

OTÁZKY DIVADELNÍ REŽIE

FRANTIŠEK ČERNÝ



MASARYKOVA UNIVERZITA



Filozofická fakulta
Knihovna KDS
Arna Nováka 1
602 00 BRNO

ČE

ESTETIKA
DIVADELNÍ
A FILMOVÉ
TVORBY

MELANTRICH

OTÁZKY DIVADELNÍ REŽIE

FRANTIŠEK ČERNÝ



MASARYKOVA UNIVERZITA



Filozofická fakulta
Knihovna KDS
Arna Nováka 1
602 00 BRNO



ESTETIKA
DIVADELNÍ
A FILMOVĚ
TVORBY

MELANTRICH

Recenzovali: PhDr. Petr Pavlovský
Doc. ing. František Štěpánek

Režisér

Když se účastníme divadelního představení, třeba jen velice jednoduché divadelní akce, vždy něco vidíme a něco slyšíme, a tyto vjemy pak svým citem a rozumem zpracováváme. Člověk, vyvinutý v mezích normy, přijímá impulsy obojího druhu. I když pro divadlo mají základní význam vjemy optické, protože při hře obvykle více vidíme než slyšíme, vnímáme impulsy obojího druhu. Při akci mima či tanečnicka, nedoprovázeného hudbou, zaslechneme alespoň např. dupnutí, dopad.

Ve skutečnosti je však při každém představení situace o něco složitější. Sledujeme-li divadelní dílo, nevnímáme nikdy jen impulsy, které byly pro nás divadelníky vytvořeny, ale i jevy jiné povahy, které někdy, když příliš zesílí, mohou i rozbít naši komunikaci s divadelní akcí. Máme na mysli např. dunění vlaků jedoucích kolem divadla, šepot či hlasité poznámky sousedů, ale i třeba nežádoucí zvuky vydávané při manipulaci reflektory, hlasitou klimatizaci, příliš silný hlas napovědky. Divák, zpracovávající různé optické a zvukové impulsy, má tendenci eliminovat nebo alespoň všelijak potlačit příjem zvuků, které jsou nežádoucí, či které za ně považuje. To se mu do jisté míry daří, a to tím spíše, když jej hra strhuje. Překročí-li však tyto nežádoucí impulsy určitou hranici, komunikace se naruší nebo se i zcela rozbije. Divák již není schopen tuto eliminaci zvládnout.

* Optické a akustické vjemy, které přednostně zpracováváme, když se účastníme divadelní akce, byly pro nás diváky divadelním souborem vytvořeny s určitým ideově uměleckým záměrem. V okamžiku, kdy divadelní dílo vnímáme, musí proto na hrací ploše vždy být někdo, kdo je pro nás vytváří. Kromě toho většinou zpracováváme i impulsy, jejichž tvůrci nemusí být v divadle během představení již přítomni, neboť zcela stačilo, že se na inscenaci podíleli v době její přípravy.

Položme si nyní otázku, kdo je tvůrcem těchto impulsů, a zároveň se zajímejme o to, zda tento původce musí být během představení na hrací ploše.

Žádné divadelní dílo nelze uskutečnit bez herce. Pod pojmem herec budu rozumět — to je třeba povědět už

© František Černý, 1988

zde — ne snad jen činoherce, ale i pěvce, tanečnicka, mima, loutkáře, tedy člověka, který svými přímými a většinou i nepřímými prostředky může sice zobrazit cokoli, ale nejčastěji zobrazuje člověka přímo nebo prostřednictvím analogie (zvíře, rostlina, věc). K usnadnění výkladu budu používat pouze slova herce, ne také ženské rody od výše zmíněných divadelních specializací, i když je to jistě neuctivé i nespravedlivé vůči ženám, které se tak skvěle a mnohotvárně, pokud jim v tom společnost nebránila, dovedly a stále dovedou na divadle uplatnit.

Herec musí tedy být vždy během představení na hrací ploše, kterou rozumíme celistvý prostor, nezbytný k realizaci představení, přítomen. Využívá před námi hlavně svého těla, které je jeho specifickým materiálem, k vytvoření určitých zvukových a optických hodnot, a v tom jej nikdo na delší dobu nemůže nahradit. Může jej pouze na chvíli zastoupit např. hudební motiv, loutka, předmět, reflektor. V jedné inscenaci japonské hry nó, když má být ukázána vražda, bodají vrazi ne do herce, ale do klobouku.¹⁾ V některých představeních loutkového divadla vidí divák pouze loutku či loutky, protože herec nebo herci, kteří je oživují, jsou skryti zrakům diváků. I v tomto případě však musí herec animátor na hrací ploše, byť diváky neviděn, během představení přítomen být. Herec se případně může dočasně proměnit i v zeď, židli, stůl, strom, balvan atp. V moderním divadle je možné dokonce prostřednictvím záznamu nahradit jeho hlas, na čas jej lze substituovat i filmovým či televizním obrazem, diapozitivem. Nikdy však živého herce nelze z hrací plochy odstranit po celou dobu představení, má-li se realizovat divadelní, ne snad jiná akce.

Herec používá k vytváření obrazů člověka často i nepřímých prostředků, např. kostýmu, líčidel, rekvizit, avšak to koneckonců není podmínkou pro vznik herecké postavy. Kolikrát jsme byli už strženi herci, kteří v civilu a bez líčení sehráli velké divadlo! Herec při představení vidíme a zpravidla i slyšíme po většinu hracího času. Pouze v pantomimě a v baletu může případně být zvukový vjem divákův téměř potlačen.

Osobnost herce a jeho materiál, tedy produkt jeho uměleckého snažení, jsou v divadelním díle nerozlučně spojeny.

Také v loutkovém divadle herec, projevující se nejen svými přímými prostředky, ale i prostřednictvím loutky (figuríny, předmětu atp.), musí být během hry na hrací

ploše přítomen, ať už skryt očím diváků, jako tomu např. běžně bylo v evropském loutkářství v 19. století, nebo zčásti či cele odkryt, jako je tomu v japonském divadle bunraku či v mnoha evropských loutkových divadlech posledních desetiletí.

Podobně je tomu i např. v Kantorově inscenaci *Mrtvé třídy* (1975), připravené na Rózewiczově textu v krakovském divadle Cricot II, v níž si herci, představující zestárlé lidi, přinesou na scéně manekýny, ukazující je ve školním věku. Herci s těmito manekýny jednají jako loutkáři s loutkou, oživují je do určité míry pohybem i zvuky. Akce manekýn bez jejich přítomnosti na hrací ploše by také nebyla možná.²⁾

V hudebním divadle vzniká herecká postava jednak zpěvem a fyzickým jednáním pěvce či tanečnicka, jednak hrou hudebníka či hudebníků. V tomto typu divadla musel být až donedávna při představení např. opery nebo baletu na hrací ploše přítomen jednak herec-pěvec či herec-tanečník, jednak hudebník či hudebníci. Tak je tomu ostatně ve většině podobných divadelních akcí dodnes. Pouze v krajních případech může být např. baletní divadlo realizováno bez hudby. V hudebním divadle bylo by však dnes už možné připravit inscenaci, v níž by orchestr a zpěv byly reprodukovány ze zvukového záznamu. Ale i v takové bizarní produkci, v nedávné minulosti ještě nemožné, musel by lidský element zůstat, byť vlastně v absurdní podobě, neboť pohyb živého těla, jednání herce, nelze natrvalo žádným způsobem nahradit.

Zprávu o operní produkci, v níž by zpěv i hudba šly ze záznamu, jsme zatím zaznamenali v loutkovém divadle např. salzburského loutkářského rodu Aicherů při inscenaci Mozartovy *Kouzelné flétny*.³⁾ Zato v televizi a filmu se užívá praxe, že herci v některých operách hrají za pěvce, kteří se na formaci herecké postavy podílejí pouze svými hlasy.

Také zpěvy herců v činohře, někdy i slovní projev loutkářů, můžeme někdy v divadlech slyšet ze záznamu. Herec, který údajně „zpívá“, nebo loutkáře, animujícího hmotu, však také při představení zastoupit nelze.

Pouze v těch případech, kdy je dramatická postava vyjádřena jen hlasem, lze v moderním divadle věc zařídit tak, že herec, který ji mluví, nemusí v divadle při představení být, protože jeho hlas lze reprodukovat z gramofonové desky, z magnetofonu atp. To je např. případ Hamletova otce v některých inscenacích Shakespearovy tragédie. V současném divadle se takto často fixují též hlasy komparsu. Není-li třeba, aby divák kompars viděl v akci na hrací ploše, je takové řešení možné.

Mimo naše úvahy ponecháváme dramatické postavy vytvářené ne hercem, ale pouze kostýmem, figurínou, předmětem atp. Jsou to postavy, které se při hře nemusí pohybovat a které nemusí mluvit. Tak je tomu v evropském divadle zejména tehdy, když je třeba zobrazit nemluvně v peřince. Z japonského divadla nó máme např. ve hře Paní Aoi (Aoi no ue) doložen případ, že nemocnou paní Aoi po celé představení zastupuje pouhé kimono ležící na jevišti.⁴⁾

Během některých představení — a řekněme rovnou: velice mnoha představení — musí být na hrací ploše přítomni vedle herců i někteří jiní členové divadelního souboru. Jsou to především techničtí pracovníci různého druhu, jejichž materiálem je hmota a světelná energie. Jejich přítomnost v divadle během představení však není vždy nezbytná. Divadelní akci lze totiž uskutečnit i na neupravené hrací ploše osvětlené nějakým stabilním, neproměnným světelným zdrojem. Když např. Zdeněk Štěpánek přednášel za katedrou velké studovny filozofické fakulty Univerzity Karlovy monolog z Pirandellovy hry Člověk ani neví jak, nepotřeboval k tomu, aby nám připravil velký divadelní zážitek, sebe-menší technickou úpravu prostředí.⁵⁾

Často se také stávalo a stále stává, že si herec sám zařídí všechny technické akce, není-li jich mnoho a není-li to nad jeho síly.

V současné době může si někdy dokonce zapnout počítače, které jsou schopny po celou hru řídit proměnu dekorací i světla, takže přítomnost technika-specialisty při představení, ne samozřejmě v době přípravy inscenace, není vlastně nutná.

I když je možno uskutečnit představení, při němž by se na hrací ploše — v době naší přítomnosti — nemusel uplatnit žádný z pracovníků nehereckých profesí, v minulosti divadla a tím spíše v současném divadle velice často někdo takový při hře též spolupůsobil či spolupůsobil. Ostatně i herec, který si sám zařídí nejnnutnější technické akce, aby se mohlo představení uskutečnit (např. rozmístí židle, zapne světlo), se vlastně dočasně mění v technikaře. Také v divadlech vyzbrojených počítači bývá zpravidla někdo, kdo koordinuje práci přístrojů s proměnlivou hrou herců, aby nedošlo k jejich případnému rozchodu. V některých divadlech je během hry zaměstnáno velice mnoho, několik desítek, snad i stovek pracovníků technické povahy.

Zvláštní postavení v technickém personálu při představeních hraných v interiéru má člověk, který manipuluje světelnými zdroji, protože lze sice hrát na prázdné

ploše, ale ne ve tmě. Po dlouhá století, kdy divadlo bylo pleněrovou záležitostí, nedalo se ovšem světlo regulovat. Upozornili jsme již také, že v divadle si může někdy herec světelné akce zajišťovat sám.

O tom, kdo z tvůrců inscenace musí být během představení na hrací ploše bezpodmínečně přítomen, rozhoduje více faktorů. Neexistuje jediný model. Pouze herec tu musí být vždycky.

Při představení vnímáme však i výsledky různých aktivit technického charakteru, jejichž tvůrci nemusí být při něm na hrací ploše přítomni. Podíl těchto pracovníků na představení se omezil na dobu příprav. Dekorace, které vidíme, vyrobili dělníci v dílnách, kostýmy jsou dílem pracovníků krejčovem, ržání koně či hřmot bouře zaznamenal na magnetofon zvukař. Lidé těchto profesí obvykle už ani nevědí, co divadlo právě hraje.

* * *

Pro vznik divadelního díla je vždy kromě aktivity herecké, která se plně projevuje před divákem při představení, třeba i aktivity autorské a režisérské, které se naopak uplatňují v době příprav inscenace.

Ti, kdož připravili inscenaci, konkretizující se pro nás diváky v představení, vyšli z určitého textu. Není totiž možné vytvořit divadelní dílo bez textu. Text divadelní akce může být ovšem různý. Může být psaný či pouze myšlený, může být rozsáhlý či omezit se na pouhé jediné slovo, propracovaný či pouze naskicnutý. Může vznikat po dlouhá léta, jako třeba Goethův Faust, anebo bleskovým zkratem až těsně před hrou. Do pojmu text zahrnujeme i partituru. Text je vždy východiskem činnosti divadelníků. To, co vidíme a slyšíme, je jeho výklad, zpracování. O otázce tak zásadní, jako je divadelní text, budu ještě hovořit na mnoha stránkách této knihy.

Pro vznik inscenace je také třeba, aby někdo více než jiní členové kolektivního divadelního aktu myslel na jeho úspěch u předpokládaného diváka. Divadlo vždy znalo někoho, ať už jej nazývalo jakkoli, kdo tuto péči o celek na sebe bral. I když každý člen divadelního souboru, není-li to zrovna sabotér či pomatenec, do jisté míry myslí na celek, je jasné, že vždy je třeba někoho, kdo by různé aktivity, dobré i špatné, řídil. Herci vědí, že jejich úspěch alespoň do jisté míry závisí na úspěchu celku, ale představy, jak k němu dojít, mohou být někdy i takové, že učiní na diváka spíše rozbíjejí, místo aby jej množovaly.

Divadelní dílo je kolektivní akt, který potřebuje, jako každý takový akt, řídicí sílu. Už lovci na počátku lidských dějin znali zcela jistě někoho, kdo přehlédl, zda masky zvířat jsou povedené, a kdo dal pokyn k počátku akce a zřejmě ji dále řídil. Státy mají své krále, prezidenty, sportovní družstva kapitány, v čele vojenských útvarů stojí velitelé, školy řídí ředitelé, děkani, rektori. I v rodině, třeba ne natrvalo, se nutně někdo musí v jejím zájmu stát její „hlavou“. Všude tam, kde skupina lidí chce dosáhnout určitého cíle, je třeba někoho, kdo by víceméně její počínání řídil. Bez něho by lidé leckdy vytčených cílů ani nedosáhli nebo by se k nim dobírali jen ztěžka.

Divadlo je také kolektivní dílo. Pro vznik divadelního díla stačí sice jeden herec, ale ve většině případů tomu je jinak. V minulosti i současnosti divadla setkáváme se při představeních častěji s více herci, kteří vstupují do určitých vztahů. Texty, v nichž vystupuje pouze jediný herec, jako je např. Čechovova aktovka Zenichem nechtě nebo Cocteauův Lidský hlas, jsou ve skutečnosti skrytým dialogem. Partnerem herce v těchto textově nezásahlých hrách je buď postava sama (vede dialog sama se sebou), nebo nepřítomný partner (např. konkretizovaný prostřednictvím dopisu, telefonu), nebo i publikum. Kromě toho bylo a vždy i bude třeba, má-li divadelní dílo vzniknout, určité aktivity autorské a režisérské. V krajních případech může být nositelem těchto tří aktivit jediný člověk. Divadlo tohoto typu znají dějiny divadla z různých dob. Byl to však vždy pouze případ pro divadlo netypický.

V divadle péči o zdar kolektivního divadelního díla byli, jak ukáží, pověřováni různí lidé. Názvy těchto pracovníků se měnily, měnilo se i jejich postavení v divadelním organismu, koncepce režisérské činnosti se vyvíjela. Vždy tu však musel být někdo, kdo na sebe bral více než druzí režisérskou aktivitu nezbytnou pro úspěch divadelního aktu. V některých dobách, divadlech, žánrech se uplatňuje při vzniku inscenace režisérských osobností několik, takže není snadné říci, která je hlavní. Vždy však jedna z nich nabude — v zájmu kolektivního díla musí nabýt — rozhodujícího postavení. V opeře např., jejíž studium vede režisér, vykonává činnost režijní povahy i dirigent. Dirigent dokonce velmi často odvádí podstatný kus interpretační práce. Také při představeních nezdařených spolupůsobil vždy někdo, kdo na sebe vzal režisérskou aktivitu.

V divadle našich časů mluvíme někdy o režisérském tandemu nebo o režisérském servisu, tedy o skupině odborníků, vedené režisérem, která se zvláště podílí na přípravě inscenace. Členy tohoto tandemu či servisu nejsou herci. Může do něho patřit dramaturg, dirigent, choreograf, asistent režie, jevištní výtvarník, kostymér, hlavní osvětlovač, případně i dramatik, překladatel atd.

Když se díváme na divadelní představení, měli bychom si tedy uvědomit, že na jeho podobě vždy měl určitý podíl i někdo, kdo myslel víc než druzí členové divadelního kolektivu na celek. Jeho činnost se tak či onak, někdy téměř neznatelně, projevuje ve všem, co vidíme a slyšíme. Projevoval se či projevuje se nejen tím, co se souborem připraví, ale i tím, co nepřipraví, protože to třeba z hlediska své představy divadla nepovažuje za nutné.

Nelze se domnívat, že „staré divadlo“ režiséry nemělo, jen proto, že ti, kdož se kdysi o celek divadelního díla starali více než jiní, dělali leccos, co je nezbytně nutné udělat pro vznik každého divadelního díla, jinak, než si dnes představujeme, než to dělají režiséři 20. století.

K podobnému závěru dospěl i např. Zykmond Hübnér v knize Sztuka režyserii (1982).⁶⁾

* * *

Během představení režisér nemusí být v divadle přítomen. Časem jeho působení je doba příprav, která může trvat i roky, nebo jen několik minut či vteřin. Při vlastním představení může režisér sedět např. mezi diváky nebo být někde za divákům viditelnou částí hrací plochy, přeje-li si soubor při práci sledovat, ale stejně tak může být třeba na chatě, v knihovně nebo i tisíce kilometrů odtud v jiném divadle či na písčité pláži, protože jeho přítomnost už bezpodmínečně nutná není. Během hry může totiž do ní jen minimálně zasahovat. To podstatné, co mohl inscenaci dát, mohl jí dát jen v době zkoušek.

Režisérův zájem o inscenaci nemusí končit. — jak ještě povím v kapitolách o premiéře a o reprízách — premiérou. Při představení, kterému právě přihlížíme, může však již jen velice málo udělat. Je-li jeho přítomnost v době příprav divadelního díla jedním ze základních předpokladů vzniku úspěšné divadelní akce, pak v době konání představení tomu již tak není.

Při představení docela dobře postačí, když se péče o jeho průběh ujme někdo jiný, kdo do jisté míry v zastoupení režiséra řídí průběh představení — kolektivního tvůrčího aktu. Pracovník, který tuto práci dělá,

např. asistent režiséra, inspicient, herec, se snaží především o to, aby bylo realizováno pokud možno vše, co bylo dohodnuto jako nezbytné pro úspěšný průběh představení. I v tomto případě musí tu tedy vždy být někdo, kdo více než druzí členové divadelního kolektivu dbá o úspěšný průběh kolektivního divadelního aktu, avšak možnosti jeho zásahu jsou nyní již silně omezeny.

Jsou ovšem případy, kdy se s režiséry setkáváme v inscenacích jimi nastudovaných v rolích nebo i v jiných funkcích. Tak např. Emil František Burian představení své dramatisace a režie Dostojevského Bílých nocí (1956) doprovázel na klavír. Jiní režiséři, např. Konstantin Sergejevič Stanislavskij, hráli zpočátku ve vlastních inscenacích. V těchto případech nebyli však během představení na hrací ploše proto, že jsou režiséři, ale proto, že se změnil v technika, hudebníka, herce. Jejich činnost by jistě mohli, třeba ne tak dobře, převzít i jiní. Toto jejich působení nevyplývalo z jejich režisérské funkce. Není ovšem sporu, že ve všech představeních mohli mít dobrý vliv i např. na jejich rytmus. Krajním případem pobytu režiséra na scéně je krakovský režisér Tadeusz Kantor, který ve svých představeních v divadle Cricot 2 většinou v roli blíže neurčené vždy pobývá na jevišti.⁷⁾ Ve skutečnosti však i on se víceméně mění v herce, majícího určité místo v připraveném celku, které v zásadě nemůže výrazněji narušovat.

Nejčastěji se režisér účastní představení tehdy, je-li to herec, vystupující v inscenaci, kterou sám režisoval.

Tak tomu bylo v minulosti velice často.

Režisérovým materiálem není ani jeho vlastní tělo, jak je tomu u herců, ani hmota, světlo, tóny. I když snad někdy předehrává, nemusí být hercem, právě tak jako nemusí umět vyrobit praktikábl, paruku, řídit reflektor, hrát na housle. Umí-li něco z těchto činností, může mu to být třeba i dobré, ale podmínkou k výkonu režisérské aktivity to není.

Režisérovým materiálem jsou, můžeme-li to tak říci, lidé, kteří tvoří svými výrazovými prostředky inscenaci. Ten, kdo více než jiní myslí v zájmu zdaru kolektivního díla na celek, musí přivést lidi k větší či menší aktivitě, která by vedla ne k nezdaru, ale k úspěchu. Šíře režisérova působení na členy souboru, pojetí režisérské funkce, je historicky proměnlivé. Vždy však existuje určitá představa, že je třeba něco udělat, aby hra vůbec byla možná a aby dobře dopadla.

Na tomto místě bylo by však dobře zatím alespoň napovědět, že při vzniku divadelního díla působí i jiné organizující síly, např. divadelní konvence.

* * *

Materiálem režiséra jsou všichni lidé, kteří tvoří inscenaci, lidé, které musí získat, ovlivnit tak, aby využili svých specifických materiálů k vzniku úspěšné divadelní akce.

Za nejpřesnější charakteristiku cíle všech divadelních projevů lidstva považují snahu o úspěch před předpokládanými diváky. Proti takto neobvykle formulovanému cíli jistě vyvstanou námitky. A přece, nemylme se, není tomu jinak! Všichni, kdož dělají divadlo, vědí velice dobře, že musí to, co chtějí divákovi povědět, sdělit tak, aby jej okamžitě zaujali, protože divadelní dílo vzniká, působí a zároveň zaniká v neopakovatelném čase. Nepodaří-li se divadelníkům účinně diváky zasáhnout svým dílem teď, okamžitě, během hry, během představení, nezasáhnou jej již nikdy, protože zítra, nebo třeba jen za hodinu budou pod tímž názvem a třeba i před tímž divákem tvořit už jiné, alespoň do jisté míry jiné dílo. Herci si nemohou počkat na uznání svého počínání, musí je dosáhnout hned, protože jejich dílo nelze uchovat.

Mentalitu divadelních umělců zachytil už např. Molière v aktovce Versailleské impromptu (L'impromptu de Versailles), které bylo poprvé uvedeno v říjnu 1663 ve Versailles.⁸⁾ Podobnou výpověď podal uprostřed 20. století i třeba Louis Jouvet.⁹⁾ Jouvet napsal, že herec „žije jenom sám se sebou a s touhou po úspěchu“ a že „jeho zákonem je líbit se“. Tato zjištění nechápejme snad jako nějakou charakterovou vadu. Nebo jako projev občanské neuvědomělosti. Je to zákonitý důsledek specifické povahy jeho umělecké práce.

Divadelníci, kteří jdou za úspěchem, přirozeně vždy něco divákovi sdělují a vždy sledují i umělecké cíle. Jinak ani není možno. Jejich sdělení mohou být různá. Někdy velice závažná, pokroková, revoluční, jindy opatrná, hloupá, škodlivá. Avšak to je jiná otázka. Vždy však chtějí dosáhnout u diváků úspěchu. Pracuje-li někdo vědomě na hrací ploše tak, aby neuspěl, je to vždy jen výjimka.

Co konkrétně mělo divadlo kdysi dělat, nebudu v této knize však sledovat. To je věc historiků. Pokoušel jsem se

ostatně po celý život pochopit alespoň to, co dělali divadelní umělci po dlouhá století na proměnlivém teritoriu českého státu a případně i za jeho hranicemi. Cestou, kterou tentokrát nepůjdu, by také mohli jít, pokud jde o současné divadlo, kritikové. Cíle divadel byly, jsou a budou vždy neuvěřitelně různé. Kladou si je divadelníci, politikové, kdekdo. Ať už jde o ideové umělecké cíle jakékoli, je třeba je v divadle vyslovit divadelním dílem, které má — kromě proměnlivých rysů — i svá trvalá specifika.

Celou složitost cílů divadla v jedné a téže chvíli postihl před časem pronikavě anglický režisér Peter Brook: „Nikdy nemůžeme říct: „Tohle je pravé divadlo! To je divadlo dneška!“ To všechno je pochybené. Taková je jen jedna strana mince. Druhá strana se projevuje tak, že v každém časovém úseku, v každém zeměpisném místě, v každém městě a v každé vesnici uvnitř tohoto místa je určitá situace a vzhledem k této situaci se tu určité divadlo stává dočasně „správnějším“ a jiné méně správné.“¹⁰⁾

Základním úkolem režiséra je řídit různé aktivity divadelního týmu k dosažení úspěchu a tedy i určitého ideově uměleckého cíle. Myšlení a konání člověka, a tím spíše umělce, není totiž uniformní. I při společné snaze o úspěch se rozbíhá a je třeba je určitým způsobem řídit.

„Díla umění jsou různá,“ napsal kolem roku 1900 Oscar Wilde ve stati Právda masek, „ale podstata uměleckého působení je jednota. Kde se jedná o vládu nad národy, můžeme se přit o přednost monarchie, anarchie a republiky; divadlo patří pod moc vzdělaného despoty. Práci můžeme dělit, ducha, jenž jí hýbe, ne.“¹¹⁾

Výše uvedený citát pochází z let, kdy se v evropském divadelnictví pozice režiséra velice upevnila a především se složitě rozvinul obsah jeho působení. Mohlo by se tedy zdát, že víceméně platí jen pro dobu historicky omezenou. Ve skutečnosti však musel vždy být někdo, kdo měl, jak se říká, poslední slovo, třeba jen v několika málo věcech, považovaných tehdy pro zdar celku za podstatné.

* * *

Tak jako všechna umělecká tvorba vzniká i divadelní dílo s představou určitého vnímatele. Představa budoucího diváka může být různá. Nemusí být zcela vyhra-

něná a přesná. Vždy ale nějaká představa budoucího publika uměleckého díla je.

Řeči, že ten či onen divadelník divadlo nedělá pro diváky, jsou právě jen řeči. „Zajímá mě jen mé osobní, individuální dílo, prohlašuje např. Tadeusz Kantor, „nedělám představení pro publikum.“¹²⁾ Ve skutečnosti však všichni ti, kdož takto hovoří, s určitým divákem počítají a své inscenace nakonec zveřejňují. Jinak by totiž jejich tvorba nemohla působit jako umělecký jev. Ostatně i výše připomenutý krakovský režisér ve filmu o svém životě a díle, který připravila varšavská televize, upozorňuje při zkoušce své herce, kde všude budou sedět diváci.¹³⁾ 13 - ericthece

Většina divadelních souborů se snaží pracovat pro svého většinového diváka. Pro skupinu lidí, která nejčastěji jejich představení vyhledává. Tato skupina může být velice rozlehlá, zdánlivě téměř bez hranic, nebo naopak velice malá, ale z hlediska divadla také většinová. V některých experimentálních divadlech bývají totiž většinovými diváky příslušníci třeba jen nevelkého sociálního okruhu, spřízněného názorově i umělecky, a ne diváci, kteří naplňují většinu divadel. Pouze v případě, kdy souboru jde o to vyhnat z divadla svého až dotud většinového diváka, nemyslí na něho při přípravě inscenace, což mívá obvykle za následek střet s tímto dosavadním publikem, mající někdy až charakter skandálu. Ale i v tomto případě soubor myslí na určitého diváka, kterého sice ještě nemá, ale kterého by si přál jednou mít divákem většinovým.

Režisér je při přípravě inscenace prvním divákem, kterého potřebují hlavně herci. Ti, ač si v sobě postupně vypěstují schopnost vidět se a slyšet alespoň do určité míry při hře, potřebují, aby jejich činnost někdo hodnotil se zřetelem na celek a z hlediska předpokládaného diváka. Herec nemá možnost se podívat na výsledek svého uměleckého tvoření jako spisovatel či sochař. Nebo, přesněji řečeno, většinou ji nemá. Moderní čas vyšel herci totiž i v tomto směru už natolik vstříc, že se může případně na svoji práci dodatečně podívat ve videozáznamu. Tento záznam, i jiné záznamy, však režiséra nahradit nemohou. Ve videozáznamu se herec nevidí v životní velikosti a plasticky, alespoň zatím tomu tak není, a někdy ani ne v barvě. Především ale ve videu a v jiných podobných technických záznamech dneška a blízké či daleké budoucnosti se bude herec vždy vidět

jen svými, ne cizíma očima, a také více či méně se zřetelem na vlastní dílo, ne na celek inscenace. Oči a sluch režiséra, sledující jeho práci při přípravě inscenace z hlediska celku, který má působit na předpokládané diváky, jsou nenahraditelné.

Režisérovo místo při přípravě inscenace je mimo hrací plochu, aby viděl na celek díla, i aby je slyšel. V případě, kdy režisérskou aktivitu na sebe vezme někdo, kdo zároveň v téže inscenaci působí, musí si alespoň umět představit celek z diváckých prostor. Herci, kteří kdysi hodně režirovali, tuto schopnost měli zřejmě značně rozvinutou. V takových případech se často při zkouškách stává, snad to i někdo z vás viděl, že herec-režisér na chvíli opouští hrací plochu, aby se na ni mohl podívat jako divák, a nechá se případně na chvíli v aranžmá zastoupit třeba svým asistentem.

Právním a povinností režiséra vždy bylo stát před divadelním kolektivem. Ostatně režiséry nebývali vždy jen herci, ale i dramatikové, hudební skladatelé, dirigenti, choreografové, divadelní ředitelé, dramaturgové, kritikové i jiní divadelní pracovníci, kteří nebývali běžně zaměstnáváni na scéně. V divadlech naší doby jsou pak režiséry většinou už lidé k režisérské práci specializovaní.

Režisér, jako první divák, zástupce předpokládaného publika, má — na rozdíl od diváků — tu moc, že může se zřetelem na ně do přípravy inscenace zasahovat tak, aby působila co nejúčinněji. Režisér — ve shodě s představou o svých povinnostech — podniká určité kroky v zájmu účinnosti divadelního díla u budoucího diváka. Bylo by též možno říci, že za všech dob vede soubor — přes sebe — k útoku na diváka.

V české odborné literatuře tento rys režisérovy činnosti patrně jako první připomněl Vojtěch Kristián Blahník v přednášce O režii a režisérech (1925), v níž uvedl, že „režisér jest ve zkouškách reprezentantem obecnstva“ a že „musí několikrát organizovati a tvořiti na scéně, být i život stylizovaný, musí stále pozorovati dojem, jaký hra dělá, a vymýšleti se do duševní situace neinformovaného diváka.“¹⁴ K podobné charakteristice režiséra dospěl např. v Estetice dramatického umění (1931) i Otakar Zich, když jej označil za prvního z okruhu diváků, který přichází „dlouho před tím, než se naplní divadlo k premiéře“.¹⁵ Ještě přesněji jeho funkci postihl v roce 1937 Karel Čapek. Čapek napsal, že režisér „zastupuje nároky jeho (tj. diváckých, p. a.) očí a uší a jeho chápavosti... Je první a kritický divák hry, ale divák, který do toho mluví za ty ostatní.“¹⁶

R. Cieślak, přední herec Grotowského souboru ve Wroclavi, označil v březnu 1967 v Teatru Laboratoriu při besedě s pražskými studenty divadelní vědy režiséra za „oko“.

Vědomí, že režisér anticipuje při přípravě inscenace budoucího diváka, prostupuje jeho každodenní práci.

Někteří režiséři mají silně rozvinutý odhad pro reakce diváků. Jedním z nich byl — podle svědectví herce Michaila Čechova — i Jevgenij Bagrationovič Vachtangov. „Vachtangov... když seděl na zkouškách v hledišti, vždy vnímal sál jakoby plný diváků. A vše, co se odehrávalo na jevišti, viděl prizmatem dojmů těchto domnělých diváků. Inscenoval hru pro diváky...“¹⁷ Podobnou schopnost museli a musí však mít — třeba v míře daleko méně vyvinuté — režiséři všichni.

Totéž dokládá např. svědectví Anatolije Efrose.

„Při každé premiéře jsme s Rozovem... čekali na předpokládanou reakci na tu či onu scénu.“¹⁸

Podstatu režisérské práce tedy ve všech projevech divadla několika tisíciletí nalézám v péči o přípravu celku inscenace, která by úspěšně zapůsobila na předpokládané diváky. V tomto zdánlivě jednoduchém konstatování je i prostor pro činnost režisérů velkolepých antických tragédií i divadelních akcí, potulných zakérů či herců komedie dell'arte, pařížských inscenací Comédie Française v 17. století i velkých operních podívaných 19. století, kočovných i nekočovných loutkářů, i pro jejich tvorbu ve 20. století.

Ve své práci chtěl bych se pokusit zjistit, které činnosti musí režisér za všech dob a ve všech zemích v divadelním okruhu evropsko-americkém i asijském udělat, má-li být zajištěn vznik divadelní inscenace a její příznivé přijetí. Vždy totiž takové aktivity byly, jsou a budou. Už ostatně Adolf Winds v knize Geschichte der Regie (1925) napsal, aniž pak ve své práci tyto jevy hledal, že existují určité základní rysy režie, které jsou typické a které se budou uplatňovat, pokud se divadlo bude hrát.¹⁹

Mým cílem tedy není podat dějiny režie, i když se co chvíli budu do minulosti divadla obracet, ani se nechci vyznat z koncepce režijní tvorby, která je mi nejbližší, ani nemám v úmyslu podat návod, jak si má režisér počínat.

Podstatu režisérovy činnosti postihuje dobře stará i nová jazyková praxe mnoha národů.

V českém divadle — tedy i v naší práci — volíme pro vykonavatele režisérské aktivity termín režisér. Podobně tomu u některých jiných slovanských národů a v německy mluvícím světě. Termínu il regista užívají Italové. Divadelníci tu v druhé polovině 18. století převzali

francouzské slovo le regisseur, což znamená správce státních důchodů, příjmů. V tomto smyslu začalo být slovo užíváno v 18. století i v Prusku, když Friedrich II. zavedl daně podle francouzského vzoru. V habsburské říši se tak říkalo tabákovému monopolu. (Mluvílo se např. o Regiezigarren.)²⁰⁾

V divadle bylo slovo režie jako divadelního termínu poprvé použito, pokud víme, v roce 1771. Stalo se tak ve Vídni, když na místo Brahmovo, který odcházel do funkce tajemníka vyslanectví ve Švédsku, byl do dvorního divadla pod titulem režisér jmenován Stephanie starší.²¹⁾ Termíny der Spielleiter nebo Spielmeister se v německé divadelní praxi neujaly.

Francouzi označují režiséra termínem le metteur en scène a režisérskou činnost mettre en scène. Termín postihuje režisérovu aktivitu. (Termínu mizanscène se v řadě zemí používalo či používá ve smyslu divadelní režie.) U Angličanů se vžil termín producer a ve Spojených státech severoamerických termín director.

Velmi zajímavé doklady máme v asijských jazycích. V staroindickém divadle pořádal hru ředitel, který se také nazýval sūtradhāra, tj. tahač nití.²²⁾ Označení režiséra bylo převzato z loutkového divadla, pracujícího se závesnými loutkami na nitích. Šanskrt tedy volil termín, který zdůrazňoval — dokonce značnou — řídicí aktivitu režisérovu.

Současná čínština má pro režiséra označení tao-jen, které se skládá ze znaků vést + hrát. Tedy řídit hru,

導 演

vést hru. V novodobé japonštině se režisér označuje slovem kantoku, což je termín složený ze znaků dívat se + dohlížet.

看 督

V čínském znaku komponent 目 a tentýž v japonském znaku znamenají — oko.²³⁾

V divadle, které je za všech časů kolektivním jevem, působil vždy někdo, kdo nějakým způsobem více než jiní členové divadelního kolektivu dbal v době příprav divadelního díla o jeho úspěch u předpokládaného diváka. Tento činitel, kterému dnes říkáme režisér, se různě nazýval, měl různé postavení v souboru a také obsah jeho aktivity byl různý. Vlastní materiál divadelního díla, které jako diváci vnímáme při hře, režisér však nemá. Jeho materiálem jsou tvůrci inscenace. Proto také během představení před diváky nemusí být v divadle přítomen.

Režisérská funkce je stará jako samo divadlo, protože určitá, třeba jen minimální režisérská aktivita byla vždy nutná, měl-li kolektivní divadelní akt vzniknout a uspět. Dějiny divadla, které tuto skutečnost neberou na vědomí, usvědčují svého autora, že neví, co je divadlo.

I když nepatřím mezi ty, kdo se celá desetiletí věnují studiu vzniku divadla, aby pak nakonec stejně neřekli více než hypotézu, kterou lze přijmout nebo odmítnout, začnu též domněnkou, že i skupiny lovců, maskovaných za zvířata, tím spíše pak magické obřady a zvyky našich dávných předků, mající divadelní prvky, musely být někým řízeny.

Vůdce lovců, šamany, náčelníky kmenů je možno považovat za předchůdce dnešních divadelních režisérů.

Podívejme se však raději do dějin athénské divadla V. a IV. stol. př. n. l., pro jejichž poznání máme již prameny. Informace, které se dochovaly, dosvědčují, že v Athénách, v tomto řeckém městě a státě, bylo řízení příprav divadelní inscenace dokonce už velice důmyslně vypracováno. Příprava inscenací v athénské divadle v mnohém připomíná stav, k němuž se dopracovalo divadlo několika jiných evropských národů až daleko později.

Základní údaje o provozování divadla v antickém Řecku přebírám z knihy Františka Groha Řecké divadlo (1933), kterou považují, ač od jejího vydání uplynulo už mnoho let, za stále vynikající. Nový výzkum, který to či ono poopravil, zpochybnil, doplnil, nechci podceňovat. Pro účel, který sleduji, poslouží však nejlépe přece jen spis Grohův.¹⁾

V Athénách provozovalo se divadlo nákladem státu při Lenajích, které připadaly na leden a únor, a při Velkých Dionýsiích v březnu či dubnu. Soutěž básníků tragických a komických byla součástí souboru různých soutěžních akcí a svým způsobem i jejich vyvrcholením. Pořádání zmíněných slavností měl na starosti archón. Tento státní úředník (každý závod měl archonta svého) vybíral k provozování texty, které mu byly básníky zadány, a později — údajně losem — určoval i herce hlavních rolí. (Zpočátku vybírat herce nemohl, protože dramatický básník byl zároveň hlavním hercem ve své hře.) Zdá se, že tyto státní činitelé museli mít na podobu inscenace vždy velký, byť konkrétně těžko dnes dokazatelný vliv, i když sami nikdy, pokud víme, zkoušky neradili.

Přípravy na inscenaci začínaly asi půl roku před hrami, což je doba velice dlouhá, v níž se už nejen něco může, ale i musí udělat. Zpočátku, kdy vystupoval v dramatu jediný herec velké role, brali na sebe jejich řízení sami dramatikové, kteří zároveň většinou tuto roli i herce ztvárňovali. Tak jako i později v různých divadelních projevech světa, spojovala se v Athénách původně v jediném člověku aktivita autorská, herecká a režisérská. V případě, že dramatik sám hlavní postavu nemohl zahrát, měl právo si vybrat herce, takže si uvolnil ruce pro činnost režisérskou. (Je např. známo, že Sofoklés pro slabost hlasu nemohl vystupovat jako herec.) Básníci původně museli vycvičit i sbory do svých dramát.

V V. století před naším letopočtem vedl tedy přípravu inscenace dramatik, který měl největší zájem o její úspěch, protože se svou hrou soutěžil.²⁾ Jevištní ztvárnění textu, to jistě věděl, mohlo někdy mít i dost značný vliv na hodnocení jeho hry.

Už na počátku rozvoje divadla v Athénách pověřovali však někteří dramatikové výjimečně někoho jiného režisérskou prací, když pro ni v sobě nenašli dost předpokladů. Vědomí, že pro řízení příprav inscenace je třeba mít zvláštní schopnosti, poznání, že taková činnost je něco zcela jiného než činnost autorská, se zrodilo už v antice. Režiséry, rekrutující se z neautorských skupin, potřebovalo divadlo ostatně i proto, že se na scénu vracely též texty mrtvých dramatiků. Vývoj směřoval k omezení vlivu dramatických básníků na přípravu inscenace. Její příprava se také stávala stále složitější záležitostí, protože Aischylos (525—456) zavedl druhého herce a Sofoklés (495—405) třetího. Vedle protagonistů ve všech typech řeckého dramatu mohly být — a také byly — i menší role, které hrávali další herci. Protagonista se menší úlohy ujímal jen výjimečně. Neoddělitelnou součástí každé inscenace byly i akce chóru.

Na místo básníka, který ustupoval z funkce režiséra athénské divadla, vystupoval protagonist (protagonisté) herec hlavní role, který míval ve svých službách dva podřízené herce pro druhé a třetí role. Aktivita herecká a režisérská, ne však už také autorská, prosadila se tu v jediném nositeli. Symbiózu herec-režisér poznalo pak divadlo — a poznává ji stále — velice často.

Časem vzrostl i vliv archontů na podobu inscenace, protože se neomezovali pouze na výběr textů. Když byl roku 449 př. n. l. zaveden i zvláštní závod pro tragické

herce, přešel výběr herců hlavních rolí, tj. obsazování rolí tragických a patrně i komických, do jejich rukou. Člověk, který vybíral text, ovlivňoval tedy zásadně, byť údajně nejčastěji losem, i obsazení rolí. Kromě toho archón určoval i choréga, jehož úkolem bylo nastudovat sbory.

Vlastní nácvik sborů, nesmírně závažné herecké skupiny řecké tragédie i konečně komedie v V. a IV. století př. n. l., vedl zpočátku též básník. I např. Euripidés studoval sbory do svých tragédií. Později byl pro tento nácvik získáván učitel, který sbor vycvičil ve zpěvech a tancích. Sbory se cvičily odděleně od herců, podobně jako je tomu za našich časů alespoň po jistou dobu zkoušek zejména v opeře, a také mimo scénu.³⁾

Na podobu chóru měl však vliv i chorég, který pro toto studium učitele najímal, protože on sbor a píštěc podle svých názorů sestavoval. Bohatý občan, pověřený archontem funkcí choréga, musel na vlastní náklady sestavit sbor, ubytovat jej, živit a po několik měsíců platit. Chtělo se od něho i to, aby pro chór a píštěc pořídil nádherná roucha. Zpočátku o tuto činnost projevovali zámožní občané zájem, protože ji obec považovala za jednu z forem, jak platit daně, i proto, že tak získávali popularitu. Na konci 4. století byl však už chorégos placen ze státní pokladny. Zámožní lidé se časem této ne snadné a velice nákladné činnosti vyhýbali. Sbor za Aischyla měl 12 osob, za Sofokla 15 a v komedii dokonce 25 členů. Někdy bylo třeba zajistit i tzv. vedlejší sbor.

Když ve III. století sbory z řeckého divadla zmizely, zanikla i funkce choréga, termín se však zřejmě tu i tam udržoval. Označoval režiséra, vedoucího hry. Vynořil se, jak ještě uvidíme, v italském školském divadle 16. století i v komedii dell'arte (viz str. 24, 30).

Ve IV. století př. n. l. byla tedy v Athénách příprava inscenace zajišťována velice důmyslně. Jistý vliv na ni mělo několik lidí. Její podobu ovlivňoval archón i chorégos, v jejichž rukou bylo především obsazení hry. Nácvik chóru vedl speciální učitel. Přípravu herců-solistů řídil protagonista. Ten měl v tomto režisérském týmu rozhodující slovo, pokud šlo o celek divadelního díla. Určitý vliv na podobu inscenace mohli však i nadále mít i dramatičtí básníci.

Také v jiných řeckých obcích býval vždy někdo, kdo se více než jiní staral o přípravu divadelní inscenace. Na ostrově Délu, jak víme z nálezů uchovaných z let 284 až

170 n. l., bylo to šest mužů, kteří si říkali chorégos, ačkoliv v tu dobu to byl už anachronismus, protože v řeckém dramatu a komedii tehdy již sbory nebyly. V maloasijském městě Magnesii nad Maiandrem máme v II. a I. stol. před naším letopočtem doloženého tzv. pořadatele (agonothetes), podobně je tomu i v městě Iasu v Karii, jména tzv. cvičitelů jsou též známa z Delf.⁴⁾

Také v antickém Římě funkci režiséra znali. Víme např., že Livius Andronicus, který přišel do města jako otrok M. Livia Salinatora, se stal dramatikem, ředitelem, režisérem i hercem divadelního souboru, pracujícího po řeckém způsobu. Tyto aktivity byly v římském divadle dlouho spojovány. Později vůdce divadelní společnosti se nazýval dominus gregis nebo archimimus.⁵⁾

* * *

V okruhu církevního divadla evropského středověku měl zpočátku při přípravě officia zřejmě hlavní slovo nejvýše postavený duchovní, který zároveň „hrál“ roli Krista. Role se tehdy totiž obsazovaly podle hodností. Později, v typu ludu, ujímali se vedení přípravy inscenace i jiní kněží a případně už laici.

Na miniatuře Jehana Foucqueta z poloviny 15. století, představující Hru o umučení svaté Apolonie, je zachycena i postava, která bývá považována za první zobrazení režiséra v evropském divadelním okruhu (obr. 6). Mezi herci, kteří před diváky provádějí určitou akci, stojí vysoký muž, který jako by přímo nesouvisel s touto divadelní akcí vpředu, ale spíše s nějakou aktivitou v zadním plánu obrazu. Muž drží v pravé — napřažené — ruce hůlku, působící jako štíhlý meč, a v levé knihu. Svým imponujícím zjevem, předměty, které drží v rukou, i svojí aktivitou budí dojem, že divadelní akci řídí. Lze se domnívat, že v okamžiku, kdy jej malíř zobrazil, dává pokyny hudebníkům, protože hra zřejmě co chvíli bude vrcholit. Právem v něm vidíme režiséra mystéria. Malíř, který zachytil nejen vlastní akci, ale i herce neuplatňující se právě při hře (dva andělé čekající se založenýma rukama na svůj výstup), hudebníky, sedící i stojící diváky, sotva mohl vynechat člověka, který divadelní podívanou po týdny či dokonce několik měsíců připravoval a případně ji přímo při hře i řídil.

Také projevy profánního neboli světského divadla středověku musely být určitým způsobem řízeny. Vůdcem skupin potulných herců, pro něž se užívá označení jokulátor, žakěř, tiehař, minstrel, mim, versifikátor, igris, vagant atp., mohl být např. otec nebo děd, šlo-li o soubor složený z členů rodiny.

Z dějin anglického divadla např. víme, že v polovině 14. století za krále Eduarda III. měli královští minstrelové v čele vůdce, jenž se nazýval rex ministrallorum, později pak, v 15. století, marescal-

lus, maršál.⁸⁾ Lidé, stavění do čela minstrelů, získávali tuto funkci jistě ne už z rodinných důvodů, ale proto, že pro ni měli předpoklady.

Za renesance, kdy se divadelní život v Evropě značně již diferencoval, máme nejen doklady o existenci režisérů ve všech okruzích divadelní aktivity, ale i první zprávy o obsahu jejich činnosti.

V okruhu divadla, které bylo stále pod kontrolou církve, vznikaly v tuto dobu — většinou už na náklady měst — v některých zemích západní Evropy inscenace rozsáhlých skladeb náboženského obsahu, rozložené nejednou do více dní, jejichž příprava nesporně vyžadovala energického řízení.

Velice cenné doklady o nácviu mystéria se uchovaly ve Valenciennes. Zde v roce 1547 si hrající zvolili třináct superintendantů, jejichž úkolem nebylo jen pečovat o finanční otázky, ale i obsadit role, dbát o disciplínu, čelit chybám atd. Několik superintendantů se dokonce muselo zúčastnit představení, ač sami nehráli, protože znali určitá „divadelní tajemství“ — dnes bychom řekli triky. Bylo nezbytné, aby při hře na scéně regulovali efekty mašinérie. Velikou oporu těmto režisérům poskytovaly smlouvy, které museli před notářem uzavřít všichni hrající. Ve smlouvě se totiž všichni museli mj. zavázat, že budou chodit do zkoušek ve stanovený den a hodinu.⁹⁾

Kdo stál v čele tohoto třináctičlenného řídicího týmu, není mi však známo.

Ti, kdož připravovali v roce 1583 na náměstí v Lucernu inscenaci mystéria, zanechali také po sobě stopy. Dochovaly se na tu dobu mimořádně precizní režijní plány pro oba dny mystéria, obsahující záznam hracích ploch a písemné pokyny (viz obr. 27).⁹⁾

Školské produkce řídili většinou učitelé a kněží.

V Itálii se už v první polovině 16. století nazývali organizátoři divadelních produkcí „akademiků“, vesměs profesori rétoriky či latiny, corago, tedy termínem, v němž se ozyvá připomenutý řecký chorégos.⁹⁾

Doklady o režijní práci zcela mimořádného významu máme pro tento typ divadla z Itálie druhé poloviny 16. století. Prvním z nich jsou Čtyři dialogy, jejichž autorem je Leone de'Sommi, židovským jménem Jehuda Somme da Porta Arié, který se narodil někdy v letech 1525 — 1527 a zemřel v Mantově v roce 1590, 1591 nebo 1595.¹⁰⁾ De'Sommi se pokoušel sice psát divadelní hry, ale především stál po dlouhá léta v čele židovského di-

vadelního souboru, s nímž pořádal představení pro mantovský dvůr. Stal se proslulým režisérem, coragem, mistrem svého oboru. Na sklonku svého života tento vzdělaný a zkušený divadelník, dobře si vědomý, že taková práce neexistuje, napsal čtyři dialogy, v nichž se zamýšlel nad tím, jak se dělá divadlo. Ač chtěl vlastně napsat návod pro ty, kdo budou stát „před úkolem sepsat nebo provést scénickou básně“, tedy divadelní příručku, uložil do svého díla i obecně platné závěry a také v něm zanechal svědectví o neobyčejně již vyspělém stupni režisérské činnosti.

V třetím dialogu, v němž se uvažuje „o návodu, jak hrát, o způsobu odívání a vůbec o všem, co se týká herců“, de'Sommi nejprve vysvětluje Santinovi a Massimianovi, kteří za ním docházejí k rozpravám o divadle, jak si počíná při výběru textu (komedie) a co dělá, když ji má s herci nastudovat.

„Především z ní pečlivě vypíšu všechny role, a když vyberu herce, kteří se pro ně nejvíce hodí (přitom budu pokud možná myslet na detaily, o nichž si ještě promluvíme), svolám je dohromady, každému svěřím roli, která mu nejlépe sedí, dám jim přečíst celou komedii, aby i malé děti, které v ní vystupují, znaly celý příběh či alespoň to, co se jich týká, a všechny poučím o vlastnostech postav, které mají představovat; a tím je rozpustím a ponechám jim čas, aby se mohli své role naučit na zpaměť.“

Dále Veridico, což je pseudonym de'Sommiho v této práci, hovoří o kritériích pro výběr herců a na otázku jednoho z přátel, co se mají herci naučit a jak mají hrát, odpovídá:

„To je jistě velmi složitá věc. Ale abych vám vysvětlil alespoň to, co s herci dělám já, řeknu vám, že nejprve musím všechny upozornit, aby mluvili nahlas a přitom hlas nezvedali do křiku, aby ho zvedli jen s mírou, což stačí, aby je všichni diváci dobře slyšeli. Potom nevznikne ten hluk, který často dělají ti, co sedí dál a neslyší dobře, ti pak ruší celý představení. To je ovšem něco platné, jen když má herec od přírody dobrý hlas. Už jsem řekl, že to je po dobré výslovnosti to, co potřebuje nejvíce.“

A dále:

MASSIMIANO: To je jistě důležité upozornění.
VERIDICO: A pak jim nařídím, aby se vystříhali spěchu, to je horší než mor, dokonce je

nutím, je-li to možné, aby přednášeli velmi zvolna, říkám velmi, aby beze spěchu vyslovovali každé slovo až do poslední slabiky, aniž by jim došel dech, jak se mnohdy stává, takže divák zneklidní, když mu unikají konce vět.

SANTINO:

Jestliže se má při hraní, jak se domnívám, napodobovat způsob domácí mluvy, myslím, že pomalý a důrazný přednes, o jakém mluvíte, bere řeči přirozenost. Ubezpečuji vás, že ani v nejmenším, protože — kromě toho, že je nenechám, aby pomalou řeč přeháněli, má to být rys nejváženějších osob (a napodobovat se mají ti nejlepší) — herec si musí v tom případě také uvědomit, že má divákům opřát čas, aby mohli pochopit básníkovy obraty, vychutnat jeho neobvyklé a neotřelé sentence. Atd.

VERIDICO:

Na otázku, co musí udělat těsně před začátkem představení, Veridico odpovídá:

„Než k tomu dojde, musíte přehlédnout všechny postavy a přesvědčit se, jestli má každý vše, co potřebuje: to musí být sepsané v seznamu (takový jsem si připravil právě před chvílí), protože stačí zapomenout na nějakou maličkost a může to v představení natropit veliký zmatek. Kromě toho si obvykle připravuji i druhou listinu, velmi důležitou a užitečnou, tam zaznamenávám výstupy, jak jdou za sebou, se jmény postav a s označením domu či ulice, kudy kdo vejde a na jakou narážku, i s prvními slovy jeho textu, aby, kdo to má na starosti, mohl podle listiny zavolat herce včas na místo, strčit ho na jeho narážku na jeviště a hodit mu první slova, kterými má začít.“

Zanechme však už citací z pozoruhodného svědectví mantovského režiséra!

V dialogích mluví se ještě např. o dramatických textech, veselohrách, tragédiích a pastorálách, o vzhledu herce, jeho pohybu, o způsobu charakteristiky člověka na scéně, o oblékání, o pořadí, jak herci vcházejí na scénu, o prologu, o hudebních intermeდიích, o scéně atd. Nejpodstatnější je ovšem de'Sommiův výklad, jak konkrétně s herci, které si uvážlivě vybral, studuje role.

K některým místům ze Čtyř dialogů se vrátím — vždy

v překladech Zdeňka Digrina — na jiných stránkách této knihy.

Pro náš účel postačí si uvědomit, že tu máme co dělat s režisérem specialistou, který hluboce pronikl do problematiky inscenačního umění a který s velkým soustředěním jako skutečný odborník po léta připravoval s herci „akademiky“ inscenace. Má vše pevně v rukou, ví, jak co udělat, uvědomuje si složitost divadelního jevu, na sklonku své životní dráhy dovede říci i to, že pro herecké povolání se nedají sestavit žádná pravidla, „herec se opravdu musí narodit“. De'Sommi přesně popisuje určitý pracovní proces, kterým mnohokrát — s velkým úspěchem — prošel. Vypravuje, jak se dělá, jak on se svými herci dělá divadlo.

Soubor činností, které při přípravě inscenace musel vykonat, i způsob, jak inscenační problémy řešil, připomínají už kvalifikované režiséry 19. a 20. století.

Ze samého konce 16. století pocházejí pak rozpravy O jevištním básnictví a Kterak předvádět divadelní hry, jejichž autorem byl Angelo Ingegneri (1550—1613), básník a překladatel, pověřený v roce 1586 nastudováním zahajovacího představení Teatro Olimpico ve Vicenze — Sofoklova Krále Oidipa.¹¹⁾ Angelo Ingegneri zanechal další svědectví o důmyslné režijní práci. Jeho vyprávění o tom, jak studoval Oidipa, je další významný dokument z dějin evropské divadelní režie. Některé partie z jeho práce připomenu na jiných místech.

V rezidencích vladařů a ostatních aristokratů se v 16. a 17. století někdy uplatňovali pořadatelé efektních dvorních slavností. Tak např. v Praze působil v druhé polovině 16. století Giuseppe Arcimboldo, malíř, architekt, vynálezce, typický renesanční duch širokého záběru, který inscenoval i velké plenérové divadelní akce. Ten např. o masopustě v roce 1570 připravil na Staroměstském náměstí v Praze pro císaře Maxmiliána II. a jeho vznešené hosty podívanou na sopící Etnu, z níž mj. vycházely i různé mytologické postavy. Dochovalo se i několik Arcimboldových kostýmních návrhů, dokládajících, jak pečlivě tuto divadelní akci připravoval. Jeden z nich představuje Vlastu, legendární náčelnici českých žen a dívek z dívčí války. Součástí průvodu byl totiž i houf těchto válečnic.¹²⁾

Nejperspektivnějším typem evropského renesančního divadla bylo však činoherní divadlo vytvářené za finanční odměnu skupinami herců, v jejichž čele stáli divadelní

podnikatelé. Tento nový typ divadelního provozu se rychle z Anglie 16. a 17. století rozšířil do evropských zemí. Ředitel společnosti na sebe někdy bral i péči o celek inscenace. Tuto činnost mohli však vykonávat i hlavní herec, dramatik-herec, či ještě někdo jiný.

Význam zkoušek v divadlech alžbětinského typu velice stoupl ze dvou podstatných příčin. Poměrně početné soubory, které se chtěly uživit hraním divadla, musely si zabezpečovat úspěch daleko vědoměji než divadlo minulosti. Za druhé pak nová dramatika přinášela stále nové obrazy člověka ve stále nových — a ve srovnání s minulostí i neobyčejně složitých — souvislostech. Dobrá příprava inscenace se nyní stala daleko nezbytnější než kdykoli předtím.

V renesanční Anglii se poprvé silně prosadily dva faktory, které později — od konce 18. století — ještě spolu s dalšími vedly k posílení významu režiséra v celém evropském divadelnictví.

To, že se v tomto typu divadla skutečně zkoušelo, dokládá např. list krále Jakuba I. ze 17. V. 1603, vydaný „hercům královým“ z divadla The Globe (Zeměkoule), v němž se říká, že ti a ti herci, mezi nimi i William Shakespeare, mají právo hrát různé divadelní texty, „které již nacvičili nebo ještě později nacvičí“.¹³⁾

Nejkonkrétnější záznam činnosti režiséra v anglickém renesančním divadle podal William Shakespeare v tragédii Hamlet (1602). Dánský kralevec, který kočovné herecké skupině určil, co má pro něho na královském dvoře zahrát, a který text známé hry dokonce rozšířil o několik veršů, dává ve 3. jednání rady hercům. Snaží se je instruovat tak, aby bezpečně zapůsobili na předpokládané diváky.

SÍŇ NA HRADĚ

Vystoupí Hamlet a dva nebo tři herci

HAMLET: Prosím vás, říkejte tu řeč, jak jsem vám ji přečetl, aby vám jen hrála na jazyku! Ale jestliže ji zahulákáte, jak to někteří naši herci dovedou, budu litovat, že jsem své verše nedal rovnou říkat obecnímu serbusovi. A nešermujte mi pořád rukama, jako když taháte pilu. Všechno dělejte citlivě. Vždyť právě v nejprudších přerážkách, bouřích, ba řekl bych smrtících vášně si musíte osvojit a uplatňovat kázeň, kte-

rá jí teprv dodá formy. Věřte mi, zrovna mě to bolí, když slyším takového parukatého boucharona, jak tragickou pasáž trhá na hadry, až z ní cucky lítají, jen aby omráčil panstvo k stání, na které z větší části neplatí nic než nezbadatelné němohry a rámus. S chutí bych dal takovému tragédovi namrskat, když pouští hrůzu a vyvádí, div nepřehrodesuje Herodesa. Prosim vás, nedělejte to!

PRVNÍ HEREC: V tom za nás ručím, Výsosti!
HAMLET: Ale nebuďte zase příliš krotcí, nýbrž držte se svého citu. Hřejte, jak si toho žádá slovo, a mluďte, jak si toho žádá hra. Jen jedno přitom stále mějte na mysli: abyste nevybočili z mezí přirozenosti. Neboť jakékoli přepínání je proti smyslu herectví, jehož účelem od počátku bylo a podnes zůstalo, aby přírodě jaksi nastavovalo zrcadlo. Aby dobrotě ukazovalo její vlastní sličnost, zpupnosti její vlastní pokřivenou tvář a celé době, jak vskutku vypadá a jaká je. Přepínat, stejně jako nedokreslovat, je tu hřích, který snadno rozesměje nevědomce, ale soudného diváka leda pohorší. A mínění jediného takového musí pro vás mít větší váhu než plné hlediště těch druhých. Jsou herci — já je viděl a slyšel vychvalovat až hrůza —, kteří se tónem a gestem, krom té drahé duše, tak málo podobali křesťanům, pohanům či vůbec jen lidem, a přitom tak vřeštěli a řádili, že mě napadlo: snad je ani neudělala příroda, nýbrž jen nějaký její nádeník, a oni se mu nepovedli. Tak ohavně představovali člověka.

PRVNÍ HEREC: To jsme u nás, doufám, skoro vymýtili, Výsosti.

HAMLET: Prosím vás, hleďte, abyste to vymýtili nadobro. A nedovolujte těm, kdo u vás hrají šašky, aby mluvili víc, než mají v textu. Je mezi nimi dost takových šantalů, kteří se sami smějí, aby rozesmáli několik hlupáků v hledišti, třeba tím odvádějí pozornost od důležitého dialogu. To je hnus-

né, a šašek, který tohle dělá, by se měl stydět za takovou ctižádost. Běžte se ustrojít!

Odejdou herci.

(Přeložil E. A. Saudek)¹⁴⁾

Hamlet si v této scéně počíná jako režisér souboru. Radí hercům v praktických věcech. Žádá je, aby se drželi textu. Hlavně komikům, kteří mají sklon k improvizaci, to připomíná. Obrací pozornost k jejich práci s přímými hereckými prostředky, k deklamaci a ke gestikulaci, přičemž je dokonce zavazuje, aby deklamovali tak, jak jim to kdysi předvedl. Hamlet-režisér jim tedy — řekli bychom dnešním termínem — slovní jednání předebral. Dává hercům však i pokyny zásadnější povahy. Vybízí je hledat rovnováhu mezi rozumem a citem, vede je k přirozenému projevu, připomíná jim konečný cíl jejich počínání, smysl divadla. Nakonec, jako by byl skutečně režisérem herecké trupy, dá jim pokyn, aby se šli ustrojít. Hamlet má na mysli úspěch hry před publikem náročným, kultivovaným, před dánským královským dvorem. Proto hercům radí určité věci nedělat tak, jak jsou zvyklí, když hrají před nenáročným lidovým publikem.

Režisérem renesančního souboru — v tomto případě amatérského — je i kladec Klubko v Shakespearově Snu noci svatojanské (asi 1594). V této hře je — tentokrát komický — zachycena jedna z podob dobové aktivity režisérské.

* * *

Ještě více dokladů pro režisérskou činnost máme ze 17. a 18. století. Připomeňme si hlavně režiséra v okruhu tehdy velice populární komedie dell'arte, a to tím spíše, že dodnes v povědomí mnoha lidí žije názor, že šlo o divadlo vysloveně improvizované. Ve skutečnosti i divadlo tohoto typu, v němž herec určitý prostor pro slovní, mimickou i gestickou improvizaci nesporně měl, bylo také připraveným dílem skupiny lidí, které někdo stál v čele. Nejvzítější název pro vedoucí souborů lidové italské komedie byl capocomico. Tedy: hlavní herec, komik. Andrea Perucci v knize *Dell'arte rappresentativa, premediata e all'improvviso*, vydané roku 1699 v Neapoli, hovoří však o carogovi, kterého označuje též za vedoucího (duca) či učitele (maestro).¹⁵⁾ Carogem mohl být ředitel společnosti, hlavní herec-komik, snad i dramatik. Termínu capocomico, který byl běžnější, Perucci nepoužívá.

Pozoruhodné je to, co Perucci říká o obsahu činnosti caroga:

„Ještě před představením musí s herci důkladně rozebrat scénář, aby se všichni seznámili s obsahem komedie, zapamatovali si, kde třeba skončit dialog, a předložit naspočetně posouzení nějaké ostré slovo nebo nové lazso.*) Jeho povinnost neomezuje se tedy na prosté přečtení scénáře. Musí si připravit uvedení osob, jejich jmen i co představují, vysvětlení obsahu hry i místa, kde se děj odehrává. Musí rozluštit lazzy a všechny nevyhnutelné obšírné pasáže a postarat se, aby byly připraveny všechny rekvizity: listy, měšce, dýky a ostatní, co se obvykle vyjmenovává na konci scénáře...“¹⁶⁾

Perucci uvádí i zcela konkrétní pokyny onoho caroga při přípravě inscenace komedie dell'arte.

„Herci ať si především pamatují, že si nesmí plést město, v kterém se událost odehrává, ani kdo odkud a kvůli čemu přišel. A necht' nezapomínají jména účinkujících, neboť je neodpustitelnou chybou a nedbalostí, když například jeden řekne, že se děj odehrává v Neapoli a druhý — v Římě, nebo o tom, kdo přichází ze Sieny, když říká, že je z Německa. Anebo když otec zapomene synovo jméno a milenec jméno milé. Poznal jsem jistého vozemboucha, který se podle scénáře volal Lelio, ale v přátelském rozhovoru nazýval Leliem svého partnera. Tak rovněž pozorně je si třeba počínat při rozeznávání domů: každý musí vědět, který dům je jeho; bylo by velmi směšné a hodné jakéhokoli pokárání, kdyby někdo zabouchal nebo vešel do cizího domu namísto do svého.“¹⁷⁾

V druhé polovině 17. století znala však Evropa už i velmi rozvinutou podobu režijní práce, která se již blíží působení režisérů-specialistů, jak je známe od konce 18. století z divadla evropského okruhu. Mnoho dokladů pro to přináší Molière v zmíněné již aktovce Versailleské impromptu (1663). Molière tu zobrazuje zkoušku souboru na hru, která má být za dvě hodiny provedena před samotným králem, ale herci se necítí pro vystoupení dostatečně připraveni. Osm dní na přípravu hry a inscenace bylo prý málo. Molière, který je v tomto dramatickém pamfletu proti svým nepřátelům jednou z dramatických postav, se snaží proto ještě na

*) Lazzo — improvizovaná anekdota, mimovaná scénka, někdy jen nápad, hříčka, typické herecké extempore v komedii dell'arte.

poslední chvíli zorganizovat zkoušku, jejíž průběh je právě obsahem aktovky. Dramatik v ní jistě zachytil postupy, které jako režisér volil i jindy.

Překvapující je zvláště práce režiséra s hercem na individuálním pojetí jednotlivých rolí. Místo, kde autor i režisér Molière dává hercům klíčové informace, může sloužit za doklad, kam až v Evropě dospěla v některých svých projevech divadelní režie více než sto let před tím, než význam režiséra pro divadelní tvorbu začal být programově připomínán.

MOLIÈRE: ... Prosím, abyste se všichni vynasnažili vstihnouti charaktery svých úloh. Vmyslete se do toho, že ve skutečnosti jste těmi, jež máte zpodobnit.

(Du Croissymu)

Vy představujete pana básníka. Vžijte se do své úlohy. Musíte zdůraznit jeho pedantství, jež z něho nesetřel ani styk se vznešeným světem; víte, že rád a stále užívá sentencí, hovoří povznešeně a dává si na každém slově záležet. Každou slabiku vysloví přesně, že může s ním být spokojen i nejpřísnější mluvnický mračnopozor.

(Brécourtovi)

Vám jsem přidělil úlohu slušného dvořana, jakého jste hrál již v Kritice Školy žen; tedy prosím, mluvíte naprosto přirozeně a gestikulujte pokud možná nejméně.

(Le Grangeové)

Vám abych něco říkal, toho není třeba.

(Slečně Bėjartové)

Vy hrajete jednu z oněch dam, jež, protože nemají milovníka, domnívají se, že všechno ostatní jest jim dovoleno; jednu z těch, které se zabarikádovaly za svou přísnost mravů, na všechny hledí zvysoka, každého si přeměří od paty k hlavě a jsou samy přesvědčeny o tom, že nejlepší vlastnosti všech ostatních nejsou ničím proti jejich ubohé ctnosti, o níž nikdo nestojí. Ten charakter mějte stále na zřeteli, aby vaše pitvoření jemu plně odpovídalo.

(Slečně de Brie)

Pokud se týče vás, představujete jednu z těch

dam, jež se domnívají, že na celém světě žádná jiná není takovým zrcadlem ctnosti, jako právě ony, ježto dovedou zachovávatí zdání; jednu z těch, jež samy věří tomu, že pokles a skandál jest jedno a totéž. Jejich vlastní milostné záležitosti jsou jim nevinným rozptýlením myslí, a prostě svými přáteli nazývají ty, jež svět obyčejně zve milovničky. Vžijte se do té úlohy.

(Slečně Molièrové)

Vy hrajete podobnou roli, jako jste měla v Kritice Školy žen. Zvláštních pokynů není třeba ani vám, ani slečně du Parc.

(Slečně du Croissy)

Vaše úloha spočívá v tom: hrajete dámu, jež by se o své milosrdenství rozdělila s celým světem; jednu z těch, jež příležitostně dovedou bodnout jazykem a jsou nešťastny tím, když v jejich přítomnosti mluví se o někom dobře. Myslím, že vám ta úloha bude sedět.

(Slečně Hervé)

A pokud se týče vás, hrajete komornou preciózky. Mícháte se časem do hovoru, a kde jen trochu lze, snažíte se pochytit sem tam nějaký výraz, jakých užívá vaše velitelka. — Vyličil jsem vám povahy, jež máte představovat, abyste je náležitě měli v paměti. Nuže tedy, zopakujte si to, uvidíme, jak to půjde...

(Přeložil B. Kaminský)¹⁸⁾

Molière vedl přípravu souboru ne proto, že byl dramatik, ale proto, že byl vedoucím dvorního divadelního souboru. Jsou však z téhož století i doklady, že také Corneille a Racine se podíleli na přípravě inscenací.¹⁹⁾ Účast dramatika při zkouškách jeho hry se považovala ve Francii za samozřejmou a žádoucí. Vznikala tradice, která se v této zemi udržela až do současnosti. Jako něco specifického pro pařížský divadelní provoz ji už na počátku 19. století připomínal ve své knize *Erinnerungen aus Paris* německý dramatik August von Kotzebue.²⁰⁾

Určitý vliv na formaci divadelního díla měli ve Francii i tzv. *les connaisseurs*, znalci, což byli lidé převážně šlechtického stavu, kteří se pohybovali na královském dvoře, zajímali se o divadlo, účastnili se divadelních zkoušek a svými poznámkami, podnětnými nebo scestnými, více či méně působili na herce.²¹⁾

V tuto dobu se v pařížské Comédie Française hry poměrně dlouho zkoušely. I když není zcela jasné, kdo vše zkoušky řídil, i když se zdá, že během zkoušek se režijní autorita mohla i dělit, případně přenášet z osoby na osobu, je mimo vši pochybnost, že se zkoušelo hodně.

Švédský badatel Gösta M. Bergman našel před časem v archívu Comédie Française ferman*) této scény na dobu od 26. VI. do 10. VII. 1685, který je snad vůbec nejstarším dochovaným dokumentem tohoto druhu.²²⁾ Z fermanu vyplývá, že zcela nepatrné hříčce, Barronové veseloherní aktovce Les Enlèvements, bylo věnováno devět zkoušek. Není ovšem vyloučeno, že aktovka, jejíž premiéra byla stanovena na 6. VII. 1685, se zkoušela už předtím.

Avšak i kdyby pro její nastudování bylo určeno jen pouhých devět zkoušek, které dokládá vzácný dokument, je to pořád veliký blok času, v němž se už něco dalo dělat. Měl-li být čas dobře využit, a o to se jistě dbalo, musel tu být někdo, kdo by práci řídil.

Zajímavý doklad o existenci velice aktivní režisérské osobnosti podává Denis Diderot v Hereckém paradoxu (1770). Diderot, odvolávaje se na svědectví neapolského vyslance v Paříži, hovoří o dramatickém autorovi, který se hlavně věnoval činnosti vysloveně režisérské. Tento režisér zkoušel každou hru dokonce šest měsíců.

„Starostí neapolského básníka je nalézt ve společnosti osoby, které by věkem, postavou a hlasem byly vhodnými charaktery pro jeho úlohy. Nikdo se neodvážá odmítnouti, protože jde o zábavu pánovníkovu. Cvičí své herce po šest měsíců, pohromadě i každého zvlášť. A kdy myslíte, že začne soubor hráti, kdy si začne rozuměti a ubírat se cestou k vrcholu dokonalosti, který on požaduje? Teprve tehdy, až jsou herci vyčerpaní únavným opakováním, bláznováním, jak my říkáme. Od tohoto okamžiku jsou pokroky překvapující, každý se ztotožňuje se svou osobou. Teprve po tomto trudném cvičení se začne s představeními.“²³⁾

V 17. a 18. století, kdy se začíná v Evropě rozvíjet opera a také baletní divadlo, ujmá se péče o celek inscenace dirigent nebo i choreograf.

V Goldonihó komedii *Impresario ze Smyrny* (prem. 1760) nabízí dohazovač Lugnacec do funkce režiséra dokonce básníka Troscaniniho a zároveň vymezuje — spolu s ním — jeho působení:

*) ferman — soupis pracovních povinností divadelního souboru, zejména zkoušek a představení, na určité, většinou nedlouhé období.

LUGNACEC: „... Opatřil jsem básníka, protože se bez něho podnik neobejde. Napíše nová libreta podle domácího vkusu, jak bude zrovna zapotřebí, a upraví libreta stará. Když bude kapelník chtít vložit do nové opery starou árii, pan Troscanini umí výtečně podkládat pod hudbu nová slova, takže nikdo nepozná toho nejmenšího.

TROSCANINI: Řekněte mu taky, že učím zpěváky vystupovat na jevišti, že aranžuji scénu, že báhám do šaten upozornit dámy, že už přijde jejich výstup, že se starám o kompars a že dávám písknutím znamení, kdy se má přestavět scéna.“

(Přeložil J. Pokorný)²⁴⁾

Souborům sousedského či lidového divadla, které se rozvinuly hlavně ve střední Evropě v 18. století, stávali v čele učitelé, kněží, úředníci, měšťané a rolníci. V českém prostředí — v železnobrodské pasijové hře, nastudované v roce 1753 — hovoří se o „vůdci“, jenž představení „řídil“.²⁵⁾ V některých případech člověk pečující o zdar celku vstupoval během představení do hry. Přednesl prolog, uváděl jednotlivé akty, charakterizoval místo děje, vyzýval herce k příchodu na scénu, posílal je pryč, popřípadě komentoval jejich činy. V takovém případě byl v Čechách někdy nazýván „opovědníkem“. Režisér se tu mnil v herce, jehož úkolem bylo i přímo na hrací ploše pohotově zajišťovat určité akce v zájmu dobrého vyznění celku divadelního díla u diváků.

* * *

Také v orientálním divadle působili lidé, kteří více než jiní členové souboru pečovali o celek kolektivního uměleckého aktu.

Dávným dokladem o existenci režiséra v Asii je už připomenutý *sútradhára*, tahač nití, o něm například mluví i *Mahábhárata*, staroindický epos, který vznikl od 4. století před naším letopočtem až do 4. století našeho letopočtu.²⁶⁾

Obdobou *sútradháry* ve vesnickém divadle chudých rolníků v indickém Tamilnádu je *kattijakkár*.²⁷⁾

Jiný doklad o existenci režiséra v orientálním divadle podává čínská hra *Vějíř s broskvovými květy*, jejíž třetí verzi dokončil *Kchung Sang-žen* v roce 1699.²⁸⁾ V této

proslulé hře v pětadvacátém obraze, nazvaném Volba herců, pozve si císař k sobě herce, kteří by mu měli nacvičit určitou hru. Při setkání s nimi se obrací ke dvěma z nich, k Šenovi a Čangovi, se svým přáním. Toto místo lze interpretovat dvojím způsobem. Císař se k nim mohl zcela náhodně obrátit. Mohl se však právě na ně obrátit i vědomě, protože věděl, že jsou vůdci, mluvčími, režiséry divadelního souboru. Odpověď Šena a Čanga císařovi lze chápat jako prohlášení, které dávají za celý soubor, ale i tak, že mluví za sebe. V tomto druhém případě by se označovali za specialisty, kteří se žijí nacvičováním divadelních her:

CÍSAŘ: Většinu rolí můžeme dobře obsadit, avšak nemáme mladého hrdinu, hrdinku a představitel komické role.

JÜAN VOUSÁČ: To je snadné. Ministerstvo obřadů už dalo zavolat zpěváky a zpěvačky. Čekají, že z nich vybereme.

CÍSAŘ: Přiveďte je.

JÜAN VOUSÁČ: Jak poručíte. (Rychle přivede herce a kurtizány).

CÍSAŘ: (k Šenovi a Čangovi): Dokážete nacvičit hru?

ŠEN, ČANG: Je to naše živobytí, Výsosti.

CÍSAŘ: Troufali byste si nastudovat novou hru?

ŠEN, ČANG: Z nových her jsme nacvičili Pivoňkový pavlón, Poselství přinesené vlaštovkou a Západní dům.

(Přeložila D. Kalvodová)²⁹⁾

V Japonsku při přípravě inscenací divadla kabuki byl vedoucím týmu hlavní dramatik, tatesakuša, který měl k ruce různé pomocníky.

„Učňové, minarai, byli zpočátku pověřováni nejrůznějšími drobnými úkoly,“ píše Dana Kalvodová, „při nichž se seznámili se všemi složkami inscenace a s celým provozem divadla. Pokročilejší z nich, kjógenkata, dostávali závažnější úkoly při zkouškách a asistovali během představení jako kurobo a nápovědové. Literáti třetího a druhého stupně, nisan maimé, byli už hlavním dramatikem občas pověřováni písemným vypracováním méně důležitých scén. Jinak však byly jejich povinnosti tytéž jako u pokročilejších učňů. Hlavní dramatik psal nejdůležitější dějství a klíčové scény. Jeho povinností

také bylo vysvětlit účinkujícím na začátku zkoušek téma i strukturu hry a přečíst její první verzi. Jednotlivé repliky učil herce orálně. Během zkoušek neustále prováděl změny v textu podle přání hlavních herců. Povinností hlavního dramatika bylo dále určit půdorys scény, dodat náčrty dekorací a technických zařízení, napsat program a plakáty.³⁰⁾

Významnou režisérskou osobností divadla nó byl dramatik Zeami Motokijo (1363–1444), který zároveň působil jako herec, choreograf, tanečník, hudebník, zpěvák atd. Své zkušenosti z práce v divadle však zaznamenal pouze pro členy své rodiny. Do rukou odborníků se tyto rady dostaly až v roce 1909.³¹⁾

V současném Japonsku je hlavou divadla hrajícího hry nó vedoucí oboru šite.³²⁾

* * *

Několik dokumentů, které jsem uvedl z dějin evropského a asijského divadla, mělo doložit moje tvrzení, že určitou režisérskou aktivitu musel v zájmu vzniku a úspěchu kolektivního divadelního aktu u předpokládaných diváků vždy na sebe někdo z divadelního kolektivu vzít. Nechtěl jsem tu podat, a ani bych to nedokázal, dějiny režie, protože to by znamenalo napsat — dějiny světového divadla. Šlo právě jen o řadu dokladů. Velkou průkaznost mají jistě dobová zobrazení režisérské aktivity v Shakespearově Hamletovi, v Molièrově aktovce Versailleské impromptu, v Goldoniho Lodi ze Smyrny nebo v dramatu Vějíř s broskvovými květy od čínského dramatika Kchung Šang-žena. Zcela mimořádný význam pro poznání minulosti evropské režie mají pak stati Lesona de Sommi a Angela Ingegneriho, které jsou zřejmě prvním dochovaným popisem práce režiséra v divadle evropského civilizačního okruhu. Historik, který by se chtěl důkladně obírat dějinami evropské režie, má ovšem k dispozici daleko širší materiálovou základnu, než jaké jsem použil já. Koncepti činnosti režiséra a jeho místo v divadelním organismu lze totiž více či méně vyvodit i z výsledků jeho práce — z divadelních děl.

Kdybychom se dále chtěli seznamovat s dějinami divadelní režie, najdeme mnoho cenných informací např. v knize Adolfa Windse Geschichte der Regie (1925), ve Veinsteinově La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique (1955), v Bundálkových skriptech Přehled dějin činoherní režie (1965), v Bábětové spise La mise en scène contemporaine (1968) a v Hübnerově knize Szuka režyserii (1982). Hlubší poučení o historii režie však koneckonců

podávají dějiny jednotlivých národních divadelních kultur, vzniklé hlavně v druhé polovině 20. století, a různé syntetické obrazy dějin světového divadla.

Představa, že divadelní režie se v Evropě začala formovat až od konce 18. století, zakotvená u mnoha lidí, je mylná. Udrzuje se jen z neznalosti pravého stavu věci. Názor, že divadelní režisér se rodí až v osvícenské a romantické éře, často šířili ve 20. století režiséři sami. Hodilo se jim jaksi vytvářet vědomí, jako by teprve oni režii vynalezli.

Ve skutečnosti však divadlo znalo už od dávných časů lidi, kteří se režii věnovali. Kolektivní divadelní akt bez určité režisérské aktivity nebylo nikdy možno úspěšně provést. Někteří lidé se režijní práci věnovali dokonce už přednostně nebo i výhradně. Inscenace se někdy připravovaly — není to tedy až přínos věvody Jiřího z Meiningenu nebo Konstantina Sergejeviče Stanislavského — třeba i půl roku. Nelze také šmahem, jak jsem naznačil, zlehčovat staré koncepce režisérské práce jen proto, že se většinou výrazně liší od představ režisérů 20. století. Koncepce režijní činnosti byly vždy různé. Režisérské postupy, které se nám zdají dnes naivní a primitivní, vedly koneckonců někdy i k velice aktuálním inscenacím ve smyslu ideovém i uměleckém. Ostatně činnost režisérů starých divadelních epoch nebyla vždy primitivní. Už před rokem 1800 byli režiséři — vzpomeňme na svědectví Leona de'Sommi či na pokyny Molièrovy —, kteří s herci pozoruhodně pracovali.

Neumím si ostatně představit, že by např. Aischylos, když se půl roku scházel na zkouškách s protagonisty svých tragédií, hovořil s nimi jen tak o ničem, aby řeč nestála, a nejvýše jim ještě řekl, aby přišli na scénu zleva či zprava.³³⁾

Od konce 18. století začal být v Evropě význam režiséra, vůdčí osobnosti divadelního souboru, připomínán více než kdykoli v minulosti. Režisér se ovšem v tuto dobu, jak jsem už ukázal, nerodí. V názoru na režisérskou práci dochází však v důsledku více příčin divadelního i společenského rázu k velice významným změnám. S plnou silou se tento proces v evropském divadelnictví prosadí až v druhé polovině 19. a zejména ve 20. století.

Ve srovnání s minulostí se nyní na režisérskou funkci klade důraz daleko větší. Prosazuje se proto se stále větší silou názor, že režisér musí být specialista, který by se režijní práci věnoval s plným soustředěním jako svému povolání. V německém světě se rodí termín — *Berufsregisseur*. V první polovině 20. století — daleko víc však v jeho části druhé — jsou už i divadelní režiséři speciálně pro své povolání školeni. Konečně v nové situaci dozrává velké proměny obsah režisérovy práce. Vliv režiséra na činnost všech tvůrců inscenace se obecně stupňuje. Režiséři, které od konce 18. století většinou známe už i jménem, projevují tendenci stále více prosazovat v inscenaci svoji představu. Na rozhraní 19. a 20. století objeví se již režiséři, kteří budou v divadelním díle vidět příležitost k sebeprojekci či seberealizaci. Proto budou od všech členů divadelního týmu vyžadovat maximální podřízenost. I když určitý subjektivismus se v režijní práci nutně prosazoval vždy, od konce 18. století bude slít a posléze — ve 20. století — se projeví v mnoha divadlech velice autoritativně. Tento proces se rychle rozšíří i na divadlo Severní Ameriky a s určitým zpožděním také na divadelní projevy asijské a africké, vytvářené v konvenci evropsko-americké divadelní kultury.

Potřeba posílit pozici režiséra se odrážela i v soudobé divadelní teorii. Jako první se o ní výrazněji už v první polovině 18. století zmiňuje Johann Elias Schlegel. S režisérem počítali Denis Diderot a Louis Mercier. Naproti tomu Johann Christoph Gottsched a Gottfried Ephraim Lessing se o rostoucí potřebě této sjednocující síly, pokud vím, nezmiňují.¹⁾ V sedmdesátých letech 18. století bylo též poprvé — jak jsme už uvedli — použito ve střední Evropě slova režisér jako divadelního termínu (viz str. 18).

Příčin, proč v evropském divadle od konce 18. století vzrůstal význam divadelního režiséra, je více.

Rozhlédneme se nejdříve po příčinách, které nalezneme v samotném divadle 18.—20. století. Nejprve je třeba říci, že divadlo se v tu dobu stalo předmětem obchodu, jak dosud nikdy předtím. Stále více lidí se nyní živí hraním divadla. Soubory nabízejí za peníze divadelní dílo, které chtějí výhodně prodat, neboť na tom závisí jejich existence. Kromě toho někteří divadelní podnikatelé touží prostřednictvím divadla vydělávat, obohacovat se. Za této situace nelze příliš riskovat. Úspěch je si třeba denně zajišťovat. Pečlivěji než dotud připravit. Péči o úspěch divadelního představení je třeba zvýšit.

Pro posílení pozice režiséra mluví však i to, že divadelní provoz se stává stále složitějším. Divadelní soubory složené z profesionálů se zvětšují. Časy, kdy skupiny žáků, scholárů či herců tvořilo pár lidí, patří minulosti. Také složení souboru se mění. Vedle herců objevují se v nich i techničtí zaměstnanci různého druhu, kteří časem nad nimi co do počtu dokonce — někdy i mnohonásobně — převýší. Soubory herců se od 18. století na evropském kontinentu houfně usazují nebo omezují kočování na několik málo míst. Tento proces započal v Anglii na konci 16. století. Také úprava hrací plochy pro různé typy divadla se stává velice náročnou. Krátce a dobře divadlo se najednou v řadě projevů — ne ve všech — změnilo v složitý a nákladný organismus, který bylo třeba daleko energičtěji a také dovedněji řídit, než tomu bylo v minulosti. K zvládnutí denního provozu nestačil už jen ředitel. Zejména pro zvládnutí vlastní tvůrčí práce v divadle bylo třeba mít — více než kdy v minulosti — vhodnou sílu či síly. Také činnost divadelních amatérů se stává ve srovnání s minulostí daleko složitější. Proto i v této větvi divadelní práce význam režiséra stoupal.

Skutečnost, že k výraznému posílení funkce režiséra v divadle evropsko-amerického typu dochází v době jeho velkých proměn, nelze přehlédnout.

Neobvykle se také rozrostla extenzita divadelní činnosti souboru. V minulosti hrávalo se třeba jen jednou za čas, ještě v druhé polovině 18. století i divadla velkých měst nehrála denně. Koncem téhož století však přibývalo divadel, která hrávala již často; téměř každý den, několikrát za týden, denně. Kolem roku 1800 měla

Paříž už několik desítek divadel, která většinou hrávala den co den. Některé soubory nabízely střídavý repertoár. Jiné, třeba právě ty pařížské, hrávaly už tehdy většinou určitou hru tak dlouho, dokud na ni diváci chodili.²⁾ K tomu, aby bylo možno hrát často, muselo se ve všech typech divadel studovat, někdy ve velice krátkých termínech, více her a zároveň bylo třeba zajistit takovou úroveň premiéry, aby inscenace vydržela několik repríz, někdy dokonce stovky repríz. Většina divadel musela tedy ustavičně připravovat něco nového. Zajistit stav permanentní přípravy a zároveň i jistou úroveň výsledků, aby se hra dala reprízovat, také vyžadovalo posílení funkce režiséra.

Přechod od improvizovaného divadla k divadlu literárnímu, pro který Němci mají termín „das regel-mässige Schauspiel“, působil divadelníkům mnoho vážných problémů. Zejména ve střední a jižní Evropě, kde v 18. století improvizované divadlo ještě naplno žilo, obrazil se výrazně právě v návštěvnosti divadel.

„Diváci literární komedie viděli každý večer totéž,“ citujeme ze studie Zdeňka Digrina, „čím bylo představení ‚pravidelnější‘, tím bylo stejnější. Takže si po čase zvykli přicházet jednou. Přišli na hru. Ředitel tedy musel shánět nové a nové hry. Vem kde vem. A čím více jich sehnal, tím kratší byly zkušební doby. Mnozí se stěžovali na to, že herci své role neumějí. Němečtí kritikové v tom viděli ‚německý šlendrián‘, ale on i ten šlendrián měl mezinárodní charakter, protože vyplýval z měnicího se provozu. Herci zvykli improvizovat nebyli zvyklí se učit, herci improvizovat nezvyklí se prostě učit nestačili.“³⁾

Není se tedy co divit, že soubory, které chtěly dobře prosperovat, musely zdokonalit svoji přípravu.

Třebaže i nadále byla divadla, která hrála v zásadě hry pouze jednoho autora, pro nový divadelní vývoj se stávala přec jen příznačnější koexistence her různých autorů z různých dob a různých jazykových oblastí. V repertoárech mnoha divadel se dostávaly vedle sebe hry současné i staré, hry různého ideového zaměření, různého slohu. Doba, kdy se jakýkoli text mohl přepsat a být vydáván za text nový a původní, ustupovala. Ideovou a uměleckou jednotu repertoáru, kterou si minulost zajišťovala, vzpomeňme jen praxi alžbětinské éry, úpravami, bylo nyní třeba dosáhnout jiným způsobem, který by vyhovoval nejen snad divákům, ale i souboru. Všechny texty, z nichž se soubory rozbíhaly k inscenacím, bylo třeba víceméně jednotně vyložit pro předpokládané di-

váky, převést je alespoň do jisté míry na společného ideově uměleckého jmenovatele.

K upevnění řídicího momentu při přípravě inscenace přispěl však i vývoj evropského dramatu. Divadla, která hrála improvizované texty, ustupovala ze slávy a na jejich místo — v Anglii už od renesance — vstupovaly soubory tvořící na základě více či méně fixovaného textu. Doba, kdy se vystačilo s variantami určitých příběhů a se základními typy, končila. Na divadle se stále více uplatňovaly hry s individuálním, neopakovatelným příběhem, většinou zcela novým, současným či historickým, na němž participovalo obyčejně více — také silně individualizovaných — dramatických postav. Prolog k tomuto vývoji jsme našli už v alžbětinské renesanční dramatičce. Nejen však tato tendence žádala někoho, kdo by dbal o její dokonalé realizování. I další vývoj, který tihl k zjednodušení děje, znejasnění konfliktu, redukci postav, k ústupu od hlavního hrdiny, tedy dramatika čechovovské struktury, žádal dokonce ještě větší zásah režiséra než drama osvícenské a romantické.

Pro posílení řídicího činitele příprav inscenací mluvilo i to, že se pozvolna každá inscenace v divadle evropsko-amerického okruhu začala chápat jako individuální tvůrčí akt. Z dějin režie ovšem víme, že i některé divadelní inscenace „starého divadla“ byly takto připravovány. To, co bylo však spíše výjimkou, stává se nyní pozvolna pravidlem. Divadelní konvence, které v minulosti působily jako významný organizující činitel v mnoha divadelních projevech, sice nezmizely, ale jejich síla se stále více oslabovala. I proto tedy, aby bylo možno každou inscenaci individuálně řešit, jak to dnes už běžně žádá divadelní provoz většiny divadel světa, bylo třeba velmi posílit postavení režiséra.

Konečně nelze přehlédnout, že evropské divadlo 17. a 18. století znalo — vzpomeňme si na svědectví Molièrovo nebo Diderotovo — už dokonce velice vyspělou podobu režijní práce, takže další vývoj v tomto směru byl vlastně zákonitý.

Druhou skupinu příčin zvýšeného důrazu na činnost režiséra tvoří příčiny společenské.

Režiséra-specialistu si vyžádala i společnost, která se s rozvojem kapitalismu složitě diferencovala. Obyvatelstvo se rozlišuje nejen třídě, což bylo vždy od vzniku třídní společnosti, ale i podle místa bydliště, povolání, vzdělání atd. I příslušníci jednotlivých tříd, sjednocující

se v základním společenském postoji, tvoří stále složitěji diferencované celky. Kromě toho existuje též značná skupina lidí, která stojí na rozhraní mezi dvěma třídami: Jednotlivé divácké skupiny mají různé nároky na divadlo. Je třeba, aby v divadle někdo z pozic těchto předpokládaných diváků denně promyšlel práci souboru a ustávil ji k nim orientoval.

Rozpadá se také ideologická jednota feudální společnosti. V letech, kdy ustupuje křesťanská ideologie, která nadlouho dávala filozofickou jednotu divadelní tvorbě, je třeba dávat činnosti souboru jednotnou ideologii. Zmínil jsme se už o této otázce vlastně výše, když jsme hovořili o proměně repertoáru evropských divadel.

* * *

Nové tendence v režisérské práci se na rozhraní 18. a 19. století zřejmě prosadily v činnosti mnoha divadelních režisérů působících na evropských scénách. Tradice z nich do popředí vyzvedla však pouze Johanna Wolfganga von Goetha, který v letech 1791—1817 působil jako intendant Dvorního divadla ve Výmaru a z této funkce se svým souborem inscenoval celou řadu her. Dokumenty dokazují, že souboru v době zkoušek vnucoval svoje představy někdy velmi energicky.⁴⁾

Velice významným německým divadelním režisérem na konci 18. století byl však i Wolfgang Heribert Reichsfreiherr von Dalberg, který v letech 1778—1803 byl intendantem Mannheimského národního divadla (Mannheimer Nationaltheater).

Kolem roku 1800 zkoušelo se již v řadě evropských komerčních divadel naplno. Kotzebue např. dokládá, že v tuto dobu v pařížských divadlech na jednu inscenaci připadlo průměrně třicet zkoušek. To byl neuvěřitelně velký počet ve srovnání se situací v německých státech, kde se tehdy většinou hrálo po 2—3 zkouškách.⁵⁾

V první polovině 19. století vydalo evropské činoherní divadlo již několik mimořádných režisérských osobností. Mezi ně patří např. i Karl Leberecht Immermann. Ve švédském Stockholmu působil v letech 1823 až 1827 v Královském divadle režisér Gustaf Lagerbjelke. V druhé polovině 19. století upozorňují pak na sebe Franz Dingelstedt, Heinrich Laube, Jiří vévoda Meiningský, Ludwig Chronegh, André Antoine, Otto Brahm. Kolem roku 1900 dostávají se do popředí Konstantin Sergejevič Stanislavskij, Gordon Craig, Adolphe Appia,

Max Reinhardt, Jaroslav Kvapil, Stanislaw Wyspiański, Sandor Hévesi i ještě jiní.

Prudký rozvoj režisérského umění nastal ve 20. století. V tomto století už prakticky každé divadlo, i amatérské, má svého režiséra či své režiséry. Význam tohoto divadelního činitele v divadelním organismu se upevnil. I když byly proti pozici režiséra, jeho koncepci divadla a metodám někdy vedeny i kampaně větší či menší, jeho postavení se jen dočasně oslabilo. Režisér se stal určující osobností právě těch souborů, které něco podstatného v divadle tohoto století udělaly. Stále více lidí chodí nyní do divadla podle toho, kdo hru režisruje, zatímco dříve takřka bez výhrad se chodilo na dramatiky a herce. Koncepce režisérské práce, obsah jeho činnosti prodělaly v tomto století veliký vývoj.

Ti režiséři, kteří mohli vytvořit pozoruhodné dílo, měli většinou náležitě mocenské postavení, které jim dávalo značnou volnost jednání. Byli to nejednou majitelé nebo ředitelé divadel, šéfové souboru, intendanty atp. Na tuto skutečnost upozornil již Adolf Winds, který jako příklad uvedl Goetha, Immermanna, vévodu Jiřího Meiningenského, Laubeho, Dingelstedta, Brahma a Reinhardta.⁶⁾ Jeho výčet během výkladu doplní v této knize mnoho jmen novějších. Ti všichni mohli ze své mocenské pozice propůjčovat uměleckému dílu — konstatuje Winds — svoji vůli, svého ducha.

Veliký vzrůst intenzity režisérovy práce si vyžádal už v 19. století v některých divadlech i funkci pomocného režiséra či asistenta, popřípadě i více asistentů, kteří byli pověřováni různými úkoly. Tak např. v Reinhardtově berlínském souboru působil počátkem 20. století režisér Berthold Held, který byl na slovo vzatým specialistou na režii masových scén.⁷⁾ A třeba Erwin Piscator svěřoval ve dvacátých letech nácvik skupin scén pomocným režisérům⁸⁾ a teprve při zkouškách na jevišti se jej ujímal sám. V současném divadle můžeme se někdy setkat dokonce s tzv. režisérským servisem či tandemem, tj. se skupinou lidí soustředěných kolem režiséra, jejímž úkolem je za jeho řízení zajišťovat na různých úrovních různé režisérské činnosti.

V minulém století zrodila se též v divadle evropsko-amerického okruhu funkce vrchního režiséra, kterou byli ve větších divadlech pověřováni nejčastěji starší herci. V mnoha případech však šlo spíše o poctu zasloužilému a oblíbenému umělci než o co jiného.

Některá dnešní divadla znají funkci šéfa opery, činohry, operety atp., v jejíž kompetenci je též svým způsobem řídit činnost režisérského sboru. Němci pro ni mají výstižný termín Oberspielleiter. O činnosti tohoto šéfa,

který sám zpravidla bývá režisérem, se např. rozepsal v brněnském sborníku Otázky divadla a filmu Milan Pásek.⁹⁾

Ve 20. století, zejména v jeho druhé polovině, rozšířil se značně počet režisérů, kteří pohostinsky režisrují, někdy jen omezený počet „svých“ titulů, v řadě divadel domácích a zahraničních. Režiséry tohoto typu se např. stali Brook, Zeffirelli a Ansimov. Většina režisérů se však stále snaží mít pevnou pracovní základnu v jednom divadle, na níž alespoň několik let setrvávají, protože v ní nalézají pevné zázemí pro svoji uměleckou tvorbu. Skupina režisérů cestujících od divadla k divadlu, jakýsi protějšek současných „Schlafwagentenorů“, jak tyto moderní kočovnický nazývají Němci, není zatím velká. Dirigentů a choreografů, jedoucích od scény ke scéně, je však mnoho.

Někteří režiséři projevují snahu integrovat do sebe při přípravě inscenace různé speciální činnosti. Tak např. Vsevolod Emiljevič Mejerchold, když režisroval Gogolova Revizora (1926), byl též autorem úpravy textu, scénické výpravy, hudby a uplatnil se i jako pohybový poradce.¹⁰⁾ Podobně např. Emil František Burian se někdy podílel na inscenaci, kterou režisroval, ještě i jinými způsoby. Někteří režiséři-specialisté se někdy ve svých režiiích uplatňují herecky.

* * *

Funkci režiséra v 19. století vykonávali hlavně herci, většinou starší umělci, kteří měli mnoho divadelních zkušeností. Tak tomu bylo až do konce 19. století i v českých zemích. Tato funkce se v Evropě v některých případech udělovala jako odměna za dlouholetou hereckou činnost. Z řad herců vzešlo i mnoho vynikajících režisérů 20. století. Herci byli původně např. Reinhardt, Mejerchold, Artaud, Radok, Dejmek, Krejča, Planchon, Grotowski a Macháček.

Pro vývoj funkce režiséra v divadle evropsko-amerického okruhu, které se ve 20. století rozvinulo i v ostatních kontinentech, je však přece jen příznačnější režijní působení neherců. Režisérské funkce se ujímali spisovatelé, např. Goethe, Tyl, Kvapil, Pirandello, Copeau, K. Čapek, Brecht, filozofové, např. Hilar, hudebníci, např. Burian, či výtvarní umělci, např. Swinarski, Szajna, Kantor. Německý divadelní reformátor Immermann začal jako právník. Heinrich Laube se změnil v re-

žiséra z teologa a žurnalisty. Tribun francouzského naturalismu André Antoine byl původním povoláním plynárenský dělník. Stanislavskij, syn liberálního moskevského továrníka, žijící v dobrých podmínkách, se vlastně žádné profesi nevyučil. K režii se dostal po prvních hereckých zkušenostech na amatérské scéně. Erwin Piscator se vyškolil na inženýra-konstruktéra. Firmin Gémier původně studoval chemii a Jean Vilar literaturu. Snad by bylo dobře připomenout i operního režiséra Ferdinanda Pujmana, který vystudoval stavební inženýrství na české technice v Praze, a Jindřicha Honzla, který byl původně učitelem chemie a fyziky na střední škole.

Pro tyto režiséry je příznačné, že nevstupovali do divadla ovlivnění divadelní školou, tedy určitými konvencemi, neboť na divadelních školách je možné učit vlastně jen — třeba i moderní — konvence. To, že přicházel do funkce režisérů z jiných oblastí umění a případně i z vědy či jiných neuměleckých působišť, dávalo jim většinou volné ruce k divadelním výbojům. Ve druhé polovině 20. století se však v řadě zemí zajišťuje i výchova režisérů na uměleckých školách, což má jistě své oprávnění, uvážíme-li, co vše dnes režisér-profesionál potřebuje k výkonu své funkce. Zdá se mi však, že to podstatné, co režisér divadlu dává, speciální výchovou podmíněno není.

Rozhodnými lety režisérova působení jsou léta mezi jejich dvacátým až pětatřicátým rokem. V tuto dobu vnáší režisér do divadelního vývoje svůj hlavní vklad. Je tomu tak proto, že se v tu dobu může opřít ve svých výbojích o svoji generaci, která je v období Sturm und Drangu. O poměrně velkou skupinu lidí, která se snaží zaujmout ve společnosti určité postavení a časem jí pak vtisknout svoji tvář. Toto sepětí je složité postižitelné, ale existuje. Režisér je tímto zázemím, touto sociální skupinou, jakoby nesen. Není ovšem vyloučeno, že to, co říkám o režisérech, platí i pro jiná povolání.

Po čtyřicátce režiséři již většinou dovršují, třeba i na vynikající úrovni, objevy, k nimž dospěli před ní. Jen zřídka v tuto dobu překvapí zcela novými přínosy. Díla, která vytvářejí, mohou být stále živá, strhující, užitečná. Zásadní krok dopředu ale už nepřinášejí. Výjimek z toho, o čem hovořím, je jen málo. Toto zjištění není však třeba přijímat s lítostí. Cožpak jste neviděli krásné, velké a užitečné divadlo, připravené režiséry,

kteří už dávno dovršili padesátku, šedesátku či dokonce i více let?

Práce režiséřská byla po dlouhá staletí výhradně záležitostí mužů. Teprve až v druhé polovině 20. století začínají se i ženy uplatňovat jako režisérky a není vyloučeno, že také v tomto druhu divadelní tvorby mnoho dokáží. Zatím mimořádných výsledků dosáhla pouze anglická režisérka Joan Littlewoodová a Francouzka Ariane Mnouchkineová, dcera Rusa a Angličanky, která proslula hlavně politicky apelativními inscenacemi ve svém pařížském Théâtre du Soleil. Mezi první významné režisérky patří i Ruska Natalie Sacová a Češka Míla Mellanová, které se výrazně uplatnily v předvečer druhé světové války v divadle pro děti a mládež.

* * *

Ten, kdo po tisíciletí řídil přípravu divadelních akcí celkem nepozorován, divadelní režisér tisícerych podob, vystoupil v minulých dvou stoletích z anonymity.

Někdy se připomíná až okázale.

Proto se ale na režiséry nebudeme dívat zle.

Tam totiž, kde se setká v práci na dobrém textu dobrý režisér s dobrým souborem, vzniká divadlo, na něž nezapomínáme.

Má-li vzniknout divadelní dílo, které by účinně působilo na diváka, musí být vždy někdo, kdo kolektivní tvůrčí akt řídí. Otázka, kdo tuto režisérskou aktivitu na sebe vezme, je tedy otázka, kterou nutno v zájmu úspěchu společného počínání vyřešit přednostně. Tak tomu bylo vždy, když se lidé chystali hrát divadlo, a tak tomu bude i v budoucnosti

Naše divadelní zkušenost — i dějiny divadla — nás ovšem poučují, že někdy tato aktivita může být rozložena na více lidí. V krajních případech ji může vykonávat sám herec, který je případně i autorem textu. Stává se rovněž, že člověk vybraný pro režisérskou činnost ji nakonec nevykonává, protože v divadelním kolektivu vedení příprav převezme někdo jiný, kdo pro ni nemá sice formální pověření, ale ujme se jí pro svou autoritu, pro své schopnosti. Někdy dojde k výměně režiséra během studia např. pro nemoc či neschopnost. Režisérskou aktivitu musí však někdo vždy zajišťovat.

Režisér se dostává k režijní práci různým způsobem. Velké režisérské osobnosti našeho času, považující divadelní dílo za sebeprojekci, si text obvykle vybírají, někdy i upravují, popřípadě i překládají, bývají i autory textů. Přicházejí sami s určitým textem, který chtějí realizovat, anebo inscenují pouze takové texty, které jim jsou blízké. V avantgardním divadle D se v letech 1933—1941 neobjevila jediná divadelní inscenace, kterou by režíroval někdo jiný než Emil František Burian, a také výběr textů, které byly hrány, byl jeho. Všechny texty tento avantgardní divadelník také upravoval tak, aby odpovídaly jeho pojetí divadla. Počet režisérů, kteří jsou ochotni režírovat pouze texty sobě blízké, v druhé polovině 20. století velice stoupl. Typ režiséra, který hledal kompromis mezi službou divadlu a sebou samým, ustupuje. Ctižádostí mnohých je mít soubor, který by prakticky hrál jen texty, které si sami vyberou a sami nastudují, tak jak to dělal už před druhou světovou válkou např. Piscator v Berlíně, Mejerchold v Moskvě a Burian v Praze. Tak si po léta počínal např. i režisér Jerzy Grotowski.

V soudobém divadelnictví udržuje se ovšem stále také starší praxe, kdy je text, kýmsi vybraný, režisérovi přidělován. Tak je tomu hlavně v repertoárových divadlech, která sledují určité dlouhodobé ideové a umělecké cíle, např. ve velkých divadlech evropských socialistických divadelních metropolí, u režisérů, kteří jsou v těchto divadlech angažováni. I v těchto případech se však většinou dbá na to, aby režisérovi text pokud možno vyhovoval, protože naděje na úspěch je přirozeně vždy větší tehdy, když může za věci stát celou svou bytostí. V souborech, v nichž je angažováno více režisérů, případně v amatérských kolektivech, majících možnost si vybrat z více kandidátů režisérské práce, jistě převládá snaha volit z daných možností tu nejlepší. Jsou však ale i případy, kdy režisér se ujímá režie na rozkaz, z donucení, pod tlakem, pro ohled politický, na autora, herce atp. Mnohým režisérům-zaměstnancům nic jiného nezbyvá, nechťejí-li přijít o existenci.

Někteří režiséři evropsko-amerického typu se v 19. a 20. století ujímají téměř jakéhokoli textu. Jsou připraveni režírovat vše, neuplatňují své nároky. Režiséři tohoto typu bývají někdy výbornými praktiky, avšak inscenace, které připraví, obvykle mnoho neznamenají. Starší doby divadla znaly v zásadě oba způsoby, jimiž se režisér dostává k práci. Moment volby byl však nicméně něčím zcela výjimečným.

Byl-li např. v činoherním souboru v 19. století jediný režisér, musel režírovat vše, co divadlo uvádělo. Tak tomu bylo jistě i v komedii dell'arte. Vůdce skupiny herců této italské lidové komedie, známý nám už capocomico či carogo, si mohl pouze vybírat z určité zásoby textů, které soubor ovládal. Pouze výjimečně mohl i on obohatit tento repertoár nějakým novým titulem. Ať už se hrálo to či ono, byl však režisérskou povinností pověřován pouze on, pokud ovšem někdo jiný v souboru vedení třeba jen dočasně na sebe nepřetáhl. V antice se režisérské aktivity ujímal např. herec, který byl pro určitý text archóntem vybrán losem. Možnost zvolit si text byla minimální.

* * *

Také doba, kdy se režisér ujímá přípravy inscenace, je velice různá. V některých případech má pro přípravu inscenace dlouhá léta. Jindy se úkolu ujímá nedlouho před započítím zkoušek. V krajním případě, např. při akci, kterou se dva herci rozhodnou improvizovat

před diváky, může doba pro režijní přípravu divadelní akce téměř splývat s vlastní akcí.

Dobu příprav divadelního díla lze rozdělit na období předzkouškové a období zkoušek, tj. na fázi, kdy režisér připravuje s členy divadelního týmu inscenaci. Tak tomu bylo, je a bude vždycky. Rozdíl tkví vlastně jen v tom, co režisér musí v předzkouškovém a zkouškovém období pro úspěch kolektivního divadelního aktu udělat. V některých případech toho je, jak dokládají např. početné inscenace z našeho století, velice mnoho, jindy — zdá se nám — téměř nic.

Absurdně dlouhá doba příprav může vznikat i v důsledku plánování vedení divadel. Tak např. v Národním divadle v Praze ještě na počátku osmdesátých let 20. století musel režisér odevzdat koncepci inscenace a návrh scény vedení divadla někdy dokonce rok či dva před počátkem zkoušek, a to proto, aby se zmíněné dokumenty mohly na různých místech projednat a aby se výprava dala včas vyrobit. V takových případech se předzkouškové období rozrůstalo neúžitečně. Velký časový přerыв mezi počátkem příprav inscenace a vlastními zkouškami nebyl k prospěchu umělecké tvorby.

Jestliže konec předzkouškového období můžeme pevně určit, neboť je dán počátkem zkoušek, pak jeho začátek je postižitelný pouze v některých případech. Někdy ani sám režisér neumí povědět, kdy začal uvažovat o inscenaci. Jsou některá dramata, k jejichž uvedení se chystá celá desetiletí, po léta promýšlí jejich problematiku, takže pak, když konečně může začít pracovat se souborem, má za sebou vlastně už léta přípravné práce. Ve většině případů však počátek práce na inscenaci se u režiséra kryje s momentem, kdy text dostane k nastudování. V krajních případech předzkouškové období téměř splývá s počátkem zkoušek.

Předzkoušková fáze v přípravě divadelního díla byla vždy. Velký důraz na ni však položili až stoupenci naturalistického a realistického divadla v druhé polovině 19. století. Od všech uměleckých tvůrců inscenace se tehdy žádalo, aby studovali život, prameny, literaturu. Tím spíše režisér dlouho před počátkem zkoušek se musel pro inscenaci připravovat. Z dějin českého divadla např. víme, že Josef Šmaha, vůdčí režisér českého realistického směru v pražském Národním divadle, podnikal studijní cesty do terénu, hovořil s lidmi, dělal si skici, vypůjčoval kostýmy, předměty atd. Při přípravě Stroupežnického Našich furiantů si zajel do jižních Čech a před započítím zkoušek na Smetanovu operu Hubička navštívil Podještědí.¹⁾

Předzkoušková doba, kterou divadlo znalo vždy, se od konce 19. století oproti minulosti v průměru zvětšila.

Někteří evropští režiséři, např. Konstantin Sergejevič Stanislavskij, i ještě na počátku 20. století podnikali rozsáhlá studia při přípravě historických her. Stanislavskij měsíce pobýval v benátských muzeích, hledal starožitnosti, obkresloval si kostýmy z fresek, kupoval si jednotlivé součástky výpravy a dokonce i nábytek, když se připravoval na svoji první inscenaci Shakespearova Othella.²⁾ Dokladů pro nebývalé prodloužení předzkouškové doby v evropském divadle bych mohl přinést více. Příliš dlouhá předzkoušková doba je však i v divadle 20. století možná jen výjimečně.

V předzkouškovém období může režisér celou řadu zásadních i dílčích problémů projednat s budoucími hlavními tvůrci inscenace, s herci, případně i s výtvarníkem, autorem hudby, se specialisty z technického týmu atd.

Má-li vzniknout divadelní dílo, je vždy třeba mít text, který je východiskem k němu. Neříkám drama. Hovořím o textu, což je pojem širší, protože zahrnuje různé podoby textových východisek v divadle minulosti i současnosti. Text, ať už je jakýkoli, je bezpodmínečným východiskem každé divadelní akce. Vždy se totiž hraje o něčem. Vždy to, o čem se bude hrát a o čem se hraje, lze říci slovy.

Text v obecném pojetí je každý výsledek řečové činnosti, tj. jazykový útvar, vzniklý konkrétní realizací jazykového systému. Pojem text v nejobecnější rovině není omezen pouze na psanou nebo tištěnou podobu, ale zahrnuje všechny produkty řečové činnosti.¹⁾ Ve svém výkladu budu však termínu text užívat v užším, zcela speciálním, vysloveně divadelním významu. Pod pojmem text, tedy: divadelní text, budu vždy rozumět výsledek intelektuálně umělecké činnosti člověka, realizovaný jazykovým systémem, který má být převeden do systému divadelních znaků. Pro mé pojetí není rozhodující, zda text byl jeho autorem záměrně koncipován jako východisko práce divadelních pracovníků, tedy s předpokladem, že bude převeden do znaků divadelního umění, nebo ne. Pro mé pojetí je rozhodující skutečnost, že text, kterému říkáme text divadelní, ať už vznikl s jakýmkoli záměrem, má být zpracován znaky divadelního umění.

Již na úsvitu divadelních dějin Evropy a Asie objevovali se lidé, kteří vymýšleli texty pro divadelní inscenace. Úkolem dramatika se stalo vytvářet textová východiska pro inscenace. Žádá se od něj, aby slovem vytvářel obrazy člověka pro specifickou řeč divadla. Jeho úkolem je vytvořit příběh, ve kterém vystupují fyzicky a většinou i slovně jednající lidé, proměnění někdy i do postav zvířat, rostlin, věcí i ještě jiných jevů, kteří jsou v proměnlivých vztazích.

Autorem divadelního textu může být někdo z divadelních umělců, kdo se zároveň projevuje jako herec nebo režisér. To je např. případ Shakespeara i Brechta. Také třeba v japonském divadle kabuki herci často bývali dra-

matickými autory. V řadě divadel evropského okruhu od konce 18. století psal texty i literární či jazykový poradce divadla. Velice často pro ně psali i slovesní umělci bez jakéhokoli zaměstnaneckého vztahu k divadlu. Divadla celého světa však vždy tíhla k tomu, aby měla ve svém středu autora textu, ať už formálně jakkoli zaměstnaného. Dramatika, který jako zaměstnanec pro určité divadlo výhradně psal, Němci v 19. století nazývali Theaterdichter. I dnes významní dramatikové obvykle pracují pro určitou scénu, která je nejbližší jejich představě divadla. Také malé opoziční experimentální scény 20. století, které projevily životaschopnost, většinou měly či mají svého dramatika. Některá dnešní divadla uvádějí dokonce jen původní texty, vzniklé přímo v souboru nebo pro soubor, a označují se za autorská divadla.

Text může být výjimečně dílem několika dramatiků (např. bratři Čapkové), jindy dílem dramatika a dramaturga, dramatika a režiséra, herce a režiséra atp. V některých případech vzniká kolektivní improvizací v době zkoušek. (Např. texty některých Schmidových inscenací v libereckém a dnes pražském divadle Ypsilon.) Kolektivní improvizace musí ovšem mít v základu určitý výchozí text i soustavné — třeba nenápadné — řízení. Dějiny divadla znají i typ autorů-herců či herců-autorů, kteří jsou schopni při hře textově improvizovat.

Ruský režisér Alexandr Tairov vyslovil v roce 1921 názor, že úlohu dramatického autora časem převezme režisér.¹⁾

A Mejerhold si představoval, že nová představení vzniknou na základě kolektivní tvorby z jakýchsi scénářů, v nichž bude dána jen stručná charakteristika dějové akce a ostatní bude již jen záležitostí režiséra a herce.²⁾

Jména autorů dramatických textů někdy známe, jindy zůstávají — hlavně v minulosti — neznámá. Dílo mimořádných talentů si však lidstvo po staletí — a v několika případech již po tisíciletí — chrání a jména dramatiků, jsou-li známa, podržuje v paměti. Snad nebudeme v rozporu s pravdou, když řekneme, že právě velcí dramatikové jsou nejživějšími umělci slova minulých časů v současném světě.

K žádnému jinému umělci slova nevrací se lidstvo v posledních stoletích tak často jako k Williamu Shakespeareovi. Dílo Eurípida, Aischyla a Sofokla je v současnosti bezpochyby nejživější literární hodnotou antiky. Sotva by se našel jiný francouzský spisovatel starší doby,

k němuž by se lidé vraceli tak často, jako se vracejí k Moliérovi. A i titán německého písemnictví Johann Wolfgang von Goethe žije doma i v zahraničí především svým Faustem.

Velké dramatiky ctí i lidé asijského kulturního okruhu. Po staletí už např. v Číně znovu a znovu na divadle ožívá dílo Kchung Šang-žena.

Louis Jouvét šel v této věci ještě dále. „Největší a nejvšestrannější světoví básníci, nejplněji vyjadřující každou dobu a každý národ,“ říká velký francouzský herec, „jsou básníci dramatictí. Sofoklés, Shakespeare, Molière. Kultura, která ze sebe nevydala vynikající dramatiky, nemá světový význam.“³⁾

Uvedené příklady jsou dokladem, jakou mimořádnou hodnotou pro lidstvo se v určitých případech může stát autor divadelního — v tomto případě plně vypracovaného — textu.

Nelze ovšem přehlédnout, že všichni dramatikové, které jsem uvedl, tvořili před rokem 1800. I podstata Goethova Fausta vznikla už před tímto datem. V 19. století bychom již rovnocenná jména — s výjimkou Čechova — nenašli. Z tohoto století největší životnost mezi slovesnými umělci prokazují básníci, např. Puškin, Heine, Poe, Mácha, a romanopisci, např. Stendhal, Dickens, Balzac, Musset, Maupassant, Twain, Tolstoj, Dostojevskij. Která slovesná díla 20. století prokáží největší životnost, ukáže teprve budoucnost.

* * *

Text sloužící za východisko inscenace může mít různé podoby.

Na prvním místě bychom si měli připomenout text myšlený, písemně nefixovaný, který znalo divadlo vždy. Po dlouhá staletí ngramotní herci pracovali většinou s texty, které udržovali pouze v paměti. Tak např. text japonských frašek kjógen se až do poloviny 17. století tradoval pouze orálně.⁴⁾ Avšak i v divadle našeho času je tomu někdy tak. Marceauovi a Fialkovi stačí, aby si řekli, že zobrazí život člověka, k vypracování asi pěti-minutové pantomimické akce, v níž předvedou život člověka od dětství až do jeho zániku. K tomuto divadelnímu dílu, a k mnoha jiným, není třeba psaného textu. Podobně tomu je i v některých složitějších divadelních projevech současnosti. Zdá se, že situace, kdy text byl pouze myšlen, ne písemně fixován, v minulosti divadla převládala.

Lidé se však záhy také pokoušeli texty her písemně fixovat, a to hlavně proto, aby je mohli lépe nastudovat

i snáze opakovat. Fixovaný text může být pouze skicovitý, naznačený, nebo naopak velice detailně vypracovaný. Existuje samozřejmě i mnoho kombinací těchto postupů.

V prvním případě jde např. o středověké ordo, jakýsi návod, jak hrát v kostelním prostoru vánoční a velikonoční officium.^{*)} V tomto ordo byly podrobně zachycovány oblečení, rekvizity a akce těch, kdož v nich měli hrát, protože by se to mohlo snadno zapomenout, uvážíme-li, že officia se hrála vždy jen jednou do roka. Text antifon^{**)} naopak byl zaznamenáván většinou pouze incipity, neboť kněží ty stručné latinské texty velmi dobře znali.⁵⁾ Skicovanými texty byly např. i scénáře komedie dell'arte. Také třeba Jerzy Grotowski dával ve svém laboratorním divadle ve Wroclawi hercům do ruky — „libreta na kartičce“.⁶⁾

Opakem naskicovaných textů jsou texty detailně zpracované. Pro ně bychom mohli volit označení drama, užívané od časů antiky, shrnující v sobě celou žánrovou strukturu. Tyto detailně vypracované texty mohou na člověka působit při četbě jako umělecká díla i bez realizace na scéně. Jsou proto právem považována i za součást literatury, podobně jako próza a poezie, i za východisko různých divadelních aktivit.⁷⁾

Existují i texty vypracované kombinovanou metodou. Goldoni se např. ve svých memoárech zmiňuje o komedii Monolo Cortesan, v níž byla rozepsána jen hlavní role, zbytek byl improvizován. Nerozepsaná místa museli herci vyplnit svým uměním. V komedii Bankrot, napsané kolem roku 1740, bylo už daleko více rozepsaných scén. Goldoni se v ní zvolna blížil „k svobodě psát si své hry od počátku do konce“.⁸⁾

* * *

Pro místo textu v procesu přípravy divadelní inscenace neznám přesnějšího označení než právě to, kterého v této práci užívám. Text považuji za východisko divadelní aktivity. Text, který je studován, není totiž ničím

*) officium — církevní slavnost, raná forma církevního divadla v evropském středověku. Text, vztahující se ke Kristovu narození nebo ukřižování, byl knězi předváděn v oltářním prostoru kostela jako součást bohoslužby o vánocích nebo o velikonocích. Officia byla původně pouze latinská, národní jazyky pronikaly do nich jen pozvolna.

***) antifona — krátký zpívaný dialog mezi knězem a sborem, vytvořený na základě Nového zákona; základní stavební textový prvek officíí.

více než právě společným východiskem pro práci různé velkého a různým způsobem i složeného a řízeného divadelního kolektivu. Je něčím, z čeho vychází činnost lidí tvořících divadelní dílo, především ovšem herců. Lidé, připravující inscenaci svými prostředky, text zpracovávají, vykládají, ztvárňují. Text, který při představení vnímáme ve zpracování výrazovými prostředky divadla, není už tedy textem, který měl divadelní tým k dispozici na počátku přípravy divadelního díla, ale ztvárněním tohoto textu. Text výchozí bychom si mohli označit písmenem A, text inscenátory zpracovaný písmenem B.

Charakteristika místa textu v procesu vzniku divadelního díla, kterou zde předkládáme, není ještě obecně přijímána, nejsem však zdaleka sám, kdo jej takto chápe. Už např. Josef Durdík ve svém spise Poetika jakožto Aestetika umění básnického roku 1881 napsal, že „báseň“ (= divadelní text, p. a.) „zůstává ... ostatním výtvorům podlahou, páskou jich...“⁹⁾ Jindřich Vodák v roce 1901 konstatoval, že „kus je toliko látkou, přiležitostí“ pro hru.¹⁰⁾ Podobně o věci soudí i např. Louis Jouvet. „Herec musí vždy a pro každou roli vyjít z textu,“ čteme v jeho knize Nepřevtělený herec, „nemá nic jiného, nic jistějšího.“ Na jiném místě své knihy charakterizuje text jako „partituru pro tělo herce“. Říká též, že „role je stopa, jsou to notové záznamy“.¹¹⁾ S mým pojetím souzní i ti, kdož chápou divadelní text jako společnou či prvotní inspiraci, jako podklad pro práci souboru, „podlahu“, „půdorys“, materiál i — jako „partnera“.

„Říkejte si co chcete,“ napsal Vladimír Emiljevič Mejerchold, „hra je pro divadlo pouze materiálem. Mohu vyložit hru proti duchu autora, aniž v ní změním písmeno, jen pouhými režijními a hereckými akcenty.“¹²⁾

„Literární text je pro mne,“ cituji ještě Tadeusze Kantora, „neobyčejně důležitý. Představuje zhuštěnou skutečnost, konkrétní skutečnost, nálož, která má vybuchnout. Není to základ divadla, ani impuls či inspirace. Je to partner. Abych řekl pravdu — nehrajeme Witkiewiczze, hrajeme s ním. To se mi zdá být jediné čestné východisko.“¹³⁾

Není správné stále se udržující tvrzení, že drama je složkou inscenace, které najdeme v pracích Zichových i Mukařovského.¹⁴⁾ Drama není totiž kvalitativně totéž co herectví, výprava (včetně světla), hudba, tanec, protože text je ve všech těchto jevech divadelního díla obsažen. V každém divadelním představení vše, co vidíme

a slyšíme, je v nějakém vztahu k výchozímu textu. Tvůrci inscenace, herci, pěvci, tanečníci, mimové, loutkáři, popřípadě všichni další členové divadelního kolektivu, museli se během příprav nějak s výchozím textem vyrovnat. Text nemůže být tedy složkou divadelního díla, když je ve všech složkách určitým způsobem obsažen.¹⁵⁾

Nedomnívám se též, že text, který divadelní soubor vedený režisérem zpracovává, je vhodné označovat za program inscenace. Toto pojetí textu jako programu inscenace zastává Vadim Kozinov v knize Druhy umění (český překlad 1964).¹⁶⁾ Termín program nezdá se vhodným proto, že navozuje představu textu detailně zpracovaného, závazného a neměnného, ač ve skutečnosti výchozí text (A) se při studiu více či méně proměňuje. Kdybychom už chtěli tohoto termínu použít, hodil by se nejspíše pro označení textu B, textu vyloženého, který prostřednictvím různých materiálů při představení vnímáme, ne však pro text výchozí.

* * *

Režiséři mají k textu velice různé přístupy. Podívejme se nejprve na jejich vztah k slovní rozložce textu, k literárnímu textu, který může být na jedné straně velice pietní, respektuplný, a na druhé velice volný. Mezi těmito dvěma póly jsou různé mezistupně. Ten, kdo odpovídá za zdar inscenace, tedy režisér, se vždy pro nějaký přístup k rozložce textu už v předzkouškovém období rozhoduje. To platí samozřejmě i pro texty nefixované, uchovávané pouze v paměti. I k těmto textům pouze myšleným zaujímá režisér určitý vztah.

Divadelníci mají někdy zájem — nebo jsou k tomu nuceni — hrát texty, které nejsou kráceny, proškrtávány, přestavovány, prepisovány, doplňovány, atd. Antický řecký dramatik, který byl zpočátku režisérem svých her, jistě pečoval o to, aby jeho text byl ztvárněn bez zásahů. Podobnou snahu měli dramatikové zřejmě vždy. Výrazný respekt k divadelnímu textu zaznamenává evropské divadlo v druhé polovině 19. století. Teoretikové a kritikové divadla v tomto století — ne vždy v souladu s praxí — hlásali, že úkolem divadelníků je sloužit dramatickému básníkovi. Respekt k textu v evropské režii najdeme např. u Konstantina Sergejeviče Stanislavského, Maxe Reinhardta a Jaroslava Kvapila. Také v dalším vývoji vynikli režiséři, kteří nepotřebovali pro svoji inscenaci text zásadně přetvářet. I ti, kteří se cho-

vali k textu velice ohleduplně, vždy ovšem něco z nějaké příčiny škrtili, změnili atp. Pro drobné změny textu mluví často možnosti divadla, ohled na publikum, předpoklady herce, politické zřetele atd.

S okázalým projevem úcty inscenátorů k textu se např. setkáváme při představeních japonského loutkového divadla džóruři, které je dnes známé spíše pod názvem bunraku. „Vypravěč, jakmile byl představen, uchopí oběma rukama text hry, ležící na ozdobném stojanu před ním, zvedne jej k čelu a hluboce se ukloní. Prokazuje dílu dramatika pokornou úctu a dává najevo, že si váží pocty interpretovat je před diváky.“¹⁷⁾

Na druhém pólu stojí režisér, který při přípravě inscenace do textu výrazně zasahuje. Takové zásahy nejsou samozřejmě nic nového. Z dějin athénské divadla např. víme, že v III. století před naším letopočtem herci měnili texty slavných tragiků a dokonce si přidávali vlastní slova. Na návrh státníka Lykúrga byl proto kolem roku 330 pořízen úřední exemplář dramatu Eurípida, Aischyla a Sofokla, kterým se měli řídit.¹⁸⁾ Po dlouhá století byl divadelní text v Evropě nazírán jako něco, co bylo možno, ba nutno v podstatě libovolně pro novou inscenaci přetvářet. Zábranou v tomto počínání mohla např. být jen mocenská opatření, např. zásahy církve ve středověku, výjimečně snad i obranné zásahy dramatiků. Po staletí bylo docela běžné, že se starý text, stál-li za to, pro nové provedení přepracovával. V 18. a 19. století se těšily oblibě úpravy, které cizí text alespoň lokalizovaly do nového národního a místního prostředí. Tak např. nejedna hra Raimundova či Nestroyova byla z rakouského milieu přenesena — za cenu určitých změn — do prostředí českého. Němci podobným úpravám v druhé polovině 18. století říkali — „originalisieren“ (lokalizovat, vzdělávat).¹⁹⁾

Respekt k původnímu autorovi v divadelní praxi je — v evropském okruhu — až jev novějších časů. Vytyčilo jej vlastně až 19. století. V tuto dobu vyvstal, snad i v souvislosti s kultem individua v měšťanské společnosti, požadavek, aby se díla velkých autorových osobností na jevišti respektovala. Snahy učenců o poznání a uchování celistvých dramatických textů, nesouvisející s divadelním provozem, znala Evropa ovšem už za renesance.

Od rozhraní 19. a 20. století — s rozmachem režisérské funkce — znovu ožil volný vztah k textu. V současném divadle se velice často setkáváme s klasickými díly

pozměněnými režisérem. (Někdy tuto úpravu dělá za režiséra někdo jiný.) Režisér do textu nejednou podstatně zasáhne, krátí, přidává, pozměňuje kompozici atd. V některých případech přináší do zkoušek vlastně vlastní práci vytvořenou na základě cizího textu.

Ať už se režisér k výchozímu textu chová respektuplně či naprosto volně, ať volí třeba některý z možných mezistupňů v přístupu k němu, vždy jej určitým způsobem vykládá. I tehdy, když — podle našeho názoru — s ním nic nedělá, jde o určitý výklad textu. Není možno jinak. Víme dobře, že jeden a týž text, bez jediné vážnější změny slovního znění, lze v jednom a téměř místě v touž dobu vyložit různými způsoby, které jsou někdy téměř shodné, ale které mohou být i velice rozdílné. Cílem divadelního týmu, pracujícího za určitého vedení, je vyložit text tak, aby zapůsobil u předpokládaných diváků. Protože přirozeně každý soubor je jiný, a protože různí jsou i diváci, vznikají rozličné výklady.

Žádné umělecké dílo, tedy ani dramatický text, není možno vyložit jednou provždy. Dochází, stojí-li za to, k novým a novým výkladům, které mohou být více či méně aktuální a tedy užitečné. Není také většinou možné se dovolávat určitého výkladu s odkazem na záměr autora. Jaký byl záměr autora, nevíme totiž téměř nikdy přesně, a je otázka, zda autor sám to věděl. Rozhodně nelze kategoricky tvrdit něco, co ani pro autora-dramatika nemusí být vždy jasné. Není také možno se dovolávat různých výroků autorů, protože ty mohou být, a často také jsou, zkrslující. Autor někdy vydává za cíl to, co se mu de facto nepodařilo do textu uložit, stylizuje se, má ohledy osobní, politické i jiné. Známe desítky autorů, kteří zcela selhali, když měli mluvit o sobě.

Když jeden kritik vytýkal Louis Jouvětovi, že nerespektoval Molièrův záměr, Jouvèt mu odpověděl: „A tys mu telefonoval? Běda! Poquelin, telefonní číslo 00-00 neodpovídá...“²⁰⁾ V podobném smyslu se vyslovil později např. režisér Anatolij Efros. „... Ale což je v umění už naprosto nezvratné a předem dané, co u kterého autora hledat?“²¹⁾

Ti, kdož začínají text studovat, mají ovšem k dispozici určité intence, uložené v textu, v nejednom případě však v textu nalézají i intence, které jsou přesvědčivé a velice užitečné, avšak o nichž se můžeme domnívat, že autor s nimi nepočítal. Krátce a dobře, režisér se musí určitým způsobem s textem vyrovnat. Už v předzkouškovém období, třeba jen velice krátkém, musí uvažovat

o tom, čeho s textem chce u diváků dosáhnout. Tuto úvahu o aktuálnosti textu, obsahové i umělecké, musí vést vždy. I kdyby se pak jeho reálná režijní práce redukovala třeba jen na pokyny, jaké dával carogo hercům komedie dell'arte nebo třeba ochotnický režisér kdysi či dnes na vesnici.

Výklad textu může souznít s intencemi textu. Z divadelní zkušenosti víme však, že může jít i proti nim. Vzdálenost mezi výchozím textem a zpracovaným textem, tj. inscenací, je někdy tak veliká, že výchozí text téměř nepoznáváme. Tato skutečnost se nám může líbit nebo nelíbit. To je jiná otázka. Je to však skutečnost potvrzovaná praxí divadla starého i nového.

Otomar Krejča měl pravdu, když v roce 1946 napsal, že z hlediska čtenáře „komolí“ autora každý režisér a že drama jako básnický druh „ztrácí stykem s jevištěm tuto existenci“.²²⁾

* * *

Vztah inscenátorů k výchozímu dramatickému textu může být někdy, jak jsme už uvedli, tak volný, že jej téměř nepoznáváme. Otázka autorství textu, který vnímáme, vystupuje v takových případech před námi velmi ostře. Jsme na pochybách, zda se ještě hraje hra autora, který je uveden na plakátě, či vlastně už jiná hra, která jen v něčem původní text připomíná. Ptáme se někdy též, zda soubor má morální právo vydávat za autora někoho, jehož text hraje v podobě tak pozměněné, že už vlastně jde o dílo autora jiného. Zásahy do textu mohou mít v 19. a 20. století i důsledky právní, zejména tehdy, hraje-li se text v době, kdy platí autorská práva. V řadě případů řeší divadelní praxe tuto složitou situaci tím, že uvádí vedle jména autora i jméno či jména upravovatelů, tedy spoluautorů hraného textu.

Pro určení autorství používá se většinou, zejména v právních sporech, statistické metody, která však složitost věci není schopna vždy postihnout. Zjištění, kolik procent textu původního autora zůstává a kolik je textu nového, nemusí totiž postihnout podstatu autorství, o němž se vede spor.

Pokusme se zodpovědět nesnadnou otázku, co je pro režiséra či kteréhokoli člena divadelního týmu na textu závazné, má-li být inscenován tento — a ne už zcela jiný — text. Kdy tedy, navzdory všem úpravám, zásahům, změnám, se hraje ještě stále např. Shakespearova tragédie Romeo a Julie či Ibsenův Peer Gynt, a kdy, v důsledku různých zásahů, jde vlastně už o jiné texty.

Ve svých úvahách jsem dospěl k přesvědčení, že těchto závazných hodnot, tvořících podstatu autorství, je nemnoho. Divadelní praxe má při inscenaci textu vždy obrovský tvořivý prostor, s kterým hospodaří užitečně i marnivě, úspěšně i špatně.

Podle mého názoru závaznou platnost má základní příběh textu. Nebyla by to totiž Shakespearova tragédie, kdyby Romeo a Julie nevzpálili k sobě velikou láskou a kdyby ten krásný vztah mladých lidí neskončil tragicky. Pouze ovšem hlavní dějová linka je závazná. Méně podstatná místa příběhu, především ovšem vedlejší dějová pásma, se dosti často v řadě inscenací vypouštějí či přetvářejí, aniž by to mělo větší důsledky pro základní příběh.

V divadelní praxi se někdy setkáváme i s proměnou závěru základního příběhu výchozího textu, kterou přijímáme různě, avšak jen výjimečně ji kvalifikujeme jako něco, co zásadně a nepřipustně přestupuje původní autorství. Je tomu tak patrně proto, že závěr považujeme za vyvrcholení určitého inscenačního výkladu. U textů, u nichž známe autorovo řešení, můžeme si je koneckonců dosadit za řešení inscenátorů. Změna konce příběhu není samozřejmě většinou nezbytná k tomu, aby záměr inscenátorů plně vyzněl. Ostatně někteří autoři sami kolísají v řešení závěrů.

I velcí dramatikové, např. J. K. Tyl nebo K. Čapek, zanechávají někdy varianty závěru. Tak např. v Tylově Strakonickém dudákovi ve scéně pod šibenicí z první verze Švanda odevzdává dudy Vocilkovi a v jiné verzi je Vocilka ukradne.²³⁾ Také třeba hra bratří Čapků Ze života hmyzu a Langrova Periferie mají dva konce.²⁴⁾

V barokním a ještě i romantickém divadle končil Shakespearův Král Lear tak, že Lear ani Kornélie neumírali.²⁵⁾ V Kaločově inscenaci Krále Leara, kterou uvedlo Národní divadlo v Praze v roce 1980, byl ze starého šaška zase udělán vrah Kordélie. V londýnské premiéře Čapkovy Matky (1939), uskutečněné v době, kdy Velká Británie chtěla i za cenu velkých kompromisů s evropskými diktátory udržet mír, musel Toni Matce vyrvat zbraň, ač autor si přál, aby ji sama Matka, rozhořčena činy agresorů, vtiskla svému poslednímu dítěti do ruky. Nic nepomohlo, že Olga Scheinpflugová, která se premiéru zúčastnila, divadlo zapřísahala, že Čapek právě pro toto velké gesto drama vlastně napsal.²⁶⁾ Ač tyto — i jiné — zásahy do závěrů příběhů bývají značné, ač přirozeně někdy výrazně jdou proti intencím autorovým, diváci znají výchozích textů je nepovažují za takového druhu, že by snad vedly k potlačení dramatikova autorství.

Také dramatické postavy, které jsou hlavními nositeli děje, jsou závazné. Nelze hrát Sofoklova Krále Oidipa bez krále Oidipa nebo Kočku na rozpálené střeše Ten-

nessee Williamse bez Otce či Magie. Některé postavy, a ne snad jen epizodky, někdy škrtnout koneckonců lze. Často se setkáváme s tím, že inscenátoři spojí texty dvou tří menších rolí do jedné.

Závazný je pak, podle mého názoru, i základní způsob stylizace textu, tj. veršová forma nebo próza. Kdyby kdosi přepsal dialogy Hauptmannova Bobřího kozichu do veršů, zmizel by jeden z podstatných rysů Hauptmannova autorství. A podobně by se dělo, kdyby divadlo inscenující Nezvalovu Manon Lescaut nahradilo Nezvalovy verše prózou. Je ovšem samozřejmé, že určitá míra posunů z prózy do verše či verše do prózy je vždy možná.

Pro uchování autorství je podle našeho názoru závazný tedy děj, hlavní jeho nositelé a základní forma stylizace. Vše ostatní je víceméně dáno inscenátorům k volnému zacházení. Celkem velice volně mohou zacházet s dějištěm. Stává se ostatně často, že třeba i Molière či Goethe se hraje v neutrálním prázdném prostoru formovaném pouze světly, nebo v univerzální dekoraci, modifikované pouze nepatrně od obrazu k obrazu atp. Nezávazné jsou většinou i různé autorovy scénické poznámky. V některých hrách, např. v dramatech A. P. Čechova, mohou inscenátoři někdy i různě vést ústřední konflikt. Určité posuny jsou případně možné i v žánru. Mluvíme o vlastním přečtení žánru. Víme, že Čechovy či Šrámkovy hry se hrají jako vážná dramata, jako komedie i jako tragikomedie, aniž bychom měli pocit, že vnímáme dílo jiného dramatika. Z dějin slovenského divadla se dovídáme, že to byl právě až režisér Ján Borodáč, kdo pojal žánrově ambivalentní hru Gregora-Tajovského Ženský zákon jako veselohru, takže dnes už jen v této žánrové poloze žije na slovenských i českých jevištích.²⁷⁾ Ve výjimečných případech může jít o posun ještě daleko podstatnější. Jsou totiž známy případy, kdy interpretací lze změnit drama ve frašku či naopak. Konečně styl textu není závazný jednou provždy. Hamleta lze zahrát romanticky, realisticky, naturalisticky, psychologicky, expresionisticky i v různých jiných stylizačních principech, a pořád je to Hamlet.

Inscenátoři však především mají možnost po svém vyslovit smysl příběhu a tedy i po svém vyložit hlavní dramatické postavy. Nejsou v zásadě vázáni autorovým světovým názorem. Hamleta, jak dobře víte, lze vyložit různě. Je dokonce možno říci, že úspěch představení záleží na tom, zda se inscenátorům podaří text inter-

pretovat po svém. I v dobách, kdy režisér dělal ve srovnání s našimi časy jen velice málo, např. za romantismu, divadelní soubory si takto počínaly.

Prostor pro výklad textu, který se stává východiskem pro práci divadelního týmu, není ovšem nekonečný. Za určitou hranicí vystupujeme z autorova textu a vstupujeme do textu jiného, třeba také účinného. V každém textu jsou určité možnosti, jichž může být využito. Těchto možností — jak ukazují hlavně dějiny inscenací klasiků — je veliké množství. Všechny ještě dodnes ani nebyly — a nemohly být — nalezeny. Příští čas, nové situace člověka, naleznou zcela jistě i v dílech co chvilí hraných výklady, které dnes nejsme schopni předvídat. V žádném textu nejsou však neomezené možnosti interpretace. To dokládají inscenace, kdy režisér či někdo jiný vnese násilně do textu významy, pro něž v něm nejsou žádné předpoklady. V takovém případě dojde k napětí mezi výchozím textem a jeho výkladem, které působí rušivě.

„Básníkové pojetí a básníkův výklad jeho básně jest jen jedno pojetí a jeden výklad,“ napsal v roce 1930 František Xaver Šalda, „vedle něho jest ještě možná řada jiných pojetí a jiných výkladů. Proto není nikterak nutno, aby režisér ztělesňoval na jevišti pojetí básníkové; ano, naštěstí, není to ani možno. Způsob, jak interpretuje svou dramatickou báseň básník, je ovšem důležitý a významný třeba pro literárního historika; básník může dáti svým výkladem třeba podnět nebo východisko k myšlení režisérovi, může ho na leccos uvést, leccakou myšlenku mu navodit, ale režisér musí tvořit ze svého pojetí — ač má-li vůbec tvořit. A úkol kritiky divadelní před dílem režisérovým? Je velmi prostý. Musí posoudit a říci, je-li pojetí režisérovo schopné života, je-li jednotný, organický celek. Nic víc, nic méně.“²⁸⁾

* * *

Zkoumáme-li, co je na textu závazné, nemáme-li se úpravou dostat už vlastně do textu jiného, výchozímu textu vzdáleného, nelze se nezamýšlet nad zcela speciální otázkou časového kontextu, která se stala v civilizovaných zemích aktuální v posledních dvou stoletích. Každý text je situován do určitého času. Otázka tedy zní, jak se divadelní praxe v různých dobách s tímto časovým kontextem vyrovnává.

V antickém řeckém divadle hrály se hry odehrávající se v minulosti v kostýmech neodpovídajících současné módě, ale stavu o dvě generace staršímu.²⁹⁾ Byl to pokus zachytit na scéně historický kontext. Řešení, které nepřekvapuje, zvážíme-li, že Řekové si již historické vě-

domí vypěstovali. Později hrály se všechny texty po mnoho století jako texty ze současnosti. V církevním officiu či ludu měl kněz hrající Krista na sobě současný bohoslužebný oděv. A v renesanční inscenaci se Máří Magdalena nastrojila jako zámožná žena její doby.³⁰⁾ Ještě dlouho poté, když se již historické vědomí lidstva rozvinulo, nebyl historický kontext na divadle vždy respektován.

Zejména u divadelních projevů, které vznikaly na periférii soudobé tvorby, např. u kočovných loutkářů nebo některých ochotnických sdružení, bylo se možno ještě ve 20. století i v českých zemích setkat s naprostou — nezáměrnou — ignorancí historického kontextu. Tak např. ještě v polovině 19. století v jakési české biblické loutkové hře byl Adam ustrojen do fraku jako pan Franc a Eva jako Alcesta. A ještě na počátku 20. století bylo možno v Praze na Staroměstském náměstí vidět loutkáře, který dal loutce řeckého boha Apollona s velikou hlavou podskaláckou placatou čepici.³¹⁾

Historické vědomí, které sice už znala antika, ale které se na našem kontinentě po pádu antického světa oslabilo, se obnovovalo v evropském lidstvu od renesance.

„S humanismem a reformací počínají se i ve výtvarných projevech uplatňovat,“ konstatuje Václav Husa, „prvky historizujícího přístupu k biblickým textům. Náznaky vědomí, že dobu biblického dávnověku je třeba nějak odlišit od současnosti, objevují se v pokusech o jakousi naivní pseudoarchaizaci biblických scén...“

„Do vědomí vzdělaného člověka naší doby nevymazatelně vešly kategorie historického času a historického prostoru,“ pokračuje dále zmíněný historik, „bez nichž je nám dnešní myšlení vůbec nepředstavitelné. Středověkému člověku však byly tyto myšlenkové formy cizí. Trvalo věky, než se v nich začal učit myslit. A zvláštní věc — byla to právě bible, jež v tomto ohledu sehrála bezděčně úlohu jakési elementární historické propedeutiky. Učení ‚historickému myšlení‘ šlo však nesmírně pomalu vpřed...“³²⁾

Pro divadlo otázka časového kontextu se v zásadě zužuje do sféry optické. Do výpravy, která ovšem může i nemusí být, a hlavně do kostýmů či prostě obleků herce, které vždy nějaké být musí, už proto, že herec většinou nemůže hrát nahý.

První novodobé pokusy zachytit dobový kontext lze nalézt už za renesance, tedy v době, kdy se kategorie času v Evropě začíná prosazovat. Doklady o dokonce velice vyspělém historickém cítění, které bude v divadle

ještě nadlouho něčím zcela ojedinělým, podává vícekrátě již citovaný Leone de'Sommi pro Itálii v druhé polovině 16. století.

„Kdo řídí tragédii,“ říká proslavený režisér akademických školních, tedy amatérských představení v Mantově, „musí být velmi pečlivý a (pokud možná) nikdy neoblékat herce tak, jak je zvykem v moderní době, ale podle toho, co vidí na starých sochách nebo obrazech, a volit pláště a roucha, v jakých jsou tak krásně zobrazováni lidé z těch dávných staletí. A protože při takové krásné podívané je pěkný pohled na muže ve výzbroji, mám rád, když se v doprovodu krále nebo kapitána po každé objeví několik vojáků a gladiátorů ve starověké výstroji, jak se kreslí ve vojenských leženích z dávných dob; když to ovšem okolnosti dovolí.“³³⁾

Také např. Giuseppe Arcimboldo, tvůrce velkých dvorních slavností, pořádaných v druhé polovině 16. století na různých místech Evropy, navrhnul pro pražskou dvorní slavnost, v níž měly též vystoupit dívky vedené legendární Vlastou, fantastické kostýmy, které byly jakousi dobovou rekonstrukcí oděvů bájeslovných českých amazonek. Tyto kostýmy vycházely z dobové módy a zároveň ji i přesahovaly.³⁴⁾

Běžná divadelní praxe profesionálních divadel byla však — jak se zdá — docela jiná. Historické cítění se tu v kostýmech a v dekoracích ještě dlouho téměř neprojevalo. Tak např. antické příběhy Shakespearových her se kostýmovaly, pokud víme, jako hry ze současnosti. Ahistorismus v kostýmování pranýřoval mj. též Lope de Vega ve spise Nové umění skládati komedie v naší době (1609), když připomněl, že ve Španělsku na divadle nosí Turek límec křesťanský a Říman přiléhavé spodky.³⁵⁾

Výraznějšímu vyznačování historického kontextu v divadle dochází v Evropě od konce 18. století. Dějiny divadla připomínají francouzského herce Talmu, který si prý jako první oblékl historický římský kostým, když v roce 1789 hrál Tribuna Procula ve Voltairově Brutovi.³⁶⁾ To, že tento čin vstoupil do análů evropského divadla jako mezníkový, ač v italském divadle druhé poloviny 16. století se antické postavy podobně kostýmovaly, je jen dokladem, že jevištní praxe historický kontext do té doby většinou ignorovala. V německém divadelnictví první poloviny 19. století — a také mezi českými divadelníky — platila zásada „Vor Christus nackte Beine,

event. Trikot, nach Christus Ritterstiefel“.³⁷) I když to bylo jistě primitivní rozlišení, přikazovalo-li se hercům hrájícím postavy z let před naším letopočtem mít nahé nohy, popřípadě nosit trikot, a v našem letopočtu rytířské boty, byl to koneckonců také pokus o charakteristiku dobového kontextu, odpovídající stále ještě nerozvítenému historickému cítění divadelníků i divácké masy.

Péče o přesné vyjádření historického kontextu se prosadila v evropském divadelnictví zásluhou meiningenského souboru v druhé polovině 19. století. V režii Jiřího vévody Meiningenského a jeho nejbližšího spolupracovníka Ludwiga Chronegka byl dobový kontext zobrazován s dokumentaristickou detailností. Zřetel k němu udržel se i v dalších obdobích divadla. Divadlo nemohlo již ignorovat historické vědomí diváků, které se — zvláště pak ve 20. století — dále jen upevnilo rozvojem tisku, vědeckopopulární literatury, filmu, televize, muzeí atd. Stanislavský se zpočátku velice přibližoval v tomto směru praxi Meiningenských. Jiní divadelníci naopak časový kontext jen lehce naznačovali. Mezi těmito extrémny působí divadelníci dodnes.

V době, kdy se historické vědomí lidstva v civilizovaných zemích již rozvinulo, narušují čas od času někteří režiséři ve svých inscenacích záměrně časový kontext.

Jedna z nejstarších zpráv o takovém řešení je z roku 1837, kdy Josef Kajetán Tyl z příčin ne zcela jasných nechal na jevišti ochotnického Kajetánského divadla v Praze sehrát Klicperovu rytířskou hru Hadrián z Římsů ve zcela současných kostýmech romantického věku.³⁸)

Nejvíce dokladů pro podobné počínání máme z 20. století. Tak např. v Londýně byl roku 1925 Hamlet inscenován jako příběh ze současnosti.³⁹) V téže době např. amatérská skupina Neodvislí ukázala na jevišti Umělecké besedy v Praze hru Oidipova aféra (1928), radikální úpravu Sofoklovy tragédie, v níž herci hráli v civilních šatech (obr. 36). (Král Oidipus pronesl svoji řeč k thébskému lidu — z kusu papíru — dokonce do mikrofonu.⁴⁰) Také třeba Karel Hugo Hilar navlékl v roce 1933 na jevišti Národního divadla v Praze postavy ze Snu noci svatojánské do fraků a sportovních šatů své současnosti.⁴¹)

V druhé polovině tohoto století, v němž režiséři získali neobvyklý prostor pro své záměry, k podobným aktualizacím klasických textů dochází zvláště často. Tak

např. mohla Praha vidět Hrdličkovu inscenaci Mozartovy Kouzelné flétny (1957) a Kašíkovo nastudování Bizetovy Carmen (1966) jako příběhy z padesátých a šedesátých let 20. století (obr. 38). Roku 1959 ukázala francouzská divadelní společnost Julienu Bertheaua v Praze Molièrova Misanropa jako příběh ze současného života. V Itálii pak např. Strehler posunul v sezóně 1972—1973 děj Brechtovy a Weillovy Zebrácké opery do času velké deprese v USA, snad proto, že ji chtěl včlenit do vlny zájmu o „kmotry“ podsvětí.⁴²) Veliký rozruch — všechny takové násilnosti vždy vzbudí jen chvílkový rozruch — vyvolala též inscenace Słowackého Balladyny (1974) ve varšavském Teatru Narodowem, v níž Božena Dykielová v roli vly Goplany přijela na scénu na japonském motocyklu značky Honda (obr. 37).

Vzpomeňme též texty, které jsou přesazeny ne sice do současnosti, ale do doby přece jen jiné. (Např. inscenace Šrámkova Léta je hrána jako příběh z dvacátých let 20. století.) Anebo se rozpomeňme na představení, v nichž se kříží — ne vinou autorova textu — několik časových kontextů najednou.

Speciální otázky přináší hry, u nichž je těžko časový kontext děje určit. Tak je tomu např. v Shakespearově Králi Learovi nebo v Zimní pohádce. Režisér Strehler, když uvažoval o Králi Learovi, konstatoval: „Je to tedy příběh lidí v jisté době. Jenomže je to doba velmi vzdálená.“⁴³ Podobných textů, kdy časový kontext je neurčitý, je však jen málo.

Důsledkem vnější aktualizace vždy je, že se výchozí text, vyrostlý z jistého kontextu, dostává do rozporu s kontextem, k němuž ukazuje optická stránka inscenace. Shakespearův jazyk, myšlení a cítění dramatických postav, vztahy mezi nimi jsou samozřejmě vzdálené řeči, myšlení, cítění, vztahům atd. lidí současných. Mozartova hudba a text libreta Kouzelné flétny se dostávají nutně do tisícových rozporů se současností. Pašeráci v oděvch současného zamerikanizovaného Španělska, nosící v Carmen na zádech při zpěvu balíčky kontrabandu, jsou prostě směšní. Lze dokonce říci, že to, co je schopno při uchování dobrého kontextu působit analogií někdy dokonce velice aktuálně, ztrácí tuto schopnost při vnějších aktualizacích, které svými rozpory diváka z komunikace vytrhují.

„Molièrovy postavy, problémy, myšlenky, city, vztahy a společenské formy jednotlivých figur,“ napsal jsem po zhlédnutí připomenutého Misanropa francouzských herců, „dostaly se nutně do rozporu s naší představou o lidech nosících dnes fraky a oslnivé společenské toalety. Toto nedorozumění vyvrcholilo v závěru, kdy Alcest odchází z odporu ke společnosti do samoty. Není sporu, že

Molièrovo řešení mělo v době nevyvinutého myšlení o společnosti vysoce odbojný smysl. Odejít však dnes do ústraní je buď naivnost, nebo dezerce.⁴⁴⁾

Ve všech těchto případech šlo vlastně jen o mechanické a povrchní sblížení staršího textu se současným kontextem uskutečněné s aktualizacím záměrem pomocí kostýmů a popřípadě i výpravou. Jde tu, jak to pěkně formuloval Giorgio Strehler, o „užívání primitivních a vulgárních prostředků plastické a vizuální aktualizace...“⁴⁵⁾

Snaha sblížit starý text se současností je však sama o sobě správná. Je předpokladem úspěchu inscenace u diváka. Je jí třeba však realizovat celkovou interpretaci výchozího textu. Časový kontext, pokud režisér nechce riskovat rozpory, o nichž jsme mluvili, je nutně vždy, třeba jen velice volně, naznačit. Nejčastěji inscenátoři postupují tak, že v zásadě vyjdou ze současné módy, do níž pojmu některé charakteristické kostýmní prvky oděvů původního časového kontextu insceneného textu. Výrok jednoho současného českého režiséra, že „gotiku oblékáme dnes rozhodně docela jinak než v době secese“, je pravdivý.⁴⁶⁾ Také výpravou je možno dobový kontext alespoň přibližně ztvárnit. Stačí jen málo k tomu, aby byl zřetelně pro diváky vyznačen.

Když dnes některé divadlo zahraje Shakespearova Othella, Ostrovského Bouři, Čajkovského Evžena Oněgina nebo Brechtovu Matku Kuráž jako hry ze současnosti, diváci se třeba i pobaví „nápadem“ inscenátorů, ale v zásadě takové řešení odmítají, protože se proti němu bouří jejich — dnes už velice silné — historické vědomí. Pouze snad určitá etnika dnešního světa, stojící stále ještě na nízkém civilizačním stupni, by takto časově zakotvené texty přijala, neboť u nich by tato vzdělanostní zábrana nepůsobila.

Pouze při inscenacích biblických her inscenátoři dnes většinou rezignují na historický kontext, obsažený v textu, a vycházejí z tradice křesťanského výtvarného umění, především středověkého. Pokusy inscenovat biblickou hru v historickém kontextu jiném jsou vzácné a pocházejí až z druhé poloviny 20. století. Takovou výjimkou byl například muzikál *Jesus Christ Superstar* (1971) Ricea a Loyd Webera, který prošel úspěšně světem, v němž biblický příběh byl silně zesoučasněn. Naproti tomu ve filmu *Evangelium sv. Matouše* pokusil se režisér Pasolini zachytit život Ježíše v původním časovém kontextu.

Také v japonských hrách nó, ač jejich příběhy jsou brány z dějů dávných století, neprosazuje se snaha po historicky věrném kostýmu, ale užívá se v duchu tradice kostýmů odvozených ze šatů 15.—17. století.

V divadle posledních století, v nichž mnoho národů již rozvinulo historické myšlení, je tedy dobový kontext — až na výjimky — pro inscenátory závazný. V případech, že tuto skutečnost nerespektují, nenaznačí-li jej alespoň nepatrně, vznikají rozpory, které vedou k velice sporným výsledkům.

Jestliže posuny časového kontextu působí na diváka kulturně vyspělých civilizací rušivě, posuny národního či místního kontextu celkem přijímá. Takové posuny jsou ovšem něčím zcela výjimečným u historických her. Takovou výjimkou byly — a někdy dosud jsou — vánoční a velikonoční hry o narození Páně a Kristově ukřižování. Dělal se zato — a dělají — u některých her současných, zejména u veseloher. Některé texty jsou koncipovány natolik obecně, že je lze přemístit z jednoho národního či lokálního prostředí do jiného. Cílem těchto posunů je opět snaha aktualizací, která může někdy úspěšně vyjít.

Veselohera Jana Nepomuka Štěpánka Čech a Němec, která měla českou premiéru v roce 1816, se hrála např. v Brně pod názvem *Moravec a Němec* a v Lublani *Slovinec i Němec*.⁴⁷⁾ Také *Bäuerleho romantická kouzelná hra Aline oder Wien in einem anderem Weltteile* byla mnohokrát ve střední Evropě úspěšně lokalizována.⁴⁸⁾ Podobně třeba veselohery *Nestroyovy* či *Feydeauovy* se vždy neodehrávají v Rakousku nebo ve Francii, ale třeba v Berlíně, Budapešti či ve Stockholmu. Také např. *Smetanova Prodaná nevěsta* bývá někdy lokalizována do domácího prostředí různých národů.

Někteří autoři se však takovým lokalizacím vzpírají. To platí hlavně o Williamu Shakespearovi. Tak např. pokus Michala Bosého lokalizovat *Macbetha* do dávné slovenské minulosti neuspěl.⁴⁹⁾ Kuriózně působila i Borova režie Shakespearovy veselohery *Mnoho povyku pro nic* na jevišti pražského *Komorního divadla* (1934). Režisér tu totiž dal postavám česká jména, oblékl je do hanáckých krojů — a děj přenesl na Moravu.⁵⁰⁾ Vědomí, že se Shakespearovými texty tímto způsobem pracovat nelze, mezi režiséry žije. Proto se touto cestou téměř nikdo již nevydává.

* * *

Při výběru textů, jejich zpracování a interpretaci spolupracují s režisérem někdy speciální pracovníci, za-

měření výslovně na tuto činnost. Tito odborníci jsou v našich divadlech nazýváni dramaturgy, případně lektory, v zahraničí se jim nejčastěji říká literární poradci. V některých případech jsou to zaměstnanci divadel, jindy znalci, pracující pro divadlo trvale či nárazově jako externisté. Dramaturgickou činnost mohou přirozeně vykonávat i někteří další pracovníci divadla. Dramaturga jako specializovaného divadelního odborníka znají některá divadla evropsko-amerického okruhu od 18. století. Pro vznik inscenace není však jeho působení nezbytné. Jsou režiséři, kteří spoluprací s dramaturgem rázně odmítají, protože jsou schopni sami dramaturgickou aktivitu v nejširším slova smyslu vykonávat, zatímco jiní s nimi velice těsně spolupracují.

Podíl dramaturga na podobě inscenovaného textu a jeho interpretaci, došlo-li k takové spolupráci s režisérem, je třeba zvažovat případ od případu.

Někdy jeho vliv na inscenaci je rozhodující.

Mohli bychom uvést řadu dokladů, že autorem výkladu některých divadelních textů byli právě dramaturgové.

* * *

Divadelníci, vedení za všech časů někým, kdo více než jiní pečuje o úspěch celku, mají při práci s textem velkou volnost. Někdy výchozí text dokonce pozmění při studiu takovým způsobem, že vlastně hrají již zcela jiný text. Vždycky však text nějakým způsobem zpracovávají. Pokud chtějí hrát text, z něhož vyšli, a ne text jiný, jsou pro ně určité prvky výchozího textu závazné. Ve všech případech však úvaha, co se s textem bude dělat, musí být započata už před začátkem zkoušek. Někteří režiséři v zásadě v předzkouškovém období zformují svůj vztah k textu, který má být studován, s definitivní platností. Jiní svá rozhodnutí postupně při studiu modifikují. Někteří v této přípravné době si ujasní jen určité problémy textu. V každém případě však režisér už v předzkouškovém období musí začít uvažovat o optimálním ztvárnění textu.

Pokusil jsem se v této kapitole ukázat, že prostor divadelníků pro interpretaci výchozího textu vždycky byl a stále je velice široký. Měl bych však i povědět, že ne každý divadelník s ním umí zacházet užitečně. I mezi režiséry reklamujícími si právo na sebeuplatnění jsou přece lidé, které nelze přijímat jako umělce. Lidé drzí, polovzdělaní, i když třeba absolvovali nějakou školu, neta-

lentovaní, občansky a filozoficky zaostalí, prázdňě autoritativní. Proti práci podobných vůdců se právem soubory divadel i diváci bouří. Zásahy těchto režisérů do textů, jejich „nápadů“, snaha být originální za každou cenu, nepřinášejí nic lepšího za hodnotu textu, kterou destruovali. Tito lidé v hrubém zásahu do textu vidí jednu z hlavních, ne-li vůbec jedinou šanci, jak na sebe upozornit.

Už v roce 1931 upozorňoval český literární a divadelní kritik František Xaver Šalda na režiséry „deroucí se do popředí ostentativnou zvůli a násilností svého pojetí“.⁵¹⁾

Není ovšem v silách kritiků uzavřít těmto režisérským typům přístup na scénu.

Znepříjemňovat jim však jejich působení by měli! Režiséři jsou prostě dobří i špatní.

* * *

Na závěr úvah v této kapitole, nesených zobecňujícím směrem, nemohu si odpustit několik zcela osobních slov k situaci dramatu v současném divadelnictví většiny vyspělých zemí.

Už po několik let — po celá léta sedmdesátá i v letech osmdesátých — ozývají se hlasy, že soudobé divadlo nemá dramatiky, jaké by potřebovalo. Při různých bilancích se na tuto skutečnost stále naléhavěji upozorňuje. Divadlu dnešního světa, ne snad jen určitého směru a typu, ale skutečně všemu divadelnictví, chybějí nové texty, které by pronikavě zobrazovaly člověka. Již po léta žádám lidi, kteří se dobře vyznají v divadelním dění za hranicemi, aby mi jmenovali alespoň pět velkých písčících dramatiků od šedesátky níže, které by bylo možno co do pronikavosti pohledu na život dnešního lidstva srovnat zejména s mistry soudobé světové prózy nebo se scenáristy současných filmů, např. Felliniho, Wajdy, Michalkova, Bergmana, Zanussoho. Odpověď na tuto otázku mi zatím nikdo nebyl schopen dát.

První polovina 20. století, i když už i tehdy se říkalo, že jich není dost, ještě takové dramatiky měla. Vydala je i léta padesátá a šedesátá. Dürrenmatt, Williams, Miller, Nash, Beckett, Osborne, Wesker, Leonov, Mrožek, Weiss, a ještě ten či onen, dokonce i někteří autoři divadel naší republiky, mnoho světovému divadlu dali. Ještě více dramatiků pro divadlo psalo v minulém století.

V první polovině 20. století čekali lidé na to, co prostřednictvím divadla řekne Shaw, Gorkij, Pirandello, Čapkové, Langer, O'Neill, Krleža, O'Casey, Brecht, Lorca, Hellmanová a jiní a jiní. Velcí autoři těchto textů, záměrně užívám širšího pojmu než tradičního termínu drama, abych se nevystavil podezření, že mi jde o restituci nějaké tradiční podoby dramatiky, už však téměř nejsou. Divadlu se nyní nevěnují autoři nejschopnější. Divadla také drammatizují prózy a poémy. Vypůjčují si texty z televize, rozhlasu a filmu. Velké procento divadel hraje v různých úpravách — výjimečně i bez nich — klasiku. Repertoár činohry namnoze už připomíná repertoár oper, kde již dávno těžiště leží v dílech klasických.

Bylo by jistě nesprávné, kdybychom si mysleli, že se už nerodí lidé, kteří dovedou dialogem pronikavě zobrazovat člověka našich časů ve slovním i fyzickém jednání. Tito lidé přirozeně i dnes jsou, ale nepracují pro divadlo, ale pro masová média. Teprve v letech sedmdesátých se v divadle naplno projevil důsledek vzniku a rozmachu masových médií. Různá nebezpečí, která pro divadlo signalizovali po vynalezení filmu, rozhlasu a posléze i televize různí lidé na celém světě, ukázala se jako zcela neopodstatněná. A skutečný problém, který spočívá v tom, že masová média odčerpávají pro své giganticky rozlehlé a stále se rozrůstající programy autorské síly, kupodivu nepředpověděl, pokud vím, nikdo. Masová média potřebují denně mnoho textů a rozhazují své sítě skutečně velkoryse.

Lidé, kteří jsou schopni pronikavě o lidech v dialozích psát, lidé, kteří dovedou otevírat a zpracovávat otázky, které jsou naléhavé, avšak nikdo je ještě třeba ani nevyslovil, básníci, filozofové a mistři slova vůbec jsou dnes tedy vábeni masovými médii. Přitahují je k nim nesrovnatelně lepší honoráře, než jaké nabízejí divadla. Fascinuje je skutečnost, že se prostřednictvím médií dostanou třeba i k stamiliónům lidí po celém světě. Vědí také, že ztvárnění jejich textů, které mohli někdy i podstatně osobně ovlivnit, může v této žádané podobě působit i dlouho po jejich smrti. Masová média nabízejí ale také optimální obsazení umělci nejen z území určitého státu, ale i třeba z mnoha zemí světa. Dovedou si získat herce, jejichž čas se doslova platí zlatem. Zdá se mi také, že dnešní svět dává médiím větší prostor myšlení a sebeprojevu než divadlo. Nelze též nevidět, že někteří autoři textu jsou zřejmě přesvědčeni, že obraz součas-

ného člověka lze dnes lépe podat např. řečí filmu než divadla. A jsou i ještě jiné příčiny.

Je samozřejmé, že masová média budou už vždy potřebovat mnoho autorů pro své programy a že budou mít snahu získat právě ty nejtalentovanější. Nic proti tomu. Vždyť i my, kdo máme na mysli hlavně osudy divadla, chceme v médiích vidět a slyšet to nejlepší. Na druhé straně je však třeba, aby divadelníci se dobře zařídili v dané situaci a aby i za pomoci nedivadelníků, v socialistických zemích nesporně za přímé pomoci státu, udělali vše, co je třeba, aby mimořádný potenciál divadla, nenahraditelné možnosti tohoto umění, byl opět lépe využíván, než tomu může být dnes, kdy velká nová dramatická tvorba divadlům chybí. Náprava jistě nebude snadná. Ale je třeba dělat vše pro tuto nápravu. Složitost věci tkví v tom, že v žádné zemi světa nelze pro divadlo získat velké autory administrativním řešením. Jde o dlouhodobý proces skutečně velice obtížný.

Administrativní cestou je možno vyřešit pouze otázku honorářovou, která ovšem nemá pro všechny autory stejný význam.

Ekonomické otázky, které by mohl v socialistických zemích vyřešit ministr financí, jeví se jako lehouchké ve srovnání s těmi, které si musí vyřešit především divadelníci sami.

Velice důležité už je, aby divadla měla upřímný a trvalý zájem o nové texty, psané i myšlené, pevně fixované či pouze načrtnuté, a aby vedoucí pracovníci divadel — především režiséři — pochopili, že velké divadlo skutečně společnosti platné nikdy nevzniklo a nevznikne bez nových textů analyzujících člověka a jeho místo ve společnosti. V praxi se však setkáváme s projevy, které nasvědčují, že toto vědomí se v divadlech značně oslabilo. V divadlech např. předělávací a nivelizující manýra, dotýkající se jak klasiků, tak současných autorů, nikoho k psaní pro divadlo povzbudit nemůže. Kromě toho někteří režiséři tvrdí, že vlastně texty nepotřebují, protože si sami vystačí úpravou staré hry či drammatizací. Proti typu režiséra, který je zároveň autorem textu, nelze ovšem nic namítat, protože se v minulosti výborně osvědčil. Ostatně i filmy, v nichž např. režisér Fellini režiruje scénáře Felliniho, jsou většinou vynikající. Tato symbióza je šťastná ovšem právě jen v těch případech, kdy režisér může podat původní autor-
ský výkon na určité úrovni.

Divadlo konce 20. století — i časů pozdějších —, které bude chtít užitečně a bezpečně zasahovat člověka vysoce civilizovaného a značně už zalidněného světa, nesmí se krátce a dobře vzdávat spolupráce lidí, kteří jsou schopni přinášet podnětná a nová textová východiska divadelní tvorby. Tezi, kterou kdysi vyslovila meziválečná avantgarda, že totiž dramatik není v moderním divadle koneckonců nezbytný, nebrali sami avantgardisté vážně vždy. Některé jejich inscenace byly vytvořeny na velkých — i zcela nových — textech. Východiska, která divadlu nabízejí autoři textů, jsou ovšem právě jen východiska k rozmanité samostatné tvorbě. Každý text může být v zásadě pokaždé ztvárněn jinak. Důležité však je, aby divadelní kolektivy měly taková nová, pronikavá, hluboká, podnětná, aktuální, ale také divadelně účinná východiska.

Navzdory rozmachu masových médií, navzdory tomu, že divadlu chybí mimořádní současní autoři, divadelních diváků stále přibývá, protože člověk dnešního světa, a tím spíše člověk zítřka a pozítřka, stále více oceňuje dialog o svých problémech, který v divadlech může vést s živými lidmi a ne pouze s jejich stíny nebo hlasy. Význam tohoto dialogu bude ve vysoce civilizované a velice zalidněné společnosti jen stoupat. Takováto setkání budou muset být zřejmě v budoucnu podporována už z hlediska osobní duševní hygieny lidí. Bez autorů by však divadlo neuspělo. Musí je mít. Musí je mít navzdory tomu, že nikdy už nebude samo, protože film, rozhlas a televize nezaniknou.

Styl

Úkolem divadelníků vždy bylo, je a bude převést text, ať už jakýkoli, ze slovních znaků do znaků divadelních, z řeči slov do řeči divadla. Tímto směrem se nese úsilí všech, kdož divadelní dílo připravují, tedy i režiséra.

Ti, kdož se připravují vytvořit divadelní dílo, musí si nad textem především ujasnit zásadní způsob jeho ztvárnění. Musí se rozhodnout pro určitý způsob stylizace životního materiálu, který v nich vychází text aktualizuje. Ve většině případů jde v předzkouškovém období jen o zásadní rozhodnutí. V procesu přípravy může pak dojít k propracování stylu a někdy i k jeho menší či větší proměně. Dokonce ještě i při představeních, zvláště hraje-li se hra příliš dlouho, se styl někdy proměňuje.

Každé umělecké dílo je určitou stylizací vnější i vnitřní skutečnosti člověka. Je určitým víceméně jednotným zpracováním životního materiálu. Jevištní díla, která tuto stylizační jednotu nemají, nezískávají větší ohlas. Něco jiného ovšem je, když se v inscenaci různé stylizační principy prolínají záměrně. Tak tomu bývá např. v Hamletovi, kde výstupy herců jsou někdy vědomě stylizovány zcela jinak než ostatní místa inscenace, aby se charakterizoval neaktuální, překonaný, triviální způsob hry těchto herců. Většinou však tvůrcům inscenace jde o to, aby skutečnost byla pro divadelní dílo zpracována podle jednoho řádu, jednotným způsobem.

Otázka stylu či slohu není pouze otázkou formy, ale právě otázka celkového, tedy i ideového zpracování životní reality, k níž divadelníky inspiroval text. Stylem či slohem rozumíme to, které jevy si umělec z široké reality vybírá, i to, jak tyto jevy zpracovává. Umělec z reality světa nikdy nezpracovává všechno. Z nekonečných možností si volí pouze ty jevy, které jej právě zajímají, a ostatní ponechává stranou.

Výběr jevů má prvotní vliv na zpracování divadelního textu. Inscenátory zajímají na člověku v různých dobách různé jevy. Podobně tomu je přirozeně i např. ve výtvarném umění. Proto také člověka, ač se jeho zevnějšek už po věky podstatně nemění, galérie výtvar-

ných děl ukazují v tolika různých podobách. Také lyrika a próza, ale i hudba, podaly v průběhu věků o člověku svědectví velice rozmanitá. Umělec se snaží člověka vyložit, něco aktuálního o něm povědět. Vždy se zaujme pro některé jevy, které považuje pro svůj výklad za podstatné a rozhodující, a jiné vědomě opomíjí.

Podstata slohové nevyrovnanosti, nejednotnosti v divadelních souborech — zejména v divadlech s delší tradicí — spočívá vlastně v tom, že tu existují vedle sebe různé výpovědi o člověku, rozličná pojetí člověka, která si vyžadují různé zpracování.

Kromě výběru faktů je pro způsob zpracování velice důležitá volba žánrové roviny. Výběr faktů a výběr žánrové roviny nerozlučně souvisejí a probíhají společně. Krajiní postoje každého člověka k různým jevům světa, jeho přirozená základní reakce, jsou smích a pláč. Mezi nimi je mnoho mezistupňů. Smích a pláč jsou základní póly hodnocení jevů. Člověk přijímá různé skutečnosti vážně nebo vesele i samozřejmě v řadě mezistupňů. Inscenátoři, kteří realizují určitý text, musí se pro určitý přístup, určité hodnocení jevů, rozhodnout. Musí mít jasno, zda budou svět traktovat vážně nebo komicky nebo z některé pozice mezi těmito póly. V divadle 20. století je velmi rozšířené tragikomické vidění světa. V tomto žánrovém přístupu — právě tak jako ve výběru jevů — se nejzávažněji projevuje vztah inscenátorů k životu. Žánrové pozice prozrazují, pro co a proti čemu jsou, jaké postoje k určitým činěním lidí zaujmají. Vede diváky k poznání jejich etiky a politického hodnocení.

Na význam volby žánrové polohy právem upozorňuje i Antonín Dvořák ve své knize Kapitoly o režii (1981).

„Žánr v dramatické literatuře sehrává přímo kolosální roli. S nemalou mírou ovlivňuje vyznění tématu, a proto i ideje hry, jejího poslání, jejího filozofického jádra. Otázkám žánru jest zapotřebí věnovat maximální pozornost... Žánrem v oblasti dramatické slovesné kultury jest zapotřebí rozumětí autorovo zaměření odrazu zobrazované skutečnosti, určitý úhel autorova pohledu na skutečnost, na její odraz i znak, určité, zvláště akcentované zaměření a zacílení vlastní umělecké výpovědi o skutečnosti... Režisér... musí si přímo pěstovat a vypěstovat zvláštní cit, smysl pro žánr...“¹⁾

Konečně třetí aspekt úvah o stylu divadelního díla se týká formálního zpracování jevů. Formální možnosti jsou nesmírně široké. Dějiny divadla v zásadě postupuje tendence k detailnímu zpracování skutečnostních jevů a jí protichůdná tendence k abstraktním znakům, které v různých dobách a kulturách nabývají na významu ne-

bo naopak ustupují a velice často se i složitě prolínají. Tak je tomu ostatně i v ostatních uměních. Zdá se mi nicméně, že v divadle vždy měla tendence k realistické stylizaci postavení pevnější než v ostatních uměních. Je tomu tak proto, že lidské tělo, základní materiál herce, základní složky divadelního díla, se větší stylizaci vzpírá. Daleko největší možnosti v tomto směru má divadlo loutkové.

* * *

Zvolený stylizační způsob musí být víceméně v souladu se zájmy předpokládaných diváků a jejich představou divadla. Jinak se nenajde společná řeč. Tuto představu diváků je to dokonce velice záslužné, nebo popřípadě i zůstatvat jí něco dlužen. Předpokladem dobré komunikace však vždy je, aby se hovořilo o jevech, které zajímají divadelní kolektiv i divadelní diváky, aby tyto jevy byly hodnoceny v zásadě souhlasně, i aby jejich formální ztvárnění odpovídalo zhruba témuž stupni estetického vnímání.

Jakmile nejsou tyto požadavky naplněny, nemusí ke kontaktu mezi oběma nezbytnými faktory divadelního díla dojít, popřípadě dojde k jeho narušení a někdy i zničení. To se může např. stát tehdy, když divák, vychovaný realistickým divadlem a zabořený do všedních starostí svého denního existenčního zápasu, se nečekaně setká např. s vysoce stylizovanou symbolickou inscenací, obírající se složitými filozofickými či etickými problémy.

Ne náhodou vždy tehdy, když ve 20. století měli ve větším množství v některých zemích přijít do divadel dělníci a rolníci, kladl se důraz na realistickou stylizaci. Tito lidé totiž měli hlavně zájem vidět v divadle něco z toho, s čím se v životě setkávali, ve smyslově konkrétní stylizaci, odpovídající jejich denní životní i umělecké zkušenosti. Jejich představě umění většinou vyhovovala díla vysloveně realistická. Pouze výjimečně v těchto sociálních vrstvách bylo tomu jinak. Měl-li jim román či divadlo přinést uspokojení, muselo to být dílo realistické podstaty. To, že ve sféře divadla zábavy, těmito diváky s oblibou vyhledávaného, šlo většinou o velice volné a nepřesné vazby na jejich skutečné problémy, je jiná otázka. Kupodivu v rozporu s nároky těchto lidových diváků na umělé umění však namnoze bývala — a dodnes je — jejich vlastní umělecká tvorba. Tepr-

ve po jisté kultivaci, kterou lidový divák ve 20. století prochází, je časem schopen přijímat i díla stylově náročnější.

* * *

V určitých divadelních projevech, zejména v minulosti, úvahy o stylu připravované inscenace není téměř třeba vést, protože se pracuje v konvenci, kterou nikoho nenapadne překračovat. Proto i ten, kdo více než jiní musí myslet na celek divadelního díla, nestojí před volbou stylu. V okamžiku, kdy začne pracovat s textem, ví už předem, aniž by o tom musel uvažovat, jakou slohovou podobu bude inscenace mít. Jeho starostí v tomto případě spíše je, zda všichni členové souboru jsou na místě a zda jsou schopni v této konvenci skutečně pracovat. Zajímá se též o to, zda jsou k dispozici jevy, které se při divadelních představeních neobjevují vždy, např. určitá rekvizita, převlek, fanfára, scéna či její část atp. Práce režisérů tohoto typu se celkem příliš neliší od práce ostatních režisérů pracujících v téže konvenci. Nemusím pro příklady chodit snad jen do komedie dell'arte či do romantického divadla. Můžeme se rozhlédnout i po mnoha současných divadlech, jejichž inscenace nám víceméně splývají, protože jsou vytvářeny v téže konvenci bez výraznějšího slohového pojetí.

Důraz na slohovou osobitost či spíše neopakovatelnost divadelního díla se v Evropě klade od 19. století. Je to důsledek růstu individualismu v měšťanském světě a později i projev úcty a obdivu k bohatosti a možným uměleckým osobnostem v socialistické společnosti. Nelze však nevidět, že v našem století se objevily také snahy o potlačení režisérovy individuality, o unifikaci slohu jednotlivých divadel, dokonce i celých divadelních kultur, víceméně administrativní cestou.

V evropské divadelní praxi však nicméně ve 20. století převládá názor, že každé divadlo má mít svůj osobitý slohový profil. Ve velkých tradičních divadlech, kde vedle sebe obyčejně působí několik generací uměleckých pracovníků, se alespoň žádá, aby svůj osobitý sloh měli jednotliví režiséři, takže v nejednom případě pak v těchto ústavech žije více slohových tendencí. Divadla tohoto typu se někdy snaží, aby stylové rozdíly mezi jednotlivými režiséry nebyly příliš velké, či jinak řečeno, aby tu přec jen, navzdory všem odlišnostem, bylo něco, čemu by se dalo říkat sloh divadla.

Pro každou etapu dějin divadla jsou příznačné určité

stylizační tendence, které dohromady tvoří sloh divadelní kultury toho či onoho národa či skupiny národů v jistém období jejich vývoje. Režiséry, kteří pracují v různých typech divadel, lze koneckonců vždy, i když jde o osobnosti velice výrazné, přiřadit k některé z těchto tendencí.

Některé dramatické texty — a také inscenace — jsou vytvořeny v extrémně čistém slohu. Tak je tomu obvykle tehdy, kdy určitá skupina lidí proboují novou představu divadla. Tyto inscenace jsou přijímány většími jen úzkým okruhem diváků, kterému jsou novátorské tendence blízké, zatímco ostatní diváci, pokud se k nim vůbec dostanou, je někdy i velice ostře odmítají. Význam takových představení, útočících proti stávající konvenci, je někdy veliký. Pro svoji stylovou extrémnost však nenajdou větší diváckou obec a téměř vždy brzy zapadnou. Pouze dějiny divadla na ně nezapomínají nebo by na ně neměly zapomínat. Některé tyto texty — a některé tyto inscenace — otevírají cestu novému vývoji. Na dílech tohoto druhu se dobře studuje, o co určití divadelníci usilovali, protože jejich novátorský postoj je v nich vysloven se vši otevřeností, krajností, v jakési laboratorní čistotě.

Nové výboje v divadle prosazují však daleko účinněji ti divadelníci, kteří umějí to nové, s čím přicházejí, do určité míry syntetizovat s některými tradičními, či spíše řečeno: osvědčenými hodnotami divadelního vývoje.

Tito divadelníci, právě proto, že si takto počínají, nalézají leckdy ohlas i u širokého obecnstva, které je vždy vychováno v konvencích divadla své současnosti i minulosti. Různé výrazné expresionistické texty, např. německé, vznikající na počátku 20. století, upadly většinou už v zapomenutí. Avšak hry Luigiho Pirandella či Karla a Josefa Čapka, související s tímto slohem, ale těžící i z tradice, žijí v několika případech dodnes. Také texty, které prosazovaly na českém jevišti avantgardní programy, např. Nezvalova Depeše na kolečkách, Hoffmeisterova Nevěsta nebo Vančurův Učitel a žák, jsou již víceméně literární hodnotou, zatímco např. Burianova dramatizace Dykova Krysaře či některé hry Voskovce a Wericha, vyšlé z týchž slohových intencí, ale neomezující se pouze na ně, vracejí se přec jen čas od času na scénu.

* * *

Nástupy divadelních skupin, přinášejících nové vý-

vojové impulsy, charakterizuje mimo jiné větší či menší nesouhlas, namnoze ostrý bojovný odpor k určitým divadelním jevům přítomnosti i minulosti. Nástup nového divadla nutně musí vést k popření něčeho, co možno označit v divadle za „staré“. Ustavičná negace dosaženého je předpokladem vývoje. Zkušenost ukazuje, že nejostřejší střety nastávají u skupin, které bezprostředně generačně souvisejí. Střet se starší generací má již menší intenzitu. Tu ostatně někdy ani ke střetu nemusí dojít. Ti, kdož bojují o nové, mohou v této generaci, a vůbec v minulosti divadla, nacházet dokonce leccos cenného pro svoje záměry.

Jsem si přirozeně vědom, že napětí mezi generacemi nemá většinou jen povahu generační, biologickou, ale že je určováno především novými koncepcemi života, ať už antagonistickými či neantagonistickými.

* * *

Divadelní díla, v nichž se nesourodě a neúčelně kříví několik stylizačních principů, označujeme za eklektická. Nejde tu snad jen o nedostatek, jak jsme ukázali, formální povahy. Takový eklekticismus je výrazem neschopnosti jednotně vyložit výchozí text.

Inscenace, jejichž tvůrci mechanicky přejímají cizí styl, považujeme za epigonské. Setkáváme se v nich s netvůrčí aplikací či exploatací cizích stylizačních postupů.

* * *

Od konce 18. století, kdy evropské divadlo hraje v neupracované podobě řadu starších textů, kdy zná pojem „klasický repertoár“, ukazuje se znovu a znovu, že v určitém slohu je popřípadě možné zahrát jakýkoli klasický text, protože každý takový text je možno různě vyložit. Zdá se mi, že to, zda nový divadelní sloh je schopen se zmocnit i textů jiného stylu, je prověrkou životaschopnosti nejen toho či onoho textu, ale i jeho. Je ovšem samozřejmé, že nové slohové tendence se nejlépe prosazují na textech téhož slohu. Nelze však přehlédnout, že romantické divadlo bylo schopné dobře hrát i Shakespeara, ne snad jen Schillera, Huga či Raimunda, že realisté se nevzdali Molièra nebo Verdiho, že expresionisté si nerozuměli snad jen s Wedekindem, Tollerem, Pirandellem, Čapky a O'Neillem, ale i třeba se Sofoklem, Shakespearem a Verhaerenem, avantgardní režiséři dovedli hrát i Offenbacha a Ostrovského. Není

vyloučeno, že jsem trochu nadsadil, když jsem řekl, že v určitém slohu je v zásadě možno zahrát jakýkoli klasický text. Nelze totiž nevidět, že různé slohy mají k slohům minulosti různě blízko. Romantismus např. neznal antiku, avantgardisté se většinou vyhýbali realismu a naturalistům, socialističtí realisté impresionistům, symbolistům, autorům absurdního divadla atp. To, s čím jsem se setkal v divadle, dovoluje mi nicméně tvrdit, že způsoby stylizace jednoho a téhož textu mohou být neuvěřitelně různé.

* * *

Můžeme též hovořit o specifickém stylu divadelních žánrů. Veseloherní žánry vždy připouštěly menší míru stylizace než žánry vážné, které někdy tihnou dokonce k velice silné stylizaci. Styl divadelních žánrů je vždy určován i jistou imanencí, jejich vnitřními zákony, které působí samy o sobě. Také uvnitř žánru veseloherního a tragického může být velké stylové rozpětí.

Režisér, který má realizovat určitý text, vyjasňuje si vždy na počátku svého působení, pro jaký prostor má být inscenace vytvořena. Bez vědomí, kde bude text ztvárněn a kde budou umístěni diváci, nelze naplno započít přípravu.

Každé divadelní dílo vzniká pro určitý prostor, z něhož je celkem lehce přenosné do varianty tohoto prostoru. Přenesení inscenace do prostoru zcela odlišného, např. jevištního díla vytvořeného pro kukátkovou scénu do halového prostoru, je však možné jen po určitých úpravách, případně po zásadním přestudování. Všechny režisérové úvahy o budoucím divadelním díle, které vznikají nad textem, jsou umísťovány do nějakého divadelního prostoru.

Režisér dříve nebo později vidí inscenaci v určitém prostoru. Otázku prostoru je třeba většinou rozhodnout před započítím zkoušek. Pouze ve výjimečných případech může se začít zkoušet s nejasnou představou, kde se bude hrát, nebo dokonce bez ní. Někdy také může dojít během příprav k změně v původně předpokládaném divadelním prostoru.

Zřetel k hrací ploše — a také k divákům — ovlivňoval vždy přípravu inscenace. Hrací plocha, která je — spolu s nějakým světelným zdrojem — nezbytná pro vznik akcí herce, může mít vliv na koncepci inscenace, žánrovou rovinu, výběr herců, aranžmá, výpravu, světlo atd. Tak např. na příliš velké scéně se spíše ve významné roli uplatní větší než malý herec. Při plenérové divadelní akci, kvůli slyšitelnosti, je třeba roli obsadit někým, kdo umí mluvit hodně hlasitě, pokud se nemají použít mikrofony. Malé jeviště nedovolí rozvíjet větší komparsové akce. Krátce a dobře, vše, o čem režisér začíná v předzkouškovém období uvažovat, bude vytvořeno na určité hrací ploše.

Existují různé typy hracích ploch. Hrací prostor může být jasně vyznačený, jak je tomu většinou za našich časů, nebo jen symbolicky vymezený. Může být stabilní, proměnlivý (variabilní) nebo kombinovaný, plenérový nebo krytý. Jsou i rozdíly v umístění hrací plochy vzhledem k divákům.

Pro pojmenování plochy, na níž se realizuje divadelní

akce, neužívám termínu jeviště, protože tento termín postihuje pouze jednu z možností, byť velice častou, prostoru divadelní aktivity. Pod pojmem jeviště chápu speciálně upravený a co do rozsahu neproměnný prostor pro divadelní hru, jaký má většina současných divadel evropsko-amerického typu. Pojem hrací plocha je pojem širší. Zahrnuje všechny typy prostoru, na nichž se kdysi či v naší současnosti mohla či může divadelní akce realizovat.

* * *

Režiséři připravují inscenace buď pro hrací plochu, na jejíž podobu nemají podstatný vliv, nebo pro prostor, který mohou sami určitým způsobem — někdy dokonce výrazně — ovlivnit.

V prvním případě režisér nemůže udělat víc než vzít na vědomí divadelní prostor, který mu byl dán. Moment volby odpadá. Na režisérovi se chce, aby dbal o inscenaci pro běžný prostor, např. pro amfiteátr, alžbětinskou scénu nebo kukátkové jeviště. V takových případech má pouze možnost určitým způsobem případně modifikovat hrací plochu pomocí výpravy, světla atp.

V druhém případě se stává režisér spolutvůrcem divadelního prostoru, usiluje více či méně o řešení, které se vymyká vládnoucí konvenci. Představa, za níž jde, může mít perspektivní, popřípadě i historizující ráz. K předstávě nekonvenčního řešení divadelního prostoru dospívá někdy velice zvolna během předzkouškového období i ještě při zkouškách. Výsledek může být důsledkem třeba i dlouhodobého tvůrčího hledání, na němž se někdy podílí více lidí, např. výtvarník, technik, ekonom, lékař.

Ve 20. století vypověděla řada režisérů boj kukátkovému divadelnímu prostoru, který se v Evropě zformoval na konci renesance a za baroka. Režiséři chtěli — jak se říkalo — odstranit rampu. Mohli bychom uvést mnoho dokladů o tom, jak ji přestupovali ve snaze sblížit v konvenčním divadelním prostoru hrací plochu s diváky. Herci nastupovali ze sálu, odcházeli do něho, hrávalo se případně i v lóži, na balkóně, na lávce vysunuté nad hlavami publika, herec seděl mezi diváky, nebo alespoň mezi nimi začínal svoji hru, diváci byli usazováni na jeviště atd. V krajních případech měnilo se v hrací plochu celé divadlo. Tak tomu např. bylo v Szajnowě inscenaci Dante ve varšavském Teatr Studio (1974). Také ve Swinarského nastudování Mickiewiczových Dziad (1973) v krakovském Starém divadle kos-

týmovaní herci — a různé prvky výpravy — se uplatňovali již při vstupu do divadelní budovy.

Snaha odstranit rampu byla v divadle 20. století velice silná. Prvním režisérem, který se programově snažil z tohoto typu divadla znovu a znovu uniknout, byl Max Reinhardt. Pokoušel se inscenovat různé texty např. v cirkuse, na náměstí, v katedrále, v hledišti divadel.¹⁾ Režisér Artaud volal dokonce po tom, aby se tvar sálu i jeviště mohl měnit vždy podle potřeb děje,²⁾ a Ochlopkov žádal, aby divadelní sál byl pouze zastřešený prostor bez jakékoli vnitřní architektury, aby jej bylo možno snadno libovolně upravovat.³⁾ Tato tendence se výrazně prosadila v režii Jerzyho Grotowského. V krajních případech, např. v inscenaci Słowackého Kordiana (1962), došlo k těsnému promíšení herců a diváků. (obr. 60).

V českém divadle už např. v roce 1912 soubor Divadla Umění sehrál Moliérova Šibalství Scapinova na pódiu uprostřed sálu hotelu Central v Hyberské ulici, v němž později bylo otevřeno Komorní divadlo.⁴⁾ Na rozhraní let padesátých a šedesátých Milan Pásek v Divadle Vítězného února v Hradci Králové pro některé své inscenace modifikoval celý divadelní prostor. Variabilní hrací i divácká plocha se však v českých zemích nejvýrazněji prosadila — v sedmdesátých a osmdesátých letech — v brněnském Divadle na provázku.

Bylo by ovšem chybou, kdybychom si mysleli, že dobré divadlo lze dělat pouze v nekonvenčním prostoru. V současné době — i v budoucnosti — budou vedle sebe stále žít různé koncepce divadelního prostoru a diváci budou stále adaptabilnější pro různá řešení. Nelze však nevidět, že vlivem filmu a televize, které jsou vlastně kukátkou, na něž se můžeme dívat z veliké blízkosti, se postavení kukátkové scény upevnilo.

Vpádem filmu a později i televize do života lidí stoupá zároveň i touha diváků vnímat divadelní dílo zblízka. Velká divadla pro stovky lidí, v nichž se někdy na jeviště díváme na vzdálenost od jednoho chodníku náměstí ke druhému, ztrácejí na oblibě. Diváci naopak rádi vyhledávají uzavřené komorní prostory, které se začaly v Evropě pro širší diváckou obec programově rozšiřovat od rozhraní 19. a 20. století. Komorní krytý divadelní prostor znalo ovšem evropské divadlo už za renesance. V komorních prostorách se většinou uskutečňovaly např. divadelní akce škol, deklamace katolických řádů, představení na zámeckých rezidencích a představení ochotnických sdružení.

Ti, kdož v prvních desetiletích 20. století, inspirovaní sociálními pohyby evropské společnosti, prohlašovali, že je třeba v budoucnu dělat divadlo v prostorách pro tisíce diváků, se mylili.⁵⁾ Ve století filmové a později i televizní expanze se vývoj dal přesně opačným směrem.

V první třetině 20. století došlo však k mimořádnému vzmachu velkých plenérových divadelních akcí v důsledku revolučního pohybu evropského lidstva, kterým přihlížely desetitisíce diváků. Plenérové divadlo se hrálo v přírodních divadlech, při tělocvičných slavnostech, na místech určitých historických událostí atd. Mnohé z těchto akcí byly výrazem revoluční aktivity evropského proletariátu v předvečer Velké říjnové socialistické revoluce i ještě v prvních letech po ní.

* * *

Text v zásadě jednou provždy neurčuje, v jakém prostoru musí být realizován. Úkol, vyjádřený slovy Život člověka, může mim ztvárnit právě tak na malém podiu jako uprostřed cirkusové arény. Bizetovu Carmen lze vnímat s užítkem právě tak na kukátkových jevištích jako třeba ve velkolepém veronském amfiteátru. Max Reinhardt už na počátku 20. století dokázal, že Sofoklova Krále Oidipa lze hrát i v cirkuse, a Firmin Gémier v pařížském Zimním cirkusu se v sezóně 1919—1920 pokusil o totéž.⁶⁾ Určitá dobová představa divadla, která je v každém textu víceméně uložena, není nepřekročitelná. To však neznamená, že by všechna prostorová řešení textu svědčila stejně.

Je jenom několik her, jejichž scénické řešení je třeba jednou provždy respektovat, mají-li být vůbec inscenovány. Jednou z nich je např. Nestroyova hra V přízemí a v prvním patře (1835), v níž slavný vídeňský dramatik, zcela bez ohledu na tehdejší scénickou praxi, předepsal paralelní hru ve dvou patrech, aby mohl ukázat sociální poměry těch, kdož žijí dole, v přízemí, a těch, kdož „povýšili“. Kdyby se toto řešení scénického prostoru nerespektovalo, nedala by se tato hra snad ani hrát.

Nekonvenční řešení divadelního prostoru bývají většinou tvořivou obměnou jevů, které divadlo poznalo už v minulosti. Pokud jde o otázku prostoru, není totiž velký výběr, neboť vždy je třeba přihlížet k neměnnému faktoru, k divákovi. Tvorba divadelního prostoru za všech dob byla ovlivněna vnímacími možnostmi člověka, které jsou v zásadě neměnné.

* * *

Ti, kdož více než jiní v souboru mysleli na úspěch celku, museli vždy do úvah o divadelním prostoru zahrnovat i prostor pro předpokládané diváky, u nichž soubor měl dosáhnout úspěchu. Divák, který sice přijde až po ukončení příprav divadelního díla, ovlivňuje od počátku každý krok divadelníků. Divadelníci vědí o divákově potencionální účasti při zkouškách inscenace.

Režiséři uvažují vždy od počátku o inscenaci z hlediska diváků, kteří jí mají přihlížet a naslouchat.

Základní povinností všech režisérů za všech dob ostatně je, aby divák dobře slyšel a viděl to, co se pro něho připravuje. Je však samozřejmé, že v divadle téměř nikdy neviděli a neslyšeli všichni stejně dobře, protože prostor pro diváky nabízí místa nestejné kvality. Snad pouze v malých divadlech pro několik diváků lze hovořit o téměř stejné kvalitě poslechu i vidění.

Divadelní prostory se vždy budovaly tak, aby v nich bylo dobře vidět a slyšet i aby vzdálenost mezi hrací plochou a diváky byla pokud možno nevelká. To platí i o divadlech řeckých i římských, kde se do hlediště mělo vejít třeba i několik desítek tisíc diváků. c tady řešili hlediště tak, aby vzdálenost mezi diváky a hrací plohou byla co nejmenší.

Divadelníci se vždy také snažili odstraňovat jevy, které by mohly viditelnost a slyšitelnost zmenšovat nebo ji dokonce znemožnit, anebo je alespoň omezovali. V nekrytých divadelních arénách se např. natahovaly při prudkém slunci plachty, které měly bránit oslnění diváků. V některých případech vymohli si ředitelé divadel přeložení tramvajové linky či automobilové komunikace. Jako zcela protismyslné jednání jeví se proto dnešní závádění hlučné klimatizace do hledišť divadel, která divákům znemožňuje v tichu vnímat divadelní dílo. Jde o znehodnocování divadelních prostor. Přímo základní úkol režisérů všech časů, totiž péče o dobrou viditelnost a slyšitelnost, nezbytné pro divadelní komunikaci, se tu v akustické rovině narušuje způsobem, proti němuž jsou pak bohužel bezmocní...

V mnoha divadlech se divácké prostory rozlišují podle kvality. Místa se sníženou viditelností nebo slyšitelností se prodávala či prodávají za snížené vstupné. Při rekonstrukci starých divadelních budov se mnoho takových míst nyní ruší. Divák se už nechce spokojit s takovými místy. Kapacity těchto divadel se proto snižují.

Režisér má dokonce v některých divadlech k dispozici velmi přesně vypracované schéma viditelnosti a slyši-

telnosti, takže se může na hrací ploše vyvarovat řešení, která by některé skupině diváků unikala.

Divácké prostory musí mít ještě i jiné vlastnosti, na něž je třeba dříve či později myslet. Divák se nesmí při představení cítit nějakým způsobem fyzicky ohrožen. Když např. při hře v sklepním divadle nelze za chvíli dýchat, protože tu není dobré větrání, a navíc se divákům co chvíli drofí na hlavy malta ze spár mezi staletými klenebními kameny, není dobrá komunikace dost dobře možná. Divák nesmí mít také pocit, že se s ním balkón, lešení, židle, lavice může zřítit. Divadelní zařízení nesmějí na diváka působit tak, že by se mohl začít obávat požáru. Také pronikavý zápach vadí divákovi v komunikaci. V akademickém italském divadle druhé poloviny 16. století se např. velice dbalo na to, aby jej nesušoval kouř ze svící, které osvětlovaly jeviště, nebo aby na něj nekapal vosk či jiná tekutina. Na druhé straně však víme, že divák, když mu soubor nabídne dobré divadlo, rád vydrží při představení i různá nepohodlí.

Kromě obecně platných hledisek, týkajících se umístění diváků v divadelním prostoru, jsou i hlediska úzce dobová, dočasná, která však v době, kdy platí, jsou pro režiséry závazná.

Jeden z dobových příkazů zachytil na konci 16. století již zmíněný italský učenec a režisér Angelo Ingegneri. „Divadlo, čili místo pro diváky, má být především uzpůsobeno tak, aby poskytlo největší pohodlí dámám, aby jim nic nebránilo v pohledu a hlavně aby mohly být přivedeny na slavnost jako poslední, právě ve chvíli, kdy má představení začít; nepřekáží-li jim nepohodlí, poskytne jim představení větší potěšení. Muži pak mají být umístěni tak, aby se na sebe netlačili a jeden druhému nekryl výhled na jeviště...“⁷⁾

* * *

Jedním z předpokladů vzniku jakékoli divadelní akce je hrací plocha osvětlená nějakým světelným zdrojem. Tato hrací plocha nemusí však být, jak víme z dějin divadla i z vlastní divácké zkušenosti, výtvarně ztvárněna. Nezapomenutelné divadelní zážitky může dát např. mim, vystupující na prostém pódium, loutkář oživující loutku třeba na verandě horské chaty, tanečnice tančící na trávníku.

„Jak postradatelné jsou divadelní dekorace vůbec,“ napsal už v polovině 18. století Gotthold Ephraim Lessing, „o tom máme snad zvláštní zkušenosti z kusů Shakespearových. Které kusy potřebovaly při neustálém přerušování a změně místa úpravu scény a dekorátérovo umění víc než právě ony? A přece byly kdysi

doby, kdy jeviště, na nichž se hrály, neměla nic jiného kromě opony ze špatné, hrubé látky, která po zvednutí odkryla jen holé, nanejvýš rohožemi a tapetami ověšené stěny: představitost bylo to jediné, co mohlo pomoci divákovi pochopení a hercovi provedení; a přesto se říká, že tehdy byly Shakespearovy kusy bez upravených scén srozumitelnější než později s nimi.⁸⁾

Třebaže tedy úprava hrací plochy není podmínkou vzniku úspěšné divadelní akce, bývala přec jen v různých dobách alespoň v některých případech určitým způsobem upravována. Příčinu, proč tomu tak je, neměli bychom hledat pouze v touze divadelníků zvyšovat účín divadelního díla na diváky či v záměru charakterizačním. Zdá se mi totiž, že scénu do jisté míry upravenou spíš potřebují sami herci než diváci. Herec pro svoji práci zřejmě potřebuje na hrací ploše mít alespoň minimální oporu hmotného charakteru, aby mu pomáhala dotvářet jeho dílo. Teprve potom ho hrací plocha při hře plně inspiruje.

Úpravu scény bral na sebe po dlouhou dobu většinou režisér, který pracoval s konvenčním fundusem divadla. Pouze výjimečně, např. při aranžmá osvětlení iluzivní barokní perspektivní scény, se mohl iniciativněji projevit. Jeho působení se omezovalo na řešení dílčích prvků jevištní výpravy.

Od 16. století měl však už režisér někdy k dispozici jevištního výtvarníka. Pokud se pracovalo s typovými dekoracemi, mohl však jen málo jeho práci ovlivnit. Optimální situace pro něho mohla nastat nejspíše tehdy, když si divadlo objednalo nějaký nový prospekt, avšak individuálně řešené dekorace se dělaly v 16. až 19. století jen výjimečně. (Takovou výpravou, pořázenou v dávné divadelní minulosti speciálně pro určitou hru, byly např. dekorace Giuseppe Galli-Bibienny pro Fuxovu operu *Costanza e Fortezza*, která byla inscenována na Pražském hradě v roce 1723.)⁹⁾ V současné době režiséři práci jevištních výtvarníků již běžně ovlivňují. V řadě případů jsou autory základního řešení výpravy vlastně oni.

Režisérova spolupráce s výtvarníkem na výtvarné konkretizaci hrací plochy může začít v různé době. Velmi často v současném divadle začne už v předzkouškovém období. Je dost běžné, že režisér již do prvních zkoušek přináší návrhy scény, někdy dokonce ztvárněné do makety, a popřípadě i kostýmů, masek.

Už v předzkouškovém období režisér uvažuje o tom, jak proměnit hrací plochu, kterou má k dispozici, v kon-

krétní dramatický prostor. Této proměny dosáhne především hrou herců. Může mu v ní však napomáhat i speciální úprava hrací plochy.

* * *

Na závěr této kapitoly bych rád znovu připomněl, že režisér musí co nejdříve mít určitou představu o prostoru, v němž má inscenace vzniknout, protože bez ní reálná příprava budoucího divadelního díla není možná.

Velice závažným okamžikem v době příprav divadelního díla je obsazení rolí, které je nutno provést také před začátkem zkoušek. Určení, kdo bude hrát, zpívat, tančit, oživovat loutku, má pro inscenaci veliké důsledky, protože herec je vždycky, i když ho třeba zavaluje scéna nebo orchestr, její rozhodující složkou. Čteme-li někdy v kritikách, že ten či onen režisér tentokrát položil důraz na herce, nebo že snad vůdčí složkou inscenace se stala výprava, můžeme se jen podívat nad teoretickou nezralostí pisatele.

Mimofádné postavení herce v inscenaci vyplývá z toho, že jeho prostřednictvím se při představení nejintenzivněji uskutečňuje komunikace mezi jevištěm a hledištěm. Živý člověk působí na živé lidi za všech okolností v divadelním díle nejsilněji. Přímé působení živých na živé je jednou z podstat divadla, které je činí nenahraditelným.

Na tom, jak je hra obsazena, vždy velice záleží. Na tuto skutečnost např. upozorňoval už v druhé polovině 16. století Leone de' Sommi. „Troufám si říct, dokonce bych to mohl dokázat, že je důležitější mít dobré herce než dobrou komedii; je to tak, zažili jsme přece už kolikrát, že lépe dopadla a že se posluchačům více zalíbila komedie špatná, ale dobře zahraná, než komedie výborná, provedená špatně.“⁽¹⁾

V některých typech divadla nedělalo obsazení těm, kdo více než jiní dbali o úspěch divadelního díla u předpokládaných diváků, celkem žádné problémy. Tak tomu bylo vždy tehdy, když soubory měly angažovány herce pro určitý druh rolí. Tito herci, pro jistý typ rolí někdy i vyškolení, hrávali je běžně a nikoho ani nenapadlo, že by snad role měly být jinak obsazeny. Pouze věk je někdy přinutil, aby se přešli do jiného typu, k změně je vedly i zdravotní potíže, umělecké nezdary. Z dějin čínského divadla však víme, že představitel žen Mej Lan-fang (1896—1961) je hrál strhujícím způsobem až téměř do své smrti v pětadesátiletých letech.⁽²⁾ V některých případech pokoušeli se herci angažování pro jistý typ rolí uplatňovat se i šíře, v jiných rolích, např. tehdy, když bylo třeba udělat zások.

Capocomico či carogo, řídící práci trup komedie dell'arte, neměl s obsazením mnoho starostí. V nevelkém souboru byli specialisté na jednotlivé typy, a tak nepřipadalo v úvahu, aby představitel Harlekýna hrál Dottora či aby se jeho stabilní Pantalone musel změnit v Brighellu. Jeho starost o obsazení se omezovala na zjištění, zda mu v souboru právě někdo nestune nebo neutekl. Výjimečně musel vyřešit zásoky. Čas od času angažoval novou sílu, kterou si patrně nejdříve vyzkoušel, zda se hodí pro obor, na něž ji v souboru potřebuje.

Ještě v 19. století byli evropští herci roztrženi do oborů a podle nich také angažováni. Allgemeines Theater-Lexikon z vrcholu romantického času zná devět oborů dámských a sedm mužských, přičemž některé byly hlavní a jiné vedlejší.⁽³⁾ Každý soubor musel mít základní obory obsazeny. V téměř století se však i ve jménu volného tvůrčího rozvoje každé herecké individuality zvedal odpor k svírání herce do oboru. Oborové pouťo žilo však v Evropě silně ještě po celé toto století.

Určitý zřetel k oborům se bude při skladbě souborů nicméně uplatňovat vždy. Je to proto, že obory se v zásadě kryjí se základními věkovými a lidskými typy. Každý herec má určitý okruh typů, v nichž zvláště vynikne, protože je pro ně dobře psychicky a fyzicky vybaven, má ale i určité hranice, za něž se s úspěchem většinou nemůže vydávat ani umělec zcela mimořádný. Ti, kdož formují soubory, se snaží, aby v nich měli zdatné síly pro základní obrazy člověka.

Zvláště výrazně vystupuje oborovost v hudebním divadle, neboť v něm jsou pěvci a pěvkyně svými hlasovými předpoklady a také školením vázáni k určitým typům rolí. Pouze zřídka mohou interpretovat i role jiného hlasu.

Také režiséři čínských a japonských tradičních divadelních projevů nemají s obsazováním celkem problémy. Režisér může nejvýše volit mezi více herci téhož oboru. K takovým situacím však docházelo a dochází u malých souborů, majících obory kryté většinou jen jedním hercem, pouze výjimečně.

„Soubor divadla nó,“ osvětluje japonskou divadelní praxi Dana Kalvodová, „se skládá z několika hereckých oborů. Hranice mezi těmito obory jsou nepřekročitelné a herci se na ně specializují už od dětství. Jsou vychováni přímo v divadle. Herecké povolání se dědí z otců na syny a nejbližší příbuzné, v krajních případech je kontinuita zajištěna adoptí nadaného dítěte.“⁽⁴⁾

Také např. v Číně, viděl jsem takové učiliště v roce 1956 v Šanghaji, připravují se budoucí herci tradičních oper pro určité typy už od dětských let.

Druhou základní obsazovací tendencí, kterou znají

dějiny divadelní režie, je individuální výběr herců pro určité role podle představ režiséra.

Při úvaze o textu, který má být inscenován, utváří se u tohoto typu režisérů dříve či později představa, kdo by tu či onu roli měl hrát. Někdy je režisérovi ihned jasné, komu ji svěří. V řadě případů ujal se určitého textu právě proto, že pro některou roli měl — podle své představy — ideálního představitele. Někdy však úvahy o obsazení trvají velice dlouho. „To nejtěžší v inscenaci dramatu,“ řekl kdysi Mejerchold, „je obsazení rolí.“⁵⁾ Režiséři jsou si vědomi, že jejich rozhodnutí musí být víceméně konečné, protože nechtějí riskovat, že by roli museli herci odejmout. I to se ovšem stává, avšak většinou u herců epizod, ne u představitelů velkých rolí. Zmýlená se dá těžko napravit. Dopláci na ni režisér, celý divadelní tým i divák. Když např. roli Macbetha je pověřen populární herec, který může sice uhrát leccos zvláště v crazy-komedii, ale na tuto roli nemá schopnosti, sotva se to dá napravit. Jen málokterý režisér by chtěl — přeobsazením — zranit duši herců.

Režisérovou přirozenou snahou je, aby se co nejvíce své představě o dramatické postavě přiblížil. Mezi jeho představou, utvářející se v předzkouškovém období, a mezi reálným obsazením existuje však vždy větší či menší napětí.

K situacím, kdy si režisér mohl herce volit, docházelo už v dávných dobách divadla. Athénští dramatikové si mohli přece hlavní herce pro svá dramata zpočátku vybírat, teprve časem jim je archón určoval losem (viz str. 20). Od renesance, kdy se již na některých scénách, jistě i na té, pro niž psal a na níž hrál William Shakespeare, začaly alespoň hlavní role chápat jako víceméně neopakovatelný tvůrčí výkon, režisér si také — alespoň některé — herce do rolí vybíral. Individuální obsazovací praxi věnuje ostatně mnoho pozornosti i de'Somme ve svých dialozích o inscenačním umění, které vznikly ke konci 16. století.⁶⁾

Snaha režisérů obsadit inscenaci podle vlastních představ prosazuje se však nicméně v divadle evropsko-amerického typu s plnou silou až ve 20. století. Krajním případem této obsazovací praxe je, když si režisér může sestavit soubor pro jednu jedinou inscenaci podle svých představ bez jakéhokoli omezení z herců celého světa. Takové případy jsou však v divadelní praxi stále vzácné. Setkáváme se s nimi hlavně v některých předních

operních divadlech, např. v milánské opeře La Scala, nebo ve špičkových baletních souborech. Daleko častěji se režisér při svém výběru nutně omezuje na herce z jediného jazykového okruhu, z jednoho státu, nebo z jediného města. Nejčastěji může pak volit mezi členy určitého souboru. Může si případně i angažovat nového herce, pozvat hosta, aktivovat penzistu atp.

Jako doklad inscenace, do níž bylo soustředěno mnoho herců z území jednoho státu, může sloužit newyorské nastudování Steino-va a Bockova muzikálu Šumař na střeše (1964). Divadelní producent Harold Prince a režisér Jerome Robbins v něm velkoryse soustředili židovské herce z různých míst USA, mezi nimiž byli i někteří emigranti. Viděl jsem na scéně skvělou sbírku starých ruských židovských typů. Na jevišti ožil svět staré Rusi nám tak známý z prací Marca Chagalla. Protože inscenace se hrála na Broadwayi neobvykle dlouho, herci některých rolí, především ovšem role titulní, se po čase vystřídali.

Vytvořit stálý divadelní soubor ze samých mimořádných individualit se téměř nikdy nepodaří. Divadelní zkušenost ostatně říká, že tam, kde se při hře najednou sejde příliš mnoho mimořádných talentů, výsledek obyčejně zklame. Tuto starou divadelní moudrost potvrzují i špatné filmy, vytvořené s nejvýznamnějšími herci mnoha zemí. Poslat najednou na jeviště několik výborných komiků se dokonce nedoporučuje. Určitá hierarchie hodnot, tedy i určité rozpětí talentů, je pro inscenaci užitečná.

„Koho ve vedlejších úlohách uráží nějaký začátečník nebo někdo jiný, dobrý z nouze, tak velice, že ohrnuje nos nad celým představením,“ napsal Lessing, „ten ať odejde do Utopie a navštěvuje tam dokonalá divadla, kde i čistič lamp je Garrickem.“⁷⁾

Při obsazování her mohou režisérům napomáhat v některých zemích i různí zprostředkovatelé. Tak např. už v 18. století znala Itálie operní dohazovače, kteří doporučovali pěvkyně a pěvce.⁸⁾ Ve 20. století, např. v USA, existují herecké agentury, na něž se režisér může obracet. Velmi často režisérům v této věci mohou být nápomocni divadelní pedagogové a kritici.

Někteří evropští činoherní režiséři 19. a 20. století používají někdy ve svých inscenacích i tzv. naturščiků, neherců, které spíše než jako herce potřebují k dotvoření charakteristiky určitého sociálního prostředí, místa atp. Nejčastěji jde o rázovité lidové typy, např. žebráky, kameloty, zemědělské dělníky, kteří na scéně jsou — a mají být — především sami sebou. Pouze výjimečně se od nich žádá, aby vytvořili hereckou postavu. V takových

případech se naturščik vlastně mění v herce-ochotníka a čas od času i v herce-profesionála.

* * *

Režiséři, kteří touží obsadit roli podle své představy, srázejí se s celou řadou jevů, které v některých případech nemohou zvládnout.

Ve 20. století — zejména v jeho druhé polovině — se řady herců v mnoha zemích neobyčejně rozrostly. Tomuto povolání se ještě nikdy nevěnovalo tolik mužů a žen jako za našich časů. Kromě toho existuje ještě více lidí, kteří se divadlu věnují amatérsky. Vybrat je tedy — v profesionálním a amatérském okruhu — kde. Ve skutečnosti však pouze někteří režiséři si mohou z této armády lidí vybrat podle svých záměrů pro své inscenace neomezeně.

Leningradský režisér Tovstonogov v roce 1982 řekl, že sbírá své spolupracovníky.⁹⁾ Divadelní soubor je skutečně možno za všech časů považovat za určitou sbírku, která je účelně budována k plnění různých cílů. Žádný sběratel nikdy však neměl a nemá ve své sbírce vše. Podobně i divadelní soubory nemají nikdy síly na zvládnutí jakéhokoli úkolu. Jsou to účelně budované skupiny, ať už profesionální či amatérské, dočasné či s touhou vydržet, které pro naplnění svých divadelních záměrů potřebují pouze určité herce. Tak jako každý sběratel chce mít ve své sbírce hodnoty co největší, touží i ti, kdož formují divadelní soubory, získat podle svých možností nejvyšší síly k plnění cílů, za nimiž jdou.

V Athénách, když dramatik měl k dispozici pouze jednoho, dva, tři hlavní herce a jednoho, dva, tři herce vedlejší, bylo někdy obsazení — upozornil na to Adolf Winds — „matematickou úlohou“, protože se vše muselo vymyslet tak, aby se jeden a týž herec nedostal do rolí, které se mají na jevišti setkat.¹⁰⁾

Jako vážné omezení působí někdy role vladařů, mocných tohoto světa, pro něž platila zvláštní pravidla. Tak např. Angelo Ingegneri říká, že král by měl na divadle být „větší a dokonaleji rostlý než kdokoli jiný“.¹¹⁾

Zvláštním způsobem obchází tuto skutečnost japonské divadlo nó. Zde platí zvyk obsazovat role slavných historických postav, císařů, nadpřirozených bytostí atp. dětmi.¹²⁾

Jako omezující činitel při obsazování rolí někdy působilo či působí postavení lidí v civilním životě, které

je zvýhodňuje v okamžiku, kdy se o obsazení uvažuje. Tak ve středověkých církevních slavnostech, tzv. „officiích“, se role přidělovaly, jak jsem už uvedl, podle hodností. Krista mohl hrát pouze představený či jiný vysoký činitel církevní instituce.¹³⁾ Víme také, že jezuité zpravidla svěřovali hlavní role ve svých produkcích chovancům z předních domů, rodin.¹⁴⁾

Určitá omezení mohou klást režisérovi do cesty při obsazování hry i zájmy vysloveně politické. Tak např. v počátcích činnosti sociálně demokratických ochotníků v Čechách směli někde hrát pouze členové strany.¹⁵⁾ Jiné ochotníky režisér nemohl, i kdyby byli sebelepší, použít, protože byli politicky nežádoucí.

Ještě koncem 18. století v některých místech Evropy nebylo dovoleno ženám vystupovat na jevišti a ještě v první polovině století dalšího např. v Čechách mohla s ochotníky hrát většinou pouze žena svobodná, nevdaná, protože se to v měšťanské vrstvě nepovažovalo za slušné. Stav, který připomínám, byl epilogem mnoha století, kdy divadlo bylo ženám téměř uzavřeno. V křesťanské a feudální Evropě bylo až do renesance totiž záležitostí převážně mužskou.

Ženy jako herečky se uplatňovaly v Evropě v Římě a v Byzanci.¹⁶⁾ Pouze výjimečně však už hrávaly v středověkých církevních officiích a v mystériích.¹⁷⁾ Mimořádně v 16. století vynikla římská herečka Flaminia.¹⁸⁾ Avšak to vše jsou jen výjimky. Divadlo, zrcadlo světa, bylo nadlouho pevně v rukou mužů. Ve stoletích, kdy Marie v církevním officiu hráli řeholníci, kdy i Shakespeare psal svoji Julii, Titanii, Kordélii, Volumnii či Lady Macbeth s vědomím, že ji bude ztvárňovat někdo z jeho kolegů, nepovažovala se však tato skutečnost zřejmě za omezení. Jako omezení začala být pocítována až od chvíle, kdy se již ženy ve větším počtu — hlavně v komedii dell'arte a v opeře — na jevištích prosadily.¹⁹⁾ Když např. ještě v roce 1787 musel hrát v Římě Mirandolinu v Goldonih komedii muž, protože podle místních předpisů (svým původem církevních) ženy zde na jeviště nesměly, bylo to již jistě považováno za omezení velice zlé.²⁰⁾ Vždyť v tu dobu v sousedních italských státech se už po desítky let před diváky objevovaly i krásné a talentované herečky! Goldoni vzpomíná, že poprvé viděl ženy na jevišti v Riminu kolem roku 1720. O hercích, kteří v Římě hráli ženské role, napsal, že to jsou muži, kterým „vousy ještě nerostou nebo teprve vyrážejí“.²¹⁾

Muži ovšem někdy dovedou zahrát ženy i velice dokonale, protože do svých hereckých postav pro diváky zkonzentrují rysy a půvaby ženství. Ženy zobrazované třeba za renesance muži nemusely být tedy vždy ztvárněny špatně. V roce 1956 jsem viděl v Číně několik desítek představení čínské tradiční opery, v nichž muži, mladí i staří, hráli ženy různých povah a různého stáří někdy i způsobem vysloveně eroticky vzrušujícím.²²⁾

V minulosti aktivitu režisérů někdy omezovaly i požadavky dramatických autorů. Často obsazení omezovala — a dodnes tak tomu někdy je — skutečnost, že autor určitou roli prokazatelně napsal přímo na tělo určitému herci.

Určitý vliv na obsazení svých her vykonávali dramatikové patrně vždy. I za našich časů, když významný dramatik přinese hru, divadlo alespoň do jisté míry se snaží akceptovat jeho návrhy na obsazení.

Na rozhraní 19. a 20. století bylo v Národním divadle v Praze zvykem žádat autory domácích novinek o návrh obsazení, který byl celkem respektován.²³⁾

Vážné omezení obsazení představují protagonisté souboru, kteří měli vždy zvláštní postavení v souborech. Ohled k těmto sólistům, hvězdám, přinášející ostatně režisérům většinou více dobrého než špatného, nikdy z divadelní praxe nezmizí. Hlavně ovšem v divadlech, která vznikla přímo pro určitého herce, např. pro Sarah Bernhardtovou, Tommasa Salviniho, Vlastu Buriana, nemůže režisér obsazovat role, o něž mají tyto osobnosti zájem, jiným hercem či herečkou.

Určitým omezujícím faktorem — zejména v divadle 19. století — byly i tzv. benefice, představení, z nichž měl určitý herec jistý finanční zisk, a v našem století též inscenace připravené k hereckým jubileům. V obou případech měl herec do jisté míry vliv na výběr textů, někdy si jej dokonce sám vybral, a samozřejmě i na obsazení role, ve které se chtěl divákům ukázat.

Někdy režisér nemůže roli obsadit podle své představy i proto, že ji vynikajícím způsobem v souboru hraje třeba už i po dlouhou dobu jiný herec. Nelze dokonce vyloučit, že by přeobsazení diváky pobouřilo. Určití herci se v jisté roli stali součástí genia loci divadel, v nichž působili. Zažili jsme ostatně něco podobného, když jsme po desítky let ve Smetanově Prodané nevěstě v roli principála komediantů viděli v Národním divadle Karla Hrušku. Hrál jej tu — 1074krát!

Jako omezující faktor při obsazování rolí může působit i obliba herce u diváků, zajišťující velký finanční úspěch.

O obsazení musí režisér někdy svést těžký zápas i s hercem, kterého si vytipoval, třeba jen proto, že herec se pro určitou roli necítí. Někteří herci také neradi, ač to nahlas jen málokdy řeknou, s některými režiséry dělají. Za našich časů vážnou překážkou může být i mimodivadelní činnost herce. Stává se totiž někdy, že herec přímo divadlo žádá, aby nebyl obsazen, protože by mu unikla práce v televizi či ve filmu, za niž má slíbený slušný honorář. Režisér Václav Lohnický mi nedlouho před smrtí vyprávěl o herci, který celý život toužil po jedné zvlášť velké roli. Když pak divadlo konečně — tak trochu i kvůli němu — hru nasadilo, odmítl ji, protože by přišel o práci v televizním seriálu.

Režiséra omezuje v obsazování inscenace i celá řada vysloveně provozních jevů, které připadají v úvahu hlavně v repertoárových divadlech, v nichž se někdy studují dvě, případně i více her najednou.

Neměl jsem však v úmyslu vypočítávat všechna možná omezení, s nimiž se režisér kdysi či dnes může při obsazování inscenace setkat. Nebylo by to ostatně ani možné. Chtěl jsem jen ukázat na ta, s nimiž se nejčastěji setkával či setkává.

V současných divadlech stává se obsazení velice často předmětem i velmi bojovných jednání mezi režisérem, ředitelem divadla, dramaturgem, ostatními režiséry, herci atd. Je ovšem více než pravděpodobné, že určité zápasy za optimální obsazení vznikaly i v divadelní minulosti vždy tehdy, když divadelní praxe režisérovi dovolovala, aby si herce pro svoji inscenaci vybral.

O obsazování v soudobém typu „kamenného“ českého divadla podává svědectví Antonín Dvořák.

„... Úkon obsazení nedotýká se vždy jen hercova subjektu, a to s podílem a vlivem na jeho umění, vývoj, dílo, nýbrž má svůj podnětný význam i pro celý institucionální organismus, pro soubor a jeho program, cíle, úsilí. Proto je docela pochopitelná účast správy divadla, uměleckého ředitele, šéfa, vedoucího souboru, dramaturgie, umělecké rady na obsazovacím procesu. Vůbec jde přece o záležitost nanejvýš veřejnou. Vždyť se tolik dotýká právě i diváka, který musí zhlédnout všechny výhonky obsazovací praxe.“²⁴⁾

* * *

Režiséři-specialisté, kteří ve 20. století rozhodně určují přípravu divadelních inscenací, právo na obsazení chápou jako jedno ze základních, od něhož jen velmi neradi ustupují. To, jak je text obsazen, považují nejen za předpoklad úspěchu, ale i za manifestaci svého pojetí.

Proto v podmínkách, v nichž pracují, se snaží hledat nejlepší interpretory rolí.

Jsou známy i případy, kdy režisér celá léta odkládá inscenaci titulu, na kterém mu velice záleží, protože nenachází pro některou roli herce, nebo že odmítne hru studovat, když pro ni nenajde vhodné představitele.

V těch typech divadla, v nichž si může při obsazování herce vybírat, stává se režisér činitelem, který někdy i zásadně ovlivní uměleckou i lidskou dráhu herce. Herec si sám úkoly klást nemůže. Dostává je. Pouze nemnoho hereckých individualit mělo či má možnost si určovat texty, které chtějí nastudovat, nebo přijímat jen úkoly, které jim konvenují. (Role v televizi, ve filmu a v rozhlasu, právě tak jako texty pro uměleckou recitaci či četbu, může si herec již spíše vybírat.) Za této situace, kdy divadelnímu herci jsou úkoly většinou přidělovány, leží v rukou těch, kdož mají na obsazení vliv, na režisérovi především, hercův umělecký osud. Obsazení do role může být příležitost, zisk pro herce, ale i jeho pravý opak. Úkoly, které herec od režiséra dostává, může růst, někdy dokonce s podivuhodnou soustavností, anebo marnit či ubíjet svůj talent.

Někteří režiséři se snaží přiblížit k hercovým možnostem a pokud možno je i rozšířit. Jsou to inspirátoři, kteří čas od času dávají i velkým hercům úkoly neobvyklého rázu, tzv. protiúkoly, aby si ověřili jejich nové, dosud skryté možnosti a aby přispěli k jejich dalšímu uměleckému růstu. Nekonvenčním obsazováním upozorňoval na sebe často např. Karel Hugo Hilar.²⁵⁾ Snaha o neběžné obsazování někdy ovšem vede k obsazovacím schválnostem, které mohou mít až přidech senzace či skandálu. Jsou však i režiséři, kteří těží z hercova standardu, neboť dávají přednost jistotě před případným nezdarem.

Pro výsledek společné práce je důležité, aby herecký soubor, s nímž režisér začíná práci, byl mu názorově i umělecky blízký. Je-li takové souznění i s ostatními členy divadelního týmu, tedy především s personálem technickým, tím lépe pro věc. Jedině v divadelních kolektivech, které jsou složeny ze „spřízněných duší“, se práce opravdu daří. Všechna velká divadelní období nového času vyznačují kolektivy takto vnitřně ideově a umělecky srostlé. Antoineovo Théâtre libre, Moskevské umělecké divadlo Stanislavského a Němiroviče-Dančenka, Dageilevův Ruský balet, Tairovovo Komorní divadlo, Buria-

novo D, Brechtův Berliner Ensemble, Vilarovo Théâtre National Populaire, Felsensteinova Komische Oper, Grotowského laboratorní scéna v Opolí a ve Wrocławu či Dvořákovo, Kroftovo a Klímovo loutkové divadlo DRÁK v Hradci Králové byly týmy lidí vnitřně sjednocených.

Určitá vnitřní shoda byla ovšem i ve starém divadle. Herci žili třeba i po léta společně, věděli o svých možnostech, měli společné záměry. Tato shoda byla důležitou jednotící silou inscenací v době, kdy režisérská práce v některých typech divadla — ve srovnání s naší dobou — se omezovala třeba jen na několik základních pokynů.

Když Zdeněk Nejedlý v roce 1924 vystoupil proti současné divadelní režii, upozornil právem, že hra herců měla jednotu již „před touto periodou režisérů“. „Herci, takto spolu hrající, necítili se nevázaní hrou druhých herců, nýbrž přizpůsobovali se jim, navazovali na ně i zase ze sebe jim mnoho dávali, čímž vznikla souhra...“²⁶⁾ Nejedlý však ve své stati přešel skutečnost, že i „staré“ divadlo znalo režiséry. Jeho svědectví se ostatně opíralo o diváckou zkušenost z inscenací režisérů Chvalovského, Šmahy, Kvapila aj.

O obsazení hry se musí — ve všech typech divadla — rozhodnout v předzkouškovém období, protože bez herců prostě není možné zkoušky začít.

V předzkouškovém období utváří se u člověka, který je pověřen režisérskou činností ať už jakéhokoli obsahu a rozsahu, představa divadelního díla, které má být v době zkoušek s větší či menší skupinou lidí pro předpokládaného diváka připraveno. S určitou představou do zkoušek přicházejí ovšem i ti členové divadelního týmu, kteří režiséry nejsou, protože obvykle něco o textu, který bude studován, už slyšeli. Přinejmenším alespoň vědí to, zda půjde o veselohru či o vážnou hru.

Ve fantazii režiséra se tedy už před započítím zkoušek na základě textu utvoří určitá představa inscenace, s kterou vstupuje do zkoušek. Něco, co bychom případně mohli nazvat jejím prvním plánem. Režisér si uvědomuje, třeba jen velice nejasně i nezrale, ideové a umělecké cíle, kterých by měl soubor u předpokládaných diváků s úspěchem dosáhnout. Klade si otázku, co chce povědět i jak by to měl nejlépe udělat. Jeho představa může být značně přesná, velice detailní nebo i značně neurčitá. Mezi těmito krajními póly jsou různé stupně.

S určitou představou ujmá se režisér přípravy inscenace i v těch divadelních projevech, kdy se od něho větší aktivita nežádala. Režisér komedie dell'arte si musel přinejmenším uvědomit, že se bude hrát určitá veselohra, která by měla dobře diváky pobavit, i že by soubor mohl svůj úspěch ohrozit, kdyby při hře zanedbal celou řadu skutečností. Také o místě, kde se bude hrát, musel mít určitou vědomost.

Dějiny divadla v různých dobách znají i režiséry, kteří se pro práci se souborem velice důkladně připravovali. Minuciózně vypracované režijní knihy, podle nichž by se prý daly inscenace rekonstruovat, zanechal už např. Gustaf Lagerbjelke, ředitel Královského divadla ve Stockholmu v letech 1823—1827.¹⁾ S velice důkladně propracovanou představou se obracel k souboru i např. Konstantin Sergejevič Stanislavskij. Tak ve svém režijním plánu Shakespearova Othella, který vypracoval v letech 1929—1930, se snažil před započítím zkoušek určit skoro vše, co se určit dalo (obr. 30).²⁾ S přesnou představou zahajoval zkoušky také Karel

Hugo Hilar. „Nápady vznikaly samozřejmě i na zkoušce,“ dosvědčila herečka Jarmila Kronbauerová, „jak to ostatně bývá při kolektivní práci. Ale takto zrozené nápady jen doplňovaly, obohacovaly a dotvářely stavbu režisérské koncepce...“³⁾ Není však pravda, že by Hilar, tak jako třeba Stanislavskij, přinášel do zkoušek detailně vypracované režijní knihy. Můžeme se o tom přesvědčit v jeho pozůstalosti.⁴⁾ V soudobém divadle se na přípravu režiséra klade již běžně veliký důraz. Někdy jsou režiséři dokonce mnoho měsíců před započítím zkoušek vedením divadla žádáni, aby písemně detailně formulovali svůj inscenační záměr.

Extrémní přípravu režiséra v předzkouškovém období zachytil ve své vzpomínce na inscenaci Čechovova Racka Stanislavskij:

„Tehdy byli ještě herci málo zkušení, a proto byl despotický způsob práce takřka nezbytný. Uzavíral jsem se ve své pracovně a psal jsem tam podrobný rozvrh hry tak, jak jsem ji vnímal svým citem, jak jsem ji viděl a slyšel svým vnitřním zrakem a sluchem. V těch chvílích nebylo režisérovi nic do hercových citů. Opravdově jsem tehdy myslil, že je možné rozkazovat jiným, žít a cítit na cizí povel. Dával jsem pokyny všem a pro všechny chvíle představení, a tyto pokyny byly závazné.“

Psal jsem do režisérského exempláře všechno: jak a kde je nutno chápat roli a básnickovy pokyny, jakým hlasem mluvit, jak se pohybovat, kam a jak přecházet. Příkladaly se zvláštní náčrtky pro všechny odchody, nástupy, přechody a podobně. Popisovaly se dekorace, kostýmy, masky, způsob hry, chůze, návyky představovaných osob a tak dále.⁵⁾

Jinak pojímá režijní přípravu Giorgio Strehler, který v roce 1972 ve stati Sto lidí kolem Shakespeara napsal, že nemůže „přijít na první zkoušku s hotovou režijní knihou v kapse, přesnou a naprogramovanou, jako by to byl projekt nějaké budovy“. Strehler také důrazně upozornil, že „divadelní práce je hledání...“⁶⁾

Představa, s níž se jde do zkoušek, se vždycky při práci určitým způsobem modifikuje. Jsou dvě krajní možnosti. V prvním případě se pozmění jen nemnoho a ve druhém tolik, že to má za následek její negaci, opuštění, nahrazení představou jinou. „... Když přijdete do zkoušky,“ svědčí na základě svých zkušeností Anatolij Efros, „původní předpoklad o smyslu a struktuře hry se značně zpřesní a dokonce pozmění...“⁷⁾

Také Konstantin Sergejevič Stanislavskij, ač si své režie důkladně připravoval, zdůrazňoval koncem života tuto druhou možnost. „Není pochyby, že na jevišti bude všechno úplně jiné,“ napsal v knize Můj život v umění, „než na začátku ve fantazii. Mnohdy ani dokonce nevěřím tomu, že nelze učinit to, co se zdá v představě. Ale i takové snění do větru dobře podněcuje a rozvíjí fantazii.“⁸⁾

* * *

Určitou míru představivosti, fantazii, má většina lidí. Je to schopnost představit si něco, co ještě není, ale co bude nebo co by případně mohlo být. Fantazie je schopnost vytvářet nové představy na základě materiálu skýtaného dřívějším vnímáním. Tato jedna ze základních schopností živočicha rodu homo sapiens je u umělců většinou rozvinuta větší mírou než u ostatních lidí. Ne náhodou umělec žije v povědomí veřejnosti jako člověk velké představivosti, obraznosti, fantazie.

Při přípravě divadelního díla pracuje fantazie vždy. V některých typech divadla stačí si představit vlastně jen několik základních skutečností. V jiných naopak fantazie inscenátorů, režiséra na prvním místě, se pozoruhodně rozvine a dosáhne nečekaných poloh. Fantazie režiséra pak vede někdy divadelní tým daleko za hranice poznané reality.

Inspirací režisérovy fantazie je skutečnost. Jinak ani nemůže být. Z této základny jsou však umělci ve svých představách schopni se dostat k projevům původnímu východisku velice vzdáleným. Z dějin umění víme, že někteří umělci nalézají v některých projevech zvlášť silné podněty pro svoji fantazii. Umělci sami připomínají silné inspirativní podněty — lásku, přírodu, cesty, náboženství, umění, vědu. Někteří surrealisté např. prý věřili, že rozvoji fantazie, k útekům do světa snů, může jim napomoci morfiu a popřípadě i pohlavní nemoc. Nejednen dnešní umělec žíví svoji fantazii drogami.

Režisérova fantazie pracuje vždy, má-li se dospět k úspěchu, se zřetelem k fantazii předpokládaného diváka. Má-li být v divadle úspěšně navázána komunikace mezi tvůrci inscenace a diváky, musí ti, kdož vytvářejí divadelní dílo, a diváci vycházet zhruba z téže životní zkušenosti. Dotkl jsem se ostatně tohoto problému už v kapitole o slohu (viz str. 77). Pakliže se dění na hrací ploše příliš vzdálí od životní zkušenosti diváků, je-li způsob jeho ztvárnění příliš vzdálený jejich zkušenosti umělecké, nemusí se ani podařit komunikaci navázat. Když např. symbolističtí divadelníci pracovali v některých inscenacích se symboly, které byly srozumitelné pouze jim, popřípadě i několika nejbližším zasvěceným přátelům souboru, dialog s větší diváckou skupinou nebyl možný nebo se uskutečnil v jiné významové rovině, na niž tvůrci divadelního díla nepomýšleli.

Někteří režiséři někdy prozrazují, co je hlavně k jejich řešení inspirovalo, ale jejich výpověď může být auto-

stylizací. Jiní v této věci mlčí. Nejsou si mnohdy jisti, odkud vzešel rozhodný inspirační impuls. Pro diváka koneckonců tak subtilní otázka, jako je rozhodující inspirace režiséra, popřípadě i jiných tvůrců inscenace, není důležitá. Proto je celkem lhostejné, zda jeho výpověď je či není pravdivá.

Do zvláštní situace se dostává režisér tehdy, když stojí před úkolem rekonstruovat či obnovit určitou inscenaci. Zde je jeho představivost naopak omezována podobou jevu, k němuž se má přiblížit. Rekonstrukce, podnikané většinou k studijním účelům, pro různé slavnostní příležitosti atp., znají až dějiny moderního divadla, obnovu starší inscenace žádala si však i stále více žádá divadelní praxe dosti často. Přesně vzato, rekonstruovat můžeme vlastně jen věci vnější (např. dekoraci, světla, kostýmy, rekvizity). To hlavní, herce a diváka, rekonstruovat nelze. Za příklad vědecké rekonstrukce uvedme inscenaci Wyspiańskiego hry *Wesele* v krakovském Teatru Słowackiego (1973), která byla připravena za pomoci polských historiků divadla, zejména J. Gota-Spiegela.⁹⁾

V moderním divadle setkáváme se však i s volnými rekonstrukcemi. Takovými představeními silně poučenými starými inscenačními postupy, avšak přec jen samostatně vytvořenými, byly kdysi např. Lidové suity E. F. Buriana.⁸⁰⁾

* * *

Režisér si vytváří nad textem, který má být inscenován, představu o řadě jevů, které je třeba mít ujasněny před počátkem zkoušek alespoň v základním obrysu. Uvažuje o textu, o stylu inscenace, o místě, kde bude vytvořena, i o hercích, kteří v ní budou hrát. Tyto otázky je třeba vždy víceméně vyřešit před započátkem zkoušek. Režisér si zároveň postupně začíná ujasňovat, čeho chce u diváků dosáhnout. Jaké ideově estetické cíle sleduje.

Řekl jsem již několikrát, že na zodpovězení těchto otázek může mít dlouhý čas i třeba jen několik minut. V řadě případů o odpovědi není ani nutné dlouho uvažovat, protože ji dávají zvyklosti divadelní praxe, které režisér s naprostou samozřejmostí respektuje. Složitější situace je u těch divadelních jevů, v nichž se režisér musí pro určitá řešení teprve rozhodnout. Tak je tomu zejména v divadle evropsko-amerického typu 20. století.

Fantazie režiséra se odráží od výchozího textu budoucí inscenace, který ji určitým způsobem účelně řídí, a při vši volnosti je poutána určitými omezeními, která mohou být v různých dobách a v různých typech divadla různá. (Např. ekonomické možnosti, personální stav, předpoklady hracího a diváckého prostoru atd.) Kromě toho ji za všech dob a ve všech typech divadla do určité

míry omezuje, jak jsem již pověděl, povaha fantazie předpokládaného diváka. Z obrovské životní zkušenosti, kterou má ostatně každý člověk, text v režisérovi aktivizuje hlavně jevy, které by mohly být pro budoucí divadelní dílo užitečné. Ze skutečnosti života vzniká představa skutečnosti divadla. Skutečnosti vytvořené, dělané, záměrně připravené.

Zkoušky

Vše, co právě na hrací ploše vidíme a slyšíme, s výjimkou jevů, které jsou, jak jsem už v úvodu pověděl, nežádoucí, muselo být pro nás někým připraveno. To, co na ní vidíme a slyšíme, má povahu znaku. Vše působí na náš zrak a sluch určitou obsahovou i uměleckou hodnotou.

Snahy působit na čich divadelního diváka, které dějiny divadla rovněž znají, neuspěly ne snad proto, že to, co bychom cítili, by nemělo a nemohlo mít také znakovou hodnotu, ale proto, že tyto reality nelze při hře proměňovat, energicky odstranit, takže si svoji významovou hodnotu mohou podržet po delší či kratší dobu inscenace, kdy již působí zcela nevhodně, nemístně, někdy i vysloveně rušivě. Nejsme však většinou ani rádi, když divadelníci nějakým způsobem aktivizují náš hmat. Z divácké zkušenosti víme, že působí velice rušivě, když se nás např. herec bezděky či záměrně dotkne. Pouze v některých divadelních projevech, v nichž tuto možnost předem očekáváme, to diváku nejenže nevadí, ale dokonce mu to vyhovuje.

Divadelní dílo, ať už jakékoli, je třeba udělat. Činnost, kterou divadelníci za vedení režiséra za tímto účelem vykonávají, začíná prvním pracovním setkáním souboru (nebo jeho části) a končí prvním zveřejněním díla před diváky. Doba zkoušek může být různě dlouhá. Jsou případy, kdy režisér pracuje se souborem po dlouhé měsíce. Může se však redukovat i na několik málo okamžiků.

Doba zkoušek může být někdy opravdu velice krátká. Tak např. v komedii dell'arte stačilo, aby carogo či capocomico sdělil souboru — hovořil jsem již o tom — nejzákladnější pokyny (viz str. 31). Z dějin českého divadla víme, že kočovný herec, mající v novém angažmá hrát určitou roli, kterou měl ve svém „osobním“ repertoáru, dostal od režiséra třeba až krátce před vstupem na jeviště jen několik základních pokynů.¹⁾ Pro herce, improvizujícího dejme tomu na přání přátel určitou scénu, může se redukovat doba zkoušek na chvíli, kdy si stačí jen uvědomit a ověřit prostor, v němž bude hrát. V tomto případě splývá předzkouškové období a zkouškové období v jedno. Do aktivity předzkouškové patří právě ono uvědomění si, kde herec má tentokrát hrát, a do aktivity zkouškové ověření si místa, v němž bude hrát.

Doklad na velice krátkou zkušební dobu nabízejí např. také některé akce souboru Living Theatre. Vzpomeňme třeba Prométhea, který měl premiéru v listopadu 1978 v Lille. Šlo o režijně dobře připravenou inscenaci, na níž se vždy podíleli i někteří diváci — dobrovolníci, vybraní až v divadelním prostoru. Herci souboru absolvovali s nimi vždy kratičkou zkoušku. Akce neherců, která měla v zásadě působit spontánně, byla tedy svým způsobem rovněž řízena (téma obrazů, obsazení diváků pouze do epizodních rolí, precizně připravená hra herců Living Theatre) a navíc i — byť jen narychlo — nazkoušena.

„Beck — nyní jako Lenin — vyšel opět na předscénu a vybídl diváky, aby se připojili k zobrazení revolučních událostí. Dobrovolníci byli rozděleni do několika skupin, které měly sbrát úlohy carské stráže, bolševiků, narodníků, anarchistů, tolstojovců, oddílů žen, herců skupiny Vladimíra Majakovského apod. Po patnáctiminutové zkoušce vedené herci došlo k vlastnímu předvedení revolučního eposu o dvanácti obrazech: Petrohrad 1881 — atentát na cara Alexandra II., Minsk 1898 — založení marxistické strany v Rusku, atd., až po události roku 1917 a dobytí Zimního paláce, zakončené hromadným zpěvem Internacionály.“²⁾

Příprava divadelního díla vyžadovala však v minulosti v řadě případů — v současnosti již ve většině případů — více času. Dějiny divadla psané ve střední Evropě připomínají jako veliký pokrok v přípravě inscenací praxi německého režiséra Karla Leberechta Immermanna, kterou v letech třicátých 19. století prosadil v Düsseldorfu. Immermann zkoušel hry týden až týden a půl, což bylo na tu dobu v německém divadelnictví něco neobvyklého.³⁾ Tyž umělec prý v zásadě určil základní typy zkoušek, které se v různých variantách dodržují dodnes.

Ve skutečnosti však už dávno před Immermannovým zásahem se evropské divadelní inscenace někdy připravovaly po dlouhou dobu. V Athénách v 5. století před naším letopočtem začínaly přípravy na inscenaci tragédie a veselohry půl roku před premiérou. Upozornil jsem už také na ferman z Comédie Française, který dokládá, jak pečlivě se tu v roce 1685 zkoušela jednoaktovka (viz str. 34). Molièrovi herci v Impromptu de Versailles jsou nespokojeni, že si jejich šéf nechal pro napsání a studium aktovky pouze osm dní (viz str. 31). Víme také; že v mnoha pařížských divadlech, která hrála jednu hru tak dlouho, dokud na ni diváci chodili, měli na konci 18. století ve zvyku dělat třicet zkoušek. August von Kotzebue byl touto skutečností téměř šokován. V německých zemích bylo tehdy zvykem — uvádí to ve svých Erinnerungen aus Paris (1804) — dělat jen dvě tři zkoušky.⁴⁾

Názory, jak dlouho se má inscenace zkoušet, se různí. Tak např. Jan Kaška ve spise Divadelní ochotník (1845) amatérům radil, aby

nedělali více než tři zkoušky. „Více než tři zkoušky, ty ale dokonale, ani nabídnouti nemíním. Při tolikém opakování se stanou herci nepozornými a ku konci je to horší než zpočátku. Když se ale po tři večery dobrý pozor dává, úloha dobře nazpaměť umí, tedy to na čtvrtý jít musí aneb to nepůjde nikdy. Musí-li se obden zkoušet, tak to již dobře není; na každý pád se ale musí hlavní zkouška ten večer před hrou držeti.“⁶⁾ Vzhledem k tomu, že Kaška vycházel z německé příručky, lze se domnívat, že vystihuje tehdejší divadelní praxi ne snad jen českou, ale středoevropskou.

Od druhé poloviny 19. století začaly se v Evropě objevovat až extrémně dlouhá zkoušková období. Doba zkoušek se velice prodloužila zásluhou Jiřího vévody Meiningenského. Také Konstantin Sergejevič Stanislavskij rozprostřel zkoušky do mnoha měsíců. Jerzy Grotowski zkoušel ve Wroclawi dokonce až rok či půldruhého roku. Cílem zkoušek prý nebyla inscenace, ale výuka a výzkum, ovšem aktivita souboru nakonec snad vždy ve veřejně přístupná představení vyústila. Grotowski kdysi řekl, že si při zkouškách dělá materiál, který pak „sestříhá“ do podoby, která je určena divákům.⁶⁾

V meziválečných letech trvaly divadelní zkoušky ve velkých českých činoherních divadlech tři až čtyři týdny. Studium opery déle. Prominentní režiséři, hlavně šéfové činoher, opery, baletu, operety, měli někdy k dispozici více času. Příprava loutkových představení, pro něž bylo třeba vytvořit nové loutky, vyžadovala také hodně dní. (Vlastní nácvik inscenace netrval však dlouho.) Ve většině současných českých divadel se dnes činohra zkouší nejčastěji pět až osm týdnů.

Režisér Brook měl na své ztvárnění Shakespearova Snu noci svatojánské 45 zkoušek.⁷⁾

* * *

Zkušební doba má své etapy, které mohou být různé povahy podle typu divadla, režiséra, pracovních podmínek atp.

Zdá se, že v divadlech evropského okruhu nejvíce žije model, který kdysi prosadil německý režisér Immermann. Tento režisér žádal zkoušku čtenou, zkoušky ve zkušebně, zkoušky na jevišti a generální zkoušku. Jeho hlavním přínosem prý byly zkoušky ve zkušebně, které měly roznécovat hercovu fantazii. Měly sloužit k tomu, „aby představitel se o to více naučil naplnit svou obrazivost v prázdných a střízlivých stěnách a aby na něj zhoubně nepůsobily falešné přizraky, které vlají každým německým divadelním prostorem, přizraky vypja-

tosti, rétoričnosti a pusté řemeslnosti“.⁸⁾ Ostatní typy zkoušek divadlo přirozeně už znalo. Tak např. Goldoni ve svých vzpomínkách se zmiňuje dokonce o dvou čtených zkouškách na Belisara, který byl studován patrně v roce 1734.⁹⁾ Další vývoj divadla — a režijního umění — zkoušky dále diferencoval. Není však možné určit model zkouškové doby, který by byl platný pro celou tu všestrannou zkouškovou aktivitu divadelníků různého druhu a různých národů a různých dob.

Schéma zkušebního období, které uvedeme, vztahuje se na současná divadla, s nimiž přichází — ne snad jen v Evropě — do styku většina diváků. Práce začíná obyčejně přečtením hry. Hru čte někdy režisér, dramaturg nebo některý herec. Výjimečně sám autor. Nato následuje rozprava o hře, při níž režisér sdělí — či alespoň naznačí — souboru své záměry. V hodinách nástupu do práce nad textem bývá soubor většinou také seznámen s výpravou, která mu může být přiblížena i maketou, a také s kostýmy, popřípadě i s maskami. Tyto vstupní zkoušky u stolu vystřídají čtené zkoušky ve zkušebně. Od práce u stolu přechází se k práci v prostoru zkušebny, v němž může být nějakým způsobem naznačena scéna. Při těchto zkouškách soustřeďuje se pozornost již k jevištnímu aranžmá. Memorovat se začíná zpravidla až po vytčení základního aranžmá. V závěru — někdy však již i dříve — se práce souboru přenáší na hrací plochu. V samém závěru může být i zvláštní zkouška na výpravu, na práci se světlem, na kostýmy atp.

Zkouškové období uzavírá tzv. generální zkouška, popřípadě více tzv. hlavních zkoušek, které mohou být již realizovány za přítomnosti většího či menšího počtu diváků (viz str. 191—192). Jsou to vlastně první zveřejnění, skutečné premiéry, byť jako premiéry nejsou vedeny. Někdy generální zkouška, obyčejně až druhá nebo třetí, je určena např. penzistům či studentům. Současné divadlo zná i tzv. „zkoušku přejímací“, což je v podstatě jedna z generálních zkoušek, které se zúčastňují vedoucí pracovníci divadla, dohlédací orgány atp. Generální zkouškou vlastně činnost režiséra v zásadě končí, protože při představeních, realizovaných před diváky, nemůže již během hry do práce souboru podstatně zasahovat.

K tomuto modelu se nedopracovala všechna divadla téhož typu, působící v určité kulturní oblasti, v tutéž dobu. Tak např. režisér Jan Škoda v Moravské Ostravě teprve ve třicátých letech 20. století si vymohl kompletní

generální zkoušky, tj. i s dekorací, světlem atd.,¹⁰⁾ zatímco v řadě jiných divadel podobného repertoárního typu byly na našem území již dávno běžné.

Režiséři kladou také nestejný důraz na zmíněné typy zkoušek. Tak např. v polovině 20. století byly některými českými režiséry — a zřejmě i režiséry působícími v ostatních socialistických zemích — přeceňovány čtené zkoušky spojené s nekonečnými rozpravami o autorovi, hře a připravované inscenaci. Jiní režiséři naopak silně zdůrazňují zkoušení na hrací ploše a práci u stolu zavrhuji. Nedobré zkušenosti s prací u stolu udělal např. Mejerchold.¹¹⁾ Není snad třeba zvláště upozorňovat, že některé etapy zkoušek někteří režiséři vypouštějí.

* * *

Z dějin divadelní režie též víme, že inscenace může být připravována celá, jak tomu je většinou v divadlech našeho času, nebo jen zčásti. Ve starém divadle, v němž se pracovalo s konvencemi, které byly po dlouhou dobu společným majetkem divadelníků velkých kulturních okruhů, stačilo někdy odzkoušet pouze některá zvlášť náročná místa. K takové praxi vedla herce určitá jistota vyplývající z konvenčních postupů práce. K zkoušení pouze několika míst může však někdy vést i spěch, provozní podmínky, lajdáctví. Někdy se i může stát, že pečlivě zkouší celý soubor s výjimkou hlavního herce, který pak až těsně před premiérou, nebo až při ní, vsadí svůj výkon do předem připraveného celku.

Komik Vlasta Burian do zkoušek většinou nedocházel.¹²⁾ Někdy ještě ani o premiéře neměl dostatečně přesnou představu nejen o celku inscenace, ale ani o své roli.¹³⁾ (V jednom případě se dokonce hrála hra, kterou E. A. Longen v šatně teprve narychlo dopisoval, protože při jejím začátku bylo souboru známo pouze první a druhé jednání).¹⁴⁾ V Burianově přístupu ke zkouškám oživalo něco z praktik velkých komiků-improvizátorů, které znalo evropské divadlo 17. a 18. století.

Také např. Jiří Voskovec a Jan Werich žádali od režiséra Jindřicha Honzla především to, aby dokonale ve všech složkách vypracoval rámeček pro jejich zčásti improvizovanou hru.

Divadelní praxe také neurčuje, zda má být inscenace připravována v chronologicky postupném sledu anebo jinak. Mnoho režisérů buduje divadelní dílo od expozice k závěru, scénu za scénou, od dějství k dějství, a jiní je stavějí naopak „na přeskáčku“, tak, jak si počínají např. filmoví režiséři. V českém divadle tímto „filmovým“ způsobem snad jako první někdy pracoval Karel

Hugo Hilar. Hilar se rád v počátku zkoušek zaměřoval na scény, které považoval za klíčové, a teprve časem „sříděl“ celá jednání v stanoveném pořadí.¹⁴⁾

Ať už režiséři pracují tím či oním způsobem, nakonec je vždy třeba, aby se to, co soubor studuje, dostalo do sledu, který musí být všemi tvůrci inscenace respektován při představení. To, co se děje před zveřejněním divadelního díla, může mít někdy až neuvěřitelnou posloupnost. Představení je však představení. Proto režiséři, kteří připravují inscenaci „filmovým způsobem“, se snaží v jistém momentu příprav nacvičená místa seřazovat do sledu, který musí nakonec mít v představení před diváky.

Způsob studia hereckých postav „na přeskáčku“, který se velice rozšířil v divadlech našeho století a který je zároveň běžným režijním postupem v rozhlasu, filmu a televizi, v nichž dnes někteří herci pracují už více než v divadlech, má pro ně velké důsledky. Velmi se totiž v důsledku toho oslabilo jejich umění průběžně na scéně jednat. Mnozí herci, a to i velmi dobří, budují dnes své role i na hrací divadelní ploše z úseků, několika míst, v nichž se vzeznou, aby pak jaksí trochu polevíli do té chvíle, než přijde jejich jiné „místo“. Tento způsob práce skutečně oslabuje umění průběžně stavět roli ve všech okamžicích její existence v inscenaci.

Po desítky let už slyšíme z mnoha stran, jaké jsou negativní důsledky masových médií pro herce. Zdá se mi, že žádný z těchto hlasů skutečně podstatně nebezpečí nepostihl. Toto však, úpadek schopnosti udržovat si během představení průběžným jednáním herecké postavy pozornost diváků, je nebezpečí skutečně vážné.

* * *

Právě tak jako není možné stanovit schéma zkoušek, které by bylo všeplatné, nelze jednotně charakterizovat ani činnost režisérů během zkouškového období.

Během přípravy inscenace musely se však vždy — a musí se stále — zajistit určité činnosti, bez nichž by společné divadelní dílo prostě nevzniklo a bez nichž by jeho úspěch u diváků nebyl možný. To obecné, co je předpokladem vzniku a účinnosti divadelního představení za všech časů a ve všech divadelních kulturách, budeme nadále sledovat.

Divadelní dílo jako významová a umělecká struktura

Jsmeli v divadle, vnímáme vždy divadelní dílo jako celek. K celistvému vnímání divadelního díla jsme jeho tvůrci ostatně vedeni. I tehdy, když na hrací ploše je zdůrazněno jen určité místo, vnímáme celek. Přijímáme toto místo — a máme je tak přijímat — jako součást určitého celku. Když se náhodou při představení z nějaké příčiny zadíváme dále na jedno jediné místo či na jednoho jediného herce, např. na krásnou herečku, pozorujeme-li kukátkem výkon slavného operního pěvce, děje se tak na úkor celku, což má pro nás vždy nedobré následky. Takové vytržení z celku, které jsme si sami způsobili, může naši komunikaci narušit. V krajním případě ji může i zničit. Když se např. soustavně kukátkem dívám na jednoho jediného umělce, může se mi dokonce stát, že se dříve nebo později přestanu v celku představení orientovat. Po odložení kukátka nemusím např. ani poznat hlavní partnery herce, kterého jsem sledoval.

„Vzpomínáme-li... na některou konkrétní, umělecky přesvědčivou inscenaci“ napsal Otomar Krejča, „poznáváme, že jsme její jednotlivé složky nevnímali ani izolovaně, ani v nějaké hierarchii, kterou by nám napovídala teorie. Proudící scénický obraz na nás působil jako celek. A málo záleželo na tom, že v některých chvílích jsme byli cele zaujati jednáním herce, nebo novou zážitkovou zkušeností, kterou v nás probudil autor nepředpokládaným myšlenkovým nebo formálním postupem, málo záleželo na tom, zda hlavní pozornost našeho vnímání patřila např. architektuře scény nebo jejímu pohybu nebo jiné její proměně, způsobené světlem nebo technickými prostředky — málo záleželo na tom, že scénický obraz v určitém okamžiku tihl dopředu především akcí hudební, zvukovou — anebo — kontrastně — právě tím, že veškerý zřetelný vnější pohyb byl zastaven, aby tím výrazněji pokračoval vnitřní dramatický proud. Dramatické dílo není jenom souhrnem složek, které je tvoří. Organický umělecký celek inscenace je nová hodnota, odlišná od pouhého součtu částí, potřebných k jeho vzniku.“¹⁾

Divadelní dílo je složitě organizovaný významový a umělecký celek. Je to struktura, skládající se ze složek, které jsou v ustavičně proměnlivých vztazích.²⁾ Každá složka divadelního díla má určitý vztah — jak jsem už pověděl — k výchozímu textu. Každá jej totiž svým materiálem na hrací ploše interpretuje. Každá složka

nese v sobě určité významy a zároveň má určitou estetickou hodnotu.

Divadelní divák, vnímající vždy celek inscenace, i když se dočasně z vlastního rozhodnutí nebo z popudu jejich tvůrců zaměřuje na nějaký detail, vnímá komplexně v každém okamžiku všechny složky inscenace v určitém vztahu. Z našich diváckých zkušeností víme, že při představení můžeme některou z těchto složek odsunout do pozadí, máme-li k tomu určité důvody, a jinou naopak vyzvednout. Nikdy však není možné některou z divadelních složek při přirozeném vnímání, tj. nezavřeme-li oči nebo nezacpeme-li si uši, naprosto eliminovat.

Divadelních složek může být — podle typu divadla a žánrů — různý počet. Základem každé divadelní struktury je však herec, pěvec, tanečník, mím, loutkář, který může sice být dočasně nahrazen jinou složkou, ale natrvalo je nezastupitelný. Druhou nezbytnou složkou každé divadelní struktury je složka scénická, protože každá herecká akce se vždy musí realizovat v nějakém prostoru, ať už pro ni připraveném nebo nepřipraveném. Herecká složka se tedy nutně dostává vždy do určitého vztahu k ní. Scénická složka, do níž zahrnujeme samozřejmě i osvětlení, nemusí však být nezbytně, jak jsem už několikrát podotkl, záměrně připravena. Podíl jevištního výtvarníka na inscenaci není tedy podmínkou existence scénické složky. Další složkou divadelního díla může být složka hudební, tak je tomu hlavně v různých žánrech hudebního divadla. To, co nazýváme „zvukovou kulisou“, různé zvuky, dotvářející v některých případech akci herců, může být součástí herecké složky (křik, zpěv), i součástí hudební složky (hudba, zpěv).

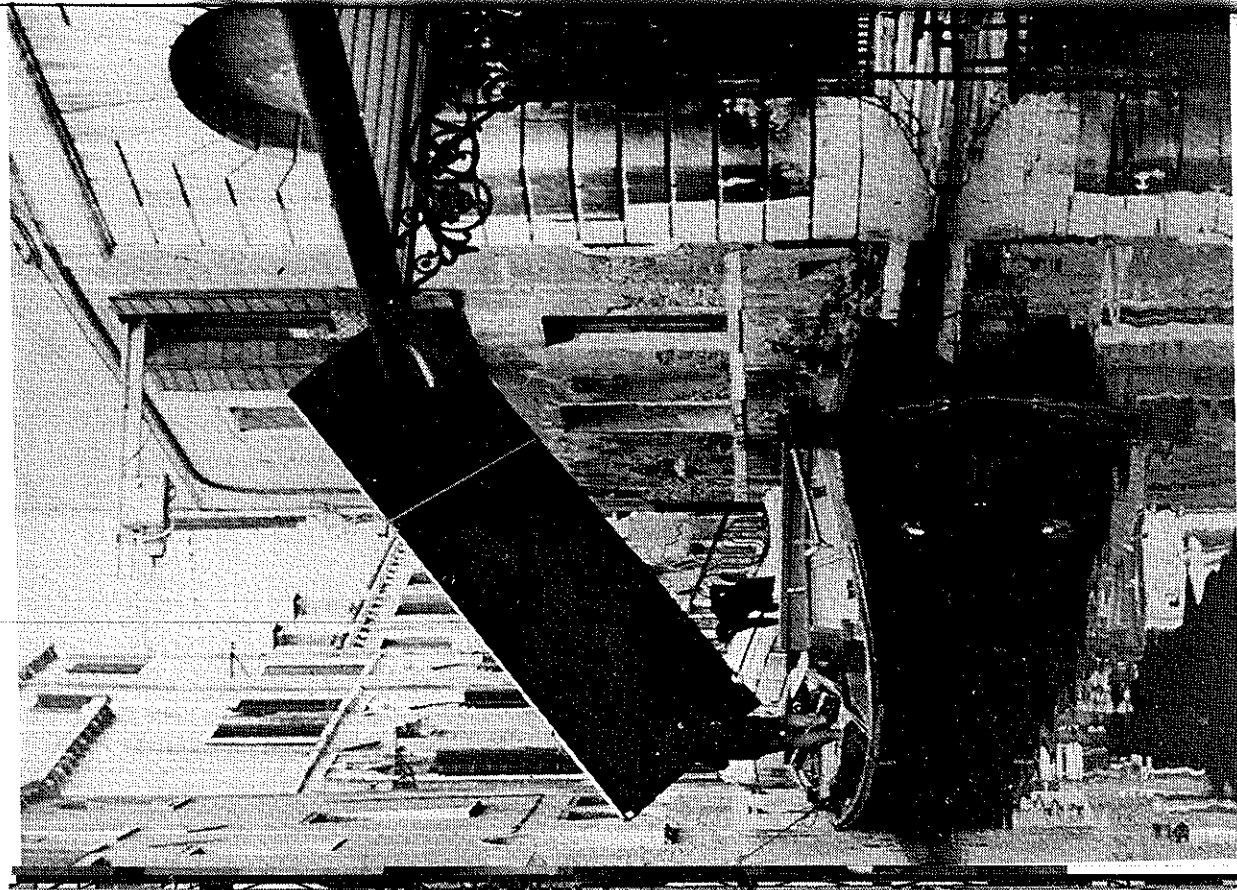
Pokud jde o filmovou projekci, použitou jako výrazový prostředek divadla, záleží na funkci, kterou v divadelním díle má. Prostřednictvím filmu — a také diapozitivu — může být někdy formována scénická složka. Ve funkci herecké složky může být film tehdy, když dočasně zastoupí herce nebo když zobrazuje v divadelním díle postavy, které nejsou herecky na hrací ploše vůbec ztvárňovány (např. revoluční masu, přehlídku vojsk, bitvu, epizodní postavu).

Složky divadelního díla jsou během představení v dynamických vztazích. Mění svou hierarchii. V určitých místech představení, na které se právě díváme, ustupuje

např. herec výpravě, takže máme možnost si ji plně uvědomit, a jindy naopak scéna, jako by zmizela před akcí herece. V složitějších strukturách může se silně dopředu dočasně vysunout složka hudební nad složku hereckou a scénickou. Na proměnlivost hierarchie složek divadelního díla upozornili poprvé strukturalisté, hlavně Jan Mukařovský, což však neznamená, že by šlo o jev, který divadlo zná až teprve v novější době. Tak tomu bylo vždy. Rozdíl tkví jen v tom, že divadlo 20. století, zejména některé jeho projevy, např. divadelní avantgarda z let mezi dvěma světovými válkami, využívalo možnosti dynamické proměny vztahů mezi jednotlivými složkami divadelního díla k účinnu na diváka záměrněji než starší divadlo. Právím kouzelníkem v tomto směru byl režisér Emil František Burian.

Všechny složky divadelní struktury mohou být dočasně zastoupeny jinými. Herec může dočasně nahradit např. paprsek světla nebo hudební motiv, dekoraci herec, tančící projev světlo (scénická složka), hudbu lidský hlas. Tak např. v turecké inscenaci hry Midasovy uši (1959) proměňovali se herci pouhým sklonem těla v zed a po chvíli se opět vraceli do lidské podoby (obr. 68). V Burianově nastudování jeho vlastní úpravy Shakespearovy tragédie Romeo a Julie (1945) světelný paprsek, unikající svobodně do volného světa, chvílemi zastupoval ROMEA, který byl tentokrát pojímán jako umírající vězeň nacistického německého koncentračního tábora. Postavy lesních panen v Jiráskově Lucerně, které většinou hrají tanečnice, lze nahradit rozhybanými světelnými paprsky.

Také jednotlivé složky divadelního díla jsou složitémi jevy.³⁾ Jsou to rovněž struktury, jejichž složky jsou též v dynamických vztazích. Těmto strukturám bych chtěl pro přehlednost říkat mikrostruktury. Tak hereckou mikrostrukturu tvoří zjev herců, pohyb, jejich hlasový projev, mimika, gestika, popřípadě: ...suka a kostým, přičemž všechny tyto složky jsou u každého herce v složitých vzájemných vztazích. Hranice mezi některými složkami této mikrostruktury nejsou dosti zřetelné. Tak např. může být sporné, co je pohyb a co je už mimika či gestika. (Např. obrat hlavy — kde zde končí mimika a kde začíná pohyb?) Podobně je tomu v ostatních složkách. Mikrostrukturu hudební složky tvoří zejména na síla zvuku (intenzita), jeho barva (timbre) a dynamika. Mikrostrukturu scénické složky tvoří složka roz-



71) Představení skončilo — La Fenice, Benátky 1985

měrová, tvarová, barva, složka světelná atd., které jsou v představení rovněž v proměnlivých vztazích.

Mohli bychom jít ještě dále, nečiníme to však, protože i každá mikrostruktura je ještě dále strukturována. Divadelníci, kteří ovládli své umění, to dobře vědí. Tak např. hlasová složka herecké složky se skládá z řady složek, např. intenzity hlasu, timbru, dynamiky, ticha (pauz), které jsou rovněž v složitých vztazích.

Úkolem režiséra je, aby v zájmu účinnu divadelního díla na předpokládaného diváka uvedl během zkoušek složky všech těchto struktur do optimálních vztahů.

Za tímto nesnadným cílem nikdy však nešel, nejdě a nepůjde režisér sám, protože i ostatní členové divadelního kolektivu mají do určité míry zájem, aby k tomuto procesu úspěšně došlo. K dosažení výše zmíněného cíle slouží i určité divadelní konvence, které nikdy nepůsobí jen negativně, ale i jako důležitý organizující činitel. Řekl jsem už také, že v některých případech se i sama režisérská činnost rozkládá na více lidí. Tak je tomu hlavně v hudebním divadle, kde v roli vůdce týmu je režisér a dirigent.

„Teprve tyto vztahy,“ napsal režisér Otomar Krejča, „vytvářejí pravou hodnotu zúčastněných složek. Především z nich, z těchto vztahů, roste smysl, který se sbíhá do ústředního významového proudu inscenace. Vlastní hodnotu jednotlivých složek je třeba hledat v jejich poddlu na celku inscenace, nikoli autonomně v nich samých.“⁴⁾

Divadelní konvence, i když mohou být velice důležitým organizátorem výstavby divadelního díla, nebylo by však dobře v úvahách o vzniku inscenace přeceňovat. Názor, že divadlo, budované na konvencích, vlastně už nepotřebuje ústředního organizujícího činitele, je mylný a dějiny divadla evropsko-amerického i asijského kulturního okruhu jej vyvracejí. Konvence, užívané na hrací ploše divadelnímu tvůrci, neprosazují se samy o sobě dokonale, ale, jako lidské dílo, různě, takže přinejmenším dohled na jejich kvalitní plnění je v zájmu divadelního díla nezbytný. Kromě toho konvence nejsou jevem neproměnným. Modifikují se pod vlivem životní skutečnosti, k jejímž zobrazení mají být použity, a časem se rozvíjejí natolik, že se rozšiřují, zanikají. Bez takového negace forem, vytvořených k zobrazení života na divadle, by nebylo možné na divadle postihovat ustavičně se proměňující realitu světa. Bez tohoto ustavičného pohybu v divadelních konvencích bychom také nebyli s to pochopit ustavičně se měnící tvář divadelního umění.

* * *

Podívejme se nyní na divadelní dílo ještě z hlediska morfologického.

Na začátku této úvahy je třeba říci, že nejmenší morfologickou částí každého divadelního díla je „obraz“, který bychom mohli charakterizovat jako to, co právě teď na hrací ploše vidíme a slyšíme. Každé divadelní dílo se skládá z takových „obrazů“, z velkého množství „řed“, předchozích i následných. Tento tok „obrazů“ lze zastavit dobrovolně zásahem jeho tvůrců, což se však při představeních přirozeně neděje, ledaže by soubor např. chtěl stávkovat, nebo z nutnosti, nezbytnosti, když dojde k nějakému neštěstí na hrací ploše či mezi diváky, k vážné chybě, výpadku světla, ataku diváků na herce, hluku atp.

Pro herce je při konkrétní výstavbě role nejmenší morfologickou částí motiv, tj. informace o příčině jednání postavy, kterou činí viditelnou a popřípadě i slyšitelnou, tj. realizuje ji do dramatické akce. Menší morfologická část jejich působení na hrací ploše by byla sotva uchopitelná.

Každý „obraz“ má určitou významovou a uměleckou hodnotu a každý v sobě obsahuje minulé obrazy i zároveň ukazuje k „obrazům“ dalším. Tímto způsobem se zajišťuje v inscenacích souvislost všech „řed“ se všemi ostatními a tedy i významová a umělecká jednota divadelního díla.

„Když nasadíme větu,“ napsal Louis Jouvet, „musíme vidět její poslední slovo, když začínáme, musíme vidět poslední repliku hry nebo role... Repliky musí být svazovány a přerývány mezi nimi tedy způsob, jakým je řešena jejich návaznost — se naplňují replikami partnera.“⁵⁾

Zvláštní otázkou je počátek představení, tedy první „obraz“ či první „obrazy“, které v sobě nemohou obsahovat minulé „obrazy“, když jejich souvislý řetězec se teprve začíná před divákem rozvíjet. Ve skutečnosti však i v tomto případě, tedy od samého počátku řady „obrazů“, divadlo počítá s určitou divákovou informovaností či spíše připraveností, takže i první „obraz“ či první „obrazy“ ukazují k určitým skutečnostem, které jsou už divákovi známé před započítím hry. Divák nepřichází téměř nikdy do divadla ve stavu naprosté nevědomosti, čemu vlastně bude přihlížet. Téměř vždy ví alespoň něco málo o tom, co přijde, takže od první chvíle vnímá představení s určitým ovlivněním. Přinejmenším ví, že uvidí něco vážného nebo veselého. Takto připraven se začíná podílet na hře. V případě, že došlo ke změně repertoáru, aniž si toho dříve povšiml, hraje-li se tedy náhodou místo veselohry, na níž byl

přichystán, drama, může dojít dokonce k situaci, v níž není schopen vůbec s hrací plochou zpočátku komunikovat.

Velice často divák zná název hry, který od počátku může jeho vnímání představení ovlivnit. Některá divadla užívala v minulosti dokonce názvy, které stručně podávaly obsah hry. Carlo Goldoni si z této praxe dělá legraci ve svém Teatro comico, když nechává básníkovy Leliovi, představiteli překonávaného divadelního názoru, přednést titul jeho scénáře.

LELIO: (čte název svého scénáře) Zamilovaný otec Pantalón s věrným sluhou Arlechinem, zjištěným a vypočítavým dohazovačem Brighellou, šafiátem Ottaviem a s Rosaurou, která z lásky blouzní. To je, co?

PLACIDA: Tak dlouhý titul, že se ani nedá pamatovat.

BEATRICE: V tom titulu je skoro celé obsazení.

LELIO: To je na tom to krásné. Titul může posloužit jako argumentum komedie. (Přeložil Z. Dignin)⁹⁾

Divák někdy zná i autora, což mu může něco napovědět, pokud se s ním již kdysi setkal. Někdy o hře něco četl, např. v programu, který si při vstupu do divadla koupil, někdo mu o ní vyprávěl, někdy ji už i viděl, třeba i vícekrát, a dokonce i četl. Určité naladění diváka na to, co uvidí a uslyší, působí i herec či herci, které očekává, nebo jméno režiséra, dirigenta, výtvarníka, scénografa atd., pokud je ovšem divák zná. Někdy dá základní informaci divákovi i název divadla — např. Divadlo komedie. Divák, který by nevěděl před začátkem představení nic z toho, co jsme zde uvedli, je si těžko představit. V řadě představení, hraje-li se bez opony, navozuje v divákovi určité představy úprava hrací plochy. Také hudba, kterou divák případně slyší při vstupu do divadelního prostoru, může takto působit.

Od první chvíle ukládá se tedy sled obrazů na jisté předpoklady v divákovi.

Poněkud jiná situace nastává zřejmě tehdy, když se divadelní soubor některého civilizačního okruhu setkává s diváky na počátku civilizačního vývoje. Na tuto skutečnost upozornil Peter Brook, který uvedl svoji inscenaci Ikové v sedmdesátých letech 20. století před několika africkými etniky, která dosud divadlo evropsko-amerického a snad ani jiného typu nepoznala a která i pro soubor znamenala svět naprosto dotud neznámý. „Vytvářte-li představení ve městě za pomoci známých prvků, dokonce Shakespearovu hru,“ konstatuje Peter Brook, „publikum má mnoho předběžných zpráv, které usnadňují komunikaci. V Africe se představíme v situaci z obou stran „nedotčené.““

* * *

To, co je v každém obraze perspektivního, nemusí divák přirozeně ihned pochopit. Každý nový „obraz“ však zdůvodňuje — či měl by alespoň zdůvodňovat — existenci předchozích. V jistém okamžiku divák záměrnost všeho, co vidí či slyší, podařilo-li se jí ovšem tvůrcům inscenace skutečně vybudovat, pochopí.

V některých divadelních útvarech je perspektivnost určitých „obrazů“ („teď“) zvlášť silně zdůrazňována. Tak např. v čínské tradiční opeře herec, představující postavu, která se během představení teprve stane zlou, je od počátku nalčen na bílo.⁸⁾ V symbolice barev této staré čínské divadelní kultury značí totiž sinavá, bílá zlob. Také v evropském romantickém divadle např. byla perspektiva figury připomínána i barvou tváře (směs tmavých barev), barvou vlasů (zrzavé vlasy jako znak povahy zlých), výběrem lidského typu (hubený člověk se hodí spíše za intrikána, silný za dobráka) atp.⁹⁾ Perspektivnost tohoto druhu, kryjící se s charakteristikou postavy, je však jen nejzřetelnějším dokladem pro perspektivnost řetězce „obrazů“. Méně nápadné projevy perspektivnosti jsou např. určitá gesta, intonace, pohyby, rekvizita, dekorativní prvky, barva světla, které připravují určité jevy, k nimž má divák časem během hry dospět.

V obou typech příkladů vzniká v divákovi určitě napětí, ne vždy jasné směřování dopředu, které se stupňuje a v závěru ruší. Konečně každý okamžik je vázán se všemi předchozími a následnými jemnými složitými vztahy, protože jinak by před námi nemohl proběhnout souvislý a smysluplný divadelní proces. Každý okamžik divadelní hry musí mít schopnost organicky přejít v jiný okamžik a tento zas v další a další.

Ve vědomí diváka, který přišel na určitou divadelní akci, vrství se postupně řada „obrazů“, což má za následek narůstání určitého poznání a gradování uměleckého zážitku.

Velice často, když vnímáme divadelní dílo, klademe si otázku, co je vlastně práce režiséra a co jiných členů týmu. Také divadelní kritikové si tuto otázku musí klást. Odpověď není věru jednoduchá! To ostatně dokládají i výklady řady kritiků o režii, které často prozrazují bezradnost v této věci. Pokud jsme nebyli přítomni zkouškám, a to většinou být nemůžeme, je těžko o autorských podfelech určitých řešení, nápadů, gagů atd. soudit. Musíme se smířit s tím, že se to nedovíme. A pře-

cé existuje spolehlivý klíč k poznání práce režiséra. Tím klíčem je právě zmíněný řetězec „obrazů“, okamžiků, oněch „ted“, o kterém uvažujeme. Je-li tento řetězec „obrazů“ vybudován záměrně, je-li mezi „obrazy“ pevná vazba, schopná od „obrazů“ k „obrazu“ přinášet pevně sřetězené nové významové a umělecké hodnoty, pak to je zcela jednoznačně práce režiséra. Nemí-li v představení této záměrnosti, nevzniká v divákovi napětí, celek se nepodaří vytvořit. I to ovšem něco vypovídá o režisérovi.

Režisér, který je na vyšší své profesi, ví, že musí pečovat o každý okamžik inscenace a že musí každý „obraz“, každé „ted“, každý okamžik budovat z hlediska celku.

To, zda divadelní představení, kterému přihlížíme, má záměrnou významovou a uměleckou výstavbu, jde-li o divadelní dílo budované s pevnou záměrností, můžeme k určitému ideově estetickým cítěním, poznání divák velmi brzo. Získal jsem zkušenost, že to, co mě jako diváka čeká, lze rozpoznat v prvních pěti až sedmi minutách. Tento čas mi stačí k tomu, abych většinou poznal, zda vidím inscenaci dobrou či neobdobrou. Heinz Kindermann, vídeňský historik, který se ve vysokém věku hodně věnoval studiu divadelního publika, zdůrazňoval význam první čtvrt hodiny představení pro divadelní komunikaci.¹⁰ K mé zkušenosti se téměř přiblížil Zbygniew Raszewski.¹¹ Je samozřejmé, že i v představeních, která nás nezaujímou v době, kterou zde uvádím, můžeme nalézt mnoho krásného i užitečného. Třeba i vynikajícím způsobem ztvárněná některá dějství. Skvělé výkony herců, pěvců, tanečníků, mimů, loutkářů. Ani pak návštěva divadla nemusí pro nás být ztrátou času.

* * *

Řetězec „obrazů“, soubor zmíněných „ted“, má tendenci vytvořit se bez přerušení.¹² Vojanův výrok „Čím kratší přestávka, tím větší účín“, má stálou platnost.¹³ Ostatně každé umělecké dílo, i např. hudební suita, román, nástrojná malba, chce být vnímáno jako celek bez zbytečných přerývů.

Čas divadelního díla bývá však nicméně přerušován. Pouze velice krátké divadelní akce, např. monology, aktovky, se hrají bez přerušení. Určitý přerýv řetězce „obrazů“ — popřípadě více takových pauz — je většinou nezbytný. Alespoň jediná přestávka v představení

většího rozměru je nutná kvůli odpočinku herců, zejména představitelů velkých rolí, někdy i kvůli technickému personálu, světelnému parku, různým jiným přístrojům. Pauza se někdy dělá i kvůli větší přestávbě nebo kvůli většímu přestrojování herců. Také ale divák přestávku z více příčin potřebuje.

Pauza se dělá i proto, že divák si potřebuje odpočinout po jisté době hry, aby ji mohl dále tvořivě sledovat. Je to tedy nejen v zájmu diváka, ale i divadelního souboru, aby si divák na chvíli oddechl.

V současném divadle bývá v činohře často jen jedna pauza. Více přestávek je při operních či baletních představeních, protože zde fyzické vypětí vystupujících umělců je zvlášť veliké. V nepřítliš dávne minulosti bývalo ve všech divadelních družích — hlavně kvůli přestávám — pauz daleko více. Velké a těžkopádné výpravy, vyžadující dlouhé pauzy, měly za následek, že se např. inscenace Shakespearových dramát, odehrávajících se na mnohá místa, někdy pauzami rozdrobily v řadu izolovaných aktů. Byl jsem dokonce kdysi v pražském Realistickém divadle svědkem toho, že přestávky scén k Romeu a Julii (1954) trvaly někdy snad déle než jednotlivá jednání.¹⁴

V divadle 20. století projevila se výrazná snaha po zkrácení pauz i po omezení jejich počtu. Tento záměr byl snadno proveditelný, protože jak umělecké tendence, tak divadelní technika mu nestály v cestě. Velmi často se v posledních desetiletích v různých zemích setkáváme s činoherními představeními rozdělenými jedinou pauzou, přičemž tato pauza nebývá v různých inscenacích téže hry vždy na stejném místě. Skutečnost, že pauzu lze koneckonců položit na různá místa představení, je jen dalším dokladem, že není ničím organicky vyplývajícím ze samotného díla, že její nutnost plyne více méně jen z duševních, fyziologických a biologických potřeb divadelníků i diváků i z důvodů technických. V současném divadle může tedy režisér většinou volit moment, kdy představení pauzou přerušit. Umístění pauzy se stává záležitostí významovou i uměleckou. Zhusta se tak děje v místě, kdy představení dospívá k určitému klíčovému bodu, který je třeba před diváky různým způsobem — nakonec i pauzou — zdůraznit.

* * *

Věnovali jsme mnoho pozornosti nejmenší morfolo-

gické části každého divadelního díla, „obrazu“, okamžiku, onomu „teď“, která tvoří souvislý řetěz. Každé divadelní dílo má však i vyšší morfologické celky. Vyjímku zase tvoří sóla, monolog jednoho herce, popřípadě aktočka, kde takové vyšší celky být nemusí. Po „obrazě“ bezprostředně vyšším celkem může být výstup, jímž rozumím divadelní akci, na níž se podílí neměnný počet postav. Členění představení na výstupy nemusí mít pro divadelníky jen ryze praktický, technický, orientační význam. Výstup je vždy i určitý významový a umělecký celek, který se nutně pozmění, když do něho vstupí nová herecká postava či více postav nebo když některá či některé odejdou. Vyšším celkem je jednání, nazývané též akt či dějství, které obsahuje svým způsobem vždy uzavřené divadelní akce realizované dramatickými postavami hry v určitém prostředí a v přesně vymezeném čase. Akty jsou někdy dále členěny na obrazy či proměny, což jsou de facto jednání, byť se tak neoznačují. Ještě vyšším morfologickým celkem jsou části. Dělení představení na části je většinou až záležitost nového — hlavně činoherního i loutkářského — divadelního vývoje. Z hlediska celku není nikdy nejen nutné, ale ani možné klást na všechny „obrazy“, výstupy, dějství tíž důraz. Dokonce ani části představení nemívají stejnou závažnost. V divadelní praxi žije názor, že závažnější je část druhá, která trvá zpravidla o něco méně než první. Určitá hierarchie hodnot je tedy v inscenaci nezbytná. Něco z hlediska celku musí utkvět, něco je naopak možné celkem přejít, někde je třeba pozornost diváků zesílit a jinde uvolnit. To se však již dostáváme do problematiky rytmu, které věnuji samostatný výklad.

Umění soustřeďovat a oslabovat pozornost diváka, které se projevuje v rytmu inscenace, je veliké umění. A tu jsme u druhého jevu, u něhož bezpečně víme, že je dílem režiséra, ať už rytmus představení je jakýkoli.

V úvahách o kompozici divadelního díla je třeba se zastavit i u klíčových míst každé divadelní stavby. Prvním takovým místem je expozice, na níž nesmírně záleží proto, že v ní ti, kdož divadelní akci připravili, musí co nejrychleji navázat komunikaci s diváky. V prvních okamžicích se vytvářejí předpoklady pro vzájemný rozhovor.

V expozici musí být zřetelně položena základní fakta, na nichž zvláště záleží. Tak tomu musí být i v případech, jde-li o komedii hranou v excentrickém tempu. Kdyby

jsm viděl inscenaci Hamleta, kterého se režisér rozhodl hrát, to se stává velice zřídka, v téměř nezkráceném znění. Protože se ale inscenace protáhla do řady hodin, na což divák není už zvyklý, pokusil se režisér kvůli zkrácení herního času ve velikém tempu zahrát expozici. To byla velká chyba, protože diváci, a to i ti, kteří hru třeba i četli a viděli, se najednou nevyznali v základních vztazích.¹⁵⁾ Také někteří herci věnují zvláštní pozornost svému prvntmu vstupu na hrací plochu v inscenaci, protože si jsou vědomi důležitosti i těchto svých „hereckých“ expozic u diváků.

Druhým nejzávažnějším klíčovým místem každého divadelního díla je závěr. Vyznění závěrů bývá různé v inscenacích jedné a téže hry. Vždy však je třeba, aby byl závěr, k němuž se dospělo, divákovi jasný. Také v případě, že soubor záměrně nechce či nemůže říci něco jasného, musí být divákovi jasné, že nejde o nedostatek, ale právě o vědomé sdělení, že jasný závěr není možné podat. Divák může z divadla odcházet v nejrůznějších rozpoloženích. Nikdy však nemá opouštět divadlo s přesvědčením, že se něco nedověděl jen proto, že mu inscenátoři zůstali něco dlužni, že udělali chybu.

Mezi těmito dvěma póly, od okamžiku, kdy hrací plocha diváky obejmě, až po chvíli, kdy je ze své náruče propustí, probíhají od dávných časů vývoje lidstva neuvěřitelně rozdílné divadelní akce.

* * *

Každý, kdo více než jiní členové divadelního týmu myslí na celek, musí se vyrovnat s problémy, které jsem naznačil. Musí zajistit, aby během představení předpokládaným divákem došlo k optimálnímu zajištění vhodných vztahů mezi jednotlivými složkami divadelního díla, a to i mikrostruktur i ještě dalších struktur. Ve starších typech divadla, které většinou nebylo připravováno tak precizně jako divadlo nové doby, režisér se často jen staral o to, aby spolehlivě fungovali ti, kdož tvořili inscenaci podle společně platných konvencí. V režiserském divadle 20. století režisér má už zájem vše podle svých představ pečlivě během zkoušek připravit.

Vždycky však ti, kdož chtěli uspět u diváků, museli usilovat o to, aby se žádoucí vztahy mezi složkami alespoň do jisté míry vytvořily. Vždy také v každém okamžiku hry museli více či méně myslet na celek. Vždy na něco kladli důraz a něco potlačili. Vždy chtěli, aby divadelní

dílo se v jistém čase a prostoru realizovalo plynule, téměř vždy je však nějak museli členit z příčin velice různých. Měli také vždy zájem, aby diváky zaujali určitými významy i jejich zpracováním. A vždy si také jistě byli vědomi mimořádné důležitosti expozice a závěru.

Těm, kdo vedou přípravu divadelní inscenace, záleží vždy na celku. Rozdíl mezi režiséry různých dob, kultur, slohů, divadel tkví vlastně jen v tom, co v té či oné době ten či onen považoval za nezbytné udělat pro vyřešení trvalých problémů celku každého divadelního díla.

Napětí mezi dohodnutým a náhodným

V době, kdy se připravuje inscenace divadelního díla, je si třeba určité dohodnuté skutečnosti zapamatovat, aby bylo možno před diváky realizovat představení. V některých typech divadla stačí si zafixovat jen málo jevů. Naproti tomu některá jevištní díla režisérů 20. století jsou už tak složitá, že při představení musí být použito i počítačů. Vždy však je třeba něco dohodnout a zafixovat. Druh těchto jevů a jejich počet může být velice různý. Určitým způsobem musí se zafixovat činnost všech členů divadelního souboru, kteří vytvářejí divadelní dílo. Především činnost herců. Neboť na nich v době, kdy se hraje před diváky, vždy nejvíce záleží.

V starém divadle bylo v zásadě třeba mnohem méně jevů pevně fixovat než v divadle 20. století.

Uvedl jsem už několikrát to, co před představením připomínal hercům komedie dell'arte carogo (viz str. 31). Byly to skutečně jen nejzákladnější skutečnosti. To ovšem neznamená, že členové souboru nebyli dohodnuti ještě na řadě jiných jevů, o kterých carogo mluvit nemusel. Každý hrál určitý typ, který více méně ovládal, a druhí tento typ znali. Herci tvořili svoji postavu v určité konvenci, kterou jim nebylo třeba znovu a znovu připomínat. Všichni také při hře většinou opakovali místa, která se jim dobře už vícekrát u diváků osvědčila. Herci komedie dell'arte si nelze představovat jako lidi, kteří pokaždé, když hráli, třeba několikrát za den, pouze improvizovali.

Máme pro toto tvrzení cenný doklad např. z Goldoniho Pamětí. Goldoni ve výkladu o Harlekýnu Antoniu Sacchim, známým pod jménem Truffaldino, říká, že „zatímco se jiní Harlekýni neustále opakovali, Sacchi se vždy držel jádra scény a svými novými výpy a nečekanými trefnými odpovědmi dodával hře svěžestí.“ Goldoni zachytil oba možné postupy herců této italské lidové komedie.

Dobře improvizovat — je veliké umění. „Nejsem nepřítel improvizované komedie,“ napsal kdysi Goldoni, „ale když on ji umí jen málokdo.“¹¹⁾

„Herc — virtuos,“ rozepisuje se na toto téma Zdeněk Digrin, „přirozeně tihne k využití těch výpů, lazzi, slovních hřítek a ekvilibristických kousků, které mu už nejednou přinesly úspěch. Jsou zaručené. Takže improvizace vede posleze ke svému opaku, k opakování.“¹²⁾

K určité volnosti směřovali někdy i herci tragédi. Tak např. Salvini a Rossi, tragédi druhé poloviny 19. století, hrávali Hamleta pokaždé jinak. Jednou vypouštěli filozofické monology, podruhé je znovu vraceli, podle toho, jakého složení bylo hlediště.³⁾ I tito umělci, při vši volnosti, kterou měli při hře, museli však vždy na hrací ploše respektovat určité jevy, nechtěli-li rozbit představení.

I ve 20. století jsou divadla a herci, od nichž přímo určitou improvizaci očekáváme. Za tímto herci chodíme mnohdy vícekrát. Bavíme se tím, co nového tentokrát do vypracovaného představení přinesou. Tak tomu např. bylo v divadle Vlasty Buriana, velkého pražského komika meziválečných časů, nebo ve výstupech Jiřího Voskovce a Jana Wericha v Osvobozeném divadle. Voskovec a Werich, herci-autoři a autoři-herci, byli mistry aktuálních politických improvizací. Představení trvala někdy mnohem déle než jindy. Když byli v náladě a měli čas, když den přinesl aktuální podněty, nechtělo se jim přestat.

Menší prostor pro improvizaci je i ve 20. století v tragédii a vážné hře.

Také v operě a baletu jsou možnosti k improvizaci velice omezeny.

* * *

Už v úvodu této kapitoly jsem řekl, že zkoušky nejsou jen dobou, kdy se inscenace tvoří, ale i časem, kdy si je třeba určité jevy zapamatovat.

Takje tomu i v případě, kdy režisér přímo herce žádá, aby si do proměny — nic nefixovali. Peter Brook např. při zkouškách na Shakespeareovu hru Sen noci svatojanské herce prý stále vyzýval, aby si nic nefixovali, tvrdil jim, že vše je nahraditelné, vylepšitelné, zdůrazňoval, že pro premiéru nemusí přijít s konečným tvarem. Tyto pokyny vydával proto, aby každé představení působilo nově a tvořivě.⁴⁾ Ve skutečnosti se samozřejmě i při tomto způsobu práce určitá dobrá řešení opakovala, udržovala a tedy i fixovala, a jiná naopak odhazovala. Premiéra bez určitých — třeba jen nejnámějších — dohod by byla nemyšlitelná. V hercích se především zafixoval zvláštní způsob interpretace a stylizace textu, k nimž je Brook vedl, i vztah k základním prvkům celkem jednoduché výpravy.

Snahou mnoha divadelních režisérů evropského divadla 20. století — i mnoha režisérů z jiných světadílů — je, aby bylo dosaženo takové míry fixace, jaké jsou schopni malíři nebo sochaři. Avšak divadelní režiséři 20. století, připravující tak často s maximální péčí každý „obraz“, každý okamžik divadelního díla, nikdy nedosáhnou toho, aby nakonec to, co se souborem do-

hodli, do jisté míry při představení nenarušovala náhoda. Při představeních, kterým přihlížíme, stane se totiž mnohé, co přípravu, zafixovanou během zkoušek, více či méně překračuje.

Mohou to být někdy i hrubé zásahy. Tak je tomu tehdy, když např. herci selže paměť, když náhle onemocní, když se stane neštěstí, např. si při hře zlomí nohu. Někdy spadne kulisa, zhasne světlo, chytne závěs, po scéně začne pobíhat pes, který je zmaten prostředím, do něhož byl přivlečen, zastaví se paměťový stroj.

Také diváci mohou někdy hrubě narušit připravenou práci. Děti někdy strčí po herci praxelem hřebíčky, v hledišti rádí opilý muž, část publika demonstruje proti tomu, co se na jevišti mluví či vidí. Když si někdy v zápalu hry divák výjimečně ztotožní dramatickou postavu s hercem, tak jak to dělají stále ještě četní diváci televize, může být život umělce v sázce. Tak např. Edna Ferberová, která dobře znala divadelní život na řece Mississippi, popsala v románu Loď komediantů okamžik, kdy jeden zarostlý zálesák, nakloněný přes zábradlí lóže, se už zochystal bytnou pistolí zastřelit herce, hraječho zločucha Franka. Herec, jakmile jej zahlédl, ihned pustil zmltající se obět, rychle zmizel ze scény, opona sáhla dolů. Dále se ten den už nehrálo, divákům se řeklo, že představitel Franka náhle onemocněl. To byl doklad vzaty z vynikajícího divadelního románu.⁵⁾ Krutou skutečností zato je, že v roce 1909 jeden muž v Chicagu skutečně v afektu zastřelil herce Williamse Buttse, hraječho Othella.⁶⁾

Do druhého okruhu proměn, k nimž dochází proti dohodám, uzavřeným na zkouškách, patří proměny, vznikající v důsledku proměny času, které jsou někdy velice ostré, jindy méně výrazné. Všichni dobře víme, že divadlo reaguje někdy velice citlivě na to, co se stalo týž den, třeba jen před několika hodinami. Tyto změny mohou mít různou povahu. V krajním případě jde o slovní či hereckou improvizaci. Většinou však stačí intonace, nové členění věty, gesto, pohled, pauza, aby se proti dohodě akce změnila, aktualizovala zcela jiným směrem, než bylo původně zamýšleno.

Do třetice proti dohodnutému působí v každém představení ještě jedna neodstranitelná skutečnost. Působí tu neschopnost člověka vytvořit dvě naprosto stejné věci. Vědci už dávno zjistili, že neexistují dvě věci naprosto stejné. Tím spíše je tedy nemožné bez proměny opakovat

tak složitou akci, jako je divadelní dílo. Ti, kdož divadelní dílo připravili, jsou v době, kdy tvoří představení, do jisté míry vždy již jiní, než byli v čase jeho příprav. (Navíc samozřejmě může v některých případech dojít i k výměně členů divadelního kolektivu, ale to je jiná otázka.) I kdyby je od poslední zkoušky, kde byly učiněny poslední společné dohody, dělilo jen pár hodin, i pak to jsou přec jen lidé už trochu jiní. I zde si je třeba připomenout Hérakleitův výrok: „Nemůžeme dvakrát vstoupit do téže řeky.“ Kromě toho do hry vchází předpokládaný divák, který nyní již přímo, ne pouze jako přítulák, začíná působit na činnost divadelního týmu.

To, co říkáme, mohli jsme si mnohokrát do jisté míry ověřit v divadlech, když jsme jednu a tutéž hru viděli v krátkém časovém úseku vícekrát. Je samozřejmé, že jako divák mohu postihnout jen výraznější proměny, i když v zásadě také jemné. Jsem svědkem např. toho, že herec dnes hraje s větším zaujetím než včera, že není ve své kůži, že má šťastný den, že se mu dnes nic nevede. Vidím, že tentokrát obešel stůl z druhé strany, že se dnes nepodíval v tom a v tom místě na partnera, že ztišil hlasový projev v samém závěru představení atd. Nic z toho, co jsem zachytil, nevypadává však z celku, který byl za vedení režiséra připraven. Ale jsou to změny. Když si pak např. zaznamenáte na magnetofon totéž místo dialogu dvou herců v třech či pěti za sebou následujících představeních, získáte ještě přesvědčivější doklad projev, o kterém píšete. Tak před lety zachytil M. Kazda několikrát za sebou výkon Radovana Lukavského v Anouiliově hře Tomáš Beckett. A člověk se nestačil divit, kolika jemných proměn jeho promluvy doznávaly, až jde o herce, který si své role pečlivě připravuje.

Konečně je třeba vzít v úvahu i to, že divadelní herec sice může neuvěřitelně ukáznit, zapřít, podřídít, ale která se při práci na hrací ploše nemůže vzdát svého tvořivého pudu či schopnosti.

Tuto skutečnost kdysi pěkně postihl Mejerchold. „Dobrý herec se líší od špatného tím, že ve čtvrté nehraje tak, jako hrál v úterý. Herecká radost není v opakování toho, co se podařilo, ale ve variacích a improvizacích v mezích kompozice celku.“⁶⁷⁾

V každém divadelním představení existuje napětí mezi dohodnutým a náhodným. Není to nedostatek. Naopak. Je to jedno ze základních specifík divadla. Kdyby toho nebylo, vřídali bychom představení mechanicky

opakovaná, hraná bez zaujetí, bez duše, bez účasti. Herci by se měnili v jakési živé mechanismy, které by, třeba i dokonale, opakovaly ustavičně totéž.

Jsmo-li v divadle, prožíváme vždy, aniž si to musíme naplno uvědomit, určité napětí, zda to, co bylo připraveno, tentokrát vyjde. Díváme se na dílo lidí, které, ač bylo sice více či méně připraveno, se koneckonců teprve před námi tvoří. Zejména pokud jde o herce, pěvce, tanečnický, mimy, loutkáře, jsme svědky individuální lidské tvořivosti, která se může, ale také nemusí z nějaké příčiny zdařit. V době, kdy v řadě zemí už téměř není možné vidět člověka, který by udělal celou židli či ušil celou botu, už to je zážitek neobvyklý. Opevní pěvec vstoupí na obrovskou plochu jeviště např. vídeňské Dvorní opery a zde před stovkami neznámých lidí, usazených v ztemnělé šachtě hlediště, árii buď zazpívá, nebo nezazpívá. A na jeviště přijde komik, třeba ten den pronásledovaný smůlou, snad i ničeny těžkým smutkem, a musí diváky rozesmát. Herci nemají v divadle možnost se zastavit, vrátit, opakovat svůj výstup, jako když pracují v rozhlasu, ve filmu či v televizi. A dodnes se považuje za dost unfair, když v činohře, ve hrách se silným podílem zpěvu jde hlas z playbacku. V tuto chvíli totiž samo divadlo jako by dávalo divákům na vědomí, že jeho soubor sice leccos umí, ale že ve zpěvu se jim nemůže ukázat.

Divák rád přijímá i výraznější narušení hry, když ovšem vidí, že nejsou důsledkem lajdáctví či neumětelsství. V jistých případech se může ostatně dobře bavit i vybočeními způsobenými lajdáctvím. Tak tomu např. bylo koncem 19. století v Národním divadle, když komik František Ferdinand Šamberk neovládal text. Publikum „bavilo“ se již samou jeho osobou, nejednou jeho nesnáze, tím, jak si z nich pomáhal, jiné uváděje do rozpaků.⁶⁸⁾ Velký komik-autor, cítící se cize v repertoáru divadla, nahrazoval neznalost textu řadou jiných osobních předností. Diváka vždy také potěší, když některý herec své kolegy „odbourá“ nějakou nečekanou akcí a oni se neudrží a musí se smát, někdy dokonce tak, že jim nezbyvá než se otočit k divákům zády či odejít ze scény. Ve veseloherních divadlech, vzniklých kolem velkých komiků, se někdy přímo od souboru žádá, aby se hlavnímu komikovi začal při hře v některé scéně smát. Tato situace se tedy — pro radost diváků — vlastně připraví. Každé představení je dílo lidí, nemůže být do-

konalé, a divák, sám také nedokonalý až běda, to ví.

V důsledku toho, že proti dohodnutému pracuje v divadle vždy moment náhody, který nelze nikdy odstranit, nabývá připravovaná hra na svěžestí, dostává jakýsi pel, ustavičně se obnovuje. Tento proces neprobíhá ve všech inscenacích stejně. Poměrně málo se děje v inscenacích důkladně připravených režisérem pevné ruky se špatnými herci. To někdy míváme dojem, že se herci mění sice ve spolehlivé, ale přec jenom nám lhostejné automaty. Větší napětí mezi dohodnutým a náhodným bývá v představeních, v nichž hrají dobří herci. Umění roli „znovu a znovu vdechovat život“, které od herce žádal Alexander Tairov, je velké umění.⁹⁾ Pak i tehdy, když inscenaci režíroval režisér pevné ruky, herci ustavičně v dohodnutých hranicích — a někdy i za nimi — dále tvoří. Takový je asi, myslím si, ideální stav. To je ale jiná věc. Já se v této knize snažím, pokud je to v mých silách, hovořit o tom, co je v divadelním umění trvalé, ne o tom, co se mi v něm jako divákovi líbí.

Trvalé je v každém divadelním díle, jinak našťásti nelze, napětí mezi dohodnutým a náhodným.

* * *

Obraťme nyní pozornost k různým způsobům fixace dohodnutých jevů v divadelní inscenaci.

Důležitou formou záznamu divadelního díla jako celku v 19. a v 20. století jsou režijní knihy. Knihy, kterých používal režisér při inscenaci, obsahují však někdy různé vrstvy záznamů, které vznikly v různých dobách. Jsou to záznamy, které mají povahu projektu, o nichž není vždy jasné, zda zachycují jevy, které byly realizovány. Takové záznamy mohou pocházet z doby režisérovy přípravy v předzkouškovém období nebo z doby zkoušek. Druhou vrstvu mohou tvořit záznamy, které zachycují jevy se souborem skutečně dohodnuté. Odlišit obě vrstvy není většinou snadné.

Hodnotu režijní knihy-projektu mají i např. skici a poznámky organizátorů lužerské pašijové hry z roku 1583 (obr. 27).¹⁰⁾

V polském divadle z rozhraní 18. a 19. století lze za režijní knihu-projekt považovat elaborát zvaný „informacja“, což byl soubor pokynů pro herce, písemně vypracovaný režisérem, v tu dobu hlavním hercem.¹¹⁾

Charakter režijní knihy-projektu mohou mít i např. režisérův esej, studie, přednáška, úvaha, poznámky. Za příklad by mohly posloužit třeba Strehlerovy písemné projevy týkající se příprav jeho inscenace Shakespeara Krále Leara.¹²⁾

Režijní kniha, v níž je clevelandě řada dohodnutých jevů až do proměry zaznamenávána, je už jakousi dokumentací dovršeného divadelního díla. Zachycuje stav těsně před zvětjejním inscenace, popřípadě i změny, k nimž může dojít po premiéře a při reprízách. Takové záznamy denní práce při zkouškách vedou ve 20. století někdy asistenti režiséra. Je přirozené, že zaznamenat lze jen jevy některé, zdaleka ne všechny. Johan Wolfgang von Goethe pokoušel se např. graficky zachytit i pohyby svých herců v druhé scéně prvního aktu Voltairova Mahometa (obr. 44). Slovnímu a grafickému záznamu se však zcela vymykají jevy subtilní významové a umělecké povahy. Takový záznam, který by jistě jednou uvítali divadelní historikové, není však pro provoz nutný.

Studoval jsem kdysi režijní knihu E. F. Buriana k inscenaci Wedekindova dramatu Proctnutí jara, kterou v režisérově úpravě uvedlo D 36 roku 1936. Text, který jsem měl v rukou, byla Burianova úprava Wedekindovy hry, vytvořená již s velice konkrétní režisérskou představou, takže měl i charakter režijní knihy-projektu. Navíc pak do téhož textu byly Lolou Skrbikovou, režijní asistentkou, zaznamenány různé pokyny pro promítání diaprojektivů a filmových dotáček, které hrály v této inscenaci velice důležitou roli, další pokyny pro osvětlovače, ale i záznamy zvukové kulisy, která byla sestavena z gramofonových nahrávek děl např. Debussyho a Skrjabinu. V knize, která měla sloužit praxi, se tedy ojedinele uchovaly různé záznamy ze dvou etap přípravy.¹³⁾

Naproti tomu Stanislavského režijní kniha Orbella z let 1929 až 1930 je typická režijní kniha-projekt (obr. 30).¹⁴⁾ Složitější podobu režijní knihy podává např. režijní kniha M. Reinhardta k inscenaci Shakespeara Macbetha.¹⁵⁾

Divadelní praxi slouží i záznamy týkající se celku divadelního díla v napovědní knize, popřípadě i v inspicientské knize, v aktech jevištního mustra, osvětlovače.

To, že v řadě případů nebylo a stále není třeba takovéto záznamy divadelních akcí pořizovat, není snad nutno připomínat.

Existují také speciální grafické záznamy scénografických akcí. Ve starší době — ještě v 19. století — velice jednoduché, ve 20. století v řadě případů naopak již mimořádně složité. Ve starých režijních knihách z 19. století můžeme někdy nalézt jednoduchý záznam půdorysu scény. V současném divadle je dokumentace scénických proměn někdy velice náročná. Např. Svobodomu záznamy proměn scén pro Pleskotu inscenaci Shakespeara Hamleta, realizovaných při otevřené scéně, bylo nezbytné zachytit v řadě precizně vypracovaných

schémat.¹⁶⁾ Proměny na jevišti při hře řídit dnes nejednou počítače, které jsou schopny jejich úspěšnou realizaci zajistit spíše než omýlný člověk. Kromě toho těchto proměn bývá někdy už tolik, že je nad síly technických zaměstnanců divadel, si je přesně zapamatovat.

Totéž platí o světelných akcích. Ještě ve třicátých letech stačil osvětlovač osobně řídit např. světelný park při Burianově inscenaci Máje (1935), a už tehdy se od jeho paměti chtělo mnoho. Dnes by i vynikající pracovník v řadě divadel požadavkům režisérů těžko mohl během představení bez poruch dostát. Světla se v divadle 20. století využívá stále více a stále rafinovaněji. Určitou formou světelného divadla je i diaprotejce a filmová projejkce, používaná jako výrazový prostředek divadla. Jsou i divadla, která scénu v zásadě budují jen světlem.

Pouze v hudebním divadle pokyny pro realizaci hudebních akcí si stále zachovávají v zásadě tradiční povahu. Určuje je při představení dirigent, který má před sebou partituru. Pěvci a zpěvačky se dávají dirigentem při představení vést. Někdy tak činí nezakrytě, netají se, že se musí dívat na dirigenta, někdy tuto skutečnost více či méně maskují. Tak si počínají hlavně pěvci a pěvkyně, kteří usilují o realistickou charakteristiku postavy. Výraznou snahu po zamaskování kontaktu pěvec-dirigent projevoval v padesátých a šedesátých letech 20. století režisér Walter Felsenstein v berlínské Komické operě.

Nejvíce se fixaci vzpírají dynamické projevy herecké. Není sporu, že herci jsou většinou lidé, kteří v sobě vštěpovali schopnost mnohé si zapamatovat, byť většínou jen pro dobu, po níž to k své práci potřebují. Herec, který tuto schopnost v přijatelné míře nemá, je považován za výjimku. A většinou není dobře upotřebitelný. Snad se nemylim, když řeknu, že schopnost zapamatovat si mnohé je jedním z rysů hereckého talentu.

Herci si musí během zkoušek osvojit určitý text. V době, kdy v českých zemích bylo silně rozvítě kočování, patřila do osobní výbavy herce též znalost asi 30—40 rolí v hrách, které se tehdy v tomto typu divadla hrávaly.¹⁷⁾ Svůj osobní repertoár musel herec ustavičně rozmnožovat. I v současné době řada herců musí být schopna udržet v paměti několik rolí. Ještě větší nároky se kládou na herce hudebního divadla, kteří si musí zapamatovat

totav i noty. I tanečnice, tančící Julii v Prokofjevově baletu, musí si určitý text dobře osvojit, i když jej neřká hlasem, ale pohyby svého těla.

Kromě toho mají herci i paměť motorickou, dovedou si zapamatovat a rychle vybavit určité akce v určitém prostoru, což je ještě důležitější než paměť pro text.

V novém divadle evropsko-amerického typu, v němž se inscenace připravují důkladněji, než tomu většinou bylo v minulosti, musí si herec v době zkoušek pamatovat daleko více než jeho kolegové ve starších dobách divadla. Situace herců v řeckých amfiteátrech, ze zakřivených skupin, shakespeareovské scény, barokních souborů i ještě samozřejmě herců 19. století byla podstatně snazší. Současněmu herci snaží se proto divadelní praxe různým způsobem přijít na pomoc. Totéž platí i o technickém personálu, je-li jeho přítomnost na hrací ploše při představení, a většinou tomu tak je, nezbytná.

Celkem běžným prostředkem k podpoře paměti herců jsou různé slovní záznamy pokynů.

Něco takového znají dějiny divadla už od dávných časů. Kněží ve středověku měli tzv. ordo, zápisy officií, kde byly zaznamenány pouze incipity slovních textů, antifon, protože je v plném znění každý muž tohoto povolání musel znát. Detailně tu zato byly popsány akce, které měli kněží, v klášteře sv. Jiří na Hradě v Praze dokonce výjimečně i jeptišky, v oltářním prostoru dělat. To, co by se během roku mohlo zapomenout, bylo tedy zaznamenáno.¹⁸⁾

Později si herci sami do svých rolí dělali někdy různé záznamy, vyznačovali si tu např. příchody a odchody, různé další akce, popřípadě i způsob interpretace toho či onoho místa. Lze říci, že každý herec si tyto záznamy dělal po svém, tak, jak mu vyhovovaly. Jsou ovšem i herecké studijní texty, v nichž záznamy nejsou. A jiné, v nichž je neuvěřitelně mnoho záznamů. Herec Jakub Seifert, vynikající deklamátor, užíval v druhé polovině 19. století k vyznačení svých záměrů dokonce tužek různých barev.¹⁹⁾ Někteří herci si své promluvy někdy transkribují i notami.

Pro pomoc paměti utváří se v divadle²⁰⁾ i jakýsi umělý jazyk, značky, signály. V řadě případů jsou tyto značky srozumitelné pouze těm, kdož si je vymysleli. Jsou však i značky, které měly obecnější platnost či alespoň na ni aspirovaly.

Ve starých nápodobných knihách českého souboru Stavovského divadla z první poloviny 19. století najdeme např. značku



kteřá měla napovědu upozornovat, že má zazvonit nebo že se blíží konec aktu, kdy musí, to byla také jeho povinnost, upozornit oponu, aby se připravil k spuštění opony. Kromě toho se tu někdy objevovala velká písmena, zkratky, německých slov, připomínající různé akce.

Úsilí o vytvoření znakového písma pro divadlo vyvinul Bertolt Brecht, který se pokoušel vstoupit členům svého souboru určité značky, jimiž by si jednotlivé fixovali určité jevy (obr. 45).²¹⁾

podtržená slova — slova, na nichž je důraz



— velká herecká pauza



— větší přerývka, cézura ve hře (Spieleinschnitt)



— hudba



— hluk



— pauza ve hře



— cézura ve hře



— začátek, event. konec hudby

I Brechtův rozběh se však záhy zastavil, protože subtilnější skutečnosti, zejména projev herců, lze sotva tímto způsobem v divadelním díle zafixovat.

Po značkovém písmu volala už v roce 1944 i režisérka Lola Skrbková v knize *Kdo vytváří divadlo?* „Pro praktický účel je také důležité značkové písmo, zachycující tón, rytmus, dynamiku a pausy zvuku. Tak je možné si připomenout třeba po letech něja-

kou, modulaci kdysi použitou. Bude-li někdy značkové písmo tak zdokonaleno, aby mohlo mít všeobecnou platnost, mělo by to jistě cenu pro „uchování“ jevištní práce.“

Značkou určitého druhu jsou samozřejmě noty, které v hudebním divadle zásadně předurčují interpretaci. Not však někdy používají k fixaci určitých projevů také činoherní režiséři. Jako příklad lze uvést Burianovu notaci několika replik Šaldovy komedie *Dítě* (1930), kterou si pořídil kolem premiéry brněnského nastudování této hry.²²⁾ Někdy i herci sami fixují svůj hlasový projev notami.

V divadelní praxi se také můžeme setkat s různými značkami, které jsou pro úspěšný průběh představení zafixovány přímo na hrací ploše. Jsou to všelijaké tečky, křížky, čáry atp. kreslené křídou, fixem, barvou, vyryté v zemi, v písku, mající sloužit nejen snad při umisťování dekorací, ale i akcím herců, větších komparsových skupin. Takto si někdy v Národním divadle v Praze zajišťoval přesný průběh sborových akcí operní režisér Ferdinand Pujman. Některé akce je třeba na scéně velice přesně fixovat všemi způsoby, např. kvůli svícení.

Pohled na jednu takovou podlahu jevištně zachytil — v tomto případě v pražském divadle S. K. Neumanna — spisovatel Bohumil Hrabal:

„Tak tahle zelená, to je značka pro nábytek a oponky Simple se žení, žlutá značka je pro Cida, fialová je Zlý jelen, bílá je ještě z Pohledu z mostu a tady, modrá, to je Othello... Jevištní mistr ukazuje na ty barevné šifry, avšak celý koberec je smetrem ke středu posetý tolika barevnými, překrývajícími se značkami, kroužky, křížky, háčky tak, že celý ten koberec působí jako veliký abstraktní obraz, který by jistě rád podepsal Joan Míro nebo Max Ernst. Avšak teď po něm po čtyřech lezou tři muži, aby se dopátrali modrých značek křesla, jehož posunutí ohrozilo představení. Inspicient ztrácí jistotu, nahlíží do svých výkresů, pak znovu na koberec, avšak modrá se stává zelenou a zelená barva je vyšlapáním změněna na na modrou, nebo zmizela nadobro.“²³⁾

Nejstarší známý doklad o použití orientačních značek pro aranžmá na hrací ploše podává zmíněný již Angelo Ingegneri ve výkladu *Kterak předvádějí divadelní hry* (1598). Autor, režisér Sofoklova Krále Oidipa, kterým se v roce 1585 otevřelo Teatro Olimpico ve Vicenze, vzpomněl tu způsobu, kterého ve zmíněné hře použil pro akci sboru. Jeho svědectví je zároveň dalším dokladem o velice vespělé režijní práci v těchto dobách.

„Pokud jde o ten počet postav, nemohu přejít mlčením jednu pěknou věc, která se neobyčejně zalíbila každému, kdo si ji po-

všiml. Totiž to, že tak veliký počet osob přicházel i odcházel na jeviště seřazen v naprostém pořádku a každý zaujal své místo bez sebemenších zmatek a nesází. Když byl na scéně jen samotný chór, jenž byl patnáctičlenný, vždy vytvořil pravidelný obrazec. A když přišel dějme tomu Oidipus, jehož doprovázelo dvacet osm lidí najednou, jejich kroky se dobře a lahodně spojovaly a křídily, až vytvořili jiný obrazec. Podobně když přicházela Lokasta s pěťadvaceti nebo Kreon s šesti lidmi. A jakmile ta či ona skupina odešla, ti, co zůstali, zaujali opět své původní místo a vytvořili předtělý obrazec. Bylo to úžasné, jak byli všichni seřazeni a každý přesně věděl, kde je jeho místo, a všichni odcházeli zcela spoutávaně. Což se podařilo velmi jednoduše, stačilo rozdělit podlahu jeviště, jako by na ní byly různobarevné mramorové desky, neobyčejně krásné napohled. A každá postava věděla, po které řadě čtverců má přicházet nebo odcházet a na kterém kameni se má zastavit. A podobně se zvýšil počet osob na scéně a rozmístění bylo třeba změnit, každý byl dobře poučen, na jakou další řadu a barvu dlaždic ustoupí. Takže se všichni bez jakýchkoli potíží naučili, co mají dělat, a počínali si tak, že nedošlo k žádnému omytu...⁽²⁴⁾

Jiný doklad o fixaci aranžmá ve starší době evropského divadla máme z činnosti jezuitů v první polovině 18. století. Už ti totiž v příručkách doporučovali nakreslit na podlahu jeviště dráhu kroku pro dodržení přesného aranžmá.⁽²⁵⁾

Také samozřejmě plynoucí čas pomáhá určitým způsobem divadelní dílo fixovat. Ti, kdož před námi právě dotvářejí představení, vědí, jak dlouho má trvat a kolik času z té doby už asi uběhlo. Kromě toho v zákulisí se čas obyčejně při představení sleduje a zaznamenává. Ve starém divadle, kde se inscenace nepřipravovaly tak důkladně, museli také na čas myslet. Přibližný výkyv v době trvání představení měl totiž vždy vliv na rytmus díla — a tedy i na jeho úspěch.

* * *

Zcela nový způsob fixace proměn scénické složky, včetně světla, přinesly v druhé polovině 20. století rychle se rozvíjející počítače. Tyto přístroje jsou postupně zabudovávány do větších divadel a velmi se v divadelním provozu osvědčují. Časem je bude mít mnoho souborů. Přišly na pomoc v době, kdy v tomto typu divadel bylo už někdy nad slly i velice schopných pracovníků přesně zvládat stále větší počet precizně připravených proměn scény, včetně světelného parku. Jejich zaváděním se také samozřejmě snižují provozní náklady. Kromě toho začala se už v mnoha zemích jevit nouze o kvalitní technický personál, protože výrobní provozy jsou schopny tyto lidi zaplatit daleko lépe, než si to mohou do-

volit divadla. Kvalitní techničtí pracovníci, oddaní divadlu, kteří přirozeně také stále v divadlech působí, dokážou většinou s tímem, který mají k dispozici, připravit určitou výpravu, nemohou však už mnohdy zaručit, že jejich lidé budou s plnou odpovědností a ujatostí dohodnuté akce při představeních respektovat. Proto i tito pracovníci uvítali pomoc paměťových přístrojů.

První doklad snahy vyloučit při představení ze řízené scénografické složky člověka je údajně z roku 1922 a došlo k němu v Praze ve vinárně podniku Louvre při hostování židovské kočovné společnosti ze Lvova, vedené Joelem Spiroem. Tehdy prý při představení Kafkovy hry Let kolem lampy byl vyzkoušen přístroj Automatické řízení divadelních efektů, který předváděl v určenou dobu předem stanovené efekty. Děrnou pásku tvořil kovový pás široký asi 12 cm, na němž byly vyznačeny pokyny pro akce krátkodobé i dlouhodobé. Páse odvíjel z cívky a navíjel na válec poháněný hodinovým strojkem. Stroj — odvoláváme se v této věci stále na svědectví Ludka Mandause — řídil mj. i promítání filmu na otáčivé paravany, které měly funkci ekranu. Přístroj, přihlášený pod číslem 5252 u Patentního úřadu ČSR, byl prý, na upozornění Jaroslava Kvapila, vyzkoušen i v Drážďanech. Jeho výroby se prý ujaly i některé německé firmy.⁽²⁶⁾

Automatická regulace scénické složky, včetně světla, je dnes dosti častá. Také hudební složka činoherních inscenací, i složka herecká, je-li dočasně ztvárněna filmem, jsou takto už často řízeny. Elektronické ovládací pulsy počítačového systému jsou schopny věrně reprodukovat připravené akce po neomezený počet představení. V krajních případech je nyní už možné — až na jediného pracovníka — vyloučit v čase představení účast technických zaměstnanců. To je ale opravdu jen krajní případ. V běžné praxi tomu tak není.

Tyto paměťové stroje mají však pro konkrétní realizace připravené inscenace, tj. pro představení, hlavní význam ani ne snad v tom, že umožňují přesně realizovat různé akce např. světelného parku, ale především v tom, že fixují její rytmus. Před zavedením těchto přístrojů v žádné době neznalo divadlo tak účinný způsob fixace rytmu. Tady byl učiněn převratný krok pro usnadnění činnosti divadelníků při reprízách i pro uchování úrovně repríz třeba i na dlouhé roky.

Počítačová technika, která vnikla i do divadla, určuje však rytmus inscenace tak, že by jeho proměny, vzniklé akcí herců, nebyly možné. Kdyby totiž rytmus inscenace byl určen jednou provždy, kdyby se zmenšil odchylka nebyla možná, byli by herci doslova vláčení přístroji při každém představení.

Elektronické řídicí pulsy s programovou technikou řídí vždy člověk, kterého nelze v divadle nikdy nahradit, protože jeho hlavním úkolem je, aby soustavně koordinoval činnost počítače s činností herců, pěvců, tanečniců, mimů či loutkářů na hrací ploše. Tento technik je připraven uvádět do vztahů činnost herce a činnost stroje. Činností nikým nezastupitelných herců se vnitřně do každého představení moment náhodou. Kromě toho i v činnosti ostatních složek může dojít k určitému narušení fixovaných dohod. Proto je třeba, aby tu byl kontrolní činitel schopný rychlého iniciativního jednání. Rytmus inscenace, pod tlakem toho, co se děje na scéně, je možné tedy i v těchto případech do určité míry měnit. Herec stále při hře spoluručuje rytmus inscenace. Ve srovnání s představeními, v nichž se těchto přístrojů neuzívá, je však možnost proměny rytmu — k prospěchu díla a někdy i k jeho neprospěchu — přec jen omezena.

Napětí mezi dohodnutým a náhodným, jedno z krásných specifík divadla, odstranit nelze. Lze ho jen — více či méně — omezit či utlumit.

„Základní problém současného divadla,“ napsal V. E. Mejerchold, „je problém zachování improvizace a charakteru herecké tvorby ve složitě a přesně režijní formě představení...“²⁷⁾ Mejercholdova formulace se týkala nového divadla. Problém, na který velký režisér upozornil, existoval však v divadle vždy. Vždy totiž bylo divadelní dílo nějakým způsobem, třeba jen primitivně, připraveno, vždy bylo něco dohodnuto, co se muselo respektovat, a vždy v rámci jistých, znovu opakujících se, třeba jen nepatrných dohod hledal herec, pěvec, tanečník, mím, loutkář prostor pro sebe.

Velcí režiséři si uvědomovali, jak pro zdar představení je důležité, aby si v něm herec tvořivě počínal. Mejerchold např. dovoľoval svým hercům improvizovat v rámci dohodnutého a dokonce prohlásil, že práce herce vlastně začíná po premiéře.²⁸⁾ Podobně si počínal např. i Karel Hugo Hilar. Tento režisér pevně ruky říkal prý svým hercům před premiérou, když již vše bylo pevně připraveno, aby si nyní už dělali, co chtějí.²⁹⁾ Režisér

měl nyní již jistotu, že to podstatně nikdo v celku inscenace ohrozit nemůže a že naopak herci mohou při představení vnést do hry cenné kvality.

* * *

V divadle evropsko-amerického typu se však nicméně prosazuje čas od času snaha o maximální fixaci činnosti herce, která vede až k úvahám o jeho odstranění. Živý člověk jeví se některým divadelním reformátorům jako element, který se vzpírá silné stylizaci, na rozdíl např. od scénické složky, a který není schopen beze změn opakovat dohodnuté. „Divadlo se bude sice nadále vyvíjet,“ povzdechl si kdysi Gordon Craig, „ale stálou překážkou jeho vývoje zůstanou herci.“³⁰⁾ Proto čas od času někdo prohlašuje, že by herce měla nahradit loutka či nějaký mechanismus. Takovým proklamacím je však třeba dobře rozumět. Tito režiséři i teoretikové přirozeně většinou dobře vědí, že něco takového je neproveditelné. Svými formulacemi spíše chtějí s veškerou krajností ozejmít a hlasitě připomenout své názory na práci herců. Tu tkví také příčina, proč stoupenci některých divadelních koncepcí, např. symbolisté a avantgardisté, si vysoce cenili loutkového divadla.

„Herec musí opustit divadlo,“ napsal v roce 1907 anglický divadelní reformátor Gordon Craig, „a jeho místo zaujme neživá bytost — řekněme jí nadloutka.“³¹⁾ Ruský symbolistický básník, prozaik a teoretik literatury Valerij Jakovlevič Brjusov přibližně v tutéž dobu žádal, aby se herci nahradili loutkami na péro a v každé aby byl gramofon.³²⁾ Francouzský dramatik Alfred Jarry chce tváře herců svého Krále Ubu uzavřít do masek.³³⁾ A Gaston Baty na sklonku své režisérské dráhy se stáhl do světa loutek.³⁴⁾

I ještě později se podobné názory někdy objevovaly.

„Zákony organického člověka tkví v neviditelných funkcích jeho nitra,“ napsal v roce 1925 německý malíř Oskar Schlemmer, „jako je tep srdce, krevní oběh, dech, mozková a nervová činnost. Pokud mají tyto faktory rozhodující úlohu, pak je centrem člověk — Přetváření lidského těla a jeho proměny umožňuje kostým, převlek. Kostým a maska podporují nebo mění podobu, vyjadřují podstatu nebo o ní dávají klamnou výpověď, zesilují její organickou nebo mechanickou zákonitost nebo ji odstraňují. — Věškeré kostýmy však nedokáží odstranit podmíněnost lidské postavy a zákon tíže, kterému podléhá. — Snaha osvobodit člověka z podmíněk, které ho spoutávají, a vystupňovat svobodu jeho pohybu nad přirozenou míru vedla k uplatnění mechanické umělé figuríny namísto lidského organismu, k použití automatu a marionety.“³⁵⁾

Snahy o nahrazení herce, ať už je konkrétní řešení označováno jakkoli, vedly by, kdyby se prosadily, konečnou k záměně člověka mechanismem. Termín loutka je tu sotva na místě. Loutka totiž vyžaduje člověka-animátora, který divákům může být na hrací ploše buď skryt, nebo také ne. V loutkovém divadle je dramatická postava vždy rozložena mezi loutku (figurínu, věc) a mezi loutkáře. Loutka by sama nebyla schopna žádné akce na hrací ploše, lidský element z ní zmizet nemůže. Ve všech výše uvedených případech by muselo jít, jak jsme už pověděli, o přístroje, mechanismy, automaty. Avšak dosti o tom. Berte tyto dobové hlasy spíše jako výraz touhy po výrazné jevištní stylizaci, pochopitelně zejména jako reakce na psychologické realistické divadlo evropsko-amerického typu, které rozkládalo obraz do drobných nuancí.

Snaha přiblížovat herce loutce, či dokonce jej nahradit mechanismem, byla však nejen výrazem snah po ostré stylizaci, ale i po maximální fixaci dohodnutého. Tuto svoji snahu režiséři někdy prosazují zvláštní formací nepřímých divadelních prostředků. Používají například obličejových masek nebo polomasek. Volí pro kostýmy materiály, které omezují pohyb, poutají své herce různými hmotami. Tak si někdy počínal i Karel Hugo Hilár. „Dává hercům tuhé rukavice,“ dosvědčil Miroslav Rutte, „aby obnažil v jejich pohybech základní motorické prvky (Kolumbus), svírá jejich klouby brněním, aby docílil loutkového mechanismu (Balladyna), a sní o průhledných gumových maskách, jež by modelovaly živé tváře do maxima utkvělého sklebu.“³⁸⁾

K ostré stylizaci, precizně připravené, nepodléhající příliš proměnám při jednotlivých představeních, divadlo s užitkem nejdnou již směřovalo a bude i v budoucnu směřovat. Na této cestě se však nikdy nezdalo a nikdy nevdá herce. Kdyby totiž na hrací ploše místo něho prováděl určité akce automat, nedošlo by k divadelní komunikaci. Není vyloučeno, že v prvních okamžicích bychom my diváci, netuše, že před námi není herec, ale automat, snahu komunikovat projevíli. Ale jen do té doby, než bychom poznali, čím máme tu čest. Automat v podobě člověka by však od počátku s námi nekomunikoval, třeba by se zdánlivě o to snažil, protože toho není schopen. K tvořivému spolupůsobení mezi tvůrci představení a diváky, schopnému složitých vztahů a proměn, by nedošlo. Dopadlo by to asi tak, jako když

se díváme na nějaký pohyblivý betlém. I když automat z rozhraní 20. a 21. století je schopen nevidaných akcí. Podstata by však nakonec byla stejná.

Působení živého na živé, velké specifikum divadla, v tomto případě by nebylo možné.

Miloš Kirschner mi v létě 1986 po návratu z Japonska vyprávěl, že v tokijském Disneylandu viděl při zájezdu Divadla S+H scény z různých období japonských dějin, které sehrály automaty, schopné tak neuvěřitelně jemných projevů, že na první pohled působily jako živé lidi. Přístroje dokázaly polybovat ústy, tvářemi, očima, prsty. Tyto automaty zatím vystupovaly jen v krátkých scénkách. Není vyloučeno, ano, je to spíše pravděpodobné, že se časem uplatní i v rozsáhlejších hrách. Třeba i v Shakespearově tragédii Romeo a Julie.

Bude to jistě jen další triumf lidské dovednosti.

Nebude to však divadlo.

Umění vyprávět fabuli

Každý text, který je převáděn ze systému slovních znaků do znaků divadelních, má určitou fabuli. Obsahuje řadu událostí, příhod, popřípadě jen událost jednu. V každém divadelním díle je zobrazeno určité dění, předvádí se tu určité jednání, určitá aktivita. Mezi výchozím bodem inscenace a jejím závěrem se něco děje, něco se stane, takže na konci této akce jsme vždy někde jině, než jsme byli na počátku. Konkrétní zpracování této aktivity v inscenaci od „obrazu“ k „obrazu“ nazýváme dějem, příběhem, popřípadě syžetem. Fabuli bychom mohli označit za základní konstrukci dění na divadelní ploše, kterou by měl každý divák třeba i s vynaložením větší námahy, dříve či později pochopit. Jedině tak se totiž neztratí v někdy až neobyčejně složitých dějích. Kromě toho dobře vybudovaná fabule přispívá k pochopení smyslu úsilí inscenátorů. Jasnou představu o fabuli by měl však mít, jak ještě povím, i celý divadelní kolektiv.

K upřesnění vztahu mezi fabulí a příběhem v divadelním díle chtěl bych upozornit na formulaci režiséra Františka Štěpánka. Děj divadelní tým nevypravuje, ale konkrétně na hrací ploše předvádí, zatímco fabuli naopak může pouze — mimo čas hry — vyprávět a nikdy ji nelze na hrací ploše předvést. Fabule v sobě obsahuje — v časové posloupnosti — všechna podstatná dějová fakta v přičinné souvislosti.

Jsou divadelní texty, které mají složitě fabule. Tak je tomu u některých antických tragédií, v hrách Shakespearových, Lope de Vegy, Moliéra, Schillera, Huga, Musseta, ale i třeba v dramatech Brechtových či Dürrenmattových. Některé texty naopak tihnou k minimálnímu příběhu. Prájemnoduché fabule měly např. frašky středověkých žakérů. Tradiční japonské texty nó. Scény na divadlech kabaretního typu. Redukci fabule oproti předchozí romantické dramatičce se vyznačovaly hry Ibsenovy a Čechovovy. V dílech některých dramatiků druhé poloviny 20. století, např. Becketta, došlo v oblasti dramatu k ještě větší redukci fabule.

Inscenátoři určitého textu se pokoušejí základní fabuli divákově odvyprávět tak, aby ji pochopil. Bertolt Brecht dokonce divadelnínským doporučoval, aby se o fa-

buli zajímali na prvním místě už při analýze hry. V jeho radách hned v prvním bodě se říká:

„Fabuli zkoncentrovat na půl stránky. Potom fabuli rozdělit na jednotlivé příhody, určit klíčové body, tj. nejdůležitější události, které fabuli vedou kupředu.“⁽¹⁾ Brecht zdůrazňoval, že velmi záleží na tom, zda fabule je vyprávěna srozumitelně a elegantně.⁽²⁾

„Nezřídka se díváme v divadlech na hru,“ upozornil už Stanislavskij, „aniž jasně chápeme posloupnost událostí a jejich vzájemnou souvislost. A je to první, co musí být vybroušeno ve hře, protože bez toho je těžko mluvit o její vnitřní stránce.“⁽³⁾

Fabule je jedním z důležitých kompozičních prvků, jak jsme už dříve pověděli, zajišťujících jednotu divadelního díla. O její dobré odvyprávění měli zřejmě vždy zájem všichni tvůrci inscenace. Nejvíce se o ni musel ovšem zajímat ten, komu byla svěřena hlavní péče o zdar společného divadelního díla. Ve starších typech divadla nebudoval však režisér fabuli způsobem, jak to činí v divadle moderním. Nešlo mu o výstavbu fabule podle jeho představy. Režisér tehdy patrně zasahoval do práce herců, kteří hráli při představení podle určitých konvencí, jen v případech, kdy se těmito konvencemi dobře neřídili. Korigoval jejich činnost pouze tehdy, když se ve vyprávění fabule dopustili hrubé chyby, evidentně škodící celkovému výsledku.

Vyprávění fabule je vždy určitou interpretací výchozího textu. Jednu a tuž fabuli lze vyprávět různě. Ten, kdo ji vypravuje, podává zároveň její hodnocení. Tak tomu muselo být vždycky. Doklady máme však až z divadla posledních století. Víme velmi dobře, jak různé mohou režiséři vyprávět jeden a týž příběh, aniž by přitom podstatně měnili výchozí text. Mohou položit různé důraz na různá dějová fakta, proměňovat hierarchii postav, posunout konflikt atp.

Ve fabuli textu není vše stejně důležité, a proto záleží na inscenátorech, na co položí důraz. Režisér zvažuje, co se má z hlediska ideové estetických záměrů inscenace rozhodně vtisknout v paměť diváka.

Upozornil jsem již výše, jak veliký význam pro úspěch inscenace má expozice, v níž divadelní tvůrci navazují kontakt se svými diváky (str. 118).

Základní fabuli zpracovávají inscenátoři v každém okamžiku inscenace do konkrétního děje.

Fabule jim slouží k tomu, aby si při této činnosti pochopili z hlediska celku účelně.

Už v kapitole věnované vztahu režiséra a divadelního prostoru jsem pověděl, že ten, kdo více než jiní v divadelním kolektivu myslí na celek divadelního díla, vstupuje do zkoušky či zkoušek s určitou představou divadelního prostoru, v němž bude před diváky představení realizováno. Tento prostor je buď dán běžnou praxí, takže úvahy o něm není třeba celkem vést, nebo je výsledkem volby. Představa o hrací ploše před započetím zkoušek může být i značně neurčitá a může během příprav doznat ještě značných změn.

Příprava inscenace při zkoušce či zkouškách děje se však vždy s nějakou představou hrací plochy, přičemž není nutné, aby se inscenace připravovala přímo na ní. Divadelní inscenace se leckdy zkouší např. v bytě, v hercecké šatně, ve foyeru či vestibulu divadla, na chodbě, ve zvláštní zkušebně. Vždy je však třeba při zkouškách brát zřetel na budoucí hrací plochu a také na umístění předpokládaných diváků. V určitých případech jsou zkoušky mimo hrací plochu — např. při velkých plněních divadelních akcí — velice obtížné.

Při přípravě inscenace, která může trvat různě dlouho, musí se především herci, nenahraditelní tvůrci každého divadelního díla, umístit do předpokládaného divadelního prostoru. Těto činnosti, kterou je třeba podniknout vždy, má-li divadelní dílo vzniknout, říkáme aranžmá. Aranžmá je optické vyznačení proměnlivých vztahů mezi hereckými postavami na hrací ploše se zřetelem na předpokládaného diváka. Mohli bychom je také označit za mapu inscenace. Za cesty, po nichž se v zájmu účinnu divadelního díla musí herci, pěvci, tanečníci, mimové, loutkáři na hrací ploše pohybovat.

V praxi i v literatuře se někdy činnost, pro niž užívám termín aranžmá, označuje mizanscénou. Tomuto termínu se však vyhýbám, protože bývá používán i ve smyslu daleko širším, jako označení režijní činnosti vůbec.

Má-li se někdy za to, že aranžmá, na rozdíl od mizanscény, nevjadřuje hlubší smysl, není to správné, protože každé, i sebeprimitivnější aranžmá je určitým významovým i estetickým zpracováním výchozího textu.

Každé aranžmá, vyjadřující určité vztahy mezi posta-

vami divadelního díla, má aspekt obsahový a formální. Je velice závažným prostředkem charakteristiky všech postav divadelního díla, protože vzájemnými vztahy se všechny postavy inscenace více či méně dále určují. K základní charakteristice herecké postavy, kterou vytváří každý herec, přistupuje další, kterou vytvářejí, aniž si to třeba zvlášť uvědomují, všichni ostatní herci. Tak je tomu v divadelním představení, v němž vystupují alespoň dva herci, vždy. Někteří režiséři této skutečnosti dovedou však zvlášť dobře ve svých pracích využívat. Z českých režisérů 20. století zejména Otomar Kréjča dovedl tímto způsobem prohlubovat a dovršovat charakteristiku hereckých postav.

Otázku aranžmá musí řešit i herec, který v divadelní akci vystupuje zcela sám. I on musí hledat své umístění v prostoru, vztahy k hrací ploše, třebas i bliže nevyznačené, k světelnému zdroji, a samozřejmě i k předpokládanému divákovi.

Mluvíme-li o aranžmá, máme vždy na mysli aranžmá herců, což je pochopitelné, i když to vlastně není přesné. Herec je základní složka každého divadelního díla. A kromě toho složkou vysloveně dynamickou, proměnlivou, jící víceméně své místo na hrací ploše. Ve skutečnosti však my diváci vnímáme vždy akci herce jako součást celkového aranžmá hrací plochy. Aranžmá této hrací plochy, její uspořádání, vnímáme jako celek a inscenátoři s touto skutečností v každém okamžiku inscenace počítají, i když nás třeba co chvíli zaměňují k nějakému detailu. Ve skutečnosti jsou tedy součástí aranžmá i případné dekorace, mobiliář atd., tedy předměty, které vymezují a určují hrací plochu, a také světlo.

Aranžmá mohou být různá. Každý typ divadla v každé době má svůj specifický způsob aranžmá, takže divadelní historie může podle něho, je-li opticky zachyceno, divadelní jevy dost přesně datovat. Tvůrci inscenace používají pro aranžmá někdy celou hrací plochu, jindy jen její část, např. přední, známé i aranžmá horizontální, vertikální či kombinovaná, i konečně aranžmá statická a dynamická. V některých případech jsou divadelní akce aranžovány i v hledistním prostoru. Ve výjimečném případě může dokonce dojít k takovému prolnutí hrací a divácké plochy, že můžeme hovořit o jejich splynutí.

Přesně vzato, měl bych spíše mluvit o tendenci k němu, kterému z těchto řešení. Ve skutečnosti je totiž jen zřídka možná, aby alespoň na okamžik nedošlo k prol-

nání různých typů aranžmá. Tak např. aranžmá na přední ploše jeviště, kterému dávalo přednost barokní, klasicistické a do značné míry i ještě romantické divadlo, mohlo být narušeno na chvíli hrou na zadní ploše. Jsou známy případy, že herec, který zašel za scénu, byl po chvíli zobrazen na jejím pozadí mladíkem či dítětem podobně kostýmovaným, a po chvíli popřípadě ještě i podobně oblečenou loutkou. Ochod postav, její putování např. krajinou, muselo být zobrazeno takto, protože živý herec by se dostal do silné disproportionce s malovanou perspektivní iluzivní dekorací.

Aranžmá je někdy výsledkem velkého úsilí režiséra i dalších tvůrců divadelního díla. V divadelních projevech, budovaných na vžitých konvencích, stačí však většinou použít znovu a znovu opakovaných, běžných, tradičních řešení. V takovém druhu divadla stačí před představením upozornit jen na některé složitější či obtížnější místo.

Tak tomu bylo např. v představeních komedie dell'arte. Nebo ještě poměrně nedávno i u českých kočovných divadelníků. A. Kreuzmannová mi např. vyprávěla, jak byla jako členka společnosti Otty Alfieriho 17. 2. 1926 seznamována se změnami aranžmá své role Sophie v Rollandově Hře o lásce a smrti, k nimž nutně muselo dojít, protože toho dne hrál Jérôme de Courvoisiera jako host člen Národního divadla Václav Vydra. Vydra, když zjistil, že Sophie, jeho partnerku ve hře, hraje Anna Kreuzmannová, řekl pouze to nejzákladnější: „V prvním jednání jdi tam, sedni si na tohle místo, odejdi tam a tam — a ostatní ti povím o přestávce.“ Herec se spolehl nejen na určitou úroveň herečky, kterou mu zaručovala její příslušnost k známé herecké rodině Kreuzmannů, ale i na běžné konvence soudobého kočovného divadla, jejichž znalost u herečky předpokládal a které i on ovládal.¹⁾

V minulosti divadla museli inscenátoři někdy při formování aranžmá respektovat určité konvence, např. při nástupech postav na hrací plochu. Tak např. v řeckém antickém divadle napravo od diváků přicházeli na scénu lidé z města a z přístavu, zleva cizinci.²⁾ Ještě v 19. století platila zásada, že vysoce postavené osobnosti, císař či král, musely na scénu vstupovat, pokud to dekorace dovolovala, uprostřed jeviště, nebo alespoň po vstupu na scénu co nejrychleji přejít do jejího středu.

V divadle velkých hereckých osobností evropského divadla 19. století aranžmá se budovalo důsledně se zřetelem k nim.

V japonském divadle nó byla aranžmá pro herce dokonce závazně určena v hereckých příručkách, které po generace sloužily hercům, takže ani zde nebylo třeba

aranžmá při přípravě her věnovat zvláštní pozornost.

„Hrací povrch scény je jakoby prokán sítí neviditelných přímek, polokruhů a parabol,“ říká Dana Kalvodová, „v nichž se realizuje půdorys celé akce. Obrazce závazné choreografické dispozice každé hry jsou zachyceny v hereckých příručkách a předávány z generace na generaci. Jsou zde přesně určeny body, v nichž se má herec zastavit, otočit, pokleknout, pronést určitou repliku, zazpívat píseň. V miniaturizovaném měřítku hrací plochy představují tyto diagramy mikrokosmos odpovídající makrokosmu děje, přičemž cílho se volně na velké vzdálenosti prostoru i času.“³⁾

Také v japonském divadle kabuki je v zásadě aranžmá dáno. „Herci nejsou vázáni měřítkem malované dekorace, nehrají v dekoraci, ale před ní, nejčastěji v prvním plánu jeviště, frontálně rozestavení.“⁴⁾

Jak neuvěřitelně složité je proti tomu třeba aranžmá Rozovského a Tovstonogovy vynikající inscenace Příběh koně, která měla premiéru v Leningradu roku 1975.

V divadelních inscenacích, v nichž je aranžmá vytvářeno s větší či menší samostatností a tedy i odlišně od řešení předchozího, objevovala se nutně vždy potřeba nějakým způsobem je zafixovat do paměti divadelníků. Kromě paměti, která herci koneckonců vždy nejlépe v tomto směru posloužila, používalo se i různých grafických záznamů. Avšak o této věci jsem už hovořil na jiném místě (str. 131—134).

Aranžmá divadelní akce musí mít určité vlastnosti, má-li sloužit inscenaci, která by s postulovanými diváky navázala komunikaci a tak vytvářela jeden z podstatných předpokladů pro její úspěch. Říkám-li, že divadelní akce musí mít určité vlastnosti, nesestupují na pozice normativní estetiky. Chtěl bych jen říci, že všichni na divadelní díla, která dosáhla u diváků ohlasu, musela v aranžmá splnit šest kritérií. Ne každé dílo je tedy splněno. Divadelníci všech dob, toužící po okamžitém úspěchu u diváka, se však snaží aranžmá podle těchto zásad budovat, byť s výsledkem — různým.

Aranžmá herců na hrací ploše musí být především dobře viditelné z prostor diváků a musí také umožňovat dobrou slyšitelnost. Musí být budováno se zřetelem k divákovi. To je ostatně vždy vůbec základní, na první pohled velice samozřejmý a jednoduchý úkol režiséra, který by měl umět úspěšně naplnit i ten, kdo pro tuto činnost má jen minimální předpoklady. Kdyby divák alespoň do jisté míry neviděl a neslyšel, nemohla by s ním komunikovat akce na hrací ploše a on by nemohl komunikovat s ní.

Vím z vlastní zkušenosti, že se lze v divadle dostat do dosti nepříjemné situace, když z balkónu nevidíme, co se děje v pozadí scény, nebo když nám z postranního pohledu uniká vše, co bychom měli vidět na levé či pravé straně.

Druhou vlastností aranžmá, sloužícího k dobré komunikaci mezi tvůrci divadelního díla a diváky, je služba ideovým záměrům inscenátorů.

Za třetí vlastnost aranžmá úspěšného divadelního díla považují jeho přehlednost a dobrou čitelnost. To je důležité zejména v těch inscenacích, v nichž jde o komplikované vztahy. I zmatek je třeba, v zájmu úspěchu divadelního díla, podat divákovi přehledně.

Za čtvrtou nadčasovou vlastnost aranžmá, vytvořeného pro divadelní dílo schopné dobré komunikace, považují jeho výtvarnou hodnotu. V aranžmá divadelních akcí se ostatně — záměrně či bezděky — obráží výtvarné cítění nejen jejich tvůrců, ale i předpokládaných diváků, a někdy se v něm dokonce výrazně prozrazuje i vytrhaná soudobá výtvarná tendence.

Aranžmá také musí být — to za páté — bez nebezpečí pro soubor.

Konečně poslední vlastností aranžmá dobré inscenace je to, že nevyvolává v divácích nežádoucí neumelecké postoje, které by je vytrhovaly z divadelní iluze.

V posledním případě mám hlavně na mysli aranžmá, která v divákovi budí obavu o zdraví i život herce. V zásadě nejde ani tak o to, zda aranžmá skutečně nebezpečné je, ale zda se divákovi jako nebezpečné může jevit. Pocit, který má běžně divák cirkusu, v němž hazardně pracují v kopuli akrobaté nebo v manéži krotitelé medvědů či lvů, divadelnímu divákovi nesvědčí.

Tuto skutečnost připomněl např. už Mejerchold:

„Stop! (Herce, který sedí na vysokém žebříku.) Změňte pozici! Posadte se solidněji, pohodlněji! (Herce: „Mně se sedí pohodlně.“) Ale pro mne není tak důležité, abyste vy měl pohodlí. Pro mne je mnohem důležitější, aby divák neměl o vás strach, aby se nebal, že tam nemáte pohodlí! Taková starost, která se netýká podstaty, ho může odvést od scény, kterou hraje... ano, tak! Dobře! Děkuji!“⁶⁾

Divadelní aranžmá se budují i ještě z mnoha jiných aspektů, které však připadají v úvahu jen v některých případech. Aranžmá je někdy vytvářeno např. se snahou některého herce vyzvednout či popřípadě některého slabšího a možná i dobrého herce, či větší skupinu herců odsunout do pozadí. Sotvakdo je schopen vyjmenovat všechny takové možnosti. Pouze výše zmíněných šest

aspektů je, zda se mi, zcela nezbytných pro aranžmá jakéhokoli divadelního díla, které má dobře komunikovat s diváky.

* * *

V aranžmá každého představení mění herec na hráči ploše své místo. Je-li na hráči ploše více herců, vidíme, že někteří vystupují v aranžmá inscenace dopředu a jiní mají naopak své místo ve srovnání s nimi — v pozadí. V centru aranžmá jsou přirozeně vždy hlavní postavy divadelního díla, které jsou nositeli děje. Vyjmečně takovou hlavní postavou může být i kolektiv, jako tomu bylo např. v Kuršově inscenaci Kutnohorských havířů (1948), připomínající na počátku revolučních proměn v Československu revoluční tradice českého dělnictva. Je-li toto pravidlo nějak narušeno, je to většinou důsledek neschopnosti inscenátorů aranžmá takto zformovat. Pouze vyjmečně může to být záměr.

Aranžmá může však vyzvednout i některé postavy, které sice nejsou hlavními dramatickými postavami díla, ale které ve společnosti zaujmají mimořádné postavení. Tak např. jsou zvýrazněny postavy nositelů moci, např. králové, i když jde o role epizodní, protože to odpovídá jejich pozici v životě, který divadlo obráží. Jestliže tyto postavy nezaujímou v aranžmá výše zmíněné místo, může to být záměr, projev opozičního vztahu k nim, nebo i prostě chyba, neznalost či nedocnění určitých společenských realit.

Aranžmá divadelních akcí na scéně podává konečnou způsobem pro diváka velice sdílným sociální charakteristiku hereckých postav, protože je — jako v divadle vše — stylizací životní reality. Obráží se v něm třídní rozvrstvení společnosti i zároveň názor tvůrců divadelního díla na ně.

Jsou divadelní inscenace, v nichž se aranžmá herců na hráči ploše — a popřípadě i výprava — ustavičně proměňuje. Na scéně není chvíle klidu, vše je stále v pohybu, vše se jakoby řítí kupředu. Tendenci k velice dynamickým aranžmá projevovaly zřejmě vždy komické divadelní žánry. Silně proměnlivá aranžmá vídám však často už po léta v řadě inscenací textů jiných. A i ve veloherním žánru bývá někdy těch proměn aranžmá až příliš. Zdá se mi, že takové ustavičné proměňování aranžmá většinou neslouží k dosažení ideově uměleckých cílů inscenátorů, že mnohem spíše slouží k zakrytí jejich nesoustředěnosti k divadelní práci, lenosti, po-

Scénická složka

Pro realizaci divadelního díla před předpokládáními diváky je vždy nezbytná určitá hrací plocha působící v představení jako scénická složka. Nemusí být pro ni zvláště upravena. Snad jste i vy měli možnost vidět divadelní akci uskutečněnou v prostoru, který pro ni nebyl výtvarně nikterak ztvárněn. Pouze světlo, slunce nebo nějaký jiný světelný zdroj, je vždy nezbytnou součástí každé hrací plochy, protože by jinak nebylo na hru vidět.

Proměny hrací plochy v dramatický prostor, kterou uskutečňují svojí hrou herci, se však často dosahuje i určitým výtvarným ztvárněním hrací plochy.

I když tedy úprava hrací plochy není předpokladem pro vznik divadelního díla, dějiny divadla, právě tak jako naše zkušenost, dokládají, že divadelníci ji většinou pro hru nějakým způsobem upravují tak, aby co nejlépe sloužila záměrům, které sledují. Během přípravy divadelního díla připravují také jeho výpravu a uvádějí ji do vztahu ke všem ostatním složkám divadelní struktury a naopak.

V některých případech využívá se jako výpravy přírodních scenérie, např. skalního terénu, parku, nebo i určitých lidmi vytvořených prostor, třeba hradního nádvoří, náměstí, kostelní architektury, historické sně. Výběr textů se v takových případech děje zpravidla již s ohledem na tuto scenérii. Inscenátoři přidávají k dějství, vytvořenému přírodou nebo lidmi, jen málo.

Ve starém divadle ten, kdo vedl přípravu inscenace, musel většinou používat výpravy, která nebyla pořízena pro určité divadelní dílo. V antice se hrálo na stabilní scéně architektonicky řešené, v níž malované dekorace tvořily jen určitý doplněk.¹⁾ Později, když se v evropském divadle prosadila malovaná dekorace, uživalo se dlouho typových dekorací, které sloužily řadě inscenací, protože byly vytvořeny se značnou obecností. Tak tomu většinou bylo v romantickém divadle. A ještě nedávno u většiny našich ochotnických spolků. Režisér mohl na nejvyšší volit z možností, které byly k dispozici, mohl si vybrat určitý prospekt a kulisy, popřípadě je ozvláštnit

vrchnosti i samozřejmě malého talentu. Velcí herci různých slohů, pokud je můžeme jakžtakž sledovat z materiálu nebo pokud jsme je mohli vidět při hře na vlastní oči, si prozíravě v častých změnách aranžmá nelibovali, protože věděli a dodnes vědí, že to neslouží jejich umění. Při ustavičných změnách aranžmá by se diváci k jejich hře — a k jejich výpovědím — jen těžko mohli soustředit. Uváživ změny aranžmá zná např. i japonské divadlo nó, kabuki či bunraku. * * *

Kdy divadelní kolektiv započne s tvořením aranžmá, není přirozeně nijak pevně určeno. Jsou režiséři, kteří aranžovacími zkouškami začínají svoji práci se souborem. Většinou se však v divadlech 20. století začíná aranžovat až po prvních úvahách nad textem u stolu. Existují i divadelní akce, např. kabaretní výstupy, kdy si herec aranžmá rozváží až téměř při vystoupení. Před krokem na scéně je však i v tomto případě třeba alespoň vteřina úvahy, kam se vlastně na hrací prostor postaví.

V představení, na které se díváme, je režisérovo aranžmá velice zřetelně vidět. V každém jeho okamžiku si uvědomujeme velkou přesnou práci, kterou soubor vedený režisérem udělal. To, že jde o dílo, o záměrnou stavbu, o umělý svět, vytvořený s velkou energií, připomíná se v něm snad až příliš důrazně.

Zaskočíme si ale ještě na jiné představení, v němž vše běží s jakousi samozřejmostí, takže máte dojem, jako by vše vytrysklo celkem snadno a lehce, bez větší práce, úvah, hledání, z hlavy a srdce divadelního kolektivu, ač přirozené jste jistě také ihned postřehli, že i v tomto případě jde o výsledek velké umělecké práce. Oproti předchozímu představení je zde aranžmá však zaretušováno. Režisérovy záměry prostoupily natolik hru všech herců, že máte dojem, že tu ani žádných režiséřských záměrů nebylo.

O snaze režiséřů retušovat režijní plán rozepsal se také Vsevolod Emiljevič Mejerchold.

„Bílé stehy režijního plánu!... Vytahujte bílé stehy režijního plánu!... Schovejte bílé stehy mého úkolu!... (Herec T.) Prosil jsem vás, abyste si tady sedla, ale vy to děláte příliš okatě a odkrýváte mé aranžmá. Nějdív přisedněte jen tak na krajíček, a pak se usadte pořádně! Schovejte můj režijní plán, mé bílé stehy!...“⁶⁾

nějakými stojkami, nábytkem, látkovými závěsy atp. Zcela pasivní však ani v tomto případě v době příprav nemohl být. Vždyť musel i tehdy přehlédnout, zda dekorace jsou v pořádku, nejsou-li ošuntělé, natřené, zda fungují tahová zařízení atd., i když třeba o tyto věci pečoval divadelní technik.

Už i v starém divadle bývaly však někdy pořizovány výpravy pro zcela konkrétní inscenaci, které se pak mohly používat i v jiných případech. Až téměř neuvěřitelné doklady o individuálních scénách detailně řešených malířsky a zčásti i plasticky podává již připomínaný Leone de'Sommi na základě své režijní praxe v druhé polovině 16. století.²⁾ Také např. pro uvedení Fuxovy opery *Cos-tanza e Fortezza*, uskutečněné na Pražském hradě roku 1723 při korunovaci Karla VI. za českého krále, vytvořil sérii dekorací italský jevištní výtvarník Giuseppe Galli-Bibiena.³⁾ V současném evropském profesionálním divadle pořizují se už téměř pro každou inscenaci, která má být realizována s výpravou, speciální dekorace. Snahy o to, aby divadelní dílo mělo speciální výpravu, se v Evropě silně začaly prosazovat od druhé poloviny 19. století. Velice důrazně tento požadavek vznášeli stoupenci realistického a naturalistického divadla. V orientálním divadle čínském a japonském, v jeho tradičních formách, se však tato tendence neprosadila.

O tom, zda bude či nebude nová dekorace pořízena, rozhodují ovšem někdy nejen ideové umělecké záměry, ale i hospodářské a časové možnosti atp. V řadě případů divadelníci však nepocitovali, upozornili jsme již na to, nutnost individuální výpravy požadovat.

Výpravy bývaly a jsou pořizovány před započítím zkoušek nebo během nich a na jejich vznik může mít veliký vliv — a v současném světovém divadle většinou i má — režisér. V profesionálním evropském divadle posledních desetiletí připravuje režisér projekt výpravy většinou již v předzkouškovém období. Není-li režisér sám autorem výpravy, spolupracuje s výtvarníkem, který v řadě případů je na tuto činnost zaměřen. Také ovšem ve starém divadle byli výtvarníci, kteří se specializovali na jevištní výpravy. Vzpomeňme jen Sebastiana Serlia, Josefa Furtenbacha, členů rodu Galli-Bibiena, Inigo Jonese, Burnaciniho, Quaglia, J. Platzera. To byli předchůdci např. Jirřho vévody Meiningského, Craiga, Appii, Baksta, Hofmana, Tröstra, Svobody či Vychodila.

Ve 20. století vytvářeli jevištní výpravy pro některé

režiséry i výtvarníci, kteří se této činnosti běžně nevěnovali. V zahraničí na sebe v první polovině 20. století upozornili svými výpravami dokonce i Pablo Picasso, Henri Matisse, Marc Chagall. Také pro česká divadla pracovali v této době nejednou vynikající malíři, např. Josef Čapek, František Muzika, Jan Zrzavý, Karel Svobodský, a architekti, např. Bedřich Feuerstein, Antonín Heythum či Jiří Kroha, kteří vnášeli do scénografie nové impulsy. Zdá se, že na mimořádný rozvoj české scénografie první poloviny 20. století měla podstatný vliv skutečnost, že vedle výtvarníků, specializujících se na tuto činnost, jakými byli např. Vlastislav Hofman nebo František Tröster, se mohlo na scéně tvořivě uplatňovat i ještě mnoho výtvarníků jiných. Tito umělci snad ještě více než lidé těsně spjatí s divadlem jí dovedli zajišťovat souvislost s výtvarným vývojem doma i v zahraničí.

Úvahy o jevištním výtvarnictví nejsou však clem mého výkladu. Zajímá mě totiž ani ne tak to, kdy výprava vzniká a kdo byl jejím autorem, jako spíš to, jak s ní pracuje divadelní režisér během příprav divadelního díla. Ani v tomto případě nepůjde mi jen o současný stav.

Ten, kdo více než jiní má na mysli celek divadelního díla, musí vždy — ve všech typech divadla — posuzovat dekoraci z hlediska předpokládaného diváka a z hlediska těch, kdož v ní pracují na hrací ploše, tedy především herců. Zajímá se o to, zda výprava splňuje ideové a umělecké cíle, které jsou inscenací sledovány, a zda je na ni dobře z hledišť vidět. Z hlediska herců se bere zřetel na to, aby mohli ve výpravě dobře v určeném rytmu uskutečnit akce, které mají realizovat, aby byla bezpečná i aby vyhovovala rytmu inscenace. Pro režiséra není důležité, z jakého materiálu je scéna vytvořena. Materiál, kterého bylo použito, jej zajímá pouze do té míry, zda vyvolá u divákovy předpokládanou iluzi a zda je takového druhu, že dovoluje souboru bezpečnou hru. Kromě těchto hledisek, uplatňujících se vždy, mohou vystoupit ještě i jiná, dočasná. Tak např. je třeba vzít ohled na technický personál, který někdy nemůže zajistit představu v čase požadovaném režisérem. Někdy je třeba při formování scény pamatovat i na to, aby šla dobře stěhovat, protože divadlo bude s inscenací jezdit na zájezdy, aby se popřípadě dala použít i na menším či větším jevišti, aby pořizovací cena nepřestoupila určitou částku atd.

Úkolem režiséra je vybudovat během zkoušek náležité vztahy všech složek divadelní struktury; především herecké složky, k této výtvarné složce. V moderním divadle, kdy režisér tak často připravuje výpravu před započítím zkoušek, musí se těmito otázkami přirozeně obírat již v předzkouškovém období. Hlavní práce nicméně nastává až při zkouškách realizovaných v prostoru, ve výpravě zpočátku obvyčejně jen naznačené a později už zcela dotvořené. Až do minulého století dostávaly se v inscenaci do vztahu dynamická složka a statická výprava, avšak v divadle 20. století se stala — v důsledku rozvoje techniky — i výprava velice často složkou dynamickou.

Tendence ke kinetické scéně je stará. Už řecké periakty, umožňující rychle, poulým otočením, určitou změnu dějiště, jsou výrazem těchto tužeb. Víme např. také, že v polovině 17. století dovedli kdesi jezuité v okamžiku proměnit scénu zámku v popravěštné.⁴⁾ Toto umění rychlých proměn zdokonalilo pak dále romantické evropské divadlo, na němž někdy v závěru aktů se rychle za sebou vystřídalo třeba i několik prospektů. Velice výrazným projevem těchto snah v Evropě se na romantických jevištích stala tzv. Wandeldekoraton, ukazující na širokém páse plátna, taženém z jedné strany jeviště ke druhé, různé krajinné záběry, jejímž cílem bylo vyvolat iluzi rychlého putování či spíše letu.⁵⁾ Z 18. století však už máme také doklad o tom, že jezuité v pantomimě Thučhuba a lehkomyšlné dekorace — promítali na plátěné stěny!⁶⁾ Další vývoj přinesl točnu, pohyblivé chodníky, jevištní vozy, Craigovy lehce posuvné screens a jiná podobná řešení a konečně i dekorace vytvářené diapozitivy, filmovou projekcí, pohyblivými jevištními bloky, rozehraným světelným parkem či laserovými paprsky.

V současné době je možno často v divadlech vidět univerzální scénu pro celou hru, která se nějakým způsobem v průběhu představení ustavičně modifikuje pro konkrétní potřebu toho či onoho dějového úseku. Tento způsob řešení hrací plochy je velmi příznačný pro Josefa Svobodu, který se zjevně zasloužil o jeho rozšíření v řadě divadel několika kontinentů. Divadlo 20. století zná i scénu vytvářenou pouze světelnými zdroji.

Zřetel k tomu, aby v představení byly správně utvářeny vztahy k výpravě, patřil vždy k povinností režiséra. Už dříve připomenutá starost caroga, aby herec si nepopletl domy, do nichž vchází, je z tohoto rodu (viz str. 31). V současném divadle se ostatně také musí na

takové věci myslet. V zásadě tu však režisér sleduje celý komplex problémů významových, uměleckých i technických, o jakém divadelníci minulých časů nemohli mít tušení.

Mimořádnou pozornost věnovali vztahům scény k ostatním složkám divadelní struktury umělci soustředění k hudebnímu divadlu, protože hudební divadelní díla, zvláště opera, jsou nejkomplikovanější jevištní struktury. Složitost této problematiky teoreticky i prakticky promýšlel v 19. století zejména Richard Wagner, usilující i jako operní skladatel o díla, při jejichž realizaci by se tvořivě spojila řada umělců. Na rozhraní 19. a 20. století byl to pak Adolph Appia, jenž své scénografické reformy zpočátku promýšlel rovněž na operní tvorbě. Jeho základní teoretický spis se nazývá *La mise en scène du drame wagnerien* (1895).

Někteří významní režiséři, věnující se v 19. a 20. století činohře, neodolali, aby se alespoň jednou za život nepokusili o operní režii, která je divadelní akcí nejsložitější.

* * *

Výprava — popřípadě jen její náznak — může při zkouškách na herce působit inspirativně. Zdá se, že i ve starém divadle výprava, pokud se s ní pracovalo, umocňovala hercovu fantazii, protože teprve uprostřed dekorací se herec cítil v pravém divadelním prostředí.

„Na celém jevišti bylo všeho všudy několik kamenů,“ vzpomíná K. S. Stanislavský, „na nichž se mohlo stát nebo sedět. A nezmyl jsem se. Jako režisér jsem nejen pomohl herci nezvyklým plošením, ale podnítl jsem mimo jeho vůli také nová gesta a herecké výrazy. Kolik rolí vhrálo tímto scénickým rozvržením! Poskakující skřeti, kterého skvěle hrál G. S. Buržalov, plovoucí a potápějící se vodník, kterého pěkně hráli V. V. Lužskij a A. A. Sanin, Rouťčka, skákající po skalách, hraná M. F. Andrejevovou, žinky, rodící se z mlhy, Ježibaba, protahující se červenou skalní rozsedlinou, všechno to samo o sobě činilo role charakterní, krásné a budilo obrazy, typické pro poahádkový svět a podněcovalo hercovu fantazii.“⁷⁾

Podobně svědčí o scéně i např. Radovan Lukavský, když říká, že pro svého Hamleta využíval při zkouškách nové emocionální zdroje, které nalézal ve scéně samotné a v hudbě.⁸⁾

Výprava může ovšem také někdy herce poškozovat, znejistit a ohrozit. Tak např. příliš strmé schodiště, které navrhl Josef Svoboda do Macháčkovy režie Sofoklova Krále Oidipa (1963), mělo na herce nedobry psychologický účín.⁹⁾ Pohyby na některých jiných šikmých pů-

sobí podobně. Scéna může herce také zaválit či zastínit. Může se dostat i do rozporu s intencemi, které soubor sleduje. Tak tomu bývalo často např. v romantickém divadle, když soudobé lokální frašky a činohry, vyžadující zcela konkrétní dějiště, se většinou musely hrát v obecných dekoracích.

Z dějin divadla víme, že některé dekorace vyvolávaly v divákův takové nadšení, že jim po otevření opony třeskali. Tak tomu prý někdy ještě je i v SSSR. Konečně i já jsem jednou — spolu s několika stovkami divadelních teoretiků a historiků — dekoracím nadšeně třeskal. Když totiž na světovém kongresu Mezinárodní federace pro divadelní výzkum v září 1981 technici delegátů v mezinárodním divadle ukazovali sérii původních divadelních proscenů, navržených Jiřím Vévodou Meiningenským, vyrobených firmou bratří Brücknerových v sousedním Koburku a osvětlovaných podle původních režijních záznamů, neodolali jsme jejich divadelnímu kouzlu. S popisnými dekoracemi bylo totiž možno pomoci světlu dělat velké věci. Bylo možno je nejen převést před očima diváků z denního světla do podvečerní nálady, z noci do růžového úsvitu, popřipadě i ze slunného dne do bouře, ale bylo možno i přetvořit jejich popisný rukopis v plastickou zkratku už zcela moderní podstaty. I s malovaným proscenem mohli tedy režiséři v divadle 19. století tvořivě pracovat.

* * *

Po několik tisíciletí hrálo se divadlo téměř výhradně v pleneru při denním světle. Pouze některé divadelní akce se realizovaly v noci — popřipadě i v uzavřených prostorách — při ohni. Světelným zdrojem divadla po dlouhou dobu bylo slunce, jehož zář nebylo přirozeně možno řídit, pouze se jí bylo možno přizpůsobovat. Pro hraní divadla využívalo se zajiště hodiny a dny, kdy bylo dobře vidět. A v některých případech třeba i ranního a podvečerního času, mohlo-li svtání či stmívání účinně hry prospět.

Pleněrové divadlo hraje se i v naší současnosti. Jeho projevem je např. pouliční divadlo, které se v druhé polovině 20. století rozvinulo hlavně ve větších městech západní Evropy. Tyto produkce jsou také většinou realizovány za denního světla.

Režiséři mohou manipulovat pouze se světelnými zdroji umělými. Divadelním slouží různé umělé světelné zdroje, jednak k tomu, aby bylo vidět na hru, jednak k rozmanitým jiným účelům. Světlo může spolupůsobovat nebo dokonce samostatně formovat scénu a spoluvytvářet atmosféru, rytmus, dramatickou představu. Může dotvářet hereckou postavu. Je v jeho moci podporovat herecův projev. Může však herecově práci i škodit. Světla se používá i k tomu, aby zakrylo různé nedostatky na

hrací ploše, hlavně slabší herecký projev, a naopak před diváky vyzvedlo jeff přednosti. Dočasně může světelný zdroj, např. paprsek světla, zastoupit herce.

Ti, kdož více než jiní v divadelním kolektivu myslí na celek inscenace, zajímali se vždy o to, zda umělé světelné zdroje zajišťují dostatečnou viditelnost divadelní akce na hrací ploše. Teprve v druhém plánu sledovali světelnými akcemi cfe ideově umělecké. Intenzivní světelné zdroje moderní doby nutí režiséry sledovat i to, zda jimi herci nejsou ošňování nad únosnou míru nebo zda na scéně není žár škodlivá zdraví.

V divadelní praxi staré i nové objevují se okamžiky, kdy inscenátoři chtějí na hrací ploše zvlášť zdůraznit určitý jev. V japonském tradičním divadle se např. tento problém řeší tak, že se během představení k herci či příbliží člověk v neutrálním kostýmu s dlouhou tyčí a svíčkou na jejím konci přidrží u hercova obličje, aby bylo lépe vidět jeho mimický výraz. V současném divadle evropsko-amerického typu tuto službu dělá reflektor-hledáček.

Divadelní režiséři 20. století, mající k dispozici výboje vědy a techniky, využívají ve svých inscenacích světla komplexně. Světlo se namnoze stává hlavním scénotvorným činitelem, vytlačujícím z hrací plochy hmotné výpravné prvky.

Zvláštní formou využití světla na hrací ploše je dia-projece, která slouží především k utváření scény. Předností scén takto vytvářených je to, že mohou na hrací ploše vyvstat bleskově a právě tak rychle i zmizet. Dia-projektiv, zachycující celek nebo detail fotografického záberu či výtvarného díla, se začal v evropském divadle uplatňovat od počátku 20. století. Přibližně v téže době bylo poprvé využito i filmu jako divadelního prostředku.

Film může v divadelním díle plnit různé úkoly, používá se ho i např. k zastoupení herce, k realizaci rolí, které nebyly v inscenaci obsazeny herci atp., vždy však do určité míry spoluvytváří dekoraci. Promítání filmového pásu na určitou plochu, ať už tematicky jde o cokoli, se stává konečnou vždy součástí výpravy. V řadě případů pak filmová projekce má přímo zobrazit určité prostředí, např. letící mraky, řítící se horskou bystrinu, pouliční ruch velkoměsta.

Prvními režiséry, kteří v Evropě ve svých inscenacích mistrovsky využívali světla, byli Erwin Piscator a Emil František Burian, kteří mezi "dvěma světovými válkami vytvořili typ „světelného divadla“ jejich pokračovateli dále rozvíjený. Světlo různého druhu (reflektory, dia-

pozitivu, film) využívali v různých funkcích, ve složitých vzájemných vztazích i ve složitých relacích k složce herecké a hudební. Svého času fascinovala řadu světových divadelních metropolit i mistrovská práce režiséra Jeana Vilara se světlem např. v inscenacích Corneillova Cída či Moliérova Dona Juana, které připravil pro pařížské Théâtre National Populaire. V Moliérově hře vytvářely na prázdné ploše jeviště iluzi lesa i hmoty komturový hrobky pouze reflektory.

Režiséři mají pro práci se světly k dispozici většinou specialisty, kteří jsou schopni evoluce různých světelných zdrojů při zkouškách připravit a při představení pak uskutečnit. V současném evropském divadle bývá však někdy světelných akcí v představení takové množství, že je již nad síly člověka, aby si je zapamatoval a přesně prováděl, takže jsou při hře zajišťovány pomocí počítačů. V kontrastu k těmto inscenacím zná svět dodnes představení, při nichž se v podstatě svítí jen proto, aby bylo vidět. Nevyvratitelnou skutečností však zůstává, že práce se světlem neměla nikdy v minulosti takový význam pro divadelní inscenaci a nevěnovalo se jí nikdy tolik péče a času jako v evropském divadle 20. století. Světlo se stalo pro divadlo nového času nejspodstatnějším scénografickým elementem vůbec.

* * *

Výtvarníka, který v evropském prostoru jako první začal formovat hrací plochu, mohli bychom nejspíše označit za architekta. Scéna v divadle řeckém a římském byla totiž ve svém základu architektonické dílo. Od renesance jevištním výtvarníkem se na dlouhá léta stává malíř silné prostorové citlivosti. Někteří z těchto malířů měli však i architektonické vzdělání. Ve 20. století se v divadelním provozu uplatňují opět převážně lidé, kteří prošli architektonickým školením. Mezi jevištními výtvarníky první poloviny 20. století se to jen hemží lidmi s titulem architekt. To ovšem neznamená, že by linie malířsky řešené dekorace z divadla zmizela. Ve druhé polovině 20. století uplatňují se jako jevištní výtvarníci stále větší měrou lidé schopní tvořivě pracovat se světlem. Tito mistři světa přebírají zejména v menších scénách nejednou funkci scénografa-malíře či architekta. Jsou to odborníci vzdělaní malířsky, architektonicky či technicky, kteří však nepoužívají pro svoji práci hmotu, ale světelnou energii.

Na význam osvětlovače nového typu v moderním divadle upozornila např. už v roce 1944 Lola Skrbková ve sborníku Kdo vytváří divadlo?

„Dobry elektrikář hraje s hercem. Ví, jak ho osvětlit, zná jeho roli, zná jeho gradace i rytmus pohybů a citlivým nasazením a zaostřením světla zvýrazňuje jeho akci. Je to pro herce krásný pocit, ví-li, že ti neviditelní chlapci u reflektorů neotáčejí jen mechanicky vypínači, ale že doslova tvoří společně s hercem něco krásného.“⁽¹⁰⁾

Skrbková zároveň uvádí, že v divadle 20. století koncepce práce se světlem je dílem režiséra a výtvarníka.

Režisérova práce s hercem

Ten, kdo více než druzí myslí na celek divadelní inscenace, se musel vždy zajímat především o herce, protože ti jsou nejdůležitější složkou každého divadelního díla. Sdělení, které posílá divadelní soubor publiku, se realizuje nejdůležitější právě jejich prostřednictvím. I tehdy, tvoří-li divadelní dílo jediný herec, který není veden režisérem, musí se pokusit o režijní zhodnocení vlastní práce.

„Režirované divadlo,“ řekl kdysi Mejerchold, „to je herecké divadlo plus umění celkové kompozice.“¹⁾

Kdybych měl co nejobecněji říci, co za všech dob požaduje v době příprav inscenace od herců ten, kdo se více než jiní členové divadelního souboru stará o celek divadelního díla, pak bych řekl, že od něho žádá pravdivou a divadelně účinnou výpověď o člověku, o světě, která by více či méně korespondovala s celkem inscenace, sledujícím určité ideové a umělecké cíle. (Pojem pravdy je ovšem — zde místo na úvahy na toto téma není — velice relativní.) Režisér vždy očekává, a nejen očekává, i žádá, aby herec k prospěchu celku pracoval především jako tvůrce své herecké postavy a jako spolutvůrce dramatického prostoru. Heroovo působení na hráč ploše se samozřejmě tímto nevyčerpává.

Vě snaze dosáhnout základních cílů měl režisér na herce v době příprav divadelního díla v různých dobách různé požadavky. Stav, který známe z dnešního evropského divadla, ale i z divadel jiných kontinentů, formovaných v téže konvenci, kdy herec v zásadě s větší či menší volností víceméně naplňuje záměry režiséra, se začal prosazovat od konce 18. století. Režisérem, stojícím ve střední Evropě na počátku takto chápané režijní práce, nebyl nikdo menší než Johann Wolfgang von Goethe, který ve výmarském Dvorním divadle herce nutil, aby realizovali jeho pokyny (viz str. 43). O práci herce musel však režisér mít zájem vždycky. To, co konkrétně od herce chtěl, se velice lišilo.

Mnohdy to byly požadavky, pokyny, rady, připomínky jen zcela minimální, které se nám dnes zdají být natolik samozřejmé, že je ani nejsme ochotni považovat

za projev režisérské aktivity. Avšak ten, kdo měl větší odpovědnost za vznik divadelního díla a jeho úspěch u předpokládáných diváků, měl vždy hercům co povědět. Jeho zájem o herce se mohl omezit jen na kontrolu, tak jak to činil již několikrát připomenutý carogo v souboru komedie dell'arte, nebo na pokyny ještě stručnější a primitivnější. V německém divadle druhé poloviny 19. století byli režiséři, kteří se prý soustřeďovali jen k tomu, aby byl během zkoušek klid v zákulisí. Říkalo se jim posměšně Pst!-Pst!-Regisseur.²⁾ I kdyby tito režiséři dělali v zájmu celku jen toto, což považujeme za zcela vyloučené, dělali koneckonců něco, co bylo třeba také udělat pro zdárný chod přípravy celku a co nikdo jiný nedělal nebo neměl kompetenci dělat. Viděli jsme také nejednu inscenaci, v níž současněmu režisérovi nestačily síly, aby svoji třeba i velice smělou koncepci vyslovil i hereckou složkou. Jeho záměry se prosadily ve výběru textu, jeho úpravě či popřípadě i v překladu, v obsazení, aranžmá, ve scéně, ne však v práci herců, protože to je to nejtěžší. Někdy takový nedostatek zavínil nedostatek času.

Ještě dnes existují zejména v Číně, Japonsku a Vietnamu tradiční divadelní druhy, působící živě na diváky, při jejichž přípravě režisér s herci pracuje minimálně, protože to podstatné, co herec inscenaci musí dát, je v nich stále dáno tradicí. Herec si způsob výstavy jednotlivých hereckých postav velice přesně osvojl za svého mnohaletého školení, které většinou začalo v jeho dětství, takže nějakou podstatnou oporu v režisérovi při přípravě inscenace tradičních her hledat nepotřebuje. (To ovšem neznamená, že by se režisér v tomto typu divadla také neuplatňoval.) Připomenutý typ divadla se udržel do našich časů vlastně jen v asijském kulturním okruhu.

V Evropě k podobnému typu divadla kdysi špěla komedie dell'arte, která však v Itálii procházela poměrně rychlým vývojem, a v sousedních zemích, např. ve Francii, byla silně přetvářena. Poslední zbytky komedie dell'arte na evropském kontinentu jsou už jen jakousi dojemnou divadelní kuriozitou. Jeden z nich jsem na počátku sedmdesátých let viděl v letní sezóně večer v prosulém kodaňském zábavném panku Tivoli. Soubor komedie dell'arte působí v tomto podniku — nepřetržitě — od roku 1843.

Herci, tak jako všichni umělci, jsou osobitě organizované bytosti, zaujmající určitý postoj k světu a vyznávající určitý umělecký názor. A jako jiní umělci touží své postoje v umělecké tvorbě zveřejnit tak, aby je dobře

přijali lidé, pro něž je připravili. Rozdíl mezi herci a většinou ostatních umělců tkví jen v tom, že herci se touží prosadit při každém setkání s diváky, protože při transitornosti divadla nemají možnost své dílo — a tedy i svůj úspěch — odložit či opakovat. (V tom jsou si s nimi podobní pěvci, zpěváci, dirigenti, lidé hrající na nějaký hudební nástroj, vypravěči atp.) Příští představení i téhož textu je už vlastně, hovořil jsem již o tom, novým dílem, vytvářeným většinou i před jinými diváky. V této skutečnosti leží příčina odvěkých hereckých snah po maximálním uplatnění v divadelní inscenaci, která má navonek sice různou podobu, avšak existuje vždy.

Tato snaha herců po maximálním sebeuplatnění je pověstná. Říkává se o nich, že to jsou jediní lidé, kteří jsou nešťastní, když nemají co dělat. Lze si jen těžko představit, že tuto chuť po maximálním sebeuplatnění neměli herci minulosti, o nichž prameny mlčí, protože jde o určitou vlastnost, vyplývající z jejich působení, práce, zaměstnání. Touha uplatnit se herecky co nejvíce se projevuje v každém divadelním díle. Výjimečnější podobu má ve snahách některých herců hrát velké role, dvojrole, více rolí v jedné inscenaci, případně i v sólových výstupech, v programu divadelních monologů atp. „Herec patrně vždy bude trpět,“ konstatuje Antonín Dvořák, „jistou choutkou po monodramatu.“⁽³⁾

Režisérovi při práci s herci napomáhají v práci pro celk nicméně určité závažné skutečnosti. Trvalým jeho spojencem je vědomí herců, že jejich úspěch není možný alespoň bez určitého úspěchu ostatních. Proto i největší sólisté či hvězdy myslí vždy do určité míry na celek a uzpůsobují svoji hru se zřetelem na něj. Herec, který by se prosazoval v klíčové roli příliš, např. na úkor rytmu představení, spíše by si uškodil než posloužil. V evropsko-americkém divadle 19. a hlavně 20. století pracují režiséři nejednou již s herci, kteří považují za samozřejmé, že připravují inscenaci za vedení energetického režiséra, a jsou leckdy velice nespokojeni, musí-li pracovat pod režisérem slabé ruky. Moderní herci, často vysokoškolsky vzdělaní lidé, jsou většinou vyznačeni ambiciózní tvorbou, která není možná bez pevného režiséřského řízení.

Bez zřetele k celku inscenace pracuje jen málo herců. I ti herci, kteří jsou režiséry většinou považováni za individualisty, ignorující jejich ideově umělecké intence,

většinou do jisté míry na celek inscenace — a tedy i její úspěch — myslí. Typ herce, který se při přípravě inscenace chová individualisticky, charakterizoval na základě svých režiséřských zkušeností např. Otomar Krejča.

„Jenom individualistické herectví, surově nevdšimavé ke smyslu inscenace, chápe představení jako běh závodních koní do cíle. A cílem je šokování diváků jedinečnou vášní svého umění. Takové herectví se na jevišti cítí bez afektů a jejich navyklych skočápek bezmocné. Herce tohoto typu odpuzuje přesná a podrobná tvůrčí práce, neuznávají kompozici svého projevu, nedovedou se podřídit skladbě celku. V tom všem vidí ohrožení ‚divadelnosti‘ svého projevu. Rádi radí režisérovi, aby byl klidný, že to potom — večer — přijde, že to roztrhnu. Což pak obvykle inscenaci posthne.“⁽⁴⁾

Nebudu první, kdo poví, že herci vypěstují v sobě po čase schopnost posuzovat svoji vlastní hereckou postavu — při hře — z hlediska celku inscenace. Mohl bych hovořit o schopnosti herce vidět sebe očima režiséra či spíše být sám sobě režisérem. Zkušný herec vidí při hře svoji postavu očima diváků v celku inscenace. Hercův pohled na vlastní práci během hry nemusí ovšem ve všem korespondovat se záměry, které sleduje soubor. Může tu jít — během zkoušek i při představení — o viděný značně odlišně a tedy odstředivě. I v takovém případě však hercova sebekontrola v zásadě představuje sílu působící alespoň do jisté míry k dovršení celku, sílu přispívající k naplnění tradiční konvence, jak tomu bylo např. v komedii dell'arte, nebo k realizaci režiséřovy koncepce, jak je tomu v moderním divadle. Tato sebekontrola herce měla veliký význam právě v těch divadelních projevech, které byly tvořeny podle určitého běžného úzu, určitých zvyklostí, vžitých konvencí, podle obecně známého modelu, kdy režiséřův podíl na formaci inscenace byl nevelký.

Spojenec režiséra vždy byl — a dodnes je — i strach herce ze ztráty existence. Či alespoň strach z toho, že dojde k přebosazení role. Tak je tomu hlavně u ochotníků, kde existenční obavy nepřecházejí v úvahu. V řadě případů, když není možná domluva, pomáhá existenční tlak.

Tak např. v Goldoniho hře *Impresario ze Smyrny* hovoří šmrácký sopránista *Charlucio* o tom, jak jej jeden impresario přinutil k plné práci při představeních:

„Víte, co mi ten pes udělal? Prohlásil a uložil mi podle zákona, že za každou árii, kterou přiskočím, mi strhne z honoráře dva zlaté. A tak, když jsem nechtěl dospět až tak daleko, že bych vystupoval zadarmo, musil jsem zpívat v jednom kuse.“⁽⁵⁾

Polozici režiséra posiluje i skutečnost, upozornil na ni

i Mejerchold, že na rozdíl od herců jako jediný plně zná — nebo plně může znát — směr a cíl práce.

„Režisér se nemusí na zkoušce strachovat tvůrčího konfliktu s hercem,“ říká avantgardní režisér, „dokonce ani rvačky ne. Síla jeho postavení je v tom, že rozdíl od herce zná (má znát) zitřejší den inscenace. Je poselstvím celkem, proto je silnější než herec. Nebojte se svárů a potyček!“¹⁻⁶

Mezi režisérem a hercem je za všech dob neodstranitelné napětí, které může být někdy tak ostré, že až znemožňuje práci. Herci, právě proto, že jim vždy jde o maximální sebeuplatnění, vyvíjejí vůči všem, kdož je chtějí omezovat v zájmu celku, určitý protitlak, který však má ve většině případů podobu neznemožňující kolektivní práci. Kromě této odštědivé činnosti, existující vždy, působí v tom či onom případě ještě jiné faktory. Může to být neschopnost herce realizovat požadavky, popřípadě i nemožnost je splnit ze zdravotních důvodů, dále lenost, malé soustředění k práci, nekázeň i ještě jiné příčiny.

Režisér, jehož materiálem jsou lidé, tvořící společně divadelní dílo, musí se pokoušet dosáhnout toho, aby všichni pro zdar celku pracovali. To je někdy velice snadné, jindy velice obtížné. Režiséri, pokud se neuchylují k rozkazům, příkazům, výhrůžkám, pokud tedy nesází na strach herce ze ztráty role či dokonce existence, ovládají obvykle umění získávat si lidi. Tak tomu muselo být zřejmě vždy, i když nemáme např. doklady, jak jednal s lidmi režisér mystérií, v nichž hrálo několik set lidí, nebo sousedské inscenace pašijových her třeba v Podkrkonoší nebo v Tyrolích.

Úspěšní v této činnosti byli však zřejmě lidé, kteří měli schopnost členy divadelního kolektivu získat, sjednocovat, imelit, organizovat, a to ne snad jen v případech, kdy řídili akci třeba i několika desítek či set lidí. Museli být dobrými psychology, znalci povah lidí, taktiky, svým způsobem i pedagogy. Ne ovšem každý, kdo režisoval, takové schopnosti měl. Ani dnes tomu tak není. Ale ti, kdož dovedli úspěšně pracovat, takové vlastnosti mít museli, byť třeba ne zvláště rozvinuté. V moderním divadle, kdy se obsah režisérovy práce složitě prohloubil, tyto vlastnosti se u režiséra předpokládají v podobě značně vyspělé. Dnešní divadelní režisér musí umět své spolupracovníky především inspirovat k různorodé činnosti podle svých představ.

O způsobech, které volili režiséři starého divadla, když při zkouškách pracovali s herci, nevíme toho mnoho. V žádném případě nelze si tuto spolupráci představit pod dojemem současného stavu. Na otázku, jak se ten, kdo více než jím pečoval o zdar celku divadelního díla, podílel při hercově práci na postavě, lze odpovědět pouze konstatováním, že velice různě. Tam, kde se pracovalo s víceméně ustálenými typy, jako např. v komedii dell'arte nebo v japonském divadle nó, nepodílel se režisér podstatně na formování herecké postavy, protože ta byla dána tradicí, běžnou divadelní praxí. V jeho kompetenci byla péče o určité druhotné skutečnosti, např. rekvizity, stav kostýmů, logický sled příběhu, příchody a odchody, které by herec mohl při hře opomenout. Ovšem, kdo ví, bylo-li tomu opravdu tak! Nelze přece vyloučit, že např. impresário, stojící v čele souboru, jehož členové spolu žili třeba i po dlouhá léta, mohl někdy říkat svým hercům i velmi podstatné poznámky k jejich pojetí typu, jednotlivých situací, ke způsobu hry atd., o nichž se z pramenů nic nedovídáme. Je to pravděpodobné. Chytré a cenné poznámky, vplývající ze zkušenosti těchto vůdčích souborů, se skutečně mohly týkat i podstaty hercovy práce na roli, koncepcce herecké postavy, ne snad jen herecké techniky. Divadelní impresárioové či carogové či capokomikové pozdní renesance a baroka byli ostatně i vychovateli mladých herců, zajišťovali výchovu nových sil, měli soukromé divadelní školy.

Jiná situace byla v těch typech divadla, v nichž herec musel vytvářet hereckou postavu jako úkol v zásadě neopakovatelný. Tento způsob přípravy rolí, blízký praxi evropského divadla 20. století, znali už řečtí herci v 5. století před n. l. Při přípravě těchto dramatických postav podílel se jistě ten, kdo na sebe tehdy bral odpovědnost za celek, třeba i podstatně. Dramatičtí básníci nebo herci, kteří funkci tehdejších režisérů předešlým vykonávali, mohli se projevat někdy i velmi aktivně.

Pokyny, které dává hercům Hamlet v Shakespearově tragédii téhož jména, ukazují, že také v renesanci se režisér na formování hereckých postav mohl podílet (viz str. 28—30). Hry Shakespearovy, zdaleka ne však pouze texty jeho, přímo žádaly, aby jednotlivé dramatické postavy se tvořily, případ od případu, měnily v herecké postavy. Herec stál před úkolem dát každé dramatické postavě na hrací ploše alespoň do jisté míry zvláštní tvář. Při takto

zaměřené přípravě herecké postavy mohl být podíl režiséra někdy i značný. V současném divadle je už spíše jen výjimkou, tvoří-li herec hereckou postavu bez režiséra.

* * *

O činnosti evropských divadelních režisérů 19. a 20. století víme toho už více. Způsoby, kterých užívají, jsou velice různé, lze dokonce říci, že každý režisér má svůj způsob, jak získávat herce pro koncepci, kterou prosazuje. Bohatost individuálních postupů však nicméně nevylučuje, aby v metodách režisérů přec jen nebyly — navzdory všem rozdílům — určité společné rysy. Určité shody v metodách nalézáme u režisérů, kteří prosazují podobné koncepte divadelní práce v určité době a v určitém typu divadla.

Úvahy o pracovních metodách režisérů 19. a 20. století chtěly bych otevřít zjištěním, že režiséři na počátku práce své záměry buď otevřeně hercům sdělí, nebo je odkrývají postupně. V druhém případě může vzniknout v herci žádoucí dojem, že je „spoluautorem“ koncepce inscenace i své postavy.

Mezi způsoby inspirace herce, kterých užívají evropské režiséři, má významné místo inspirace slovní. Může jít o přímý výklad, vysvětlení určité akce, o konkrétní pokyny atd. Zvlášť velkou inspirační sílu může mít hutná formulace. Tak např. Radovan Lukavský ve své knize Hamlet, Pracovní deník uvádí, že to, co chtěl režisér Pleskot, ale nedovedl to dosti precizně říci, formuloval mu nakonec kolega Otomar Krejča, který na jedné z posledních zkoušek řekl: „Mužný hněv!“ Tvrdě k věci, k problému, tvrdě k sobě i publiku... Snad poprvé jsem ucítil tu „hořkost“, kterou chtěl kdysi Pleskot. A dostal jsem se k ní přes slogan „mužný hněv“. Slovo je strašná síla a velká záhada, nikdo neví, kdy které se v člověku ujme.“⁷⁾

Častou metodou režisérů je předehrávání, kterého používají zejména režiséři vyšší z řad herců. K. S. Stanislavský se dokonce domníval, že k tomu, aby byl člověk dobrým režisérem, musí být rozeným hercem.⁸⁾ Předehrávání některých režisérů, např. Karla Hugo Hilara, působilo někdy velice komicky. Herci však nic méně dosvědčují, že jim pomáhalo.⁹⁾ Režisér, kterému selžou slovní výrazové prostředky, utíká se někdy k mi-

mickému a gestickému výrazu. Také slovní jednání režisér někdy „předehraje“.

Inspiraci může herci přinést i pokyn k určitému pozorování, jehož skutečný smysl mu režisér plně — nebo vůbec — neřekne. Tak např. Jiří Frejka vyzval při studiu Plautova Lišáka Pseudola Ladislava Peška, aby se s ním vydal na kraj Prahy pozorovat kachny. Cílem tohoto pokynu bylo, aby si herec, aniž by to zprvu tušil, na nich odpozoval plochou chůzí pro svého Pseudola.¹⁰⁾

Také absurdní požadavky, zcela evidentně nesplnitelné, ale často skutečně herce inspirující, režiséři někdy dávají. Tak např. Hilar žádal svého předního herce Eduarda Kohouta, aby šíleně rychle a přece zvolna se běhl se schodů, uprostřed se zastavil, setrval chvíli ve vzduchu a pak se teprve snesl k zemi. Tento požadavek vedl herce k hledání řešení, které by se přiblížilo režírově absurdní představě.¹¹⁾

K rozpoutání tvořivosti herců v době zkoušek slouží některým režisérům i různé provokace a urážky. Snahou těchto režisérů je vytvořit při zkouškách konkrétní situace, v nichž by lidé jaksi „vyšli“ ze svého normálu, vrušili se z klidu, a tak se otevřeli nové práci, povzbudili svoji citlivost atp. Takovou atmosféru s oblibou vytvářel také Hilar, přední režisér českého a evropského expresionistického divadla.¹²⁾

Ve vhodné situaci má samozřejmě velkou mobilizační a inspirační sílu i režisérova pochvala hercovy práce. K rozpoutání tvořivosti herce používají režiséři i falešné chvály, jak to dosvědčuje např. K. S. Stanislavský.

„Kdo by nevědětl, jak se hraje Revizor? Všecko bylo na svém místě, pohovka, stůl i každá maličkost. Zkouška čile začala a plyнула tak, že se zdálo, jako by lidé několikrát hráli společně připravované představení. Ani jediný falešný tón, ani jediná čárka samovolně. Všecko bylo jednou provždy zafixováno gogolovskou šablonou, proti níž Gogol tak energicky protestoval ve své Přípomínce tím, kteří by chtěli sebrát Revizora jak náleží, ve známém dopise o inscenaci této komedie. Schválně jsem nezastavoval herce, a jakmile se skončilo první dějství, namluvil jsem jim spoustu poklon a skončil svou řeč k nim přiznáním, že mi nezbývá nic jiného než přijít na představení a tleskat, poněvadž už je všechno hotovo. Avšak, chtějí-li hrát herci jiného, to jest gogolovského Revizora, tu je zapotřebí začít všecko od začátku, od a. Herci si práli právě takovou práci a já se do ní sebevědomě pustil.“¹³⁾

Pak teprve začalo studium, v němž bylo mnohé jinak.

Herce může podnítit k tvorbě i záměrná ignorance při zkouškách.

„Dal jsem pokoj tvrdohlavému herci,“ vzpomíná rovněž K. S. Stanislavský, „a s dvojnásobnou pozorností jsem pracoval s jeho partnerem. Dával jsem mu nejzajímavější mezipřehledy, pomáhal jsem vším, čím může pomoci režisér herci, pracoval jsem s ním mimo zkoušky, kdežto palčákovi jsem dovolil dělat všechno, co tvrdohlavě žádal. Obvykle se jeho přání týkala toho, aby mohl stát před napovědovou budkou a hledět přes rampu do obecenstva, pohrávat si s ním a sám se opájet zpívaným deklamováním a teatrálními poznámkami. Biju se v prsa! Abych ho podvedl a dal mu za vyučnou, stvořil jsem mu dokonce úklady a pomáhal mu ztřízňovat všechny ty zastaralé konvence, kterým říkal tradice. V odpověď na repertuár zkušebního herce, odzpívanou s patosem, učil jsem jeho partnera mluvit prostě a zhluboka, z nitra. Prostota a pravdivost odsílaly tvrdohlavcovu chybu.“

Když herec na posledních zkouškách zjistil, že propadá u prvotních diváků, nastal v něm zlom.¹⁴⁾

V divadelní praxi používají režiséři přirozeně ještě i jiných způsobů k rozpoutání tvořivosti svých herců. Velmi často kombinují — podle potřeby — různé způsoby. Pro každého režiséra je obvykle přiznačný nějaký způsob, jímž se při přípravě inscenace dohovoruje s herci.

* * *

Přípravy inscenace nemusí se vždy po celou dobu účastnit všichni herci najednou. V opěte se zpočátku většinou zvlášť připravují sólisté a zvlášť sbor. (Tak tomu bylo ostatně i v Řecku při přípravě inscenací tragédií.) Speciální zkoušky má i orchestr. Jednotlivá tělesa se spojují v celek v různých etapách práce postupně. Také při přípravě činohry nebývají vždy všichni herci pohromadě. Při počátku zkoušek žádá současný režisér obvykle plnou účast. Při dalších zkouškách může však pracovat pouze s některými herci. Herce, který nemohl přijít do zkoušky a jehož účast je třeba, bývá někým zastupován.

Býli i režiséři, kteří museli zkoušet téměř do generální zkoušky bez představitelů hlavní role.

Tak např. Eduard Vojan, velký český tragéd, býval při zkouškách sice přítomen, ale svoji postavu pouze markýroval. Teprve při generální zkoušce či o premiéře naplno ukázal, jak si ji — mimo jeviště — připravil. Tu je ovšem třeba říci, že režisér Kvapil, a patrně i jiní režiséři, s nimiž Vojan pracoval, se vždy před počátkem zkoušek s hercem sešli a dohodli se s ním na pojetí

role.¹⁵⁾ Režisér, znající výborně svého herce a navíc s ním v základní koncepci dohodnutý, vytvářel vlastně s ostatními členy divadelního týmu, hlavně ovšem s herci, rámeček pro jeho hru.

Režiséři kromě společných zkoušek často působí na herce i mimo zkušební dobu. Jarmila Kronbauerová např. dosvědčila, že Hilary vedl s herci před začátkem zkoušek podrobné rozhovory.¹⁶⁾ Velmi mnoho času věnoval hercům mimo zkoušky v době studia nějaké hry režisér Jiří Frejka.¹⁷⁾ Dokladů bych mohl přinést více.

* * *

Herce, tak jako každý účastník kolektivního aktu, je ve svém projevu na hrací ploše vždy v zájmu celku omezen. I velkolepá hvězda divadelního nebe, protagonistka, vyzvedaná divadelní inscenací na první pohled neomezeně, herce-sólista, který si vytvořil soubor pouze pro sebe, podléhá celé řadě omezení. Je omezen herci plochou, časem, který je určen pro představení, je vázán do určité míry textem, který je východiskem divadelní akce, musí mít ohled na spoluhráče, světelné zdroje, popřípadě i výpravu, hudební složku atd. a — musí samozřejmě mít stále na zřeteli diváka. Musí dbát též o to, aby ho divák viděl a slyšel. Vládece jeviště, působilci na první pohled jako člověk ničím nepoutaný, se ve skutečnosti musí při představení podřizovat řadě různých omezení. I herce, který hraje sám, omezován přirozeně je.

Tato omezení přijímá herce dobrovolně nebo nedobrovolně. Většinou, zdá se mi, dobrovolně. „S divadlem je tomu tak jako s dobře uspořádanou společností,“ napsal Denis Diderot, „kde každý obětuje něco ze svých práv pro dobro celku a všech.“¹⁸⁾

Důraz na ansámblové divadlo, kolektivitu hry, který na evropská jeviště přinesl naturalismus a realismus v druhé polovině 19. století, determinaci herců výrazně posílil a tento proces dále složitě postupil až do našich časů. V posledních třetině 20. století novou etapu omezení herce na hrací ploše otevřely počítače, řídicí především výpravu. V soudobém evropském divadle dosáhla podřízenost herce režisérovi dosud neobvyklé míry. Této podřízenosti se nemožno vymknout ani mimořádné herecké osobnosti, které přirozeně nadále v inscenacích vynikají, ani herci epizodek.

Divadlo není ani v tom koncepcí nic víc než zrcad-

lo lidstva. Za posledních sto let se život lidstva téměř na celém světě, ne snad jen v Evropě, stal z mnoha přičin velice složitým, takže každý jedinec je rok od roku ve svém zájmu i proti němu poután stále více různými omezeními. Pohlédme jen, o co složitější, a tedy i omezenější, je dnes jen pouhý pohyb člověka po zemi, např. po ulicích měst, ve srovnání s časy před sto, sto padesáti lety! Jestliže tehdy lidé při pohybu po zemi museli dodržovat jen minimum příkazů, aby se bezpečně dostali dopředu, musí moji současníci respektovat různé zvuky, světelné či graficky řešené značky, nápisy, umístěné na ulicích, v dopravních prostředcích na zemi, nad ní i pod ní. Také v domech, v nichž bydlím, jsem vázán různými předpisy, které musím už z bezpečnostních důvodů dodržovat, i kdybych byl sebevětší lehkomyšlník. I my přirozeně máme různé svobody. Ale příznačný pro nás je stoupající počet různých omezení, která většinou ani nepřijímáme jako projev sobě nepřátelský, ale konců pro nás užitečný, protože bez nich bychom si třeba mohli velice ublížit na zdraví atp. Naše jednání je někdy až do subtilních detailů — tak jako práce herce v mnoha divadelních inscenacích našich časů — určeno.

Režiséri moderního evropského divadla v zásadě chtějí, jak jsem už pověděl, aby herci pracovali v intencích, které při přípravě inscenace sledují. Někteří režiséři se snaží své koncepce prosazovat způsoby, které se dotýkají občanské i umělecké důstojnosti herce. Dávají někdy i veřejně najevo svůj despekt k nim. Jsou někdy i přesvědčeni, že jsou schopni udělat velikou inscenaci s kýmkoli, třeba i se špatnými herci. Volají sebevčdomě do světa, že i s herci-dřevy připraví velké divadlo. Pouze někdy se jim však podaří udělat se špatnými herci pozoruhodnou inscenaci.

Většina divadelních režisérů však herce nepodceňují a váží si — ve vlastním zájmu — talentů. I když třeba někteří režiséři jsou proslulí svou přísnoštlivostí, důsledností, neústupností v prosazování své představy o přípravováním díle, snaží se v zásadě herce získat o připravovací práci. Režiséri od herců většinou chtějí, aby tvořivě pracovali v rámci, který jim pro práci dali. Přijímají jejich podněty, pokud nevybočují z jejich koncepce. Ve výjimečných případech pod dojmem hercovy práce při zkouškách svoji koncepci modifikují nebo dokonce mění. Herce leckdy při práci inspiruje režiséra.

Zdá se, že režiséři, kteří opravdu mnohého dosáhli, dovolovali,

ano, dokonce od herce vyžadovali, aby dále tvořili i při představeních před publikem. Jedním z takových režisérů byl i Vaevolod Emiljevič Mejerchold.

„Základní problém současného divadla,“ napsal Mejerchold, „je problém zachování improvizaceho charakteru herecké tvorby ve složitě a přesně režijní formě představení... Nikdy se nevzdám práva navádět herce k improvizaci. V improvizaci je důležité jen to, aby druhoradé nezabíralo místo tomu hlavnímu, a pak problémem trvání a vzájemného vztahu časových úseků na scéně.“¹¹⁹

Od chvíle, kdy se při zkoušce vytvořil prvotní model inscenace, je hercova tvořivost přímo nezbytná, má-li se práce úspěšně dovršit. Na počátku přípravy divadelního díla má v moderním evropském divadle hlavní slovo režisér. Od určité chvíle je však tvořivost herců velice nutná. Nepodaří-li se režiséřovi ji vyvolat, nevznikne dobré představení.

Vztah režiséra a herce, jak převládá v soudobém evropském divadle, vystihl přesně v jedné ze svých úvah Otomar Krejča.

„Když režisér požaduje na herci plnění přesného a detailního plánu, nemá to nic společného s pohodlnou samoobsluhou pro herce. Herce má právo žádat od režiséra přesný model své postavy a je povinen jej přijmout. Jen tak může vzniknout pevný model celé inscenace. Iříve později, když jednotlivé postavy nemohou sjet z dohodnuté cesty a ohrozit tak významovou stavbu celku, dostává se volného průchodu herecké inspiraci a fantazii; dokud tvoří režisér model inscenace, což není možné bez základního řešení významu a vztahů postav, nemůže herce samostatně, bez ohledu na nároky inscenace, fantazirovat o postavě. Režisér, který se opírá o náhodnou hereckou invenci dříve, než je důkladně realizován prvotní model inscenace s celým kolektivem spolupracovníků, musí skončit v pusté obecnosti.“¹²⁰

Režisér, který chápe inscenaci jako svoji sebeprojekci, musí se pokusit o to, aby jeho herci přijali alespoň do jisté míry jeho pojetí, má-li mít inscenace u diváků úspěch. Ideální situace nastává, tak je tomu hlavně na menších scénách, v nichž pracují lidé sobě názorově i umělecky blízce, když soubor jde celou duší za režisérem.

Dojem, jaký v divácích zanechávají představení, která vytvořil režisér, neschopný získat herce pro své představy, zachytil výstižně rovněž Krejča.

„Nemá-li divák v divadle pocit, že herci jednájí tak, jak chtěli sami jednat, cítí-li, že je neviditelný principál vodí neprávem na drátech, že mluví jejich ústy, straší jejich očima, vkrádá se do něho stud z podvodu, která mu je nucen pohlížet — anebo ho přepadá soucit s kouzelníkem, kterému to nevyšlo.“

Zdá-li se, že herci jsou k určitému projevu odsouzeni,

má divák pocit, že přihlíží důsledkům justiční zvůle. Na herci nemůže být inscenační sloh předváděn. Z herce vychází, i když do něho musel napřed vejít — obvykle pod značným tlakem a ne zcela s jeho souhlasem...“⁽²¹⁾

Na diváka rušivě působí i ty herecké akce, které vzbuzují strach o zdraví herce. O této otázce jsem se už ostatně zmínil na str. 146. Např. účín skvělého výkonní mimů Philippa Gauliera a Pierra Bylanda v pantomimě Talifé, trvajících pětáctičtí minut, ostaboval fakt, že by si mohli vážně při hře zranit především oči, protože během inscenace na nevelkém jevišti museli jako klauni Joe a Bob rozbit sto paděsát velkých kuchyňských talířů. Navíc tuto skutečnost zmnůžoval i strach diváků, sedících v malém sálu Divadla Na zábradlí, o sebe, protože střepy co chvilí létaly do předních řad.⁽²²⁾ Vzpomínám také řže v Městském divadle na Vinohradech kdysi vypracovali závěrečnou scénu ve hře Jak mordovali Ardena (1969) tak dokonale, že divák musel až žmít strach, aby např. Františka Hanuse doopravdy neodvezli na hřbitov.

* * *

Díváme-li se delší dobu na divadelní inscenace, vytvořené soubory, které déle známe, zjišťujeme, že režiséři se snaží ve svých inscenacích většinou uplatnit přednosti svých herců. To se přirozeně projevuje už v obsazení.

Zárovecň však i sami herci projevují sklon uplatnit se v každé inscenaci co nejoptimálněji. Některý herec, cítící svoji sílu v práci s hlasem, se jí snaží uplatnit více než jiný herec, který je schopen výrazného mimického, gestického a pohybového mistrovství. Herec realizuje požadavky, které na něho má režisér, tak, aby se co nejlépe uplatnil. Aby co nejpůsobivěji vynikly jeho možnosti. Z více možností volí tu pro sebe nejprůhodnější. To si můžeme dobře uvědomit v inscenacích, kde některé role jsou alternativně; každý herec — při zachování základní koncepce inscenace — formuje svoji postavu poněkud jinak. Exponuje-li herec netvorivě určitou svoji schopnost delší dobu, může se to časem stát určitou manýrou, která ztrácí na působivosti.

Režiséři těchto předností herce, jak jsme už řekli, s jeho souhlasem využívají. Tak např. Jiří Hrzán, který uměl výborně padat, uplatňoval tuto svoji zdatnost více či méně v režích všech režiséřů, s nimiž pracoval. Josef Somr naopak nikdy neváhal využít své schopnosti velice rychle — a přitom srozumitelně — mluvit. A Niina Divišková, mající neobvykle dlouhé nohy, snad skutečně v každé své herecké postavě s nimi provedla nějakou — většinou komickou — evoluci.

Režiséři mohou také na hrací ploše pomoci herci tím, že zaretušují, alespoň do jisté míry, jeho nedostatky. Stanislavskij vzpomíná, že k tomu používal světla či spíše tmny.

„Bylo zvykem hrát ve světle, ale my jsme inscenovali celé scény (a přitom nezřídka hlavní) ve tmě. Nadávali na režiséra, myslili, že čaruje, ale ve skutečnosti jen zachraňoval a kryl nezkušené herce, jejichž síly nestačily na požadavky na ně kladené.“⁽²³⁾

Závěr výstupu v senátě.“ znovu listují ve Stanislavského knize Můj život v umění, „senátoři se rozšli. Othello, Desdemona, Brabantio také. Zůstali sluhové, kteří zhášeli ohně, a Jago, přikrčený v tmavém koutě jako myš. Uplná tma při dvou matných lucernách sluhů žebnicků umožňovala skrýt strnulý obličej představitele Jaga. A zároveň ve tmě zněl jeho hlas ještě líp a zdál se ještě zlověstnější. Jednou ranou byly zabity dvě mouchy: byl skrýt nedostatek a ukázaný dobrý vloh hercovy. Režisér pomáhal herci tím, že ho skrýval.“⁽²⁴⁾

Podobným způsobem vysvětloval mi kdysi [E. F. Burian, tmou] ve svých inscenacích, avšak nepřetvářel mě. Jeho záliba v černé ploše, na níž ve světle hleďácku probíhá akce, měla jistě i hlubší, ideové umělecké příčiny.

Nedostatků herce lze retušovat v inscenaci i aranžmá.

„Bylo zvykem, aby herec ukazoval svůj obličej,“ říká K. S. Stanislavskij, „ale my ho ukazovali zády k divákovi a přitom v nejzajímavějších místech úlohy. Nezřídka takový trik pomáhal režisérovi ve vrcholné chvíli úlohy maskovat nezkušenost herců.“⁽²⁵⁾

Režiséři evropského divadla 19. a 20. století ovládají většinou umění tlumit slabá místa hereckých výkonů. Kromě světla a aranžmá používají k tomu i škrty, masek atp.

Praxe režiséřů celkem potvrzuje na první pohled příliš nadsazený výrok Louise Jouveta o použitelnosti herců.

„Na herci je všechno upotřebitelné a použitelné. Do konce i jeho slabiny, jeho nedostatky, jeho nectnosti; všechny jeho deformace, když se upraví, vytřídí a přizpůsobí, mohou posloužit roli a dříti.“⁽²⁶⁾

Upotřebitelní jsou tedy za jistých okolností i netalentovaní herci, s nimiž pak přirozeně režisér pracuje jiným způsobem než s herci-umělci.

„Kdo nemá nadání,“ říká Stanislavskij, „ten se musí doprobit naproti tomu cepování, je nutno oblékat ho podle svého vkusu a přimět ho vystupovat na jevišti podle vůle režiséřovy.“⁽²⁷⁾ Z řad těchto herců, z úst slabších talentů, ozývá se obyčejně nejvíce pokřiku proti režisérům.

Konflikty s režiséry, které se někdy přenášejí — hlavně ve 20. století — do veřejnosti, vedou však i velcí herci a koneckonců i divadelní kritikové. Ne vše, co divadelní režiséři od herců požadují, ne všechny cíle, které před ně staví, jsou dobré. Zmínil jsem se ostatně o tom už na jiném místě. Tyto spory, vybijející se kolem některých inscenací, mají, zdá se mi, hlubší pozadí, které bychom neměli přehlížet. Jsou výrazem snah hereckých osobností podílet se výrazně na ideově umělecké podobě inscenace.

Ještě před sto lety určovaly smysl divadelního díla většinou velcí herci, kolem nichž se vše na hrací ploše kašenných divadel odvíjelo. I když v tu dobu už také působili v Evropě režiséři větších aspirací, byli to právě oni, herci a herečky, pěvci a pěvkyně, kdož především vykládali výchozí text. Divadlo, které mělo svého Coquelina st., Rossioho, Kainze, Moissioho, Kačalova, Vojána, Solského, Šaljapina, inscenace, v nichž působilata Catalani, Bernhardtová, Modrzejewská, Duseová, Kvapilová, Komissarževská, Knipperová-Čechovová, Eysoldová, Destinnová, nebylo jistě možno uvědomovat z toho, že jeho výpovědi o světě a úroveň jeho působení byla špatná.

Velký herec, někdy skutečně mimořádná kulturní osobnost, je schopen říci o světě leckdy prostě více, než je v silách třeba i dobrého divadelního režiséra, a není se proto co divit, že se pak o slovo hlásí. Jsou režiséři, kteří tuto možnost herce, schopného mimořádné intelektuální práce, respektují. A přímo s ním počítají při volbě textů i při přípravě inscenace. Jiní se jí však brání. Dochází nutně k ostrým střetům. Tyto spory mohou někdy vést k rozchodu režiséra a herce. Mohou ale být i velice užitečné pro výsledek společné práce.

Tak tomu např. bylo v inscenacích, které vznikly [v Městském divadle na Královských Vinohradech a v Národním divadle v Praze za první světové války a hlavně v meziválečných letech ze soubojů mezi režisérem K. H. Hilarem a jeho hlavním hercem Václavem Vydrou.⁴⁶⁾

My, kdož i na konci druhého tisíciletí věříme v slů divadla, měli bychom si přát, aby režiséři měli co nejvíce tvořivě myslících herců, skutečných osobností, které by nebyly lehce poddajné, které by nechtěly jen trpně vykonávat příkazy, ale které by byly schopny v době zkoušek popřípadě i svěst zápas s konceptem režiséra, a tak již v tuto dobu prověřovat její oprávněnost.

Režisér Anatolij Efros v knize Divadlo má láska (1975) podává

však — na základě svých zkušeností — výpověď, která se velice líší od výše zmíněných představ. Efros konstatuje, že dnes už neexistuje „čisté divadelní herce“. „... Máme herce ničím nespoutaného, naprosto svobodného a ničím nezatiženého — žádnými idejemi, žádným výkladem. Udělá, co mu řeknete, ale udělá jenom to. Nepohybuje se na divadelních chůdách, je prostý, nepatetický, prázdný a povrchní.“⁴⁹⁾ Sovětský režisér ovšem nepopírá, že se při své práci setkal i s několika výjimečnými hereckými osobnostmi.

Divadlo, v němž energicky vládne ten, kdo více než jiní myslí na celek, tedy soudobé divadlo režisérů, potřebuje nejen velké herecké talenty, ale i myslící herce, ne trpné sluhy, má-li být skutečnou silou, obohacující život člověka stále vyspělejší civilizace.

Maska, kostým, rekvizita

O jevech, připomenutých v názvu, měl jsem vlastně hovořit už v kapitole předchozí, protože režisér, zejména si o herce, vnímá hereckou postavu, vytvořenou přímými a obyčejně i nepřímými hereckými prostředky, komplexně. Jestliže jsem to nečinil, stalo se tak jen pro přehlednost výkladu. Maska, kostým, rekvizita, používá-li jich herec, dostávají se do složitých vztahů k jeho přímým hereckým prostředkům.

Velmi často herec hraje s rekvizitou, ať už hmotnou nebo pouze pomyslnou — jako například v čínské tradiční operě — hercovou akcí naznačenou. Za rekvizitu považují menší předmět, který herec nezbytně potřebuje k realizaci určité akce především rukou. Větší objekty, například stůl, ložku, kolo, mám za mobiliář, i když mohou na hrací ploše také sloužit hercovým akcím. Typickou rekvizitou je například meč, dýka, puška, dýmka, hrnec, talíř, hodinky, brýle, kabelka. Jsou to většinou předměty, které člověk víceméně trvale potřebuje.

Rekvizitu můžeme v mnoha případech považovat — jako mobiliář — také za součást scénické složky, protože herec s ní nepracuje stále, ale obvykle jen v jistém okamžiku.

Ti, kdož více než jiní myslí při přípravě inscenace na celek, pamatují na to, aby byly připraveny také všechny rekvizity, které jsou pro představení nezbytné. Jistě si vzpomínáte, že je členům svého souboru připomínal i Carogo (viz str. 31). Hovořil o nich zřejmě proto, že na ně herec může snadno zapomenout, což by mohlo mít pro jeho akci na hrací ploše zlé důsledky.

Rekvizita, ne ovšem každá, je něco, co spolu s hercem hraje, takže každé opomenutí v této věci má závažné důsledky.

Ne náhodou se do stručných zápisů latinských církevních officií, tzv. ordo, zaznamenávaly i rekvizity, které byly pro hru nezbytné (rouška, nádoby na vonné masti, palma pro anděla).¹⁾

V divadle nového času péče o přípravu rekvizit pro inscenaci a pak i pro jednotlivá představení se většinou přenáší na jiné pracovníky divadla. Určitou režisérskou kontrolou musí však i tak

všechny rekvizity v době příprav inscenace projít. Jeho úkolem i nadále je posoudit, zda se do ní hodí.

* * *

Naproti tomu poměrně zřídka kryje herec tvář obličejovou maskou k prohloubení své proměny v hereckou postavu. Masky znali například herci v antickém Řecku, italská herci komedie dell'arte, herci japonských her nó. Ne všichni herci v těchto divadelních projevech však masky používali. V těchto divadelních útvarech se režisér víceméně pouze přesvědčuje, zda herec masku má a zda odpovídá jeho typu. Zajímá ho vlastně jen vybočení z dané konvence. To ovšem nevylučuje jeho podíl na přípravě obličejových masek.

Obličejové masky různého druhu se výjimečně používají i v moderním divadle s konkrétním významovým a uměleckým záměrem. Mohli jsme se s nimi setkat například v berlínských inscenacích Bertolta Brechta. Do současného divadla je programově vnáší švýcarský výtvarník Werner Strub.

Hereci používají k úpravě tváře i různých způsobů líčení, někdy dokonce — jako v čínské tradiční operě — dovedeného do podoby masky. Avšak líčení, právě tak jako maska, není nutným předpokladem k tomu, aby vznikla herecká postava. Úprava tváře nepřímými hereckými prostředky, například maskou, je nezbytná pouze v takových případech, kdy to žádá divadelní konvence, takže bez takového zásahu herecká postava by nebyla divákovi přijímána jako hotová, celá, a ztrácela by na působivosti.

* * *

Také kostým může být nepřímým výrazovým prostředkem herce. Někdy oblek musí herec, pokud nemá hrát nahý, nosit na hrací ploše vždy, nemusí to však nutně být kostým, připravený pro hereckou postavu.

Divadelní kostým může být někdy pouze hercem naznačen. Tak například kabaretier František Leopold Šmid, vstupující na scénu vždy ve fraku, se co do obleku měnil v pražského Pepíka, populární postavu tehdejší lidové Prahy, jen tím, že si na hlavu posadil špicovou čepici a kolem krku uvázel šátek...²⁾

Ve starém divadle zajímal se režisér o kostým zřejmě převážně tehdy, když si její herec připravil tak, že se vymykal platné konvenci. Podíl režiséra na vzniku divadelního kostýmu, například pro středověká mystéria či baletní operu sriu, nelze ovšem vyloučit. V současném

evropském divadle připravují režiséři kostýmy stejně cílevědomě jako vše ostatní, využívající přitom často specialistů — divadelních kostymérů. Krajní doklad režisérově péči o kostým podává Mejerchold, když připomíná, že Stanislavskij se v Paříži učil strihačem, aby pochopil podstatu jevištního kostýmu.³⁾ Této praxi po desítky let však předcházela praxe zcela jiná. Divadelní kostým se v evropských divadlech víceméně skládal z fundusu, který byl k dispozici, nebo si jej — většinou na své pině nebo částečné náklady — pořizovali sami herci či herečky.

V jednotlivých národních kulturách klade se různý důraz na význam divadelního kostýmu pro inscenaci. V některých zemích, mezi nimi i v Čechách a na Moravě, chápe se kostým většinou jen jako určitá nezbytnost pro věcnou charakteristiku. Divadelníci některých jiných národů, např. Francouzi, Poláci, Angličané, Číňané a Japonci, věnují zato divadelnímu kostýmu velikou pozornost a přisuzují mu — vedle běžných funkcí — i výraznou výtvarnou hodnotu. Kostýmy, kolikrát po dlouhou dobu s velkými náklady připravované, diváci přejímají s netajenou radostí i pozorností. V českém divadle projevíli tendenci k takto chápaným kostýmům např. Josef Wenig, Zdeněk Seydl a Josef Jelínek. Kromě toho některé kostýmy, např. pláště postav čínských tradičních oper, mají symbolické barvy, které jsou srozumitelné pouze domácímu publiku.⁴⁾ Určitou symboliku barev a kostýmních tvarů můžeme někdy nalézt i v kostýmech mnoha neorientálních divadelních kultur. Kostým režiséřům slouží i jako nejvýraznější prostředek k vyznačení dobového kontextu.

Ale o tom jsem již jinde hovořil.

Kostýmy mohou hru herců posilovat, mohou ji ale také oslabovat. Kostýmů mohou režiséři použít popřípadě i k retušování nedostatků ve hře herců.

Před zcela zvláštním úkolem stáli inscenátoři vždy, když měli pomoci nepřímých hereckých prostředků změnit muže v ženu nebo ženu v muže. Divadelní praxe dosáhla v tomto směru velké obratnosti, avšak hovořit o tom více vedlo by už příliš od tématu. Již ale např. Angelo Ingegneri koncem 16. století zaznamenal, že mladé herec, kteří mají pro role žen pokud možno vyhovující tvář, je možno upravit „už jen pomocí vlasů, závojů, pentlí a pokrývkami hlavy, odpovídajícími požadovanému věku“.⁵⁾

Vyjimečně se na divadle v minulosti uplatňovali — spíše pak za naší současnosti — nazí herci a herečky. Náhota byla esteticky na divadle využívána.

Režiséři divadelních představení využívali k účinnu na diváky vždy i tělesných půvabů herců a také — pokud se v divadlech směly uplatnit — hereček. Exponovali popřípadě na scéně i nahá lidská těla. O sexuálních projevech člověka hovořilo se ostatně často už v divadle dávných časů. Svědectví o tom podává nejen Aristofanov Lysistrata, ale i zobrazení herců s velkými faly na řeckých vázách a reliéfech. Fyzické půvaby člověka měly zvýrazňovat — a dodnes zvýrazňují — i vhodné volené kostýmy. Nahý herec zároveň vycházel — a stále vychází — zvláště silně vstříc erotickým touhám diváků. Doklady o herečce Theodorě, později císařovně, která se v Byzanci v 6. století na jevišti vysvíkala, a nejen to, uvádějí mnohé dějiny divadla.⁶⁾ Už v dávné minulosti existovala i erotická divadla, v nichž se někdy předváděl i pohlavní styk, která se velice rozrostla ve 20. století ve velkých městech kapitalistického světa. Je-li erotický účín součástí celkového estetického a významového působení herce, nic proti tomu. Příkladem takového exponování nahoty na hradě ploše nemusí snad být jen newyorská inscenace MacDermotovy, Ragniho a Radoovy rockové opery Vlasy (Hair, 1967), ale třeba i lehce nadýchnuté výpravné revue v pařížském Folies Bergère.

Režiséři, kteří neberou na vědomí, že diváci hledají v divadle i tělesnou krásu, dávají najevo, že o nich málo vědí.

Vztah viditelného k neviditelnému

Každé divadelní dílo je výpovědí nejen o tom, co se bezprostředně divákovi na hrací ploše podává, ale o světě vůbec. Je výsekem světa, aniž by se to zvláště připomínalo, určitým názorem na něj. Vše, co se na scéně děje, co vidíme a slyšíme, má své pokračování mimo hrací plochu.

V některých případech inscenátoři — nebo i dramatikové — považují nicméně za nutné souvislost dění na hrací ploše s tím, co je za ní, divákovi zvláště připomínat.

Nejčastěji informaci o širším kontextu dění na hrací ploše dostává divák z vyprávění různých dramatických postav. V některých hrách jsou pro to dokonce určeny zvláštní postavy. Tak např. v divadle nó chór vypráví a informuje o událostech, jež se odehrály mimo rámec hry, klíč motivy činů a příběhy, které na jevišti nelze přenést.¹⁾ Není to ovšem jeho jediná funkce. V evropském divadle jsou však tyto informace nejčastěji vkládány do út běžných dramatických — a pak i hereckých — postav. Postavy vyslovené epické, jaké se často vyskytují v divadle Orientu, byly a jsou v Evropě dosti výjimečné.

K připomenutí širších souvislostí dění na hrací ploše používá se často i různých zvuků, popřípadě hudby, protože tento způsob je nejen divadelně velmi účinný, ale i nejjednodušší. Určité zvuky jsou jakýmiś signály, majícími v divákovi evokovat někdy i velice konkrétní představy. Tuto funkci nabývá často i hudba operní, když např. ohlašuje příchod určité postavy, než se na hrací ploše objeví, nebo i určitou situaci, dříve než je zobrazena.

Už v antickém Řecku v některých případech inscenátoři zvuky včleňovali to, co bylo vidět a slyšet na hrací ploše, do širšího kontextu. Informace o světě, pokračujícím za hrací plochou, s velikou důsledností podávali v Evropě hlavně naturalisté a realisté na rozhraní 19. a 20. století.

„Realistický režisér chtěl,“ napsal Jindřich Honzl, „aby divák tušil, cítil a viděl vedle dětského pokoje

(Višňový sad) celé sousedství světnic, aby vnímal celý venkovský statek, jeho dvůr, jeho velikou zahradu a březový háj kolem. A nemohl-li režisér rozestavit tyto věci před divákovými očima, dal jim zasahovat do jeviště vším, co je ze sousedních pokojů a z celého okolí slyšet. Ze dvora se ozývá křik příjzdějícího panstva i služebnictva, vítajícího pány — ze sousedních světnic zní spěch a kroky všech, kdo se sbíhají a — nakonec — Čechov předpisuje režii touto poznámkou: Z dáli zvuk, jako by praskla struna, umírající, smutný. Nastane ticho. Zalétné sem jen vzdálený zvuk sekavy, dopadající na vyšňované stromy. Realistická scéna, jak je vidět, situuje jevíšť do celé šíře života.²⁾

V českém divadle o takto detailně zpracované zvukové informaci o světě za hrací plochou jsem poprvé četl v kuitice o Šmahově nastudování Jiráskova dramatu Otec v Národním divadle roku 1894.

„Co chvilí ozve se za scénou nějaký zvuk, šelest, dokument živoucí přírody nebo společnosti,“ napsal Josef Kuffner, „strom ze zahrady, dobytek ze stáje, náčiní z jídelny chřestne a šustí, vůz zahřívá na silnici, bič za-práská, zvonek klinká, nábožný lid pjeje, hudba z hostin-ce, z pohřbu se ozývá...“³⁾

Tvůrcem tohoto značně už vypracovaného souboru zvuků, nesoucího konkrétní významy, nemohl být přirozeně nikdo jiný než režisér. Svět za hrací plochou byl však ještě důsledněji a jemněji režiséry připomínán v impresionistických inscenacích. A v současném divadle — např. v jevištních dílech G. Tovstonogova.

„Cvrlikání a štěbetání ptáků ve Třech pytlích zapleplené pšeni-ce, dupání koňských kopyt, ržání a mohutný dusot cválajícího stáda v Příběhu koně, táhlé starobylé kozácké písně v Tichém Donu, živý hlas V. M. Sukšína, který čte poznámky k Energetickým lidem, to všechno znamená pro Tovstonogova důvod i způsob, jak rozšířit hranice scény, jak vytvořit spojení mezi jevištěm a neomezeným prostorem života.“⁴⁾

V moderním divadle dostává se k divákovi zvuková informace o světě za hrací plochou i prostřednictvím rozhlasového přijímače, např. v závěru Čapkova dramatu Matka, popřípadě i hlasem v telefonu, který je pro diváky mikrofonem zesílen.

Světlem mohl se připomínat svět za hrací plochou až vlastně donedávna jen zcela výjimečně. Takový případ např. nastal, když oknem světnice bylo vidět požár měř-ta či blesky ničivé vichřice. V tomto případě však už in-

Na rytmus představení zřejmě vždy mysli všichni, kdož na hrací ploše hráli. Největší vliv na něj měli dlouho hlavní herci, protagonisté, kolem nichž se vše odvíjelo. V zájmu rytmu mohli však při hře zasáhnout i lidé, kteří odpovídali — více než jiní — za celek. Adolf Winds ve své knize Dějiny režie např. uvádí, že jeden režisér komedie dell'arte, když viděl, že herec už příliš dlouho svoji improvizaci protahuje, na něho při hře luskl prsty, aby ihned přestal.²⁾ Jeho zásah nemohl být motivován ničím jiným než starostí o rytmus představení. Režisér, patrně impresário, rytmus hry sledoval, jako např. trenér sleduje při zápase svůj hokejový tým. Ostatně i v mnoha současných divadlech má vždy někdo povinnost zaznamenávat dobu trvání představení, popřípadě jednotlivých aktů, tzv. minutáž, aby byla stálá kontrola, zda se dohodnutý rytmus v zásadě dodržuje. Pro kontrolu času visí někdy v zákulisí hodiny. Je-li časový výkyv proti původní dohodě příliš velký, dělají se většinou okamžitě určitá opatření.

V minulosti — jistě tu a tam i dnes — mohl mít na rytmus představení vliv i napověda. Upozornil na to např. Josef Šmaha ve svých vyprávěních o napovědích.

„Není napověda — kapelníkem, dirigentem činoher, o tempu hry rozhodujícím, v jehož moci nepopíratelně jest souhra i sebelépe vyzkoušené hry, jenž práci vykonanou režisérem při zkouškách může poškodit, není-li rozpoložen.“³⁾ Šmahovo svědectví se týká divadla, v němž herci profesionálních divadel značně — při spēchu od premiéry k premiéře — záviseli na napovědovi, protože ne vždy dobře znali text. Vliv napovědy nelze však eliminovat ani z mnoha dnešních představení pečlivě připravovaných třeba po několik týdnů či měsíců.

Péči o rytmus operního či baletního představení má hlavně dirigent, stojící před orchestrem, i když na jeho přípravě se vydatně podílel také režisér či choreograf. Ve chvíli hry rytmus však určuje on. Pěvkyním a pěvkům, tanečnicím a tanečnickům nezbyvá než se přizpůsobit, nemá-li se představení narušit či dokonce rozbit. V činoherním divadle evropsko-amerického typu rytmus inscenace se souborem propracovává režisér.

„Režisér musí cítit čas,“ prohlašuje Mejerchold, „aniž vytahuje hodinky. Představení — to je střídání dynamiky a statickosti a také dynamiky různého druhu. Proto se mi rytmický talent zdá u režiséra jedním z nej-

důležitějších. Bez ostrého pocitu jevištního času není možné inscenovat dobré představení.“⁴⁾

Cit pro rytmus je ovšem vlastně i dobrým hercům.

* * *

Protože na rytmu představení záleží, zda vše, co bylo leckdy i velice pracně pro ně připraveno, dojde účinně v stanoveném čase k divákům, pokoušeli se její divadelníci do jisté míry zafixovat — tak jako např. akrobaté v cirkusové manéži — především pomocí hudby.

„Když se hercova hra opírá o rytmické pozadí hudby,“ říká Mejerchold, „nabývá na přesnosti. Ve východním divadle klepe inspicient*) ve vrcholných scénách na destičku: dělá to také proto, aby to herci pomohlo se hrát je přesně. Hudební pozadí je zapotřebí, aby herec na scéně byl nucen zposlouchat se do časového toku. Jestliže si herec zvykl pracovat s hudebním pozadím, bude bez něho poslouchat čas naprosto odlišně... Nic nepomáhá ukáznit hru v čase lépe než hudební pozadí.“⁵⁾

V jeho inscenaci hry A. Fajka Učitel Bubus (1926) pomáhalo hudební pozadí představitelům — výslovně na to upozorňuje — nalézt sebekázeň v čase.⁶⁾

V japonském divadle nó mají bubny organizující funkci, drží rytmickou výstavbu celého divadelního díla.⁷⁾ V kabuki hudební doprovod na šamisen je důležitým prvkem rytmické výstavby představení a stupňuje dramatické napětí.⁸⁾ V divadle džóruři (bunraku) nerozlučný průvodce vypravěče, hráč na šamisen, rytmitizuje energickými údery plektra do strun spád dialogů.⁹⁾ Také ve vietnamském tradičním divadle „interpunkci obstarávají kadence bubnů, na něž je vázán pohyb i gesto.“¹⁰⁾

Rytmus operního představení fixuje dirigent. V případě, že operní orchestr diriguje jiný dirigent, bývá zvykem uspořádat alespoň orientační zkoušku, aby si jeho členové třeba jen do určité míry fixovali změny, k nimž v rytmu, a nejen samozřejmě v něm, pod jeho taktovkou dochází.

Rytmus mnoha současných divadelních představení, vypracovaný pečlivě režiséry, může být fixován počítací, které řídí proměny scény, popřípadě i hudební složku. Ukázal jsem však již jinde, že i v takových případech

*) Mejercholdovu formulaci je třeba upřesnit: na destičku klepe hudebník (ne inspicient) v divadle kabuki.

se rytmus do jisté míry může měnit, protože stroje obsluhuje člověk, dbající o jejich koordinaci s hereckou složkou, popřípadě i s dirigentem (viz str. 136). Režisérům moderního času přispěchala na pomoc technika právě ve věci zvlášť obtížné. Je možno říci, že počítač spolupracující rytmus zvyšuje v tomto směru úroveň repríz.

Počítačové řízení osvětlení divadelního představení může však také mít pro rytmus — upozorňuje A. Dvořák — negativní důsledky, protože „počítač svítí mnohdy o věčtinu, dvě, tři déle, nežli by to dokázal dřívější švih slavné lidské ruky“.¹⁾ V důsledku toho prý na evropských jevištích narůstají pauzy.

* * *

To, co bylo o rytmu řečeno, platí pro jakýkoli divadelní žánr. Kromě toho mají však i jednotlivé žánry svůj zvláštní rytmus. Odkáživa se považovalo za samozřejmé, že veseloherní žánry mají mít rytmus v zásadě živější, prudší, dynamičtější než žánry vážné. Asi bychom se velice podívali, snad i vydělili, kdyby se fraška, komedie, crazy-komedie, opera buffa hrály v rytmu, který si spojujeme s žánry pojednávajícími o skutečnosti vážné, například s tragédií, i samozřejmě naopak. I rytmus vážných žánrů má ovšem své rozpětí. Kromě toho inscenace každého vážného žánru může mít i místa velice dynamická.

Také jednotlivé národní kultury mají svůj převažující rytmus. Rytmus například ruských inscenací je v zásadě značně poklidný ve srovnání například s divadelními díly Itálií nebo Slováků. I ve srovnání s prací českých divadelníků. Divadlo je i v tom zrcadlem národní povahy, kterou jsme schopni snad charakterizovat, alespoň v jisté vývojové etapě, ne však už osvětlit.

Konečně i jednotliví herci mají různý osobní rytmus, což do určité míry předurčuje jejich uplatnění v divadle.

Rytmus je do jisté míry historicky proměnnou hodnotou.

Řekl jsem už jinde, že rytmus v současných činoherních inscenacích může být pouze — v minulosti to nebylo tak jednoznačné — dílem režiséra.

Budeš-li tedy, čtenáři, hledat režisérový nesporné podíly na inscenaci, nezapomeň si povšimnout i rytmu!

Aktivizace diváka

Smysl všeho, co členové divadelního kolektivu pro hrací plochu připravují, tkví v tom, aby zaujali svojí činností předpokládaného diváka.¹⁾ Těžko si lze představit, že by — hlavně herci — nechtěli získat u diváků úspěch. Taková situace může například nastat, když soubor chce vyhnat obecenstvo, pro něž hraje, a naopak si přilákat jiné, pro které by rád hrál. Nebo v případě, kdy souboru nebo některým jeho členům jde o znemožnění například režiséra. Nebo když herci musí hrát ve hře, která je jim politicky proti srsti. To jsou však případy zcela výjimečné. V nedohledném počtu divadelních představení, která se denně odehrávají na planetě Zemi, představují jen kapíčku.

Předpokládaný divák zastupovaný při vzniku inscenace režisérem je tedy v jistou chvíli vystřídán divákem skutečným. Toto setkání divadelního díla s divákem je podmínkou k tomu, aby mohlo působit jako umělecké dílo. Umělecké projevy, které nezanikají v prostoru a čase, jako například sbírka veršů či grafický list, nejsou-li ovšem „fyzicky“ zničeny, nemusí se sice k vnímateli třeba i po staletí dostat, ale uchovávají si — navzdory tomu — možnost působení pro okamžik, až se s ním setkájí. Transzitorní tvorba, zanikající v době svého vzniku, tuto možnost však nemá. Když zpěváka nikdo neslyší, když orchestr hraje jen pro sebe, když do divadla nepřijdou diváci, činnost umělců nemůže působit jako umělecká činnost. Činnost těchto umělců nemohla splnit základní funkci každého uměleckého díla — nemohla na člověka ideově a esteticky působit. Divák, který na tyto produkce přijde zitra, uslyší a uvidí už jiné dílo.

Pro to, aby tvorba divadelního kolektivu mohla působit jako umělecké dílo, musí být v diváckém prostoru alespoň jeden divák. To je ovšem jen krajní — spíše teoretický — stav. Heinz Kindermann jistě správně říká, že již od antiky se divadlo dělá pro „větší počet osob“ (Vielzahl von Personen).²⁾ Hra pro jediného diváka — pro několik lidí — byla vždy velmi obtížná. Když pak jediný divák v sále se navíc ukrýval v loži, jak to dělal král Ludvík I. Bavorský, stávala se hra pro soubor

utrpěním.³⁾ Neobvykle malý počet diváků, nečekaně malá návštěva snižuje zřejmě schopnost hercovy mimesy (převtlování). Divadelníci proto v případech, kdy se sejde málo diváků, nehrají. (V české divadelní hantýrce se tomu říká „snajdrovat“.) Hra se odríká nejen proto, že by příjem nekryl výdaje představení, ale i proto, že hrát pro málo diváků je velice těžké.

Na to, co je „málo“ nebo „mnoho“ diváků, může být ovšem různý názor. Jinak se tato otázka nazývá v divadlech, která disponují několika stovkami míst, a jinak v malých experimentálních scénách, kam se sotva vejde 30—45 lidí.

V každém případě publikum, které tvoří „větší počet osob“, je pro divadlo příznacnější než hrstka lidí. To věděla např. i aristokracie, která, navzdory své urozené povýšenosti, připouštěla, aby se v malých hledištích jejich divadel vedle ní usazovali i někteří zámečtí úředníci. Je-li divácká obec malá, nesplyvá člověk snadno — nebo nesplyne vůbec — v diváckou masu, což je pro dobrý účín divadla vždy nutné. Člověk se v málo zaplněném prostoru cítí často po celé představení izolovaně, tak jako když do diváckého prostoru přišel. Protože pak divák při hře málo zapomíná na sebe sama, nemůže reagovat tak spontánně, jako kdyby splynul s diváckou masou.

Tvůrci divadelního díla se snaží působením na diváky kův cit aktivizovat jeho rozum, přičemž míra ataku může být přirozeně různá. Avšak i ti, kdož zdůrazňují, že se chtějí obracet hlavně k divákovu rozumu, musí, jde-li o umění, nejprve alespoň do jisté míry zaktivizovat jeho cit, protože to je předpoklad jakéhokoli dalšího působení uměleckého díla. Dokonce i vědecká díla jsou někdy ztvárněna tak, aby na čtenáře působila i umělecky a tak je činila přístupnějšími sdělovanému poznání!

O aktivizaci diváka, jeho citu a rozumu, jde tedy divadelním týmům, vedeným režiséry, vždycky. Je proto mylné se domnívat, že divadelní představení minulosti diváky nezasahovala prostě jen proto, že to byli jiní diváci než my a že se dělalo jiné divadlo, než se líbí nám. Alespoň tehdy, když se divadelní dílo vydařilo, působilo, a někdy dokonce diváky přímo uchvacovalo. Čteme-li kdesi, že divák měšťanských kamenných divadel byl jen pozorovatel skutečnosti, „které se ho většinou zvlášť nedotýkají a které se také nikdy nepřelíží k němu, přes rampu“, nelze než konstatovat, že autor těchto slov

selhal jako historik.⁴⁾ I v měšťanském divadle byli totiž diváci — někdy dokonce skvěle — osobnostmi činohry, opery, baletu atd. aktivizováni, naléhavě zasahováni a obohacováni. Jisté ne vždy. Ale to přece ani v divadlech jiného typu, třeba na malých experimentálních scénách bez ramp v socialistických státech, se nedaří diváky vždy zaktivizovat!

Názor na to, jak diváka aktivizovat, může být různý, jako ostatně už sama představa, co to vlastně aktivizace diváka je. V současné době se většinou pod pojem aktivizace diváka myslí tý divadelní projevy, při nichž se divák nějak alespoň na chvíli zapojuje do samotné hry. V tomto pojetí nejvyšší formou aktivizace je happening, což je pokus divadelníků dostat — vždy podle víceméně připraveného plánu — do nějakých akcí všechny přítomné diváky.

Tento způsob aktivizace má v Evropě také svoji tradici. Zná jej už dávno hlavně divadlo pro děti a mládež. Čas od času si herci v tomto typu divadla berou dokonce některé diváky na hrací plochu a svěťují jim určité úkoly. Zapojují je, lze to tak říci, do hry.

Snaha udělat z diváka dočasné herce objevuje se i v řadě činoherních představení evropsko-amerického typu, připravených pro dospělé diváky. V hudebním divadle, např. v opeře či baletu, takové pokusy by však sotva uspěly, protože neškolený divák by nutně narušil významovou i uměleckou strukturu inscenace.

Připomenul jsem již na jiném místě herce Living Theatre, kteří do představení Prométhea zapojovali i řadu diváků (viz str. 106). Způsobem velice neobvyklým začleňoval své nekulturované diváky — rolníky — do hry kubánský divadelní soubor Grupo Teatro Escambray, který vznikl v roce 1968. Při inscenaci hry Gildy Hernándezové Soud (1973) herci je vyzvali, aby ze svého středu zvolili šest soudců, jejichž úkolem by mělo být posoudit činy Leandra Péreze Gonzáleze, jedné z postav hry. „Při představení, které jsem viděl“, napsal očitý svědek, „zabrala jenom dvacet minut času sama volba těchto lidových soudců (čtyř mužů a dvou žen), kteří zasedli na scéně a proměnili se — čehož si nikdo z nich nevěštil — z diváků v herce. Teprve v tomto okamžiku začíná vlastní „soud“: objevují se svědci (herci), odehrávají se retrospektivní scény, které objasňují Leandrovu chování, analyzují motivy, jež ho vedly k účas-ti proti revoluci a ke spolupráci s utlačovateli jeho vlastní společnosti“⁵⁾

Jiným výrazným způsobem aktivizace diváků jsou dávno doložené pokusy herců oslovovat z hrací plochy diváky, popřipadají i pronikat mezi ně, přičemž na jejich odpověď se buď čeká, nebo ne. Tento způsob aktivizace

Je v evropském divadle také nejčastěji užíván patrně v různých představeních pro děti a mládež, v loutkovém divadle a též ve veseloherních žánrech. Někteří komikové, kdysi i Voskovec a Werich, vedli rádi na rampě rozhovory s diváky, někdy dokonce i s prominentními osobnostmi.

Oslovování diváků bylo však v minulosti — a je i v přítomnosti — v řadě představení také naprosto vyloučeno. Leone de Sommi ve svých Čtyřech dialogích, vzniklých v druhé polovině 16. století, výslovně říká, že „herce nemá nikdy právo oslovovat diváky“.⁶⁾

V některých případech je divák vybízen k aktivitě tím způsobem, že se musí spolu s herci přemísťovat během hry z místa na místo. Tak tomu někdy bylo například ve středověkých mystériích. V současnosti jsme podobně změnil místo třeba při představení klauniády Pezza ver-sus Čorba v brněnském Divadle na provázku (prem. 1975), k čemuž nás mile měl Boleslav Polívka, nebo v Jihočeské galerii na zámku Hluboká, když se tu v letech 1971—1975 hrávala v Kroftově režii Kopeckého adaptace staročeského Masticákáře.

Všechny tyto způsoby aktivizace jsou možné. Nejčastěji však divadelníci chtějí své diváky aktivizovat především vnitřně. Nežádají proto od nich, aby se zapojovali do hry, ani aby se při představení stěhovali z místa na místo. Usazují diváky na určitá místa nebo je žádají, aby někde během hry stáli. Inscenátoři, vedení režiséry, ať už obsah jejich práce byl jakýkoli, se pokoušejí diváky soustředit ke hře.

Herci přijímají hodnotící projevy, jak ještě povíme, které jsou pro ně kritériem, zda se jim hra daří či ne (viz str. 196). Případy, kdy se divák sám od sebe aktivně zapojuje do hry, například, že křikne na herce, popřípadě se na něho žene na hrací plochu, jsou při tomto způsobu aktivizace však zcela ojedinělé a považují se spíše za ne-normální než normální.

Přesně vzato, ten, kdo více než jiný člen divadelního souboru myslí na úspěch divadelního díla před předkládanými diváky, režisuje od počátku jeho přípravu i — nepřítomné diváky. Vše, co se pro toto předpokládané publikum dělá, dělá se více či méně s vědomím, co to při představení s divákem má udělat. Reakce diváků jsou tedy někdy i dlouho před tím, než uscdnou v divadelním prostoru, více či méně zajištěny, aniž by o tom

divák, vstupující do divadla, měl tušení. Zjevné způsoby aktivizace diváka, jakými jsou například připomenuté snahy začlenit jej do hry, vybízet k změně místa v diváckém prostoru atp., nejsou tedy ničím neobvyklým. Jsou to rovněž způsoby režie diváka, jenže, na rozdíl od většího množství jiných, vyjimečné a divákům zcela zjevné.

Vělice cenný doklad režie publika lze uvést i z dějin japonského divadla kabuki. Zde představení probíhá za živé součinnosti diváků, „pobavení, souhlasu, projevů nevole a povzbuzujících, přesně namířených výkřiků, na které herec čeká, které jsou pro něj záchytnými body“. Herci vědí, že tyto reakce přijdou, očekávají je. „Jsou to jakési kódované zvukové signály, diváku i herci předem známé...“ Obě strany dokonale ovládají pravidla společné hry. „Takto vypracovaný způsob komunikace je ovšem možný jen v typu tradičního divadla, jakým právě kabuki je.“⁷⁾

* * *

K zvyšování divácké aktivity má v některých strukturách přispět i zvlášť těsné sblížení diváků a herců. Tak japonské divadlo kabuki zná tzv. hanamiči, „květinovou cestu“, což je lávka vedoucí nad hlavami obecenstva, takže i divák, sedící dále od jeviště, má možnost alespoň chvilky sledovat své herce z větší blízkosti (obr. 65). Na některých výtvarných zobrazeních i fotografiích vidíme v sále někdy i ještě druhou, „pomocnou“ lávku (obr. 66). A ve vyjimečných případech dokonce i jakýsi systém úzkých lávek, který hercům umožňoval se dostat — třeba jen na okamžik — ke všem diváckým skupinám, sedícím mezi nimi.⁸⁾ Také ale například Konrad Swinarski v inscenaci Mickiewiczových Dziad (1973) v krakovském Starém divadle postavil v hledišti ve výši hlav diváků lávku, na níž se — právě tak jako na jevišti — hrálo (obr. 64).

Snaha po maximálním sblížení herců a diváků vedla i vede často k preferování jeviště, kolem něhož mohou diváci stát, nebo které mohou obklopit alespoň ze tří stran. V řadě případů jsou pak diváci ke hrací ploše jakoby nalepeni. Takové sblížení herců a diváků zachytil pěkně například výtvarník Janco ve svém oleji Kabaret Voltaire (1916),⁹⁾ což byla reprezentativní scéna dadaistů v Curychu, nebo fotograf, který si zašel do krakovského divadla Cricot 2 na Kantorovu inscenaci Witkiewiczovo-

vy hry Krasotinky a kočkodani (Nadobnisie i Koczko-
dany, 1973; obr. 63).

Zcela výjimečně může dojít k naprostému prolnutí diváků a herců. Hrací a divácká plocha v takovém případě splynou. Tak uvedené v Opoli v roce 1962. Tato řešení jsou však opravdu jen výjimečná. Divák je totiž z vnímání uměleckého díla vynušován jen výměrnými či náhodnými dotyky herců, což komunikaci mezi zá- a divadelním souborem nejeňuje neprospívá, ale dokonce velice vadí. Sblížení, které mělo vést k prohloubení této komunikace, vede ve skutečnosti k jejímu narušení či dokonce rozbití.

J. Mukařovský ve studii K dnešnímu stavu teorie divadla upozornil, že při představení role hercova a diváka jsou mnohem méně rozlišený, než by se na první pohled zdálo. „I herec je do jisté míry divákem pro svého partnera ve chvíli, kdy partner hraje; zřetelně bývají jako diváci počítováni zejména statisté, kteří do hry vůbec aktivně nezasahují. Zeela zjevným stává se pak vřadění herců mezi publikum např. tehdy, rozesměje-li komik svým výkonem spoluherce; i když si uvědomuje, že tento smích může být záměrný (aby jím bylo navázáno aktivní spojení jeviště a hledištěm), přece nelze nepoznat, že v takové chvíli probíhá hranice mezi jevištěm a hledištěm po jevišti samém: smějící se herci jsou na straně publika.“¹⁹

V některých typech divadla se mohou herci měnit v diváky i v zákulisních prostorách. Zejména při premiéře se „z kulis“ dívá kdekdo. Také techničtí i jiní pracovníci někdy hru sledují. Tito diváci jsou svými kolegy ze souboru také aktivizováni a zároveň sami na ně mohou při hře významně působit.

Premiéra

Divadelní soubory pracují na inscenaci s představou, že bude zveřejněna před diváky. Ne každá práce se však takto dovíří. Někdy se zkoušky z nějakých důvodů musí přerušit. Vážná nemoc herce například může toho být příčinou. V některých případech se neuskutečnil premiéra již dotvořeného díla. Taková skutečnost divadelní soubor přirozeně rozladí.

Zkušební doba v divadlech byla, je a vždy bude velice různá. Někdy se redukuje dokonce na zkoušku, která trvá pár minut. V takovém případě by se spíše mělo mluvit o rychlé úvaze a orientaci toho či těch, kdož za okamžik vstoupí do improvizované divadelní akce.

Je-li divadelních zkoušek více, jedna z nich nutně musí být první — a jedna poslední. Poslední zkouška před prvním zveřejněním divadelního díla říkáme generální zkouška, abychom ji zřetelně odlišili od zkoušek ostatních. V některých divadlech zavedli i dvě tři generální zkoušky.

Generální zkouška v soudobém divadle má v zásadě ukázat už dovršené divadelní dílo, liší se však od běžného představení tím, že se při ní může podle potřeby do hry ještě zasahovat. Rozdíl tkví i v tom, že se nemusí konat před obecenstvem, i když na ní dost často diváci už jsou. To, že si na ni sami divadelníci určité diváky zvou, aby si ověřili ohlas, je jiná otázka. Podmínkou k její realizaci to však není.

Pojetí poslední zkoušky se vyvíjelo. První, o kom vím, že dokázal, aby na hlavní zkoušce šlo vše v kostýmech na zcela zařízené scéně, byli roku 1609 němečtí jezuité. (Uvádí to Flemming ve spise Die Geschichte des Jesuitentheaters.¹) To ovšem nevyklučuje, že podobná praxe byla alespoň někdy už v antickém Řecku či Římě. Současní režiséři většinou také žádají, aby při generální zkoušce bylo již vše tak, jak to má být při představení před diváky.

Existovala — a stále trvá i jiná praxe. V některých případech, kdy první zkouška byla zároveň i zkouškou poslední, nebylo třeba — takovou sňu měla divadelní konvence — zkoušku chápat jako představení. Znovu

bych rád pro podporu svého tvrzení připomněl aktivitu carriage před představením komedie dell' arte (viz str. 31). V divadle 19. století nemusely pak hlavní zkoušky od-povídat představení třeba jen z nedostatku času, pro ko-lizi v provozu, z lajdáctví atd. Dodnes se ostatně na mno-ha jevištích, hlavně amatérských, do posledních minut před premiérou na hrací ploše dělá něco, co mělo být hotovo už pro generální zkoušku.

Různé je také umístění generální zkoušky do denního režimu divadla. Někdy se konaly a konají v den premiéry, jindy den či více dní před ní. Obě řešení mají své obhájece i odpůrce.

Při hlavní zkoušce, a pak ještě i v nedlouhé době mezi jejím ukončením a počátkem vlastního představení, mů-že režisér naposled před prvním zveřejněním divadel-ního díla do něho v zájmu úspěchu u publika zásadně zasáhnout. Později, až se bude hrát před diváky, tato možnost už mít nebude. Pouze zcela výjimečně a také nepatrně, jak ještě povím, bude popřípadě moci do bě-žící hry zasahovat. Podstatné zásahy, týkající se koncep-ce, budou jisté i potom možné, ale až po odehrání před-stavení.

To, co režisér podle dobového pojetí této funkce mohl pro inscenaci udělat, musel za všech časů udělat hlavně před zveřejněním divadelního díla.

Evropští režiséři 20. století se již několikrát vyznali z pocitů, které je naplňují, když jejich vliv na zásadní podobu divadelního díla končí. Cítí se bezmocní. Uvě-řují si někdy i to, že mezi představou, s níž začínali práci, a výsledkem je příliš velký rozpor. Prožívají také napětí, jak bude inscenace přijata.

„Mé vzrušení zesilovala bezmocnost,“ svěříje se Stanislavský ze svého premiérového stavu, „režisérova práce je skončena. Zůsta-la za námi, teď je řada na hercích. Jenom oni mohou přivést před-stavení na světo boží, já však již nemohu učinit nic a musím se zmnít, soužití a trpět v zákulisí bez jakékoliv možnosti pomáhat.“⁽³⁾

„Přihlížet vlastním představením na premiéře nebo na veřejné generálce,“ přiznává též Anatolij Efros, „to jsou pokaždé hotová muka.“⁽⁴⁾

* * *

Řekl jsem již v úvodní kapitole, že režisér nemusí být přítomen v hledišti, aby se divadelní dílo, za jeho vedení připravené, mohlo před diváky realizovat.

Jeho funkci většinou při představení přejímá někdo jiný, kdo víceméně už dbá jen o to, aby se představení vůbec mohlo začít a aby se úspěšně realizovalo to, co

bylo v době příprav dohodnuto. Zmínil jsem se už o tom také v úvodní kapitole. Kolektivní tvůrčí akt, jakým di-vadelní dílo vždy je, potřebuje určitého řídícího činitele nejen v době vzniku, ale i v době své realizace před di-váky. Jinak není možné. Člověk, který nyní na sebe bere starost o celek, má však již jen minimální možnost zasahovat do jeho podoby. V krajním případě, kdy diva-delní akce se redukuje na jediného herce, je alespoň třeba, nem-li i tu k dispozici někdo pro tento účel, aby tento herec vzal na sebe tuto aktivitu.

Někteří režiséři se však o jednotlivá svá představení stále — nebo alespoň nárazově — zajímají a mohou po-případě — do určité míry i při hře — do nich zasahovat. Režisér má takovou možnost nejspíše tehdy, když sám také v představení hraje. V takovém případě je jeho pří-tomnost vždy nezbytná, ne proto, že je režisérem insce-nace, ale právě pro onu nerežiséřskou, hereckou čin-nost. Je-li režisér v představení zaměstnán např. jako herec, může při hře upozornit spoluhráče na určité chy-by, pošeptat pokyn, dát povel k zrychlení rytmu, za-řídít, aby se na scénu dostala rekvizita, na niž se zapo-mnělo a která tu být musí, atd. Režisér zaměstnaný v inscenaci nerežiséřskými úkoly může někdy dokonce velice operativně při hře působit.

Louis Jouvet, který by mohl být příkladem takového režiséra, napsal, že ve svých inscenacích působil nejednou jako herec, ředi-tel, inspicient i režisér. Podobně je tomu vlastně i v případě Tadeus-ze Kantora, režiséra krakovského divadla Cricot 2, který pobývá na hrací ploše ve všech svých inscenacích (viz str. 12). Jan Schmid, režisér Divadla Ypsilon, se uplatňuje ve většině svých inscenací jednak v určité roli, jednak jako organizující činitel představení, dávající — oproti Kantorovi — dokonce daleko více najve toto své řídící poslání. A práce i on je vždy součástí složité výstavby in-scenace, připouštějí určitou míru improvizace. „Samozřejmě je to ‚organizování‘ z větší části stylizované,“ konstatuje Vladimír Just, „neboť sebeimprovizovanější kus je přirozeně v základních konturách (nikoli ovšem v detailech) nazkoušen předem.“⁽⁵⁾

Těže povahy jsou i tolikrát vzpomínané pokyny či příkazy různých slavných herců vydávané spoluhráčům šeptem přímo ve hře při jejich pohostinských vystoupe-ních. Také Eduard Vojan si takto počínal. Velký tragéd se měnil v režiséra působícího za hry hlavně z hlediska své herecké postavy. Uvážíme-li, že tehdy cílevědoměji režijní práce v kočovných divadelních souborech ještě nebyla a že hostující herec mohl mít se souborem tak nejvyšší jednu orientační zkoušku, není se tomu co divit.

„Nestačila-li zkouška,“ svědčí o Vojanově hře při pohostinských hrách v Brně E. Sokol, „musel řídit i za hry ještě aspoň to, co jej mělo obklopovat anebo podírat. Ani v největším napětí vlastní úlohy nesměl pustit otěže celku z ruky, chtěl-li mít hru k svému obrazu. A přece hrál tak, že nezavážen necitlivě ničeho, nepozorovali letmých rozkazů jeho oka i ruky, ba někdy i slova, hrál a vytvářel svého člověka se strhující silou. Bývalo to pláceno větší spotřebou energie než nejhochostivější premiéra, ale Vojan ji měl, dal jí a volil raději dáti jí, než připusobiti sebe.“⁴⁵⁾

V některých případech může režisér zasahovat během hry do představení z hlediště či ze zákulisí při jeho sledování. Může vzkazem, telefonem z ředitelské lóže, osobním zákrokem atp. leccéhos ještě dosáhnout.

Impresário italských lidových komediantů, který dával při hře prstem hercům pokyny, aby ukončili svá extempore, když se mu zdálo, že už toho bylo dost, byl předchůdcem současných režisérů, kteří si hrději reпрizy svých inscenací (viz str. 182).

Při hře před diváky může však režisér koneckonců vždy pro ni už udělat jen velice málo.

Podstatnější zásahy např. do obsazení, do koncepce, rytmu atp. může uskutečnit až po ukončení představení třeba na nové zkoušce, kterou si svolá.

Pouze dirigent, který na rozdíl od režisérů musí být vždy v divadle při představení přítomen, nejde-li ovšem hudba ze záznamu, může v jeho průběhu podstatně do něho zasahovat, protože má vliv na jeho rytmus.

Zcela zvláštní způsob zásahů do hry v duchu záměrů, s nimiž bylo divadelní dílo připravováno, zná japonské divadlo. Při představení her nó „jevíštní pomocník se během akce občas vkláče nenápadně přisune za herce a urovná rukáv či jinou část kostýmu tak, aby působila ideálně“. Podobně je tomu i v divadle kabuki. „Složitost kostýmu vyžaduje,“ říká Dana Kalvodová, „aby jej herec dokonale ovládal... U některých složitých kostýmů to není jen v moci herce, jako stín ho sleduje asistent, kurobo, který je oděný celý v černých okamžitých záhyby oděvů i linie rukávů.“⁴⁶⁾ Možnost stále úpravy loutky je v divadle bunraku.

V evropském divadle takovéto úpravy herecké postavy během hry, snažící se rychle napravit to, co z dohodnutého není dodrženo, jsou možné nejspíše v loutkovém divadle, kde herec, hrající s loutkou (figurínou, věcí), se může jako její animátor alespoň v této části své herecké postavy projevovat jako okamžitý napravitel narušených dohodnutých akcí.

* * *

Někdy divadelní soubory mají dojem, že zkoušek bylo málo, že nebyl čas, popřípadě ani prostředky, aby se práce dovršila. V zásadě však nelze říci, kolik zkoušek

je nezbytných, aby bylo možno s nevelkým rizikem vystoupit na hrací plochu. Nesmíme si myslet, že divadelní dílo, které vzniklo třeba v kabaretu téměř jako improvizace, jen s nepatrným vyzkoušením, spíše jen po krátké úvaze a orientaci na hrací ploše, nemůže být dobré jen proto, že nebylo déle připravováno, ano, je docela možné, že pak by nemuselo být již tak dobré. Každý divadelní soubor v každé době zřejmě věděl, kolik asi času je třeba na přípravu, aby divadelní dílo odpovídalo jeho předstávě dokonalosti. Bylo-li této předstávě víceméně dosaženo, nic souboru nebránilo, aby šel před diváky.

* * *

První zveřejnění divadelního díla před diváky nazýváme, jak samozřejmě dobře víte, premiérou. V současné době se však prosazuje v některých divadlech praxe, že se za oficiální premiéru vydává vlastně až několikátá repríza. Někdy se hra „před premiérou“ hraje dokonce velice dlouho. Oficiální premiéru předchází tzv. veřejná předpremiéra, nebo představení pro důchodce, studenty, popřípadě i série repríz, atp. Kouzla, která tropí divadla s pojmem „premiéra“, nemusí nás ale trápit. Pro život divadelního díla, které bylo delší nebo kratší dobu připravováno, je premiérou vždy první zveřejnění před diváky, které už nesmí nikdo přerušovat. Od této chvíle je totiž divákem hodnoceno, nadále žije už pod dojmem kontaktu s ním, dozrává v důsledku tohoto setkání vždy i určité modifikace.

Koncem příprav inscenace, hlavně ovšem při hlavní zkoušce, přicházejí se již často na inscenaci dívat různí diváci. Jestliže divadelní soubor nevidí zpravidla rád, když někdo mimo jeho okruh sleduje zkoušky, ke konci práce již soudí jinak. Divadelníci vítají první diváky, rekrutující se obvykle z řad divadelního personálu, rodinných příslušníků, odborníků atp., protože si už touží ověřovat výsledky svého snažení.

„My herci například velmi často pozorujeme na zkoušce kulísáky,“ světlí se kdysi herec Hugo Haas, „abychom se orientovali, abychom viděli, jak to na prosté lodi působí, a mohu říci, že máme dokonce velmi dobré zkušenosti. Když se kulísákům hra líbí, má vždycky u širokého publika úspěch.“⁴⁷⁾

Účast diváků při hlavní zkoušce není, jak už řečeno, podmínkou k její realizaci.

Při představení je však účast publika nezbytná. Nedostaví-li se diváci, musí-li se představení odvolat, je to

pro soubor finanční, umělecká i mravní prohra. Pouze výjimečně neúčast diváků mluví spíše pro soubor než proti němu. Ti, kdož představení připravili, jsou zvědaví, jak jejich práci publikum přijme.

Pro divadelní soubor je měřítkem úspěchu chování diváků během představení, a teprve v druhé řadě slovní hodnocení, ať už kohokoli, i kritiků. Divák, sledující hru, zároveň ji hodnotí. Reaguje určitým způsobem na to, co vidí a slyší na hrací ploše, a divadelníci, zejména ti zkušenější, dovedou jeho reakce velmi dobře přecítit. „Způsob vnímání je totiž opravdu slyšet.“⁸⁾

V divadlech evropských, amerických i asijských, která jsem viděl, bylo projevem zásadně kladného přijetí vždy veliké soustředění, při němž by snad opravdu bylo slyšet tu pověstnou jehlu, kdyby spadla na zem, a smích, je-li muž se někdy až člověk musel začít bránit, neměl-li snad utrpět úhony na zdraví. Publikum dává při hře i po ní své hodnocení najevo i potlesky, výkřiky, neklidem, dupáním, pískotem, syčením, živáním, spánkem, kašláním, vstává z místa, hrne se k hrací ploše, hází květiny, vyvolává oblibené píevce atd. V jedné vysoce kulturní západní zemi — prozradila před časem v rozhlasovém interviewu pěvkyně Eva Randová — operní publikum prý častěji slabší interprety voláním Bú. V Papežském státě*) kdysi spokojení diváci Peruggie — vzpomíná Carlo Goldoni — zasypávali jeviště mraky konfet, což tu byl obvyklý způsob pochvaly.⁹⁾ Jaroslav Průšek ve své knize Sestra moje Čína dokonce zaznamenal, že obecenstvo herce, který se zmýlil, zakoktal, nevěděl jak dál, „vypíská, zesměšňuje a někdy dokonce vytluče z divadla.“¹⁰⁾ Potlesky, jimiž jsou, hlavně v Evropě, herci odměňováni, mají nejen různou délku a sílu, ale — řekli bych — duši. Projevy souhlasu i odporu se různí podle doby, druhu diváků, místních zvyklostí atp. (Pískot nemusí všude znamenat nesouhlas!) Vše, co má charakter bezprostřední reakce diváků, obsahuje nejpříjemnější hodnocení.

Rozum kritika nemusí být vždy v soulahu s reakcemi většiny diváků, a to je, zdá se mi, dobře.

Když jsem někde četl, že tuším ve vídeňském Burgtheatru se potlesk po představení dlouho přísně zakazoval, protože byl vyhrazen pouze pro vítání členů císař-

*) V roce 1870 byl Papežský stát (též Církevní stát) přivtělen ke království Itálie.

ské rodiny. I pak ovšem měli tvůrci inscenace dost možností poznat, zda jejich hra na diváky působí či ne.

Někdy si divadelníci jaksi režirují „úspěch“ tím, že si zajišťují klaku, která pomáhá vyvolávat smích či potlesky. Klaka, placená i neplacená, není až vynález divadelních podnikatelů 19. století, jak se má někdy za to. Už Carlo Goldoni v komedii Loď ze Smyrny dává opernímu dohazovači Lugnaccovi do úst větu: „A tadydle ten, silný a s rukama jak lopaty, dělá v hledišti potlesk.“¹¹⁾ V současném divadle režiséri často aranžují děkování, tzv. děkovačky, což vlastně také není nic jiného než snaha přinutit diváky tleskat alespoň tak dlouho, dokud se nacyčené děkování neukončí. Takové způsoby lze vídat spíše v činoherním divadle než v operě. Závěrečný potlesk při premiérách je v mnoha divadlech i jakousi konvencí, kterou musí alespoň do jisté míry dodržet lidé většinou divadlem pozvaní.

Svůj skutečný názor poví souboru diváci pouze během představení svými okamžitými hodnotícími projevy, jimž se člověk jen stěží, zejména je-li mezi více lidmi, umí ubránit.

* * *

Při premiéře — a také při všech případných reprízách — hlavními činiteli v divadelním týmu, který připravoval inscenaci, se stanou herci. Ti vystoupí náhle do předělu, divák vidí hlavně je, na nich také především záleží, zda příprava bude dobře zužitkována. Režisér, řídící za všech dob práci divadelního kolektivu, ustupuje do pozadí. Divák jej často ani nezná. Není to ostatně dlouho, teprve asi sto let, co i v našich zemích začal být uváděn na plakátech. Na cedulích divadelních ochotníků dokonce ještě později.

Do popředí vstupuje herec, nezastupitelný činitel každé divadelní akce.

Na jeho cestě inscenaci nemohu jej však již sledovat. Divák, setkávaje se tvář tvář s hercem, konstatuje Stanislavskij, „adresuje bezprostředně jemu své pochvaly a nelibost, na jiné spolutvůrce představení, schované za kulisami, zapomíná.“¹²⁾

* * *

Herci někdy již před začátkem představení dovedou rozpoznat, jaké publikum se právě sešlo. O jeho sociální, profesionální, věkové skladbě mohou mít dokonce docela přesnou představu, vždyť s ní už vlastně celou inscenaci připravovali. V určitých případech mohou jim při

určování „diagnózy“ publika posloužit i informace od vedení divadla, od režiséra. Tak např. Mejerchold v jednom ze svých projevů z roku 1933 zaznamenal, že hercům jeho divadla vedení nejen sdělovalo, že herce dobře možné, ale i nařizovalo jim, aby se tomuto publiku přizpůsobili.¹³⁾ Soubor také většinou dobře ví, hraje-li pro publikum svým způsobem výjimečné, např. při slavnostním představení, nebo je-li mezi diváky nějaká významná osobnost, např. dramatik, významný kritik, velvyslanec, hlava státu.

Tento první stupeň poznávání diváků divadla má, shromážděných k určitému představení, popsal Zeami v Zrcadle květů:

„Bezpochyby je možno pozorováním hlediště zjistit určitá znamení hry ve svatyni anebo před urozenými diváky je nutno čekati (diváci jsou shromážděni, ale v hledišti panuje neklid) tak dlouho, až ztichnou. Je nutno využít okamžiku, kdy si v duchu říkáš: „proč se nezačíná?“ a jejich pozornost je upnutá na místo, odkud herec vystoupí. Tento okamžik herec nesmí propást. Vystoupí a zazpívá tůvodní píseň šidai. Celé hlediště je vtaženo do hry, diváci se uklidní a sledují pozorně každý sebemenší pohyb herce. Je-li v těchto chvílích navázán vztah mezi hercem a divákem, je dán předpoklad k úspěchu představení.“¹⁴⁾

O skutečné divadelní hodnotě publika dovídá se však soubor až po začátku představení z jeho reakcí. Ladislav Pešek, vynikající herec-profesionál, který prožil s divákem celý svůj život, říká, že má pro publikum „čuch“, který si postupně vypracoval. Pešek na základě svých nekonečných zkušeností měl skutečně pro publikum bezpečný odhad. Stačilo mu jen málo, aby věděl, pro koho hraje, a podle publika vždy jemně modifikoval svoji hru.

„Odhalt, jaké obecenstvo přišlo, to je možné hned na začátku představení,“ říkával také Jiří Šlitr. „Obyčejně v každé hře je už na začátku nějaká věta nebo slovo, na kterém se to projeví. Když se na to lidi začnou smát, tak máme jakousi záruku, že to bude dobré. Ale jestliže to projde do ticha, tak to signalizuje, že bude večer mezi námi a publikem větší bitva.“¹⁵⁾

Herec průběžně zaznamenává reakce publika, zhodnocuje ustavičně účín své hry na ně a do jisté míry se jim přizpůsobuje.

* * *

Luigi Pirandello má v románu Natáči se místo, v němž popisuje rozpoložení divadelních herců, kteří z existencí svých důvodů museli přijmout zaměstnání ve filmu. V této próze, vzniklé koncem dvacátých let, zachytil nená-

vist herců, zbavených proti své vůli práce v divadle, k filmu. V době, kdy se herci s filmem teprve seznamovali, mohli do podobných stavů jistě upadat. Pirandello v tomto vyprávění zachytil však i jednu skutečnost, pro niž je herci divadlo za všech dob skutečně nenahraditelné: přímý kontakt s diváky.

„Nenávídí jej hlavně proto,“ píše velký znalec divadla, „že vidí, že jsou vzdalováni, odtrženi od přímého styku s obecenstvem, který jim dříve býval nejlepší odměnou a skýtal jim největší uspokojení: vidět a cítit zjeviště, že v divadle je množství lidí, kteří pozorně a napjatě sledují jejich živou hru, oddávají se pohnutí, chvějí se, smějí, vzněcují a konečně burácejí potleskem...“¹⁶⁾

Stav, kdy umělec při tvůrčím aktu ihned poznává jeho hodnotu pro lidi, pro něž tvoří, je dopřán jen nemnoha uměcům, která se rozdvájejí do pomíjivého času.

Ne každé divadelní dílo se hraje vícekrát. Život některých inscenací končí premiérou. Dějiny divadla znají mnoho inscenací, které takto dopadly, například proto, že je odmítli diváci či zakázala cenzura. V zásadě však divadelníci připravují představení jen málokdy s představou, že bude hráno jen jednou. Především profesionálové, kteří se hraním divadla živí, mají zájem, aby se inscenace udržela na repertoáru delší dobu. V současné době i mnohé ochotnické soubory se snaží reprízovat.

Pro poslední reprízu se vžil označení *dermiéra*.

Všechny reprízy určité inscenace se konají pod dohledem prvního setkání s divadelními diváky — a pak i ze všech dalších — a těchto dojmů využívají především herci, kteří se podle nich, aniž to třeba říkají, více či méně zařizují. Některý herec v reakcích diváků nachází oporu pro únik z určitých řešení, k nimž byl třeba i proti své vůli režisérem během zkoušek donucen. Reakcemi herce po prvním setkání s divákem — a všech dalších — nechtěl bych se však obírat.

Závěry ze setkání s diváky může dělat přirozeně i režisér. Jeho snahou v takovém případě je dbát o to, aby se neopakovaly především hrubé chyby, k nimž snad došlo. Jistě i impresário či *carogo pékne „sjel“* herce, který si zapomněl, ač mu to bylo připomínáno, dyku, již měl zavraždit nějakého lotra. Bývá někdy zvykem, že se určité poklesky při představení pokutují. Režisér však může podle výsledku premiéry — i repríz — usilovat o hlubší zásahy do divadelní struktury. V krajním případě může požádat o stažení inscenace. Může se pokusit ji dostudovat či přestudovat. Nejčastěji zřejmě ale postačí, aby si s tím či oním hercem porozprávěl o koncepci role, o tom či onom místě, o rytmu inscenace, aby poopravil nějakou světelnou akci atp.

Každé divadelní představení sleduje vždy někdo z okruhu divadla, kdo má o ně zájem jako o celek. Nemusí to být — a většinou ani není — sám režisér. Ten se obvykle po premiéře pouští do nové práce, třeba i v jiném divadle. Režisérský dozor na představení může být své-

řen jeho asistentovi, pracoval-li někdo v takové funkci. Může jej ale vykonávat i např. dramaturg, jiný režisér, tajemník divadla, ředitel. Tito divadelní pracovníci se vlastně stávají dočasně zástupcem režiséra inscenace, avšak jejich možnost ovlivnit představení je ještě menší, než kdyby je místo nich sledoval režisér. Vždy je však třeba, aby představení viděl někdo, kdo by mohl soubor upozornit na chyby, kterých by se měl vyvarovat při další repríze.

Při reprízách, zejména hraje-li se inscenace dlouho, dochází k drobným významovým i uměleckým proměnám. V delším časovém úseku může inscenace doznat i značné změny. Tak např. v Průchově nastudování Tylovy báchorky Tvrdohlavá žena aneb Zamilovaný školní mládence (1952) v pražském Tylově divadle vytvořil Karel Höger učitele Slovíčka původně jako postavu v zásadě vážnou. Postupem let však tento hrdina nabýval i jemně komických rysů. Dobové proměny, posun v nazírání, našly svůj výraz i v této inscenaci. Představení, která se do určité míry neadaptují na proměnu času, přestávají působit, zejména jsou-li dlouho na repertoáru.

Při reprízách mohou členové divadelního týmu inscenaci dotvářet i přetvářet v ideovém i uměleckém slova smyslu. Režiséři většinou vyvíjejí snahu, aby všechny modifikace v zásadě probíhaly v rámci základních dohod, k nimž došlo při zkouškách, avšak v praxi tomu tak nebývá vždy. Ostatně i herci se mění, stárnou, střídají angažmá, umírají. Představení, která nebyla dokonale připravena, i ta, pro něž režisér nedovedl soubor získat, se zvlášť rychle proměňují. Největší proměny jsou ovšem možné v těch typech divadla, v nichž má improvizace podstatné místo. Naproti tomu inscenace precizně připravené se souborem, který za režisérem stál, je možno leckdy i po letech znovu vrátit na jeviště.

V roce 1979 jsem měl možnost vidět v krakovském Starém divadle zkoušku na Swinarského inscenaci Mickiewiczových Dziad, které měly být po letech, u příležitosti návštěvy papeže Jana Pavla II. v Krakově, reprízovány. Od Swinarského tragické smrti přšlo tehdy už několik roků. Neobyčejně složitá inscenace, rozložená do všech veřejnosti přístupných prostor divadla a zaměstnávající celý početný soubor i hosty, se už několik let nehrála. Zkouška, kterou vedla asistentka režie Anna Polonyová, probíhala však plynule. Jen asi pětkrát se herci museli rozpomínat, kudy vlastně na hrací plochu vstupovali. Větší prodleva nastala pouze ke konci zkoušky, kde bylo znovu třeba naaranžovat místo, v němž se uplatňovaly děti. Několik let nehrané dílo, připravené vynikajícím mistrem,

žilo: tedy přesně po léta v paměti souboru. Druhý den jsem mohl v nabitém divadle sledovat obnovenou premiéru. Takové znovuprobání bylo možné i proto, že shodou okolností v divadle působili všichni herci, kteří byli původně do inscenace obsazení. Nemohl jsem posoudit, jaké nové významy do inscenace vnášely, protože jsem ji tehdy viděl poprvé. Jsem však přesvědčen, že k určitému, třeba jen jemným posunům muselo dojít, když stále tak žilivě na diváky působila.

Naproti tomu inscenace, v nichž hrál např. Vlasta Burian, se nepoznání od inscenace, dosvědčil Jaroslav Marvan, „jž jsme začínala stala jakási estrada nejlepších Burianových čísel...“)

K značným proměnám inscenace může dojít, když je třeba udělat záskok nebo při alternaci určité role. V prvním případě režisér mnohdy ani neví, že záskok byl — třeba na poslední chvíli — nutný. Alternaci však bývá zvykem připravovat za jeho vedení. Jsou i případy, že jednu a tutéž roli zkouší najednou více herců. Velice běžné jsou alternace v opeře, snáze možné v divadlech áriové skladby než v pracích moderních skladatelů. V operních představeních se někdy vedle sebe objevují i různé jazyky, aniž by to příliš vadilo, zejména jde-li o opery známé. Činohře ale takové míšení řečí, pokud není záměrné, nesvědčí. Operní umělci, vystupující třeba tisíce kilometrů od své vlasti, vnášejí do struktury operní inscenace někdy i velice podstatné — nečekané a třeba i rušivé — prvky.

Ať už je představení připraveno důkladně nebo jen do jisté míry, je vždy složitou strukturou, která před diváky prochází větší či menší proměnou.

Na jeho vzniku se za všech časů nějakým způsobem podílel někdo, kdo víc než jiní členové divadelního kolektivu musel myslet na celek, na úspěch všech u předkládaných diváků.

Vzdejme proto úctu jeho tisíciletému snažení!

Vlastnosti režiséra

Režisérská činnost je tvůrčí umělecká činnost svého druhu. Jestliže jsem ve svém výkladu tuto skutečnost zatím nepřipomněl, bylo to jen a jen proto, že ji považuji za samozřejmou. Doby, kdy se ještě mohl vést spor, zda jde o činnost uměleckou či jinou, jsou už dávno za námi. Práce režisérů posledních dvou století, která je již víceméně dokumentována, i výsledky výzkumu historiků, mluví do dávnějších časů, daly jasnou odpověď.

Člověk schopný pro ideový a umělecký úspěch kolektivního divadelního aktu řešit problémy, které je při vzniku divadelního díla vždy třeba nějakým způsobem vyřešit, musí nutně umělec být.

Režiséři jsou však dobří i špatní.

Za kritérium pro to, zda člověk režii vykonávající je umělec či ne, je možno považovat právě to, zda dovede úspěšně zvládnout základní problémy, vyvstávající při přípravě každého divadelního díla. Z této výchozí roviny lze uvažovat o míře jeho talentu. A je možno dospět i k závěru, že ten či onen, kdo režii také vykonává, umělec prostě není. Rozsah a pojetí režisérské činnosti jsou ovšem historicky proměnlivé. Má svá specifika i podle typů divadla, i podle profilů režisérských osobností.

Režisér, ať už musel pro vyřešení těchto zásadních otázek inscenace udělat mnoho nebo téměř nic, je člověk umělecky tvořící tehdy, dokázal-li je vyřešit s větším či menším úspěchem.

Nesmíme si obraz režiséra utvářet podle našich představ.

Nedospěli bychom totiž daleko, kdybychom za režiséra-tvůrce považovali snad jen „své“ režiséry, jejichž představení obdivujeme.

* * *

Léta pozorování režisérů z různých kulturních oblastí a období mi dávají odvalu k tomu, abych se pokusil postihnout základní — řekněme: nadčasové — vlastnosti divadelního režiséra. Ne jisté každý, kdo divadelní dílo se souborem připravoval, je měl. Ne každé divadelní dílo, každá režijní činnost, je úspěšná. To, co povím,

bude se tedy týkat režisérů dobrých, kteří tvořili, jak se domnívám nebo jak mohu doložit, s větším či menším zdarem.

Dobry režisér musí mít — vrozený — talent pro divadlo. Se znalostí divadla se přirozeně nikdo nerodí, režisérem se člověk také nestane náraz, ale jistý smysl, určitou náklonnost pro tento způsob lidské hry si zřejmě někteří lidé přinášejí na svět, tak jako jiní zase dispozice hudební, taneční, literární, výtvarné či jiné. O těchto subtilních otázkách se těžko exaktně hovoří. Důsledkem této volby, určitých sklonů k projevům, které jsou příznačné pro divadlo, je nutně vztah k divadlu, větší nebo postupně kultivovaný, záliba v něm, láska k němu. Jako druhý rys připomeňme představivost. Dobry režisér vždy musel mít alespoň do jisté míry rozvinutou fantazii, aby si dovedl představit text, který je východiskem jeho práce, v materiálu divadla v trojrozměrném prostoru.

Rysem dobrého režiséra je i schopnost ovládnout do jisté míry problematiku výrazových prostředků divadla.

Velice důležitým jeho rysem je smysl pro aktuálnost. Velcí režiséři vždycky dobře věděli, co diváka zajímá. Nemusela to přirozeně být jen aktuálnost, jak jsme náchylni se někdy domnívat, vysloveně politického charakteru. Režisér, který je schopen o problémech současného světa přemýšlet, toužící vyjádřit zájmy diváků, dovede soubory vést k divadlu společensky aktivnímu.

Dále se mi zdá, že dobrými režiséry vždy bývali — a jsou — lidé schopní dobře komunikovat s lidmi. Na prvním místě — s tvůrci inscenace. Ti příslušníci rodu homo sapiens, kteří mají dar lidi k sobě spíše přitahovat a soustřeďovat než odpuzovat. Osobnosti mající osobní kouzlo. Ti, kdož si snáze než jiní získávají autoritu. Lidé, kteří dovedou komunikovat nejen s pracovníky uměleckými, ale i technickými.

Konečně lidé, kteří se se zdarem věnují režii, mívají také talent pedagogický a organizační.

Ostatní vlastnosti režisérů jsou už víceméně osobní přednosti toho či onoho umělce nebo jsou jen úzce historicky podmíněny.

Ne všechny základní vlastnosti, vyznačující režiséra, jsou v každém člověku-režisérovi stejně rozvinuty.

Idea

Snad se najdou čtenáři, kteří mají dojem, že jsem se ve svém výkladu o režii málo zabýval ideovým působením divadla. Různé programové práce o ní, a také režiséřské příručky, zabývají se přece převážně touto problematikou! Těm, kdož snad takový pocit mají, chci bych říci, že jsem se ideovou problematikou zabýval — na každé stránce této knihy.

Idea divadelního díla není totiž nic abstraktního. Musí se vyjádřit. Musí vždy být prostředky divadla tvůrci divadelního díla, vedenými režisérem, ztvárněna. Soubor inscenátorů musí za všech dob zajistit vždy určitě činnost, aby jeho ideové a umělecké záměry divadelní divák přijal.

Řekl jsem už v první kapitole, že každé divadelní dílo vždy sleduje určité intence ideové a umělecké. Určitými ideově uměleckými záměry, úzce dobově podmíněnými, třeba i mně blízkými, jsem se však obírat nechtěl. To bych se dostal na pozici programového kritika či normativního teoretika. Na nemnoha místech výkladu, hlavně pak v epilogu, kterým tuto knihu uzavírám, jsem se však také — záměrně — takovému postoji nevyhнул. A možná, že leckde i nezáměrně. Protože teoretické úvahy, tůhnoucí k zobecnění, se nikdy nemohou zcela vymknout z kontextu doby a jejího divadla.

Mým cílem bylo ukázat, které hlavní problémy musí jakýkoli divadelní soubor, sledující jakékoli ideové umělecké cíle, pod vedením režiséra vyřešit, má-li vzniknout divadelní dílo, které by úspěšně zapůsobilo na předpokládané diváky.

Všechna konkrétní řešení těchto problémů jsou dobově podmíněna — a mají na ně vždy základní vliv ideově umělecké intence, které inscenátoři sledují.

Epilog: O možnostech divadla

(1968)

Nosil bych dříví do lesa, kdybych chtěl dokazovat, jaké oblibě se v mnoha evropských zemích těšilo divadlo. Zejména ve středoevropském prostoru v posledních stoletích si v divadle lidé všech vrstev velmi libovali, takže už koncem 18. století tu vznikla neobyčejně hustá divadelní síť, která se v dalších časech ještě rozšířila. Nejen velká města, jako například Vídeň, Drážďany, Budapešť, Krakov nebo Praha, ale i města menší, jako Brno, Opava, Bratislava a jiná, měla už tehdy svá stálá divadla. Divadelní umění zároveň u některých národů — a zvláště silně právě u Čechů — schrálo v 19. století i mimořádnou úlohu společenskou. V dobách, kdy nebylo možno užívat forem přímého politického boje, stalo se v našich zemích divadlo nadlouho hlavní tribunou národních a společenských zápasů.

Divadlo se těší v tomto prostoru dodnes velké oblibě. U nás bylo v roce 1967 celkem 62 divadelních správ se 103 soubory, které uvedly dohromady 635 premiér-činoherních, operních, operetních, baletních a loutkových. Kromě toho tu působí několik tisíc souborů amatérských.*)

Tato fakta nemění ovšem nic na zjištění, že doba, kdy osvícenci považovali divadlo za hlavního darce zábavy, čas, kdy Friedrich Schiller psal, že divadlo „má přednost mezi všemi institucemi společenského zájmu“, patří už dávno minulosti.

S touto skutečností se někdy my, kdož milujeme divadlo, těžko smiřujeme, avšak chtěl bych dokázat, že strach z ní opravdu mít nemusíme. Máme-li však dnes reálné

*) V roce 1987 bylo v České socialistické republice 43 profesionálních divadel (tj. divadelních správ) se 79 divadelními soubory. Uměleckých pracovníků bylo v divadlech 4 617. V provozu bylo 73 scén, které dohromady měly kapacitu 27 869 sedadel a 137 míst k stání. V roce 1987 bylo uskutečněno 17 140 představení (z toho činoherních 9 684), která navštívilo 7 048 000 diváků (z toho na činoherní představení 3 808 785). Na repertoáru bylo 1 160 her — z toho 431 premiér. V Slovenské socialistické republice bylo v sezóně 1986—1987 16 divadel s 25 soubory, která nabídla divákům 4 698 představení. Premiér se uskutečnilo 123. Údaj o počtu diváků není k dispozici.

uvažovat o postavení divadla v našem životě, musíme si přiznat, že divadlo již dávno není hlavní kulturní institucí velkých občanských konglomerací. Moderní společnost má film, rozhlas, televizi, které konzumuje daleko více lidí než divadlo. Bylo by jistě nemoudré říkat si, že ti lidé, kteří nenavštěvují divadlo, jsou méně nároční, méně kulturní než ti, kteří je navštěvují. Nelze tvrdit a tím spíše doložit, že by film, rozhlas nebo televize nedávaly svým konzumentům alespoň někdy vynikající kulturní hodnoty.

Skutečností tedy zůstává, že v současné době nesrovnatelně větší množství lidí je ovlivňováno filmem, rozhlasem a televizí než divadlem. Do divadel však chodí stále mnoho lidí ze všech společenských tříd. Praha, která má něco přes milion obyvatel, má téměř 30 divadel různé velikosti. Některá z nich — nebo některá představení — jsou na dlouhou dobu vyprodána. Celkem v roce 1965 československá divadla nabídla divákům 24 258 představení, na která přišlo 10 418 000 diváků. To je nesporně vysoké číslo. Srovnáme-li současnou návštěvnost našich divadel s rokem 1937, kdy naše divadlo — při větším počtu obyvatel — navštívilo zhruba 5 milionů diváků, zjistíme, že návštěvnost stoupla více než o sto procent. A to je ještě třeba dodat, že před druhou světovou válkou nebyla v Československu televize. V letech 1953—1960 udržovala se roční návštěvnost divadel na 12 milionech. Nejvyššího počtu návštěvníků jsme zatím dosáhli v roce 1961, když přišlo 13 116 000 diváků.

Poměrně malé procento lidí přijde — mimo Prahu — do divadla přímo k pokladně, jak se říká: na kasu. Většinou dosahujeme v ČSSR vysoké návštěvnosti nábořem, který soustavně podniká samo divadlo. Nábořoví pracovníci divadel v menších městech provádějí náboř i na vesnicích, odkud zajišťují výhodný svoz diváků autobusy do měst. Návštěvnícké organizace, které jsme měli před rokem 1948 a které se leckdy osvědčily, byly bohužel zrušeny. Teprve v poslední době — iniciativu měla pražská mládež — objevují se pokusy o jejich renesanci. V prvních letech po revoluci vyvíjely značnou aktivitu v nábořech i průmyslové závody a zemědělská družstva. Avšak koneckonců není důležité, jak dosahujeme toho, že ročně přijde do československých divadel 10 milionů diváků, ale skutečnost, že jich přijde tolik.

Třebaže se i já — patrně jako vy — tváním k statistikám nedůvěřivě, zdá se mi, že uvedená čísla přece jen pod-

ceňovat nelze. Uvedená čísla totiž mluví o tom, že v zemích, v kteréž zájeme, nelze mluvit o návštěvnícké krizi. Není vyloučeno, že kdybychom se zamysleli nad statistickými o návštěvnosti divadla v jiných zemích nikoli v krátkém časovém úseku několika sezón, ale v období delším, došli bychom také k závěru, že návštěvnost divadla — navzdory rozhlasu, filmu a hlavně televizi — v posledním čtvrtstoletí výrazně stoupla.

Protože ale nejsou potřebné statistiky při ruce, dovolím si k podpoře svého tvrzení o vzrůstu zájmu o divadlo uvést jiná fakta. Je například známo, že v USA teprve nyní dochází k velkému rozmachu divadelnictví nejen na univerzitách, kde bylo tradičně pěstováno, ale i v městech, kde donedávna — i ve velkých sídlištích — profesionální divadlo nikdy nebylo. Řada divadelních souborů se specializuje na různá letoviska, kde tráví dovolenou tisíce lidí. Také z Francie přicházejí zprávy o pozvolném vzrůstu divadelního profesionalismu mimo pařížské centrum. I zde velká města, která až dosud žila bez divadla, se je najednou snaží získat. Náznaky podobného procesu — pokud moje informace jsou přesné — ohlašují se i v Itálii. A v zemích, které už mají hustou divadelní síť, např. v Polsku nebo Německé demokratické republice a v Německé spolkové republice, divadelních souborů a budov neubývá, ale naopak přibývá.

V těchto vyspělých zemích, v nichž umělecká díla, vznikající přetěsněním, jsou konzumentům nabízena řadou rozhlasových stanic, velikým množstvím kin a televizními programy, zájem o divadlo nejen tedy neklesl, ale naopak stoupl. Ukazuje se zde, že divadlo má některá specifika, která mají zvláštní atraktivnost právě pro člověka takovéhoto vyspělých společností, specifika, která zejména zítřka a pozítří budou ceněna ještě výše.

* * *

Nejzávažnějším specifikem divadla, jehož důležitost vystupuje do popředí právě dnes a vystoupí ještě více v budoucnu, je skutečnost, že v divadle se setkáváme s živým člověkem, zpravidla s vyhraněnou osobností, která chce s námi — ze všech sil o to usiluje — vést dialog. Stále více nabývá pro nás na ceně, že ten či onen herec určitý čas pracuje jen a jen pro nás, že ten či onen nymf, neurčitou anebo jen těžko určitelnou masu, na niž se obrací rozhlas, televize a film.

Právě pro toto specifikum můžeme očekávat — pro-

miňte mi tu prognózu — mimořádný vzestup divadla v kulturním životě vyspělých civilizací zítřka.

Bylo již mnohokrát řečeno, jak růst civilizace přináší i odcizení člověka člověku. Nechtěl bych se tu dotýkat našich zkušeností. Představme si raději člověka pozitřka. Tento člověk bude žít v civilizizačních podmínkách, jaké se nám dnes zdají být utopickými. Jeho mozek bude triumfovát na zemi, ve vzduchu i pod vodou. Tento člověk, který dosáhne již velmi spolehlivých kontaktů s vesmírem, bude však patrně ještě zoufalejší než my hledat kontakty se spoluobyvatelem naší planety. Bude hledat všechny cesty přispívající ke komunikaci mezi lidmi.

Pro tohoto člověka bude mít velkou cenu právě divadlo. Člověk pozitřka bude dávat divadlu často přednost před filmem, rozhlasem a televizí, event. jinými prostředky přenosu uměleckých děl, vznikajících přetěsněním, prostě proto, že na divadle bude mít možnost — spolu s jinými lidmi — vstupovat do aktivního dialogu se živými lidmi o svých problémech i perspektivách. Avšak povšimněme si ještě dalších divadelních specifík, jejichž význam začíná být doceňován současnky.

Specifikem divadelního díla také je, že reaguje bezprostředně na okamžik, kdy vzniká a zároveň zaniká. Tak těsně sepětí s chvílí, takové „přízřibobené“ umělců divákům není možné ani v rozhlasu, ani ve filmu a v televizi.

Právě jen v divadelním umění mohou mít i já, divák, aktivní podíl na výsledku, mohu aktivně, svými reakcemi, zasahovat do tvůrčího procesu, a tedy se na něm i spolupodílet. Je všeobecně známo, že herci velmi citlivě na diváka reagují a že v různých dobách mnohokrát přiznávali jeho tvůrčí přínos do své tvorby při představení. Film, rozhlas a televize přisuzují však divákově roli pasivní.

Konečně dalším specifikem, na které jsme narazili, je kolektivnost vnímání v divadle. V kolektivu se zážitek stupňuje, umocňuje. Je sice pravda, že i film, rozhlas a televizi lze vnímat v kolektivu, avšak v těchto případech, právě proto, že před námi není umělec fyzicky přítomen a že dílo není formováno ke zcela určité chvíli a se zřetelím na nás, není nikdy kolektivní reakce tak intenzivní. Divadlo pozitřka, a k tomu již vývoj dlouho směřuje, bude divadlo komorního typu. Bude-li divácký kolektiv umístěn v prostoru komorním, bude intenzita kolektivního diváckého zážitku posílena. Už tento fakt kolektiv-

ního vnímání bude mít stále větší komunikativní hodnotu v civilizované společnosti.

Dále bych ještě poukázal na to, že návštěva divadla je stále — a vždy bude — jakousi výjimečnou událostí v kulturním životě člověka, protože realizace divadelního představení je vázána na určitý čas a místo a především na fyzickou přítomnost celého kolektivu tvůrců, jehož tělesné a časové možnosti jsou omezené, zatímco u rozhlasového, filmového i televizního díla tomu tak není. Člověk, který chce jít do divadla, musí také vyvinout určitou aktivitu k dosažení tohoto cíle. Překonat většinou větší vzdálenost, než kdyby šel například do kina, protože kin je daleko více než divadel, zpravidla si zajistit lístek, protože počet míst v divadlech je omezen, atd. Tento moment výjimečnosti má svou přitažlivost v životě, který je naplněn dny, které se podobají jako vejce vejci.

Konečně člověk pozítřka bude nalézat patrně ještě větší radost než my v tom, že může přihlížet dovršenému, komplexnímu mystériu lidské tvorby. Cena této skutečnosti stoupne v časech, kdy jakákoliv individuální dovednost, i např. matematická, překladatelská, skladatelská, bude stroji ještě více decimována než dnes.

Zdá se mi, že všechno ukazuje na to, že budoucnost přisoudí divadlu tak významnou úlohu v životě společnosti, jakou snad dotud nepoznalo.

Dojde ovšem i k velkým proměnám divadla, které se už rovněž můžeme pokusit předvídat na základě vývoje v posledních desetiletích. Zdá se mi, že už dnes pracují pro budoucnost divadelního umění ta divadla, která tvoří umělci spřízněných duší, lidé spjatí společným ná-zorem na svět a společným uměleckým programem. Dě-jiny divadla ostatně učí, že nejslavnější jejich kapitoly napsaly soubory, které takovými jednotlivými organismy byly. Uvedme tu např. MCHAT Stanislavského a Ně-miroviče-Dančenko, Brechtův Berliner Ensemble nebo Vilarovo Théâtre National Populaire. Čas pracuje proti divadelní industrii. Proti dnešnímu stavu, kdy si většina divadel prostě nemůže dovolit z nějakých důvodů ne-využít všech termínů, které má k dispozici. Protože ča-sem nebudou hrát otázky hospodářské podstatnou roli, bude možné, aby divadla hrála jen tehdy, když budou mít opravdu co říci. Protože sama společnost bude mít zájem, aby užitek z divadla byl co největší, aby zrcadlo, které kladé před lidi, bylo co nejdokonalejší, vybaví dra-matiky i herce poslaneckou imunitou.

Neboť znovu připomínám, má-li už dnes homo sapiens především problémy s řešením vztahů mezi sebou a ostatními lidmi, bude je mít i člověk zítřka. A připomeňme si ještě jiný sen některých divadelníků, který zatím rovněž nelze realizovat, avšak který se jednou přece změní v realitu. Už v minulosti se tu a tam volalo po tom, aby se pro divadelní zážitky zužitkovávaly i dopolední, event. odpolední hodiny, kdy je člověk svěží, tak jako tomu vlastně bylo po dlouhá staletí v evropském — i jiném — divadelním vývoji.

* * *

Dostal jsem se od statistiky až k úvahám, které se mohou zdát až utopickými. Názory na to, jaké osudy chystá čas divadlu, mohou být ovšem různé. V každém případě by bylo dobře se na základě dlouhodobějších soudobých tendencí divadelních — i společenských — zamýšlet nad vzdálenějšími perspektivami divadla. Už prostě proto, abychom mohli tuto budoucnost již dnes uměleckou tvorbou — i jinými způsoby — připravovat.

V žádném případě bychom však neměli žít v domněnách, že nastává soumrak divadla.

Ke vzniku této knihy

Problematikou, kterou jsem v létě 1986 zpracoval v této knize, jsem se obíral od roku 1967 ve své přednášce *Otázky divadelní režie, konaně čas od času na filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze*. V roce 1969 jsem podstatu svého vykladu mohl vypožít v jednorázovém přednášce na filozofické fakultě Univerzity J. E. Purkyně v Brně. Při promyšlení této problematiky jsem věděně vzpomínal svého učitele akademika Jana Mukarovského, který mi jako první ukazoval cesty k rozboru divadelního díla.

Složitou problematiku, kterou jsem se pokoušel zpracovat, jsem přirozeně defintivně nevyřešil. Chtěl bych však věřit, že jsem se dostal alespoň o něco dále než moji předchůdci, kteří též úvahy o divadelní režii vedli. Teoretikové se musí smířit s poznáním, že se mohou, nejdou-li po vysloveně bludné cestě, pouze o něco více přiblížit poznání složitě proměnlivé skutečnosti, než se dotud podařilo jiným.

Ve své práci jsem se také snažil zobecnit svůj pozorování divadla.

Přednáška na téma *O možnostech divadla* jsem přednesl v roce 1968 ve Vídni na mezinárodním fóru *Europa-Gespräch*. Text vyšel v *Rudém právu* 22. IX. 1968 a německy v knize *Europa-Gespräch 1968, Das europäische Theater und sein Publikum, Wiener Schriften, Heft 28, Wien — München 1968, str. 38 až 42*. V závěru kapitoly *Režisér a text* jsem použil poněkud zkrácené a upravené své stati *Texty, texty, texty*, kterou jsem otiskl v *Tvorbě* 1980, č. 38.

Žlávěrem děkuji dr. Daně Kalvodové, CSc. za cenné rady o orientálním divadle, i oběma recenzentům práce, PhDr. Petru Pavlovskému a doc. ing. Františku Štěpánkovi, kteří mi přinesli cenné podněty.

Poznámky

REŽISÉR

- 1) Kalvodová, D., Novák, M.: *Vítr v piních*, Japonské divadlo, Praha 1975, s. 100. D. Kalvodová je autorkou výkladu, který budeme často citovat, M. Novák přeložil divadelní texty.
- 2) Autor se opírá o filmový záznam Kantorovy Mrtvé třídy, pořízený režisérem A. Wajdou (1976). Viz též např. svědectví J. Barbera v *The Daily Telegraph* z 6. IX. 1976, otištěné v českém překladu ve sb. *Světové divadlo* (Tovstonogov, Brook, Kantor, Tolstoj, Shakespeare, Witkiewicz), Praha s. a. [1980], s. 65.
- 3) Inscenaci jsem viděl v Salzburger Marionettentheater v roce 1970.
- 4) Viz pozn. č. 1.
- 5) Z. Štěpánek navštívil katedru divadelní a filmové vědy filozofické fakulty Univerzity Karlovy v rámci tzv. *Divadelních čtvrtků* 7. XII. 1961.
- 6) Hülbner, Z.: *Sztuka reżyserii*, Warszawa 1982, s. 8.
- 7) Viz pozn. č. 2.
- 8) Moliérova hra *L'impromtu de Paris* vyšla poprvé 1663. Český překlad B. Karminského byl vydán pod názvem *Versailleská improvizace* (L'impromtu de Versailles) v Praze 1928.
- 9) Jouvet, L.: *Nepřevtělený herec* [výbor], přel. E. Uhlířová, Praha 1967, s. 55, 15.
- 10) Výrok P. Brooka ze stati D. Babieta Setkáni s Peterem Brookem (Rencontre avec Peter Brook, Travail théâtral, hiver 1973), janvier 1973, č. 10, s. 3—29. V českém překladu ve sb. *Světové divadlo* (Tovstonogov, Brook, Kantor, Tolstoj, Shakespeare, Witkiewicz), Praha s. a. [1980], 120—148. Cit. místo na s. 128.
- 11) Citujeme z knihy C. Hägemanna *Regie, Die Kunst der szenischen Darstellung*, 3. vyd., Berlin-Leipzig 1912, s. 34.
- 12) Výrok T. Kantora zachycený ve stati E. Piergiacomiho *Kantor-prorok avantgardy* (Kantor profeta dell'avanguardia, Sipario 33, 1978, č. 383, s. 18—22), otištěné v českém překladu ve sb. *Světové divadlo*, s. 76 (viz pozn. č. 2).
- 13) Kopie tohoto filmu je uložena v Krakově v tzv. *Cracovské*.
- 14) Břáhlík, V. K.: *O režii a režisérech*; Horská, B.: *Mimika*; Želenský, K.: *Mluva jevištní — deklamace*; Richter, L.: *Uprava scény*; Felbrová, S.: *Kostymování*. Výňatky z přednášek pronesených v listopadu a v prosinci r. 1924 na režisérském kursu II. Lylova okruhu v Plzni, Plzeň 1925, s. 17.
- 15) Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, Teoretická dramaturgie, Praha 1931, s. 225.
- 16) Anкета o autorech a režisérech, *Přítomnost* 14, 1937, č. 51, Čapkův příspěvek na s. 809—810. Přetištěno ve sb. Čapek, K.: *Divadelníkem proti své vůli*, Praha 1968, s. 234.
- 17) Čechov, M.: *Cesta herce*, přelož. Z. Oubramnová, rkp. 1986, s. 49. Originál Puť aktora vyšel v Leningradě 1928.
- 18) Eifros, A.: *Divadlo má lásku*, přelož. A. Morávková, Praha

1980, s. 71. Original Repeticija — ljubov moja vyšel v Moskvě 1975.

- 19) Winds, A.: Geschichte der Regie, Stuttgart-Berlin-Leipzig 1925, s. 17.
- 20) Tamtáž, s. 10.
- 21) Tamtáž, s. 10.
- 22) Veselý, J.: Od pravlasti loutek k českému loutkářství, Praha 1910, s. 7.
- 23) Za výklad obou znaků autor vděčí D. Kalvodovému.

REŽISÉRY MĚLO DIVADLO VŽDY

- 1) Groh, F.: Řecké divadlo, 2. vyd., Praha 1933.
- 2) Winds, A.: Geschichte der Regie, Stuttgart-Berlin-Leipzig 1925, s. 17.
- 3) Tamtáž, s. 20.
- 4) Groh, F.: o. c., s. 59—65.
- 5) Blahnik, V. K.: Světové dějiny divadla, 2. vyd., Praha s. a. [1939], s. 84.
- 6) Chudoba, F.: Kniha o Shakespearovi I, Prostředí a život, Praha 1941, s. 190.
- 7) Konigson, E.: La représentation d'un mystère de la passion à Valenciennes en 1547, Paris 1969, s. 17—21.
- 8) Reprodukce obou režijních plánů — spolu s jejich analýzou — přináší např. kniha E. Konigsona L'espace théâtral médiéval, Paris 1975, s. 118—124.
- 9) Digrin, Z.: Divadelní myšlení italského cinquecenta, Scénografie 52, Praha s. a. [1985], s. 8.
- 10) de Sommi, L.: Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche, Milano 1968, Český překlad Z. Digrina je otištěn ve sb. Scénografie 52, Praha s. a. [1985], cit. místo na s. 25—81.
- 11) Rozpravy A. Ingegneriho otišl F. Marotti v knize Lo spettacolo dall'Unamesimo al Manierismo, Milano 1974. Český překlad Z. Digrina je otištěn ve sb. Scénografie 52, Praha s. a. [1985], s. 82—120.
- 12) Popis této divadelní akce přináší Dějiny českého divadla I, Praha 1968, s. 140. Tamtáž jsou jako obrazové dokumenty č. 57—62 otištěny Arcimboldovy kostýmní návrhy pro tuto divadelní akci.
- 13) Chudoba, F.: o. c., s. 200.
- 14) Shakespeare, W.: Tragédie, přel. E. A. Saudek, Praha 1983, s. 189—190.
- 15) Dživelegov, A. K.: Talianska ľudová komédia, Commedia dell'arte, přel. E. Lehuta, Bratislava 1959, s. 229. Citáty přeložené E. Lehutou přeložil do češtiny autor práce. Originál vyšel 1954 v Moskvě pod názvem Italjanskaja narodnaja komedia dell'arte.
- 16) Tamtáž.
- 17) Tamtáž.
- 18) Molière: Versailleská improvizace (L'imromptu de Versailles), přel. B. Kaminský, Praha 1928, s. 22—24.
- 19) Bergman, G.: Der Eintritt des Berufsregisseurs in das französische Theater, Maske und Kothurn 10, 1964, Heft 3/4, s. 434 až 435.
- 20) Tamtáž, s. 432.
- 21) Tamtáž, s. 435—436.
- 22) Tamtáž, s. 433—434.

- 23) Diderot, D.: Herecký paradox (Paradox sur le comédien), přel. J. Pospíšil, Praha 1945, s. 66—67.
- 24) Goldoni, C.: Impresario-ze-Smyrny-in-Komedie-III, Praha 1957, s. 73—74. Autorem českého překladu je J. Pokorný.
- 25) Teatrum passionale D. N. I. C. anebo Zrcadlo umučené Pána Našeho Ježíše Krista Spasitele, zkp. OA Jablomeň n. N. Autor měl k dispozici opis, který v roce 1983 pořídil V. Ron.
- 26) Veinstra, A.: La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique, Paris 1955, s. 151—158.
- 27) Kalvodová, D.: Poulční divadlo v Taminádú, Nový Orient 34, 1979, č. 1, s. 14.
- 28) Kchung Sang-žen, Vějíř s broskvovými květy, přel. D. Kalvodová, Praha 1968.
- 29) Tamtáž, s. 220.
- 30) Kalvodová, D., Novák, M.: Vít v píních, Japonské divadlo, Praha 1975, s. 321.
- 31) Tamtáž, s. 147—148.
- 32) Tamtáž, s. 177.
- 33) V. Chalizev v knize Drama jako umělecký jev právem považuje starořeckou režii za „individuálně tvůrčí“ a konstatuje, že „předjímalá současnou režii“. (Praha 1983, s. 190, přel. A. Morávková.) Kniha původně vyšla v Moskvě 1978 pod názvem Drama kak javlenije iskusstva.

CESTY EVROPSKÉ DIVADELNÍ REŽIE OD KONCE 18. STOLETÍ

- 1) Hagemann, C.: Regie, Die Kunst der szenischen Darstellung, 3. vyd., Berlin-Leipzig 1912, s. 74—76.
- 2) Bergman, G.: Der Eintritt des Berufsregisseurs in das französische Theater, Maske und Kothurn 10, 1964, Heft 3/4, s. 432.
- 3) Digrin, Z.: Goldoniho sezóna v Praze, rkp. (1986) pro sb. Divadlo v Kotticích.
- 4) O Goethově všestranné divadelní činnosti ve Výmaru viz např. G. Ziegler: Theaterintendant Goethe, Leipzig 1954.
- 5) Viz pozn. 2.
- 6) Winds, A.: Geschichte der Regie, Stuttgart-Berlin-Leipzig 1925, s. 11.
- 7) To, že Reinhardt pověřoval nácikem velkých masových scén režiséra B. Helda, uvádí např. M. Vydrová v práci Kvapilovy inscenace Jiráskových dramát na scéně Národního divadla, dipl. práce, strojopis 1972, fl. fakulta Univerzity Karlovy, s. 108.
- 8) Lothar, P.: Eine Krühe war mit mir, Zürich 1980, 115—116.
- 9) Pásek, M.: O práci divadelního režiséra, in: Otázky divadla a filmu, Theatralia et cinematographica, Brno, 1971, s. 238 až 239.
- 10) Bundálek, K.: Přehled dějin činoherní režie, Brno 1965, s. 34.

PŘEDZKOUŠKOVÉ OBDOBÍ

- 1) Šmaha, J.: Dělalí jsme divadlo, edit. F. Černý, Hradec Králové 1982, s. 121—131.
- 2) Stanislavský, K. S.: Můj život v umění, Praha 1940, s. 185.

REŽISÉR A TEXT

- 1) Slovník literární teorie, redigoval Š. Vlašín, Praha 1977, s. 389.
- 2) Mejerchold, V. E., Tairov, A. J., Ochlopkov, N. P.: Moderní

- tvář divadla, edit. K. Martinek, Praha 1962, s. 94. — O Mejercholdovi viz K. Martinek v doslovu k výše uvedenému sv., s. 139.
- 3) Jouvett, L.: Neprévřelený herec [výbor], edit. E. Uhlířová, Praha 1967, s. 15.
 - 4) Kalvodová, D., Novák, M.: Vitr v piniích, Japonské divadlo, Praha 1975, s. 50.
 - 5) Viz např. Ordo od sv. Jiří a Ordo od sv. Víta, otiskné F. Oberpálcerem-Jilkem v knize České hry divadelní, Praha 1941, s. 9—14.
 - 6) Sdělení L. Flaszena na besedě se studenty a pedagogy divadelní vědy filozofické fakulty Univerzity Karlovy uskutečněné ve Wroclawi 1967.
 - 7) Viz např. studii M. Kačera, Pokus o definici, Prolegomena Scénografické encyklopedie 2, Praha 1971, s. 52—61.
 - 8) Goldoni, C.: Paměti, in: Komédie III, přelož. J. Vladislav, Praha 1957, s. 392, 399.
 - 9) Durdík, J.: Poetika jakožto estetika umění básnického I, Praha 1981, s. 83.
 - 10) Vodák, J.: Divadelní kapitoly I, Čas 9. V. 1901. Přetřtěno v knize Cestou, Praha 1946, cit. místo na s. 308.
 - 11) Jouvett, L.: o. c., s. 110, 106, 63.
 - 12) Mejerchold, V. E.: Režisér, herec, divák, Divadlo 1961, č. 10, s. 731. Stať obsahuje Mejercholdovy výroky zapsané A. Gladkovem. — V české divadelní publicistice označil text za „materiál jeviště“ jako jeden z prvních A. Dvořák ve stati Režisér a drama, která vyšla v Divadelním zápisníku 1, 1945—1946, č. 17—18, s. 528—533. Stať je přetřtěna — spolu s dalšími ranými pracemi autora o problematice režie — v knize Zápisy o divadle, Praha 1979, s. 66—73.
 - 13) Výrok T. Kantora cit. ve studii A. Grodzického Tadeusz Kantor et son théâtre, Critcot-2, Le Théâtre en Pologne 19, 1977, č. 8 (228), s. 3—7. V českém překladu je stať otiskněna ve sb. Světové divadlo (Tovstogov, Brook, Kantor, Tolstoj, Shakespeare, Witkiewicz), Praha s. a. [1980], cit. místo na s. 49.
 - 14) Viz např. Zich, O.: Estetika dramatického umění, Teoretická dramaturgie, Praha 1931, s. 41. J. Mukafovský vyložil své pojetí divadelní struktury např. ve studii K dnešnímu stavu teorie divadla, Studie z estetiky, Praha 1966, str. 167—170.
 - 15) Původně otiskněno v Programu D 41, s. 253—274.
 - 16) K. podobné korekci strukturalistického pojetí dramatu jako a divadelního textu v teorii divadla, in: Prolegomena Scénografické encyklopedie 13, Praha 1972, s. 73—74.
 - 17) Kožin, V.: Druhý umění, přel. J. Fiskáček, Praha 1964. Originál vyšel pod názvem Vidy iskusstva v Moskvě 1960. Kožinovu tezi o textu jako programu inscenace převzal v 70. letech M. Kouřil v řadě svých textů.
 - 18) Kalvodová, D., Novák, M.: Vitr v piniích, Japonské divadlo, Praha 1975, s. 191.
 - 19) Groh, F.: Recké divadlo, 2. vyd., Brno 1933, s. 322. Viz též 1925, s. 28.
 - 20) Digrin, Z.: Goldonihho sezóna v Praze, rkp. (1986) pro sb. Divadlo v Kotečích.
 - 21) Viz pozn. 11, s. 65.

- 21) Efros, J.: Divadlo má láska, přel. A. Morávková, Praha 1980, s. 253. Původní vydání pod názvem Repeticija — ljubov moja vyšlo v Moskvě 1975. — Podobně jako Efros — i jako autor této práce — chápe dramatický text (drama) i V. Chaližev ve výkladu Režie a dramatika, kterým uzavírá svoji knihu Drama jako umělecký jev (Praha 1983, přelož. A. Morávková). Kniha původně vyšla rusky v Moskvě pod názvem Drama kak jevlenije iskusstva.
- 22) Krejča, O.: Co je režisérismus?, Divadelní zápisník 1, 1945 až 1946, s. 147—148.
- 23) Obě Tylova řešení konce Srakonického dudáka jsou otiskněna ve svazku Tyl, J. K.: Dramatické báchorky, Praha 1953, s. 95, 392.
- 24) Oba konce hry Ze života hmyzu jsou otiskněny např. ve svazku Bratři Capkové: Hry, Praha 1959. Langrova Periferie má konce tři závěry. Viz Langer, F.: Periferie, Praha 1968.
- 25) Vocadlo, O.: J. K. Tyl a Shakespeare, in: Listy z dějin českého divadla, Sborník studií a dokumentů I, Praha 1954, cit. místo na s. 18—19.
- 26) Scheinflugová, O.: Český román, Praha 1946, s. 594.
- 27) Sdělení J. Pařteky na Symposiu k stému výročí otevření budovy dnešního SND (opery), Bratislava 24. IX. 1986.
- 28) Šalda, F. X.: Můj názor na úkol režisérův, Šaldův zápisník 2, 1929—1930, s. 309.
- 29) Winds, A.: o. c., s. 23.
- 30) Soudíme tak např. ze zobrazení Maří Magdaleny a Krista na flanderském gobelinu z roku 1518, který býval majetkem opatství v Chaise Dieux ve Francii. Viz Blahník, V. K.: Dějiny světového divadla, 2. vyd., Praha s. a. [1939], s. 131.
- 31) Veselý, J.: Od pravlasti loutek k českému loutkářství, Praha 1910, s. 26.
- 32) Husa, V.: Homo faber, Praha 1967, s. 21, 13.
- 33) De'Sommi, L.: Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche, Milano 1968. Český překlad Z. Digrina je otiskněn ve sb. Scénografie 52, Praha s. a. [1985], cit. místo na s. 62.
- 34) Viz Dějiny českého divadla I, Praha 1968, s. 141, 143, obr. přílohy 57 a 59.
- 35) Viz předklad tohoto spisu od O. Bělíče, otiskněný v knize téhož autora Stručné dějiny španělského dramatu, Praha 1977, s. 141.
- 36) Blahník, V. K.: o. c., s. 504.
- 37) Švehla, J.: První český kostýmář — herec Jan Kaška, Acta scenographica, sv. 58, 1960, č. 5.
- 38) Kaška, J.: Zápisky starého komedianta X, Rodinná kronika 4, 1864, č. 84, cit. místo na s. 66. Přetřtěno A. M. Pišou v knize Kajetánské divadlo, Praha 1937, cit. místo na s. 28. Představení nemělo úspěch.
- 39) Fotografický záběr z této inscenace — obraz u Ofeliiina hrobu — otiskuje např. J. Bab v knize Das Theater der Gegenwart, Geschichte der dramatischen Bühne seit 1870, Leipzig 1928, s. 208.
- 40) Dějiny českého divadla IV, Praha 1983, s. 185.
- 41) Rutte, M.: K. H. Hilar, Člověk a dílo, in: K. H. Hilar, Čtvrť století české činohry, Praha 1936, s. 128.
- 42) Konstatuje to G. Ursini-Ursič ve stati Giorgio Strehler, režisér, in.: Světové divadlo 13, Praha s. a. [1984], nestr.

- 43) Strehler, G.: Shakespeareův Král Lear, Poznámky k režii, in: Světové divadlo 13, Praha s. a. [1984], nestr.
- 44) Černý, F.: Přijeli francouzští herci, Literární noviny 8, 1959, č. 17.
- 45) Strehler, G.: Cento laboratorii intorno a Shakespeare, Sipario 27, 1972, č. 317, s. 4—5. V českém překladu pod názvem Sto lidí kolem Shakespeara ve sb. Světové divadlo 13, Praha s. a. [1984], nestr.
- 46) Dvořák, A.: Kapitoly o režii, Praha 1981, s. 75.
- 47) Dějiny českého divadla II, Praha 1969, s. 119, 283.
- 48) Tamtéž, s. 122, 123, 283.
- 49) Krizák, B. [M. Bosý]: Výjevy kouzelné z Macbetha, Květy 8, 1841, příl. 57.
- 50) Kopáčová, L.: Šéf Jan Bor, in: Divadlo na Vinohradech 1907 až 1967, Praha 1968, s. 93.
- 51) Šalda, F. X.: Dramatická poezie stará i nová, in: Šaldův zápisník III, 1930—1931, cit. místo na s. 200.

♠ TYL

- 1) Dvořák, A.: Kapitoly o režii, Praha 1981, s. 36, 37.

REŽISÉR A DIVADELNÍ PROSTOR

- 1) O berlínské tvorbě M. Reinhardta viz zejm. Max Reinhardt in Berlin, edit. K. Boeser a R. Vatková, Berlin 1984, a sb. Max Reinhardt in Europa, red. E. Leisler a G. Prossnitz, Salzbürg 1973.
- 2) O Artaudově představné divadelního prostoru viz např. Pörtlner, P.: Experiment Theater, Zürich 1960, s. 75. V Rakově českém překladu s. 64 (Experimentální divadlo, Praha 1965).
- 3) Bundálek, K.: Přehled dějin činoherní režie, Brno 1965, s. 36.
- 4) Dějiny českého divadla III, Praha 1977, s. 387.
- 5) Viz např. výrok V. E. Mejercholda ve stati Přestavba divadla (1930). Český otisk ve sb. Mejerchold, V. E., Taitov, A. J., Ochlopkov, N. P.: Moderní tvář divadla, edit. K. Martineček, Praha 1962, s. 19.
- 6) O Reinhardtově inscenaci Sofoklova Krále Oidipa viz literatura uvedená v pozn. č. 1. O Gémierově inscenaci píše např. K. Bundálek v cit. spise, s. 23.
- 7) Ingegneri, A.: Kterak předvádět divadelní hry, in: Scénografie 52, přel. Z. Digrin, Praha 1985, s. 109.
- 8) Lessing, G. E.: Hamburská dramaturgie, Výbor, přel. J. Pospíšil, Praha 1951, s. 181—182.
- 9) Dějiny českého divadla I, Praha 1968, s. 256—262.

OBSAZENÍ

- 1) Citát z Třetího dialogu L. de'Sommi, který je v překladu Z. Digrina otiskn v sb. Scénografie 52, Praha s. a. [1985], s. 55.
- 2) O Mej Lan-fangovi napsal už v roce 1940 J. Průšek v knize Sestra moje Čína tato slova: „Dnes jsou ženské úlohy pokládány za nejměnější a v nich také vynikl největší čínský herec Mej Lan-fang, který svým uměním okouzli Rusko i Ameriku.“ (str. 275.)
- 3) Allgemeines Theater-Lexikon III, Altenburg-Leipzig 1840, str. 221—225.

- 4) Kalvodová, D., Novák, M.: Vitr v piniích, Japonské divadlo, Praha 1975, s. 21.
- 5) Mejerchold, V. E.: Režisér, herec, divák, Divadlo 1961, č. 10, cit. místo na s. 735. Jde o záznam Mejercholdových výroků pozicizovaný A. Gladkovem.
- 6) de'Sommi, L.: o. c., s. 55—56.
- 7) Lessing, G. E.: Hamburská dramaturgie, Výbor, přelož. J. Pospíšil, Praha 1951, s. 17—18.
- 8) Jednoho z nich vypořídával C. Goldoni v postavě Lagnacca v komedii Impresario ze Smyrny, in: Komedie III, přelož. J. Pokorný, Praha 1957.
- 9) Výrok G. Tovstonogova na besedě s pedagogy a studenty divadelní a filmové vědy na filozofické fakultě Univerzity Karlovy (1982).
- 10) Winds, A.: Geschichte der Regie, Stuttgart-Berlin-Leipzig 1925, s. 24.
- 11) Citát ze stati A. Ingegneriho Kterak předvádět divadelní hry, který je v českém překladu Z. Digrina otiskn v sb. Scénografie 52, Praha s. a. [1985], cit. místo na s. 111.
- 12) Kalvodová, D., Novák, M.: o. c., s. 22.
- 13) Dějiny českého divadla I, Praha 1968, s. 35.
- 14) Winds, A.: o. c., s. 57.
- 15) Sdělení A. Šulcové, býv. členky dělnického soc. demokratického divadelního souboru Máj, který byl založen v Jaroměři roku 1907. (Rozhovor z roku 1951.)
- 16) Blahník, V. K.: Dějiny světového divadla, 2. vyd., Praha s. a. [1939], s. 88—91, 101—102.
- 17) Winds, A.: o. c., s. 59.
- 18) O Flaminií např. píše de'Sommi, L.: o. c., s. 58.
- 19) Winds, A.: o. c., s. 59.
- 20) Goldoni, C.: Paměti, Komedie III, přelož. J. Vladislav, Praha 1957, s. 238. Goethovo svědectví o této věci, uložené do Italské cesty, cituje J. Pokorný v doslovu ke Goldoniho Komedium I, Praha 1954, s. 654.
- 21) Viz výše cit. Paměti C. Goldoniho, s. 238.
- 22) O čnských hercích, hrajících ženské role, viz např. Průšek, J.: Sestra moje Čína, Praha 1940, s. 273, 274, 275.
- 23) Tak např. dopis A. Jiráška z 2. VIII. 1905 řediteli Národního divadla v Praze G. Schmoranzovi, v němž navrhuje obsazení své dramatické pohádky Lucerna, otiskl V. Müller v knize Z korespondence Jiráška dramatika, Praha 1951, s. 56—61.
- 24) Dvořák, A.: Kapitoly o režii, Praha 1981, s. 52.
- 25) Např. V. Vydra v knize Prosim o slovo uvádí, že K. H. Hilar přišel na poradním sboru Národního divadla s návrhem, aby Chlestakova hrála O. Scheinflugová. (Prosim o slovo, Praha 1940, s. 91.) To je ovšem jen bizarní vyhrcoení Hilarovy snahy po nekonvenčním obsazení, která většinou byla ku prospěchu inscenací i herců.
- 26) Nejedlý, Z.: Režie, Var 3, 1924—1925, č. 6, s. 161—167. Cit. místo na s. 163. Přetisk v knize Z české kultury, Praha 1951, s. 161.

PŘEDSTAVA INSCENACE

- 1) Bergman, G. M.: Der Eintritt des Berufsregisseurs in das französische Theater, Maske und Kothurn 10, 1964, Heft 3/4, s. 431—454. Cit. místo na s. 431.

- 2) Stanislavskij, K. S.: Režisserskij plan „Otelo“, Leningrad 1945. K tisku připravila R. K. Tamancova. Český v překladu A. Kronbauerová, Praha 1954.
- 3) Kronbauerová, J.: Hodiny pod Harlekýnem, Praha 1973, s. 99.
- 4) Pozůstalost K. H. Hilara je uložena v divadelním oddělení Národního muzea v Praze.
- 5) Stanislavskij, K. S.: Můj život v umění, Praha 1940, s. 225.
- 6) Srehler, G.: Cento laboratorij intormo a Shakespeare, Sipario 27, 1972, č. 317, s. 4—5. Český pod názvem Sto lidí kolem Shakespeara ve sb. Světové divadlo 13, Praha s. a. [1984], nestř.
- 7) Efros, A.: Divadlo má lásku, přel. A. Morávková, Praha 1980, s. 257. Ruský pod názvem Repeticija ljubov moja vyšlo v Moskvě 1975.
- 8) Stanislavskij, K. S.: o. c., s. 118.
- 9) Wyspiański, S.: Wesele, Tekst i inscenizacja z roku 1901, Opracoval J. Got, Warszawa 1977.
- 10) O Lidových suitách E. F. Buriana píše zejm. A. Scherl v knize Obst, M., Scherl, A.: K dějinám české divadelní avantgardy, Jindřich Honzl — E. F. Burian, Praha 1962, s. 270, 271, 272, 283, 284.

ZKOUŠKY

- 1) Více o tom v knize F. Černého Hraje František Smolík, Praha 1983, s. 34—35, 361.
- 2) Living Theatre, uspořádali Jaroslav Kožán a Petr Oslzlý, Praha 1982, s. 83.
- 3) Pokorný, J.: Postavní režie, Divadlo 6, 1955, č. 3, cit. místo na str. 177.
- 4) Bergman, G. M.: Der Eintritt des Berufsregisseurs in das französische Theater, Maske und Kothurn 10, 1964, Heft 3/4, s. 432.
- 5) Kaška, J.: Divadelní ochotník, Kniha poučná pro mlouvníky soukromých divadel, Praha 1845, s. 34—35.
- 6) Sdělení J. Grotowského při setkání studentů a pedagogů katedry divadelní a filmové vědy filozofické fakulty Univerzity Karlovy ve wrocławském Teatru Laboratoriu v březnu 1967.
- 7) Sdělení L. Engelové, která měla možnost se účastnit přípravy této inscenace, na setkání se studenty a pedagogy divadelní a filmové vědy filozofické fakulty Univerzity Karlovy (1970).
- 8) Bundálek, K.: Přehled dějin činoherní režie, Brno 1965, s. 10 až 11.
- 9) Goldoni, C.: Paměti, in: Komédie III, přelož. J. Vladislav, Praha 1957, s. 367.
- 10) Sdělení K. Palouše z 14. XII. 1981.
- 11) Mejerchold, V. E.: Režisér, herce, divák, Divadlo 1961, č. 10, s. 730. Záznam Mejercholdových názorů pořízený A. Gladkovem.
- 12) Tvrzník, J.: Jaroslav Marvan vypravuje, Praha 1975, s. 79 až 80.
- 13) Tamtéž, s. 80.
- 14) Kronbauerová, J.: Hodiny pod Harlekýnem, Praha 1973, s. 93—94.

DIVADELNÍ DÍLO JAKO VÝZNAMOVÁ A UMĚLECKÁ STRUKTURA

- 1) Krejča, O.: Rozhodující roli..., in: Kundera, M.: Majitelé

klíčů, Rozbor inscenace Národního divadla v Praze, Praha s. a. s. 7.

- 2) J. Mukařovský patrně poprvé tiskem formuloval své pojetí jevištního díla jako struktury v Programu D 37, sv. 8. ve stati K jevištnímu dialogu. Autor statí zřídil do Kápitola z české poetiky I. Obecné věci básnické, Praha 1948, s. 154—156. Viz též studii Jevištní řeč v avantgardním divadle, kterou proslovl na Konferenci avantgardních divadelníků, pořádané v D 37 v květnu 1937. Autor ji otiiskl z rukopisu ve Studiích z estetiky, Praha 1966, s. 161—162.
- 3) Mukařovský, J.: K dnešnímu stavu teorie divadla, Studie z estetiky, Praha 1966, s. 165. Stat byla původně otištěna v Programu D 41, s. 229—242.
- 4) Krejča, O.: o. c., s. 8.
- 5) Jouvett, L.: Nepřevítělený herce [výbor], přelož. E. Uhlířová, Praha 1967, s. 65, 143.
- 6) Digrin, Z.: Goldoniho sezóna v Praze, rkp. [1986] pro sb. Divadlo v Kottcích.
- 7) Výrok P. Brooka ze stati D. Bableta Setkání s Peterem Brookem (Rencontre avec Peter Brook, Travail théâtral 1973, č. 10, s. 3—29), kterou v českém překladu otiiskuje sb. Světové divadlo, (Tovstonogov, Brook, Kantor, Tolstoj, Shakespeare, Witkiewicz), Praha s. a. [1980], s. 120—148. Cit. místo na s. 140—141.
- 8) Kalvodová, D.: Divadelní kultura Číny II, Praha 1981, s. 189.
- 9) Tuto maskovací praxi zachytil např. ve svých radách J. Kaška v knize Divadelní ochotník, Kniha poučná pro mlouvníky soukromých divadel, Praha 1845, s. 56—57.
- 10) Kindermann, H.: Die Funktion des Publikums im Theater, Wien 1971, s. 9—10.
- 11) Rozhovor se Z. Raszewskim 20. IX. 1986.
- 12) Pro úvahy o nejmenší morfologické části inscenace chtěl bych upozornit i na Vostřou charakteristiku „okamžiku“, kterou otiiskl v Úvodu do režie 6, Časoprostorové napětí, v čsp. Amaterská scéna 16, 1979, č. 6, s. 6—7, „... Každý okamžik představení [je] průsečíkem situace a děje, tedy dvou úrovní, z nichž jedna je úrovní obrazu v doslovném smyslu a druhá úrovní příběhu, tzn. že v každém okamžiku se uplatňuje tendence k rozvinutí jak v prostoru, tak v čase. Vezmeme-li přitom samotný dramatikův text, jako bychom ho měli přečíst co nejrychleji, zatímco v herectví jako by byla naopak hluboko uložena tendence k zachycení prchavého okamžiku a k přeměně každého bylo či bude v teč je. Mezi oběma tendencemi panuje přirozené potenciál napětí a tím, kdo má toto napětí v představení specifickým způsobem realizovat, je režisér.“
- 13) Deyl, R.: Vojan zblízka, Praha 1953, s. 161.
- 14) Pro inscenaci K. Palouše vytvořil scénu J. Sládek a J. Dvořák. „Ivarové a barevné rozbitá scéna zadržuje svou masivností malé jeviště, zužuje prostor, znemožňuje akci herců a rozbíjí výborná Paloušova aranžmá, a kromě toho i protahuje představení na čtyři a půl hodiny.“ (Černý, F.: Romeo a Julie v Realistickém divadle, Práce 1. VI. 1954).
- 15) Slo o Glancovo nastudování Shakespeara Hamleta v Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého (1972).

NAPĚTÍ MEZI DOHODNUTÝM A NÁHODNÝM

- 1) Goldoni, C.: Paměti, Komédie III, přelož. J. Vladislav, Praha 1957, s. 397. Druhý citát je z nepeložené části Goldoniho Pamětí a přejímáme jej z rkp. studie Z. Digrina Goldoniho sezóna v Praze, připravené pro sb. Divadlo v Kotcích (1986).
- 2) Citát z výše zmíněné studie Z. Digrina.
- 3) Mejerchold, V. E.: Režisér, herec, divák, Divadlo 1961, č. 10, cit. místo na s. 735. Záznam Mejercholdových výroků pořízený A. Gladkovem.
- 4) Svědectví L. Engelové, která měla možnost jako stážistka účastnit se přípravy této inscenace, na setkání se studenty a pedagogy divadelní a filmové vědy filozofické fakulty Univerzity Karlovy (1970).
- 5) Ferberová, E.: Loď komediántů, Praha 1970, s. 116.
- 6) Dvořák, A.: Divadelní pitaval, Praha 1960, s. 104—105.
- 7) Mejerchold, V. E.: o. c., str. 722.
- 8) Subert, F. A.: Dějiny Národního divadla v Praze 1883—1900, S některými pamětmi, vzpomínkami a doklady, Praha 1908, s. 172.
- 9) Mejerchold, V. E., Tairov, A. J., Ochlopkov, N. P.: Moderní tvář divadla, uspoř. K. Martinek, Praha 1962, s. 73.
- 10) Konigson, E.: L'espace théâtral médiéval, Paris 1975, s. 118 až 124.
- 11) Kaszewski, Z.: Dokumentacja przedstawięcia teatralnego, in: Dokumentacja w badaniach literackich i teatralnych, Wybrane problemy, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970, s. 293.
- 12) Strehler, G.: Shakespearův Král Lear, in: Světové divadlo 13, Giorgio Strehler, Praha s. a. [1984], nestr., a Sto lidí kolem Shakespeara, tamtéž.
- 13) Režijní kniha je uložena v Památníku národního písemnictví. Černý, F.: Světelná scéna a světlo jako herec, Intersečna 72 — Acta scenographica 2—II, 25—30. Oprava chybného číslovaní obrazové dokumentace k této stati je v Intersečna 72 — Acta scenographica 4 — II.
- 14) Stanislavskij, K. S.: Režiserskij plan „Oteló“, editor R. K. Tamancova, Moskva-Leningrad 1945. Český překlad A. Kurše vyšel v Praze 1954 pod názvem Režiserský plán Othella.
- 15) Max Reinhardt Regiebuch zu Macbeth, Basel 1966, editor M. Grossmann.
- 16) Záznam kineticky Svobodovy scény pro Pleskotovu inscenaci Shakespearova Hamleta je otřístěn např. v publikaci Josef Svoboda, Praha 1961, nestr.
- 17) O repertoáru českých kočovných herců viz zejm. Vydra, V.: Má pouť životem a uměním, Praha 1948.
- 18) Latinský Řád sv. Jiří a Řád od sv. Víta otiskl v překladu F. Oberpálce (Jilek) v knize Nejstarší české hry divadelní, Praha 1941, s. 9—14.
- 19) Dvě strany z herecké knihy J. Seiferta jsou barevně reprodukovány v Dějinách českého divadla III, Praha 1977, s. 112 (obr. XVI).
- 20) Tetauer, F.: Sedmero zástav, Praha 1947, s. 73.
- 21) Theaterarbeit, 6 Aufführungen des Berliner Ensembles, red. R. Berlau, B. Brecht, C. Hubalek, P. Palitzsch, K. Rühlicke, Dresden 1952, s. 258.
- 22) Burian, E. F.: O nové divadlo, 1930—1940, Praha 1946, s. 29.
- 23) Hrabal, B.: Domácí úkoly z pilnosti, Praha 1982, s. 46—47.

- 24) Ingegneri, A.: Kterak předvádět divadelní hry, in: Scénografie 52, přel. Z. Digrin, Praha 1985, cit. místo na s. 113—114.
- 25) Uvádí to L. Zuřáková ve studii Jezuitské divadelní produkce v Klementinu ve třicátých letech 18. stol., rkp. pro sb. Divadlo v Kotcích (1986).
- 26) Mandaus, L.: Automatické řízení divadelních efektů, Acta scenographica 6—VIII, 1968, s. 113—116.
- 27) Mejerchold, V. E.: o. c., s. 721.
- 28) Mejerchold, V. E.: o. c., s. 725.
- 29) Viz např. svědectví V. Vydry v knize Prosim o slovo, Praha 1940, s. 73.
- 30) Výrok G. Craiga cituje A. J. Tairov v Režiserových zápiscích (1921). Viz sb. Mejerchold, V. E., Tairov, A. J., Ochlopkov, N. P.: Moderní tvář divadla, edit. K. Martinek, Praha 1962, s. 65.
- 31) Craigův manifest Herec a Übermarionette (The actor and the Über-Marionette) vznikl v roce 1907, avšak zveřejněn byl až v dubnu 1908 v čsp. The Mask. Knižně: On the art of the theatre (1911).
- 32) Pörtner, P.: Experiment Theater, Zürich 1960, s. 124. Český výslo pod názvem Experimentální divadlo, přel. J. Rak, Praha 1965, s. 108.
- 33) Pörtner, P.: o. c., s. 60, (český překlad).
- 34) Batyho vztahem k loutkovému divadlu se obírala N. Malíková v dipl. práci Vrcholná léta divadelní práce Gustava Batyho, rkp. 1969, katedra divadelní a filmové vědy filozofické fakulty Univerzity Karlovy.
- 35) Citát z práce O. Schlemmera přejímám z cit. práce P. Pörtnera, české vydání, str. 107 až 108.
- 36) Ruite, M.: Tvář pod maskou, Essaye o divadle, Praha 1926, s. 46.

UMĚNÍ VYPRÁVĚT FABULI

- 1) Theaterarbeit, 6 Aufführungen des Berliner Ensembles, red. R. Berlau, B. Brecht, C. Hubalek, P. Palitzsch, K. Rühlicke, Dresden 1952, s. 256.
- 2) Tamtéž, s. 258.
- 3) Stanislavskij, K. S.: Můj život v umění, Praha 1940, s. 173.

ARANŽMÁ

- 1) Sdělení A. Kreuzmannové (1981).
- 2) Winds, A.: Geschichte der Regie, Stuttgart-Berlin-Leipzig 1925, s. 29.
- 3) Kalvodová, D., Novák, M.: Vítr v piních, Japonské divadlo, Praha 1975, s. 17.
- 4) Tamtéž, s. 243.
- 5) Mejerchold, V. E.: Režisér, herec, divák, Divadlo 1961, č. 10, cit. místo na s. 722. Jde o záznam Mejercholdových výroků zapsaný A. Gladkovem.
- 6) Tamtéž.

SCĚNICKÁ SLOŽKA

- 1) Winds, A.: Geschichte der Regie, Stuttgart-Berlin-Leipzig 1925, s. 30.
- 2) Citát z čtvrtého dialogu L. de'Sommi, který je v překladu Z.

Digrina otištěn ve sb. Scénografie 52, s. a. [1985], cit. místo na s. 73—74.

- 3) Dějiny českého divadla I, Praha 1968, s. 256—262. Tamtéž jsou pod číslem 119 a 120 otištěny dva výtvarné záznamy Galli-Bibienovy scény. Viz též Hilmera, J.: Costanza e Fortezza, Divadlo 9, 1958, č. 4, s. 258—266.
- 4) Winds, A.: o. c., s. 56.
- 5) Dějiny českého divadla II, Praha 1969, s. 215. O Wandelder-koraiton viz též studii G. Hansena Der Rhein und die Wandel-dekoration des 19. Jahrhunderts, Maske und Kothurn 11, 1965, č. 2, s. 134—150.
- 6) Winds, A.: o. c., s. 56.
- 7) Stanislavskij, K. S.: Můj život v umění, Praha 1940, s. 201.
- 8) Lukavský, R.: Hamlet, Pracovní deník, Praha 1965, s. 86.
- 9) Sdělení MUDr. J. Glücksmanna (1972).
- 10) Skrbková, L.: Očima herce i režiséra, in: Kdo vytváří divadlo?, Praha 1944, cit. místo na s. 29.

REŽISÉROVA PRÁCE S HERCEM

- 1) Mejerchold, V. E.: Režisér, herec, divák, Divadlo 1961, č. 10, cit. místo na s. 721. Záznam Mejercholdových výroků pořizeny A. Gladkovem.
- 2) Winds, A.: Geschichte der Regie, Stuttgart-Berlin-Leipzig 1925, s. 74.
- 3) Dvořák, A.: Kapitoly o režii, Praha 1981, s. 132.
- 4) Krejča, O.: Herec není sám, Divadlo 1962, č. 4, cit. místo na s. 17.
- 5) Goldoni, G.: Impresario ze Smyrny, přel. J. Pokorný, in: Komedie III, Praha 1957, s. 13.
- 6) Mejerchold, V. E.: o. c., s. 733.
- 7) Lukavský, R.: Hamlet, Pracovní deník, Praha 1965, s. 88, 91.
- 8) Stanislavskij, K. S.: Můj život v umění, Praha 1940, s. 126.
- 9) O Hilarově „předehrávání“ píše např. B. Karen v knize Epitody, Sled životních událostí více i méně důležitých, Lidé a děje kolem autora, Praha 1946, s. 248, a F. Tetauer v knize Sedmero zástav, Praha 1947, s. 73—74. Jiná svědectví jsou např. v knize A. Veselého Hovory s herci, České divadelní dokumenty, Praha 1926.
- 10) Pešek, L.: Tvář bez masky, Praha 1977, s. 177—178.
- 11) Kohout, E.: Hilarův Hamlet a Oidipus, in: Hilarovské vigilie, Praha 1946, cit. místo na s. 52. Výrok se vztahuje ke zkouškám na Lomovo drama Svätý Václav (1929), v němž Kohout hrál Boleslava.
- 12) Viz např. svědectví F. Tetauera v knize Sedmero zástav, Praha 1947, s. 75 a J. Kronbauerové v knize Hodiny pod Hartleky-nem, Praha 1973, s. 93—98.
- 13) Stanislavskij, o. c., s. 174.
- 14) Stanislavskij, o. c., s. 222—223.
- 15) Svědectví J. Hurta uvádí J. Honzl ve studii Eduard Vojan, in: K novému významu umění, Divadelní úvahy a programy 1920—1952, edit. J. Pokorný, Praha 1956, s. 69, 70. Viz též Mušek, K.: Eduard Vojan, Divadlo 3/10, 1922—1923, č. 11.
- 16) Kronbauerová, J.: Hodiny pod Hartleky-nem, Praha 1973, s. 91.
- 17) Viz cit. memoáry L. Peška.
- 18) Diderot, D.: Herecký paradox [Paradoxe sur le comédien], Praha 1945, s. 29.

- 19) Mejerchold, V. E.: o. c., s. 721.
- 20) Krejča, O.: o. c., s. 18.
- 21) Tamtéž.
- 22) Mimové Ph. Gautier a P. Byland vystoupili v Divadle Na zábradlí v Praze na II. Mezinárodním festivalu pantomimy 10. X. 1971.

- 23) Stanislavskij, K. S.: o. c., s. 214.
- 24) Stanislavskij, K. S.: o. c., s. 187.
- 25) Stanislavskij, K. S.: o. c., s. 214.
- 26) Jouve, L.: Nepřetvářený herec [výbor], edit. E. Uhlířová, Praha 1967, s. 68.
- 27) Stanislavskij, K. S.: o. c., s. 165.
- 28) Svědectví o těchto střezech podává — s příslušnou jednostranností — V. Výdra v knize Prosim o slovo, Praha 1940.
- 29) Eiros, A.: Divadlo má lásku, přelož. A. Morávková, Praha 1980, s. 294—295. Originál vyšel pod názvem Repetición — lhubov moja v Moskvě 1975.

MASKA, KOSTÝM, REKVIZITA

- 1) Dva nejstarší ordines české proveniencie jsou otištěny v knize Nejstarší české hry divadelní, Praha 1941, s. 9—14.
- 2) Stýblo, M. B.: Český národní zpěvák, vlastenec, humorista a spisovatel † Fr. Leopold Smid, Praha 1923 s. 19.
- 3) Mejerchold, V. E.: Režisér, herec, divák, Divadlo 1961, č. 10, cit. místo na s. 722. Záznam Mejercholdových výroků pořizeny A. Gladkovem.
- 4) O symbolice barev pláští postav Pchei a Tje-dse píše D. Kalvodová v knize Schüler des Bürgartens, Das chinesische Singspiel, Prag 1956, s. 26. (Spolu s V. Siseem a J. Vaníšem.)
- 5) Ingegneri, A.: Kterak předvádět divadelní hry, in: Scénografie 52, přel. Z. Digrin, Praha s. a. [1985], cit. místo na s. 112.
- 6) Blahník, V. K.: Dějiny světového divadla, 2. vyd., Praha s. a. [1939], s. 101—102.

VZTAH VIDITELNÉHO K NEVIDITELNÉMU

- 1) Kalvodová, D., Novák, M.: Vitr v piních, Japonské divadlo, Praha 1975, s. 20—21.
- 2) Honzl, J.: Divadelní a literární podobizny, Praha 1959, s. 70.
- 3) s. [J. Kuffner]: Otec, Národní listy 29. XI. 1894.
- 4) Rudnický, K.: Istina strastěj, Literaturnaja gazeta 6. 7. 1977. Český pod názvem Pravda vášní ve sb. Světové divadlo (Tovstonogov, Brook, Kantor, Tolstoj, Shakespeare, Witkiewicz), Praha s. a. [1980], cit. místo na s. 41.
- 5) Viz zejm. Erwin Piscator, Eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden, Band I, Berlin 1916—1931, edit. K. Boeser a R. Vatková, Berlin 1986.

RYTMUS

- 1) Mejerchold, V. E.: Režisér, herec, divák, Divadlo 1961, č. 10, cit. místo na s. 724. Záznam Mejercholdových výroků pořizeny A. Gladkovem.
- 2) Winds, A.: Geschichte der Regie, Stuttgart-Berlin-Leipzig 1925, s. 54.
- 3) Šmahaj, J.: Dělalí jsme divadlo, edit. F. Černý, Hradec Králové 1982, s. 199.

- 10) Průšek, J.: *Sestra moje Čína*, Praha 1940, s. 271.
- 11) Goldoni, C.: *Impresario ze Smyrny*, Komedie III, přelož. J. Pokorný, Praha 1957, s. 75.
- 12) Stanislavskij, K. S.: o. c., s. 342.
- 13) Mejerchold, V. E., Fairov, A. J., Ochlopkov, N. P.: *Moderní tvář divadla*, edit. K. Martinec, Praha 1962, s. 38 až 39.
- 14) Kalvodová, D., Novák, M.: o. c., s. 182.
- 15) Suchý, O.: o. c., s. 100.
- 16) Pirandello, L.: *Natáčí se*, *Zápisky Serafina Gubbia*, filmového operatéra, přelož. V. Jirina, Praha 1930, s. 81.

REPRIZY

- 1) Just, V.: *Proměny malých scén*, *Rozmluvy o vývoji a současné podobě českých autorských divadel malých jevištních forem*, Praha 1984, s. 52.

- 4) Mejerchold, V. E.: o. c., s. 731.
- 5) Tamtéz, s. 723.
- 6) Tamtéz, s. 723.
- 7) Kalvodová, D., Novák, M.: *Vítr v píních*, *Japonské divadlo*, Praha 1975, s. 24.
- 8) Tamtéz, s. 271, 272.
- 9) Tamtéz, s. 189, 224.
- 10) Kalvodová, D.: *Tradiční divadlo na moderní scéně*, *První setkání s tradičním lidovým divadlem z Vietnamu*, *Tvorba 1986*, č. 25, s. 11.
- 11) Dvořák, A.: *Kapitoly o režii*, Praha 1981, s. 164.

AKTIVIZACE DIVÁKA

- 1) *Své názory na divadelního diváka jsem shrnul ve studii Podíl diváka na divadelním představení, otištěné ve sb. Acta Universitatis Carolinae, Theatralia VI, Praha 1987, s. 67—74.*
- 2) Kindermann, H.: *Die Funktion der Publikums im Theater*, Wien 1971, s. 8.
- 3) Hommel, K.: *Die Separatvorstellungen von König Ludwig von Bayern*, München 1963.
- 4) Just, V.: *Proměny malých scén*, *Rozmluvy o vývoji a současné podobě českých autorských divadel malých jevištních forem*, Praha 1984, s. 25.
- 5) Leal, R.: *Dziennik z Escambray*, *Dialog 22, 1977, č. 7, s. 114 až 123*. Český pod názvem *Deník z Escambray* ve sb. *Světové divadlo* (Tovstonogov, Brook, Kantor, Tolstoj, Shakespeare, Wittkiewicz), Praha s. a. [1980], cit. místo na s. 98.
- 6) de'Sommi, L.: *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, Milano 1968. Český překlad Z. Digrina je otištěn ve sb. *Scénografie 52*, Praha s. a. [1985], cit. místo na s. 38.
- 7) Kalvodová, D., Novák, M.: *Vítr v píních*, *Japonské divadlo*, Praha 1975, s. 275.
- 8) Tamtéz, s. 268.
- 9) *Jancův olej Kabaretu Voltaire (1916) byl vystaven v létě 1986 na výstavě DADA v Curychu.*
- 10) Mukafovský, J.: *K dnešnímu stavu teorie divadla*, *Studie z estetiky*, Praha 1966, s. 171.

PREMIÉRA

- 1) *Údaj je převzat z knihy A. Windse, Geschichte der Regie, Stuttgart-Berlin-Leipzig 1925, s. 56. Flemmingův údaj pochází z freiberského Diaria.*
- 2) Stanislavskij K. S.: *Můj život v umění*, Praha 1940, s. 229.
- 3) Eiros, A.: *Divadlo má lásku*, přelož. A. Morávková, Praha 1980, s. 187. Originál vyšel pod názvem *Repeticija — ljubov moja v Moskvě 1975*.
- 4) Just, V.: *Proměny malých scén*, *Rozmluvy o vývoji a současné podobě českých autorských divadel malých jevištních forem*, Praha 1984, s. 170.
- 5) Sokol, E.: *Vojan jako host*, *Jeviště 1, 1920, č. 24—25, s. 288*.
- 6) Kalvodová, D., Novák, M.: *Vítr v píních*, *Japonské divadlo*, Praha 1975, s. 102, 262.
- 7) Výrok H. Haase otištěn v knize *Exkurze do království grotesky*, Praha 1981, s. 100.
- 8) Dvořák, A.: *Kapitoly o režii*, Praha 1980, s. 176.
- 9) Goldoni, C.: *Paměti*, *Komedie III*, přelož. J. Vladislav, Praha 1957, s. 235.

Poznámky k obrazové části

Unátlé fond, z něhož dokument přebíráme, a autora fotografie, pokud je znám.

- 1) Kindermann, H.: Die Funktion des Publikums im Theater, Wien 1971, prontispis.
- 2) Gascoigne, B.: World Theatre, London 1968, obr. XXII.
- 3) Adžejev, A. D.: Proischoždenije teatra, Leningrad-Moskva 1959, s. 45.
- 4) Grolh, F.: Recké divadlo, Praha 1933, s. 231.
- 5) Tamtéž, s. 268.
- 6) L'Oeuvre de Jehan Fouquet, Paris 1856, nestr. Foto M. Šebek, Davle n. Vlt.
- 7) Flutre, F.: Molière, s. I. [Paris], s. a., s. 28.
- 8) Simon, A.: Molière, Paris 1974, s. 30.
- 9) Maybon, A.: Le théâtre japonais, Paris 1925, s. 129.
- 10) Olej M. Riccioho přebíráme z publikace Le convenienze e inconvenienze teatrali, Teatro La Fenice Venezia, Stagione lirica 1969—70, obálka.
- 11) Fotografie z archivu J. Gota—Spiegela, Vídeň.
- 12) Moussinac, L.: Le théâtre des origines à nos jours, Paris 1957, s. 335.
- 13) Hübner, Z.: Sztuka reżyserii, Warszawa 1982, s. 61.
- 14) Šmaha, J.: Z měst a vesnic, Reminiscence, Praha 1901, obálka.
- 15) Divadelní oddělení Národního muzea, Praha. Foto K. Váňa.
- 16) Max Reinhardt in Berlin, edit. K. Boeser a R. Vatková, Berlin 1984, s. 222.
- 17) Encyklopédie par l'image, Le théâtre, s. I. [Paris], 1931, s. 58.
- 18) Fortner, P.: Experiment Theater, Zürich 1960, s. 48.
- 19) Čapek, K.: Divadelníkem proti své vůli, Recenze, stati, kresby, fotografie, edit. M. Halík, Praha 1968, s. 235.
- 20) Vstřeší s Mejerchoľ'dom, Sborník k vospominaniji, Moskva 1967, obr. č. 10 v obrazové složce za s. 400.
- 21) Fotografie ve Státním židovském muzeu, Praha.
- 22) Theater in der Deutschen Demokratischen Republik, Theatre in the German Democratic Republic, Dresden 1967, red. M. Nössig, nestr.
- 23) Archiv R. Vatkové, Berlin.
- 24) Archiv autora fotografie J. Krejčího, Praha.
- 25) Archiv autora fotografie P. Štolla, Praha.
- 26) Archiv Národního divadla v Praze.
- 27) Konigson, E.: L'espace théâtral médiéval, Paris 1975, s. 120.
- 28) Knudsen, H.: Deutsche Theatergeschichte, Stuttgart 1970, před s. 289.
- 29) Strojjeva, M. N.: Režisserskie iskanija Stanislavskogo 1898—1917, Moskva 1973, s. 69.
- 30) Stanislavskij, K. S.: Režisserskij plan „Otel'o“, edit. R. K. Tamancova, Moskva-Leningrad 1945, s. 191.
- 31) Kindermann, H.: Hofmannsthal und die Schauspielkunst, Wien-Köln-Graz 1969, obr. příloha 4.
- 32) Letem světem 9, 1935, č. 51.
- 33) Pozůstalost F. Pujmana, Divadelní oddělení Národního muzea, Praha.
- 34) Rudloff-Hille, G.: Das Theater auf der Randstädter Basten, Leipzig 1766, Leipzig 1969.

- 35) Divadelní oddělení Národního muzea, Praha. Foto A. Paul.
- 36) Blíže neurčený výstřelek z pražského časopisu (1928).
- 37) Grodzicki, A., Szydłowski, R.: Teatr w Polsce Ludowej — Le théâtre en Pologne Populaire — The Theatre in People's Poland, Warszawa 1975, obr. 14.
- 38) Archiv autora fotografie J. Svobody, Praha.
- 39) Gascoigne, B.: World Theatre, London 1968, obr. XXVII.
- 40) Světozor 29, 1929—1929, sv. I, č. 24, s. 545.
- 41) Reprodukce z čas. Die Stunde, 7. III. 1936, Vídeň. Kabinet E. F. Buriana v Památku národního písemnictví, Praha.
- 42) Archiv autora.
- 43) Kalvodová, D., Novák, M.: Vitr v piniích, Japonské divadlo, Praha 1975, s. 18.
- 44) Hübner, Z.: Sztuka reżyserii, Warszawa 1982, s. 52.
- 45) Theaterarbeit, 6 Aufführungen des Berliner Ensembles, redig. R. Berlau, B. Brecht, C. Hubalek, P. Palitsch, K. Rüllicke, Dresden 1952, s. 258.
- 46) Burian, J.: Svoboda: Wagner, Josef Svoboda's Scénography for R. Wagner's Operas, Middletown 1983, s. 36.
- 47) Beckett in Berlin zum 80. Geburtstag, Herausgegeben von K. Völker, Berlin 1986, s. 143.
- 48) Tairoff, A.: Das entfesselte Theater, Potsdam 1923, za s. 24.
- 49) Archiv autora. Foto G. Wyszomińska, Poznaň.
- 50) Dějiny českého divadla I, Praha 1968, s. 63.
- 51) Gregor, J.: Weltgeschichte des Theaters, Zürich 1933, s. 363.
- 52) Státní hrad Fernštejn (svoz Rožínka).
- 53) Raszewski, Z.: Krótka historia teatru polskiego, Warszawa 1978, s. 84.
- 54) Paleček 9, 1881, č. 27, s. 213.
- 55) Z blíže neurčeného českého pražského kalendáře z konce Rakousko-Uherska.
- 56) Sovětskij teatr, red. K. L. Rudnickij, Moskva 1967, s. 1.
- 57) Tamtéž, s. 76.
- 58) Fotografie ve Státním židovském muzeu, Praha.
- 59) Boon, J.: Sanguis Christi, Le jeu du Saint Sang de Brugges, Louvain-Bruxelles 1947, obr. za s. 32.
- 60) Burzyński, T., Osinski, Z.: Grotowski's Laboratory, Warszawa 1979, s. 38. Foto E. Wegłowski.
- 61) Schevill, J.: Break (in search of New Theatrical Environments) up, Chicago 1978, obr. za s. 112. Foto M. S. A. Boyer.
- 62) Bincer, P.: Living Theatre, Histoire sans légende, Lausanne 1968, obr. 56.
- 63) Grodzicki, A.: Regisseure des polnischen Theaters, Warszawa 1979, s. 126.
- 64) Archiv autora fotografie W. Plewińskiego, Kraków.
- 65) Maybon, A.: Le théâtre japonais, Paris 1925, obr. 29.
- 66) Gascoigne, B.: World Theatre, London 1968, obr. VI.
- 67) Archiv autora fotografie J. Pláčka, Praha.
- 68) Archiv autora. Foto O. Sagdić, Ankara.
- 69) Archiv autora fotografie V. Širůčka, Praha.
- 70) Archiv autora.
- 71) Archiv autora fotografie L. Lajchy, Bratislava.

Rejstřík jmenný

- Afějev, Arsenij Dmitrijevič 228
 Aicherovi, Ioutkáři 7
 Aischylos 21, 22, 38, 53, 58
 Alexandr II. 106
 Alfieri, Otto 144
 Andrejev, Leonid 181
 Andrejevová, Marija Fjodorovna 153
 Andronicus, Livius 23
 Anouilh, Jean 126
 Ansimov, Georgij Pavlovič 45
 Antoine, André 43, 46, 98, obr. 12
 Appia, Adolph 32, 150, 153
 Arcimboldo, Giuseppe 27, 65, 214
 Ariadna obr. 4
 Aristofanes 177
 Artaud, Antonin 45, 84, 218
 Bab, Julius 217
 Babel, Denis 37, 213, 221
 Bakst, Lev Samojlovič 150
 Balzac, Honoré de 54
 Barber, John 213
 Barron, Brian D. 34
 Baty, Gaston 137, 223
 Bäumenle, Adolf 69
 Beck, Julian 106
 Beckett, Samuel 71, 140, 229, obr. 47
 Bělič, Oldřich 217
 Bergman, Gösta M. 34, 214, 215, 219, 220
 Bergman, Ingmar 71
 Berlaouová, Ruth 222, 223, 229
 Bernhardtová, Sarah 96, 172
 Bertheau, Julien 67
 Biner, Pierre 229
 Bizet, Georges 67, 85, obr. 38
 Blahník, Vojtěch Kristián 16, 213, 214, 217, 219, 225
 Bock, Jerry 93
 Boeser, Knut 218, 225, 228
 Boettinger, Hugo obr. 40
 Boon, Joseph 229
 Bor, Jan 69
 Borodáč, Ján 62
 Bosý, Michal 69, 218
 Boucher, François obr. 7
 Boyer, Michael St. A. 229
 Brahm, Moritz von 18
 Brecht, Bertolt 45, 52, 67, 68, 72, 99, 132, 140, 141, 175, 210, 222, 223, 229, obr. 21, obr. 45
 Brjusov, Valerij Jakovlevič 137
 Brook, Peter 14, 45, 107, 116, 124, 213, 216, 221, 225, 226
 Brunelli (Bruynel), Jan Bartoloměj obr. 52
 Brücknerové, malíři dekorací 154
 Bundálek, Karel 37, 215, 218, 220
 Burdžalov, Georgij Sergejevič 153
 Burian, Emil František 12, 45, 48, 79, 98, 103, 113, 129, 130, 133, 155, 171, 220, 222, 229, obr. 41
 Burian, Jarka M. 229
 Burian, Vlasta 96, 109, 124, 202
 Burnacini, Ludovico Ottavio 150
 Burzyński, Tadeusz 229
 Buuts, Williams 125
 Byland, Pierre 170, 225
 Callot, Jacques obr. 51
 Cars, Laurent obr. 7
 Catalani, Angelica 172
 Cieslak, Ryszard 16
 Cluchey, Rick obr. 47
 Cocteau, Jean 10
 Copeau, Jacques 45
 Coquelier, Benoit Constant 172
 Cornille, Pierre 33, 133, 156
 Craig, Gordon 43, 137, 150, 152, 223, obr. 31
 Čajkovskij, Petr Iljič 68, obr. 67
 Čapek, Josef 53, 61, 72, 79, 80, 151, 217
 Čapek, Karel 16, 45, 53, 61, 72, 79, 80, 179, 213, 217, 228, obr. 19
 Čechov, Anton Pavlovič 10, 54, 62, 101, 140, 179
 Čechov, Michail 17, 213
 Černý, František 215, 218, 220—222, 225, 226
 Ďagilev, Sergej Pavlovič 98, obr. 18
 Dalberg, Wolfgang Heribert Reichsfreiherr von 43
 Daumier, Honoré obr. 1
 Debussy, Claude Achille 129
 Dejmek, Kazimierz 45
 Destinnová, Ema 172
 Deyl, Rudolf 221
 Dickens, Charles 54
 Didrot, Denis 34, 39, 42, 167, 215, 224
 Digrin, Zdeněk 27, 41, 116, 123, 214—219, 221—226
 Dillon, N. P. obr. 12
 Dingelstedt, Franz 43, 44
 Dionýsos obr. 4
 Dostojevskij, Fjodor Michajlovič 12, 54
 Dullin, Charles obr. 17
 Durdák, Josef 56, 216
 Dürrenmatt, Friedrich 71, 140
 Duseová, Eleonore 172, obr. 31
 Dvořák, Antonín 76, 97, 160, 184, 216, 218, 219, 222, 224, 226
 Dvořák, Jan 99
 Dvořák, Jiří 221
 Dyk, Viktor 79
 Dytielová, Božena 67, obr. 37
 Dživelegov, Alexej Karpovič 214
 Eduard III. 23
 Efros, Anatolij 17, 59, 101, 172, 173, 192, 213, 217, 220, 225, 226
 Elgart, Karel 194, 226
 Engelová, Lída 220, 222, 223
 Ernst, Max 133
 Euripides 22, 53, 58
 Exterová, Alexandra Alexandrovna obr. 48
 Eysoldová, Gertruda 172
 Fajko, Aleksandr 183
 Felbrová, Soňa 213
 Fellini, Federico 71, 73
 Felsenstein, Walter 99, 130
 Ferberová, Edna 125, 222
 Feuerstein, Bedřich 151
 Feydeau, Georges 69
 Fialka, Ladislav 54
 Flaminia 95
 Flazen, Ludwig 216
 Flemmings, Willy 191, 226
 Flutre, F. 228
 Fouquet, Jehane 23, 228
 Frayon, Michael obr. 25
 Frejka, Jiří 165, 167
 Friedrich II. 18
 Furtenbach, Josef 150
 Fux, Johann Josef 88, 150
 Galli-Bibiena, Giuseppe 88, 150, 224
 Galli-Bibienové, rod 150
 García Lorea, Federico 72
 Garin, Erast Pavlovič obr. 20
 Garrick, David 93
 Gascoigne, Bamber 229, obr. 39
 Gaulier, Philipp 170, 225
 Génier, Firmin 46, 85, 218
 Georg II., Herzog von Sachsen-Meiningen 38, 43, 44, 66, 107, 150, 154, obr. 28
 Gerstenberger, Franz obr. 53
 Gladkov, Alexandr Konstantinovič 216, 219, 220, 222—225
 Glanc, Ivan 221
 Glücksmann, Josef 224
 Goethe, Johann Wolfgang von 231

- 9, 43—50, 54, 62, 129, 158,
215, obr. 44
Gogol, Nikolaj Vasiljevič
45, 165
Goldoni, Carlo 34, 37, 55,
95, 108, 116, 123, 161, 196,
197, 215, 216, 219—222,
224, 226, 227
Gorkij, Maxim 72
Got-Spiegel, Jerzy 103,
220, 228
Gottsched, Johann Christoph
39
Gregor, Joseph 229
Gregor-Tajovský, Jozef 62
Grodzicki, August 216,
229
Groh, František 20, 214,
216, 228
Grossmann, Manfred 222
Grotowski, Jerzy 16, 45,
48, 55, 84, 99, 107, 190, 220,
229, obr. 60
Haas, Hugo 195, 226
Hagemann, Carl 213, 215
Halik, Miroslav 228
Hansen, Günther 224
Hanus, František 170
Hartwigová, Friederike Wil-
helmine obr. 34
Hauptmann, Gerhart 62
Heine, Heinrich 54
Held, Berthold 44, 215
Helmanová, Lilian 72
Hérakleitos 126
Hernándezová, Gilda 187
Hévesi, Sándor 44
Heythum, Antonín 151
Hilar, Karel Hugo 45, 66,
98, 101, 110, 136, 138, 164,
165, 167, 172, 217, 219, 220,
224, obr. 19, obr. 33, obr. 40
Hilbert, Jaroslav 224
Hilmera, Jiří 224
Hofman, Vlastislav 150,
151, obr. 33
Hofmannsthal, Hugo von
228, obr. 31
Hoffmeister, Adolf 79,
obr. 19
Hornmel, K. 226
Honzl, Jindřich 46, 109,
178, 220, 224, 225
Horská, Běla 213
Horváth, Odön von obr. 49
- Höger, Karel 201
Hrabal, Bohumil 133, 222
Hrdlička, Bohumil 67
Hruška, Karel 96
Hrzán, Jiří 170
Hubalék, Claus 222, 223,
229
Hughes, Langston 133
Hugo, Victor 80, 140
Hurt, Jaroslav 224
Husa, Václav 64, 217
Hübner, Zykmund 11, 37,
213, 228, 229
Chagall, Marc 98, 151
Chalabala, Zdeněk obr. 26
Chalizev, Valentin 215,
217
Chronogh, Ludwig 43, 66,
obr. 13
Chudoba, František 214
Chung Sen-nü obr. 42
Chvalovský, Edmund 99
Ibsen, Henrik 60, 140,
obr. 29
Immermann, Karl Leberecht
43—45, 106, 107
Ingegneri, Angelo 27, 37,
87, 94, 133, 176, 214, 218,
219, 223, 225
Jakub I. 28
Janco, Marcel 189, 226
Jan Pavel II. 201
Jarry, Alfred 137
Jelinek, Josef 176
Jirásek, Alois 113, 179,
215, 219
Jiří Meiningský — viz
Georg II., Herzog von
Sachsen-Meiningen
Jitina, Václav 227
Jones, Inigo 150
Jouvet, Louis 13, 54, 56,
59, 115, 171, 193, 213, 216,
221, 225
Just, Vladimír 193, 226,
227
Kačalov, Vasilij Ivanovič
172
Kačer, Jan obr. 24
Kačer, Miroslav 216
Kafka, Franz 135
Kainz, Josef 172
- Kaloč, Zdeněk 61
Kalvodová, Dana 36, 91,
145, 194, 212—216, 219,
221, 223, 225—227, 229
Kalyoncu, Güngör-Dilmen
133, obr. 68
Kaminský, Bohdan 33
Kantor, Tadeusz 7, 12,
15, 45, 56, 189, 193, 213,
216, 221, 225, 226, obr. 63
Karel VI. 150
Karen, Bedřich 224
Kaška, Jan 106, 107, 217,
220, 221
Kašík, Václav 67, obr. 38
Kazda, Miroslav 126
Kean, Charles John obr. 39
Kchung Sang-žen 35—37,
54, 215
Kien, Petr obr. 21, obr. 58
Kindermann, Heinz 118,
185, 221, 226, 228
Kirschner, Miloš 139,
obr. 69
Kleist, Heinrich von
obr. 22, obr. 28
Klicpera, Václav Kliment
66, 133
Klima, Miroslav 99
Knipperová-Cechová, Olga
Leonardovna 172
Knudsen, Hans 228
Kohout, Eduard 165, 224
Komissarževská, Věra Fjodo-
rovna 172
Konigson, Elic 214, 222,
228
Kopáčová, Ludmila 218
Kopecký, Jan 188
Kořán, Jaroslav 220
Kotzebue, August von 33,
43, 106
Kouřil, Miroslav 216
Kožin, Vadim 57, 216
Krejča, Otomar 45, 60,
111, 114, 143, 161, 164, 169,
217, 220, 221, 224, 225
Krejčí, Jaroslav 228
Krejčík, Karel
obr. 54
Kreuzmannová, Anna
144, 223
Kreuzmannovi, herecká
rodina 144
Križna, Miroslav 72
- Krofta, Josef 99, 188,
obr. 67
Kroha, Jiří 151
Kronbauerová, Jarmila
101, 167, 220, 224
Křížák, Bohuslav — viz Bosý,
Michal
Kuffner, Josef 179, 225
Kundera, Milan 220
Kurs, Antonín 147, 220,
222
Kvapil, Jaroslav 44, 45,
57, 99, 135, 166, 215,
obr. 35
Kvapilová, Hana 172
Lagerbjelke, Gustaf 43,
100
Lajcha, Ladislav 229
Langer, František 61, 72,
217
Larionov, Michail Fjodorovič
obr. 18
Laube, Heinrich 43—45
Leal, Kine 226
Lechuta, Emil 214
Leisterová, Edda 218
Lenin, Vladimír Ilijč 106
Leonov, Leonid 71
Lessing, Gotthold Ephraim
39, 87, 93, 218, 219
Littlewoodová, Joan 47
Lohnský, Václav 97
Lom, Stanislav 224,
obr. 33
Longen, Emil Artur 109
Lorca, viz Garcia Lorca,
Federico
Lotar, Peter 215
Loyd Weber, Adrew 68
Ludvík I. Bavorský 185,
226
Lukavský, Radovan 126,
153, 164, 224
Lužský, Vasilij Vasiljevič
153
Lykúrgos 58
Mac Dermot, Galt 177
Maeterlinck, Maurice 181
Mácha, Karel Hynek 54,
120
Macháček, Miroslav 45, 153
Majakovskij, Vladimír 106
Maliková, Nina 223
Mandaus, Luděk 135, 223

- Marceau, Marcel 54
 Marotti, Ferruccio 214
 Martínek, Karel 216, 218, 222, 223, 227
 Marvan, Jaroslav 202, 220
 Mása, Antonín 180
 Matáček, Petr obr. 67
 Matisse, Henri 151
 Maupassant, Guy de 54
 Maybon, Albert 228, 229
 Maxmilian II. 27
 Medřická, Dana obr. 24
 Mei, Lan-fang 90, 218
 Mejerchold, Vsevolod Emiljevič 45, 48, 53, 56, 92, 109, 126, 136, 146, 148, 158, 162, 169, 176, 181—183, 198, 215, 216, 218—220, 222—228, obr. 20
 Melanová, Mila 47
 Menzel, Jiří obr. 25
 Mercier, Louis 39
 Mickiewicz, Adam 83, 189, 201, obr. 64
 Michalkov, Nikita Sergejevič 71
 Miller, Arthur 71, 133
 Miró, Joan 133
 Mnouchkineová, Ariane 47
 Modrzejewská, Helena 172
 Moissi, Alexander 172
 Molière 13, 31—33, 37, 38, 42, 54, 59, 62, 67, 68, 80, 84, 106, 140, 156, 213, 214, 228, obr. 7
 Morávková, Alena 213, 215, 217, 220, 225, 226
 Moussinac, Léon 228
 Mozart, Wolfgang Amadeus 7, 67
 Mrozek, Sławomir 71
 Mukařovský, Jan 56, 113, 190, 212, 216, 221, 226
 Musset, Alfred de 54, 140
 Mušek, Karel 224
 Muzika, František 151
 Müller, Vladimír 219
 Nash, Richard 71
 Nejedlý, Zdeněk 99, 219
 Němirovic-Dančenko, Vladimír Ivanovič 98, 210
 Nestrov, Johann Nepomuk 58, 69, 85
 Nezval, Vítězslav 62, 79
 Novák, Miroslav 213, 215, 216, 219, 223, 225—227, 229
 Nössig, Manfred 228
 Oberpfalzer-Jilek, František 216, 222
 Obst, Milan 220
 O'Casey, Sean 72
 Odstřelivá, Liběna obr. 40
 Offenbach, Jacques 80
 Ochlopkov, Nikolaj Pavlovič 84, 215, 218, 222, 223, 227
 O'Neill, Eugen 72, 80
 Osborne, John 71
 Osiński, Zbigniew 229
 Ostizlý, Petr 220
 Ostrovskij, Alexandr Nikolaevič 68, 80
 Oubramová, Žoja 213
 Palitzsch, Peter 222, 223, 229
 Palouš, Karel 220, 221
 Parigi, Jules obr. 51
 Pásek, Milan 45, 84, 215
 Pasolini, Pier Paolo 68
 Pašteka, Julius 217
 Paul, Alexandr 229
 Pavlovský-Fiala, Petr 212, 216
 Perucci, Andrea 30, 31
 Pešek, Ladislav 165, 198, 224
 Picasso, Pablo 151
 Piergiacomi, Enrico 213
 Pirandello, Luigi 8, 45, 72, 79, 80, 198, 199, 227
 Piscator, Erwin 44, 46, 48, 155, 180, 225, obr. 23
 Piskáček, Jaroslav 216
 Piša, Antonín Matěj 217
 Planchon, Roger 45
 Platzer, Josef 150
 Plautus, Titus Maccius 165
 Pleskot, Jaromír 129, 164, 222
 Plewiński, Wojciech 229
 Podwyszynski, Aleksander obr. 11
 Poe, Edgar Allan 54
 Pokorný, Jaroslav 35, 215, 219, 220, 224, 227
 Polívka, Boleslav 188
 Polonyová, Anna 201
 Poqueulin, Jean Baptiste — viz Mollière
 Pospíšil, Josef 215, 218, 219
 Pörtner, Paul 218, 223, 228
 Prince, Harold 93
 Prokofjev, Sergej 131
 Prossnitzová, Gisela 218
 Průcha, Jaroslav 201
 Průšek, Jaroslav 196, 218, 219, 227
 Ptáček, Josef 229
 Pujman, Ferdinand 46, 133, 228, obr. 32
 Puškin, Alexandr Sergejevič 54
 Quaglio, Simon 150
 Racine, Jean 33
 Rado, James 177
 Radok, Alfréd 45, 180
 Ragni, Jerome 177
 Raimund, Ferdinand 58, 80
 Rak, Jan 218, 223
 Randová, Eva 196
 Raszewski, Zbigniew 118, 221, 222, 229
 Reinhardt, Max 44, 45, 57, 84, 85, 129, 218, 222, 228, obr. 16
 Rice, Timc 68
 Richter, Leo 213
 Rizzo, Marco 228, obr. 10
 Robbins, Jerome 93
 Rolland, Romain 144, 180
 Ron, Vojtěch 215
 Rossi, Ernesto 124, 172
 Rowlandson, Thomas obr. 2
 Rozov, Viktor Sergejevič 16
 Rozovskij, Marc G. 145
 Różewicz, Stanisław 7
 Rudloffová-Hilleová, Gertrud 228
 Rudnickij, Konstantin Lazarevič 225, 229
 Rutte, Miroslav 138, 217, 223
 Růlickeová, Káthe 222, 223, 229
 Sacchi, Antonio 123
 Sacová, Natalie 47
 Sagdiš, Ozan 229
 Salinator, M. Livius 23
 Salvini, Tommaso 96, 124
 Sanin, Aleksandr Akimovič 153
 Sauddek, Erik Adolf 30, 214
 Seifert, Jakub 131, 222
 Serlio, Sebastian 150
 Seydl, Zdenek 176
 Shakespeare, William 7, 28—30, 37, 51—54, 60—62, 65—69, 75, 80, 87, 88, 92, 95, 101, 107, 113, 116, 119, 121, 124, 125, 128, 129, 133, 139, 140, 163, 164, 171, 213, 214, 216—218, 220—222, 224—226, obr. 13, obr. 30, obr. 35, obr. 39, obr. 40
 Shaw, Georg Bernard 72
 Scheinflugová, Olga 61, 217, 219, obr. 40
 Scherl, Adolf 220
 Schevill, James 229
 Schiller, Friedrich 80, 140, 206, obr. 34
 Schlegel, Johann Elias 39
 Schlemmer, Oskar 137, 223
 Schlosser, Robert obr. 55
 Schmid, Jan 53, 193
 Schmoranz, Gustav 219
 Schorm, Evald 180
 Simon, Alfred 228
 Sirůček, Vladimír 229
 Sis, Vladimír 225
 Skoumal, Petr obr. 24
 Skrbková, Lola 129, 132, 224
 Skrjabin, Alexandr Nikolajevič 129
 Sládek, Jan 221
 Slowacki, Juliusz 67, 84, 138, 190, obr. 37, obr. 60
 Smetana, Bedřich 50, 69, 96, obr. 32
 Sobiesław, Włodzimierz obr. 11
 Sofoklés 21, 22, 27, 53, 54, 58, 61, 66, 80, 133, 153, 218, 224, obr. 31, obr. 36
 Sokol, Elgart viz Elgart, Karel
 Solski, Ludwik 172
 Somme da Porta Ané,

- Jehúda — viz Sommi, Leone
 de
 Sommi, Leone de 24—27,
 37, 38, 65, 90, 92, 150, 188,
 214, 217—219, 223, 226
 Somr, Josef 170
 Spiro, Joel 135
 Stanislavskij, Konstantin
 Sergejevič 12, 38, 43,
 46, 51, 57, 66, 98, 100, 101,
 107, 129, 141, 153, 164 až
 166, 171, 176, 192, 197, 210,
 215, 220, 222—228, obr. 30
 Stein, Joseph 93
 Stendhal 54
 Stephanic, Christian Gottlob
 (der Altäre) 18
 Strehler, Giorgio 67, 68,
 101, 128, 217, 218, 220, 222
 Strojčevová, Marianna
 Nikolajevna 228
 Stroupežnický, Ladislav 50
 Strub, Werner 175
 Sýbilo, Maximilián Bedřich
 225
 Suchý, Ondřej 226, 227
 Svoboda, Jaromír 229
 Svoboda, Josef 129, 150,
 152, 153, 180, 222, 229,
 obr. 46
 Svolinský, Karel 151
 Swinarski, Konrad 45, 83,
 189, 201, obr. 64
 Szajna, Josef 45, 83
 Szydłowski, Roman 229
 Šalda, František Xaver
 63, 71, 217, 218
 Šaljšapin, Fjodor Ivanovič
 172
 Šamberk, František
 Ferdinand 127
 Šebek, Miloslav 228
 Šimůnek, Jaroslav obr. 14
 Škoda, Jan 108
 Šlitr, Jiří 198
 Šmaha, Josef 50, 99, 179,
 182, 215, 225, 228, obr. 14
 Šmíd, František Leopold
 175, 225
 Šolochov, Michail Alexandro-
 vič 179
 Šrámek, Fráňa 62, 67
 Štěpánek, František 140,
 212
 Štěpánek, Jan Nepomuk 69
 Štěpánek, Zdeněk 8, 213
 Stoll, Pavel 228
 Šubert, František Adolf
 222
 Šukšín, Vasilij Makarovič
 179
 Šulc, Bohuslav obr. 69
 Šulcová, A. 219
 Švehla, Jaroslav 217
 Tairov, Alexandr 53, 98,
 128, 215, 218, 222, 223, 227,
 229, obr. 48
 Talma, François-Joseph
 65
 Tamancova, K. R. 220,
 222, 228
 Těndrjakov, Vladimir
 Fjodorovič 179
 Tetauer, Frank 222, 224
 Theodora 177
 Tolstoj, Lev Nikolajevič
 54, 179, 213, 216, 221, 225,
 226, obr. 23
 Toller, Ernst 80
 Tovstonogov, Georgij
 Alexandrovič 94, 145,
 179, 213, 216, 219, 221, 225,
 226
 Toyokumi obr. 66
 Tröster, František 150,
 151
 Tvrzník, Jiří 220
 Tyl, Josef Kajetán 45, 61,
 66, 147, 201, 217
 Twain, Mark 54
 Uhlířová, Eva 213, 216,
 221, 225
 Ursini-Uršič, Giorgio 217
 Vachtangov, Jevgenij
 Bagrationovič 17
 Váňa, Karel 228
 Vančura, Vladislav 79
 Vaníš, Josef 225
 Vatková, Renata 218, 225,
 228
 Veinstein, André 37, 215
 Vega, Lope de 65, 140
 Velde, Anton van de
 obr. 59
 Verdi, Giuseppe 80
 Verhaeren, Emil 80
 Veselý, Antonín 224
 Veselý, Jindřich 214, 217
 Vilar, Jean 46, 99, 156,
 210
 Vladislav, Jan 216, 219,
 220, 222, 226
 Vlašín, Stěpán 215
 Vočadlo, Otakar 217
 Vodák, Jindřich 56, 216
 Vojan, Eduard 118, 166,
 172, 193, 194, 221, 224, 226
 Voltaire 65, 129, obr. 44
 Vomela, Miroslav obr. 69
 Voskovec, Jiří 79, 109,
 124, 188
 Vostrý, Jaroslav 221
 Völker, Klaus 229
 Vrchlická, Eva obr. 40
 Vydra, Václav 144, 172,
 219, 222, 223, 225
 Vydrová, Monika 215
 Východil, Ladislav 150
 Wael, Cornelis de obr. 8
 Wagner, Richard 153,
 229, obr. 15, obr. 46
 Wajda, Andrzej 71, 213
 Wedekind, Frank 80, 129,
 obr. 41
 Węglowski, Edward 229
 Weill, Kurt 67
 Weiss, Peter 71
 Wenig, Josef 176, obr. 35
 Werich, Jan 79, 109, 124,
 188
 Wesker, Arnold 71
 Wilde, Oscar 14, obr. 48
 Williams, Tennessee 62,
 71
 Winds, Adolf 17, 37, 44,
 94, 182, 214—217, 219,
 223—226
 Witkiewicz, Stanisław Ignacy
 56, 189, 213, 216, 221, 225,
 226, obr. 63
 Wyspiański, Stanisław 44,
 103, 220
 Wyszomirska, Grażyna
 229
 Zanussi, Krzysztof 71
 Zeami, Motokijo 37, 198
 Zeffrelli, Franco 45
 Ziegler, Günther 215
 Zicht, Otakar 16, 56, 213,
 216
 Zrzavý, Jan 151
 Zušáková, Ludmila 223
 Želenský, Karel 213

Obsah

Režisér	5
Režiséry mělo divadlo vždy	20
Cesty evropské divadelní režie od konce 18. století	39
Předzkouškové období	48
Režisér a text	52
Styl	75
Režisér a divadelní prostor	82
Obsazení	90
Představa inscenace	100
Zkoušky	105
Divadelní dílo jako významová a umělecká struktura	111
Napětí mezi dohodnutým a náhodným	123
Umění vyprávět fabuli	140
Aranžmá	142
Scénická složka	149
Režisérova práce s hercem	158
Maska, kostým, rekvizita	174
Vztah viditelného k neviditelnému	178
Rytmus	181
Aktivizace diváka	185
Premiéra	191
Reprízy	200
Vlastnosti režiséra	203
Idea	205
Epilog: O možnostech divadla	206
Ke vzniku této knihy	212
Poznámky	213
Poznámky k obrazové části	228
Rejstřík jmenný	230



ESTETIKA
DIVADELNÍ
A FILMOVÉ
TVORBY

FRANTIŠEK ČERNÝ
OTÁZKY
DIVADELNÍ
REŽIE

Obálka a typografie
Jiří Lédr.
Vydalo nakladatelství
Melantrich,
Praha 1988.
Odpovědný redaktor
Marek Fikar.
Technická redaktorka
Vlasta Machová.
Výtiskl Mír, n. p.
novinářské závody,
závod 3, Praha 1,
Opletalova 3.
AA 15,92; VA 21,95 (il. 5,4).
Stran 240+72 příl.
Náklad 2000 výtisků.
1. vydání.

09/20
32-035-88
brož. 42 Kčs



FRANTIŠEK ČERNÝ
nar. 21. 2. 1926 v Jaroměři, PhDr., Dr.Sc.
Studoval estetiku a slovanskou filologii
na FF UK (mj. u J. Mukařovského). Pů-
sobil jako docent na DAMU (1952—1960)
a posléze na FF UK, kde byl r. 1968 jme-
nován řádným profesorem. Věnuje se
především výzkumu dějin českého divadla
18.—20. století. Byl prvním vědeckým ve-
doucím Kabinetu pro studium českého di-
vadla ČSAV (1956—1969), je hlavním
redaktorem Dějin českého divadla, na
kterých se podílí i autorsky. V letech
1967—1971 byl prezidentem Mezinárod-
ní federace pro divadelní výzkum (IFTR,
FIRT); přednášel v PLR, NDR, MLR,
Rakousku, Číně a USA. Publikoval mno-
ho studií doma i v cizině. Vydal: *Hana*
Kvapilová, Život a dílo (1960; 1963);
Měnivá tvář divadla aneb dvě stěletí
s pražskými herci (1978), *Hraje Franti-*
šek Smolík (1983), *Sto let Národního di-*
vadla (spolu s E. Kolářovou, 1983) aj.
Edičně připravil: *Theater-Divadlo* (1965),
Dělali jsme divadlo (1982), *Vidím v duši*
tisíc obrazů (1982). Příležitostně působí
i jako divadelní kritik.

OE

ESTETIKA
DIVADELNÍ
A FILMOVÉ
TVORBY

Smyslem a posláním melantrišské edice Estetika divadelní a filmové tvorby je seznámat čtenáře, zajímající se hlouběji o divadlo a film, s teoretickými otázkami těchto druhů umění.

R-56

Vyšlo: Jan Císař — Proměny divadelního jazyka / 1986
Milan Lukeš — Umění dramatu / 1986

F. X. Šalda — O věcech divadelních / 1987
František Černý — Otázky divadelní režie / 1988

Vyjde: Jaroslav Švehla — Tisícileté umění pantomimy / 1989
Marie Mravcová — Literatura a film / 1990

Dále se připravují svazky:

Jan Bernard — Kapitoly z filmové teorie

Aleš Fuchs — Rukověť české divadelní kritiky

Jan Hynnar — Herec v divadle a ve filmu

Vlasta Smoláková — Proměny divadelního prostoru

09/20

32-035-88

Kčs 42,-

