

## MONOGRAFIE REŽISÉRSKÉ OSOBNOSTI

Bořivoj Srba: *Umění režie, K tvůrčí metodě režiséra Miloše Hynšta*. Brno, JAMU 1996 (=Acta musicologica et theatrologica 2), 351 s., obrazová příloha, anglické a německé resumé.

Práce Bořivoje Srby, analyzující životní dílo režiséra Miloše Hynšta, má všechny znaky oněch zpravidla podnětných děl, rodících se dlouhá léta zároveň s vypráváním vlastní metodologické výzbroje i vlastního programového usilování. Její přínos je proto hned několikerý. Znamená objev jedné dosud ne plně docenované osobnosti a zasvěcenou analýzu její tvorby, zároveň je však i teorií režie (při nejmenším jednoho jejího pojetí) a sebereflexí významného divadelního proudu naší nedávné minulosti. Po všech těchto třech stránkách přináší značné množství pozitivních poznatků a spolu s nimi nastoluje i řadu provokativních otázek. V neposlední řadě je pak závažným příspěvkem — i výzvou k přemýšlení — také pokud jde o autorův metodologický přístup k tématu.

Pro seznámení české divadelní obce s Hynštovým dílem by se stěží našel autor povolanější. Srba zná Hynšta samotného i jeho dílo z dlouholeté tvůrčí spolupráce velmi zblízka a věnoval se řadu let i shromažďování pramenné základny k jeho monografii. Pro vystižení jeho uměleckého profilu má i jeden nepostradatelný předpoklad, totiž hluboké porozumění pro umělecké osobitosti Hynštovy tvůrčí metody. To se týká nejen celkového směřování Hynštovy režijní tvorby, ale i jejich novátorských zvláštností, ba i experimentálních postupů, dobývajících divadlu možnosti dosud neověřené.

Zejména pro pražského recenzenta je tento primární poznávací přínos knihy značný. Hynšt je sice i v Praze dobře zapsán jako spolutvůrce jedné slavné éry brněnské státní scény, ale jako režisér zůstával v této době vždy poněkud ve stínu Evžena Sokolovského. V důsledku politicky motivované persequce byl později vytlačen do působišť, v nichž jeho další vývoj bylo z Prahy nelehké sledovat, zvláště když jeho první obsáhlejší portrét (Bořivoj Srba jej napsal roku 1983 pro 8. svazek edice *České divadlo*) zůstal širší veřejnosti utajen v pozastaveném nákladu tohoto svazku.

Srbova monografie nese podtitul „Tři teatrologické studie“, protože portrét umělcův načrtává ve třech hlavních oddílech knihy vždy z jiného úhlu pohledu. Nevyhne se tak sice někdy opakování informací, ale vcelku si může právem činit nárok na to, být uceleným syntetickým obrazem života i díla divadelního umělce, který má ve vývoji českého divadla posledních padesáti let své významné místo a reprezentuje zároveň i širší stylové směřování, jehož intence naplňuje osobitým a nezaměnitelným způsobem. Srba nachází pro toto směřování, navazující na podněty české divadelní avantgardy a Bertolta Brechta, které bylo rozvíjeno zejména z brněnského centra, označení „totální divadlo“. Toto programové směřování vyznačuje se hledáním takových způsobů „aktualizace“ vidění skutečnosti, které rozrušováním navykklého způsobu vidění skutečnosti

vedou diváka k překvapivým odhalením podstaty předváděných jevů, a dodávají tak divadlu nebývalý stupeň apelativnosti.

Miloš Hynšt se v Srbově rozboru jeví jako divadelní umělec, který v zájmu tohoto cíle ve svém zralém období nastoluje v divadle opět plnou nadvládu režiséra jakožto jediného autora divadelní inscenace. Činí se výhradně zodpovědným za obsah umělecké výpovědi tohoto svého díla a osobuje si všechna práva, pokud jde o podřízení všech výrazových složek divadla jedinému cíli — vyjádřit tuto uměleckou výpověď co nejpřesněji a nejučinněji. A to až do proskribovaných krajností, jaké v jeho díle nacházíme v podobě radikálních textových úprav nebo omezování samostatné tvořivosti herců nebo výtvarníků. Režijní metody, jimiž svého cíle Miloš Hynšt dosahoval, jsou v knize analyzovány s obdivuhodnou zasvěceností. Zcela konkrétní popisy užitých postupů vyúsťují vždy v sémantickou analýzu a souhrn těchto analýz dává čtenáři knihy zážitek evokující živou trest Hynštova životního díla ve velice názorném obrazu.

Ze Srbova výkladu jasně vysvítá, jaké nároky klade toto pojetí režisérova úkolu na umělcův charakter v dobách, v nichž se obsah jeho umělecké výpovědi dostává do rozporu s ideologicky usměrňujícím tlakem režimu, což se naplno projeвило zejména v období tzv. normalizace. Zároveň ukazuje hrdinu své knihy jako neústupného bojovníka za stanovisko, k němuž se jednou dopracoval, jako umělce, který ve stejném směru pokračoval i tehdy, kdy mu to musilo připravit vážné existenční obtíže.

Na druhé straně je Srbova práce velmi cenným přínosem do historiografie našeho divadla nedávné minulosti i v tom, že v centru pozornosti je tu stále divadlo jako umělecká tvorba, nejen jako ideový program. Aby mohl tento záměr adekvátně realizovat, musil autor knihy doplnit tradiční analytické metody rekonstrukce inscenací metodami historické poetiky a sémantické analýzy, což mu dovolilo strukturu Hynštových inscenací rozebrat způsobem, který umožňuje proniknout k jejímu skutečnému smyslu. V tomto bodě se jen občas u kritického čtenáře objeví pochybnost, zda se tu přece jen někdy jako jediný adekvátní sémantický výklad nepodsouvá autorský záměr, a to bez ohledu na to, zda divákovi skutečně došel. K těmto pochybnostem vede téměř úplná absence materiálu dokládajícího ohlas inscenací, ať už u kritiky nebo u obecnstva (výjimku udělal Srba vlastně jen v případě neobyčejně trefných postřehů Grossmanových). Autor knihy se tak pasoval do role jakéhosi ideálního Hynštova diváka, aniž pomyslel na to, že jako jeho častý spolutvůrce v této roli nebyl asi nezaujatý. Jestliže tedy je možno dosti oprávněně předpokládat, že stěží někdo napíše lepší interpretaci Hynštova díla, nelze se bohužel spoléhat, že tato interpretace je po všech stránkách nesporná. Některé přímočaře ideové výklady Hynštových syžetových metafor budí nedůvěru: docházelo to skutečně takto i divákovi? Umělecká působivost režiséřského divadla závisí vždy na dokonale funkčním minuciózním utváření všech složek divadla, a právě to je rekonstrukcí nejtěžší postizitelné. Doklady o recepci divadelního díla jsou proto i při maximální znalosti konkrétní podoby inscenace nezastupitelné. Kritický čtenář se po této stránce nerad spokojuje jen s paušálním tvrzením, že umělecká nosnost Hynštových postupů byla „sdostatek přesvědčivě prověřena“ (s. 230).

Srbova schopnost vystihnout všechny individuální zvláštnosti Hynštova režijního rukopisu i jejich hluboké zdůvodnění v jeho osobním uměleckém a ideovém programu je ovšem obdivuhodná. Přesvědčivě dovozuje, že Miloš Hynšt v českém divadelnictví osobitým způsobem rozvíjí podněty Bertolta Brechta i české divadelní avantgardy do svérázné varianty „totálního divadla“, v němž zvláštní úloha připadá zejména dvěma metodám: metodě komparace či spíše konfrontace konvenčně vžitě skutečností představy divákovy a od ní silně divergujícího režisérova vidění předváděné akce a metodě zdívaldelňující parabolické transpozice předváděného děje do roviny „divadla na divadle“ nebo dokonce do roviny děje metaforicky přeneseného do cirkusové manéže nebo do boxerského ringu. Těmito metodami Hynšt neustále útočil na zkonvenčený, režimem a oficiální ideologií často vnucovaný obraz společenské skutečnosti a ve vědomí diváka jím silně otfásal. Po brechtovsku také různými metodami (vmontované písně, recitační sbory, spouštěné nápisy) vstupoval jako subjekt inscenace do přímého dialogu s divákem.

K permanentní metaforizaci divadelního sdělení využíval přitom — ač byl i hudebně profesionálně vyškolen — nejčastěji prostředků výtvarných, ale podřizoval tomuto záměru i všechny ostatní složky, tj. i složku hereckou, vzdalovanou proto neustále realistickému prožitkovému herectví (odtud vyplývala i zesílená úloha herecké masky, hereckého kostýmu a promyšleného aranžmá gesta i pohybu). Ač spolupracoval během své dlouhé tvůrčí dráhy celkem s 35 různými výtvarníky, uměl jejich tvorbu usměrnit tak, že výtvarná složka jeho inscenací nesla vždy nezaměnitelné znaky jeho režijního rukopisu.

Bořivoj Srba neulpívá přitom jen na přesném a konkrétním popisu těchto uměleckých postupů, ale dovede vždy ukázat na jejich hlubokou spojitost s Hynštovým světonázorovým postojem, s jeho vyvíjejícími se názory na vztah individua a dobové společenské skutečnosti, které v období normalizace dospěly od brechtovského přesvědčení, že úkolem divadla je měnit svět, až k hořce sarkastickému poukazu na neúnosnou existenciální tíži, již je člověk soustavně vystavován. To jej částečně přibližovalo koncepcím absurdního divadla.

I když oceňuji sebekázeň, s níž autor dokázal udržet své soustředění právě jen na režijní složku představení, zdá se mi v konečném výsledku tato režijní složka být až příliš ztotožněnou s obsahem inscenace. V tom smyslu, že režijní složka je tu až příliš úzkostlivě vypreparována z živé tkáně představení. Divadlo je přece jen kolektivní umění a i při maximální dominanci režiséra nemůže rezignovat na přínos ostatních spolutvůrců. V knize se téměř nikde nedočteme, jakou zásluhu na vyznění inscenace měla hmotná výtvarná realizace, tedy specificky výtvarné prostředky, jimiž byl režisérův záměr realizován, a o využití herecké tvořivosti dozvíme se leda v případech, kdy jí byla nějaká zvláštnost režijního záměru na překážku, jako například když masky v první verzi *Orestei* (Brno 1962) většinu herců výrazově odzbrojovaly (s. 274).

Jinak jde o vědecké dílo, v němž je se vzácnou odpovědností váženo každé slovo a úzkostlivě dbáno faktografické přesnosti. Ojedinelý omyl v soupisu inscenací, kdy je překlad *Komedie plné oklamanych* připsán Ludmile Kopáčové, a nikoli Zdeňku Digrínovi, jehož tehdy svým jménem kryla, na tom nic nemění.

Autorův výklad se uzavírá určením místa, které Hynštovi náleží ve vývoji českého divadla druhé poloviny 20. století. Podle Srby Hynštovo divadlo představovalo ve své době jednu z nejosobitějších variant tzv. politického divadla a zároveň fenomén vytvářející svého druhu spojovací článek mezi divadelními avantgardami a alternativními experimentálními scénami, které u nás působily od počátku šedesátých let. Zároveň tvoří však Hynštova tvorba z této doby, a to i z doby normalizace, také významnou paralelu těchto alternativních scén. Srbův apel, aby se na to při koncipování historického obrazu divadelního vývoje těchto let nezapomínalo, považuji za velmi správný, i když je mi líto, že autor tuto tezi nedovedl podepřít komparací s jinými takovými paralelními fenomény, která by pravděpodobně ukázala jistou pluralitu tohoto proudu a dala asi i hlouběji nahlédnout do jeho problémů.

Autorovou zásluhou však zůstává, že k vytvoření takového historického obrazu přispěl jednou spolehlivou a dobře napsanou kapitolou, a že jí poskytl přímo vzor, jak spojit strukturální analýzu tvorby jedné osobnosti s průkazným vystižením historického smyslu jejího díla ve složité době.

Adolf Scherl

## ČTVERO ZASTAVENÍ?

Eva Stehlíková: *A co když je to divadlo? Několikero zastavení nad středověkým latinským dramatem*. Praha, Divadelní ústav a KLP 1998, 163 s.

Docentka Masarykovy univerzity E. Stehlíková se po monografiích o antickém divadle (*Řecké divadlo klasické doby* 1991, *Římské divadlo* 1993) rozhodla vydat na půdu středověku. O její odborné přípravě k tomuto novému tématu ostatně svědčí řada drobných studií publikovaných v Divadelní revui od r. 1993. Český čtenář tak dostává do ruky publikaci, která je sice stejně stručná jako předcházející monografie o divadle klasickém, ale přesto obsažnější než dosud jediná syntetická práce z pera Svejkovského (*Vývoj středověkého divadla od jeho počátků až na rozhraní 14. a 15. století*. In: *Dějiny českého divadla I*, 24–80). Stejně jako v pracích předcházejících si autorka neklade cíl podat faktografický přehled a nesnaží se látku vyčerpat; nabízí spíše několik uvážlivě rozmístěných sond, úvah a analýz, které mohou především vysokoškolským studentům nabídnout cestu k chápání, možnou metodologii hodnocení. Svým filologickým východiskům je autorka věrná tím, že vychází i na půdě teatrologické především z textu a bohatě texty cituje; stejně jako v dřívějších monografiích nabízí také krátkou, pouze k ilustraci svého výkladu zaměřenou antologii (s. 129–145). Popisované vlastnosti činí z monografií E. Stehlíkové jakýsi druh vysokoškolských skript.

S humorem sobě vlastním a ve zvláštní dramatické hře se svými studenty (v níž je katarzí úspěšně složené kolokvium nebo zkouška), koncipuje autorka celou práci jako osobitý druh křížové cesty: jednotlivé kapitoly jsou označeny