

AGATA FIRLEJ

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
Poznań

**MIĘDZY PROWINCJĄ A WIELKIM ŚWIATEM.**  
**WESELE WYSPIAŃSKIEGO**  
**W INSCENIZACJACH PETRA LÉBLA**  
**(DOPRAPO 1989, DIVADLO NA ZÁBRADLÍ 1998)**

---

17 LISTOPADA 1997 ROKU, TRZYDZIESTODWULETNI WÓWCZAS REŻYSER PETR LÉBL rozpoczął w praskim Divadle na Zábradlí, czyli w Teatrze na Balustradzie, próby do inscenizacji *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. Zarówno data, jak i miejsce są dla Czechów symboliczne: tego dnia w 1989 roku rozpedzona przez milicję legalna (!) demonstracja studentów dała początek aksamitnej rewolucji, natomiast założony przez Jiříego Suchého i Ivana Vyskočila pod koniec lat 50. Teatr na Balustradzie był kojarzony z nurtem opozycji wobec władz komunistycznych – tutaj debiutował swoimi „vaňkovkami”<sup>1</sup> późniejszy prezydent: Václav Havel.

Spektakl z 1998 roku był również dla samego Petra Lébla symbolicznym powrotem do Wyspiańskiego. Pierwsza w historii czeskiego teatru inscenizacja *Wesela* w jego reżyserii odbyła się, z niemalże stuletnim opóźnieniem w stosunku do polskiej premiery, na tydzień przed aksamitną rewolucją w niszowym teatrze Doprapo<sup>2</sup>. Spektakl ten był podwójną niespodzianką. Po pierwsze: Petr Lébl, podobnie zresztą jak pozostali członkowie amatorskiego zespołu Jelo, zdążył już wyrobić sobie opinię postmodernisty i dekonstrukcjonisty, któremu bliższa jest raczej awangarda i happening niż ujęcia klasyczne. Portfolio Lébla zawierało już

---

<sup>1</sup> Vaňkovki to jednoaktówki Havla, których bohaterem był inteligent, dysydent Ferdynand Vaněk, porte parole autora. Najbardziej znanymi w Polsce vaňkovkami są *Audiencia* i *Protest*, przetłumaczone przez Sławomira Jagodzińskiego, zamieszczone w tomie *Teatr*, Bydgoszcz 1991. Postać Ferdynanda Wańka została przejęta również przez innych dramaturgów dysydenckich, m.in. przez Pavla Kohouta i Jiříego Dienstbiera. W Polsce wyszła antologia dramatów twórców nurtu dysydenckiego, zatytułowana *W roli głównej Ferdynand Waniek*, Wrocław, Atut, 2008.

<sup>2</sup> Kilka tygodni po przełomie, na wiosnę 1990 roku, czeska telewizja pokazała *Wesele* w reżyserii Andrzeja Wajdy.

w tamtym czasie adaptacje Eliadego, Kafki, Geneta i Vonneguta. Po drugie, jak było powiedziane: na deskach czeskich teatrów *Wesele* nigdy wcześniej nie było wystawiane, mimo że przekład sztuki autorstwa Adolfa Černego powstał już w roku 1919, czyli u początków Pierwszej Republiki<sup>3</sup>.

W 1989 roku Lébl opatrzył swój spektakl podtytułem: *Svatební skansen, ve kterém se zjeví všelijaké přízraky a přichvátá Svátý rytiř – patron národní (Weselný skansen, na kterým objavia się wszelkie znaki i przybieży Świąty Rycerz – patron narodu)*. Reżyser wspominał później, że rozważał inny podtytuł: *O revoluci, která se nekonala* (czyli: *O rewolucji, do której nie doszło*). Przedrewolucyjne Czechy wydawały mu się bowiem skansenem, którego mieszkańcy zanurzeni są w letargu, oderwani od rzeczywistości. Skansenem – czyli czymś pośrednim między muzeum a panoptikum, w którym raczej odgrywa się życie niż żyje się naprawdę.

Kiedy po niespełna dziewięciu latach Lébl powracał do Wyspiańskiego, rewolucja nadal była faktem niedokonanym. Owszem, na pozor do niej doszło, ale jej potencjał został – według artysty – zaprzepaszczony. W swojej negatywnej ocenie czeskiej i – szerzej – środkowoeuropejskiej transformacji, reżyser bynajmniej nie był odosobniony. Sztuki jego rówieśników: Miroslava Bambuška (założyciela teatru Multiprostor w Lounach), Davida Drábka, Luboša Baláka czy – późniejsza – *Cesta do Bugulmy* Jáchyma Topola (2005), wyrażają to samo rozczarowanie rezultatami przemian po 1989 roku.

Tytuł przedstawienia – *Wesele* – pozostawiono w polskim oryginale. Lébl tłumaczył tę decyzję chęcią zachowania wieloznaczności słowa: po czesku „wesele” jest homofonem przysłowka „veselé”, czyli: „wesoło”. Tę grę słów wykorzystwała jedna z recenzentek spektaklu, publikując swój komentarz w piśmie „Večerník Praha” pod nazwą: *Wesele (i smutně) v Divadle na Zábřadli*. Recenzję otwiera zdanie, które będzie się powtarzało w większości komentarzy: „Nová adaptace hry [...] je opět zcela svéráznou režisérovou vizí reagující na současnou společensko-politickou situaci v Čechách.”<sup>4</sup> Aktualność spektaklu oraz jego społeczno-polityczne nastawienie wielokrotnie analizowano, interpretację tę potwierdza zresztą również omówienie zawarte w programie teatralnym *Wesela*:

Listopadová noc roku tisícího devítistého svádí dohromady početnou skupinu krakovských intelektuálů a bronowických sedláků, kteří na chalupě v Malých Bronovicích oslavují snátek svých dětí. Během celonoční pitky naplánují, zosnují a uskuteční revoluci – národní povstání, po kterém, když se probudí, nezbude památky<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Drugi przekład *Wesela*, autorstwa Ericha Sojki, został opublikowany w 1988 roku w: S. Wyspiański, *Varšavianka, Veselka*, przeł. E. Sojka, Praha, Odeon, 1988. Petr Lébl korzystał z obu istniejących tłumaczeń, łącząc je.

<sup>4</sup> J. Soprová, *Wesele (a smutně) na Zábřadli*, „Večerník Praha”, 10.03.98, cyt. za: V. Smoláková: *Fenomén Lébl 2*, Praha, Wyd. Pražská scéna 2005, s.131.

<sup>5</sup> „Listopadowa noc roku tysiąc dziewięćsetnego zgromadziła w jednym miejscu sporą grupę krakowskich intelektualistów i bronowickich wieśniaków, którzy w chałupie w Małych Bronowicach

Wnikliwie traktuje o tym problemie także artykuł Jana Roubala *Dvakrát Welese Petra Lébla. Skanzen letargie a panoptikum kocoviny*<sup>6</sup>, wygłoszony na konferencji teatrologicznej w Ołomuńcu w 2002 roku i opublikowany również w języku polskim.

Kwestią dużo rzadziej podejmowaną – i jak dotąd niepogłębioną – w odniesieniu do Léblowskiego *Wesela* jest opozycja prowincji i centrum oraz szeregu dychotomii przez nią implikowanych. Lapidarnie wskazuje na ten problem Vladimír Just, komentując: „Symbolicky řečeno, Lébl přeložil polskou mystickou svatební noc (večer, ráno) s legendárním tančícím Chocholem<sup>7</sup> – věchtem slámy na Formanův hasičský bál”<sup>8</sup>. Just nawiązuje do nowofalowego filmu Miloša Formana *Pali se, moja panno (Hoří, má panénko!)* z 1967 roku, będącego portretem małomiasteczkowego środowiska. Bal w remizie strażackiej jest tam okazją do kradzieży fantów, stylizowane na Miss World wybory najpiękniejszej panny na zabawie kończą się fiaskiem, a akt dobroczynności na rzecz pogorzańca ujawnia egoizm i samozadowolenie darczyńców. W filmie Formana, wiele zawdzięczającemu popularnemu podówczas Cinéma Vérité, prowincja nieudolnie naśladowała wielki świat – odsłaniając nieciekawą rzeczywistość, której nie jest w stanie przystroić – i zarazem przesłonić – blichтром.

Między twórczością Formana, reprezentującego formację czeskiej Nowej Fali (przy czym należy zastrzec, że nie było to zjawisko jednorodne), Wyspiańskiego i Lébla istnieje pewien związek, który najprościej byłoby określić krytycyzmem wobec własnego społeczeństwa i „arystokratyzmem ducha”. O dekadencjach Lébla pisał Siergiej Machonin w jednym ze swoich esejów teatrologicznych: „Spíš než spřízněni s postmodernou, kterou mu přišíváme, v něm dnes, na konci století, cítím blízkost k *dekadenci* konců století”<sup>9</sup>.

---

świętują ślub swoich dzieci. W czasie całonocnej libacji zaplanują, przygotują i przeprowadzą rewolucję, powstanie narodowe, po którym, kiedy się przebudzą, nie będzie ani śladu”. Cyt. za: V. Smoláková, tamże, s. 131 [to i pozostałe tłum. moje – A.F.].

<sup>6</sup> J. Roubal, *Dvakrát Welese Petra Lébla. Skanzen letargie a panoptikum kocoviny*. Artykuł w oryginale jest dostępny na stronie internetowej: <http://www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=3027>, natomiast polski przekład znajduje się w tomie konferencyjnym: *Punkty widzenia II – Pohledy II*, red. T. Lazorčáková, E. Wąchocka, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004.

<sup>7</sup> Chochoł w spektaklach Lébla śpiewał głosem Marty Kubišovej, artystki, która przez wiele lat za swoją działalność opozycyjną pozbawiona była możliwości występowania na scenie, i która m.in. właśnie za namową Lébla zaśpiewała na balkonie nad Placem Waclawa u początków Aksamitnej Rewolucji hymn narodowy, porywając tłumy i stając się symbolem przewrotu.

<sup>8</sup> „Mówiąc symbolicznie, Lébl przełożył polską mistyczną noc weselną (i poranek) z legendarnym tańcem Chochoła – czyli wiechcia słomy – na Formanowski bal strażaków.” V. Just, *Novoromantika na hasičském bale*, „Literární noviny” 1998, nr 4.

<sup>9</sup> „Bardziej niż związek z postmodernizmem, który mu »przyszywamy«, wyczuwam w nim dziś, u końca stulecia, bliskość z dekadencją.” S. Machonin, *Šance divadla*, Praha, Wyd. Divadelní ústav, 2005, s. 284.

Przy czym, jak precyzuje Machonin, nie idzie tu o schyłkowy nastrój, wędnące tuberozy i nadmierną skłonność do autorefleksji, ale o modny u schyłku XIX stulecia nietzscheanizm, arystokracizm ducha, dandysowski dystans do świata w stylu Wilde'a i Huysmansa; idzie wreszcie o awersję do dotychczasowego dyskursu w sztuce<sup>10</sup>.

Ekstrawagancja Lébla wiąże go zatem, według czeskiego teatrologa, bardziej z kręgiem „Moderni revue”, dekadencckiego czasopisma, wydawanego w Pradze na przełomie wieków, niż ze współczesnymi postmodernistami.

Stanisław Wyspiański, wystawiając swoje, napisane w ciągu dwóch miesięcy, dzieło w 1901 roku, trafił na okres, który Boy nazywał „wielkimi Dionizjami”; drugi etap formowania się teatru galicyjskiego i zarazem czas wielkich inscenizatorów, wedle określenia Craiga (inscenizatorami byli niewątpliwie i Wyspiański, i Lébl). Dyrektor Kotarbiński decyduje się włączyć do krakowskiego teatru sztuki romantyczne, uważane do tej pory za niesceniczne, a także sztuki debiutantów, często poetów: Tetmajera, Rydla, Staffa, Kasprowicza i – Wyspiańskiego. Dekoracje tworzą wybitni malarze (sam Wyspiański oraz Frycz, Mehoffer czy Siedlecki). Cyganeria artystyczna otwiera się na teatr, wlewając weń swój krytycyzm, pogardę dla konwenansów i potrzebę poszukiwania prawdy. Teatr krakow-

<sup>10</sup> W innym miejscu Machonin zżyma się na, niezrozumiały dlań, „kult Lébla” i wytyka reżyserowi „kosmiczne napuszenie”. Omawiając artykuł Zdeňka Hořínka z 1995 roku, zatytułowany „Fenoméni sezóny”, Machonin pisze ironicznie: „Léblův štíci fenomén stojí Hořínkovi v příkrém protikladu k beznadějné ospalému rybníku dnešního divadelního života, v kterém, jak vyrozumívám, se v bahne u dna převalují dramaturgové, herci, zámery, vznety: celé dnešní divadelní myšlení, umění, rozprostřené od Krejčiči, Krause, Glancové po Kačera, od Kříže, Burešové a Labyrintu po Provázek z Oslzlym, Tálskou, Scherhaufere, po Špalka, Dočekala a Kašpara po Rajmonta a Kolowrat, od Krofity a Draka po Hadivadlo, od Turby po Hybnera a Polívku, od Kracika a Palmovku po Vinohrady, od obou Krobotů po Strniska, od Vyskočila a Smočka po Menzla, od Goldflama po Pitínského, od Korčeka po Poláka, od Archy po Plzeň, Olomouc, Zlín a právě vyhořelý Šumperk s Vosáhlovým navrácením Topola atd., atd. Samá chabá umelecká mentalita a emocionalita, jak píše Hořínek o tom rybníku, samý zřejmě rachitický umelecký temperament a nulová umelecká odvaha. Samí vlažní kapři a mřenky na umění u dna pod Leblem, tou štikou královskou s laserovým třpytem »bezohledných krajností« v šupinách. Klekneme. Modleme se.” („Fenomen Lébla jest według Hořínka przeciwieństwem beznadziejnie nieruchomego stanu dzisiejszego życia teatralnego, w którym, jak rozumiem, na samym dnie, w bagnie, przewalają się dramaturgowie, aktorzy, koncepcje, inspiracje: cała dzisiejsza myśl teatralna, sztuka, począwszy od Krejčego, Krausa, Glancovej po Kaczera, od Kříža, Burešovej i Labiryntu po Provázek z Oslzlym, Talską, Scherhaufere, po Szpalka, Doczekala i Kaszpara, po Rajmonta i Kolowrat, od Krofity i Draka po Hadivadlo, od Turby po Hybnera i Polívkę, od Kracika i Palmovki po Vinohrady, od obu Krobotów po Strniska, od Vyskočila i Smoczka po Menzla, od Goldflama po Pitínského, od Korčeka do Polaka, od Arki po Pilzno, Olomuniec, Zlín i spalony niedawno Szumperk z nawróceniem Topola Vosahla itd, itd. Wszystko to licha artystyczna mentalność i emocjonalność, jak pisze Hořínek o tym stawie, rachityczny temperament artystyczny i zupełny brak artystycznej odwagi. Same anemiczne karpie i płytkie plotki na dnie pod Leblem, tym królewskim szczupakiem z laserowym blaskiem »bezwzględnych skrajności« w łuskach. Padnijmy na kolana. Módlmy się.”) S. Machonin, *Šance divadla...*, s. 280.

ski czasów Wyspiańskiego cechuje także związek z resztą Europy, widoczny w repertuarze: wystawiano Gorkiego, Shawa, Czechowa, Strindberga, Ibsena. Wyspiański doskonale poradził sobie z koniecznością „przestrojenia wyobraźni”, jakiego wymagało tempo zmian, następujących w teatrze po 1899 roku. Niemniej jednak, jak pisze Zbigniew Raszewski, „sam temat sprawił, że wystawienie *Wesela* stało się szokiem, największym, jakiego publiczność doznała od schyłku XVIII wieku”<sup>11</sup>.

Wszystkich trzech wymienionych wcześniej twórców: Wyspiańskiego, Formana i Lébla interesował problem dystansu do własnego społeczeństwa i jego (społeczeństwa) prowincjonalności. Wszyscy trzej byli również szczególnie wrażliwi na wizualną stronę dzieł: bogactwo barw, dopracowane kostiumy i scenografia stały się znakiem rozpoznawczym Petra Lébla już na samym początku działalności teatralnej w amatorskim Doprapo. Artysta wielokrotnie deklarował swoje zainteresowanie dla mody i designu. Jako uczeń i wyznawca twórcy „text-appealu” i „dialogického jednáni”, Ivana Vyskočila, zajmował się również Lébl psychologią odbioru i sztuką improwizacji, starając się włączyć te sfery w obręb przygotowywanych spektakli, w tym również *Wesela*. Znamienne, że bardziej niż słowo „adaptacja” czy „sztuka” odpowiadało mu określenie „scenariusz”, swobodny i niedookreślony szkic.

Już w spektaklu z 1989 roku inscenizator daje drobne, ale wyraźne (i – co charakterystyczne dla Lébla – również dość groteskowe) sygnały, że *Wesele* równie dobrze mogłoby się rozgrywać w Czechach, na Słowacji czy w Niemczech, jak i w Polsce. Rycerz, którego dostrzega Poeta, ma na sobie czerwono-białe spodnie z niebieskim klinem, całość ewidentnie w barwach czeskiej (wówczas: czechosłowackiej) flagi narodowej. Wernyhora, którego w pierwszej inscenizacji gra dziecko, jest stylizowany na św. Wacława. Na nutę – na przemian – polskiego i niemieckiego hymnu śpiewa się pieśń: *Hej, Slované!*, oprócz tego rozbrzmiewają również protest songi Mikiego Jelínka w wykonaniu jeszcze wtedy oficjalnie proskrybowanej Marty Kubišowej, która podobno nagrywała je w piwnicy. Sygnałem przeniesienia problematyki *Wesela* na sferę głębszą niż tylko społeczno-polityczna, jest zapis, jaki znalazł się w piśmie „Mladá Fronta Dnes” z 1998 roku:

Dnes, v Divadle Na zábradlí, inscenujeme ve velkolepém hereckém obsazení *Wesele* jako hru o převratu, který, má-li být pořádný, je výhodnější, když si jej udělá každý zvlášt' ve své hlavě. A teprve potom s ostatními<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Tamże, s. 165.

<sup>12</sup> „Dziś, w Teatrze na Balustradzie wystawiamy we wspaniałej obsadzie aktorskiej *Wesele* jako sztukę o przełomie, który – jeśli ma być rzeczywisty – powinien dokonać się najpierw w naszych głowach, a dopiero potem na zewnątrz”. Z.A. Tichý, *Inscenaci Wesele chce Lébl nabídnout návod, jak neďelat občanské povstán*, „Mladá Fronta Dnes”, 21.2.1998.

O przedstawieniu tym pisano, że zagrał w nim każdy, kto tylko miał ręce i nogi. Lébl zatrudnił nie tylko aktorów, ale i obsługę techniczną Teatru na Balustradzie, dosłownie upychając ludzi w przestrzeni tego – bądź co bądź niewielkiego – teatru. Wrażenie klaustrofobii spotęgował, wpuszczając dym i odbierając tym samym możliwość swobodnego oddychania zarówno aktorom, jak i widzom. Pewnie elementy scenografii z pierwszego spektaklu – na przykład portret Szopena przypięty szpilką do drzwi sławki – pozostały niezmienione, pojawiają się jednak również nowe rozwiązania: goście weselni przechodzą np. pod stalową ramą, przypominającą lotniskowe bramki bezpieczeństwa, Poeta zyskuje papierowe skrzydła, Stańczyk nosi strój tradycyjnej czeskiej kukielki – Kašpárka, spokrewnionego z niemieckim Hanswurstem, Radczyni (pani Radová) jest stylizowana na królową Elżbietę II, a jej córka wygląda – wypisz, wymaluj – jak lady Diana.

Wszystkie te rozwiązania prowadzą zarówno do aktualizacji i oderwania sztuki od wyłącznie polskiego kontekstu, jak i do odsłonięcia mechanizmu przyjmowania elementów „zachodniości” i „wielkości” w ich wersji tandetnej, tabloidowej. W tłumach, gromadzących się w dniach aksamitnej rewolucji na głównych placach czeskosłowackich miast, intelektualiści stali ramię w ramię z prostymi ludźmi, podobnie jak podczas *Wesela*. Jednakże u Lébla to „bratanie się” zamienia się w nieznosny ścisk, przymus wchodzenia w bliski kontakt z obcymi, a czasem wręcz odstręczającymi ludźmi<sup>13</sup>. Kontakt zarówno w sensie fizycznym, jak i przenośnym: nagle okazywało się, że towarzyszami broni i zwolennikami przemian są niegdysiejsi przeciwnicy.

Paradoksalna to sytuacja, w której polski dramat z przełomu wieków staje się dla czeskiego twórcy sto lat po premierze inspiracją do refleksji nad istotą przełomu i różnymi aspektami ruchu rewolucyjnego. Refleksji, która w Polsce, kraju „Solidarności” i znacznie większej niż czeska opozycji politycznej – nigdy na dobrą sprawę nie zaistniała. Mimo Roku Wyspiańskiego (2007) nie pojawiło się na polskich scenach ani jedno przedstawienie *Wesela* otwierające dyskusję o problemie przełomu.

W *Weselu* Petra Lébla wielkie idee i marzenia o byciu „centrum” błyskawicznie przykrawane są do prowincjonalnych, „skansenowych” rozmiarów, stając się karykaturami samych siebie.

Poeta z anielskimi skrzydłami i Stańczyk – Kašpárek<sup>14</sup> są, w sennej malignie ogarniającej wszystkich weselników, postaciami w tym sensie „realnymi”, że istotnie odpowiadają wyobrażeniom przeciętnego obywatela. Złoty róg, który w czeskich inscenizacjach ma około trzech metrów długości i sprawia raczej

<sup>13</sup> Podobne doświadczenie opisał postmodernistyczny czeski twórca, Jiří Kratochvíl w powieści *Avion* z 1995 roku. Główny bohater, dawny opozycjonista i proskrybowany pisarz, stoi wśród tłumu na placu Wolności w Brnie i rozmyśla wyłącznie o swoich obolałych nogach i niechęci do otaczających go ludzi.

<sup>14</sup> Kašpárek to postać, która w czeskim teatrze kukielkowym miała za zadanie utrzymywać kontakt z widzem, improwizować w odpowiedzi na jego reakcje, była też synonimem spryciarza, który poradzi sobie w każdej sytuacji.

kuriozalne wrażenie, staje się symbolem kiczu i wybujałych ambicji, niemających oparcia w realnych możliwościach.

Złoty róg może być zatem zarówno emblematem niedokonanej rewolucji, jak i snów o wielkości. Podobnie jak u Formana, Léblowscy prowincjusze – odnosi się to zarówno do chłopów, jak i artystów – są śmieszni dopóty, dopóki nie zdają sobie sprawy z własnej prowincjonalności. Jednakże przebudzenie, które w końcu następuje, nie przynosi zrozumienia; ujawnia jedynie rozpaczliwe położenie, z którego nie widać wyjścia.

Kotłowanina ciał w ciasnej scenografii potęguje wrażenie chaosu, „niestero-walności”. Nikt nie zna kierunku, nikt nie konfrontuje się z rzeczywistością. Każdy z bohaterów śni, buja w obłokach, marzy o wielkości, co do której nie ma pojęcia, czym ona jest i czym w gruncie rzeczy może być. Każdemu towarzyszy poczucie, że powinien wydobyć się z ciasnoty i małości, tyle że nikt nie zdaje sobie sprawy z tego, że ta najgroźniejsza ciasnota i małość tkwi w jego własnej głowie. Czyli właśnie tam, zdaje się twierdzić Lébl, dokąd rewolucja nie dotarła.

Czeskie inscenizacje *Wesela* wywołały bardzo ambiwalentne reakcje wśród krytyki. Zarzucano Léblowi niezrozumiałość, eksperymentatorski nadmiar i przerosł formy nad treścią. Jednakże mimo to, że zarówno ten, jak i inne jego spektakle bywały dość ostro krytykowane, samego reżysera nad wyraz często nazywano „objawieniem”, „fenomenem”. Tytuł dwutomowej, największej jak dotąd, pracy poświęconej Petrowi Léblowi brzmi: *Fenomén Lébl*<sup>15</sup>, a we wstępie do drugiego jej tomu Jan Dvořák nie szczędzi największych słów:

A tak berete do rukou jakýsi druhý díl, dovětek o životě a díle Pétra Lébla, *svatého mučedníka umění* (Vonnegut), *prokletého básníka moderního divadla, či muzického režiséra, jakého od časů posedlého Alfréda Radoka v Čechách nebylo* (M. Lukeš), bezpochyby knihu asi o nejoslnivějším zjevení konce XX. století v českém divadle [...]<sup>16</sup>.

Zainteresowanie osobowością i twórczością Lébla wzmożło się po samobójstwie, które trzydziestoczteroletni artysta popełnił na scenie teatru. Jego nauczyciel i mistrz, Ivan Vyskočil, nazwał go po jego śmierci „demiurgiem”, dla którego niezmiernie istotne było, by historia zaczynała się i kończyła we właściwym miejscu. Wydaje się, że własne życie Lébl próbował reżyserować jak spektakl, tym samym jeszcze raz pokazując, jak blisko mu było do XIX-wiecznych dekadentów.

<sup>15</sup> V. Smoláková, *Fenomén Lébl*, t. 1–2, Praha, Pražská scéna, 1996, 2005. Tom pierwszy nosi podtytuł: *Aneb nikdy nevíš kdy zas budeš amator*, tom drugi: *Aneb dobře se spolu bavít – s páněmbohem!*

<sup>16</sup> „Bierzecie do rąk drugą część, dodatek do opowieści o życiu i twórczości Petra Lébla, *świętego męczennika sztuki* (Kurt Vonnegut), *poety wyklętego współczesnego teatru czy reżysera muzycznego, jakiego od czasu Alfréda Radoka w czeskim teatrze nie było* (M. Lukeš); bez wątpienia jest to książka o najbardziej inspirującym zjawisku końca XX wieku w czeskim teatrze.” J. Dok, [Przedmowa do:] *Fenomén Lébl*, t. 2, s. 9.

---

**Dr Agata Firlej**, Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autorka przygotowywanej do druku rozprawy doktorskiej z zakresu komparatystyki literackiej i bohemistyki: *Czarny kruki. O poezji Jana Skácela* oraz artykułów poświęconych literaturze czeskiej i polskiej (m.in. *Człowiek w Erze Kwestionariusza. O Kwestionariuszu Gruśy i Nierzeczywistości Brandysa*, w: *Tradycje pogranicza i przestrzenie tradycji*, 2008). Tłumaczka współczesnej poezji czeskiej (wiersze zawarte w antologii *Gdyby wiersze miały drzwi*, 2005) i najnowszej czeskiej dramaturgii (Luboš Balák, David Drábek).

STAGED BY PETR LÉBL (DOPRAPO 1989, DIVADLO NA ZÁBRADLÍ 1998)

The subject of this essay are the two stage adaptations of *The Wedding* by Stanisław Wyspiański directed by Petr Lébl in 1989 and 1998. The Polish play became known on Prague stage nearly a hundred years after its Polish premiere, and, owing to the director's artistic efforts, became one of the symbolic works commenting on the Czech reality before and after the Velvet Revolution. Again, such questions as Lébl's assessment of the political transformation contained in his adaptation of *The Wedding*, the unfinished revolution, together with Lébl's updated dekadentizm, and the dramatic technique universalizing the problem are discussed. Moreover, the author of the essay undertakes the problem of provincialism as juxtaposed with wordly experience drawing parallels between new wave interests of Miloš Forman, a filmmaker, and Stanisław Wyspiański himself.