

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Režie činoherního divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

REŽISÉRSKÁ DRAMATURGIE

Vít Kořínek

Vedoucí práce: doc. Jitka Goriaux, Ph.D.

Oponent práce: doc. Mgr. Milan Schejbal

Datum obhajoby: 14. 06. 2022

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Directing of Dramatic Theatre

MASTER' S THESIS

DRAMATURGY OF THE STAGE DIRECTOR

Vít Kořínek

Supervisor: doc. Jitka Goriaux, Ph.D.

Opponent: doc. Mgr. Milan Schejbal

Date of thesis defence: 14/06/2022

Academic degree to be obtained: MgA.

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

REŽISÉRSKÁ DRAMATURGIE

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Autor se v práci zabývá problematikou režisérova výběru dramatického textu nebo jiné látky ke scénování. Analogicky k ustálenému termínu *herecká dramaturgie* zavádí v souvislosti s režisérovým osobním repertoárem pojem *režisérská dramaturgie*. Volbu titulu v moderním divadle pokládá za důležitou součást tvůrčího aktu. Na základě svých tvůrčích i diváckých zkušeností zkoumá, co při volbě titulu různé typy režisérů vede a jak přesně se do ní promítají režisérovo osobnostní založení a jeho osobní téma. Dále se zaměřuje na to, jak mohou realizaci režisérské dramaturgie ovlivňovat různé vnější (např. provozní) faktory nebo osobní témata a osobnostní založení jeho tvůrčích spolupracovníků, a to zejména herců.

Klíčová slova: režisérská dramaturgie, herecká dramaturgie, výběr textu, osobní téma, estetika, repertoár

Abstract

In this diploma thesis, the author deals with the issue of the stage director's choice of a dramatic text or other material for staging. He considers the choice of the title to be an important part of the creative act in modern theatre. Based on his creative and spectator's experience, he examines what different types of directors are led by when choosing a title and how exactly the director's personality and his personal theme affect the selection process. He also focuses on how the implementation of what he calls "*the dramaturgy of a stage director*" can be influenced by various external (e.g. operational) factors or personal themes and personality of his creative collaborators, especially actors.

Key words: dramaturgy of a stage director, stage directing, acting dramaturgy, text selection, personal theme, aesthetics, repertoire

Poděkování

Rád bych poděkoval své vedoucí práce doc. Jitce Goriaux, Ph.D. za její inspirativní, starostlivé a obohacující vedení.

A dále prof. MgA. Janu Vedralovi, PhD. za pomoc při formulování tématu a množství zásadních impulsů pro mé přemýšlení.

Obsah

Úvod	8
1. O výběru jednoho textu aneb Trnitá cesta k <i>Hrdinovi západu</i>	10
2. Otázky režisérské dramaturgie	31
2.1 – Je režisérská dramaturgie otázkou?	31
2.2 – Režisérská dramaturgie a režisérovo téma.....	39
2.3 – Co režisér bytostně řeší?	45
2.4 – Estetika a repertoár, repertoár a estetika	52
2.5 – Režisérská dramaturgie a režisérova životní zkušenost	58
2.6 – Dvě dramaturgie – režisérská a herecká.....	65
Závěr	76
Seznam použitých pramenů a literatury	78

Úvod

V této práci se budu zabývat režisérovým výběrem textů nebo látek ke scénování, tedy problematikou související se vznikem režisérova pomyslného *osobního repertoáru*.

Sám výběr scénované látky je podle mě v moderním divadle potřeba chápat jako důležitou součást tvůrčího aktu. Pokusím se vysvětlit, proč to tak vnímám a čím je to v podmínkách moderního činoherního divadla (nebo přinejmenším jistých jeho typů) dáno.

Zaměřím se na to, co režiséra při volbě textu nebo látky vede, jaká kritéria různí režiséři při volbě zohledňují, jaký vliv na volbu má režisérovo vlastní tvůrčí založení, jeho osobní téma, estetika atp. Pozornost budu věnovat také tomu, jak režiséřův výběr ovlivňují vnější faktory, tzn. např. provozní podmínky divadla, tvůrčí dispozice souboru a jednotlivých herců atp.

Významnou část práce budou tvořit úvahy o vhodnosti dané režisérovy dramaturgické volby z hlediska podoby a funkčnosti výsledného scénického tvaru. Zde je důležité podotknout, že existuje celá řada možných příčin neúspěchu inscenace či nezdaru zkoušení. Mě budou zajímat ty, které úzce souvisí s otázkou dramaturgické volby.

Analogicky k obecně rozšířenému pojmu *herecká dramaturgie* v souvislosti s touto problematikou zavádím termín *režisérská dramaturgie*. Snaží-li se herecká dramaturgie, jak píše Zuzana Sílová, hledat odpovědi na otázky, co by měl daný herec hrát, co může jeho obsazení znamenat pro budoucí scénický tvar a jaký přínos může představovat pro hercův tvůrčí (a snad i osobnostní) rozvoj, bude režisérská dramaturgie klást analogické otázky směrem k režisérovi.¹

V první části práce nazvané *O výběru jednoho textu aneb Trnitá cesta k Hrdinovi západu* se formou jakéhosi „*tvůrčího deníčku*“ ohlédnu nejen za svou neúspěšnou bakalářskou inscenací, ale především za složitým procesem vybírání textu pro absolventskou inscenaci v Divadle DISK. Nastíním zde některé důležité

¹ Zuzana Sílová. "O herecké dramaturgii". *Disk*. 2008, č. 23, s. 56-68.

problémy týkající se praktické realizace režisérské dramaturgie, které pak budu podrobněji rozebírat a teoreticky reflektovat ve druhé části: *Otázky režisérské dramaturgie*.

Opírat se v celé práci budu zejména o zkušenosti z vlastní tvůrčí praxe, uplatním zde ale i některé zkušenosti divácké.

Cílem práce není podat úplný výčet všech problémů, které mohou v souvislosti s režisérskou dramaturgií vyvstat, to vzhledem k podstatě této disciplíny není ani možné. Půjde mi o problémy, které jsou do jisté míry zobecnitelné, anebo od nichž se k určitému zobecnění a k jistým obecně platným zákonitostem můžeme dobrat.

1. O výběru jednoho textu aneb Trnitá cesta k *Hrdinovi západu*

Je listopad 2020. Za okny zuří pandemie covidu-19 a blíží se termín pro výběr textu pro absolventskou inscenaci do Disku. Opravuji. Blíží se *nejzazší* termín pro výběr textu pro absolventskou inscenaci do Disku.

Aktuálně se probírám textem Aristofanovy *Lysistraty*. O realizaci tohoto textu jsem začal přemýšlet v září. Uložil jsem ho k přebásnění Martinu Tilšarovi, studentu Katedry teorie a kritiky, zajímavému začínajícímu autorovi, který mě zaujal svými prozaickými i dramatickými pokusy a který se věnuje i poezii.

Důvod, proč jsem chtěl nechat text komedie kompletně přepsat, nesouvisel pouze s problémem nedostatečného množství kvalitních překladů antických her. Jde mi o výraznou *adaptaci*.

V textu mě zajímají především dva hlavní momenty, které dle mého názoru rezonují s naší aktuální žitou skutečností. Postavu athénské radního, hlavy athénské státní vlády, čtu jako postavu politika-populisty. Jeho argumentace a rétorické finesy jako by z oka vypadly rétorice představitelů tohoto politického proudu, kteří aktuálně ve svých rukách soustřeďují nejvyšší politické funkce nejen v tuzemsku a v různých zemích Evropy, ale i v zámoří.

Athénský radní pokračuje ve vedení nekonečné, nesmyslné války se Spartou. Jeho politika není postavena na hodnotách, ale na servilitě a uplácení jistých společenských skupin (sbor starců) a na umělém vyostřování konfliktů, z nichž může vytěžit politické body.

V mém čtení je válka Sparty a Athén válkou udržovací, jejíž koncept představil v románu *1984* George Orwell. Nejde v ní o nic reálného, obyvatelé obou států si už ani nevybavují, proč vlastně začala. Jedná se o umělý konstrukt pomáhající vládnoucí garnituře udržet se u moci. V mých představách by tato válka na jevišti měla fungovat právě jako metafora pro umělé vytváření konfliktů a podněcování agresivity ve společnosti, tedy běžnou populistickou praxi.

Lysistratinu vzpouru proti těmto zavedeným pořádkům, druhý klíčový moment, který mě v textu láká, čtu pak zejména jako vzpouru generační. Nejde mi

o „*uslantanou*“ interpretaci o sexuálně vyprahlých mužích a ženách, kteří po sobě vzájemně touží, ale z iracionálních důvodů mezi sebe staví překážky (něco na způsob Goldoniho *Poprasku na laguně*). Zajímá mě moment mladé generace hlásící se o slovo a vymezující se vůči politické praxi svých předchůdců.

Jistou inspirací pro výklad postavy Lysistraty, kterou vnímám jako mladou aktivistku, která vystřízlivěla z válečné propagandy a vymývání mozků (v naší adaptaci kdysi jako dobrovolnice nastoupila do muniční továrny a stala se přímo tváří mediální kampaně podporující válečný průmysl), mi v listopadu 2020 slouží i protesty polských žen proti zákonům zakazujícím v Polsku interrupce.

Abychom tato témata s pomocí Aristofanova textu na jevišti reflektovali, vytváříme si v naší adaptaci *fikční svět* nápadně podobný našemu. Vliv Orwella je patrný, s Martinem hovoříme přímo o jakési „*dystopické Lysistratě*“. Představujeme si, že děj se odehrává v alternativní realitě, kde jsou Athény a Sparta světovými mocnostmi, a to v blízké budoucnosti, např. v roce 2048.

Na jevišti bychom měli vidět část rozbombardované athénské metropole. Jeviště je poseto troskami dávného města a jeho kulturního dědictví. Trosky vytvářejí jakousi prolézačku, pomyslné „*hřiště*“ pro komediální rozehrávání. Zbytky zborcených íónských sloupů jsou oblepeny plakáty s válečnou propagandou. Dominantu scény tvoří obludná zbrojní továrna, která bez přestání chrlí tanky a zbraně. Továrna oproti originálu nahrazuje svatý hrad Akropolis a právě ji má Lysistrata se ženami později obsadit.

Nad neutěšeným stavem veřejných věcí se kromě Lysistraty na začátku žádná postava nepozastavuje. Athénské ženy se v troskách pohybují naprosto samozřejmě, sutiny elegantně přeskakují i na vysokých podpatcích. Všechny si oddaně hledí svých válečných úkolů: nahradit muže ve výrobě a co nejlépe pečovat o svůj zevnějšek, aby manželům při občasných návštěvách dokázaly poskytnout dostatečný sexuální stimul a zvyšovaly tak bojeschopnost. Z toho důvodu se ve městě kromě zbrojního průmyslu nejvíc daří klinikám plastické chirurgie. Praxe vymývání mozků byla v Athénách dovedena k dokonalosti.

Vidíme, že i když máme v plánu na jevišti vytvořit *fikční svět* (v němž je v rámci komediální stylizace možné leccos, co v našem ne), ve vztahu k Aristofanovu textu

se z naší strany uplatňuje silná *aktualizační tendence*. Naším záměrem je prostřednictvím klasického díla prezentovat určité aktuální problémy.² Na symbolickou potenci jednotlivých motivů a jejich potenciální nadčasový smysl nevsázíme.³

Náš záměr napsat si vlastní adaptaci nesouvisí ale jen s otázkou interpretace a čtení hry v aktuálním kontextu, ale i s problémem, se kterým se musí vypořádat inscenátoři jakéhokoliv textu, který nevznikl bezprostředně v současnosti nebo v nedávné minulosti. (Vostrý – Sílová 2009: 34-35) Text je psán s ohledem na jevištní konvence uplatňující se v době svého vzniku. Úkolem tvůrců je tedy sladit ho s konvencemi současnými, vzájemně je přizpůsobit. A to, samozřejmě, s ohledem na zamýšlenou interpretaci.

Nejvýraznějším odchýlením od konvencionality předlohy má být v naší adaptaci řešení scén sboru. Mužské i ženské polosbory redukuje vždy pouze na dva lidi, od sboru se přesouváme ke *klaunským dvojicím*. Patrné je to zejména u sboru starců: ty interpretujeme jako dva válečné veterány (jeden upoután na invalidní vozík, druhý s sebou tahá kyslíkovou bombu), kteří se poté, co Lysistrata obsadí továrnu, rozhodnou vzít věci do vlastních rukou a proti Lysistratě naplánují teroristický útok. Inspirujeme se zde případem tzv. „*prvního českého teroristy*“ Jaromíra Baldy a na jevišti zavádíme jakýsi typ teroristy-seniora. I zde je z hlediska interpretace vidět výrazná aktualizační tendence.

Bohužel, při snaze o realizaci těchto záměrů v textu nejsme zatím příliš úspěšní. Pokusy Martina Tilšara mé představy nenaplnují. V ruce jsem měl už strašidelné množství verzí jednotlivých dějství – a zatím jsme se pořád nikam nedostali.

Víc než funkční dramatický text s mimickým potenciálem připomínají Martinovy pokusy povrchní studentskou recesi. Nefunguje zde ani verš. V žádném případě nelze hovořit o jakémoliv jeho prozodické rovině, která se rodí z autorova pocítění situace a umožňuje, aby se slovo na jevišti v rámci deklamačního divadla „*stalo tělem*“ (Vostrý – Sílová 2009: 43). Nefunguje ale ani temporytmicky, což je patrné

² Jaroslav Vostrý – Zuzana Sílová. *Je dnes ještě možné herecké umění?*. Praha: KANT, 2009: s. 38.

³ Jan Císař. *Česká divadelní tradice: Mýtus, nebo živá skutečnost?*. Praha: KANT, 2011: s. 140.

zejména na místech, kde Aristofanův originál slouží v rámci komediální stylizace jako impuls pro vznik jisté choreografie (např. situace Kinesia a jeho ženy Myrrhine a jejího věčného oddalování sexuálního aktu).⁴ Text zatím zkrátka zoufale šustí papírem a těžko zde najít něco živého.

Moji pedagogové mi vzhledem k termínu radí, že pokud se zatím Martin „*nechytí*“ sám, bude potřeba, abych ho ještě více navedl svou *konkrétní představou*. Abych mu řekl, co přesně má psát.

Do svých představ se tedy nořím hlouběji a hlouběji. Od režijně-dramaturgického „*co*“ se přesouvám k vysloveně režijnímu „*jak*“. V hlavě se ocitám na imaginární zkušebně – a najednou začínám být volbou textu nejistý. Čím hlouběji do jednotlivých situací pronikám, tím víc začínám mít dojem, že je vlastně nechci dělat.

Zmocňuje se mě dojem, že když jsem s textem přišel, přemýšlel jsem o něm pouze povrchně. Zjišťuji, že témata, která mě v textu zajímala, jsou ve skutečnosti v textu zastoupena a realizována jen dílčím způsobem, na pozadí. Páteř textu tvoří něco jiného – něco, o čem naprosto bezpečně vím, že bych to nedokázal realizovat.

V jádru Aristofanova textu neleží politika, ani generační vzpoura. Jednotlivé situace se mnohem víc točí kolem vztahu muž-žena – biologického, společenského atp. (Proto zná inscenační tradice tolik oněch „*uslintaných*“ interpretací, jakou je např. adaptace Jiřího Suchého a Jiřího Menzela napsaná pro Divadlo na Vinohradech nebo Renčínova *Nejkrásnější válka*).

Netroufám si přímo říct, že k politice se Aristofanes dostává až jaksi „*sekundárně*“, jako nějaký doplněk. Pravdou ale je, že se k ní vyjadřuje opřen o poněkud jiný tematický základ. *Lysistrata* není v jádru politická hra, *Lysistrata* je hrou o přirozenosti a nepřirozenosti, skrze níž lze politickou situaci nahlédnout a reflektovat. Nelze ji ale rozhodně hrát o politice a o generačním střetu, a přitom minout biologický základ. Má koncepce, která byla založena přesně na tomto nesprávném čtení, ztroskotala.

⁴ Jaroslav Vostrý. *Režie je umění*. Vyd. 2. Praha: AMU, 2009: s. 122.

Sáhnout po *Lysistratě* byl chybný krok. Při přemýšlení o textu jsem se pohyboval pouze na povrchu. Přemýšlel jsem o něm pouze racionálně, diskurzivně, nepřipouštěl jsem si ho k celé své bytosti. Když jsem to udělal, vyděsil jsem se.

Jak jsem vlastně na *Lysistratu* přišel? Snadno. *Lysistrata* byl skutečně výsledek čistě racionální úvahy, nikoliv projev vnitřní potřeby nebo vnitřního zaujetí. Spíš než cokoliv jiného šlo navíc o „*provozní řešení*“.

Mé první návrhy na absolventskou inscenaci u pedagogů neprošly. Oproti tomu má kolegyně Monika Hliněnská, která se mnou na absolventské inscenaci spolupracovala jako dramaturgyně, již dlouhou dobu věděla, že se v Disku představí i jako režisérka a měla vybraný text (který si sama napsala) a hotové obsazení.

Všechny mé dosavadní návrhy se s jejím obsazením kryly a v něčem si odporovaly. Ano, vždy by zde jistě býval možný kompromis – a věděl jsem, že Monika bude ke kompromisům ochotná, protože si dobře uvědomovala jejich význam při sestavování obsazení (nejen) diskové sezóny a protože k dramaturgické práci se mnou přistupovala stejně zodpovědně jako ke své práci režijní. Svou vlastní inscenaci by nikdy nezvýhodnila na úkor naší společné práce a naopak.

Přesto (anebo možná právě proto), když jsem měl po čerstvých zamítavých stanoviscích svých pedagogů v září opět pomyslný čistý stůl, přemýšlel jsem o textu, který by neohrožoval Moničino ideální obsazení. Přemýšlel jsem o textu, u něhož bych mohl hlavní úlohy svěřit hercům, které Moničiny představy nevytěžovaly.

Lysistrata vzešla z tohoto čistě racionálního kalkulování. Přání bylo otcem myšlenky a aby byl tento můj plán realizovatelný, od začátku jsem si do textu projektoval témata, která, jak jsem již podotýkal, jsou v textu zastoupena jen okrajově. A to hlavní jsem neviděl.

Navíc, kdybych se takto *Lysistratu* pokusil realizovat, přivedl bych do velkých nesnází nejen sebe, ale i zamýšlenou představitelku hlavní role (její jméno si, s ohledem na to, že se celá věc nerealizovala, dovolím nezmiňovat). *Lysistratu* jsem pro ni vymyslel skutečně jaksi zvenku. Nedíval jsem se na ni na jevišti

nebo při zkouškách a neřekl jsem si: „*Ta by měla hrát Lysistratu!*“ Ani na mě při čtení textu nezačala naléhavě vyskakovat její tvář. Spíše jako bych luštil křížovku a hledal odpověď na otázku: „*Jakou velkou roli pro ni?*“

Tak se mi ale málem povedlo zaměnit projevy dotyčné herečky v jejím civilním životě s tím, jak působí na jevišti. Což, jak jsem si uvědomil, jsou věci, které režisér zaměňovat nesmí! Mou Lysistratou by daná herečka byla spíše v civilu, na jevišti už méně. A kdybych trval na tom, že se o její ztvárnění má pokusit a dále bych se tak snažil svůj myšlenkový konstrukt naroubovat na neodpovídající text a neodpovídající skutečnost, byl by výsledek katastrofální.

Na tomto místě neuškodí ohlédnutí za texty, které jsem navrhoval před *Lysistratou*.

Nad výběrem textu do Disku jsem intenzivně začal přemýšlet na začátku léta 2020, po své bakalářské inscenaci Dykových *Poražených*. Nezdár inscenace ve mně vyvolal obrovský vnitřní zmatek.

Nešlo jen o to, že se mé vztahy se souborem ocitly na bodě mrazu. Horší pro mě bylo vyrovnat se s hroznou zkušeností, kdy jsem po dva měsíce ze svých herců cítil oprávněnou nedůvěru, výčitky, obrovskou frustraci a z ní plynoucí rezignaci. Dalece nejhorší pro mě ale byla skutečnost, že jsem režijně bezradný skončil při práci na textu, o kterém jsme si všichni mysleli, že je pro mě *ten pravý*.

Dramatice Viktora Dyka jsem se věnoval soustavně a dlouhodobě, vytvořil jsem o ní opulentní seminární práci o několika desítkách stran a scénické čtení Dykova *Posla* v režii Štěpána Pácla pro mě bylo diváckým zážitkem, který bych se nezdřáhal označit slovy jako „*zásadní*“ nebo „*formující*“. Na *Revoluční trilogii*, jíž jsou *Poražení* součástí, jsem si ostatně svého času myslel právě jako na svou možnou absolventskou inscenaci do Disku.

Přesto, když jsem přemýšlel nad výběrem textu pro bakalářskou inscenaci, sám jsem si na *Poražené* nevzpomněl, a to i přesto, že jsem Dykovy aktovky v hlavě procházel. Měl jsem je v sobě zakódované pod heslem: *až někdy*. Nejdříve právě v Disku.

To mě mělo varovat, když si na ně vzpomněl jeden z mých pedagogů. Můj mozek sice zajásal, vnitřek ale zůstal chladný. K textu jsme se doslova proracionalizovali, v dané chvíli jsem vůbec necítil niternou potřebu ho dělat. A co víc, má životní zkušenost se s rámcovou situací textu nejen nepotkávala, ale – jak jsem zjistil později – přímo si s ní protiřečila. A mí herci to měli stejně.

Na skutečnost, že jsem textu vnitřně nerozuměl, poukazuje zásadní režijní chyba, které jsem se dopustil při úvahách o podobě dramatického prostoru. Dykovi *Poražení* jsou aktovkou o čtveřici francouzských šlechticů, čekajících ve vězení na popravu na gilotině. Šlechtici se tváří v tvář smrti snaží zachovat svou důstojnost a v cele, kde se společně tísní muži a ženy a která neposkytuje absolutně žádné soukromí, se chovají, jako by byli někde v salónu. Je to jejich způsob vyrovnávání se se strachem i němý protest proti revoluční lůze. V daném prostoru to působí nepatřičně, absurdně.

Máme tu co dělat s problematikou *konvencionálního* a *expresivního chování*. Salónní chování šlechticů je vlastně chováním expresivním, popírajícím konvencionalitu daného prostoru. Jaroslav Vostrý se ve své učebnici režie této problematice věnuje a upozorňuje, že aby mohla postava konvencionalitu prostoru porušovat, musí režisér na jevišti ve spolupráci s herci konvence daného prostoru nejprve zavést. (Vostrý 2009: 112-116) V tomto případě to znamená, že na scéně potřebujeme vězení, které svou podstatou vyzývá k určitému chování, a proti němu skupinu šlechticů, kteří se chovají úplně protichůdně. Jak to vypadalo v mém řešení?

Na skutečnost, že jsme ve vězení, poukazovaly pouze dvoukřídlé dveře s mřížemi v zadní stěně uprostřed a křídou nakreslené ornamenty na stěnách (kterých si ale diváci pravděpodobně ani nevšimli, protože v herecké hře jsme se k nim nikdy nevztáhli a tedy: jako by v prostoru nebyly). Jinak šlo o čistý a prázdný černý prostor, jehož dominantou byly čtyři pohodlné rokokové židle. Se židlemi se v průběhu hry nic nestalo, nerozbila je nebo neodnesla revoluční lůza. Zůstávaly tu, na scéně vytvářely dojem salónu a herce přirozeně sváděly k tomu, aby se zde jako v salónu chovali. Salón si ale měli herci na jevišti vytvořit sami svým jednáním. Když ho za ně odehrál prostor, neměli fakticky o čem hrát.

Z mé strany šlo o neúspěšný pokus o stylizaci, kdy jsem chtěl napětím vznikajícím mezi zamřížovanými dveřmi a židlemi vyjádřit základní dramatický rozpor hry. To by snad fungovalo jako *výtvarná instalace*, určitě ale ne jako *dramatický prostor*. Herce jako bych tímto svým rozhodnutím vlastně vyloučil ze hry, zanechal jsem je bezradné. Šlo u mě o výraz nedostatečného pocítění situace, signál, že jsem text nepocítil celou svou bytostí. Kdybych to byl udělal, takový omyl by se mi stát nemohl.

(Podobný problém nastal i s kostýmy, které ve výsledku vůbec neodrážely situovanost postav.)

V případě *Poražených* jsem neposlouchal hlas svého nitra a nechal se zaslepit racionálními, diskurzivními úvahami a konstrukcemi. *Poražení* tak dopadli úplně stejně, jako by byla dopadla *Lysistrata*, kdyby na její realizaci došlo. Scénář byl zcela identický.

O příčinách neúspěchu *Poražených* a špatného výběru *Lysistraty* mohu ale hovořit dnes, s odstupem času. Těsně po premiéře *Poražených* jsem si nic z toho neuvědomoval. Vůbec jsem nechápal, jak byl neúspěch možný. Vždyť jsem toho o textu tolik věděl! Všechny mé jistoty byly otřesené. A já najednou naprosto neměl tušení, jaký text si do Disku vybrat. Vždyť co kdyby se stalo totéž a text, který se mi tak *líbí*, by znovu dopadl špatně?

V nastalé situaci jsem byl připraven chytit se takřka všeho. Například i věty jednoho z mých pedagogů, že si na mě vzpomněl při sledování televizních dokumentů o starém Římě. Prý ho napadlo, že bych se měl pokusit o nějaký takový příběh. Tak se stalo, že mým prvním návrhem do Disku se stala Shakespearova tragédie *Antonius a Kleopatra*.

Při zpětném ohlednutí jsem si plně vědom úsměvnosti nápadu realizovat ve studentském Divadle DISK tragédii, v níž hraje významnou roli tzv. *krize středního věku*, tedy fenomén, s nímž by nikdo z herců ani z inscenačního týmu nemohl mít jakoukoliv vnitřní zkušenost. Na mou obhajobu, našli se ale tvůrci, kteří byli schopni v Disku velice důstojně realizovat i Čechovův *Višňový sad*. To je doklad toho, že úvahy o tom, co je u divadla možné nebo nemožné, jsou vždy

extrémně relativní a silný individuální tvůrčí vzmach může vést k jejich totálnímu přehodnocení.

Já jsem zjevně v danou chvíli doufal, že takový tvůrčí vzmach by se při práci na *Antoniově a Kleopatře* přihodil mně. Dnes vím: nepřihodil by se.

To, co mě na textu zajímalo, bylo téma propásnuté dějinné příležitosti, respektive přímo selhání jedince v jeho dějinném úkolu. Antonius utíká do Egypta, kde se věnuje ukájení svých vášní, místo aby zabránil vzestupu bezskrupulózního uzurpátora Octaviana, který neváhá pro svou špinavou politickou hru využít např. i svou nevinnou sestru. Selhání, které totálně redefinuje hodnoty celé společnosti a vede k otázce, jestli není chladnokrevný diktátor Octavianus v čele státu přece jen lepší volbou než Antonius, kterému nic lidského není cizí.

Ještě jinými slovy: v Shakespearově textu mě zajímala především *pohodlnost*. Pohodlnost nechat kolem sebe přejít skutečný život. Se vším, co k němu patří, tedy i s jeho neodmyslitelnými nepříjemnostmi. Před nimi jako by se v mém čtení unavený Markus Antonius snažil *ukrýt, schovat*. Toto téma se mi v různých obměnách později vracelo i při přemýšlení o dalších textech.

Podobně jako u *Lysistraty*, i zde šlo o téma jaksi dílčí. A podobně jako u *Lysistraty*, i zde jsem si ho z textu spíše racionálně „vydestiloval“. Nedá se říct, že by samo o sobě stačilo na uchopení celé vrstevnaté a žánrově komplikované opulentní Shakespearovy hry. Určitě by mi nestačilo jako dostatečný impuls k tvůrčí syntéze, z níž by vzešlo funkční a tematizované scénické dílo. Podobně jako u *Lysistraty* a *Poražených*, s životní zkušeností neodpovídající textu bych zde narazil na problémy, před nimiž bych jako režisér stál bezradný.

Je jasné, že Antonius selže. Aby se toto selhání na jevišti ale skutečně stalo a divák to byl schopen vnímat, musí režisér bezpodmínečně nutně *cítit, proč* selže. A příčiny tohoto selhání by měl sám pociťovat jako problém, který ho cosi nutí vnitřně řešit. To by v mém případě nemohlo nastat. Mně šlo o samo selhání a promarnění života. Ne už konkrétně o Antonia.

I u dalšího textu jsem se nechal inspirovat jedním ze svých pedagogů, který došel k závěru, že s mým zájmem o militaristiku, a přitom s jistou citovostí pro mě musí být ideálním textem *Vojcek*.

O textu dotyčný pedagog soudil, že je to do Disku výborná volba. Büchnerův nehotový, fragmentární text vyžaduje velmi pevnou režijní ruku a staví před režiséra nespočetné množství úkolů, na nichž se může takříkajíc „předvést“.

V tom měl a má dotyčný pedagog jistě pravdu. Problém je ale stále týž: to by samo o sobě nestačilo. Stvoření *Vojckova* jevištního světa je takový úkol, který se nemůže uspokojivě podařit, necítí-li režisér velkou vnitřní potřebu ho stvořit. Tu já jsem, opět, necítil.

Nemohu říct, že bych v tomto případě cítil vůbec nějakou potřebu text dělat. Abych byl přesný: když jsem text před lety poprvé četl, byl jsem jím fascinován, unesen – a otřesen. Nechápal jsem, jak je možné, že se k sobě lidské bytosti mohou chovat způsobem, jakým nakládají s vojínem *Vojckem*, a svou lidskost tak popírat. Od té doby jsem viděl řadu různých *vojckovských* inscenací a vždy se rád zajdu podívat na další. Vždy nad nimi velmi intenzivně kriticky přemítám a posuzuji, zda mě zasáhly tak silně jako text, když jsem ho poprvé četl, a čím to bylo. A když se tak nestane, umím se na inscenátory i rozzlobit. Mě samotného ale chopit se textu nikdy nic nenutilo, stačilo mi dívat se.

Jiný pedagog to ze mě snad vycítil, a když jsem mu řekl, že nad textem uvažuji, zeptal se mě: „*Vítku, copak Vojcek, to je svět, ve kterém vy žijete? Vy ten svět kolem sebe vnímáte takhle temný a odporný?*“

Tím vyjádřil asi všechno. Základní problém ale byl, že já jsem po *Poražených* nevěděl, v jakém světě to vlastně žiju! A už vůbec jsem netušil, kde bych to tak měl zjistit. A to ještě dost rychle na to, abych stíhal termíny pro výběr textu.

Byl tu asi jediný faktor, který mě přiměl nad *Vojckem* seriózně uvažovat: herecké obsazení.

V ročníku jsme měli Marka Frňku, herce se specifickou tělesnou konstitucí, která jako by ho na první pohled předurčovala k rolím ošklivců a outsiderů. S jeho

tělesným vzezřením ale extrémně kontrastuje vnitřní šíře jeho výrazu i jeho citová hloubka, a hlavně jakási jeho *vnitřní ušlechtilost*, řekl bych přímo *rytířskost*. Napětí, které vzniká mezi těmito dvěma póly jeho osobnosti, je důležitou součástí Markova osobního tématu. S tímto svým tématem by byl Marek pro vysmívaného a šikanovaného vojáčka, který v mém čtení dělá vše pro to, aby uspokojil svou milovanou Marii, na kterou ale přitom „nemá“ a která mu zahýbá s jinými muži, přímo ideálním představitelem. Že by mohl výborně hrát Vojcka, to mě ostatně kdysi při sledování jednoho jeho klauzurního výkonu skutečně napadlo.

Marek navíc v ročníku tvořil velice kompatibilní dvojici s Barborou Váchovou, kterou jsem si představoval v roli Marie. V rámci ročníku to byla unikátní dvojice. Žádná jiná z jeho šesti až sedmi kolegyň k Markovi na jevišti jaksi „neseděla“, ani čistě vizuálně, ani pocitově. Marek a Barbora jako by k sobě na jevišti v tomto kontextu skutečně *museli* patřit, jako by to byla volba vyšší moci. Vznikal zde dojem, že žádná jiná dívka pro Marka zkrátka není.

Jak znamenitě by tito dva jako dvojice ve *Vojckovi* museli fungovat! Čistě pro tento obraz chlapce, který ve světě našel tu jedinou dívku, se kterou může být, a která od něj – navzdory vší jeho sebezničující snaze udržet si ji – utíká, což se pro oba stane fakticky rozsudkem smrti, čistě pro tento obraz jsem se chtěl o *Vojcka* pokusit. Ale opět: to samo by nestačilo.

Uvědomil jsem si to a i od *Vojcka* jsem upustil. Obraz osudové spřízněnosti Marka a Barbory mě ale provázel dál. Bylo to asi to jediné, čeho jsem se ve svém nastalém vnitřním zmatku mohl opravdu chytit, co mě vnitřně zneklidňovalo a vzrušovalo. Něco, co aktivizovalo i jinou část mého já než pouhý rozum a diskurzivní myšlení. Snad by se zde dalo spolu se Zichem mluvit přímo o *vnitřně hmatové reflexi*.⁵

Další můj návrh, tentokrát už původní, nikým mi nenašeptaný, vyšel čistě z přemýšlení „od herců“ a tzv. *herecké dramaturgie*. Šlo o Beaumarchaisovu *Figarovu svatbu*. Marka jsem si představoval jako Figara, Barboru jako Zuzanku.

⁵ Viz Otakar Zich. *Estetika dramatického umění*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1987.

Marek s tématem ustrkovaného chlapce a outsidera, který musí o své místo na slunci bojovat, by byl nepochybně vynikajícím Figarem. Barbora zase svým psychosomatickým založením přesně odpovídá typu *servetty* a služebnou Zuzanku by dokázala obdařit patřičnou zemitostí, rázností, hrdostí, nezkrtností a vychytralostí, ale zároveň jistou skrývanou křehkostí a hloubkou citu, který ji pevně poutá k Figarovi.

Vedle nich jsme měli v ročníku i vynikajícího adepta pro roli Cherubína, Petra Matyáše Cibulku. Cibulka svou existencí na jevišti odkazuje k typu *věčného chlapečka* (tzv. *gamina*), v jeho hře se ale k chlapečkovské bezstarostnosti přidružuje jistá hořkost, přerůstající někdy až v agresivitu. V Cibulkově případě jde o chlapečka, který touží být mužem a chce, aby ho tak celý svět vnímal. Pro interpretaci pubertálního, hormony zmítaného Cherubína, v jehož jednání se chlapecká ustrašenost (hraničící místy až se zženštilostí) střídá s agresivními výbuchy (spojenými s erotickými touhami), otevírá toto Cibulkovo téma vynikající možnosti.

Problém ale nastal s obsazením zbývajících postav. Najdeme-li v ročníku ještě vhodné představitele pro Hraběte, Marcelinu anebo Bartola, určitě už to v mém čtení neplatí o zbytku obyvatel Beaumarchaisova světa. Vzpíral se mi jasně *vícegenerační charakter hry*. A opět: tento problém by nejspíš s jasnou a výraznou interpretací, vycházející ze skutečně bytostné potřeby text realizovat, bylo možné překlenout. Takovou interpretaci a potřebu já ale neměl.

Po tematické stránce mě v textu nejvíce zajímalo téma vzpoury. Rozhodně jsem ale hru nečetl prizmatem otázky sociální nerovnosti a třídního boje, to osobně ve svém životě a v našich domácích poměrech jako problém nevnímám. Šlo mi znovu o *vzpouř generací*. Opět se mi ale zdá, že toto téma by text umožňoval realizovat jen dílčím způsobem, jen v jistých situacích a na jistých vztazích (např. hraběcí chlípnost narážející na odlišné vnímání sexuality u mladé generace atp.), a že v rámci celku by tato interpretace uspokojivě nefungovala. Opět šlo spíše o mou projekci témat do textu, než že by mě k jejich realizaci inspiroval sám text.

Dnes si uvědomuji, že mnohem víc než téma mě v případě *Figarovy svatby* přitahoval sám *žánr*. Cítil jsem jistou vnitřní potřebu s našimi herci *mimovat*.

Vzpomeneme-li si na proslulou královéhradeckou inscenaci Davida Drábka z r. 2011, zjistíme, že k Beaumarchaisovu textu jistě lze přistoupit i mimo intence interpretačního dramatického divadla a vzít ho čistě jako záminku k mimování, které bývá zdrojem smyslu samo pro sebe a dopředu vytyčené téma nepotřebuje.⁶ Skutečnost, že Beaumarchais rozvíjí velký příběh, který lze interpretaci vztáhnout k divákově životní zkušenosti, Drábek ignoroval a dal průchod čistému komediantství.

Domnívám se ale, že i v takovém případě by režisér měl být v zájmu inscenace veden potřebou s *konkrétními herci* mimovat *právě na tom kterém textu* (nebo látce), nikoliv pouze *obecnou potřebou* mimovat. Jinak hrozí, že namísto skutečného rozvíjení mimického potenciálu látky, v jehož rámci se může realizovat i nějaký vyšší smysl, skončí režisér s herci u vnějškového vyrábění komiky, jako tomu bylo např. v případě diskové inscenace *Poprasku na Laguně* z r. 2019.

Totéž nebezpečí s *Figarovou svatbou* hrozilo i mně. Nešlo u mě o potřebu ani se příběhem vyjádřit k naší žité skutečnosti (jen jsem hledal, co by se asi tak textem dalo říct), ani o potřebu mimovat právě na tomto textu s celý souborem, ale jen se třemi protagonisty. Zbytek byl už překážka. V takovém případě nepřekvapí, že se mi při sezení nad textem nezačala otevírat žádná možná řešení a nepropadal jsem nad ním tvůrčímu nadšení. Bylo tedy nepochybně dobře, že i od *Figarovy svatby* jsem nakonec upustil.

Pro mé další uvažování měl ale čas strávený nad textem jistý význam: napříště jsem se začal zabývat zejména (i když ne výlučně, jak ještě uvidíme) komediálními texty. Anebo hrami, které žánry kombinovaly, ale skrývaly významný komediální potenciál.

Další textem, po kterém jsem sáhnul – to bylo v srpnu 2020 – byla volná autorská adaptace filmu *Fanfán Tulipán* (*Fanfan la Tulipe*, 1952, Christian-Jaque) ostravského dramatika Saši Lichého *Píseň o Fanfánu Tulipánovi*.

⁶ Jaroslav Vostrý. *O hercích a herectví*. 2., rozš. vyd. Praha: KANT, 2014: s. 276.

Na tomto textu mě zajímal především žánr dobrodružné historické grotesky. Cestu jsem si k němu opět našel *od herců*, tentokrát od zmiňovaného Petra Matyáše Cibulky. V minulosti jsem si při sledování různých jeho kreací uvědomoval, že Cibulka je vlastně stejný typ jako Gérard Philipe, představitel titulního hrdiny z původního filmu. Říkal jsem si tehdy, že by mohlo být zajímavé, jak by se s tou stejnou rolí popasoval. A když jsem tedy zjistil, že existuje původní česká adaptace filmového příběhu, další směr mého přemýšlení byl na čas určen.

Nad tímto textem jsem ale, pravda, nestrávil příliš času. Problémy, na které jsem narážel, byly až příliš podobné těm, které jsem řešil u těsně předcházející *Figarovy svatby*. Nakonec, obě hry sdílí prakticky stejný syžet, objevují se zde stejné typy, promítal jsem si sem podobná témata atp. Opět jsem měl potenciálně velmi zajímavé obsazení pro ústřední milostnou dvojici (Fanfánovou vyvolenou, typologicky *servettou*, měla být opět Váchová), co s ostatními postavami jsem už ale nevěděl. Opět zde nešlo o bytostnou potřebu realizovat kvůli nějakému tématu *právě tento text*, ani o bytostnou potřebu mimovat s naším souborem *právě na této látce*. Šlo o další myšlenkový konstrukt, který se snažil zachytit jistých aspektů reality. O nic, co by z ní přímo vycházelo nebo co by ji mohlo organicky obsáhnout.

Jistý rozdíl oproti Beaumarchaisovi zde ale je. Kdybych se o realizaci *Fanfána Tulipána* pokusil, náraz by byl ve srovnání s *Figarovou svatbou* pravděpodobně ještě tvrdší. I když totiž v 90. letech české divadlo zažilo vlnu inscenací tohoto textu (nastudovali ho režiséři jako Petr Kracík, Milan Schejbal anebo Petr Svojtka), dnešní mladé generaci by byl cizí. Mezi mé herce a text by se postavila lehce zastaralá jevištní konvencionalita (inspirující se u slavné inscenace *Tří mušketýrů* francouzského režiséra Rogera Planchona z r. 1959) i sám námět, který by jim připadal „vousatý“. Zatímco u *Figarovy svatby* by se tedy životní zkušenost herců s textem nepotkávala, u *Fanfána Tulipána* by se mu podobně jako u *Poražených* přímo vzpírala.

Z hlediska mého dalšího přemýšlení byl *Fanfán Tulipán* významný tím, že s věčným *chlapečkem* v hlavní roli jsem možná poprvé přišel na stopu tématu *nedospělosti*, i když jsem si ho ale ještě rozhodně neuměl pojmenovat. Rovněž se zde objevuje i záračný a nečekaný *hrdina* (vlastně hrdina, který se narodí z šaška, klauna) a jistý životní optimismus, víra v to, že jedinec může se svým životem nakonec

dobře naložit a že vše může dobře dopadnout. To mi bylo přece jen bližší než např. zmiňovaný pesimismus *Vojcka*.

Návrh na *Fanfána Tulipána* jsem svým pedagogům předložil v posledních dnech srpna 2020. V září jsem přišel s *Lysistratou*. Následovaly tři měsíce práce na textu s Martinem Tilšarem... abych se pak v listopadu ocitl opět s prázdnýma rukama.

Téma generačního konfliktu mě ale po *Figarově svatbě* a *Lysistratě* provázelo i dál. Nedávalo mi spát, nemohl jsem se zbavit nutkání se k tomuto tématu vyjádřit. Já sám jsem byl v pozici mladého člověka, který se snaží vybojovat si místo ve světě, o čem bych tedy měl hrát jiném? Po ukončení práce na *Lysistratě* jsem tedy sáhnul po textu, který se mi pro realizaci tohoto tématu jevil téměř jako ideální: po Schillerových *Úkladech a lásce*.

Opět jsem si vědom úsměvnosti tohoto pokusu a přímo slyším všechny výtky o obtížnosti realizovat v Disku vícegenerační hru. Platí ale to, co jsem říkal u *Antonia a Kleopatry*. „S přesvědčivou interpretací a velkým tvůrčím vzmachem budeme schopni úskalí takové hry překonat!“ opakoval jsem si pro sebe. A byl jsem přesvědčen, že takovou přesvědčivou interpretaci mám! „O čem jiném jsou nakonec *Úklady a láska*, když ne o generačním konfliktu?“

Netrvalo dlouho a opět jsem pochopil svůj omyl.

Pod palbou otázek na naše tvůrčí záměry od našich pedagogů jsme se s dramaturgyní Monikou opět do textu nořili hlouběji a hlouběji, až jsme nakonec uviděli, že i v tomto případě jsme v textu téma generační vzpoury spíše *chtěli vidět*. Opět se jednalo jen o jedno z témat dílčích, které by samo na přesvědčivou interpretaci celého Schillerova příběhu, v němž jde více o témata sociální nerovnosti, morálky a moci, pravděpodobně nestačilo. Vůči generační vzpouře navíc Schillerův text nezapře jistou skepsi.

Na jedné straně Schiller vzpouře mladých proti třídním předsudkům i politické praxi rodičů přiznává plnou oprávněnost. Na stranu druhou, vezmeme-li v potaz, jak Luisina a Ferdinandova vzpoura dopadne, uvidíme ji v celé její naivitě, ukvapenosti a nezralosti. Smrt Luisy a Ferdinanda je stejně zbytečná jako např. smrt Romea a Julie. A na vině zde, stejně jako u Shakespeara, ani zdaleka nejsou

jen rodiče. V okamžiku, kdy jsme si to začali s Monikou uvědomovat, došlo nám, že ani s tímto textem by nebylo před naše herce vhodné předstoupit. Znovu se zde vynořil přízrak *Poražených*, znovu bychom herce s příběhem, který je k mladým tak skeptický, nutili hrát tak trochu „*proti sobě*“ a svému životnímu pocitu.

Že ani *Úklady a láska* stále nebyly to pravé, to se projevilo např. i na mém spekulativním způsobu obsazování. Opět jsem měl vynikající potenciální představitele do úlohy Luisy a Ferdinanda, problém byl ale se „*starými*“. Navrhl jsem celou řadu různých variant obsazení, mnohdy úplně opačných. V jednu chvíli jsem dokonce reálně uvažoval nad naprosto nevhodnou volbou „*chlapečka*“ Cibulky jako prezidenta von Waltera, Ferdinandova otce. Šlo o jasné znamení, že nevím, co mám s textem dělat.

V rámci našich dramaturgických úvah a zkoumání vztahu textu k naší žité skutečnosti jsme nicméně s dramaturgyní Monikou narazili na důležitou otázku: „*Opravdu by se dnes mezi našimi vrstevníky našly další Luisy Millerové, které by byly schopné oběti, jakou Luisa ve hře přinese, když se pro záchranu otce vzdá Ferdinanda?*“ Soudě dle našeho životního pocitu jsme si odpověděli: absolutně ne!

Došli jsme k závěru, že dnešní mladá generace se od Schillerových protagonistů podstatně liší. A že my mladí bychom dnes pravděpodobně nebyli schopní nejen Luisiny oběti, ale možná... možná dokonce ani ukvapené a prudké Ferdinandovy vzpoury.

Když si uvědomím, že naše generace jako jeden ze svých nejpálčivějších problémů vnímá ekologickou krizi, ale že tváří zeleného hnutí mladých se přitom nestal žádný dvacátník nebo pětadvacátník, ale třináctiletá dívka, zdá se mi skutečně, že i do Ferdinanda máme daleko. A že naše generační vzpoura, o které jsem tak toužil hrát, se ve skutečnosti *neděje*. Ani ukvapená a nedomyšlená, ani jakákoliv jiná.

Schillerovy *Úklady a láska* tak na jednu stranu byly další úsměvný pokus, na stranu druhou jsem se s těmito otázkami, které nás text přiměl položit si, konečně dostal na stopu toho, co jsem chtěl vlastně na jevišti říct. Poprvé se přede mnou začala vynořovat témata *nedospělosti a nezralosti mladé generace*. Listopad 2020 se tak

přehoupl do prosince a já už měl v ruce další text: *Marii Antoinettu* amerického dramatika Davida Adjmiho.

Adjmiho interpretace příběhu popravené francouzské královny je pro mě skutečně příběhem *nedospělosti*. Adjmiho Antoinetta nikdy nedospěje, z toho titulu nezvládne historickou situaci, do níž ji dějiny postaví, a zároveň se úplně zbytečně mine s vlastním životem, který vlastně nikdy nežila. Podobně život zahazuje i její manžel Ludvík XVI., kterého nám Adjmi ukazuje, jak před ním (tzn. před vladařskými povinnostmi i životem sexuálním) utíká do pomyslného dětského pokojíčku hrát si s mašinkami a vláčky (respektive: s hodinovými strojky).

Nad textem si začínám – s hrůzou! – uvědomovat, že já sám možná nejsem Adjmiho postavám až tak nepodobný. K uvažování o tom mě inspiruje i pandemické bezčasí (připomeňme, že se nacházíme na začátku prosince 2020), které všichni trávíme zavřeni ve svých bytech. To je vynikající příležitost pro ohlédnutí a jakési srovnání. Jak moc se život, který jsem žil před pandemií, liší od toho, který (ne)žiju teď? Docházím k závěru, že vlastně příliš ne. Nevím, jestli jsem z dřívějšího života měl o moc víc, a musím se sám sebe ptát: neutíkal já jsem před ním úplně stejně jako Adjmiho Ludvík?

Jak se ukázalo později, zjevně jsem mezi svými kolegy nebyl jediný, kdo si tuto otázku v prosinci 2020 kladl.

V titulní roli ukňourané, rozmazlené královny Francie jsem si představoval Barboru Váchovou. Z mé strany šlo zřejmě o správné uhádnutí jejího osobního tématu, protože totéž, co bych od ní jako od Marie Antoinetty vyžadoval, nakonec předváděla v druhé diskové inscenaci našeho ročníku *Instalace izolace* vzniklé formou *devised theatre*, a to v postavě, kterou si Barbora sama napsala.

I když je ale *Marie Antoinetta* zatím asi nejnadějnějším pokusem, prvním pokusem, kde cítím, že skutečně sleduji něco bytostného, pořád se nemůžu úplně radovat. Opět se zde vynoří jisté problémy.

Znovu jsem v situaci, kdy mám vynikající potenciální představitele pro tři hlavní postavy: Antoinettu, Ludvíka XVI. („chlapeček“ Cibulka) a Josefa II. (Marek Frňka).

U ostatních ale narážím. Najít přesvědčivého hraběte Fersena nebo vévodkyni de Polignac a princeznu de Lamballe se mi v ročníku nedaří.

Vyvstávají i jisté problémy se samotným textem. I když je hra vynikající pro rozvíjení tématu nedospělosti a zároveň pracuje s žánrovou synergií a skrývá tedy i značný komediantský potenciál, v jejím závěru v ní vítězí schematismus a zvrhává se ve velmi lacinou a naivní glorifikaci demokratických hodnot. (Samozřejmě nic proti, ale na umění je to jaksi málo...) Stává se téměř agitkou, plakátem, přichází o svou dramatickou dvojznačnost a rozpornost, která je znakem skutečného dramatu.⁷ Přesvědčivý interpretační způsob, jak toto úskalí překonat, nenacházím.

A je tu ještě jeden faktor, který hovoří v neprospěch hry. Na první pohled se sice může zdát jako malicherný, domnívám se ale, že z hlediska psychologie souboru by ho nebylo dobré podceňovat. Copak jsem mohl po *Poražených* předstoupit před své herce s další hrou o francouzské revoluci? Sotva!

Z těchto všech důvodů cítím, že ani *Marie Antoinetta*, byť zdaleka nejlepší z dosavadních pokusů, není to pravé. Pedagogům ji nakonec ani nepředložím. Čas se krátí, mně docházejí síly a ztrácím nervy. „Copak opravdu na světě není text, který bych se svým ročníkem měl dělat? To opravdu nejsem předurčený pro divadlo?!“ křičím v duchu. Konečně ale přede mnou leží alespoň téma, kolem něhož jsem celou dobu nesměle kroužil a které si nyní umím pojmenovat: *nedospělost*.

Události dalších dnů ukážou, že toto téma není vyspekulované, že jsem se k němu neproracionalizoval, ale že jde o *něco bytostného, co v životě řeším*.

Přichází kontroverzní rozhodnutí vlády ČR rozvolnit před Vánocemi 2020 proticovidová opatření a otevřít školy. My máme ihned začít zkoušet klauzurní projekty. Naprosto s tímto krokem nesouhlasím – a mezi svými kolegy nejsem sám. Vždyť denní přírůstky nakažených začaly ještě před rozvolněním prudce stoupat a na území ČR se pravděpodobně vyskytuje nová nakažlivější a smrtelnější varianta koronaviru. To nikdo nevidí, že se řítíme do katastrofy?!

⁷ Jaroslav Vostrý. *Drama a dnešek*. Praha: Československý spisovatel, 1990: s. 27.

Dospělé by ode mě (a mých stejně smýšlejících kolegů) bylo se proti tomu *vymezit, vzepřít se, odmítnout*. Anebo, pokud bych se rozhodl mlčet a poslechnout, pak se tedy co nejsvědomitěji připravit na zkoušení. Neudělám ale ani jedno a na zkoušení jsem připraven jen pofidérně. A opět v tom nejsem sám.

Pociťuji hněv. Hněv na sebe i na své vrstevníky. Hněv na naši nedospělost. Po tom, co mi navíc po telefonu kvůli jisté nepodstatné záležitosti jeden z mých pedagogů vynadaná a oprávněně mi nedospělost vyčte, chodím po bytě a mám chuť do něčeho praštit. A v té chvíli kdesi ve mně – ne tak docela v hlavě, někde hlouběji – zazní věta: „*To už je jak v tom Hrdinovi západu.*“ Nejprve si to odkývám, text jsem četl asi před půl rokem, zaujal mě, ale o jeho realizaci jsem tehdy neuvažoval – ale najednou se zarazím.

Slovy mé dramaturgyně Moniky: „*A pak najednou Vítek zničehonic přišel s tímhle textem. A my jsme oba věděli, že je to to pravé.*“

V Syngově zvláštní komedii se propojila snad všechna témata, která jsem viděl (nebo chtěl vidět) ve dříve zvažovaných textech: *nedospělost mladé generace, útěk, izolace před skutečným životem a jeho promarnění, generační vzpoura, která se nekonala*. Hlavním hrdinou je *ustrkovaný outsider, který nachází spřízněnou duši a který nakonec přestává být outsiderem*. Konec hry je mrazivý, pro postavu Pegeen tragický. Přesto ale příběh chlapce Christyho Mahona, který tak trochu omylem zabil vlastního otce a teď je za to v zapadákově na irském západním pobřeží oslavován jako hrdina (dokud se neukáže, že je jeho otec živý a plný sil...), vyzařuje jistý *životní optimismus*: víru v to, že to s jedincovým životem nakonec přece jen může dopadnout dobře, i když třeba dlouho nevěděl, co s ním.

Vynikající volbou je hra i z hlediska žánru. Text poskytuje skvělou příležitost k *mimování a komediálnímu rozehrávání situací*, a zároveň nabízí silný příběh, jehož interpretaci se můžu *vyjádřit ke stavu světa*. Jsem zde přítom veden něčím, co ve svém životě *skutečně řeším jako problém*: nejde o nic vyspekulovaného, povrchního.

Totéž platí i o mých hercích, kteří *nedospělost a izolování se před skutečným životem* rovněž pociťují jako téma. Syngova důvěra, že Christy nakonec dokáže se

životem smysluplně naložit, nám z tohoto hlediska dává příležitost ke skutečně otevřené tvůrčí sebereflexi. Reflexi kritické, ale přitom ne apriori seabemrskáčské (jak by to hrozilo u *Úkladů a lásky*). Jinými slovy, Synge nám dodává odvalu leccos intimního na sebe na jevišti prozradit, aniž bychom měli pocit, že se pak za sebe musíme před diváky stydět. Naopak, akt hry jako by zde před námi otevíral možnost se od toho negativního očistit.

Znamenitou volbou se *Hrdina západu* ukáže i na poli *herecké dramaturgie*, z hlediska osobních témat jednotlivých herců. Marek Frňka je k roli Christyho přímo předurčen, podobně jako Barbora Váchová pro postavu Pegeen (přinejmenším tedy v mém čtení, kdy se u Pegeen pod slupkou drsné hospodské skrývá křehká, nedospělá holčička). Ona osudová spřízněnost, jaká na jevišti Marka a Barboru pojí, nabízí fantastické interpretační možnosti. Příběh nešťastné lásky Christyho a Pegeen díky ní nabývá skutečně tragických rozměrů.

Úlohy jako by zde ale byly „na tělo“ psány skutečně všem našim hercům (např. i zmiňovanému Cibulkovi) a i ty vedlejší poskytují jejich představitelům značný prostor pro vlastní kreativitu. U diváků ostatně některé z epizodních postav později zaznamenávají velký ohlas (např. Philly Cullen v podání Tomáše Čapka nebo Sára Tanseyová ztvárňovaná Romanou Widenkovou).

Ani vícegenerační charakter hry tentokrát není překážkou. Pro postavy otců máme v ročníku vynikající představitele. V případě Christyho otce starého Mahona je to Jan Staněk, který je po fyzické stránce pravým Markovým opakem: obr a hromotluk, s hlubokým a znělým hlasem. Tento nepřehlédnutelný kontrast mezi představiteli otce a syna nám (kromě jeho tematické potence) v rámci jevištního obrazu a příslušné komediální stylizace pomáhá překlenout fakt, že jde ve skutečnosti o vrstevníky.

Obsazení sedí naprosto dokonale a já vím, co mám s hrou dělat (ve smyslu, že se postupně dobírám funkčních řešení, ne, že bych snad vše věděl na začátku). Nespekuluji, neutíkám do diskurzivního myšlení. Tvořím, postupně odhaluji, co je v textu skryto a k čemu mě inspiruje. Podtrženo sečteno, nechce se mi věřit, že Synge hru skutečně napsal r. 1907, jak se uvádí. Jsem přesvědčen, že ji napsal přímo o nás – a pro nás.

To je dáno skutečností, že v *Hrdinovi západu* jsem našel text, který jsem skutečně *musel* v danou chvíli a s danými lidmi dělat. Šlo o skutečně *bytoštnou potřebu*, nejednalo se, na rozdíl od některých zvažovaných textů, o látku, kterou bych dělat pouze *mohl*, ale nic bytoštného by mě k ní nenutilo, takže výsledek by sotva mohl být dostatečně umělecky přesvědčivý. A nešlo ani o text, který jsem určitě dělat *neměl*, jako byli např. *Porážení*.

O bytoštné potřebě text realizovat vypovídá to, že mě na něj upozornilo samo mé nevědomí, intuice, cit. Nevyspekuloval jsem ho, ani od nikoho „*neopsal*“ (tzn. nezaobíral jsem se jím jen na něčí radu atp.). Dlouhým procesem výběru a četnými omyly jsem zjistil, co vlastně ve svém životě aktuálně řeším a k čemu se opravdu mám potřebu vyjádřit. Tak jsem si vlastně utřídil *otázky, které jsem chtěl textu položit*. A pak přede mnou najednou vyvstala nejen odpověď na otázku, jaký text mám dělat, ale začala se přede mnou otevírat i konkrétní řešení. Konkrétní scénická řešení, která pak v konfrontaci s diváky prokázala v Divadle DISK svou funkčnost.

Touto osobní zkušeností otevírám problematiku režisérova výběru textu nebo látky k inscenování. Ve svém zkoumání se zaměřím na otázky, jak a dle jakých kritérií může režisérova volba textu/látky probíhat, co různé typy režisérů při volbě vede a jaké vnější faktory mohou do režisérovy volby promlouvat a významně ji ovlivňovat. Vysvětlím, proč považuji samotný výběr textu/látky za klíčovou součást režisérova tvůrčího aktu a proč je podle mě možné texty/látky obecně dělit na ty, které daný režisér *může*, *musí* a *nesmí* dělat, a jak lze poznat, do jaké z těchto kategorií text/látka spadá.

Analogicky k existujícímu pojmu *herecká dramaturgie*, označujícímu disciplínu zabývající se možnostmi využití tvůrčího potenciálu herců, budu hovořit o tzv. *režiséřské dramaturgii*.

Jde o úvahy, které mají za cíl přiblížit proces vzniku režisérova osobního repertoáru. O úvahy, které by měly ať už mně samotnému, anebo jinému mladému režisérovi, který se do nich snad začte, pomoci s hledáním odpovědi na otázky: „*Jaký text mám dělat?*“ anebo „*Jaký text mám dělat příště?*“

2. Otázky režisérské dramaturgie

2.1 – Je režisérská dramaturgie otázkou?

Na začátku si musíme položit otázku: má vůbec smysl zabývat se problematikou režisérova výběru textu? Opravdu může být vnímána sama volba textu jako součást tvůrčího aktu? Existují správné a špatné volby? Jsou tady i taková pojetí režie, která naznačují, že ne. Existuje tedy vlastně něco jako *režisérská dramaturgie*?

Myslím, že nemusíme být nutně Emil František Burian, který ve své koncepci režisérského *syntetického divadla* prakticky ruší funkci dramaturga a jeho povinnosti včetně výběru textu takřka kompletně deleguje na režiséra, abychom mohli význam režisérské volby textu docenit.⁸

Jan Grossman připomíná, že jistá pojetí režie význam režisérovy dramaturgické volby textu upozadňují, protože režisér by podle nich měl být schopen kvalitně scénovat jakýkoliv text.⁹ Toto pojetí je spjato s vnímáním režie spíše jako organizačního, koordinačního elementu, ne jako samostatného umění. K tomuto pojetí se hlásí např. František Černý, když píše:

„Představa, že divadelní režie se v Evropě začala formovat až od konce 18. století [...] je mylná. [...] Názor, že divadelní režisér se rodí až v osvícenské a romantické éře, často šířili ve 20. století režiséři sami. Hodilo se jim [...] 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.“¹⁰

V tomto pojetí se režie blíží pouhému řemeslnému rutinérství. Nechce-li Černý vidět skutečnost, že režie se jako skutečně tvůrčí činnost v západním divadle rozhodně nemohla etablovat před zásadními změnami, kterými si divadlo prošlo v 19. století (prudký rozvoj divadelní techniky, nástup moderní dramatiky

⁸ Emil František Burian. „Syntetické divadlo“. In: Týž – Bořivoj Srba (ed.). *Emil František Burian a jeho program poetického divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1981: s. 153.

⁹ Jan Grossman. *Analýzy*. Praha: Československý spisovatel, 1991: s. 299.

¹⁰ František Černý. *Otázky divadelní režie*. Praha: Melantrich, 1988: s. 38.

a s obojím spjaté osamostatnění jednotlivých složek scénického výrazu), znamená to, že přílišný význam režisérovu uměleckému přínosu pro výsledné scénické dílo nepřipisuje.

O režisérech, kteří svou práci chápou podobně i ve vztahu ke scénovanému textu, tzn. domnívají se, že hlavní práci pro vznik scénického díla udělal dramatik a oni už ji jen jaksi dokončí, bez skutečného tvůrčího přínosu, hovoří Sergej Ejzenštejn jako o *režisérech-překladelích* (Vostrý 2009: 168).

Vybavuji si větu, kterou jsem odposlouchal u jednoho kolegy studenta režie při vybírání textu na scénickou tvorbu: „*Já potřebuji takový text, který bude tak dobře napsaný, že ho nebudu muset režírovat.*“

Tento výrok sám o sobě nevypovídá o ničem, dosvědčuje ale Ejzenštejnova slova a poukazuje na jistou tendenci vnímání textu. Tendenci, kterou by asi bylo možné označit jako *textocentrickou*, kdy textocentrismus zde vystupuje jako víra, že v samotném dramatikově textu je skryto *správné řešení*, budoucí forma a scénický tvar.

Existují zde tedy dvě příbuzná pojetí režie, která význam konkrétní volby textu popírají nebo banalizují. U čistě *řemeslného pojetí* je výběr textu bezpředmětný, protože režisér má být schopen scénovat jakýkoliv text, u *překladelské režie* je zase vše už v samotném textu, na režisérovi prakticky nezáleží. Jeho individuální přínos jako by nebyl. V těchto pojetích se tedy nic jako režisérská dramaturgie dost dobře konstituovat nemůže.

S tím je ale nutné polemizovat.

Připomene to situaci, kterou známe od tzv. *herecké dramaturgie*, tedy disciplíny zabývající se otázkami, co by měl konkrétní herec hrát, jaký může jeho obsazení znamenat přínos pro výsledný scénický tvar a jak může ovlivnit další hercův tvůrčí rozvoj (Sílová 2008: 56). I zde se setkáme s přístupy k divadlu, které její význam umenšují nebo přímo popírají.

Na jedné straně zde stojí fakt, že po většinu historie se herecká dramaturgie realizovala víceméně výhradně prostřednictvím tzv. oborů, v jejichž rámci bylo

rozhodujícím faktorem hercovo fyzické vzezření v kombinaci s některými základními psychosomatickými projevy (ibid.). Na straně druhé stojí silná linie režisérů (např. Robert Wilson, Vladimír Morávek nebo duo SKUTR), kteří s hercovou individualitou nepracují a k herci přistupují toliko jako k materiálu pro své scénické kreace. Tato tvůrčí praxe připomíná pojetí herce jako loutky (Vostrý 2014: 266).

Navzdory existenci proudů a linií, které s ní programově nepracují, význam herecké dramaturgie pro moderní divadlo ignorovat nejde. Moderní činoherní divadlo (v důsledku již zmiňovaných proměn z 19. století) opouští staré typy a staré charaktery, které bylo možné charakterizovat jednou dominantní vlastností (Harpagon = lakomec, Tartuffe = pokrytec), a místo nich zavádí moderní charakter jako složitý obraz člověka složeného z mnoha (často protichůdných) povahových vlastností a rysů.¹¹ Zároveň se s nástupem psychologického herectví přesouvá důraz od vnějších znaků na to skryté (Sílová 2008: 57).

V důsledku toho všeho význam hercovy vlastní tvůrčí subjektivity a jeho vlastního hereckého tématu roste, a s nimi roste i význam herecké dramaturgie. Herecká dramaturgie se stává důležitým výdobytkem moderního divadla.

O režisérské dramaturgii v moderním divadle, které (ze stejných důvodů) zavádí a přímo vyžaduje funkci režiséra jako skutečného tvůrce, platí to samé.

Jak se to tedy má s námitkami, které lze proti režisérské dramaturgii vznášet z pozic řemeslné či překladatelské režie? A jak je to s jejich textocentrickými postuláty? Opravdu je ve scénovaném textu ukryto řešení? A navíc ještě „správné“?

Otakar Zich uvádí, že „u každého pravého dramatika existuje dramatické dílo též jako divadelní představení, ovšem jen fantazijní, tedy herecko scénická vize“ (Zich 1986: 74). Důvodem toho je, že umělecké dílo má v receptorovi vyvolat ty duševní stavy (představy, myšlenky, city), které měl umělec, když dílo tvořil (Zich 1986: 74-75). V dramatickém textu se tedy podle Zicha skutečně promítá dramatikova vize a jeho představa. Zároveň ale podotýká, že shoda

¹¹ Jaroslav Vostrý. *Činoherní klub 1965-1972: Dramaturgie v praxi*. Praha: Divadelní ústav, 1996: s. 185-186.

mezi dramatikovou vizí a dramatickým textem může být vždy jen přibližná, a hlavně, že text se teprve stává impulsem pro vznik divadelní vize herců a režiséra (Zich 1986: 75). Tvůrčí režisér tedy na jevišti nerozkrývá řešení ukryté v textu, ale *realizuje svou vizi*.

Rozporovat textocentristický náhled můžeme i spolu s Jaroslavem Vostrým, který tvrdí, že inscenace vzniká nahlédnutím textu/scénované látky optikou režisérovy lidské životní zkušenosti a bez režisérova vlastního tvůrčího přínosu se tedy neobejde (Vostrý 2009: 35).

Zajímavá je v tomto ohledu zkušenost Milana Šotka ze zkoušení jeho vlastní hry *Mlynářova opička*, adaptace několika různých textů Václava Klimenta Klicpery, kterou v r. 2017 ve Stavovském divadle uvedl režisér Štěpán Pácl. O genezi scény, kdy se analfabet Partes (v podání Filipa Rajmonta) snaží přečíst dopis, píše:

„Výstup [...] tvoří v zásadě jen rozepsané hláskování („M – á – má“) a příslušný komentář postavy. Už na prvních čtených zkouškách Filip Rajmont přirozeně ústy stínoval tvar písmene ‚O‘, než ze sebe tuto hlásku vůbec vypravil. Až jednou zkroutil za stolem, jak se úpěnlivě snažil danou hlásku vyslovit, celé své tělo. Tento impuls stal se pro další práci na komediantském čísle zcela zásadní. Spolu s režisérem [...] dospěl Rajmont k tomu, že se danou hlásku podaří Partesovi ze sebe vypravit vždy teprve až tehdy, zlomí-li tělo do tvaru příslušného písmene [...] Bůh sud’, zda si [...] Klicpera představoval herce zkrouceného do tvaru příslušných písmen. Šotek rozhodně ne. A teď je tímto hercovým objevem [...] pravidelně fascinován.“¹²

Zdá se mi, že víc než sama teorie je v tomto ohledu skutečně praktická zkušenost. Já osobně mám s danou problematikou dvě: svou neúspěšnou inscenaci Dykových *Poražených* a již rovněž zmiňovanou nepříliš zdařilou diskovou inscenaci Goldoniho *Poprasku na laguně* absolventa režie Vojtěcha Nejedlého z r. 2019.

Do procesu zkoušení jsem měl v druhém případě jistý vhled a sám jsem do něj nakonec dílčím způsobem zasáhl z pozice něčeho na způsob asistenta režie. Nejedlý si hru, jak se mi svěřil, vybral víceméně z provozních důvodů,

¹² Milan Šotek. *Komedie podle Václava Klimenta Klicpery*. Praha: KANT, 2018: s. 68-69.

bez skutečného vztahu k ní, bez bytostné potřeby scénovat ji. V textu se mu nepodařilo najít nic, co by mu posloužilo jako skutečný tvůrčí impuls, jako provokace jeho tvůrčí bytosti a jeho imaginativního myšlení. Zůstal klouzat na povrchu, se svými herci se omezil pouze na vyrábění „komiky pro komiku“ a skutečný mimický (a etologický) potenciál textu s jeho potenciálním smyslem zůstal nerealizován.

Sám Vojtěch si to v závěru zkoušení uvědomoval a svěřil se mi: „*Já doufám, že to prostě nějak uděláme a bude to dobré, protože ten text je dobrý.*“

Do stejné situace jsem se já dostal s *Poraženými*. Pamatuji si, jak jsem v posledních dnech zkoušení viděl a cítil, že na scéně nic nefunguje, a sám jsem se obelhával: „*Nějak to uděláme a třeba to bude dobré. Třeba to udělá ten text sám! Vždyť je přece skvělý!*“

V obou případech jsme nakonec skončili u snah scénovat text ve smyslu ho pouze ozvučit, rozpohybovat, dobarvit. A doufali, že výsledek bude dobrý díky textu samotnému. To je pojetí scénování jako *ilustrace*. A fakticky příklad režie-překladařství. Výsledky byly samozřejmě tristní. Režiséři nevěděli, co dělají, a text sám byl k ničemu.

Textocentrismus v tomto slova smyslu v moderním divadle nefunguje. Na skutečnost, že řešení a ani „*správná*“ interpretace nejsou a nemůžou být ukryty textu samém, poukazuje i František Xaver Šalda:

„Básník interpretuje ve svém díle život, režisér dílo básníkovo. Dramatické dílo není dotvořeno, vrhne-li básník na papír poslední slovo posledního aktu; naopak: drama tištěné je jen kniha, není ještě drama. [...] Básníkovo pojetí a básníkův výklad jeho básně jest jen jedno pojetí a jeden výklad; vedle něho jest možná řada jiných pojetí a jiných výkladů. Proto není nikterak nutno, aby režisér ztělesňoval na jevišti pojetí básníkovo; ano, na štěstí, není to ani možno [...] básník může dáti svým výkladem 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.“¹³

¹³ František Xaver Šalda. *O věcech divadelních*. Praha: Melantrich, 1987: s. 338.

Textocentrismus se snad mohl na jevišti uplatňovat v době osvícenských počátků českého divadla a před nástupem éry divadla inscenace.¹⁴ A snad se s ním v moderním divadle můžeme do jisté míry setkávat v případech úplně prvního uvedení textu, ke kterému publikum přistupuje specificky a prostor pro nečekaná režijní řešení je zde poněkud okleštěn. Přesto, pokud autor tvoří v intencích *moderního dramatu*, jak ho navrhli Ibsen, Strindberg, Čechov aj., fungovat nebude.

Víme, že ve struktuře dramatu dochází v 19. století k podobným změnám jako u jeho postav. Elementy na scéně už nemůžeme jednoduše rozdělovat na živé a neživé.¹⁵ Jednotlivé prvky na jevišti zakládají jistou *obraznou strukturu*, v níž funguje každý po svém i v souvislostech s jinými, a v těchto kontextech se z pouhých věcí stávají *motiv*y.¹⁶ Můžeme hovořit přímo o *motivické struktuře*, kdy motiv je nejmenší jednotkou potencionálního významu (Vostrý 2009: 85). Teprve z významotvorného napětí, které mezi jednotlivými motivy vzniká, se rodí potenciální smysl předváděného dění (Vostrý 2010: 151-152). Drama už v takovém případě nemůže být pokládáno za jednu pro vždy dané, hotové literární dílo, ale stává se scénickým projektem (Vostrý 2010: 12).

Opět tu platí analogie s herectvím. Stejně jako si jevištní ztvárnění moderního charakteru žádá hereckou interpretaci jednotlivých motivů postav, která je sama o sobě tvůrčím aktem a ústí ve vznik hercova díla, tzv. *herecké postavy*, žádá si interpretaci jednotlivých motivů celého scénického obrazu i samo drama (Vostrý 2010: 151-152). Realizaci této interpretace má na starosti režisér a výsledkem tohoto jeho tvůrčího aktu je *inscenace*. V moderním divadle, v němž herecká postava a inscenace sehrávají funkci konstitutivních složek, nemůže tedy textocentrismus bez vlastního režisérova (a hercova) tvůrčího přínosu fungovat.

Stejně tak nemůže textocentrismus fungovat ani u postmoderních textů, které jsou tak extrémně otevřenou formou, že už se snad ani nedá mluvit o formě dramatu, ani o klasické interpretaci.

¹⁴ František Götz. *Boj o český divadelní sloh*. Praha: Družstevní práce, 1934: s. 8.

¹⁵ Jan Mukařovský. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966: s. 319.

¹⁶ Jaroslav Vostrý. *Scénologie dramatu*. Praha: KANT, 2010: s. 147.

Tam, kde se někdo v moderním divadle o překladatelské pojetí režie pokouší, nedochází k uplatnění všech složek jevištního výrazu. Divadlo přeceněním složky jedné (která má přitom sloužit jako impuls pro hru ostatních složek) nevyužívá plně svůj potenciál. Jde o podobnou situaci, jako kdyby se dnes divadlo opět začalo vracet k praxi hereckých oborů a rezignovalo na hereckou dramaturgii. Na základě toho si trůfám říct, že režisérská dramaturgie je jednou z cest k plnému uplatnění potenciálu moderního činoherního divadla (nebo přinejmenším jedné jeho významné linie).

K překladatelskému pojetí režie může vést tradice vnímání dramatu jako *literárního díla* (díla ukončeného, soběstačného), ale i dodnes doznívající tradice tzv. *absolutního dramatu*. Absolutní drama je extrémně uzavřenou formou dramatu, která se prosazuje od 19. st. (např. dobře udělaná hra, novoromantické drama aj.) a ve které se autor snaží vytvořit dokonalou iluzi skutečnosti, absolutní *tady a teď* (Císař 2011: 68). To má za následek uzavřenost, kdy se zdá, jako by se dramatik pokusil text na papíře i sám zrežirovat. I dnes se na základě toho mohou někteří režiséři domnívat, že to hlavní vykonal autor a oni jeho práci pouze dokončí.

Druhá věc, která k tomuto pojetí režie může svádět, je pouhá režijní bezradnost. Viděli jsme to u *Poražených* a *Poprasku na laguně*. Nedaří-li se režisérovi při zkoušení, může být upnutí se k textu ve smyslu hotového díla režisérovou poslední záchranou – a zároveň hřebíkem do rakve. Nastává zde stav, který režiséři často sami zpětně popisují tak, že při zkoušení „nevědí, co dělají“.

Toto vyjádření je samozřejmě nutné brát s rezervou. Víme, že režisér tvořící induktivně (řeceno s Brechtem) nikdy tak docela „neví, co dělá“.¹⁷ Takový režisér skutečně tvoří až se svými spolupracovníky na zkušebně, postupně objevuje možnosti sebe, svých herců, scénického prostoru, textu. Víme, že i téma inscenace a jednotlivých situací mohou skutečně tvůrčí režisér s dramaturgem před začátkem zkoušení pouze uhadovat, a že tematizace je až výsledkem zkušebního procesu

¹⁷ Brecht 2021, s. 7-8 BRECHT, Bertolt. „Postoj vedoucího zkoušek (při induktivním postupu)“ In: Jitka Goriaux Pelechová (ed.). *Vývojové tendence západního divadla v moderní kultuře*. Praha: AMU, 2021: s. 7-8.

(Vostrý 1996: 40). Proto ostatně Peter Brook přemýšlí o režisérovi jako o „*slepci vedoucím slepce*“.¹⁸

Nezasvěcené oko by při pohledu do zkušebny stav režijní bezradnosti od normálního stavu možná ani nepoznalo: i zde se může vše překotně měnit, nic nemusí být až do poslední chvíle pevně dané atp. Atmosféra je ale jiná. A hlavně: v případě, že míří k úspěšné inscenaci, režisér nakonec vycítí, jaká cesta je *pro něj* a jeho *herce* ta správná. Bezradný režisér jako by proti tomu neviděl a necítil nic, neví, kudy se má (a *chce!*) vydat. Připadá si, jako by úplně ztratil schopnost ovládat jevištní prostor.

Pomoci předcházet stavům režijní bezradnosti může přitom jedna věc: důraz na výběr scénovaného textu/látky s ohledem na režisérovo tvůrčí směřování.

Režisérská dramaturgie je tedy podle mého názoru v moderním divadle důležitou otázkou (analogicky k herecké dramaturgii). Je jednou z cest, jak může režisér v rámci moderního činoherního divadla plně využít a kontinuálně rozvíjet svůj tvůrčí potenciál a v návaznosti na to (jak ještě uvidíme) i potenciál celého souboru, divadelního prostoru atd. A v souvislosti s tím je režisérská dramaturgie a důraz na režisérovův výběr textu/scénované látky i jednou z pojistek (byť ne 100% funkčních), jak se vyhnout stavu režijní bezradnosti.

¹⁸ Peter Brook. *Prázdný prostor*. Praha: Panorama, 1988: s. 148.

2.2 – Režisérská dramaturgie a režisérovo téma

Viděli jsme, že u režisérů-překladatelů a režisérů-rutinérů je otázka režijní dramaturgie skutečně bezpředmětná. V moderním divadle a u – slovy Ejzenštejna – *režisérů-tvůrců* je tomu ale jinak (Vostrý 2009: 168).

Režisér-tvůrce je v moderním divadle postaven před nelehký úkol: koordinovat diferenciované složky jevištního výrazu směrem k umělecké výpovědi, a to umělecké výpovědi rezonující s publikem. Navíc, od 19. století (v souvislosti s romantismem) je na režiséra kladen požadavek originality a výrazné interpretace (Císař 2011: 120).

Od éry expresionismu a symbolismu a meziválečné avantgardy v některých pojetích navíc přibude požadavek, aby divadlo o světě jen nehrálo, ale aktivně se na jeho formování podílelo, vytvářelo ho, bylo v něm tvůrčí silou a viditelným korektivem (Götz 1934: 62). K takovému typu divadla směřují např. Erwin Piscator a Bertolt Brecht.

Režisér není a nemůže být schopen všem těmto požadavkům dostát, skončí-li při práci na textu bezradný. Režisér potřebuje mít ve scénované látce (což nemusí být nutně dramatický text) jistou oporu. Musí cítit *bytostnou potřebu* danou látku realizovat. Realizuje-li text, který si sám nevybral (a který *by si* sám nevybral), musí si v něm najít něco svého, něco, co si bude o realizaci říkat.

Dá se říct, že z tohoto hlediska můžeme v rámci režisérské dramaturgie dělit všechny myslitelné texty a látky ke scénování do tří skupin: ty, co režisér dělat *může*, ty, co režisér v danou chvíli a s danými lidmi dělat *musí*, a ty, které by *dělat neměl*.

Cílem režisérské dramaturgie je hledat takové texty/látky, které režisér dělat *musí*, upřednostňovat je před texty, které pouze dělat *může*, a eliminovat z jeho přemýšlení texty, které v zájmu potenciálního scénického tvaru dělat *nemůže*.

Co to znamená, že režisér text (v danou chvíli a s určitými lidmi) *musí* dělat? To je samozřejmě složitá otázka. Dá se říct, že odpověď na ni je u každého režiséra jiná, a právě to činí toho či onoho režiséra jedinečným.

Jaroslav Vostrý hovoří o dvou základních typech režisérů. Prvním typem jsou režiséři, které při výběru látky ke scénování vede *touha vyjádřit se ke stavu světa*. To bývají zpravidla tzv. *režiséři-intelektuálové*. Druhým typem jsou režiséři, které vede nutková tělesná potřeba realizovat *mimický potenciál* dané látky. Zde máme co dělat s režiséry, kteří mají svým založením blíže k herectví a ke komediantství (Vostrý 2014: 276).

V těchto případech se pravděpodobně jedná o dva krajní póly a v praxi se při výběru textu může režisér ocitnout i mezi nimi. Vzpomeňme např. na mé výběrání textu do Disku, kdy jsem stál rozkročen mezi touhou mimovat a potřebou říct něco nejasně tušeného o stavu společnosti a musel jsem najít text, ve kterém by se obojí organicky propojilo.

Kromě vlivu samotného režisérova založení tu dále existuje souvislost s něčím, co bychom mohli nazvat režisérovým *osobním tématem*.

Nejde zde o téma ve smyslu nějakého verbalizovatelného obsahu, ale ve významu, jak o něm přemýšlí Jaroslav Vostrý. Jde o cosi, co se projevuje při střetnutí tvůrčovy individuality s okolím (Vostrý 1996: 39). O jistou složku osobnosti, která dokáže mobilizovat celou bytost k tvorbě a která má zásadní podíl na výsledné podobě díla. U režiséra pak má osobní téma vliv na výběr textu/látky i na to, jakým způsobem režisér text/látku scénuje.

Jak přesně se režisérovo téma promítá do výběru textu?

Pamatuji si na radu, kterou k nám studentům režie a dramaturgie pronesl jeden z našich režijních pedagogů: „*Hledejte svoje témata!*“ Tato věta by se podle mého dala přepsat i jako: „*Pěstujte režiséřskou dramaturgii.*“ A možná by to v něčem bylo i vhodnější.

Jsem toho názoru, že hledání osobního tématu nelze (u režiséra i herce) považovat za proces, který bude někdy hotový, uzavřený. Svá témata lze s každou novou inscenací znovu hledat, nikdy je však podle mě není možné definitivně nalézt. Stav, kdy režisér své osobní téma dokáže bez váhání verbalizovat a pokládá ho

za jednou pro vždy nalezené, je stav, kdy se, řečeno s Brookem, stává „*mrtvolným divadelníkem*“ (Brook 1988: 149).

Téma, které chtějí rozvíjet v inscenaci, dramaturg s režisérem v přípravné fázi inscenace vždy pouze předběžně uhadují (Vostrý 1996: 40). Netuší, kam je posune práce na zkušebně. Domnívám se, že mezi osobním tématem a tématem inscenace existuje v tomto ohledu podobnost. A že i osobní téma je tedy vždy spíše jen *tušené* a realizuje se až vlastní tvorbou.

A stejně jako téma inscenace nebo dílčí situace, i téma osobní je plodem obrazného, imaginativního myšlení. Proto ho bývá problém pojmově pojmenovat (Vostrý 2009: 93). Pro tvorbu to ale není nutné, režisér si obvykle vystačí s přibližným pojmenováním na základě tušení, cítění.

Ve fázi výběru textu/látky může být podle mého názoru jistě přínosné, když se režisér o jakousi přibližnou formulaci svého osobního tématu pokusí. Není ale žádoucí, aby tomuto formulování věnoval více mentální energie než jeho samotnému pocítění (mohli bychom říct: *imaginativní reflexi*) prostřednictvím dialogu s textem/látkou. Jinak tu hrozí nebezpečí, že si režisér do textu bude promítat témata racionálně vyspekulovaná, ne skutečně bytostně svá, vycítěná, jak se to dělo např. mně při vybírání textu do Disku.

Výsledek snahy své téma přibližně formulovat by zároveň režisér nikdy neměl brát jako uzavřenou, hotovou věc. Scénuje-li režisér text (látku), jako by s ním vedl dialog. Adekvátně svému tématu klade textu jisté otázky. Až konkrétní inscenace prokáže, jestli si pro dialog vybral dobrý, nebo špatný text. A jestli kladl otázky dobré, anebo špatné. Má-li ale vždy režisér ty stejné otázky připravené dopředu, dá se mluvit o *tvůrčím* dialogu? Nebo spíše o naplňování mrtvolného schématu?

Osobním tvůrčovým tématem je vždy něco bytostného. Něco, co tvůrce ve svém životě sám řeší. Říkám-li „řešit“, nemusí to znamenat, že jde o určitý verbalizovatelný problém. Obecně jde spíše o jistý *prožitek světa*, který funguje jako impuls mobilizující celou bytost k určitému tvůrčímu projevu.

Může to připomenout úvahy Jaroslava Vostrého o dramatické situaci. Dramatická situace podle něj vzniká tam, kde postavy řeší nějaký bytostný problém

(Vostrý 1990: 8-9, 19 i jinde.). Není-li problém bytostný, dramatická situace nevzniká, protože postavy k jednání nic *nenutí*. Není tak naplněno jedno ze základních kritérií dramatickosti, protože dramatická situace je taková, kdy je nutné jednat.¹⁹ Analogicky k tomu se mi zdá, že i režiséra musí ke scénické tvorbě pudit něco, co v životě bytostně *řeší*, nebo bytostně *pocítuje*. A že právě toto „něco“ zakládá na režisérovo osobní téma.

Vyvstává tu ale otázka: co tato lehce vágní formulace znamená? Co to znamená: „*bytostně řešit*“? Nebo „*bytostně pocítovat*“?

To je samozřejmě otázka dost dobře nezodpověditelná, odpověď na ni bude u každého režiséra individuální. Můžeme se bavit spíše o tom, co je opak stavu, kdy režisér něco *řeší „bytostně“*.

Na základě vlastní zkušenosti si dovolím tvrdit: *bytostné* ≠ *diskurzivní*.

Víme, že umělecká tvorba je spjata s obrazným myšlením a nevědomím. Racionální, diskurzivní, analytické myšlení jim vstupuje do služeb, přináší impulsy, koriguje je. Nemůže být ale v rámci tvorby vůdčí složkou. Racionální analýzou dramatu žádné drama nenascénujeme. Analýza nám otevírá mnoho možností a potenciálních řešení, ale neřekne nám, jaké je *pro nás* to správné. Snažíme-li se drama vyždímat z analýzy, nedaří se nám chytit něčeho, co by nás při tvůrčí práci vedlo. Obrazné myšlení umí naopak takové záchytné body najít a tvůrčí problémy řešit, nejen produkovat další.

Z toho vyplývá, že něco, co *bytostně řeším*, tedy není možné zaměňovat za pouhý intelektuální zájem.

Uvedu příklad: disponuji značnými znalostmi o Velké francouzské revoluci a její interpretaci vnímám jako podstatný společenský problém. Je to ale problém *intelektuální*, ne bytostný, zasahující všechny složky mého já. U Dykových *Poražených* jsem tedy skončil bezradný, analýza a mé vědomosti naopak vše kreativní umrtvovaly.

¹⁹ Jan Císař. *Základy dramaturgie*. Praha: AMU, 2009: s. 23.

Jiná věc to byla u *Hrdiny západu*. Tam, kde jsem zjistil, že mám něco společného s Christy Mahonem, drtivá většina mých vrstevníků také, a že mě to rozčiluje, protože můj život v důsledku toho za mnoho nestojí, tam se náhle řešení začala otevírat sama (pochopitelně míněno s příslušnou energetickou, časovou a mentální investicí). A do tvorby se nejspíš zapojily i ty složky mého „já“, o nichž jsem nevěděl, že se do tvorby zapojují, anebo o nichž jsem vůbec nevěděl, že je mám.

V případě *Hrdiny západu* šlo v jádru o velmi osobní problémy, přímo problémy rázu *intimního* (i když se zde nakonec od osobních problémů dostáváme k problémům společenským, tzn. postupujeme od *nedospělého jedince* k *nedospělé generaci* a dokonce k celému *nedospělému světu*). To ale neznamená, že bytostně nemůže být režisér angažován i v problémech méně intimního charakteru, dokonce v problémech náležících do sféry veřejné. Zmínit můžeme např. Jiřího Havelku, Lukáše Brutovského anebo ze zahraničních Thomase Ostermeiera, jejichž témata jsou vysloveně *společenská*.

To samozřejmě souvisí s faktem, že skutečně bytostné problémy hranice sfér překračují. Problémy primárně rázu intimního si tak, jsou-li pociťovány jako bytostné, zasluhují veřejnou pozornost, a naopak, veřejné problémy se promítají do sféry osobní (Vostrý – Sílová 2009: 54). Problémy související s tvůrčovým osobním tématem z toho důvodu mohou svou podstatou spadat do libovolné sféry.

Jak už bylo řečeno, ať už je osobní téma spojeno s čímkoliv, vyznačuje se tím, že mobilizuje celou tvůrčovu bytost k tvůrčímu aktu. Uhadování témat herců je proto klíčovou součástí herecké dramaturgie a v jisté linii moderního činoherního divadla důležitým úkolem dramaturga a režiséra. V tomto typu činoherního divadla je žádoucí vybírat takové texty/látky, které určitým způsobem rezonují s tématy herců, protože právě realizace hercova individuálního tématu může dodat předváděnému dění naprosto netušený vyšší smysl (Sílová 2008: 59).

Nejde tu skutečně o pouhou sebe prezentaci, tedy o prezentaci sebe a svého tématu. Tvůrčí konfrontací vlastního tématu se scénovanou látkou spějeme k něčemu, co nás jako jedince přesahuje. Ozývá se zde *dialogická podstata* moderního divadla: z dialogu mezi hercovým osobním tématem a předlohou (stejně jako z napětí mezi motivy inscenace) vzniká *vyšší smysl*. Právě díky tomu

jako by se tvůrcovo téma s každou novou inscenací mohlo rodit jaksi od znovu, být trochu jiné, než bylo minule, a ve výsledku může nabrat i podobu naprosto nečekanou (Sílová 2008: 63).

Podobnou péči, jakou v tomto ohledu věnují určití režiséři a dramaturgové v rámci herecké dramaturgie hercům, by měl prostřednictvím důrazu na výběr scénované látky režisér v moderním divadle věnovat i sám sobě. Cílem je najít látku, která se dotýká toho, co režisér bytostně řeší, a tedy jeho osobního tématu. V tom spočívá význam režisérské dramaturgie.

2.3 – Co režisér bytostně řeší?

V této kapitole se zaměřím na různé metamorfózy *bytostných problémů*, které režiséři ve svých životech řeší, a které tedy mají na režiséřskou dramaturgii rozhodující vliv.

Řekli jsme, že dramatická situace vzniká tam, kde jednájící postava řeší nějaký bytostný problém. A že u textů/látek, které režisér *musí*, a nikoliv pouze *může* scénovat, platí, že skrze ně má příležitost vyjádřit se právě k něčemu, co sám ve svém životě bytostně řeší. To nemusí znamenat, že režisér dopředu ví, že chce publiku adresovat zprávu o stavu světa či společnosti. To, co v životě řeší, se může vyjevit i realizací mimického potenciálu předlohy.

Problémy, které režisér řeší bytostně, pochopitelně zahrnují celou režiséřovu bytost, všechny roviny jeho bytí, a inspirují tak k velké umělecké syntéze, k realizaci vlastního tématu. Jak už jsme ale viděli, srovnáme-li případy jednotlivých režisérů, jejich témat a dramaturgických voleb, zjistíme, že problémy, které ve výsledku uchvacují celou bytost, pramení v různých rovinách osobnosti.

Hovořili jsme o režisérech, jejichž témata jsou spjata s problémy společenskými, existujícími reálně mimo dotyčné tvůrce (Ostermeier, Havelka, Brutovský...). Bytostnými činí tyto problémy objektivně existující mimo samotné režiséry jejich *subjektivní prožitek*.

Oproti tomu najdeme režiséry, u nichž jako by tématem byl samotný prožitek světa *jako celku*, nejen jistého *okruhu dílčích problémů*. Jde o režiséry, u nichž se dá říct, že se vlastním tématem stává jejich estetické vnímání. Režiséři tohoto typu, jako např. Robert Wilson, se obvykle vyznačují nezaměnitelnou, výraznou estetikou, je pro ně typické silné výtvarné cítění a sklony k velké stylizaci.

U těchto režisérů jako by na první pohled ani příliš nezáleželo na tom, jakou látku realizují – hlavní je, že dává průchod jejich estetickému cítění. Samotným tématem se zde stává *forma*. Naproti tomu u první zmíněné skupiny režisérů vzniká téma obvykle ze *vztahu formy a obsahu*, jak to popisuje Lev Vygotskij.²⁰

²⁰ Lev Semjonovič Vygotskij. *Psychologie umění*. Praha: Odeon, 1981: s. 161.

Chtělo by se říct, že východiska obou těchto přístupů jsou na první pohled opačná. Přitom ale mají oba jedno společné: u tvůrčím způsobem pracujících režisérů vycházejí z určitého bytostného prožitku.

Totéž platí i pro skupinu režisérů stojících někde mezi těmito dvěma póly, u kterých se téma realizuje ve specifickém náhledu na určitou skupinu dramatických textů, a to jak pokud jde o interpretaci, tak o estetický zážitek z nich. K takovým režisérům patří např. Martin Františák se svým sklonem odhalovat ve zdánlivě konvencionálním lidském chování skrytou rituálnost a ritualitu, anebo Štěpán Pácl a Jan Antonín Pitínský se svými pomyslnými „českými cykly“. I u těchto režisérů je specifické čtení výrazem něčeho bytostného.

Tutéž vnitřní příbuznost můžeme vysledovat i u dalších zdánlivě dokonale antagonických přístupů k divadlu.

Výmluvný je příklad, kdy na jedné straně stojí tzv. Bildungstheater, tedy pojetí divadla opírající se o minulou tradici a živý dialog s ní a o nadčasové hodnoty, a na druhé divadlo, které bych si velmi nepřesně dovolil označit jako *divadlo aktuálního životního pocitu*. Sem řadím např. časové divadlo, divadlo uplatňující výrazně aktualizací přístup ke klasickým kusům (u kterého se setkáváme s tendencemi redukovat nadčasové dramatické příběhy na pouhou aktualitu), anebo postmoderní fenomén *devised theatre* (Vostrý – Sílová 2009: 38).

Ve spisu *Boj o český divadelní sloh* se oběma těmito odnožemi divadla zabývá František Götz. O Bildungstheateru píše:

„V době na konci [19.] století se u nás dělal ten typ divadla, jemuž Němci říkají Bildungstheater, tedy divadlo, jež chce vzdělávat, usiluje o estetické hodnoty bezohledu na dobu a člověka [...] Divadlo usiluje o tak zv. věčné básnické hodnoty, divák ať poslouchá, poznává a přizpůsobuje se vzorům nesmrtelné krásy, třeba se trýzní novou duševní mukou a má dnešní touhy. [...] Bildungstheater je divadlo protismyslné. Nepřihlíží k tomu, co je jedině potřebné, k době, potřebám duše lidské, živelným tužbám [...] společnosti. Pravé divadlo je kolektivní hygienou [...] duše, odstraňuje z ní přetlak spodní démonie a organizuje v ní vyšší duševní zdraví formací příkladných pozitivních typů. Bildungstheater pomíjí tedy samotné základy

divadla, sám jeho smysl a účel. [...] Jde mu jen o literaturu, jíž modloslužebničt
(Götz 1934: 8).

Bildungstheater Götz nekompromisně zavrhuje. Vadí mu, že klade důraz na „*nadčasové básnické hodnoty*“ a údajně zapomíná, že divadlo je vždy *tady a teď* a že tedy musí hrát *o současnosti* a pro *současného diváka*. Götz požaduje výhradně divadlo tzv. *držící prst na tepu doby*, protože jen „*ten divadelní sloh je silný, jenž vyrůstá z pravého pocitu života té které doby a dovede jej stabilisovat a umocnit do plného divadelního tvaru*“ (ibid.). Praxi Bildungstheateru považuje za překonanou.

S odstupem téměř devadesáti let od vzniku Götzovy studie můžeme říct, že domněle přežitý Bildungstheater ze světa nevyumřel. Naopak, praxi Bildungstheateru *osobitě a po svém* rozvíjejí i hvězdní evropští režiséři, jako např. Michael Thalheimer (Vostrý – Sílová 2009: 47). Na domácí scéně jsou významnými představiteli Bildungstheateru (a s ním spojeného tzv. *velkého činoherního divadla*) např. Hana Burešová nebo Štěpán Pácl.

Je zajímavé srovnat přístupy režisérů těchto protichůdných proudů z hlediska režisérské dramaturgie.

Je beze sporu, že v divadle *aktuálního životního pocitu* skutečně tvůrčí režiséři divákům zcela bezprostředně předkládají problémy, které bytostně řeší. Ať už jde tedy o problémy v pravém slova smyslu, anebo o estetický prožitek světa. (Umělecky méně potentní režiséři, režiséři rutiněři či ekvivalent režisérů-překladatelů se v rámci tohoto proudu upínají k napodobování a omílání aktuálních inscenačních trendů.)

Naproti tomu, obrátíme-li se opět na Götze: zdá se, že o tom, jestli se režisér může něčeho bytostného, co v životě skutečně řeší, dotýkat i v Bildungstheateru, Götz pochybuje. Za použití terminologie Petera Brooka, Götz Bildungstheater obviňuje z „*mrtvolnosti*“, z omílání minulých schémat, planého tradicionalismu a režijního překladatelství.

To je do jisté míry oprávněné. Právě touto *mrtvolností* se vyznačuje Bildungstheater v podání režisérů-rutinérů a režisérů-překladatelů. Jaký je ale v podání silných režijních osobností?

Jedním z mých nejsilnějších divadelních zážitků, ne-li vůbec nejsilnějším, bylo Thalheimerovo nastudování Aischylových *Peršanů*, které jsem měl možnost zhlédnout ve vídeňském Akademietheateru v r. 2019. Thalheimer v textu nehledal povrchní aktualitu, měli jsme zde co dělat s interpretací formou amplifikace, s důrazem na to *nadčasové* (Císař 2011: 144). Není jistě neoprávněné hovořit zde právě o Bildungstheateru, tedy podle Götze o divadlu mrtvolném. Z představení jsem si přesto odnesl intenzivní a velmi znepokojující divácký zážitek.

Hru Thalheimer inscenoval v intencích deklamačního divadla, z jehož konvencionality text vychází. Důraz kladl na prozodii slov, která se v podání jeho herců skutečně „*stávala tělem*“ (Vostrý – Sílová 2009: 43). Zvuková kvalita slov divákovi umožňovala vnitřně hmatově (a tedy přímo fyzicky) pocítit situaci a situovanost postav (Vostrý – Sílová 2009: 42). Důkazem skvělé práce Thalheimerových herců v tomto ohledu byla skutečnost, že tomuto fyzickému pocítění mi nijak nebránilo ani ne zcela dokonalé porozumění cizímu jazyku.

K situovanosti postav odkazovaly i kostýmy výtvarnice Katrin Ley Tag. I když většinou vycházely z dnešní módy, nešlo zde o aktualizaci, o přenos děje do současnosti. Kostýmy ve výsledku působily dobově jaksí „*neutrálně*“, podstatná zde byla jejich symbolická potence, poukazující právě k situaci.

Zlaté šaty s dlouhou vlečkou královny Atossy evokovaly obrazy velkých orientálních panovnic (např. královny ze Sáby). Když se její říše zhroutila, šaty si svlékla. Duch krále Dáreia se do světa živých vrátil v černém smutečním obleku, navozujícím představu pohřbu a nebožtíka v rakvi. Že přišel „*odjinud*“ a že zpátky na svět musel *vystoupat* z podsvětí, to připomínaly hůlky na nordic walking, o které se opíral. Na nohou měl vysoké koturny, které mu na jednu stranu propůjčovaly vyzařování velkého mrtvého krále a někoho, kdo je po smrti nad dění na zemi „*povznesený*“, zároveň mu ale při pohybu působily viditelné potíže a do jeho hry se s nimi dostávala jistá těžkopádnost a *bezmoc*. Dalo by se mluvit o bezmoci ducha, který už do dění na zemi nemůže zasáhnout. Posel se zprávou o Xerxově porážce předstoupil před královnu jen ve spodním prádle a s výrazným

bledým líčením: smrtelně vyděšený, malý, svým úkolem zaskočený a zcela nepřipravený. A sám Xerxes po návratu z války skončil na jevišti nahý, od hlavy až k patě zalitý krví. Krev mu na podlaze podkluzovala a přivodila mu řadu bolestivých pádů. Nakonec už se nedokázal ze země zvednout a zůstal bezvládně ležet, s hlavou položenou v Atossině klíně.

Klíčovou úlohu pro vyznění celé inscenace sehrálo scénografické řešení Olafa Altmanna. Na první pohled vypadalo nenápadně: děj se odehrával v prakticky prázdném prostoru vymezeném pouze dvěma bočními stěnami a stropem. Vzadu bylo vidět ničím nezakrytou nevzhlednou cihlovou zeď budovy Akademietheateru. Později se ale ukázalo, že strop na dvojici stěn nespočívá, ale že jde o nad scénou zavěšený blok, který se může zhoupnout dopředu.

K tomuto obrovskému scénickému gestu se Thalheimer uchýloval vždy, když měla na scénu vstoupit nová postava. Blok se zhoupnul, zvedl poryv větru a na jevišti neustále přítomnou Atossu a náčelníka sboru (který zde byl redukován právě jen na jednoho herce) málem ze scény smetl, vyhnal je dopředu na samý její okraj. Zhoupnul se jim těsně nad hlavami, kde pak zůstal na chvíli viset (jako pověsný Damoklův meč), čímž zároveň úplně zakryl pohled na scénu. Když se pak blok vrátil na místo, vzadu už stála nově příchozí postava. Působilo to, jako by postavy na scénu vrhala nějaká vyšší síla.

Víme, že tragédie je založená na *konfrontaci jedinců s řádem kosmu*, skrze niž mohou diváci v hledišti tento řád nahlédnout, prožít jej s příslušným odstupem i spoluúčastí.²¹ V tomto scénografickém řešení jako by se u Thalheimera kosmický řád přímo zhmotnil. Pohyb kamenného bloku nad hlavami postav jako by zpodobňoval zásah kosmických sil do jedincova života. V hrůzostrašných okamžicích, kdy blok zůstal na okamžik viset těsně nad postavami, jsme mohli *fyzicky pocítit* postavení člověka v kosmu, jeho podřízenost vesmírnému řádu a způsob, jakým ho kosmos trestá za *hybris*.

Něco podobného, podobný fyzický prožitek člověka přesahujících vyšších sil, jsem kromě *Peršanů* zažil např. u inscenací Senecovy *Faidry* nebo Calderónova *Znamení kříže* v režii Hany Burešové. I zde šlo o obraz člověka v područí vlastních

²¹ Jan Vedral. *Horizont události*. Praha – Bratislava: Pražská scéna – Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2015: s. 118.

destruktivních vášní a o obraz jeho konfrontace s vesmírným řádem. Aniž by se od režisérů jednalo o jakýkoliv projev mysticismu nebo mystiky, ze všech těchto inscenací jsem si odnesl *zážitek čehosi transcendentálního*, přesahujícího nejen postavy, ale i mě.

Jak je možné, že tyto inscenace, které klasické texty nijak násilně neaktualizovaly a fungovaly na interpretačním principu amplifikace, kdy se interpretace soustředí na to „nadčasové“, mohly dnešního diváka (ale např. i kritiky, jak dokládá Cena Alfréda Radoka za ženský herecký výkon roku pro Helenu Dvořákovou za roli Faidry) tak citelně zasáhnout?

Víme, že akt divadelního představení je aktem komunikace, dialogem mezi jevištěm a hledištěm. Podmínkou skutečně oboustranného dialogu je *zájem o předmět komunikace*. Pokud tedy s publikem rezonovala inscenace kladoucí důraz nikoliv na aspekty aktuální a časové, ale na nadčasové a obecně platné, a ze strany publika se nejednalo např. o pouhé snobství, znamená to, že se inscenace musely dotknout něčeho, co současné publikum ve svých životech řeší.

Nadčasovost je nadčasovostí právě proto, že se nás dotýká *právě teď*. Že jde o cosi pro naše životy stále aktuálního, a přitom ne o pouhou aktualitu. Právě to umožňuje praxi scénické interpretace a aktuálního čtení nadčasových látek prostřednictvím amplifikace. To ale nutně znamená, že režiséři museli v textu najít něco, co ve svých vlastních životech sami řeší (protože, jak už víme, nelze dost dobře hrát o něčem, čemu vnitřně nerozumím). A pokud výsledky jejich práce vyvolaly tak pozitivní ohlasy, chce se říct přímo: *bytostně řeší*.

Z hlediska určité části dnešní inscenační praxe je tedy třeba zpochybnit Götzovo tvrzení, že v Bildungstheateru z *podstaty věci* nemůže jít o nic, co se nás aktuálně bytostně dotýká. Pokud by Thalheimer místo člověka v kosmu právě takto sám *nepocítoval*, sugestivní obraz z *Peršanů* by vytvořit nedokázal.

Nenechme se tedy zmást: ani nadčasový a obecně platný text nelze scénovat bez bytostného zápalu, bez toho, že si v něm režisér najde něco vlastního a osobního. Taková praxe by odpovídala režijnímu rutinérství či režii-překladačství a výsledek by byl podobný jako u mých *Poražených*.

I v Bildungstheateru, kladoucím důraz na „nadčasové básnické hodnoty“, nikoliv na aktuálnost, je tedy rozhodující režisérův životní pocit a životní zkušenost. Něco, co bytostně řeší.

Co znamenají tyto závěry v otázce režiséřské dramaturgie?

Zásadní mohou být zejména pro problematiku vztahu režiséra a tzv. *klasiky*, tedy textů, které se staly součástí pomyslných kulturních kánonů a které v rámci dlouhé inscenační historie bezpečně prokázaly svou nadčasovost. Vidíme, že ani nadčasové kanonické texty nemůže režisér dělat pouze proto, že jsou klasické, kanonické a nadčasové. I k těmto textům, stejně jako k jakémukoliv jinému textu, si musí najít svůj vztah, svůj osobní důvod, proč je chce dělat. Má-li být při zkoušení úspěšný, musí v nich najít něco, co bytostně řeší, něco, co celou jeho osobnost aktivizuje k tvůrčímu činu.

I tyto klasické texty tedy můžeme v rámci režiséřské dramaturgie rozdělovat do kategorií: *můžu dělat* – *musím dělat* – *nemůžu dělat*. A i tyto texty, i přes jejich obecně uznávané a praxí prověřené kvality, se mohou u toho kterého režiséra ocitnout i na seznamu textů, které dělat nemůže.

Praxe, kdy režisér režíruje klasické texty právě jen proto, že jsou klasické, může vést k chladnému akademismu, který má blízko k Brookovu *mrtvolnému divadlu*. Víme, že Brook si stěžuje, že mrtvolné divadlo nedokáže opravdu komunikovat s divákem a divák se nudí (Brook 1988: 12-13). V tomto případě dochází k témuž. Příčinou, proč takové inscenace nekomunikují s divákem, je, že scénované látky ve skutečnosti nekomunikují (nebo nekomunikují dost) ani se samotnými tvůrci.

Opět se zde dostáváme k rysu typickému pro moderní divadlo: v moderním divadle režisér *neuvádí hru*, nerozpohybovává a neozvučuje na jevišti text, ale na základě impulsu, který mu hra (nebo jiná látka) poskytne, vytváří *tematizovaný obraz jednání* a *motivickou strukturu*, které se propojují v inscenaci (Vostrý 2009: 6). Skutečně velkého tvůrčího činu je za těchto okolností režisér schopen právě při inscenaci textů/látek, které se dotýkají něčeho, co v životě bytostně řeší, ať už to v jeho případě znamená cokoliv. V případech, kdy jsou si této skutečnosti režiséři a dramaturgové vědomi, má to v moderním divadle významný vliv na repertoár.

2.4 – Estetika a repertoár, repertoár a estetika

Víme, že pro moderní činoherní divadlo je příznačná praxe divadla inscenace. Jádrem inscenace je podle prof. Vostrého nikoliv *výjev ze hry*, ale *obraz jednání* (Vostrý 2009: 14). Obraz jednání, který může a nemusí být inspirován impulsem textové předlohy, vychází z režisérovy životní zkušenosti (Vostrý 2009: 35). Právě to jej činí jedinečným a právě proto je v moderním divadle potřeba režisérův skutečně tvůrčí vklad.

V zájmu umělecky smýšlejícího režiséra je, aby pro svou tvorbu vyhledával – ať už sám, anebo v kooperaci s dramaturgem – texty, které jsou s jeho životní zkušeností co nejkompatibilnější. Jde tedy o texty, které *musí* dělat. Těch je zákonitě méně než těch, které dělat pouze *může*, a pravděpodobně i méně než těch, které by dělat *neměl*. Vyhledávání těchto textů (= režiséřská dramaturgie) může být tedy složitý a náročný proces. Viděli jsme to na příkladu mé komplikované cesty k *Hrdinovi západu*.

Nyní si ale představme situaci imaginárního režiséra, který v ruce drží text hry a ví (ve významu: ví celou bytostí, tzn. spíše *cítí*), že tuto hru *musí* dělat. Následuje přípravná fáze, kdy režisér spolu s dramaturgem a výtvarníky inscenaci připravuje teoreticky, u stolu. V hlavě rozvíjí svou představu, dále ji zkonkrétňuje a zjišťuje, co vše bude na jevišti pro svou inscenaci potřebovat.

V souvislosti s fází příprav inscenace textu, který režisér *musí* dělat, vyvstává zajímavá otázka: co přesně režisér na samém začátku ve své představě vidí? Jaká je jeho úplně *prvotní představa*, na jejímž základě dochází k závěru, že právě tento text musí přivést na jeviště?

Začneme u mé vlastní zkušenosti. U *Hrdiny západu* jsem dění na scéně napoprvé viděl tak, jak ho Synge popisuje. Dá se říct, že k situacím jsem následně postupoval „zevnitř“. Snažil jsem se je pocítit, dobrat se jejich jádra, toho, o čem *pro mě* vlastně jsou. Konfrontoval jsem Syngův text s vlastní životní zkušeností – a následně nacházel společné východisko.

Uvedu konkrétní příklad. Jedním z nejvýraznějších posunů situací oproti tomu, jak je Synge napsal, je určitě naše řešení scény, kdy spolu Christy a Pegeen poprvé

zůstanou sami. U Synge Christy sedí na lavici a zahřívá se u ohně, Pegeen mu nese jídlo. V naší inscenaci Pegeen Christyho koupe. K tomuto řešení jsme se s naším tvůrčím týmem dobrali postupně, určitě jsem ho v mysli neviděl hned. Dlouhou dobu jsem si scénu představoval tak, jak ji Synge napsal. Jen to pro mě nebylo ono.

Stěžejním tématem hry pro nás byla Christyho *nedospělost*. Jako jeden z nejzásadnějších projevů této nedospělosti jsem vnímal skutečnost, že Christy za jednadvacet let svého života nikdy nepromluvil s dívkou. S žádnou nezažil jedinou intimní zkušenost. Když s Pegeen, v jeho očích velkou krasavicí, uprostřed noci v krčmě na pustém západním pobřeží osamí, je to nejerotičtější situace, do jaké se v životě dostal. A pochopitelně, že touto situací se musí „*prostyďet*“.

Na druhé straně máme Pegeen, která „*hrdinu*“ rovného rekům ze starých irských bájí obskakuje a hýčká si ho. Praktickou, zemitou Pegeen, která je Christyho legendou fascinovaná, ale v prvních chvílích vůbec nepomyslí na to, že by se do něj mohla zamilovat. A Pegeen, v mém čtení na povrchu drsnou hospodskou, ale uvnitř křehkou, zranitelnou holčičku, která by si ve své (až starosvětské) čistotě vůbec neměla erotický náboj situace uvědomovat.

Nejsem si jist, že bych si seznam všech těchto svých požadavků a očekávání od této situace dovedl takto přehledně vypsát během přípravné fáze, formuloval jsem je postupně. Jistě ale vím, že jsem je od začátku měl v sobě, situaci jsem od začátku takto *cítil*.

Tak mi jednoho dne na mysli vytanul obraz s koupáním. Obsahoval všechno, co jsem potřeboval. Pegeen Christyho bez varování do naha svlékne a ve vaně, do níž ho uloží, mu ještě bude prát prádlo, takže čert ví, kam až její ruka může nedopatřením zašátrat. Bylo zde všechno: erotično bylo takřka hmatatelné, stud nahého Christyho tváří v tvář dívce, která se mu líbí, také. Pegeen Christyho obletovala, aby se měl jako v bavlnce, a přitom erotickou situaci jako erotickou (ve své čistotě i venkovské bezprostřednosti) vůbec nevníkala – šla ho jenom vykoupat, protože byl přece hrozně špinavý. Nic víc v tom nebylo.

Tento můj nápad jsme pak dále rozvedli ve spolupráci s našimi výtvarníky, když jsme se vanu rozhodli umístit do podkroví, dva metry nad zemí, tak, aby k ní

bylo nutné vystoupat po žebříku. Christy i Pegeen jako by v této situaci, na jejímž konci začínají i v Pegeen klíčit vůči Christymu vřelé city, skutečně vystoupají do nečekaných výšek a povznesou se nad svůj ubohý dosavadní život. Dalo by se říct až: „život na hnojišti“.

Až vlastní pocítění situace, sestávající z konfrontace autorova textu a mé životní zkušenosti a mých témat, vedlo ke vzniku konkrétní představy o podobě dramatického prostoru – a o estetice celé inscenace. Pokud měla koupací scéna nahoře kontrastovat s přízemním životem dole, museli jsme ono „hnojiště“ dole vytvořit. Věděli jsme tedy, že Pegeenina hospoda bude muset být stísněná, zaplivaná, špinavé doupě bez jediného pravého úhlu, že tu bude muset téct reálné pivo a „reálná“ krev, že ve vaně bude muset být voda. Tímto způsobem jsme se dobrali stylu inscenace, který by snad bylo možné označit jako *groteskní naturalismus*.

Oproti tomu, nahlédněme do vzpomínek režiséra Jiřího Pokorného, jak v ústeckém Činoherním studiu připravoval slavnou inscenaci *Procitnutí jara* z r. 1994. Uvádí, že k nastudování textu ho přivedla dramaturgyně Lenka Havlíková:

„Položila to na stůl a tvářila se jako vědma. Zalíbila se mi na tom Krejčího čeština a myšlenka, že by se to mohlo odehrávat v roce 1936, a ne v bigotním devatenáctém století, se kterým chtěl na konci války zúčtovat Goebbels. Asi dva roky jsem otálel a Lenka povídá: ‚Pojd’ dramaturgovat!‘ Pijeme kafe, je dlouho ticho a já říkám: ‚Nakonec se Luftwaffe změní v anděla, kterého bude hrát Ela.‘ Lenka si pošoupne brýle na nose a lakonicky odvětlí: ‚Přirozeně.‘ Já říkám: ‚Bude tam kapela, oštěp a revolver.‘ Lenka: ‚Hm...‘ atd. Vedla nás myšlenka Viléma Flussera, že svět skončil v Osvětimi.“²²

Rozdíl mezi těmito dvěma přístupy je markantní. Pokorný k textu přistupuje jaksi „zvenku“. Spolu s prof. Císařem bychom mohli hovořit o přístupu *metakreačním*.²³ Anebo bychom mohli říct, že spíše než od konfrontace témat textu se svým vlastním tématem postupuje Pokorný od estetického zážitku z textu. Jeho estetický

²² Jiří Pokorný – Jan Kerbr. „Pořád jsme inscenovali pohřby.“ *Svět a divadlo*. 1999, roč. 10, č. 2: s. 130.

²³ Viz např. Jan Císař. „Text a scénování 2: na okraj pěti inscenací Divadla Na Zábradlí“.
Disk. AMU, 2006, č. 15.

vjem (zážitek z jazyka hry) vede k představě o tom, jaká vlastní témata by na text mohl „naroubovat“. Nehledá průsečík s tím, co napsal autor. Při Pokorného dramaturgické volbě byla mnohem podstatnější sama režisérova estetika. A estetika inscenace jako by byla vytyčena předem.

Postupoval-li jsem já při přípravě a při zkoušení *Hrdiny západu* induktivně, tzn. že jsem postupně objevoval možnosti sebe, možnosti textu a možnosti svých herců, Pokorného režijní přístup byl deduktivní. Dopředu si vytyčil jistý koncept, do kterého musel text (a všechny ostatní složky) vměstnat.

Z hlediska inscenačního přístupu k textu (látce) bychom tak mohli uvažovat: uplatňuje režisér při výběru (a následně i při inscenaci) přístup zevnitř, anebo zvenku? Interpretační, nebo metakreační? A z hlediska problematiky výběru textu a režiséřské dramaturgie bychom se mohli ptát: určuje repertoár estetiku, anebo estetika repertoár?

Tuto otázku je možné si položit jak na úrovni repertoáru divadla jako instituce, tak na úrovni osobního repertoáru (tj. dramaturgických voleb) konkrétního režiséra. Odpověď bude u každého režiséra i každého divadla individuální. A, jak uvidíme, často nebude v žádném případě jednoznačná.

Zaměříme se nejprve na repertoár divadla. Otázkou zde je, je-li řídicí složkou daného divadla dramaturgie, jak to navrhl Lessing, anebo má-li zde hlavní slovo vůdčí režisér (nebo skupina režisérů) a jeho (jejich) vyhraněná estetika.²⁴

Typickými zástupci druhé zmiňované skupiny bývají malá, studiová divadla, která se často soustřeďují kolem estetiky jedné vůdčí (obvykle režijní) osobnosti. Proti nim můžeme postavit např. model, jaký v Činohře Národního divadla ve své době prosazovali Otokar Fischer, Otomar Krejča s Karlem Krausem, anebo Jan Grossman v Divadle Na Zábradlí a Jaroslav Vostrý s Františkem Fröhlichem v Činoherním klubu. Jde o model, kdy divadlo kontinuálně spolupracuje s několika režiséry s odlišnými estetikami a dramaturgie pro ně hledá texty, na nichž se může jejich estetika dobře uplatnit a které souzní s ideovým programem divadla (Císař 2011: 28).

²⁴ Zuzana Jindrová. [Jaroslav Vostrý.] "Režisér a dramaturg". In: *O současné české režii 1*. Praha: Divadelní ústav, 1981: s. 77.

Tady ale vyvstává další otázka: i když je dramaturgie v tomto modelu složkou, která má konečné slovo, je opravdu tak docela složkou řídící? Tak, jak si to asi představoval Lessing?

Určitě není řídící složkou ve smyslu deduktivním. Repertoár se rodí induktivně, tzn. objevováním možností samotných režisérů a jejich následnou konfrontací s ideovým směřováním divadla a možnostmi souboru. Režisérova estetika a režisérova témata zde evidentně při sestavování dramaplánu hrají klíčovou roli. Tzn. ani u tohoto modelu nelze říct, že by repertoár (tedy: dramaturgie divadla) jednoznačně určoval estetiku.

Domnívám se, že Lessingův model s dramaturgií jako řídící složkou divadla už dnes v profesionálním divadle realizovat nejde. Tedy, ne beze zbytku. To skončilo v 19. století, s nástupem moderního divadla a moderní režie. Tehdy do dramaturgie divadla začal promlouvat nový, klíčový faktor: režisérská dramaturgie.

Co to znamená z hlediska otázky estetiky a repertoáru? To, že v moderním divadle je obvykle lze jen obtížně oddělovat. A obtížně určovat, co stojí při zrodu dramaturgie divadla na začátku.

Jak je to ve světle výše řečeného s estetikou a osobním repertoárem režiséra?

V předchozích kapitolách jsme viděli, že osobní repertoár úzce souvisí s problémy, které režisér ve svém životě bytostně řeší a které je možné souhrnně nazvat režisérovým tématem. Možná je tedy správné na tomto místě přemýšlet přímo o vztahu estetiky a režisérova osobního tématu.

Jde-li o osobní téma režiséra, které se odráží v jeho tvorbě, vraťme se ke srovnání mého a Pokorného přístupu. Ty lze jistě oprávněně vnímat jako dva protiklady, jako dva různé póly přístupu k divadlu a ke scénování dramatikova textu. Je ale jejich antagonie dokonalá?

Zdeněk Štěpánek ve své knize *Herec* vzpomíná, co ho k herectví přivedlo.²⁵ Z jeho vzpomínek stejně jako u mnohých jiných herců vyplývá, že je to věc *vnitřního citového přetlaku* a potřeby *předvést se, prosadit se*. Dá se předpokládat, že u režiséra to funguje analogicky. Režiséra pohání vnitřní přetlak a potřeba předvést, prosadit své vnímání světa. Esence tohoto jedincova vnímání světa se pak koncentruje v režisérově tématu.

Co když jde ale o onen případ, kdy je režisér podobně jako ve výše zmíněném případě Pokorný, ale obecně jako např. Robert Wilson nebo český režijní tandem SKUTR, hnán potřebou nikoliv vyjádřit se k určitému problému, ale *prosadit svou výraznou estetiku*? Není estetika výsledkem (a zároveň možná i příčinou) vnímání světa? A je tedy v případě těchto režisérů od tématu odlučitelná?

A naopak, není skutečnost, že režisér při své práci staví na první místo nějaký verbalizovatelný problém, k němuž má potřebu se vyjádřit, a až následně a adekvátně k tomu hledá estetiku inscenace, rovněž projevem jisté estetiky? Není tedy režisérova estetika obsažená v režisérově tématu, stejně jako režisérovo téma v režisérově estetice? A nefunguje tady možná něco podobného, jako totožnost hercova tématu a „*osobního půvabu*“, o níž na poli herecké dramaturgie přemýšlí Jaroslav Vostrý (Vostrý 2014: 80-81)?

V takovém případě by skutečně ani na úrovni jedince nebylo možné jednoznačně určit, zda repertoár určuje estetiku, anebo estetika repertoár. Zato by ale bylo možné určit, že se skutečným uměleckým výrazem máme co dělat tam, kde estetika a osobní téma splývají a kde se proměňuje vztah diskurzivního a imaginativního myšlení a vztah vědomí s nevědomím. A kde se celá režisérova osobnost dává do služeb tvorby, svého sebevyjádření, které pociťuje jako bytostnou potřebu.

Umělecký výraz začíná tedy tam, kde k nám bezprostředně promlouvá umělcova osobnost, aniž by narážela na bariéry, které mohou mezi ní a okolním světem stát ve všedním životě. Nalezení takového textu (nebo látky), který to umožňuje, je pak hlavním předmětem režiséřské dramaturgie.

²⁵ Zdeněk Štěpánek. *Herec: Vzpomínky národního umělce Zdeňka Štěpánka*. Praha: Mladá fronta, 1961.

2.5 – Režisérská dramaturgie a režisérova životní zkušenost

Režisér se má zabývat texty, jejichž prostřednictvím se může dotýkat problémů, které bytostně řeší. S tím souvisí i otázka vztahu režisérovy tvorby a jeho životní zkušenosti.

Už jsem zmiňoval, že v konfrontaci režisérovy životní zkušenosti (která se materializuje v estetice inscenace) s textem vidí Jaroslav Vostrý podstatu a hlavní přínos inscenace (Vostrý 2009: 36). Z hlediska režisérské dramaturgie se ale můžeme ptát: jak konkrétně se režisérova životní zkušenost do tvorby promítá? A jak přesně to ovlivňuje výběr textu/látky?

Vzpomeňme znovu na příklad mých *Poražených*, aktovky o čtyřech lidech čekajících na popravu, kteří se ve svých posledních chvílích snaží se svými životy ještě něco udělat, a přitom tváří v tvář smrti nepřestat být tím, kým jsou. Základní situaci *čekání na smrt* jsme nedokázali *pocítit*. Ani já, ani mí herci.

V posudku mé bakalářské práce MgA. Johana Kudláčková o inscenaci napsala:

„V inscenaci Dykových Poražených bylo zřetelně vidět, že si Kořínek zvolil úkol nad svoje síly. Totéž platí také o jeho hercích, neboť skutečné pochopení, a tím pádem spoluprožití situace šlechticů, kteří jdou pod gilotinu, přece jenom vyžaduje větší životní zkušenosti. Klamná fasáda konvencionálního chování a koketního jednání prozradí svůj dramatický náboj pouze tím, že se bude simultánně odehrávat tichý duševní zápas se strachem ze smrti a umírání.“

Jinými slovy, dle Kudláčkové jsme pro inscenaci Dykových *Poražených* neměli dost „nažito“.

U Kudláčkové máme co dělat s životní zkušeností v užším slova smyslu. Tedy to, co jsem sám prožil, zažil. Je tohle životní zkušenost, kterou má na mysli Vostrý?

Vzpomínám si na rozhovor, který jsem vedl s absolventem herectví Viktorem Kuzníkem na téma, co nás k naší práci herce a režiséra vede. Svěřil jsem se mu, že na myšlenku, že bych měl být režisér, jsem poprvé připadl už v předškolním věku, pod vlivem Jacksonovy filmové trilogie *Pán prstenů* (*The Lord of the Rings*,

2001-2003, Peter Jackson). Už tehdy jsem si uvědomoval, že Jackson vytvořil fikční svět, v němž mohou postavy (a jejich představitelé!) prožít různé *příběhy*, a že tyto příběhy pak s nimi ve výsledku mohou spoluprožít i diváci. To mě fascinovalo a i já jsem zatoužil *umožnit někomu* takto *prožívat příběhy*, které by jinak *nezažil*. Viktor mi na oplátku svěřil, že si v dětství prošel něčím podobným, ale že jeho přitahovala možnost tyto příběhy *sám prožít*.

V obou těchto případech nás vedla touha zažít (a umožnit druhým zažívat) *něco, co jsme neprožili*. A můžeme-li v těchto případech hovořit o přinejmenším jednom z pramenů touhy režirovat/hrát, je tedy skutečně tvorba spjata především s tím, co jsem prožil? Nezdá se mi to.

S Kudláčkovou lze polemizovat např. i spolu se Stanislavským. Stanislavskij v *Mojí výchově k herectví* hovoří o výtvarníkovi, který dokázal vytvořit sugestivní obraz parníku uvízlého mezi krami ledu někde na dalekém severu, a přitom se nikdy nevzdálil z Moskvy a jejího okolí.²⁶ Na základě toho dochází k závěru, že nejdůležitějších aspektem ve tvorbě herce (a divadelníků vůbec) je jeho *představivost*, jeho fantazie a empatie, které umožňují tvůrčí prožitek (Stanislavskij 1946: 88). Skutečnost, zda tvůrce události, které se snaží zobrazit, někdy prožil, je podle něj druhořadá.

Podobně smýšlí i Michail Čechov. Čechov hovoří o herecké metodě, kdy si herec v mysli vyvolává obraz postavy, kterou má ztvárňovat.²⁷ Herec její jednání vnitřním zrakem pozoruje a postupně se v postavu, Zichovým termínem, *přetělesňuje*. Tato „*malá představení*“, která postava v hercově mysli sehrává a která jsou plodem hercovy fantazie, se i v Čechovově podání zdají důležitější než životní zkušenost v užším slova smyslu (Čechov 2017: 154).

Aristoteles na toto téma uvažuje v souvislosti s tvorbou dramatiků. Uvádí, že události tragédií bývají obvykle smyšlené, nikdy se nestaly, básníci je nezažili, a přesto nám jako divákům působí požitkem.²⁸ Podstatnější než životní zkušenost v úzkém slova smyslu je tedy podle Aristotela pro básníka schopnost *vžít se* do rozpoložení jednajících postav (Aristoteles 2008: 85).

²⁶ Konstantin Sergejevič Stanislavskij. *Moje výchova k herectví*. Praha: Athos, 1946: 85.

²⁷ Michail Čechov. *Hercova cesta. O herecké technice*. Praha: KANT, 2017: s. 119.

²⁸ Aristoteles. *Poetika*. Praha: OIKOYMENH, 2008: s. 67.

Přesto ale zůstává faktem, že *Poražení* se nevydařili. Proč? Proč to, o čem mluví Stanislavskij a spol., v tomto případě nezafungovalo?

Jak jsem již říkal, k volbě *Poražených* jsme se s mými pedagogy doslova proracionalizovali. I když jsem jimi byl při čtení hluboce zasažen, při vybírání jsem si na ně sám nevzpomněl. V žádném případě se tedy z mé strany nedá mluvit o dříve zmiňovaném *divadle aktuálního životního pocitu*, ale vlastně ani o divadle jakéhokoliv životního pocitu. Při výběru mě vedl čistě rozum, ne životní pocit.

I když jsme si snažili vsugerovat opak, na rozdíl od Christyho Mahona a lidí z hrabství Mayo jsme s postavami neměli nic společného a na jejich problémech jsme nebyli osobně angažovaní. Naše životní zkušenost byla oproti francouzským šlechticům jiná. Úplně opačná. Postavy čekají v cele na smrt. My naopak čekali, až začneme žít. Po covidu, po škole atp. To právě tematizoval *Hrdina západu*.

Můžeme říct, že má životní zkušenost nebyla s textem *Poražených* kompatibilní. Nejde ale pouze (a ani hlavně!) o životní zkušenost tak, jak o ní mluví Kudláčková. Je evidentní, že má životní zkušenost v úzkém slova smyslu se s textem potkat nemohla. U kolika režisérů by ale mohla? Kolik jich podobnou situaci skutečně zažilo? Obávám se, že mnoho jich nebude. A přesto bychom určitě našli nejednoho režiséra, který by se s textem vyrovnal lépe než já. Vidíme, že Vostrého životní zkušenost je zde tedy skutečně nutné chápat v širším slova smyslu.

Domnívám se, že s životní zkušeností v užším slova smyslu se to má tak, že její šíře je pro vlastní režisérovu tvorbu jistě benefitem. V souladu s tím se kdysi jeden z našich pedagogů nechal slyšet, že: „*Když má režisér možnost podojit si krávu, má jít a podojit si krávu.*“ Vnucuje se tady ale úsměvná námitka, že každý z nás známe aspoň jednoho režiséra, u kterého jsme si takřka jistí, že se ke krávě nikdy v životě ani nepřiblížil, a přesto jsou jeho režie umělecky velice přesvědčivé.

Mezi režiséry, a to zejména mezi režiséry, kteří k divadlu přicházejí od literatury, najdeme jistě i takové, jejichž životní zkušenost v úzkém slova smyslu nemusí být nutně nijak ohromující. I mezi režiséry se vyskytují introverti (byť divadelní praxe je nutí jejich introvertní založení potlačovat), kteří se životem nechávají odírat jen postupně a pomalu. Takovým režisérem dost možná byl i Karel Hugo Hilar.

Vyplývá to alespoň ze vzpomínek Zdeňka Štěpánka, který v knize *Herec* mluví o Hilarově samotářství a maskování skutečných citů vrozenou ironií a sarkasmem.²⁹ Netřeba podotýkat, že navzdory této jeho uzavřenosti a introverzi představuje Hilarovo dílo jednu z nejslavnějších kapitol české režie.

Co z toho vyplývá?

Víme, že je nesmysl, aby režisér dělal něco, čemu nerozumí. Zároveň to ale rozhodně neznamena, že jeho životní zkušenost musí být ke scénované látce v poměru 1:1.

Pro režiséra platí totéž, o čem mluví Stanislavskij: podstatou režisérový tvorby je empatie, fantazie a obrazné myšlení. Ty jsou rozhodně více než životní zkušenost v užším slova smyslu (v širším slova smyslu by do ní patřily také), dokonce jsou podmínkou pro to, aby režisér svou životní zkušenost v užším slova smyslu mohl divákovi zprostředkovat a přiblížit.

Domnívám se, že fantazie a empatie mají schopnost „mezery“ v režisérově životní zkušenosti v úzkém slova smyslu zaplnit, takže je režisér schopen představit si i situace, které sám nikdy ani vzdáleně neprožil. A někdy snad v dialogu s nevědomím dokážou najít souvislost mezi scénovanými situacemi a režisérovou životní zkušeností v úzkém slova smyslu tam, kde by ji sám vůbec nehledal.

Takto jsem byl např. některými diváky a pedagogy po premiéře *Hrdiny západu* poučen, že k tomu, abych dokázal světu hry vdechnout na jevišti život, jsem zřejmě nemusel nikdy Syngovo hrabství Mayo sám navštívit (což jsem také skutečně neudělal), ale že možná stačila skutečnost, že pocházím z Ústí nad Labem. Tedy ze „zapadáková“ se světem *Hrdiny západu* přinejmenším v něčem srovnatelného.

Takovýchto „kouzel“ je ale fantazie podle mě schopná u těch úkolů, které režisér pociťuje jako svou bytostnou, niternou potřebu. Chybí-li zde tento vnitřní, bytostný zápal, možnosti fantazie s empatií jsou limitovány a dění na jevišti hrozí, že bude

²⁹ Viz Štěpánek 1961: s. 201 a 206.

nepřesvědčivé. Jak moc nepřesvědčivé, to záleží na tom, zda půjde o látku či text z kategorie „*dělat můžu*“ anebo „*dělat nesmím*“.

Jednou z klíčových otázek spjatých s režisérskou dramaturgií pro mě na základě této skutečnosti je: jak poznám, že má životní zkušenost (v širším smyslu: názory, estetika, zkušenosti, celkový prožitek světa) není s danou látkou/textem kompatibilní?

Opět jsme u rozlišování textů, které *dělat můžu-musím-nesmím*. Úhlavní nepřátelé režiséra jsou v této otázce dva: diskurzivní myšlení a pouze povrchní (tedy např. čistě intelektuální nebo estetický) zájem. Obojí se promítlo do mé volby *Poražených*. Intelektuální potěšení, jaké mi způsobovalo analyzování Dykových dramát, a můj živý intelektuální zájem o Velkou francouzskou revoluci dovedly hru z kategorie „*dělat nesmím*“ nalíčit jako text, který *dělat musím*.

V souvislosti s tím si vzpomínám na to, jak nás, studenty režie, prof. Jan Dušek varoval před texty, o jejichž realizaci léta sníme. Upozorňoval, že toto „*plnění režisérských snů*“ na jevišti často nekončí dobře. A vybavuji si rovněž radu Stephena Kinga z knihy *O psaní*: „[...] *zabijte své miláčky, zabijte své miláčky, i když vás bolí vaše egocentrické srdce pisálka, zabijte své miláčky.*“³⁰ King zde poukazuje na skutečnost, že to, co *máme rádi*, bývá málokdy to, co naše dílo bytostně *potřebuje*. To lze vztáhnout i k problematice výběru textu/látky.

Při zpětném pohledu si uvědomuji, že první signály, že režisérova volba textu byla špatná, se dostávají už v přípravné fázi inscenace. Už u stolu, při debatách se scénickými a kostýmními výtvarníky, začíná režisér pociťovat jistou bezradnost.

Je v pořádku (a při induktivním postupu práce přímo správně), že na začátku režisér o řadě situací mnoho neví a neví, jak mají vypadat. Rozdíl je, že u textů, které má *dělat*, před ním řešení začnou postupem času vyvstávat. O těchto řešeních nikdy bezpečně neví, budou-li fungovat, vycházejí-li ale opravdu z něj, z nitra jeho bytosti a jsou-li výsledkem skutečného kreativního procesu, má mnohem menší potřebu o jejich funkčnosti polemizovat a bát se o ni. V zápalu tvorby na to ani není čas. Oproti tomu, u textů, které *neměl dělat*, před ním žádná

³⁰ Stephen King. *O psaní: Memoáry o řemesle*. Praha: Beta-Dobrovský, 2002: s. 174.

řešení vyvstávat nezačnou. Ani u stolu, ani později na zkušebně. Na konci přípravné fáze inscenace ví stejně málo jako na jejím úplném začátku.

Přesně to jsem v přípravné fázi *Poražených* zažíval. Bohužel, tehdy, na jaře 2020, jsem to přikládal na vrub neinspirativního pandemického bezčasí a ztížené možnosti komunikace se svým tvůrčím týmem. (Mohli jsme být ve spojení pouze online.) Dnes vím, že to byla varovná znamení špatné dramaturgické volby.

Pokud bych měl z této své praktické zkušenosti vyvodit jakési poučení pro začínající režiséry (nebo nějakou poučku do pomyslné příručky režisérské dramaturgie), znělo by asi:

1. Ujistěte se, že o textu přemýšlíte celou svou bytostí, nikoliv pouze hlavou. Že ve vás text probouzí vášně, které vámi až fyzicky zmítají. Že samo toto přemýšlení vám v důsledku toho způsobuje fyzickou libost. A že řešení, která vás napadají, pocházejí ani nevíte z jaké části vaší bytosti, anebo přímo z těch jejích částí, o nichž jste netušili, že je máte. Pokud jako místo vzniku daného řešení můžete jednoznačně určit mozek, je něco špatně.
2. Nepodceňujte přípravu. Ještě před tím, než se text rozhodnete definitivně realizovat, je dobré si udělat jakousi přípravnou fázi nanečisto. Zjistím-li, že text neinspiruje celou mou bytost (nebo ne dostatečně), je něco špatně.

Na závěr zde ještě připomeňme: tvůrčí konfrontace režisérovy životní zkušenosti (v širším slova smyslu) se scénovanou látkou v sobě (analogicky k hercově konfrontaci s dramatickou postavou) vždy nese aspekt určitého poznávání sama sebe.

Je dost dobře možné, že s věkem tento rozměr do jisté míry otupí. Neustálé poznávání sama sebe předpokládá život s vědomím, že nikdy definitivně nevím, kdo jsem, což může odporovat přirozené lidské *touze po jistotě*. Je tedy možné, že se režisér s postupem času a přibývajícimi zkušenostmi začne stále víc a víc přidržovat již jednou poznaného, pouštět se na ve svých sděleních na půdu již víceméně probádanou. A že tedy tematicky „ustrne“.

Snad je to do jisté míry přirozené a pochopitelné. Dramaturgie, teoretická i praktická, je ale vždy věcí nejistoty. Vzpomeňme, že témata inscenace můžeme před začátkem zkoušení vždy jen předběžně uhadovat, nikdy nevíme, zda se text potká/nepotká se spolupracovníky, se souborem, s diváky, nikdy nevíme, jaký bude stav společnosti v době premiéry atp. Pro režisérskou dramaturgii platí to samé. I ona je věcí nejistoty a výsledek nikdy není s jistotou znám až do samého konce (a někdy ani po něm).

Touha se z této věčné nejistoty vymanit a najít *jednoduchý* recept na to, jak si např. v mém případě nevybrat další *Poražené*, je tedy pochopitelná. Ku prospěchu věci ale příliš není. V horším případě může jít přímo o projev Brookovy „*mrtvolnosti*“.

2.6 – Dvě dramaturgie – režisérská a herecká

Dramaturgie obecně a režisérská dramaturgie zejména mají jednu specifickou vlastnost: jejich realizace nezávisí ve výsledku pouze na jedné osobě.

Na příkladu mého vybírání textu do Disku jsme viděli, že do sestavování repertoáru divadla promlouvá v praxi řada faktorů. Uplatňuje se zde např. ohled vedení divadla na to, aby všichni herci v souboru měli co hrát. Vzpomeňme na můj pokus s *Lysistratou*, která měla být vysloveně provozním řešením, ke kterému jsem se dostal přemýšlením, co s jednou nevyužitou herečkou.

Personální problematika se může do tvůrčích záměrů promítat různě. Na jaře 2022 jsem byl v Národním divadle Brno angažován jako asistent Štěpána Pácla při zkoušení Čapkovy *Matky*. V rámci dramaturgické úpravy textu jsme nakonec vyškrtli postavu dědečka. Tento interpretační krok byl ale podmíněn tím, že se uměleckému šéfovi Milanu Šotkovi v rámci sezóny povedlo najít pro zvažovaného představitele této role jiné uplatnění. Pokud by se to nepodařilo, museli bychom se s přítomností této postavy nějak vyrovnat, i když jsme vlastně nechtěli.

Dalším příkladem by mohl být případ Ivana Trojana, který dlouhodobě absentoval v Dejvickém divadle kvůli natáčení Četnických humoresek, a řada dalších.

Důležité pro režiséra je neřešit tato provozní omezení pouze „provozně“, útrpně je nepřijímat. Režisér, který by k věci přistupoval takto, by se měnil v režiséra-rutinéra, nespokojeně si mrmlajícího: „*Co já bych udělal, kdybych mohl!*“

Takový přístup samozřejmě nevzbudí mnoho důvěry. Apriorní poraženectví by režisérovi znemožňovalo plnit jeden z jeho hlavních úkolů: vytvářet na zkouškách tvůrčí atmosféru. Jak můžeme být kreativní, když dopředu víme, že výsledek bude špatný? A že nám bylo ukřivděno?

Inspirativní je v tomto ohledu případ Alfréda Radoka. Radok nebyl v tvorbě omezován ani tak provozními problémy (tedy, ne víc, než jakýkoliv jiný režisér), ale zásahy státní moci. Do deníku si přímo napsal: „*Měřeno časem a možnostmi,*

*mohu říct, že jsem víc nesměl pracovat, než jsem skutečně pracoval.*³¹ I přes tato omezení vytvořil jednu z nejvýznamnějších kapitol v dějinách českého divadla.

S provozními překážkami se to má podobně jako s překážkami jevištními. Překážka je impulsem k jednání, umožňuje herci, aby se projevil (Vostrý 2009: 66-67). Dá se říct, že překážka vzbuzuje kreativitu – a to jak u herce při procesu zkoušení, tak samozřejmě u dramatické postavy, když na překážku v dané situaci narazí.

Výhodné jistě je, když se režisérovi daří k provozním překážkám přistupovat stejným způsobem. U režiséra mohou podnítit buď jistou kreativitu při snaze o jejich odstranění, anebo ho přimět přijít s nějakým netušeným řešením v rámci vlastní tvorby.

Zejména druhý případ pro nás z hlediska režisérské dramaturgie stojí za pozornost. Provozní překážka, k níž režisér přistoupí kreativně, může být cestou k nečekanému titulu, nečekané interpretaci, neprvoplánovému scénickému řešení. Provozní překážky mohou na poli režisérské dramaturgie odhalit režisérovy nečekané možnosti a otevřít mu „*nové obzory*“.

V souvislosti s tím je zajímavá situace, která při plánování sezón 1958/1959 a 1959/1960 nastala v Činohře pražského Národního divadla. Zuzana Sílová referuje, že Karel Höger odmítl roli Hamleta, protože podle slov svědků cítil, že by měl hrát současnou postavu (Sílová 2008: 60). To by režisér mohl vnímat jako vyslovenou provozní překážku, možná až jako naschvál nebo „*hvězdné manýry*“. Tak tomu ale asi nebylo. Sílová pokračuje:

„Možná to nebylo jen proto, že ‚Hamlet je vrchol a po něm už na divadle nenásleduje nic‘, abych zjednodušeně parafrázovala to, co tehdy [Höger] řekl Radovanu Lukavskému... Třeba chtěl – pod dojmem filmů, v nichž tehdy mistrně vytvořil zcela protichůdné psychologické portréty křehkých mužů, kteří bojují o to, aby se nestali outsidersy [...], a po Morákově v Srpnové neděli – na jevišti dodat k této zkušenosti ještě něco... Splnilo se to, opět mistrovsky, takřka vzápětí v případě Willyho Lomana ve Smrti obchodního cestujícího. A Radovan Lukavský

³¹ Zdeněk Hedvábný. *Alfréd Radok: Zpráva o jednom osudu*. Praha: Národní divadlo – Divadelní ústav, 1994: s. 216.

dostal tím pádem nečekanou příležitost interpretovat Hamleta [...]" (Sílová 2008: 60-61).

Högerovo odmítnutí vedlo ke vzniku dvou inscenací, které se zapsaly do dějin českého divadla a v nichž soubor Činohry objevil své nečekané tvůrčí možnosti. V takovém případě lze Högera sotva podezřívat z „*hvězdných manýrů*". Můžeme za tím tušit spíš ohled na vlastní herecký rozvoj a realizaci svého osobního tématu, a zároveň snad i na rozvoj a témata kolegů ze souboru. Sílová toto Högerovo jednání považuje přímo za akt *herecké dramaturgie*.

Tím se dostáváme zpět ke zmiňovanému specifiku režisérské dramaturgie. Realizace režisérské dramaturgie není vázána pouze na režiséra, realizuje se vždy ve spolupráci s jeho spolupracovníky. Nejintenzivněji to pochopitelně platí ve vztahu k hercům. V případě herců bychom mohli říct, že v jistém typu divadla se režisérovy záměry a režisérská dramaturgie realizují ne *s*, ale přímo *jeho spolupracovníky*.

Režisérská dramaturgie je z tohoto důvodu velmi těsně spjata s dramaturgií hereckou. Obě se vzájemně ovlivňují – a v jistých případech se vzájemně mohou přímo formovat. Je na každém režisérovi a jeho tvůrčím založení, jak moc si tuto vzájemnou provázanost uvědomuje a jak moc s ní nakládá jako s aspektem, který se může do jeho tvorby promítnout.

Zuzana Sílová v citované stati *O herecké dramaturgii* podává přehled toho, jak se myšlení o herecké dramaturgii (nejen) v českém divadle vyvíjelo. Připomíná, že její počátky jsou spjaty s tzv. obory, jejichž kořeny lze zase vysledovat až k dávným komediantským trupám (Sílová 2008: 56).

Obsazování v rámci oborů vycházelo zejména z hercova typu a typovosti, tedy souboru těch nezřejmějších hercových fyzických a psychosomatických znaků a projevů. Moderní divadlo ale otázku zkomplikovalo. S nástupem psychologického herectví se pozornost začala přesouvat na herecké vyjevování vnitřních, na první pohled skrytých obsahů (Sílová 2008: 57). Do hry vstoupilo hercovo osobní téma, něco ne na první pohled zjevného, co ale teprve dává předváděnému dění smysl (Sílová 2008: 59).

Pozoruhodný pro nás bude z hlediska zkoumání vztahu režisérské a herecké dramaturgie případ K. H. Hilara. U Hilara se uplatňovala tendence vměštnávat herce do předem hotové „formičky“, což lze vnímat jako jistý projev tzv. *režisérismu*. Víme, že herec si o interpretaci postavy u Hilara nerozhodoval sám, ale že byl podřízen Hilarově interpretaci celku. Po éře Kvapila a jeho „*dualismu výpravy a herců*“, kdy se Kvapil soustředil zejména na budování jevištní atmosféry prostřednictvím svícení apod. a herec měl v rámci interpretace své postavy naprostou volnost, to jistě pro herce muselo znamenat šok.³²

Hilarův herec Václav Vydra st. v souvislosti s touto Hilarovou praxí mluví přímo o nástupu nepokorných režisérů-specialistů:

„Jinde v cizině už dříve se obrátili od režie herecké k režii neherců, tedy těch, kdo prakticky neprošli hereckým řemeslem. Mělo to za následek velký otřes. Režisér neherec chtěl si rázem vydobýt místo na divadelním nebi a postupně podřizoval své diktatuře všechny divadelní složky. Autorovo drama pojal jako libreto k režijním experimentům. [...] Podřídil si ovšem i herce, z něhož učinil jen nástroj svého záměru, nedbaje často ani jeho základního tvůrčího charakteru.“³³

Na tomto místě ale pozor!

I když se zdá, že Hilarova tvůrčí praxe (zejména v jeho expresionistickém a symbolistickém období) jisté znaky režisérismu vykazuje, za režiséristu ho rozhodně považovat nelze. Režiséristou zde chápu – aniž bych chtěl uplatňovat jakékoliv apriorní hodnocení – režiséra, který se staví do pozice jediného autorského subjektu scénického díla.³⁴ Takovými režiséry byli ruští avantgardisté, anebo např. E. F. Burian. Na Burianově příkladu je to velmi dobře patrné.

Burian, jak známo, rozkládá všechny složky divadelního výrazu na další složky, a ty ještě na další složky (Mukařovský 1966: 319-320) U Buriana jako by tak

³² Otakar Fischer. „Činohra v pražských divadlech: Prozatímní, Národním, Městském (1862-1934)“. In: *Československá vlastivěda: Díl VIII. Umění*. Praha: SFINX, 1935: s. 416.

³³ Václav Vydra. *Má pouť životem a uměním*. Praha: Československý Kompas, 1948: 265n.

³⁴ Bořivoj Srba. „Emil František Burian a jeho program poetického divadla“. In: Emil František Burian – týž (ed.). *Emil František Burian a jeho program poetického divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1981: s. 189.

neexistoval herec, ale spíše jen jeho tělo a hlas, anebo ještě lépe: barva hlasu, intonace, rytmus atd. (Vostrý 2014: 268). Tyto složky a podsložky Burian sám libovolně propojuje, nahrazuje funkci jedné složky složkou jinou atp. (Srba 1981: 187). Stává se skutečným pánem a autorem všeho dění na jevišti (Srba 1981: 189). Herec je tu víceméně jako záminka, jako důvod pro vznik scénické podívané.³⁵ Jeho individualita a subjektivní vidění světa pro výsledný scénický tvar mnoho neznamení.

To není případ Hilara. Hilar sice na zkoušky přichází s dopředu hotovou „formičkou“, do níž se snaží herce vměstnat, s hercovou subjektivitou a jeho tématem ale už dopředu počítá. Formičku vytváří s ohledem na něj, s představou konkrétního herce (Vostrý 2014: 263). Dá se říct, že Hilar jako by předpovídal, jak bude pro daného herce nejlepší tu kterou věc zahrát. A podle všeho často předpovídal přesně, i když se to hercům na prvních zkouškách nezdálo.

Druhou zásadní odlišností oproti Burianovi je pak skutečnost, že Hilar na svých formičkách nakonec ne vždy trval. Václav Vydra odmítal, aby ho Hilar vměstňoval do něčeho předem daného, proto se bouřil, do jeho záměrů vstupoval a nutil Hilara k jejich přehodnocení (Vostrý 2014: 265). Ani tady nešlo o hvězdné manýry, ale o Vydrovu snahu o vlastní tvůrčí prosazení se, o realizaci vlastního tématu. A Hilar si uvědomoval, že to může být pro scénický tvar přínosem.

Od Hilara v českém moderním divadle začíná významná linie režisérů, kteří pojetí postavy a její téma (a i téma celé inscenace) hledají ve spolupráci s herci, s ohledem na jejich osobní témata a jejich subjektivní vidění světa. Toto hledání někdy probíhá formou sepjaté kolektivní tvorby (Činoherní klub), formou rafinovaných režisérských provokací (Jiří Frejka), anebo třeba i cestou drsných tvůrčích konfliktů a hereckých vzpour proti režijní koncepci (Alfréd Radok, Otomar Krejča, Miroslav Macháček). V každém případě se zde ale režisérská a herecká dramaturgie propojují a zakládají velmi těsnou spolupráci, která má zásadní vliv na sestavování repertoáru (instituce i jedince) i na výslednou podobu scénických děl.

³⁵ Jan Císař. „Od modernosti k modernosti po modernosti“. In Zuzana Sílová (ed.). *Generace a kontinuita: K českému scénickému umění 20. století*. Praha: KANT, 2009: s. 154.

Jak jsme viděli, toto jistě není jediný model vztahu režisérské a herecké dramaturgie. Jistá protichůdná linie se (nejen v českém divadle!) táhne od zmiňovaného E. F. Buriana, zařadit bychom do ní mohli např. Roberta Wilsona a další. Jde o režiséry, kteří herecké dramaturgii ve své tvorbě příliš prostoru neposkytují. Ani tito režiséři ale nejsou ze vztahů s ní vyvázáni úplně. I když subjektivita herce nemá vliv na podobu jejich inscenací, pořád si musí přinejmenším vybírat takové herce, kteří s nimi budou ochotni tímto způsobem spolupracovat. I zde je tedy jistý moment (dramaturgické) volby zachován.

Ať už je poměr a přístup režiséra k herecké dramaturgii jakýkoliv, domnívám se, že by si měl uvědomovat, že i v rámci herecké dramaturgie existují tytéž póly jako u režisérské dramaturgie, tzn.: *můžu-musím-nesmím*. A to jak ve smyslu působení v souboru či instituci nebo i v konkrétním jevištním prostoru, tak ve vztahu ke konkrétní roli.

A stejně jako je režisér může zaměnit při výběru textu/látky u sebe, může k záměně hercova „*můžu*“ nebo „*nesmím*“ za „*musím*“ dojít při tvorbě obsazení.

Může-li při volbě textu/látky režiséra zavést racionální, diskurzivní myšlení a pouze povrchní zaujetí a zalíbení, v tomto případě to může být záměna herectví za civilní projevy, anebo obsazení pouze tzv. „*po typu*“, nehledě na hercův vnitřní obsah, na jeho subjektivitu a jeho téma. Tzn. na to, co sám herec ve svém životě *bytostně řeší*.

O tom, že sám typ není při obsazování všechno, jsem se měl možnost několikrát přesvědčit i ve své vlastní tvůrčí praxi.

Mluvili jsme o minutí se herců s postavami v *Poražených*, o rozporu mezi jejich (respektive: naším) vlastním životním pocitem a životním pocitem postav. Došlo zde ale i k omylu právě z hlediska problematiky vztahu typu a vnitřního obsahu. Tímto omylem bylo obsazení Marka Frňky do role rytíře de Gresseta.

De Gresset strávil celý svůj život ve stínu svého přítele vikomta Jeudy-Roboura. Žádná žena ho prý nikdy nemilovala, vždy milovaly vikomta. Ve svých posledních chvílích se to de Gresset rozhodne změnit. Chce, aby alespoň jedna žena, markýza Desmaroux, dala před Jeudy-Robourem přednost jemu. Nejde o to, co cítí: hlavní

je, aby na de Gressetovo přání roztrhala dopis s vikomtovým milostným vyznáním, aniž by si ho přečetla. A je jedno, jakými prostředky ji k tomu donutí. Markýzu vydírá, zastrašuje, týrá.

Z de Gressetovy strany tu máme co dělat (přinejmenším v našem čtení) s konáním zla jako výsledku střízlivé a naprosto racionální úvahy za účelem dosažení svých cílů. S dramaturgyní Monikou jsme v souvislosti s tím často vzpomínali na Johna Malkoviche ve filmových *Nebezpečných známostech* (*Dangerous Liaisons*, 1988, Stephen Frears), a to zejména na scénu Valmontova rozchodu s paní de Tourvel.

Tomu se ale na jevišti vzepřela Markova vnitřní ušlechtilost a jeho osobní téma. Svého de Gresseta obdařil takovou skrývanou slabostí a křehkostí, že jsme mu jako diváci mohli jen obtížně věřit, že by byl vůči markýze schopen zla třeba i mimoděk, natož vědomě.

Podobně nešťastný výsledek zaznamenal i Markův klauzurní pokus o Richarda III., kterého se mu ani zdaleka nepodařilo vybavit odpovídající vypočítavostí a cynismem. To je důkaz, že u *Poražených* nešlo u Marka jen o celkové minuty se s životním pocitem postav. Zřejmě jsme se dotkli něčeho, co Marek se svým osobním tématem v danou chvíli hrát *neměl*.

Jiný omyl v tomto ohledu jsem zažil v r. 2019 v Disku, při zkoušení Euripidova *Oresta* v režii Štěpána Pácla.

K inscenačnímu týmu jsem se připojil původně jako asistent režie, nakonec jsem byl uváděn jako dramaturg. *Orestes*, hra vyznačující se až revolučním nábojem, se nám z hlediska herecké dramaturgie pro absolventský ročník 2019/2020 zdál jako ideální titul. Nejenže text otevírá prostor pro tzv. generační výpověď, především ale v ročníku byli dva zdánlivě ideální představitelé Oresta a Elektry: Michael Goldschmid a Jessica Bechyňová.

Z hlediska typu, ale vlastně i osobních témat se Michael a Jessica se svými postavami potkávali znamenitě. Michael na jevišti (podobně jako Cibulka) působí jako chlapeček, úplně mu ale chybí chlapečkovská bezstarostnost. Naopak, senzitivní Michael jako by na zádech nesl tíhu celého světa, působí jako trpitel, mučedník, dítě, které se stalo obětí nespravedlnosti světa. Jessica se zase

vyznačuje vyzařováním „*dívky z jiného světa*“ a svou tělesnou konstitucí na jevišti boří představy o tradičním ženství. Pro její hru je charakteristická jistá nevyzpytatelnost, odkazující až někam k duševní nevyrovnanosti a patologii. Pro Oresta a Elektru: ideální. Výsledek byl přesto poněkud rozpačitý.

Inscenaci naprosto chyběl revoluční náboj. Opět se zde rozcházel životní pocit postav a jejich představitelů. Režisér si přál, aby Orestes a Elektra svými promluvami k publiku nabádali diváky k revoluci. To se ale nedělo.

Michaelův Orestes a Jessičina Elektra byli revolucionáři své generace (vzpomeňme na „*generační vzpouru, která se nekonala*“): ukňouraní, nepřesvědčiví. V okamžiku, kdy se jejich postavy uchýlily k násilí, začali od nich Michael s Jessicou dávat ruce pryč. Dávali najevo, že oni tohle nechtějí. Na tom by samo o sobě nebylo nic špatného, máme zde co dělat s herecký odstupem, který vždy souvisí s jistou výpovědí. V tomto případě byl ale odstup tak velký a nelibost představitelů vůči jednání postav tak očividná a bezprostřední, že bránily uvěřitelnosti.

Když režisér Pácl chtěl, aby Orestes s Elektrou nabádali k revoluci, chtěl na Michaelovi a Jessice, aby hráli tak trochu proti svému aktuálnímu životnímu pocitu.

Leccos o tom vypoví epizoda, ke které došlo na oprašovací zkoušce těsně před derniérou. Reprízování bylo v březnu 2020 přetrženo pandemií covidu-19 a červnová derniéra tak zároveň byla první reprízou po několika měsících. Režisér při této příležitosti pronesl před herci řeč o tom, jak pandemie vyznění inscenace aktualizovala:

„Tady se něco stalo, něco, co nám může pomoci spoustu věcí změnit. Tohle by v té inscenaci mělo dneska být. Chtějte těm lidem říct: my máme šanci se změnit. Tak to pojďme udělat! Nechtějme, aby ty věci byly jako dřív!“

Problém byl, že všichni v místnosti – a to včetně mluvícího režiséra – v dané chvíli chtěli, aby byly věci jako dřív. Nemysleli na revoluci, chtěli se „*vrátit do normálu*“. Chtěli, aby divadla obnovila standardní provoz: aby mohli (v případě studentů herectví) nastoupit do angažmá, aby se mohli seberealizovat, aby se nemuseli bát o svou existenci.

To, co jsme se snažili říct, bylo něco jiného, než jsme opravdu cítili. Ukázalo se tedy, že z hlediska herecké dramaturgie nešlo v případě Michaela a Jessicy o něco, co by hrát *museli*, ale pouze *mohli*. A na inscenaci to bylo patrné. I když byla jistě pozoruhodná a patřila k tomu lepšímu, co se v Disku v posledních letech dalo vidět, nic bytostného z ní na nás nedýchlo.

Jiná situace v Disku nastala při zkoušení *Hrdiny západu*. V tomto případě se životní zkušenosti i osobní témata moje i mých herců potkaly s textem, který nás k jejich realizaci sám inspiroval. Já v *Hrdinovi západu* našel látku, kterou jsem *musel dělat*, a mí herci v něm zase objevili postavy, které v danou chvíli *museli hrát*.

Na závěr stojí za to položit si hypotetickou otázku: jaký text bych pro Marka Frňku, Barboru Váchovou a spol. vybíral dál, pokud bychom spolu měli ještě pracovat? Jakým způsobem bych se jejich témata, která se uplatnila v *Hrdinovi západu* a *Instalaci izolace*, pokoušel rozvíjet dál?

Na to aktuálně nemám odpověď. Každopádně se zde ale dotýkáme otázky kontinuálního tvůrčího rozvíjení osobního tématu. Možnost se kontinuálně rozvíjet, neustrnout a vyhnout se opakování již naučených schémat, prvoplánových řešení a svých vlastních klišé, tzn. Brookově mrtvolnosti, je jedním z nejvýznamnějších výdobytků moderního divadla a herecké a režiséřské dramaturgie (Brook 1988: 157).

Jde-li o příklady režisérů, pro které byla péče o kontinuální hercův tvůrčího rozvoj příznačná, můžeme za všechny zmínit alespoň Jiřího Frejku a jeho charakteristické obsazování herců proti typům a hledání hercova osobního tématu u každé inscenace vždy *od znovu* (Sílová 2008: 61-62). Vrcholem tohoto přístupu k divadlu pak byla v letech 1965-1972 praxe Činoherního klubu, kde se individuální hercovo téma na jevišti rodilo pokaždé znovu a pokaždé bylo jakoby jiné, i když v jádru stále totéž (Sílová 2008: 63).

Frejku, Činoherní klub, ale i Krejču a další představitele tohoto přístupu k divadlu spojuje jedna důležitá věc: jejich praxe je spojená s *divadlem souboru* a *souborovostí*. Devizou ansámblového repertoárového divadla je právě možnost tohoto kontinuálního tvůrčího rozvoje.

Při pohledu na stav současných českých divadel se nabízí otázka, jak moc se to daří a jak moc se těchto dispozic v současnosti v českém divadle (v příslušných divadelních proudech) využívá. Nechci situaci hodnotit, to nechávám na jiných a na čtenáři. Ve vztahu k režisérské a herecké dramaturgii ale určitě stojí za to zamyslet se nad pozicí režiséra v současném českém divadle ve smyslu jeho vztahu k jednotlivým souborům.

Daniel Hrbek ve své studijní opoře *Úloha režiséra v ansámblovém činoherním divadle v podmínkách provozování divadla v České republice po roce 1989* upozorňuje na skutečnost, že současné české divadlo prakticky upustilo od praxe tzv. kmenových režisérů.³⁶ Kmenové režiséry máme v současnosti ve většině případů pouze v těch divadlech, kde uměleckým šéfem není režisér, ale herec nebo dramaturg. Kmenový režisér jako druhý režisér natrvalo působící u souboru je dnes vzácnost, místo toho se prosadila praxe hostujících režisérů.

O úkolech kmenového režiséra směrem k souboru Hrbek píše: „*Kmenový režisér [...] má myslet na soubor a vyjadřovat se skrze něj a tým ho pomáhat rozvíjet (což mimo jiné znamená časově náročnou práci – pravidelně navštěvovat reprízy inscenací repertoáru divadla a hlídat uměleckou úroveň jednotlivých představení).*“ (Hrbek 2021, [online])

Tato praxe byla ještě v nedávné době v českém divadle běžná. Víme, že tímto způsobem v Divadle Na Zábradlí spolupracovali Jan Grossman a Otomar Krejča, Evald Schorm a Jaroslav Chundela, anebo např. trojice režisérů Smoček-Kačer-Menzel v Činoherním klubu. Ve všech případech šlo o slavné a významné éry dotyčných divadel.

Nabízí se otázka, zda upuštění od praxe kmenových režisérů není pro české divadlo škoda. A to právě zejména z hlediska režisérské a herecké dramaturgie.

³⁶ Daniel Hrbek. „Úloha režiséra v ansámblovém činoherním divadle v podmínkách provozování divadla v České republice po roce 1989“. In: *DAMU* [online]. Praha: 10. 6. 2021 [cit. 2022-03-05] Dostupné z: https://www.damu.cz/media/Studijni_opora-HRBEK-ULOHA_REZISERA_V_ANS_DIVADLE.pdf

Hrbek na seminářích Divadelního managementu v akademickém roce 2020/2021 své myšlenky rozvinul v tom smyslu, že kmenový režisér stojí v úplně jiné pozici než režisér hostující. V divadle působí stále, zažije herce na zkouškách, na reprízách, vidí jejich postupný vývoj atp. Takový režisér má velice výhodnou pozici pro něco s režisérskou a hereckou dramaturgií neodmyslitelně spjatého: pro *uhadování hercova tématu a jeho dalších tvůrčích možností*.

Hostující režisér jako by byl oproti tomu podle Hrbka v divadle skutečně pouze „*hostem*“. Herce může obsazovat jen na základě toho, co už od nich viděl, ne na základě tušení dalších možností, a má tedy o poznání omezenější prostor pro to, aby hercům a celému souboru umožnil další vývoj. I když režisérovo hostování může pro soubor znamenat přínos ve smyslu konfrontace s novou estetikou nebo tvůrčí metodou, z hlediska herecké dramaturgie jsou jeho možnosti limitované.

Osobně v hromadném přechodu k praxi, kdy v divadle neexistuje kmenový režisér a jeho místo nahrazuje větší počet režisérů hostujících, jistou škodu pro hereckou i režisérskou dramaturgii vidím. V případě režisérské dramaturgie tedy minimálně pro tu její odnož, která si na úzkém vztahu s hereckou dramaturgií zakládá. Jak jsme totiž viděli, přemýšlení tzv. „*od herců*“ a jejich tušených možností může mít pro režisérskou dramaturgii zásadní význam. Režiséra může přivést na stopu textům/látkám, které by si sám od sebe nevybral, a o kterých se přitom ukáže, že je v danou chvíli a s daným souborem realizovat přímo *musí*.

Závěr

Ve své práci jsem nastínil základní otázky související s režisérovou volbou textu nebo látky pro scénování. Vzhledem ke specifickým rysům moderního divadla pokládám okamžik dramaturgického výběru za důležitou součást tvůrčího aktu.

Pokusil jsem se ukázat, jaký má pro režisérovu tvorbu význam *bytočná potřeba* danou látku realizovat. Má-li být inscenační výsledek umělecky přesvědčivý, nevystačí si režisér při výběru s pouze povrchním zájmem (estetickým, diskurzním apod.). Už pro sám výběr látky je podstatné režisérovo pociťování jejího potenciálu celou bytostí.

Vnímání celou bytostí otevírá pro režiséra v rámci tvorby cestu k objevení a scénické realizaci vlastního osobního tématu. V oblasti režisérské dramaturgie ho může dovést k výběru vhodných látek ke scénování, látek, které realizovat přímo *musí*, a ne pouze *může* anebo přímo (v zájmu potenciální výsledného scénického tvaru) *nesmí*.

Realizace režisérské dramaturgie nezáleží pouze na režisérovi samotném, je vždy spjata i s osobnostním založením a tvůrčími možnostmi jeho spolupracovníků. To platí o scénografovi, kostýmním výtvarníkovi, hudebním skladateli atd., ale zejména o hercích. Pro režiséra je tedy klíčové nejen uhadování možností sama sebe, ale i svých spolupracovníků. Ani jedno se neobejde bez vnímání celou bytostí.

Na příkladu mého vybírání textu pro absolventskou inscenaci jsem demonstroval, že najít látku, kterou daný režisér ve spolupráci s daným souborem dělat přímo *musí*, nemusí být rozhodně snadné. Přesto se domnívám, že v moderním divadle jde o důležitý úkol režiséra s dramaturgem a že není v zájmu vlastního tvůrčího rozvoje (režiséra i souboru) spokojovat se pouze s texty, které režisér se souborem dělat pouze *může*.

Pokud si režisér vybere pro sebe a své spolupracovníku méně vhodný anebo přímo nevhodný text, hrozí vážné nebezpečí, že režisér nebude schopen splnit úkol, který mu moderní divadlo připisuje: koordinovat diferenciované složky jevištního výrazu směrem k umělecké výpovědi, a to umělecké výpovědi rezonující s publikem.

V takovém případě bývá výsledný scénický tvar umělecky nepřesvědčivý a tvůrci, kteří se na něm podílejí, nerealizují svůj plný tvůrčí potenciál. Může nastat i stav úplné režijní bezradnosti.

Zkoumal jsem, jak přesně se režisérská dramaturgie může v tvůrčí praxi realizovat (i v rámci divadla jako instituce), co ji může ovlivňovat atp. Upozornil jsem na skutečnost, že režisérská dramaturgie má obecně souvislost s dramaturgií hereckou (analogicky k níž ostatně termín režisérská dramaturgie zavádím). To, jaký přesně je v praxi jejich vztah, odvisí od přístupu konkrétního režiséra.

Ve vztahu k režisérské dramaturgii jsem se zabýval některými příklady různých metamorfóz režisérských bytostných tvůrčích projevů a s nimi souvisejícími přístupy k textu/látce a obecně k divadelní tvorbě. Zamýšlel jsem se, jaký vztah k režisérově volbě mají režisérovo osobní tvůrčí téma a režisérova estetika. Došel jsem k závěru, že jde o bytostné projevy, které od sebe v praxi není snadné oddělit. To podstatné pro režisérovu tvorbu ale je, že jde právě o projevy bytostné.

V neposlední řadě jsem se věnoval těm teoreticko-praktickým pojetím režie, která význam režisérové dramaturgické volby pro výsledný scénický tvar a význam režisérské dramaturgie vůbec umenšují nebo přímo popírají. Hledal jsme příčiny a na základě toho jsem si dovolil vyslovit názor, že těmito přístupy může v moderním uměleckém činoherním divadle (s ohledem na jeho specifika) patřit jen okrajové místo.

Vyjadřuji naději, že tato práce by v budoucnu mohla pomoci těm studentům režie a dramaturgie, kteří si budou procházet podobným procesem tvůrčího sebehledání a sebeuvědomování jako já, a že na poli teoretickém nastiňuje některé podstatné problémy spojené s významem režisérové dramaturgické volby i s režijní tvorbou obecně. Domnívám se, že tyto problémy si zaslouží i další teoretické zkoumání.

Seznam použitých pramenů a literatury

ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: OIKOYMENH, 2008. Knihovna antické tradice, sv. 7. ISBN 978-80.7298-131-1.

BRECHT, Bertolt. „Postoj vedoucího zkoušek (při induktivním postupu)“ In: GORIAUX PELECHOVÁ, Jitka (ed.). *Vývojové tendence západního divadla v moderní kultuře*. Praha: Akademie múzických umění v Nakladatelství AMU, 2021, s. 7–8, interní tisk. Studijní texty ústavu teorie scénické tvorby DAMU, sv. 5.

BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. Praha: Panorama, 1988. Dramatická umění.

BURIAN, Emil František. „Syntetické divadlo“. In: týž – SRBA, Bořivoj (ed.). *Emil František Burian a jeho program poetického divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1981, s. 151–153. České divadlo, sv. 5.

CÍSAŘ, Jan. *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?*. Praha: KANT, 2011. Disk, velká řada, sv. 17. ISBN 978-80-7437-051-9.

CÍSAŘ, Jan. „Od modernosti k modernosti po modernosti“. In: SÍLOVÁ, Zuzana, (ed.). *Generace a kontinuita: K českému scénickému umění 20. století*. Praha: KANT, 2009, s. 143–174. Disk, velká řada, sv. 11. ISBN 978-80-7437-010-6.

CÍSAŘ, Jan. „Text a scénování 2: na okraj pěti inscenací Divadla Na Zábradlí“. *Disk: Časopis pro studium dramatického umění*. 2006, č. 15, s. 72–94.

CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. Praha: AMU, 2009. ISBN 978-80-7331-146-9.

ČECHOV, Michail. *Hercova cesta. O herecké technice*. Vydání druhé, první společné vydání v nakladatelství KANT. Praha: KANT – AMU, 2017. Disk, velká řada, sv. 39. ISBN 978-80-7437-241-4 (KANT), 978-80-7331-449-1 (AMU).

ČERNÝ, František. *Otázky divadelní režie*. Praha: Melantrich, 1988. Estetika divadelní a filmové tvorby.

FISCHER, Otakar. „Činohra v pražských divadlech: Prozatímní, Národním, Městském (1862-1934)“. In: *Československá vlastivěda: Díl VIII. Umění*. Praha: SFINX, 1935.

GÖTZ, František. *Boj o český divadelní sloh*. Praha: Družstevní práce, 1934. *Obzory*, sv. 3.

GROSSMAN, Jan. *Analýzy*. Praha: Československý spisovatel, 1991. Orientace. ISBN 80-202-0323-0.

HEDVÁBNÝ, Zdeněk. *Alfréd Radok: Zpráva o jednom osudu*. Praha: Národní divadlo – Divadelní ústav, 1994. ISBN 80-7008-043-4.

HRBEK, Daniel. „Úloha režiséra v ansámblovém činoherním divadle v podmínkách provozování divadla v České republice po roce 1989“. In: *DAMU* [online]. Praha: 10. 6. 2021 [cit. 2022-03-05] Dostupné z: https://www.damu.cz/media/Studijni_opora-HRBEK-ULOHA_REZISERA_V_ANS_DIVADLE.pdf

JINDROVÁ, Zuzana. [VOSTRÝ, Jaroslav.] "Režisér a dramaturg". In: *O současné české režii 1*. Praha: Divadelní ústav, 1981: s. 69–81. *České divadlo*, sv. 6.

KING, Stephen. *O psaní: Memoáry o řemesle*. Praha: Beta-Dobrovský, 2002. ISBN 80-7306-037-X.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966. *Estetická knihovna*, sv. 3.

POKORNÝ, Jiří – KERBR, Jan. „Pořád jsme inscenovali pohřby.“ *Svět a divadlo*. 1999, roč. 10, č. 2, s. 128–132.

SÍLOVÁ, Zuzana. „O herecké dramaturgii“. *Disk: Časopis pro studium dramatického umění*. 2008, č. 23, s. 56–68.

SRBA, Bořivoj. „Emil František Burian a jeho program poetického divadla“. In: BURIAN, Emil František – SRBA, Bořivoj (ed.). *Emil František Burian a jeho*

program poetického divadla. Praha: Divadelní ústav, 1981, s. 160–203. České divadlo, sv. 5.

STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví*. Praha: Athos, 1946. Knihovna divadelní vědy, sv. 1.

ŠALDA, František Xaver. *O věcech divadelních: výbor ze statí o dramatu a divadle*. Praha: Melantrich, 1987. Estetika divadelní a filmové tvorby.

ŠOTEK, Milan. *Komedie podle Václava Klimenta Klicpery*. Praha: KANT – AMU, 2018. Disk, velká řada, sv. 42. ISBN 978-80-7437-262-9 (KANT), 978-80-7331-493-4 (AMU).

ŠTĚPÁNEK, Zdeněk. *Herec: Vzpomínky národního umělce Zdeňka Štěpánka*. Praha: Mladá fronta, 1961.

VEDRAL, Jan. *Horizont události: Dramaturgie řádu, postdramaturgie chaosu*. Praha – Bratislava: Pražská scéna – Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2015. Divadelní studia 21. století, sv. 23. ISBN 978-80-86102-95-5.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Činoherní klub 1965-1972: Dramaturgie v praxi*. Praha: Divadelní ústav, 1996. České divadlo. ISBN 80-7008-061-2.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Drama a dnešek*. Praha: Československý spisovatel, 1990. Puls, sv. 28. ISBN 80-202-0166-1.

VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. 2., rozš. vyd. Praha: KANT, 2014. Disk, velká řada, sv. 29. ISBN 978-80-7437-141-7.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. 2. vyd. Praha: AMU, 2009. ISBN 978-80-7331-148-3.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénologie dramatu*. Praha: KANT, 2010. Disk, velká řada, sv. 15. ISBN 978-80-7437-036-6.

VOSTRÝ, Jaroslav, SÍLOVÁ, Zuzana. *Je dnes ještě možné herecké umění? (Příspěvek ke scénologii herectví)*. Praha: KANT, 2009. Disk, velká řada, sv. 10. ISBN 978-80-7437-009-0.

VYDRA, Václav. *Má pouť životem a uměním*. Praha: Československý Kompas, 1948. Umělci o sobě a o všem, sv. 18.

VYGOTSKIJ, Lev Semjonovič. *Psychologie umění*. Praha: Odeon, 1981. Ars.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. 2. (v Panoramě 1.) vyd. Praha: Panorama, 1987. Dramatická umění.