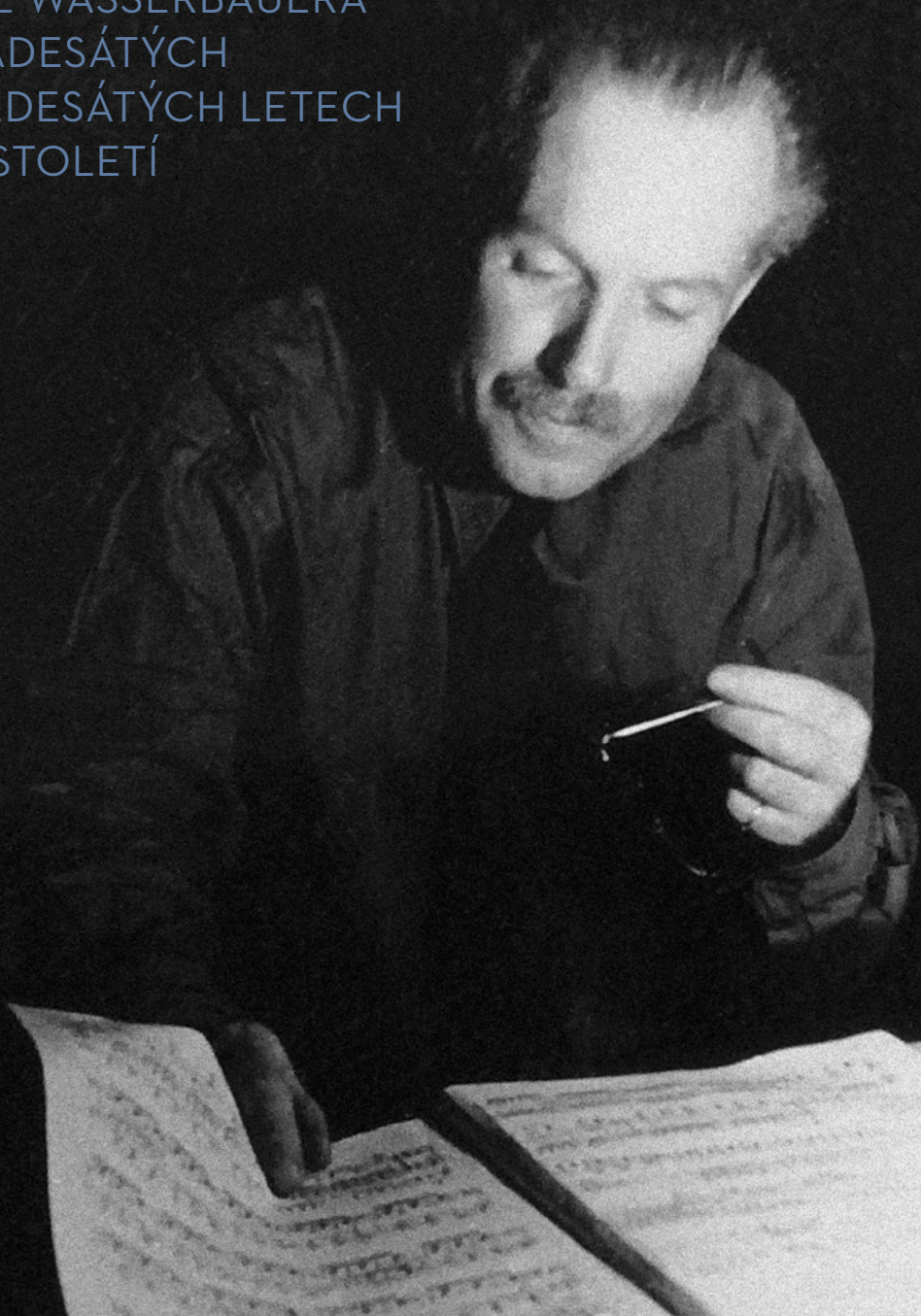


ŠÁRKA HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ REŽISÉR JAKO KONCEPT

TVORBA OPERNÍHO REŽISÉRA
MILOŠE WASSERBAUERA
V PADESÁTÝCH
A ŠEDESÁTÝCH LETECH
20. STOLETÍ

KAROLINUM



Režisér jako koncept

Tvorba operního režiséra Miloše Wasserbauera v padesátých a šedesátých letech 20. století

Šárka Havlíčková Kysová

Recenzenti:

prof. PhDr. Eva Stehlíková

prof. PhDr. et Mgr. Miloš Štědroň, CSc.

Vydala Univerzita Karlova

Nakladatelství Karolinum

Redakce Lenka Ščerbaničová

Grafická úprava Jan Šerých

Sazba DTP Nakladatelství Karolinum

Vydání první

© Univerzita Karlova, 2019

© Šárka Havlíčková Kysová, 2019

Publikace vznikla za podpory Grantové agentury České republiky v rámci projektu „Generace režiséra Miloše Wasserbauera a progresivní dramaturgie v opeře Státního divadla v Brně“ (GA15-06548S) řešeného v letech 2015-17.

ISBN 978-80-246-4460-8

ISBN 978-80-246-4464-6 (online : pdf)



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum 2020

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

Jakubovi, Johaně, Marianě, Vítovi a mým rodičům

OBSAH

Poděkování	11
Úvod	13
<hr/>	
1. Operní režisér jako proměnlivý koncept	17
<hr/>	
2. Život Miloše Wasserbauera	26
2.1 Badatelský výběr zpráv/informací o životě a díle Miloše Wasserbauera	26
2.2 Konceptualizace operního režiséra Miloše Wasserbauera v nekrolozích a vzpomínkových textech	33
<hr/>	
3. Operní režisér jako soubor konceptů	39
3.1 Miloš Wasserbauer jako realistický operní režisér	41
3.1.1 Realismy	41
Nejedlého koncept socialistického realismu a pluralita realismů	44
Realismus, naturalismus a režisér jako organizátor ideové a stylové jednoty inscenace dle Adolfa Scherla	46
3.1.2 Inspirace v zahraničí	49
Konstantin Sergejevič Stanislavskij jako operní režisér.	50
Recepce systému Stanislavského v českém myšlení o operní inscenační tvorbě	50
Stanislavského metoda v operní inscenační praxi dle Antarové a Kristiho	51
Kristiho výklad základních východisek systému Stanislavského v opeře	53
<i>Evžen Oněgin</i> a ideál kategorie pravdivosti interpretace	57
Walter Felsenstein jako operní režisér přinášející realistické hudební divadlo	65
Herec-zpěvák a režisér důkladně studující partituru Felsensteinův koncept pravdivosti v inscenační praxi hudebního divadla	66
Felsenstein a Stanislavskij	71
3.1.3 Wasserbauerova konceptualizace pojmu realismus	77
Ideál realismu v operní režii	77

3.2	Miloš Wasserbauer socialistický a „realistický“ operní režisér	80
3.2.1	„Velká škola socialistického realismu“: <i>Mladá garda a Tarasova rodina</i>	80
3.2.2	Požadavky na novou československou operu vzešlé ze dvou „sovětských vzorů“	87
3.2.3	Realistická tvůrčí metoda v režii Miloše Wasserbauera	90
3.2.4	Scénický realismus Waltera Felsensteina jako inspirační zdroj?	91
3.3	Miloš Wasserbauer hledač ideje díla	93
	Partitura jako východisko scénické interpretace operního díla:	
	Ústřední idea díla a vycházení z partitury	93
3.4	Buditel slovenského národního cítění: padesátá léta v Bratislavě	98
3.4.1	Inscenace slovenských novinek	101
	<i>Juro Jánošík</i> (Bratislava, 1954)	101
	<i>Beg Bajazid</i> (Bratislava, 1957)	104
	<i>Svätopluk</i> (Bratislava, 1960)	108
3.4.2	Monumentalizace historie v pojetí Miloše Wasserbauera:	
	důležitá setkání se scénografy	111
	<i>Don Carlos</i> 1956 – „spor“ o ideu díla	113
3.5	Dramaturgie opery Státního divadla v Brně jako koncept historického vývoje	119
3.5.1	„Pěstování domácího umění jest první a nejkrásnější úloha naší opery“	121
3.5.2	Dramaturgie a požadavek „zdivadelnění opery“	128
3.6	Miloš Wasserbauer jako vykladač české operní mytologie	130
3.6.1	<i>Dalibor</i>	131
3.6.2	Bedřich Smetana ve Wasserbauerových inscenacích <i>Dalibora</i> a v jejich recepci	139
	<i>Dalibor</i> (Bratislava, 1957)	139
	<i>Dalibor</i> (Brno, 1962)	145
3.7	„Apoštol Janáčka“ – režisér kultivující, udržující a propagující janáčkovskou inscenační tradici	149
3.7.1	Ota Zítek jako předchůdce Miloše Wasserbauera v janáčkovské inscenační tradici	150
3.7.2	Rudolf Walter jako předchůdce Miloše Wasserbauera v janáčkovské inscenační tradici	158
3.7.3	Miloš Wasserbauer a janáčkovská inscenační tradice	164
	<i>Z mrtvého domu</i> (Brno, 1958)	170
	Její pastorkyňa	179
	<i>Její pastorkyňa</i> (Bratislava, 1955) a janáčkovská inscenační tradice na Slovensku	180
	<i>Její pastorkyňa</i> (Brno, 1961)	182
	<i>Věc Makropulos</i> (Brno, 1962)	189

<i>Příhody lišky Bystroušky</i> a slavnostní otevření nového divadla (Brno, 1965)	195
<i>Výlety pana Broučka</i> (Brno, 1967)	207
3.8 Miloš Wasserbauer režisér mezinárodně uznávaný	210
3.8.1 <i>Síla osudu</i> (Lipsko, 1963)	210
3.8.2 Šostakovičova <i>Katěrina Izmajlová</i> v Brně a v Miláně (1964)	215
3.9 Režisér směřující k jevištní metafoře	229
3.9.1 „Posun“ k jevištní metafoře I: Inscenační přístup k barokní opeře a Händelův <i>Julius Caesar</i>	229
<i>Julius Caesar</i> (Brno, 1966)	230
3.9.2 „Posun“ k jevištní metafoře II: Inscenační přístup k Verdiho <i>Otellovi</i> <i>Otello</i> (Brno, 1967) – naplno využití možnosti nového prostoru	241
3.10 Miloš Wasserbauer pedagog	251
3.10.1 Výchova operního umělce ve studiu	251
3.10.2 Herec v centru zájmu	254
<hr/>	
Závěr	258
Zdeněk Nejedlý jako celoživotní inspirátor (nejen) Miloše Wasserbauera	259
Zkušenosti a koncepty předchozích badatelů	260
Scénografie jako progresivní složka operní inscenace	262
Metafora jako prostředek sdělení	267
<hr/>	
Summary	269
Bibliografie	271
Soupis vyobrazení	291
Rejstřík	294

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji tímto všem, kdo podpořili moji práci: ochotným pracovnícům a pracovníkům institucí, které jsem v rámci svého bádání navštívila, jmenovitě Markétě Ňorkové z archivu Národního divadla v Brně, Andree Jochmanové, Haně Ocetkové, Veronice Valentové, Jaroslavu Blechovi z Oddělení dějin divadla Moravského zemského muzea, Elisabeth Kühne z archivu Lipské opery, Anně Elise Ravenně, Andreovi Filippovi Ciovatimu, Attiliovi Rossimu z Národní knihovny v Miláně, Eleně Fumagalli, Matteovi Sartoriovi z archivu Teatra alla Scala, Zuzaně Kobliškové z Divadelného ústavu v Bratislavě, Jiřímu Zahrádkovi z Ústavu hudební vědy FF Masarykovy univerzity a z Oddělení dějin hudby MZM, Janu Karafiátovi z knihovny Ústavu hudební vědy FF MU, Tomáši Kubartovi z Katedry divadelních studií FF MU a paní Sylvii Tvarůžkové, která mi laskavě poskytla souhlas s publikováním fotografií vytvořených Rafaelem Sedláčkem; děkuji také knihovníkům mého pracoviště, Moravské zemské knihovny, Univerzitní knihovny v Bratislavě, Knihovny svaté Terezy v Miláně atd.

Velmi děkuji svým kolegyním a kolegům z Katedry divadelních studií, kteří k odborné radě vždy ochotně připojili i přátelskou podporu – Evě Stehlíkové, Margitě Havlíčkové, Ivě Mikulové, Jitce Kapinusové, Svitlaně Shurmě, Martině Musilové, Kláře Škrobánkové, Davidu Drozdovi a Pavlu Drábkovi; kolegyním ze spřízněných pracovišť – Heleně Spurné, Vlastě Koubské, Věře Velemanové, Barboře Příhodové, Radce Kunderové, Tereze Konývkové; kolegyním a kolegům, kteří přispěli radou či literaturou – Eugenii Dufkové, Olze Janáčkové, Tamaře Lovákové Noskové, Jiřině Telcové, Miloši Štědroňovi, Lubomíru Spurnému, Václavu Věžníkovi, Zoltánu Kövecsesovi a dalším.

Nezměrné díky patří mojí rodině a přátelům.

ÚVOD

Studie je založena na výzkumu tvorby operního režiséra Miloše Wasserbauera (1907–1970) v padesátých a šedesátých letech 20. století, jemuž se věnuji od roku 2015.¹ Obvykle se v monografii režiséra usiluje o podání pravděpodobné historie jeho života a díla v kontextu doby, v této práci jsem si stanovila jiný cíl, na život a dílo režiséra Miloše Wasserbauera se dívám z jiného pohledu. Na jedné straně se zabývám otázkou, jak režisér projektoval do svých inscenací a vlastního přístupu k nim své rozumění světu, a na straně druhé jak recipienti inscenací jeho tvorbu přijímali, hodnotili atp. Zajímá mě rovněž způsob, jakým pozdější badatelé toto vše re-konceptualizovali.

Záměr rekonstruovat divadelní inscenace není vždy plně realizovatelný. Rovněž analýza již historické divadelní události je činnost zásadně závislá na dostupnosti materiálu, jenž je vždy fragmentární a asymetrický co do výpovědi o různých složkách inscenace. Paměť operního divadla obvykle disponuje partiturou, méně často záznamy hudební stránky inscenace, v případě tvorby Wasserbauerova období ještě zcela absentují audiovizuální nahrávky představení. Máme k dispozici scénografické návrhy, fotografie z představení, režijní knihy, rukopisné přípravy, články v periodikách či prohlášení v programech atp.; dobovou recepci reprezentovanou pouze korpusem textů (recenzí) kritiků. A k tomu vše, co mohlo umění i uvažování o něm ovlivnit. Při konceptualizaci tvorby historické osobnosti se tedy snažíme učinit relevantní výběr, který nám rovněž poskytuje jen fragmenty poznání vlivu.

1 Výzkum byl realizován nejprve pod názvem „Generace režiséra Miloše Wasserbauera a progresivní dramaturgie v opeře Státního divadla v Brně“ v rámci projektu Grantové agentury České republiky (GA15-06548S) v letech 2015–17 a nyní je dále rozvíjen v mé další samostatné badatelské činnosti. Některé pasáže této knihy vycházejí z již uveřejněných studií, které jsem vytvořila sama nebo jako součást společné publikace s kolegyní Helenou Spurnou. Použité pasáže jsem přepracovala, výrazně doplnila a řádně na ně odkazuji.

OPERNÍ REŽISÉR JAKO PROMĚNLIVÝ KONCEPT – PŘÍPAD MILOŠE WASSERBAUERA

Charakteristiku režijního stylu proto považuji za vysoce interpretativní počín, který úzce souvisí s kontextem badatele, který se o ni pokouší. Badatel na základě analýzy materiálů konstruuje (svůj badatelský) obraz režisérový osobnosti a jeho stylu práce. Činí tak navíc na základě konceptů, které před ním vytvořili jiní badatelé či přímo osoby, jejichž práci zkoumá nebo které do zkoumaných událostí zasáhly, byť i třeba dříve a „jen“ působením svého myšlení. Proto v této práci představuji operního režiséra Miloše Wasserbauera a jeho tvorbu jako několikavrstevné koncepty, jež se proměňovaly nejen v čase, ale rovněž v synchronní rovině v závislosti na dalších faktorech ovlivňujících výpovědní hodnotu zkoumaných materiálů. Moje dnešní badatelská perspektiva je ovlivněna například již rozsáhlou kritickou reflexí kulturně historického a politického kontextu, v němž vznikly inscenace, u nichž je autorství režijní koncepce přičítáno osobě Miloše Wasserbauera.²

Mým původním záměrem bylo charakterizovat Wasserbauerovo umělecké působení v kontextu historie české či československé operní režie a dobového uvažování o operní inscenační praxi. Hodlala jsem rovněž na základě Wasserbauerových vlastních publikovaných článků v dobových periodikách i pouze rukopisných přípravných textů k inscenacím vyložit a reflektovat režisérovo uvažování o operní režii, a to rovněž v historických a dobových souvislostech. Během mého bádání však vyvstala potřeba vypořádat se s povahou zdrojů. Abych čtenáři nepodala zjednodušující či zavádějící výklad, rozhodla jsem se k informacím z dokumentů přistupovat s vědomím odlišnosti typu jejich výpovědi na několika úrovních.

Čtenář tedy nedostává do ruky obvyklou monografii režiséra. Na příkladu života a díla operního režiséra Miloše Wasserbauera se snažím ukázat, jak práce s materiálem, povaha a rozsah materiálu na jedné straně a aktuálním badatelským kontextem spoluurčovaná výzkumná otázka na straně druhé určují naši představu o nějakém fenoménu a s ní spojenou badatelskou výpověď. Jejich specifičnost je velkou měrou určena efemérností divadelní události samotné (v případě mé studie hlavně operního představení). Při vytváření výpovědi se nutně – v závislosti na povaze a rozsahu konkrétního zkoumaného materiálu, jenž se dochoval – mění perspektiva. Postřednictvím naší vlastní badatelské skutečnosti konceptualizujeme zkušenosti předchozích badatelů i samotných tvůrců, kteří jsou předmětem našeho zájmu.

2 Poukazuji tímto na problematičnost přisouzení autorství režijní koncepce jedné zcela konkrétní osobě.

Na základě předchozích proměnlivých konceptů vytvářím(e) koncept(y) vlastní: operního režiséra Miloše Wasserbauera. Nepopírám jeho existenci jako historické osoby ani existenci jeho díla. Vědomě pracuji s vysoce fragmentární povahou materiálů a s interpretativní podstatou každé výpovědi o nich. Čtenáři se tedy dostává do ruky práce, která se na konkrétním materiálu, na příkladu života a díla operního režiséra Miloše Wasserbauera, snaží postihnout způsob existence umělce a jeho díla v paměti divadla; tedy má i rozměr teoretický.

1. OPERNÍ REŽISÉR JAKO PROMĚNLIVÝ KONCEPT

Z dnešní perspektivy nahlížím na operního režiséra a jeho tvorbu jako na koncepty, a to několikavrstvé, jež se proměňovaly nejen v čase, ale rovněž v synchronní rovině v závislosti na dalších faktorech ovlivňujících výpovědní hodnotu zkoumaných materiálů. Můj přístup k nim je ovlivněn několika jinými přístupy – například Foucaultovým rozlišením pramenů na dokumenty a na monumenty, vědomím si problematičnosti pramene jakožto nositele informace o minulosti.³ S prameny⁴ zacházím jako s mnohvrstevnatými nosiči informace (Lorenz 2002: 140),⁵ přičemž kladu důraz především na otázku, o čem záměrně vypovídají a o čem mlčí.⁶ Snažím se identifikovat a odlišit jednotlivé vrstvy informací, které prameny obsahují. Moje badatelská otázka, jak byl v padesátých a šedesátých letech 20. století konceptualizován⁷ operní režisér – v případě mé studie Miloš Wasserbauer – a jak se tento koncept proměňoval v čase a působením divadelně historických, politických, kulturních a dalších vlivů, spolu-určuje volbu pramenů, naznačuje jejich informační hodnotu i mou volbu zaměřit se na určitou specifickou sémiotickou vrstvu. Přijímám dále perspektivu Hanse Kellnera (1989),⁸ který vyzdvihuje jazyk, jeho limity a rétorické kvality, jako další důležitý pramen historického zkoumání; a také spjatost povahy pramenů s ideologickou podstatou historického diskurzu. Při analýze materiálů, zejména recenzí Wasserbauerových textů a textů jiných autorů reflektujících operní režii, se přikláním k tendenci, jež myšlenku „primátu pramene“ nahrazuje trendem ke „zpřítomňování“ pramene,

3 *Archeologie vědění* (Foucault 2002). Srov. (Horský – Šima 2014: 17).

4 Viz například otázky (osm „W-Fragen“), jež má dle Gunilly Buddeové v rámci kritické fáze studia pramenů (*Quellen*) klást badatel (Budde 2008: 67). Srov. (Horský – Šima 2014: 16).

5 Srov. (Horský – Šima 2014: 17).

6 „Wovon kündet die Quelle, wovon schweigt sie?“ (Budde 2008: 67). Srov. (Horský – Šima 2014: 16), kde je vyzdvížena pouze tato osmá, avšak i pro nás klíčová otázka.

7 Sloveso „konceptualizovat“ užívám ve smyslu formovat pojem, myšlenku či princip, přičemž tento proces chápu jako dynamický a proměnlivý v čase. Pojem, myšlenka, princip či přímo koncept jsou formovány postupně za působení různých vlivů. Jakmile jsou zformovány, mohou podléhat další re-formaci, re-konceptualizaci; mohou být přehodnocovány, tj. doplněny o další aspekty, nebo jich být naopak zbaveny atp. Podobně odlišuji „konceptualizaci“ od chápání či pojmání něčeho, jež chápu úžeji – zejména z hlediska možnosti procesualnosti a proměnlivosti v čase. K výkladu mého užívání slova „koncept“ v této práci více viz níže.

8 Srov. (Horský – Šima 2014: 19).

ať již v podobě „stop“, „indicií“, „symptomů“ nebo tzv. „veta“ pramenů (Horský – Šima 2014: 20).⁹

Materiály, s nimiž pracuji, mi poskytují pozůstatky minulosti a jen velmi fragmentárně mohou vypovídat o předmětu mého bádání – např. režii, dramaturgii, scénografii či o Wasserbauerových inscenacích a jejich recepci. Například fotografie z představení podléhají dobovým, individuálním technickým a estetickým požadavkům; režijní kniha operního režiséra, tj. často – jako v případě Wasserbauera – klavírní výtah s poznámkami vtěsnanými mezi notové osnovy s vlepenými popisky, náčrty scénické stavby, mizanscén či s rozstříhaným libretem rovněž poskytuje jen fragmentární výpověď, jež vyžaduje značnou míru interpretace materiálu. Scénografické návrhy jsou dnes především výtvarným artefaktem, tj. vyhovují analytickému aparátu jiného oboru, pro teatrologa je jejich výpověď značně zkrácená a často zcela zavádějící. Samostatnou skupinu představují písemné dokumenty z oblasti recepce divadla. Recenze nebo kritiky jsou obzvláště mnohvrstevnatý pramen. Obsahují faktografické informace (např. umístění rekvizity na scéně), avšak v úmyslu poznat inscenaci jako celek jde spíše o osamocené stopy; v jazykové rovině mohou poskytovat informace o názoru, ale i kvazi- či pseudonázoru autora; přes jazyk dále referují např. o aktuální situaci uměleckého oboru, o politickém režimu atd. Děje se tak ovšem za přispění interpretačních dovedností badatele, jež jsou navíc mnohdy založené na interpretacích předchozích badatelů.

Miloš Wasserbauer se z pozice režiséra Státního divadla v Brně vyjadřoval k operní režii a k dalším příbuzným tématům písemně. Nejčastěji tak činil v programech k vlastním inscenacím, řídčejí v dobovém tisku (například v časopisech *Program*, *Divadlo* nebo *Slovenské divadlo*). V jeho pozůstalosti uložené v oddělení dějin divadla v Moravském zemském muzeu se dochovalo i několik rukopisů (ponejvíce strojopisných dokumentů), z nichž většina jsou přípravné poznámky k inscenacím; ale najdeme mezi nimi i korespondenci s jinými umělci, která se rovněž týká připravované inscenace.¹⁰ Každý z písemných dokumentů lze charakterizovat žánrově. Například texty režisérů v programech zkoumaného období vykazují společné specifické rysy. Wasserbauer si především v padesátých letech zvykl formulovat výklad své

9 Horský a Šima v případě tzv. „veta“ pramenů odkazují k práci Reinharta Kosellecka (2000), jenž hovoří o pojetí pramenů umožňujících vetovat a (tím) limitovat naše interpretační hypotézy.

10 Například zatímco s Josefem Svobodou si dopisoval o konkrétních, ponejvíce technických detailech jejich spolupráce (viz korespondence v pozůstalosti M. Wasserbauera uložená v oddělení dějin divadla MZM, karton 278), s hlavním intendantem Städtische Theater Leipzig Karlem Kayserem a tamějším dirigentem Rolfem Reuterem vedl korespondenčně ideovou diskusi o výkladu pojmů typu *realistické hudební divadlo*, *naturalismus* atd. Viz dopisy uložené ve Wasserbauerově pozůstalosti (Reuter 1963) a (Kayser 1963). Karton 278 obsahuje rovněž další oficiální či poměrně věcnou pracovní korespondenci.

režie určený divákovi (a obzvláště stranickému divákovi) jako stručnou rekapitulaci svého hledačského úsilí v oblasti ideje díla či přímo „ústřední politické ideje díla“.¹¹ Články publikované v dobových periodikách podléhají rovněž úzu žánru v dané době a souboru dalších faktorů (vlivu politické situace atp.).

Za stěžejní tedy nepovažuji otázku, k jaké skutečnosti odkazují prameny, jež nám podávají informace o Miloši Wasserbauerovi a jeho tvorbě, a jak máme tyto pod prameny ukryté skutečnosti interpretovat. Zaměřuji se naopak na operního režiséra jako na mnohvrstevnatý koncept, jenž vznikl v určitých podmínkách, a analyzuji ho jako souhrn konceptů. Konceptem míním pojem tvořený neustále se proměňujícím souborem názorů, idejí, představ a konceptualizací aktuální interakce člověka se skutečností. Jde o pojem, který nelze jednoznačně a s konečnou platností definovat. I při těchto svých vlastnostech však má schopnost a moc ovlivňovat skutečnost a další konceptualizaci událostí, jimž sám předchází v čase.

Nevzdávám se původního tématu ani možnosti interpretace pramenů. Záměrně však zdůrazňuji badatelskou perspektivu – svou i svých předchůdců. Život a dílo operního režiséra nemohou být pro badatele skutečným příběhem, který je třeba rekonstruovat a vyzdvihnout. Jde spíše o kolektivní myšlenkovou konstrukci, která je důležitá především pro přítomnost a která se brzy opět promění. Koncepty, které identifikujeme v minulosti, konceptualizujeme v naší přítomnosti, kde také „zůstávají“ a kde se stále „rodí“. Ve své práci sleduji tyto procesy na různých příkladech konceptualizace činnosti operního režiséra a pokouším se pojmenovat principy, jež se v nich opakují a jež je formují. Řadím mezi ně například mytologizaci historické osoby (Nejedlého mytologizaci Smetany), monumentalizaci historické události (režijně-scénografická emfáze historické události a historických reálií), dogmatizaci uměleckého směru (jevištní realismus), proklamativnost politického/uměleckého smýšlení (uvedení inscenace v rámci oslav československo-sovětského přátelství), konkrétní způsoby konceptualizace vlivu či interakce s inspiračním zdrojem (práce K. S. Stanislavského či W. Felsensteina) atp. Teprve na základě identifikace těchto principů interpretuji zkoumaný materiál.

Nepopírám fakta. Miloš Wasserbauer existoval, byl povoláním operní režisér. Vybíral si spolupracovníky, reagoval na aktuální životní podmínky, kulturní a politickou situaci atd. Pokud o něm ale uvažujeme jako o režisérovi, abstrahujeme informace o jeho aktivitách na úroveň konceptu. Míním jím soubor informací, myšlenek, představ, očekávání, názorů atp., které spojujeme s životem a dílem osoby Miloše Wasserbauera, které s ním spojovali jeho současníci či pozdější badatelé a které se ve vzájemné interakci proměňují.

11 Viz např. text v programu k inscenaci Verdiho *Dona Carllose* ve Slovenském národním divadle v Bratislavě s názvem „Na okraj našej inscenácie *Dona Carla*“ (1956b).

Uvažuji o režisérovi jako o *konceptu*, jenž je tvořen náplní jeho práce a překračuje rozsah významu *pojmu* režisér. Ten lze chápat v užším a utilitárněji používaném slova smyslu, – jako osobu tvořící režii.¹² Vycházím tedy z rozlišení mezi termíny *pojem* a *koncept*, k němuž mě inspirovala především práce ruské kognitivní lingvistky Valentiny Avraamovny Maslové (2015).¹³

V teatrologii zavedený termín režijní koncepce, chápaný vesměs jako umělecký záměr režiséra a proces jeho dosažení, je pak pojem, jež používáme především v souvislosti s konkrétními činy režiséra. Vyžaduje vyšší míru abstrakce hlavně tím, že zahrnuje požadavek a proces interpretace, ať už vycházející od tvůrce samotného, nebo od recipientů režijní koncepce (režisérových spolupracovníků, diváků, kritiků, badatelů). Reflektujeme-li činnost konkrétního režiséra v širších kontextech jeho tvorby a prostředí (uměleckém, společenském, politickém atd.) a navíc v historické perspektivě, míra interpretace se ještě zvyšuje. Činíme mnohovrstevnatou abstrakci, pro niž z důvodu její složitosti volím označení „koncept“ (nikoliv „pojem“). Koncept je pro mě pojmem rozšířeným či obohaceným o další, především významové, vrstvy. Ty kromě jiného vyplývají z mnohovrstevnaté povahy pramenů, s nimiž pracuji, z možností jejich interpretace, z vědomí si vlastního interpretačního vkladu a ideostylu badatele.¹⁴

V českém teatrologickém prostředí vznikla řada monografií zaměřených na život a dílo konkrétního tvůrce.¹⁵ Každý z autorů je na základě práce s materiály musel nutně konceptualizovat i ze své aktuální badatelské perspektivy, čímž zároveň zasáhl do interpretace událostí, tj. „změnil“ je, a tím dále/zpětně ovlivňuje jejich výpovědní hodnotu pro svoji vlastní badatelskou perspektivu. Jako badatelé představujeme čtenáři syntézu informací, myšlenek, představ, očekávání, názorů zkoumaných osobností, jejich dobové i historicky pozdější recepce a naší vlastní konceptualizace a interpretace.

Koncept chápu jako výsledek konceptualizace. Opírám se přitom o pojetí kognitivní lingvistiky, které na základě práce E. S. Kubryakové (Kubryakova 2001) definují Zuzana Kováčová a Elena Ciprianová (2016). Konceptualizace je proces chápání, vyhodnocování a rozvíjení postojů k novému jevu či informaci na základě smyslového vnímání a zkušenosti. Během tohoto procesu vzniká sémanticky mnohovrstevnatý koncept, který je reflexí denotace v lidské mysli.¹⁶ Samotný proces konceptualizace je zásadní pro naši kognici.

12 Jako příklad definice režie lze uvést pojetí J. Vostrého, který ji vykládá jako specializovanou činnost či profesi, jejíž náplní je řízení, jak organizační, tak koncepční, všech činitelů podléhajících se na vytváření divadelní produkce (2009).

13 Více se o této dichotomii zmíním níže v této kapitole.

14 Ideostyl chápu jako styl autora, jazykový individuální styl, v němž lze identifikovat konceptuální a psychologické charakteristiky.

15 Viz např. (Spurná 2016), (Mikulová 2017) atd.

16 „*Conceptualization* is a process of understanding, assessing and developing attitudes towards new phenomena or information on the basis of sensory perception and experience. During this