

Zdeněk Hořínek: Poznámky o poznámkách o režii

Jaroslav Vostrý: Režie je umění. Divadelní fakulta Akademie múzických umění, Praha 2001. Divadelní revue 2/2002

Titul nechce ani v nejmenším znevažovat způsob uvažování a výkladu Jaroslava Vostrého, pouze předznamenává, že soubor jeho exkurzů, cvičení, příkladů a postřehů na režijní téma není "úplnou" příručkou typu "jak se co dělá" nebo "udělej si sám". Na to je příliš komplikovaný stejnou měrou sám předmět jako jeho demonstrátor.

Knih nazvaná Režie je umění netvoří jeden souvislý celek, sestává ze tří víceméně samostatných, byť tematicky souvisejících částí: 1) Od výjevu k obrazu jednání (Dva předchůdci z 16. století), 2) Specifické problémy režie (Cvičení, výklady a rozbor), 3) Ejzenštejnovy lekce divadelní režie. Poznamenávám předem, že logičtější by bylo přehodit pořadí druhé a třetí části a v tomto smyslu orientuji též svůj komentář.

I když připustíme, že v divadelní praxi musel vždy fungovat někdo, kdo produkci tak či onak organizoval a řídil, o režijním umění v plném, tj. tvůrčím smyslu lze mluvit teprve v jisté vývojové fázi, "kdy se představení stává z pouhého uvedení (předvedení) hry 'inscenací' založenou na nějakém speciálně konstituovaném invariantu, ze kterého každé jednotlivé představení (a účast jednotlivých složek, které ho tvoří) vychází a které má povahu samostatného díla na úrovni svérázné partitury, nastudované v průběhu tzv. zkouškového období" (s. 6).

V duchu tohoto užšího pojetí pojmu se Vostrý zajímá o rané podoby režie, jejichž vymezení hledá v traktátech dvou renesančních "předchůdců" - ve Čtyřech dialozích Leona de'Sommi a v pojednání O jevištním básnictví a Kterak předvádět divadelní hry od Angela Ingegneriho.

I když zde sehrál svou roli prostý fakt, že oba texty byly zásluhou historika a překladatele Zdeňka Digrina uvedeny do češtiny, volba se ukázala šťastnou a Vostrý z ní dokázal vytěžit maximum. Nesetřval na pouhé informaci o starých představách a názorech, odhalil v nich formulace moderních režijních úkolů, problémů a řešení (otázky interpretace, vztah režie a herectví, pojetí mimeze, historičnost a aktualizace, ztotožnění a odstup, spojování různorodých elementů v celek, kompozice prvků atd.), dokonce i zárodky pozdějších, ve své protichůdnosti proslulých teorií Bertolta Brechta a Konstantina Sergejeviče Stanislavského.

Rozlehlé Ejzenštejnovy lekce divadelní režie (zabírající v knize bezmála polovinu místa) byly poprvé vydány roku 1987 jako skripta DAMU a představují vlastně materiál historický - vzhledem k námětu, i vzhledem k jeho zpracovateli, který se ve své další pedagogické praxi od svého vzoru nenápadně vzdaluje.

Myšlení Jaroslava Vostrého jako kritika a teoretika bylo ve svých počátcích silně ovlivněno ruským formalismem. Od Viktora Šklovského se tehdy naučil charakteristickému tčavému stylu a montážní stavbě výkladu. V souvislosti se změnou sféry zájmu, se soustředěním na problémy režie - teoretické, praktické (roku 1967 režuruje, pokud vím, poprvé, v Činoherním klubu Pinterovy Narozeniny) a pedagogické (od 60. let, s patřičnou "normalizační" přestávkou, na pražské DAMU) - nalézá svého nového Mistra ve filmovém a příležitostně i

divadelním režiséru Sergeji Ejzenštejnovi, který byl i neméně zdatným a všestranným uměleckým myslitelem.

Ve svých skriptech z osmdesátých let vychází Vostrý ze zápisů lekcí, jež Ejzenštejn konal na moskevské vysoké filmové škole v letech 1933-34. Nejde však o pouhou reprodukci Ejzenštejnových výkladů. Ejzenštejn posloužil v té době "podezřelému" Vostrému jako "jistá záštita": "v rámci textu, který nesl jeho jméno už v názvu, bylo možno formulovat i některé vlastní myšlenky [...]. Z toho plyne, že i když jsem se snažil Ejzenštejnovy podněty [...] využít v zásadním souladu s pedagogickým konceptem jejich původce, mým cílem nebylo pouhé tlumočení Ejzenštejnových názorů. Každá interpretace ostatně to, co interpretuje, nejenom komentuje [...] a vzhledem k účelu interpretace 'prosívá', ale i posvém rozvíjí" (s. 147).

Ejzenštejnovy lekce se s úpornou důkladností soustřeďují na řešení jediné situace - epizody o návratu vojáka z fronty domů, kde ho očekává žena s cizím dítětem. Situace těhotná rozpory na obou stranách i ve vzájemném vztahu je podrobně probírána a problematizována, zkoušena a variována - převážně v rovině mizanscény. Ta není chápána jako pouhé aranžování, ale ve stálém a těsném spojení s tématem. Nicméně prvek jisté mechaničnosti, krátké spojení (zhruba řečeno) mezi geometričností a emocionalitou (projevující se mimo jiné v zálibné práci s grafy - varianty fyzického pohybu po scéně, přibližování a vzdalování, úhyby a úniky) - to vše prozrazuje, do jaké míry byl Ejzenštejn závislý na dobových, v podstatě materialistických konceptech různých konstruktivistů a biomechaniků.

Časově následné Specifické problémy režie nás zbavují nesnadného úkolu přesně rozlišit, co je v knize o Ejzenštejnovi Ejzenštejnovo a co Vostrého. Opírají se o autorovu pedagogickou zkušenost získanou při výuce předmětu "režijní propedeutika" na divadelní fakultě pražské Akademie múzických umění. Slovo propedeutika znamená úvod, průpravu, uvedení do oboru a v daném případě platí (v obojím smyslu: v pedagogické praxi i v pojetí výkladu) doslova. Jednotlivá cvičení (ať už jde o "etudy" na určité téma, nebo o přístup k namátkově vybraným klasickým a moderním dramatickým textům) se zaměřují na řešení jednotlivých, víceméně izolovaných situací.

Byla-li Ejzenštejnovi klíčovým pojmem mizanscéna, v lekcích Vostrého ji nahrazuje právě situace. V teoriích dramatu, zakořeněných v teorii literatury (už od Aristotela označovaných jako "poetiky"), byla situaci věnována nedostatečná a redukováná pozornost. Vostrému nepostačuje Tomaševského obecná definice ("vzájemné vztahy postav v daný okamžik") a nazírá dramatickou situaci v její transcendenci (situovanost postav, okolnosti setkání), v její potenciální divadelnosti, v její dynamičnosti. "Jako se situace jistého člověka (osoby) v zásadě rovná jeho postavení, tak se situace v obecném smyslu rovná vzájemnému postavení osob či/a předmětů, které mají vztah k silám, jimiž je příslušný prostor koneckonců určený (takové síly jsou potenciálně obsaženy i v přítomných osobách a projevují se v jejich jednání). Za dramatickou situaci pak můžeme jistě pokládat takovou situaci, která aspoň některé její účastníky (účastníka) nutí k rozhodnutí příslušné hranice, dané jejich postavením, překročit" (s. 99).

V takto prohloubeném a rozvinutém chápání situace probíhají i jednotlivá cvičení. Krůček po krůčku se hledá konkrétní řešení takových úkolů jako pohyb a postavení v prostoru, vzájemný postoj a rozmístění, jednání a okolnosti, jednání a překážky, linie jednání atd. Příznačně ne všechna řešení vedou k cíli, mnohá končí ve slepé uličce a je třeba začít znovu a jinak. Opravdové studium je vždy synonymem zkoušení a hledání.

Má-li záznam průběhu cvičení nutně fragmentární charakter, jistého teoretického ucelení a zobecnění se dočkáme v hutné kapitole "K některým pojmům" s podkapitolami: Výraz, Gesto a gestus, Obraz, Téma, Obraz a vyobrazení, Vyobrazení a symbol, příp. realizovaná metafora, Mizanscéna a režijní aranžmá, Vztahy osob a situace, Situace a postavení v prostoru, Fyzický a meta-fyzický (jevištní a dramatický) prostor, Časoprostorové napětí, Režijní fabulace, Motiv, Motivace. Zde oceníme Vostrého přesné a pronikavé uvažování, jež se nespokojuje obecnými rčeními, ale úporně a opakovaně ohledávajíc, rozebírajíc a zpochybňujíc známé a zafixované pojmy, se pracně dobírá jádra věci.

Síla Jaroslava Vostrého spočívá v analýze, která svou důkladností a důsledností klade přirozený odpor snadným a předčasným syntézám. Proto nemohl a ani nechtěl napsat - jak jsem zmínil hned zkraje - soustavnou a úplnou příručku o režijním umění, jež by zachytila průběh práce a tvorby pod vedením režiséra od počátku (to jest výběru textu a jeho dramaturgicko-režijní interpretace) přes vlastní zkušební proces až do konce (to jest do vzniku divadelního díla, reprezentovaného premiérou). Nejstručněji řečeno: to, co Jaroslav Vostrý napsal, by se dalo spíše pojmenovat úvod do myšlení o režii.

Meze, které si takto koncipovaná studie postavila nebo objektivně vykazuje, mají kvantitativní i kvalitativní ráz. Při všem respektu ke zvolené redukci látky nelze nelitovat, že autor setrval ve výchozí fázi a nestal se též průvodcem cesty alespoň v místech nejsvízelnějších - při přechodu od textu k inscenaci, při zrodu inscenačního řešení (jež při průzkumu konkrétních situací zůstalo jen u nesmělého náznaku) a při pořádání jevištních složek v umělecký celek.

Za mez kvalitativní lze považovat poplatnost Ejzenštejnovu vzoru, od něhož se Vostrý ani ve své poslední práci nedokázal nebo nechtěl plně emancipovat. Projevuje se to zejména přílišným důrazem na racionální aspekt režijní tvorby. Hledání řešení situací v rovině "techné" s sebou nese nedostatečný zřetel k rozvíjení představivosti, fantazie, improvizace. Jednostranné směřování k tomu, co je zákonité, se děje na úkor nesnadno určitelných činitelů jako je ambivalence, náhoda, tajemství. Ne náhodou se z klíčové dvojice obraznosti větší pozornosti a většímu pochopení těší spolehlivá, na racionálním řádu založená metonymie než hravě unikavá metafora. Z pedagogického hlediska je to pochopitelné: metaforické "myšlení" je tíže postižitelné a naučitelné. Ale třeba Grotovského divadelní praxe a doprovodná reflexe z 60. let přesvědčivě dokládá, že i tato záhadná oblast je metodicky uchopitelná.

Metonymie je v divadle samozřejmá, metafora překvapivá; metonymie představuje, metafora ozvláštňuje. Právě k ní je (při všech osobních rozdílnostech) orientována tvorba nejvýraznější a nejprůraznější skupiny současných českých režisérů - (předčasně zesnulého, avšak dílem a příkladem stále živého) Petra Lébla, Hany Burešové, J. A. Pitínského, Michala Dočekala, Jana Nebeského, Vladimíra Morávka...

Probíhající proměna režijního paradigmatu je na první pohled zřejmá, ale její příčiny a podoby - to už je téma pro další a delší zamyšlení.