Strana těchto dnů. Stovky parkujících trabantů, částečně už vyrabovaných, neboť jsou definitivně bez majitelů, na chodnících po kotníky nepořádku, hlavně pak plechovek od nejrůznějších nápojů, bláto, ve kterém můžeme spatřit*

rozházené české peníze – zahodili je opět ti, kterým už k ničemu nejsou, kamiony a ‚výsadkové oddíly' zahraničních Červených křížů, televisní štáby z celého světa, mezi procházejícími pak namátkou Hrabal, Podskalský, ale výčet by byl vlastně zbytečný… ale to hlavní, co nemůžete přehlédnout, jsou tisíce lidí, kteří stojí, sedí, leží, kde se dá. Průjezdy nejbližších malostranských domů jsou plné k prasknutí. Spousta kočárků s dětmi. Vše je s prominutím zasrané a počůrané, což dá rozum, neboť zajistit pojízdné záchody by bylo na sklonku dvacátého století zřejmě absurdní. Davy Pražanů tleskají odjíždějícím autobusům, ve kterých možno spatřit ty šťastlivce, kteří se dočkali potřebných formalit. Procházím tím městem a přemýšlím, jestli je to ještě svět, nebo už definitivně a bez odvolání skanzen. To slovo, které se stalo podtitulem a žánrem naší budoucí inscenace." [25]

„Snad jsem se naučil alespoň tomu sebeovládání. Včera odpoledne jsem si vzal ROHYPNOL a usnul v kanceláři. Když jsem se probudil, řek jsem prý: už jsem starej…

TÁTO!!!

A nikdo nejde. Seš kamarád! Můj! Myslíš na mě jako já na tebe?

Šel jsem pro židli z Ptáka, byla na prázdném jevišti, neubránil jsem se dojetí, ale říkal si, no co…

Nový den a nová šance. Seš kamarád, můj. Kéž bych to věděl…

Asi by ten film měl vzniknout. Otce mi ostatně připomínají všichni.

Nemám si s kým povídat, o čem bych chtěl a potřeboval."

PETR LÉBL: Nikdy nevíš, kdy stavíš Chrám a kdy jenom „zpřesňuješ omyl".

WESELE. Svatební skanzen, ve kterém se zjeví všelijaké přízraky a přichvátá Svatý rytíř – patron národní. [26] V listopadu 1900 se Stanisław Wyspiański účastnil několikadenních oslav veselky krakovského básníka Lucjana Rydla se selskou dívkou z Małých Bro-

nowic nedaleko Krakova. V listopadu 1989 si Lébl vystrojí lukulské premiérové hody „své“ divadelní veselky, osm dní před probuzením českého patrona národního. Ženich, mladý pán, který žil dosud v šedé plísni městských zdí, se ožení s obyčejnou selkou. Svatba propojí dva neslučitelné stavy. Na počátku roku 1901 Wyspiański svůj svatební zážitek a následnou kocovinu zvěčnil, neváhal použít skutečných jmen. Na pozadí svatebního ruchu se překřikují ironické dialogy nesourodých dvojic, které spojuje jediné. Jsou příslušníky Polska. Lébl jako příslušník Československé socialistické republiky zná zase své svatebčany. Kteří se v kocovině a s hadrem na hlavě potácejí dvacet let před očima vysochaného patrona Václava; do pracovního textu si vsadí fotografii zasněžené Myslbekovy sochy na Václavském náměstí s pozadím budovy Národního muzea. Titul *Veselky* ponechá v originále. Není pochyb, že to bude sezdávání skutečně „veselé“. *Wesele* je z oněch vzácných her, které umožňují nespočet výkladů. Včetně vděčných politických jinotajů. A zároveň mapují nejistou mlhovinu lidského života, hraniční pocit snu a špinavé reality. V Polsku hru roku 1973 zfilmoval Andrzej Wajda: kolem vesnice nechal obcházet patroly četníků různých dob a mocností; národ si opakuje stále tatáž dramata. S politickými, depresivními motivy a kontexty si Lébl pohraje mnohem svobodněji. S každým slovem žongluje, s pobavením pozoruje snivce, kteří se naparují a řinčí kosami. Ničím nesvázaný umělec: ironicky a s bublavým, pubertálním smíchem. Pojem vlast je pro něho stejně absurdní jako jakýkoliv jiný abstraktní pojem. Propláchne ho bahýnkem cynického vtipu a s ním všechny hymny a cestovní pasy, které lidi oddělují. Na scénáři *Wesele* pracuje Lébl po celý červen 1989. První schůzka nad textem se v Dopravních podnicích koná 26. června 1989. Premiéra 9. listopadu 1989.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI: Jenže kdo Vám vytáhne tón tak vysoký?

Markéta v *Přeměně* nosila podvazky z trikolory. Hospodář, kterému Wernyhora svěří zlatý roh – na nějž má v osudnou chvíli revoluce zatroubit –, nosí na poklopci československý státní znak. A když si sundá kabát, svítí mu na zádech pěticípá hvězdička.

Léblův svět je svět ohraničený jevištními prkny. Ona určují žebříček důležitosti, vysmívají se důstojnosti, jim se interpretace podřizují, nikomu a ničemu jinému. A tak převládne sympatický nadhled nad veškerým národním patosem a posedlostí národa povykovat. Což neznamená, že by Lébl nebyl pyšný na to, že je Čech; ten pocit ho přepadá především při setkání s konkrétními, mimořádnými jedinci jako v případě Marty Kubišové. Léblův nadhled je zvláště vzácný ve srovnání s dobovou vážností. Nepodlehl nikdy vzývání lepších, příštích časů, nutnosti přinášet oběti ve jménu nejrůznějších ideálů a demokracie, která určitě mávnutím proutku všechno změní, když vše krnělo dvacet let. Co u Wyspiańského nazývali odvahou, je pro Lébla přirozeností. *„Wyspiański onehdy projevil velkou civilní odvahu, když snížil dvacetiletý ‚zápas duchů'* v *Polsku na úroveň slaměné maškary."* Společenský systém změnit lze. Člověka ne. Lepší příští vnímá poetikou Antona Pavloviče Čechova, *„… zapomenou na nás, zapomenou naše tváře, naše hlasy, zapomenou, kolik nás bylo, ale naše utrpení se změní v radost."* A uleví se nám. Potřebuje vnitřní „přeměnu", urovnání, a to mu nemůže zaručit žádný režim světa. Své profesní a osobní hry hraje bez omezení, v tom byl vždy svobodný člověk. Hranice, které ovlivnit neumí, přesto existují a jsou kruté: momentální psychický stav silou vůle zvládat nemůže, boj s nemocí rovná se snaze „naučit stromy růst do země". Vnímá problémy zeměkoule, socialistického a kapitalistického tábora, ale příliš dobře ví, že uvnitř této zeměkoule je ještě jiná. Mnohem větší, řekl by Švejk.

Za několik měsíců přibude nová společenská hra dvou neslučitelných stavů listopadové veselky: nebude se rozlišovat, kdo měl disidentskou minulost a kdo byl k režimu loajální. Jako ve *Wesele,*

pobratří se všichni. *„A tak přišel městskej lid, s venkovem se pobratřit.“* A pod tím vším nenávisti, pýcha na grunt, mamonění, antisemitismus (*„Krev nám sajou, kradou, šidí, všecko zaneřáděj, židi…“*). Dramata, která se opakují. Ale v rámci osobního života existuje řada „nesvobod“, které změna režimů neovlivní. Výrazné je v Léblově inscenaci čepení nevěsty. Loučení se svobodou. Jakmile žena dostane na hlavu zdobený čepec, její svoboda mizí, ztrácí identitu krytou dosavadním příjmením. První podřízení se muži. Podle judaismu jsou jména důležitá, duše lidí je určena jménem. Ručně zdobená pokrývka hlavy, vysoká nádhera tento fakt ponížení překrýt nemůže. Při čepení nevěsty zpívá chasa *„široký, hluboký, ty vltavský tůně“.* Martu Kubišovou, symbol osobní odvahy, nechá na konci zapět part Věcha. Přivolává Wernyhoru, svatého patrona: *„Měl jsi, cháme, zlatý roh, čapku z per jsi nosíval…*“ Už brzy si bude prozpěvovat v duchu. Sám k sobě. Dopravní podniky ho nebudou moci dále podporovat. Předbíhám. Ticho.

Anebo ne. Marta Kubišová.

PETR LÉBL: Kdepak, nenazpívala mi Věcha do Wesele, zazpívala mi pěkně do hlavy a hlasitě.

V září 1989 víří v depresích, trpí nespavostí, na zeď promítá stíny své rmutnosti, domýšlí „hlas“, který zplodilo jeho pokračující blues, hlas, který se tak osvědčil v kafkovských dramatizacích z hrdla Jany Koubkové. Tentokrát to má být zvuk, který rozvibruje svědomí. Zakázaná Marta Kubišová.

Když jí vystupovat definitivně znemožnili, bylo Léblovi pět let. Zbožňoval i Helenu Vondráčkovou. Která v roce 1969 [28] na otázku Co na vás v tomto roce zapůsobilo nejotřesnějším dojmem? odpoví: *„To, že v dnešních dobách musí docházet k takovým neuvěřitelným událostem jako u nás v lednu tohoto roku, kdy jsme byli svědky tra-*

gického činu studenta Jana Palacha." Za rok od onoho činu už bude odvádět pozornost. Ne, takto Lébl nikdy neuvažoval.

Jenže Konfucius má pravdu. Když je nepřítel v zemi, urozený kariéru nedělá.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI:
... je nějaká ruka svatá
a je dlaň jiná – prokletá
je štěstí, které mě míjí
a neštěstí, které mě přitahuje.

Přimyká se k silným ženám. Které prorazily anonymitu a zároveň se drží při zemi; musel mít kmen, o který by se opřel a na jehož korunu se dá sáhnout. Takových lidí si váží způsobem ponížené-ho závistivce. Který chce prozkoumat, čím že se úspěšní liší od neúspěšných. Když je pozná blíž, pocity méněcennosti se přemění v pocity nadřazenosti, JÁ jsem také krásný člověk. Chce Kubišovou. Píše jí obdivné, vzhlížívé dopisy. Chce výhradně Kubišovou. Už kvůli svému otci, který ji považoval za jedinou kvalitní zpěvačku prou-du pop-music. Chce Kubišovou. A chytá ji jako sběratel vzácného motýla. Režisér Lébl brání svou inscenaci, vzteká se, že zpěvačka nemá čas. Všichni se přece mají podřídit. Posunout premiéru od-mítne, v Dopravních podnicích by poté měli čas až 30. listopadu. Přemlouvá Kubišovou, štve ho, že všechen volný čas věnuje dceři Kateřině a víkendy tráví prací na chalupě. Neporozumí, že Kubišová se věnuje něčemu, co je mnohem zásadnější, ale za co se potlesk obecenstva nikde na světě nesklízí a Nobelovy ceny neudílejí. Že vychovává. Že žije život neokázale. Že zásadní umělecké dílo stvo-řila ze svého života. Vedle toho jsou všechny divadelní inscenace tohoto světa pomíjivé a nicotné.

Chce Kubišovou tím více, čím klidněji se omlouvá; stane se mu obsesí. Hlídá ji, pátrá, zjistí si, že Kubišové dcera odjíždí 28. října

1989 na školu v přírodě a *„je tedy velká možnost natočit Věchy v tomto období – těsně před premiérou. Je to trochu o držku, a to už vůbec neberu v úvahu tvůj ‚volný čas'. (…) Co se týká Kubišky, jakmile se dcera vrátí ze školy v přírodě, budeme zas tam, kde jsme byli… Budeme-li mít možnost alespoň jednu z hlavních zkoušek zkoušet s hudbou, není problém hudební nahrávky třeba v den premiéry vyměnit za stejné, ale nazpívané.“* [29] A tak paní Kubišová dostane kazety, noty nepotřebuje. A Věch se rozezpívá.

Blížíme se sice ke zlomu společenskému, ale nejpodstatnější zlomy jsou vždy soukromé, potměšile skryté, patrné až z odstupu. Velké dějiny nemají nic společného s lidským životem. Podaří se mu vybřednout z deprese. Podaří se mu získat paní Kubišovou. *„Umanul jsem si totiž, někdy na začátku září, že postavu Věcha musí zpívat Marta Kubišová. A teď ta nemoc, a teď to léčení! Žiješ, zkoumáš, občas sedíš v noci za stolem, občas pobíháš v umrněným sálku Dopravních podniků a k tomu všemu tě posedla mánie srovnatelná snad jen s nápadem naučit stromy růst do země. Tak jsem se do toho pustil. A popisovat ty dva měsíce by možná zabralo celou knihu, takže to přeskočím a zastavím se až u minulého pondělí, kdy jsem stál v tom soukromým studiu a ona dva metry ode mě zpívala. A zpívala nádherně a naplno, hlasem, kterej mnou doslova otřásal. Vím, že existuje Bůh, a vím, že to ‚nadlidské' spočívá v tom, že dokáže pomáhat a fandit i lidem, který si to jako já vůbec nezasloužej. Zažil jsem nejkrásnější chvíle ve svým životě a jsem za ně šťastnej jako malý dítě. Kdybych už neměl v životě udělat žádnou hru, tenhle zážitek je pro mě dostatečnou satisfakcí. A fór je v tom, že ten zážitek mě nadopoval na sto let dopředu, takže o nicnedělání nemůže být řeč. ‚Sen, vidina, přízrak, zdání… stal se živou postavou.' (W.) Velikost paní Kubišové spočívá v její absolutní obyčejnosti; je nenápadná, ale nepřeslechneš ji, její tvář si těžko zapamatuješ, ale nezapomeneš na ni. Kdepak, nenazpívala mi Věcha do Wesele, zazpívala mi pěkně do hlavy a hlasitě. Jsem rád, že jsem Čech, že můžu pracovat, a asi se budu pokoušet, aby to za něco stálo.*

Když si jenom vzpomenu, jak jsem do ní při první schůzce hučel ty svoje spletenice, a ona mě tak vytrvale poslouchala, ačkoliv mě vůbec neznala…, a pak, když už to asi trvalo moc dlouho a já zřejmě semlel pátý přes devátý, tak mi přisunula po stole krabičku cigaret a zeptala se, jestli si nechci zapálit…" [30]

STANISŁAW WYSPIAŃSKI:
Jestli nepůjdete s námi,
utíkejte před kosami!

Poprvé sahá po roduvěrné divadelní hře. Veršované, s opulentním jazykem, sytou obrazností. O vzorku společnosti na venkovské veselce, kde klam se s pravdou proplétá, nevěstu boty tlačí a Ráchel o volné lásce sní. *Wesele* se leskne prazvláštní archaickou mluvou, tiká vnitřní muzikou. A stane se podivná věc. Divadelní hra, tedy text pro divadelní předvádění určený, neumožní vykutat a napasovat očekávané „teatrálno" nadoraz; pravidla jsou daná; může osekávat patos, snažit se porozumět verši i státní znak vsazovat na poklopec, protože tak se na něj nikdo ‚nemůže vysrat'. Přesto se vyhrocený styl vzpírá snaze lego rozebrat a sestavit jinačejším okem, připodobnit jiné magii. Protože hrací součástky jsou pečlivě vypilované a zaklesnuté v jediné možné pozici a kombinaci. Lébl vždycky přiburácel jako uragán a všechno shodil. Ale nevzdává to, i když tentokrát mnohé odolá. Text za spolupráce Jany Návratové, Jitky Říhové a Ireny Svobodové zdolá, rozšroubuje a přepracuje do podoby scénáře. Provokovat může. Daleko snazší by přitom bylo přizpůsobit Léblovu morbidní imaginaci – kde všechno zvesela poplive a zároveň zvětšenou pozorností ctí – prozaický text. *„Na počátku, po prvním přečtení (které samo o sobě bylo velice svízelné – nemám rád takhle ukecaný hry) jsem měl silný pocit znechucení a nudy a současně mě to hrozně dráždilo. A bylo mi jasné hned na počátku, že Wyspiański vládne tak košatým a barevným slovníkem, že*

je celkem zbytečné, abych cokoli dodával. A tehdy mě to začalo bavit. Rozhodl jsem se, že ty jeho poetické světy pěkně podrápu a přesadím zpátky na zem, trochu polidštím a ‚odsymbolizuju', a pak že teprve uvidíme." [31]

Obrazy (namísto tří oddělených dějství) navlékají jako valící se tok, uvozený verši z dějství třetího. Scenáristé žonglují s textem naprosto svobodně a drze, přebytečné otesávají bez skrupulí. Až získají, co Lébl – režisér potřebuje: osnovu chystané inscenace. Slátají dva překlady do jedné pomlázky: z vět Adolfa Černého z roku 1918 a Ericha Sojky z roku 1983. Pomlázky, kterou ozdobí křiklavými pentlemi a sešlehají kdekoho z národních křiklounků. Hru zkrátí, přeskupí repliky a přerozdělí na 68 očíslovaných scénických „výstupů". Počet postav jsou nuceni zredukovat z třiceti pěti na dvacet šest; z kapacitních a provozních důvodů spíše než z důvodů dramaturgických. Nabírá si Lébl opět velké sousto. Které mu vydatně pomáhají rozkousat ostatní.

Pomoz Bůh.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI:
Bojíte se na vsi ruchu,
posmíváte se nám v duchu.
Jenže my až jednou vezmem
za kosy a za klacky...

Zralost Lébla divadelníka se ukazuje v přísně stylizovaném výsledku, v práci s hudbou a rekvizitou a světlem. Jim přenechává pointování situací. Rozpohybuje je a nechá pohrát mezi sebou, narážet na sebe s novými významy, překotně *vršenými.* Baví se tím více než prací s herci, jejichž amatérstvím začíná mírně opovrhovat. Stávají se pro něj věšáky na kostýmy, které samy o sobě hrají a vyhrocují kontrast světa ženichova a nevěstina: krajka, pracná výšivka proti slámě. Jenomže. Sláma je nalepená na všech. Všem čouhá sláma z bot.

Bez rozdílu. Při přípravě kostýmů se inspiruje slováckými kroji, Matkou Boží Częstochowskou, vitrážemi Marca Chagalla (například v kostele svatého Štěpána v Mainzu) i obrázky Hanuše Schwaigera z valašských hospodářství na sklonku 19. století. Celek ironizuje pohledem nafrněného městského člověka, parodií *„těch lidovejch obřadů, kterejm kromě aktérů nikdo nerozumí“.* [32] Text balí do nových a nových vrstev pavučin, pod nimiž se ztrácí logická souvislost, ale vyrůstá ona intuitivní a snová. Z níž se divák nevymotá. Přitahuje ho především ta podivuhodná básnická mluva. Která osciluje mezi vypjatou lyričností a obscénní vulgaritou. Inscenace se protne s dobou. Která se za týden valí po zaplněných náměstích a ulicích za zvuku zlatého rohu. Wernyhoru, který předává hospodáři zlatý roh, hraje mladý, jemný kluk, student (Matěj Hádek). Proto Lébl tak rád poukazuje – ačkoliv na inscenaci samu pyšný není – na svou roli jasnovidce, na pozdvižení, jaké inscenací roku 1989 vzbuzoval. O pár let později se k textu vrátí, je to jeho osmitisícovka, kterou chce pokořit znovu: v Divadle Na zábradlí už Wernyhoru sehraje životem zkušený, uondaný Leoš Suchařípa.

PETR LÉBL: Vím, že existuje Bůh.
BÁSNÍK: Však má křídla nenasyta.
MARINA: Jsem těch vašich řečí syta.
BÁSNÍK: A já myslil, že vám svítá.

Těší ho ta směsice podivných osob, roztodivných a RAdostně pokřivených. I sedm fantazijních postav z legend polských dějin. Ten pel mel, tok frází, slova a slova, naivní si pohrávání s významy, šepot s divadelní hrou, *„šepot s mladou kouzelnicí, / vážný půl, půl žertující – / k studiu jest látkou vděčnou. (…) / zvláštní styl to vytváří: / nikoho to nezabije, / sotva koho uráží –“.* Pohrává si s vyprázdněnými frázemi i mnohoznačností slov jako role (pole, divadelní postava, „to nehrálo roli“) nebo kosa (hosté zvednou své

kosy jako ostrou hradbu a Hanička si později stěžuje na chlad slovy „to je kosa“). Pod nánosem žvanění o lásce a nevinném Amorovi rozkrývá pravé pohnutky, chtíč a rozmnožovací pud. S rozkoší pak promísí hudbu: zazní Mendelssohnův *Svatební pochod* a původní scénická hudba Mikiho Jelínka. Který má na paměti, že Wyspiański miloval Richarda Wagnera. [33]

ČEPEC:
Tak si myslím: naši páni
mohli by už leccos mít,
jenže oni nechtěj chtít.

Světnice selské chalupy. Dřevěný strop a dlouhé rovné trámy, *„do nichž je vyryto Slovo boží a rok postavení“*, nad prosklenými vstupními dveřmi vitráž Panny Marie s Ježíškem. Diváci sledují představení ze tří stran. Jeviště – s dřevěným houpacím koníkem, stolkem s tlustou bichlí, lucernou, židlemi, dřevěnou lavicí, křeslem i visící mříží s devíti okénky – je jako seknice chalupy venkovského skanzenu obehnáno „muzejním“ provazem. Nedotýkat se exponátů! Nesahat! Mimo provaz se ocitne seník, klavír, převržený kýbl a záchod s vykrouženým srdíčkem a pomyslným hnojištěm. Na něž se dobývá hadrová slepička. Na úvod diváky (jako v *Přeměně*) ohluší vonička lidových písní, českých i slovenských i slovanských. Na místě pochodující dav, kostýmovaný černobíle, vztyčená pravice oficiálního básníka; do zavřeného okna mžourá tak dlouho, až mu sádrová ruka upadne. Vztyčená pravice. Zkratka dvacátého století. Hajlování, pozdrav mnichovskému kníratému psychopatovi, který divadelník George Tabori za svého mladického pobytu v Berlíně mylně dešifroval jako heile Hitler. Uzdrav Hitlera. Les vztyčených pravic hromadného budovatelského hlasování. Kdo ruku nezvedne, bude odstraněn.

NEVĚSTA: A kam mne to vezete, běsi?
ptám se jich a oni praví:
Do Polska!

V Małých Bronovicích nedaleko Krakova nevěsta se ženichem předstupují v bílém. Veselí a hluk, do světnice zařízené napolo selsky, napolo městsky přicházejí hosté, kaleidoskop (polské) společnosti. Sedlák i novinář, nadutá RAdová s dcerami, kterým nedovolí tančit se selskými hochy. Družbové, ctižádostivý kněz i Žid, básník i světácká Maryna, nespoutaná Ráchel…

V téže světnici ukládá hospodyně potomky do postýlky. V Léblově inscenaci jí zpod bohatě řasené sukně samozřejmě vypadne pistolka. A v noci sem přispěchají snové vidiny dospělých (nevěstin první milenec, slaměný věchet z růžového keře, ženichův přízrak královského šaška z Matějkova obrazu…). Básníka pronásleduje rytíř a nakonec věštec, národní patron Wernyhora; poručí hospodáři shromáždit před svítáním všechen lid, *„do Varšavy kvapí ten, kdo usedne na trůně a osvobodí nás“.* Wernyhora svěří hospodáři zlatý roh. Jímž má v onu velkou chvíli zatroubit. Ale všichni – znaveni pitím a tancem – zaspí. Sedláci se srotí s kosami, cepy a klacky kvůli údajnému rozkazu z Krakova, tolik se těší na revoluci, revoluce přece spěchá! Svítá. *„Jestli nepůjdete s námi, / utíkejte před kosami!“* Lid se chce bít. Wernyhora káže zbraně přichystat. Zlatý roh ztratí, marno již všechno – i zoufalství. Slaměný panák dá znamení, hudba spustí a poručí všechny svolat k tanci. Tančí jak šílení. Až do kuropění. Čin nebyl dokonán, ač všechno bylo k vzepětí nachystáno. Hrdinská vidění se rozplynula.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI:
V každé naší generaci!
K velkým věcem duch se tyčí –
a tu na nás všednost křičí (…)

Všednost zakráká za vlasy každého, kdo se *vymyká.* Lébl vyhmátl správný čas, „vymyká" se na konci osmdesátých let. Než může být usmýkán a usměrněn do řady a hlava, která přečnívá, sťata, nastane čas svobody, kdy *„v každém struny vzletu hrají…".* *Wesele* v sobě zahrnuje ryk k sjednocení národa, zase je možno v porevolučním nadšení roku 1989 citovat epigram Václava Laciny:

„Zas jednou braši středem světa,
kol stoupá dým a hoří vích,
a vzadu se zas těší sketa
na třiatřicet stříbrných."

K programu Lébl přiřadí dobovou anonymní kritiku z roku 1901. [34] Pokolení frází. Osud polského pokolení, prosoleného frázemi na počátku dvacátého století, a osud českého pokolení, prosoleného frázemi o socialismu na věčné časy na konci století dvacátého. Kam mě to vezete, běsi? *„Dvacet let jsme se cpali frázemi; rozmáchlými, velkohubými, dunivými (protože byly duté), neupřímnými (protože byly lživé) frázemi. Poezie, lid, nová tvorba, apoštolství tisku, lidománie poloopilá, poloospalá, polokomediantská, velká slova, malé myšlenky, vlastenecké moralizování, to všechno svými šlahouny obrostlo ducha polských vyšších tříd, zhypnotizovalo je, znehybnilo, udělalo z nich jakýsi poloumrlý malebný obraz, který nám včera mistrovskou rukou předvedl velký umělec Stanisław Wyspiański na jevišti krakovského divadla.*

Co zbude z těch frází, v co se může zhutnit ta mlžina, co výbuch toho chorobného napětí nervové energie zplodí, to ti frázemi posedlí sami nevědí.

Rozesílají poselství do čtyř světových stran, dují do zlatých rohů, řinčí kosami, mají hrdinská vidění při svatební muzice a pitce; nakonec kouzlo zmizí, slaměný panák-chochol ze zahrádky se chopí skřipek a do taktu jeho písničky tancují všichni: páni jako kmáni.

Wyspiański onehdy projevil velkou civilní odvahu, když snížil dvacetiletý ‚zápas duchů' v Polsku na úroveň slaměné maškary. Veselku tedy musíme na duchovním poli považovat za čin schopný hluboce otřást myslícím člověkem. Bezduchá fráze požírá celé to pokolení polských vyšších tříd s hrůzostrašnou dravostí. Velké a prosté potřeby národa, potřeby svobody, samostatnosti, chleba a osvěty našly přirozeně v poezii i literatuře celá mračna zbabělých a nedůsledných stoupenců. Ti lidé se škrtí v okovech frází, vznášejí se v oblacích při honbě za ‚námětem', duchovně masturbují, ze zoufalství se opíjejí alkoholem, otravují se flirtováním.

Hledí do oblak, naslouchají jakýmsi tajemným zvukům, až se objeví nikoliv Wernyhora, ale slaměný věchet; kosy letí do kouta a začne náramně všední tancování… Wyspiański nedávno zpráskal tuto generaci strašlivým způsobem, karabáčem svého mimořádného talentu.

Pochopili ho ti malí básníčci, filozofové a novináři, ti tlučhubové, lidomaniaci, frázisté, falešní moralisté, kteří aplaudovali?

Sejdou ze své bludné cesty?"

PETR LÉBL: ... a hráči mají místo nástrojů hřebeny.

Předpremiérový zmatek, popremiérová únava a deprese jsou spojeny s každou inscenací. Premiéru 9. listopadu přežívá s velkým sebezapřením. Není s inscenací spokojený, má pocit nedodělanosti, pocit, že ostatní nestačí jeho nápadům a tempu, pocit, že takhle to dál nejde. Protože řečeno s Wyspiańskim, *„k velkým věcem nás to láká, a tu zatím všednost kráká".* Dozrává čas změn, rybník amatérů je mu malý, vzteká se tím pinožením rybiček, chce do moře. Zdá se mu, že divadlo takovou prací uráží, když nedosáhne na svou představu, že je to hřích *„pěstovat takový amatérismus (ve smyslu vědomého nedodělávání)".* [35] Je unavený. Ale okamžitě vydupe nové zkoušky: urputnost vymačkat z lidí tu svoji představu. Touží po profesionálech, ale pracuje s lidmi, kteří mají svá zaměstnání,

pracuje na půdě „zájmové umělecké činnosti“. Po nocích se obětují Léblovi, o víkendech se podvolují zkouškám. Z nichž nejkratší jsou patnáctihodinové. Přesto k nim je Lébl nemilosrdný. *„Je to, jako bys zkoušel s orchestrem symfonii – od začátku do konce a od konce do začátku a napřeskáčku a po kouskách a vůbec… pak přijde chvíle prvního provedení a hráči mají místo nástrojů hřebeny!“* [36] Během dramaturgických úprav vypadne replika slepé Maryny. Kterou měl přitom tak rád a která se u nekompromisního dirigenta nespokojeného se svými hráči na hřebeny sama nabízí: *„Jenže kdo Vám vytáhne tón tak vysoký?“ Je* netrpělivý, do každé věci investuje všechnu svoji energii a čas. Deptá ho „amatérský“ výsledek. *„Nikdy nevíš, kdy stavíš Chrám a kdy jenom ‚zpřesňuješ omyl‘.“* [37] Cesta je důležitá, ne cíl.

Neslyší a poslouchat nechce.

Drátkuje parkety.

9
Pomohu revoluci osobním vydrátkováním parket

HLAS LIDU: Všechna divadla stávkují, pouze ÚV KSČ hraje.

Dne 9. listopadu 1989 premiéra *Wesele.* 27. října 1989 dramatika Václava Havla naposledy zatýkají. Neví, zda na dva dny, nebo na dva roky. Hudebník *Pražského výběru* Michael Kocáb za měsíc nato oznámí, že Havel bude navržen do funkce prezidenta. 10. prosince 1989 herec Jiří Bartoška navrhuje jménem Občanského fóra Havla do úřadu prezidenta republiky. Parlament – zděděný po předchozím režimu – ho o devatenáct dní později do úřadu jednomyslně (!) zvolí. Za dva měsíce má prezident projev před Kongresem USA. Ještě je listopad.

HLAS LIDU: Kdo, když ne my. Kdy, když ne teď.

„Studenti AMU pořádají v neděli 26. 11. happening pod názvem ‚Žádné násilí', který proběhne od 14 hodin v Letenských sadech. Na závěr jeho účastníci utvoří lidský řetěz k Pražskému hradu. Téma happeningu ‚Žádné násilí' nechápeme jen v oblasti fyzického násilí, ale i v oblasti psychického, morálního, zdravotního atd. Vyzýváme sympatizující studenty celého světa a představitele studentského hnutí, aby svou aktivní účastí na této akci vyjádřili podporu československým stávkujícím studentům a zároveň tak uctili památku čínských studentů pobitých na náměstí Nebeského klidu. Zároveň vyzýváme k účasti všechny sympatizující občany Československa, zejména studenty a umělce. Vyzýváme všechny československé studenty

k obdobným akcím ve svých městech.“ [1] Po zásahu pořádkových jednotek proti studentům na Národní třídě 17. listopadu 1989, následném vyhlášení stávky a založení Občanského fóra stále není jasné, zda skutečně končí vláda jedné strany. Je zmobilizována armáda, Milouš Jakeš povolá na pět tisíc milicionářů, aby ubránili socialismus v zemi. Moskva naštěstí mlčí.

Komunistická strana, paralyzovaná zevnitř, není schopna samostatného činu. Už vůbec ne v čele s Jakešem a posléze Karlem Urbánkem. Vysoké školy stávkují, na venkov putují výjezdové skupiny, většinou tříčlenné: student, herec, zkušený „průvodce“. Den před protestní generální stávkou, kdy už mnozí hrají svoje hry a zneužívají dezinformací, zrealizují 26. listopadu 1989 studenti DAMU v Letenských sadech happening Žádné násilí. Titul připomíná slovenskou obdobu Občanského fóra Veřejnost proti násiliu. Ovšem v tutéž neděli se na Letnou odpoledne přestěhuje manifestace, tři čtvrtě milionu lidí. Megalomanský happening připomíná celá Praha. Václavským náměstím prošel tři dny předtím průvod. S transparenty Od koryta ke korytu a to chcete autoritu. V těsném objetí vyzpívali hymnu dva Karlové, nesmiřitelný emigrant Karel Kryl a normalizační ikona Karel Gott, řečnil Alexandr Dubček, Marta Kubišová se před publikum vrátila s revoluční hymnou *„vláda věcí tvých se zas k tobě navrátí…“.* Klíči chrastili chartisté, konfidenti StB i rozcitlivělí nestraníci. Všichni. Jako v Léblově inscenaci *Wesele.* Každý představoval střípek, dohromady slepili podobu českého národa. 24. listopadu odstoupilo předsednictvo ÚV KSČ, jeho atomizace dokonána. Mocenské posty se rozdělovaly, vládnout učí Marián Čalfa: předává disidentům zkušenosti stranického kádra.

Sněží v ony listopadové dny, mrzne, hřeje naděje. V kterých že to místech podupává a dýchá si do dlaní Petr Lébl. I on odstraňuje letitou špínu. *„17. listopadu jsem navštívil Martu Kubišovou v práci, protože jsem jí vezl ty její písničky, které pro ni Miki Jelínek přetočil na kazetu. Ona se ptala, jestli jdu odpoledne na Albertov, já o tom*

nevěděl, ona řekla, že tam bude zpívat hymnu, tak už nebylo o čem dlouho přemýšlet. Večer po té vřavě jsem dorazil domů a ani ve snu mě nenapadlo, co se bude dít dál. Já měl svůj program připravený.

Pracoval jsem totiž jako uklízeč ve Středočeské galerii – za rohem od DAMU – a protože jsem se poslední dny často flákal, připravil jsem svým nadřízeným malé překvapení; v *sobotu osmnáctého jsem umyl schody, které vedly na ředitelství. Abych odčinil všechny ty absence; opatřil jsem si různé kyseliny, kterými jsem chtěl odstranit všechnu letitou špínu na těch schodech. V pondělí ráno jsem na DAMU, která se pozvolna probouzela k ‚revolučnímu kvasu', dostal za úkol sehnat státní vlajku. Zamířil jsem do galerie. Už ve vrátnici na mě volali: ‚Ani tam nechoďte!' Nevěděl jsem, co mají na mysli. Přicházel jsem jako posel revoluce, ale za rohem dole u schodů jsem pochopil. Mramorové schodiště bylo kompletně rozežrané od mých sobotních kyselin. Jeho struktura připomínala polystyrén. V kanceláři ředitele jsem tedy nejprve dostal vynadáno za schody, teprve vzápětí za to, že my, studenti, chceme stejným způsobem zpustošit celou zem. Vlajky mi ale půjčili.*

Za revoluce se na DAMU spalo. Mnoho se sice toho nenaspalo, ale ten fakt, že se v ‚místě děje' nejen pracuje, zápasí, bojuje, ale i spí, považuji za velice podstatný. Není to sice zapotřebí každý den (naopak), ale rozhodně doporučuju všem divadelníkům, aby ve svých divadlech dokázali i přespat.

Nedávno mi tuto teorii potvrdil článek v Lidovkách, ředitelka Křesťanské základní školy v Jihlavě pořádá pro své prvňáčky hromadné přespání ve třídě – jako součást učebního programu – aby měli tu školu rádi.

Mým prvním revolučním úkolem byla režie ‚happeningu' na letenské pláni, respektive v místech Stalinova pomníku. Jezdil jsem s nákladem po různých divadelních fundusech, na Barrandov, na Kavčí hory a svážel na Letnou různé divadelní haraburdí. Na korbě náklaďáku se krčili dva studenti prvního ročníku, které mi dali k ruce.

Celé hodiny na sebe něco žvatlali, nekonkrétním žvatlavým ptydepe. Jmenovali se Koliáš a Tobiáš.

Studenti DAMU režírovali první manifestaci na Václavském náměstí. Přiběhl jsem na Odbor kanalizací pro Martu Kubišovou. Drželi jsme se za ruce a utíkali do budovy Melantrichu. Paní Kubišová měla jedinou podmínku: zazpívat a moci hned odjet pro dceru do družiny. Tak se také stalo.“ [2]

JINDŘICH: Bojím se, že tento kraj je prokletý… a my prokletí jsme spolu s ním…
PETR LÉBL: Já měl svůj program připravený.

Happening *Žádné násilí* inspiroval student divadelní režie Michal Dočekal v prvních dnech stávky. Výzvu ke spoluúčasti rozšiřuje herec Pavel Landovský. Z Vídně. Produkčně se osvědčí – spolu s Danou Voráčkovou a Romanou Rédlovou – studentka DAMU Eva Stanislavová. Která se stane asistentkou, sekretářkou i poslíčkem Petra Lébla pod střechou Divadla Na zábradlí. Koncepci výtvarnou má na starosti Aleš Votava za spolupráce studentů AVU, výtvarníků Jana Toboly a Václava Vohlídala. Sestaví objekty z odložených dekorací a rekvizit. Ze skladů pražských divadel (především Národního) a z barrandovských ateliérů. Pracovníci FSB [Filmové studio Barrandov] zapůjčí kamiony na přepravu a postaví na místě někdejšího Stalinova sousoší konstrukci pro zvon. Měl být plánovanou dominantou happeningu. Přehluší jej dominanta neplánovaná. *„Stojí jistě za zmínku, že jsme o týden později plánovali jeho pokračování – když jsme tam přijeli, zjistili jsme, že nás již někdo předběhl – většina věcí byla rozbouraná, něco úplně zmizelo, něco rozšlapané, některé exponáty spálené. (Komu bylo zapotřebí těch deset metrů čtverečních oblohy ze Stvoření světa, to teda opravdu nevím…)“* [3]

PETR LÉBL: ... bude-li vůbec kdy klidněji...

Studený vítr rve ručně vyrobené plakátky a transparenty ze zdí a výkladních skříní. S Havlovým Pravda a láska zvítězí nad lží a nenávistí. Lébl už Pitínskému nepíše do Leninovy ulice. Ale do ulice Kounicovy. Neznamená to však, že by se přestěhoval.

Doba se mění, slovník s ní. Ještě 22. srpna 1989 píše Lébl organizátorům 59. Jiráskova Hronova, kde byli s Kafkovou *Přeměnou*: *„Nestačili jsme ani poděkovat patronátnímu podniku za pěkný večer, který pro nás připravil, ani organizačnímu štábu za výborné podmínky k hraní."* O pár měsíců se RAdikálně mění slovník, stranická hantýrka povoluje, patronáty a družby (ne však družbové z veselky) mizí. Každý se snaží urvat svůj krajíc. Lébl touží po vlastním divadle.

Vracejí se dávní rodinní přátelé. Lidé mohou cestovat. [4] Na Západ. Vídeň se otevře svým sousedům, vstup do muzeí a historických památek je v tyto dny zdarma. Nutno dodat, že stejně její prázdnotou, fascinující pastvou pro české a slovenské oči jsou spíše přeplněné obchody, tržiště s vyrovnaným ovocem a zeleninou. Včetně ananasů... Průvodci provádějí skupiny obchodními domy, řezníků se ptají, čímpak krmí prasata, že maso má tak krásnou barvu. Nastává doba kávovarů, kokakol, rychlovarných konvic, fritovacích hrnců. Nakupuje každý. Alespoň drobnost. Přestože kurz je nesouměřitelný. *„Jinak jsem byl včera ve Vídni, Štěpánka zůstala ve vile, neboť se přihlásily potíže ryze dámské, a tak nikam nejela. Ve Vídni jsem se několikrát podíval na cedulku Vídeň, abych se ujistil, že to je opravdu Vídeň, neboť jsem tam RAkušáky prakticky nepotkal. Z Vídně jsem přivezl překapávač na kafe, který se stal trvalou ozdobou naší vily. Pijeme – jen tak pro zajímavost – asi tak 50 kafí denně. Hlavním vídeňským zážitkem se ovšem stala schůzka s Ivanem Medkem (byli jsme na kávě). S Martou K. se občas vídám i v těchto rušných dnech – je to zvláštní přátelství – seznámili jsme se v době, kdy ještě seděla v kanceláři a tloukla do stroje výkazy o pražské kana-*

lizaci, a najednou je to zpěvačka, která stíhá kromě výkazů zazpívat v jednom večeru i ve čtyřech divadlech najednou.“ [5]

HLAS LIDU: Staronová vládo, nejsme tupé stádo.

Umane si, že Kubišová je „drahá přítelkyně“. Vyhlédnuté oběti moc šancí vyklouznout nemají. Fascinuje ho její neobyčejná obyčejnost, pro něho záhadná. Obdiv k ní ho neopustí do konce, bude si přát, aby mu zazpívala při posledním rozloučení. A ona vždy, naprosto spolehlivá, přijde. Ať už si o něm, jeho životě, jeho chování myslí cokoliv. Ano, přitahují ho silné, praktické, úspěšné ženy. K nim vzhlíží. Zatímco v soukromí ovládá mladé, jemné bytosti. Herečky, které pro změnu vzhlížejí ke svému režisérovi.

Marta Kubišová se stává národním symbolem, smývá hříchy jiných. Zapomněli, jak zardousili její pištění, spolumyši zapomněly. Předstírá *„únavu, mrzutost, ochablost Máme tedy kromě koncertu i podívanou.*“ A potom najednou Josefína zmizela. *„Sama se zříká zpěvu, sama ničí moc, kterou si získala nad naším srdcem.*“ Myší národ jde svou cestou, Josefína byla zapomenuta. Měšťácké okolí provokovala vždy – to mají s Léblem společné. *„Ještě v roce 1970, v březnu v Lucerně, bylo vidět a slyšet, že je to zpěvačka světového formátu. Neříkám, že byla tak dobrá jako Aretha Franklinová, ale jako Dusty Springfieldová určitě ano. S ní byla souměřitelná. Kubišovou husákovský režim zastavil v době největšího rozkvětu. A byl to navíc obrovský nesmysl, protože ji nezastavili proto, že byla nejlepší zpěvačkou nebo nejpopulárnější revolucionářkou. Ne. Zastavili ji, protože šla ze všech nejvíc na nervy manželkám funkcionářů. Od samého začátku. Pro ně to byla flundra z ulice, popouzelo je, jak vypadá, jak zpívá. Nikdy to nepřekously a daly jí to taky patřičně sežrat. Sežrat, to se jinak nedá říct. Že potom podepsala Chartu, to už je další věc.*“ [6]

Eva Léblová pracuje jako dramaturgyně v Divadle hudby. V Opletalově ulici. Zřizovatelem divadla Supraphon. Kubišovou léta

ignorovali, ale s nástupem tržního hospodářství okamžitě připraví reedici její LP desky. Zmíněné divadlo, nedaleko něhož Kubišová pracovala, chce u této příležitosti uskutečnit setkání se zpěvačkou. A tak jí Petr Lébl znovu píše. Zopakuje i pozvání do Dopravních podniků. *„Jinak jsem chtěl říct, že moje (a naše) pozvání na Wesele 29. 12. – 19.00 stále platí, i když si dobře uvědomuju, jak na tom asi v těchto dnech jste. Jestli se to podaří a vánoční svátky alespoň trochu přibrzdí to zběsilé tempo všeho, co se děje, zkuste s tím počítat. Ale ještě se ozvu, bude-li vůbec kdy klidněji.“*

PETR LÉBL: Bože, jak já jsem šťastnej.

Nepropadá iluzím. Nechystá se popadnout kosu, přiřadit k davu. Udržuje svůj svérázný smysl pro humor, odstup od věcí vnějších – pokud se přímo netýkají jeho osoby. Nebo jeho práce. Pak euforii propadá. Sepíše scénář a pro TV – Originální videojournal (dosud samizdatový) – zrežíruje film **JEDEME NA BLANÍK**. Odráží prvky poetiky *Wesele*, zálibu v parodiích (tentokrát reportáží Televizních novin) a mystifikacích. Ironizuje národní zálibu v patronech. Kteří se kdesi povalují, místo aby přichvátali na pomoc. *„Nastal čas povolat rytíře z hory ven, a za tímto účelem proto vyrazila z hlavního města ojedinělá expedice sestavená z vědců, odborníků, lékařů, zástupců nejrůznějších organizací, ale i prostých lidí. Ti všichni a my spolu s nimi teď jedeme NA BLANÍK.“* Vyjíždí se z Václavského náměstí, zazní chorál Svatý Václave. Pátrání po blanických rytířích dovede ad absurdum. S vážností, jaká později zmate tolik diváků *Studia Kroměříž.*

Paroduje i dobu nesmyslných pracovních závazků k nejrůznějším výročím. A břevnovský byt nazývá vilou. *„Z rádia právě oznamují, že dnes* v *17.00 bude beseda s Havlem pro studenty na kolejích Albertov*; *ale jelikož je 15.00 a právě jsem dorazil, nikam nepůjdu. Pomohu revoluci osobním vydrátkováním parket v přijímacím salonku mé*

břevnovské vily.“ [7] Ve výstavní síni Mánes se v polovině prosince 1989 koná výstava fotografií s tématem listopadové „revoluce“. Na jedné z nich je Petr Lébl s Václavem Havlem. *„Tak jsem toho pana fotografa poprosil, aby mi tu fotku udělal taky pro mě. To bude hezký, až to budu ukazovat dětem a budu jim říkat, podívejte se, děti, tak tohle byl náš pan president.“* [8] 16. prosince 1989 Havel kandidaturu na funkci prezidenta přijímá. Jako velký politolog se Lébl neosvědčil, proč taky. Je zapleten v nebezpečných známostech divadelních. *„À propos – volte Havla! Dubček je sice lepší, ale teďka je potřeba president jenom na pár měsíců, pak teprve zvolíme pořádnýho na pět let. Já jako divadelník rozhodně podporuju kandidaturu divadelníka. Tak, a abych se z tý politiky nezhroutil, odcházím drátkovat parkety. Večer jdu do Blaníku, kde bude Forman uvádět předpremiéru svýho novýho filmu Valmont – tak si to tím drátkováním musím zasloužit.*“ [9]

Nevím, zda na drátkování parket došlo. Pravděpodobně ano. V druhé polovině prosince, po podzimním útlumu, zažívá manickou fázi. Bublá v něm přemíra energie a nápadů, nemusí spát, koupe se ve štěstí, lásce k celému světu, ke všem lidem, dopisy metá na všechny strany. Toto přechodné vzepětí sílí okolním děním, napájí se představou budoucí svobodné tvorby divadelní, ale i vysněné filmové. *„Bože, jak já jsem šťastnej. Celou dobu jsem si myslel, že sny může člověk realisovat jenom v divadle, ale teď koukám, vidím, že to jde i mimo divadlo, už ani nevím, kde se píšou ve větě čárky, už i ty parkety drátkuju úplně jinak, ne jako že musím, ale jako že chci, jako že jsem možná trochu z toho všeho hrozně rád, že se cítím jako svobodnější nebo co a že jestli takhle vypadá ta svoboda, o který člověk prozatím jenom četl, tak je to tedy velice pěkný stav, to prosím musím říct, že mi to hrozně chutná, tahleta svoboda.“* [10]

„Spíš v mojí posteli, bydlíš v mém bytě – a nestojím ti za jediné slovo. Něco tak cizího jsem v životě nezažil.

Máte mě na svědomí. Prosím (stále prosím) dejte mi šanci.
‚Zameťte si před vlastním zahradníkem.' Konec se blíží.
NEZAMILOVAT SE!
Měsíční paprsek! Prosím vás, omluvte mě, přilétá, aby mě odvezl z této země…
Jsou všechny děti v Čechách počaté z nevěry? Odpovědi zasílejte na známou adresu…"

PETR LÉBL: Odpusť mi to moje strašný chování…

Dne 7. února 1990 naťukal Lébl v břevnovské „vile" dopis svému otci. [11] Zemřel před dvěma lety. Na počest jeho narozenin z předešlého dne si pustil desku francouzského skladatele Erika Satieho a poté vyťukal do kláves psacího stroje první slova. Zpráva o čerstvé svobodě kamsi do záhrobí *„Lidem ta svoboda chutná. A chutnala by i Tobě. Vyléčila by Tě ze Tvé pochopitelné zatrpklosti, která i přes všechno byla přeci tak milá. Vyléčila by Tvé nemocné srdce, které jsem určitě zranil i já, Tvůj syn. Žiju tady teď bez tebe a přeci na tebe tolik myslím. Můžu vůbec zapomenout? Táto: Havel je president. Je to vůbec možný? Vidím Tě, jak se směješ. Je to noblesní president a ta noblesa – ta mi tolik připomíná Tebe. Je v ní něco z těch let, kdy Vaše generace byla plná síly a chuti a podmínky pro jakoukoliv vaši seberealizaci byly tak absurdně nijaké. (…) Jednou jsi mi řekl, že máme jedinou opravdovou populární zpěvačku Martu Kubišovou. Táto, já jsem se s ní seznámil a ona pro mě nazpívala písničky do nový hry. Asi by se Ti líbila a měl bys RAdost. Já tomu pořád nemohu uvěřit. (…) Chtěl jsem Tě poprosit, protože vím a věřím, že mě vidíš – abys to se mnou ještě vydržel. Odpusť mi to moje strašný chování, jak trápím mámu, úplně stejně jako Tebe, jak jsem neschopnej a zlej, jak neumím odpouštět… to všechno jsou věci, který se odpouštět nemaj. A já jsem ve svý ubohosti ještě tak drzej, že o to žadoním. Spíš Ti slíbím, že budu jinej. Abys ze mě měl RAdost.*"

Prostota a RAfinovanost. Kráčejí ruku v ruce. Po celý život. Póza a patos a sebeláska a sebemrskačství. Byla s ním ohromná sranda. Ale je chvilkami nepochopitelný, můžu ho následovat do labyrintu jen po určitou mez, i když do něho vlezu, i když jsem mnohé odžila. Gigantická citlivost vůči sobě. Nedostatek empatie pro druhé, na ostatní mu síly nezbývaly; neurotici jsou vlastně proti své vůli velmi sobečtí lidé. Děsivé je, že si to uvědomují. A sami s tím příliš nezmohou. Lébl se navíc pohyboval v prostředí, kde je výsledek závislý na množství jiných lidí. Tudíž musel zvládat nápor konfliktů, které se vlekly – zčásti i proto, že neuměl říkat jasné ano a jasné ne, byl vztahovačný a urážlivý. Což je výživný humus pro prohlubování deprese. Je to strašný pocit být ponořený pod hladinou, nejen pod vodou, ale být zaklesnutý v bahně, vymotávat se z patlavé hmoty. Tomu věnovat veškerý čas a energii. Stačí jediná, zdánlivě neškodná věta a roztočí ten kolotoč. Věta bobtná, ze slov odpadávají řeřavé uhlíky. Které bolí. Zkušenost je to nepředatelná. Tápat rukama kolem sebe a nevidět. Narážet na ostré hrany v kruhovém prostoru. Když ten stav a napětí povolí a zmizí, když se bahno rozpustí a uvolní končetiny, když se hlava a tělo vynoří nad hladinu, kde život ostatních pokračuje jinde, než kde jsme jej opustili, stíhají jedince udivené pohledy. Protože o tůních pod hladinou nic nevědí, nanejvýš cosi matného tuší. Když člověk zalapá pod dechu a dýchání se zklidňuje v rytmu okolní lidské společnosti, pak prozří a vidí, jak jednoduchá bývají řešení. Plakat, že člověku teče do bot, přitom stačí koupit boty nové. Jak najednou směšná jsou taková utrpení. Jak věta, která se zabodla do mozku, nemusela být míněna osobně. A negativně. Jenomže co s tím? Co s vlastním genetickým vybavením a psýchou. Snad jen připravovat se a otužovat na chvíli, kdy se mozek zahalí mlhovinou, oči zčervenají nevyspáním a utrpení, které si vyžádá svou porci sebenenávisti a tlučení hlavy o zeď, se přihlásí znovu. Pak nejlepší je zalézt a zmizet druhým z očí. Bahno vysaje energii.

Tolik dětinskosti a nedospělosti. Jakási zasunutá traumata, malé dítě, které touží obdivovanému a k smrti milovanému i nenáviděnému božstvu – rodičům – dokázat, že za něco stojí, že ho mohou mít rádi, že je lásky hodno, žebroní o tu lásku a oporu, kterou jedním dechem od sebe svým chováním odvrhuje. Strká pod nos recenze a fotografie s celebritami, já jsem mezi nimi. Lavíruje mezi tlakem dostát představám slušného chování a nutkáním vysmát se konvencím. Mezi sebeshazováním a smrtelně vážnou touhou uspět. Zalyká se pocity viny vůči otci. Otcové biologičtí a otcové, kteří vychovávají. Očistnou svobodu Léblovi dopřávalo divadlo. Kde si mohl vysněnou realitu stvořit. Které se stávalo i výpustí nevyřešených stresů.

Ale co já vím.

Nikdo neví.

10
Pokračování je možné jedině ve vlastním divadelním prostoru

Svoboda slova, svobodné volby, tržní ekonomika, vlastní zahraniční politika. Divadelní zhuštěnost. Tyjátr. Důležitou věc Havel opakuje: *„Stále ještě neumíme postavit morálku nad politiku, vědu a ekonomiku. Stále ještě nejsme schopni pochopit, že jedinou skutečnou páteří všeho našeho konání – má-li být mravné – je odpovědnost Odpovědnost k něčemu vyššímu… odpovědnost k řádu bytí, do něhož se všechno naše konání nesmazatelně zapisuje a kde se teprve a jen spravedlivě zhodnocuje. Tlumočníkem mezi námi a touto vyšší autoritou je to, co se tradičně nazývá lidské svědomí.“* [1] Nikdo ho před ani za oceánem neposlouchá. Změnila se doba. JELO přestává diváky táhnout jako tajná spiklenecká sekta, lidé se začínají realizovat jinde a jinak. Jako by se Lébl zalekl, že stojí uprostřed náměstí sám. Na náměstí, kde byl zvyklý, že je vždycky kolem soklu, na kterém stál, narváno a natěsnáno k nedýchání. Dozrává posedlost po vlastním, profesionálním divadle. Ambiciózním byl vždycky, člověk si ho těžko může představit například někde v undergroundu. V existujících divadlech se necítí dobře, jeho divadelní poetika je vyhrocená a neslučitelná, dokonce vážně přemýšlí, že si dá *„alespoň na čas pohov*“, než aby se včlenil do existujících souborů.

Na jaře 1990 stopl veškerou divadelní produkci.

Zastávka na vedlejší koleji.

JELO končí. S výjimkou vystupování v *Merlinovi aneb Pusté zemi* v režii Miroslava Krobota. *„Po pětiletém amatérském divadelním podnikání jsem definitivně zjistil, že pokračování je možné jedině ve vlastním divadelním prostoru. K takovému zjištění jsem nedospěl*

v minulých dnech, takové úmysly se vlečou od premiéry k premiéře, v minulých dnech se spíš objevila chuť a odvaha vůbec někde a někomu takovou myšlenku vyslovit. V Dopravních podnikách, kde působíme už od dob Grotesky, se (po materiální stránce) vůbec nemáme špatně. Desetitisíce na výpravy a technické vybavení jsou fantastická věc, ale těch pár hodin týdně na zkoušení je úplně na prd. Kolikrát si říkám, že je to vlastně hřích a přestupek vůči divadlu, pěstovat takový amatérismus (ve smyslu vědomého nedodělávání). Také si říkám, že ty lidi daleko dřív otevřou někde obchody nebo trafiky; energii budou produkovat dál a budou ji dál vybíjet, ovšem nikoliv po večerech a po práci, ale naplno – protože s nějakou jistotou. Donedávna nás drželo pohromadě nějaké tajné spiklenectví, které ovšem v podmínkách nynějšího uvolnění, neřku-li přímo svobody, přestává platit. Těch pár fanatiků, na kterých to divadlo stálo, ho budou provozovat i nadále a třeba na koleně.“ [2]

Zorientoval se nebývale rychle, touží ukousnout svůj krajíc. Celá ta polistopadová atmosféra, kdy každý chce dosáhnout na svůj metr čtvereční oblohy ze *Stvoření světa,* připomíná v lecčems situaci po roce 1945. Kdy se z vězení a koncentračních táborů navraceli ti, kdo očekávali zaslouženou satisfakci, ale rozdělování „trafik“ mezi štikami už proběhlo. Typickým případem je návrat Emila Františka Buriana, který vzdorně své divadlo nazval *„divadlem, které zbylo“.*

„Divadlo je jedna z mnoha produktivních činností člověka. Ale přináší užitek, jen pokud zůstane luxusem: Člověk něco dělá, aby si mohl něco dopřát.“ [3] Ne, pro Lébla bylo divadlo vzduchem, který dýchal. Trvalo dlouho, než našel oblast, v níž by se uplatnil profesionálně. Nenechal si vzít obyčejné potěšení. Někteří takové štěstí nezažijí po celý život.

Jaké měl Lébl možnosti? Může putovat po různých divadlech a „režírovat“. Nebo vstoupit do již existujícího divadla. *„Nebo převtělit své ambice do nějaké tišší činnosti, ve které budu odkázanej jenom sám na sebe. A pak si člověk s utopií divadlu vrozenou představí, že*

by mohl založit divadlo vlastní. Nikoliv gestem, ale tím, že by v něm okamžitě pracoval. A pod takovým divadlem si nepředstavuju jenom barák nebo střechu nad hlavou. Je to především možnost a jistota, soubor, kterej člověk sestaví a do kterýho si začne vybírat podobný šílence, styl, kterej začne vznikat – nikoliv od této chvíle, ale protože je zde relativní, ale přesto ‚zkušenosť. Tak tohle mě hrozně láká a tohle mi nedá spát.“ [4]

Diktatura středu pokračuje. Ne ne, nerozpustil soubor pouze z důvodů profesní cti, kdy nesnesl *„pěstovat takový amatérismus (ve smyslu vědomého nedodělávání)“.* JELO překročilo svůj zenit, motor se zadřel, lidé byli unavení věčným Léblovým peskováním; na jejich soukromé životy ohled nebral, necítil je ani jako partnery. Vnímal je jako nezbytné loutky, které potřebuje pro realizaci svých vizí a stylu. Vztekal se, když neposlechli, urážel se, když diskutovali, nazýval to jejich nezodpovědností. Po letech „odevzdání“ se dostali do situace, kdy chtěli žít své životy. Což bylo umocněno porevolučními šancemi. Energie napjatá k divadlu JELO se rozředila nebo sublimovala jinam. Sekta se rozpadala, guru šílel. Za Lébla dýchat nemohli, potřebovali dech pro své světy. Ale na to měli plné právo. Lébl dávno zapomněl, že se pohybuje na půdě zájmové činnosti. *„Ta takzvaná deprese má velice jednoduchý až banální základ. Souvisí se zodpovědností, ale hlavně nezodpovědností lidí, kteří mě obklopují, kterými jsem se dobrovolně obklopil, na nichž jsem poměrně závislý… neboť pochopíte, že režisér (byť amatérský) je bez herců k ničemu. Nezodpovědnost většiny mých divadelních kolegů v poslední době bohužel dosáhla svého vrcholu. Neplatí osobní příklad, neplatí prosby, dopisy… neplatí nic. Ti lidé se zkrátka pomalu, ale jistě orientují ve svém osobním životě úplně jinam než na jeviště a díky nezodpovědnosti sobě vlastní kašlou, na co můžou. Z tohoto důvodu jsem tedy přestal svádět boj o každou novou reprísu našich inscenací, protože bych asi skončil v Bohnicích.*“ [5]

Mluví o zodpovědnosti, ale sám opustí 27. srpna 1990 oprašovací zkoušku *Merlina* v Realistickém divadle bez slůvka vysvětlení. Jde zkrátka domů, údajně proto, že se herci ve scéně příchodu rytířů smáli bělovlasému muži, panu Hájkovi, který celý popletený zapomněl svou jedinou repliku. Na místě se neozve. Urazil se údajným nezájmem o svou osobu ze strany Miroslava Krobota (*„Krobotovi jsme byli zcela lhostejní."*) [6] a dohodl se s ostatními, že přijdou až na zářijové představení. *„Koukal jsem na to jako na zjevení a přemýšlel, kde to vlastně jsem. Jestli v divadle na oprašovací zkoušce, nebo na nádraží ve tři ráno. (…) Bylo mi z toho špatně a šel jsem zkrátka domů. Nelituju toho, ale Vám se omlouvám, protože to nemám ve zvyku. Bejt to moje zkouška, tak se těch lidí přeptám, o co jim jde."* [7] Být to moje zkouška… Výhradami k inscenaci samé se nikdy netajil, asistenta režie Lébla roztrpčoval pohled na *Merlina* podle Krobota.

Deprese se prohlubuje tehdy, kdy realita vzdoruje jeho představám, které si seskládal. Předpokládá, že ostatní se stanou automatickými součástkami složitého soustrojí. Stačila drobnost, kdy některá ze součástek se ukáže vzpurná nebo nemůže v daném termínu naskočit do stroje. A Lébl se hroutí. A vzteká. Touží po svém divadle. Přestože jej „divadlo" ničí. Zvláštní divadlo krutosti. Láska a nenávist tančí na tenkém ostří nože v těsném objetí a splývají v jedno. Člověk touží po tom, co nenávidí, a ničí to, co miluje. Opojné zlo. A po svém si sen napájený marnostmi a depresemi zrealizuje a zrežíruje na Zábradlí. Jemu divadelnictví nikdo nezakazuje, zakopává o sebe. Nejpevnější jsou zdi a klece, které si kolem sebe stavíme sami. Vrací se generace, která nesměla. Ale Lébl na své divadlo právo má. I právo vztekat se nad reptajícími herci, kteří mají na starosti „jen" svoji roli: on převzal odpovědnost za celek. Odpovědnost veškerou. Která je na papíře daná jednou provždy, nezmizí jako herecký výkon. A také proč by čekal. Nikdy nevíme, kolik nám zbývá času. A ostatní se o nás nezajímají. Dokud je sami nedonutíme. Změnilo se hodně. Pět let existoval soubor JAK SE

VÁM JELO, později JELO. Nastudoval devět inscenací. Vybral si do samého dna lhůtu, než nervy ostatních praskly. A trpělivost přetekla. RAdy rozdává na všechny strany. Přesvědčen, že ho k tomu opravňují ony inscenace a všeobecný, nekritický obdiv. (Který mu tolik uškodí.) Sám nezodpovědný. JELO je v krizi, po lidech nelze šlapat věčně. „*Nezodpovědnost cizích lidí mi ale přesto strašně leze na nervy. Přestože mám dost problémů s nezodpovědností vlastní. Asi to bude proto, že se cítím být součástí těch ‚cizích' lidí, že si jejich odcizení stále nejsem schopen připustit.*" [8]

„Čekám jakousi komunikaci od R. A., ale nemohu si být jistý. Možná to bude tichý a přesný úder. Snad ne, třeba ano. Sedím v barikádě a bojím se pohnout, začnou střílet?

Život jako posezení na stranách barikády.
Zbylá a beznadějně blbá barikáda.
Můj synu, spojil jste skutečně krásný pár…
Že?
Rozlučte se s ním a popřejte mu zdar."

11
Nepoznávám nic a nevím, co mám dělat

Devadesátá léta. Chtěla „nějak" reagovat na léta osmdesátá. Jinak. A zapotila se. Umění potřebuje svobodu. [1] A zároveň dotace. Skončil pravidelný příděl zrna. Rozpačitost z nastalé svobody. Na přelomu osmdesátých a devadesátých let se profesionální malé scény a amatérská uskupení navzájem inspirovaly; [2] špičky amatérských souborů se dokonce přelévaly mezi profesionály. [3] Jednotné cítění pramenilo z času, v němž inscenace vznikaly. [4] ROKOKO, scéna Městských divadel pražských, uvádí v září a říjnu 1990 představení alternativního divadla JELO *Výběrčí.* Na jeviště se překotně vracejí zakazovaní autoři. Jenomže jeviště si už lebedí v dramatizacích prózy a poezie, odpoutává se od těžkopádných pravidel dramatu tří dějství, angažovanosti, zašifrované popisnosti i lineárních příběhů, nechává se nadnášet fantazií, nebálo se uvolnit, promísit nesourodé asociace. Divadlo ohmatává a zkoumá meze své svobody a divákovy vnímatelnosti. Kam až lze zajít. Divadlu doby vyhovují dvě cesty: úprava textu pro divadelní předvádění původně neurčeného, podřízená konkrétnímu představení (Jiří Orten, Jakub Deml, Jan Čep). Nebo čistě autorské inscenace (Polívkův *Šašek a královna*). Lébl propojil obě cesty. A dovedl do extrému.

Ale zpět k jaru 1990. Navrací se vytěsněná dramatika většinou šedesátých let. Tradičně chápaná modelová dramata v absurdním hávu, logicky prokomponovaná soustrojí. Jenomže Lébl dávno předjímal polistopadové šílenství. V reálu směsice a všechochuť, konzum na jevišti, ten civilní surrealismus plných nákupních vozíků, kam si lze naskládat bez ladu a skladu i věci, které člověk nepotřebuje, které vyhodí. Z náhlého popudu a nápadu po nich sáhne.

Takto po nich sahal i Lébl.

MILAN UHDE: Takovej výběrčí aby byl pořád stoprocentní. Dyť voni z Hlavní správy proti nám nasazujou kontravýběrčí, a to není žádnej špás.

Jako svou první polistopadovou inscenaci Lébl nastuduje absurdní rozhlasové monodrama Milana Uhdeho z roku 1966. **VÝBĚRČÍ**. V Domě kultury dopravních podniků, který mění od roku 1990 název: OKD 7. Ale dál zůstává v budově pražských Elektropodniků. Běžná pracovní návštěva výběrčího plynu a elektřiny v běžné rodině.

Původně chtěl hru převést do scénických obrazů za využití nahrávky Československého rozhlasu z roku 1967 s Rudolfem Hrušínským. Nakonec se po svém vyrovná s dobou a prostorem. Kde doposud žil. Opět groteska.

O bezohledném a zároveň slepě poslušném zaměstnanci Hlavní správy. Pohůnek všech totalit. Který se začne agresivně rozpínat. Lébl politický akcent otupí, s modelovou situací si pohraje po svém, s tou směšnou karikaturou člověka na hraně. S úsměvem a RAdostí ze hry. Performance.

Inscenace vzniká na jaře 1990 (premiéra 26. března 1990) jako příspěvek k předvolební kampani. *„Na základě výsledků voleb bude uváděna i nadále, a to tak dlouho, dokud bude nešťastná myšlenka výběrčích aktuální.“* Dodá roztrpčený Lébl v listopadu 1990. Kdy je více než jasné, že ani pravda, ani láska nezvítězily. Nešťastná myšlenka výběrčích je aktuální dodnes. Hra připomíná film *Nezvaný host* (1969), který se do kin dostává až roku 1990. Autorská černá groteska někdejšího studenta FAMU Vlastimila Venclíka. Kvůli níž byl vyhozen ze školy. Nájemníci (Iva Šašková a Jiří Hálek) strpí, aby se u nich zabydlil agresivní muž (Pavel Landovský), utěšují se tím, že sousedi mají mnohem horšího nezvaného hosta. [5] Poslední inscenace souboru JELO. Opuštěný principál na jevišti. Bez eruptivního zahlcení výtvarnem a hudbou, bez nadšenectví velkého sou-

boru. Holý, špinavý prostor. Stůl a tři židle. Na jevišti končí sám. Se starší, mlčenlivou manželskou dvojicí, Marií (Šárka Štembergová) a Josefem (Steva Maršálek). S rozpínavým, zurčivým monologem, a přitom neviditelný. Neboť dvojice ho ignoruje.

V přehršli nápadů se přitom brodil. Nejsou finance, tak přebíhá po holém jevišti z nutnosti. Z nouze ctnost. A silný účinek. Bez akcentu to je také akcent. Škoda že nemíval vždy takové měkké mantinely, které by zvnějšku zarazily příval nápadů.

MILAN UHDE: Votevřete! Já vím, že tam ste! Výběrčí plynu a elektřiny!

Do domácnosti vtrhne výběrčí elektřiny a *plynu.* Na jeho výpady nikdo nereaguje. A to ho vzteká. Sedí si tu nad svými talíři, večeří, jemu nevěnují pozornost. Jako by byl přízrak z jiných dob, výplod představivosti. Nebo neškodný psychopat; nesmíme reagovat, však jeho atak odezní. Poté budeme moci v klidu zvednout lžíci k ústům. S výběrčím se nezahodíme žádným způsobem, nějak ten útok přečkáme. Hrůza se vytratila, zbyl jenom úsměšek. A zamindrákovaný blbec s andělskou tváří.

Na závěr zazní břeskné paso doble, výběrčí svlékne noční košili, přes černé trenýrky na nahé tělo přetáhne „toreadorský" brokátový frak, v euforické extázi dotančí k prázdnému jevišti přes sál. Který je zacpaný naházenými stoly a židlemi. Fanatik?

Z podlahy se zvedá rudá vlajka s pěticípou hákovou hvězdou. Výběrčí ji z poplašňáku, kterým ohrožoval dvojici, sestřelí. Marie a Josef zatím sejmou desku stolu. Kde je ukryté seno. Závěrečný dvojobraz výběrčího. Na kterého padají oblaka bílého prachu a betlémská idylka dvojice v očekávání spasitele. Hlas (Eva Stanislavová) zopakuje vstupní repliku. Výběrčí číslo dvě. Ale člověk není bezbranný vůči odlidštěnému systému. Má stále ještě svoji imaginaci.

A volbu si nezadat.

MILAN UHDE: Jéžišikriste, ty seš krásná, ty seš krásná! Jak se to na mě díváš! Úplně z jinýho světa! Dybych v tu ránu umřel, umřu jako svatej.

A jak ten náš výběrčí vypadá. Kluk v kšiltovce, kabátu. S ošuntělou aktovkou. Vůdce party, která s rozkoší šikanuje své spolužáky, strká jim hlavy do záchodové mísy a do aktovky rve trofeje systematického vydírání, aktovka se boulí svačinami a cinká kapesným. Mocenský atak výběrčího narůstá, v cizím bytě se zabydluje, pobíhá sem a tam v noční košili. Při každé zmínce o svém chlebodárci pro jistotu zaklepe na dřevo. Pětkrát.

Léblův výběrčí. Může to být taky blázen. Ve vlastním bytě. Co rozkládá o samotě s bludy. Nebo naopak. Mlčenlivá, utýraná dvojice s nastalou svobodou nemá vůli a sílu přetnout vazby s minulostí, po letech teroru se nedokáže zbavit stínu. I když jen ve svých představách.

Oproti rozhlasové verzi přivádí Lébl na jeviště mlčící pár. Nikdo nebyl zastřelen (v Uhdeově rozhlasové verzi zazní výstřel a po krátkém tichu se ozve nové klepání na dveře – další výběrčí přichází). Valí se ten tok nesmyslů jako mantra. Která má ochránit a zabránit osudovému kroku nad propastí. V lecčems ona situace připomíná Bergmanovu filmovou *Personu,* natočenou v témže roce, kdy byl napsán *Výběrčí* (1966): čím více ošetřovatelka (Bibi Anderssonová) rozpráví, tím zarytěji na ní tajemně závislá pacientka, zhroucená herečka (Liv Ullmannová) mlčí. Ošetřovatelka vyvrhne svá intimní tajemství do úplného zborcení a ztráty identity, rozkladu osobnosti, který se i slovně, podobně jako u výběrčího, projevuje zdánlivým blábolem.

V mluvčím vybublá nečekaná porce agresivity, protože porozumět, naslouchat, komunikovat s ním se přece musí. A pokud ne, rozleje se vztek a ponížení. Urážka musí být pomstěna. Léblův *Výběrčí.* Rozměr, který – záměrně či mimoděk – Léblova interpreta-

ce odkryla. Totalita není nebezpečná jenom v podobě politické nadvlády jediné strany. Nejrůznější formy „totality" silnějších nad bezbrannějšími existují dnes a denně na všech úrovních spolužití, zakódované v touze ustrašených úředníčků a slouhů terorizovat. A vybírat a vybírat výpalné. Nejen poplatky za plyn a elektřinu a vodu. Také absurdní poplatky jako okenné, stropné, podlažné, dveřné, vchodné, východné, schodné. A že plyn i vodovody jsou zaplombovány? Detail výběrčího z míry nevyvádí. Nebo… Výběrčí tuší, že sám je sledován. Hraje divadýlko dokonalého, spolehlivého, absolutně loajálního úředníčka. Před neviditelným, tušeným divákem, Hlavní správou. Tou firmou, která fízluje. Ukrytá kupříkladu v trychtýřovité lampě nad kuchyňským stolem. *„A co, stejně, my sme na tom hůř než nevýběrčí, protože Hlavní správa moc nerada vidí, dyž nějaký výběrčí přestane dělat výběrčího. A takovýhle má potom zatraceně v merku a von vobvykle nevyvázne se zdravou kůží."* *Vž*dycky může být o stupínek hůř. Léblův další výklad. Sám výběrčí má strach.

Nebo… Výběrčí neexistuje. Je jako Marťan. Stihomamský blud v očích a hlavách mlčenlivé dvojice. *„Teda dobrej výběrčí vás najde v obýváku, ve špajzu, ve sklepě, na půdě, na zemi, na nebi, živý, nebo mrtvý, jinak by to ksakru nebyl žádnej výběrčí, že jo?"* Mimozemští výběrčí za vydatné pomoci lidské vyhmátli i Lébla. *„Čekal jsem na tebe celé dni a noci. A tys mě trápila. Milovala ses s jinýma a já vyl pod oknem hůř než ten bitý pes."* Stávat bude pod okny břevnovské vily během adventu roku 1999. [6]

MILAN UHDE: Uženeš si pancharta, a pak bych ti byl dobrej, že jo.

Diváci. Ještě ze setrvačnosti pochodují ve starém rytmu, se zaslepenýma očima. I když pásku už strhli. Ve všem cítí jen politikum. Dobová kritika je *Výběrčím* oslněná. Inscenací i pěkným zjevem

Léblovým. Lébl politikum rozpustí, zředí. Má výhodu, byl vždy oproštěn, vzlétával.

Text ho zaujal i pro motiv šílenství. Kdo zešílel. Výběrčí? Dvojice? Všichni? Šílenec s laskavou tváří. Který po ostrém kuchyňském noži sahá s jemným úsměvem na rtech. Vybere si svou poslední daň. *„V následujících okamžicích pomyslíme si, že je Výběrčí docela obstojný komik, nebo dokonce blázen. Oblíbený bláznivý komik nám nyní připadá jako nebezpečný vrah.“* [7]

PETR LÉBL: Situace, do které se dostali Josef a Marie, není normální. Stali se oběťmi snu.

Situace není normální. Kupodivu nezmění slovo, nerozšroubuje, neupravuje. Přesto svým výkladem oslní. Miniaturní doklad Léblovy práce. Text, na kterém nezmění slabiku, RAdikálně ohobluje a podřídí výrazivu divadelnímu. Kašle na klasická pojetí toporných modelových komorních dramat šedesátých let. Která se točila v kruhu motivů o bezvýchodném tlaku totalit. Nepapouškuje omletá dramaturgická klišé. Aniž vyzmizíkuje slovo, dokáže text nasvítit nečekaně. A touží – jako s každým textem – pokusit se o filmovou podobu. Tentokrát sepíše scénář televizní. Také proto, aby uplatnil nerealizované jevištní nápady. Televizní horor podle rozhlasové hry Milana Uhdeho *Výběrčí.* V hlavní roli Petr Lébl. Na obal scénáře přilepí oblíbenou grafiku bytosti s protrženým břichem. [8] Důležitou roli v nové variaci přiřkne sporáku. Na závěr se *„za tlukotu bubnu, který připomíná zaklepávání Hlavní správy, ponořujeme do hloubky a…“*

PETR LÉBL: … černoty otevřené trouby sporáku…

Na obal programu použije kresbu Borise Jirků. Řvoucí plešatá hlava. Co huláká do mikrofonu. Text *Výběrčího* uvnitř. S tečkami místo čá-

rek a háčků. Nabodeníčko krátké a nabodeníčko dlúhé. Ještě před premiérou, března 1990, píše pětadvacetiletý Lébl čtyřiapadesátiletému Uhdemu. Dramatik Milan Uhde, který nesměl dvacet let publikovat ani být veřejně činný, se stává v letech 1990 až 1992 ministrem kultury České republiky. Je Léblem neúnavně zván na představení. Na jeviště se navracejí zakazovaná jména. A přesto nastává úbytek diváků; politikou žijí na ulici, ne na jevišti. Sami umělci se realizují na politických postech a v občanských aktivitách… [9] Úsměvně působí poznámka v divadelním programu: představení *Osel a stín* je přístupné od 12 let (večer v doprovodu dospělé osoby), ostatní představení jsou přístupná od 15 let.

Dne 19. září 1990 se do Rokoka chystá poprvé. Hrát *Výběrčího* v profesionálním divadle, dokonce dostat zaplaceno. Domluveny jsou čtyři reprízy. U stolu na každé repríze jiná dvojice profesionálních herců. 18 září je den, kdy Lébl setrvá v posteli s psacím strojem, zbavuje se úmorné chřipky a rozepisuje se známým o novince v Rokoku. *„Zítra hraju poprvé v Rokoku, což samo o sobě mne tak neoslňuje jako skutečnost, že u stolu bude sedět Květa Fialová (!) a Oto Lackovič (!). Dali si podmínku – tedy ty Městský divadla, ještě přesněji jejich ředitel – nám dobře známý Jan Vedral, že když budu dvakrát do měsíce hrát u nich, tak ale s jejich hercema, který si můžu sám vybrat. Tak hádej, koho sem si vybral (pochopitelně, že já navrhuju jenom seznam možností a oni určují, kdo z nich kterej ten den má čas): K. Fialová, A. Kreuzmanová, J. Adamová, V. Galatíková a chlapi P. Pelzer, O. Lackovič, S. Zindulka, S. Beneš.*

Nebudu se ani rozepisovat o situaci u nás doma. Maminka se chová přesně, jako když jsem šel prvně do školy; kabát dala do čistírny, pořád se ptá, jestli mám čistou košili atp. (…) Až budeš číst tyto řádky, nebudu už mezi divadelními ochotníky, ale budu nejspíš ležet na kyticích růží v šatně Rokoko a poskytovat rozhovory…“ [10]

PETR LÉBL: Chudinka čepice. Omlouval jsem se jí. Kolik toho asi musela vyslechnout.

Na kytice růží v šatně Rokoka nepadl a neleží. Po šesti reprízách a dusné atmosféře se rozloučí. Lébl si navykl být hvězdou. Jedna z typických Léblových reakcí na listopadový dopis tehdejšího ředitele Městských divadel pražských Jana Vedrala. [11]

„Pane Vedrale,

ten Váš dopis byl nějak blbě zalepenej, takže když jsem ho otvíral, roztrhl jsem ho vejpůl. Bylo to špatné znamení. Nebo nebylo?

Hádejte, proč jsem za Váma v pátek šel? Blížilo se moje poslední vystoupení, a tak jsem Vám chtěl poděkovat a rozloučit se. Protože jsem přišel jen tak bez pozvání, vůbec jsem se nedivil, že nemáte čas, a po chvíli čekání jsem zjistil, že už budu muset jít, že se mi čekat nechce, a tak jsem šel.

V úterý jsem Vám telefonoval, abych se řádně ohlásil, ale tam mi prozradili, že jste mi napsal dopis – takže jsem si počkal na dopis. Atd.

Milý pane Vedrale, děkuju Vám, že jste mi umožnil zahrát si v Rokoku. Poznal jsem nové prostředí a vydělal jsem si díky Vám šestkrát čtyři sta korun, což byl v daném období můj jediný výdělek, za který jsem opravdu vděčný.

Měl jsem možnost zahrát si vedle dvanácti vašich herců, kteří moji produkci snášeli velice trpělivě, a většina z nich si dokonce zahrála. Nezapomenutelná je pro mne spolupráce s paní Galatíkovou, s paní Jiránkovou, s panem Ornestem a s panem Zindulkou. Jsem šťastný.

Neuvědomuju si žádnou ‚řadu zbytečných nedorozumění', ale zcela konkrétně cítím

a/ lítost, že jsem slíbil a nesplnil zhotovit propagační panel. Kdybyste tušil, s jakou já za Vámi tenkrát přišel. Věcně a zdvořile jsem se chtěl zeptat, co Vás vedlo k tomu vyvěsit na dveře vlastního divadla tak nepochopitelnou ceduli. Místo toho jsem tam seděl, tvářil se skvěle

a na závěr Vám slíbil panel. Já jsem přece takovej blbec. Za to Vy ale nemůžete, a tak se právem zlobíte.

b/ mrazení v *zádech při vzpomínce na paní Kovářovou*

c/ zklamání z toho, že je možné přijít v divadle o boty a místo slůvka omluvy dostat vynadáno, že jsem je tam nechal (o náhradě nemluvě).

Ztracená čepice byla za několik týdnů nalezena zamotaná v *oponě. Chudinka čepice. Omlouval jsem se jí. Kolik toho asi musela vyslechnout.*

Paní inspicientce Kovářové jsem úvodem a na závěr přinesl květiny. Poprvé s přáním, aby se všechno podařilo, podruhé s omluvou, s prosbou, aby mi odpustila a vzpomínala na mne v *dobrém… Což se však nestane, protože paní Kovářové ležím nestravitelně v žaludku, přestože jsem se jí vždycky po představení omluvil za všechno, pozval ji na víno a znova se omluvil a ještě si myslel, že jsme přátelé. Prdlajs, jak jsem měl tu čest přesvědčit se na vlastní kůži, dala si záležet na tom, aby mě v tom Rokoku obdobně nesnášeli i ostatní, včetně vrátnýho s jeho nevkusnejma řečma o tom, že zažil hodně kumštýřů, ale… Tak tyhle pindy znám už z Dopravních podniků.*

K milým dobrodružstvím s paní Kovářovou zajisté přispěla i scénka s odvozem kufru. Pokud se dobře pamatuju, byli jsme domluveni (pan ředitel, pan ředitel správní a já), že jelikož mezi reprísami u Vás hraju i ‚u nás', bude nutné ten kufr a tyče vždycky přivézt a odvézt. Byla řeč o autě, o odvozu a o Vaší technice, která to provede. Takže jsem se o to přestal starat. Pouze jsem ten kufr sbalil, aby s tím neměli práci.

Z Vašeho dopisu se ale dovídám, že Vás mrzí, že jsem poslal Vaši techniku tramvají (?) pro rekvizitní kufr…

Pokud jsem správně pochopil, co to znamená ‚završit svůj smysl', pak tedy ještě jednou děkuju a sbohem.

Váš Petr Lébl

P S. Jako ředitel, jako dramatik… zkrátka jako divadelník jistě víte, jak vypadá skutečná drzost a namyšlenost, ba čím se liší od nekompromisnosti. Případně od touhy být.

Zcela soukromě Vám svěřím jedno tajemství. Stále se rozhoduji, jestli neskončím s divadlem úplně a zásadně. Kromě lidí jsou na světě ještě polobozi a bozi a kolikrát je daleko šťastnější patřit jim." [12]

S *Výběrčím* Lébl hostuje na řadě míst, sjezdí republiku [13], hraje ho více než čtyřicetkrát, v cirkuse, v soukromých bytech (na podzim 1990 u Pavla Kačírka), v DISKu, po kolena v moři… Paradoxně začne s „bytovým divadlem" v době, kdy takovéto východisko z nouze pro vyobcované a zakazované umělce nebylo nutností. Vyobcovaným se cítí sám. Vnitřní zdi si poponáší a vláčí dál, bez ohledu na společenskou scénografii. Počátkem července 1990 se s „inscenací o podstatě totalitního režimu" ocitne v Paříži (Cirque d'Hiver), na přehlídce mladých divadelníků.

Divadla zejí prázdnotou, doba hojnosti přechodně polevuje. Poprvé ve svém životě se setká nejen s prázdným sálem, ale dokonce s odmítnutím představení z nedostatku zájmu. V Třebíči. „*Spoléhala jsem na naše klubové členy, ale ti, ačkoliv mne ujišťovali, že přijdou, nakonec se rozhodli jet na koncert do Bratislavy.*" [14]

JAN ANTONÍN PITÍNSKÝ: Ale už jsme se spikli.

Diváci do Bratislavy, Lébl do Brna. Tamní Kabinet múz navazoval na *Výběrové příbuznosti*; čtení textů, besedy s redaktory kulturních periodik, komponované večery, jevištní zpracování veršů, inscenace, přednášky, ukázky z tvorby českých emigrantů ve Vídni. Nemá-li Lébl své divadlo, nechává se najímat jako scénograf. V květnu 1990 mu nabízí Petr Scherhaufer spolupráci s divadlem v Nitře, výpravu pro *Obecenstvo* Federica Garcíi Lorcy (pro období 5. listopadu až 20. prosince 1990). Zatím je duben.

V březnu 1990 výprava a režie *Výběrčího* v Praze, o měsíc později v brněnském Kabinetu múz premiéra inscenace J. A. Pitínského *Silná v zoologii.* Navrhuje výpravu pod pseudonymem Arnold Lébl. Vědecké, komediálně-baletní melodrama se zpěvy Enrica Carusa.

„Buffo-darwinistická anekdota v secesně očarované atmosféře i truchlivém vizionářství zapomenutého a hladem umořeného českého básníka Stanislava Mráze (1864–1918).“ [15] Stanislav Mráz. Další podivín a ztřeštěnec, který správě Národního divadla svého času mimo jiné napsal: *„Posléze bych mohl vedle editeura svých publikací a ouveragí býti kdys i literárním ždaným regisseurem kýms či v náhradnictví direktury užší a vlastní předsedou ensemblu výkonného, kdyby* v *jemnějším rozdělení a nuancování práce tím způsobem divadlo kdys dříve či později tak pokračovalo…*“

Lébl studuje v Praze DAMU. Ke které se střídavě staví čelem a zády. Pitínský pracuje ve Státní vědecké knihovně v Brně. Oba se po svém srovnávají s mantinely amatérské práce. A mě už nebaví psát slovo amatérský. Jenom proto, že dělají divadlo zadarmo, ve volném čase, v neregulérních prostorových a finančních podmínkách; většinu si oddřeli sami – a dřeli profesionálně. Výsledek své práce v profesionálním období bude Lébl nálepkovat jako inscenace Petra Lébla. Ačkoliv minimálně bez herců by se stěží obešel. V případě *Vojceva,* první profesionální režie, dostál profesionalitě do detailu, včetně výtvarna a sehrání různorodě obsazených herců. Takto pracoval vždy. On vlastně nikdy nebyl amatérem.

OSCAR WILDE: Nezajímá mne utrpení malých lidí, to je nutné; vyprávějte mi o utrpení géniů, a budu plakat krvavé slzy.

Premiéra je definitivně stanovena na neděli 29. dubna 1990 v 19.30. *„Zkoušet se bude strašně, má tam Arnošt G. generálky, musíme se vlézt někam mezi ně, někdy je vykopnout, nastolit horší a drsnější vztahy mezi námi atd. Bída, chlapče, bída, nic než bída! Vůbec Ti to nepřeju, motat se tady. Ale už jsme se spikli, zhouževnatěli jsme, držíme si palce atd. Vzal jsem taky Achaba na opici, protože Nachevi, ta dobrá a sličná Nachevi nemá vůbec čas a já tedy včera připadnul na Achaba, jen nebude-li chlastat!“* [16]

V Brně stráví Lébl týden. Do Prahy se vrací den po premiéře, 30. dubna. Odpočívat neumí, a když, tak divadlem. Či v divadle. Je rád, že v Brně zůstává několik dní: přes den připravuje výpravu k inscenaci, v noci v divadle kutá, šťastný všechno cizeluje, dodělává. Co se mu nelíbí, přečistí a vypulíruje. O pauzách vybíhá ven. Najíst se, koupit cigarety, popít. Při jedné z posledních nočních výprav objeví přívětivý dárek pro Martu Kubišovou. *„Včera po premiéře uprostřed noci, vlastně už nad ránem jsem zašel do nějakého hotelu, abych si koupil cigarety… a vida, oni tam měli Royky. No, to jsem se teda zaradoval, protože jak víme, tak ty Royky už drahnou dobu nikde nejsou, protože někoho náramně chytrýho napadlo přestat je vyrábět. Pokud se pamatuju, byla to také vaše oblíbená značka, a tak jsem koupil také jedny pro Vás. Teďka si sice říkám, že to není zrovna nejvhodnější posílat v dopise cigarety, ale tak mi to, prosím, odpusťte, protože já, jak jsem je v tom hotelu uviděl, hned jsem si vzpomněl na Vás…“* Nic ovšem nebývá v Léblově životě zadarmo. *„Ale kromě vzpomínání žiju také tu a tam utkvělou představou, že se jednou opovážím dát Vám přečíst některé své texty, přestože tuším, že podobných nabídek máte mnoho.“* [17]

PETR LÉBL: Herci se neotloukaj kladivem do rolí.

Dne 10. června 1990 píše Ireně Svobodové, která hrála Služku v Kafkově *Přeměně.* Chválí ji za to, že v krátkém čase stihla nazkoušet *Hada*, roli Solomonové. A přitom ospravedlňuje, proč jí vzal tenkrát Pallas Athénu, že na to opravdu neměla, *„zabalená do těch kompotovejch víček tu a tam přijít a utrousit nějakou patetickou větu“.* [18] Irena Svobodová patřila k osobnostem, které ho moudře a mlčky tolerovaly. Což byl také asi jediný způsob, jak přežít bez úhony spolupráci s Petrem Léblem.

Diktátor už v amatérském období. Herci jsou vždy v ponižujícím postavení. Čekají, až si je vybere režisér či dramaturg či umělecký

šéf, vyčkávají a předvádějí se jako na trhu s otroky, a co je horší, mnozí zažívají, že je s nimi následně i jako s otroky nakládáno. Většina z nich to nevnímá. Jejich potřeba exhibice často zaslepí a umrtví veškerou soudnost a zdravý rozum. A naopak. Pro režiséra, který má svou utkvělou představu, je nesmírně těžké hrnout před sebou celou tu obrovskou divadelní mašinérii se spoustou lidí, přesvědčit je o své vizi. I Lébl roku 1990 je už moudřejší, poučený z konfliktů. Jenomže se ocitá bez herců. *„Dneska už myslím vím, že herci se neotloukaj kladivem do rolí, aby splnili něčí debilní režijní záměry.“* [19]

Doba, napínavé divadlo, v němž se režiséři rvou o své pravomoce, se přelévá do ulic a poslaneckých kuloárů. Prezidentem dramatik Václav Havel, ministrem kultury dramatik Milan Uhde. Léblova červencová gratulace vyznívá nechtěně komicky; při všem, co dělá, myslí jen na sebe a své divadlo, nutí druhé otevírat diáře.

„Vážený pane Uhde, gratuluji Vám ke zvolení do funkce ministra kultury.

Myslím, že v takovém ne-pořádném dědictví je velice nevděčné být ministrem čehokoliv. Tím víc Vám držím palce. Jedu teď do Paříže zahrát Výběrčího. Až se vrátím, rád bych Vám vše vypověděl, co a jak bylo. Také bych Vám rád spolu s Ninou Vangeli prozradil něco o našich divadelních plánech…

Prosím, poznamenejte si už nyní termín Výběrčího 17. září (20.00) v Dopravních podnikách v Praze 7. Do té doby budu hrát sice v Hronově, ve Vranově, v Telči, v Disku, Berouně a Rokoku, ale ta Praha se zdá být nejschůdnější…“ [20]

Ano, jestli je některý z Léblových talentů nedoceněný, pak je to způsob, jakým předběhl dobu v oblasti PR. Předznamenal i fenomén tohoto století: nejprve zapracovat na své image, a pak už je jedno, zda dotyčný cosi zazpívá, napíše, zrežíruje. O svou image a sebereklamu pečuje Lébl soustavně, soustavně se připomíná všem mocným a vlivným této země. Nejen lidem z oblasti divadla,

které pravidelně a umanutě zve na představení svých amatérských inscenací. Okruh oslovených se šíří napříč politikou a vědou a všemi oblastmi umění. Koncepty dopisů jsou obdobné. Vychválení dotyčného a jeho přínosu pro českou zem a poté skromné přání, aby v ty a ty dny navštívil zmíněné představení.

Než si vůbec svět uvědomil Léblovu existenci, stačil už on sám do světa rozhlásit, že je génius, a kdo ho nezná, není in. Kdo by chtěl být také out…

MATKA: Měla by se nějak bavit, kluci aspoň choděj na ryby… Takový mládí… Mladý sou uštvaný…
PETR LÉBL: Až se vrátím, rád bych Vám vše vypověděl, co a jak…

Každé léto promýšlí nastávající divadelní sezonu. Roku 1990 se jede podívat za maminkou do Dobronic, kam pravidelně jezdívali i jiní potomci, třeba Tomáš Glanc, Klára Melíšková… A také slíbí Lucii Bělohradské, že za ní přijede do Nespek. V daném termínu nedorazí. Je to typický příklad, jakými úhybnými manévry se posouvá a kličkuje jeho myšlení. Zbabělost vyřešit věci přímo. Než aby se z návštěvy, kam se mu nechce, omluvil, tak vrší důvody, sám sebe obelhává, tělo se vzpíralo, odsouval rozhodnutí, mazal med kolem pusy, dotyčné chválil její televizní práci. Neurotická reakce protkaná promyšlenými, logicky nastavovanými RAcionálními tahy. Na které vynaložil spoustu důmyslu a energie. Dokonce i na stanici metra Roztyly dorazil. *„Chvíli jsem tam stál a snažil se nějak zorientovat Po asi půl hodině jsem pochopil, že stojím jinde, tak jsem se přemístil o kus dál a tam jsem zase stál. Na nástupišti, odkud to zřejmě jezdí do Nespek, nebyl nikdo, ale během další hodiny se tam pozvolna vytvořila fronta asi padesáti lidí. Já jsem si jich vůbec nevšiml, ale pak jsem si všiml, že tam jsou, že jich je nějak moc a že hlavně stojím mimo tu frontu, takže i kdyby něco přijelo, tak se do toho stejně nevejdu.*

A to mi přišlo teda hrozně líto a říkal jsem si, že když už jsem do toho investoval tolik energie, tak k Tobě přeci musím dorazit. Říkal jsem si taky, že už na mne asi dva dny čekáš a že to je ode mne sprostý… nedokázal jsem ale nic. Dokonce jsem dlouhou dobu zápasil s tím nastoupit do metra, protože to metro mi taky hrozně leze na nervy, a jak jsou ty stanice přejmenovaný, tak ani nevím, kam mám jet." [21] A jedním dechem dokáže zároveň vzbudit lítost. Ačkoliv mohl být v lidské společnosti v Nespekách. „*Připadám si hrozně sám, což taky jsem, neboť se mnou už nikdo nemluví. Mám-li já s někým mluvit, pak se budu muset asi spakovat a na čas uklidit zpátky do Paříže, neboť tam mi bylo opravdu dobře.*" A na závěr zlomí zbylý hrot adresátova případného vzteku. „*Když jsem přijel, pár dnů poté, pokusil jsem se chvíli sledovat televizi a zrovna opakovali Rybu ve čtyřech… Když to dávali poprvé, viděl jsem jenom posledních asi deset minut, ale už to mi stačilo, abych zaregistroval, že je to hrozně pěkný. Tentokrát jsem to zjistil definitivně. Velký podíl na tom máš určitě Ty, a tak Ti dodatečně gratuluju. Koukal jsem na to se zatajeným dechem.*" [22] Dokáže propojit svá zoufalství s věcným komentářem banálního úkonu, jako je nákup potravin, stejně jako dokázal propojovat na jevišti absurditu nízkého a vysokého. „*Jel jsem si koupit něco k snědku do Kotvy. Představ si, že bylo zdražení. Všechny ty hnusný a nekvalitní potraviny jsou teď ještě ke všemu dražší. Co mě ale nejvíc pobavilo (vedle nekonečnejch front a regálů bez zboží), že všechny ty regály, který by asi jinak zely prázdnotou, jsou plný jednoho druhu strašlivě drahý mléčný čokolády z RAkouska, která se jmenuje Klaus. Jedeš podél těch regálů a všude se na Tebe směje dovozní čokoláda Klaus. Klaus. Klaus. Klaus. V Kotvě jsem si koupil chleba a máslo. Pak jsem šel do Esa a tam jsem si koupil sušenky a kompoty.*" [23]

Češi jezdí s prázdnými vozíky, na každém rohu na ně vykukuje technokrat Klaus, který uznává jediný model fungování světa: na základě egocentrického, ekonomicky zhodnotitelného vnímání skutečnosti. V listopadu 1991 se ve Valdštejnském sále

sejdou tvůrci, aby byli morálně rehabilitováni. Jiří Krejčík, Pavel Landovský, Josef Škvorecký, Jan Němec. Vzpomenou Alfréda RAdoka, Jána Kadára, Pavla Juráčka, Evalda Schorma, Miloše Havla, Jana Wericha a Jiřího Voskovce. Milý happening. Z něhož neplynuly žádné výhody. Postmoderní mejdany. V říjnu a listopadu 1991 se koná cesta Václava a Olgy Havlových do USA. A večírek na jejich počest. Miloš Forman. Jack Nicholson. Z Havlových knih čte Arnold Schwarzenegger i Sylvester Stallone v intelektuálských brejličkách. A happening v Praze? 13. prosince 1991 ve Federálním shromáždění drží komunističtí poslanci Jiří Svoboda a Miloslav RAnsdorf na protest přijatého paragrafu 260 hladovku…

12
Stokrát jsem ze školy odcházel a stokrát zůstal aneb Tisíckrát raději nejím, nespím a chystám něco pro divadlo (Díl druhý)

Všechno bude jinak. Mládí vpřed. Jako těsně po válce. Jako po roce 1948. Studenti vysokých škol spolurozhodují, kdo a jak je bude učit a kdo školu opustí. Většina vyhazuje menšinu. Každá revoluční doba si žádá totéž.

Koncem srpna 1990 píše Lébl na DAMU dopis. V němž se vyjadřuje ke svému traumatu, kdy stokrát ze školy odcházel a stokrát zůstal. Studuje DAMU čtvrtým rokem, momentálně ve třetím ročníku režie. Stále shledává, že důvodů na tu školu vůbec nechodit je možná víc než tam zůstávat.

Svým způsobem je jeho příklad exemplární. Živel a samorost, který se nepodřídí žádným pravidlům. Svět si musí osahat sám. Nejen osahat, stvořit. Studijní typ nebyl nikdy. Odvykl naslouchat ostatním. Ostatní naslouchají jemu. Stejně jako herci jeho amatérského divadla, s nimiž nastudoval osm inscenací. Do školy nechodí, a když, tak tam podle vlastních slov spí.

Dokáže odejít. S přesvědčením, že režiséra z nikoho papír neudělá. Léblovo studijní klopýtání nastoluje otázku, jakým způsobem by měly nebo neměly fungovat umělecké školy. Lébl oprávněně kritizuje okolnosti talentových zkoušek na obor herectví. Kde byl u dotazníku požadavek přiložit fotografii, která by prokázala, že dotyčný splňuje vzhledové požadavky. *„Zřejmě proto, aby se na akademii náhodou nedostal nějaký ošklivý skřítek. Výsledkem této*

prevence je pak skutečnost, že školu absolvují vesměs skvělí televizní pozéři, divadelních herců je jako šafránu. (…) Divadelníci neumějí vyhazovat. To jsou pejsci, kteří takové agresívní projevy k ničemu nepotřebují. Co ale umějí určitě, to je včas odejít.“ [1] Včas odejít… Ale kam. „*Ve svých pětadvaceti letech bych chtěl otevřít divadlo… Myslím, že tady potřebujeme nová divadla stejně jako mlíkárny, kláštery a obuvnictví.*“ [2]

IVANOV: Ve dvaceti jsme všichni hrdinové, do všeho jdeme po hlavě a na všecko stačíme – a ve třiceti už jsme utahaní a nejsme k ničemu.
PETR LÉBL: … tohleto období NIC – tyhlety tejdny, měsíce… totálního nicnedělání.

Po *Wesele* mu dosavadní sestava nestačí. „*Dokonce mám intensivní pocit, že si to už prostě nemůžu vůči divadlu dovolit: dělat ho sice s tou takzvanou (všeobjímající) láskou na rtech, ale prakticky jen tak povrchně a chvilkově a občasně a ve volném čase. (…) Stav dluhu mi nedovolí, abych své (a třeba pár dalších lidí…?) divadelnictví jednoduše pověsil na hřebík a šel někam za tři tisíce mejt nádobí. Stav dluhu způsobí, že stejně dřív nebo později do toho spadnu rovnejma nohama. Snad je i dobře, že si předtím prožiju tohleto období NIC – tyhlety tejdny, měsíce… totálního nicnedělání.*“ [3] Poslední velký výdech před sprintem po dráze, jejíž cílová páska bude protržena v roce 1999.

Divadlo nepromýšlí samo o sobě. Jen skrze svou osobu. Nikdy nehloubá, co onen prostor znamená, představuje, čemu se rozevírá a čemu vzpouzí. Chce se předvést, exhibovat. Už ví, že pro něho je divadlo ideálním místem. Jsou lidé, kteří o životě přemýšlejí. Jsou lidé, kteří život žijí. Jsou lidé, kteří o divadle přemýšlejí. Jsou lidé, kteří divadlo vytvářejí.

Nic jiného nemá. Když mu zbude volný den, neví, kam jít, co dělat. Spí. *„Už se mi ani nechtělo spát, ale neměl jsem nic jinýho na práci.“* [4] Lenoší, bloumá, čte Eliada. Ožívá jen ve styku s divadlem. *„Pak jsem ale přeci jenom ‚ožil‘ a šel jsem s mámou do EFB, kde ten večer vystoupila Vlasta Chramostová. Nic nehrála, jen tak povídala. A bylo to krásný povídání. (…) Jo a jakto že nehrála. Hrála. Předvedla kus monologu Cyrana (!) a bylo to (jak říkají Francouzi) super. Je to asi čtrnáct dnů, co jsem jí psal, a psal jsem kde co a taky sem tam semlel něco o Sarah Bernhardt…*“ O Cyrana zakopává celý život. Až zakopne definitivně.

LEBEDĚV: Co se pamatuju, já tě znám jenom jako bábu, a to už je aspoň třicet let…
PETR LÉBL: Docela bych i viděl – nějakým způsobem zhotovenou jakousi hitparádu starých českých herců, těch, kteří již nežijí.

V létě 1991 navštíví režiséra Pleskota a jeho paní Olgu Čuříkovou na chalupě v jihočeských Malenicích. Kde chalupaří i Zdeněk Podskalský a Jiřina Jirásková. Obdivuje herečky a herce, především staré gardy. Šarmantní dámy počátku století. Marie Rosůlková, která divadlu obětovala vše, žila s maminkou a bratrem Jeníčkem, pamatovala i císaře pána i první světovou válku. Valentina Thielová. Marie Glázrová, která zemře krátce po Léblovi. Seznámili se v době, kdy její manžel Eduard Haken hostoval na Zábradlí. 16. června 1991 umírá Adina Mandlová. Lébl k těmto osobnostem směruje obdivné, ctnostné věty. Také proto, že celý život potřebuje sám zasvěceného kritika, zainteresovaného účastníka divadelního procesu. Ne toho, kdo ukazuje svou erudovanost. *„Docela bych i viděl – nějakým způsobem zhotovenou jakousi hitparádu starých českých herců, těch, kteří již nežijí. Tak, jako jdou v hudebních pořadech rychle za sebou úryvky vítězných písní, spolu se jmény a titulky těch zpěváků, tak*

by bylo pěkné svižným způsobem, jako násobilku, opakovat jména dávných českých herců a pomocí titulků připomínat, jak se ty lidi vůbec jmenovali. Vždyť je to smutné, považte, jak často jdou v TV a jaké oblibě se těší různé tzv. filmy pro pamětníky… a jak málo lidí dnes je schopno identifikovat, kdo je to Šlemrová, Baldová, Vejražka, Deyl… atd. Myslím, že by to mělo smysl…" [5]

Psavec je neúnavný. Stačí jemná zmínka z úst Jiřího Bartošky v Mladém světě v souvislosti s Léblovým pravděpodobným příchodem do Divadla Na zábradlí (onen příchod se nakonec oddálí), a už časopisu odpovídá. Osnova je tatáž. Připomene styčné body. Dotyčného vychválí, pokloní se před ním. A následuje výpad. Psal tak, jako by byl s dotyčným v ringu. „*Navštívil jste naše představení Groteska při příležitosti jakési přehlídky v Paláci kultury. Zpráva o Vašem příchodu zaduněla hereckou šatnou – Je tady Bartoška. Jelikož jsem se na inscenaci kromě režie podílel také herecky, zařadil jsem na vaši počest improvizovanou scénku, ve které herec před kamerou omylem spustí úplně jiný text, než bylo domluveno. Scénka byla odměněna potleskem; i Vy jste se bavil – tajně jsem se na Vás podíval.*

Bylo mi dvacet let, o divadle jsem toho mnoho nevěděl. Byla to moje první režijní práce v životě. Od té doby toho o divadle nevím o nic víc, jenom jsem starší o deset dalších režií… V této souvislosti mi připadá absurdní, abyste tak zásadně odmítal poetiku, kterou nemůžete znát.

Z Vašich divadelních úvah je patrné, že jste velmi rozladěný prakticky ze všeho, nejvíc ale ze žijících divadelních režisérů. Myslím, že není dobré, aby si herci vybírali, s kým chtějí pracovat. Naopak je normální a velmi potřebné, aby si režisér vybíral herce. Je to jenom malá výsada a zcela nesympatická ve srovnání s tou strašnou odpovědností – na jedné straně vůči hercům a divákům, na druhé straně vůči řediteli a bohům." [6] Věří, že je zodpovědný božstvům, která se nad ním prohánějí. Existuje díky nim, patří k nim. Už se nejen

klaní, už také peskuje. I obdivovaného Bartošku. Dozrává, pochopil, že s herci musí jednat jako přísný, milující otec. Jinak se urvou ze řetězu a všichni společně „výchovný" cíl minou. Variuji už zmíněné. Ale variovat musím. Hloubkové vrty…

PETR LÉBL: Od té doby toho o divadle nevím o nic víc, jenom jsem starší o deset dalších režií.
LUCIE BĚLOHRADSKÁ: … tvému přání, abych příště nechodila, nemohu vyhovět.

Ano, neúnavný, především noční psavec. Dopisy po celý život, všem, všem, od prezidenta po uklízečky. Počáteční banalita se mu jako sněhová koule nabaluje dalšími a dalšími souvětími, žene před sebou formálně vytříbený tok slov. Hraje si se slovy a situacemi, vážně míněné rozčilení se rozbují v dada. Doba techniky, Lébl píše rukou. RAději píše, než telefonuje. Jako Franz Kafka. Na nebezpečný telefon se nemohl podívat. To je Lébl. Korespondence, aby nemusel telefonovat. Korespondence není přímý kontakt. „*Milý Petře, velice si cením* v *dnešní době Tvé formy komunikace – korespondence, přestože mne ‚mlčení' velice zneklidnilo.*" [7] Dopisy píše v nárazových vlnách, poté je rozesílá všem okolo sebe a děkuje hercům, podkuřuje. Zdánlivě důvěrné dopisy. Jejichž forma a obsah se neliší.

Divadle Na zábradlí mu bude záležet na všem, na celkovém výtvarném působení divadla, na vstupenkách, na propagaci ve vývěskách v metru, kvalitě zkopírovaného materiálu. Jako absolvent SPŠG se zabývá i grafickými úpravami vstupenek, programů, plakátů. *„To vše z lásky a pohříchu z nutnosti – prostředky magistrátního divadla jsou značně omezené, situace nám nedovoluje zaměstnávat, respektive náležitě honorovat příslušné výtvarníky.*" Proto v březnu 1996 osloví pedagoga Hracha, aby zadal studentům téma školní práce „Propagační tiskoviny Divadla Na zábradlí". Všechno bude kontrolovat, viníkovi šlendriánu nedá pokoje. Písemně. *„Pane Hubínku,*

vy jste přeci jenom vtipálek! Včera ty pantofle. A dnes? Chodíte tam do toho Copy general v pantoflích? Laserové stroje jsou, pokud vím, regulovatelné – nemusí z nich – pokud vyloženě nechceme – vyjít takové zrůdy, jako vyšly shodou okolností Vám…

Rovněž mne upřímně těší ten malý formát těch obrázků – to už skutečně – abych tak řekl ‚nemá cenu' to tam ani dávat, takže jste paradoxně opět vyhrál, ale netěšte se zbytečně.

Přijde den, kdy se nástěnka na Staroměstské zaskví v plné kráse. Budou tam všechny informace, jaké snad je možné posbírat na tomhle božím světě. Lidé se budou usmívat ze svých fotografií s popiskou, a co je vyloženě pozoruhodné: výrobní termín této nádhery nebude delší, než bys řekl švec.

S pozdravem P. L.

P. S. Jsou ty Vaše pantofle sedmimílové?" [8]

PETR LÉBL: Divadlo už má v Praze kdejakej blb a já pořád nic.

I já jsem propadla jeho kouzlu. Vzbuzoval dojem výjimečnosti, jakési nadpozemskosti, že ví víc, že zná tajemství za branou a cestu do ráje. Přestože za branou mohlo být pusto a podoba ráje se v konturách rozmazala a proměnila v peklo. Neuvědomoval si, že se vymyká zvyklostem chování. Ono nestandardní chování naráželo dokonce i v tak liberálním prostředí, jakým je divadlo. Které je komunikativní, emočně otevřené a vstřebává bez úděsu různorodé odchylky a úchylky. Protože on bral divadlo nesmírně vážně. A zase rozesílá dopisy, než by si to vyřídil z očí do očí. Jeho vztahovačnost je chorobná. Pokud s ním někdo nesouhlasí či se nenapojí na jeho vlnu, přestává komunikovat. Zakletý v myšlení malého, tyranského, talentovaného chlapečka. A rozjitřený nespravedlností, že dosud nemá své vlastní divadlo. Skutečně přesvědčený, že si ho po hvězdné slávě amatérského období zaslouží. Neschopný se podřídit jakékoliv připomínce.

Nějakou dobu si jako uražená primadona pohrává s myšlenkou, že s divadlem skončí. Když si ho okolí dostatečně necení. Vždyť tolik dokázal a chystá se na cestu do Ameriky. Ne. Bez divadla být nemůže. Touží po něm nezřízeně. Ale po svém divadle. *„… Haringa žeru taky. To mám radost, žes mi poslal právě toho. To mám teda opravdu radost. Tenhle stroj, kterej nemá vykřičník, se jmenuje WOODSTOCK. V dobách, kdy se psalo vudstok, asi nebylo zapotřebí vykřičníků. Doprdele.*

!

Tak a už mám klid. Ostatně to je taky dohromady všechno, co mám. Divadlo už má v Praze kdejakej blb a já pořád nic. Ne teda, že bych na to nebyl dost blbej. Chyba bude asi v tom, že jsem se se svým velkým přáním nikomu nesvěřil. Copak tam polezu za těma pánama a budu je přesvědčovat, že na to mám? (Vida, otazníky to má.) Ať si toho laskavě všimnou sami. Jinak je mi líto. Je mi to tak trochu volný. A když vidím, jak se všichni vo něco serou, tak odcházím RAději do lesa. Jo, abych nezapomněl – přestal jsem kouřit. Už mi to taky lezlo na nervy. A na hlavě nemám skoro žádný vlasy. Jenom takovej bílej pruh až dozadu. To je tedy všechno, co je novýho v Praze. Škoda, že ta výstava končí. (Ten Keith…) Za chvíli tam totiž přijedu ty paneláky v NY zkontrolovat osobně. Nějaká stáž, nebo co. Tak se moc těším, že se ve zdraví setkáme. Ale do tý doby si ještě napíšeme, jó? Vono to bude až v březnu.“ [9] To jeho umanuté megalomanství. Ani stopa pokory. Vždycky extrém. Buď narcistní povýšenost, nebo servilní podlézavost.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Mé smysly jsou zmateny, stěží sbírám síly a nemohu se zbavit obrazu toho neznámého. Vidím ho stále, jak prosí, naléhá a netrpělivě žádá mé dílo.

Ani podzimní projekt není nejšťastnější. **THE BEST OF MOZART**, scénické klipy z oper Wolfganga Amadea Mozarta (premiéra 23. a 24. listopadu 1990). Mozartovské společnosti Opera Mozart

(soubor Českého uměleckého studia) Jiřího Nekvasila a Daniela Dvořáka, kteří jsou zároveň autory celé koncepce, slíbí, že zhotoví klipy vedle Šimona Cabana, Daniela Dvořáka, Jiřího Nekvasila, Jana Schmida, Niny Vangeli, Daniela Wiesnera. Vábnička pro turisty, Pražané Mozartovi rozumějí. Pro Operu Mozart v prostorách A-scény na Novotného lávce chystá Lébl tři klipy (*Don Giovanni,* No. 7 duett Don Giovanni–Zerlina; *La clemenza di Tito*, No. 19 arie *Sextus*; *La clemenza di Tito,* No. 10 terzett). *Dona Giovanniho* napsal Mozart pro Prahu (1787). Tehdejší mocipáni se starali, aby nová Mozartova opera *La clemenza di Tito* propadla. Způsob Mozartovy revolty je pozoruhodný. Za honorář za zneuznanou operu uspořádá banket pro nuzáky v jednom zrušeném pražském klášteře. Mozartova hudba, leitmotiv Léblova života, tiše zurčí v podkresu. Dokonce Lébla s Mozartem spojuje mnohé, lépe řečeno s představou o Mozartovi, jakou oživil film *Amadeus* Miloše Formana. Nezařaditelnost rozjíveného naivního kluka, jemuž bylo shůry dáno plnými hrstmi, a on marnotratně rozhazuje a rozmělňuje, protože se zdá, že talent je nevyčerpatelný a zdarma… Operní svět Lébla láká svou hraniční stylizací. Že řídká setkání s operou nebudou šťastná, zapříčiní i Léblova touha tuto zavedenou stylizaci rozklížit stylizací vlastní. „Mozart je sluníčko," říkával o Mozartovi Antonín Dvořák. Tato zdánlivě banální věta se předříkává dětem v hodinách hudební výchovy. Lébl má Mozarta rád, na otcovu RAdu se jím dobíjí. Mozart psával svým přátelům pozpátku, vsazoval do dopisů slovní hříčky a přesmyčky, bavil se tím. Jako Lébl. Bavili se tím a přestali být ostražití. Miláčkové své doby. [10]

„Večer: zakoupena Kateřina Izmajlovová. Vy si jdete pro toho Šostakoviče… řekl prodavač.

V Břewnově / nic.

Postava zcela v moci jiné postavy, která o tu moc nestojí a ani o ní možná neví.

Čekáme, nakonec co taky. Jedno slovo a strhne se lavina.
Ano, nebo ne.
Beznaděj.“

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Pracuji neustále, protože práce mne méně unavuje než odpočinek.
PETR LÉBL: Myslím na tebe a kromě ZDRAVÍ nechci zapomenout na RADOST ze života, která je taky moc důležitá.

Touží po vlastním divadle.

V září 1990 podávají Nina Vangeli, která se svou skupinou působí v Branickém divadle pantomimy, a Petr Lébl projekt činoherně-tanečně-pohybového divadla: Návrh na otevření divadelní scény studiového typu v centru Prahy. Na vědomí Milanu Uhdemu, ministru kultury. Jaroslavu Kořánovi, pražskému primátorovi. Jaká šťastná doba. Inscenoval *Výběrčího.* Jehož autor je ministrem. Inscenoval *Grotesku.* Jejíž český překladatel je pražským primátorem.

Vyhlédnou si prostory výstavní síně ÚLUV [Ústředí lidové umělecké výroby] na Národní třídě (nádvoří Platýzu). Kde by podobně jako v Divadle Na zábradlí koexistoval soubor činoherní (JELO) a soubor pohybový (pohybová skupina Niny Vangeli). Představují si Národní třídu mezi Národním divadlem a Divadlem za branou jako budoucí pražskou Broadway (nedaleko Nová scéna, Viola, Reduta, divadlo Albatros, Divadlo za branou II. A skutečně v době, kdy hlediště zejí prázdnotou, nová divadla vznikají, jen na zmiňované „Broadwayi“ Divadlo pantomimy Borise Hybnera v paláci Metro). Která se jako divadelní tepna napojí na Václavské náměstí, tepnu hudební a zábavní. Činoherní kolej by pokračovala v generační poetice divadla JELO (Wyspiański, Eliade, Kafka, Uhde). Nejbližší dvě sezony by byly orientovány na autory dvacátého století (Kafka, Kästner, Orten, Grass, Beckett). Skupina Niny Vangeli by se věnovala alternativnímu pohybovému divadlu (pantomima,

modern dance). V čele má stát manažer, nikoliv ředitel. Počítají s Jaroslavou Šmrhovou, organizovala například Setkání mladých divadelníků v Hradci Králové nebo výstavu *Tvrdohlavých.* Má na starosti Léblovy zamotané plány a dobrodružství. Génius potřebuje obětavé asistentky. Úvodní profesionální inscenací by za příznivých podmínek bylo nastudování *Svěcení jara* Igora Stravinského. Svůj divadelní styl označí za *„výraz životního pocitu velkoměstského člověka*". Proto chtějí divadlo v městském centru.

Společné divadlo nezaloží, vyjedou společně do Paříže. U příležitosti oslav prvního výročí revolučních událostí je od 15. do 25. listopadu 1990 uspořádán Festival československé kultury v Paříži (za fotografy odjel mimo jiné i Léblův portrétista Ivan Pinkava). Pod patronací Václava Havla. Za divadlo vybráni Lébl (Franz Kafka: *Přeměna,* soubor JELO, 1988), neboť „dává pocítit útrapy soužití české národní a společenské identity během XX. století", a Vangeli (*Requiem*, 1988) spolu s brněnským divadelním souborem VÁHA (Václav Havel: *Vernisáž*, režie: Roman Ráček, 1990). *Vernisáž* měla být představena v září 1989 v Polsku, na festivalu organizovaném polsko-českou Solidaritou, a z důvodu zadržení *„celého souboru československou hraniční stráží mohla být hra uvedena až po revoluci".* Léblova parta hraje v neděli 18. listopadu 1990. Přeměna na oficiální umění. Vývozní artikl Lébl.

Vidina Paříže. Proto přes léto 1990 Lébl shání své herce, peskuje je, proč nejsou dosažitelní ve dne v noci, na 27. srpna 1990 naplánuje zkoušku *Merlina.* Pozdě mohli užívat zahraničních výjezdů za slávou. JELO neexistuje, ať žije JELO. *„Do třetice – v polovině listopadu jedeme s Přeměnou na šest dní do Paříže. Rozmysli si, jestli o to budeš mít zájem. Ptám se takhle každého, koho se to týká, abych věděl, na čem jsem. Rozhodně nemám v úmyslu někoho přemlouvat. Víš, celou tu dobu, co jsme hráli, jsem toužil občas někam odjet a ukázat těm lidem, co umíme. Je mi líto, že se to nepodařilo. Je mi líto, že taková možnost přichází, až když je po všem. Ale chtěl bych*

jí přesto využít, protože ta práce za to nemůže.“ [11] Končí první svobodný rok. Lébl nemá divadlo. Potuluje se a rozhlíží. Živí ho maminka. Na vlastní kůži zažívá tržní chování těch, u nichž jde o peníze až v první řadě. Do roku 1991 popřeje písemně matce.

„Milá maminko,

přeju Ti do nového roku, abys byla hlavně zdráva.

Těším se na ten rok, protože to bude první rok v mém životě, kdy se budou ‚věci' povinně měnit k normálnímu. Musíme to společně absolvovat bez úhony, vždyť to stojí za to. Chtěl bych Ti oplatit všechny ty strašlivý výdaje, který se mnou máš. Chtěl bych, abys měla radost z toho, co dělám, a pokud možno i ze mne samotného. Což tedy opravdu nevím, jestli jsem schopen zaručit, ale budu se o to programově snažit.

Myslím na tebe a kromě ZDRAVÍ nechci zapomenout na RADOST ze života, která je taky moc důležitá.“ [12] Pokud máme k RAdosti ze života důvod. Kontakty s Operou Mozart nekončí. **COLAS** (**Bastien und Bastienne**). Komische Oper in einem Akt.

JAMES ENSOR: Dobrovolně vstupuji dovnitř samotářského světa masky, který je plný energie, světla a vzruchu.

Režíruje pod pseudonymem Letitia von Brandenstein, pod vlastním jménem navrhuje dekorace a masky (kostýmy realizuje Alena Pivoňková). Výtvarná kompozice jako pocta belgickému malíři Jamesi Ensorovi (1860–1949). Který se narodil obchodníkovi s karnevalovými pomůckami. Fantastickým i strašidelným motivům zůstane věrný po celý život, *„jeho obrazy připomínají jakési tragické karnevaly života, kde se střídá smích a škleb, veselí a smrt“.* Za svého života příliš nevystavoval, musel čelit nepřátelské kritice. Se kterou ustavičně polemizoval. Zůstal samotářem. Lehce se to napíše. Hůře žije. Zůstal samotářem, protože mu nic jiného nezbývalo. Nechtěl-li zradit své vidění. Další Léblův spřízněnec volbou, květina do čer-

tovy zahrádky. Však jejich profesní osud je obdobný. Lébl s radostí zasnoubí tohoto předchůdce expresionismu – s kým? S líbeznou, původně pastýřskou idylou.

COLAS: To je párek k pohledání. Tolik nevinnosti pohromadě člověk hned tak nevidí.

Praha se tasí mucholapkami na turisty. Kafka a Praha. Mozart a Praha. Golem a Praha. Dvořák s Nekvasilem píší i operu *Andy Warhol*, uváděnou o víkendech v Malostranské besedě. Dobu je třeba vydojit.

Pro Operu Mozart na Novotného lávce (Smetanovo muzeum), zaměřenou na zahraniční turisty (*The Best of Mozart*, *Figaro? Figaro!*, *Play Magic Flute*), je Lébl přizván, aby nastudoval Mozartovu RAnou operní hříčku *Colas (Bastien und Bastienne).* Pod navrhovaným titulem *The Best of* a *Colas.* V létě 1991 tedy Bastiena a Bastienku, toto malé dílko, nazkouší. Mozart zpěvohru napsal, když mu bylo dvanáct let. Malou operu si u něj objednal lékař Anton Mesmer pro své soukromé zahradní divadlo. Hra na lásku spíš než láska sama. Jistá naivita a průzračnost Lébla těší. *„Práce s operníma zpěvákama mne moc baví – oni už mají ty texty a mají všechen ten text vyzkoušenej a ode mne očekávají že je nebudu zdržovat nějakým přemýšlením a rovnou jim řeknu, co mají dělat a kam jít… no, činoherní herci jsou právě opační a tento loutkový způsob režie mne už dávno nebaví, ale musím říct, že ve spojení právě s tím zpěvem je to práce moc zajímavá a roztomilá.“* [13] Režijní knihu si sepisuje a lepí ze žlutého papíru. Žlutá jako boj, jako ješitnost. Jenže kolem opery *Colas* se strhne ošklivá aférka. 27. července 1991 proběhne představení, po čtyřech reprízách je inscenace stažena z programu.

BASTIENKA: Má láska je uvadlé kvítí. Můj drahý se nevěrným stal.

Léblova druhá operní režie, první pod pseudonymem Letitia von Brandenstein. Ani ostatní nebudou výsledkem uspokojivé. A proč vlastně? Přes všechnu vysokou stylizaci má opera řád daný hudbou. A tak když „operně" pozvedl činohru k vypjaté stylizaci, bylo to nečekané, dráždivě. Když totéž provede s operou, najednou se působivost vynuluje; zůstane pouťová křeč. A neustále krouží kolem libreta. Místo aby se soustředil na hudbu; text mu je souborem gagů. Jako by hudba byla druhotná.

Zadání je jednoznačné. Představení má trvat dvakrát 45 minut, zpíváno v originále, spojovací partie zůstanou „internacionální", něco na způsob Léblova pojetí duetu z *Dona Giovanniho* v *Best of Mozart* (No. 7 duett Don Giovanni–Zerlina). Role ve třech alternacích, orchestr trio (cemballo, cello, housle). [14] Lébl se má ozvat ještě před odletem za oceán.

BASTIEN: Já oběsit se běžím.
BASTI ENKA: Tak běž!

Vedoucí opery Daniel Dvořák a Jiří Nekvasil uznali práci jako „špatnou a nepodařenou", turisty by lekala. Na podzim 1991 se uskuteční schůzka obou mužů – mají konečné slovo – s Petrem Léblem a Léblovou manažerkou Jaroslavou Šmrhovou. Proč projekt dopadl nešťastně? Obě strany hájí svá stanoviska. Honorář (25 000 Kč) za režii, výtvarné návrhy scény a kostýmů, realizaci dekorací a výtvarných rekvizit Opera Mozart vyplatit odmítá. Lébl se vzteká, rozhodnut vše rozmáznout v tisku. Ale honoráře nedostane nikdo. Ani pan Miloslav Štibich za namluvenou spojovací prózu.

Bastienka miluje Bastiena, který je přelétavý a jí nevěrný. Věčné řetězce a sítě, do nichž se milenci chytají. V jiné formě si s nimi Lébl

vyhraje v inscenaci *Femando Krapp mi napsal dopis.* Kdy jedince k činu vyburcuje teprve domnělá nebo skutečná partnerova nevěra. Kouzelník Colas – pro Lébla „přeborník karet" – milence smíří tím, že nejprve navede Bastienku, aby předstírala lásku k jinému. Bastien přemůže žárlivost, milenci se k sobě navrátí i bez kouzelného nápoje.

BASTIEN A BASTIENKA: ... teď zas RAdost z lásky máme...

Lébl pracuje s nasazením, na jaké byl zvyklý mezi amatéry. Mimo smluvně vázanou práci věnuje divadlu pro inscenaci *The Best of* a *Colas* kostýmy, obuv i rekvizity. Ale ať už inscenace dopadla jakkoliv příšerně, honoráře se marně domáhá. Jiným externím spolupracovníkům honorář nakonec vyplacen je. Ale co budu neustále dohledávat účty. To jsou historie, které se opakují. Dnes a denně. Navíc Lébl se o tu práci neucházel, oni se ucházeli o Lébla. Logicky umanutě vymáhá finance, pokud šlo o práci odvedenou pro jiné. Pokud se jednalo o vlastní „děti", je schopen vzdát se honoráře třeba ve prospěch herců. Což také navrhne v případě televizního cyklu *Studio Kroměříž* a *„nemělo to působit jako gesto, ale upřímně".* Chová se tržně i proto, že načichl Amerikou.

PETR LÉBL: New York je k sežrání a slušně teda voní.

Od 7. dubna až do 22. dubna 1991 pobývá jako občan České a Slovenské federativní republiky s teatrologem, novinářem a přítelem Karlem Králem v New Yorku – kde z okna hotelu Edison vidí The Barrymore Theatre – a Baltimoru. [15] Zásadní pobyt. Z mnoha důvodů. Sejde se tu s Kurtem Vonnegutem, do deníku si nalepí i jeho identifikační kartu. Žlutou. Jak jinak.

Pobyt důležitý i proto, že se přestane bát prezentovat svoji extravaganci, přiživí sebevědomí. Tady se rozhodne, že písmeno

E bude psát za všech okolností velké psací. Směsice chutí a barev, nesourodých tváří, náboženství a prvků, až se z toho točí hlava. Směsice umocněná půvaby Léblova úhlu pohledu.

19. dubna 1991 *„Feministní divadlo překvapí i otrlé povahy.“*

20. dubna 1991 *„Neonacisti měli pochod a dostali po hlavě.“*

„Oprah Winfrey, černošská Marta Skarlandtová.“

21. dubna 1991 *„No more Baltimore.“*

22. dubna 1991 *„Jeden slavnej člověk se rozhodl, že začne běhat Vyběhl ven a spadl do díry.“*

„Pojedu do Indie. Všichni se vracej z Indie úplně proměněný.“

24. dubna 1991, Metropolitní muzeu umění v New Yorku *„Není vyloučeno, že už jsem jednou žil: jako pes v Egyptě.“*

„Potkal jsem Luersovy a měl jsem při tom na sobě triko jejich syna.“

26. dubna 1991 *„Myslím, že se mi po dlouhé době opět zdál sen, bylo to o nějakým hroznym představení.“*

27. dubna 1991 *„Poprvé jsem si dal nohy na něco a zrovna to byla socha H. Moora.“*

„Procházka po 1. av., kde bydlí v krabicích.“

30. dubna 1991 *„Když sníme, rybaříme v oceánu mytologie.“*

2. května 1991 *„Proč se mi v dubnu zničehonic plnily a zdály sny, to nepochopím.“*

3. května 1991

„Zbývá tedy už jenom Great Kaňon…

a: Lidé mají v N.Y. C. své dvojníky.

b: město je podobné džungli

c: chování lidí připomíná chování zvířat

d: v N.Y. C. je mnoho lvů

e: země je velice bohatá a velice chudá

f: za fasádou discipliny a zdvořilosti je spleť právních postihů, když někdo zlobí

g: nejbohatší mají nejdelší vozy a spí v pyramidách, aby pomaleji zestárli

h: je tady mnoho míst, kde se může jen tak sedět, nemusí se nic jíst ani vysvětlovat

ch: žlutých taxíků je víc než lidí"

Navštívil v NY například Actors Studio, performance *City of Angels* (Virginia Theatre) a Richard Foremants „Eddie Goes To Poetry City" (La Mama E. T. C.), univerzitu (*„Pan děkan šel možná rovnou do knihovny po našem rozhovoru o Hamletovi"*). [16] A taky ho pohltí prospekty na boty Dr. Martens, komiksy, Empire State Building, muzea (v The Baltimore Museum of Art si vyznačil: Joan Miró, Jean Debuffet, Andy Warhol, Paul Gaugin, Pablo Picasso). Vystřihne si povídku Lizy Minnelliové *My Manhattan* a jako první na světě se přejí zeleniny. *„Tolik zeleniny, až se mi z toho udělalo něco se rtama. Zapil jsem to mrkví. Na konci tisíciletí dokáží lidé přeměňovat mrkev na šťávu."* [17] Vidí nekonvenční pojetí Shakespearova *Večeru tříkrálového* v civilním oblečení (The Pearlstone Theater, režie Irene Lewis) a muzikál *Nunsense,* „best off-broadway musical". Nepadá na zadek z toho, co vidí. Drží ho v reálu zážitky herce Marka Vašuta, sepsané na programu z výstavy Keitha Haringa. Vašut pobývá v New Yorku na herecké škole Actor's Studio Lee Strassberga. Theatre Institute, kde *„je to tu samej Stanislavskýho pohrobek – chodím za školu, jak se dá, ulice je 10 000 000× zajímavější. V divadlech jsou tu k vidění většinou sračky, někdy až kosmických rozměrů. (…) Doufám, že už máš svoje divadlo!? Já ten milion $ ještě nemám, abych Ti ho koupil."* [18] Sejdou se 9. dubna v hale studia. *„L. S. Studio vypadalo jako z amerického filmu. Zapomenul jsem se v knihkupectví a prošvihl tím pádem večerní theatre."* [19]

Dění v Čechách přehluší vše, i ruch newyorských ulic. Bedlivě sleduje, jak je v květnu 1991 proti studentu sochařství vzneseno obvinění z výtržnictví. Přetřel smíchovský tank na růžovo, protože se mu *„stroj na zabíjení lidí nezdál dost dobrým symbolem lidských obětí".* Na náměstí sovětských tankistů. Pod svůj antimilitaristický čin se i plným jménem podepsal. David Černý. To už je Lébl doma. Ve vile, u Štěpánky a…

PETR LÉBL: Dny už jsou zase stejné.
JINDŘICH: Bojím se, že tento kraj je prokletý… a my prokletí jsme spolu s ním…

Plný newyorské energie míří k profesionálům. Ani nezodpoví dotazy *Amatérské scény.* Kde o sobě kdysi každou informaci hltal, prožíval, opravoval. Nechá vzkázat, že to jsou *„nesmyslně formulovaný a stupidní dotazy. (…) Nic jim nenapíšu – až se naučej ptát jako lidi a ne jako ROH.“* [20] Od Vladimíra Oktavce, uměleckého šéfa Trnavského divadla, dostane nabídku ke spolupráci. Poděkuje za ni zdvořile, má před sebou práci v zavedené divadelní budově, v Realistickém divadle. Oktavcovi přislíbí, že se v listopadu 1991 ozve. Navrhuje uvést dramatizaci Kafkova *Zámku.*

Do Dopravních podniků se už v žádném případě vrátit nechce. *„Užil jsem si jich dost.“* Rozhodující není jenom to, od koho nabídku získá, ale už také finanční podmínky. *„Je-li na výpravu tolik, aby tam jsme nemuseli šetřit na nepravých místech a mohli jsme čarovat (…)“* [21]

13
Panic. Já jsem divadelní panic

Rok 1991 nepřinese vysněnou scénu. Přinese vysněnou naději pro práci na profesionálním jevišti. Pro hybatele. Lébl tvrdí, že funkce režiséra neexistuje. Divadelní režisér sám o sobě neznamená vůbec nic, je to umělý termín. Smysluplnější by bylo dřívější principál. Hybatel. Principálem či hybatelem bude sám sebe v Divadle Na zábradlí označovat nejčastěji.

Vymýšlí projekty. Například po inscenacích *Přeměny* a *Josefíny* chce, aby v Praze bylo stálé Kafkovo muzeum. Základy takového projektu ovšem viděl ve festivalu her. Chtěl to stihnout do roku 1993, ke 110. výročí Kafkova narození.

Hybatel odpočívá. Mám čas prohlédnout si člověka.

JOHANNES URZIDIL: Zkoumal jsem se a poznal jsem, že jsem se dosud proměňoval proto, že jsem se narodil bez odvahy být sám sebou.
PETR LÉBL: A na hlavě nemám skoro žádný vlasy.

Do nevědomé oblasti psychiky se skládají všechny ty zmínky o smrti oběšením. Volba nevysvětlitelná, ale daná. Logická. Než sáhnout po lécích. Například. Mezi nezbytné rekvizity k opeře *Colas* si napsal „oběšenec". Mění účesy. Celý život. Má tolik podob a ani jedna mu nesedí. Která je vlastně jeho. David Beckham českého divadla. V roce 1990 má holou hlavu, pruh až dozadu. V létě 1996 bude nosit dlouhý culík v červené gumičce. Na podzim 1997 nakrátko ostříhaný, s vykouslými rohy, kontrast černého roláku a bílých kalhot, bohémský, ale uměřeně, jak se na novopečeného režiséra Národního divadla sluší. Dbá o sebe. Prvky metrosexuála, tak se

označují muži, kteří ačkoliv nejsou gayové, o svůj vzhled pečují způsobem, jaký se spíš předpokládá u žen. Vyholují se v podpaží, občas si nalakují nehty, účesu věnují velkou pozornost. [1] Lébl účesy mění nejen z estetických důvodů. Je to především sbírka nejrůznějších neukotvených mužů. Totéž si cení na Kafkovi, věčném hledači řádu: *„Franze Kafku mám rád, protože vypadá na každé fotografii úplně jinak. (…) Lidé si Kafkovu tvář nepamatují podle jednoho nejznámějšího portrétu, ale podle množství nejznámějších snímků. Kafkova proměnlivá tajemná tvář připomíná tvář herce schopného vytvořit nespočet rolí (…) a přitom zůstat sebou samým.“* [2]

Změna účesů má formu ochranného zbarvení. Tvář se zafixuje v podobě, která nebude grimasou. Ohavné návaly zoufalství. Rituál, kdy před zrcadlo předstupuje jako před poslední soud. Lébl nechce být viděn. S hrůzou si uvědomí, že by v zrcadle mohl vidět sám sebe. Aby se nezahlédl, zrcadlo rozbije. Má klid? Neupírají se na něho oči dál? Nejen ze zrcadla?

Bylo mu patnáct let, když v roce 1980 napsal scénář *Zklamání* (The Disappointment). Pracovní název filmu o předpokládané délce deset až dvanáct minut. Který chtěl režírovat. O dívce, které přeruší telefonický rozhovor, o televizním hlasateli a dámě, která touží po autogramu proslulého zpěváka. Je tu ale cosi zajímavějšího než scénář sám. Obyčejnou tužkou sepsaných pár Léblových vět. *„Ruka pomalu spouští kazetový magnetofon. Neobyčejná ukázka karnevalových (?) snů i kruté pravdy se pomalu dává do člověka… Žil ve velkém městě, zdálo by se řadový člověk, krásné dny střídal se špatnými. Vystupoval jako elegán i jako šupák. Měl smůlu ve hře i v lásce. Bydlel v podkrovním bytě starého a zašlého domu. Lidé ho měli rádi. On měl rád klid. Chodil s přáteli pravidelně do divadel na diskotéky a zde se z něho vždy stával kdosi druhý. Jeho vnitřní hlas, podotkne (?). Takový večer byl jako vyměněný. Druhého dne se opět uzavřel do sebe a žil pravidelným stylem.“* [3] Ti „dva“ se už nikdy neopustí.

Po jeho smrti nepřežije to zdravé, ale jen to patologické, sebemrskačské. Obdivovatelé jsou podobni sektě satanistů, kteří decimují všechno kolem sebe, dokonce i svatby se konají v den jeho narozenin, na hřbitov na Malvazinkách přinášejí svatební oznámení. Přitahuje lidi s nedostatkem smyslu pro realitu, nezodpovědné jedince, kteří ke svému životu potřebují iluzi? Jenže Lébl nežil ve snu. Naopak se pokorně snaží fungovat. A není to hrané. Vystřihuje si z časopisů podoby Michaela Jacksona. Tudy ne. Realismus, ale ne tento.

JOHANNES URZIDIL: A tak jsem nastoupil cestu proměn, protože ke skutečné pokoře jsem ještě nedospěl.
PETR LÉBL: Velice by mě zajímalo, jestli někdo někdy odnese tento koš!

Banální vzkazy a prosby píše dál rukou či na stroji, aby se nemusel s lidmi kontaktovat. Ani osobně, ani telefonicky. Trpí migrénami, asistentku Petru Pogodovou pošle jednou ze Zábradlí do pizzerie Roma pro sýrovou pizzu. *„– prostě taková sýrová – a řekněte s dvojitým sýrem… mám hlad a migréna se blíží – díky."* K jeho dalším posedlostem – vedle změn účesů a nakupování v Narpě, tedy papírnictví – patří čistota. Posedlý uklízením bezprostředního i vzdálenějšího okolí. Jednou za čas vypuknou generální úklidy v bytě a divadlech, úklidy, které sám organizuje, úklidy na půdě, mytí oken, pořádek u popelnic. Svůj domov chce mít útulný od sklepa po půdu. *„Poslední zásadní úklid na půdě jsem organizoval já. (…) Vyřazené kancelářské nábytky – pryč z domu, truhlíky či květináče s polomrtvými květinami – jinam. Zvukaři ať dají své reprobedny a starý pult od inspice Malaskovi. Totéž se týká pořádku u popelnic na dvoře. Zároveň prosím o zodpovězení – kdy je plánováno mytí oken?"* [4] Kdo vlastně umyl nakonec okno v jeho pracovně. Okno, na něž tělem svíčky napsal slovo NEBUDU. Kdo vydrhl ten vosk?

PETR LÉBL: ... tvář herce schopného vytvořit nespočet rolí...

Domov udržuje ve vzorném pořádku i pro své hosty. 10. května 1996 navštíví zkoušku J. A. Pitínského, inscenaci Bernhardovy hry *Ritter, Dene, Voss.* A přiloží psaní k hlášení o zkoušce. Rozčiluje se, že portál samotný i jeho okolí potřebuje pravidelně retušovat oprýskaná místa a nikdo s tím nic nedělá. V rozích jsou nashromážděné pavučiny, na sedadlech přilepené žvýkačky. *„Z chodeb domu doléhal rámus. Od září leží na stole J. Hubínka cedule připomínající dodržování KLIDU v době zkoušek. Cedule pochopitelně nikde. Kromě toho by bylo potřeba nějakým oběžníkem připomenout, aby se na to dával pozor.*" Od kompetentních osob žádá zprávy – jen písemné – týkající se nápravy. V roce 1990 je schválen zákon o civilní službě, tedy náhradní vojenské službě. Muži odmítající nastoupit se zbraní v ruce mohli vypomoci třeba i v divadlech. A pijou Léblovi krev. Potřebuje je po boku v nekončícím boji se špínou. *„V divadle je nepořádek. (...) Po jevišti prochází Stáňa a sprostě nadává, že je tam špína. Vadí mi, když se na jevišti mluví sprostě. (...) Kam nahlásit nepořádek na jevišti? U koho hledat zastání. Dovolení. Nikdo v divadle si netroufne Chovancový připomenout, co je její povinnost (jako uklízečky) – tak ať to alespoň nechají uklidit civilkám...*" [5] Neurotické reakce se budou stupňovat. Až k podezřívavosti (*„Bláha udával uklízečkám, místo aby tlumočil stížnosti*.") a ublíženeckému postoji, že musí pracovat bez asistenta režie a sekretářky, že nemá pořádný pracovní stůl, že jeho práci nikdo neocení. *„Programy k inscenacím se obyčejně nechávají dělat výtvarníkům – což podléhá obyčejné smlouvě o dílo. Jak to, že za tuto práci nic nedostávám – respektive – jak to, že nikoho nenapadne se zeptat, jak se to s tím navrhováním má?"* [6]To už bude v době, kdy je sám šéfem, a zeptat se ho může jediný nadřízený: ředitelka divadla. 19. prosince 1994 bude žádat televizor a videorekordér, elektrický bílý psací stroj, kazetový magnetofon, stolní lampu, sadu hrnků na kávu, měsíční finanční limit „repre fond" (pracovní

schůzky v kavárnách a restauracích). Tolik pro sebe. [7] A také oděvy pro uvaděčky, pracovní kombinézy pro techniku, hodiny na chodbu k hereckým šatnám… Vše pokud možno vydezinfikované.

Vezme první šanon. Přerovná písemnosti. Vezme druhý šanon. Tentokrát seřazené z obalu vyjme a pozorně pročte. Opoznámkuje. Devět hodin takto pročítá došlou korespondenci a své odpovědi na ni. Pečlivě dopisy očísluje. Vsune do průhledných obalů, scvakne do kroužků. A odnese do popelnice.

„Hraje se 8. Strýček Váňa. Všichni hrají krásně.
Jinak nic.
V úterý si dám poslední šanci.
V úterý si dám poslední šanci.“

JINDŘICH: Jestliže ty jsi tentýž, co já, a já tentýž, co ty?

Zatím na školní scéně DISK (vedoucí ročníku Jiří Fréhar) připravuje výpravu. **SVATBA** Witolda Gombrowicze (1904–1969) v režii Katarzyny Wrzosekové (československá premiéra 20. listopadu 1991). Hrají mimo jiné Magdalena Sidonová (Kateřina / Matka a Královna), Karel Dobrý (Jindřich / Syn a Kníže). *Svatba* (1946) předjímala vlnu absurdního dramatu… A opět styčný bod se souputníkem Pitínským, Gombrowiczův snový, sugestivní text režíroval pod titulem *Sňatek* v brněnském Kabinetu múz (1992). Postavy se pohybují ve světě plném bláznů a nechtějí nic. Jindřich se setkává s rodiči, na uvítanou ho pohostí polévkou z koňských střev a kočičí moči. Ne, oni nejsou, existují jen v jeho hlavě. A co jejich služka Máňa, znásilněná darebáky, kterou chce vidět jako neposkvrněnou pannu… Jak rodiče žádají: musí se *„pořádně oženit s pořádnou holkou“.* Nadejde svatební den, co bylo, bylo. Minulost se musí zlikvidovat. Konečné řešení včerejšků. Zapomeneme na minulost, vykročíme od svatebního oltáře k neposkvrněným zítřkům. Proti

všem konvenčním formám a společenským rituálům. Balancování na hraně směšnosti a vážnosti. Lébl vytvoří panoptikální scénu s nakloněnými skříněmi, hrncem bez dna, kolejnicemi, připraví půdu pro herce a režii, mohli takovou scénu rozehrát objevováním spojů a významů na nečekaných místech, jak říká jedna z postav hry, Jindřich: Pokoj je nastražen a všecko působí nastrojeně. Při tvorbě kostýmů a scény se řídí Gombrowiczovou literární technikou: *„Vejdi do sféry snu. Piš bez ohledu na skutečnost, řiď se jen uspokojováním potřeb své fantazie. Musíš se řídit touto zásadou: nevím, kam mě dílo dovede, ale ať mě dovede kamkoli, musí vyjadřovat mne a musí mě uspokojovat.“* [8] Mysl mu krouží kolem Wesele, opět s Martou Kubišovou. *„Mezi řádky a mezi jinými sny střádám také bedlivě energii, abych tehdejší inscenaci Wesele nastudoval znovu, s herci profesionály (jestli existují) a s vaší pěveckou spoluúčastí, tentokrát ne tajnou… Mám sympatickou nabídku od Ivana Rajmonta…“*

OTEC: Vzpomínky zahoď.
MATKA: Není co.

Samé svatby, samé veselky, přestože se jim stejně jako Kafka vyhýbá jako čert kříži. Buď sebevražda, nebo sňatek. Jakž takž zdravý pro sebe, ale ne už dost zdravý pro manželský život, a už vůbec ne pro otcovství. *„Trochu posoudit lidi a vcítit se do lidí, to umím, ale myslím, že jsem se nikdy nesetkal s člověkem, který by byl natrvalo, v průměru, a to ve zdejším životě, ve styku s lidmi (o copak jiného ostatně jde?) ubožejší než já.“* [9] Lébl se návrhy kostýmů i herecky podílí na filmu Československé televize… **TÉMA FRANZ KAFKA**. Scénář napíše a film v lednu 1991 režíruje Pavel Kačírek, režisér a scenárista Krátkého filmu, jeden ze spolutvůrců Originálního videojournalu, porevoluční předseda FITES [Filmový a televizní svaz]. [10] Několik let chystal stylizovaný dokument o Kafkovi, kvůli němuž byl vyslýchán StB. O projektu uvažoval i v roce 1990. Nabídl Léblovi roli

Kafky v době, kdy Videojournal přestal plnit po 17. listopadu funkci nezávislého zpravodajství a začal se věnovat paralelní kultuře. Lébl pro něj chystal *Jedeme na Blaník.* A přiklání se k tomu, že by navrhl kostýmy. A okamžitě se v září 1990 vlomí ke Kačírkovi s *Výběrčím. „Pak jsem také přemýšlel o bytovém provedení Výběrčího u vás doma. (…) Zahraju zdarma (ostatně jako vždy) a budete mít zážitek do Vánoc. Je zapotřebí pouze skromně prostřený stůl pro dvě osoby, nejlépe majitele bytu – manželský pár. Ti sedí u stolu, zrovna se chystají večeřet, když tu zazvoní zvonek u dveří. (…) Na stole je zapotřebí položit svíčku a jedna židle ať je u stolu navíc – prázdná.*" [11]

V Kačírkově hraném dokumentu (původní název scénáře z roku 1985 zněl *Narodit se v Praze*) se prolínají záběry současné Prahy a dobové prostřihy, biografická data (rodinné poměry, vztah otce a *syna,* zásnuby s Felicí a Julií, vztah k Mileně Jesenské, léčení tuberkulózy) s hranými sekvencemi povídek *Ortel, Proces, Před zákonem, Umělec v hladovění, Proměna.* A poněkud těžkopádným komentářem (*„Jednoho dne ráno se Franz Kafka probudil z tíživého snu a shledal, že se na lůžku proměnil v otce, spisovatele a žida.*") a náhodně vybranými citáty z díla. Ilustrativní ztvárnění hraničící s komikou. Vytrácí se magičnost i ironie, například v úryvku *Umělce v hladovění* sedí K. v kleci. A cituje slova *„protože jsem nemohl najít pokrm, který by mi chutnal".* Lébl hraje pana K., který si napsal své postavy. Sugestivní detaily tváře, rukou, očí. Což je novum ve spojení s obrazově hýřivým Léblem, jemné nuance tváře, bergmanovsky nasvícené. Lébl panu K. navrhne frak, černý plášť, bouřku, deštník a bílé rukavice. Pracuje pro jiné a tak trochu zlobí. Během přípravných prací nebývá k sehnání („*Již dva dny tě nemohu sehnat a začínám být znepokojen.*" [12]). I proto, že sám má odlišnou filmovou představu a trpí. Vše se nese v černé, šedé, bílé a stříbrné. Stejně jako *Mata Hari.* Oblečení navrhne v secesním střihu, pro ženy bílé krajkové šaty, síťované rukavice, pro muže fraky, černé kalhoty, bílé košile, pro služebné černé saténové šaty s bílou zástěrou, šněrovacími botami. Černobílou probleskují detaily: stříbrné

tácky, hůlka se stříbrnou rukojetí, stříbrná tabatěrka, stříbrná šerpa. Komentář čte uhrančivě Petr Čepek:

„‚Ale zákon je snad pro každého.‘

Dveřník však stojí přede dveřmi: ‚V tom můžeš mít pravdu. Já jsem ti přece neřekl, že nikdy nebudeš moci vstoupit. Ale teď však ne.‘“

VLÁĎA: K čemu potřebuješ Boha, když jsem tu já! Vidíš přece, že jsem totéž, co ty! Vidiny přenech ďáblu, ať se jimi opájí…
PETR LÉBL: … dělat si, co chci…

O prázdninách se začíná těšit. Po roce a půl, kdy přestal pracovat s amatérským divadlem, má možnost uvést se profesionálně. Nabídek od profesionálních divadel dostává nemálo, *„… ale moje přání moci si dělat, co chci, nehodlal nikdo akceptovat. Málokdo přitom tuší, že ‚dělat si, co chci‘ jsem nemyslel jako nějakou bezbřehou rozjívenost. Je to naopak velká nesvoboda, či spíše zodpovědnost. Nabídku jsem obdržel z Realistického divadla a skutečně – zatím vše se daří až neuvěřitelně,“* [13] Soustředěný na to, aby inscenace byla naprosto „originální“. [14] Ano, ve *Vojcevovi* nic nebude náhodou. Přitom vznikne velký spektákl. Který zaslepí.

„Čekáme, nakonec co taky.
Vypadni vocaď.
Proč?
&
R.A.
H.R.A.
P.R.A.H.A.
Z.A.H.R.A.D.N.Í.K.
Uf!

Kdy už bude konec?!!“

14
Kdybychom chtěli všechno postihnout, tak opravdu zešílíme

LOUIS ARAGON: Nic mi dokonce nepřipadá bláhovější než domnívat se, že by se myšlenka druhého člověka mohla krýt s mojí.

Lébl – ač to tak může působit – předchůdce neodmítá. Naopak k nim obdivně vzhlíží. Touží přiblížit se otcům. Co nesnáší, je nálepkování. *„Nálepkování není k ničemu. V baroku taky nevěděli, že vytvářejí baroko. Kdyby jim to náhodou někdo řekl, tak by se vylekali. Většina z těch, kdo termín postmodernismus používá jako nadávku, je sama postmoderní. Jednou budeme rádi, že jsme něco tzv. postmodernistického vůbec měli.*" [1] Na rozdíl od RAdoka nebo Schorma v textech tolik neškrtá, přesto naruší autorský duch předlohy daleko výrazněji. Režisérská poetika akce a činu. Podléhá prvnímu nápadu bez ohledu na realizovatelnost. Nedostává se proto do zajetí vize, která ho stáhne mimo rámec textu? *„Dokonce i když lidské psychice chybí zjevný podnět, dochází k tzv. hře fantazií, totiž k asociativnímu procesu, který, postrádaje vnější podnět, nalézá si podnět vnitřní. Ze vzpomínky, z jedné představy se odvíjí asociativní řetěz, který člověk zjevně neřídí, jemuž spíše podléhá (tzv. snivé typy). Fantazijní dotváření je aktivitou celé psychiky, je typem zpětné vazby, kdy se na dotváření podílí všechno, co je z minulosti v psychice ‚uloženo'."* [2] Prostor jeviště dokáže zrušit logiku vazeb reálného života, spojit nespojitelné ve jménu intenzivního prožitku. Odvinou se procesy, jejichž „nová" logika se zdá být často nelogická. Ano, takto postupoval i RAdok, s myšlenkou na dynamiku hry. Ale u Lébla jsou výsledné psychologické procesy nepromyšlené, nesoustavné.

Dožaduje se uznání, vrní u dveří vyvolených bardů. Chce se porovnávat s divadelníky, jakými byli a jsou RAdok, [3] Krejča, Schorm, Vyskočil, Pistorius, Mejerchold. Zatím se porovnávat nemůže. Oni promýšleli divadelní prostor a dobu a lidi v něm. On promýšlí sebe. A už vůbec ho nelze stavět do roviny Alfréda RAdoka, dva rozdílné světy. Divadlo je pro Lébla výhodná forma komunikace se světem, rozkrýváním sebe sama prostřednictvím cizích osudů, společnost ho nezajímá, nezobecňuje, ulpívá na detailu, zajímá se o sebe, pokřiveným pohledem hodnotí druhé. Nevstupuje v dialog s uměním jako třeba RAdok, pokouší se jen realizovat v díle svůj vnitřní model světa. Celý ten jeho vykonstruovaný svět je daleko lidštější, než se tváří. Pocity režiséra, které odolaly kontrole rozumu. Kde je ale Schormova pokora, divadlo, které se dotýká základních lidských věcí? Tady je divadlo, které pohrdá každým. *„A potom už unavuje vidět režiséra pořád jenom jako vládce představení, jako svévolného ceremoniáře, hlídače stínů, jako krotitele šelem a ne jako prostředníka.*“ [4] Neházejme všechno na režiséra. Není v tom sám. Ve tmě číhá divák. A ten nemusí mít všech pět pohromadě.

ANATOLE FRANCE: ... není ani tak důležité to, co v díle je, jako to, co do něho konzument vkládá...

Spojitost tu přece jen je. Lpění na detailu. U RAdoka budování precizní struktury inscenace, čímž zabraňuje rozklížení. U Lébla umanutost osobní, s jakou inscenaci prošpikuje detaily, až po speciální háčky na školních lavicích *Strýčka Váni,* přestože pro diváka jsou „neviditelné“. Všroubovává do divadelní logiky svou životní logiku. Uhrančivě vykloubenou. V obou případech neúprosné vymáhání a dodržování maličkostí nedovolilo rozpad inscenace, funguje i po přeobsazení. U RAdoka všechno precizní, vše vychází zevnitř inscenace. [5] U Lébla všechno precizní, navěšené zvnějš-

ku. Stačí zahlédnout slovo vyskakovat v textu *Ivanova*… *„Vyskočil je jedním z těch, kdo v padesátých letech založili Divadlo Na zábradlí. Teď často celý den vysedává v divadelním bufetu a mluví a mluví. Říká výborné věci a moudré myšlenky. Věděl jsem, že jeho strýček byl hegelián, ale Vyskočil sám Hegela nemůže ani cítit. A tak jsem jej jednou uprosil, aby mi přečetl něco z Hegela nahlas. Četl asi dvacet minut a potom řekl: ‚Víš, že je to docela zajímavé!' No a jeho čtení Hegela se stalo součástí představení. Napadlo mě to proto, že v Ivanovovi je zmínka o čímsi strýčkovi-hegeliánovi, který vždycky, když se pořádně rozohnil, vyskakoval na židli a pronášel projevy. On ‚vyskočil' na židli, a u mě Vyskočil čte Hegela. Tak vypadá mé ‚čtení' Čechova."* [6] Léblem přetváří text k obrazu svému, jeho vědomí si ho zpracuje a prožmoulá po svém, před očima diváka zůstane asociativní obraz tímto vědomím přečteného textu. Činí-li tak Léblem s obecně známými texty, pozornost většiny diváků se soustředí na očekávaný, důvěrný obraz. Jenomže Léblovy inscenace jsou jako ty dvojznačné obrázky, jejichž prostřednictvím se v medicíně zkoumá zrakové vědomí. Například silueta, která připomíná vázu, a při delším pozorování profil dvou tváří. Jedna jediná silueta. A vědomí ji vykládá jedním a poté naprosto odlišným způsobem. Dají se zkoumat stavy, kdy si člověk uvědomuje, že něco vidí, a stavy, kdy si neuvědomuje, že něco vidí. Podnět je přitom stále tentýž. Léblova inscenace je přitom také stále tatáž silueta. *„I z tohoto pokusu, jehož podklad je znám od r. 1915, plyne, že lidské vědomí do jisté míry svět tvoří a vykládá, není jen fotografií nebo zrcadlením."* [7] Zjednodušeně řečeno se v inscenaci vždy skrývá „příběh" postav divadelní hry a příběh Léblova vědomí, tedy vědomí inscenátora. Včetně jeho osobních vztahů k těm, kdo postavám propůjčují svou fyziognomii.

Celek ještě přetírá oslnivým výtvarným nátěrem. Vybírá nekomerční tituly. Aby je inscenoval komerčně. Pastva pro oči. Léblovo vidění je filmové (do konce života touží natočit celovečerní film)

zvláště tím, že oddělil výtvarnou hodnotu „obrazu“ od složek textových (slovo, děj, fabule, zápletka). Jevištní obrazy vzbuzují jistou náladu, jisté asociace. Jako by text a jevištní realizace paralelně působily svou vlastní hodnotou. Nezatěžuje se kontexty, nezatěžuje se národními divadelními tradicemi. Staví na realistickém detailu, zároveň mísí materiál minulosti a přítomnosti. Nově stylizuje klasická dramata. Téma není důležité. Gagy, které text nabízí. Z jednotlivostí spíná celek. Léblův postup. Nehalí všednodenní do fantastického, halí fantastické do všednodenního. Nutí diváka uvědoměle zažívat posvátno. Nebojí se objevovat během zkoušek, nemá zábrany. V tom je jeho přednost. Protože netušené nelze připravit od stolu. Což věděl další z Léblových obdivovaných, Vsevolod Emiljevič Mejerchold (1874–1940). Bez ohňostroje překvapivých formálních řešení by možná jevištní realizace klasických textů skončila zdvořilou nudou v hledišti.

Jak si vlastně představoval ty své mimozemšťany? Zelený obličej s jedním okem? Vystouplé žíly? Tvorové s množstvím končetin? Vesmírní herci? Pro mimozemšťany musí být záhadou, jak Lébl rozlišuje hranici mezi hledištěm a jevištěm. Každé jeviště a hlediště je pro někoho dalšího pouze jevištěm… Stejně jako pro mě je jeho život uceleným divadelním kusem. On se snaží upoutat, získat druhé na svou stranu, strhnout je.

Nerozumí, když není po jeho. Takto se chovají děti. Takzvaná zralost vyžaduje vědomí kompromisu. A zodpovědnost. Jeho údiv, naivita, záchvaty dobroty jsou nepředstírané. Člověk může být zodpovědný a zároveň naivní.

To mě na něm zajímá. I dojímá. Jsou to patetická slova. Jsem patetický člověk.

To jeho vlastní roztěkané já ho spálí, popel odfoukne k nám…

MIRCEA ELIADE: Svět je takový, jaký se nám jeví, ale zároveň je šifrou, kódem.
PETR LÉBL: ... něco, co je ve vzduchu – určitá přitroublá pohádkovost s příklonem k brutálnímu realismu.

Není tu Parnas. Nejsou tu nížiny.

I postavami se zabývá zvenčí, nikdy nebyl a nechtěl být přímým účastníkem. Susan Sontagová zavedla v literatuře termín camp. Vypůjčím si ho a použiju na charakteristiku výsledků Léblovy práce. Neboť i u něj vítězí „vidění světa přes styl", „dekorativní umění, které zdůrazňuje texturu, smyslný povrch a styl na úkor obsahu". I kdyby nezamýšlel aktualizovat text, aktualizoval jej formou. A tak všechna představení jeho inscenací vyzařují atmosféru, vydechují vůně i výpary své doby. Léblovy scénografie. Nejsou ve svých prostředcích variabilní. Příběh není vrstven. Vizuální dramatičnost. SCÉNOGRAF Petr Lébl.

Lébl-scénograf je spíše dekoratér. Miluje množství rekvizit a mobiliáře na jevišti. Dominující tendencí ve výpravě není žádné zjednodušení, ale přebujelost. Ne jednobarevnost, ale hra barev. Výrazná dekorace mate. Málokdo pak zahlédne konstrukci. Rekvizitáři stejně jako montéři jevištní techniky pro něho jsou modly. Jejich prestiž a funkci pozdvihne, potřebuje je. Potřebuje spolehlivou, hodinářsky přesnou práci vzhledem k náročné scéně, předmětům a alchymistickým kejklům, které si jako scénograf vymyslí, které na jevišti musejí zafungovat v načasovanou vteřinu. Vyžaduje jejich permanentní přítomnost na zkouškách. Navrhuje vyhotovit typizované plánky hracího prostoru. Kde budou přehledně označena místa pro rekvizity. Na pomyslné lince od prázdného jeviště k plnému stojí Lébl v krajním bodě, na jevišti není k hnutí. On na jeviště nahrne, co může. Kontrapunkt k takovým divadelním snahám, které naopak jeviště oprošťují od všeho nadbytečného, co odvádí pozornost od lidského těla, od všeho, co aktualizuje a podráží nohy textu; v še-

desátých letech měl John Gielgud v úmyslu inscenovat v New Yorku *Hamleta* bez dekorací a bez kostýmů. [8] Nahá scéna či prázdná scéna, pojem, který kdysi prosazovali Edward Gordon Craig i Jacques Copeau, se ocitl v názvu knihy Petera Brooka *Prázdný prostor* (The Empty Space). [9] *„Disciplína, přísnost, úspornost scénografických znaků vytváří větší hloubku znaku, obohacuje jeho mnohovrstevnatost, mnohofunkčnost, mnohovýznamovost. Dobře o tom vědí propagátoři pustého, prázdného jeviště (the empty stage), scénografové, kteří dovedou obdařit velkou ‚vlastní vahou' (tj. sémantickou) třeba i jediný suchý strom, jako např. v Beckettově hře Čekání na Godota."* [10] Lébl prázdný prostor nesnáší. Pozornost se pak upírá k člověku. Toho se bojí. Nesnáší autentickou syrovost, naopak všechno ohobluje, dopiluje. Neúplnosti podněcují fantazii a dráždí k doplnění. A Lébl nedovolí na jevišti neúplnosti. Zavalí a ucpe každý pór.

SASSON GABAI: Má zajímavý pohled na divadlo, zcela jiný, než na jaký jsem zvyklý. Neoslovuje diváky přímo, ale prostřednictvím stále se opakujících zvukových, pohybových, hudebních, symbolických asociací.

Lébl klade důraz na vysokou míru výtvarné stylizace, propojuje divadlo, miluje muzikál, neodděluje tuto podívanou od filmu a televize (pro kterou také pracoval a o filmu snil, o čemž svědčí rozpracovaný filmový scénář *Milá maminko* a námět *Hanba* o Jiřině Štěpničkové). Pro jeho dobu je charakteristická a běžná fluktuace režisérů, herců, výtvarníků, scénografů mezi formami filmu, televize, divadla. Kontext, v němž se realizovalo soudobé divadlo. Jeho práce s takovým děním konvenuje, stejně jako jeho dramaturgický a inscenační princip souzní se senzibilitou mladé generace. Přizpůsobit dramatickou techniku románu. Ne naopak. Nezdramatizovat epiku, ale zepizovat drama. A tak byla stvořena

i léblovská divadelnost: nepřizpůsobit divadelní prostředky dramatu, drama přizpůsobovat divadelním prostředkům, náhlým nápadům, režisérovým asociacím. Vizuální dramatičnost. Pospojování jednotlivých sfér světa, vykolejených. A to znamená jenom vyostření protikladů, žádné zharmonizování. Tak jak to v grafice dělají jeho dva oblíbení solitéři, Keith Haring a M. C. Escher. *„Vizuální dramatičnost je úzkoprofilová záležitost. Nejde o to s ní pracovat, ale vůbec ji pustit ke slovu. Může to být třeba stará paní s diamantovými náušnicemi, která vytahuje z popelnice něco k jídlu.“* [11] Lébl se bojí jednoduchosti, patosu, citu. Všechno musí mít masku. Masku transvestity, který předvádí svá čísla na jevišti. *„Rubem jsou i narcistně přeplácaná jeviště, nekritické zbytnění výtvarné i režijní fantazie až do poloh iluzivní doslovnosti: ukazuje se ukazování a já nemám po ruce žádnou jinou paralelu než spartakiádní reje. Ach, vydechlo publikum, když na ploše strahovského stadiónu tělíčka oblečená do barevných hábků přeskupila a jako v obrovitém kaleidoskopu vytvořila další překvapivé tvary (…) Režisér má takovou potřebu prezentovat svou fantazii, že nenechává prostor pro fantazii diváka. Tato oslnivá podívaná je monolog režiséra, k němuž jsem laskavostí Mistra pozvána, abych přihlížela. (Eva Stehlíková) Tato slova jsou nejpřesnějším vystižením mých rozporných pocitů nejen nad dosavadními opusy Petra Lébla (jimž byla adresována), ale i nad inscenacemi mnohých jeho kolegů i antipodů.“* [12] Na konci století klipovitá vizualita až k multimediálním elektronickým pokusům, v nichž mizí výpověď. Jenomže u Lébla to pohromadě drží. Integritou jeho osobnosti. Která sjednotí dění na jevišti. Jeviště ulevuje Léblově imaginaci. Inscenace zase uvolňuje imaginaci diváka. *„Divák, čtenář, posluchač uvolňuje své asociativní schopnosti, dotváří podnět, který je uložen v díle. Dílo v tomto případě není jen artefaktem, nýbrž ‚nárazem‘ na mou psychiku.“* [13]

Lébl předává jevišti svá intimní témata. To není málo.

PETR LÉBL: ... budu potom ještě nepříčetnější než předtím.

Nikdy neodpouští svědkům svých trapasů a pochybení. Je mu často zle. Děsí se, že pokud se mu nepodaří usnout, čas mu unikne. Paralyzován rezignuje, nečinně v takových momentech přihlíží, jak čas plyne. Diví se po procitnutí, co všechno pokazil, *„komu všemu jsem neublížil".* Deptá ho, že není objektivní důvod, aby mu bylo tak zle. Vždyť ani v prokazatelně kritických situacích jiní lidé neskuhrají, viděl, jak se chovají v blízkosti smrti, nemoci, trápení... *„Potřeboval bych vědět, jak to mají jiní – nepoznám to navenek."* [14] Protestuje proti zákonům zemské i divadelní gravitace. Divadlo se nehraje jenom v divadle. A nejen divadlo se postupně mění v klec. Léblova nemoc se prohlubuje. Trpí bolestmi hlavy, páteře, žaludku. Psychosomatického původu. *„S vězením by se byl smířil. Skončit jako vězeň – to by mohlo být cílem něčího života. Ale byla to zamřížovaná klec. Netečně, panovačně, jako doma proudila z klece ven i dovnitř klece vřava světa, vězeň byl vlastně volný, na všem se mohl podílet, nic mu venku neunikalo, byl by mohl dokonce vyjít z klece, vždyť tyče mříží byly na metr od sebe, nebyl ani uvězněn."* [15] Není ve vězení zasmušilý. Umí chlapecky blbnout. Rozesmát sám sebe i druhé k slzám. Mluvívá svéráznou, knižní řečí, modeluje z těsta slov věty, v nichž je obsah podružný. A posluchač polichocen hltá vzácnost chvilky. [16]

Neurotičtí lidé neznají soucit. Mohou se jen ovládat. Aby těm ostatním neubližovali tolik. Aby se sami nerozpadli. Silnými bolestmi hlavy trpí od dětství, což bývá průvodní znak neuróz. Včetně dráždivosti, poruch soustředění i poruch spánku. Depresivní nálady. Není schopen se přizpůsobit novému prostředí. *„Jmenovaný v dlouhodobé ambulantní péči zdejší ambulance pro protrahované úzkostné somatisované stavy neurasthenické, paroxysmální migrenosní stavy a depresivní inhibici. Potíže trvají od dětství, opakované úrazy, od té doby cephalgie paroxysmálního charakteru se zvracením. (...)*

Trpí výraznou inhibicí v neznámém prostředí, těžko zvládá agresivní útoky, neustále před problémy utíká. Sám sebe hodnotí jako výrazně do sebe uzavřenou osobnost, která není schopna přizpůsobit se novému prostředí a reaguje ‚útěkem'. Cave!

SUICIDALNÍ ÚVAHY!!!"

Tolik anamnéza a subjektivní potíže. A objektivní nález z roku 1994, popis chorobných změn, hlavně poruch funkce: *„Nálada stísněná, depresivní, celkový útlum dynamogenie i psychomotoriky, úzkostný. Spánek povšechně narušen, často se budí, obavy z budoucnosti. Myšlení koherentní, ulpívavé, nepružné v oblasti osobnosti, autistické prožívání skutečnosti, hypochondrické ladění. Vnímání bez poruch. Osobnost výrazně labilní, zranitelná. V obraze dominují pestré somatisace (cephalgie migrenosního charakteru, páteřní a žaludeční). Sklon ke zkratkovitému řešení krizových situací!" (…)*

Diagnóza: *„Psychasthenie F 48.8*

Persistující somatoformní bolestivá porucha F 45.4

Reakce na protrahovaný stres, poruchy přizpůsobení F 43.8"

A pravděpodobná prognóza: *„Vzhledem k osobnosti a dosavadnímu rozvoji příznaků je prognóza velice nepříznivá a není naděje, že by mohlo dojít k zásadnější pozitivní změně. Navíc, je zde významné riziko suicidálně zkratkovitého řešení stresující situace! Dlouhodobá podpůrná terapie psychiatrická nutná."*

Riziko suicidálně zkratkovitého řešení. Autistické prožívání skutečnosti. Zní lékařská zpráva. Pohroužení se do vnitřního života převládá nad vztahem ke skutečné realitě. Egocentrické, nerealistické myšlení, snění. Lidi ve svém okolí nevědomky rozčísne na dvě skupiny. Jedna se jím cítí být přitahována, omámena; přestávají používat rozum, prokazují bezmeznou oddanost. Byl by ideálním vůdcem sekty. Druhá se mu obloukem vyhýbá: s těžko pojmenovatelným pocitem, že stykem s ním dojde úhony na pokraji světa, kde všechno je zcuchané, pomotané. Intuitivně se odtahují. Sebezáchovně.

Je to jako s Thomasem Tracym Williama Saroyana. Lidé nevědí, že za Tracyho mluví tygr uvnitř. Myslí si, že tak mluví Tracy sám.

PETR LÉBL: ... „okecať" dovedu všechno na světě...

Ať už provede cokoliv, v písemném vysvětlování všechno vyhodnotí jako nedorozumění. Sebe sama staví do pozice nekompromisního umělce, kterému ti dole nerozumí, mají *„panovnickou náturu",* jsou *„babizny rozvztekaný".* Jak vyštěkne na garderobiérku Labyrintu. Která mu odmítne půjčit kostým sledě z *Vojceva* na natáčení TV inscenace *Strážce kouzel* se strýčkem Jedličkou. Lébl si kostým vypůjčí v divadle Labyrint tajně a poté vrátí. Aniž si někdo něčeho všimne. Kostým si ovšem zahraje i v diskuzním pořadu *Studio Kroměříž.* Pořad je odvysílán o Vánocích, vše tudíž vypluje na povrch. Nakonec se vždy udiveně rozhlíží, tohle jsem přece nemohl způsobit já. Ukřivděně se dožaduje pozornosti, omluvy. Kdyby si dovolil vztek a nenávist, kdyby si tak povolil opravdovost *„... nevím, čím jsem si vysloužil Tvé mlčení – myslím, že alespoň jednoduchou zprávu jsi za tu dobu mohl poskytnout. Neudělal jsem snad nic špatného, když jsem na Tvou nabídku pořídil s Tebou rozhovor. Pokud si vzpomínám, nebylo to vyprávění úplně blbé ani nezajímavé – a kdybys tušil, jak dlouho jsem zvažoval, zda tuto zkušenost postoupit – pochopil bys, proč se nyní cítím nespravedlivě jako příbuzný nespravedlnosti."* [17]

Neurotik má porušené vztahy k lidem. A má na tom podíl nejen jeho okolí, ale také on sám. U psychopatů *„poruchy v sociálních vztazích vyplývají přímo z jejich osobnosti. Jde o stav trvalý, který se* v *souvislosti s různými okolnostmi jen zvýrazňuje, nebo mírní".* [18] U Lébla se střídají životní období optimismu, nadšení a značné výkonnosti s obdobími skleslosti, pasivity a beznaděje. I když se lidem omlouvá, vlastně je peskuje. Pozoruhodná charakteristika sebe sama. *„Chyby nejsou podstatné – o těch se můžeme bavit jindy a osobně – ale daleko spíš bude lépe se jich vyvarovat a neztrácet*

čas nějakým řečněním… Tedy Tvé chyby. Co mám říkat ke svým chybám? Je mi líto toho, co jsem Ti řekl do telefonu – v nouzové situaci se chovám opravdu jako kretén, navíc nevkusně a pozoruhodně agresivně. Myslím, že mne znáš už natolik, že víš, že ‚okecat' dovedu všechno na světě. V této situaci jde ale o něco jiného. Nedokážu se Ti přesně omluvit, protože se sám cítím ukřivděně. Stala se mi nepříjemnost, na kterou reaguji podrážděně (dá-li se ta sprostota vůbec takhle nazvat), ale nikoliv bezdůvodně. Nepohodl jsem se stejně tak s Vlastou jako s Tebou. U Vlasty mne nepřekvapuje – stejná situace nastala po premiéře Vojceva a trvala až do nabídky s Krappem – bude tedy nejjednodušší přestat s Vlastou spolupracovat. Ne abych ji potrestal – o to přeci vůbec nejde (jde o poděkování!) – ale abych se nemusel (a zbytečně) vztekat já. Měl jsem stejně tak pro Tebe jako pro Vlastu a pro herce dárek k premiéře – výsledek: poděkování a dárky dostali pouze herci – vy dvě jste mi nedaly příležitost. Nemohu za to, jsem už prostě takový. Když jsem Vlastě den po premiéře telefonoval, abych jí přečetl do telefonu monolog z Furiantů, který jsem právě dokončil, a abych ji pozval na večeři, kde jsem jí chtěl za všechno poděkovat… narazil jsem na mrtvolně vážnou Vlastu, která se tragicky tajemně vyjadřovala, že sice musí něco říct, ale ne po telefonu. Víš, na tohle já opravdu nejsem zvědavý – to už jsem v životě zažil tolikrát, že mne to zkrátka nezajímá. Kdyby Vlasta vydržela místo do soboty – do středy –, dočkala by se samých díků. Takhle přes víkend předčasně vypnula – a to jsou ty konce. Mám díky Vlastě rozdupanej telefon, to je vše. Tobě, Kateřino, bych se už také dávno omluvil a pozval Tě na večeři – kdybych v neděli v Řeznický nenarazil na úplně cizího člověka, kterej mi vynadal za můj telefon s Tebou – což mne znepokojuje hlavně při skutečnosti, že ta Ája to vykládá po celý Praze – a to doufám, že jsi nechtěla. Ája je už taková, ty ses jí jistě svěřila ve slabé chvíli – ale ta slabá chvíle na Tebe také mohla padnout raději o samotě. Takhle mi ubližuješ stejně jako paní Urbanová. A možná ještě víc, protože o Tobě mám jiné mínění než o paní Urbanové. Vyber si, prosím, jestli

chceš se mnou spolupracovat, nebo ne. Vděku se dočkáš vždycky – to je obyčejná a nezábavná logika. Ale tohle mi nedělej – budu potom ještě nepříčetnější než předtím. Ahoj. p.“ [19]

Omluvil by se. Kdyby. Kdyby. Kdyby.

POSTMODERNA: Jeho láska?
PETR LÉBL: ... stará paní s diamantovými náušnicemi, která vytahuje z popelnice něco k jídlu.

Postmoderní, postmoderna, postmodernost. To slovo se objevuje mezi literárními vědci v USA už v padesátých letech dvacátého století. V sedmdesátých začne být módní v Evropě. To byla Československá socialistická republika od svobodného světa odstřižena. Vyhladovělých a poztrácených čtyřicet let se dohání v devadesátých letech. A hledají se, vystrkují do popředí zástupci. Kteří přece jen drželi krok se světem. V souvislosti s postmodernou se ukazuje na Petra Lébla. Lébl se stává módou, jako se stala módou postmoderna. Lébl se brání. Přesto uvádí první profesionální režii pod titulem *Vojcev aneb Manifest českého postmodernismu.*

Postmoderna je zrádná. Pod svůj plášť schová každou prázdnotu, absenci ducha, otřepanou banalitu. *„Všechna módní slova mají podobný osud: čím více zkušeností by chtěla zprůhlednit, tím více ztrácejí na vlastní průhlednosti. Čím více ortodoxních pravd vytlačují a nahrazují, tím rychleji strnou v kánony bez otázek.“* [20] Fráze, kýče, kulty minula ženou mladou generaci k aplaudování všemu, co účtuje s realistickým, mdlým divadlem. Nejen divadlem. Tato generace ctí nesmysl jako pravdu. Tehdejší student AVU Jiří Černický (1966) nasbírá lidské slzy, umístí v kapiláře teploměru a osobně je předá obyvatelům Etiopie v klášteře Lalibela. *„Ten největší a zhola nepředstavitelný nesmysl je jako jediný skutečnou pravdou. Počítám s tím, že budu ostatním k smíchu, že budu vypadat naivně.“* [21] Pokud se přiřadí všechno ke všemu, bezstarostně se smíchá co nejodtažitější –

Ježíš, psychoanalýza, drogy, apokalypsa, nedotknutelné umělecké kánony s pokleslými žánry, libido – tak získá nálepku postmoderní. Bezohledná pluralita, travestie, parodie, *„mnohost různých koncepcí, jazykových her a životních forem".* Chaos a protest proti institucionalizaci. Lébl se také věnuje „nejpostmodernějšímu druhu umění" – graffiti. Léblova tvorba konvenuje s postmoderní dobou, mísí žánry i styly. Přehnaná stylizace, které nechybí (sebe) ironický odstup. A citace, citace. Stejně tak bude – vědomě či bezděky – citován on.

PETR LÉBL: Musíme těm nápadům taky umět čelit.
ANATOLIJ EFROS: Ale což je v umění už naprosto a nezvratně předem dané, co u kterého autora hledat?
PETR LÉBL: Někoho deprimuje, že se na jevišti děje více věcí současně, a začne z toho být šílený.
ALBERT CAMUS: Existuje jen jeden skutečně vážný filozofický problém, a tím je sebevražda.

Léblův vnitřní svět odpovídá chaosu, odpovídal postmodernímu RAdikálnímu relativismu. Doba devadesátých let je nepřehledná. Závislost na předmětech a trhu se rozbujela. Nic není důležitější než něco jiného, všechno je v jedné rovině. Dešťovka zavrtávající se do zeminy stejně jako Shakespearův *Hamlet*, stejně jako bulvární plátek, stejně jako účet od řezníka, stejně jako… V Léblově mysli se nastřádal umělecký vývoj minulých staletí – kdy ještě existovali společní jmenovatelé – a události dvacátého století, setřásly se na hromadu, promíchaly a výsledek marasmu je jednoznačný: všechno je možné. A nic není důležité. Pravidla jsou taková, že žádná nejsou. Nádhernou budoucností si není jist nikdo. Univerzální pravda neexistuje. Patos je směšný. Ideály „za vlast a národ" jsou směšné. Existující autority – jakékoliv, politické, vědecké, umělecké –jsou směšné. Víra ve vědu a pokrok je směšná, věda a technika nic nezharmonizovaly. Proroci jsou směšní. Usmrcení jednoho člověka druhým je směšné.

Ideologie jsou směšné. Nejlépe je se realitě vzdálit a škádlit ji. Dolovat trivialitu. Léblův svět asociací však podléhá jinému přísnému řádu: jedna asociace vyvěrá z druhé. Jsou na sebe navlečeny jako oka řetězu. Kde na té cestě zůstala morálka, mravní jednání, lidská důstojnost. Odpověď není v pravomoci umění. Chaos, chaos, chaos. *„Když se člověk pokusí ukázat více plánů, víc rovin, a pokusí se to vměstnat do jedné inscenace, to je křiku, že je to nesrozumitelné. Někoho deprimuje, že se na jevišti děje více věcí současně, a začne z toho být šílený. Myslím, že důležité je mít neustále na zřeteli ten pocit, žít s tím vědomím, že se každou vteřinu děje na celé zeměkouli tolik věcí, že kdybychom chtěli všechno postihnout, tak opravdu ze-šílíme. Divadlo by si to ale mělo dovolit – alespoň se o to snažit. (…) Neumějí vnímat čistě proto, že sedí v divadle a žvýkají v hlavě téma nebo obsah. Kdyby si sedli a rozhodli se, že nebudou na všechno házet své oblíbené šablony – vždyť jim nehrozí žádné nebezpečí! Leckdy i dobře vidí, nespadne na ně reflektor, nikdo na ně nekřičí. Fyzicky vyčerpaní taky nejsou a psychicky by nemuseli být, prostě nikdo po nich nechce nic víc, než aby vnímali a přemýšleli.“* [22]

PETR LÉBL: Většina z těch, kdo termín postmodernismus používá jako nadávku, je sama postmoderní.
TREPLEV: Potřebujeme nové formy, nové formy…

Staví všechno na hlavu. Oslňuje. Než záře opadla, bylo zbytečné ukazovat, že *Vojcev* je nahý.

Málo repríz, hodně vzruchu. Ale rázně si otestuje divadlo. Rok 1992. *„Chci vám říct, co jsem ještě neřekl: Vojcev je OBĚTNÍ inscenace. Je první z řady (snad) devíti inscenací, které bych rád situoval do stejných dekorací a v roce dva tisíce je slavnostně zrušil a spálil na náměstí… Vojcev je procházka za hranice únosnosti a riskantní obchod se sny… je PRVNÍ a jeho ozvěna nám mnohým pomůže se očistit a vůbec vzchopit pro další a příští práci. (…)*

O magii jsem mnoho nepřemýšlel – mám z ní strach. Četl jsem ale, že věda vzniká opakovanou magií… nebo tak nějak a docela s tím souhlasím.

Nevím, jestli, prvotní je u mne vidění výtvarné… Mám pocit, že chci hlavně, aby bylo vidět, co jindy není vidět, a řadím tuto snahu do kategorie ryze divadelní, nikoliv výtvarné.“ [23]

Teatrálnost života. Všechno je v něm promícháno.

VOJCEV: Samý žvásty, poslyšte, a kdo to má poslouchat, aha?
PETR LÉBL: … ukázalo se, že ho hra nebaví a že jí nerozumí. Nic neplatilo ujištění, že nikdo jí nerozumíme.

Lébl své inscenace rád dedikuje. Tu o spisovateli Vojcevovi věnuje spisovateli Vonnegutovi. *„Tuto svou první režijní práci, ve které nehraji a která se odehrává ve skutečné divadelní budově, věnuji spisovateli Kurtu Vonnegutovi – andělovi mého času.“*

Od *Grotesky* přes *Hada* byly myšlenková soudržnost a jednotný styl inscenací podpořeny půdorysem kvalitních textů. Jejichž sdělení se nevytratilo pod nánosem efektních nápadů a parodií. Základna pevná, bytelná. A náhle VOJCEV; seskupení slov, která se chtějí tvářit něčím, čím nejsou, a emocionální účast se ukáže být možná jen u stejně naladěných vrstevníků. To už Lébl (stejně jako autor hry Egon Tobiáš) vnímá více sám sebe v divadelním světě než práci samu. Tobiáš v roce 1991 napíše zkratkovitou a šílenou hru *Smokie,* náčrt ze srpna pošle Léblovi.

I jeho říše je průzračná a prázdná. Příběh… Ne, situace a fantasmagorie kolem spisovatele Vojceva. Který, obklopen skupinou lidí, žije ve své vile v Břevnově… Hra *„o všestranně nadaných lidech, kteří se narodili, aby něco vytvořili“.* Nulová víra v sílu slova. Pachová stopa doby. Žádná střídmost, ale obžerství, skok do života, urvat, co můžu, a dohnat čas ztracených dvaceti, čtyřiceti let. [24]

Kopíruje grafiku Keitha Haringa. Vlepuje si ji do sešitů a režijních knih. Ležící černá postava, z jejíchž útrob, z břicha se protrhlo ven hejno andělů, zvláštních bílých vetřelců… V levém rohu štěká a marně doráží pes a nad ním visí vzhůru nohama černé srdce, psí srdce. *Vojcev* se promění v psa. V pravém rohu přibíhá s rukama nad hlavou jiná postava, nad níž se vznáší geometrický model dráhy a pohybu molekul. Planet. Duše. Křik. Přibíhá pozdě. Kopie této grafiky rozeseje všude. Zmenšenou ji zasune i nad jmenovku dveří svého bytu. Otapetuje jí svůj život. Bonusy za věrnost.

„R. A. / má oči?
Oči pro pláč?“

SLEĎ: Ano, je to schíza, ale mně to zatim nic nedělá…

Divadla zanikají a tříští se herecké soubory. Diváci hlediště stále ještě neplní. Jedno zrekonstruované divadlo otevřeno je. Labyrint. Někdejší Švandovo divadlo na Smíchově, později Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého (dnes opět Švandovo). Léblova premiéra je posunuta na rok 1992, protože 15. ledna 1991 žádají dědici Pavla Švandy o navrácení nemovitosti v tehdejší ulici S. M. Kirova 57 v Praze 5 - Smíchov. Magistrát po dohodě s novým ředitelem Karlem Křížem vyčaruje dvanáct milionů na rekonstrukci budovy; objekt změní stavebně-technický charakter. A tak po propojení s dalšími budovami nemůže být předmětem vydání.

Karel Kříž a dramaturgyně Vlasta Gallerová mají ambice i náročnou, kvalitní dramaturgii. Divadlo nabízí i novinku: službu hlídání dětí pro návštěvníky představení. V roce 1992 je na repertoáru inscenace *Velvyslanec* Sławomira Mrożka (režie Jan Borna), *Travestie* Toma Stopparda (režie Karel Kříž), *Mein Kampf Ge*orga Taboriho (režie Jiří Fréhar), *Asanace* Václava Havla (režie Karel Kříž); ve Studiu Labyrint *La Musica* Marguerity Durasové (režie M. Krobot).

A první Léblova režie v profesionálním divadle.

VOJCEV: Co tu děláš?
KARMEN: Co tu chceš?

Tentokrát se Lébl rozhodne rezolutně. V inscenaci hrát nebude. I výpravu svěří jiným. Jásá, že odlišnosti je v profesionálním RAnku dána zelená. *„U nás je tendence zahnat všechno odlišné do sklepů. My jsme rádi, že konečně můžeme hrát nad zemí.“* [25] Sáhne po textu svého přítele, studenta třetího ročníku DAMU (scénografie) Egona Tobiáše (1971, vlastním jménem Luděk Tobiáš). Jehož k napsání inspirovali *„všichni ti krásní, usměvaví a duchaplní lidé, kterých je kolem jako hmyzu“.* [26] Divadlo Labyrint je velkorysé a štědré. Ve výběru spolupracovníků dostává Lébl volnou ruku. Sjednotí profesionální herce (až na Leoše Suchařípu hostující). Obklopí se spolužáky a kamarády, kteří k němu vzhlížejí: do *Vojceva* obsadí čtyři herce ze svého bývalého amatérského divadla. *„S břemenem všednodenního zaměstnání vpluli mezi ostřílené profesionály na výbornou.*“ [27] Jitka Říhová (slídící doktorova žena Vlasta), Eva Stanislavová (Karmen), Irena Svobodová (Anna, květinářka), Tomáš Palatý (Cizinec); nechybí studenti DAMU Romana Rédlová (alternace služky Mařeny), Petr Vydra (služka Lída), Ondřej Sokol (Paustovskij, Vojcevův bratr), Sabina Remundová (alternace služky Mařeny). *U Sokola dokonce argumentuje tím, že „dostal tu úlohu ne jako herec, ale jako Ondřej, o kterém Tobiáš tu postavu napsal“.*

K této hlubině bezpečnosti přizve profesionály, svérázné lidské osobnosti. Hlavní roli svěří Miroslavu Táborskému (Vojcev). Spolupráci přijímají Antonín Jedlička (Elvis Sleď), Steva Maršálek (jezdec Hrabal), Jorga Kotrbová (Matka), Leoš Suchařípa (doktor Mikuláš). Se dvěma posledně jmenovanými bude Lébl do konce života; byli ochotni riskovat. A spolčení s Léblem představuje mnohý risk, hazard se vším všudy, nejen banální neúspěch, trapno a blamáž. Risk umenšený tím, že všechen úspěch i neúspěch se svezl k režisérovi. Pro starší generaci tato „riziková“ spolupráce před-

stavuje i možnost, jak nabrat nový dech, jak odpoutat pozornost od vlastní nelichotivé minulosti. Tlustá čára za minulostí, vlastní obrození.

Obsazuje a obsazuje. Roli jezdce Hrabala nakonec sehraje Steva Maršálek. Ačkoliv ji Lébl snaživě nabízí svému učiteli z DAMU Ivanu Vyskočilovi – Lébl komunikuje s vyučujícími vždy jako protřelý kolega, ne jako student –, a to poté, co odpadl počátek nabídkového řetězce, herec Vlastimil Zavřel. Ukázalo se, že ho hra nebaví, že jí nerozumí. „*Nic neplatilo ujištění, že nikdo jí nerozumíme. (…) Hrabal je jezdec, majitel koně Ludvíka. Má zvláštní postavení, či spíš možnost přijíždět k protagonistovi hry spisovatelovi Vojcevovi zvenku – odjinud. Na počátku hry přiveze s sebou Hrabal do Vojcevova domu květinářku Annu – chromou a netečnou, zato ale krásnou. (…) Hru napsal student scénografie E. Tobiáš, když mu bylo 19 let. Velice tu hru mám rád. Připadá mi velice užitečná právě dnes. Vojcev bude moje první režie v profesionálním divadle, a tak mám takový svátečně divnější strach než obyčejně. Není to jenom způsobené tím ‚debutem'. Nepokoj se objevil proto, že si s hrůzou uvědomuju, že ačkoliv jsem toho v divadle udělal pramálo, nestihnul nic a leccos navíc pokazil, už nyní – zdá se mi – zkoušení mi připadá částečně velmi otravné. (…) Sestava herců je velmi exotická a je v tom jistá záruka a potěšení z té práce. Nemyslím jenom pana Suchařípu a Jedličku, exotičtí jsou každý svým způsobem a v rámci ‚své' generace, ať už to jsou dvě dívky z mého bývalého JELO, nebo Eva Salzmannová (ostatně jako květinářka Anna – do které se zamiluje Hrabal, jezdec). Měl hrát ještě pan francouzský atašé D'Arvor, jenomže mu to asi velvyslanec zakázal. Měl hrát cizince… Celá chystaná produkce by měla mít premiéru 11. února. Hra (bez přestávky) toužím, aby trvala cca 90 minut. (…) Myslím, že role na Vás čeká a vrtí při tom ocáskem – bylo by to skvělé.*" [28]

Lébl má slabost pro strýčka Jedličku, bizarní, svéráznou, nezařaditelnou postavu. Imitátor zvířátek, který nesnáší děti, ale

postaví si na nich živnost spředenou z nápodoby zvířecích zvuků; od chrochtání po přírodní hlahol. Imitátor, který touží být váženým umělcem; po listopadu 1989 se nevzdá titulu zasloužilého umělce, lpí na něm s dětinskou urputností. Strýček Jedlička Lébla uhranul. Natočí o něm i televizní „dokument", oblékne do oblečku mladých rockerů a posadí do *Studia Kroměříž.* Takové soustředění hostů v jedné inscenaci a jeden čas má značné nevýhody. Není snadné svolat a zařídit byť jen jediného *Vojceva* v měsíci.

HRABAL: Jsem Hrabal.
ANNA: Vždyť se známe.
HRABAL: Přesto, anebo právě proto jsem Hrabal. A jak říkají vám, Anno?
ANNA: Ano, máte pravdu, nějak mi přece musí říkat, to však není moje pravé jméno, jmenuji se láska.
HRABAL: Já zdůrazňuji, že jsem Hrabal, a na tom nehodlám nic měnit!
ANNA: Co jste říkal?
HRABAL: Že prší!
ANNA: Ano, máte pravdu… nějak mi přece musí říkat, jsem Anna.
HRABAL: Prší… bude kyslík.

Co zůstane na jevišti, to je podstatné. Zda je záměr čitelný. A jak se kolem něho neustále stahuje Čechov, jak na něho ty Čechovovské postavy líčí a lákají ho, aby jim vzal míru na slušivé kostýmy a cirkusová entrée do brutální pohádky dvacátého století. Však jejich čas přijde. *„Tak tedy budeme žít! Hudba hraje tak vesele, tak radostně, a člověku připadá, že zbývá už jen maličko, a dovíme se, proč žijeme, proč trpíme… Kdyby to člověk věděl, kdyby to věděl!*" [29] Vojcev se v závěru promění v psa a ve stylu Antona Pavloviče Čechova *„Hudba vyhrává tak vesele, že se všem těm lidem chce žít."*

„Věty“ a situace režíruje pinzetou, podkládá absurdní akcí. Přemisťuje detaily a pohrává si s nimi. Co působí jako schválnost, je výsledkem umělecké RAfinovanosti jeho intuice. Vklíněné pevně do vychýlené jednoty. Zkoušet začínají 1. listopadu 1991, výhledově s premiérou 28. ledna 1992 (uskuteční se 11. února 1992). Zkoušení se zpozdí rekonstrukcí budovy Labyrintu, tím se posune začátek sezony. Během zkoušek *Vojceva* Lébl nosí po vzoru obdivovaného režisérského kolegy „řeznické“ sako. Nakrátko ostříhaný, napomádovaný gymnazista z dob *Školy, základ života.* A řezničí.

Melou se v něm jako ve správném Čechovi vrostlém mezi Východem a Západem čerstvé zážitky z Ameriky a někdejší z Moskvy. *„Americká velkorysost mne oslnila, tahle ruská lumpárna na nevinnejch lidech štípe a škrábe a zakusuje se do rozumu.“* [30] Schíza Středoevropana mezi dvěma mocnostmi. Jediné východisko je humor. Výsměch všemu. Nebo permanentní přiopilý stav.

Po třech měsících se blíží únorová premiéra. Hlavní zkoušky pátého, šestého, sedmého a osmého února 1992.

VOJCEV: Ale, ale, doktore, co to z vás vylezlo?
MIKULÁŠ: Čechov, Vojceve!

Herci jsou figurky roztroušené na exoticky pestrém plátně. Na výpravě se podílí sedm scénografů z Brna, Bratislavy, Prahy. Kostýmy si rozčlení do kolekce čechovovské výtvarníka Petera Čaneckého (Vojcev, Paustovskij, sv. Mikuláš, Vlasta, Anna, Matka, Hrabal), divotvorné Kateřiny Štefkové (mrtvý Hrabal, mrtvá matka, ještěr Mikuláš, Elvis Presley, Sleď, zebra Vlasta, Vojcev, Paustovskij), civilní Kamily Krkošové. Scénu navrhne Tomáš Rusín z brněnského Kabinetu múz. Pomáhají lidé z JELA Alena Pivoňková, Jan Hubínek, Aleš Votava. Rám je dán, Lébl střídá a napíná oslepující plátna dekorativních, zdobných obrazů, plátna plná kontrastů; zbude výsledný dojem abstraktní změti. Látky jemných odstínů a smetanových

barev vybírá sám. A informuje o tom Petera Čaneckého. *„Doktor Mikuláš a Paustovskij dokonce připomínají smetanu a hrozí, že je někdo vypije. (…) Švadleny na mne stále pokřikují, že šily ještě pro RAdoka, tak abych si dal na ně pozor. Jsou to milé ženy, úplně stejně hysterické jako já. (…) Matku jsem rozhodnul udělat černou – je to pro ni výstižnější. (…) Také Sleďova vestička je ostřejší, víc než pastelová – je to takový vínový samet nebo co, který přenádherně vypraly a rozžehlily – a on je tak cirkusově pomatlaný.“* [31] Inscenace *Vojceva* je výtvarnou perlou, Lébl si poprvé po listopadu 1989 extrémně vyzkouší, kam až lze ve sledu scénických obrazů zajít. Nic neriskuje, jeho svět takový je; jitřivý pocit a podivnou pachuť dokáže zanechat na jevišti. *„Je to spolupřítomnost extrémních momentů, obyčejného dobra a zla vedle sebe, tedy něco, co je ve vzduchu – určitá přitroublá pohádkovost s příklonem k brutálnímu realismu.“*

Žádné expozice, žádné katarze. Dobro a zlo, mejdan schizofreniků. Zmatený divák může sáhnout po berličce: šílenému spisovateli Vojcevovi, který skončí jako uštvaný pes a zakousne Cizince, se vymknou jeho postavy kontrole, kontrole pera, vyrvou se z popsaných stránek jako andělé z břicha postavy na grafice Keitha Haringa, prohání se rej čarodějnic nejen v autorově hlavě, ale i na jevišti. Mimo kontrolu. Fantasmagorie pro psychoanalytika; na měkkém, sametovém kanapátku leží divák. Tváří v tvář odpuzujícím detailům. U Lébla ani RAdostnost ze hry není čirá. Vždy se kal zvedne a přimísí.

Možná že nastává éra, kdy stísněnost na jevišti se místo truchlivé tmavé vyjadřuje cynickým veselím. Bez ladu a skladu. Je divné, že Lébl zůstává chladným k textům skutečných mistrů absurdních situací. A naopak ho bude fascinovat klasika. Na kterou absurdní situace roubuje. Je to proto, že opovrhuje současným divadlem? Výjimky se najdou v souvislosti s hereckými výkony. Díky Sabině Remundové (dcera Ivy Janžurové) se dostal i na pondělní, předgenerálkovou zkoušku *Židlí* do Národního divadla. Hráli Miroslav Donutil a Iva Janžurová, kterou ctil. Odpověď na moji otázku. *„Hru*

jsem předem neznal, ale prozradím Vám, co si myslím: Těmto dramatikům – Ionescovi, Beckettovi… atd. moc nerozumím, nedokážu se na ně soustředit, připadají mi velice ‚museální', Čechova a Ibsena považuji proti nim za výkřiky současnosti. Je v tom možná cosi pochopitelného. Mým Ionescem je Tobiáš, nikdo ho nezná a on mi mluví z duše. Také už jsem si mohl přečíst ten pokřik v novinách – myslejí si, že jsme se zbláznili… a vůbec mne neuklidňuje, že na Čechova tenkrát taky pískali a psali, že je to konec divadla… Ostatně všechno vyřeší čas…" [32] *Židle* pro něho představují to nejlepší, co je k vidění v Národním divadle. Zkritizuje scénografii. *„Nedá se napadnout, protože nepřekáží, ale ničemu také nepomáhá. Vaše kostýmy třeba – já si nemyslím, že by měly být právě takové a takové (každý výtvarník je pochopitelně udělá jiné), já ale intensivně cítím, že by měly být jiné… Černočerné prostředí scény zrovna tak – ta dlouhá éra, kdy se tematická i časoprostorová nevlídnost a stísněnost označuje pouze a všude temnou barvou – kdy už konečně skončí."* [33] I *Šťastné dny* Samuela Becketta si ihned obstará. V nichž Iva Janžurová hraje. Zase jeden báječný den Winnie a Willieho.

KARMEN: Vždyť jenom žvatláte, nevíte, co říkáte, a vlastně se mi to tak taky líbí…

Odehrává se na jevišti Realistického divadla v devadesátých letech dvacátého století. Hra je volnou dramatizací Čechova. Věnováno Petru Léblovi.

Manželé Mikulášovi, spisovatel Vojcev a jeho bratr Paustovskij, Karmen, jezdec Hrabal s „nehmotným" koněm Ludvíkem, květinářka Anna, domovník Sleď, milenky, živí i mrtví. Ano, mohou to být Vojcevovy postavy, které se prohánějí v mysli a přeskočí do vnějšího světa. Kde se kolem Vojceva míhají jako na vířícím kolotoči. *„No dovolte, neznám vás a vůbec, kuš, kuš, zmizte mi všichni z očí. Jsem snad blázen? Co ze mě takhle zbude?"* Ironická hra na divadelní hru. Ve scénických

poznámkách je častokrát zmíněn chorobný „smích diváka“. Jako by v portále kdosi stál s tabulí a ukazoval publiku, jak reagovat v přímém přenosu na ceremoniál předávání Oscarů. Ironická hra na vlastní životy. Kůň Ludvík narazí do telefonní budky v Břevnově, kde Lébl bydlí, Paustovskij upozorní doktora, že jeho žena se líbala na schodech s Tobiášem. Vlasta miluje Vojceva, Cizince, Tobiáše, Lagrona. Humor středoškolské mládeže omámené tím, jak jsou jiní, jak jim maloměšťácký svět nerozumí. Nedorozumění a přetáčení replik. Jejichž obsah se mění, jak věta putuje od úst k ústům; vyspal by se doktor Mikuláš za jistých okolností s nosorožcem RAději než s Vlastou?

Text je „schízou“. Toto slovo padne na závěr. Kdy se doktor Mikuláš (Leoš Suchařípa) promění ve svatého Mikuláše. Aby se vzápětí vrátil převlečen za prehistorického dinosaura. V domě spisovatele Vojceva se koná večírek, dít se může cokoliv, říkat se může cokoliv. Postavy rosí kolem sebe citáty a parafráze a útržky z různých uměleckých slohů. Promyšleně vrstvené banality a stereotypy jsou obaleny absurdně surreálnými, iracionálními výjevy. Včetně metamorfóz lidí ve zvířata i jiné bytosti. Absurdní groteskност. Inscenovaná podoba takového artistního textu unavuje, unavuje ta nekonečná a neomezená výbušnost fantazie. I dětská hra s prvky dada, aby fungovala, mívá – třebas skrytý – řád.

PAUSTOVSKIJ: Ale někdo ti pořád uniká…
VOJCEV: Ano… Ale kdo! Kdo to je, zatraceně… Chci to vědět a ty mi to povíš, hlupáčku, né fakt, řekni mně to, dělej, povidám…

Kostru textu, v němž není bráno vážně nic, natož divadlo, si Lébl rozčlení na 49 výstupů. Přesněji řečeno „obrazů“. Do tiskových materiálů si napíše: „*Hra o všestranně nadaných lidech, kteří se narodili, aby něco vytvořili. V přepychové vile, na pokraji životních sil, žije spisovatel Vojcev, obklopen řadou přátel a nepřátel. Přípravy slavnostního večírku pokazí záhadný cizinec, který všem učaruje. Hra*

se ptá po smyslu lidské existence a mistrným způsobem zachycuje přerod člověka v psa.“ Převyprávěný obsah pak parafrázuje televizní seriály, shazuje všechna vážně míněná slova dramatiků. Typ parodie, který Lébl rozvede v televizním *Studiu Kroměříž.* Vážně braná, profesionálně zrežírovaná ptákovina. Bezmezně groteskní fantasmagorická recese. Které zvnějšku mají smysl dodat složitě konstruované věty deklarované v programu. Které samy vyznívají jako klišé, jako skládka odrbaných citací a převleků a banalit a unikajících rolí a mizejících iluzí (svět je „civilizačně-kulturní smetiště“)…

K smetišti patří nejen bizarnost a RAdost z nečekaného setkání prapodivných věcí. Ale rovněž pocit hnusu z rozkladu a zmaru. Vedle citátů Hermana Hesse, Alberta Camuse, Emila Ciorana, Jorge Luise Borgese, Antona Pavloviče Čechova je namyšleně přiložený úryvek ze hry Egona Tobiáše *Smokie* („Budu žít s rybou, je to tak lepší…“). Citáty – ač se autor a režisér jakýmkoliv autoritám vysmívají – mají ospravedlnit „existenci“ *Vojceva. „Zprvu jen zdálky a pozvolna vzchází v tom či onom člověku tušení, že to všechno je možná laciná povrchní estetika, že se mýlíme, uplatňujeme-li na naše velké dramatiky ony skvělé, nám však nevrozené, nýbrž do nás pouze vtlučené pojmy krásna antiky, která, vycházejíc právě všude z viditelného těla, vynalezla fikci já, fikci osoby.“* (H. Hesse) Ale člověk si nemá zahrávat. Nemá být namyšlený, dělat si dobrý den z důvěřivých, v tom má Albert Camus pravdu… [34] Na závěr se nad hlavou mrtvého Vojceva vznáší maketa chrámu.

Lébl si lebedí. Do krajnosti vyžene excentrický styl, s jakým pracoval v amatérském divadle. S vykonstruovaným textem, který se nestane inspirací. Kostrou, na níž by navěsil ohňostroje nápadů. Bezbřeze se rozlévá a vsakuje do země. Nezbylo nic. Jen polámaná Léblova žebra a hrabání ve smetišti pro hrabání samo.

Odskočím-li si z jeviště, nežili jsme v devadesátých letech každodennost takto absurdní, nečitelnou, groteskní? Vysmívaná „sku-

tečnost“ takovýto text paradoxně usvědčí z upachtěnosti: převálcují ho montáže televizních záběrů, prostřihy reklam, převlékání kabátů a hledání nových identit. Když ony staré kostýmy a role v tržní společnosti překážejí. Text mohl být kdekoli seškrtán. A nic by se nestalo. Text mohl být kdekoliv doplněn o další nesmyslné repliky. A nic by se nestalo. Každá z postav je schéma, karikatura. Z tohoto úhlu zplodili autoři velké klišé: svět jako nesmyslné smetiště, svět, který nelze slovy uchopit, byl popsán mnohokrát. Včetně pocitu, že v ničem a v nikom se nejde vyznat. To si ale člověk může stoupnout na chodník a pozorovat lidi… Povrchnost a nevynalézavost se může týkat i extravagance. Opakuje-li se extravagance, která už zabrala. Chtějí provokovat, nudí. Alespoň zrekapitulovali formy, v nichž si libovala šedesátá léta; happening, performance.

Text je nastavovaným tokem slovních hříček, nonsensů, minisituací. Léblovi výrazně „chybí“ i doposud přirozený prosévač a filtr nápadů: finanční omezení, skromné podmínky. Rozbujelá fantazie nemá ani minimální mantinely a brzdnou dráhu. Tolik potřebné okleštění, aby byla nucena oddělit zrno od povrchních, megalomanských plev. Právě proto zdaleka nejpozoruhodnější je, že celek drží pohromadě! Musí tu být cosi, co ozubená kolečka v hodinovém strojku zasouvá. Lébl. Pevná a čitelná vnitřní struktura. STYL. A trefil se do dobového pocitu, že všechno tu už bylo. Že novátorství spočívá ve smíchání existujícího, v pospojování nečekaného. Nevíra v cokoliv. Nikoliv nevíra depresivní, ale výsměšná a shazovačná, plná tvořivé energie. Světelná režie, zvuková režie a režie stylu. *„Ale když si sednu a na chvíli zavřu oči – mám z toho vlastně radost.“* [35]

PETR LÉBL: Myšlení ve hře není psychologický, je infantilní.

Je šťastný. S kým je to šťastný? *„Dnes večer se bude hrát autor nečekaně mladý, žijící a Čech – to se hned tak nevidí!“* Umanul si, že hru svého kamaráda výtvarníka uvede. Našel mezi studenty DAMU

blízkou duši, oba se vysmívají a nadřazují všemu a všem, aniž by – stejně jako postavy hry – věděli, „čí jsou", Tobiáš odvrhne i křestní jméno Luděk: *„Egon používám, protože to líp vypadá v tisku."* Mají společné pozérství. Velkou ctižádost vymknout se dnešku, tradici, proměnit divadelní svět. Chybí tomu poctivost, i v drzém experimentu se faleš rozpozná. Je to hra plná arogance. Vůči ostatním. Je to hra arogance.

Je dobrodružné zamýšlet se nad Léblovým scénickým viděním a prací s herci. Pikantní je, že jako režijní připomínku použije Hamletovu RAdu hercům: *„Nepřehánějte ani umírněnost, řiďte se vlastním citem, aby se pohyb hodil k slovům, slova k pohybům a zvláště setrvejte v mezích jemné přirozenosti…"* A tak mají říkat řeč zlehka. Aby ji jenom jazyk rozehrál.

Souběžně s hereckým hledáním vzniká originální výtvarné pojetí. Vyžaduje, aby herci byli „nasébáci". Aby hráli takzvaně na sebe, strhali pozornost na svůj výstup, na svůj kostým, na svou exotičnost. Jako by k oněm kostýmům a výpravě, která se dá vidět jenom v této inscenaci, teprve hledali herecký jazyk; slovník pro herce sepisovaný na koleně a průběžně. *„Ne marťanskej, ale něco, co nás baví: třebas je to ta největší obyčejnost, která pečlivostí a přesnou prací s časem bude postavená na hlavu, anebo vyhnaná do absurdní podoby."* [36] Čistá RAdost z nápadů, ze hry. Divák ale ještě není zvyklý být rovnocenným účastníkem téže hry. Ještě chce být poučován jako žák učitelem. [37]

PETR LÉBL: … jsou ještě diváci, který to neumí přes uši vnímat, a zaplať pánbůh za ně, neděláme divadlo pro uchamilný!

V kostýmním víru – stejně jako textovém – se mísí citace. Divák sedí na módní přehlídce laděné karnevalově. S jakousi nesrozumitelnou konverzací manekýn, manekýnů, moderátora, módních návrhářů. Lébl vytváří divadlo pro oko, nikoliv pro ucho. A v zákulisí dva skryté

stíny Tobiáše s Léblem, kteří se pošklebují a zkoušejí, po jakou mez až diváka volnými asociacemi a změtí schválností poníží. Nic, které se tváří jako něco. Pak je to zvláštní a pozoruhodné nic. Řekl by Lébl. Chybí tu příčina, všechno se děje jen tak, svévolně, beze smyslu. Jen tak. Kdo po čemkoli pátrá, je považován za staromilce. Postavy se proměňují ve zvířata, nelogicky mládnou jako Paustovskij a Matka. Ta je v prvním dějství velmi stará, podpíraná služkami. Působí babičkovsky a aristokraticky zároveň. Skončí jako rozverná mladice. Na úvod pronese Vojcev přípitek nad svátečně upravenou rybou, v níž se skrývá Cizinec. Aby byl jako obrovská ryba sněden; služka se promění v ďábla; seshora visí člověk – Fledermaus… *„Musíme to zkusit projet do těch neviditelností, kterýma se ta hra zabejvá. Není tu moc situací, kde by se postava slovně dostatečně charakterizovala – pomocí slov ty lidi nežijou, slova to nejsou, co je drží při životě. Nejen slovy jsou naše postavy živy!“* [38]

PETR LÉBL: Nejhorší je tý logice otročit.

Chaos. V němž se potulují postavy, které odkazují na drama Čechovovské, na modely absurdního dramatu Ionescova, bulvární frašku, komiks i na operu. Sleď – což je v Léblově inscenaci velice bohatý, panovačný domovník, kapitalista, co u sebe nosí pušku – maně upomene na Kafku v „rybím“ detailu: *„Smutný jsem byl včera večer, protože jsem jedl sledě, uvařili nám je dobře, ale sledi to byli i tak… Koneckonců jsem snědl já sledě, a ne sledi mě.“* Text neodloží s úsměškem, jeho smysl nepředstírá. Ale povýší na show. Text našel svého režiséra. Je pryč doba, kdy divadlo muselo usvědčovat realitu ze lži. Pro něho text není podstatný, podstatný je **STYL**. Ten drží inscenaci pohromadě. Lébl zvýrazní ironické linie odkazující na divadelní klasiku. *„Celá ta kolekce by měla mít navíc něco dohromady společného. Také barevnost (třeba). Nejvíc myslím byly by vhodné světlé až zářivé odstíny – taková jaltská, alpská a realistická móda (jak jinak).“* [39]

Je tu přítomna Léblova prchavost, hysterie i agrese. Aby postavy nemohly být přečteny a odhaleny. Parádivost rychle střídaných „karnevalových" masek. *„Mikuláš – to je doktor Čebutikin poté, co se odstěhoval od tří sester. Paustovský je všeumělec a věčný student. Kreslí, komponuje, píše básně. Na počátku hry je to starý pán, na konci prvního dějství se objevuje jako mladík a to mu už zůstane… Vlasta je tak trochu Jelena, Raněvská, Olga a vůbec… je to hlavně doktorova žena. Velmi touží po nějakém vzrušujícím setkání s někým na schodech. Viděla kdysi balet Romeo a Julie – jak tam oba leželi na schodech. Vojcev je Vojcek, Vojnickij, Don Giovanni… Je to nenápadný člověk. Ve třiceti letech se velmi trápí se smyslem života… nejvíc ho baví ležet a povalovat se.*" [40]

MIKULÁŠ: Tak se mi zdá, Vojceve, že jsme se stali oběťmi tohoto pokoje.

Pročítá jednotlivá dějství *Ivanova.* Odkud je věta použitá v programu (*„Mezi třetím a čtvrtým dějstvím uplyne asi rok."*). *Ivanova* za několik let bude režírovat na Zábradlí. A stejně jako v *Ivanovovi* zazní na závěr výstřel. Podle čechovovského pravidla: pokud se v prvním dějství zmíní revolver, musí se z něho vystřelit. Odstřelen Vojcev. Nechybějí parafráze *Dona Giovanniho,* což je převlečený Vojcev (*„Již v léčce vězí bídník, on v síť se zaplet sám."*). Karmen vidí jako cizí kněžnu z *Rusalky,* Sledě jako *Borise Godunova.* A další a další citace. *Tři sestry. RAcek. Strýček Váňa.* Obsahy těchto her si vypsal. *Vojcev* tak působí jako nesrozumitelný, prosátý kondenzát textů Čechova. A z nadhledu to vypadá, jako by se Lébl v budoucnu rozhodl, že postupně rozmotá Vojceva, prvotní klubko čechovovských replik tím, že nastuduje Čechovovy hry. I břízky už tu má. A výběr hudby? Waldemar Matuška. *Laibach.* Muzikál *West Side Story.*

Zmínila jsem dramaturgii Labyrintu. Ne náhodou. Na repertoáru mají hru *Travestie* anglického dramatika českého původu Toma

Stopparda (1937). Kterou napsal v roce 1975. Stoppard často využívá hravou formou literární předlohy. Mísí je, propojil Shakespearova *Hamleta* a Beckettovo *Čekání na Godota (Rosenkranz a Gildenstern jsou mrtvi*, 1967). A co ke své hře Stoppard podotkl, muselo Lébla nadchnout i inspirovat: *„Moje původní představa struktury Travestie byla taková, že by hra měla být jakousi antologií různých stylů: Jeden z nich joyceovský, jiný wildeovský, část hry by měla být ve verších, část zpívaná. A jedním ze stylů by mohl být dokument, a sice v částech o Leninovi.“* (Tom Stoppard)

VOJCEV: Hmm, hmm, co je to venku za rámus?
MIKULÁŠ: Paustovský honí zebry.
CIZINEC: Jmenuji se Karel Godot.
KARMEN: To mluvíte ke mně?
CIZINEC: Nevím.

Všichni obdivují Léblovu drzost a odvahu. Ale pro něho to není vychýlenost, pro něho to je norma. Ten schizofrenní obdiv a poníženost vůči staré herecké gardě a zároveň ješitná umanutost vlastní výjimečností. Před premiérou dá sám sebe všanc: *„Dělali jsme to, jak nejlíp jsme uměli. Jestli se nám to povedlo, rozhodnou lidi. Když totiž dělá člověk divadlo, jak nejlíp umí, a nikdo na to nechodí, dělá to blbě.“* Obstarává si publicitu, vystřihuje každou zmínku o sobě a své práci. Píše, aby ve *Scéně,* v rubrice Divadelních zpráv, uvedli stručnou informaci o jeho prvním režijním pokusu na profesionální scéně. Skutečně profesionální PR.

Divadelní propagace má své osvědčené způsoby, kalkuluje s osvědčenými vějičkami: chodí se na mediálně známé herce, populární soubor, dramatika, hru… Ale v tomto případě se nechodí na herce, v tomto případě se chodí a bude chodit na Lébla. Na skandální typ režiséra. [41]

Jeho první profesionální inscenace je přijata kritikou tak jako většina jeho inscenací: rozporuplně. Není to selankovitá měňavkovitost, která by se přelévala v jemných valérech přízně či nepřízně. RAzantní kontrast: obrovské nadšení, nebo znechucené odplivnutí. Nevědí, co s *Vojcevem.* Skandál to – na české poměry – je. A nikdo s odstupem času vlastně neví proč. Léblova inscenace je sen. Odpověď člověka, kterého probudí uprostřed hlubokého spánku, vychrlí na rozespalého změť otázek. Aby logicky převyprávěl svůj zmatený sen. Neví. Zbude jenom pocit. *Vojcev* má jepičí život. Ale kolik se mu v tisku dostává prostoru. Dramaturgyně Vlasta Smoláková žádá o televizní zdokumentování *Vojceva.* Časopis *Svět a divadlo* Karla Krále, s nímž byl Lébl v USA, pořádá obrovskou anketu, osloví většinu divadelních odborníků, názory otiskuje na pokračování.

Vzlétnu-li k nestrannému nadhledu a přehlédnu z výšky český prostor, zahlodá pochybnost. Období 1938 až 1989, přes padesát let lží a překrucování podložených ideologicky; rozevřu-li jakékoliv noviny, časopisy, odborná periodika… skuteční odborníci publikovat nemohli. Byli odstraněni. Lživost nejen propagandistická a vědomá, ale také lživost nedovzdělanců. A tak dál ve svobodných podmínkách chybí nestrannost, bují sektaření, osobní známosti, nadržování či umlčování. A co je psáno, to je v případě zmizelých inscenací po letech dáno. Výtečným inscenacím se tolik prostoru nedostane, nad nimi se nelze tolik přít. Člověka neznalého musí nad tou mediální smrští napadnout, že to byla naprosto skvostná inscenace, která čněla vysoko nad dobovou produkcí. Čím čněla, se nedozvíme. *„Okolní štěkot v novinách je spíš zkouškou vytrvalosti – pro svou práci se z těch popsaných stran dozvíme skoro nic.*“ [42]

MIKULÁŠ: Konec srpna, všem nám z toho tak trochu přeskočilo.

Na inscenaci se novináři vrhají jako supi na mršinu a načechrávají svoje ega. Ale opatrně, nejprve se rozhlédnou, co ostatní v hejnu.

Konečně skandál, konečně šok. Z opatrnických recenzí se vymyká Rejžkova poznámka: „*Možná zajímavější než hned promluvit o další premiéře ve smíchovském Labyrintu (E. Tobiáš – Vojcev, režie Petr Lébl), je opět vděčné sledovat příznačné reakce českých deníkářů. Kroužení kolem, alibistické výmluvy, všechna ta – ano, ale ovšem, nebo – ne, i když… hlavně vrozená neschopnost vyjádřit svůj, třeba pochybný názor, ale názor! Dovolte tedy něco z této odrůdy. Pochopím potřebu mladých divadelníků dopovat se módními prášky ‚postmodernismu', jenže třeba i to utahování si z čechovovské poetiky by mělo mít svůj smysl, řád, osobitost a vtip, jen ne tu neumětelskou nudu, kterou bohužel Petr Lébl do divadla zanesl. V situaci, kdy se Labyrint zoufale potřebuje najít, kdy na zásadní inscenace chodí pár diváků, onen gymnaziální blábol jeví se být dramaturgickým vyhozením si z kopýtka a kudlou do zad. Škoda času, peněz, zmařených příležitostí…*" [43] Cosi se vymklo z rukou. Nechybí křečovitá i opatrnická snaha vřadit inscenaci do uchopitelných teatrologických pojmů a frází. „*Používám-li slovo blábol, nemyslím to jako negativní hodnocení, nýbrž jako charakteristiku tvůrčí perspektivy, jejímž výsledkem je obraz bytí člověka jako nevyléčitelné schizofrenie. Logika tvůrců je jasná: jestliže chceme vypovídat o světě, v němž nic – ani smrt – nemá autentický rozměr a smysl, chceme-li uchopit absolutní destrukci všech hodnot, všeho kolem nás, o co bychom se mohli opřít, můžeme tak učinit pouze cestou destrukce divadla a všeho, co by mohlo do neřádu vnášet falešný řád. Tam, kde neexistuje následnost příčiny a následku, tam, kde ani jedna věta nepodmiňuje druhou, je každá jiná komunikace lež.*" [44]

Evidentní je jedno: *Vojcev* se pokojně vyvázal z existujících divadelních pojmů. Které náhle nedostačovaly pojmenovat to, k čemu na jevišti a v hledišti došlo. Vyvaloval se na louce se stéblem trávy v koutku úst a pobaveně pozoroval oblaka. Diskuze se zatím přesunula na pole uvažování o divadle v řádu teoretické divadelní sémantiky. „*Divadelní text tu vystupuje jako vysoce estetizovaná*

každodennost nesmyslu a nevýznamnosti, proměňuje tak tuto každodennost v nepravosti kýčovité skutečnosti. V tomto bodu se asi Vojcev nejspíše a nejvíce stává událostí, jež se stává legitimní díky přítomnosti.“ [45] Divadlo přece existuje **JENOM** ve své přítomnosti. Všechny úvahy poté jsou jen přeměřováním kabátu, který neexistuje.

2. dubna 1992 se koná seminář J. Císaře na DAMU k inscenaci *Vojcev.* Padají tu slova jako „je to ulítlý, nuceně ulítlý“, *„strašně stereotypní“* nebo *„všichni říkají, že se hodně baví, že se jim to líbí, ale že tomu nerozumí“.* Pěkná ukázka dobové paniky. Věci se zásadním způsobem proměňují, vymykají z klasického řádu. A vymykat se musí i myšlení o nich. [46] Jako by Lébl teoretikům odpíral smysl divadla tím, že jej destruoval a odebral čitelné významy a témata. Tím, že nepolemizuje se světem, ale s divadlem. A to nejen klasickým. Tím, že veškerou kulturní ceněnou tradici smíchá. Nánosy přehledných tabulek vážených jmen odhodí. Stojí v bodě nula, těší se svými šaty. Nikdo se neodváží špitnout, že je nahý. Rozpory „dítěte své doby“ odráží rozpory přítomnosti. Zběsilá provokativnost nudí, působí jako samoúčelná exhibice. Léblovu divadelnost lze postihnout obrazově, jako magii. Nikoli rozumovým rozborem, pojmovým aparátem, teatrologickou terminologií, prostě slovem.

Mělo dítě dospět?

Generace, která se vyhýbá zodpovědnosti, ale ne požitkům. Autory spojila nakažlivá, spontánní tvořivost, RAdost z tvorby, proces sám. Cesta, ne cíl. Inscenace jako tekutý obraz, v jehož barvách se divadelník Lébl s rozkoší koupe. Zvláštní plutí. Šaman, co si pro svou magii zvolil jeviště. A šaman, to je projev výsostné individuálnosti. První bezohledně postmoderní rituál v Čechách.

Chodí se na Lébla. Normy klasického dramatu tu nefungují. *Vojcev* potřebuje šíleného režiséra. Je důležité ho potkat. Kdo se

nechá unášet tímto rytmem tepajícího Léblova stylu, může být snadno nakažen lehkou závratí. *„Když jsem se vracel z toho pozdně surrealistického divadelního zanícení, včleněného do právě opadávající vlny světové postmoderny, cítil jsem se postmoderně a surrealisticky. Napadly mě kombinace kohoutího zpěvu na špičce Svatého Víta a omylem vyoperovaného slepého střeva, znělky Večerníčku s protiopiátovou mezinárodní expedicí v Thajsku, postrádal jsem střelnici s orchestrionem, lavičku ve stínu lípy a falešný mramor krouceného barokního sloupu. (…) Ale jak to šlo v těch ohňostrojích fantazie dál a dál, přemáhala mě pomalu únava. Už zase unaven historickou únavou slohu, který, zdálo se ještě před pár lety, vybuchl tak nadějně, ale jak se ukázalo, měl slabá křidélka! Co chvíli jsem se přistihoval, jak zívám z nekonečných postmoderních citací od Havla po Čechova, od kýče po burlesku z němého filmu, od parodované velebnosti po červenou knihovnu, od jedné hudební perzifláže k druhé, od jednoho nastavovaného konce k druhému.“* [47]

Ano, však to Petr Lébl říkával. Ty asociace mě jednou zabijou.

VOJCEV: Pokud jde o mne, připadá mi to všechno hrozně komické.

V souvislosti s *Vojcevem,* textem Egona Tobiáše, se nejčastěji pojí slovo blábol, zmatek, nesrozumitelnost, chaos. Bez kauzální a chronologické souvztažnosti. Tedy vlastně bez fabule. Chybí orientace v textu i divadelním tvaru. Jsou si toho vědomi, do programu k inscenaci ironicky vloží *Obsah hry Vojcev.* Ivan Vyskočil, tvůrce nedivadla a Léblův patron, se Tobiášova textu zastává. Spíše Léblovy inscenace. Která se vzdaluje konvencím, v jakých se divadlo pohybuje. Vybírá prostředky, kterými odstraní faktory celistvosti, homogennosti nejen na jevišti a v zobrazování světa. Komunikace se stává hrou bez hranic, bezbřehou. Tím i nudnou. Jako by zkoušel a napínal strunu, kam lze v oné extrémní „nenormálnosti“ dojít. Aby

to ještě stále bylo divadlo. Vyčnívají. Protože chybí jiné divadelní alternativy?

Pořád jsme u prvopočátku. Text. Sám o sobě vymknutý. Léblovy připomínky k „postavám", jinak výstřední, v kontextu tohoto textu nepůsobí vymknutím, jen prohloubí tápání. *„Co je to v téhle hře, co nejvíc brání lidem se chytnout, ‚obejmout strom'? Karmen krouží kolem Vojceva, Vojcev by si měl všimnout, že je zamilovaná. Žádné doteky, Karmen nabízí sterilní možnost, a přitom prožívá zázračné chvíle! Ať vynikne mystika! Vojcev je pro Karmen trpaslík do skalky. Místo přeměřování jde o uchvácení. V jisté chvíli se v Karmen probouzí touha člověka vlastnit: Já mu nechci ubližovat, ale ať stojí, ať mi dává energii! O tom to je. (Na konci I. dějství to zparodujeme: když všichni budou po něčem toužit, sjedou alespoň břízy…) Nakonec se Karmen postaví na distanc zády k Vojcevovi. Karmenino ‚přeměřování' Vojceva zvlášť vybudí, sápe se po ní (… z vás to teda skutečně sálá), měl by ji zacvaknout. Karmen ale klade prudký odpor, jde to až do hysterie. Takové nedorozumění!"* [48] Ve *Vojcevovi* se vytratí nerv plynutí na jevišti. Kterým se představení dotýká pocitové banky diváka. Zamaskuje jakékoliv vztahy spisovatele Vojceva k ženám Karmen a Vlastě. Jakmile v textu cítí i zironizovaný náznak citu, zamaskuje ho, dvojici od sebe odtrhne. U Lébla je důležité oddělit, o čem je text, o čem výprava. On ty postavy překrývá. Jako by měl hrůzu z všedních dialogů. Jemných rozhovorů v uzavřených prostorech pokojů. Kde se pološeptem dějí ty nejkrutější věci. Vyznávají se city. Pryč od nich. Lutherovské *„slovo, které jednou vylétlo, se už nedá chytit za křídlo".* Rychle od slova odvést pozornost. Aby se stalo pouhým šumem. Jako v Tobiášově hře. Bytosti, které si v bytě jen tak kecají… Lidem se takové divadlo nelíbí. Ale přeskočí na ně jakási znepokojivost. Která z toho shluku vykukuje.

Jak by asi v jeho podání vypadali Romeo a Julie?

PETR LÉBL: Netajím se tím, že některé články mi pekelně lezou na nervy...

Lébl všechny kritiky vystřihuje, kopíruje, lepí do sešitu, třídí a znovu kopíruje, orámuje grafikou v podobě chrámu. Vytvoří výroční katalog k desáté repríze *Vojceva.* Z těch mnoha slov má vlastně RAdost. Jsou psána o něm. Z čeho RAdost nemá, je nízká návštěvnost. Z níž viní kancelářské síly divadla, jejich neprofesionální práci. A jistý podíl viny připisuje i tomu, že se údajně neumí pohybovat v divadelních kruzích. *„Myslím si také, že každá ‚moje' nová inscenace by zpětně ‚pomohla' těm stávajícím. Tím spíš je mi líto, že se v této sezoně už nestihnu představit znovu. A v příští – vzhledem k ‚plánovitému řízení' už to prosírám taky. Zdá se, že jsem všechny ty lidi nějak definitivně pozurážel, a oni se mnou teď nemluví.*" [49]

Krutě se ohrazuje. K práci propagačního oddělení. Když v letáku divadla chybí slogan k *Vojcevovi. „JORGA je výtečná, spolehlivá a pokaždé trochu jiná! JITKA, mistryně převleků, vzorově a oddaně zamilovaná do Mikuláše; IRENA znamenitá, prožívá monolog ze Tří sester jako málokterá Olga a ještě přitom vystačí s dechem, když leze po těch nekonečnejch překážkách; EVA – perfekcionalistka, hraje doslova elektricky, jako by se narodila někde v New Jersey nebo kde; LEOŠ nádherně řádí, hraje si s intonacemi svých replik pokaždé znova, ve scéně s Waldemarem Matuškou podává neuvěřitelný výkon! STRÝC se po tolika letech, vlastně desetiletích (!) vypravil do činoherního žánru a sledovat jeho ‚kulišáky' je opravdová radost; STEVA statečně šplhá po schodech tam a sem, hraje s gustem a krásně moudře; ONDŘEJ je hrdina a výzkumník postranních plánů, vždycky přesný a stále uhrančivější; TOMÁŠ je borec a živá výzva českým hercům: schopností vydržet na scéně v pružinových botách a ještě si na pohled libovat, běhat do schodů, nosit rybku – stokilovou kulisu, zbytek hry proležet v kolínkách s kečupem a na závěr dostat po hlavě pojízdnou taškou a ještě k tomu od Jitky – tím si mne, ztichlého a užaslého, zís-*

kal na věky věkův amen; SLUŽKY – mistryně rytmů a bubnů! Nevím, neznám nikoho, kdo by dokázal zahrát zahleděnou mladou ženu lépe než PETR VYDRA (kdyby žila spisovatelka Colette, určitě by o něm napsala román, a to ho ještě neviděla zmítat se v lanoví – jako prvního polistopadového ďábla v Československu!). A konečně MIREK, který hraje nepopsatelně – a je tou nepopsatelností velká kvalita, svoje tradiční otázky PROČ (před představením i po představení) překvapivě a skvěle vyvažuje hraním, které označím jako HRANÍ PROTO…

Což by klidně mohlo být heslo našich příštích prací!" [50]

Je v tom jakási posedlost sebou samým. Že po něm zůstane stopa. Opět se roztáčí kolotoč korespondence s kritiky a recenzenty, poděkování a dary za příznivý ohlas. [51] Dopisy pro pisatele. Pisatele článků. A to k psacímu stroji s průklepovým papírem usedá člověk, který se od davu odtahuje, dává ostentativně najevo, že „pravidla" lidské populace ho nezajímají, mínění ostatních jedinců nic neznamenají. Bez divadla *být* nemůže. Zároveň těžko snáší profesionální divadlo. Kde se děje *„jen málo zajímavého, kde je k zastižení spousta samolibých, líných a prázdných idiotů, kteří si odmítají dát výpověď. Zabraňují tím spolupráci a pořádným výsledkům."*

„Byl jsem zvyklý dělat si v divadle, co chci, což všem vřele doporučuji. Nejenom že se nehodlám po této stránce proměňovat, naopak bych potřeboval kolikrát si lépe stihnout vzpomenout, co jsem to vlastně chtěl.

Jestliže někteří rozhodující lidé v Praze, v polovině roku devadesát dva, jsou schopni být nepříčetní, když si někdo dělá, co chce – a myslejí si, že dělání si, co chci, je nějaká bezbřehá rozkvetlá procházka plná poskoků a hvízdání… pak má cenu jedině mlčet a přestěhovat se k Eskymákům." [52]

Dadaistické osvěžení.

Vojcev.

Vyčnívá. Svou drzostí, humbukem, jakým se dožaduje pozornosti. Končí doba, kdy se schematicky řeší dobro a zlo. Doba, kdy na

něčem záleží. Jediné možné východisko je návrat k začátku věcí. Jenomže začátky nikoho nezajímají.

Jenom stupně vítězů.

VOJCEV A KARMEN: A co my tu vlastně ještě děláme?
VLASTA: To nevim.

Recenze se potýkají se „schízou" a blábolem, uchopují obsah a témata jako vodu do dlaně, dumají nad absencí významů v neproniknutelném textu. Ale ona absence významů a přehršel citací je z režisérova pohledu hlavní hodnotou. Dovoluje vytvořit styl napájený výtvarnými efekty, hereckou precizností, režijní fantazií, ignorováním logiky. Nesmyslnost světa. Až po závěrečný motiv bílého chrámu v rozměrech dětské hračky. Spásná nevinnost a víra. Odhodit a smést haraburdí. Jaké vláčí lidská bytost za sebou, začít jinak a nově. Od počátku. Za doprovodu *Nothing gonna change my world.* V podání *Laibachu.*

Nebo kulisa hnusu. *„Umělecký dojem zmaru a hnusu – to je především NÁZOR a pocit obyvatele města na konci dvacátého století. Proto jsem si tu hru vybral a ne žádnou jinou. Je pro mne pozoruhodné, že někdo v 19 letech vidí do lidí tak mnoho jako Tobiáš. Přihlašuju se k tomu – myslím si totéž. Kostel na konci ‚představení' je pro mne důležitější, než je snad ze hry patrné. Tolik hnusu v tolika bílých stěnách – snad by to přeci jenom mohlo někoho zajímat."* [53]

PETR LÉBL: Ani tak nejde o to říct, kdo je, ale CO JE TO FORT IN BRAS.
PAUSTOVSKIJ: Skáknu pro petrolejku, snad nám to už konečně osvětlí.

Vojcev. Změnit jediné písmenko, a upomene na Buchnerovu hru *Vojcek,* která vznikla roku 1836, před autorovou smrtí v třiadvaceti letech. Fragmenty dramatických scén ze života šikanovaného

holiče a vojáka, úzkostné vize bytosti, která nerozumí světu ani sama sobě a upíná se k dívce Marii; člověk ale nemá moc změnit okolnosti, které jej utvářejí. Fragmenty, jejichž pořadí je nejednoznačné. Georg Büchner čerpal pro svou odcizenou a zoufalou bytost inspiraci ve skutečném případu lipského vojáka a holiče Woyzecka: ze žárlivosti probodl svou milenku, byl soudním tribunálem shledán morálně narušeným individuem a veřejně popraven. Tobiáš s Léblem zase inspiračně vyrabují literární styly dramatiků. Fragmenty dramatiků. Osekané údy. Nesmím zapomenout na *Vojcka (Wozzecka),* operu Albana Berga, v Čechách uvedenou v Národním divadle v roce 1927, pamětihodnou nejen uměleckým skandálem, ale především prvními projevy českého fašismu, „… pravicová *klika kolem Národních listů zorganisovala po úspěšných představeních opery Vojcek, jejímž autorem byl rakouský skladatel Alban Berg, umělou demonstraci, a znemožnila tak dokončení třetího představení. V hledišti vznikla hádka mezi diváky, která se vystupňovala do té míry, že policie před ukončením opery divadlo vyklidila. Nadřízené ministerstvo provozování Vojcka zakázalo a mezi pokrokovou a zpátečnickou částí pražské kritiky se rozvinuly vzteklé polemiky. Opera zmizela s jeviště nejenom pro smělý projev hudební, nýbrž – a hlavně – pro námět, líčící ubohého člověka, který zahyne na společenském dně.*“ [54] Co víme o Vojcevovi? Pro Lébla byl Vojcev Vojckem, Vojnickým, Donem Giovannim… Že je spisovatel a promění se v psa? Podle Lébla je proměna v psa výsledek vývoje člověka, který se přestal ovládat. A Vojcevova závěrečná sebevražda? *„Bod, kam hra spěje. Jak bude vypadat konec? Já cítím určitý zklidnění, který přichází po velikým vytržení. Na konci oblouku je veliký rozčarování, na úplným konci zklidnění. Je výstřel na konci sebevražda, nebo jen akustická tečka? Jak ta hra vrcholí? Ke konci je už tak zmatená a chaotická! Žádná situace, jen veliký běsnění. Ale Vojcev už není běsnič. Poslední tři scény už odpočívá, už to jde mimo něj (je to vrchol ostatních postav), nastává zklidně-*

ní. Vychází z Vojcevova poznání, že to je bludný kruh…“ [55] Cítí-li Vojcev osamění, měla by ho vést *„touha obklopit se lidma a znova a znova se pokusit domluvit…“.*

PAUSTOVSKIJ: Není proč a vůbec už je pozdě cokoliv rozsvěcet.

Hlediště po návštěvě divadelníků zeje prázdnotou. [56] Lébl to dál připisuje neschopnosti marketingového oddělení. Svádí to na své „neumění“ pohybovat se v divadelních kruzích. Přitom „divadelní kruhy“ spolutvoří, ty stávající mu leží u nohou. Pokud je nestačil pozurážet. K desáté repríze připraví pro herce „výroční katalog“, výběr z recenzí. Jako to později udělá u *RAcka. „Netajím se tím, že některé články mi pekelně lezou na nervy a překvapuje mne ta laťka, pozdvižená do nedohledna (kdyby tak zásadně a suverénně přísně hodnotili také ostatní pražskou produkci…!). Ale když si sednu a na chvíli zavřu oči – mám z toho vlastně radost.“* Zpočátku se chce zavděčit kritikům, píše, připomíná se. Až bude pevnější v kramflecích a bude mít většinu na své straně, začne napadat a urážet. Pracovití mravenečkové z vlastních řad budují trpělivě legendu, přiživují se, k *Vojcevovi* vznikne celá kniha. Všechny ty vysvětlující komentáře dotvářející jeho inscenace. Co by bez nich zůstalo.

Den po premiéře, 12. února 1992, ještě plný chaosu a předpremiérového napětí napíše: *„Já pořád nevím, co budu dělat. (…) Chci mít teď hlavu plnou Vojceva, ale jde to ztuha – jsem zamilovaný do několika lidí a věcí najednou a z toho všeho pochází velký zmatek. Stojím na svých nohou, ale nepoznávám nic a nevím, co mám dělat.“* [57]

To nevědí ani diváci.

Už se trápí další inscenací, třináctou. Už se noří do své obrazotvornosti. Prořídlé, generačně spřízněné publikum z amatérských dob si mezi profesionály *Vojceva* najde. Ve sklepním studiu smíchovského divadla Labyrint následuje pohostinské nastudování

textu *Fernando Krapp mi napsal dopis* s vlastním týmem lidí mimo soubor (kromě Jorgy Kotrbové) a podtitulem *Romantický příběh o pravdě, lásce a některých duševních poruchách, které postihují psychomotorickou činnost.* Není tak naivní, aby nevěděl, že s každou prací se začíná od nuly. Zatímco se dívá vpřed, jeho věrní a nekritičtí obdivovatelé přiživují legendu, fixují každý Mistrův závan dechu, každý čin. Vlasta Smoláková s obdivuhodnou pílí i na podzim 1992 zapisuje podrobně každou Mistrovu větu ze zkoušek.

„*Milá Vlastičko,*

telefonoval jsem Ti, abych Tě požádal o spolupráci, abys byla u zkoušek Krappa, protože Tvůj podíl na vzniku celé práce je myslím nepostradatelný. Leč ne my, ale naše okolí rozhoduje o našem chování – tak se z toho zavolání stalo zase to známé a běžné utrpení. Marně se odvoláváš na svou teatrologickou činnost. Kdybys věděla, jak strašně mi lezete všichni na nervy. Ale Vaše chyba to není – vy za nic nemůžete. To jenom moje nervy jsou stále méně použitelnější. Tím spíš jsem citlivý na každou věc, která mi nejde pod fousy. Aby mohla vznikat, milé veverky, zase taková pěkná a podařená divadla, jako je Vojcev – musí pan režisér dávat volný průchod svým niterným pocitům… a tím pádem s ním není k vydržení. Pár lidí ovšem by mělo bývalo patřit mezi jeho zachránce, měli by ho za tu dobu alespoň trochu znát, aby vytušili (třeba ze zkušenosti, když ne jinak), že něco není v pořádku. Sami by také méně trpěli a méně by se divili. Mám asi mít radost, že má Tobiášovi vyjít kniha, ale zároveň na to kašlu. Kdybyste se namísto sestavování knihy snažili zachránit tu inscenaci – aby se nemusela hrát jednou měsíčně. Aby herci nedopláceli téměř životem na hrůzné poměry a vztahy uvnitř divadla.

Nemyslím, že bych chtěl a potřeboval někomu kazit jeho plány. Dostatečně mi stačí, když druzí kazí plány moje. Tehdy začínám být vzteklý. Když jsem vrcholně vzteklý, obracím svůj hněv proti sobě. Je to mizerná vlastnost. Mnozí moji bývalí přátelé to dobře vědí, a proto toho zneužívají. Vědí, že jim neublížím, a dělají jako že nic. Když mi

dramatik Tobiáš neřekl ani SLOVO po premiéře, která mi dala zabrat jako žádná jiná v životě – myslel jsem, že je to snad jenom sen. A on to jednoduše pustil z hlavy (jako všechno, co bylo velmi, velmi důležité). Zabil mne. Jednou pro vždy. Už o tom nechci slyšet.

P. S. Žádné texty ze zkoušek nepublikuj bez mojí redakce. Jestli se Vojcev nebude z nějakého důvodu moci hrát, zničím nejprve všechny debilní nahrávky, které mám, a potom sebe." [58]

Vazby s živými přetrhává. Ale některé, jemně potrhané, přetrvávají. [59] Přítel Pitínský. Překousne vše. Jsou si navzájem fanoušky, kolegiální přátelství, kde nechybí pikantní příchuť žárlivosti na práci toho druhého, žárlivosti, kterou si oba uvědomují. Berou ztečí profesionální scény. Kterými donedávna pohrdali. A rozladí je, že se *Vojcev* líbí hlavně „zrzounům" z fakult. *„To člověk nikdy neví, jestli to ale nepramení taky z určitého druhu žárlivosti, jestli v těch dobrých přáních není i něco nekalého, nestoudného, a třese se jakousi závratí, když na tohle myslí."* [60] I na *Vojceva* Pitínský zhlíží s láskou. Ač se mu Vojcev „líbil i nelíbil". *„Mé všechny ty profesionální pokusy dopadají spíše mizerně a v dohledné době nevím, co s tím udělám. Snažím se sice téměř zoufale, leč výsledkem jsou věci v nejlepším způsobu nepodnětné a ploché."* [61] Pitínský přehání a Lébl se vzteká. „U Realistů" se Vojcev hraje jednou měsíčně. *„Stal se z něho PARSIFAL – výroční opera jenom jednou za rok…"* [62] Vzteká se, když má být jeho první profesionální inscenace derniérována. Měla být první z devíti ve stejných dekoracích. Spálit si je chce sám, roku 2000. Rozčileně píše 12. května 1993 řediteli Realistického divadla Karlu Křížovi. V upravené podobě mají *Vojceva* vídat diváci Divadla Na zábradlí. Poté, co se stane uměleckým šéfem.

Vojcev ho pohltí. [62] Obětuje mu i *Hamleta*, kterého má hrát. Oběma se zjevuje po celý život otcův duch. A ty jeho typické poznámky k postavám: Hamlet a Horacio, to je čaj a káva. Hamlet. Co by tedy také říkal?

„Být, nebo nebýt. Jak to rozhodnout?
Je důstojnější mlčky sklonit hlavu
před potupnými šípy osudu,
nebo vzít zbraň a příval trápení
ukončit navždy vzpourou? – Zemřít, spát,
a dost, už nebýt! V spánku najít klid
po strastech duše, po tisíci ranách
strpěných za živa. To by byl cíl,
po jakém možno toužit – zemřít, spát!
Spát – snad i snít! To je ta překážka:
sny, které možná přijdou v spánku smrti,
až unikneme trýzním v tomto světě,
nás nutí váhat – proto žijeme
tak dlouho, třeba v neštěstí.“

Dělat divákům kanára. Sníst sledě. Chytit zebru. Zastřelit RAcka. Lhát lékaři.

„Jedeme domů. Jsi doma?

Před třemi lety trávil na mých zkouškách celé hodiny. Dnes řekne – já na ty zkoušky NEMŮŽU chodit. Je to muž bez programu. Co bych za to dal, ale v tom to není.

V jedné věci jsem lhal.“

15
Stokrát jsem ze školy odcházel a stokrát zůstal aneb Tisíckrát raději nejím, nespím a chystám něco pro divadlo (Díl třetí)

V amatérském období poprvé zažíval soudržnost, pocit vřazenosti do své doby. V činnosti, která lidi stmelila. Pro Lébla je oázou mimo okolní svět. Napětí v ní nechybí. Na konfliktních situacích se neurotik podílí často sám. Lébl je také spoluvytváří. Přitom mu sebekritický náhled nechybí, často je ale extrémně sebeponižující. Až k sebenenávisti. K roztříštění zrcadla. Neurotici bývají zaměřeni příliš na sebe. Skupina lidí, se kterými několik let trávil veškerý čas, se rozpadla. Hledá spřízněné lidi na DAMU. *„Poprvé v životě jsem si takhle naplno uvědomil, že ta ‚režie', to je hlavně, že člověk nečekaně oživne díky druhejm, který si nechali a chtěli nechat poradit. A že si nechá taky poradit a tím zase oživí někoho druhého. Je to veliké půjčování si energie. A je to také velká slast oproti všedním dnům…"* [1] Chce pracovat s Karlem Dobrým, Magdalenou Sidonovou, Tomášem Petříkem. Přesto stále neví, proč by na DAMU vlastně zůstával. Ani proč by odcházel. Má dostat cenu za výpravu inscenace v Disku. Najednou ale nikdo netuší, zda ještě je, nebo není studentem školy. 4. června 1992 napíše děkanovi DAMU (jako hlavičku použije oblíbeného Keitha Haringa). Rozhodne se, že všechno ukončí a vystrojí si *„takovou soukromou promoci ve své hlavě. (…) Diplom se dá nakreslit. Hlavní je nezklamat při práci herce a nedělat škole špatné jméno. Svá studia DAMU ukončuji od první chvíle, co jsem do školy vstoupil."*

Rozhodne se. I proto, že v jeho žaludku stále leží jedno z písemných hodnocení z prvního ročníku. Obsahovalo tyto tři body:

a/ neschopnost pracovat s herci

b/ askeze vůči scénickému prostoru

c/ nedostatek dramatického cítění

„Ten, kdo to psal, mne proklel – neboť od té doby jsem nemyslel na nic jiného, než jak se z té hanby vypracovat. Nevím, jestli se mi to povedlo. Nikdo mi nic neřekl.“ [2] DAMU se rozhodne opustit v den své první profesionální režie, *Vojceva.* Ještě ho zbrzdí Ivan Vyskočil. Jeho guru. Který založil katedru autorské tvorby. *„Ocitnul jsem se ve zvláštní situaci – měl jsem svůj ‚problém‘ se studováním DAMU již vyřešený, když tu se najednou objevil prof. Vyskočil, který doslova lpí na tom, abych školu ukončil. Nakonec – proč ne? Vadí mi akorát ten nedostatek komunikace mezi studenty a pedagogy. Jako by jedni měli druhých plné zuby. Myslíte si, že se někdo z mých kolegů obtěžoval navštívit Vojceva (moji první práci v prof. divadle)? A s Krappem to bude stejné – to vidím už teď. Nemluvě o tom, že návštěva je jedna věc a rozhovor o zhlédnutém druhá věc. Ale co si Vám to tady stěžuji?“* [3] Stěžuje si Luboši Pistoriovi. Ale ten se na „výsledek zkoušení“ podívat přišel. Petr Lébl roli studenta opustí.

„Nevím, jestli chci být umělec – ale rozhodně závislost na divadle řadím ve svém seznamu hned vedle pomáhání starým lidem a pečování o zvířátka. V inscenaci Svatba, která měla včera svoji derniéru (přišel se podívat jediný spolužák!) – v druhé polovině hry je scéna, kterou považuji za absolventskou. Je to výstup, ve kterém se dokazuje nevěra. Motivace a aranžmá replik ‚o slovech, která v nás vzbuzují určité stavy…‘ věnuji symbolicky panu Jaroslavu Vostrému – za přednášku o kouření, nadechování, vydechování a vzrušení vůbec. Místo, ve kterém protagonista hry zapichuje do svých přátel fialové tulipány – patří Ivanu RAjmontovi – za výklad o uzlovém, komposičním momentu každé divadelní hry. Celou tu scénu, kde tak zvláštně a přitom obyčejně zahráli herci i věci – připisuji na závěr

panu Ladislavu Vymětalovi – s díky za mučení s podtrháváním dramatických situací tužkou v textu, které se ukázalo jako mimořádně užitečné. Všechny další sympatie patří Ivanu Vyskočilovi, který je pro mne hlavní divadelní autoritou a který to se školou myslí dobře. Je to král dolní i horní DAMU a umělohmotní faraóni dobře vědí, proč se ho bojí. Chtěl bych být blízko tam, kde bude taky on, protože mne to velice zajímá. Snad to půjde, i když budu jen prostý člověk bez těch ověřovacích papírů.“ [4] K osobnostem, které naplňovaly skutkovou podstatu umělectví a muzičnosti podle Léblových potřeb i představ, patřily také Dan Konečný a Petr Osolsobě.

Kvůli Vyskočilovi ještě zatne zuby, ověřovací papíry se získat pokusí. 15. březen 1993 je datem zadání diplomové práce, vedoucí Ivan Vyskočil, oponent Jan Císař. [5] Téma: Plný prostor. Polemika s *Prázdným prostorem* Petera Brooka. Odevzdat ji má 31. května 1993. 28. dubna 1993 si v rámci DAMU zkusí přijímací zkoušky na katedru produkce. V části, kde má vysvětlit divadelní termín provaziště, stojí: *„Nahoře, kde poletují múzy.“* Ty jeho odpovědi. Píše je Vonnegutovým slovníkem.

Jak byste definovali termín „filozofie“?

„Zafixovaná drzost, která vzniká ve štěrbinách vítězství, v průsečíku právě zrozeného umění, tváří v tvář CHŘTÁNU ZAPOMNĚNÍ.“

Funguje v divadlech management a marketing? Pokud ano, jak a kde?

„Tak třeba paní Blanka Calábková od Realistů: Nejdřív na mne poštvala rádio Collegium, pak nechala vytisknout tisíce pozvánek na Vojceva a všechny je zamkla do skříně.“

Jaké druhy daní znáte?

„Daň z obratu, daň z lásky tvé.“

A Mayové?

„Pomocníci ministra kultury.“

LEARTES:
Musíš své city držet na uzdě
a vyhýbat se touhám na sto honů. (…)
Hmyz nejsnáz nahlodává jarní květy,
když jsou to ještě pouhá poupata,
a ráno, v lehké mlze mladých dní,
vždy lidem nejvíc hrozí nákaza.
Varuj se úkladů, drž rozum v hrsti –
i bez svůdce se mládí rádo spustí.
PETR LÉBL: Když o něco jde, tak slova dojdou. Teprve pak si to lidi všechno vysvětlej.
IVAN VYSKOČIL (KRÁL): Tak se to musí stát. Prince, když bláznní, nelze nehlídat!

Lébl zaměňuje adoraci za přátelství. Nic jiného nestrpí. Dopisy Ivanu Vyskočilovi a Leoši Suchařípovi jsou voláním po otci, skučením, mějte mě rádi.

Studia pro něho jsou muka. Sám si chce rozebírat svět, přebírat z okolního materiálu po svém. „Cítí se uvězněn na této zemi, je mu těsno, propuká v něm smutek, slabost, nemoci, chorobné představy vězňů, žádná útěcha ho nemůže utěšit prostě proto, že je to jen útěcha, křehká migrénovitá útěcha proti hrubému faktu uvěznění. Ale zeptají-li se ho, co by vlastně chtěl, nedokáže odpovědět, neboť nemá – a to je jeden z jeho nejsilnějších důkazů – žádné ponětí o svobodě." [6] *Lébl sám je jako postava některého z Kafkových románů. Svět, který ho obklopuje, je světem, v němž panují pravidla, kterým nerozumí. A tudíž jejich vazby narušuje. Informace ve vzdělávacích zařízeních přijímá jen tehdy, pronáší-li je jím adorovaná osobnost. Z pedagogů dramaturgicko-režijní tvorby je přístupný pánům Vymětalovi a Vostrému. Žezlo a koruna patří jedinému.* „Doktor Ivan Vyskočil si vytkl za cíl, abych dostudoval, a mým cílem je vrátit ho k divadlu. (…) Vytváří oázu dobré nálady; před ním se

i zakřiknutí lidé proměňují v obyčejné herce." [7] *Ano, všechny jeho sympatie patří Ivanu Vyskočilovi. Svérázná autorita, za níž se plíží její obdivovatelé. Je to člověk, který se neustále ptá. A očekává odpovědi.* „Vím, že jenom ptaním se asi věci dopředu neposunou. Na druhou stranu zaplaťpámbu za to, že se ještě někteří z nás na něco ptají. Ti, kteří si sami odpovídají, ti už mají totiž *odehráno a čekají děkovačku.*" [8] Stejně jako Lébl označuje Vyskočil sám sebe jako člověka nesociálního. „*A jestliže jsem nesociální, jestliže nejsem pro souhru ještě dostatečně* v *kondici, pak dělám divadlo, protože si to uvědomuju. Protože divadlo člověka socializuje, může socializovat.*" [9] Pro inscenování v Realistickém divadle navrhne Lébl v červnu 1991 dramatizaci povídky Mircey Eliada *Sbohem* (překlad Jiří Našinec). S atypickým pojednáním divadelního prostoru: diváci sedí na jevišti a herci přestrojení za diváky v hledišti. Chce, aby spolupracoval celý ročník herectví DAMU včetně pedagoga Ivana Vyskočila v roli divadelního ředitele. Výjimečně nenáročná inscenace na výpravu. Vyžaduje zužitkovat reálné prostředí divadla. Jeho další diskuzní příspěvek k tématu divadlo, jeho reflexe. Rozklad divadelní hry, každého slova, gesta. Rozdrobení celku zahubí umění… Zkoušet chce na půdě školy. Až do březnové premiéry.

IVAN VYSKOČIL: Drahý a milý Petře, díky za krásné dopisy. Držím palce, vzpomínám, těším se (mělo by to být v množném čísle) a z celého srdce pozdravuju. Mějte se, dařte se a nashle!

To Ivan Vyskočil svému Petrovi založil divadlo. Je spoluzakladatelem Divadla Na zábradlí. Nejen prvním profesorem herectví a autorské tvorby AMU. A byl z Divadla Na zábradlí odejit. „*To pasivum je na místě. Ale zřejmě bych býval odešel i sám. Zjišťoval jsem, že normální divadlo, v které se Zábradlí začalo proměňovat, mně moje experimentální záměry a kousky neumožňovalo, protože mě nutilo, abych naplňoval to, co je dáno uspořádáním prostoru. Což znamená:*

pokračování v tradiční cestě. Oproti tomu prostor nočního podniku nebo třeba kostela v Hostinném, kde jsme také hráli, dává příležitost, aby si člověk zkoušel něco nového. Když jsem byl ‚odejit' z Divadla Na zábradlí, vrátil jsem se do Reduty, která už bohužel neměla tu specifickou atmosféru zabydlenosti, nicméně byla ještě oním prostorem a prostředím, z kterého se mohlo dál vycházet. Nebyl jsem nucen předem plnit určité zvyklosti." [10]

PSYCHIATR: A podávejte mi pravidelné zprávy, mladý muži…

I proto má Lébl Vyskočilovi za zlé jedinou věc. Že nechce být činný vedle něho, když nastoupí jako umělecký šéf do Divadla Na zábradlí. Odmlčí se. Působí to tak, že s Vyskočilem, kterého zbožňuje, nemluví. Lébl si přál triumfální návrat svého „otce" na Anenské náměstí. A jeho odmítnutí se slovy, že dvakrát do téže řeky vstoupit nelze, Lébl chápe jako zpochybnění triumfálnosti vítězství samého. O to více a podrobněji a vehementněji pak Vyskočilovi sděluje své úspěchy. O to houževnatěji mu chce dokázat, že JE dobrý. O to více očekává pochvalu. A dostane se mu jí. V roce 1994 bude Vyskočil bránit Léblova *RAcka* po premiéře slovy *„konečně správná groteska, hraná bez parodie".* Do Izraele pozve Lébl Ivana Vyskočila na premiéru *Cyrana z Bergeraku.* Dá mu tak dárek k narozeninám – tedy i sobě a mamince – týdenní pobyt v Izraeli. Celý v Léblově režii. I s určením, co si má pořídit matka na premiéru. *„Stopy té práce v té Svaté zemi chci, aby viděli dva lidé: Moje maminka a Vy."* [11] Tito dva lidé jsou mu inspirací v posledních měsících. 1999 napíše Lébl filmovou synopsi *Milá maminko.* S Ivanem Vyskočilem počítá do role psychiatra Vágnera. Který určí diagnózu podivného matčina chování. A diagnózu trpkého vztahu maminek a dětí. *„Matky zůstávají stejné, vědí totiž, zač je toho loket – kolik to stojí, dát někomu život. Vědí to lépe než muži a řeknou si to napříč lidskou historií, nikoli večer v hospodě… Jako děti jsme obklopeni naprostou péčí, a když*

se postavíme dostatečně na vlastní nohy, jsme schopni oplatit tu péči obyčejným nezájmem.“ [12] Ale především: situace druhého obrazu měla být zcela pojednána ve znamení Vágnerovy řeči a na počest Ivana Vyskočila. Lébl rozmýšlel, jak ve Vágnerem formulované diagnóze zmínit „praprostor“ – Urraum. Jak zmínit fakt, že lidská představivost je nekonečná. [13]

Přeskakuju léta, přibrzdím…

PETR LÉBL: Zdá se, že jsem všechny ty lidi nějak definitivně pozurážel, a oni se mnou teď nemluví.

V osobě psychiatra má smůlu. Nenarazí na nikoho, kdo by rozhovor vedl aktivně, popřípadě kromě rozhovoru využil další léčebné způsoby. Včetně terapeutické skupiny, cvičení, vztahu mezi psychoterapeutem a pacientem, autogenního tréninku, nácviku reakcí, aby hned nenávistně nevybuchoval proti lidem. Je možné, že i lékaře uhranul? Obalamutil?

Hypnózu si ordinuje sám. Pohledem na jeviště. Divadlo je také taková uzavřená různorodá komunita. Skupinová terapie. Kde se na jevišti i v zákulisí rozebírají emoce, chování a jednání, probíhají psychodramata. Ve skupině je každý současně terapeutem i pacientem. V každé nové skupině se jen opakují modely, které s sebou vláčíme z minula. Promítáme je do ostatních. Na konci poznání stojí čin. Aby dospěl Lébl k poznání, k tomu nemá partnera. Nebo k poznání dospěje. Jenomže Léblovi se zpětné vazby nedostane, málokdo mu poskytne informace, jak jeho chování působí. Bojí se ho. Své chování tudíž korigovat nemůže. Léblova přisátá slova. Zrcadlo. *„Při technice zvané ‚zrcadlo‘ sedí pacient v publiku a spolupacienti přehrávají – zpravidla trochu přehánějí a karikují – jeho typické způsoby chování, nad kterými by se měl zamyslet.“* [14] Zrcadlo. Lébl má svou variaci. Sedí v publiku, herci jednají podle pokynů, které vycházejí z jeho života. Svůj osobní život si zakomponoval mezi portály.

V psychoterapeutických rozhovorech převažuje jediný styl. Hovoří sám. Lékaři nebo psychologové jako by čekali, až se ve svých problémech zorientuje, dospěje k vlastnímu řešení. Jak podotkne Lébl o své poslední psychiatryni, *„ona jen poslouchá a nestačí se divit, to je všechno“.* Často si dobírá postavu Jana Cimického, [15] který při takových setkáních odbíhal, vyřizoval rozhovory týkající se mediálního humbuku, při každém návratu přispěl moralizujícími hodnoceními z jiného konce, navazoval obecnými, vciťujícími RAdami, jaké se hodí pro každého v každé situaci a které uplatnil v rubrikách napříč všemi společenskými časopisy. Lébl se vyzpovídá. Ke katarzi nedojde. Pravdivé emoce potlačuje, potlačené zážitky a přání zazdí ještě hlouběji. A předvádí divadelní etudy tak, jak si je odborníci představují. Odvádí pozornost.

„Between the dinner.
Je krása
Je blbost
Je to těžké
Ale…
Mám rád
Když můžu
S klidným svědomím
Prohlásit.
Mám tě rád.

Uf.“

16
Bude lépe se s váma nekamarádit

S nabídkou přichází Jan Grossman. Po doporučení Leoše Suchařípy. Lébl může inscenovat v Divadle Na zábradlí *„cokoli chce".* Ten uvažuje opět mimo jiné o dramatizaci Kafkova *Zámku.* Začít chce k 1. lednu 1993. Za výtvarné spolupráce Tomáše Rusína z Brna a hudební spolupráce Martina Dohnala. Taktéž z Brna. Zvítězí hra *Fernando Krapp mi napsal dopis.*

Konflikty se nakumulují. Ještě než ke spolupráci dojde. Karel Steigerwald navrhne hru *Kafkovo brko.* Lébl se zpěčuje. Usiluje o nedostupný *Zámek.* Ne však za každou cenu. Brána Divadla Na zábradlí zůstává zavřená. Ještě ano.

„Vážený pane Steigerwalde,

kdyby ještě někdy mělo dojít k (pracovnímu?!) setkání mezi Lenkou Lagronovou a Tebou, opatřím svou kolegyni a kamarádku nejméně dvěma herci, nejlépe představiteli frajerských typů, kteří budou mít za úkol nespustit z tebe oči a uši a vůbec budou střežit celkový důstojný průběh soukromé schůzky. Nabídku pana Grossmana a Tvoji ke spolupráci neodmítl jsem a neodmítám, naopak připomenu, že v tuto chvíli stejně o jiné divadlo nestojím. Ale:

Způsob, jakým jsme se donedávna k naší věci setkávali a přízrak budoucí spolupráce glosovali, mne přesvědčil, že se pletu, kam nemám, a že bude lépe se s váma nekamarádit. (Kdysi jsme se bavívali o tom, jak bych se měl spolupodílet na koncepci divadla, nebo jeho co… atp.) Teď, když kolem jednotlivé úvodní práce naděláte takový panenský cavyky, nevím, jak by vůbec mohla vypadat nějaká celkovější spolupráce?

Pan Grossman je pro mne zásadní divadelní autorita, jako praktický ředitel ale jenom velmi málo možný. Tebe – přes sympatie – jednoduše nechápu.

Pana ředitele se pokusím ještě navštívit – bude-li mít na mne ČAS. Jinak odmítám další trapné a divné scénky připisovat na oltář nějakého vzájemného seznámení se.

Je to nuda, stydím se a je mi smutno. Nacpěte si do krku, co si myslíte, že je vaše, obklopte se svými kamarády, aby vás nikdo nekritisoval zvnitřku, a vlezte mi na záda. Nebudu vám závidět. Jenom vám ze srdce přeju, aby TOHLE hodilo nějaké divadelní výsledky. Má úcta." [1]

Dopis odešle na papíře s přetiskem zvířete, které má svázaná kopýtka. Sejde se rok s rokem, Lébl se bude chovat naprosto stejně jako jím kritizovaní pánové. Na Anenské náměstí přivede své loajální stádečko a to staré vykopne. Postupem let i on nabude dojmu, že mu historický dům patří. Navštívit Lébla bude privilegiem, chovat se všichni budou podle pravidel pana domácího, nepřekračovat vymezený čas pro návštěvní hodiny. Znelíbí-li se host, může se lehce stát, že dům neopustí dveřmi, ale oknem. Či skopnutý ze schodů. Co je to za hru, kterou Lébl považuje za špatnou, kterou vehementně odhodí? *Kafkovo brko* Alana Benneta. Uprostřed bytu středostavovské anglické rodiny se sejdou spisovatelé Franz Kafka a Max Brod. Který odmítl spálit přítelovy rukopisy. Ukáže se, že sám hostitel je zapálený kafkovský badatel-amatér. Jeho žena zase bývalá ošetřovatelka. Kterou literatura nezajímá. Na scéně se objeví i Kafkovi rodiče, aby se vypořádali s tím, jak je syn v literatuře vylíčil. Kdo všechno se chce přiživit na slávě… Za vším se údajně skrývá Kafkova utajovaná slabina, trauma z malého přirození. Text je hladce vystavěný. Zhmotněný sen, uzavřený prostor slov s minimální možností manévrovat k snovým únikům a fantazii. Lébla popudilo především uchopení tématu. Hra prodlužuje mudrování desítek dosavadních kafkologů. Bulvárně se nimrají v Kafkově sexualitě. Autor přejímá klišé o rodičích, otec nesnesitelný tyran, matčinou největší chybou je, že stojí na otcově straně. Lébl nemá rád figurky na šachovnici. Kde každý tah je předem určen a z políčka se figurka nesmí hýbat.

V lednu 1993 bude *Kafkovo brko* režírovat Jan Grossman. A Lébl –

PETR LÉBL: Krapp bude moje inscenace.

– promýšlí obsazení hry **FERNANDO KRAPP MI NAPSAL DOPIS.** Po *Vojcevovi* v někdejším Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého (nynějším Švandově divadle), tentokrát ve sklepním prostoru Studia Labyrint. Místo experimentálního průtoku slov hra tradiční, v půdoryse až klasická. Lébl je stále ve zvláštní mezipozici, rozkročen mezi amatéry a profesionály. Jedny opouští, k druhým se nešikovně dere. Čemuž odpovídá obsazení: Jorga Kotrbová, Bořivoj Navrátil, Martin Myšička, Marie Fišerová, Irena Svobodová. Od premiéry *Vojceva* uplynulo 217 dnů. Tentokrát vybere text „tradičního" střihu, získá pro něj herce a snaží se ho „pěkně přečíst". Ze zvukového záznamu nechá zaznít oblíbence Marii Rosůlkovou (Tetinka), Antonína Jedličku (Vesnický idiot) a Leoše Suchařípu angažuje do „zvukové" postavy Otce. Namluví ji na magnetofon 3. října 1992 mezi oprašovačkou a večerním představením *Vojceva.* Imaginativní divadelní svět Petra Lébla. Opět fantazie navršená na postavu v kabátu sebeodcizení. A konkrétní kostýmy a výprava *„jako pro Emu Destinnovou*", kostýmy, které hrají mezi sloupovím. Do artistního světa své jevištní poetiky vláká Bořivoje Navrátila. Který odejde z činohry Národního divadla a vytvoří u Lébla hlavní roli; následovat ho bude až na Zábradlí. Lébl si nevyužité herce z kamenných divadel omyje a postříká živou vodou. Herecký koncert. Za odvahu patří Navrátilovi obdiv. Lébl hru obsazuje dlouho a těžko, vymýšlí a oslovuje začínající kandrdase i herecké legendy (roli Krappa nabízí i Marku Vašutovi i RAdoslavu Brzobohatému). 15. září 1992 plní slib o spolupráci, v inscenaci *Fernando Krapp mi napsal dopis* obsadí hlavní ženskou roli Jorgou Kotrbovou. (Ta ovšem netuší, že se k ní dostává v pořadí jako třetí, Lébl roli Julie předtím nabídl mimo jiné Ivaně Chýlkové. Staronově nakonec volí Jorgu Kotrbovou, která hrála v divadle od devatenácti let a objevila se už ve *Vojcevovi*.) 18. listopadu 1992, v den generální zkoušky, poděkuje panu

Adamírovi, že bere ohledy k roli studenta DAMU Martina Myšičky. Práce se protahuje kvůli neustálému přeobsazování. Napíše i vyučujícím studentky Kateřiny Karlíkové, produkční inscenace. Je příznačné, že nikdy nikomu neodpustí. Každé pracovní odmítnutí vztahuje na sebe. Odmítli jste mě jako režiséra, odmítli jste mě jako člověka. A tak hercům posílá dopisy a pozvání na inscenaci, ve které mohli hrát… Podivná doba. Z kamenných divadel herci odcházejí do studiových divadel a z těchto experimentálních, mateřských scén přecházejí kumštýři do velkých divadel. Za divadlem.

Ale ono se nedá rvát. Tragické je, že při všech svých výstřelcích Lébl vždy ostře vnímá, jak po čase všechny odpudí. *„Dokavad soutěžím v hrdosti, mám sice slavnostní pocit, ale smutek či lítost to neodstraní. Tak si člověk řekne: prdlajs. A všem se omluví. A v tu ránu se Ti ty všichni taky omlouvaj a sype si na hlavu celá vesnice. (…) Krapp bude moje inscenace. Dřív ale zešílím, protože když se katastrofické typy pouštějí do práce – vzniká v kapalině zvláštní událost: Pohyb v kapalině. (To jsem to hezky přirovnal.) Mohl bych si otevřít malý krámek s nápisem: Petr Lébl – Obsazování her. Byla by to ale zpropadená firma – považ, že už od Vojceva obsazuju, obsazuju a pořád nic. Normálně na mě ty herci kašlou. Nebo jsem jedovatej, já nevim. (…)“* [2]

Na citlivá chvění Lébl naplácá tolik barev a masek plných kontur, impresionismus není jeho oblíbeným uměleckým stylem. Jen patos a stylizace. Která je vzápětí shozena. Pro Lébla jsou lidé přízraky. Jen žádné psychologizování, studie charakteru, jen žádné emocionální výlevy. Žádné psychologizující naturalistické divadlo. To RAději stylizací scény i hereckých výkonů ukázat, jak si divadlo v minulosti poradilo s předváděním takových citů, divadlu nemůže stačit zdvihnuté obočí, pohled stranou, ale velká, patetická gesta. Která následně gagy shodí. Vrací divadlu znakovost. Inscenace nejen jako „čtení“ hry. Inscenace jako přehlídka způsobů, jakými prostředky divadlo text čte a podmaňuje si ho, rozdává role, souhrn všech klišé. Přebírá dosavadní vetešnictví. Lébl nutí herce nehrát postavy, ale

předstírat, že hrají postavy. Divadlo je svět předstírání. Pomezí snu a skutečnosti. Tento způsob dovede ještě dál v *RAckovi.* Divadlo mu není svědectvím o světě.

Divadlo je mu svědectvím o světě divadla.

MIGUEL DE UNAMUNO: Je všeobecně známo, že Fernando Krapp dosáhne všeho, co si usmyslí.

Julie je odvrácená. Zdvihá dýku. Otevře dopis, který jí napsal Fernando Krapp. Toutéž dýkou spáchá v závěru Krapp sebevraždu. Romantický příběh milostného trojúhelníku s překvapivým průběhem, tragickým koncem. Podtitul *Pokus o pravdu* lze vepsat i jako podtitul Léblova osobního života. Trojúhelník majetnického manžela Fernando Krappa (Bořivoj Navrátil), citlivé manželky Julie (Jorga Kotrbová) a romantického hraběte (Martin Myšička). Krapp neumí své city dávat najevo. Až v momentě, kdy je pozdě. Julie se přizná k nevěře, Krapp ji prohlásí za blázna. Ona se utrápí, zemře. Krapp, bezradný, pokud jde o city, spáchá sebevraždu. Ne, nebyl nezranitelným, bezcitným. Tuto „roli" předstíral. Možná je celý příběh vzpomínkou. Stal se tak, jak nám utíká před očima, nebo ne? Výplod choré Juliiny představivosti? Nebyla snad nevěrná? Chce potrápit svou hysterií?

Otec promlouvá ze záznamu charakteristickou dikcí Leoše Suchařípy, Julie vchází na scénu za doprovodu pohřebního pochodu Wagnerova *Soumraku bohů.* Takto začíná miniatura milostného trojúhelníku.

PETR LÉBL: Tuto inscenaci věnuji Janu Grossmanovi – režisérovi, kterého obdivuji.

Věnování se utápí v hořkosti. *Fernando Krapp mi napsal dopis* je mimo jiné trucinscenace Divadlu Na zábradlí. [3] Lébl se nechce podřizovat dramaturgickým plánům. Už jednou provždy bude

prosazovat jenom svou bez jakékoliv sebereflexe (i reflexe), směs velikášství a pochybností se s léty zahušťuje. *„Rok předtím jsem udělal Vojceva (byl jste na premiéře) a pan Grossman si mě na to konto zavolal a nabídl mi: Udělejte tady (Na z.), co uznáte za vhodné. Vybral jsem si Fernando Krapp, nechal tu hru přeložit z němčiny a za pár týdnů běžel za panem Grossmanem. Tam seděl Steigerwald a vážně mě přemlouval, ať dělám RAději Kafkovo brko. Přečetl jsem si tu hru a odmítl, protože se mi vůbec nelíbila. Oni mne nechali odejít. Přesto, že původní nabídka zněla – co chcete. Toho 5. února, když bylo po představení, obklopili mne v baru herci a žádali, ať se jdu za panem G. znovu ohlásit – že je mu to líto a že se mnou počítá. 10. února zemřel.“* [4] Kteří herci? Ti, kteří po Léblově nástupu téměř do jednoho odejdou? Léblova pozice není pozice zachránce. Spíše pozice hrobníka, který zatluče poslední hřebík.

FERNANDO KRAPP: Drahá slečno, bylo mi řečeno, že jste nejkrásnější žena ve městě, ve kterém jsem se nedávno usadil. Prohlédl jsem si Vás, když jste se procházela se svým otcem v parku. Je to pravda. Jste nejkrásnější. Vezmu si Vás.

Fernando Krapp hat mir diesen Brief geschrieben. Na počátku se dýkou otevírá dopis, touž dýkou se na konci zabíjí. Hru napsal německý dramatik Tankred Dorst (1925) – jehož *Merlina* Lébl „spolurežíroval“ – podle novely španělského spisovatele a filozofa Miguela de Unamuna (1864–1936) *Nic víc než celý muž.* Německý překlad *Tří příkladných novel* objevil Dorst v antikvariátu roku 1970. V Plzni. Jednu z novel zpracoval jako drama. *Fernando Krapp mi napsal dopis.* Světová premiéra v květnu 1992 ve Vídni, česko-slovenská téhož roku v Labyrintu. Psychiatři (Marie Fišerová, Irena Svobodová) hovoří rodnou řečí Tankredovou: německy. I rodnou řečí de Unamunovou: Španělsky. Tolik jazyků a tolik nedorozumění, přestože věci, které tyto jazyky označují, se nemění a jsou tytéž.

V *Revizorovi* bude Lébl také stavět babylónskou věž. Aby dosedl do babylónské jámy.

Unamuno. Úzkost ze smrtelnosti. A katatonie, soubor příznaků některých duševních poruch (například schizofrenie) postihujících motorickou činnost nemocného. Jedna forma spočívá v nadměrné produkci stereotypních mimických či pantomimických pohybů bez vnějšího podnětu, který by pohyby vyvolal. Druhá naopak v pohybovém útlumu až strnulosti. Které vylučují terapeutickou komunikaci. Gestace Léblovy inscenace.

OTEC: Jestli Fernando Krapp uhne, protože jsi mu napsala ten nestydatý dopis! To se pak rovnou oběsím!

Julie je podivná bytost. Krásná jako anděl. Ale s podivnými myšlenkami. Když se student zalekne společného útěku a má strach o živobytí, odvětí: *„Vezmeme si společně život.“* Otec je zadlužený, hrozí mu vězení, snaží se ji výhodně provdat. (*„Tak poslouchej, kdopak by chtěl umřít, zlato moje? Nikdo nechce umřít, ani já ne.“*) Julie se za Krappa provdá, o jeho původu a rodině nic neví. Údajně byl ženatý s mexickou milionářkou, kterou zadusil v posteli. Nebo ji přivedl tak daleko, že zemřela sama. Univerzální dědic. Julie je těhotná, pyšný Fernando očekává dědice. A také se jim syn narodí. Fernando je silný, tvrdý, neprůstřelný. Julie se od skály odvrací ke květině; navštěvuje ji citlivý, vzdělaný hrabě Juan Bordavela, narcis, který píše básně a svou citlivost pociťuje jako stigma, jež ho odsuzuje k samotě. *„… jsou lidé, kteří, sami necitliví, pociťují nedostatek citu jako svou vadu, a proto mají potřebu, dokonce se snad z toho radují, trýznit druhé, aby si své chladné srdce hřáli na jejich bolesti.“*

A Julie? Není jen bezbrannou Julií. Je i afektovanou ženou ve fialových volánech, co světu předvádí své monology. Filmové, okrasné kostýmy, které „hrají“ (výtvarník kostýmů: Kateřina Štefková).

Třeba když se hrabě ve fialovém schová pod Juliin plášť. Zámecké prostředí mimo čas a prostor. Výsledkem je peklo na zemi.

Přeplněné jeviště (výtvarník dekorací Petr Lébl pod pseudonymem William Novák). Dva rozkvetlé kaktusy, seno, sloupoví a pódium, pozadí v modrém světle, pojízdná akvária. A funkční kočár, z něhož vyrážejí květiny a v němž umírá uvězněná Julie (torzo výletního kočáru, „zakrslíka výletního", si Lébl vyhlédne ve fundusu ve Zbuzanech, musel mít růžově polstrovanou sedačku, speciální zakázka pro výpravu…). Pohovka pro dva, do níž se namáčknou tři. A zvuk spouště fotoaparátu. Přiznané fotografie, řada kolorovaných snímků: dění na jevišti strne v záblescích a cvakání spouště. Neodehrává se to nejpodstatnější mezi těmito momentkami? Vypovídají takové momentky o pravdě?

FERNANDO KRAPP: Dětství mě nezajímá. Jsem takový, jaký chci být sám.

Všechno je stejné a zároveň extrémně jiné. Nejvíce se dožadují lásky ti, kteří nejsou schopni milovat, nebo teprve tehdy, když milovanou bytost zničí. A lásku zaměňují za majetek. Fernando neskrývá poměr s děvečkou od krav, deptá Julii, kterou milenec hrabě zapře, pozve psychiatry… Kdyby ji propustili z kliniky a řekli, že není nemocná, manžel ji i hraběte zavraždí. Kdo dovede oddělit skutečnost a svou fantazii. Trest je postupný a neodvratný. Smrt si vzala její krásu. *„Pak její mysl. Pak její dech."* Fernando Krapp svou Julii miloval, ačkoliv to ani jedinkrát nevyslovil. Skrytě, nesmlouvavě. Jak milují ženy a jak milují muži…

HRABĚ: Životní utrpení přináší pohledy a poznatky, které jsou šťastnému člověku, spokojenému se sebou samým, navždy uzamčeny.

Lébl neodpovídá očekávání. Neprohlubuje vtipnou „podívanou" z dob JELA. Najednou je příliš umělecký. A očekává pocty a uznání. I od vedení Labyrintu. *„Vážený pane Kříži, s hrůzou jsem si uvědomil, že během našeho posledního setkání, které jste inicioval vy, abyste zhodnotil moji práci ve vašem divadle, byla řeč o mnohém, nikoliv však o té práci. Byl jsem tak překvapen, že jsem se ani nevzmohl na nějaký dotaz. Stalo se tak zřejmě z nepozornosti nebo omylem, a proto bych Vás rád poprosil o případnou další schůzku. Odpusťte mi moji netrpělivost –jsem velmi zvědav a potřebuji slyšet kloudné slovo.*" [5] Příběh šílených lidí hrají jednoduše, přehledně. Ve stylizovaných, patetických gestech němého filmu, s jeho pantomimickou výrazností a teatrálností na hranici snesitelnosti. S tím si pohraje v *RAckovi*, v němž také nebude chybět sloupoví. O to více děsí takové panoptikum. Striktní logika blázince. V jednom se nemění. Nesnese složitou psychologii, její průzkum ho nezajímá, ne, lépe: děsí. Dráždí ho závěrečné Krappovo silné vyznání umírající Julii a zpráva o jeho sebevraždě. Překryje citové sbližování gagy i maskami, teatrálností, která oslňuje a baví, je precizní, ale sklouzává k povrchu. 18. listopadu 1992 veřejná generálka.

JAN ANTONÍN PITÍNSKÝ: Druhá věc je ovšem horší: tam jsou na tebe nasraní...

Na premiéru zve kdekoho. Od herců, politiků přes sportovce po profesory. A ta nezměrná touha prorazit, být uznáván celebritami, dovolávání se pozornosti. Zve Jana Grossmana, režiséra, jemuž inscenaci věnuje, i Jaroslavu Adamovou, dotčený, že ona si ho nepamatuje. *„Já na Vás tolik myslím, a vy ani nevíte, který jsem. Jednou nás představili v Rubínu (byl tam pan Topol), ale to už je dávno…"* [6] V listopadu 1992, čtyři dny po premiéře, mu napíše z Brna Pitínský. *„Druhá věc je ovšem horší: tam jsou na tebe nasraní, v té Mahence, kvůli tomu ‚Modrému ptáku' – já nevím, o co přesně šlo,*

protože je zásadně –jde-li o Tebe – neposlouchám, ale prosím, mohl by ses ozvat tento týden ještě, zdali naše úmluva trvá? Ve středu řeknou mi termíny – kdy odevzdat scénu, definitivní scénář (musím ho přepsat ještě 2×) atd. Ředitel si tě ale váží přesto, cos mu proved – já ho neposlouchám! – a byl by moc rád, kdybys to moh dělat zrovna Ty." [7] Bylo nutné neposlouchat, neposlouchat a nevidět, nevidět. Aby člověk Léblovi mohl zůstat nablízku. Po zkušenostech z *Modrého ptáka* se ho báli, ale dokázali se přenést… Lébl vyžaduje absolutní spolehlivost od svých podřízených a ode všech, kteří se nějakým způsobem podílejí na porodech jeho inscenací. Měl-li však asistovat u porodních lůžek inscenací jiných režisérů, stává se z něho nezodpovědný, nespolehlivý, drzý či laxní fracek. Pitínský zaříkává sám sebe, neposlouchám, neposlouchám, neposlouchám. Aby si zachoval Lébla, jakého ho chtěl mít. Protože byli titíž, protože na jeho místě mohl stát i on.

Triumfem a osobním zadostiučiněním pro Lébla bude, když *Krappa* (téměř) do roka a do dne, 15. září 1993, po dvaceti reprízách přenese do Divadla Na zábradlí. Inscenaci stáhne 13. dubna 1996, důvodem bude nejen velký počet repríz, ale rovněž kolísavá návštěvnost a finanční problémy s autorskými právy.

Vojcev měl obrovskou mediální odezvu. *Fernando Krapp mi napsal dopis* menší. Kam se vrtnout dál. S kým se kamarádit. Už se kolem něj tříbí jména (například dramaturgyně a divadelní autorka Lenka Lagronová). Oznámí, že založí *Nadaci Fernanda Krappa.* Z jejíchž prostředků bude podporovat sám sebe a příležitostně i nekritické obdivovatele svého umění.

„Žádné ale – žena Fernanda Krappa je šťastná."

17
Navíc mi vynadali, že jsem zhanobil pověst divadla

Úspěch jako by ho ničil, spíše než pomáhal. Český prostor je nemilosrdný. [1] Každého, kdo výtahem vyjede nahoru příliš rychle, nemilosrdně pošle dolů. A hledá další neokoukanou tvář… Paternoster. On chce zůstat v horním poschodí, nechce nechat nikoho od sebe odpočinout. A okolí obdivně našlapuje, kritika špitá kradmo a potichu.

13. prosince 1992 píše Karlu Křížovi. Prosebný dopis, žádá o novou schůzku. Aby zhodnotili pisatelovu práci. Stále nemá své vlastní divadlo. *„Já už bez toho divadla nemůžu vůbec nic*, *ani chvíli, co mám dělat? Čím víc cítím, že potřebuju pracovat, tím méně té práce na mě čeká. Už sem se potřetí těm Křížovejm vnutil, už už to vypadalo, že mi povolej další práci… a prdlajs. Ani slůvko ke Krappovi, jako kdyby nebyl, a navíc mi vynadali, že jsem zhanobil pověst divadla v tisku. (Mají na mysli moji odpověď Brožovi, kterou otisknul Prostor.)“* [2]

Útočiště nalézá v televizi.

V tehdejší Československé televizi najde společnou řeč s tvůrčí skupinou Čestmíra Kopeckého; televizní médium zasypou mnoha kuriozitami. [3] Po televizním pásmu z veršů Egona Tobiáše *Jak je sladké tvoje žvanění…*, *ani ho není slyšet* (1992) sestaví desetiminutové čtení na dobrou noc *Listopadová noc* ze hry *Wesele* Stanisława Wyspiańského. I s písní Marty Kubišové.

V letech 1992–1993 s potěchou stvoří vysílání pro Marťany. Napíše a zrežíruje devítidílný cyklus fiktivních diskuzních pořadů **STUDIO KROMĚŘÍŽ**. Navrhne dekorace. Aby byly skladné, lehké. A rozkládací. Účinkující si i vlastní pyžama přinesou.

DOKTORDOCENTPROFESOR: A dokonce je otázka, jestli jsme takto opravdu přírodou determinováni, anebo jestli je to otázka konvence, jestli bychom nemohli – při jiné výchově – třeba jako běžnou záležitost přijmout existenci ne troj- či čtyřrozměrného prostoru, ale vosmirozměrnýho prostoru!

Lébl paroduje seriózní diskuzní pořady Československé televize. Jako *Studio Jezerka,* však také v sedmém pokračování vystupovala rodina Jezerkových. Paroduje pseudovědecká tlachání všeho druhu v uzavřeném okruhu debatní „rodiny". Avizuje trend, který v televizní a rozhlasové zábavě převládne od konce devadesátých let: humorné mystifikace vzrostlé z autentického jádra, až po extrémní variace vulgární, syrové poťouchlosti (*Česká soda, Tele Tele*). Nejen v televizi, i v rozhlase. V roce 1991 odvysílalo RAdio Golem improvizovaný seriál o rodince Tlučhořových Jiřího Lábuse a Oldřicha Kaisera, s Růženou a básníkem Mirko Hýlem. *„Nejvíc mě děsí, že to někteří lidé berou vážně. Přesně jako televizní seriály. Potkávají mě a ptají se: Ten Mirko Hýl si pak Růženku vezme, nebo ne? S neuvěřitelným napětím očekávají další díl."* [4] Tento typ matení diváka či posluchače má svého předchůdce v rozhlasové kavárně U Pavouka. Kde mystifikoval posluchače svými bláboly docent Hedvábný a vystupovali živě třeba Ella Fitzgeraldová nebo Louis Armstrong. Ona ta Léblova práce s realitou má blízko k parodii v tradici filmové *Pytlákovy schovanky* (režie Martin Frič), [5] sám miloval prvorepublikové herce. Kontrast slova a akce. Kdy z lijáku vpadne do místnosti z posledních sil zmáčený Dubský se slovy „Pít!".

Ano a vesmír… *„Vypracovali jsme podrobně plán celé akce. Máme jednu z nejmodernějších kosmických lodí."* Už v roce 1987 sepsal Lébl divadelní text, hru hledající „Pravdu". Rekonstrukce událostí na planetě S.V.R.A.B. Jakési jádro budoucího *Studia Kroměříž.* Skupina vědců a pomocníků (Profesor Log, Profesor Hughes, Jim Durman, Jack Durman, Emil Pokorný, Frederick Baxter a Roderick Baxter)

rekonstruují události na planetě S.V.R.A.B, kde objevili nejen dumo, zdroj štěstí, tedy cosi *„krásného, co máme na dosah ruky“,* ale i podezřelou chlupatou obludu Simona.

Dnes svou slovní ekvilibristikou a svěží, jemnou hravostí působí Léblovo *Studio Kroměříž* téměř konzervativním dojmem. První, pilotní díl (Doktor Bergmann) se vysílá 5. června 1992 ve 22.02. Věnován je problematice teorií kruhů na vodě. K debatujícím patří například laskavá magistra Hendrychová (Ljuba Skořepová), dogmatický Vilém Kautman (Antonín Jedlička), zakřiknutý brněnský přírodovědec Vlasta Pavlík (Jaroslav Ludvík), moudrý profesor Alexander Pittermann (Steva Maršálek), který odjíždí na kongres do Austrálie, jeho věrná žákyně Tamara Kunětická, nezávislá sociolożka (Dana Tučková)… Pořadem provází nerozlučná dvojice moderátorů Jaroslav Someš (Pavel Löbl) a Miloš Horanský (Zdeněk Pelikán). Pokouší se *„poodhalit roušku tajemství archetypální podstaty bytí, zpětného průlomu a návratu k přírodě jako takového“.* Zlehčuje ty, kteří sami sebe berou příliš vážně. Snaží se vědu otočit jako *„ježka na záda“. „… zjistili jsme takovou pozoruhodnou věc, že tímto způsobem lze vlastně vytvořit –jakoby vědeckým způsobem – jakýkoliv myšlenkový systém, z jehož úhlu pohledu lze potom vykládat život, spoustu událostí… velmi protikladným způsobem, přičemž lze vždy hovořit o vědeckosti.“* [6]

PETR LÉBL: … pokolikáté v posledních letech zůstává česká inteligence v takové izolaci…

Hodí se mu všechny ty novinové výstřižky. Které sestříhá do patafyzické mozaiky. Nesnese, když mu někdo kriticky cokoliv hodnotí, chrání si ty svoje mláďata jako ostražitá samice. Na připomínky odvětí: *„Milý Bedřichu, dokud budou v televisi k vidění samé sračky, které lidi podceňují a dělají si z nich blázny, nebudu moci brát připomínky o zprofanovaných tématech vážně.*

Tím si ale v žádném případě nemyslím, že by můj scénář byl bezchybný. Je v něm jistě spousta chyb. Přej mu to. Vždyť je to jen kus papíru." [7] Černým fixem si do strojopisu naškrábe: „*Už se docela těším, až se prostárnu do věku, kdy se nebudu tolik vztekat.*" [8] Navíc se mu do práce i života plete Zdeněk Potužil, Lébl vzteky rozbíjí telefon. Když zjistí, že se Potužil připsal do titulků jako spoluautor.

PETR LÉBL: Nalámu housku a čekám, jestli přijde veverka.

Diváci jsou zmateni. Zvyklí na korektní, ušlechtilé a nudné diskuze. Pokud nerozpoznají, že se – ve veřejnoprávní televizi – jedná o záměrnou mystifikaci a parodii na slovní balast a exhibice řešitelů pseudoproblémů. Nutno říci, že jim to Lébl neulehčuje. Pořad pro hrstku zasvěcených svůj půvab osvědčí i při repríze v létě 2004, k letním dnům najednou patří. Už neirituje. Tato exkluzivita se mezitím stala normou.

Polistopadová televize je zahlcená diskuzními pořady s politiky i osobnostmi (*Sedmička* Oty Černého, *Klub Netopýr* Antonína Přidala…). Vysílání *Studia Kroměříž* v době předvolebního průtoku televizních besed se ukáže být výhodou. Na první pohled není vůbec rozpoznatelné, že se jedná o dada debatu. Snad až do momentu, kdy přitančí strýček Jedlička… I fyziognomie pavědátorů je dokonalou karikaturou „*intelektuálních TV sedánků*". Lébl mystifikuje s chutí a vervou. Rodina Jezerkových si činí restituční nároky. „*Schválnosti, jež nám uchystává Olbram Jezerka a jeho nejbližší příbuzní, nemají obdoby ani konce. Když se jim nepodařilo vyhandrkovat celé studio – odpojili nám vodu –, takže jsme bez kávy i limonády. Přestali topit – takže jsme museli zůstat v kabátech –, a do třetice – zabavili nábytek –, takže si nemůžeme ani sednout.*

Nabízí se smutná otázka: pokolikáté už je ve Studiu Kroměříž zima jako v psinci a pokolikáté v posledních letech zůstává česká inteligence v takové izolaci a v ilegalitě?" [9]

PETR LÉBL: Mám dojem, že naši hosté minule přišli s otázkami, které dříve nebylo lze klást, a to už vůbec nemluvím o tom, že nebylo lze na ně odpovídat.

Konkurz na účinkující dalších dílů se koná 14. července 1992 v salonku Filmového klubu na Národní třídě; přijde přes dvě stě zájemců. Sestavení skupiny diskutujících je zásadní. Má šťastnou ruku, ví, že profesionalita herecká takovému projevu spíše škodí. Protože přehrávají naivitu. Kdežto neherci vážní jsou (což se potvrdilo u Ljuby Skořepové). Na druhé straně neznámé tváře u naprosto nepřipravených diváků vzbuzují dojem, že se skutečně jedná o odbornou diskuzi. A zírají vyděšeni. Herecká tvář by takový „příjem" viděného znejistila od počátku.

Beru zpět.

Neb v jednom z dopisů diváků stojí: *„Pak také neuvěřitelná podoba jedné účastnice s paní Skořepovou, ale s jiným jménem, diváky zaváděla."* [10] Lébl to vyřeší obrazově. Pošle divákovi šifrovaný vzkaz, který ho má na originální humor připravit. Když nestačí slovní nesmysly: v diskuzi o hranaté kouli nechybí Venušino prso a zadek. V říjnu 1992 natáčí pro producenta Čestmíra Kopeckého další díly *Studia Kroměříž*, plánuje jich šedesát. To už si dopisem stěžuje i Divadelní obec. A vezme tak – podle Lébla – všem aktérům *Kroměříže* RAdost ze hry. *„Ten dopis je nevkusný a hloupý. Zcela na okraj bude vhodné, abych přiznal, že z party kamarádů z Divadelní obce – Steigerwald, Pavelka, Nekolný – ležím v žaludku přesně třem – Steigerwaldovi, Pavelkovi a Nekolnému. Každá práce, na které se podílím, je touto skutečností zaručeně ovlivněná."* [11] S každým atakem už umí mediálně pracovat, proměnit jej v účinnou reklamu. Na dopis napíše peprnou odpověď Zdeněk Potužil, zcela po léblovsku. Vyjde v deníku *Mladá fronta Dnes.* Jako součást reklamy na čtvrtý díl.

TELEVIZNÍ DIVÁK: Mohl být Bůh z dvojčat?

„Se Studiem Kroměříž je to jako s hudbou – namísto nevzrušivé ‚klasiky' se najednou objevil pořad, při němž se diváci modlí, aby už skončil a další díl nebyl tak trapný. U Kroměříže jsme si nedefinovali žánr; jde o improvizaci a hru. Nalámu housku a čekám, jestli přijde veverka. To, že na obrazovku vplula taková usmívající se zrůdička, pokládám za průlom do instituce TELEVIZE, která si zvykla, že nemusí hodit ani housku, a veverky povinně přiskáčou." [12] Počátkem roku 1993 odvysílá televize sedmý díl. Ve kterém se do diskuze přihlásí samotná rodina pana Jezerky, která zdědila Kroměříž v restituci. Únorové pokračování (natočené v lednu) televize zařadí na srpen. Nakonec je výroba *Studia Kroměříž* pozastavena. Neurčitost žánru přivádí lidi k šílenství. Léblova neurčitost přivádí lidi k šílenství.

Píšou. Diváci. Jménem všech kulturních Čechů. Očekávali slibované vyřešení záhad lidské existence. *„Měl-li tento pořad pojednávat o tajemstvích života, jak bylo v tisku uvedeno, pak nechápu, o čem vlastně byla ve Studiu Kroměříž řeč. (…) Bylo sice pozoruhodné sledovat mudřecky zasvěcené tváře oněch vědátorů, aktérů tohoto pořadu, avšak co slovo, to skutečná perla, která, jakmile ji někdo vypustil z úst, se ihned vypařila v neskutečné NIC, opepřena řádně pseudointelektuálskou terminologií, která laikovi (a dovoluji si tvrdit, že i odborníkům) neříkala absolutně nic. (…)"* – *„Ptal jsem se mnohých občanů Kroměříže i z okolí a všichni se shodli v tom, že nic podobného ještě neviděli a pořad že vlastně poškodil pověst města a jeho representace, i když byl vysílán z Brna, ale s titulkem Kroměříž."* – *„Takže: všem, kdož se zasloužili o uvedení i nastudování tohoto programu, patří, aby si do svého svědomí vstřebali pocit trestuhodné drzosti okupovat masmédia takovým programem."* – *„Vážení, prosím Vás, nevysílejte takové blboviny v televizi."* – *„Po zhlédnutí ‚Studia Kroměříž' jsem teprve pochopila, že jsou ještě mnohem horší, normálnímu logickému myšlení se úplně vymykající televizní pořady."* – *„Takto,*

bezpečně odděleni sklem obrazovky, protagonisté božsky blábolí a diváci prožívají půlhodinu božsky ztraceného času.“ [13]

Píšou pilně a umanutě i podivíni. Chtějí se podělit o svá tajemství, o svá řešení vzniku světa, přicházejí se svými návrhy. O nichž vyžadují vážnou diskuzi: „Mohl být Bůh z dvojčat?“, „Nevysvětluje kanibalismus nahromadění vědomostí u člověka a tím jeho vznik na planetě z opice, která neměla co jíst a chtěla přežít?“ Sekta televizních satanistů.

EGON TOBIÁŠ:
Bylo to velkolepé!
Poslali nás pryč,
ale my jsme se vrátili
Já měl pevné boty
Tys měla v ruce kleště
Štěkali na nás
a my je pokousali.
Bylo to velkolepé!

Televizní prací je fascinovaný. Skulinou zasvitne naděje, že se prodere k vysněné filmové režii. Má jako David Lynch zálibu v bizarních bytostech. O jedné z nich natočí v tvůrčí skupině Čestmíra Kopeckého pro Českou televizi specifický, kaleidoskopicky pojatý medailon **STRÁŽCE KOUZEL** (uvedeno 1993, natáčeno v říjnu a listopadu 1992). K sedmdesátinám strýčka Jedličky.

Strýček Jedlička, Léblovo dětství. Jeho hlas provázel pohádky a večerníčky (třeba opičáků Hup a Hop), a když začínal v rozhlase vedle imitátora Zahrádky, nejtěžší bylo „napodobit páva“. Co všechno umí strýček Jedlička, který jenom v kultovním sovětském *Mrazíkovi* daboval Ženicha, sáňky samochodky a všechna zvířátka… Onen muž, co se v *Šíleně smutné princezně* rozčiluje, když má rozesmát princeznu princ: „*Amatér, a chtěl nám sebrat princeznu.*“

Lébl Jedličkovi plní sen. Chová se k němu jako k opravdovému, výjimečnému umělci. Který v době vzniku medailonu zakládá hereckou školu pro začínající adepty *Studio Strýčka Jedličky* (v osmdesátých letech pro děti při Parku kultury a oddechu Julia Fučíka). A Jedlička na tu hru přistupuje s vážností. Dvě dívky jdou po stopách slavného umělce. Který zbožňuje tenis, zná se s kdekým a kterému z dovolené psali Rudolf Deyl i Karel Höger. Eva a Jitka pátrají po jeho životě. Jako po stopách bratra Járy Cimrmana. Nechybí dopis Marie Majerové s radou, aby mladý Jedlička šetřil síly a zkrátil program pro děti: *„Dětem neubude, když ty dvě hodiny o několik minut zkrátíte a ušetříte si své plíce, průdušky a hlasivky."* Fotografie s Jiřinou Bohdalovou, Emou Destinnovou, Štěpánkou Haničincovou i Franzem Kafkou a Janem Žižkou. Prošpikované žertovnými přístroji a kouzly z Jedličkovy sbírky. Od kašlajícího popelníku po hůl pro dědečka do parku se zvonkem a lahví minerálky. Po skleničku v podobě pánského přirození. Už samotné ukázky z filmů jsou prazvláštní směsicí, herec bral všechno: *Dům za městem, Pozor jde za námi kůň, Madla zpívá Evropě, To byl český muzikant, Poslední podskalák, Hudba z Marsu, Tulák Macoun.* Z televizních *Arabela, Kouzelná RAketa…* Je pozoruhodné, že zrovna o tomto obskurním člověku byl už roku 1982 natočen seriozní dokument, normalizované Československo prohráblo prořídlé řady věrných – kdy komunistou byl málokdo, u komunistů většina – nenašlo skutečnou osobnost… [14]

Plánované natáčení se posouvá. Protože se posunula premiéra inscenace *Fernando Krapp mi napsal dopis.* Natáčet začínají 10. listopadu 1992. Lébl počítá se spoluúčastí Evy Stanislavové, Tomáše Palatého, Jitky Říhové. Tří skalních opor. Je v časovém skluzu, točí bez scénáře, lepí vlaštovčí hnízdo.

Lébl a Jedlička mají podobný smysl pro humor, pro nonsens. Na principu *Studia Kroměříž.* RAcionální jádro obalené nesmyslností. Jedlička připravoval svůj televizní pořad *Kulišáci Strýčka Jedličky.* Kde skrytou kamerou zaznamenával reakce náhodných chodců na

Jedličkovy nesmyslné otázky (*Prosím vás, pane, chtěl jsem se zeptat, ta ulice Knížecí, co tam spravovali vedlejší mruknout, to by také šlo?*) Lébl Jedličku obsadil do *Vojceva,* „žvanění" i jako jednoho z aktérů stylizovaného intelektuálního tlachání *Studia Kroměříž.* A tak se díky Léblovi po estrádním vystupování vrací na divadelní jeviště, v roli domovníka Sledě ve *Vojcevovi* zarecituje dokonce polovinu Shakespearova sonetu, na což je náležitě hrdý. Lébl jeho přezdívku Antonín strýček Jedlička, kterou používá od roku 1947, kdy vystupoval pro děti v Divadle hudby, označí jako *„krycí jméno, jako mají afričtí šamani".* [15]

Jedlička také píše. V krátké povídce *Pro úsměv dítěte* ironizuje sám sebe. *„V Mladém světě vyšel inzerát: Dětský dům přijme muže drobné postavy do výtahu pro děti. Zn.: Aby měl blízko k dětem. Přihlásilo se 69 mužů menších postav a různého stáří. Mezi nimi i pánové Karásek a Umlauf. Dvě droboučké postavy, dvě holé hlavy navlas stejné.*

Ředitel při výběru výtažníků řekl: ‚Máme čtyři výtahy pro rodiče, ale jen jeden, což zdůrazňuji, pro děti. Proto nám na dobrém výtažníkovi tak záleží.' Vyhrál to pan Umlauf. Před přijetím řekl řediteli: ‚Jsem člověk menší postavy. Děti mám rád. Sem tam i zvířátko ve zdviži napodobím. Vše pro úsměv dítěte. Jiných odměn není třeba.'

Vyhrál to pro ta krásná slova.

Pan Umlauf se stal mezi přízemím a čtvrtým patrem hospodářem, vlastně malým otcem dětí.

Měl příživnický úsměv.

‚Dáš strýčkovi líznout zmrzlinky?' začínal oklikou. ‚Udělám ti pejska, haf, haf, haf.'

‚Půlka tatranky je moje, ham, ham, ham, mňam, mňam.'

‚Hapala pípa, popojedem,' a vycucal dítěti hbitě pomo z igelitového sáčku.

‚Vstup dovolen jen mlsným!'

Vyprávěl pohádku o mlsné princezně a dopapal dítěti pacholíčka. Aby se chlapeček nepořezal o konzervu ovocné přesnídávky, otevřel ji sám.

Za čtyři měsíce ztloustl o 41 kg. Za šest měsíců ho propustili." [16]

V Léblových dokumentech nikdy nejde o fakta. Je to forma jakýchsi mystifikačních dětinských pseudodokumentů. [17] Jedličkův život byl sám o sobě svérázný i bez domýšlených absurdit a Janů Žižků. Už jen ten absurdní způsob, jakým Jedlička přišel k titulu zasloužilý umělec. [18] Zašel osobně až za členem Ústředního výboru KSČ soudruhem Müllerem, pobavil ho falešným pivem, které se jako by rozlilo a vzápětí vrátilo do sklenice. Nadšený Müller s onou hračičkou obešel a pobavil okolní kanceláře. Vrátil se.

„Co jsi vlastně, soudruhu, chtěl?"

„Titul."

„Jaký?"

„Zasloužilý umělec."

„Napište ho tam."

A tak ho sekretářka připsala na seznam.

GEJŠA: Víte, Otče, co je to samota? Copak bůh může znát ten stav a mohl by se mstít na chudákovi ženě? Osamělost, Otče, je ta nejstrašnější věc na světě.

Už hrál Kafku a jako jiný asketa, kněz, se má objevit v televizní inscenaci Gustava Skály. **BRÉMSKÁ SVOBODA** RAinera Wernera Fassbindera. Natáčení probíhá na přelomu června a července 1994. Maryša po německu, kávový dýchánek je drsnější, jeden otrávený nestačí. Muži se bojí chytré ženy, chtějí být pány ve vlastním domě, sluhou ať je někdo jiný. Gerhard týrá svou ženu, Gejšu. Chová se jako většina manželů. Gejša přibíhá s kořalkou, doutníkem, tiší děti, nechá se fackovat. Mužská hrubost a opilectví,

oni neprosí, oni si berou. Zoufalá žena. Chce otrávit sebe, otráví Gerharda.

Podobizen s černou páskou přibývá. Její matka, obě děti. Těsně před tím, než naposledy vydechne milenec, který se zdráhá prohlásit své dítě za své, přivede otce Markuse (Petr Lébl). Ten urychleně udělí svátost manželství. A vzápětí oddrmolí modlitbu za mrtvé. V pokoji se svíčkami se Gejša vyzpovídá, Markus bledne, uniká před ní, ona ho rve za sutanu. Není pevný, neumí projevit milosrdenství, neumí ani čelit agresi, omdlí. Vyrovnanost už nenajde, jen si řekne o víc peněz…

GERHARD: Abys věděla, kdo je tady pánem!

Žena potratí, žije sama, šťastná. Otec přislíbí její ruku dalšímu prosperujícímu podnikateli. Dcera musí poslouchat zploditele, nebo jí soud ukáže, co jsou to otcovská práva. Dá otci usrknout kávy…

Gejša vede a rozšiřuje podnik, je sama a pracuje, to ji činí svobodnou. Muži se na ni lepí, aby ji o něj připravili, rodinný hřbitov kolem oltáříčku rozšíří i bratr Johann. Co ji chce ‚uchránit' před životem, který vede. Kávu nakonec umele i pro sebe.

MARKUS: Jdete pozdě. Oddal jsem vaši dceru s Michaelem Gottfriedem, který krátce nato vydechl naposledy.

Pro televizi Lébl natočí i umělecko-publicistický vícedílný pořad z Eliadovy knihovny. A televizní záznamy svých divadelních inscenací. Nebojí se hledat specifické zákonitosti televize v okamžiku, kdy zaznamenává divadlo. Své divadlo. *Revizor. Naši Naši furianti. RAcek. Ivanov.* Televizní režii vede rytmem oper, například počáteční nájezdy na oči Ivanova v rytmu Mozartovy opery *Cosi fan tute.* Používá často stop triky. Předchozí průprava je nezbytná. Snaží se o televizní – v té době jediné kvalitní, protože videozáznamy jsou

příšerné – záznam všech svých inscenací. Je to jediná možnost, jak se na divadle postavit neodvratnému: derniéře a zapomnění. Jak uchovat herce, kteří ho na jevišti fascinují, jako Jorga Kotrbová v *RAckovi. „To jsem opravdu tak rád, že máme toho RAcka natočeného. Jsem moc rád. Pomíjivost divadla mne děsí. Nedělal jsem nikdy derniéry a derniéra, která mne čeká, mne zároveň bolí. Ale děkuji Pánubohu za to, že jsme se potkali, že s Tebou mohu spolupracovat, že už dnes jsme stihli udělat, co jsme udělali.“* [19]

PETR LÉBL: Zachytiti jevištní situaci, která je jinak pomíjivá…

Doba se za Lébla změnila. Divák si své „zboží“ už může najít v kině, v televizi, na videu. Televizní záznamy o divadle stojí stranou zájmu. Filmy dokumentující inscenace jsou chladné, duše divadla jim uniká. Lébl se nebojí detailu, různých úhlů pohledu. Jedině divadelní režisér ví, v kterém místě má jeho inscenace „celek“, kde detail, kde neuralgické body. Kdy hraje hercova tvář. Musí se krýt s rytmem inscenace, prolínání a kontrastování rytmů je jemné. Jedině divadelní režisér může udělat plán záběrů. Různé plány. Snaží se o dokument, z něhož by nezmizela duše divadla. Kamera nesmí být pasivní. Musí mít vztah k postavě. Být zaujatá a vzrušená tím, co dokumentuje. Výhoda malého prostoru Divadla Na zábradlí. I proto, že filmová a televizní kamera vytvoří nové nároky. Pevné souznění. Intenzita.

Ne každá inscenace se hodí pro televizní záznam. U inscenace *Fernando Krapp mi napsal dopis* naplánuje derniéru na červen 1995. Proto se na podzim 1994 snaží zajistit televizní záznam představení v Divadle Na zábradlí (v případě tvůrčí skupiny Ondřeje Šrámka) nebo je přesunout do jiného prostředí včetně exteriéru (v případě tvůrčí skupiny Čestmíra Kopeckého). Ale to už budou v roce 1994 vazby s Čestmírem Kopeckým zpřetrhané. Hlavně po konfliktech s *„dámami v jeho předpokoji“.* [20]

IVANOV (vesele): Trápím se. A lidi mě trápí od rána do večera… Už to prostě nevydržím.
PETR LÉBL (vesele): Ne že bych nechtěl stihnout ten vlak – ale utíkat se bojím.

Patří ke generaci dětí, které vyrůstaly v dvojím pohledu na svět. Jinak se mluvilo doma, jinak ve škole a na veřejnosti obecně. *„Ukáže se, že skutečně lze za pomoci slov tvořit věci.“* [21] Ono s dobou mnohé souvisí. Všichni se oblékají stejně, myslí (navenek) stejně, chovají se (navenek) stejně. Vše, co vybočovalo, bylo nápadné. Už svým vybočením. Nahrává mu doba, kdy zahájit jakoukoliv tvůrčí živnost znamená upoutat a sytit vyhladovělý prostor. Pro módní návrháře nastává žeň, lidé se staví do fronty, nechtějí se už oblékat stejně, v divadelním oboru Lébl oslní. Jenomže.

Problém svobody, která nenastane automaticky rokem 1989. Devadesátá léta jako vakuum. S napětím sledované společenské dění, které prostupuje životy všech, vyhání lidi z divadel. Divadlo skutečnost zobrazit neumí, neumí být před životem. Dramatičtější podívaná v reálu. Jedno očekávání za druhým splaskne jako bublina. Nepotrestané zločiny. Přelévání starých struktur, kontakty a vazby se ještě utužují. Materialismus nebývalých rozměrů, konzum jako modla, průvody rodin o sobotách, tlačící přeplněné nákupní vozíky chrámy blahobytu. Nové uniformy, značkové. Rozpadají se vztahy, řada lidí chce dohonit ztracená léta, něčeho dosáhnout. Nedostatek svobody v takovém Bohumilu Hrabalovi vyvolával stavy úzkosti. V devadesátých letech v řadě lidí vyvolává stavy úzkosti přemíra svobody. Jiní před změnami utíkají, nevědí, kam se zařadit. A je jasné, že jestli se člověk choval jako slušný člověk, nezáleželo na tom, jestli Chartu podepsal, nebo nepodepsal. Jestli Antichartu podepsal, nebo nepodepsal. Tragédie ideálů. Léblova síla je i v objevné dramaturgii. Ostatní divadla se drží osvědčených titulů, Mrštíkové, Tyl, Topol, Hubač, Hrubín, Kohout… Žádné převratné původní české hry se

neobjevují, ačkoliv všichni mohou. Zdá se, že doba „nesvobody" byla plodnější. Lébl sáhne po Pitínského textu *Pokojíček.* Nezajímá ho prvoplánové mudrování o českém charakteru, korumpovatelnosti politiků. Vždycky volí texty, které se zdánlivě odehrávají ve snovém bezčasí. Tak Léblovy inscenace nikdy nemusejí srazit podpatky před státní mocí ani před nastupující komercializací uměleckého provozu, kdy převažují jednoznačně ekonomická kritéria nad estetickými, morálními. Geniálně na jevišti předznamenal obecnou nevíru ve slovo a víru v obraz, vizualitu. *„Ještě před 3–4 lety vítal divák každý hlasitý postřeh a doufal v jeho ohlas v praxi. Ukázalo se, že slova, za která se před lety upalovalo a zavíralo, nic nezmění. Stala se jakýmsi ventilem, který je hlasitě aplaudován, a v tom halasu se ztrácí odpovědnost odpovědných. A tak se stalo, že byla otřesena důvěra diváka v sílu (a tím smysl) divadelního slova."* [22]

Dospíval v době, kdy neexistovalo, že by bylo cokoliv publikováno, aniž se tam objevilo spojení „socialistický realismus". Stabilizují se skupiny, dochází pouze k diskuzi uvnitř těchto skupin. Skupinové mínění pak vytváří veřejné mínění. Skupina píšící o divadle si za klíčové slovo devadesátých let zvolila Lébla, stal se odznakem v klopě. Bylo to poprvé, kdy byl zajímavý rušitel hry, ten, kdo chtěl hrát jinak, bývá obvykle vyloučen. Manipulace s veřejným míněním.

Měnila se klíčová slova, veřejné mínění je na nich závislé, musí se přiřadit ke skupině, existuje odvěká tendence se začlenit. A klíčová slova jako socialistický realismus, lidovost, optimismus, Brežněv… vystřídala demokracie, tolerance, něžná revoluce, T. G. Masaryk. I v divadelním prostředí se hledalo klíčové slovo. Lébl. Módní vlna v umění.

Návrat diváků do divadel je pozvolný. Těžiště vztahů ve čtverci tvůrci–publikum–kritika–divadelní pokladna se posouvá. *„Tento vztah v případě malých divadel spojuje všechny partnery do jedné mikrostruktury v rámci jednoho mikroprostředí."* Jenže společenskou pozici divadla zajišťuje teprve makroprostředí, celá společnost.

Končí ideologická cenzura. Divadelní situace se sice stává umělecky „bezpříznakovou", nadšení zbrzdí zásah jiné, tentokrát mimoestetické, zákeřné funkce: ekonomické. Divadlo pak vychází divákovi vstříc, repertoár se přizpůsobuje. Lébl v Divadle Na zábradlí nebude finančně závislý na publiku. V tom bude požívat doznívající ochranářské politiky.

Proměňuje se hierarchie jednotlivých umění. Divadlo a literatura ustupují do pozadí. Dříve divadla závislá na dotacích státu měla větší společenský význam. Lébl žije v období, kdy se diskutuje o tom, zda divadlo má ještě smysl. Proč a jak divadlo dělat. Žije v období, kdy se diskutuje o tom, co s herci, jejichž tváře lemovaly normalizační roky. Aniž postřehli, že jsou využíváni. Nebezpeční lidé.

PETR LÉBL: Ale neskuhrám. Na světě je opravdu krásně.

Nástup režisérského mládí. [23] Dříve vzrušovala diváky protistátnost, v devadesátých letech hýřivé nápady, nekonvenčnost. Začíná se zatracovat divadlo méně nápadné, sloužící autorovi, pokorné. Divadlo používá různých kejklů a dryáčnických prostředků. Aby získalo mladého diváka. Vše se kabaretizuje. Začal s tím Lébl, ale pro něho jsou tyto prostředky přirozené, bez prvotního kalkulu. Divadlo načas propuká panice z vylidněných sálů, nastává boj o mediálně známé tváře, sílí kult televizních hvězd na jevišti. Lébl vnímá divadlo jako zajímavé místo, cenné svou jinakostí. Soubor sestavuje s ohledem na svou práci. Nebojí se mezi profesionály vřadit amatérské herce. [24] Zároveň atakuje hvězdy, riskuje, namísto loajálních nabere i ty, kteří ho vyhodí ze zkoušky… On prostě dělá důsledně. Divadlo. Síla Léblova divadla. Ve stylu, kterým sjednocuje nejen dění na jevišti, ale i v zákulisí. Lébl se ve svém světě zakuklí. Nic kromě divadla neexistuje, našlo si střed v sobě samém. Pokud nechybí peníze. *„Rovněž protiklad služebnosti a svébytnosti divadla*

vyúsťuje v novém divadle v syntézu: čím více má divadlo střed v sobě samém, v své vnitřní složitosti a jejím zvládnutí, tím spíš je schopno stát se předobrazem a vzorem nového uspořádání skutečnosti. Slouží právě tím, že zůstává samo sebou.“ [25] Lébl a jeho přítel Pitínský. Pitínského tvorba se uchyluje k jemnějším tónům, skrytějším. Spletitým jevištním obrazům, jaké se člověku honí hlavou v nedělním odpoledni na klidné lázeňské luhačovické promenádě. Kdy upíjí z léčivých pramenů, usmívá se, pokyne hlavou, aby zvednutím klobouku pozdravil kolemjdoucí. Ale ví, že ve skrytu už se v něm uvelebuje a rozežírá nemoc, že tóny valčíku jsou tóny cesty k poslednímu. Kdežto Lébl přibíhá, aby do altánu lázeňského orchestru vhodil jako rozjívený puberťák dýmovnici, přinutil pány ve fraku hrát The Doors a bílý altán s ornamenty přestříkal barevnými spreji. Za pomoci party jemu oddaných chuligánů.

DIVADELNÍ KRÁLOVNA: Láska se tím víc bojí, čím je větší, strach velké lásky nikdo neutěší.
PETR LÉBL: Já se těšil jako malej pejsek… a ona přinesla pivo.

Jednu nálepku si přece jen pěstuje rád. Své jméno. Značku. Je si vědom vlastní směnné hodnoty. Umění faktu a fikce se vyvíjí v jeho osobním životě paralelně a působí jako mocný „regenerační činitel“. Monstrózní pel-mel, surfuje po povrchu. A povrch pojmenovává pregnantními, archaicky znějícími větami. Zdánlivě sofistikovanými. Léblova kultivovaná ohrada vět. Bažina obsahů. V září 1992 vyrazí na koncert Michaela Jacksona do Vídně. Ještě před říjnovým natáčením svých televizních pořadů. *„Zlákán tím vším úžasným, podstoupil jsem výlet do Vídně na koncert Michaela Jacksona. Aby bylo všechno ještě úžasnější – pozval jsem slečnu, která se mi líbí (z Bratislavy). Celou noc jela do Prahy na ranní sraz autobusu… Pointa: Nechala v Bratislavě pas. V jednu odpoledne jsem dorazil do Vídně a hned úvodem jsem utekl z té přelíbezné*

společnosti pražských ctitelek Majkla Džeksna. Toulal jsem se po okolí toho Praterstadionu – vypadá to tam jako v Praze na Proseku. (…) Koncert – klobouk dolů – byl velmi zajímavý a nelituji ničeho. Těsně po začátku se dokonce vedle mne objevila již zmíněná slečna… Téměř by to dobře dopadlo – nebýt toho, že se sama nabídla, že dojde někam pro Coca-Colu. Já se těšil jako malej pejsek… a ona přinesla pivo. (…) Ale neskuhrám. Na světě je opravdu krásně.“ [26]

Divadlo je svět, který o všednodenní realitě nevypovídá jen zdánlivě. Lébl stvořil svět, který, jak se zdálo, už vůbec neexistuje. Ani v představách. [27] A on ho žil. Stravitelný a obhajitelný jenom na jevišti.

PETR LÉBL: Ale co. Hlavně, že je alespoň ta práce.

Přes televizní výlety potřebuje svou pravidelnou dávku divadelní drogy. Posedlý potřebou režírovat. I kdyby ho výsledek neuspokojoval. Sžírá ho vnitřní potřeba dělat divadlo. A fyzická nemožnost se mu věnovat. Posedlost se protíná se smyslem života, bez ní se život vyprazdňuje a mizí. *„Chápeš, nejmilejší: psát špatně, a přece muset psát, nechce-li člověk propadnout naprostému zoufalství. (…) Ne že by člověk byl vlastně opravdu nešťastný, ne že by cítil čerstvý osten neštěstí, ale že hledí dolů na stránky sešitu, jak se donekonečna plní věcmi, které nenávidí (…) a které přesto musí psát, aby žil.“* [28]

JELO utnul Lébl z roku na rok. Do ztracena. Sám sebe s masochistickou rozkoší označí za viníka, uteče k čerstvým problémům. Na ně odvalí starou odpovědnost. Amatérské prostředí opouští definitivně. Nemůže jinak.

Zachraňuje Divadlo Na zábradlí. Jako by spadlo shůry. Jako by o profesionální scénu dávno systematicky neusiloval. Za amatérským obdobím zabouchla brána. Bez milosti, bez úklidu. Umanutost divadlem a opájení sebou samým roste s úspěchy. A také konflikty. Které neumí řešit diplomaticky. Cítí, že se musí od amatérů odpo-

jit. Stali se mu koulí na noze. Nedokáže to udělat rázným, čistým řezem. Rána se zanítí, léčba vztahů bude zdlouhavá. Co přetrvá, je spolupráce s Jiráskovým Hronovem a tamní bulletin *Ježeček Kamzíček alias Král Šumař.* Na některé věci v sobě už nechce sahat. Na některá období, na některá jména.

„… můj příběh vypadá takhle: Strávil jsem v Dopravních podnikách 13 let. Pochopil jsem zde – alespoň trochu, co je divadlo a čemu slouží. Víc než tady už nemohu prožít – protože to všechno bylo poprvé. Konec JELO jsem si raději nepřipouštěl a podvědomě i záměrně oddaloval konec faktický, právní, jakoukoli úřední závěrku. Podvedl jsem Vás a nesplnil slovo.

Naposledy jsem Vás viděl 5. února, v sobotu, v Divadle Na zábradlí, hráli Kafkovo brko. Ten večer měl zvláštní náladu. Vaše vínové sako, potemnělé hlediště, málo diváků. Pamatuju si to velice přesně, téměř rok jsem se tomu divadlu vyhýbal, a ten večer jsem tam byl poprvé. Zvědavost mi nedala, chtěl jsem vidět novou inscenaci Jana Grossmana. Nešel jsem tam rád.“ [29] Prostředí divadla je podivuhodné. Plné intrik a záští. Přátelství tu nemůže být přátelstvím, herec bojuje na příliš mnoha frontách, aby byl obsazen. Zboží na trhu. Závislé na dramaturzích, režisérech, ředitelích divadel, náhodách. Zpívat písně chlebodárců. Málokdo takovou profesí projde bez úhony. Intrikařením se to hemží a přelévá i kolem Lébla. Boj o místo v jeho stínu i po jeho pravici. Mezi dramaturgyněmi Vlastou Smolákovou a Ivanou Slámovou například. Obě nesmiřitelné, každá po svém. Lébl se ztěžka zbavuje lidí z amatérských dob, zbaběle se jim vyhýbá. Takto dostává přes držku, přizve své kamarády a oni mají pocit, že se jedná o další mejdan. Jen v jiném, propůjčeném baráku. Potom se jich horko těžko zbavuje. Ale odstřihuje je nemilosrdně.

Zbavuje se lidí z amatérského období, bolestně. Je to jako setkání abiturientů po letech. K minulostem se člověk nemá vracet. Všechno je popraskané. Těžký splín z nenaplněného očekávání. Sobecké

rodinkaření. Obzor sporáku. Hovory o dětech a dostavených, rozestavěných či plánovaných domech. Historky z „utlačovaného" minula, které s realitou nemají už nic společného. I to je vzorek jeho generace. Co zůstává nezměněno a nelže, je gesto, mimika. Setkání po letech se svou minulostí, kterou překročil. Setkání s vlastní dřívější podobou. Na povrchu vtipkuje, chytá se paradoxu drobností. Uvnitř stažený a vyděšený. Die Rosen sind schon verwelkt.

PETR LÉBL: ... ať uděláme, co uděláme, stejně to nechápou...!

Propadá panice, nemá svoje divadlo. Nemůže zapadnout do stávajících uměleckých souborů. Sežrali by ho a on by požral je. Musí se obklopit „svými" lidmi. Marťany. Může být jedině vůdcem. Který ostatní strhává svou vizí. *„Jsem asi člověk, který přichází pozdě na nádraží v předtuše, že mu ujede vlak. V podstatě s tou ztrátou počítá. Přesto tam jde i udělá rychlé kroky. Pak na dosah vlaku zjistí, že by to ještě stihl... kdyby ovšem začal utíkat. A to právě nedovede. Nebo houby nedovede – nechce. Ne že bych nechtěl stihnout ten vlak – ale utíkat se bojím. To si na sebe tím promarněním raději uchystám ještě děsivější situace, které následují. Jenom neutíkat. Mám s utíkáním nejhorší zážitky."* [30] Rozkolísal měšťansky spořádanou představu divadla. Je mu dobře v postavení enfant terrible. Barbar bez akademických předsudků, s nezkaženou fantazií. Vstoupí do hájemství tradice a všechno zpřevrátí. [31] Nic by neprosadil bez semknutého tvůrčího týmu. Uměleckým programem je pro ně on sám. Nic by neprosadil bez svobodného a nezávislého existenčního prostoru. To mu poskytne Divadlo Na zábradlí.

18
V tuto chvíli stejně o jiné divadlo nestojím

Divadlo Na zábradlí. Nárožní dvoupatrová budova. S přízemním přístavkem na západní straně. Čtyři křídla uzavírající lichoběžníkový, téměř trojúhelníkový dvůr. Barvitost dějin budovy se projeví v divadelní formě prvního období. Literárně-divadelní kabarety, scénická pásma výstupů, písniček, scének a veršů. K autorům komedií a hříček bude budova milosrdná. Tragicky potrestá ty, kdo buď nastavují neshovívavé zrcadlo odvážně tváří v tvář, neuhýbají před ničím. Nebo ty, kdo divadlo rouhačsky nadřazují veškerému reálnému životu. Evald Schorm, Jan Grossman, Petr Lébl. Co se odehrálo v oněch zdech, než v nich začal dýchat Petr Lébl. Připomenout vše musím. Aby bylo patrné, že Divadlo Na zábradlí má obrovskou výhodu. Může si dovolit kdykoliv hrát myšlenkově závažný repertoár. Do hlediště se hrne obeznámený návštěvník. To by stálo za sociologický a antropologický přístup. Divadla, jejich divadelnost a diváci. V kulturních kontextech. Existence osady na území Starého a Nového Města i Malé Strany, do níž náleží budova dnešního divadla čp. 209, je doložena od dvanáctého století. Prestižní prostor v Praze – jednom z nejvýstavnějších měst střední Evropy dvanáctého a třináctého století. A na druhém konci doba, která vynesla Petra Lébla. Co zůstalo po sedmdesátých a osmdesátých letech: třeba… výrůstky amatérských seskupení jako Pražská pětka a JELO a Ochotnický kroužek, profesionální Divadlo na provázku. Nezničitelná vzpomínka na slavné období divadel malých forem šedesátých let, mnohá se ctí prošla i léty normalizačními. Jako Zábradlí. Proto je Léblovo počínání tak bedlivě sledováno. Aby nepřestal leštit rodinné stříbro.

Uprostřed osady byl vystavěn kolem roku 1120 kostel sv. Jana. Ten tu – naproti bloku Pachtovského paláce – stával do konce osmnáctého století. Než byl přestavěn v obytné činžovní domy s torzem kaple. A v roce 1896 definitivně rozbořen. Někdejší kostel připomíná už jen kamenná deska s reliéfem Krista na oslátku. Budoucí divadlo se tak zbavilo konkurenční dominanty a bylo vtaženo do závěrečných, téměř postmoderních hrátek. Než byl kovový odlitek reliéfu s religiózním námětem zasazen do zdi nádvoří, byl RAně středověký Kristus na oslátku po přestavbě kostela použit v domě coby podklad kulečníku. Jako by to vymyslel Lébl. Rozbíjet modly. Nepoklonkovat. Rouhat se. S kamennou tváří. V sousedství kláštera svaté Anny. [1]

Ještě před listopadem 1989 se vrací jako režisér a posléze ředitel Jan Grossman (s uměleckým šéfem Karlem Steigerwaldem) Moliérovým *Donem Juanem.* [2] Nastává paradoxně konec dobrých starých časů. Grossman nečeká hereckou exhibici a populární tváře. Chce vyslovit svou divadelní pravdu. Většina herců odchází na vlastní přání, otevřeně mluví o tom, že RAda zastupitelstva, která nemocného Grossmana jmenovala, mu dala trafiku. Nejistota termínovaných pracovních smluv. Osočují se navzájem. Grossman jako tichý nárazník půtek mezi uměleckým souborem a šéfem Karlem Steigerwaldem. Diváci, zvyklí na své hvězdy, se obracejí jinam. Herecké hvězdy zakládají truc divadlo nazvané Divadlo Bez zábradlí (Karel Heřmánek, Ladislav Mrkvička, Jiří Bartoška). Původní šestnáctičlenná sestava Divadla Na zábradlí se rozpadá. Jan Grossman v únoru 1993 umírá. V květnu tu Lébl pohostinsky režíruje *Pokojíček.* Na rozcestí se ocitá Divadlo Na zábradlí. Léblova příležitost. Kterou rychle chytí za pačesy.

JOHANNES URZIDIL: ... nebo si hráli na schovávanou na opuštěném schodišti Pachtovského paláce, který kdysi patříval jedné hraběnce, známé tím, že měla ráda život a dobře se znala s Mozartem a s Goethem.

Do Divadla Na zábradlí, dvoupatrové klasicistní novostavby z roku 1832, vedle Pachtova paláce, se vchází průjezdem z Anenského náměstí. 14. června 1993 přicházejí Doubravka Svobodová a Petr Lébl. Jejich koncepce zvítězí v konkurzním řízení. Lébl prostoupí celou budovu č. 209. Proběhne rekonstrukce, úprava foyer, otevře se divadelní klub, opraví elektroinstalace, topení, voda. Přemístí divadelní pokladnu, bufet, šatnu pro diváky. V podkroví vznikne komorní sál Eliadova knihovna, na půdě nová zkušebna a pracovny. Po kabině, kde kdysi jako osvětlovač sedával Václav Havel, zbude „prezidentská lóže". A pokud Václav Havel do Divadla Na zábradlí zavítá, sedává ve své oblíbené páté řadě.

Lidé v Praze nechodí jen na určité tituly. Spíše do určitého divadla. Privilegia zmlsaných. S každou budovou je spojen určitý typ divadelnosti, říkával Jan Grossman. Lidé opatrně začínají chodit ne na jednotlivé inscenace, ale na Léblovu divadelnost. Je důležité, aby divadlo provokovalo svou skladbou. Aby třebas i divákům vadilo. Lébl provokuje.

PETR LÉBL: Pak byl konkurs a já tam jsem najednou doma.
SÁŠA: Ivanov, Ivanov a zase Ivanov – o ničem jiném se nemluví.

Pro něj je každá inscenace, jako kdyby zakládal zbrusu nové divadlo. Divadlo, po jakém touží. Doktor Mirko ve *Studiu Kroměříž* říká, že náhoda přeje připraveným. Projekt ke konkurzu do Divadla Na zábradlí podávají Doubravka Svobodová (od roku 1982 umělecká a provozní vedoucí Divadla v Řeznické) a Petr Lébl RAdě zastupitelstva hlavního města Prahy v dubnu 1993. Projekt divadla, které je *„malé, atraktivně situované, s velkou a slavnou tradicí".* Přejímají i systém dvousouborovosti: stálý činoherní soubor s uměleckým šéfem Petrem Léblem, který by spolupracoval s externí uměleckou RAdou (osobnosti svého oboru). A linie rozmanitých divadelních, kulturních aktivit. [3] Ambice to jsou vskutku velké. Mírně připomínají projekt na první

soukromou televizi, kdy Vladimír Železný sršel umělecky náročnými nápady. Ze kterých jako z nepotřebné mlhy vystoupil a zůstal jen on sám. Ve vstupní sezoně měly být základem repertoáru inscenace Jana Grossmana (*Don Juan, Pokoušení, Kafkovo brko*) a inscenace Petra Lébla. *Pokojíček* a *Fernando Krapp mi napsal dopis. Krappa* na nové působiště přenese z divadla Labyrint. Rámcový dramaturgický plán činohry na sezony 1993/1994 a 1994/1995 je následující: Ladislav Stroupežnický (*Naši furianti*), A. P. Čechov (*RAcek*), L. N. Tolstoj (*Anna Karenina*), Rudolf Těsnohlídek (*Příhody lišky Bystroušky*), William Shakespeare (*Hamlet*), Fernando García Lorca (*Dům doni Bernardy*), Sofokles (*Oidipus*), Jean Genet (*Služky*). Všechny tituly hodlá Lébl inscenovat v dramaturgické spolupráci Vlasty Smolákové a Leoše Suchařípy. Ze současného dramatu v dramaturgickém výhledu bere na milost J. A. Pitínského, Stanislava Mráze, Josefa Topola, Egona Tobiáše, Lenku Lagronovou (v inscenačním pojetí hostujících režisérů J. A. Pitínského, Jana Nebeského, Hany Burešové, Věry Chytilové). Zároveň chce oslovit původní herecké obsazení neuváděné inscenace hry Václava Havla *Largo desolato* (režie Jan Grossman) a inscenaci zrestaurovat. Základem manažerského týmu má být skupina čtyř až pěti produkčních v čele s intendantem a maximální počet 55 stálých zaměstnanců. Ze základní finanční rozvahy vyplývá, že výdaje by činily 6 990 000 a příjmy 3 170 000. Nezbytná dotace ročně 3 820 000. Tolik suché oficiality z pera Léblových žen. A jedna oficialita z pera samotného šéfa: *„Tento projekt předkládá osmadvacetiletý divadelník s půldruharoční zkušeností s prací v profesionálním divadle.*

Nemá ani jméno, ani dostatek přátel, jenom touhu, ochotu a čas věnovat svoje dny divadlu, hereckému souboru, repertoáru a všemu dalšímu, co vyplývá z povolání principála.

Vycházeje z formulace, jak byl konkurs zadán – domnívám se, že divadlu je zapotřebí osoby principála jakožto člověka, který nikoliv že vyjídá všem okolo z misek a kumuluje na sebe veškeré rozhodování, ale zároveň je zodpovědný za umělecké počiny svého divadla.

Kritéria jsou jednoduchá:

1/ ať je stále zcela vyprodáno (už vzhledem ke kapacitě hlediště – 200 míst)

2/ ať je o divadlo v jeho městě zájem, ať lidé vědí, co mohou od této scény očekávat

3/ ať je herecký soubor vyhraněný, velmi citlivě sestavený, ať i jeho složení je důvodem ke zvědavosti a neustálé návštěvnosti

4/ ať se zde hrají kusy odpovídající pověsti divadla, které objevovalo nové české dramatické autory i vyhraněné autory světové."

Teatrálně přemrštěná skromnost. Jméno už samozřejmě má. Od *Grotesky* v hledišti sedávají profesionální divadelníci. Na základě konkurzního řízení je v červnu 1993 jmenována ředitelkou divadla Doubravka Svobodová. Uměleckým šéfem režisér Petr Lébl.

JIŘÍ VOSKOVEC: ... principál a provazolezec zároveň...

Odhodlání ctižádostivého člověka je nezviklatelné. Ví, že má jednu (dvojsečnou) výhodu. Divadlo může počítat s mentalitou diváka, který přichází. A na Zábradlí přichází člověk kultivovaný, náročný. Lébl je šťastný. Z „květinového ctitele" profesionálů se mění v divadelního šéfa. Jemuž nosí květiny ostatní. Zaslepený vtrhne do Divadla Na zábradlí. Trošku jako cizinec. Který se vyvyšuje nad své hostitele. Vysmívá se jim. Že nemluví jeho jazykem.

Chce mít všechno hned. Vyčištěno, vymydleno. Od parapetů oken po umytou vzduchotechniku. Připravuje grafický návrh vstupenky, popisky dveří, úpravy měsíčních programů. Roztrpčuje ho amatérské řízení, kritizuje organizaci práce i produkci divadla. [4] *„V divadle pracuje tolik lidí, čím to tedy je? Několikrát se mi (ve vypjatých situacích) dostalo odpovědi – nejsi tady sám – nejste tady sami (myšleni já + herci).*" [5]

Místo aby vstal od stolu a jako šéf věci řešil, RAději se zlostně vypisuje na lístečky. Kolem hemžení, v centru onoho hemžení samo-

ta. *„Taková, jíž trpí ten, koho všichni podceňují, kterému se všichni vysmívají… Samota člověka, který nenachází nikoho, kdo by mu řekl pravdu.“* [6] Depresivní období provází masochistické sebepodceňování. Jak energie přibývá, jak dorůstá úplněk, tím spokojenější je sám se sebou. A větší výhrady má vůči spolupracovníkům i světu, zakopává o proudící energii. Deprese je jako klamavý plášť. Navrchu důstojnost kumštýře, drzost a jistota furiantského komedianta. A v podšívce stavy pochyb a ponížení a úzkostí. A vzteku. Nad každým kritickým slovem. Nad nemožností pracovat podle svého. Neustále hmatá po balanci na provaze. Svoboda lidí v malém divadle by měla být nedělitelná. Zdraví a život jsou přece statky soukromé.

Po balanci na provaze. A jiným provaz rozkymácí. Vždycky prosadí svou. I když zdánlivě ustupuje. Závislý na náklonnosti. Mlýn ješitnosti semílá náznak svobodné vůle podřízených. Pokud se vymykají jeho vlivu. Vzteká se. Citově vydírá. I dramaturgyni Lenku Lagronovou. *„Kdybych náhodou chcípl, pošel smrtí líté bestie, zapřemýšlej si chvíli na mou počest. Škoda, že tě nevidím, jak sem dnes ráno putuješ, jak mě respektuješ, jak jsi zvědavá, máš-li být na schůzi nebo ne. Co máš asi na sobě a jak se tváříš. Úplně nejlepší bude, když tady toho otravu, toho chudáka, toho slizouna necháš být a utečeš zase někam, kde budeš spokojená. On ti jenom kazil čas. A vzal si ho požehnaně. A pak taky doporučuju: jdi si za Nebeským, to je ten pravý pro tebe.“* [7]

PETR LÉBL: Jmenuji se Petr Lébl, od letošního června jsem „principálem“ v Divadle Na zábradlí.
KURT VONNEGUT: Sláva našemu týmu!

Jenomže divadlo je práce kolektivní.

Vyřizuje si neuroticky účty. Sebemenší nedorozumění řeší obsáhlými dopisy. A střádá si je. Svědkové bezúhonnosti muže bez viny. Koho tou haldou popsaného papíru přesvědčuje? Adresáty?

Sebe? Hora spisů než předstoupí před poslední tribunál. [8] Ode všech, kteří se rozhodnou sloužit jeho talentu, nehnout se od něho, očekává vysokou míru tolerance. Jsou v bezprostřední blízkosti, při troše empatie mohou vycítit kmitání jedovatých jazyků, které umrtvují tvář. Na kterou se byl schopen v zrcadle dívat a přijmout bez nenávisti a zoufalé bezmoci. *„Tvá logika… ‚když už spolu nemůžeme pracovat, můžeme spolu alespoň mluvit' je pro mne těžko přijatelná. Nevím, proč bychom nemohli spolupracovat? Ale vím, proč s tebou nemluvím. Je to velice prosté: Když jsem Ti den po premiéře telefonoval, abych tě pozval na večeři a poděkoval za tu nelidskou dřinu – bylas už naprdnutá a nekomunikující – o čemž musíš přece vědět, že mne nemůže dovést k ničemu jinému než k rozčilení. To za prvé. A za druhé s tebou nemluvím proto, že obcházíš naše společné přátele, skuhráš, stěžuješ si na mne, a vynášíš tím mezi podobné slepice mnoho podnětů k dalším pomluvám. Jsem šťastný. (Rozmysli si, o co Ti jde.)"* [9]

PETR LÉBL: Rozmysli si, o co Ti jde.
MIRCEA ELIADE: Sebevražda pro něho byla jediným možným řešením: jen sebevraždou si je mohl udržet obě. Smrt zpravidla znovu nastolí jednotu, jíž každá existence narušuje už tím, že je nahodilá, omezená, okleštěná, zlomkovitá.

Své věrné má mezi ženami, velká esa. Vlasta Smoláková je mu až dojemně oddaná. [10] Stojí Léblovi po boku. Proti všem. Shání zastání u významných, mezi prvními u teatrologa a překladatele Milana Lukeše, stará se o *„navázání perspektivních kontaktů s odbornými recenzenty*". [11] Když Vladimír Just v článku *Divadelních novin* Chudák Anton Pavlovič [12] obviní Smolákovou *„z totální ztráty kritické soudnosti tváří v tvář uhrančivé režijní osobnosti*", ona okamžitě iniciuje zákulisní recenzentské dění tak, aby se o Léblovi psalo: pro *Zprávy* Divadelního ústavu se jí proti Justovi

zastane Jan Kerbr. Což urychleně nese ukázat Léblovi ještě před otištěním. Smoláková je Léblovi oddána zcela. Nekritickou láskou. Která protějšek nakonec odpuzuje. Její vzkazy končí větou: Čekám na Tvé povely. Slouží Léblovi pokorně, v tisku srdnatě píše oslavné recenze na *RAcka i Revizora,* vlastním tělem brání Lébla, v divadle pečlivě zavede a píše zprávy ze služebních cest, kdo se jak choval, co říkal… Nutno říct, že díky její bojovnosti řada polemik a konfliktů je zakončena v Léblův prospěch. Který už pokukuje, jak se vymanit. A udělá to způsobem sobě vlastním: bez milosti ji odkopne. Do Ruska. Zakáže jí v roce 1995 přístup na zkoušky *Hrdiny Západu.* Aby neintrikovala. Stejně jako u *Maryši,* kde nejprve projede všechny noviny s oznámením, že objevila Ur-Maryšu, a za zády Morávka intrikaří. [13]

Jenomže sloužit mediálně ostře sledovanému talentu je jedna věc. Stát duševně nemocnému člověku po boku ve všech nesnesitelných stavech i propadech – ve stínu, nejen na stupních slávy – věc druhá. Přijmout toto „poslání" absolutně a bez výhrad. S láskou k onomu neštěstí. A vydržet až do konce. To dokáže jediná. Asistentka režie Darina Korandová.

Energická, silná, poctivá. Která i v té své zemitosti věří v existenci sil a energetických propojení, kterým nerozumíme. Darina Korandová byla herečkou Divadla Lucerna v Malostranské besedě, kde Lébl v roce 1989 spolupracoval na inscenaci *Služky* (Korandová alternovala v roli Claire, v Divadle Na zábradlí od roku 1997 jako asistentka režie, příležitostně jako herečka: *Naši Naši furianti, Wesele, Cabaret, Strýček Váňa*). Činorodá, životaschopná, výbušná žena. Praktická, schopná se o Lébla postarat ve všednodenních záležitostech, ačkoliv má vlastní rodinu, dvě dcery. Korandové Lébl vděčí za to, že mu řídí praktický život, v němž on tápe, věčně v dluzích. S financemi nevychází nikdy, jeho naivní vysvětlování například neplacení nájemného jsou mnohdy dojemná, *„… obdržel jsem vaši upomínku mých plateb nájemného (VS 510505214).*

Bohužel, není první. Ocitl jsem se ve složité situaci a poslední dobou se mi skutečně ‚věci' vymykají z rukou. Vím určitě, že všechny své dluhy budu schopen zaplatit v polovině měsíce května. Prosím Vás velice, je-li to možné, o pochopení a případné zastavení Vámi účtovaného penále, které se mi zdá neúměrně vysoké." [14]

Upne se k Darině, ona si ničím nenechá život zošklivit. V hospodě Nad Královskou oborou si připraví 23. prosince 1994 *večer Záření při svíčce.* [15] Na který bude Lébl vzpomínat se slovy *„takové Vánoce neměl ani Bill Clinton".* To je jeho rodina, soustředěná k domu v Písecké ulici. Korandovi se sejdou v Divadle Na zábradlí, Vladimír převezme bar, Darina bude asistentkou režie. Lépe asistentkou Petra Lébla. Protože práce bude mít mnohem více. Lébl nepotřebuje pro své zázemí tlachavé lidi mimořádně umělecky talentované nebo vědecky erudované. Potřebuje odpouštějící mateřskou oporu, lidi spolehlivé, obětavé. *„Lidem věřím velice, ale čím dál víc mám tušení, že ‚v tom to není' – jak říká Leoš. Je to v tom, že jsem odkázaný (a rád) na lidi, kteří rozumějí mně. Pak se i stane, že mohu být platný divadelně.*" [16] Je to vlastně stará osvědčená metoda. Obklopit se schopnými ženami, které odvedou velký kus práce. A muž se vydrápe na piedestal. Ženy se pro nadané muže umějí obětovat. Muži to neumějí. *„Za každým navenek úspěšným Čechem stojí v pozadí pracovitá a podnikavá Češka, často několik.*" [17] Stojí i za Léblem. Střídavě upadají v nemilost, vracejí se. Eva Léblová, Jitka Říhová, Štěpánka Červenková, Alena Pivoňková, Doubravka Svobodová, Darina Korandová, Ivana Slámová, Kateřina Štefková. Tu si přivádí s sebou jako stálou kostýmní výtvarnici: absolventka scénografie na AMU (1994), přebral ji Jiřímu Pokornému, od roku 1992 se podílí na všech Léblových inscenacích, včetně zahraničních. [18] Ona je taková spojnice triumvirátu Zábradlí: Lébl, Pitínský, Pokorný. Potřebuje lidi, kteří s ním vydrží. Kteří období, kdy se netvor probouzí, ignorují. Nebo počkají, až zaleze. Popřípadě se umí netvorovi drze vysmát. Jako Ivana Slámová. Potřebuje lidi,

kteří ho jednoduše mají rádi, i kdyby byl popelářem. Což vůbec není snadné. Potřebuje své rozhodné, sebejisté ženy. Které se v jeho přítomnosti nestávají vyhýbavými, zbabělými a nejistými jako jiní. *„Bude-li lidstvo přesto zachráněno a přežije, bude to především důsledkem rostoucího uplatnění inteligentních a angažujících se žen.“* [19] On sám neumí příliš jednat s lidmi. Potřebuje proto nárazník vůči světu, někoho, kdo neohrožuje svět jeho vnitřního já. Který si tak vytrvale brání. Rozdíl mezi jeho dvěma hlavními dramaturgyněmi, Vlastou Smolákovou a Ivanou Slámovou, byl v tom, že práce Smolákové byla odstředivá (intenzivní sledování a porovnávání ohlasů v tisku, prezentace divadla a Lébla v médiích, postoje deníků, *Divadelních novin*, *Světa a divadla*), Slámové naopak poctivě a kultivovaně dostředivá, s plným nasazením jen a pouze pro divadlo a lidi v něm. V březnu 1995 dojde k definitivnímu rozkolu s Vlastou Smolákovou. *„Petře, prosím Tě upřímně: odpusť mi můj krajně nešťastný kolaps. Jsem kráva a radši bych držela pár facek. Snad mi věříš, že napětí mezi náma je to poslední, oč mi jde, a že se celou situací hodně trápím (ačkoli se navenek ‚hrdě‘ ovládám).*

Uvědomila jsem si (alespoň doufám) řadu věcí a pochopila, že opravdu chci dokázat pracovat pro Tebe podle tvých potřeb a představ. (A že to dokážu.)

Jen mi, prosím Tě, zase dovol být u Hrdiny a podle Tvých nároků pracovat! – Sedět v kanceláři (ať dělám cokoli), když vedle zkoušíš, je nejhorší trest, jaký sis pro mne mohl vymyslet. Ale to Ty víš.

Petře, vím, že když chceš, dokážeš mít nadhled a být velkorysej. Prosím Tě, chtěj a odpusť mi. Vem mě zpět do hry! Budu respektovat ráda Tvá pravidla. Díky. Vlasta

P. S. Před dávnými lety byla na světě jen obrovská fialová skvrna…“ [20] Udělá největší chybu. Dolejzá. *„Jak potřebuju dvě hodiny týdně být ‚pánem situace‘, předvést, ukázat (a dokázat si), že něco vím, umím, dovedu svižně zformulovat a podat. Je to pro mě prostě hodně potřebná relaxace, neboť jako dramaturg jsem při práci v podstatě*

osamělá a dost ‚potichu'. (…) Teď budu jako Pavlína z Racka: kvůli Kabaretu se se Slámovou scházíte už xkrát a na Hrdinu Západu, který není jako titul o nic horší, lehčí či bezvýznamnější (naopak!!!) sis nenašel čas ani jednou… snad alespoň ten program bude krásnej. (…) U mne hraje roli asi i to, že jsem Ti vděčná, žes mne k sobě vzal, a bojím se, abych nezklamala (a zatím Tě nasírám), a taky že jsem si předsevzala, že v tomhle divadle, kde je tolik neprofesionality, budu najust profík." [21]

Těžko říct, co si pod slovem profík představovala. Ale Lébl nemohl pomáhat a rozebírat jiné, potřeboval, aby někdo podpořil a pomohl jemu. A tak jedno S vystřídalo jiné. Slámová se dokázala vnitřně i navenek adaptovat na Léblův režim. Dokázala být před veřejností potichu. Šlo jí o práci samu.

Jeho nesnesitelnost i nepředvídatelné chování má nečekanou výhodu. Ponouká divadlo k jakémusi stavu ohrožení a vybuzenosti. Malátnost nehrozí. Nikdo netuší, s jakou náladou a vrtochy vstoupí ráno do budovy. Málokdo se mu odváží říkat pravdu do očí. A hlavně: málokomu to beztrestně dovolí. Permanentní pocit strachu. I tetelení se v přízni, která je vrtkavá. Z herců to dovoluje zpočátku Báře Hrzánové. Než se obdiv převrhne v nelibost. Potom Evě Holubové. Drobné, skryté nespravedlnosti. Co se jednomu promíjí, druhému se vyčítá. RAdek Holub na jevišti improvizovat může, u jiných je to považováno za kárný přestupek, za nedostatek profesní disciplinovanosti. A stačí k tomu jedno jediné slovo. V poznámkách k premiéře *Pokojíčku*, které sepíše na stroji, jízlivě komentuje a v nichž kárá, mimo jiné stojí připomínka k panu O.: „*Jednou, za mnoho a mnoho let, až budeme pracovat také s rytmem, přijdete na chuť všem těm zasutým slovním radůstkám – jako například když Otec říká: přerazil bych je – a ono to intonačně, pocitově, shodou okolností a údělem tatínkovým zrovna jako na potvoru připomíná se.*" [22] A z mužů se přibližuje k těm, kteří prosazují svou ničím neomezenou individualitu. Filip Topol. Lukáš Pollert. (*„Bojím se*

hadů, malárie, průjmu, ale na druhé straně, na světě, kde je přes 5 mld. lidí, stále prosazuji 100procentní individualitu a dneska jdu do kina.“) [23]

I když v hereckém souboru roste nevole, každý ví, že v případě znelíbení nenávratně končí. Bojí se každý. I Leoš Suchařípa, vděčný za možnost hereckého angažmá. Průběžný korektiv Léblovi chybí. Obklopen převážně pochlebovači a zamilovanými přitakávači. Okouzlenými „křehkostí“ jeho osobnosti. Ješitnost bobtná do neúnosných rozměrů. A řada konfliktů, rozchodů s lidmi, které skopává ze schodů, plyne i z pocitu ohrožení. Pokud vystoupala jejich ctižádost příliš vysoko, či vhled do jeho soukromého světa příliš hluboko. Střety osobností. Rozluky v nenávistné zlobě. Nikdy se k nim ani slovem nevrací. Při každé zmínce z úst druhých jen zlostným mlčením. Egon Tobiáš, Vladimír Morávek, Andrej Krob, Bořivoj Navrátil, Bára Hrzánová, Theodora Remundová, Doubravka Svobodová. Pitínského práce ho rovněž znervózňuje, sice přítel, ale i nebezpečný konkurent. K zásadnímu vyhrocení nestačí dojít, vztah je ve fázi poklidného respektu. Před bouří.

Miluje, když mu někdo podlézá. Což činí většina. Dráždí ho ctižádost, ambicióznost druhých. Jakákoliv. Lébl megaloman chce předvádět mimořádné věci. Nechce, aby herci na sebe strhávali pozornost a koketovali s hledištěm. Koketovat bude sám. Do programů si přeje udávat pouze příjmení herců, *„byla to tradice v šedesátých letech, je to na první pohled nezvykle ruské, ale zase výstižně informativní“.* Místo označení režie v programu vepíše *„inscenace Petra Lébla“.* Je si dobře vědom, že na Zábradlí se nechodí na herce. Chodí se na Lébla.

Kolik rovnocenných soužití na různých úrovních, kolik odvážných slov. Pokud nějaké. Minimum. S rodinou Korandovou. S Ivanou Slámovou. Což byly opěrné sloupy jeho práce i života. Bez nichž by se stavba dávno zhroutila. S Doubravkou Svobodovou. Která z pozi-

ce ředitelky musela razantně a bez skrupulí vstupovat do marných střetů, nesla odpovědnost za divadlo a servítky si nebrala. S hercem Bobem Kleplem, který na jedné ze schůzí uměleckého souboru kriticky pojmenuje atmosféru v divadle i její příčiny. Lapidární a kruté shrnutí. *„Vážím si tě jako režiséra, nevážím si tě jako člověka.“* Jaký to poté zazněl potlesk?

MATKA: Co mi to píšeš? Jak může syn psát, že se zabije, že se… BARBORA HRZÁNOVÁ: … když řekl ano, dala jsem v Národním výpověď.

Herci musí být u Lébla především sami sebou. Osobnosti s tajemstvím. *„Stále víc a víc si myslím, že největší energii má režisér investovat do obsazení. Čím lépe se mu podaří tu kterou hru obsadit, tím méně se může zkoušet.“* [24]Vybírá herce, kteří nepoužívají jen tělo, ale sebe sama jako celek. Nehrají. Pohybují se na jevišti pod jinými jmény. Lébl nechává herce užívat jakousi samomluvu. Odvracet se od partnera. Aby myšlenku, kterou nechtějí „prozradit“, pronášeli stranou. Ale pracuje s lidmi, kteří se podvolují a chtějí vidět a objevovat a pojmenovávat věci JEHO očima. Tato milostná loďka se o zeď všedního dne nerozbije. Generačnímu divadlu odzvonilo.

19
Samí hráči, nejkrásnější hráči mého sanatoria

Možná ho v herecké práci těší a baví smíchávat jednotlivé stupně jako barvy na paletě.

Diletant.

Herec, ale ještě ne rutinér.

A rutinér.

„*Myslím, že není dobré, aby si herci vybírali, s kým chtějí pracovat. Naopak je normální a velmi potřebné, aby si režisér vybíral herce. (…) Herci mají na starosti hru – herce opatruje režisér – který je podřízený řediteli divadla – nad těmi všemi se prohánějí nejrůznější božstva, která řídí naše osudy.*“ [1]

KURT VONNEGUT: Takzvaným spisovatelem science fiction jsem se stal, když někdo vydal výnos, že jsem spisovatel science fiction.
PETR LÉBL: Jsem Tvůj režisér.

Kdo se ocitá v alchymistově kuchyni? Kde budou odrážet odsudky vyjádřené slovy jako „postmoderní šmíra“. Zrod souboru je provázen značnými pochybnostmi. O estetickém zdraví režiséra. On ale spojuje zdánlivě nesourodé dramatické prvky. A tím dosahuje nečekaných asociací. Tento princip tvorby se opakuje. A spoléhá na své interprety, herce. Přirozené, instinktivní herecké talenty. Všichni tak výrazní, že těžko mohou jeden druhého na jevišti přehrávat. Jeho herci přistupují na to, že nemusejí mít definovaný

obsah dramatických situací. Ani všechny motivace vysvětlené. Ani rozkryté psychologické zázemí postav. Zdánlivě beze smyslu.

Herci musejí být ochotni „sloužit" režijním nápadům a záměrům. Jakýmkoli. A téma si musejí být schopni najít sami. Dokáže herce navnadit. Opečovává si je krásnými dopisy, osobními vyznáními, kterými je zve do angažmá. Vyžaduje absolutní věrnost. Ačkoliv je láká, aby jiné opustili… Dostane, co potřebuje. V momentě, kdy se herci odváží ptát, odporovat či spolupracovat s jinými režiséry, odvrátí se. A nemilosrdně. Nechá herce, aby si roli přizpůsobili, cítili se v ní dobře. Může si něco takového dovolit, volí typy, které se hodí k jeho stylu, spoluvytváří jej, jsou ochotni se vřadit. Herci přicházejí už s odvahou dělat divadlo takové, jaké chce on. Miluje své herce, miluje své herečky.

Přiláká herce, kteří mají rádi silné divadlo, show, kde se pracuje se sny i všední realitou. Zjevení. Bylo to nutné, zkouší se i třikrát denně. Lébl zavádí zvyk prvních čtených, kde panuje atmosféra chystané inscenace včetně jídla, takže *Naši Naši furianti* byli počati s jitrnicemi a koláči, Čechov a Gogol zase u samovaru s pirohy a s ruskou hudbou. V každém okamžiku vědí, co a proč na jevišti dělají, jak budou pokračovat. Dává jim role proti jejich přirozenosti. Nevrací je do vyzkoušených poloh. A tak Bára Hrzánová bude hrát Ninu Zarečnou v *Rackovi.* Eva Holubová Jelenu ve *Strýčku Váňovi.*

PETR LÉBL: Podřídím se vám – jak jinak taky.

Mezi studenty DAMU má své oblíbence. Takové, na které se nemůže dosyta vynadívat. Krásnou, kamennou tvář Karla Dobrého. *Smrt v Benátkách.* Projasněnou Magdaleny Sidonové a Lenky Vlasákové. Absolutní nabídku do souboru učiní Haně Maciuchové a dalším hvězdám. Když se zdráhají, herce podběrákem nabírá kuriózně, v baru lapí Petra Čtvrtníčka. *„Zlom nastal, když už jsem se poněkolikáté opil s Petrem Léblem, a ten mi řekl, že už to nemá cenu pro-*

tahovat, a dal mi roli na Zábradlí. No a tam ochotničím dodnes." [2] Vladimír Marek, ďábelsky démonický typ, brázdí ve čtyřiačtyřiceti s teenagery ulice na kolečkových bruslích, především v prostoru Nové scény. Odkud to má na zkoušku do divadla kousek… Leoš Suchařípa přilne k herecké práci, uspokojuje ho od doby, kdy nesměl působit jako dramaturg, a Ivan RAjmont (od roku 1975 vedl Činoherní studio Ústí nad Labem) ho začal obsazovat. Dana Morávková se věnuje moderní gymnastice, tanci, baletu a krasobruslení. Než vystudovala na DAMU herectví a choreografii. [3] V roce 1993 přijde nejvýraznější divadelní spolek, generační spolek Kašpar Jakuba Špalka (*Růže pro Algernon, Doña Juana, Královský hon na slunce*), o stálou scénu v Rokoku a o státní dotace. Odtud Lébl přibere Bohumila Klepla a RAdka Holuba (v roce 1993 hraje například ve hře Francisca Pizzara *Královský hon na slunce*). V první jarní den roku 1994. Do angažmá v souboru Divadla Na zábradlí zve Lébl Holuba. K dopisu přikládá podobiznu Sarah Bernhardtové a ministra kultury Pavla Tigrida. *„Pro Petra je také dost příznačné, jak nemohl přenést přes srdce, že jsem mu jako první při zkoušení Racka navrhl, abychom spolu zkusili ještě něco dalšího. A tak nelenil a napsal mi alespoň krásný dopis, kterým mě zval do angažmá na Zábradlí.*" [4]

Náhody neexistují. RAdek Holub na sebe ve spolku Kašpar upozornil rolí Cyrana, Kristiana hrál – Karel Dobrý. Dobrý odejde za Léblem dříve. *Cyrano z Bergeraku,* Léblův osudový text. Holub hraje nejen ve spolku Kašpar, hostuje i v Národním divadle. Jako „léblovský herec" zakotví na Zábradlí. Stejně tak Bára Hrzánová, která si o nabídku sama řekla a jejíž sestra Tereza hrála u Lébla v JELO. Hrzánová hostovala v Národním divadle ještě v dobách studia na DAMU. Po listopadových událostech 1989 se stává šéfem činohry místo Milana Lukeše Ivan RAjmont. Hrzánová se tu dobře necítí, ani lidsky, ani pracovně. Zuzana Navarová jí domluví schůzku s Doubravkou Svobodovou. *„Celý ansámbl šel z porady. Mě nenapadlo*

nic lepšího než hrát mrtvou. Když dorazili ke mně, probrala jsem se a zeptala se režiséra Lébla: ‚Chcete mě?' Byl trošku překvapenej, ale souhlasil. ‚Tak já jdu dát výpověď.' V Národním mě nijak nezdržovali. Na Zábradlí jsem šla do útulku." [5] Eva Holubová se objeví v inscenaci hry Jana Krause *Nahniličko*, v září 1995 nastoupí do stálého angažmá. [6] Podstatná je oddanost herců, profesionálních herců, kteří přicházejí z kamenných divadel. Pro Bořivoje Navrátila bylo přitom Národní divadlo domovskou scénou jednatřicet let.

Má herce jako své děti. Veliká láska a pak veliká nenávist úměrná velikosti té lásky. Už v prvních dvou sezonách konflikty a zaječí úmysly herců. Píše úpěnlivé dopisy Bořivoji Navrátilovi, aby neodcházel. *„A k tomu: smutek, nepořádek, chaos. Nedá se vydržet. Je krása vašich výkonů vykoupena tou trýznivou neohrabaností? Bořku, prosím, vydrž. Neopouštěj mě. (…) Věci, které nejdou opakovaně, mají své konkrétní viníky – zítra se vrací Doubravka a bude následovat velké stěhování židlí a padání hlav – teprve v její (nepromyšlené) nepřítomnosti vyšla spousta těch věcí najevo. Už brzy se dostaneme dál – to není slib, to je vědomí. Nerad bych, abys tomu pad za oběť Ty, kterého si vážím, miluju ho a nedám na něho dopustit. Jsem Tvůj režisér – a nikdy jsem to slovo nepoužil – ale cítím se být Tvůj, ať mě spláchne vlna. Moc Tě prosím.*" [7]

PETR LÉBL: Troufám si říct, že ostuda to nebude – a tak vlastně není o čem déle diskutovat.

V Divadle Na zábradlí prodělá neuvěřitelný vývoj. V roce 1993 přichází hvězda. Drzý fracek s amatérskými manýrami. Kultivovaný a vzdělaný souputník Jan Antonín Pitínský, v devadesátých letech jakoby v Léblově stínu, je obtížněji uchopitelný. Ani jeden není obroušeným „produktem" nějaké školy. Což může být výhoda.

Jakmile se stane šéfem Divadla Na zábradlí, přicházejí nabídky z jiných divadel na hostování. On si ale slíbí, že první dva roky se

bude věnovat výhradně „domácí stáji“. A to také dodrží. Stejnou, tedy absolutní věrnost vyžaduje od ostatních. On rozpozná, kdo má divadlo mimořádně rád a je RAdost s ním spolupracovat, kdo je nenahraditelný. Jako například zvukař Petr Pavelec, který se roku 1995 ocitne ve složité osobní situaci. Lébl se zasadí o to, aby měl adekvátní platové ohodnocení.

PETR LÉBL: Já se moc bojím toho hraní – mně to připadá hanebné lézt na to jeviště mezi herce, které obdivuju a které mám rád.

V sezoně 1993/1994 uvede Pitínského *Pokojíček* a z Labyrintu přenesenou inscenaci *Fernando Krapp mi napsal dopis.* Jako první premiéru této sezony naplánuje hru Jeana Geneta *Služky,* dále Stroupežnického variaci *Naši Naši furianti* a Čechovova *RAcka.* Myslí si na hry *Jádro věci, Story, Hrdina Západu, Revizor.* Shání kontakty a sponzory, pozvat chce režiséry Juraje Nvotu, Jozefa Bednárika, Hanu Burešovou, uvažuje o *Hamletovi – ve* spolupráci se zubařem, politikem a hochštaplerem Miroslavem Mackem. Který se rozhodne, že bude také překladatel Shakespeara… Už na podzim 1991 vystoupil v Divadle Na zábradlí soubor Divadla na tahu s premiérou hry Václava Havla *Horský hotel.* Toto společenství, které v listopadu 1975 uvedlo v Horních Počernicích Havlovu *Žebráckou operu,* se tak poprvé oficiálně představilo veřejnosti. Od té doby hostuje v Divadle Na zábradlí několikrát za sezonu (s výjimkou Čechovových *Tří sester* a Beckettovy *Poslední pásky* to je vždy některá z her Václava Havla). Spiritus agens tohoto společenství a jeho jediný režisér je Andrej Krob. V šedesátých a sedmdesátých letech kulisák na Zábradlí a v Divadle Járy Cimrmana, montér Kovotěsu a jeden z tvůrců Originálního videojournalu. Pořád se točíme v kruhu.

PETR LÉBL: ... dělat si, co chci, není žádná rozšafnost – to je služba řádu a múzám.

Léblova práce s herci, to je důraz na pauzy a mimoslovní jednání a především na vystavění jednotlivých „čísel". V Léblově osobě je do extrému vyhnána odnož režisérismu. Režisér jako středobod i zaštiťující tvůrce. V tradici českého divadelnictví jmen Jaroslav Kvapil, K. H. Hilar, Jiří Frejka, Alfréd RAdok, Otomar Krejča, Jan Grossman, Evald Schorm. Režisér. Zastíní herce, autora. Sám se k tomu vyjádří v reakci na zlé věty jednoho z divadelních kritiků: *„... režiséři vznikli v minulém století – do té doby se bez nich divadlo (patrně) obešlo. Dnes jsou nepostradatelní – i když se pyšné skupiny herců stále domnívají, že to není pravda. Divadelní kritici vznikli sami. Nikdo je nezval. Oni taky – co by dělali ti milí parazité, ty literární moruše – vlastně je miluji a soucítím s nimi. Co by dělali, když školní družiny fungují pouze pro legitimní děcka. Ať si tedy píšou, stejně je to většinou škoda. Jednou jsem si napsal do deníku: odjeďte do hor, vzpomínejte v pokoji a zkuste taky jednou něco skutečného vytvořit."* [8]

V amatérském období intuitivně nenadržuje žádné ze složek. Využívá i hudbu v utváření jevištního prostoru. *„Hudba je kostýmem, světlem, rekvizitou a kulisou, a tedy rovněž částí prostoru."* [9] *„Hudební složka mých předchozích inscenací byla velice pestrá a nesourodá. V případě HADa jsem hudbu vybíral dlouho a dalo mi hodně práce, než jsem nashromáždil úryvky, které ve hře zazní. Výsledek – hudební složka je totálně nesourodá. Zazní zde Vivaldi, Suchý a Šlitr, Residents, RAvel, Skoumal, Reich, Štaidl, Orff, Kratochvílová atd. Kdo by šel jen po zvuku, bude si nutně myslet, že jsem se zbláznil, nebo rovnou prohlásí hudební doprovod za kýč. Koho ale představení zaujme, musí začít pátrat po důvodu tohoto zmatku. Někdo objeví i v hudbě téma, někdo (kdo je hodně hloubavý) třeba zjistí základní hudební kontrast vysokých pronikavých tónů s nahrávkami hudebně*

‚temnými', pomalými, a co do kvality popraskanými. Tohle všechno řadový divák nemusí, kolikrát ani nemůže postřehnout. Může si ale (a to je jeden ze záměrů) vybrat, na co se chce dívat, co chce slyšet. Nic se zde nediktuje a divák má k dispozici několik plánů." [10]

Publikum. Ví, jak je diváctvo zrádné. Rád cituje prudkou a nepřátelskou reakci, včetně pískotu a výkřiků, na hamburském představení inscenace Goethovy hry *Clavigo.* Inscenace, která později byla uznána za vynikající a nejlepší premiéru roku. [11] Léblův *Strýček Váňa* bude přijat, eufemisticky řečeno, také rozpačitě. Aby se po Léblově smrti ocitl mezi nominacemi roku.

PETR LÉBL: ... mně nejde ani tak o ty moje nápady, ale hlavně aby Vám to slušelo, prospívalo, aby to bylo chytré a veselé.
MARY O'HAR0VÁ: Proč pro změnu neřekneš pravdu?

Lébl nezkouší systematicky. Dělá, co ho baví. Nezkouší chronologicky, promyšleně. Umožňuje mu to jeho imaginace a talent. Zkouší kupříkladu prvních pět stran prvního dějství. A pak, pár dní před premiérou, urychleně dodělává zbytek. Který ho vlastně nezajímá. Nikdy nejde po obsahu. Zažila jsem režiséry, kteří byli ve zkušebně celí nesví, tváří v tvář hercům se „stydí". Potřebují zkoušet na jevišti, mít odstup. Takový prý býval i Jan Grossman: nesnášel zkušebnu, všechno měl v hlavě, a tak rychle na jeviště. Lébl zkouší rád. Vše vymýšlí na místě. Se svými herci. Nebojí se hrát si. Vždy připravený na zkoušku. Čtyři hodiny tu stojí nahý. Smysl pro humor. Pro každý sebebláznivější nápad má svůj argument. Je vlastně logický v rámci své vyšinutosti.

Je talentovaný režisér a chytrý podněcovatel tím, jak motivuje herce. A jak s textem nakládá volně. Jeho metodou je obrovská představivost, výsledkem vizuální tvar.

Na první čtené je klidný. Fascinující pomalá mluva, těšení se na práci. Herci jsou kobrou uhranuti. První aranžmá v prostoru, vede k podstatě situace, nechá v rámci daného úryvku předvést celistvost… Aby ji postupně prošpikoval detaily a od podstaty situace pozornost odvedl. Ale právě tím odváděním pozornosti na ni upozorní.

Požaduje, aby herci své fyzické jednání zaměřili proti obsahu pronášených slov. Tím upoutají pozornost. A nemohou v průběhu představení nastat nudná místa ani ztráta pozornosti ze strany publika. Herec se pohne naprosto neočekávaně. Proslovené doprovodí absurdní, nelogickou akcí, gesty, mimikou… Dramatik vytváří dramatické možnosti pro vznik „živých" divadelních postav. Ale Léblova inscenační práce s herci má v jádru cosi společného s Havlovými dramaty. Protože nevyžaduje psychologické herectví. Jeho charakterotvorba je specifická, předvádí lidské jednání a chování, jak se projevuje navenek, akce a reakce korigované akcemi a reakcemi ostatních postav.

KURT VONNEGUT: Jsou to lidé, kteří se narodili bez svědomí, a teď se najednou ujímají řízení věcí.
PETR LÉBL: ... aby měli nakonec pocit, že na všechno přišli sami.

Divadlo Na zábradlí je pozoruhodné tím, jak se tu v pravidelných intervalech střídají výrazné skupiny lidí. Zatímco v jiných divadlech zahrnuje vrcholná éra výjimečné seskupení, které už nelze opakovat a které se stává legendou, jako například prvních sedm let Činoherního klubu, v Divadle Na zábradlí nalezneme minimum hluchých míst a přešlapování. Šest sedm let je životnost souboru. Poté pokračuje setrvačností. Až nemůže žít ani z té podstaty. Průtok lidí je pro divadlo přirozenou regenerací. Pozmění a přeskupí zavedené šablony Stejně jako je někdy nutné udělat na jevišti krok vedle. Ať kolega může reagovat. Okoralost letitých řemeslníků občerstvit elánem a mládím. Každý umělecký soubor a lidé kolem divadla muse-

jí vykvasit. Někdo odpadne, někdo se přidá. Trvá to většinou kolem dvou let. Než začne soubor nabývat formu. V Divadle Na zábradlí byl proces kvašení „urychlen", nepanovalo nadšení soudržnosti, panovala soudržnost ze strachu před diktátorem. I strach je tvůrčí. Lébl používá v jednání se svými spolupracovníky diktátorskou metodu cukru a biče. Bičem končí. Pochválí, sám si nasype popel na hlavu a pak seřve. Paleta odměn a trestů je pestrá. Druhého nepozdraví a ignoruje. Povýšené chování. Zamračený pohled. Odmítavé gesto. Jako odměna působí samotná úleva od trestu. Pozdraví, je vlídný, vtipkuje. Tento drsný výchovný prostředek, v němž nemá podřízený prostor pro vydechnutí, přece odedávna znají všichni vychovatelé…

„Směřují-li [představy režiséra] *k nejvhodnějšímu výkladu konkrétní situace a herci na ně nechtějí přistoupit, snaží se režisér herce motivovat takovým způsobem, aby měli nakonec pocit, že na všechno přišli sami."* Zapsal si v době studií na DAMU. To už věděl, že v amatérském prostředí mu všichni slepě důvěřují. A poslouchají na slovo. Totéž se děje v prostředí profesionálním. A pokud ne, nastoupí ona metoda strachu. Který je v malých dávkách tvůrčí. Ve větších zabíjí.

Neměří dětem stejným metrem. Co si může dovolit jeden, nesmí si dovolit druhý. Lébl jednak nesnáší, pokud si herci vkládají drobné změny. Na druhé straně je vyžaduje, jako například u RAdka Holuba, popřípadě je promíjí jako u Jiřího Ornesta. Ten na otevřené scéně prohlásí: *„Máš štěstí, že jsem Ti teďka vůbec nerozuměl."* K čemuž mu Lébl písemně ještě téhož dne „poblahopřeje". A zaznamená vyslovenou větu na jevišti na minutu přesně. 19. března 1996 ve 21.52.

Vyžaduje nejen, aby vstoupili do jeho světa. Nejen to. Měli tento svět přijmout za svůj. Herectví je prapodivná záležitost. Herci s tenkou kůží, takové si naverbuje. Jak říká Hamlet. Je mnoho věcí mezi nebem a zemí, kterým nerozumíme. [12]

Zemřít včas je dar. Jan Werich o tom pochyboval. *„Je to patrně zákon vesmírného rytmu, že umělci, kterým děsivé Konečno přiděl-*

lilo krátkou dobu k životu, a přitom jim lahvici talentu naplnilo až po hrdlo, že takoví lidé tvoří rychle a snadno, jako by spěchali vyprázdnit roh hojnosti, dokud mají čas a sílu. Muzikant Mozart, malíř Toulouse-Lautrec, podivný génius Jarry – bylo jejich neštěstí štěstí pro ostatní svět? (Aby bylo jasno, pro kulturní svět?)"

PETR LÉBL: Může si ale (a to je jeden ze záměrů) vybrat, na co se chce dívat, co chce slyšet.

V Divadle Na zábradlí Lébl režíruje hry, v nichž je slovo nesmírně důležité, slovo dokáže stvořit svět sám o sobě. V Léblových inscenacích repliky důležitost ztrácejí. Štafetu předávají neverbálním momentům. Odvádí od slov pozornost. Na jevišti stvoří výtvarné dílo, stejně jako ve filmu Peter Greenaway. Herce má rád. Ale nikdy nezdůrazňuje herce jako nejdůležitější objekty na jevišti. Pokora. To slovo je mu cizí. Nemá ani pokoru k textu.

Autorova textu se dotýká jehlou, kde může. Jeho interpretace. Křížovky, ve kterých se diváci nevyznají. Ani on sám. Tentokrát jsou obrazy (oproti takovému *Vojcevovi*) srozumitelné díky průvodním „popiskům" dramatiků, Čechova a dalších. Klasickým vzděláním grafik, výtvarné umění používá i v době příprav jako doplňkovou pomůcku pro tvůrčí nápady. Lébl je jednotný umělecký talent, to jen my jsme zvyklí kouskovat podle druhů umění.

Bláznovství transformuje v jevištní rej. Svým způsobem – pokud už musím hledat spojnice s předchůdci – navazuje částečně na Krejčovu režijní práci, práci hereckého souboru Divadla za branou šedesátých let, která *„intenzivně vystupuje proti nezáměrné autentičnosti herecké-ho projevu; to jest proti herci, který sděluje určitý význam jenom tím, že je, že existuje, že nějak vypadá, že funguje na jevišti jako projev mimoestetické skutečnosti. Herec je – nebo má být – v Divadle za branou především znakem vzniklým na základě jistého myšlenkového a estetického vztahu k realitě."* [13] Znak, a přesto pravdivější než život sám.

Vždycky postavy izoloval. Koneckonců učil se na Kafkovi.

U herců nemá rád prožívání. Naopak, spíš oznamovací, až recitační tón. Slova nevyjadřují to nejdůležitější v situaci. Rozpor těla a řeči. Proto mu budou vyhovovat Čechovovy hry. Unavené tělo, které mluví a mluví a mluví. Vzniká ono těžko pojmenovatelné smutné napětí, plutí časem. Dokáže navodit i jiná napětí. Která vyplývají z rozporu toho, co postavy říkají a jak se přitom chovají.

Slova jsou rozptylována děním na scéně. Tak i tragické momenty získávají jakousi zlověstnou lehkost.

IVANOV: Ve dne v noci mě hryže svědomí, cítím se hluboce vinen, ale nemůžu pochopit, čím jsem se vlastně provinil.
PETR LÉBL: Už se docela těším, až se prostárnu do věku, kdy se nebudu tolik vztekat.

Okusit samotu. Ještě těžší je udržovat se ve stavu přijatelném pro okolí. Hranice normálnosti se odlišují v detailech. Tuší, že našlapuje na hranici šílenství, netvor ho drápy stahuje. A okolní svět se ohlíží a pošklebuje, ťuká si na čelo. Nebo kroutí pohoršeně hlavou. Musí hrát před lidmi divadlo. Snaží se udržet krok. Množí se chvíle, kdy se obklopuje lidmi podobného postižení či požehnání. A může se tak svému světu oddávat, brouzdat bez ohrožení.

Onoho rozdílu mezi já a oni si byl vědom vždy. Zachraňuje se před netvorem. Chce patřit ke smečce. Ne. Chce smečku vést. Být úspěšný. A tím – jak je přesvědčen – šťastný. Ješitnost ho stravuje. Nikdy se mu to nepodařilo ve škole, myslel, že toho docílí na Zábradlí. Smečka je obezřetná. Ví, že on umí vycenit zuby, že umí nenávidět. I milovat. Obojí z jednoho zdroje, z popudu dvojhlavé zrůdy. Nečekaně kusy masa trhat z druhých i ze sebe sama. Nic se nedá vynutit násilím. Obdiv druhých už vůbec ne.

Nešťastný, posedlý muž. Marťan, který trpí. Dvouhlavý Marťan, který střídavě probouzí Ábela i Kaina.

Chová se jako nevychovaný klacek. Znepřátelí si mnohé, zpychne. Vědom si svých kvalit. Pomíjivost meteoritů.

Ta období, kdy se energie valí tělem, hlavou, myšlenky bzučí a nápady se líhnou jako ve velkochovu zahřívaném vlastním neklidem. Tehdy, jenom tehdy člověk může a dokáže cokoliv. Protože všechno je překonatelné, snadné, lehké. Ten obrovský, strašlivě vitální neklid. Překypující hrůznou energií. Kterou nelze vyběhat ani při celodenním běhu na schodech v metru, proti směru.

Doběhnout do divadla a chrlit nápady a mít kolem sebe hejno služebníčků. Kteří je začnou realizovat.

A po této zářné RAdosti upadnout do znehybňující, bolestné, ponižující sebetrýzně. Gigant se podívá do zrcadla a zahlédne nemohoucího trpaslíka. A tak do zrcadla musí uhodit. Musí uhodit a zabít sám sebe.

Kolikrát sám sebe takhle zabil.

Kolik rozbitých zrcadel se našlo v pracovně Petra Lébla.

Lébl se uzavře do budovy na Anenském náměstí jako do pokojíčku. Aby nemusel vycházet do okolního světa. Kterému nerozumí a který nerozumí jemu. První režie v Divadle Na zábradlí, symbolicky hra jeho přítele i konkurenta Jana Antonína Pitínského. Vstupují na jeviště Divadla Na zábradlí bok po boku. *Pokojíček.* Krátká báseň o dešti. S druhou možnou variantou závěru, lyričtější. Premiéra v den Léblových narozenin. 16. května 1993. Takový klid chtěl, tam se skrýt. Tenhle rekonstruovaný pokoj.

SEREBRJAKOV: Nemám tenhle dům rád. Hotové bludiště. Dvacet šest obrovských pokojů, všichni se rozeběhnou a člověk nikdy nikoho nenajde.
KURT VONNEGUT: Připadá mi to, jako by každý žil, jako žijí Anonymní alkoholici: jenom ze dne na den. A pár dní navíc jim úplně stačí.

Zalézá ve chvílích plazících se jedovatých jazyků. Které ho znehybňují a otupují. Vzlétá v momentech, kdy na zádech vyrůstají křídla. Která nadnášejí krok. Pak orosí okolí podivuhodnými nápady. Rozhodne se zpevnit dobytou tvrz, přestavět ji, zakutat se v ní. Budova Divadla Na zábradlí projde za jeho života rekonstrukcí vnitřní i vnější. Ředitelna Vladimíra Vodičky bývala v přízemí, nyní jsou tu toalety. V nové ředitelně nastupující Doubravky Svobodové býval ateliér krejčovny.

Obklopen těmi, kteří kolem klečí a neobracejí k božstvu tvář, musí odolávat ataku jinému. Ataku kulturní, především divadelní obce. Překročí totiž práh svatostánku. Nyní i turisticky atraktivního. Vždyť tu jako kulisák a osvětlovač začínal prezident Václav Havel. Kapka jedu proti Léblovi, rozlitá na stránkách. Znejistěle po *Vojcevovi* vyčkávají, připraveni při zakolísání kořist zardousit. Je to v lidské povaze. Měnit názor na druhého nikoliv podle faktů, ale podle většinové nálady. Nikoliv podle faktů, ale podle jejich interpretace. [14]

Variace na totéž téma. V červnu 1993 nastupuje jako umělecký šéf Divadla Na zábradlí. Zhroutí se v červnu 1994. V říjnu znovu. *„Pan Petr Lébl, nor. 16. 5. 1965, bytem Praha 6, Skupova 9, je od dubna t.r. v ambulantní psychiatrické léčebně pro somatisované anxiosně depresivní stavy, které nabyly v posledních dnech na intensitě a brání mu v plnění pracovních povinností.*

Dnešním dnem vystavena PN.

Uvedené psychické symptomy znemožňují nástup i základní vojenské služby, která by se uplatnila jako silný stresující faktor. Je nebezpečí dalšího zhoršení stavu s event. hospitalisací.

Praze 28. 6. 1994. MUDr. Eliška Fanfulová, oš. lék., primariát VIII, ambulance PL Bohnice.“ [15]

Diagnóza: F 99

VIKTOR: … že nevěděj, co dělat, a že sou jak králíci v kotcích, tak zabijou…

Dává divadlu, co jeho jest. Podívanou. Nečekanost. Překvapení. Nezvyklé efekty zvukové i světelné. Textovou předlohu popírá zdánlivě, on jen její smysl zpřístupňuje svému chápání. Které nemusí být přístupné ostatním. Na inscenacích pracuje ještě po premiéře, otesává, škrtá, mění. *Kočičí hru* v druhé půli zkrátí. Aby monologické pasáže ‚nenarušily' rozběhlé a těkavé tempo. Oficiálně hodlá obnovit inscenace Jana Grossmana. Ve skutečnosti se rozjíždí jeho lokomotiva. Po jiných kolejích. Kolejích *„repertoiru, který bude brzy zcela spočívat pouze v textech Tobiáše, Pitínského a Mráze".* [16] Na konci sezony 1993 budou na programu projekty *Fernando Krapp mi napsal dopis. Pokojíček. Don Juan. Pokoušení. Kafkovo brko. Spiklenci. Mystéria buffa. Služky. Na pozvání Svobodné Evropy.* A inscenace pantomimického souboru Ladislava Fialky *Etudy, Trosečníci, Poutník, Hamburk v Praze.*

MATKA: Mlčíš… Jsi jako ostatní… Horší než ostatní… Horší než voni… Řekni, která rodina má tuhle v sídlišti dceru zavřenou pět roků v dětským pokoji, že by s rodinou nepromluvila jediný slovo?

V den svých 28. narozenin Petr Lébl uvádí – ještě pohostinsky – Pitínského hru **POKOJÍČEK**. Na obalu Léblovy režijní knihy je fotografie převalujících se mraků na modrém nebi a budova Divadla Na zábradlí. Před níž parkuje auto značky Lada. Do šedi fotografie projasní budovu oranžovým fixem, oblohu světle zeleným. Oblíbená omalovánka.

Modrá a bílá, dvě základní barvy inscenace. Už na první straně si podtrhává výtvarno („zčernalo", „zrezivěl", „modrej", „krajkový", „barevném", „fialovej"). Ve vybavení *Pokojíčku* nechybí přehlídka kuriozit. Motorka spuštěná z nebe, mloci a ještěři. Akvárium.

Je neděle. Dlouhá, zlá. Oslava Maruščiných třicátých narozenin. Matka, Otec a jejich potomci Lída, Jirka a oslavenkyně Marie. Očekává se příjezd Viktora, Lidčina přítele. Který patrně bloudí mezi bloky totožných domů, asfaltovými hřišti a popelnicemi. Marie ovšem už pět let nevychází ze svého pokojíčku, kde se zamyká. Jakápak RAdost z dcer… A u moře byli jen u Severního. Jirka má být na vojně. Objeví se i s potetovanou rukou, z vojny utekl. Doma zůstat nemůže, to nepřichází v úvahu, *„tady bylo dycky jenom ticho, nikdo se tu na nic neptal…“* Osmnáctiletá Lída se dožaduje soukromí v pokojíčku s Viktorem na jeden jediný den, snad nechce tak moc (*„Nikdy tu nebejvalo nic, z čeho sem mohla mít radost…*“); rozhodne se vyrazit dveře k nenáviděné Marii. Matka panikaří, nemá kam všechny ty lidi uložit. Otec zavírá okno poté, kdy přestává pršet; jeho děti mají dětství spojené s mokrým, nacucaným kobercem a vlhkem v ponožkách. Jak pravil Lébl o Viktorovi: *„Ze všeho, co se v tý fámiliji dozví, je mu vesele.“* [17]

LÍDA: A Marie, tý je nejlíp, nejlíp na celým světě… Každýho něco trápí a vona je zavřená… Vo ničem nechce vědět a dobře ví, co dělá… Do blázince patří…

„Skoro neskutečně krásná“ Marie vejde. Okusí dort a zase zmizí do pokojíčku. Přestože ostatní běsní a Lída zabodne do dveří nůž. Matka připomene otcovy pozdní návraty z Hradiště, kam jezdíval za Bětou, pojmenovává své neštěstí (*„Já nechtěla bejt na sídlišti, abyste v tom vyrůstali*…“). Tatínek se potácí bez vůle ke změně, je konec snům o malém domku v Hradišti. A Viktor, ten se zakouká do Marie, je omámený jejím zjevem. Lída mlčenlivou Marii z pokojíčku vyláká. A bodne. Zamilovaný Viktor Lídu uškrtí. Jirku matka najde oběšeného v pokojíčku. Inu, spěj jako zabitý.

OTEC: Spěj jako zabitý.
MATKA: Dyk sou zabitý. Sou přece zabitý. Přece bysme nebyli v pokojíčku, kdyby nebyli zabitý!

Matka s otcem vzpomínají u vína a dortu na své seznámení, opilí svobodou, v ráži se chystají odletět do Venezuely, když už se těch harantů zbavili. Otevřeným oknem proudí dlouhý, nekonečný déšť…

Pokojíček. Text otevřených interpretací, freudovský tok, v němž se splétají reminiscence na dětství. Děti se jenom rozprchly, opustily rodiče, Jiří je na vojně, Lída u Viktora, Marie v podnájmu. Otec s matkou omládli a obsadili pokojíček… Přežili své děti. Co je sen? Co je potom sen? Výjevy z dětství? Nekonečné ponižování a bití a sled rozkazů, nadávky Jirkovi, nové nekonečno příkazů, Damoklův meč nad hlavou, ustrašené děti, které se v bezmoci zamykají do pokojíčku, čert nám je byl dlužen… Otec. Matka. Manžel. Manželka.

Je to zvláštní, vášnivý, groteskní text. Divák ho sleduje s vyšinutým smíchem, uložen na Freudovu pohovku. Je tu přítomen motiv šikany i motiv sebevraždy. V první inscenaci, kterou přináší jevišti Divadla Na zábradlí. Vraždami a intrikami a smrtí se to obecně v dramatech jenom hemží; tady je synova smrt konkrétní, zároveň bez zřetelné příčiny, jen nedorozumění, neschopnost si s někým promluvit. *„Jak může syn psát, že se zabije, že se…“* (… dopis jí vypadne z rukou; v hrůze si všimne Marie a Lídy; rozlítnou se dveře pokojíčku; oběšený Jirka v nich; výkřik, který se rozpustí v barevné cloně deště; otec se vysouká z postele).

RODIČ: Některý věci se tak prostě stanou, ani vo nich člověk neví…

Veselé rodinné peklíčko. Které se děje na sídlišti periferie velkého města v současnosti, „nebo jindy“. Viktor přijíždí prvně do rodiny, bratr Jiří uteče z vojny, Marie po pěti letech otevře dveře pokojíčku.

Ironická sonda do bytové mizérie v Čechách, kdy počet čtverečních metrů omezoval kvalitu života a určoval zásadní a intimní rozhodnutí, jakými je počet plánovaných potomků. Příznaky neurotických králíků dlouhá léta zavřených v kotcích. Jejichž obzorem je pletivo a osudem pekáč. (*„Jestli to nejni jenom tim, že sme tak vobyčejný a že* vo *tom víme…“*) Překližky a „chladný domy“, plakat se tu dá. Lednice, u které se rodina hřeje. Narozeninové dorty se svíčkami. A polévky. Poutě a cukrové vaty. Nápadníci. Řeči o dovolené u moře (*„Bodejťk jižnímu… Písky sou teplý, nefouká tolik“*). Přebásněná rodinná klišé v umrtvujících dialozích (*„přece víš, co vod tebe chci, jednou, proboha jenom jednou abys i mně vrazil, dal mně přes hubu, abych moh vědít, že mám otce, že mám tatínka…!“*). Rodiče.

Nejšťastnější, když jejich *„malí, připitomělí, kvíkaví pitomečci. Spěj.“* Spěj. Zabití.

RODIČ: Nejni to tak zlý, i doba se uklidnila, že jo.

Text svým paralelním, rovnoběžkovým nastavením dialogů a začleněním klasiky upomene *Vojceva.* I načasováním replik. Které střídavě zaznívají z různých úst (*„Písky sou tam teplý, nefouká tolik…*“). Jsou to podobnosti vnější. *Pokojíček* je příběhový, propracovaný. Tůň. Jakási varianta sídlištního Shakespeara naší doby. V banálních replikách komického prázdna se vyloupnou reminiscence na verše klasiků, včetně Čechova, refrénovitých vět typu *„… žít se musí, nejde to jinak…“, „… život je ubohej, zbytečnej, plazí se kolem mě…“* Pitínský vzal do ruky štětku a celou rodinku rázně a s vervou přetřel groteskní, dryáčnickou komikou. Namáčel několikrát, vrstvy se přesto odlupují. Mluví-li Otec v bytě o tichu, ozve se zvuk splachovacího záchodu. Který už nikdo nevnímá. Mluví-li Otec o tichu na jiném místě, ozve se samopal. K čemuž přispěchá se svým kyblíkem s barvou a poznamená: *„Právě vychází nové číslo TICHA!“*

Ticho, které každý člověk potřebuje, aby naslouchal svému vnitřnímu hlasu, tu neexistuje. Umlčují ho nesčíslné zvuky paneláku, rádio a jeho reklamy, zvuky splachovacího záchodu, střelba samopalu, řezání pily, třeskot rozbitého skla, vytí vlků a šakalů, hučení jezu, zubní vrtačka, kanárek se svým „der", kterého ukládají poeticky spát, motiv mloka, co najdou v pokojíčku pod topením vysušeného, až po tajuplné zvuky. Inscenací samou prolíná hudba Annie Lennox a Michaela Jacksona (z Viktorovy kazety), doznívá okouzlení z vídeňského koncertu. Ke koloritu sídlišť patří i agrese zaměňovaná s neškodným grázlovstvím kluků a atmosféra zmaru. *„Polabskýmu z třicítky roztloukli v hmoždíři kanára… Taky měl kanára… Hmoždíř byl plnej krve."* Oblíbený motiv opeřence, ze kterého lze vychovat mistra zpěvu a který dobře snáší zajetí. Motiv zvířete daného napospas osudu, stačí otevřít dvířka klece, vtáhnout ruku a drobné tělíčko, které nemá kam uletět, rychle chňapnout. V americké hře Williama Mastrosimonea *Like Totally Weird* (*Biják*), posledním textu, na kterém Lébl v Divadle Na zábradlí bude pracovat, dva zdivočelí výrostci zabijí papouška. V mikrovlnce. Pohybujeme se na písečné půdě fádních odpolední, životů rodin Homolkových (*Ecce homo Homolka,* 1969, *Hogo fogo Homolka,* 1970, *Homolka a tobolka,* 1972, režie Jaroslav Papoušek) i setkání někdejších spolužáků na staveništi vysněné rodinné vilky, která dovolí jednou provždy zmizet ze sídliště (*Intimní osvětlení,* 1965, režie Ivan Passer). Život ironicky a úsměvně protéká mezi prsty jako písek. Jenomže tentokrát prsty patří k tělu, které vězí po kolena v absurditě. V téže, jakou Pitínský vycpal text své jiné divadelní hry *Matka.* Opět zaklesnuté v paradoxech nenávisti rodičů a dětí. Ani s tebou, ani bez tebe. I tu bude Lébl režírovat. Jaké těsto si rodiče uplácají, takové potomky mají. Takový budou mít svět. Děti osekají, jejich talenty uhasí jako déšť svíčku. Stačí otevřít okna. Z odpovědnosti se vykrucují jako Matka z *Pokojíčku*: *„… nic o svý vině stejně nevíme, kde bysme se k tomu vrtli, po takovým životě*…" Rodiče jsou mezi všemi

lidmi ti poslední, komu se má svěřit výchova dětí. Jak rád citoval Kafka Swifta a jeho *Gulliverovu cestu* do Liliputu. [18] Na závěr nechá Lébl déšť padat tak dlouho, dokud zapálené svíce nezhasí…

MATKA: Ten můj obličej k hovoru nenutí, viďte.

Lébl jako režisér i autor scény (pod pseudonymem William Novák) sídlištní model zasadí do doby svého dospívání. Vyšperkuje jej předlistopadovými reáliemi. Na poličce se vyvalují škatule z Německé demokratické republiky („Endéer"). Protože Otce vždycky zajímalo moře, *„v Erfurtu sem byl, moře je ale až v Rostocku…".* Kanár germánsky vyluzuje svůj určitý člen „der". Věci v bytě ušpiněné dobou. A souběžně v textové složce vyškrtá všechny určující, prvoplánové zmínky o době, jakou jsme žili. Slova plynou a odrážejí se od rekvizit… Odstíny tapetové modři. Jak se chtějí odlišit od sousedů. Přeplácaný panelový pokojíček. S lednicí, kde se schovává Otec, fialovým plyšem, zářivkou, idoly na stěnách. A s Léblovými hříčkami. Ze stolu se vytahuje šuplík, který je enormně dlouhý. Každá rodina má svoje šuplíky s tajnostmi. A sen. Motorka, na které odjíždějí rodiče, kteří se zbavili potomků, aby dohnali idylu vlastního mládí. Frajerskou „rekvizitu" použije Lébl i v *Kočičí hře.* Posadí na ni neurotickou Myšku.

Lébl umí objevně přečíst text. Úlet. Pak i herce baví hledat s režisérem optimální jevištní vyjádření, desítky detailů, které působí jako schválnost. Otec se mazlí s kanárem. Lébl si představí, že za kanára bude „krákat" Otec. Matka poletuje vzduchem jako včela, uklízí. Lída *„stojí nohama na zemi"*, jediná je skutečná. Z dortu si vezmou brož a připevní ji na šaty. A Marie. Postava, jaké Lébl miluje. Neurčitá krása, nadpozemský tvor mezi mužem a ženou. Panna neposkvrněná, záhadná. Mimo tělesnost. S ní je *„ticho jako vod včel".*

LÍDA: Řekla jsem mu, že náš blok je barevnej… fialovej… Že bydlíme naproti asfaltovýmu hřišti…

Fotbalové hřiště, na které mají koukat z okna paneláku, Lébl přepíše na asfaltové. Když před rokem připravoval a pro televizi zrežíroval pásmo *Jak je sladké tvoje žvanění…, ani ho není slyšet,* které končilo slovy *„Všechno to zkamenělo, není už o čem psát – jsem choromyslný kamenný pařez Ferda!“,* zasadil je do kuchyně. S matkou, otcem, dívkou a chlapcem. Který byl matkou pohlavkován, zatímco pekáč je plný berušek. A dceru strhne proud odpadků… Neb se nestačila zavřít do pokojíčku. Rodinné kuchyně po léblovsku. Nahromaděné svinstvo, a co s ním můžeme dělat. Znehybní i kouzelníka v televizi.

Úletem se zdá být obsazení ignorující věk předepsaný autorem: Marie třicet, Lída osmnáct, Jiří jednadvacet, Viktor pětadvacet. Hra o rodičích a dětech, ale ne v podobě, jakou tato slova běžně vyvolávají. Žádné neopeřené mládí, děti neměly nikdy čas ani příležitost být dětmi. Otce a Matku hrají Jiří Ornest a Marie Málková. Ta patřila k osobnostem Divadla Na zábradlí za uměleckého šéfování Jana Grossmana už v šedesátých letech. Děti jsou zralí jedinci, sami mohou být otci a matkami, prarodiči… Zuzana Geislerová (Marie), Libuše Geprtová (Lída), Karel Dobrý (Jirka). Lídina mládence hraje Leoš Suchařípa. Lébl se řídí slovy Franze Kafky, z jehož *Josefíny* v programu cituje: *„My nemáme žádné mládí, jsme ihned dospělí a dospělými jsme pak příliš dlouho*…“ Léblovi asistuje Egon Tobiáš, sehraje i Bětu z Hradiště. Z magnetofonového záznamu promluví Antonín strýček Jedlička (Rosťa z Hradiště) a znovu Lída a Viktor, tentokrát jako rozhlasové postavy (Věra Galatíková a Miroslav Moravec). Těžce ponese, že Marie Málková, se kterou zkoušel *Pokojíček, Služky, Naše Naše furianty* a hrála ve *Story,* odejde v roce 1995. Vyčítal tomu druhému v sobě… *„Ničemu nerozumím. Potom mu Marie pověděla, že jde pod Palmovku. Potom jí Petr řekl: proč mne, Marie, stavíte před definitivní rozhodnutí? Potom mu Marie řekla: budu zde hrát zadarmo a chci*

zde hrát. Jestli mi dáte novou roli, budu zde hrát, ale musím jít pryč. Petra to moc bolí, ale když o tom přemýšlel, zjistil toto: Marii sem vzal Grossman v roce 1964 – to ještě Petr nebyl na světě. Marie tady zažila nejkrásnější dny své divadelní dráhy. Potom je vyhnali. A dlouho potom sem Marie přišla – opět za Grossmanem – v lednu vstoupila do angažmá a v únoru pan Grossman odešel… Petr si říká: Marie byla statečná, když vydržela zkoušení Pokojíčku, vždyť přes slzy ani neviděla na cestu… potom zde nalezla nové přátele – především Báru, která se k ní tak hezky chová… ale Marie zde hlavně byla kvůli panu Grossmanovi a nyní – po derniéře jeho poslední hry – Marie tady nemůže zůstat, ona se raději půjde trápit a víme, že ona se trápí dokonale. Marie asi netuší, jaké všechny role pro ni Petr chystal, ale možná že to tuší, a stejně se půjde trápit. A Petr si taky říká: určitě za to můžou ty báby, ta Machalická a Boková, který do ní furt hučej. Ale když se uklidnil, tak si uvědomil, že vlastně počítá s tím, že se dožije, že sem Marie přijde potřetí – a za námi. (…)" [19] Marie Málková skutečně v Divadle Na zábradlí hostovat bude. V *Terase* a *Náměstí Hrdinů.* Málková to měla těžké, Jan Grossman, v letech 1962–1968 dramaturg a šéf činohry Divadla Na zábradlí, jí po DAMU nabídl angažmá, v listopadu 1966 měli svatbu. V roce 1968 museli divadlo opustit, Grossman se vrátil v roce 1989 a od července 1991 do smrti 10. února 1993 byl ředitelem. Marie Málková se na jeviště vrátila v prosinci 1991 v inscenaci *Pokoušení*, která je v červnu 1994 derniérována. Lébl v září slíbil, že inscenace, které doposud byly na repertoáru 1993/1994, zůstanou příští sezonu (v případě Jana Grossmana *Don Juan* a *Kafkovo brko*). Náhle rozhodne o poslední Grossmanově inscenaci *Kafkovo brko* Alana Bennetta (premiéra 22. ledna 1993, hrají Vladimír Marek, Vlastimil Bedrna, Leoš Suchařípa, Jan Novotný, Marie Málková, Miloš Mejzlík, Věra Bublíková), v níž Marie Málková hrála: derniéra 31. ledna 1995.

„Pro mě tak končí nejdůležitější práce v životě, která začala rokem 1964 v králi Ubu, kde mě Jan Grossman poprvé režíroval." [20]

Na brčálové zeleni programu se roztahuje zástupce mloků. Kteří obvykle vylézají za nocí a *„pokoušejí se pozřít všechno, co je dost malé, aby to mohli polknout".* Otcové a matky dávají život dětem. Aby jim ho znechutili a polkli. Ani tady nechybí Anton Pavlovič Čechov doslovný. A sice citát z *Višňového sadu: „Ty můj milý, krásný pokojíčku… Skříněčko moje drahá… Ty můj stolečku*…"

PETR LÉBL: Jazyk je to krásný, barevný a složitý – ale vámi prochází jako pasta tubou…

Dne 20. května 1993 píše Lébl na stroji připomínky. *„Tomu, aby druhá polovina hry takhle frčela, nebrání pouze uťápnuté hraní. Chyby jsou v komposici výstupů (text), převládají rozhovory dvou postav, monology. Hromadná scéna pouze jedna – a ke všemu snová. Bude se tedy škrtat – viz zkoušky příští týden. Nezapomeňte prosím domluvit s Tobiášem. Podřídím se vám – jak jinak taky. Ještě než se dostanu k výčtu poznámek ke každému jednotlivě, připomenu, co mne velice trápí celkově (nejenom v Pokojíčku, ale i v ostatních hrách) – dikce. Je strašlivá. Není důležité, jestli jeden polyká víc než druhý a jiný zase ‚zkratuje' ta slova až za hranice srozumitelnosti… je smutné, že se to týká všech. Prosím, dávejte si na ta slova a později i souvětí pozor. Jazyk je to krásný, barevný a složitý – ale vámi prochází jako pasta tubou, v noci když se na ni šlápne. Prásk – a je to rozmatlané po celé koupelně. Vadí mi ta nepozornost vůči jazyku. Tahá to za uši – kdybyste se viděli, utekli byste. Hra má v podtitulu napsáno báseň – tak alespoň na to si vzpomeňte."* [21]

Léblův jazyk je čistý jako vodní hladina, průzračný, slova si vyloví a jako na opulentní hostině skládá v nevídané chuti. Chvění slov na jazyku. Nejen slov, písmen. *„Vadí mi, za jakých okolností se spletete a řeknete místo Z – S: je to pouze a pravidelně tehdy, když zazkratujete, zrychlíte, co jste neměli zrychlit, nebo když se přihodí něco nečekaného, co vás vyvede zmíry…"* [22]

Na jevišti se obyčejně z textů vylupují otázky o tom, jak žít a k čemu život vést. Lébl od takových otázek pozornost odtahuje. Obestaví je pouťovými atrakcemi, bujnými střelnicemi a strašidelnými zámky.

Proč se vlastně dětem roděj rodiče?

PETR LÉBL: ... rád bych Vás pozval ke spolupráci, neboť velmi obdivuji Vaše herectví.

Zakotven v pražském Divadle Na zábradlí. Kde se zabydlí a odkud se kromě několika málo úletů nehne. Zůstává na místě. *„Ten, kdo hledá a ustavičně prchá, nic nenachází, zatímco ten, kdo zůstává na místě, zešílí.“* [23] Na Zábradlí je nejjistější, nejsvobodnější. Je svým pánem, žije uprostřed vlastního vnitřního řádu. Na který ostatní přistoupí. V pracovně uměleckého šéfa – tak jako po celý život – dál pozorně pročítá noviny a časopisy, zahlcuje se výstřižky. A je čím dál více jasné, že pro něho to jsou dokumenty. Lidských povah. Jediné dokumenty. Proto je v tomto čtenářském sportu s úlovky tak vytrvalý, úporný.

A píše. Denní várku dopisů na průklepovém papíře. Nutkavě jako Kafka. Šátrá po realitě. RAzítkuje si stvrzenky, že žije, pitvá sám sebe. Nejčastějšími adresáty jsou opět lidé, se kterými nemůže nebo nechce komunikovat tváří v tvář, jejichž blízkosti se obává nebo si je na dálku idealizuje. Také ti, které potřebuje získat pracovně. A s nimiž vzniká konflikt, spor, nenávistné hašteření. Nebo ti, které musí pokárat. A konečně tací, které chce přehršlí slov umlčet a odpoutat od sebe. Navždy. V polovině července 1993 rozesílá nabídky angažmá, *„... rád bych Vás pozval ke spolupráci, neboť velmi obdivuji Vaše herectví...“*. Borisi Rösnerovi, například. Loví ve všech vodách, uměleckých i sportovních. 29. července 1993 nabízí oštěpaři Janu Železnému účast v umělecké RAdě divadla. Nenechá si vymluvit, že Věra Chytilová je výsostnou filmovou režisérkou, nikoliv divadelní. Která použije herce pro oko kamery a odloží. Lébl ji zve, aby na

podzim 1994 v divadle režírovala *Story.* Spojení s filmem podporuje, například přes léto 1995 bude hotový scénář *UŽ* pro herce Léblova Divadla Na zábradlí. Filmař Zdeněk Tyc se tou jevištní odvahou příliš nakazí, opustí svůj pevný lyrický prostor směrem k léblovskému jevišti, které na plátně nefunguje. Léblovi nabízí roli. A samozřejmě píše Martě Kubišové. Dne 14. července 1993 jí oznamuje, že se stal uměleckým šéfem Divadla Na zábradlí, odkazuje na rozhovor v *Mladém světě,* kde se zmínila o propojení hudby a divadla. A nabídne jí komorní recitál propojený s divadelní poetikou (Kubišová se ho dočká až po letech v divadle Ungelt). Lébl a jeho láska k muzikálům a popové hudbě. Nic už importovaným muzikálům v cestě nebrání. Lébl začíná uvažovat o tom „svém" muzikálu…

Je šťastnou či mimozemskou povahou tím, že nebere na vědomí normalizační dělítka, nálepky disidentů, kolaborantů, nešťastníků… Pro něho to jsou jen jména, kolorit dětství. V únoru 1993 se snaží přes sekretariát Divadla Na Vinohradech prodrat k Jiřině Jiráskové. Aby ji pozval na *Krappa.* Vlastě Chramostové blahopřeje k jejímu výkonu ve *Falkenštejnovi* na jevišti Národního divadla, zároveň ji láká na představení. Osobně zve několikrát zpěvačku Helenu Vondráčkovou. Dramaturgyně jí na Léblův popud posílá vstupenky na premiéru. Když nepřijde, Lébl v pokladně rezervuje dvě místa. Kdyby se objevila neohlášené. A „*buďte prosím tak laskaví a tlumočte jí moje nové pozvání".* V pokladně divadla má Vondráčková od listopadu 1993 rezervované vstupenky na každou reprízu. Pro případ, že by divadlo skutečně navštívila bez ohlášení. Lébl horečně shání osoby, které na ni mají „zaručenější kontakty", aby jí pozvání tlumočily. Je pro něho osobností. Tvář televizní obrazovky. Dosáhla mety. Lébl zbožňuje legendy. Které intenzivně pracují na své image. A shání sponzory, kontakty, možnosti zahraničních zájezdů na divadelní festivaly. Praha je oproti oblastním divadlům specifická. Není zajímavá jen z hlediska toho, co úspěšného se v kterém divadle hraje. Ale kdo do kterého divadla chodí. A výhoda intelektuálního publika v Divadle

Na zábradlí je pro dramaturgii dodnes velkou výhrou (i břemenem). Ta ostře sledovaná budova hraje velkou roli i v tom, že kritika tolik vynáší Lébla kupříkladu nad Vladimírem Morávkem. Jehož inscenace byly obdobně zdobné a dryáčnické. Léblovo jméno zaznělo dříve.

Jaké publikum tedy na Lébla chodí? Splňuje předpoklady být mediálně přitažlivý, být mediální hvězdou. Naplňuje dokonale schéma rozervaného génia, pronásledovaného nepochopením okolí a depresivními stavy. Což usnadňuje propagaci divadla. Divadlo je Lébl. A zároveň ponižuje herce, protože si vkládá zmíněný podtitul *„inscenace Petra Lébla".* A kdyby na své image od počátku tvrdě nepracoval? Co by se ve vnímání jeho práce změnilo? Léblovo charisma a práce jsou neoddělitelné. U většiny divadelních režisérů si diváci stěží vybaví obličej. V Léblově případě tomu tak není. Předkládá veřejnosti obraz, jaký okolí očekává. Stejně jako na jevišti inscenuje sebe sama, předkládá celek, od účesů přes oblečení, typická gesta, typickou dikci. Kdyby byl filmovým hercem (filmová práce před i za kamerou ho láká do konce života), měl by svůj organizovaný fan klub. Takto má fan klub neorganizovaný. Změna účesů i chování přispívají k tajemné přitažlivosti. Provokativní směs rebelství a konzervativního tónu. Ano, zajímavější než jeho dílo je on sám. Celebrita. Umělecký úspěch lze připisovat i dovednému zacházení s vlastní image. V průběhu let se proměňuje jako popová hvězda. Přestože to od něho není promyšlený kalkul, výsledný zájem médií je obdobný. Umí působit, ovládat dav. Divadlo je politika a politika je magie. *„Kdo ví, jak vyvolat démony z hlubin, toho bude dav poslouchat.*"

Dav. Včetně dvou služtiček.

SOLANGE: Vy máte květiny, já dřez!

V inscenaci Krappa se už objevily. Služky. Měnily se v psychiatry. *Fernando Krapp mi napsal dopis.* A **SLUŽKY**. Texty, které se drží za ruce, sourozenci jedné krve. Texty jazykově střídmé, významově

rozevřené ne v jeden, ale v desítky vějířů. A ještě zachycených v zrcadlovém bludišti. Snové, imaginativní, kruté. *„Hanebnost probouzí a zaměstnává fantazii. Slušnost ji uspává.“* [24] Zachycují ne duševně vyšinuté jedince, zachycují fenomén lidské úzkosti. Láska, vášeň, víra. Tady je rozum k ničemu.

Jednota vytříbeného jazykového stylu Léblovi umožňuje pročistit styl inscenační, pohrát si rovnocenně s režijní i výtvarnou složkou. Není jasné, kde končí jedna a začíná druhá, vznikají souběžně, vyrůstají ze sebe a oplodňují se. Scénograf režíruje, režisér výtvarničí. Citlivé pavučiny vztahů zpřetrhá. Jako by se za ně styděl, jako by citovost byla trapná, odtrhává pozornost k rekvizitám. Tak jako třeba v *Krappovi* nechyběl zlatý a růžový kočár, pojízdná akvária, kaktusy, Freudovy pohovky.

Les Bonnes Jeana Geneta. Sám si je s pomocí podstročníku přeloží. Francouzštinu má rád. *„Francouzština jsou jediné dveře z mého zabarikádovaného domu, které jsou alespoň pootevřené. Mám rád Francii i proto, že je z tolika stran obklopena mořem a může tam tedy foukat víc větru než v místech uprostřed lesů.“* [25] Francouzštinu má rád. A má rád samce. *„Je rozdíl, když Lepšová přeloží ‚malé konývky‘ a já ‚malé postřikovače‘, v Kalužíkově inscenaci jejího překladu se herečky v té chvíli sápaly po konývkách na kytky, v té mojí si herci rozepínají poklopce.“* [26] Ač údajně odmítá v překladech přibásnění a krášlení, nedělá sám nic jiného, vkládá svá slova, posouvá významy. Takto upravuje všechny texty, s nimiž pracuje, všechny, včetně Suchařípových. Je v onom přístupu i skrytý vztek, že se nikdy nebyl schopen naučit řádně žádný cizí jazyk, a je tudíž závislým.

15. září 1993 se koná obnovená premiéra inscenace *Fernando Krapp mi napsal dopis.* 12. listopadu 1993 následují Genetovy *Služky.* 19. prosince 1993 *Silná v zoologii* v pohostinské režii Jana Antonína Pitínského. Návraty k prověřenému. Na duben naplánuje silnou ženskou sestavu. Lorkův *Dům doni Bernardy.*

CLAIRE: Abys věděla, to já, to jedině já z tebe udělám služku. Tím, že na tebe křičím, tím, jak se k tobě chovám!

Francouz Jean Genet (1910–1986). Tulák, který kradl, pohyboval se v podsvětí a mezi homosexuály. Z doživotního vyhoštění za krádež byl omilostněn jen díky přímluvě Jean-Paul Sartra a Jeana Cocteaua. Psal básně, romány, divadelní hry. První z nich, *Služky,* uvedená 1947 Louisem Jouvetem, je nejznámější. V autobiografickém *Deníku zloděje* o sobě napíše: „*Opuštěn rodinou zdálo se mi jen přirozené ještě tomu přitížit láskou k chlapcům a té lásce krádeží a krádeži zločinem nebo zálibou* v *zločinu. Tak jsem rozhodně odmítal svět, který odmítl mě.*“ Svět, který nás odmítá, lze rozklížit a rozpitvat na jevišti.

Les Bonnes podruhé. Jako scénograf a výtvarník kostýmů Lébl už v roce 1989 spolupracoval s amatérským souborem, který vznikl 1975 pod názvem *Malostranská beseda* (od ledna 1990 *Lucerna*). [27] Petr Scherhaufer, jeden ze zakladatelů brněnského Divadla na provázku (Husa na provázku), *Služky* pohostinsky nastudoval s podtitulem klasická hra „divadla krutosti“ o vraždě na vraždu (premiéra 22. února a 1. května 1989). Do francouzštiny tehdy maminka Eva Léblová přeložila reklamní slogan otištěný v programu. S překříženou lopatkou a smetáčkem: *„Všem služkám!!! Nové náčiní pro služky, posluhovačky a komorné nejrůznějších sociálních vrstev nabízí firma SCHERHAUFER & COMP. Vynikající výsledky! Děkovné dopisy! Revoluce ve vaší domácnosti!“*

Opojné zlo. *„Láska a nenávist tančí na tenkém ostří nože v těsném objetí a splývají v jedno.“* Člověk touží po tom, co nenávidí, a ničí to, co miluje. Už tehdy Lébl jako kostýmní výtvarník a scénograf mluvil do režie. Nejprve mlčky, svými kostýmy. Které hrály, ovládly prostor jeviště. Služky se měnily, služky jako muži (otahané obleky, kšiltovky), služky jako služky (vesty, sukně z umělého hedvábí) až po fascinaci milostivou paní, která nosí pánské polobotky, na sobě

kabát z liščích hlav. Lišky mají sepnuté pracky spřažené pomocí perel. Inspiruje ho nejen jednoduchá scénická poznámka o parádním kožichu, kdy *„vstupuje milostivá paní, celá v kožešinách, směje se, za ní Solange".* On si ji prolne s replikou Milostivé paní, namířenou k Solange: *„Tobě dám… lišky!"* Léblova imaginace si vždy najde základnu ve slovech divadelní hry. Sen napájený marnostmi a depresemi si zrežíruje zcela po svém až na Zábradlí v listopadu 1993. Služky podle Lébla. Na vlastní scéně pod pseudonymem William Nowák. Ve vlastním překladu. Ve vlastní režii. Artaudovo divadlo krutosti.

SOLANGE: Já se tady dusím už dávno! Už dávno chci předvést naši hru celému světu, vykřičet z oken, co cítím, sestoupit na ulici jako milostivá paní…

Služky. Pokorné, oddané a ponížené Solange a Claire. Věčná dvojice zločinu a svatosti. Anděla a Klára. Dívají se kdejakou klíčovou dírkou, žádné služky se tolik nenaposlouchaly za dveřmi jako ony. Na milost a nemilost je vydána Milostivá paní svým služkám. Milují svou madame, čekají, že je obdaruje, že kvůli nim změní svou závěť. Nesnesou, že všecky ty krajky a laky na nehty a parfémy jsou jen pro někoho. Claire sepíše anonymní udání na pána. Dostanou ho za mříže. Oddané otrokyně sní o tom, jak se vzbouří.

Střídavě si hrají na paní. Solange čistí boty, tentokrát na ně plivne. Vyměňují si role, plovou v představách, jak Milostivou paní zavraždí. Ve hře ze sebe vychrstnou nadávky, nenávist, která se v nich hromadí. V této „psychoterapeutické" chvíli musí všechno ven. Zašly daleko ve svých představách. V nichž kynou lidu z balkonu, zahaleny v zácloně. Na služky padne strach. Pán pátrá, kdo ho udal. Vchází Milostivá paní v kožešinách. Připravena následovat zatčeného pána třeba na Sibiř. Rozčilují ji ty její přepjatě úslužné služky. Odjede s nimi na venkov, všechno jim odkáže, rozdá jim

šaty a kožichy, chce konat dobro… Tím víc své služky ubíjí. Když se můžou jednou týdně vykoupat v její vaně.

Ne, není to banální rozložení sil mezi chudobné dobro a zákeřně bohaté zlo. Milostivá paní žila v přesvědčení, že se nemá čeho od života obávat, obklopena rytířem a oddaností služek. Chce rozbor písma, aby se zjistilo, kdo snoval to hanebné spiknutí. Nevypije přichystaný čaj s jedem. Rozdá služkám své staré toalety od přední dámské krejčové. Aby jim je vzápětí vzala. Zákeřnost her, člověk si nikdy nemá zahrávat… Propadají se hloub do své „hry", Solange chce zabít Claire, v níž vidí Milostivou paní. Omamná vize: pohřební průvod, v němž za zavražděnou Claire kráčejí služky z celé čtvrti. Claire v roli Milostivé paní určí, co se stane v příštích minutách (*„Solange, budu žít v tobě!"*). Solange přinese podnos s čajem. Claire pije. Solange stojí. Nehybně.

CLAIRE: Ano, já se tě bojím, Solange. Vždycky, když se teď blíží konec té naší hry, zakrývám si rukama krk. Protože ty skrze milostpaní míříš na mě. To mně hrozí nebezpečí!

Solange, Claire, Milostivá paní. V Léblově inscenaci Anděla (Karel Dobrý a Eva Stanislavová), Klára (Bořivoj Navrátil a Barbora Hrzánová), Madame (Marie Málková). Genet nechce nic jiného než schovat nechuť k sobě samému. Stejně jako ji skryl Lébl do svých inscenací. *„… je to pohádka, to jest jakési alegorické vyprávění, jehož prvotním účelem, když jsem je psal, byla potřeba zbavit se nechuti sám k sobě tím, že ukážu i tím, že odmítnu ukázat, kdo jsem."* [28] Jean Genet připustil možnost, že Solange a Claire zahrají muži. A Lébl okamžitě využije obojího: ženy přebírají repliky, mužům ve vězení přehrají jejich sen. Tentokrát nikoliv tři ženské postavy. Ale zdvojení, ztrojení… Lébl připíše jako dvojmotiv dva kriminálníky v base, zločince, kteří uzamknuti v cele vymýšlejí příběhy. Ty překročí hranice jejich představivosti a stanou se obyčejnou skutečností. I *v Našich Našich furiantech* bude mít Lébl více postav, než jich Stroupežnický

napsal. Bušek promluví německy, učitel bude černoch. Bořivoj Navrátil, *„první herec mého prvního ansámblu“,* je fascinující, když ho přivážejí jako faraóna. Dokonce jedna divačka bude nárokovat vstupenku na druhou půlku jeviště, protože byla přisátá zrakem jen na něm a ostatní dění ignorovala. Bára Hrzánová, Karel Dobrý, Vlastimil Bedrna, Eva Stanislavová. A Marie Málková. Symbolická návaznost na to nejlepší z šedesátých let, na Jana Grossmana. Zkoušení není snadné, konflikty bobtnají. Lébl se Navrátilovi za své nechutné chování omluví v dopise z 26. listopadu 1993. Odvede mistrně pozornost, propojí omluvu s úvahami o stavu českého divadla. *„Včera jsem viděl premiéru v Národním. Devastace jakékoliv profesnosti, o profesionalitě ani nemluvím, dospěla v Radúzovi velice daleko. Trapno na jevišti, trapno v hledišti, trapno. Ve středu jsem v poledne zašel na Malou Stranu k mámě na oběd. Ležela tam nová kniha (já jak známo nečtu) – nakouk jsem do ní a vydržel až do večera. Byly to paměti paní Fabiánové. Co všechno jsem se nedozvěděl. Plakal jsem, svalil jsem se na kanape a nikam do divadla už nešel. Styděl jsem se – ale nevím přesně, jestli hlavně za sebe: asi ano, styděl jsem se za sebe, ale také z nějakého pocitu, proč a jak se tady v tomto městě dělá divadlo.“* [29] Jak se tady v tomto městě dělá divadlo. *Služky.* Pro diváky těžko stravitelná alegorie, schválnosti a opakování gagů, kdy Hrzánová v roli Kláry vráží do stojanu. Diváci nechápou, co jim chce režisér sdělit. Pokud se nespokojí s opulentní podívanou, odcházejí během představení. Zažívá cosi jiného než v amatérském divadle, kde tvořil špičku. V profesionálním světě si své místo musí znovu dobývat a obhajovat. Začíná nové putování sebevražedně ambiciózního divadelníka.

CLAIRE: Říkala jsem vám, že tu nesmíte nic poskvrnit! Kolikrát to mám opakovat? Ponechte si svoje hleny v ústech, holčičko, ať tam klidně spinkají, ať tam shnijí. Ať se v nich utopí ten zbloudilý hoch!

Dvojici Léblových inscenací v roce 1993 doplní na jevišti Divadla Na zábradlí secesní komedie o vědě a lásce **SILNÁ V ZOOLOGII**. V režii Jana Antonína Pitínského a výpravě Williama Nowáka (pseudonym PL). Když tuto hru samorosta Stanislava Mráze (1864–1918) inscenovali v Brně ještě za podmínek amatérských, rozhádal se tehdy Lébl coby scénograf s mnohými, včetně inspicienta, a nikdo ho nemohl ani cítit. Ty dávné věci *„asi nejspíš rozčilují jemná srdce".* Přítel Pitínský neslyšel, neviděl, přešel mnohé. A také nic neočekával, dokonce ani odpovědi na své tehdejší dopisy, požadavky na plakát, prosby, zda by Lébl nebyl tak laskav a do Brna nepřijel třebas na jediný den upravit scénu. Brněnská *Silná* v *zoologii* se hrála ještě v druhé polovině září 1992. Pitínský moudře pravil, že se pro to všechno *„nebude zlobit ani nebude jinak mrzutý".* A tak se se scénografem Williamem Nowákem mohoupustit do pražské verze; Mráz posmrtně dobude sice ne přímo zlatou kapličku, dobude alespoň 19. prosince 1993 prostor nedaleko od ní. Do jedné z rolí obsadí operního pěvce Eduarda Hakena, Lébl má jednu dobu portréty manželů Hakenových (manželka herečka Marie Glázrová) na zdi pracovny. 4. března 1996 se rozhodne, že vzhledem ke smutným okolnostem, které budou souviset s úmrtím Mistra Hakena, k dalším reprízám inscenace *Silná* v *zoologii* nedojde.

PETR LÉBL: Soubor není zdaleka „hotov" – ostatně nikdy ani nebude.
LÍDA: Uštklo ho to... Já to poznám... Někdy se to stává...

Na hlavě nosí Lébl čepičky, na tváři plachý úsměv. První den nového roku 1994 sníh taje v kašovitou břečku. Ve svém kamrlíku vyřizuje účty s rokem předešlým; vztah k Egonu Tobiášovi, kterého si přivedl do divadla, dostává trhliny, píše rozezlené reakce na články, s nimiž nesouhlasí, na věty, které ho popichují, i dopisy těm, kterých si váží, jako Karla Krále, šéfredaktora *Světa a divadla,* odškrtává systema-

ticky adresy. *„Je to možná tvář sebevraha, nebo dozajista nemocného člověka – patrně maniodepresivních sklonů, zoufalce… Ale já jsem se tak narodil.“* [30] Ten tón nápadně připomíná dopis, jakým Kafka okomentoval svou služební fotografii. Kterou zaslal snoubence Felici Bauerové. V prosinci 1993, konkrétně 12. 12., rozesílá Lébl dopis hercům, o jejichž spolupráci stojí. *„(…) jmenuji se Petr Lébl, od letošního června jsem ‚principálem‘ v Divadle Na zábradlí. Inscenoval jsem zde Pitínského POKOJÍČEK, přenesli jsme sem z Realistického od Dorsta FERNANDO KRAPP a nedávno byla premiéra Genetových SLUŽEK – zatím moje první práce zde. Příští týden bude premiéra SILNÁ V ZOOLOGII, v lednu NAŠI naši FURIANTI. Soubor, který zde sestavoval pan Grossman, se částečně rozešel, částečně zůstal. Za mnou přišli Majda Sidonová, Jorga Kotrbová, Bořivoj Navrátil… (do stálého angažmá), dalšími členy souboru jsou Libuše Geprtová, Bára Hrzánová, Marie Málková, Eva Salzmannová, Jiří Ornest, Leoš Suchařípa, Míla Bedrna, Vladimír Marek, Jan Hrušínský… Soubor není zdaleka ‚hotov‘ – ostatně nikdy ani nebude. Připravujeme zde mnoho ‚věcí‘, ve kterých nevystoupí jenom domorodci, ale (téměř půl na půl) hosté. Například ve Furiantech se objeví Valerie Kaplanová a Miloš Kopecký. V Rackovi, který bude potom, bude hostovat Radek Flolub, v Domu doni Bernardy Jaroslava Adamová… Nedokážu a nechci Vás tím také unavovat – nějak zeširoka popisovat, co mám asi tak na mysli – myslím, že kdybyste viděl nějakou moji inscenaci, bylo by to výstižnější než dlouhé popisy. Rád bych Vám nabídnul spolupráci, mám náskok, neboť Vás trochu znám jako divák – ale netroufám si druh té spolupráce upřesňovat – to se ví, že Vám nabízím: přijďte se podívat na náš repertoir, a zůstaňte tady – já mám pro Vás spoustu rolí.“* [31] A tak členy uměleckého souboru v sezoně 1994/1995 budou Libuše Geprtová, Barbora Hrzánová, Jorga Kotrbová, Marie Málková, Dana Morávková, Magdalena Sidonová, Eva Stanislavová, Vlastimil Bedrna, Karel Dobrý, RAdek Holub, Bohumil Klepl, Vladimír Marek, Bořivoj Navrátil, Jiří Ornest, Leoš Suchařípa. Na poloviční úvazek

Irena Svobodová, Daniel Hrbek, Jan Hrušínský. Léblova pozice je upevněna. Chytře se zaštítí a obklopí kontroverzními, ale osvědčenými projekty. Které uspěly v předešlém období. *Fernando Krapp mi napsal dopis*, *Služky*, *Silná v zoologii.* Může se pustit do nečekaných, pro mnohé nestravitelných soust. Vladař se svými omámeně věrnými poddanými chystá další opus. Nájezd na českou klasiku roku 1887. Z pera jízlivého Ladislava Stroupežnického, jemuž zmrzačená tvář v sedmnácti letech tak změnila život. Pravdivý obraz života v české vesnici. [32] Odehrává se v jihočeských Honicích roku 1869.

PETR LÉBL: Chce to být představení laskavé.

Smělý krok, sáhnutí na domácí klasiku, a to adaptací *Našich furiantů* Ladislava Stroupežnického pod příznačným názvem **NAŠI NAŠI FURIANTI**. Klasickou selskou veseloherní konverzačku protajemní pohádkovým napětím, z bláznivé kompozice vystupuje zamyšlení nad českou národní identitou. Lébl odtradičňuje klasiku, ale nezbavuje ji vlídnosti. Venkovské drama. Které slouží jako doklad pro ukončení nadvlády romantických principů, jako doklad ztvárnění všední skutečnosti, které zbavuje Lébl pozemské reálnosti. *„Realismus žádal od dramatiků, aby připravovali texty, na nichž by inscenátoři ve všech složkách mohli budovat inscenaci, která by na diváka působila jako životní dokument.“* [33] Lébl první českou realistickou hru zbavuje realismu, a co je horší – i živoucích lidí. K jejichž konfliktům se nemilosrdně a s trpkým humorem upnula třeba výtečná inscenace Miroslava Macháčka z března 1979. A míří jen a jen za hodnotami estetickými. Což v jeho případě znamená především hodnoty výtvarné. Furianti… po jeho.

SERGEJ MACHONIN: … noví umělci je budou číst a inscenovat po svém: pietně, kacířsky, zvrhle, naruby.

Léblovi často vytýkají, že klasiku, divadelní tradici, která je chápána jako jistota konstantních hodnot, zesměšňuje. Ale žádné hodnoty přece nejsou mrtvé, nejsou trvalé. Neměnné. Každá doba si vyhledává a vybrušuje své zrcadlo. Což není nová myšlenka, rozpracoval ji ve své koncepci Jan Mukařovský. *„Živá tradice je tedy realita sociální, podobně jako například jazyk, právo atp. A tato realita, kterou jsme provizorně nazvali živou uměleckou tradicí, se neustále proměňuje, vyvíjí, trvá nepřetržitě. Ona je uměleckou strukturou ve vlastním slova smyslu, struktury jednotlivých uměleckých děl jsou jen jednotlivé, často velmi nepatrné momenty tohoto vývoje, umělecká díla hmotná pak jsou realizacemi těchto jednotlivých momentů, realizacemi, jež pod vlivem dalšího rozvoje umělecké struktury mohou nabývat zcela jiných smyslů, než jaké měly původně.*“ [34] Díky odchylkám od tradice lze stopovat dobové vnímání děl, která tak nabývají *„zcela jiných smyslů, než měla původně*“. A českou divadelní tradici, v níž převažují historické hry, hry, které rozvíjejí líbivé iluze o národu samém, by bylo snadné parodovat. Lébl včleňuje Stroupežnického – ale třeba i Gogolův a Čechovovy příběhy – do citové a názorové sféry dneška. V tom se liší od těch, kteří k tradiční podobě těchto děl akcentují aktuální analogie, nebo se jen mechanicky snaží o aktualizační smysl. Lébl je přesvědčen, že mají-li inscenace klasických her být živé a nenudit, musejí být přečteny současnýma očima. Musejí být interpretovány očima talentovaného současníka. Neexistuje jedna správná interpretace, jeden správný výklad hry. Je jich nekonečně mnoho – přefiltrovaných myslí a osobností tvůrců. To platí v divadle více než kdekoliv jinde. A není zapotřebí škrtat jediné slovo. Je to jako v oblasti překladu. Každá generace má právo na svůj překlad, žádný není konečný, žádný není definitivní, žádný není vzorový. Avšak každé přemístění jednotlivostí „jinam“ – modernizace kulis v *Maryše*, přesunutí Heddy Gablerové do vil dnešních zbohatlíků – rozbíjí celek. Odvádí pozornost od vnitřního světa postav a emocí. Ono „přemístění“ na sebe strhává nepřiměřenou pozornost. Celek

nedýchá zvnitřku. Je přehlídkou režisérských nápadů a herci jako figurky naplňující tyto nápady. Cínoví vojáčci postupují v šicích podle generálovy vize. Provokativní pojetí navíc může fungovat právě jen u notoricky známých textů. Kde stačí ironicky pozměnit detail kostýmu, rekvizitu, gesto. Vlastně se mi zdá, že se spíše jedná o režisérův dialog s dosavadními inscenačními zvyklostmi dané hry. Divadlo pro divadelníky. Povrchní atrakce. Mnohem snazší než riskovat a provokovat hrou neznámou. Text je inspiračním východiskem, přesněji řečeno rozdrobená, nahá slova jsou Léblovi východiskem. Zápletky nejsou směrodatné. A tak zvláště u klasických, notoricky známých textů (*Naši furianti, RAcek, Revizor*) dochází v hledišti ke zvýšenému šumu.

Každá Léblova inscenace je sisyfovský pokus usmířit text a jevištní provedení, spojit výklad obecný a časový. Zdá se, že v přelomových obdobích, kdy si společnost nejen vydechne, ale přímo jásá a hysterčí nad přivolanou svobodou, se s klasikou zachází vždycky „jinak". A obecenstvo bouřlivě, často s nevolí reaguje nad znesvěcením rodinného stříbra (v šedesátých letech *Maryša,* v euforických devadesátých letech Léblovi *Naši Naši furianti,* chystané Formanovo pojetí opery *Dalibor* v Národním divadle…). Jakmile se norma ustálí a propojenost se světem se stává samozřejmostí, už se na národní klasice (inscenované klasicky) tolik nelpí; její rozrývání nechává publikum lhostejným. Otazník v Léblově specifickém výkladu známého textu tkví v něčem jiném. Ve vyprazdňování obsahu. Nejvíce energie vynaloží na to, aby byl buben opravdu prázdný a hodně duněl. Prázdnota potažená třpytem. Modelování a šperkování šokujícího tvaru. Což platí pro všechny Léblovy inscenace. [35] Jenomže Lébl dokáže něco navíc. A to něco dokáže geniálně. Skloubit ironii a patos v těle jedné inscenace. Skloubit sebeironii i nostalgii. V zjitřeném, ale stylově přesném a čistém režijním rukopisu.

FIALOVÁ: Cože? Vy? Vy chcete bejt ponocným?

„Správně by znělo ‚fúrianti', od slova fúrie. Má řecký základ, je to asi něco jako ‚nositel pomsty'. Najednou, když uděláte hru o tom, co je v nás, tak to přestává být ta ochotnická taškařice, ale začíná tam fungovat mýtus. A to mě právě dost znepokojuje, jak na to lidi zareagují. Neměli by čekat nějaké násilné eskapády a něčeho se lekat. Chce to být představení laskavé." [36] Furiantské dupnutí na jevišti. Estráda *Naši Naši furianti,* premiéra 29. ledna a takzvaná druhá premiéra 5. února 1994. Text upraví s Lenkou Lagronovou, zrežíruje a jako William Novák navrhne scénu. Neuvěřitelnou práci odvede Kateřina Štefková, pomáhá jí Zuzana Kreyzková, sama vyšívá jednotlivé kroje. Lébl zapojí celý soubor, včetně rodinných příslušníků. Hejna dětí pobíhají po chodbách. Stmelí divadlo od sklepa po půdu. Jeho pojetí je v tehdejších podmínkách nevídané, dnes by málokoho vyvedlo z míry. Nevídané i proto, že míří k estetickým hodnotám, mimoestetické naprosto ignoruje. Petr Lébl celý život s rozkoší vypojuje předměty a děje z tradičních funkcí. Vypojuje tak i divadelní klasiku. Zmrtvělý a falešný mýtus českých klasických dramatických textů, které jsou Léblově generaci k smíchu. Hejno lidí na jevišti. Kteří slouží jako realizátoři Léblových srandiček. K nimž tentokrát mohl posloužit jakýkoliv text. Krejčí Fiala je vodník. Habršperk čert. Bláha blanický rytíř. Verunka má šestiletého ctitele, selka Fialová v podání Vlastimila Bedrny je obklopena svým hejnem vodníčat. Hostující Valerie Kaplanová z pardubického Východočeského divadla v roli babičky-dědečka Dubské/ho. Což je volba oprávněná, Stroupežnickému, který žil kvůli svému zmrzačení a umělému nosu osaměle, se příliš nedařilo psát ženské postavy. Léblovi *Naši Naši furianti.* Matematicky vykrystalizované drama nafoukne jako pouťový balónek. Co se tedy u Lébla na jevišti děje.

PETR LÉBL: A to mě právě dost znepokojuje, jak na to lidi zareagují.
DUBSKÝ: Cože? Vám odpustit? To ne! Za to musíte sedět!

„Vážený pane Léble!

Z Vašeho představení ‚Našich furiantů' jsme odešli zklamáni. Vaši ‚Naši furianti' zdaleka nebyli našimi furianty; ale představení v duchu Hanse Wursta v aréně nějakého cirkusu. Toho si Ladislav Stroupežnický nezaslouží. Nebo Vám udělal něco zlého? S českými klasiky by se mělo zacházet slušně. Zas tak moc jich náš národ nemá. V úctě V. P." [37]

Národ se stále ještě nepodepisoval. A co národ rozlítilo? Jsme ve vsi Honice. Kde se uvolnilo místo ponocného, osoby důležité pro bezpečí celé vesnice. Obecní výbor, v němž má hlavní slovo ten, kdo obhospodařuje větší grunt, musí rozhodnout. Vojenský vysloužilec Bláha má o místo ponocného zájem. Trousí se sousedé i Bláhův kamarád švec Habršperk. Václav, syn starosty Dubského, a Verunka, dcera prvního RAdního Buška, tu mají dostaveníčko. Jejich matky se dohadují na věnu. Markýtka přijede z Chodska se zbožím, Habršperk i Bláha si ji předcházejí. Vtrhne sem i rodina krejčího (a vodníka) Fialy. Kristýna zpívá novou písničku, všichni dotírají na Dubského, aby ponocným byl právě Fiala…

Dubská straní Bláhovi, Bušková Fialovi. Dubský vytýká Buškovi pytlačení. Šumbalka na jarmarku nakoupí dřevěné nádobí, chce po Buškovi splátku z dluhu. Vyjde najevo, že Šumbal peníze prohrál v kartách. Vina v té vřavě spadne na Bláhu, který tím ztrácí další hlas. Šumbal přichází, dostane vynadáno. V nejlepším je přeruší vstup Markýtky a obchůzka babičky Dubské.

Bláha a Fiala se dostanou do křížku, handrkování nebere konce. Markýtka u kapličky v noci přistihla ženskou osobu, jak lepí paličský list: nebude-li ponocným zvolen Bláha, nastane požár. Dubský zakročí, vše je třeba řádně vyšetřit. Bušková se posmívá Dubské,

že si vsadila na paliče, a k Verunčinu věnu furiantsky „přihodí“ pár koní. Triumfují se ve zvyšování věna a babička Dubská dává mladému páru památeční peníze (přidává k nim historku o nebožtíku dědečkovi, co je dostal jako panský kočí od ruského císaře a císaře Josefa…). Dubská vzpomíná na syna, který padl na vojně. Markýtka ženu s paličským listem po hlase poznala. Obecní výbor se schází, hlasuje se o ponocenství. Pan učitel porovnáním písma doloží, že Bláha list nepsal. Přesto vítězí Fiala. Buška přepadne vášeň pytláka, vyběhne do polí, Bušková za ním pošle Vojtu Zajíce…

Fiala je uveden do úřadu. Dostane troubu a obecní kožich. Jenomže podle písma je odhalen původce paličské cedule: Kristýna Fialová, které dopis diktoval otec. Fiala je zbaven ouřadu, ponocenství připadne Bláhovi. Bušek se vrátí, je rázně proti. Objeví se četník, který vyšetřuje, kdo zastřelil Zajíce v polích. Jako svědka určí Habršperka.

Dubský a Bušek se hádají, ruší svatební smlouvu. Václav se zpěčuje, z trucu se dá na vojnu, aby ho just zastřelili jako bratra (a zmizí v truhle). Přinesou mrtvého Zajíce, v jehož záležitosti vypovídá Habršperk, zdlouhavě formuluje věty. Aby donutil Buška smířit se s Dubským. Vtrhne sem i Fialovic rodinka s prosbou, aby byl tatínek ušetřen. Paličský dopis mezitím už zničila Markýtka s Bláhou, aby nikdo do dalšího neštěstí nepřišel. Dubský se podvolí a ke sňatku Verunky s Václavem svolí. Habršperk se vymlouvá četníkovi na nevalný zrak. Všichni se dají do zpěvu, Zajíc zůstává…

BUŠEK: Ty šibeničníku, máš z pekla štěstí!

Pražské přijetí „jejich“ *Našich furiantů* je rozpačité, soubor si slávu vynahradí na namáhavých zájezdech, během měsíce vyjíždí několikrát (například 26. září 1994 hostují *Naši Naši furianti* v Divadle Fráni Šrámka v Písku, 28. září v Beskydském divadle Nový Jičín a 29. září v Městském divadle v Prostějově). Marie Málková nechce

hrát ve *Furiantech* pro záznam ČT. *„Je mi to líto, ale nemohu a nechci Vám vyhovět, neboť mi jde o to, aby byl pořízen záznam co možná nejpůvodnější verse, v co nejpočetnějším obsazení, a Vy, stále jako členka souboru, do této sestavy právem patříte.“* [38] Do sestavy patří i hostující Valerie Kaplanová z Pardubic. Sbíhají se, ta slova na RA. *„… to ani nevíte, jakou jste mně udělal nádhernou, nepředstavitelnou RADOST. (…) Víte, Petře, to je velké ŠTĚSTÍ! Kouzlo domova – a jak píše K. Čapek: přijdou dny mlhavé, nevlídné, pošmourné, ale pak se pomalu rozednívá a paprsky sluneční zazáří všade a padnou na naši tělesnou i duševní schránku a to je také ŠTĚSTÍ –… a do třetice: najednou se nám nic nedaří, ale my se NEDÁME – a ejhle – ono to spěje k lepšímu a tak dál – to je také ŠTĚSTÍ.“* [39]

Můžu kartu obrátit. Co když Lébl nic neboří? Nýbrž intuitivně tou svou detailností vrací divadelnost k základům? *„Protože přesnost dává vždycky příležitost k hyperbolám, stalo se také, že v pečlivě budovaných scénách divadelní efekty, směsice nejrozmanitějších třpytů a barev nakonec převážily nad úsilím po věrnosti. Hyperbola stíhá hyperbolu – a Stanislavského masové akce překračují svým nezměrným verismem meze divadelní fikce tak, že buší na dveře života.*“ [40] To už za dveřmi v aprílovém chladu trpělivě přešlapuje Anton Pavlovič Čechov, autor laskavý a jedním dechem neobyčejně krutý… Když se v životě člověka vytratí onen podstatný tón, vyhasne a je ztracen navždy.

20
Pracovali jsme na obyčejné inscenaci, a vypadalo to, jako kdyby vypukla třetí světová válka

RACEK. Komedie z roku 1896 potvrdí, že co se týče Léblových inscenačních prostředků, zkoumá důkladně jejich účinky – na divadlo. Nikoli na skutečnost. Jako by nechával na předváděcím molu přejít i formy herectví. Včetně zcizování, improvizace, včetně baletu, včetně loutek, včetně… Divadelnost ad absurdum. Scénické poznámky nechá vyslovit postavami (Máša řekne „pauza" – Čechov ji předepíše v momentě trapného mlčení. A „Léblovy" postavy ztuhnou). Když se v ději stupňuje napětí, donutí Lébl Ninu zvolat nakvašeně: MCHAT! RAcek letí na oponě moskevského divadla, Lébl podobným znakem, marťanským, ozdobí inscenaci Divadla Na zábradlí. Anton Pavlovič Čechov (1860–1904), tento ruský prozaik, dramatik, humorista a lékař, spolupracoval s Moskevským uměleckým divadlem, jeho manželkou se stala tamní herečka Olga Knipperová. Čechovův humor má tragický nádech, staví na psychologii postav, lyrismu. *RAcka* napsal po dramatech *Ivanov* a *Lesní duch, RAckem* se začíná vrcholné dramatické období. *Strýček Váňa, Tři sestry, Višňový sad.* Čechov jako většina talentovaných autorů psal „jedinou" hru pod různými tituly, výjevy ze života jedné skupiny lidí. Což Lébl naznačí v programu a Vladimír Morávek oprávněně v budoucnu zrealizuje v projektu „Čechov Čechům" (*Tři sestry, Strýček Váňa, RAcek*). Zastavit se musím ještě u jiného režiséra, u principála Divadla Na zábradlí. Po němž Lébl podědil žezlo. Už po Grossmanově smrti herci Jiří Ornest, Leoš Suchařípa,

Jan Hrušínský – ve zjitřené atmosféře bez uměleckého vedení – žádají Lébla, aby v Divadle Na zábradlí *RAcka* pohostinsky režíroval. To Lébl odmítl. Zvolil *Pokojíček.* Jednak se mu tehdy pranic nelíbilo, že oslovují herci režiséra, a ne naopak. Jednak se držel rozumně menšího sousta. Jan Grossman v Úvodu ke zkouškám *Strýčka Váni* v roce 1983 k Čechovovi poznamenává: *„V jeho tichu je však uložena výbušnina, k níž je přiložena zápalná šňůra: je na nás, aby nálož explodovala s obrovsky čechovovskou brisancí a obnažila všechno, co je v nás falešné, marně sobecké, zlé a předstírané.*" Lébl těch zápalných šňůr nahmatá mnohem víc. Všechny umělé.

PETR LÉBL: Je to možná tvář sebevraha, nebo dozajista nemocného člověka.

Čím větší umělecké dílo, tím více interpretací – často protichůdných – může vyvolávat. Léblova genetická výbava má nápadně společného s postavami Čechova, které se mu stanou „lehkou drogou". Působí jako zdvořilý mladý muž, bez výrazných vlastností, není schopen se v důsledku vyšinuté inteligence napojit a účastnit lidských vztahů, stále mimo veškerou komunikaci s ostatními „na jevišti". Subtilní psychologizování nesnáší, je mu cizí ten intimní lidský přístup, postavy nenechá prožít emoce. V listopadu 1999 si sžíravě bude uvědomovat svou „nepotřebnost" z pohledu společenského. Po premiéře *Strýčka Váni. „... vrací mě to k dávný myšlence, že režie není žádný umění."* Jako by ho dohánělа sebemrskačská potřeba odpovědnosti a vědomí ponorů, kterých nikdy nebude schopen. Ale o kterých ví, že existují. Padá na něj úzkost, že je pouze obratný aranžér figurín ve výloze. *„Tvůrce musí stát jako tvůrce a tak také jednat, a ne jako ochotný aranžér ve výloze. Musí volit a pak nést a unést svoji zodpovědnost až do konce. Být v pravdě a řádu. A při hledání pravdy vydržet, začínat stále u sebe – u nás samých – proto je to tak těžké."* [1]

PETR LÉBL: Racek, kterého zamýšlím, to nebude jen tak další titul do repertoiru.
BARBORA HRZÁNOVÁ: ... hercům se uvolní ruce a nohy, odlepí se od země a vzlétnou někam, kde nikdy nebyli...

Založení ruského MCHATu je v něčem podobné příchodu Lébla do Divadla Na zábradlí. Němirovič-Dančenko chtěl vytvořit nové divadlo. Do něhož vstoupil se skupinou svých žáků a Stanislavskij se svou ochotnickou skupinou. Lébl vstoupil se svými spolužáky a zkušenostmi z ochotnických skupin. V prosinci 1993 skládá dohromady s překladatelem a dramaturgem Leošem Suchařípou obsazení hry. Premiéra 20. dubna 1994. Skládanka, to je to pravé slovo. Obsazení se mění tolikrát. A za pochodu. Už zase přemlouvá Ivana Vyskočila. Jako před *Vojcevem.* Tentokrát aby přijal roli Ilji Šamrajeva. Kterou nakonec hraje Jiří Ornest. Leoš Suchařípa měl v původním plánu hrát Sorina, Zarečnou Irena Svobodová, Trepleva RAdek Holub, Arkadinovou Jorga Kotrbová. *„... sami hráči, nejkrásnější hráči mého sanatoria. Zkoušení vkusné, uměřené, žádné velké přehánění – jen tak pro radost. Na konci března – asi tak, by byla premiéra. RAcek, kterého zamýšlím, to nebude jen tak další titul do repertoiru.“* [2] *Je* zásluhou Lébla, že herce vyrvává ze škatulek. Hrzánová byla po filmu *Requiem pro panenku* a inscenaci Národního divadla *Bílý muž a rudá tvář* zaseklá v rolích mentálně retardovaných dívek. Lébl obsazuje rád takzvaně proti typu. Naivní a křehkou Ninu Zarečnou hraje tedy posléze Bára Hrzánová (za roli Zarečné obdrží Cenu za nejlepší ženský divadelní výkon roku 1994); předposlední hvězda Léblova amatérského života, Irena Svobodová, z Divadla Na zábradlí mizí, zůstává Tomáš Palatý. Hořké herecké osudy. Roli Máši vzhledem k předmateřským povinnostem Magdaleny Sidonové a vzhledem k zájezdům (Moskva květen 1996, Barcelona 1995) alternuje Eva Stanislavová. V létě 1994 osloví Zdenu Hadrbolcovou, zda by nezaskočila za předchozí herečku, se

kterou není spokojený, a nenazkoušela roli Pavlíny. Roli Dana Hrbka (který hraje i v *Našich Našich furiantech, Revizorovi, Služkách*) převezme v prosinci 1995 pozdější rekvizitář Libor Prakesch. Kterému Lébl dovolí v divadle bydlet a *„užívat výhod, které jsou s tím spojené“.* Ano, obsazení RAdka Holuba a Barbory Hrzánové do rolí Trepleva a Niny Zarečné je překvapivé. Nina v šatech po Janě Preissové, v blonďaté paruce, v kloboučku a rukavicích. Jako Mary Pickfordová. Lébl využije i jejich osobní vztah. Co všechno zakóduje… Odraz všeho, co momentálně prožívá. Sám bude zaskakovat v rolích Semjona Medvěděnka a Trigorina. Do role „impotentního“ a samolibého Borise Trigorina zdánlivě nepochopitelně obsadí Karla Dobrého, vidí ho jako gigola, řeší svůj vztah. A je mu jedno, že narušuje motivické věci, které se v textu propojují. Proměny vztahu s hercem Karlem Dobrým, kterého nesmírně miluje… Svůj vztah promítá do inscenovaných her, už když v roce 1993 v souvislosti s *Pokojíčkem* narazil na obraty o herecké „neschopnosti“ Karla Dobrého, rozvášněně odepisoval a herce prudce bránil. Bude na svou inscenaci pyšný, v roce 1996 pořídí televizní záznam. Bude až do derniéry na ni posílat každého. A znovu obnoví premiéru. Neustálý zájem o celebrity, zve ministra kultury, jímž je tentokrát Pavel Tigrid, k *návštěvě „naší kultovní inscenace Čechovova RACKA. Hrajeme v překladu, dramaturgii a s hereckou participací Leoše Suchařípy – on je poměrným garantem – tentokrát jsem dramatika nerozšmelcoval, jako se stalo s panem Gogolem. Leoš hraje skvěle Dorna, rovněž výkony Báry Hrzánové, RAdka Holuba či Zdeny Hadrbolcové by Vás mohly potěšit…“* [3] *A* pochopitelně láká svého anděla. Vonnegut se ale omluví. Přijede v dubnu. Snad.

Na konci *RAcka* říká Dorn Trigorinovi: *„Tuhle jsem četl článek od nějakého Američana…“* Odtud vznikl Léblův nápad získat pro inscenaci *RAcka* komentáře namluvené Kurtem Vonnegutem, jeho divadelním andělem.

RAcek jako báseň, vypnu-li u televizního záznamu zvuk, je to nádherná báseň beze slov. 26. října 1994 píše fotografovi Jasanskému, s jehož synem Lukášem chodil na grafickou školu a který natočil *Grotesku,* fotil ji… a taky návštěvu K. Vonneguta v roce 1985 v Junior klubu Chmelnice. V listopadu 1994 má Vonnegut přijet znovu, třetí setkání, v roce 1991 se s ním sešel v New Yorku… *„Já se toho setkání vlastně stejně bojím, jako se těším, neboť pan V. je pro mě takovým divadelním patronem… Když jsme se před třemi lety setkali v New Yorku, on si ještě živě pamatoval některé scény z našeho představení, já už jsem pak ty mrakodrapy ani nebyl schopen zaostřit, jak mě to vzalo.*" [4]

KURT VONNEGUT: Prohlédni si milion obrazů, a nemůžeš se mýlit.
PETR LÉBL: Chtěl bych vám tuto inscenaci doporučit, je v ní všechno, co mám rád.

Zvnějšku by člověk předpokládal, že Lébla budou přitahovat hry současné. Publikum Zábradlí na ně chodí, bylo snadné prosadit text, který diváci neznají. Nepotřebovali by ani známé herecké tváře. Ale je to chytrý tah. Roli sehraje i Léblův obdiv k Leoši Suchařípovi. A vyhovuje mu směsice směšného s tragickým, velkého s nízkým, zvláštní humor. Doklad staré zkušenosti: rozhodující není titul, rozhodující je, co s ním divadlo udělá. Nikdo ale nečekal, že i tady nalezne ohlas jeho záliba v němých filmech, v groteskách, v hercích meziválečné generace, v parodickém postupu *Pytlákovy schovanky.* Rozvrhne si postavy. Nina Zarečná jako filmový andílek Mary Pickfordová s lokýnkami. Maskovaný chmurný zloduch Trigorin. Femme fatale Arkadinová, která herecké kariéře podřídí vše. Léblův RAcek se vymyká všem konvencím, jak Čechova číst. A proč ne? Papírové černobílé pruhy z provaziště: břízy nebo řecké sloupy interiéru (Lébl se tu odpíchne od Trigorinovy repliky *„Copak jsem*

Agamemnon"). Mohou vlát, mohou tančit, mohou být povaleny, nové formy pohřbí ty staré… Závěrečný akt, jemuž se podřídí i ty předchozí – bílá pantomima smrti a lidé jako přízraky. Žádné tlumené barvy, ale kontrast nejtěžšího kalibru: černobílý. Rokoko a němý film, vyloupne z oříšků předchozích inscenací zdravá jádra a ukázněně esenci smísí, nechybí vazba na rokokového *Taurida.* Rozporcuje hru na sled obrazů a opepří je řízeným chaosem. O Léblovi platí totéž, co o Mejercholdovi. *„Je zajímavé, že se u něho vždycky spojuje neklid obrazoborce s ledově chladným estétstvím, s dokonalou pedantérií, které nezřídka proměňují živé divadlo v pustinu postupů.*" [5] Formální eklekticismus, *„vábivá směsice zvláštností",* poznání nejprotikladnějších stylů. *„Když jsme zkoušeli RAcka, přichází Nina Zarečná k Treplevovi, který se potom zastřelí. Nina – tedy já – má dlouhý monolog o zničeném životě. Petr si vymyslel, že část bude ve valčíku. Vlastně se tam chvílemi až baletí. Kdyby to nebyl Petr Lébl, tak rovnou řeknu, že to nepůjde, nebo to udělám tak, aby bylo vidět, že to nejde. Je přece naprosto neadekvátní říkat takové hrozné věci a dělat u toho Harapese! Ale Lébl je Lébl, a tak jsme to udělali. A bylo to ono. Ve chvíli, kdy důvěra existuje a je oboustranná, hercům se uvolní ruce a nohy, odlepí se od země a vzlétnou někam, kde nikdy nebyli.*" [6] Tančit na střepech. Kam vzlétli?

Lébl se tím svým provokativním zdivadelněním nepere s textem. Lébl se pere s jevištěm, s podstatou divadelnosti. Nadsázka divadla v kostýmech, gestech… Jeho Nina se propadá do světa divadla. Které z ní vysává duši. Divadlo ji zabije. A tento svět uštve a zabije i Kosťu. Ani by nebylo nutné slyšet výstřel. Nina je v závěru jediná v černém, uprostřed běloby, honba za angažmá znamená rozpad říše římské. Postavy z jeviště odjíždějí nehybné, ve štronzu. Bílé je čím dál víc. Tam, kde se blíží smrt a zmar. Retropůvab první části hry, připomínající komickou stylizovanost němých filmů, vyústí v tragicky tíživější, pročištěné finále. Chladný svět se zahaluje do běloby. [7]

Obsadil Ho do své inscenace. Posílal mu tak vzkazy zabalené do replik. Které On nikdy nerozluštil, ke kterým nedorostl. Obyčejný, přízemní kluk z jevištní techniky, rozčiloval se. Jeho nenávist jako by rostla zároveň s nenaplněnou láskou a touhou. Stával se pro něho zrůdou, která ho týrá záměrně. Bál se o tom mluvit. Nenáviděl sebe. Nenáviděl Jeho. Za ten cit, který ho opanoval.

„Vypadni vocaď.

Petr spí, co s ním.

Absolutno.

Petře, neber si to tak taky.

Někdy budeš mít…

Promiň.

Já bych třeba tančila s Pavlem, ale to nejde, protože Pavel tančí vleže nebo vsedě. Někdy taky vestoje, ale neříká tomu tanec. Petr spí. Nemá ho kdo probudit, nebo je už opilý."

SORIN: Nikdy jsem tady nežil tak, jak jsem chtěl…

Slova. Léblova slova k RAckovi.

„Racka vám předvedeme bez škrtů, první polovina se hrůzostrašně přibližuje ke dvěma hodinkám, přežijete-li přestávku, čeká vás dalších padesát minut děje. Rozumnější rozdělení nepřicházelo v úvahu – aby poctivě vyniklo, že mezi třetím a čtvrtým dějstvím uplynou dva roky. Hra měla původně končit právě během této přestávky, ale přemluvili Čechova, a on to tedy dopsal.

Chtěl bych vám tuto inscenaci doporučit, je v ní všechno, co mám rád. A přísahám, že jsem dlouho vybíral, než tam zůstalo jen to nejnutnější. Snažil jsem se posloužit textu, ale ne tak, vznešeně, jak se to dělává, halabala, že pak sedíte v hledišti a nic se neděje. Obdivuji autora hry, že dokázal vložit svým postavám do úst tolik extravagantní slovní zásoby. Když to ty lidi řeknou, tak to tam zůstane viset ve vzduchu, a co se s tím asi děje? Zmizí to? Nikoliv. Putuje to dál, protože

to už je život a ten, jak známo, stojí pevně na fysikálních zákonech. Tedy ta slova potkají jiná slova, nebo věci, lidi, nebo jevy. A společně způsobují různé nevypočitatelné reakce. Už se to ale neodbývá jenom v rovině těch věčných slov – tu a tam se blýskne a jednoduše to nemůže být nevidět. A ouvej – když je to pak vidět, bývá to kolikrát těžko snesitelné. Ale s tím se opravdu nedá nic dělat. Jen se radovat, že tomu vůbec můžete sloužit. I když vám důrazně opakují, že to ničíte. Oni se s tím totiž vůbec nehodlají milovat. Petr Lébl" [3] To po přestávce sňali herci paruky, vnější umělost. Civilnější tón neuleví, vnitřní umělost a faleš sejmout nelze.

PETR LÉBL: Obdivuji autora hry, že dokázal vložit svým postavám do úst tolik extravagantní slovní zásoby.

Letní podvečer. Na Sorinově panství se chystá divadelní představení. Konstantin Treplev (RAdek Holub) nenávidí konvenci a rutinu v umění. Jak ji ztělesňují jeho matka, afektovaná a do sebe zahleděná herečka Irina Arkadinová (Jorga Kotrbová) a její přítel, zavedený a uznávaný spisovatel Trigorin (Karel Dobrý). Nina Zarečná (Bára Hrzánová) touží po kariéře herečky, zahraje si v Treplevově dramatické prvotině *Světové duše.* Arkadinová představení ironicky komentuje, Treplev hru ukončí a uteče. A všechny ty neopětované lásky, lásky v rovině nereálných tužeb: učitel Medvěděnko (Jan Hrušínský, později Bohumil Klepl – Hrušínský vnitřně nesouhlasil s Léblovou interpretací) miluje Mášu, dceru majitele panství (Magdalena Sidonová), Máša pociťuje zoufalou lásku k Treplevovi, Treplev miluje Ninu, správcova žena Pavlína pronásleduje doktora Dorna (Leoš Suchařípa) letitou žárlivostí…

Uprostřed letního dne se Arkadinová na venkově nudí, správce ale nemá volného koně. Ninu fascinují slavní umělci a sláva, je zmatená tím, že se projevují zblízka tak obyčejně. Treplev Nině přinese zastřeleného RAcka, předobraz svého vlastního konce. Nina

je okouzlena Trigorinem, který jí líčí svá tvůrčí muka. Ona sama by „pro slávu“ vydržela a udělala cokoliv. Mrtvý RAcek Trigorina inspiruje k povídce: o šťastné dívce, volné jako RAcek, kterou přivede jiný člověk z pouhé nudy do záhuby…

Treplev se pokusí o sebevraždu. To urychlí rozhodnutí Arkadinové, aby s Trigorinem odjeli co nejdříve. Nina se s Trigorinem RAdí, má-li odejít k divadlu, na památku mu dá medailonek. Vládní rada Sorin (Bořivoj Navrátil) se přimlouvá za Trepleva, po hádce se mu udělá nevolno… Když Trigorin rozluští věnování na medailonu, v němž mu Nina nabízí svůj život, žádá Arkadinovou, aby zůstali. Arkadinová předvede exaltovaný milostný monolog a Trigorin je opět v její moci. Ještě si však stačí domluvit schůzku s Ninou. Která také odjíždí do Moskvy.

Po dvou letech. Onen Léblem milovaný předěl mezi třetím a čtvrtým dějstvím. Učitel Medvěděnko založil rodinu s Mášou. Petr Sorin je nemocný (Lébl ho nechává zemřít), z Trepleva se stal spisovatel a doktor Dorn vypráví příběh Niny Zarečné: s Trigorinem otěhotněla, ale dítě zemřelo a Trigorin ji opustil, v herecké kariéře neuspěla. Když psala dopisy Treplevovi, podepisovala je RAcek.

Z nádraží přijíždí Arkadinová a Trigorin, hrají loto, odcházejí na večeři. Treplev je nešťastný ze svého psaní, sklouzává k rutině. Do Niny, která se náhle objeví, je stále zamilovaný. Ona však, utrpením smířená se svým osudem, miluje Trigorina. Než zmizí, přednese úryvek z Treplevovy hry… Treplev si uvědomí, že nemá záchytný bod ani v lásce k Nině, ani ve své práci, žádný záchytný bod, žádný cíl. Roztrhá své rukopisy, odejde. Společnost se vrací z večeře, správce předává Trigorinovi vycpaného RAcka. Trigorin si však na něj nepamatuje. Výstřel. Doktor Dorn přináší zprávu: Treplev se zastřelil. Onen doktor Dorn, který na konci prvního dějství říká: „*Musíte vědět, proč píšete, jinak – půjdete-li po té malebné cestě bez určitého cíle – zabloudíte a váš talent vás zahubí.*“ Vím, proč píšu?

Léblův inscenační tvar. Životní neštěstí může spočívat i v tom, že se nemůžeme zbavit lásky k určitému člověku a ztrácíme v umělecké práci smysl. A životní štěstí v umění *„nést svůj kříž a věřit"* (Nina Zarečná). V prvním obraze se během hudby šestkrát vystřelí. Šestkrát. Máša (Magdalena Sidonová, později Eva Stanislavová) a Medvěděnko (Jan Hrušínský, později Bohumil Klepl) se pohybují trhaně, jako kovové hračky se strojkem uvnitř. Po čase je třeba otočit klíčkem v zádech. Vrzavá divadelní mašinérie, všechno tu chátrá a skřípe, padají uvolněné součástky, třes a táhlý pískot a vrzot a chvění. Skvostná práce se zvuky. Kdokoliv dosedne, ozve se skřípot.

Znavené, citově deprivované životy a parodie mrtvé divadelní tradice. Všechno pozorují postávající sloužící ze statku, šmírují panstvo.

Oblouk z překližky pomalovaný jako bříza. A také překližkový pták. Břízy z překližky. Lidé z překližky. Léblova jízda strašidelným zámkem. V hloubce jeviště je malé pódium a rovněž oblouk, opona. Trigorin (Karel Dobrý) a Arkadinová (Jorga Kotrbová) vjíždějí na scénu na prkně s kolečky. Léblovi vyčítají neúctu k textu. Což je pravda. Protože Čechovova slova dodržuje ad absurdum. Když bude ve *Strýčku Váňovi* zmínka o šermování se slovy, na scéně se objeví kordy. Když je *v RAckovi* zmínka o psech, objeví se překližkoví psíci a přetnou jeviště na prkně s kolečky.

Nina (Barbora Hrzánová), která touží být herečkou, se zjeví jako naivní, nešťastná, nevzdělaná venkovanka od hnoje, která má problém v Treplevově hře vyslovit jméno Shakespeare. Hloupý Honza vyráží do světa hledat štěstí, v kalhotách, svetru, v holínkách a s uzlíkem v ruce. Koktá a Kosťa (RAdek Holub) jí napovídá. Jakov (Vladimír Marek) se předvádí. Sluhové se neustále potloukají po jevišti, slídí za životem panstva. Nina má obrovské oči, motýlí

klapky řas poletují jako u všech filmových hvězd němých filmů. Které slastně přivíraly a rozevíraly zamilované oči. Nina přestane kydat hnůj na dvorku svého dětství. Vejde proměněná, v kostýmu bíle nastrojené, roztoužené panenky.

Když Kosťa Treplev zastřelí ubohého, nevinného RAcka, je v kostýmu indiána jako zastydlý chlapec, co se utíká do zmizelého dětství, kde leccos projde a kde se může dožadovat pozornosti. Ulovil dravce. Indián s čelenkou. Nahý do půli těla, s pérem ve vlasech a flintičkou. Plíží se k Nině jako citově deprivovaný malý kluk, lovec, co opustil partu kluků, šťastný, že matčině světu konečně unikne. Trigorin se tu projíždí na skateboardu, popadne brk, ihned zapisuje cosi do zápisníku. V závěru je Treplev zděšený a bezradný. Chlapec neunikl ničemu, naopak. Děs z poznání mu rozevírá oči víc a víc. Zavře je výstřelem z pušky. Namířené proti sobě.

MILOVNÍK FILMOVÉHO PLÁTNA: Zase uvidím vaše nádherné oči, ten překrásný něžný úsměv... ty rysy vyjadřující andělskou čistotu... Má drahá... (Dlouhý polibek)

Ve čtvrtém dějství oslnivá, panenská bělost jako sníh překrývá špínu. Bílá je tu barvou smrti. Bílé obleky přivolávají vzpomínky na lázeňské hosty Krymu. Kteří v poklidu lázeňské harmonie a mechanickém korzování zakrývají fakt, že ve svých tělech skrývají parazity, nesou nemoc. Dorn (Leoš Suchařípa) je v lékařském plášti, Sorin (Bořivoj Navrátil) umírá, je vyholený a v prádle, stěžuje si na svůj život. Ale chce opravdu zemřít? Za poloprůsvitnou clonou se míhá jakési stínové divadlo, Arkadinová a Trigorin hrají loto. Zaprášená truhla pro staré loutky. Do níž se mají zastrčit a schovat stará pokolení i se všemi MCHATy světa. A odnést na půdu. Mladí na jevišti zůstávají. Vír, vír, vír. Víření věcí, jak o tom mluví Kosťa v souvislosti se svou první hrou, toto téma se tu na vidlích převrací a prosvěcuje. Nespokojenost se sebou samým, postavy jsou vnitřně

neklidné. A mstí se za svá utrpení. Kosťa si nevěří. Všechny životy zhasnou a zůstane dech poezie a plovoucích slov. Kosťa umírá proto, že ztratil schopnost sám sobě věřit. Jen když psal svou první hru, byl doopravdy svobodný. Tak jako byl Lébl absolutně svobodný, když inscenoval *Vojceva* a koneckonců i *RAcka* bez ohledu na cokoliv a kohokoliv. Kosťa dostane přes ruce jako malé děcko. Ve výsledku jsou ruce zlámané. Kosťa je odsouzený k zániku, rukopis rve ze zoufalství v zubech. A Nina… Z Niny se už stala… Herečka.

Lébl uhýbá od tragiky věcí, od nemocí, smrtelnosti. Překrývá vážnost bizarními hrátkami. O to ostřeji se na světlo proklube Čechovův talent; Lébl ho podrobí zkoušce. Mrzačí, odfoukne pel. Čechov se odvděčí scelením inscenace. Myšlenkou, že postavy… že ani jeden jediný lidský život nelze pochopit. Jenom chabě zaznamenat. Všechny lidské životy a tím i naděje pohasnou. Jak připomene Nina v poslední scéně.

Lébl si na svém pískovišti, ve svém domě vytvoří inscenaci, která mu *„svobodně tryskala z duše“.* A o to přece v umění jde, ta poctivost se pozná. Ať už je výsledek jakýkoliv. V té inscenaci je jakási antická sošnost a krása. Ne mužná, sebevzhlíživá. Narcis před svým zrcadlem. Elegance a pravda. *„Krása je pravda – a aby bylo něco pravdivý, musí to mít krásu. Ano, i ošklivost může bejt krásná, ale musí mít pravdu.“* [9]

TREPLEV: … já se ještě zmítám v chaosu snění a obrazů a nevím, proč a kdo to potřebuje. Já nevěřím a nevím, co je mé poslání…

RAcek je v řadě předchozích Léblových inscenačních opusů svým způsobem uchopení logickým pokračováním. Jen tentokrát sahá po klasice s překvapující vážností. Která zadrhává.

Jinak *RAcka* inscenuje naprosto „drzým“ způsobem jako všechny dosavadní hry. Lupou zkoumá repliku po replice, bez návaznosti

a bez ohledů k celku. Ale cosi tu mate. To, co fungovalo na textech Vonnegutových, Kafkových, Eliadových i Wyspiańského automaticky, najednou se u Čechova proměňuje v nudu. Protože křehkou rovnováhu vah RAdostné něhy a tichých zoufalství přehoupl jedním směrem: ke groteskním zoufalství, které zatíží zdánlivě módními výstřelky. Od jakéhokoliv náznaku citu, útěchy nebo klidné harmonie zděšeně uskakuje. Jako by měl projít morovou oblastí. Nastupuje škleb nebo prázdnota. Výstřední krajnosti, které shledává normálními. Mrazivý chlad, v němž je dáno žít postavám i jejich loutkáři. Přitom žádný návod, jak číst inscenaci, nedodal.

Každá derniéra ho bolí. *RAcek* derniéru má. Ale navrátí se. Po dvouleté pauze (mateřská dovolená Báry Hrzánové) se inscenace vrací na repertoár Divadla Na zábradlí. 24. října 1998.

A definitivně odletí 12. června 1999.

TREPLEV: Nové formy potřebujeme, a když nejsou, tak radši nepotřebujeme vůbec nic.
PETR LÉBL: ... je sice všechno jinak, ale lidi zůstanou 1:1.

Nebál se nikdy pročítat texty po svém, vydolovat z nich svůj obraz. A zarámovat ho. Zažité ignoruje. Anton Pavlovič Čechov se ukáže být vstřícnou, moudrou „obětí". Navíc tu postavy mluví o divadle. Promlouvají o tématu Léblovi nejbližším a dovolují i polemiku. Lébl nehledí na dosavadní konstrukce rusistů, nenechá se svazovat životopisným pozadím divadelních her, nedovolí dobově podmíněným interpretacím, aby poškodily jeho představy. Zdvořile a vděčně vyslechne poznámky překladatele Leoše Suchařípy. Ale na jevišti není nic, co by z textu nakonec Lébl nevyrubal sám. Pod lupou prohlédne všechna slova. A Suchařípovi nakonec doloží seznam nepřesností v jeho překladu RAcka, v čele s replikou z rozhovoru Niny a Arkadinové („*Chytá ryby na koupališti*"). Z ledoborců zamrzlých v ledovém oceánu dokáže vytěžit veselý barevný parníček pod

sálajícím sluncem. Doposud byl bizarním bavičem. S Čechovovými texty najednou nechybí inscenacím tiché důstojenství. *„Věci se můžou zvětšovat, nebo zmenšovat, nebo můžou mít jiné barvy, nebo být z jiných materiálů, než jsme zvyklí. To je tak všechno, co se s nimi dá dělat. Lidi jsou jediní, na které tyto postupy neplatí. Nemám potřebu lidi deformovat, neboť sním o realismu, ve kterém je sice všechno jinak, ale lidi zůstanou.“* V Čechách zamrzla podoba „zlatých“ šedesátých let. Kulturní ráj. Pamětníci donekonečna vzpomínají na precizní inscenace her Antona Pavloviče Čechova v režii Otomara Krejči a Jana Kačera. Léblův *RAcek* se v takovém kontextu stává trnem v oku.

Přitom se nic nečekaného nestalo. Lébl zůstává věrný svéráznému rukopisu, nekonvenčnímu čtení. Sloh budovaný z ironických citací, jednotlivé partie pak vstupují do překvapivých a neočekávaných vztahů. Nebo přece jen. Takovéto čtení klasické hry už konvenční je – v kontextu Léblovy tvorby. V lecčems příbuzné amatérským inscenacím *Tauridus* a *Mata Hari.* Lébl rozevírá staré album, sahá na zažloutlé fotky, jaké miluje, s Lillian Gishovou a Gretou Garbo, promítá si zpomaleně výkřiky němého pásu, odkazuje na konvence němého filmu, na davové směsice velkofilmů D. W. Griffitha *Zrození národa* a *Intolerance.* Nezastírá obdiv k belle epoque, s citacemi kostýmními i obrazovými i světelnými. A také prstem odkazuje nepokrytě ironicky na MCHAT, na jednotu divadelního stylu. Stejně jako v *Mata Hari* tu jde především o hold divadlu a herectví, o atmosféru samotného divadla, které herce „otahá“, odplivne a okamžitě nasouká další nadšence. Než rozpačitě nastoupí jiné neokoukané, neomšelé tváře. Nebo drze nedorazí jako postavy v Léblově inscenaci na skateboardu. Už v *Polepšovně* sálem napříč přijel mládenec na kolečkových bruslích, pod paží štafle. Přivezl kabát. Tady nechybí baletní etuda Arkadinové ani operní duet s Trigorinem a sbor má místo vějířů ventilátory. Ony bílé, otočné ventilátory, jimiž je zaručen zlověstný, nesnesitelný hukot i větrné počasí

i průvan. Pobavíme se, pauza. A pak přijde nečekaný zásek, háček pod jazyk. Jako v *Mata Hari* válka. Po přestávce se pod nánosem normálnosti klubou v *RAckovi* na světlo bolesti i stesk, ve čtvrtém dějství za tylovým závěsem. Dokud ventilátory neztichnou a smrt neuleví. RAdikálně a po léblovsku. Výstižnou větu o inscenaci *RAcka* napsala Olga Čergoma, ruská novinářka, v článku Na památku Kosti Trepleva. *„A přemýšlet o ní je zajímavější než se na ni dívat, a dívat se je nutno dlouho."* [11] A z odstupu let se zdá, že nejzajímavější nebyla inscenace sama. Ale okolní virvál. Od *Furiantů* všichni zpozorněli, Lébl zlobí. Dokud upravoval literární předlohy, psal si své dramatizace a úpravy, stávaly se texty jen základnou pro svébytnou a novou divadelní stavbu. Tentokrát nabourává zažité jako buldozer. Chybí čechovovská útěcha.

SORIN: Nikdy jsem tady nežil tak, jak jsem chtěl...

Bláznivě veselá a zároveň úmorně únavná první tři dějství. Je tu obsažena Čechovova „nuda", únava na životy padá jako těžká deka, ale z jiné strany; oči zakopávají o nápady. Všechno překryje jemná, bolestná běl dějství čtvrtého. Bílá pára, dým, světelné lampy. A ta dokonalá proměna, kdy z dřevěných desek možno udělat bílou kůru bříz i salon s vysokým sloupovím. Barvy scény (WN neboli Petr Lébl) a oslnivých kostýmů (Kateřina Štefková) nesou své významy, vyprávějí svůj paralelní příběh. [12] Esence zašlé slávy. Oprýskaná, se škubavými pohyby dochovaných filmů bratří Lumiérů a přiznaného ochotničení počátků němého filmu. Exprese bezmoci, vzteku a vnitřních zoufalství, která se projevuje trhavými pohyby, okusováním nehtů, křečí. Zážitek mezi absurdností a dětskou naivitou. Postavy se sytě fialovými rty, vytesané z antického kamene, se nečekaně a groteskně vzněcují. Jsou jako loutky, nalíčené, černá oční víčka, černé ruměnce, v parukách. Sorin v invalidním křesle a poté na mramorovém kašírovaném soklu. Trigorin má jako správný padouch z *Limonádového Joea* tmavou paru-

ku a knír. Jen škleb, zmar, neklid němých filmů německého expresionismu, jen upír z Nosferatu chybí. V programu *RAcka* nalezneme citát Buninových slov: *„V žádném případě nemůžeme zmizet beze stopy. Určitě budeme žít po smrti. Nesmrtelnost je fakt*…"

BUNIN: Nesmrtelnost je fakt…

Žádné novum. Silná vrstva líčení, pod níž mizí lidská tvář, moučné obličeje s černými tahy štětce, které zvýrazní obrys a upozadí drobnokresbu, použil v *Grotesce,* v *Josefíně a jejích bratrech…* Červi zavrtaní do masa svých těl. Léblova fantazie ne na téma *Racek,* na téma Čechov a jeho doba. Svět němého filmu, vášnivých emocí, zpomalenost dějů a vířivé řasy doširoka otevřených, hustě nalíčených očí. Ohromující podívaná dokáže nudit. Zvláště ta zpomalená. A tříhodinová délka, ta délka zabíjí… Protože tak úporně lpí na kontrapunktu situace a intonace. Léblova fantazie, stylizované herecké výkony, barevnost nečerpají ze vzduchoprázdna. Napájí se čtyři roky starým zážitkem. Obdobnou stylizaci viděl. V roce 1990 pomáhal s propagací scénické rekonstrukce německého expresionistického filmu *Kabinet doktora Caligariho* divadla The Wild Bunch při gymnáziu Roberta Kocha v Berlíně. Vystoupili v neděli 9. prosince na scéně pražského SUPRACLUBu (dříve Divadlo hudby) v Opletalově ulici. Šestadvacet studentů a absolventů vedla režisérka, profesorka němčiny, francouzštiny a angličtiny Ilka-Cordula Felchtová. Inscenace vypracovaná výhradně improvizací, koncentrovaná na mluvu těla. Způsob inscenace připomínal někdejší projekce němých filmů. Pod jevištěm umístěný orchestr, na vyvýšeném křesle v hledišti seděl komentátor. Který neosobně daboval všechny postavy. „*Inscenace je pozoruhodná černo-šedo-bílou výpravou, způsobem používání převleků, masek a paruk, ale především technikou hry – od studentů obyčejného gymnázia (věk 15, 18, 20 let) nečekanou, originální a poměrně neuvěřitelnou.*" [13]

Grafický návrh plakátu jako by pocházel od Lébla, další díl *Grotesky.* Na plakátu *Grotesky* se Léblova postava krčí, na plakátu *Caligariho* postava – podobná Léblově – zplihle visí na provaze. Náměsíčník César, atrakce doktora Caligariho. Je nalezen mrtev. Jeho přítel se dostane na stopu podobné vraždy. Caligari ví, že se blíží jeho prozrazení, ukryje se v ústavu pro choromyslné. Franz navštíví ředitele ústavu. Caligari a ředitel je tatáž osoba… [14]

Lébl a Lébl. Ten sen se mu pořád vrací. Pokoje, které má uklidit, a neví, kde začít. Když otevře troubu, je v ní svázané kotě s kuřecími paťátky. A loďka, do které nastupuje, se překotí, plná turistů. Na zápěstí má šňůrku od mokrého fotoaparátu. Fotografie navždy ztracené.

Léblova inscenace se stává po premiéře v dubnu 1994 nejkontroverznější a hojně diskutovanou událostí, rozpoutá vášnivé polemiky a rozvíří otázky o tom, jak hrát či nehrát Čechova. O rok později získá Cenu Alfréda RAdoka za nejlepší inscenaci roku. [15] Lébl rozesílá pozvánky na své inscenace *RAcek* a *Naši Naši furianti* neúnavně, na podzim 1994 Josefu Kemrovi, Lubomíru Lipskému, Květě Fialové. Se kterou jel v létě autobusem z Chřibské. Tankredu Dorstovi na inscenaci jeho hry *Fernando Krapp mi napsal dopis.* Občas se podepisuje jako poustevník nebo pouštní vlk. Na podzim 1994 hostuje *RAcek* na přehlídce Divadelní Nitra (23.–28. září) a Divadlo 94 v Plzni (10.–13. listopadu 1994; tady spolu s inscenací *Naši Naši furianti*). V Nitře je reakce stejná: třetina diváků o přestávce opustí hlediště, zbytek zahrne herce ovacemi a výkřiky bravo. Nina Zarečná odjížděla do Moskvy, Lébl odjíždí do Moskvy… Inscenaci uvede v moskevském Divadle Na Tagance v rámci II. mezinárodního divadelního festivalu Antona Pavloviče Čechova v květnu 1996. A tak je Lébl v Moskvě s *RAckem,* svým manifestem dekadence a teatrálnosti. Mnozí opět odcházejí s pohrdáním o přestávce. Usmířeni se vrátí na *Ivanova* v roce 1998…

21
Po přečtení některých kritik bych se musel oběsit

Této kapitole bych se ráda vyhla, ale nelze. U Lébla si uvědomuju, jak je česká kritika zlá, osobní. A – jako všude u malých národů, kde každý každého zná – nebezpečná, protože často neobjektivní a reciproční. Nakazovat druhým, co si mají myslet. Vysmívat se jim a znectít je, pokud by si snad mysleli něco jiného. Divadelní kritika by měla být také souběžně generační. Jako je literární, jako je filmová. Divadelní toto nesplňuje (?). Dokud nezemřou, nikoho mezi sebe nepustí. Běhá z toho mráz po zádech. Musí až po smrti tvůrce nadejít čas, kdy je rozpoznán neklid autorova života? Existují vůbec objektivní kritéria, i když utichnou osobní averze? Kdo dokáže vnímat správně? Co se stane s dílem, o kterém nikdo neví, kam a do jakých kontextů je zařadit? Kolik takových umělců a uměleckých děl, pokud neměly to štěstí, že je někdo po letech či staletích objevil, docenili současníci? Závislost na někom, kdo se pasuje do role všeznalce, je vlastně závislost patologická a zrůdná. [1]

Léblův odpor k oficiální kritice. Čechovův odpor k oficiální medicíně. Čechov sám, když si kolem roku 1894 připustí – přestože to jako lékař musel vědět dávno –, že je skutečně vážně nemocný, odjede na Krym a snaží se nemoc ošidit. Nikdy nepřekoná odpor k léčení: „*Léčení a vůbec péče o mé fyzické bytí jsou mi odporné. Léčit se nebudu. A vyšetřit se nedám.*“ Hospitalizovat se nechá až v roce 1897. Kdy dojde k chrlení krve. Je to přece stále totéž, nejsnazší je být kritikem. Kritizovat je tak snadné. Bez námahy. Cokoliv vytvořit je tak těžké. *„Je to strašný na zeměkouli. Tolik lidí nic neví a myslí*

si, že vědí všechno. A pak máte pár lidí, který uměj strašně moc, a je jich málo. Člověk je najednou v strašným presu a bezmocnosti nad hloupostí milionů a nad brilantností skutečných mistrů, kterých je vždycky míň.“ [2]

Čechov neskrývá nedůvěru k oficiální medicíně, byl koneckonců v jejích službách a znal hranice. A to se týkalo nápravy zasaženého těla. Jak teprve léčit zasaženou psýchu.

Lébl se vyšetřit nechá; léčebná doporučení však nedodržuje, medikamenty ignoruje. Bojí se, že léčení a případná hospitalizace způsobí daleko horší katastrofu: rozloží jeho fantazii, vnitřní svět se rozplyne a vypaří. Zbude bezcenný, unavený obal. Léky otupí toho démona v něm. Který mu nedovoluje spát. Ten démon, to byl přece život sám, souvisel i s Léblovým talentem. Takže dar. Za svou nemoc trestá nejbližší. Věděl, že mu odpustí. A někde se za svou bezmoc vůči tomu druhému uvnitř pomstít musel. Odhodit svou agresi, vylít vztek. Co s bezmocí vůči bludům. Nakonec ho dostihnou smířeného a šťastného. Nechá se jimi obejmout. Lébl je podrážděný z kritiků. Jenomže tu hraje roli i genetické vybavení. Postupně propadá pocitu, že všichni v okolí si o něm povídají, že mu nadávají, RAdí mu. A to nesnáší. V posledním roce života tyto „RAdy“ budou přicházet od hlasů, které identifikuje jako Marťany. Příznak těžkého duševního onemocnění. Halucinace, které se považují za poruchu vnímání. Smyslový prožitek, pro který není v zevním prostředí podnět. Řečové halucinace.

Co se vlastně děje s myslí, kde se rodí postavy? Jak se jich kdy zbavit. Nebát se toho, co dnešnímu světu tak strašně chybí. Soucit, empatie. Nakonec člověka stejně při životě drží to, že může být pozorovatelem a svědkem vlastního života. Paradoxy vítězí. Musí tvořit volně. Jako by byl jediný na světě. A miloval ho. (Onen svět.)

PETR LÉBL: Jako polobůh a symbol jsem se panu Brožovi nelíbil.

Lébl potřebuje nekritický obdiv, okysličuje mu krev. Nepochopení ho bolí. Patologicky přecitlivělý. Kritika se na něm hodně podepisuje, nadlouho není schopen recenze nečíst. Hejno much na něho nalétává, on nemávne rukou, aby je odehnal, on každé z nich trpělivě naslouchá a pak šeptá do ucha a domlouvá a vysvětluje. Zatímco mu vyžírají vnitřnosti. Když už po jeho smrti zavzpomínají bohatýrsky „kamarádských" setkání s Léblem a začnou tvorbu vynášet do nebes, měli by také připomenout svůj podíl na jeho stavu.

Všechno je jinak a všechno se v životě opakuje. Hemingwaye na sklonku života „dorazil" mladý kritik, který vyčítal neměnný styl. Jiný kdysi za života nenáviděl Gauguina a jeho souputníky. Aby o desetiletí později, když muži s paletou byli mrtví a jejich plátna ceněná, napsal o nich knihu. Lébl, vděčný terč. Každý jeho počin je jedinečný, provokativní. A tak se rozdělí tábory oddaných patolízalů a odmítavých nabobů. Analytického rozboru s chladnou hlavou se nedočká.

Nikdy není vhodné, když se tvůrce pře s kritikem, i když je přesvědčen o své pravdě. *RAcek* je takový test divadelní mašinérie se vším všudy. Zkouška recenzentů zatavených v ne vstřícných konvencích, zkouška tolerance a profesionality bez osobních útoků na obou stranách, zkouška „postmoderního" divadla, které si vydobylo právo na jistou nesrozumitelnost. Kterou nutno přijmout, nebo mlčky minout. Ostře vnímat a dešifrovat jinak než rozumem a omezeným výběrem slov. Nebo přiznat náchylnost k jiné vlnové délce. Přiznat fakt, že každý boxuje v jiném poschodí mrakodrapu. V té zkoušce propadají všichni. Ukazuje se, že stále sedí za mřížemi, hrají si na indiány a Eskymáky. Bez nadechnutí, nadhledu, kultivovanosti. Bez vědomí toho, že skepse a pokora by měly panovat na obou stranách, a ta skepse by nepovolila tolik hřmotu. Ano, prázdný buben duní

nejvíce. Najednou pro ně přestává být moderní. Protože je srozumitelný. Umění, které je srozumitelné, není uměním?

Recenzenti se navzájem osočují. Schováni na opačných stranách barikády se odstřelují za své věty vytrhané z kontextu, jako by zapomněli (pět let od sametového „zlomu"), že na své odlišné názory mají svaté právo. Stále převažuje sekernické řezničení. Lébl spílá recenzentům, jako by dávno nevěděl, že oni mu do kuchyně nevidí, jsou „přívažky" práce jiných, jsou to diváci. Kteří zapomínají, že – řečeno slovy Františka Pavlíčka – *„divák, který má jen trochu vkusu, zpravidla nediktuje, ale snaží se pochopit".* Rozčiloval se, kritik tu není za diváky, sám je jenom a pouze divák. A to divák nevychovaný, který hlasitě mluví během představení, pokřikuje na své kolegy v sousedních řadách. Ze soklu nevědomí poučuje ostatní. Teatrologové dokládají ustrnulost: zapomínají, že divadlo nemá definitivní podobu, že se vyvíjí, že neexistuje kanonické uchopení Čechova a kohokoliv jiného ani kanonické čarování s omezeným prostorem jeviště a hlediště. A Lébl za pilného přispění našeptávačů a především našeptávaček propadá už zcela opojnému dojmu, že jeho genialita nezná hranic. Ztratil pokoru (nebo ji nikdy neměl), poztrácel vědomí, že s ním divadlo nezačíná ani nekončí. A přitom se neděje nic překvapujícího. Divák by se měl nechat vést režisérovou podmanivostí, neměl by se bát podlehnout. *„Nepotřebnost kontaktu s životní realitou otevírá pak v podstatě ničím neohraničený prostor pro hýřivou divadelní nápaditost. Představení nezná kázeň ve výběru, ale v tom nepřetržitém útoku, v tom bezelstném vyjevování komediantského přetlaku režisérovy osobnosti je nesporně něco podmanivého, čemu člověk i předem kriticky naladěný chvílemi docela rád podlehne.*" [3]

PETR LÉBL: Opakovat zvládnuté nemá pro nás žádný přínos.

Na druhé straně: co by byl Lébl beze slov, která o něm byla napsána? Co by byl bez skandálních výroků? Bez časté výměny účesů?

Bez změny image, která dnes už patří k automatické výzbroji, ale v českém teritoriu byl Lébl první vlaštovkou? Co by zbylo? Obstály by inscenace bez mediálního zviditelnění? A pracoval s čistým zapálením pro věc jako za dob amatérského divadla? Bez ohledu na očekávaná ocenění?

Odlišuje se vším, žádná uniforma mu nepadne, z každé se vysvlékne, v soukromém životě i v tvorbě. Evald Schorm, který měl v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století zákaz točit, což bylo štěstí pro české divadlo a Divadlo Na zábradlí zvlášť, říkával, že když představení všichni zatratí, anebo s ním všichni souhlasí, tak se nepovedlo. Lébl by mohl být spokojený. Jenže není. Recenze čte pozorně. Jak divadelní hry je rozkouskuje na jednotlivá slova a s těmi bojuje, brání herce, zbrkle odepisuje. V tomto se nemění. Přecitlivěle a pobouřeně na recenze reagoval vždy, i v době amatérského období, kdy se rozhořčil i třemi stránkami hustě popsaného strojopisu. [4] „*Kdo představení HAda neviděl, neví z tohoto článku nic. Dozví se zhruba základní informaci – o co jde, dozví se o nezvládnuté herecké stylizaci, o nevhodně vybrané hudbě a na závěr, aby snad netápal, je mu oznámeno, že představení je rozvleklé a únavné. (…) Nakonec se vrátím k pasáži, kterou jsem záměrně přeskočil. Týká se mého hereckého výkonu. Jako polobůh a symbol jsem se panu Brožovi nelíbil. Tady s ním (bez ironie) poprvé souhlasím. Jako postava dominantní (v Eliadovi), když v mém pojetí se pozornost soustřeďuje spíš na postavy ostatní, jsem se skutečně neosvědčil. Dlouho jsem hledal, kdo by tuto nevděčnou složitou postavu zahrál. Když jsem nikoho nenašel, vrznul tam sebe. Snad už si brzy uvědomím, že režisér má režírovat a herec hrát – aby ta práce za něco stála. Jenže nevím, jaká je situace dnes, to ať posoudí divák, tehdy jsem opravdu působil dost rozpačitě a nezvládnutě. To tehdy, to totiž byla premiéra, která se konala 12. dubna 1987. Dal jsem dohromady se svými kolegy naše doposud asi nejsložitější představení. Scénu stavíme 4 hodiny, masky se začínají provádět 3 hodiny před*

začátkem představení, samotná hra je plná technických nástrah, uhlídat rytmus je téměř nemožné. (Zeptáte se pro změnu vy – PROČ? Odpovím: Opakovat zvládnuté nemá pro nás žádný přínos.) Když jsme začínali (v dubnu), musel jsem se hodně ohánět, abych tohle všechno (v zákulisí) ohlídal. Tím jsem se logicky připravil o pozornost nutnou k vytvoření role. Jenže od té doby jsme odehráli již 15 repríz a nezaujatě se domnívám, že se mnohé změnilo. Přinejmenším pasáž o hereckých výkonech se ve světle této skutečnosti stává značně relativní." A dopis zakončil: „*Domnívám se totiž, že se máme svou prací navzájem inspirovat a motivovat k práci další. Jedině tak se zbavíme izolace, apatie a lhostejnosti, která nás už značně opanovala.*"

HEINRICH HEINE: Čím menší je hmyz, tím hůř se na něho může. To je to: blechy člověk nemůže poznamenat!

Nehodnotili viděné, hodnotili hodnocení viděného. Vklíněni v divadelní a hereckou tradici své země. Sergej Machonin vítal v padesátých letech Zacharovu inscenaci *Snu noci svatojánské.* Jen proto, že rozehrávala divadelnost textu a ponechávala na divákovi, aby si sám vybral mimoestetické hodnoty, už nechtěla za každou cenu rozehrávat aktuální významy. Totéž dělá Lébl. Rozehrává divadelnost textu po svém. Na posvátném autorovi. A Machonina to tentokrát rozčílí. [5] Lébl na oplátku odmítá připustit, že není podstatné, co se děje v zákulisí, ale co zůstane na jevišti. Rozčiluje ho, že kritik navštíví premiéru *Hada,* napíše špatný článek, a navíc ho otiskne až v srpnu, a ne do týdne od premiéry. Ale taková je praxe. Nikdy nehodnotí inscenaci, ale znervóznělou premiéru. Nikdo nenavštíví s odstupem další reprízy, aby hodnotil inscenaci, a ne jedno představení. Arogance Lébla deptá. Hvězdné nebe vidět není. „*Goethe viděl ve Výmaru hrát Talmu a jeho divadelní společnost. V jednom dopise pak napsal: ‚Kéž bych jen mohl nějakým nesmírným zázrakem, šlehnutím blesku, vypálit z této francouzské tragédie všechno, co je*

v ní falešné; svět by pak měl pořád ještě důvod žasnout nad tím, co pravého zbylo.'

Svaté znamení básníka: obdivovat a milovat, nikoli kritizovat. Rychle vyklidit všechno, co je falešné. Šlehnutím blesku. Co nejrychleji, aby to nerušilo, zbytečně nezabíralo čas. A duši rozpřáhnout vstříc věcem pravým, hodným lásky a obdivu – hvězdnému nebi.

Ve dvou letech své recenzentské činnosti jsem bohudík nepromarnil příliš mnoho času karatelskými výtkami. Přejít nedostatky mlčením je nejlepší pokárání. V mém srdci zůstalo nadšení, zůstalo hvězdné nebe." [6] Ono sice není vhodné, když se tvůrce pře s kritikem, i když je přesvědčen o své pravdě. Ale také není vhodné, když se tvůrce ke kritikovi lísá. Lébl těm, co napsali kladné recenze, servilně podlézá. Tvůrce by se měl distancovat. On navazuje kontakty a ozřejmuje, jak to vlastně bylo míněno, popostrčí je svým směrem. K těm kritikům, kteří hájí své negativní stanovisko, je vulgární, nespravedlivý i krutý. Vypisuje si odsuzující citáty. Zatímco se jimi v divadle ostatní baví, on se jimi trestá. Každé nové přečtení je jako šlehnutí biče. Připravuje se o spánek. Bojuje proti větrným mlýnům, vzteká se nad bohorovnou nadutostí, která se tváří zasvěceně. Ve skutečnosti je necitlivá, jak je přesvědčen. *„Už kdysi kdosi říkal, že není větších ničemů nad počestné lidi…"* [7] Je to podivná válka. Protože protistrana často netuší, že se válčí, že Lébl ostří meč. Ještě mu chybí nadhled, ještě neví jako Friedrich Dürrenmatt, že *„nikdo neutíná hlavu lehčeji než ti, kdo hlavu nemají".* Ještě se štve za uznáním. *„Vzhledem k nekonečnosti a věčnosti jsou všechny systémy a všechny životy nulté, radostné tlachání má stejnou cenu jako univerzitní přednáška, cetkami ověnčený opilec jdoucí z pouti není míň než řády a vyznamenáními ověšený učenec, který má jedinou cenu, když vědecky zdůvodní pomíjejícnost a krátkost života a z toho vyplývající postulát, radovat se, dokud je čas…"* [8]

JAN PROCHÁZKA: Někdy dáme skutečně víc na to, co kdo říká, než co kdo dělá a dovede.

Neviditelného, sžíravého kritika si ubytuje a živí uvnitř hlavy. Ten druhý. Občas se probouzí, občas promlouvá. Sluchové halucinace obsahují kritický komentář k tomu, co právě Lébl dělá. Jsou doprovázeny bludy, před nimiž zalézá do svého bytu a nevychází. *RAcek.* To nebylo poprvé ani naposledy kdy se nechá kritikami rozložit.

Není v tom jen Léblova chorobná vztahovačnost. Chce vynikat nad ostatní. Ví, co do inscenací ukryl jako do trezoru, ale číselný kód kritikům a recenzentům nedodal. Trápí ho, že nerozeznají ani fakt, že se jedná o trezor. Jsou mu překážkou, rozestavují chybné popisky k jeho práci. Pověstné odpovědi, pověstné vzkazy, které rozesílá. Autorizuje rozhovor v roce 1993 [9] a přepíše větu *„Po přečtení některých kritik bych se musel oběsit.“* na konečné *„Recenzentům píšu proto, že je mi líto, když neumějí to, co viděli, PROMYSLET a POJMENOVAT. Vadí mi, jak nedostatečně se věnují práci herců. Kdyby tušili, jak jejich pitomé výplody dokážou hercům ublížit – praštili by se přes ruce sami.“* Kritické útoky vztahuje nejen k inscenaci, kterou zanechal na jevišti, vztahuje je ke své osobě. Neurotický paradox. Okolí ho nezajímá, tvoří si po svém, pro sebe. Ale jakmile se k němu donese hlas z okolí, které zdánlivě podceňuje, vztekle zavrčí, nebo se zhroutí. Žabomyší války propukají pod jeho nohama jako nevyčerpatelné bouchací kuličky. Je v tom i jeden nepřehlédnutelný moment. Váží si své práce. Proto mu nemůže být jedno, co se o ní píše. Na rozdíl od mnohých, kteří tvrdí, že je jedno, co se píše. Hlavně když se píše.

Dnes lze stěží pochopit, zvláště když vidíme, co se na jevištích může odehrávat, proč se tehdy strhl takový povyk. Protože narušil konvenci? Protože česká kritika pokračovala ve své linii bez kontaktu na přinejmenším evropské dění, které si od sedmdesá-

tých let procházelo módou postmoderny a dějinám umění ubývalo společných jmenovatelů, zato přibýval chaos? Co po něm vlastně chtějí? Provokativnost a neotřelost, kterou tolik vynášeli v socialistickém Československu, najednou vadí v demokratickém Česku. Přehlédneme-li jeviště, holý prostor zaplňoval umanutě. Stabilní poloha divadelního cítění. Texty se podřizují jeho režisérské poetice. Porušil tím autorský duch předlohy? A originální tvůrčí postupy?

Ale od Lébla se takové „narušení" přece koncem osmdesátých let očekávalo, stalo se téměř normou. Čelí výčitkám, že došlo k destrukci nejen čechovovského mýtu, ale dokonce i ruské duše. [10] Lébl nově interpretuje text, zkoumá jím etiku doby, zakořeněný ve svém talentu, svém čase. A ruská duše? V pařížském lokále hovoří šlechtic Nikita: *„Je mi smutno, Ivane Ivanoviči. Pojďte, pozvracíme se jim do piana.*" Ivan odpoví: *„Nedělejte to, Nikito Fjodoroviči, nepochopili by nás.*"

Lébl nelení. Ze spršky kritik vytvoří ve foyer divadla výstavu *Racek očima kritiků.* Podobně už k desáté repríze okopíroval všechny články o *Vojcevovi,* připravil „výroční katalog". Z těch mnoha slov napsaných o něm měl vlastně RAdost. Chce si texty vystavit na víko od RAkve. Vybrané pasáže nejzdařilejších novinových článků přednesou členové činohry Národního divadla, herci Věra Galatíková a Josef Vinklář za hudebního doprovodu Filipa Topola během vernisáže 1. října 1995 v pět hodin odpoledne. Rozlítily ho formulace jako *„Každý ze zmíněných herců je skvostný, ale dohromady jim to nějak nehraje. Inscenace Petra Lébla sama o sobě ‚šlape' přesně jako hodinový strojek."* Připíše si tužkou: *„Co si o tom herci pak mají myslet."* A co obzvláště těžce nese: když o něm v novinách píšou jako o Petru Löblovi. [11] Vnímá kritiky jako nepřátele, v lepším případě jako sebestředné hlupáky přesvědčené o tom, že jsou nadlidé. Zůstává mu nálepka od Sergeje Machonina *„fenomén lázeňské sezony".* S níž ho smiřuje fakt, že tentýž člověk v Divadle

Na zábradlí odsoudil už v roce 1960 mimo jiné dílo jeho vzývaného učitele, Vyskočilovy *Smutné vánoce* v režii Miroslava Macháčka. [12]

Lébl se trápí urážkami a nepřesnostmi, neschopností rozpoznat herecký přínos. Paradoxně trpí více, jakmile se s nimi setká osobně. Od amatérského období panovala nenávist vůči určitým novinářům, které považuje za letité nepřátele a odpůrce své práce. Nedostali se ani na premiéru *Vojceva,* protože starý seznam Lébl provětral, vyřadil a pozval především bývalé členy Realistického divadla, divadelníky. A opět nelenil a psal dlouhé dopisy. *„… Nemusím si nechat zahrát smuteční pochod – jak mi doporučujete, mám ho již dávno za sebou. Jsem mrtev a dobrovolně zahrabán v zemi, abych se nemusel účastnit toho znamenitého pražského společenského ovzduší, jehož jste vydatným pouličním přispěvatelem*." [13] Po *RAckovi* se zdá, že se vyčerpal. Osvobozen dokáže proměnit „trápení" v předmět výsměchu a zdroj vtipných citací, kdy střílejí nejen mimo zajíce, ale dokonce na jiném poli. Přestane hledat autoritu, ke které by vztahoval míru kvality inscenace. Vzteká se, když vidí recenzenty, jak stíhají druhou polovinu inscenace, po skončení vyzvědí v baru obsah té první a z jejich pera vyjde zasvěcený soud. Vzteká se, když vidí kritiky, kteří nesouhlasí, ale nad sklenkou se halasně dohodnou s jinými, kteří souhlasí, a tak sjednotí v jeden šik, vypochodují ze dveří divadla do noci ke svým psacím strojům a počítačům. Čechy jsou strašně malé. Stačí přijít na jedinou premiéru, člověk zná všechny, kdo přehazují výhybky. A člověk by měl vzít nohy na RAmena.

Další jeho oblíbenou zábavou je pátrat po případných ambicích dotyčného. Zda chtěl být hercem, režisérem, a když neuspěl, chopil se pera a kosí talentované. A do třetice si podtrhává v rozhovorech s herci místa, v nichž dotazovaná osoba vodila šťastného novináře za nos, na vařené nudli ho utáhla, do textu vpašovávala repliky z čerstvě nazkoušené hry a předkládala za vlastní.

Naštěstí za ta léta Lébl otupí, ušetřenou psychickou energii může věnovat své práci. Přestože ho dokážou vytočit mnohé nehoráznosti

(v časopisu *Reflex* zmínka o ošklivosti Evy Holubové ve *Strýčku Váňovi*, jako by taková kritéria spoluurčovala kvality herecké, jako by dění na jevišti nebylo odpradávna dohodou o světě, kde malý může hrát velkého, živý mrtvého, člověk strom i skálu, o světě, jemuž v čas večerní seance věříme). Uklidní se, když připustí, že vzdělaný a inteligentní divák si dělá obrázek sám a ve specializovaných novinách čtou recenzenti sami sebe. Váží si kritik lidí, kteří o divadle věděli, protože jím prošli. Tudíž jejich citlivost je nastavená na věci, které může rozpoznat jenom člověk divadlem odkojený.

Tolik hodin trávil nad psacím strojem, aby vysvětloval, odpovídal, vzdělával kritiky. Než se naučí je nečíst. Než se naučí nesmyslům smát. V tom mu pomohly rázná praktičnost a nadhled produkční a pozdější dramaturgyně Ivany Slámové. A už si nenechali nikým zkazit svůj dobrý humor.

22
Ale obávám se, že mě mají plné zuby (Druhá sezona)

RAcek je vyčerpávající. Dává si pauzu jako režisér, jako umělecký šéf funguje, zve k hostování Chytilovou a Pitínského, už v lednu 1994 osloví slovenského režiséra Juraje Nvotu, aby pohostinsky na Zábradlí režíroval (což se povede až po Léblově smrti). Lébl-umělecký šéf posílá Lébla-režiséra na dovolenou. Poprvé udělá tu chybu, osudově ji zopakuje před *Strýčkem Váňou.* Režiér, který nerežíruje, umírá.

Léto 1994 tráví na Jiráskově Hronovu, zajíždí na chalupu k Josefu Topolovi, Věře Chytilové, Ivanu Vyskočilovi a samozřejmě do divadla, budova v létě 1994 prochází fází řemeslnických prací, je opravena elektroinstalace a voda, zabudována nová prosklená osvětlovací a zvuková kabina. Druhou sezonu divadlo zahajuje 30. září 1994 vernisáží výstavy fotografií *Barbora Hrzánová objektivem Marie Málkové.* Málková pořídila snímky příručním fotoaparátem v roli Madame při každé repríze inscenace *Služek.* Lébl to vnímá jako výhodnou reklamní akci, která by mohla proběhnout pod záštitou Václava Havla nebo Pavla Tigrida. A samozřejmě za účasti Heleny Vondráčkové. [1] Rok 1994 je také rokem, kdy k 39. narozeninám přítele Pitínského uspořádá za spolupráce Vladimíra Morávka matiné. Ale cítí se v dramaturgickém plánu ohrožen. V červnu totiž oznámil tituly následné sezony a je dotčen, že Karel Heřmánek se rozhodne v Divadle Bez zábradlí zkoušet také *Revizora,* že Jan Kačer uvažuje místo *Žebrácké opery* o *Hrdinovi Západu* v Národním divadle. Přecitlivělý je i proto, že do prosince nic nezkouší, z pražských poměrů je otrávený, sentimentálně se ohlíží za amatéry, kteří ho

inspirují znovu. Pro Jiráskův Hronov od roku 1993 vydával „první samostatný samizdatový zpravodaj Jiráskova Hronova" pod názvem *Ježeček Kamzíček.* Takový „zpravodaj" začne vydávat od roku 1995 i pro Divadlo Na zábradlí. Styl a rozvržení recesisticky seskládaných textů budou obdobné, stejně tak tisk na žlutém papíře. Součástí obsahu jsou informace o zákulisí divadla. Z pera jakési ilegální redakce, jejíž jména jsou Léblovou průhlednou narážkou na existující kritiky (kritička Bobková, Z. A. Váňa, Dan Krbr, Zdeněk Kořínek). Hlavním slohovým prostředkem je *„hranice mezi snem a skutečností – tolik diskutovaná v inscenacích našeho repertoiru".* [2] Do roku 1997 hltá všechny noviny, náruživě vyhledává články o sobě. Potom nastává druhý extrém: kromě doporučených či jím inscenovaných divadelních her nečte vůbec nic. Denní tisk mu slouží jako zdroj zábavy. S Ivanou Slámovou připravuje žluté interní noviny, do nichž přejímá dobové bláboly a doslovně přepisuje odstavce novinových článků, stačí jen změnit jména a reálie, absurdita je dokonalá. Což je příčinou hurónských výbuchů smíchu za dveřmi dramaturgie v prvním patře divadla. 29. září 1994 píše starostovi Hronova, který se zasloužil o organizaci divadelní přehlídky. Protože v únoru chystá *Revizora* a v dubnu irskou hru, Syngeova *Hrdinu Západu,* hodlá obě inscenace v Hronově premiérovat. *„Dobře se pamatuji, jak jsem byl vděčný – když jsme v Hronově vystupovali s amatérským divadlem – za každou tištěnou zmínku o naší práci. (…) Budu se také snažit obnovit kontakty s Artamou, rád bych se na příštím Hronově podílel nějak aktivněji. Ale obávám se, že mě mají plné zuby.*" [3] Plné zuby ho budou mít i v Praze. V říjnu 1994 další konflikt. Je odhalena pamětní deska Jana Grossmana na budově Divadla Na zábradlí. Z iniciativy Andreje Bezčasného. Lébl je zásadně proti, povolil by desku jedině pro Ivana Vyskočila. *„Domnívám se ale, že je to období příliš krátké, než aby se na fasádě domu spravedlivě objevily desky se všemi jejich jmény. Snad nám to pánové Ivan Vyskočil, Jiří Suchý, Ladislav Fialka a Evald Schorm odpustí."* [4] Uvažuje o dalších jmé-

nech, kterým by měla být pamětní deska vyrobena. Dam a pánů je mnoho, zdi by nestačily, polepené jmény. Jako jsou stěny Pinkasovy synagogy popsány jmény židovských obětí. V otázce chystané pamětní desky Grossmanovi byl skeptický, protože *„není dobré, aby byla deska pouze Grossmanovi (co Fialka, Schorm?) – na druhou stranu – proč samé pamětní desky".* [5] Od 6. do 13. listopadu 1994 se Zábradlí zapojuje do akce PEN klubu. Nabídne prostory, rezervuje pro PEN klub dvě řady na každé představení včetně koncertů (Zuzana Navarová a Nerez, Jan Hrubý se svojí skupinou). V rámci doprovodného programu 61. světového kongresu spisovatelů PEN klubu herci prezentují formou čteného divadla hru Arthura Millera (1915) *Arcibiskupův strop,* čtou Leoš Suchařípa, Bořivoj Navrátil, Jiří Ornest, Dana Morávková. Za přítomnosti autora.

PETR LÉBL: Bylo mi to velice blízké a byl jsem dojat.

Rok 1994 je také počátkem podivuhodného příběhu v životě Petra Lébla. Prochází, jak je jeho zvykem, štos novin, vystřihuje a narazí na slova zajímavé ženy. Které okamžitě napíše. Je to ředitelka Křesťanské základní školy v Jihlavě Jiřina Kalabisová. *„Přečetl jsem si článek o Vás a Vaší práci v Lidových novinách. Bylo mi to velice blízké a byl jsem dojat. Je mi devětadvacet let a jsem uměleckým šéfem pražského Divadla Na zábradlí. Zdánlivě naše povolání nemají mnoho společného. Budu šťastný, když Vám budu moci někdy ukázat naši divadelní práci – budete-li mít čas a chuť, využijte moje srdečné pozvání."* [6] *Někdy* překvapí, ta citlivost v něm byla, věděl, kdo jsou skutečné osobnosti.

Z nedělních *Lidových novin* si 23. července 1994 článek o jihlavské učitelce prvňáčků Jiřině Kalabisové vystřihne. Netradiční výuka, přijala nevidomou holčičku, kvůli níž se naučila Brailleovo písmo…, povinné křičení, koulování, hopsání a – svoboda. *„Učitel se někdy staví jako autorita málem do nepřátelské pozice, rodiče a žák*

jako by stáli na opačném břehu. Ale učitel musí být s nimi! On je tady proto, aby překlenul vzdálenosti. Aby pomohl, a ne aby dokazoval, co žák neumí.“ RAdost. Utíkal se k silným lidem. Idealizoval si je na dálku. Jak se ocitli v blízkosti, došlo ne na území nikoho, ale na území toho druhého.

Jiřina Kalabisová z Jihlavy (Křesťanská základní škola, náměstí Svobody 3) napíše Léblovi 20. října 1994 poděkování za jeho dopis, chystá se do Prahy na seminář o zrakově postižených dětech, chce se za Léblem stavit. RAdost. „*A ještě jednou děkuji: za pozvání – a za citlivou vnímavost k mnohdy nelehkým dětským osudům. A za Vaši práci, která přináší lidem RAdost.*“ [7] V lednu 1995 už uměl znakovou řeč. „*Jistě touto znalostí ještě někdy někomu moc pomůžete. Je moc dobře, že jste svůj vnitřní hlas, který Vás k tomu vedl, poslechl.*“ [8] S Jiřinou Kalabisovou se navštěvují, přijíždí s dětmi… On pomáhá. Za čtyři roky představení *Plukovníka Ptáka* budou tlumočena do znakové řeči. „*Komenský v jednom svém spise napsal, že kdyby stály vedle sebe dva kopce a jeden byl hrozně strmý, neschůdný a vysoký, dalo by se na něj napsat výuka. A vedle by byl druhý pomyslný kopec – ještě vyšší, ještě neschůdnější a strmější. Na něm by bylo napsáno výchova. To platilo před čtyřmi staletími a myslím, že to platí pořád. My se v české škole stále ještě zaměřujeme na výuku, na klasifikaci, méně na výchovu.*“ Ano, je senzitivní a upíná se k silným ženám. Ta vystupňovaná vnímavost a přecitlivělost, nervová a citová podrážděnost, což vede k neurózám ve spojení se sebeponižováním, sebeobviňováním a sebemučením…

Uklidňují ho křesťanské hodnoty, jaké žijí druzí. Měl svou slávu, ale šťastný nebyl nikdy.

Intuitivně a krásně to vystihla Sonja Plchová, někdejší spolužačka ze střední školy. Která na rozdíl od něho rodinu měla. I naplněný život. Tak jako Jiřina Kalabisová.

Louská odpoledne se syny buráky, na stole se povaluje spousta skořápek, zpívají „*hej hou, hej hou, nač chodit do války, je lepší doma*

sedět a louskat buráky“, a zatímco manžel půjde potomky uspat, píše v květnu 1995 Léblovi.

„Víš, Petře, já jsem na Tebe vždycky myslela jako na toho, kdo ŠEL ZA SVÝM SNEM a všecko, co chtěl, se mu splnilo… ale pak jsem se s Tebou setkala a Tys vypadal poněkud posmutněle, snad dokonce trochu osaměle… párkrát jsem se v Literárkách zase setkala s Tvým jménem, jenže tentokrát to byla řádka příkrých soudů pana Justa – i když musím říct, že v něčem jsem s ním i souhlasila – ale najednou jsem viděla, že ona ta Tvá sláva, po které jsem léta závistivě pokukovala, není taky nic lehkého, a že já bych tedy něco takového neunesla – je krásné, když se o člověku píše obdivně v novinách, ale představa, že by MNE někdo takto veřejně kritizoval, mě docela vyděsila, a já si konečně řekla, dobře tak, jak to je. Zase jednou. To já vždycky potřebuju nějakou takovou lekci, když mě začne pálit dobré bydlo. – Takže já bych Ti přála, jestli je něco, co Ti chybí, abys to našel.“ [9]

PETR LÉBL: Chytilová je ježibaba.

Dne 6. listopadu 1994 se odehraje plánovaná česká premiéra hry anglického dramatika Martina Crimpa **STORY** (The Treatment). Jako divadelní režisérka debutuje filmařka Věra Chytilová, členka umělecké RAdy, tedy skupiny lidí, kteří se chodili dívat na představení. Lébl ji jednoho dne osloví, vybere hru. Do které už tehdy chce obsadit Jiřího Bartošku. S Léblem se znají z doby, kdy herce JELA Chytilová obsadila do *Vlčí boudy.* V níž hráli Tomáš Palatý i Štěpánka Červenková, Léblovi nejbližší (i osobně) herci. Počítala s Léblem i do zatím nerealizovaného filmu *Tvář naděje* o Boženě Němcové, pozvala ho na herecké zkoušky v říjnu 1990; k realizaci filmu v Tvůrčí skupině Máša–Kochman už nedošlo. Tentokrát jí nabízí práci on. Navrhne scénu, zahraje si roli policisty. 22. srpna 1994 se sejdou na první čtené. Nabídka ke spolupráci filmové režisérce vychází z tradice Divadla Na zábradlí. Režírovali tu její vrstevníci a kolegové

vzešlí z české filmové vlny šedesátých let: Jiří Krejčík, Juraj Herz, Jiří Menzel, Evald Schorm. Lébl je přesvědčen, že režisérka, která klade velký důraz na herce, bude mít cit pro divadelní jeviště. Nedbá na varování. Která se naplní. Herce ve filmu je možné použít pro záběr a odhodit jako spotřebované zboží, je zakonzervován na plátně. Ale divadlo je dlouhodobý proces, role se zkouší, herec ji fixuje, živě určitý počet večerů prezentuje na jevišti. Práce filmová a divadelní mají své zákonitosti. A sebestředná Věra Chytilová má pod kůží film. Herce během zkoušky vyburcuje, pozuráží, ryje do nich, použije, odhodí. Jako by byl záběr natočen. A nazítří se chystal nový. Jako by dotyčné už neměla potkat, víc je nepotřebovala. Jenomže druhý den se zkouší znovu. A třetí. A čtvrtý… *„Někdo herce uklidňuje, protože prý k tvorbě potřebují zbavit se trémy, být v klidu. Já si naopak myslím, že potřebují vyrušit z klidu, dostat se na dřeň nervu. Proto s nimi jednám přímo a otevřeně. Je to i zábavné, rychleji se o člověku něco dozvíte podle jeho reakce. Jestli je někdo vztahovačný a urážlivý, tak už nemá cenu se s ním zabývat, protože sebestřední lidé vám nic nového nepřinesou. A i když povolání herce se točí kolem jeho vlastní osoby, musí být profesionál, který chce jít nad své vlastní možnosti. Nemůže přece hrát složitou osobnost, když není schopen přijmout ostrou kritiku.“* [10]

BARBORA D.: Pozor! Ona je dračice, ona vás sežere!

Svůj dobrý humor si ovšem nehodlá kazit ani Věra Chytilová. V inscenaci v prudkých střizích nabíhají do detailů vystavěné situace. Jennifer (Marie Málková) a Andrew (Jiří Ornest) jsou manažeři z New Yorku. Vyhledávají pro filmový průmysl výpovědi lidí, které jsou poté podkladem pro filmové scénáře. Jednoho dne narazí na Annu. Která s bestiální dvojicí zatřese po svém. Realita nabývá podobu zlého snu.

Ale nejde mi o inscenaci samu, jde mi o Lébla a Chytilovou. Která se jemu dostala na „dřeň nervu“. Lébl s výsledkem spokojený není. Což dá najevo po generálce, prvním představení s diváky. Herce tím znejistí tak, že Bára Hrzánová a RAdek Holub – jeho herci – s ním nesouhlasí. Což nelibě nese. *„Vystoupil jsem takhle proto, že jsem se dopoledne CHYTIL na jevišti s Chytilovou. Vyříkali jsme si, co jsme si měli vyříkat – ten dlouhý pohled, který mi věnovala, byl výmluvný. (…) Je zde i jiný problém. Chytilová je ježibaba. Na mém obdivu k ní to nic nemění a práce rozhodně měla smysl. Práce – nikoliv výsledek. Nevím, jestli si Bára uvědomuje, že je natolik silnou osobností, že si na ni Chytilová netroufne – respektive – že ji k sobě Bára nepustí. Bára umí ochránit i RAdka. Ale na RAdkovi se právě Ch. podepisuje neblaze. Mluvím o pohledu z jeviště – profesionálním, lidském, divadelním. RAdek otevřel téma kompetence. To je problém. Mohu inscenaci zakázat (teoreticky), ale neudělám to, protože z úcty k práci a nervování tento finální týden.*

Chytilová: Prosím Vás – zakažte to – ale vy si to stejně nedovolíte. – Aha. Tak o to by jí případně šlo.“ [11]

VĚRA CHYTILOVÁ: Prosím Vás – zakažte to – ale vy si to stejně nedovolíte.

Do divadla zve své idoly. Tváří v tvář idol přestává být idolem. Chytilové práce s hercem, kdy je na zkoušce použije a odhodí tak, jak je zvyklá u filmu, Lébla rozčiluje. Sám si jí na začátku řekl o roli, aby mohl být přítomen její práci. Uprostřed zkoušení se vykroutí, hrát nechce. Ani Lébl-scénograf nedodržuje termíny. Chování, jaké sám druhým nikdy nepromíjí. Načrtne dopis, který neodešle. Protože místo rozboru *Story* podrobí analýze sám sebe. Píše, místo aby Chytilové jasně a krátce řekl, že hrát nebude, a jako umělecký šéf řešil situaci s přeobsazením. Věty se mu nabalují, nechce si Chytilovou rozhněvat, vykrucuje se. Je to v čase doznívání depresivní

fáze. *„Můj život, moje pozorování, moje chování se vždycky ubíralo cestou idolů. Něco jsem viděl a musel jsem to mít taky. Tvůrčího ve mně dlelo skutečně velice málo – alespoň pokud jsem sám schopen to reflektovat. Šplhal a pokračoval jsem po těch idolech, zapomínal, kdo je kdo, a programově se zbavoval přátel. Když jsem se definitivně rozešel se svou mnohaletou přítelkyní, zrušil jsem kontakty také se všemi našimi společnými přáteli – připadalo mi to tak správné. Lidí jsem se zpravidla napoprvé bál. Málokdy jsem si uměl užít velkou společnost. A taky: alkohol mi nechutnal, opíjel jsem se vlastně většinou silou a z trucu.*

Vážená a drahá paní. První měsíc Vašeho zkoušení jsem se k vám choval spíš macešsky. To jsou ty řeči, že vám budu oporou. Ale byl jsem. Snažil jsem se vymyslet tu scénu. A teď je i zadaná výrobě, tak. Taky jsem se modlil, aby Vás ten nevypočitatelný svět neotrávil. A že je každý den tolik možností, nechat se otrávit. Už možná se trochu rýsuje odpověď na tu otázku, co jste mi dala po Krappovi – jak jste to dokázali, jak to vznikalo? Ano, přesně takhle – v bordelu, v nejasnostech, se zklamáním. Kolikrát si člověk řekne: mám tohle zapotřebí. Mějte to zapotřebí, já myslím, že to je v podstatě nádherná věc. Co chci říct? Minulý týden jsem zaskočil za Dobrého v RAckovi, a vzpamatovávám se z toho ještě dnes. Já se moc bojím toho hraní – mně to připadá hanebné lézt na to jeviště mezi herce, které obdivuju a které mám rád. Já tak chci s nimi být, ale tudy cesta nevede – alespoň pro mne. Proto mám ještě větší hrůzu z toho policisty i Story. Řekl jsem si o něj sám a teď zase říkám, že ne. Nejde mi to a nechci, aby mi to šlo. Jsou zde i důvody racionálnější: už se vidím, jak tam pobíhám mezi kymácejícíma se dekoracema, v policejní čepici, nejde ani jedno ani druhé… To bych opravdu nerad. Prozradím Vám, jak bych si to představoval Chodil bych se dívat na zkoušky, neboť jsem ostatně hrozně zvědavej, co se tam děje. Souběžně musím jezdit do těch dílen, aby to vyřezali tak, jak chci, musím shánět různé umělé květiny.

... Budu poletovat po těch dílnách a také shánět různé materiály, které nikdo jiný nesežene. Vy byste na mě pohlížela jak by nic a nestrašila mě tím hraním. Já musím ještě jednou zahrát toho RAcka, už teď mě z toho bolí břicho. Ve volných chvílích budu kreslit program ke Story. A v pátek bychom šli po zkoušce na oběd a tam bychom si o všem popovídali. Prosím Vás o to moc. Bojím se, těším se, prosím Vás.“ [12]

LÉON BLOY: Člověk mívá ve svém srdci hluchá místa a do nich vstupuje utrpení, aby ožila.

Druhou listopadovou premiérou (25. a 26. listopadu) byl divadelní přepis románu Grahama Greena **JÁDRO VĚCI** (The Hearth of the Matter). Pitínského zkoušením se Lébl zklidní. Jana Návratová a Pitínský připsali podtitul: *Píseň o sebevraždě.* Bylo to naléhavé a bylo to prosté. Příběh extravagantního katolíka Scobieho (Bořivoj Navrátil) v britské africké kolonii za druhé světové války. V jevištním přepisu se objevovaly v expresivně baletních vizích postavy Heart a Matter (Irina J. Andrejeva a A. Janák z Teatru Novogo fronta). Láska, soucit, víra, nevíra.

23
Rozbitá zrcadla II

PETR LÉBL: Oni se mě ale také bojí. A ke všemu si myslí, že nevidím, jak přede mnou prchají.

Lébl po společnosti touží, a zároveň lidi nenávidí. Protože se nechovají podle jeho představ. Má chuť do života. Ale takového, který neodpovídá obecné představě, stádní představě. Nerodíme se do světa svých ideálů, nerodíme se do nich. Upíná se k domnělé dokonalosti vzdálených idolů. O to je následné zklamání vydatnější. Jeho základní pocit vůči lidem je strach. Přeje si bytosti z měkkého vosku, který by si promačkal a vytvaroval, které by naprogramoval tak, aby se mu absolutně přizpůsobili. Mnozí toho jsou i schopni, aniž ztratí vnitřní integritu. Bohužel to jsou zároveň ti, kdož mu odkývají všechno, snaží se po jeho boku vyšvihnout, zviditelnit. Většina se v jeho přítomnosti stává nejistou a vyhýbavou. Lébl svou image buduje důsledně. Svéráznými pozvánkami na svá představení, rozesílanými důležitým lidem, dlouhými a originálně stylizovanými dopisy. A divadlo potřebuje prostředky, musí zaplatit vybavení, telefony, herce, autorská práva. Sponzoři se v Čechách do prostředí, které ročně navštíví kolem sta tisíce lidí, nehrnou. Navíc většina diváků se řídí hereckým obsazením, „ksichty", které znají z filmu a televize. „Kdo v tom hraje?" je častější otázka než „O čem to je?". Léblovi se podaří upevnit pozici provokatéra, takže se místo na herce chodí na „Lébla". Pochopil význam reklamy. Nejen na plochách plakátů a v programech. Ale přímo na jevišti se nezdráhá s potěchou a pobavením zakomponovat značky výrobků (Pilsner Urquell ve *Strýčku Váňovi*). Nejlepší reklamou je divadlu on sám: výrazný, kontroverzní typ, jaký si každý hned zapamatoval. Značka Lébl.

PETR LÉBL: Když jsem vrcholně vzteklý, obracím svůj hněv proti sobě. Je to mizerná vlastnost.
SOLANGE: Ani hnout! Slyšíte! Je tady smrt! Číhá na nás!

Všichni vnímáme svět jako zrcadlo. Když v něm nevidíme to, co chceme, tak ho rozbijeme. Nikdy nebyl jako „oni", o to více střepů mu pod nohama křupalo, uklízečka je v Léblově pracovně Divadla Na zábradlí brzy ráno smetávala na lopatku, na zeď se zavěšoval nový odlesk vodní hladiny.

Ale kdo z tvůrců není ctižádostivý, háklivý na kritickou zmínku. Pověstné propadnutí *RAcka* roku 1896. Čechov *„na úspěch svých děl byl velmi citlivý",* dosvědčuje v čechovovském nekrologu Suvorin.

„Čechov je tuze ješitný," zapíše si Suvorin do deníku, *„a když jsem mu uváděl svůj dojem o příčině propadnutí Racka, poslouchal mě netrpělivě. Tento neúspěch jej velmi rozrušil, těžce se s ním vyrovnával."* Čechov se ovládal, toho druhého v sobě držel sebevýchovou na uzdě. *„Musím ti říci, že jsem od přírody povahy prudké, jsem prchlivý apod. apod, ale zvykl jsem si ovládat se, poněvadž slušný člověk nesmí být neukázněný. Dřív jsem ledacos vyváděl. A na konci života vlivem nemoci vyváděl zase…"* [1]

Je mu téměř třicet, má před sebou pět let života, jistá touha po smrti se v něm nerodí, je latentně přítomna. Cítí se sklíčeně, ale je v tom ještě něco víc – objeví se pocit, který doposud neznal, že je po všem, že život jen pro divadlo snad vlastně ani není možný. Lébl na smrt myslí a připouští si konečné řešení. Boj o divadlo je pěstním zápasem. Silou zmáhá a nevzdává. Ve svazku Stanislava Kratochvíla *Jak žít s neurózou. Rady nemocným* (Praha, 1988) je černým fixem Léblovou rukou vepsáno: *„To se mi nezdá vtipné. S neurózou žít nehodlám. Zabíjet se ale taky ještě nechci."* Zatím stačí rána symbolická. Rána rukou do lesklé kaluže na stěně. Pěstí. Zkrvavělý hřbet ruky. A druhý den ticho. Protože nikdo se o tom už

nezmíní. Střepy se zametou a vyhodí. Koupí se nové zrcadlo. Lébl o tom už vědět nechce.

Od počátku jeho práci koření opakující se obranné formule bezprostředního okolí: zakažte mu vstup tam a tam, je to nemocný šílenec, manýrista, egoista… Nepatří Léblovi, ale zrůdě pospávající uvnitř, které se obával sám a kterou v nočních hodinách vídával v zrcadle, jak mu křiví obličej a dere se ven. Volné dny a prázdniny protrpí v Praze. *„Nemám na to kamarády ani kamarádky. Přirozeně potom každému závidím.“* Většinu odpudí svou náladovostí a nečitelností. Krutě si to uvědomuje. *„Tak si člověk řekne: prdlajs. A všem se omluví. A v tu rány se Ti ty všichni taky omlouvaj a sype si popel na hlavu celá vesnice. To je potom dojetí. Nevyznám se v tom.“* [2]

A já se v tom vyznat mám?

PETR LÉBL: Ano, přesně takhle – v bordelu, v nejasnostech, se zklamáním. Kolikrát si člověk řekne: mám tohle zapotřebí.

Celý podzim 1994 je v péči psychiatrické léčebny a doktora Cimického. Když je nemocný, dopisy odesílá s několikaměsíčním zpožděním, což adresáty mate. *„Moc bych s Tebou vše ráda probrala ústně: ne přes papír, jak se v poslední době stalo zvykem.“* [3] *V*yhýbá se, nekomunikuje. Nebere telefony, nereaguje.

23. srpna 1994 je ředitelka divadla nucena poslat do Skupovy ulice telegram: *„Pokud nejsi nemocen bud tak laskav okamzite se dostav do divadla hori terminy.“* Od července 1994 zastupují ředitelku po krátký čas Petr Lébl a Martin Bláha, oba nespolehliví. Museli jednat společně, čímž se ředitelka rozumně kryla. Lébl problémy odsouvá, utíká před nimi, neřeší, nebylo jasné, kdy začne zkoušení s Chytilovou… Jan Hrušínský odešel z divadla, nebylo jasné, zda bude hrát v inscenaci Věry Chytilové. *„Tři týdny jsem čekal, jestli se ozveš. Volal jsem na Zábradlí, byla tam jen Doubravka, která ač ředitelka, o tvých záměrech se mnou také nic nevěděla. Doporučila mi*

tedy, abych nabízenou práci přijal, což jsem dnes dopoledne udělal. Mrzí mě, že jsem ti nestál za pár řádků nebo za jedno zavolání. S paní Chytilovou jsem dělat chtěl, ale nechci riskovat, že 22. srpna přijdu do divadla a ty se mě zeptáš, co tam hledám." [4]

Konflikty s Doubravkou, která vládne pevnou rukou… A jestli něco není, tak rozhodně ne jemná psycholožka.

„Tyto konflikty jsou zbytečné, ale o něčem svědčí…

My dva jsme se patrně vůbec neměli pouštět do společné práce, neboť nám to vedle sebe přináší většinou jenom trpkost. Já budu asi v pozici výhodnější – jako umělec, jako umělecký šéf, jako režisér – ale radím majitelům podobných podezření a úvah jediné – zkuste si to dělat, to, co dělám já, a uznáte sami, jaké ‚výhody' tato práce přináší.

Z jednoho pohledu rámují rekapitulaci mojí dosavadní práce na Zábradlí dva výroky mojí ředitelky z počátku a z konce loňské sezony: TY SI TADY DOLE REŽÍRUJEŠ A VŮBEC NETUŠÍŠ, CO SE DĚJE NAHOŘE. (září 1993) KDYBYS NEUDĚLAL TY 3 INSCENACE, TAK UŽ TADY NEJSI. (srpen 1994)

Když tady teď sedím, poté co jsem na ni křičel na celé kolo ‚ty krávo pitomá' (březen 1995), uvědomuju si pečlivě, že ona oba dva své výroky pronesla při soustavné rozmluvě (z očí do očí), poprvé byla vytočená, podruhé klidná, ale oba výroky patřily pouze mně." [5]
„V hledišti je chladno a průvany studeného vzduchu. (…) Na jevišti je dopoledne vysloveně zima, nemluvě o zákulisí, kde se člověk jednoduše nachladí. Doubravka to nechápe. Uklízečky neplní své pracovní povinnosti v rozsahu, který je nezbytný. Ošolíchat podlahy nestačí. (…) Na středeční poradu se pěkně oblékněte, doufám, že to bude naše poslední setkání tatarů v kreténově." [6]

A škola? 2. února 1995 se děkan Divadelní fakulty AMU v Praze Miloš Horanský přimlouvá, aby Lébl přijal jako asistentku Margaretu Hrůzovou, dceru scénografa Luboše Hrůzy, *„… a dejte mi též brzy vědět, kdy pojednáme o čase & fazóně ukončení studia.*"

V dopise z 15. března 1995 Horanský prosí Lébla, aby si školu dodělal, protože mu měl vypršet dvouletý čas, kdy mohl „odabsolvovat", pak už jsou výjimky… V květnu měl odevzdat diplomovou práci. *„A ještě vřelejší a patřičnější by bylo, kdybyste jda kolem, se zastavil, abychom o tom pohantýrovali, než takto přespapírově a odcizenecky, jsem tu zhusta, stačilo by telefonem avizovat, že sem kráčíte & pak se protneme a vysvětlíme si. Se stiskem ruky M. Horanský."* [7] Člověk má pocit, že diplomovou práci pro něho mají nachystanou, alespoň kdyby se panáček dostavil.

Vztek si vylévá i v televizi. Petr Čtvrtníček chystá pro filmovou společnost Febio Fera Feniče mikrometrážní snímek *Smrt na Flóře*, vybral si Lébla do role „kolemjdoucího", natáčet se mělo 9. května. Jenomže Lébl se v té době cítí hluboce dotčen tím, že nemohl pokračovat ve *Studiu Kroměříž,* zatímco Čtvrtníček načal svou *Českou sodu,* která se stylem humoru *Kroměříže* podobá, a navíc ji načal s Čestmírem Kopeckým. *„Přiznám se, že jsem si dávno chtěl něco podobného zahrát. O filmové kariéře sním již od dob natáčení Tycových ‚Žiletek' – ztvárnil jsem tam úlohu jakéhosi hrobníka. Měl jsem dokonce větu ‚Kam táhneš tu mrtvolu'. Bohužel na Čtvrtníčkovu Sodu nemohu vzteky a lítostí ani pomyslet, neboť dotyčný tvůrce programově odmítl všechny mé náměty, které jsem mu zdarma nabídnul, a které by jistě úrovni pořadu neublížily, ba naopak. Lituji zejména reportáže o násilném přestěhování festivalu Magiáles Šari-Vary z Karlových Varů do Prahy, a zejména reportáže Tajemství pleti herečky Báry Hrzánové… Pan Čtvrtníček místo toho obsadil B. Hrzánovou do role mentálně postižené v podezřelé reklamě na bonbóny Mentos, čímž hluboce urazil mne, Hrzánovou i Divadlo Na zábradlí.*

Srdečně Vás zvu k návštěvě našich představení. Přeji Vám mnoho radosti a úspěchů. Rád bych se k Vám brzy ohlásil ve věci Vaší nabídky (Genus)." [8] Stejný vztek si vylévá, když Ornest, herec Divadla Na zábradlí, s Janem Krausem pro Českou televizi točí *Dvaadvacítku.*

JOHN NASH: Racionální myšlení omezuje vztah člověka k vesmíru.
KAREL KÜHNEL: Co bude včera, bylo zítra zas.

Mozek a vědomí, dvě strany téže mince. [9]

Ty jsou pánem života lidského jedince.

V říjnu 1995 si vyrobí obálku a dopis totožné grafické úpravy. Hnědou temperou věta *„Vezmi mě spleti bláznovství a muk".* Uvnitř obálky znovu *„Vezmi mě spleti bláznovství a muk".* A jméno Karla Dobrého. Dobrého velice miloval. Sešly se tu dvě hraniční osobnosti. Dva krkavci. Klovali do sebe navzájem. „*Milý Karle, rozšlapej si tyhle věcičky sám – já k tomu nemám daleko, ale neudělám to, já je mám rád. Zase jsi mne donutil, abych za Tebou dolejzal, takto, nějakým pitomým dopisem… Rozbil jsi obrázek, který jsem na tu zeď věšel sám – nebyl, kdo by mi s tím pomohl. Rozbil jsi moji práci – koho tím trestáš? Už mě ta sračka mezi námi dvěma přestává bavit. A buď klidný – je to moje vina. Já jsem velice v nepohodě.*" [10]

PETR LÉBL: … můj život mimo práci na jevišti je v podstatě nesnesitelný.
KURT VONNEGUT: Jsme na této Zemi proto, abychom se tu prdelkovali. Nenechte si od nikoho namluvit nic jiného.

Nejsem odborník. Jen vím, že podléhal momentálním potřebám potrestat se za to, že je. Ale slyšel-li hlasy, poukazuje to na schizofrenii, psychické onemocnění, které propuká mezi šestnáctým a osmnáctým rokem. Nemoc, která narušuje sociální vztahy a fungování v osobním životě. Nevzniká ze dne na den, ale zákeřně, plíživě, nenápadně a příznaky jsou rozplizlé, charakterizují množství jiných onemocnění: déletrvající nespavost, vnitřní neklid a napětí, ztráta zájmu a vůle, úzkost nebo deprese, nadměrná podrážděnost, uzavírání se do sebe. Až po podivnosti v chování a pocit, že si ho okolí nadměrně všímá, pomlouvá ho. Dotyčný slyší hlasy, které přicházejí

„odněkud“, má pocit, že někdo čte jeho myšlenky, nebo mu vkládá své vlastní. Je přesvědčen, že je ovlivňován vnějšími „silami“ nebo že vše je jen HRA.

Pocity ztráty smyslu života ho pronásledovaly. Ne, lépe. Smysl života hledal, nikdy neměl pocit, že se k němu přiblížil na dosah. Na sebevraždu intenzivně myslí často, v létě 1995 například. A čím je starší, tím to je horší. Nové oblečení staré bolesti nezakryje.

PETR LÉBL: ... a žádné nové oblečení, vždyť ho jsou plné skříně...

V dětství toužil po pravých džínách. *„... co jim snad i někdy závidím, protože já to nemám a jsem pohříchu člověk závistivý, neboť jsem nikdy, když jsem je tolik potřeboval, neměl ty džíny, které měli ostatní.“* [11] Stále o tom mluví, v dospělosti zatížený na kalhoty, nakupuje jen ty značkové a nejdražší. Vlastně se zadlužuje kvůli kalhotám. I před konečným činem bude pečlivě promýšlet, které kalhoty oblékne. A zvolené si nechá od Majdy vyprat. Než se pomodlí.

PETR LÉBL: O všem si popovídáme, jestli se NEZBLÁZNÍM.

„*Toto je moje modlitba pro tento den:*

Nejsem schopen se soustředit, nejsem schopen se modlit, uznávám Boha, věřím v ducha a v duchy, respektoval bych jejich síly a za normálních okolností bych se snad hlásil k těm positivním – i když je mi to označení protivné. Ne, ale v žádném případě síly prokazatelně temné – ničí mne a kašlu na ně. Tebe, Bože, prosím, dej mi sílu, abych rozpoznal ty tmavé a orientoval se v tomto životě, i když jsem ho už dost promarnil, především svým nihilismem a svou skepsí. Dal jsi mi, podle všeho, velký talent, který já ke své ničemnosti ani nejsem schopen rozpoznat, a dodnes, do svých třiceti let ani nevím, jestli nějaký talent mám. A je to jako poprvé ve školním bazénu – já ani nevím vlastně, jak

má takový talent vypadat, a jsem tudíž do omrzení zmítán pochybnostmi a upřímně si i myslím, že vlastně žádný talent nemám. Pochybuji o sobě velice, ale jelikož pochybnosti tohoto druhu patří do výzbroje těch ‚správných' zaručeně umělců, jsou mi i tyto pochybnosti lhostejné. Snad je to skromnost, její metamorfósa v mé hříšné osobě, zděděná ovšem po rodičích, protože ti byli a jsou skromní, a já se často chovám, jako bych ani nebyl jejich syn – jako obluda a sketa a zrůda – pyšná a vzteklá a – neskromná. Neskromnost ovšem jako nástroj používám. Pokud se nepletu, hlavně ve chvíli, kdy se biju a bráním hodnoty, které si myslím, že mám obraňovat, a když je mi opravdu nejhůř, tak si říkám, že když už nic, tak alespoň opatrovat u druhých to, čeho si vážím, co jim snad i někdy závidím, protože já to nemám a jsem pohříchu člověk závistivý, neboť jsem nikdy, když jsem je tolik potřeboval, neměl ty džíny, které měli ostatní. Kdybych někdy měl potomka, ale to se mi nemůže povést, byl by to syn ISAAC, a ten by asi měl, co hrdlo ráčí, aby nemusel nikdy nikomu závidět a aby se v něm neusídloval ten had, který mne rozhlodává už dávno. A pak je tu ten sen, ta představa, co se mi stále vrací, jak se prohryzávám tou formou, ano, pojmenoval jsem si to forma, je to ta žvejkačkovina, ta guma, která je všude kolem mne, a já se plazím, hryžu do ní a ona je přitom všude.

Kolik dobrých lidí kolem sebe prostě nevidím. A oni tu přesto jsou. Koukají na mne, snad mi i přejí a pracují za mými zády, abych nebyl na tu práci sám, a já o nich nevím, nebo nechci vědět. Myslím teď především na Vyskočila, který se ze mne asi zblázní.

A ty si, Karle, ty hnusná sketo, teď někde sedíš a je ti dobře, protože to máš napsané ve jméně. Buď si šťastný, a mne Bůh chraň, abych Ti neubližoval, protože to máš ve jméně, a já bych Tě často zardousil. Trápíš mne schválně, a i tím mi dáváš návod, jak by se mohlo žít, kdyby měl člověk tolik síly jako Ty.

A já naletím vždycky. Jak to? Odpověď: udělal jsem snad někomu něco? – se používat nedá – v mém případě je tabu – neboť jsem udělal. To je jasné.

Tedy musím se smiřovat – stále donekonečna – s tím, že tyto s děsivou pravidelností opakující se epizody jsou TREST za to, jak jsem žil a chystám se žít. Jakou měl ten Kafka pravdu, jakou strašnou pravdu měl, když napsal: vezmi si mě, vezmi si mě, spleti bláznovství a muk. Tak tedy: na život se sahat nesmí, protože je od Boha. Je to ale otřesné – muset žít život, který pomalu ztrácí smysl. Ztrácím ho jako peněženku, jako vodu ze dlaní, a čím jsem starší, tím je to horší. Milá dámo, myslím teď na paní T. – milá dámo, jste ke mně tak laskavá a já si toho ani neváží́m. V životě mi nikdo (?) nenapsal tolik slov jako vy. Vaše dopisy – Amore-pace – jsou krásné. Jste čarodějnice, nebo anděl, kdo mi poradí? Jsou lidé, kteří se k nám chovají laskavě, jsou pro nás tím pádem nebezpeční? Jak je to vlastně? Některá místa v mých hrách jsou geniální, jsem o tom přesvědčen.

Nemluví teď ze mne sebechvála – NE. Vím to, a když na to pomyslím, jímá mne z toho hrůza. Bože, prosím Tě, pomoz mi. Prosím tě, slituj se nade mnou, prohnaným a prolhaným ubožákem. Věřím v Tebe a tím také věřím, že je nemorální pomáhat člověku, jako jsem já.

A přesto tě prosím, ale píšu to, protože bych to nahlas asi neřekl. Usnul bych. Ponořil bych se do světa, ve kterém si lidé prožijí a potom leckdy i pamatují své sny, já nikoliv. Jenom málo z nich. Je to asi také trest, nebo vysvobození (?), když mohu snít od desíti do dvou a pak leckdy i večer od sedmi – tak se mi prostě sny nemohou pamatovat – tak jsem si to vysvětlil. Jsem ochoten se okamžitě rozplakat, ale asi na to nemám teď ani sílu.

Sílu já vůbec nemám – černé na bílém. Kdyby [se] *mne někdo jednou snažil prostudovat a prozkoumat, jsem ovšem člověk dost primitivní, ale s obrannými mechanismy – zjistil by, že kombinace mých vlastností je skutečně zvláštní. Nebo si jenom tolik povoluji? Jak je to vlastně?*

Spi si, příteli, kterýs mne opustil, když se to nejmíň hodilo. Možná za to budeš také trpět, ale Bože chraň, ať to není mým přičiněním, Do těchhle věcí ať se nepletu, já nejsem Bůh. Jsem Petr. Jsem tvrdý,

to je můj úkol, ale ať jsem tvrdý jenom na sebe a ostatní ať dovedu nechat žít. Prosím. A trochu lásky – pro druhé ať mám, a žádné nové oblečení, vždyť ho jsou plné skříně. A lásku pro druhé a o tu tě, Bože, prosím.

Občas se dá žít z těch replik – že? – Jak se píše, on si tu teď uhání, rolničky cinkají – to nemá být láska, to je touha, moje téma. Amen." [12]

BOHUSLAV REYNEK: Zda Kainům nikdo nepomáhá?

Usir dříve, než se stal vládcem mrtvých, vládl Egyptu. Žezlo a důtky jsou znakem jeho moci. Grafický Léblův znak. [13] Tak co přinesl rok 1995. Čechovův *Platonov* v režii Ivo Krobota v pražském Divadle Pod Palmovkou a interpretace Petra Kracika Lorkova dramatu *Dům doni Bernardy.* A *Revizor* a *Cabaret* v Divadle Na zábradlí. Dejvické divadlo se zapíše Pitínského féerií *Sestra úzkost* – textová poselství Jana Čepa a Jakuba Demla. Rok 1995. Lébl píše i sloupky pro Nedělní Lidové noviny, třeba o tom, že xeroxování je škodlivé… Třicetiletý Lébl se podílí na shánění sponzorů, protože magistrátní dotace stačí většinou „na nájem, elektřinu atp.", neštítí se té nutné „žebroty", příděly na kulturu a školství se tenčí každým rokem a jeho inscenace jsou opulentní. V roce 1995 stojí nejdražší vstupenka do Divadla Na zábradlí 88 Kč a nejlevnější 44 Kč. Touží po finanční nezávislosti. Chce inscenovat muzikálovou podívanou, zaplatit herce, přeje si, aby v divadle hostovali Hana Maciuchová, Emília Vášáryová, Marián Labuda, Václav Sloup. V dubnu 1996 se pokusí získat do angažmá Vladimíra Javorského, každý rok lanaří Jiřího Bartošku, celoživotní hereckou lásku. *„Vážený pane Bartoško, pojďte k nám do divadla, je to přeci Vaše divadlo a je už nejvyšší čas, abyste zde opět byl."* [14] Komedii Jana Krause *Nahniličko* (s podtitulem *„dryák o třinácti obrazech"*) inscenačně chystá herec Divadla Na zábradlí Jiří Ornest s hostujícím souborem, jejímž členům psal autor role přímo na

tělo: první čtená 16. ledna 1995. Slovenský režisér Jozef Bednárik režíruje v září 1995 v Praze muzikál Karla Svobody *Dracula*, Lébl ho přemlouvá k hostování, pozve k mamince na Malou Stranu, do Šporkovy ulice, na oběd. Na Zábradlí nakonec hostuje jiný slovenský režisér, Karol Spišák. S Bárou Hrzánovou nastuduje hru Lubomíra Feldeka (mimo jiné překladatel Rostandova Cyrana do slovenštiny) **SMRT V RŮŽOVÉM** na *„motivy života a piesní Edith Piaf*" (premiéra 3. května 1995). Hra o posledních hodinách legendární zpěvačky Edith Piaf, jejím alter egu, které se podle okolností mění v jiné postavy, především v Edithinu oblíbenou svatou Terezku z Lisieux.

V lednu se slaví padesátá repríza inscenace *Fernando Krapp mi napsal dopis.* Oné nedělní padesáté reprízy se v Divadle Na zábradlí zúčastní Tankred Dorst a jeho spolupracovnice a životní družka Ursula Ehlerová. Inscenace hry, kterou si Lébl přečetl v němčině, a ač jazyk neovládal, velmi se mu líbila, psána v krátkých, strohých větách. Staccato. Lébl na ně nabalil množství efektů.

22. února 1995 přijíždí *Revizor* Nikolaje Vasiljeviče Gogola do Divadla Na zábradlí. Lébl ho 22. února 1995 na jeviště vpustí na vozítku, dřevěné tříkolce. Ne. Trojkolce.

V náručí ruské klasiky se mu zalíbilo. V prosinci 1994 začíná zkoušet **REVIZORA** (plánovaná premiéra 21. února 1995, uskutečněná o den později). *Revizora* Nikolaje Vasiljeviče Gogola lokalizuje do orientálního prostředí, mezi perské koberce, fantaskní říši a čínské kulie, nechybějí ani sibiřské motivy a odér Petrohradu. V *RAckovi* i *Revizorovi* je v jednotě scénograf i režisér. *RAcek* v černé a bílé, *Revizor* jako orientální strakatina. *Revizor* neuhranul Lébla postavami, ale jazykem, který jim protéká ústy.

Ruština, koloniální jazyk, určuje ráz komediální inscenace. *RAcek* a *Revizor*, dvě R, která zahrnuje rozlévajícím a dmoucím se mořem režijních a výtvarných nápadů a RAdikálních posunů ve výkladu. RAdikálních ovšem jen z našeho světa omezených zku-

šeností, protože do jeho hlavy nevidíme. Nápady staví vedle sebe, ani se je nepokouší vršit k jakémusi vrcholu a špici a dominantě. Muka obsazování. *Revizor* má být koncertem Vlastimila Bedrny a Bohumila Klepla. Bedrna je pro Lébla spojnicí s osobnostmi, které patřily k Zábradlí, obdivoval jeho herectví v *Bratrech Karamazových* a *Tatarské pouti.* A chce, aby s Kleplem alternoval roli Chlestakova hostující Marek Vašut. Což se nepodaří. Text *Revizora* je Léblovi známým těžištěm. Na které naklade vrstvy, a chvílemi je dokonce předvede simultánně. Tentokrát zajde na samu mez, hru skutečně bezohledně zneužije a rozšmelcuje. *Revizor* jako návštěva na jarmarku. Od stánku ke stánku. Od scény ke scéně. Kde se divák dočká i polknutí zapálené cigarety. Jídla, které se zjeví zespodu, v oblaku kouře. Osipova monologu odříkaného za doprovodu „odkapávajícího" času. Prostupování fikce a reality se ukazuje jako Léblovi vlastní.

Den před premiérou *Revizora* se zhroutí.

„Dne 20. února [1995] *jsem byl pro nervové zhroucení hospitalisován v nemocnici Na Bulovce. Z tohoto důvodu byla odložena původně plánovaná premiéra 21. února. Dne 21. února – po vyšetření na Neurologickém oddělení kliniky v Klimentské, kde jsem byl upozorněn na povinnost docházet tamtéž za účelem injekcí (ve dnech 21.–24. 2.) – jsem po návratu domů ihned kontaktoval ředitelku divadla, aby přijela za mnou domů. Po tomto setkání (za přítomnosti I. Vyskočila) jsem přijel do DNZ a díky neobyčejnému pracovnímu zaujetí všech zaměstnanců divadla dovedl práci do tvaru, který umožnil odehrát původně plánovanou 2. premiéru dne 22. února 1995."* [15]

A několik vět z fermanové porady konané dne 1. března, nevinný názvuk kritiky ho rozběsní natolik, že pozuráží ředitelku, sepíše dlouhý poznámkový aparát ke každému bodu. Dotčenost, dotčenost, dotčenost. Vzhledem k tomu, že 25. února 1995 probíhá akce stěhování kanceláří, kterou v minulosti inicioval, ale se kterou

onen den nepočítal, řeší vzniklou situaci *„záměrnou neúčastí na poradě – v kontextu neutěšeného zdravotního stavu“.*

PETR LÉBL: ... tentokrát jsem dramatika nerozšmelcoval, jako se stalo s panem Gogolem.

Revizor v Léblově výkladu najednou není výsměchem lidské malosti, není tu strach před nájezdem vnějšku. Jen strach z bezmoci před vlastními vlastnostmi a sklony. Léblova aktuálnost bez aktualizací. K „zneužití“ uměleckého materiálu tíhl vždycky.

Nezajímá ho reprodukční úkol režiséra, chce na sebe strhávat pozornost, koketovat s hledištěm. Jako ta slečna ukazuje svou nožku. Stanislavskij mladé herečce řekl: *„Zlé je to, že jste nehrála Kateřinu, ale koketovala s hledištěm. Vždyť Shakespeare nenapsal Zkrocení zlé ženy, aby žákyně Veljaminová ukazovala divákům svou nožku ze scény a koketovala se svými obdivovateli.*“ [16] Lébl neinscenuje Gogola, koketuje s hledištěm svou svébytnou režijní metodou. Kdy klasické hry připodobňuje stylu Kurta Vonneguta: není hlavního tématu, tudíž své nápady nestupňuje. Všechny bizarnosti jsou v jedné rovině a obaluje jimi každý detail. Dramata bez vrcholícího konfliktu poskládá v dramata jednotlivostí. Vždyť Lébl vlastně vytvořil svou soukromou kolekci grotesek světové dramatiky. Znakem kvalitního dramatu je i to, že takové výklady unese, nezhroutí se pod nánosem naházeného kamení či precizně poskládaných, čerstvě vypálených cihel. Ani tady nechybí androgynní typ, i sem se proplazí z *Hada. V* Léblových inscenacích zní vždycky na počátku rozpustilý smích. V závěru se mění v bolestný škleb éterické bytosti.

Hulvátská, roztahovačná povaha Rusů. Ruština zní v uších Léblovy generace jako jazyk okupantů, kolonizátorů. Odtud pramení Léblovy asociace, odvodí si provinční městečko. Zapadákov je to asijský, kdesi v orientálních krajích říše, muslimský, Ruskem kolonizovaný.

„Turecké“ hospodářství, kde žádná pravidla neexistují. Proto Lébl zauvažuje hrát *Revizora* v turečtině. Tudy projíždí Chlestakov (Bohumil Klepl). Mírně vyděšený, kdo mu vrazí polibek, kdo kudlu do zad, kdo obojí zároveň. Ocitá se v pokřivených pohádkách *Tisíce a jedné noci.* K pohádkám Orientu patří kouzelný létající koberec. A tak se to na scéně koberci jen hemží. A také turbany, handžáry, bubny, šarovari (scéna Petr Lébl, kostýmy Kateřina Štefková). Hejtman (Vlastimil Bedrna) si lebedí ve svém lidovém vozítku, veličenstvo vezír nazvaný Paša Skvoznik-Dmuchanovskij jezdí obkročmo na dřevěné trojkolce. Sem podle hejtmanových zpráv inkognito míří jistý revizor z Petrohradu. Břídilové Bobčinskij a Dobčinskij přinášejí zprávu, že revizor už dva týdny pobývá v hostinci i se svým sluhou Osipem. Všichni – hejtman, hejtmanová, soudce, správce chudinského ústavu, školní inspektor, poštmistr – se zdesí. A Chlestakov?

Domnělý revizor – ve skutečnosti petrohradský úředníček, sám nejvíc zděšený a osamělý – vchází do dveří. Přijme pozvání a přesídlí do hejtmanova domu. Chlestakov se setkává s domorodci a jejich fantasmagorickým folklórem. Opájí se vlastní důležitostí. Přijímá úplatky od servilních hodnostářů i od ministra kultury (v masce tygra – to aby byl tehdejší český ministr kultury Pavel Tigrid potěšen). Chlestakov se dvoří hejtmanové i její dceři Marje, pro kterou se hodlá vrátit a oženit se s ní. Pozorovatel, podvodník. Částečný vzdělanec, podle hesla mezi slepými jednooký králem, recituje Puškinovy verše (ne o pekelném, ale citovém žáru) a vzápětí svede hejtmanovu ženu i dceru. Musí prchnout. Městečko rozpozná svůj omyl. Nejtragičtější je prozření pro zhrzenou nevěstu Marju, vysvobodí ji až výstřel z pistole. Četník přináší novinku; zkamenělé panoptikum vyslechne zprávu o příjezdu skutečného revizora.

PETR LÉBL: Stále nemáme vozidlo, což je dost problém, nějak se to zaseklo v dílnách, zítra budeme zkoušet s tím vozíkem…

Problém. Vozidlo, do kterého si měl hejtman sednout, není do premiéry. Práci ztížil hercům sám, RAději odvrací pozornost, musí opatrně zkoušet hlavně pauzy a mimoslovní jednání… Nakonec je oním vozítkem: tříkolka.

Lébl stojí v manéži, kočíruje cirkus z východu. V němž zazní nejen ruština, ale i francouzština, němčina a mohamedánské modlitby. Tím slovním mumrajem je tak prostoupen, že v tomto roce píše makarónské dopisy. Rozkýve loutky i hlavu tygra. Opět zahlcené jeviště. Jako v případě *Racka*, i tentokrát se Léblovi vytýká přemíra výtvarných a režijních nápadů. Scénu si navrhne opět pod pseudonymem WN, kterým odkazuje nejen ke *Grotesce.* Připomíná i Willyho Nowaka, pražského Němce, malíře, jehož litografie zakoupil i jeho současník Franz Kafka a který mimo jiné portrétoval Maxe Broda. Kafka psal jeho jméno česky. *„Tvrdil, že prý cítěným a dokonce vědomým úkolem umělce je, aby portrétovanou osobu zachytil svou vlastní uměleckou formou.“* [17]

OSIP: Až to řekneš česky!

Návod, jak číst Léblovy inscenace, neexistuje. Jedině se napojit na jeho způsob vnímání světa. Čemuž dodnes mírně napomůžou i televizní záznamy, které si pečlivě hlídal a nakonec i režíroval. Ve dnech 11. a 12. ledna 1996 se v celodenních frekvencích bude pořizovat televizní záznam inscenace *Revizor.* Překvapuje železná logika chaosu, s jakou jsou jeho inscenace vystavěné. Politikum do nich proniká mimoděk jak snadná vějička. Východní Evropa se dlouho neodnaučila slídit po jinotajích. Ještě v době Léblova *Revizora* neprokoukla, že hravost je tu výbuchem čisté hravosti, blbnutí a hrůzně snového opojení, žádné vyřizování účtů s minulostí. A pokud, tak jen skrytě soukromé. Z takového jiskření vyrůstá groteskní a chmurný obraz. Tíživý.

Kde koření Léblův „vizuální“ styl, patrný nejen ve scénografii. Pomíjí podstatné a zachycuje se podružného, promíchá centrum a periferii. Vložená slůvka a větičky, podstatné mizí, vsakuje se a zaniká. Srandičky a fórky a vtípky. Text tímto způsobem podivně ředí. Hravost s sebou nese možnosti interpretací. Přestože tvůrci nemuseli chtít říci vůbec nic, jen se opájet děním na jevišti. Postava Chlestakova může být vnímána jako symbol Evropy, postava hejtmana jako symbol Asie. Chlestakov hejtmanovu milovanou dceru Marju Antonovnu na konci inscenace zastřelí. Pak by to tedy znamenalo co? Že láska mezi Evropou a Asií… Bublinek ze šampaňského bylo přes míru. Možná tu režisér nestvořil kolonii, možná Léblův Chlestakov skončil v pekle s jeho žlutými a černými stíny.

Léblovi záleží na tom, aby text zahltil ruskými jmény. Aby Hejtman během Chlestakovova dvoření přidával mezi repliky rozčarovaná oslovení své ženy a dcery: „Ale Aničko“, „Maruško“. A místo pouhého „kaprálka“: „paní kaprálka, vdova po kaprálovi Ivanovi, a paní Fevroňja Pošlepkinová“. Byl to pro něho doklad toho, že herci mají hru pod kontrolou, že se v situacích pohybují svobodně, schopni improvizovat. A sami Rusové, kteří inscenaci zhlédnou – mezi nimi režisér Sergej Gazarov, který na jaře 1995 natáčí na Barrandově filmového *Revizora* –jsou dokonce uraženi, neboť v jevištním výkladu vycítí obraz souboje Čecha s „*mršinou importovaného bolševismu*“. [18] I takové vyznění je pochopitelné v zemi, která byla dvacet let poctěna přítomností okupačních, sovětských vojsk. Revizor, pán z ústředí, přijel, a ještě než se provalí, že tenhle král je nahý, tak už hejtman ohýbá hřbet a k panským nohám rozvine perský koberec. Ohýbá se český hřbet. Mezi ruskými slovíčky, orientálními poklonami hejtmanových mužů a častuškami. K této interpretaci svádí i výstup, kdy Chlestakov na Osipa vychrlí hulvátské věty v ruštině. Osip nereaguje, ohradí se: „Až *to řekneš česky.*“ Chlestakov zopakuje totéž s téměř omluvnou dikcí a patřičným prosím. Je tu rovněž diagnostikován a ironizován obecný vztah pána (dospělého), který

ve své osobě představuje veškerou myslitelnou moc, a jeho poddaného otroka (dítěte). Pán nelení se svým *„A ty nevíš, jak se to říká?“. Revizora* koncipuje Lébl jako příběh o podivných setkáních v hájemství člověka, který až doposud vládl bez problémů. A ta kapitulace neomezené vlády bolí.

HEJTMAN: Klid, pánové…

Revizor. Na úvod plesu inscenuje trapnost. Není o čem mluvit. Vypráví se historka o domečku z karet. Jsme u *Grotesky*, u Vonneguta i filmové grotesky Laurela a Hardyho. Hejtman do lidí naráží fyzicky a naváží se do nich jako do malých dětí, do své rodiny, která je nevyzpytatelná. A když se ztiší, na znamení vítězství pomalu vytáhne flétničku a zahraje jim, jako se hraje batolatům… Nápěv opakují. Na hejtmanovu uvolnění a přesně vybudovaných situacích v tak drzé a riskantní inscenaci záleží mnohé.

Proto se Lébl vzteká, že Bedrna zkouší i v Řeznické a takové zkoušení mu bere energii. Vyčítá, že k souhře nedošlo, že není na jevišti partnerem, že si sobecky kutá jen na své figuře. Vlastimil Bedrna od sezony 1995/1996 opouští Divadlo Na zábradlí s odůvodněním, že podepsal smlouvu řediteli Divadla Pod Palmovkou Petru Kracikovi do roku 1998. Neboť v Divadle Na zábradlí se podepisují jednoroční smlouvy. *„Hejtmanovo thema č. 1 – zvítězit za každou cenu. Můj oblíbený spisovatel Vonnegut napsal jednou na adresu Laurela a Hardyho, že je obdivuje proto, že se!!! snažili každou situací projít, jak nejlépe uměli!!! A právě o ty situace běží – text většinou známe, o významy textu nemáme nouzi (naopak), ale ty situace. Myslím, že často zbytečně hraješ sólo, druhých si nevšímáš – a oni Tě přitom potřebují, oni se bez hejtmana neobejdou. Hejtman neustále ostřížím zrakem sleduje a určuje běh jednotlivých situací, velí, kam kdo má nastoupit, kdo má promluvit, on ví první, že se blíží kupci, on organisuje policajty –je to jejich velitel. (…) Ty repliky jsou*

jenom vrcholky hor, ostrůvky, mezi kterými protéká to hlavní – ta voda, ten čas – kdy se nejvíc hraje. O to tzv. ‚mimoslovní hraní' mi také jde nejvíc. Ne vyhrknout svou repliku a čekat na další, ale neustále kočírovat průběh jednotlivých situací." [19] *A „riskantní, drzé a šokující*" pojetí dvojice: Bobčinskij a Dobčinskij jako umělé figuríny – navíc podobou totožné s hejtmanem – jsou policisty přivlečeny na kobercích. Hejtman musí přerušit hru na flétnu, situace se mu opět nečekaně vymkla z rukou. Dívá se zleva i zprava do tváře, kterou vídává v zrcadle. Odpovědi na své otázky je nucen odečítat z těchto „svých" tváří. Na závěr prvního obrazu chce hejtman horečnatě odjet, s pocitem, že z takovéto šlamastyky se vyseká…

IVANOV: Pavle, to jsou všechno zbytečně řeči. Já nemůžu jednat proti svému svědomí.

Odjet.

Podstatné mezi těmi zpěvy chvály vyjádřil Bořivoj Navrátil po *Revizorovi: „Jen jedno bych Ti hrozně přál: aby se vyskytl blízko Tebe člověk, kterého bys aspoň trochu poslechl ve věci ekonomického zacházení se sebou samým.*" [20] Takový člověk se nevyskytl, v blízkosti byli jen ti, kdo ho k divadlu zaháněli, chtěli talentu využít pro sebe. Nikdo, kdo by ho od divadla odehnal, aby se načas nadechl jiného vzduchu… RAději řeší situaci kolem měsíčního programu. *„Grafickou úpravu měsíčních programů provádím zdarma, nezištně, dobrovolně a ve svém volném čase. Činím tak proto, že v divadle neexistuje a nepracuje propagační výtvarník. (…) Dne 6. března 1995 jsem v 17.00 při vstupu do divadla jistil, že není vyvěšená cedule oznamující večerní představení (RAcek). (…) Po příchodu do kanceláře jsem se tedy vybavil šroubovákem a odešel jsem na ulici, abych ceduli osobně instaloval. Při této činnosti mne přistihla ředitelka divadla, což mělo za následek pozdější hádku…*" [21] A to už jsme přitom v období, kdy vášně s vnějším světem ustávají, Lébl je uveleben

v roli vůdčího, špičkového českého divadelníka. Jeho kontroverzní osoba připoutala pozornost médií, o svůj post na Zábradlí se tolik nestrachuje, má svou asistentku (v době *Revizora* to byla Petra Pogodová). A Česká asociace rusistů mu za *Revizora* udělí 6. října 1996 Cenu za mimořádný umělecký počin v oblasti rusistiky za rok 1995. Cena má kuriózní název. Prestižní cena. Lébl prochází – vavřínový věnec na hlavě – uličkou, kterou vytvořili aplaudující a skandující kritici, na hrdinu házeli růže. Jeden z mála, kdo se uštknout nenechá a zachovává odstup, soudnost, snaží se hodnotit Léblovu divadelní práci objektivně, je Sergej Machonin, který je okamžitě označen za staromilce přešlých dob (k čemuž přispěla i dedikace článku Karlu Krausovi k narozeninám), za starého pána, kterému se nová doba nelíbí. Vždyť Divadlo za branou II Otomara Krejči zeje prázdnotou, stejně jako zelo Divadlo Na zábradlí po návratu Jana Grossmana, a Léblův stánek je přece plný. *„Pozoruju se stejným zájmem, jak se má nevole mění ve věcné konstatování, že na co se teď dívám v jednom pražském divadelním krcálku, je zároveň Léblův RAcek a zároveň ještě něco jiného: jeden z mnoha návratů k normálnosti do života a kultury obnovované demokracie v Čechách. Legitimnost všech kravalistů, 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.“* [22] Jenomže Lébl nepatřil k těm, kdo by chtěl plánovitě staré pány a ustálenou představu „kvalitního“ divadla provokovat. Lébl ve svých režisérských fantaziích nemohl jinak. *„Fenomén sezony je titul Hořínkova článku v Národní 9 o Petru Léblovi. Naskočil mi zvuk podobného sousloví – Fantóm opery.*

Ovšem nenáležitě, leda snad vzhledem k tomu sladkému a hrůzyplnému uhranutí, které čtu v Českém deníku z extatického spisování zábradlovské dramaturgyně Smolákové o Léblově kosmickém nadumělectví.“ Ohodnotil Léblovu práci jako efektní prázdnotu, jako

amatérskou neschopnost *„vzdávat se nápadů, kudrlinek a filigránů z kočičího zlata, jakési obžerné výroby blbůstek, račte zkrátka snést cokoli, co Její Výsost má fantazie ucvrkne – a račte mě za to obdivovat. Tuhněte z mé hroznýši sugesce, králíci!“* [23] On je symbol své doby. Vypjatě individualistický.

Ale nebyla to póza a originalita za každou cenu, v tom se Machonin mýlí.

Divadelní dění té doby je bohaté, na rozdíl od Lébla však jiné osobnosti nejsou obklopeny fanklubem, který promyšleně a cíleně spolupracoval s tiskem, pečoval o to, aby vznikla mediální hvězda. Není příliš běžné, aby hlavní náplní dramaturgie bylo domlouvání článků, podsouvání názorů, případně psaní o výjimečnosti nadřízeného. Práce dramaturga má být dostředivá, nikoliv „odstředivá“ s důrazem na „public relation“. Vznikaly inscenace Jakuba Špalka a jeho spolku Kašpar, Michala Dočekala, RAjmonta v Kolowratu, Josefa Krofty v Divadle Drak, HaDivadlo, Divadlo Husa na provázku s Petrem Oslzlým, Evou Tálskou, Petrem Scherhauferem, inscenace Krejči a Krause, Heleny Glancové, Karla Kříže a Hany Burešové v Labyrintu, inscenace Ctibora Turby, Boleslava Polívky, Borise Hybnera, Petra Kracika v Divadle Pod Palmovkou, Ladislava Smočka v Činoherním klubu, inscenace J. A. Pitínského, Arnošta Goldflama, Jakuba Korčáka, obou Krobotů… Soustředěni k práci, nestarali se jako Lébl o tým kolem sebe. Který stejnou měrou pečoval o sebeprezentaci.

PETR LÉBL: Moje vrozené slabošství by asi potřebovalo nějakého psychiatra – jenže vzpomínka na pana Cimického mne varuje jako rozpálená kamna.
MILOŠ HORANSKÝ: To je dobře, že máte maminku. Bez maminky je obrovská díra do vesmíru a tamodtud pak fičí, že už se tady nezahřejete.

Ano. Rok 1995 je rokem prohlubující se deprese, její nejsilnější atak zažije v polovině srpna 1995. 17. srpna si zapíše modlitbu pro tento den. Sestra Milena. Lékařka. Která si je vědoma vážnosti situace, často jí volává. Když mu je v noci zle. Pokouší se Petra přimět, aby se léčil na psychiatrii. Marně, protože po zkušenostech s Cimickým další podobná „setkání" odmítá. Jak vlastně subjektivně vnímal svoje problémy on, například o rok později, 4. února 1996.

„… přečti si, prosím, těchto pár řádek, je to místo nočního telefonátu, že je mi zle – tentokrát už ty věci zvládám docela moudře – teď je 7.00 ráno, neděle, sedím v divadle, kam jsem asi před hodinou přišel, neboť jsem se brzy probudil a nemohl jsem usnout…

Jsem poměrně svazován určitou schopností analysovat věci do důsledků, je to částečně nemoc z povolání, a tak se lehko stane, že o nich tak dlouho přemýšlím, až mám sice jasno – ale bohužel se to nedá nikomu vyprávět. Dílem z nedostatku hlasité sebereflexe, dílem proto, že není komu. Když jsem to zkoušel s tím psychologem – bylo mi strašně trapně. Přistihl jsem se, že ‚hraju' roli blázna a že jsem celkem bez potíží schopen namluvit tomu člověku cokoliv – dialogické jednání poměrně ovládám – do značné míry (ačkoliv mi to v novinách věčně vyčítají, že to neumím) pracuji při své práci s oborem psychologie – však mne také zajímá skoro nejvíc, rozhodně víc než nějaké tzv. divadelní postupy. Vždyť je to každodenní bitva, právě pokud jde o komunikaci s těmi lidmi – jsou to herci a to jsou sakra problematické osobnosti. A mne baví daleko víc si s nima povídat, a pokud to lze a pokud jsem toho schopen – skutečně a rád jim pomáhám – právě pomocí či formou nějakého rozboru. Není mi zatěžko – naopak – motat se jim do jejich životů, pokud to potřebují. A není mi zatěžko cokoli pro ně zařídit – ať je to třeba prasklá stoupačka, nebo ztracené doklady… Činí mi to potěšení a jde mi to daleko lépe než náprava podobných problémů v mém soukromém životě. Když si ty svoje problémy pojmenuji, jak už jsem se zmínil, přepadá mne pocit, že mi tedy asi nic není, když

tomu tak rozumím teoreticky. Ale vida, přesto vím a vidím, že je mi normálně zle. Prakticky – abych nezdržoval – velice těžko usínám. Často se raději opiju, abych se vůbec vypnul.

V noci se po hodinách probouzím. Brzy ráno už nemůžu spát. Ráno mám většinou migrénu. Jsem nešťastný – a to velice poctivě – neumím si užívat, často brečím a nebaví mne nic – abych byl zdvořilý (nechci se zbytečně rouhat). Neurózy, které se ještě donedávna projevovaly průjmem nebo zablokovanou páteří… nebo bolestí břicha – dostávají v posledních měsících podobu svědění na dlaních a chodidlech. Je to nepříjemné a ubíjející – na těch dlaních to doslova bolí. Teď, jak jsem byl v tom Německu, mne začalo takhle svědit v nose – uvědomil jsem si, že je to stejné svědění, jako mívám poslední čtyři roky tu tzv. sennou rýmu, která se pravidelně objeví na počátku června a zmizí v půlce srpna. V tom Německu jsem myslel, že je to chřipka – ale po kapkách do nosu se mi vždycky přitížilo, jedno dopoledne jsem vůbec nemohl vstát – jak jsem slzel a kejchal. Když jsem se nehýbal, tak to bylo lepší. Mám to pořád, i když to není tak intenzivní jako v tom Německu – ale cítím, že je to nějaké podráždění – nikoliv nachlazení… K tomu se přidávají ještě tyto tři věci: Břicho mne bolí tak, jako mne kdysi rozbolelo na tom koncertu Karla Gotta, jak jsme byli kdysi spolu v Lucerně – pamatuješ se, jak jsi mne vezla domů taxíkem? Bylo mi tenkrát strašně zle – pamatuju se, že jsem spal na tom spartakiádním lehátku a jak jsem intenzivně myslel na to, že je se mnou konec. Bylo to tuším v roce 79 – poznal bych to podle těch písniček – pamatuji se na ně. Asi před rokem a půl mi dal jeden kamarád na nějakém mejdanu v opilosti pěstí do nosu. Nos mi otekl, měl jsem na něm obklad, pak to splasklo a pak jsem byl asi za týden shodou okolností u zubařky a ona říkala – nemáte něco s nosem? Tak mne poslala na rentgen a zjistilo se, že byl přeraženej. Od té doby mám takovou mánii, že když chodím mezi lidi, začnu se bát, že dostanu přes nos znovu. Začne mi v tom nose ťukat a potom třeba i celý večer mne ten nos svědí a musím mít zavřené oči, protože se bojím té rány. No a do třetice jsem v roce 91 cestou z premiéry Cyrana z Bergeraku poslal

špatně nějakého opilce na Perštýně na tramvaj, na kterou se mne ptal – on se za chvíli vrátil a srazil mne na zem – přičemž jsem se bouchnul do kolena – s bolestí v tom koleně je to stejné jako s tím nosem – prakticky denně na to musím myslet. Kdybych popisoval další své příhody, asi by ses musela smát – mám jich ještě dost – ale ty nejdůležitější jsem vyjmenoval. Když o tom přemýšlím – v těch statečnějších chvílích, říkám si – to není žádná hypochondrie – vždyť mne ty věci opravdu trápí – ale povídej si o tom s někým…

Možná si řekneš, že společným jmenovatelem mých problémů je přepracování. Je to docela možné – ale upřímně si myslím, že nikoliv. Nebo výstižněji: jsem zvyklý hodně pracovat a ta práce mi působí potěšení. Jsem už tak daleko, že bez té práce, bez toho objemu práce, na jaký jsem zvyklý, se prostě neobejdu, takže jsem svým způsobem v pasti – nepomáhá mi ani pracovat, ani nepracovat. Ale v práci to asi nebude. Trochu jsem s tím měl malér po tátově smrti. Je to něco, co se mi bude vybavovat asi do smrti – ale koneckonců, dá se s tím žít. Problém byl v tom, že když táta umřel – tu noc – já jsem zrovna celou noc pracoval na nějaké výtvarné zakázce – pamatuju se, jak jsem se snažil být potichu, abych ho neprobudil – no a pak jsem ho ráno objevil – už to samo o sobě by stačilo, abych měl doživotní fóbii z ‚velké' práce. Snažíš se být potichu, abys ho neprobudila, a pak zjistíš, že kdybys dělala rámus, možná by mohl ještě žít. Nevím, jak to máš ty, ale myslím, že synové jsou právě po té pracovní (lovecké) stránce vázáni na své otce zřetelnou pupeční šňůrou – existuje nějaký vyšší princip – kterým jsou synové a otcové propojeni o kousek víc, než se zdá. Když si to ale promítnu s odstupem času – tak se mi zdá, že jsem se s tou kletbou docela vyrovnal a že jsem schopen hodně pracovat – takže zde zdroj svých problémů nevidím.

Zbývá poslední hledisko: to jest mé naprosté soukromí a moje podstata vnitřní – o tom škoda mluvit. Exaktně by se dalo leccos uhodnout – když sečteš okolnosti, které mne formovaly, podmínky, ve kterých jsem vyrůstal. Myslím, že se to na mně hodně podepsalo.

Nemyslím to jako stížnost – věřím spíš na osud a osudovost. Někdy si říkám, že jsem asi velký smolař, když ve třiceti letech nejsem schopen zjistit, kdo vlastně jsem a co chci. Co tak k tomu říct? Myslím si, že jsem normální – a veškeré neúspěchy na tomto poli připisuji nenormalitě svého okolí, nebo okolností. Měl jsem štěstí na Štěpánku – která byla rozhodně daleko normálnější než já, ale spolu jsme být skutečně neuměli, přestože jsme to vydrželi skoro sedm let. Ve stínu tohoto vztahu už se mi zdá (alespoň měřeno ryzí přítomností), že nebudu schopen takové dobrodružství znovu opakovat: nemám na to náladu, čas, peníze ani nervy. A když to vidím dneska – hrůza pohledět: Když jsem se před časem odhodlal a neprozřetelně se zamiloval, hádej, jak to dopadlo: Bylo to po premiéře Cabaretu, já mezi ty premiérový diváky skoro vůbec nechodím, protože z nich mám panickou hrůzu. Ale byla zde ta dívka, co ji mám rád (tančí v tom představení), a tak jsem hluboko po půlnoci šel s ní do toho zdejšího foyeru – v bláhové naději, že už budou všichni opilí, že už se nebudu muset s nikým vybavovat, jestli se mu to líbilo, nebo nelíbilo…, že mne tam nebude nikdo balit, ani žádná žena, ani žádný muž – jak se nezřídka stává. Tak jsme šli dolů – a buch. V tu ránu tam přišla Štěpánka (opilá a beztak zfetovaná), za ní Tereza Hrzánová a ještě třetí žena mého života – ta poslední – asi přede dvěma lety jsme spolu chodili. A pustily se do sebe. Dál snad ani nepokračovat. Výsledek je banální. Ta moje Klára studuje herectví na DAMU. Je krásná, poctivá, skromná… ale před pár dny mi vysvětlila, že by nerada, aby to vypadalo, že mne má ráda jenom proto, že jsem režisér. Myslím, že ji to muselo stát hodně námahy, než to řekla – ona vůbec není povrchní – spíš bych tak tipoval, že se dovtípila, jaké to asi je, mít se mnou něco společného (beztak jí někdo anonymně vyhrožoval, což možná bude znít docela naivně a nadneseně, ale ujišťuju tě, že jsem sám zíral, co všechno se může semlít kolem tak bezvýznamné osoby, jako jsem já).

Z těch letmých záblesků reality vždy znovu a v naprostém údivu zjišťuju, co se mi to vlastně povedlo dostat do vínku za zrůdu, která se tváří

jako můj život. Mám si na co stěžovat? Asi nemám. Ve svém pracovním oboru, který např. v porovnání s Tvým je totálně hloupý a neužitečný, jsem dosáhl stádia, kdy si můžu s klidem uvědomit, že asi jsem slavný (což je pro tuto práci a disciplínu docela potřebné). Že mi asi nic jiného nezbyde, než být ještě slavnější – abych tím ukojil svou ctižádost, to tedy rozhodně ne – ale jednoduše proto, že jsem megaloman a že být ‚známý' ve svém oboru mne bude permanentně hnát dál a dál.

A jestli bude moje soukromí v takové prdeli, jako je doposavad – tak to nakonec bude jenom logická obrana před zešílením, které na mne číhá ze všech stran. Tak. A teď jsem si to po sobě přečetl a udělalo se mi špatně. Točí se mi z toho hlava. Dýchá mi mozek – to si často říkám jako pojmenování toho stavu, kdy bych nejraději vyskočil z okna, nebo se alespoň válel po zemi. Sedíš a nemůžeš kromě brečení nic dělat. Myšlenky mi táhnou po hlavě zpomaleně, snažím se je zrychlit, a ono to nejde. Připomíná mi to sen, který se mi zdá už od malička – jako občasný, průběžný sen mého života, ze kterého se snažím dozvědět něco o svém vnitřku, o svém podvědomí: jsem v tom snu jako červ v nějakém mase, nebo jako horolezec v lavině a marně se snažím prokousat ven. Pocit z toho snu je stejně závratný jako odporný… À propos – když si byla malá, taky tě nechávali spát ve spacím pytli? Mě ano a asi víc, než bylo potřeba, neboť se jinak než ve spacím pytli nejsem schopen pohodlně vyspat. Uf. (…) To jsem ti chtěl říct. A také poprosit o pomoc – ale vím já jakou? Moje vrozené slabošství by asi potřebovalo nějakého psychiatra – jenže vzpomínka na pana Cimického mne varuje jako rozpálená kamna. Ten člověk by snad nejdříve musel vidět všechny moje inscenace a něco si o nich myslet – teprve pak bych byl ochoten pustit ho k sobě trochu blíž. Odpusť mi ten dlouhý dopis – mělo to být pár řádek. P." [24]

24
Stokrát jsem ze školy odcházel a stokrát zůstal aneb Tisíckrát raději nejím, nespím a chystám něco pro divadlo (Díl čtvrtý)

DAMU ho ústy Miloše Horanského osloví, aby tu vyučoval. Odmítne s tím, že mu nedali ani symbolický plat. A je rozčarován, jak se chovají k jeho divadelnímu patronovi Ivanu Vyskočilovi. Na protest a už definitivně odmítne papír z takové školy. *„A pak: absolvuji svá studia s každou novou premiérou, jsem takhle kupodivu prospěšnější a cítím se být šťasten.“* [1] Kvůli Ivanu Vyskočilovi ovšem vyučuje nakonec dál, se studenty herectví se setkává především v nové zkušebně, na půdě Divadla Na zábradlí. Z DAMU si vypůjčí herečky… Lébl se podobá Vyskočilovi i nezájmem o finanční a praktické záležitosti, tou samozřejmostí, s jakou předpokládá, že ho jako vševědoucího guru budou ostatní vzývat a s okouzlením následovat. Vyskočil přes média – zvláště přes *Literární noviny* – rozbouří diskuzi o své nedůstojné pozici na DAMU. K čemuž se připojí i Lébl, jehož si Vyskočil přizval jako asistenta. Frustrovaný Sokrates. Děkan DAMU v Praze Miloš Horanský Léblův pohled poopravuje v dopise z 13. listopadu 1995. Zajímavý je tón dopisu. Jako by byl Lébl ombudsman, u něhož se sbíhají nitky a jehož názor je rozhodující. Ty submisivní polohy všech, kteří přicházejí s Léblem do kontaktu. Svět šamana, kterému nerozumějí, si nechtějí rozhněvat. [2]

Odkud na člověka fičí… Co bylo ve *Furiantech, RAckovi* nebo *Revizorovi* zatím jen v náznacích, je v *Hrdinovi Západu* výslovně arti-

kulované a není před divákem kamuflované. Komedie o třech dějstvích. John Millington Synge: **HRDINA ZÁPADU** (The Playboy of the Western World). Familiární aktualizace pro prostředí Divadla Na zábradlí, domácí večírek, mejdan pro přátele. Ošidná herecká příležitost, herci tu vystupují ve své autentické podobě a jim svěřené dramatické postavy přizpůsobují vlastní identitě. Což platí především o Báře Hrzánové a RAdku Holubovi. Prostupování fikce a reality je Léblovi vlastní, ale pomíjí problém filozofický i mravní. Děje se v Mayo, v západním Irsku, v přímoří, v krčmě nedaleko vesnice – první dějství v podzimní večer, druhé a třetí nazítří. Doba přítomná. Po druhém dějství přestávka pro herce i diváky. Premiéry 17. června a 25. října 1995. Premiéry dvou inscenací téhož. Tentokrát tak trochu Jejich Jejich furianti. Pro Iry má hra obdobný národní význam jako pro nás *Naši furianti* Ladislava Stroupežnického. Není jen tolik holubičí. V textu Lébl hmatá po niti tragikomického humoru, groteskně černé komedie na hraně absurdity. Navíjí si nadsázku, podivnost slov, svébytnost „západoirského“ nářečí. S „nářečím“ si Lébl pohrává po svém. Pomine prostředí irského venkova počátku dvacátého století s jeho primitivními venkovany, kteří svou mluvu šťavnatě obohacují prostřednictvím keltských báchorek a mýtů. Vyhraje si s podobami moravského nářečí, dé móku ze mléna na vozék, slovními hříčkami, slangovými výrazy, hovorovou podobou češtiny. Za slovy klopýtají akce. Hrubost a neotesanost se přelévá do prostoru neopracovaných lavic, stolů. Lahví a soudků.

Revizor byl adaptován velice zásadně, krácen. *Hrdina Západu* ne, jen zmizí rozhraní mezi třemi akty. Předěl je situován po vstupu mrtvoly starého Mahona, pardon Suchařípy.

Text pro diváky Východu, který jsme si v Čechách přivlastnili, na jeviště se vrací neustále. Z jednoduchého důvodu. Je plný hrabalovského pábení. Jen v drsnějším, obhroublejším severském

hávu. Tragigrotesknost dojemných opileckých eskapád. Christopher Mahon *„rozsek svýho tátu rejčem*" a je oslavován jako hrdina.

Každý, kdo odsekne pupeční šňůru a osamostatní se, by měl být oslavován jako hrdina. Jenomže otec – ač se zkrvavenou hlavou – se objeví živý. A od té doby paradoxně čeká našeho hrdinu jen pohrdání. Rozhodne se zabít znovu. Jenomže tentokrát má být potrestán… Lébl má ideálního hrdinu Západu v RAdku Holubovi. A představu ideálního autora nového překladu venkovského nářečí, v němž by se odrazily změny pojetí lidového jazyka: dopisuje si s Josefem Topolem. Další tvář otců. *„Najednou držím v ruce knihu Josef Topol a Divadlo za branou. Málem jsem si ji namazal máslem a snědl."* [3] Nakonec velkou roli v asociativní imaginaci sehraje použitý starší překlad Karla Muška z roku 1914, který dnes působí archaicky, a tím poskytuje paradoxně ideální prostor pro Léblovy variace, vypichování bizarností, aktualizace. Z jeho slov lze vytvářet novotvary a odvíjet halasné asociace.

Baladická tragikomedie z irského venkova Johna Millingtona Synga (1871–1909) *Hrdina Západu* pochází z roku 1907. Irští vlastenci tuto hru považovali za doklad zrady na Irsku, doklad plný neznabožských výrazů, považovali ji za nemravnost financovanou anglickým zlatem. Během premiéry údajně dupali a hvízdali, takže při čtvrté repríze už byla v Abbey rozmístěna policie. Syn zabije tyranského otce, král je mrtev, ať žije král, mladý vládce vyráží získávat věhlas hrdiny. Autor černé drama plné absurdního keltsko-anglického humoru psal pro Abbey Theatre v Dublinu. [4] Vymyká se textům, které Lébl dosud autorsky zpracovával a které mu už svou optikou, s jakou svět prosvěcovaly, vyhovovaly. Včetně Čechovova *RAcka,* Gogolova *Revizora,* Stroupežnického *Furiantů* i Genetových *Služek.* Všechny více či méně rozcupoval. Výběr *Hrdiny Západu* dnes vzbuzuje vzhledem k tvůrčímu Léblovu typu rozpaky. Dramaturgie se rozhodla, jak se vyjádřil, dílo uchopit *„plíživým realismem".* Ač

plíživý, nebylo Léblovi nic vzdálenějšího než jakákoliv variace uměleckého realismu. Stejně jako život v pozemské realitě.

MAHON: Tak, myslíte? Podívejte se jen na tuhle lebku a řekněte, najdete-li někde jí podobnou? Je rozkřáplá jedinkou ranou rejčem! [5]

Rozpolcená lebka Leoše Suchařípy alias Old Mahona vévodí vraždám na jevišti. Mnohé situace, které postavy předvádějí, se podobají opět klasickým filmovým groteskám. *Hrdina Západu* a rozpolcená lebka, to je evropská, drsná odnož Bustera Keatona. Lébla s nůžkami v ruce nad štosem časopisů a novin inspiruje článek s titulkem Země nepohřbených vojáků. [6] V takzvané Velké vlastenecké válce *„zahynulo dvacet šest milionů šest set šedesát tisíc sovětských občanů. Odhaduje se, že třináct až čtrnáct milionů z nich byli vojáci Rudé armády. Z celkového počtu mrtvých je dnes pochováno pouze asi sedm a půl milionu lidí. Devatenáct milionů lidí nebylo nikdy pohřbeno.“* V jediném lese se našlo sto tisíc nepohřbených. *„U Mjasného Boru dodnes leží pozůstatky 2. úderné armády generála Vlasova.“* Reportáž cituje Alexandra Ivanovice Orlova, ruského novináře, který se v Mjasném Boru, nedaleko od Novgorodu narodil a za třicet let pohřbil patnáct tisíc ruských vojáků. Reportáž je doprovozena fotografií nahromaděných lebek. Spojnice k zapomenuté lebce na jevišti.

PETR LÉBL: Tuto inscenaci věnuji třem stoprocentním Irům: Martě Kubišové z Prahy, Járovi Bachtíkovi z Krkonoš a Čestmíru Kopeckému z České televize.

Kluk zabije tyranského otce. Vezme ho rýčem po hlavě. Nebo se mu to ani na dvojí pokus nepovedlo? Díky tomuto skutku se dostane hrdinovi slávy, dobývá dívčí srdce. Klasický motiv o usmrcení „bož-

ského“ krále a převzetí moci mladým nástupcem. V travestované podobě. A také neřízený život legend, které se osvobozují od pravdy a létají nedotknutelně vzduchem. Takto vzduchem posmrtně poletuje i legenda o Léblovi.

Hru inscenuje v reálném čase maskovaných a překrucovaných českých dějin, falšovaných akademických titulů, pitoreskních podnikatelských existencí, v čase přímého útoku bulváru, ataku komerční televize. V českém prostoru nastupují chvástaví playboyové jako *„Christopher Mahon, a playboy“.* Jenomže otec Suchařípa, tedy *„Old Mahon, his father, a squatter“* se náhle zjeví. A přichází se svou verzí příběhu.

Každý máme svou verzi příběhu. Do venkovské hospody podobající se spíše westernovému salonu, kterou vlastní Jiří Ornest & Daughter, dorazí vytahovačný, přitroublý otcovrah. O otcovraždu jde trojnásobnou, obětí je vždy tentýž otec. Vdavekchtivé ženy se na vražedníka vrhnou. Nikoli z nenávisti, ale okouzleně. Jako na muže činu a schopného samce. Okouzlí dceru majitele „pubu“ Barboru Hrzánovou (Margaret Flaherty, called Pegeen Mike, his daughter) i osamělou vdovu Jorgu Kotrbovou (Widow Quin, a woman). Do hry vstupuje snoubenec Bohumil Klepl (Shawn Keogh, her cousin, a young farmer). A především táta, který zavražděn nebyl. I když otcové a matky zavražděni jsou – skutečně či v přeneseném smyslu slova odstřižením pupeční šňůry a odvržením rodného hnízda –, do života potomků zasahují a budou zasahovat neustále. Synové si mohou ulevit Dopisem otci.

Lébl se tím baví. A baví i diváka. Přes míru. K smrtící únavě. Text se hraje bez škrtů, takže inscenace trvá tři a půl hodiny. Své pojetí humoru navěšuje jako nevyždímané prádlo na prádelní šňůru, navěšuje a navěšuje, prádlo se plácalo, mokře fackovalo přihlížející a zakrývalo výhled. A jako v *RAckovi,* samotné divadlo, jeho zákonitosti a pojem „divadelnost“ podrobuje zkoušce. Aby poukázal na

to, že v umění zákonitosti neexistují, existovat nemusejí. Na jevišti se postavy neoslovují jmény, jaká jim autor přisoudil, ale civilními jmény herců. O to víc je potřebná výrazná expresivní herecká stylizace. V ní byli přesní a přitom jednotní Bára Hrzánová, RAdek Holub, Jiří Ornest i vdavekchtivá vdova Jorga Kotrbová, která majzla manžela pohrabáčem. A tak ho hrdinsky zlikvidovala. Krásný je úvodní nástup sehrané dvojice Barbory Hrzánové a RAdka Holuba. Po *RAckovi* další zásadní tandemový výskok Hrzánové a Holuba, kteří se propojili i v soukromém životě. Oba se cítí v groteskním ladění jako doma, od vulgárnosti po poetickou imaginaci. Od nevzhlednosti po krásu. Pomalu na nich začíná Lébl stavět repertoár. Herci se pro něho mohou roztrhnout. A na scéně je bordel. V irské hospodě se popíjí český Urquell. Jako trio vesnických dívek-fanynek hostovaly studentky DAMU, jejichž příjmení do programu otesal „po moravsku" (Eva Stanislavů, Kristina Maděričů, Klára Melíšků) a které intonačně přinutil vklouznout do hovorového dívčího švitoření. Lébl pro svou hraniční stylizaci potřebuje špičkové herce, ukázněné. Jinak se vše rozpadá v plytkou estrádu a povrchní, laciný humor; drsná tragičnost příběhu poztrácí svou neotesanou hrubost, ačkoliv kočárek s flaškami pálenky byl vždy po ruce. Zůstalo by jen harampádí infantilních hříček. Násilné výkruty proti textu. A opět nechybí nečekaný způsob pohybu, v *RAckovi* na prkně, v *Revizorovi* na tříkolce, tady máme kolečkové brusle, *„bruslenky vyložené zaječí kůží…*" Prohání se na nich Holub. Zazní tu další jména českého kulturního prostředí jako Miroslav Macháček, Milan Lasica, Jan Tříska. Jako by si v irské hospodě, vlastně v české putyce na zapadlé návsi, o sobotní tancovačce, vyřizoval účty každý s každým… Hrzánová mává Miroslavu Macháčkovi směrem k nebi a vesele Tondovi Jedličkovi, jenž dostal šest měsíců, protože „mrzačil bahnice", Vlasák je zrzavý, Chytilová obchodnice. Jmen dokonce s každým představením bude přibývat, například Regina Rázlová a Dáša Veškrnová.

Takže v čem tedy onen léblovský, ponuře plíživý realismus spočívá? Lébl si opět vyzobe situace z fabule, ale jen krotce. Vedlejší nápady měl podřizovat základnímu principu hry, a dát tak možná větší prostor hercům. K nejzásadnějšímu vnějšímu posunu dochází tím, že se herci oslovují svými skutečnými jmény. Která tak propůjčují jevištním postavám. Christopher Mahon je představen jen jako RAdek Holub, Margarety Flahertyová zvaná Pegeen Mike tu není, jen Barbora Hrzánová. Její otec se jmenuje Jiří Ornest (jméno Jiřího Ornesta stojí nad vývěsním štítem hospody), otec RAdka Holuba není starý Mahon, nýbrž Leoš Suchařípa. Změněna jsou i místní jména, otec Reilly přejmenován na Krytináře (spojitost s hercem Jiřím Krytinářem). Vkládá slovní hříčky, na Holuba volá Leoš Suchařípa *„Ulítlej holub!“* Bohumil Klepl řekne, že by nepřítomného Holuba – kdyby ovšem nebyl takový Bohumil – klepl. Jorga Kotrbová se od Bohumila zvaného Boban dočká podoby Jordži. Je tu i Holubovo operní sólo *„Pomozte mi, Kotrbová, já chci mít Barunu*“ s refrénem sborově opakovaným. Lébl baladu, v jejíž sevřenosti je síla, otevře. Provzdušní a rozčepýří, takže v ní příliš z onoho osudného tajemna, z oné sevřenosti lidského studu a touhy nezůstane. Rozfouká mlhy nad irskými vřesovišti. Výslednou rozvleklost podpoří paradoxně i hudba Mikiho Jelínka. Ačkoliv odpovídá severské stylizaci – obdobně jako v *Tauridovi* Miki Jelínek naplnil Léblovy „pokyny“ – hudba byla folklórem jen inspirovaná. Žádný venkovský realismus se konat neměl.

Hrdina Západu – to je výtvarná práce Kateřiny Štefkové, která herce oblékne do zapraných kostýmů a křusek. Scénu tentokrát navrhuje Jan Dušek. V centru je irská hospoda, středobod společenského života. Bizarní interiér mění barvu nasvícením, zadýmá bafajícími kamny. To je zvláštní, jak sem pronikají kmenová slova a obrazy Léblova života. Chvála bláznovství, jako převrácená loď. Do hlediště trčí čelo této lodi

v podobě šibeničního RAmene, z něhož visí oprátka… Christophera Mahona v podání RAdka Holuba na ni nezavěsí, jen kolem něj obmotají smyčku příliš tlustého lana. Motiv šibenice.

Krásný příklad Léblova čtení textu, vizualizace slabik, asociací vzrostlých ze slov, které materializuje. Lébl vždy slova zhmotňuje, stačí mu „slyšet" shluk hlásek *„vejde do salonu"*, a náhle máme v Čechovovi salon amerického Západu. Stejně tak motiv šibenice vyhrábne z textu. RAdek Holub si ze zoufalství schová hlavu za zrcadlo, totiž za poloviční střep, které tu ze všech hmotných objektů hraje nejvíc. A kolečkové brusle? Překlad Karla Muška – v textu *„brslenky s podloženým zadkem"*, kdežto Lébl *„brslenky s podloženým zajícem"*, tj. kožišinou vyložené boty s kolečkovými bruslemi. Ve slovníku se dočteme: brslenky jsou *„krátké selské kožené kalhoty"* a nářeční forma jsou *„bruslenky".* A tak i z podloženého zadku vzejde Léblovi zaječí kožešina a brusle… Vizualizuje slova, například tyto bruslenky, což vede k exhibiční klaunské jízdě a skokům dalekým. Vychází z mnohovýznamovosti slov a proplétá odtažité významy. Proto si biskupy ve zlatých mitrách promění v drůbeží propečené biskupy. Pan Kaplan má třídu rád, pan Lébl má divadlo rád.

A ještě nezanedbatelná pozoruhodnost. Jedna premiéra se konala 17. června 1995, druhá 25. října 1995. V letním mezidobí mezi premiérami žil budovou. Od 20. do 21. června 1995 Česká televize pořídila záznam Léblovy inscenace *Naši Naši furianti* (vždy od 13.00 do 17.00 hodin a od 19.00 do 22.00), chystal nový hrací prostor. Eliadovu knihovnu. Má se stát poutním místem Divadla Na zábradlí. Premiéra je jen jedna. Jenže… Dvě různé inscenace, tu první roztaví a jako ocel přetaví horké léto. Mezi první a druhou premiérou uběhnou plné čtyři měsíce. Během nich Lébl vyjme etudy studentek DAMU, obdivovatelek vraha Holuba, *„tý mladý vraždy DAMačky".* Příspěvek do diskuze, co vlastně v divadle hodnotit.

LUDWIG WITTGENSTEIN: Kdo ví příliš mnoho, tomu připadá těžké nelhat.

Inscenace neexistuje. Měl by se hodnotit součet představení od premiéry do derniéry. Každý večer je jiný, každé představení se liší, každá minuta, gesto, dýchání jedince se mění, zkušenosti vnímajícího poopravuje čas od minuty k minutě, naladění je ohroženo tisíci faktory. Magie večera, jděte domů a zapomeňte. Tak by to mělo být. Společný večer s přáteli také nelze rozpitvávat na jednotlivé složky, záměry, výsledky. Kouzlo vyprchá. Zapomenout a ponechat si pel, který konec večera rozfouká. Jako život, odžije se, a co zůstane. Každý život je ohraničený, má začátek a konec, je důležité, čím tyto hraniční body naplníme. Smrt prověří vše dosavadní. Konec představení prověří vše dosavadní. Do zapomnění se propadají nicotnosti, ke kterým se denně upínáme. Tituly, funkce, zaměstnání, majetky. Tento svět je most, nestavěj si na něm dům. Energii věnuj omezenému času života, poznávání krás světa, přátelům, duchovnu, kultuře, pospolitosti. Co zůstává. Všechny ty chvíle, kterým člověk za života nevěnuje pozornost. Najednou jsou nejpodstatnější. Rozhovor s blízkým člověkem, jeho gesto, způsob, jakým vcházel do dveří, ruka. Zase jsme děti, všichni, zase se k člověku upínáme jako ke kmeni, schováváme se pod korunou, která plodí vzácné ovoce. S *každým* člověkem a s *každým* divadelním večerem nenávratně odchází jeden vnitřní vesmír. [7]

MARK VONNEGUT: Tati, jsme tu, abychom si navzájem pomohli tohleto přečkat, ať už je to, co je to.

Vykloní se a vidí strom. Vídá ho v depresích a v horečnaté fázi, kdy nespí. Strom se dotýká větvemi okna, do skla vyrýpává vzkazy. Štětinka chlupů v uchu jeho otce, když ho našel mrtvého v posteli. Na tu štětinku myslel, co vlastně zašpuntovala, vytrhl by černý

keřík i s kořeny, vylézali by tvorové, ne ne, ta štětinka byla kštice zakrslých tvorečků, každý z nich nesl na RAmeni jednu z not. Takhle tedy vypadají múzy.

S bradavicí, křivýma nohama, šilhají.

On to ví. Všichni to vědí. Kdy umřou.

Já už bych taky chtěla… Nerouhej se.

Já ale můžu psát jenom o smrti. Protože se tolik strachuju.

O dobro a zlo v jeho nitru.

25
Udělal jsem si malý rozpočet. A ten stačí jen na velmi malé mejdany (Třetí sezona a muzikál)

PETR LÉBL: Premiéra Lizy Minnelli – myslel jsem, že to bude stará vykopávka… 5000 lidí stálo a křičelo nadšením.

Třetí sezona 1995/1996 a muzikál. Choreograf a režisér, tanečník Bob Foss (1927–1987) se i ve filmu proslavil dvěma divadelními muzikály – *Cabaret* (1972) a *All That Jazz* (1979) – komerčně prověřenými na Broadwayi. Jedno mají společné. Nezaměnitelný styl. Foss je novátorský. Do muzikálu vkomponoval jakýsi druh existenciální show. Liza Minnelliová a Joel Grey získali Oscara. A v Německu z *Cabaretu* vystřihli sólo o náckovském zítřku… Lébl *Cabaret* jevišti vrací. Jako kabaret. Také nezaměnitelný styl. Bez existenciální show. V polovině devadesátých let dvacátého století u nás prožívají velké muzikálové produkce boom. V roce 1994, dvacet dva let po světové premiéře, zrežíruje Petr Novotný v pražském divadle Spirála muzikál *Jesus Christ Superstar* s českou rockovou špičkou (Kamil Střihavka, Dan Bárta, Bára Basiková, Bohouš Josef, Vilém Čok). Lébl, velký fanoušek Dana Bárty, představení vidí několikrát. Jeho prýštivá obrazotvornost k muzikálu směřuje, obdivuje lesk estrády. *Jesus Christ Superstar. Dracula.* Vtrhne i do činoherního světa, Divadlo ABC uvádí *Funny Girl.*

CABARET, inscenace Petra Lébla, premiéra 30. listopadu (a ona takzvaně druhá 1. prosince) 1995. Směrovek a spojnic je vícero, třeba Léblův zvukový důraz na některé akce, hudba hraje velkou roli

ve všech Léblových inscenacích, a to i hudba dodaná zvnějšku, nemyslím tím jen muzikálnost inscenace. Což se onu sezonu projevilo jak v *Revizorovi*, tak v *Hrdinovi Západu,* kam vstupovala hudebně-pohybová čísla (spolupráce Miki Jelínek) a přibyly nové dramatické postavy jako živě „dudající" dudák Filipa Marka. Ano, směrovek a spojnic je víc. Liza Minnelliová. Kterou proslavila filmová verze *Cabaretu.* Kterou Lébl zbožňuje a jejíž koncert v USA roku 1991 navštívil. Jako reflexi pobytu v USA si 8. dubna v novinách vystřihne oznámení, že Liza Minnelliová je *„at RAdio City Music Hall"* se svou novou show od 23. dubna do 12. května. *„Milá maminko, poté co jsem letmo uviděl zdejší sbírky EGYPTSKÉFÍO UMĚNÍ, jsem omdlel. Toto město mne chce asi zničit.*

Stále znovu a znovu se člověk nestačí divit. Jak je to vůbec možné, že je tady tolik VŠEHO? Toho jídla! Viděl jsem už přeci jenom leccos, ale tohle opravdu nemá obdoby. Žeru jako pominutej. Moc na Vás všechny myslím. Je mi tady samotnému opravdu nepříjemně. Čím víc toho vidím, tím víc je mi líto, že to nevidíte taky. À propos: oběd s Vonnegutem – zážitek na celý život. Premiéra Lizy Minnelli – myslel jsem, že to bude stará vykopávka… 5000 lidí stálo a křičelo nadšením. ATD. O všem si popovídáme, jestli se NEZBLÁZNÍM." [1] Plní si sny. Nahrávku s Minnelliovou, kde byl přítomen, si koupí v červenci 1996 v Tel Avivu. *„Koupil jsem si živý záznam koncertu Lizy Minnelli v New Yorku v roce 1991 – kde jsem byl a na který nadšeně vzpomínám – tak mi to připadalo legrační – takhle propojit 2 zážitky ze dvou tak vzdálených míst…"* [2] Propojovat a šokovat, to chce. V komorním prostředí udělat veliký kabaret. Už to samo je bombastická představa. *Cabaret* Petra Lébla ideologii, politicko-společenské konfrontace, krizi třicátých let rozředí do pozadí. Vzniknout má hravá inscenace, zábavná. Do pozadí odsune i motiv homosexuality, bisexuálního hrdiny. Divadelní celek zapůsobí, jako by se i příběhy postav odehrávaly v kabaretu, popřípadě byly samy kabaretním číslem. Mrazivý dech přes všechnu lascivitu a kabaretně

odlehčenou nápaditost přece jen pronikne. Stačí k tomu vedle sebe naskládané ikony doby: nacistické uniformy, chasidský kroj a pejzy, hajlování, rozbitá výloha zelinářova krámku. *Cabaret* bezbřehou lechtivost nepovolí. Kabaretní pozlátko popraská… Eva Holubová v roli mužského konferenciéra prezentujícího unavenou „šmíru", s citem pro kabaretní atmosféru provází diváky podivným večerem. První čtená 28. srpna 1995.

Cabaret je v sezoně třetí premiérou, po Gogolově *Revizorovi* a Syngeově *Hrdinovi Západu.* Americký mladík Clifford by se rád stal spisovatelem, přijíždí proto do Berlína v předvečer druhé světové války a hledá inspiraci. V kabaretu se seznámí se zpěvačkou Sally. Ta se k němu přestěhuje do podnájmu u rázné Fräulein Schneider (Jorga Kotrbová). Bytná má vztah k přízračnému neárijskému panu Schultzovi (Karel Dobrý). Příběh s temnou atmosférou. Lébl nasadí dekadentní tón, který tak slušel *Hadovi* Mircea Eliada. Výstřední kabaretní čísla. Lébl si v souboru pěstuje mimořádné typy a herce zároveň, pěšinky učesané mimo očekávaný směr. Songy jsou prezentovány česky, anglicky, německy i v jidiš, spoluvytvářejí atmosféru Berlína třicátých let. Clifford je svědkem hrůz, které se stupňují. I vztah je dobou poznamenán, Sally se nacisty zbitému Cllifordovi svěřuje s potratem. Německé typy zastupuje Bohumil Klepl jako pragmatický Ernst, Vladimír Marek jako fanatická gute Deutsche: Fräulein Kostová. Kabaret je to vskutku přízračný.

CLIFF: Udělal jsem si malý rozpočet. A ten stačí jen na velmi malé mejdany.

Další prvenství, které lze Léblovi připsat. Výpravný muzikál na malém, vlastně miniaturním jevišti. Prvenství je to vyvzdorované. Vždycky byl nezávislý, nenechá si mluvit do toho, co chce dělat. Divadlo Na zábradlí spadá pod Magistrát hlavního města Prahy, tudíž všichni pracují za měsíční gáži. K čemuž Lébl podotýká:

„Pokud má například Dracula reklamní podtitul ‚Nejdražší muzikálová produkce v historii českého divadla!' – můžeme my směle konstatovat: Nejlevnější muzikál všech dob – a přitom to na něm není vidět!" Náklady na realizaci *Cabaretu* se přitom rovnají výdajům na šest běžných inscenací, jako produkční tu nezištně pracuje Lukáš Matásek. Aby si to Divadlo Na zábradlí vůbec mohlo dovolit, k tomu dopomáhají desítky sponzorů, od generálního sponzora Oracle Czech přes firmu Ericsson až po pana Hanouska z Tábora. Který věnuje obuv všem účinkujícím. To už se dramaturgyní stává produkční Ivana Slámová. Dramaturgyně není úplně výstižné slovo. Dokáže se postavit Léblovým rozmarům. Což mu imponuje. Dokonce vyhrožuje výpovědí. Hrozbu on zvrátí, společně muzikál upraví. Stát po boku mu bude až do konce, usměrňovat jeho úlety. Pevný vztah se datuje od roztržky po premiéře *Našich Našich furiantů.* Považovala inscenaci za debakl.

„Za debakl jsem považovala i jeho snahy divadlo rozvrstvit na umělce tam ‚nahoře' a ostatní pracovníky někde ‚dole'. Řekla jsem, že s tím zásadně nesouhlasím, že divadlo je práce kolektivní, že tu jsem i kvůli téhle demokracii a rodinné důvěře a takových panských móresů se účastnit nehodlám. A práskla jsem dveřmi. Za nějaký den mi zavolal a chtěl, abych spolupracovala na Cabaretu. Nevím, proč mně zavolal, možná že jsem práskla těmi dveřmi. Od té doby jsem cítila respekt." Řekla mi po premiéře *Plukovníka ptáka.*

PETR LÉBL: Leave your troubles outside!

Americký divadelní muzikál *Cabaret* měl premiéru na podzim roku 1966. Na Broadwayi se dočkal 1164 repríz. Filmová verze Boba Fosse získala osm Oscarů. Sexuální dvojsmyslnost, dekadentní mezinárodní klientela homosexuálů a lesbiček, jež byla pro berlínské kabarety 30. let typická… Oba nápadníci, kteří se dvoří Sally (Liza Minnelliová), jsou bisexuální. Jak anglický spisovatel Clifford

(Michael York), tak aristokratický playboy Maxmilian von Heune (Helmut Grien). Základem je autobiografický román Christophera Isherwooda *Loučení s Berlínem* (vyšel v prvním roce druhé světové války). Hnědý mor prostupuje dusná léta výmarské republiky. Dramatizace amerického dramatika Johna Van Drutena – činohra 1951. Muzikálová verze zkombinovala románovou předlohu a dramatizaci. Berlínské kabarety a tingltangly. Johnu Kanderovi, skladateli, bylo 39 let. *Cabaret* Joea Masteroffa (libreto), Johna Kandera (hudba), Freda Ebba (písňové texty) byl po broadwayské premiéře označen za nejlepší dílo sezony 1966/1967. Příběh zmarněné lásky kabaretní zpěvačky Sally a začínajícího spisovatele Bradshawa se odehrává v Berlíně třicátých let. Muzikál o lásce, na kterou nebyla ani doba, ani místo, ani čas, není klasickým muzikálem. Spíše hra se zpěvy. A filmová verze Boba Fosse z roku 1972 s Lizou Minnelliovou a Michaelem Yorkem. Lébl využije všestrannosti hereckého souboru, který se suverénně s muzikálem vypořádá i po pěvecké stránce, včetně „travesty" show slečny Kostové. Na nesčetných proměnách velkého psacího stroje.

SLÁVKA PEROUTKOVÁ: Než jsem se stačila obrátit na režiséra Petra Lébla…

V Cabaretu vystupují všichni. Stmeleni. *Cabaret* se od počátku zkouší rovnou na jevišti. Věnování se nabízí samo. *„Tuto inscenaci věnuji Divadlu Na zábradlí. P L."* Takový vroucí kotel ve stísněných podmínkách vyžaduje preciznost a disciplinovanost všech zúčastněných. Lébl vysílá písemné urgence na všechny strany, vše musí být do detailů a pečlivě připraveno. Aby to působilo nenucenou lehkostí. I s vloženou „improvizovanou" pasáží, kterou později ironicky nazve Takže jsme domluvené – nejsme domluvené: to Fräulein Schneider a Fräulein Kost vysloví své *„takže jsme domluvené, následuje gesto B. Klepla, které obsahuje pocit určitého zmaru, ale zároveň*

i radosti nad tím zmarem. (…) A jede se dál, jako by to tam nikdy nebylo.“ 16. dubna 1996 se rozhodne jinak a naopak žádá – počínaje reprízou toho dne – vynechání improvizované pasáže z inscenace. Svou podívanou chce mít pod železnou kontrolou.

Finální zkoušky trvají i dvanáct hodin. Kupodivu s minimem konfliktů. Zapojí se celé divadlo, tudíž nemůže dojít ke střetům několika vyhraněných jedinců na jevišti ani k pokoutním klepům po kancelářích. Premiéry má *„inscenace Petra Lébla*“ dvě, s podtitulem *„Leave your troubles outside!“.* Zavedení dvou „premiér“ se stalo normou. Nejen z kapacitních důvodů. V prosinci 1996 se rozhodne k přeobsazení role Báry Hrzánové v *Cabaretu.* Z důvodu jejího pochroumaného kolena a těhotenství. Vybral si Zuzanu Stivínovou.

PETR LÉBL: A jede se dál, jako by to tam nikdy nebylo.

Muzikál Joea Masteroffa, Freda Ebba a Johna Kandera se objevuje v polovině devadesátých let na vícero evropských scénách; v rámci přehlídky „Slovenské divadlo v Praze“ režisér Juraj Nvota představí svou inscenaci *Kabaretu,* divadelní verzi filmu Boba Fosse v bratislavském divadle Astorka. V postkomunistických zemích je to zvlášť pochopitelné, láska a pravda nad zlem a nenávistí nezvítězily, kocovina bolí, kolaboranti užívají někdejších prebend. Ani Lébl nechce akcentovat poměry v předválečném Německu, spíš *„reflektovat téma kolaborace: za jakých okolností se lidé zaprodají nevkusné politické orientaci – zda za střízliva, nebo z hlouposti, nebo z nepozornosti či rozjívenosti…“* Slova, která se vsakují do písku. Ve výsledku jsme přizváni na hřiště léblovského světa. V záři reflektorů se ocitá sám kabaret jako divadelní žánr, pozlátkový svět šantánů, pestrobarevná hříčka oslnivého třpytu kostýmů, ze které oči přecházejí. Tragický příběh se scvrkne na nicotný doplněk. Možná že lidé kolaborují ze zaslepenosti… Prostě se Divadlo Na zábradlí stane kabaretem. V němž si příchozí může usrkávat ze sklínky,

pohazovat konfety, koketovat se sousedem. Občas jeho oči zamíří k jevišti. Zapomeňte na obyčejný život. Zapomeňte. Herci i přátelé divadla předvádějí, co umějí; zazpívali si, zatančili, zahráli. Život je hra, neberme jej příliš vážně. Smrt je hra, neberme ji příliš vážně. Pohlaví je předsudek, neberme jej příliš vážně. Přichází Master of Ceremonies (Eva Holubová) a jeho/její hvězdy. Bára Hrzánová (resp. Zuzana Stivínová). Karel Dobrý. RAdek Holub. Jorga Kotrbová. Bohumil Klepl. Vladimír Marek. Skutečnými hvězdami se stávají ti, kdo obvykle vystupují jako křoví, cabaret girls (Dana Morávková, Kristina Maděričová, Magdalena Sidonová / Petra Pogodová, Eva Stanislavová, Ester Křížková / Lucie Vačkářová, Klára Melíšková, Irena Svobodová, Marta Vítů / Jana Holcová, Darina Korandová) a cabaret boys: Tomáš Palatý, Ludvík Skočdopole, Ondřej Poláček, Roman Hybeš. Původně roli girl Betty měla zkoušet i Martina Menšíková. Jsou tu všichni z dob amatérských. V rolích námořníků, číšníků, celníků, nacistů a dětí… Pohyb těl a zvuků a barev. Opojení výtvarnými nápady. Jako ve filmu *Moulin Rouge,* filmu, který byl do českých kin uveden po Léblově smrti.

PETR LÉBL: Nejlevnější muzikál všech dob – a přitom to na něm není vidět!

Cabaret, hra se zpěvy. Vyhovuje mu divadelní verze, konvenční linka příběhu, zjednodušený kontrast světa hrubosti a světa laskavosti. Film čerpal svou sílu v podtextových paralelách nacismu, lascivního kabaretu, netradičního milostného vztahu ve třech. Vracejí se stále, ty netradiční milostné trojúhelníky… A zase testuje „divadelnost" samu, tentokrát ironizuje muzikál a jeho konvence. „Činoherní" verzi Lébl zabalí do celofánu nákladné bonboniéry, každá sladkost je originálním kouskem s hutnou polevou. Prezentace téhož zmíněným bratislavským divadlem Astorka v režii Juraje Nvoty (premiéra 14. října 1994) byla civilnější, soustředěnější k psychologii

postav. Lébl se nebojí. Nebojí se vzít do hry a zrelativizovat ani citlivé a málem nedotknutelné symboly (nacistické uniformy, chasidské pejzy), nařasit sled výstředních čísel. Ať si Hitler vyřvává a gestikuluje, dekadentní kabaret se baví… Navaří kotel pestré barevnosti, plakátový pelmel, na jevišti je nepřeberně rekvizit a lidí, na kolejích se posunují židle, proplétá se nesčetně telefonů… A tak asociace bují, pnou se, překračují svět kabaretu i *Cabaretu.* Jejich jankovité řádění komentuje „hlas" Jiřího Šrámka. Který byl v dobách normalizace nezaměnitelně spojený se zábavným televizním pořadem Německé demokratické republiky *Ein Kessel Buntes.* Léblovy inscenace snesly všechno, co pejsek s kočičkou navařili, co život navařil. Kolaborantství mívá různé podoby. Všanc lze dát svůj i hlas.

ONA, ON:
(…) Všechno trápení,
všechno soužení
najednou zmizí jak dým.
Najdeš k ráji klíč,
když si můžeš říct:
Do skonání všech dnů s ním žít smím!

Jede se dál, svoboda nemá hranic. Velkorysé výtvarné pojetí sto dvaceti kostýmů je dílem kostýmní výtvarnice Kateřiny Štefkové, scéna Jana Marka obsahuje i naddimenzovaný psací stroj, na kterém se tančí, o hudební nastudování se postará Petr Malásek, o choreografii jeho partnerka Dana Morávková. Vždy se chtěl napojit na velká jména minulosti. V původním projektu výslovně uvádí, že po převzetí divadla bude usilovat o občasná vystoupení osobností, jejichž tvorba je spojená s minulostí Divadla Na zábradlí (Ivan Vyskočil, RAdim Vašinka, Ljuba Hermanová, Jiří Suchý, Miloš Kopecký, Divadlo na tahu…). 16. února 1996 umírá Miloš Kopecký, Léblův bratr v nemoci. Lébl usiloval o jeho hostování v *Našich*

Našich furiantech, Kopecký hrál v šedesátých letech v Divadle Na zábradlí v *Ptákovině,* divadelní hře, ke které se její autor, Milan Kundera, později nechtěl znát.

Po svém nástupu do Divadla Na zábradlí psal Lébl jako zběsilý přeuctivé dopisy kdekomu, nejen z divadelního prostředí, ale z celého kulturního českého fóra, celá paleta osobností. Fascinovaly ho celebrity všeho druhu. Oslněn tím, že je zámeckým pánem, zároveň navenek ponížen a pokorně škemrá. Za zavřenými dveřmi panovalo domácí násilí, mimo budovu na Anenském náměstí vystavuje dobrotivou, pochybující tvář.

Důvody rušení domluvených schůzek znal jenom on, byly mnohdy záhadné, nebyla to jen nevychovaná frackovitost. Což je patrné z úryvku, kde popisuje svůj útěk, ještě než k domluvené schůzce došlo. Napsal Miloši Kopeckému, který také trpěl depresemi, ale k tomuto tématu nedospěli v hovorech. Možná by mu ulevilo vědomí, že tato nemoc je vážná a že je třeba se léčbě podrobit… Že sám tu nic vůlí nezmůže. V jedné větě napíše, že mu jde o neokázalost, a ve druhé si přeje, aby vznikla inscenace skandální jako premiéra před sto lety. *„Jak jistě víte, stal sem se novým ‚zámeckým pánem' na Zábradlí. Mnoho sem ještě v životě nedokázal – a teď tedy taková příležitost! Dá se tady zakopnout na každém kroku o hromádku problémů a nepříjemností – ale, je mi to líto – sem šťastný. Můj tatínek byl muzikolog a velký skeptik. Teprve když tu není, mohu pochopit, co všechno sem od něho podědil – tedy například – vědomí, že po každém štěstí brzy se dostaví přesný opak. A tak je tedy výhodné být celkově ‚ve střehu'.*

Nejsem ale ve střehu a tyto dny si lačně vdechuji nejrůznější radosti. Chodím si tady po chodbách a říkám si: krása. (…) Chtěl bych Vám o těch věcech povědět osobně – abych netrápil tento papír. Ale abych netrápil třeba i Vás – něco přeci jen zkusím napsat. Jedna nabídka, zosnovaná už dávno, je velice dobrodružná. Chtěl bych inscenovat, nejraději hned na podzim, NAŠE FURIANTY a Vám dát roli

Prvního radního BUŠKA, který předsedá obecním výborům, tajně si myslí na ponocenství a ve volném čase pytlačí po lesích… Samotná hra je prostorná, lidová a liduplná taškařice, která na Zábradlí může vypadat neuvěřitelně. Těch postav, těch osudů, vzdálené zpěvy, vozembouch, ten příběh, který v naší dramatické literatuře supluje národní epos. Neměla by to být pustá taškařice, i když veselost té hry mne přitahuje nejvíc. Sou tam i ozvuky husitské, cizokrajného pathosu, a bylo by to celé pěkné brnknutí na strunu národní. Hlavní důvody, proč hrát Furianty, sou dva: odklít tu nedotknutelnost, tu posvátnost, která všechno tak zevšední.

Pozvat k sobě znamenité hráče, kteří se neznají, a já tak po nocích bloudím v hlavě a prosím, aby se poznali…

Což je ostatně jeden z důvodů, proč se tolik pletu k divadlu. Mám ho rád, to ano. Mám rád sebe v něm – ješitný sem na to dost. Ale hlavní – lidé v něm – po těch se mi nejvíc stýská. Zajímá mne režie, ale raději říkám inscenace. Když si uvědomím, v čem tak obyčejně má spočívat ‚režie', je mi do breku. (Tuhle sem šel za bratry Tesaříky, co mají skupinu Yo Yo Band – takové krásné jižanské rytmy. Chtěl bych, aby skládali pro Furianty. Neznáme se, a tak nám dojednali schůzku. Přišel sem na jejich koncert, že se po něm jako uradíme. Koukal sem na to zpívání – zpívali skvěle, se zavřenýma očima, hluboce. Já tam stojím jako pařez a sumíruju si v hlavě, jak jim budu vysvětlovat, co vlastně chci. Už slyším to svoje skuhravé vysvětlování – a vedle toho ty jejich krásné, svůdné hlasy… Tak sem šel raději domů a poprosil o schůzku mimo koncert.)

Výklad Našich furiantů bude rasantní. Ale nebude to žádný pokus, kdepak. Všechno hlavní by mělo být ukryto již v obsazení úloh. Dva hlavní manželské páry v obci – starostovic Dubští – a Buškovi, první radní. Je mezi nimi věkový rozdíl skoro půl století, a přesto mají stejně staré děti. Také jiné postavy jsou výrazně generačně posunuté – vysloužilec Bláha je doslova mladík, dědečkovi Dubskému úprava předepisuje 100 let – není to žádný laskavý pamětník. Je to vydřiduch s flašinetem…

A tak dále. Chtěl bych, aby to byla psina, zároveň radostná práce, aby měla smysl, aby byla česká, pražská a aby někoho zajímala. Mohla by to být práce stručná, bez velkého hluku a okázalostí. Kéž by se duchem podobala skandální premiéře Furiantů před sto lety! Velmi bych se radoval z naší spolupráce. Mohu Vám prozatím nabídnout připravenou práci, časově nenáročnou, neboť času je málo a není třeba stále vysedávat ve zkušebně a hulákat do větru tajemné pravdy.

Múzy se při tom obyčejně vyplaší a vykašlou se na nás. Vážil bych si velice každé nepatrnosti, možná by Vás celé takové spojenectví mohlo i potěšit, nemluvě o prospěchu pro tolik dalších lidí… Byl bych zvědav, co byste tomu všemu říkal, a tak Vás prosím o případné setkání. Mějte se krásně, děkuju Vám za trpělivost s mým psaním – s přátelským pozdravem Petr Lébl

P. S. Budete-li dobře naladěn, přijměte srdečné pozvání ve středu 30. – po posledním představení v sezoně bude na nádvoří takový přípitek…". [3]

PETR LÉBL: Do blázince se mi nechce.

V říjnu 1995 se rozčílí natolik, že začne vyslovovat veřejná napomenutí. Například Magdaleně Sidonové a Evě Stanislavové za opakované pozdní příchody na zkoušky a za absenci na korepetici *Cabaretu. „Vaše malá zodpovědnost vůči svěřeným úkolům komplikuje práci ostatních, nezřídka externích spolupracovníků divadla, je nepochopitelná a ostudná. Když na Vás neplatí ani finanční pokuta (viz minulá výplata), je zapotřebí domluvit se na nových pravidlech spolupráce." A pozve* si dámy na kobereček. Pokud jde o jeho práci, nezná přítele. Což kamarády mnohdy mate a nechápou, že jeho „jelimánkovství" a něha jsou zdání a klam. Lépe řečeno půl pravdy, půl tváře.

Inscenace hájí jako své děti. Nesmějí se chovat nezpůsobně ani v době jeho nepřítomnosti. Už 3. ledna 1996, kdy se výhledově chystá *RAcek* na zájezd do Čáslavi a má být představení *Cabaretu*

v Praze, žádá, aby mu obě představení za jeho nepřítomnosti natočili na video. Aby je mohl alespoň takto dodatečně zkouknout.

Nakonec ale 24. března 1996 do Izraele stejně neodletí. Protože mu to znemožňuje *„účast na představení Cabaretu*". Musí být v divadle. Poprvé hrají nové záskoky tanečnic. A především: v březnu 1996 zaskakuje Eva Stanislavová v roli Máši za Magdalenu Sidonovou, která je v jiném stavu. 26. března hrají *RAcka* na onom zájezdu v Čáslavi, tady – mimo Prahu – proběhne záskok zkušebně poprvé. Považuje svou přítomnost za nezbytnou, odlet do Tel Avivu odloží. Květnový zájezd do Moskvy s *RAckem* se blíží.

PETR LÉBL: Asi je Bůh, nebo mám jenom štěstí…
PETR LÉBL: V rámci novoročního úklidu – když se nehraje – prosím omýt všechny tahy, vyluxovat lávky v provazišti, odstranit sajrajt na parapetu od „klapky".

Zabývá se výtvarnou koncepcí nejen tiskovin, ale všech prostředí, kam měli přístup diváci, fasády domu, úprav vstupní „verandy", markýz k jednotlivým titulům. Do hostinského pokoje, kde přespávala Valerie Kaplanová, a kterému se tudíž říkalo „u Valerie", dodá povlečení. Od konce sezony 1995/1996 si představuje, že funkce dramaturga-lektora bude externí, obsazovaná na každý projekt zvlášť. A uklízí a uklízí ve svém domě… *„Nevím, proč šatnářky pěstují na šatnovém pultě ten prázdný květináč. Občas si kladu otázku, jestli přeskočilo jim, nebo mně."* [4] A myslí na teplo domova pro své inscenace… *„Osoba zodpovědná za topení bude přítomna v hracích dnech v divadle, rovněž pokud se týká víkendů – je-li topení v tak vrtkavém stavu, že se klidně (opakovaně) přihodí, že vypadne nějaká páčka – a ono to zkrátka netopí. Není možné aby se opakovala dnešní situace, kdy bylo v hereckých šatnách nepřijatelné chladno – v kontextu všudypřítomné chřipkové epidemie je to doslova hazard – v takových podmínkách není možné pracovat."* [5]

Hlídá své potomky. Zda jsou věrni jeho výchově, zda řádně dopínají kabát. A je to jedna z věcí, která mu vadí při hostování v Izraeli. Že své dítě spustí z očí. *„Jsem zvyklý chodit na každou reprízu své inscenace a jen těžko se smiřuji s představou, že po premiéře už Cyrana neuvidím. Mám zlé tušení, že pokud se práce povede a bude se často reprízovat – a v tomto divadle, byť repertoárovém, mívají úspěšné inscenace i sto repríz do roka – nezbyde mi nic jiného než vydělávat na další a další letenky, abych mohl být občas u toho.“* [6] V téže době se rozumně rozhodne, že skoncuje s externími písemnými reakcemi na jakoukoliv zmínku o své práci. Listy mají poletovat jen za zdmi divadla. Záměr je jedna věc, realita druhá. Stačí málo, kritika bolí, nadutost druhých také. Stačí opravdu málo, například výtka, že po představení *Cabaretu* ignoroval jednoho diváka, ruského režiséra Borise Ščedrina. *„A za třetí bych mu nejraději řekl: Vážený pane, v dobách sovětské okupace, která tuto zemi zplundrovala nevídaným způsobem, bylo docela možné, že v každém alespoň trochu rozumném divadle se pěstovala zcela zřetelná atmosféra. Vy jste zde za státní peníze dvakrát hostoval a ráčil jste vyprodukovat dvě docela obyčejné inscenace, které vešly ve známost především (!) díky skvělým hercům…“* [7] V uvedeném případě má alespoň konkrétní, věcný důvod. On však, nešťastný a unavený po premiéře *Cabaretu,* trpí absencí normálního dialogu. A tak píše lidem, co zahlédne v televizi, kterou si pouští před spaním, píše těm lidem dopisy, jejichž obsahem je oznámení, jak je dobře, že jsou a že je zná. V pracovním prostředí si udržuje odstup nedotknutelného šéfa. Zlost si vybíjí na těch, kdo se střídají, a tudíž z nich nemá strach, jako jsou kupříkladu kluci z civilní služby. Průsery dělá divadlům, kde hostuje. Průsery velkého kalibru. Do Schwerinu ve stanoveném termínu neodjede. Vlastní Divadlo Na zábradlí je posvátné, bojí se o ně. Jako malý chlapeček nastavuje andělskou tvářičku, všechno mu projde. Protože všichni tuší cosi o jeho depresích. Zmiňuje se o nich, často je i v obdobích „harmonie“ sám se sebou vytáhne před sebe jako štít a znejisťuje

jimi podřízené. Nevyznají se v něm, našlapují kolem po minovém poli, kolik pravdy se k němu donese, nemocnému se celá pravda neříká, musíme ho šetřit, přestože je to diktátor par excellence. Ale je si vždy krutě vědom, co způsobí. Vždycky pozdní lítost. A je tu adventní čas roku 1995, má odjet do Německa. *„… je mi líto, co jsem zase způsobil. Doufám, že sis užila, jak se patří. Já rovněž. Příčinou byl konflikt s Karlem – no, co ti budu vyprávět. Asi je Bůh, nebo mám jenom štěstí (?), nebo tolik andělů strážných – ale hádej, kolikrát jsem se v uplynulých dnech ocitl na pokraji sil – abych to řekl zdvořile? Hlavně mi prosím odpusť. Měl bych vyjet dnes v noci, ale ještě teď nevím, čím a s kým. Snad se to brzy dozvím. Do blázince se mi nechce.*" [8] *Na* předsilvestrovské představení *Cabaretu* 27. prosince 1995 zve Martu Kubišovou, svou nedostižnou modlu. Poníženě, jako z dob amatérského *Wesele…*

PETR LÉBL: … kolikrát jsem se v uplynulých dnech ocitl na pokraji sil…
SALLY: What is good sitting alone in your room?
Come hear the music play.
Live is cabaret, old chum,
come to the cabaret.

Ano, v polovině prosince 1995 má odjet do Schwerinu, města na severu Německa. Chystá se inscenace Brechtovy satiry **ZADRŽITELNÝ VZESTUP ARTURA UIE**, parabola o Hitlerově vzestupu k moci, v režii hostujícího Davida Levina z Izraele. Režisér David Levin přizve kostýmní výtvarnici Kateřinu Štefkovou a Lébla jako scénografa, ten je autorem posuvného jeviště k výstupům Artura Uie. Meklenbursko-Přední Pomořansko, písečná kamenitá půda a plochá zem plná lesů a jezer. Tady se táhly v dobách komunistického Německa obří základny sovětské armády. Ve dvanáctém století tu žily slovanské kmeny, postupně pokřesťanštěny, asimilovány. V roce

Léblova příjezdu je Schwerin zvolen hlavním městem nově vzniklé spolkové země, ačkoliv větší Rostock protestuje.

Režisér David Levin (1935) pochází z Izraele. Žid, který do Schwerinu přijíždí padesát let po Hitlerově smrti a šedesát let po svém narození. Inscenovat *Artura Uie.* Přesně vycítí situaci, kdy nesílí hlasy postkomunistů, ale hlasy neonacistů. Levin hrál v izraelském Armádním divadle, stál v čele Národního divadla Habima, v posledním desetiletí dvacátého století režíroval v různých zemích Evropy. To on zkontaktuje pozvání Lébla do Tel Avivu.

Inscenace roku 1995 (premiéra 19. ledna 1996) jako popis vzestupu současného „Dolfíka", který se rozplizl do tváří tisíců nedochůdčat, co hajlují v obývacím pokoji před televizorem a tchyniným jazykem.

Je to vůbec poprvé, kdy se Lébl podílí na přiznaně politickém spektáklu, protestsongu, který chce tepat nepravosti dne. Korupce a neonacismus v prostoru bývalé Německé demokratické republiky. Proto také jeho počáteční nadšení opadá, ten rámec ho unavuje, do Schwerinu se mu odjet nechce, odjezd posunuje, nakonec ho smíří muzikálové pojetí *Zadržitelného vzestupu Artura Uie*, vykrade sám sebe. Se showgirls, které odtančily z pražského *Cabaretu,* kde se producírují pro pobavení nácků. Lébl jako scénograf použije černé „mlýnské kolo" na žlutém poli, motiv hvězdy a hákového kříže. Jaký známe z *Výběrčího.*

19. ledna 1996 se ve velkém domě Meklenburského státního divadla koná premiéra. Inscenace v duchu americké revue, účinkující na scénu nastoupí ve fotbalových dresech. Moderátor (entertainer) v podání Horsta Westphala představí některé megastars osobně, mezi nimi toho nejnebezpečnějšího – gangstera Artura Uie (Marco Albrecht). K nejlepším patří ona scéna, kdy Ui bere k vylepšení svého verbálního projevu a vystupování na jevišti hodiny u herce Mahoneyho.

BERTOLT BRECHT: Mann ist Mann.

Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui. Růst neonacistických organizací ve východním Německu, které se od fašismu distancovalo… Je snadné věřit, je v něm cosi nadpozemského, mladíci jsou postavou Hitlera fascinováni, sjednotil Německo, odstranil nezaměstnanost, sám se vypracoval na samý vrchol. Obklopen nepřátelskou Evropou, celým světem… Za vůdce, za vlast, za národ. Brecht mapuje kulisy, Hitler nebyl „sám". Nebyl to osud, každý krok byl podmíněný. Všednodenní realita milionů Němců. Velkolepá politická show několik let po pádu berlínské zdi nemá odrážet jen model třetí říše. Malé ohně nespravedlností a diktatur se rozhořívají všude, nikdo neví, jaké plameny z nich vzejdou. Brechtova hra spojuje prvky kriminální historie typu mafiána Al Caponeho a variovaný princip shakespearovské hry, což dramaturgie (Andrea Koschwitzová) smetla v přesvědčení, že Brecht takovýmto pojetím kriminálního žánru zastaral. Levin s Koschwitzovou obšlapávají text, propojí Goethova *Fausta i* Ionescovu absurditu. Groteskní momenty zneužívání politiky a moci vůbec. Jedinou osobou. S tou hrou je opravdu problém. Nacistické jednání Brecht schoval do kulis života amerických gangsterů. Přiznával, že Uie pomýšlel uvést jako music-hallovou produkci někde na Broadwayi, hru psal, když čekal roku 1941 ve Finsku na vízum do USA, hra byla určená pro americká jeviště. A autocenzura je znát. Silný muž mu tu reprezentuje jako zločinec nemravnost, ale zároveň i jistý druh pořádku. Jenomže v době vzniku textu nebylo místo na relativizování dobra a zla. Čas dozrál o více jak padesát let ve Schwerinu. Kde o relativizování pro změnu nikdo nestojí… Ui se v USA hrál až v roce 1963. Udržel se na repertoáru přesně týden. Jeden týden. Ani pro Němce není tato uzavřená kapitola lákavá, zvláště když dobře vědí, kdo je předobrazem postav: Hindenburg (Dogsborough), Hitler (Arturo Ui), Göring (Giri), Röhm (Roma), Goebbels (Givola), Dollfuss (Dullfeet) …

BERTOLT BRECHT: Trommeln in der Nacht.

Ano, historické postavy. V houštině politických, ekonomických, sociologických a jiných rozborů se zapomíná na jeden fenomén. Všichni ti muži využívali magickou sílu nacvičené image, působivost teatrálních gest, projevů na hranici hysterie. Scéna rozhovoru Uie s hercem, který doporučuje několik triků a gest, díky kterým se Ui vyšvihne do lepší společnosti, vychází ze skutečnosti. V předvolebním boji roku 1932 si Hitler najal operního tenora Paula Devrienta, aby ho naučil pracovat s hlasem, dechem, přiblížil mu hereckou techniku. Hitler chtěl ovládat své tělo. Lépe řečeno: svým tělem chtěl ovládat davy. Levin ponechává postavám onen opar neskutečna, extáze a ironie, který ho zaujme během promítání Hitlerových projevů. Uie představí filmově, v rychlých střizích. *„Tenhle člověk imituje Charlie Chaplina.*“ Nejen to. V reálném čase pak Levina udivuje, jak se díky jedinému muži, Borisi Beckerovi, stává Německo přes noc tenisovou zemí. Bez odstupu a fanaticky se identifikuje s „totálním“ vítězem. *„Solche Art Identifikation ist nur in Deutschland möglich.*“ Ne, takový druh identifikace je možný všude, muži jsou rádi viděni na stupních vítězů, milují své gladiátorské hry. Kdy je druhý na kolenou.

26
Otevřený proud uměleckých aktivit aneb Kdo se stará o kávu pro moje pracovní návštěvy?

Když Lébl překračoval práh Divadla Na zábradlí v karnevalové škrabošce uměleckého šéfa, měl v úmyslu divadlo oživit rozmanitými kulturními aktivitami a programově se věnovat i dětskému publiku. První část závazku naplní. Na dětské publikum nedojde, nepočítám-li mikulášskou nadílku. Vedle Léblových inscenací vzniká tzv. druhá linie, linie hostujících režisérů. Otevřený proud uměleckých aktivit. Korigovaný Léblem. Z plánovaných jmen – Ctibor Turba, Lucie Bělohradská, Jan Borna, Josef Krofta, Jakub Korčák, Jozef Bednárik, Juraj Nvota, Jan Antonín Pitínský a souborů Archa bláznů, Drak, Naivní divadlo, Kabinet múz – pravidelně hostuje Pitínský. Myslí na každou proslulou osobu, která dýchala vzduch prostoru Divadla Na zábradlí. Připomíná je neustále, hrdý, že právě on je na konci takového řetězce. 27. ledna 1996 předstoupí s Doubravkou Svobodovou po představení před diváky. Zemřela Olga Havlová. *„V šedesátých letech byla zaměstnána* v *našem divadle a zde se také seznámila se svým budoucím mužem.“* Její památku uctí minutou ticha. V únoru pak osloví Andreje Kroba, nabídne mu spolupráci se skutečnými herci, kteří by mohli *„splňovat vaše představy herectví-neherectví (nevidím v tom příliš rozdíl)*, *anebo lépe – jak praví Ivan Vyskočil – hráčství.“* [1] Aby se vrátily na jeviště Divadla Na zábradlí Havlovy hry. To si přeje. Jiří Ornest v roce 1995 inscenuje – tentokrát s hostujícím souborem, jejímž členům psal autor role přímo na tělo – Krausovo *Nahniličko, „dryák o třinácti obrazech*“. A na se-

zonu 1996/1997 zve Ladislava Smočka, uvažuje o *Carmen* Georgese Bizeta v režii hostujícího Oty Ševčíka, s Bárou Hrzánovou v titulní roli a v hudebním nastudování Milana Duška. [2] Z Divadla Na zábradlí se téměř pomalu stává i jakési hudební divadlo. Na jevišti Divadla Na zábradlí bude hostovat Dušan Pařízek – uvede v roce 1997 s posluchači DAMU hru RAkouského dramatika, sochaře a rockera Wernera Schwaba *Prezidentky* – a Andrej Krob s inscenací hry Václava Havla: *Ztížená možnost soustředění* [3], o „filozofujícím děvkaři", který opakovaně, proti své vůli rozšiřuje soubor bývalých, současných i budoucích klientek svého neustále se proměňujícího štěstí v neštěstí. Roztančenou komedii o věčném mileneckém míjení, hru mladé ruské autorky Olji Muchinové *Táňa, Táňa* [4] nastuduje J. A. Pitínský: *„Zaujalo mě, jak zároveň říkal, že té hře vůbec nerozumí. A taky se mi líbil název hry a fotografie té mladé dívky. Tak mě to okouzlilo, že jsem o pár dní později poprosil Leoše Suchařípu, aby pro mě hru přeložil,"* vzpomíná Pitínský. *„Myslím, že duchu té hry i pocitům, které tam jsou, rozumím přesně, ale nerozumím některým věcem v té hře. Bylo velmi těžké ji ztvárnit. Vytvořit pro ni prostředí, vztahy, stylotvornost té inscenace – i pro herce to bylo těžké."* Ale zpět do roku 1996. Když Lébl odjel pracovat do Schwerinu, má volné pole působnosti hostující režisér Vladimír Morávek. Polovina devadesátých let je dobou sebevědomé drzosti, jevištních obrazů Pitínského, Lébla, Morávka. Kteří se prezentují v Dejvicích, Kabinetu múz, na Zábradlí. Velká kamenná divadla je přehlížejí, ačkoliv tehdy z nich mohou vyzískat mnohé. A Lébl vedle sebe nakonec snese jen přítele Pitínského, jejichž koleje se nekříží lidsky ani profesně, jsou podivuhodně paralelní. Pitínský zažívá obrovský úspěch na profesionálních jevištích. [5] Nemá stálé angažmá, dva roky je zaměstnán v Hadivadle, rok na Zábradlí. Nejčastěji pracuje právě na Zábradlí a v Městském divadle ve Zlíně (variace na Felliniho film *Osm a půl, Její pastorkyňa, Proces*), přichází s texty u nás neinscenovanými (*Divadelník*, *Táňa, Táňa*), úpravami i vlastními dramatizacemi

(*Kouzelný vrch, Bloudění, Proces*). Je autorem textů *Matka* (1987), *Buldočina* (1992), psaných deformovanou, umělou mluvou, která utváří nejen styl, ale přímo výpověď textu. [6] Morávek té doby. Výrazná stylizace, drastické momenty, černý humor, krutost, posměch, parodie. Ironií osudu je, že z této charakteristiky se vymyká *Maryša,* přestože doba realistickým dramatům a archaickým představám o lásce nepřála. 17. února 1995 měla v brněnském divadle Husa na provázku premiéru *Maryša* Aloise a Viléma Mrštíkových v režii Vladimíra Morávka, začínala jako divadlo na divadle, představení hrála kočovná Sedláčkova herecká společnost počátkem století kdesi na jižní Moravě, ředitel Stehlíček odrecitoval scénické poznámky, na dekoraci a kroje nemá, vesnická šmíra umožňovala syrovost interpretace. Tady v programu citovali z Grossmanovy studie. Tady se nežertovalo, tady šlo o život, přestože kolem vzdorné *Maryši* jsou všichni ti sedláci a rekrutové směšní. Ivana Hloužková jako Maryša, Jiří Pecha jako Vávra, Michal Bumbálek jako Francek, Gabriela Ježková jako Lízalka, Pavel Zatloukal jako Lízal… Vrátil se k ní na Zábradlí, dobýt Prahu. Co mají společné. Lébl i Morávek jsou fascinováni divadlem, nejen prvoplánovým principem divadla na divadle, ale ohmatáváním jeho principů.

PETR LÉBL: Některá místa v mých hrách jsou geniální, jsem o tom přesvědčen.

Lébl je pyšný. Přesvědčený, že dosáhl svého. Patří k elitě národa, v roce 1996 se koná na Pražském hradě slavnostní večeře s anglickou královnou Alžbětou II. *„Musím se Vám pochlubit, že jsem byl pozván na večeři s anglickou královnou, byl to pro mne životní zážitek. Z večeře jsem prchal na letiště, odkud jsem cestoval do Tel-Avivu.“* [7] Na večeři Kancelář prezidenta republiky Václava Havla pozve zástupce umění, pozve i Petra Lébla, vždyť během dvouletého působení na scéně Divadla Na zábradlí vytvořil Genetovy *Služky*,

Stroupežnického *Naše Naše furianty,* Gogolova *Revizora*, Čechovova *RAcka,* Syngeho *Hrdinu Západu.* Pobytem v Německu se mu mnohé rozleželo, než se opět rozjede do světa, provede velký úklid pod vlastní střechou. Derniérovány jsou počátkem roku 1996 dvě inscenace Pitínského. *Silná v zoologii* z důvodu úmrtí operního pěvce Eduarda Hakena. A *Jádro věci,* kde hostuje nadměrný počet umělců, takže není v organizačních silách je získat ve společném hracím termínu. [8] Alespoň tak zní oficiální zdůvodnění uměleckého vedení. Léblův *Fernando Krapp mi napsal dopis* je stažen pro kolísavou návštěvnost a finanční problémy s autorskými právy (datum derniéry: 13. duben 1996). A výsledek specifické kauzy, *Mařka* končí pro *„nedomyšlenou a problematickou inscenační strukturu".* Ale především pro *„neochotu a odmítnutí zásadních připomínek P. Lébla režisérem V. Morávkem".* Z repertoárových důvodů se ruší plánovaná derniéra inscenace *Naši Naši furianti.* Inscenace se bude hrát do měsíce června. Inscenace, v níž měl hrát Miloš Kopecký. Který 16. února 1996 umírá.

Lébl plánuje i komitét pro své divadlo. Ale idea a realizace umělecké RAdy Divadla Na zábradlí – v níž v oné sezoně počítá s lidmi jako Milan Lukeš, Alena Urbanová, Ivan Vyskočil, Věra Ptáčková – ztroskotá. Na počátku sezony 1995/1996 vyzval Alenu Urbanovou, Milana Lukeše, Sonju Kroupovou a Ivana Vyskočila, aby se stali nezávislými „pozorovateli" práce „in DNZ", sledovali ji a poté reflektovali na společné schůzce, kterou naplánuje na středu 19. června 1996. S Kroupovou se setkává od *Vojceva,* napsala pozitivní recenzi a potěší ho i článek o *Mařce* v roce 1996. Dopisy odstupňovává podle toho, jakou funkci dotyčná osoba zastává a jak velkou úctu je třeba vyjádřit, např. Milanu Lukešovi: *„Prosím Vás o spolupráci, ze které bych se velice radoval, protože Vás mám rád a věřím Vám.*" Ta jeho snobská nátura. 18. dubna 1996 zve znovu ministra kultury, kde neváhá v označení vlastní inscenace použít adjektiva kultovní.

„Vážený pane ministře, zdravím Vás uctivě z Divadla Na zábradlí. Rád bych Vám zopakoval své pozvání k návštěvě naší ‚kultovní' inscenace Čechovova RACKA…

Budete-li mít čas a náladu, rádi Vás přivítáme! Pozvání také pro Vaši paní.

S pozdravem Petr Lébl.

Termíny repríz: 11. 5. – 19.00
6. 6. – 19.00
18. 6. – 19.00"

Ale zpět k první premiéře Divadla Na zábradlí roku 1996. První premiéra, jenomže…

LÍZAL: – co já dávám… A k temu takové děvče! To je ženská, to je ženská! Takové tak honem nenandeš –
LÍZALKA: – silná –
LÍZAL: – do práce jako vzteklá –
LÍZALKA: – zdravá –
LÍZALKA: – krásná jako princezna.
(Vstoupí Mařka.)
LÍZAL: Mařko, zalez!

Maryša bratrů Aloise a Viléma Mrštíkových. Po pravdě však **MAŘKA čili TO MÁŠ ZA TO, BESTIO!** Na jevišti Divadla Na zábradlí malý skandál pražského divadelnictví. Otráveno je vícero lidí, nejen Vávra. Vladimír Morávek s Vlastou Smolákovou upraví a nastuduje dosud neuvedený pretext *Mařka čili To máš za to, bestio.* Petr Lébl, umělecký šéf divadla, ještě rozpolcený z diskutabilního Uie ve Schwerinu, po takzvané druhé premiéře 10. února 1996 další uvádění inscenace dočasně zastaví. Kdo Lébla zná, tomu je jasné, že ona dočasnost rovná se konečnému, zatvrzelému verdiktu. Takže: proč?

Divadlo nezveřejní, co umělecký šéf nechá dojít do výsledného tvaru, neukáže, co se nelíbí. Projekt předložený režisérem Morávkem a dramaturgyní Smolákovou Lébl nezpochybní, průběžně postup prací nesleduje, pracuje ve Schwerinu, chystá další projekty, zájezd do Moskvy, Eliadovu knihovnu… Svou roli sehrají nejen důvody profesionální, umělecké, ale osobní ješitnost zámeckého pána. *„Dneska se zapomíná na to, že každá práce má* své *objednavatele, zadavatele, že nad režisérem může být ještě šéf divadla, stejně jako nade mnou je moje ředitelka a nad ní magistrát.“* [9] Nemá právo inscenaci pozastavit spíše ředitel? A jemu se má případně zodpovídat umělecký šéf?

PETR LÉBL: Nemyslím si, že by inscenace byla vysloveně špatná…

Pozůstalost bratří Mrštíků je uložena v Moravském zemském muzeu v Brně. Při přípravě *Maryši* v létě 1995 použijí rukopis, který se stal základem rekonstruované textové urverze. [10] Urverze v moravském nářečí se liší od kanonického textu z roku 1910. Pasáž v hospodě, kdy se Francek vrací z vojny, je nahrazena monologem Maryši Vávrové, kterým se překlene časové období do Franckova návratu. Barvitější a delší je scéna, kdy Strouhalka a Strouhal přemlouvají Mařku ke sňatku s Vávrou.

Franckova matka Horačka přichází orodovat k Vávrové za syna, to je scéna nová. A i samotný akt trávení je mnohem drastičtější. Maryša Filipa otráví polévkou, ne kávou z Židova krámku. Domácí polévka je grunt.

Z pozice autorů textu je Mařka ukázkovou černou můrou všech spisovatelů, jejichž pozůstalosti končí v muzeích a památnících k badatelským účelům. Odvržené věty, pokud je člověk nespálí hned, ušpiní a zamastí – nenávratně – věty autorem hýčkané a vyvolené.

Na světlo se dostanou slova, která sami zavrhli. Protože to, co světu ukázat chtěli jako konečný výsledek, také ukázali. Všechno zničit… Nechat jen odstavce, za kterými si člověk stojí. S odstupem času se zdá, že se jedná spíše o teatrologický seminář zviditelněný na půdě profesionální scény. Seminář, jaký patří na půdu vysokoškolských kateder. Přezkoušení odolnosti prvních zárodků rukopisu *Maryši,* jarmarečního náčrtu. Ale nenabízí snad sám kanonický text dost prostoru k roztodivným interpretacím? Z teatrologického punktu je inscenace pozoruhodná velmi, ale úplně jinak: je to prapodivná kauza a v hlavní roli není podroben zkoušce opět nikdo jiný než divadlo samo, princip seskládaného, kdy se v jednom momentě švy zacelí a zrodí se CELEK. Lébl se vrací z Německa. Sedne si do hlediště a nevidí příběh Mařky, dívá se na „Léblův" inscenační styl. V pokřivené podobě. Pro něho zrůdné. Jak ironické, měl by se tím bavit, takto si z druhých utahuje sám, David Lynch paroduje Walta Disneyho.

Ale ne, je uražen do morku kosti. A je tu něco, co ho zraní daleko nejvíc. K Morávkovu způsobu práce se propůjčili „jeho" herci. A od této chvíle nastává zlom. Přestává svůj herecký soubor bránit, uráží jej a přehlíží. Jako by se v jeho mozku přesunuli a ocitli v kolonce zrádci, nepřátelé. Divadlo jsou lidé, divadlo nikdy nemůže žádná teorie vystihnout. A lze vůbec ukrást inscenační styl? Paletu možná. Ale namíchané odstíny barev?

PETR LÉBL: Musím se Vám pochlubit, že jsem byl pozván na večeři s anglickou královnou…
DIVÁK: Safra, to bylo drama…

Dramata se odehrávala během zkoušení, atmosféra houstne s blížícím se datem premiéry více než jindy, zahuštěná osobními averzemi v důsledku výměny na dramaturgickém postu. Morávek svůj inscenační záměr komentuje slovy: *„… navzdory staletému úsilí*

českých, ba i zahraničních heroin není (a zejména nebyla) tato hra o tragických monstrech, jež spolehlivě mašírují k strašnému konci, ale o smutnosměšných, malicherných, vzteklých, rozmařilých, divokých – a konečně zábavných občáncích, kteří sice všechno myslí dobře, nemají však dost síly tyto své pomysly realizovat." A tak se text přečeše proti srsti. Do role *„děvčice krev a mléko*" obsadí Morávek čtyřicátnici Evu Holubovou, což umožní proměnit, zrelativizovat vztah k rodičům. Který není jen podřízený, ale svým způsobem se její hubatosti a nevyzpytatelnosti i bojí. A Lízalce se dokonce Francek líbí, Vávrovým návrhem jsou zpočátku zděšeni, definitivně je přesvědčí až výše vdovcova věna. I Vávra se chce s Franckem domluvit, strká mu peníze, uplácí ho, aby Maryšu nechal. Ten peníze přijme.

A odchází. Prodaná nevěsta. Maryša je přitom zavřená ve skříni, slyší jen Vávrův křik. A rozhodne se ho zbavit. Jako kdyby se inscenátoři pokoušeli úporně dokázat, že to umějí stejně jako nepřítomný Lébl. Který mimo jiné ve svém zdůvodnění odmítá *„akceptovat výtvarné pojednání inscenace".* Okopírované detaily vizuální podoby – například když se Vávra spouští na scénu ve svatebním oblečení. I převzaté Léblovy oblíbené postupy: hraní si se slovy, jejichž doslovnost či další mnohovýznamovost důsledně vizualizuje, vrství. A provokativní obsazení, které promíchá věk i pohlaví postav. Například Valerie Kaplanová hraje babičku, v následující části Rozáru. Strouhalku a Strouhala zase mladá dvojice, tehdy oblíbení moderátoři komerční televize Nova Dana Morávková a Libor Baselides. V roli Horačky se objeví Estonka se silným ruským akcentem.

Scénografie je kašírovaná replika na malované kulisy, hranice mezi interiérem a exteriérem tvoří pohyblivé dveře. U Morávka je na jevišti ještě více haraburdí než u Lébla. Jenomže: kdo rozsoudí, kde je hranice mezi plagiátem a rozvíjením divadelního vidění? Jeviště plné předmětů z venkovské domácnosti, pozadí tvoří v první části reliéf krajiny s hruškou a nebem posetým hvězdami a druhá část: sněhobílá plachta, na které sedí ostatní postavy.

Kostýmy z první části jsou jenom kroje. Mařka a Strouhalka a Strouhal mají na sobě městské šaty. Ve druhé části už jsou v černých krojích všichni. Jako v *RAckovi* se míhali a pluli v bílé…

Proč zvolí Morávek tento dovětek, epilog k Léblově tvorbě. Pokud by to byla od počátku záměrná parodie Léblova stylu, potom by byla jistě přijatelnější a pochopitelnější než takováto skrytá kontroverze, která rozbouří mínění v divadle a v Léblově mysli. Souboj? Snaha se vyrovnat? Snaha si vyrovnat účty? Inscenační principy jako převzatá zbraň od protivníka? Když s touž na míru přizpůsobenou zbraní režisér neumí stejně bravurně a RAzantně zacházet? Vykradený fundus nápadů jako variace na režiséra? Provokativní a vědomé plagiátorství?

Mařka. Prazvláštní gladiátorská kauza dvou vyhraněných, sebestředných osobností, které jsou si v chápání divadla jednovaječnými dvojčaty, ale navzájem nastavené zrcadlo jim vadí. Kauza sama je nesmyslně nafouknutá. A patřičně medializovaná.

PETR LÉBL: Odmítám akceptovat výtvarné pojednání inscenace.

Léblovi v tisku neustále vyčítají, že zkoušky *Mařky* nenavštěvuje. Jinak by nedošlo k takovému skandálu a pozastavení premiéry. Byl prostě mimo Čechy. Novináři vůbec najednou uváděli řadu detailů. Které mohl vědět jen člověk „zevnitř" divadla. Lébl si růžovým zvýrazňovačem zaškrtá v článku *Literárních novin* [11] věty: *„Na to nedokázal přijít – sám mj. výtvarník a scénograf – už nad scénickými návrhy a nákresy? (…) Po premiéře už prostě nemá umělecký šéf co zakazovat. (…) Je příznačné, že podobné případy si v divadlech nestatutárních, soukromých, typu Divadla Bez zábradlí nebo Bolka Polívky, neumíme ani představit – tam si podobný luxus prostě nemohou dovolit."* Komentáře připisuje černým fixem s úzkým hrotem. K druhé větě: *„PAVLOVSKÝ je divný*." A k třetí: *„To není*

pravda! (viz JAKUBISKO & MRKVIČKA).“ Ona je argumentace obou stran podivuhodná. Každý, kdo zažil zrod inscenace od počátku do konce, ví, že nad návrhy nelze stoprocentně odhadnout NIC, jen mírně tušit, jak jednotlivost se včlení a zapadne do celku. Teatrolog by si neměl dovolit lapsus tohoto typu. Dramaturgyně bojuje za svůj objev, iniciuje své kolegy teatrology, boj se vede napříč celým spektrem médií, vždy jde o atak způsobu, jakým je inscenace stažena, ačkoliv se opakuje alibistická mantra: *„Nechávám stranou způsob, jakým byla jeho inscenace z moci úřední stažena ihned po premiéře, aniž Morávkovi ponechali možnost konfrontace s publikem.“* [12]

Vladimír Morávek si v devadesátých letech – člověk se neubrání možná klamavému dojmu, že po Léblově vzoru – propasíruje svými experimenty texty klasického realismu, ironizuje „povahopis národa“, vrší hravé asociace, kopíruje styl a způsob, jakým Lébl k textům a k jevišti přistupuje. Rozešel se s Husou na provázku, kde inscenoval *Maryšu.* A *Maryšou* chce vstoupit na Zábradlí. Nepovedlo se. Pokračuje do Ostravy, zakotví v Hradci Králové. I Morávkova *Dobře prodaná nevěsta* je jarmareční verze, kde se *„lyrická dramata odehrávají nejčastěji u nálevního pultu“.* Nechybí dav, co mává americkými vlaječkami (americké prapory jsou pro inscenátory *Prodané nevěsty* dnes zdá se lákavé, tehdy ale byly jednou z nejvíce kritizovaných rekvizit). Paralelní zdvojení vzniká s Pitínským, když inscenují na různých místech a po svém Preissové *Její pastorkyňu.* Pitínský s odkazy k mytické rituálnosti jako ve své už slavné *Sestře úzkosti* v Dejvickém divadle, kterou režíroval podle vlastního scénáře na základě próz Jana Čepa a Jakuba Demla. Morávek lapí autorku, inscenaci uvede pod titulem *Její její pastorkyňa.* Jako Lébl se Morávek na autory vytahuje, kroutí jim ruce za zády. A pořád se musí s Léblem vyrovnávat. Kohouti jednoho smetiště, *Naši Naši furianti* českého divadla. Jejich inscenace propojuje jakási hudební amúzičnost a důraz na výtvarno. Morávkova příprava inscenací je také značně povrchní a pozlátkově načančaná, [13] ale on jako psy-

chotyp stojí pevně na zemi, promyšleně a vědomě vystaví provokativní momenty, prošlapuje si svou cestičku i k mediální slávě, neštítí se ani bulváru. Léblovo chování je v tomto čistší, nerafinované, protože spletitá je jeho mysl a divadlo skutečným způsobem života, neumí se od něho odpoutat, kyslík nelze odpojit. Vypočítavosti na efekt je tu minimum, u Morávka přehršel – hovořím tu o záměru, ve výsledku je u obou mnohdy shoda. Přesah chybí. Nevědí, že necení se mnohost, ale intenzita prožitku.

PETR LÉBL: S panem režisérem jsme se ale nedohodli…

Lébl 7. března 1996 rozesílá všem hercům zastavené *Mařky* dopis opatřený hlavičkou orla s roztaženými křídly a dvěma metály vsazenými do mezer tří slov: Divadlo Na zábradlí, *„… jak dobře víte, inscenaci Maryši jsem zastavil před dalším uváděním a zároveň se snažil vysvětlit p. režiséru Morávkovi konkrétní důvody tohoto jednání. S panem režisérem jsme se ale nedohodli, a tak je nyní jasné, že se Maryša hrát nebude.*

Existuje možnost, že se ve stejném obsazení k této práci vrátíme, ale k tomuto tématu nemohu kromě chuti nic jiného v tuto chvíli přislíbit. Nemyslím si, že by inscenace byla vysloveně špatná a zejména z Vaší herecké spolupráce jsem byl potěšen. I proto doufám, že se nám v blízké budoucnosti podaří opět spolupracovat. Po domluvě s paní ředitelkou Svobodovou jsme vyšetřili alespoň symbolickou odměnu, která, odpusťte nám, není velká, ale je upřímným pokusem alespoň Vám poděkovat za spolupráci s naším divadlem.“ Příslušnou částku si vyzvedli v účtárně divadla.

CLAIRE: Už toho mám dost. Už nechci být jen hmyzem v téhle domácnosti, pouzdrem na deštník, špinavou jeptiškou bez boha a bez rodiny!
PETR LÉBL: Je mi tady teď v Praze smutno.

Málokdo ví, jak těžce Lébl nastalou situaci nese. Má pocit, že Morávek znectil jeho divadelní vnímání, že zneužil jeho rodinu – herce. Znásilnění ve vlastním domě. A všichni papouškují povrch, fakt, že výsledek činu není předhozen davu. Zhroutí se a upne k praktickým záležitostem kolem divadla, pronásleduje urputněji liknavost zaměstnanců, ať už skutečnou, nebo domnělou, odžívá si tak vztek, přetrhává smlouvy a veškerá svá členství, 1. března 1996 ukončí členství v agentuře AURA-PONT. Chce mít kolem sebe volný prostor, chce být odpovědný jen sám sobě. Jen z té své kůže se tak snadno nevyvleče. V březnu 1996 nic nového nezačíná, protože v něm stále doutná *„ten Moravek".* Hledá motivaci a sílu pro vlastní práci. Chystá se Na Taganku do Moskvy a v létě do Izraele, v září bude premiéra. Soustředí se k tak potřebnému úniku do zahraničí, jakým je hostování v Izraeli, pracuje na textu *Cyrana z Bergeraku* s dramaturgem Gadem, promýšlí scénografii. O půlnoci 1. března 1996 napíše dopis liebe Ruti, která má pozdravovat celý tým v Izraeli. *„Je mi tady teď v Praze smutno.*" 7. dubna 1996 se dovleče po *„celkem strašné noci"* k psychiatrovi. A ihned se vrhne ke své terapii: řeší s výtvarníkem a scénografem a nástěnkářem Hubínkem lem u pokladny, obrázky ve foyeru od Vandy Hybnerové, žádá o zabezpečovací lanka… Blíží se návštěva pana prezidenta na představení. *„Já mám kromě toho ve středu schůzku s panem Klausem, byl jsem pozván jako ‚významný představitel české kultury' – asi s ním tedy budu mluvit o těch pojistných lankách k těm obrázkům, a pokud to všechno přežiju bez dalšího záchvatu, tak ve čtvrtek odpoledne cca v 15.00 bych s Vámi opravdu rád mluvil – počítejte s tím."* [14] A od dubna 1996 – zatímco hostující režiséři okupují jeviště a zkušebnu – obstarává intenzivně venkovní nátěr „svého" domu, shání sponzory na pomalování fasády, Léblovy dopisy je poněkud matou: *„My na to nemáme peníze, ale máme fasádu, která je moc pěkná a velice by jí slušelo, kdyby byla pomalovaná."*

LUDWIG WITTGENSTEIN: O čem nelze hovořit, o tom je třeba mlčet.

Dne 26. února 1996 se koná první čtená zkouška hry **LÉTAVÝ LÉKAŘ ANEB PROMĚNY HARLEKÝNOVY**. Comedie dell arte vzniká v Divadle Na zábradlí v rámci tzv. druhé linie, volně ji podle Jeana Baptista Molièra napsali Hana Burešová a Štěpán Otčenášek, uvádí ji skupina bývalých členů Divadla Labyrint v režii Hany Burešové (premiéra 20. a 22. dubna 1996). [15] V březnu 1996 Pitínský zároveň zahajuje práci na inscenaci hry RAkouského dramatika a spisovatele Thomase Bernharda *Ritter, Dene, Voss /* Vášáryová, Hadrbolcová, Ornest, premiéra se uskuteční 14. a 15. června 1996. Hra RAkouského dramatika Bernharda byla napsána pro herce vídeňského Burgtheatru Ilsu Ritterovou, Kirsten Deneovou a Gerta Vosse. Party do slovenštiny překládá Martin Porubjak. Uvažuje se o alternaci. Ale takovýto text vyžaduje komorní, sevřené trio, respektive kvarteto, počítáme-li režiséra (*„Byla to taková intimní záležitost – ve vztahu k hercům, při zkoušení i ve vztahu k textu. Rozhodně moje nejosobnější inscenace.“*). Bernhard (1931–1989), autor řady próz (*Wittgensteinův synovec, Staří mistři*), okolo dvaceti divadelních her psaných převážně pro vídeňský Burgtheater (*Náměstí hrdinů*), původce řady skandálů, nelítostný kritik RAkouských poměrů, zakázal ve své závěti uvádění všech svých textů na území RAkouska (*„výslovně zdůrazňuji, že s rakouským státem nechci mít nic společného…, ať se tento stát bude v budoucnosti jmenovat jakkoli“*).

A tak v česko-slovenské verzi hrají tři sourozence Worringerovy nikoliv Ritterová, Deneová, Voss, ale strhujícím způsobem Emília Vášáryová [16], Zdena Hadrbolcová a Jiří Ornest. Společný oběd už nemladých sester-hereček a duševně nezdravého bratra-filozofa, jinak hospitalizovaného v psychiatrické léčebně (inspirováno osudy proslulého Ludwiga Wittgensteina a jeho příbuzného Paula), je emocemi nasáklý obřad plný vzpomínek, vyvěrajících traumat,

frustrací, trýznivých rozhovorů a rodinných zátěží. [17] Bláznovi se odpouští, blázen vládne a vyprskává milované a nenáviděné žloutkové věnečky. To už Zdena Hadrbolcová zvažuje Léblovu nabídku. Angažmá má v Divadle Komedie, na Zábradlí hostuje. Lébl dává nůž na krk, z hlediska herečky lichotivý nůž. Má-li být Divadlo Na zábradlí nadále divadlem hostitelským, nemůže jí dávat role, on se o své herce dělit nemíní. A umí sevřít v kleštích. Dá režiséru Pitínskému podmínku: dva herci domácí, jeden host. A hostem už je Emília Vášáryová. V červnu 1997 pak Lébl titulní roli *Matky* věnuje Zdeně Hadrbolcové jako dárek k životnímu jubileu. Lébl sám se upíná k Eliadově knihovně.

27
Eliadova knihovna (jaká alternativa může vzniknout vůči jevišti, které má rozměry 4,5krát 6 metrů?)

PETR LÉBL: Je to můj literární Bůh.

Už v srpnu 1995 píše Lébl Haně Maciuchové, že pro ni chystá roli slečny Kristiny v dramatizaci stejnojmenné povídky Léblova milovaného autora. *„Jeho práce jsou půvabné a záhadné. Je to můj literární Bůh. Zemřel žalem, čtrnáct dnů poté, co mu shořela knihovna právě v tom městě Chicagu.“* [1] Na památku desátého výročí úmrtí a na památku všech křehkých věcí, které americký spisovatel, filozof a vědec rumunského původu Mircea Eliade (1907–1986), jenž zemřel čtrnáct dní poté, co mu za záhadných okolností vyhořela jeho celý život střádaná knihovna, svým psaním bránil, chce Lébl otevřít prostor nazvaný Eliadova knihovna. Má mít podobu viktoriánského salonu s koloniálním nádechem. Vše ze dřeva, s nátěrem vanilkové barvy. A krb.

Stropní otáčivé ventilátory se skleněnými lampičkami. Děj se má odehrávat během večeře, u stolu. Diváci by byli obsluhováni pozorným personálem. Aby měli dojem, že se ocitli v bukurešťské vile dvacátých let. [2] Dramatizace vzniká na základě novely Mircea Eliada *Slečna Kristina* (Domnisoare Christina), vydané v překladu Jiřího Našice. Vyšla společně s *Hadem* v Lidovém nakladatelství Praha.

PETR LÉBL: ... člověk, který zemřel, protože se mu stýskalo po knihovně...

Uprostřed třetí sezony se hodlá vymanit ze sevření pevných dramatických textů a kukátkového jeviště. Chystá nostalgický návrat k vypjatě autorským inscenacím jako v amatérském období, včetně vlastní rukou zdramatizovaného textu. Eliadovská vize v prostoru zkušebny. K amatérům se hlásí stále, v březnu 1996 souhlasí s tím, že bude členem komitétu Jiráskova Hronova. [3] Záměr založit Eliadovu knihovnu zmiňuje 9. května 1996 v dopise Čestmíru Kopeckému. Tedy v době, kdy se blíží závěrečná míchačka televizního záznamu *Revizora.* Chce pracovat dál pro televizi, ta práce ho těší a hlavně vyspravuje i finančně. *„Nosím v paměti Vaši nabídku na film. Ano, chtěl bych natočit film, žiju tou představou dobrých patnáct let. Nemám sebe při jakékoliv práci nějak obzvlášť rád. Jsem si spíše protivný. Je mi i protivné namlouvat si, že pracuji hlavně kvůli druhým lidem… Asi ano, ale nevyznám se v tom. Asi pracuji rád. Někdy si představuji věci, které mne tak fascinují, že i na chvíli zapomenu sám na sebe, a jednoduše se těším, co by tomu řekli druzí lidé… Možná to je ten pravý benzín do ‚mých motorů'…*

Už rok plánuju, že na Zábradlí pořídím cosi, co by se dalo při troše drzosti nazvat ‚alternativní prostor'. Jaká alternativa může vzniknout vůči jevišti, které má rozměry 4,5krát 6 metrů? Máme zde, ve druhém patře, zkušebnu, která je v podstatě větší než vlastní jeviště. Vymyslel jsem si takovou věc: udělám z té zkušebny místnost, kde se bude cosi odehrávat. Nebude to ‚malé' divadlo – nějaký tzv. studiový prostor. Je to pochopitelné – v divadle, které je samo o sobě příšerně malé, nemá cenu, aby vzniklo divadlo, které bude ještě menší. Myslel jsem spíš na takový prostor, kde by se mohlo leccos odehrávat. Název pro ten prostor už mám: ELIADOVA KNIHOVNA. Eliade – Mircea Eliade, je můj zamilovaný autor. Je to Rumun, vědec a odborník přes Indii, který žil v Rumunsku v dobách naší první republiky – tedy v dobách,

kdy bylo v *Rumunsku království. Potom přišla válka a ten Eliade byl velvyslancem Rumunska ve Francii. Potom přišli komunisti – a ten pan Eliade zůstal v té Francii. V padesátých letech se přestěhoval do Ameriky. Žil tam až donedávna, kdy mu v roce 1986 nečekaně vyhořela v Chicagu jeho soukromá knihovna… Ten Mircea Eliade se kvůli tomu tak trápil, že ho asi po dvou týdnech ranila mrtvice a on zemřel. Je to tedy člověk, který zemřel, protože se mu stýskalo po knihovně. A je to zároveň světoznámý spisovatel a vědec, z jehož pera pocházejí perfektní knížky o historii náboženství, stejně jako novely a romány, ve kterých pověsil svou odbornost tak říkajíc na hřebík a psal o tom, jaké to je, když se lidské sny prolínají se skutečností a naopak. Když jsme měli amatérské divadlo v Dopravních podnikách, v roce 1987 – dělali jsme od tohodle Eliada dramatizaci jeho novely Had. Napsal toho hodně a napsal to ‚to' krásně. Já jsem si tedy řekl, že ve jménu tohoto pana Eliada zřídím u nás, na Zábradlí, prostor, který se bude jmenovat Eliadova knihovna. Bude to velká místnost zařízená ve viktoriánském slohu, kde nebudou žádné divadelní propriety (reflektory, tahy atp.) – budou tam regály knih, studovní stolky, lampičky, krb, u stropu otáčivé ventilátory… Bude to malebný prostor, jakoby anglický, na území Indie před sto lety… Chtěl bych tam pořádat různé věci. Nebude to ani Viola, ani Lyra Pragensis. Bude to Eliadova knihovna. Pokud se tam bude něco dít, tak tedy ve stejné architektuře – ne jako v divadle, že by se měnily dekorace… prostě ten prostor by měl fungovat jako Eliadova knihovna Divadla Na zábradlí.*

A k tomu všemu účelu jsem si řekl, že se Vás zeptám, jestli by návazně k té knihovně mohl vzniknout televizní magazín, který by se odtud v pravidelných intervalech vysílal. Já bych rád takový pořad dělal (i uváděl). Chtěl bych si totiž povídat s konkrétními (a živými) lidmi. Představuji si, že by to byl pořad, ve kterém se mluví trochu jinak, než se obvykle mluvívá – zase se nehrozte, že by mělo jít o nějakou renesanci Kroměříže. To asi nikoliv – i když, pokud se týká Kroměříže – nedá se na ni zapomenout…

Já bych měl představu, že tam pozvu třeba pana presidenta, a budu si s ním vyprávět tak, jako si vyprávíme, když u nás zůstane do noci po představení… nebo pana Topola. Co on všechno ví! Nebo Vyskočila, Suchařípu, lidí kolem nás, kteří mohou říct krásné věci, jenže se jich nikdo neptá, je moc. Docela bych i viděl – nějakým způsobem zhotovenou jakousi hitparádu starých českých herců, těch, kteří již nežijí. Tak, jako jdou v hudebních pořadech rychle za sebou úryvky vítězných písní spolu se jmény a titulky těch zpěváků, tak by bylo pěkné svižným způsobem, jako násobilku, opakovat jména dávných českých herců a pomocí titulků připomínat, jak se ty lidi vůbec jmenovali. Vždyť je to smutné, považte, jak často jdou v TV a jaké oblibě se těší různé tzv. filmy pro pamětníky… a jak málo lidí dnes je schopno identifikovat, kdo je to Šlemrová, Baldová, Vejražka, Deyl… atd. Myslím, že by to mělo smysl… Kdyby Vás to bavilo, já bych Vám o tom rád řekl." K renesanci *Studia Kroměříž* nedojde, několik dílů z Eliadovy knihovny natočeno je. Nejdéle řeší problém moderátora, nenajde vhodnou osobu, tak navrhne své řešení. „*Bude to lev ve fraku a o holi a bude zpovzdálí (tak, abychom tam neviděli) dabovaný zkušeným dabérem. Samotná maska toho lva vypadá velice atraktivně – kooperace s dabérem zase umožní improvisovat s textem.*" [4] Ideální lví dabér zdá se mu Miroslav Moravec, protože s ním několikrát spolupracoval, v úvahu přichází i Jiří Krampol. „*V pravou chvíli, tak aby úvodní ‚nápad' nevyprchal a nezahynul nějakou monotónností, objeví se celá skupina lvů (personální obsazení těchto míst zajistím – budou to lidé, se kterými jsem již spolupracoval divadelně, je na ně spolehnutí).*

Ve finále večera dojde k odmaskování lva – moderátora."

MIRCEA ELIADE: Nehrajte si pořád s tím nožem, zapudíte od sebe anděla…!

Divadlo Na zábradlí hodlá uvést inscenaci Eliadovy povídky pod titulem *Slečna odnaproti* v březnu 1996. Ve světové premiéře.

Lébl dokončí pracovní verzi dramatizace s podtitulem *„Nehrajte si pořád s tím nožem, zapudíte od sebe anděla…!“* V návrhu obsazení z 8. července 1995 stojí jména jako Libuše Geprtová (paní Moscová), Magdalena Sidonová (slečna Sanda), Eva Stanislavové (slečna Simina), Karel Dobrý (Jegor), Václav Sloup (pan Nazarie), Hana Maciuchová (slečna Kristina). Zahájení zkoušek: leden 1996, předpokládaná premiéra: březen 1996. Autorem scénické adaptace příběhu ženy, kterou nezabijí rolníci, ale správce, se kterým už několik let žije, je stejně jako v případě *Hada* sám Lébl. Slečna Kristina se nechala znásilňovat rolníky, vždy po dvou, rozdávala majetek… Jen když ji nechají naživu. Naživu nezůstala. Inscenace se nerealizovala. Zkušebna zvaná Eliadova knihovna není dostavěna. Nikdy se už Lébl nevrátí k lehce hororovému příběhu o Kristině, kterou vlastně nikdo nezná. *„Ani Sanda, ani Simina. Sanda se narodila* v *prvním roce války, devět let po Kristýnině smrti. Ale máme Kristýnin portrét v přirozené velikosti, maloval ho Mirea. Děti ji znají z portrétu…“* Dva světy v jediném životě, sny jsou oním druhým světem, pod nímž každý rozumí něco docela jiného. Rozhodně něco jiného, než co napovídá smysl slov. Lidský osud. Úděl neboli sudba. Neměli by právě andělé stát spíše při těch, kdož se nutkání sahat po noži nemohou ubránit? *„V každém případě vzpomínka na slečnu Kristýnu zůstala ve vsi živá. Jejího jména se bojí děti i dnes. A pak ta její smrt, ta nutí k zamyšlení.*“ Píše Eliade.

PETR LÉBL: Já bych měl představu, že tam pozvu třeba pana presidenta…

Eliadova knihovna nakonec na místě jedné ze dvou zkušeben dostavěna je. Malá, komorní scéna. Umožňuje těsný kontakt s publikem a slouží herecké četbě, prezentaci literatury a divadelních textů, které balancují na hraně mezi zoufalstvím a euforií, nevšedními formami. Kapacita Eliadovy knihovny je šedesát až osmdesát

míst (variabilní, podle inscenace). Ano, Eliade by měl RAdost. Reprízy sice pro nevelký počet posluchačů bývají – z provozních důvodů – maximálně jednou do měsíce, ale čtenářské a divácké seance mají půvab v tom, jak vracejí význam cudné komunikaci, jemným gestům, tichu a především slovu. Divák usedá a před ním se rozevírá kniha, nad níž nejprve ukazovák překříží rty. Lze i oči zavřít. Specifický audiovizuální poslech.

RAdost z četby. Scénické čtení hry J. A. Pitínského *Matka* otevírá Eliadovu knihovnu dne 26. června 1997. Skutečná premiéra se odehrála odvysíláním prvního ze šesti dílů stejnojmenné kulturní revue a diskuzního pořadu České televize, který se v průběhu roku natáčí v tvůrčí skupině Čestmíra Kopeckého a který přinesl portréty osobností kulturního života (Lébl představil např. Ivana Vyskočila, Leoše Suchařípu, Zdenu Hadrbolcovou, Emílii Vášáryovou, Evu Holubovou, Igor Chaun v druhém díle např. Eliadova překladatele Jiřího Našince). **MATKA**, toto *„scénické čtení s jemnou inscenací Petra Lébla"* s podtitulem Sociální drama 1987, je po *Pokojíčku* druhou Pitínského hrou, kterou Lébl v Divadle Na zábradlí inscenuje. [5] Absurdní divadlo spřízněnců.

Lébl si dělňácké, drsné sociální drama vychutnává jako kramářskou odrhovačku, kochá se ozvláštněným jazykem tentokrát dostředivě, neodvádí pozornost k rekvizitám, scéně, akcím. A ke slovu přijdou dokonce dokonale nacvičené nedokonalosti: Leoš Suchařípa v roli Otce ztrácí orientaci v textu. Vladimír Marek jako socan Zoban konspiruje, své revoluční přesvědčení korunuje stále absurdnějšími převleky až po Santa Klause i trhovkyni. Uprostřed všech těch dělnických bouří, spolků, revolucí, prvomájových průvodů i cinkání klíči stojí nezničitelně tvrdá Matka Zdeny Hadrbolcové. Léblova inscenace předznamenala obludnou, groteskně paranoidní atmosféru všech následujících „čtení". **JELIZAVETA BAM** (premiéra 3. dubna 1998). [6] Jiří Pokorný pohostinsky režíruje jednoaktovou hru snových záchvěvů z roku 1927 od nejveselejšího z temných

básníků sovětského Ruska Daniila Charmse o tom, proč, jak, kdy, kde, kdo, koho vlastně zabil?! V titulní roli experimentální hry Magdalena Sidonová. Daniil Charms (1905–1942), autor divadelních her, hříček, anekdot, filozofických úvah. Vzor pro všechny, kteří žili mimo oficiální proud ruské společnosti. Předchůdce absurdního a existenciálního dramatu. Celoživotní systematické pronásledování vrcholí zatčením. Umírá hladem a vyčerpáním. Hru napsal v roce 1927 jako finální součást reálného uměleckého manifestu s názvem Tři levé hodiny. Eliade by měl ze své knihovny RAdost, jen tady se všudypřítomná hrozba – agenti tajné policie (Tomáš Palatý a Karel Dobrý) s odkazy na Hitlera i Stalina – může měnit v klauny a kouzelníky, mávání srpem a kladivem rytmizuje zvuk fašizujícího industriálního marše kultovní skupiny Laibach. Takovéto atributy Lébl vsadil i do kabaretních čísel, postava s nietzscheovským knírem se měnila z inspicienta přes Caesara z blázince po führera. A vzduchem poletují motýlci i strašidla dál… Až po závěrečné vyvraždění rodiny navzájem. Na podzim 1997 vztyčí v Eliadově knihovně kamenné divadlo. Sochař Jaroslav Urbánek vytesal z hořického pískovce jako dar Kamenné Rodinné Loutkové Divadlo přímo pro Bohumila Klepla. Úvodním kusem prvního kamenného loutkového divadla na světě, uváděným na malé scéně Divadla Na zábradlí s marionetovým ansámblem, je **BULDOČINA aneb Nakopnutá kára** z roku 1992, veselohra napsaná v umělém nářečí *„vod Pitínskýho sepsaná a věnovaná Kleplovi Bohoušovi*, *rytíři arménskému, na Zábradlí živýmu herci*“ (premiéra 6. listopadu 1997). Metrákové portály divadélka principál Bohumil Klepl se svou ženou Veronikou, profesionální loutkoherečkou, vztyčuje v prostorách Eliadovy knihovny, aby předvedl *„pimprlový krvák“* o Emilovi, *„rekordéru v břidlic vérobě“,* oživil atmosféru kolem rodinných divadel s živnostenským podtextem přelomu století a úvodem ocitoval slova autorova: *„Dětem ať nečte se ani nepředvádí, hranatejm halamům – vosmákům snad – by šlo.“* [7] Zdena Hadrbolcová za

režijní spolupráce Jana Nebeského připraví čtyři „sexuální" povídky ze života chladných ostrovanů Grahama Greena pod titulem jedné z nich **(SMÍME SI VYPŮJČIT VAŠEHO MANŽELA?,** *Zármutek ve třech podobách*, *Modrý film*, *V srpnu je lacino).* [8] Anglický autor divadelních her, románů (*Moc a sláva, Jádro věci*, *Tichý Američan*) a dobrodružných povídek (*Vědomí skutečnosti*), v nichž využívá detektivní formu a kombinuje dobrodružný příběh se sociální a psychologickou tematikou. Komplikovanostem mezilidských vztahů, atmosféře bizarních dialogů, prekérním situacím dodává „předčítání" další rozměr a pro poslední povídku nahraje mužovy repliky autor, pedagog, interpret, spoluzakladatel Divadla Na zábradlí Ivan Vyskočil. *„Snad je sexuální život velká zkouška. Jestliže jej můžeme přežít s láskou k těm, kteří nás milují, a s oddaností k těm, které jsme oklamali, nemusíme si dělat tak velké starosti o dobro a zlo ve svém nitru."* (G. Greene)

DANIIL CHARMS: Divím se, co všechno člověk vydrží. Tak to už je 12. ledna roku 1938. Naše situace se ještě podstatně zhoršila, ale pořád jsme naživu. Pane Bože, sešli nám co nejdříve smrt.

Soubor Divadla Na zábradlí se chystá do Moskvy v květnu 1996 s inscenací *RAcka.* Do Divadla Na Tagance v rámci druhého Mezinárodního divadelního festivalu Antona Pavloviče Čechova. Ambiciózní festival. Kterého se účastní inscenace P. Brooka, G. Strehlera a P. Steina. *„Já nic nového ani nezačal, neboť ještě stále ve mně doutná ten Morávek – bůh ví, kdy v sobě najdu nějakou sílu a motivaci k vlastní práci. A pak: nuda tady rozhodně není – za chvíli začínáme zkoušet záskok Evy za Majdu v Rackovi, tedy zase dokola, co už jsme probírali. Vypadá to, že pojedeme do té Moskvy (s Rackem) – budeme hrát Na Tagance – moc se těším."* [9]

Odjíždějí. Do Moskvy.

Od 30. dubna 1996 do 5. května 1996, představení *RAcka* se koná v pátek 3. května a v sobotu 4. května. Ubytují se v moskevském hotelu Český dům a v neděli 5. května navštíví Melichovo, kde A. P. Čechov *RAcka* psal. To místo Lébla poznamená… Kontroverzní přijetí, jaké v počátcích *RAcka* doprovázelo, v Čechách vychladlo: očekávat se dá cokoliv. V Rusku Léblovu inscenaci vlídně označí za „mladistvě drzou", jako „polemický extremismus". Jako by ho drbali za ušima, ale přitom se u stolu bavili s někým jiným. Zdvořilostem bylo učiněno zadost.

PETR LÉBL: ... bůh ví, kdy v sobě najdu nějakou sílu a motivaci k vlastní práci...

Zvelebuje domov. Ve své divadelní pracovně i přespává, má tu spací pytel, který si vždy pečlivě rozloží a složí. V počátcích dokonce uvažoval, že by tu občas měli přespat všichni zaměstnanci, aby k „domovu" získali vztah. Spací pytel, další z Léblových fóbií.

Zabalil své inscenace jako do spacího pytle. V němž se pod zataženým zipem stěží dá dýchat. Přes všechen mediální humbuk lidé nechodí. *„Mám před sebou výpis z pokladny – ad prodanost představení: je to zoufalé, domluvíme se večer (budeš-li moci), jenom poznamenávám, že neprodaný Krapp není tak překvapivý jako neprodaný Hrdina, Racek, Revizor... atd."* [10] A tak působí spíše jako šéf úklidové čety. Pečlivé čištění křesel v hledišti: *„Zdůrazňuji, že je potřeba je vykartáčovat pěnou z Tepu, každé křeslo vyluxovat a dole utřít prach na dřevěných rantlech, opěrky na lokty."* [11] Honí podřízené. [12] Manická a depresivní fáze. Vlna energie v září 1995. Chce mluvit do všeho, nejenom režírovat. Vlastně chce stále režírovat. V noci pracuje na scénáři a přípravě k inscenacím, přes den organizuje přestavbu a úklid divadla, sepisuje dlouhé seznamy, co kdo má udělat, která skulinka od sklepa po půdu se má špendlíkem vyčistit, rozesílá dlouhé dopisy všem, včetně uklízeček. Urguje,

urguje, urguje. Zatímco ředitelka řeší na vyšších místech. Urguje pastování dřevěných schodů na půdu a ve zkušebně. Pastováním přispívá k revolucím. Na dennodenní urgence týkající se úklidu (Lébl ale žádal důkladná denní gruntování) reagovaly uklízečky úvahami o odchodu… Ona důkladnost v těchto „maličkostech" odpovídá důkladnosti Lébla režiséra. Nejde jen o vnějšek, vypulírovaný a estetický, ale o životnost. Nestačí parapety nově natřít, je nutné, aby lakýrníci parapety před novým nátěrem opálili a napustili…

Posedlost úklidem, včetně úklidu jeviště. A doklad toho, že neumí šéfovat. Dopis píše mistru jevištní techniky, který měl „stanoviště" několik kroků od něho a kterého potkával každý den. A také řešil vztek, že nemá větší pravomoci, aby de jure mohl rozkazovat všem, a o zaúkolování ostatních včetně „civilkářů" musí žádat ředitelku, která navíc v září 1995 jmenovala ze sebezáchovných důvodů statutárním zástupcem divadla nikoliv Lébla, ale Vlastu Bauerovou, které Lébl okamžitě píše dlouhé výčitky, koho a jak má zaúkolovat. *„Já tam ve čtvrtek nezačnu zkoušet, protože jsem pověrčivý a myslím, že je opravdu potřeba prolézt všechna zákoutí provaziště a lávky a vymést odtud všechen prach, umýt tahy, otřít zdi atd. – je to pořád dokola. Buď se pro tu práci podaří získat pány z CVS* [civilní služba] – *nebo se do toho tedy pustím přes víkend já. Totéž se týká i všech drobných nedostatků po celém domě – zdá se mi, že by stačily dva tři dny, kdy by všichni poctivě uklízeli… Ale je to zřejmě utopie. Tady jsem znovu vypsal, co si myslím, že by bylo podstatné, prosím, zkus to, nějak ty lidi popohnat, aby to bylo hotové (…)."* [13]

PETR LÉBL: … a promiň, já už asi jiný být nemohu…

„Bláhově jsem si přál, aby všechny úklidové práce byly koordinované se zahájením sezony – důvod je prosaický. Je to zvyklost, může to být i rituál – je to i výraz určité profesnosti a také úcty k tomu prostředí. Viděl jsem jednou nějakej ruskej film, jak nějakejm vesničanům roz-

hodli, že jim vesnici zatopí nová vodní nádrž. A teď se ti stařečkové loučili s těmi svými domky… a bylo to velice dojemné a také trochu tendenční. Byla tam stará paní, která poslední dny před zatopením celý svůj domek vydrhla rejžákem a na kolenou při tom klečela: kompletně ten domek dala do „nového" stavu a pak odešla. Velice mne to dojalo a paradoxně na to myslím poslední dobou stále častěji, když se vztekám kvůli lenosti, nebo netečnosti, nebo neschopnosti. (…)

Žádal jsem o ‚prášení' jeviště. Je to obyčej – rituál, který se provádí ve všech divadlech. Je to logické, že se všechno uklidí, než se začne na jevišti pracovat. Ale proč to nejde u nás? ‚Vyprášit' jeviště znamená zkoordinovat zvukaře, aby sundali bedny, osvětlovače, aby odstranili světla, rekvizitáře, aby dal pryč věci, které patří do jeho ‚kompetence' a během roku bývají nastálo připevněné někde na jevišti. Týká se to rovněž uklízeček a především jevištní techniky. Je potřeba dát pryč šály (to se mi alespoň podařilo vydupat), oponu, instalovat do provaziště posílené ‚pracáky', aby tam bylo pořádně vidět, a pustit se do: luxování lávek, omývání zábradlí a všech těch žbrdlení, co tam jsou, mytí tahů, schodů, parapetů, stěn (!) jeviště – prostě všeho, kde se za rok usazuje prach. (…) Musím ale přiznat, že gruntování jeviště (na které se, když to takhle půjde dál, beztak chystám) by mému svědomí prospělo – já na něm chci začít pracovat, až bude čisté. HOWG." [14] Od počátku se choval jako feudál na svém panství, ale buzerující feudál, s těžko uvěřitelným despektem. Mnozí odešli (některé odprosil, aby se vrátili, protože se ukázalo, že se bez nich neobejde, jako např. Miroslav Stibr, šéf jevištní techniky). *„Ivana Slámová se na mě přestala šklebit a chová se velice korektně. Nevím, co si mám o ní myslet. Připadám si jako Gregor Samsa před Markétou."* [15] Vztekal se, když nebylo po jeho, nikdy se nesnažil vžít do kůže druhých a všechno vnímal vyhroceně jako spiknutí proti své osobě, třebas jen poznámku… Je uražen. *„… přesně toto jsem potřeboval slyšet. ‚Nemáme na starosti jenom Vás. Nejste tady sám.' To mi říkali v Labyrintu. A měli pravdu. A teď mi to řeknou na*

Zábradlí – jehož mám tu čest být uměl. šéfem. Nejsem uražen – to by bylo moc jednoduché. Jsem zhnusen a hluboce zklamán. Je to důkaz, stopa myšlení – na kterou jsem mnohokrát v životě narazil a před kterou jsem vždycky utekl.

Oni tady ti dobří lidé totiž nepracují kvůli mně, aby garantovali moji práci – oni jsou tu takzvaně: pro divadlo. A to divadlo – to je v jejich očích raději všechno možné – jen ne proboha jeden člověk. Navíc – takovej divnej. Copak má cenu vůbec vysvětlovat, jak se věci mají? Myslel jsem, že v této rovnici právě zastupuji herce – v procesu s institucí jako takovou, ale i takhle jsem se zmýlil. Ani herci nejsou to pravé ořechové – pro provoz divadla. Jsou to taky herci – ale rozhodně ne oni sami. Nejsmutnější je zjištění, že v případě některých herců (Ornest, Geislerová rozhodně) je mezičlánek šéfa činohry, šéfrežiséra, nebo jenom režiséra – který pečlivě ukřičí a hlídá spol. práci – také nepříjemný. Je jim milejší být na povel té celkové instituci (o kt. vědí, že jimi může i pohrdat), ale která je ideální – protože tak činí za jejich zády a ne kritikou z očí do očí.“ [16]

A své si slíznou i herci, [17] nejen technika a uklízečky. [18]

PETR LÉBL: ... na jevišti a v hledišti je špína. Na různých vyvýšených místech, parapetech, elektroinstalaci. Je to špína a prach. Musí se to čistit – ne jednorázově, ale pravidelně.

Od roku 1995 už nepoužije nikdy slovo spolupráce. [19] Hluboce se ho dotkne, že není statutárním zástupcem, mohl rozhodovat na jevišti, ale z hlediska budovy a divadla samotného žádné skutečné pravomoci a vliv nemá. Ředitelka viděla, že při rozhodováních a jednáních Lébl nadělá více zla než užitku, a to včetně jednání se zaměstnanci. V Léblově duši tento rozkol už nikdy nebude scelen, jen se prohlubuje hlubší averzí. Cítil se odstřižený a zneužitý. Možná právem. Jevištní technika i mladíci civilní služby vytušili, kdo moc má. Na Léblovy urgence ohled neberou. Za jeho zády je

pouze okomentují. Patriarchátu odzvonilo. Vláda silných žen počíná. *„Milá Doubravko, k druhému výročí našeho společného nástupu do funkcí jsem zrušil zkoušku, koupil pro Tebe láhev irského pití a uspořádal schůzku. Schůzka se nekonala. Chtěl bych ji uskutečnit znovu. Takhle Tě alespoň telegraficky chci informovat, že tématem mojí schůzky je za prvé: množství námětů, připomínek a urgencí – které se týkají našeho divadla, za druhé: moje žádost, abys mne od nové sezony opět jmenovala svým statutárním zástupcem, kteroužto úlohu jsi mi bez upozornění odebrala krátce před svým odjezdem na francouzskou stáž, za třetí: snažím se být nenahraditelným šéfem divadla, kterého jsi ředitelkou, pracuji nezřídka 18 hodin denně, pro svou činnost nezbytně potřebuji psací stroj a k videu, které už sem dostal – tv přijímač.*

Petr Lébl, um. šéf DNZ“ [20]

Léto 1996 patří divadlu a chystá se do Izraele. V létě vyprší smlouva dosavadním nájemcům baru, s nimiž má Lébl ustavičné konflikty. S mnoha zaměstnanci má konflikty. S lidmi si smlouvá schůzky, na které nepřijde. RAději napíše dopis. Vyřešit záležitost baru je jednoduché. Bar pronajme Vladimíru Korandovi, členovi své „rodiny“. Horší to je s herci, za ně náhradu nelze sehnat tak snadno. Definitivně se zbavuje Vlasty Smolákové, která pro něho tolik udělala, v březnu 1996 se rozhodne, že jí smlouvu neprodlouží a že půjde o určitou externí spolupráci (lektorské posudky textů). A ona za takových podmínek trvá na své knize. V lecčems si jsou podobní. Jde jim o to, postavit pomník sobě samým. *„Vlasto, již delší dobu nejsem schopen s Tebou komunikovat. Myslím, že sis toho všimla. Nejde mi to a ani se nesnažím – prostě to nejde. Jsem-li toho schopen, občas přemýšlím, jak a kdy se to ve mně vzpříčilo. Jsem na Tebe alergický, přitom dovedu zřetelně oddělit alergii na Tebe a alergii na Tvou práci. Té druhé je míň – vždyť pokud se týká práce, je radost s Tebou spolupracovat. Potíž je v tom, že té radosti nemohu naplno využít, no právě pro tu neschopnost komunikovat s Tebou.*

Je mi protivná představa nějaké knížky nebo brožury, kterou o mně píšeš – víš dobře, že jsem si to nepřál, stejně jako jsem si nepřál knížku o Vojcevovi. Co s tím nadělám? Přál jsem si, aby ses pustila do knížky o Schormovi, přál jsem si, aby do listopadu vznikla ročenka o DnZ… pokud je mi známo, nic takového zatím neexistuje. Už delší dobu odkládám rozhovor s tebou, ke kterému dřív nebo později musí dojít. Nepřeji si, abys byla nešťastná, nechci se s Tebou hádat.“ [21]

„Můj vztah s R. A. překročil hranice jednoho notýsku.

Před ani po R. A. jsem nikdy odcházet NECHTĚL.

Hodiny prosezené a prochlastané = to vše jenom proto, abych se přiblížil k R. A.“

28
Kolikrát si říkám, čím lépe se mi daří v práci, tím horší je to s mým soukromím

„Petr Lébl ještě dopoledne v čepici, pruhované, naražené po uši do čela, pokřikoval na procházející barem, ať si s ním připijou na Schorma. Zpitý. Ivana ho zkřísla: ‚Připravujete si projev na vernisáž?' – ‚Do tří hodin už ho připravím.' Ač o sobě sám tvrdí, že je nedisciplinovaný, ač s ním není lehká komunikace, v rozhodných chvílích překvapí. Promění image, nasadí ‚divadelníka' a s drzým čelem všechny odrovná. Režiséři prý byli v minulém životě rybami. Chtěla bych být rybou v tom budoucím… (I se převlékl a přičísl…) Bob Klepl, než otevřel šampaňské, aby jím Jiří Bartoška postříkal, pokřtil E. S., celý zblblý vyprávěl, jak ho na chodbě oslovily dvě postarší dámy s dotazem, zda bude na vernisáži přítomen i pan Evald Schorm. Tak Boba zmátly, že odvětil: ‚Já nevím.'" [1]

„Pan Lébl, umělecký šéfa režisér Divadla Na zábradlí. Podivín, který si pěstuje svou zajímavost, živí ji… V okruhu své rodiny DNZ. Rodiny, která toto nevycválané dítko hýčká, nenapomíná, rozmazluje, mlčky strpí každou neomalenost, kde by jinde dostal přes papulu. Vešla jsem do místnůstky k Ivaně Slámové, seděl u okna, obarvený na blond, plandavé teenagerovské kalhoty, vypadal jako zapomenutý sprejer přichycený při činu, po několika minutách vyskočil. (…) ‚Mám pro vás první úkol.' Napjatě čekám.

‚Snažte se, abyste se měla dobře.' Jen jsem hlesla, že po Schormovi to nějakou dobu půjde těžko. Zmizel. (…) Potkali jsme se ještě v přízе-

mí pod schody. Honzík byl už unavený, kňoural. Ze schodů poskakoval Lébl, přiblížil se těsně k postavičce Honzíka, který okamžitě zmlkl. ‚Chlapče, neplač. Život je pestrý.' A zmizel v baru. Blbec. Slámová ve dveřích špitla: ‚Dneska je tu dusno,' a trhla hlavou směrem k Léblovi." [2]

JEAN COCTEAU: ... každého jitra sleduješ její trpělivou práci v zrcadle...
ANTON PAVLOVIČ ČECHOV: Ujet není kam. A proto ho každou minutu mučí otázka: Co počít?

Je načase upozornit na méně RAcionální jádro Léblovy práce: zlých a nešťastných věcí se zbavuje tím, že je umísťuje mimo sebe, na jeviště. Mimoslovní jednání je jeho nejsilnější parketa. Zbavuje se obrazů tím, že je režíruje. Nepomohli mu psychiatři, pomohla mu autoterapie. [3] Najde lék: divadlo. Stává se mu smyslem, nakonec ale náhražkou života. Brodí se v jevištních obrazech a pobíhá po divadelních chodbách a unikají mu všední krásy, které jsou nenápadné a jsou jediným pozitivním protipólem všeho rozkladného: pěkný jarní den, dětské vlásky, letní podvečer, teplé barvy podzimního listí... *„Kolikrát si říkám, čím lépe se mi daří* v *práci, tím horší je to s mým soukromím. Ale co. Hlavně že je alespoň ta práce.*" [4] Když si nechá delší pauzu po *Plukovníku Ptákovi*, tedy před *Strýčkem Váňou,* a nebude zkoušet, zhroutí se. Prázdno bude nesnesitelné, do smutné proluky se o to mocněji vedrala nemoc. Nemůže-li režírovat, nemá pro co žít. Když nezkouší, zmáhá ho nejen opuštěnost v lásce, kdy mu RA uniká, ale najednou i opuštěnost v práci vede k nejistotě. V dobách depresí o sobě pochybuje. Že se nezabývá ničím podstatným. Neví, co se sebou. *„Čas, který necháváme přes sebe plynout, aniž s ním spolupracujeme, v nás zanechá lysá místa, která se už nikdy nepokryjí vegetací.*" [5]

Musí se adaptovat na život. Zavést rituály, opěrné body. Práce, práce, práce. Tou zvládá strach, ale ochuzuje vlastní život, osobnost se redukuje, příliš mnoho energie je vynaloženo na adaptaci… *„Podezření, že umění má úzkou spojitost s šílenstvím, nebo méně pateticky řečeno, že umění je produktem ne zcela normální vnitřní situace, je starší než Freud…“* [6] Každého vnímá jako součást své práce. Inspicientky (Stanislava Tomšovská a Markéta Boušková) a nápovědka (Jana Smolková-Jungvirtová) v „jeho“ domě jsou pro něho najednou hlasem božím, který vyvolává jména a poskytuje hercům privilegium dostat se do popředí, stát se v pravou chvíli vyvoleným jeviště, najít své místo, a takový hlas se mu ozve i v životě. Ano, upne se na lidi z divadla, kterým velí. Ale už to nejsou herci. Opěrná RAmena najde jinde. RArita?

Jevištní technici, zvukaři, osvětlovači, kluci z baru. [7] Popíjí s nimi, kouří marihuanu, jezdí za nimi. Třeba na hory. Nebo do Buštěhradu.

KURT VONNEGUT: Humor je prostředek, jak si držet od těla hrůzy života, jak se chránit.
PETR LÉBL: Problémy jsou vždy jenom s mojí fantazií…

Buštěhrad, středočeská obec poblíž Kladna. Zvláštní město. Bez dominanty kostela, RAdnice, náměstí. Mnoho let po Léblově smrti se tady začne čile stavět. Byty, rodinné domy. Díky dotaci z Evropské unie. Jeden z jevištních techniků tu bydlí. Lébl sem za ním začíná jezdit. Také kvůli chátrajícímu rozsáhlému baroknímu zámku z let 1699–1705. Trojkřídlá stavba, původně majetek toskánských velkovévodů, později Habsburků. Dokonce tu v letech 1833–1837 žil sesazený francouzský král Karel X. Po roce 1918 zámek sloužil jako okresní sirotčinec, státní statek, pivovar, archiv, škola, knihovna. Za války sanatorium německého wehrmachtu. V devadesátých letech, kdy sem Lébl zajíždí, jej vlastní dvě firmy, které tu chtějí vybudovat

luxusní hotel. Nic z toho není a nebude. Lébl se prochází zámkem, tak jako rád navštěvuje Kuks. Tak jako rád sleduje osudy dávných hereckých hvězd. I stavby si odbudou hvězdnou hodinu a pak… Zámek chátrá, obklopen zdevastovaným parkem, stropem protéká, částečně se propadají, zhroutí se některé nosné zdi. Soukromý vlastník zkrachuje, budova jde roku 2003 do veřejné dražby a koupí ji: město Buštěhrad. Rozhodnuté ji postupně opravit. Buštěhrad, Léblův terapeutický prostor.

GUSTAV HERLING-GRUDŻINSKI: … za pravdou můžeš jít jedině sám, nikdy v davu…
JIŘÍ VOSKOVEC: To není dobře ani špatně. To je. Jako rosa, krupobití nebo neštovice.

Terapeutický prostor jeviště. Kterým konečné řešení oddaluje. [8] Podle statistických údajů prý k nejnižšímu počtu sebevražd dochází v zimních měsících. Na jaře dosahují sebevraždy maximálních hodnot, v průběhu léta a podzimu klesají. Intenzita sebevražd se tedy mění podle měsíců… Dokonce i podle dní v týdnu. Nejvíce k sebevraždám dochází na začátku týdne. Maximální hodnoty jsou v pondělí. *„Nejméně sebevražd je na konci týdne, přičemž minimum je v sobotu.“* [9] Jestli to není tím, že podzim a zima člověku naznačily, že kruh se uzavřel. Statistikám se tedy Lébl vymyká. Zvolí si (ho) advent a víkend, období nakynuté vzrušivostí a očekáváním. A také sobectvím, kdy se oči stáčejí k vysmýčenému rodinnému krbu. V sobotu se smývají saze z těla… *„Příčina, že potomci dovedou posoudit jednotlivce správněji než současníci, tkví v mrtvém. Člověk se vlastně po svém rozvine až po smrti, teprve když je sám. Být mrtev je pro jednotlivce jako sobota večer pro kominíka smývajícího saze z těla. Vychází najevo, jestli mu víc uškodili současníci, nebo on současníkům, v tom druhém případě to byl veliký muž.“* [10]

KURT VONNEGUT: Jako důkaz Boží existence mu stačila hudba.
IVANOV: Ve dne v noci mě hryže svědomí, cítím se hluboce vinen, ale nemůžu pochopit, čím jsem se vlastně provinil.
PETR LÉBL: Jedno je jisté: posmrtný život existuje…
STANISŁAW WYSPIAŃSKI: A kam mne to vezete, běsi?

Nejprve holčička škvírkou nakukovala do života panu Schormovi. Filmaři, který se živil divadlem. A nyní Léblovi. Divadelníkovi, který pokukuje po filmu. 17. července 1996 si z článku o Andrzeji Wajdovi, který v závěru mezinárodního filmového festivalu Praha 1996 převzal cenu Zlatý Golem za celoživotní dílo, zvýrazní „*Americké filmy jsou skvěle natočené, výborně zahrané a je radost se na ně dívat (…) Podle jeho názoru by se evropská kinematografie nejlépe ‚ochránila' tím, že by vyráběla dobré filmy.*" Chce natočit dobrý film. Věčná nespokojenost. Daná nejen vnějšími okolnostmi, ale vnitřním neklidem. [11] Pořád musí rozesílat osobní pozvání všem celebritám, aby přišli na představení, pořád se musí potýkat s kritiky, přehlušovat nejistotu, dokazovat si, jak je dobrý. Nedivím se, když člověka neurotického štvou jako zvěř a pronásledují nepoučitelní blbci, že se jednoho dne zcvokne a začne snít o Marťanech či jiné záchraně… Hlupáci a jejich věty se usazují v mozkových závitech. Rozklíží a rozleptají. Život neurotika je děsivý vždy. Nezáleží na politických okolnostech. Jak prý napsal Brecht, intelektuálové mají tu výhodu, že nic nevydrží. Dělat měl. Dělat. Gute Miene zum bösen Spiel…

Život neurotika je podobný pocitu, s jakým přecházíme úzkou lávku. Je-li prkno na pevné zemi, přejdeme bez problémů. Zvedneme-li je do výšky, okamžitě spadneme. A neurotik i po prkně na pevné zemi chodí s pocitem, že je ve výšce a katastrofa se blíží. Lidí se nezbavuje snadno. Nemůže spát, když má pocit křivdy. Nedokáže odpouštět. Těm, co ho deptají. Ačkoliv se mnohým trápí zbytečně, protože v jeho představách vše nabobtnává do

netušených rozměrů a má pocit, že ostatní jsou lepší a vědí víc… Některé propouští, některé vyštve, jiným se RAfinovaně postará o místo v co nejvzdálenějším teritoriu. Promoveatur ut amoveatur. Nechť je povýšen, aby byl odstraněn. Smoláková odcestuje do Ruska.

Nejupřímněji píše cizím lidem. Idealizuje si je, pocit distance dodává jistotu, osobně se s adresáty nemusí nikdy setkat. Ona distance je paradoxně potřebná k tomu, aby byl schopen s někým bližší kontakt navázat. Vzdáleným lidem se svěřuje nejvíce. *„Dřív, když jsem si myslel, že se potácím v nějaké nepříjemné situaci, říkal jsem si, nekomunikuji se svým okolím proto, abych nikoho ve svém okolí neohodil tím blátem, kterého mám sám plné zuby…“* [12] Ideální stav. Kdyby si mohl s ostatními jen dopisovat. A přijde nečekaná rána, zásah na nejcitlivějším místě, RAkovina duše.

Musí přihlížet, jak ho RA, bezcharakterní štrébr, ponižuje. Jak on sám bezmocně prohrává.

Spatří mladíka. Opájí se jeho souměrným tělem, tichým šarmem, úsměvem. Sleduje ho, jak si pročesává dlouhé vlasy. V nevinné póze se uvelebuje u hereckého stolu v baru. Popíjí a mlčí. Křehké pouto, které si Lébl vysní, upomíná platonické pouto mezi stárnoucím hudebním skladatelem Gustavem Aschenbachem a polským chlapcem Tadziem na pozadí dekadentně aristokratických kulis Benátek v novele Thomase Manna *Smrt* v *Benátkách.* Pavel RAindl skrývá androgynní půvab, stejně ojediněle Tadzia „ztělesnil“ ve Viscontiho filmové verzi z roku 1971 patnáctiletý Švéd Björn Andresen. Stává se pro Lébla ikonou, tím spíše, že málo mluví, obklopuje ho aura romantického tajemství. Že by obklopovala prázdno, Lébla nenapadne, pohybuje se na druhém konci spektra. Smrt na Anenském náměstí. *„Jednou bude člověk tak přecitlivělý, že bude schopen* ***spoluprožívat*** *muka žárlivosti láskyplného srdce, která sám vyvolal. Pak tak ztratí drsnou odvahu tomuto srdci muka působit. Ale na to musí být dověk* ***dekadentní****, to znamená ‚přecitlivělý‘.“* [13] –

„A nebyl toto hlavní zašmodrchanec Léblova posledního období? Neopětovaný cit (…) tady navíc umocněný drsnou a bezohlednou tupostí objektu citu (…), jeho absencí empatie. Chodící robot. Ješitný neurotik zamilovaný do chodícího robota. Jsou snad hrůznější kombinace?“ [14]

HENRI BERGSON: Hlavní úkol psychologie by tedy nespočíval ve vysvětlení, jak u nemocného vznikají ty či ony jevy, nýbrž proč je nenalézáme u zdravého člověka.
JIŘÍ VOSKOVEC: Taky si moh čuňák s tím vyjít ven do přírody a nezasvinit vdově dům.

Sebevražda obsahuje vedle velké vnitřní tragiky i značnou porci teatrálnosti. Povrchní nesnášenlivost, uražená ješitnost? Sebezničení s fanfárami. Lety z mostů. Vnitřní vize, jak průvod zdrcených pozůstalých truchlí a rve si vlasy. Však uvidíte. Oběsí se nad jevištěm s rekvizitami. Proč ne někde uprostřed lesa? Hemingway se zastřelil v domě. Proč ne někde uprostřed savany ve své Africe? V anonymitě prostředí. Potřebují důvěrnost domova. Je v tom kus bezohlednosti, navždy tak poznamenají prostor nejbližších. *„Stran Hemingwaye a kulovnice tě upozorňuju, že se poslal na onen svět dvojkou brokovnicí, a to toutéž, kterou tak dříve učinil jeho pan otec. Nemate-li mne paměť, pan spisovatel si to dokonce houknul z obou laufů najednou a utrh si celej obličej. Taky si moh čuňák s tím vyjít ven do přírody a nezasvinit vdově dům.“* [15] Důvěrnost domova, sám, v tichu. Slyšet jenom vlastní srdce. [16]

„Je to jako když utne.
Dnes – Pavlovi dal krabičku proti chrapotu.
Nehledá záminku (křeslo)
Nehledá záminku
Nevyčítat!

Prehistorické zvíře
Perverze horizontální
Podstatou vztahu je mám Tě
Ostuda pokračovat
D.R.A.M.A
Chudák papír.“ [17]

29
Ukázalo se, že o mne mají opravdu zájem jako o Lébla – ne jako o housku se sýrem

CYRANO:
... co s sebou odnesu,
co večer vrátím Bohu,
až s dvorným pozdravem
se vznesu nad oblohu,
co nemá trhlinky ni skvrny
v triumf jistý,
navzdor to odnesu...
To je...
ROXANA:
Co?
CYRANO:
Štít svůj čistý!

Bylo to vyčerpávající jaro. A čeká ho vyčerpávající léto 1996. S nešťastně zamilovaným šlechticem. Který si za všechno může sám. Jestli mu ale nějaká hra byla osudová a pronásledovala ho i v osobním životě, pak to byl *Cyrano z Bergeraku.* Cyrana režíroval v Izraeli a hodlal jím i porušit pravidlo, že činohru bude inscenovat v domácím Zábradlí a hostovat bude jen operními režiemi: chystal inscenaci v Národním divadle. V Cyranovi viděl i rozvržení své osobní závěrečné situace, ale pochopitelně „jinak": on jako Cyrano, M. S. jako Kristián, RA jako Roxana.

„Ještě ti chci říct o té sebevraždě: lidem, jako jsem já, s tak pomateným a nepravidelným životem, kteří nestihli uvíznout drápkem v nějakém řádu, tak dlouho po něm toužili, až si ho museli sami definovat a vytvořit, a tudíž mohou s ním libovolně pohybovat, ale velmi těžko jej mohou dodržovat – takovým lidem hrozí sebezničení neustále. Moje ego je ovšem natolik silné, mám se prostě tak rád, že tě mohu uklidnit – asi mi to nehrozí. Kdyby bylo po mém a kdybych neměl tak silně rozvinuté svědomí – už bych měl asi dávno pokoj. Takhle vím jedno: je tady máma, které bych to nikdy neprovedl, a co se týče divadla – je tady Leoš Suchařípa, můj duchovní patron, kterého bych si rovněž nedovolil takhle zklamat. Alespoň tito dva lidé mne tedy drží nad vodou – zato velmi silně.“ [1] *To* bylo v roce 1996, o tři roky později už ani tito dva nebyli opěrnými sloupy. Matce vyčítal způsob výchovy (*„ani do Sokola mě nedala“*), Suchařípu ze svého života vypojil, konflikty rostly, živené i alkoholickými excesy.

Má sen. Operu. Za svou první operní inscenaci, inscenaci vedenou operními prostředky a posílením scénické hudby, přitom považuje *Ivanova. „Ale mám sen, který se mi nepodařilo splnit ani ve dvaceti, ani ve třiceti, a to je operní režie. Rád bych zkusil operní režii v cizině. Zjistil jsem, že tam zkoušejí i v létě. Nemusel bych tedy opouštět své divadlo za provozu, ale mohl bych strávit dovolenou v cizí zemi a pracovat tam. Činohru budu dělat jen ve svém divadle, a když o mne bude zájem, tak bych jednou ročně zkusil venku operu.“* [2] Jeho vzývaný Bednárik pro operu pracoval, režíroval *Romea a Julii, Toscu…* Lébl chce dělat Smetanova *Dalibora. Dalibor* už je v Národním divadle obsazen. Domluví se předběžně na Gounodově *Faustovi a Markétce.* Titulu, který měla ráda Léblova babička.

Tatáž, jíž věnuje izraelskou inscenaci *Cyrana.*

PETR LÉBL: Tuto inscenaci věnuji památce mojí babičky Jindřišky.

Habimah National Theatre Tel Aviv. Edmond de Rostand: **CYRANO Z BERGERAKU**. Premiéra 7. září 1996. První pohostinská režie v cizině ve slavném telavivském divadle. Vybral si ho intendant Národního divadla poté, co viděl všechny Léblovy inscenace.

Potřebnou agendu v březnu 1996 vyřizuje tehdejší asistentka Petra Pogodová. Lébl nechce odjet sám, podmínkou je účast českých výtvarníků (potvrdí kostýmní výtvarnici Kateřinu Štefkovou) a českého asistenta režie, shání výtvarné podklady architektury, obrázky k *Braniborům* i k *Cyranovi*, ofotí si uniformy královské gardy… Neústupnost prokáže i v případě honoráře. Trvá na částce 20 000 USD. Což je dvojnásobek sumy, kterou mu původně nabídli, *„… ale je to divadlo se čtrnácti sty místy, je to devět měsíců práce a hra s velkým obsazením!“* [3] V této době nosí culík. V bílém triku a kalhotách kouří cigarety značky Camel. Obyčejné. Nakupuje si je v uličce, která kopíruje bok tehdejšího Dětského domu směrem ke Stavovskému divadlu. Protože tady camelky stojí třicet šest. Oproti běžným třiceti osmi korunám. Smlouvu podepíše. A první velký náraz. Neúspěch? *„Malá odbočka: Israelci, kteří mají prsty všude, podobně jako zednáři, mne vyčenichali v Praze a chtěli, abych u nich inscenoval v jejich Národním divadle. Tak jsem tedy jel, a ukázalo se, že o mne mají opravdu zájem jako o Lébla – ne jako o housku se sýrem, ale jako o Lébla. Podepsal jsem smlouvu a léto tam strávím.“* [4] Léto roku 1996. Je nastartován mírový proces, naděje na spolužití křesťanů a muslimů. Jicchak RAbin ještě žije. Ještě žijí myšlenky na smíření s Palestinci. O deset let později už ne. *„Člověk si na vlastní kůži uvědomí, jak zkreslené jsou zprávy z novin a televizí, které upřednostňují aktuality týkající se násilí. Výsledkem je, že ani nevíte, jestli vás na letišti bude čekat taxík, nebo slon. Doma mi kladli na srdce, abych aspoň nechodil tam, kde vybuchly ty bomby, což jsem vzápětí učinil. Člověk stojí ohromen na místě, kde dva týdny předtím vybuchl autobus, a vůbec přitom nemyslí na svou bezpečnost. Je mu to líto a připadá mu to smutné a bezpečné. A tak jsem zatím – pochopi-*

telně letmo – stihl zaregistrovat, jaká je to zvláštní a příznivá země. Velmi svůdná se mi jeví kombinace určitého pochopení pro nepořádek a neplechu s pochopením pro – řekněme – západní profesionalitu. Zdá se mi, že v takových podmínkách bude radost pracovat." [5]

PETR LÉBL: Herci už většinou pochopili, s kým mají tu čest.

Intendant scény prohlášené roku 1953 Národním divadlem viděl všechny Léblovy inscenace v roce 1995 a nabídne mu několik titulů. Lébl si vybere *Cyrana,* titul, který má rád. Dokonale si připraví režijní knihu, která se proměňuje ve výtvarný artefakt.

„Je to hra jako stvořená pro národní divadlo. Měl jsem velkou chuť pracovat v národním divadle, překvapilo mě jen, že taková nabídka přišla od národního divadla izraelského.“ V případě úspěchu je naznačována možnost další spolupráce, včetně výběru českých autorů, Lébl už promýšlí texty Josefa Topola nebo J. A. Pitínského. K čemuž nikdy nedojde. Herce si může zvolit – kromě titulní role. Ta je přiřčena izraelské divadelní a filmové hvězdě Sassonu Gabaiovi. *Cyrano* se tu dlouho nehrál, čeští hosté byli do roku 1989 nemyslitelní. Z východní a střední Evropy působil v Tel Avivu ruský režisér Jurij Ljubimov. Proslavil se inscenacemi v Divadle Na Tagance. To ale neznamená, že by tu neznali českou kulturu, adaptace *Dobrého vojáka Švejka* patřila v Habimě k nejúspěšnějším, blížila se ke 150. repríze. Lébl přiletí s Kateřinou Štefkovou, pro inscenaci vytvoří kostýmy. Pozornost budí náročná Léblova výprava. Má na přípravu inscenace dva měsíce, přímo na jevišti pracuje jen sedm dní (!). Od pondělí do pátku, před premiérovou sobotou, proběhne několik předpremiérových představení. Což umožní za chodu provést potřebné změny, úpravy. Přes *vypjaté* pracovní tempo vidí Lébl představení Habimy a ostatních divadel. *„Od Divadla Na zábradlí se liší nejenom Habima, ale celá izraelská divadelní kultura. Projevuje se v ní rozdílnost povahy. Neměl jsem jazykové potíže,*

dali mi výbornou překladatelku. Ale bylo by zapotřebí delšího času, abychom se navzájem přizpůsobili. Naštěstí jsem v herci Sassonovi Gabaiovi našel vynikajícího představitele Cyrana a pracovalo se mi s ním velmi dobře." [6]

STANISŁAW WYSPIAŃSKI: A kam mne to vezete, běsi?
PETR LÉBL: Problémy jsou vždy jenom s mojí fantazií...

Gaskoňský důstojník miluje sestřenici Roxanu, ale neodvažuje se jí vyznat ze své lásky. Roxana si zamiluje kadeta gaskoňské setniny Kristiana, který je krásný, ale chabého ducha… Cyrano mluví ústy Kristiana, píše za něho dopisy. Kristián je zabit, zoufalá Roxana odchází do kláštera. Teprve za patnáct let jí Cyrano přizná svou lásku. Před smrtí. Komedie se převrhne v tragédii muže, jehož jednání je stále zahalené rouškou, čeká na odkrytí…

Lébl se neodváží vyznat RA. Vědom si *„své ošklivosti a velkého nosu".* Cyrano – leitmotiv jeho života. Ještě pořád se bojí přiznat si, že stačí muž, ještě pořád chce mít přítomnou ženu. Všechno Cyranem předjímá. Herečka Roxany je zvláštní víla jako Majda a Kristián je nádherný, zženštilý mladík. Opera i western v jednom. V sobotním večeru 6. července zkouší s Roxanou a Kristiánem. *„Muž se může do ženy zamilovat jedině skrze druhého muže…*" V Izraeli bydlí v hotelu, odkud to má k moři deset minut a osm až deset minut k Habimah Theatre. Ráno chodí plavat. Není přece větší volnosti a není jasnější připomínky lidské pomíjivosti než rozčeřené a zdánlivě nekonečné moře, v němž plave člověk sám a sám se sebou polohlasem rozmlouvá. *„Ve volných chvílích poslouchám CD – Branibory a říkám si, jak by to bylo krásné pracovat v cizině právě na opeře – rozhodně by odpadly ty velké problémy s textem, které máme u Cyrana. Ale co naplat, už jsem se s tím celkem vyrovnal, že moje 1. práce v cizině je mimořádně, ale SUPER – mimořádně – složitá. Kéž by se mi to povedlo…*" Pořídí si diskmana a *„nyní chodím*

obden do krámu a mlsně si vybírám nové nahrávky. Paradoxně díky tomuto technickému zázraku získávám docela nový vztah k vážné hudbě (a také díky Tvému soupisu dobové hudby!!!). Dnes jsem si např. pořídil nádherného LULLYho a rovněž PHILIDORA – našel jsem v něm skvostné věci právě pro Cyrana… (Říkám si: jakpak to odtud všechno odvezu?!)" [7]

PETR LÉBL: Milá maminko…

Zpožďuje se výroba dekorací. *„Dnes padla urátá hypotéza, že by se (nedej Bůh) premiéra o pár dnů posunula… Kvůli výrobě dekorací. Řekl jsem, že to nepřichází do úvahy, a oni s tím počítají – ale přesto si myslím, že bude tedy nejrozumnější posunout si letenku až na 8. 9. – než pojedeš do Dobronic – to už bude vše jasné."* [8] Nejčileji koresponduje právě s maminkou, ta mu chybí nejvíc. A Ivan Vyskočil. Plánuje jejich přílet, společné výlety v září do Masady, k Mrtvému moři, Galileje, Golanských výšin, Jeruzaléma; *„JERUSALEM, BETLÉM, NAZARETH, MRTVÉ MOŘE, GALILEJSKÉ MOŘE… už z těch jmen jde posvátná úcta… myslím, že to budou krásné zážitky!!!"* Úkoluje oba permanentně. Najít latinské a francouzské názvy a latinský text MISEREMINI MEI. Paní Léblová jde k Jezulátku, poté do Emauz, až v knihovně vzdělaný páter text nalezne. V latině, paní Léblová to překládá celé prázdniny. Má nakoupit cigarety, poslat návod k obsluze videokamery, v knihovně půjčit a oxeroxovat *Cestu na Měsíc* a *Cestu do Sluneční říše,* [9] koupit kazetu s Vlastou Burianem *Ducháček to zařídí*, českého průvodce Izraelem a Vieweghova *Báječná léta pod psa.* Ducháčka chce proto, že si tak opřezdívkoval paní „Shirleu", stejně jako jiné herce, například Hurvínek, Ještírek (Roni Blitz), Tuleň (Sasson Gaba), Vlasta Burian (Guy Loel) … Pošle 2000 dolarů na nájem, pro Milenu, na letenky… *„Zbytek peněz – cca 9000 – investuj do KLOBOUKU a nějakých pěkných ŠATŮ na premiéru… PROSÍM!"* [10] Dělá zdravotní procházky, má strach přecházet

z horka do klimatizovaných, chladných místností. *„Na těch zkouškách bývá legrace – vlastně je to zaměstnání pro blázny – zvlášť takhle, s tou jazykovou bariérou. Ne že by někteří z těch herců nebyli natvrdlí – dávají mi docela zabrat – ale co se týče legrace – v té si docela rozumíme. (…) Také už dělám pokroky při nákupech potravin.“* Bojí se nakupovat, například si pořídí půl kila sušenek, protože si zaboha neumí anglicky říct o čtvrt kila – a ty sušenky pak chroupe celý týden. RAději chodí do restaurací a jí jako král. Válí se u televizoru, kde má 45 programů. *„Je zde ovšem kanál, na kterém celý den běží americké filmy ze všech dob – a to je paráda: CHAPLIN, JFK, HITSCOK (jak se to hergot píše?) Pak je také zábavné sledovat arabskou TV – něco tak hrozného jsi v životě neviděla.“* [11] Mě vážně zajímají izraelské dny toho kluka.

Co celé dny dělá.

PETR LÉBL: Procházel jsem se u moře. Spálil jsem si ksicht.

„… co tady celé dny dělám? Mám se dobře. Hlavní je, že práce se odehrává bez konfliktů… Herci už většinou pochopili, s kým mají tu čest, a musím uznat, že se docela snaží. Problémy jsou vždy jenom s mojí fantazií: nejde ani tak o nápady, jako o to, že když tu a tam (což je pohříchu denně a několikrát…) vidím, kam až bychom se v pojetí té které scény mohli dostat – zachvátí mne nutkavá touha a posedlost dosáhnout toho ihned.

V hlavách herců to pak dělá neplechu… (ovšem – jak kterých – říkám si zase, když vidím, že skutečným tvůrčím lidem je tato moje ‚metoda' jenom ku prospěchu). A tak se od neděle do čtvrtka snažím, co můžu. Zkouším od 10.00 (to máte doma 9.00). Ve 12.00 je přestávka do 12.30. Pak zkouším 12.30–14.00 a nakonec 15.00–17.00. Je to tak kvůli herecký odborům a mohu říct, že toho vlastního času na zkoušení je vlastně málo. Po té zkoušce bývám zpravidla docela unavený. Koupat se ale večer nechodím, protože to moře je doslova HORKÉ, a to mi při-

padá eklhaft. Chodím ráno, v 7, 8 hodin, a to je paráda. Ovšem: nutno dodat, že studená sprcha, která následuje ještě na pláži, je daleko víc osvěžující… Po zkoušce se chodívám někam najíst… buďto do pizzerie, italské restaurace, do Opera Tower s vyhlídkou na moře, nebo domů, kde si udělám vždy cca na 3 dny salát: těstoviny, rajčata, sýr, vejce, pórek, olivy… v *tom vedru člověku chutná ten salát z lednice nejvíc. Doma (‚doma'!) si lehnu k televizi a bavím se přepínáním těch 40 TV kanálů, na kterých většinou nic nenajdu. Tak jdu třeba do kina nebo do divadla… Mám se tedy naprosto skvěle. Času pro sebe mám až moc.*

Datum premiéry se rozhodně NEPOSUNE.

Letenky je tedy možné zaplatit. Mami, prosím, ve volných chvílích vymýšlej, jakou českou hudbu na CD koupit jako dárek pro některé lidi zde. Něco, co by jim udělalo radost. Takových 6 titulů. To bych Tě moc prosil, jestli bys zařídila… a vzala s sebou… Také 1 (stačí jeden) kartón CAMEL.

Kdyby byl (kdyby už vyšel) na videokazetě Svěrákův KOLJA. (…) Dělám docela solidní pokroky v HEBREJŠTINĚ! Kupodivu – zatímco anglicky neumím napočítat ani do deseti – hebrejsky to bylo první, co jsem se naučil…

Situace kolem překladu bývají na zkouškách velice zábavné. Někteří herci už umí spoustu českých slov: ti nejservilnější mi ráno říkají: DOBRÁ RÁNA. Jinak také zdatně slabikují ZKOUŠÍME, NE – HRÁT, HRÁT… POCEM (pojď sem), co to je… atp. (…)" [12]

Je nadšený, že hebrejsky polibek se řekne nešika. Je z něho velký patriot, několikrát navštíví místní nastudování *Prodané nevěsty*, sežene si její plakát i fotku z představení, kde je operní zpěvák Luděk Vele. I jinak se zachová nečekaně. Například vlastním tělem hájí text.

PETR LÉBL: … zatímco doma mám pověst nemilosrdného zločince, v Izraeli vystupuji jako konzervativní obránce textu…
CYRANO: Jsem hrdý na svůj nos, ty nactiutrhači!
Jak známo, velký nos velkého ducha značí.

Lébl je vítán jako velký umělec. Velkorysé podmínky, investují do něho nemalé prostředky. Nejen že je prvním zahraničním hostujícím režisérem za nového vedení. Ale bude prvním, kdo v Izraeli *Cyrana* z *Bergeraku* vůbec uvede. Je na to patřičně pyšný. A nastává paradoxní situace. „*Podmínkou ředitelství divadla byla jeho zásadní úprava a redukce, s ohledem na skutečnost, že v Izraeli se tato hra ještě nikdy nehrála: měli obavy, aby jí publikum rozumělo… Mně zase bylo líto cokoli škrtnout, protože mám ten text moc rád.*“ [13] V jeho vnímání je ovšem stejně důležité i jiné prvenství, v téže rovině: 6. červenec je dnem, *kdy „poprvé v životě pral v automatické pračce!*“ Divadlo Léblovi splní všechny podmínky. V životě nic takového nezažil. S výjimkou představitele *Cyrana*, všech zbývajících třiatřicet rolí i úlohy statistů obsadí podle vlastního vkusu na základě konkurzů. Jezdí na ně před začátkem zkoušení. Herci mají v oblibě jeho často používané slovo „jakoby“. (*„Možná si myslí, že mluvím o někom z nich.*“) I spolupracovníky si může vybrat. Díky tomu se dostane ke spolupráci s ruským scénografem Alexandrem Livianským, jehož práce zná z Pražského quadriennale. Přesto se mu stýská. *„Až se vrátím, budu s úctou a láskou pracovat v Divadle Na zábradlí, po kterém se mi velice stýská. Pro operu Národního divadla bych měl příští rok inscenovat Smetanovy Branibory v Čechách.*“

IVANOV: A jenom nešťastný, utahaný opilec jako Pavel si mě ještě může vážit a mít mě rád.
PETR LÉBL: Odchody jinam nebývají definitivní.

Jazyková bariéra je značná. Musí se přizpůsobit rytmu hebrejštiny. *„Zatím jsem v životě větší jazykovou bariéru nepoznal. Je to velké dobrodružství. Překlad, přebásnění i samotná struktura hebrejštiny je totiž docela jiná. Přípravy scénáře připomínaly spíš rozruch na perském trhu než soustředěnou dramaturgickou práci.*“ [14] A stojí před ním další dilema. Cyrano je dílem evropského romantismu,

taková inscenační tradice v Izraeli zakotvena není. Čímž měl Lébl nezatížený prostor hru přečíst a interpretovat svobodně, aniž by mu bylo vyčítáno vyjmutí textu z vyježděných kolejí. Jenomže on – mimo svůj soubor a divadelní dům – jako by se zalekl a zkrotl. Jen aby nezklamal, prorazil a uspěl. *„Nerad bych udělal špatnou pověst sobě či českému divadlu, které zde – ať už chci nebo ne – budu reprezentovat. (…) Mám připravenou koncepci velké historické romantické podívané s početným hereckým obsazením, s izraelskými divadelními a filmovými hvězdami v hlavních rolích.“* Kadeti a šerm a balkonová scéna a scénka s bubnem.

Pečlivě studuje poznámky o dovršení vývoje tradičních francouzských hudebně-dramatických forem, sepsané paní Léblovou. Použije hudbu operního a baletního skladatele Jeana-Baptisty Lullyho (1632–1687), který u dvora Ludvíka XIV. komponoval i ceremoniální hudbu. 9. července si vystřihne operní poznámky, míří v *Cyranovi* čím dál víc ke stylizaci divadla Moliérovy doby a tím, jak už promýšlí *Branibory v Čechách,* také ke stylizaci operní. Opera ho vždy fascinovala svou mimořádností. [16] *„Z tohoto hlediska lze zobecnit čtyři modelové přístupy k současnému inscenování opery: 1) jakýsi kostýmovaný koncert podle vzoru přijde zleva, odzpívá vpravo a odejde dozadu, 2) inscenačně nápadité kolorování litery a noty partitury, 3) pokus o vlastní inscenační výpověď prostřednictvím operního díla s menšími či většími posuny významů při zachování uctivého vztahu k hudební a většinou literární stránce partitury (což je právě ona skupina inscenací Národního divadla, o které jsme se s Evou Plhoňovou nepohodlí), a konečně quasipostmoderní nakládání s partiturou jako pouhou předlohou samostatné jevištní kreace třeba úplně mimo původní základní aspekty díla (reálie, příběh apod.).“* Sežene si rozhlasovou nahrávku *Cyrana z Bergeraku* z roku 1955 s Karlem Högerem a Vlastou Fabiánovou v režii Přemysla Pražského v překladu Jaroslava Vrchlického a úpravami J. Hořejšího. Některé pasáže lze přirovnat k operním áriím.

PETR LÉBL: Tady šlo poznání pro rejži se síťovkou…

Léblova složka z Izraele. S vytrhanými obrázky z časopisů, hvězdice, prospekty, lístek se slovy Zatmění, potvrzení o zavazadle, výstřižek z novin z 9. března 1996 *„izraelské i palestinské bezpečnostní složky včera pokračovaly v tvrdých raziích proti palestinským extrémistům…",* rozpisy zkoušek v hebrejštině, cedulka se slovy Pan režisér. Dopisní papír s hlavičkou Astor Hotel, 105, Hayarkon St. Tel Aviv 63432, P.O.B 3416. Letenky, účtenky v hebrejštině. Vizitky. Fotografie Robbie Williamse. Kartička s otiskem rtů Kateřiny Štefkové. Poznámky na barevných kartičkách: *„Počínaje příjezdem ROXANY – náměsíčníci."* A zlomvazky. [17] Toto jsem já, schovaný v zápisníku s dřevěnými deskami… Jakýsi deníček – montáž. Všechny jeho deníky jsou zvláštní směsicí, koláže, ve kterých všechno podstatné uniká, musí se číst mezi řádky. Krásné na pohled, ale obsahově chudé. Jako jeho inscenace. Pořád odvádí pozornost od podstatného k detailům, okrajovým a povrchním, lesklým třpytkám… Vše v jedné rovině. Hora Olivetská. Hrob Ježíše Krista. Stejně důležité jako nákup ponožek. Historii nevnímá, ale dohání ho. Jako by všechno kolem byl film, tržiště senzací bez spojitostí, bez vědomí souvislostí. Jako na houpačce. Samota mu nesvědčí. Ze rtů lze odečíst bipolární poruchu, střídání manických a depresivních stavů. *„Jsme šli na břeh moře slavnostně spálit… Interview s norskou novinářkou… ve zvucích je Strýc… krásný a smutný motiv zMolièra 7.03.50. DEAD AGAIN Znovu po smrti."* Takhle nevinně 17. srpna 1996 mezi banality zašantročená slova, která určí jeho konání. Název filmu, který si bude pouštět dokola před smrtí. *Dead again.* [18] Za tři roky, až si onu koncovou šestku postaví na nohy, se rozhodne s pevností nezničitelnou… V deníku rotují čtyři druhy zápisů.

Zkoušky. Krásní muži. Nákupy. Sny.

PETR LÉBL: Ráno jsme si s Kateřinou vysvětlovali, proč jsme se pohádali… a… pohádali jsme se again…

Chvástavý rváč ze hry Edmonda Rostanda. Jenomže je tu ještě jedna vrstva, která Lébla přitahuje. Vrstva řekněme alchymie a vrstva zednářská. Skutečný Savinien de Cyrano (1619) se stal sekretářem vévody z Arpajonu a v paláci v Marais na něho spadl roku 1653 trám. Svržený z krovu střechy. Smrtelně jej zranil. Atentát? Savinien de Cyrano, vzdělaný a vyhledávající dobrodružství v setnině gardistů, kam se nechal naverbovat, napsal *Jiný svět* (rukopis nejprve koloval pod názvem *Cesta na Měsíc*). Svět Měsíce a svět Slunce. Satira na pozemské mravy a Měsíc jako zrcadlo dění pozemských. Zvláštní text, k němuž je údajným klíčem *„řeč ptáků*“, *„sluneční kabala, tento universální jazyk, kterým rozmlouvá při svém přistání na jednu z těch malých zemí, které obíhají kolem Slunce“.* [19] Jazyk, který nemá nic společného se známou řečí světa, a přesto mu porozumí. Léblův divadelní jazyk nemá nic společného se žádnou známou řečí světa… Kniha a autorův život a pravda, k níž nelze proniknout pouhou inteligencí. Rozum ji nepostihne, rozum je tu v koncích. Zrcadla, leitmotiv Léblova světa. *„Co vidíme v zrcadle, když do něj pohlédneme? Naši tvář takovou, jaká je sama o sobě: to, co je vpravo, zůstává vpravo, co je vlevo, zůstává vlevo, na rozdíl od vjemu pozorovatele, který stoje před zrcadlem nás vidí obráceně. Zrcadlo dává obraz věci takové, jaká je sama o sobě, ve svém nitru. Je tedy dokonale logické vidět Cyrana v závěru průniku zrcadlem, jež by ho mohl stát život, spadnout do středu pozemského ráje, to jest do posvátného srdce světa, o němž tradice učí, že se nalézá skryt v srdci každého jsoucna, ve třech říších přírody. Když vypravuje o svém příchodu do tohoto ústředního místa a o svém zmrtvýchvstání díky šťávě ze stromu života, osvědčuje Savinien de Cyrano svou povahu člověka středu, to jest mistra, pravého člověka.*“ V inscenaci samé pak nechybí dalekohledy a brýle proti zatmění slunce. Lásku pak Lébl – oprávněně – přirovná

k zatmění mozku. Zastavený čas bude platit pro všechny na jevišti v místech, kdy se Roxana setkává s Kristiánem. Smích na rtech jim zmrzne. A zdmi bude možné pohnout, zdi se budou otáčet. To jeviště umí.

CYRANO:
V ohni mých RAn se rýmy kalí, aby se chvěly jako zvon!
Proč vaše tváře zesinaly?
PETR LÉBL: Vyskočil – ať si nezapomene čepici nebo klobouk!

27. června je Lébl na místě. Pravou rukou se mu stane Eva Millerová, tlumočnice, asistentka režiséra. Z herců se navštěvuje se Sassonem, koresponduje s představitelem Kristiána Yaronem Motolou. 30. června je 1. čtená a hned večer, za úplňku, uléhá s chřipkou. *„Nad ránem jsem se vzbudil, poměrně zdráv… kouřil jsem a snažil se ulovit něco v televizi… nic nebylo.“* 2. července v 10.00 zkouška. *„No, dali mi zabrat! Těch slov. A možná bude i hůř.“* 17. července 1996 ho zaskočí stávka, sejde se alespoň se Cyranem a jde nakupovat. *„No, to jsem celej auf, že nemůžu zkoušet. Seděli jsme nad textem with Sasson a byli jsme na palačinkách! Krásné kalhoty a trička!“* 21. července 1996 konflikty s herci narůstají. S Léblem není snadná komunikace v téže řeči, natož když přibude bariéra jazyková. Kolotoč nabírá obrátky… *„NEUMÍTE ZKOUŠET, TRDLA. Namyšlený trdla. CONFLICT: YARON-BLBEC! SASSON-BLBEC! DUDU-BLB…“* Yarona chce dokonce jednu chvíli vyhodit. Herec Moscu Alkalai má plus: *„Aspoň že je z toho Rumunska…“* Trvá téměř měsíc, než si zvyknou na způsob jeho práce, než mu Kristián přestane *„lézt na nervy“.*

23. července 1996: *„Ruce mnichů. Střep v moři a na pláži! Balkónová scéna… rozhovor with Yaron a znovu Mission Impossible – with Kateřina – Na Kateřinu pozor: její surové poznámky tě mají vytočit k zešílení… Nenech se zblbnout: nemá cenu jí opakovat, že si jí vážím. Raději se podle toho chovat v srdci.*

Přišli jsme domů a zrovna hráli klip Freedom!"

24. července: *„V práci dnes jistý obrat! Krásná scéna Cyrano a Kristián. Cinkání mečů a psaní dopisů. Rovněž: hromadná kadetská a zejména… DON QUICHOT. Cyrano: nos nahoru… Dnes se náš Cyrano koukl nosem do nebe!!! Opět klip Freedom! Děkuju!"*

Lidi svým mlčením vědomě trestá. Žádný depresivní stav, ale vědomý trest. Nemluvím, nerad, ale nedá se. Nikdy nevydrží s jedním člověkem delší dobu. 27. července 1996 se zlobí, že nefunguje technika, Shirley pozve další den na kafe, nedomluví se. *„K tělu, ať už k práci, nebo jen tak (ono je to stejně totéž), si pouštíme jenom takové lidi, kteří se k nám potom nechovají surově a nenutí nás, abychom se k nim chovali stejně. Toto je ponaučení? Člověk si stejně vystačí sám, respektive: nevystačí. Ale toto je tak úděsné, že snad i vystačí. (A nezapomínejme: cokoliv uděláme pro druhé lidi – dostaneme brzy zpět.)"*

Nejhůře se protlouká čtvrtým aktem. Krize a konflikty dostoupí vrcholu 2. srpna 1996, vrací se migréna. *„Po noci částečně strávené na ulici jsem poznal praktický účel pojmů: Krása Věrnost Čest Počestnost. V parku kdesi jsem sepsal pojednání o touze. S Heikinem. V 11.00 jsem se opět probudil, po krásném spánku na WC, abych do toho bytu pokud možno nevkročil… Nu a den mám věnovat práci! A pokusím se zbavit těch odporných, byť zcela logických myšlenek. Krize dostoupila vrcholu?"* A vlepí foto Jiřího Ornesta v inscenaci *Ritter, Dene, Voss.* Jak se chytá za hlavu. 5. srpna 1996: *„Historický okamžik. III. ACT poprvé celý a Roni Blitz září."* Strašně touží uspět, nakoupí občerstvení a *„sklidil potlesk, uvědomil si, že ty lidi mám rád!"* 20. srpna 1996, v úterních novinách vychází článek: *„Génius českého divadla režíruje v Habimah."*

Pátek 23. srpna 1996: *„Poprvé na jevišti s dekorací. Závěr III. actu. Se Sassonem jsme si stihli říct, že jako děti jsme měli málo hraček!"*

Sobota 24. srpna 1996: *„Balkónová scéna! Zatímco si zvesela přicházím na desítky nových souvislostí, herci jako Yaron nebo Rama*

mají potíže přejít zprava doleva. (…) Ano, věřím na osudovost… Bože, na začátku tohoto týdne, který je tak těžký v mém divadelním životě, Tě prosím: Dej, ať to všechno klapne… Sem tu docela malý proti Tobě.“ Nalepí si k prosbě lísteček z 3. června 1996: „*Ty to nechápeš, že někdo se narodí statečnej a chytrej, a někdo se narodí jako bábovka.*“

Pondělí 26. srpna 1996: „*Korektura programu s věnováním babičce… jsem vlastně šťasten!*“

Čtvrtek 29. srpna: „*Yaron je bohužel dřevo… (přál bych mu, aby nebyl). Svícení s Bambim je prostě radost.*“

31. 8. – 1. 9. 1996 „*Je to věc namáhavá a rovněž trpká zkušenost: tolik hnusných věcí musí člověk vidět… A proč? (…) Za to, že jsem a chci udělat Cyrana? Pravdivě? BAMBI je bůh, scénka se zářivkami, které pouštěl do herců. Já tam hledal jeptišky. Ewa hledala kládu, setkali jsme se v portálu.*

V sobotu byl pan Bergerac zákeřně zavražděn!“

Pondělí 2. září 1996: „*To z nás spadlo… A dal jsem si mrkvovou polévku s Kateřinou.*“

PETR LÉBL: Tak jsme se tak vlekli hrou…
DORN: Víte, Konstantine, mně se vaše hra mimořádně líbila. Je taková divná, a konec jsem vlastně neslyšel, ale přesto působí neobyčejně silným dojmem. Člověče, vy máte talent, měl byste pokračovat.

V zápisníku houstnou vlepená fota jemných, krásných mladíků, která si vystřihuje. Pěvec Doug Jones, který v Izraeli zpívá Vaška v *Prodané nevěstě* („*Vašek a jeho krásné ruce*“). Opakují se něžné tváře. Jan Muchow. George Michael. Robbie Williams. Daniel Málek v plavkách. Fota mužů a jakýchsi nadpozemských bytostí, ani mužů, ani žen, s tváří jinocha, v ženských šatech. Edna Twigová je krásná. Tom Cruise z Mission Imposible. Foto zženštilého muže s odkrytými kartami. Ten se je nebojí ukázat, proč si je pořád schováváte vy,

Petře Léble? A ta strašlivá závislost na mamince, ta jistota, kořeny, opora správnosti, abych neuklouzl a nepřiznal si náhodou celou pravdu o sobě. Přijde dopis od mámy, on vystřihne zpáteční adresu psanou na stroji („*Eva Léblová, Šporkova 10, Praha 1*"). Foto jemné ženy v modrém. Opět spíš chlapec. Ostré hrany mužů a žen nesnáší. Jen jakési elfy.

IVANOV: Máš před sebou člověka, který je ve svých pětatřiceti letech k smrti utahaný...
PETR LÉBL: Na té ulici Dizingoff jsou krásné obchody!

A nakupuje a nakupuje. Zápisy o tom, kde a kdy a jak si koupil krásná drahá trička a kalhoty a brýle (*„Kde jsem asi byl před rokem? Dnes: odporně drahé brýle, trochu podobné těm newyorským."*). Skupuje cédéčka s hudbou k *Cyranovi* (Jean-Baptist Lully a André Danican Philidor). Na nákupy se vydává okamžitě po vyhřezlých konfliktech během zkoušek. Lepí si ústřižky nákupu ponožek i vstupenku na film *Batman.*

Typické jsou pro něho montáže absurdních výstřižků z novin, Kelly Family s Danou Morávkovou a Liborem Baselidesem ve Snídani s Novou nebo ten o Valerii Kaplanové. Nevíme, zda jde o zprávu, mystifikaci, hru. Na hraně. To má rád. *„Nezahynula pod autem, jak to vypadalo v televizní reklamě. Naopak, Valerie Kaplanová alias Tutovka je svěží. Dokonce byla přistižena s mužem. Za ruku se držela s nejstarším českým aktivním hercem Viktorem Nejedlým, který v červenci oslaví pětaosmdesátiny."*

Divadlem je prosycen, i o hercích se mu neustále zdá, o divadle. Nejčastěji mu do snů vniká Václav Havel. *„Jo, a v noci na dnes se mi zdálo, že byl na Hrdinovi HAVEL a na 2. půlku si šel zahrát..."* [20] O Karlovi Dobrém, *„no a večer jsem konečně viděl MISSION IMPOSSIBLE. V kině jsem si (nerad) uvědomil: jsem děvka. (...) Kino se protáhlo přes půlnoc, takže máme 20. – a před rokem jsem byl*

za Karlem v Londýně. Tak si o tom můžu nyní v klidu zapřemýšlet. KAREL hrál v tom filmu skvěle, great!" [21]

PETR LÉBL: Tuto inscenaci věnuji památce mojí babičky Jindry, která mi vždycky říkala: „Ten Tvůj nos."

Nic takového mu babička nikdy neříkala. Další Léblova mystifikace. Na vstupence si zaškrtne své jméno v hebrejštině, toto jsem prý já. *„Má zajímavý pohled na divadlo, zcela jiný, než na jaký jsem zvyklý. Neoslovuje diváky přímo, ale prostřednictvím stále se opakujících zvukových, pohybových, hudebních, symbolických asociací. Byli tu režiséři z různých zemí, i z východní Evropy. Lébl však vytváří jiné, zvláštní prostředí, které vyjadřuje jiný druh vkusu. Je přemýšlivý, proniká do hloubky problému a je plný životní moudrosti. Pracovalo se mi s ním velmi dobře a přes počáteční jazykové potíže jsme si výborně rozuměli. Pevně doufám, že izraelským divákům neuniknou jemnosti Léblovy inscenace a že představení bude mít úspěch."* Tolik Sasson Gabai, izraelský Cyrano. [22]

Navzdory zdvořilostním frázím jemnosti unikají všem. Nenaplněné očekávání klíčí v jednom bodu, zdá se mi. Zkříží smysl katarze. V psychodramatu jde o katarzi protagonistovu. Jenomže u divadla má jít o katarzi u diváků. Myslí na svou katarzi, úleva má léčebnou funkci. U Lébla to je vždy jen dočasná úleva. Protože u něho nestojí psychodramatik, který by zmatky v psychice uvedl do pořádku. Corneille připustil, že výchovná funkce tragédie je v tom, že nás přímo vybízí, abychom očistili, zmírnili, vykořenili své vášně. *„Na soucit a bázeň se lze také dívat jako na pozitivní vášně, které se mají pěstovat, neboť brání vzniku negativních vášní."* [23] A romantikové? Cyrano? *„Chtějí oprostit tragický prožitek od všeho, co jej svazuje. Jeho volný průchod osvobodí nejen ideu a její výraz, ale i tvůrce."* Lébl tragický prožitek zablokuje, postaví hráz a oslepí ohňostrojem. Jako umělec je umělcem *„emocionální nákazy".*

To už si na týden balí kufry Eva Léblová [24] a Ivan Vyskočil, zaručí se za ně production manager Ben Bar-Shavit, assistant director: Ruth Tonn-Mendelsson a Vlasta Bauerová, produkční Divadla Na zábradlí. V začínající divadelní sezoně 7. září 1996 má v divadle Habimah v Tel Avivu premiéru inscenace *Cyrana z Bergeraku.*

30
Skončí to vždycky špatně

Léblův vnitřní svět je přízračný, přestože lidé neztrácejí lidskou tvář a kontakt s realitou. Ale vnímá je jinak a porušuje vazby a smysl, souvislosti. Lidé reagují jen tichým údivem či úšklebkem a vše zahrnují pod nálepku geniality. Oni nevidí přízraky jako Lébl. Za přízrak považují jeho samotného. On si povídá nejen s duchem zemřelého otce jako Hamlet, ale i s mimozemšťany. Přízračnost jeho zjevu a chování se stává skutečností běžnou, normální.

To, co ostatní lidé v představách prožívají, stává se u Lébla skutečností. Jako Kafka žije „v *pohraničním území mezi osamělostí a pospolitostí".* Pro Kafku znamenal fakt, že by na přání otce založil rodinu a vychovával děti, to *„nejvyšší, čeho mohl* v *životě dosáhnout".* Pro Lébla a jeho dobu to už neznamená nic. Založit rodinu, mít děti. Naopak, není to RAdost, ale omezení pracovní, časové. K rodině má Lébl odpor, protože rodinu by mu mohl vytvořit jenom patřičný partner. A dítě jako záchrana sebe sama před životem – není to největší druh sobectví? Mládenecký život. A tak jako Kafkovi dává svět literatury smysl a ospravedlnění jeho *„pravidelnému, prázdnému, šílenému mládeneckému životu*", totéž ospravedlnění – alespoň po určitou dobu – dává Léblovi divadlo. Suchopár a prázdnotu času nestráveného v divadle až po třicítce začne naplňovat aktivitami, které jsou pro většinu lidí banální (výlety, pobyty na horách, vandry, lyžování). Ale nemůže vzdorovat útoku svého vlastního života.

Unaven pozlátkem a triky, zatouží po divadle lidského citu.

IVANOV: Když si budeme, doktore, každý den něco vysvětlovat, tak se brzy zblázníme.
LEBEDĚV: Tebe ničí tohle prostředí, kamaráde!

Ví to. Ví, že existuje rozhodnutí, kterým může zakroutit krkem sám sobě, ale doufá, že se konečně zbaví toho netvora, toho slepého, ufňukaného ďábla v sobě. Někdy vládnou oba. I ten nepodléhající vnějším vlivům, ten vtipný a energický. Po několika dnech, někdy týdnech se objeví a vystrnadí dospělého muže. Kdy měl netvor zemřít, jak se ho měl zbavit?

Ležet ve vaně a pozorovat v sobě oba muže, zrazené dítě a dospělého divadelníka. Upířího netopýra a cvičeného slona, z jehož kůže netopýr nepozorovaně sál. Spisovatelé svými knihami předjímají vlastní osud. Možná se totéž děje režisérům.

Inscenované texty se jim propálí pod kůži. *„Jste nešťastný, protože jste sám. Potřebujete vedle sebe člověka, kterého byste měl rád a který by vás chápal. Jedině láska vás může zachránit.“* Ivanov Antona Pavloviče Čechova je v depresi a nepomůže mu ani podaná ruka mladé lásky. Jak mohla Léblovi ulevit ruka nepodaná? Cítívá napětí v té rozervanosti, s plným vědomím duševní nemoci… napětí vybíjí. Něco tak rozmlátit… Zrcadlo. *„… vzpomínka se má k vjemu tak, jako se má obraz spatřený v zrcadle k předmětu umístěnému před ním. (…) Obraz je virtuální, a jakkoli se předmětu podobá, nemůže dělat nic z toho, co dělá předmět. Naše aktuální existence, jež se odvíjí v čase, se tak zdvojuje o existenci virtuální, o obraz v zrcadle. Každý okamžik našeho života tedy nabízí dva aspekty – je aktuální a virtuální, je jednak vjemem, jednak vzpomínkou. Štěpí se zároveň s tím, jak vyvstává.“* [1]

Svému Ivanovovi rozumí. Mezi mlžnými přízraky se bude pohybovat neobratný, němý sluha Gavrila (Libor Prakesch). Rok 1996 končí, mazl tov… *„Příští rok budu dělat Ivanova, Věc Makropulos, Misantropa a kdo ví, co ještě. Také v Národním Branibory v Čechách a nabídli mi, abych natočil celovečerní film. Rád bych to všechno stihnul – také proto, že jsem katastrofista a pořád myslím, kdy už bude konec. V noci nemůžu spát a přes den sháním psychiatra, který by mi pomohl. Skončí to vždycky špatně – nebaví mne někoho, koho*

neznám, informovat o tak křehkých a rovněž banálních trápeních.“ [2] *Ivanova* a *Branibory v Čechách* zrealizuje, *Věc Makropulos* s Vladimírem Markem nikoliv. Filmový scénář píše. Nejprve o osudech herečky Jiřiny Štěpničkové pod názvem *Hanba.* Poté, když pozná blíž během *Kočičí hry* Ivu Janžurovou, filmovou povídku *Milá maminko.* Nepředbíhat. Na řadě je další z Čechovových klasických komedií o sebevraždě. **IVANOV**.

ŠABELSKIJ: Pavle, když svítí slunce, tak je i na hřbitově veselo.

Rokem 1996 Lébl umělecky dozrává. Aniž by (naštěstí) RAdikálně dospěl. V krátkém časovém úseku je natěsnáno několik gordických uzlů, které byl nucen rozplétat. [3] Jako režisér i jako umělecký šéf. Od *Mařky* po izraelské hostování, od Eliadovy knihovny po televizní záznamy vlastních inscenací (*Naši Naši furianti, RAcek*), od potřesení ruky s anglickou královnou po propad *Cyranův. Zažívá* zatím nejsilnější atak nemoci živené stresem, konflikty, pracovním vyčerpáním. Hravost nemizí, má jen trpčí příchuť.

I vlivem odžité zkušenosti bere autora hry více na vědomí. Repliky se protínají s jeho vlastními pocity. Na scéně Lébl oživí efektní obrazy, v nich maluje čisté a něžné čechovovské postavy, které rezonují s pocitem nudy, samoty, únavy. Pušku rekvizitáři pověsí na kulisy. I v *Josefině* zazněl výstřel z pistole. Josefína zpívala dál. Lébl to nechce přiznat. Že se do RA zamiloval. Bojí se skandálního RAndálu. RA tančí v sále domu Lebeděvových, lakomé Zinočky a neklidného předsedy okresní správy. Na tom není nic zvláštního, obsazoval jevištní techniky, rekvizitáře, přátele. Zvyk z amatérských dob, jakási nostalgie. Aby nabyl jistoty mezi profesionály, aby měl své lidi rozptýlené během práce ve své blízkosti. Ale tentokrát chce skládat oběti, o které nikdo nestojí. Zároveň má pocity viny. Jako Anna v *Ivanovovi.* I on vidí štěstí být s RA nablízku, zbožňuje ho. Doma se mu těžko dýchá, všechno na něj padá. RA ho dohání k šílenství.

A nemá o tom tušení.

Lébl není přehledná povaha. A nikdo se s ním nenudí. Každý je v jeho blízkosti ve střehu, netuší, co přinese následující vteřina. Opovrhuje sám sebou, nenávidí svou tvář, své tělo, své oblečení. Meziprostor. Na nic nečeká a ničemu nerozumí. Jako očarovaný a opilý sleduje RA. Jak porozumět své RAněné vášni? A už vůbec jí nerozumí okolí. Které pracuje se zavádějícími informacemi, jež Lébl rozhazuje. Čeho se chytit? Vnějších příznaků, které matou? Repliku z Ivanova zvolá k RA. „*Provinil jsem se, ano, tisíckrát ano, za to mě potrestá bůh, ale vám nedal nikdo právo, abyste mě tu každodenně mučil*…" Nicnetušící RA se mu stává posedlostí.

IVANOV: Nebudu ti vysvětlovat, jestli jsem čestný chlap, nebo darebák, jestli jsem normální, nebo psychopat. Ty to stejně nepochopíš.

V pořadí druhá inscenace Čechovových her vzniká opět za spolupráce s překladatelem a hercem Leošem Suchařípou. Groteskност života prošpikovaná nenápadnými záludnostmi všedních dní, k jejichž řešení se už člověku nedostává sil, a volí sebevraždu. Co všechno si lze představit pod označením předčasně unavený člověk… Analýza depresivního člověka v stísněném prostoru jeviště. Ivanov se přece zdá být jedincem dobrým, emotivním, prospěšným, žádný zbytečný člověk. Obmotaný pomluvami.

Nebo je to přece jen darebák, Léblovými slovy hajzl, který týrá svou umírající ženu Annu? Přitom smrtelně nemocná Anna je člověkem, který má „skutečný" problém, ale pod jeho tíhou neklesá, daleko silnější než Ivanov. Nebo je Ivanovova životní situace a psychická „nemoc" jen hůře pojmenovatelná a postižitelná? Lze na ni sehnat RAnhojiče?

Lébl i divadelní stereotypy pootáčí k bizarnosti. Na počátku představení a po přestávce zazní v inscenaci hlas Ivana Vyskočila, jednoho

ze zakladatelů Divadla Na zábradlí. Hrátky se jménem Vyskočil, panem Sprangem, stojí na počátku Zábradlí. V českém prostoru hojně využívané a ve všech variantách vděčné jméno, objevuje se i ve filmu Pavla Juráčka *Případ pro začínajícího kata*, tentokrát obecní blbec Vyskoč, který se nakonec zasní a usmívá se. *„Řekl jsem, poslouchej, Vyskoč, jdou ty hodinky pozpátku, nebo se mi to jenom zdá? Ale on namítl, co pořád máte, copak vám nestačí, že je slyšíte tikat…?“* [4]

BORKIN: Kdybyste nebyl psychopat a fňukal, ale docela normální chlap, tak musíte mít za rok deset milionů.

Lébl má pověst skandalisty.

A má taky RAazítko: s nápisem mezi třetím a čtvrtým jednáním uplyne jeden rok. Tímto RAzítkem je zpečetěna první stránka režijní knihy. Kdysi citát vložil do *Vojceva.* Štafetový kolík. Na první čtené se sejdou 7. října 1996, derniéra 28. června 2005. V roce, kdy umírá Leoš Suchařípa. Hledání představitelů není snadné, a vlastně po dobu existence inscenace nikdy nekončí. Neumí obsazovat, té moci se ale vzdát nehodlá. Premiéra se z února odsouvá na duben. Role Nikolaje Ivanova. Obsazuje nejprve hostujícího Ondřeje Malého, poté sebe, nakonec Bohumila Klepla, ta role se stane jeho životní příležitostí. Do role Šabelského obsadí Bořivoje Navrátila, poté Vladimíra Marka. Do role lékaře Jevgenije Lvova RAdka Holuba, poté Karla Dobrého. Do role nezralé Sáši Lebeděvové, která v Ivanovově „vzkříšení“ vidí své vznešené poslání, Evu Stanislavovou, poté Theodoru Remundovou. V době vzniku této knihy oddanou Annu, rozenou Sáru Abramsonovou, hraje Natálie Drabiščáková (původně Eva Holubová), Jevgenije Lvova Igor Chmela a za zemřelého Ladislava Klepala převzal berního úředníka a karbanu propadlého Dmitrije Kosycha Zdeněk Dušek… Tolik hereckých změn. Přesto inscenace drží pohromadě. Nestojí na hercích, ale na promyšlených obrazech. Na začátku hry spekulant a správce Ivanovova panství Borkin zažer-

tuje, zblízka namíří pušku do obličeje statkáře Ivanova. Jehož prokletí má jméno nuda. *„Kdyby zůstal jeden jediný večer doma, tak si z nudy zřejmě vpálí kulku do hlavy. Chudák… potřebuje trochu prostoru, aby mohl vymyslet nějaké další svinstvo.“* Pětatřicetiletý Nikolaj Ivanov se ocitá na rozcestí. Unavuje ho nedostatek peněz, věčné hádky, drby, společnost nemocné ženy, která ho miluje, nakonec i bezvýchodnost naděje, jakou vkládal do RAjského sňatku s nezralou Sášou. *„Jsem tak nervózní, prchlivý, hrubý a malicherný, že sám sebe nepoznávám. Celé dny mě bolí hlava, v noci nemůžu spát, hučí mi v uších… Člověk by chtěl někam utéct, ale tomu neuteče… Neuteče…“*

Lenost, splín, slepá cesta mu paralyzují duši. Jeho žena Anna kvůli němu přestoupila na jinou víru. Opustila otce i matku, onemocněla tuberkulózou. Na Ivanova v domě padá tíseň. Každý večer prchá k rodině Pavla Lebeděva. Aby se pobavil. V přestavbě k třetímu dějství si Lébl přivede na scénu i RA, kterému budou namířeny některé repliky. Účinkuje tu spolu s Liborem Prakeschem, Janem Frantou, Miroslavem Stibrem, Alešem Šturmem, Ivanem Voříškem, Tomášem Merym, Lukášem Valiskou, Janem Kováčem i inspicientkou Stáňou Tomšovskou.

KRAMÁŘ: Rašín vždycky říkal, že v Rusku je možné všechno. A já bych k tomu dnes dodal, že v sovětském Rusku je možné i to, co nebylo možné v Rusku, kde bylo možné všechno.
SÁŠA: Ale pro nás milovat znamená žít.

A tady, v sále domu Lebeděvových, staří hrají karty a pomlouvají, Ivanova utěšuje mladičká Sáša. Oba se ocitají mezi lakomými krkavci a mátožnými pomlouvači s kdysi noblesní Avdoťjou v čele. Borkin domlouvá sňatek Šabelského a Babakinové, on má titul hraběte, ona peníze. Anna se Lvovem dorazí později a přistihnou mladou, naivní Sašu s Ivanovem v objetí. Loď se potápí. Ivanovovu pracovnu ve třetím dějství Lébl pojme jako uzavřenou lodní kajutu,

v jejíchž stísněných prostorách v RAdovánkách sviští pánská jízda opíjejících se pánů (Lebeděv, Borkin, Šabelskij). Kajuta vesmírné lodi, všichni přece plujeme vesmírem… Ze scénické poznámky – na pracovním stole se povalují talíř se slanečkem, láhev okurek a krajíčky chleba – Lébl vykřísne komickou akci. Lebeděvová pošle muže, aby vymohl na Ivanovovi dluh. Tady Lébl škrtne monolog, zásadní monolog o tom, že se Ivanov ztrhal, že je ve třiceti utahaný, vyhaslý.

A zvýrazní toto: *„Jsem špatný chlap a ničemný ubožák. A jenom nešťastný, utahaný opilec jako Pavel si mě ještě může vážit a mít mě rád. (…) Ještě před rokem jsem byl zdravý a silný, byl jsem neúnavný optimista, horká hlava, pracoval jsem těmahle rukama, mluvil jsem tak, že to dojímalo i tupce, uměl jsem plakat nad cizím neštěstím a zuřit, když jsem je poznal. (…) A teď? Panebože! Jsem jako mátoha, nevěřím v nic, od rána do večera se flákám. (…) Hospodářství se hroutí, lesy pustoší sekyra. (…) A Sára? Přísahal jsem jí věčnou lásku. (…) Ona mi věřila. (…) Já jsem ji přestal mít rád. (…) Teď trpí. (…) Sášu mé neštěstí dojímá. Holčička. Mně, starému chlapovi, vyznává lásku a já zapomenu na všechno na světě jako opilý, jako očarovaný hudbou a vykřikuju: ‚Nové štěstí! Štěstí!' A když se z toho vyspím, věřím na ten život a štěstí stejně málo jako na duchy. (…) Nevím. Nechápu. Nerozumím. Nejspíš bych se měl zastřelit!"*

Přijede za ním domů tajně Sáša, touží po svém muži *„na šikmé ploše",* po svém psychopatovi. Anna mu vyčte lži, nevěru… Zraňují se navzájem. Ivanov se neudrží a vmete ženě do tváře, že ona brzy umře. Krutost a marná touha dvou, kteří k sobě nedílně patří. Gong. A čtvrté dějství. Po roce.

IVANOV: Louka rozkvete na jaře vždycky znovu, ale radost se nevrací.

V domě Lebeděvových, v salonu před pianem. Sára zemřela, Ivanov se žení se Sášou, jsou před odjezdem do kostela. Lvov chce obvinit

Ivanova, že Sáru utrápil a pochoval. Lebeděvová pláče kvůli ztrátě věna, chce odečíst Ivanovův dluh. Podivná svatba, ve které pořád něco skřípe. K smrti se propíjející Lebeděv se trápí, co je to za svatbu, jeho dcera krásná, mladá a k ní obstarožní, ošoupaný vdovec. Svatbu dceři do poslední chvíle rozmlouvá. Bojí se i Sáša, protože Ivanov neustále naráží na jakousi vinu, hází na sebe špínu. Sáša pláče, Šabelskij vzpomíná na Židovku a pláče také, Lebeděvová i Babakonová pláčou, Lebeděv pláče… Pak že Čechov nepsal RAfinované komedie.

Ivanov s sebou všude vláčí nudu, nespokojenost, malomyslnost. Je na dně. Chce svatbu zrušit, Lvov ho obviní… A v momentě, kdy má pocit, že se v něm probudí mládí, ozve se bývalý Ivanov…, tak se zastřelí. Zastřelí se.

A Vyskočilův hlas za odcházejícím publikem připomene Lebeděvova strýce, toho muže, který tak rád čítával Hegela a zval hosty, aby je mohl zurážet slovy: Všichni jste ignoranti!

ANNA: Pomozte, doktore, prosím, smrti se k smrti děsím…

Lébl ukázní herce. Ale nepouští je na jeviště v jakémsi mlžném oparu jako v *RAckovi…* Ivanov ztratil sebejistotu. Prostupuje ho smutek, únava světa. A přitom vznikne inscenace tak nebezpečně zklidnělá, plná RAdostné… rezignace. Všechna ta hrozná slova odříkávají téměř plaše, klidně, nezúčastněně, s odstupem, hádky jsou tichá vyznání, vzduchem nelétají, ale plovou. Některé cituplné repliky vnímá Lébl jako operetní, Lvova a Kosycha jako Apače, nejvíc se mu zamlouvá představa sena na hřišti, kde by Anna s Nikolajem v prvním dějství metali kotrmelce na základě Annina vyzvání: *„Nikolaji, budem dělat* v *seně kotrmelce, pojď!“* [1]. Lébl si text tentokrát tak vezme za svůj, že cizeluje a opravuje jednotlivé repliky. A je to poprvé, kdy kontroluje a opravuje překlad, v ruce originál. Babakinové výkřik *„Ježíšikriste, tady je nuda, že by člověk vyrost!“*

přepíše na *„Ježíšikriste, tady je nuda, že by člověk umřel!“* Lvov ve čtvrtém dějství vykřikne po léblovsku: *„Pane Ivanove, prohlašuju veřejně, že jste hajzl!“* Místo původního *darebák.* Ještě 12. března 1999 si k čestnému Lvovi, který svou upřímnost staví na odiv a ubližuje daleko nejvíc svým černobílým chápáním cti a přímosti, nízkou snahou pojmenovat věci takzvaným „pravým jménem“, poznamená toto: *„Lvov je hajzl!“* Lebeděvovu repliku *„… táhlo nás to ke společnému teplu“* zamění za: *„společnému peklu“.* A u vypjatých vyznání lásky Saši a Ivanova si připíše *„to snad neni pravda…“* Nezúčastněnost, to vyžaduje od představitelů Ivanova a Anny. A tak na jevišti v emotivních momentech vypustí s groteskními vstupy natvrdlého Pavla Lebeděva (Leoš Suchařípa) a zakopávajícího správce Ivanovova panství Borkina (Petr Čtvrtníček). Ivanov nesnese, aby byl „s*ám sobě pro smích“,* to prostě nevydrží. Směšnosti, trapné směšnosti je příliš, nač život prodlužovat, statečně jej utne. Nenajde lepší řešení. Aby druhým nepřekážel.

„To snad neni pravda…“ Ta pravda ho brzy dostihne.

ANNA: Nikolaji, budem dělat v seně kotrmelce, pojď!

Vytvoří scénu pod pseudonymem WN, kostýmy Kateřina Štefková. Dodrží klišé, s jakými se pojí ruský svéráz. Ozdobené čelenky severoruského kroje známé z ruských pohádek, kožešinové čepice, RAbiátské selské kožichy i uniformy vyšívané zlatem. A do toho francouzské rokokové paruky a zabodnutá brka v nich. A ozdobné čelenky staroruských krojů. I kostýmy rozptylují pozornost, znejisťují k otazníku: mám tu sledovat postavy? Nebo herce, kteří se pokoušejí o Čechovovy postavy, a ty jim z očekávaných divadelních vzorců neustále vyklouzávají jako mokré ryby?

Ke své režijní knize se vrátí 25. července 1997. Oranžovým fixem si do slunečního kotouče obkrouží následující repliky: IVANOV *Teď si čtu, později…*

BORKIN *Ne, vážně, bylo by vám líto, kdybych najednou umřel? Nikolaji! Bude Vám to líto, až umřu?* Inscenaci *Ivanova* [5] představí Divadlo Na zábradlí v Moskvě na třetím Mezinárodním divadelním festivalu Antona Pavloviče Čechova a v Omsku na západní Sibiři během zájezdu 18. až 28. dubna 1998. Lébl se v květnu 1996 účastnil prvního ročníku festivalu, který trvá čtyři měsíce a představí vždy inscenace nejlepších světových režisérů. Česká televize o zájezdu natočí dokument. *Cesta do Moskvy a Omsku.* V lednu domlouvá podrobnosti, zároveň osobně uvede televizní film Pavla Kačírka z roku 1991 *„... téma Franz Kafka".* Ubytováni jsou v hotelu Český dům. Představení v Moskvě odehrají 21. a 22. dubna, následují tři v Omsku i výlet do Melichova. V propagačních materiálech je Lébl představen jako *„jeden z nejúspěšnějších a nejodvážnějších východoevropských divadelních avantgardistů".* [6] Nezůstane své pověsti nic dlužen, trvá na Moskevském uměleckém akademickém divadle (MCHAT), chce daleko větší jeviště, než má Zábradlí. MCHAT sice mnohokrát zesměšňuje, v podtextu s posvátným obdivem, jeho *Ivanov* se hraje před RAckem namalovaným na oponě. Přijel do Moskvy s inscenací, se kterou strhává zaprášené divadelní kulisy.

Tak jako Borkin a Šabelskij v opileckém výstupu. Je to můj Čechov, pryč s haraburdím, které na něho mchatovští naházeli. Aby byl kontrast zřetelnější, zachová Čechovův text a pádí k Ivanovovu výstřelu přes výlevy jednotlivých postav. Inspirován věrnou Ivanou Slámovou si vlasy také rošťácky obarví z recese na modro, takto absolvují oficiální jednání, oslavy sta let založení MCHATu, prezentaci poštovní známky s motivem jubilea. Fotografování s ruskými celebritami, Oleg Jefremov, Sofie Piljavská. Koktejl na velvyslanectví u Luboše Dobrovského. Jako by si Lébl sedl do hlediště a sledoval, jak na něho ostatní reagují. A opět. Daleko mocnější než Léblův *Ivanov* jsou jeho působivá slova, okouzlující prezentace sebe sama a tím i inscenace. Miluje veřejná vystoupení, veškeré antipatie dokáže zvrátit po osobním setkání ve svůj prospěch. Okouzluje. Novináři

přicházejí s pocitem *„k čemu nás ale odkazují vtípky Ivanova – to ví snad jen bůh“.* [7]

Od modrovlasého režiséra chtějí vysvětlit úlety a jejich účel. Účel zná Léblův oblíbenec, objev z Plzně, zpěvák Dan Bárta: *„Ten účel je nálada. Nejde o to, aby člověk v každý písničce prodal všechno od chraptění, hulákání, až po nějaký operní věci. Jde o pocit, o čas v tý písničce a tak…“* [8]

Lébl souhlasí, ale RAději prodá všechno a jako bonus přiloží pocit. Reakce ruského publika a příměry jsou očekávatelné, Lvov se údajně pohybuje zpomaleně jako zombie. Představa muže vracejícího se do záhrobí a RAkve se Léblovi zalíbí. *„Nyní mi postava Lvova začala být velice podobná – taková tichá hyena, která pokouše všechny kolem sebe i sebe sama.“* Okouzlí je, zkušený hypnotizér. *„Při vzpomínce na milé poklábosení, v něž se změnila tisková konference, se ani nechce uvěřit, že chaotické rozpaky Ivanova, který klopýtá a škobrtá na rovině a nedokáže najít vysvětlení pro to, co vlastně herci na jevišti vyvádějí, mohly člověka při představení vůbec rozčílit. Romantik Lébl sehrál svou naivitu pečlivě a důkladně.“* Ano. Včetně pukrlat a vyprávění vhodných historek – s mystikou a humorem. Na otázku, proč se Ivanov zastřelil, odpoví: *„Protože to Čechov tak napsal: ‚Ivanov odchází ze scény a zastřelí se.‘ Já mám vůbec takový problém, že většinou nerozumím hrám, které režíruji. Ale u nás, v Divadle Na zábradlí, je spousta velice milých a starostlivých lidí, takže s tím problémy nemám. Oni také ničemu nerozumí. To když jsem zkoušel v Národním divadle a přiznal jsem se, že nerozumím tomu, co režíruji, tvářili se pěkně nepříjemně. (…) Přivezli jsme s sebou hodiny. V té scéně, kde Ivanov říká ‚Je pět hodin‘, měly ručičky ukazovat za deset minut čtyři – je to velice čechovovské.*

Hodiny jsme pověsili a na nějaký čas jsme se uklidnili. Najednou se ale podívám na stěnu a vidím, že ručičky ukazují čtyři hodiny. Pak půl páté. Víte, jsem nejšťastnější, když ničemu nerozumím. Byl jsem absolutně střízlivý a viděl jsem na vlastní oči, jak hodiny, které

nikdy nešly a které ani jít nikdy nemohou, najednou zničehonic jít začaly.“ [9]

A má novináře i bez „RAmbajzu“ v kapse.

I kdyby zarámoval plivanec, budou nadšení. Rozradostnil je. *„Věčně zelený režisér je schopen předčit své nejproslulejší kolegy v umění prodat to, co vytvořil.“* Zatímco Moskva reaguje kultivovaně, Omsk je rozpačitý. *„Tohle bylo v roce 2000, kdy ještě Jágr v Rusku nehrál, a já tam režíroval svoji hru Hodinový hoteliér. Suchařípa tenkrát přijel s Divadlem Na zábradlí, hráli Ivanova a byl tam ještě živý Petr Lébl se zelenými vlasy. Celý národ říkal, že je geniální, ale mě po tomhle Ivanovovi napadlo: Jenže on zapomněl, že to už Čechov napsal geniálně. Lébl hru předělal, ale já mám bohužel radši toho Čechova.“* [10] Nesmysl, živý Petr Lébl už tam být nemohl. A takhle se to má se všemi pamětníky a jejich vzpomínkami…

LEBEDĚV: Co se pamatuju, já tě znám jenom jako bábu, a to už je aspoň třicet let…

Po *Ivanovovi* stihne 26. června 1997 přichystat Pitínského hru *Matka* v Eliadově knihovně. 21.–23. června 1997 se v Moskvě koná „Slovanský bazar“, výstava českých scénografů, kteří pracovali na inscenacích ruské klasiky. Což v prostoru Čech je vlastně každý. Divadelním ústavem jsou vybráni Vlastislav Hoffman, František Tröster, Josef Svoboda, Otakar Schindler, Luboš Hrůza, Jaroslav Malina, Miroslav Melena, Marta Rozskopfová a Petr Lébl. Který už spěchá do dalšího divadla, zvaného Národní. Dobývají pražské Národní divadlo… 15. listopadu 1997 Lébl historickou operou Bedřicha Smetany **BRANIBOŘI V ČECHÁCH**, 26. března 1998 Pitínský dramatizací větší valdštejnské trilogie Jaroslava Durycha *Bloudění.* O půl roku později, v dubnu 1998, bude mít v Národním divadle premiéru balet *Isadora Duncan* (režie Jozef Bednárik) v kostýmech Petera Čaneckého. S ním dělal Lébl *Vojceva…* Na

dveře opery Lébl neklepe, rozrazí je. Zorganizuje dryáčnickou, RAbiátskou pouť.

OLDŘICH: Zde nezvíš o tom hejnu zmatků, jež po Čechách se rozprostírá!

„Tuto inscenaci věnuji svým rodičům, Evě a Vladimírovi, kteří mne soustavně, od věku šesti let, posílali do Národního divadla, no a tady je výsledek.“ Co patosu do svého mladého diváka Národní divadlo nadrobilo, to si teď sní. Lébl kašle na aktualizace. Prostě tu má nějaké srandovní patetické postavičky a pohybuje jimi po jevišti. Je z generace, která ví, že s vítězstvím lásky a pravdy to bývá trochu jinak. A tak příběh s pohádkovým koncem, kde v závěru pěje sbor *„Ať žije pravda! Ať žijí práva! Ať žijí vlasti ochráncové!“* převypráví jako pohádku, u které se dobře baví. Však už podobným způsobem režíroval veršované *Wesele.* Soustředí se na činohru a výtvarno, hudba tu je jaksi navíc.

Pravda je, že od hudby odvádí pozornost k hračičkám na jevišti. A s kým že to ti chrabří Češi bojují? S ubohými šašky…

Naposledy byli *Braniboři* nastudováni v té naší kapličce 14. května 1984 s dirigentem Zdeňkem Košlerem, v režii Ladislava Štrose. Ivan Kusnjer zpíval Tausendmarka, stejně jako ho bude zpívat u Lébla. Předsunované plochy, černý závěs… [11] Aby opera k smíchu nebyla, rozhodl šéf opery Národního divadla Jiří Průdek, že si ji mladí režiséři mají přizpůsobovat k obrazu svému.

Ale v mezích, chlapci.

JÍRA: Cizincem já býval vám, ostanu povždy sám. Nechte mne, dál chci jít!

Ivanov. Matka. Braniboři v Čechách. Rok 1997 je rokem „slovanských“ návratů. A seriózności, v listopadu 1997 stihne i režírovat slavnost-

ní večer k příležitosti předání Výroční ceny Nadace Pangea „Za úsilí o nápravu věcí lidských" v Divadle Na Vinohradech. Pangea udělí pro rok 1997 ceny režiséru Ingmaru Bergmanovi a prezidentu Václavu Havlovi. [12] Na režii Smetanovy opery Léblovi záleží. A v Národním dvojnásob.

„Vážený pane Průdku,

zdravím Vás uctivě. Jen tak se ozývám a připomínám, že žiju. V jednom rozhovoru s Vámi jsem četl, že spolupráci opeře ND přislíbil P. Lébl… Ale to přeci není pravda – Vy jste mi spolupráci nabídl a já ji přijal. Tak jsem si hned říkal, že už je možná se vším konec a já ty Branibory nedostanu." [13] Od jara 1997 pilně poslouchá nahrávku, a tu a tam dokonce klavírní výtah.

Poté veškeré úsilí napne do scénografie a kostýmů a hrátek. Vůbec nevezme na vědomí podstatu opery: že zpěvák cosi sděluje, ale jeho srdce a duše je v orchestru.

MIMOZEMŠŤAN: Není hanebníka v Praze, by tobě rovnal se, ale zaplatíš to draze.

Patos a lyrika, které mladé generaci, rozkoukané po světě díky bouchnutí zrezivělé železné opony, už příliš neříkají. Činohra v téže době uvádí adaptaci Hrubínovy *Romance pro křídlovku* v režii Ivo Krobota (premiéra 27. listopadu 1997 ve Stavovském divadle) a Tylovu *Paličovu dceru* v režii Petra Kracika. V opeře jde o pokus, jak po roce 1989 zcivilnět zlatou kapličku. „Zcivilňují" se okolní divadla, Národní divadlo má využít své síly, která je v jeho výjimečném statusu, vědomí, že má prvotřídní podmínky, výborné herce, národní „funkci" a finanční velkorysost. V tomto rámci by se měly přesunovat cihly. [14] V roce 1997 je ředitelem Národního divadla Jiří Srstka, šéfem opery Josef Průdek. Jeho stěžejním úkolem je smetanovský cyklus 2000. *Braniboři* v *Čechách* zahajují druhou polovinu Smetanových oper, následují mladé generaci

inscenačně přístupnější *Čertova stěna* a *Tajemství*, cyklus uzavírá *Dalibor.* V plánované smetanovské dny mělo všech osm oper zaznít v jednom bloku, tedy i *Prodaná nevěsta, Dvě vdovy, Hubička, Libuše.* Průdek chce učinit *„zásadní generační řez, protože nám chybí více než jedna generace kvalitních dirigentů a operní režiséři také nejsou. (…) Ostatně s činoherními režiséry jsem už spolupráci několikrát navázal. Jsem totiž přesvědčen, že při tvorbě dobré operní inscenace záleží jak na režisérově muzikálnosti, tak na bohatosti jeho umělecké invence a vztahu k tomuto divadelnímu hudebně-dramatickému žánru, což pak komplexně určuje úroveň představení.“* [15] Funkcí šéfdirigenta opery pověří Bohumila Kulínského. Stará známá snaha vyjít vstříc publiku, aby smetanovské inscenace *„byly kvalitní a svojí formou i tvarem přístupné mladé generaci*“. [16] Průdek šťastnou ruku nemá. A bude hůř. Jeden je mrtvý, druhý za mřížemi. S Průdkem přestane Lébl postupně komunikovat. Koresponduje už od roku 1995 RAději s ředitelem Jiřím Srstkou, zkouší, co všechno by mu mohlo projít, aby scénu rozpohyboval. Neboť podle Lébla je to statická opera. *„Kdyby tak dirigentem mohl být Libor Pešek. Kdyby tak byl kůň na jevišti… Snad i Mistr Haken, tak jako v té nahrávce – myslíte, že by to vzal?“* [17] Rád by se obklopil lidmi, jejichž jména souvisejí s Divadlem Na zábradlí, Libor Pešek tu jako mladík založil jazzovou kapelu…

PETR LÉBL: Touha vyrazit s osudem dveře. Chtěl jsem zabít R. A., nebo sebe?
VOLFRAM: Ano, již víme, kde vina byla…

Do reprezentačního smetanovského cyklu Léblova inscenace rozhodně nezapadne. Je těžké se odpoutávat v Čechách od zavedené polohy národních oper. Přitom někdy stačí málo. Vysvléknout postavy z krojů, představit si je obnažené. Vyloupnou se jiné příběhy. Ale kdo k tomu měl v devadesátých letech odvahu? *Prodaná nevěsta*

musí být v kroji, Vašek je koktavý hlupák… Ale co když Vašek jediný je naopak inteligentní a z pekla omezené vesnice unikne s cirkusem za představou svobodného světa?

V Čechách se na jména jako Antonín Dvořák a Bedřich Smetana odjakživa lepí půtky táborů odlišně vnímajících pojmy národ, národní hrdost, kosmopolitní rozbředlost. Především po roce 1948 v opeře převládl monumentalizující historismus a realismus, který se zuby nehty drží díla Smetanova. Lébla možná nejvíc vzrušuje možnost mírně podetnout vážnost státně reprezentativní funkce Národního divadla. Vysmát se „monumentalizujícímu historismu". Tak jako se vrhal na obdobně nedotknutelné činoherní kusy. *Naše furianty* Ladislava Stroupežnického rozcupoval. České národní relikvie, mýty vsazuje do nečekaných, tedy nedůstojných vazeb už v Kafkově *Přeměně.* Podrobí je zkoušce. Zda vysoké obstojí ve zkoušce s nízkým. Lébl si rád hraje s asociacemi. Inspiračním zdrojem Smetanovy tvorby byl i Weberův *Čarostřelec,* Weber žil v Čechách nějaký čas, a tak Léblův *„poběhlík Jíra ve ješáckém mysliveckém, s dlouhým pérem na klobouku, jako by přišel přímo z Čarostřelce, či spíše z operetky Na tý louce zelený…"* [18] Takto bychom mohli dohledávat donekonečna asociativní řetězce a paradoxy. Wolfram Olbramovič byl patrně německým měšťanem, přitom českým vlastencem. Ano, Lébl zažité podrobuje zkoušce. Což vadí víc, než kdyby aktualizoval. *Braniboři* zažili vmíšení nejrůznějších aktualizací, ideologických nátěrů a různočtení vzhledem k době vzniku. Divadlo 5. května (v budově Nového německého divadla, dnešní Státní opera) spolu s činohrou tvořila opera, od konce sezony 1945/1946 tzv. Velká opera 5. května. Režijní sbor tvořili mimo jiné Václav Kašlík, Alfréd RAdok, pohostinsky režíroval Karel Jernek. Operní soubor se představil 4. září 1945 inscenací *Braniboři v Čechách* v režii Václava Kašlíka, choreografii Niny Jirsíkové a výpravě Františka Tröstera. Ten scénu navrhl ve tvaru hákového kříže, kostýmy evokovaly wehrmacht. Inscenace

nadchla „dynamickou interpretací“. Vítězství nad nacisty. Které se v té době četlo jako vítězství nad všemi Němci… Kvality tehdejší inscenace vynikly srovnáním souběžně nastudovaných *Braniborů* v Národním divadle v režii Ferdinanda Pujmana a hudebním nastudování Otakara Jeremiáše (premiéra 9. září 1945). V roce 1997 bojuje o svou interpretaci vlasteneckého entuziasmu Petr Lébl. Jenomže na rozdíl od Lébla měly všechny ty interpretační varianty jedno společné: národnostní i politické touhy a historický rámec opery braly vážně. Lébl vrací opeře, co také její jest: pohádkovost, ahistoričnost. Dokonce se zdá, že je mu lhostejná národnostní identita postav. Láme tak přes koleno, co je v českém povědomí vrostlé… Pohádka „Zlatovlásky v Čechách“, tři krásné panny, Ludiše, Vlčenka a Děčana s vlasy žlutými, tmavými a rudými. Kolem žoldnéři s červenomodrými chocholy. Wolfram jako urozený vládce, zloduch Tausendmark s rusými vlasy a korunkou ve tvaru ptačích křídel.

V tom spočívá Léblovo pousmání nad provinčním vlasteneckým patosem a protiněmeckým vyzněním opery. Energii napne k tomu, aby patos odzdobil tím, že odvádí pozornost. Nádherné kostýmy. Salta, Wolframův domeček, kopí, dřevění koně. Jestliže operní inscenace takového Jozefa Bednárika směřuje efekty dostředivě, na míru díla, u Lébla působí odstředivě. Jako by ho vztahy postav, dramata nezajímaly, jen ozdoby, které lze navěsit a jimiž se lze exhibovat. Jenomže snese Národní divadlo takovýto druh parodie?

SBOR: Ať žije pravda! Ať žijí práva! Ať žijí vlasti ochráncové! Zas vrátí se dobří časové a vzkvete české vlasti sláva.

Lébl se těší na velkou, patetickou, romantickou, vlasteneckou operu s baletem a sbory. *Cabaret* už přece režíroval. „*Operu Braniboři* v *Čechách jsem si vybral dobrovolně a poměrně s radostí, patrně proto, že mými prvními divadelními zážitky (v dětství) byly právě opery Smetanovy. Moji rodičové, oba muzikologové, mne na ně pravidelně vodili.*

Nabídku jsem pečlivě zvažoval, neboť jsem si myslel, že na spolupráci s Národním divadlem mám ještě dost času. Touha zabývat se operním žánrem nakonec zvítězila nad skromností, ostatně v Divadle Na zábradlí (kam patřím) Smetanu těžko kdy uvedeme. Nemáme tam totiž orchestr. K inscenování Braniborů jsem přizval výtvarníky, kterých si vážím: kostýmní výtvarnici Kateřinu Štefkovou, která je mojí výhradní a oblíbenou spolupracovnicí, a architekta a všestranného divadelníka Šimona Cabana. Velice se těším na spolupráci s panem dirigentem Bohumilem Gregorem. Pokud jde o samotnou inscenaci, nepřipravuji žádný převratný výklad. Braniboři si o něj ostatně ani nekoledují. Vše je takové české, domácí, co bychom vykládali. Snad vyprávěli – to bude myslím přesnější." [19] Lébl ilustruje naivní pověst z českých dějin. Dobro a láska zvítězí. Jako by nachystal turistický prospekt k opeře.

Předvádí Marťanům, jak vypadá česká opera. Když si ji tak převyprávějí drbny na pavlači. Smetanova opera bývá ale nedotknutelná ze dvou stran. Jako první národní opera. A jako prostředek národního sebeuvědomění. Nacionální podtext prostě vymazat nelze. Prozatímní divadlo zahájilo svůj provoz roku 1862, mělo být v provozu do výstavby budovy Národního divadla. Smetana se v roce 1861 vrací z Göteborgu, účastní se anonymní soutěže vypsané v témže roce hrabětem Janem Harrachem na dvě české opery, komickou a historickou. O libreto ke kompozici historické opery požádá Karla Sabinu.

OLDŘICH: Nelze déle tu trpěti cizácké sbory. Už potřebí se chopit zbraně a vyhnat z vlasti Branibory, již hubí zem, náš jazyk tupí…

Karel Sabina vyšel z povídky Josefa Kajetána Tyla a z dějepisu města Prahy V. V. Tomka. Volil dobu po smrti Přemysla Otakara II. Ten padl v bitvě na Moravském poli roku 1278, Čechy byly svěřeny poručníkovi krále Václava II., braniborskému markraběti Otovi.

Ota unese a vězní nezletilého krále Václava II. i královnu, vyloupí svatovítskou katedrálu, Praha je drancována braniborským vojskem. Sabina rozvíjí paralelní děje městské a venkovské kolem pražského rychtáře Wolframa Olbramoviče a jeho tří dcer Ludiše, Vlčenky a Děčany. V době braniborského řádění je odvleče pražský Němec Tausendmark. Ovšem pravda a právo zvítězí. Smetana po návratu ze Švédska těžce prosazuje svoji vizi české moderní zpěvohry. S nádechem wagnerovské hudby. V té době je prvním ředitelem Národního divadla a zároveň kapelníkem operního ansámblu Jan Nepomuk Maýr. Premiéra 5. ledna 1866. Od té doby se opera *Braniboři* v *Čechách* stala klasikou. Těžce prosazuje Lébl své pojetí. Které už nechce povzbuzovat národ a českou vlast k větší slávě prostřednictvím opery určené *„pro povznesení ducha a srdce".* Braniborské vojsko v Praze podporují pražští Němci. Lébl takový výklad podmíněný dobou nemůže přijmout, při spojení pražský Němec má před očima svého Franze Kafku. A co se Smetanovým požadavkem v době postmoderní, s požadavkem, že provádění děl má být „*uměleckým duchem provanuté, svědomité a věrné*" bez úprav, škrtů. *Braniboři* přitom už vstřebali hákový kříž i podtext revolučního boje za svobodu a práva pracujícího lidu… Ústřední bude pohled na dirigenta.

Což se dá dešifrovat i jinak: hudba je centrem, do té se zaposlouchejte vy, dospělí, do té smetanovské lyriky a revolučního patosu, my si tu zatím jako děti pohrajem a předvedem vám, co jsme pro vás, dospělé nachystali. Přepadli jednou hodné Čechy zlí draci z Branibor a unesli tři princezny… Jako by se nakonec mstil světu opery za všechna ta nedělní odpoledne v Národním divadle, kde byl jako kluk nucen se nudit… Braniborům po léblovsku by slušelo Zábradlí. Stejně jako pak *Prodané nevěstě* sluší Ypsilonka. Která si operu přizpůsobila své poetice a vytvořila variaci… Variace na operu. Na hraně parodie.

PETR LÉBL: Tlupa sobě.

Dne 19. listopadu 1996 posílá Zdeněk Harvánek, vedoucí umělecké správy divadla, návrh obsazení opery *Braniboři v Čechách*, vznikl po rozhovorech šéfa Josefa Průdka s dirigentem Bohumilem Gregorem. Zdeněk Harvánek se objevuje i v alternaci s Antonínem Švarcem na roli Oldřicha. Přípravy od března, zkoušet Lébl začíná 15. září 1997 v deset hodin, asistentkou režie je mu Lenka Hlaváčková. [20] Od pondělí 10. listopadu probíhá generálkový týden, premiéra 15. listopadu 1997. *„Tlupa sobě."* Napíše si do zápisníku. Ano, všechno takové české, domácí. Naštěstí má Lébl vedle sebe dirigenta Bohumila Gregora. Je příznačné pro dobu, že zapadla práce jak dirigenta Gregora, tak sbormistra Milana Malého. A je škoda, že odlišnosti vizuální nebyly souběžné s odlišnostmi hudebního nastudování, operní interpretace může přece šokovat i hudebním nastudováním, bez rutinní a generační zátěže… Lébl se soustředí jen na oči divákovy. Gregor přitom připraví precizní nastudování, parodie Léblova týmu se neúčastní. Dirigoval – v době, kdy už v první sezoně bylo odehráno asi osmdesát repríz – také Kašlíkovu inscenaci. *„K Braniborům mám zvláštní, snad až sentimentální vztah. Byla to pro mne první opera v životě, kde jsem spoluúčinkoval. V roce 1945 jsem byl angažován do orchestru opery Divadla 5. května a první inscenací, kterou jsem absolvoval, byli právě Braniboři a shodou okolností se jednalo o tu slavnou, nezapomenutelnou inscenaci Václava Kašlíka, kterou si sám dirigoval i režíroval. (…) Mimo tyto okolnosti si ale Braniborů v celé řadě Smetanových oper cením mimořádně. To znamená, že nejsem úplně zajedno s řadou hudebních vědců, kteří tomuto dílu vytýkají libretistické nedostatky a v partituře wagnerovské vlivy. (…) Braniboři jsou taková pravá stará opera, velká opera se vším, s baletem, se sbory i se zvláštním patosem, který k tomuto druhu hudebního díla patří."* [21]

Jenomže patos nepatří k Léblovi. Nejsme v roce 1945. Nejsme v roce 1968, kdy Braniboři měli úspěch jako vlastenecký kus. Česko okupuje nanejvýš podnikatelský mafiánský polosvět devadesátých let, který v dalším desetiletí bude zavřený, mrtvý, nebo pohřešovaný. Lambert Krejčíř, František Mrázek, Jaroslav Starka, Ivan Hříbal, Jakub Konečný, Rudolf Javornický… *„Když se člověk podívá na současný obraz České republiky, odporuje duchu Braniborů už jen tím, že Sabinovy revolučně sociální myšlenky a vzpoura pražské chudiny by dnes nenašly přátele.“* [22]

SBOR: Nemeškejme, nemeškejme, vše, co najdem, posbírejme.

Lébl je okouzlen 13. stoletím, styl gotiky výtvarně i ve velkých gestech pojme jako výtvarný podklad. I proto „režíruje“ především ruce. *„Spolu s autorkou kostýmů Kateřinou Štefkovou a scénografem Šimonem Cabanem jsme pečlivě a poctivě prostudovali období vlády Oty Braniborského: jak se tehdy lidé oblékali, jaké měli obyčeje, jak se bavili, a přišli jsme na spoustu zajímavých, dnes poměrně neznámých faktů.“* [23] Léblův svět není ale drsný svět Kozlíka a Markety Lazarové… Je to svět estétský.

Vyhledává v knihách středověké iluminace a obrazy, takové se střídají na jevišti, má rád takovou tekoucí galerii, jeho inscenace jsou tekoucími galeriemi… Barvy jsou u Lébla důležité. Dýmy barevných protisvětel. Fialová pro lásku, rudá pro násilí. Jako by odnášel a přinášel zpěváky ve výrazných gestech a postojích. Jsou to zaplněná plátna, operní sbor čítá dvacet modlících se žen, šestnáct soudců, osm rytířů, osm měšťanů a osm zbrojnošů. *„My nejsme lůza, my jsme lid.“* Proto nemá chudinu v otrhaných šatech, žádný filmový dav Vávrových husitských pohádek. Chudina v čele s Jírou působí jako dobře zajištěná měšťanská vrstva. A jak pro dvaatřicetiletého muže roku 1997 vypadá lid? To je přece střední vrstva, všechny ty stejně vybavené domácnosti, auta, rodinkaření, vyšňořené dámy.

Model Prahy, makety domů, koní a vozů… Výtvarně se inspirují nejen obrazy Mistra Theodorika, ale i kýčovitými trikolórami, světla používají vlastenecká, modrá a červená. Andělíčci ve scéně Kmeta se sborem (*Rozlučte se s domovem*) mají červená křídla a modré meče. V momentě, kdy sbor zpívá *„naše chýše vypálili, naše dítky povraždili…",* se prolétají mezi sboristy malí vlastenci. Na zadní straně programu je reklama na Staropramen, klenot smíchovského pivovaru, klenot Čechů.

PETR LÉBL: Pokud jde o samotnou inscenaci, nepřipravuji žádný převratný vyklad. Braniboři si o něj ostatně ani nekoledují.

Operu *Braniboři v Čechách* nepovažuje za historický obraz jako většina divadelních tvůrců u nás. Výklad nesměruje k dějinám, jak je zvykem u české klasické hry, a hlavně hry historické. Stvoří si (vždy) autonomní uměleckou realitu. Neprosazuje žádné myšlenky, nespoluvytváří národní mýtus. Vše si drze prohlíží. A pokouší. Zpráva o české povaze. Vysmívá se obrazům českého národa, jež mu zaručují velikost a nezničitelnost. Na průsvitné oponě se střídají středověká mapa Čech, z provaziště spouští obrazy i citace z kancionálů. Pohádková rytírna. Opět se soustředí na nepodstatné drobnosti, asociativně se od nich odlepuje dál a dál, k pohádce o středověké zemi, španělské vesnici, böhmische Dörfer, žádné ideologické a nacionální motivace, idyla princezen a hamižných rytířů. Hravost a humor a recese. Chudina protestuje s transparenty nad hlavou, za doprovodu kejklířů, šašků a krys. Jak to zažil v listopadu 1989. Když Ludiše zpívá *„nemám odpovědi žádné na takové slovo zrádné! Třeba ty máš hojně otroků, třeba ti jest meč a dýka po boku, nikdy, nikdy se ti nepovede dcery české zmámiti",* zapíše si Lébl, že Ludiše má migrénu. [22] České kašpárkové divadlo, kolovrátek odvíjí přadeno… Setník Warneman je jak z pimprlového divadla se

svou chůzí marionety. Všechno vychází z libreta. Jenomže takový humor ocení zase jenom ti, kdo znají Smetanovu operu do detailů. A ani pro ně není snadné následovat logiku asociativních řetězců. Lébl operu prostě vyrve z tradiční interpretace. Nejde o pouhé zcivilnění. Cituje Jiráska, Němcovou, Alše, Smetanu jako vzory národního umění. Ale bojí se národních mýtů, které mohou přejít v nekritický nacionalismus. A zapomenou na práva jednotlivce.

PETR LÉBL: Vše je takové české, domácí, co bychom vykládali.

Léblova metoda. Asociativně vrší významy z detailů, ignoruje logiku příběhu, vypichuje detaily pro dramatickou situaci nepodstatné. Rozpitvává osamocená slova, vytrhuje je z kontextů libreta i s kořeny, pak těžce skládá jejich význam mimo domovské věty. *„Ha! Los je hozena.“* Lébl si poznamená *„korunou si hodím“.* Však se tu losuje o královskou korunu… Velké dramatické plochy ho nezajímají, s detaily si vyhrává.

Výstřednostmi nešetří. Není-li kůň, alespoň kokrhají kohouti. Nechybí děti, žonglování se lžícemi, kaskadéři. Statičnost opery rozpohybují svými salty, lezením po žebřících, rvačkami. O Jírovi si poznamená: *„Jíra, dealer zbraní.“* Ani jméno skladatelovo nenechá na pokoji. Na závěr se věty opakují jako „diabolko“ a následuje přípitek smetanou… Země, co mlékem oplývá. Svou rodinu si Lébl přivede s sebou, mezi statisty hostují jevištní technici, zvukaři, osvětlovači ze Zábradlí, příjezd a odjezd palisády mají na starosti oni. Kluci ze Zábradlí hrají Branibory s bodáky, přivážejí a odvážejí domeček. Hráli i lůzu, sbírají jídlo do košů, odvádějí děti a dávají jim lžíce – pod transparentem *„stejný podíl všem“.* Při zpěvu *„ano, Jíro, budeš králem“* pomáhají dětem se stavbou pomníčku, při *„zahraje si na pány“* vysazují děti na koně.

Šimon Caban spolupracoval počátkem devadesátých let s Operou Mozart. Nachystá černou scénu s točnou, kašnou, širokým schodištěm sloužícím k charakterizaci děje. Podél točny kolejnice, na desce-loďce přijíždí Kmet nebo se pohybují vyřezávaní, malovaní koníci na kolečkách, nechybí pojízdný model Olbramovičova venkovského domečku. S Léblem vymyslí scénu s „brokolicovým" hájem, stromy, které na točně vyrostou, mají mít nejkrásnější odstín zeleně, brokolicový… A koruny lip jsou nadouvané proudem vzduchu. Tylová opona s projekcemi třeba mraků. Kateřina Štefková přidá pohádkové kostýmy, přilbice a prapory. S charaktery si Lébl hlavu nedělá, ostrý braniborský setník Warneman je tu za šaška. Sólisté, sbor, hostující kaskadéři, kejklíři, děti. Zpěváky už zná, mají nastudovaný svůj pěvecký part. Ve zkušebnách s náznaky dekorací se zkoušejí a aranžují jednotlivé scény. Protože jde o inscenaci technicky náročnou, v „herecké" akci vyžaduje čitelnou práci s kostýmem a rekvizitami. Jeho pokyny se nejčastěji týkají rukou a očí. Měšťané mají knihy, nevrle je připomínkuje slovy *„čepice máte proto, abyste je mohli sundávat".* [25] Lid venkovský a měšťanstvo, nedej zahynouti… To všechno mu je cizí, směšné. Chce dokázat mamince, že na operu má.

Už tady je patrné, že se pomalu vyčerpává těmi úlety u divadla, vykrádá sám sebe. Únava. Napětí, kterým směrem vykročit dál.

PETR LÉBL: Líbí se mi slavnostnost té opery – tu bych chtěl zdůraznit.

Premiéra. Spíš než o Léblovu režii jde o obranu národní opery. Šokuje, ale on takový je. Za co ho v amatérském období vynášeli do nebes, za to ho na scéně zlaté kapličky osočují. Na Vonneguta, Kafku sáhnout po svém lze, tam se s národními mýty vypořádal po svém, běda, když se přeleští a nově vystaví rodinné stříbro. Nejkomičtější je, že všichni v recenzích zmiňují politické konotace k aktuální

česko-německé deklaraci, a proto že by bylo nevhodné hrát protiněmecky… Osm let v sametu, a slovník se nezměnil, ideologické rozbory stále převažují, *„adorovat vzbouření chudiny proti mohovitým pánům je vzhledem k budování kapitalismu v Klausově vlasti netaktní a pro slibné téma odpadlictví a váhavosti akceneschopných pražských měšťanů nedává Sabinovo libreto dostatečnou oporu“.* [26] Polemika kolem Léblových *Braniborů*, stále hledají vnitřní smysl a řád, kde vnitřní smysl a řád není. [27] Přitom Lébl neskrývá, že nerežíruje operu, ale svět opery! Prostřednictvím *RAcka* si prosvítil svět činoherního divadelnictví. Esenci. I tady jako v *RAckovi* přijíždějí na kolečkách… Divadelnost operní, RAfinovaná persifláž operních manýr. Stylizované divadlo, jako by se tu v kostýmech sešly postavy z různých oper a Lébl zrežíroval odtažitost zpěváků a sboru ke své práci. Je to rozhodně kontroverzní pojetí. Tak jako je kontroverzní Sabinova literární „červená knihovna“ a Smetanova varianta velké opery. *Braniboři v Čechách* ční jako dílo, které patří do proudu národně-emancipačního, a zároveň hudebně dokládá, že Češi mají skladatele, který je roven Verdimu i Wagnerovi. *„Svět se s ní prakticky neseznámil, protože její ‚story‘ přes všechny klasické operní prvky lásky a jejích překážek vyjadřuje historickou pozici, která v německém – tehdy pro Čechy určujícím – okolí nemohla najít nadšené příznivce. Zatímco Prodaná nevěsta vyjela do Vídně a tedy do světa v roce 1892 a rozšířila se lavinovitě, došlo k německé premiéře Braniborů v Čechách teprve o sto let později – a stranou, totiž roku 1992 v německo-srbském divadle v Budyšíně. (…) Smetana, na jedné straně scestovalý a světa znalý, byl poznamenán značnou naivitou génia.“* [28]

PETR LÉBL: Jen tak se ozývám a připomínám, že žiju.

Vyčítají mu, že ho nezajímá ani logika příběhu, ani logika situací, vyčítají mu kýč. [29] Ale copak není pro každého, kdo poprvé při-

jde do opery, celý ten vysoce stylizovaný svět kýčovitý, křečovitě směšný? Šablonovitost gest a aranžmá. I se snobským publikem. Umělost operního díla na jevišti. Léblova generace všechno podrobuje drobnohledu, nevtěsná se pokorně do zavedených kategorií uměleckých žánrů a druhů, nepokloní se logice příběhu, hraje si klidně s kýčem. Výkupné Tausendmark předává z pokladničky. Ve tvaru Národního divadla… Hodnotit pěvecké výkony si netroufám a na recenze se nedá spoléhat. V jedné se dočtu: *„S jistou dávkou shovívavosti lze říci, že této celkové kvality dosaženo bylo, i když ne všechny výkony byly stejně výrazné, stejně intonačně spolehlivé, i když si na vysoké háčko sáhl z obou pemiérových Jírů pouze Jan Markvart, a Václav Málek už je předem vzdal.*" (Olga Jelínková) A ve druhé naopak: *„Nejpříjemněji se poslouchal alt Miroslavy Volkové v roli Děčany. Přijatelný byl Jíra v podání tenoristy Václava Málka.*" [30] Jedno je jisté. Skalní znalci Smetanova díla jsou šokováni. Léblova poetika je nepřijatelná. Ale nebylo to snad jasné už při výběru opery? Že něčemu takovému nebude Lébl pietně přitakávat, exhibici si neodpustí? Je v opeře nováčkem, ve světě je běžné, že se operní režiséři rekrutují z činohry. Ale nemohli očekávat Kašlíka nebo Štrose, přijel z jiných končin, je jiný… Braniboři jsou kondenzát všeho, k čemu měl nechuť: patos, vlastenecká naivita, revoluční odvaha, všechno ve strnule nadýchané slavnostnosti. Publikum se směje stejně jako na *Vojcevovi.* Trochu rozpačitě, trochu křečovitě. Protože neví, jak reagovat, co si vlastně s tím děním na jevišti počít. Sbor gestikuluje jednolitě, je to záměr, nebo režisérova bezradnost? Ubožáci se modlí, vběhnou andílci, publikum se směje. A kulisy? Gotické domečky, dřevění poníci tahaní po scéně, kmet, co za vězněnými sestrami přijíždí na „voru", z nebe gotické iluminace, které ilustrují děj jako v kramářských písních. Poslyšte, lidé, co událo se na jevišti Národního divadla, divže kaplička z toho roztrpčení nespadla…

Jen je smutné, že Léblův přístup znechutí milce opery natolik, že poslouží jako jeden z argumentů, a ke slibované režii *Dalibora* Milošem Formanem nedojde. *Dalibor* si počká na Pitínského. Léblův souputník dopadne stejně. 30. dubna 2001 opět malý skandál v Národním divadle. Moderní nastudování Smetanovy opery, kdy Pitínský přenese děj ze středověkých kulis do současnosti, bude přijato kontroverzně – první premiéra prosycená bučením, pískáním, voláním Hanba! a Fuj! Druhá premiéra naopak nadšenými ovacemi, voláním Bravo! Odmítavá reakce publika bude mít i svou zákulisní dohru. Eva Urbanová odmítne dále vystupovat v roli Milady. Jako důvod uvede „zbabělé chování" J. A. Pitínského na premiéře. [31]

Možná měl Lébl *Branibory* přeorat s plnou vervou a dravostí, nejen rozpárat staré švy a sešívat znovu jiným stehem, měl staré pláště vyhodit a látku utkat po svém. Vždycky, když se ocitá na jevišti velkých divadel, jako by drzosti ubylo, jako by se mírně zalekl a svůj přirozený talent krotil, jako by se nemohl nabažit pocitu, že je považován za velkého divadelního režiséra. Vzniká hybrid, který zneklidňuje tím, zda je ten rej míněn vážně, nebo s parodickým vtipem. Ale jedná se přece jen o jednu inscenaci, pokus… A hned se ozývají hlasy po smyslu existence Národního divadla.

PETR LÉBL: V jednom rozhovoru s Vámi jsem četl, že spolupráci opeře ND přislíbil P. Lébl… Ale to přeci není pravda – Vy jste mi spolupráci nabídl a já ji přijal. Tak jsem si hned říkal, že už je možná se vším konec a já ty Branibory nedostanu.
SBOR: … skončit s bídou, začít s činem…

Braniboři v Léblovi jen posílí chuť ohmatat si ještě jednou jinou „národněosvobozeneckou" hru. [32] **WESELE**. Tentokrát ji koncipuje jako velkolepou operu. [33]

To je ona veselka, kde oslavu strávil autor Wyspiański opřený o futro dveří, své zážitky a dojmy později sepsal formou veršovaného

dramatu. Tentokrát si ve hře o národním sebeuvědomování s chutí zahraje nejen celý umělecký soubor, ale i zaměstnanci Divadla Na zábradlí. Mají hodně společného, Lébl a Stanisław Wyspiański (1869–1907). Polský dramatik a básník, vůdčí představitel generace Mloda Polska (Mladé Polsko), stoupenec novoromantismu, spolupracoval s divadlem při inscenaci svých děl zejména ve scénografii. Věnoval se i grafice, secesní kresbě, malbě. V Léblovi plány zrají, jako by realizoval jenom to, co si uvnitř už dávno naprogramoval. O znovunastudování *Wesele* uvažoval dlouho. Dokonce se o tom zmiňuje Martě Kubišové v dopise z listopadu 1992. *„Stále si sním o tom, že tu hru, do které jste tak krásně zazpívala, připravím znovu a ‚ve velkém stylu'. Jenom je k tomu zapotřebí velká trpělivost."* [34] Luděk Vele, který s Bohuslavem Maršíkem alternoval Wolframa Olbramoviče a s nímž se Lébl sblížil v Izraeli, se na Zábradlí připojí. Lébl mu nabídne hostování v inscenaci *Wesele.* Lébl viděl *Prodanou nevěstu* v The New Israeli Opera, kde Kecala hrál tento Čech, *„s tím jsme si hned potykali a skončili jsme v noci na flámu".* [35] Premiéra v Divadle Na zábradlí 24. února 1998. A tak rodiny z Krakova a Malých Bronowic se setkávají znovu. Roku tisícího devítistého. Matka boží Ostrobramská a Matka boží Čenstochovská opatrují ženicha s nevěstou. Kdekoliv v zemích východu, které nabírají dech, zasypané mnohými klišé o cestě do Evropy, se taková svatba může slavit. Plnou pusu nacionalistických půtek stojí frontu jako kandidáti do Evropské unie, ve frontě se předbíhají, pošťuchují, žalují na sebe… Slované.

Hej, Slované, ještě naše slovanská řeč žije,
dokud naše věrné srdce pro náš národ bije:
žije, žije duch slovanský,
bude žít navěky.
Hrom a peklo, marné vaše proti nám jsou vzteky.

K této inscenaci mu Iva Janžurová 24. února přinese zlomvazku, své dvě fotografie. Panenku štěstí a panenku žal. *„Štěstí, když mi to půjde (naše zkoušení). Žal, když mi to nepůjde."* Janžurová, členka činohry Národního divadla, se v roli Erži bude schopna rvát s osudem, inscenace s ní má sezonu zakončit. Janžurová s Léblovou generací spolupracuje. Šťastné dny Samuela Becketta režíroval v ND jako host Michal Dočekal (s Ivou Janžurovou a Karlem Pospíšilem, česká premiéra 2. února 1998 v Divadle Kolowrat). Jen ten překvapivý dramaturgický výběr… **KOČIČÍ HRA**.

ERŽI: Silné provazy se skládají z tenkých vláken…
ALFRED JARRY: Ce n'est pas amusant d'etre libre tout seul.

Autorem je István Örkény (1912–1979), maďarský prozaik a dramatik. Velký úspěch měly jeho romány *Macskajátek* (Kočičí hra, 1966) a *Tóték* (Tótovi, 1967) i jejich pozdější divadelní verze. V Čechách se stala legendou inscenace *Kočičí hry* z roku 1974 maďarského režiséra Gábora Székelyho na scéně tehdejšího Tylova divadla. S Danou Medřickou a Vlastou Fabiánovou. V Divadle Na zábradlí vznikne inscenace o lásce, o životě stárnoucí ženy, životě prožitém naplno za cenu drsných klopýtnutí. Zahrnuje všechny „Julie a Ofélie", stárnoucí. Plný ženský osud. Lébl domýšlí text o další souvislosti, s herci bude v intencích inscenace dotvářet i text hry. Na jevišti zůstane také předivo závislostí, Eržika sice mluví a mluví o sobě, ale bez druhých nemůže dýchat, naivně poskytuje svou důvěru, dožaduje se někoho, kdo se o ni bude starat a zajímat (*„Pavla nikdy neříká nic zvláštního, ale přesto má na mě ohromný vliv"*). Jeho přístup je příznačný. Místo původního podtitulu „tragikomedie" vytvoří v březnu 1998 vlastní: divadelní hračka. Text, každý text je pro něj divadelní hračkou. Do textu kromě obligátního zkracování zasahuje k jakési dětinské roztomilosti, ze které v kontrastu se stářím Erži mrazí.

Zdrobněliny vnáší, které čeština nabízí na stříbrném tácu. Místo klobouk: *„mám rozkošný klobouček“.* Ve snu o vlastním Eržině pohřbu změní větu *„čelo má jak z mramoru“* na *„čelo má jak z tvarohu“* (řekla mlékařka). Když Erži nechá pozdravovat Gizelinu snachu a vnoučata, připíše si Lébl *„a Severoatlantickou alianci“.* Do režijní knihy si vlepí foto hráče amerického fotbalu. S chráničem. Podobným náhubku, jaký nasadí v *Strýčku Váňovi* strýčku Váňovi…

Budapešť a starý činžák a v něm tři ženy, dvě přítomné fyzicky. Když toto „kuchyňské“ drama uvedli v Národním divadle, hrálo se devět let. Medřická na sebe strhla pozornost svou bojovnou živelností. Iva Janžurová na sebe v roli Erži také strhává pozornost, ale potřebuje k tomu i ostatní. Léblovi se podaří nevídané. Od hereckého koncertu Medřické a Fabiánové se inscenační klíč v přístupu k hlavní postavě odvíjel vždy od Erži, hrála ji tak Jiřina Bohdalová i Jana Hlaváčová. Což je dáno tím, že hra je to ve své podstatě monologická. Lébl ovšem za hlavní pojme postavy všechny. Podtrhne jejich bizarnost, ústřední je svět Erži Orbánové, ne Erži samotná. V roli Myšky hostuje Zuzana Bydžovská.

I pro ni je návrat na Zábradlí návratem domů. Ochrnutou sestru Giselu, upoutanou na invalidní vozík, která si žije v přepychu rodiny dobře situovaného syna v tehdy západním Německu a teskní po své tvrdohlavé sestře, Eva Holubová.

Nesklouznout k sentimentu. Nejvážnější úskalí. A rozmotat osud tatínkův, jehož v roce 1919 utloukli bílí. To, že ho zabili rudí, si později vymysleli, aby po něm maminka dostala penzi. Bylo to skutečně tak?

GIZELA: Ale nejbolestnější je stáří, které si hraje na mládí.
LEBEDĚV: Na tomhle světě je všecko jednoduché. Strop je bílý, holínky jsou černé, cukr je sladký.

Zvolený text se vymyká dosavadní Léblově práci, není ale s podivem, že jej dramaturgie zvolí. Vychází ze zadání: nalézt hru pro Janžurovou a Holubovou. Naskládané repliky fantazii neburcují, kontury nejsou rozmazané, naopak jasné. Hra má být hrána jako jediná plynulá, souvislá věta, Erži Orbánová vede dialog sama se sebou. Obě sestry se během mezistátních rozhovorů telefonu nedotknou. Režisér nemůže fantazii uplatnit ani ve hře se slovy, která jsou těžká, jednovýznamová. A tak se tohoto „realismu" přidrží ad absurdum. Herci nemají hrát; nepředstírat, ale být. Nastanou potíže s dotažením realismu. *„Za touhle branou čeká odpověď, jak je to s tvým smyslem pro pravdu…"* [36] Textu se vizuálně drží zuby nehty, připodobní mu hyperreálně scénu. Odpoutá se jedině od pokynů, experimentuje s velikostí jeviště, nedrží se totiž scénické poznámky, že vše se má odehrávat v Eržině bytě. S velkorysostí sobě vlastní odmítá vnímat reálné rozměry jeviště, vnímá prostor divadelní inscenace. Unikát do sbírky Léblových zaplněných jevišť (scéna Jan Marek a Petr Lébl), všechno zpředmětní, jakoukoliv věc naznačenou telefonátem nebo dopisem obou sester Orbánových. A tak tu vyroste šedivý dvůr a průjezd pavlačového domu s dopisními schránkami, pavlač samotná, na níž odříká Erži svůj monolog jako Julie na balkoně… Nechybí okapy, nechybí popelnice, nechybí společný záchod, nechybí zinková vana, která hraje svou roli v tragikomickém Eržině sebevražedném pokusu. Lébl dýchne na vyslovená slova, všechna zhmotní. A na tento dvůr vjíždí při návratu z práce nešťastná Myška (Zuzana Bydžovská) na motorce i automobil. Lébl se nebojí filmového detailu: jeden z nočních dialogů nenažraného, břichatého sobce, bývalého operního zpěváka Viktora Molnára (Leoš Suchařípa), co dělá vedoucího pěveckého sboru v jednom závodním klubu, a Eržiny přítelkyně Pavly (Jorga Kotrbová), vdovy po dentistovi, se odehrává za skly uzavřeného automobilu s majáčkem taxíku. Nechybí kavárna s klavírem, návštěvy dcery a zetě (Theodora Remundová a Roman Hybeš), nudného

a akademicky vyrovnaného páru za křehkou fasádou maloměšťáctví – z pozice Léblovy hravosti jsou to *„2 maďarští turisté, kteří chodí* v *neděli k mamince s kastrůlkem na oběd*“, Erži od nich nemůže nic žádat a nemůže jim ani nic dát. Turisté. Erži je živočich, který rozpohybuje okolní životy. Pro ni je nákup u mlékařky drama hodné Shakespeara, v rádiu poslouchá operu *Don Carlos*, miluje *Mistry pěvce norimberské,* protože ta hudba zní jako smíření a *„už netoužím po ztraceném mládí… už se nebojím smrti“.* Myška (Zuzana Bydžovská), týraná v bývalém manželství, kterou v inscenaci Národního divadla hrála Ljuba Skořepová jako mírně retardovanou a ustrašenou, jezdí v Léblově jevištním „čtení“ na burácivé motorce a vedle chorobného ostychu je v ní i jakási vnitřní neoblomnost. Celý den pracuje, po večerech vyrábí dámské kloboučky, s Erži hrají takovou hru: mňoukají na sebe, Myška dokonale umí napodobit sousedovu kočku.

GIZELA: Nemůžeš pořád žít ze vzpomínek. (…)
ILONA: Proč se bojíte svých vlastních vzpomínek, maminko?

Jak se dostat z ponížení, kdy najednou všechno bolí, že se člověk sotva ovládá, aby neplakal. Vědomí sebe. Pravý opak sebevědomí. Erži. Starší žena s nezdolným temperamentem, který nečekaně vybuchne. Zmatky a komplikace. Neví, co je strach. I když si dá obarvit vlasy a pořídí nové šaty, stále působí zanedbaně. Nemocná sestra Gizela, která se na rozdíl od sestry za celý život s nikým nepohádala, emigrovala za synem Michalem do německého Garmisch-Partenkirchenu. Erži je nešťastná. Čtvrteční večeře nahradily dřívější milostná objetí, jenomže Viktor ji s proradnou Pavlou, co nosí žerzejový kostým oříškového (u Lébla lososového) odstínu a barví si vlasy na blond, podvádí. Viktor, s nímž se milovala prostřednictvím slepičích polévek, slepičích jater ve zvláštním kastrůlku a krupicových noků, které mu s láskou vařívala. Hodlá se zabít. Ale nakonec jde s tím svým tvrdohlavým a dobráckým čelem dál. S Myškou na sebe zamňoukají

a Gisela… Věčná vzpomínka na dvě holčičky, co na dávné fotografii utíkají vstříc svému osudu. Na závěr na sebe mňoukají Erži, Gizela, Myška. V pletených čelenkách s kočičími oušky na hlavě…

Eržině snu o vlastním pohřbu hystericky ječí Viktor do hrobu: *„Vrať se! Vrať se!“* A Lébl si připíše: Viktor Cyrano.

Vrátí se tam, kde život dvou půvabných sester začal, na venkov. *„Ta fotografie je z roku 1918 nebo snad 1919. Bylo to tenkrát* v *létě* v *městečku Leta, okres Szölnok; blízko cukrovaru, kde jsme jako mladé dívky bydlely. Nevíme*, *jestli to bylo ráno, nebo za soumraku. Jediná věc, kterou víme určitě, je, že jsme to my, sestry Szkallovy, nejkrásnější dívky z celého okolí. Máme na sobě bílé, tylové šaty. Usměvavé, s vlajícími vlasy, běžíme ze stráně a máváme na někoho rukama. Proč běžíme, kam, na koho se smějeme, na koho čekáme… to zůstane věčným tajemstvím…“ Věčná* tajemství. Lébl se rozhorlí nad chováním jednoho ze svých herců, je to rozhorlení vážně míněné a zlé, hrozí výpovědí. Stavy Leoše Suchařípy, příklon k vodce. Paradoxní situace, kdy mladý šéf, který se od Suchařípy mnohému naučil a upínal se k němu, hrozí mu výpovědí a řeší sartrovskou otázku, zda brát ohled na někdejší velikost umělcovu, nebo… *„Leoši, stojíš před důležitou volbou – buď sám sebe odsoudíš do penze, nebo nabydeš vůli a přestaneš se ničit, budeš se léčit a můžeš být zase velký frajer…“* [37] Sám Lébl by v této době potřeboval takovou moudrou sestru Gizelu, která umí stav věcí pojmenovat. *„V tom, má drahá, že jsi šíleně zamilovaná do Viktora Molnára a že ta tvoje přítelkyně, na kterou jsi tak hrdá, ti ho přebrala. Všichni tě opustili a teď jsi zoufalá…“*

PETR LÉBL: Sprayovými výtvory se k nám provolávají z podsvětí živí, byť neznámí lidé.

Ten šedivý pavlačový dvorek by mohli oživit jedině sprejeři. A Lébla sprejerství přitahuje, jeho oblíbenec Keith Haring je povýšil na umění. Přítel Pitínský – už se tak na rozdíl od osmdesátých let

podepisuje i v dopisech soukromého rázu – mu doporučuje básníka Dynku, který je básníkem sprejerským a *„miluje pomalované mramorové odpadní koše pod sochami Karlova mostu".*

Televizní pseudodokument **Zblízka: SPRAYEM PO ZDECH** točí Lébl v květnu 1998 pro tvůrčí skupinu Čestmíra Kopeckého. Chce diváky seznámit se sprejovým uměním (graffiti) v českém prostředí, konkrétně v Praze, za hudebního doprovodu pozdně romantického proudu a hip-hopu. *„Předmětem pozornosti nebudou pouze graffiti na zdech domů, stěnách a ohradách, nýbrž na rozmanitých architektonických detailech: pouličních kandelábrech, popelnicích, kontejnerech, maringotkách, autech, vozech metra, veřejných toiletách… Dokument by rád vystihl náladu a povahu této relativně čerstvé umělecké disciplíny a hodlá ji představit jako umělecký směr, nikoliv jako projev vandalismu."* [38] Takový malý dovětek *Studia Kroměříž.* Přizvou si *„významného amerického znalce sprayové kultury prof. H. Horowitze"* v podání Jana Císaře. Profesor Horowitz si to štráduje Prahou: Barrandov, Lennonova zeď, Strahov, Kampa, Libeň. Pohovoří s matkou sprejera (Nataša Marková). A jednu skupinu sprejerů mohou diváci sledovat při práci; jako sprejeři se vyblbnou mladí kulisáci Divadla Na zábradlí Filip Hamza, Tomáš Mery, Libor Prakesch, Aleš Šturm. A Pavel RAindl. V samostatných vstupech promluví autentické osobnosti jako historik umění Bohumír Mráz, psycholog Slavomil Hubálek, čeští malíři, grafici a typografové (Jiří Anderle, Aleš Lamr, Aleš Najbrt, Michaela Pavlátová, Tereza Kučerová, Jaroslav Róna, Jan Solpera). Do textu Lébl vřadí a cituje jména jako Andy Warhol, Jean-Michel Basquiat a Keith Haring, který byl vyloučen ze studií na škole vizuálního umění. Pokračuje v mystifikaci a parodii, jejíž rozpoznatelnost je minimální, sloučí postavy autentické s postavami vymyšlenými, věrohodně zakomponovanými. Rozlišuje sprejery umělce a sprejery vandaly, idioty, *„kteří postříkají, na co přijdou".* Kultura, která není nikým dotovaná a nemá problém s otevírací dobou. Součást hip-hopové scény, která je významnou

subkulturou dnešní doby, takové polopříčetné výkony. V dokumentu předvede princip ovládání sprejové nádobky i svébytný slang: písy, frúapy, tegy, bombení, bombing, RAjtr. Promne mezi prsty i klišé a fráze o betonové džungli, podle nichž se graffiti *„stalo jazykem mládeže, která se ocitla v pasti města na okraji společnosti".* Graffiti politické, umělecké, gangů… Horowitz objeví ideální díla v Libni. *„Jedinou nevýhodou, a to říkám opravdu nerad, jsou koleje, které tudy vedou. Znamená to, že každou chvíli může přijet vlak a ten nás přejede…"*

MAYER: Ten už má dost… Odneste ho někdo domů. No tak, kdo ho vezme? Má doma pravou Paříženku, pánové!

Namlouvání s televizní prací nekončí ani před kamerou. 18. května až 1. června 1998 se konají zkoušky televizní inscenace *Génij vlasti.* [39] Odpatetizovaný příběh autora opony Národního divadla, malíře Vojtěcha Hynaise. Jemuž drahá vlast hází klacky pod nohy. Protože nechce promrhat české peníze na dílo ovlivněné Francií. Natož aby modelkou pro genije českého národa stála Francouzka Suzanne zvaná Zazou. Hynais nikdy nevyhrál pařížský Salon, opona Národního divadla nikdy nebyla schválena… Režisér Jiří Strach nabídne Léblovi roli Mayera, mladíka, který propíjí noci u biliáru. Jednou odtáhne sťatého Hynaise domů, podruhé rozesmátý tančí s jeho ženou Suzanne na kulečníkovém stole.

Kankán…

31
Sám přece víte, že ten, kdo nikdy nezkusil se zabít, za moc nestojí (Sezona 1998/1999)

Léto 1998. Vydá se do Irska, navštíví Dublin, Belfast. Posedle opět uchovává každý doklad, ubrousky, prospekty, stvrzenku, navštívenku. A účty restaurací, barů a hospod. Jejichž práh přestoupí. Svou sběratelskou zálibu dovádí k dokonalosti – nechybí etikety z majonéz a žampionů. A znovu na Festival d'Avignon 1998 a následný seminář 18. až 21. července. Kam z České republiky míří mimo jiné choreografka Lenka Flory, Arnošt (v seznamu uvedený jako Arnold) Goldflam, Ondřej Hrab (Divadlo Archa), Michal Lázňovský (Divadlo na voru). A Petr Lébl. Na počátku sezony 1998/1999 divadlem otřese zpráva, že dům na Anenském náměstí, v němž sídlí Divadlo Na zábradlí a který byl dosud v majetku města, se vrací Jednotě katolických tovaryšů. Která v něm chce obnovit svou činnost a internát pro učně (působila zde do roku 1953). O situaci na Zábradlí projeví zájem i Václav Havel, který zde v šedesátých letech působil jako kulisák a divadlo uvádělo světové premiéry jeho her. Spor naštěstí skončí dohodou mezi Jednotou a magistrátem. Divadlo tak může vstoupit do své jubilejní sezony.

Konec roku 1998 pohltí připomínka čtyřiceti let trvání Divadla Na zábradlí. Protože 9. prosince 1998 uplyne čtyřicet let od prvního představení, scénického leporela o 36 obrazech *Kdyby 1000 klarinetů.* Které zahájilo provoz této scény. Ve výroční den se uskuteční česká premiéra hry bulharského autora Christo Bojčeva *Plukovník Pták.* V režii Petra Lébla.

12. prosince 1958 *se v Klarinetech* zbraně proměnily v hudební nástroje a ozbrojení vojáci v nevinné muzikanty. [1] „Armádní" tematika ve směsici výrazné nadsázky s aktuálními tragikomickými rysy, ale i hravost a groteskní humor ve stylu jednoho ze zakladatelů divadla, Ivana Vyskočila. 12. prosince 1998 (plus dvě takzvané předpremiéry, neboť pozvaných hostů bylo mnoho) se narkoman potácí mezi neškodnými blázny, kteří se rozhodnou změnit v elitní vojenskou jednotku. V hledišti usednou bývalí zaměstnanci divadla. Ve spolupráci s vydavatelstvím Lotos bude vydán kompaktní disk obsahující koláž nahrávek ze zvukového archivu Zábradlí z let 1958–1998 s parafrázujícím názvem *Kdyby 2000 klarinetů,* doplněný bulletinem. Nadace Divadla Na zábradlí při této příležitosti vydá monografii *Sám sobě nepřítelem* o divadelním a filmovém režisérovi Evaldu Schormovi. Symbolické splacení dluhu vůči Schormovi.

CHRISTO BOJČEV: ... pochopil jsem, že nejste západní Evropě o mnoho bližší než náš balkánský svět.

Komediální podobenství Christo Bojčeva **PLUKOVNÍK PTÁK** o pokusu skupiny bláznů z polorozbořeného kláštera v horách Balkánu vstoupit do NATO je další pokus divadla hledat témata jinde než v preferované anglosaské dramatice. Po Maďarsku Lébl stočí oči k Bulharsku. *„Věřím, že všude jsou dobří dramatici, a tak vůbec neškodí uvést bulharskou hru. Chápu to jako příspěvek k otázce českého zájmu či nezájmu o kultury jiné, v tomto případě balkánskou. A obávám se, že Bulhaři k nám vzhlížejí daleko ušlechtileji než my k nim."* Text ovšem celý překope… Christo Bojčev (1950) je v Bulharsku populární jako humorista a autor televizních satirických pořadů. Když spolu s dalším spisovatelem kandidoval do prezidentských voleb, získal 100 000 hlasů. Hru *Plukovník Pták* přihlásil do mezinárodní soutěže o cenu Harolda Pintera a British

Councilu. Roku 1997 mu byla v Londýně udělena první cena. Hra se objeví v divadlech po celé Evropě. *„Česká inscenace režiséra Petra Lébla patří ke dvěma opravdu dobrým z dosavadních dvaceti. Režisér pochopil koncepci, společně s herci se rozhodl pro výraznou stylizaci a dokázal se vyhnout takzvanému bytovému efektu. Inteligence inscenace se tím zvýšila,"* řekne autor na premiéře české inscenace. [2] Která bude ve spolupráci s Českou unií neslyšících jedenkrát měsíčně Gabrielou Houdkovou tlumočena do znakové řeči.

FETISOV: Vy jednoduše nejste stvořeni pro tento svět, pánové, protože tento svět je stvořen pro ty, co jsou stejní.

Feťák a vlci a vrány. Na Balkáně, v detašovaném pracovišti Svatých čtyřiceti mučedníků, se mezi blázny potácí falešný lékař-narkoman. Bláznům pomáhá i sám Bůh. A na Balkáně antická tragédie nikdy nekončí. Blesky a tajemná atmosféra. Lébl nechá několikrát nasvítit klášterní fresku. Ocitáme se v hororu, něco mezi Lipského *Tajemným hradem v Karpatech* a Hitchcockovými *Ptáky.* Takto nakročí Lébl do příběhu, kde se motají Mrňous Matěj (Leoš Suchařípa), přesvědčený o tom, že v noci je abnormálně malý. Bojí se, aby na něj někdo nešlápl. Impotentní cikán Davud Šukriev (RAdek Holub) hledá pomoc u jediné ženy inscenace, záletné celnice Pepy Antonovové (Petra Špalková / Magdalena Sidonová) z celnice lásky. Po pět let obsluhovala pět kamionů denně… Uprostřed sedí mlčenlivý ruský voják Fetisov, pozdější „plukovník Pták" (Jiří Ornest). Partu doplňují zloděj Kiro Petrov (Bohumil Klepl) a herec Chačo Ivanov (Vladimír Marek). Jednoho dne najdou na klášterním dvoře bedny se znakem OSN, humanitární pomoc pro okupovaná území. Fetisov – po tři roky zarytě mlčel – se objeví v uniformě. Akční plukovník. *„Těžká schizofrenie přešla do paranoidní formy."* Fetisov nastolí přísný režim, všichni se podvolí řádu jako upravení vojáci. Závěr…

FETISOV: Závěr je jenom jeden – musíme se připojit k NATO.

Na zasedání „štábu" Fetisov vyhlásí bojovou jednotku za posádku OSN. Musejí navázat kontakt s evropskými administrativními strukturami. Volí svérázný způsob navázání kontaktu. Pošlou stovky svých poselství po ptácích. Marně čekají na odpověď. Až jednou… Jeden z opeřenců má ornitologický kroužek. Fetisov rozhodne, že se jedná o RAfinovanou šifru. 1. ledna vyrážejí, proklestí se až do Štrasburku. Neexistuje však zákon, který by jejich jednotku přijal nebo ji vyhostil… Fetisov umírá. Tolik k původnímu textu.

FETISOV: Protože tito lidé nejsou obyčejnými lidmi, jsou to andělé!

Původní text je jednoduchoučkým podkladovým libretem, na nějž Lébl navěšuje klipová cingrlata, hudební a eskamotérské výstupy včetně spolknutí čokoládového vajíčka s hračkou a opékání buřtů na pravém ohni. A jazykové hříčky, samozřejmě. K replice četaře Davuda (*„Cikáni jste vy, já jsem Rom! Rom! My Romové jsme založili Řím (…) Romeo je taky Rom. A Roman Polanski? Ten taky."*) připíše, že Romové vymysleli rovněž CD Rom a Romadur… Hledá klíč k rozehrání desítek gagů a komických mikrosituací: do beden s humanitární pomocí vloží čokoládová vejce, mobilní telefony, televizor a počítače. Na jejichž obrazovkách plují ptačí mračna. A podřídí text novým rekvizitám. Namísto *„Nemáme benzin. – Za týden bude nádrž plná."* zazní *„Nemáme diskety. – Za týden tady všude chci mít diskety."* Téma počítačů je rozvedeno mnohokrát. A televizor? Po rázném bouchnutí se objeví tvář hlasatelky Evy Jurinové, tehdejší hvězdy komerční televize Nova. A téměř vědecko-fantastická tečka. Na závěr nechá Lébl postavy obléci do červených (armagedon) skafandrů a vzlétnout do neznáma za zpěvu patetické písně… Cesta k ráji „prochází peklem". Téměř do roka a do dne vzlétne ve stejný

den sám. 12. prosince, cesta za svými, do vesmíru, za Marťany. Míří jinam, s hudbou Romana Holého a textem Ivany Slámové: *„My najdeme ten nádherný svět, pro který jsme stvořeni. Najdeme ho, i kdyby neexistoval tady na Zemi. Vesmír je nekonečný a nikdo nebyl všude, aby mohl dokázat, že takový svět neexistuje…*“

Všechny texty přetře a semele svým bizarním humorem. Zlom nastal u *Ivanova.* Tam ubral. Dospívá a ubírá nohu z plynu. Jako by šlo do tuhého. A tak *Plukovník Pták,* kterého by před dvěma třemi lety roztočil jako šílenou káču, náhle ztěžkl. Smysl replik ani děj ho ovšem nezajímají nikdy, překrývá je sebou samým.

Plukovníku Ptákovi nastřádá úplně nesourodé, až kabaretní výstupy. Jako by ho ten provokativní, jubilejní titul nebavil. A tak představení odumřelo na hereckou nechuť a uměleckou úroveň, i když na ně lidé chodili. Diváci nechtějí jen věci zábavné nebo obrázkový blázinec. Ale lidsky celistvé.

Ta inscenace může být ale také dokladem jeho umělecké osobnosti. Vždy záleží na úhlu pohledu. *„Čím je titul komerčnější, tím méně záleží jeho úspěšnost na umělecké potenci inscenátorů. (…) Je stejně těžké zabít Idiotku, jako je těžké udělat z Krále Leara přitažlivou, návštěvnicky úspěšnou inscenaci. Čím je předloha náročnější, tím nesnadnější je udělat z ní uměleckou událost, tím víc potřebuje uměleckou osobnost, režiséra, zatímco komerční tituly potřebují dobrou rutinu a dobrý vkus.“* [3] Lébl je znavený *z Plukovníka Ptáka* (i když si považoval této drzosti, uvést cosi takového ke 40. výročí divadla).

Svůj talent osvědčil u Čechova.

ZLODĚJ: Člověk pochází z opice.
ČETAŘ: Člověk možná, ale ne četař. Četař pochází z prostého vojína.
SÁŠA: … je slušný, nešťastný a nepochopený člověk. Já ho budu milovat, pochopím ho a postavím na nohy. Splním svou povinnost a hotovo!

Ono už se smráká na všech frontách.

„Umělecký soubor prožívá zjitřeně cosi zašmodrchaného, co se zauzlilo za posledních šest let, tedy od počátku éry P. Lébla na Zábradlí. 4. 2. setkání uměleckého souboru na zrekonstruované půdě (…). Čtyři hodiny mluvení a mlčení. Obnaženého mluvení a odsuzujícího mlčení. Nemohlo dojít k vyřešení, snad jen k částečnému objasnění problémů, protože každý drží umanutě ten svůj špagátek, jenže z opačných konců tentýž, averze promotány v kouli, v špagátkové kouli vyhraněných osobností.“ [4]

„Ještě k oné únorové schůzi DNZ. Herci v čele s L. Suchařípou vyčítají Léblovi a potažmo Ivaně Slámové výběr textu bulharského autora Christo Bojčeva ‚Plukovník Pták‘. Že je text mizerný, pro ‚barda‘ Suchařípu nedůstojný atd. Paradoxem je, že představení patří k divácky bombám, téměř kultovním. Prý srovnání (vyvolané tiskem) s ‚Kdyby tisíc klarinetů‘ není náhodné, ale co těch čtyřicet let mezi tím, proboha?! Maně vzpomínám na Schormův ‚Maratón‘. Prý se všichni hrozili, co je to za blbost, sračku textovou, a výsledek: legendární představení, lidé přespávali ve spacáku na dlažbě Anenského náměstí, aby časně ráno uhájili svou pozici ve frontě na lístky… Náměstí plné jak manifestační dav… Tisíckrát už prověřeno, že dvojdomé drama v sobě coby literární druh skrývá evidentní kvality literární, ale zároveň je nedochůdčetem a teprve vizuální spoluprožívání na scéně ověří jeho kvality spolehlivě. I z blbého textu může vzniknout skvost jevištní. Problém ‚Plukovníka‘ bude v něčem jiném, asi při něm vybobtnala atmosféra v souboru, Léblova svéráznost, která spolupráci s ním činí trpkou, namáhavou, vysilující, neukojenost některých herců bažících po odpovídající práci… Růstem k Learovi. Jiří Ornest odsuzoval výběr hry, která je prý evidentně špatná. Evidentně špatný se mi zdá být i text jeho kolegy Krause ‚Nahniličko‘. Přesto díky režii J. Ornesta představení osvěžující… Lébl nevypočitatelný. Mluvil o tom, že je mu líto vlastních excesů, že ve škole až do dospělosti stál stranou

a toužil být ve smečce, patřit k ní, a dnes je dokonce v čele smečky… šťastný. Dokáže prý pracovat jen na jednom místě a s blízkými lidmi, svých dvou hostování (na prknech ND a v Izraeli) lituje. Ale chápe, že herec se musí proběhnout na velkém jevišti… Není prý jako Pitínský, který dokáže putovat po celé republice, každý měsíc s jiným souborem. Zdálo se, že čtyřhodinové setkání uměleckého souboru vzduch pročistí. Ne.

Základní dovětek Lébl promrhal, protože si v době následné ‚celodivadlové' schůze odjel nečekaně na hory." [5]

HEINRICH: … Jsem sám. Teď můžu všechno rozbít, rozlámat, naházet na podlahu a nikdo mě nezastaví. Můžu zabít všechny věci.

První polovina roku 1999 patří hostujícím režisérům. Pitínskému. Smoljakovi. Goldflamovi. Pitínský po *Ritter, Dene, Voss* nastuduje v české premiéře další hru Thomase Bernharda, tentokráte **DIVADELNÍKA** (premiéra 16. února 1999), komické podobenství o umění ve světě umění nepřátelském. [6] Dalším společným rysem je i tentokráte účast slovenského herce. Martina Huby. Ředitelka Doubravka Svobodová získá ke spolupráci jednoho z protagonistů Divadla Járy Cimrmana Ladislava Smoljaka. [7] Hru **MALÝ ŘÍJEN** (premiéra 15. dubna 1999 v režii autora) napíše přímo pro Divadlo Na zábradlí a pracuje v ní s historickými fakty a autentickými výroky, které umně mísí s fikcí. [8] Výchozím bodem textu se stane věznění českých politiků Karla Kramáře a Aloise RAšína v RAkousko-uherském žaláři v době první světové války, jejich odsouzení k smrti a zázračnou záchranu. Kramář cituje RAšína, vždycky říkal, že „*v Rusku je možné všechno. A já bych k tomu dnes dodal, že v sovětském Rusku je možné i to, co nebylo možné v Rusku, kde bylo možné všechno.*" Autor soustředil do vězeňské cely vedle RAšína a Kramáře další historické postavy: špiónku Mata Hari,

velekněze revolučního komunismu Vladimíra Iljiče Lenina a jeho manželku Naděždu Konstantinovnu Krupskou. Pestrou společnost doplňují Václav Babinský (syn) jako mytický vězeň žalářních kobek a zcela smyšlený Slovák Juraj Slovák, který je autorovou zlomyslnou poznámkou k jednomu aspektu slovenského politického myšlení. Rusové, ti vlastně nežijí, ale na něco vzpomínají. *„Ať mluví nebo píší o čemkoli, vždycky je to podobné vzpomínání.“* Poema samoty **PSÍ VALČÍK** (premiéra 30. dubna 1999) [9] Leonida Nikolajeviče Andrejeva je *„srdcervoucím a napínavým příběhem o muži, který si myslel, že život se dá naplánovat“.* [10] Inscenaci režíroval hostující Arnošt Goldflam, který hru uvedl před časem už v brněnském HaDivadle. Do hlavní role Henricha Tilleho, člověka, který se ocitl sám a neví, co s tím má dělat, jehož obklopí prázdnota a beznaděj a pak nezbývá než jediné řešení…, obsadil člena činohry Národního divadla Vladimíra Javorského.

Čím má člověk maskovat rozpad své osobnosti?

32
Tady budou dýmostroje, Mozart a projekce. Já jsem taky jenom člověk

Myšlenky se cestou z mozku zastaví na jazyku. Místo aby byly vysloveny, rozplynou se. Zachytím alespoň jejich melodii a vůni. Když zemřel, slyšela jsem tolikrát: Vždyť byl tak úspěšnej. Co má s vnitřním stavem úspěšnost co společného. Člověk musí být v harmonii sám se sebou. Když tomu tak není, žádná úspěšnost podle vnějších měřítek a mediálního ohlasu mu nepomůže. Nic nepomůže. Když jeli filmaři za Ruth Bergmannovou do Paříže, aby o ní natočili dokument, lekla se, že si musí rychle koupit novou podprsenku. Zareagovala žensky. Jinak. Reagovala nečekaně, osamělá, izolovaná, závislá na přidělených pečovatelkách, které ji – jak se později ukázalo – okrádaly. Nepomohlo, že její sochy jsou v prestižních světových galeriích. Byla se svým vnitřním zmatkem úplně sama. Celý rok 1999 je zahalený do mlhy. Rok letního zatmění Slunce. Které Lébl pozoruje v Hronově. Tři kroky cestou k poslednímu…:

„Petr Lébl na podzim, v *průběhu causy ‚Tovaryšstva Ježíšova' řekl, že divadlo je studánka emocí. Studánka evokuje pocit čistoty, jasu, chladivé svěžesti, lesního šera s proláklinami v kůře stromů. (…) Studánka zakalená, zkalená, zvířené bahno… Pomluvy, intriky, milenecké vazby.“* [1]

„Lébl zkouší Strýčka Váňu. Rochní se v nápadech, ne v textu. V jeho pojetí půjde nejspíš o jakýsi western, vrata do salonu ruského čechovovského sídla, dialogy na střeše, náhubky nasazené Astrovovi a Váňovi… A proč ne?“ [2]

„27. října 2000. Na Anenském plácku rozvalena těla obrovských bílých kamionů České televize. Václav Křístek tu pro TV zaznamenával

inscenaci Strýčka Váni, aby tak bylo splněno další z posmrtných přání Petra Lébla.“ [3]

FRANZ KAFKA: Jistě, existují pro mě možnosti, ale pod kterým kamenem leží?
MILOSLAVA HOLUBOVÁ: Zřejmě existují možnosti, které se člověku otvírají, až když je ode všeho osvobozen.

Některé domy jsou jako tavicí tyglík. Kdo vejde, odchází změněný. *„S některými místy jsme svázáni neviditelnými pouty, která jsou pro tvůrčího člověka něco jako tělesné orgány.“* [4] Divadlo Na zábradlí tvůrce vcucne, žmoulá v puse, ožužlává. Pak buď vyplivne, a člověk je zachráněn. Nebo spolkne. Lébla spolklo, nebrání se. Divadlo může být skutečně hydra, jak řekl. Když člověk intenzivně pracuje na hře, pletou se mu do života postavy a jejich osudy, hranice se stírá, člověk je rozjitřen, napjat, zničen, už nemůže, ale je to omamné a jede se dál. Od rána do noci. Pokud člověk v rámci duševní hygieny nemá koníčka, rodinu, jiné zájmy, je ztracen.

Nemůže se odtrhnout, všechno mimo divadlo mu připadá prázdné, chudé, nebarvité, nezajímavé, povrchní. Divadlo, radostné uskupení deviantů. A všechno je možné. Podle Ezopa chytrá liška nevstoupí do jeskyně nemocného lva, protože do ní vede spousta stop… Ale žádná nevede ven. Vestiqia terrent.

Lébl dospívá do stadia, kdy nerozeznává realitu inscenace a realitu žitou, promísí se mu k nerozeznání. Příběh vlastního života vnáší na jeviště, postavy vyjadřují jeho vnitřní konflikty. Které ze hry vyvozuje. Představitele divadelních postav staví do situací, v nichž jim může něco sdělit. *„Našel jsem si obranu* v *divadle, ve hře a mezi jejími aktéry, snažil jsem se v hledištích a i na jevištích ukrýt, ale nepovedlo se mi to.“* [5] Vysílá na jeviště svou obnaženou subjektivitu. V soukromí se ostýchá, kontakt mu zprostředkuje inscenace, složitě organizuje dění na jevišti, schová se za postavy tak, aby příslušná

replika směřovala k RA na balkon nebo k neklidné Magdaleně v roli Soni. Hra mu umožnila symbolicky prožívat znovu reálnou nebo fiktivní scénu. Brzděné city se prodírají na povrch. Emocionální tajemství pojmenovává ústy postav své inscenace. Jako by se stavěl proti trpkému poznání her Josefa Topola, kterého má tak rád – vědomí nemožnosti změnit okamžik na věčnost. Téma lásky a smrti. Nemůže mít odezvu. Dotyční tomu nerozumí. Ale v civilním životě druhé režírovat nelze. Taková je to láska. Že obsáhne i smrt. Lébl na konci svého RA už nepotřebuje, vše se odehrává v jeho hlavě, uvnitř. Drama si odprožil, špatně dešifroval. Opatrně balí úzkosti do lehce průhledného obalu fiktivního příběhu. *Strýček Váňa.* Intenzivně prožívané osobní drama. Prazvláštní psychodrama. O němž ostatní nemají tušení.

Ano, Lébl si v rámci *Váni* zdivadelní psychodrama. Sám v roli psychodramatika. Přestože psychodramata bývají improvizovaná, jejich vyústění nikdo nezná a nejsou exhibicí určenou pro publikum. Pro Lébla to exhibice jsou, exhibice duše. Číhá, zda RA pochopí, jestli se prozradí nějakou emocionální reakcí. Směřuje k němu slova, jichž by se v soukromí neodvážil, schová se za dramatickou postavu. Která za něj vyřkne zoufalá vyznání i zoufalé urážky. Jeho příběh se odvíjí na pozadí divadelní hry, postavy našeptávají, po jevišti se pohybují s lasem nad hlavou. Text nevyjadřuje tu nejdůležitější akci. Důležité je, kam ukazuje Váňa… Balkonová scéna v salonu je zrcadlem Léblova tehdejšího soukromého života, pečlivě naaranžovaným plátnem. Proto ji zkouší tak dlouho. Osoba, které je určena, ji nerozluští. „*Člověk, i kdyby byl neomylný, vidí v druhém jenom tu část, pro kterou postačuje jeho postřeh a pohled.*“ [6]

Vzniká zvláštní tvar. Nejen estetický zážitek z uměleckého díla. I nechtěná participace na osobním životě, na snaze přemodelovat lidskou osobnost, sebe sama. V divadle našel prostor, kde se zbavil zábran, které potlačovaly a brzdily přirozený projev jeho opravdových citů. A přitom hra je odvolatelná. Lze ji prohlásit za neprav-

divou. Hrůza skrytá v inscenaci ztrácí svou pachuť, nepobuřuje, je snesitelnější. A zároveň má naději. Před zraky všech… Práce se mu stane doslova psychoterapeutickou metodou, jak vyrovnávat duševní konflikty, všechny ty zkraty ve styku s lidmi, které snižovaly možnosti dorozumění.

Ale ani Léblovi divadlo jako nástroj sebereflexe nepomůže. Pracuje s psychologickými prostředky denně: slovo, výraz, konkrétní vztahy konkrétních osob a konkrétní konfliktní situace mezi nimi. Jenomže ztrácí odstup. A tak zkreslený pohled, pokřivenost a teatrálnost prostředí, v němž se pohybuje, často stvrzuje správnost vnímání světa a chování, které s odstupem „normální" člověk považuje za vyšinuté. Psychodrama je vedle psychoanalýzy asi nejznámější psychoterapií a jako léčebná metoda vděčná. Jenomže ji nemůže vést a „dešifrovat" pacient sám, ale nezaujatý odborník.

Může si být člověk sám sobě nezaujatým odborníkem?

Hydra divadlo. Které chce Lébl opustit. Třiaosmdesátiletý Jiří Kolář v televizním dokumentu o sobě řekl: *„Bude to znít blbě, ale já si před smrtí potřebuju odpočinout.*" Chystal se skončit s výtvarnými kolážemi, rolážemi, muchlážemi. Odpočinout si před smrtí. A kde si má člověk odpočinout od života?

Zbabělče, řekl by mu Kolář.

Zbabělče, řekla bych jemu já.

A odnesl by mě čert. Čert Janasův, Pajtáš fusatý nebo penzista Kleofáš.

GEORGE BERNARD SHAW: Nevím, jestli jsou na Měsíci lidé, ale jestli ano, určitě užívají Zemi jako svůj blázinec.

U Lébla jako by šlo zároveň o promyšlenou pomstu. RA ho zabíjí v přeneseném smyslu. Aby na něho mohl Lébl ukázat prstem jako na viníka neopětované lásky, potřebuje oběť viditelnou. Nenávist

obrátí proti sobě, *„nikdo nezabíjí sebe sama, chtěl přece zabít někoho jiného*“ (Sigmund Freud). Zůstane klidný. Ví, že na něho čekají, že se znovu narodí. Ze své perspektivy nic ztratit nemůže. Jenom získat. Akt nejen sebetrestající.

Pohled duševně nemocného člověka. Pečlivě zdůvodněná a pečlivě naplánovaná sebe-vražda. Popis jednoho absurdního dramatu. *„Středem pozornosti absurdního dramatu není zlo* ve *svém výsledku, ale zlo počáteční a rodící se, zlo ve stadiu nepozorovatelné inkubace.“* [7] Stud a ponížení. Od nejbližšího.

V takovém případě se neumíme bránit, jsme vydáni všanc. Ten, který má vytvářet ochrannou hradbu, stává se agresorem, nepřítelem. Se kterým bojovat nelze. Když je pro člověka někdo celým světem. Přes všechnu snahu nevěšet všechno na jeden hřebík.

Stud se na člověka přilepí.

Vyvolený Léblem pohrdá. Lébl pohrdání neunese. [8] Kdo by ho také unesl? Čím si člověk zaslouží Boží milost? Čím si člověk musí zasloužit, aby mohl být sám sebou?

Zamiluje se do dvaadvacetiletého jevištního technika. [9] Vyčítá mu, že žije s vdanou Magdalenou Sidonovou. Která otěhotní, v onom dítěti pak Léblovi kmitne naděje, že se ocitne v té pravé kůži… Pak vyčkávavé ticho. Zlověstný stín kmitá mezi nimi. Tváří se, že ho nevidí. Během studií na DAMU si Lébl obyčejnou tužkou načmárá mezi poznámky: *„Vrcholem režie je presidentské křeslo. Vrcholem politiky je, že mám někoho rád. Mít někoho rád znamená, že někomu patřím a ono mu to nevadí. Naopak.“* [10] Lébl si nakonec nastěhuje takový krásný pár k sobě. Aby jim údajně pomohl překonat krizi bydlení. Tím dennodenním stykem si oškliví sám sebe stále víc. Přesvědčen, že je stvůra. Zmenšuje se děsem z vlastního já. Nevypočitatelného. Ostatní se ho bojí, on se bál nejvíc. Netvor mu nedovolí spát ani pracovat. Jen si nehty zarývá do kůže, aby odvedl pozornost od sebe samého k fyzickému dotyku. *„Řeknu vám jediné slovo: Každý organismus existuje na zemi proto, aby mohl žít, nikoliv proto, aby se*

zničil." (Dostojevskij) Řeknu vám jediné slovo: jako by u živočišného druhu, jakým člověk je, záleželo jen na jeho vůli a přáních.

Je zajímavé, co říká spisovatel Karel Pecka v rozhovoru s Karlem Bartoškou o svém věznění v lágru v padesátých letech: „*V těch nejhorších dobách tam nebyly sebevraždy, a to je určitě velmi zajímavé. Za tři čtyři roky toho nejhoršího údobí jsem zažil snad jednu sebevraždu. Ani v mírnějších dobách jich nebylo moc, bylo to zanedbatelné, ale v tom nejhorším čase i lidské mátohy bojovaly. Věděly, že už nedojdou, že je ponesou z šachty na nosítkách, za tím balíkem vězňů svázaných ocelovým lanem, ale lidi bojovali dál o život, o lepší podmínky, proti té hrůze.*" [11] Možná že pokud má člověk hmatatelného protivníka, když může bojovat s viditelným nepřítelem… Nejtěžší je utrpení, které způsobuje vlastní úzkostná psychika. Probouzí se brzy k ránu. Tělo odlehčuje psychice a přejímá část trápení na sebe: bolesti břicha, žaludku, průjem, zablokovaná páteř, svědění na chodidlech a dlaních, svědění v nose, které začalo kolem roku 1992. Lébl upadá do nesnesitelných stavů. Jsou těžko snesitelné i pro okolí, pro ty, kdo při něm stojí. Neodejde člověk nakonec proto, že nevydrží sám se sebou?

ASTROV: A pokud jde o můj vlastní, osobní život, čestné slovo, nevidím v něm rozhodně nic pěkného.
PETR LÉBL: Život, odpusť mi tu banalitu, je nejlepší režisér.

Období, kdy Lébl hodně pije, kouří marihuanu. A trpí pocity izolace. „*Zem, na které stojím, navštívili mimozemštané. Jeden z nich byl nasazený na mě, je to tři roky.*" [12] Mimo divadelní zdi už zcela osamělý. I v oněch zdech osamělý. Neužitečný se cítí… V létě roku 1999 v něm zakoření rozhodnutí. Všechno, co je zlé, začíná z něčeho nevinného. Den po dni zapouští kořínky. Až přes hustou korunu není vidět kousek nebe. Vězeň svého těla a vězeň tohoto světa má řešení. Stačí jenom odstranit překážku. Vlastní tělo. Tím činem ji odstraní. Je to jeho právo. Proč se říká být obdarován životem? Proč

ne potrestán? *„Sebevrah je vězeň, který vidí, jak se na dvoře věznice staví šibenice, mylně se domnívá, že je určena pro něho, v noci uteče ze své cely, sejde dolů a sám se oběsí.“* [13]

PETR LÉBL: Zem, na které stojím, navštívili mimozemšťané. Jeden z nich byl nasazený na mě, je to tři roky.
JAN PROCHÁZKA: Bezvýchodnost unavuje ze všeho nejvíc.

STRÝČEK VÁŇA. Zoufalá touha nalézt v lásce jedinou jistotu, kterou život nevyvrátí. Láskou se chce spasit. Soňa se ničí láskou. Jelena se ničí láskou. Váňa se ničí láskou. Doktor se ničí láskou. *Strýček Váňa* je o nenaplněných láskách. Mimo jiné.

V bludišti jednoho domu se *„všichni rozeběhnou a nikdo nikoho nenajde*“, v bludišti třípokojového bytu se všichni seběhnou a nikdo nikoho nenajde. Ale jen žádné zduchovnění. Lébl se usilovně snaží scénu zaplnit ohňostrojem fantazie, scénografickými překvapeními, westernovým hulákáním. Jen žádný smutek na konci, úleva, cestu k úlevě zná. V Léblově inscenaci je přítomen moment, kdy se všechny postavy trápí, ale jako v životě, i zde je groteskní mezník, kdy se *„sklíčenost mění v pobavené očekávání, jaké bizarní hrůzy člověku osud ještě přinese*“. A tak výsledný akord je paradoxně tentýž jako kdysi u Stanislavského, přestože cesta k němu je tak odlišná. *„Zvedli umění na nejvyšší horu citovou, kde vše je už průzračno, vzdáleno malicherných zmatků života. Podávají umění jako esenci v křišťálové číši, rozřešené, na útěchu nám všem, podávají je dobrotivě, něžně. Neměla jsem v žádném divadle dosud tak čistý dojem jako v moskevském. Zdálo se mi, po všem tom utrpení, že je radostné žít, je-li taková krása na světě.“* Lébl nemá soucit s údělem člověka, má soucit se sebou. A podaří se mu do Váni dostat pevné, základní, prosté, hluboce lidské věci. Nenaplněné lásky.

Láska je láska.

Zrada je zrada.

JELENA: Dneska je hezké počasí, že… není horko…
VOJNICKIJ: V takovém počasí je dobře se oběsit…
STRÝČEK JEDLIČKA: Nemluv v domě oběšencově o provaze.

Proč si na osmnácté straně režijní knihy napíše datum 9. 9. 1999 lomeno 2025? Na to jediné myslím, číslice, které se prohánějí v hlavě, chytají se za ruce, sčítají a odčítají, násobí a zase od sebe odbíhají. Nejprve se očistit od Léblovy záliby v astrologii a mumlání šamanů. Režijní kniha tu není jen knihou pracovní. Podběrák trýznivé úzkosti, která se střídá s extatickou vzrušivou RAdostností. Petr Lébl, Břevnov. Na první stranu si vlepí fotografii z první čtené zkoušky. Z hlediska „soukromého" příběhu znamená pro Lébla *Strýček Váňa „esej o povaze zemské přitažlivosti…"* [15] Přitažlivost je zřeďována každým dnem, probuzený cit narušují Marťané.

Vojnickij v prvním dějství řekne o své matce: *„… jedním okem už kouká do hrobu a druhým hledá ve svých moudrých knížkách úsvit nového života."* I ten úsvit si podtrhne. Takovýmito větami, které se mu protínají s klíčícím rozhodnutím, jak se vysvobodit z kůže, v níž se perou dva démoni, jsou posety celé stránky. Utopí se v těch větách, plaví se v nich a loví RAzantní slova, ke kterým se přimyká jako k voru na rozbouřených vodách. Astrov říká Jeleně, do které je zamilován: *„Proč a kvůli komu sem jezdím, to vy víte velice dobře."* Lébl přitaká, podtrhne kvůli komu a připíše 26. srpna 1999. Jezdí do divadla.

A jeviště není tím hlavním důvodem.

Režijní knihu lze číst jako pracovní text i jako román. Ve slovech psaných modrým a černým fixem se protíná Léblova náklonnost k RA, *„všechno po něm schovává (R. A.) kapesník – co kdyby?"*

JELENA: A on?
SOŇA: Ne. Jako by mě neviděl.
PETR LÉBL: R. A. se se mnou baví i nebaví. Nebaví znamená bolest srdce, baví… asi co?

Dramaturg je ten, kdo především umí číst divadelní hry. A to není vůbec málo. Umí je číst očima dramatika. Očima režiséra. Očima herce. Očima diváka. Očima doby. Rozklíčuje množství příběhů skrytých za slovy jediné hry. V hraničních případech dokáže vyhmátnout text, do něhož si režisér na jevišti skryje svoje osobní téma, aniž by tím rozklížil autora hry. Jak hluboce se kříží *Strýček Váňa* s Léblovými duševními jeskyňkami, netuší nikdo. Jenomže co vlastně dělat s nutkavými myšlenkami, na které když si přikážeme nemyslet, myslíme tím intenzivněji? Ignorovat je, odpoutat pozornost. A když spouštěčem úzkostného záchvatu jsou hlasy v hlavě a zároveň objekt lásky, který denně vídáme na zkouškách, který si nastěhujeme do bytu? Jak ven z takové lepkavé směsice? Ne, utrápeným Kainům nikdo nepomáhá. A když, tak jen naoko. Aby si přihřál svou polívčičku. Jako třeba dokumentaristé. Číhají jako vlídný stín, hyeny ve střehu. Lébl se dívá pod divadelní střechou na svého Ábela, který se zdá být čistým, neposkvrněným, osvobozeným od ctižádostí, kterými je Lébl prolezlý. A které mu nedovolují svobodně promýšlet práci, dýchat a především žít. Čím intenzivněji si uvědomuje přítomnost Ábela, tím špinavější a nemohoucnější si připadá sám; všichni kolem se stávají *„krásnými lidmi“.* Vy jste krásný člověk. Vy jste krásný člověk. Vy jste krásný člověk.

Rozhazuje ty věty na všechny strany. A sebe odkládá na smetiště. Nejtěžší není obstát před ostatními. Nejtěžší je obstát před sebou samým. Dívá se do zrcadla, vidí kontrapunkt k těm všem „krásným“ lidem, které, jak se domnívá, potkává na každém kroku.

Ábela má před očima. Dny, noci, hodiny, minuty. Stojí a v prstech namotává jeho dlouhé, zlatisté vlasy. Pot prázdných prstů pošpiní andělský provaz. Po něm se lze došplhat.

Právě v těchto měsících se cele oddává beznadějné lásce. Léblova závislost přituhuje. Nálada se mění podle Ábelových gest, úsměvů, kroků. Změny během několika málo hodin. Den, který začíná jako blb – stejný zepředu i zezadu. A končí jako rytíř na bílém koni.

Inteligentní, krásný, svobodný, s rozevřenou náručí. Ábele, neodvrhuj poznamenané. Nevyvyšuj se nad nimi. Kain bojuje se svým prokletím. Ale Ábel není s to mu porozumět. Není to ničí chyba, to přece není ničí chyba.

„V hloubi duše jsem přesvědčen, že spisovatel, který nedovede psát o sobě, není kompletní.“ [16] V hloubi duše jsem přesvědčena, že režisér, který nedovede inscenačně pojmout svůj život v určité době, není kompletní. Lébl kompletní je. I když na sebe čekat nemusí. Musí před sebou utíkat. Hra s tak podivně pohádkovým titulem. Hodný pán, co asi bude dětem vyprávět… *Strýček Váňa.*

MIGUEL DE UNAMUNO: Vrátil se, protože samotu nemohl snést.
PETR LÉBL: Můžeme něco dokázat, jenom když na sebe počkáme.

„Ale choroba mu vyrážela z úst, kdy to nejméně očekával, a všichni z jeho slov cítili ten chorobný zápach. A tak se vracel domů roztrpčený sám sebou, vyčítal si zbabělost a neschopnost se ovládat, a rozhodl se, že už víckrát do společnosti v klubu nepůjde. ‚Ne,‘ říkal si, ‚už se tam nevrátím, už bych tam neměl chodit; můj stav to jen zhoršuje; jen mi to přitěžuje; to prostředí je moje zkáza; člověk tam do sebe vdechuje jen zlé, potlačované vášně; ne, už tam víckrát nepůjdu; potřebuji jen samotu a samotu! Božskou samotu.

A přece se tam vrátil. Vrátil se, protože samotu nemohl snést. Poněvadž v samotě se mu nikdy nepodařilo zůstat sám, vždycky s ním byl ten druhý.“ [17] Vrací se do divadla s nemocnou myslí. Ano, bylo chybou, že měl tak dlouhou režisérskou pauzu před *Strýčkem Váňou. „Šašek a umělec vůbec, zejména pak performník, má pracovat ve svém řemesle, jinak toto krní a chřadne, a zároveň duše bledne a zmírá. Není zdaleka tak důležité, co dotyčný dělá, jako že dělá a kde. (Zač, to je samozřejmý, to nemusím ani zdůrazňovat.)“* [18] Ano, byla to chyba. Nechřadlo řemeslo, chřadla mysl, která měla čas naslouchat

hlasům. Když režíruje, nemusí být zahloubán sám do sebe, kdy ho atakuje úzkostné přemítání. Sebepodceňující.

Vypadl z rytmu, začal se propadat do své ulity. O které je přesvědčen, že je bezcenná. Tentokrát dotírá nejen ten druhý uvnitř, od léta umanutě dotírají i ti zvnějšku. Přístupní jen jeho očím a uším. Vykolejený stav přiživuje napětí nejistoty; hluboce se zamiloval; láska, která chce být završena slastí.

Je režisérem, je i pacientem. Jako hrabě Sade. Který provozoval ve hře Petra Weisse v blázinci osm let divadelní představení. I Lébla, pro něhož je vězením celý svět, vyvede společné zkoušení z pasivity a samoty, uspokojuje jeho sebecit. Půl roku se potácel „pouze" v pozici uměleckého šéfa. Což jeho čas nenasytilo. Zvláště když mnohé povinnosti uměleckého šéfa z něho obětavě sňaly Ivana Slámová a Doubravka Svobodová. Nutnost pro chod divadla ve chvílích výpadků. Musí režírovat, musí pracovat. Jinak nastává entropie vědomí, rozklad. Jako u nezaměstnaného. Přitom chce organizovat, ovládat, chce společenskou odezvu, vnější výsledek. Rozklad. Rozklad, který začíná v momentě, kdy si člověk jednoho rána nevyčistí zuby, protože je to zbytečné. Všechno je nakonec zbytečné. A z té neurotické strnulosti je těžká cesta ven. Už putuje ve stínu. Ano, byla to chyba.

Přitakal by filmař Pavel Juráček: *„Musím točit, musím co nejdříve točit, nebo se sežeru v zoufalství z nečinnosti."* [19]

Přitakal by filozof a spisovatel Miguel de Unamuno: *„Dělat! Dělat! (…) Hlavní věc je – říkával – aby byli lidé spokojeni, aby měli spokojený život. Spokojený život je ze všeho nejdůležitější. Nikdo nemá chtít umřít, dokud tomu nechce Bůh."* [20]

Přitakal by Anton Pavlovič Čechov. Dámy a pánové, musí se pracovat. Musí se pracovat, pak se nám uleví… Poslední inscenace.

Finita la commedia!

JELENA: Já už se na tomhle světě štěstí nedočkám.
PETR LÉBL: Ale naprogramovaný, věčně se nudící a bezohledný R. A. má na vizitce napsáno NEČEKAT.

Sebevražda jako nejzazší bod existence… Jsme svobodni svůj život ukončit, jsme svobodni ho žít. Lidé se ptají po příčinách činu, přitom jak málo jsme skutečně účastní, nevykročíme ze sebe, nenásledujeme. Neexistuje jedna odpověď, pramínky se stékají, nitky zašmodrchají do chuchvalců. Zachytit co nejvíce detailů, i odtažitých, protože *„fakta zdánlivě jasná mohou někdy spíš zastírat smysl věcí, než ho objevovat. Proto pokoušet se proniknout k tajemství smyslu věcí a dějů znamená nejen vybírat a hodnotit podstatné, ale máme-li evokovat zažitou skutečnost, musíme volit i pravou míru nepodstatného, nedůležitého, zdánlivě zbytečného.“* [21] Kolik inscenací je nutné rozklíčovat v té jediné, pod přívětivým názvem *Strýček Váňa?* [22]

33
Strýček Váňa aneb Esej o povaze zemské přitažlivosti

PETR LÉBL: Otáčím se přes rameno k té vesmírné lodi, jsem v rozpacích.
SEREBRJAKOV: Zbavte mě toho šílence! S tím já nemůžu žít pod jednou střechou! Bydlí tady téměř v mé blízkosti… Ať se odstěhuje do vesnice či do přístavku, nebo se někam odstěhuju já, ale zůstat s ním v tomhle domě já prostě nemůžu…

Poslední část čechovovské trilogie Petra Lébla, uváděné v Divadle Na zábradlí. *RAcek. Ivanov.* A **STRÝČEK VÁŇA**, výjevy z vesnického života ve čtyřech dějstvích, první premiéra v sezoně 1999/2000. *„Ať už jsme se někoho prosili nebo ne, ocitáme se na prahu nového letopočtu a v nastalé rozcitlivělosti či panice – toto budiž mírou vynaložené energie: dobře se spolu pobavit a s Pánembohem! Ke vstupu do nových časů bude užitečné přibalit Antona Pavloviče Čechova, půjde se tam méně bez obav a uleví se nám!“* Napíše Lébl.

Méně bez obav? O podobě plánované inscenace se rozhoduje v létě; odtud vzklíčí jevištní obrazy. K čemuž v režijní knize odkazuje i strana třicet devět: *„8. 7.: R. A. mimozemšťan!“* A Serebrjakov říká: *„Mám takový pocit, jako bych ze Země sletěl na nějakou cizí Planetu.“* Lébl podléhá nutkavému, vlezlému bludu. Že je na nesprávné planetě. Výrazné stopy existence těch, kteří se usídlili v jeho hlavě a drze našeptávají, nachází všude kolem, především ve větách Antona Pavloviče. A skrývaná citová „realita“ se nenávratně protíná s jevištěm. Postavy jsou ale zoufalé z různých důvodů. Lébl vidí důvod jediný: láska a její nenaplněnost, touha odvrátit samotu.

Ano, musí se pracovat. Co však v případě, kdy dotyčného neurotizuje pracovní prostředí. Divadelního režiséra divadlo. Psát tu přinejmenším o dvou inscenacích skrytých v jediném kabátu. Inscenace pro oči hlediště. A inscenace pro oči Léblovy.

Možná že Lébl svými výklady Čechova, věrnými výklady, pobuřuje proto, že narušil kánon jisté malátné nehybnosti, která bývá s těmito dramaty a jejich inscenacemi, zaměřenými na text, tradičně spojována.

Tolik emočních „akcí". A tak málo pohybu.

Lébl *RAcka, Ivanova*, *Strýčka Váňu* nevídaným způsobem rozpohyboval. Fyzicky i mentálně. Jako by tím tehdy prolomil tabu, dnes už nemyslitelné.

Tolik emočních „akcí". A tolik pohybu.

Pohybu, který se staví do cesty citovému sblížení a větám o nudě. Ve *Váňovi* se všichni drží plnokrevně nad vodou, drží se života, o kterém mluví jako o nesnesitelném a který nesnesitelný být umí, zuby nehty: pijí, bujaře se opíjejí a „operují" těla, starají se o pacienty, o lesy, o hospodářství, hrají fotbal, házejí šipky, šplhají po žebříku, svádějí se, mužně po sobě střílejí a tentokrát trefí… A lezou krkolomně na střechu; budou se muset držet, aby nespadli. Dostali se na šikmou plochu… Lébl mezi nimi. Rozvíří životy těch čestných lidí, kteří se nudí, kteří dosud přecházeli po jevišti a planě filozofovali. Jsou zaujati nápady, které pro ně Lébl vymyslí, ochotně a v řádu divadelní hry, pro niž byli napsáni, se podvolí. O to jsou bezbrannější, ti milí a slabí lidé. Lébl je seshora režíruje. *RAcek. Ivanov. Strýček Váňa* (s Léblovým dovětkem *Down there in Africa the heat must be quite something. Terrific!*). A kdosi seshora režíruje Lébla. *„Vzpomínám, jak jsem v životě potkal Čechova. Ve věku třinácti, čtrnácti let jsem si s ním polepil pubertu. Posmíval jsem se mu do té doby, než mne zcela zaujal. Nyní – neznám lepčejšího autora. Dobře mu rozumím, ale mýlím se, když se jeho obrazností opájím. Krutost*

jsem vyvažoval legracemi, směšností, pathosem, Mozartem a něhou. Zejména v posledním případě jsem se šeredně spletl. Nyní mi nezbývá než stát, nebo padnout.“ [1]

KURT VONNEGUT: Albert Einstein a Mark Twain na sklonku života lidský druh úplně odepsali, a to Twain ani neviděl první světovou válku.

Čechov se rozčiloval, že mu Stanislavskij svou inscenací *Strýčka Váňu* zkazil; starý mládenec Vojnickij působil jako necivilizovaný „mužik“. Podle Čechova by měl být Vojnickij městským, vysoce kultivovaným člověkem, chodit v kravatě a hedvábné vestě. A tento inteligentní člověk v okamžiku, kdy jeho život je v půli se svou poutí, pochopí, že všechna oběť byla zbytečná, že život naivně obětoval v zapadlé ruské vesnici nabubřelému tupci, jakým je falešný vědátor Serebrjakov (Leoš Suchařípa). Všechno zplaní, rozmlží své hrany. Čechovův Váňa (Jiří Ornest) zabít nedokáže…

Postavy přičinlivě archivují své neúspěchy. Jejich situace je v tomto světě strašná, je to cesta nesmyslná, tíživá. S nejistým pozemským cílem. Jen smrt může ulevit. A zároveň lidský svět může dát v jediném okamžiku zapomenout na všechno… Láskou. Lébl, jedna z postav *Strýčka Váni…*

Jakou mají šanci změnit své životy? V přísných danostech pohlaví, sociálního zařazení, finančního (ne)zajištění? Naplnit své žití svobodně lze jedině činem. Život každého člověka má skrytý ponorný směr, střelku, jako by se nemohl odchýlit. Stejně jako se nemůže odchýlit od svých několika celoživotních témat. Což se osvětlí až zpětně. Kdy se jednotlivé životní úseky propojí v celek „příběhu“. V počátcích Lébl volal „*naším cílem je realismus, ale nikoliv tento“.* Cílem podzimu 1999 je Čechovův realismus. Ve vyčištěném překladu bez pseudoruštiny všech těch báťušků a blahorodí. Svobodná drzost v různočtení Čechova není nic nového. Spojuje Lébla

s Voskovcem i Werichem; Voskovec se *Strýčkem Váňou* proslavil v USA, Werich pobýval s Čechovem na divadle, i v televizi natočil několik inscenací. Ano, Čechovův realismus je jiný. *„Von ovšem nebyl realista v posraném ibsenovském smyslu – jeho realismu, správně pochopenému, my v podstatě nikdy nebyli cizí.“* [2] *Strýček Váňa* je hra o promarněných životech. Pro Lébla o pocitu zbytečnosti. Což není totéž. Lze ji číst jako tragédii, lze ji číst jako komedii. Stud se mísí s pýchou. Jak začít nový život.

Kam zamést ten starý.

ASTROV: Zničeno je už téměř všecko, ale vytvořeno zatím není nic.
PETR LÉBL: V tu ránu je u toho R. A.

Léblova režijní kniha *Strýčka Váni.* V deskách žluté barvy, jak jinak. Ráno 13. října 1999 na zadní stranu režijních připomínek naškrábe: *„Odkud dneska to trápení začne? Hlasem? Pohledem? Tušením? Není co dodat, je to tak. Pravda se tak nějak zjevila a hraje si. Myslím, že s námi se všemi, nikoli jenom se mnou. Už si se mnou pohrála dost. A dal jsem, co jsem měl. Už se nebudu omlouvat za všechno, co prožívám. Jen za něco. Jistá touha žít & smutek a marnost. Co s tím? Už to o sobě vím, že bych dal ‚jánevímco' – jenomže v tom to není. V tom ne. Život je zajímavý – tímto způsobem mě skutečně nenudí. Jsem spokojený? Ano i ne. Někdo si mě vybral pro svoje představení. Ačkoli herectví ve mně definitivně končí, musím hrát. Nezbývá nic živého. Nechci hledat záminku. Nechci LPĚT a chovat AVERZI. Tomáše mohu než obdivovat. Měl štěstí. Kateřinu taky. Nezbývá než věřit. Já vím. Už mě to snad přestává bavit. Bolí mě srdce. Mám-li nějaké. To by vyvedlo z trpělivosti i anděla. Ano, ano. Ten člověk mě nikdy nešetřil a se shovívavostí byl na štíru. Proč – nevím. Asi jsem si to zasloužil. Nebo ne. Štve mě to. Nikdy jsem mu neublížil. Co s tím mám dělat? Necítím se vinen. Tentokrát ne. Tak proč? Bůh – láska – smrt. Tak proč si lhát?“* [3]

Bůh – láska – smrt. Slova, se kterými si Lébl pohrává. Jako s přešlechtěnými hračkami. Píchá do nich celý život prstem namočeným v cynismu a černém humoru, rozbíjí je. Dostihla ho a dopadla jako kladivo. Na jeho hlavu. *Strýčkem Váňou* si vyrovnává účty. Opatrně se obnažuje za postavami. Sám režírován – jak je přesvědčen – odkudsi z vesmíru. Tentokrát přetavení vnitřních dilemat, úzkostí do jevištních obrazů nepomůže. Pevnou hráz proti nicotě nevystaví. Ocitá se v mlýnských kamenech konkrétní lidské bytosti a bytostí tušených. Ani jednu z obou situací změnit vůlí nelze. Nelze donutit druhého, aby lásku opětoval. Nelze z hlavy vysypat a vypudit mumlající hlasy. Adaptovat se s cizí pomocí – odbornou – odmítá. A co je nejhorší: ví o tom, že ho atakují podivnosti. S tímto vědomím chystá *Strýčka Váňu.* Zkreslené byly do určité míry vždy, což je blahodárné pro uměleckou práci. Jenomže teď už probublaly pod tenkou hranicí. Protrhly jemnou a citlivou blánu, která rozděluje světy.

Vzmužit se a wesele.

VOJNICKIJ: Ve dne v noci jako přízrak mě dusí myšlenka, že můj život je nenávratně pryč. Minulost žádná, promarněná v nesmyslných maličkostech, a přítomnost tak absurdní, že je to strašné.

PETR LÉBL: Jak z toho ven zatím nevidím ani neslyším.

Proplave textem, chytne se opět nečekaných madel, detailů, jako by si sepisoval svého dalšího *Taurida.* Fotbal a banány, Potěmkinova vesnice vztahů, stará Vojnická má hrát na kytaru, venkovem znuděná Jelena „típne" cigaretu o balík slámy. A všude chce mít holubníky a altánky pro ptáky, přebytky ptáků všeho druhu včetně RAcků a vlaštovek, které nosí štěstí… Od této vize se nakonec odkloní. Nikoliv od fotbalu a banánů. Protože životem znavený a cynický Astrov říká: *„A když nevědí, jakou nálepku připlácnout na moje čelo, tak řeknou: ‚Ten není normální, kdepak.' Mám rád les – to je nenor-*

mální; nejím maso – to je taky nenormální.“ Lébl si připíše: *„Ich auch! tak: banány.*“

„Nejsem spokojen se svým životem,“ namítne opět Astrov. A Lébl 28. května kontruje modrým fixem *„ano, ano“.*

Bezvýhradný souhlas?

Což ovšem neznamená, že ona zoufalá nespokojenost je čitelná. Okoralý chleba RAdostně proloží tlustou vrstvou libové šunky, barevnou zeleninou a pikantními příchutěmi. Pozornost odláká k šťavnaté vrstvě, sliny stékají divákům po bradě, on sám se dusí suchými drobky.

ASTROV: A zrovna když to má člověk nejmíň zapotřebí, probudí se v něm cit.
JOHANNES URZIDIL: Víš snad, co všechno ve vesmíru musí z minulosti, současnosti, a dokonce i z budoucnosti společně působit, aby se rozbila byť jediná sklenice? Oč více toho muselo být kvůli člověku?

Ohromná dřevěná brána statku je zavřená. Vrata se rozevřou po úvodním dialogu vyrovnané, útěšlivé chůvy Mariny a Astrova. Nad hlavami diváků. [4] Za doprovodu Mozartovy hudby *Cosi fan tute.* Na každém představení se tak diváci pokloní hned na začátku. V prvním dějství říká Astrov: *„Jojo… Deset let ze mne udělalo tohle. A proč? Práce mě ubíjí, babi, od rána do večera se nezastavím, nevím, co je odpočívat, v noci ležím pod dekou a třesu se, že mě vytáhnou k pacientovi. Za celou tu dobu, co se známe, jsem ani jediný den neměl volno. Pak nemá člověk stárnout! Ostatně život je i tak nuda, hloupost, špína… Život člověka utahá. Kolem dokola jsou samí nenormální lidi, bez výjimky; žiješ mezi nimi dva tři roky, a než si stačíš všimnout, seš taky nenormální. Tomu nikdo neuteče. (…) Ne že bych zblbnul, zplaťpánbůh, ještě mi to myslí, ale nějak jsem otupěl. Nic nechci, nic nepotřebuju, nikoho nemám rád…*“ Lébl je u profesionálního diva-

dla deset let. Podtrhne si větu *„Kolem dokola jsou sami nenormální lidi…“* Tajné lásky. Zahozené životy. Nejsou to skutečné lásky, ale v určité chvíli, v tom křehkém bodu se zdá, že skutečné jsou. Do nudné šedi práce vcházejí tak, jako když do tmy vyjde měsíc. Nudí se k smrti, neví, čeho se chytit. Je nezbytné osvěžit děj. Aby zřetelněji vyplynuly normální úchylky Léblova čtení. [5]

Příjezd profesora (Leoš Suchařípa) a jeho mladé manželky (Eva Holubová), která si Serebrjakova brala z lásky, protože se jí líbilo, že je – jak byla přesvědčena – skutečný vědec a známý člověk, naboural poklidný venkovský život; dorazí „lufťáci“, jak jim Lébl říká. Proto uléhají na skládací zahradní lehátka, baví se vrháním šipek, drbou profesora, Jelena se nad nimi rozvaluje na houpačce ve tvaru lodi s názvem Qeen of Africa. Nuda a zahálka je nakažlivá. Serebrjakova celý život živí švagr Vojnickij (Jiří Ornest) a obětavá, laskavá dcera Soňa z prvního manželství (Magdalena Sidonová). Hospodaří na statku, posílají peníze. Serebrjakov peněz na život ve městě nemá dost, trpí revmatismem, pětadvacet let přežvykuje cizí myšlenky, je to naprostá nula, ale to sebevědomí, ty nároky… Všichni se zamilují do krásné Jeleny, potácejí se za ní. Když se vrátí z procházky, tajně si o ni lamač ženských srdcí doktor Astrov (Bohumil Klepl) a Vojnickij v Léblově inscenaci střihnou. Astrov odjíždí za prací, miluje ho Soňa, tajně, už šest let ho miluje víc než vlastní matku…

Druhé dějství zasadí Lébl (místo do jídelny) do zvláštního vězení, do knihovny s tajným vchodem, za bouřky a hromobití, s varovným hukotem a duněním, s tušenou existencí neznámého „vrátného“… Utéct před druhými se tu dá jedině po schůdcích nebo po posuvném žebříku. Tady geniálně zachytí rozpoložení života i svojí mysli, onu chvějivou hranici mezi obyčejným životem a zdánlivě skutečnější hrůzou. Původní scénická poznámka předepisuje jídelnu a Serebrjakova, který sedí u otevřeného okna a dříme. Poznámka

o oknu Lébla přivede k nápadu – „oknem“ přiletí fotbalový míč – a odvíjí asociace, kdo a kdy onen míč hodil i rozkutálel. Fotbalové venkovské mužstvo, vedlejší postavy tak budou dominovat scéně… V dresu se zapojí i chůva. Serebrjakov se dožaduje knihy od Konstantina Nikolajeviče Baťuškova, což byl ruský básník, předchůdce Puškina, od svých 35 let duševně nemocný. Baťuškova vyhrabat v té obrovské knihovně, do které Lébl uvězní jeviště… Jelena a Soňa jsou nešťastné a nevyspalé ze Serebrjakových nálad. Jelena vybuchne, stěžuje si Vojnickému, že domu nepřeje štěstí. Což Léblovi připomínalo televizní hlasatelku, která tupě shrne děje a postavy předchozího seriálového dílu. Serebrjakov se stará pouze o podagru a knihy, Ivan Vojnickij o svůj světobol, Jelena okouzluje svou krásou, ale je líná… Vojnickij, „darmožrout“ Tělegin s obědovými kastrůlky (Vladimír Marek) a Astrov se opíjejí a místo tichého brnkání na kytaru šňupou bílý prášek. Ke vztahu Jeleny a Soni si Lébl připíše *„Kdo je dítě a kdo je dospělej?“* a nechá je jako dvě pubertální spiklenkyně špitat si v negližé.

Kytaristé naladí a zpívají. OPONA.

Ve třetím dějství Čechov předepisuje „salon v domě“. Lébl se rozmáchne. Zrealizuje salon se dvěma schodišti a odpočívadlem, *„big kytarové vystoupení“* v country stylu kolem konfliktu dvou kovbojů, Vojnického a Serebrjakova. *Růže z Texasu* odhodlaně v předělu zanotuje Vojnickij. Následován Astrovem, kterého nechá Lébl zazpívat nadějeplný hit Lou Christieho *Beyond the Blue Horizot* z filmu *RAin Man* (a v závěru repete). Vojnickij se vzpouzí domluvě, Astrov zanedbává své lesy i medicínu. Soňa se trápí, že není hezká. Jelena slíbí vyzvědět, zda Soňu Astrov miluje: Lébl je nechá vylézt na střechu jako Bohumil Hrabal v *Postřižinách* svého strýce Pepina s Maryškou na komín. Směs vzrušení, nebezpečí a dětinskosti. Čímž Astrovovi ztíží nejen četbu map, ztíží i pominuté vyznání lásky, které je narušeno příchodem Vojnického s kyticí růží. Žlutých.

V této chvíli čeládka ze statku kmitá: Karel čistí pušku, Darina nosí občerstvení, Aleš a RA kouří, George svačí a Tomáš nosí vodu… Serebrjakov je starý a nemocný, navrhuje prodat statek, nakoupit cenné papíry i ve Finsku malou vilku. Statek však byl věnem Vojnického sestry, patří Soně, Vojnickij splatil všechny dluhy a pětadvacet let na něm dřel, věřili v génia myslitele Serebrjakova… Strašná deziluze končí RAnami z pistole.

V Čechovově textu do prázdna, v Léblově inscenaci Vojnickij usmrtí služebnou a postřelí hlídače.

Čtvrté dějství by se podle dramatika mělo odehrávat v pokoji Ivana Vojnického, kde je klec se špačkem a na zdi visí mapa Afriky, kterou tu *„zřejmě nikdo na nic nepotřebuje“.* Lébl však vytvoří třídu se dvěma řadami lavic, jakýsi ateliér se škamnami a kalamáři a mapou a tužkou na šňůrce. Zvoní. Stárnoucí děti, kterým končí prázdniny. Kdo je tu dítě, a kdo dospělej? Herci hrající postavy sedí poslušně před svým režisérem a nechají se poučovat a peskovat, na obličeji psí náhubky. Chrání tak svět před sebou, nebo sebe před světem?

Začínají žít zase postaru, jak se sluší na „zbožný lid“. Ne, začínají žít nově, protože všichni přišli o své iluze a budou jen trpně dožívat. Samolibý Serebrjakov se ženou odjíždějí. (Astrov: *„Oba jste všechny nakazili tou svou nečinností.“*) Vojnickij hledá možnost, jak žít dál, situace je naprosto beznadějná, Astrovovi ukradne morfium, utěšuje se myšlenkou na sebevraždu. Vracejí se k práci. Aby život přežili. Po oněch krutých životních prozřeních. Život, který z nich vyprchal, přestože nakonec dobrovolně neodešli. Co zbývá? Dívat se do dáli, daleko za „modrý“ obzor… *„Musí se, dámy a pánové, pracovat! Ano, musí se pracovat!“* A život vysněný nastane, až těla opustí tuto pozemskou zátěž. V závěrečnému monologu Soňa, která podle režiséra má maminku „v nebi“, říká: *„Budeme žít, strýčku. Bude to dlouhá řada dní a dlouhých večerů; budeme trpělivě snášet, co nám osud přichystá; budeme muset pracovat na jiné, teď i ve stáří,*

pořád pracovat, a až přijde naše hodinka, tiše umřeme a teprve tam, za hrobem, řekneme, že jsme trpěli, že jsme plakali, že jsme to neměli lehký, a pánbůh se nad námi smiluje, strýčku, a pak spolu uvidíme radostný, krásný, šťastný život, rozveselíme se a na dnešní naše neštěstí se ohlédneme s dojatým úsměvem – a uleví se nám! Já tomu věřím, strýčku, horoucně, vášnivě tomu věřím… Uleví se nám! Uslyšíme anděly, všude bude plno světla, uvidíme, jak všechno zlo téhle země, všechno naše utrpení se rozplyne v milosrdenství, které se rozestře nad celým světem, a poznáme život tichý, něžný a sladký jako píseň. Věřím tomu, věřím… Strýčku Váňo, nebuď nešťastný, nemusíš plakat. Nepoznal jsi za svůj život, co je radost, ale počkej, počkej, strýčku… uvidíš, uleví se nám… Musí přijít úleva! Uleví se nám!"

PETR LÉBL: Tady budou dýmostroje, Mozart a projekce. Já jsem taky jenom člověk.
KURT VONNEGUT: Já ale cítím, že naše země… mohla být právě tak dobře napadena Marťany a lupiči těl.

Fotbalisty, kteří se prohánějí po jevišti, už jednou zažil. V inscenaci Brechtova *Zadržitelného vzestupu Artura Uie* ve Schwerinu roku 1996. Inscenace *Váni* je prosycena drobnými reminiscencemi na předchozí práci. I ten Urquell *se v Hrdinovi Západu* čepoval místo porteru. Originální úlitba sponzorům. Režijním výkladem (jako scénograf spolupracoval Jan Marek) se namáhá proti proudu, myšlenkový proud ho strhává a brod vidět není. V Léblově podání není Vojnickij mužikem, nabývá sebevědomí mužů amerického Divokého západu s koltem u pasu. Kteří seskočí z koně a prach cest spláchnou na cílové farmě. Lébl vrší silácké nápady. Aby se ztratily rozhodující zoufalé detaily soukromého dramatu, té potupné ztráty hrdosti a sebeúcty. Divák sleduje příběh Čechovových postav, paralelně se odehrává zakuklený příběh Léblův. Serebrjakov ve třetím dějství volá na Vojnického: *„Co ode mne chceš? A jakým právem se*

mnou mluvíš tímhle tónem, ty nulo! Jestli je statek tvůj, tak si ho nech, já se bez něho obejdu!"

Lébl se u této scény zasekne, stále není spokojený, nikdo netuší, proč jsou ty krokové přesuny tak důležité. Ta slova Serebrjakov zvolá směrem nahoru, k zábradlí, kde stojí opřeni muži, kde stojí opřen RA. „Taková nula!!" To nekřičí Serebrjakov na Vojnického, to jeho ústy křičí Lébl na původce citů, které ho deptají. V Sonině *„milostiplném monologu",* jak jej Lébl nazve a k němuž si nalepí foto papeže Jana Pavla II., jak se modlí v jihopolském městě Starý Sacz, si podtrhne scénickou poznámku *„ohlédne se, chce se na sebe podívat do zrcadla (…) ztrácím Hrdost".* Onen milostiplný monolog zní: *„Šest let už ho miluju, miluju víc než vlastní matku; nepřetržitě slyším jeho hlas, cítím stisk jeho ruky; podívám se na dveře a zdá se mi, že se musí otevřít, a na prahu bude stát on. Pořád se mi o něm chce mluvit, to víš sama. Teď je u nás denně, ale nevšímá si mě, ani se na mě nekoukne… Já už dál nemůžu! Nemám žádnou naději, nemám!* (Zoufale) *Panebože, dej mi sílu… Modlila jsem se celou noc… Často s ním sama začnu mluvit, vyhledávám ho, dívám se mu do očí… Ztrácím hrdost, nedokážu se už ovládnout… Neudržela jsem se včera a řekla strýci, že jsem zamilovaná… Všichni to tady vědí, že ho mám ráda, všichni."*

JELENA: V tomhle pekle já už nebudu ani minutu! Kdo tohle má vydržet?!
PETR LÉBL: Můj aktuální stav je rozporuplný. Stále cítím totéž, nepřeju si, na co myslím?

Občas proniknou paprsky někdejší tvůrčí hravé bezstarostnosti, hodiny, v nichž se akumuluje energie a postříká vytvářené. I když vnitřní svobody ubývá, protože před sebou neuteče, vyblbne se i tady. *„I na pustém ostrově by to bylo s nima stejné."* Zapíše si 4. září 1999 o postavách, které prožívají svůj čas trapně a hloupě. Ke všem

si poznamená znamení. Serebrjakov lev; Soňa ryba; Vojnickij váhy; Astrov, který má podle Lébla rád astry, je beran; Marina – zlatá chůva se zlatým samovarem – panna. Asociace se rozbíhají: Jelena je pro něho kráva a *„ví o tom“,* Astrov kanec a Krakonoš, který láká Jelenu do svého revíru (*„Se mnou sousedí státní revír… Lesní je starý*…“). Zmíní-li Tělegin *„bratra ženy mého bratra“,* který byl magistrem, Lébl lakonicky dodá: magistrem *„loutkářských věd“.* Zchudlému statkáři „teleti“ Těleginovi přisoudí alergii na sena. Váňa je stín Jeleny, Serebrjakov bábovka… Chůva rozhodně neplete punčochu, u Lébla plete nohama, a hraje tudíž fotbal. Vojnického *„deset let jsem tady dřel jako kůň a celý dluh jsem splatil“* mění Lébl na *„… dřel jako vůl“.* Když Vojnickij řekne *„Jak je libo“,* baví se Lébl představou, že by vyslovil „Libor“, když Vojnickij vypočítává svůj věk *slovy „panebože… je mi sedmačtyřicet, kdybych tu byl, řekněme, do šedesáti, tak je to ještě třináct let. Taková doba! Jak mám prožít celých třináct let? Co budu dělat, čemu se věnovat?“,* dodá mu Lébl ochotně *„mechanickou počítačku“.* Pracovní text je oblepený fotografiemi fotbalového mužstva, Pierra Coubertina, M. Cottonové, papeže… Celé to propátrávání textu je výjimečné v jedné věci: Léblovi nikdy nechyběla lehká ruka, drzý a naivní nadhled, s jakým přelétával z asociace na asociaci, ze slova na slovo. Jak je patrné i z předchozích příkladů. Tentokrát motýl ztěžkne. Lébl horečnatě komentuje věty, které souvisejí s jeho vnitřními jeskyňkami, tíha závaží, jsou tu přece zmínky o mimozemšťanech, kteří Léblovi našeptávají, nadšeně komentuje Astrovovu repliku *„… pro člověka je vlastně docela normální, když je trochu nenormální“* a zvýrazní ji fixem. Žlutým. Osobní lékař mu tak udělil osvobozující, chlácholivý verdikt.

SEREBRJAKOV: Já chci žít, mám rád úspěch, miluju slávu, společnost – a tady je člověk jako ve vyhnanství.

Do své inscenace vtahuje „mimoestetický materiál“ přes míru. Tu hru čte jako rozmluvu s někým, kdo pojmenovává jeho rozpoložení a kdo v dané chvíli jako jediný ví, že *„… ten pocit studu se nedá srovnat s žádnou fyzickou bolestí“.*

Luští věty jako tajné vzkazy, mísí se s hlasy v hlavě. Naslouchá i odporuje, protože si neví RAdy, Astrov se vysmívá: *„Poslechni, když už chceš za každou cenu spáchat sebevraždu, tak jdi do lesa a zastřel se tam.“* Věty tíží a zároveň nadlehčují, všechno začíná být přehledné, osvobodivé, plné netušené energie. Která má ulevit. *„Divadelní dialog je zvláštní případ řeči mluvené, a proto má funkční vztah k a) obecné normě mluveného jazyka, tj. hovorové češtině b) k posluchači, tj. ostatním postavám na scéně a k hledišti c) k mluvčím, tj. dramatické postavě (replika nejen pojmenovává to, o čem postava mluví, ale zároveň charakterizuje postavu samu).“* [6] U Lébla k tomu přistupuje novum. Repliky vypovídají o privátním životě režiséra. Podstatné je, komu slova vkládá do úst. A která akcentuje. Pro roli Vojnické uvažuje o hostování Libuše Švormové, pro roli Mariny o Stelle Zázvorkové. Zkoušet začíná v květnu 1999. [7] Do letních měsíců je v náladě ironika a vtipálka, chytá se detailů, baví se postavami. Báječná komedie.

Červenec hraní na pískovišti utne.

VOJNICKIJ: Zkaženej život! Měl jsem talent, odvahu, nebyl jsem hloupý… Kdybych býval žil normálně, mohl ze mě být třeba Schopenhauer nebo Dostojevskij… Panebože, jak z toho! Já se zblázním… Maminko, jsem zoufalý! Maminko!

Hromada je navezena, Lébl kutá na zrnkách písku, vyžívá se ve slovních hříčkách. Stará Vojnická u Lébla šermuje, proto v textu prvního dějství pozměnili větu *„Ale vždyť už padesát let mluvíme a šermujeme slovy a čteme brožury“.* Vojnickij křičí: *„Já jsem šílenec, ale ten, kdo za maskou profesora, učeného mága, skrývá svou impo-*

tenci, tupost a do nebe volající cynismus, to není šílenec.“ A tak ve čtvrtém dějství si i Vojnickij s Astrovem nasadí „masky“. Náhubky, které jim zamřížují obličeje. Lesy, které vysazuje Astrov a které zmírňují drsné podnebí, jsou jeho chloubou. Lébl volí Afriku, Karkulku, Belu a Sebastiána. Psí náhubky.

Sluha vejde. A přinese tajemnou bedýnku s banány. Pro Astrova si pošlou „z fabriky“. K čemuž Lébl přilepí obrázek FABRIQUE EN AFRIQUE 1899. Vojnickij řekne: *„Nechte mě mluvit o mé lásce, neodhánějte mě, už jen to pro mne bude velikým štěstím…“ A* Lébl ho sekne: *„Oldřich Nový – ztráta trpělivosti.“* Když Vojnickij má líbat ruku Jeleně, Lébl připíše *„upatlanou ruku“.* Pokud Vojnickij řekne *„Když člověk nemůže žít normálně, tak žije pro Přelud“* a Soňa *„Všechno seno leží venku, každý den do toho prší, všecko hnije a tebe zajímají přeludy“,* Lébl jejich při shrne: *„Přelud je shnilá normálnost.“*

Takové dolování a rýpání a přesýpání po slabiky je niterné, až ke slovům, která vyrýpne z kontextu, opráší a vsadí jinam. Cizeluje a opravuje i nepřesnosti překladu, hudbu slov ladí postavám na míru. [8] Celý ten chystaný šprým utrpí přes léto bolestné jizvy. Tam se cosi v Léblovi potrhá. Pokračuje setrvačností, ale proud ho táhne směrem, který lze stěží následovat. Léblův zápis *„Rtěnka 4. 7. 1999“* je klíčem. A přilepený papír s textem ruské písně. Zazní ve *Váňovi.* Tento kus papíru nadepíše 21. června 1999 slovy: *„Moje představy a vědomosti o realitě jsou naprosto zkreslené.“*

V létě 1999 si zahraje ve filmu Alice Nellis *Ene bene,* což je po *UŽ* Zdeňka Tyce z roku 1995 druhý film, na kterém se podílí Zábradlí nejen herecky (kostýmy Kateřina Štefková). Léblova ročička je kuriózní. Udýchaný sportovec doběhne na úřad vhodit svou zapečetěnou volební obálku. Do urny.

LEOŠ SUCHAŘÍPA: Dokonce zbude ještě několik tisíc, což nám umožní koupit malou finskou vodku.

Kolik energie stojí vymýšlení clon, aby se vyhnul „dopadení". Složitá scéna, střecha, krkolomné výstupy, zpěv, všechno odvádí pozornost od podstatného. Nákladná podívaná. Hrubý rozpočet na inscenaci je 1 090 000 Kč. Volí Mozarta [9] a zbylou hudbu má složit Filip Topol, samorostlý naturel z osmdesátých let v hudbě jako Lébl v divadle; vyřvával ve špeluňkách se skupinou *Psí vojáci*, vypisoval se v poctivých textech o Medorym. Syn dramatika Josefa Topola, ke kterému Lébl vzhlíží. Pan Topol se k Léblovi chová otcovsky, opatrně, jemně. Jako pohádkový kníže starých časů. Milada v *Jejich dnu* Josefa Topola: *„Ale já nevěřím, že jsou nějaké zbytečné dny a zbyteční lidé – protože každou chvíli jde o všecko, rozumíte."* Víra v drama, víra v divadlo, kde jde každou chvíli o všechno a musí mu jít o všechno, jinak ta práce nemá smysl. Přivolává blízké. Mozart. Rostandův *Cyrano.* V němž pro Lébla kulminují fatální předurčení.

VOJNICKIJ: A kdo se tváří jako kamarád a přitom kamaráda veřejně podvádí, to taky není šílenec. Já to viděl, viděl jsem, jaks ji objímal!

Považují ho za šílence. Všechno v labilním životě Petra Lébla spěje k vysvětlujícímu dějství, k vyřešení nesnesitelného tlaku, jaký by *„vyvedl z trpělivosti i anděla".* Do poklidného, namáhavého venkovského života vpadli jako meteor. Serebrjakov a Jelena. Zamávali se životy místních, zmizeli. A zas se bude žít postaru. Do Léblova života vpadli jako meteor RA a R. A. Jenomže postaru se už žít nedá.

Osudové předurčení, políbit alespoň ty *„překrásné voňavé vlasy"* (Astrov: *„Jediný polibek… Chci políbit aspoň ty překrásné voňavé vlasy…"*). Které se do vody noří v jeho vlastní břevnovské vaně. Vypíchne žlutě fosforeskujícím zvýrazňovačem spojení *„za hrobem".* A připíše *„láska až za hrob".* Dva lidé poponášejí zrcadlo, komu ho mají nastavit? Jí? *„Čekal jsem na tebe celé dni a noci. A tys mě trápila. Milovala ses s jinýma a já vyl pod oknem hůř než ten bitý pes."* Ne.

Jemu. *„Čekal jsem na tebe celé dni a noci. A tys mě trápil. Miloval ses s jinýma a já vyl pod oknem hůř než ten bitý pes.“*

Naděje je ve znovuzrození, domnívá se Lébl. [10]

Utvrzuje se americkým filmem *Dead again,* který poslední měsíce sleduje neustále dokola a o němž si poznamená: *„Osud je jediná kosmická síla, která má smysl pro humor.“* [11] Jak říká Astrov: *„… všechno už mám za sebou, pro mě už je pozdě… zestárnul jsem, práce mě utahala, nějak jsem zpovrchněl, otupěl a myslím, že už bych se nikomu nedokázal zcela oddat. Nikoho nemám rád a… mít už nebudu. Co mě tak ještě dokáže nadchnout, tak to je krása.“* Lébl podtrhne poslední větu. Nadchnout se krásou. Pokusí se ony vlasy políbit poslední čtvrtek před osudnou nedělí. A je zkopán. *„Sebevražda je taková hrozná věc. (…) Staví člověka mimo milosrdenství.“* [12] Stud je věc mnohem hroznější. [13]

„Věřím, že budu vykoupen, R. A.
Ty se pleteš s někým jiným.

Malá inventura vztahu s R. A.
Máme se rádi a říkáme si to potichu.
Potřeba spojit nespojitelně.
JUPITER (novoluní, syntéza).
Konec června & začátek července. Pocit vysvobození & procitnutí.
Říjen–leden. NEPTUN
Začátek března: zpomalení + rozčarování.
11/99 = střízlivost & disciplína
Odcestovat. Zbavit se všednodennosti.
Ostatně ve hvězdách je napsáno vše.
S.T.R.A.CH
ich!
R. A. Nikdy nemá dost (ani lásky).
Kdyby byl žena…“

34
Petr Lébl hat mir einen brief geschrieben

Události roku 1999 se vrší. [1] Je-li u divadla, jak se traduje, prubířským kamenem pět let, kdy se prokáže, zda umělecký šéf utvořil umělecký soubor a uskutečnil dramaturgické záměry, pak Lébl v Divadle Na zábradlí po šesti letech dosáhne maxima. Dospěl k hranici, za kterou by následovalo… Doutnající nevraživosti se rozhoří. Rodina pod divadelní střechou zlobí. Doubravka Svobodová oznámí, že odchází, je unavená spoluprací s Léblem. [2] Ten rychle a bezmyšlenkovitě volí náhradu. Právníka Rejška, který tu měl v roce 1994 pronajaty místnosti pro účetní kancelář (Rejsek, Šrámek, Brabcová). [3] Bouřlivá schůze. Má strach z odmítnutí. Kritiky se mu dostane vrchovatě. Lidé dušení pod pokličkou jeho egománie vybublají. A zrovna nyní pojmenují stav věcí.

Vytrácí se i jeho spolehlivý obranný mechanismus: humor a vtip. Úleva smíchem. Už se to stalo. Připojí se únava z divadla. Začne uvažovat o tom, že se odstěhuje na venkov, bude se věnovat filmu. Má v úmyslu se odpoutat od něčeho, co dává jeho existenci tvar, co přece jen představuje – jakkoliv netradiční – pouto s každodenním životem. Divadlo obviňuje, sebe obviňoval vždy. [4] Jak rozdmýchat starou vášeň pro divadlo, které mu je tolik dlužno. Jak je přesvědčen. Všechno ze sebe vydal, nezbývá nic. Uzavřít dílo a odejít.

Přesvědčen, že nejlepší léta má za sebou.

„(…) jela jsem na schůzku s Petrem Léblem. Dvě hodiny jsme povídali. Zpočátku ztěžka, chyba byla i ve mně, smolila jsem celý den pregnantně formulované otázky a až při rozhovoru jsem pochopila, že moje otázky

v sobě skrývají zároveň odpověď – formulace, které by měly zaznít z Léblových úst. Diktafon se zadrhával, nahrávala jsem s prstem přitlačeným k mřížce, abych nepřerušila obíhání pásku. Ozvaly se kroky po vrzavých schodech: Honza přišel z knihovny Klementina, unavený ze studia, učí se na zkoušku, první státnice. Byla jsem ráda, protože mě postava Lébla zvláštně znervózňuje, je to směs obdivu i jakési smířlivé nálady k jeho klukovské nevyrovnanosti. A k trápení. (…) Snad je tu skrytý tok rodinných zádrhelů a vin, který žene vodu na mlýn sebetrýznění, a pud sebezáchovy prací. Mluví jasně, přesně, neustále kouří, má vyhrnuté rukávy a na rukou vlys černých chlupů, nehet na palci je bolavě zvlněný. Dívá se upřeně do očí, čeká. Otázky se týkaly Strýčka Váni, ale od konkrétna utíkal k obecným pocitům. Napsal mi dopis, jak je jeho dobrým zvykem psát dopisy; kde osvětluje svoje přelomové rozpoložení, děkuje za otázky, žádá, abych byla statečná… Pokračovat budeme v sobotu odpoledne. Moje představa byly dotazy k jednotlivým inscenacím ve stylu Rozhovory Hitchcock–Truffaut, ale materiál si sám vyžádá formu. Je znenáviděn s Doubravkou Svobodovou, která odchází v červnu, a v koutku duše znejistěn, zda si vybral správného nástupce – ředitele Rejška. Po nocích pracuje v divadle, plný depresí, píše lidem dopisy a vzkazy, ničí sebe i okolí. Ivana Slámová mu jednou nechala vzkaz: ‚Co tady šakalíte po nocích?' Co tady šakalí po nocích?" [5]

„Milá Mileno, tak jsem opět trávila sobotní podvečer s Petrem Léblem. Já vím, chcete, abych rozhovory utla, vnímáte to jako ztrátu času, takovou službu Narcisovi. Já chvílemi také. (…) Lébl je tyran s tváří laskavého dítěte, kdy hledá sebepotvrzení a slova obdivu u „rodičovské" gardy. Proto pořád zve Vyskočila, Krejču, Glázrovou, kdejakého politika: oblíbenou Dagmar Burešovou a další, Danu Hábovou. Je fascinován cílevědomými, pevnými osobnostmi (…) Celé je mi to proti srsti. (…) Ale jestliže mě sám oslovil s tím, že je v přelomovém období, sám chce mluvit o všem, nelze z profesionálního hlediska odmítnout. Odpovědi na konkrétní otázky jsou bezbřehé. Jen je-

dinkrát se zatvrdil, zakabonil a odvětil jednoslabičně. Znechucená jeho sebestylizací do role přelaskavého člověka, vybuchla jsem pod pokličkou, ta nadskočila a pára vyletěla: ‚Bože, vždyť vy umíte být nepříjemný a nespravedlivě krutý.' Odpověď: ‚Ano.' A zaryté mlčení.

Mileno, z toho textu se poskládá obraz Léblův i obraz doby, která ho vyšvihla do sedla. (…) Protikladnosti v něm vržou, ale já je nebudu mazat olejem, já přitlačím ucho, abych ten vrzot zaznamenala." [6]

PETR LÉBL: Moje představy a vědomosti o realitě jsou naprosto zkreslené.
SOŇA: Člověk má aspoň naději.

Pro umělce je jeho činnost partnerem nejintimnějším. Uzavřel manželství s divadlem. Ale udělal chybu. Přechodná vznícení k milencům a milenkám musíme před manžely skrývat. Manžela nikdo nenahradí. A Lébl začíná své lásky propojovat. City se neumocní, ale vzájemností ztlumí a potemní. RA má RAdost. Je v něčích, přímo šéfových očích tak důležitý. A taky získal herečku. Jeho herečku.

Ta láska se nedá smáznout a omezit nálepkou homosexuality. Byla to zamilovanost, obdiv k milované bytosti. Láska, se kterou si Lébl neví RAdy, která se stává utrpením. Zmocní se ho smutek, pocit, že sem nepatří, že kráčí po opuštěné cestě. Čím víc se k beznadějnosti té lásky upíná, tím je pocit neodbytnější. Ale ten stvrzený pocit bezcennosti je svým způsobem uspokojivý.

Ano, je sám, nikdo trojrozměrný ho nevidí.

EDMOND ROSTAND:
Můj synu, spojil jste skutečně krásný pár!
…
Rozlučte se s ním a popřejte mu zdar!
ASTROV: Jakejpak novej život, prosím tě! Naše situace je naprosto beznadějná.

Cítí se nečistý. Zhnusenost sám sebou. Představa, že by se měl stát jedním z nich, ho naplňuje strachem a vztekem. Zakódovanými z dob, kdy se museli skrývat, kdy byla homosexualita považována za duševní poruchu. [7] Vyrůstal v rodině, která by něco takového nepřipustila, myslí si. Cítí, že se stane něco strašného, jakmile pozná vztah s jiným mužem, pak nebude už cesty zpět, na konci ho čeká sebevražda. Rozhodne se k tomuto kroku pod náporem hlubokého citu k RA, může přece zažít i štěstí. Oba se ocitnou v neřešitelné situaci a RA mohl udělat jenom to, co také udělal. Vykopne Lébla s odporem z postele. Byl homosexuál, a přitom jím být nechtěl? Ale to nemůže změnit. Až do smrti.

Vnímá homosexuály jako postavy s pochybnou sexualitou, na které číhá v závěru strašný konec. Kompenzací je mu kamarádství s kluky z baru a jevištní techniky. S nimiž jezdí poslední roky na hory. Do té doby něco takového neznal. [8]

Vždy miloval jedině tak, že si své vyvolené umístil vysoko nad sebe, miloval ten pocit, že na ně nemůže dosáhnout. Miloval z dálky, zblízka byl ohrožen očekáváními partnera, láska se zvrtla v nenávist. Jeho intimní kruh nesmí překročit nikdo, místo důvěrnosti jakési společenství v odstupu. Jedině sám pro sebe může být každý, jaký chce.

A jaký je.

FRANZ KAFKA: ... mám ve zvyku řešit otázky tím, že se jimi nechávám sežrat.
JELENA: Uznejte, že to by vyvedlo z trpělivosti i anděla!

S pocitem, že ho nikdo nevidí, je to opravdu tak. Vysmekává se jako v dětské hře, přimyká k těm všem „krásným" lidem v okolí, klame tělem, ale z druhů, ani oněch marťanských, mu ulehčit nemůže. „*Náš život je velmi neklidný*; *každý den přináší překvapení, úzkosti, naděje i hrůzy, že jedinec by to vše nemohl unést, kdyby kdykoli dnem i nocí*

neměl oporu ve svých druzích; tak to však často bývá hodně těžké; někdy i tisíc ramen se chvěje pod břemenem, jež bylo vlastně určeno jednomu.“ [9] Jeho osamocenost je důsledkem RAdikální roztržky s konvenčním myšlením a životem okolního světa. Nesnesitelnost spolužití však cítí především lidé kolem něho. Možná podobnost s Kafkou je i v tom, že coitus je mu „trestem“ za štěstí být spolu, u Lébla trestem být se ženou, tedy trestem o to větším, že touží po muži, tam by byl býval coitus završením štěstí, ale zase v rámci „nenormálnosti“. Ve dvou se cítí opuštěnější než kdy jindy, než když je sám. *„Jiní se také potácejí, ale v nižších krajinách, s mohutnějšími silami, a když jim hrozí, že spadnou, zachytí je příbuzný, který za tím účelem kráčí vedle nich. Já se však potácím tam nahoře, není to, žel, žádná smrt, ale vážná trýzeň umírání.“* [10] Lébla by žádný příbuzný nezachytil. Jen lidé příbuzní svou depresí. Pro něho ovšem umírání a smrt není trýzní, nýbrž vysvobozením. Žádné tragično. *„Přiznám se, že tragedie mě dnes v divadle nebaví, popuzuje mne. Neumím s tragičnem zacházet, připadá mi jako jednostranný pohled, neúplné. Přitom v osobním životě prožívám některé věci až do dna, velice tragicky, ale s tím se snažím zalézt do ústraní, nechodit na jeviště.“* [11]

A když, tak zvesela.

JIŘÍ VOSKOVEC: Hrát mrtvé divadlo, které se hledišti zdá živé, je nejfantastičtější situace, kterou jsem na jevišti zažil.
PETR LÉBL: Je to ale otřesné – muset žít život, který pomalu ztrácí smysl.

Řekl Jiří Voskovec, když naposledy vystupoval před československým publikem v únoru 1948 v obnovené *Pěsti na oko.* [12] S trochou nadsázky se dá takový pocit zažít při inscenacích *Strýčka Váni* a *Ivanova*, které se držely na repertoáru divadla řadu let po Léblově smrti. V amatérských počátcích se spoléhal na hudbu

a její atmosféru, nevystavěl situace režijně, tematicky, pohybově – a leckdy pohořel. Poučí se na vlastních přešlapech, na Zábradlí si dává pozor, *„… nejdřív se musí udělat obraz, pak teprve zvuk. Nejdříve je potřeba udělat každou scénu úplně beze všeho – zapomenout na světla, kostýmy a hudbu – a když to vydřeš bez těchhle ‚pomůcek' a nazkoušíš do stadia, kdy na tebe působí dobře – jen to samotný hraní, potom přidáš to ostatní a budeš se jenom divit, co se to stalo, že to klape (ačkoliv si myslíš, že je to blbost…)".* [13] Výrazná dekorativní složka Léblových inscenací mátla natolik, že málokdo postřehne promyšlenou konstrukci. Proč vlastně Léblovy inscenace drží pohromadě? Proč drží pohromadě tolik let *Strýček Váňa* a *Ivanov,* přestože se proměnilo obsazení? Inscenace je rámcově stabilizovaná. Může se měnit obsazení, aniž by tím bylo cokoliv zásadního poznamenáno. Dvakrát během deseti let mizely inscenace ze scény při vyprodaných domech. A zase se vracely. Neuzavřela je ani cenzura, ani vedení divadla, nýbrž „lidská historie".

V tělech inscenací přežíval Léblův duch. A publikum mrazilo v zádech; kdesi nad hlavami režisér přikývl smrti.

A na jevišti nechal vizitku.

JAN PROCHÁZKA: Neklid člověka vzrůstá s mírou informací, které si osvojuje.
KURT VONNEGUT: Ta špatná zpráva je, že v New York City přistáli Marťani a ubytovali se v hotelu Astoria.

Král Ubu, inscenovaný na Zábradlí rok před Léblovým narozením. Jarry zemřel stejně jako Petr Lébl ve 34 letech. Proto volí Jarryho citát do programu *Váni.* Lébl vlastní knížku o Jarrym, ve které si listuje v posledním období života. Ve scéně, kdy opilci „operují" Astrova, namalují mu na hruď spirálu. Je to tatáž spirála, kterou nakreslil Alfréd Jarry doprostřed tělíčka krále Ubu. Je připraven zemřít. S jistotou, že stavy, které prožívá, nikdy nepřestanou. S jis-

totou, že zvolený čas mu všichni potvrzují. Těší ho ztotožnit se s některou z postav, *„umírat s umírajícím“.* Smrt je většinou vnímána jako tragický konec všeho. Může *být* i vykoupením a vysvobozením z nesnesitelné trýzně. Jediná jistota našich životů. Smrt pro něho není koncem, naopak novým zrozením, brána k jinému, „nadpozemskému“ či „mimozemskému“ světu. K němuž se upíná. Už v *RAckovi* použil Buninův citát *„určitě budeme žít po smrti. Nesmrtelnost je fakt…“* Jeho myšlenky na sebevraždu jsou vážně míněné, není to ale žádná romantická touha po smrti. Všechny okolnosti pečlivě připraví a zaranžuje do všech detailů. *„Tragédie vidí zlo jako sílu vnuknutou někým a něčím, co je mimo tento svět.“* [14]

V Léblově režii tato nezvratně poslední tragédie nabývá komických rysů, proměňuje se v tragikomedii. Promyslel scénu, aranžmá, hudbu. Nenechá volný průběh ani tomu, jak má být sebevražda vnímána a jak má proběhnout smuteční obřad. Scénické poznámky se týkají i posmrtného uchopení Léblova jména a způsobu, jakým má přežívat a nebýt zapomenuto. V tomto je symbolem své doby. Kdy každý chce na sebe upozorňovat a nikdo nechce být zapomenut. *„Pro mne však nyní existovala ještě třetí možnost, jak zaniknout. Nemusel jsem se nechat probodnout, nemusel jsem utíkat pryč, mohl jsem se prostě vrhnout do vzduchu.“* [15]

Zpřetrhá omezující svazky, uzavřenost „země smrti“ a volí svobodu. Bez omezení, která mu znemožňovala dostát běžným požadavkům školy, zaměstnání, manželství. Říká se, že sebevrah je mrtvý v okamžiku, kdy se rozhodl zemřít. Z tohoto úhlu Lébl nikdy nebyl živý. Pravidelně se takové úniky v depresích nabízely. A vina padala na druhé. RA nebyl prvním, koho označil za svého vraha. Byl posledním.

On žil vždy na okraji propasti. Nespadl. Vrhá se do ní. Když je rozhodnutí z podzimu 1999 pevné, naopak, v momentě rozhodnutí ožívá. [16] Všechno projasněné, přehledné. Sebevražda na oslavu života. Člověk má život tak strašně rád, že nesnese, když se neodvíjí podle jeho představ. Když životu nestačí. A tak se odpojí, protože už

od života odpojen je, kdy má pocit, že se mu nedostává milosti. A to je velká úleva. *„Veškeré vášně, nenávisti, krize pocházejí z toho, že se nám nechce umřít. Lidé se zabíjejí, páchají sebevraždy právě proto, že nechtějí umřít. Rozplynout se, rozdat se natrvalo lidem.“* [17] Chtěl umřít. A pak se vrátit. Definitivně dospívá do stadia, kdy touží po tom, aby *„vklouzl do hrobu, jako by to byl teplý spací pytel, a život studená zimní noc“.* [18]

Víla byla v jeho područí, pro svého režiséra prala, tu mohl kdykoliv vyšachovat. Byli tu jen oni dva. Ve čtvrtek se domů odhodlal. Dítě spalo, víla byla na jevišti. V posteli ležel On, dřímal, do půl těla nahý, v adventním pološeru, něžný, s plavými prameny kolem tváře. Nevěděl, co dělá, choval se přirozeně, bylo to přirozené, byl naplněn něhou, přisedl k Němu, dotkl se ramene, čela, položil si tvář na Jeho, hladil ho, sunul ruku níž, po záhybech těla. On se vymrštil, skopl ho z postele, vyděšený, ty ses zbláznil, křičel, ty prase.

Skopnul ho do nicoty. O to skopnutí jsem si koledoval, pomyslel si. A byla to jen další stvrzenka toho, že si vyšlápl správnou cestou.

Dívá se do zrcadla a třese se. Jeho tvář v zrcadle se rozmlží a rozplyne. Vidí zrůdu, dotknout se dlaněmi. To je moje příležitost. Obraz se znovu rozmlží a rozplyne. Do zrcadla vstoupím já. Pozoruje mimozemšťana. Pozoruje sám sebe.

Jinak je to den skromné radosti.

„Netypický býk (potřeba soukromí – není). Žije mezi přáteli.
Bylo by zajímavější, kdyby to byla žena.
NETRAP MĚ, PROSÍM TĚ, NETRAP MĚ.
Ke svému životu R. A. nezbytně potřebuju a potřebuji ho jako člověka.

CYRANO. NEBE!
Rozbíjející se mobil –
Rozbitá komunikace.

Výčitka, že tam nejsem, nekomunikace, když tam jsem, VYPADNI VOCAĎ.

Výčitka, že nechodím do baru, když tam jdu, nebaví se se mnou.

Já na ty zkoušky nemůžu chodit!!!

Je zle?

Asi ano, a co.

Můj vztah za nic nemůže. Mám a nemůžu mít. Osud.

Slunce / anglicky. Jsem cizinec.

Prožil jsem si své lásky jenom v představách. Děkuji, stačilo. Nemám sílu. A jsem unavený.

Darino, tebe prosím, za pomoci jakékoliv protekce, aby mého ducha nasměrovali do těla, které se teprve narodí těm pravým rodičům

ZÍTRA!"

PETR LÉBL: Zdá se, že vycházím z módy. A co je nejhorší: ONOSIL JSEM SE SÁM!

Jeho vnitřní život je zmatený. Pomohla by mu metoda, která spočívá v konfrontaci myšlenek s realitou. Nesměl by se bát stále znovu a znovu srovnávat představy, které se zabydlely v jeho mysli, se skutečným světem. Jenže co je skutečný svět. *„Čím je dnes pro nás vnější svět? Zpozorovali jsme, že zdánlivá souvislost vnějšího světa, onoho, jejž bychom měli rozeznávat od světa snů, se rozpadne při sebemenším nárazu. Souvislost vnějšího světa je ověřitelná jen našimi smysly, mění se však podle jejich stavu. Vnější svět se tudíž stává funkcí mne samotného a vše se děje tak, jako bych jej z hloubi svého vědomí promítal navenek."* [19] Labilní byl vždy, se sklonem k sebezničujícímu chování. Jsou tu přítomni oba dva, tentokrát se nestřídají, bdí současně. Jeden energicky hraje roli režiséra, druhý

energicky promýšlí východisko za hlasy *danými* shůry. Může to být schizofrenie? Příčiny schizofrenie neboli rozštěpu mysli mohou být genetické, neurovývojové (mozek mohl být poraněn například v době těhotenství nebo porodu) a spouštěčem jsou stresové události, nejčastěji ztráta partnera. Poruchy myšlení mohou vést až k bludu, k přesvědčení o něčem, co neexistuje. I ke sluchovým halucinacím. Pomáhají antipsychotika a komunikativní psychologie. Léky pěchoval do pracovního stolu nerozbalené. Psychiatři a psychologové mu nepomohli, narazil na takové, kteří podle jeho slov jen zálibně naslouchali a nestačili se divit. Psychologové, které mu doporučili kamarádi herci. A kteří s nimi popíjeli v baru.

A ta nepochopitelná, patologická závislost na druhém, vysněném partnerovi. Jehož blízkost ho deptá. Je jako dítě, ty také odmítají přijmout na vědomí nemožné a stále znovu svá přání prosazují. Ani s tebou, ani bez tebe. V tom chuchvalci se zmítá. V momentě rozhodnutí je paradoxně šťastný, uspokojivé zachvění. Léta zmáhal ďábelskou dílnu v sobě, zmatky těch dvou, zhnusení nad sebou samým, nad chováním, které mohl ovlivnit jen do určité míry. Dospěl k jistotě, že existuje uspokojivější nadpozemský cíl, pokud ho člověk dokáže objevit, a on byl přesvědčen, že ho objevil. Pozemský cíl je nejistý, nesmyslná cesta do slepé uličky. Pohyboval se prostorem nevzrušeně a s klidem, nalezl svůj východ v domě bez dveří, věděl o něm jen on sám. Proto působí poslední dny klidně, vyrovnaně. Bez ohledu na to, co zuří pod povrchem, tedy v té ďábelské dílně. To nebylo ono kafkovské *„rozběhnout se proti oknu a po roztříštěných rámech a střepech, vyčerpán nasazením veškerých sil, překročit římsu“.* (*Josefína a její bratři*) Ne, Lébl střepy v klidu zametá, rámy opraví a přetře, před nablýskaným oknem si ještě zatančí, vyzdobí ho květy, římsu otře, očistí a nalakuje. Bránu do ráje. Ze všech stran přiživuje své rozhodnutí, utvrzuje se, že cestu do ráje za svými našel. Už není nohama na zemi. Když potřebuje odborníka, zamotaný ve svých asociacích a paranoidních představách, pečlivě

studuje horoskopy. Horoskopy, které mu nechá udělat jeho okolí. Slunečně ho utvrzují v jeho tragické poloze.

Tím spíše se těší na setkání se svým mimozemšťanem. Štvanice se neumenšuje, dotírají hlasy odjinud, dotírá vášnivá zaujatost k RA. Ve volnu se zašívá mezi jevištní techniky, kouří marihuanu, potěšen pohledem na andělskou tvář. Vrstvené schody, po nichž šlape na svou stoličku.

Kterou si vzápětí podkopne.

JEAN-LOUIS BARRAULT: Divadlo je člověk zápasící s časem a prostorem.
LUDWIG WITTGENSTEIN: Vyřešení záhady života v čase a prostoru leží mimo čas a prostor.
PETR LÉBL: Dřív nebo pozdějc na to přídem.

Lék neužívá, pilulky nepolyká. Je přesvědčen, že díky manickým fázím ho napadají bláznivé, troufalé, hrdopyšné, okouzlující scény. Otupen medikamenty by ztratil klackovitou výstřednost, ohladil by hrany, sesedl v bezchutnou šeď.

V divadle se pokračuje dál, nikdo netuší, že Lébl je už v sobě pohřbený. Jiří Ornest režíruje *Tragédii Mstitele,* [20] Lébl sám začíná zkoušet hru současného amerického dramatika W. Mastrosimonea *Like Totally Weird* (pod názvem *2000: To bude biják!*), [21] kam vřadí umělohmotné tyče – žluté, pro souboj monster – šerm, jako v *Cyranovi.* [22] Při této hře se sejdou poprvé pracovně s Jiřím Bartoškou, který má hrát hlavní roli. Zvědavý na toho talentovaného kluka.

Pracuje na filmovém scénáři *Hanba* o Jiřině Štěpničkové, pro Ivu Janžurovou chystá komediální film ze současnosti *Milá maminko.* A v únoru 2001 by měl v pražském Národním divadle začít zkoušet *Cyrana z Bergeraku.*

PETR LÉBL: Devadesátá léta skončila 11. dubna.

Myšlenky na celovečerní film se nevzdal nikdy. Původně toužil studovat FAMU. Další mírná a přitom protikladná spojnice s Evaldem Schormem. Pocit, že film je prostor, kde jedině mohou žít svůj život. Z prosince 1998 pochází námět filmu **HANBA**, *„příběh české herečky*", jejíž kolegové pro ni za pokus o překročení hranic žádali v padesátých letech smrt. Námět podivně vykonstruované komedie **MILÁ MAMINKO**, této *„výstavky výstrah*", pochází z 27.–29. června 1999. Film s kulisákem v hlavní roli. O tom, že v podstatě každý člověk je potenciální případ pro psychiatra. A o slitování. O Jimu Morrisonovi, kterému tak vadilo, že skončila šedesátá léta, až to nepřežil. Léblovi vadí, že končí léta devadesátá…

Sólo pro Ivu Janžurovou v roli maminky Evy Lhotákové a Dana Bártu v roli jejího syna Václava Lhotáka, kulisáka v divadle, nejednoduché povahy ignoranta, který má rád svou práci. Alter ego Petra Lébla a alter ego RA. Diagnostikuje sám sebe v kůži paní Lhotákové. Nejpropracovanější jsou úvahy ohledně obsazení. [23] Skoro to vypadá, že námět vznikl kvůli seznamu… A není divu. Vymýšlí roli pro RA, v níž by ponížení vrátil. Zatím alespoň v pojmenování: Miroslav Troska, „Mireček", pomocník Lídy Horníčkové (Eva Holubová).

Projekt sám zamrzl ve stadiu filmového námětu a načrtnuté synopse o necelých čtrnácti stranách. Je tu pohromadě pěkně oplocená zahrádka Léblova života: Divadlo Na zábradlí, šatna jevištní techniky, marihuana a zhulení kulisáci, nemluvný metař Bárta z Anenského náměstí, oblíbená pražská místa, Ivan Vyskočil (v roli psychiatra), návštěva pařížského hrobu Jima Morrisona, silná vazba na maminku, tehdy jeho oblíbená kapela *Sexy dancers,* ve filmu titulovaná *Národ sobě*, v podstatě Jim Morrison revival (Roman Holý se hudebně podílel na inscenaci *Plukovník Pták*), mystifikace s „kroměřížským" nádechem (v odpovídajících „rolích" se měly objevit autentické postavy Jiřího Srstky, Václava Klause, Libora

Peška…), dva sny v muzikálovém žánru, z nichž by vyplynulo, jak jedna a táž situace vypadá v maminčině hlavě. Matce přisoudí neobvyklou podobu mozkové poruchy, Touretteovu nemoc.

Ano, onu nemoc, o které píše Vonnegut v Grotesce.

PSYCHIATR: Žije a všechny její funkce jsou relativně v pořádku. Žije ovšem v docela jiném světě, než na který jsme zvyklí.

Spíš než text sám zaujme časové vročení, ono poslední léto. První, mlhavé obrysy 11. dubna 1999, filmová synopse 27.–29. 6. 1999, doplňující teze sepíše 3. a 10. července 1999: poslední se týká obrazu, kdy nasupený Václav vtrhne k Pastevcovi do Tančícího domu: „*Půjčil jsem Vám nemocnou matku, a vy mi z ní děláte skutečnýho cvoka.*“ Paní Lhotáková je žena z malého města, které došly síly, osamělá, začne se s ní „něco dít“. Její chování je podivné, postrádá logiku. Nepostrádá poezii. Je to přetlak energie, jakási mánie. A poslední kapkou, jíž pohár přetekl, je nenápadná pohlednice: syn Václav na nedělní narozeninový oběd nepřijede. Záchvaty. S mrazivým vyústěním. Její fantazijní svět převáží, vyžaduje ústavní péči, nebo naprostou rodinnou „spolupráci a empatii“. Maminku z kliniky Václav vyzvedne za poznámek ostatních kulisáků (*„Já nevím, vezmeš ji třeba k nám do divadla, dá si tam na technice jointa a uvidíme…“*). Proti vší logice lékaři těžce nemocnou maminku s nebezpečnými kolapsy propustí a předají do synovy péče, přesněji řečeno do péče divadla. Je to trochu pohádka, protože pod vlivem paní Lhotákové začnou ostatní kulisáci myslet na své maminky, psát jim, pomáhat. Podivnosti v textu, nejšílenější je akce *„káva na křižovatce před Tančícím domem“,* kde z šálků paní Lhotáková upíjí s někdejší spolužačkou. Tam si ji vyhlédne podnikatel Pastevec a vlna skvělých absurdností nabírá obrátky. Včetně pronájmu Národního divadla, kde si chce paní Lhotáková zazpívat obyčejným maminkovským hlasem. Z plných plic. To už Václav maminku bezmezně miluje. Po

mrazivý závěr: není vyloučené, že bude ta choroba dědičná. Milý Václave…

NIŽINSKIJ: Nechtěl jsem nikomu ublížit. Hrál jsem si dva měsíce. Někdo hraje CELÝ ŽIVOT.
PETR LÉBL: Nálada jako před startem kosmického tělesa…

Co se děje v maminčině hlavě, chtěl odkrýt muzikálově roztančenými sny. Co se děje v jeho hlavě… Dochází do své kanceláře, všichni se chystají na další inscenaci, zatímco on je u konce, setrvačností a energií napájenou vnitřním rozhodnutím prochází podzimními i adventními dny. RA vysává energii, bere Léblovi sílu a neví o tom. Protože se nepodřídil. *„Má na mě vliv, hluboký, aniž by se mě dotkl.“* [24] Léblovi se v mysli přetáčí stále týž film o jediném člověku, film, jehož okénka ulpí v posledních dopisech. Sedí ve svých představách na kolejích v tunelu, mluví a mluví, zvedne oči a vedle něho nesedí člověk, leží vedle něho obrovský balvan. Odmítne vzít skutečnost na vědomí, zrak upře jinam. A mluví znovu, od začátku, vysiluje se něčím, co změnit nelze. To, co platilo na jevišti, v životě neplatí. Postavám odňal dialogy, všechny vedly paralelní monology. A on řídil situace…

Potřebuje, aby s ním RA komunikoval, jinak *„nemohu být ani doma, ani v divadle“.* Utkvělé myšlenky, přemítání, před nímž a od něhož není úniku. Nelze se ohnat rukou, komáři nalétávají znovu. Propadá představě, že na něho byl RA vyslán mimozemšťany, naprogramován RAfinovaně. V létě 1999 se ho pokusí zbavit. Marně. RA má za úkol skoncovat s ním. Slabiku RA vloží do náruče dvou písmen, vRAh.

On přece nikdy nezažil trvalejší stav podobný pohodě, věděl o tom „druhém“, který byl kdykoliv připraven ho srazit. Ale za ta léta propadů si vytvořil obranné mechanismy, v dobách depresí nevychází z bytu. Lidé z divadla obětovali mnohé, aby nebyl ztracen. Tentokrát je

všechno jiné: jeden ze spouštěčů pochází z divadla a konečné řešení je promíseno s euforií. Myšlenka na sebevraždu se u Lébla objevovala často. Spojená se strachem, jestli konec nebude stejně tak bolavý jako život. Zbabělost teď vymizí. Představa zbabělého činu sublimuje do představy činu heroického, rozevření dveří z dusného, nedýchatelného pokoje. Tím rozhodnutím se osvobodí. Je v tom najednou, zdá se mi, obrovská velkorysost. Chystá se odejít z tohoto světa.

Je v něm ale i něco, co lze nazvat šíleným sobectvím. Strach, který nezná mezí, a zároveň pocit vyvoleného nadčlověka. Ještě si nechává zadní vrátka, rozhodnutí je na nic netušícím objektu lásky. Aby ho pak mohl označit za vraha. A zase pootočená reakce. Paradoxně se dostaví i úleva nad tím, že poslední spojenectví se rozpadá, že mu není kladena žádná překážka ani první naděje na možné důvěrné přátelství.

Volný sám pro sebe.

JELENA: A už tu máme září. Jak tady přežijeme zimu?!
FRANZ KAFKA: ... nepomůže žádná hanebnost, žádná nevěra nebo odjezd do vzdálené země. Budete se muset zavraždit...

12. 12. 1999. Předvánoční čas. Advent s čekáním na milost, od které je dobrovolně vzdálen. [25] Jeho poslední den.

Jaké to žil dny? Lže.

„... lhal jsem Vám. V jedné věci jsem Vám dnes lhal a je mi to teď líto, když sedím v divadle a vzpomínám na naše dnešní setkání. Situace doma, tedy v bytě, ve kterém žiju, je neúnosná. Kdyby to nebylo Vám, nestyděl bych se říct, že ‚se z toho brzy Zblázním', ale asi to není přesné, neboť ani na to zbláznění mi už nevycházejí síly. A pak také: nezbláznil bych se z ní (tedy z té situace), nýbrž z celého jejího kontextu, který se střádá již poměrně dlouho. 3 roky.

To základní znáte. Magdalenu Sidonovou omrzelo manželství, patrně ne její vinou, ale lvím podílem jejího manžela. Jelikož je to vlídná, čestná, upřímná mladá žena, jelikož ji znám přes deset let, protože si jí vážím a není mi lhostejné, má-li se trápit, nabídl jsem jí, aby se přestěhovala ke mně. Již druhý den tam přibyl Pavel RAindl, kulisák z našeho divadla, můj kamarád a její milenec. Možná jste ho zahlédla ve Strýčkovi Váňovi – při děkovačce mává tou francouzskou vlajkou. Z mé strany je všechno v relativním pořádku: s jeho přítomností nemám problém, je to člověk, kterého si nesmírně vážím. Proč, nevím. Znám ho tři roky, ještě jsem nepotkal v životě člověka, který by se mnou tak cloumal jako on. Ty tři roky, o kterých tak často mluvím, to je čas prožitý občasným přátelstvím s ním: je to člověk, který se vzpírá všem mým dosavadním zkušenostem – je tichý, neexpanzivní, patrně poctivý, spíš ignorant, možná má dost co dělat sám se sebou (ostatně, je mu dvaadvacet let), nevím, blíž jsem ho nikdy nepoznal. To on má na mne zvláštní vliv způsobený kuriosní podobností se dvěma členy naší rodiny: s matkou mé matky a mým vlastním otcem. Má jejich mimiku, gesta, pohyby. Uvědomil jsem si to teprve nedávno. Je jim tak podobný, že nemám slov. Oba jsou po smrti. U obou těch úmrtí jsem byl přítomen, nebylo to nic příjemného. (…)

Když byl [Pavel] v *marockém vězení, spustil se mi v hlavě takový zmatek, že jsem větší dosud nepoznal. Vlastně poznal, ale tenhle byl první. Pavla to pochopitelně ani nenapadlo, ani nepohnulo, utratil jsem v tom zmatku deset let. Dnes, kdy vzdoruji Osudu už jenom setrvačností, kdy už si toho měl a mohl dávno všimnout, vypadá, že neví nic. Nepamatuje se a nechce vzpomínat.*“ [26]

HAMLET: Láska se tím víc bojí, čím je větší, strach z velké lásky nikdo neutěší.
PETR LÉBL: … to nemá být láska, to je touha, moje téma. Amen.

Negativní, prapodivné, pro něho logické myšlenky se množí, sílí. Ve čtvrtek 11. listopadu 1999 propadne pocitu, že *„na naší planetě přistál mimozemštan…“* [27] Přitom působí ve společnosti klidně a vyrovnaně, bez ohledu na to, co zuří pod povrchem. Všechno se tak slévá, dokumentaristka, která by měla zpovzdálí dokumentovat, režíruje, zasahuje, utvrzuje patologické, přináší horoskop. (*„Olga Léto* v *dopise: … všechno, co chceš, budeš mít, nešťastníče!“* [28]) Beznadějná láska, žije bez šance na budoucnost. A není v tomto světle sebevražda vlastně optimistickým řešením? Pro dotyčného, nikoliv pro okolí. Odcházel za svou šancí na budoucnost… Odcházel za Marťany. Odcházel za múzami. Negativní myšlenky sílí i kvůli Léblově nemoci a naopak nemoc je ze všech stran přiživována pocitem, že se mu lidský svět vzdaluje. Co měl společného s tímto světem, o němž mu dojímavý skeptik Anton Pavlovič Čechov potvrdil, že nelze věřit na nic, ani na iluzi lásky. I když to potvrdil milým způsobem, ne arogantním nebo zhnuseným. Co ho ještě poutá k lidským bytostem? Jen to, že patřil ke stejnému živočišnému druhu. Připoutal se už k bytostem jiným. Všechny ty energické přípravy vzbuzují pocit, že umíral ve zvláštní, zaťaté RAdosti. Musel být za tuto RAdost přijat s otevřenou náručí…

Osvícen poznáním. *„Prvním znamením počínajícího poznání je přání zemřít. Tento život se zdá nesnesitelný, jiný není dosažitelný. Člověk se již nestydí, že chce zemřít; prosí, aby ho ze staré cely, již nenávidí, převedli do nové, již se teprve naučí nenávidět. Působí přitom i zbytek víry, že během transportu půjde náhodou po chodbě pán, pohlédne na vězně a řekne: ‚Toho už nezavírejte. Přijde ke mně.‘“* [29] Všichni máme v rukou mobil. Ale osamělosti nás to nezbaví.

„Závěť/neboli/Právo na smrt/19. 11.–11. 12. 1999

Text na parte: ‚Můj synu, spojil jste skutečně krásný pár!

…

Rozlučte se s ním a popřejte mu zdar!‘

Edmond Rostand

Milí moji, nerad odcházím od započaté práce, ale z hlediska elementární důstojnosti není diskuze o mojí naprosté zbytečnosti… nemám tady místo, trpím tím velice… Mým velkým vzorem byl nenápadný a velice šetrný člověk Tomáš Mery, učil jsem se od něj NELPĚT NA VĚCECH A NECHOVAT AVERZI. Bohužel, byl jsem nasměrován na někoho docela jiného, na skvělé monstrum R. A., vědomě mi neublížil, jenom Osud si se mnou a s ním pohrál tak pečlivě, že teď opravdu nevím, jak z toho ven… Nelpět na věcech jsem se nenaučil a averzí jsem se nestačil zbavit. Miloval jsem také naši práci, tisíckrát mne učinila šťastným, přestože mnohé z toho štěstí pekelně bolelo.

1/ můj byt v Břevnově odkazuji Magdaleně Sidonové a Pavlu RAindlovi

2/ v Divadle Na zábradlí hrajte hry, dokud je možné

3/ po mém odchodu ať se uměleckým šéfem stane J. A. Pitínský & Jan Nebeský

4/ moje deníky – devět je jich ve velkém kufru – je pouze zamčený, klíč je mezi mými klíči – modré notýsky jsou blízko mě, zelený také = Ivana Slámová a Radka Denemarková… & počítač – ich – heslo marta… prosím přepsat a vydat… peníze dát mojí matce, sestře atd… Zaplatit dluhy, půjčku… Leccos se najde také v divadle, na půdě, skříňky 13, 14, 15, 16. Petře dlužím 12 000, Evě Holubové 4500.

5/ na mém pohřbu – prosím!!! – ať vystoupí Marta Kubišová = Lampa & Proudy a Dan Bárta… Když had má růst, tak kůži svlíká… & Jesus = Jak jen chutná sláva & co chce… možná Brahmse, Morrisona, ale ať toho není moc.

6/ pochovat prosím v Buštěhradě!!!

7/ podle videokazet 8 mm, s pomocí Kateřiny Štefkové, Bambiho Bueny, Saši Lyslanského [Lisiyanský] *& Evy Miler… zrekonstruovat naši inscenaci Cyrana z Bergeraku z roku 1996 a hrát ve Stavovském: s Bartoškou, Stivínovou / Špalkovou, Rösnerem etc.*

8/ televizní záznam Kočičí hry & Strýčka Váni svěřit Olze Sommerové, ta ať prohlédne Racka i Ivanova a určí, kdo to s ní natočí… Kamera: Lebeda, střih: Pechar… produkce: Meruňka. Dát si záležet na ‚orchestrovém monologu' Ivy Janžurové z druhé poloviny a Magdalenině ‚6 let' in Uncle.

9/ Pavel RAindl ať nekašle na studium kamery, prosím!!!

Jiří Bartoško:

Situace, jak víme, mohou být a/ takové, b/ takové, c/ dvojznačné. Ale nemají být bezvýchodné! Od toho jsme živí lidé a můžeme si pomáhat. Proč mi člověk, kterého Ty by sis těžko připustil k tělu, ubližuje?

Olgo Sommerová:

Udělala jsi pro mne maximum. Modlila ses za mě, zařizovala jsi, všechno marné, patřím ďáblovi. Snad se za mě ještě pomodli a odpusť mi. Prosím.

Ivo Janžurová:

Miluji Vás za Vaši pečlivost, za vlídnost, za víru a důvěru. Nechtěl jsem ji zklamat.

Magdaleno Sidonová:

Vílo! Nechci Tě strašit a nechtěl jsem. Nepoznala jsi, že jsem na pokraji zhroucení a konce – nikdy bych Ti to nevyčítal. Zarecituj mi své básně a vzpomeň si na mne jako na přítele. Přeju Ti lásku a mír.

Darino Korandová:

Děkuju Ti z duše! Prosím, za pomoci příslušných šamanů, zkus povolat ty správné lidi, aby mého ducha nasměrovali do těla, které se má v srpnu narodit novým rodičům.

Ivano Slámová:
Byla jste a buďte skvělá!

Měl jsem Vás rád. Dokonce tak rád, že jsem se kvůli tomu nebetyčně trápil, což je blbost. Mám Vás rád a mějte se beze mne pěkně…!!!
Viva la liberta!!! Tak sbohem & – Nahoru a dolů!"

JELENA: Dopřejte si aspoň jednou za život svobodu.
PETR LÉBL: Touha stát se mimozemšťanem. Touha být znovu po smrti.

„*A on nevidí tu vzdalující se patu, že by Dobro vykonalo krok, a má dojem, že zlo převládá, a on už nechce být na světě. (…) A to jsou ty minuty, které má každý, jak řekl Livius, že nepotkal člověka, který nechtěl aspoň jednou v životě spáchat sebevraždu.*" [30] Ale u Lébla to nebylo dílem minut, nebyla to otázka, kdyby někdo zaklepal, tak by byl ještě na světě. Protože on by se na takového člověka mrzel, že by mu překazil tu dlouho připravovanou šou, to divadelní představení. V tom byla jeho duše nemocná. Žádné heideggerovské „*lepší by bylo, kdyby nebylo nic*", k němuž umělec během života dojde. Naopak, potom budu já, jenom mně bude věnována pozornost, strhnu ji na sebe, tím jediným zhoupnutím budu hvězdou a Vy na mě nikdy nepřestanete myslet a RA s vílou Majdou budou žít ve věčných výčitkách… Ale živí odmítli slepou poslušnost jednoho vrtochu, živí došli na hranici maxima a pak se vrátili do svých životů, kam patří. On se zabil právě proto, že chtěl být na světě. A pořád. On se na tu svou smrt těšil. „*Touha stát se mimozemšťanem. Touha být znovu po smrti.*" [31] V ní realizoval ten nejsmělejší jevištní tvar, ten hyperrealismus. Premiéru a zároveň derniéru. Věřil, že tím vyřešil problémy se sebou samým a že tím se stal nesmrtelným. Smrtí k nesmrtelnosti. Ano, jistě, fascinující jsou všechny tyto protiklady, které se v něm rvaly. Na krátký čas si každý z extrémů užíval vítěz-

ství, doby čitelnosti. Než se v Léblově mysli běsi opět probouzeli, s novou intenzitou. Přitom je jen zdánlivě paradoxní, že chtěl být „krásným" člověkem, přívětivým, laskavým. Ale má-li člověk co dělat se sebou, s děsivým vnitřním světem, s tou ďábelskou dílnou, kterou se marně snaží ovládnout, kterou lze stěží ovládnout, nemůže mu zbývat příliš sil na ohledy k ostatním. Přežíval proto, že se našli lidé, kteří se mu obětovali, kteří mu sloužili. Kteří přistoupili na svět podle Lébla. Alespoň ti pronikli do jím vnímaného zorného pole. Svými obličeji, ťukáním na okénko uzavřené kajuty potápějící se lodi. Nejprve ťukali, postupně bušili silněji a silněji, bubnovali prsty i zběsile bušili pěstmi. Než se okénko rozostřilo, zavřelo a loď se tiše potopila.

Uprostřed zmatených a vysílených záchranářů. Protože se potopit chtěla. V noci ze soboty na neděli 12. 12. 1999. Neděle.

Den, kdy Bůh odpočívá a ďábel pracuje.

DIVADLO NA ZÁBRADLÍ

se rozloučí v pondělí 20. prosince 1999 ve 12.30 ve velké obřadní síni krematoria v Praze-Strašnicích s

PETREM LÉBLEM.

Zemřel tragicky 12. prosince 1999 ve věku 34 let.

„Můj synu, spojil jste skutečně krásný pár!

…

Rozlučte se s ním a popřejte mu zdar!"

EDMOND ROSTAND

„Petr Lébl se oběsil. V noci z 11. na 12. prosince. Ze soboty na neděli. V provazišti divadla. Během představení Prezidentky. (…) Povídali jsme si u svíčky v půdní zkušebně, žluté umělé růže ze Strýčka Váni ležely na pohovce. ‚Další sobotu, tedy sobotu 11. prosince, nemůžu, jedeme s Honzou a Honzíkem na Šumavu, pořád jenom pracujeme…'

(…) A tak jsme mluvili ve čtvrtek večer, byl vyděšený, že můžu jen dvě hodiny, déle jsem hlídání neměla. Pořád mi děkoval, postával, neměl se k odchodu. A děkoval. A já děkovala jemu. Divné. A konec? ‚Není důležitá v dedikaci Strýčka Váni Olga Sommerová, ale vzdálený příbuzný W. A. Mozarta, R. A. Víte, kdo to je?' – ‚Nevím.' – ‚Tak o tom přemýšlejte. To máte za domácí úkol.' To byl čtvrtek. V sobotu zpečetil poslední kapitolu. (…) Pěkně zrežírováno. (…) Teď zpracovat ten hrozný třes, který se zmocnil celého těla, ten pláč, ten neklid, přechody z místnosti do místnosti. Chlapče…" [32] Vypnout se k vrcholu a odejít. Neobdivovala jsem to snad dřív?

Opona. Opona! Opona!!!

MILENA HONZÍKOVÁ: Ale uvědomujete si, že tím rozzuříte spoustu lidí?
RADKA DENEMARKOVÁ: Uvědomit si to měl především ten, kdo takhle žil.

Divadelní tvorba u nás vždy hrála ceněnou roli ve společenském životě, v politické emancipaci národa, *„… pojem divadla se vždy sdružoval s pojmem kultury než s pojmem zábavy – na rozdíl od mnoha ostatních národů“.* [1] Lébl vrací české divadlo Evropě právě tím, že je zbavuje nánosu jakékoliv jiné povinnosti než jen povinnosti bavit. Zdůrazňuje hraní si a zábavu nejen bez hlubších, ale i jen postranních úmyslů. Otázka je, jaké autory a proč právě je pro své hrátky volí. Divadlo u nás od dob obrozeneckých supluje nejrůznější funkce. Zdá se, že Lébl je jedním z prvních, kdo se vydělil mimo jakoukoliv ideovou a společenskou motivaci. Nechce nic označovat, vymezovat. Chce jenom ukazovat, ba předvádět. Je si sám sobě bavičem. A dokáže postupně pod slupku hraní vpravit své soukromé trpitelství, v němž se mu podaří pojmenovat obecně lidské zkušenosti až cynicky nevázanou formou. Proto nikdy nesklouzne hluboko do braku či kýče, ač i ten obdivuje a je pro něho inspirujícím. Nemůže-li vystoupit ze sebe samého, sloupává alespoň nesnesitelnou kůži. Vylupuje se z ní a nechává ji na jevišti. Zavalenou mezi rekvizitami a pestrými barvami. Je všem na očích, jen těžko identifikovatelná. Otázky musí klást především sobě. Poté i druhým. Proto mu vyhovuje, když dojde k protnutí s postavou jako v *Ivanovovi,* jako ve *Strýčku Váňovi.* Nenamáhá se vpašovávat své téma. Téma je předestřeno na stříbrném tácu. Inscenace podepřené vlastní zkušeností a zároveň pro diváky své doby.

PETR LÉBL: Zajímá mne režie, ale raději říkám inscenace.

Ono téma dokáže vpašovat na jeviště v podobě, která uchvacuje a baví. Překvapivé aranžmá ve funkci metafory upoutává pozornost. Je soustředěn na sebe, dává sebe všanc, je to pojetí divadla, které mimo své hranice nechce řešit nic, ani myšlení, dobu, společnost. Lébl se vysmívá, nechce plnit funkci ani osvětovou, ani didaktickou. Paroduje divadlo jako instituci. Paroduje i veškerou psychologickou, ilustrativní, rétorickou, „klasickou" divadelní tradici. Zaměřuje se jenom na estetické náboje uměleckých děl. V prostředí českého divadla, kde přetrvává touha po konzumu politických myšlenek tlumočených divadlem. Ideové náplně ho absolutně nezajímají a absentují. V tom je Léblova zásluha. Navrací české divadlo do svobodného světa ničím neomezené fantazie a tvorby, bez podvědomého nutkání cosi sdělit, mravokárně vztyčovat prst. Lébl je tvůrce naprosto svobodný. Omezený jenom sebou samým.

Přesto dobu odráží. Vznešený, přitom pozlátkový svět. Teprve s přibližující se osobní tragédií ono prázdno nabírá motiv osudovosti, odkaz na možnou „úlevu". Vše zabalené v oslňujícím celofánu. Inscenace, které zavánějí obžerstvím, megalomanstvím. Léblova míchanice. Kdy vajíčko už nemá svůj očekávaný tvar. Ale pořád jako vejce chutná.

Lébl, jedna z ikon českého posttotalitního prostoru konce dvacátého století. Pro mladé je ztělesněním společenského protestu jinakostí, výstředností, odporem ke konzervativnímu divadlu. Pro exkluzivní intelektuály vyjádřením společenské nevázanosti umění. Všem skupinám vyhovuje jeho jásavost, emocionální dravost. A nezařaditelnost.

Inscenuje bezděčně dobu, ve které žije a kterou si užívá. Dobu tržního konzumu, kdy o nic nadosobního nejde. Módní trendy, kdy se za každou cenu dělá všechno jinak… Jako se v Evropě dělalo v osmdesátých letech, kdy v upraveném *Hamletovi* měli herci na

sobě třeba kostýmy ze *Star Treku.* Instalace videonahrávek a šrotu jsou pokládány za svaté. Přeplněná prázdnota uměleckého provozu, kde se z návštěvníků stávají hledači a pátrači s košíkem v ruce a lupou u oka. Epigoni označovaní beze studu jako něco původního.

MICHEL FOUCAULT: Neptejte se mne, kdo jsem, neboť tím ode mě požadujete, abych byl stále týž. Avšak pro toho, kdo píše, tento příkaz osobní identity neplatí.

Pro divadlo talentovaný. V postižitelném smyslu, jak talent definoval Alfréd RAdok. [2] Ve svých inscenacích vytvoří zvláštní druh zcizování. Jeho výklad je výkladem někoho, kdo se ztotožní jen s určitou částí, rozprostře se v ní. Ale divákovi nechce umožnit takové vciťování, protože divák, který se vcítí, odhalí režisérův pocit a záměr. Proto mezi sebe a diváky vsune vizuální efekty. Které odvedou pozornost od jemných drobniček, kvůli nimž hru inscenuje. Událostem právě tím propůjčí pečeť něčeho zvláštního. A zatím se ono zvláštní odehrává na jiném místě… Oslepí diváka, aby do něho divák neviděl.

RAzantní nástup, nálepka velké naděje.

Léblrozšíří fenomén absurdního dramatu. Jeho způsob práce je absurdní drama! Lhostejno, s jakým textem pracuje. V amatérském období volné scénické parafráze literárních textů. V profesionálním obnažuje mechanismus klasických divadelních her.

A přitom neškrtne ani slovo. Stvoří hypotetický obraz textu, jaký by byl, kdyby byl napsán jinak. Nepřizpůsobuje se. Text a jeviště modeluje ke svému deformovanému světu. Který je pravdivější než pravda. Léblova laboratoř. Stvořil si svůj svět.

A my jsme v něm musili žít.

Osvobozuje se ve svých inscenacích od tlaků a příšer, které se mu nakupí v hlavě. [3] A pohrává si s nimi na jevišti, pak ztrácejí svou nebezpečnost. Dokáže na jevišti vyloupnout krásu a pozoruhodnost reálných znaků, jež jsou zároveň reálným kýčem.

U Lébla mě nefascinuje tolik výsledek práce jako způsob práce. Kdybych jej nezažila, byl by můj pohled naprosto jiný. Nejsem sama. „*Silným zážitkem se stala rovněž možnost vidět režiséra při práci – během asi pětihodinové generálky na Revizora.*“ [4]

Teoretici mudrují, za koho a pro koho má divadlo fungovat, k čemu má hlediště koncentrovat. Režisér může být přitom trýzněný člověk, který nepromýšlí věci v souvislostech. Naopak útržkovitě, vykloubené ze souvislostí. „Chytá“ se pouze tehdy, pokud situace souzní s jeho psýchou. [5] O tom se mlčí. Takový případ je Lébl. Divadelní věda by měla být šitá na míru každého divadelníka, obšlapávat a popisovat. Primární je jeviště. Nikoliv teorie.

A Léblovy inscenace nejsou theatrum mundi.

PETR LÉBL: ... scéna podle mého názoru patří do režie.
CAMILLE PISSARRO: Když člověk uváží, jaké pitomosti se lidem líbí, nejraději by hodil flintu do žita...

Podivín. Co na tom. Přeplněný imaginací, hrozí vybuchnutí, exploze. V amatérském období se jí nebrání, obrovská fantazie prostorová a výtvarná, nevídaný hudební mix žánrů, často na úkor srozumitelnosti. Okouzlení filmem a touha u filmu pracovat. Mág s hůlkou, který použije všechno, co z klobouku vytáhne. Později mu příliš záleží na vnějším úspěchu. Tváře herců jeho skupiny nevnímáme, jen celek, který smíchá a stylově sjednotí. Zkouší v dlouhém zátahu, ve dne v noci. Nemuseli jsme s ním souhlasit, ale nikdy nenudil. Žádný dramaturg, jak se ukáže, nemohl ukočírovat a korigovat valící se proud imaginace. Divadlo pro něj je nejen kauzálním napojením asociativních obrazů, ale také naskládáním těchto obrazů přes sebe. Ve vrstvách. Což vede k nemožnostem rozšifrování. To lze chápat jako plus i minus. Podle naturelu diváka.

Je nešťastné stavět hodnocení divadelního prožitku z Léblových inscenací na kdysi inscenovaném a viděném. [6] A srovnávat. Čisté vidění je podstatné.

UMBERTO ECO: Myslím, že spisovatel, stejně jako básník, by nikdy neměl nabízet výklady svého díla. Text je stroj vymyšlený na vylákání interpretací. A má-li být zpochybněn, nemá cenu ptát se autora.

Jeho divadlo je skutečně divadlem velkých režisérů, ať už se nad tím rozčiluji, nebo ne. Způsobem práce, nikoliv výsledky. Je jasné, že bez svých herců by nebyl ničím. Potřebuje je pouze k realizaci své vizuální imaginace. Loutky.

V období amatérském se zdálo, že bude inklinovat k podobenstvím a mýtům. *Had,* jedna z nejpozoruhodnějších divadelních inscenací daného období, obsahuje překvapivé pointy, bizarnosti. I humor černý jako hlína dusící zaživa. S literárními předlohami se vyrovnává emancipovaně, problém nastává u vlastních textů (*Tauridus*). Kde se syžet ztratí pod nánosem výtvarných nápadů a kostýmů. Následuje doba ukazování se, předvádění klasických dramat v dosud nespatřených souvislostech. V umění neexistuje nějaký ustálený kánon, jen nespočetné množství interpretací divadelních her. Nic tu přece nemůže mít a nemá definované místo. Pokaždé bude inscenace jiná. Všichni postaví zeď. Ale kameny a cihly poskládají různě. A což teprve generační rozdíly… Ani my jsme neuvykli myšlence, že *„pojetí uměnověd blížících se exaktností vědám přírodním“* je už překonáno. A že o kvalitě výpovědi nerozhoduje naplnění očekávání, pojmů a definic. Bazírujeme na jednotlivostech a přehlížíme celek.

Petr Lébl vyzkoušel cesty. Z nichž mnohé nikam nevedly. Je jedno, jaký si vezme text. Vždy ho převálcuje svou imaginací, svou posedlostí hračičky. Rozestaví své dopravní značky, aby to mohla být ta správná jízda. [7] *První radní v Našich furiantech pytlačí, zastřelí zajíce. V Léblových Našich Našich furiantech zastřelí občana Zajíce. „Jde o princip. Dřív když dáma ukázala kotník, bylo to asi na úrovni erotického pořadu v dnešní televizi. Proto posun. Důležité je zachovat*

ten princip – že jde o nepravost a že si ji první radní nesmí dovolit. (…) Teď by takovému prohřešku ovšem asi odpovídalo, kdyby známý politik zpronevěřil peníze. Jenže taková hra by byla považována za lacinou komunální satiru. I když Revizor tak fungoval – vezměte si ty zmínky Chlestakova, že hraje karty s carem. Dnes kdyby na jevišti zaznělo, že někdo hraje karty s Havlem, tak se intelektuálové ušklíbnou. Jenže Revizor byl takhle konkrétní, to jen teď se na klasické hry díváme jako na muzeální kousky." [8] Všechny texty přetře a semele svým groteskním humorem. Nikdy vlastně nestvoří tragédii, ale jakýsi smíšený žánr, komedii se zlověstným smíchem. Zlom nastane u *Ivanova.* Dospívá, ubírá nohu z plynu. Jde do tuhého. *Plukovník Pták*, kterého by ještě před dvěma třemi lety roztočil jako šílenou káču, náhle ztěžkne; nevydoluje z něho, co nabízí. Smysl replik ani děj ho nikdy nezbrzdí, překryje je sebou samým. Nevznikají inscenace ani adaptace. Spíš volné variace na téma Lébl a jeho vnitřní bizarní svět. Poselství, která autoři prostřednictvím textu vzkazují, neignoruje úmyslně. Sice nejednou autor říká, co říci nechtěl… Ale je toto vandalismus?

HUSSERL: Měl jste raději pořádně studovat mou knihu než psát tu svou.
HEIDEGGER: Třeba jsem rozuměl obsahu vaší knihy lépe než vy. [9]

Texty českých současníků – až na dvě výjimky podložené osobním kontaktem – pomíjí. Většina autorů, jejichž texty inscenuje, je mrtva. Čechov také. Jak tedy zjistit, *co tím autor myslel,* doopravdy zamýšlel. Nikdo – snad kromě dramatika, ale i to lze zpochybnit – nemá právo rozhodovat, která jevištní interpretace je adekvátní a která ne. Nikdo. Tolik energie věnuje kritikám, trýzní se nicotou, místo aby ignoroval všechno, co se chce zaštiťovat záměry autorů; žijící jsou přitom nadšeni. Kurt Vonnegut. Tankred Dorst.

Christo Bojčev. A stane se po Dorstově návštěvě naprosto totéž, co v případě Vonnegutově. Když vidí svou hru přečtenou Léblovýma očima, inspiruje se natolik, že se rozhodne napsat hru další – pod tímto vlivem. S ohledem na „jiné" možnosti jeviště. Lébl divadelním autorům ukazuje, že pro divadlo lze psát jinak. Protože fantazie jevištního světa – ač v kázni a přísnosti řemesla – je bezbřehá. Interpretace Čechova nemůže být zúžena na malou škvíru. Lébl otevírá vrata dokořán.

Dokáže i z velmi pravděpodobného příběhu vytvořit příběh křiklavě nepravděpodobný, provokativní. A naopak. Jako ryba ve vodě se cítí s Kafkou, Vonnegutem, Eliadem. A Čechovem. A v posledních letech se nechová jako na samém profesionálním prvopočátku. Kdy diváctvo pro něho je dobytkem. Který není schopen vlastního myšlení.

Všechno, co do sebe kdy nasál, na jevišti využije, včetně zvuků, Bedřich Smetana, Hana Zagorová, Jana Koubková, Liza Minnelliová, Wolfgang Amadeus Mozart, Helena Vondráčková, Psí vojáci… Jako scénograf je výjimečný tím, že nevytváří „dekoraci", promýšlí souběžné významy. [10] Scéna je hercova rekvizita a režisérova hračka, má poskytovat možnosti, dynamizovat hru, spojovat nespojitelné, z hlubin vyřvávat šokující významy. Realita děje si jde odlišnou stezkou než realita/y scény. Hledá a doluje zábavné a skryté. Posedlost divadlem, jedinou možností, jak se světem komunikovat. Odvádí pozornost nejen od postav, které vykoření ze situací, ale dokáže u divadla nemožné: odvádět pozornost od herců. Vypadá to, jako by o nic nešlo. Protože stát se mohlo na rozvrženém jevištním plátně cokoliv. Odvádí tak vlastně pozornost od sebe samého, a čím úpornější ta snaha je, tím systematičtěji vrstvy naskládá. Léblova režie i scéna jsou konkrétní, tak konkrétní, až se ta přehlcená konkrétnost přehoupne v nadreálno.

Ano, ten věčný sen. Prodrat se hmotou. Zavalený. Ten sen zůstal na jevišti. „*A pak je tu ten sen, ta představa, co se mi stále vrací,*

jak se prohryzávám tou formou, ano, pojmenoval jsem si to forma, je to ta žvejkačkovina, ta guma, která je všude kolem mne, a já se plazím, hryžu do ní a ona je přitom všude." [11] Divadlo je pro něj způsob sebepozorování. I sebeztrapnění. Příběhy lidí, co se chvějí, atomizuje, oddělí je od sebe, odstřihne nůžkami. Nestrpí, aby mezi nimi vznikaly citové vazby. Proto jim naklade vnější překážky, pasti. A pak ty osamocené, vykořeněné jedince omotá pestrobarevným balicím papírem a převáže fosforeskujícími stuhami. Nezdůvodňuje přítomnost postav ve hře. Podobají se sice bytostem, o nichž jsme četli a tolikrát je viděli v klasickém nastudování. Ale pro Lébla jsou to osamělé, ze souvislostí vytržené symboly. V jejichž hávu může průrvou nechat nahlížet do svého vnitřního světa s emocionální úderností. Průzor do osobního života, který se tak na okamžik zjevuje jako přelud. Přisává se na ně ústy, prostřednictvím bytostí na jevišti komunikuje se světem. Říká tak vše, co se jinak vyslovit neodvážil.

Rozprostřený od portálu k portálu.
Zdůvodňuje si tak i svoji přítomnost na zemi.
Než zcela podlehne volání mimozemšťanů.

PETR LÉBL: ... mám hlad a migréna se blíží...
UMĚLEC V HLADOVĚNÍ: ... já hladovět musím, nemohu jinak...

Lébl motivy z textu vypreparovává, izoluje a vsazuje do skleníkových podmínek své inscenace. Tak může svobodně tvořit. Jedno je třeba zdůraznit. Léblovy inscenace – a především ty z Divadla Na zábradlí – nejsou žádným svévolným, násilným rozcupováním klasického textu. Nelze je bezvýhradně vřadit do proudu, kde režiséři volí klasické, notoricky známé texty jenom proto, aby mohli vzít do ruky štětku a přetřít je drzými nátěry, načechrat svá režisérská ega, předvést expresivní herecké exhibice či oslnit scénografií. Křečovitá sebeprezentace v Léblových inscenacích nikdy netrčí prostě proto,

že Lébl nic složitě nekombinuje, [12] paradoxně zůstává v zásadě autorovi věrný. Po svém. K posunům dochází při promísení s Léblovým vyšinutým světem. On takový je, takto dýchá, takto vnímá a jeho „posunuté" čtení textu i vnímání světa se musí logicky odrazit na jevišti. V té jinakosti je autentický a scelený, neliší se chování Lébla studenta, Lébla syna, Lébla kamaráda, Lébla zákazníka obchodu, Lébla režiséra, Lébla scénografa… Nepromýšlí jako jiní režiséři ve své civilní „normálnosti", v pracovně a od stolu, čím šokovat. Pro něho je jistá vykloubenost myšlení normou. Proto u něho všechno drží pohromadě, originálním myšlením a stylem. V tom je veliká poctivost. Prezentuje sám sebe. Syn své doby. *„… o divadle nelze mluvit jako o druhu, který ‚existuje', ale jen jako o druhu, který se stále rodí a stále se děje. Divadlo je útvar eklektický: trvale si vypůjčuje z oblastí a žánrů, které v daném okamžiku shrnují nejvíc zkušeností a nejcitlivěji souzní s inteligencí a senzibilitou své doby."* [13] Nasáklá směs, vše na stejné úrovni, neklasifikuje, nerozlišuje na vysoké a nízké. Bulvární noviny a klasická literatura, ochotnické divadlo a profesionální scény, výtvarná recese sprejerů a grafická preciznost, zvuky vyluzované opileckou společností a Mozart, komerční televize a filmový klub náročného diváka. Heterogenní směs nejrůznějších „médií", to jsou inscenace Petra Lébla. Nezakrývá, že divadlo je hra na ukazování, poodhalování, skrývání. Nevypráví dramatické situace, přehrává si je po svém. V podobě velkolepé show. Jeho inscenace, kde doprovodná akce často nesouvisí s obsahem pronášených replik, budí zájem. Budoucnost ukáže jejich pravý význam pro rozvoj moderního divadla. Zda vedou do manýristické uličky, slepé uličky. Anebo je ta cesta neprošlapaná a vede inspirujícím směrem. Můžu nastavovat otázky. Kdyby se jedinkrát vědomě rozhodl, že se rozletí proti textu, popustí uzdu všem svým asociacím textovým, scénografickým, hudebním, zvukovým, světelným a předvede klackovitě své „spílání publiku", kam až by dospěl?

Kam až by uletěl. Třeba zrovna ke klasické, umírněné, psychologicky odstíněné inscenaci. Která by zase jemu připadala nenormální, rozklížená, plná prapodivných nápadů.

Jež nejsou z tohoto světa.

Vždycky to vypadá, že divadlo dělá jen pro zábavu. Zároveň se tak balí do záchranné vesty. Nic jiného nemá, tam je jeho domov, jeho zaměstnání, jeho koníček, jeho rodina, jeho volný čas. Záchranná vesta, která se s léty potrhá, voda začne pronikat. Lapí ho, dusí. Divadlo. Pověsil svůj život na jeden hřebík.

GUSTAVE FLAUBERT: Romanopisec je ten, kdo chce zmizet za svým dílem.
MILAN KUNDERA: Romanopiscovi životopisci destruují, co romanopisec konstruoval.

Všechny kritiky, polemiky o své práci vnímá osobně, vztahuje ke způsobu své existence. Nepřátelské ohrožení. Jakákoliv negativní poznámka vzrůstá do obludných rozměrů. Každý umělec je po skončení práce vydán všanc kárným komisím. Obcházejí premiéry, aby do druhého dne naplnily předepsaný počet vymezených řádek v denících. Rozčiluje ho nepochopení a neláska. Neláska k divadlu. E. F. Burian kdysi zrušil premiéry pro specifické publikum pozvaných. Kteří se po představení dohodli, vztyčený palec, nebo poprava. A pak se rozutekli ke svým psacím strojům.

Lébl tráví hodiny a hodiny neužitečným vysedáváním nad papírem, aby odpovídal, uváděl na pravou míru. Kope kolem sebe jako malý, frackovitý kluk, jemuž někdo zhanobil oblíbenou, vlastnoručně vyrobenou hračku. Zdá se mi, že to vyplývá i z Léblova pokrouceného hodnotového žebříčku. Divadlo nebyla profese, ale jediný důvod existence. Jejím prostřednictvím dokazuje světu svou výjimečnost, sem soustředí veškerou nesnesitelnou ctižádost a ješitnou umanutost, to je jeho teritorium, možnost, jak žít svůj

život. A jestliže někdo napíše, že vznikla zbytečná inscenace, Lébl si mezi řádky přečte, že je zbytečný on sám. Jako kdyby mu bodali do živého masa. Někdo tříští a cupuje na kousky celý vnitřní svět. A hlavně ješitnou představu o sobě samém. Jeho rodinu, kterou si sestavil, a jeho jevištní děti, o nichž je přesvědčen, že jsou geniální. Dva světy mu splynuly v jeden. A plísní-li někdo – bez citlivosti, odborné erudice, nezodpovědně, s bohorovným sebevědomím – vypiplané dítě, které on zná nejlépe, vyrazí k útoku. Léblovy útoky časem přecházejí do osobních půtek, urážlivých přestřelek. Trvá dlouho, než se vnitřně nenechá rozdírat, přestane plýtvat energií na nezměnitelné, ale naopak se soustředí na podstatné: na svou práci. [14] Inscenace je hotová, svět si s ní nakládá po svém a má na to plné právo. Ale až do smrti kritiky sebemrskačsky prožívá, třídí. Odhazuje texty z pera těch, kterých si neváží, pídí se po ostatních. [15] Ke kritikům obecně si vytvoří vztah pohrdavého nadhledu.

KURT VONNEGUT: Ovšem pokud budete využívat toho obrovského množství znalostí, které jsou dnes vzdělaným lidem k dispozici, budete zatraceně osamělí.
RAINER MARIA RILKE: Zásadou mé práce je náruživě se podrobit předmětu, kterým jsem zaujat, jemuž, řečeno jinými slovy, náleží má láska.

„V psychodramatu dramatizuje subjekt – kterého budeme střídavě zvát protagonista, pacient, hlavní aktér – své konflikty. Dosahuje afektivního uvolnění. Získává o sobě a o svých vztazích k druhým, blízkým lidem živě prožité intuitivní poznatky.“ [16] Lébl si ovšem neodehraje scény za sebe a své partnery z normálního života. Vsazuje do cizích příběhů, příběhů dramatických postav. Nemůže proto správněji rozumět vztahům, které jej s partnery „svazují“. „Herec“ psychodramatu se pohybuje v prostoru svého vlastního života a dramatický herec odlišuje svůj soukromý život a zobrazovanou

postavu. [17] Lébl mísí dva světy, divadlo je pro něj i konstrukcí a rekonstrukcí jeho osobních vztahů. Schová se za clonou volných asociací, vtipů, gest… Která jdou proti smyslu vět. Prostupuje se tu fikce divadelní hry s nejobnaženější realitou Léblova života a jeho traumat. Nerozlišitelně. A rozluštitelně jen do určité míry. To, co my považujeme za divadelní realitu, je pro Lébla realita skutečných jevů. K původnímu textu a jeho postavám je lhostejný.

Plný pozornosti je ke své interpretaci některých motivů a vztahů. Ale tím, že si bolestné scény svého života zrežíruje, na rozdíl od psychodramatu na své dramatičnosti v jeho životě nic neztratí.

Katarze nenastala.

Lébl sám je jako postava z Kafkových románů. Svět, který ho obklopuje, je svět, v němž panují pravidla, kterým nerozumí, a tudíž jejich vazby narušuje. „*Cítí se uvězněn na této zemi, je mu těsno, propuká v něm smutek, slabost, nemoci, chorobné představy vězňů, žádná útěcha ho nemůže utěšit prostě proto, že je to jen útěcha, křehká migrénovitá útěcha proti hrubému faktu uvěznění. Ale zeptají-li se ho, co by vlastně chtěl, nedokáže odpovědět, neboť nemá – a to je jeden z jeho nejsilnějších důkazů – žádné ponětí o svobodě.*“ [18]

Většina lidí prožívá svůj intimní život v soukromí a mezi přáteli. Pro život společenský, veřejný si nasazuje masku. Jenomže Lébl nikdy neví, kdy ho přepadne onen nesnesitelný stav. Kdy nebude moci zvládat komunikaci s vnějším světem. Nevyzná-li se ve svých stavech a nemoci sám, o to těžší je pro ostatní pohybovat se mezi tolika podobami Petra Lébla. Zkouší vědomě na sobě zapracovat po vzoru Američanů. Vytvoří si šťastný, laskavý, zdravý výraz. Daří se mu v manických fázích. Kdy je považován za zábavného, originálního, jemného mladého muže.

Všechny inscenace jsou o něm. Jiné téma nikdy neměl, ač se je verbálně pokoušel zformulovat. Na jevišti vždy odloupl jen kus svého prapodivného, vyšinutého světa. A jeho svět je křížením všeho bez kauzálních vztahů. Jak pro tento svět najít vhodné vyjádření.

„Někdy si představuji věci, které mne tak fascinují, že i na chvíli zapomenu sám na sebe, a jednoduše se těším, co by tomu řekli druzí lidé… Možná to je ten pravý benzín do ‚mých motorů'…" [19] Hravost jeho práce je těžce vykoupená. Všechno strašlivé, až je to k smíchu. Nikdy nedospěl. Možná se dospělost projevuje tím, že se člověk naučí s ostatními snášet. Nemohou-li se navzájem lidé změnit, musejí se naučit snášet. V tomto smyslu nikdy dospělý nebyl.

JELENA: On odešel a já pořád slyším jeho hlas a kroky, podívám se do tmavého okna a představuji si, že za ním stojí on.
ALBERT CAMUS: Přivést k zoufalství duši mladého člověka je zločin, který překonává všechny ostatní zločiny.

Co přivedlo k zoufalství Lébla. Koho předvolat, aby se zodpovídal z takového „zločinu". Jeho samého… Nemoc. Souhru náhod, která člověka odpojí od života, a on neví, kam se vsunout, kde navázat. Proč by neměl mít na zoufalství právo. Duševní nemoc je utrpení. Ale také úlevný únik. Zvláště pokud je člověk osamělý a nerozumí tak úplně dění mezi lidmi. Antidepresiva odmítá užívat. Berou mu vitalitu, umrtvují elán, dusí kypění energie v euforických periodách. Mění, či přímo kradou způsob myšlení. Uchrání si tak svou bublinu. V níž se mezi lidmi pohybuje. Ne, na jeho chování a práci není nic bláznivého. Prostě jenom ukázal, že existují různé možnosti.

Jeho divadlo. Posvátnost v každodenních úkonech a čirá radost. RAdost z nápadů, hudby, pohybů, tvarů, barev. RAdost. V jednom z dopisů na rozloučenou si přeje schraňovat slova na RA. V roce 1959 připravili Jiří Suchý, Antonín Moskalyk a Karel Mareš pásmo *RAdost, hudba a zábradlí.* RAdost. RAcek. RAdost RAší, rázná RAda, RAdujme se, RAfinovaní RAraši. Písmeno R. Mocné písmeno. Hebrejské písmeno Reš odpovídá jménu Rodech, Vládce. Znamená i chvění. Vibrace, které *„probouzejí* v *těle žákově mystické síly".* [20] I v indických mantrách je R jako písmeno velice mocné. [21] Lébl, gejzír elánu. Což Jan Werich

považoval za uměleckou kvalitu samu o sobě. Elán je postupně nahrazen profesionalitou, řemeslem, penězi. Léblův způsob práce si bez elánu a plného nasazení nelze představit, zůstala by manýra, sebevykrádání, prázdná skořápka. V profesionálním období už začíná opisovat sebe sama, ta vyčpělost by vedla do slepé uličky, protože se stává manýrou, eklekticismem výrazových prostředků.

I tohoto nebezpečí si je vědom. Dovršit práci, odejít.

Vytváří divadlo, které chybělo. Trefí se geniálně do doby, kdy na šedivém pozadí zajiskří. Začínat takto o deset patnáct let později… Zapadl by v třeskutém ohňostroji inscenačních postupů a experimentů nejrůznějších divadel a divadelních společností? Kdy už dávno není pozornost přehledně rozprostřena mezi několik málo centrálně střežených budov a souborů. Z odstupu působí jeho tehdy provokativní zpracování Čechova téměř cudně. [22] Na jeho intimní a poskrývané studny, vytrysklé prameny tvůrčího vytržení nelze vystačit označením postmoderna. Ač ho pronásledují absurdní řetězce odlehlých, rozpustilých asociací, v porovnání s žitou dobou byly vlastně realistické. Posttotalitní čas je nepřehledný.

Doba nebrala a nebere vážně nic, proč to chtěla a chce od divadla.

MILENA HONZÍKOVÁ: A není přirozená smrt na konci života těžší než neštěstí, jako je dožitý život těžší než život na začátku či v půli ukončený? Může být něco mučivějšího než vědomí, že jsme měli čas a že jsme ho promarnili?

Žlutý narcis. [23] Posmrtný příběh Petra Lébla je neméně pozoruhodný. Zasazení narcisu obstaral sám, kypřením a zálivkou pověří ostatní. Prodával se na mediálním trhu obraz Petra Lébla, hrál si se stereotypy zázračného dítěte. Splňuje ideální představu o zrovnoprávnění pohlaví: androgynní smíření i z psychologického hlediska. Jeden se stal dvojníkem druhého. Což je možné právě jen v době medializace, u širší veřejnosti hraje velkou roli fotogenická

image. Svou smrtí si splnil sen o věčném mládí. Lébl, který v sobě zatvrzele skrývá dvě kontrastní tváře plus nespočetné všednodenní role, bude ctiteli nafouknut do podoby, která jakoukoliv objektivitu a otázky ochromuje. Nesmí být umenšen, tudíž zlidštěn. Posmrtné slavnosti ve velkém formátu. Pokusy udělat z nešťastného kluka hrdinného génia. Čmuchat krev a olizovat oprátku. [24]

EUGEN IONESCO: Nerozplynout se, hlavně se nerozplynout. Zůstat, vzdorovat, ještě být… Už brzy smrt, nebo stáří. Odjakživa se toho bojím. Bezpochyby od svého prvního dne, ode dne svého narození, nečekám, nezvykám si, bojím se. Závidět mrtvým, kteří se už nemají čeho bát…? Nemají se už čeho bát? Uchyluji se do života jako do chatrné chýše: raději se ještě bojím.

Proč se lidé věší za svítání. Počátek dalšího dne, stejně nesnesitelného, jako byl ten předchozí? V hodině mezi psem a vlkem vystupují kontury pravd nejzřetelněji. Protože je nelze v tom tichu ničím vnějším přehlušit a dere se ke slovu vlastní vnitřní hlas, našeptává pochybnosti, vlastní nedostatečnost a osamělost se připomíná. K Léblovi přicházívají na návštěvu bytosti, které z tohoto světa nejsou.

A nárokují si největší díl zájmu. Před nimi úniku není. Bludy. Jen zvnějšku by se mohla objevit ruka, vytáhnout Lébla z té smečky, jen zvnějšku. Kde nikdo netuší, jaká hradba „těl" Lébla obklopuje. A ti, kteří to mají v popisu práce, psychiatři, jsou nesoustředění, lépe řečeno soustředění jiným směrem. Poslední se diví umělcovým obrazným vyprávěnkám. Což vypravěče pobaví. Polehčující okolnost: na okamžik pacientovi uleví. Jde svou cestou, nestará se o navázání pevného styku s jinými. Chybí mu jeden ze zdrojů života, bázeň před smrtí. Jako by celý jeho život byl umělý; jak žil, mluvil, oblékal se, měnil oblečení, účesy, rozmlouval s druhými. Všechno stylizované. Vždy byl nejprve umělcem. Na tomto základě

i člověkem. S neodpovědností vůči životu, jako by chyběly hloubky, hloubky duše, hloubka cítění. Není pravda, že každý je nahraditelný.

Nikdo není nahraditelný. Každý je jedinečný, nahradit ho nelze. Tu blbou větu už by měl někdo vyzmizíkovat, zapomenout. *„To jenom my*; *z hlediska svého bídného krátkého života, žebráme o milost, kterou nikdy nedostaneme, protože ji ani nemůžeme dostat. Každé čekání na spravedlnost je stejně zbytečné a marné. To, co říkám, nemá být v nejmenším nářek nebo stížnost. Jak říká jeden můj přítel, kterému za mnoho vděčím, je to jen třeba vědět. A člověk se jistě může na tom krásném, ale lhostejném bujení života trochu ohřát – pořád zpívají ptáci, stromy kvetou, opadávají a sníh je bílý. A my si romantizujeme soumrak a věšíme se za svítání.*“ [25]

Proč lidi vlastně dojímá smrt v mládí? Proč to dojímá zrovna staré lidi. Kteří přece už vědí, čím vším je cesta životem poseta, jakým slepičincům se člověk musí vyhýbat, jen občas zdvihnout oči k nebi. Že všechno je marnost. Proč se spíš neradují, že dotyčný byl všeho ušetřen, s jeho jménem je spojená věčná naděje. Protože nenaplněná. Co všechno by mohl, kdyby… A co když člověk odešel na vrcholu? Co kdyby následoval už jen sestup a pád. Co když se narodil jen pro určitý okamžik, odměněn… Přitom jaký obdiv si zasluhují ti, kdo svůj život dožijí do hořkého konce. Ano, těm patří obdiv.

PETR LÉBL: Je to ale otřesné – muset žít život, který pomalu ztrácí smysl. Ztrácím ho jako peněženku, jako vodu z dlaní, a čím jsem starší, tím je to horší.
FRANZ KAFKA: Někdy se práce uzavírá, jako se zavírá nevyhojená rána.
CAMILLE PISSARRO: Kdykoliv se s námahou něco dodělá, zdá se to člověku slabé proti tomu, co měl v úmyslu, věř mi.

Vychýlenost z „normálu“. Lébl žije ve světě fantastickém, ale ne odcizeném. Ovšem to nevylučuje soustavnou osamělost vyplýva-

jící právě z této nezaviněné „kafkovské“ výlučnosti: *„Má pocit, že si zahrazuje cestu tím, že žije.“* Lébl překážku odstraní, třebaže licituje. [26] Nemůžu vyvrátit ani dokázat, zda se osvobodil k té své představě „bytí“ v nebytí. Zbytečná slova, zbytečné věty. Měly by tu být stovky prázdných, bílých stránek. Odyseu opakujeme všichni, všichni se vrátíme do středu, domů. Jeho „doma“ spoluurčily deprese, během nichž viděl symboly tam, kde nejsou, vyčetl poselství… Dopisuji, co mu dlužím. Co stálo na těch listech v obálce. *„Radko, krásná Radko. Napište pravdivou knihu a ať je tam hodně fotek. Nezlobte se na mě, prosím! Pomozte mojí mamince – prosím Vás, aby veškerá faktografie šla přes Vás. Tohle máte na památku, na titulní stranu prosím foto Bohdana Holomíčka – co mám nalepené na dveřích. Ahoj! Petr“* – *„Kdybyste mne viděla, jak jsem tady trhal kdejaký pitomý papíry, jak jsem při tom byl statečnej… vědět, kdy odejít – alespoň toto umění jsem dovedl.*“

Závěr. Slovo, na které se léta těším. [27] A neznamená nic. Několik písmen nesmete myšlenky a otázky, které v mysli zakořenily. Tolik let s ním strávených. Myšlení napínané jako guma, po samu hranici. Než praskne. Poslední strunu prasknout nenechám. [28] Pronásledovala jsem ho poctivě a pokorně, naordinovala jsem si obojí příkazem. Do vnitřního Léblova světa jsem vcházela se stále větším strachem, a proč to nepřiznat – i s odporem. Podoby Lébla, rozdílní lidé bez vnitřní integrity. Potkat se navzájem mohli při divadelní práci, v příbězích jevištních postav. Kolik je nutno rozlišovat Petrů Léblů, v jemných proměnách a šerosvitných konturách, v pastelech dřevorytu. Uvnitř něho se svářily protiklady, každý den se praly o nadvládu nad vymezenými hodinami. Tito „Léblové“ překvapovali a šokovali sebe, natož jiné. Alchymie duše. Coniunctio oppositorum, propojení protikladů.

Lébl sbíral staré fotografie, popisky, dopisy, plakáty, útržky vět. Takovou nástěnku si připravoval, obalil sebe tolika popsanými papíry a lživými informacemi, že sám se pod tím závalem málem ztratil. Rozhoduje informační hodnota toho, co si z díla odnášíme,

co kdo stihne z té Léblovy podívané, z té blýskavé změti, z níž oči přecházejí a bolí, zachytit. Nikdo nic neví. Nikdy vědět nebude. Ani já ani nikdo jiný. Fakta i letmá setkání i letitá soužití jsou skořápkou, úlomkem skořápky. Jejíž celistvý tvar jen tušíme. Povrchem. A i na ten jsou vyladěni jen nemnozí.

Jak vlastně popisovat život, který je vznášením v prostoru. Paměť selhává, jen práci lze očima ohmatat. Tím, že vše popisuji, si k popisovanému zahrazuji cestu. Děje vsouvám do dávno ušitých kabátů slov. Notně prošoupaných. Každý lidský život by si přitom zasloužil svůj vlastní slovník. Léblův život každopádně. Lébl. Jméno odkazující k neohroženému lvovi (Löwe), králi zvířat. Rabínská moudrost…

Kdybychom byli v Japonsku, naleju pro čtenáře šálek hnědého čaje. Když se místo zeleného servíruje hnědý, je čas k odchodu. Neméně důležité než to, že nějaká kniha vznikne, je, že se najde někdo, kdo jí porozumí. Ukázalo se, že ze stejné situace lze vyprávět značně odlišné příběhy. Důležité je nezamlčovat ten svůj. Není pravda, že čas rány hojí. To je hrozný žvást. Čas jen ránu zavane popraškem, který lze snadno sfouknout.

Mám pocit splněného úkolu. Trpkou výčitku zadavateli i nutkání vlepit mu facku ponechávám v sobě. Třeba bude příležitost…

A teprve potom budu svobodná.

„Probudil jsem se do dne, ve kterém bych to chtěl rozetnout. Jinak nemůžu.
Stojíme na prahu antického světa a blbneme. Proč?
Ženy, muži, děti, zvířata.
Různé druhy. Ano.

Štěstí ve hře.
R.A. DOST
BOŽE!“

PRAha–RAsochy–FRAnkfurt nad Mohanem, 2001–2008

Poznámky

Uvedení

[1] Co všechno k psaní takové knihy deník řekne dnes…: Člověk si nikdy nemá zahrávat. Ale někdy není zbytí.

Toto je kniha o psaní knihy. Proti mé vůli.

Psát na zakázku tohoto druhu je jako psát v okovech. Psát knihu s pistolí namířenou mezi oči je zvláštní stav. Psát o mrtvém pro mrtvého. Trvalo to sedm let. Mohlo to trvat věčně. Sedm let útěku před knihou. Napsala jsem Léblův příběh, jak ho vidím já. Povrch neříká všechno. Říká dost. Ale osvobodila jsem se tím? Člověk si nikdy nemá zahrávat.

Nevybíráme si. Asi je důležitější, řečeno s Janem Patočkou, jak se postavíme k úkolům a výzvám, které před nás navalí osud, než jaké si na svá bedra klademe sami.

Těžko říci, proč jsem se rozhodla pustit do psaní právě na podzim 2001, rok po narození dcery. Možná proto, že brzy mi mělo být třicet čtyři let. Jemu bylo třicet čtyři, když zemřel. Když se rozhodl odejít. Část mého mozku, jedna z komůrek permanentních a utkvělých myšlenek, byla neustále v pozoru: Úkol nebyl splněn. Mám dluh, na který nelze nemyslet. Petr Lébl mě zaúkoloval; chtěl, abych o něm napsala knihu. Začali jsme za jeho života, kdy jsem toto přání považovala za výraz nestoudné a ješitné sebestřednosti. Pak se na mém stole objevil jeden z jeho dopisů a mně připadl z černých Petrů ten nejčernější:

„… a ať vznikne pěkná kniha.“

Neměla jsem tolik sil, abych se ponořila do labyrintu jeho světa. Proto začínám kolem něho obšlapávat zeširoka. Obšlapávání mířící k centru. K zásadní etapě. K etapě divadla zvaného Na zábradlí.

Vstoupil do oné budovy na Anenském náměstí a byl jako nespočet jiných nenávratně lapen.

Co se doposud událo v oněch zdech, čím vším je budova nasáknuta. Příběh jednoho domu v pražském centru, vtom našem středoevropském křížovém prostoru, kde život lze – podle Bohumila Hrabala – přežít jen v permanentním přiopilém stavu.

Nedal jste mi, Petře Léble, na výběr. A to je zbabělé. Nelze se vylhat. Nelze to obejít. Nelze zapomenout.

Trvalo dlouho, než jsem našla odpovídající způsob psaní, kterým bych svět chytla do podběráku léblovských slov. Pokoušela jsem se o tradiční monografii, ale celý ten barbarský způsob akademického, suchého a nezáživného rozboru mi přišel absurdní. Slova, bzučivé mouchy, které odháním. Neměla bych používat běžná slova. K popisu jeho života, práce, smrti bych měla vytvořit slova nová, zlámaná a pokřivená, přebarvená pestrobarevnými barvami, měla bych větám nasadit fosforeskující ohlávky, každá kapitola by měla být oslepujícím ohňostrojem. Vrabčata, co poskakují na jazyku, přestříkat na papoušky a navrch jim nasadit žirafí hlavy. Maskovat maskované.

Jako on.

V hlavě se „úkol" uhnízdil. S mojí zatracenou povahou jsem ho nemohla vystrnadit; nešlo zatřepat hlavou, aby pták ulétl.

Rozhodla jsem se pro jedinou možnou cestu. Psát bez zábran, bez postranních úmyslů a kliček.

Napsal mi, že o něm mám vydat knihu.

A jak byste, Petře Léble, napsal knihu o Petru Léblovi? Člověk je nespolehlivým svědkem vlastního života. Jak může chtít svědčit o druhých? Měl pocit, že celý jeho život se podobá průchodu úzkou, vymezenou uličkou, skulinou vytvářenou mantinely vztyčených těl jeho vrahů. Ráda bych touto knihou krok za krokem, metr za metrem prošla onou životní uličkou znovu. A tentokrát zdvihla oči a dlouze pohlížela do jednotlivých, konkrétních obličejů.

Můj pohled je nutně subjektivní, i když o objektivitu usiluje. Spoluprožití, nikoliv pochopení je pro vnímání Léblových inscenací podstatné.

Dnes je 12. prosince 2006. Ráno jsem vezla dceru do školky, pršelo, teď mrholí. Mdlý, churavý den. 12. prosinec, sedmkrát pachuť posledního. Počátkem prosince jsem se rázně napnula jen a jen k textu o Léblovi, kterého trhavě, s ročními pauzami zpracovávám sedm let. V pauzách těch let jsem si načrtávala zlomky, některé z nich budu moci teď obtáhnout. Nad tou zahlcující a umrtvující faktografií sklenu příběh.

Léta jsem šmátrala po formě, do které se tohle všechno musí vejít. Nebudu si klást žádné překážky. Mám snad od sebe trhat divadlo a život? Psát umírněně a klasicky o někom, komu se budoucnost začala motat do přítomnosti? Budoucnost s Marťany. Není každá monografie, nejsou každé paměti fikcí, přestože se drží faktů? Do života, má-li být jádro vyloupnuto, patří detaily i celek, poezie i citáty, dramatické úseky i náčrty situací a charakterů, niterné samomluvy, divadelní repliky i tlachání v baru. Esence všeho léblovského, to kdyby se podařilo. Přidrzlá křídla nad jevištěm, ne těžký souhrn dat a jmen. Jako nejméně určující pošupačí do poznámek. Kniha o Léblovi jako labyrint poznámek. Aby bylo cítit napětí, s jakým se dny a roky prodíral houštím a zároveň jako krocan vyšlapoval po červeném peršanu.

Střep rozlehlé plochy zrcadla, já ho chci ztratit. Ne si ho hýčkat v rámečku. Jeho dech je pro mne směrodatný. Pravda o Léblovi má tolik podob, kolik lidí na své cestě potkal. Komu z těch všech lidí, kteří se potřísnili setkáním s ním, věřit. Tolik Léblů jako v zrcadlovém labyrintu. Rvou se mezi sebou. Odvádějí pozornost od stínu, který mizí zadním východem. Šňůra napnutá mezi jevištěm a hlasy Marťanů.

V dopise na rozloučenou mi Lébl napíše, *„ať vznikne pěkná kniha“.* Když policie otevřela dveře jeho pracovny, odnášela jsem si náruč vzkazů a úkolů. A řekla jsem ne. Mám svůj život, nenechám si do něho zasahovat. Ani od sebevraha. To své NE jsem volala vzhůru. Možná to byl špatný směr.

Na podzim 1999 seděl na modré pohovce z IKEY, kterou daroval do půdní pracovny pražského Divadla Na zábradlí. Odkud je malým oknem vidět Vltava, Petřín, Hradčany. Mluvil o všem možném, i o divadle, o smyslu toho sebestředného, jepičího konání, které se obrací ven, k druhým.

A tolikrát se z nejrůznějších důvodů s diváky míjí. Omílal svůj refrén o tom, že „divadlo je hydra“. Znělo to jako láskyplná výčitka.

Zemřel 12. prosince 1999. Dnes je prosinec 2006. Co to vlastně je, ta pěkná kniha?! Pěkná na pohled, pěkná na omak, úhledně svázaný příběh bez zádrhelů, klopýtnutí, tráva vyčesaná a zbavená drnů… Za těch sedm let jsem porodila druhé dítě. Například. Zemřel mi táta. Například. Přestěhovala jsem se. Například. Rozhodla se naplno věnovat psaní, které do té doby spolykalo a pohlcovalo noci. Například. Vydala jsem třetí knihu. Například. Přeložila pět divadelních her. Například. A… A… A…

A co?

Co? Marný útěk. Lébl přisátý za krkem. Dohlížel, zda a jak plním JEHO úkol. Když jsem chtěla definitivně přestat, otočit směrovku, vrátit se ke svému životu, bolestivě klovl. Neúprosně přisunul starý školní modrý sešit v tvrdých deskách a vrazil tužku do ruky.

Postrkoval mě k tramvaji, abych se pomalu provrtala Prahou, tvář unaveně přilepenou na sklo, z Vysočan do klidu břevnovské Skupovy ulice. Vzpírala jsem se.

Měl navrch.

Během těch let, během toho psaní se i se mnou cosi dělo. Bylo napínavé sledovat, co se v mysli mění a jak reaguje. Když se noří do

světů, které jsou záludné jak hastrman v tůni. Ale: *„Což nemáme ke všem svým postavám víceméně tento poměr: tohle jsem já, a kéž mi Bůh odpustí?“* Výstižná slova Grahama Greena. Nepředvídá autor svými příběhy vlastní život? Nedostihnou ho ony příběhy a nedají mu herdu do zad? Postavy se vklíní do mysli a procházejí se bez dozoru, vymknou se kontrole a dupou místy, kam měly mít zakázaný přístup. Psala jsem o něm, on ovlivnil mě. Přesvědčená, že píšu o něm, psala jsem o sobě. Hranice se rozmlžila, prostoupila nás oba.

Milena Honzíková, má přítelkyně, přijela k nám v lednu 2000. Vysočanský byt je útulně šerý; temnoty, z nichž lze vyjíždět do světla. Stála jsem bezradná nad modro-bíle pruhovanými krabicemi jako nad prokletím, papírovými RAkvemi, které jsem pro Léblovy deníky, lépe řečeno zápisníky, nakoupila v jeho oblíbeném obchodním domě IKEA, nad krabicemi stejně pruhovanými jako ta pohovka, kterou kdysi do půdního prostoru divadla dopravil.

Milena mě chtěla uchránit. Přehrabovala se v zápisnících jako v RAdioaktivním odpadu. Krátce a úsečně.

„Dejte to pryč. Rychle se toho zbavte.“

Dala jsem to pryč. Ale nezbavila jsem se toho. Podlehla jsem iracionální úzkosti.

Že mě bude do smrti to „zadání“ pronásledovat, že mně navždy odejme vnitřní klid. Dokud zadané nesplním. Překážky jako by mi ze života systematicky a nemilosrdně odmetal, odstraňoval. Rychle za sebou mi umírali nejbližší lidé. Kteří jím opovrhovali jako nezralým, vzdorovitým a nezvedeným klackem. Milena Honzíková, Vladimír Volf, táta. Lébl svůj život nechtěl – lépe řečeno chtěl, jen odmítal pozemskou variantu; oni o ty své úporně bojovali. O každý vdech. Jako bych osiřela na vyvýšeném místě, kam fouká ze všech stran. Nucená hrabat se v něčem, v čem bych se z vlastního rozhodnutí nikdy nehrabala.

„To máte za to,“ řekla Milena.

Za co?

Zatracené deníky. Léblovy deníky. Kolik lidí dotíralo, aniž by cokoliv vědělo, kolik lidí si osobovalo právo, hyeny se srocovaly. Byli přesvědčeni, že jim ten člověk patří. A chtěli ho roztrhat. A všechny živé kolem. Nebyli to lidé bulváru. Dnes už nechci nikoho z nich poznat já.

Deníky jsem předala paní Evě Léblové. Mamince. A v průběhu těch sedmi let jsem se definitivně rozhodla. Že nechci být hyenou a trhat a pitvat cizí práci. Že si stoupnu na svůj vídrholec, kam fouká ze všech stran a kam druzí metají kamení, pevně. Papír je prázdný a je to veliká svoboda a RAdost, veliké vězení a trýzeň. Výzva. Vážná hra. Jako stát před vymeteným jevištěm. Postavit na ně židli. Z ničeho stvořit něco. Nikoliv z něčeho nic.

Kniha vznikala v ovzduší jeho břevnovského bytu, za jeho stolem, na jeho židli. Skupova ulice číslo 9. Věděla jsem o křehkých bodech, věděla jsem, co by si o sobě přál slyšet.

Jenomže bych lhala. Nebezpečné křižovatky. Odbočila jsem a slyšela nadávky v zádech. Než na mě počkal na dalším z následujících rozcestí. A vyčkával na první slovo rodící se věty. Napsal si deník a autobiografii svými inscenacemi.

Nepomohly mi monografie, které jsem doposud četla. Úhledné balíčky o lidech, jejichž životy byly výbušným prostorem, kde se vršily roztodivné děje a setkání. Najednou přebrané a naházené do popelnic; jen stravitelný zbytek se omyje, vypulíruje. Přežehlí. A naskládá do kufříku, jako když se jede na dovolenou.

Strhávám pásku z Léblových úst. Chci být pozorovatelem přízemí, pozorovatelem zákulisí, jednou si stoupnout na jeviště, vzápětí sednout do hlediště.

To podstatné – mezi květnem 1965 a prosincem 1999 – je vždycky jinde, než předpokládáme.

Ano. Petr Lébl byl člověk tak živoucí, tak potrhaný, tak vyšinutý, tak vtipný, tak bohatý, tak nesnesitelný, tak omamný, tak podivný,

tak RAdostný, tak nekonvenční. Měla jsem ho snad otesat do chladné podoby pomníku, historek ze zkoušení, lékařských záznamů, nostalgických vzpomínek? Ne, tentokrát jsem já Marťan, každý jsme v životě druhého Marťanem, dohlédneme jen na určitou vzdálenost a jistě i v té se mýlíme. Jako Marťan si propátrávám život mladého muže, který žil svůj život v prostředí, jemuž se říká divadlo, a který se utápěl v množství paralelních příběhů, co se mu odehrávaly v hlavě. Proto ale nejsou o nic méně skutečnější.

Ocitnout se tak v „kůži" Marťana, který se mu usídlil v hlavě.

Příběh jednoho kluka. Co mimo jiné dělal divadlo. To mě láká. Pravda prostší a zajímavější než legenda. Zachytit jedinečnou lidskou zkušenost.

Psala jsem tu knihu na zemi i v letadle, v zimě i horku, v Čechách a Německu, ve dne i v noci. Není to výtečná kniha, dnes bych ji napsala jinak. Ale je to jako se životem. O kterém se dá říct, že je dobrý? *„Slavík, který se dívá z vysoké větve dolů a vidí se v řece, myslí, že spadl do vody. Je na vrcholku dubu a má strach, že se topí."* (Edmond Rostand)

Když v onen zmíněný podzim 1999 Lébl nečekaně přišel do prostoru za půdní zkušebnou, do pracovny mé a kostýmní návrhářky Kateřiny Štefkové, bylo okno zavřené? Ne, bylo pootevřené, díval se na Vltavu a na Petřín. Jak to tehdy probíhalo… Byla jsem ostražitá. Jeho otázky byly banální, předehra. Na čem právě dělám a co Ústav pro českou literaturu. A to že tedy mám hodně práce. A co můj manžel.

A že mám hodně práce, ano, jistě. A co syn. A že mám hodně práce, ano, jistě. Sedl si na onu modro-bíle pruhovanou pohovku z nábytkového domu IKEA. A řekl, že ví, jak hodně mám práce. Ano, jistě.

A?

Uzrál čas, aby o něm někdo napsal knihu.

„Ale ta o vás už přece vyšla!?"

Podrážděně mával rukama, o tom slyšet nechce. Chce knihu jako o Schormovi, celistvou. Byla jsem nadšená? Ne. Jak nechutně je ješitný, to jsem si tehdy pomyslela. Chce o sobě další knihu, v čtyřiatřiceti letech! Zdálo se, že se mu tím uleví, ačkoliv jsem byla podrážděná z té pýchy. Začali jsme se scházet po večerech v půdní zkušebně. Čtvrtky a soboty. Rozsvěcel svíčku a mluvil jedno přes druhé. A já držela starý diktafon, který se zadrhával a roztočil jedině tehdy, když jsem na něj přitlačila ukazovák. Po dvou hodinách prst nesnesitelně brněl. Mluvil a kouřil, zapaloval si jednu od druhé. Byl krásný. A nebezpečný.

Klidný. S rozplánovaným odjezdem. Mluvili jsme, abychom nemuseli nic říkat.

O několik týdnů později se ukáže, že chtěl zvýšit směnnou hodnotu jednoho jména. Svého jména. Zaopatřit je, aby žilo dál. Zajistil si nesmrtelnost svou smrtí.

Těžce nesl derniéry. Divadlo je rituál podobný tomu, jaký provozují tibetští duchovní. Z barevného, jemného písku pracně dlouhé týdny sestavují rozměrné a nádherně propracované obrazce. Aby je nakonec rozfoukali. Nezbude nic. Vzpomínka na krásu, která si žije svým životem. Zbude všechno. Pomíjivost, to je vykřičník divadla. Divadla, kde jde o život, cosi se pracně zrodí a pak nenávratně zmizí. Čemuž nezabrání ani televizní a filmové záznamy.

Lébl zmizet nechtěl. Proto zemřel.

Kniha by měla být příběhem Léblovy divadelní práce, ale i pokusem o zachycení proměn dobového vnímání divadla v širším kontextu.

A také kronikou devadesátých let dvacátého století. Doby, která Lébla katapultovala na výsluní. Šlo o nafouklou bublinu po pustých a ideologicky nekompromisně utvářených letech, či cosi podstatného z jeho kontroverzního způsobu práce přetrvalo dodnes? Předčil ostatní v umění prodat to, co vytvořil. A co extrémní teze, zda jeho výrazná a nepolapitelná „image“ nebyla pozoruhodnější než dílo samo?

Úvaha o Petru Léblovi. I když není fyzicky přítomen, má navrch, věty hlídá. Mnohokrát jsem do té studny nahlížela a utíkala od ní. Ulétala ke své práci. RAcek prchal z ropného moře. Psát o detailech toho, co jsem za vlhkou obrubní zahlédla, jsem nechtěla. Rozepisovat se chladnými rozbory o textech a jejich jevištní interpretaci? Suché rozbory, které míjejí jádro. Popisují rámy a hustotu barev, obraz uniká. Nechtěla jsem být lukostřelcem, který ostré šípy namíří do jemné mlhy.

Mlhou jsem se nechala prostoupit.

[2] Richard van Dülmen: *Bezectní lidé. O katech, děvkách a mydlářích. Nepočestnost a sociální izolace v raném novověku.* Dokořán, Praha 2003.

[3] Jan Cigánek: O podstatě funkce uměleckého díla. *Studie a úvahy,* 1964, s. 25.

[4] Dziga Vertov. Divadlo, leden 1968, s. 6.

[5] Z konceptu dopisu Petra Lébla Josefu Brožovi, srpen 1987. Archiv Evy Léblové.

[6] Václav Černý *Staročeský Mastičkář.*

[7] Jan Grossman: Kafkova divadelnost? *Divadlo,* listopad 1964, s. 3.

[8] Sören Kierkegaard: *Svůdcův deník.* Odeon, Praha 1970.

[9] Jan Grossman: Kafkova divadelnost? *Divadlo,* listopad 1964, s. 7. Srov. dále: „*Absurdita spočívá na zvláštním napětí protikladů: na jedné straně stojí jev, který ‚přirozeně' považujeme za ‚nepřirozený' – na druhé straně racionální systém, který tuto nepřirozenost zhmotňuje, opravňuje, zdůvodňuje a uskutečňuje v našem životě. Absurdita se zabývá zvláštním druhem tragizace, dezintergrace, odcizení.*"

[10] Z konceptu dopisu Petra Lébla. Archiv Evy Léblové.

[11] Jaroslav Krejčí: *Divadelní jarmara Alfréda Radoka a Jana Grossmana.* Divadelní ústav, Praha 2003, s. 302.

[12] Z konceptu dopisu Petra Lébla paní Kotové, 25. července 1993.

[13] Franz Kafka: *Dopisy Felici.* Nakladatelství Franze Kafky, Praha 1999, s. 311.

[14] *Kdo poletí do vesmíru?* Československá televize, Praha 1977. Připravila Hlavní redakce vysílání pro děti a mládež. Scénář: Pavel Fiala, Pavel Zemek. Šéfredaktor: Oldřich Janota. Dramaturg: Štěpánka Haničincová. Režie: Jiří Adamec. Vysíláno: 11. listopadu 1977. Pořad k dvacátému výročí kosmonautiky.
[15] Z dopisu Jiřího Voskovce Janu Werichovi, Londýn 23. dubna 1957.

1. kapitola

[1] Petr Lébl: *Přestylizovaný popis obrany,* s. 3, neděle 14. listopadu 1999.
[2] Vladimír Lébl (6. února 1928 Praha – 8. června 1987 Praha). V letech 1957–1963 pracoval jako vedoucí hudebního oddělení Divadelního ústavu v Praze, 1963–1987 jako vědecký pracovník Ústavu pro hudební vědu (pozdější Ústav teorie a dějin umění) ČSAV. Publikace: *Vítězslav Novák. Život a dílo* (1964), *Elektronická hudba* (1966), *Dějiny české hudební kultury* (1972, vedoucí redaktor), *Hudba* v *českých dějinách* (1983,1989, vedoucí redaktor).
[3] Z konceptu dopisu Petra Lébla Tamaře Staňkové, podzim 1999.
[4] Stanislav Kratochvíl: *Jak žít s neurózou.* Praha 1988, s. 19.
[5] Franz Kafka: *Josefína a její bratři* (z Léblovy dramatizace Kafkovy předlohy).
[6] Diplomy z dětství. *„Diplom Petru Léblovi za splnění zkoušky statečného srdce, splnění podmínek 1. pionýrského plamínku, dobré umístění v orientačních závodech, slušné chování, ochotu a pořádek na pokoji, velmi dobré umístění* v *soutěži 3× dokaž. Škola v přírodě, Pec pod Sněžkou, květen 1975. Základní devítiletá škola* v *Praze 1 – Nové Město, čp. 2070, Ostrovní 9. Třídní učitel Václav K… bauch".* – Dále: *„Pochvalný list Petr Lébl byl na letním putovním táboře ve Volyni od*

3. do 15. 7. 1977. Byl ochotný, pracovitý a pořádný. Zúčastnil se všech akcí tábora. Složil zkoušku statečného srdce. V táborovém orientačním závodě se umístil na 2. místě. Hl. vedoucí tábora Václav K… bauch.“ Hlavní vedoucí tohoto „puťáckého tábora“ byl v oné době třídním učitelem Petra Lébla. Psal svým svěřencům osobní listy na psacím stroji s vlepenými pohlednicemi. Hodnocení, o jakém se bude diskutovat jako o moderní metodě o dvacet let později. *„Chata Supraphon. Diplom Petru Léblovi za 1. místo v soutěži masek. 26. 1. 1979.“ – „Městská rada zájmové umělecké činnosti v Praze uděluje Čestné uznání Pražského festivalu zájmové umělecké činnosti ve III. kategorii Petru Léblovi v soutěži Pražské vajíčko. Březen 1980.“ – „Kulturní dům hl. m. Prahy uděluje Čestné uznání Petru Léblovi za účast v soutěži ‚Pražský kalich 1981‘. Obvodní kolo – 1. kategorie.“ – „Kulturní dům hl. města Prahy a Obvodní dům pionýrů a mládeže* v *Praze 1 udělují diplom Petru Léblovi za 2. místo v recitační soutěži Pražské vajíčko – obvodní kolo – 3. kategorie“* (datum chybí).

[7] Jiří Voskovec (New York) Janu Werichovi (Praha) v dopise z 3. února 1961.

[8] Z konceptu dopisu Petra Lébla Jozefu Bednárikovi. Zelené desky č. 3, kopie dopisů 1994–1995.

[9] Koncepce úryvku ze hry Františka Langera *Periferie,* praktické cvičení s herci, ročník. Archiv Evy Léblové, složka *DAMU.*

2. kapitola

[1] Dnes je 3. ledna 2005. Je to neuvěřitelné, odešel před pěti lety. Pro mě paradoxně živější, nabírá na síle. Protože se jím zaobírám téměř denně a ještě se zaobírat budu. Než dopíšu poslední větu.

Sedím v Břevnově, kde Petr Lébl bydlel od svých šestnácti let.

RAdost. Jeden z možných klíčů. Nejen úzkost. RAdost ze života, z tvorby. Z lásky.

RAdost.

Když už někomu věnovat roky života, pak jedině s RAdostí.

Petr Lébl přikázal sbírat slova na RA. Tak je sbírejme.

Čtvrtek 18. ledna 2007. Těší mě dnes ta práce, do března bude hotova. Myslela jsem si. Už neumím káravě shlížet k Petru Léblovi, už neumím jít proti němu; jdu s tím nadaným chlapcem, vede mě za ruku a ukazuje mi, co vidí. Nerozumím, ale přikyvuji.

Je to zvláštní, dokončovat knihu o Léblovi. Když jsem po těch letech navyklá, že je součástí mých dnů, uvelebený pěkně v mojí mysli. Slova této knihy ke mně přicházejí jako pohyby zkřehlých prstů ve vzduchu. Napsat text, kde věty jsou skleněné ozdoby.

Ale člověk se nemá odevzdat zásadnímu jen proto, aby dělal RAdost druhým. Ani těm mrtvým. Má poslouchat svůj hlas. Jak jsem reagovala, když mě požádal, abych o něm napsala knihu. Cože jsem si to do deníku vepsala. *„Musíš to napsat hned (…) Budu psát knihu o Petru Léblovi. Ne, budu psát knihu s Petrem Léblem. Ne, budu psát knihu o Petru Léblovi s Petrem Léblem. Pěkný titul. O Petru Léblovi s Petrem Léblem. Ne, podtitul. Pustím se do toho, vykopu si svůj hrob. Nemám se do toho pouštět, ale už sahám po rukojeti lopaty a hlína lítá, hrudky pinkají o mou tvář, hněď. Hněď hlíny, která v sobě smísí zrození i smrt, kořeny i mršiny, plody i trouchnivějící kosti. Lidský odpad. Tou knihou, tím psaním si budu kopat hrob a vykopávat ho bez milosti až do délky a hloubky svého těla. Vykopu pro sebe hrob a uložím do něj Léblovo tělo.“* (Deník Radky Denemarkové, září 1999, sešit číslo 18)

[2] Dopis Jiřího Voskovce Janu Werichovi z 2. února 1960. Archiv PNP.

[3] Z izraelského deníku Petra Lébla, Tel Aviv 18. července 1996.

[4] Karel Weinfurter: *Druhý mystický slabikář, to jest Klíč pro žáky D. S. Pro potřeby křesťanské školy mystické. Výklady mysterií, znaků a symbolů a tajných charakterů hermetických a rosikruciánských, jakých užívá Duch svatý mluvě k člověku.* Nákladem edice Psyche, 1932, Královské Vinohrady, Šumavská 7.
[5] Tamtéž, s. 24.
[6] André Green: *Jedno oko navíc.*
Oidipovský komplex v tragédii, 1969.
[7] Petr Lébl: *Přestylizovaný popis obrany,* neděle 14. listopadu 1999.
[8] Milan Machovec, *Mladá fronta Dnes*, 18. prosince 1999.
[9] Jan Grossman: Kafkova divadelnost? *Divadlo,* listopad 9/1964, s. 8.
[10] Karel Weinfurter: *Druhý mystický slabikář, to jest Klíč pro žáky D. S.,* 1932, s. 172.
[11] Theodora Remundová (1974), tehdy ještě studentka FAMU (katedra dokumentární tvorby), hostovala v inscenacích Petra Lébla (*Ivanov, Wesele, Kočičí hra*) a J. A. Pitínského (*Táňa, Táňa*). Od září 1997 do června 1999 byla v Divadle Na zábradlí ve stálém angažmá.
[12] Franz Kafka: *Deníky 1913–1923.* Nakladatelství Franze Kafky, Praha 1998, s. 23.
[13] Graham Greene: *Jádro věci.* Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2006, s. 80.
[14] V době, kdy se rozešel se Štěpánkou Červenkovou, svou mnohaletou přítelkyní. Koncept neodeslaného Léblova dopisu Martinovi, říjen 1994. Zelené desky č. 3, kopie dopisů 1994–1995.
[15] Z dopisu J. A. Pitínského Petru Léblovi. Zelené desky č. 3, 1994–1995 I.
[16] Bertolt Brecht: *Láska ke komu? (Kalendářové a jiné historky).* Spisy 8, Odeon, Praha 1980, s. 147–148.

3. kapitola

[1] *„Každé divadlo jakožto společnost je organismem. Je tak sepjato s dobou, že když tahle doba přejde, přejde i divadlo. Jako historický vzor to jo. To se dá, ale opakovatelný to není. To by vznikla mumie. Jako když hrál v New Yorku MCHAT, to je to samý. Padesátiletí pupkáči hrají milovníky, hrůza… Doba vždycky hraje roli, divadlo je na ní závislé.*" (Jiří Margolius: George od Central Parku. *Neděle* 14/1969, kráceno)

[2] Karel Teige: *Divadlo,* březen 1967, s. 7. Petr Lébl v rozhovoru pro *Svět a divadlo* v souvislosti s *RAckem* řekne: *„Nemám potřebu lidi deformovat, neboť sním o realismu, ve kterém je sice všechno jinak, ale lidi zůstanou 1:1.*"

[3] Josef Charvát: *Můj labyrint světa.* Galen, Praha 2005, s. 149.

[4] 22. dubna 1981 byly stanoveny Zásady *činnosti a řízení kolektivů zájmové umělecké ánnosti v Revolučním odborovém hnutí.*

[5] Například Zelenečské divadlo „Z", Lampa veleobce baráčníků, Lucerna KDP, Esence ZK ROH Tesla Strašnice, Paraple ÚDPM JF, soubor ÚKDŽ MÁJ, soubor OKD 6 B. B. DUC, soubor ZK ROH zaměstnanců obchodu Dostavník, Anebdivadlo OKD 3, Recitační jednotka Vpřed Praha, Divadelní studio J. Skřivana, Divadlo na podlaze Loket, LS Tatrmani Sudoměřice u Bechyně atd.

[6] *Groteska* zaujala ve stejném roce jako Ochotnický kroužek Brno s Kafkovou *Amerikou* v úpravě J. A. Pitínského a R Osolsobě a Dividýlko Slaný s *Hostinou kanibalů* J. Šimy. S *Groteskou* vystupoval ve vyhlášeném Junior klubu Na Chmelnici v Praze 3, kde mívali své hudební pořady Jiří Černý a *Kaleidoskop* Jan Rejžek.

[7] Na jejich počátku stály improvizované estrádní večery, které navazovaly na polozapomenutou kabaretní tradici s rovnocennou konfrontací jeviště a hlediště. Odvolávaly se na poetiku Osvobozeného divadla (C. Turba, B. Hybner: *Nezabiješ úplně bližního svého*, 1966) a slovní, groteskně poetickou klaunerii

dvojice jejích protagonistů (Semafor, Večerní Brno); hry Voskovce a Wericha se navracely na české scény (*Balada z hadrů,* r. L. Vymětal, VČD Pardubice, 1961; *Kat a blázen,* r. R. Vedral, s M. Horníčkem a M. Kopeckým, HD Karlín). Vědomá připomínka odkazu meziválečné avantgardy se týkala všech uměleckých aktivit (výstava *Jiří Frejka a divadelní avantgarda v Divadle hudby*).

[8] Vznik nových, většinou ryze autorských divadel se nesoustředil jen do velkoměstských center (přestože Praha byla výjimečná náhlou pestrostí od experimentálních scén, kamenných divadel, operetního divadla, bulvárního divadla až po kabaret U Fleků). Soubory malých jevištních forem byly pravidelně představovány na Šrámkové Písku (Docela malé divadlo z Litvínova, založené 1962). Některá se postupně profesionalizovala (Studio LŠV pod vedením Svatopluka Vály, základ pozdějšího HaDivadla). Na Třetím mezinárodním festivalu amatérského divadla v Monte Carlu získalo v roce 1965 Divadelní studio J. Skřivana Brno zlatou medaili za inscenaci Mrožkovy *Absurdní komedie* v režii Leonarda Walletzkého, jehož inscenace patřily k vrcholu českého amatérského divadla vůbec (B. Nušič: *Truchlící pozůstalí,* 1966; A. P. Čechov: *Aktovky,* 1967). V roce 1958 založil Pavel Fiala (koncem 60. let kromě něho režíroval i Jiří Císler) v Broumově nonkonformní amatérský soubor Kladivadlo (*Ať žije Harry Sakrament,* 1961; *Kabaret o myšilidech,* 1961), s nímž 1963 přesídlil do Kadaně a o dva roky později jej profesionalizoval jako experimentální studio pod hlavičkou Divadla opery a baletu Zdeňka Nejedlého v Ústí nad Labem (R Fiala: *Na českém dvorku,* 1967). V letech 1967 a 1968 působilo jako samostatné Kladivadlo Klub pod severočeským KNV. Hereckým protagonistou většiny klaunských, groteskně a parodicky stylizovaných Fialových inscenací byl Josef Dvořák.

V roce 1963 se v Karlových Varech konala reprezentativní přehlídka malých divadel. Zde i na přehlídce amatérského divadla v Jiráskově Hronově byly oceněny Kladivadlo a Divadélko pod

okapem Ostrava. V roce 1964 získal na Celoarmádním festivalu souborů malých jevištních forem na Šrámkové Písku hlavní cenu liberecký soubor J. Schmida a K. Nováka Studio Ypsilon za *Encyklopedické heslo 20. století I.* Studio Y vzniklo v roce 1963 jako amatérský experimentální soubor Severočeského loutkového divadla (1968 přejmenováno na Naivní divadlo) v čele s výtvarníkem, režisérem a hercem Janem Schmidem. Už v druhé polovině 60. let hostovalo se svými kolektivními improvizacemi na pražských jevištích. Studio Y nezakrývalo svou inspiraci v moderním loutkovém divadle, režie akcentovala výtvarný znak i záměrné narušování iluze (J. Schmid: *Carmen nejen podle Bizeta,* 1966; Z. Hořínek, J. Schmid: *Předposlední případ Leona Cliftona,* 1967; J. J. Rousseau, J. Schmid: *Návštěva na výstavě 1889,* 1968, vše r. J. Schmid). V Brně se na bázi kabaretu zrodilo Satirické divadlo Večerní Brno (do 1963 Večerní Brno). Název převzalo z „živých novin" Večerní Brno (r. O. Zezulová, 1959) s dvojicí karikaturních konferenciérů (V. Lamparter, L. Černík). Následovaly obdobné poloimprovizované skládačkové večery (*Revolver a polibky,* r. L. Černík; *Charleston* v *šest ráno,* r. J. Kačer, oboje 1961). Divadlo, které se ve svých počátcích krátce snažilo být experimentální scénou jako pražské Zábradlí, se profesionalizovalo 1961–1966 pod uměleckým vedením šéfrežiséra činohry Státního divadla v Brně Evžena Sokolovského (*Pozor! Hodný pes!,* 1961, r. Evžen Sokolovský; V. Majakovskij: *Bestia štěnicensis,* 1962, r. J. Fišer; J. Škvorecký: *Střídání stráží* v *K.,* 1966, r. E. Sokolovský; P. Karvaš: *Hannibal před branami,* 1967, r. P. Scherhaufer; R. Bradford: *Černošský Pánbůh a páni Izraelité,* 1968, r. P. Scherhaufer). Podklady pro tragikomické klauniády psali zavedení brněnští rozhlasoví autoři K. Tachovský, M. Skála, V. Pantůček a V. Fux, z jejichž pera pocházely i nejvýraznější inscenace vycházející z literárních travestií: hamletovská variace *Hamlet IV aneb Cirkus Elsinor* (1962) navazovala na *Hamleta III.* Emila Františka Buriana z roku 1937, s titulní dvojicí hrobníků,

a *Drak je drak čili Kterak Žužličtí k rozumu přišli* (1963, oboje r. E. Sokolovský) variovala a osvětlovala z pohledu viníků hru Viktora Dyka *Ondřej a drak.*

[9] Členové JAK SE VÁM JELO (od března 1989 vystupuje Léblova skupina pod zkráceným názvem JELO): Martina Bartošová, Štěpánka Červenková (1963), Eva Eliášová-Moutelíková (1951, svobodné povolání), Peter Gábor (1963, DAMU), Jaroslav Haidler (Brno), Vít Hofhanzl (1963, DP hl. m. Prahy, metro), Tereza Hrzánová (1970, studentka gymnázia), Irena Svobodová, Josef Hrudka, Robert Javorský, Pavel Joneš, Pavlína Koblihová (1964, OKDP Prahy 6, KS Delta), Jiří Kolařík (1967, FEL ČVUT), Václav Kot, Daniel Krutský (1968, ZOO Praha), Eva Lánská (1966, Textilní oděvy Praha), Petr Lébl, Lea Liberdová, Helena Lišková (1966, keramička), Daniel Mach, Martina Menšíková, Otakar Melichar (1959), Antónia Miklíková (*1967*), Petr Novotný (1965, Pražská stavební obnova), Tomáš Palatý, Luboš Pavlovič (Brno), Petra Urbanová (1963, DAMU), Alena Pivoňková (1963, Geoindustria Praha), Petr Pivoňka (1965, HUPRO Praha), Martina Richtersová, Jitka Říhová (1964, studentka PedF UK), Roman Sebera (1964, Pražská stavební obnova), František Staněk (1967, student konzervatoře), Vladimír Vácha (1968, SOU Čakovice).

Za první dva roky se soubor proměnil takto. JAK SE VÁM JELO (25 členů 1989): Martina Bartošová (studentka), Zdeněk Čermák (právník), Štěpánka Červenková (studentka), Vít Hofhanzl (technik), Pavlína Koblihová (úřednice), Václav Kot (osvětlovač), Lea Liberdová (studentka), Helena Lišková (keramička), Jana Návratová (uklízečka), Tomáš Palatý (student), Luboš Pavlovič (student), Alena Pivoňková (v domácnosti), Petr Pivoňka (technik), Martina Richterová (úřednice), Roman Sebera (tesař), Eva Stanislavová, Irena Svobodová (učitelka), Jaroslav Haidler (herec), Pavel Joneš (učitel), Pavel Kačírek (technik), Jiří Kolařík (student), Eva Lánská (propagační referentka), Petr Novotný (sklář), Jitka Říhová (uči-

telka), Petr Lébl. Všem bylo kolem dvaceti let, nejstarší byl osvětlovač Václav Kot (44).
[10] Premiéra 1. listopadu 1980. Lébl „naskočil" poprvé 26. února 1981 na VI. národní přehlídce amatérského divadla pro děti v Ostravě.
[11] Z konceptu dopisu Petra Lébla z 15. prosince 1989. Archiv Evy Léblové.
[12] Archiv Evy Léblové, složka *SPGŠ.*
[13] Patří mezi ně:

ZKLAMÁNÍ (The Disappointment, 1980). Scénář: Petr Lébl. Pracovní název filmu o předpokládané délce 10–12 minut, jenž chtěl režírovat.

VLNA ZAJÍMAVOSTÍ (1980). Scénář pro první pořad: Petr Lébl. Zpracováno podle cizích materiálů. (Ukázka obsahu: Gong. Soubor kubáňských kozáků. Rozhovor v kravíně. Rozhovor v dílně. Lekce ruštiny. Hostina – dárek redakce. Silvestrovská veselice. FKÚ pátrá, radí, informuje. Kameloti. Školka. Koncert Petra Lébla a dvou lunet. Zamyšlení nad letošními žněmi. Anketa doprava v Praze. Nad dopisy diváků. Rozhovor s Helenou Vondráčkovou. Markýz de Bois Doré.)

MONACO–MONTE CARLO. Dramatický obraz rozkladu společnosti z konce století. Scénář a režie: Petr Lébl. Hrají: S. Průšová, M. Konopásková, P. Kočmíd.

MANŽELÉ SINCLAIROVI. Námět: V. Mora. Scénář: Petr Lébl.

ŽIVOT ČLOVĚKA. Námět: Leonid Andrejev. Scénář: Petr Lébl. Překlad: Sergej Machonin. (Narození člověka a muka matky. Láska a chudoba. Ples člověka. Neštěstí člověka. Smrt člověka).

ARTURE, VRAŤTE SE (1981). Námět, scénář, režie: Petr Lébl. Hrají: Silvie Průšová (Paní domu), Lucie Pražáková (Elisabeth Vogueová), Petr Lébl (Magistr Vogue), Petr Kočmíd (Pan Lermont), Dominika Vášková (Služebná), Miroslav Rötting (Artur). Kompletní scénář textu „*Arture, vraťte se*", určený k natočení magnetofonového záznamu, chtěl jako „*Paní domu*" realizovat na jaře 1981.

ZÁSTUP (The Crowd, 1983). Námět: Ray Bradbury. Scénář podle povídky: Petr Lébl.

BALET (1984). Scénář k filmové etudě: Petr Lébl.

[14] Krátký text využívaný pro potřeby školního cvičení z angličtiny. Režisér (O. Rošetský), jeho asistentka (V. Musilová), protagonista (B. Žáček) a osvětlovač mimo jeviště (D. Větrovský).

[15] Ve filmu natočeném v prosinci 1980 hráli Dominika Vášková, Lucie Pražáková, Milada Konopásková, Silvie Průšová, Petr Lébl (Zpěvák), Petr Kočmíd (Hlasatel zpráv).

[16] Pro realizaci myslel na blízké pražské exteriéry: Petřín (kluk na skejtu), Hellichova ulice (dáma o holi), Šporkova ulice a Jánský vršek. Hlavní ceny z přehlídek v Ostravě, Martině, Poděbradech, zájezd do SSSR, 1984 zájezd do Dánska.

[17] Archiv Evy Léblové, složka *SPŠG.*

[18]

„*Vítr mi přivál duhovou kuličku,*
otevřel přede mnou zářivý den,
v něm najde si každý svou písničku
a nakreslí barevný sen.

V něm s motýly se kapky rosy honí
i vítr je tvůj kamarád,
tam hrát si můžou velcí, malí,
tam ničeho nemusíš se bát.

Pro tenhle voňavý svět
stojí za to štětcem malovat,
stojí za to zpívat si a hrát,
stojí za to těšit se a smát,
stojí za to lidi milovat,
stojí za to být na světě rád!“

[19] *„Čistotu tvaru a závažnost obsahu zvedla představení DOPRAPA vysoko nad průměr divadla pro děti, a to nejen amatérského*." Alena Urbanová, *Amatérská scéna,* č. 3, 1984.
[20] Diafon (pro filmový štáb, který souběžně natáčí na jevišti…) toužil realizovat od června 1982 do února 1983 (odhadovaná délka 1 hodina).
[21] Fotografoval Radek Chmel, scénář a režie Petr Lébl. Spolupracovali: Zuzana Lesáková (Eliza), Petr Lébl (Wilbur), Michaela Blažejová (Melodie), Radek Chmel (Isador), Magda Bořilová (Věra), Tomáš Hrnčiřík a Petr Kučera (figuríny).
[22] Vonnegutovi v Čechách kromě *Grotesky* vyšly knihy *Mechanické piano, Jatka č. 5* (zfilmováno režisérem Georgem Roy Hillem a kameramanem Miroslavem Ondříčkem), *Kolíbka, Snídaně šampiónů.*
[23] Kurt Vonnegut: Jací budeme za milión let? Rozhovor Ireny Gerové s Kurtem Vonnegutem. *Svobodné slovo,* 6. května 1985.
[24] Kniha vyšla v nakladatelství Mladá fronta, Praha 1981, v překladu Jaroslava Kořána. Vonnegutovy knihy byly pro divadelní jeviště do té doby zdramatizovány dvakrát.
[25] Na XI. pražské přehlídce divadel pro dospělé získala *Groteska* cenu a diplom za nejinspirativnější inscenaci, cenu a diplom Petru Léblovi (s chybně uvedeným Léblovým jménem – *„Pavlu Léblovi"*) za scénář, výpravu a režii, za postavu Wilbura, diplom a cenu T. Palatému za postavu Herecké hvězdy, diplom a cenu Petru Novotnému za postavu Wilbura-starce. Tato inscenace byla doporučena na Jiráskův Hronov jako seminární představení. K 40. repríze v červnu 1986 byl vydán program. A přetiskl Vonnegutovu fotografii. Okresní klub mládeže Neprakta a Okresní výbor Socialistického svazu mládeže v Mostě udělily Čestné uznání Petru Léblovi za režijně dramaturgickou práci v inscenaci *Groteska* 24. 11. 1985 a studiu DOPRAPO za vynikající tvůrčí výsledek. Ach ten jazyk mého mládí… *Groteskou* zastupoval české divadlo v červnu 1986 na festivalu ve Vídni.

[26] Včetně víkendového zájezdu do Žiliny 29. a 30. března a srpnového zájezdu na národní přehlídku do Hronova.
[27] Když toto 1. června 2004 u břevnovského stolu píšu, do oken bubnuje déšť. Jako by mi chtěl Lébl seshora něco vyťukat na klávesnici, doplnit, opravit. Vztekle doráží na okno bytu ve Skupově 9. On na nikoho přece nenavazoval; dal mi důvěru, tak musí počítat se vším. Pozdě bycha honit.

Inscenace *Groteska*: první zmínka o Marsu. První zmínka o rozdvojení mysli. Jako si spisovatel může svými knihami předepisovat svůj vlastní příběh a zakopávat o své postavy, tak si může režisér svými jevištními obrazy předvídat vlastní osud.

Co vysloveno a napsáno, vrací se do života nečekanou herdou do zad. Co stvořeno na jevišti, nalepí se na autora stejně. Nemýlím se. V tomto ne.

Musím psát každý den. Jako malíř, který kreslí a kreslí… Jediná možná průprava k osvojení techniky Léblových slov. Aby člověk mohl postoupit dál, ke své představě umění.
[28] *Amatérská scéna*, 11/1985, s. 8.
[29] V této scéně klečící herci propojili barevné šály, které měli na krku, v jeden dlouhý provaz a byli spoutáni jako vězni.
[30] Nedivadlo formálně existovalo v Redutě pod provozovatelem SDS od ledna 1964 do prosince 1970.
[31] Z premiérového cyklostylovaného programu *Grotesky.* Od počátku práce je také patrná urputná snaha všechno po sobě uchovat, která ho neopustí nikdy. *„Rovněž prosím (žádal jsem o to Kateřinu na začátku sezony), aby vybrané kostýmy byly ve fundusu opatřené viditelnou cedulkou, která umožní jejich další použití až po konzultaci s Kateřinou. (Jsou to většinou ‚kultovní' kostýmy z mých her, chtěl bych takto jenom pojistit, aby je nějaký externí výtvarník nerozstříhal a nepřešil…)"* (Viz Petr Lébl: Připomínky k Organizačnímu řádu ORN 010. 19. 12. 1995. Šedé desky č. 1)

[32] 23. června 1986 hráli *Grotesku* ve Vídni (9. Internationale Jugendtheatertage in Wien, Petersplatz 1).
[33] Obraz 6, televizní pořad *Amatéři* z cyklu *O vás pro vás,* 1985.
[34] Ludmila Vachtová: Saul Steinberg. *Divadlo,* říjen–listopad 1968, s. 98.
[35] Z dopisu řediteli DKDR Archiv Evy Léblové.
[36] Tamtéž.
[37] *Rozpaky kuchaře Svatopluka* (1983–1984, r. František Filip. Reprízováno 1998 se vstupy Josefa Dvořáka a Kateřiny Macháčkové). Hráli: Josef Dvořák, Antonín Navrátil, Ljuba Krbová, Kateřina Macháčková, Jana Paulová, Zuzana Bydžovská, Vlastimil Brodský, Jaroslav Moučka, Josef Bláha, David Matásek, Dagmar Veškrnová, Gabriela Vránová. Hudba: Waldemar Matuška.
[38] Lébl je fenoménem své doby… Za zmínku stojí jiný dobový „fenomén". Vedení ČST si bylo vědomo divácké závislosti na seriálu, závislosti, která vedla až k patologicky zabarveným projevům, jakými se začaly zabývat psychologie a sociologie (zaměňování herce s rolí) a dokázalo využít Dietlovy fabulační schopnosti i ochoty tuto schopnost uplatnit zpracováním libovolného námětu. Jaroslav Dietl byl prominentním psavcem. Politikum v jeho seriálech je přítomno vždy, přetíral jím rodinné propletence vystavěné na týchž rodinných půdorysech, s přesně rozparcelovanými nástupy nevěr, rozchodů, svateb. Dietl se plně soustředil na rodinný seriál a jeho rukopis při uchopení tohoto epickodramatického žánru se po celých třicet let neměnil. Nejžhavější politická témata dokázal obhajovat a interpretovat jako westernový boj dobra se zlem, přičemž dobro mělo vždy nálepku socialistické a komunistické. Dietlova tvorba je ideálním dokladem propojení propagandy a populární kultury socialistického Československa. Zvláštním sociologickým fenoménen byla i *Nemocnice na kraji města* (1978, r. Jaroslav Dudek. První díly seriálu vznikaly už 1977.), doprovázená besedami s diváky o morálních hodnotách hrdinů (např. postavy lny a Blažeje byly

seriózně hodnoceny psychologem Miroslavem Plzákem). V *Ženě za pultem* (1977–1978, r. Jaroslav Dudek) se regály prohýbaly tehdy běžně nedostatkovým zbožím, které bylo nedostupné a podpultové (včetně banánů a toaletního papíru). Seriál byl vysílán i v NDR a Bulharsku (v obchodním domě v Sofii bylo železářské oddělení pojmenováno Brigáda socialistické práce Jiřiny Švorcové). Jiřina Švorcová, tehdejší členka ÚV KSČ a pozdější předsedkyně Svazu dramatických umělců, se v jiných seriálech objevovala v rolích stranických funkcionářek (jako jedna z učitelek seriálu *My všichni školou povinní* z roku 1984 vedla stranické schůze projednávající osudy dětí).

[39] Hlavní redakce vzdělávacích pořadů Československé televize natočila v srpnu 1985 v rámci cyklu *O vás pro vás* díl *Amatéři* o amatérském divadle v Praze, s průvodci Alexandrem Pernicou a Janem Vedralem. Vedoucím redakce a dramaturgem byl v té době Přemek Podlaha. O generační autorské výpovědi netradičního divadla amatérských souborů Lampa (Jiří Langr), Anebdivadlo působící v Žižkovském divadle (Milan Schejbal), DOPRAPO (Petr Lébl), Paraple (loutkové divadlo pro dospělé), recitační skupina Vpřed. (Amatéři. Režie: L. Kohout. Scénář: Kateřina Urbanová. Vedoucí redakce: Přemek Podlaha. Šéfredaktor: Antonín Ryska. Vedoucí výrobního štábu: M. Rebcová.)

[40] Clochard – vybírač popelnic.

[41] Josef Škvorecký: Literární kritika a sebevražda Ernesta Hemingwaye. In: *O nich o nás,* Kruh, Hradec Králové 1968, s. 55.

[42] *„Už si ani nepamatuju, co se dělo. Ráno jsme chodili po Stradfordu a měli jsme si zapamatovat chůzi nějakejch lidí a pak ji odpoledne předvést. Nic jsem si nezapamatoval, protože jsem chodil po krámech – koupil jsem si kazety. Byl jsem ve frcu. Odpoledne zase různé scény – stařeček a fotopohledy a baptisté, byla to hrůza. Večer taneční zábava. Opět jsem netancoval. Co mě zase zítra čeká?“* (Zápis číslo 25)

[43] Zápis číslo 8.
[44] Zápis číslo 29.
[45] A: Dva kluci – jeden kouká po druhém – pozoruje ho – třese se – chce se napít vody – nedá mu – dá dívce – ten první se chce znovu napít – druhý mu vstříkne do obličeje.

B: Druhý prvnímu hodí smyčku – laso – první se přiváže k židli, občas v krátkých intervalech na té židli poskočí – tím ho provokoval – druhý přiběhne, srazí ho i se židlí a kope do něho.

C: Plive na něho.

D: Olizuje mu plivance a obejme ho.

E: Leží – ne sedí proti sobě, zprvu na sebe plivou, pak se obejmou!
[46] Připravili výstavu výtvarně dořešených objektů. Etudu po dvojicích, kdy jeden chodí se zavázanýma očima a druhý slepce opatruje. Další den se prohodili, aby zažili ono pouto, které mezi nimi vzniká. Zajímaly ho reakce na inscenaci *Hada,* k úryvku z opery *Dalibor* připravili verzi činoherní, výtvarnou (grafickou a kostýmovou), obrazovou, taneční a operní.
[47] Zpravodaj *Dílna '87,* Šumperk – Dům kultury ROH Pramet, 14.–22. srpna 1987.
[48] Petr Lébl: *Informace o práci mojí a mé třídy na Divadelní dílně v Šumperku,* srpen 1987. Archiv Evy Léblové, složka *Šumperk 1987.*
[49] Tamtéž.

4. kapitola

[1] Petr Lébl: *Přestylizovaný popis obrany, 14.* listopadu 1999.
[2] Koncept dopisu Ivanu Vyskočilovi. Archiv Evy Léblové.
[3] Archiv Evy Léblové, složka *Had.*
[4] I v roce 1989 hrála ve *Wesele* Martina Bartošová Básníka z Krakowa a Tomáš Palatý Kliminu, vdovu z Małých Bronowic.

[5] Lébl si našel družku a služku Darinu. Věci pramení ze situace, v níž vznikly. Do role kapitána Manuilú uvažoval i o Petrovi Osolsobě (ten pak vystupoval ve *Studiu Kroměříž*).
[6] Z konceptu dopisu Petra Lébla, reakce na recenze Josefa Brože.
[7] *Vlčí bouda* (1986). Režie: Věra Chytilová. Scénář: Daniela Fischerová. Dramaturg: Kristián Suda. Kamera: Jaromír Šofr. Hudba: Michael Kocáb. 4. dramaturgicko-výrobní skupina. Hrají: Miroslav Macháček (Táta), Tomáš Palatý (Dingo), Štěpánka Červenková (Babeta), Jan Bidlas (Honza), Rita Dudušová (Gitka), Irena a Hana Mrozkovy (Lenka a Linda), Norbert Pýcha (Marcipán), Simona Racková (Gába), Roman Fišer (Jožka), František Staněk (Petr), Radka Slavíková (Emilka), Jitka Zelenková (Broňa), Petr Horáček (Alan), Nina Divíšková a Jan Kačer (Honzovi rodiče), Jiří Krampol (Alanův otec), Antonín Vráblík (dřevař).
[8] Z konceptu dopisu Petra Lébla, 4. října 1989. Archiv Evy Léblové.
[9] Franz Kafka, *Tagebücher,* Frankfurt am Main 1951.
[10] Jiří Voskovec: Divadelní dopis z Madridu a z New Yorku. *Divadelní noviny*, 11. září 1966, s. 3.
[11] Mircea ELIADE (1907–1986). Historik náboženství, antropolog, filozof a spisovatel. Ve čtrnácti letech vydal svou první povídku *Jak jsem objevil kámen mudrců.* Existuje mnoho dalších povídek (jeho chůvou byla cikánka, která byla dobrá vypravěčka) a značné množství spisů o náboženstvích, mýtech, józe, alchymii, Orfeovi a Euridice, Mefistofelovi, věčném návratu… Od roku 1925 studoval literaturu a filozofii na fakultě v Bukurešti a každý týden publikoval dva fejetony, portréty spisovatelů a různé povídky v deníku *Slovo.* Ve stejné době studoval francouzštinu, italštinu a angličtinu. V roce 1928 odjel do Indie, usadil se v Kalkatě, věnoval se sanskrtu a připravoval svou doktorskou práci o technikách jógy. Po návratu do Rumunska vydal svůj první román *Isabel a ďáblovy vody* (1930), po kterém následovala *Bengálská noc* (1933). V roce 1934 se oženil a žil až do roku 1939 v Bukurešti, kde se stal asistentem na fakul-

tě literatury a filozofie. Z tohoto období pochází současné fresky *Rajský návrat* (1934), *Chuligáni* (1935) a fantastické romány *Slečna Kristýna* (1936), *Had* (1937) … Roku 1940 byl jmenován kulturním atašé velvyslanectví rumunského království v Londýně, o rok později kulturním radou v Lisabonu, kde žil až do roku 1945. Po smrti své ženy se usadil v malé portugalské vesnici Cascaes. Do své rodné země se už nikdy nevrátil. V roce 1945 přednášel na univerzitě v Paříži a napsal své slavné *Pojednání o dějinách náboženství,* které vyšlo v roce 1949. Tehdy také získal francouzské občanství. Odjel na stipendium do Spojených států, kde se později stal profesorem na univerzitě v Chicagu. Ve svých nepřetržitých výzkumech se neustále zabýval psychoanalýzou. Jeho dílo je hlubokou sondou lidského poznání. V tom je hluboce jedinečné, a ač je to paradoxní – osvětlující. (Jiří Našinec, *Světová literatura* 1/1985)

V roce 1991 chtěl Lébl režírovat text Mircea Eliada *Sbohem* (*A… dio*), uvažoval o hereckém obsazení s Lenkou Vlasákovou, Sabinou Remundovou, Kristýnou Frejovou, Bárou Munzarovou, Petrem Vydrou, Zdeňkem Pavlíčkem, Martinem Myšičkou, Sašou RAšilovem, Evou Salzmannovou, Ivanem Vyskočilem, Irenou Svobodovou, Janem Potměšilem… Opět tu vystupuje paní Solomonová, rodina se schází na břehu jezera a v prologu jsou v zákulisí divadla vidět různé páky a zařízení na déšť, bouři…
[12]

„Zelenou barvu, tu bych přece poznal.
Barvu zelenou pozná každý z nás,
každý známe barvu zelenou.
Tak je to žlutá, vzpomínám si z dětství,
žlutá není temná jako klení,
žlutá barva je úplně jiná.
Rychle, rychle chyť to maso, ať se rychle
rozpomenem,
kterou barvu, kterou barvu

může skrývat jen.
Tak je to hnědá, poznal jsem ji správně. Nechtěj,
Stere, abychom tě kopli,
nechtěj, Stere, za trest v koutě stát.
Zase jste vedle, to je fialová.
Když tak smrdí, snad má taky barvu,
když tak studí, musí barvu mít.“

(Had)

[13] Z dopisu Jiřího Voskovce Janu Werichovi, 1. července 1965, PNP.
[14] *Pasiáns* (1969, r. Jan Matějovský). Stejně komorním způsobem se odehrává konflikt mezi fízlovským zpovědníkem a vězněm v *Raportu* Jiřího Hubače (1968, r. Antonín Moskalyk).
[15] Inscenace *Pasiáns* měla ČST zastupovat na Grand Prix Italia, ale byla označena za kontrarevoluční dílo a premiéry se dočkala až v dubnu 1990. Jak říká průvodce v Pasiáns: *„Není důležité, co chcete, ale co můžete.“* Jiří Hubač: *Pasiáns* (1969, dramatické vysílání ve studiu ČAF). Režie: Jan Matějovský. Dramaturgie: Jana Dudková. Kostýmy: Jarmila Konečná. Foto: Bohumil Durčák. Střih: Alois Fišárek. Kamera: Juraj Šajmovič. Hráli: Jana Brejchová, Rudolf Hrušínský, Ladislav Boháč, Eduard Cupák, Josef Abrhám, František Řehák, Ladislav Mrkvička. Filip hájí právo každého na svůj názor i právo na osvobozující čin, František najde sklad, je jmenován jeho vedoucím a už se do ničeho nemíchá (*„Musíme dělat, jako by se nic nestalo… Jídla dostatek, máme co na sebe, pití…“*), Robert si chce užívat (*„Zaspíš život. Tyhle dny už se ti nevrátí, proto je každýho dne škoda.“*), senzitivní Kamila cítí zmar (*„Já mám strach, abych si nezvykla.“*) Starší muž si netečně vykládá pasiáns (*„A já trpěl už dost… jsem už na to starý, abych si dělal naděje.“ „Přijímám, co je pohodlnější.“*). Jediní dva se nevzdávají, kopou otvor do zdi, hledají východ, bezmocně upozorňují na stoupající vodu v kašně, která už

tak zoufalou situaci činí bezvýchodnou (*„Ale nevzdali jsme se. Pokud věříme, tak žijeme.“*). Filipa průvodce nakonec utopí. „Revoluce“ však požírá své děti, a když se průvodce snaží upoutat Kamilu, je ostatními zamčen.

[16] Spojnice bělostných výrazů panoptika přetrvávají. Kostýmní výtvarnice a scénografka Kateřina Štefková Evu Eliášovou-Moutelíkovou přizvala ke spolupráci na *Náměstí Hrdinů* (r. Juraj Nvota, Divadlo Na zábradlí), kde vytvořila ony moučné tváře. Stejně tak Peter Gábor režíroval v Divadle Na zábradlí až po Léblově smrti, ačkoliv o jeho hostování Lébl uvažoval…

[17] Byli tu se studiem pohybového divadla Niny Vangeli, v programu dále: HaDivadlo Brno (A. Goldflam: *Fragmenty z Nedokončeného románu*), Studio S Bratislava (R Süsskind: *Kontrabas*), Ochotnický kroužek Brno (F. Kafka: *Amerika*), Studio pohybového divadla Praha (A. Dvořák: *Requiem*), Studio Bonton Praha (S. Beckett: *Čekání na Godota*), Alfred&Co Praha (Ctibor Turba: *Archa bláznů*), Malá scéna Uherské Hradiště (Josef Kovalčuk: *Ondráš*), Divadlo na provázku Brno (*Variace Jiřího Ortena*), Divadlo na provázku (Boleslav Polívka: *Šašek a královna*), Studio Y Praha (Nikolaj Erdmann: *Sebevrah*), Balet Slovenského národního divadla Bratislava (*V jako Vivaldi*), Divadlo Petra Bezruče (Václav Havel: *Zahradní slavnost*), Divadlo bří Mrštíků Brno (Claude Confortés: *Marathon*).

Už pod názvem JELO soubor hostoval se dvěma představeními *Hada ve* vídeňském divadle Brett (Theater Brett, Münzwardeingasse 2) ve dnech 3. a 4. června 1990 v rámci Festivalu československého divadla. Překlad dramatizace *Hada* do němčiny (Die Schlange) pořídil Jaroslav Haidler, který hrál v *Hadovi* kapitána Manuilú.

[18] Erich Demmer: „Amerika“ nicht entdeckt, *AZ,* 5. června 1990.

[19] -ukh-: Bellende Hunde. Dvořáks Requiem im Theatr Brett, *Volksstimme,* 29. května 1990.

[20] Z Léblových poznámek k *Hadovi,* 29. května 1989.

[21] Z konceptu dopisu Petra Lébla, 5. října 1987.

[22] Je to balvan, ta kniha o Léblovi. Těším se na okamžik, až ho opracuju, otesám, odvalím do dáli. Zatím je to dřina, jízda ledoborcem zamrzlým oceánem. Ale já potřebuju barevný léblovský parníček! Pod zářivým sluncem.

Je 6. srpen 2003. Už čtvrtým rokem před ním zdrhám. Zdrhám před svým dluhem, před nutností tento dluh splatit. Zdrhám k jiné práci, ke které se lačně upínám. Není mi Petr Lébl lhostejný. To ne. Životy nejsou nekonečné. Mám málo času a sil na úkoly, které si kladu sama. Natož se nechat svazovat jinými, obětovat několik let života něčemu, co pokládám za… za ztrátu času (!?) Knihu o Schormovi jsem psát chtěla, fascinovaná tou prací, stála mě tři roky života, celý život jsem se na ni připravovala, nakonec ji psala i o sobě.

Dva roky studia archivních materiálů, rok intenzivního psaní a promýšlení. Málem jsem zešílela. Tajně. Aby o tom nikdo nevěděl. Člověk má zešílet tajně.

Ale je toto dostatečným důvodem nesplatit dluh? Neslíbila jsem. Požádal mě. Odkládám to. Zdrhám. Proč tedy? Protože mě rozčilovala jeho ješitnost, jeho způsob… žitého divadla přemílaný odtažitými a prázdnými asociacemi a tlacháním. Protože se distancuju od hordy fanynek a fanoušků, kteří omámeně vzývají legendu a vrší lži. Protože čekám, zda bude mít jeho divadlo následovníky, nebo jen prázdnou bublinu. Odtéká čas, do téže řeky nevstoupil nikdo další, řečiště vyschlo, zasypáno kamením…

Přežívá bolest a přežívá legenda. Život tohoto nadaného mladíka, učebnicový příklad vzniku jedné legendy. Na Léblovy čechovovské inscenace dnes chodí školní výpravy. Doprovází je ředitelka divadla a inspektorka hlediště. Na všechny nové premiéry pravidelně přichází Léblova rodina, každým rokem v květnu a prosinci, v den jeho narozenin a smrti, se ve vstupním foyer mihotá tlustá svíce. Za květinami. Ve vstupním prostoru pokladen. Co přežilo mnohá přeobsazení. *Ivanov.* Pevná kostra. Můj záchytný bod pro rozfoukání špetky zájmu. Dnes, 6. srpna 2003. Kdy mám být s dětmi u vody.

A není nakonec dostatečným důvodem pro napsání knihy vlastní vztek? A prozkoumání jeho příčin?

Kolovrátek. Pořád dokola. Nemůže to být tradiční monografie. Pokouší-li se člověk upřímně zachytit odlesk jedinečného života, přizpůsobuje se toku jediného žití. Buď se tříští, rozpadá, nebo sceluje a mohutní, buď sílí jeden z proudů, nebo vysychá v nicotu. Znovu a znovu přizpůsobovat materiál, který mám k dispozici. Slova. *„Lébla lze psát jenom po krůčcích. Tam nenastává trysk a opojení nalezeného. Spíš zabředávání nohou do měkkého bahna, noření se do bažin až po pás.*“

5. kapitola

[1] Koncept odpovědí Petra Lébla O divadle, listopad 1987. Archiv Evy Léblové, složka *DAMU.*
[2] Tamtéž.
[3] Tamtéž.
[4] Jan Antonín Pitínský (Zdeněk Petrželka, 1955, Gottwaldov, dnes Zlín). Absolvoval gymnázium a střední knihovnickou školu, pracoval i jako inspicient v Divadle Na provázku. 1985 v Brně jako autor a režisér spoluzakládal Ochotnický kroužek (vlastní dramatizace Kafkovy *Ameriky,* 1985, vlastní hry *Ananas,* 1987, *Matka,* 1988, poezie J. Dynky *Minimální okolí mrazicího boxu,* 1989). 1991 spolutvůrce Kabinetu múz, ve který se spojily Ochotnický kroužek a HaDivadlo (*Tutuguri*, *Sňatek, Blázen jsem ve své vsi, Máj, Silná v zoologii*). Nastudoval se studenty JAMU *Touhu stát se Indiánem.* 1992 opustil Kabinet múz, od té doby ve svobodném povolání. Napsal hry *Park, Pokojíček, Buldočina, Deska* (s M. Černouškem), knihu *Praha – intimní deník hrdiny, Wolker a Bezruč.* Režíroval inscenace *Silná* v *zoologii* (Divadlo Na zábradlí, 1993), *Osm a půl (a půl)* (Městské divadlo Zlín, 1995), *Sestra Úzkost* (Dejvické divadlo,

1995, Cena A. Radoka), *Její pastorkyňa* (Městské divadlo Zlín, 1996), *Jób* (HaDivadlo, 1996, Cena A. Radoka), *Ritter, Dene, Voss* (Divadlo Na zábradlí, 1996), *Proces* (Městské divadlo ve Zlíně, *1997*), *Táňa, Táňa* (Divadlo Na zábradlí, 1997), *Kouzelný vrch* (Divadlo v Dlouhé, 1997).

[5] Z konceptu dopisu Petra Lébla Bořivoji Navrátilovi, listopad 1994. Zelené desky č. 3, kopie dopisů 1994–1995.

[6] Z dopisu Zdeňka Petrželky, 8. října 1989, Brno. Archiv Evy Léblové.

[7] Z korespondenčního lístku Zdeňka Petrželky, 19. října 1989, Brno. Archiv Evy Léblové.

[8] Jako byla například *Princezna T.* a *Báj* (česká premiéra 28. listopadu 1987, o zkáze města Hammeln) Daniely Fischerové.

[9] Amatérské divadlo mělo svůj měsíčník pro otázky amatérského divadla *Amatérská scéna,* vydávaný ministerstvem kultury (v roce 1989 vycházel ročník 26, pokračovatel *Ochotnického divadla,* ročník 35).

[10] Abraham Moles: Sociodynamika kultury (1967). In: Irena Stawiňska: *Divadlo v současném myšlení*, s. 195.

[11] Karel Kosík: *Dialektika konkrétního.* Praha 1963.

[12] Jan Kopecký: Ještě jednou komedie, *Divadlo,* březen 1968, s. 37.

[13] Arnošt Berger: K procesu nutných změn. *Scéna,* č. 8, 2. května 1988, s. 1.

[14] *O divadle,* listopad 1987. Archiv Evy Léblové, složka *DAMU.*

[15] Oleg Sus: Teorie absurdna a absurdní komika. *Divadlo,* prosinec 10/1963.

[16] Na podzim roku 2005 v rámci Festivalu německého divadla hostoval na scéně Státní opery Praha berlínský soubor s *Mojí sněhovou královnou.* „Léblovský" princip fantazijních gejzírů a převleků se stal na jevištích dávno samozřejmostí (tentokrát umocněný germánským zalíbením v nahotě, zvracení, plivancích a sexu – atmosféra odpornosti a deprimující pornografie, Lébl byl asexuální). Ve *Vojcevovi* nechyběl sleď, v *Mojí sněhové královně* slimák. Totožný

je princip slepence zhuštěných vět Andersenových pohádek i úryvků textů, které se nepřekrývají s děním na barvitém jevišti, kde se v expresivním šílení může mezi pažravou postelí a záchodem stát cokoliv a přijít kdokoliv, třebas párek koz. Estráda infantilního šílení. Vulgární estráda televizního střihu, okořeněná básnickými větami, které létají vzduchem bez konce a začátku, příčiny a důsledku jako zfetovaní ptáci. Má takové divadlo smysl? Není potom lepší usednout do televizního studia, „dívat" se v roli televizního komparsu? Děje se tady a teď, potom by svou váhu měla jakákoliv zběsilá reality show na jevišti. Bez režiséra. Jen by nesměl chybět schopný rekvizitář s bohatým fundusem. A technika.
[17] Jan Grossman: Kafkova divadelnost? *Divadlo,* listopad 9/1964, s. 1.
[18] Z dopisu Jiřího Voskovce Janu Werichovi, 14. dubna 1964, PNP.
[19] Ta se konala v Malostranské besedě a USM Rubín, Žižkovském divadle v Praze 3, Junior klubu na Chmelnici.
[20] Tankred Dorst. Program inscenace *Merlin aneb Pustá zem.* Realistické divadlo, Praha 1998.
[21] Na 17. listopadu 1988 byla plánována československá premiéra hry amerického autora Sama Sheparda *Láskou posedlí.*
[22] Z konceptu dopisu Petra Lébla, 28. srpna 1990. Archiv Evy Léblové.
[23] Z konceptu dopisu Petra Lébla režiséru Krobotovi, 12. září 1990.
[24] *Mata Hari – Ráno osudu.* Scénář, s. 18. Archiv Evy Léblové.
[25] Poznámky Petra Lébla. Archiv Evy Léblové, složka *Mata Hari.*

6. kapitola

[1] Franz Kafka, *Tagebücher,* Frankfurt am Main 1951.
[2] Z konceptu dopisu Petra Lébla. Archiv Evy Léblové, složka z roku 1993.

[3] Hráli Lukáš Hlavica, Petr Meissel, Miroslava Pleštilová, Jiří Pomeje, Stanislava Šťastná, Jan Šťastný, Ivan Trojan, Kateřina Vinická, Jakub Zindulka, Monika Žáková, Vojtěch Havel a posluchači 3. ročníku.
[4] Studijní poznámky Petra Lébla. Archiv Evy Léblové.
[5] Z konceptu dopisu Petra Lébla, 18. října 1988.
[6] V lecčems mi ta divoká a bytostná divadelnost, která se našla a rezonovala ve své době, připomíná učení na pochodu Osvobozeného divadla (ačkoliv styl a obsah a cítění a dobový tlak byly nesouměřitelné). „*Pěst na oko, naše poslední hra, dvakrát za deset let zmizela ze scény při vyprodaných domech. Dvakrát ji zavřela nikoli cenzura, ani vedení divadla, nýbrž historie. A víte, co mi nejvíc pomohlo? Nikoli Stanislavskij, ať odtamtud, či odtud i mezitud. Nikoli Brechtovo ‚odcizení' či různé polské školy nebo novo-americké Living Theatre techniky. Pomohly mi mé pravěké lekce ze Cirque Médraci (kdy jsem byl chlapec a jen se díval a řval a žral to), pak univerzita, kterou jsem sdílel s Werichem v kurzech profesorů dr. Bustera Keatona, Charlese Chaplina a jejich asistentů – a konečně nejvíc ze všeho semináře, které jsem vedl po jedenáct let se svým kolegou docentem Janem Werichem na předscénách Osvobozeného divadla za vedení obecenstva z Vodičkovy ulice, jež byla našimi mecenáši a nadacemi. To mi umožnilo to přehrání se do tzv. herectví.*" (Jiří Voskovec: *Parabola.* Rozhovor se Zdenou Salivarovou z r. 1971, PNP. Zaznamenal Jan Hanč.)
[7] Z konceptu dopisu Petra Lébla vyučujícímu Ladislavu Vyměta lovi, 1988.
[8] Z konceptu dopisu Petra Lébla paní Heleně Glancové, 1988.

7. kapitola

[1] Z dopisu Vladimíra Lébla Petru Léblovi, Poděbrady 1. května 1983.

[2] *„Třetí a závěrečná část příběhu, poté co otec na Gregora zuřivě zaútočí jablky, z nichž jedno mu zůstává uvízlé v těle jako symbolická rána – signalizují změnu nálady. Zranění připomenulo i otci, že ‚přes svou nynější smutnou a odpornou podobu je Gregor členem rodiny, že se s ním nesmí jednat jako s nepřítelem' a že ‚rodinná povinnost' nabádá k trpělivosti.*

Nyní, když dveře jeho pokoje zůstávají otevřeny, může Gregor pozorovat svou rodinu a zvláště otcovu zvrácenou umíněnost, jež nutí obě ženy v domácnosti, aby všeho nechaly a uspokojovaly jen jeho potřeby. ‚Kdo měl v této přepracované a příliš unavené rodině čas starat se o Gregora víc, než bylo nezbytně nutno?' Dramatické nářky rodiny vyjadřují rostoucí beznaděj z břemena, jímž ji zatížil bezohledný Gregor, a pomyšlení, že ji postihlo takové neštěstí jako nikoho druhého mezi příbuznými a známými."

[3] Petr Lébl, režijní kniha *Colas.* Archiv Evy Léblové.

[4] Jan Grossman: Kafkova divadelnost? *Divadlo,* listopad 9/1964, s. 8.

[5] Situace (byly zároveň scénami) určuje motiv Markéty Samsové: hlas jejích houslí (zvuk: Petr Pivoňka). Petr Lébl: synopse, přípravné poznámky k *Přeměně.* (Scéna číslo 9, Služky) Archiv Evy Léblové.

[6] Petr Lébl: synopse, přípravné poznámky k *Přeměně.* (Scéna číslo 5, Markéta poprvé od Řehořovy proměny cvičí na housle) Archiv Evy Léblové.

[7] Petr Lébl, poznámky k rozvržení scén *Přeměny.* Archiv Evy Léblové.

[8] S inscenací podle Kafkovy povídky *Přeměna* byli členové JELO na 59. Jiráskově Hronově. Byli zváni i na Dílnu v Šumperku apod.

[9] Studie Ireny Štěpánové byla otištěna v *Českém lidu* 72,1985, č. 1.

[10] *„Ani nebylo slyšet bouchnout dveře: snad je nechali otevřené, jak to bývá v bytech, kde se stalo velké neštěstí."* (Scéna: Petr Lébl) *„Jak se dokázala sestra tak rychle ustrojit?"* (Kostýmy: Alena Pivoňková, Petr Lébl) *„Nelekl se ani houslí, které vypadly matce z třesoucích se*

prstů z klína, a vydaly dunivý tón.“ (Zvuk: Petr Pivoňka) *„Jak si tak povídali, zadívali se pan a paní Samsovi na svou čím dál čilejší dceru a skoro zároveň jim napadlo, jak za poslední dobu přes všechno soužení, od něhož jí pobledly tváře, rozkvetla v krásnou a kyprou dívku.*“ (Masky: Jana Návratová) *„Pouze sestra byla Řehořovi přece jen i nadále blízká, a poněvadž na rozdíl od něho velice milovala hudbu a dovedla jímavě hrát na housle, pojal tajný úmysl, že ji napřesrok pošle na konzervatoř.*“ (Markétiny housle zpívá Jana Koubková) *„A připadlo jim jako dotvrzení jejich nových snů a dobrých úmyslů, když u cíle jejich cesty dcera první vstala a protáhla své mladé tělo.*“ (Režie: Petr Lébl)

[11] Markéta (Helena Lišková / Lea Liberdová) v černých šatech stojí u notového pultu. Služka v kuchyni předtím, než posnídá, zabije obrovského pavouka. To všechno za doprovodu Smetanovy *Prodané nevěsty.*

Řinčení budíku, zpod peřiny se objeví Řehořova (Luboš Pavlovič / Vladimír Vácha) hlava a ruka, která budík odmrští. Spí dál. Prokurista (Vít Hofhanzl / Roman Sebera) se objeví v kroji, s hráběmi.

Z RAmene mu seskočí blecha. I Samsovi rodiče jsou v krojích.

Část rozhovoru mezi matkou (Jitka Říhová / Štěpánka Červenková), otcem (Tomáš Palatý / Jaroslav Haidler) a Prokuristou se po Řehořově důrazném NE zopakuje. Tentokrát v němčině.

Podél Řehořovy postele proběhne obrovitý šváb.

Rodiče jsou bíle nalíčeni. Jediná Markéta nosí Samsovi krmení, láme mu chléb, ačkoliv se ve svých představách stává virtuózní houslistkou, přijímá ovace…

Po útěku první služky (Martina Richtersová / Pavlína Koblihová) nastupuje nová, nelítostná ženština (Martina Bartošová / Irena Svobodová). Zdrcení rodiče (Lébl připsal repliku rozezlenému otci: *„Třicet let jsme žili jako slušná, spořádaná rodina!*“) se snaží uživit malováním kraslic a výrobou bílých praporků, na byt vezmou

nájemníky, kteří vbíhají s lyžemi a v čele s Vůdcem za zvuků hudby nacistického oblíbence Richarda Wagnera (Petr Lébl; saténové rudé sako, černé RAjtky, lakové holínky, bílé rukavice).

Podepisují se smlouvy, služka pustí rádio a zazní Ktož jsú boží bojovníci. Otec úslužně poklonkuje, matka vyklopí z kýble koláče. Markéta (rudý kroj, svatební čepec) a kvílení houslí (vyluzovaný zvuk hrdlem Jany Koubkové). Služka loví obrovské moly. Vůdce z rádia uloví šlágr (z muzikálu *Cabaret*), svede Markétu a všichni tančí a křepčí. Markétě pak hodí k nohám pugét rudých tulipánů přepásaných trikolórou. Dva siláci Markétu vyzdvihnou na stůl, ona mává ubrusem jako praporem a služka kolem stolu prochází s kosou přes RAmeno…

Řehoř vytrhne šňůru rádia, všichni se vyděsí a podávají výpověď z bytu. Matka upustí housle, Markéta bílou sukni a stojí na stole v červené spodničce. Své „dobré důvody" zapomíná, rozhodne se připojit k ostatním a zlikvidovat Řehoře. Matka sedí s nepříčetným výrazem a Řehoře ignoruje, otec se odvrátí, stejně jako Markéta. Z dveřních rámů vzniká klec, poslední dvířka za Řehořem zaklapne Markéta…

Služka stojí u postele. „Chcíplo to." Rodiče se modlí, Markéta přichází s pětiramenným svícnem, nájemníci sice zůstali, ale poztráceli pel bojovné nádhery, z Vůdce nájemníků je Stařec s holí. Tentokrát je otec vyhodí. Nájemníci v chaotickém pobíhání sbírají lyže, Markéta ničí bílý prapor.

Osamělá rodina si skládá miniaturní nábytek, Markéta sebere trosky houslí a objímá se s matkou. Vracejí se ke svým spořádaným dnům, stěna se rozestupuje a trojice vykročí vzad. Což znamená vpřed ke světlé budoucnosti.

Služka vykrade byt. Vynoří se Dáma s rukávníkem (zelený dlouhý plášť) a zvedne sebe samu ze země – to jest na obrázku, který měl Řehoř připevněný na zdi. Červené světlo ohlásí návrat služky a zelené Dámy, která z kamen vytáhne zelený svazek knih.

Řehořův svět tak zničen nebyl, ale přežil: v obraze a na popsaných stránkách.

Meditativní zpěv Jany Koubkové přivádí rodinu oblečenou v černém, v rukou rám. Ozvou se zvuky z ulice, rámy se promění v tramvaj a už se jede… Jak se vám s Kafkou jelo.

Ale Léblova jízda nekončí, nastavuje trasy mimo jízdní řád, asociace ho baví, zajíká se jimi. Na bílém horizontě vypluje obraz Staroměstského náměstí s Týnským chrámem (tento obrázek Lébl rovněž připevnil Řehořovi do pokojíčku a v tomto místě zvětšil).

V zelenkavém šeru se zpátky plíží nájemníci jako zelenaví brouci s koláči a lidovými předměty. Zazní africká hudba a závěr prvního sboru z *Prodané nevěsty.* Rodinka opustí rámy, Markéta se jako had vysvlékne z černých šatů. Je tu v bílé spodničce a živůtku, rodičovská gesta se zastaví napůl v gestu hajlování. Dívka stojí, dívá se, do Smetanovy hudby si vyhrne sukni, odhalí stehna. Podvazky má z trikolóry.

[12] Všechny tři pokoje měly tři stěny – zadní a dvě boční. Čtvrtá stěna každého pokoje byla pomyslná – tou diváci sledovali dění v bytě. Z levého i z pravého pokoje vedly v zadní stěně jedny dveře na chodbu.

[13] Z dopisu režisérce paní Heleně Glancové, 1988. Archiv Evy Léblové, korespondence.

[14] Gustav Janouch: Gespräche mit Kafka. In: Josef Čermák: *Franz Kafka. Výmysly a mystifikace,* Gutenberg, Praha 2005, s. 89.

[15] Z konceptu dopisu Petra Lébla paní Glancové, 1988.

[16] Z konceptu dopisu Petra Lébla, 1. listopadu 1988. Archiv Evy Léblové.

8. kapitola

[1] Vzniklo 1975 pod názvem Malostranská beseda (od ledna 1990 Lucerna).
[2] Lucerna se zapsala do dějin amatérského divadelnictví inscenacemi *Balada pro banditu* (1977) a *Zahraj to znovu, Same* (1986).
[3] Petr Lébl, koncept odpovědí O divadle, listopad 1987. Archiv Evy Léblové, složka *DAMU*.
[4] Přeměny lidské, bozi a polobozi, Marťani. Dnes je 13. prosince 2006. V Léblově bytě. Když si chci odpočinout, sáhnu do knihovny, rozevřu Verlainovu sbírku *Záhadná luna*. Jako motto je tu na straně 77 úryvek z *Cyrana z Bergeraku*. Tak ji zase rychle vrátím, ulevit na chvíli mozku a mysli raději něčím „lehkým". Bradburyho *Marťanská kronika*, povídky z roku 1953 o dobývání a osidlování Marsu (Ray Bradbury: *Marťanská kronika*, Mladá fronta, Praha 1959, s. 33). On mi dneska vede ruku, včera jsem schválně nedorazila, je to jedno, stejně mě dostihne.

Je tu text, který se odehrává v srpnu 1999 a má název *Pozemšťani.* Ne, nevymýšlím si, skutečně, nefabuluju. Datum, kdy mimozemšťané kontaktují Lébla. U Bradburyho přistanou na Marsu čtyři lidé. Hledají předchozí RAketu dvou mužů. Kdo přivítá naše pozemšťany? Zavřou je do blázince v přesvědčení, že se jedná o chronický psychopatický stav. Noc je doba přeměn. *„Nic takového, to jsou halucinace. Sugerují své duševní poruchy nám, takže my vidíme jejich halucinace stejně jako oni. Telepatie. Autosugesce a telepatie. (…) Když se halucinace mohou zdát tak ‚skutečné' nám nebo komukoliv jinému a když jsou to halucinace tak přesvědčivé a skoro věrohodné, už se ani nedivím, že nás měli za psychopaty. Když tamhleten muž je schopen vytvořit ženu z modrého plamene a tamhleta žena se může přetavit v sloup, je docela přirozené, že průměrný Marťan si myslí, že naše RAketa je také jen produkt našich představ."*

Produktem Léblových představ srpna 1999 jsou Marťani. Předtím, 24. července 1996, z novin vystřihne *„Machu Picchu i desítky let po objevení skrývá řadu tajemství“.* O objevech, které nám připomínají, že i *„pro dnešního člověka existují záhady a tajemství, které z běžného života tak účinně vyhladil rozum a technika“.* Fixem si označí Starý vrchol v části *„Před jeho zrakem vyvstaly žulové stěny pevnosti Inků, synů Slunce. Dnes se jí říká Machu Picchu – Starý vrchol.“* Lákají ho staré civilizace, hledači dávné civilizace, bájné Země zlatého muže. Říše Inků, rituály. K Machu Picchu 24. července 1997 si z Reflexu vytrhne a uschová rozhovor s Jiřím Kornem a článek *Hon na Mars.* Protože 4. července přistála na Marsu sonda Pathfinder, existence dusíku a argonu v atmosféře potvrzena, stopy po životě se zatím neprokázaly…

Kdysi tu primitivní formy života existovaly.

Formy života… Jednu z nich popisuju. Jsem lapač svých vlastních vět. Připravena s tužkou jako se síťkou na motýly. Abych věty, myšlenky lapila dřív, než odletí, než po nich zbude jenom pocit. Jediným kritériem pro psaní musí být vědomí, že člověk se dokáže vypsat do poslední kapky unikajícího pramene, že neobětoval vnitřní pravdivost kalkulaci a kompromisům, že se mu sem nevedral vnější svět. Vnější svět, rozvalený na pohovce, unuděný a zívající. Nesmí se stát pánem, jemuž by se chtěl spisovatel zalíbit.

[5] Z konceptu dopisu Petra Lébla, v Praze dne 5. dubna 1989.

[6] Rozepisuji dodatečně jako pro I. A základní školy, ale přiměl mě k tomu stav věcí na sklonku roku 2005, především absurdní názory mladých soudců v případě „omluvy za listopad“. Studenti Jiří Slezák, Martin Laštovička a Zdeněk Hirnšál – Léblovi vrstevníci – stáli na brněnské fakultě architektury v čele studentské revolty proti komunistům, která rozhýbala „sametovou revoluci“. Jeden z učitelů, předseda základní organizace KSČ na fakultě, horlivý straník Jan Snášel, chce omluvu za to, že ho v listopadových dnech 1989 ozna-

čili za kariéristu a demagoga. Soud se táhne patnáct let… Reálie a zkušenosti se slovem diktatura a jejími projevy jsou mladým soudcům nepředatelné a omílané věty o tom, že „předpisy se musí dodržovat v každém režimu", když se střílelo po lidech, kteří utíkali za svobodou, zdají se nevymýtitelné… Tak od začátku.

[7] *„Jako ve většině ostatních povídek Kafkovy poslední sbírky Umělec v hladovění, i zde je hlavním tématem umělecký výkon. ‚Je to její zpěv, co nás uvádí do vytržení, či spíše slavnostní ticho obklopující její slabý hlásek?' ptá se vypravěč ve snaze pochopit podstatu a smysl umění a to, v jakém je vztahu k žijícímu společenství a k tichu, stejně jako Kafka dumal o svém nastávajícím mlčení, o svém slábnoucím hlase. Zpěvačka cítí, že ji publikum nechápe, ať již dává jakkoli najevo své nadšení pro její umění – ‚má totiž za to, že zpívá hluchým uším' – a ‚s oblibou zpívá právě ve vzrušených dobách' svým ‚slabým hrdlem'. Národ svým způsobem cítí, že ‚tato křehká, šetrnost vyžadující, čímsi obdařená, podle svého názoru zpěvem obdařená bytost je mu svěřena a on se o ni musí starat'. Josefína je však opačného mínění a myslí si, že ‚je to ona, kdo ochraňuje národ', že umělec má ve společnosti pozitivní funkci."* Nicholas Murray: *Kafka.* Jota, Brno 2006.

[8] Z Léblovy dramatizace *Josefína a její bratři.* Archiv Evy Léblové.

[9] V Komorním sále tehdy – kromě Josefíny – vystoupili Bambini di Praga, GO TO z Českých Budějovic, Žáha, Vitouš Trio, Milgau, nechyběla rocková poezie Mirka Kováříka a Slávka Jandy.

[10] Se *Zpěvačkou Josefínou* byl soubor JELO na festivalu v Telči. Což nebyl ten nejvhodnější titul pro letní festival roku 1989. V červenci 1990 poděkuje za pozvání do Šumperka, rozhodl se účastnit připravovaného sympozia referátem, v němž se opíral o své zkušenosti s dramatizacemi povídek *Proměna* a *Zpěvačka Josefína.* Příspěvek měl mít název *Rozběhnout se proti oknu.* Při výběru účastníků doporučil hudebního skladatele Jana Klusáka a dramatika a režiséra Zdeňka Petrželku (umělecké jméno J. A. Pitínský).

[11] Jana Koubková přidala písně ze svého repertoáru a svůj typický vokální aerobik. Johann Sebastian Bach: *Bourrée,* Chick Corea: *Spain,* Jana Koubková: *Člověčí hlas.*
[12] Z korespondenčního lístku Zdeňka Petrželky, 26. května 1989. Archiv Evy Léblové.
[13] Z dopisu Zdeňka Petrželky, 11. července 1989. Archiv Evy Léblové.
[14] Z dopisu J. A. Pitínského Petru Léblovi, Brno 13. listopadu 1990. Archiv Evy Léblové.
[15] Z dopisu J. A. Pitínského Petru Léblovi, 28. listopadu 1992. Archiv Evy Léblové.
[16] Z dopisu J. A. Pitínského, 4. července 1997.
[17] Cenzura osob, cenzura myšlenek… Dnes je 19. dubna 2006, jas všude kolem, paprsky provrtávají místnosti, jsem tu dva roky, v jeho bytě a nikdy sama. Přímo před očima mám za háčkovanou síťkou model dívčí bílé hlavy, černostříbřitý pásek jako hrdou ozdobu hlavy, pohled nepřítomný, mimo… A pod ní do dřevěného rámečku se čtyřcípými hvězdami zarámovaná Iva Janžurová, dvě fotografie, dvě tváře, smích paní Steinové a zoufalství Štěpy z *Petrolejových lamp* (tuto zlomvazku z 24. února 1998 míval v pracovně Divadla Na zábradlí).

A. P. Čechov shlíží unaveně ze stěny.

Na zemi se stydlivě culí busta svatého…

Ne, sama jsem tu nebyla nikdy. Osamělá možná. Osamělost spisovatele roste. Divadlo je něco, co permanentně připomíná konec. Pomíjivost. Tři měsíce intenzivního zkoušení a obnažování. Premiéra, několik repríz. A konec. Po premiéře se zkouší něco jiného. S jiným týmem. O tom všem je náš život. Měňavkovitost. Nostalgie po uplynulém, co už se nedá vrátit. Tolik smrtí s každým koncem představení a s každou derniérou. Divadlo jako připomínka pomíjivosti. Vždyť ani inscenaci jako takovou nelze zakonzervovat, jen jednotlivá představení, ale substanci inscenace?

Všechno končí.

Možná proto ta korespondence, ta Léblova pečlivost v archivování napsaného. Byl si dobře vědom své výjimečnosti, tudíž zanechával budoucím po sobě stopu. Zároveň se děsil jepičího života každé divadelní práce. Napsané zůstane napsaným. *„Jsi si jen sám kritikem a censorem. To je nepříjemný, ale jináč to nejde. Proto je herectví snazší než spisovatelství, protože tam ti to kritizujou a censurujou, zatímco to děláš, a tak tě vedou. Taky zase, když dohrál, tak je po srandě, kdežto napsaný zůstane napsaným. You cant get anything for nothing a jednička nenásobí.*" (Z dopisu Jiřího Voskovce Janu Werichovi, 13. prosince 1965) Samuel Beckett ve *Třech rozhovorech* s Georgesem Duthuitem se vyslovuje k situaci umělce a umění a používá jako příměr rozdíly mezi třemi malíři a jejich přístupy k malbě.

„B: Je to situace člověka, který je bezmocný, neschopen činu, a když na to přijde, neschopen malovat, protože nic než malovat mu nezbývá. Je to čin člověka, který bezmocen a neschopen činu koná, v tomto případě maluje, protože mu nezbývá než malovat.

D: Proč mu nezbývá než malovat?

B: Nevím." (Text vyšel poprvé časopisecky v roce 1949. Oněmi malíři byli Tal Coat (1905–1985), André Masson (1896–1987) a Bram van Velde (1895–1981). Srov. Alena Dvořáková: Od Mr. Knotta k chez Héléne. Z blázince do putyky. Ny Quina! *Tvar*, č. 17, 2003, s. 14–17.)

Petru Léblovi nezbývá než dělat divadlo. Umělec posedlý povoláním. Všechno je mu příležitostí k sebevyjádření. Když pohled pootočím a odsunu potřebu dívání a divení se, pak není rozčilující nemožnost rozluštit, co se děje na jevišti a proč se tak děje. Ale nemožnost rozluštit Léblovu potřebu režírovat. Do popředí se derou otázky kolem současné situace umělce a umění. Všechny zásadní tematické síly či motory lidského jednání lze shrnout do pocitů touhy a strachu, psychoanalyticky řečeno – obsese a fobie.

Skutečnost manipuloval, přiblížil-li se k němu někdo víc, ihned uniká, mate stopy. Nechtěl o sobě prozradit víc, styděl se sám za sebe, za svou nepřiznanou… Nenáviděl.

A v lidech budil dojem, jaký chtěl on sám, on si byl stvořitelem tohoto obrazu.

Mnozí mu sedli na lep – a rádi.

Ani já tomu neuniknu.

[18] Z dopisu Jiřího Voskovce Janu Werichovi, 13. prosince 1965, PNP.

[19] Dopis z DAMU ze dne 31. března 1989, podepsána děkanka DAMU Jana Makovská. Archiv Evy Léblové.

[20] Z dopisu paní doktorce Vítězslavě Šrámkové do Šumperka, 21. srpna 1989. Archiv Evy Léblové. Srov. též koncept dopisu z 1. července 1989. Archiv Evy Léblové.

[21] Z dopisu Petra Lébla paní doktorce Vítězslavě Šrámkové, 4. října 1989. Archiv Evy Léblové.

[22] Dnes je 17. května 2006, včera jste měl narozeniny, večer propláchla Prahu průtrž mračen, seděla jsem s Evou Fukovou U Seminaristy, na malostranském dvorku, pozorovala kapky. Slavili jsme knihu *Peníze od Hitlera,* předtím jsme viděli v Muzeu Kampa výstavu Jiřího Koláře, přišlo málo lidí, je překolářováno, takové koláže a muchláže jste vy dělal na jevišti, vyzobával jste z ostatních, převyprávěl si po svém svůj příběh. Vám to vyčítali, Kolářovi koneckonců také, ale on se utrhl v momentě, kdy si vydobyl post. Květen je zhýralý měsíc, během několika dní nechá rozkvést neuvěřitelné barvy. Aby je během několika dalších dní nechal odkvést a opadat. S nikým se nechce dělit, s žádným z dvanácti sourozenců. Sedím na Břevnově, voní vlhkou dlažbou. Donekonečna bych tu mohla sedět. Ticho. Jen polední dětský křik, který není hlukem, ale povzbuzením. Vybíhají malí chlapci na hřiště, chlapci, kteří se musejí přizpůsobovat, kteří jsou otesáváni a udiveni a žádná vzpoura jim nepomůže, protože vždycky budou bezbrannější a nechaní

napospas světu, jaký si zabydlili dospělí. Přetvoří si ho, až dospějí. Třeba na jevišti.

Fascinuje mě, kolik lidí vám sloužilo. Jako omámení.

[23] Z konceptu dopisu Petra Lébla z 19. 2. 1992, reakce na hodnocení *Vojceva.* Archiv Evy Léblové.

[24] Tamtéž.

[25] Z dopisu Petra Lébla paní doktorce Vítězslavě Šrámkové, 4. října 1989. Archiv Evy Léblové.

[26] Je 18. listopadu 2004. Včera státní svátek a patnácté výročí počátku sametové revoluce. V podloubí na Národní třídě hoří svíčky, hoří uprostřed nainstalované uličky z papundeklových „esenbáků". Kteří tehdy tloukli studenty. Příslušníci SNB mají rozmlžené obličeje. Pouze oni, SNB, ostatní ne. Moje dítě se neustále ptá, otázky neberou konce, odpovídat je nesnadné. Hlavně proto, že dnešek dobro a zlo mísí jako nechutné sladkohořké těsto. Takže pro moje dítě je naprosto nepochopitelný fakt – když slyší poprvé o nelidskosti komunismu – že jeho táta jel včera v metru se spokojeným důchodcem Miloušem Jakešem. My tu, Honzíku, všichni jezdíme nejen jedním metrem, ale i v tomtéž vagonu, oběti i kati. WESELE. Přestože v roce 1989 o tom musel být každý soudný člověk přesvědčen: až to jednou praskne, budou se všichni zodpovídat ze svých činů. S noblesou se paradoxně zodpovídala jediná. Ta, která měla právo soudit. Vlasta Chramostová.

Je 18. listopadu 2004. Silný vítr. Víří listí při chodníku. V Břevnově je teplo, periferním zrakem vnímám komíhání dvou vzrostlých stromů, čtverylka s větrem v objetí.

V listopadu před patnácti lety se chystala premiéra. Lébl si nachystal svůj odbojný čin. Učinil tak WESELE.

[27] Stanisław Wyspiański: Pokolení frazesu. *Naprzód,* č. 77.

[28] *Film a divadlo,* č. 7, s. 3–5, rubrika Na vaše želanie a otázky hovorí…

[29] Z Léblových poznámek zvukaři Petru Pivoňkovi, říjen 1989. Archiv Evy Léblové.
[30] Z konceptu dopisu Petra Lébla, 15. listopadu 1989. Archiv Evy Léblové.
[31] Tamtéž.
[32] Petr Lébl: *Zápis hudby a zvuků Wesele.* Archiv Evy Léblové.
[33] Miki Jelínek složil čardášový motiv Tance velkého převleku, chmurný motiv rytíře, chrámový Hlas Zlatého rohu, Věchovu píseň „Kdo mě volal" a Čepení nevěsty.
[34] Kritika se týká Stanisława Wyspiańského: Pokolení frazesu. *Naprzód,* č. 77.
[35] Z konceptu dopisu Petra Lébla, 18. ledna 1990.
[36] Z konceptu dopisu Petra Lébla, 15. listopadu 1989.
[37] Tamtéž.

9. kapitola

[1] Zelené desky č. 3, květen, 5/1995.
[2] Tamtéž.
[3] Z dopisu Petra Lébla redakci časopisu Svět a divadlo, 15. srpna 1990.
[4] K rodinným přátelům Léblových patří i Renata Pandulová, autorka hry *Průvan* (Hra pro osm lidí, ABCD, 1234). Dedikovala text: „*Františku Josefu II. z Liechtensteinu za jeho ojedinělý a odvážný postoj v chápání i praxi lidských práv a důstojnost člověka uprostřed barbarské necitelnosti okolního světa v roce 1945 i v létech následujících věnuji tuto hru, která je namířena proti indiferencím denního života i dějin.*" Königstein 16. 8.1981 (psáno rukou na strojopisné verzi). Hra vznikla v červnu 1969 ve Stuttgartu.
[5] Z konceptu dopisu Petra Lébla, 15. prosince 1989.
[6] Jiří Černý: Zvýšená citlivost. *Reflex* 45/2000, s. 27.

[7] Z konceptu dopisu Petra Lébla, 15. prosince 1989.
[8] Tamtéž.
[9] Tamtéž.
[10] Tamtéž.
[11] Otcové biologičtí a otcové srdcem… Vydechnout… 2. srpna 2007 brzy ráno pročítám napsané. Eva Fuková odchází na procházku se psem Azrou. Je tu ticho, ve vlídně hrozivých Savojských Alpách, jen v noci zabušil déšť do střechy, za úplňku sekal pruhovanou clonu, než se v horách obloha vyždímá, modro-bílý slunečník nasákl vodou. A ráno se zachumlalo do mlhy. Oblé kapky se drží prosklené verandy. Ta mladá, RAdostná, čilá žena zakletá v osmdesátiletém těle je vyrovnaná, přes léto pobývá tady, v La Perriére, ve vsi, kde každou neděli pečou domácí chléb, v tom vzdušném domě, který nese stopy nelehkého života, všude obrazy tatínkovy a obrazy manželovy – s Vladimírem Fukou odešla v roce 1967 do USA. Notebook položený na stole, který pomalovala vším, co nabízí místní kraj. Pozornost RAdostně obrácená ke světu, aby nemusela přebírat nánosy v sobě. Žít život vyžaduje statečnost. Večer jsem uspávala dceru nad monografií o malíři Kamilu Lhotákovi, i ten patřil k okruhu Eviných přátel. Ester prohlížela balony a stroje pohozené na periferii města a já se pídila po bolestném příběhu Kamila Lhotáka syna a Kamila Lhotáka otce, lékaře a rytíře. Který se za syna styděl, nikdo ho s ním nesměl vidět, přijel ho večer navštívit do Stochova a vystoupil o stanici dřív…

10. kapitola

[1] Z projevu prezidenta Václava Havla před Kongresem USA, 1990.
[2] Z konceptu dopisu Petra Lébla do Špalíčku, 18. ledna 1990.
[3] Manfred Wekwerth: *Notate,* Aufbau-Verlag, Berlín 1967.
[4] Z konceptu dopisu Petra Lébla do Špalíčku, 18. ledna 1990.

[5] Z konceptu dopisu Petra Lébla, 28. srpna 1990.
[6] Z konceptu dopisu Petra Lébla, 28. srpna 1990.
[7] Z konceptu dopisu Petra Lébla režiséru Krobotovi, 12. září 1990.
[8] Z konceptu dopisu Petra Lébla, 28. srpna 1990.

11. kapitola

[1] Svoboda. Dnes je 22. listopadu 2004. Stromy za oknem jsou tiché a nehybné. Zasněžené. Praha byla ucpaná auty znervózněĺymi námrazou a sněhovým popraškem. Tramvaj škubavě a dýchavičně dobývala kopec za Hládkovem, přes hodinu mi sem trvala cesta. Sníh. Tolik bělosti. A já ji mám potřísnit Léblovým příběhem. Klíč v zámku u domovních dveří nešel vytáhnout. Pomyslela jsem si, tak dneska ne… A vtom vyklouzl jako po másle. Proboha, ještě snad propadnu duchařině, stejně jako jí propadl on. Jenom proto, že o ní v souvislosti s ním tolik přemýšlím. Advent se blíží. To už je měl v této době v hlavě nakvartýrované? Už ho deptali? Myslím na to, že ten bezbřehý proud nápadů nikdo neukočíroval, že neměl sparingpartnera, který by ho ne vedl, ale uměl by i oponovat. Měl jenom bezmezné, zaslepené obdivovatele. Obklopil se davem, kterým se už nikdo další neprodral. Taková malá česká Factory kolem nevyzpytatelného Andy Warhola.

Tak do práce.

Po Vltavě plavou kusy ledu, malé kry jako sušenkové trojhránky. A na ně usedají RAckové.

Nasáklá pachem Léblova bytu, nakyslý pach, jako by se tam jeho tělo rozkládalo, stačí, když si přivoním k dlani. Už zase sedím v tramvaji. Vracím se ze světa fantazií do civilizace. A těším se domů. Taková nádhera, 18. listopadu 2004. Poprchává a je temno, jako by Večerníček už dopoklonkoval.

[2] Na sklonku osmdesátých let to byla například divadla Semafor, Činoherní klub, Na zábradlí, Ypsilonka, Činoherní studio Ústí nad Labem (hostovalo každý měsíc v kobyliském Klicperově divadle nebo v Žižkovském divadle), Divadlo na provázku, HaDivadlo. Z profesionálů mělo k poetice amatérského divadla blízko bratislavské Studio S, HaDivadlo Brno, Alfred (klauniáda *Archa bláznů*), Divadlo na provázku (*Orten, Šašek a královna*), Malá scéna Uherské Hradiště (*Ondráš aneb Komedie o strašlivém mordu*).
[3] Možnost založit divadlo existovala. A sice v divadelních klubech fungujících při Správě účelových zařízení MV SSM. Lébl s amatérským souborem JAK SE VÁM JELO (bývalé DOPRAPO) je hostem Domu kultury ROH Dopravních podniků. Vzniká také Volné sdružení režisérů (Lucie Bělohradská, Jan Borna, Zdeněk Potužil, Ján Uhrin), inscenují např. v Uměleckém studiu mladých Rubín na Malé Straně. V Rubínu našlo azyl také A studio bývalého Divadla na okraji, vedené hercem Ondřejem Pavelkou. Ve vysokoškolském klubu v Řeznické zase DDT [Družstvo divadelní tvorby] (Hana Burešová, Štěpán Otčenášek), Otevřená divadelní společnost (J. Marek) nebo Malé české divadlo Přemysla Ruta s filozoficko-politickými hrami. Inscenace mohly vznikat pod hlavičkami obvodních kulturních domů, Pražského kulturního střediska a Středočeského kulturního střediska. Nedivadlo Ivana Vyskočila vystupovalo v klubu Futurum a v Domě kultury kovoprůmyslu na Smíchově. Existovala tzv. silná pětka (Křeč, Sklep, Kolotoč, Mimóza, Vpřed), Branické divadlo pantomimy, Divadlo Járy Cimrmana (vystupovalo v Solidaritě). A amatérská divadla Studio Bonton (Beckett: *Čekání na Godota*), Ochotnický kroužek Brno (1990 hostoval ve Vídni s Kafkovou *Amerikou*), Lampa, Dostavník, Anebdivadlo a další.
[4] Témata malých divadel srov. třetí číslo samizdatového časopisu *O divadle*, Praha, listopad 1987.
[5] *NEZVANÝ HOST* (1969) FAMU. Námět, scénář, režie: Vlastimil Venclík. Kamera: Tomáš Procházka. Pedagogické vedení: Karel

Kachyňa, Vladislav Delong, Josef Dobřichovský, Jan Kališ. Hrají: Iva Šašková a Jiří Hálek (manželé), Pavel Landovský (host). Nakonec byl uváděn v kinech s filmem Dušana Kukala a Martina Bezoušky *AEIOU* (1979, supervize Evald Schorm) na motivy *Hřbitovního kvítí* Vladimíra Poštulky (podle téže knihy vznikne studentský *Evžen mezi námi* Petra Nýdrleho, 1981); student Karel (Ivan Luťanský) se nestane poetou, jak si přál, ale přivede do jiného stavu spolužačku; končí v pohraničí jako příslušník SNB… Obraz zmarněných osudů další generace nepřizpůsobivých mladých mužů.

[6] I dnes je advent. Roku 2003. Je chladno. Není mráz, to ne. Na protějším hřišti štěbetají děti. A pára jim stoupá od úst.

[7] Z Léblových rukopisných zápisků. Archiv Evy Léblové.

[8] Pracovní listy mají už podobu, jakou k dokonalosti dovedl u *Cyrana z Bergeraku.* Divadelně pojatý filmový scénář. Jednotlivé repliky rozstříhal, přelepil na pravou stranu prázdných listů. Akci vpisoval do levé poloviny.

[9] MDP na svých scénách ABC a ROKOKO v této sezoně nasadila například komedii Petera ShafFera *Andělika a laskavec,* dramatizaci tabuizovaného románu o vojácích ze zvláštních oddílů pomocných technických praporů [PTP] Miroslava Švandrlíka *Černí baroni aneb Muzeum stalinismu,* burleskní komedii nočních scén o „zvěstování" a andělském Bedřichovi *Zvěstování aneb Bedřichu, jsi anděl,* v níž se v londýnském bytě sejdou Karel Marx, jeho žena Jeni von Ostphalen, revolucionářova služka Leni a andělský Bedřich.

[10] Z konceptu dopisu Petra Lébla Jitce Kováčové, 18. září 1990.

[11] *„Milý Petře, je mi líto, že jste na mě nemohl v pátek počkat. Chtěl jsem Vám říct, že jsem měl radost z toho, že jsem Vám mohl nabídnout těch několik představení v regulerním divadelním provozu a že se reprízy zlepšovaly. Že mě ale mrzí řada zbytečných nedorozumění, ke kterým došlo, naposledy když jste nepřipravil dohodnutý propagační panel a poslal naši techniku tramvají pro rekvizitní kufr a nepohodl se s paní inspicientkou… Že mě ani netěší, když se dočtu v Lidových*

novinách to, co jsem se tam dočetl… A že si myslím, že z toho ze všeho vyplývá pro Vás i pro mě obecnější ponaučení, a to že je užitečné, pokud si to oba připustíme a uvědomíme. Snad se k tomu budeme mít možnost ještě vrátit. Zatím Vám děkuji za těch šest představení, která, alespoň pro mě, měla a završila svůj smysl.

Váš Jan Vedral, ředitel MDP"

(V Praze dne 12. listopadu 1990)

[12] Odpověď Petra Lébla Janu Vedralovi (koncept dopisu psaný na stroji).

[13] 3. listopadu 1990 hostoval ve Sdruženém klubu pracujích ROH Česká Lípa. V rámci Českolipského divadelního podzimu tu vystoupili také DK Jirásek Česká Lípa (*Svět je báječné místo k narození*) a Divadlo Malostranská beseda Praha (*Služky* a *Balada pro banditu*).

[14] Z dopisu Pavly Wolfové, Kulturní a vzdělávací zařízení MNV Třebíč, 19. října 1990. Archiv Evy Léblové.

[15] Propagační materiál k inscenaci. Lébl se podílel i na Pitínského *Salome,* inscenaci hry Oscara Wilda, Ochotnický kroužek Brno, premiéra 29. září 1986. Salome *„hraje muž, poněvadž je to jeho příběh, anebo příběh, který se mu určitě jednou přihodí".* Kostýmy Michal Švarc. Výtvarná spolupráce: Jan Šimek, Tomáš Rusín, Petr Lébl. Hudba: Martin Dohnal. Adaptace, výprava, režie: Marek Probosz. Hrají: Marek Probosz, Leona Kvasnicová (Salome), Michal Zavadil (Herodes), Marie Ludvíková (Herodiada), Petr Váša (Jochanaan), Jaroslav Ludvík (Chromý), Petr Hromádka (Slepý), Štěpán Rusín (Setník), Jan A. Pitínský (Kat), Alice Pupišíková a Marcela Zaoralová (Stíny).

[16] Z dopisu J. A. Pitínského, 4. dubna 1990, Brno. Archiv Evy Léblové.

[17] Z dopisu Martě Kubišové, 30. dubna 1990.

[18] Z konceptu dopisu Petra Lébla Ireně Svobodové, 10. června 1990.

[19] Tamtéž.

[20] Z dopisu Milanu Uhdemu, 1. července 1990.
[21] Z konceptu dopisu Petra Lébla Lucii Bělohradské, 13. srpna 1990.
[22] Tamtéž.
[23] Tamtéž.

12. kapitola

[1] Z konceptu dopisu Petra Lébla adresovaného na DAMU, konec srpna 1990. Archiv Evy Léblové, složka *Kopie.*
[2] Tamtéž.
[3] Z konceptu dopisu Petra Lébla Jitce Kováčové, 12. září 1990.
[4] Tamtéž.
[5] Z konceptu dopisu Petra Lébla Čestmíru Kopeckému, 9. května 1996.
[6] Z otevřeného dopisu Jiřím Bartoškovi, 22. října 1991. Archiv Evy Léblové.
[7] Z dopisu Šimona Cabana, 3. dubna 1997. Archiv Evy Léblové, složka *Braniboři v Čechách.*
[8] Z konceptu dopisu Petra Lébla panu Hubínkovi, scénografovi a výtvarníkovi, který v Divadle Na zábradlí měl na starosti propagaci, duben 1996.
[9] Z konceptu dopisu Petra Lébla Markovi Vašutovi, 8. listopadu 1990.
[10] 6. červen 2006. Hrabu se v jeho knihovně. Knihy, jak je miluji. Divadlo, jak je miluji, musel si říkat on. Přes všechnu Léblovu nesnesitelnost a zatvrzelost cítím jenom lítost. Protože prožíval nejhorší muka, jaká může na člověka život políčit. Nebylo mu dobře se sebou samým. Jeho vnitřní já se hádala a trýznila navzájem. Navíc je ani nemohl načas umlčet řádnou životosprávou, tichým a pravidelným životem v poklidném zaměstnání, léčbou medikamenty a fungu-

jícím rodinným krbem s partnerkou či partnerem. Zvolil si divadlo, podivné a ve své podstatě falešné prostředí, které si vytváří jevištní realitu s nadějí, že se v některém z bodů protne s realitou žitou. Nebyl nikdo, kdo by kontroloval užívání léků, jež by úzkosti rozpustily. Nikomu by to ani nedovolil. Když prožívá krizi v roce 1990 – skončilo JELO, ocitá se sám, bez herců –, uvažuje o tom, že si dá od divadla „pohov". Zároveň usiluje o divadlo vlastní. Když se ocitne v krizi o devět let později, bude už prostoupená různými světy, prorostlá spletitými tunely. Kam nikdo nedohlédne. Úlevu hledal ve změně prostředí, uvažoval dokonce o koupi domu na venkově. Nakonec se počet východisek ze zdrcující situace, východisek, která by mu přinesla úlevu, zúžil v jeho mozku na východisko jediné.

Z našeho pohledu konečné.

Z jeho počáteční.

Bylo nespočet večerů, kdy seděl a trupem komíhal, kdy nahlas naříkal sám sobě. Nad sebou. Protože trpět mlčky a bez hnutí je příliš těžké.

[11] Z konceptu dopisu Petra Lébla, 28. srpna 1990.

[12] Z konceptu dopisu Evě Léblové, 1. ledna 1991.

[13] Z konceptu dopisu Petra Lébla režiséru Pleskotovi, 3. července 1991. Archiv Evy Léblové.

[14] Čerpáno z dopisu Jiřího Nekvasila. Archiv Evy Léblové.

[15] Ubytování: Hotel Edison, 228 West Street, New York. Petr Lébl, Karel Král, Lise Šilhánková. The International Theater Institute (ITI–USA) pro „Czechoslovak Theater Team" (což byli Karel Král a Petr Lébl) připravil program v New Yorku 7.–14. dubna 1991. Rozhovory s ředitelem Carey Perloffem. Návštěva semináře v Actors Studiu. Setkání s řediteli Performing Arts Journal a návštěva American Theatre Journal. V Baltimoru viděl v Baltimore Theatre hru Erica Basse *Invitations in Heaven* (r. Richard Edelman).

[16] New York University Performance, zápis Petra Lébla, 9. dubna 1991, deník USA.

[17] Zápis Petra Lébla, 11. dubna 1991, deník USA.
[18] Z dopisu Marka Vašuta Petru Léblovi, prosinec 1990. Oba se pak sejdou v USA následující jaro. Ex Libris Czechoslovakia, nezisková organizace, připravila přehlídku *Voices of Czechoslovakia,* kde byli hudebníci Stáňa Švecová, Caroline Stoessinger, Hana a Petr Ulrychovi, Laco Deczi a Cellula, z filmařů Vojtěch Jasný, z tanečníků Limbora Slovák Folk Ensemble, z divadelníků Marek Vašut, který v Lee Strassberg's Studio předvedl scénu z Čapkovy hry *RUR,* Christina Voskovec, žena Jiřího Voskovce (videomontáž z Osvobozeného divadla), Jiří Sýkora připomněl textappealy 60. let, konala se beseda s Ritou Klímovou, československou velvyslankyní, a Wendy Luers, manželkou velvyslance Williama Luerse v ČSSR v letech 1983 a 1986 – ta hovořila o Chartě 77.
[19] Zápis Petra Lébla, 7. dubna 1991, deník USA.
[20] Z konceptu dopisu Petra Lébla, léto 1991.
[21] 21. dubna 2005, Břevnov. Vchodové dveře nešly zamknout. V bytě slyším hlasy. Mužské i ženské. Rvou se ti dva uvnitř Léblovy hrudi. Možná se za mnou přišly podívat všechny Léblovy postavy. S napětím mou práci sledují.

A šeptají mi větu, kterou si přivlastnily a kterou napsala Milena Jesenská o Kafkovi: Přitom on je vystaven všemu, před čím jsme my chráněni.

13. kapitola

[1] Klasickým prototypem metrosexuála počátku 21. století je třeba anglický fotbalista David Beckham, u nás například Jiří Korn.
[2] Režijní kniha *Colas.* Archiv Evy Léblové.
[3] Archiv Evy Léblové, složka *Petrovy scénáře.*
[4] Z konceptu dopisu Petra Lébla panu Poulovi, 17. března 1996. Archiv DNZ.

[5] Zelené desky č. 3., 1995, Desky 1994–1995 II.
[6] Tamtéž.
[7] 4. dubna 2005, slunečný den. Sedím v břevnovském bytě několik hodin. Na tento byt se dívám dnes úplně jinýma očima. Jako na místo možného útočiště. Jako by mi propůjčil kout, aby odčinil tu strastiplnou cestu, která vede ke knize o něm. Cachtám se v jeho příběhu. A naproti za oknem žena v červených kraťasech přesazuje květiny. A kolem ní se batolí dítě v červené čepičce. Když tramvaj vjížděla na Malé Straně do ohybu ulice Pod Bruskou, byl vedle hotelu Hoffmeister sprejem nastříkán nápis: „Když chci, tak se neptám, jestli můžu." Přišlo mi to jako výstižné heslo života a tvorby Petra Lébla.
[8] *Deníky,* zápis z roku 1954, přeložila Helena Stachová. Program DISK, Witold Gombrowicz: *Svatba,* 1991.
[9] *Briefe an Felice.* 10.–16. 1913. *Dopisy Felici* (výběr z listů), vydalo Spektrum ve spolupráci s nakladatelstvím Akropolis, Praha 1991, s. 109, překlad Ivana Vízdalová.
[10] Pavel Kačírek, narozen 10. září 1947 ve Cvikově u České Lípy, absolvent FAMU, obor dokumentární film, režisér a scenárista Krátkého filmu, Artcentra, jeden ze spolutvůrců Originálního Videojournalu. 1984 podepsal Chartu 77. O tři roky později založil s Andrejem Krobem, Olgou Havlovou, Janem Kašparem a Janem Rumlem Originální Videojournal (rubriky Malý zpravodaj, Reportáž, Portrét, Dokument, Interview, Společenská kronika, Fotogalerie). Existoval i konkurenční videomagazín Vokno Františka Stárka. Stanislav Milota pořizoval záznamy bytového divadla a Aleš Havlíček proces s Plastic People. Předseda FITES (předsednictví skončilo 1992) připravoval pravidelně program pro Výbor dobré vůle Olgy Havlové. 1992 získal výroční cenu Trilobit za film… *téma Franz Kafka* a chystal film o Gustavu Mahlerovi.
[11] Z konceptu dopisu Petra Lébla Pavlu Kačírkovi, 1. září 1990.

[12] Pavel Kačírek Petru Léblovi, 14. října 1990. Archiv Evy Léblové, složka *Téma Franz Kafka.*
[13] Z konceptu dopisu Petra Lébla režiséru Pleskotovi, 3. července 1991. Archiv Evy Léblové.
[14] Originální ve všem… Rozevírám zápisník z Izraele. Kde inscenoval v roce 1996 *Cyrana z Bergeraku.* Útržky textů, účtenky z restaurací a obchodů, letenky, časopisecké výstřižky podob herců a staveb, vstupenky. To nejsou jenom autentické doklady jeho dnů. To jsou ornamenty, výtvarné básně všedního života. Takto akumulovány postupují „do vyšších pater". K hyperrealismu, k nesnesitelnosti. Uspořádává fascinovaně vnější skutečnost, přestože (nebo právě proto) jeho prožitky a pocity jí neodpovídají, jsou to druhotné znaky. Ale jediné, kterých se lze zachytit. V tomto momentě i jeho skladované texty vnímám jinak. Korespondence, deníky, zápisníky. Mám mrazivý pocit, jako bych exhumovala ostatky, jak je možné, že mi to u Schorma nevadilo. Jak to, že tam jsem zažila pocit, že mě pán domu pozval. Nad izraelským deníkem sedím v bytě drobné, statečné paní Léblové. Ve Šporkově ulici číslo 10. 29. března 2004.

Dokumentárnost všech Léblových deníků je sporná. Jeho osobní deníky a dopisy nechápu jako zdroj platných pravd. Deníky jsou určené jeho vnitřní paměti, útržkovité. A korespondence je sice privátním sdělením. Ale psaným s ohledem na příjemce… Je útěchou se hrabat ve starých novinových výstřižcích. Nic se nemění. A to je útěšlivé. A to je hrozné. Udržet se ve stavu soustředěné zanícenosti pro cizí příběh. Není rozdílu mezi příběhem smyšleným a literaturou faktu. Vypovídají o životě. Fikce může být daleko pravdivější než lživý deník s upravenými dny, týdny, lety. Zamlčenými obličeji, místy, činy.

Pravdu v pralese zahlédneme jen krátce, pravdu o jiných.

Je noc. K ránu. Za okny se ozve výkřik. Tak nepřirozený. Jako divadelní kulisa. Zdvojený výkřik. Rozevřu okno a vyhlédnu ven. Nic a nikoho nevidím. Jen holuby. Tramvaje. Skřípavý výkřik. Trošku

jako u Léblova *RAcka.* Nakonec se snad převtělil a oblétá. Vraždící tvor. Vražděný tvor. Mimozemšťan kontroluje, připomíná se.

Hlavně se nezbláznit. I to může být tím nejdůležitějším úkolem. Mým úkolem.

14. kapitola

[1] Z. A. Tichý: *O postmodernismu, pokoře a televizních veverkách.* Koncept rozhovoru s Petrem Léblem, 1993.
[2] Jan Cigánek: O podstatě funkce uměleckého díla. *Studie a úvahy*, 3/1964, s. 25.
[3] Po smrti byl srovnáván s Alfrédem RAdokem, přitom není vzdálenějších mužů divadla. On je trochu jako Zdeněk Kaloč, když už jmenovat příbuzného v českém prostoru. Kaloč pracoval od 1966 (za Srby a Sokolovského a jejich politického, angažovaného divadla brechtovské koncepce ve Státním divadle Brno, tj. dnešní Národní divadlo Brno). Režisér silného výtvarného cítění, inklinoval k symbolicky stylizovanému výrazu a vytříbené artistní formě. Tedy žádné ideové nasazení, žádná brechtovská koncepce (Euripides: *Trójanky,* Šúdraka: *Hliněný vozíček,* 1968). A byl to Kaloč, kdo pro brněnskou televizi natočil *RAcka.*
[4] A. M. Ripellino. In: Milena Honzíková: O ruském divadle italskýma očima, *Světová literatura,* 1966, r. 11, č. 5, s. 254.
[5] *„S ním byla robotárna, ale vyplatilo se to. Ten nám dal hodně. Když jsme zkoušeli Ženitbu, tak to každý na zkoušce vypálil, ale on řekl: ‚Stop, takhle vás znám z inscenací stokrát. Dejte si obě ruce do kapsy a mluvte ten text bez teček, bez čárek, jenom na dechu.‘ Dělali jsme to tak a najednou vzadu spadly štafle a my jsme přestali. Otočili jsme se a Radok na to: ‚To je ten zázrak. Kdybyste jeli tou vaší machou, tak kdyby za vámi vystřelili z kanónu, nebudete na to vůbec reagovat.‘ Nebo na začátku zkoušek Ženitby nám předvedl pět možných způ-*

sobů inscenování a všechny byly geniální.“ (Předjubilejní bilancování Josefa Beka. O Alfrédu Radokovi. *Telegraf,* 20. listopadu 1993.)
[6] Viktoria Nikiforová: *Svátek neporozumění* (rozhovor s Petrem Léblem). *Ruský telegraf*, 23. dubna 1998.
[7] František Koukolík: *Já. O vztahu mozku, vědomí a sebeuvědomování.* Univerzita Karlova, Praha 2003, s. 52.
[8] V té inscenaci měl hrát i Jiří Voskovec. *„S Hamletem Člověk není nikdy hotovej, to nikdy není dodělaný, to nikdy není kompletní, tak to budeme dělat, jako kdyby to byla zkouška.*“ Jiří Voskovec o sobě a Werichovi, o Jasném a o některých jiných věcech. Rozhovor Karla Kyncla. *Kulturní tvorba,* č. 47/1., 21. 11. 1963.
[9] *The Empty Space,* 1968, čes. *Prázdný prostor,* 1988. Srov. Irena Sławińska: *Divadlo v současném myšlení.* Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 2002, s. 175.
[10] T. Kowzan. In: Irena Sławińska: *Divadlo v současném myšlení,* s. 236.
[11] Petr Lébl, *Svět a divadlo*, 1990, č. 2.
[12] Vladimír Just: Úvahy postdivadelní. Emancipované metafory. *Literární noviny,* č. 16, 1995.
[13] Jan Cigánek: O podstatě funkce uměleckého díla. *Studie a úvahy,* 3/1964, s. 25.
[14] Záznam z 1. února 1993. Archiv Evy Léblové, složka *Kopie dopisů.*
[15] Franz Kafka: On, zápisky z roku 1920. *Divadlo,* listopad 1964, s. 18.
[16] Jeho věty byly precizní a ohromovaly. Setkání s ním připomíná literární motiv, člověk se ocitá jako postava v knize, kupříkladu v této: *„Trochu mě ohromilo, když řekl: ‚Jsem rád, že jsem tomu, co jste řekl, nerozuměl.‘ Rozčílen jsem rychle řekl: Tím, že jste tomu rád, ukazujete, že jste tomu rozuměl.“* (Franz Kafka, *Popis jednoho zápasu* (verze A), s. 35).
[17] Koncept dopisu Petra Lébla J. A. Pitínskému, 21. března 1993.

[18] Stanislav Kratochvíl: *Jak žít s neurózou.* Praha 1988, s. 16.
[19] Z konceptu dopisu Petra Lébla Kateřině Štefkové.
[20] Zygmunt Bauman: *Úvahy o postmoderní době.* Slon, Praha 1995.
[21] Lenka Lindaurová: Pouť se slzami do Etiopie. *Lidové noviny,* 4. listopadu 1994.
[22] Petr Lébl, *Svět a divadlo,* č. 2, 1990.
[23] Z konceptu dopisu Petra Lébla Janu Císařovi, autoru článku pro *Amatérskou scénu,* 1992.
[24] V „archivu" na Břevnově. Už druhý rok moje pracovna. Odtržená od okolního města, lidí, času. Klášterní cela. Sedím tu 3. ledna 2005. Desky k *Vojcevovi* jsou černé, má na nich přilepenu kopii grafiky Keitha Haringa.
[25] Petr Lébl. In: Sonja Kroupová: Dvojí finta na diváky. *Metropolitan,* 25. února 1992.
[26] *Práce,* 25. února 1992.
[27] Dopis děkanovi DAMU, 4. června 1992.
[28] Z konceptu dopisu Petra Lébla Ivanu Vyskočilovi, počátek roku 1992.
[29] Ve *Vojcevovi* jsou nejčastěji citovány repliky Antona Pavloviče Čechova, které v sobě zahrnuje Olga ze *Tří sester.* OLGA (objímá obě sestry): *„Hudba hraje tak vesele, tak optimisticky, a člověku se chce žít! Bože můj! Uplyne čas a my odejdeme na věky, zapomenou na nás, zapomenou naše tváře, naše hlasy, zapomenou, kolik nás bylo, ale naše utrpení se změní v radost lidí, kteří budou žít po nás, na zemi nastane mír a štěstí a lidi dobrým slovem uctí památku těch, kdo žijí teď, a poděkujou jim. Milé sestry, život ještě neskončil. Tak tedy budeme žít! Hudba hraje tak vesele, tak radostně, a člověku připadá, že zbývá už jen maličko, a dovíme se, proč žijeme, proč trpíme… Kdyby to člověk věděl, kdyby to věděl!"*
[30] Z konceptu dopisu Petra Lébla Ivanu Vyskočilovi.
[31] Z konceptu dopisu Petra Lébla Peterovi Čaneckému. Archiv Evy Léblové.

[32] Z konceptu dopisu Petra Lébla, 1992.
[33] Tamtéž.
[34] Ten neodbytný text Alberta Camuse citovaný v programu *Vojceva,* který inspiroval mnohé autory, je uveden v záhlaví této knihy.
[35] Výroční katalog k desáté repríze *Vojceva,* 1992. Archiv Evy Léblové. Trefné, krátce, výstižně to napsala dubna 1992 Martina Krénová: *„Hra – ruka v ruke s inscenáciou – je však pozoruhodná z oveľa vážnejších dôvodov: je to (nielen vzhľadom na vek autorov) mimoriadne originálna, inteligentná a vtipná travestia fenoménu drámy a divadla. Charakteristika sice na prvý pohľad neúnosne všeobecná a azda aj nesplniteľná; no len pri prvom zoznámení sa s kusom som zachytila narážky na psychologicko-realistické divadlo 19. storočia, bulvárnu frašku, anglickú konverzačku, dialogické modely absurdnej drámy, existencializmus, pocitové divadlo, budovateľskú drámu, operu, cirkus, comics… Cítila som Strindberga, Williamsa, Ionesca, Havla, Sheparda – a, samozrejme, Čechova a celu divadelnú sviatosť Višňového sadu. Šokojúce na tom je, že to všetko drží pokope, je to dekompozícia s tvarom a vnútornou štruktúrou (…) svet umeleckého diela, ktoré život nezobrazuje, ale vyjadruje nevypočitateľným, neopísateľným, neopakovateľným a mechanicky nezachytiteľným spôsobom.*“
[36] Zápisy ze zkoušek, s. 23–24. Archiv Evy Léblové.
[37] Odložila jsem jeho poznámky. Vidím před očima svého *Vojceva*, divačka vidí tehdejší představení. Co v člověku zůstane. Vypelichaná mozaika. Formalismus prázdné a depresivní krásy, to jsem cítila já. Ne, pravdu. Pakárna dvou sebestředných maniaků, kteří chtějí šokovat a ohromit svět za každou cenu. Diváci nerozuměli tomu, co říkají postavy, postavy nerozuměly, co jim předepsal autor. To jsem cítila. Postpubertální výlev nenávisti vůči světu. Oni se spíš na vytváření zmaru a hnusu podíleli. Než aby ho mapovali a sledovali mimo. Byla jsem divačka.

[38] Petr Lébl, ze zkoušky *Vojceva,* zaznamenala Vlasta Smoláková. Archiv Evy Léblové.
[39] Z konceptu dopisu Petra Lébla kostýmnímu výtvarníkovi Peterovi Čaneckému. Archiv Evy Léblové.
[40] Tamtéž.
[41] Korespondence se hromadila i na Léblově stole. To je teda magoriáda. Děkovné dopisy divadelníků a teatrologů, jejichž jména byla pod recenzemi a anketní odpovědí Světa a divadlo. To je nechutnost, jak se ty díky lepí a poníženost teče. Ponížení a vlezlost. Kdyby někdo chtěl vydat sborník děkovných a obdivných dopisů, jako když mají státníci narozeniny. (Václav Klaus šedesátiny a Ivan Mládek napsal oslavnou báseň. Vážně míněnou.)

Toto je příběh o někom, kdo se nejprve zviditelnil. Všichni ho znali. Takže cokoliv udělal, báli se kritizovat. I kdyby si uplivl, zarámují to. Díky psané na kolenou. S nabídkou být vždy připraven k eventuální spolupráci. Věděla jsem, že to nebude snadné, jdu si zalít čekankovou směs horkou vodou. Vařící.
[42] Z konceptu dopisu Petra Lébla Janu Císařovi, autoru článku pro *Amatérskou scénu.* Koncept dopisu, 1992.
[43] Jan Rejžek: *Z Rejžkova deníčku. Scéna,* č. 4,1992.
[44] Pavel Janoušek: Blábol jako obřad. *Svět a divadlo,* č. 1–2,1992.
[45] Jan Císař: Událost. Pro kurs Olomouc, 1992.
[46] Jan Císař zmiňuje slova Theodora W. Adorna o příčinách roztříštěné řeči avantgardních děl, jež se nám zdá být často nesrozumitelná. *„Je-li celá skutečnost, do níž jsme ponořeni, rozložená, rozlomená, obtížně pochopitelná, pak umělec se snaží ve svém materiálu s tím vyrovnat tak, že dohání tento materiál co nejdále.*"
[47] Sergej Machonin: Záznam 10. března 1992.
[48] Petr Lébl, ze zkoušky *Vojceva,* zaznamenala Vlasta Smoláková.
[49] Výroční katalog k desáté repríze *Vojceva.*
[50] Tamtéž.

[51] Autorům kladných recenzí se rozepsal nejvíce, např. právě Janu Císařovi, autoru článku pro *Amatérskou scénu.*
„Vážený pane,
dostal jsem (doufám že se nebudete zlobit) rukopis Vašeho článku pro AS – děkuju Vám za tu úvahu věnovanou Vojcevovi. Teprve díky Vám jsem měl pocit, že naše práce není jen ubohý vtip, že snad je víc – když o ní někdo je ochoten a schopen zauvažovat. Okolní štěkot v novinách je spíš zkouškou vytrvalosti – pro svou práci se z těch popsaných stran dozvíme skoro nic. Chci vám říct, co jsem ještě neřekl: Vojcev je OBĚTNÍ inscenace. Je první z řady (snad) devíti inscenací, které bych rád situoval do stejných dekorací, a v roce dva tisíce je slavnostně zrušil a spálil na náměstí… Vojcev je procházka za hranice únosnosti a riskantní obchod se sny… je PRVNÍ a jeho ozvěna nám mnohým pomůže se očistit a vůbec vzchopit pro další a příští práci. O magii jsem mnoho nepřemýšlel – mám z ní strach. Četl jsem ale, že věda vzniká opakovanou magií… nebo tak nějak, a docela s tím souhlasím.

Nevím, jestli ‚prvotní je u mne vidění výtvarné…' Mám pocit, že chci hlavně, aby bylo vidět, co jindy není vidět, a řadím tuto snahu do kategorie ryze divadelní, nikoliv výtvarné. Jsem moc rád za to, co jste napsal, a přál bych si, kdybychom se mohli setkat a o divadle si popovídat – kdybyste měl čas a náladu…"

Písemně děkuje také Sonje Kroupové, která do tehdejších novin *Metropolitan* (25. února 1992) napsala: *„Dvouhodinový kolotoč úryvků osudů, miniskečů, parodií všech možných klíčových i banálních okamžiků člověčí komunikace, až marnotratné množství parafrázovaných literárních, divadelních a historických citací…"*
[52] Z konceptu dopisu Petra Lébla Věře Ptáčkové, 22. dubna 1992.
[53] Z konceptu dopisu Petra Lébla, února 1992; děkuje za článek do *Lidové demokracie.*
[54] Václav Holzknecht: *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo.* SNKLHU, Praha 1957, s. 26–27.
[55] Zápisy ze zkoušek, s. 25. Archiv Evy Léblové.

[56] Dnes je 14. dubna 2005, téměř letní den. O to více pracuji… Složka, snad už poslední, k *Vojcevovi.* Je tu i fotka Evy Salzmannové, něžná, líbezná. A rozhovor se „šíleným strýcem" Strýčkem Jedličkou, devětašedesátiletým mužem, který „vypadá na padesát. A chová se na třicet". A který říká „*pravda, děti mě dráždí. (…) Ale řeknu ti, to živobytí, co já dělám, je hrozný. I v tý nemocnici za mnou chodili doktoři a chtěli, abych jim udělal kanára. S půlkou ochrnutý pusy…*" (Vladimír Kovářík: Strejčku, vy ste ňákej trhlej, *Svět v obrazech,* č. 20, 16. 5. 1991) Dělat divákům kanára. Sníst sledě. Chytit zebru. Zastřelit RAcka.
[57] Koncept dopisu Petra Lébla Karlu Steigerwaldovi, 12. února 1992.
[58] Z konceptu dopisu Petra Lébla Vlastě Smolákové, 11. srpna 1992.
[59] Což se týká i obdivu k Egonu Tobiášovi, jemuž ještě v tvůrčí skupině Čestmíra Kopeckého připravil televizní pásmo z veršů *Jak je sladké tvoje žvanění, ani ho není slyšet (Čtení na dobrou noc).* Odvysíláno 2. května 1992.
[60] Z dopisu J. A. Pitínského Petru Léblovi, 28. listopadu 1992. Archiv Evy Léblové.
[61] Z dopisu J. A. Pitínského Petru Léblovi, 30. března 1992. Archiv Evy Léblové.
[62] Z konceptu dopisu Petra Lébla Leoši Suchařípovi, 28. září 1992. Archiv Evy Léblové.
[63] V zelených deskách text *Hamleta/Amletha* s Léblovými poznámkami. Na zadní straně stejně data zkoušek *Vojceva,* myslel na jediné. Část na oranžových listech. Papyrus, obrázek královny „tajemné krásy", Nefertiti. Má hrát hlavní roli: Ivana Chýlková (Duch), Petr Lébl (Hamlet), Boris Rossner (Král), Eva Salzmannová (Královna), Ivan Eismann (?), Vlastimil Bedrna (Polonius), Jiří Novotný (Leartes), Karel Dobrý (Horatio), Saša Rašilov (Hrobník), Ondřej Sokol (Rosenkrantz)… Na úvod scény na hradbách chtěl projekci půlnoční oblohy, plátno zatížené kameny.

15. kapitola

[1] Z konceptu dopisu Petra Lébla Ivanu Vyskočilovi. Archiv Evy Léblové.
[2] Z konceptu dopisu Petra Lébla děkanovi DAMU Milanu Klímovi, 4. června 1992.
[3] Z konceptu dopisu Petra Lébla Luboši Pistoriovi. Archiv Evy Léblové, složka *Kopie dopisů.*
[4] Z konceptu dopisu Petra Lébla děkanovi DAMU, 4. června 1992.
[5] DAMU, činoherní větev, katedra autorské tvorby, obor režie. Vedoucí katedry J. Fréhar.
[6] Franz Kafka: On, zápisky z roku 1920. *Divadlo,* listopad 1964, s. 18.
[7] Z konceptu dopisu Petra Lébla děkanovi DAMU, 4. června 1992.
[8] Petr Lébl: *O divadle.* Odpovědi. 1987. Archiv Evy Léblové, složka *DAMU.*
[9] Ivan Vyskočil. Nedivadlo Ivana Vyskočila. *Týdeník Televize* 3/2002, s. 14–15.
[10] Tamtéž.
[11] Z konceptu dopisu Petra Lébla Ivanu Vyskočilovi, 5. dubna 1996. Archiv Evy Léblové.
[12] Petr Lébl: *Milá maminko,* filmový námět, obraz 2, s. 7.
[13] Je den po Velikonocích, 18. dubna 2006. Kolik měsíců jsem u dřevěného stolu neseděla. Paní Léblová mi tu připravila lampičku a svíci i bílé, panenské papíry. Zbývá prostudovat Léblovy poznámky před přípravou ke zkouškám na vysokou školu. Povídku *Na přednášce,* například. Vysokoškolák si během přednášky ujasňuje svůj vztah ke dvěma dívkám. Chce si ponechat iluze čistoty, neušpinit se tělesností. Variace téhož. Spisovatelé si mnohdy svými texty předurčili osud. Každý umělec si ho předurčuje. *„Ne že by již dlouho netoužil po lásce, po dotecích a něžných rukách, ale proč to vždy musí být spojeno s takovým duševním utrpením? (…) Kdybych tak mohl*

zmizet. Zmizet problémům, zmizet strachu, zmizet světu, zmizet vám dvěma, zmizet tobě." (Povídka *Na přednášce*, příprava k přijímacím zkouškám, s. 5)

To je den. V úseku Újezd – Malostranské náměstí výluka tramvají. Cesta sem, do břevnovského bytu, mi trvala více jak hodinu a půl. Odlesk zlatavě kovového stínítka. Oslepuje. Dotírán jarním paprskem. Jako by mi někdo do očí házel zrcátková prasátka. Nikdo tu není, přesto musím být stále ve střehu. A když jsem se teď po čtyřech hodinách zvedla, abych si protáhla bolavá záda, sáhla jsem do Petrovy knihovničky. Poslepu. Kniha J. RAdičkova *Všichni a nikdo* je protknuta šroubem, matky na obou stranách zabraňují rozevřít listy. Vložila jsem ji opatrně zpátky, vysunula vedlejší svazek. Stanislav Kratochvíl, *Jak žít s neurózou. Rady nemocným.* Tady stránky rozevřít můžu. Věnování *„Mé milé Jiřince, aby si lépe všimla"* je rázně přeškrtnuto černým fixem. A Petrovou rukou nově vepsáno. „*To se mi nezdá vtipné. S neurózou žít nehodlám. Zabíjet se ale taky ještě nechci.*"

Jistě, ještě ne. Na neurózu se neumírá. Ale endogenní deprese je duševní choroba. Smutek je nelogický a hrozí nebezpečí – nebo dar – sebevraždy. Sedla jsem si zpátky k notebooku. Přemýšlím o něm, hlava se rozskočí. Ještě mám hodinu. Než zatřesu hlavou, přešaltuju do role maminky a pocestuju pro dceru do školky. Kratochvíl psal své RAdy pro neurotiky v Kroměříži. Lébl si tam umístí televizní studio. Nebyl neurotik, lépe řečeno nebyl jenom neurotik. Trpěl duševní chorobou, psychózou doprovázenou v konečné fázi halucinacemi, vidinami i hlasy. Příčinou je údajně porucha látkové výměny v mozku. *„Pacient, který onemocněl psychózou, si v kritické fázi svého onemocnění zpravidla neuvědomuje, že jde o nemoc. Příznaky choroby na něm spíše vidí jeho okolí. Sám si žije jakoby v jiném světě, světě svých vlastních, od skutečnosti často zcela odtržených představ.*" (s. 11) Způsob léčby přece musí existovat. Existuje. Především nepřerušované užívání psychofarmak. Jenomže

jakmile se Léblovi jen trochu ulevilo, přestal. Léky, které snižovaly napětí, neužíval. Protože vedly až k *„lhostejnému způsobu uvažování a vztahu k problémům".* Snižovaly pozornost. Bdělost. Vedly k únavě. Udržovací dávku přitom potřeboval. Aby psychóza znovu nevzplála.

Můžu jen popsat, jak se choval. Nic víc. Neodhadnu, nakolik to je (symbolický) projev vnitřního konfliktu.

[14] Stanislav Kratochvíl: *Jak žít s neurózou.* Praha 1988, s. 11 a 51.

[15] Jak se po roce 1989 ukáže, patřil Cimický ke spolupracovníkům StB. Výtvarné uskupení *Pode Bal* absolventů Vysoké školy uměleckoprůmyslové (Michal Šiml, Antonín Kopp a Petr Motyčka), které se zabývá politickým a sociálním uměním, se pokusilo o regresivní terapii, v roce 2000 uskutečnili projekt *Malík urvi.* V pražské Špálově galerii vystavili portréty lidí, kteří byli členy a funkcionáři KSČ nebo spolupracovníky StB, popřípadě jejími příslušníky, a zároveň v onom roce 2000 zastávali vysoké místo ve společnosti. Mezi nimi barvitý životopis a obličej Jana Cimického. *„Jan Cimický, člen KSČ, funkcionář komunistického Svazu spisovatelů. Komunisty jmenován primářem Psychiatrické léčebny v Bohnicích. V r. 1989 žádal přísnější potrestání signatářů petice Několik vět. Spolupracovník StB ‚Pinel' (kategorie D-46485).*" (Galeristovi Jaroslavu Krbůčkovi byla zastavena sponzorská podpora galerie. Údajně Miroslav Grégr, tehdejší ministr průmyslu a obchodu, telefonátem „domluvil" Budvaru, aby nepodporoval galerii. Ovšem dávno byly pryč (?) doby, že by se hospodářský subjekt, na politicích vlastně nezávislý, zalekl telefonátu z vyšších míst…)

16. kapitola

[1] Koncept dopisu Petra Lébla Karlu Steigerwaldovi, 10. dubna 1992. Archiv Evy Léblové.

[2] Z konceptu dopisu Petra Lébla, září 1992. Archiv Evy Léblové.

[3] Inscenace *Fernando Krapp mi napsal dopis* měla československou premiéru 24. listopadu 1992. Obnovená premiéra se konala 15. září 1993 v Divadle Na zábradlí, derniéra 13. dubna 1996.
[4] Z konceptu dopisu Petra Lébla panu Vodrážkovi, 24. listopadu 1993. Archiv Evy Léblové.
[5] Z konceptu dopisu Petra Lébla Karlu Křížovi, 13. prosince 1992. Archiv Evy Léblové.
[6] Z konceptu dopisu Petra Lébla Jaroslavě Adamové, 22. března 1993. Archiv Evy Léblové.
[7] Z dopisu J. A. Pitínského, 28. listopadu 1992. Archiv Evy Léblové.

17. kapitola

[1] Dnes je 13. dubna 2005. A na tento byt se dívám úplně jinýma očima. Jako na místo možného útočiště. Tajné místo schůzek. S chápavými Marťany.
[2] Z konceptu dopisu Petra Lébla Lucii Bělohradské, 3. prosince 1992.
[3] A poprvé si vyzkouší režii televizního záznamu představení. Divadelní soubor Čmukaři a jejich *Léčba neklidem.*
[4] Martin Nezval: Zdánlivě nic složitého. *MF Dnes,* č. 298, 21. prosince 1991. I Jiří Ornest, který v roce 1994 v Divadle Na zábradlí režíroval hru *Nahniličko,* připravoval s autorem hry Janem Krausem televizní pořad *Dvaadvacítka.*
[5] V roce 1987 napsal Lébl nástin hry, která se odehrává ve vlakovém kupé. Spisovatel stojí mimo „opravdový život", celou cestu prospí („*No nevadí. Něco si už vymyslím. To už je přednost nás spisovatelů, že umíme obratně popírat to, co je, a vysvětlovat to, co není.*")
[6] Petr Lébl: *Studio Kroměříž.*

[7] Z konceptu dopisu Petra Lébla. Archiv Evy Léblové, složka *Kopie 1993.*
[8] Tamtéž.
[9] Petr Lébl: *Studio Kroměříž,* díl devátý, *Chobotnička II.*
[10] Dopis Jaroslava Šušáka, 26. června 1992. Archiv Evy Léblové, složka *Studio Kroměříž.*
[11] Z konceptu dopisu Petra Lébla Miloši Horanskému.
[12] Rozhovor Petra Lébla se Z. A. Tichým, 1993.
[13] Archiv Evy Léblové, složka *Studio Kroměříž.*
[14] *Den se strýčkem,* r. P. Kraus, K. Krejčí, Jiří Chalupa psal pro Hlavní redakci pořadů pro děti a mládež námět třicetiminutového 16mm filmu *Mám strýčka, svého strýčka… O léčivé moci smíchu se zasloužilým umělcem A. Jedličkou.* Koláž scének, písniček a crazy výstupů. Petr a Lucie žadoní, aby je maminka, se kterou žijí sami, nechala vyšetřit v Strýčkově smíchometrické laboratoři, aby už nikdy neplakali. Nejdřív je potřeba rozesmát maminku ptákovinami…
[15] Antonín Jedlička se proslavil jako dětský herec, ale i pro dospělé napsal *Zpáteční lístek do dětství* (1983). Pro děti pak *Pohádky strýčka Jedličky, Knížka strýčka Jedličky, Hrátky strýčka Jedličky.*
[16] Antonín Jedlička: *Povídky.* Archiv Evy Léblové, složka *Mám strýčka, svého strýčka…*
[17] Zatímco točí dokument o strýčku Jedličkovi a jiných úchylkách, dobový dokument se soustředí na společensko-historická témata a látání děr v historii. Petr Václav: dokument o hraběnce *Paní Le Murie*, Vladislav Kvasnička: politické dokumenty; v roce 1989 o Rumunsku, kde probíhala krvavá vzpoura proti komunistickému režimu, v roce 1991 o Jugoslávii, *Blok zleva,* o komunistické straně a *Anarchisté aneb Soudruzi ve zbrani,* o propojení anarchistického sdružení a komunistické strany. Milan Maryška: *Zapomenutí krajané,* o krajanech z Kazachstánu z města Borodinovka, kteří se pokoušeli vrátit do své vlasti, dokument *Odkud jsi a kam jdeš,* o sudetských Němcích (1993) a *Ze Sibiře* (1993).

[18] Vzpomínka bývalé ředitelky Divadelního ústavu Evy Soukupové, dokument ČT *Doktorka přes divadlo,* 2006.
[19] Z konceptu dopisu Petra Lébla herečce Jorze Kotrbové. 16. března 1996.
[20] Dnes je pátek 24. března 2006. Snad první den, kdy nesněží. Všichni ochable vyhlížejí jaro. Mně jaro neuleví. Usedám k téhle práci se strachem. Dva měsíce jsem neotevřela dveře ve Skupově ulici. I když jsem jen kousek od nich, v Památníku národního písemnictví. Zpracovávám podklady ke scénáři o Jaroslavu Ježkovi. Nemůže být větší kontrast. Než bláhový Ježura a tento… Kontrasty jsou důležité.

Kolikrát jsem si za těch šest let říkala, že bych měla odjet za hranice této země, vymotat se ze spleti konkrétních tváří a popisovat děj z dálky. Pohledem neinformovaného cizince, který objevuje.

Strach je živený i tím, že budu muset otevřít poslední zápisník. Ne deníky, ty jsem pročetla a předala paní Léblové. Ne modré záznamníky. Myslím tím malý zápisník s pírkem z obálky. Neotevřela jsem ty stránky nikdy. A těžko zodpovědět proč. Nezajímalo mě to. Netýkalo se mě to. Bála jsem se. Vciťování je vyčerpávající. Jako by mně nepříslušelo nahlížet hloub a hloub ze strachu, že se překotím. Jenomže teď už výmluvy nepomohou, otevřít budu muset. Protože čas se naplnil, odkládat to donekonečna nemůžu. Aby se práce završila. A opustil mne ten přízračný stav. Kapitola poslední. Držte se Zábradlí. Vždycky upadnete. Jako Vyskočil, jako Schorm, jako Grossman, jako Lébl. Jen malí nepadají.

Mohou se plazit po čtyřech.

Vrhnout se do práce s drzostí lehkonohé tanečnice. Která si dobrovolně přivazuje těžká závaží kolem nártů.
[21] Zaškrtl si v úvaze Jarmily Doubravové: Marginálie k některým otázkám sémiotiky veřejného mínění. *Hudební rozhledy,* 1990, s. 118.

[22] Slova Františka Pavlíčka napsaná v roce 1968 přesně vystihují i stav kolem roku 1989. In: Nevíra v divadelní slovo. *Divadlo,* březen 1968, s. 27.
[23] Jiří Pokorný v roce 1994 bude inscenovat Tobiášova *Cizince* v Činoherním studiu Ústí nad Labem. 1995 v Dejvickém divadle Jan Antonín Pitínský jako režisér a autor scénáře *Sestru Úzkost aneb Polibky v polích.* Podle próz Jana Čepa a Jakuba Demla.
[24] Tomáš Palatý (1964) vystudoval FF UK (obor koreanistika – rusistika). Od roku 1982 působil v amatérském souboru DOPRAPO (později JAK SE VÁM JELO a JELO). Po studiu pracoval v Náprstkově muzeu a v Orientálním ústavu AV ČR. Roku 1994 ho Lébl vzal k sobě do stálého angažmá v Divadle Na zábradlí.
[25] Jan Mukařovský na konferenci avantgardních divadelníků v roce 1937.
[26] Z konceptu dopisu Petra Lébla, září 1992. Archiv Evy Léblové.
[27] Dne 7. dubna 2005, když se na notebooku spustil antivirový program, jsem vstala a sáhla do Léblovy knihovny. Ruka klesla. Zůstala jsem stát. Tolik knih… Měly by načichnout vnitřním, čitelným důvodem. Proč vznikly. Člověk už nemusí vyplavat. Když pro někoho uloupnu ne nepodstatnou část svého času, musím se rozplynout a vnořit. Nelze psát o světě plném emocí bez emocí. Rozčtvrtit, chladnokrevně pitvat mrtvolu uměleckého snažení, pinzetou přehrabovat kůstky kdysi tepajícího těla. Zůstat v pozadí, vymazat sebe sama. Sledovat. S vnitřní poctivostí. Jak se věci dějí. Jak jsme nepoučitelní. Trapně stejní. Ještě chvilku trpělivosti.
[28] Franz Kafka: *Dopisy Felici.* Nakladatelství Franze Kafky, Praha 1999, s. 129.
[29] Z konceptu dopisu Petra Lébla panu Vodrážkovi, 24. listopadu 1993. Kopie dopisů.
[30] Z konceptu dopisu Petra Lébla, 3. března 1993. Archiv Evy Léblové.

[31] Je 11. prosinec 2006. Nastala fáze, kdy klestím. Osekávám ten text, osekávám, strhávám z něho těžkou deku všech těch informací, dat, podrobných událostí. Sbírám suché klestí. Aby les mohl dýchat a mezi souvětími se prodírat čerstvý vítr. Proluky a nedořečená místa musí být nejvýmluvnější.

Věřila jsem vůbec někdy, že najdu sílu to dokončit? Obelhávala jsem ho tím, že jsem občas něco načmárala. Zmuchlala.

Jenomže bych to tak musela dělat do konce života.

18. kapitola

[1] Současná adresa zní: DIVADLO NA ZÁBRADLÍ, scéna hlavního města Prahy, Anenské náměstí č. 5, 115 33 Praha 1.

Od počátku se do soužití budov prolíná ještě jiný svár. Na pozemku dnešní budovy 209 stávaly ve středověku původně domy dva. Milevský dům na rohu kláštera sv. Anny, *„blízko* sv. *Jana na brodě, proti řečenému kostelu*". Ten patřil původně milevskému klášteru. Druhý – Mikšův nebo také Čejkovský – dům podle majitelů Mikeše Bílého (od 1418) a Ferdinanda Čejky podélně střežil uličku Na Zábradlí (západní část dnešního domu). Bývaly spojovány a opět násilně oddělovány. Spára dvou individualit se scelovala staletí. Vždy přítomná, hluboká. Následuje smršť rychle se střídajících majitelů.

Kožešníci, koželuhové, RAdní písaři, pekaři, lékaři, brusiči, mistři rukavičkáři. Žádný z nich dům nevlastnil delší dobu, zdi a lidé se nestačili sžít, ohmatat. Rychle se domů zbavovali. Ty domy stály na dobré adrese, tudíž se úspěšně spekulovalo. 1659 získal dům Jan Rupert a Anna Marie, říkalo se proto U Rupertů. Od roku 1702 byla majitelkou Dorota Dvořáková, proto Dvořákových. Dorota vedla pivní šenk, údajně nepříliš valné pověsti. 1723 se majiteli domu postupně stali brusič Jan Jiří Schneck, jeho vdova Markéta, *syn* Leopold.

Měli za povinnost ubytovávat vojenské osoby ve vojenském bytě v patře, obstarávali šenk, nájemníky i kloboučnickou dílnu. Domu se začalo říkat „U Zeleného kloboučku“ nebo „Zlatý klobouček“. Útroby pojaly v přízemí tři pokoje, pět komor, kloboučnickou dílnu, stáj pro čtyři koně, jeden sklep a dvůr s kašnou. V patře pět pokojů, tři komory, dvě kuchyně, dva kuchyňské krby a dvě předsíně. V roce 1792, kdy dům koupil Johann Eiselt, barvíř bavlny a plátna, už byla v přízemí jirchářská dílna a místnosti k tištění bavlněných tkanin. A barvírna. Tolik majitelů, tolik názvů. Budova vyvolává nepříjemný pocit nechtěného dítěte, které si předávají falešní pěstouni. Unavený výrostek slibující zlatý důl. Výrostek, kterému mění jméno. Začne reagovat po svém, dělat naschvály. Nedužívé, nevýstavné domy v centru, ale stranou hlavních městských komunikací. Pověst domu v roce 1565 nevylepší ani koželuh Jan Drbal. Dochoval se zápis „nářku cti“, obvinění z nepoctivosti.

Kdy že to nastoupí Lébl na scénu. Narodí se za 400 let. Dům U Zeleného kloboučku do sebe zatím nasává naplaveninu lidských střetů i smiřování. Zápach kůží, barev, koňské ržání. Zlatý klobouček. V roce 1810 si Václav Zinsmeister zřídí v nádvorním bloku kartounku… Celá staletí čekal dům na smysl své existence, na odpovídajícího pána. Během rozsáhlé přestavby vznikne prostorný sál v zadním traktu. Dílna kartounky s řadou velkých tiskacích stolů. Od tohoto momentu se sál stává středobodem klasicistní budovy. Která se 1892 v prvním a druhém patře stává noclehárnou Jednoty katolických tovaryšů pro její frekventanty. V domě se nachází i tzv. Josefeum, útulna pro služebné. Tovaryšstvo Ježíšovo si pro své potřeby nechá zřídit i divadelní sál, stavitel F. Hodek v roce 1913 vyhotoví projekt.

Tovaryšstvo Ježíšovo během války o vlastnické právo přišlo. 13. prosince 1954 vlastnické právo přechází na československý stát, konkrétně Bytový podnik hlavního města Prahy, později na Obvodní podnik bytového hospodářství v Praze. Sál v letech jásavého budování chátral.

Sálek, kde původně tiskaři tiskli katolické knihy, v roce 1958 objeví Helena Philippová, Vladimír Vodička, Ivan Vyskočil, Jiří Suchý. Začnou hrát divadlo. Dají mu název podle uličky vedoucí z Anenského náměstí na nábřeží, kde stával od středověku kostel sv. Jana Křtitele na brodu, respektive na břehu nebo na zábradlí. Divadlo projde dvěma rekonstrukcemi, v roce 1993 je rekonstruováno potřetí.

[2] Do DNZ se vrátil Jan Grossman inscenacemi – Molière: *Don Juan* (1989), Václav Havel: *Largo desolato* (1990), Karel Steigerwald: *Hoře, hoře, strach, oprátka a jáma* (1991), Václav Havel: *Pokoušení* (1991), A. Bennett: *Kafkovo brko* (1993).

[3] Tady v úvahu přicházela spolupráce s představitelem nonverbálního divadla Ctiborem Turbou a souborem *Archa bláznů,* nebo otevřený proud uměleckých aktivit, kam by spadaly inscenace s hostujícími umělci (spolupráci přislíbili Bělohradská, Borna, Krofta, Pavlík, Korčák), hostování vyhraněných souborů (Drak, Naivní divadlo, Kabinet múz), inscenace mimopražských režisérů (Ferancová, Bednárik, Nvota, Pitínský), inscenace vzniklé na půdě DAMU a HAMU nebo v amatérských podmínkách. Občasná vystoupení osobností, jejichž tvorba je spojená s minulostí Divadla Na zábradlí (Vyskočil, Vašinka, Hermanová, Suchý, Divadlo na tahu). Stáže pro studenty všech oborů uměleckých škol. Výstavy, přednášky, jednorázové akce živé publicistiky. V průsečíku těchto proudů se divadlo chtělo přejatými inscenacemi a vlastní produkcí programově věnovat dětskému publiku. S trvalým souborem Fialkovy pantomimy už nepočítalo.

[4] První sezonu tu pracovali Tereza Kamenická (asistentka ředitelky a uměleckého šéfa), Zdena Žárská (tajemnice uměleckého souboru), Lenka Lagronová (dramaturgyně, propagační materiály) a Zuzana Krejzková (propagační materiály), Ivana Slámová (přednostka produkce, tisková mluvčí), Ivan Hermel (vedoucí kontaktního oddělení), Jiří Nikodým (propagace, sponzoring), Jana

Tomášková (propagace, nábor), Kateřina Karlíková (sekretářka, evidence majetku), Martin Bláha (přednosta provozu), Petr Kalvach (vedoucí hospodářské správy), Jan Malaska (šéf výroby). Pokojíček Divadla Na zábradlí s ním v tomto období obývali inspicientka Stanislava Tomšovská, nápovědka Jana Kopecká, technika Luděk Hrubý a Miroslav Stibr, zvukaři Petr Pavelec a Jiří Štekr, osvětlovači František Dámec a Petr Voříšek, v kostymérně Jiřina Veselá, Eva Málková, Markéta Vostřáková… Pitínský byl 1994 Na zábradlí krátce zaměstnán jako dramaturg.

[5] Zelené desky č. 3, 1995, Desky 1994–1995 II.

[6] Miguel de Unamuno: *Ábel Sánchez.* Praha 1988, s. 32.

[7] Z konceptu dopisu Petra Lébla, konec roku 1993. Archiv Divadla Na zábradlí, kopie dopisů.

[8] Mám před sebou neodeslaný dopis. Sedl a zlostně psal. Zklamaný posledními dny zkoušení. Nespravedlivý. Signály, které vysílá sám, analýze nepodrobuje. „Asi *bys mne lépe pochopil, kdyby ses slyšel.*" Herec dal v Realistickém divadle výpověď a vzápětí přijal hlavní roli v Léblově inscenaci. *„Nyní ale tu roli máš, a tak bys měl nebo moh mít tedy i radost. Troufám si říct, že ostuda to nebude – a tak vlastně není o čem déle diskutovat."*

[9] Z konceptu dopisu Vlastě Smolákové, 2. ledna 1993.

[10] Viz Vlasta Smoláková: *Zpráva z festivalu Divadelná Nitra 94,* 23.–28. září 1994. Petr Lébl: Zelené desky č. 3, 1994–1995 I., září–podzim.

[11] Vlasta Smoláková obětavě zapsala všechny zkoušky *Vojceva,* stejně tak učinila v případě her *Pokojíček* a *Fernando Krapp mi napsal dopis.*

[12] Vladimír Just: Chudák Anton Pavlovič. *Divadelní noviny,* 1994, č. 11.

[13] Vlasta Smoláková se jeho životem oddaně mihla, velice rychle ji zneužil a vyhodil, a pokud ji vůbec PAK bral na vědomí, tak s nespravedlivým pohrdáním. Vydala s Egonem Tobiášem knihu

Fenomén Lébl, kde vytvořila předčasně nafouknutou legendu, ale především se snažila pozdvihnout sebe. Lébl ji zajímá v bodech, v nichž se sama může objevit. Zapomněla, co je prvotní a co druhotné. Že bez divadelních kritiků a teoretiků jejího typu se divadlo obejde, že podstatní jsou režiséři a herci a kostýmní výtvarníci a scénografové a autoři a překladatelé, kteří dlouhé měsíce intenzivně pilují výslednou inscenaci. Od Léblových spolupracovníků nechce pomoc a ani rovnoprávné a kolegiální partnerství, ale poddanství. Cílená publicita.

[14] Z dopisu Petra Lébla paní Vlčkové, Praha 7. května 1996.

[15] Hostinec Nad Královskou oborou. Bára Korandová: *Záření při svíčce.* Režie: Petr Lébl. Jediné provedení: 23. prosince 1994. Role: Tráva.

[16] Z dopisu Petra Lébla Báře Hrzánové, Praha 9. prosince 1996.

[17] Benjamin Kuras: Jak přežít padouchy. *Xantypa,* prosinec 1998, s. 71.

[18] 1994 získala Cenu Josefa Hlávky za kostýmy k inscenaci *RAcek* A. P. Čechova, 1997 nominována na Cenu Alfréda Radoka za scénu a kostýmy ke hře Thomase Bernharda *Ritter, Dene, Voss.*

[19] Milan Machovec: *Filozofie tváří v tvář zániku.* Akropolis, Praha 2006.

[20] Z dopisu Vlasty Smolákové Petru Léblovi, 19. dubna 1995. Zelené desky č. 3, korespondence 4/1995.

[21] Z dopisu Vlasty Smolákové Petru Léblovi, 23. března 1995. Zelené desky č. 3, korespondence 3/1995.

[22] Petr Lébl: *Pokojíček,* připomínky. Archiv Evy Léblové.

[23] Pohlednice z Kostariky, 31. ledna 1997.

[24] Statečně se pouštět do neznámých věcí. Rozhovor Petra Lébla s Karolou Štěpánovou. Národní 9, kulturní sekce *Nedělních Lidových novin,* 6. května 1995.

19. kapitola

[1] Reakce Petra Lébla na rozhovor v *Mladém světě* č. 43 s Jiřím Bartoškou Něco končí, něco začíná. Rubrika Dopisy, 6. 12.–12. 12. 1991.
[2] Petr Čtvrtníček: Mé projekty platí CIA. *Story,* 16. ledna 2006, s. 34.
[3] Dana Morávková uváděla i televizní blok *Snídaně s Novou,* hrála ve filmové opeře *Romeo a Julie na vsi* v režii Petra Weigla.
[4] Rozhovor s Bárou Hrzánovou a RAdkem Holubem v *Divadelních novinách.* Bára Hrzánová šla hned po DAMU do Národního divadla. Po sedmi letech, v době šéfování Ivana Rajmonta, uvažovala o odchodu. Její sestra Tereza a bratranec Tomáš Palatý hráli v souborech DOPRAPO a JELO. Zpívá s kapelou Condurago latinskoamericky laděné písničky.
[5] Richard Unruh: Horkokrevně. *Xantypa, září* 1996, s. 39. Srov. rozhovor s Bárou Hrzánovou a Radkem Holubem, *Divadelní noviny*. „Asi *jsem zatím nemluvila o tom, že já jsem si na rozdíl od Radka o tu nabídku – poprvé v životě – sama řekla. Petr se na mě díval maličko vytřeštěně, ale když řekl ano, dala jsem v Národním výpověď.*"
[6] Prošla Divadlem Sklep, Divadelní poutí rodiny Váňovy (s Václavem Koubkem a dvojčaty Formanovými), Studiem Bouře. Na počátku devadesátých let ji k divadlu zpátky přivedl Andrej Krob s Divadlem Na tahu.
[7] Z konceptu dopisu Petra Lébla Bořivoji Navrátilovi, listopad 1994. Zelené desky č. 3, kopie dopisů 1994–1995.
[8] Z konceptu dopisu Petra Lébla Richardu Ermlovi, březen 1995, Zelené desky č. 3, korespondence 3/1995.
[9] Paul Angerer, 1965. Srov. Irena Sławińska: *Divadlo v současném myšlení.* Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 2002, s. 237, 369.
[10] Z konceptu dopisu Petra Lébla Josefu Brožovi, srpen 1987.
[11] Pískot byl organizovanou manifestací skupiny mládeže proti „reakcionářům" – to jest Goethovi a jeho inscenátorům. Jiná představení hry byla přijata naopak velmi příznivě.

[12] A proč bychom jim také rozumět měli. Sedím u kulatého stolku na terase. V hotelu u Rudého moře. Děti spí, čokoládově opálené tváře, klimatizace uvnitř hučí. Když dopíšu svých několik vět o Léblovi, sejdu bosa s ručníkem zaplavat si do bazénu. O půlnoci opouštějí bar přiopilé postavy. Bazén je prázdný. Nechat se omývat teplou vodou, tyrkysovou, prosvětlenou z boků. Lehnout si na záda a nechat se nést. Hvězdné nebe nade mnou a mravní zákon ve mně. Kantův imperativ si doba uzpůsobila. Hvězdné nebe nade mnou a milenec ve mně. Vklouznout do slané vody, moře je nejlepší milenec. To bude můj odkaz (pra)vnučkám na náhrobním kameni. Horké léto roku 2007. Méně spalující než předchozí jaro. Zemřít včas je dar. Lébl spěchá, já za ním.

[13] Jan Císař: Čas lásky a smrti. *Divadlo,* únor 1969, s. 43.

[14] Lidé jsou tak pospojováni. I když se každý rád vyčleňuje.

[15] Lékařská zpráva. Zelené desky č. 3, 1994–1995 I., září–podzim.

[16] Z konceptu dopisu Petra Lébla, červen 1993.

[17] Připomínky k premiéře *Pokojíčku.* Archiv Evy Léblové.

[18] Franz Kafka: *Dopisy rodině.* Nakladatelství Franze Kafky, Praha 2005, s. 208.

[19] Z konceptu dopisu Petra Lébla Báře Hrzánové, 12. března 1995. Zelené desky č. 3, korespondence 4/1995.

[20] Marie Málková: „… a k optimismu daleko". *Dobrý večer,* 31/1 1995.

[21] Připomínky Petra Lébla, 2. *Pokojíček, 20.* května 1993.

[22] Petr Lébl: *Připomínky k dvacáté repríze Krappa.* 15. června 1993. Archiv Evy Léblové.

[23] Christoph Peters: *Přijít a odejít, někdy zůstat.* Německá čítanka, Gutenberg, Praha 2005, s. 221.

[24] Tankred Dorst: *Pietro Aretino aneb Problematičnost umění.* Z projevu u příležitosti udělení ceny Georga Büchnera.

[25] Anketa magazínu *Štěpánská 35,* s. 37.

[26] S Groteskou v zádech. Rozhovor Karla Krále s Petrem Léblem. *Svět a divadlo,* roč. 5, č. 6/1994, s. 68.
[27] Do vědomí amatérských divadelníků se zapsali *Baladou pro banditu* (1977) a *Zahraj to znovu, Same* (1986).
[28] Jean Genet: *Jak hrát Služky.* Jiří Konůpek: *Jean Genet a jeho drama, Balkón a černoši,* Praha 1967. -vd-: Dva francouzští dramatici. *O divadle* I, 1986.
[29] Z konceptu dopisu Petra Lébla Bořivoji Navrátilovi, 26. listopadu 1993.
[30] Z konceptu dopisu Petra Lébla Radce Prchalové, 1. ledna 1994.
[31] Z konceptu dopisu Petra Lébla, 12. 12. 1993. Archiv Evy Léblové.
[32] Ono s tím věrným realismem to není horké ani u Stroupežnického. V monologu dědeček Petr Dubský vzpomíná, že vezl na voze 14. října 1813 RAkouského císaře Františka I. a ruského cara Alexandra I. a o dva dny později došlo k bitvě s Napoleonem u Lipska. *„Rozhodně není možné, aby se dva hlavní aktéři těsně před důležitou bitvou projížděli mnoho set kilometrů od jejího konání. (…) A rakouský císař František I.? Ten se těchto akcí vůbec nezúčastnil. Na Orlíku byl – ovšem bez ruského cara – 5. června 1810.“* (Jiří Prášek: Cerhonice kdysi. Naši furianti. *Národní divadlo* 2004, s. 25)
[33] *Dějiny českého divadla,* Academia 1977.
[34] Jan Mukařovský: *Pojem celku v teorii umění.*
[35] *„Klasické i neklasické divadelní hry se dožívaly a budou vždycky dožívat nových interpretací. Nové doby, nové společnosti, noví umělci je budou číst a inscenovat po svém: pietně, kacířsky, zvrhle, naruby. Budou je ironizovat, vysmívat se jim a komolit je, jak bude potřebovat jejich vidění světa, v kterém žijí. Proč ne takový Léblův Racek? Dá se vykládat jako cirkusové 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 origi-*

nálních 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…

Lébl je režisér představení jako extravagantně ohromujícího tvaru. Text hry je mu materiál k prokládání, protínání, přizdívání, obtáčení, obkličování a hlavně převálcovávání textu tvarem. Režie je mu autorství tvaru, jeho bizarní, extatická a groteskní drúze se skládá stejně z výtvarnosti výpravy jako z tvaru hercova těla, z tvaru jeho hlasu a pohybu a z tvaru herecké stylizace." Sergej Machonin: Fenomén lázeňské sezony. *Kritická příloha Revolver Revue,* 1995/1.
[36] Petr Lébl na otázku Co vlastně to slovo (furianti) znamená? *Lidová demokracie,* 22. ledna 1994.
[37] Praha, 31. března 1994.
[38] Z dopisu Petra Lébla Marii Málkové, 24. dubna 1995. Zelené desky č. 3, korespondence 4/1995.
[39] Z dopisu Valerie Kaplanové Petru Léblovi, Pardubice. 31. prosince 1994. VALERIE KAPLANOVÁ (1917–1999). Stálé angažmá měla ve Východočeském divadle v Pardubicích. V Divadle Na zábradlí hostovala v inscenacích *Naši Naši furianti* (v anketě kritiků nominována za ženský herecký výkon roku 1994 za roli babičky-dědečka Dubské/ho), *Maryša, Ivanov.* Spolupracovala s filmem (*Noc nevěsty, Slunce, seno a pár facek*), v pohádkách představovala čarodějnice, smrtky (*Perinbaba, Honza málem králem*), rovněž s televizí (*Arabela*). Role za uměleckého šéfování Petra Lébla: Dubský/á (Ladislav Stroupežnický: *Naši Naši furianti,* 1994, r. Petr Lébl), Staženka (bří Mrštíkové: *Maryša*, 1996, r. Vladimír Morávek), Avdoťja (A. P. Čechov: *Ivanov,* r. P. *Lébl*).
[40] Milena Honzíková: O ruském divadle italskýma očima. *Světová literatura,* 1966, r. 11, č. 5, s. 252.

20. kapitola

[1] Evald Schorm. In: *Film a doba,* 12/1966, s. 624.
[2] Z konceptu dopisu Petra Lébla, 2. prosince 1993.
[3] Z konceptu dopisu Petra Lébla ministrovi kultury Pavlu Tigridovi, 18. dubna 1996.
[4] Z dopisu panu Jasanskému, 26. října 1994. Zelené desky č. 3, korespondence 4/1995.
[5] Milena Honzíková: O ruském divadle italskýma očima. *Světová literatura,* 1966, r. 11, č. 5, s. 254.
[6] Tomáš Čechtický: Byla jsem podivný skřítek. Rozhovor s Barborou Hrzánovou, *Týden* 21/1995.
[7] Komedie roku 1896 a komedie roku 2007. Září. Jak ráda mám podzim. Tenhle prokletý rok do sebe vměstnal celá desetiletí. Vysušená na troud, ničím neprokrvená. Můžu tu dnes sedět a dívat se z okna. Nechat čas promarnit. Přitom je to ten nejbohatší čas. Slova se upokojí, zklidní, vrátí se. Nepořádám na ně hon a nevyvíjím nátlak. Navěsí se na myšlenky sama. Ona vědí, jak jsou nebezpečná. Jednou vyřčená, jednou napsaná nikdy nevisí ve vzduchu. Nikdy. Ach, Petře Léble, pomozte. Pomozme si. Každý jsme v tom sám.

Brzy se stejným způsobem zabiju sám. Treplev. A říká to své osudové lásce. Herečce Nině. Co tu stojí s mrtvým RAckem. Jaké území já tu vlastně dobývám těmi slovy, touhle marnou knihou. Co do ní vlastně schovávám. Koho? Ohmatávám tváře, které se mění každým dnem. Rozloha dobytého území také. Je přece úplně jedno, na koho Lébl navazuje, co kdo o něm ve své životní roli řekl nebo neřekl. Sejmout paruky, odhodit rekvizity, vysvléknout se z převleků. Přeju si ticho. A zpoza řádků vyšplíchne úzkostný řev z vystřízlivění. Myslela jsem, že se budu řítit k pravdě, a zatím krajinu prostupuje lhostejnost. Jsem rozladěná. Nic než slova nemám.

Provedla jsem pokus. Pouštím si televizní záznam RAcka beze slov. Lébl měl točit němé grotesky. Mimové už na Zábradlí nebyli,

ale cosi z nich vrostlo do Léblovy inscenace. Nic než slova nemám. A on slova nepotřebuje.
[8] Zelené desky č. 3, 1995, korespondence.
[9] Jiří Voskovec Janu Werichovi, 14. října 1966.
[10] Petr Lébl v rozhovoru pro *Svět a divadlo,* v souvislosti s *RAckem.*
[11] *Segodňa,* 8. 5. 1996.
[12] *„Základní výtvarnou stylizací 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.*" (Karola Štěpánová: Černobílý Racek. *Lidové noviny,* 27. 4. 1994)
[13] Propagační materiál. Archiv Evy Léblové, složka *Kabinet doktora Caligariho.*
[14] 19. září 2007, během posledního roku jsem tu ve Skupově ulici podruhé. Zatímco z mého vnitřního světa jsou trosky, na kterých stavím od základů, tady se nezměnilo nic. Bylo by pěkné udělat svou práci a pak se odpojit a už jenom pozorovat. Být sám se sebou je ten nejčistší dar. Který se tváří být trestem. V tichém domě číslo 9 někdo hraje na klavír. Hrával Léblovi k narozeninám. *„Rád bych prožil poledne svých devětadvacátých narozenin ve společnosti Marie Málkové, Barbory Hrzánové a RAdka Holuba – formou tajného pracovního oběda, který se uskuteční v přísně střeženém objektu restaurantu Nebozízek. Sešli bychom se v pondělí 16. května 1994 v 11.45 před vstupem do lanové dráhy."* Zbývá mu pět let a necelých sedm měsíců. On to tehdy nevěděl, budoucnost byla otevřená a svobodná, je mojí výsadou vědět, kolik zbývá času. Vzlétnout, z nadhledu zkoumat, odkud a kam ohraničený úsek času vedl. Začátek a konec. Začátek a…

[15] Inscenaci byla udělena nejen prestižní cena Nadace Alfréda RAdoka za nejlepší inscenaci roku 1994, ale Bára Hrzánová byla za roli Niny nominována na Cenu Thálie 1994 za nejlepší ženský herecký výkon a získala i Cenu divadelní kritiky za nejlepší ženský herecký výkon 1994 (vyhlášeno časopisem *Svět a divadlo*; jeho šéfredaktorem byl Léblův přítel Karel Král). A komentáře některých v rámci nominací Ceny Alfréda RAdoka za nejlepší inscenaci roku 1994: *„Směšná i děsivá komedie (komedií tu hru nazval Čechov), ‚konečně správná groteska hraná bez parodie' – to trefně řekl po premiéře Ivan Vyskočil.*" (Karel Král) *„Lébl svými inscenacemi formuje sloh.*" (Věra Ptáčková) *„Není to ani ‚můj' Čechov, ani si nemyslím, že je to dokonalé dílo. Ale z toho, co jsem viděl, je to inscenace, v níž se nejlépe odráží celý vývojový trend našeho současného divadla.*" (Jan Císař) *„Oceňuji sázku na tragikomický rozměr hry a současně cítěnou divadelnost, přenesenou na jeviště provokativně, inspirativně a působivě.*" (Taťána Lazorčáková) A z dalších pozitivních reakcí: *„Hysterická Arkadinová Jorgy Kotrbové, která se neustále ujišťuje o svém talentu, je nesnesitelná, groteskní a dojímavá zároveň. Radek Holub předvede nejprve Treplevovo klukovsky bezuzdné opojení z vlastní dospělosti, proklamované odporem k matčinu světu, s nímž je beznadějně spojen, v závěru pak jeho bezradnost vidíme sevřenou mantinelem úzkosti ze sebe i z poznání druhých. Ninu Zarečnou hraje Bára Hrzánová ve velké škále. Od venkovské naivky s nemožnými kudrnami až k unavené, nervní bytosti, prohloubené zpovrchnělé dotykem se skutečným životem i jevištěm. Divadlo je vůbec jedním z hlavních témat inscenace – divadlo se vší svou přetvářkou, trapností, trivialitou opojením, kterému podléhají Nina, Arkadinová i Treplev.*" (RAdmila Hrdinová: O životě a divadle v jedné komedii. *Večerník Praha*, 26. 4. 1994) *„Petr Lébl touto inscenací stvořil katedrálu, na kterou nezbývá než zírat. Pochybnost může tkvít pouze v tom, zda prostor této katedrály není přece jen přílii chladný a zda se z něj nevytratila Čechovova uhrančivá prostota. Možná se to ale v recenzentovi ozývají jeho*

v konvenci zapuštěné kořeny…“ (Vladimír Hulec: Léblovo divadlo směšnosti a smrti. *Mladá fronta Dnes,* 7. 5. 1994)

21. kapitola

[1] Dobře, je šestého listopadu 2006. Znovu na Břevnově, paní Léblová zatopila, byt příjemně vyhřátý, na dveřích je už její jméno. Teprve když mi začaly vycházet knihy, pochopila jsem dodatečně hloubku hrůz. V divadle to bylo jiné, lze nad tím vším kolektivně máchnout rukou, odpovědnost se rozdrolí, v tom množství se rozpustí. Člověk se něčím sžírá. A pak nad jeho životem mávnou rukou.
[2] Z dopisu Jiřího Voskovce Janu Werichovi, 14/1969.
[3] To jsem neodolala… Cituji slova Leoše Suchařípy. Nenapsal je však o Léblovi, ale o janu Zajícovi, který v roce 1966, když byl Léblovi rok, inscenoval ve Státním divadle Ostrava Molièrovu *hru Jeho Urozenost pan Měšťák* (In: *Divadlo,* březen 1968, s. 36). A to pojmenování „postav“ Zajíc proniká do roku 1969, kdy se po Palachovi upálil, vejde i do Léblových *Našich Našich furiantů.* Věci vnější, ale z týchž řečišť.
[4] Z konceptu dopisu Petra Lébla Josefu Brožovi, srpen 1987. Reakce na článek Josefa Brože *Popis jednoho zápasu.* Archiv Evy Léblové.
[5] Sergej Machonin: Fenomén lázeňské sezony. *Kritická příloha Revolver Revue,* 1995/1.
[6] Max Brod: *Pražské hvězdné nebe.* Praha–Bratislava 1969. O jeho fanatismus a mesiášství se zajímala empatická novinářka RAdka Prchalová. Pořad *Sněží* měl také ohlas. Léblův guru byl Jan Nebeský a jeho slova: *„Byls, jak se pěkně říká, jako stvol světla. (…) Tvá slova byla vtipná, ovšem nejen to, byla přesná a jasná – jak mandličky, jak klička v botě. Zvlášť oceňuji: Ariadninu nit drží herci, o jejichž práci, možná dokonce existenci, neví většina kritiků nic, ani popsat, co viděli, nedovedou (…).“*

[7] Miguel de Umanumo: *Ábel Sánchez.* Vyšehrad, Praha 1988, s. 46.
[8] Bohumil Hrabal, citováno z knihy Moniky Zgustové *V rajské zahradě trpkých plodů,* s. 78.
[9] Koncept rozhovoru: Z. A. Tichý: *O postmodernismu, pokoře a televizních veverkách s Petrem Léblem,* 1993.
[10] *„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. Nemaje dosti místa na podrobné dovozování, řeknu rovnou, že jej spatřuji ve dvojí destrukci: v destrukci mýtu čechovovského a v destrukci mýtu ruské duše.*" (Zdeněk Hořínek: RAcek. *Svět a divadlo, č.* 6, 1994)
[11] -per-: Divadlo – zázrak? *Český dialog,* č. 5, 1995.
[12] *Literární noviny,* č. 45, 1960.1 Jiří Suchý a Jiří Šlitr museli *Takovou ztrátu krve* (1961) po kritikách přepracovat a i poté napsal J. Hájek v *Tvorbě* odsudek přepracované verze a obvinil Semafor z *„pranepatrného vědomí společenské odpovědnosti".* Inscenace *Zuzana je zase sama doma* (r. Ján Roháč, 1961) vyvolala opět Machoninův ideologicky zaměřený výpad, tentokrát v *Rudém právu.*
[13] Z konceptu Petra Lébla panu Brožovi, 1992.

22. kapitola

[1] Zelené desky č. 3, 1994–1995 I., září–podzim.
[2] Petr Lébl, rukopis, příprava „novinového plátku". Šedé desky 1, časopis.
[3] Z konceptu dopisu Petra Lébla starostovi Hronova, 29. září 1994. Zelené desky č. 3, kopie dopisů 1994–1995.
[4] Z dopisu 14. října 1994. Zelené desky č. 3, kopie dopisů 1994–1995.

[5] Zelené desky č. 3, 1994–1995 I., září–podzim.
[6] Z konceptu dopisu Petra Lébla Jiřině Kalabisové, 23. července 1994. Zelené desky č. 3, kopie dopisů 1994–1995.
[7] Z dopisu Jiřiny Kalabisové Petru Léblovi, 20. října 1994.
[8] Z dopisu Jiřiny Kalabisové Petru Léblovi, 9. ledna 1995.
[9] Z dopisu Sonji Plchové Petru Léblovi, 22.–31. května 1995. Zelené desky č. 3, 5/1995.
[10] Věra Chytilová: Každý je nějaký „případ". Text: Hedvika Petrželková, *Ona Dnes,* 39/2006, s. 12. Srov. též: Barbora Dvořáková, Matúš Kostolný: Trikrát o Divadelnej Nitře. *Sme,* 2, 3. 10. 1994, č. 228, s. 8.
[11] Z rukopisných poznámek Petra Lébla, 5. listopadu 1994. Zelené desky č. 3, Desky 1994–1995 II.
[12] Koncept dopisu Petra Lébla Věře Chytilové, 10. listopadu 1994. Zelené desky č. 3, kopie dopisů 94–95.

23. kapitola

[1] *Setkání s Čechovem,* s. 330.
[2] Z konceptu dopisu Petra Lébla Ondřejovi,1993.
[3] Z dopisu Doubravky Svobodové Petru Léblovi, 18. srpna 1994. Zelené desky č. 3, korespondence 1994–1995.
[4] Z dopisu Jana Hrušínského Petru Léblovi, 21. července 1994. Zelené desky č. 3, korespondence 1994–1995.
[5] Zelené desky č. 3, korespondence 4/1995.
[6] Z konceptu dopisu Petra Lébla Vlastě Bauerové, 7. února 1995. Zelené desky č. 3, korespondence 3/1995.
[7] Zelené desky č. 3, korespondence 3/1995.
[8] Z dopisu Petra Lébla Fero Feničovi, 5. května 1995.
[9] 24. ledna 2007. Ta kniha o Léblovi. Úplný zabiják. V jakém stavu já ji vůbec dokončím. Úvahy nad jeho světem. Sedět u stolu, pohled z okna na zasněženou, vykotlanou budovu továrny a dýchat s ním,

snažit se trefit rytmus jeho dýchání. Něco znám. Nutkavá svědění na dlaních, ta nutkavá ťapkání na kůži. Jen vnější poznávací znamení. Ale cesty k nim jsou tak odlišné.

Neztratit pokoru, jak ji ztratím, bude všechno špatně. Návrat k začátku všech věcí. Jenomže začátky nikoho nezajímají. Moje vnitřní motto k psaní této knihy, napsal RAiner Maria Rilke. *„Z širokého bohatství života vyplývá, že se člověk může pustit do jakéhokoli díla. Musíme si však být jisti tím, že nejednáme z odporu, ze vzdoru proti nepříznivým okolnostem nebo – s ohledem na druhé – z jakékoli ctižádosti. Musíme mít jistotu, že konáme s vůlí, silou, odvážně a směle – tak je třeba jednat.“*

[10] Petr Lébl, Šedé desky č. 1. „Moje texty“ 9/1995.

[11] Petr Lébl, 17. srpna 1995. Šedé desky č. 1. „Moje texty“ 9/1995.

[12] Tamtéž.

[13] Je konec září roku 2006. A pořád je tak těžké nastartovat motor, který v červenci vychladl. Já tu knihu snad nikdy nedopíšu. Chci, aby byla ztěžklá, plná zmáčených třepetavých slov, jako je zahlceno jeho jeviště. Vrhám se na text jiný. Slíbila jsem tátovi, že budu žít. Že budu zhluboka vdechovat a trhat, rvát ze života všechno plnokrevné. Potácím se zatím jako zplihlý hadr, vláčím své tělo ulicemi, myšlenky v hlavě jsou oblečeny černě, rozervat se na kusy a pohodit se psům… *„Ne, smrti jsem se nebála, čím dál víc jsem se bála povinnosti žít jako očitý svědek svého umírání. Ale styděla jsem se, krvavě jsem se styděla před těmi, kteří nechtěli umřít. Křečovitě jsem se držela toho studu a byla bych tak dožila, marný plnič marného života, a byla bych tak umřela v hrůze i s úlevou.“* (Milena Honzíková: *Dopis zmizelému*, s. 34)

[14] Z konceptu dopisu Petra Lébla Jiřímu Bartoškovi, 28. 9. 1995.

[15] Petr Lébl, poznámky k *Zápisu z fermanové a provozní porady* dne 1. března 1995. K rukám D. Svobodové, tajemnici uměleckého provozu Z. Žárské, inspici S. Tomšovské, asistentce uměleckého šéfa L. Růžičkové, dramaturgyni V. Smolákové.

[16] K. S. Stanislavskij: *Život v umění,* s. 53.

[17] Franz Kafka: *Deníky 1909–1912.* Nakladatelství Franze Kafky, Praha 1997, s. 180.
[18] Ruben Makarov: Okénko do Evropy. Kronika nerozborné lásky. N. V. Gogol: Revizor. *Týdeník Rossija,* 1995, č. 23.
[19] Připomínky Petra Lébla k Hejtmanovi, postavě z *Revizora.* Zelené desky č. 3, korespondence 3/1995.
[20] Z dopisu Bořivoje Navrátila Petru Léblovi. Zelené desky č. 3, korespondence 3/95.
[21] Petr Lébl, poznámky k *Zápisu z fermanové a provozní porady* dne 1. března 1995.
[22] Sergej Machonin: *Fenomén lázeňské sezony. Kritická příloha Revolver Revue,* leden 1995, s. 94–102. Starým pánům se mladé divadlo nelíbilo.
[23] Sergej Machonin: *Fenomén lázeňské sezony. Kritická příloha Revolver Revue,* leden 1995, s. 94–102.
[24] Z konceptu dopisu Petra Lébla sestře Mileně, 4. února 1996. Šedé desky č. 1. „Moje texty" 9/1995.

24. kapitola

[1] Z konceptu dopisu Petra Lébla Miloši Horanskému, 28. října 1995.
[2] *„P. L. ještě mi milejší za to, jak* v *Česku neobvykle zarputile hájíte ‚dres' – ne tady svůj, ale pana profesora Vyskočila. Jenže když s respektem přijímám Vaše představení kubisticky vícepohledová a nejednostranná, pak byste stejně měl myslet i v civilu a hodnotit nezjednodušeně. Informace jenom od rozčechraného, pro svůj způsob freneticky zaujatého pana prof. I. V. – nestačí. (…) Ač útočí tak, že to víte i Vy, a že to ví veřejnost prostřednictvím Literárek – je to paradoxně takto: Kde se dalo a co nejvýš a hojně jsem loboval – po dvakrát – aby dostal granty. Že nedostal – není už můj dosah.*

‚Vydislokoval' jsem v budově, která není pneumatická a kde není v čem učit – prostory pro jeho katedru; ač malé, vlastně unikátní. Navrhl jsem jeho program pro výzkum na vysokých školách, který nedávno vyhlásilo resortní ministerstvo. Na všech sezeních a příležitostech a vedeních fakulty s oceněním potěžkávám jeho osobnost a dílo. Vyslali jsme jeho Dílnu na loňský Festival škol v Brně. Navrhli jsme jeho práci na cenu ministra školství. Že nedostal – není už můj dosah. (…)

Jenže opláceno je mi tak, jak psáno v Literárkách, i názorem Vaším, jenž naslouchá jen frustrovanému a utrápenému Sokratovi. Není I. V. suverénním tvůrcem programu své katedry? Může na ní vyučovat (ačkoliv je to napříč možnostem a zvyklostem) – vyučené herce, lékaře, právníky, dvě dámy herečky kolem 50 let atd. apod… jako by to byl doškolovák a postgraduál? Copak může dostat víc finančních prostředků, než je rozdělitelné na šest kateder?

Namítnete: těch pět je ‚mrtvých' – jediná živá voda je katedra prof. I. V. Za prvé: to nemusí být pravda – leč úzká a sólová; Za druhé: by si to muselo myslet oněch pět kateder dalších; Za třetí: by priorita jedné katedry musela být nadekretovaná – a to už není akademická půda svobody, ale jednovůle; Za čtvrté: by to muselo být v akreditaci, kterou je fakulta ‚zapsaná' na našem ministerstvu; Za páté: by s tím musel souhlasit odhlasováním akademický Senát fakulty;

Namítnete: ale to je všechno moc byrokratické… Nikoliv – to je řád, a opak vratiprst a cochcárna. Řídíte divadlo, víte, že rozvařenina bez struktury není nic tvořivého. Musíte mít ferman, musíte mít vzestup – ne sestup zkoušek a musí někdo někam v nějakou hodinu přijít, aby zkouška mohla začít… atd. atd. Anarchie není nic kreativního. A to ještě divadlo se dá kormidlovat nedemokraticky – dokonce – ne dá, ale mělo by se. Vy tam můžete být autokratem (samozřejmě bez naivního násilí) – ne ale vysoká škola se šesti katedrami; a s mnoha osobnostmi, které mají nárok na bustu tak jako prof. I. V; a s více

programy; a s více účely; a s více výstupy do praxe; a s více pohledy na divadelnost… Proč si pan prof. I. V. myslí a tak píše a tak věci líčí – že jen jeho program a jeho pohled je středobodem?… Můj milý, jak já jsem byl rád, že ordinujete na škole, a jak jsem s tím v okamihu souhlasil… jenže pan prof. I. V., který řád nechápe – leda ten, který slouží jemu – si nespočetl, či spočítat nenechal – že může ‚najmout' jen tolik asistentů, na kolik má grešle z měšce fakultního, či grantového. A tak nabral, aby pak hořce musel angažované pustit. Milý P. L.– já s velkou empatií chápu, kdo je, kde je, čím míří k transcendenci, a nejen já; i další, co vedou fakultu, to vědí… neboli máte krutě vyslovenou nepravdu, že ‚si ho škola neváží'… Jenže, a to jistě přijmete – ti kolegové si rovněž váží sebe a svého díla a svých existenciálních podestů a svých kateder a svých programových vizí, takže jde ‚jen' o to, jak to seštimovat; a to je náš svízelnatý úděl, který Vy jste s takovou rychlokádrovou zkratkou vzal na vidle.

Fakulta je sklad sil a domluva vespolek. Jenže čas, který profesora I. V. drtí; myslím jeho čas biologický

Představa velikosti a užitečnosti jeho pedagogického snu
Touha vyslovit a doslovit se
Hrůza že nepředá kšaft
Umanutost přesvědčeného
Humanistova obklíčenost financiérstvím
Skles prozaikův
Bič fyzické vratkosti
Panika z nedovršenosti
Malá naslouchavost jiným, jakou svatí
fanatici zákonitě mívají
Horečnatá upřenost na cíl
Nevztah k době

… ho zbavují konciliantnosti, bez níž každé lidské souručenství existuje jen ztuha, či rozpadle.

Nevím, co je ‚DAMU, která se ke svým dcerám a synům neumí chovat'. Jak kdo, jak který z nás. ‚DAMU' samo nic není, než larva firma; je to, co uvnitř uděláme; účast znovu a znovu obnovovaná a talenty leštícíc, či neobnovujícíc. Mám v obdivu a rád ‚svébytné jednotlivce', kteří jsou často tím cennější a růstuschopní – čím víc se své Alma mater vzpouzí a vysmekávají… Avšak tímto způsobem ‚protestovat'…? To ani není P. L. hodno; ale vlastně co by – i to jste Vy. To je dobře, že máte maminku. Bez maminky je obrovská díra do vesmíru a tamodtud pak fičí, že už se tady nezahřejete. (…)" (Z dopisu Miloše Horanského Petru Léblovi, 13. listopadu 1995)

[3] Z dopisu Petra Lébla Josefu Topolovi, 16. srpna 1994. Zelené desky č. 3, kopie dopisů 1994–1995.

[4] Komedie o třech dějstvích *Hrdina Západu* (The Playboy of the Western World) Johna Millingtona Synga byla dopsána v roce 1906 a o rok později ji uvedla Irish National Theatre Society v Abbey Theatre v Dublinu.

[5] Citát je v překladu Karla Muška, 1921. Jiří Levý v knize *Umění překladu* (s. 171) udává jej jako vzorový. A pro srovnání přidává chybný, v němž převládá obecný, až městský slang nad venkovským nářečím: „Vy si myslíte, že ne? Račte se pořádně podívat! To je hlava, co? Dostal jsem do ní rejčem a nerozbila se, prosím, jenom naprask-la." (Vl. Čejchan)

[6] *Týden* 22/1995, s. 70–72.

[7] 15. srpen 2006 a prší, vykloubené dny. Vedral se sem vetřelec, podzimní den, vítr mi rval deštník z ruky, nechránila jsem sebe, sebe nikdy nechráním, musím se vystavovat nejhoršímu, ochutnávat hraniční. Chránila jsem batoh na zádech, můj notebook, moje věty a slova. Která mě nenavštěvují dvakrát, promeškám-li jejich návštěvu, už se nevrátí. Na tolik věcí jsem se táty chtěla zeptat. Zdálo se, že mám dostatek času, propátrávám cizí osudy, a ten, který je mi nejblíž a v jehož osudu mám tolik otazníků, toho nevyzpovídám. Ano, zdálo se, že máme nekonečno času, odešel

během tří dní, upadl do bezvědomí a odešel během tří dní. Sny, které se mi zdály během krátkých návštěv spánku. Že přibíhají udivení lékaři k jeho lůžku, probral se. Četla jsem z jeho oblíbené knihy, volala jsem RAdostně, četla jsem z ní. A sehnula jsem se a pošeptala mu do ucha, že budu pokračovat, jen když se uzdraví, šeptala jsem, šeptala.

Uzdravil se. Co to bylo za knihu, kde sehnat takovou mocnou knihu…

Nedopsaný Lébl.

Nejde tu o mě. Jde tu o Lébla. Jde tu o mě. Svýma očima ho sleduju, moje srdce týrá, vždycky je to subjektivní pohled, i když se tváří jako objektivní, pokud je poctivý, musí to být vždycky subjektivní pohled. Lébl se také potřeboval táty na tolik věcí zeptat, matky jsou jisté, otcové nejistí. Co člověku zbývá. Sňala jsem ze zdi zrcadlo a nasypala na něj hrst písku. Prstem vykružovala obrazce. Jsem slepá. V místech očí se navršily dvě hromádky. Rozfoukala jsem je. Když se podívám do zrcadla nad tekoucím kohoutkem v kuchyni, vidím tam jeho tvář. Vůbec to není smutný obličej, ale rozesmátý. Vytlačila jsem na zrcadlo zubní pastu a okopírovala rty, široký úsměv klauna. Zrcadlo jsem umyla, až když jsem z Léblova tichého bytu odcházela. Když zubní pasta s obsahem fluoru zaschla a popraskala. Sotva znatelné vlasové trhlinky.

Potápím se do toho břevnovského bytu jako pod hladinu. Nadechnu se, dopoledne pracuju a vyplavu kolem druhé hodiny odpolední. Vypotácím se ven a v té ulici do kopce se předkloním, opřu se dlaněmi o stehna a zhluboka dýchám. Hledám zpátky sebe samu. Abych ji odevzdala svým dětem.

25. kapitola

[1] Pohlednice Petra Lébla z New Yorku, den v USA, posláno 2. května 1991. Archiv Evy Léblové.
[2] Z dopisu Petra Lébla Evě Léblové, 14. července 1996.
[3] Kopie dopisů. Žluté desky 2.
[4] Viz Petr Lébl: *Připomínky k Organizačnímu řádu ORN 010.* 19. prosince 1995. Šedé desky č. 1.
[5] Petr Lébl, připomínky k repríze *Racka, 16.* prosince 1995. Šedé desky č. 1.
[6] Bohumil Nekolný: Hebrejská pouť postmoderního romantika. „Cyrano mě zajímal už dávno," říká Petr Lébl. *Lidové noviny,* pátek 28. června 1996.
[7] Z konceptu dopisu Petra Lébla Tomáši Stanislavčíkovi, 15. prosince 1995. Archiv DNZ.
[8] Z konceptu dopisu Petra Lébla Kateřině Štefkové, 18. prosince 1995.

26. kapitola

[1] Z konceptu dopisu Petra Lébla Andreji Krobovi, 27. února 1995.
[2] *Carmen* se později realizovala v Divadle v Řeznické, ačkoliv první čtená zkouška se konala v Divadle Na zábradlí 27. března 1996, plánovaná premiéra v září 1996.

Divadlo Na zábradlí, Praha. Georges Bizet: *Carmen.* Libreto podle novely Prospera Mériméa: Henri Meilhac a Ludovic Halévy. Překlad: Rudolf Vonásek. Úprava a dramaturgie: Ivana Slámová. Hudební úprava a nastudování: Milan Dušek j. h. Výprava: Milan Čech j. h. Kostýmy: Kateřina Štefková. Choreografie: Jana Vašáková j. h. Režie: Oto Ševčík j. h. Hrají: Barbora Hrzánová (Carmen), Jan Hrušínský (Don José), Simona Vrbická (Micaela), Rostislav Čtvrtlík

(Escamillo), Zdeněk David (Zuniga), Vlasta Žehrová (Mercedes), Kateřina Macháčková (Frasquita), Bohumil Klepl (Dancairo), Radek Holub (Remendado), Zdeněk Hruška (Morales), Zdeněk Dušek (Lilla pastia).

[3] *Ztížená možnost soustředění.* Dramaturgie: Ivana Slámová. Scéna a kostýmní výtvarník: Jan Dušek. Režie: Andrej Krob. Hrají: Jiří Ornest, Jorga Kotrbová, Dana Morávková, Martina Musilová, Eva Holubová, Tomáš Palatý, Ladislav Klepal, Leoš Suchařípa. Premiéra: 27. 3. 1997 Derniéra: 22. 3.1999.

[4] Olja Muchinová: *Táňa, Táňa* (Go slow honey) Překlad: Leoš Suchařípa. Dramaturgie: Ivana Slámová. Scéna: Tomáš Rusín. Kostýmní výtvarník: Zuzana Štefunková. Hudební spolupráce: Peter Zagar. Režie: Jan Antonín Pitínský. Hrají: Zuzana Bydžovská, Jiří Ornest, Karel Dobrý, Eva Holubová, Theodora Remundová, Petr Štefek, Leoš Suchařípa. Česká premiéra: 28. 5.1997. Derniéra: 19. listopadu 1998.

[5] Cenou Alfréda Radoka, oceněním za nejlepší inscenaci roku, byly poctěny 1995 jeho inscenace *Sestra Úzkost* (Dejvické divadlo, Praha), za rok 1996 oratorium pro činoherce *Jób* (HaDivadlo, Brno). Opera Henry Purcella *Dido a Aeneas,* kterou nastudoval v plzeňském Divadle J. K. Tyla, zvítězí v anketě *Divadelních novin* o inscenaci roku 1998. Mezi nominovanými na Cenu Alfréda Radoka za nejlepší inscenaci roku 1997 bude i inscenace *Kouzelný vrch* v Divadle v Dlouhé.

[6] Vydal román *Wolker a Bezruč,* dále *Praha, intimní deník hrdiny* a divadelní texty *Ananas, Park, Pokojíček* (s podtitulem *Tři hry z doby rozvratu*).

[7] Z konceptu dopisu Petra Lébla paní Trávníčkové, 7. dubna 1996.

[8] Důvody derniér bývají i prozaické. Alternace K. Halešové – přislíbená Pitínským – byla nereálná, role se měla ujmout M. Sidonová, toho času ale byla v jiném stavu.

[9] *Divadelní noviny,* č. 6, 1996, přetištěno z rozhlasové stanice Vltava.
[10] Zveřejněna v *Tvaru,* č. 3, 1996.
[11] Petr Pavlovský: Mařka z Anenského náměstí aneb K čemu jsou umělečtí šéfové a ředitelé? *LtN č.* 9/1996.
[12] Jiří P. Kříž: Režisér. *Xantypa,* prosinec 1996.
[13] Ještě i v inscenacích Shakespearových, v *Romeovi a Julii* hází a zapichují do jeviště rudé růže, je tu bílý běhoun, symboly prvoplánové, až dětské, přestože děti zpravidla do Stavovského divadla nechodí, v *Richardovi III.* vloží postavě do úst Bushův projev, který americký prezident pronesl před napadením Iráku.
[14] Z konceptu dopisu Petra Lébla panu Hubínkovi, 7. dubna 1996.
[15] Divadlo Na zábradlí, Praha. Hana Burešová a Štěpán Otčenášek (volně podle Molièra): *Létavý lékař aneb Proměny Harlekýnovy* (komedie dell'arte). Režie: Hana Burešová. Kostýmy a masky: Irena Marečková. Scéna: David Marek. Hudební spolupráce: Ivan Žáček. Dramaturgie: Štěpán Otčenášek. Pohybová spolupráce: Jiří Reidinger, Jana Vašáková. Hrají: Luděk Čtvrtlík (Leandr), Miroslav Hanuš (Harlekýn), Miroslav Táborský (Doktor), Tomáš Turek (Zanni), Jiří Wohanka (Pantalon), Ilona Svobodová (Lucinda), Kateřina Petrová / Zita Morávková (Kolombína). Premiéra: 20. dubna 1996.
[16] Emília Vášáryová před *Ritter, Dene, Voss* s J. A. Pitínským spolupracovala v bratislavském divadle Stoka, ve hře Laco Keraty *Na hladině* vytvořila roli bývalé hvězdy němého filmu. Ve filmu ji proslavil snímek Vojtěcha Jasného *Až přijde kocour* s Janem Werichem, v českém filmu hrála ve snímcích *Až přijde kocour, Bláznova kronika* (r. Bořivoj Zeman), *Modré z nebe* (r. Eva Borušovičová) ad.
[17] Thomas Bernhard: *Ritter, Dene, Voss.* Česká premiéra: 14. června 1996. Překlad: Zuzana Augustová, Martin Porubjak (slovenský part). Dramaturgie: Vlasta Smoláková. Scénický a kostýmní výtvarník: Kateřina Štefková. Hudební spolupráce: Zdeněk Plachý.

Hrají: Emília Vášáryová, Zdena Hadrbolcová, Jiří Ornest, Tereza Kmínková. Režie: Jan Antonín Pitínský. Inscenace navíc obdržela ocenění jako hra roku 1996 – zvítězila v anketě *Divadelních novin* (druhé místo Pitínského inscenace *Její pastorkyňa* v Městském divadle Zlín a *Jób* v brněnském HaDivadle; v minulých ročnících zvítězil Krobotův *Rok na vsi,* Léblův *RAcek,* Pitínského *Sestra Úzkost*). Cenou Alfréda Radoka za rok 1996 byli odměněni za herecké výkony v ženské a mužské kategorii Emília Vášáryová (mladší sestra) a Jiří Ornest (Ludwig), přičemž mezi nominovanými byla i Zdena Hadrbolcová (v kategorii inscenací J. A. Pitínský „porazil" sám sebe s nastudováním *Jóba* v HaDivadle). Časopis *Svět a divadlo* vyhlásil text Thomase Bernharda *Ritter, Dene, Voss* „hrou roku" 1996 (nejzajímavější domácí či zahraniční dílo poprvé uvedené na české scéně). Občanské sdružení Československé mosty (od roku 1992 vydávalo týdeník *Mosty*) udělilo pro rok 1997 trojici umělců ocenění za to, že se výrazně zasloužili o „kulturní mosty" mezi oběma národy. Vedle Pitínského za režie rozhlasových a divadelních her na Slovensku a houslového virtuóza Václava Hudečka byla oceněna Emília Vášáryová za herecký výkon v *Ritter, Dene, Voss.* Cenu Nadace Český literární fond (1996) v oblasti divadla a rozhlasu získal Pitínský za divadelní režie roku 1996 – zejména za inscenaci *Ritter, Dene, Voss, Její pastorkyňa* v Městském divadle Zlín a *Jób* v brněnském HaDivadle.

27. kapitola

[1] Z konceptu dopisu Petra Lébla herečce Haně Maciuchové, 18. srpna 1995.
[2] Tento nápad realizovali Němci při inscenování hry *Rodinná oslava* a hostovali s takovým objevem v Praze v Divadle Archa v roce 2003 v rámci Festivalu německého divadla.

[3] Spolu s ním členství přijali Milan Uhde, Milan Lukeš, Bolek Polívka, Milan Schejbal, Josef Dvořák. Dále jednali s Jaroslavem Vostrým a Hanou Maciuchovou. Komunikoval s Vítězslavou Šrámkovou (vedoucí pracoviště ARTAMA).
[4] Z konceptu dopisu Petra Lébla panu Balíkovi, 9. května 1996.
[5] Autor ji původně napsal pro brněnský Ochotnický kroužek, dělňácký text poprvé vyšel v časopise *Svět a divadlo,* 1990. Divadlo Na zábradlí (Eliadova knihovna). J. A. Pitínský: *Matka* (sociální drama). Dramaturgie: Ivana Slámová. Kostýmní výtvarník: Kateřina Štefková. Hudební spolupráce: Libor Prakesch. Režie a scéna: Petr Lébl. Hrají: Zdena Hadrbolcová (Matka), Leoš Suchařípa (Otec), Ladislav Klepal, Vladimír Marek (socan Zoban), Jorga Kotrbová (Bětuše), Klára Melíšková, Radek Holub. Premiéra: 26. června 1997.
[6] Divadlo Na zábradlí (Eliadova knihovna). Daniil Charms: *Jelizaveta Bam.* Režie: Jiří Pokorný. Překlad: Ondřej Mrázek. Výtvarník: Kateřina Štefková. Dramaturgie: Ivana Slámová. V inscenaci je použita symfonie Dmitrije Šostakoviče, Laibach a archiv. Premiéra: 3. dubna 1998.
[7] Divadlo Na zábradlí (Eliadova knihovna). Jan Antonín Pitínský *Živnostenská veselohra pro loutky i živé zvaná BULDOČINA aneb Nakopnutá kára* (rok sepsání měsíc ňákej ounor, pak i máj). Inscenace Bohumila Klepla. Kamenné divadlo vyrobil: Jaroslav Urbánek. Úprava: Veronika a Bohumil Kleplovi. Výprava: Jan Marek. Hudební spolupráce: Miki Jelínek. Odborný poradce: Vladimír Marek. Zvuk a světla: Petr Pavelec nebo Karel Kühnel. Hrají: Veronika a Bohumil Kleplovi a loutky Kleplova Kamenného Rodinného Loutkového Divadla. Premiéra: 6. listopadu 1997. Derniéra: listopad 1998.
[8] Divadlo Na zábradlí (Eliadova knihovna). Graham Greene: *SMÍME SI VYPŮJČIT VAŠEHO MANŽELA?* Režie: Jan Nebeský. Hrají: Zdena Hadrbolcová, Dana Batulková, Miloš Mejzlík, Ivan Vyskočil (spoluúčinkuje ze zvukového záznamu). Premiéra: 3. 6. 1998.
[9] Z konceptu dopisu Petra Lébla, 14. března 1996.

[10] Petr Lébl, 27. září 1995. Šedé desky č. 1.
[11] Petr Lébl, 26. září 1995. Šedé desky č. 1.
[12] *„Potřeboval bych, abyste přes den zvládnul xerox, zarámování fotek a mohl přijít večer, cca na 22.00 hodinu.*“ (Předkládá Hubínkovi program na neděli 29. září 1995. Šedé desky č. 1)
[13] Z konceptu dopisu Mirkovi Stibrovi, září 1995. Šedé desky č. 1.
[14] Z konceptu dopisu Petra Lébla Doubravce Svobodové, 4. září 1995.
[15] Rukopisné poznámky Petra Lébla. Různé documenty. First sezzonne. Žluté desky 2.
[16] Tamtéž.
[17] *„Všednodenní provoz divadla – instituce směřuje a spoléhá na to, že jsou si všichni znamenitě lhostejní. Jen se proboha nezamilovat – to je norma. Tato praxe povila herce – kt. mají členství ve stálém souboru – jako druh ústavu – kt. se jim stará o daně a od kt. především – budou mít pokoj. Jestli náhodou dostanou dobrou roli – je to důvod k jisté radosti – ale o to zde vůbec neběží. Naopak. Výhodnější je nemít roli, nemuset se tolik namáhat – za tak málo peněz.*

Myslel jsem, že by bylo vhodné trochu snížit tu státní normu 2,5 měsíce zkoušení. Ale není to v mých silách. Nezáleží to totiž zdaleka na mojich silách. Když pominu absolutní nepřipravenost produkce, techniky a výroby – je zde nepřipravenost herecká. Jsou zvyklí na nápovědu.

Na dlouhé čtení.

Na aranžování, kt. se nezmění.

A když, tak jen výjimečně, a to spíš způsobem, že se pendrek změní – ale oni mají dost důvodů hystericky se chlubit… ‚a on to nakonec úplně překopal, málem jsme to nestihli‘. A ženy chtějí být krásné. Běda když není po jejich. Dokonce aranžmá musí být krásné. Není-li – najdou si v něm stezky, po kt. se dá RYCHLE přejít.

Fenomén STIHNUTÍ a fenomén RYCHLOSTI.“

(Rukopisné poznámky Petra Lébla. Různé documenty. First sezzonne. Žluté desky 2.)

„U starších herců mě to zaráží a konsternuje. Ten nedostatek řemesla. Mlácení rekvizitama do replik je na denním pořádku. Když nic – čekal bych, že aspoň budou ctít starou známou poučku: nejdřív řekni, potom udělej – nebo naopak. Nic. Ztuhlost. Křeč. Jakékoliv zpomalení je přímo vymodlené. Pro chasidy platí – jak známo – že do zrychlené modlitby se nevejdou špatné myšlenky. Ale herci – ti silní – o které mi jde – nemusí tento zvyk dodržovat. Právě pevnost jejich osobnosti jim umožní tu a tam něco zpomalit – což je divadlo – a nemusí se přitom bát, že se jim zhroutí svět. Je to nepříjemný pohled – když je nutíš pomalu – a oni s tím zápasí –jsou slušní – a proto se mnou vůbec zkouší – také jsem za to šťasten.

Což ale vůbec nezmenšuje ten problém neschopnosti.“

Hlášení o zkoušce 10. 6. 1995, *Hrdina Západu,* inspicienta S. Tomšovská. Do kolonky technických závad napsal: *„Žádal jsem, aby byli na důležitých zkouškách přítomni oba rekvizitáři. Opakovaně tomu tak nebylo, což bylo příčinou nepříjemných situací. Je-li inscenace plná rekvizit, je nezbytné, aby byl na všech zkouškách L. Prakesch, protože je v divadle zaměstnán a ubytován jako rekvizitář. Aby z té záplavy práce nezešílel, byl mu přidělen k ruce p. Dlouhý, člen CVS. Není možné, aby se v situaci, kdy inscenace teprve vzniká a věci se mění ze dne na den, střídali (pokud se týká velkých, hlavních a hromadných zkoušek).*

Žádám, aby byl pořízen typizovaný plánek hracího prostoru – ke každé inscenaci, kterou máme na repertoiru – kde budou přehledně označena místa pro rekvizity – tak, jak ve hře ‚účinkují'. Kopie plánků pro M. Stibra a P Lébla.“

[18] *„Toto divadlo žije od 9.00. Do té doby chodí převážně Žárská 8.30. Jinak nikde nikdo. Božena uklízí brzy. Chovancová neuklízí, ale pomlouvá.*

Platíme si nešťastnou zatrpklou ženu, kt. každé ráno pravidelně vytírá buď jeviště – nebo jeho blízké okolí svými pomluvami. Kdybych řekl, že to je čarodějnice, zbytečně bych jí fandil. Je to zlá a nešťastná slepice.

Kolem deváté je v divadle cvrkot.

Správce budovy – Kalvach – je podvodník. Není zlej, ale pracovat neumí. Leda na svým. Pracuje zde proto, že to je ideální kancelář pro jeho kšefty s autama.

Přednosta výroby – Malaska – nešťastná figura. Doubravka s ním nevyrazí dveře, protože netuší, jak strašně ta jeho nemohoucnost obtěžuje jakoukoli práci na jevišti. Malaska není úplně neschopnej – opak bude pravdou – umí se asi ohánět, že bychom žasli. Vytýkám mu, že neumí svou práci zorganizovat, zařídit, rozdat, zadat. Zprůhlednit tu organizaci – aby bylo možné se v tom nějak vyznat. Rozdat různé malé práce lidem v divadle, aby netekly tisíce za auta a ext. spolupráci zbytečně, zadat důležité práce lidem, kt. to 1) umějí 2) nejsou drazí. Malaska se umí výtečně vymlouvat. Neustále a na všechno. Často se vymlouvá, že kdyby to měl dřív… Nevěřím mu. Dělá v tom oboru tak dlouho, že už to musí mít dávno zmáklý. Nechce – z pochopitelných důvodů – zpřístupnit to svoje zařizování – aby do toho nikdo neviděl. Jestliže v tom divadle (zatím) panuju já – je spolupráce s Malaskou vyloučená. Je to tak prostě a jednoduše – je vyloučená – bez šancí, bez zkušebních lhůt. Není co zkoušet. V ústředních okamžicích při vzniku inscenace chybí – pravidelně. Nyní znovu a zas. Měl dost času zvyknout si on na mě. Já si na něho zvykat nebudu.“

(Rukopisné poznámky Petra Lébla. Různé documenty. First sezzonne. Žluté desky 2.)

[19] *„Pokusíš-li se brát mě jako skutečného ‚partnera‘ – v celkové ‚filozofii‘ – našeho společného divadla – možnosti – kt. je odkázané na naši společnou péči –je docela možné, že dokážeme krásné a těžko uvěřitelné věci. Bude-li se naše spolupráce vyvíjet dosavadním způsobem, je moje přítomnost v tom divadle naprosto zbytečná.“* (Z kon-

ceptu dopisu Petra Lébla Doubravce Svobodové. Různé documenty. First sezzonne. Žluté desky 2.).
[20] Koncept dopisu Petra Lébla Doubravce Svobodové, 12. června 1995. Šedé desky č. 1.
[21] Z konceptu dopisu Petra Lébla Vlastě Smolákové, březen 1996.

28. kapitola

[1] Z deníku Radky Denemarkové, září 1998 – únor 1999, sešit číslo 16.
[2] Tamtéž.
[3] Je to zvláštní. Nakolik mě třeba mrzí, že si přesně nepamatuji detaily. Jaké měl nohy. Třeba. Copak sem nepatří všechny dimenze života, vnější chování a vnitřní chování, hmotné i snové, tělo a duše? Na chlupaté ruce a hrbolatý nehet u palce pravé ruky si pamatuji, dvě vlnky a prohlubeň. Jednou seděl ve své pracovně bos. Ráda pozoruju bosé nohy. Zranitelné. Jakákoliv podrážka, i dětská, může přidupnout. Tenkrát jsem se nedívala. Přišlo mi to intimní, nestoudné. Trapné.

Je 24. listopadu 2006, pět hodin ráno, mám před sebou vidinu šesti hodin. Kdy budu moci nerušeně pracovat v Léblově bytě. Než se rozjedu do žižkovské školky za Esterkou. Dnes jsem jí slíbila, že ji vyzvednu „po o", v půl dvanácté. Sliby, které se porušit nesmí. Nemohla jsem spát, nemůžu poslední dny spát. Odněkud na mě vane chlad a já nevím odkud. Přemýšlela jsem, zda vstát a psát.

Nebo si číst a doufat, že mezi větami cizích se propadnu do spánku. Nakonec jsem se oblékla, nechala vzkaz Honzovi, ať ráno vypraví děti, a vydala se za Léblem do jeho bytu. Poprvé před svítáním, je černočerná tma, ztichlé tramvaje, sešup Skupovou ulicí, mrazilo mě v zádech, chvíle, v jaké se kdesi za rohem či za zády ozvou kroky těžkých bot. Na kraji školního hřiště, na větvi břízy za

plotem, se ozývaly zvuky, přešla jsem silnici, byl to černý pták, kos, zpíval. Chtěla jsem si vyfotit Léblův dům osvětlený zleva pouliční lampou, na zdi se nehybně rýsovaly pařáty, stín větvoví. Vysvobodila jsem z batohu fotoaparát, zmáčkla. A zjistila, že je vybitý. Ano, jistě, technika ve vaší blízkosti ztrácí dech, Petře Léble.

Je to vzácný dar, takováto chvíle. Život se vyjevuje, normálně skrytý, ale mnohem skutečnější než cokoliv jiného, než všechny ty vymyšlené ulity umění, zaměstnání, vztahů, rodiny. Krok na dlažbě, větve, tma, ticho, zapípání černého tělíčka. Poprvé elektrické světlo v pokoji, do kuchyně se dere venkovní lampa, ty světelné pruhy na stole, zdi a podlaze stačí, aby se oči zorientovaly. Uvařím si čaj, začnu. Blížím se k finále, podklady prostudovány, příběh se ve mně vlní, teď poslední úprava a promýšlení konečné verze. Něco ve mně je ale nepokojné, s touhle hotovou formou klasické monografie, šumí mi v uších takhle ne, sice budou všichni spokojeni, ale život je jinde, jeho život, o jiný nejde, o názory jiných nejde. V pondělí jsem dopsala *Peřiny ve vaně*, kde jsem promísila svoje přemítání o psaní a literatuře a odchod táty. Groteska. Stať o Landovském jsem poslala, recenzi Tankreda Dorsta taky, všechno odeslat, dokončit a nechat si čistou hlavu na všechny ty prohlubně a průrvy, které budu muset prohmatat nově, jinak. Bez záchranných lan a prověřených skob. A příští rok touto dobou už se osvobodím k námětům a větám, které ve mně čekají frontu, které chlácholím, že musejí počkat.

Už od června a celé léto vím, že ten text o Léblovi je celý roztřepený, je jako klubko hadů, musím je osekat a usměrnit, je to jako tok života a tvorby a slova příliš výběhu nemají, mít nemohou, stahují je slova předchozí a následná, dolámaná do tvarů, aby vyhovovala tahu věty, hadu, který nepotřebné svléká a zahazuje. Co je ale v lidském životě nepotřebné a který detail rozhoduje?

Když jsem ho viděla v baru po představení sedět překoceného horní polovinou těla na semknuté sklenky se zbytky pití, zdálo se,

že tvrdě spí i s čepicí na hlavě. Pak zvedl hlavu a uprostřed čela měl obtisknuté kolečko. Terč. Jen vystřelit.

Napsané teď hodím do koše, celý ten pětisetstránkový konvolut, ta kniha musí být sepsaná odjinud, subjektivně, nezastíraně, rána je podebraná, propláchnout ji nestačí. Nevyšlapanou stezkou. Slova se mi pod ruku musí cpát bzučivá a lehká, ne s lenivou rozzívaností. Jenom já vím, nakolik jsem za ty roky z té práce vnitřně poničená, nakolik jsem se o ní napřemýšlela. Petře Léble, oslavnou knihu nečekejte. Knihu o životě, kterým se musíme prosekávat den za dnem ano. Každý se svým tématem. Které jenom variujeme.

Lekám se každého bouchnutí, vrzání, kroků na společné chodbě. Lekám se marně. Nejsou to znamení pro mě. Teď kdesi zvoní budík. Proč někdo vstává tak brzy? Do práce? Učit se před zkouškou? Vzít prášek? Ujistit se, že žije?

[4] Z konceptu dopisu Petra Lébla paní Trávníčkové, 7. dubna 1996.

[5] Jan Čep: *Samomluvy a rozhovory,* s. 17.

[6] Josef Škvorecký: Literární kritika a sebevražda Ernesta Hemingwaye. In: *O nich o nás.* Kruh, Hradec Králové 1968, s. 55.

[7] V roce 1997 vezme Lébl dokonce do stálého angažmá jako herce Ladislava Klepala (1937), který hraje nejen v inscenacích Léblových, ale i v inscenacích Andreje Kroba a J. A. Pitínského. Klepal v divadle pracoval už v 60. letech jako kulisák.

[8] Ale on sebe nevraždí. On RAdostně odejde za svými. Odejde v sobotu 12. prosince někam, kde je tento život a svět jen hrůzným snem. Nechce ho snít. Potrestá život svým odchodem. Je bezvěrec. Ale stejně jako věřící odchází s pocitem, že tím všechno nekončí.

Rozevřené náruče Marťanů.

Oběšení jako hrdelní trest se používá po celou historii lidstva. Uzel smyčky se musí nasadit do prohlubně mezi levou čelistí a uchem. Kdo má štěstí, zlomí si vaz. Ostatní se škrtí a agónie trvá i patnáct minut. *„Myšlenka na smrt je myšlenkou, která v nás někdy musí probouzet pocity přinejmenším ambivalentní, neboť znamená-li*

smrt konec slastí, znamená také konec bolesti.“ (Philip Young: Ernest Hemingway. In: Josef Škvorecký: *O nich o nás.* Kruh, Hradec Králové 1968, s. 53) Smrt máme většinou spojenu s temným smutkem. Přitom v kontextu bolesti stává se nadějí. RAdostí. Obírá se často smrtí, stane se mu instinktem. Rozhodnutí potvrdí ONI. Opětovné myšlenky, vtíravé. Nespavost a noční můry. Snášet nesnesitelné, pokračovat v nemožném, to by byla ta pravá odvaha.

Vyhne se maléru, jakým je stárnutí, nemoci, projevy všech unavených tkání, kdy hormony ztrácejí omlazovací schopnost.

„4. února 2001. Esterce je pět měsíců. Na návštěvě u Vlastimila Brodského. (…) Jsem od přírody línej, já pracuju odpovědně jenom proto, abych to těm druhejm nezkazil. Sešli jsme se kvůli Heleně Philippové. (…) Pan Brodský mi zavolal okamžitě, jakmile dostal můj dopis. ‚Tady nějaký Brodský. (…)‘ – ‚Ještě zavolám v sobotu, zda vám to v neděli vyhovuje.‘ – ‚Aha, vy se chcete, paní doktorko, přesvědčit, zda jsem ještě naživu.‘ O smrti mluví neustále. ‚Byl jsem na operaci oka a vidím ještě hůř než předtím. Ještě mě čeká operace druhého oka. Asi ten film budu natáčet slepej.‘ Při životě ho drží vědomí práce, připravovaný film podle scénáře Jiřího Hubače s režisérem Vladimírem Michálkem.

Chtěl to ukončit sám, má doma i zbraň, ale prý je ‚srab‘ Nejhorší na stáří: člověk nevnímá, že začíná senilnět, blbnout… Nejhorší na stáří: člověk vnímá, že začíná senilnět, blbnout… Honzík seděl vedle mne na bytelné dřevěné židli v kuchyni, dospělácky odpovídal, pak se odpoklonkoval do svého světa, nahlas přehrával postavy oné fantazie a lžičky od karamelového čaje se proměnily v bojovníky… Pan Brodský se propadal hloub a hloub do starých ‚dobrých‘ časů.“

(Z deníku Radky Denemarkové, leden 2001, sešit č. 22)

[9] Kateřina Beránková: Sebevraždy jsou na denním pořádku. *Právo, 23.* srpna 2006.

[10] Franz Kafka: On, zápisky z roku 1920. *Divadlo,* listopad 1964, s. 22. Nebo *Deníky 1913–1923.*

[11] Jak hluboká je samota té osobnosti. Ale Lébl je ve věku, kdy smrt je vzdálená, boj o holý, seschlý život literárním obrazem. Nebojí se sadistické svině s kosou, nebojí se zubaté. Nerozumí tomu, že kráčí ona s ním, myslí, že on odchází za ní. Neuvědomuje si, že ji každé ráno zdraví v onom nenáviděném zrcadle, které ve chvílích zoufalství nemilosrdně rozbíjí.

Orfeovi napsal Jean Cocteau: *„Každého jitra sleduješ její trpělivou práci v zrcadle.“* Svině vyhraje, ale *„aspoň ji to prodat dráže. Co jiného nám zbývá? Vzdát se? Vyskočit z vokna? – To má smysl jen tehdy, je-li bolest života nesnesitelná.“*

(Z dopisu Jiřího Voskovce Janu Werichovi, 3. února 1961. PNP)

Anebo odchod jinam láká. *„Jedno je jisté: posmrtný život existuje; smrt i narození existují – život sám, který těžko budeme nazývat předsmrtný – existuje. Třetinu života člověk prospí, zbylé dvě třetiny žije (pokud si přes den ještě nezdřímne). Ve spánku obyčejně sní, ale pak jsou ještě snivci notoričtí, kteří ani nemusejí spát: Přimhouří oči, zadívají se do prázdna… šmik a jsou jinde. Vedou se tedy životy dva – souběžné – prvý nanečisto, druhý pořádně – a naopak. Člověk hledící do blba opouští tento svět a pluje za vidinou něžnější, snad i přijatelnější. Pak se zase vrací, nic jiného ostatně nezbývá. Znamená to probouzení (…) známé ze světa detektivek: něco spáchat (to je ten život zde), někam potom utéci (to je to koukání do blba) a vrátit se zpět – tam, kde se to stalo (do příčetného, činného stavu). Odchody jinam nebývají definitivní, ale jsou velice důležité – člověk se pěkně zabaví (…)“* Na rubu načmáráno cosi tužkou. A fixem věta: *„Jdu žít první život.“*

(Zelené desky č. 3, korespondence 4/1995.)

Jako T. G. Masaryk nemusím eticky souhlasit s principem sebevraždy, leda v případě nevyléčitelné choroby nebo cti.

Co je ale duševní onemocnění, jak léčit něco tak nevyzpytatelného, živeného děním vnějšího světa a přemílaného vnitřním genetickým vybavením? Můžu se ptát. Kdyby jeho nemoc byla za-

chycená včas, bylo by možné ji kontrolovat prostou medikací? To je všechno, co můžu. Petr Lébl žije v době, kdy v psychiatrii začíná být dominantní biologický přístup, duševní nemoc považována za chorobu mozku, projev biochemických změn, kdy například některé přenašeče neurologických impulzů (třeba hormon serotonin) nedostatečně fungují. Lékaři umějí cíleně zasahovat jednotlivé oblasti. Moderní přístroje, doba ovlivňování částí mozku intenzivním magnetickým polem. Jenomže pacient musí léky užívat. Nikdy se ale nepřipojím k těm, kdo vnější úspěšnost propojují automaticky s pocity naplnění, vděku.

[12] Z konceptu dopisu Petra Lébla paní Trávníčkové, 7. dubna 1996. Která mu často psala, ale doposud se s ní nesetkal.

[13] Petr Altenberg: *Střípky života,* s. 94.

[14] Z deníku Radky Denemarkové, březen–srpen 2000, sešit číslo 19.

[15] Z dopisu Jiřího Voskovce Janu Werichovi, 4. února 1966.

[16] Náležitě chce završit svůj život. Kontrolovanou smrtí. Po vzoru svých oblíbených postav. Léblovu sebevraždu lze chápat i jako *„egoismus přebujelý do absurdnosti".* Nejen jako nemohoucnost. *„Člověk může odhodit jen to, co skutečně má. Proto lze sebevraždu považovat za egoismus přebujelý do absurdnosti. Za egoismus, kterýsi osobuje právo boží síly, přičemž ale ve skutečnosti o žádnou sílu nejde, neboť zde vlastně vůbec žádná síla není. Sebevrah se sám usmrcuje jen z nemohoucnosti. Už nic nemůže. Tím už všecko ztratil. Teď si bere to poslední, co mu ještě zbývá. K tomu není žádné síly zapotřebí. Stačí zoufalství, vzdát se vší naděje. V tom není žádné riziko. Odvážné je jen trvání, oddat se životu, zdánlivě bezstarostné proplouvání ode dne ke dni."* (Josef Čermák: *Výmysly a mystifikace.* Gutenberg, Praha 2005, s. 117)

Tomuto jednoduchému názoru jsem také do března 2007 podléhala. Jak těžce jsem se mýlila! U Lébla nic není estétská schválnost, RAcionálně připravená. Je to poctivé, on svou imaginaci krotit nemůže, protože jemu připadá přirozená. To je přirozenost, ne odvaha. A pokud to je odvaha, tak mu rozhodně nechybí.

[17] Je 11. dubna 2005. Slunečno, dvojice stromů za okny si nasazuje zelené pupeny mezi seschlé lístky. Kterých se kmen a větve nemohou zbavit. Otevřené okno a záclona, která se jemně chvěje. Jinak ticho. Pípnutí ptáků. Ani děti z nedaleké školy dnes na hřišti neřičí a nevýskají.

21. července 2006 mně před třetí hodinou odpolední v pátek zemřel tatínek. Nečekaně. Byli jsme s ním až do konce, byl v bezvědomí. Bojoval o každou vteřinu daru, jakým život bezesporu je. Modlila jsem se jediné, dýchej, dýchej, dýchej. Na měsíc odložila toto psaní. Vzedmula se ve mně neúprosná zášť k celému tomu tyátru života a smrti nezralého kluka. Když jiní vedou urputné bitvy o každou vteřinu svého života. O tátovi napíšu. To bude kniha, do které se rozprostřu. Sem tátova moudrost, která je rodnou sestrou pokory a nadhledu, nepatří. Sbíráme autogramy cizích stínů, podpis vlastního táty si neschováme…

První letní den 2006, horko, které mámí a oslabuje všechny smysly. Pod oknem břevnovského domu se schází parta z místní školy, kouří, předvádějí se, každé slovo je otevřeným oknem slyšet, slova vklouzávají pod nadouvající se záclonou. Připalují si, kuckají, jeden nechce chodit na tenis, pomlouvají cikána a přemítají, jak získat americké občanství… Opatrně zavírám.

Nedobrovolná zpovědnice.

29. kapitola

[1] Z dopisu Petra Lébla sestře Mileně, 4. února 1996. Šedé desky č. 1. „Moje texty“ 9/1995.
[2] Z Léblova konceptu odpovědí na otázky Vítězslavy Šrámkové, 10. října 1995. Šedé desky č. 1. „Moje texty“, 9/1995.

[3] Z konceptu dopisu Petra Lébla, 6. března 1996.
[4] Z konceptu dopisu Petra Lébla Ivanu Vyskočilovi, 5. dubna 1996.
[5] Bohumil Nekolný: Hebrejská pouť postmoderního romantika. „Cyrano mě zajímal už dávno," říká Petr Lébl. *Lidové noviny,* pátek 28. června 1996.
[6] Jehuda Lahav: Léblova izraelská zkouška ohněm. *Lidové noviny,* 6. září 1996.
[7] Z konceptu dopisu Petra Lébla mamince Evě Léblové, 8. července 1996.
[8] Tamtéž.
[9] SNKLU, Praha 1959.
[10] Z konceptu dopisu Petra Lébla mamince Evě Léblové, 8. července 1996. [11] Tamtéž.
[12] Z konceptu dopisu Petra Lébla mamince Evě Léblové, Tel Aviv 25. července 1996.
[13] Bohumil Nekolný: Hebrejská pouť postmoderního romantika. „Cyrano mě zajímal už dávno," říká Petr Lébl. *Lidové noviny,* pátek 28. června 1996.
[14] Tamtéž.
[15] Tamtéž.
[16] Nutné připomenout, že Lébl viděl filmového *Cyrana.* Francouzský film režiséra Jean Paul Rappenau podle scénáře Jeana-Clauda Carriéra z roku 1990, kde hrají Gérard Depardieu (Cyrano), Anne Brochetová (Roxana), Vincent Perez (Kristián).
[17] *„Milý Petře.*

Bylo zajímavé s tebou pracovat.
Bylo napínavé s tebou pracovat.
Bylo zvídavé s tebou pracovat.
Bylo těžké s tebou pracovat.
Bylo to potěšení s tebou pracovat.
Bylo to plodné s tebou pracovat.

A já doufám znovu s tebou pracovat.
Mockrát děkuji
Roni Le Bret Blite“ [Roni Blitz]

„Peter,
největšímu režisérovi, se kterým se mi poštěstilo pracovat, a doufám, že ne naposledy,
děkuji za
tvou práci a pomoc
a fantazii
a tisíc dalších věcí. Rama.“

[18] Thriller *Dead Again* (nominovaný na Zlatý globus) z roku 1991, uváděný pod sloganem *Kolikrát člověk může zemřít pro lásku,* režíroval Kenneth Branagh. Scénář: Scott Franc. Hrají: Kenneth Branagh, Andy Garcia, Emma Thompson, Robin Williams, Derek Jacobi.
[19] Bernard Roger. In: Režijní kniha Petra Lébla. *Cyrano z Bergeraku.*
[20] Zápis je z 10. července 1996. A v noci z 5. na 6. srpna opět sen o Havlovi, *„jak sem ho přived na Malou Stranu na oběd“.*
[21] 20. února 2004 sedím ve Šporkově ulici a vyzvání telefon. Paní Léblovou přivolala – melodie z filmu Mission Impossible.
[22] Jehuda Lahav: Léblova izraelská zkouška ohněm. *Lidové noviny,* 6. září 1996.
[23] Přemysl Maydl: Psychodrama a drama. *Divadlo,* únor 1969, s. 4.
[24] Těsný vztah mezi maminkou a Léblem, ona mu i pracovně pomáhala. Dopis od paní Léblové, psaný na stroji, s datací pátek 23. srpna 1996.
„Milý Petře,
pořád jsem to psaní odkládala, myslela jsem, že od Tebe přijde dopis nebo nějaká zpráva, ale nic nepřišlo, a tak alespoň pár slov, abys to ještě dostal, než přijedu. Máš asi frmol, viď, vzpomínám na Tebe, že se už blížíte do finiše, a doufám, že to jde všechno dobře a že jsi v pořádku. Už se na Tebe moc těším a taky na tu cestu a pomalu se

začínám chystat. Včera volal dr. Vyskočil, je prý v pořádku, teď jede někam do Chebu, vrátí se ve čtvrtek a pak se sejdeme. Dopis od Tebe prý dostal. No jsem na to moc zvědavá, jak my dva budeme cestovat, může to být pěkná psina, ale určitě to zvládneme. Nevím nic nového, za celý ten týden, co jsem se vrátila z Dobronic, jsem s nikým nemluvila, zkoušela jsem volat Doubravce, ale zdá se, že tam není ani noha, nebo možná jen dopoledne, a to zas já nemohu volat. V Dobronicích to bylo moc prima, až na to, že nebyl ani jeden den, kdy by alespoň jednou nepršelo, a na koupání to vůbec nebylo. A teď, jedva jsme přijely do Prahy, od neděle je krásně, svítí slunce a každý den je 30 stupňů.

No aspoň si to užila Helena Glancová, která se s námi střídala, a moc Tě pozdravuje a taky drží palce. Doma je všechno v pořádku, Milena, než jsem se vrátila, tak s Pepou zrenovovala koupelnu a natřela kdejakou almaru a dneska chudák rovnou z práce jela do Bechyně pro Terezku, neboť jí včera volali (z tábora), že má anginu. Tak jsem zvědavá, s čím přijedou, Terezka měla v pondělí odjet s Jardou (taky pozdrav!) do Mariánek, kdoví jestli odjede. No Milena už se chystá do Paříže, jede v pátek 30. 8. Sháněli Tě z televize (od Kopeckého), že s Tebou na něco počítají, tak budou volat po 15. září. Jinak pošta asi žádná, Klára se už dlouho neozvala. Tak můj milý Petříčku, měj se dobře, drž se a neztrácej nervy, už se moc těším, až se uvidíme, pozdravuj taky Kateřinu a ať se Vám to oběma všechno zdaří.

Líbá Tě máma"

30. kapitola

[1] Henri Bergson: *Duchovní energie.* Vyšehrad, Praha 2002, s. 180.
[2] Z konceptu dopisu Petra Lébla paní Trávníčkové, 7. dubna 1996.
[3] Kdy se objevuje? A proč? Ten obrovský, strašlivý neklid, ta hrůzná energie, která mnou cloumá. Být neustále v pohybu, běhat celé dny a noci do schodů a neunavit se, nemoci se soustředit, těkat,

načínat desítky drobných prací, je to ponižující. Člověk by měl dělat, co umí. Co vlastně umím. Tolik RAdostné energie a chuti. Než osiří touha jediná. Vynulovat sebe sama. Vzepětí sil před smrtí, to by bylo krásné. Musím se rozkmitat jako káča. A odpočinout si až… Poslední školní týden června roku 2006. Honzík se loučí úplně, od září se chystá na gymnázium. S Esterkou si kvečeru chodíme zaplavat. Honza je deset dní v Kazachstánu, posílá fotografie hor, homole se zasněženými vrcholky. Vedra se drží, přes třicet stupňů.

Neklidná nejsem z nich. Neklidná jsem z nedostatku času. Náměty mých knih ve mně stojí frontu, jakmile se rozepíšu, už se RAzantně kdesi v hlavě rozťukají kladívka. Vrať se k rozepsanému. Jsem rozladěná z toho, že musím dopsat Lébla. Kniha, co píšu proti své vůli.

Když ji nedopíšu, kladívka se rozdrnčí prudčeji, přiřadí se kladiva, nebudou k zastavení.

[4] Pavel Juráček: literární scénář *Případ pro začínajícího kata.*

[5] Inscenace *Ivanov* získala jako nejlepší inscenace roku 1997 Cenu Alfréda Radoka. Stejně jako režisér Jan Antonín Pitínský získal Lébl toto ocenění v podobě vavřínového věnce z pozlacené mosazi už podruhé. Poprvé to bylo za Čechovova *RAcka* inscenovaného na stejné scéně v roce 1994. Zároveň bylo Divadlo Na zábradlí vyhlášeno divadlem roku 1997 a vyhrálo anketu *Divadelních novin* o nejlepší inscenaci roku.

[6] *„Před příletem do Ruska si režisér Petr Lébl nabarvil vlasy světlemodrou barvou se zlověstným zelenkavým odstínem. Snad se nějakým způsobem předem dostal k propagačním letákům čechovovského divadelního festivalu, kde byl představen jako jeden z nejúspěšnějších a nejodvážnějších východoevropských divadelních avantgardistů, a rozhodl se, že pověsti ‚drsňáka mezi radikály' musí dostát nejen svou scénickou tvorbou, ale i vlastním zevnějškem… a na loňský festival přivezl Lébl právě Racka, který se v jeho rukou stal modernistickým manifestem stylizovaným do epochy dekadentských němých vášní,*

vrtošivých lomených siluet přehnaného tíhnutí k teatralizaci života. Mnohým obdivovatelům tohoto Racka se nynější představení musí zdát nedostatečně ohromující. Ale jiní, kteří vloni odcházeli z Racka s pohrdavým frkáním o přestávce, seděli letos na Ivanovovi do konce jako přišití, a pak, usmířeni, nešetřili chválou."
(Roman Dolžanský: Český avantgardista zbořil mchatovské kulisy. *Kommersant Daily,* 29. dubna 1998)
[7] Viktoria Nikiforová: Svátek neporozumění (rozhovor s Léblem). *Ruský telegraf,* dubna 1998.
[8] Vojtěch Lindaur: Orlí hrdlo. *Xantypa,* prosinec 1996, s. 34.
[9] Recenze: Roman Dolžanský: Český avantgardista zbořil mchatovské kulisy. *Kommersant Daily,* 29. dubna 1998. Viktoria Nikiforová: Svátek neporozumění (rozhovor s Léblem). *Ruský telegraf,* 23. dubna 1998. Marina Rajkina: Okurčičky nejlépe chutnají s Rekviem. *Moskovskij komsomolec,* 28. dubna 1998.
[10] Pavel Landovský: Sedět a kecat, to mám nejradši. *Magazín Dnes,* 21. 7. 2005, č. 29.
[11] Co jsem dělala v době premiéry *Braniborů*? No ano, prožívala čas s Evaldem Schormem. Který měl operu rád a byl tím ostatním pro smích. Co by říkal hejnu zmatků, jaké se rozprostíraly po Čechách?
[12] Průvodkyní večera je Magda Vášáryová. Prolínají se tu úryvky z pera Václava Havla (O *lidskou identitu,* stať *O dialektické metafyzice,* filmový úryvek z projevu před Kongresem USA) a Ingmara Bergmana (*Laterna magika,* úryvek ze hry *Po zkoušce,* film *Fanny a Alexandr*), prokládané ukázkami z celovečerních filmů a dokumentů a vzpomínkami přátel. Švédský herec Bertil Guve (představitel Alexandra) převezme cenu. Hraje Spirituál kvintet, zpívají Marta Kubišová, Eva Urbanová.
[13] Z konceptu dopisu Petra Lébla Jiřímu Průdkovi, 18. března 1996.
[14] Z dnešního pohledu je vlastně komické, že divadlo odmítlo Formanovo pojetí *Dalibora,* Léblovy *Branibory v Čechách.* A za několik let, v roce 2004, vyprodukuje hokejovou operu *Nagano.*

[15] Alena Valšubová: Do třetího tisíciletí převede operu Národního divadla Josef Průdek. *Národní divadlo,* listopad 1997, s. 4–5.
[16] Tamtéž, s. 5.
[17] Z konceptu dopisu Petra Lébla Jiřímu Srstkovi, 17. října 1995.
[18] *„Z nelehké pozice vyklouzl po svém: tak trochu zlehčil, tak trochu ji s humorem obrátil naruby, tak trochu se jí vysmál, ale ne úplně. Vznikl hybrid, chcete-li postmoderního ražení, v čemž Léblovi vydatně pomáhali scénograf Šimon Caban a kostýmní výtvarnice Kateřina Štefková. Některé kostýmy se tváří historicky vážně (děj Braniborů se odehrává koncem století), některé jsou samy o sobě vtipem: i poběhlík Jíra ve fešáckém mysliveckém, s dlouhým pérem na klobouku, jako by přišel přímo z Čarostřelce, či spíše z operetky Na tý louce zelený, rabující ženská chudina má na sobě slušivé černé upjaté šaty se zlatým vyšíváním včetně kloboučků, co kostým, to originál, a také se s náležitou kultivovaností pohybuje při divokých tanečních orgiích, které by patřily nejspíše do měšťanského salonu. (…) Prostě legrace – ať chtěná, či nechtěná. Pokud člověk zahnal znepokojivé myšlenky o postoji Národního divadla ke klasice (není nutná ani povinná úcta, ale alespoň nezkarikované poznání) a vůbec o smyslu existence Národního divadla, tak se mohl při nových Braniborech příjemně pobavit.*“ (Olga Jelínková: Vážní i nevážní Braniboři. *Hudební rozhledy* 1/1998, s. 25)
[19] Petr Lébl: Slovo režiséra. *Národní divadlo,* listopad 1997, s. 7.
[20] Okouzlí i ji. Sepíše mu scénosled s douškou *„S láskou Lenka Hlaváčková, 3. října roku 1997.“* 1. hlavní zkouška 10. listopadu 1997 od 11 do 15 hod.; 1. generální zkouška 12. listopadu 1997 od 11 do 15 hod.
[21] Bohumil Gregor. Slovo dirigenta. *Národní divadlo,* listopad 1997, s. 6.
[22] Jaroslav Šonka: Ottokarova operní krajina (s jelenem). *Právo, Literární příloha Salon,* 20. února 1997.

[23] Petr Lébl. In: Eva Petrásková: Braniboři v Národním v nastudování Petra Lébla. *Metro,* 14. listopadu 1997, s. 8.
[24] 2. a 3. jednání, s. 163.
[25] *Braniboři v Čechách,* připomínky Petra Lébla. Archiv Evy Léblové.
[26] Radmila Hrdinová: K pomstě zdvihni se, lve český, *Divadelní noviny,* 1997.
[27] Inscenací, které rozčeřily českou operní hladinu, bylo víc. Třeba Bizetova *Carmen* v režii Václava Kašlíka (1966), který byl nejen režisérem, ale i hudebně cítil, oproti Léblovi vedl perfektně připravené dění na jevišti k harmonii s děním v orchestřišti. Inscenace se proslavila některými skandálními okolnostmi víc než vlastními kvalitami. Konzervativní obecenstvo bylo nespokojené s výpravou. Reklama slibovala první striptýz na scéně Národního divadla… Kritika rozjímala nad dramatickou funkcí pochromované postele, nad arénou a dvojitým schodištěm, nad pranicí s pneumatikami i motorkou vystrkanou ze zákulisí. Tu bude mít Lébl v *Kočičí hře.* Tak vida, už byla v *Carmen…*
[28] Jaroslav Šonka: Ottokarova operní krajina (s jelenem). *Právo, Literární příloha Salon,* 20. února 1997.
[29] *„… Lébl neváhá jít v jevištní realizaci nápadu i za hranici kýče (dětští andílkové vpadající do sborové modlitby v druhém dějství).*" Radmila Hrdinová: Braniboři jako malovaná pohádka. *Právo,* 24. listopadu 1997.
[30] Věra Drápelová: Léblovi Braniboři v Čechách zůstali jen u efektů. *MF Dnes,* 22. listopadu 1997.
[31] *„Pěvkyně nelibě nese, že během odmítavých reakcí diváků, kteří nepřijali moderní výklad opery, režisér Pitínský společně s výtvarníkem Tomášem Rusínem odešel z jeviště. Cítí se být Pitínského chováním podvedena a odmítá názory kritiků, kteří její reakci označují za primadonské manýry. I když jsem se zúčastnila všelijakých nových inscenací, tak se mi ještě nestalo, aby režisér, který byl přivítán slovy*

‚fuj' a ‚hanba', utekl zbaběle z jeviště a nestál si za svým konceptem. Nechal nás všechny sólisty stát na jevišti a děkovačky se nezúčastnil," reagovala Urbanová na poznámku ředitele Národního divadla Jiřího Srstky, podle něhož protestní akce publika zažila v cizině víckrát, a přesto zpívala ve všech následujících představeních. Urbanová ovšem tvrdí, že v těch případech režisér vždy stál za svou koncepcí. *„Proto z této inscenace odstupuji – protože si myslím, že pan režisér se svou myšlenkou nebyl vůbec ztotožněn,"* vysvětlila sopranistka ČTK v úterý večer své důvody. Její impresário Jiří Kováč ve stejnou dobu *MF Dnes* sdělil: *„S inscenací Dalibora jsem zásadně nespokojen a plně souhlasím s paní Urbanovou i v tom, že pan režisér se zachoval zbaběle. Díky téhle zkušenosti si myslím, že vedení ND není profesionální. Dokonce mě to přinutilo, že sám jsem – možná z rozmaru – podal přihlášku na post ředitele. V ideálním případě by v čele Národního divadla měly být osobnosti typu pana Tigrida a operu ať vede nezpochybnitelný odborník." V* pondělí se uskutečnila druhá premiéra *Dalibora,* která se již obešla bez „výtržností". Roli Milady zpívala podle plánu Jindřiška Rainerová, která s Urbanovou v inscenaci alternuje, (vd, spa: Urbanová: Vadí mi Pitínského chování. *Mladá fronta Dnes, 3.* května 2001)

[32] Většinu dramat věnoval problematice polského národně osvobozeneckého boje (*Varšavanky, Veselka, Kletba, Soudcové,* báseň *Kazimír Veliký*).

[33] *Veselku* podle divadelní hry Wyspiańského natočil Andrzej Wajda v hlavní roli s Danielem Olbrychskim. Jako vizi, kde konfrontuje postavy současnosti s velkými postavami Polska. A také operním způsobem.

[34] Z konceptu dopisu Martě Kubišové, 1. listopadu 1992. Archiv Evy Léblové.

[35] Z konceptu dopisu Petra Lébla Evě Léblové, 8. července 1996.

[36] Tamtéž.

[37] Petr Lébl: *Kočičí hra,* režijní kniha, 1998.

[38] Petr Lébl, explikace scénáře. Archiv Evy Léblové.
[39] Natáčení 2.–13. června 1998. Česká televize Praha. *Génij vlasti.* Scénář. Martin Šafránek. Dramaturg: Eduard Verner. Kamera: Petr Polák. Režie: Jiří Strach.

31. kapitola

[1] V roce 1964 vznikla filmová podoba podle scénáře Jána Roháče (zároveň režisér) a Jiřího Suchého, do níž byl vbudován příběh televizní společnosti, která chce z vojenské posádky vysílat přímý přenos revuálního programu. Ve filmu vystupovala špička tehdejších představitelů české populární hudby (Waldemar Matuška, Eva Pilarová, Karel Gott, Rudolf Cortés, Pavel Sedláček, Hana Hegerová, Jiří Suchý a Jiří Šlitr).
[2] Christo Bojčev na premiéře *Plukovníka Ptáka: „Měl jsem obavy, jestli české publikum pochopí téma hry. Vzhledem k tomu, že reagovalo na stejných místech jako u nás, pochopil jsem, že nejste západní Evropě o mnoho bližší než náš balkánský svět. Morální komplex je ve všech postkomunistických zemích víceméně stejný.“*
[3] Ota Ornest, *Divadlo,* březen 1968, s. 28.
[4] Deník Radky Denemarkové, září 1998 – únor 1999, sešit č. 16.
[5] Tamtéž.
[6] Thomas Bernhard: *Divadelník.* Režie: Jan Antonín Pitínský. Dramaturgie: Ivana Slámová. Scéna: Jan Dušek. Kostýmy: Kateřina Štefková. Premiéra: 16. a 21. února 1999.
[7] Ladislav Smoljak (1931) vystudoval Vysokou školu pedagogickou, od roku 1961 byl redaktorem *Mladého světa*, poté nakladatelství Mladá fronta. V roce 1967 spoluzakládal se Zdeňkem Svěrákem Divadlo Járy Cimrmana, které uvedlo v jeho režii třináct her. Scenáristicky se podílel např. na filmech *Jáchyme, hoď ho do stroje* (1974), *Na samotě u lesa* (1976), *Marečku, podejte mi pero*

(1976), režíroval *Kulový blesk* (1978), *Vrchní, prchni* (1980), *Nejistá sezona* (1987) a další. V Divadle na tahu si zahrál Macheatha v *Žebrácké opeře. „Malý říjen je odlišný od mých předchozích her, které jsme se Zdeňkem Svěrákem psali pro Divadlo Járy Cimrmana. Není to totiž jenom fantazie, vycházel jsem ze svého zájmu o historii a politiku a ze studia historických pramenů.“*

[8] Ladislav Smoljak: *Malý říjen.* Dramaturgie: Doubravka Svobodová. Scéna a kostýmy: Jan Marek. V inscenaci je použita hudba Jarka Nohavici a Františka Kmocha. Režie: Ladislav Smoljak. Hrají: Jiří Zahajský, Jiří Ornest, Bohumil Klepl, Josef Žluťák Hrubý, Kristina Maděričová, Eva Holubová, Petr Čtvrtníček, Karel Dobrý. Světová premiéra: 15. dubna 1999.

[9] Leonid Nikolajevič Andrejev: *Psí valčík.* Překlad: Leoš Suchařípa. Dramaturgie: Ivana Slámová. Scéna: David Cajthaml. Kostýmy: Kateřina Štefková. Hudba: Jan Vondráček. Texty písní: Marina Cvetajeva, Arnošt Goldflam. Nazpívali: Kateřina Vondráčková, Pavel Tesař, Martin Veliký, Jan Vondráček. Režie: Arnošt Goldflam. Hrají: Vladimír Javorský, Radek Holub, Magdalena Sidonová, Vladimír Marek, Barbora Hrzánová, Leoš Suchařípa, Tomáš Palatý, Roman Hybeš. Premiéra: 30. dubna a 1. května 1999.

[10] L. N. Andrejev (1871–1919), ruský prozaik (*Gubernátor*) a dramatik (*Ten, který dostává pohlavky*), zpočátku přítel Gorkého. V povídkách se odráží pesimismus, existenciální problematika, postupně neguje všechny instituce tehdejšího státu. Umírá v exilu. *„Psí valčík nemá dno, neboť jeho bytostným zdůvodněním je onen svět nepoznatelný. Proto působí dojmem, že visí v podivném a strašlivém prázdnu. Ale co když je tato pochybná prázdnota jeho podstatou, a podstatou celého světa? Konečně proč ne, ať si pod něj kritici dají tři velryby, aby měl na čem stát; já ovšem vím, že jeho podstatou je totéž, co je podstatou hvězd: prázdno.“* (L. Andrejev, 22. srpna 1918)

32. kapitola

[1] Z deníku Radky Denemarkové, únor 1999, sešit č. 17.
[2] Tamtéž.
[3] Z deníku Radky Denemarkové, září 2000, sešit č. 21.
[4] Odilon Redon: *Samomluvy.* Torst, Praha 1997, s. 20.
[5] Petr Lébl: Přestylizovaný popis obrany, neděle 14. listopadu 1999, s. 1.
[6] Franz Kafka: On. Zápisky z roku 1920. In: *Divadlo,* listopad 1964, s. 18.
[7] Jan Grossman: Kafkova divadelnost? In: *Divadlo,* listopad 9/1964, s. 8.
[8] *„Připomíná mi to sen, který se mi zdá už od malička – jako občasný, průběžný sen mého života, ze kterého se snažím dozvědět něco o svém vnitřku, o svém podvědomí: jsem v tom snu jako červ v nějakém mase, nebo jako horolezec v lavině a marně se snažím prokousat ven. Pocit z toho snu je stejně závratný jako odporný…“* (Z dopisu Petra Lébla sestře Mileně, 4. února 1996. Šedé desky č. 1. „Moje texty“ 9/1995.)
[9] Pavel Raindl, jevištní technik, 26. 4. 1977.
[10] Archiv Evy Léblové, složka *DAMU, škola.*
[11] Karel Bartoška: *Rozhovor s Karlem Peckou,* s. 40.
[12] Petr Lébl: *Přestylizovaný popis obrany,* neděle 14. listopadu 1999, s. 1.
[13] Franz Kafka: *Povídky II.* Nakladatelství Franze Kafky, Praha 2003, s. 326.
[14] Hana Kvapilová o Stanislavském. Viz též Milena Honzíková: O ruském divadle italskýma očima. *Světová literatura,* 1966, r. 11, č. 5, s. 252.
[15] Poznamenal si 28. května 1999, režijní kniha Petra Lébla.
[16] Witold Gombrowicz: *Deníky 1953–56.* Program Disk, *Svatba.*
[17] Miguel de Unamuno: *Ábel Sánchez.* Vyšehrad, Praha 1988, s. 75–76.

[18] Z dopisu Jiřího Voskovce Janu Werichovi, 18. května 1966. PNP.
[19] Pavel Juráček: *Deník 1959–1974.* NFA, Praha 2003, s. 423. Zápis z 26. srpna 1966.
[20] Miguel de Unamuno: novela *Svatý Manuel Dobrotivý, mučedník.* Překlad pro rozhlas Ladislav Cvak, 1991, s. 7.
[21] Evald Schorm k filmu *Návrat ztraceného syna.*
[22] Je 1. ledna *2007,* nemohu spát, v chalupě v Kašperských Horách s výhledem na bílý kostel dvou věží – dvojčat za oknem. Zatopila jsem v kamnech, dívala se do ohně, uvařila si lipový čaj. Za oknem je šedivo a vlezle mrholí, po sněhu ani stopy, jako bychom s půlnocí vítali podivné jaro… Nebo se zuby nehty drželo přestárlé babí léto.

Poslední a nejintenzivnější rok s Petrem Léblem začíná.

33. kapitola

[1] Petr Lébl: *Přestylizovaný popis obrany.* Neděle 14. listopadu 1999, s. 1.
[2] Z dopisu Jiřího Voskovce Janu Werichovi, 19. ledna 1962, PNP.
[3] Petr Lébl: Připomínky k *Strýčkovi Váňovi,* režijní kniha.
[4] Marina s Těleginem budou komentovat na forbíně při přestavbě jeviště současnou situaci o dění v divadle a životě. Zcizující prvky Lébl zapojuje rád i z jiného důvodu, prostoupí tak svět postav s přítomným životem herců, a tudíž i diváka. Všichni se ocitnou „uvnitř", na jevišti.
[5] Různočtení. Samozřejmě že je nesmysl číst všechny poznámky RAstrem osobní situace, ale i ty pracovního rázu po letech nabyly nádechu věty z 26. srpna 1999: *„Co já tady hledám!"* V jeho stavu myslím znamenaly sebevražedné myšlenky totéž co dokonaná sebevražda.
[6] Jiří Levý *Umění překladu.*

[7] Ne, člověk tomu nesmí podléhat. Jenže Lébl se vnucuje sám, klopýtám přes ty poznámky, tvářím se, že je nevidím, pak přisune další a už nelze nevidět. Roztrpčuje mě to, protože jsme byli slepí. Namátkou: u Astrova výkřiku Finita! (s. 52) má Lébl datum 30. května. U Astrovovy věty *„Tak se mi ani nechce pryč“* (s. 54) přípis *„věta pro mě“.*

Zkoušení samo je prošpikováno humorem, o čemž svědčí tyto zápisy. *„Náš měsíční plat je na dvě profesionální a dvanáct neprofesionálních šipek.“* (B. Klepl, *Strýček Váňa,* 14. 6. 1999) *„Musíme těm nápadům taky umět čelit.“* (Zkouška 1. dějství, P Lébl, *Strýček Váňa,* 14. 6.1999) *„To je to, co jsi mi sliboval, že budu ležet jako puma na větvi. A jsem koala chycená do vaku.“* (E. Holubová, zkouška s houpací sítí, 6. 1999) *„Pomocná škola.“* (P. Lébl, dějství, 23. 6. 1999) *„Ten samovar je pohár vítězů.“* (D. Korandová, 1. dějství, 18. 6. 1999) *„Zestárlá třídní schůzka.“* (P. Lébl, 4. dějství, 17. 6. 1999) *„Já můžu tu pohanku loupanou natáhnou tak, že dojede, kam budete chtít.“* (J. Ornest, 4. dějství, 4. 9.1999) *„Tady budou dýmostroje, Mozart a projekce. Já jsem taky jenom člověk.“* (P. Lébl, 8. 9.1999) *„Soňa zešílela* v *postavě.“* (B. Klepl, 1. dějství, 10. 9. 1999) *„Ty ses na mě dívala těma svýma pitomýma očima.“* (E. Holubová, 2. dějství, 24. 6. 1999) *„Můj strýc je marný jako papuče.“* (J. Ornest, věta Můj cit je marný jako paprsek. 1. dějství, 25. 6. 1999) *„Dokonce zbude ještě několik tisíc, což nám umožní koupit malou finskou vodku.“* (L. Suchařípa, 17. 9. 1999). *„Serebrjakov si koupí vilu ve Finsku.“ „A kde budou ti ostatní?“* Leoš Suchařípa: *„Ty budou v prdeli!“* (19. 5. 1999) *„Bobe, tady teď vůbec nejde text, tady jde o život.“* (E. Holubová, zkouška scény na střeše, 3. 9. 1999) *„Tenhle statek prodal mému otci jeho strýc mé ženy.“* (J. Ornest, 2. dějství, 25. 5. 1999)

[8] Lébl vždy pečlivě upravoval překlad. Sloveso „makal“ nahradilo „dřel“ (s. 42), slovo „milerád“ spojení „velmi rád“ (s. 47), místo vodníka vepsal hastrmana (Vojnickij: *„Dopřejte si aspoň jednou za život svobodu, koukejte se zamilovat až po uši do nějakého vodníka –*

a žbluňk, skočte za ním po hlavě do tůně.“, s. 31). Sloveso „zažít“ vložil místo „vidět“ (Marina: *„Do smrti už bych to nechtěla vidět.“,* s. 46). „Tubu“ vyměnil za „lahvičku“ ve větě *„Vzal jsi z mého kufříku tubu s morfiem“* (s. 49, podobně už s. 5). „Tužku“ nahradil „pastelkou“ ve větě *„Tuhle tužku si beru na památku“* (s. 52) a tak dále.

[9] A ruská písnička:

Dárju plátok… dárju óba, što by pómnil za tri góda…
/kokrhání/
Zá děrévju závalílsja, sňal platók i paklanílsja
/psi/
Šól děrevněj dévki spálý, machnul plátkam – děvki vstály…
/smích děvčat/
Praščaj lés, praščaj dub rópaj, zdravstvuj mílaj – černabrópaj…
/bučení dobytka a pískoty píšťal/
Tý taváryš váskoj, váskoj… pan dravílsja – pan dravílsja mně galástvoj…
Skolka lét sa s Dúškoj ználsjá – na paslédnij gód rastálsja
Skolka lét sa s Dúškoj ználsjá – na paslédnij gód rastálsja…

[10] Ten film. *Dead again.* Musím se na něj dívat. Pokolikáté už. I když bych ho nejraději rozdupala. Teď se musím oběma rukama držet okraje, už je toho příliš, ale já do té studny přepadnout odmítám, ulevit si nechci, žádného volání *„když do té studny nahlédnete a nebudete to moci vydržet, přijďte za mnou, uleví se vám“* poslouchat nebudu, poslechla jsem v jediném, napsala jsem knihu, v ničem jiném poslušná nebudu. Kvůli téhle jeho větě jsem tu práci odkládala. Ano. Já souhlasím s Milenou… *„Ne, smrti jsem se nebála, čím dál víc jsem se bála povinnosti žít jako očitý svědek svého umírání. (…) I když je třeba největší odvahy, abychom zůstali, je to to jediné, proč tady jsme.“* (Milena Honzíková: Dopis zmizelému, s. 67)

Nepřepadnu. Budu svědčit.

Cože mi to tehdy řekla?

„Bože, to jsou nebezpečné typy, pryč od nich.“

[11] Petr Lébl: *Přestylizovaný popis obrany,* 14. listopadu 1999.
[12] Graham Greene: *Jádro věci.* Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2006, s. 81.
[13] Není první na světě, kdo prožívá takový stav, v němž se lze jen podivovat nad tím, *„jak systematicky jsem po celá léta ničí sám sebe (…), protože jsem nechtěl být rozptylován, rozptylován životními radostmi prospěšného a zdravého muže. Jako kdyby nemoc a zoufalství nerozptylovaly přinejmenším stejně!“* (Franz Kafka).

34. kapitola

[1] *„V posledním týdnu to bylo jako zhroucení. A to lze pojmout dvěma způsoby: Nejprve: zhroucení, nemožnost spát, nemožnost bdít, nemožnost unést život, přesněji posloupnost života. Hodiny nejdou stejně, vnitřní pádí ďábelsky nebo démonicky, nebo v každém případě nelidsky, vnější váznou svým obvyklým chodem. Co jiného se může stát než to, že se ty dva rozdílné světy rozdělí, a ony se oddělují, nebo aspoň se od sebe trhají strašlivým způsobem…*

Za druhé: Tato štvanice směřuje ven z lidskosti. Samota, která mi byla většinou odjakživa vnucována a zčásti mnou vyhledávána – a přece, co jiného bylo toto vyhledávání nežli donucení – stává se nyní jednoznačnou a směřuje k extrému. Může vést k šílenství, to se zdá nejnutnějším výsledkem, o tom se nedá už nic dalšího říci, štvanice se žene přese mne a roztrhne mne. Nebo se snad mohu udržet – mohu? – i když jen z nepatrné části, nechám se tedy tou honbou nést. Kam se ale pak dostanu? Hon je přece pouhý obraz a mohu říci také, že tu jde o nápor na poslední pozemské hranici, a to o nápor zezdola, od lidí, a mohu ho nahradit, protože je to pouze obraz, obrazem náporu shora, dolů ke mně.“ (Franz Kafka: *Tagebücher.* Frankfurt am Main 1951)
[2] Doubravka Svobodová chce odejít, unavená šestiletou spoluprací s Léblem. Ředitelka divadla, herečka, autorka, pedagožka se naro-

dila v roce 1956. Po studiu na DAMU (obor organizace a řízení divadel) a FF UK (divadelní a filmová věda) vedla jedenáct let Divadlo v Řeznické. V roce 1986 založila amatérské sdružení Příšerný děti. Pro Divadlo Na zábradlí dokázala získat autory, kteří napsali své hry přímo pro tuto scénu: L. Smoljaka, J. Krause. Jako herečka účinkovala rovněž v Divadle Na tahu režiséra Andreje Kroba a ve Studiu Jára vedeném Ladislavem Smoljakem. Pedagogicky působí na pražské DAMU. Od roku 1993, kdy vyhrála konkurs s režisérem Petrem Léblem, je ředitelkou Divadla Na zábradlí.

[3] Stejně jako se tu usídlila právní kancelář Petrmichl–Kroupa.

[4] *„Snad je to skromnost, její metamorfósa v mé hříšné osobě, zděděná ovšem po rodičích, protože ti byli a jsou skromní a já se často chovám, jako bych ani nebyl jejich syn – jako obluda a sketa a zrůda – pyšná a vzteklá a – neskromná.“* (Petr Lébl: 17. srpna 1995. Šedé desky č. 1. „Moje texty“ 9/1995.)

[5] Z deníku Radky Denemarkové, září 1999, sešit č. 18.

[6] Tamtéž.

[7] Homosexuálové prožili vývoj i v uměleckém obraze, z obětí na násilníky např. ve filmu *Na lovu,* postupně i s ukázkami lásky, citu (*Milování,* 1982). Nezanedbatelný je i vliv Vladimíra Marka. Umocňoval rys, proč lidé opatrně našlapují kolem: příliš zdůrazňují fyzický kontakt. Je vlastně zvláštní, že lidé přijímají násilí všeho druhu s klidem, ale rozčiluje je homosexuální láska… A že dívčí nahota nikoho nepohoršuje. Sváděli ho vždy ženy i muži. Kteří v davu rozpoznají toho, u něhož by mohli mít šanci, *„… že mne tam nebude nikdo balit, ani žádná žena, ani žádný muž – jak se nezřídka stává.“* (Z dopisu Petra Lébla sestře Mileně, 4. února 1996. Šedé desky č. 1. „Moje texty“ 9/1995.)

[8] Nesmí vzniknout dojem, že pokud by láska naplněna byla, vyškrábe se Lébl ze studny. Pokud udržuje odstup, opájí se krásou zdálky, je vše v pořádku. Vždycky měl kolem sebe ty, kdo ho milovali, kdo milovali tu jeho záhadnou opuštěnost. Ačkoliv to byl člověk,

s nímž bylo obecně těžké vyjít. Kdyby to záviselo na něm, byl by ztracen dávno, ale vždy mu někdo zrcadlo z ruky včas vytrhl. On milovat není schopen, protože je jinde, je daleko, neumí a nemůže se vřítit do světa, jakým žijí druzí. Což maskuje střídavými vztahy s herečkami, nejsnazší kořistí pro režiséry. Nedosažitelná tělesnost, vyčkávavá hrozba zdaleka, to Lébla upokojuje. Těsné vztahy ztroskotávají, nedokáže ticho přerušit slovy „miluji tě". Je to *„obranný instinkt, který nestrpí, abych si vytvořil alespoň nepatrnou trvalou pohodu, a např. manželskou postel rozbíjí, ještě než je postavena".* (Franz Kafka) Na poslední objekt touhy může dosáhnout, žije s RA pod jednou střechou. A ničí ho to. Sáhne po zapovězeném jablku. Které si po léta zapovídal sám. Všechno se hroutí jakýmkoli dotykem.

[9] Franz Kafka. Z Léblovy dramatizace *Josefína a její bratři.*

[10] Franz Kafka: *Tagebücher.* Frankfurt am Main 1951.

[11] *Z Léblova konceptu odpovědí na otázky Vítězslavy Šrámkové, 10. října 1995. Šedé desky č. 1. „Moje texty" 9/1995. Zvesela jako při zkoušení Váni. Kdy například řekne Jiří Ornest 19. května 1999: „Já myslím, že von je hodnej* [S.] *asi tak jako Agrobanka…"*

[12] Jiří Voskovec – Zdena Salivarová: *Parabola.* Rozhovor z r. 1971, zaznamenal Jan Hanč.

[13] Z konceptu dopisu Petra Lébla Pavlovi do Brna. Archiv Evy Léblové, složka *Dílna Šumperk 1987.*

[14] Jan Grossman: Kafkova divadelnost? *Divadlo,* listopad, 9/1964.

[15] Franz Kafka: *Popis jednoho zápasu* (verze A), s. 69.

[16] Před kolika lety jsem si myslela, že k poslední lidské zkušenosti následovat nemůžu. K propátrávání světa druhých je důležitá odbornost, vzdělání, sečtělost. Ano, jistě. Ale nejsou nakonec k ničemu. Daleko důležitější je empatie a lidská zkušenost. Daleko důležitější je mít svědomí. Daleko důležitější je nebát se detailů, kterým se ostatní vyhýbají. Nepřehlížet celek a zároveň si ho nasvěcovat z různých úhlů. Jenomže koho vlastně zajímají vrstvy pod

povrchem. Člověk se do nich provrtá. Aby zjistil, že na takový život nemá. A překážet v něm druhým nechce.

Před kolika lety jsem si myslela, že k poslední lidské zkušenosti následovat nemůžu. A hlavně nechci.

Můžu. Mě zachránily děti.

Kdo měl zachránit Petra Lébla?

[17] Eugéne Ionesco: *Fotografie plukovníka.* Praha 2004.

[18] Franz Kafka: *Dopisy Felici.* Nakladatelství Franze Kafky, Praha 1999, s. 308.

[19] Josef Šíma, 1935.

[20] Jiří Ornest: *Tragédie Mstitele.* Dramaturgie: Doubravka Svobodová. Hudba: Aleš Březina. Scéna: Jan Marek. Asistentka režie: Marie Čechová. Choreografie: Jana Vašáková. Režie: Jiří Ornest. Plánovaná premiéra: 17. prosince 1999. Na motivy stejnojmenné hry alžbětinského dramatika Cyrila Tournera napsal přímo pro Divadlo Na zábradlí Jiří Ornest. Hrají: Jan Kraus, Roman Skamene, Chantal Poullain, Josef Žluťák Hrubý, Marika Procházková, Eva Holubová, Karel Dobrý, Jiří Ornest, Bohumil Klepl, Libor Prakesch.

[21] Celovečerní jednoaktovku W. Mastrosimonea chtěl Lébl uvést v lednové premiéře pod názvem *2000: To bude biják!* s Jiřím Bartoškou, Petrou Špalkovou, Radkem Holubem, Pavlem Liškou. Někdejší dlouholetý člen souboru pražského Divadla Na zábradlí Jiří Bartoška se tak měl pohostinsky vrátit na jeho jeviště. Přijal roli v příběhu hollywoodského producenta Russe, herce a scenáristy, kterého v přítomnosti milenky a hvězdy jeho filmů Jennifer přepadnou dva rozdivočelí filmoví fanoušci, Jimmy & Kenny. S Bartoškou se na scéně měl objevit člen brněnského HaDivadla Pavel Liška. Hravost Lébla neopouštěla. Scénu si označí jako *„tři děti u strejdy na nedělní bábovce“,* vnímal Jimmyho jako Kennyho dobrovolné rukojmí, oba se navzájem potřebují. (Zápis ze zkoušky *Bijáku,* 4. listopadu 1999)

[22] Mezi přidanými rekvizitami dále plánoval: popcorn, fén, umyvadlo plné ledu, líčidla, skateboardy, kvítka z kaktusu a ony tyče – umělohmotné žluté stoupačky. (*Biják,* listopad 1999)
[23] V dalších rolích plánoval toto obsazení: Petra Špalková (Václavova přítelkyně Ottla, 25 let), Zdena Hadrbolcová (Zita Krieglová, přítelkyně maminky a bývalá spolužačka, 57 let), Eva Holubová (Lída Horníčková, tajemnice, 40 let), Jiří Kodet (Emil Pastevec, podnikatel, 60 let), Ivan Vyskočil (psychiatr Vágner), Leoš Suchařípa (metař Hugo Bárta). Václavovi přátelé z divadla: Pavel Liška (Alois), Majda Sidonová (jeho přítelkyně), Jan Teplý ml. (Čenda), Klára Apolenářová (jeho přítelkyně), Roman Holý (Kazatel Ivánek), Eva Elsnerová (jeho přítelkyně), Marek Daniel (rekvizitář Dušek), Lenka Vlasáková (jeho přítelkyně), Blažena Holišová / Míla Myslíková (maminčina sousedka Sklenářová), Josef Karlík / Stanislav Zindulka (Tonda Sklenář, její manžel), Jiří Srstka (ředitel Národního divadla v Praze), Václav Klaus (předseda Parlamentu ČR), Marie Spurná (vedoucí samoobsluhy v Mostecké ulici), Nataša Marková (maminčina pražská sousedka nebo uklízečka v divadle), Pavel Raindl (Miroslav Troska, „Mireček", pomocník Lídy Horníčkové), Libor Pešek (dirigent), Nina Divíšková (maminka Lídy Horníčkové). A další…
[24] Petr Lébl: *Přestylizovaný popis obrany.* Neděle 14. 11. 1999, s. 3.
[25] 12. 12. 1987, kdy amatérský divadelník Lébl naplánoval *Zavádějící večer číslo 1,* si zpívali.

Hlehle, tamhle v Betlémě
svítí se tam, zdá se mně,
nad Betlémem svítí hvězda,
to jest nám neobyčejná,
co to tam může býti,
musíme to zkusiti.

Mně se, bratři, všecko zdá,
že jest dobrá novina,
neb tam všecko poskakuje,
radostí tam všecko žije,
malí, velcí tam skáčí,
líbezně dudy hučí.

[26] Z konceptu dopisu Petra Lébla Tamaře Staňkové, podzim 1999.
[27] Petr Lébl: *Přestylizovaný popis obrany.* Neděle 14. listopadu 1999, s. 3.
[28] Tamtéž.
[29] Franz Kafka: *Povídky II.* Nakladatelství Franze Kafky, Praha 2003, s. 356.
[30] Bohumil Hrabal: *Kličky na kapesníku,* s. 48.
[31] Petr Lébl: *Přestylizovaný popis obrany.* Neděle 14. listopadu 1999, s. 3.
[32] Z deníku Radky Denemarkové, září 1999, sešit č. 18.

Opona. Opona! Opona!!!

[1] Jan Grossman: Kafkova divadelnost? *Divadlo,* listopad 9/1964, s. 2.
[2] *„Je to asi:*
1. Schopnost rychlého, pronikavého pozorování.
2. Vlastnost citové paměti.
3. Rozkoš z představy budoucího tvaru.
4. Uspokojení ze hry za předpokladu, že hrou rozumíme vytváření nepřetržitých změn, které provozuje partner – herec a současně přítomný či nepřítomný divák.
5. Schopnost pochopit funkci techniky a postupů, vidět předem tvar." (Alfréd Radok: Z poznámek Alfréda Radoka. *Scéna* 12–13/1989, s. 14)

[3] *„Patřilo k největším zážitkům v mém životě, když mně režisér, tvůrce a ředitel DNZ Jan Grossman zatelefonoval den po mé první premiéře na profesionálním jevišti… a stručná slova, která pronesl, byla pro mne jedinou a pravou odměnou. Byl jsem také šťastný z nabídky, která zněla: vyberte si hru a inscenujte ji v mém divadle. Učinil jsem tak. Pak to bylo jiné, ale o tom nechci mluvit.“*

(Koncept dopisu Petra Lébla Marii Málkové, březen 1995. Zelené desky č. 3, korespondence 3/95.)

„Také mne bolí srdce, mívám stále častěji záchvaty, o kterých mi lékaři chtějí říkat věci, které mne nezajímají. Stýská se mi po otci, kterého už nemám.“

(Tamtéž.)

[4] Jan Kerbr: Ohlédnutí před koncem. *Lidové noviny,* 29. 12. 1995.

[5] Zavaloval se prací – bývá zvykem, že se zkouší od 10.00 do 14.00, za Lébla se nezřídka zkoušelo od 9.00 do 15.00 – a vytěsňoval tak i ztrátu otce.

[6] *„Umělecké dílo, je-li chápáno jen jako znak, je ochuzováno o své přímé včlenění do skutečnosti. Není jen znakem, ale i věcí bezprostředně působící na člověka, vyvolávající přímé a živelné zaujetí a pronikající svým působením až do nejspodnějších vrstev vnímatelovy osobnosti.*“ (Jan Mukařovský. *Divadlo,* březen 1967)

[7] I doslova: v inscenacích se prohánějí postavy na „kolečkách“ (v *RAckovi* na prkně s kolečky, v *Revizoru* na vozítku, v *Hrdinovi Západu* na „bruslenkách vyložených zaječí kůží“, v *Braniboří*ch v *Čechách* nechybí „kolotoč“). Všechen ten pohyb vychází z jediného slova: „zjeví se“. Zjevení postav. *„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.*“ (Petr Lébl k RAckovi. In: S Groteskou v zádech. Rozhovor Karla Krále s Petrem Léblem. *Svět a divadlo,* roč. 5, č. 6/1994, s. 57–73.)

[8] Z Léblova konceptu odpovědí na otázky Vítězslavy Šrámkové, 10. října 1995. Šedé desky č. 1. „Moje texty“ 9/1995.

[9] Poté co vyšel 1927 Heideggerův spis *Bytí a čas,* který Husserl s údivem vnímá jako odpadnutí někoho, koho považoval za přítele. *Literární noviny,* 17. března 2003.
[10] *„Vidíte pěkný kus dřeva a napadne vás výprava k Oidipovi – tak se koncepce odvine od klády pohozené na louce. Ale já scénu dělám i trochu z nezbytí: nejsem s to svou představu někomu vyprávět. Myslím, že je rozdíl mezi výtvarníkem scény a výtvarníkem kostýmů. Kostýmní výtvarník má za úkol postavy obléct, scéna podle mého názoru patří do režie – režisér přivádí herce do prostoru jeviště. Marie Málková mi vyprávěla, jak si Grossman ty prostory vymýšlel sám, ale potřeboval někoho, kdo by je pojednal.“* (Z Léblova konceptu odpovědí na otázky Vítězslavy Šrámkové, 10. října 1995. Šedé desky č. 1. „Moje texty“ 9/1995.)
[11] 17. srpna 1995. Šedé desky č. 1. „Moje texty“ 9/1995.
[12] Typickým příkladem je německé divadlo počátku jednadvacátého století, které je v rámci pražského Festivalu německého divadla přiváženo do Čech a v té koncentraci vyniká, že tento přístup vlastně omezuje dramaturgii. Aby fungoval, tak ho lze „aplikovat“ jen na obecně známé texty, a špičkové texty snesou absolutně všechno, především Shakespeare. Scénám dominují schody, dávno na světových scénách využívané Františkem Tröstrem a Josefem Svobodou (Hans Castorp, 2006, *Macbeth,* všechno v jediné scéně, dominují schody…).
Léblovy inscenace drží pohromadě také proto, že nepodceňoval žádnou ze složek: hudba, choreografie, výtvarno, zvládnutí herci. Téma nekomunikativnosti se světem. I téma nekomunikativnosti světa. A co tato pravda. *„V určité fázi vývoje už nejde o tvorbu, ale o hrabání a udržování slávy. Mohu s klidným svědomím potvrdit, že tento problém jsem si zažil na Jiráskově Hronově 85.“* (Zelené desky č. 3, korespondence 4/1995.)
[13] Jan Grossman: Kafkova divadelnost? In: *Divadlo,* listopad 9/1964, s. 3.

[14] Je vcelku příznačné, že se po jeho smrti pasovali ti, s nimiž nejvíce bojoval, do rolí „blízkých přátel".
[15] Když s netrpělivostí očekával reakce na svůj poslední opus *Strýček Váňa* a nic se dlouho neobjevovalo, předložený článek Tomáše Kafky z Respektu odmrštil se slovy *„to je manžel Simony, to se nepočítá".* (Simona Kafková pracovala jako propagační výtvarnice divadla.) Tristní je pohled na kritické zhodnocení takového *Strýčka Váni,* které se po smrti přehouplo do opačného znaménka. Zatímco po premiéře 1999 ve sporném hvězdičkovém hodnocení *Divadelních novin* získal *Strýček Váňa* odsuzující minimum, v prosinci titíž lidé jej nominují na inscenaci roku. Estetická objektivní kritéria by měla být neměnná. Jaká mohou mít vypovídací hodnotu, když je proměnní fakt náhlé smrti tvůrců. *Strýček Váňa* je týž. Nehodnotit jména, hodnotit práci samu. Čím menší země, tím obtížnější je dostát této premise.
[16] Přemysl Maydl: Psychodrama a drama. *Divadlo,* únor 1969, s. 2.
[17] *„Při psychoanalýze se má dosáhnout toho, aby pacient ukázal sám sobě, jaký opravdu je. Tak se zbaví chorobných symptomů úzkosti, kterými platí za nedostatek pravdy. Pravdivé sebepoznání mu pomůže nastolit vnitřní rovnováhu. V psychodramatu naproti tomu ukazuje pacient druhým, jaký je. Pracuje se s hypotézou, že se mu druzí ukáží nebo objeví v pravé podobě. Toto vzájemné poznání je předpokladem dohody. Jinak se cítí jedinec jako nepochopený, izolovaný, uzavřený."* (Tamtéž, s. 3.)
[18] Franz Kafka: On, zápisky z roku 1920. In: *Divadlo,* listopad 1964, s. 18.
[19] Petr Lébl: Koncept dopisu Čestmíru Kopeckému, 9. května 1996.
[20] Karel Weinfurter: *Druhý mystický slabikář to jest Klíč pro žáky D. S.* Praha 1932, s. 136.

[21] *„V tatwa-jógu vyvolávají touto písmenou akasu čili světový éther, a sice slabikou Ram. Ale varuji před takovým cvičením, neboť může vésti k nebezpečným výsledkům.“* (Tamtéž.)
[22] Když v roce 2006 Marián Amsler režíroval v Ústí nad Labem *Tři sestry* (premiéra října 2006), nikoho už nepřekvapil, přestože ve snaze o expresivní divadelní výraz se napojil na modernost německého divadelního proudu. Za časů Léblových bylo by takové sáhnutí na Čechova vnímáno bouřlivě.
[23] Z Léblovy inscenace *Groteska:*

„Já byl ono sémě,
já jsem toto tělo,
toto tělo, jež nesnáší bolest,
toto tělo, jež musí jíst,
toto tělo, jež musí spát,
toto tělo, jež musí snít,
toto tělo, jež se musí smát,
toto tělo, jež musí křičet.
Ale až toto tělo
splní své poslání,
zasaďte je prosím do země
jako narcis.“

[24] *„Nakonec jsem se rozhorlila, když znovu začala o denících – přece Divadlo Na zábradlí by bylo první – pokud by ty deníky opravdu měly literární kvalitu a byly určeny ostatním očím – kdo by je okamžitě vydal. (…) Špatně jsem kvůli tomu spala. Měla jste pravdu, nemám to zapotřebí! Dala jsem deníky paní Léblové. I pro ni musejí být nájezdy kobylek příšerné.“* (Z deníku Radky Denemarkové, květen 2002, sešit č. 29)

To je nepsaná tichá dohoda. Že se popisují vyžehlené puky. Když na jevišti se blblo a zkoušely se karnevalové kostýmy. Hráli si… Měla jsem přistoupit na ten nepsaný kodex teorií, které skutečnost nezajímá, jen abstrakta? Nebo psát „nízkou“ pravdu a riskovat?

Raději jsem riskovala.

Vřazovat fakta. Přečíst dopisy, režijní knihy. Nechat uležet. Promyslet inscenace a nad nimi scuknout esenci. Autorem by měla být ne dospělá žena, ale malá, udivená, naivní dívenka. Blok textu pročišťuji měsíce, provětrávám. Nastal čas, vrhám se na napsané s kosou. Některé věty vytrhávám jako staré parkety. Aby byl jako létající koberec. Ne těžkotonážní loď, co si klestí cestu bouří ke břehu. Létající koberec. Jako Léblovy dny. Do smotaného si zaleze. V jasných chvílích roztáhne a proudí vzduchem. Odkládat na smetiště data, abych nahmátla pravdu. Udržet pevnou kostru, nebo nechat proudit mravence slov křehkým mraveništěm. Vymyslet tak způsob, jak lze psát o divadle. Všechny dosavadní v historii selhaly. Jak tedy? Nezatížený, tvůrčí.

Odhodila jsem špalek, který jsem měla napsaný. Přehledný, informativní, odborný, přitom srozumitelný. Ne. Musel to být otisk prstu, každý život je jiný, prodírá se jinými chodbami, jiným tempem, jinou barvou hlasu. Hníst slova a věty mezi prsty, modelovat je podle jeho profilu. Text přizpůsobený Léblovi bez ohledu na literární kánony. Nevměstná se do kolonek tradičních monografií. Tempo podobné plíživému pohybu smrtelně jedovatého hada. Já jsem tu pro něho, ne on pro mě. Tiše se přibližovat, pokora rozhodla, kam až mě pustil. Věděl, co dělá. Znal mě. Nenechá, nenechavec RÁzná. Nenechá a hodí zpět, vždy vyhraje. Permanentně zlověstná atmosféra. 19. září 2001 oprašovačka *Strýčka Váni.* Magdalena Sidonová se vrátí po mateřské dovolené. Jako by se celé zkoušení propadlo kamsi o dva roky zpět. Herci si našli způsob, jak přežít a vyvázat se z Léblovy koncepce. Byli také hozeni zpět.

Nebylo by špatné nechat vytisknout původní, uhlazenou, klasickou podobu. A potom tuto rozčepýřenou. A nakonec jen jednu větu v obalu stovek prázdných stránek.
Moje definitivní kniha o Léblovi.

[25] Evald Schorm. In: A. J. Liehm: *Ostře sledované filmy.* Praha 2002, s. 281.
[26] *„Jakou měl ten Kafka pravdu, jakou strašnou pravdu měl, když napsal: vezmi si mě, vezmi si mě, spleti bláznovství a muk. Tak tedy: na život se sahat nesmí, protože je od Boha.“* (17. srpna 1995. Šedé desky č. 1. „Moje texty“ 9/1995.) Paralela Léblova zaujetí divadlem s postavou Kafkovy povídky *Umělec v hladovění. „Jednou si jeden z dozorců všiml té klece a zeptal se sluhy, proč zde takovou dobře použitelnou klec se shnilou slámou nechávají zbytečně stát; nikdo nevěděl, až si pak jeden díky tabulce s číslem vzpomněl na umělce v hladovění. Tyčemi rozhrnuli slámu a vespod nalezli umělce v hladovění. ‚Ty pořád ještě hladovíš?‘ zeptal se dozorce, ‚kdy už konečně přestaneš?‘ ‚Odpusťte mi všichni,‘ zašeptal umělec v hladovění; jen dozorce, který držel ucho u mříže, mu rozuměl. ‚Samozřejmě,‘ řekl dozorce a dotkl se prstem čela, aby personálu naznačil umělcův stav, ‚odpouštíme ti.‘ ‚Pořád jsem jen chtěl, abyste obdivovali mé hladovění,‘ řekl umělec v hladovění. ‚Také je obdivujeme,‘ řekl dozorce vlídně. ‚Ale neměli byste je obdivovat,‘ řekl umělec v hladovění. ‚Nu, tak je tedy neobdivujeme,‘ řekl dozorce, ‚pročpak je nemáme obdivovat?‘ ‚Protože já hladovět musím, nemohu jinak,‘ řekl umělec v hladovění. ‚To se podívejme,‘ řekl dozorce, ‚pročpak nemůžeš jinak?‘ ‚Protože,‘ řekl umělec v hladovění, zvedl trochu hlavičku a s ústy našpulenými jako k polibku mluvil dozorci rovnou do ucha, aby mu nic neuniklo, ‚protože jsem nemohl najít pokrm, který by mi chutnal. Kdybych jej byl našel, věř mi, že bych nebyl dělal rozruch a najedl bych se dosyta jako ty a všichni ostatní.‘ To byla jeho poslední slova, ale v jeho zlomeném pohledu bylo ještě pevné, i když ne už pyšné přesvědčení, že hladoví dál.“* (Franz Kafka: *Umělec v hladovění.* Povídky, Praha 1964, překlad Vladimír Kafka, s. 227–228)
[27] Setřásám ze sebe balvan, který mi těžkl na zádech. Komu tu pravdu píšu, nevím. *„Pravdu však nelze prostě psát; nutno ji psát někomu, kdo si s ní může nějak poradit.“* (Bertolt Brecht, 1934) Já si s ní rady nevím. Divadlo je dialog. Vedla jsem dialog.

Reagovala jsem, souhlasila, hádala se.

Končím.

Mohutný tok, který se valí k poslednímu.

Možná jsem se na těch cestách ztratila, možná jsem sešla ze směru, odklonila se od pěšiny. Ale vymezenou trať jsem poctivě odšlapala po svých, ohmatala každou píď svýma očima a umíněně odmítala nabídky těch, co se hnali tryskem, nabídky, že mě svezou, že cestu dobře znají. Kolik jich končí s polámanými koly v příkopech nečekaných zákrut. Hrál si se slovy, situacemi, s lidmi, hrál si ve dne, hrál si v noci. Člověk tu stojí, našlapuje a váhá, jak zjistit, co je skutečnost a co dodatečné divadlo, co je originál a co nanesená vrstva. Kdy do ruky popadl štětec a paletu oslepujících barev. Aby prvotní přetřel. Neprůhledným nátěrem.

[28] Chceš opravdu skončit? Ptá se počítač. Ano.

Petr Lébl řekl, napsal / O Petru Léblovi (1984–2005)

1984

– *Vážená redakce. Amatérská scéna*, 21, č. 12, 1984, s. 14.

1986

– *Názor z Doprapa. S Petrem Léblem o Šrámkové Písku* (rozmlouval Martin Švehlík). Šrámkův Písek 1986. *Zpravodaj 27. ročníku Šrámkova Písku*, č. 5, 1. června 1986, s. 3.
– *Jak se vám jelo. Zpravodaj festivalu divadelního mládí 1986*, č. 3, 1986, s. 3.
– Anketa o průběhu a významu Festivalu divadelního mládí 1986. *Zpravodaj Festivalu divadelního mládí 1986*, č. 5, 1986.

1987

– *Pracovat na tématu, v kontinuitě.* Předsjezdová beseda nejen o problémech mladého divadla. Rozhovor Petra Lébla a Jana Borny s Pavlem Melounkem. *Zemědělské noviny*, 43, č. 54, 7. března 1987, s. 5.
– *Divadlo barev – bohaté divadlo. Zpravodaj Národní divadelní dílny 87*, č. 2, 15. srpna 1987.
– *Proč ses přihlásil do třídy Divadlo barev.* Anketa. *Zpravodaj Národní divadelní dílny 87*, č. 1, 14. srpna 1987.
– *Co tě vedlo k přijetí role lektora.* Anketa. Tamtéž.

1988

– *Dvakrát proč.* Proč se soubor JAK SE VÁM JELO rozhodl spolupracovat s profesionálním divadlem? (rozmlouval -ta-) *Lidová demokracie*, 44, č. 76, 30. března 1988, s. 2.
– *Mať tak niekoho a s ním úplne vo všetkom súhlasiť.* Rozhovor s Petrem Léblem (rozmlouval Damian Vizár). *Javisko*, 20, č. 4, duben 1988, s. 208–211.
– *Poznámky ke scénografii. Zpravodaj Šrámkova Písku 1988*.
– *Souboj s H/h/adem aneb Rozhovor s Petrem Léblem* (rozmlouval Josef Chuchma). *Zpravodaj 28. Šrámkova Písku*, 28, č. 2, 1988, s. 8.

1989

– *Chci zpátky k řece* (anketa Co vám přinesla účast na 59. Jiráskově Hronově, rozmlouval Zdeněk A. Tichý). *Zpravodaj 59. Jiráskova Hronova*, č. 7, 11. srpna 1989, s. 2.

1990

– *Styl je pudem sebezáchovy* (rozmlouvala Dana Tučková). *Svět a divadlo*, 1, č. 2, 1990, s. 26–32.
– *Vážená redakce… Svět a divadlo*, 1, č. 3, 1990, s. 145.
– *Slovo o hře.* Šedesátý Jiráskův Hronov. Programová brožura, 1990, s. 87.
– *Dvojí zeptání* (rozmlouvala Dana Tučková). *Lidové noviny*, 3, č. 210, 6. listopadu 1990, s. 7.

1991

– *Divadlo v mezičase* (Léblův příspěvek do ankety ke stavu divadla v sezoně 1990/1991)
– *Pane Bartoško… Mladý svět*, 2, č. 50, 6.–12. prosince 1991, s. 4.

1992

– *Milá Vlasto…* (anketa o současném stavu a perspektivách amatérského divadla. Lébl se ankety odmítl účastnit, svou neúčast zdůvodňuje). *Amatérská scéna*, 29, č. 1, 1992, s. 22–23.
– *Vizita u… režiséra Petra Lébla* (rozmlouvala -nik-). *Květy*, 2, č. 8, 20. února 1992, s. 39.
– *V Divadelních novinách bych si rád přečetl* (anketa Co byste si rád přečetl v Divadelních novinách?). *Divadelní noviny*, 1, červen 1992, s. 11.
– *O Budulínkovi. Zpravodaj 41. loutkářské Chrudimě*, č. 3, 4. července 1992, s. 5–6.
– *Čtyři otázky potřetí.* Tamtéž, s. 6.
– *Nakonec…* Tamtéž, s. 7.
– *Osamělý Petr Mlád.* Tamtéž.
– *Maličkost od dětí. Zpravodaj 41. loutkářské Chrudimě*, č. 4, 5. července 1992, s. 5.
– *V boudě Plzeň: Blázen Pabo. Zpravodaj 41. loutkářské Chrudimě*, č. 6, 6. července 1992, s. 3.
– *LS „C" Svitavy: Tak trochu.* Tamtéž, s. 3.
– *Zprávy z náměstí I. Zpravodaj 62. Jiráskova Hronova*, č. 1, 31. července 1992, s. 2.
– *Sensační zpráva!* Tamtéž, s. 4.
– *Komedie o hvězdě. Zpravodaj 62. Jiráskova Hronova*, č. 2, 1. srpna 1992, s. 2.
– *V Hronově hořel oheň přátelství.* Tamtéž, s. 4.

– *Výstava nebude!* Tamtéž.
– *Léčba neklidem. Zpravodaj 62. Jiráskova Hronova*, č. 3, 2. srpna 1992, s. 2.
– *Ještě skleničku?* Tamtéž, s. 3.
– *Performance č. 10.* Tamtéž, s. 2–3.
– *Výstava přeci jenom bude!* Tamtéž, s. 4.
– *Lucerna. Zpravodaj 62. Jiráskova Hronova*, č. 4, 3. srpna 1992, s. 2–3.
– *Výstava přeci jenom nebude.* Tamtéž, s. 4.
– *Objevování Ameriky. Zpravodaj 62. Jiráskova Hronova*, č. 5, 4. srpna 1992, s. 3.
– *„Safety Player". Zpravodaj 62. Jiráskova Hronova*, č. 6, 5. srpna 1992, s. 3.
– *Amorem střeleni aneb Všechno vyjde najevo.* Tamtéž, s. 2.
– *Zprávy z náměstí II. Zpravodaj 62. Jiráskova Hronova*, č. 7, 6. srpna 1992, s. 1.
– *Hamlet.* Tamtéž, s. 2.
– *Krok a jeho dcery. Zpravodaj Jiráskova Hronova*, č. 8, 7. srpna 1992, s. 2.
– *Slunce vzejdi, vzejdi.* Tamtéž.
– *Divadelní monology a dialogy.* Tamtéž.
– *Trakař aneb Velké vynálezy. Zpravodaj 62. Jiráskova Hronova*, č. 9, 8. srpna 1992, s. 2–3.
– *Sbohem.* Tamtéž.
– *Odpověď režiséra Petra Lébla* (na článek Josefa Brože Pseudoelitismus čili Recenze naruby). *Prostor*, 1, č. 201, 26. listopadu 1992, s. 10.

1993

– *Talent jako sebezničující energie* (rozmlouval Zdeněk A. Tichý). *Mladá fronta Dnes*, 4, č. 59, 13. července 1993, s. 11.
– *Zdravice. Ježeček Kamzíček*, č. 1, 7. srpna 1993.

– *Co nového za řekou… Ježeček Kamzíček*, č. 2, 8. srpna 1993.
– *Co nového za řekou… Ježeček Kamzíček*, č. 3, 9. srpna 1993.
– *Ochotníci – všichni jste ochotníci! Ježeček Kamzíček*, č. 3, 9. srpna 1993.
– *Orgie. Ze života nejnižších vrstev ve Finsku. Ježeček Kamzíček*, č. 4, 10. srpna 1993.
– *Úchylné stroje. Ježeček Kamzíček*, č. 6, 12. srpna 1993.
– *Ó, Zulika se umí také hněvat – jen se zeptej! Ale ono to dlouho netrvá – ona se raději hned udobří – a potom se zase směje. Ježeček Kamzíče*k, č. 8, 13. srpna 1993.
– *Jumping Hamada z Pardubic… Ježeček Kamzíček*, č. 8, 13. srpna 1993.
– *Škoda, že nemáme větší divadlo* (hovoří Doubravka Svobodová, Petr Lébl, zapsal Zdeněk A. Tichý). *Reflex*, 4, č. 37, 6. září 1993, s. 49.
– RAdka Prchalová: *Režisérem ze stesku* (komentáře Petra Lébla k Hronovu 1993). *Večerník Praha*, příloha Dobrý večer, 3, č. 177, 10. září 1993, s. 12.
– *Své inscenace miluji, ale věřím, že jsou odporné* (rozmlouvala Karola Štěpánová). *Divadelní noviny*, 2, č. 16, 5. října 1993, s. 10.
– Petr Lébl, Jan Tomek: *Divadlo Na zábradlí* (překlady hry Jeana Geneta *Služky*). *Tvar*, 4, č. 39/40, 7. října 1993, s. 11.

1994

– *S Groteskou v zádech* (hovory Petra Lébla s Karlem Králem). *Svět a divadlo*, 5, č. 6, s. 57–73.
– *Divadlo Na zábradlí. Pane Léble, Jak se Vám Jelo Na zábradlí?* (zapsala Marie Fišerová). *Divadlo*, 2, leden 1994, s. 20.
– *Naši furianti jako před sto lety* (rozmlouvala Jana Červenková). *Lidová demokracie*, 50, č. 18, 22. ledna 1994, s. 4.

– *Furianti a orgie* (rozmlouval Tomáš Stanislavčík). *Dobrý večerník*, 2, č. 19, 27. ledna 1994, s. 9.
– *Lébl není Macháček* (rozmlouvala Michaela Šindelová). *Expres*, 5, č. 21, 27. ledna 1994.
– *Barbaře Mazáčové a Lence Jungmannové* (reakce na články *Těpeře a Chropyně aneb Jsem tak blbá, nebo úplně opilá? Těpeře a Chropyně a malé české poměry.*) *Divadelní noviny*, 3, č. 5, 8. března 1994, s. 2.
– *O dramatu* (anketa). *Divadelní noviny*, 3, č. 6, 22. března 1994, s. 1.
– *Pavlač.* Polemika s recenzí Vladimíra Justa: *Chudák Anton Pavlovič. Divadelní noviny*, 3, č. 11, 31. května 1994, s. 5.
– Reakce Petra Lébla na rubriku *Nevermore* (Vladimír Just o Rackovi). *Reflex*, 5, č. 22, 23. května 1994, s. 51.
– *Divadlo české a slovenské divadlo. Král Šumař.* Původně *Ježeček Kamzíček*, č. 2, 7. srpna 1994.
– *Commedie dell'parte. Král Šumař.* Původně *Ježeček Kamzíček*, č. 3, 8. srpna 1994.
– *Námluvy.* Původně *Ježeček Kamzíček*, č. 5, 10. srpna 1994.
– *Zlaté časy ateliérových fotografií. Král Šumař*. Původně *Ježeček Kamzíček*, č. 7, 12. srpna 1994.
– *Lucerna v provedení Hronovských. Král Šumař*. Původně *Ježeček Kamzíček*, č. 8, 13. srpna 1994.
– *Dramaturgická drobnička k Domu Bernardy Alby. Král Šumař*. Původně *Ježeček Kamzíček*, č. 8, 13. srpna 1994.
– *Xeroxování je škodlivé* (fejeton). *Lidové noviny*, příloha Národní 9, 7, 15. října 1994, s. I.
– *Dopis k odhalení pamětní desky Jana Grossmana na budově Divadla Na zábradlí. Divadelní noviny*, 3, č. 18, 1. listopadu 1994, s. 11.
– *Režijní poznámka k festivalovému uvedení Čechovova Racka. Divadlo '94*. Divadelní obec, 1994, s. 52 a 53.
– *Vyslovte to jméno. Co napadá Petra Lébla* (fejeton). *Lidové noviny*, 7, č. 275, 26. listopadu 1994, s. 2.

– *Nikam nechoďte.* Lidové noviny, příloha Národní 9, 7, 23. prosince 1994, s. I.
– *Nejzajímavější kniha roku 1994.* Vánoční anketa LN. *Lidové noviny*, příloha Národní 9, 7, 31. prosince 1994, s. 2.

1995

– Tobiáš, Egon L., Smoláková Vlasta: *Woyzef.* Český spisovatel, Praha 1995, s. 55.
– *Režisér na kolečkových bruslích* (rozmlouval Zdeněk A. Tichý). *Mladá fronta Dnes*, 6, č. 66, 18. března 1995, s. 19.
– *Bohové trvají déle než režimy* (rozmlouval Ondřej Černý). *Týden*, 2, č. 13, 27. března 1995, s. 86–89.
– *Statečně se pouštět do neznámých věcí* (rozmlouvala Karola Štěpánová). *Lidové noviny*, příloha Nedělní Lidové noviny, Národní 9, 8, č. 106/příl. č. 18, 6. května 1995.
– *Co znamená Jiráskův Hronov pro české amatérské divadlo?* (anketa). Jubilejní Jiráskův Hronov, 1995.
– *Partyzán* (fejeton). *Lidové noviny*, příloha Nedělní Lidové noviny, 8, č. 181/příl. č. 31, 5. srpna 1995.
– *Takisto čakajú* (rozhovor Petra Lébla s režisérem Jozefem Bednárikem). *Ježeček Kamzíček*, 3, č. 2, 7. srpna 1995.
– *Polské divadlo bylo tuze dobré… Ježeček Kamzíček*, 3, č. 4, 9. srpna 1995.
– *Valeš zahradníkem. Ježeček Kamzíček*, 3, č. 4, 9. srpna 1995.
– *Angličané zahráli v prázdném prostoru. Ježeček Kamzíček*, 3, č. 5, 10. srpna 1995.
– *Sedím v izbe. Ježeček Kamzíček*, 3, č. 6, 11. srpna 1995.
– *Petr Lébl odmítá dělit herce na amatéry a profesionály* (rozmlouval Bronislav Pražan). *Práce*, 51, č. 187, 12. srpna 1995, s. 9.
– *Utopie. Ježeček Kamzíček*, 3, č. 7, 12. srpna 1995.

– *Revizora pro Zábradlí jsme komponovali jako orientální přehlídku ruských mravů… Divadlo '95/Theatre '95*. Divadelní obec, 1995, s. 70.
– Rád bych dospěl k tomu, aby to mělo smysl, říká Petra Lébl (rozmlouvala Vítězslava Šrámková). *Amatérská* scéna, 32, č. 6, 27. listopadu 1995, s. 18–19.
– *Nejlevnější muzikál všech dob* (rozmlouval Tomáš Stanislavčík). *Dobrý večerník*, 3, č. 262, 29. listopadu 1995, s. 6.

1996

– *Inscenace Maryša se z uměleckých důvodů ruší aneb To máš za to, bestio!* (zapsal Vladimír Hulec). *Divadelní noviny*, 5, č. 6, 19. března 1996, s. 3.
– *Fenomén Lébl aneb Nikdy nevíš, kdy zas budeš amatér* (sestavili Vlasta Smoláková, Egon L. Tobiáš). *Pražská scéna*, Praha 1996.
– *Hebrejská pouťpostmoderního romantika. Cyrano mě zajímal už dávno, říká Petr Lébl o své režii v Izraeli* (rozmlouval Bohumil Nekolný). *Lidové noviny*, 9, č. 151, 28. června 1996, s. 13.
– *Vybílí Lébl klenotnictví? Český režisér chystá v izraelském národním Cyrana* (rozmlouvala RAdka Prchalová). *Reflex*, 7, č. 36, 29. srpna 1996, s. 51.
– *Izraelský Cyrano plní Léblovi jeho sny* (rozmlouval Zdeněk A. Tichý). *Mladá fronta Dnes*, 7, č. 210, 7. září 1996, s. 19.
– *Romantický Cyrano na horkém písku. V určité chvíli už člověk není jen režisérem, ale daleko víc Čechem v Izraeli, tvrdí Petr Lébl* (rozmlouvala Marie Reslová). *Lidové noviny*, příloha Nedělní Lidové noviny, Národní 9, 9, č. 228/příloha č. 39, 28. září 1996.
– Vánoční anketa o nejzajímavější knihu roku (*Mircea Eliade: V hájemství snu…*). *Lidové noviny*, příloha Národní, 9, č. 302, 28. prosince 1996.

1997

– *Milý Václave. Přemýšlení o Václavu Havlovi* (sborník). Divadelní ústav a Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1997, s. 50–51.
– Jan Antonín Pitínský: *Ananas. Park. Pokojíček. Tři hry z doby rozvratu.* Větrné mlýny, Brno 1997, s. 267–268.
– *Zábavnost kak vid izlučenija* (rozmlouval Karel Král, překlad Lidie Guseva). *Moskovskij nabljudatel*, č. 1–2,1997, s. 64–66.
– *Premiéra Pitínského hry Matka otevře studiovou scénu Divadla Na zábradlí* (rozmlouvala RAdka Prchalová). *Mladá fronta Dnes*, 8, č. 148, 26. června 1997, s. 5.
– *Velký sportovní výkon. Zpravodaj 67. Jiráskova Hronova*, č. 3, 3. srpna 1997.
– *Chceš rybu. Zpravodaj 67. Jiráskova Hronova*, č. 4, 4. srpna 1997.
– *Vířiny rubíny. Zpravodaj 67. Jiráskova Hronova*, č. 5, 5. srpna 1997.
– *Mam'zelle Nitouche – hned s ní na scénu, dokud je ještě teplá.* Tamtéž.
– *Slávek si počká na Aloise za celoživotní dílo.* Tamtéž.
– *Mjúrijel, proboha. Zpravodaj 67. Jiráskova Hronova*, č. 6, 6. srpna 1997.
– *Dojmout a nenasrat.* Tamtéž.
– *Osudové ženy a osudoví muži našeho dětství* (anketa, *Od útlého dětství jsem miloval Danu Medřickou, Jaroslavu Adamovou a Marii Glázrovou*). Tamtéž.
– *Národní divadlo Boleradice. Zpravodaj 67. Jiráskova Hronova*, č. 7, 7. srpna 1997.
– Zdeněk A. Tichý. *Boleradičtí ochotníci okouzlili Petra Lébla. Mladá fronta Dnes*, č. 186, 11. srpna 1997, s. 11.
– *Macheath. Zpravodaj 67. Jiráskova Hronova*, č. 8, 8. srpna 1997.
– *Co všechno potkalo Peera Gynta.* Tamtéž.
– *Protokol děkovné řeči laureátovi ceny Zlatý Alois. Zpravodaj 67. Jiráskova Hronova*, č. 9, 9. srpna 1997.

– *Do Moskvy, do Moskvy… Co napadá Petra Lébla. Lidové noviny*, příl. Národní, 10, č. 203/příloha č. 35, 30. srpna 1997.
– *Režisér Petr Lébl zkouší operu v Národním divadle* (rozmlouvala RAdka Prchalová). *Mladá fronta Dnes*, příloha Praha Dnes, 8, č. 217, 16. září 1997, s. 5.
– *Praha očima uměleckého šéfa divadla Petra Lébla. Mladá fronta Dnes*, příloha Praha Dnes, 8, č. 221, 20. září 1997, s. 2.
– *Teď už ne!! (??)* (Petr Lébl rozmlouval s Alenou Chalupovou). *Amatérská scéna*, 34, č. 5, 6. října 1997, s. 21.
– *Petr Lébl o nové scéně Divadla Na zábradlí* (rozmlouval Bronislav Pražan). *Týdeník Rozhlas*, 7, č. 42, 6. října 1997, s. 1.
– *Premiéra opery v Národním divadle. Slovo režiséra. Národní divadlo*, listopad 1997, s. 7.

1998

– *Čeho byste se chtěl dočkat v oblasti divadla do roku 2000?* (anketa). *Televize*, č. 4, 12. ledna 1998, s. 8.
– *Fantóm trapnosti* (rozmlouvala RAdka Prchalová). *Reflex*, 9, č. 4, 22. ledna 1998, s. 16–19.
– *Skandalist z Pragi igrajet Kafku* (rozmlouval Arsenij Uchoverchov). *Moskovskij komsomolec*, 30. ledna 1998, s. 3.
– *5 otázek pro Petra Lébla* (rozmlouvala Blanka Křivánková). *„14“* (*Pražský programový čtrnáctideník*), 3, č. 4, 16.–28. února 1998, s. 20.
– *Chystá se Lébl na Strýčka Váňu?* (rozmlouval Josef Mlejnek). *Lidové noviny*, 11, č. 63, 16. března 1998, s. 12.
– *Čechov v Čechii ljubim. Chudožestvennyj rukovoditeľ i glavnyj režisér pražského teatra Na zabradli Petr Lebl do sich por stavit pjesy Vaclava Gavela* (rozmlouval Alexandr Kuranov). *Nezavisimaja gazeta*, 3. června 1998, s. 7.

– *Petr Lébl a Divadlo Na zábradlí. Týden*, 5, č. 42, 12. října 1998, s. 54.
– *Teď už bych si na Racka netroufal, tvrdí divadelní režisér Petr Lébl* (rozmlouvala RAdka Prchalová). *Mladá fronta Dnes*, 9, č. 250, 24. října 1998, s. 4.
– *Na Zábradlí se vrátil Čechovův Racek* (rozmlouvala Marina Castiellová). *Lidové noviny*, 11, č. 259, 5. listopadu 1998, s. 1.
– *Je dobré umět blbnout až do skonání, říká režisér Petr Lébl* (rozmlouval Zdeněk A. Tichý). *Mladá fronta Dnes*, 9, č. 287, 8. prosince 1998, s. 20.

1999

– *Věřím, že všude jsou dobří dramatici* (rozmlouvala RAdka Denemarková). *Divadlo Na zábradlí 1999–2000*, Divadlo Na zábradlí, 1999, s. 17.
– *Vyskočil…* (rozmlouvala RAdka Denemarková). Tamtéž, s. 33.
– *Hry polského dramatika a malíře Stanisława Wyspiańského…* (rozmlouvala RAdka Denemarková). Tamtéž, s. 39.
– *Iva Janžurová a Karel Roden – z pohledu svých režisérů* (s Léblem, Hanou Burešovou, Michalem Dočekalem rozmlouvali Jan Kerbr, Karel Král). *Svět a divadlo*, 10, č. 2, 1999, s. 37–40.
– *Rozhlas podle Pitínského a Lébla* (s Léblem a J. A. Pitínským rozmlouval Vilém Faltýnek). *Divadelní noviny*, 8, č. 1, 5. ledna 1999, s. 14.
– *Poděkování z Divadla Na zábradlí. Zlínské noviny*, příloha Stránky o divadle, 10, č. 11, 29. ledna 1999, s. 1.
– *Rozhlas podle Pitínského a Lébla* (s Léblem a J. A. Pitínským rozmlouval Vilém Faltýnek). *Divadelní noviny*, 9, č. 7, 5. února 1999, s. 4.
– *Slyšíte, Petře, to je sýkorka. Lidové noviny*, 12, č. 110, 13. května 1999, s. 20.

– *Valerie Kaplanová* (nekrolog herečky). *Divadelní noviny*, 8, 22. června 1999, s. 15.
– *Romano Máznerová a Divadelní noviny. Divadelní noviny*, 8, č. 14, 7. září 1999, s. 15.
– *Váňou se rozloučíme s tímto stoletím. Mladá fronta Dnes*, příloha Divadlo '99, 10, č. 240, 14. října 1999, s. 1.
– *Čím jsou pro Vás S+Š?* (anketa, s Léblem, J. A. Pitínským, Karlem Plíhalem, Vladimírem Mertou, Janem P. Muchowem rozmlouval Pavel Klusák). *Týden*, 6, č. 45, 1. listopadu s. 53.
– *Pět odpovědí Petra Lébla: Je dobré, aby rodiny držely pohromadě. Tvar*, 10, č. 21, 16. prosince 1999, s. 3.

2000

– *Les témoignages des artistes d'Europe centrále et orientale.* Avignonský festival 1998. *Svět a divadlo*, 11, č. 2, 2000, s. 64–66.
– *Svoboden ja vsegda, kogda etogo choču* (rozmlouvala RAdka Prchalová, převzato z časopisu *Reflex*, 22. ledna 1998). *Teatr*, č. 1, březen–duben 2000, s. 102–104.
– *Uvažajemyj gospodin Jefremov…* Tamtéž, s. 105.

2002

– Miroslava Přikrylová: *Bibliografie Petra Lébla. Divadelní revue* č. 4/2002 a *Divadelní revue* č. 1/2003.

2005

– *Fenomén Lébl aneb Dobře se spolu bavit – s pánembohem!* (sestavila Vlasta Smoláková). *Pražská scéna*, Praha 2005.

Dnešní lži se zítra promění v pravdu

Jako svou šestou publikaci vydala *The World Circle Foundation* (WCF) textovou podobu osudů tří uměleckých osobností: divadelního režiséra Petra Lébla, hudebního skladatele Angelo Michajlova a textaře Jiřího Štaidla. Původní tvar televizních dokumentů – nelogicky vřazených do stejnojmenného cyklu *Nevyjasněná úmrtí* – byl takto bulvárně rozmělněn a sešrotován do jednotné podoby. Ačkoli jednotlivé osobnosti mají společného (kromě působení v uměleckých oborech) velice málo, jsou jejich příběhy vystavěny na obdobném základě jednotného rastru mediální pohádky. Citlivý, slušný, geniální a okolím nepochopený umělec musí za svůj talent „platit daň v podobě duševních muk" a nakonec podléhá krutému a nespravedlivému osudu. *Nevyjasněná úmrtí* lákají podprahovou skandálností a vycházejí vstříc touze nahlížet klíčovou dírkou někam, kam se slušný člověk násilím nedobývá, což potvrzuje životaběh a osudy „protagonistů" zmíněné publikace: Jiří Štaidl zemřel při autonehodě, Angelo Michajlov následkem srdečního selhání, Petr Lébl z vlastního rozhodnutí (pokud tato úmrtí považujeme za „nevyjasněná", co potom skon babičky, která večer uléhá do postele a ráno už nevstane?! Nevysvětlitelná, nekonečná záhada…). Přitom nejde tolik o nevyjasněná úmrtí, jako spíše o „nevyjasněné" životy. Takovýchto dokumentů je v šesti dosud vydaných knihách nashromážděno šestnáct, připravuje se kniha sedmá (Karel Höger, Jana Rybářová, František Husák), vyšlo *Nevyjasněné úmrtí speciál* (Vladimír Vysockij) a chystají se publikace řady *Velké zločiny v malé zemi,* v nichž mají být zrekonstruovány *„největší a nejzajímavější zločiny spáchané na území Československa*" (první, pilotní kniha nese název *Spartakiádní vrah*).

The World Circle Foundation vznikla na jaře 1994 s cílem „podporovat mladé umělce všech oborů na celém světě a v první řadě tvůrce filmové". V jejím čele stojí Ivo Trajkov (autor filmu *Minulost* a mimo jiné nositel prvního Plyšového lva za film *Kanárská spojka,* oficiálně udělené ceny za nejhorší film roku 1993) a hudební skladatel a producent Vladimír Chrenovský. Šestou publikaci, která je předmětem těchto poznámek, napsala Jana Havlíková (s Mykolou Hejkem je spoluautorkou dokumentu a knihy o V. Vysockém). Pod tímto pseudonymem se skrývá novinářka bývalých *Nedělních novin* Kateřina Hejková a jako bulvární a snadno stravitelné sousto k nedělnímu obědu byl patrně text zamýšlen.

Pozastavit se chci u prvního „příběhu" divadelníka Petra Lébla, přestože všechny tři jsou šity horkou jehlou podle téhož kadlubu. Pravda se nehledá, hledá se optimální obraz, hezoučký náčrt milých nadlidí, jaký bude schopna přijmout přemedializovaná doba; hledá se podtext kdo kde s kým, případně probublává na povrch špatně maskovaná snaha parazitovat na mrtvém a uvelebit se v jeho příběhu. Už emotivní podoba televizního snímku o Petru Léblovi *Andělé tě hlídají* (r. Olga Sommerová) obsahovala řadu nepřesností, což se dá pochopit vzhledem k rychlosti bezprostředního vzniku i vzhledem k atmosféře, v jaké dokument vznikal. Klopotně se snažíme zaplňovat bílá místa pokroucená totalitní a mýtotvornou lží minulých desetiletí a přímo před námi se s chladnou vykalkulovaností vrství lži nové. Jsme svědky vzniku legendy na půdorysu medailonků obrozenců 19. století, jejichž štít musel zůstat bez poskvrny. Vtlačování lidských osudů do připraveného rastru odpovídá rovněž lexikální výběr a styl: *„Na divadelní cestu Petra Lébla svítily šťastné hvězdy." „Všichni jeho spolupracovníci na něj vzpomínají jen v superlativech, všechny si uměl získat svým talentem, nasazením i citlivým, náročným, ale taktním způsobem práce."* apod.

Autorčinou základní premisou je umanutost Léblovou „duševní vyšinutostí", proto volí podtitul *Chorobopis umělce.* Lehkomyslně

žongluje s termíny z oblasti psychiatrie, nepodloženě veškeré Léblovo jednání a chování rámuje tajuplnými odkazy k maniodepresivní psychóze, jakékoliv trápení odbývá diagnózami. Jako by skutečnost ani nemohla být propletenější a pramínků, které vedly k Léblovu činu, nemohlo být vícero. Stěží pochopitelná jsou pochybení a překrucování faktů, které si autorka mohla snadno ověřit (na s. 33 chybné uvedení data Léblova úmrtí: zemřel 12. 12. 1999, ne 10. 12. 1999!). Léblova sestra Milena není starší o devět, ale o jedenáct let. S amatérským souborem JELO na scéně Domu kultury ROH Dopravních podniků hl. m. Prahy nerežíroval inscenace *Svítání* ani *Hrátky s čertem* ani *Ukradené štěstí.* V Divadle Na zábradlí pohostinsky nikdy nepřipravoval hru *Fernando Krapp mi napsal dopis*, jak autorka uvádí na straně 13. Uvedenou hru Lébl inscenoval – včetně výpravy pod pseudonymem William Novák – už ve studiu Labyrint (premiéra 24. 11. 1992) a obnovenou premiéru měla v Divadle Na zábradlí roku 1993; první Léblovou inscenací na Zábradlí byl Pitínského *Pokojíček* (16. 5. 1993). Petr Lébl a ředitelka Doubravka Svobodová divadelní budovu na Anenském náměstí od nikoho nedostali jako *„dárek na stříbrném tácku*" (s. 13), ale na základě řádného konkurzu vypsaného pražským magistrátem. V roce 1993 vstupovali do složité, nesnadné divadelní atmosféry po smrti Jana Grossmana a svoje postavení si museli tvrdě obhájit. Petr Čtvrtníček se stává členem uměleckého souboru DNZ počínaje sezonou 1999/2000 a Lébl se s ním neznal *„kratší dobu*" (s. 26), ale od roku 1993, tedy podstatnou část svého profesionálně tvůrčího života. Těžko dohledat, co vede autorku k tvrzení, že *„při Léblových hostováních v jiných divadlech už nebyl úspěch zdaleka tak jednoznačný, ať to bylo v pražském Labyrintu či v moskevském Divadle Na Tagance"* (s. 29), když právě Labyrintem byla odstartována Léblova profesionální režisérská dráha a moskevské hostování mělo nebývalý, i když kontroverzní ohlas. Čechovova *Racka* soubor Divadla Na zábradlí v Moskvě neuvedl v roce 1995, ale v květnu

1996 v rámci II. Mezinárodního divadelního festivalu Antona Pavloviče Čechova. Foto na s. 51 není z moskevského Divadla Na Tagance, ale z Vinohradského divadla, kde Lébl režíroval slavnostní večer u příležitosti předávání cen Nadace Pangea. Úsměvně působí popisek, v němž Havlíková uvádí Danu Hábovou jako tlumočnici tohoto údajného „hostování" v Rusku a zcela ignoruje Bertila Guve, švédského herce a představitele Alexandra z filmu Ingmara Bergmana *Fanny a Alexandr.* Správně nejsou uvedeni ani původci citovaných televizních výroků (slova divadelního kritika a teoretika Milana Lukeše jsou přisouzena literárnímu a filmovému kritikovi Janu Lukešovi).

Text se hemží nepodloženými autorčinými obecnými komentáři typu *„spolužáci ze základní školy si ho nevybavují"* (s. 7 – Lébl s bývalými spolužáky udržoval kontakty, a pokud působili v oboru využitelném pro divadelní provoz, došlo i na pracovní vazby, např. Filip Topol). Nesmyslnost věty *„sám sobě nedovoloval žádné projevy slabosti, nedisciplinovanosti, nejistoty*" (s. 12) vyvrací text sám, neboť je nasycen výpověďmi, které obkružují neustále témata právě Léblových „slabostí a nejistot". Autorka evidentně nenahlédla do žádné z Léblových režijních knih, neboť se jí podařilo zformulovat přesný opak Léblova postupu. Základem nebyly racionální *„rozbory a úvahy*" (s. 15), ale často nelogická a iracionální fantazijní přebujelost, hravost, přehršle s tématem nesouvisejících nápadů, vršení vzdálených asociací. A srovnání Lébla s filmovými režiséry Tarkovským a Bergmanem zcela chybí opodstatněný základ. Zvláště kuriózně – v souvislosti s nevyzpytatelnou a výbušnou Léblovou povahou – vyznívá snaha o selankovitou prezentaci režisérovy práce autorčinými tvrzeními o tom, že *„zkoušky vždy probíhaly v klidu, bez křiku a otevřených konfliktů*", že *„nikdy nebyl násilně autoritářský nikdy by nezvýšil hlas*" (s. 21). Pravděpodobně hovořila (pokud vůbec ověřovala v dokumentech vyslovená sdělení) s lidmi, se kterými Lébl nikdy intenzivně nespolupracoval. Autorka si často

protiřečí (na s. 42 si povzdechne, že *„Petr odcházel opuštěn vírou* v *budoucnost*“, a hned na následující straně bojovně udeří s tím, že *„slovo budoucnost Petr Lébl do poslední minuty nedokázal škrtnout ze svých úvah“*).

Dalším stavebním kamenem autorčiny práce jsou smyšlené a završující soudy uvozené slovy „jisté je“, které mají stvrdit postupně budovanou představu nejistého a osamělého chudinky. Leckterá tvrzení nabývají až urážlivých podtextů vůči Léblovým spolupracovníkům, přátelům a lidem, kteří mu obětovali mnohé, přizpůsobili své osobní životy, trávili s ním veškerý volný čas a spoluprotrpěli jeho složitá období. Jestliže nejsou jejich tváře mediálně vítané, neznamená to, že neexistují (od úvah typu *„jako by Petr neměl skutečné přátele či partnery, lidi blízké, na které se lze spolehnout, s nimiž lze mluvit naprosto o všem*“ na s. 25, až po nestoudné tvrzení, že *„s nikým nemohl komunikovat normálně tak, aby jeden druhého slyšel“*). Problém bude asi v tom, že lidé, se kterými mohl normálně komunikovat, se vytrvale odmítají účastnit projektu typu *Nevyjasněná úmrtí* a nepociťují nutkavou potřebu zajišťovat si místo v Léblově „příběhu“. Protože oni ho v něm mají. Jeho osobní život nebyl *„skryt očím nejbližších kolegů*“, protože s nimi řadu věcí řešil, konzultoval a rovněž v posledním období *„úspěch nestřídal úspěch*“ (s. 35), protože poslední inscenace Čechovova *Strýčka Váni* byla kritikou přijata rozpačitě, a plzeňskou premiéru dokonce Lébl považoval za svým způsobem nepovedenou.

Pečlivě je vystavěna závěrečná část textu. Autorka odvozuje, že se Lébl stýkal patrně se samými podprůměrně inteligentními a necitelnými bytostmi, protože se „zmítal“ a jeho záměr ukončit život byl každému evidentní. Tuto svou premisu se snaží doložit, a proto opět žongluje s fakty. Program Čechovova *Strýčka Váni* nesestavoval Lébl, uvedené kapitolky (*Nechutná filosofie, Únava ze života* apod.) odkazují k dílu A. P. Čechova jako celku, Lébl se podílel výběrem fotografií, dohlížel na grafickou podobu a přispěl závěrečnou po-

známkou s věnováním. Ani dopisy nerozesílal *„pár dní před smrtí“* (s. 38), ale byly policií nalezeny po smrti na jeho stole v pracovně divadla a příslušným lidem rodinou osobně předány! Petra Lébla nenašli oběšeného technici *„v neděli odpoledne*“ (s. 39), ale v neděli v noci. Pro ukončení předposlední kapitolky byl zvolen citát. Nebyl to však vzkaz „určený všem“, ale závěr Léblovy závěti, který je tu navíc citován nepřesně a s chybami.

Autorka postrádá od Lébla vysvětlení, *„proč se rozhodl právě pro takový způsob*“ smrti (s. 40). Po přečtení jejího textu mne spíše napadá, že snáze nalézáme důvod, proč „to“ udělat než neudělat. Mohli bychom nad daným paskvilem mávnout rukou, ale nebezpečné domněnky se rozlézají, bují a nabalují další smyšlenky, žijí svým životem bez ohledu na realitu, jsou citovány jako nezvratná fakta i v seriózních tiskovinách. Léblův čin je zmíněn v článku Dity Eckhardtové *„Přímou cestou do pekla“* (*Respekt*, 42/2000), v textu, který se snaží uchopit téma sebevraždy jako jedno z rizik moderní společnosti včetně nárůstu sebevražd mladých do 35 let (u mladistvých do třiceti let je sebevražda *„druhá nejčastější příčina smrti po dopravních nehodách“*). Ale už o několik dní později, 17. října, jsou torza zevrubného článku převyprávěna Pavlou Skurovcovou v *Lidových novinách*: příloha *Zdraví (Zdravotnictví a zdravý životní styl)* byla věnována vážným duševním chorobám s upoutávkou *„Režisér Petr Léhl vážnou duševní nemoc nepřekonal“* (s. 19).

A tak je příčina smrti zpečetěna; Skurovcová to dá najevo titulkem *„Geniální režisér, který své deprese nepřekonal“* s podtitulem *„Petr Lébl trpěl maniodepresivní psychózou, jeho výjimečné schopnosti byly vykoupeny duševním utrpením*“ (tentokrát s chybným uvedením věku: Lébl nezemřel jako „třiačtyřicetiletý“ muž, ale ve věku 34 let). A tak se ocitl – mezi články *„Cvičený pes dokáže vyčenichat rakovinu“* a *„Farmaceutické firmy podplácejí lékaře“* – nestoudný kompilát, hnětený z výpovědí vytržených z kontextu knihy *Nevyjasněná úmrtí,* z kontextu starších rozhovorů (Jiří Bartoška pro *Mladou frontu*

Dnes), kompilací odpovědí na zcela odtažité otázky (Eva Holubová pro *Lidové noviny*), z výpovědí zaznamenaných v obskurních plátcích typu časopisu *Ring* i *Blesk* (nechybí tu anketně pojatý názor neodmyslitelného účastníka televizních soutěží a estrád Jana Cimického, který Lébla – k velké nelibosti pacienta – jednou léčil) a pro obhajobu zbylého upřesnění posloužil *„zdroj blízký divadlu*" (kterému divadlu?). Včerejší lži se už dnes staly „pravdou". Wittgensteinovu větu *„O čem nemůžeme mluvit, o tom musíme mlčet"* bychom neměli považovat jen za ozdobu intelektuálních diskuzí.

R. D.

(*Tvar,* č. 6, 22. března 2001, a *Noviny Divadla Na zábradlí,* únor 2001)

Práce Petra Lébla

1977

Československá televize. KDO POLETÍ DO VESMÍRU? (Televizní studio Praha. Hlavní redakce vysílání pro děti a mládež) Režie: Jiří Adamec. Scénář: Pavel Fiala, Pavel Zemek. Šéfredaktor: O. Janota. Dramaturg: Štěpánka Haničincová. Vysíláno: 11. listopadu. Pořad k dvacátému výročí kosmonautiky.

1980

DOPRAPO, DKDP [Dům kultury Dopravních podniků hlavního města Prahy]. Petr a Stanislav Weigovi: KOLOTOČ SPLNĚNÝCH PŘÁNÍ. *Nepohádková pohádka o věcech a lidech.* Režie: Tomáš Masák. Asistent režie: PetrWeig. Scéna a kostýmy: Petr Kolínský. Hudební spolupráce: Tomáš Štern. Světla: František Váňa. Masky: Pavel Valach. Stavby: Oldřich Adámek. Výroba kostýmů: Ivana Danešová. Hrají: Alena Adámková (Jenomjá), Josef Houba (Kazibuch), Olina Kalfiřtová a Jana Šimonová (Stará škatule), Jiřina Budínská a Alena Rybová (Pejsek Maňásek), Jiří Mucha (Prak Drak), Martina Pavlíčková (Anička), Roman Miler a Petr Lébl (Honzík), Jiří Matička (František), Radmila Švestková (Eliška), Richard Horažďovský (Pan Kolotoč), Jiří Budínský, Jiří Dlouhý, Míla Petrovič, Miroslav Kára, Čestmír Kučera, Jana Zatloukalová, Jana Křišťanová, Richard Jandejsek, Jan Horáček, Jana Šimonová a Olina Kalfiřtová (kolotočáři). Premiéra: 1. listopadu. Role PL: Honzík nebo Pan Kolotoč. Poprvé 26. února 1981 na VI. národní přehlídce amatérského divadla pro děti v Ostravě.

Petr Lébl: VLNA ZAJÍMAVOSTÍ. Scénář pro první pořad roku 1980. Zpracováno podle cizích materiálů. (Ukázka obsahu: *Gong. Soubor kubánských kozáků. Rozhovor v kravíně. Rozhovor v dílně. Lekce ruštiny. Hostina – dárek redakce Silvestrovská veselice. FKÚ pátrá, radí, informuje. Kameloti. Školka. Koncert Petra Lébla a dvou lunet. Zamyšlení nad letošními žněmi. Anketa – doprava v Praze. Nad dopisy diváků. Rozhovor s Helenou Vondráčkovou. Markýz de Bois Doré*.) Provedeno v květnu. Jsou tu i dialogy romantického dobového francouzského televizního seriálu *Markýz de Bois Doré* o Lorianně a Silvénovi. Parodoval dialogy, z matky představené je děvka. Markýze de Bois Doré měl hrát Petr Lébl, Loriannu de Beuvre, jeho mladou lásku, Luciana Krecarová (dnes Anna K.).

MONACO – MONTE CARLO. Dramatický obraz rozkladu společnosti z konce 19. století. Scénář a režie: Petr Lébl. Písnička Ally Pugačevové Králové mohou vše (Vsjo mogut koroli), Bič boží (skupina Mimikry). Hrají: S. Průšová, M. Konopásková, P. Kočmíd. O hollywoodské hvězdě, která padne na dno. *„Můžeš se třeba zbláznit. Roli už nikdy nedostaneš. Kilometry filmů, které jsi natočil, můžeš namotat do popelnice – je konec.“* Herec skočí pod auto.

Petr Lébl (scénář): MANŽELÉ SINCLAIROVI. Námět: V. Mora.

Petr Lébl (scénář): ŽIVOT ČLOVĚKA. Námět: Leonid Andrejev. Překlad: Sergej Machonin. (*Narození člověka a muka matky. Láska a chudoba. Ples člověka. Neštěstí člověka. Smrt člověka*)

Petr Lébl (scénář): ZKLAMÁNÍ (The Disappointment). Pracovní název k filmu o předpokládané délce 10–12 minut, který chtěl režírovat. O dívce, které přeruší telefonický rozhovor, o televizním hlasateli a dámě, která touží po autogramu proslulého zpěváka… V této složce je ale cosi zajímavějšího než scénář. Obyčejnou tužkou

sepsaných pár Léblových vět. *„Ruka pomalu spouští kazetový magnetofon. Neobyčejná ukázka karnevalových snů i kruté pravdy se pomalu dává do člověka… Žil ve velkém městě, zdálo by se řadový člověk, krásné dny střídal se špatnými. Vystupoval jako elegán i jako šupák. Měl smůlu ve hře i v lásce. Bydlel v podkrovním bytě starého a zašlého domu. Lidé ho měli rádi. On měl rád klid. Chodil s přáteli pravidelně do divadel i na diskotéky a zde se z něho vždy stával kdosi druhý. Jeho vnitřní hlas, podotkne (?). Takový večer byl jako vyměněný. Druhého dne se opět uzavřel do sebe a žil pravidelným stylem.“*

1981

ARTURE, VRAŤTE SE. Námět, scénář, režie: Petr Lébl. Hrají: Silvie Průšová (Paní domu), Lucie Pražáková (Elisabeth Vogueová), Petr Lébl (Magistr Vogue), Petr Kočmíd (Pan Lermont), Dominika Vášková (Služebná), Miroslav Rotting (Artur). Kompletní scénář textu *Arture, vraťte se* určený k natočení magnetofonového záznamu (jedna z dalších variant názvu: *Paní domu*).

1983

DOPRAPO, DKDP. Tomáš Masák a Alexej Pernica: POHÁDKA PRO DVA PLÁŠTĚ (na motivy hry *Nový plášť pro Vítr* Sofie Prokofjevové a Genricha Sapgira). Překlad: Josef Palla. Režie: Tomáš Masák a Alexej Pernica. Hudba: Tomáš Štern. Texty písní: Iva Nacherová, Jimmy Bunzl. Výprava: Petr Kolínský. Světla: Václav Kot, Petr Vlašimský, Oldřich Kohout. Hrají: Petr Lébl, Václav Čmelinský (Vítr), Jan Horáček (Básník), Josef Houba (Král), Dana Kolaříková (Písnička), Martina Pavlíčková (Dívka), Jiří Dlouhý (Ruka), Tomáš Palatý (Kniha), Marie Podnecká, Radim Hložek (Hlásič). Tamara Odvárková, Šárka Majerová, Jiří Kolařík (Počítači). Premiéra: 5. března.

Filmové etudy pro talentové zkoušky na katedru hrané režie FAMU: Ray Bradbury: *Zástup* (1983) a vlastní scénář: *Balet* (1984). Ray Bradbury: ZÁSTUP (The Crowd). Filmový scénář: Petr Lébl. Srpen–říjen 1983. Hlavní protagonista (v Léblově úpravě dvacetiletý student) se v nemocnici probere z bezvědomí po autohavárii. Vzpomíná na poslední okamžiky před nehodou. Retrospektivy havárií. *„Denně na silnicích po celém světě umírá 600 lidí. Za rok to činí pět milionů.“* Absurdní zveličení, např. žena se pudruje při přecházení vozovky, srazí ji auto a po dláždění se rozsype velké množství pudru; detail tváře ženy zaváté bílým pudrem. V JELO se líčili bíle (srovnej jiný půdorys líčení u V+W, bratrů Fratteliniových…). Muž chce lidi varovat, sám je automobilem smeten… Pro realizaci myslel na blízké pražské exteriéry: Petřín (kluk na skejtu), Hellichova ulice (dáma o holi), Šporkova ulice a Jánský vršek.

Petr Lébl (zvukový scénář pro diafon): PROMĚNA.

1984

Petr Lébl (scénář k filmové etudě): BALET.

1985

DOPRAPO, DKDP. PINOKIJO ANEB PUTOVÁNÍ ZA ODVAHOU. Scénář a režie: Alexej Pernica. Námět: Alexej Nikolajevič Tolstoj (*Tajemství zlatého klíčku*). Režijní spolupráce: Tomáš Masák. Hrají: M. Vinklátová, A. Adámková, J. Dlouhý, T. Palatý, J. Kolařík, J. Horáček, P. Bílková, J. Houba, Z. Kratochvílová, Kolaříková. Premiéra: 23. února. Role PL: Karabas Barabas II.

DOPRAPO, DKDP. Kurt Vonnegut jr.: GROTESKA. Překlad: Jaroslav Kořán. Scénář, režie, scéna, kostýmy: Petr Lébl. Zvuk: Tomáš Štern.

Světla: Václav Kot. Osvětlovači: I. Skobová, J. Horáček, M. Vinklátová, Jiří Kolařík. Realizace výpravy: Alena Kašparová. Masky: Eva Eliášová-Moutelíková. Hrají: Štěpánka Červenková (Eliza), Petr Novotný, později Martin Konečný (Wilbur stařec), Petr Lébl (Wilbur), Renata Fučíková / Jitka Říhová (Věra Veverka-5 Zappová), Petra Bílková (Melodie Žluva), Petr Pivoňka / Martin Polák (Isador Malina), Tamara Odvárková, později Markéta Vinklátová, a Tomáš Palatý (Hvězdy), Iveta Frantálová (Otrokyně), Jan Schwarz, později Ondřej Sága / Vítek Hofhanzl (Otrok). V původním plánu byli kaskadéři (M. Bulín, V. Veber). Premiéra: 20. března. Délka představení: 75 min (bez přestávky).

JAK SE VÁM JELO, DKDP. TAURIDUS. Obrazy a etudy ze života rokokové společnosti. Scénář a režie: Petr Lébl. Kostýmy a paruky: Alena Kašparová, Petr Lébl. Vějíře: Renata Fučíková. Loutky: Eva Eliášová. Rokoková drbátka: Alena Fučíková, Vladimír Bartoš. Zvuk a střih hudebních nahrávek: Tomáš Štern. Světla: Václav Kot. V inscenaci bylo použito úryvků ze skladeb těchto skladatelů: Giovanni Paesiello, Jean-Philippe Rameau, Christoph Willibald Gluck, Francois Couperin, Luigi Boccherini, Josef Mysliveček. Do textu byly vřazeny verše Velemira Chlebnikova a část dialogu Svádění z *Obrázků dobrých mravů* Prospera Jolyota de Crébillona (1750). Hrají: Jitka Říhová (Kateřina Veliká), Tomáš Palatý (Grigorij Vasiljevič Potěmkin), Petr Lébl (Alexandr Čachrin), Renata Fučíková (Catarina Gabrielli), Dana Kolaříková (Anna Voroncová), Jiří Kolařík (Giovanni Paesiello), Ondřej Sága (Grigorij Orlov), Petra Bílková, Martina Pavlíčková, Eva Lakatosová (dvorní dámy), Petr Pivoňka (Amor), Štěpánka Červenková, Markéta Vinklátová, Jan Horáček, Petr Novotný (vesničané). Premiéra: 29. září.

1986

JAK SE VÁM JELO, DKDP. POLEPŠOVNA.
Liga na obranu dějové linky, sestavená z veršů Christiana Morgensterna ze sbírky *Beránek měsíc.* Překlad: Josef Hiršal a Bohumila Grögerová. Scénář, režie, scéna, kostýmy: Petr Lébl. Hudba k veršům, zvuk, střih: Tomáš Štern. Světla: Václav Kot, Petr Vlašimský. Realizace kostýmů: Alena Kašparová. Diapozitivy obrazů Josky Skalníka, fotografická spolupráce: Martin Polák. Figuríny Doroty a Pascala, masky: Eva Eliášová-Moutelíková. Inspicient: Martin Švestka. Technika: Václav Šmejkal, Ondřej Ságа, Jan Zlatník, Roman Šebera. Hrají: Josef Houba (Palmström), Jiří Dlouhý (Korf), Lubica Majerčíková (Muriel), Petr Weig (novinář), Jitka Říhová (Zorka), Petra Bílková (Žofie), Markéta Vinklátová (Katy), Štěpánka Červenková (Valerie), Eva Lakatosová (Klára), Dana Kolaříková (Amálie), Iveta Frantálová (Vlasta), Tomáš Palatý (Rall), Petr Lébl (Ostap), Petr Novotný (Golch), Vítek Hofhanzl (Flubis), Martin Konečný (Kryštof), Jiří Kolařík (Ivo), Petr Pivoňka (Marcel). Premiéra: 22. března.

1987

JAK SE VÁM JELO, DKDP. Mircea Eliade: HAD. Překlad: Jiří Našinec. Režie, dramatizace, scéna, kostýmy: Petr Lébl. Výtvarná spolupráce (makety, loutky, masky): Eva Eliášová. Rekvizity: Petr Novotný. Realizace kostýmů: Alena Pivoňka. Zvuk: Josef Hrudka, Petr Pivoňka. Světla: Václav Kot, Roman Sebera. Technická spolupráce: Vladimír Vácha, Vít Hofhanzl, Pavel Lagner, Daniel Krutský, Lea Liberdová. Hrají: Jitka Říhová (Aglaia Solomonová), Tomáš Palatý (Gheorghe Solomon), Tereza Hrzánová (Dorina), Jaroslav Haidler (Kapitán Manuilá), Petr Lébl (Andronic), Eva Lánská (Líza), Jiří Kolařík (Stere), Petr Novotný (Stamate), Anónia Miklíková (Riri), Peter Gábor (Vladimír), Štěpánka Červenková (Zamfirescová),

Otakar Melichar (Zamfirescu). Premiéra: 11. dubna. Délka představení: 1 h 20 min. Čas na přípravu představení: 3 h. Úklid po představení: 1 h 30 min.

Studentská scéna DAMU – Disk. HOVORY NA ÚTĚKU. Scénář s použitím stejnojmenného literárního fragmentu Bertolta Brechta sestavil Jan Borna. Překlad: Rudolf Vápeník. Režie: Jan Borna. Hudba a její interpretace: Vojtěch Havel. Výprava: Hana Fischerová, Milan David. Dramaturgie: Jana Císařová. Asistent režie: Petr Lébl (od 23. října do 20. listopadu). Inspice a produkce: Petr Našic. Pohybová spolupráce: Jiří Sova. Hrají: Lukáš Hlavica, Petr Meissel, Miroslava Pleštilová, Jiří Pomeje, Stanislava Šťastná, Jan Šťastný, Ivan Trojan, Kateřina Vinická, Jakub Zindulka, Monika Žáková, Vojtěch Havel a posluchači 3. ročníku.

1988

Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého. Tankred Dorst (spolupráce Ursula Ehlerová): MERLIN ANEB PUSTÁ ZEM. Překlad: Vladimír Tomeš. Úprava: Michal Lázňovský a Miroslav Krobot. Režie: Miroslav Krobot. Asistent režie: Petr Lébl. Scéna a kostýmy: Jaroslav Malina. Hudba: Ivana Loudová. Pohybová spolupráce: Jiří Kaftan. Hrají: Věra Vlčková (Ďábel), Miloš Hlavica (Merlin), Zdeněk Žák (král Artuš), Marta Vančurová (královna Ginevra), Jan Hartl (Lancelot), Vlastimil Zavřel (Mordred), František Kreuzmann, Jiří Schwarz (sir Gawain), Jan Vlasák (Kay), Jan Hrušínský (sir Galahad), Miluše Šplechtová (Elain), Ivan Trojan (Parsifal), Karel Pospíšil (Blázen), B. Pastorek, Ladislav Kazda, Jiří Mikota, Zdeněk Dítě, S. Hájek, J. Novotný, J. Maurerová, Růžena Meruňková, Ilona Svobodová, Jaroslava Pokorná, Hana Doulová, J. Smutný a členové skupiny JAK SE VÁM JELO (role Mordredův doprovod, Pohanští bozi a démoni, Duchové lesa a přírody, Lidé moderní doby): Tereza Hrzánová,

Pavlína Koblihová, Eva Lánská, Petr Lébl, Petr Novotný, Tomáš Palatý, Jitka Říhová, Roman Sebera, František Staněk, Vladimír Vácha. Premiéra: 31. března.

JAK SE VÁM JELO, DKDP. MATA HARI – RÁNO OSUDU. *Příchody a odchody talentů a nadějí počátku století.* Režie, podíl na návrhu kostýmů, realizaci klobouků, výběru hudby: Petr Lébl. Kolekci modelů pro Mata Hari zhotovila Alena Pivoňka podle návrhů Romaina de Tirtoffa. Kostým pro Talent zhotoven podle návrhu Alfonze Muchy. Kostým Pallas Athény zhotoven podle obrazu Gustava Klimta. Návrhy a realizace dekorací, plošných rekvizit a obrazů; masky: Eva Eliášová. Zvuk: Josef Hrudka. Světla: Václav Kot, Petr Pivoňka, Juráš Hnilica. Technická spolupráce: Roman Sebera (stavby), Radek Chmel (fotografie). Realizace kostýmů: Alena Pivoňka. Spolupráce na realizaci: Jana Návratová, Helena Lišková a členové JAK SE VÁM JELO. Hlas z magnetofonu: Jiří Šrámek. Protagonisté: Martina Menšíková (Margueritte MacLeod – Mata Hari), František Staněk (Romain de Tirtoff-Erté). Deuteragonisté: Eva Lánská, Petr Lébl (majitelé osudů), Martina Richtersová (talent), Tomáš Palatý (ctitelé), Jitka Říhová (nesmrtelné patronky), Petr Novotný (lékaři duše), Helena Lišková (první naivka), Roman Sebera (Bůh tance). Tritagonisté: Pavlína Koblihová, Lea Liberdová, Irena Svobodová, Petra Urbanová, Jemi Adelugha, Robert Javorský, Vít Hofhanzl, Daniel Krutský, Vladimír Vácha. Premiéra: 13. května. Délka představení: 1 h 50 min.

JAK SE VÁM JELO, DKDP. PŘEMĚNA… *wie hatte sich die Schwester denn so schnell angezogen?* Podle novely Franze Kafky: *Proměna.* Režie, scéna, podíl na návrhu kostýmů: Petr Lébl. Kostýmy: Alena Pivoňka. Světla: Václav Kot. Zvuk: Petr Pivoňka. Výroba nábytku: Roman Sebera. Masky: Jana Návratová. Markétiny housle zpívá: Jana Koubková. Jazyková spolupráce: Otto Venzl. Dáma z časopisu: Ava Marie Kadlíčková. Fotografie: Radek Chmel. Realizace rekvizit: Lili

Libeňská. Spolupracovala: Markéta Vogelová, Martin Polák, Daniel Veselý. V inscenaci bylo použito úryvků skladeb Bedřicha Smetany, Richarda Wagnera, Lloyda Webera. Předehru a motiv prokuristy nahrála Odvážná srdce. Hrají: Luboš Pavlovič / Vladimír Vácha (Řehoř), Helena Lišková / Lea Liberdová (Markéta), Tomáš Palatý / Jaroslav Haidler (Otec), Jitka Říhová / Štěpánka Červenková (Matka), Vít Hofhanzl / Roman Sebera (Prokurista), Martina Richtersová / Pavlína Koblihová (1. služka), Martina Bartošová / Irena Svobodová (2. služka), Petr Lébl (Vůdce nájemníků). Premiéra: 29. října.

1989

JAK SE VÁM JELO, DKDP. Franz Kafka: ZPĚVAČKA JOSEFÍNA & JEJÍ BRATŘI. Slavnostní shromáždění. Překlad: Vladimír Kafka (*Zpěvačka Josefína aneb Myší národ*). Režie, výprava: Petr Lébl. Dramaturgie: Jana Návratová. Světla: Václav Kot. Zvuk: Petr Pivoňka, Ivo Schlosser. Realizace kostýmů: Alena Pivoňka. Účinkují: Jana Koubková (zpěvačka Josefína), Martina Bartošová, Zdeněk Čermák, Vít Hofhanzel, Pavel Joneš, Pavlína Koblihová, Petr Lébl, Lea Liberdová, Helena Lišková, Jana Návratová, Tomáš Palatý, Martina Richtersová, Jitka Říhová, Roman Sebera, Irena Svobodová (členové předsednictva, její bratři). Premiéra: 20. března.

Divadlo Lucerna KDP, Malostranská beseda. Jean Genet: SLUŽKY. Klasická hra „divadla krutosti“ o vraždě na vraždu. Překlad: Jan Tomek. Režie: Peter Scherhaufer j. h. Dramaturgie: Karel Král. Scéna a kostýmy: Petr Lébl j. h. Zvuk: Karel Spielvogel. Světla: Zdeněk Černý. Zvuk: Karel Spielvogel, Jan Suchý. Realizace scény: Vladimír Koranda, Jaroslav Fišer. Realizace kostýmů: Dagmar Součková, Václav Březina. Účinkují: Eva Stanislavová (Milostivá paní), Marie Fišerová / Dagmar Součková (Solange), Darina Häringová-

Korandová / Zoja Timannová (Claire). Foto: Jan Zavřel. Premiéra: 22. února a 1. května.

Divadelní studio JELO, DKDP. Stanisław Wyspiański: WESELE. Svatební skanzen, ve kterém se zjeví všelijaké přízraky a přichvátá Svatý rytíř, patron národní. Překlad: Adolf Černý (1918), Erich Sojka (1983). Režie, scénář, výprava, podíl na návrhu kostýmů: Petr Lébl. Spolupráce na scénáři: Jana Návratová, Jitka Říhová, Irena Svobodová. Slovenský překlad: Kamila Krkošová, Aleš Votava. Hudba: Miki Jelínek. Světla: Václav Kot. Zvuk: Petr Pivoňka. Návrhy kostýmů: Alena Pivoňka. Realizace kostýmů: Alena Pivoňka. Realizace scény: Roman Sebera, Jana Návratová. Výtvarná spolupráce: Aleš Votava (socha koně), Petr Novotný (vitráž), Jan Schwarz (kosy). Hrají: Martina Bartošová (Básník z Krakowa), Vít Hofhanzl (Ženich z Krakowa), Eva Stanislavová (Nevěsta z Małých Bronowic), Jitka Říhová (Ráchel, židovka teatrálních způsobů), Jaroslav Haidler (Žid, její otec), Zdeněk Čermák (Hospodář z Małých Bronowic), Štěpánka Červenková (Hospodyně z Małých Bronowic, jeho žena), Štěpánka Červenková (Iša z Małých Bronowic, jejich dcera), Irena Svobodová (Radová z Krakowa), Petr Lébl (Novinář z Krakowa), Lea Liberdová (Maryna z Krakowa), Tomáš Palatý (Čepec, sedlák z Małých Bronowic; Klimina, vdova z Małých Bronowic), Irena Svobodová (Čepcová, selka z Małých Bronowic), Roman Sebera (Jašek, družba z Małých Bronowic), Petr Lébl (Kašpar, družba z Małých Bronowic), Jana Návratová (Kaša, selské děvče z Małých Bronowic), Roman Sebera (Nos, malíř z Krakowa), Lea Liberdová (Zoša z Krakowa), Jana Návratová (Hanečka z Krakowa, její sestra), Petr Lébl (Kněz z Małých Bronowic). Osoby dramatu: Marta Kubišová (zpěv Věcha), Jitka Říhová (Přízrak, Šašek, Rytíř), Matěj Hádek (Wernyhora). Československá premiéra: 9. listopadu. Délka představení: 2 h.

Letenské sady, Praha. ŽÁDNÉ NÁSILÍ (happening). 26. listopadu. Námět: Michal Dočekal. Výtvarná koncepce: Aleš Votava. Výtvarné objekty: Jan Tobola, Václav Vohlídal. Organizační realizace: Petr Lébl.

Originální Videojournal (samizdat).
JEDEME NA BLANÍK. Námět, scénář, režie: Petr Lébl.

1990

JELO, DKDP. Milan Uhde: VÝBĚRČÍ. Režie, výprava: Petr Lébl. Světla: Václav Kot. Zvuk: Ladislav Majer. Hrají: Petr Lébl (Výběrčí), Šárka Štembergová (Marie), Steva Maršálek (Josef), Eva Stanislavová (Hlas). Premiéra: 26. března.

Kabinet múz, Brno. Stanislav Mráz: SILNÁ V ZOOLOGII. Režie: J. A. Pitínský. Výprava: Arnold Lébl (pseudonym PL). Hudba: L. Malinovský a Z. Plachý. Hrají: N. Kovářová, M. Černoušek, J. Haidler. Premiéra: 29. dubna.

Opera Mozart, A-scéna, Novotného lávka, Praha. THE BEST OF MOZART. Scénické klipy z oper W. A. Mozarta. Koncepce inscenace: Daniel Dvořák a Jiří Nekvasil. Režie tří klipů: Petr Lébl (Don Giovanni, No. 7 duett Don Giovanni-Zerlina; La clemenza di Tito, No. 19 arie Sextus; La clemenza di Tito, No. 10 terzett). Premiéra: 23. a 24. listopadu.

1991

Opera Mozart, A-scéna, Novotného lávka, Praha. Wolfgang Amadeus Mozart: COLAS (Bastien und Bastienne). Komische Oper in einem Akt. Režie: Letitia von Brandenstein (pseudonym PL).

Text: Friedrich Wilhelm Weiskern. Výprava: Petr Lébl. Hudební a zvukové koláže: Miki Jelínek. Realizace kostýmů: Alena Pivoňka. Realizace dekorací a masek: Petr Lébl. Spolupráce na realizaci: Ondřej Sokol, Aleš Votava. Jiří Hruška / Tereza Rogglová / Karla Štaubertová (Bastien), Dagmar Friedrichová / Simona Šaturová / Dagmar Vaňkátová (Bastienne), Petr Matuszek / Ladislav Mlejnek / Radek Šidla (Colas). Prózu namluvili: Ludmila Kopáčová, Miloslav Štibich, Jaroslav Litomský. Dirigent: Jan Chalupecký. Jediné představení: 27. července.

Studentská scéna DAMU – DISK. Witold Gombrowicz: SVATBA. Režie: Katarzyna Wrzosek. Dramaturgická spolupráce: Pavel Zvarič. Výprava: Petr Lébl. Hudba: Jiří Šlupka Svěrák. Hrají: Bob Žáček (Hynek / Otec a Král), Magdalena Sidonová (Kateřina / Matka a Královna), Karel Dobrý (Jindřich / Syn a Kníže), Michal Novotný (Vladimír / Přítel a Dvořan), Tomáš Petřík Vepřík Peprný (Piják / Velvyslanec a Kaplan), Marcella Kysell (Máňa / Služka a Kněžna), Ondřej Kepka (Kancléř), Veronika Musilová, Michaela Hajšelová, Tomáš Krejčíř, Martin Stránský (Hodnostáři, Pijáci, Dvořané, Dámy, Dráhové, Lokajové a další). Premiéra: 20. listopadu.

Československá televize…. TÉMA FRANZ KAFKA. Scénář a režie: Pavel Kačírek. Kamera: Vladimír Smutný. Kostýmy: Petr Lébl. Hrají: Petr Lébl, Otto Ševčík, Jan Klusák, Egon Tobiáš, Magdalena Sidonová, Eva Stanislavová, Irena Svobodová.

1992

Divadlo Labyrint. Egon Tobiáš: VOJCEV. *Hra o lidech, kteří se narodili, aby něco vytvořili.* Inscenace Petra Lébla. Scéna: Tomáš Rusín. Kostýmy: Peter Čanecký („čechovovská kolekce“: Vojcev, Paustovskij, Mikuláš, Vlasta, Sleď, Matka), Kateřina Štefková (Kar-

men, Cizinec; „divotvorná kolekce“: Vojcev, Paustovskij, mrtvý Hrabal, mrtvá matka, ještěr Mikuláš, Elvis Sleď, zebra Vlasta), Kamila Krkošová (Anna, Hrabal a Svatý Mikuláš). Foto z představení: Petr Našic. Hrají: Miroslav Táborský (Vojcev), Ondřej Sokol (Paustovskij, Vojcevův bratr), Jorga Kotrbová (Matka), Irena Svobodová (Anna, květinářka), Antonín strýček Jedlička (domovník Elvis Sleď), Eva Stanislavová (Karmen), Steva Maršálek (jezdec Hrabal), Jitka Říhová (slídící doktorova žena Vlasta), Tomáš Palatý (Cizinec), Romana Rédlová / Sabina Remundová (služka Mařena), Petr Vydra (služka Lída), Leoš Suchařípa (doktor Mikuláš). Světová premiéra: 11. února. Délka představení: 1 h 50 min (bez přestávky). Odehrává se na jevišti Realistického divadla v devadesátých letech dvacátého století.

Studio Labyrint. Tankred Dorst: FERNANDO KRAPP MI NAPSAL DOPIS. Podle novely Miguela de Unamuna *Nic víc než celý muž.* Inscenace Petra Lébla. Překlad: Ondřej Černý. Hudba: Richard Wagner, Wojciech Kilar. Výtvarník kostýmů: Kateřina Štefková. Výtvarník dekorací: William Novák (pseudonym PL). Pohybová spolupráce: Antonín Hodek. Fonetická spolupráce: Zdena Pálková. Hrají: Jorga Kotrbová (Julie), Bořivoj Navrátil (Fernando Krapp), Martin Myšička (Hrabě), Marie Fišerová a Irena Svobodová (služebné, psychiatři). Ze zvukového záznamu: Marie Rosůlková (Tetinka), Leoš Suchařípa (Otec), Antonín Jedlička (Vesnický idiot). Předpremiéra: 19. listopadu. Československá premiéra: 24. listopadu. Obnovená premiéra: 15. září 1993 v Divadle Na zábradlí. Derniéra: 13. dubna 1996. Foto: Ivan Pinkava. Televizní záznam 1995 (režie Petr Lébl). Role PL: Hrabě (záskok).

Československá televize. Egon Tobiáš: JAK JE SLADKÉ TVOJE ŽVANĚNÍ, ANI HO NENÍ SLYŠET (Čtení na dobrou noc). Televizní pásmo z veršů Egona Tobiáše. Scénář a režie: Petr Lébl. Účinkují:

Antonín Jedlička (Kouzelník), Leona Machálková (Dívka), Luboš Pavlovič (Chlapec), Věra Galatíková (Matka), Miroslav Moravec (Otec). Tvůrčí skupina Čestmíra Kopeckého. Uvedeno 2. května ve 20.00, program F1.

1993

Československá televize. STUDIO KROMĚŘÍŽ (devítidílný cyklus fiktivních diskuzních pořadů v letech 1992–1993). Námět, scénář a režie: Petr Lébl. Tvůrčí skupina Čestmíra Kopeckého. V jednotlivých dílech účinkují: Dana Tučková (doc., později dr. Tamara Kunětická), Miloš Horanský (Zdeněk Pelikán, moderátor), Jaroslav Someš (Pavel Löbl, moderátor), Antonín Jedlička (Vilém Kautman), Steva Maršálek (prof. Alexander Pittermann), Tomáš Palatý (dr. Svatopluk Bergmann, CSc.), Jana Zvoníčková (telefonistka), Jaroslav Ludvík (RNDr. Vlasta Pavlík), Ljuba Skořepová (Mgr. Luba Hendrychová). Dále: Lenka Lagronová, Lenka Vychodilová, Teplický, Císař, Kotrbová, Ševčík.

Československá televize. Stanisław Wyspiański: LISTOPADOVÁ NOC (Čtení na dobrou noc). Scénář a režie: Petr Lébl. Televizní desetiminutové pásmo.

Československá televize. LÉČBA NEKLIDEM (záznam představení divadelního souboru *Čmukaři*). Režie televizního záznamu: Petr Lébl.

Česká televize. STRÁŽCE KOUZEL (herecký medailon strýčka Jedličky). Námět, scénář a režie: Petr Lébl.

J. A. Pitínský: POKOJÍČEK. Krátká báseň o dešti. Inscenace Petra Lébla. Dramaturgická spolupráce: Vlasta Smoláková, Leoš Suchařípa. Scéna: William Nowák (pseudonym PL). Výtvarník kos-

týmů: Kateřina Štefková. Výšivky: Zuzana Krejzková. Masky: Irena Drahokoupilová. Hrají: Marie Málková (Matka), Jiří Ornest (Otec), Zuzana Geislerová (Marie, jejich dcera), Karel Dobrý (Jirka, její bratr), Libuše Geprtová (Lída, jeho sestra), Leoš Suchařípa (Viktor, její mládenec), Egon Tobiáš (Běta z Hradiště), Antonín Jedlička (Rosťa), Jiří Lábus, Oldřich Kaiser (herci z rádia). Česká premiéra: 16. května.

Divadlo Na zábradlí. Tankred Dorst: FERNANDO KRAPP MI NAPSAL DOPIS. Obnovená premiéra: 15. září.

Divadlo Na zábradlí. Jean Genet: SLUŽKY (Les Bonnes). Překlad: Petr Lébl. Inscenace Petra Lébla. Kostýmy: Kateřina Štefková. Scéna: William Nowák (pseudonym PL). Hrají: Bořivoj Navrátil a Barbora Hrzánová (Klára), Karel Dobrý a Eva Stanislavová (Anděla), Marie Málková (Madame), Vlastimil Bedrna (Pán), Magdalena Sidonová a Egon Tobiáš, později Daniel Hrbek (Strážci výtahu), Božena Roubalová (Nelly Segenschmiedová, paní z magistrátu). Předpremiéra: 8. listopadu. Premiéra: 12. listopadu. Role PL: Strážce výtahu (záskok).

Divadlo Na zábradlí. Stanislav Mráz: SILNÁ V ZOOLOGII. Inscenace J. A. Pitínského. Výprava: William Nowák (pseudonym PL). Hrají: Barbora Hrzánová, Jan Hrušínský, Vladimír Marek, Eduard Haken, Jiří Mikota, Jan Lepšík, Dana Morávková, Tereza Kamenická a Pýthické quarteto Pierra. Premiéra: 19. prosince.

1994

Divadlo Na zábradlí. Ladislav Stroupežnický: NAŠI NAŠI FURIANTI. Inscenace Petra Lébla. Úprava: Lenka Lagronová a Petr Lébl. Scéna: William Nowák (pseudonym PL). Kostýmy: Kateřina Štefková. Hudba: V. Tesařík. Hrají: Eva Salzmanová, Karel Dobrý, Jorga

Kotrbová, Oto Ševčík, Valerie Kaplanová, Dana Morávková, Marta Vítů, Bohumil Klepl, Irena Svobodová, Bořivoj Navrátil, Libuše Geprtová, Jiří Ornest, Marie Málková, Paulo Nanque, Doubravka Svobodová, Vlastimil Bedrna, Radek Holub, Bára Hrzánová, Eva Stanislavová, Martin Špelda, Tereza Kamenická, D. Hák, Daniel Hrbek, Vladimír Marek (Habršperk), Leoš Suchařípa (Markus), Magdalena Sidonová (Rosamunda), M. Klouček, R. Peterka, T. Řeřicha, E. Vrbová, D. Fišerová. M. Fišerová, Mil. Fišerová, J. Havlová, Darina Korandová, J. Korandová, M. Korandová, Štěpán Pácl a celý soubor. Technika: M. Stibr, K. Kühnel, F. Marek, J. Langpaul, J. Franta, L. Prakesch, P. Voříšek, M. Kučera, I. Drahokoupilová, A. Miková, J. Veselá. Premiéra: 29. ledna a 5. února. Role PL: Měsíček Marcel, obecní četník (záskok), Zajíc Vojtěch, obecní poskok (záskok) Bušek Martin, syn (záskok). Televizní záznam 1996 (režie Petr Lébl).

Česká televize. Rainer Werner Fassbinder: BRÉMSKÁ SVOBODA. Překlad: Milan Tvrdík. Televizní scénář: Gustav Skála. Dramaturgie: Ondřej Šrámek. Produkce: Vladimír Kořínek. Hrají: Petr Lébl (otec Markus).

Divadlo Na zábradlí. Anton Pavlovič Čechov: RACEK. Inscenace Petra Lébla. Překlad: Leoš Suchařípa. Dramaturgie: Leoš Suchařípa. Hudba: Filip Topol, David Skála. Pohybová spolupráce: Antonín Hodek. Scénografické řešení: WN (pseudonym PL). Výtvarník kostýmů: Kateřina Štefková. Hrají: Radek Holub (Konstantin Treplev), Barbora Hrzánová (Nina Zarečná), Jorga Kotrbová (Irina Arkadinová), Bořivoj Navrátil (Petr Sorin), Jiří Ornest (Ilja Šamrajev), Zdena Hadrbolcová (Pavlína), Magdalena Sidonová (Máša), Karel Dobrý (Boris Trigorin), Leoš Suchařípa (Jevgenij Dorn), Jan Hrušínský (Semjon Medvěděnko), Vladimír Marek (Jakov). Hrají v roce 1998: Leoš Suchařípa, Jiří Ornest, Zdena Hadrbolcová, Bohumil Klepl, Magdalena Sidonová, Vladimír Marek, Edita Zákravská, Josef Frajt,

Ladislav Klepal, Václav Livora, Libor Prakesch. Premiéra: 20. dubna. Obnovená premiéra: 24. října 1998. Délka představení: 3 h. Foto: Martin Špelda. Role PL: Medvěděnko (záskok 5×), Trigorin (záskok 2×). Televizní záznam 1996 (režie Petr Lébl).

Ostatní inscenace a projekty DNZ v době uměleckého šéfování PL. Martin Crimp: STORY (The Treatment) Překlad: Jitka Sloupová. Režie: Věra Chytilová. Scéna: Petr Lébl. Hrají: Marie Málková (Jennifer), Jiří Ornest (Andrew), Magdalena Sidonová (Anne), Radek Holub (Simon), Ilja Racek (Clifford), Dana Morávková (Nicky), Jan Hrušínský (John), Leoš Suchařípa (Taxikář), Barbora Hrzánová (Servírka), Petr Lébl (Policista), Karel Dobrý (Filmová hvězda). Premiéra: 6. listopadu.

Ostatní inscenace a projekty DNZ v době uměleckého šéfování PL. JÁDRO VĚCI (The Hearth of the Matter) Překlad: Břetislav Hodek. Scénář a režie: J. A. Pitínský. Hudba: Martin Radimecký. Kostýmy: Jana Preková. Scéna: Petr B. Novák. Dramaturgie: Jana Návratová a Josef Mlejnek. Hrají: Bořivoj Navrátil (Scobie, zbloudilec), Libuše Geprtová (Luisa, manželka), Tereza Brodská (Helena, milenka), Vlastimil Bedrna (Yusef, podvodník), Vladimír Marek (Wilson, ďábel), Karel Dobrý (Harris, přítel), Leoš Suchařípa (Rank, duchovní), Bohumil Klepl (Travis, doktor), Hynek Čermák (kapitán), Ondřej Kubínek (Fisher, chlapec), Aleš Janák (White, běloch). Předpokládaná premiéra: 20. listopadu.

Hostinec Nad Královskou oborou. Bára Korandová: ZÁŘENÍ PŘI SVÍČCE. Režie: Petr Lébl. Jediné provedení: 23. prosince. Role PL: Tráva.

1995

Divadlo Na zábradlí. Nikolaj Vasiljevič Gogol: REVIZOR. Inscenace Petra Lébla. Scéna: WN (pseudonym PL). Kostýmy: Kateřina Štefková. Hrají: Klepl, Bedrna, Sidonová, Geprtová, Suchařípa, Holub, Marek, Čtvrtníček, Hrzánová. Premiéra: 22. února. Televizní záznam 1996 (režie Petr Lébl).

John Millington Synge: HRDINA ZÁPADU (The Playboy of the Western World). Komedie o třech dějstvích. Překlad: Karel Mušek. Režie: Petr Lébl. Dramaturgie: Vlasta Smoláková. Scéna: Jan Dušek. Hudba a texty písní: Miki Jelínek. Kostýmy: Kateřina Štefková. Účinkují: Radek Holub (Christopher Mahon, a playboy), Jorga Kotrbová (Widow Quin, a woman), Bohumil Klepl (Shawn Keogh, her cousin, a young farmer), Leoš Suchařípa (Old Mahon, his father, a squatter), Jiří Ornest (Michael James Flaherty, called Michael James, a publican), Barbora Hrzánová (Margaret Flaherty, called Pegeen Mike, his daughter), Marek Třešňák (Philly Cullen, a small farmer), Pavel Žatečka (Jimmy Farell, a small farmer), Magdalena Sidonová (Sara Tansey, a village girl), Eva Stanislavová (Susan Brady, a village girl), Kristina Maděričová (Honor Blake, a village girl), Klára Melíšková (Nelly Tudor, a village girl), Karel Dobrý (a bellman), Filip Marek (a bag-piper). Premiéra: 17. června a 25. října. Délka představení: tři a půl hodiny (po druhém dějství přestávka).

Divadlo Na zábradlí. Joe Masteroff (libreto), Fredd Ebb (písňové texty), John Kander (hudba): CABARET. „Leave your troubles outside!“ Inscenace Petra Lébla. Překlad: Ivana Slámová. Překlad písní do češtiny: Ivo T. Havlů. Překlad písní do němčiny: Oto Ševčík. Překlad písní do jidiš: Mikuláš Roth. Úprava: Ivana Slámová a Petr Lébl. Dramaturgie: Ivana Slámová. Hudební aranžmá: Petr Malásek. Choreografie: Dana Morávková. Scéna: W. N. (pseudonym PL).

Scénografické řešení a realizace: Jan Marek. Výtvarník kostýmů: Kateřina Štefková. Zvuková režie: Luboš Nováček, Michal Pekárek. Účinkují: Eva Holubová (Master of Ceremonies), Barbora Hrzánová, později Zuzana Stivínová (Sally Bowles), Karel Dobrý (Rudolf Schultz), Radek Holub (Cliff Bradshaw), Jorga Kotrbová (Fräulein Schneider), Bohumil Klepl (Ernst Ludwig), Vladimír Marek (Fräulein Kost). Cabaret girls: Dana Morávková (Heidi), Kristina Maděričová (Kristine), Magdalena Sidonová / Petra Pogodová (Mausi), Eva Stanislavová (Helga), Ester Křížková / Lucie Vačkářová (Betty), Klára Melíšková (Inge), Irena Svobodová (Lulu), Marta Vítů / Jana Holcová (Texas), Darina Korandová (Fritzi). Cabaret boys: Tomáš Palatý (Dolfi), Ludvík Skočdopole (Schatzi), Ondřej Poláček (Putzi), Roman Hybeš (Max), Edita Zákravská (Elsa), Václav Livora (Samuel), Adéla a Barbora Korandovy, Štěpán Pácl (děti), Jiří Šrámek (Hlas komentáře). Foto: Martin Špelda. Premiéra: 30. listopadu a 1. prosince.

Česká televize. Tankred Dorst: FERNANDO KRAPP MI NAPSAL DOPIS. Televizní záznam. Režie inscenace a televizního záznamu: Petr Lébl.

Česká televize. Nikolaj Vasiljevič Gogol: REVIZOR. Televizní záznam. Režie inscenace a televizního záznamu: Petr Lébl.

Ostatní inscenace a projekty DNZ v době uměleckého šéfování PL. Lubomír Feldek: SMRT V RŮŽOVÉM. Režie: Karol Spišák. Kostýmy: Kateřina Štefková. Hrají: Bára Hrzánová. Premiéra: 3. května.

1996

Mecklenburgisches Staatstheater (Grosses Haus), Schwerin (Německo). Bertolt Brecht: ZADRŽITELNÝ VZESTUP ARTURA UIE. Režie: David Levin. Dramaturgie: Andrea Koschwitz. Kostýmy: Kateřina Štefková. Scéna: Petr Lébl. Hudba (za použití motivů

Hanse Dietra Hosally): Thomas Möckel. Asistentka režie: Kaja Vrba. Hrají: Marco Albrecht (Ui), Marianne Barth, Simone Cohn-Vossen, Julia Meinhardt, Judith van der Werff, Marko Bräutigam, Klaus Bieligk, Thomas Bieberstein, Peter Festersen, Ekkehard Hahn, Marek Helsner, Udo Molkentin, Christian Pätzold, Martin Reik, Bodo Schielicke, Peter Theiss, Horst Westphal. Premiéra: 19. ledna.

Ostatní inscenace a projekty DNZ v době uměleckého šéfování PL. Alois a Vilém Mrštíkové: MARYŠA, PO PRAVDĚ VŠAK MAŘKA ČILI TO MÁŠ ZA TO, BESTIO! Rekonstrukce a úprava textu: Vlasta Smoláková a Vladimír Morávek. Režie: Vladimír Morávek. Scéna: Jan Tobola a Milan David. Kostýmy: Sylva Hanáková. Dramaturgie: Vlasta Smoláková. Hrají: Eva Holubová (Mařka), Leoš Suchařípa (Lízal), Zdena Hadrbolcová (Lízalka), Bořivoj Navrátil (Vávra), Ondřej Malý (Francek), Valerie Kaplanová (Rozára), Dana Morávková (Strouhalka), Libor Baselides (Strouhal).

Národní divadlo Habima, Tel Aviv (Izrael). Edmond de Rostand: CYRANO Z BERGERAKU. Překlad: Eva Miler. Překlad do hebrejštiny: T. Carmi. Režie a výběr hudby: Petr Lébl. Sets: Alexander Lisiyansky. Kostýmy: Kateřina Štefková. Lighting: Avi-Yona Bueno (Bambi). Hudba: Marc-Antoine Charpentier, Jean-Baptiste Lully, Andre-Danican Philidor, Louis Couperin, Francois Couperin, Jean-Philippe Rameau. Hrají: Sasson Gabai (Cyrano de Bergerac), Rama Mesinger (Roxana, Cyranova sestřenice), Yaron Motola (baron Christian de Neuvillette), Dudu Ben-Zeev, Moscu Alkalai, Roni Blitz, Uri Avrahami, Ada Tal, Ora Meirson, Eyal Nachmias, Yuval Karmi, Roi Sasson, Dvir Ben-Shlush, Alon Dahan, Nisso Khavia, Guy Loel. Premiéra: 7. září. Délka představení: 2 a půl hodiny, včetně přestávky.

Česká televize. Ladislav Stroupežnický: NAŠI NAŠI FURIANTI. Televizní záznam. Režie inscenace a televizního záznamu: Petr Lébl.

Česká televize. Anton Pavlovič Čechov: RACEK. Televizní záznam. Režie inscenace a televizního záznamu: Petr Lébl.

Ostatní inscenace a projekty DNZ v době uměleckého šéfování PL. Thomas Bernhard: RITTER, DENE, VOSS. Režie: J. A. Pitínský. Výprava a kostýmy: Kateřina Štefková. Hrají: Emília Vášáryová, Zdena Hadrbolcová, Jiří Ornest. Premiéra: 14. a 15. června.

Ostatní inscenace a projekty DNZ v době uměleckého šéfování PL. Hana Burešová a Štěpán Otčenášek (volně podle Moliéra): LÉTAVÝ LÉKAŘ ANEB PROMĚNY HARLEKÝNOVY (komedie dell'arte). Režie: Hana Burešová. Kostýmy a masky: Irena Marečková. Scéna a program: David Marek. Hudební spolupráce: Ivan Žáček. Dramaturgie: Štěpán Otčenášek. Pohybová spolupráce: Jiří Reidinger, Jana Vašáková. Hrají: Luděk Čtvrtlík (Leandr), Miroslav Hanuš (Harlekýn), Miroslav Táborský (Doktor), Tomáš Turek (Zanni), Jiří Wohanka (Pantalon), Ilona Svobodová (Lucinda), Kateřina Petrová, Zita Morávková (Kolombína). Premiéra: 20. dubna.

Ostatní inscenace a projekty DNZ v době uměleckého šéfování PL. Georges Bizet: CARMEN. Libreto podle novely Prospera Mériméa: Henri Meilhac a Ludovic Halévy. Překlad: Rudolf Vonásek. Režie: Oto Ševčík j. h. Úprava a dramaturgie: Ivana Slámová. Hudební úprava a nastudování: Milan Dušek j. h. Výprava: Milan Čech j. h. Kostýmy: Kateřina Štefková. Choreografie: Jana Vašáková. j. h. Hrají: Barbora Hrzánová (Carmen), Jan Hrušínský (Don José), Simona Vrbická (Micaela), Rostislav Čtvrtlík (Escamillo), Zdeněk David (Zuniga), Vlasta Žehrová (Mercedes), Kateřina Macháčková (Frasquita), Bohumil Klepl (Dancairo), Radek Holub (Remendado), Zdeněk Hruška (Morales), Zdeněk Dušek (Lilia pastia).

1997

Divadlo Na zábradlí. Anton Pavlovič Čechov: IVANOV. Překlad a dramaturgie: Leoš Suchařípa. Režie a scéna: WN (pseudonym PL). Dramaturgická spolupráce: Ivana Slámová. Kostýmy: Kateřina Štefková. Hrají: Bohumil Klepl (Nikolaj Ivanov), Eva Holubová (Anna), Bořivoj Navrátil (Šabelskij), Radek Holub (Lvov), Leoš Suchařípa (Lebeděv), Libuše Geprtová (Lebeděvová), Eva Stanislavová, později Theodora Remundová (Sáša), Zdena Hadrbolcová (Babakinová), Petr Čtvrtníček (Borkin), Valerie Kaplanová (Avdoťa), Ladislav Klepal (Kosych), Edita Zákravská, Helena Trojanová, Jan Franta, Pavel Raindl, Libor Prakesch. Hrají v roce 2004: Bohumil Klepl (Nikolaj Ivanov), Natálie Drabiščáková (Anna), Vladimír Marek (Šabelskij), Karel Dobrý (Lvov), Leoš Suchařípa (Lebeděv), Libuše Geprtová (Lebeděvová), Veronika Rašťáková (Avdoťa), Zdena Hadrbolcová (Babakinová), Petr Čtvrtníček (Borkin), Zdeněk Dušek (Kosych), Edita Zákravská, Helena Trojanová, Jan Franta, Pavel Raindl, Ivan Voříšek. Premiéra: 15. dubna. Derniéra: 28. června 2005.

Divadlo Na zábradlí (Eliadova knihovna). J. A. Pitínský: MATKA. Režie a scéna: Petr Lébl. Kostýmy: Kateřina Štefková. Premiéra: 26. června. Hrají: Zdena Hadrbolcová, Leoš Suchařípa, Klára Melíšková, Karel Dobrý, Tomáš Palatý.

Národní divadlo, Praha. Bedřich Smetana: BRANIBOŘI V ČECHÁCH. Historická opera o třech jednáních. Libreto: Karel Sabina. Režie: Petr Lébl. Dramaturgie: Jan Panenka. Dirigent: Bohumil Gregor. Scéna: Šimon Caban. Kostýmy: Kateřina Štefková. Sbormistr: Milan Malý. Choreografie: Lenka Dřímalová. Účinkují: Bohuslav Maršík / Luděk Vele (Volfram Olbramovič), Zdeněk Harvánek / Antonín Švorc (Oldřich Rokycanský), Miroslav Kopp / Vladimír

Okénko (Junoš), Pavel Červinka / Ivan Kusnjer / Dalibor Tolaš (Tausendmark), Josef Hajna / Vladimír Doležal (Warneman, braniborský setník), Václav Málek / Jan Markvart (Jíra, poběhlík), Dana Burešová / Jitka Soběhartová (Ludiše, dcera Wolframova), Pavla Aunická / Jana Jonášová (Vlčenka, dcera Wolframova), Lenka Šmídová / Miroslava Volková (Děčana, dcera Wolframova), Jiří Kalendovský / Miloslav Podskalský (Kmet), Dalibor Jedlička / René Tuček / Jaroslav Horáček (Biřic), Jiří Přibyl (Muž). Orchestr, sbor a balet opery Národního divadla. Premiéra: 15. a 18. listopadu.

1998

Divadlo Na zábradlí. István Örkény: KOČIČÍ HRA (Macskajátek). Tragikomedie o dvou dějstvích. Překlad: František Stier a Ida de Vries. Režie: Petr Lébl. Dramaturgie: Ivana Slámová. Scéna: Jan Marek. Kostýmy: Kateřina Štefková. Hrají: Iva Janžurová (Erži Orbánová), Eva Holubová (Gizela, její sestra), Zuzana Bydžovská, Theodora Remundová (Ilona, Eržina dcera), Roman Hybeš / Tomáš Měcháček (Joži, Ilonin manžel), Jorga Kotrbová (Pavla Krausová), Zuzana Bydžovská (Myška, sousedka paní Orbánové), Leoš Suchařípa (Viktor Molnár, operní pěvec v penzi), Miroslava Malecká (Adelaida Brucknerová, Viktorova matka), Libor Prakesch (číšník), Aleš Šturm (Michal), Nataša Marková. Předpremiéra: 23. května. Premiéra: 25. května. V inscenaci zazní úryvky z předeher oper Richarda Wagnera, *Na krásném modrém Dunaji* Johanna Strausse syna, sbor z *Dona Carlose* Giuseppe Verdiho a refrény *Vörös csepel* a *Köszönjük néked Rákosielvtárs* z reprezentativního výběru *Best of communism.*

Česká televize. ZBLÍZKA: SPRAYEM PO ZDECH. Tvůrčí skupina Čestmíra Kopeckého. Scénář: Petr Lébl. Účinkují: Jan Císař (prof. Horvát Horowitz), Filip Hamza, Tomáš Mery, Libor Prakesch, Pavel Raindl, Aleš Šturm (skupina sprayerů). Autentické postavy:

Jiří Anderle, Aleš Lamr, Aleš Najbrt, Michaela Pavlátová, Tereza Kučerová, Jaroslav Róna, Jan Solpera, Slavomil Hubálek (psycholog), Bohumír Mráz (historik umění). Květen.

Divadlo Na zábradlí. Christo Bojčev: PLUKOVNÍK PTÁK. Překlad: Milena Přikrylová. Úprava: Ivana Slámová a Petr Lébl. Režie: Petr Lébl. Scéna: Jan Marek. Kostýmy: Kateřina Štefková. Hudba: Roman Holý a Sexy Dancers, v inscenaci je použito úryvků skladeb Gary Wrighta a Marvina Hamrirche. Účinkují: David Nykl / Igor Chmela / Martin Písařík (Doktor), Jiří Ornest (Plukovník Fetisov), Vladimír Marek (Herec Chačo), Leoš Suchařípa (Mrňous Matej), Bohumil Klepl, později Tomáš Palatý (Zloděj Kiro), Radek Holub (Četař Davud), Magdalena Sidonová / Petra Špalková (Celnice Pepa). Předpremiéry 9. prosince (Sidonová, Nykl) a 11. prosince (Špalková, Písařík). Česká premiéra: 12. prosince (Sidonová, Chmela). Televizní záznam natočili: Martin Štoll, Petr Šoltys, Theodora Remundová.

Ostatní inscenace a projekty DNZ v době uměleckého šéfování PL. Daniil Charms: JELIZAVETA BAM. Režie: Jiří Pokorný. Hrají: Magdalena Sidonová, Karel Dobrý, Tomáš Palatý. Premiéra: 3. dubna.

1999

Ostatní inscenace a projekty DNZ v době uměleckého šéfování PL. Thomas Bernhard: DIVADELNÍK. Režie: J. A. Pitínský. Překlad do slovenštiny: Viki Janoušková. Překlad do češtiny: Vladimír Tomeš. Dramaturgie: Ivana Slámová. Scéna: Jan Dušek. Kostýmy: Kateřina Štefková. Hudba: Petr Hromádka. Pohybová spolupráce: Jiří Reidinger. Výtvarná spolupráce: Josef Homolka. Hrají: Martin Huba, Eva Holubová, Karel Dobrý, Kristina Maděričová, Ladislav Klepal, Nataša Marková, Renata Kubišová, Jaroslav Fišer. Česká premiéra: 16. a 21. února.

Ostatní inscenace a projekty DNZ v době uměleckého šéfování PL. Jan Kraus: NAHNILIČKO. Režie, scéna, texty písní: Jiří Ornest. Kostýmní výtvarník: Jana Krausová. Hudba: Michal Pavlíček. Choreografie: Ondřej Šoth. Spoluproducent: Peter Nydrle. Sponzor: ICS.COMPSERVIS. Hrají: Renata Becerra / Eva Aichmajerová, Eva Holubová, Ivana Chýlková, Josef Žluťák Hrubý, Bohumil Klepl, Jan Kraus. Světová premiéra: 1. dubna 1995. Obnovená premiéra: 17. února.

Ostatní inscenace a projekty DNZ v době uměleckého šéfování PL. Ladislav Smoljak: MALÝ ŘÍJEN. Režie: Ladislav Smoljak. Dramaturg: Doubravka D. Svobodová. Scéna a kostýmy: Jan Marek. Použita hudba Jarka Nohavici a Františka Kmocha. Hrají: Jiří Zahajský (Karel Kramář), Jiří Ornest (Alois Rašín), Bohumil Klepl (Václav Babinský ml.), Josef Žluťák Hrubý (Steinbach), Kristina Maděričová (Mata Hari), Eva Holubová (N. K. Krupská), Petr Čtvrtníček (V. I. Lenin), Karel Dobrý (Juraj Slovák), Ladislav Smoljak (Artur Konvalinka, ze záznamu), M. Šimon (František Kovanda, ze záznamu). Světová premiéra: 15. dubna.

Ostatní inscenace a projekty DNZ v době uměleckého šéfování PL. L. N. Andrejev: PSÍ VALČÍK. Překlad: Leoš Suchařípa. Režie: Arnošt Goldflam. Dramaturgie: Ivana Slámová. Scéna: David Cajthaml. Kostýmy: Kateřina Štefková. Hudba: Jan Vondráček. Hrají: Vladimír Javorský (H. Tille), Radek Holub (Karl Tille), Magdalena Sidonová (Jelizaveta), Vladimír Marek (Sonička), Barbora Hrzánová (Ženě Šťastná), Leoš Suchařípa (Ivan, lokaj), Tomáš Palatý (Tuzengauzen), Roman Hybeš (Jermolajev). Veřejná generálka: 29. dubna. Premiéra: 30. dubna a 1. května.

Divadlo Na zábradlí. Anton Pavlovič Čechov: STRÝČEK VÁŇA. Výjevy z vesnického života ve čtyřech dějstvích. Poslední část čechovovské trilogie Petra Lébla (*Racek, Ivanov, Stýček Váňa*), uváděné v DNZ. Překlad:

Leoš Suchařípa. Dramaturgie: Ivana Slámová. Scéna: Jan Marek. Kostýmy: Kateřina Štefková. Hudba: Wolfgang Amadeus Mozart, Filip Topol. Hrají: Jiří Ornest, Bohumil Klepl, Magdalena Sidonová, Eva Holubová, Leoš Suchařípa, Vladimír Marek, Zdena Hadrbolcová, Jorga Kotrbová, Jiří Švejda, Darina Korandová / Ivana Slámová, Tomáš Mery, Pavel Raindl, Aleš Šturm a Karel Kühnel. Hrají v roce 2004: Jiří Ornest, Bohumil Klepl, Magdalena Sidonová, Petra Špalková, Leoš Suchařípa, Vladimír Marek, Zdena Hadrbolcová, Jorga Kotrbová, Jiří Švejda, Darina Korandová / Ivana Slámová, Tomáš Mery, Pavel Raindl, Aleš Šturm a Karel Kühnel. Hrají v roce 2008: Jiří Ornest, Bohumil Klepl, Magdalena Sidonová, Petra Špalková, Alois Švehlík, Vladimír Marek, Zdena Hadrbolcová, Jorga Kotrbová, Jiří Švejda, Darina Korandová / Ivana Slámová, Tomáš Mery, Pavel Raindl, Aleš Šturm a Karel Kühnel. Premiéra: 14. října na sedmém ročníku divadelní přehlídky v Plzni.

Ostatní inscenace a projekty DNZ v době uměleckého šéfování PL. Jiří Ornest: TRAGÉDIE MSTITELE. Režie: Jiří Ornest. Dramaturgie: Doubravka Svobodová. Hudba: Aleš Březina. Scéna: Jan Marek. Asistentka režie: Marie Čechová. Choreografie: Jana Vašáková. Na motivy stejnojmenné hry alžbětinského dramatika Cyrila Tournera napsal pro Divadlo Na zábradlí Jiří Ornest. Hrají: Jan Kraus, Roman Skamene, Chantal Poullain, Josef Žluťák Hrubý, Marika Procházková, Eva Holubová, Karel Dobrý, Jiří Ornest, Bohumil Klepl, Libor Prakesch. Plánovaná premiéra: 17. prosince.

William Mastrosimone: 2000: TO BUDE BIJÁK! Režie: Petr Lébl. Celovečerní jednoaktovka. Hrají: Jiří Bartoška, Petra Špalková, Radek Holub, Pavel Liška. Plánovaná premiéra: leden 2000.

Poslední sezona ve zkratce

ŘÍJEN 1998

9. 10. až 11. 10. Next Wave.

LISTOPAD 1998
Dokončena důkladná rekonstrukce půdních prostor. Vznikla tak nová zkušebna a prostor pro další aktivity.

3. 11. Divadlo Black Box International Theatre uspořádalo pokusné scénické čtení nové hry Arnošta Goldflama *O Neštěstínovi* v podání herců P. Kříže, P. Lustigové, J. Ungra, J. Horváta a dalších. Režie: Ewan MaLaren.

15. 11. Igor Šebo vystoupil s programem *Slavík v pomerančích* (one man show se šansony o lásce, nelásce a penězích).

PROSINEC 1998
Nahrávku s podrobnými textovými a fotografickými informacemi *Kdyby 2000 klarinetů* pokřtil jeden ze zakladatelů divadla Ivan Vyskočil. Kompaktní disk obsahuje výběr scénických hudeb, písní a úryvků z představení Divadla Na zábradlí 1958–1998.

2. 12. Jiří Bartoška pokřtil za přítomnosti ředitele Nadace Divadla Na zábradlí Karla Krále knihu Radky Denemarkové *Sám sobě nepřítelem,* o životě a díle Evalda Schorma. V tento den uplynulo 10 let od úmrtí Evalda Schorma a den nato by se dožil 67 let.

15. 12. Byla představena publikace *Jan Grossman III. – Interpretace,* která je třetím svazkem projektu, jímž se představuje práce režiséra a divadelního i literárního teoretika (garanti projektu: Milan Klíma, Jan Dvořák).

22. 12. Po představení *Jelizaveta Bam* křest překladu knihy Daniila Charmse *Čtyřnohá vrána.* Překlad: Ondřej Mrázek.

LEDEN 1999
Slavnostní derniéra školské komedie Václava Štecha *Habada a Jordán* v nastudování souboru Příšerné děti, v úpravě a režii Doubravky Svobodové.

ÚNOR 1999
V Eliadově knihovně proběhlo „inscenované čtení" černé komedie o svérázné hospodyni Very Kanaan *Drahoušek Anna* v režii Otakara Koska, s Miriam Kantorkovou a Květou Fialovou.

BŘEZEN 1999
První reprezentační ples jevištní techniky DNZ. Večerem provázel Petr Čtvrtníček, hrál Hary Phil Band.

21. 3. Herec a humorista Petr Čtvrtníček uvedl v březnu v Divadle Na zábradlí Národní festival s názvem *Pan Vajíčko uvádí fest.* Celý festival přinesl modelovou rekonstrukci jednodenního vysílání Československé televize za totalitních časů.

DUBEN 1999
2. 4. až 5. 4. The National Marionette Theatre (Mozart Praha Production) uvedlo představení *Yellow Submarine.* Režie: Antonín Klepáč a Richard Slanina.

KVĚTEN 1999
24. 5. František Ferdinand Šamberk:
Kulatý svět. Inscenace souboru Příšerné děti Doubravky Svobodové. Fraška se zpěvy o čtyřech odděleních, která doznala „razantních škrtů", je v pořadí dvacátou premiérou, kterou Příšerné děti za třináct let připravily.

ČERVEN 1999
1. 7. až 7. 6. Mezinárodní festival loutkářského umění pro děti v Divadle Na zábradlí, Městské knihovně a v Divadle Na Královské cestě. V soutěžním maratónu třiatřiceti účastníků z celého světa se vítězem stali Los Titiriteros Binefar ze Španělska.

5. 6. V Eliadově knihovně se konal 1. tradiční divadelní festival Čtrnáctky. Divadlo Alfa z Plzně inscenovalo frašku se zpěvy J. N. Nestroye *Náčelník Večerní vánek aneb Hody divých mužů* v režii Tomáše Dvořáka. Norsko-české studentské představení EASTWEST 99 (Youth Beyond Words) bylo vytvořeno na základě improvizací, jež vycházejí ze společných i odlišných zkušeností a pohledů obou skupin na svět. Režie Kjell Moberg.

7. 6. až 27. 6. 9. mezinárodní výstava scénografie a divadelní architektury Pražské Quadriennale 1999. Česká expozice zde získala hlavní cenu, Zlatou trigu. Na české národní expozici se podílela Kateřina Štefková, kostýmní výtvarnice Divadla Na zábradlí.

Petr Lébl a Divadlo Na zábradlí post 1999

Po Léblově smrti. Jako by zůstaly prázdné, vykuchané útroby bez šéfa. První sezona je dramaturgicky zasvěcena lásce. Ten kluk na lásku zařval, na nedostatek lásky. Tak proto. *Úklady a láska. Terasa. V altánu. Ene bene.* Celovečerní hraný film. Režie: Alice Nellis. Role Petra Lébla: běžec-volič.
1. 1. 2002 Na ČT 2 je uvedena poslední ze tří čechovovských inscenací, *Strýček Váňa.*
4. 9. až 12. 10. 2003 Výstava Petra Lébla v Galerii města Plzně „Nejsem výtvarník…“ Připravila Vlasta Smoláková.
Tamara Staňková, Léblův poslední psychiatr, si v roce 2004 otevře soukromou ordinaci. Tak do fronty…

Prameny

– Barthes, Roland: *Kritika a pravda.* Dauphin, Praha 1997.
Šum jazyka (Le bruissement de la langue). Paříž 1984. *Světová literatura,* 3/1994.
Literatur und Bedeutung. In: *Literatur oder Geschichte.* Frankfurt am Mam 1969, s. 102–106.
– Basil, Otto: *Nestroy.* Rowohlt, Hamburg 1967.
– Bergson, Henri: *Duchovní energie.* Vyšehrad, Praha 2002.
– Bogatyrev, Petr: Znaky divadelní. *Slovo a slovesnost,* IV, 1938.
– Bor, Jan: Román na scéně. *Divadlo,* 1930, č. 4, s. 1–2.
– Bradbury, Ray: *Marťanská kronika.* Mladá fronta, Praha 1959.
– Brach, Jolanta: *O znakach literackich i znakach teatralnych. Studia Estetyczne.* Warszawa 1965, s. 243–259.
– Brecht, Bertolt: *Láska ke komu? (Kalendářové a jiné historky*). Odeon, Spisy 8, Praha 1980.
– Brockett, Oscar. G.: *Dějiny divadla.* Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1999.
– Brod, Max: *Pražské hvězdné nebe.* Praha–Bratislava 1969.
– Brook, Peter: *Pohyblivý bod.* Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 1996.
– Brušák, Karel: Znaky v čínském divadle. *Slovo a slovesnost,* V, 1939.
– Burian, E. F.: *Pražská dramaturgie 1937.* Praha 1938.
Dynamické divadlo, *Nová scéna,* 1, 1930.
Divadlo za našich dnů. Československý spisovatel, Praha 1962.
– Dülmen, Richard van: *Bezectní lidé. O katech, děvkách a mydlářích. Nepočestnost a sociální izolace v raném novověku.* Dokořán, Praha 2003.
– Cigánek, Jan: O podstatě funkce uměleckého díla. *Studie a úvahy,* 1964, s. 25.

– Coseriu, Eugenio: *Textlinguistik. Eine Einführung. Bearbeitet von Jörn Albrecht.* Tübingen 1980.
– Cvetajevová, Marina: *Umění a svědomí.* Protis, Praha 2006.
– Czech, Jan: Patos pravdy. *Dramatické umění 1987,* sv. 1.
– Čechov, Anton Pavlovič: *Dramata.* Odeon, Praha 1988, s. 362.
– Čermák, Josef: *Franz Kafka. Výmysly a mystifikace.* Gutenberg, Praha 2005.
– Černý, František: *Otázky divadelní režie.* Melantrich, Praha 1988.
– Černý, Václav: *Paměti 1945–1972.* Atlantis, Brno 1992.
Tvorba a osobnost II. Odeon, Praha 1993.
– Daniel, František: *Stručný přehled vývoje evropských dramatických teorií.* Praha 1957.
– Diderot, Denis: *Jakub fatalista.* Svoboda, Praha 1972.
– *O umění (Herecký paradox).* Praha 1983.
– Drtinová, Jana – Koukolík, František: *Zlo na každý den.* Galén, Praha 2001.
Drtinová, Jana – Koukolík, František: *Základy stupidologie.* Galén, Praha 2002.
– Drvota, Mojmír: *Základní složky filmu.* NFA, Praha 1994.
– Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk.* Frankfurt am Main 1977.
Interpretácia a nadinterpretácia. Archa, Bratislava 1995.
Skeptikové a těšitelé. Svoboda, Praha 1995.
Einführung in die Sémiotik. München 1972.
– Efros, Anatolij: *Divadlo má láska.* Praha 1980.
– Eliade, Mircea: *Dějiny náboženského myšlení I.–IV.* Oikoymenh, Praha *1995–2008.*
– *Film a doba (antologie textů z let 1962–1970).* Sdružení přátel odborného filmového tisku, Praha 1998.
– *Film a román (český výbor z ankety Cahiers du Cinéma z roku 1966).* Filmový ústav, Praha 1968.
– Fink, Eugen: *Hra jako symbol světa.* Český spisovatel, Praha 1993.

– Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Gunter Narr Verlag.* Tübingen 1983.
The Dramatic Dialogue – Oral or Literal Communication? In: A. van Kesteren, H. Schmid: *Drama and Sémiotice.* Amsterdam 1983.
– Foucalt, Michel: *Myšlení vnějšku.* Hermann a synové, Praha 1996.
– Fromm, Erich: Mít nebo být? (To Have or to Be? New York 1976) *Světová literatura*, č. 4, Praha 1991, s. 10.
Anatomie lidské destruktivity. Aurora, Praha 2007.
– Glowiński, Michal: O intertekstualnosci. *Pamietnik Literacki,* LXXVII, 1986, s. 71–100.
– Goffman, Erving: *Všichni hrajeme divadlo.* Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 1999.
– Gombrich, E. H.: *Umění a iluze.* Odeon, Praha 1985.
– Green, André: *Jedno oko navíc. Oidipovský komplex v tragédii.* 1969.
– Greene, Graham: *Jádro věci.* Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2006.
– Grossmann, Jan: Autobiografický motiv v díle Rubena O'Neilla. *Divadlo*, č. 8, 1957.
Analýzy. Praha 1991.
Kafkova divadelnost? *Divadlo,* listopad 1964.
– Holzknecht, Václav: *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo.* SNKLHU, Praha 1957.
– Honzl, Jindřich: Pohyb divadelního znaku. *Slovo a slovesnost,* VI, 1940, s. 177–188.
– Honzíková, Milena – Svoboda, Josef: *Tajemství divadelního prostoru.* Odeon, Praha 1990.
– Horsham, Michael: *Styly 20. a 30. let.* Svojtka a Vašut, Praha 1998.
– Hořínek, Zdeněk: *Cesty moderního dramatu.* Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 1995.
– Charvát, Josef: *Můj labyrint světa.* Galén, Praha 2005.

– Hostomská, Anna: *Průvodce operní tvorbou.* Svoboda, Praha 1993.
– Ingarden, Roman: *Umělecké dílo literární.* Praha 1989.
– Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung.* München 1976.
– Jakobson, Roman: *Poetická funkce.* H&H, Praha 1995.
– Joyce, James: *Portrét umělce v jinošských letech.* Odeon, Praha 1983.
– Just, Vladimír: *Z dílny malých scén.* Mladá fronta, Praha 1989.
– Just, Vladimír a kol.: *Česká divadelní kultura v datech a souvislostech.* Divadelní ústav, Praha 1995.
– Kafka, Franz: *Dopisy Felici.* Nakladatelství Franze Kafky, Praha 1999.
Dopisy Felici (výběr z listů). Spektrum ve spolupráci s nakladatelstvím Akropolis, Praha 1991.
Deníky 1909–1912. Nakladatelství Franze Kafky, Praha 1997.
Deníky 1913–1923. Nakladatelství Franze Kafky, Praha 1998.
Tagebücher. Frankfurt am Main 1951.
Povídky II. Nakladatelství Franze Kafky, Praha 2003.
Povídky. Praha 1964.
– Kalandra, Záviš: *Intelektuál a revoluce.* Praha 1963.
– Kerr, Walter: *Jak nepsat hru.* Orbis, Praha 1963.
– Kierkegaard, Sören: *Svůdcův deník.* Odeon, Praha 1970.
– Kolektiv autorů: *Česká divadla.* Divadelní ústav, Praha 2000.
– Kolektiv autorů: *Pojem krize v dnešním myšlení.* Filozofický ústav AV ČR, Praha 1993.
– Kolektiv autorů: *Myšlení o divadle I., II.* Herrmann a synové, Praha 1993.
– Kolossa, Alexandra: *Harring. Ein leben für die Kunst. Taschen.* Berlin 2004.
– Kosík, Karel: *Dialektika konkrétního.* Praha 1963.
– Koukolík, František: *Já. O vztahu mozku, vědomí a sebeuvědomování.* Univerzita Karlova, Praha 2003.
– Kratochvíl, Stanislav: *Jak žít s neurózou.* Praha 1988.

– Kraus, Karel – Mahler, Zdeněk: O slupce a jádru. In: *Nestroy, J. N.: Provaz o jednom konci.* Divadlo za branou II, Praha 1993.
– Krejča, Otomar: *Na okraji režijní knihy (1967).* In: *Nestroy, J. N.: Provaz o jednom konci.* Divadlo za branou II, Praha 1993.
– Krejčí, Jaroslav: *Divadelní jarmara Alfréda Radoka a Jana Grossmana.* Divadelní ústav, Praha 2003.
– Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache.* Frankfurt am Main 1978.
– Křen, Jan: *Dvě století střední Evropy.* Argo, Praha 2005.
– Kundera, Milan a Scarpetta, G.: Rabelais a misomusové. *Literární noviny,* VI, č. 41, 12. října 1995.
– Kundera, Milan: *Nesmrtelnost.* Atlantis, Brno 1993.
– Kučera, Jan: *Střihová skladba ve filmu a v televizi.* SPN, Praha 1969.
– Krupička, Jiří: *Zmatek.* Paseka, Praha 2008.
– Lévi-Strauss, Claude: *Cesta masek.* Dauphin, Praha 1996.
Myšlení přírodních národů. Dauphin, Praha 1996.
– Levý, Jiří: *Umění překladu.* Praha 1963.
– Lewicki, Boleslav: *Wprowadzenie do wiedzy o filme.* Wroclaw–Warszawa–Kraków 1964.
– Liehm, A. J.: *Ostře sledované filmy.* NFA, Praha 2002.
Rozhovor. Československý spisovatel, Praha 1966.
– Lopatka, Jan: *Předpoklady tvorby.* Československý spisovatel, Praha 1991.
– Lotman, Jurij Michajlovič: *Die Struktur des künstlerischen Textes.* Frankfurt am Main 1973.
Text a kultúra. Archa, Bratislava 1994.
– Lukeš, Milan: *Umění dramatu.* Melantrich, Praha 1987.
– Lyotard, Jean-François: *O postmodernismu.* Filozofický ústav AV ČR, Praha 1993.
– Mazáčová, Barbara: *Josef Topol a Divadlo za branou.* Český spisovatel, Praha 1993.
– Mejerchold, V. E.: Režisér, herec, divák. *Divadlo,* 1961, č. 10.

– Micheli, Mario de: *Umělecké avantgardy dvacátého století.* Praha 1964.
– Motlová, Lucie – Koukolík, František: *Schizofrenie.* Galén, Praha 2004.
– Mukařovský, Jan: D 34 – D 48 ve vývoji českého divadla. *Učitelský měsíčník D 48.* Praha 1947/1948.
Dialog a monolog. *Listy filologické,* LXVIII, 1940.
Sémantický rozbor básnického díla. *Slovo a slovesnost,* IV, 1938, s. 7.
– Novotný, Jiří Datel – Černý, Karel – Kopačková, Marcela – Pražák, Petr: *Semafor ve stávce.* SPN, Praha 1990.
– Nünning, Ansgar: *Lexikon teorie literatury a kultury.* Host, Brno 2006.
– Obst, Milan: *Dramatizace v režisérském díle E. F. Buriana.* Praha 1981.
Obst, Milan – Scherl, Adolf: *K dějinám české divadelní avantgardy.* Praha 1962.
– Ortega y Gasset, José: *Vzpoura davů.* Naše vojsko, Praha 1993.
– Osinski, Zbigniew: Przeklad tekstu literackiego na jezyk teatru (zarys problematyki). In: Trzynadlowski, J.: *Dramat i Teatr.* Wroclaw 1967, s. 119–156.
– Peroutková, Slávka: *Třetí ženou svého muže.* Dokořán, Praha 2005.
– Osolsobě, Ivo: Mnoho povyku pro sémiotiku. *Tvar,* č. 7, 1993, s. 1.
– Pavis, Patrice: *Divadelní slovník.* Divadelní ústav, Praha 2003.
– Pavlovský, Petr a kol.: *Základní pojmy divadla.* Libri a Národní divadlo, Praha 2004.
– Pörtner, Paul (ed.): *Experimentální divadlo.* Orbis, Praha 1965.
– Pfister, Manfred: *Das Drama.* München 1977.
– Phillips, James – Morley, James: *Imaginace a její patologie.* Triton, Praha 2006.
– Preisner, Rio: *Johann Nepomuk Nestroy.* Orbis, Praha 1968.

– Procházka, Miroslav: Sémiotická témata v české meziválečné teatrologii. *Wiener Slawistischer Almanach,* 5, 1980.
Příspěvek k problematice sémiologie literatury a umění. Praha 1969.
– Rischbieter, H. – Storch, Wolfgang: *Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert.* Friedrich Verlag, 1968.
– Rulan, Richard – Bradbury, Malcolm: *Od puritanismu k postmodernismu.* Mladá fronta, Praha 1997.
– Semil, Malgorzata – -Wysińska, Elźbieta: *Slovník světového divadla 1945–1990.* Divadelní ústav, Praha 1998.
– Scherl, Adolf: *E. F. Burian divadelník.* Praha 1962.
– Skolil, Marek: Modernismus u konce s dechem. *Svědectví,* XXII, č. 88, 1989.
– Sławińska, Irena: *Divadlo v současném myšlení.* Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 2002.
– *Slovník literární teorie.* Československý spisovatel, Praha 1977.
– Srba, Bořivoj: *Inscenační tvorba F. Buriana 1939–1941.* Ústav pro českou a světovou literaturu, Praha 1981.
– Stanislavskij, K. S.: *Život v umění.* Svoboda, Praha 1946.
– Stanzel, Franz: *Die typischen Erzählsituationen im Roman.* Wien–Stuttgart 1955.
– Stehlíková, *Eva: Antické divadlo.* Karolinum, Praha 2005.
– Stierle, K. H.: *Text als Handlung.* Fink Verlag, München 1975.
– Šalda, F. X.: O *věcech divadelních.* Praha 1987.
– Ševčík, Jiří – Morganová, Pavlína – Dušková, Dagmar: *České umění 1938–1989.* Academia, Praha 2001.
– Škvorecký, Josef: *O nich o nás.* Kruh, Hradec Králové 1968.
– Toeplitz, Jerzy: *Dějiny filmu.* Panorama, Praha 1989.
– Unamuno, Miguel de: *Ábel Sánchez.* Vyšehrad, Praha 1988.
– Ulver, Stanislav: *Západní filmová avantgarda.* Český filmový ústav, Praha 1991.

– Veltruský, Jiří: Drama jako básnické dílo. In: Havránek, Bohuslav – Mukařovský, Jan (eds.): *Čtení o jazyce a poesii.* Praha 1942, s. 403–502.
Příspěvky k teorii divadla. Divadelní ústav, Praha 1995.
– Vilar, Jean: *Tajemství divadla.* Orbis, Praha 1966.
– Volek, Jaroslav: *Kapitoly z dějin estetiky I.* Panton, Praha 1985.
– Vondráček, Vladimír: *Lékař dále vzpomíná 1920–1938.* Avicenum, Praha 1978.
– Wajda, Andrzej: *Moje filmy.* Votobia, Olomouc 1996.
– Weinfurter, Karel: *Druhý mystický slabikář to jest Klíč pro žáky D. S. Pro potřeby křesťanské školy mystické. Výklady mysterií, znaků a symbolů a tajných charakterů hermetických a rosikruciánských, jakých užívá Duch svatý mluvě k člověku.* Psyche, Praha 1932.
– Welsch, Wolfgang: *Naše postmoderní moderna.* Zvon, Praha 1994.
– Wittgenstein, Ludwig: *Rozličné poznámky.* Mladá fronta, Praha 1993.

Ediční poznámka

V textu jsem sjednotila pravopis názvu Divadla Na zábradlí; Lébl píše různě, např. Na Zábradlí, na Zábradlí. Ponechala jsem starší kodifikovanou, Léblem oblíbenou verzi slov se „s“, např. televise, reprísa, positivní, organisovat a podobu slov jako thema, pathos. Dále ponechávám kuriozity a také osobitou podobu Léblova rukopisu: tvar „sem“ místo „jsem“. Pro tuto libůstku se vědomě rozhodl: *„Minulý týden sem přestal psát j – před jsem, jsou atp. – snad to nevypadá moc hloupě.“* (Z konceptu dopisu Petra Lébla Haně Pastejříkové, července 1993) Opraven je pravopis předložek s a z: „z úcty k práci“ místo „s úcty…“ a tvary osobních zájmen, jejichž pádové tvary nerozlišoval (ji/jí, mě/mně apod.), pravopisné a gramatické chyby i/y, interpunkce. Počáteční slabiku slov začínajících na ra píšu zhusta s velkým písmenem. Důvod je prostý: hrdina knihy si přál schraňovat slova na RA.

V textu samém neuvádím citáty z kritik. Natrápily se Lébla dost za jeho života, kdy šípy nemíjely cíl.

Části textu uvnitř kapitol, psané v ich-formě kurzívou a bez odkazů, jsou citace z Léblových zápisníků.

R. D.

Z obsáhlé knihy, kterou jsme zpracovávali do elektronické podoby, nebyl z důvodu licenčního omezení použit obrazový doprovod a komentář k němu. Pro úplnost čtenářského zážitku tedy doporučujeme tištěné vydání.

Redakce MKP

Radka Denemarková
Smrt, nebudeš se báti
aneb Příběh Petra Lébla

Ilustrace na obálce z volných zdrojů
Redakce Markéta Teuchnerová

Vydala Městská knihovna v Praze
Mariánské nám. 1, 115 72 Praha 1

V MKP 1. elektronické vydání
Verze 1.0 z 13. 3. 2020

ISBN 978-80-274-0350-9 (epub)
ISBN 978-80-274-0351-6 (pdf)
ISBN 978-80-274-0352-3 (prc)