

2
76

Scénografie

Divadelní ústav
Praha

Scénické revoluce dvacátého století

POSTAVENÍ PROBLÉMŮ

Vývoj scénického výtvarnictví není pouhou výslednicí vývoje ostatních druhů umění a bylo by marné popírat osobitý podíl jeho tvůrců; bylo by však právě tak absurdní izolovat tento vývoj od kontextu, který jej částečně předurčuje, abstrahovat jej od mnohem obsáhlejších dějin. Projevují-li se jednotlivá umění ve své specifičnosti, nejsou nicméně mezi nimi nedotknutelné hranice, přes něž se navzájem ovlivňují. Scénické výtvarnictví se účastní vývoje výtvarných umění a hromadných sdělovacích prostředků, od filmu po televizi, stejně jako tento vývoj v sobě odráží mimetismem nebo reakcí a současně si přisvojuje některé z jejich prostředků. Začleňuje se do vývoje užívaných technik buď tím, že využívá nové nástroje /vzpomeňme jen na rozhodující přínos elektřiny v divadelnictví/, nebo tím, že je systematicky zavrhuje /od Copeaua ke Grotowskému je dlouhá řada těch, kdo prahnou po chudém divadle!/. Navazuje na politické události: snáší jejich zpětné odrazy a přímo nebo nepřímo vyjadřuje volbu lidí, angažovaných životem své doby. Posléze je závislé na ekonomii: může-li být chudoba ctností, často se k ní zavazujeme z přinucení!

Jako organizovaný prostor zalidněný nástroji ke hře, znaky a symboly, obydlený tvary a předměty, barvami a hmotami, scénické výtvarnictví představuje svět, který odhaluje divákovi, jehož pohled řídí. Nabízí se oku, nechává se číst a současně přímo působí na citlivost obecnstva. Divák je chápe, ale je jím zároveň uchvacován. V napětí, vznikajícím mezi "chápat" a "být uchvacován", se vyhraňují akční a

Vybrané stati z knihy D. Bableta Les Révolution scéniques du XX^e Siècle, vydané Société Internationale d'Art XX^e Siècle, Paris 1975.

Publikace byla odměněna na PQ '75 Zlatou medailí za kritiku a teorii v oblasti scénografie.

funkční způsoby scénického výtvarnictví. Osvětluje dramatickou akci, jejíž rozvinutí umožňuje, ilustruje ji, nese ji nebo ji hraje. Budu tedy veden k tomu, abych u každého významného hnutí, jakož i u jeho význačných projevů, kladl základní otázky o jeho úloze ve vztahu k divadelnímu dílu, k inscenaci, k herci i k obecenstvu a vyjadřoval problémy výrazových prostředků v jejich koordinovaném působení.

ZAVRŠENÍ JEDNÉ ILUZE

Rok 1880. Divadlo "à l'italienne" a jeho struktury se zdají být nesmrtelné : stojí v něm proti sobě dva světy, oddělené kouzelnou oponou nebo neviditelnou "čtvrtou zdí". Na jedné straně je všudypřítomný sál, odkud se lidé dívají a kde se nevzájem vnímají, a na druhé straně je jeviště, ke všemu vhodná krabice, která dočasně přijímá dekorace, určené k tomu, aby mezi dvěma oponami rámovaly děj, byly jeho pozadím i obsažností.

Akademismus a jeho rozpory

Výtvarníkovi je svěřen úkol "vyprávět" Hamleta. Pomyslí opravdu na Shakespearovo dílo, na jeho strukturu, na jeho hlavní myšlenky, na imaginárno, které vyvolává, na jeho básnické působení? Nejdříve si uvědomuje "místa" děje. Málo mu záleží na tom, napsal-li tragédii Shakespeare nebo Victorien Sardou; tento dědic romantiků nezapomněl na Předmluvu ke Cromwellovi, ví, že místa převyšují všechno, že existují dříve než drama a jsou nezbytnými důkazy děje. Snaží se tedy o jejich rekonstrukci. Obdivovatel architekta Viollet-le Duca, obeznámený s archeologickou a geografickou vědou a neméně obratný napodobitel, kopíruje slohy a hromadí na scéně ornamentální detaily. Co na tom, jestliže svou tíhou drtí drama! Ignoruje velké civilizační proudy, klade hlavní důraz na anekdotu a jeho tlumočení je doslovné. V době rozvíjející se fotografie jeho práce už není tvůrčí, ale reprodukční, a nadto tato reprodukce spočívá nejčastěji na nahodilých údajích. Je to restaurátor-štukatér.

Tito "akademičtí malíři" z konce devatenáctého století působí v rámci hledání iluzionistické perspektivy, která už od renesance ožívuje divadlo tak, jako zasahuje do vývoje malířství. Více než jindy jde o to, vyvolat u diváka iluzi, že svět na jevišti je světem reálným, či spíše, že je přesvědčivým dvojníkem našeho světa, přeludem, jemuž jsme vyzváni se podrobit. Snaží se k tomu dospět použitím tra-

dičních technik akademického malířství, odedávna přizpůsobených scénickým potřebám a postupně zdokonalovaných jejich předchůdci i jimi samými. Amable, Chaperon, Brückner, kolik jmen, tolik virtuosů perspektivy a optického klamu, jejichž pravidla uplatňují na nekonečném povrchu pomalovaných pláten, rozstříhaných a rozmístěných po jevištní krychli. Znají důležitost portálu, vědí, že vyznačuje ideální rovinu obrazu, který se snaží rozvinout do iluzivního prostoru, a že vytváří divákovi okno otevřené do světa domněle pronikajícího za vlastní hranice. Snaží se proto využít jeho dobrých vlastností a podrobují se jeho požadavkům; svět, který portál odkrývá, je však sestaven z chvějivých pláten a proto v průběhu století jej pomalu zaplňují skutečné předměty. Jeviště se stává obludným vetešnictvím, kde skutečná hmotnost prozrazuje faleš hmotnosti namalované, zatímco přítomnost herce zpochybňuje monumentální schodiště znázorněné na pozadí a naopak. Jen slabost tehdejšího scénického osvětlení zakrývá rozpory, které i nejobratnější technické prostředky nejsou schopny utajit.

Jak lze za takových podmínek mluvit o jednotě scény? Mezi živým, trojrozměrným hercem a realitou znázorněnou na rovných plochách není možné dosáhnout žádného výtvarného souladu. Jednota zde neexistuje ani ve stadiu tvorby. Profesionální divadelní dekoratér je vzdálen tomu, aby byl umělcem zcela angažovaným do společného dobrodružství; je to dodavatel, který plní objednávku. Jako ve střední Evropě, kde specializované firmy dodávají konfekční dekorace /mořské břehy, leasy apod./, je to majitel dílny, napůl řemeslník, napůl výrobce, který je placen za čtvereční metr pomalovaného plátna podle tarifů stanovených vzhledem k složitosti znázorněných motivů. Ředitelé divadel se často bez ostychu obrazejí na několik jeho kolegů, mezi něž rozdělí objednávky na dekorace pro jednu a tutéž operu podle "specializace" každého z nich: u toho objednájí středověký hrad, u onoho jeskyni ve světle měsíce!... Cit pro hudební formu nebo pro dramatické ovzduší, to je dokonale nevhodný pojem v době, kdy vládnou řemeslné triky.

Krize

Ve skutečnosti se blíží krize a bude prudká. Tradiční divadelní dekorace je u konce s dechem, chycena do své vlastní pasti, a není schopna obnovy. Vzhledem k vývoji výtvarného umění patří už do minulosti: jaký jiný může být vztah mezi Manetovými či Monetovými plát-

ny a ubohými Amablovými reprodukcemi než poměr mezi živým uměním a o-
dumírajícími praktikami...

Už od poloviny devatenáctého století se začíná rýsovat dvojitý proud, který dříve či později musí vést k zániku této dekorace. Nejde o nic menšího než o dvojitou revoltu proti estetickému statutu tehdejšího divadla. Lidé na různých místech uvažují o renovaci divadelního umění a ohlašují ono základní přehodnocování, které přinese přelom století. Mnozí se nebudou umět osvobodit od svých vizí a náklonností, mnozí nebudou slyšeni, ale nové poznatky už nezaniknou.

V roce 1876 otevřel Richard Wagner v Bayreuthu Festspielhaus, kompromis mezi divadlem à l'italienne a řecko-římským amfiteátre, kde lze současně vnímat iluzionistickou vůli Mistra i jeho touhu navodit kontakt s obecností. Poprvé jsou v sále zhasnuta při představení světla, čímž je pozornost diváka soustředěna na jeviště. Naneštěstí obrazy, které jsou mu předkládány, nejsou na výši mýtu a dost málo ladí se zvukovým obsahem. Scénické pokyny Richarda Wagnera byly zajištěny respektovány, ale skici Josefa Hoffmanna nebo Paula von Joukovskyho, malířů, na něž se Wagner obrátil, spadají do sféry romanticko-akademického malířství a téměř se neliší od maket a realizací Maxe Brücknera: stejná obecná znázornění, stejné přetížení dekorativními prvky, stejná popisnost.

Wagner představuje typický případ umělce, neschopného plně realizovat svůj velký teoretický sen, protože zůstává v zajetí soudobých znázorňování. Přesto tento sen nabývá v moderním divadelnictví klíčového významu. Už od padesátých let 19. století je Wagner zvěstovatelem Gesamtkunstwerku, souborného uměleckého díla, které má spojit na nejvyšším stupni dokonalosti poezii, hudbu, mimiku, architekturu a "krajinomalbu", dodávající dramatu výtvarný výraz, který mu chybí. Tato vůdčí myšlenka vzešla z německého romantismu: nutně z ní vyplývá potřeba odstranění každé překrady mezi jednotlivými prvky podívané, předpokládá jejich dokonalou harmonii. Ačkoli ji popírají ti, kdo odmítají divadlo jako splývání uměleckých druhů, nebude proto méně působit u všech umělců, kteří budou tak či onak hlásat ideu totálního divadla, založeného na simultánní akci zvukových, pohybových a výtvarných prvků.

Dnes poněkud zapomínaný básník Théodore de Banville byl v roce 1869 ve Francii jedním z prvních, kteří pochopili, že Wagner pojímá "operu jako harmonický celek, v němž všechna umění /.../ jsou podstatnou

součástí divadelního díla, přispívají k ovládnutí a upoutání duše diváka či posluchače proto, aby v něm byl vyvolán trvalý a hluboký dojem". Oceňuje-li však význam tohoto ideálu, nesdílí jej. Jeho ideál, ač skromnější, si nedělá o nic menší nárok na budoucnost.

Během 19. století je tu a tam slyšet varovné hlasy: Goethe, De Bonald, Léon Halévy, Delacroix... Rozhořčují se nad jevištním pře-
pychem jako příznakem úpadku, který dusí divadelní umění a klame obecnost. Jediný Banville však tyto rozptýlené myšlenky syntetizuje, překonává stadium kritiky a navrhuje reformu divadelního představení.

Protestuje proti nemírnému užívání triků, rekvizit, proti dioramatické okázalosti komplikovaných a afektovaných dekorací, jejichž představy vyžadují dlouhé přestávky. Nezáleží mu na místním koloritu. Doporučuje jednoduché dekorace, "jasný, přesný, duchaplný a málo zdůrazněný" náznak a žádá návrat k proměnám před očima diváků; namísto iluze prosazuje prvenství divadelnosti a přesvědčivé síly, zrozené z kontinuity představení, které musí divák vnímat jako homogenní dílo.

Za vlády historicismu hovoří Banville ve jménu poezie. Jde-li především o smyslovou iluzi, staví působivost představení na sepětí herce s obecností: "Každé dramatické představení", napsal v roce 1878, "je dílem společně uskutečňovaným básníkem, hercem a obecností /.../. Pokud jde o divadlo, je dobré a užitečné to, co navozuje spojení mezi hercem a divákem; špatné a umrtvující je vše, co se staví do cesty tomuto spojení". Tento text zní překvapivě moderně; můžeme z něj vyčíst tendence symbolistů i Copeauovy myšlenky.

Wagner a Banville: dva velké směry. Na jedné straně komplexní umění, založené na sjednocení všech prvků, na druhé zdůraznění divadelnosti, prvenství slova a hry. Obě tyto orientace nepřestanou působit během celého století, přes rozdílná řešení a rozmanitost slohů.

Koncem minulého století krize nespočívá pouze v rovině estetického statutu divadla. Ve skutečnosti proniká i do jeho záměrů a cílů. Tři roky po založení Antoinova Théâtre libre v roce 1887 zakládá Paul Fort Théâtre d'Art /1890/. Obě scény jsou nezávislými podniky, stojícími mimo oficiální kruhy, ale jejich ideály se hluboce liší. První se záhy stává ohniskem jevištního naturalismu: člověk je tam předváděn jako společenský jedinec, zachycený v historických i sociálních souvislostech. Druhá, zasvěcená kultu krásy, je chrámem symbolismu: tam se mluví o člověku věčném. Toto svůdné schéma neklame, svědčí o dvou vzájemně si oponujících tendencích moderního divadelního umění: na jedné straně se zmocňuje konkrétní reality, aby ji ukázalo, pokusilo

se ji vysvětlit a ovládnout, na druhé před ní utíká ve jménu svrchované reality Umění. Jakkoli se to může zdát paradoxní, obě tendence jsou zaměnitelné, a to v reálném smyslu. Abychom si to uvědomili, stačí prostudovat dialektický vývoj současného divadla.

Naturalistická scéna

Stejně jako Banville, i Zola kritizuje přečiny tradičních divadelních dekorací, ale motivy, jichž se dovolává autor "Naturalismu na divadle"/Naturalisme au théâtre, 1881/, a cíle, které sleduje, liší se od záměrů básníka. Žalobci nevedou stejný proces; zatímco estetický idealismus Banvillův bude muset čekat na symbolistický průlom, aby překonal stadium pouhého přání, naturalistické vidění je vtěleno do Antoinových inscenací ve Francii dříve, než ve Stanislavském najde člověka schopného je naplnit vnitřním životem.

Toto naturalistické vidění nevzniká zčistajasna. Vpisuje se do jednoho z hlavních proudů století, usilujícího o exaktní analýzu. Co chce Zola? Aby experimentální a vědecký duch století pronikl do divadla tak, jako už zapůsobil na vědu, malířství a román. Po čem touží? Po "pravdivém dramatu moderní společnosti /.../ žijící dvojitém životem osob a prostředí". Na místo člověka metafyzického má nastoupit fyziologický, společenský jedinec, žijící v reálném světě. Už dost lepenkových paláců! Prostedím moderního života je měšťanský byt, jsou to ona místa, kde tepe všední život, tržnice, nádraží, továrna, symbol nové éry. Už dost "konvenčních chvastounství"! "Dílo není nic jiného než bitva sváděná s konvencemi, a dílo je o to větší, čím vítězněji vychází z tohoto boje."

Dekorace tedy už nemohou být pouhým doprovodem děje. Vytvářejí na scéně "prostředí, kde se rodí, žijí a umírají postavy". V divadle nabývají téhož významu, jaký má v románu popis, a bude na divákoví, aby je pochopil v jejich konstantním vztahu k dramatické akci, ve vlivu, jímž působí na postavy ztělesňované herci a na svět jimi odhalovaný. Nadto rekvizity a reálné ovzduší, které vytvoří, poskytnou herci opěrné body, potřebné pro vlastní tvůrčí proces.

Právě v inscenacích Antoina a Stanislavského /který založil Moskevské umělecké divadlo v roce 1898/ je třeba analyzovat naturalistický jevištní obraz, třebaže se liší v různých nuancích. Jejich dílo

nemůže být sevřeno do hranic toho slohu, k jehož podkopání přispěli z různých stran.

Nikdy předtím nebyla dovedena do takové důslednosti informovanost o historickém nebo soudobém prostředí inscenace. Jiří II. von Meiningen, programový vůdce slavného souboru Meiningenských, podal takový příklad v době, kdy v Německu vítězila historická malba Filotyho a Makarta. Antoine a Stanislavskij převzali pochodeň. Stavěli dekorace "podle viděné věci". Před inscenací Gorkého hry Na dně se Stanislavskij a jeho výtvarník Simov vydali na Chitrovský trh, aby prozkoumali noční brlohy a život v nich, zatímco Antoine hledal v londýnských prádelnách ideální prostředí pro hru Tom Pouce (obr. 1).

Pravdivý popis však nestačí. Je třeba vybudovat dějiště života; dekorace musí vytvořit prostor, v němž postava bude moci jednat, jako by ji divák neviděl. "Jeviště", říká Antoine, je "uzavřené místo", kde "se cosi odehrává" a Jean Jullien to zpřesňuje: "Plocha opony musí nutně být čtvrtou stěnou, průhlednou pro obecenstvo, ale neprůhlednou pro herce". Na jedné straně je hlediště, vojáků divajících se klíčovou dírkou, na druhé herci prožívající hru jako skutečnost.

Proto Simov staví na jeviště celé byty, třebaže diváci budou moci pootevřenými dveřmi zahlédnout jen některou z rekonstituovaných místností. Pro Antoina umístění přímo určuje pohyby jeho postav, pro Simova osvětluje vnitřní pohyb dramatu, zhmotněného herci v jejich vztazích k předmětům a místům. Jednomu i druhému se však rodí jevištní iluze z dokonalého souladu mezi dekorací a hercem: zakládá se na živoucí směně, na dynamickém vztahu, který je oživuje.

V tomto honu za identifikací, kdy se drama opět spojuje se životem, vzniká pokušení dosadit předmět na místo jeho znázorňování. Ani Antoine ani Stanislavskij mu neodolali. Nikoho by ani nenapadlo vyčítat jim, že dávají přednost vypracovaným stropům, vystupujícím trámům a oknům od truhláře před plandavými, pomalovanými plátny tradičních dekorací; je však nutné jít v hledání autentičnosti tak daleko, že se postaví podkrovní místnost z Divoké kachny ze severské jedle nebo střechy pro vládu tmavé pravé slámy? Antoine zavěšuje skutečné kusy hovézího masa do dekorací Rezníků a při představení Když my mrtví procitneme protéká jevištěm Moskevského uměleckého divadla 3 metry široký potok. A pokud jde o Luciena Guitryho, libuje si, že mohl postavit skutečnou prádelnu a skutečný "brloh" ze všeho toho materiálu, nahromaděného v dekoracích divadelní adaptace Zolova románu, kterou uvedl roku 1900 v Théâtre de la Porte Saint-Martin.

Antoine i Stanislavskij měli pravdu, když chtěli ukázat člověka v dějinách, jednotlivce ve společnosti, když stavěli účinnost představení na jeho dokonalé homogenitě; došli však k fotografické reprodukci, vnucovali divákovi globální vidění, určité a definitivní, a nepřímým zavrhovali součinnost jeho inteligence a tvůrčí imaginace. Moment přelomu byl dosažen. Nebude možné jít ještě dále v jevištním iluzionismu, ledaže by se nahradil obraz skutečností samou, což by se rovnalo jeho popření. Nikdy nebyla do takové míry dovedena péče o konkretizaci dramatického světa, nikdy nedošlo k tak radikální odluce mezi divadelním aktem a těmi, kdo jej sledují, a nikdy také nevytvoril portál tak brutální hranici mezi pódiem a hledištěm. Iluzionistický realismus dospěl k svému nejvyššímu zdokonalení. Nadešla chvíle popřít jej tak, jako v ostatních uměních, popřít struktury, které umožnily jeho rozvoj, a to způsobem, který z tohoto rozvoje vyplývá pro kukátkové jeviště. To však neznamená, že je odsouzen každý realismus. Aby byl nastolen nový realismus, který by využil divadelnosti ke svému prospěchu, místo aby ji popíral, musí estetické revoluce skoncovat s iluzionismem, s úsilovným napodobováním vnější skutečnosti.

VZPOURA PROTI ILUZIONISTICKÉMU REALISMU

Ještě dlouho přežívá akademismus sám sebe. Asimiluje dokonce některé prvky naturalismu. Technického pokroku se využívá ke zdokonalení strojního vybavení, které má přemísťovat stále objemnější dekorace. Roku 1896 instaluje Karl Lautenschläger první evropské otáčivé jeviště v mnichovském Residenztheater; tehdy však ještě nejde o jeho využití v jiném směru než čistě iluzionistickém.

Avšak v roce 1896 je tomu už deset let, co započala vzpoura proti iluzionistickému realismu otevřením pařížského Théâtre d'Art, jehož jméno se stalo stejně významné jako jméno jeho zakladatele, mladého básníka Paula Forta. Zanedlouho se tato vzpoura stává všeobecným hnutím, i když jsou jeho projevy rozptýlené a různě odstupňované a třebaže někdy sen převažuje nad realizací. Ve Švýcarsku představuje toto hnutí Adolphe Appia, v Anglii Gordon Craig, v Rusku se ho účastní Stanislavskij a jeden z jeho bývalých herců, Vsevolod Mejerchold, v něm přejímá jednu z hlavních rolí.

Co dělat se zdánlivým triumfem akademismu a s ofenzivou naturalismu? Musí snad být odsouzena každá forma znázorňování do té míry, do jaké zabraňuje - tím, že se staví mezi dramatický text a diváka - pravému a hlubokému dramatickému vzrušení? Lze snad po způsobu Mallarméa snít o ideálním divadle, divadle bez herců, bez dekorací, o duchovním jevu, "svatostánku, ale duševním", a utéci se do rozkoší samotářské četby? Toto extrémní řešení není řešením v očích těch, pro něž divadelní čin spočívá ve skutečném setkání dvou kolektivů: herců a obecnstva. Jim záleží především na tom, aby se divadlo účastnilo obecného vývoje umění, aby mu byly vráceny ony povahové rysy, které mu dodávaly sílu ve velkých údobích jeho dějin.

Výzva k malíři - první údobí

Na konci devatenáctého století je už vzpoura proti iluzionistickému realismu právě tak obecná, jako vůle znovunalezt původní čistotu a autonomii divadla. Není náhodou, zakládá-li Paul Fort Théâtre d'Art ve stejném roce, kdy Maurice Denis vyslovil svou proslulou definici obrazu: "Nesmí se zapomínat, že obraz - dříve než se stane bitevním ořem, nahou ženou nebo jakýmkoli příběhem - je ve své podstatě plochou pokrytou barvami, sestavenými podle určitého rádu". Ale právě v této chvíli, kdy se projevuje touha navrátit každému umění jeho vlastní estetický statut, vznáší se v ovzduší myšlenka splnutí jednotlivých umění, již wagnerovský Gesamtkunstwerk nabízí své formulace. V tomto rámci má své místo výzva k malíři, kterou Paul Fort vydal jako první, záhy následován Lugué-Poëm, Mejercholdem, Stanislavským a Reinhardtem. Po více než patnácti letech zajistí Sergej Diagilev a Ruský balet u širokého publika vítězství umělecké metody, která byla nejprve uvedena do praxe na prknech avantgardních divadel.

Od Théâtre d'Art Paula Forta k L'Oeuvre Lugué-Poëho

Veškeré podnikání Paula Forta je namířeno proti naturalismu. Symbolisté, s nimiž se shoduje, sondují svět duše, tajemství bytosti a věcí, evokují nevyslovitelné a jejich divadlo chce být "zámkou ke snění". Netouží podávat přesný obraz našeho každodenního světa; na úprku před technickou civilizací chtějí však nabízet rafinované estetické požitky, vyzvedající duchovního jedince nad vulgárně materiální skutečnosti.

Novému divadlu nové dekorace. Pierre Quillard, autor hry Divka s useknutými rukama, kterou uvedlo Théâtre d'Art v roce 1891, vyjá-

dřil zákonitost divadelní výpravy, jak byla praktikována u Paula Forta. Základem je naprostá důvěra v moc slova: "Slovo vytváří dekoraci stejně jako vše ostatní". Nejde už o popis nebo reprodukci, o obětování perspektivě a optickému klamu. "Dekorace musí být pouhou ornamentální fikcí, která doplňuje iluzi prostřednictvím barevných a tvarových analogií s dramatem. Nejčastěji postačí pozadí a několik pohyblivých draperií, aby byl vytvořen dojem nekonečné mnohosti času a místa". Experimentace Paula Forta stojí zajisté mimo obvyklé divadelní postupy a vylučuje tudíž praktiky a praktikisty. Ve skutečnosti se tu stává veškerá dovednost mistrů dekoratérů zbytečná a i kdyby ji chtěl Paul Fort využít, nebyli by oni schopni uskutečnit onu nejasnou evokaci, která ve své úplnosti spadá do sféry citu a nemá nic společného s mechanickými postupy a s řemeslnými triky. Je tedy přirozené, že se obrací na malíře, jejichž hledání je v souladu s vývojem dramatu, že požádá Sérusiera, Bonnarda, Ibelse či Maurice Denise, aby vytvořili "uměleckou dekoraci" nebo "malířskou část" jeho představení. Škoda, že nemáme jinou možnost představit si jejich kreace, než podle ilustrací, které svěřili časopisu Théâtre d'Art a podle popisů soudobých kritiků.

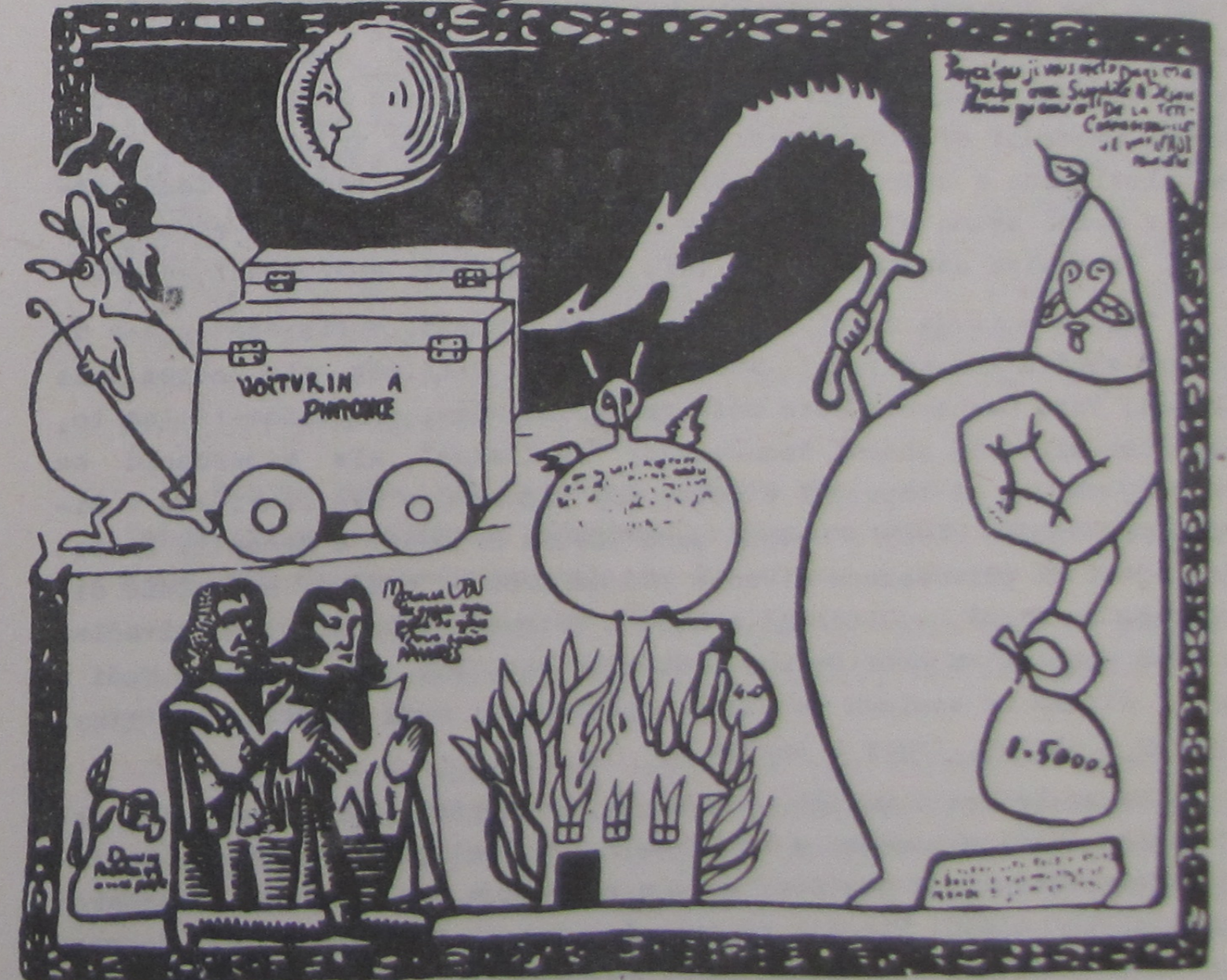
Není divu, že adeпти takovéto jevištní koncepce byli citliví k teorii souladu mezi myšlenkami, stavy ducha a barvami, že se zabývali otázkami, jak uvést na scénu obrazy s doprovodem hudby a vůní. Na konci roku 1891 se Paul Fort dokonce pokusil o syntézu umění pro Šalamounovu Píseň písní, o orchestraci slova, hudby, barvy a vůně. Dekorace byly ryze symbolické a při každém obraze měnily světelné projekce barvu, zatímco se po scéně a v sále rozlévaly nové vůně. Byl to jedinečný pokus, který vzdor primitivní povaze použitých prostředků předpokládal divadelní výtvar, obracející se současně k intelektu i ke všem smyslům diváka: formu totálního divadla, jehož místo je někde mezi wagnerovským Gesamtkunstwerkem a Kandinského znělostmi.

Zakladatel divadla L'Oeuvre Lugné-Poë pokračoval v díle započatém Paulem Fortem. Spojuje ho hluboké přátelství se skupinou Nabis, s Bonnardem, Mauricem Denise a Vuillardem, jehož "pohrdání vulgárním naturalismem" a "lásku k poetickým syntézám" vysoce oceňuje a zcela samozřejmě je žádá, stejně jako Dethomase, Muncha, Valtata, Sérusiera nebo Toulouse-Lautreca, aby mu vytvořili dekorace.

Ještě před otevřením divadla L'Oeuvre v roce 1893 udává tón Lugné-Poëova inscenace Maeterlinckovy hry Pelléas a Mélisanda. Místo devatenácti proměn, které hra zřejmě vyžaduje, vytvářejí dvě nepřed-

mětné dekorace, spíše jakási dvě zadní plátna od malíře Voglera, jakýsi neurčitý ornamentální rámeček bez místopisného označení či umných optických klamů. Harmonie jejich zamlžených tónů a zašlých odstínů na kostýmech odráží tajemnost a melancholii dramatu.

Lugné-Poëovo L'Oeuvre, alespoň v prvních letech své existence, o- věřuje - jak se zdá - rozkvět experimentu podniknutého Paulem Fortem: od vzpoury proti iluzionistickému realismu k vzestupu umění založeného na diskrétním náznaku, od kritiky přemíry dekorací k syntetickému zjednodušení. Je tu však jedna inscenace, která ve své chtěné nesouvislosti boří hranice symbolismu a současně je prodlužuje, která popírá logiku vlastní tradiční podívané a hanobí iluzionistický realismus. Divadlo se posmívá divadlu v jediné dekoraci, vytvořené Bonnardem a Sérusierem s pomocí Vuillarda, Toulouse-Lautreca a Ransona: vlevo postel, u jejích nohou nočník, vpravo palma, pohled na moře, stromy a



I. A. Jarry: Plakát pro představení Krále Ubu z r. 1896

kopec, uprostřed vzadu pod hodinami krb, který se ve svém středu otev-
vívá, aby tudy mohl procházet hrdina děje. Při každé proměně scény
přichází přízračný stařec, aby pověsil na harlekýnský plášť ceduli,
oznamující - se spoustou úmyslných pravopisných chyb - název dějiště.
Touto podívanou není nic jiného než Král Ubu, jehož autor Alfred Jar-
ry prohlašuje "zbytečnost divadla v divadle". V obrovské šaškárně té-
to frašky však znovunalezá počátky divadla a znovunastoluje rozkoš ze
hry. V roce 1896 vlastně ohlašuje Král Ubu hry Paráda, Svatebčané na
Eiffelce, dadaistické hnutí a surrealistická představení. Aby se diva-
dlo mohlo lépe obrodit, nraje si na svou dezintegraci.

Stanislavského pochybnosti a Mejercholdovo hledání

Rok 1905 je pro Stanislavského krizovým rokem. Mohou prostředky
naturalismu pomáhat tlumočit duševní život, vytvářet krásu podobnou
kráse Vrubelových obrazů nebo Maeterlinckových dramát? Musí zůstat
divadlo "na chvostu"? Ve chvíli, kdy se hudba vzdaluje od popisné me-
lodie, kdy malířství upouští od zevnějšího všedního dne a od tradiční
techniky, aby poskytlo nové vidění prostoru volnou kompozicí tvarů a
barev, zmocňují se Stanislavského pochybnosti. Jak vyjádřit to, co je
nevyslovitelné a nadreálné? Tolik otázek, jejichž odpovědi doufá na-
lézt v práci svého bývalého herce Mejercholda, který vede experimen-
tální Divadelní studio, a také tak, že si zajistí spolupráci malíře.

"Scéna - to je umění. Vezměte dobrý portrét, vyřízněte nos a do
otvoru vložte nos skutečný. Bude to vypadat "reálně", ale obraz bude
zkažen." Tato Čechovova věta může vzbuzovat údiv, pomyslíme-li na to,
jak Stanislavskij chápal čechovovský "realismus", ale Mejerchold se
varuje, aby na ni zapomněl v době, kdy připravuje své realizace v Di-
vadelním studiu /1905/. Stejně jako básník Brjusov a dramatik Andre-
jev, je i on přívržencem divadla vědomé dohody, v němž se stane di-
vák, po autorovi, režisérovi a herci, "čtvrtým tvůrcem". Toho divadla,
v němž obecenstvu není řečeno a ukázáno vše, kde se dekorace rodí v
mysli diváka ze souladu nabízeného podívanou; mezi hudbou a rytmy,
pohyby a slovem, tvary a barvami.

Ve společnosti malířů - Sapunova, Sudějkina a Uljanova - se Me-
jerchold snaží skoncovat s aparátem naturalistického divadla. Dezim-
tegruje realistický jevištní svět a nahrazuje jej souhrou "impresio-
nistických" plánů. Upouští od principu makety a pokouší se dokonce
zredukovat scénu na dvojrozměrný obraz a včlenit do této zdánlivé plo-
chy postavy dramatu. S Uljanovovou spoluprací ve hře Schluck a Jau

navozuje divákovu citlivost k době a k ději pomocí stylizovaných prv-
ků a působivých symbolů. Inscenovat Maeterlinckovu Smrt Tintagliovu v
Sapunovových dekoracích mu připadá jako úkol podobný úkolu "malíře i-
kon", vytvářejícího na zlatém pozadí hieratické postavy.

Tento ustavičný experimentátor objevuje, že divadlo si nemůže
přivlastňovat konvence malířství, neboť jeho hlavním objektem je he-
rec. Jedinou platnou základnou může se tedy stát umění sochařské: po-
voláme-li malíře, pak jen proto, aby vytvořil dekoraci, která nebude
na stejné úrovni jako herec, ale bude sloužit jako konvenční pozadí
děje, tak jako naivní dekorace Dobužinského pro Petrušku, kterého Me-
jerchold inscenoval v roce 1908 (obr. 2).

Malíř se tak stává jedním z hlavních strůjců divadelní dohody,
jak si ji přál Mejerchold, který přibližoval herce k publiku tím, že
jej situoval na široké proscénium. Stejně tak je tomu u inscenace Do-
na Juana, uvedené v roce 1910 v Petrohradě, pro níž získal od Golo-
vina, malíře Ruského baletu, přepychové dekorace vrhající na Moliéro-
vu hru "lehký závoj versailleského království, navoněný a zlatený".
Byla to okázalá podívaná, při níž se režisér snažil navodit mezi pub-
likem a dramatickou akcí obdobný vztah, jako v sedmáctém století.
Nikoli rekonstituce, ale tvůrčí čin oživující principy. Všechny pro-
středky jsou mu dobré ke sblížení herců a diváků: zrušení opony, scé-
nografie zajišťující přechod mezi hledištěm a pozadím scény, kde jed-
notlivé prospekty postupně evokují různá dějiště, hlediště, které zů-
stává při představení osvětleno.

Přijde doba, kdy Mejerchold scénu vyprázdní: konstruktivistický
"objekt", postavený na prázdném jevišti, nahradí dekorativní pozadí.
Nová tvář divadelní konvence.

Léta 1907-1908. Stanislavskij vnáší na scénu ireálnu a osud člo-
věka. Malíř mu pomáhá utvářet svět filozofického dramatu a nehmotné
pohádkové kouzlo.

Jegorov a Uljanov tvoří dekorace pro Hamsunovo Drama života
/Drame de la vie, 1907/: chaosu vášní odpovídající úmyslné deformace
obrazných prvků; nápor barev vytváří vizuální ekvivalent dramatu, je-
hož nezměrnost a irealitu zdůrazňuje. Jinou irealitou je alhavé flui-
dum, sugerované Maeterlinckovým Modrým ptákem. Jegorovy dekorace na
scéně Moskevského uměleckého divadla /1908/ evokují ilustrace lido-
vých pohádek, o nichž každý věří, že v nich opět najde svůj dětský
svět (obr. 3).

Týž Jegorov vytvoří bez pomalovaného plátna malířské dekorace pro Život člověka Leonida Andrejeva /1907/. Stanislavskij objevil vlastnosti černého sametu: hle! abstraktní pozadí, před nímž lze hovořit o věčnosti a naznačovat obrysy rozličných světů, v nichž se pohybují schematické Andrejevovy postavy. Právě tak schematické jsou Jegorovy dekorace: na černém pozadí se rýsují v symbolických barvách bílé, růžové /mládí člověka/, zlatavé /ples/ provazy, stylizované tvary oken, dveří nebo rekvizity, v kostýmech z černého sametu, lemovaných bílými linkami, postavy jako by se začleňovaly do okolí tím účinněji, že fraškovitě kontrastují s mluveným textem.

V Moskvě nadšení obdivovatelé Picassa, Matisse a fauvistů tleskají této podívané, která nepřímo vnáší do divadla moderní umění, ale Stanislavskij, který tak splatil svůj dluh symbolismu, zakouší pocit porážky. Není snad dekorace druhotná, když nebylo nic učiněno pro obohacení hereckého umění? Vyvozuje z tohoto pokusu negativní poučení a vrací se k realismu. Jak by byl mohl tehdy předvídat, že scénická výtvarnost Života člověka a Dramatu života předznamenává výtvarnost expresionismu a ohlašuje některé Pitoëffovy realizace?

Reinhardt: Průchod

Jako by bylo pravidlem, že každý trochu významnější režisér v určité chvíli podlehe spolupráci s malířem. Také Reinhardt, stejně jako Stanislavskij, obrátí se k němu u dramatu, v nichž se děj neomezuje na všední vztahy mezi postavami, nýbrž zjevuje tajemství věcí a bytostí. Zdá se, že jen malíř je schopen procítit a vyjádřit onu nehmotnou neurčitost atmosféry.

V roce 1903 nechává Impekoven na scéně berlínského Neues Theater prosvítat za tylovým závěsem stínové ireálné a tajemné vidiny Pelléase a Mélisandy, inscenované Reinhardtem. O tři roky později Edvard Munch, předchůdce expresionistů, který měl už příležitost spolupracovat s Lagné-Poëm, syntetizuje ovzduší Ibsenových Strašidel v záměrně stylizovaných dekoracích. Cítíme v nich tíhu osudu: pokoj je situován na fjord, ale okno odkrývá tíživou horu. Aniž by odporovaly realitě, prvky dekorace zvyšují dramatické napětí už jen výběrem, uspořádáním tvarů a subtilním rozvrhem tónů. Dekorace zdaleka není nezávislým rámcem ani nereprodukuje dříve existující prostředí. Plně nasycena dramatem, zdá se, že z něho vyvěrá a odhaluje jeho vnitřní život. Tlumochí dojmy, které mohl zakoušet malíř při četbě Ibsena a zhmotňuje duševní vidění. Jedině ty prvky jsou platné a hrají, které mají skuteč-

nou výrazovou hodnotu ve vztahu k psychologickému dramatu, obklopujícímu postavy (obr. 4).

U Reinhardta bude spolupráce s malířem jen přechodná. Jeho eklekticismus a vrozený smysl pro experimentaci mu zakazují, aby zarazil svou tvorbu v rozmezí jediné formule.

Ruský balet (první epocha) neboť triumf exotismu

Rok 1909. Ruský balet se poprvé objevil na scéně divadla Châtelet a rozpoutal vášně a nadšení.

Sergej Ďagilev, jako před ním jeho krajané Mamontov a Volkonskij, pověřuje malíře, aby vytvořili dekorace k baletům; v prvním údobí /1909-1913/ se obrací na ty, které seskupil kolem své revue Svět umění, na Benoise, Baksta, Golovina, umělce, kteří v reakci na realismus předevízníků hledají inspirační motivy v minulých stoletích, odmítají zplošťující napodobování a usilují o to, aby se malířství vrátilo zpět k imaginaci. Přijde čas, kdy jim už nepostačí jejich dekorativní "impresionismus". Od roku 1914 se bude Ďagilev uchýlovat stále více k představitelům výtvarných směrů: zprvu k Rusům a pak k hlavním představitelům Pařížské školy.

Jak si vysvětlit náhlý triumf Ruského baletu? V době ovládané technickým pokrokem, mechanizací, industrializací a sociálními problémy umožňuje divákovi zapomenout na civilizaci, v níž žije. V širokých snových obrazech mu odkrývá vzdálené nebo neznámé světy, primitivní a barbarské, rafinované a rozkošnické. V uměleckém plánu tyto balety transponují touhy Belle Epoque: jsou plny bohatství, náhery a přepychu. Jsou její poezí.

Je tu pohádkový Východ Šeherezády, Tamara a Slavíka, vysněný Egypt Kleopatry, Řecko Heleny spartské, Dahnise a Chloe a Faunova odpoledne, prvotní vesmír probouzející se ve Svěcení jara, fantastický svět Ptáka Ohniváka, lidové obrázky Petrusky a náhery Velkého století v Armidině pavilónu.

Obrací-li se Ďagilev k malíři, je to proto, že si přeje spolupracovat s lidmi, kterým záleží víc na kvalitě malby než na prostředcích a na technické virtuozitě, s umělci schopnými představit si obšírné dekorační syntézy, v nichž převládne stylizace a arabeska. A také proto, že v jeho očích, jako v očích Alexandra Benoise, je balet "Gesamtkunstwerk", projev totálního umění, kde se sjednocují hudba, malba a choreografie. Podíl malíře je značný. Nejen, že často zaujímá uvnitř kolektivu postavení skutečného uměleckého poradce, nejen, že

se účastní vytváření baletu rodícího se z kolektivní práce, stává se také, že píše námět /Bakst je autorem námětu Šeherezády, Tamara a Faunova odpoledne, Roerich autorem námětu Svěcení jara/; neméně často zasahuje i do režie /Bakst pomáhá Nižinskému nalézt pro Faunovo odpoledne antickou výtvarnost, objevenou na řeckých vázách/ a udílí celému baletu vizuální kvality, které ho povyšují na úroveň malířského díla. "Dekorace", píše Mauclair, "je pojata jako obraz, kde pohybující se bytosti jsou průhledné glazury a valéry, které se přemísťují" a Léon Bakst praví, že ji tvoří "jako obraz, jehož postavy nejsou ještě namalovány, ne jako krajinomalbu nebo architekturu".

Scénické zařízení je zjednodušené, převládá stylizace; avšak, místo aby vylučovala ornamentální bohatství, implikuje je: Bakst miluje "krásné, bohaté a mocné" dekorace a Benoist hodlá "lichotit" divákovým smyslům.

Převracejí-li malíři Ruského baletu tradiční koncepcí a vyvolávají-li opojení publika, není to způsobeno ani tak výběrem dekorativních tvarů; zřejmě tu působí novost jejich palety, způsob jakým sdružují barvu s baletem, s jeho fabulí, s jeho hudebním prostředím: "Je tu barva!", prohlašuje Maurice Denis a Jean-Louis Vaudoyer nemůže odolat "polychromním orgiím". "Barva musí vyjadřovat radost očí", říká Léon Bakst, a dodává: "Hledám bohaté, nádherné, oslňující odstíny".

Touha vytvořit "barevné symfonie" ladící se "zvukovými symfonie-mi" a odpovídající jim, vůle vytěžit ze scénického obrazu silný dojem, který se prosazuje u diváka tím, že symbolizuje děj a témata, péče o optickou jednotu představení, to vše vysvětluje způsob, jakým malíři volí tóny svých dekorací a snoubí je s tóny kostýmů. Osvobozují barvu od naturalistické služebnosti, aby ji přizpůsobili dramatické expresivitě. Obecenstvo objevuje její vzrušující moc, zatímco malíř vidí, jak se jeho obraz proměňuje v rytmu choreografických evolucí.

To opravdu barva vytváří "skleník vášní", který odhalila Jeanu Cocteauovi Šeherezáda: těžký zelený závěs ozdobený motivy perské inspirace v černé a oranžově růžové barvě, pozadí, na němž převládají zelené a modré odstíny střídavě zalévané stínem a tajemně pronikajícím světlem, podlaha červená jako pelargónie, na níž doutná a vybuchuje vášeň. Všechno je "zelené, modré, červené, oranžové; to znamená pudové, smyslné, závratné" /Péladan/. Ani nejmenší stopa běloby není v tomto celku, v němž barvy splývají nebo tryskají, staví se

proti sobě nebo se snoubí. Je to vůbec ještě balet? André Levinson může jen odpovědět: "Je to především oživlá dekorace ze zaměnitelných prvků".

Když už byl uznán nepopíratelný přínos Baksta a Benoise, Roericha a Golovina, je třeba pokusit se umístit první fázi Ruského baletu zpět do jejího uměleckého kontextu. Projevují-li současníci takové nadšení, je to proto, že novost dekorací je tu dostatečně přitažlivá, aniž by se však dotýkala navyklého pojetí. Jejich barevná bezuzdnost je výstřední, jen pokud ji srovnáváme s šedivostí všedního dne a s otupenými tóny tradiční divadelní dekorace. Porovnejme ji však s návrhy fauvistů, s plátny van Gogha nebo dokonce s obrazy francouzských impresionistů a ihned ztrácí značnou část svého revolučního vzezření. Na skandálech vyvolaných Ruským baletem nemají malíři žádný podíl: pornografickou je nazvána choreografie Faunova odpoledne a nejsou to počestné Roerichovy dekorace, které v roce 1913 zahájí bitvu kolem Svěcení jara, nýbrž hudba Stravinského. Obrazný svět dekorací Bakstových a Benoiových je záhy asimilován a obecenstvo bude brzy požadovat nová překvapení. Ďagilev to ví, dobře odhaduje jeho vkus (obr. 5).

Jacques Rouché a „dobrý vkus“

Na konci první fáze Ruského baletu zavírá v Paříži své dveře jedno divadlo, Théâtre des Arts, jehož činnost byla zahájena Jacquesem Rouchéem v roce 1910 uvedením Dětského karnevalu Saint-Georgese de Bouhéliera ve výpravě a kostýmech Maxima Dethomase.

Rouché si přeje "uvést v soulad /režii/ s uměleckým viděním vyjadřovaným dnešními malíři /.../, zharmonizovat ji s obecným pohybem myšlení a citlivosti, od něhož se až dosud mohlo scénické umění téměř paradoxně abstrahovat". V jeho očích je dramatické umění "aspektem a příslušenstvím výtvarného umění" a chce, aby představení byla přisouzena homogenita "pohyblivé fresky". Nelze se tedy divit, že i on se uchýlil k malířům.

Ve způsobu, jakým si Rouché mezi nimi vybíral, se odráží jeho režijní koncepcí: nedeformovat hru "ani ji přezdobovat, nýbrž pouze zdůraznit její hlavní linie a vlastní povahu její krásy". Od jednoho představení k druhému se shledáváme znovu se stylizací, syntézou, zjednodušováním jevištních prostředků. Vládne "dobrý vkus" a péče o míru. Vybraní malíři, Maurice Denis, Guérin, Laprade, Piot, Dréss, Dethomas aj., vytvářejí evokační a poetický rámec her. Realita se podává v zjednodušeném obraze, který ji připomíná, aniž by ji reprodukoval a

přínos malíře se v něm projevuje neokázale. Scénický návrh je zpracován "jako dekorace a ne jako malba". I když návrh představuje logicky uspořádaný prostor, zůstává dekorativní pozadí, více nebo méně blízký horizont světlých nebo tlumených tónů, od něhož se odrážejí výraznější barvy kostýmů. "Zeleno-modrá symfonie", poznamenává Dethomas o Salomé, "jediná běloba je vyhrazena pro kostým hlavní postavy, aby se z ní stal světelný střed baletu", a též Dethomas píše o své práci pro Bratry Karamazovy: "/.../ chtěl jsem, aby ještě jednou nepociťovali diváci v Théâtre des Arts, že jsou indiskrétními svědky současného a příliš realistického dramatu, nýbrž, že přihlížejí lidskému příběhu poněkud z větší dálky než obvykle".

Během této první fáze součinnosti přínos malířů divadlu není zdaleka zanedbatelný. Představení se stává výsledkem kolektivního díla. Dekorace není už popisem nebo reprodukcí, nýbrž podnětem. Čerpá svou moc nikoli ze své podobnosti se skutečností /prostředky naturalistického divadla jsou popřeny/, ale z účinnosti svých výrazových prostředků - tvarů a barev - a ze souhry vztahů, která vzniká mezi dramatem a scénickým obrazem v divadelním světě, jehož konvence je respektována, ne-li zdůrazněna. Jednou je to pozadí nebo ornamentální fikce, podruhé pravděpodobná malířská interpretace dějiště dramatu nebo symbolizace jeho základních prvků. Spolupráce malířů trvá až do dnes, navzdory vrtkavým proměnám, ale nemá už dnes stejnou novátorskou průbojnost. Avšak nadvláda malíře musí být nutně odmítána těmi, kdo v ní vidí ovládnutí divadla výtvarným uměním, těmi, kdo prosazují prvenství akce a hry a očekávají od scénografie, že nebude ilustrovat dramatickou báseň, nýbrž organizovat prostor inscenace.

Herec, prostor a světlo

Co hledáme v divadle?

Na tuto otázku odpověděl Švýcar Adolphe Appia už v roce 1900: "Krásnou malbu, tu máme jinde a našťastí nerozřezanou /.../".

"Ne! Do divadla chodíme přihlížet dramatické akci; a tuto akci motivuje přítomnost postav na jevišti."

Důvody Angličana Edwarda Gordona Craiga nejsou totožné, na rozdíl od jeho závěrů. Na scéně je malíř vetřelcem a ze scénického hlediska jeho přínos nemá žádnou cenu. Veliké ideály Craigovy a Appiovy

nejsou jistě příliš vzdáleny od ideálů symbolistů, ale jejich koncepcí scénického světa je radikálně odlišena, i když v první vývojové fázi nesou ještě jejich skici určité rysy, které je k nim přidružují a Craig neskrývá svou velmi výraznou zálibu v symbolech. Shodnost názorů neznamena vždy identitu řešení.

Appia a Craig se liší svým původem, svým životem, svými výtvoři, ale i svými realizacemi, svými skicami a ještě více zásadami, které vyslovují. Tito dva muži převracejí divadelní podívanou. Ve chvíli, kdy hudebníci, malíři a architekti zpochybňují tradiční základy svého vlastního umění, oni kritizují soudobé divadlo, příkře odsuzují všechny formy akademického realismu a naturalismu a pokoušejí se vrátit život divadelnímu umění tím, že uvedou do pořádku jeho složky. Na úsvitu dvacátého století se objevují jako dvě nejsilnější osobnosti idealistického proudu, který má za cíl regeneraci divadla přetvořením jeho estetiky.

Činitel, jehož nekonečné možnosti objevili a exploatovali jeden i druhý, je světlo. Zajisté mu Antoine ve své naturalistické optice přikládal velký význam a symbolisté je využili pro své subtilní evokace, ale Appiovi a Craigovi bylo dáno, aby z něj učinili jeden z hlavních výrazových prostředků divadla. To předpokládalo větší možnosti a pružnost techniky, což také elektřina dokázala. V roce 1887 vlastnilo zařízení pro elektrické osvětlení padesát evropských divadel. Využití elektrického světla urychlilo úpadek tradiční divadelní dekorace, když svou pronikavostí odhalilo marnivost pomalovaného plátna a ozřejmilo nemožnost souladu mezi plošným znázorněním a trojrozměrným hercem.

Rok 1893. Tanečnice hraje spolu se světlem ve vzdušnosti svých závojů. Pablieskové a fluidní zjevení, zázračná poezie, zdroj extáze. Operní vystoupení Loïe Fullerové v Paříži bylo toto vše a ještě mnohem víc. Pohyblivý obrys, kterému barevné a proměnlivé světlo umožňuje tryskat ze tmy a jemuž dává život a do nekonečna jej mění, to je podívaná bez přesnějšího významu, hledání tvaru, záminka pro sen, kterou opěvuje Mallarmé: "Scéna uvolněná pro libovolnost fikcí, vydechnutá ze hry závoje s pózami a pohyby, stává se zde nejryzejším výsledkem."

Ze světla, z této techniky, z tohoto dekoračního činitele, z magického fluida učiní Appia a Craig jeden z hlavních prvků dramatu, světlo odhaluje prostor, zasazuje do něj divadelní přítomnost člověka, vytváří i osvětluje akci.

Tři knihy:

Inscenování wagnerovského dramatu /1895/, Hudba a režie /1899/,
Dílo živoucího umění /1921/.

Jsou to eseje, články publikované v časopisech, režijní poznámky, ještě nevydané rukopisy. Stovka skic, lavírovaných kreseb nebo kreseb scénických prostorů geometricky přesných rysů. Několik málo realizací. To je souhrn celého Appiova díla, praktika bez realizací, samotáře, který snil o divadelním umění založeném na společenství všech. V roce 1888, ve věku 26 let, rozhodl se reformovat divadelní režii; v roce 1891 odchází na venkov a začíná svou skutečnou tvůrčí dráhu.

Appiovým východiskem je zamyšlení nad Wagnerovým dílem a jeho rozpory v soudobé divadelní situaci. Wagner vytvořil formu dramatu, jehož síla spočívá ve vnitřním životě postav, který se projevuje prostřednictvím hudby; formu, která obsahuje už v sobě samé inscenační směrnice. V zajetí realistického vidění svých současníků snášel, aby jeho dramata byla uváděna v sestavě pomalovaných pláten, která jim odpírala jakoukoli estetickou životnost. Appia vytvořil inscenační postup, který podle jeho názoru vyžadovala wagnerovská dramata.

Malířství má divákům dodat všechny potřebné historické a zeměpisné podrobnosti. Pokud se však podrobíme nátlaku jeho konvencí, obětujeme herce dekorativní iluzi, porušíme znakovost. Nabízí Gesamtkunstwerk řešení? Appia odmítá tento "nebezpečný aforismus": jak by bylo možné spojit časové umění s prostorovým, aniž bychom upadli do zmatku? Nejde mu o prosazování integrálního umění, založeného na jednotě nebo na shodě jiných umění; chce objevit způsob, jak uskutečnit uspořádání prvků podívané, které by udělilo dramatu maximální expresivnost. Místo wagnerovského snu o iluzorní součinnosti jednotlivých umění klade novou hierarchii uměleckých vyjadřovacích prostředků, která umožní vyřešit obvyklý rozpor mezi postavou a prostředím tím, že založí jejich vztahy na vitálním dynamismu.

Drama básníka-hudebníka inspiruje Appiu k ustavení hierarchie platné rovněž pro drama mluvené. V hudebním dramatu vnucuje hudba, probíhající ve skutečném dramatickém čase, autorovi pohyb a určuje proporce neživého obrazu, strukturu scénického prostoru. Osvětlení oživuje a zvýrazňuje herce i prostor. Malířství podřízené předcházejí-

cím třem prvkům je odsunuto až na čtvrté místo a jeho úloha je přesně vymezena. Touto hierarchií, herec-prostor-hudba-malba, přináší Appia do divadla určitou modifikaci vztahů, což je podle Taina podmínkou uměleckého díla.

Herec je základním činitelem inscenace: je to on, kdo vyvolává emoce, právě na něho se přicházíme dívat. Uspořádání scény mu musí být tedy podřízeno. "Scénická iluze", prohlašuje Appia, "to je živá přítomnost herce." Je tedy na nás, abychom na jevišti nepostavili Siegfriedův les, nýbrž ukázali Siegfrieda v prostředí lesa: "V budoucnu chceme vidět na scéně věci ne jak je známe, ale jak je cítíme".

Appia znovuobjevuje výrazovou hodnotu lidského těla ve chvíli, kdy rozvoj sportu /obnovení olympijských her v roce 1896 atd./ a života pod širým nebem exaltuje u člověka vědomí tělesnosti, které proniká do umění: Rodin, Hodler, Loie Fullerová, Isadora Duncanová, dalcrozovská rytmika atd. Na jevišti musí být prezentována její umělecká podoba. K tomu postačí "světlo, které zvýrazní její výtvarnost, a výtvarné uspořádání scény zdůrazňující pózy a pohyby".

Scénický prostor musí být pojat velmi přísně v lidském měřítku, aby herci sloužil. Především jde o výtvarnou organizaci objemů, harmonizujících se skulpturálním zevnějškem herce a poskytujících mu současně opěrné body i překážky potřebné k realizaci jeho vyjadřovacích schopností. Z toho vyplývá funkční geometrizace Appiových dekorací. Začleněna do figurativní neoromantické osnovy stylizované v devadesátých letech /návrhy dekorací pro Prsten Nibelungů, Parsifala, Tristana a Isoldu/, záhy se z ní vyprostí a vyhraní se v architektonické přesnosti "rytmických prostorů" /1909-1910/, inspirovaných poznatkem Jaquese - Dalcroze: soustavy plošin, nakloněných rovin a schodišť; tyto kompozice rovin, sloupů, schodů a odpočívadel, kde stín bojuje se světlem, nepředstírají, spíše navrhují ryze divadelní architekturu, vznikající ze setkání člověka s trojrozměrným reálným prostředím. Při- jde čas, kdy Appia ve svých plánech pro Orfea, v pozdějších návrzích k wagnerovským dramátům, k Shakespearovým nebo antickým hrám sladí tento světelný funkcionalismus se svou intenzivní potřebou dramatického projevu.

Architektura si vynucuje světlo, a to takové, které se nespokojí jen tím, že osvětluje, nýbrž zároveň oživuje. Appia vycítí tajemnou spřízněnost, která svazuje světlo s hudbou; ukládá tedy světlu, aby zdůraznilo herce v prostoru, aby zajistilo splynutí mezi jednotlivými

vizuálními prvky představení, ozvláštnilo dekoraci, napomáhalo evokovat prostředí dramatickou atmosféru. Neutrální pozadí, několik bočnic /pendrillons/, svazky světelných paprsků, na zemi světelné skvrny - víc není třeba k vyvolání představy lesní paseky. Stín cypřiše vržený na stěnu - a máme tu celou dekoraci, přítomnou tím, co je nenapodobitelné. Toto světlo je schopno vyvolat psychické vzrušení, zhmotnit morální rozdíly mezi postavami, předvést jejich duševní stav; světelné projekci světuje Appia jako první v roce 1891 úlohu doplňovat, oživovat, ba dokonce vytvářet dekoraci.

rozhoupat
v zrcadle
1750

Jakou úlohu může hrát v této optice barva? Appia byl nepochybně citlivější k plasticitě. Přestože jeho skici byly provedeny v jednobarevných odstínech, přisuzoval barvě přesnou úlohu. Barva ožívá, když se zbaví popisnosti. Jakožto vlastnost scénického objektu nebo fluidum vhodné k metamorfózám, jejichž nositelem je světlo, barva není už určena k označování. Jako nezávislý element se může účastnit výstavby dramatu.

Appiovo dílo se však neomezuje na tuto reformu uspořádání estetických činitelů divadelní tvorby. Appia sní o "živém umění", jehož tušené možnosti mu zprostředkuje dalcrozovská rytmika, sní o umění, jehož by se mohl divák totálně zúčastnit. Rozvoj tohoto umění vyžaduje víc než přetvoření dekorace a její funkce, víc než přehodnocení scénického prostoru: předpokládá novou organizaci fyzického vztahu mezi obecnstvem a dramatickou akcí, žádá novou divadelní architekturu. Appia to neztrácí ze zřetele už od svého díla Hudba a režie /Die Musik und die Inszenierung/, tedy ještě dříve, než když v roce 1918 tvrdí: "Dříve nebo později dospějeme k tomu, co bude nazváno sálem, ke katedrále budoucnosti, která přivítá ve svobodném, širém, proměnitelném prostoru nejružnější projevy našeho sociálního a uměleckého života a bude v pravém smyslu slova oním místem, kde rozkvetne dramatické umění spolu s diváky nebo bez nich /.../".

Až do roku 1914 Appia nerealizoval wagnerovské dekorace odpovídající jeho představám. Jeho vize dostanou konkrétní podobu dekoracemi L. Sieverta pro Zlato Rýna, uvedené ve Freiburgu v roce 1912. Institut Jaques-Dalcroze, otevřený toho roku v Hellerau, tlumočí jeho ideály v oblasti divadelní architektury; podobně v Gluckově Orfeovi sestup do podsvětí, předvedený v zařízení vytvořeném podle jeho dispozic, potvrzuje hodnotu jeho scénických koncepcí, pokud jde o prostor a světlo (obr. 6-7).

Sál je dlouhý 49 m, 16 m široký a 12 m vysoký. Na jedné straně jsou pevně vybudované stupně pro 600 diváků, na druhé volný prostor, připravený k výstavbě scény nebo scén pomocí standardních prvků /schody, záclony atd./. Žádný portál, žádný předěl mezi akcí a divákem. Za stěnami z bílé látky, které ochraňují sál po jeho obvodu, ale umožňují, aby jimi pronikalo osvětlení, tisíce elektrických žárovek vytvářejí celkové světelné prostředí, které budou moci prorážet paprsky reflektorů. Když zde uvedl v roce 1913 Jaques-Dalcroze celého Orfea, Ernest Ansermet prohlásil: "To už není dramatický námět osvětlený scénografem, vyzdobený pohyby a podmalovaný hudbou. Je to samo drama, které září a dává vlastní smysl každému prvku podívané /.../".

Podmaněn "ateliérem" v Hellerau, Paul Claudel tam uvedl v roce 1913 Zvěstování Panny Marie v Salzmannově scénografii: znovu se tu setkáváme s Appiovým pojetím architektury, nalézáme tu rovněž simultánní jeviště nebo libovolně za sebou následující, mnohonásobná místa děje, která zajišťují vnitřní časovou kontinuitu dramatu bez přestávek mezi jednotlivými obrazy. Tuto metodu, třebaže přejímá některé zásady středověkého divadla, čeká bohatá budoucnost.

Změřit dosah Appiova díla znamenalo by projít celé dějiny moderního divadla a průběžně zaznamenávat stopy jeho vlivu. Tento vliv přesahuje hranice vlastní scénografie a proniká do všech aspektů divadla. Je zřejmý v konstruktivismu stejně jako u Copeaua a expresionistů; některé výpravy Dülberga, Urbana, Pilartze, Svobody, sbychom zde zůstali jen u několika příkladů, dosvědčují nepopíratelné afinity. Divadelní sál, jak je dnes budován, je ten, o němž snil Appia. Co na tom, že to není právě katedrála přítomnosti, poskytuje-li dramatickému činu volný prostor, který potřebuje.

Craig: Vůle k totalitě

Prorok moderního divadla... Idealista v zajetí chimérických snů... Opožděný romantik ve světě dvacátého století... Génius nebo... šarlatán. Jak rozporné a vášnivé soudy! Svou zálibou v paradoxu a svým sarkasmem sám Craig přispěl ke zmatení stop. Zůstává však dílo, právě tak hluboko zakotvené ve své době jako předbíhající svou epochu. Miloval prerafaelisty, jeho kult krásy ho spřízňoval s Ruskinem, ale tak jako Kandinskij hledal "vlastní říši" malířství, Craig se vydal za objevem "vlastní říše" divadla.

Herec, grafik, rytec, režisér, scénograf, teoretik, dějepisec svého umění, tím vším byl Craig; jeho nejvýznamnější práce spadá do

údobí 1900-1914. Během čtrnácti let rozvrátil základy soudobého divadla a zrevolucionoval scénografii.

Craigovi je třiatřicet let, má za sebou sedm inscenací - od interpretace textu až po koncepci scény a kostýmů, včetně herecké režie -, když píše ve formě dialogu své první významné teoretické dílo *Divadelní umění*: "Divadelní umění není ani hra herců, ani text, ani režie, ani tanec; je utvářeno kombinací prvků, z nichž se tyto skládají: z pohybu, který je duchem hry; ze slov, která jsou tělem myšlenky; z čar a barev, které představují vlastní existenci dekorace, z rytmu, který je esencí tance". Tato slavná definice staví divadlo na základ harmonického spojení určitého počtu sluchových a vizuálních prvků navzájem zcela závislých. Ať se divadlo rozejde s literaturou, ať se zbaví všech příživnických tyraní, tyranie malíře stejně jako tyranie herce. Z vlastní podstaty divadla vyplývá odmítání realismu jako synonyma degenerace. Craig hlásá symbolickou scénickou řeč.

Už ve svých prvních realizacích /například *Dido a Aeneas*/ zahrnuje fotografickou popisnost. Čerpá inspiraci přímo z díla, které rozkládá na základní prvky a z nich vytváří celistvý vzhled, v němž výprava harmonizuje s myšlenkou básníka tak, aby celek v každém okamžiku odpovídal jednotlivým fázím dramatické akce. Jeho koncepce není ani tak podmínována místy akce, jako spíše symbolickým významem dramatu, který se v nich odráží. Usiluje o zhmotnění světa, zvyrazňuje jeho stěžejní prvky. Zjednodušování, výběr a syntéza jsou tvůrčí metody jeho umění.

V údobí 1899-1900 vypracovává Craig jednu ze svých prvních převratných skic pro 4. výstup II. dějství *Hamleta*: holé zdi, obdélníkové plochy, osvětlení, které vytváří pásma tajemného stínu a záře. To, co se obvykle nazývá craigovským slohem, spočívá v tomto programovém zjednodušení scénického obrazu ve znázornění architektury zredukované na elementární geometrické tvary. Pro *Macbetha* a *Hamleta* koncipuje jiné architektonické prostory, hru nadčasového zdiva, krychlovité nebo hranolovité objemy, stavby někdy kyklopské, které drtí postavy a rozmetávají hranice dramatu. Jeho návrhy pro *Krále Leara* z roku 1908 ukazují už téměř abstraktní architekturu, sestavu krychlí: místo výlučně divadelní. Jindy redukuje dekoraci na několik závěsů uvolňujících některé části jeviště a zakrývajících jiné, aby imaginace mohla volně bloudit. Organizuje scénu kolem ústředního objektu, který by vyjadřoval její základní myšlenku: signální skálu pro první výstup

Macbetha, bránu *Elektře*, ve druhém dějství *Vikingů* rozsáhlý stůl, jehož kruh se opakuje v obří železné koruně dominující nad scénou, ve čtvrtém je obnažený dóm. Horizont je už jen dohodnutou hranicí, pokud neurčité pozadí nemá vyvolávat představu země nikoho, odkud vyvěrají tragická napětí.

U Craiga se dekorace podílejí na ději v té míře, v jaké linie, barvy, materiály a světla se mohou stát prostředky kompozice a vyjadřování. Barva přispívá k dotváření hry a pomáhá divákovu vnímání. Když v roce 1912 Craig inscenuje v Moskvě *Hamleta*, chce i dekorací vyjádřit tragédii osamělého člověka uprostřed zvráceného světa, k němuž nemůže a nesmí mít žádný vztah. Zlato, jímž pokrývá pozadí a do něhož obléká krále, královnu a dvořany, je symbolem prostředí, proti němuž bojuje osamocení Hamlet, oblečený v černém oděvu. Pokud jde o světlo, zbavuje ho obvyklé naturalistické imitace a interpretuje jím drama. Obrovský stín Polyfémův postačí, aby nás učinil citlivými k hrozbě, kterou obr vznáší nad *Acisem* a *Galateou* /1902/ (obr. 8-9).



II. E.G. Craig: G.F. Händel, *Acis a Galatea*. Great Queen Street Theatre, Londýn 1902

Craigovo scénografické dílo se však neomezuje na toto zjednodušení dekorace. Jeho vlastní vývoj ho vede k opuštění proměnných dekorací, které nahraňuje jediným architektonickým útvarem; jeho zkoumání ho přivádí ke dvěma napohled protikladným řešením /scénická architektura pevná a pohyblivá/, které od základu zpochybňují tradiční scénografický systém.

V roce 1905 vytváří Craig drama ticha, nesoucí tajemný název Schody /The Steps/ a kreslí k němu čtyři náčrty vyjadřující čtyři momenty, čtyři prostředí. Ve skutečnosti jsou tyto schody současně tématem, rámcem i ústřední postavou dramatu, jemuž daly titul. Zde usi-



III. E.O. Craig: J.S. Bach, Matoušovy pašije. Náčrt z r. 1913

luje Craig o jednotnou architektonickou scénu, schopnou nést rozličné fáze dramatické akce.

Když v letech 1912-1914 pracuje na nerealizovaném projektu scény pro Matoušovy pašije, nekoncepčuje řadu dekorací, nýbrž vytváří stálou architekturu s velkými počtem hracích ploch; inspirované strukturou prostého románského kostela z Ticina, kde vidí v uspořádání chóru, krypty a chrámové lodi symbol křesťanského světa, nebe, pekla a země. V této částečně přejeté struktuře buduje scénu a nanečteno nastavení na sebe v symbolickém uspořádání prostoru; v každé fázi děj určuje jeho jednotlivé prvky.

Jiné, zcela odlišné řešení rovněž Craigovi umožňuje snížit jednotu a mnohost, stálost a smysl, a to prostřednictvím scény proměnitelné před araky obecnosti, k jejímuž vytvoření dospívá studium možností pohybového umění. Craig sice pohyb chápe jako jeden ze základních prvků divadla, ale už v letech 1906-1907 snil o umění pohybu, které by ho umocňovalo, o umění tvarů v neustálé metamorfóze. Pracuje tedy na souboru hranolů, které mohou stoupat a klesat, zatímco ty se rozkládaly pohyblivé paravány a citlivé světlo by celku vdechovalo život. Jeho náčrty z roku 1907 nám poskytují představu o tom, čím by mohla být tato nová forma umění, jejíž formule předchází výkřiky malířů hledajících vyjádření pohybu /zejména Delaunay a futuristé/ a která s půlstoletým předstihem ohlašuje dnešní filmové umění.

Postaven před technickou nemožností realizace svých myšlenek, Craig aplikuje některé jeho principy v divadle: jeho paravány, pověšené "screens", které vytvořil roku 1907 a o které do roku 1923 nepřetržitě experimentoval, představují základní prvek jeho poeticko-dramatické scény. Najde tu už o řadu samostatných dekorací, nýbrž o jednotnou architektonický soubor pohyblivých panelů, které se přesouvají podle vůle režiséra a nepřetržitě vytvářejí místa děje dramatu. Screens, kterých použil zejména ve své moskevské inscenaci Healeta, nabízejí divákovi skutečnou divadelnost, scénu, která "postupuje kupředu zároveň s dramatem" /Plot/.

Craigův vliv na obecné pojetí divadla a divadelní práce je nepopřechy ještě patrnější v oblasti scénografie. Kolem inscenací osmdesátých století - a dokonce i nejnovějších - připomíná svou stylizací a jednodušností Craigovy stavby: od Grika a Hallerovi a Straškovci, od Slavovita k Alexandře Katerové, od Bel Geddes a Pitoeffovi, Wladimír Wagnerovi a Josefu Svobodovi. Craig není sakralizovaným lákadlem a velikým

hnutí moderního divadla, ale jen málokteré z nich mu nevděčí za část svých kvalit. Jeho dílo proniká za úzký rámec slohů.

Případ Wyspiańskiego

Stanisław Wyspiański byl v paradoxní situaci; byl to současné básník, dramatik, malíř, grafik, režisér, scénograf, tvůrce vitráží; Craig v něm spatřoval průkopníka a jednoho z těch "divadelních umělců", o nichž snil. Za hranicemi Polska však znají jeho dílo jen odborníci. Osamocení a neznalost, které většinou doposud zahalují jeho činnost, vyplývá zřejmě z několika důvodů: utlačovaná vlast, předčasná smrt, jeho divadelní talent nebyl uznán jeho bezprostředními současníky a mohl uvést jen jedno ze svých děl ve vlastní výpravě: *Boleslava Chrabrého* v roce 1903.

Stejně jako Craig i Wyspiański patří zároveň minulosti i budoucnosti. Jeho hry ho spojují se symbolismem a současně předznamenávají expresionismus a surrealismus. On sám nezavrhuje *Gesamtkunstwerk*; naopak, v jeho očích divadlo uskutečňuje ono ideální ohniisko, které umožňuje syntézu několika umění: poezie, hudby, hry, malby. Do jisté míry se účastní malířského proudu divadelní reformy, tím spíše, že v něm malířství inspiruje dramatika a že barva je jedním z jeho hlavních vyjadřovacích prostředků. Jeho smysl pro monumentalitu a význam, který přikládá světlu, přibližuje ho však k Appiovi a Craigovi. Krátce - není zařaditelný.

Je-li Wyspiańskiego dílo méně známé než dílo Craigovo a Appiovo, pak zřejmě proto, že jeho vzpoura byla navenek méně radikální, že zůstává do jisté míry v područí soudobých hledisek a že si zachovává vrozenou zálibu v realistickém zobrazení, i když zjednodušeném. Je třeba překonat první dojem a prostudovat scénické pokyny, které napsal pro svá dramata, anebo jeho režijní poznámky k *Hamletovi*. Z. Strzelecki ukázal, jak významné jsou jeho návrhy a základní aspirace, o nichž tyto návrhy svědčí. U *Hamleta* upouští Giottův obdivovatel od záhy dekorací a nahrazuje je jednotnou simultánní scénou s mansiony a arkádami, které lze otvírat nebo zavírat pomocí závěsů. Z poznámek, které napsal ke dvěma svým dílům, *Soudcům* a *Varšavance*, lze usuzovat, že navrhuje popisné užívání barvy: vybírá odstíny kostýmů v závislosti na morálních kvalitách postav. Rekvizit užívá s největší deporností; především v nich nevidí pouhé předměty - některé z nich se stávají až symbolickými dramatickými postavami.

Dílo, které vjalovně svědčí o Wyspiańskiego scénografických aspiracích, je jeho hra *Osvobození*, kterou už od roku 1903 chtěl uvést na prázdném jevišti bez opony. Herci by si oblékali kostýmy před zraky diváků a na jevišti by kulisaři přicházeli rozmíslovat a přemíslovat několik fragmentů dekorací potřebných k navození dějiště. Z kukátkového typu jeviště zde nezbývá už nic jiného než pouhé pódium. Stejně jako Mejerhold a Craig i Wyspiański přispívá zevnitř k jeho popření, čímž pomáhá překonat realistický iluzionismus (obr. 10).

Spor o divadelní architekturu

S. Wyspiański: "Vidím své divadlo, je nesměrné; vidím velké prostory plné lidí a stínů; jsem zde a pronikám do jejich myšlenek".

R. Rolland /1903/: "Pro lidové divadlo potřebují jen prostorný sál, buď jízdárna jako je Huyghensův sál nebo sál určený pro veřejné shromáždění jako je Vagranský, raději se svažující se podlahou, aby všichni mohli dobře vidět; a vsadu /nebo uprostřed, je-li to církve/ vysoké a široké, prázdné pódium".

E.O. Craig /1905/: "Vidím velkou budovu pro několik tisíc diváků. Na jednom jejím konci se svedá monumentální plošina, kde se budou pobybovat heroické postavy".

Wyspiański, Rolland i Craig sní o nových prostorech, chtějí uniknout z dusné uzavřenosti divadla à l'italienne, touží po nové divadelní architektuře. Nejsou sami.

Kukátková scéna není ani dokonalá ani věčná: jako produkt jedné civilizace odpovídá přesně určitému sociálnímu struktúrnímu způsobu vidění a zobrazování. Ve chvíli, kdy má být divadlo znovu "živé" - obřadem nebo svátkem - schopným vyvolat účast těch, kdo jsou mu přítomni, je logické, že je zavrhnou jako architekturu, která oděluje dramatickou akci od publika. Uvědomuje-li se o vytvoření nového divadelního systému, je přirozené, že se stavíme všude, co jde proti tomuto systému; struktury kukátkové scény jsou prudce nepřátelské právě ve chvíli, kdy malíři pokybovají o iluzionismus albertovské perspektivy a navrhnou nové způsoby zobrazování prostoru.

Četní divadelníci dávají přednost před prázdnou křehostí a přeludem z pomalovaných pláten realitě pódia, konkrétnímu vlnnému prostoru pro trojrozměrnou hru herce. Když chtějí prosadit nové divadelní místo, zcela přirozeně si hledají vzory ve velkých ústředních evropských a

asijského divadelnictví, pokud jiné formy podívané - například cirkus - jim neposkytnou novou inspiraci.

Touha po nové divadelní architektuře se objevuje u všech reformátorů z počátku století. Dosvědčují to Craigovy výzkumy, stejně jako Appiova katedrála budoucnosti. Někteří vyjadřují tuto touhu útekem z tradiční divadelní budovy, zatímco jiní činí z její realizace podmínku obnovy divadelního umění.

Stesk po alžbětinské scéně

Zima 1896-1897. Lugné-Poë shlédne v Londýně v Marchant Taylor's Hall představení Shakespearových Dvou šlechticů veronských. Není to vůbec divadlo v tradičním smyslu toho slova. Zakladatel divadla L'Oeuvre se vrací do Paříže nadšen a bouřlivě schvaluje tohoto "Shakespeara bez dekorací". To, co ho upoutalo na úsilí Williama Poela, oživit autentického Shakespeara, není ani tak naprostá věrnost textu, jako způsob, kterým uspořádal divadelní prostor, když vymezil akční plochu třemi stranami ohraničenými obecenstvem. Charakter architektonického pozadí svými dvěma dveřmi a balkónem připomíná struktury alžbětinské scény a dokazuje účinnost působení takovýchto jevištních prostředků na obecenstvo: představitelství vyprovokovaná divadelní hrou snadno proměňuje jedinou dekoraci v sukcesivní dějiště.

Není tedy nic divného na tom, pokusil-li se Lugné-Poë o obdobné dobrodružství s hrou Veta za vetu v roce 1898; pro toto dílo instaloval alžbětinskou scénu na pístě Letního cirkusu: u vchodu do koníren bylo postaveno stylizované průčelí domu s balkónem probíhajícím nad trojními dveřmi, které vedou na prostorné pódium vysunuté do plochy písty, kolem níž jsou rozloženy stupně pro diváky. Cirkus zde představuje pouze obecný rámec. Co na tom, že tato sestava není přesnou replikou alžbětinské scény: respektuje její obecné zásady, navazuje úzký kontakt mezi hercem a divákem, kteří už nejsou izolováni ve dvou oddělených světech.

Stesk po starých prknech: Jacques Copeau a Vieux Colombier

"Ať zmizí všechna kouzla a ať jsou nám ponechána holá prkna pro nové dílo!" Když Copeau zakládá v roce 1913 v Paříži divadlo Vieux Colombier /Starý holubník/, hodlá se opravdu dát do služeb boje, který svádí proti všem formám komercializace a exhibicionismu divadelní tvorby. Vrátit divadlu jeho velikost a čistotu znamená podle jeho ná-

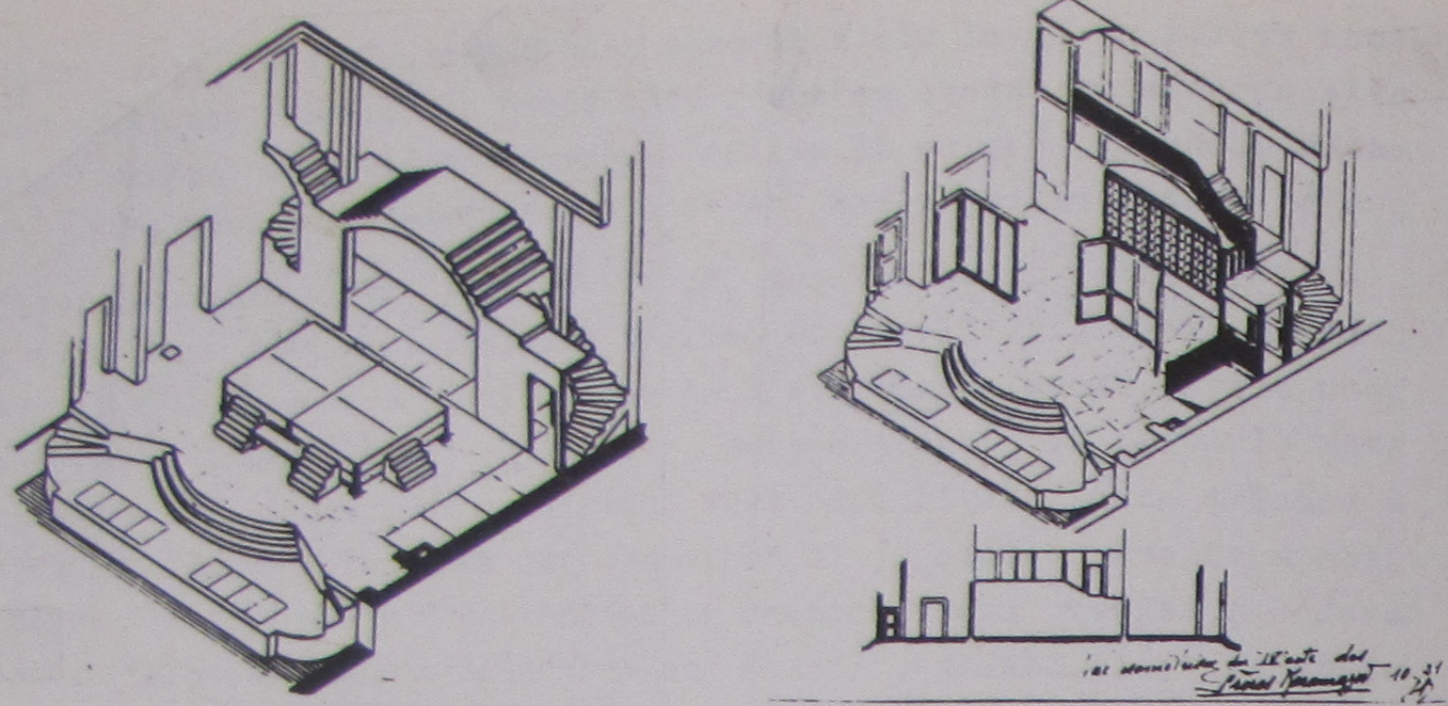
zoru vrátit na první místo drama a jeho aktéry. Zavrhuje proto vnější přísluhovačství, která nejsou v jeho očích nic jiného než alibi nebo maska ubohosti; popírá důležitost veškeré mašinérie a nechce připustit význam reжіe, která "se váže k dekoracím a k rekvizitám".

Zakladatel divadla Vieux Colombier kdysi svůj stesk po starých prknech vysvětlil: "Svobodné jeviště fikcím", říkal Mallarmé. Ano, to jsou slova, která rozehvívají mé srdce! Pro mne znamenají celý zážitek divadla. /.../ holé pódium /tréteau/, "čtyři lavice do čtverce" a položit na ně "čtyři nebo šest prken", o nichž mluví Cervantes v jednom ze svých prologů, to nejjednodušší zařízení, symbol největší svobody, takový, který znamená nejnaléhavější a nejryzejší výzvu k představitelství básníka. Skokem tam vytryskne fraška, čarovnost se snáší v šumění girland a peří, tajemství nevydává v nebezpečí svou velebnost, samo nadpřirozeno tam může sestoupit. A na náš pokyn sem pronikne vesmír; tři nebo čtyři schody postačí, aby byli seřazeni do hodnotných stupňů démon, květ a zvíře, člověk, jeho vášně a jeho bozi".

Vzdálený, ale všudypřítomný ideál. Cíl dosažitelný po etapách. Pro Copeaua je rok 1913 východiskem: pověřuje Francise Jourdaina úkolem upravit tradiční jeviště divadla Athenée Saint-Germain. Ten je vybaví prostým proscénium, které přibližuje herce k divákovi, dvojitým portálem, který dovoluje získat prostor s dvojitým herním areálem, pohyblivými závěsy a bočnicemi /pendrillons/, které budou zbarvovány osvětlením. Dekorace podřízená akci, kterou doprovází, a herci, jemuž slouží za pozadí, je dovedena k nejvyšší jednoduchosti a uvažuje se dokonce i o jejím zrušení. Několik čalounů jakoby vypůjčených u Craiga, několik označujících prvků určených k úloze ukazatelů /panely ve hře Žena zabitá něžností, krychle sloužící za sedátka pro Večer tříkrálový/; Copeau před rokem 1914 nepotřebuje víc, aby vytvořil svět svých představení. Během této první fáze vyprázdňuje jeviště, aby je osvobodil, ale ještě nepřistupuje k jeho rekonstrukci. Tato estetika připomíná estetiku mnichovského Künstlertheater, třebaže Copeauův ideál nesleduje principy "reliéfního jeviště", drahé Georgu Fuchsovi. Ale už nyní navrhuje Copeau chudé divadlo, v němž dramatické dílo nalézá "svůj podstatný výraz ve hře".

Teprve po první světové válce vybavuje Copeau společně s Louisem Jovetem Vieux Colombier architektonicky pevným jevištěm.

V roce 1920 dostává Vieux Colombier v Paříži svou strohou a definitivní jevištní architekturu. Ani stopy po portálu; stupňovité pro-



IV. L. Jouvet: Zařízení pro Vieux Colombier. Náčrt z r. 1919

V. L. Jouvet: F.M. Dostojevskij, Bratři Karamazové. Vieux Colombier, Paříž 1921,
r. J. Copeau

scenium spojuje pódium s hledištěm, vzadu disponuje stavební celek zvýšenými hracími místy a uvolňuje inner-stage alžbětinské inspirace. Je to pevné zařízení, které lze doplňovat závěsy, nábytkem, rekvizitami a dalšími scénickými prvky. Místo, kde paradoxním způsobem vládnou svoboda i nutnost, připravené přijmout Bratry Karamazovy, Milostná překvapení či Smrt Sparty. Frontální vztah, spojující obecenstvo s divadelní akcí, není shodný s tím, který nabízí scéna à l'italienne: Vieux Colombier se podobá chrámové lodi. Akce nemá proniknout za hranice portálu; váže se na skulpturální zařízení, která se zde stávají ryzím herním nástrojem. Prošel tudy kubismus (obr. 11).

Architektura divadla Vieux Colombier se posléze ukáže být příliš nepružná; myšlenka fixního scénického zařízení však zaujme mnoho inscenátorů dvacátého století. Scéna musí být zřejmě nově koncipována pro každé dílo, jemuž předurčené konstrukce nemohou vyhovovat. Sám Copeau si to jistě uvědomil, když s pomocí scénografa André Barsacqa uvedl ve Florencii *Mystérium Santa Uliva /Le Mistère de Santa Uliva/* na dvoře kláštera Santa Croce /1933/ a *Savonarolu* na náměstí Signorie /1935/.

Stežk po aréně: Od cirkusu po Grosses Schauspielhaus v Berlíně

Ze všech novátorů prvních desetiletí našeho století byl Max Reinhardt jistě nejméně náchylný k teorii a nejeklektičtější. Jeho zdánlivá vrtkavost se však vyznačuje ustavičným úsilím nalézt pro

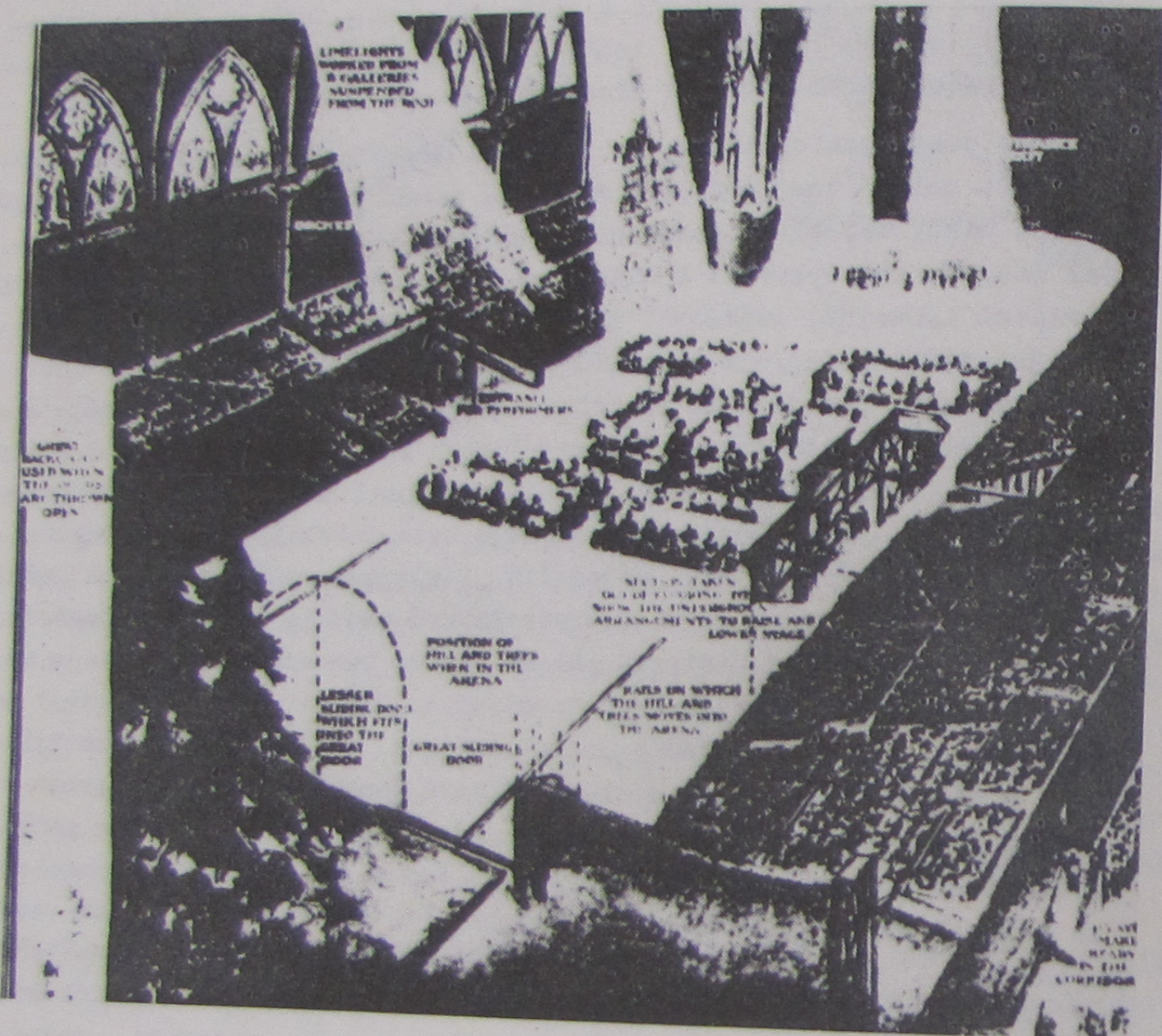
každé představení vztah mezi publikem a dramatickou akcí, přizpůsobený jeho divadelní formě.

Za eklecticismem se však u Reinhardta skrývá rovněž vrozený smysl pro podívanou, vůle zasáhnout "duši" diváka působením hmotných prvků představení /barvy, světla atd./, dotknout se jeho duchovnosti prostřednictvím smyslů. Souběžně s touto zálibou v totální podívané projevuje se u něho intenzivní touha probudit znovu velké kolektivní emoce divadel řecké antiky a křesťanského středověku.

Je proto pochopitelné, že ten, kdo laboratorně pracoval pro stovku lidí, snil o tom, aby jich najednou zasáhl pět tisíc. Reinhardt kupodivu nikdy nepodlehł pokušení inspirovat se alžbětinským jevištěm. Dal naopak Shakespeareovi k dispozici nejdokonalejší aparát moderní jevištní techniky, zejména v inscenaci *Snu noci svatojánské* na otáčivém jevišti, sledujícím a exaltujícím pohyb. Pokud však jde o anticou tragédii, považuje za potřebné obnovit velké principy řeckého divadla, jeho architektury a k těmto účelům mu připadá nejvhodnějším prostorem cirkus. Když v roce 1910 inscenuje *Krále Oidipa* v Schumannově cirkusu, je zvýšená obruba manéže bez jakékoli dekorace vyhrazena pohybu chůru; široké schodiště ji spojuje s pódium, na němž stojí za šesti masívními sloupy strohá zeď, v níž je proražena ústřední brána: to je průčelí Oidipova paláce, které zároveň představuje architektonické pozadí starořeckého divadla. Diváci byli usazeni na ochozech. Žádná opona, žádný portál. Děj se přestává odehrávat "jinde": v ohrazeném prostoru cirkusu zůstává jen sjednocený prostor se živými stěnami, vytvořenými masou diváků: v jeho středu vzniká pohyb, rozlévá se v soustředných vlnách, aby se zarazil o ochozy a posléze se odrazil zpět. Iluzionistická perspektiva neexistuje, vztah mezi hledištěm a jevištěm přestává být čistě frontální. Diváci se začleňují do představení a jejich mnohonásobné pohledy se sbíhají odevšad. Tato podívaná předznamenává méně radikální pokusy Gémierovy, zejména v jeho *Oidipovi, králi thébském* z roku 1919 v Zimním cirkusu v Paříži. Zařazuje se rovněž do uměleckého hnutí, které se rozchází s tradičními koncepcemi prostoru (obr. 12).

Při uvádění *Mirakula* v londýnské Olympia-Hall používají Reinhardt a jeho scénograf Stern světla, které odhaluje, rozšiřuje nebo zmenšuje hrací místa; používají zároveň nebo postupně centrální scénu a scénu kukátkovou, které odhalují realisticky koncipovaný svět. Dodávají však celku novou dimenzi: aréna, lemovaná na třech stranách stupňovitými ochozy pro diváky, je ve skutečnosti lodí obrovské kate-

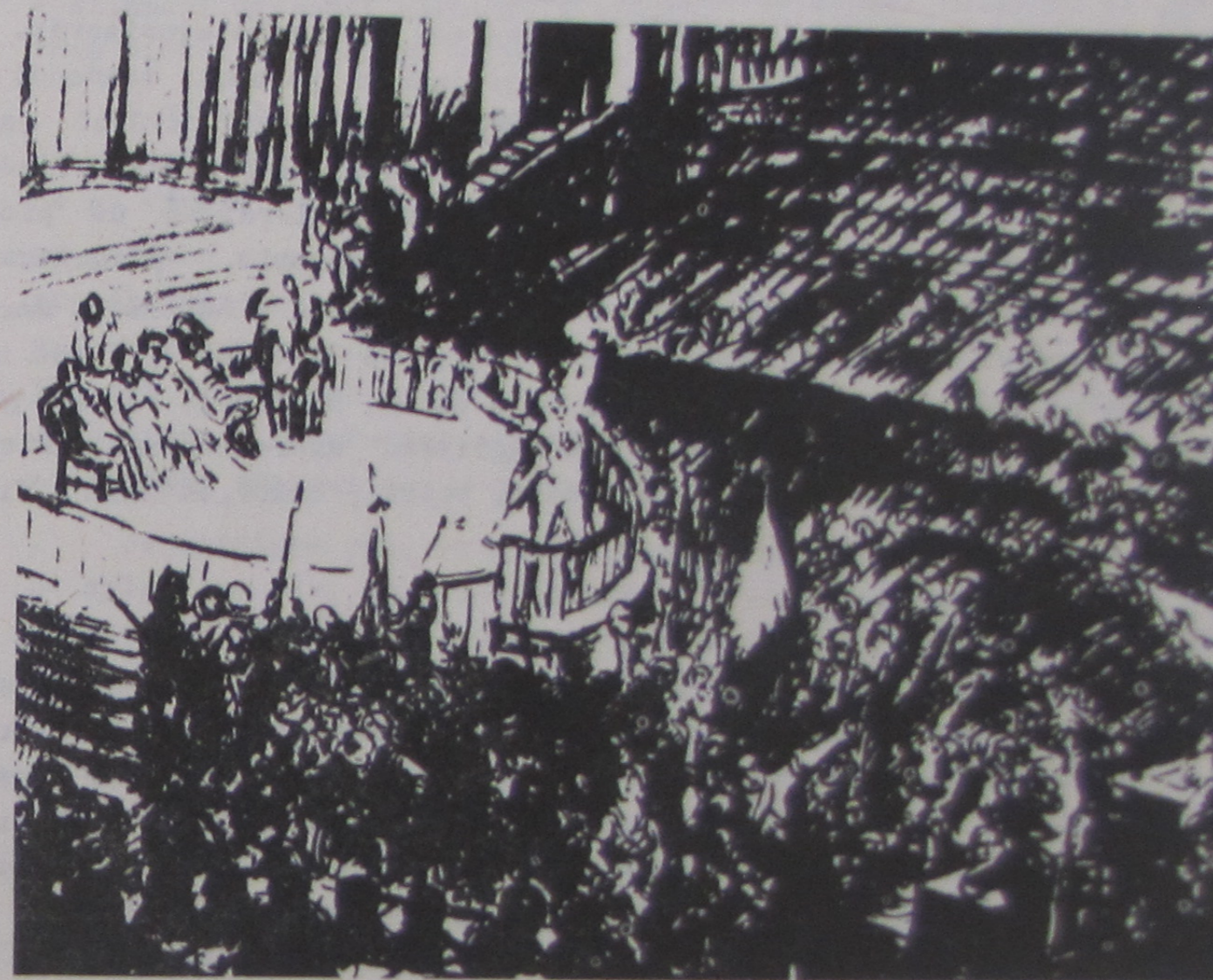
dráhy, na kterou Stern proměnil Olympia-Hall. Postranní obvodní zdi jsou upraveny do gotických lomených oblouků se zasklenými kostelními okny. Cílem této fixní dekorace, jednou zdůrazněné světlem, jindy vržené zpět do stínu, je ponořit diváka do samého středu dramatického vesmíru.



VI. E. Stern: K. Vollmöller a E. Humpferdinck, Mirákl. Olympia Hall, Londýn 1911, r. M. Reinhardt

Reinhardtovy inscenace v berlínském cirkusu a v londýnské Olympia-Hall jsou mezníky jeho díla. Od kostela znázorněného přechází ke chrámu skutečnému: Hofmannthalovo Velké divadlo světa inscenuje v chóru Kollegienkirche v Salcburku /1922/ a Jedermann na náměstí před katedrálou /1920/. Myšlenku arény, obnovenou ve dvacátém století, vtěluje do velkolepé divadelní architektury: v Grosses Schauspielhaus v Berlíně, postaveném Hansem Poelzigem podle jeho zásad a otevřeném

v roce 1919, uvádí Aischyla, Shakespeara, Romaina Rollanda... Ke hře Danton proměňuje celý prostor v sál lidového shromáždění, boří hranice mezi herci a diváky a vyzývá obecnost k přímé účasti.



VII. E. Stern: R. Rolland, Danton. Grosses Schauspielhaus, Berlín 1920, r. M. Reinhardt

Poslední Reinhardtovou etapou na cestě k masovému divadlu byl jeho Faust, uvedený v roce 1933 v prostorách Felsenreitschule v Salcburku. Zde si divák mohl představit, že se vrátil do časů nejryzejšího figurálního realismu: na ohromném prostranství bylo postaveno celé Faustovo město a také všechna hrací místa tohoto předimenzovaného dramatu byla divákem vnímána simultánně.

Každá inscenace tu představuje významné datum v dějinách vspoury proti iluzionistické perspektivě. Zajiště, vláda divadla à l'italienne dosud neskončila, ale ty realizace, které ji podvrátily, dokazují, že se stává přežitkem: struktury tohoto typu divadla patří minulosti.

VLÁDA „ISMŮ“

Kubismus, expresionismus, konstruktivismus, futurismus - co slovo, to pohodlný termín dovolující nikoli bezelstně klasifikovat umělecké proudy. Skutečnost se však nenechá tak snadno kategorizovat. V prvních desetiletích našeho století mají jednotlivá hnutí tendenci se překrývat, jejich hranice jsou nespolehlivé, osobnosti tvůrců jsou neredukovatelné a slova velmi často skrývají nesourodé prvky. Nicméně mnoho "ismů" dosvědčuje reálnou existenci hnutí, která, ať už plodí jakékoli problémy pro ty, kdo se pokoušejí je vymezit, představují spodní mořské proudy, rozpadávající se na hladině v nekonečné množství navzájem podobných i rozdílných vlnek. Ve většině případů tato hnutí, místo aby obepnula jediný druh umění, pronikají do různých způsobů uměleckého vyjadřování, jako například expresionismu, který nachází svůj výraz současně v malířství, poezii, hudbě, divadle a filmu.

Expresionistické vidění

1893: Výkřik severského malíře Edvarda Muncha. Uprostřed obrazu postava s vytřeštěným pohledem vyráží výkřik hrůzy, který deformuje celé její tělo i vyhublou tvář křečovitě sevřenou v dlaních, a odráží se po krajině, kterou rozechvívá soustřednými vlnami. Je to vlastně první expresionistická inscenace! Sám název díla, jeho struktura zvyrazňující ústřední postavu, jejímiž očima jsme vyzýváni pohlížet na okolní skutečnost, deformace, jímž je vystavena "dekorace", to vše už ohlašuje expresionistické divadlo; přesto však teprve v roce 1918 zaujme herec Ernst Deutsch v Hasencleverově Synovi postoje blízké Munchově postavě.

Expresionistické malířství se zrodilo před první světovou válkou, stejně jako drama, ale teprve během války a hlavně po ní expresionismus dobývá i jeviště, jako by bylo třeba světového konfliktu k přeměně lidské úzkosti v tragické vakuum, aby se vnitřní pohled básníka zhmotnil na prknech, která znamenají svět.

Expresionismus není přesně určeným slohem, je to stav ducha. Protože člověk nenachází rovnováhu, po níž touží, v bezprostředně vnějším světě, odvrací se od něj nebo se pokouší jej přemoci tím, že jej pronikne svým vlastním dramatem a uteče se do vnitřních vizí. Expresionismus není akceptací, je vzpourou, vylučuje objektivitu, ne-

boť je sám především vášnivou subjektivitou. Je pochopitelné, že takové umění odmítá zákonitosti až dosud obecně platné, že zavrhuje nebo paroduje smluvená pravidla, že láme přirozené nebo logické vztahy spojující předměty, které vytrhuje z vnějšího světa, aby je znovu a výstižněji vytvořil zevnitř, a konečně, že směřuje k symbolu, ke novému vidění a dosahuje k hranicím abstrakce.

V divadle se tyto obecné rysy opakují: stejné odsouzení a nařčení naturalismu a impresionismu z pasivního vnímání světa, stejná touha po výrazu, vyjadřovat se bez obav před krajnostmi či svévolí, stejná potřeba angažovat se v tvorbě. Expresionistický režisér si neklade za cíl znázornit iluzionistickým způsobem peripetie dramatu, život a vzájemné vztahy postav, nýbrž chce odhalit jeho hlubokou podstatu, vrhnout zářivé světlo na jeho základní motiv, na ústřední myšlenku, jako jádro a vyzařující střed dramatu. Z toho vyplývá nutnost upustit od každého anekdotismu a radikálně odnaturalizovat scénu.

Je zavrženo vše, co nemůže přispět k vyjevení podstaty dramatu. Je vyloučeno vše, co pouze informuje fyzické oko, aniž by proniklo do duše. Expresionistická výprava směřuje tedy k symbolickému projevu právě tak v oblasti linií a barev, jako v oblasti tvarů a předmětů. Svět, který předvádí, není objektivním světem. Prvním přáním expresionistického scénografa nikdy není určovat místo existující před dramatickou akcí. Nevidí místo, má právě takové vize, jaké v něm vyvolává hra sama, snaží se je zhmotnit a ze svých dekorací učinit realizaci "atmosféry" dramatu. Jeho dekorace je představitelem stejně jako herec, jednak proto, že dovoluje zdůraznit vnitřní vztahy postav, jednak proto, že se v ní odráží duševní stav hlavní postavy, anebo dále proto, že se účastní herecké akce do té míry, že jí sleduje a proměňuje se podle vývoje situací.

Ve skutečnosti není jen jedna, nýbrž dvě tendence ve výpravě expresionistického divadla a obě zapadají do koncepce totálního divadla, jehož koordinované prvky jsou nabitý expresivitou. První tendence nám podává zkreslené vidění světa, druhá rytmickou organizací prostoru. Obě tyto tendence se projevují zvláště v německém divadle dvacátých let, ale nacházíme je se specificky národními odlišky i v jiných zemích střední Evropy (Československo, Polsko), dokonce i v severovýchodních zemích a do jisté míry i v SSSR.

Deformované vidění světa dramatu. "Praskající mísa na trokách", tak definoval Sievert myšlenku své syntetické dekorace pro Brechtovy *Bubny v noci*: místo zachycené mezi nebem a zemí, současně vnitřní i

vnější, místo podivné, místnost bez stropu, kde se slévají v jeden pohled bezprostřední rámec děje a všepronikající město. Oblíbené téma expresionistů, které nacházíme i v Reigbertových dekoracích, kde autor vrství pohled na velkoměsto s pohledy na jednotlivá dějiště dramatické akce. Neúplné dekorace, různorodé obrazy směřující skutečnosti, které nejsme zvyklí simultánně vnímat, a podrobující je dramaturgickému ztvárnění.

Máme-li vysvětlit deformace, které proslavily architekturu filmu Kabinet doktora Caligariho, musíme si připomenout pojem Abstraktionsdrang, zaváděný Worringerem: tím, že vytrhne předmět z logiky vnějšího světa, může mu člověk udělit absolutní hodnotu a vlastní život. Nesmíme však také zapomenout, že atmosféra vytvořená scénografem je pro herce "druhým já", že dekorace, viděná trýzněnou duší hlavní postavy, zdaleka není pasivní, ale že se aktivně podílí na hře. Zkreslování je zdrojem zdánlivého oživení; nejlepším prostředkem, jak vyjmout předmět z objektivního světa, proniknout jej duší, a učinit z něj výtvarný výraz umělcovy emoce - dát mu podíl na dramatu, je jeho odpoutání od přirozeného tvaru, jeho systematická deformace. Svislé zdí se naklánějí proti všem zákonům zemské přitažlivosti, z oken se stávají trojúhelníkové nebo lichoběžníkové díry, otevřené na mučivé tajemství; scénické prvky budí dojem, že je oživuje chaotický pohyb, tak jako roztančené Tröstrovy dveře v Revizorovi.

Naproti tomu má druhá tendence své místo v pokračování Craigo-
vých a Appio-
vých myšlenek. Zde hraje hlavní roli prostor: jeho dynamická organizace podpírá hru nebo se do ní totálně integruje. "Krotíme" praví režisér Jessner, "vnější impresionismus, nahrazujeme jej expresivní prožitou událostí, kterou je třeba předvést aktuálním způsobem, s maximální koncentrací". Tato koncentrace vede k ústředním symbolům, k nimž směřoval Craig, to je onen schematický strom, který už v roce 1914 postavil Brunner pro Kleistovu Pentesileu, to jsou okenní prvky zredukované na neurčitý obrys, které navrhl Stern pro Sorgeho Žebráka, anebo mřížové okno v černém sametu, umístěné Sievertem v pozadí jeho scény pro Syna jako jediné otevírající se panoráma výhružného města.

Ve své nostalgii nad životní dynamikou jsou expresionisté v pokušení oživit prostor nikoli přímo, ale tím, že z něj učiní odrazový můstek hercova výraziva. Ve Vilému Tellovi je ústředním prvkem scény obrovské schodiště, které pomáhá režisérovi tlumočit základní motiv díla. V Richardu III. chybí nejmenší historická připomínka: šedozelená zeď a nad ní plošina, všudypřítomný symbol hrozby visící

nade vším, stálá přítomnost londýnského Toweru, který je sám symbolem teroru vládnoucího nad Anglií. Čas od času účastní se akce monumentální schodiště. Toto rudé schodiště, rudé jako králův plášť, zrudlé krví obětí, vpisuje do prostoru vzestup a pád Richardův. Jako všichni expresionisté, znají Jessner a Pirchan výrazovou hodnotu barvy; nabíjejí ji citem a využívají její dramatické a symbolické síly (obr. 13-14).

SVĚTLO

Expresionistický scénický obraz by však nebyl úplný bez světla, zdůrazňujícího dramatické vazby. Jednou je scéna udržována v téměř rembrandtovském přítmí, jindy tímto přítímí probleskují paprsky světla. V čase právě tak jako v prostoru se uchylují světelné inscenace expresionistů k účinnému kontrastu. Místo celkového osvětlení dává režisér přednost osvětlení jednotlivých pásem, světelným skvrnám a bleskům. V klíčovém okamžiku je herec zachycen svazkem reflektorů, světlo ho brutálně odnímá okolnímu světu a izoluje v extatickém momentu. Přítomnost postav je prudce zdůrazněna i intenzivním využíváním vrženého stínu /srov. skicu Cesara Kleina pro Peklo, nebo, země/. Osvětlení se stává ekvivalentem scénického zařízení, vytváří zlomy, prudce odkrývá vztahy mezi postavami a podrobuje diváky uhrančivé hře svého kolísání (obr. 16).

Jde tu opravdu o uhranutí: expresionismus působí na diváka emocionálně a bytostně odmítá kritický postoj diváka. Směřuje k tomu, aby vrhl jednotlivce zpět do jeho duchovní izolace: je tedy přirozené, že odsuzován těmi, kdo sledují politické cíle a chtějí ukázat člověka v dějinách. Nová objektivita, k níž míří konstruktivismus, má za adepty umělce, kteří nepřijímají osudovost tragických napětí a chtějí upřít na svět nový pohled.

Konstruktivismus a politické divadlo

Je-li Německo ohništěm expresionismu, pak je SSSR ohništěm konstruktivismu. Musíme jej proto analyzovat nejprve tam; je podstatné umístit divadelní projev tohoto směru zpět na křižovatku dějin divadla revolučního Ruska. Ve formě různých variant přesáhl však konstruktivismus hranice SSSR, ovlivnil Střední Evropu. Touto expanzí ztratil snad část své původní ryzosti, avšak vstoupil do služeb nových divadelních forem a sloučil se s novými vyjadřovacími prostředky.

7. listopadu 1920. Na obrovském Urického náměstí v Petrohradě 150 000 diváků znovu prožije v samém dějišti událostí jednu z klíčových chvílí v dějinách země: Dobyť Zimního paláce.

Na jednom konci náměstí je Zimní palác, jehož dvašedesát obrovských oken se za chvíli rozsvítí, aby se v nich stínově odehrály poslední boje. Na druhé straně náměstí jsou postaveny dvě obloukovité prostorné plošiny opřené o půlkruhové budovy: na jedné straně "rudá scéna" s odstupňovanými rovinami, vysokými cihlovými stěnami a napodobenými továrními komíny. Odtud vyšlehne revoluční elán. Na druhé "bílá scéna", panství Kerenského a Prozatímní vlády. Mezi oběma je mostní oblouk, místo střetů a konfliktů. Tři hrací prostory tedy obkličují náměstí a diváky. V první části se přesouvá děj z jednoho dějiště na druhé; v druhé se zmocňuje Paláce: obrněné vozy a rudoarmejci projíždějí davem, aby zaútočili, kulometry třaskají a děla hřmí až do chvíle, kdy - zatímco zhasínají okna Zimního paláce - raketa ohlašuje vítězství lidu.

Taková byla nejslavnější z masových slavností, které pořádalo revoluční Rusko. Velkolepé představení připomínající slavnosti Velké francouzské revoluce a tužby Romaina Rollanda. Podívaná, postavená na intenzivní účasti diváků, kteří jsou vyzváni, aby upustili od své pasivity a znovu prožívali a oslavovali své vítězství. Slavnosti určené k dovršení politické výchovy mas; mají jim zároveň dokořán rozevřít brány umění. Pro tuto revoluční mystiku, inscenovanou na veřejném prostranství, je zcela přirozené, že scénograf - zde jím byl Anněnkov - instinktivně znovuobjevuje scénické principy středověkých mystérií s jejich jasně diferencovanými pásmy. Jeviště se rozpadá a rozložení hracích ploch, stejně jako jimi procházejícího proudu dramatického děje, boří tradiční přehradu mezi diváky a herci.

V Sovětském svazu se budou konat ještě četné další masové slavnosti, ale rok 1920 představuje takřka jejich apoteózu. Jsou svědectvím tendence ke zdivadelnění života, která se projevuje ve všech revolučních údobích. Odrážejí tehdejší neobyčejnou důvěru v moc divadla a jejich úderná síla ovlivňuje většinu tvůrců sovětského dramatického umění. Majakovskij sní o tom, že zboří zdi tradičního divadla, Mejerhold chce postavit divadelní místo, na něž se budou přenášet prostředí a podmínky veřejného prostranství; Ejzenštejn rozmístí scény představení svých Plynových masek po tovární hale. Ve třicátých letech Ochlopkov a jeho scénografové Knobloch a Štoffer vycházejí z

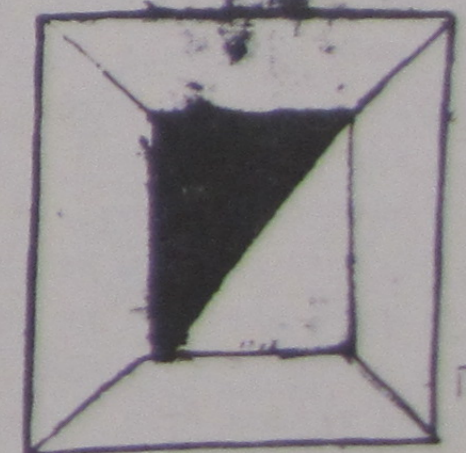
masových slavností, když určují v každé inscenaci moskevského Realistického divadla nové prostorové vztahy mezi hercem a divákem.

Rok 1913. Majakovskij prohlašuje: "Velký převrat, který jsme podnikli ve jménu umění budoucnosti, umění futuristů, se nezastaví, nemůže se zastavit na prahu divadla". V prosinci téhož roku uvádí První futuristické divadlo na světě na jevišti petrohradského Lunaparku tragédii Vladimír Majakovskij, na pozadí pláten malířů Filonova a Školnika a Vítězství nad sluncem, futuristickou operu v alogickém jazyce: režíroval ji Malevič, který je také autorem výpravy. Jeho kostýmy, které nepřipomínají žádný určitý sloh, rozvinují své geometrické tvary a plochy živých barev do prostoru a masky zakrývající tváře proměňují herce a zbavují je přirozenosti tak, jako později kostýmy Oskara Schlemmera pro Triadický balet. Do pozadí vtěluje Malevič přechod od kubofuturismu k suprematismu: někdy evokují slohem blízkým kubismu chaotický svět, v němž sousedí a odpovídají si domovní bloky, ciferník, komíny, schodiště, noty, abstraktní znamení, zatímco jiné pozadí je zredukováno na čistě geometrický obrazec: v jeho středu je čtverec rozdělený úhlopříčkou na dva trojúhelníky, jeden černý a druhý bílý, a to v době, kdy malíř připravuje svůj černý čtverec na bílém pozadí. Souhrn celé podívané směřuje k abstrakci a postavy se do ní včleňují dosud nevídaným použitím scénického osvětlení.

Tento experiment zahajuje v dějinách moderního divadla spojenectví avantgardního výtvarníka s divadelní experimentací. V prvních letech sovětské revoluce je toto spojenectví obecnou praxí. Ve víru tvůrčí horečky, která se zmocnila Sovětského svazu, umělecká avant-



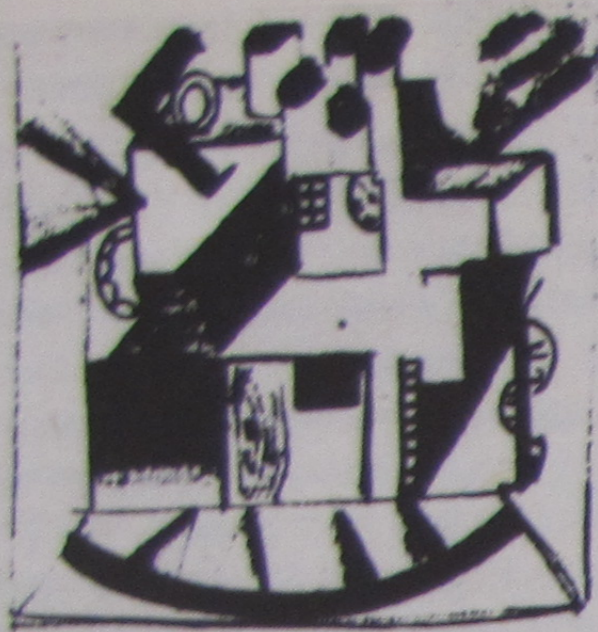
9. K. Malevič: Vítězství nad sluncem. Lunapark, Petrohrad 1913, r. K. Malevič



10. K. Malevič: Vítězství nad sluncem. Lunapark, Petrohrad 1913, r. K. Malevič

VIII. K. Malevič: Vítězství nad sluncem. Lunapark, Petrohrad 1913, r. K. Malevič

IX. K. Malevič: Vítězství nad sluncem. Lunapark, Petrohrad 1913, r. K. Malevič



2. 11. 1913. ~~1913~~ 6. 11. 1913

2. 11. 1913

W 164 47

X. K. Malevič: Vítězství nad sluncem. Lunapark, Petrohrad 1913, r. K. Malevič

garda se ztotožňuje s novým režimem a - i když ne všichni divadelní umělci se k němu připojí tak bez výhrad jako Mejerhold - nadšení je podněcuje k tomu, aby mu plně důvěřovali, pokud jde o svobodu umělecké tvorby. První léta nové vlády jim dávají za pravdu, dokonce někdy až do krajnosti.

V letech bezprostředně následujících po Velké říjnové socialistické revoluci zakladatel Komorního divadla v Moskvě Alexandr Tairov vytýčí svůj estetický ideál: učinit z divadla nezávislé umění, které by nebylo pouhou ilustrací literatury, nýbrž živoucí syntézou zvuku, herce, výpravy, kostýmů a světla, a zaměřit je k herci jako základnímu zdroji divadelní emoce. Od roku 1916, v době, kdy Alexandra Exterová tvoří výpravu pro hru Fajra Kifared, má Tairov za to, že výtvarník musí nejprve pracovat na modelaci hrací plochy, která zdůrazní fyzickou hru herce, a uspořádat jevištní objemy podle rytmu, který přejímá a tlumočí rytmus díla i jeho inscenace. Z toho vyplývá Tairovův soudobý monumentální sloh, v němž lze rozpoznat zároveň stopy malířského kubismu a Appiových myšlenek.

O tomto slohu svědčí nejlépe tři rozdílné inscenace: Pro Salome postavila Alexandra Exterová architekturu, v níž je ještě citelná vůle člověka k řádu. Schody vedou k dvojité rovině o nestejných výškách,

vyplněné masívními sloupy. V asymetrii působí jistá symetrie. Rytmu hmot odpovídá kompozice barevných ploch, zde červená, tam hnědá, zlatá je protínána modří abstraktního nebe. Závěsy se rozevírají a zatahují, naznačují změny času a místa a současně mění barevnou rovnováhu. Výprava zde doprovází dramatickou akci, poskytuje jí rámec, hraje ji a budí citlivost obecnstva.

Je svět Faidry, jak jej viděl architekt Vesnin, dílem lidským a nebo dílem dosud nezkrocené přírody? Země se zvedá v nakloněných stupních, jakoby vyzvednuta geologickým poryvem. Metaforický kámen se opírá o vydutou stěnu, válec zápasí s rovnými plochami. Nad scénou visí trojúhelníkové cípy barev jako konce plachet napínaných lodními lany a zatínají se do prostoru. V tomto konglomerátu plnosti a prázdnoty se rodí napětí v hlubinné kyklopských tvarů nasycených tragickým vzrušením. Tento svět je připraven přijmout nikoli snad Racina, nýbrž mýtus v jeho prvotní mohutnosti. Zalidní jej bytosti v kostýmech s ostře vykrojenými rovinami, živé sochy, masívní a hieratické. Části masek modelují tváře a odnímají jim jejich všednost. Představení je výtvarnou totalitou.

Nic podobného tomuto barbarství nenalezneme v Žakulovově výpravě Princezny Brambilly: zde panuje pohádkovost, kaleidoskopická fantazie. Je tu sice přítomen kubismus, ale zakřivené tvary jako by si hrály s přímkami a s rovnými plochami, arabeska jako by dychtila ztupit ostré hrany a čalouny oponují objemům. Spirála schodiště se kroutí a láme. Kubismus podléhá závratí barokní elegance a malířství dává najevo, že se ještě nepodařilo vyhnat je z divadla.

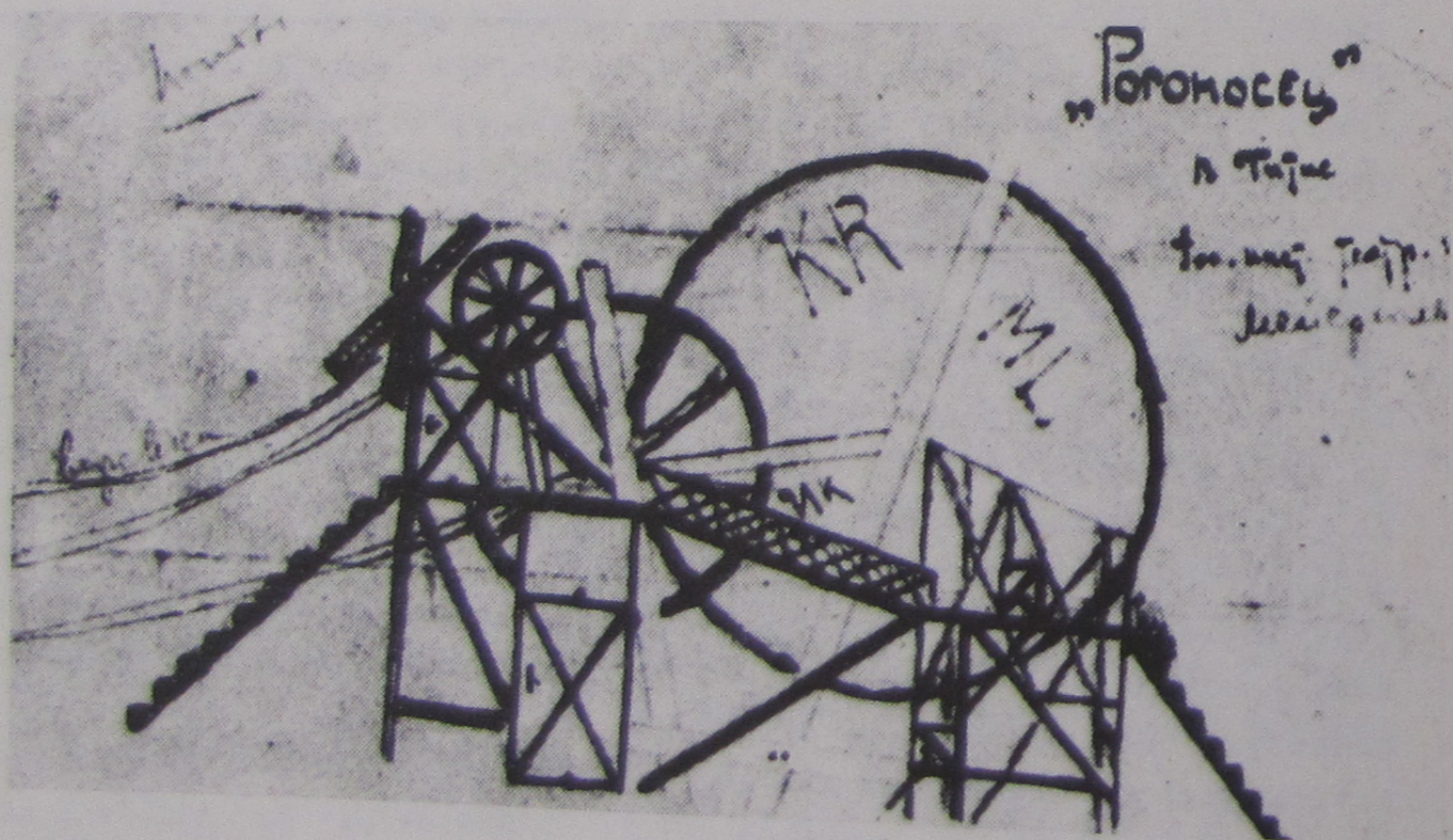
Tuto expresivní konstrukci, v níž znázorňování trvá, i když vidění je deformováno, nacházíme také v díle gruzínského scénografa Gamrekeliho, v Ejzenštejnových výtvorech pro Macbetha i v Nivinského dekoracích k Princezně Turandot, uvedené Vachtangovem v roce 1922. Je tu však odlišný duch: Vachtangov a Nivinskij nepředkládají nic jiného než Čínu z italské komedie, viděnou prizmatem moderního umění. Radost žít, vysoce barvitá atmosféra a za zdánlivým chaosem dynamika a vřelost improvizace. Jde o pevnou strukturu: nakloněná scéna, pódium jakoby opravené nějakým kubistickým malířem, vzadu stěna s proraženými hranatými nebo zakřivenými otvory a s balkónem. Řada závěsů a pohyblivých záclon, které jsou rozvěšovány před zraky publika, schopné vyvolat jakékoli dojmy; symbolem celého představení je zavěšený kotouč, který lze zvedat i spouštět: představuje postupně měsíc a slunce. V této skládance tvarů a předmětů se může odehrávat cokoli. Po-

dívaná připomíná jarmark. A těm, kdo by byli v pokušení na to zapomenout, připomíná, že divadlo je hra.

Rok poté, kdy Malevič pracuje na Vítězství nad sluncem, začíná Tatlin tvořit své kontrareliéfy; je to základní mezník v složité historii konstruktivismu, jehož protagonistou, ne-li hlavním původcem, se Tatlin stává (obr. 17).

Duch kontrareliéfu se opět objevuje v Chlebnikovově Zangezi. Pro tyto dialogy v transmentálním jazyce - a paralelně s nimi - vytváří Tatlin konkrétní strukturu: kombinuje plochy z různých materiálů, které rozličnými způsoby zpracovává. Světelné paprsky, vrhané pohyblivými reflektory, je ožívují a zdůrazňují jejich osobité vlastnosti.

Tato realizace zůstane však v porevolučním Tatlinově díle ojedinělá. Je pozoruhodné, že k ní dochází teprve tehdy, když konstruktivismus už pronikl do divadla vlivem ideové souhry takových výtvarníků, jakými byli Popovová a Stěpanovová, a Mejercholdových představ. Už v roce 1920 se objevuje Dimitrijeva dispozice pro Svítání jako prolog scénického konstruktivismu. Nepopisné prvky, nesvázané přímo s dějem, působí esteticky svými tvarovými funkcemi, které budí dojem světa zachváceného rozvratem /praktikáby, stříbrošedé krychle, čer-



XI. L. Popovová: F. Crommelynck, Velkolepý paroháč. Teatr aktora, Moskva 1922, r. V. Mejerchold

vený kruh, zavěšené tvary, jako žlutý trojúhelník, železný kužel, zkfížená lana/. V tomto různorodém obrazci se kubofuturismus prolíná se slohem Tatlinových kontrareliéfů; představení poskytne Mejercholdovi příležitost vyhlásit svůj tehdejší scénický ideál: "Opouštějice s radostí štětec, naši umělci se vyzbrojují sekerou, kladivem a špičákem, aby tesali scénické ornamenty v materiálech, které nám nabízí příroda (obr. 18)."

Na podzim roku 1921 Mejerchold pilně navštívuje výstavu "5x5=25". Jak by nebyl okouzlen "konstrukčními modely", které zde vystavují Popovová, Exterová, Stěpanovová a Vesnin? Konstruktivisté nechtějí udělat z krásy nejvyšší cíl umění, zavrhují každý sklon k figurativnosti a každý dekorativní ornament, hlásají umění užité, stejně jako jsou užité věda a práce, umění produkující předměty, které by nebyly napodobením jiné reality, ale projevovaly by svéprávnost vlastní existence strukturou materiálů použitých v surovém stavu /dřevo, kov, sklo atd./. V jejich geometrických a racionalistických výtvorech se zračí nadšení pro techniku a stroje, které zachvacuje Sovětský svaz v hořečnaté výstavbě.

Tak jako jiní s ním i po něm, revolucionář Mejerchold, který chce dát do služeb lidu výrazně antiiluzionistické divadlo, souhlasí s ideály výtvarníků; je tu však ještě jiný činitel, který umožňuje vysvětlit spojení divadla s tímto uměleckým proudem: je to tehdejší záliba mnoha divadelníků v cirkuse. Nejen kvůli neobvyklému divadelnímu prostoru, v němž Granovskij inscenuje Majakovského Mysterii Buffu, ale pro samu podstatu cirkusu a jeho působivost na lidové občanstvo. Zde je umění založené na hře, upřímý a bezprostřední obraz, umění nevykleštěné psychologii a vyžadující dokonalé mistrovství od těch, kdo je provozují. Ve chvíli, kdy "excentrický" herec asimiluje postupy klaunů a techniku akrobatů, visuté hrazdy, scénické prvky a rekvizity cirkusu uchvátily konstruktivistické scénografy. Heroům budou jejich konstrukce tím, čím je tělocvičné nářadí gymnastům. Tento stesk po cirkusu působí u Anněnkova, který ve scéně pekla v Prvním vinaři kombinuje už v roce 1919 zavěšené a pohyblivé plošiny, létající hrazdy a žerdě, které mají usnadnit výkon herci-akrobatovi. Objevuje se znovu u Ejzenštejna, když v roce 1923 proměňuje sál v cirkus, v němž inscenuje adaptaci Ostrovského Rozvášněného člověka. Pokud jde o Mejercholda, stačí připomenout jeho inscenaci Velkolepého paroháče, abychom pochopili, do jaké míry v něm zapustila vášeň kořeny pro cirkus.

Odmaskovaná scéna, zbavená svých tradičních závěsů, dekorací, ba-

lounů, ramp atd. - obnažená až na cihlovou zeď, která slouží za pozadí. Prázdnost, jejíž prostor oživuje akce, jeviště, které už není světem, v němž se rodí přeludy, ale skutečným místem akce a hry, ve svém funkcionalismu jasně přiznané.

Na takto uvolněném jevišti se zvedá přímo ze země laťová konstrukce, aniž by ji cokoli spojovalo s provazištěm, osvětlená viditelnými reflektory. Montovaný skelet, jímž může pronikat pohled a který nic neskrývá, lešení sestavené z plošin, schodišť, toboganů, otáčivých dveří; to vše doplňují otáčivé prvky: mlýnské lopatky /vzdáleně připomínající místo děje/, kotouče připravené točit se v pocitovém rytmu postav. Na jednom kotouči, rozházena jako na Lisického grafice, jsou písmena, která - složena dohromady - tvoří jméno dramatického autora Crommelyncka. Tak vypadá stroj k představení Velkolepého paroháče: herci, oblečení do montérek jevištních dělníků, mohou tam rozvíjet svou biomechanickou hru.

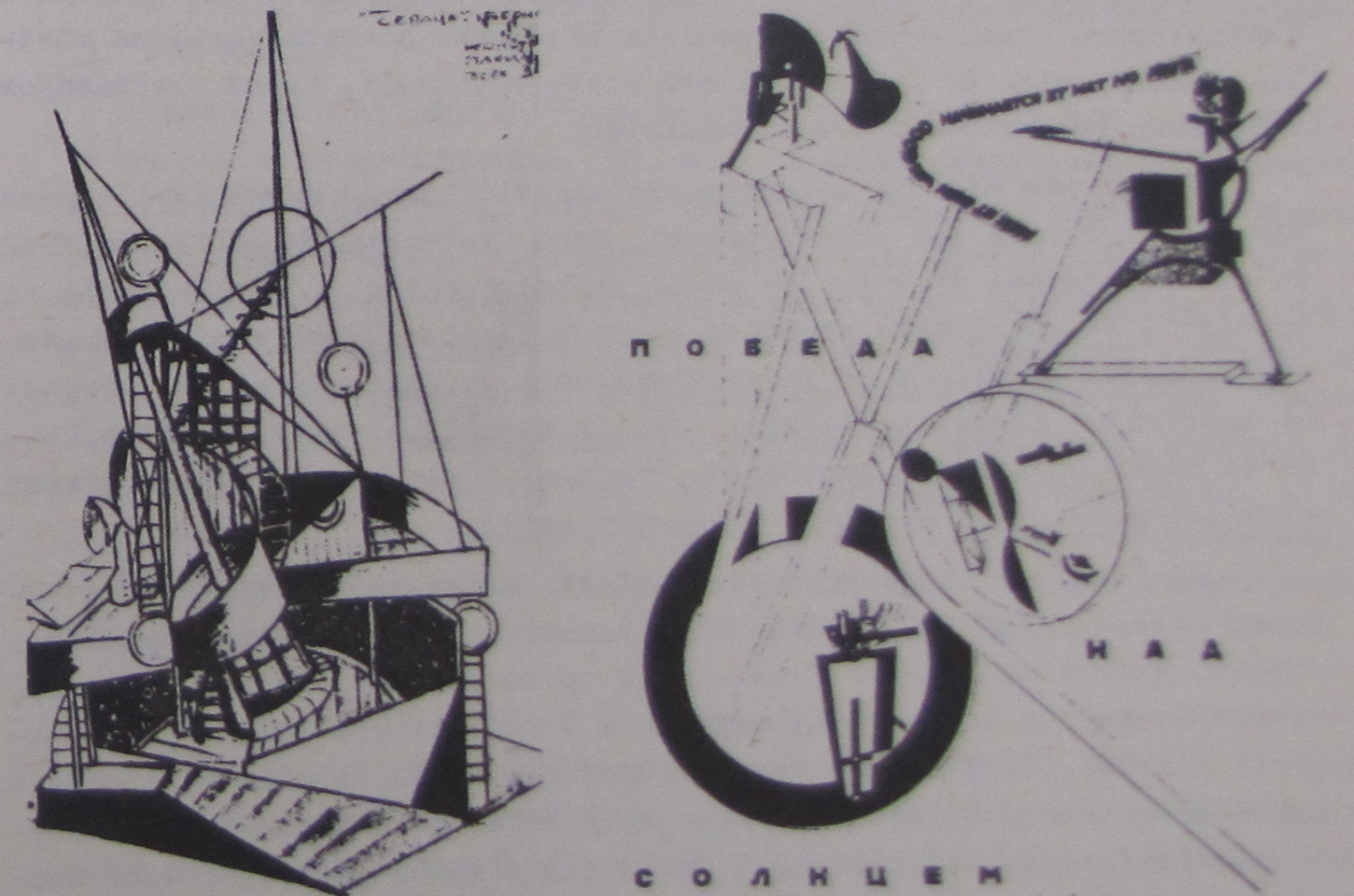
Ve Smrti Tarelkinově se konstrukce Stěpanovové rozpadá v řadu nefigurativních prvků složených z latí, které vystupují na scénickém pozadí.

Jde opravdu o "abstraktní dekorace", jak by se někdo mohl domnívat? Jsou to spíše pracovní nástroje pro herce. Vývojem hry jednotlivé prvky dostávají postupně různé významy. Jevištní akce vyjevuje jejich instrumentální a ludikační funkce, které se během představení neustále obnovují a obohacují.

V Zemi na ruby a v Lese zmírňuje použití předmětů každodenního života nebo realistických prvků vyňatých z jejich obvyklého kontextu radikálnost konstruktivismu. Rezeznáváme zde estetický princip koláže, v níž napětí vzniká z konfrontace realit vypůjčených z rozdílných oblastí: V Zemi na ruby symbolicky vyznačují motocykl, auto, venkovská kuchyně, traktor hlavní úkoly doby /doprava, elektrifikace atd./, zatímco na plátna jsou promítána hesla a komentáře. V Lese sestupuje širokým obloukem do prostoru scény metaforická dráha a několik popisných prvků /ploty, vstup do statku atd./ zpřesňuje místo a prostředí. Aniž by kopíroval realitu, předkládá nám zde konstruktivismus její duplikát. Realizace Země na ruby a Lese nám pomáhají pochopit, co má Mejerchold na mysli, když prohlašuje: "Scéna nemůže snést ani absolutní abstrakci ani absolutní naturalismus. Pravou substancí soudobého divadla a pravděpodobně i divadla vůbec však představuje sloučení těchto dvou prvků".

U Mejercholda bude ještě dlouho působit konstruktivistická tendence, dokonce i tehdy, kdy ho jeho osobní umělecký vývoj zavede k jiným scénografickým experimentům. Kromě toho jsou zde další, nerealizované inscenace, které si zaslouží zmínku: Dům zlomených srdcí, kde Ejzenštejn navrhl scénografii připomínající současně Popovovou, Stěpanovovou i Tatlinu; dlouho připravované představení Treťjakovovy hry Chci mít dítě /1926-1930/ ve scénografii El Lisického (obr.19-21).

Může důsledný konstruktivista tolerovat přítomnost člověka na scéně? Buď musí souhlasit s tím, že dá své umění do služeb divadla, anebo, přeje-li si vytvořit ryze konstruktivistickou podívanou, musí ze sebe učinit režiséra, manipulátora jím vymyšlených předmětů a to ho dovede ke koncepci mechanického díla zrozeného jen z jeho výtvarnické vůle. Touto druhou cestou se pouští Lisickij, stejně jako to po něm učiní někteří členové Bauhausu. Tento pokus zůstal ve stavu projektu, který zveřejnil Lisickij ve formě alba barevných litografií, vydaného v Hannoveru roku 1923. Tak jako před deseti lety Malevič, i



XII. S. Ejzenštejn: G.B. Shaw, Dům zlomených srdcí. Divadlo Zon, Moskva 1922, r. V. Mejerchold /nerealizováno/

XIII. El Lisickij: A. Kručonych a M. Matjušin, Vítězství nad sluncem. Projekt elektromechanické podívané z r. 1923 /nerealizováno/

on navrhuje scénu pro Vítězství nad sluncem, ale jeho koncepce je radikálně odlišná: představuje si "stroj na podívanou", postavený na náměstí a ze všech stran přístupný, lehkou kostru se zcela pohyblivými částmi a řadu "hracích těles", která se po ní volně pohybují všemi směry. To vše by mělo být řízeno jediným umělcem, umístěným ve středu konstrukce, který by pomocí elektromechanického zařízení koordinoval pohyby, zvuky a světla proměňovaná prizmaty a odrazy na plošinách. Jedině text Kručonychovy futuristické opery ho nutí, aby zachoval svým "postavám" alespoň částečně lidskou anatomii. V řadě výzkumů, směřujících za hranicemi divadla k vytvoření umění pohybu a světla, tento mimořádně významný projekt nachází své místo mezi rytinami Gordona Craiga pro Scene s některými realizacemi Nicolase Schöffera.

Můžeme jen snít o tom, jaké mohlo být provedení hry Chci mít dítě v Lisického scénografii, inscenované Mejerholdem ve formě debaty, kterou by mohlo obecenstvo přerušovat. Jistě by se byl posunul scénický konstruktivismus ještě dále za realizace Popovové a Šestakova. Z projektu zbyla jen maketa, která ukazuje v rozpracovaném prostoru dvoupatrovou scénu uprostřed publika jako arénu s křižujícími se můstky. Takový celek by byl našel své místo v divadle, které Vachtangov a Barchin projektovali pro Mejerholda.

V Komorním divadle nacházíme konstruktivismus barvitější a méně asketický. Panuje zde eskamotérství, duch kabaretu /Giroflé-Giroflá/ se slévá s duchem cirkusu: ve svých mnoha proměnách, neustálých a rychlých, se Žakulovova scénická výprava účastní dynamické hry. V každém okamžiku poskytují její struktury hercově akci nástroj ke hře, nebo rekvizitu, kterou potřebuje. Několik stupňů, zrcadla, žebříky, které se náhle objevují a zase mizí, víc není třeba pro nadšené výkony ekvilibristů, jimiž se stali Tairovovi herci.

Jestliže jen těžko poznáváme autora Princezny Brambilly ve výpravě operety Giroflé-Giroflá, kdo by uvěřil, že též Vesnin podepsal výpravu Faidry a Kamaráda Čtvrťka? Na jedné straně masivní kubismus, na druhé složité lešení. Tato zdánlivá vrtkavost prozrazuje u scénografa nutnost přizpůsobovat se inscenovaným dílům, svědčí však také o jeho zálibě v experimentaci; bezpochyby říká ještě mnohem víc o rychlosti vývoje scénických forem v době intenzivního přehodnocování hodnot a o snadnosti, s níž může umělecký směr měnit vyjadřovací prostředky. Vesninova dekorace pro Kamaráda Čtvrťka spadá pod pojem aplikovaného konstruktivismu. Jeho plošiny, schodiště, skeletové struktury, kinetika prvků a sugestivní moc celku se vnučují ke srovnání se

mechanický pohyb

Šestakovovou dekorací pro Jezero Lull. Zde se už konstruktivismus nejeví jako přímá emanace naší technické a průmyslové civilizace; je využit k tomu, aby ji popsal. Je-li zcela zřejmé, že tento popis potřebuje herce, aby ji odkryl, navrhované znaky jsou bezprostředněji čitelné než v "soustrojí" Velkolepého paroháče.

Tairov se vyvíjí k nové formě konstruktivismu, která zahrnuje symbolické prvky a současně splácí daň určitému estetismu. V letech 1924-1931 spolupracuje výtvarně především s bratry Stenbergy na inscenacích Chlupaté opice, Bouře a Svaté Jany.

Majakovskij se vysmíval "sladkému dámskému futurismu", který podle jeho názoru pěstovalo Komorní divadlo. Nebyla tato špička namířena na Alexandru Exterovu? Tato scénografka projevuje mimořádnou vynalézavost a divadelní makety, které uveřejňuje v roce 1930, jsou elegantními návrhy výšivek na téma konstruktivismu, obratnými variacemi, které většinou nejsou vypracovány pro určitá díla. Zachvácen virtuozitou, konstruktivismus uzrává k vstupu do království dekorativních umění.

Mnohé pozdní náčrty Alexandry Exterové se zdají být určeny pro tanec. Je však podivuhodné, jak málo se konstruktivismus dotkl baletu ve srovnání s činohrou, zatímco balet mu otevíral zdánlivě mnohem širší experimentační pole. Sám Ďagilev, který spěchá začlenit do svého podnikání nové umělecké proudy, obrátí se na konstruktivisty až v roce 1927 a to jen dvakrát: nejprve v Kočce s komplexní strukturou Naum Gaba a Pevsnera: prkna a pozadí jsou pokryta týmž černým voskovým plátnem. V tomto prostoru, uzpůsobeném zachycovat obrazy, se rozprostírá celý neobvyklý svět tvarů z průhledné umělé hmoty. Ať už jsou zakřivené nebo hranaté, je skrze ně vidět; v těchto průsvitných efektech poznáváme základní úlohu, kterou sehrál Gabo ve vypracování této scénografie, která se stává mezníkem (obr. 22).

Téma Ocelového skoku i duch jeho scénografie jsou radikálně odlišné: balet nabízí obraz "nového Ruska ve výstavbě". Proto scénické uspořádání, které je v některých ohledech blízké konstrukcím Velkolepého paroháče a Jezera Lull, představuje zároveň odrazový můstek pro tanečnicka i obraz světa v plné industrializační činnosti. Proto ona simultánní působivost a scénická souhra na jedné straně prostorného pódia, schodišť, provazového žebříku a na druhé straně řady prvků vypůjčených z továren a dopravy /kladky spojené převodovými řemeny, mostový jeřáb, semaforey, vzdálený obraz lokomotivy/.

V době, kdy tyto dva balety byly postupně provedeny ve Francii, Mejerchold v Sovětském svazu se už vzdálil od konstruktivismu; zdá se, že dřív než jiní pochopil nebezpečí spojená s touto metodou a vycítil, že tento sloh není možné ideálním nástrojem divadla, které má představovat člověka sociálního. Jeho vášeň pro film ho nyní přitahuje ke zfilmování divadla rozličnými způsoby: vsunováním promítaných prvků do představení, adaptací dramatických děl v řadě epizod podobných svým uspořádáním za sebou následujících sekvencím němých filmů, pohybem scénických struktur.

Tuto novou orientaci vyjadřují Trust D.E./1924/ a Mandát /1925/. Mejercholdovo umění je sice i nadále prudce antiiluzionistické, ale doba lešení už minula. Nyní vládne panel. Ve hře Trust D.E. se třeshně červené lakované stěny kutálejí, otáčejí a víří v rytmu akce. Vytvářejí postupně nejen jednotlivá dějiště /ulici, náměstí, interiér/, ale zasahují také přímo do dramatu; např. ve výstupu, kdy se posouvají, přesahují nebo zakrývají herce a stimulují jednotlivé momenty honičky.

V Revizorovi upouští Mejerchold od posuvných panelů a nahrazuje je při vytváření abstraktního a symbolického pozadí patnácti dveřmi vestavěnými do mahagonové stěny. Děj se často soustřeďuje na malém, značně nakloněném pódiu, které je vysunuto doprostřed jeviště a zaplněno nábytkem zdánlivě reálným, ale v surreálných rozměrech. Nikdy předtím nedosáhl režisér takového stupně napětí a splynutí mezi totální abstrakcí a absolutním naturalismem. Otevírá tak cestu novému realismu, který nebude mít nic společného s akademismem, později nazvaným socialistický realismus.

Mejercholdův vývoj sám o sobě dostatečně ukazuje, do jaké míry by bylo svévolné pojednávat sovětské divadlo dvacátých let ve znamení konstruktivismu, což jsme často v pokušení učinit, když násilně zařazujeme pod tento globální název experimenty, které pod něj nespádají.

V Sovětském svazu dvacátých let existuje jedno scénické umění, o němž se většinou příliš mnoho nemluví: umění Moskevského komorního židovského divadla a divadla Habima. V jednom i druhém lze sice nalézt vlivy konstruktivismu, ale vyzařuje z nich osobitá poezie, nasycená specifickou tradicí a expresionismem.

Několikrát byly odmítnuty různé návrhy dekorací, vytvořené Marcem Chagallem: ty, které načrtl v roce 1919 pro Hráče a Ženitbu pro Pokušené divadlo v Ermitáži, i ony, které v roce 1920 vypracoval pro Re-

vizora. Umělecké divadlo nepřijalo o nic lépe jeho návrhy pro Hrdinu západu. Náčrt znázorňuje vedle sebe umístěné hrací plochy, svět, v němž tu a tam lze objevit některé atributy konstruktivismu / žebřík, lanoví atd./, ale obklopené nehmotným prostorem básnické imaginace.

Chagalovy skici pro "miniatury" Šoloma Alejchema /zejména Maelzov a Agenti/ jsou nepochybně snadněji vnímatelné co do pravděpodobnosti. Zůstává však faktem, že představením, pro něž jsou určeny, zahajuje v roce 1921 činnost Moskevské komorní židovské divadlo, jehož hlediště vyzdobil rovněž Chagall (obr. 23).

Scénografové, kteří spolupracují s Granovským, organizátorem Moskevského židovského komorního divadla, by si sami o sobě zasloužili zvláštní studii. Poznali bychom, jak Rabinovič vytvořil pro Čarodějnicí variabilní lešení, které sice zřejmě připomíná konstruktivismus svými navrstvenými plošinami, žebříky a schodišti, ale zároveň také, jak je tento chaotický svět napjat prudkou výrazovou dynamikou, která nevylučuje ani úzkost ani humor, nýbrž rozpouští je v malebnosti sotva načrtnutého židovského městečka. Pokud jde o náměstí, kde se odehrává karneval Noci na starém trhu, Falk je naplnil hrůzoplounou atmosférou, která prosakuje z olezlých zdí a houstne kolem obrovské zavěšené ruky.

"Chudá, holá synagoga, lomené čáry skříně s tórou, ochromující zkratka stolu, na jehož horním konci trůní zázračný rabín, mírný, celý bílý, který náhle na sebe bere rozměry divotvorce ve chvíli, kdy má pronést klatbu nad Dibukem. Všechno je ponořeno do neurčitého šerosvitu. /.../ oslnivé kontrasty, jasná běl dlouhých šatů nevěsty mezi zelenavými hadry chudých, zářivá běloba bílého ubrusu na stole cadiku - a v koutech hrozivá tma temných sil kabaly." Tak popisuje Nina Gurfinkelová představení hry Dibuk, inscenované Vachtangovem v divadle Habima. Pro toto drama, v němž se mísí grotesknost, společenská karikatura a nadpřirozeno, navrhl Altman scénický prostor, vystavený v expresivním tvarosloví.

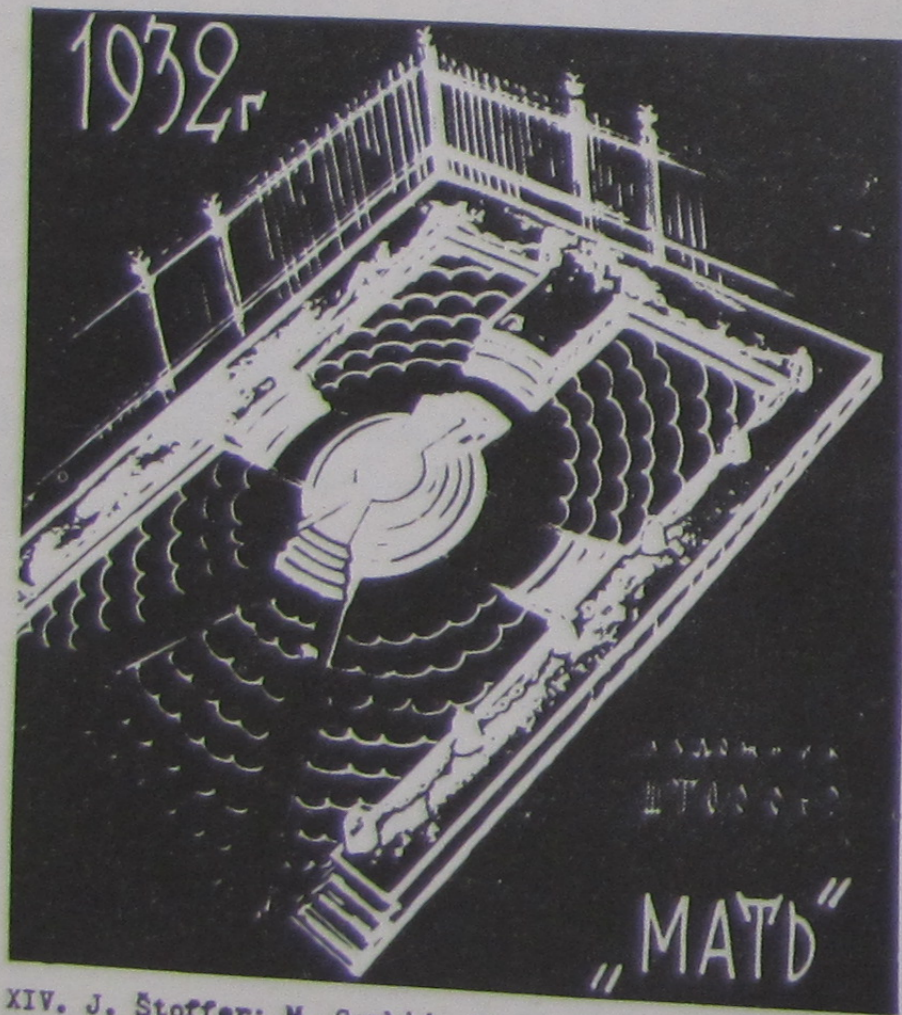
Vzrušující dvacátá léta, na která se budeme ještě odvolávat. Kolik dnešních výtvorů opakuje jejich ducha, aniž by mohly opakovat jejich dobrodružství! Třicátá léta nejsou už tak bohatá; po každém údobí myšlenkového varu přichází doba, kdy revoluční postupy ztrácejí na svém úderném působení: smělé výboje jsou už asimilovány nebo skutečně krajností unavují, experimentace ustupuje před syntézami. Tairov se vyvíjí ke "konkrétnímu realismu", jehož nejlepší příklady nám poskytuje Ryndin, zvláště svým znamenitým scénickým uspořádáním Optimistické tragédie. V Richardu III. podrobuje Tyšler strohost své scénic-

ké architektury potřebám romantického vidění, které nevyklučuje symbolismus.

V těch letech se však přece odehraje velice důležitý experiment: jeho autorem je Mejercholdův žák Ochlopkov, který navazuje na scénografii masových slavností a prodlužuje nezdařený pokus Mejercholdův a Lisického. Místo aby omezil scénografickou revoluci na daný prostor scény rozličně zařizované, organizuje se svými scénografy Štofferem a Knoblochem vztah mezi publikem a dramatickou akcí nevídaným způsobem při každé nové podívané. Nejde už jen o modifikaci předmětu předváděného divákovi, nýbrž o radikální transformaci fyzických a tedy i psychických vztahů mezi tímto předmětem a obecenstvem.

Při rozboru výpravy Rozběhu nelze nevzpomenout na Lisického maketu pro hru Chci mít dítě: stejné použití dvojité scény s dvěma patry nad sebou, stejný vyvýšený kruh, stejné rozmístění diváků po obou stranách hrací plochy. Skutečnosti mohou být odlišné, princip je však v obou případech shodný.

V Matce je scéna kombinovaná: ústřední kruhové pódium, prodloužené schody sestavenými do soustředných vln, je obklopeno diváky; tři nosníky však je spojují s obvodem sálu, obepínaného jako hradebním ochozem další hrací plochou.



XIV. J. Štoffer: M. Gorkij, Matka. Realistické divadlo, Moskva 1932, r. N. Ochlopkov

Scénické zařízení Pogodinových Aristokratů staví úhlopříčně proti sobě dvě scény, stýkající se v jednom úhlu a obecenstvo je rozděleno do prostorů, které zanechává toto dvojí pódium.

Jsou to originální řešení, která mají sblížit herce a diváka. Zde už příliš nezáleží na integrálním napodobení skutečnosti scénografií. Je pochopitelné, že Ochlopkov používá na těchto konvencionálních jevištích předměty přímo vypůjčené z denního života, nebo takové, jejichž realismus se jeví jako hluboce autentický. Znovu se tu setkáváme s napětím mezi abstrakcí a naturalismem, tak drahým Mejercholdovi: jeho intenzita roste vytvořením bezprostřednějšího vztahu mezi obecenstvem a dramatickou akcí.

O takovém kontaktu snil Adolphe Appia. Ochlopkov jej realizuje v odlišné formě a s odlišnými záměry. Jakkoliv se to může zdát paradoxní, na jeho experimenty navazuje současně Grotowského Akropolis a 1789 v Théâtre du Soleil.

Antiexpresionistické Německo

Jsou-li dvacátá léta dobou rozkvětu expresionismu, jsou také dobou jeho odmítání. Dějiny umění představují ono dialektické dobrodružství, v němž se staví proti sobě různé proudy, vypůjčující si přitom navzájem postupy nebo návody, aby se proměnily v nové umělecké formy.

Válka a politické či sociální převrasy, které ji doprovázejí, nejsou všemi zakoušeny stejným způsobem. V Německu expresionisté podléhají sklíčenosti a sní o světě, v němž by si všichni lidé byli bratry. Je to sentimentální a romantický postoj. Postavení před obudnou realitu doby, dadaisté se za sebe nemohou vyslovit pro nic jiného než pro zánik buržoazního umění. Z toho vyplynulo jejich mstivé "umění je na hovno!". Jsou však i takoví lidé, kteří odmítají sentimentální individualismus expresionistů a nespokojí se tím, že popírají umění. Chtějí překonat negaci tím, že dají umění do služeb člověka angažovaného v dějinách: jedním z nich je režisér Piscator.

Piscatorovská činnost

Je konec první světové války. Německo prochází hospodářskými krizemi a krvavými střety. Někteří lidé dělají z uměleckého zápasu politický boj a v divadle se objevují takové formy agitace a propagandy, které používají právě tak pádných jako jednoduchých vyjadřovacích prostředků. Piscator se angažuje, hlásá divadlo-svědectví, divadlo-vy-

znání víry, které by bylo dělnické třídě nástrojem uvědomění a prostředkem boje v zápase, který podstupuje. Nejde už o to předvádět osamocенého člověka jako oběť jeho vnitřních morálních a psychických konfliktů, nýbrž jako politického činitele vlastního historického vývoje. Ne už osud jednoho, ale osud všech: scéna se musí rozšířit do dějinných rozměrů.

Taková koncepce žádá novou dramaturgii a vyhovující scénický prostor. O tom Piscator sní; v roce 1927 jeho přítel Gropius pro něho kreslí plány Total-Theater: už žádné kukátkové jeviště, ale od základu proměnitelný celek, který má poskytovat režisérovi celou řadu možností ve vztazích mezi hledištěm a jevištěm a dát mu k dispozici nejmodernější techniku. Divák měl být vytržen ze své pasivity. Žel, tyto plány nebyly nikdy realizovány; jedinou útěchou jejich autorům bylo konstatování, že nepřestaly inspirovat nejodvážnější projekty divadelní architektury.

Nemůže-li tedy mít své ideální divadlo, musí se Piscator spokojit s klasickými scénami, na něž však vnáší nové vyjadřovací postupy. Nepohrdá nedávnými objevy v umění; hodlá si je osvojit: nechce se věnovat sobeckým formálním výzkumům, chce podříditi umění svým cílům. Zálibou v nových technikách si vyslouží přezdívku "divadelního inženýra", ale ti, kdo se mu vysmívají, často špatně znají jeho postupy, v nichž není nic scientistického. Piscator věří v osvobozující moc techniky, v nevyhnutelné spojení mezi technickými a sociálními revolucemi, ve vzájemné obohacování techniky a umění. Nejde mu o využívání technického pokroku k iluzionistickým záměrům, nýbrž o "povznesení divadla na úroveň dějin" a o nahrazení tradičního schématu dramatické akce "epickým průběhem událostí".

Už od Ruského dne, který byl uveden v roce 1920 v berlínském Proletářském divadle, konkretizuje výprava Johna Heartfielda scénografickou perspektivu Piscatorovu, jak ji sám popisuje: "...mapa znázorňovala zeměpisnou situaci a udávala zjevný politický význam předváděných scén. To už nebyla jen 'dekorace', ale zároveň sociální, ekonomické, historické a zeměpisné schéma. Mapa se stala nedílnou součástí hry. Zasahovala do průběhu výstupů, stávala se svým způsobem dramatickým prvkem." Žádné zdobnosti: "dekorace" se nechce líbit; vyjasňuje akci a obrací se k inteligenci diváka, aby ji "četl".

Ze všech Piscatorových inscenací jsou nejproslavenější tři: Hople, žijeme! a Rasputin z roku 1927 a Osudy dobrého vojáka Švejka z

roku 1928. Scénické zařízení Traugotta Müllera pro Hople, žijeme! v lecčema připomíná ruský konstruktivismus. Na jevišti je postaveno kovové lešení 11 m široké a 8 m vysoké, soubor buněk, připravený pro všechny tři prostorové rozměry děje a simultánní akce dramatu. Je to funkční ústrojí, zároveň však také symbolická struktura, neboť je představováno jako průřez společností, evokovanou Tollerem. Jednotlivé buňky, na jejichž pozadí se promítají obrazy, působí jako části obsáhlé koláže. Podobnou kombinaci funkcionalismu a symbolismu nacházíme i ve výpravě Rasputina; na otočné scéně je polokoule jako obraz našeho světa. Jevištní mašinerie může otevírat její výseče a odhalovat tak dílčí scény, v nichž se odehrává akce, jednou na úrovni jeviště, jindy výše, anebo dokonce v obou polohách současně.

Piscator pravil: "Švejkem jsme chtěli zamířit reflektory satiry na válku vůbec a přitom dát pocítit revoluční sílu humoru". Z toho vyplývá karikaturní a klaunský ráz této podívané, založené na představně putování. Tento nápad byl zhmotněn dvěma pohyblivými chodníky, které nesly postavy a nepočetné jevištní prvky a svým pohybem oživovaly akci. V pozadí byly promítány na plátno animované Groszovy kresby.

Zde se objevuje jeden z hlavních vyjadřovacích prostředků piscatorské scénografie: mnohotvárná projekce. Piscator není jistě jediný, kdo tohoto prostředku užil, je však první, kdo jej užívá systematicky protinaturalisticky.

Ve hře Hople, žijeme! proměňuje scénický prostor v dramatické místo obrazem promítaným ve stylu fotomontáže. "Piscator", prohlašuje George Grosz, "umístil prostě v pozadí scény obrovské rýsovací prkno pokryté bílým papírem, na kterém kreslí velkými hieroglyfy komentoval scénický děj... vytvořil tak nové možnosti pro moderní způsob komunikace." V Opilé lodi /1926/ umožňují Groszovi tři plátna uzavírající jeviště promítat kresby dekorací, s nimiž se mísí v obrovském zvětšení karikované postavy (obr. 24).

Film hraje základní úlohu v některých hlavních Piscatorových realizacích. Tato doba je vůbec érou filmového experimentování: v roce 1925 natáčí Abel Gance svého Napoleona pro trojí plátno, v roce 1927 se objevují první zvukové filmy a téhož roku píše Paul Claudel knihu o Kryštofu Kolumbovi, v níž přisuzuje významné místo filmové projekci. U Piscatora však zavedení filmu není jen pouhou metodou totálního divadla, je to prostředek, jak vybědnout diváka k zamýšlení. Už v roce 1924 sahá tento režisér po filmu v Praporech, o dva roky později,

v roce 1926, se stává film v Mořském přívalu nositelem dramatické akce, založené na komplementární souhře scény a obrazu, a v Rasputinovi /1928/ dostává různé funkce: podle Piscatora didaktický film "podává objektivní fakta /.../, rozvíjí námět v prostoru a v čase /.../, dramatický film zasahuje do průběhu akce. Nahrazuje mluvený výstup /.../. Komentující film doprovází děj nazpůsob chóru." V časovém průběhu dramatu vzniká tak skutečný kontrast mezi jevištním dějem a filmem, v prostoru jeviště pak mezi jednotlivými plochami zachycujícími promítání: polokulovitá dekorace, plátno v horní části jeviště, závoj před scénickou sestavou, postranní panel.

Někdo řekne, že Piscator vnesl do divadla nečisté prvky, které ohrožovaly jeho podstatu. Ve skutečnosti obohatil divadelní výrazové prostředky a z představení učinil dovednou koláž. Otevřel tak cestu ke spolupráci divadla a filmu, která trvá dodneška.

Antiromantická varianta

V Německu dvacátých let se konstruktivistická tendence neomezuje jen na politické divadlo Piscatorovo. Vzdor svým odlišným formám se projevuje jako vůle oprostít scénu od všeho romantismu, podrobit její prostor geometrickému řádu, který nevyklučuje emoce, ale přísně je podřizuje "pravdivosti" divadla.

Příznačné je srovnání Neppachových expresionistických dekorací pro Tollerovu *Metamorfózu* a těch, které pro toto dílo vytvořil malíř Willi Baumeister. V prvním i v druhém případě na černém pozadí vystupují "scénické zkratky", ale u Neppacha je znázornění podřizováno expresivním deformacím, kdežto u Baumeistera vládne pravidelnost: panely mají tvary obdélníků a lichoběžníků, figurální prvky jsou přesně narysovány. V Baumeisterově výpravě k *Macbethovi* přechází tak strohost od plochy k objemům stejně, jako v jeho puristických stavbách, zredukovaných na několik schodů a abstraktních sloupů pro Händlova *Ariodanta*: "Už neexistuje malíř", píše Baumeister v roce 1926. "Co převládá, jsou vztahy mezi architektonickými faktory a plochami jednoduchých, ale přesně odměřených barev. Úžasné možnosti scénického osvětlení dokončí ostatní". Když čteme těchto několik řádek, vycítujeme, že se autor nechal ve větší či menší míře ovlivnit ideály Adolpha Appia.

Appiovy architektury a jeho rytmické prostory působily současně svou funkčností a svou výrazovostí: Jessner a Pirchan zužitkovali je-

jich expresionistické virtuality, zatímco jiní využili jejich strohosti. Tuto strohost nalézáme rovněž u Ewalda Dülberga /*Fidelio* nebo *Oidipus rex*/, u Lothara Schencka von Trappa, který někdy podléhá svodům poněkud těžkopádného dekorativního akademismu /*Tannhäuser*, *Lohengrin*/, nebo dále v díle Heina Heckrotha /*Theodora* a *Ezio* od Händla/. Dodejme, že lehkost, s níž takový Lothar Schenck von Trapp nebo Heckroth mění sloh, ukazuje, do jaké míry se umělci podřizují potřebám inscenovaných děl a také, do jaké míry se slohy mohou stát předmětem aplikace. To připomíná dějiny ruského konstruktivismu. Heckrothova scénografie pro Royal Palace od K. Weilla užívá fotografickou montáž a film, scénografie Lothara Schencka von Trappa pro Straussovo *Intermezzo* (obr. 25) vytváří diskontinuální svět, v němž se mísí jako v koláži a neiluzivním prostoru reálný mobiliář a postavy, rámy, závěsné panely zaplněné nápisy a obrazy bez logických vztahů: tituly hudebních skladeb, zvětšené hrací karty atd.

Už Piscator užíval tohoto spojení formálního a formulovaného. Mejerchold komunikoval s divákem nejenom prostřednictvím scénické akce a výtvarných prvků scénografie, ale také prostřednictvím promítaných textů. Je v tom jistě možné spatřovat obdobu kubistických postupů, ale ještě spíše snahu promlouvat k inteligenci diváka, přinutit ho, aby poodstoupil od události, aby mohl lépe pochopit její mechanismy a její rozměry.

V Německu dvacátých let je nepopiratelně nejdůslednějším konstruktivistickým scénickým experimentem ten, který podniká Moholy-Nagy v rámci Krollovy opery, kterou její realizátoři dávají do služeb moderního hudebního divadla, oné obrody operního žánru a jeho vizuálních vyjadřovacích prostředků. Už v roce 1920 pracoval Moholy-Nagy s Piscatorem na Sinclairově *Princi Hagersovi*; v roce 1929 s ním znovu spolupracoval na inscenaci Berlínského kupce, aniž by však vlastní realizace dosáhla kvality návrhu. Avšak téhož roku jeho výprava pro Hoffmannovy povídky dosahuje mimořádného úspěchu. Hans Curjel vzpomíná na její principy a prvky: jakýkoli maloměšťácký romantismus byl odsunut, jakékoli historické vidění zmizelo. Divák objevuje svět moderní fantastičnosti, v němž mechanika automatu nevyklučuje emoce. Proměnitelná laboratoř, sestavená ze vzdušných lešení, z geometrických předmětů a ploch, kde průsvitnost vytváří lesklé efekty /poprvé se na jevišti objevuje kovový nábytek Marcela Breuera/. Lehká architektura, jejíž prvky jsou jakoby pastí na světlo a odrážejí se na pozadí jako duplikát v umocňující perspektivě; současně je v některých momentech děj zdvojen paralelní přítomností živého herce a filmu. "Do krajnosti

bohaté skloubení prostoru", píše Moholy-Nagy, "a přece dokonale pochopitelné." Svět, v němž jas je vlastním nositelem pohádkovosti.

Navenek méně převratná scénografie Moholy-Nagye k Madame Butterfly z roku 1931 je stejně pozoruhodná. Zde byla odstraněna veškerá naslédlost i brakový exotismus; Moholy-Nagy nám tu nabízí Japonsko viděné prizmatem moderního umění. V skeletovité architektuře kombinuje zástěny, dřevo a průsvitné materiály. Přístav evokuje na pozadí černobílou fotografickou montáží, moderní transpozicí rytiny. Dům nanažčený na scéně se může proměnit, stěhovat se úplně nebo částečně. Kinetika dovoluje Moholy-Nagyovi a režisérovi Curjelovi promítat děj v záběrech zblízka nebo vzdálit tu či onu část scénického obrazu podobně jako ve filmu. Světlo a stín strhávají velice "reálnou" strukturu celku do oblasti nadpřirozena. Když je třeba, děj se proměňuje v přelud či v sen. Konstruktivismus se napájí nehmatatelnou poezií (obr. 26).

V srdci Evropy

Jsou země, které jistými proudy nejsou zasaženy. Polská scénografie prakticky neprodělala konstruktivistickou etapu. Realizace Szymona Syrkuse /zejména Případ Sacco a Vanzetti z roku 1933/ sice připomínají Ochlopkovova představení, ale především vztahy, které jsou v nich nastoleny mezi obecností a dramatickou akcí. Žádný z velkých scénografů meziválečného polského divadla, ani Frycz, ani Drabik, ani Pronaszko, ani Daszewski, nemohou být označeni za konstruktivisty. Masívně skloubená pódia Pronaszкова upomínají spíše na kubismus svou hrou rovin a geometrických objemů, svou koncentrací, která brání jimi vytvářenému světu, aby pokračoval iluzionistickým způsobem až za hranice scény. Pokud jde o Daszewského výpravu pro Válku válce /1927/, mohli bychom podlehnout pokušení kvalifikovat ji jako konstruktivistickou, ale to by znamenalo současně pominout humor a satirický přístup karikaturisty, který zde využívá postupů ruského konstruktivismu v "zesměšňujícím" smyslu, vlastním moderní polské scénografii; toto "zesměšňování" není /podle scénografa a historika Z. Strzeleckého/ nic jiného než "lehce posměvačná interpretace konvencí dřívějších divadelních epoch". Daszewski byl jedním z předních adeptů této tendence; později dospěl k neorealismu, spojujícímu s kubistickými kompozičními principy největší péči o reálnost.

Meziválečné Československo je jedním z nejživějších ohnisek divadelního umění. Slohy se tam konfrontují, jako by země stála na kři-

žovatce estetických proudů. Dadaismus se zde setkává s expresionismem, surrealismus stoupe s konstruktivismem. Plejáda skvělých divadelních výtvarníků od B. Feuersteina, J. Čapka až k F. Tröstrovi svědčí o vitalitě československé scénografie, jejímž symbolem je V. Hofman: na jeho vývoji vidíme podivuhodnou schopnost s invencí asimilovat slohy. V roce 1919 by bylo možné u jeho Husitů věřit, že je adeptem malířského expresionismu, ale Antígona z roku 1925 mohla být navržena rovněž Appiou nebo Dülbergem; v roce 1926 Hamlet v lesochse připomíná Craiga, ale o rok později Kamarád Čtvrtek dokazuje, že Hofman těží z konstruktivismu. Jeho výprava pro R.U.R. v roce 1929 se vyznačuje aplikací principů koláže, zatímco v roce 1932 jeho scéna pro Krále Oidipa je význačnou architektonickou syntézou. Hofman byl brilantní badatel možností scénických slohů.

V té době se však vyskytují radikálnější pokusy, které se prohlašují za rozhodně konstruktivistické nebo se začleňují do sovětských experimentů a současně je obchacují. V Ženském sněmu /1920/, stejně jako v Cirkusu Dandin /pod tímto názvem uvedl J. Frejka Molièrovu komedii v pražském Osvozeném divadle/, nenuceně znovuobjevuje Antonín Heythum ludikativní vlastnosti konstruktivismu. Jeho lehká lešení, doplněná několika žebříky, jsou skutečnými "nástroji hry" v totálním smyslu slova. Scéna se nestará o to, co představuje, omezuje se na nejkonkrétnější realitu svých objektů, jimž dodává významy děj. Jeho dřevěná struktura pro Farmu pod jilmu se utvrzuje ve svém funkcionalismu, stejně jako směřuje k popisu.

Ve třicátých letech spolupráce režiséra E.F. Buriana s jeho scénografické skupiny /Kouřil, Novotný, Raban/ dovoluje uskutečnit na malém jevišti jeho divadla scénickou polyfonii, nikoli nějaký Gesamt-kunstwerk, v němž každé umění může plnit jen tu jedinou funkci, která mu byla přidělena jednou provždy, ale dynamický celek, v němž herec, výtvarné prvky a hudba si mohou vyměňovat role a jsou s to vzít na sebe břemeno dramatické akce.

U Buriana je scéna zredukována na několik málo prvků, ale světlo a promítání stínů nebo diapozitivů postačí k tomu, aby byl prostor proniknut novým životem. Spolu s Kouřilem, který se záhy stal jeho stálým scénografem, jsou tvůrci světelného divadla. V Procitnutí jara /1936/, v Evženu Oněginovi /1937/ nebo v Utrpení mladého Werthera kombinují hru herce a statické i filmové projekce takovým způsobem, že znakovost díla se stejnoměrně rozděluje mezi text, hereckou akci a projekci, scénický obraz vzniká z jejich konfrontace a z jejich napětí. Použitím průhledných promítacích ploch se herci v Procitnutí jara

v jistých momentech zdají být doslova zachvácení projekcí. Tím, že nesmírně zvětšuje určitý detail, zvýrazňuje diapozitiv či film ten nebo onen prvek představení. "Scénografie Procitnutí jara", napsal Jan Grossman, není "věrohodným popisem míst děje, nýbrž jakýmsi symbolickým a expresivním vyvoláním děje, včetně jednotlivých sekvencí dramatu. Scénická sestava /může/ tak 'sledovat' a zdůrazňovat proměnlivý rytmus a intonaci hry, vzhledem k nimž /je/ stabilizován."

Burianovy a Kouřilovy experimenty spolu s výzkumy Piscatora a Traugotta Müllera otevírají cestu novým divadelním formám, v nichž k scénografickým prostředkům už nepatří plátno a barva malíře, ale architektonická struktura, světlo a promítaný obraz. Odraz rodící se civilizace audiovizuálních komunikací.

ESTETICKÉ VÝZKUMY A MALÍŘSKÁ DOBRODRUŽSTVÍ

Pařížská škola a balet

6AGILEVA

"Nechte malíře pracovat, vědí, co chtějí. To oni ukazují cestu i hudebníkům." Tato Ďagilevova slova říkají mnoho o důvěře v malíře. "Udiv mne!", žádal Jeana Cocteaua. To stačí k pochopení, proč se nespokojil Bakstovým či Benoisovým uměním a proč se rezolutně obrátil k nejmodernějším formám výtvarného projevu. Z toho vznikla jeho spolupráce s malíři Pařížské školy, stejně jako v případě Švédského baletu Rolfa de Maré či Ruského baletu z Monte Carla. Z toho také vyplynula jeho výzva k malířům patřícím k hlavním proudům umění jeho doby, k futurismu a konstruktivismu.

Než však požádal o spolupráci Picassa, Braqua, Rouaulta nebo Miróa, čerpal nejdříve Ďagilev z živých pramenů umění své vlasti inspiraci a prostředky vizuální obrody svých představení. Gončarovová a Larionov spolupracovali s Ruským baletem po celou dobu jeho existence; s nimi zůstává Ďagilev věren rodné zemi a současně volí moderní umění, vybíraje si nejlepší představitele rayonismu. Jejich příchod má své místo na křižovatce, kde se protínají soudobé umělecké proudy /zřejmě ovlivněno fauvismem a kubismem/ a nostalgie po některých uměních minulosti /lidové malby, lubok, ikony atd./ (obr. 27-28).

Napíše-li se o dekoraci, že je malířská, vzniká někdy dojem, že tím je řečeno všechno: to by znamenalo spokojit se s příliš prostou klasifikací. Dekorace a kostýmy vytvořené malíři Pařížské školy pro Ďagileva nebo Rolfa de Maré se neliší jen svým slohem, nespádají však do jedné a téže divadelní estetiky: všechno závisí na způsobu, jakým se zapojují do baletní podívané.

Někdy je dekorace jen pozadím, zvětšeným obrazem, který je svými tvarovými a barevnými harmoniemi v souladu s celkovou atmosférou baletu, ale může postrádat logický a přímý vztah k jeho ději. Tento vztah zachoval Rouault v Marnotratném synovi (obr. 29), kde se silně projevuje vitrážní technika pronikající jeho malbou. Tento vztah chybí v návrzích Soni Delaunayové pro Čtvero ročních dob, v Ernstových a Miróových plátnech pro Romea a Julii, která jsou nezávislá na vlastním baletu nebo, přesněji řečeno, vyjadřují se souběžně s ostatními prvky jeho kompozice. Odhlédnuto od malířského slohu, taková kompozice není příliš vzdálená dekorativním zásadám uplatňovaným v Théâtre d'Art Paula Forta (obr. 30-31).

Dekorace se také nemusí, vzdor extrémnímu zjednodušení scénického zařízení, omezovat na pozadí; může též znamenat syntetické malířské vidění, které tím, že evokuje dějový rámec, přizpůsobuje se zároveň baletnímu námětu a vytváří vizuální ekvivalent hudby.

Tato tendence se projevuje v Třírohém klobouku a v Pulcinelle, jak si je představoval Picasso. V Třírohém klobouku stačí několik světlých pláten, jakoby vybledlých na slunci, s kresbou lehce stínovaných obrysů pro syntetickou představu Španělska, která nemá nic společného s folklórem: velký oblouk, v dálce kamenný můstek a kresbou lehce načrtnutá vesnice. Celá atmosféra se rodí ze živé hry zářivých barev kostýmů, v níž se setkávají žlutá a šarlatová, modrá, růžová a zelená na hebkém bezbarvém pozadí. V Pulcinelle prospekt, oblohové vlysy, bílá podlaha, velká trojdílná zástěna s namalovanými motivy evokujícími Neapol, od nichž se odrážejí zářivé barvy kostýmů v dekační harmonii černé, šedé, bílé a modré: syntetická vize, v níž se spojuje duch lidového divadla se soudobými způsoby výtvarného projevu.

Okrová architektura a tmavozelené stromové listí Braquovy dekorace pro Dotěry /Les Fâcheux/ jakoby vystřižené z papíru; Chiricova výprava Hliněného džbánu a ještě výrazněji Plesu (obr. 32), metafyzická malba vytvářející přeludný svět trosek, ledový svět, do něhož jsou včleněny postavy oblečené do architektonických prvků, spolu se symbolistickými a kabalistickými znaky; v menší míře tradičnější výtvo-

Juana Grise pro Pokušení pastýřky - všechny tyto realizace celkově spadájí do zřetelně identické estetiky.

Můžeme rovněž říci, že tyto realizace nejsou nejpřevratnější.

Picasso Paráda (obr. 33-34) nebo Stvoření světa Fernanda Légera patří k nejdůležitějším: podle vyjádření Jeana Cocteaua dekorace se už nespokojuje tím, že "asistuje" baletu, ale spoluvytváří jej. Zastřešuje se do akce a vyjadřuje ji ve stejném rozsahu jako hudba a choreografie. Kostým není už pouhým oděvem postavy, nýbrž vytváří s ní nedělitelnou výrazovou jednotu.

V Merkurovi (obr. 35-36) Picasso postoupí ještě dál v integraci dekorace a postavy. Tento balet bez příběhu a zápletky je koncipován jako řada "výtvarných postav", směřující postavy oblečené klasickým způsobem a pohyblivé tvary, v nichž jsou zredukovány na svůj pouhý nárys. Jde tu o oživené dekorace nebo o postavy-dekorace? Hranice mezi jedněmi i druhými zaniká. Ve světě vytvořeném Miróem pro Dětské hry se tanečníci proměňují v hračky a jejich kostýmy, stejně jako schematické tvary, jejichž skvrnami je poseto pozadí dekorace, jsou zpracovány na způsob barevných papírků, které by dítě zvesela vystříhalo a slepilo: "U Miróa", píše R. Cogniat, "se svět hraček stává surrealistickým, konstruktivistickým, abstraktním, a to s naivitou, s pravdivou dravostí barev a s upřímností v kresbě, které přísluší jen jemu".

Fernand Léger sní o mechanické choreografii, o tom, že uvidí dekoraci nadanou pohybem, že se zájem podívané přenesse na celé jeviště, místo aby se soustřeďoval jen na tanečníky. Chce, aby zmizel "panák" a zůstaly jen jedináčičí předměty, chce zacházet s člověkem stejně jako se světlem nebo s filmovou projekcí, jako s materiálem daným tvůrci k dispozici. Skating Rink z roku 1922 ještě tento sen nesplňuje: "Snažil jsem se", píše, "dosáhnout nejvyšší scénické intenzity pouze technikou čistých odstínů plošně nanášených", ale už v této evokaci velkoměsta se zdá, že osvětlení a tanec vdechují život nehybným geometrickým tvarům, které dominují nad jevištěm. Stvoření světa /1923/ (obr. 37-38) překračuje další stupeň. Blaise Cendrars, Darius Milhaud a on sám jsou zde černošskými sochami rané epochy a africkými tanci inspirování k vytvoření baletu, kde diváci jsou přítomni "pod záštitou tří černošských bohů, osm metrů vysokých, zrození lidí, rostlin a zvířat". Stvoření světa je významným milníkem v dějinách kinetického umění: pohyblivé tvary, postavy jakoby skryté za svými kostýmy, které

je proměňují v předměty. Svou harmonií bílé, černé, okrové a modré vytváří výtvarnou totalitu ve stálém vývojovém dění. Je proto docela samozřejmé, že ještě téhož roku pracuje Léger na dokončení svého filmu Mechanický balet, který představuje logické dovršení jeho výzkumů. Není nic přirozenějšího, než že také jiní malíři /například Jean Hugo v Romeu a Julii/ směřují k dekorativnímu splnutí scény a kostýmů.

Rok po Stvoření světa vnáší balet Přestávka /Relâche/ na taneční scénu ducha Dada, téhož dadaistického ducha, kterého Sonia Delaunayová už vyjádřila v Srdci na plyn. Přestávka /obr. 39/ je zajisté "anti-uměleckým dílem", "anti-baletem", je to však především hymnus na moderní život, zbavený jakýchkoli konvencí; jsou to "šťastné chvíle úvah", jak pravil Picabia, jeho autor a dekorátor, a vítězně dodává: "Automobilové reflektory, perlové náhrdelníky, oblé a jemné tvary žen, reklama, hudba, automobil, pár mužů ve fraku, pohyb, hluk, hra, průhledná a čirá voda, radost ze smíchu, to je Přestávka". Přestávka je baletem malíře, který zapudil malířství, aby je nahradil světlem a filmem: pozadí dekorace tvoří desítky elektrických žárovek mezi reflektory; o přestávce je promítán film René Claira Meziaktí /L'Entracte/, "vizuální koktání", v němž obraz, "odvrácený od svého údělu něco znamenat", se rodí "do konkrétní existence".

Švédský balet spojuje tedy film se scénografií v době, kdy tutéž fúzi uskutečňuje Piscator. O několik let později, v prostoru protkaném kovovými lany, si v Ódě hraje Tchélitchev se skutečnými tanečnicemi a jejich duplikáty ve formě panenek, používá neónové světlo, připravuje fosforeskující kostýmy a obrací se k filmu a k laterné magice. Zdá se, že si balet osvojuje nové techniky a vyjadřovací prostředky. Působení malířů na divadle se neomezuje jen na tvary a barvy v epoše, v níž proniká tendence zbavit člověka jeho postavení divadelního hrdiny, aby se stal jevištním objektem.

K abstraktnímu divadlu

Když Gordon Craig vytváří své umění pohybu, koncipuje vlastně jakési abstraktní divadlo; když Malevič člení svými světelnými paprky postavy z Vítězství nad sluncem, i on směřuje k abstraktnímu divadlu, v němž člověk už není svrchovaným středem, nýbrž jedním činitelem mezi dalšími. I když jsou napohled odlišné, oba tyto projevy patří ve skutečnosti divadelnímu proudu, který riskuje, že člověka z jeviště vyloučí, nebo alespoň omezí nebo deformuje jeho přítomnost.

Wagner se svým pokusem o prosazení Gesamtkunstwerku neuspěl. A-
však myšlenka "totálního divadla" sama o sobě stává se stále živější:
inspiruje nejpokročilejší tvůrce, ať už malíře nebo hudebníky; ne ná-
hodou Skrjabin v roce 1910 složil svou symfonickou báseň Prométheus
pro sbory, orchestr a škály barevných světél, pokoušeje se tak reali-
zovat starý sen o syntéze umění. Nebylo rovněž náhodné, že přibližně
ve stejné době - 1909 až 1913 - Arnold Schönberg napsal partituru
Šťastné ruky, zaznamenávaje velmi pečlivě souhru barevných světél,
která mají interpretovat drama a působit zároveň jako ekvivalent a
kontrapunkt hudby. Schönberg, přítel Kandinského, byl rovněž malířem.

Kandinskij a Mondrian

Ještě nejsou napsány poslední takty Šťastné ruky, když v roce
1912 Kandinskij publikuje v almanachu skupiny Der Blaue Reiter dva
zásadní texty, které napsal o tři roky dříve a které nemohou být chá-
pány odděleně, neboť jeden osvětluje druhý: O jevištní kompozici a
Žlutá zvučnost.

KANDINSKIJ
V prvním textu Kandinskij vykládá svou teoretickou koncepci "je-
vištní kompozice", v druhém navrhuje její příklad. Prudce útočí na
divadelní umění 19. století a jeho jednotlivé odvětví s jasně vymeze-
nými působišti - drama, opera, balet - a současně obžalovává wagne-
rovskou utopii Gesamtkunstwerku v tom smyslu, že jen ryze vnějším
způsobem spojuje vnější prostředky, které se tu sčítají, aniž by v
nejmenším dospěly k splynutí. On sám hlásá totální dílo, které by spo-
čívalo na vnitřní nutnosti, na vnitřní jednotě svých jednotlivých sou-
částí /hudba, malba, pohyb atd./ a Žlutá zvučnost je scénář založený
na víře v základní identitu všech umění, v souvztažnost umožňující
jejich společný zásah. "Žlutá zvučnost" je opravdu "kompozicí": chá-
pejme toto slovo v jeho dvojitě, uměleckém a chemickém významu:

"Obsahuje tři prvky, které slouží jako vnější prostředky vnitřní
hodnotě:

- 1/ hudební zvuk a jeho pohyb;
- 2/ fyzikálně-psychickou zvučnost a její pohyb, vyjádřené bytost-
mi a předměty;
- 3/ chromatický zvuk a jeho pohyb /specifická jevištní možnost/.

Posléze se zde tímto způsobem skládá drama z komplexu vnitřních
událostí /spirituálních vibrací/ prožívaných divákem."

Ke spojení má dojít na úrovni "zvuku" a "pohybu". Jednotlivé prv-

ky - více či méně neurčité postavy, hudba, viditelné nebo skryté hla-
sy, barevné a pohyblivé tvary a světla - se rozkládají a znovu sklá-
dají, působí jednou simultánně, jindy odděleně. Tvary /vrch, květy,
skály atd./ se objevují, rozvíjejí, pak rozkvetou, barvy se mění, vše
vystaveno proměnlivému světlu. Barva a světlo neilustrují o nic víc
hudbu, než hudba komentuje drama, spočívající právě ve společné akci
těchto složek, těchto početných hlasů polyfonie sledované Kandinským.

Kandinskij tento scénář nerealizoval - vzdor záměrům Huga Balla
v roce 1914 - ani ty, které složil v téže době ve stejném duchu: Ze-
lená zvučnost a Černé na bílém z roku 1909, Fialová zvučnost z roku
1913. Jsme zde tedy odkázáni jen na dohady. Jedno je však jisté: i
když ohlašuje abstraktní divadlo, Žlutá zvučnost nevyklučuje znázorňo-
vání absolutně a musíme se domýšlet její výtvarné realizace v souvis-
losti s nazíráním malíře Kandinského z roku 1909.

V roce 1923 Kandinskij dále zpřesňuje své koncepce v eseji na-
zvaném: "O abstraktní jevištní syntéze"; o pět let se mu naskytne
příležitost realizovat na jevišti Friedrich-Theater v Dessau Musorg-
ského Obrázky z výstavy. Ujímá se jejich režie a celé výtvarné kon-
cepce. Dílo se skládá ze 16 obrázků, ale jen ve dvou z nich se obje-
vuje dvojice tanečníků, zredukovaných na loutky. Abstraktní celek odpo-
ovídá stadiu malířského vývoje, k němuž tehdy malíř dospěl; jevištní
svět je oživen tvary, které v jeho představivosti vyvolal poslech
hudby. Pohyblivé tvary si hrají s barvami a se světlem a každý obrá-
zek se skládá nebo rozkládá v hlubinné harmonii s hudebním tokem.

Sám příklad Kandinského postačí k důkazu, že v tomto postupu k
abstraktnímu divadlu často hraje malíř určující roli iniciátora. Bude
tomu tak částečně i u futuristů, nebo ještě spíše v divadelních expe-
rimentech Bauhausu. V Mondrianově případě musíme mít na zřeteli pře-
devším setkání: setkání hry Prchavé je věčné od Michela Seuphora, ma-
líře a zároveň teoretika moderního umění, s jiným malířem, Pietem
Mondrianem, který v tomto díle objevil literární podobu neoplasticis-
mu, odpovídající jeho malířským výzkumům. Podle Seuphora měla jeho
hra prokázat konec "tradičního /psychologického/ divadla", ale mohla
být také zdrojem "autentické divadelní podívané, založené na zvuku,
rytmu, hudbě slov, barvě a přímém styku mezi jevištěm a publikem".
To Mondrian pochopil: v roce 1926 vypracoval tři dekorace, v nichž se
na nehluboké scéně projevuje geometrický duch jeho malby, který oži-
vuje prostorový kontrapunkt barev. Žádný pohyb, nebo jen ve sledu de-
korací. Pokud jde o herce, Mondrian dával přednost tomu, aby nebyli
viděni, zdál se mu dostačující pouhý poslech textu.

Jako je divadelní dílo Kandinského a Mondriana individuální, tak je dílo Prampoliniho, Depera, Bally vepsáno do obecného proudu, jehož projevy se týkají právě tak malířství a divadla jako hudby a poezie. Futurismus není ničím jiným než prudkou revoltou proti celému dědictví minulosti a zvláště 19. století. Je to vzpoura synů proti otčům, jejíž manifesty jsou právě tak údery pěstí jako žhavými proklamacemi, směšujícími provokaci s vyhlašováním nových ideálů. Z popudu básníka F.T. Marinettiho je exaltován pohyb, rychlost, dynamismus, simultánnost, projevy moderní civilizace, zbožňována agresivita a energie, ba i válka, která je jejich dovršením. Rodí se nový kult krásy: automobil je krásnější než Niké Samotrácká!

Manifesty o Syntetickém futuristickém divadle /1915/ a o Divadle překvapení /1921/ definují ideál futuristů v oblasti divadla: zrušit divadelní techniky umírající minulosti, uvést na scénu všechny objevy, k nimž právě dochází v oblasti nevědomí a imaginace, vyvolat a probudit senzibilitu obecnstva upadlého do pasivity, nahradit staré divadelní formy /tragédii, komedii, vaudeville, frašku atd./ futuristickými formami /osvobozené repliky, simultánnost, animované básně, rychlé a alogické syntézy, dramata předmětů atd./ a založit nové divadlo na zázračné hře neočekávaného, překvapujícího, divadlo, které by bylo anti-naturalistické a anti-psychologické, nikoliv znázorňující, ale předvádějící. Odtud neustávající obdiv futuristů k cirkusu a k music-hallu.

Souběžně s těmito manifesty o dramaturgii definuje malíř E. Prampolini nové jeviště /Manifest futuristické scénografie, 1915; Futuristické jevištní ovzduší, 1924/: zamítá jakýkoli realismus, požaduje absolutní syntézu v hmotném scénickém projevu a prohlašuje: "Barvy a jeviště budou muset vyvolávat v divákovi emocionální hodnoty, které nemohou poskytnout ani básníkové slovo ani hercův pohyb". Místo malovaného jeviště "elektromechanickou bezbarvou architekturou, mohutně oživanou chromatickými emanacemi ze světelného zdroje", dynamickou scénu směřující k abstrakci, scénu iluminační, "světelný projev, který ozáří veškerou svou emotivní mohutností barvy požadované divadelní akcí". Podívané nebude nadále už soustředěna na herce; Prampolini jde tak daleko, že uvažuje o zrušení tradičního herce ve prospěch vibrací světelných tvarů, které se budou dynamicky chvět, skutečných "herců na plyn". Jeviště zítřka bude spočívat na scénosyntéze, na scénoplastice, aby konečně dospělo ke scénodynamice, kde dramatické okolí bude

odrážet do všech čtyř rozměrů divadelního prostoru mnohorozměrnou a mnohovýrazovou scénickou akcí.

Nejedvážnějším Prampoliniho díla prozrazují silný sklon k abstrakci. Prampolini zachází s jevištěm jako s postavou dramatu a svými pohyblivými dekoracemi mu dodává životnost. Jednou, jako v Parallelepipedu, staví z panelů abstraktní architekturu ze stínu a světla, jindy - v Ohnivém bubnu (obr. 40) - ponechává naprostou svobodu oslnivé hře zářících barev. V Parallelepipedu a v Obchodníku se srdci organizuje prostor zároveň hmotný i nehmotný, sestavený z koster a rámo, z pláten, na než jsou promítány stíny a prázdná místa zaplňuje několika symbolickými znaky: tam může probíhat děj, v němž se střetávají živí herci a postavy-loutky zredukované na kostýmy, které se objevují a mizí na černém pozadí prostoru.

Svému ideálu se však Prampolini bezpochyby nejvíce přiblížil v Magnetickém divadle, jehož projekt sestavil v roce 1924 - ve stejném roce, kdy byl natočen Mechanický balet F. Légera - a vystavil v roce 1925 na pařížské Výstavě dekorativních umění. Nositelem divadelního děje se stává samo jeviště, nejde tu už o dekorace ani o herce, nýbrž o konstruktivistický celek, o "mnohorozměrnou elektrodynamickou architekturu ze světelných výtvarných prvků uvnitř scénické dutiny". Děj se tam vyjadřuje zvukem lidského hlasu, světlem a hrou "prostoroherce" (obr. 41).

Když Gordon Craig formuloval svou teorii nadloutky, vyvolala mnohé, často protichůdné interpretace: to proto, že ve skutečnosti existuje - futuristé nám to dokazují - několik etap na cestě ke zloutkovění /marionettisation/. Může to být technika hry herce nebo dobrovolné omezení jeho fyzických schopností už ve stadiu dramaturgie: tak je tomu v Marinettiho Le Basi, kde ze sedících herců vidíme jen nohy, ostatní části jejich těl jsou zakryty závěsem; rovněž Le Mani je jen hra rukou objevujících se nad závěsem nataženým napříč jevištěm. Lze však také navléci herce do kostýmů, které úplně deformují jejich postavu a potlačují jejich pohyby, jak to učinil Picasso u menažérů v Parádě z roku 1917: stejně postupoval Ivo Pannaggi v Mechanických baletech a Depero v Macchine del 3000, jiném mechanickém baletu, provedeném v roce 1924 na Casavolovu hudbu (obr. 42).

Nejvyšším stadiem zloutkovění je prosté a úplné zrušení herce a jeho nahrazení skutečnými loutkami smyšlených tvarů, kubistickým souborem sestavovaných prvků. V roce 1919 Prampolini použije loutky různých velikostí ve své realizaci Matoum a Tevibar v Teatro dei Piccol-

li, ale nejslavnějšími zůstanou jistě ty, které vytvořil Fortunato Depero.

Fortunato Depero je autorem abstraktní divadelní syntézy nazvané Barvy, v níž se drama odehrává mezi čtyřmi abstraktními tvary, z nichž každý má svůj vlastní tón: šedý, červený, bílý, černý. Na Ďagilevovu výzvu navrhl v roce 1916 pro Slavíkův zpěv dekorace a kostýmy, které nikdy nebudou realizovány: jeho dekorační návrhy představují fantastickou floru, kde nejrůznější geometrická tělesa vytvářejí podivný rostlinný svět, zatímco kostýmy špičatých tvarů svědčí o zjevné tendenci ke zloutkovění tanečnicků (obr. 43). Proslavil-li se však Depero v dějinách divadla, pak právě loutkami podobnými robotům z jeho výtvarných baletů, vytvořených v roce 1918. Když italský básník Settimelli shlédl několik zkoušek, nemohl smlčet své nadšení:

"Loutky sestavené Deperem nás zavádějí do světa deformace nepoddajností a nových harmonií, které v nás vzbuzují ty nejnevinnější, nejdětinštější a nejjednodušší instinkty a uvrhávají nás tak do intenzivní naivní radosti, tím obtížněji pochopitelné a analyzovatelné, čím je náš dnešní život složitější a horečnatější."

Marinetti napsal divadelní syntézu Vengono, která není ničím jiným než "dramatem předmětů": osm židlí a jedna pohovka se během aktu přemísťují, zatímco hra světla zvýrazňuje jejich živou přítomnost. Jsme opravdu v epoše, kdy umění směřuje k odstranění rozdílu mezi člověkem a předmětem.

Je konečně možné jít ještě dál, překonat dilema zloutkovění herce totálním osvobozením scény od přítomnosti člověka nebo jeho náhražek a učinit ze scény samé aktivní prvky podívané: toto řešení volí Prampolini, když v roce 1924 projektuje své Magnetické divadlo, ale předtím už v roce 1917 je realizoval Balla v baletu Ohňostroj na hudbu Stravinského. V roce 1914 vytvořil balet nazvaný Macchina tipografica, jehož dekorace reprodukovala asymetricky na pozadí jeviště a na postranních rámech deset písmen slova "tipografia" a jehož postavy se měly přemísťovat mechanickými pohyby, vydávající zvuky tlumočící hluk psacího stroje. Ohňostroj je mnohem odvážnější. Nejsou tu ani herci ani tanečníci: nahrazují je dekorace a světlo. Dekorace připomíná soudobé Ballovy obrazy: tělesa s rovnými nebo zakřivenými hranami jsou definována plochami živých barev /zelená, červená, fialová/. Nad nimi jsou jiné tělesa, pruhovaná čarami rozličných lehčích odstínů; jsou tak průsvitná, že mohou být osvětlena zevnitř. Celá podívaná spočívá

v kombinaci hudby se světelnou plastikou. Během baletu, trvajících několik minut, 49 světelných efektů neustále mění vzhled scénické plastiky: čelní a průhledové osvětlení, efekty na černém pozadí a hra stínů.

Ve znamení Bauhausu

Odehrávali se futuristické dobrodružství v rachotu manifestů a ve znamení provokace, německé experimentální divadlo se odehrává v rámci výzkumů a didaktiky v Bauhausu, založeným v roce 1919 Waltrem Gropiem.

Už od počátku pracuje v Bauhausu divadelní sekce, kterou zprvu řídí malíř a spisovatel Lothar Schreyer. Předtím vedl Sturm Bühne a v letech 1919-1921 Kampfbühne v Hamburku, kde měl možnost realizovat svůj abstraktní expresionismus. Právě tam inscenoval některá své díla; v roce 1920 Kreuzigung, interpretované v podobě masek, velkých loutek, dílo, které si vyžádalo 77 kolorovaných grafik. Schreyer měl bezpochyby smysl pro satiru či parodii, měl vztah k dadaismu, ale jeho expresionismus a jeho mystický duch nebyly v souladu s racionalismem Bauhausu. Rozešel se s ním v roce 1923, kdy Oskar Schlemmer převzal vedení divadelní činnosti. Schlemmer, malíř, sochař, tvůrce reliéfů, které vycházely z jeho záliby v používání nejrůznějších materiálů, měl dispozice k divadelnímu výtvarnictví: jen si připomeňme jeho dekorace pro Mörder, Hoffnung der Frauen od Hindemitha, v nichž se pokoušel transponovat hudbu do pohyblivé jevištní architektury, jeho kreace pro Stravinského Slavíka /1929/ nebo pro Schönbergovu Šťastnou ruku /1930/. Schlemmerova originalita nespočívá ani tak v jeho dekoracích, jako spíš v koncepci baletů a ve zkoumání jejich výtvarné podstaty: projevuje se v době, kdy se jako sochař rozhodl překonat nehybnost svých reliéfů, aby je oživil divadelní hrou.

Nejčastěji připomínané Schlemmerovo dílo je bezesporu jeho Triadický balet s fantastickými postavami prodchnutými moderním uměním. Dílo zralé a promyšlené, jehož počátky sahají pravděpodobně až do roku 1912, kdy při poslechu Schönbergova koncertu pomyslel mladý Schlemmer na to, založit balet na dokonalé jednotě hudební substance a barevného fluida: Triadický balet je uveden ve Stuttgartu v roce 1922. Tento balet je skutečně "apoteózou potrojnosti": potrojnosti (foray, barvy a prostoru, výšky, hloubky a šířky) (kruhu, čtverce a trojúhelníku) (modré, červené a žluté) tance, kostýmů a hudby. Je to variace na číslovku tři, která je interpretována dvěma tanečníky a jednou tanečnicí a skládá se ze tří částí: jedna, v prostředí citronové ilu-

tých závěsů, se dotýká burleskní komiky, druhá ve své sváteční atmosféře je hrána na růžovém pozadí a třetí, mysticko-fantastického rázu, se odráží na černém pozadí. Prostorově plastické kostýmy, symetrické či asymetrické, jsou výrazným originálním prvkem inscenace se svými překvapujícími tvary, v nichž se protínají koule, polokoule, válec, kužel, spirály a elipsy, tvary stísnující lidské tělo, jednou kovově lesklé, jindy živě barevné, často vycpané vatou. Hra barev a hra tvarů směřují k odhmotnění nebo k nadzhmotnění /surmatérialiser/ postav, jejichž pohyby nejsou "mechanizovány, nýbrž organizovány /.../ až k tomu stupni přesnosti, který je v souladu s matematickou podstatou kostýmů" /O. Schlemmer/.

Už v tomto baletu se projevuje zaměření Schlemmerových divadelních výzkumů. V době stagnace, oficiálního konformismu či komerčního umění chce všechno smazat a vycházet z praktické analýzy jevištních prvků a sestavit jejich gramatiku k reorganizaci a k obnově. Schlemmer ví, že v jeho době převažuje mechanizace a abstrakce; směřuje k totálnímu umění: neosobnímu a nadosobnímu, univerzálnímu, stejně jako individuálnímu.

Bauhaus, zvláště po svém přemístění do Dessau, kde disponuje experimentální scénou, mu umožňuje celou řadu souvislých pokusů, které - ač patří do oblasti výzkumu - ponechávají zároveň dost místa radostnosti burleskních slavností. "Recept, podle něhož postupuje divadlo Bauhausu", píše Schlemmer ve svém deníku v květnu 1929, "je zcela jednoduchý: co nejméně předsudků; přistupovat ke světu tak, jako by byl právě stvořen; nehlobat o věcech se smrtelnou vážností, ale nechat je, aby se opatrně ale svobodně vyvíjely; být prostý, ne však chudobný /"prostota je moc velké slovo"/; je lépe být příliš prostý než strojený či emfatický; nebýt sentimentální, nýbrž důvtipný. To znamená říci vše a neříci nic! Možná ještě spíš vycházet z elementárního. Co to znamená? Vyjít z bodu přímky, jednoduché plochy, vyjít z prosté kompozice ploch; vycházet od lidského těla a z jednoduchých barev, červené, modré, žluté a černé, bílé, šedé. Vystihnout různé struktury hmot - skla, kovu, dřeva atd., - a dobře si je osvojit. Vycházet z prostoru, z jeho zákonů a z jeho tajemství a nechat se 'okouzlovat'. Znovu: je řečeno vše a není řečeno nic, dokud tato slova a tyto myšlenky nebudou prožity a naplněny smyslem. Vycházet z poloh těla, z jeho pouhé přítomnosti, ze stoje, z chůze a posléze ze skoku a z tance. Neboť udělat krok je dobrodružství, právě tak jako zvednout ruku nebo pohnout prstem". A Schlemmer by byl mohl dodat: "Umož-

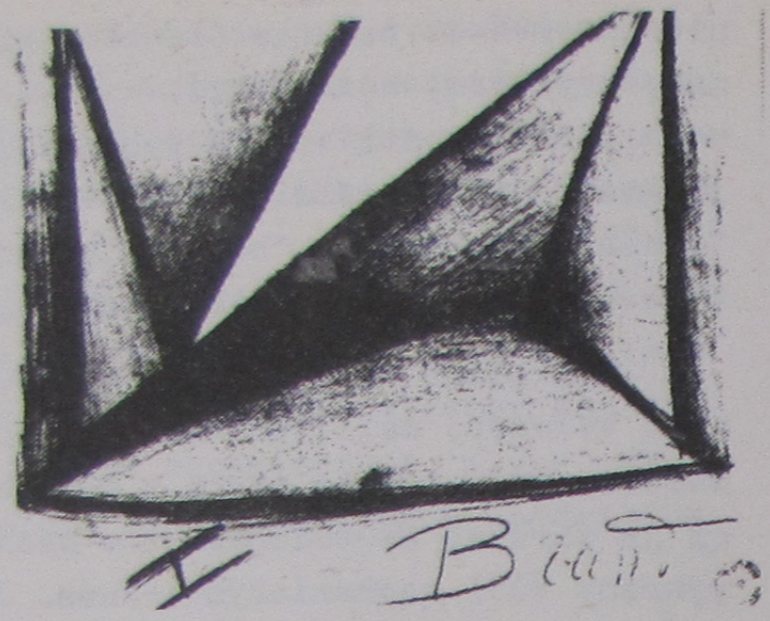
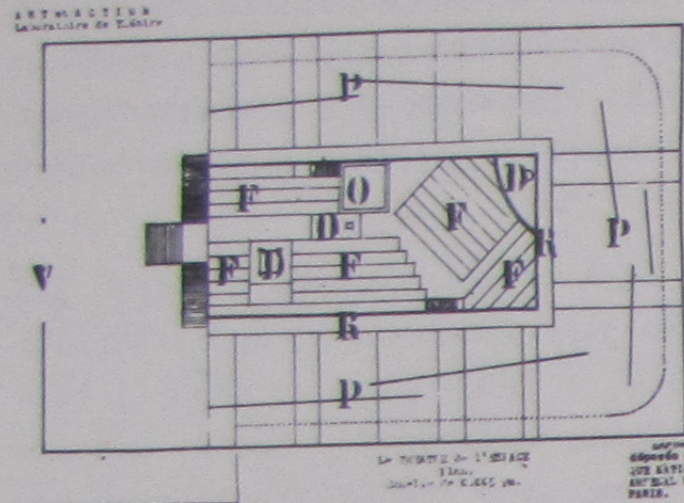
nit intervenci nejprostším rekvizitám, matovým nebo průsvitným zástěnám, krychlím, koulím atd. a hrát světlem prostřednictvím projekce nebo průsvitnosti". Duch výzkumů, Oskarem Schlemmerem určený s takovou jasností, opravdu dominuje v tvorbě jeho "prostorových dramát", tance "tvarů", "posunků", "holí", "kovu", "obručí", jejichž koncepce se datuje z let 1926-1929 (obr. 44-46).

Schlemmer nezavrhuje člověka, i když trikot a maska, které pro něho vytváří, mají tendenci odnímat mu jeho individualitu. Je naplněn obdivem vůči tomuto tvorbu z masa a krve, z inteligence a vědomí, který je zároveň nejdokonalejším mechanismem. Vyslovuje proto některé výhrady vůči mechanickým scénám. Jistě mu jeho představitelství dovoluje zahlédnout "podívané, jejichž děj spočívá v podstatě v pohybech tvarů, barev a světla", představuje si také scénu, v níž by byla konfrontována jedna lidská postava s dvěma obřimi loutkami, ale jeho Figurální kabinet, který v letech 1922-1926 prošel několika verzemi, není vzdor tomu, že se tak může jevit, mechanickým baletem. "Napůl pouťová střelnice, napůl metaphysicum abstractum" uvádí na scénu dvacet plochých, groteskních a výrazně zbarvených figur, jejichž jednoduché pohyby - podle prostorových os - jsou ovládány manipulanty, skrytými pod jejich kostýmy.

Stejně tak je tomu s Mechanickým baletem K. Schmidta, G. Teltchera a F.W. Boglera, uvedeným v Jeně v roce 1923 v "Týdnu Bauhausu": abstraktní namalované tvary se pohybují prostorem, jsou to však tanečníci, neviditelní ve svých černých trikotech, kteří je animují. Je možné si vzpomenout na Mechanický balet George A. Adamse-Teltschera, pojatý ve stejném duchu, neboť i zde se zdá, že přítomnost lidského manipulátora z jeviště ještě nevymizela.

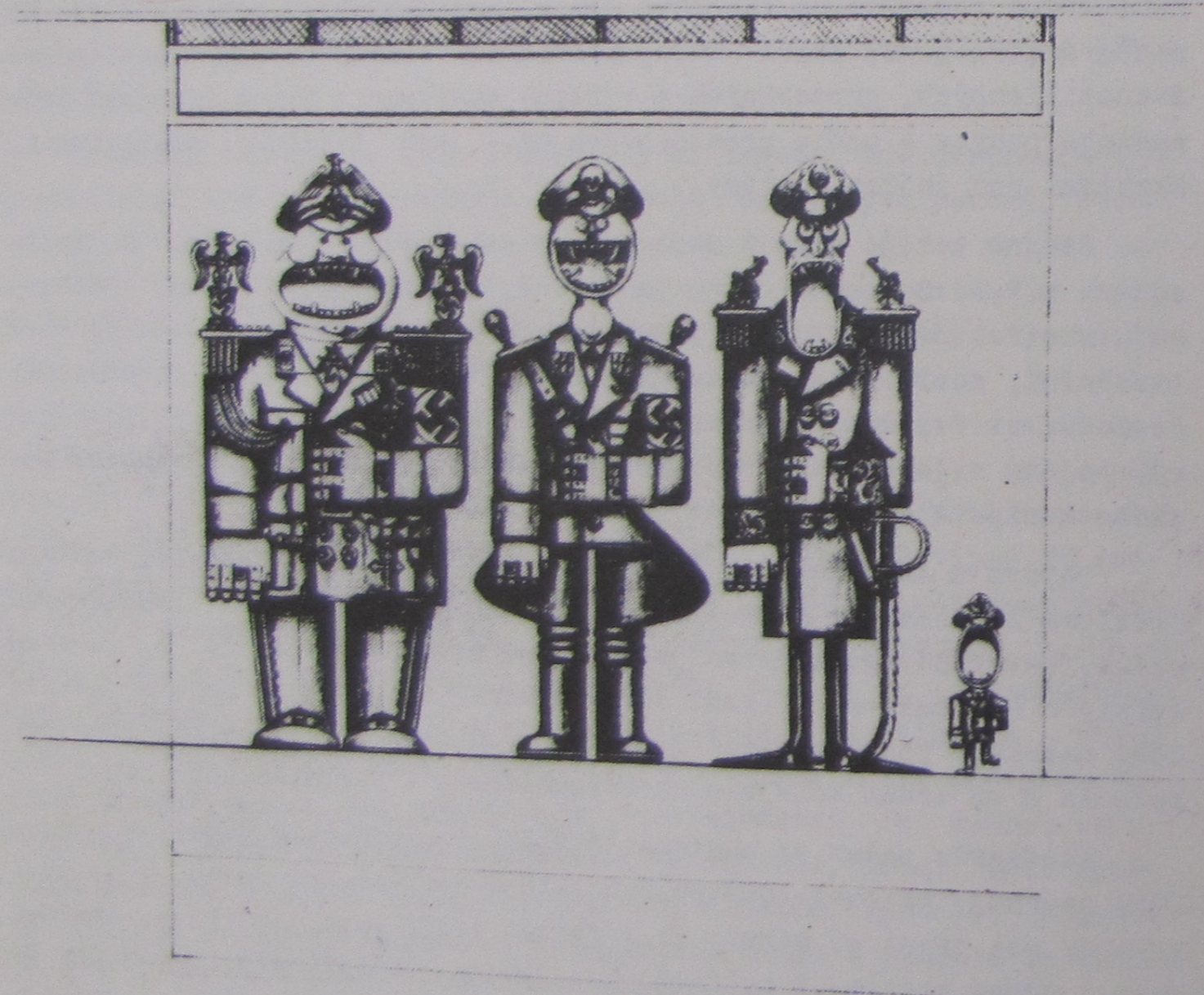
Teprve u Andrese Weiningera, Heinze Löwa a - mimo Bauhaus - u Kieslera lze hovořit o skutečných mechanických baletech. Mechanická scéna, navržená Weiningerem pro hudební revui, spekuluje s pohybem svislých a vodorovných pruhů různých barev v prostoru. Maketa Heinze Löwa navrhuje pohyb různých geometrických prvků, mezi nimiž jsou dva kotouče a po třech kolejnicích rovnoběžných s portálem (obr. 47).

Kieslerův pokus je systematictější. Pro vídeňský festival v roce 1924 navrhuje railway-theatre. Projektuje mechanickou scénu, jejíž program by měl trvat 45 minut: její základ tvoří prvky ze dřeva, sametu, gázy a různá plátna. Z počátečního, jakoby obdélníkového trychtýře se rozpadávají jednotlivé tvary, vznikají a rozvíjejí se četné obrazy, aby se posléze vrátily do původního stavu.

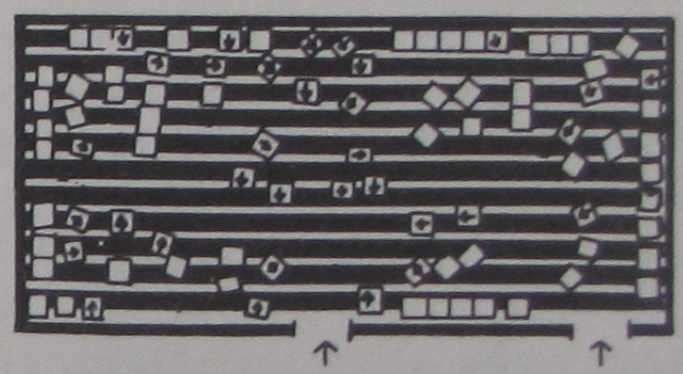
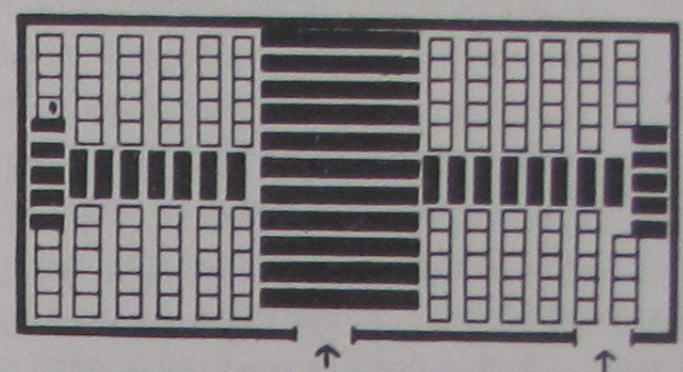
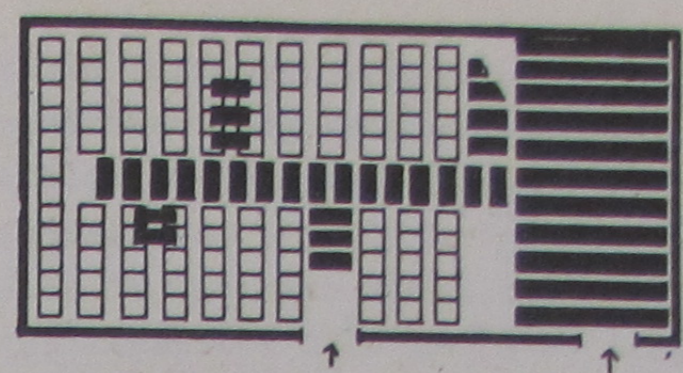


XV. E. Autant: Pódorys Divadla prostoru, Paříž 1937

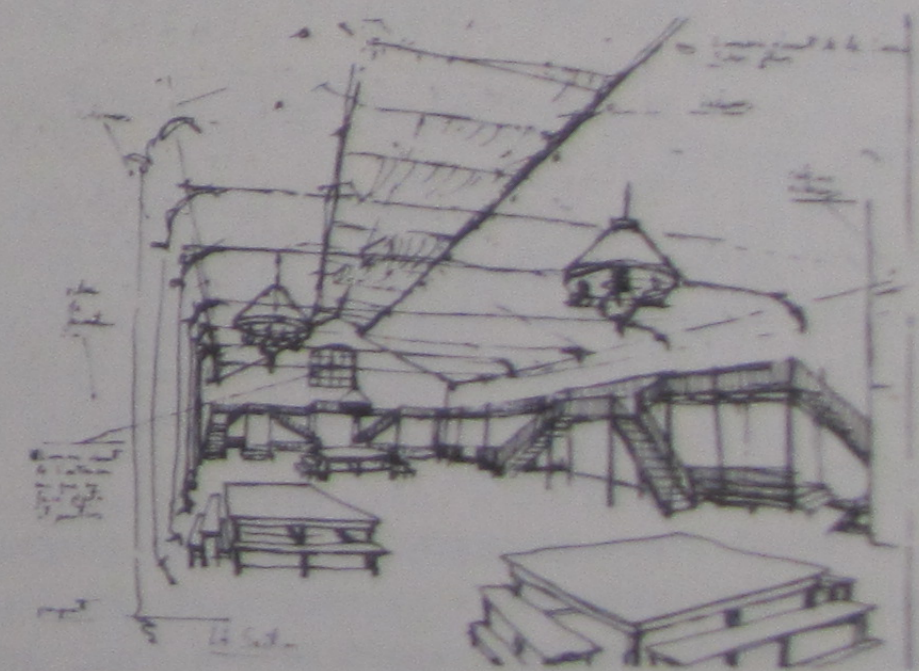
XVI. G. Pitoëff: H. Ibsen, Brand. Théâtre des Mathurins, Paříž 1928, r. G. Pitoëff



XVII. W. Minks: B. Brecht, Švejk v druhé světové válce. Ruhrfestspiele, Recklinghausen 1967, r. P. Palitzsch



XVIII. Pódorys tří prostorových dispozic J. Grotowského v Divadle laboratoři :
 1. G.G. Byron, Kain, Opole 1960
 2. Kalidása, Šakuntalá, Opole 1961
 3. A. Mickiewicz, Dziady, Opole 1963



XIX. Kolektivní dílo souboru Théâtre du Soleil. Cartoucherie de Vincennes 1972, r. A. Mnouchkina

V roce 1924 Kiesler vytvořil elektromechanickou dekoraci pro Čapkovu R.U.R., skutečný reliéf, jehož jednotlivé složky jsou uváděny do pohybu; na jednu část je promítán film a celek je podroben nárazům pohyblivých barevných světél.

VÝZKUMY A SYNTÉZY

Francie v dobách Cartelu

Ve Francii existuje v době mezi dvěma válkami středisko experimentálního divadelního výzkumu, jehož činnost je podstatná, i když zasahuje jen omezený okruh obecnosti. Od roku 1911 do roku 1951 uvedla laboratoř Art et Action, založená architektem Edouardem Autantem a jeho manželkou, herečkou Louisou Larou, 402 představení 112 děl 82 autorů, a to za součinnosti většinou amatérských herců. Její nejproduktivnější a nejvýznamnější období trvá od roku 1921 - kdy manželé Autant-Lara proměnili půdu svého domu na Montmartru v divadelní studio se skromným vybavením - do roku 1933.

Jaké jsou cíle a metody tohoto střediska? - Na tuto otázku odpovídají jeho zakladatelé:

"Jde o určení pravidel, která se budou vztahovat k režii textu, ke kompozici dekorací, k dialogu, ke světlům, k utváření hry interpretů podle zásadní koordinace, která má své oprávnění při divadelní evokaci.

Princip scénické dominanty se musí vždy jevit právě tak prostý jako oprávněný; to však předpokládá pracnou syntézu, vyzkoušenou a vyžadující ode všech kolektivní elán ve službách takto individualizovaného díla.

K tomu je zapotřebí vytvořit totální spolupráci všech aktivních prvků jeviště /.../".

Nejde o to, smést všechno se stolu jako v Bauhausu a znovu prozkoumat jednu po druhé různé divadelní složky, jde o experimentaci v oblasti dramaturgie /objevování málo hraných nebo zapomenutých děl a uváděním nových anebo takových, která původně nebyla určena pro jeviště, montáží a pokusů se spontánní komedií/ a také v oblasti jevištní realizace, scénografie.

Pokud jde o scénografii, výzkumy skupiny Art et Action se rozvíjejí ve dvou plánech: v divadelní dekoraci a v divadelní architektuře. V ovzduší chudoby, která ovládá osudy laboratoře, nemůže samozřejmě jít o výzkumy v oblasti strojního vybavení, nýbrž v oblasti

zásad a umělecké invence. Upouští se od složitých technik stejně jako od každé stereotypní mašinerie, naturalismus je vyloučen a animátoři Art et Action projevují zřetelnou zálibu ve více či méně abstraktním symbolismu, v němž se dekorace stává "emblematickým vnuknutím díla". Jsou to dekorace symbolické, alegorické, dokonce epigrafické /pro Apollinairova Zloděje (obr. 48)/, dekorace různých scénografických systémů: postupné, univerzální, simultánní /Claudelův Zlatohlav, 1924/ nebo kinetické. V dekoracích jsou kombinovány jednoduché prvky: jednou se využívá transparence /Svaté hodinky Johanky z Arku/, jinde jsou postupně použity paravány a promítaná pozadí /Claudelův Polední úděl/. V Théodicée jsou smontována jednoduchá bílá nebo černá tělesa jako stavebnice proměnlivých konstrukcí na bílém pozadí, zatímco v Ecce Homo jediný panel v různých polohách stačí pomocí světla vytvářet jednotlivá scénická prostředí. K Fanfáře jarního dne /La Fanfare d'un jour de printemps/ byly dokonce navrženy dekorace, které se pohybovaly za čtverečkovým rastrem. Jsou to vynalézavá řešení, jako například to, které bylo navrženo pro Liluli Romaina Rollanda, kde dav je z velké části představován stínovými obrázky, které na plátno vrhají loutky vytvořené Franzem Masereelem. Autory dekorací jsou Edouard Autant, jeho syn Claude Autant-Lara, jeho neteř Akakia Vialová, malíř Fauconnet, autor groteskních symbolických kostýmů pro Slovo o hrách světa /Dit des jeux du monde/ a Josef Šíma, jehož tehdejší surrealismus podivuhodně souzní s duchem Peruánského kata jeho přítele Ribémonta-Dessaignese.

V oblasti divadelní architektury vyhledávají animátoři Art et Action různé struktury, souladné s dramaturgickými formami, které prosazují nebo které hodlají uvádět do praxe. Hlavním projektem byl však návrh Divadla prostoru /Théâtre de l'Espace/, které mělo předvádět v rámci Světové výstavy v roce 1937 rozsáhlé podívané /Kovy, Tkaniny apod./. Na neštěstí administrativní rozpory znemožnily jeho realizaci. Rodina Autant-Lara byla dokonale informována o současných divadelních hnutích; znala realizace sovětské avantgardy a měla příležitost objevit Divadlo prostoru I. Solaka v Zoliborzi u Varšavy, které zorganizoval architekt Szymon Syrkus: scénická pásma byla rozdělena mezi diváky a v inscenacích byly aplikovány zásady simultaneity. Divadlo prostoru navržené Edouardem Autantem tyto struktury přejalo a doplnilo: uprostřed je rozlehlé obdélníkové "prostranství" a mezi diváky jsou rozmístěny jednotlivé hrací plochy, které mohou být vybaveny dekoracemi. Ústřední obdélníková plocha je určena rovněž pro dekorace a pro velké masové scény. Divák je tak věleňen do podívané i