

MILAN PÁSEK

O PRÁCI DIVADELNÍHO REŽISÉRA

Nemám příliš rád resumující úvahy a přece stojím před úkolem cosi ze své práce resumovat, nad čímsi se zamyslet a snad i dospět k nějakým závěrům. Nechtě je to tedy alespoň zastavení krátké a zcela nezávazné, poněvadž bych chtěl ještě nějakou tu desítku let tvořit, to jest měnit svoje názory, nalézat i objevovat stále nové a staré považovat pouze za přípravu k vyšší kvalitě právě se rodícího, právě tvořeného.

Jako režisér-praktik přenechávám rád zobecňující závěry a shrnující formulace divadelní teoretické frontě. Nemám rád, když jsem ze svých občas nezbytných písemných projevů citován. Vždycky cítím, že většinou dnes už není pravda to, co jsem napsal včera, že jsem se dostal už někam dál a jinam, že se proměnilo i moje společenské vědomí a že dialektika vztahu mezi uměleckou tvorbou a společenským vědomím vykonala své. Bohužel mám také pocit, že nikoliv jenom teorie, ale i praxe divadelního věčerejška a její tvůrčí výsledky mizí každým novým tvůrčím činem v nenávratnu a že vzpomínat na krásu a na kvalitu minulého znamená v divadelní tvorbě umělecky stagnovat, stárnout a dávat novým tvůrčím silám v divadle do rukou koště, které všechno to, co jsme ještě včera považovali za vrcholy svého snažení, po právu odklidí na smetiště sentimentální divadelní historie. Jsem přesvědčen, že divadelní umělec je vždycky takovým umělcem, jakým je dnes, v tuto chvíli, v tento večer a že ústup k minulým tvůrčím úspěchům je v podstatě ústup ze života a nástup k tvůrčímu penzionování. Je tomu tak nejen u divadelních tvůrců-umělců, nýbrž je tomu tak i v divadelní teorii a vědě, je tomu tak i s divadelním obecnstvem, je tomu tak ve všem, co souvisí s divadelním uměním. Neopakovatelnost a nenávratnost okamžiku, posvěceného divadelní tvorbou, je jedním z největších smutků, ale také nejpodstatnější krásou a úchvatností divadelního umění. Trápí se nad touto skutečností nemá smyslu.

Svébytnost a jedinečnost divadelního umění si vynutila koncem druhého tisíciletí našeho věku svébytnou profesi režiséra a poslední desetiletí z něho učinila přes marné a zbytečné snahy o zvrácení zákonitého vývoje

vedoucí tvůrčí profesi moderního divadla. Obrovská rozmanitost ideologických, koncepčních, stylových, výrazových i užitkových záměrů v široké paletě soudobého světového divadelního umění vyžaduje a pochopitelně také produkuje nejrozmanitější režisérské profesionály (a namnoze i vynikající režisérské osobnosti), jejichž jednotlici spojenci bychom v oblasti ideologické, stylotvorné, etické, estetické i pracovní organizační marně hledali. Při mnohostrannosti úkolů, které divadelním tvůrcům ukládá společnost, či které si ukládají sami, je to věc samozřejmá a pochopitelná. Čím větší je režisér individualitou, tím obtížněji můžeme z výsledků jeho práce docházet k zobecnujícím závěrům, tím méně jej můžeme považovat za návod k použití pro jiné divadelní tvůrce. Jen za sebe může mluvit moderní současný režisér, jen za své konkrétní cíle, které si v životě své společnosti ukládá, jen pro něj a pro nejbližší okruh jeho spolupracovníků může vzniknout určitá tvůrčí legislativa. Její platnost v jiné společenské situaci, v jiném tvůrčím kolektivu a před jinými adresáty divadelní tvorby se může doslova rovnat nule.

Každý režisér musí být skutečnou tvůrčí individualitou, pokud je opravdu hoden profese i jména divadelního režiséra a pokud nechce svůj život v umění trávit jako aranžér nebo sevcivatel příslušného divadelního textu. K individualitě se neoddělitelně pojí osobní stanoviska, osobní zkušenosti, druh i míra talentu, každodenní tvůrčí praxe, politické i občanské zázemí tvůrčího jedince, míra i šíře jeho celospolečenského zájmu i psychického založení. Názory skutečně režisérské individuality se často budou ostře lišit od názorů jiných soudobých režisérů, přechasto i od názorů přítomného stavu vědomí divadelní teoretické fronty, mnohdy i od okamžité politické praxe a nezbytně také i od větší či menší části soudobého obecnstva. Patří ke smutkům naší profese, že nemůžeme spoléhat na pochopení budoucích generací. Musíme vyhrávat a přesvědčovat dnes, jinak nepřesvědčíme nikdy. Nemusíme ovšem přesvědčit matematickou většinu. Stačí, přesvědčíme-li ty, pro něž se ještě život nestal únavným stereotypem, a ty, v jejichž rukou budou otěže lidského a společenského pokroku.

Jedno je všem režisérům společné: režisér je vykladač dramatického díla a jeho hlavní realizátor — on udává směr práce všem složkám divadelní tvorby. V kolektivním charakteru divadelního tvůrčího činu je dnes osoba režiséra naprosto nezbytná; občas manifestované programy tzv. hereckého divadla jsou manifestacemi nesmyslnými, manifestacemi, které ničí hereckou tvorbu v jejím zárodku. Dnešní divadlo nemůže existovat bez směro- tvorné osobnosti režisérovy. Směro- tvorná osobnost herecká může být jen výjimkou. Ale i taková výjimečná osobnost herecká nese ve své podstatě osobnost režisérskou.

V současné divadelní praxi vyrostla ovšem nejen potřeba vedoucí úlohy režiséra, ale navíc i potřeba vedoucí úlohy šéfa či uměleckého ředitele divadelního souboru. Tvůrčí a organizační úkoly v těchto, ve smyslu stylotvorném i organizačním, vyšších režisérských funkcích přináší nové a další problémy. Spojujeme je pod úkolem tvorby celého divadelního organismu, pod úkolem požadované diferenciaci v divadelní tvorbě i pod úkolem záruky života a tvůrčího vývoje toho kterého divadelního organismu. Pod funkční pravomoc ředitele či šéfa přichází tak vedle lidského i technického aparátu jednotlivých režisérů-tvůrců i sami režiséři. Vzniká

zde tedy nezbytnost společného názorového i stylového jazyka režisérského týmu — při všech nárocích osobité diferenciaci v rukopise každého člena tohoto týmu. Tvorba představení řízená režisérem dostává pak rozměry tvorby divadla řízeného šéfem. Je tedy šéf divadelního organismu po všech stránkách vyšším stupněm funkce režiséra v našem moderním divadle a problematika jeho působení je nejčerstvější problematikou současného divadelního vývoje. Jestliže v soutěži diktované životem mohou obstát jen opravdoví režiséři-tvůrci, pak o šéfech-tvůrcích tento zákon platí dvojnásob. Šéfovská funkce vyžaduje i zcela osobité etické, taktické, politické, organizačorské, ekonomické a mnohé jiné požadavky, jež uspokojivě naplnit je přechasto v naší přítomnosti krajně obtížné. Politická a společenská odpovědnost šéfa divadelního organismu přerůstá rozměry tvůrčího jedince a také požadavek pedagogického nadání v režisérském talentu roste v šéfovské funkci do kvalitativně a kvantitativně vyšších rozměrů.

Nedovedu si představit režiséra kteréhokoli divadla v naší době, který by mohl tvořit jen pro vlastní úzké tvůrčí potěšení a který by dělal svou uměleckou práci jinak než v kontextu celkové společenské situace. Divadelní umění je umění přítomnosti, adresné, příliš citlivé a příliš rychle pomíjející. Bez diváka neexistuje. Kladu tedy na režiséra požadavky jeho občanské, politické i filosofické vyspělosti, jeho všestranné informovanosti a jeho ustavičného, třeba bolestného dopátrávání se smyslu vlastní tvůrčí práce. Režisér nemá svoje filosofické a politické názory v divadle proklamovat, ale má je přenášet do srdcí a vědomí adresátů. Jako osobnost, která určuje stylizaci a míru používaných divadelních prostředků, stojí režisér u kolébky dramaturgické volby, je autorem, případně spoluautorem jakékoliv úpravy dramatického textu a společně s herci, s výtvarníkem, s hudebním spolupracovníkem a za pomoci potřebných technických a umělecko-technických složek přistupuje k aktu volby adresáta divadelní inscenace — k volbě diváka. Svou práci totiž volí každé divadlo, a v něm především vedle dramaturgického plánu jeho režiséři, svoje obecenstvo. Divadlo, které se chce obracet ke všem lidem, z nichž každý má jiný osobitý lidský názor, politické, občanské i životní zkušenosti, k lidem značně rozdílného věku i zálib, různorodého vzdělání a k lidem, jejichž okamžitá psychická připravenost a emocionální zasažitelnost i myšlenkové apercepční schopnosti jsou tak nekonečně diferencované, takové divadlo nestojí za nic. Divadlo, které se takzvaně líbí všem, není dobré. Takové divadlo by mohlo být naopak důkazem sterilní konvenčnosti, laciné podobiznosti či pohodlnického zápecnictví. Divadlo vskutku tvůrčí musí jedny strhovat, druhé provokovat, další zlobit — jinak se nedá hovořit o divadle jako o tvůrčím procesu. Konfekční divadelní výroba padne všem a nikomu.

Pravomoc typu moderního režiséra, jak ji vyjevuje divadelní praxe, je vskutku obrovská. Nezastavuje se ani před nejpodstatnějšími úpravami a adaptacemi divadelní textové předlohy a sází všechno na jediné možnou kartu strhujícího divadelního účinku v konkrétním divadelním představení, v konkrétním prostoru a čase, před konkrétním obecenstvem. Divadelní text už dávno přestal být pro moderního režiséra závazný a stává se především základním podnětem a východiskem tvorby režiséřovy, tak jako je herec základním a hlavním realizátorem divadelního díla. Už dávno není pro režiséra závazná ani ideologie divadelního textu. Myšlenkově objevné

interpretace klasických děl, jsou-li ve své novosti a objevnosti umělecky přesvědčivé, přináší našemu divadelnímu dění nejsilnější zážitky. Moderní režisér přesvědčuje netoliko pochopením dramatického autora a realizací jeho textu, ale stále častěji výkladem, tvůrčím rozvinutím dramatikových podnětů a zasazením jeho díla do nového společenského kontextu. Mění nejenom technické direktivy autorovy, ale často také žánr jeho hry i její původní význam, aby nově vyloženým smyslem dramatického textu učinil z „dítěte své doby“ divadelního klasika. Že ovšem jen některé z „dětí své doby“ lze zařadit do rodiny klasiků a že z textové pahodnoty sebegeniálnější režisér nemůže vytvořit nic víc než třeba zajímavý experiment, pokládám za samozřejmost, kterou praxe mnohokrát prokázala.

Chci-li tedy ve své úvaze resumovat různé aspekty komplexního režiséřského talentu, dostávám se od obecně platných požadavků, režiséra (politické a filosofické vzdělání, dramaturgický rozhled, stálá informovanost o dění ve světě i o dění ve světovém divadelnictví, stylovorné schopnosti, diferencovaný režiséřský rukopis atd.) k dalším, podle mého soudu, nezbytným conditiones, sine quibus non. Dostávám se k obrazu režiséra – organizátorské individuality, režiséra stratéga a taktika, který se dovede jako vůdčí duch inscenace přes každou její složku a především přes každého herce vyjadřovat jinak. Přes veškerý různorodý lidský i technický materiál inscenace měl by být ovšem výsledek jednotný a kvalitativně bez vážných výkyvů. Organizační režiséřovy schopnosti vyžadují energii, píli i vytrvalost, příkladotvorné schopnosti ve směru ke všem spolupracovníkům, umění zapálit, vést a vydržet. Dále je nutno předpokládat u činoherního režiséra také značný talent hudební a výtvarný, navíc pak znalost techniky a problematiky veškerých mimohereckých složek. V neposlední řadě patří do režiséřské osobnosti také jeho schopnosti citově bezpečného sociologického průzkumu obecnstva a schopnost ve spolupráci s divákem dále, při každé repríze na divadelní inscenaci pracovat, nepovažovat divadelní dílo nikdy za skončené a dovršené. V tomto ohledu pokládám vytrvalost a píli režiséra za kvality zvláště důležité. Konečně pak musí mít režisér schopnost k tvůrčí spolupráci na svém talentu i na díle svého divadla s divadelní kritikou a schopnost distancovat se od veškeré malosti a malichernosti v této tak napjaté oblasti divadelní umělecké práce.

Se všemi těmito náročnými požadavky na skutečnou režiséřskou osobnost a v souvislosti se zmíněnou již stále vzrůstající pravomocí moderního režiséra v soudobém divadelnictví, musí jít ovšem ruku v ruce jeden z nejpodstatnějších rysů režiséřského talentu: odpovědnost. Odpovědnost režiséřova neroste jen aritmetickou řadou s jeho vzrůstající pravomocí, ale geometrickou řadou s jeho vzrůstajícím společenským významem i se silou divadelního umění, jehož účinnost na diváka v okamžiku tvorby nelze srovnat se žádným jiným uměním. Jde o režiséřovu odpovědnost vůči sobě i vůči svému divadlu, vůči spoluobčanům i vůči divákovi, vůči dramatikovi a všem tvůrčím spolupracovníkům (jejichž umělecké i lidské osudy jsou začasť v režiséřových rukou), jde zkrátka o totální odpovědnost lidské i umělecké osobnosti, která své pravomoci nezneužívá ve svůj prospěch, ale dovede jí využít ve prospěch divadelního celku, ve prospěch společnosti, která režiséřovi tvorbu umožňuje, i ve prospěch všeho tvůr-

čího, zdravého a progresivního, co rodí přítomnost v zájmu budoucnosti.

Vysoce proklamovaná náročnost na práci režiséra-tvůrce, komplexní obraz režiséřského talentu, předpokládá ovšem podle mého soudu dvě klíčové schopnosti, které tvoří podstatu režiséřova talentu: je to schopnost vyjádřit se především přes práci s hercem a za druhé schopnost dát inscenačnímu celku osobitý rytmus. Rytmus představení ovlivňuje vnímání divákovo, autonomně útočí na jeho srdce i mozek a je obsažen v každé části divadelní produkce.

Hlavní složkou divadelní kompozice je herec. Při všem významu režiséra, při jeho nezbytnosti a při všech nárocích na jeho práci nutno konstatovat, že bez herce by divadlo neexistovalo, totiž divadlo ve vlastním smyslu toho slova. Jestliže je možno odmyslit si kteroukoli mimohereckou složku divadelního představení, herce si z divadelního představení odmyslit možno není. Z dakorací, světel, zvuků či z hudby, z technických efektů — nelze vytvořit představení divadelní ve vlastním smyslu.

Považujeme-li tedy herce za hlavní složku divadla, musí spočívat těžiště režiséřova talentu v jeho umění práce s hercem, práce se živým a tvůrčím hereckým materiálem. Výsledek této práce je pro inscenaci rozhodující. Režisér, který se nedovede vyjádřit přes hereckou tvorbu, klesá na úroveň aranžéra nebo organizátora; bez pochyby diletuje v rozhodné části své profese.

Existují ovšem v práci s hercem nejrůznější metody tvůrčí režiséřské činnosti a projevují se v bezpočetných variacích — od pólu, kdy režisér dopřává herecké tvorbě zdánlivě naprostou volnost (jen zdánlivě! jinak by nebylo možno mluvit o režiséřovi), až k pólu naprosto opatnému, v němž je herec přísnou řeholí režiséřského rukopisu doslova sešněrován. Nepovažují ani jeden z uvedených pólů za optimální. Podle mého soudu musí se stát režisérův inscenační plán srdcem i mozkiem inscenačního plánu každého herce. Navíc by měl mít režisér schopnost imputovat svoje inscenační záměry herci takovými postupy, aby je on sám považoval za vlastní tvůrčí plán a za svůj tvůrčí cíl. Režisér by měl herci vlastně přinášet především výrazné tvůrčí podněty, hereckou tvorbu rozněcovat a k budoucímu obrazu inscenace řídit i vést. Proto patří také k základním rysům režiséřského talentu schopnost být prvním divákem a kritikem hercovy tvorby a vidět každodenní práci sub specie futuri spectaculi. Herec musí cítit, že k podstatě své kreace dospěl sám, že jeho tvorba je samostatná a svobodná a že není nucen k ničemu, co nechápe a čemu nerozumí. V složitém divadelním stroji musí však herec zároveň cítit, že není ponechán sám sobě nebo náhodě a že svoboda jeho tvorby chápe poznanou nutnost přísného řádu. Jsou nejrůznější typy herců, a jak různorodé jsou jejich talenty, tak různorodé musí být režiséřovy přístupy k otvírání studánek hereckých srdcí. Tu pomůže dobré slovo, tam pomůže tuhá řehole a bič. Má-li režisér k dispozici soubor, jemuž stačí dávat podněty a řídit směr jeho tvorby, pak má zajisté vynikající herecký soubor. Mnohem častěji nutno vysvětlovat, objasňovat myšlenky celých scén i jednotlivých replik, intonovat a často i pro objasnění podstaty situace předehrávat. Při tom navíc je nutné bdít nad profesí herecké techniky, nad kvalitou a jevivostí pohybu, nad mluvou, posazením hlasu a slyšitelností, nad různými ortoepickými nedostatky, nad kvalitou přednesu veršového, nad důsled-

ností v dodržování autorova jazyka, nad melodií a rytmem řeči, a především nad bezpodmínečným vytvářením vztahů mezi dramatickými postavami, nad stykem s partnerem, živým, organickým, pravdivým a nad ansámblovou souhrou. Navíc pak musí režisér odstraňovat vžívající se herecké zlozvyky, manýry a šablony a sledovat tvůrčí rozvíjení zasutých výrazových možností hereckého talentu. Už obsazením role vyslovuje režisér svoji koncepci a dává předpoklad k úspěchu či odsuzuje se k neúspěchu každé herecké kreace. Obsazovací experiment s hercem vyžaduje tvůrčí odvahu, víru, vytrvalost i pili, ale přináší přecasto nečekané a nevidané výsledky v této nejdůležitější složce divadelní tvorby.

Práce s hercem, logika a jevištní pravdivost jeho jednání, optimální spojení racionálních i emocionálních složek hereckého výkonu, jednotnost stylu a žánru, profesionalita herecké techniky a tvůrčí objevnost v paletě hereckých výrazových možností je ovšem jen jedna, i když hlavní, část režisérovy práce s hercem. Závislost všech jednotlivých složek divadelního organismu na sobě a na hlavním cíli představení přináší pro režisérovu práci s hercem další úkoly: herec musí být veden k tvůrčí souhře s technickými a umělecko-technickými složkami divadelního představení, s dekorací, s kostýmem a rekvizitou, s maskou, se světlem, s hudební složkou představení a v neposlední řadě s divákem, bez jehož vnitřní a mnohdy i vnější spoluúčasti nemůže herec tvořit. Umění naladit mozek i srdce herců a diváků na společnou strunu patří k nejobtížnějším složkám režiséřského talentu.

Svoboda herecké tvorby i v sebestřísněji režisérem sešněrovaném divadelním představení nesmí být ovšem pouze zdánlivá, musí být skutečná. Netrvám proto nikdy ve vlastní režiséřské praxi na své představě hereckého detailu, pokud to není detail významotvorný, rytmický nebo důležitý detail mizanscénový. Jedním z největších kouzel divadelního umění je kouzlo okamžitosti herecké tvorby, jeho improvizací tendence a ono známé, v jiných uměleckých odvětvích neexistující napětí mezi připraveným záměrem a náhodou tvůrčího okamžiku. Jestliže herecká tvorba ztratí svůj improvizací charakter, jestliže nenaplní záměry režiséřovy maximální existenci interpreta v herecké postavě, objevuje se na jevištích chlad, konstrukce a nuda. Jestliže svoboda herecké tvorby je nařízená a mimo logiku nejvlastnějšího tvůrčího hereckého procesu, jestliže herec nemá pocit, že nejen k výkladu hry a své postavy, ale i ke všem mizanscénám i k rytmu postavy dospěl sám, pocítí to především srdce divákovo. To srdce pak může tlouci mnohdy obdivem a úžasem, ale sotva porozuměním a soucitem.

Jednou z nejpodstatnějších složek umění hereckého je umění sdělit myšlenku, jednat slovem. I k tomuto umění musí herce vést umění režiséřovo. A jako je režisér první divák a kritik na svém představení, musí být prvním hluchým a slepým, prvním nepřipraveným konzumentem před svým hereckým souborem. Jako by podstatou režiséřova umění bylo umění vědět všechno a nevědět nic.

Je tedy režisér první, hlavní a za všechno plně odpovědný kontrolor práce na divadelním představení. Ovládá nejen významotvorné složky představení, ale také veškerý technický, lidský i mimolidský aparát inscenace. Náročně dá se pracovat jenom s technicky vyspělým hercem, ale náročně lze v moderní době pracovat také jen v technicky vyspělém diva-

delním prostoru, jehož potenciální spoluúčast na inscenačním výsledku není svázána konvencí divadelní budovy ani konvenčností průměrného diváka.

To, co jsem se pokusil shrnout jako optimální devizu pro práci režiséra s hercem, platí pochopitelně také pro práci režiséra s výtvarníkem, s hudebním skladatelem i s ostatními mimohereckými složkami. Za optimální považuji, když se tyto složky vždy vzájemně ovlivňují; nesnáším netvářící diktát a poslušné plnění režisérských pokynů bez tvůrčí svobody a bez možnosti tvůrčího protestu. Ne protestuje-li herec, výtvarník, osvětlovač, hudební skladatel, neprotestuje-li každým dnem své tvůrčí práce režisér sám v sobě, protestuje často divák i kvalifikovaný divadelní kritik. Je-li tedy režisér hlavní kontrolor všech složek divadelní inscenace, nemůže se ani on sám bez kontroly své práce obejít. Vedle autokritiky a vedle pokory živého uměleckého srdce vidím nezbytnou nutnost kontroly kvalifikovaných osob, které se neúčastní přímo tvůrčího procesu. Proto považuji tzv. předváděcí zkoušky ve vhodném termínu před završením inscenační práce za nezbytnou pomoc režisérově práci. V hodnocení práce na předváděcích zkouškách nevidím jen nezbytnou šéfovskou agendu hlavy tvůrčího organismu, ale i významnou pomoc každé režisérské práci. Jestliže pracuje šéf soustavně s celým tvůrčím organismem na přípravě každé inscenace, nemůže nikdy při předváděcích zkouškách jít o zásadní korektury práce. Jde o kolektivní zkušenost prvních kvalifikovaných diváků při plném vědomí, že působivost uměleckého díla není jednoznačná a že o všech korekturách pak musí rozhodnout režisér inscenace se svými spolu-tvářci. Komplexní působivost díla se však na takové předváděcí zkoušce dá rozpoznat. Pak je možno tvůrčímu výsledku podat potřebnou pomocnou ruku i poskytnout mu nové a nezaujaté oči. Ze takového záměrně vedené a dlouhodobě uplatňované soustavné korektury divadelní práce mají svůj smysl nikoli jen směrem k té či oné inscenaci, ale k stylotvornému směřování celého konkrétního divadelního organismu, považují za samozřejmost.

Rytmus inscenace, jímž vyjadřuje režisér svoje vidění scénického díla, je druhou podstatnou složkou režisérova talentu. Zvláště v činoherním divadle je tato inscenační složka velmi výrazná a projevuje se daleko svobodněji nežli v jiných druzích divadelního umění. Vnitřní i vnější rytmus každé repliky, každého dialogu, každé situace, vrcholy situací, k nimž je práce vedena a které musí často autonomně promluvit, umění vyklenout výstup, umění jedno z největších – umění pauzy, umění obklopit repliku napětím a tichem, velké umění vypracovat rytmickou partituru celé inscenace, vyklenout ji nejenom ke koncům jednotlivých výstupů a aktů, ale k významu celé inscenace, to všechno je velmi složitá součást režisérova talentu, již se nelze, podle mého soudu, naučit. Sem patří také režisérovo umění vyladit rytmus všech hereckých výkonů ve společný nástrojový orchestr, umění napnout a vyburcovat diváka i popřát mu v příhodnou dobu chvíli potřebné úlevy. Patří sem režisérovo umění odhadnout psychickou i fyzickou apercepční kondici poznané většiny divadelního publika, jeho reakce, odhad pocitu, v němž bude dílo znít a doznívat, a patří sem také režisérovův odhad pro umístění a délku přestávky nebo přestávek.

Do rytmické stavby inscenace náleží také režisérovo umění výběru mimohereckých složek, které mohou významně podpořit, ale také zničit inscenační záměr, náleží sem tedy také např. rytmicko-světelná partitura před-

stavení, ale náleží sem především režisérovo umění třídit prostředky divadelního výrazu, nedopouštět se výrazových pleonasmů a vést všechny složky k jednotě divadelního účinku. I když jsem přesvědčen, že herec je hlavní složkou inscenace, nejsem přesvědčen, že pouze a toliko herecké prostředky a herecký výraz mohou a musí vyslovovat veškerou podstatu divadelního představení. Totalita poznanych i poznávaných výrazových prostředků moderního divadla je pro mne ideálem divadla našeho věku. Jsem přesvědčen, že divadlo se nemá a nesmí apriorně vzdávat ničeho, co bylo v dějinách jeho vývoje objeveno a použito, a že jakékoliv omezování jeho výrazových možností, byť by to bylo omezování na složku tak důležitou, jako je herecká, je další nesmysl u nás mnohdy tiše či hlasitě proklamovaný. Jen v totální komplexnosti divadelních možností, které se zmocní diváka zvyklého na tiché soustředění u televizní obrazovky, na pečlivě zavařenou konzervu filmového plátna, na klidné zastavení ve výstavní síni či zamyšlení nad zajímavou knihou, vidím nesmrtelnost umění divadelního. Slavnostnost a posvěcení chvíle divadelní tvorby jsou natolik jedinečné a neopakovatelné, že lze věřit v jejich působivost věčnou. Přes veškerý technický pokrok i navzdory tomuto pokroku, a mnohdy právě v důsledku tohoto pokroku. Budou-li si divadelníci vědomi především estetické funkce divadelního umění, budou-li se vyjadřovat vždy svěbytnými a specifickými divadelními prostředky, nebudou-li si divadlo zaměňovat s tribunou, na níž se proklamuje, ale budou-li je považovat za tribunu střetávání myšlenek, citů, lidských osudů, ale především za konkrétní tribunu dýchajícího člověčenství, mají o svou budoucnost postaráno. A naopak: nebude-li chtít společnost tato specifika divadelní tvorby brát a imputovat jí funkce jiné, má společnost postaráno o své divadlo.

Političnost současného divadla nevidím v posluhování okamžité situaci a v záměně estetické funkce divadla za konjunkturalistickou funkci publicistickou, ale ve schopnosti hlubokého ponoru do všech problémů, které navštěvují život moderního člověka, v kladení otázek nikoliv v proklamačním jejich řešení, v hlubokém zamyšlení i bezuzdném uvolnění letících okamžiků, při nichž je člověk ve svém poznání skutečným spolutvůrcem přítomnosti. Divadlo nejlépe konsoliduje, jestliže zneklidňuje. Divadlo, které uspává, nebo divadlo, které zní hluše a bez odezvy, nemůže konsolidovat. Divadlem nelze radit a vést, divadlo musí dávat svými podněty signál k přeměně světa.

K tomu všemu dospěje divák jen tehdy, jestliže hluboce spoluprožije lidské osudy v tvůrčím seppjetí s divadelním umělcem, jestliže stejné emoce naplní srdce hercovo i divákovy, jestliže dojde ke skutečnému divadelnímu úchvatu. Minuly doby iluzivních obrázků za jevištním portálem. Televizní obrazovka nám poskytuje iluzi přesvědčivější a vede – vedle své funkce publicistické – diváka do jiných hloubek ponoru v lidskou duši. Cesta obrazovky vede přes oči hercovy a přes realistický detail. Cesta divadla však vede přes totální úchvat v antiiluzivním prostoru společenské slavnosti, divadlo se stává opět nezakrývanou produkcí. Kouzlo této produkce záleží v jejím napětí mezi divákem a tvůrcem a ve společném nevědomí konečného účinku.

Pro uplatňování koncepce totálního využití všech možností minulého i nynějšího divadla mají ovšem naši soudobí režiséři podmínky víc než

žalostné. Struktura divadelních budov, zastaralé, necitlivé a o specifičnosti divadla neinformované bezpečnostní předpisy, provozní stereotyp našich repertoárových divadel, aplikace finančních plánů z výrobních sektorů na tvůrčí organismy, osvětářské tendence v našem divadelnictví a neschopnost estetické výchovy našich mladých generací, stavi před tvůrčí plány sebe-smělejších režisérských osobností nepřekonatelné překrady. Městácké divadlo porušilo svobodnou jednotu prostoru jeviště a hlediště; kožená konvence kukátkového divadla úporně přežívá. Kupodivu v naší společnosti daleko úporněji nežli ve společnosti kapitalistické. Náš boj s divadelním kukátkem a se vžitou divadelní konvencí je boj s větrnými mlýny; falešná iluze je pro značnou část našich diváků stále optimální metou divadelního zážitku. Evidentní celosvětové úsilí o zdívalnění divadla a o návrat divadla k jeho nejvlastnější funkci, sondy do nových spojení mezi hercem a divákem, práce s nekonvenčním divadelním prostorem, to všechno je v našich podmínkách odsouzeno žít v ustavičném ódiu experimentů a provokací. A přesto mnohde jinde jsou naše experimenty a provokace divadelní skutečností a samozřejmostí.

Bez stálého experimentování a provokování si však divadlo představit nedovede. Experimenty ovšem musí mít nejen svůj cíl, ale i svůj výsledek a neměly by zůstat jen na okraji našeho divadelního dění. Mám pocit, že stále objevujeme jenom jinde už objevené a pečlivě pěstované a že tvůrčí podněty nemohou v našich podmínkách přerůst v tvůrčí éru.

Stále objevování nepoznaného má velkou tvůrčí cenu, ale nemůže přece jít jen a jen o oplodňování tvorby. Mělo by jít o celý smysl, obsah i formu divadla socialistického věku. Jako se tento věk opírá o všechno, co vytvořili až dosud největší duchové lidstva (např. ve vědeckých oborech), umění je často přisuzována nejutilitárnější funkce a nejběžnější i nejkonvenčnější forma. A přece nejen objevování nepoznaného, ale i znovuobjevování poznaného nabývá v nových souvislostech socialistického společenského řádu nových kvalit, které by se mohly stát nejen ozdobou, nýbrž především spolutvůrcem našeho věku.

Poklidně běžící výroba divadelních představení v naší ustálené síti hovoří téměř proti všem tvůrčím aspektům režisérského talentu, jak jsem o nich až doposud hovořil. Hrací stereotyp vylučuje zastavení a zamyšlení, vylučuje experiment vsutku tvůrčí a nutí často jen k experimentům povrchním, jepičím, k experimentům jen pro uklidnění vlastního srdce. A přece právě především v režisérské profesi, jako nikde jinde, jenom hledání směřuje k tvorbě, k tvorbě úspěšné i neúspěšné, ale v podmínkách konstituující se socialistické společnosti naprosto nezbytné. Každá společenská formace před námi zplodila vlastní typický obraz divadelního umění. Socialistické divadlo zatím jen paběrkuje na úrodě likvidované minulé společenské formace a nedovede otevřít uměleckým tvůrcům nové perspektivy. A tak se režiséři vrhají znova a znova do předem omezených pútek a provokací s nesmrtelným géniem divadla a spolu s Schillerovým markýzem Posou se neohlížejí, „zda dílo skončí, nebo podlehnou“.

K čemu jsme na světě? Snad proto, abychom přebírali dědictví dob minulých a abychom je tu a tam všnávali jen do nových forem? Domnívám se, že jsme povinni hledat, nacházet, rozvíjet a po sobě zanechat především nový obsah, nový smysl divadla naší epochy. A tak přes obtížné podmínky

a častá nepochopení jenom každá brázda vyrytá na poli skutečné umělecké tvorby, na poli tvůrčího hledání a objevování, může se stát smyslem našeho života, důkazem, že jsme své životy nežili nadarmo.

Únor 1970

LE TRAVAIL DU METTEUR EN SCÈNE

Dans l'art du théâtre, s'arrêter équivaut à stagner. Cet art naît et disparaît au moment de la création. Tout dramaturge l'est dans la mesure où il sait s'adresser au moment, à l'heure actuelle.

La spécificité de l'art théâtral a eu — avant tout à cause de la complexité de son caractère fort différencié — nécessairement pour conséquence l'apparition (d'une façon durable dès le 19^e siècle) de la profession du metteur en scène.

Chaque véritable personnalité de ce genre est, dans le théâtre moderne, originale, ses expériences et ses vues ne sauraient être généralisées. Le metteur en scène ne peut donner, au théâtre contemporain, des impulsions que par les résultats de son activité créatrice. Il ne peut pas se fier à la compréhension de l'avenir: il doit convaincre par l'effet quotidien de son travail.

Tous les metteurs en scène ont en commun une chose: chacun d'eux est un interprète de l'oeuvre dramatique et son réalisateur principal, orientant le travail de tous les éléments de la production dramatique. Le soi-disant théâtre des acteurs est un non-sens.

La pratique moderne du théâtre exige la création d'une fonction nouvelle du metteur en scène — celle de chef ou directeur de l'ensemble théâtral. Au point de vue qualitatif, il s'agit d'une personnalité directrice d'un degré supérieur. Toutefois malgré le fait que cette fonction est plus exigeante quant à la quantité et la qualité de son travail, celui-ci est au fond identique au travail du metteur en scène en tant que créateur et organisateur.

Le metteur en scène doit être une personnalité mûre au point de vue civique, politique et philosophique. Surtout il doit tâcher systématiquement de découvrir le sens actuel du travail créateur au théâtre. Créant un style, il choisit un auteur, une pièce, adapte s'il le faut le texte dramatique et le réalise en collaboration avec les acteurs et à l'aide des autres éléments de la mise en scène. Par son travail il choisit aussi son spectateur. Un théâtre s'adressant indistinctement à tous est, dans le monde moderne, un non-sens.

Avec les compétences dont le metteur en scène moderne — qui ne s'arrête même pas devant l'idéologie du texte — est muni, croissent aussi ses responsabilités: vis-à-vis de lui-même, de ses collaborateurs, de ses spectateurs, de son époque tout entière.

Ce n'est pas seulement le metteur en scène artiste qui se trouve placé devant des tâches qui augmentent, c'est aussi le régisseur en tant qu'organisateur, tacticien et stratège, spécialiste possédant des dons universels et citoyen irréprochable au point de vue du caractère.

Les deux facultés clé du talent du metteur en scène sont les suivantes: savoir s'exprimer à travers le façonnement de l'acteur et imprimer à l'ensemble de la mise en scène la marque de son rythme personnel. L'acteur est un élément sans lequel on ne peut s'imaginer une composition théâtrale. La liberté de l'expression dramatique de l'acteur sur la scène doit s'appuyer sur la nécessité reconnue de la responsabilité collective. L'art de traduire la pensée et de captiver par l'émotion constitue la base de l'art de la mise en scène et de celui de l'acteur.

L'avenir de l'art théâtral est dans la totalisation des moyens d'expression spécifiquement théâtraux, dans leur caractère unique et dans ce qu'ils ne sauraient être répétés. On ne peut se priver d'aucun des éléments de l'expression théâtrale connus jusqu'à présent. L'avenir du théâtre est dans son retour à une expression et un espace antiillusionnistes librement choisis et dans ce qui présuppose l'abolition des conventions du théâtre bourgeois concernant l'expression et l'espace.

L'expérience est non seulement le sel de la création dramatique, elle doit devenir aussi le sens du théâtre contemporain, tant qu'il veut trouver l'image d'un théâtre adéquat à l'âge socialiste.