REŽIE

(angl. *staging*, franc. *mise en scène*; něm. *Inszenierung*, *Regie* – z franc. *régie* – správa, řízení, náklady) nebo **režírování** (režírovat, z něm. *regieren*, to z franc. *régir* – řídit, ovládat; z lat. *regere* – řídit, vést, spravovat) je tvůrčí aktivita podílející se rozhodujícím způsobem na vzniku divadelní (či kinematografické) →inscenace. (V češtině i v ostatních evropských jazycích má slovo režie i mimoumělecký, ekonomický význam – náklady spojené s nějakým podnikáním.)

Režie koncipuje a sjednocuje jednotlivé prvky inscenace a organizuje její strukturu. Jako činnost není režie složkou inscenace, nýbrž je k ní v subjekt-objektovém vztahu (je spolutvůrcem a koordinátorem jejích složek). Právě ***režisér** (angl. *director*, frans. *metteur en scène*, něm. *Regisseur*) je hlavním autorem inscenace, má při jejím dokončení poslední slovo, a proto i hlavní odpovědnost za ni. Tvoří inscenaci z počátku třeba jen na papíře (***režijní kniha**). Pokud je inscenace interpretací nějakého divadelně intencionálního literárního nebo hudebně-literárního díla (drama, hra, libreto s partiturou), nese režisér odpovědnost za jeho výklad (→interpretační divadlo). Je-li interpretováno dílo divadelně neintencionální (próza, poezie, časté v →autorském divadle), podílí se zpravidla na jeho úpravě a tím opět i na výkladu.

Praxe, kdy režisér uchopí inscenaci vytvořenou jinde a nastuduje ji s jiným souborem (tzv. přenesené inscenace), je výjimečná, zato je běžné, že vznik inscenace a její nastudování probíhají současně. Režisér zpravidla dovede inscenaci k →premiéře, čímž jeho práce může končit. Může ale inscenaci sledovat i nadále (***režijní dozory** při ***reprízách**), zasahovat do ní a dotvářet ji. V krajním případě může režisér zasahovat i do průběhu představení, v nejkrajnějším přímo na jevišti jako jeden z herců (v → divadle jednoho herce může být i sám sobě hercem).

Režii nemusí vykonávat jednotlivec, může být generována i nějakou obecnou normou (např. tradicí – v orientálním divadle), do jisté míry ji mohou zakládat už text či partitura. Funkci režie může vykonávat i tvůrčí kolektiv, popř. herec, autor textu, scénograf, skladatel, dirigent ad. Jedním z hlavních úkolů režie je vedení herců a koordi-

nace jejich kreací. Pokud jde o pohyb, koncipuje režisér tzv. ***mizanscény** (prostorově pohybové kompozice hereckých akcí), pro něž vytváří se scénografem prostor a atmosféru, na které se podílí i →scénická hudba ad.

pp

Jako svébytná divadelní profese se režie začala uplatňovat nejdříve v Anglii (v dílech Ch. Kembla, W. Ch. Macreadyho, S. Phelpse, Ch. Keana, H. Irvinga a H. Beerbohma-Tree), kde se okolo poloviny 19. století vyvíjely snahy o historicky věrnou výpravu a promyšleně organizované davové scény. Zvláště Keanovy a Phelpsovy inscenace pak zapůsobily v Německu na Dvorní divadlo v Meiningen (majitelem byl vévoda Jiří II., vynikající scénograf). Meiningenští prosluli důkladností zkoušek, propracováním davových scén a novým pojetím šermu (musel odpovídat době i povaze postavy), dokonalou souhrou a vytvořením atmosféry, k níž přispívala hudba, světlo a zvuky za scénou. Měli značný mezinárodní vliv díky zájezdům po Evropě 1874–90.

Od poloviny 19. století se rozvíjel kritický realismus, jehož představitelé ve Francii (Stendhal, Balzac, Flaubert, Goncourtové, Maupassant či Daudet) se pokoušeli též o drama. 1848 byla uvedena Balzakova tragédie *Macecha*, v níž se při premiéře na scéně pila skutečná káva. Snaha režisérů o vytvoření iluze života a o vylíčení prostředí se stále zdokonalovala. Zola však vedle vědecké přesnosti v zachycení skutečnosti požadoval také prožitek. Norský dramatik Henrik Ibsen jako režisér dokázal, že bude-li se herec na scéně pohybovat mezi pravým nábytkem, přiblíží se jeho chování i řeč životu. Zároveň prosazoval, aby mladou postavu hrál mladý herec. Tím bylo narušeno oborové herectví, kde se privilegium hrát určitý obor stalo zároveň pro herce vězením. August Strindberg, který vedl 1907–10 ve Stockholmu Intimní divadlo, shrnul své názory na herectví v předmluvě ke hře *Slečna Julie* (1888). Uvažuje zde v rámci tzv. pokoje bez čtvrté stěny o navození iluze skutečnosti tím, že by herci hráli občas zády k divákům, které jakoby nevnímají (to později uplatnili např. K. S. Stanislavskij nebo E. Duseová). Ve Francii byl v 80. letech 19. století vůdčím režisérem naturalismu André Antoine, zakladatel Svobodného divadla v Paříži, pro něhož člověk na scéně přestal být chápán izolovaně a reálné prostředí a světlo měly dotvářet jeho svět (herec skládal svou postavu jako mozaiku z odpozorovaných detailů).

K. S. Stanislavskij jako v Německu M. Reinhardt spojoval myšlenku divadelní reformy se zásadní změnou herecké školy. Jako režiséři potřebovali herce všestranně vybaveného, včetně akrobacie, šermu, improvizace, zpěvu, hudby a tance. Vnější a vnitřní herecká technika se měly navzájem doplňovat.

Symbolistickou revoltu proti naturalismu uskutečnili na přelomu 19. a 20. století v Paříži básník P. Fort, herec a režisér Lugné-Poe aj. Malá amatérská divadla začala hledat nové výrazové prostředky stylizace (inscenovala básně, sledovala vztahy mezi slovy, tóny, barvami a vůněmi). Herec stál často sošně, pohyboval se v reliéfu či jako loutka, v určitých místech přecházel z řeči do zpěvu a z chůze do tance apod. Zásluhou reformátorů A. Appii a E. G. Craiga byly odstraněny malované dekorace a scénický prostor začal být formován pouze tvarově (schody, plošiny, Craigovy posuvné panely, tzv. ***screens**) a světelně (nové možnosti elektrických reflektorů), aby vynikl herec a jeho pohyb.

Režiséři přelomu 19. a 20. století se vraceli ke starším typům divadelního prostoru (mysterijní scéna, alžbětinská scéna, antická aréna), Reinhardt rozvíjí davovou režii s komparsy. Objevují se inspirace asijským divadlem (např. ***hanamiči** – lávka vedoucí z jeviště do hlediště, imaginární rekvizita aj.). Antiiluzivně se uplatňují kulisáci jako tzv. sluhové scény (např. v Tairovově inscenaci *Žluté kazajky*, 1913, i Reinhardtově inscenaci *Žluté kazajky*, 1914). Studují se vlivy masky na vyjadřování těla, možnosti pantomimy, komedie dell'arte, improvizace a klauniády. Mnozí z režisérů počátku 20. století usilují o zrušení kukátkového prostoru, např. inscenacemi v arénovém prostoru, v plenéru apod. Příznačný je vývoj V. E. Mejercholda, který od statické stylizace, měnící herce v sochu či reliéf, přechází ke stylizaci dynamické (akrobacie, žonglování, pantomima, improvizaci). Inspiroval se také ruským jarmarečním divadlem ***balagan**.

1926 zakládají Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty a Georges Pitojev sdružení avantgardních režisérů tzv. Kartel čtyř, manželé E. Autant – L. Larová experimentují v laboratoři Umění a čin (Art et Action), mj. za spoluúčasti českého scénografa Josefa Šímy. Antonin Artaud vytváří svou koncepci ***divadla krutosti** – chce divadlu vrátit terapeutickou funkci rituálu. Étienne Decroux a Jean-Louis Barrault kladou základy moderní pantomimy, na něž naváže Marcel Marceau. V ruském divadle zapůsobily zvláště futurismus, konstruktivismus a biomechanika (Mejercholdova metoda pantomimických etud). Důkladné režijní propracování inscenací, které byly tvořeny během zkoušek, směřovalo k maximální fixaci (začalo se hovořit o tzv. režisérském divadle). Pro italský ***futurismus** propracoval jako dramatik a teoretik T. Marinetti, scénograf E. Prampolini a ke zdivadelnění divadla se přihlásil režisér A. G. Bragaglia, hledající inspiraci v tradicích komedie dell'arte.

Německý expresionismus vystupňoval emoce, od stavů, vize a halucinací po křeč, na hranici horroru a grotesky. V řeči stavěl na dynamice a rytmu, skřecích, sípání,

chraptění apod. Vůdčími režiséry byli Leopold Jessner a Karlheinz Martin. Bertolt Brecht dospěl spolu s režisérem E. Piscatorem k tzv. epickému divadlu, kde herec i divák jsou rušeni z iluze reality (tzv. zcizující efekt). Piscator ve 20. letech též experimentoval s kombinací divadla a filmu (např. v inscenaci Haškova *Švejka*, 1927, byly užity pohyblivé chodníky, dotáčky z pražských ulic a kreslená filmová groteska).

Po 1945 působil inspirativně teoretický odkaz A. Artauda. Anglický režisér Peter Brook se divadlu-rituálu nejvíce přiblížil v inscenacích Shakespeara (např. v *Titu Andronikovi*, 1955, nebo v *Králi Learovi*, 1962), inscenace Senekova *Oidipa* (1968) s dějem posunutým do barbarské doby zaujala už šamanskými evokacemi, doplňujícími chór. Z polských režisérů to byla tvorba Jerzyho Grotowského, který 1959 založil Divadlo 13 řad v Opoli (od 1965 ve Vratislavi). Zde uvedlo např. Calderónova – Słowackého *Vytrvalého prince* (1965), nebo *Apocalypsis cum figuris* (1968) vznikající z etud kolektivní improvizací. Šlo o experimentální studiovou scénu, zaměřenou na hereckou pedagogiku. Diváci byli rozmísťováni v různých variantách prostoru. Z všestranného rozvíjení herecké techniky patřilo zvláštní místo zapojení hercova podvědomí. Grotowski vydal knihu *K chudému divadlu* (1968) a manifest *Divadlo a rituál* (1968) a měl velký vliv na divadelní Evropu.

Francouzská režisérka Ariane Mnouchkinová založila 1964 v Paříži Sluneční divadlo (Théâtre du soleil), kde uvedla např. dvě historické fresky o francouzské revoluci *1789* (1970) a *1793* (1972), v nichž užila simultánní akce, improvizaci a prvky jarmarečního divadla v arénovém prostoru. Ve *Zlatém věku* (1975) ji vedle orientálního divadla inspirovala komedie dell'arte a cirkus. Ženský pohled na antický mýtus a rituál vyzkoušela v *Ifigenii v Aulidě* (1990) a rozvinula v *Oresteii* (1990–91), kde zaujaly pestré masky a kostýmy, taneční akce, rozehrávající prostor. *Tartuffa* aktualizovala jeho přenesením do arabského prostředí, ovládaného islámským fundamentalismem (1995).

Režisér Claus Peymann začínal v Hamburku a Frankfurtu (zde mj. Handkeho *Spílání obecenstvu*, 1966), v Berlíně nastudoval Čechovův *Višňový sad* (1966), 1986 se stal ředitelem vídeňského Burgtheatru. Patří k režisérům výrazného rukopisu, užívá nekonvenční scénografie a usiluje o objevný výklad klasiky. Kleistovu *Katynku z Heilbronnu* (1975) inscenoval s pomocí cirkusových prvků. Mezi jeho významné inscenace patří též Kleistova *Arminiova bitva* (1982), Schillerovi *Loupežníci* (1975) či *Vilém Tell* (1989), od Goetha oba díly *Fausta*, (1977) či *Torquato Tasso* (1980), Shakespearovy hry *Richard III.* (1987) a *Bouře* (1988), Ibsenův *Nepřítel lidu* (1990). Jeho zásluhou uvádí Burgtheater systematicky rovněž současné drama, v němž od 1970 zaujaly zvláště hry T. Bernharda.

Česká režie se rozvíjela od 80. let 19. století. K průkopníkům realismu náleželi František Kolár, Edmund Chvalovský a Josef Šmaha, zakladateli moderní režie jsou však Jaroslav Kvapil, František Zavřel a Karel Hugo Hilar. Kvapil jako režisér a šéf činohry v ND (1900–18) a v městském divadle na Vinohradech (1921–28) vytvořil významná díla. V inscenacích Čechova a Ibsena měl obvykle interiér se stropem, což hercům umožňovalo téměř šeptat. Dbal souhry a mimického vyplnění pauz. Prosazoval moderní české drama (Jirásek, Dvořák, Šrámek, Langer aj.). V inscenacích Shakespeara uplatnil tzv. ***druhé shakespearovské jeviště*** (mělký horizont zaplnila Fortunyho kupole, na níž se impresionisticky měnila barva a intenzita světla). Tomu odpovídalo náladové barvení slov a vět, aniž by však utrpěl podtext. Kvapilova režie se vyznačovala službou básníkovi (respektoval text). Pracoval bez režijní knihy a zkoušel vždy celou hru najednou. S E. Vojanem si domlouval koncepci zvlášť, Vojan na zkouškách jen markýroval a o představení teprve hrál naplno, což vnášelo do hry napětí pro partnery. Kvapil dokázal se svými herci tvořit v duchu psychologického realismu, dekadence a secese, symbolismu i impresionismu. Místy usiloval o skryté hudební ladění. Tíhnul k vyjádření harmonie, dokonalé souhře, atmosféře dotvářené hudbou, světlem a zvuky za scénou. Převládaly u něho pastelové barvy a šerosvit, podtrhující intimitu a lyričnost hereckého projevu.

Karel Hugo Hilar působil v Městském divadle na Vinohradech (1910–21) a v Národním divadle (1921–35). Jako představitel expresionismu tíhl k dynamické zkratce, gradaci tempa a rytmu, přičemž světlo a zvuk měly u něho dramatickou funkci. Reformoval světelný park, pracoval s bodovými reflektory, točnou, pohyblivým chodníkem ap. Patřil též k průkopníkům režie masových scén, které odrážely soudobý sociální kvas (např. *Husité*, 1919; *Svítání*, 1920 na Vinohradech nebo *Coriolan* v Národním divadle, 1921). V práci s hercem stavěl na metodě tzv. vrstvených provokací a stupňovaného nátlaku – směřoval k maximální intenzitě hereckého výkonu.

Meziválečná avantgarda se vyvíjela pod vlivem Francie a Ruska. Její antiiluzivní uchopení divadla bylo inspirováno němou filmovou groteskou, džezem, pantomimou a komedií dell'arte. Pro začátky byly příznačné konstrukce s tělocvičným nářadím, akrobatické prvky, sepětí s poetismem a skupinou Devětsil (zal. 1920), která sdružovala avandgardní umělce.

Jiří Frejka vyzkoušel v počátcích konstruktivistickou výpravu, akrobacii, a dokonce i filmové promítání (film

s Chaplinem). Inspiroval se komedií dell'arte, pantomimou a cirkem. Usiloval o syntetické herectví, zvláště vhodné pro revui a dadaistický humor. Po Zavřelově inscenaci operety *Mikádo* (Divadlo na Vinohradech, 1914) se také on inspiroval japonským divadlem (Kakaši: *Asagao*, 1929). Na Národním divadle ve 30. letech pod vlivem režiséra Hilara ovládl velký jevištní prostor a rád užíval moderní techniky (točna, pohyblivý chodník aj.). Postupně od poetických hříček a konverzaček cílil k větší společenské aktuálnosti, a dokonce i satiře (Aristofanes: *Ptáci*, Lope de Vega: *Vzbouření na vsi*, Shakespeare: *Julius Caesar*, Gogol: *Revizor* aj.). Ve spolupráci s F. Tröstrem a dalšími moderními scénografy, experimentoval s divadelním prostorem a dynamikou hereckého projevu. Vnesl do Národního divadla také poetiku Osvobozeného divadla za pomoci J. Ježka a F. Zelenky. Za protektorátu v inscenacích české klasiky nebo jako Plautův *Lišák Pseudolus* a Renčův *Císařův mim* vytvářel básnický apel, posilující odpor k okupantům. Spolupracoval tehdy zejména s výtvarníkem J. Trnkou a skladatelem M. Poncem.

V Městském divadle na Vinohradech i Komorním divadle 1945–50 vytvořil 17 inscenací převážně klasických děl (Molière, Shakespeare, Gribojedov, Puškin, Shaw aj.) a v inscenaci Neveuxova *Thésea mořeplavce* (1946) ukázal svou představu básnického realismu. Spolupracoval s dramaturgem K. Krausem a režijně ovlivnil zvláště J. Pleskota a O. Krejču.

V Hudebním divadle v Karlíně (1950–52) se pokoušel o hledání nových forem hudební komedie, ale 1952 byl dohnán politickými tlaky k sebevraždě.

Jindřich Honzl po zkušenostech s recitačním Dělnickým dramatickým sborem přešel do Osvobozeného divadla, kde experimentoval v duchu dadaismu a surrealismu, později režíroval revue V+W. 1929–31 působil ve Státním divadle Brně. Hostoval i v ND (Vančura: *Alchymista*, 1932, Martinů: *Julietta*, 1938). Za protektorátu vedl 1939–41 Divadélko pro 99, kde v malém prostoru vynalézavě užíval světlo, diaprojekci, hudbu atd. Byl i významným teoretikem. Honzlova režie vytvářela antiiluzivní metaforické divadlo, ve kterém dominoval pohyb s až akrobatickými či tanečními prvky. Inspiroval se cirkusovou klauniádou, němou filmovou groteskou, džezem i sportem.

Měla na něho vliv francouzská jakož i ruská avantgarda (zejména Mejercholdova biomechanika a konstruktivismus). Výsledkem bylo syntetické herectví uplatňující zpěv a tanec vedle dalších dovedností získaných a rozvíjených speciální průpravou. Herecký projev rozložený na jednotlivé složky byl záměrnou součástí pohyblivé inscenační struktury.

Emil František Burian, nejuniverzálnější osobnost české divadelní avantgardy, byl vyškolen jako zpěvák, hudebník a skladatel. Po roztržce v Osvobozeném divadle se připojil k Frejkovi (divadlo Dada a Moderní studio), u něhož se uplatnil i jako herec a vyzkoušel hudebně stylizovanou sborovou recitaci →voiceband. V kabaretu Červené eso uplatňuje svou představu politické satiry, nejvýznamnější jsou však jeho režie v divadle D 34–41, které založil a vedl. Usiloval o syntetický herecký projev (melodická stylizace řeči byla inspirována Janáčkovými nápěvky) a objevně interpretoval folklór (*Lidové suity*, *Vojna* aj.). Zde vznikl i →theatergraph. V poválečné éře obnoveného divadla D, změněného 1951–55 v Armádní umělecké divadlo, E. F. Burian přešel v duchu režimních politických i estetických norem k tzv. socialistickému realismu. Možnost návratu k předválečným zdrojům naznačil v rekonstrukcích bývalých inscenací i nově, např. v inscenacích *Romeo a Julie – sen jednoho vězně* (1945). *Esther* (1946), *Láska, vzdor a smrt* (1946), nebo jako autor půvabné jarmareční *Opery z pouti* (režie L. Čechová, 1956).

Česká režie po 1945 vycházela z realistických tradic i antiiluzivního snažení avantgardy. V 50. letech u nás divadelní režie vlivem tzv. ždanovovských norem (dogma socialistického realismu) stagnovala v obavě před tzv. režisérismem nebo formalismem. Koncem 50. let navázalo na avantgardu hravostí a metaforičností hnutí tzv. →divadel malých forem (Reduta, Rokoko, Semafor, Divadlo na zábradlí a Paraván, mimo Prahu např. Večerní Brno, ústecké Kladivadlo či plzeňská Alfa).

Vůdčími divadelními režiséry 60. let byli Alfréd Radok a Otomar Krejča. Radok tíhnul k totálnímu divadlu a expresívnímu herectví. Klíčem k jeho inscenacím byla často →scénická hudba (vliv E. F. Buriana), jeho vrcholná inscenace úpravy Rollandovy *Hry o lásce a smrti* (MDP 1964) měla místy až charakter muzikálu – na kukátkovém jevišti rozehrávala akci davu na zvýšené galerii, který jako publikum shlížel dolů do arény se sólisty. Byla strhujícím, aktuálním příběhem o zkoušce charakterů, jíž hrdiny vzápětí podrobily revoluční události a teror. Někdy uplatnil v inscenacích i film (stál též u zrodu Laterny magiky, 1958) a přenášel filmové postupy i do divadla, např. montáž, střih, retrospektivu. Herce provokoval k maximální intenzitě a autenticitě projevu a pomáhal mu hudbou. Často zviditelňoval představy, sny a vzpomínky postav. Výsledkem bylo básnické uchopení reality, vyvolávající četné asociace, divadlo které pouze nekopírovalo život, ale dovedlo jej vyjádřit a umocnit všemi jevištními prostředky. Do svých filmů naopak přenášel divadelní prostředky (*Daleká cesta*, *Divotvorný klobouk*, *Dědeček automobil*). V Národním filmovém ar-

chivu se dochovaly některé filmové dotáčky z Radokových inscenací.

O. Krejča, sám vynikající herec, vycházel z psychologického realismu, ale spolupráce se scénografem J. Svobodou (s ním pracoval i Radok) ho vedla i k experimentování s jevištní kinetikou, světlem, projekcí apod. Z českých autorů mu byli blízcí zejména J. Topol, F. Hrubín a M. Kundera (režíroval též 1963 pohostinsky Havlovu *Zahradní slavnost* v Divadle Na zábradlí), z cizích inscenoval W. Shakespeara (*Romeo a Julie* v ND, 1963) a především mnohokrát hry A. P. Čechova. Založením Divadla za branou (1965–71) vytvořil scénu, jež dosáhla uznání nejen u nás, ale také v zahraničí. Krejčovo divadlo bylo stylizovaným obrazem světa. Hercův projev byl u něho podřízen detailnímu režijnímu vedení, často spojenému s předehráváním. Aktuálnosti klasiky dosahoval spíš objevným výkladem textu než režijními zásahy. Postavy v maskách rozehrávaly u něho často vnitřní svět postav a hudba pomáhala fixovat propracovaný jevištní pohyb. Improvizace neměla většinou v jeho inscenacích místo. Spontánnost zde byla vždy určena záměrem, obraz emocí kontrolován rozumem, aby bylo dosaženo jednoty umělecké výpovědi. Celý život usiloval o psychologický přístup – proto byl právem vyznamenán medailí K. S. Stanislavského.

Po 1968, kdy normalizace usilovala o navrácení divadla do totalitně uniformní kultury 50. let, A. Radok emigroval, Krejča po několika letech dostal povolení pracovat soustavně v cizině. V ND se pokoušeli pokračovat v režijní práci M. Macháček a J. Pleskot. Divadla ve velkých městech měla politicky těžší podmínky než oblastní scény, kam bývali odsouváni politicky nepohodlní režiséři (kupříkladu J. Grossman působil v Chebu a v Hradci Králové, A. Hajda v Uherském Hradišti, J. Kačer v Ostravě). Mladší kvalitní režiséři nemohli většinou bez vstupu do KSČ přejít do center. Kvalita zůstávala proto spíše mimo Prahu, zvláště pak v autorských divadlech (P. Scherhaufer, Z. Pospíšil, E. Tálská, S. Vála, E. Goldflam, J. Schmid, J. Krofta, M. Schartová, P. Vašíček, P. Polák), ve kterých ti „polozakázaní" dokonce někdy hostovali (E. Schorm, J. Kačer, J. Grossman). Proces reformy, započatý v 60. letech, se však zcela nezastavil, nýbrž jen zpomalil a omezil.

Po převratu 1989 se J. Grossman vrátil do Divadla Na zábradlí (Molière, *Don Juan*, 1989, V. Havel, *Largo desolato*, 1990, a *Pokoušení*, 1992); po jeho smrti zde 1995 až 2002 vytvořil krátkou ale úspěšnou éru P. Lébl. O. Krejča obnovil své divadlo 1990 v původních prostorech pražské Adrie (Divadlo za branou II) jako statutární divadlo MK ČR. Trpělo extrémně nízkou návštěvností, přestalo být dotováno a zaniklo 1994. Trvale vysokou úroveň produkce Činoherního klubu udržuje nadále L. Smoček, nově pak mladý M. Čičvák.

Do větších divadel vstoupila střední a mladší generace režisérů – J. Borna, H. Burešová, M. Dočekal, M. Krobot, M. Lang, R. Lipus, V. Morávek, J. Nebeský, J. Nekvasil, J. A. Pitínský, I. Rajmont, Z. Srba, T. Svoboda ad. Přínosem byla i hostování slovenských režisérů, např. J. Bednárika, J. Nvoty, V. Strniska, L. Vajdičky, řadu úspěšných inscenací nastudovala především v moravských divadlech imigrantka z Ruska O. Meleshkina-Smilková a po celé ČR často hostující Sergej Fedotov z uralské Permi. V opeře se s velkým úspěchem uplatnil navrácený exulant David Radok (syn Alfréda R.) *jk*

► Císař, J. – Štěpánek, F.: *Základy činoherní režie*, Praha 2000; Černý, J.: *Otomar Krejča*, Praha 1968; Černý, F.: *Otázky divadelní režie*, Praha 1988; Hedbávný, Z.: *Alfréd Radok. Zpráva o jednom osudu*, Praha 1994; Hořínek, Z.: *Divadlo mezi modernou a postmodernou*; Scherhaufer, P.: *Čítanka z dejín divadelnej réžie*, 1–2, Bratislava 1998; Vostrý, J.: *Režie je umění*, Praha 2001.