

HRY PETRA LÉBLA

POVÍDÁNÍ IVANA VYSKOČILA, LEOŠE SUCHAŘÍPY, MILANA LUKEŠE, KARLA KRÁLE A JANA KERBRA

Král: Ivan Vyskočil a Leoš Suchařípa. Právě vás, shodou okolností letité divadelní partnery, považoval Petr Lébl za své neformální učitele. Např. v besedě se studenty divadelní vědy, která se uskutečnila v době, kdy uvedl *Racka*, mluvil o "vyskočilovské" metodě tělového herectví, kterou převzal. Na druhou stranu se na vaší katედře, pane Vyskočile, stal - kuriózně: tehdy ještě jako věčný student stejné divadelní akademie - asistentem, fakticky vaším kolegou, pedagogem.

Vyskočil: Ve škole jsme se poprvé setkali při mé vůbec první hodině. Koho tam nemám jako Petra Lébla. Od té doby byl pravidelně na všem. Protože se rád cítil jako žák. (I když by sice byl Petr rád žákem, ve skutečnosti žákem nebyl. Nikdy se tak nechoval, neplnil a dokonce odmítal plnit tuhle roli, protože pokud mu nebyli lidé, kteří ho učili, sympatičtí, tak je jako učitele odvrhl.) Role žáka byla jedna z poloh jeho životní - dalo by se říci - pohody. On byl rád, když měl pana učitele, a na druhé straně byl ohromně rád, když mu bylo dovoleno, aby učil. My jsme si to takhle vyměňovali: aby si taky zkusil to, o co se pokoušíme, trochu z druhé strany. Jemu se to právě jako obměna her velice zamlouvalo. Musím říct, že měl velkou citlivost a vnímání toho, co dělají druzí, pokud jde o režii, uměl vyčkávat... To je ta situace, když je hozená návnada a teď jde o to nevyplašit, být trpělivý, až ten dotyčný se chytí a bude mít za to, ne že tu návnadu spolkl, ale že ji sám udělal. Tohle jsme provozovali společně dva tři roky. Já jsem potom přestal docházet pravidelně na hodiny, které vedl Petr. A zjistil jsem, že u Petra i u těch nadanějších studentů převýšila hra, potřeba bavit, ukazovat něco co nejzábavnějšího. A do pozadí ustoupilo vyčkávání, to, co je už méně dynamické, co chce jiný čas, učení.

Král: Jestli se Petr odvolával k vaší divadelní metodě, tak jste vy zas v Rackovi nacházel onu riskantní "hru", kterou tak říkáj učite, a která je víc než pouhá, často rutinní nápodoba. Možná by stálo za to o tom pojmu, tedy o "hře", v souvislosti s Petrovým divadlem mluvit i teď, a konkrétněji. Existuje souvislost mezi touto "hrou" a Petrovým hraním si s "nápady", s jeho hračkářstvím, "infantilitou", s tou údajnou malou sebekontrolou, která mu byla vyčítána, s hrou, a nejen hrou vztahů mezi lidmi, ale i hrou divadelní i třeba sportovní, s hrou, která se stávala často i tématem jeho inscenací?

Vyskočil: Myslím si, že Petr byl až posedlý spojováním, slučováním a koukáním se, co to vlastně přinese nového, co to přinese významného. Ta hra se vlastně uskutečňovala takovým vířením, přičemž cestou něco nabrala a ovšem také ztratila. Petr tím vířením hry provokoval, hledal význam, smysl... Byla to jeho opravdová vášně, zároveň to byla i jistá škodolibost. Protože Petr někdy hrál i hru, v níž lze lákat do pastí, obehřávat a vyhrávat. Na chalupě ve Chřibské jsme si tak skotačili. Hráli jsme, spíše však zkoušeli a zkoumali, variace dialogického jednání, kdy partnerem, chvíli vnitřním, chvíli vnějším, byla chalupa, třešeň, Schwarzbachovic slepice, bříza, auto. A ovšem i jiné hry jsme hráli. Třeba na schovávanou. Přesněji na nenadálé nálezy. Také na řeč, na cizí řeč a na "cizince". Vytvářeli jsme "dětštinu" i "dětštiny" a hráli jsme, experimentovali jsme s nimi a skrze ně. Vlastně co chvíli se situace stávaly situacemi takové nebo onaké hry. A záleželo na tom to zavčas poznat a tak nebo onak souhrát. Na tohle byl na chalupě čas a také prostor a prostředí a atmosféra.

Jeho záliba ve hře byla zároveň veliká záliba v detailech. To jsem poznal, když jsme spolu šli na léčivé byliny. On si ty detaily situací, ty úlomky zbytek dne zaznamenával, kreslil. Dělal si vlastně scénář naší cesty za přesličkou, třezalkou, řebříčkem... Pak jsem zjistil, že právě kvůli těm výpadům za léčivými bylinami mi věnoval *Naše Naše furianty*. To jsem se dověděl až z programu. Ta hravá stránka měla ale u Petra reflexi. Ono to tak ve hře bývá, jenomže ve hře ta reflexe jako-by velmi brzo hyne. U něj trvala. On si právě z té reflexe potom dělal

velice významnou dokumentaci. Nevím, zda znáte jeho dokumenty, jeho edice. Žasnul jsem, když jsem viděl jeho režijní knihu k *Cyranovi*. Z tohoto hlediska je to veledílo: kolik je tam inspirativních momentů, kolik je tam provokací a kolik je tam taky velmi jasného vědomí, kudy se ubírat a nutno se ubírat, aby došlo k jednotlivým setkáním na cestě. Zároveň to byla prognóza toho, co se musí stát, aby došlo i k překvapením, tedy aby začala působit i ta cosi odkrývající náhoda, aby došlo k přípravě, provokaci nejpodstatnějších momentů hry.

Král: O vás, pane Suchařípo, mluvil Petr - i v hovorech otištěných před léty ve Světě a divadle - jako o svém dramaturgovi-pedagogovi, který jej, při společné četbě, učil rozumět např. Čechovovi. Ta spolupráce ale začala vaší rolí v první Petrově profesionální režii, v Tobiášově *Vojcevi*. Podivná inscenace podivné hry byla pro leckoho blábol, což někteří chápali negativně (jako nesmyslné hraní si), jiní naopak (jako hravé hledání smyslu, a to i smyslu divadla). Jak jste to tehdy "viděl" vy?

Suchařípa: Já jsem to takhle neviděl. Přišel jsem k Petrovi, on se zepřítal: "*Budeš v tom hrát?*" A já odpověděl, že budu. Petr přinesl návrh kostýmů, a pro mě tam byl návrh jakéhosi ještěra: na sebe jsem si oblékl takovou kombinézu a vzadu za mnou se táhl ošatý ocas. Zaujalo mě, že se mohu takhle jako herec prezentovat. Pak to ale celé vyznělo tak napůl. Byla to částečně hra, kterou jsme se bavili, a částečně to byly jak říkáte bláboly. Všechno ale začalo až Čechovem.

Král: Zprvu se zdálo, že Petr Lébl dělá generační divadlo. V JELU Petra obklopovali lidi jeho věku, i Egon Tobiáš, autor *Vojceva*, byl Petřův vrstevník, spolužák... Přesto to ale asi nikdy generační divadlo nebylo. Poznává se to možná podle toho, že více porozumění pro jeho inscenace měli divadelníci starší a pokročilí, že se naopak mnozí mladí, a to myslím mladé doslova i tak říkajíc duchem (třeba Sergeje Machonina či Vladimíra Justa), ukázali jako svého druhu nekonzer-

vativci, které Lébl popuzoval. Jak jste to vnímali vy?

Vyskočil: Já jsem to nebral jako generační divadlo, i když vím, že jistá vrstva generace velice vyznává úlety. Ale nikdy jsem nepovažoval Léblovo divadlo za divadlo "ouletů". Vždycky mě na tom zajímala, oslovovala ta přesahující fantazie, která poukazovala ke zkušenostem, o kterých jsem věděl, že je vlastně mít nemůže. A zároveň mě do toho zapojoval s mojí představivostí i řekněme rekapitulací jistých souvislostí a životního běhu. Přesah jeho zpodobnění, asociací, byl tedy leckdy nad horizontem životních zkušeností jeho tak zvaných vrstevníků.

Suchařípa: Generační divadlo? Já přece nejsem táž generace, jako byl on. V divadle jsme si ale ohromně rozuměli. Tak nevím. To bych se musel považovat za člověka věčně mladého nebo nezkušeného... Mně víc vadilo, že se na něm silně podepisovaly začátky v divadle řekněme ochotnickém nebo amatérském, kde hráli různí lidé, které bych tehdy považoval za jeho generační přátele. Ale potom, když už začal dělat profesionální divadlo, jsme se pokaždé chytli u nějaké postavy, kterou obsadil zvenčí a většinou z vrstev ochotníků. To by se dalo i specifikovat konkrétními jmény, ale je myslím zbytečné takhle do toho rejt, Petr Lébl už si to asi nepřebere, a z ostatních ať si to každý přebere sám. Tohle ale byla osa, na které jsme se rozcházelí v názorech.

Král: Pro Petra bylo charakteristické důsledné čtení. Jeho inscenace pak byly často mnohojazyčné; slova byla přehnaně správně, tudíž nesprávně vyslovována; text se někdy anekdoticky doslovoval... zejména ale šlo o onu celkovou precizní - pro někoho precizní v uvozovkách - realizaci slov.

Suchařípa: Pokud mám uvést příklad, jak se Petr inspiroval textem, pak může být ze *Stryčka Váni*, kde se třetí jednání odehrává v přijímacím pokoji u Serebrjakova. V překladu jsem použil výraz salon.



A.P.Čechov: *Strýček Váňa*, režie Petr Lébl, Divadlo Na zábradlí, 1999. Zdena Hadrbolecová (*Marina*), Eva Holubová (*Jelena*), Jiří Ornest (*Ivan Vojnický*), Magdalena Sidonová (*Soňa*), Bohumil Klepl (*Astrov*) a Vladimír Marek (*Tělegin*)

FOTO BOHDAN HOLOMIČEK

Petr uslyšel salon a okamžitě si to převedl do angličtiny jako "saloon". Nazval to také *Uncle Vanya*. Od toho saloonu se začíná odvíjet jeho fantazie. Zprvė ve výtvarnu udělal salon skutečně s takovou tou pavlačí, hercům dal kovbojské kostýmy, byl k tomu i westernový taneček. A navíc: vzpomínám, jak Petr mluvil o tom, že se lidi chtějí bavit, což jsem akceptoval. Proto, říkal, je tam píseň *Žluté růže z Texasu*. O žlutých růžích se vzápětí mluví i ve hře: růže přinese strýček Váňa Jeleně, která je v tu chvíli předmětem koketérie Astrova. Myslím si, že takhle vzniká většina toho, co ve *Strýčkovi Váňovi* bývá chápáno jako něco vedlejšího. Ale ono to pro Petra znamenalo mnohem víc. To, že tam lidi hrajou kopanou a ve druhém jednání Serebrjakov spí a zapadne tam míč, to ho probudí a on se ptá "*Co to je? Ty, Soňa?*"... z toho všeho pochází Petrova hra, hra ve hře: v mém překladu hry našel svou hru jevištní.

Král: Petrovo čtení, interpretování se mohlo vydat i zcela nečekanými směry: v souvislosti s *Rackem* mluvil třeba o podivném nápadu, že nikdo ve hře není tím, kým se zdá být, že Treplev není syn Arkadiny, Trigorin není její milenec...

Suchařipa: Ano. Tohle jsem mnohokrát naprosto odmítal. Ale pokud se týče hraní, tak mě to neovlivňovalo. Nebral jsem v úvahu, jestli je Soňa dcerou Arkadinové nebo koho, tedy to, jaké události předcházel příběhu hry. Petr chtěl, aby se to nějak v inscenaci objevilo. Mně se ale zdá, že to stejně nebylo vidět. Myslím si, že to byl mylný krok.

Ve *Váňovi* už nic takového nebylo předmětem hovorů o inscenaci. Ale to, že z jednotlivého slova, které je zamýšleno úplně indiferentně, se vyvozuje náhle cosi přímo metaforického, to je myslím pro Petrovy inscenace charakteristické.

Lukeš: Že Lébl udělal americký saloon z popudu Čechovova, respektive Suchařipova salonu, to se mimochodem řečeno buď vyneslo z divadla, nebo na to recenzenti přišli sami, což by byl pokrok. Ale



A.P.Čechov: *Racek*, režie Petr Lébl, Divadlo Na zábradlí, 1994. Barbora Hrzánová (Nina)

FOTO MARTIN SPELDA

některým to tím spíš připadalo jen jako ulítllost. Jak jsi na to vlastně, Leoši, reagoval ty jako překladatel Čechova?

Suchařípa: Nejdřív se mi zdálo, že je to nápad, který jde vedle. Zvláště, když přišel s písní *Žluté růže z Texasu*. Pak jsem zjistil, že se všechny ty věci vážou na konkrétní téma, na téma *Strýčka Váni*.

Lukeš: U toho tématu *Strýčka Váni* bych se ještě rád malinko pozdržel. Připustíme, že ta transformace "salonu" v "saloon" je hravá a že na první pohled, jako hra, žádný smysl nedává. Jenže: ty jsi, Ivane, na začátku moc hezky říkal, že hra téma jakoby opouští, zahazuje ho, ale zároveň ho něčím obaluje a nějak rozhojňuje. *Strýček Váňa*, jakož i celý Čechov, nám celá desetiletí fungoval v určitém referenčním systému ruské, potažmo sovětské kultury, v referenčním systému ruského a sovětského bytování, kterému se české divadlo časem naučilo chytře posmívat a vysmívat, protože jsme si na Čechovovi a pro sebe taky něco svým způsobem odreagovali. Dneska by už něco takového postrádalo smysl, protože žijeme už v rámci jiného referenčního systému, který je amerikanizovaný. Čili: mně ta transformace salonu v saloon, ta freudovská hra se slovíčkem, převedená do jazyka divadla, vytváří produktivní význam odkazu na svět, jenž má už jiné souřadnice a který - respektive jeho kult - může být taky k smíchu. Nebo ten fotbalík na začátku inscenace - jakési soustředění sportovců, které má na povel Zdena Hadrbolcová. Bůhví, jestli Petra Lébla neinspiroval mýtus "soustředění" MCHATU, do nichž se po sto letech prolнула jinak zase mýtotočná americká posedlost sportem.

Suchařípa: Petr měl obavu, že text známý v Čechách nemůže vůbec inscenovat. A když jsem mu říkal, že je to nějaké neruské nebo málo ruské, tak jsem od něj slyšel jedině: "*Proč dneska Rusko?*" Že to je ta křížovatka Ruska a Ameriky, to ho zajímalo nejvíc.

Lukeš: V Novoměstské radnici je mezinárodní výstava *Evropa*

v *kostce*. Zadáání je takové, že výtvarník prezentuje svou vizi evropského města v kostce asi tak metr na metr. Český výtvarník to vyřešil tak, že se díváte dovnitř kostky, vidíte Karlův most, a z jedné strany ho lemují srpy a kladiva a z druhé strany symbol dolaru. My jsme na tomto rozhraní. A pokud soudobé divadlo není s to tohle rozhraní reflektovat, pak je málo k čemu. Lébl se tím českým rozhraním asi dost trápil.

Král: Jestli Petr někde hrál s ruskými konotacemi u Čechova, tak to bylo v *Ivanovovi*: až po ty téměř folklorní, pohádkové čelenky... Několikrát také použil nejobligátnější a nejbanálnější symbol Ruska, samovar: ten stavěl na scénu skoro jak nápořední budku. Amerika se ale objevila už v Rackovi. První půlka inscenace byla filmová groteska, dokonce s Ninou jako Mary Pickfordovou a Medveděnkem-Chaplinem.

Lukeš: Však to je právě to, co se mi na Rackovi tak líbilo. Každé umění vstupuje do kontextu soudobých životních reálií. A může to činit velmi obyčejně, takovým popisně naturalistickým způsobem, nebo tak, že ty soudobé reálie vtahuje do sebe jako inspiraci ke hře.

Zpočátku se na pana Lébla mohli lepit vyznavači "ulítllosti" - ona je to víc než poetika, ona je to téměř filozofie nonsensu. Ale nad nonsensem, nad "blábolem" postupně nabývalo vrchu něco, co se dá nazvat novou významovostí, která se nevyznačuje jednoznačností a určitostí, ale jejich opakem, a která ze smyslu nevyklučuje ani nemyšl. Tím právě mě jeho tvorba zajímala - jako, s odpuštěním, kritika, ne abych ji hodnotil, ale abych se pokoušel dešifrovat signály, které vysílá - protože co jiného je kritika než vyhledávání významů; žádný jiný smysl koneknců nemá než ten, že uchovává, jak dílo bylo přijato. Ta léblovská významovost je ovšem neobyčejně hravá, je to hravost, která činí ten Léblův svět tak atraktivní, aniž je jednoduše uchopitelný. To je zároveň asi jeden z důvodů určitého odmítání Lébla - jinými slovy ta recidivující potřeba jednoduchých významů, které se podávají hotově a které mají jen jednu dimenzi. On hledal tu druhou

a tu třetí, a ta třetí rušila tu druhou a ... a nakonec z toho byl ne nesymsl, ale jakýsi všestrannější symsl.

Vyskočil: To bylo zajímavé. On sám trpěl tendencí ke symslu. On toho byl vlastně štvancem. To bylo úplně obsedantní. Někdy najednou, překvapivě vyrukoval s tím, co říkám tady tomu, co říkám tamtomu. A já si musel chvíli představovat, než mi to jako výzva zevnitř došla. Protože když mi to položil přímo jako otázku, tak jsem to nepochopil jako otázku, byt tak formuloval, nýbrž jako zjištění, tvrzení, ne-li chtění. Ale v momentu, když jsem to v těch souvislostech přece jen trošinku pocítil, tak jsem najednou viděl, proč je to pro něj tak naléhavé. Tohle se vracelo zvláště u Genetových *Služek*, kde Petr byl i překladatelem a scénografem. Jednak si zprostředkovával nadhled a vhléd, reflexi, jednak po celou dobu uvádění inscenace na tom dál, přesněji a hlouběji pracoval, byt herci hlouběji a dále už nemohli a ani nechtěli. Leč on potřeboval ptát se, jít, obcovat dál. Jak to udělat?

To jsou věci, vzrušení i otázky, které v celku události inscenace jsou přítomny. Všechny nemusejí a nemohou byt vyjevené, srozumitelné jakožto detailní události, ale v tom celku jsou přítomny. Aspoň já si to myslím. Tahleta plnost, "nabytost" mě na jeho věcech vzrušovala a vzrušuje velice. To, jak to bylo oplodněné. Ono to nedospělo a vlastně nemohlo dospět k náležitému množství ovoce, ale ta pluralita citění, jak říkal Milan, že dochází k dalším a dalším a dalším stupňům, to je nádherná filozofie.

Král: Když jsme se dotkli tématu symslu a nesymslu, myslím si, že Petra skutečně a široce, chcete-li filozoficky, zajímal jazyk a jeho překlad. I proto - nejen pro nějakou hravou zvukomalbu - taky používal všemožné cizí jazyky. Bylo to víc než ten jazyk.

Vyskočil: Taky si myslím, že to bylo víc než ten jazyk. Ovšem Petr a jazyk, Petr a řeč, Petr a hlas, to by mohla byt samostatná témata. Tady bych zdůraznil hlas jako jedinou možnost člověka vyjít ze sebe, vstoupit do světa, do prostoru i do druhých, setkat se. Nejednou jsme

si v tomhle směru vyprávěli a experimentovali. Petr potřeboval prostor. I proto, že byl tak nadaný scénograf a tedy tvůrčí divadelník v každém ohledu.

Pořád si uvědomuju - o tom jsme mluvili s Milanem - jak vlastně Zábradlí bylo Petrovi malé. Jak pro to své vidění potřeboval, aby mohly byt jednotlivé události od sebe dál, aby mohly byt hloub, víc vzadu a víc vpravo. Zábradlí mu to další rozvinutí nedovolovalo. Narážel do zdi. Mluvím o tom proto, že jsem viděl jeho Cyrana v Tel Avivu. Obrovské jeviště je skutečně hřiště, hřiště, které umožňuje přibližování, útoky a všechny ty náležitosti dalo by se říci sportovních her. Na jevišti v Tel Avivu bylo jasné, jak je Petr okouzlen, když se ty relace prostorově vyjevují. A co může dokáže dělat světlem. V Tel Avivu perfektní světelný park jasné a zřetelně diferencoval prostor a vytvářel kontrasty. To byla taky jedna z jeho rozkoší: uvádění kontrastem do souvislosti. A jak mu na tom záleželo, jak byl nadšený tím, když místní mistr světla měl podobnou vášeň jako on a když si to mohli vzájemně potvrzovat a užívat.

Zajímavé taky je, že v *Cyranovi* měl jednoho z nejlepších a nepopulárnějších izraelských herců, takového jejich Bartošku. S ním si rozuměl znamenitě, lépe řečeno, ten souhrál znamenitě. Ale byli tam ještě další herci, ne už toho formátu. A tak kvůli těm celkem nezajímavým hercům tu téměř čtyřhodinovou inscenaci po Petrově odchodu očesali tak na dvě hodiny. Petr z toho byl naprosto zdecimovaný. Protože pro něj, pro ten celek, byli i ti méně dobří důležití, jenže těm o nějaký celek a souhru nešlo. Měli čárku a radši toho měli méně a šli dřív domů. Nedokázali, nebyli zvyklí na díle dál pracovat. To je to, co říkal Leoš. Jako oni amatéři, ani ti normální izraelští herci nebyli schopni dostat Petrovu citovému vztahu. Petr totiž na svých inscenacích dál a dál pracoval dalo by se říct s mravenčí vytrvalostí.

Král: Petrův vztah k hercům podle mne byla vůbec velká výjimečnost v českých zemích. Herce měl rád. Vybíral si ale nejen herce v tuto chvíli slavné (jako Ivu Janžurovou do *Kočíí hry*), ale i ty, kteří - jak se zdálo - vysluní buď opustili (Jorga Kotrbová nebo tehdy Bořivoj

Navrátil), další u Petra profesionálně začínali. U něj se objevili i herci vysloveně kuriózní (jako Antonín Jedlička)... a ovšem i amatéři. Sám se myslím za amatérského herce považoval. Obecně vzato to ale s herci uměl: ti v jeho inscenacích ukazovali většinou hodně, minimálně byli zajímaví.

Suchařipa: Měl herce rád. Můžu říct, že to byl hlavní svorník našeho vztahu. Nikdy hercům nenadával, nikdy nekritizoval takovým způsobem, aby se herce dotkl, ale přitom jsme dostali ke každému představení i seznam jeho připomínek ke všemu, co tam kdokoli z nás udělal. Ve *Strýčkovi Váňovi* se třeba Petr věnoval mnoha věcem kolem, a mou osobu nechával jaksi stranou, byl jsem utopený vzadu a odtud jsem přednášel o svém životě a o potřebě statek prodat. Teprve od třetí reprízy se mnou mluvil a říkal: "*Vyjdi dopředu a říkej to v polovině jeviště a pak jdi až na forbinu a říkej paní Hadrbolcové o tom, že jsi našel řešení.*" Petr s vámi šel každé představení jako s malým dítětem. Vodil vás po jevišti. To ale neznamená, že chtěl, abyste dělal vždycky totéž. On přišel a říkal: "*To bylo báječné, tohleto jsem ještě neviděl, to jsi krásně zkusil.*" A byla to nějaká věc, která se netýkala přímo aranžmá, jak je vymyslel on. Za jeho velice dobrou vlastnost jsem vždycky považoval to, že takhle - jak říká Vyskočil - s mravenčí vytrvalostí vedl herce.

Vyskočil: Tahle oscilace autokracie a empatie, to bylo neuvěřitelné napětí, které taky působilo na herce. To napětí znamená předávání nebo vyzařování pozitivní energie. To je skutečně jistý způsob radarizace, který vyžaduje naprosto pozitivní bytí a vnímání. Nemůže v tom být obsažena ani mrť kritiky, nespokojenosti, ani mrť hodnocení. Je to vlastně možnost návrhu jiné možnosti a tím byl Petr skutečně fascinující. Myslím si, že to byla až taková Petrova metasíla, tahle účast, tahle dotace energií.

Jedna jeho inscenace není známá, ale z tohoto hlediska byla asi nejzajímavější. Na škole začala dělat nějaká Polka Gombrowiczovu *Svatbu*. Všichni pedagogové to přivedli do naprostého marasmu. A odpadli. Na poslední chvíli se toho na zoufalou žádost Majdy

Sidonové a Karla Dobrého ujal Petr. Bez nějakého oficiálního pověření. Za deset dní to celé z gruntu postavil. I jako scénograf a realizátor scény.

Bylo to na absolutorium. Tak dokázat zachránit prestiž školy. Jenže škola neměla ani odvahu mu poděkovat, natož ho pochopit a udělit mu magistra honoris causa. Proto Petr zanevřel na školu a rozhodl se, že nebude oficiálně absolvovat. Před tím dokonce začal psát diplomovou práci. Víte jak se jmenovala? *Plný prostor*. Znamenitou práci. Tam taky bylo, proč hercům klade do cesty tolik překážek. Myslím, že na téhle inscenaci začíná jeho jiný vztah k hercům, které osloví, které si vybere jako partnery.

Král: O vztahu k hercům mluvil jako o vztahu ke své rodině. Měl jsem vždy pocit, že se takhle, ale i jinými způsoby snaží zrušit ráz divadla jako efemeridy, existující jen tehdy, když se hraje. Vytvářel jakési řetězce z herců i z jejich postav (třeba ve *Váňovi* se vrací postava Revizora), z hudby, z prvků scénografie, které se objevují tam i onde. Zvláštností je, že tatáž mapa Afriky, která se objevuje na konci *Strýčka Váni*, a to jako "školní" dekorace "mrtvé třídy" (myslím, že opravdu jde o citaci Kantorovy inscenace, nikoliv náhodnou shodu), byla s patřičnou čechovovskou citací na scéně už v prvním profesionálním *Vojcevovi*.

Lukeš: Ten postřeh stran opakujících se motivů mi připadá velmi jasný. Ale nebylo to opakování u něho utvrzování se v efemérnosti? Teď se dotýkám čehosti dost křehkého. I ten konec Léblova života, ta teatralizace smrti... Jako by chtěl na divadle a divadlem pointovat pomíjivost lidské existence. Divadlo přeci je pomíjivé z podstaty, a v tom není jeho nedostatek, ale zvláštní jedinečnost. Mne na divadle zajímá právě to, že je pomíjivé a že je vskutku nejbližším obrazem lidského bytí ze všech umění, které jinak lidský život přesahují. "Ars longa, vita brevis" - ale toto, divadelní umění, je krátké, mnohem kratší než život. Takže se teď sebe sama i vás ptám, jestli - když zřejmě tak intenzivně vnímal pomíjivost lidské existence - nebyla právě



A.P.Čechov: *Ivanov*, režie Petr Lébl, Divadlo Na zábradlí, 1997. V okně Eva Holubová (Anna), na lůžku Bohumil Klepl (Ivanov) a Teodora Remundová (Sáša)

FOTO MARTIN SPELDA

ta pomíjivost také důvodem, proč Petr Lébl dělal právě divadlo?

Vyskočil: Myslím, že Petrova veliká múzičnost se právě toho procesu a tedy také té pomíjivosti týká. To je vědomí konce jako nezbytné události dění. Průběh, který měl pro něj tak velikánskou jítivost. Ovšem jenom tam, kde byl ten průběh patrný... Chtěl to zařídit tak, aby to mohlo organicky vzejít. Demiurg. Přítomnost toho, čemu bychom mohli říct zmar, v jeho uvažování a citění rozhodně byla. Z to-

hoto hlediska nebyl zase tak infantilní, to nebyl šťastný člověk, kterého nezatežuje nejzákladnější existenciální tajemství. Byl zasažen. Potom se zdá, že všechny ty infantilny, všechny ty hravosti a dětskosti znamenaly akceptování. Vlastně si přece jenom něco užít, přece jenom z toho mít tu slast. To moc hezky vystihuje z filozofického hlediska Fink: ten zvláštní druh carpe diem, zvláštní druh epikureismu, to rozkošnictví z existence, a to právě jako protipól prožitku zmaru. Vybavuji si, jak málo jsem Petra Lébla znal. Strašně

málo. Protože jsem se ho na některé věci nikdy neptal. Z jeho soukromí neznám vůbec nic... Uvědomuju si, že jsem se i sám bránil ho v tomto ohledu znát. Znáť ho jako psycholog. Protože to člověka oddálí od toho druhého, odtáhne ho od nepředemětného a přivede ho k tomu, že začne toho druhého vidět jako případ.

Král: Dnes každý pochopitelně nachází v Petrových hrách náznak jeho tragédie... a nedá to ani práci v jeho inscenacích mnoho i velmi konkrétních předzvěstí - téma otupělosti, únavy, smrti, "odchodu" i sebevraždy - objevit. Je mi ale protivné to tam hledat, objevovat, vidět. Protože pro mne Petr nebyl jen člověk deprese a tragédie. Na divadle taky skvěle uměl udělat komediální situace, vyvolat smích. Podle mého názoru se vždy pohyboval na pomezí tragédie a komedie. Říct tragikomedie nebo tragigroteska je asi matoucí, protože to vypadá jako předem daný žánr. V Petrově divadle šlo ale o permanentní pohyb po hraně. Na té hraně končí i *Strýčka Váňu*. Nina říká, že po smrti se člověku uleví. Větu "*Uleví se vám!*" opakuje stále dokola, nakonec jí - a to už je k smíchu - častuje i diváky.

Suchařípa: Na *Váňovi* bylo zvláštní, jak hledal momenty, kterými publikum zvedne z deprese. Byl si vědom, že řada těch věcí je natolik depresivní, že publikum klesá pod jejich vahou. Ten závěr, ke kterému přidává hudební motiv Astrovův, písničku z filmu *Rain Man*, a ta se zesiluje a zesiluje, až je potom forte, a Soňa tu závěrečnou repliku říká mnohokrát, opakuje ji a pak se obrací k publiku... v tom cítím, jak chtěl, aby zvedli hlavu lidi, kteří už měli dost toho smutku a deprese z Čechova. To myslím, že je dobré. Petr si byl vědom toho, co znamená publikum. Byl si vědom toho, že to nemůže zamést. Věděl, že když je publikum špatně naladěno, nebude dobře reagovat.

Vyskočil: Je to neustále živé sledování principu hry. Protože v momentě, kdy převládne deprese, tak končí hra, končí pohyb, skončí všechno. Ze základní, až živočišné potřeby hledal opět aktivizující, probouzející, osvétlující moment... aby ta deprese jako taková, nebo

ten důvod té deprese mohl být konečně přijat. A ne jako depresivní, ale jako existenciální výzva, to, o čem jsme hovořili: prožitek dna. Měl k tomu tu obdivuhodnou múzičnost. Zároveň to byla vynalézavost, v tomhleto smyslu rafinovanost, která šla velice do hloubky. To jsem u něj obdivoval i mimo inscenace. Sám se tímto způsobem léčil. On věděl, že je tím napaden. Ve svém posledním dopisu mi taky psal, že se léčí, ne z nemoci, ale s nemocí, a že ví, že to tak je.

Bylo to před premiérou *Revizora*, kdy k nějakému ukončení, nebo k potřebě definitivního ukončení neměl daleko. Vybavuji si, jak ten proces probíhal: ne na základě nějakých řečí, nějakého racionalizování, ale na základě toho, že v tu chvíli s ním byl někdo ochoten tři hodiny prostě být. Nic nevysvětlovat, nepřemlouvat. Ale být s ním, aby se to mohlo zase odlepit, ten pocit konce, to, že už nic za to nestojí. Vlastně je zajímavé, jak z tohoto hlediska byl obrovsky inteligentní, ale vůbec ne racionalizující.

Kerbr: Připomínáte *Revizora*. Já jsem měl to štěstí, že jsem byl na pětihodinové generálce. Byl to pro mne jeden z nejsilnějších divadelních zážitků vůbec, protože způsob, jak laskavě vracel herce, jak s nimi jednal opravdu jako v rukavičkách a jak to probíhalo hladivě, to bylo představení samo o sobě, poněkud jiné a řekl bych ještě krásnější, než to, co jsme potom viděli na premiéře. Petr při té generálce působil jako vyrovnaný, chápající a nekonečně trpělivý tvůrce, jemuž jeho herci mohou stoprocentně důvěřovat.

Vyskočil: Petr byl už na dně, nevěděl si rady, nedařilo se mu, najednou zjistil, jak na něj z toho sedá nuda. To ho přivedlo do takového zablokování, odmítnutí, nechtění už být. Když znovu navázal kontakt, dostal se zase do kondice.

Král: Pro Petra bylo umění téma samo o sobě. Umělecký styl byl jenom nějaký výraz. Hrál o umění a o slávě umělce, přičemž to bylo umění, divadlo nedokonalé či trapné a zároveň zázračné (a to až po záznaky demonstrováné: hrnek lze např. postavit kolmo na zed). To

vše, ta hra, umění a život bylo pro něj, zdá se mi, totéž.

Suchařípa: Je to i ve výzdobě divadelního baru, kterému věnoval celé prázdniny a spolu se Štefkovou tam všechno organizoval, nazeleno natírali přednice od postelí a stavěli je do řady k barpultu a tak dál, ty fotografie... Tomu věnoval všechn svůj čas o prázdninách. Mě hrozně často zajímalo, kdy ten člověk odpočívá. Protože se mi zdálo, že pracuje neustále pro divadlo, buď inscenací, nebo výtvarnictvím nebo v hudbě a ve zvuku, nebo ve foyer tou celkovou atmaláží.

Já jsem měl to ohromné štěstí, že jsem se s ním setkával v době, kdy byl v euforickém stavu. Víím, že k depresím docházelo, u *Revizora* a u řady představení, vždycky těsně před premiérou... my jsme si říkali, že se zhroutil. Potom se ale našel někdo - Ivana Slámová, Doubravka Svobodová... - kdo s ním byl.

On měl i velkou potřebu, aby okolí režijního pultu okamžitě reagovalo na jeho nápady. A v tom měl to štěstí a my herci to neštěstí, že jsme tam viděli sedět nějaké lidi, většinou nějaká děvčata a mladé ženy, které se chichotaly každému s prominutím prdu. Cokoli řekl, tak se setkal s jejich ohlasem. On přímo chtěl, aby ten ohlas byl. A pak se otočil na jeviště a řekl: "*Vidíš, jak je bavím?*" On si i v tu chvíli představoval, že si hraje.

Vyskočil: Ono to tak bylo. Hra měla několik vrstev různě propojených. Byla velmi kompaktní, i s tou depresí, i s životní nechuť. Když si vzpomenu na jeho televizní *Studio Kroměříž*: kolik tam bylo výsměchu, parodie, kolik tam bylo i potměšilosti, zloby, která patřila k vybavě téhle hry. Když si vzpomenu na jeho hronovský časopis *Ježeček kamzíček*. Jak to velmi harmonovalo s Jiráskovým Hronovem - dalo by se říci, že to byla inspirace na vrcholu - jak to harmonovalo s tou tradicí, s divadlem, kterému se obdivoval a které zároveň nenáviděl. To jsou ty přímé kontrasty, ambivalence. Těch paradoxů byl plný. Anebo jak se prezentoval v Avignonu, jak jsem slyšel. Tam prý byl - a zcela právem - představován jako jeden z nejzajímavějších mladých divadelníků v Evropě. A on přitom zároveň vystupoval, jako

PETR LÉBL

LES TÉMOIGNAGES DES ARTISTES D'EUROPE CENTRALE ET ORIENTALE

PŘÍSPĚVEK PŘEDNESENÝ NA AVIGNONSKÉM FESTIVALU 1998

Označení „střední Evropa“, které čtete v nadpisu dnešního setkání, je vzhledem k účasti divadelníků z nejrůznějších koutů kontinentu nepřesné. Je to také označení „kulantní“, neboť vííme, že ještě nedávno se jednalo o tzv. Evropu východní. Co naše země spojovalo? Téměř půlstaletá zkušenost s různými formami socialismu a komunismu a stručně řečeno - ztráta svobody.

Divadlo, pokud se mu to podařilo a pokud o to samo stálo, nahrazovalo politickou tribunu a bývalo tím pádem miláčkem svého obecenstva. Po pádu totalitního režimu to našťestí již neplatí. První, kdo se v Čechách na divadlo ve změněné politické situaci vykašlali, byli jeho diváci. Měli jiné starosti. Divadelníci spláceli mnohaleté dluhy zakázaným dramatikům i tématům a divadelní hlediště nezřídka zela prázdnotou. Bylo to nepřijemné. Jiní divadelníci podlehli vidině komerčního divadla a jali se uvádět anglo-americkou zábavnou produkci. Daří se jim skvěle; je-li toho moc, není to zdravé.

Třetí skupina, ke které se opatrně hlásím,