




POČÁTKY ČESKÉ DIVADELNÍ REŽIE

TEORETICKÉ UVAŽOVÁNÍ O REŽII

KVAPIL V NÁRODNÍM DIVADLE, HILAR V DIVADLE NA VINOHRADECH

A ptáte se, co je tímto základním objevem moderní režie a tímto nově nalezeným obrozujícím zdrojem moderního divadla? Jest jím osobnost režisérova. Všimneme-li si dějin moderní režie a moderního divadla, vidíme, že jsou to dějiny jednotlivě explodujících režijních temperamentů, které napětí své osobnosti citové, smyslové, intelektuální, vjemové, svého nadání skulpturálního, malířského, hudebního a zrakového vrhli do služeb divadla, ustrnujícího ve formulích ať toho či onoho směru uměleckého nebo vkusového.

K. H. Hilar, Pražská dramaturgie
(Praha 1930, str. 15)



nga a HRSKŮ, v době venigové a HRSKŮVÉ vlast.
Hofmana. To vše se dalo nikoli z plané touhy po
experimentování, z triviální lehkomyšlnosti, nýbrž
z úzkostlivého vědomí povinnosti k našemu divadel-
nímu pokroku a vývoji. Tolik k otázce, pokud „jsem
si byl svou věcí jist“. Pokud se experimentu jako
zásady divadelní týče, netajím se tím, že miluji spíše
divadelního ředitele, který pro svůj umělecký pud
finančně zkrachuje, než ředitele, který ve své ob-
chodní opatrnosti raději umělecky shnije. Na divadle
nikdo, kdo ničeho neriskuje, ničeho záslužného ne-
provede.

hou nezbytnost hledat si existenci a tak se dostal k novinám.

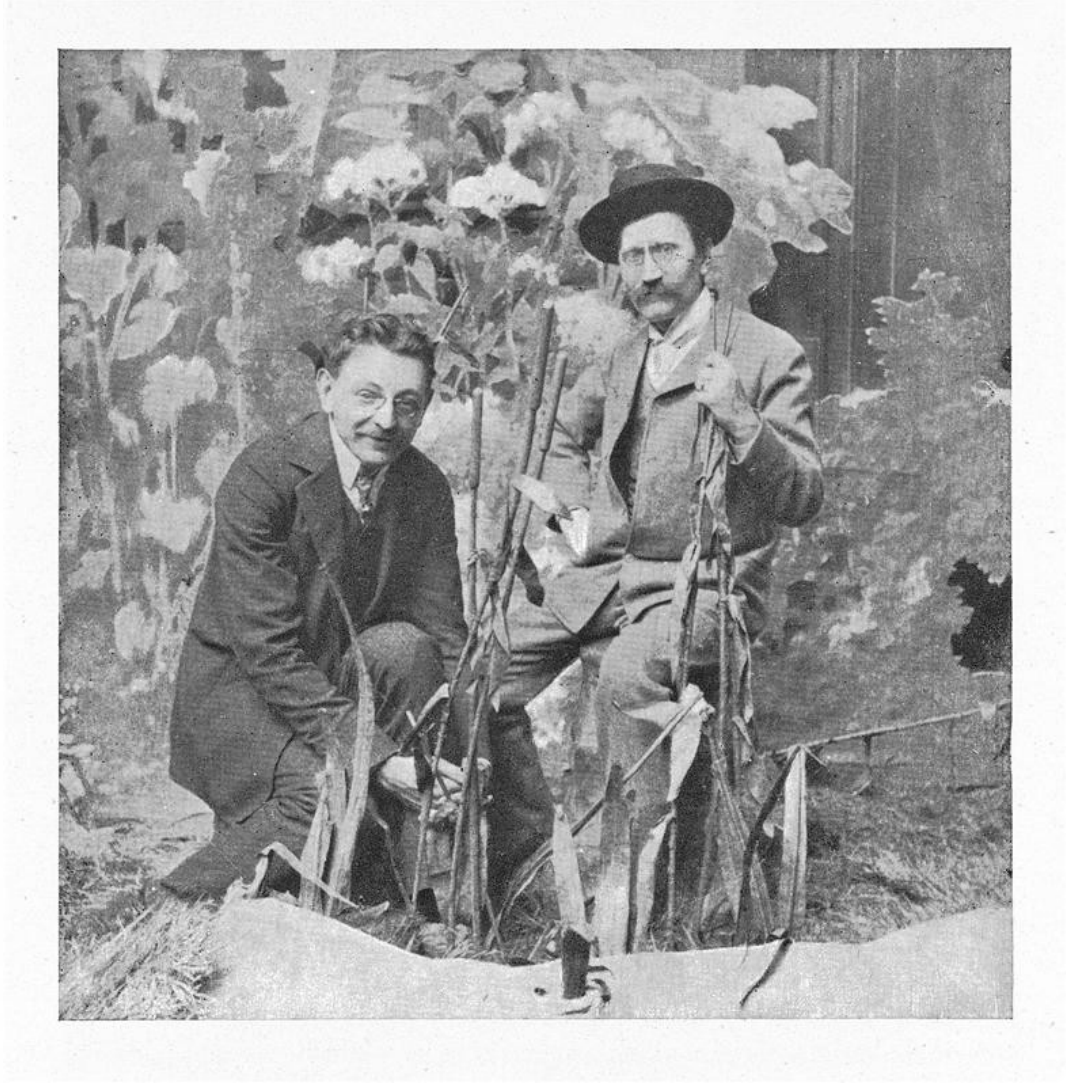
Novinařil jsem i básnil nemaje opět potuchy, že mne na vše-
chen mužný život pohltní nanovo něco jiného, tož divadlo. Zahrá-
val jsem si jím už za studentských let sháněje o prázdninách
ochotnická představení — ba, zdálo se mi v těch pošetilých do-
bách, že bych se mohl sám státi hercem — nikdy však nebylo
divadlo mou vášní a přece se stalo mým osudem. Nejprve ne-
odolalo moje srdce, zajaté nejlíbeznější divadelní bytostí té doby,
poté mu neodolala ani má vloha spisovatelská a konec konců stal
jsem se v něm tím, nač jsem se nikdy nepřipravoval a v čem prý
jsem se přec nejvíc osvědčil.

I zdálo se, že tam už skončím, a divadlo zmnožilo i všecken
můj rodinný život v prvním i v druhém manželství tím, že obě

1.

Netoužil jsem nikdy státi se režisérem. Když o universitních prázdninách na Hluboké moji vrstevníci, zakoupivše všemožné teoretické knihy, snovali budoucí režiséřskou kariéru, zanášel jsem se rozsáhlými plány budoucího dramatika, jehož činnost jediné vzrušovala mé srdce. Z této ctižádosti a veden touhou poznati drama se stránky praktického řemesla, přijal jsem v letech desátých na iniciativu některých přátel na Vinohradech místo divadelního lektora, uprázdněné odchodem Prusíkovým. Určité zkušenosti k tomu úřadu nabyt jsem v Berlíně, kde za studií klasické filologie měl jsem příležitost poznati režijní produkci Brahmovu a částečně i Reinhardtovu, dramaturgii Babovu a Kerrovu. Režisérem stal jsem se *via facti*, z potřeby divadla rozšířiti okruh literárních režisérů Městského divadla, kde vedle ředitele scénoval jediné již stárnoucí A. Jiřikovský a kde odstoupením Kamprovým a přesídlením režiséra Tábořského spadl celý režiséřský provoz na bedra Fr. Hlavatého. Celou mou režiséřskou zásadou bylo, v ničem ne navázati na režijní způsoby a zvyky v divadle tehdy panující. Viděl jsem, s jak úžasnou lehkomyšlností a nepřipraveností přistupuje se v divadelní praxi k odpovědnému úkolu režie, a jak tvůrčí výkon reži-





SHAKESPEARE.

V mou ztichlou duši víc a více vcházíš,
jsi se mnou denně, sny mé doprovázíš,
a kde mi druha v širém světě není,
jdou tvoji lidé se mnou neviděni.



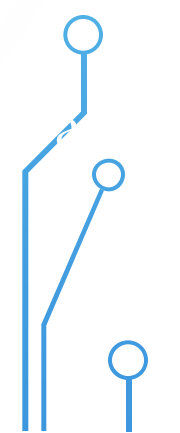
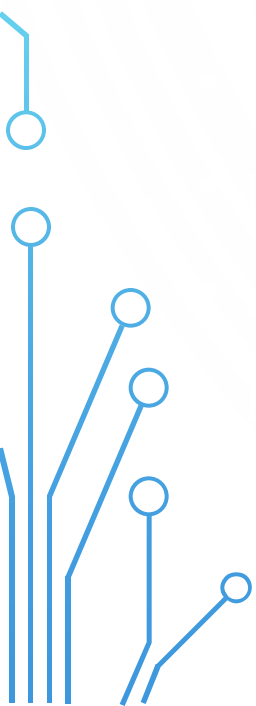
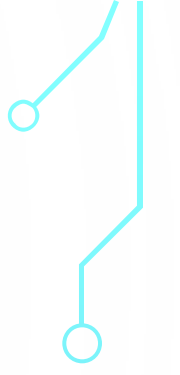
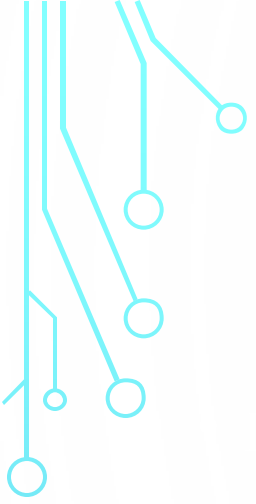




Hisa Gablerova

Семейный кабинет







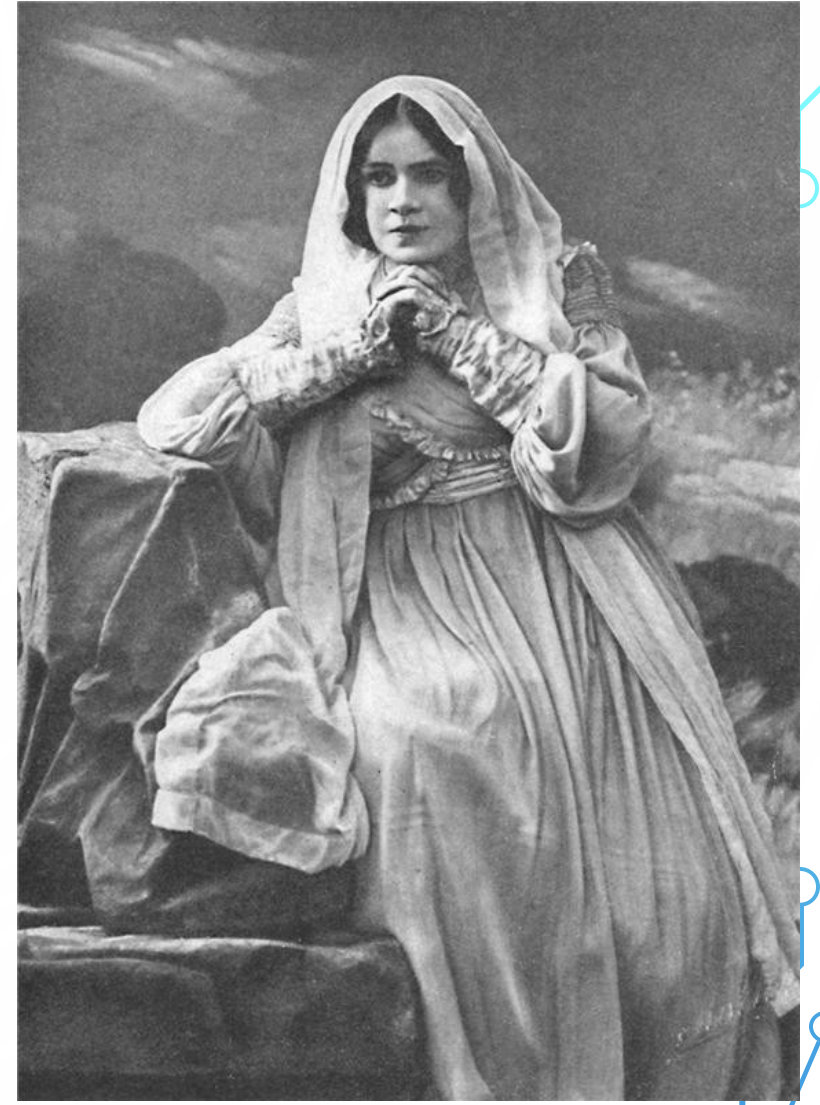


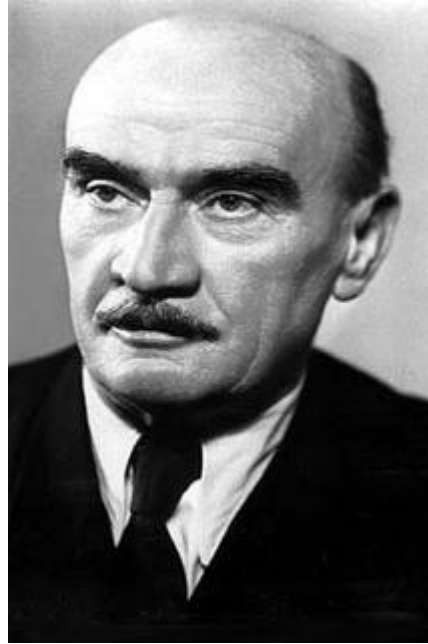










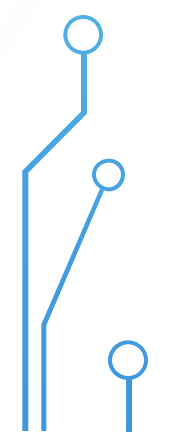
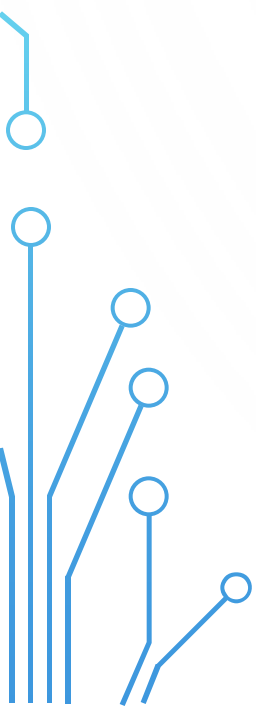
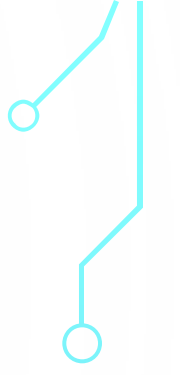
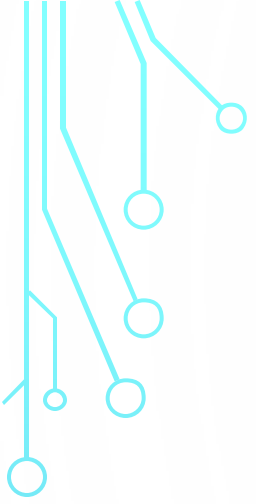


Kreslil Karel Šlapeta
1900

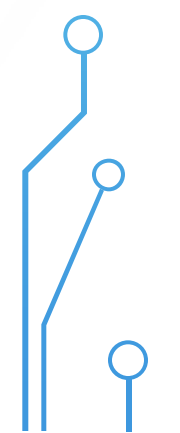
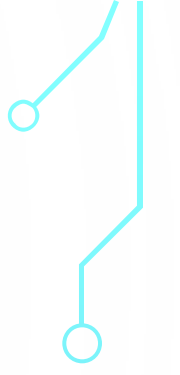
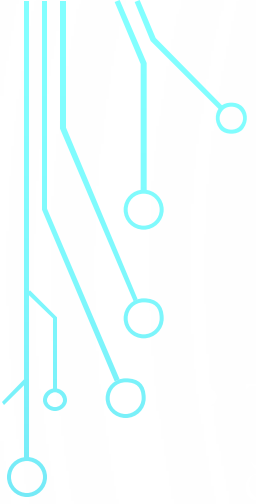
Pani Knežna
I jednáni











načinně,

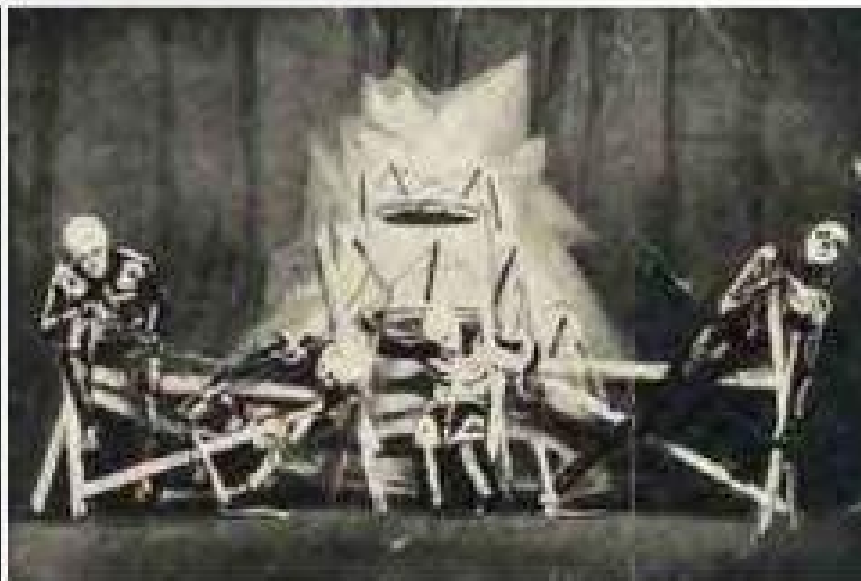
Je to Max Reinhardt, který pronikl k *této* podstatě souhrnného umění, jež zveme *režii*, a který povznesl režiséra z pomocníka básníka a pomocníka herce na básníka jednotitele, interpreta, hodnotitele v případech vyšších, jeho zástupce pak v jednom každém výkoně.

Každý básník je dlužníkem svého díla. Jeho výkon stále dluží jeho vůli. Jeho výtvor potřebuje stálého doplňování jeho osobností. Jest nepopíratelno, že i nesmrtelná díla umírají časem smrtí svých původců. Platí-li tato věta pro díla ostatní, platí pro díla dramatická po výtce. Ve starém Řecku nebylo dramatické dílo ničím, dramatický básník vším. Psal, studoval a inscenoval své drama. Zemřel-li, bylo nehratelno, poněvadž vzal s sebou jeho tajemství, jehož jen mrtvými symboly byla básnická slova.

Reinhardt po tolika peripetiích umění scénického postavil režiséra na místo mrtvého básníka do středu díla, do středu neživého díla jako živý, obnovující proud, který vnuká život celému svému nehybnému okrsku. Učinil jej obnovitelem vnitřní jednoty hry, jednoty, která u děl mrtvých básníků, nebo těch básníků, kteří nepřišli v praktický styk provozování se svým dílem, byla prostě nemožna. Ale konečně jeho režisér není nepostrádatelný u těch dramát, jejichž prostředí a atmosféra jsou pro-







genia všech (a hlavně malých) národů bude měřiti dle velikosti geniů vlastních, nutně by rozhodl, že režisér ruského „Hamleta“ téměř „vše převzal“ od režiséra německého a teprve v tomto vasalství, vedle iniciativy německé, ocenil by uměleckou úroveň tohoto ruského výkonu režijního.

To jen ad vocem obdoby režijních prostředků pro ty, kdož neznajíce z vlastního poznání ducha, ráz, strukturu uměleckých zjevů, o nichž mluví a které srovnávají, na honbě po odhalení sensaci vzbuzujících kopií nebo plagiátů lapají po detailu, jehož nedovedou příslušně oceniti.

Tím nebudiž ovšem nikterak řečeno, že by nemělo býti dbáno při oceňování jednotlivých uměleckých zjevů, a tudíž i umění hercova a režisérova, čistoty jeho uměleckých prostředků, svéráznosti a samostatnosti jeho umělecké techniky, že by neměla býti odhadována a oceňována tvůrčí závislost či nezávislost uměleckých zjevů a dle toho řazena. Jsou příliš známy obhajovací polemiky Gémierovy, dokazující nezávislost tohoto reprezentativního, moderního režiséra francouzského na režijní tvorbě Reinhardtově, s níž časově později měl společnu řadu technických vymožeností a speciálních režijních rázovitostí. A výtky závislosti naší první moderní režie po době meiningenství na vzorech německých, závislost Prahy na Berlínu a Mnichově stala se tak mechanickou, že omrzela a pozbyla vážnosti. Neboť nadvláda ducha, sugesce geniální osobnosti, mistrovství směru a školy, jemuž platí svůj tribut větší národy, než jsme my, a vyspělejší divadelní prostředí,

než jest naše, tudíž tvorba určitým směrem, určitá příslušnost uměleckého ideálu, určitý duch umělecké techniky nesmí býti zaměňovány s pojmem umělecké kopie, ba uměleckého plagiátu — a právě tu — v této veliké oblasti jest přísná, zásadní mez toho, co je uměleckou tvorbou, kterou jest tříbiti ve smyslu osobního nebo plemenného svérázu a toho, co jsouc patvorbou a napodobeninou má býti v zásadě odmítnuto a potlačeno.

×

Co vázalo generaci let osmdesátých k meiningenství — generaci let devadesátých ke Kilianovi a Hagemannovi — generaci konce století k Maxu Reinhardtovi — to dnešní analogií jmenuje se herecký expresionism. A zde budiž ukázáno:

a) pokud tento herecký expresionism u nás byl vskutku tvořen a prožit, neb jen mechanicky převzat,

b) a pokud může českým snahám hereckého expresionismu býti snaha Jessnerova pokládána za základ anebo jen prostý jev analogický.

×

Co je to herecký a scénický expresionism? Nechci o tom teoretisovati obšírně a detailně. Srovnávejte z výkonu dva herce a dvě představení, odlišná uměleckou metodou.

Scénickým expresionismem možno nazvati onen jevištně výtvarný směr, který nehledí k realistické podrobnosti výrazu hercova nebo režisérova,

ani k psychologické rozloženosti, ani genrové náladovosti souhrnného jevištního výkonu, jako k jednoduchosti, soustředěnosti, typičnosti výrazu, tlumočícího úmysl, vůli básníkovu. Tento herec zhuštěného výrazu, ať slovního, ať mimického, má vyloučiti ze svého výkonu vše, co by náleželo jeho popisnosti, realistické věrnosti nebo náladové dekorativnosti. Přízvuk, který volí, gesto, kterého užije, přechod, který učiní, postoj, jež zaujme, tempo, kterým se pohybuje, vše to, jak jevištně žije a existuje, není výrazem oné všeobecné, všedními a soukromými zvyklostmi a divákovou denní zkušeností ustálené skutečnosti, nýbrž oné na umělecké dílo shrnuté, soustředěné skutečnosti díla básníkovy, jemuž intenzita a vůle propůjčují všeobecnost a pravdivost. Mohli-li naturalistický nebo psychologický herec stápati se ve množství detailů, které v životě shledává a které na jevišti předváděl, aby představil život: herec expresionistický vzdává se úplně snahy předstíratí diváku přírodu a její život — jeho výlučnou doménou bude slovo básníkovy. Nechce svým výkonem diváka poučovati o tom, co týž tisíckráté zná. Chce ho osvětliti v tom, čeho si ještě neuvědomil. Nepopírá přírody ani jejích nezměnitelných zákonů. Předpokládá jen, že je divák zná. Směřuje k nejpodstatnějšímu. Proto jeho herecký styl bude vyznačovati smysl pro rys, hranu, lineárnost a spád. Co se tím myslí, osvětlí malý příklad, srovnáme-li, v čem se liší technika Vydrova na př. od techniky Jana Vávry. Dva typičtí umělci stojí v tomto přirovnání proti sobě a divák nazírá nikoli jen na dvě generace, dva umělecké

ideály, ale především na dva druhy herecké techniky.

Proto také režisér tohoto směru scénického zařízení světelné efekty, předpisuje skupiny herců, přemísťuje a fixuje postavy, ustanovuje zákulisní zvuky a účiny. Bude ve všem tom především hleděti k tomu, aby: a) souhrn hereckých individualit byl výrazem jednotící osobnosti díla, jež předvádějí, b) aby vyloučil ze souhrnného výkonu herců i režie vše, co nevede k nejpřímějšímu tlumočení básníkovy závěru. Že tomuto ideálu výrazové i projevové koncentrace odpovídá technicky především smysl pro rys, obrys, hranu, lineárnost, spád jak v individuálním výkonu hercově, tak v celkovém výkonu režijním, je samozřejmo, a tyto vlastnosti výkonu ať hereckého, ať režijního budou po výtce typickými značkami tohoto nového scénického směru, jež pro krátkost a srozumitelnost nazýváme scénickým expresionismem.

Nuže, zde jsme u jádra dnešní své otázky. Jestliže počátkem roku 1914 začínající novou režii Kleistovou „Penthesileou“, nebo tvorbu původní Mariovy „Tristanem“, odmítli jsme všechn příklad režie Kilianovy, scénu realisticky zjednodušující a překonané pestrým a robustním stylisovaným naturalismem Reinhardtovým, jaká to byla dráha, kterou jsme tehdy zahájili bez závislosti na všech příkladech zahraničních? Byl to týž směr, který dnes vindikuje německý kritik jako typické a osobní vlastnosti režie Jessnerovy, v těch letech nejen u nás, ale i v Německu neznámé.







