

Obsah

ÚVODEM | 3

ANSÁMBLOVÉ HERECTVÍ VČERA A DNES, 2. DNEŠ JAN ČISAŘ | 5

HRY S HERCEM V POVÁLEČNÝCH DISKUSÍCH, 1. DISKUSE O REŽISÉRISMU JAN HÝVNAR | 16

OD PODÍVANÉ KE SCÉNIKÉMU OBRAZU

(ITALSKÝ VYNÁLEZ SCÉNOGRAFIE A SMĚRY EVROPSKÉHO DIVADLA), 2. ČÁST JAROSLAV VOŠTRÝ | 21

ZÁZRAK NEOŽIVENÍ MRTVÉ HMOTY (NĚKOLIK POZNÁMEK K PŘEDMĚTNÉMU DIVADLU)
KAREL MAKONJ | 45

ČESKÁ OPERNÍ REŽIE 90. LET: HLEDÁNÍ STYLU RADMILA HRDINOVÁ | 58

DUENDE V TEORII A V PRAXI FEDERICO GARCÍA LORCA | 69

ŠPANĚLSKÁ INSPIRACE VILIAM DOČOLOMANSKÝ | 75

JAROMÍR PLESKOT A NÁRODNÍ DIVADLO ZUZANA SÍLOVÁ | 87

U EMILA FRANTIŠKA BURIANA... OTOMAR KREJČA | 111

CO JE REŽISÉRISMUS? OTOMAR KREJČA | 135

Z HERCOVÝCH ZÁPISKŮ OTOMAR KREJČA | 138

BRIGITTE JAQUESOVÁ ZKOUŠÍ CORNEILLOVA SERTORIA: ANALÝZA DIVADELNÍCH RUKOPISŮ
DANIELA JOBERTOVÁ | 139

DVĚ AMERICKÉ PUBLIKACE O ČESKÉM DIVADLE FRANTIŠEK FRÖHLICH | 148

EAST COOL NEPŘINÁŠÍ JEN ŠOK RADMILA HRDINOVÁ | 149

SETKÁNÍ KE SMUTNÉMU VÝROČÍ ZS | 151

VE VĚZENÍ JSEM SE NEOBRÁTIL K BOHU, ALE K TROJÚHELNÍKU. CESTA S MIROSLAVEM JIRÁSKEM
GABRIELA PÁLYOVÁ | 153

ÚSPĚŠNÝ PROROK (ROZHLASOVÁ HRA) VĚRA ELIÁŠKOVÁ | 158

SUMMARY | 168 — RÉSUMÉ | 169

Autoři fotografií: J. Štrébl (str. 7, 9), P. Našic (str. 11), P. Steinerová (str. 13), O. Pernica (str. 59, 107), H. Smejkalová (str. 60, 65, 67), O. Svoboda (str. 61), M. Kalafová (str. 63), T. Zwyrtak (str. 77, 81, 85), J. Svoboda (str. 89-91, 93, 95, 97, 99, 101, 103), K. Drbohlav (str. 113, 119, 125, 131), F. Maille (str. 141, 146).

Časopis Disk připravuje Ústav teorie a dějin divadelní tvorby při katedře teorie a kritiky DAMU, Vydává Akademie múzických umění v Praze, divadelní fakulta, v Nakladatelství AMU. Řídí Jaroslav Voštrý, s redakční radou: Jan Bernard, Jan Čisář, Jaroslav Etlík, Jülius Gajdoš, Jiřina Hůrková, Jan Hývnar, Daniela Jobertová, Milošlav Klíma, Ivan Kurz, Kateřina Míhová, Zuzana Sílová. Typografie & sazba Martin Radimecký. V roce 2003 vyjde 4 čísla (3.-6.), cena jednoho čísla 140 Kč, pro předplatitele 115 Kč (tj. 460 za všechny čtyři) + poštovné. Objednávky přijímá Nakladatelství AMU, Malostranské náměstí 12, 118 00 Praha 1, www.amu.cz, tel. 257 530 529, fax 257 530 405.

ISSN 1213-8665

© Akademie múzických umění v Praze, 2003

Hry s hercem v poválečných diskusích

1. Diskuse o režisérismu

Jan Hynar

Krátké poválečné období 1945-48 představuje na první pohled proměnu českého divadelnictví, které v duchu nové kulturní politiky kopírovalo proměnu celé společnosti. Dochází k znárodnění divadel, k decentralizaci a přestavbě divadelní sítě pod vedením ústředního orgánu, došlo k reformě divadelního školství atd. Tato fakta jsou známá a pro další vývoj divadla nesporně závažná. Herci se pohybovali v novém prostředí a až na výjimky tu chyběly stabilizované soubory. Do hledíště měl přijít nový lidový divák, v prvním okamžiku porevolučního národního nadšení hercům 'blízký', ale postupem času stále víc anonymní. Krizi, způsobenou válkou, měla pomoci překonat i divadla, zpočátku více 'národní' a 'demokratická', postupem času však stále více 'socialistická'. Teze Kocišického vládního programu - divadlo je součástí národní kultury, je ústavem výchovným a patří těm, kteří jej vytvářejí - určovaly hercům tři společenské 'role': být reprezentantem národa, být jeho 'učitelem' a být 'dělníkem' divadla.

V proměnách historie bylo nutné se orientovat, najít startovací pozici a zaměření pro další vývoj. Vedly se proto četné diskuse a polemiky, zda se vrátet k minulosti či nikoliv, zda se orientovat na Zá-

Krejča na Kárnetovy výtky o špatném zacházení režiséra s textem dramatika (kritika se zaměřila zvláště na režie Josefa Šmída a Emila Františka Buriana) rozděljuje režiséry na ty, kteří respektují text, a ty, pro které je text (nejen drama, ale i poezie a próza) pouze výchozím materiálem, neboť mezi těmito dvěma krajními typy režiséry se pohybuje současná divadelní praxe (Krejča 1945: 6, event. 2003: 135). Režisérismem je pak podle něj deformace struktury inscenace tím, že některá ze složek, vytvářejících organismus inscenace, je samoučelně přexponována na úkor celku a neorganicky do něho zapojena. Významová i tvarová podoba jedné složky je pak v rozporu s významem a tvarem celé struktury. Rozhodující kvalitou je tedy podle Krejčiči organičnost či neorganičnost výsledné inscenace.

V tomto respektování obou krajních typů režiséry Krejča jen reflektuje dobovou praxi a mluví s tolerancí o dvou přístupech, které ostatně poznával sám na sobě jako herec, v té době u Emila Františka Buriana. Brání tvůrčí svobodu dramatika, režiséra i herce. Jenže na jeho toleranci zareagovali mnozí kritičtější herci. A právě herec je tu společně s dramatikem často vysouván do popředí a od něj by měla podle nich začít obnova divadla. Bylo tu přitom řečeno mnoho zajímavých úvah i banalit, plynoucích z prostého faktu, že specifickou divadla je živý herec, hrající pro živého diváka. Ale z této elementární pravdy se dají odvozovat různé názory a ideologie.

Už podle strukturalistické terminologie je jasné, že v pozadí názorů mnoha diskutujících stojí studie Jana Mukařovského *K umělecké situaci dnešního českého divadla* (viz např. Mukařovský 1966: 318-325), kde byla provedena důkladná a sugestivní analýza na základě strukturalistické metodologie. Krátce si ji připomeňme: jde o pohled důsled-

ně noetický a vychází z takového pojetí struktury jako souboru složek, jehož vnitřní rovnováha se bez ustání porušuje i znovu vytváří a jehož jednota se nám proto jeví jako soubor dialektických protikladů. Uvažuje-li Kárnet a další o vztahu dramatického textu - režiséra inscenace z hlediska geneze tvorby (kde tedy něco z něho vzniká v určitém pořadí), strukturalista by namítl, že inscenace je jednotou dialektického protikladu dramatika, režiséra a dalších složek. Strukturalistu nezajímá, co bylo na začátku, zda vejce nebo slepice. Strukturalista je funkcionalizovaným celkem, který nelze rozložit na izolované části, klade do přičinně účinkového vztahu. Znalost nebo apriorní určení a hodnocení dílčích částí (textu, inscenace) se nedá zastoupit znalostí funkcionálního vztahu, o němž rozhoduje celek či systém, který není jen prostou sumou či syntézou částí, ale něčím prvotním. Krejča ve své definici režisérismu tuto 'prvotnost' nazývá 'organičností'. O genezi divadelní struktury při tvorbě i během představení se pak dá říci, že některé inscenace se 'rozkládají' a jiné 'rostou'.

České divadlo bylo podle Mukařovského právě ve fázi uvolňování soudržnosti struktury a funkčního uspořádání. Neurčitým se stal vedoucí činitel, dříve režisér, jehož vláda doznívá a přitom cesta k reprodukčnímu divadlu dramatika je uzavřena. *Autonomie jevištních prostředků byla již příliš důkladně odhalena a příliš zjevnou se stala jejich samostatná významotvorná schopnost, než aby se básník mohl znovu stát dominantním divadelním činitelem. Režisér vzdává se tedy své suverenity nikým nevytlačován. Vzniká tak labilní situace, která si žádá řešení* (Mukařovský 1966: 320). Neboť aby mohlo divadlo obstát v nové době, musí vzniknout apriorně stabilizovaná vnitřní funkční struktura a taková situace podle Mukařovského ještě nenastala. Expressionismus a avantgardy ob-

nažily autonomnost jevištních prostředků, sešel se rozdíl mezi živým hercem a předmětem, hra je pásmem dílčích náptěti o sobě bez vzájemných spojení. Ale tento rozpad může být i počátkem tvorby nové stability, která musí začít u herce jako *krytalizační osy* divadla.

V Mukařovského studii jsou mnohá místa nejasná, např. proč režisér ustupuje z kolbiště divadelních dějin, ale některým se zdála příliš jasná, a proto se začali střeřovat, někdy možná i právem, do režiséra za to, že podceňuje text, má nekunkční režijní nápady, potlačuje úlohu herce, drobí jeho postavu na dílčí složky a nedovolí, aby ve hře mohl uplatnit a rozvíjet svou osobnost. Avantgardní režisér se tak stal podivnou bytostí, která si uzurpuje něco z literatury, něco z výtvarného umění, něco z hudby a z herce dělá loutku nebo jej divákovi předkládá po kouscích. Z vydaných příspěvků diskuse vyplývá (diskuse probíhaly i v Umělecké besedě), že v podstatě jen Krejča re-spektuje oba typy režijního přístupu, tj. tradiční práci s hercem podle Zichovy koncepce i postupy avantgardního režiséra. Jako praktik poznal oba způsoby práce, a proto může konstatovat, že scénické dílo tohoto druhu, kde herce zdánlivě mizí v celku dramatického díla (jednak proto, že nevytváří pevnou dramatickou osobu, jednak proto, že tu bývá silně samotná významovost ostatních jevištních složek) - že i tato díla potřebují herce stejně kvalitní, herce s celou širokou škálou výrazových možností, jako kterékoli jiné scénické dílo (Krejča 1945: 309).

Byl za to kritizován Jiřím Hájkem, který považoval režisérismus za symptom krize divadelní struktury; celý problém se podle něj nedá vysvětlit z hlediska autonomie divadla čili z vnitřního funkčního uspořádání struktury, ale jen ze vztahu vývoje divadelní struktury k vývoji struktury společenské (Hájek 1945: 284). Odvolává se na Mukařovského názory, ale cítíme, jak sem neustále pod-

íti, hledí, v němž dnes má zasedat divák lidové socializující demokracie a zítra již divák socialismu (Dvořák 1947/48: 17). I tady musí herce zaujmout čelné postavení v hierarchii jevištních složek a významu, ale k tomu ovšem musí u herce přistoupit ještě vědomí významu tvůrčí práce, a řekněme to přímo, ideologické vědomí (ibidem). Za pouhé tři roky se tak z herce jako krytalizační osy divadelní struktury stala krytalizační osa budování socialismu pomocí divadla.

Vraťme se ale ještě zpátky k Mukařovského studii a do světa poválečných strukturalistů. V závěru studie se totiž naznačuje, co autor myslí onou realitou herce jako krytalizační osy. Nezamítáme však slovo „realita“, myslí-li se jím nikoliv požadavek zemního modelu, kterému by se jevištní výkon měl přizpůsobit nebo jej připomínat, nýbrž mnohostrannost, nevyčerpatelná různorodost samých prostředků, které má divadlo a zejména herectví k dispozici. Teprve tehdy, dá-li divadlo divákovi pocit plný dosah a rozmanitost hlasu, mimiky, gesta atd., vznikne v divákově mysli dojem plně reálné závažnosti herectví a divadla: neboť právě nevyčerpatelná různorodost vyznačuje skutečnost v nejvládnějším slova smyslu, skutečnost materiální, existující před jakýmkoli lidským záměrem a nezávisle na něm. Jak se této skutečnosti dobrat v divadle, o tom mohou rozhodovat jen umělci [...] prací svého tvoření (Mukařovský 1966: 324).

Mukařovského „realita“ herce a jevištně z hlediska strukturalistického a semio-logického je tedy v podstatě myšlena jako neutajovaná zpřítomněná věčnost, konkrétnost či tělesnost, osobitost nebo - podle terminologie Iva Osolsobě - ostenze. Ta se stala skrytou či transparentní v tradičním iluzivním divadle a zdálo se, že tato „realita“ herce mizí i v režijně avantgardním divadle, neboť - podle Jindřicha Honzla v *Pohybu divadelního znaku* - tvorba dramatické postavy nezáleží

na tom, že je to člověk (Honzl 1956: 246). Jinak řečeno, pokud se v realistickém divadle mohl herce snadno jako živý člověk skrýt za vnější masku, v avantgardním divadle se jeho přítomnost jakoby vytrácela, podobně jako ve filmu nebo v loutkovém divadle. Byl to důsledek proměny způsobu zobrazování skutečnosti, při kterém avantgardní režisér aktualizoval neustále novou a pohyblivou perspektivu (hierarchii) složek-znaků a díky tomu mohl tvořit metaforické, neskutečné nebo alternativní světy, formované ze vztáženosti a koexistence všech reálných jevištních jevů. V případě herce se pak daly tyto složky reality ještě rozkládat, např. na dupnutí nohou, hlas, gesto v kuželu světla atd. Avantgardní režisér tak na straně jedné „oživuje“ neskutečný metaforický svět a na straně druhé „umrtvuje“ ostenzi živého člověka-herce z nám přístupné každodenní zkušenosti. Neznamená to samozřejmě, že jiná jevištní skutečnost a bytosti v ní ztrácí sobě vlastní ostenzi. Je pouze jiná a divákoví „vzdálenější“. A právě zde se Mukařovský domnívá, že by se tato distance mezi jevištní realitou herce a životní realitou diváka měla k sobě „přiblížit“. Tato potřeba skutečné pramenila v duchu této poválečné doby, který by měla postihnout divadelní praxe.

V diskusi o režisérismu je ještě jedna zajímavá věc: neustále se argumentovalo tím, že režisér svými triky herce zatlačuje do pozadí nebo z něj dělá loutku a téměř nikdo se nezmiňuje o tom, že avantgarda kdysi také objevovala „skutečnost jevištní“ či jeho ostenzi obnaženou scénou a hravostí herce. Ještě v roce 1944 viděl v této hravosti Jan Grossman klíč k modernímu divadlu: *To je základ přirozené divadelnosti a z něho vyrůstá i pojetí moderní herce a scény. Stále tu přicházíme na spodní motiv té skutečnosti, že tu byl nejprve herce sám a nikoliv herce už předem mající představovat tu a tu roli, herce, který není postaven do*

předem postavených kulis, ale svou hrou a souhrou si teprve své prostředí vytváří (Grossmann 1999: 62). Tento herec obrodil divadlo z jeho vlastních zdrojů a pomáhá mu v tom režisér jako zástupce dramatika při divadelním přetvoření hry a uvědomělý organizátor divadelního projevu, tvůrce divadelnosti, jež neroste ze skutečnosti dramatického textu, ale nejprve z hravosti. Jisté pak vznikají spory mezi dramatikem a režisérem, ale díváme-li se na to z hlediska čisté divadelní tvořivosti, vidíme, že *ovládnutí podle režisérem nebylo jen svévůli a libovůli, ale skutečným pokusem naléznout základny divadla v jeho vlastních složkách, hledat divadelnost ve všech scénických prvcích, hledat a ověřovat si neustále každou součást jeviště ve všech polohách a možnostech* (ibidem).

Ukazuje se, že avantgardní tradice mohla nabídnout ještě něco jiného než režisérovu manipulaci s dramatikem a hercem. Ale tento názor budoucího režiséra, který se bude od konce 50. let znovu pokoušet o 'zdivadelnění divadla', v diskusi o režisérismu prakticky nezazněl. Hravost avantgardy se spojila spíše s hračkářením nebo kouzelnictvím, později samozřejmě s formalismem. Tolerovaly se Burianovy inscenace lidových her nebo hravost Frejtkových in-

scenací komedií, ale už ostřejší kritiky padaly na hlavu Josefa Šmídy a jeho Větrníku. Diskutujícím se možná zdálo, že české divadlo po válce má 'dětské' objevování hravosti a divadelnosti za sebou a že nyní je zapotřebí se vážně soustředit na úkoly, které mu klade společnost v duchu nového realismu. U něj se předpokládá silný herecův prožitek, po kterém volají všichni dikující, neboť umožňují i prožitek a identifikaci s novým divákem. A o toto 'realistické sblížení' nebo zkrácení distance mezi jevištěm a hledičtím těsně po válce skutečně asi šlo. Frejtkova a Peškova Chlestatkova, zasazeného před válkou do neuskutečného světa 'opí-lých dveří', asi proto nahradil Peškův Chlestatk v Honzlově poválečné inscenaci *Revizora*, který se choval jako vznešený elegán z divákoví bližšího světa.

Citovaná literatura

- Dvořák, A. O režisérské práci. In: *Divadelní zápisník*, roč. 1947/48
- Grossman, J. *Texty o divadle 4*, Praha 1999
- Honzl, J. *K novému významu umění*, Praha 1956
- Krejčák, O. Co je režisérismus? In: *Divadelní zápisník*, roč. 1945/46, event. *Disk*, č. 3 (březen 2003)
- Mukařovský, J. *Studie z estetiky*, Praha 1966