EXPERIMENTÁLNÍ DIVADLO

SESTAVIL PAUL PÖRTNER

ALEXANDER TAIROV
KURT SCHWITTERS
OSKAR SCHLEMMER
ANTONIN ARTAUD
JEAN-L. BARRAULT
MARCEL MARCEAU
L. MOHOLY-NAGY
BLAISE CENDRARS
JACQUES POLIERI
FRIEDRICH WOLF
ERWIN PISCATOR
ADOLPHE APPIA
FERNAND LÉGER
F. T. MARINETTI
V. MEJERCHOLD
F. J. KIESLER
E. G. CRAIG

DOKUMENTY
SVĚDECTVÍ
OBRAZY

ORBIS

EDICE HORIZONT

SVAZEK PRVNÍ

EXPERIMENTÁLNÍ DIVADLO

SESTAVIL PAUL PÖRTNER

Pörtnerova kniha chce ve stručnosti, mnohdy až lapidární zkratkou, seznámit s výsledky nejdůležitějších pokusů, které vznikly z vědomí neomezených možností moderního scénického prostoru a chtějí zbavit divadlo otrocké závislosti na konvenci a stagnaci, vlastní stávajícímu divadlu.

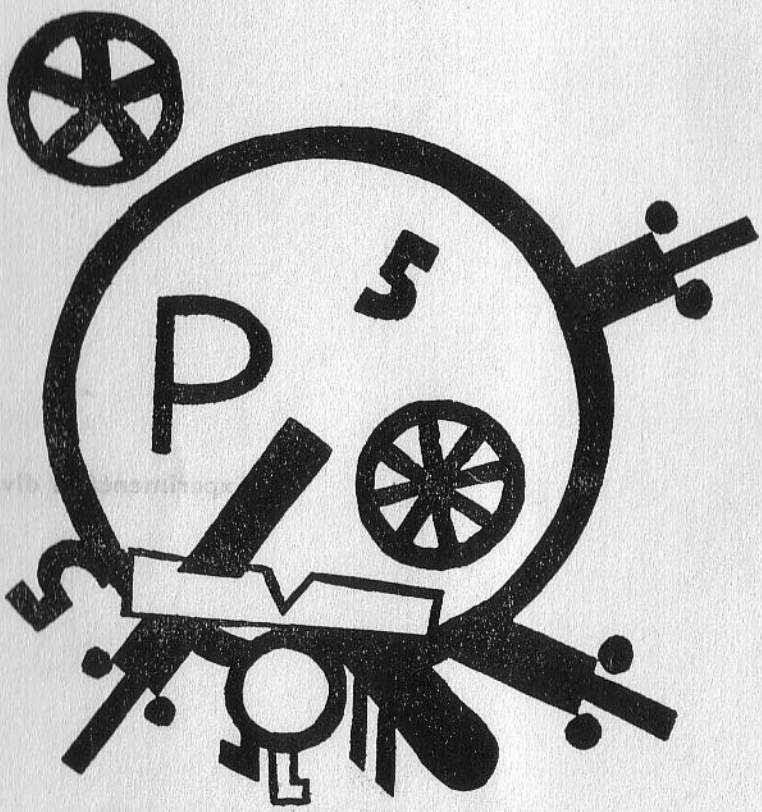
Výsledky pokusů velikých experimentátorů, mezi nimiž nechybí taková jména jako Appia, Craig, Marceau, Piscator, ale i Léger, Moholy-Nagy, Picasso, svítí nadále jako maják do budoucnosti, neboť jen málo impulsů z jejich bohatého odkazu přešlo do praxe současného divadla.

Ačkoli nelze očekávat, že idea „totálního divadla" ožije v celé plnosti jejich představ, zůstává nicméně naděje, že sebevědomí divadla jako svébytného uměleckého druhu zesílí, že experimenty se specificky divadelními prostředky budou vedeny dále, aby se tak z dílčích událostí stala skutečná divadelní událost, ve které se spojí experiment formy s novým obsahem.

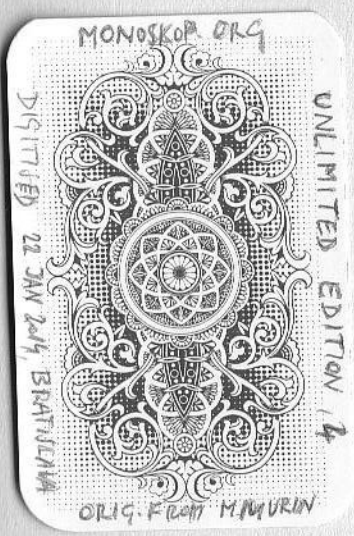
Kniha může být cenným podnětem v našem soudobém uměnovědném myšlení a má význam i pro historii předválečného divadla, která má právě v této oblasti mnoho neujasněností a bílých míst.

ORBIS

Experimentální divadlo



L. Moholy-Nagy: Linoleoryt



Paul Pörtner

Experimentální divadlo

Přehled
Dokumenty
Kresby
Fotografie

Orbis
Praha
1965

Obsah a seznam vyobrazení

Obsah

7 Předmluva

Přehled
10 Adolphe Appia
17 Edward Gordon Craig
24 Futuristické divadelní manifesty
27 Ruská divadelní revoluce
42 Divadelní reformy v Německu
60 Avantgarda francouzského divadla
71 Art et Action
79 Hlavní rysy

Dokumenty
84 Adolphe Appia
Osvětlení 84
Živé umělecké dílo 85
86 Edward Gordon Craig
Schody 86
Pohybové studie 88
90 F. T. Marinetti
Manifest 90
Drama předmětů 92
Abstraktní syntéza 93
94 Enrico Prampolini
Sféra futuristického jeviště 94
Schematické znázornění 95
Mnohorozměrný prostor 96
97 Alexander Tairov
Režisérovy zápisky 97
101 Kurt Schwitters
Merz-divadlo 101
104 Wassily Kandinsky
O abstraktní jevištní syntéze 104
Jeviště 105
106 Oskar Schlemmer
Člověk a figurína 106
Figurální kabinet 110
112 László Moholy-Nagy
Divadlo totality 112
Prostředky 113
115 Friedrich Wolf
Jevištní obrazy 115
116 Blaise Cendrars
Divadlo rukou 116
117 Fernand Léger
O divadle podívané 117
121 Friedrich Kiesler
Zákony kukátkového jeviště 121
124 Xanti Schawinski
Hra, život, iluze 124
127 Jacques Polieri
Partitura pro nefigurativní divadlo 127
Technická partitura 128
130 Erwin Piscator
Technika 130
Nová představa o světě – nové prostředky 131
139 Osobní údaje

Dodatek
159 Bibliografie
161 Chronologický přehled
163 Překladatelova poznámka
164 Poznámky a pramenné údaje
173 Seznam vyobrazení

K ilustracím v textu

2 L. Moholy-Nagy: Linoleoryt
8 F. Léger: Stvoření světa, opona
15 E. G. Craig: Dřevoryt k Hamletovi
23 E. G. Craig: Fortinbras, dřevoryt
41 M. Larionov: Djagilev na zkoušce
59 F. J. Kiesler: Diagramy k univerzálnímu divadlu
77 F. Léger: Dva kostýmy ke Stvoření světa
80 M. Marceau: Režijní skica ke Smetišti
111 O. Schlemmer: Planimetrické a stereometrické vztahy v prostoru
138 Foregger: Mechanický tanec

K obrazové příloze

za stranou 16 snímky 1–13
64 snímky 14–31
96 snímky 32–46

Vysvětlivky k vyobrazením viz stranu 174 atd.

Předmluva

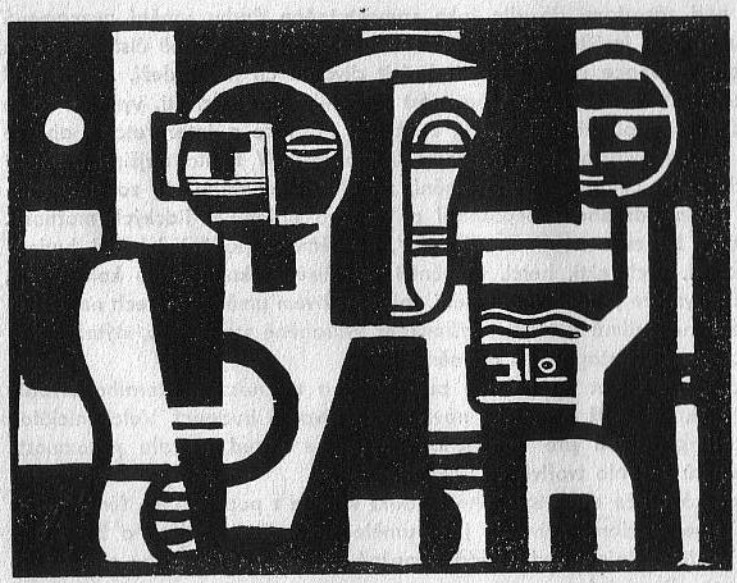
Již přes padesát let se neustále opakují pokusy o vytvoření nového divadla. Stejně jako si od začátku našeho století určovalo výtvarné umění nové estetické zásady a budovalo si tvůrčí sebevědomí „moderního umění", rovněž nově se orientovalo i divadlo a snažilo se v teoretických návrzích i praktických experimentech nově stanovit své místo, aniž se ovšem obecně stalo „moderním divadlem".

Zamýšlet se nad zásadami divadla jako samostatného druhu umění neznamená omezovat či usměrňovat jevištní praxi, nýbrž znovu objevovat původně čistou podobu divadla. Základní tendence nových teorií: Vrátit divadlu co mu náleží, „odpoutat" je od vztahů k literatuře a k hudbě, povznést je z jeho podřízenosti, vymanit je ze sféry reprodukční napodobitelské činnosti, z oblasti ilustrace a interpretace, aby se mohly uplatnit jeho nejvlastnější a nejkrajnější možnosti. V tomto nejširším smyslu se divadlo pokládá za centrum živého umění, za oblast spontánnosti, za universum obrazivosti, za místo lidského sebepoznání a volného uplatnění lidských možností. Tyto obrysy utvářejí horizont „totálního divadla", na němž se podílejí básníci, hudebníci, malíři, sochaři, architekti, herci, tanečníci a režiséři jako na díle kolektivním, jako na umělecké syntéze jednotlivých umění, jako na živém umění ze všech nejvyšším.

Divadelní praxe nezaujímá k těmto myšlenkám vyhraněné stanovisko, nýbrž kolísá mezi konvencí a odvahou, stagnací a proměnou.

Tato kniha chce poukázat na některé prostředky a možnosti moderního divadla a připomenout jiné, dnes již historické návrhy pro divadlo budoucí. Velcí iniciátoři a experimentátoři pracovali pro budoucnost, která se dosud nestala přítomností. Pouze málo podnětů zasáhlo tvořivě do vývoje.

I když nelze očekávat, že duch totálního divadla vzlétne z popela jako fénix, přesto zbývá naděje, že sebevědomí „divadla jako uměleckého díla" vzroste a že s prostředky specificky divadelními bude nadále možné experimentovat, aby se divadlo stalo vskutku jevem divadelním.



F. Léger: Stvoření světa, opona

Adolphe Appia

Na počátku se objevuje nová teorie inscenace (La Mise en Scène du Drame Wagnerien, Inscenace wagnerovského divadla, Paříž 1895), která vychází z hudebně slovního dramatu Wagnerova, ale myšlenkově je rozhodným krokem do budoucna. Jevištní ztvárnění je nově vymezeno jako umělecká tvůrčí oblast do všech estetických důsledků. Hudba jako čistý čas se na scéně ztělesňuje prostorově. Pro přeměnu dramatického textu nebo hudební partitury v divadelní představení platí zvláštní zákony jevištního dění. Je dodnes nepřekonanou zásluhou Appiovou, že zevrubně zkoumal otázku uměleckých zásad jevištního ztvárnění.

Prostor

Jeviště je živoucím prostorem. Hudbou – a v přeneseném smyslu poetickou řečí – daný děj se převádí v pohyb jako jednotu prostorového a časového utváření. Prostorovost jeviště je tedy vymezena pohybem. Téměř současně s objevem čtvrté dimenze ve fyzice koncipuje Appia divadlo v podstatě prostorové jako fenomén pohybový.

První polemický čin této novoty míří proti malované jevištní dekoraci jako proti dvojrozměrné realitě, která předstírá trojrozměrnou iluzi. Nehledě na to, že zrakový klam nikdy nemá uměleckou hodnotu, vytváří malovaná dekorace zřejmý protiklad s živým pohyblivým plastickým tělem interpretovým. V době Appiově vládla neomezeně a určovala v rozhodující míře jevištní pojetí. Její konvenční vládě se podřídil i Wagner. Appia podrobuje ilustraci jevištního textu malířstvím ostré kritice: 1. Malovaná dekorace je statická. Složka v podstatě malířská fixuje pohyb. 2. Dekorace vyžaduje stejnoměrné osvětlení, obsahuje vlastní světla a vlastní barvy, vylučuje aktivní použití světla na scéně. Pohyblivé světlo reflektorů však také maluje světlem, stínem a barevnými dojmy, které jsou specificky scénickou malbou a odhalují prostor jako plastický jev. 3. Namalovaná dekorace buď vytváří z herce svoji součást výběrem

a utvářením kostýmu. Pak tedy herce degraduje v pouhou postavu oblečenou do kostýmu a používá jej k „živým obrazům". Nebo interpreta pomíjí a existuje sama o sobě, zatímco herec naproti tomu hraje jako „živoucí realita, které se světlo a stín netýkají a kterou nelze uvést v organický soulad s namalovanými předměty. Osvětlení, jež platí malbě, není určeno herci, ale přesto jej ozařuje. Osvětlení, určené herci, zasahuje i malbu a porušuje její obrazový aspekt. Tyto zřejmé rozpory vedou k nutnosti nastolit mezi výrazovými prostředky scény racionální hierarchii."[1] 4. Dekorace pomáhá označit místo děje a zastupuje některé textové údaje, jež nemůže bezprostředně převzít ani herec ani scénické zpodobení. Poskytuje orientaci, týkající se většinou mimoumělecké reality. Tato napodobující tendence nemá usilovat o žádnou iluzi, nemá být nikterak vybavena detaily, nýbrž má zaujímat místo mimo výrazové složky scény. Dekorace je tu pro informaci a nahrazuje tabulku s názvem scény shakespearovského divadla. A jen proto, že napsané slovo vytváří ještě větší protiklad s tělem, které jedná a mluví, že to je rudiment textu za hry čtený, ukládá Appia dekoraci, aby podávala tyto údaje. „Stejně jako shakespearovská tabulka neuváděla jednotlivosti krajiny či architektury, bylo by rovněž obsahem obrazového znaku pouze zcela stručné označení a tím by znak neobsahoval ani o jedinou čáru víc, než kolik je třeba k naší okamžité informaci. Výhodně by tabulku nahradil, a nic víc."[2]

Zde jde Appia ještě dál. Oprošťuje inscenaci od takzvaných „scénických poznámek" autorových. Když autor „před každé dějství napíše, že scéna představuje to či ono, činí tak proto, aby usnadnil četbu svého dramatu".[3] Jde však výhradně o transpozici poeticko-hudebního výrazu textu, o vyjádření prostorovosti obsažené v časovosti napsaného dramatu, a pro to mohou být směrodatné pouze rytmické struktury. I poezie se má stát prostorem. Scéna nemá rekonstruovat žádná místa mimoumělecké „reality", nýbrž budovat volné prostorové vztahy, realizovat rytmickou podobu poeticko-hudebního díla.

„Inscenace nesmí divákovi předvádět nic, co nenáleží k prostoru, vznikajícímu z poeticko-hudebního textu."[4]

V tomto náběhu plynoucím z ideální umělecké autonomie hudby chápe Appia – a tím daleko předbíhá svoji dobu – novou základní dimenzi malířství, předjímající některé později rozvedené zásady abstraktního umění. Roku 1899 Appia píše: „Jsme vládci nad tvary a pohybem, nad světlem a barvou: obrazy, které je naše oko s to vypátrat ve všedním životě, nezahrnují s konečnou platností všechny možnosti. Vědec to dobře cítí, pohrouží-li nějakou pomůckou (mikroskopem či teleskopem) zrak do

onoho podivuhodného nekonečna."[5] Můžeme si velice dobře představit obraz či sled obrazů, jejichž struktura naprosto nezáleží na náhodném uspořádání, jak je vnímáme v přírodě."[6] „Okolnosti hudby, vzhledem ke skutečnosti nenormální", lze přenést na malířství. Jako hudba abstrahuje hluky a tóny, nacházející se ve všední zkušenosti a v realitě, ve prospěch jejich čistého výrazu, budiž i scénický obraz „vizí vyrůstající z hudby". Má vyjadřovat jako hudba vnitřní podstatu každého jevu v kompozici barev a tvarů. Scénický výtvarník nevytváří však tuto „vizuální hudbu" na plátně, zadních prospektech a kulisách, nýbrž prostorově. Maluje aktivním světlem a tělesy, na nichž se světlo objevuje. Tato tělesa jsou kromě pohyblivých organických postav herců plastickými stavebními prvky, členícími prostor.

Appia se odvrací od malované jevištní dekorace a zabývá se zanedbanou oblastí jevištní podlahy. Zde objevuje „terén" pro pohyb. Rozvíjí princip „praktikability": různě utvářená – většinou podle ideálních geometrických poměrů konstruovaná – podia (praktikábly) rozličného objemu jsou rozestavena v určitých odstupech a vytvářejí zcela určité, jasné prostorové hodnoty: „rytmické prostory", které nejsou samoúčelem, nýbrž slouží především umístění a pohybu herců v prostoru. Tyto holé praktikábly nic nepředstavují (dejme tomu skály, ledové kry, domy či věže), nýbrž jsou čistě prostorovými elementy. Vyjadřují toliko prostorové vztahy, spolu s pohyby herců a s hrou barevného živého světla vnášejí do prostoru zvuk. Budují poetické místo podle měřítek hudby, obsažené v textu.

Světlo

„Čím je v partituře hudba, tím je v oblasti scénického pojetí světlo."[7] „Světlem maluje básník slova a hudby svůj obraz."[8] Světlo je na scéně hlavním zdrojem výrazu.

Na Světové výstavě 1889 postřehl Appia prvně možnosti elektřiny – tenkrát neslýchané novoty – pro jevištní osvětlení. Všímá si dodnes nevyužitých důsledků tohoto technického výrazového prostředku pro scénu a vyznačuje základní rysy jeho užití.

„Existence světla je něco tak nesrovnatelně naivního a prostého, že to nelze analyzovat."[9]

Nejprostším osvětlením je světlost, rozptýlené celkové osvětlení. Vlastním výrazným světlem je jednající a utvářející světelný paprsek reflektorů, který z rozličných bodů

proniká prostorem. Jeho účinek je dán stínem, jeho výraz určen překážkami, které se mu staví do cesty, plastickými předměty scény. Světlo kreslí jasné obrysy a světlo rozsvěcuje barvy předmětů a vnáší vlastní barvy do scénické kompozice. Vytváří scénickou atmosféru – náladou světla a jeho proměnou. Se světlem, s jeho barevnými škálami a různými stupni intenzity lze pracovat tak bohatě, jako bychom hráli na varhany. Toto užití světla po vzoru hudby je geniálním návrhem Appiovým.

I když je Appia zcela „okouzlen symbolismem", dovede překonat symbolické utváření světla a použití barev. Jeho světelná nálada nemá znamenat nic jiného než světelné poměry, stejně jako v hudbě jsou tónové intervaly a tempa také pouze hudebními vztahy.

„Plynulost" a „ovladatelnost" světla dává jevištnímu ztvárnění v optické oblasti možnost zcela nového rázu i vývojových schopností. Appia otvírá nové výhledy. Vypořádává se s konvencemi, ošklivi si a zatracuje „rampu", která vnucuje rysům hercovy tváře zkreslující reliefní účinek a způsobuje „zvrácené překroucení smyslu". Appia odstraňuje sufitové osvětlení a odsuzuje vlastně celý systém kukátkového jeviště, aniž může dát precizní návrh na nějakou architektonickou obnovu. Nicméně poukazuje na příkladné poměry antického otevřeného divadla, na amfiteátr, který zcela obklopoval scénický prostor nebo jej ohraničoval horizontální jevištní zdí. Tato zeď „nebyla oponou, nýbrž zásadně zbudovanou hranicí mezi dramatickým příběhem a divákovým přáním. Řek si ztotožňoval činohru s jejími mezemi. My jsme činohru přes tyto meze přenesli."[10] Portál se otvírá oponou, spatřujeme dekoraci, která působí iluzi prostoru a nivelizuje jevištní pojetí. Hlediště a jeviště jsou dva zcela rozdílné architektonické útvary. Appia navrhuje, abychom místo kukátkového divadla vytvořili provizórium, abychom toliko hlediště vybavili maximálními optickými a akustickými podmínkami, avšak jeviště vystavěli tak, že velikostí, hloubkou, osvětlením a „praktikábilitou" bude vždy vyhovovat danému představení. Tento důsledek budiž připomenut pouze na okraj. Nadhazuje architektonickou otázku, dodnes ještě nevyřešenou.

Představitel

V hierarchii Appiou definovaných výrazových prostředků scény stojí představitel na prvním místě, jemu slouží plastické utváření prostoru (praktikábilita) a optická

malba světlem. Čtvrté místo v hierarchii zaujímá dekorační malba jako občas nezbytná pomůcka k označení místa.

Představitel je jedinou „realistickou" složkou jeviště. Jeho postava je dána a jeho výrazové prostředky osobně ohraničeny. Jeho tělo má svou vlastní strukturu a může být modifikováno jen pohybem. Tělesný pohyb předpokládá ovládání těla jako nástroje. Proto požaduje Appia vývoj pohybové techniky a pohybového školení herce. „Virtuozita představitele tkví v nadnormální hbitosti, ve vláčné a poddajné pohyblivosti."[11]

Právě tyto „poddajné osobní prostředky" určují Appiovi herecké umění. Neboť ani představitel se nemá orientovat podle života, podle všední reality, podle mimoumělecký ch zkušeností. Nemá na scéně uplatňovat svou osobnost, nýbrž působit jistým „odosobněním" své duševní a rytmické osobitosti. Tato hercova disciplína směřuje k vědomému utváření výrazu, který není určen toliko tváří a rukama a nespočívá na mluveném či zpívaném slově, nýbrž se především formuluje v pohybu těla.

Také zde vychází Appia z kritiky divadelní praxe své doby, která se dodnes nijak výrazně nezměnila. „Divadlo se intelektualizovalo," píše. „Tělo je v něm toliko nositelem a reprezentantem literárního textu a jen takhle působí na naše smysly. Text neurčuje jeho pohyby a pozice, nýbrž k nim jen inspiruje. Herec interpretuje podle svého uvážení, co autor napsal. Ne jevištní ztvárnění jako celek, nýbrž interpretace role určuje velký význam jeho postavy na scéně."[12]

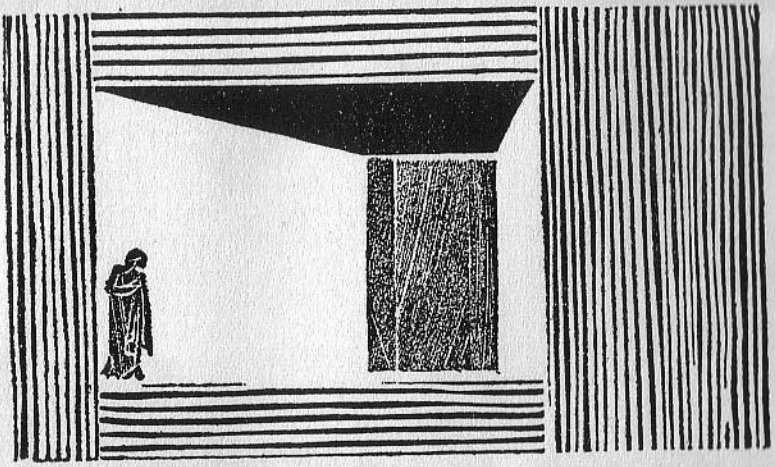
Stejně jako jiné výrazové prostředky scény vidí Appia i představitele jako prostorový fenomén. Hercovo tělo je prostorem, vydechuje prostor a utváří jej. Časové struktury řeči a hudby mají se proměnit v prostorové struktury plastiky, světla a tělesného pohybu. Lidské tělo je plastické i jasné, je středem všech tvárných postupů. „Uvědomujeme si prostor jen proto, že je naše tělo živým organismem. Jen naše tělo nám určuje způsob jednání. Toliko tělem a jeho prostřednictvím se utváří náš vztah k nehybným tvarům."[13] „Živý prostor je vítězstvím tvarů těla nad nehybnými neživými tvary."[14] Příklad: „Hranatý a nehybný svislý pilíř stojí pevně a neochvějně. Přibližuje se postava. Kontrast mezi jejím pohybem a klidnou nehybností pilíře vytváří specifický výrazový faktor, jaký by tělo nemělo bez sloupu a sloup bez pohyblivého těla. Vlnící se oblé kontury postavy se podstatně liší od rovných statických linií pilíře. Rozdílnost se zdůrazňuje silněji. Konečně se tělo opře o pilíř, jehož nehybnost mu poskytuje solidní oporu. Jedná. Konfrontace rozdílů darovala neživému tvaru život. Prostor oživl.

Předpokládejme však, že se pilíř toliko zdá nepoddajný a kompaktní, že by se jeho hmota mohla při sebemenším dotyku spojit s tvarem postavy, jež se s pilířem dostane do styku, že se živé tělo vpájí do měkké hmoty pilíře a ukládá do ní svůj život – tu by zároveň pilíř přestal být pilířem."[15]

Partitura

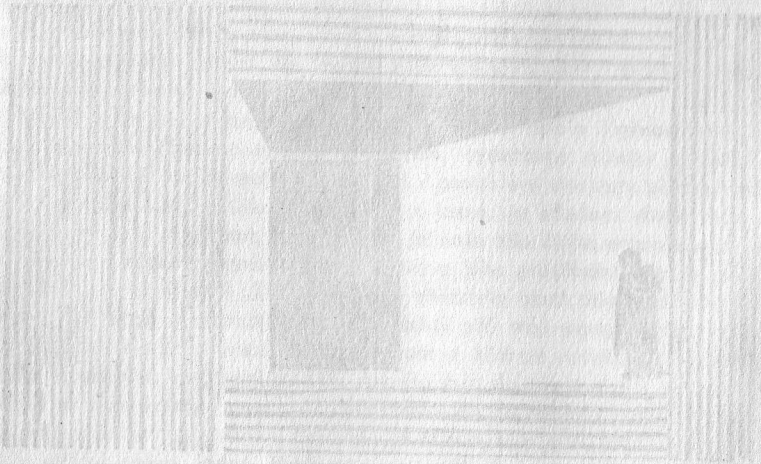
Applovým cílem je konstituovat inscenaci jako umělecké dílo co do podmínek a možností. Esteticky neurčité zařazení mezi výtvarné umění a poezii vede k řadě neurčitostí, které je nutné vyřešit, aby se toto „umění zobrazující" povzneslo na úroveň umění zobrazených (hudba, poezie), a aby se osvobodilo z pološera napodobujících, interpretujících, ilustrujících konvencí.

Když Appia svědomitě zkoumá důsledky, naráží na tvarovou neurčitost inscenační

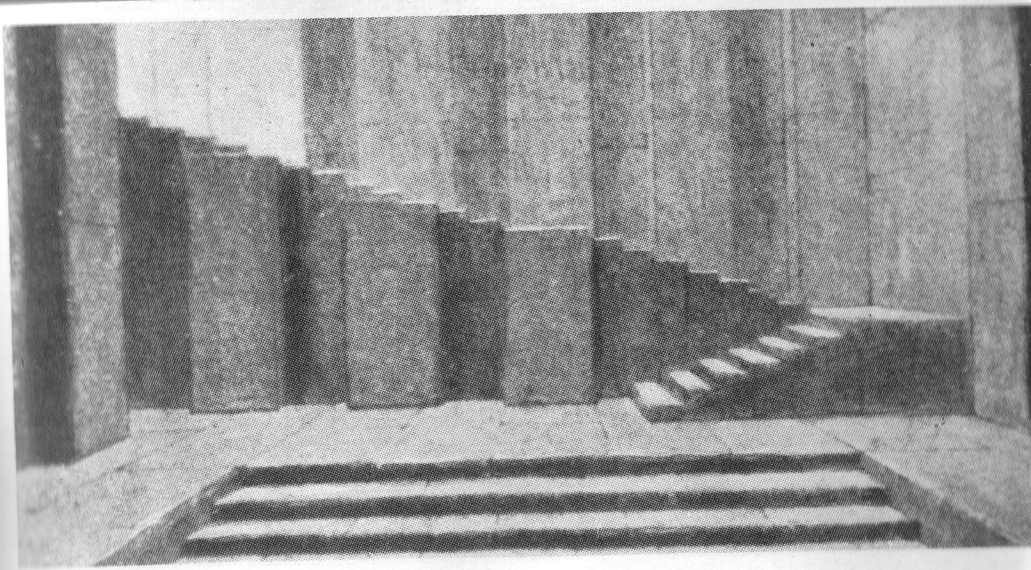


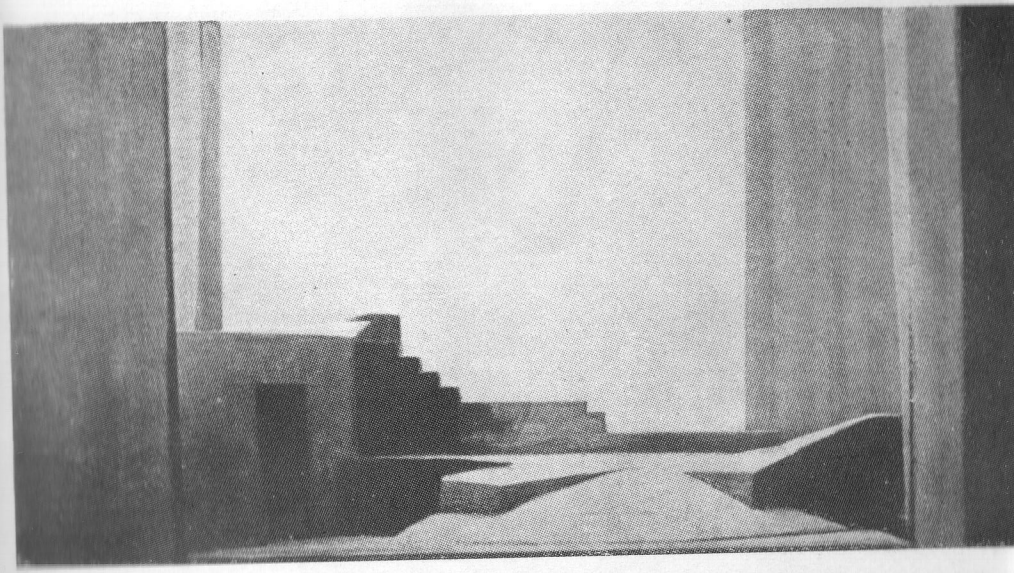
E. G. Craig: Dřevoryt k Hamletovi

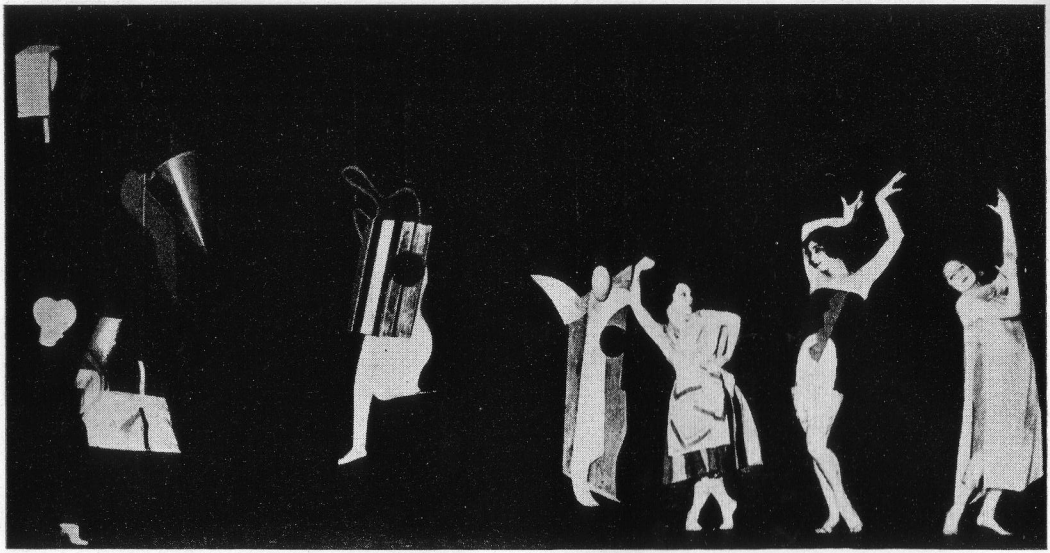
předlohy, tj. dramatického textu, resp. hudební partitury. Aby bylo možné inscenaci formálně upřesnit, byly by pro časový záznam dramatu nezbytné dalekosáhlé změny. Tak by bylo nutné vynalézt pro stanovení a řízení vskutku všech složek scénické kompozice nový systém zápisu. Kromě záznamu role pro herce – hudebními značkami a písmem – by musely existovat grafické značky pro pohybové prvky, pro vedení světla, změnu světla a změnu praktikáblů, – hieroglyfy jednoznačného významu. Tento utopický požadavek klade Appia ze svědomitosti. Jde mu o míru inscenace, totiž aby ve všem odpovídala napsanému textu. V pozdější době se několikrát uznávala nutnost inscenačního záznamu a za přípravné pokusy lze pokládat pohybové písmo Rudolfa von Labana (jeho choreografický systém značek), grafický záznam kroků navrhovaný Lotharem Schreyerem a partituru pro mechanickou excentriku, kterou vytvořil László Moholy-Nagy. Základní hledisko těchto pokusů se liší od Appiova náběhu: záznam inscenačních údajů není dílem básníka, nýbrž „scénického umělce", který přepracovává text pro představení.



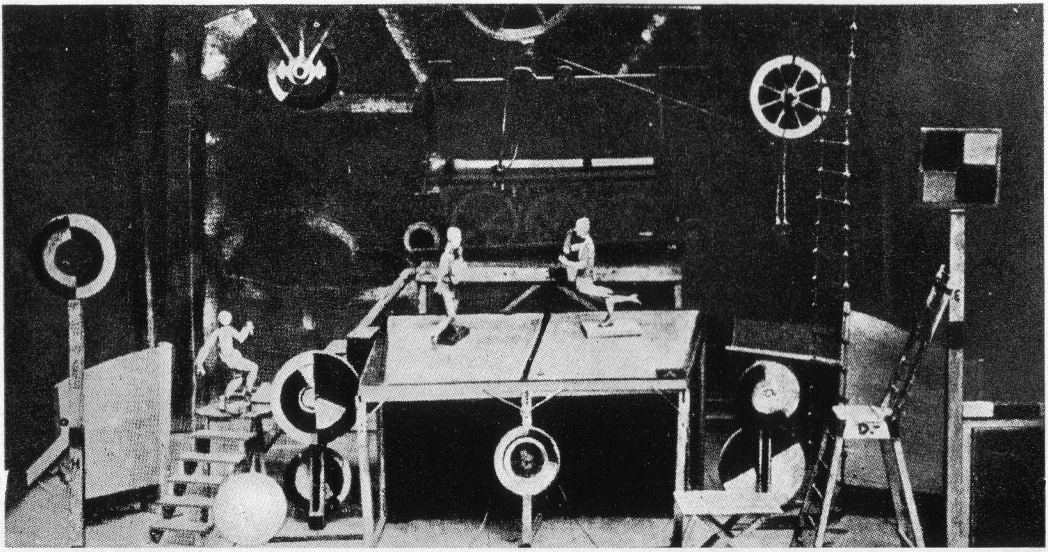
Snímek 1–13 ▶



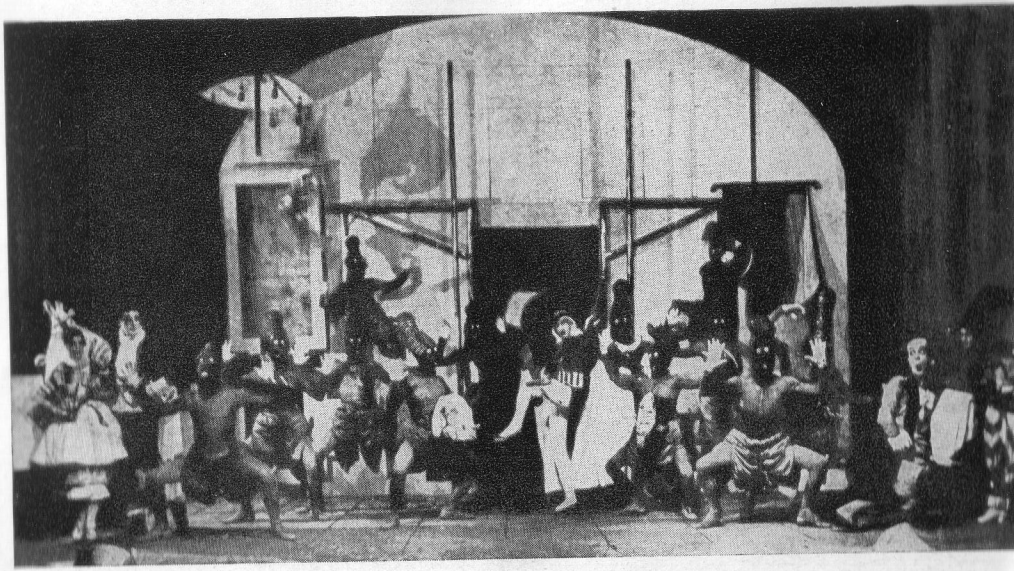


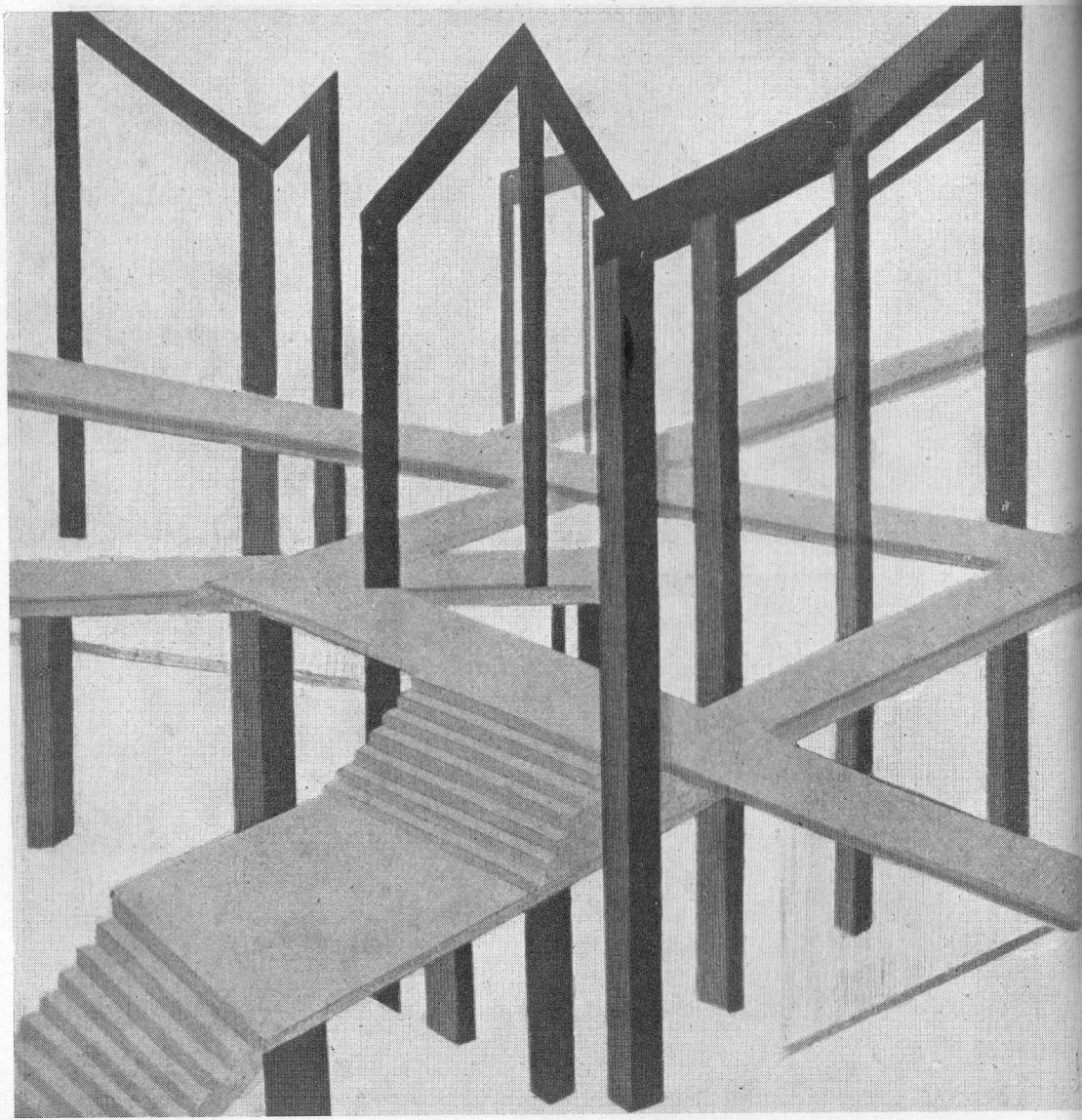


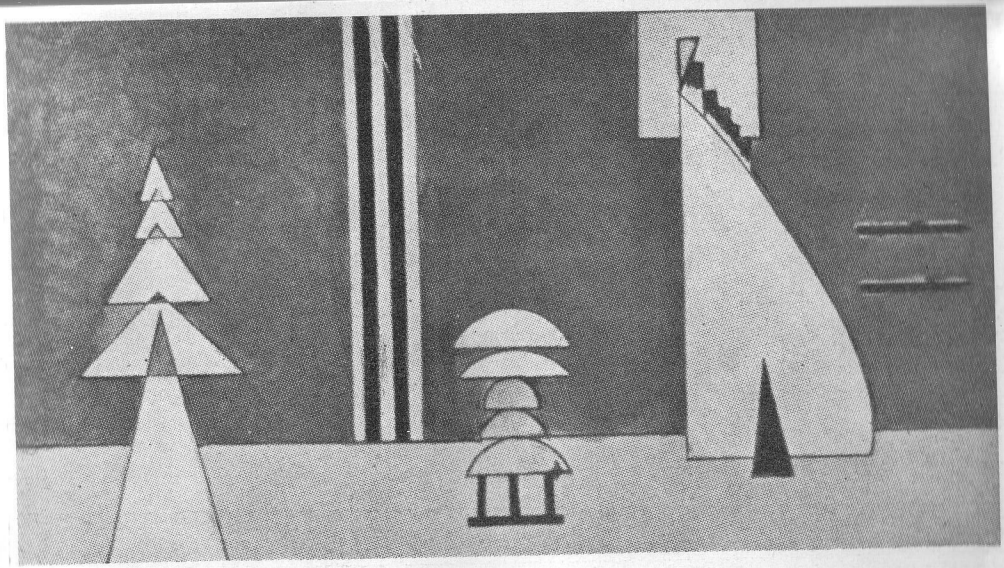
3



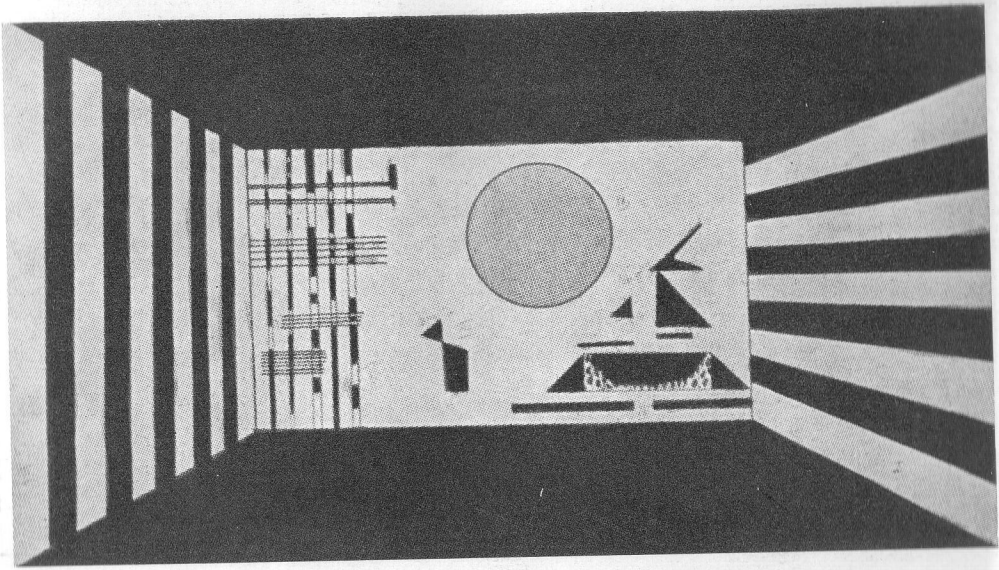
4



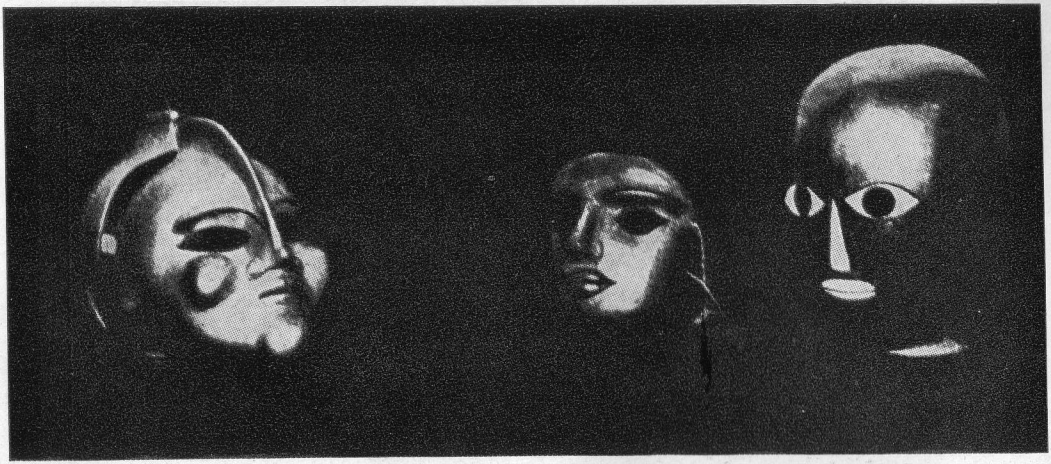




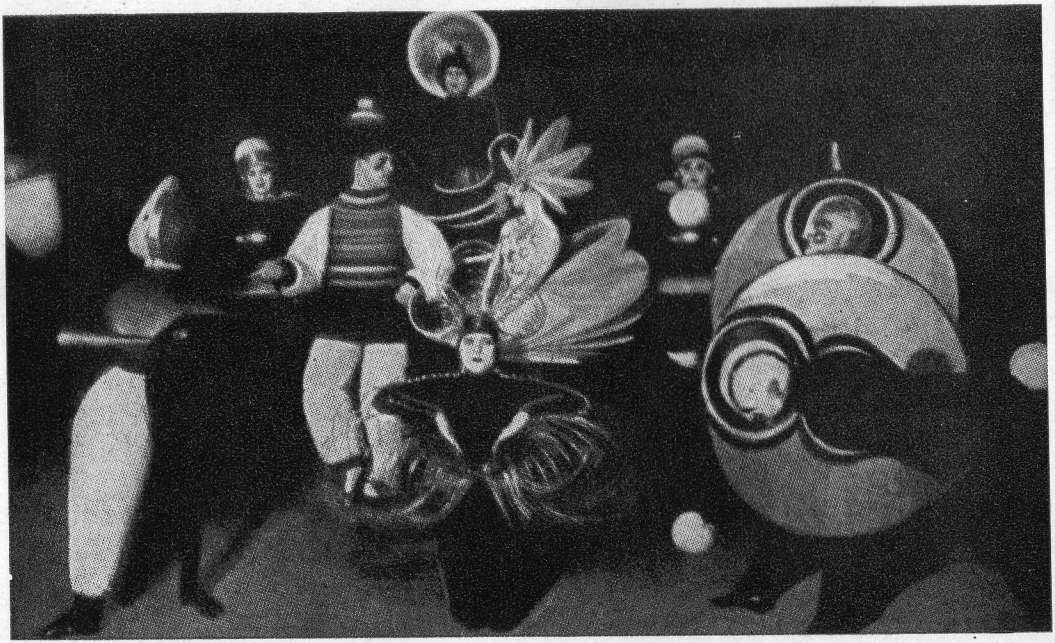
8



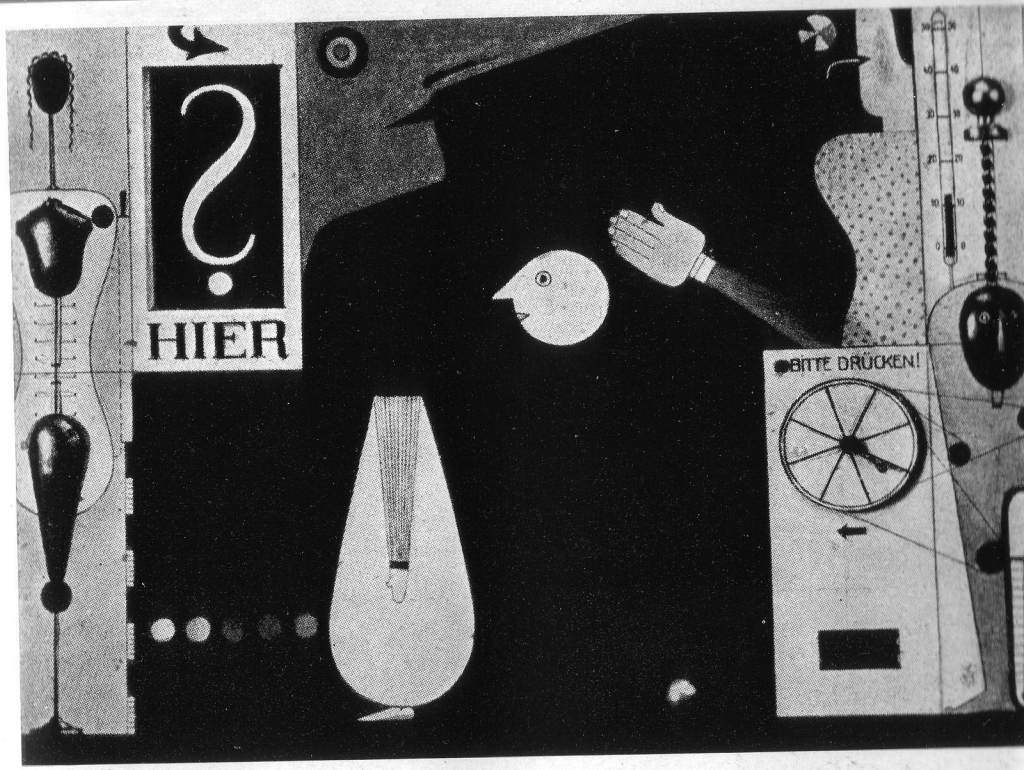
9

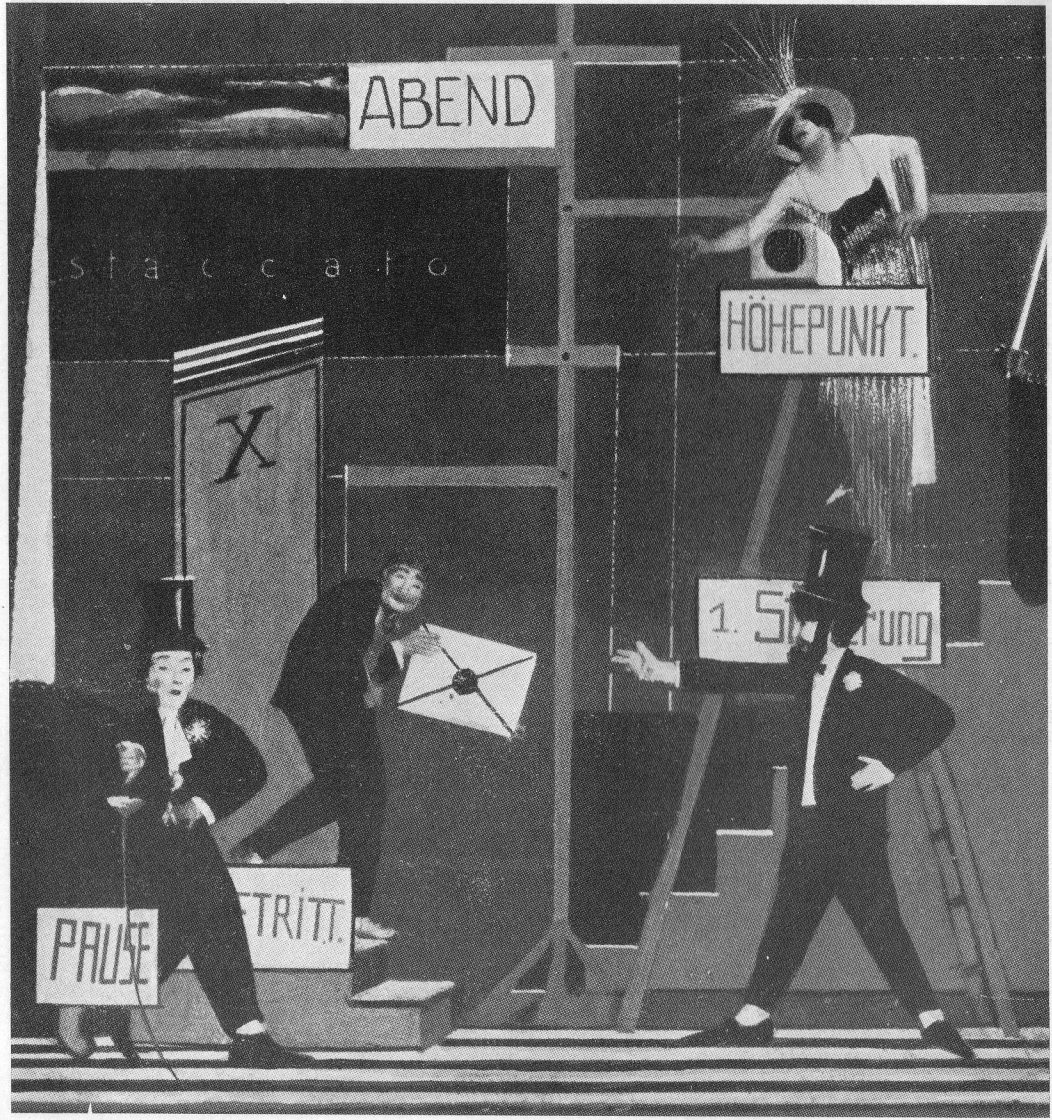


10



11


?
HIER
BITTE DRÜCKEN!


ABEND
s t a c c a t o
HÖHEPUNKT.
X
1. S rung
PAUSE
TRITT.

Edward Gordon Craig

„Umění divadla nezáleží toliko v umění herce, ani dramatika, ani v umění režiséra, nebo tanečníka, nýbrž v tom, co mají všechny tyto složky společného: v pohybu, jenž je duchem herectví, v slovech, vytvářejících tělo dramatu, v liniích a barvách, určujících výpravu, a v rytmu, jenž je podstatou tance." „Říkáte pohyb, slova, linie, barvy, rytmus. Co je z toho nejdůležitějším prvkem pro umění?"

„Jedno není důležitější než druhé, stejně jako pro malíře není jedna barva důležitější než jiná, nebo pro komponistu jeden tón důležitější než jiný. Jistým způsobem je snad obzvlášť důležité gesto. Má v umění divadla stejnou úlohu jako v malířství kresba a v hudební skladbě melodie. Umění divadla vzniklo z gesta a tance."[16]

V tomto rozhovoru o „Umění divadla", který vyšel 1905, uvádí Craig hlavní rysy své koncepce. V boji proti tehdejší podobě scény čerpá divadelní praktik Craig, herec, scénický výtvarník, režisér a producent z mocné prvotní zkušenosti divadelního umění. Proti zliterátštěnému, zdegenerovanému, znaturalizovanému, nedivadelnímu divadlu navrhuje čisté divadlo, které se vrací k svým počátkům, k svobodě obrazivosti.

„Otcem dramatikovým byl tanečník. První dramatik, místo aby volil svá slova jako lyrický básník, vykoval svou hru z gest, slov, linií, barev, rytmů. Zručnou hrou s těmito pěti komponentami promluvil zároveň k našim očím i uším."[17]

Dnešní dramatikové nejsou dětmi divadla, nýbrž literatury. Zjednávají si sluch, místo aby tvořili podívanou. Oko je nejhbitějším a nejbystřejším smyslem člověka. Divadlo musí dbát divákovy elementární potřeby vidět, chce-li si získat srdce lidu, chce-li opět zaujmout své královské místo jako oblast, kde vládne obrazivá síla. Obrazivost je zdrojem veškeré umělecké tvorby, v ní má základ divadlo jako živé umění.

Výpravy

Po deseti letech herecké činnosti zabývá se Craig v prvních svých pokusech scénickým obrazem, tímto zanedbávaným optickým utvářením jevištního dění, které pod názvem „výprava" bylo odvětvím divadelní praxe.

Jeho zásady: místo naturalismu – sugesce, místo iluze – magie, místo dekorace – jevištní atmosféra, místo ideje – vize. Jeho výpravy, zcela zaměřené k velkým liniím a barevnému účinku, vešly do dějin divadla pod pojmem „craigismu".

Jeho výprava k Hofmannstahlovým Zachráněným Benátkám (Lessingovo divadlo, Berlín 1905 v režii Otto Brahma): „Craig upustil od všeho předmětného. Nenamaloval žádná pozadí, žádné kulisy. Ač malíř, vzdal se přímých půvabů malířství, stejně jako brzy poté učinil expresionismus, a držel se jevištního prostoru a jeho náladové magie. Velikými, dlouze splývajícími závěsy v různých rovinách obrazy vystavěl místo aby je namaloval. Průchody, překvapivými výhledy do hlubin prostoru, využitím dosud neznámých obměn lidské dimenze, důrazem na výšku, na hloubku, efektním účinkem rovnoběžných oštěpů a praporů a svisle postavených nebo šikmo skloněných kopí rozezvučel prostor, jak to dosud divák na scéně nezažil. Působil vlastně víc jako architekt než jako malíř; velmi důrazně ukazoval směr budoucího vývoje a popoháněl tak své současníky alespoň k vyřešení přechodných etap, které si toho žádaly vlastně už dávno."[18]

Mezi Reinhardtovými spolupracovníky se hovořilo o „craigovských představeních" a myslilo se tím vzorné rozvržení prostoru, abstrahování od místního koloritu, nahražené tónováním v základních barvách a zaměřením na několik málo linií v obraze převládajících, zcela určených pohybem. Pod tento pojem patřilo použití zvlněných závojů místo kulis a závěsů místo malovaných zadních prospektů.

Craig navrhl například pro Duseovou v Rosmersholmu scénu v tmavé indigové modři. K zobrazení místa použil dvou otvorů v průhledu: bylo jimi vidět buď cestu v parku nebo schodiště.

Pro Betlém Laurence Housmana, který inscenoval ještě v Londýně, použil jednotně při výpravě hrubé juty, materiálu dosud nepoužitého scénicky. Z pytlů a plotů vytvořil homogenní obraz. Prostředí pastýřů.

Scénu v kostele (Mnoho povyku pro nic) určoval toliko silný proud světla. Na

podlaze jeviště se rýsoval mnohobarevný světelný obrazec, jako by sluneční světlo procházelo skleněným gotickým oknem.

Screens

Z těchto prvních pokusů o nepředmětné prostorové jevištní ztvárnění vyvozuje Craig důsledky vynálezem zástěn (screens) – paravánových, pohyblivých stěn, z nichž čtyři, šest či dvanáct lze spojit v proměnlivý scénický obraz. Skýtají úhrn ploch členících prostor, a uspořádáme-li je různými směry, proměňují měřítka prostoru i jeho formy; právě touto lehkou pohyblivostí rozvíjejí zvláštní hravou dramatičnost. Tyto „screens" (zástěny) sestávají z dřevěného rámu potaženého plátnem, nebo jsou z překližky. Výšku mají stejnou, formáty různé. Vycházejí z jednoduchých základních geometrických obrazců a mají bezbarvý povrch. Jejich účinek je v rozhodující míře dán osvětlením, působením světla a stínu a barevné projekce.

Samonosné lehké zástěny a desky si Craig vyzkoušel na malém jevištním modelu. V jeho rukou začaly žít vlastním životem jako prostorový pohyb, jako „hudební architektura". Střídaly se a přestavovaly při otevřené scéně a již pohyb tří křídel dokázal zapůsobit poměrně velkým efektem.

Prvně použil těchto zástěn roku 1911 W. B. Yeats, který píše v předmluvě svých Her pro irské divadlo: „Celé léto jsem si hrál s malým modelem jeviště. Je to jeviště, které umožňuje nekonečné proměny a které může vyjádřit každou náladu, aniž napodobuje fotografickou realitu. Gordon Craig, vynálezce tohoto jeviště, mi dovolil, abych zřídil tuto proměnlivou scenérii na dublinském Abbey Theater. Od nynějška tedy mohu tímto prostým postupem (tak úžasně prostým) inscenovat své hry v rozloze působící téměř babylonsky. Není zapotřebí žádných složitostí ani kompromisů, nic se nemůže pokazit, před divákem se náhle neobjeví ani špatně zakryté reflektory, ani nepomalovaná strana kulis.

Od nynějška mohu své hry dokonce provádět už při psaní. Pohybuji sem a tam lepenkovými figurkami ve veselé nebo slavnostní světelné náladě, takže scéna určuje slova a slova scénu. Jsem Gordonu Craigovi vděčný, že z jeviště vyhostil protivné, nesmyslné haraburdí a že mě obdaroval čistými tvary a světlem, na něž mohu hrát jako na pečlivě vyladěný nástroj."[19]

Později v interviewu za amerického turné, jež bylo propagací poetického divadla, zdůrazňuje Yeats ještě jednou, jak toto nepředmětné jevištní ztvárnění bylo nutné pro rozvoj hravosti a říká: „Hlavní význam vynálezu Mr. Craiga: umožňuje použití světla bohatěji a krásněji než kdykoliv dříve."[19]

Craig sám podnikl první pokus o jevištní ztvárnění použitím „screens" při své inscenaci Hamleta v Moskevském uměleckém divadle 1912.

Maska

Od 1904 zabývá se Craig návrhy masek a nazývá svůj Časopis pro divadelní umění »The Mask« (1908–1929).

Zcela obecně značí maska prvotní výtvarné zpodobení lidské postavy. Pro Craiga je maska nadosobní formou lidské osoby. K portrétování výrazu nedostačuje však normální lidská tvář. Jde o to, ukázat typické obecně platné rysy, obnovit mimos, který přirozenou mimiku zdaleka předčí, převyšuje a dává mimice divadelní oprávnění.

Maska je magií. Sugestivní síla daleko převyšuje normální nalíčenou tvář. Východní divadlo, řecké divadlo a italská komedie 15. a 16. století zakládají tradici masky, kterou Craig svědomitě zkoumá. Jeho projekt divadla budoucnosti se uskutečňuje tak, že v podstatné míře navazuje na divadlo minulosti. Craigovi však nejde o rekonstrukci nebo historismus, nýbrž o nadčasovou životnost divadla. Tak i nový objev uměleckých možností komedie dell'arte, k němuž dospěl ve zvláštních sešitech Masky 1911–12, je určen divadlu budoucnosti: poetické autonomii hercově v čistě hravé hře, která se liší od spoutaného literárně určeného nedivadelního dramatu. Dokumentace Masky o italské komedii 15. a 16. století je dodnes jedním z nejpoužitelnějších a nejpodrobnějších výkladů techniky, typů a scénářů komedie dell'arte. Nehledě na to, že v Itálii není tato tradice přerušena – nadále se uplatňuje především v jihoitalském nářečním a lidovém divadle – jde v Craigově výzkumu o příkladnou nezávislost jevištního zpodobení na psané literatuře i na všední realitě, které omezovaly divadlo Craigovy doby a braly mu jeho sebevědomý umělecký charakter. Vůdčími motivy této komedie jsou imaginace a sugesce. „Dává budoucím generacím podnět," – říká Craig – „aby znovu získaly možnosti svobodně tvořivého divadelního ducha." První praktické příklady toho, jak důležité byly poukazy Masky, poskytla 1912/13 dvě

divadla. Národní divadlo v Budapešti (za ředitele Alexandra Hevesiho) uvedlo s velkým úspěchem improvizovanou hru podle scénáře A. Riccoboniho Nedůvěřivec a italská kočovná skupina Armanda Rossiho provedla cyklus sedmi „italských komedií" 16. století: Harlekýnův návrat, Hra s láskou aj. Důležité vlivy tohoto Craigova objevu jsou zřejmé především v ruském divadle. Jevrejnovovo Starodávné divadlo žilo 1913/14 zcela ve znamení nového oživení komedie dell'arte, a jak Stanislavskij, tak především jeho žák Vachtangov přijímají tento impuls do své tvorby, stejně jako Tairov, Mejerchold, Foregger aj. Dalším výsledkem této tendence ruského divadla je dílo Constantina Mica Komedia dell'arte, napsané v letech 1914–17 a vydané v Paříži 1927.

Druhým Craigovým objevem v oblasti Masky je marionetové a maňáskové divadlo. Craig odvozuje loutku od plastického ztělesnění bohů a démonů. Chápe ji tak, že pochází od idolů, propůjčujících lidské náhodnosti oduševnělou formu. Její hmotnost se půvabem a pohyblivostí odhmotňuje, její schopnost proměny a ohebná poddajnost vytvářejí z ní ideální prostředek jevištní fantazie.

„Loutky mají dvě ctnosti: jsou poslušné a mlčenlivé."[20] Jejich podstatou je čistá strojenost. Svou „nepřirozeností" jsou ztělesněním poezie. Jejich nemotorná hbitost odhaluje drátky jejich vedení. Jsou výtvorem tvůrce, jenž tvoří z obrazivosti. Jsou představami člověka o člověku, vyměřují prostor jeho fantazii. Anatole France píše v referátu o loutkových hrách A. Signoreta v Galerie Vivienne: „Myslím, že vidím, jak přede mnou probíhá básníkovo myšlení." Odosobněné čisté figury uhrají hereckou složku textu i rozvrh děje čistěji, než by dokázali na jevišti realističtí herci, kteří vždycky hrají především sebe, zatímco loutky nejsou ničím kromě role, kterou v plastickém pohybu představují. V jejich podání vidíme konstelace a vzájemné vztahy zcela průhledně, protože na nich samých neulpívá pozornost.[21] Craigova záliba platí těmto prvotním typům divadla, těmto jednoduchým základním postavám.

Nadloutka

Manifest Herec a nadloutka, psaný 1907 a uveřejněný 1908, pobouřil svého času divadelníky a byl v povrchním smyslu často špatně chápán, například Alexandrem Tairovem, který polemizuje s Craigovým návrhem nahradit herce zdokonalenou loutkou. Ne, Craig nechce herce nahradit, nýbrž vychovat – po vzoru loutky. Vyžaduje herec-

kou disciplínu, zdokonalenou pohyblivost, instrumentální sebeovládání. Neodsuzuje herce vůbec, nýbrž jen jistý herecký typ: ješitného vystavovatele sebe sama, realistického představitele „osobnosti", který mluví jak mu zobák narostl a vyjadřuje se nikoli pohybem, nýbrž „přirozeným všedním jednáním". Proti tomuto, svého času rozšířenému typu staví Craig reprezentanta krajní lidské možnosti: nadloutku, která není ani neoživenou loutkou (tu vidí Craig jen jako degenerovaného potomka idolů), ani hypertrofií průměrného člověka, nýbrž výchovným ideálem pro herce.

Craig ví z vlastní zkušenosti, jaký herec je. Ví, že ani ten nejtalentovanější komediant není nikdy zcela pánem svých prostředků, nedovede vždycky propůjčit svému tělu pohyb a výraz, jaký vyžaduje scénické ztvárnění. Duševní pohnutí lze jen nedokonale převést v tělesný pohyb. Kdyby tato transpozice byla možná jako totální vnější výraz vnitřního života, herec by loutku předstihl a stal by se nadloutkou. O tento nedosažitelný cíl jde, k němu má mířit hercův vývoj, jeho školení a cviky. Jeho umění začíná překonáním vlastních omezených prostředků, naprostým ovládáním těla (každý sval musí být ovladatelný a poslušen utvářející vůle). Herec má pěstovat sport, gymnastiku, akrobatiku, tanec. Jeho gesta a pohyby mají být jasně provedené a stylizované.

Marcel Marceau správně oceňuje tento návrh nadloutky, chápe-li mimické umění jako krok k tomuto ideálu. Již od 1904 zabýval se Craig mimickým dramatem. Na otázku Boston Transcript: „Obrození básnického dramatu?" odpovídá: „Literárně poetické drama je starý kmet, mimické drama právě prožívá své znovuzrození. Vytváří pohybem zvláštní scénickou poezii."[22] Jediným příkladem mimického dramatu, zařazeného v Craigově době do divadelního repertoáru, byl Sumurun (na Reinhardtových divadlech).

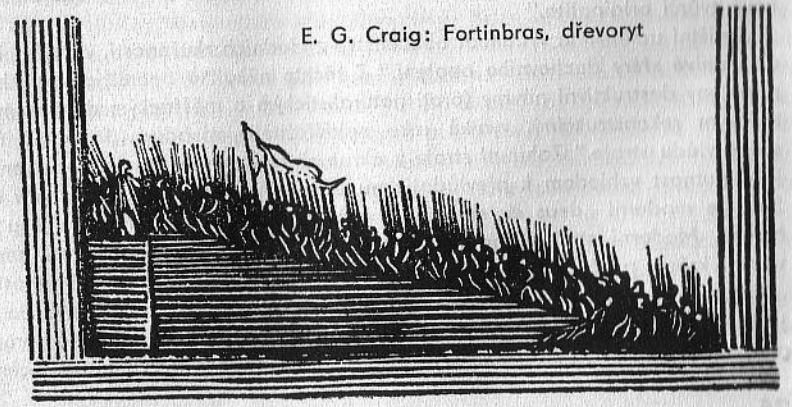
Craig se zahloubal do studia historického vývoje. Svědectvím jeho intenzívních studií je Rozhovor s přítelem číslo 1 – Julesem Champfleurym, imaginární dialog s dávno zesnulým autorem díla Souvenirs des Funambules (Vzpomínky na Funambules, 1859) a mnoha mimických dramat.

Do učebního plánu své divadelní školy, založené 1913 ve Florencii, zařazuje Craig studie a cviky, které lze pokládat za předstupeň pozdější systemizované techniky „mimického herectví tělesného" (Mime Corporel): „Studie pohybu v přírodě, pohybu stromů, větru, vody, ptačího letu a rybího tahu, hadího smyku. Vznik pohybu v primárních formách. Pohyby člověka, koně, stromů mají mnoho společného. Všechno živočišné je spolu spjato pohybem."[23]

A z druhé strany se gesto zařazuje do souhrnu výrazových norem. Rovněž zde se vychází ze stylizace: jsou hranatá a okrouhlá gesta a spojení obou.

Decroux, který později založil Mimické umění, nikdy nepopíral vliv Craigův, pod jehož patronátem se uskutečnilo 1945 Zasedání herců tělesné mimiky (Séance du Mime Corporel).

Maska, loutka a mimické drama jsou etapami v novém směru divadelních pokusů, které zahajuje Craig. Není tím však vyčerpána bohatost jeho myšlenek a podnětů. Uveďme jen ještě jeden z mnoha Craigových poukazů: Craig formuluje pospolitost divadla a sportu a otvírá tak důležitý výhled po své „Divadlo budoucnosti". „Co potřebuje moje škola? Sportovce a dělníky. Umělci a sportovci jsou bratři." „Očekávám, že mými žáky budou sportovci a vytrénuji je na zručné dělníky divadla. Základním předpokladem pro divadelníka je sportovní duch."[23] Craig vidí společné rysy sportovní hry a divadelní hry. Ve sportu stojí na prvním místě pohybové složky. Soutěživý duch souhry probouzí vyšší napětí než jaké vzniká při divadelní hře. Každý účinkující se do krajnosti snaží, aby předstihl druhého. Když je „ve formě", obecenstvo ho zahrnuje nadšením. Zájem neprobouzí předmět hry, nýbrž „jak" se hraje. Publikum zná pravidla hry, ale v mezích těchto pravidel se může rozvinout dramatická hra s nekonečným množstvím proměn. Divadlo, zatížené předmětným a obsahovým zobrazením, nedosahuje ani zdaleka emotivní síly sportu, jehož jediným smyslem je hra a to, že hráči v souhře překonávají sami sebe.



E. G. Craig: Fortinbras, dřevoryt

Futuristické divadelní manifesty

Futurismus – nehledě na teatrálnost svých proklamací a na herecké výstřednosti svých představitelů při veřejných vystoupeních – od začátku směřoval k obnově divadla.

Již v prvním futuristickém manifestu[24] se říkalo: „Toliko v boji je krása. Žádné mistrovské dílo bez útočnosti." Tato téze dramatizovala estetiku. Nejpodstatnější zásluhou této teorie umění, která ovlivnila všechny další -ismy je, že stanoví pohyb jako předmět i formu uměleckého zobrazení.

Přednostní uplatnění pohybu (dynamismus) a prolnutí prostoru s časem (simultánnost) tvoří základní principy divadelní koncepce, která se v mnohém shoduje s koncepcí Appiovou a Craigovou. (Craig uveřejnil 1913 v časopise The Mask[25] divadelní manifest futurismu. Vítá jeho bojový elán, distancuje se však od futuristického antitradicionalismu a od radikálně destruktivní tendence těchto provolání.)

Manifest futuristických dramatiků[26] začíná větou: „Ze všech literárních forem má nejpronikavější a největší význam jevištní dílo." A dále: „Jediná zaujatost autorova: nová tvůrčí originalita."

„Jevištní umění má vytrhnout obecenstvo z všedních zkušeností, v exaltaci je přenést do oslnivé sféry duchovního opojení." Z těchto několika neurčitých tezí, k nimž jsou připojeny destruktivní návrhy (proti naturalistickým a měšťáckým dramatům, proti historickým rekonstrukcím), vyniká jako nejdůležitější zásada: „Je nutné nastolit na scéně vládu stroje." Zahrnutí stroje v okruh složek zobrazujících i zobrazených jeví se jako nutnost vzhledem k převládajícímu postavení, které stroj zaujímá v naší době. Stroj je moderní „deus ex machina", určující, zda osudy a náhody jsou šťastné či hrozné. Moderní stroj dávno překonal pouhou výkonnost a účelovost, projevil svou vlastní krásu, proč by tedy neměl na jevišti rozvinout svoji hravou hybnost?

Futuristické nadšení pro stroje zasahuje až do ruského divadla a do funkčního jeviště, probouzí sérii pokusů s mechanickými balety, strojovými tanci, hracími automaty a strojovými podívanými. Otvírá před námi dodnes nezvládnutou scénickou ob-

last. Druhý divadelní manifest Il Teatro di Varietà bere si za vzor futuristického divadla budoucnosti varietní divadlo (Music Hall). „Varietní divadlo se zrodilo současně s elektřinou a je naštěstí dosud nezatížené konvencemi, starými mistry a dogmaty. Žije z prchavé aktuálnosti." Stagnace je nemožná, všichni účinkující musí vynalézat a poskytovat neustále něco nového, překvapivého a působícího údiv. Varietní divadlo užívá nejmodernějších strojů a filmové projekce. Dává přednost komickým efektům: používá karikatury, analogie lidských, zvířecích, rostlinných a mechanických jevů, satiry, pantomimy, bizarního mumraje, ironického rozboru, všech spotřebovaných prototypů krásy, vznešenosti, šlechetnosti atd. Varietní divadlo používá jako první nové významové řeči světla, zvuku a hřmotu a vypracovává abstraktní formy jako prototypy. Přibírá publikum k příležitostnému spoluúčinkování. Používá cigaretového kouře, aby oblast publika pevně spojilo se sférou jeviště."

Výčet předností varietní podívané míří proti současnému divadlu, „které se zabývá niterným životem, nudnými analýzami citu, monotónním průzkumem svědomí, psychologií, profesorskými meditacemi, něčím muzeálním. Varieté je protiakademické, primitivní, naivní, nemorální, plagiátorské, parodistické, rozveselující. Jeho výstupy: atrakce, ekvilibristika, akrobatika, artistika namísto diskusí a rozvláčných výkladů osob." Rozhodné proměny, jimiž má varietní divadlo projít, aby se stalo uměleckým divadlem budoucnosti, jsou však popsány velice neurčitě. Nadsázkou, výstředností, zmnožením protikladů a vyloučením logiky a motivace má na scéně převládnout nepravděpodobnost a absurdita. Klauniáda má triumfovat. Na publikum se má útočit překvapením i v přízemí a v lóžích. Návrhy Marinettiho zde připomínají různé rošťácké kousky a uplatnily se dosud také jen v některých revuích. „Navrhuji – nazdařbůh –, aby se některá sedadla natřela lepidlem. Přilepený pán nebo přilepená dáma vzbudí obecný smích. Nebo se prodá lístek na jedno místo deseti různým lidem, což způsobí nával, hádky a zlobné nadávky. Nebo se lístky rozdají zjevně pomateným, hysterickým, výstředním pánům a dámám, od nichž se lze nadít, že patrně způsobí skandál (že budou například luskat prsty a chovat se jinak podivínsky). Nebo posypeme všechna místa kýchacím práškem . . ."[27]

Třetí manifest: Syntetické divadlo futurismu.[28] Znakem syntetického dramatu je jeho krátkost – a naprostý odklon od dosavadní „techniky dramatu".

Podstatná stručnost futuristických jevištních děl působí jejich vědomě úryvkovitý, aforistický charakter. Směrodatný je inspirující nápad, blesk pointy, čistá konstelace. Žádná motivace, žádná prohlášení, žádná expozice, žádné analýzy. Místo toho: im-

provizace, intelektuální gymnastika, překvapení, triky, svobodná volba slov, spontánní odpovědi, pohybové básně, dialogizovaná veselost, nelogické diskuse, deformace, simultánní překonávání rozporů a protikladů, abstrakce, synopse.

Shrnutí tohoto manifestu a proklamace divadla překvapení[29] tvoří velký souborný manifest ve zvláštním divadelním čísle futuristického časopisu NOI, 1924 (viz dokument).

Pro doplnění tématického katalogu: K futuristickým druhům divadla nutno počítat: novinové divadlo (scénický deník), divadelní uměleckou galerii (díla výtvarného umění jako jevištní výstup), dynamickou synoptickou deklamaci (postup oblíbený později u dadaistů) a dialogy improvizované hudebními nástroji – dramatické disonance – výkladní skříně idejí a gest.

Etapy futuristického divadla: 1920 Teatro del Colore (Barevné divadlo) Antonia Ricciardiho. Pokus o abstraktní pohyb barev a tvarů synchronně s hudbou. Toto „futuristické chromodrama" pracuje s barvou jako s dějem a usiluje o „malebnou hudbu světel", stejně jako současné i pozdější pokusy v Rusku a v Německu.

Texty pro syntetické futuristické divadlo vydává Marinetti 1915: Livre des Synthèses théâtrales futuristes. Krátké hry se hrají v Paříži na divadelní laboratoři Art et Action, v Praze na Švandově divadle a na Národním divadle, v Itálii jako představení různých hereckých společností. Experimentální divadlo v Římě, které vede A. G. Bragaglia, se vrací k Ricciardovým pokusům se světly a rovněž scénicky realizuje díla futuristických umělců. Rovněž Pirandellovo Divadlo jedenácti (1924) přináší některé futuristické syntézy. Společně s Marinettim se Pirandello podílí na založení Divadla futuristické pantomimy (1926/27).

Vlivy futuristických divadelních teorií jsou zřetelně patrné především v Rusku, ale rovněž na francouzských a německých experimentech dvacátých let.

Ruská divadelní revoluce

Stanislavskij

Dílo velkého divadelníka Stanislavského má až do dnešních dnů nedozírný účinek na hereckou výchovu a na realistické jevištní ztvárnění. Realismus výpravy „věrně podle skutečnosti", ovlivněný Meiningenskými, jeví se z dnešního hlediska jako kuriózum. Naturalistický styl inscenací Moskevského uměleckého divadla, který dosáhl vrcholu v představení Čechovova Strýčka Váni a Gorkého Na dně, dospěl při pokusu hrát Shakespearova Julia Caesara se všemi realistickými detaily k svým hranicím. Velikost Stanislavského se projevuje v neposlední míře ve velkorysosti, s jakou se dokázal vymanit ze svého systému, překročit hranice vlastního učení a neuzavřít se před opozicí. Prvním krokem k tomu bylo zřízení Studia v Povarské ulici pro odbojného žáka Mejercholda, jehož režijní koncepce byla důrazně „protinaturalistická" a vycházela ze symbolistů, především z Maeterlincka. Ačkoliv Stanislavskij studio po dvou letech rozpustil pro neshody, přece je impuls, který z tohoto studia vycházel, zřetelně patrný v dalších letech.

1907 inscenuje Stanislavskij Hamsunovo Drama života. „Scénické motivy: smyslový chaos, zjevy, symboly, hudební schémata, půlnoční slunce. Údery kladiv zní z lomu, kde dělníci dobývají mramor pro jednoho lakomce. Šplhají se vzhůru, vychrtlí, špičák a lopatu v ruce – jako na reliéfu Constantina Meuniera... Scéna: velké, jednobarevné plochy, lemované šňůrami v křiklavě kontrastních barvách... Vzal jsem hercům všechny výrazové prostředky... žádná gesta, nehybnost. Chtěl jsem, aby nehmotná náruživost prýštila bezprostředně z hercovy duše, toliko očima a mimikou."[30]

Stanislavskij hrál roli Karena a sám se podřídil této tvrdé disciplíně. Dal děj doprovázet hudebními ilustracemi Ilji Sace, který flétnami, kontrabasem a sordinovanými žesťovými nástroji vytvořil děsivou hudbu. Ačkoliv představení způsobilo v obecenstvu skandál, dělal Stanislavskij další pokusy v tomto směru. Působily tenkrát „neslýchaně průkopnicky". Inscenoval Andrejevův Život člověka na jevišti, potaženém

jen černým sametem. Herci měli rovněž kostýmy z černého sametu, takže se v tomto obraze jedné barvy zřetelně odrážely jen tváře a ruce. Místo určovaly šňůry napjaté v přímkách. Nejfantastičtější a nejslavnější inscenací tohoto žánru byl Maeterlinckův Modrý pták. Zde přechází mistr realismu k nad-realismu. Vytvořil nadechnutou, veselou scénickou vizi – naivní jako dětský sen, zcela obraznou, fantastickou, neskutečnou. Pro dosažení lehké pohyblivosti a odstíněných světelných efektů musilo se renovovat veškeré technické zařízení Uměleckého divadla (především elektrotechnika a točna). Tento obrat ke kouzelnému divadlu, k jevištní magii, náleží k nejzdařilejším experimentům Uměleckého divadla.

Mejerchold (I)

Předběžné stadium vlastního „Mejercholdova stylu" tvoří pokusy o scénickou reformu, známou pod názvem „stylizované divadlo". Mejerchold poznává význam výtvarného umění pro jeviště a podřizuje mu všechny ostatní složky, především herce. Nadměrné zdůraznění obrazového aspektu vychází z reakce na scénu, vybavenou detaily a rekvizitami, „interiéry".

Mejerchold navrhuje „scénickou vizi" v kreslených skicách, které přímo, bez mezistupně jevištní makety, přenáší na scénu jako velkorysý spontánní návrh.

Ateliér (v Kolegovi Cramptonovi Gerharda Hauptmanna) není podán minuciózní rekonstrukcí skutečného ateliéru, nýbrž jen v nejskrovnějších podstatných rysech. Mejerchold zaplnil polovinu jeviště obrovským plátnem, které bylo oživené tahy uhlem a pouze v jednom rohu naznačovalo začatý obraz. Žádné rozptylující podrobnosti, ale nadnesená, přehnaná měřítka. Nábytek: divan, stůl.

Zámek z 18. století (Hauptmannův Trunda a Lajda) byl naznačen pouze předimenzovaným portálem, královská ložnice toliko groteskně pompézní postelí s obrovským baldachýnem. 1907 provádí Mejerchold první bilanci svých experimentů a navrhuje svůj program: odstranění rampy, snížení jeviště na úroveň hlediště. Toliko rytmus určuje dikci a pohyb herců. Slovo se pohybuje mezi melodickým křikem a melodickým mlčením. Režisér volně transponuje „vnitřní dialog" do jazykového a plastického rytmu hercova. Podřizuje se „scénickým poznámkám" autorovým pouze v technických otázkách. Mejerchold cituje v tomto raném manifestu dopis Leonida Andrejeva:

„V divadle nemá divák nikdy zapomínat, že má před sebou herce, který hraje, stejně jako herec nemá nikdy zapomínat, že před sebou má hlediště, pod nohama prkna a v zádech dekoraci. Stejně jako při pohledu na obraz nezapomínáme ani na okamžik, že jde o barvy, plátno a tahy štětcem, a přesto stejně dobře v díle vnímáme sublimovaný vytříbený život."[31]

K ospravedlnění svého „apolinského" statického jevištního pojetí poukazuje Mejerchold na antické divadlo, které rovněž vycházelo ze statické plastičnosti. V této letmé poznámce spatřuje jako ideální prostor arénní divadlo: trojrozměrný scénický prostor bez kulis, bez dekorací.

Jevrejnov

Protipólem ke Stanislavskému a k jeho škole je divadelní básník, režisér a divadelní ředitel Nikolaj Nikolajevič Jevrejnov. Proklamuje 1908 „Apologii divadelního divadla" a v sebevědomém útoku proti tenkrát „modernímu divadlu" naturalismu a stylizovaného divadla zakládá 1907 v bývalém St. Peterburgu své Starodávné divadlo, jehož repertoár sahá od středověkých mystérií a moralit přes španělskou divadelní renesanci ke komedii dell'arte. Tyto divadelní slohy minulosti se opět získávají pro současné divadlo volným režijním přepracováním, básnickým inscenačním uměním. Jevrejnov zkoumá divadelní dějiny s vědeckou zevrubností a dospívá k tezím, které jdou až na kořen problémů divadla. Jeho teorie vychází z prvotního divadelního instinktu, který předchází veškeré estetice a určuje život člověka, a dokonce znamená opravdové rozvinutí živosti. Radost ze ztělesnění, z představení sama sebe, z proměny, radost z výrazu, z reflexí, bytostná hravost všeho druhu spojují se Jevrejnovovi v pojem prvotní divadelnosti. Jde o to, znovu objevit „divadlo v životě".[32] Divadelní hra je jen zvláštním případem této základní divadelnosti. Ona má zbavit zakrnělou každodenní radost ze hry zábran a pout, osvobodit diváky druhotným rozvojem hereckých schopností, předehrávat fantastické možnosti dané každému člověku – jako katarze nevyužitého, nežijícího.

Jevrejnovův vliv na Tairova a Vachtangova je zřejmý, v představeních těchto velkých divadelních praktiků dochází jeho teoretický plán splnění.

začíná režisérskou dráhu provedením jedné pantomimy a japonské hry v Mardžanovově „Svobodném divadle". Tairovovy „Režisérovy zápisky" podávají přesnou zprávu o jeho vývoji a přinášejí podrobnou dokumentaci jeho inscenačních experimentů.

„Inscenuji Colombinin závoj. Naslouchám z přízemku melodiím Dohnányiho a z hudby se rodí nesmrtelné postavy Pierota, Colombiny a Harlekýna.

Hned se k sobě Pierot a Colombina vinou v tragickém objetí. Hned zaplanou svatební svíce smrti. Hned se Harlekýn svíjí v Tanci smrti rytmem kvapíku a umírající Colombina, šílená bolestí, klesá Pierotovi k nohám...

Jak převést na scénu ty něžné mihotavé postavy, pobuřující tóny, podmanivé rytmy? Jak inscenovat pantomimu?

Což nebyla pantomima prvotní formou divadla za časů Dionýsových a při kultu Krišnově, nevábila lid dychtivý podívané do římského amfiteátru a neobrozovala se na dlouhé cestě divadelního umění stále znovu a znovu jako neklamná známka začínající obrody divadla?

Nepokládal jsem za možné rekonstruovat pantomimu dávné minulosti, protože nehodlám být starožitníkem...

Tápali jsme. Jak nádherná však byla naše nevědomost, když jsme se celé hodiny oddávali Dohnányiho hudbě, když němá postava Pierotova se vznášela v nekonečných prostorech a za ním při strhujících bouřlivých akordech klouzala Colombina, která ztratila svůj svatební závoj. A když Harlekýnovy žerty jako mocná bouře otřásají vesmírem a když jeho hosté, otrocké výplody Harlekýnovy fantazie a moci – všichni náhle strnou, jakmile se za zurčivých tónů harfy znovu vynoří Colombina. Divé furie kvapíku dovršují liché vítězství Harlekýnovo a za posledních vzdechů flétny prchá světlo rozumu z bezvládného těla Colombinina.

Ano, všechno se odehrávalo ve zcela jiné sféře, než jakou je náš všední život. Zde se střetaly věčné postavy, odvěké formy prapůvodní tvářnosti lidské podstaty...* Bylo nám zřejmé, že musíme odmítnout Schnitzlerův filistrovský scénář, jeho malichernost, jeho dialogy (Colombina: Prchněme! Pierot: Ale já nemám peníze!), neboť by nás dováděl k nezajímavému ilustrativnímu gestu. Zůstat mohlo pouze věčné schéma po-

* Zde Tairov pokračuje: ... které zúčtovaly s tímto životem a sváděly svůj poslední zápas, zápas lásky a smrti. (Pozn. překladatele)

sledního souboje mezi Pierotem, Colombinou a Harlekýnem a tento děj bylo nutné přenést do sféry vášní vybičovaných do nejkrajnější míry, maximálního vzepětí citu. Pak by byla zbytečná ilustrativní gesta, která přece jen zprostředkují děje, city a slova v konvenční podobě. Neboť za nejvyššího vzepětí citu nastupuje mlčení. Pantomima naprosto není představením pro hluchoněmé, kde slova jsou nahražena gesty – pantomima je představením takové výraznosti, takového odhalení ducha, že při něm slovo zmírá a místo něho se obrozuje původní děj. Jevištní děj v prvotní podobě, jejíž tvar je nasycen vzepjatou tvůrčí emocí, která si vynutí vyjádření přiměřeným gestem.

Toliko emotivní gesto může vyjádřit umění pravého divadla, umění pantomimy.

„Emotivní gesto", „emotivní forma", – to byla právě scénická syntéza, k níž jsme tápavým krokem směřovali v své práci."[33]

První sezónu zahájilo Komorní divadlo, založené Tairovem, za válečné zimy v Moskvě roku 1914. Od samého počátku chtělo být místem nezávislého experimentování a zdůrazňovalo již svým jménem, že nechce být žádným divadlem ani lidovým, ani pro široké publikum. Když Tairov v tehdejší těžké situaci, tísněn dobovými modernismy, naturalismem a stylizovaným divadlem, těžko v nich nalézal nezávislý nový směr, přiklonil se k orientálnímu divadlu.

„Rozhodovali jsme se, že v divadle zahájíme Kalidásovou Šakuntálou. Lákalo nás mystérium, uchvacovala nás skvělá velikost, síla a něha tohoto díla, lákala nás možnost, že my první vnikneme do tajů a postav indického divadla.

Při tomto úkolu na nás nečíhala ani žádná tradice, střežící jinak přístup ke všem ostatním klasickým dílům. Věřili jsme, že se při této práci spíše budeme moci vymanit z pout současného divadla."[34]

Tairov cestoval do Paříže a do Londýna, aby v tamních muzeích studoval indické umění. Věděl však, že tyto znalosti ho nesmí dovést ke stylizované výpravě. Věděl, že inscenace se může vyvíjet a utvářet toliko v účinné spolupráci s herci. Rozhodl se, že zanedbá eventualitu stylově věrného indického kostýmu a vytkl si za cíl použít v hojné míře neoděného těla.

„Obnažená, pomalovaná, ve svobodném rytmu se pohybující těla herců se již nepodobala uměle sestavovaným basreliefům stylizovaného divadla. Obnažené tělo zbavovalo herce pout a poskytovalo mu víc možností, aby se vyjádřil vskutku emotivní formou. Zároveň však vznikaly zase jiné potíže. Ukázalo se, že týž herec, který aspoň trochu dovedl nosit civilní oděv, ale kostým nosil už uboze, nevěděl si s nahým tělem

na scéně vůbec rady. Vyžadovalo obrovského úsilí naučit herce natolik milovat své tělo, aby jejich pohyb působil svobodně a čistě, aby se divákovo oko nepozastavovalo nad nahotou – jak se také dálo při představeních Šakuntály, – nýbrž aby ji přijímalo jako svérázný jevištní kostým, působící radost."[35]

Tairov staví své divadlo na divákově tvořivé síle. „Podstatou divadla je vždy děj, vyjádřený jen a jen činně jednajícím člověkem, to znamená hercem."[36] I když v Tairovových inscenacích působilo nejsilněji výpravné umění velkých malířů a scénických konstruktérů (Alexandra Exterová, Natalija Gončarovová, Alexander Vesnin, Georgij Jakulov), přesto zaujímá v Tairovově divadle nejpřednější místo herec. Tairov se především zaměřuje na hereckou výchovu a zde se podstatně odchyluje od školy Stanislavského, neboť nejvýš staví tělesnou kulturu a pantomimu. Definuje herce jako tvůrčí osobnost, která vědomě organizuje svůj materiál (své tělo), co nejdokonaleji ovládá své prostředky (své tělo) a vytváří tak autonomní umělecké dílo, jímž je herec sám jako jednota materiálu a konečného výtvoru.

„Z toho vyplývá, že samo chtění stát se hercem, cítit se k tomu »povolaným« nebo dokonce »nadaným«, nemůže postačit k tomu, aby z diletanta učinilo skutečného herce.

Je zapotřebí ohromného pracovního vypětí, přípravného studia a výcviku, aby se nejasné přání a pouhé chtění proměnilo ve skutečné mistrovství, aby herec nevystupoval na scéně jen jako zázračné dítě nebo nadaný diletant, ale jako opravdový herec – mistr svého oboru.

K tomu je zapotřebí práce, práce a zase práce.

K tomu je zapotřebí zvláštního školení.

Zmínil jsem se již, že jedinými herci v současném divadle, kteří si uvědomují význam a také důsledky, jak vyplývají z jejich závislosti na materiálu, jsou baletní herci. Jsou to ostatně jediní herci, kteří procházejí dokonalou výchovou ve zvláštních školách a vynikají po stránce dokonalého uměleckého mistrovství. Nerozumějte mi tak, že snad vychvaluji soudobý balet a nemám k němu kritické výhrady. To rozhodně nikoliv. Pravda, mám rád balet a vážím si jeho výsledků. Představení baletu jsou pro mne jediná představení, při nichž pociťuji tvůrčí vzrušení a skutečnou radost z dokonalého tvůrčího výkonu, ale to mi nebrání, abych tu neviděl velké nedostatky a necítil, jak zhoubná rez řemeslné rutiny a formalismu nahlodává krásu klasicistického baletu a ohrožuje toto jediné dokonale vyvážené umění."[37]

Tairov by chtěl v činoherním herectví zavést jakýsi „divadelní sbor" (Corps de

Drame) po vzoru „baletního sboru" (Corps de Ballet) – virtuózní vyškolenou mistrovskou skupinu vedle sólistů, činoherní skupinu, která by se omezovala na přesnou práci ansámblu. Tairov rozlišuje vnitřní a vnější hereckou techniku. „V řízení tvůrčí vůle a tvůrčí fantazie, ve schopnosti vykouzlit s její pomocí libovolnou jevištní postavu, zvládnout potřebné city – v tom spočívá právě hercova vnitřní technika. Cesta k ní není jednoduchá a vede především přes improvizaci."[38]

Od improvizačních cviků školy Stanislavského nebo Mejercholdovy liší se cviky Tairovovy svým zaměřením, vztahem k „objektu" – jímž není ani pouhý okruh scény jako v divadle naturalistickém (vnitřní objekt, partner, rekvizita), ani převážně hlediště jako v divadle stylizovaném, nýbrž syntéza obou těchto složek: „Herec přece tvoří společně s partnerem a musí si být stále vědom, že má před sebou hlediště a nikoliv pomyslnou čtvrtou stěnu naturalistického příbytku."[39]

Vnější hereckou technikou je naprosté ovládnutí materiálu – hercova dechu, jeho hlasu, nohou a rukou, celého těla se všemi svaly a pohybovými fenomény, celé jeho fyzické „já", nikoliv jen jeho fyziognomie.

„Herec musí tedy zvládnout svůj materiál, musí jej dobře znát, zamilovat si tělo natolik, aby je stále zdokonaloval a vytvářel tak z něho stále ohebnější, spolehlivější a poslušnější nástroj své tvůrčí vůle. Hercovo tělo se musí ozývat jako kouzelné stradivárky jen na pouhý dotek mistrovy ruky, na pouhý záchvěv jeho tvůrčí vůle, a musí pokorně ztělesnit jeho tvůrčí záměr v celém proudu výrazných forem, v nichž se odrazí nejjemnější odstíny hercovy vůle a fantazie.

Dosažení takovéto schopnosti předpokládá nesmírnou práci a neustálé denní cvičení.

Hercům by měl sloužit za příklad tak skvělý mistr jako Rubinštejn. Bral si s sebou na cesty cvičnou klávesnici, provázela ho i do vagónu, aby nepromarnil jediný den bez cvičení.

Jak usilovně by měl tedy pracovat herec, vázaný na plasticky nepoddajný, značně tvrdošíjný a proměnlivý materiál!

Tělo dnešního herce se vskutku nepodobá zázračným stradivárkám, ale balalajce se třemi strunami, na níž se dá s obtížemi zahrát primitivní šlágr nebo domněle „životně pravdivá" melodie, jež ale není schopna vydat ze sebe složitější tóny.

Aby herec opravdu rozvíjel schopnosti a možnosti vlastního těla, k tomu je zapotřebí dlouhé a systematické přípravy.

Považuji za nejvhodnější otevřít školu pro děti ve věku sedmi až osmi let, a z nich

vychovat herce pro syntetické divadlo. Nejschopnější z nich by se mohly stát představiteli hrdinů a hrdinek, ostatní by tvořily tak nezbytný divadelní sbor, bez něhož je nemyslitelné opravdové činoherní umění."[40] Tento „divadelní sbor" je předběžnou podmínkou pro utváření takzvaných davových scén, které většinou hrají velmi neuměle statisté, diletanti a herci šarží.

Letmo je nutné připomenout, že se tato koncepce herce velmi značně shoduje s pojetím Craigovým i Mejercholdovým, ačkoliv se Tairov domnívá, že má názor zcela opačný.

Pro expresionistické divadlo a především pro pokusy Divadla Bouře je důležitý Tairovův důraz na utváření jevištní mluvy podle rytmických, dynamických principů. Uvádí za příklad místo z ruské hry (Stěnka Razin), kde jeho žena, herečka Alice Koonenová měla říci několik slov, která neměla žádný význam.

„To místo znělo:

Aj chjal bura ben
siverim size čok
aj zalma
aj gurmyž džamaj...

Kamenskij (autor hry) se nám napřed snažil namluvit, že to jsou perská slova, pak se však (ve vlastním zájmu) přiznal, že bychom je v žádném jazyku nenašli. Nicméně je obecenstvo dychtivě vnímalo. Proč asi? Nepochybně proto, že je hlas a způsob přednesu mistrovsky včleňoval do zvuku a rytmu scénického tvaru."[41]

Tairov má před očima jako kýžený cíl syntetické divadlo, kde básník tvoří ruku v ruce s režisérem a kde se malíř a hudebník stávají jejich spolupracovníky. Sám se zčásti podílel na vytváření básnické složky jevištního díla při přepracovávání „námětů", například Princezny Brambilly podle E. T. A. Hoffmanna a později Signora Formiky podle téhož autora i Kamaráda Čtvrtka podle G. K. Chestertona.

Revoluční politické události nepostihly Tairovovo Komorní divadlo natolik výrazně jako například divadlo Mejercholdovo. Rozvíjelo se čistě uměleckým směrem. Oživilo formy komedie dell'arte (Král Harlekýn v sezóně 1917/18), hrálo Claudelovu Výměnu (1918) a jeho Zvěstování Panny Marie (1920) a slavilo triumfy operetou „Giroflé-Giroflà" s výpravou Jurije Jakulova, s níž se rozjelo na turné po Evropě (1923).

Vachtangov

je z žáků Stanislavského (Tairov, Mejerchold a jiní) nejvíc spjat se svým učitelem, a přesto si vypracoval zcela svérázný antinaturalistický inscenační sloh. 1911 ho poslal Stanislavskij do Paříže, aby tam uspořádal vzornou inscenaci podle moskevského příkladu, Maeterlinckova Modrého ptáka v Théâtre Réjane.

Roku 1917 ho učitel pověřil vedením židovského studia, které si pod názvem Habima (hebrejsky: divadlo) získalo světovou slávu. Vachtangov zde inscenoval jako první příklad svého umění chassidskou legendu Dybuk (tj. Duch), ponuře rozevlátou strašidelnou sonátu. Přes dvě stě zkoušek (s dlouhou přestávkou pro nemoc) věnoval vypracování této jevištní formy, předznamenané expresionismem.

O této Vachtangovově inscenaci, jakož i o jiných, se dochovalo jen málo zpráv očitých svědků, které dále cituji, abych přibližně charakterizoval tyto důležité divadelní experimenty.

K Dybukovi: „Jako sama hra kolísající v náladách, jako řeč vzpínající se z jednotvárnosti k extázím, takové je i hebrejské herectví. Jeho složkami jsou napodobivé detaily a stylizované taneční motivy. Strašidelný tanec žebráků kolem šílené nevěsty mohl inscenovat Hieronymus Bosch. Jednotlivé skupiny s mechanickými, stereotypními pohyby hraček vycházejí z „Modrého ptáka". Přízračnost měšťáků strnulých jako na fotografii viděl takhle první Henri Rousseau. Tam mají původ primitivní barvy, účesy a róby s nabíranými rukávy ve svatební scéně. Každé dějství má svou základní barvu. Synagoga – černou a žlutohnědou, jakoby v odstínech Franse Halse. Obřad zaklínání není šerosvitný, nýbrž křiklavě bílý, zmírněný světlou modří: je to pitevna duše. Koloristova barva zasahuje i do hereckých masek. Nejen kostýmy jsou odstíněny několika tahy štětcem v základní barvě, také nos je modravě stínovaný, tváře a čelo dostávají nápadné červené a bílé ornamenty. Sbor tvoří démoničtí artisté. Vousy, nosy, klobouky a kaftany se hemží v bláznivé mozaice. Vším proniká nehybná bílá maska Leji, život s maskou smrti." (Diebold)[42]

K Vachtangovově poslední inscenaci, Princezně Turandot podle Gozziho-Schillera ve vlastním divadle-studiu 1922:

„Když se zvedla opona, objevil se na scéně soubor v obvyklých večerních šatech. K tomu zazněla veselá, slavnostní hudba. Po tomto úvodu se začali herci na otevřené scéně převlékat. Dlouhý kus látky kolem hlavy jako turban, přes ramena přehozená

hedvábná látka, a už před námi stál princ z Východu. Na hlavě čepička a pod bradou uvázaný bílý šátek, a už se probudil k životu starý věštec na dvoře čínského císaře. Malé, drobounké, živé dívky v čínském kostýmu přestavovaly scénu. Hlavní představitelé si nasadili neproměnné masky, jak je předpisuje komedia dell'arte: Truffaldino, Tartaglia, Pantalone a Brighella." (Jelagin)[42] Zanniové rozhrnou závěsy a „vidíme šikmo stoupající scénu, vpředu s půdorysem ostrých úhlů, nalevo fantastickou šikmou stavbu s obloukem a balkónem, vzadu uprostřed dveřní otvor, za tím vším šedivé závěsy, nahoře provaziště, odkud visí různé provazy s pestrými závažími, kruhy atd. Brighella zvolá: »Hop!« – páni a dámy vyskočí v uspořádaném zmatku na šikmou scénu; znovu: »Hop!« – seberou s podlahy nejrůznější pestré šátky, stuhy a hedvábné fábory a kostýmují se, rytmicky k hudbě. V okamžiku jsou hotovi a mají turban, plášť a všechno potřebné. Frak a bílou vestu nijak nezakrývají. Odtančí ze scény v rychlém průvodu, následováni maskami.

Tu se objeví šest divadelních dělnic (s velkými čísly na zádech), přinášejí se stále přesnými, rytmicky expresivními pohyby svinuté balíky, stáhnou z provaziště provazy, tři balíky na ně zavěsí a vytáhnou vzhůru jako kulisy. Mezi různými dekorativními ornamenty čteme slovo »Peking«.

Objeví se Kalaf s Barakem, hra začíná. Je to komedie a zároveň parodie na komedii. Rafinované použití světla a barev neustále diváka zaujímá pro pohádkovou náladu. Aby v ní nesetrvával, nýbrž aby se od ní intelektuálně distancoval, zastrčí si Barak při řeči dlouhý knír pod bradu kvůli pohodlí a otrhaný Timur, než se rozpláče, prohledává napřed veškeré kapsy svého fraku, až nakonec vytáhne pečlivě složený kapesník a nyní se oddává svému citu. Brighella upustí shora něco na scénu, pak volá přirozeným hlasem prince Kalafa: »Zavadskij!« (to byl herec, který hrál Kalafa) a prosí ho, aby mu to podal. V mezihře parodují divadelní dělnice nejen celý příběh o princezně Turandot, nýbrž i rytmicky precizní, upjatý sloh představení; hra se surrealisticky sama popírá." (Fechtner)[44]

Stejně nezvyklá jako tato hra byla i scénická hudba, kterou Jelagin charakterizuje jako jakýsi veselý džez. Užívala nových zvukových barev a kombinací, které vycházely z improvizace stejně jako celá inscenace, například se hrálo na hřebeny, ovinuté hedvábným papírem. Základní Vachtangovův vztah k divadlu se projevuje v těchto slovech: „Divák musí neustále cítit, že je v divadle a vytržen ze svého všedního života. Divadlo má pro něho být krásným prostředím, neobvyklou slavnostní příležitostí. Proto používejte zářivých barev: dbejte, aby diváka provázeli na místo uvaděči v čer-

vených, zlatem vyšívaných stejnokrojích. Nechť je i hudba zářivá a slavnostní. Na vrcholu dramatického napětí připomeňte divákům znovu, že nemají brát hru příliš vážně, neboť divadlo není život."[45]

Mejerchold (II)

Od prvního stadia Mejercholdových experimentů v oblasti stylizovaného divadla se zřetelně liší druhé stadium jeho experimentů po revoluci. Jako „vedoucí státního režisérského studia" byl vůdčím divadelníkem nového státu. Téměř absolutní, hmotná i autoritativní dispoziční moc dělá z jeho inscenačních experimentů událost zvláštního druhu.

Některé principy Mejercholdova divadla:

1. Holý, nevyzdobený divadelní sál s jakýmsi „prostorovým jevištěm" bez opony, bez portálu a bez kulis. Příchody na scénu vedou hledištěm. Od holé požární zdi se odráží kostra scény, většinou ocelová konstrukce, která má zpřístupnit prostor hereckému pohybu do výše, do hloubky i do šíře. Svisle je celý prostor použitelný pro hru, ve všech šikmých sklonech a úhlech až k vodorovnému. Kromě jevištní podlahy se užívá visutých plošin. Převládá pohyb. Dynamické konstrukce obohacují statickou kostru scény. Podle potřeby se používá zdviží, pohyblivých schodů, lanových drah, jeřábů, pojízdných jevištních vozů, provazových žebříků. Tyto jevištní konstrukce jsou ve znamení konstruktivismu, směru výtvarného umění, který založil Tatlin.

2. Práce s herci podle zásad „biomechaniky", učení, které Mejerchold vybudoval po vzoru craigovské nadloutky. Pohyby herců se mají stupňovat a precizovat po vzoru akrobatiky a gesta se mají stylizovat podle geometrických vzorců, pohyby se mají racionalizovat, získat přesnost a úspornost.

3. Pohyb byl rovněž základním principem jeho režie. Transformování textu do pohybových postupů: pohyb herců, pohyb mas, pohyb objektů. Příklady: Při představení Crommelynckova Velkého paroháče (1922) byly na jevišti veliké pohyblivé kotouče, které zároveň fungovaly jako měřidla příslušné vášně. Když zuřil podvedený manžel, otáčel se také závratnou rychlostí jeho kotouč, zatímco ve chvílích pokojné nálady se téměř vůbec nehýbal.

Ve hře Trust D. E. užívá Mejerchold pojízdných zástěn, které se neustále pohybují. Rozdělují jeviště na několik proměnlivých prostor, kde se současně odehrává různý

děj. Světelné kužely a reflektory ohledávají krabicovitě rozčleněné fasády, které se pohybují sem a tam a mezi nimiž se odehrává útěk i pronásledování.

Pojízdné jevištní vozy, nesoucí část scény, určující inscenaci Revizora – kde Mejercholdův režisérský absolutismus překročil své meze. Scénické přepracování básnického textu, které patřilo již u Jevrejnova, Tairova a Vachtangova k právům režisérovým a sloužilo za podklad inscenace, zacházelo s Gogolovou hrou velice rigorózně, rozdělilo pětiaktovou komedii v obrazový sled patnácti epizod, zapojilo do textu scény z Mrtvých duší i Mejercholdem nově vymyšlené postavy a děje a proměnilo takhle charakter hry v ostrou satirickou „revizi" poměrů v starém měšťanském Rusku.

Anněnkov

je především malířem, zabýval se však intenzívně divadelními problémy. 1919 dostal režijní úkol. Poprvé se pokoušel spojit formy cirkusu a činohry a uvést v skutek abstraktní inscenaci. Zpracoval pro jeviště látku L. N. Tolstého (První vinopalník).

První dějství se odehrává v pekle. Scénu tvoří obrovská lana a sítě, rozvěšené křížem krážem po jevišti, rovněž visuté hrazdy a závěsné plošiny. Herecké role přejímají akrobati. Pohybují se v této lineární, nepředmětné kompozici neustále nahoru dolů a sem tam, – shora dolů, klikatě, v přemetech a otočkách, – irreálná plastika v planoucím, proměnlivém světle. Hřmotná hudba a sonorní sbory provázejí tuto akci, která probíhá simultánně a téměř beze slov.

1921 zachycuje Anněnkov své myšlenky o nefigurativním divadle písemně: navrhuje kaleidoskopické divadlo, provádějící metamorfózy stereometrických, mnohobarevných těles. Scénu jako kaleidoskopickou hru: chaos, podrobený logice rytmu, čistou podívanou.[46]

El Lissitzkij

popisuje představení suprematistického divadla:

„Na místě odevšad přístupném a všude otevřeném vystavíme konstrukci, to je soustrojí podívané. Tato konstrukce skýtá hrajícím tělesům veškeré pohybové možnosti.

Proto je nutné, aby její jednotlivé díly byly posuvné, otočné, roztažitelné atd. Různé výšky musí rychle přecházet jedna v druhou. Všechno je žebrovitá konstrukce, aby nezakrývala tělesa ve hře se pohybující. Hrající tělesa jsou utvářena podle potřeby a libosti. Klouzají, valí se a vznášejí se vzhůru, v konstrukci nebo nad ní. Veškeré části konstrukce a všechna hrající tělesa uvádějí do pohybu elektromechanické síly a elektromechanická zařízení a toto ústředí je v rukou jedince. To je tvůrce podívané. Má své místo uprostřed konstrukce u rozvodových desek všech energií. Diriguje pohyby, zvuk a světlo. Zapíná radiomegafon a nad místem zní hřmot nádraží, hukot Niagary, bušení válcovny. Tvůrce podívané hovoří místo hrajících těles do mikrofonu, spojeného s reflektorem, nebo do jiných přístrojů, které jeho hlas proměňují podle charakteru jednotlivých figur. Sady elektrických světel se rozsvěcují a zhasínají. Pohyby hrajících těles jsou osvětlovány proudy světla, lomenými hranoly a zrcadlením. Tak dovádí tvůrce podívané nejelementárnější proces k nejvyššímu vystupňování.

Pro první představení této elektromechanické podívané jsem použil moderní hry, která však byla ještě psána pro jeviště. Je to futuristická opera Vítězství nad sluncem A. Kručoniče, vynálezce zvukové básně a vůdce nového ruského básnictví. Opera měla premiéru v Petrohradě 1913. Hudbu napsal Maťjušin (čtvrttóny). Malevič namaloval dekorace (opona – černý čtverec).

Slunce jako výraz staré světové energie je strženo z nebe moderním člověkem, který vzhledem k své technické převaze si vytváří vlastní zdroj energie. Tato idea opery je vetkána do simultaneity událostí. Řeč je nelogická. Jednotlivé zpěvní partie jsou zvukovými básněmi. Text opery mě donutil, abych na svých figurinách uchoval něco z anatomie lidského těla. Tvary jednotlivých částí je nutné pokládat, stejně jako v mých pracích na Prounu za materiálový ekvivalent. To znamená: Při provedení se červené, žluté nebo černé části figurín nenatírají příslušnou barvou, nýbrž se spíše vypracují z vhodného materiálu, například z lesklé mědi, matného železa atd."[47]

Další ruské experimenty:

Skladatel Skrjabin a malíř Baranov-Rossiné vytvářejí 1919 „optofonický koncert", dosahující souladu optických a akustických forem.

1919 zakládá Granovskij Židovské komorní divadlo. (Na rozdíl od Habimy, která přenáší prvky starého hebrejského melodramatu do tragické, mytické podoby, pracuje Židovské komorní divadlo raději s fraškou. K jeho slávě přispívají dekorace Natana Altmana, Isaka Rabinoviče a Marka Chagalla. V Paříži slaví 1928 triumfy vervou, dynamičností a hrami barev.) Foreggerovy dílny (1922/23) byly vlastně čino-

herním divadlem, které snad jediné prakticky uskutečnilo futuristické varietní divadlo: děj (agitaci), rozdělený v jednotlivá čísla a atrakce určovaly akrobatika, klauniáda, excentrika. Strojový tanec, orchestr hřmotu doprovázely podívanou (například revui Tajemství Kanárských ostrovů, 1923). 1920–22 Divadlo Proletkultu Sergeje Ejzenštejna. Důsledné použití arénního jeviště, cirkusové hry s artisty, herci a agitátory, „divadlo projekce".

1922 vytváří Vladimír Tatlin (zakladatel konstruktivismu) společně s básníkem Velemirem Chlebnikovem abstraktní scénickou syntézu pod názvem Zanguezi.

Djagilev

Co do proslulosti a vlivu je nejvýznamnější založení divadla Ballets Russes de Serge de Diaghilew* (Ruské balety Sergeje Djagileva), Monte Carlo 1910–1929. Dosáhlo rozvoje tanečního umění v syntetickém díle, pro něž dokázal Djagilev zaujmout přední malíře a hudebníky své doby. Zorganizování hudebního, tanečního, obrazového a básnického účinku v smyslový celek je dílem Djagilevovým.

Zpočátku se používá dekorace ještě v konvenčním smyslu jako doplňku. Malířské kouzlo žhoucích a kvetoucích barevných výtvorů Leona Baksta náleží ještě ke konečné fázi dekoračního umění a dosahuje vrcholu v tomto žánru. Přechodný stupeň od scénického obrazu k prostorové výpravě tvoří vědomě „moderní" kreace ruských umělců například Natalie Gončarovové (především její stylizované kostýmy k Liturgii 1915) a kostýmy Michaila Larionova k Přirozeným příběhům (Histoires Naturelles), 1916 a k Lišce (Le Renard), 1922, vytvářející fantastické metamorfózy lidsky zvířecích postav a konstruktivistická scéna Jurije Jakulova – Ocelový krok (Pas d'Acier) 1927. Všichni tři umělci přicházejí z Komorního divadla Tairovova.

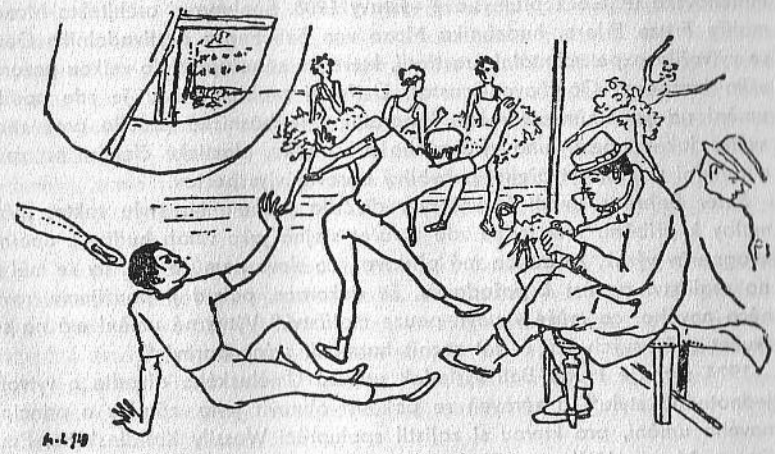
Souhlas s futuristickými divadelními idejemi (v Římě 1917) určuje Djagilevovu tendenci, aby v dalších letech poskytl „avantgardě" možnost volně experimentovat s velkými prostředky svého divadla. Jean Cocteau je jedním z jeho poradců, Pablo Picasso je jeho scénickým výtvarníkem a Eric Satie komponistou nejslavnějšího díla tohoto souboru – Parády (1917). Figuríny obou managerů uskutečňují novou možnost jevišt-

---

* Soubor si vymínil název Ruský baletní soubor pod vedením S. Djagileva (poznámka překladatele).

ního kostýmu jako pohyblivé plastiky (jak ji razil Depero a důsledně rozvíjel Schlemmer). Picassovy kostýmy jsou prostorovým ztvárněním par excellence a nejskvělejším příkladem kubofuturistické celkové masky. Jiné výpravy ve znamení kubismu, Georgese Braquea, Juana Grise a Picassa, stejně jako „volné" návrhy Giorgia di Chirica, Georgese Rouaulta a Henriho Matisse pro Ruské balety jsou orientovány převážně malířsky. Při veškeré velkoleposti jednotlivých řešení působí jejich malba opony a pozadí jako zvětšený obraz, přenesený do formátu portálu. Scéna slouží jako „moderní galerie" čistě obrazově orientované výpravě, jejímiž pohyblivými prvky jsou kostýmy. Je příznačné, že sochařům se daří prostorovější a novodobější ztvárnění jevištní oblasti. Vynalézavostí a použitím nových materiálů se vyznačuje výprava Kočky (La Chatte) 1927, kterou pořídili ruští sochaři Gabo a Pevsner.

André Derain se podílel na tomto divadle nejen jako malíř (opona, scéna, kostýmy, plakáty: napsal na Rossiniho hudbu balet Fantastický krám (La Boutique Fantasque), 1919, jakož i jiné baletní texty (Jack in the Box, 1926).



M. Larionov: Djagilev na zkoušce

Divadelní reformy v Německu

Divadlo jednotného stylu (Stilbühne)

„Slavnosti života a umění. Divadlo nejvyšším kulturním symbolem" – tento programový spisek malíře a architekta Petra Behrense vyšel roku 1900 a zahajoval rozmanité snahy o divadlo jednotného stylu. Georg Fuchs se chápe Behrensova podnětu a píše Myšlenky o slavnostním divadle (Ideen zu einer festlichen Schaubühne, 1903). K prvním praktickým pokusům dochází v Mnichovském uměleckém divadle, které vzniklo za mnichovské uměleckoprůmyslové výstavy 1908. Spoluprací architekta Maxe Littmanna, malíře Fritze Erlera, hudebníka Maxe von Schillingse a divadelníka Georga Fuchse se vytvořilo experimentální prostředí, které na sebe upoutalo velkou pozornost (především inscenací Goethova Fausta). Ústřední problematikou je zde podíl výtvarného umění na jevištním ztvárnění. Programem je básnická pravda proti realitě, použití světla jako sugestivního výrazového prostředku, plastické členění na způsob obrazu a reliefní scéna, vytvářející pohyblivý barevný vlys postav.

Peter Behrens uvádí hlavní rysy divadla jednotného stylu takto: „Vztah jevištní malby k příběhu měl by se zde utvářet stejně jako vztah hudby k opernímu libretu. Wagnerův výrok, že hudba má přidávat, co slovo nemůže říci, by se měl rozšířit ještě na malířství a vést k požadavku, že dekorace, pokud ji použijeme, rovněž přidává něco nového, co může vyslovit pouze malířství." Výtvarné umění má na scéně „rozezvučet zpěv svých čar a dát zaznít harmonii svých barev".[48]

1914 shrnuje Hugo Ball výsledek pokusů Uměleckého divadla o vytvoření divadla jednotného stylu[49] a zároveň se pokouší obnovit jeho záměry a principy ve Scéně nového umění, pro kterou si zajistil spolupráci Wassily Kandinského, Paula Kleea a Franze Marca. Válka zmařila uskutečnění tohoto divadelního projektu.

Podrobnější výklad o scénických reformách musil by se především zabývat inscena-

cemi Maxe Reinhardta, jenž spolupracoval s malíři jako Georg Menzel, Edvard Munch, Lovis Corinth a Max Sleevogt, a představeními Düsseldorfské činohry vedené Louisem Dumontem a Gustavem Lindemannem. Zde lze tyto pokusy, které mají charakter předběžného stadia dalších důsledných reforem, uvést toliko jako přípravu a předpoklad.

Expresionistické divadlo

Nejranější pokusy začínají u Oskara Kokoschky, jehož hra Sfinga a hastroš, kuriózum, se hrála již 1908 ve Vídni a je vedle frašky Alfreda Döblina Lydie a Maxíček, hluboká poklona o jednom dějství (Štrasburk, 1906) počátkem nové dramatické tvorby. Oskar Kokoschka dává jako malíř, režisér a básník expresionistickému divadlu impuls, přesahující jednostrannost malířské, režijní či literární koncepce. Své hry si sám inscenoval a byl rovněž autorem jejich výpravy (1917 v Albertově divadle v Drážďanech, 1919 v Komorním divadle Německého divadla jako představení Mladého Německa: Job a Hořící keř).[50] Skeptický Alfred Kerr, pro expresionismus nikterak nadšený, píše o těchto představeních: „Režisér Kokoschka nemá dnes nikoho sobě rovného. Rovněž mluvený zvuk stupňuje se u něho do krajnosti jako v hudbě... Jeho obrazy nejsou symboly myšlenek, dokonce ani symboly citů. Obrazy jsou u něho zkrátka obrazy; jsou to podivuhodné obrazy; – mnohdy se v nich objeví vzdálený náznak čehosi posvátného a osudového, zcela neurčitého; na deset vteřin. Barvou zušlechtěné polosnění. Se záchvěvem hrůzy, zkalením, stínem, neurčitým zábleskem, téměř nepodstatným dohasínáním.

U Kokoschky leccos působí nerozumnou krásou jako lidová píseň. Všechno oplývá nesmyslnou nádherou. Leccos je výhružné, milé, slavnostní; nikdy nevíme proč... Nicméně a ještě jednou: působí dojmem na celý život, jak Kokoschka své rytmy umírání, své mrtvolné zvuky, své rekviem temného smyslu převádí po všem náramném zmatku tvůrčím způsobem jako režisér v barvy, šrafování a takty, v nejrůznější decrescenda rallentanda a prodlevy. Zůstane už nejsakrálnějším a svými tóny nejvíc odstiňujícím ze všech dnešních mistrů."[51]

Kokoschku a Stramma pokládá Alfred Kerr za skutečné mistry expresionistického divadla a k témuž závěru dospívá pod jiným zorným úhlem Paul Fechter.[52]

Avšak otázka „Co bylo expresionistické divadlo?" byla by zvláštní kapitolou a především kapitolou dějin literárních.

Zatímco naturalistické divadlo mělo svá stylotvorná střediska, například Antoinovo Théâtre libre v Paříži, Die freie Bühne Otty Brahma v Berlíně nebo Moskevské umělecké divadlo Stanislavského, žádné „ústřední expresionistické divadlo" nikdy neexistovalo. Díla „expresionistických dramatiků" – kteří se ostatně bránili zařazení pod heslo „expresionismus" a byli spíše politicky tendenčními básníky jako například Walter Hasenclever, Ernst Toller a Friedrich Wolf, nebo kubisty jako Georg Kaiser, nebo surrealisty jako Iwan Goll – hrála městská a státní divadla v nejrůznějších místech. Občas byli k výpravě přizváni expresionističtí malíři (Felixmüller, Karl Jakob Hirsch), avšak tendence k přenášení expresionistických obrazů ve velkém měřítku na celé plochy kulis a zadních prospektů nedospěla až k důsledkům nového divadla jednotného stylu. Dramatická tvorba byla buď zcela určena slovem a zcela na slově vybudována, nebo spočívala na politickém, morálním, filosofickém účinku. Již 1916 požadoval Walter Hasenclever v manifestu Divadlo zítřka divadlo pro umění, politiku a filosofii: „Které divadlo by si nekladlo za cíl změnu stávajícího světa! Věřme, ó přátelé, že červánky básníků nemůže již zhyzdit slunce jakkoliv talentované kulisy... Nestavte už na scénu žádné stromy, ale pracujte se světly a stíny; nedělejte už výpravu pro žádné přízraky, ale dejte zaznít hudbě! Soustřeďte se na co nejmenší prostory a na co nejméně lidí, a kde se vám nedostává perspektiv, naučte se tančit... Zde přejímá jeviště úlohu média mezi filosofií a životem, neboť umožňuje prvotní posvátné extáze..."[53] Dnes se vedle sebe řadí bez ladu a skladu tendence, které se všechny hlásí k souhrnnému označení „expresionismus": Recitační divadlo (Sprechbühne), která se klene nad celou velkou oblastí od deklamace monologických lyrických dramat až k antikizujícím chórickým formám a usiluje o vytvoření jakési techniky „zvukorytmické řeči".

Tribuna (Die Tribüne) – místo veřejné žaloby, promluvy, provolání a agitace. Politické agitační divadlo – zčásti podle ruského vzoru. Taneční divadlo (Die Tanzbühne) expresívních tanečníků jako byli Mary Wigmanová, Gret Palucca, Valeska Gert, Harald Kreutzberg, Alexander von Swaine a jejich učitel Rudolf von Laban.

Recitační divadlo projasňují vizionářské světelné efekty, jak to popisuje Reinhard Johannes Sorge v režijních poznámkách k svému dramatu Žebrák (1912). Z ducha řeči pokouší se divadlo stále znovu a znovu dosahovat magického účinku. Režisérem tohoto divadelního slohu byl Berthold Viertel. V sborníku Nové divadlo – výzva (Die

neue Bühne, eine Forderung, 1920) píše: „Věci jsou živými bytostmi, jednajícími osobami a patřily by na divadelní program, flétna Hamletova stejně jako vřesoviště v Strammově Luční nevěstě; předmět, který nepatří na divadelní program, nemá co pohledávat ani na scéně. Věci jsou mrtvé jen zdánlivě, ale jakmile zazní zvonek, musí ožít. Jejich démoničnost u Strindberga není výjimkou, nýbrž dramatickým zákonem, jenž dosáhl agresívní platnosti. Dekorace vlastně znamená neexistenci režie. Tak lze správně postihnout význam tohoto zde mlhavého pojmu. Ne tedy obraz, ale smysl obrazu. Všechno na scéně budiž jen příslušnou součástí celkového herectví; všechno spoluvytváří magický účin divadla. Každé gesto budiž středem dění, každé slovo jen a jen oním často vzývaným, zřídka však se objevujícím protagonistou . . ."[54]

Ludwig Marcuse uvádí v své studii Expresionistické drama (1924) jako podstatné charakteristikum prostorovost: „Empirický prostor je ovšem zanedbán. Krajina či pokoj nejsou individualizované. V empiricky individuálně charakterizovaném prostoru nestojí empirická postava, nýbrž bytostná podstata každého individua si vytváří svůj vlastní prostor vyzařováním; souhrn těchto harmonujících nebo bojujících prostorů je oblastí dramatu. Prostor je materializací bytostné podstaty. Tak se stává prostorem dynamickým na rozdíl od fixního, statického prostoru empirického člověka."[55]

Tyto zásady připouštějí jako krajní možnost expresionistického divadla jakousi „jevištní magii". Jeden z nejrozvážnějších a nejpoučenějších kritiků a příznivců „expresionismu" Kurt Pinthus vyznačuje hlavní linie v svém článku Magie divadla a divadelní kritika (1920):

„Vlastním zdrojem divadelního účinku je dynamická síla, která vzniká z nejhlubšího vzrušení a působí hereckou akcí největší neklid . . . Režisérovi je zakázáno vše, co rozvoji a účinku této síly brání, je mu dovoleno všechno, co ji může vystupňovat. Musí pracovat s hercem tak, aby v tomto znějícím a pohyblivém nástroji se odpoutala co nejintenzívněji podstata básnického díla a podstata zvláštní postavy, aby skrze herce jako prostředníka proudila na diváky magie divadla co nejsilněji . . . Jeviště je místem, kde lze vidět a slyšet vzrušeného člověka. Není místem, kde by se měly ukazovat obrazy, jež patří do oblasti malířství. Velké divadelní umění všech národů se soustřeďovalo na podobu člověka a jeho síly, opomíjelo podle možnosti dekoraci . . . Dekorace a pomocné divadelní prostředky mají své oprávnění jen tam, kde jsou s to zesílit účinek lidských možností . . . tedy právě co nejméně v realistickém prostředí, nýbrž spíše ve scénách fantastična a neobvyklosti, kde lidské síly se setkávají se silami kouzelnými, působícími na člověku nezávisle. Hra na divadle musí co

nejvíce zatlačit scénický obraz a uchovávat jej v neutrální podobě, aby básnické dílo rozložila všemi lidskými výrazovými prostředky v pohyb, za pomoci, jak již řečeno, prostředků vně člověka, které mohou vystupňovat hybné síly a jsou s nimi spřízněné, zejména světlo. Tak hra na divadle rozkládá básnické dílo v pohyb hlasu, v pohyb tváře a těla, v pohyb a postoj lidí k sobě a od sebe v prostoru, a především ve vyzařující oduševnělý, niterný pohyb, jenž řídí a utváří veškerý pohyb fyzický a v němž triumfuje ono magické plus."

Jak poznamenává Kurt Pinthus v své zevrubné úvaze o divadelní kritice, nelze „magii divadla" definovat jako exaktní pravidlo, nýbrž „lze ji nalézt právě v onom nedefinovatelném, co vyzařuje z atmosféry básnického díla, herectví a inscenace jako totality nejzákladnějších hybných sil."[56]

Uvedené citáty mohou v tomto stručném přehledu jen nastínit některé zásady „expresionistické" divadelní koncepce. Pomíjejí dramaturgické zásady a literární podobu, zachycené a prozkoumané již v mnoha knihách – například v Anarchii v dramatu (Anarchie im Drama) Bernharda Diebolda, v Extatickém divadle (Das extatische Theater) Felixe Emmela a jiných.

Na závěr budiž citovány poznámky důležité pro jevištní praxi, které píše Iwan Goll v předmluvě k svému dílu Dvě frašky – Nesmrtelní: „Zcela se zapomnělo, že prvním symbolem divadla je maska. Maska je strnulá, jedinečná a naléhavá. Je neproměnná, nelze jí uniknout, je osudem. Každý má svou masku, o čemž člověk v antice mluvil jako o své vině. Děti se této masky bojí a strachy křičí. Samolibý, střízlivý člověk by se měl znovu učit křičet. K tomu je zde divadlo. Nepřipadá nám také velice často vynikající umělecké dílo, černošský bůh nebo egyptský král, jako maska?...

Umění má člověka vrátit zase do dětství. Nejjednodušším prostředkem je groteska, která by však nedráždila k smíchu. Lidská monotónnost a hloupost jsou tak enormní, že s nimi něco svedeme pouze enormnostmi. Nové drama budiž enormní. Nové drama bude proto používat všech technických prostředků, které dnes působí stejným účinkem jako maska. Máme tu například gramofón, masku pro hlas, elektrický plakát nebo megafon. Herci musí mít na tváři přehnané masky, podle nichž se již zběžným pohledem dá poznat charakter (příliš velké ucho, bílé oči); nosí koturny. Těmto fyziognomickým nadsázkám, které notabene sami jako nadsázky ani nechápeme, odpovídají vnitřní nadsázky dějové: situace může být postavena vzhůru nohama a aby působila naléhavěji, může být výrok často vyjádřen protikladem. Bude to působit přesně tak, jako když se dlouho díváme upřeně na šachovnici a záhy nám černá pole při-

padají jako bílá a bílá jako černá: kde jsme již u samé pravdy, tam se pojmy kříží . . ."[58]

Divadlo Bouře (Sturm-Bühne)

Jako příklad expresionistického divadla působilo Divadlo „Bouře" mimo městská a státní divadla, která se příležitostně a často povrchně ujímala expresionistických jevištních děl, a usilovalo především o vytvoření scénických prostředků k inscenacím dramat Augusta Stramma. Ze studií Strammova díla vznikla teorie slovního projevu, kterou rozvíjeli stoupenci Divadla „Bouře". Z jeho díla potom vychází i podnět k „teorii jevištního umění". Herwarth Walden přichází s proklamací: „Z našich smyslů a našimi smysly se vytváří umění. S rozumem nemá nic společného. Rozum je pamětí smyslů, umění je jejich podobou. Divadlo je tvarem znějících barevných forem. Z tohoto pojetí vzešly pokusy „bouřliváků".[59]

„Na divadle nikdy nezáleží na tom, co se říká. Záleží na tom, jak se slovní spoje umělecky utvářejí tónickým spádem řeči. Již v životě je výrazem nejsilnějšího a nejhlubšího vzrušení nikoliv slovo, nýbrž neartikulovaný zvuk. Každý výraz niterného pohnutí je spjat s vnějším tělesným pohybem; s pohybem, projevujícím nápadný organický vztah ke zvuku a k citu. Protože umění už je právě uměním a má za svůj jediný výrazový prostředek pohyb, může utvářet i klid pouze jako pohyb. V uměleckém díle nelze jednat automaticky jako v životě, neboť umělecké dílo je časově a prostorově ohraničené. Umělecký život uměleckého díla musí se dovršit v čase a prostoru."[60]

První představení Divadla „Bouře" se konalo s vyloučením veřejnosti na podzim 1918 v rámci spolku Divadlo „Bouře" (Sturmbühne). Hrála se Sancta Susanna Augusta Stramma. Jevištní ztvárnění a režie: Lothar Schreyer. Scéna: pozadí v polokruzích, koncentrické prstence ve výrazné žluté, červené, modré a nakonec černé barvě. Před touto duhovou stěnou se odehrával na několika stupních děj. Kostýmy ve výrazných barvách a geometrických tvarech. Zároveň se využívá nahého těla. Slovně zvukový výraz má podobu „zvukově rytmické řeči".

Lothar Schreyer pokračoval v pokusech v duchu Divadla „Bouře" v svém hamburském divadle Boj (Kampfbühne) a později jako první vedoucí divadla ve výmarském Bauhausu. Používal především celkových masek (figurín) jako „obrazů proměny člo-

věka, jako symbolů možností, které se v člověku staly duchovými realitami a přesáhly pouhé přirozené spojení těla a duše svazkem s kosmickým řádem".

„Scénické umělecké prostředky se utvářejí ze základních tvarů, základních barev, základních pohybů a základních tónů. Základními tvary jsou matematická tělesa a plochy. Základními barvami jsou černá, modrá, zelená, červená, žlutá, bílá. Základními pohyby jsou pohyb vodorovný a svislý, vzestupný a sestupný, otvírající se nebo zavírající se pohyb spirálový. Základními tóny jsou čisté tóny. Spojování základních forem v uměleckém díle se řídí zákony uměleckého celku a jednoty."[61]

Dalším spolupracovníkem divadla Bouře je sochař, básník a režisér William Wauer, který se již 1906 v provoláních a kritických příspěvcích podílel na „reformě divadla", inscenoval u Reinhardta a také tvořil filmy. Divadlu Bouře věnoval provedení své pantomimy „Čtyři mrtví Fiamettini" s hudbou Herwartha Waldena, Drážďany 1920. Programový článek v časopise Sturm-Bühne 1918 uvádí tyto zásady: „Herectví je uměním výrazu »lidského«, stejně jako malířství je uměním výrazu »barevného«, hudba »zvukového«, sochařství uměním výrazové schopnosti »tvaru« a básnictví uměním výrazných »slov«. Všechna umění jsou tedy v podstatě stejná, jen umělecké prostředky jsou rozdílné. Tam je prostředkem umění člověk, jako je jím zde »barva«, »tón«, »hmota« a »slovo«. V herectví však vrcholí veškeré umění »výrazu«, neboť veškeré umění chce vyjádřit něco »lidského«. Avšak herec má k dispozici jako člověk už sám v sobě a sám sebou »všechny možné« výrazové prostředky; používá rovněž výrazových prostředků jiných umění. Proto můžeme herectví právem označit za »umění výrazu ve všem všudy«. Vytváření básnického díla jevištními prostředky přísluší režisérovi, oživení tohoto výtvoru herci. Herec tvoří »život«. Básník nám o životě pouze vyprávěl. Režisér jej organizoval, určil v prostoru. Herectví nám jej poskytuje. Hrát bez nějakého pošilhávání po vědomých spojitostech – zcela pod dojmem okamžiku – to znamená hrát jako velký umělec a jako – dítě."[62]

V listech Divadla Bouře uveřejňuje Kurt Schwitters své manifesty Merz-divadla (Merzbühne) jako zcela originální podívané vytvářené divadlem pohybujících se předmětů a proměnlivých vztahů, jako divadlo materiálu, které přenáší ducha Schwittersových koláží a skládanek do divadelní dynamické syntézy.

Tento impuls přesahuje již tendence divadla Bouře a je dokladem nikoli „expresionistického", nýbrž „dadaistického" pojetí.

Na okraj připomeňme ještě jiný návrh. Bruno Taut napsal a nakreslil 1919 „architektonickou činohru" pro symfonickou hudbu: Stavitel světa (Der Weltbaumeister).

Dílo, věnované památce Paula Scheerbarta, vyšlo jako kreslené libreto pro plastickou hru tvarů. „Tma a rozsvěcování světla, změna barvy, proměny mimoanekdotického druhu jsou přímo jakoby vytahovány z hloubi jevištního prostoru. Důsledkem, plynoucím z tohoto postřehu, je tato architektonická činohra. Může působit zcela dramatickým účinkem; má vnitřně logický děj, jehož nositelem není člověk, nýbrž celá scéna. Všechno, co dělají lidé, zůstává pochopitelně antropomorfní, rovněž děj zcela kosmický musí vyvěrat z lidské fantazie, z lidského cítění a myšlení. Postačí hra vynořujících se a pomíjejících tvarů a barev ztopených ve velký příval tónů. Pouze bez prostoru se nelze obejít, bez hlubokého jevištního prostoru. Prostor nekonečně hluboký je klínem, z něhož se rodí všechno: tvary, barvy, světlo – stejně jako chvějivý tón nekonečného zvuku, z něhož prýští hudba."[63]

Kandinsky

Rovněž jeho plán vychází z hudebního zážitku. Ve vzpomínkách píše o představení Lohengrina: Viděl jsem v duchu všechny své barvy, objevily se mi před očima. Rýsovaly se přede mnou nespoutané, téměř nesmyslné linie."[64]

Jeho první manifest (O scénické kompozici, Über Bühnenkomposition, 1912) obsahuje kritiku Wagnerova syntetického uměleckého díla (Gesamtkunstwerk). O spojení jednotlivých umění, které bylo cílem Wagnerovým, hovoří Kandinsky jen jako o spojení „vnějšího rázu". „Niterný zvuk" pohybu se tam nikterak neuplatňuje. Kromě toho Wagner střídavě podřizuje jednotlivé složky navzájem, slova hudbě a hudbu slovu. Wagner zůstal v textu příliš poplatný tradici, nevytvořil žádný pohybový text a nakonec – v tom je jádro Kandinského kritiky Wagnera – opomenul prvek barvy a malířské formy.

Vnější syntézy 19. století (drama + hudba = opera, drama + hudba + tanec = balet) se uskutečňují tradičním postupem. Kandinsky naproti tomu objevuje „niterný zvuk", vnitřní jednotu složek. Navrhuje použít jako prostředku pouze niterného zvuku jedné složky, škrtnout vnější příběh (děj) a zanedbat vnější souvislost („vnitřní jednota je vnější nejednotností posílena a dokonce vytvářena").

Kandinského scénická kompozice Žlutý zvuk je jedním z prvních textů, které vytvářejí toliko malebně obrazovými složkami nepředmětnou dramatičnost v syntéze čistých elementárních součástí (barva, linie, tvar, pohyb).

„Malá scénická kompozice Žlutý zvuk je pokusem, jak čerpat z tohoto zdroje. Jsou zde tři prvky, jako vnější prostředky vnitřní hodnoty:

1. hudební tón a jeho pohyb,
2. tělesně duševní zvuk a jeho pohyb vyjádřený lidmi a předměty,
3. barevný tón a jeho pohyb (speciální scénická možnost).

Drama zde tedy nakonec sestává z komplexu divákových niterných prožitků (duševních vibrací).

ad 1. Z opery byla převzata hlavní složka – hudba jako zdroj vnitřních zvuků – která navenek nemusí být naprosto nijak podřízena příběhu.

ad 2. Z baletu byl převzat tanec, který zde figuruje jako abstraktně působící pohyb s vnitřním zvukem.

ad 3. Barevný tón nabývá samostatného významu a zachází se s ním jako s rovnoprávným prostředkem.

Všechny tři prvky sehrávají stejně důležitou úlohu, zůstávají navenek samostatné a zachází se s nimi stejně, to znamená, že se podřizují vnitřnímu cíli.

Hudbu lze například zcela opomenout nebo odsunout do pozadí, pokud účinek například pohybu je sdostatek výrazný a mohl by být silnou spoluúčastí hudby oslaben. Vzrůstá-li pohyb v hudbě, může tomu odpovídat zeslabení pohybu v tanci, čímž oba pohyby (kladný a záporný) nabývají větší vnitřní hodnoty. Je možná řada kombinací, které se pohybují mezi dvěma póly, společným účinkem a opačným účinkem. Představíme-li si to graficky, mohou se tři prvky pohybovat zcela vlastními, navenek nezávislými cestami. Slova buď samotného nebo spojeného do vět lze použít k vytvoření jakési »nálady«, která osvobodí nitro duše a učiní je vnímavým. Zvuku lidského hlasu lze použít i v čisté podobě, to znamená aniž je zkalen slovem, smyslem slova."[65]

První stránka dává představu o neobvyklé básnické koncepci Kandinského:

„Žlutý zvuk, scénická kompozice (hudební část je dílem Thomase von Hartmanna). Hrají: Pět obrů, Nezřetelné bytosti, Tenor (za scénou), Dítě, Muž, Lidé ve splývavých oděvech, Lidé v trikotech, Chór (za scénou).

Prolog:

Zprvu hluboké hlasy:

Sny tvrdého spánku ... A sténání skal ...
Otázka věčná zní z nárazů ker ...
Nebe se chvěje ... a kameny ... tají ...

Do výše strmí zeď neviditelná...

Vysoké hlasy:

Slzy a smích... Hlas modlitby v kletbách...

Radostný souhlas a nejkrutší boj.

Všichni:

Černavé světlo... v den... nejslunnější...

(Rychle a náhle končí)

Stín svítící ostře za nejhlubší tmy!"[66]

Jediným praktickým příkladem, na němž mohl Kandinsky svou abstraktní jevištní syntézu ukázat, byla inscenace Obrázků z výstavy Modesta Musorgského v Bedřichově divadle v Dessau 4. 4. 1928. Musorgskij zkomponoval hudbu k šestnácti obrazům, které viděl na výstavě. „Předmětem" jeho hudby nejsou však malované obrazy, které patrně byly naturalistické, nýbrž Musorgského zážitky, „které zdaleka přesahovaly obsah malby a nalezly čistě hudební formu". Proto byla Kandinského tvůrčí fantazie osvobozena od předmětného zpodobení a návodů. Navrhl formy, které ho napadaly při poslechu hudby.

„Hlavními prostředky byly:

1. tvary samy,
2. barva na tvarech, k čemuž přistupovala
3. barva osvětlení jako prohloubené malířství,
4. samostatná hra barevného světla a
5. s hudbou spjatá výstavba každého obrazu a pokud bylo nutné i jeho rozklad.

Příklad: Starý hrad. Jeviště je otevřené, ale zcela temné (v hloubi umístěný černý plyšový závěs tvoří »nehmotnou« hloubku). Při prvním espressivu se objeví v hloubce pouze tři dlouhé svislé pruhy. Zmizí. Při dalším espressivu se zprava vsune velký červený prospekt (dvojitá barva).

Poté se stejně tak vsune zleva zelený prospekt. Z propadla se vynoří střední figura. Intenzívně se barevně prosvítí. Při Poco largamente světlo neustále slábne, až při pianu nastane temnota. Při posledním espressivu se objeví – stejně jako na počátku – tři pruhy. Při posledním forte náhle tma."[67]

Funkcionalistické divadlo (Die Bauhausbühne)

Walter Gropius definuje jeho úkol takto: „Jevištní dílo je jako orchestrální jednota vnitřně příbuzné s dílem stavitelským. Jako v díle architektonickém opouštějí všechny složky své vlastní já, aby se uplatnila vyšší společná životnost díla jako celku, spojuje se rovněž v jevištním díle mnohost uměleckých problémů podle vlastního zákona, který je všechny převyšuje, v novou vyšší jednotu.

V své prapodstatě se divadlo rodí z metafyzické touhy, slouží tedy znázornění nehmotné ideje. Síla jejího účinku na divákovu a posluchačovu duši závisí tedy na tom, jak se podaří převést ideu do prostoru vnímatelného zřetelně opticky, i akusticky. Bauhaus se vývinem tohoto jeviště zabývá. Jeho pracovní postup spočívá v jasném novém pojetí spletitého úhrnného problému jeviště. Prozkoumávají se jednotlivé problémy prostoru, těla, pohybu, formy, světla, barvy a tónu, tvoří se pohyb organického a lidského těla, intonace řeči a hudby, staví se jevištní prostor a scénická postava.

Divadlo Bauhausu se snaží nalézt nové možnosti, které by poskytly oné metafyzické touze potravu a zároveň ji dokázaly uspokojit. Přeje si poskytnout svou tvůrčí prací namísto pouhých estetických požitků opět onu prvotní radost, kterou vnímají všechny smysly."[68]

1921–23 byl v Bauhausu mistrem formy Lothar Schreyer a provedl na scéně Bauhausu ve velkých celkových maskách svou Měsíčnou hru. Jeho pokus o vývin divadla s tendencí sakrálně expresionistickou se setkal mezi studenty s malým ohlasem. Obecně měli všichni větší smysl pro tanečně pantomimické pokusy, cviky v improvizaci, klauniády a frašky, vznikající pod vlivem dadaismu.

Jednou z nejdůležitějších událostí, určujících směr dalšího vývoje, bylo provedení Triadického baletu 1922, díla Oskara Schlemmera, který byl tenkrát ještě vedoucím Dílny řezbářské a kamenické.

1923 se předvádí při Týdnu Bauhausu Schlemmerův Figurální kabinet. Téhož roku měl na Městském divadle v Jeně premiéru Mechanický balet, který vytvořil Kurt Schmidt společně s Boglerem a Teltscherem.

Kurt Schwerdtfeger vypracoval 1922/23 svou reflektorickou hru světel jako „syntézu pohybu, světla, barvy a tvaru. Spojení pohybu a světla vzniká tak, že ekonomicky mechanický pohyb rukou člověka samého je faktorem samočinné, zákonité optiky za pomoci světelných zdrojů, jimiž se ručně pohybuje. Výměnné barevné filtry ze skla,

umístěné před světelným zdrojem, dávají jednotu pohybu, světla a barvy. Úhrnná syntéza pohybu, světla, barvy a tvaru vzniká konečně tak, že paprsky světelných zdrojů – barevné a ručně uváděné v pohyb – procházejí v kontrapunktickém uspořádání prvky tvarovými, vyříznutými v lepenkové stěně. Tato syntéza se promítá jako kompozice na plátno.

Reflektorická hra světel se uskutečňuje v oblastech prostoru a času. Kompozice hry světel neprobíhá náhodně, nýbrž je stanovena pohybovými značkami."[69]

1922–24 rozvíjí rovněž Ludwig Hirschfeld-Mack reflektorické hry světel, k nimž ho inspirovala stínohra a které jsou zajímavé pro divadlo jako možnost abstraktní pohyblivé světelné malby.

Zahájení nového Bauhausu v Dessau se oslavovalo různými představeními funkcionalistického divadla (Bauhausbühne), jehož vedoucím se stal Oskar Schlemmer. Mimo jiné se předváděl tanec prostoru, tanec tvarů, tanec gest, tanec kulis.

Méta, neboli Pantomima míst se jmenovalo improvizační cvičení provedené na simultánní jevištní konstrukci, kde byly tabule s nápisy, oznamujícími a vtipně apostrofujícími příslušné improvizační téma (1924). Návrhy kostýmů a masek pro slavnosti Bauhausu dávají mnoho podnětů k použití nových materiálů a forem v tomto úseku scénografie (Bílá slavnost, 1926, Kovová slavnost, 1929).

Schlemmer

Jeho Triadický balet byl událostí moderního divadla. Byl koncipován jako „tanec trojice. Střídání jedné, dvou a tří v tvaru, barvě a pohybu má vytvořit planimetrií. taneční plochy a stereometrií pohybujících se těles onu dimenzionalitu prostoru, která nutně musí vyplynout ze zaměření na elementární základní formy jako jsou přímka, úhlopříčka, kruh, elipsa a na jejich vzájemné spojení. Tak se tanec, původem dionýský a zcela citový, stane v svém konečném tvaru apollinsky přísný a bude symbolem vyrovnání polarit. Triadický balet, který koketuje s veselím, aniž upadá do grotesky, dotýká se konvenčnosti, aniž soutěží s jejími nízkými sférami a nakonec usiluje o odhmotnění těl, aniž hledá záchranu v okultismu. Má ukázat počátky, ze kterých by se mohl vyvinout německý balet, natolik zakotvený ve stylu a svérázu, aby se prosadil vůči snad podivuhodným, nicméně bytostně cizím analogiím (ruskému a švédskému

baletu)."[70] Výstavba baletu: První fáze je vesele burleskní na scéně potažené citronovou žlutí. Druhá se slavnostně pohybuje na růžové scéně a třetí je tajemně fantastická na černém jevišti. Dvanáct rozličných tanců v osmnácti různých kostýmech tančí střídavě tři osoby, dva tanečníci a jedna tanečnice. Kostýmy jsou částečně z vatovaných kusů látky, částečně z tuhých kašírovaných tvarů, zpracovaných barevně nebo potažených kovovou fólií. Tyto kostýmy přecházely od proměny tvarů lidského těla k „metafysické anatomii" a měly v podstatě podobu prostorových útvarů, „prostoru v prostoru". Tvořily fantastické přechody mezi pohybem biologicko-organickým a technicko-mechanickým. Jako soubor materiálu pro kostýmy uvádí Schlemmer hliník, gumu, celuloid, ohebné nerozbitné sklo a jiné.

„Ne hoře z mechanizace, nýbrž radost z matematiky!"[71] Tímto zvoláním má Oskar Schlemmer na mysli uměleckou „taneční matematiku": „Za předpokladu, že o všem, co se děje v prostoru, rozhodují jeho zákony, pak určují i tanečníkovo jednání. Z geometrie podlahy, ze zaměření na přímku, úhlopříčku, kruh a křivku vyrůstá téměř automaticky stereometrie prostoru vertikálou pohyblivé tančící postavy. Představíme-li si, že prostor je vyplněn měkkou plastickou hmotou a že v ní jednotlivá stadia celkového průběhu tance zůstávají jako ztuhlé negativní formy, prokáže se nám na tomto příkladu bezprostřední vztah planimetrie podlahy k stereometrii prostoru. Tělo samo může demonstrovat svou matematiku odpoutáním své tělesné mechaničnosti, která pak míří do oblastí gymnastiky a akrobatiky. Pomůcky jako tyče (horizontální tyč pro udržení rovnováhy) nebo chůdy (vertikální prvek) dokáží jako „nástavby pohybových nástrojů" oživit prostor co do lineárnosti osnovy a tvary koule, kužele a válce jej dokáží oživit co do plastičnosti."[71]

Vlivy čistě experimentálního střediska funkcionalistického divadla (Bauhausbühne) se projevují v inscenacích Oskara Schlemmera na různých divadlech i v jeho výpravách pro berlínskou Krollovu operu, se kterou spolupracovali rovněž László Moholy-Nagy a Giorgio di Chirico, vedle vynikajících scénických výtvarníků jako Ewald Dülberg, Teo Otto a jiní. Další spojnice vede od funkcionalistického divadla (Bauhausbühne) přes návrh totálního divadla Waltra Gropia (1926–27) k Erwinu Piscatorovi.

Piscator

Nejdůslednějším divadelním experimentátorem a revolucionářem v Německu je nesporně Erwin Piscator, především za své velké doby v letech 1923–29. Získal pro divadlo bohaté prostředky techniky. Před ním se ovšem už také začalo do jisté míry používat nových technických prostředků a on sám říká: „Vzpomínám si, jak Reinhardt používal točny, jak měl na mysli velkou divadelní budovu, jak ve spolupráci se svými jevištními výtvarníky Strnadem a Ernstem Sternem dokázal uplatnit ve hře dekoraci, jak zdokonalil osvětlení; jak Jessner začínal se svými schodišti, jak Gordon Craig stavěl své obrovité dekorace... U mne vznikl zájem o techniku z rozvíjení nových obsahů. Dramaturgickou funkcí techniky bylo přiblížení k pravdě, jak to nazval Platón. Nikdy, ani na vteřinu, mi nebyla technika samoúčelem."[73]

Bertolt Brecht líčil v řeči ke skandinávským studentům v květnu 1939 „politické divadlo" takto: „Pro Piscatora bylo divadlo parlamentem, obecenstvo zákonodárným shromážděním. Tomuto parlamentu se názorně předváděly významné veřejné otázky, jež si žádaly rozhodnutí. Místo řeči některého poslance o neudržitelnosti jistých sociálních poměrů objevila se jejich umělecká kopie. Divadlo si kladlo za čest připravit svůj parlament, totiž obecenstvo na to, aby podle předložených obrazů, statistik a hesel dospělo k politickému rozhodnutí. Piscatorovo divadlo nepomíjelo potlesk, přálo si však ještě víc diskuse. Chtělo svému divákovi nejen poskytnout zážitek, nýbrž se ještě snažilo vynutit na něm rozhodnutí, aby účinně zasáhl do života."[73] Piscator tedy chce povznést diváka na spoluhráče ve hře a vidí v bezprostředním účinku divadla, v onom záměrném požadavku spoluúčasti publika, zvláštní zákonitost divadla proti filmu, rozhlasu a televizi.

Piscator obhajuje formu epického divadla jako divadelní praktik, stejně jako ji Brecht obhajuje jako dramaturg a básník. Zabývat se divadelní činností Bertolta Brechta je úkolem dramaturgie. V rámci této knihy přicházejí v úvahu toliko některé specificky scénické možnosti, vytvořené jako návrhy a experimenty divadelníky nebo výtvarníky.

Piscatorův význam jasně vidíme do všech podrobností z přednášky „Technika – umělecká nutnost moderního divadla", otištěné mezi dokumenty. Walter Gropius navrhl pro Piscatora 1926–27 „totální divadlo", které mělo technické inscenační fantazii sloužit jako neosobní, poddajný a proměnlivý nástroj. Tento plán, bohužel neprovedený, směřoval k rozšíření možností hry. „Proti tenkrát stále ještě převládající

formě dvorního divadla s jeho rozdělením na přízemek, balkóny, lóže a galerie pokoušelo se totální divadlo o nové sociální a architektonické rozvrstvení. Snažilo se sice uchovat tradici tím, že uchovávalo tři klasické divadelní formy divadla kukátkového, prosceniového a arénního, zároveň jimi však mohlo disponovat jednotlivě nebo v kombinacích pro všechny nové možnosti a potřeby."[73]

„Dvouřadový systém horizontálních paternosterů s pohyblivými jevištními vozy umožňuje velmi rychlou a velmi častou změnu scény, přičemž odstraňuje nevýhody točny. Za sloupy hlediště, jako prodloužení postranních jevišť, vede kolem dokola široká chodba s amfiteatrálně stoupajícími řadami sedadel, na kterou mohou přijíždět z hloubkového jeviště jevištní vozy, takže se některé události mohou odehrávat kolem diváků."[72]

Gropius věnuje v svém projektu zvláštní pozornost zabudování projekčních přístrojů, které pokládá za „nejprostší a nejúčinnější prostředek moderní scénografie". Neboť v neutrálním prostoru zatemněného jeviště lze světlem stavět a abstraktními nebo konkrétními světelnými obrazy – diapozitivy či filmem – vytvářet scénické iluze, takže reálná divadelní rekvizita a kulisa jsou pak většinou zbytečné. „Ve svém »totálním divadle« jsem počítal nejen s možností filmové projekce na kruhový horizont všech tří hloubkových jevišť systémem posuvných promítacích přístrojů, ale mohu dokonce pokrýt filmem celé hlediště – stěny a stropy. Pak se mezi dvanácti nosnými sloupy hlediště natáhnou promítací plátna a na jejich průsvitné plochy se současně promítá, takže se diváci například octnou na rozbouřeném moři nebo v zástupu lidí, kteří k nim běží ze všech stran. Zároveň se dá ještě druhým komplexem promítaček, umístěných na filmové věži spuštěné doprostřed hlediště, promítat na tytéž projekční plochy zepředu. Na této věži je také přístroj na oblaky, který z ústředního bodu promítá na stropní plochu budovy oblaka, souhvězdí nebo abstraktní světelné útvary. Místo dosavadní projekční plochy (kina) se tedy uplatňuje projekční prostor, a reálné hlediště, neutralizované nepřítomností světla, stává se za použití projekce prostorem iluze, dějištěm scénických událostí ve vlastním slova smyslu."[72]

Kiesler

O svých začátcích píše architekt, scénický výtvarník a divadelník Frederick J. Kiesler, žijící dnes v New Yorku, pod názvem Když jsem vynalezl prostorové divadlo: „Pojem »prostorová scéna« se objevil v dějinách divadla poprvé na programu před-

stavení O'Neillova Císaře Jonese v Berlíně roku 1923. Místo běžného obratu »dekorace navrhl...« napsal jsem »prostorovou scénu navrhl...«. Druhý den vyšla Kerrova recenze o představení, kde podrobil pojem »prostorová scéna« sémantické kritice. Tvrdil, že označení »prostorová scéna« je pleonasmem, že prostor je scénou a scéna prostorem. Odpověděl jsem, že je to snad výstižné pro herce, který se v prostoru pohybuje, ne však pro diváka, který vidí jevištní prostor otvorem proscénia, tedy vnímá jeviště jako reliéf. Aby kukátkové divadlo dalo divákovi pocit prostoru a prostorové dynamiky, musí se uchýlit k trikům. Já jsem však sáhl bezprostředně za klec tradičního jeviště a snažil jsem se spojit jeviště s hledištěm v jediný prostor. V dalším roce 1924 jsem zřídil první trojrozměrné prostorové jeviště v Koncertním domě města Vídně a uveřejnil jsem úplné plány ideálního prostorového divadla, k němuž jsem vypracoval předběžné studie o dva roky dříve, když jsem dostal pověření jako hlavní architekt Hudebních a divadelních slavností města Vídně pro rok 1924."[74]

Kieslerův návrh na nový typ divadla míří i dnes do budoucna. Na jeho plynulý vývoj měly vliv rozličné návrhy i realizace, mimo jiné „univerzální divadlo". Kiesler vychází z toho, že vytváří plastickou prostorovou jednotu pro všechny výrazové formy divadla, jakýsi vylehčený architektonický organismus, schopný proměn, který se může přizpůsobit příslušným nárokům. Stavba nemá omezovat jevištní možnosti, nýbrž má zajistit scénografii svobodný rozvoj, poskytnout jí v pravém slova smyslu „volný prostor". Kieslerovy promyšlené projekty vycházejí z časově prostorového kontinua a s podivuhodnou důsledností zanedbávají konvenční názory a směrnice. Kieslerova koncepce se formuluje od plánů na „nekonečný dům", jenž je pohybem v sobě kroužívým, až k plánu „univerzálního divadla" pro Woodstock.

Požadavky, dané Kieslerovi jako úkol, sahaly od slavnostní haly až k malému experimentálnímu studiu, od konferenčního sálu až ke koncertní hale a sportovní aréně. Letní kolonie umělců nedaleko New Yorku potřebovala stavbu univerzálně použitelnou, která by mnoho nestála. Kiesler navrhl vylehčenou závěsnou konstrukci. Kromě velkého betonového bloku, který byl základem a oporou, měla být celá stavba stanově lehkou kostrou ocelových trubek, vyztužených drátěnými sítěmi a potažených ohnivzdorně impregnovanými, zpevněnými plachtami. Uvnitř žádné výzdoby ani okrasy, pouze jednotná projekční plocha světlé barvy: stropy a stěny. Jeviště jako absolutní střed. K němu se přičleňuje dvojí hlediště. Na jedné straně malé auditorium s 84 sedadly (experimentální studio, intimní divadlo), na druhé straně velké auditorium s 311 sedadly (a se 100 přístavky). Toto velké hlediště je uspořádáno půlkruhovitě

a má dvoudílný vnitřní sektor, jehož dvě části lze od sebe oddělit, takže vznikne místo pro arénu. Sedadla jsou otočná a diváci nemusí při této proměně vstávat. Tak se dá hrát současně na hlavním (proscéniovém) jevišti, v aréně i na periferním jevišti kolem diváků, které má funkci horizontu. Na periferní jeviště vedou příchody k hereckým šatnám, takže na každém místě prostoru lze kdykoliv vystupovat a herci dosáhnou hlavního jeviště nejkratší cestou. Principem tohoto divadla je decentralizace vedlejších prostor. Herci mají bezprostřední přístup na jeviště, dílny jsou umístěny tak, že tam lze smontovat dekorace a dovézt je na hlavní jeviště; dekorace jsou zavěšeny na kladkostrojích a nepotřebují žádné složité provaziště, znemožňují ovšem i použití konvenčních kulis. Dominujícím stavebným prvkem je jevištní horizont (cyklorama), který je pohyblivý a vymezuje jeviště podle potřeby. Tento „pojízdný jevištní vůz" a kyvná zdvihadla umožňují rychlou a nekomplikovanou proměnu scény. Světelný most je umístěn uprostřed a ovládá celý prostor rozličnými světelnými efekty a možnostmi projekce. Akustická zařízení jsou přizpůsobena rozmanitosti požadavků. Lze je řídit a v proměnlivém zaměření umístit na určená místa v prostoru, podle toho, jde-li o mluvené divadlo, zpěvní vystoupení, koncerty nebo kino.

Periferní jeviště se zejména hodí k umístění sborů (v operách a revuích), k překvapivým výstupům herců na všech místech prostoru, k efektům divadla pohybu a divadla překvapení.

Ze schématu univerzálního divadla poznáme jeho téměř neomezenou proměnlivost, umožňující všechny základní druhy dramatických her:

Pro slovní drama –	proscéniové jeviště,
operu a revui –	navíc periferní jeviště,
koncert (orchestr či zpěv) –	akustické kruhové jeviště,
tanec –	aréna a periferní jeviště,
sport, cirkus –	aréna,
kino –	biograf s projekčním plátnem na hlavním jevišti,
shromáždění a konference –	hala s velkou kapacitou sedadel (84 sedadel malého auditoria lze ještě přisunout na hlavní jeviště).

Při souhrnném pohledu poznáváme čtyři základní rysy univerzálního divadla:

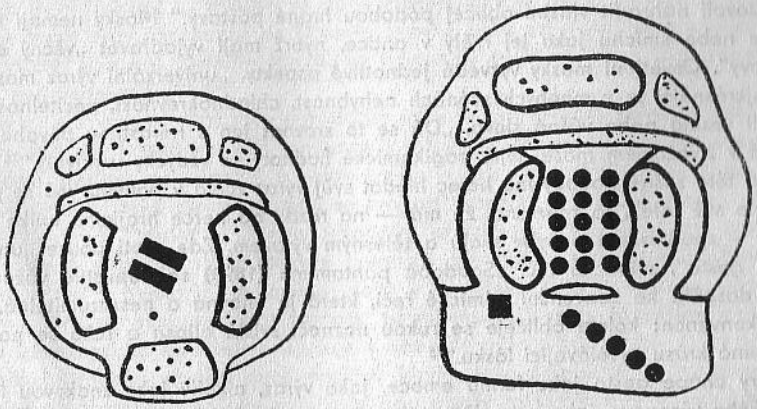
1. Proměnu hledišť. Z kapacity 84 míst (malé auditorium) na 311 míst (velké audi-

torium) plus 100 míst v přístavcích (411 sedadel) a nakonec 84 sedadel malého auditoria, dopravitelných přes jeviště do velkého prostoru – úhrnem 495 sedadel.

2. Střídavé nebo současné použití tří jevištních forem: proscéniového jeviště, arénního jeviště a periferního jeviště (horizontu).

3. Zjednodušení a urychlení proměn snadno ovladatelnými dekoracemi a výhodným uspořádáním šaten, dílen a příchodů.

4. Dynamickou prostorovou koncepci jako ryzí možnost, jako prostor pro pohyb a hru – zcela koncentrovaný na místa hry a na scénické prostředky. Hmota stavby, statické důrazy, hmotnost a konečné omezení ustupují před obsáhlou prostorovostí, která může splnit každý nárok a poskytuje prostor.



F. J. Kiesler: Diagramy k Univerzálnímu divadlu

Jarry

Úvodem je představení hry Alfreda Jarryho Ubu králem, 1896. Inscenace klade na divadlo nezvyklé nároky: vytvoření postav maskami, přehnané vystrojení titulní role (břicho a hlava kašírované s groteskní velkolepostí). Místní údaje v podobě štítů s nápisy. Jezdecké výjevy markýrované dřevěným koníčkem nebo koňskou hlavou, kterou si jezdec pověsí kolem krku. Místo spousty statistů: jeden voják při přehlídce, jediný voják markýruje „polskou armádu na pochodu do Ukrajiny". Ještě před Craigem, roku 1896, objevuje Jarry masku v novém světle: „Maska, do které se herec uzavře, mu dovolí nahradit vlastní obličej podobou hrané postavy." Masky nemají mít výraz pláče nebo smíchu jako jej měly v antice, nýbrž mají vyjadřovat „věčný charakter postavy". Osvětlení masky vyzvedá jednotlivé aspekty, „univerzální výraz masky".

Nejkrásnější je v mnohých scénách nehybnost, chladnokrevnost, necitelnost masky, říká-li veselá nebo vážná slova. „Dá se to srovnat jen s nerostnou povahou kostry, skryté v živočišném mase, jejíž tragikomické hodnoty se vždycky uznávaly."[75] Na rozdíl od této sošné podoby má herec hledat svůj výraz zcela v pohybu, má se proměnit v „tělo své role", to znamená, že má — na rozdíl od herce hrajícího toliko výrazem tváře – zpodobovat pohyby svalů a tělesným výrazem. Zde platí pouze „univerzální výraz gesta", mimická řeč. „Soudobá pantomima (1896) se dopustila vážné chyby, když dospěla ke konvenční mimické řeči, která je únavná a nesrozumitelná. Příklad této konvence: kolem obličeje se rukou naznačí svislá elipsa a ruka se políbí, což znamená krásu vyvolávající lásku."[75]

Jarry chápe gesto jako formu emoce, jako výraz, nikoliv jako znakovou řeč symbolického významu, jak se později stala cílem nové mimické školy Decrouxovy.

Také v návrzích na abstrakci jevištního obrazu předbíhá Jarry daleko svou dobu.

Navrhuje „heraldické výpravy" – čistá označení. Nejprostší podobou této heraldiky jsou jednobarevné závěsy, které vytvářejí uniformní pozadí. (Rigorózně: Použití nepomalovaného režného plátna nebo rubu dekorací jako bezbarvého, vědomě improvizovaného horizontu, působícího deziluzi.)

Žádná opona, žádná změna dekorací, která by přerušovala děj. Pokud to scéna vyžaduje, lze na ni postavit exaktní obrazné symboly – znaky. Pokud by mělo být zapotřebí rekvizit a místních detailů, navrhuje Jarry, aby se s nimi důsledně zacházelo jako s podružnostmi, s příslušenstvím. Jestliže je jich zapotřebí nutně a bezpodmínečně, máme je umístit na scénu – například okno, které se otevře, nebo dveře, které se vyrazí.

Artaud

nesmlouvavě rozvíjí podněty, se kterými přišel Jarry. V Manifestech Divadla Alfreda Jarryho (1928) dává v hlavních rysech tyto podněty: „Po Divadle Jarryho se divadlo už nebude moci izolovat... vskutku se stane místem, kde se jedná... kde se náhoda opět ujme svých práv. Inscenace na Divadle Jarryho bude vzrušující jako karetní hra, které se všichni zúčastní. Divadlo Jarryho se vynasnaží dát životu, nač život zapomíná nebo co nedovede vyjádřit."[76]

Z Jarryho také vychází Artaudův požadavek, aby se pro divadlo znovu získala moc smíchu a humoru. V smíchu vězí tendence k převratu forem, ke změně označení, k převrácení, posunu, nepořádku a nelogičnosti, – dokonce k fyzické destrukci. Humorné deformace lidské osobnosti mají se projevit plasticky, v podobě masek, obrovských loutek apod. Originální význam Artaudův, přesahující divadelní ideje prosazované předtím Jarrym, nespočívá tolik v novotách jako spíše v sloučení podstatných divadelních idejí z nejstarší i nejnovější doby v komplexní totální divadlo. Osobnost Artaudova, jenž se postupně stal hercem, básníkem, režisérem, kreslířem, antropologem a náboženským badatelem, slučuje v nezvyklé míře předpoklady univerzálního divadelníka. Artaudův vášnivý duch používá jazyka jako nelogického, intuitivně obrazového myšlení. Jeho divadelní manifesty jsou útvary ze složek básnických i vědeckých a mají novelisticko-esejistický charakter. Stále se mění tón a pohled, jejich výrazová škála sahá od zapřísahání k popisu, od alchymie slova k vědeckému výkladu.

Divadlo ukrutnosti – nezvyklý název, který Artaud mnohokrát komentoval. Označuje Artaudovu pozici jako heslo.

Není tím míněna sadistická nebo krvavá ukrutnost, nýbrž metafyzická hrůza v podobě kosmické síly a lidského osudu. – Avšak i hrůza gnostického smyslu jako „vichr živosti, trhající oblaky a mlžné závoje". Ukrutnost jako projev síly a projev „existence jako uplatnění síly". Ukrutnost jako idea akce: všechno jednající je hrozné. Ukrutnost se projevuje v lásce, zločinu, válce, šílenství a snu. Hrůza je být dohnán do krajnosti, kdy se ukazuje, jaký člověk je. Ve výjimečných situacích se nejvýrazněji projevuje síla i bezmocnost člověka. Morová epidemie například vytváří nenormálnosti, které Artaudovi určují divadlo, strašlivý duševní tlak strachu a děsu, který člověka dohání k výbuchu nesmírných sil, k zapřísahání osudu a k revoltě proti němu.

Původ tohoto divadelního pojmu má své kořeny ve filosofii kultury a v psychoanalýze. Artaud vychází ze současné „kultury beze stínu", z kultury popírající podstatné stinné stránky života a zapuzující temnotu magičnosti, mýtičnosti a nelogičnosti. V této kultuře není místa pro divadlo, které vrhá stín jako prvotní zdroj světla, jako ohnisko neklidu, jako místo spontánnosti a tvoření z chaosu. Artaud věří v divadlo, kde se smysl života obnovuje, kde člověk získává vládu nad tím, co dosud není, a probouzí to k životu. „Všechno, co se dosud nezrodilo, může se zrodit." Zrůdné výplody fantazie osvobozují potlačené podvědomí, probouzejí dřímající síly a netušené možnosti, latentní obrazy. Elementární magie léčí lidi nemocné kulturou předváděním a ztělesňováním, významovým jednáním a utrpením, divadelní hrou.

„Děj našich snů se nás zmocňuje stejně, jako skutečnost vniká do našich snů... Obecenstvo bude věřit snům divadla do té míry, pokud se pokládají za skutečné sny, a nikoliv za pouhé zdání skutečnosti."[77]

Dramatický básník je mágem scénické vize a sugesce, ne jako autor textu, nýbrž jako inscenátor.

„Dělat divadlo znamená prolomit řeč, abychom zahýbali životem."[78] „Autor, který se nechápe scénického materiálu bezprostředně a rozhodně, který se na jevišti neorientuje a nevyvíjí, zrazuje své poslání."[79]

„Básnickou řeč je třeba nahradit řečí prostorové poezie. Inscenace divadelní hry je prací specificky divadelní. Aby autor realizoval svůj text jako divadelní hru, musil by sám režírovat a odstranit absurdní dualitu autora a režiséra." Budiž na okraj připomenuto, že všichni velcí režiséři uznali tento utopicky znějící požadavek a uchýlili

se k pomocnému řešení, že přepracovávali text pro jeviště, což je přivlastnění básnického díla režisérem.

Otázka zní: Co je specificky divadelní? – Co nelze říci slovy ani literární poezií, co nikdy není obsaženo v nějakém dialogu, co především tkví v slovním výraze.

Jde tedy o nalezení aktivní fyzické řeči, která bezprostředně promlouvá k smyslům a toliko skrze smysly se dotýká ducha. Je nutno vytvořit řeč znaků z gest, póz a tělesných pohybů – vytvořit světlo, zvuk, prostor – v konkrétních artikulovaných útvarech. Příkladem je orientální divadlo, předvádějící tento druh prvotní fyziky neodděleně od ducha. Divadlo bez dialogu, nahrazující básníka režisérem, jakýmsi mágem a obřadníkem. V Divadle ukrutnosti sleduje Artaud tuto základní koncepci: „Inscenace se nepokládá za pouhý stupeň světelného lomu textu na scéně, nýbrž za východisko pro každý divadelní výtvor."[80] „Nebudeme již hrát žádnou psanou hru, nýbrž se budeme pokoušet o bezprostřední inscenace známých témat, událostí či děl."[80] Nejde o to vypudit z divadla slovo, nýbrž dát mu jiný cíl. Když je dialog nezbytný, musí být na scéně formulován, nebo alespoň redigován, a nesmí být předem fixován. Musí se na jevišti zařadit do vzájemného vztahu k jiným složkám a zredukovat na míru své scénické nutnosti.

Gesto je alfou a omegou jevištní řeči. Vytváří příslušné slovo s přesností, jakou slovo předem formulované gestu nedává. Gramatiku řeči gest je ještě nutné objevit. Co může být scénickou vizí, ukazují obrazy Lucase van Leydena, Hieronyma Bosche, Grünewalda, Brueghela, Greca, Goyi. Jevištní dílo nevznikne obrazovým přenesením těchto fantastických scenérií na divadlo, nýbrž tvorbou ze zdrojů obrazivé síly, která tyto obrazy zrodila. Žádnou dekoraci v běžném smyslu Artaud nepřipouští. „Dekor vytvářejí osoby samy."[81] Malované kulisy a pozadí nahrazují v Artaudově pojetí gigantické manekýny, hieroglyfické figuríny, několikametrové loutky, hudební nástroje v lidské velikosti, předměty nedefinovaného tvaru a určení. Světlo, které klouže po maskách a předmětech v neustálém pohybu, maluje krajiny a prostory. – Pro zvýšení výrazové síly světla na scéně jsou nutná nová zařízení umožňující nové efekty: světelné kmity jemné i husté, jimiž lze vyjádřit teplo, zimu, hněv a strach a vytvořit salvy ohnivých šípů.

Jako optická divadelní technika měla by také akustika přesáhnout meze obvyklých zvukových kvalit a pracovat s nezvyklými kmity, používat aparátů mimo běžné hudební nástroje, které dovedou vyloudit nesnesitelně řezavé tóny a hluky. Mimo jiné navrhuje Artaud „konkrétní ideu hudby, kde tóny vystupují jako osoby".

Herce označuje Artaud za „prvek značné důležitosti" a zároveň za „prvek neutrální, neboť mu každá osobní iniciativa zůstává rigorózně zapovězena". Jak člověk nabývá tvaru, stává se jen jedním tvarem mezi tvary jinými. Herec tvoří trojrozměrné hieroglyfy, magickou mimézi. Artaud utvářel svůj pohyb zcela z dechu a z tělesného tvaru (Athlétisme affectif).[83] Divák je v jeho divadle uveden do prostého sálu s holými zdmi a posazen na pohyblivá křesla, aby mohl sledovat děj, který se odehrává na všech stranách okolního prostoru. Galerie se vinou dokola kolem sálu. Herci se pohybují od jedné hrací plošiny k druhé – rozvíjí se pronásledování, útěk a jiné scény. „Děj zvolní svůj chod, vystupňuje svůj průběh. Náhle vzniknou paroxysmy a rozžehnou se na různých místech jako požáry. Na hracích plošinách rozdělených po hledišti se budou hrát různé simultánní děje nebo různé fáze identického děje. Diváci si budou muset dát líbit tyto nápory situací, které lze přirovnat k živelné síle blesku, hromu a bouře."[80]

To je v hlavních rysech plán extatického výstředního divadla Antonina Artauda.

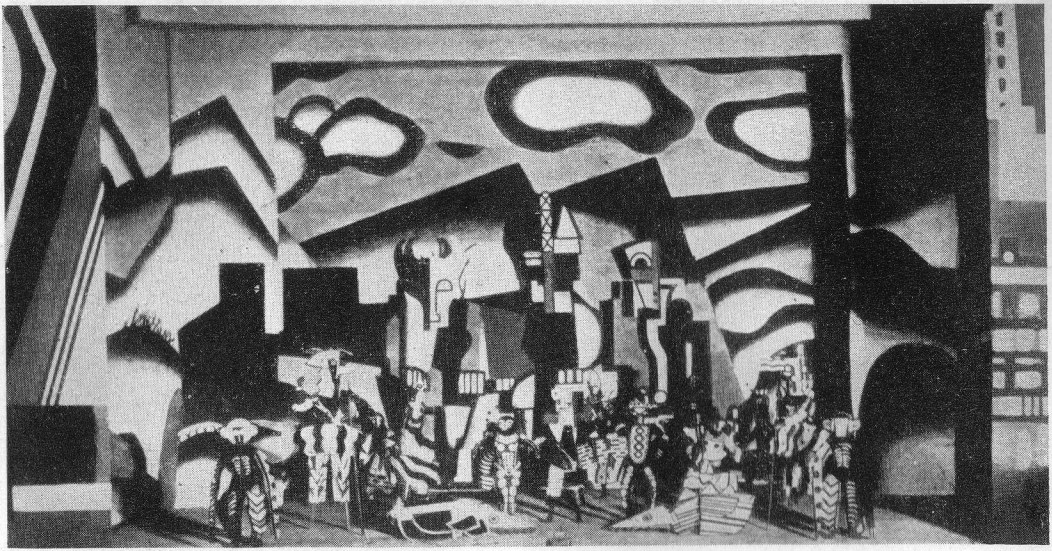
Kromě vlastní Artaudovy realizace (1935) ve Folies-Wagram Cenci (volné zpracování Artaudovo podle Stendhala a Shelleyho) řadí se k vynikajícím příkladům tohoto jevištního stylu Barraultovo Kolem matky (Autour d'une mère).[82]

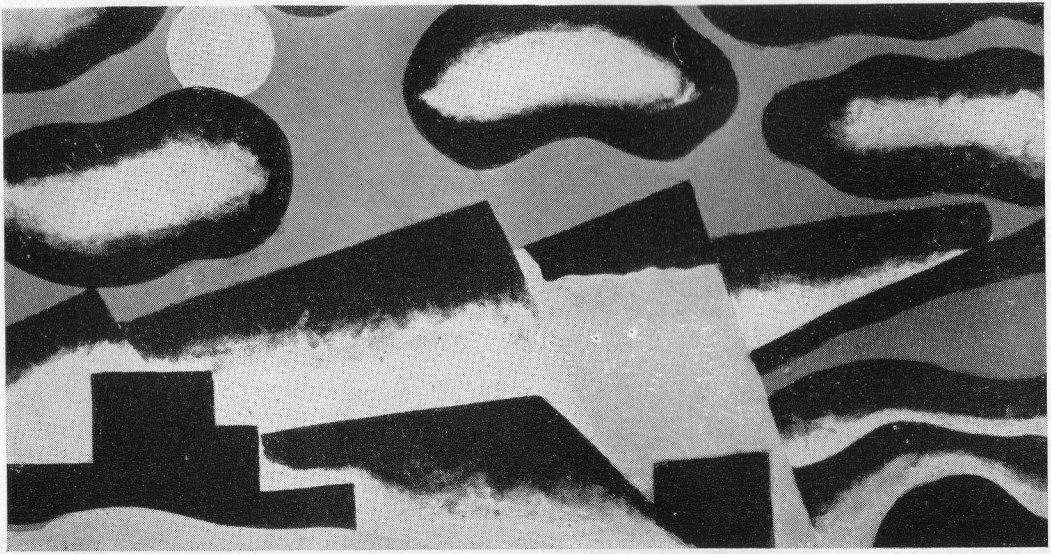
Barrault

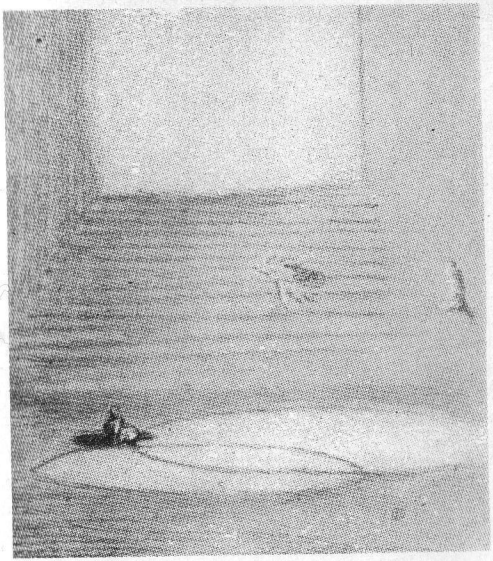
rozvíjel za dlouhých nočních rozhovorů s Artaudem některé základní rysy svých Úvah o divadle, zcela daných hereckou praxí. Pokus ve formě Pojednání o divadelní alchymii vychází z věty: „Divadlo je uměním lidské existence v prostoru."[84] Herecké umění spočívá na umění dikce a gesta. Slovním uměním jeviště je utváření mluvy. Spisovná řeč obsahuje pět samohlásek: A, E, I, O, U. Mluva tvoří patnáct samohlásek. Každý z pěti psaných vokálů se obměňuje nasazením dechu a polohou hlasu. Proměňuje svůj výrazový obsah podle toho, vyslovuje-li se otevřeně, polozavřeně nebo zavřeně. Intonaci působí dech, který tvoří hlásku. Samohláska vzniká z dechu, zatímco souhláska ze svalového pohybu, který dech samohlásky obměňuje, utváří a formuje plasticky. Slabika, složená ze samohlásky a souhlásky, vzniká z dechu a gesta.

Pro herce spočívá tajemství dýchání ve výdechu. Vdech (inspirace), zadržení a výdech tvoří magický trojúhelník. Herec užívá dvou základních druhů dýchání: vlastního dechu a dechu role.

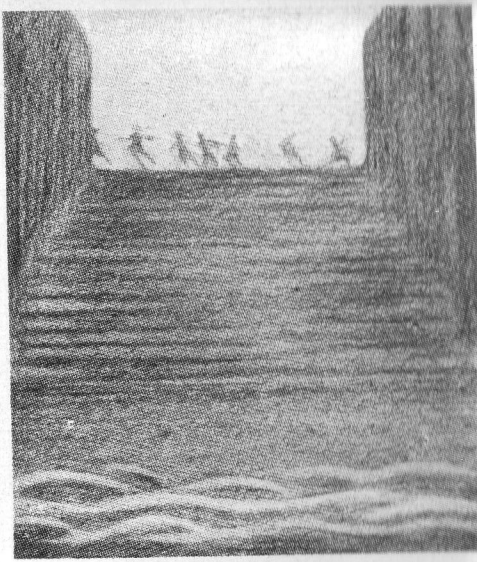
Snímek 14–31 ▶

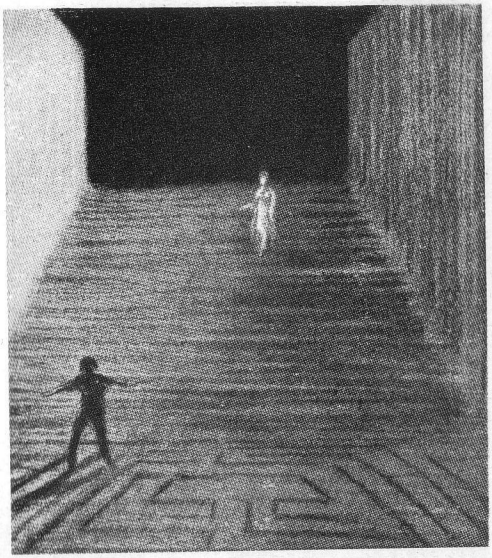




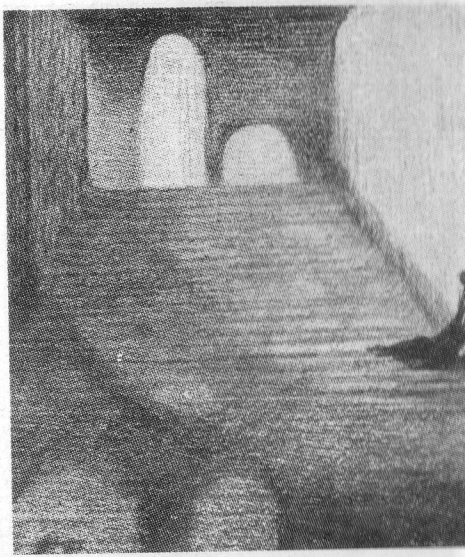


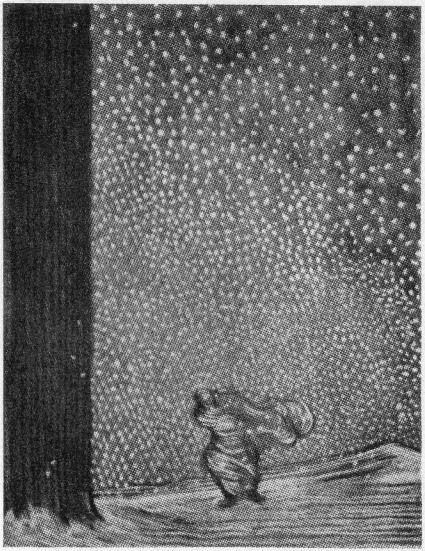
20

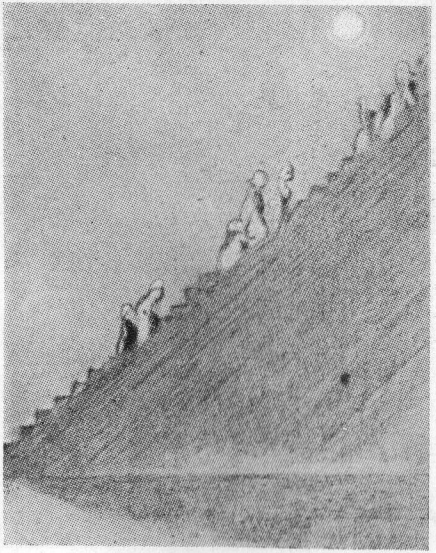




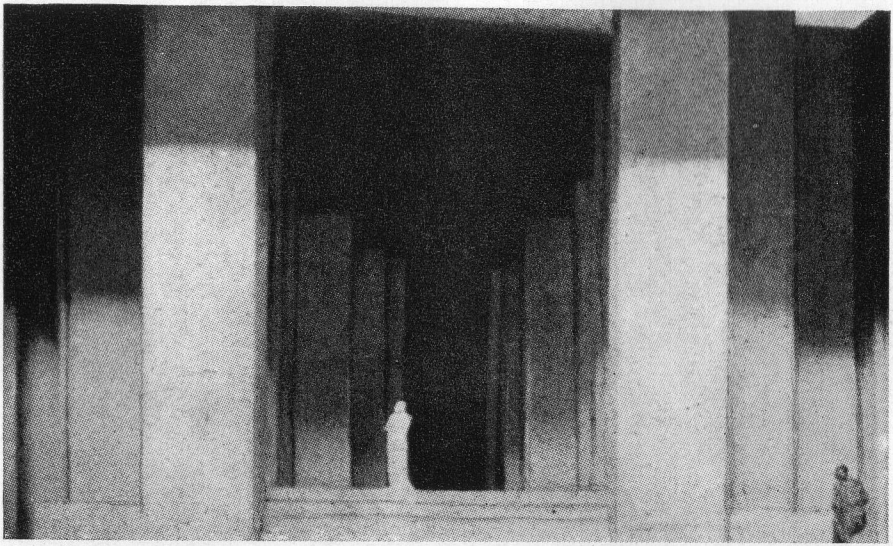
22







24–25



26

27

28

29

30

Barrault uvádí dechovou techniku hercovu v systém jako nejpodstatnější tvárný princip. Z dechu přes výkřik a artikulaci se rodí mluvené slovo.

Barrault chápe herce jako nástroj totálního divadla. Klade otázku, proč se nikdy nezkomponoval a neprovedl Koncert pro člověka (Concerto pour homme).[85] Po vzoru klavírního nebo houslového koncertu bylo by možné utvářet téma (Člověk v prostoru) v proměnlivých harmoniích a vztazích mezi orchestrem (chórem) a sólovým nástrojem (hercem-mistrem). Tato zcela abstraktní činohra vyžadovala by kromě umění mluvy v nejvyšší míře umění gesta.

Výrazový kánon gesta rozvíjí Barrault společně se svým přítelem a učitelem Etiennem Decrouxem, zakladatelem nové mimické školy. O prvních společných cvičeních (1931) Barrault vypráví: „Cvičili jsme tři týdny, abychom zvládli obyčejnou »chůzi na místě«. Problému chůze jsme se věnovali s vášnivým zaujetím. Nic není těžší než chůze. Chůze o člověku vypovídá. Právě nejprostší věci se dělají nejobtížněji. Člověk, který jde, je celkem, jenž mění své místo. Centrum chůze není ani ve špičce nohy, ani v patě, nýbrž ve výši prsou. Vůli po změně místa vyjadřují prsa, nesená obratnou páteří. Podle této vůle se pohybují nohy. Kráčející člověk se rozhoduje pro změnu místa a mění je napřed vlastním centrem. Magicky vyklenutý hrudník, který mu umožňuje dýchat, je nesen jako symbol života pružnou žerdí páteře. Člověk začíná zprvu jednat, směřuje vpřed, přenáší se dopředu a důvěřuje reflexům svých nohou. A nohy ho poslouchají, slouží mu. Špička boty, která směřuje dopředu, nemůže nikdy překročit nejvíc vpřed vysunutý bod prsou."[86] „Kdyby se mě byl tenkrát někdo zeptal, co si myslím o umění mimického herce, byl bych odpověděl: Mimické umění je uměním mlčení. Je to jeden z dvou extrémů čistého divadla. Druhým je čistá mluva . . .

Měli bychom provozovat mimické umění nazí, nejlépe s tváří zahalenou neosobní maskou, bez doprovodu jediného tónu a beze zvuku. Živlem mimického umění je mlčení a jeho hudebnost je v podstatě vizuální. Nevyhnutelný slip musí umožňovat pohled na zčásti výrazné břišní svalstvo a se strany na stehna až do výše pánve.

Pohled se orientuje na krku. Hořejšek těla je zdrojem výrazu. Všechna gesta vycházejí z páteře. Prvním úkolem mimického herce je, aby si uvědomoval svou páteř, obratel za obratlem. Pohyb přidružených údů – paží a nohou – pramení ze vztahu k obratlům. Tento prvotní zpětný vztah k páteři určuje dimenzi gesta, jeho styl.

Všechna lidská gesta lze odvodit ze dvou základních pohybů: z tahu a nárazu. Život probíhá v přitahování a odpuzování. Záměrný bod tohoto pohybu je ve středu břicha.

I když nepřihlížíme k dvojici nohou a paží, neztrácí trup přesto nic ze své výraznosti. Údy dávají signály děje. Já subjekt, to je tato korouhev, utvořena z páteře a hrudníku...

Takto píše mé tělo do prostoru větu mlčení: podmětem je postoj, slovesem pohyb, předmětem signál."[87]

Denní trénink mimického herce sestává z cviků pro naprosté uvolnění (očisty), ze studia jednotlivých svalů a svalových skupin, z jejich procvičování, které dosahuje především osvojení si určitého svalového napětí bez křečovitosti i bez měkkosti. Dále jej tvoří posilování břišního svalstva. Ovládání výrazové stupnice páteře. Cvičení koncentrace: analytická koncentrace, dechová koncentrace, překládání těžiště koncentrace. Jistota citu. Barrault mluví o „rehabilitaci umění mimického herectví" jako o díle, které potrvá několik generací.

K své první samostatné inscenaci Kolem matky píše si Barrault sám scénář podle Faulknerova románu Když jsem umíral (As I lay Dying, 1930). Text sestává z expozice o dvou krátkých scénách a z dvou velkých lyrických matčiných monologů. Barrault hledá divadlo prvotního typu, divadlo primitivní. Plastickou exaltaci. Divadlo rytmické, sugestivní. Tělesný výraz, který bezprostředně prezentuje děj. Vše se soustřeďuje kolem divokého koně, kterého zkrotí chlapec. Barrault hrál hocha, koně – a kromě toho matku.

Děj se odehrává v posvátné atmosféře magicky načrtnutého lesa a matematicky stylizovaných gest. Jedinými zvuky jsou rytmy bosých nohou na jevištní podlaze, tep srdce působící dojmem zaklínání, poezie dýchání – a mnohdy mnohohlasé sbory beze slov. Živly rovněž hrají: plamenné žhoucí slunce, déšť, řeka, záplava, požár, ptáci, ryby, město a cirkulace automobilů. Událostí byla Barraultova proměna v kentaura.

Při celkovém pohledu na tento experiment dochází Barrault k závěru, že to bylo nové ocenění, nová úprava všech výrazových prostředků.

Po tomto převodu románu do mimického dramatu přepracoval Barrault Cervantesovu tragédii Numancie. Charakterizuje ji jako kolektivní drama, jako svou první zdařilou inscenaci, zejména pokud šlo o soubor. André Masson navrhl kostýmy a masky. Třetím krokem k vytvoření Barraultova inscenačního stylu je provedení Hladu podle Hamsunova románu – spojení mimického dramatu s dramatem epickým a s výrazovým divadlem prostorovým.

Decroux

Od roku 1928 pracuje důsledně na stylistice a gramatice Mimického herectví tělesného – Mimického herectví sošného – Mimického herectví objektivního (Mime corporel – Mime statuaire – Mime objectif). Jeho mimická škola vykonává předběžnou práci k základní výchově herce. Decrouxovo dílo je nerozlučně spjato s dílem jeho nejlepších žáků Jeana-Louise Barraulta a Marcela Marceaua, v jejichž spisech najdeme výklad mnoha principů, rozvinutých Decrouxem. Z těchto dokumentů lze rekonstruovat jeho cíl.

Decroux vychází z toho, že herec může nahým tělem vyjádřit vše, například hlad, žízeň, lásku, smrt, štěstí atd.

Na rozdíl od expresionistického výrazového tance pohybuje „mimický herec tělesný" (mime corporel) téměř výlučně tělem a nepracuje výrazem rukou a tváře. Používá rukou a tváře jen v jistých situacích, které mají komický či tragický účinek. Význam rukou se shoduje zhruba se znaky, používanými Číňany a Japonci.

Umění mimického herce je uměním postoje, zatímco tanec je zcela obecně uměním pohybu. Umění mimického herce je statické a spojené s pevnou podlahou, zatímco tanec se vznáší a užívá jako prostředek skoku. Tanec se rozvíjí podle hudby, mimické umění se provádí v tichu. Pouze když se mimický herec chce osvobodit, přechází v tanec.

Na rozdíl od marionety – s níž má mimický herec společnou stylizaci gest a disciplínu pohybu, není pohyb mimického herce jen mechanický a není to pouhé gesto, nýbrž se řídí zákony dechu. Kromě toho tkví poezie loutky právě v předvádění obratnosti, poezie mimického herce však v tom, že dává divákům zapomenout na šalebnou strojenost.

Kurs „mimického herectví tělesného" (mime corporel) sahá od studií duševních stavů transponovaných do tělesného výrazu až k „mimickému herectví objektivnímu", to znamená k ztotožnění člověka s předměty, přírodními živly atd. Imaginární předměty nabývají skutečné podoby tělesným postojem podle principu „protiváhy". To je důležitý objev Decrouxův a klíč k mimickému dramatu. Odchylka ve vztazích jednotlivých svalů, kterou si předmět vynucuje, objevuje se jako reakce na neviditelný předmět. „Vítr je například neviditelný. Jak vyjádříme, že vítr vane proti nám?" táže se Marceau. „Protiváhou těla podáváme dojem o síle větru."[88]

Přesun tíhy vyjadřuje u mimického herce změnu rovnováhy, způsobenou předmětem. Například vědro vody existuje pro mimického herce toliko tahem své váhy na paži, což tělo zachycuje a vyrovnává pohybem opačného směru. Chórické cviky Decrouxovy školy jsou například scény Továrna (mechanické pohyby) nebo Stromy: čtyři pět mimických herců představuje různé stromy, které se pohybují ve větru. Tělo je kmenem, ruce listy. V polemickém článku projevuje Decroux nesouhlas s realistickou jevištní praxí, která herce olupuje o nejpodstatnější prostředky, o pohyb a gesto. „Herec tělem a duší," říká Decroux, „připadá si v realistickém jevištním prostředí jako dostihový kůň v salóně."

Realistické jeviště je natolik zastavěné věcmi, že se herec nemůže volně pohybovat. Tím se zakrývá, že neovládá své tělo jako nástroj pohybu. Rekvizity, které dostane do ruky, jsou mu jakousi oporou a odvádějí divákovu pozornost, stejně tak i kostým. Vidíme tento rozdíl, vyjmeme-li herce z okolí dekorace a kostýmu a musí-li spoléhat jen sám na sebe. Pak se většinou projevuje velmi neohrabaně, protože se od základů neučil rozehrát své tělo a vytvořit si prostor. Decrouxovi jde o rehabilitaci mimického herce. „Musí se nám podařit přesvědčit naše protivníky, že skutečný mimický herec není žádnou ozdobou, i když může být květinou skrovných obrysů; že zde jde o mužné umění, které si tváří v tvář stovce životních gest klade otázku, které gesto je nutno uchovat nebo přesněji: které gesto lze ze stovky reálných gest formulovat, nebo lépe: zda by nějaký postoj nebyl tak dokonalý, že by nás osvobodil od tohoto krásného gesta, které jsme nakonec nalezli." „Mimický herec žije ve stínu slova jako žena velkého muže vedle svého manžela — stává se materiálem či prostorem, aby pomáhala nebo překážela. Říká se, že být stále přítomen a být neviditelný je zásadou tajného spolku. Mimický herec ji může podepsat. To, že je neznámý, je zárukou jeho vítězství. Garibaldi nesliboval lidem, které chtěl získat do armády, nic než utrpení. Mimický herec zve činoherního herce k trpělivému studiu, aby se povznesl k nulovému bodu."[89]

Marceau

Zatímco Barrault zařazuje mimického herce do herecké totality slova a gesta, je Marceau zastáncem čistého mimického herectví. Jeho studie s postavou Bipa a stylové cviky poeticky uvádějí v praxi gramatiku Etienna Decrouxe. Na rozdíl od svého

učitele nedává Marceau vystupovat nahému herci, nýbrž používá zcela prostého kostýmu nebo neutrálního trikotu.

„Vystoupení čistě mimického herce dává možnosti k použití pohybového písma... Můžeme si velmi dobře představit, že by v budoucnosti existovala teorie mimického herectví, která by si stanovila písmo a gramatiku pohybových značek a získala si tak vždy pochopení. Bylo by přitom nutné, aby publikum také dobře znalo mimovu řeč, jako zná jeho slova: slova oživují v obecenstvu okamžitě obrazy známé od dětství, řeč je mu od té doby důvěrně známá. Pohybové značky, opírající se o estetickou znalost gesta, vyžadují na publiku ještě námahu, vyplývající z jejich výkladu. Je nutné napřed obecenstvu vrátit dobře známého mima a když jej zahrajeme živě a lidově, naučíme publikum, aby přivykalo požadavkům tohoto umění, v němž jsou možnosti výkladu posuňků nekonečné."[90]

„Mimus není žádným němým tlachem, nýbrž mlčelivou tragédií, lyrickým recitativem, ozvěnou mlčení, jež svým němým taktováním udává rytmus doby."[91]

„Víme, že se komických efektů dosahuje mechanickými, rychlými, chvatnými pohyby. Tragické a dramatické pohyby vyžadují pomalost a klid. Proto se v gramatice mimického umění zjišťuje, že pomalé pohyby dávají tomuto umění ušlechtilejší formu. Můžeme toto zvolna se rozvíjející, vzestupné gesto – říkáme mu francouzsky le geste de fond – srovnat s tragédií, jejíž slova se rovněž zvolna vyvíjejí a stupňují."[92]

„Umění gesta" nedovoluje nic dvojznačného. Mimický herec musí být precizní a jasný."[90]

Pro vývoj stylu mimického herce je podstatným problémem vytvoření mimického dramatu jako uměleckého druhu. Jednotlivý mimický herec působí na scéně kupodivu silněji než soubor mimických herců. „Existují však situace, kdy člověk sám nemůže všechno vyjádřit," namítá Marceau. „Příběh Pláště jsem například nemohl mimicky vyjádřit sám. Jsme-li sami na scéně, můžeme zpodobnit jen nějakou osobu nebo živel. Uvedu příklad: Muž stoupá po schodech a promění se v schody. Člověk táhne lano a stane se lanem. Nebo pokud jde o Bipa: Bip hraje krotitele lvů a přímo nám ukazuje lva. Bip chytá motýla, a v tom, jak zvedá ruce, vidíme motýla. Tyto situace jsou pro obecenstvo mnohem pochopitelnější, stojí-li mimický herec na scéně sám. V souboru jsou různé charaktery. To je ten velký problém. Buď máme skupinu, která hraje – řečeno slovy Etienna Decrouxe – jako chór, to znamená, že všichni mimičtí herci dělají tytéž pohyby, jako by šlo jen o jediného člověka. Pak má publikum možnost soustředěně pozorovat. Sólistu je vidět jen občas. Nebo se typy musí odlišovat, zrovna

jako se kdysi odlišovaly v komedii dell'arte. Italové tomu říkali »maska«..."[93] Vývoj mimického dramatu závisí tedy na vytvoření typů přiměřených dnešní době (nikoli na převzetí starých typů komedie dell'arte) a na dalším vývoji pohybového písma. Jeho zcela zvláštní poezii gesta charakterizuje Marceau těmito principy: „Gesto musí vdechovat a vydechovat, jinak uschne jako květina bez vody... Mimický herec vibruje jako struny harfy. Je lyrický: jeho gesto jako by se odívalo v básnický háv světla, který čisté gesto převyšuje; je hudbou a zároveň ozvěnou pohybu. Dokonce nehybné setrvání v prostoru musí být obklopeno tímto fluidem."[94]

Art et Action

Kromě dosud popsaných avantgardních výbojů francouzského divadla je třeba všimnout si mnoha ojedinělých akcí. Kromě představení ruského baletu ve znamení kubismu existovaly Pařížské večery (Soirées de Paris) 1924, které si získaly slávu baletem Mercure s pohyblivou plastickou hrající výpravou Picassovou (hudbu napsal Eric Satie) a baletem Salade (Zmatek), s výpravou Georgese Bracqua (hudbu složil Darius Milhaud). Švédský balet Rolfa de Maré poskytl možnost dadaistovi Francisovi Picabiovi, aby vtělil své skandální nápady do scénické podoby v revui Relâche (Oddech) s hudbou Erika Satie a filmem René Claira.

Fernand Léger uskutečnil své divadelní návrhy ovlivněné futurismem v díle Skating Rink 1922 (hudba Arthura Honeggera) a ve Stvoření světa (Création du Monde, 1923, text: Blaise Cendrars, hudba: Darius Milhaud). Léger vycházel z pohyblivých barevných forem kostýmů a z jevů moderního světa strojů. Jeho intence se projevují v nejčistší podobě na zfilmovaném Mechanickém baletu (Ballet Mécanique, 1924).

Roku 1919 byla zřízena na Montmartru divadelní laboratoř manželů Autant-Larových pod názvem Art et Action. Toto experimentální středisko mimo veřejný divadelní provoz si zaslouží pozornosti potud, že se tam pokračovalo v některých podnětech futurismu, Divadla Alfreda Jarryho, jakož i Gordona Craiga a že byly prakticky vyzkoušeny, byť i v skrovném rámci amatérského divadla, které nicméně bylo nezávislé na komerčních ohledech a veřejném uznání.

Pokusné řady:

1. básnické recitační divadlo, scénické provedení básní, Théâtre Choréique (Chórické divadlo). Představení: Zrození básně od F. Divoirea, Mallarméův Vrh kostek Barzunova Orfická panharmonie, Rimbaudův Opilý koráb. Akakia Viala se pokoušel v tomto rámci o dosažení synestezie (splývání počitků) zvuku, barvy a slova v představení Rimbaudových Samohlásek (provedeno na Světové výstavě 1937 jako ukázka

práce Art et Action). Barvy samohlásek, I červená, E bílá, A černá, O modrá, U zelená, byly rozestaveny jako figuríny simultánně na několika místech sálu a u nich hráli hudebníci na nástroj, který měl dát barvám vokálů příslušné zabarvení: I flétna, E trubka, A lesní roh, O cello, U kontrabas.

2. Spontánní komedie (Comédie Spontanée) – pokus o vytvoření moderní techniky komedie dell'arte. Cviky v improvizaci, napřed jedné osoby (protagonisty), k níž se později připojila druhá osoba (antagonista); téma se napřed provedlo jako vyprávění (zpráva posla), pak v dialogizované podobě. Připojení třetí osoby „moralisty" slouží obměně a reflexi. „Kauzalista" se nakonec objevuje jako neosobní, čistě vztažná postava, jako abstraktní zpodobení syžetu. (Příklad: Protagonista – milenec, Antagonista – dívka, Moralista – dívčina sestra, Kauzalista – biolog.) Scénická forma: Schéma dilematu nebo schéma syllogismu. Představení Guliver v zemi obrů a trpaslíků, dezorientovaná komedie o třech fázích. První fáze: psaná komedie. Expozice. Druhá fáze: improvizace na témata, stanovená o přestávce podle dotazů u obecenstva. Třetí fáze: konkluze. Simultánní hymna.

3. Knižní divadlo (Le Théâtre du Livre) – pokusy o epické divadlo: provádění románů přesně podle textu. Předčítači: Proscénia a Glossa. Do rámce epického přednesu se zapojují jako dialog nebo pantomima úryvky vyplývající z textu. Provedení Rabelaisova Života Gargantuova poskytlo příležitost k použití velikých masek, které Akakia Viala navrhla jako humorné plastiky z lepenky a papíroviny, podobné karnevalovým figurám Viareggia. Tento postup je podnětem k realizaci masek Divadla Alfreda Jarryho.

4. Universitní divadlo hrálo „didaktické hry" z velkých filosofických dialogů, které se prováděly na pódiu posluchárny na Sorbonně. Tak se například hrály Montaigneovy Eseje a Leibnizova Theodicea simultánně s Voltairovým Candidem, dramatizované podle schématu teze a antiteze.

Celkový přehled o divadelní laboratoři Art et Action poskytuje materiálový soubor v pařížské Národní knihovně Arsenalu. Katalog pokusů uvádí mimo jiné tyto experimenty:

Futuristická divadelní syntéza: Marinetti, 12 krátkých her.

Použití projekce a pohyblivé dekorace: Iwan Goll, „Pojištění proti sebevraždě" (L'Assurance contre la Suicide).

Identifikace osob a dekorací: Ribbemont-Dessaigne, Kat peruánský (Le Bourreau de Perou).

Simultánní scéna: Georg Polti, Hovězí kůže (Les Cuirs de Boeuf).

Simultánní polyfonie kosmických hlasů: Barzun, Hymna sil (Hymne des Forces).

Plastický balet: O hrách světa (Le Dit des Jeux du Monde), mluvený balet Paula Merala. Hudba: Arthur Honegger, scéna: Le Fauconnet.

Nové pokusy

Po roce 1945 se ujímá odkazu Jarryho, Craiga a Artauda nová generace dramatiků a režisérů. O básnické spontánní divadlo se pokoušejí dramatikové Jacques Audiberti, Arthur Adamov, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Tardieu a režiséři Roger Blin, Georges Vitaly, Jean Vilar, André Reybaz, Michel de Ré, Jean-Marie Serreau, Nicolas Bataille, Roger Planchon, Jacques Mauclair. Jacques Polieri je jedním z nejodvážnějších divadelníků. Inscenoval hry Ionescovy a Tardieuovy a řídil Festival avantgardy v Marseille (1956/57). Jeho Manifesty nefigurativního divadla črtají v heslech nové jevištní dimenze: „Harmonie a kontrapunkty – čisté výrazové prvky – krystalické divadlo". „Totální transformismus – barva se proměňuje v člověka, prostor ve zvuk."[95]

Polieri zná názory velkých iniciátorů moderního divadla – vydal je jako vzorný soubor dokumentárních textů. Přijímá myšlenky Kandinského, Anněnkova a funkcionalistického divadla a přenáší je na abstraktní divadlo, které je především podívanou, divadlem smyslů – divadlem kaleidoskopickým. „Myslím, že divadlo zítřka bude divadlem introspektivním a abstraktním, které se vrátí k prvotním zdrojům dramatična. Bude orchestrací tónů, světel, forem, barev a života. Mé inscenace jsou toliko hledáním tohoto divadla a pokusem o cestu k němu."[96]

Polieri navrhuje, aby se za východisko inscenace zvolil místo literárního textu obraz, od obrazu aby se postupovalo k hudbě a od hudby k hereckému výkonu, aby se takhle až naposled zbásnil text. Z ducha obrazu má vzniknout návrh partitury, aby se vytvořila „hra ve vývoji". Ve skice Gamme de sept (Škála sedmi) dělá Polieri první kroky k hudebně orientované „výrazové škále" (stupnici) čistých hereckých zvuků.[97] Rozčleňuje hereckou totalitu čtyřmi směry: 1. herec, 2. tanečník, 3. mim, 4. zpěvák, jimž odpovídají čtyři druhy výrazu: 1. mluvený výraz, 2. čisté gesto, 3. mluvené gesto, 4. čistě hlasový výraz. Tyto komponenty tvoří jakousi „klávesnici", na níž lze hrát čisté noty v nekonečně proměnlivém sledu čistých vztahů. Zůstává zatím nerozřešenou

otázkou, lze-li uskutečnit toto abstraktně schematické paralelní spojení jednotlivých složek také v praxi.

Závažné je, že Jean Tardieu si jako dramatik volí za východisko hudbu. Píše Abecedu našeho života jako „báseň pro jeviště". „Neodehrává se žádný dramatický děj ve vlastním smyslu. Spojitost nevytvářejí události, nýbrž básnická témata. Podobně jako témata symfonického díla se rozvrhují, zaplétají a rozvíjejí podle čistě formálního plánu. Jejich vzájemné vztahy přesahují umění dialogu, řídí se rytmickými předpoklady střídavé hry pohybů, protikladnosti a efektů, převzatých z hudby... sólový hlas protagonistův je v rovnováze s množstvím anonymních hlasů (se sborem) – zastává úkol analogický s koncertujícím nástrojem vzhledem k orchestrálnímu souboru."[98]

Jean Tardieu si jako básník vysnil „abstraktní dramatické umění", které dává divadlu, co jeho jest. V dnešním stadiu přípravy a experimentu může scénický autor načrtávat jen „etudy", básnické návrhy výrazových možností divadla, drobné hry, skici. Východiskem pro tyto scénáře nejsou „předměty" („syžety"), nýbrž hybné motivy, „fenomény": gesta, působící strach, slova, která rozesmávají, spěch, pomalost, různá překvapení. „Smyslem abstrakce, o kterou usiluji, je vyprostit se z divadelního rituálu a různou směsí světel a stínů humoru, frašky a děsivého snu zobrazit expresivní obsah ve formách, stanovených toliko jevištními možnostmi."[99]

Jinak dochází k podobným závěrům Eugène Ionesco: „Od časů Picassových se pokoušejí malíři o návrat ke stěžejním prvkům malířství, k čistým tvarům, k barvě v čisté podobě. Také zde nejde ani o esteticismus ani o to, co se dnes tak rádo nejasně označuje slovem formalismus, nýbrž o hledání oné skutečnosti, která se dá obrazně vyjádřit řečí, stejně sdělnou jako je řeč slova nebo tónu. I když se zprvu zdálo, že se obrazová řeč rozpadne, šlo v podstatě o askezi, očistu, o svržení řeči parazitní. Až se jednou rozpadnou běžné postavy a charaktery divadla, až bude odvržena falešná řeč divadla, budeme se musit pokoušet, stejně jako v malířství, znovu podstatně rozčlenit očištěný materiál. – Divadlo může být jen divadlem."[100]

Z hojnosti podnětů, které přináší právě francouzské divadlo, můžeme zde uvést jen několik příkladů. Zdá se, že „básnické divadlo současné doby" je tématem skoro nevyčerpatelným. Za iniciátora bychom zde mohli označit Jacquese Copeaua a vliv jeho školy, z níž vyšel mimo jiné Jean Dasté. Jeho podívaná Sept Couleurs (Sedm barev, 1946) je kompozicí z poezie, mimického dramatu, šansonu a aktovek. Objevil pro své divadlo hry „Nó". Uvedl v překladu Suzanne Bingové pod názvem Ce que murmure le Sumide hru Motokia Seamiho (1947) a později Kagekijo (1951) téhož autora. Bás-

nické divadlo, spojující poezii jazyka s mimickými projevy a maskami vytvořil inscenací Černých svateb (Les Noces Noires) Jeana Lescurese (1948, s výpravou Raoula Ubaca) a provedením her Andréa Obeye aj.

Bylo by zvláštním úkolem prokazovat v současných experimentech ideje velkých iniciátorů, působící po celém světě, a zamýšlet se nad kořeny i důsledky scénických prostředků, převzatých do dnešní divadelní praxe jako moderní slohové prostředky.

S Craigovým poukazem na komedii dell'arte nepřímo souvisejí triumfy této čisté divadelní možnosti v inscenacích Giorgia Strehlera (Harlekýn, sluha dvou pánů, 1947) a Jacquese Fabbriho (Harlekýnova rodina, 1955, podle Santelliho). Craigovy podněty z oblasti loutkového divadla žijí v mnoha představeních a hrách, které vytvořili Robert a Sonja Delaunayovi, Sophie Täuber-Arpová, Alexander Calder, Georges Lafaye, Geza Blattner, Jacques Chesnais, Michael Meschke, Harry Cramer aj. Futuristické teze dynamického jevištního obrazu realizoval mj. Pierre Soulage dekorací, která se sama malovala před zraky publika, na Slavnostních hrách v Amboise 1952 a jiným způsobem Richard Mortensen (Malba v pohybu, Stockholm 1944). Jedním z mistrů tohoto pohyblivého abstraktního jevištního ztvárnění plasticky dynamickými prvky je Izamo Noguši, autor scénické výpravy k Stravinského baletu Orfeus v New Yorku a scénický výtvarník Baletu Marty Grahamové. V této spojitosti stojí za zmínku použití plastických jevištních prvků, které konstruoval Alexander Calder pro představení hry Henriho Pichetta Nucléa, 1952 (inscenace Jeana Vilara, Théâtre Nationale Populaire). Nebo pohybová hra s proměnlivou plastikou od Marty Panové v baletu Maurice Béjarta Týk (Le Teck). Spletité identity kostýmu a jevištního obrazu dosahuje Dan Snyder jako scénograf Dvou zbloudilců (Les Deux Errants) pro London Festival Ballet, 1956. Pokud jde o filmovou projekci, jsou důležitými příklady abstraktní filmy Hy Hirsche v Amsterdamu.

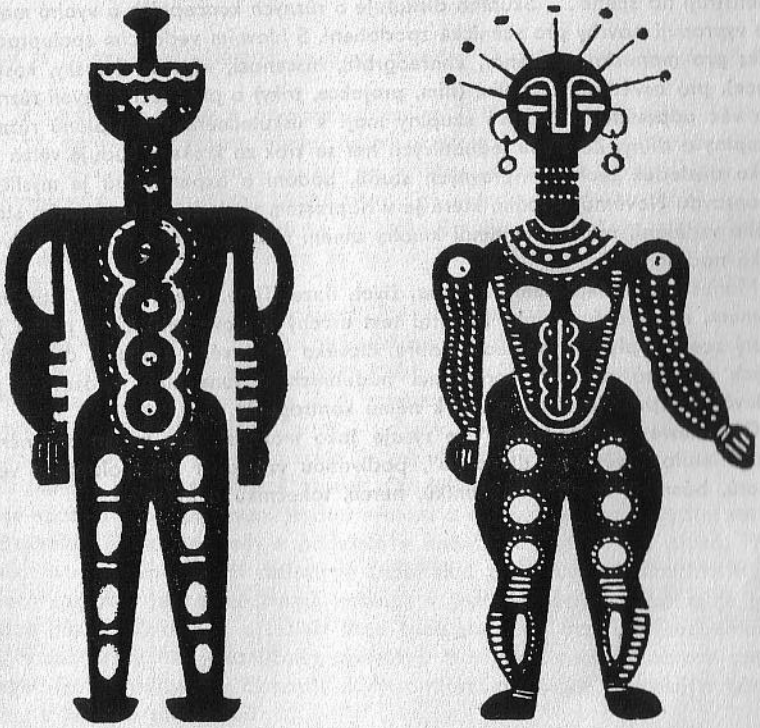
Světelná hudba, o níž snil Appia, dala by se uskutečnit použitím elektronických světelných varhan, jak je například zkouší experimentální divadlo Yaleské university.

Americké divadlo přijalo některé evropské impulsy, například při zájezdu Yeatsova Irského divadla s paravánovou scénou Gordona Craiga, 1913. Appiův vliv se projevuje mimo jiné na velkolepých scénických stavbách a inscenacích Normana Bel Geddese, např. Jany z Arku (Jeanne d'Arc) na text Mercédès de Agosty v divadle Théâtre de la Porte St. Martin, Paříž 1925 a na modelu k O'Neillově Lazarově smíchu, New York 1926. Jiným velikým scénickým výtvarníkem je Robert Edmond Jones, který se proslavil výpravou k Maeterlinckovým Sedmi princům, New York 1920, Shakespearově

Macbethovi v Apollo Theatre, New York 1921 a Na onom světě (Jenseits) W. Hasenclevera, Provincetown Playhouse, New York 1925. Třetím slavným scénickým výtvarníkem je Lee Simonson, který byl autorem výpravy a inscenace hry Ernsta Tollera Davový člověk (Masse Mensch) pro Theatre Guild New York 1924 a Kozlího zpěvu Franze Werfela 1926. Nemůžeme zde však zkoumat dějiny amerického scénického výtvarnictví, reprezentovaného dnes, máme-li uvést jen nejznámější jména, Jo Mielzinerem, Eugenem Bermanem a Izamo Nogušim, ani pokusy mladých režisérů o rozbití obchodně zdatného rutinovaného divadelního provozu, například za WPA (Work Progress Administration, 1937–38). Jen dva experimenty jako příklad. Jakob Moreno Levy vydával ve Vídni v letech 1918–19 jeden z nejvlivnějších expresionistických časopisů Daimon. V období 1921–25 vytvářel ve Vídni improvizované divadlo, pokračoval v své práci od roku 1927 v Americe. Experimentoval jako psychiatr a divadelní umělec zároveň v oblasti psychodramatiky s dětmi. 1929–31 předváděl v Carnegie Hall své Impromptu Theatre a roku 1931 v divadle The Guild Theatre nápaditou a proslulou hru The living Newspaper (Živé noviny). Jeho vůdčím záměrem je „terapeutické divadlo" psychodramatu. – Xanti Schawinski přichází z Bauhausu ve Výmaru a v Dessau. Ideu „spektodramatu" se kterou tam započal, rozvíjí v podstatný náběh k novým divadelním návrhům, které jsou zcela vědomě provizorní a přípravné. Xanti Schawinski vychází ze svého dvojího nadání tanečního a malířského. Obě stránky své výrazové schopnosti bezprostředně spojuje v „tančených obrazech", které z jeho tělesných pohybů vycházejí, určují spontánní barevný příkaz a inspirují malbu pohybem celého těla namísto řemeslné práce a rukopisu. „Spektodrama" se sice zakládá na převaze vizuální složky dramatu, směřuje však k univerzalitě dramatické koncepce. Tím, že se naprosto zanedbávají všechny konvenční metody, směřuje tato koncepce tápavě k novým pevninám.

Životnost skupiny, která vytváří spektodrama, tkví v tom, že se tam setkávají lidé různého původu a zaměření. Cestu tu k sobě nacházejí především vědci a umělci, ale také inženýři, řemeslníci a laikové. Jeviště se stává laboratoří pro prozkoumání a zobrazení jevů, které se normálně jako objekty umění či vědy oddělují, například prostoru, tvaru, barvy, světla, řeči, hudby, času, architektury, pohybu atd. Jeviště tedy zprvu slouží studiu a poznání. Je místem imaginace a demonstrace. Studijní metoda spočívá v tom, že se aktivizuje účast každého jednotlivce: místo aby poslouchal – zpodobuje, místo aby poučoval – diriguje, místo aby cvičil – improvizuje. Sebevýchova k duchovní i fyzické pohyblivosti a otevřený vztah jednotlivých členů ke skupině se předpokládají

jako podstatný požadavek. Cílem však je razit cestu novému dobovému divadlu návratem k výchozímu postavení, ničím nezatíženému, po němž se teprve začínají realizovat skutečné divadelní události. Spektodrama je ve všem všudy experimentem a vědomě tvoří naprostý začátek vývoje. Má studovat, zkoušet a brát v potaz nové dramatické možnosti a podávat o nich představu. Pokouší se vytvořit jednotu, která reprezentuje



F. Léger: Dva kostýmy ke „Stvoření světa"

mnohost, pokouší se společně překročit hranice umění a vědy, aby dosáhlo konkretizace zákona, obrazu, pohybu a věci.

Programová skica (Contemporary Studies) načrtává tyto hlavní rysy: Skupina nemá mít víc než 40 členů z nejrůznějších oborů jako jsou filosofie, hudba, přírodověda, hospodářská nauka, lékařství, právnictví, architektura, strojnictví, dramaturgie, herectví, tanec, literatura atd. Navrhují se témata a v neformální diskusi se pokusně demonstrují na scéně... Skupina diskutuje o různých koncepcích a vybírá mezi nimi. Pak se vypracují návrhy pro scénické zpodobení. S hlavním vedoucím spolupracuje hudebník; pro manuskript, scénář, choreografii, inscenaci, výpravu (masky, kostýmy, dekorace), pro osvětlení, techniku (film, projekce, triky) a produkci se zvolí různí lidé, kteří za věc odpovídají. Členové skupiny mají k uskutečnění svých plánů různé pracovní skupiny a dílny. Ze sledu jednotlivých her se krok za krokem buduje velká hra. Teprve jako důsledek těchto přípravných studií, bádání a experimentů je myslitelný náběh k opravdu Novému divadlu, které je v naprostém souladu se současným stavem obecného vzdělání, má za legitimní kmotry umění a vědu, avšak samo je naivní a mladé jako naděje.

Manuskript spektodramatu Doba, život, iluze (Time, Life, Illusion), otištěný jako dokument, nelze chápat jako literární text určený k provedení, nýbrž pouze jako návrh, který zcela vyplývá z pohledu malíře, člověka vnímavého zraku. K dramatizaci malířských příběhů dochází koordinací hudebních a tanečních výrazových prostředků. Mluvčí interpretuje téma a volí k němu kontrapunkt.

Opravdové „spektodrama" se rýsuje jako možnost, kdy by se ztvárnění „světové látky" stalo „světovým divadlem", podívanou vznikající za spolupráce vědců všech oborů, básníků, malířů, hudebníků, herců, tanečníků a inženýrů.

Hlavní rysy

Přes různost a rozmanitost „Návrhů na nové divadlo" lze shrnout některé jejich hlavní rysy:

1. Divadlo je utvářením prostoru pohybem tělesným (lidí i věcí), pohybem světla, hudebními rytmy, básnickým dějem. Přední místo prostorového prvku a pohybového prvku v hierarchii jevištních prostředků má vliv na syntézu uměleckých složek: herectví, pantomima, tanec, sochařství, malířství, hudba, drama a inscenace podléhají jako umělecké druhy vlastním zákonům a podílejí se na celkovém díle divadelním nikoliv tak, že působí paralelně vedle sebe, ale že se jejich působnost navzájem rozmanitě ovlivňuje a prolíná.

2. Pohyb jako konkrétní jednota abstraktních časově prostorových souřadnic je bytostným prvkem lidského života a tvůrčího sebevědomí. Pohyb je výrazem – zobrazuje duši tělesně, je rytmem, který dokáže utvářet každý materiál a jako poezie je duchem řeči. Pohyb se na jevišti projevuje čistě a nápadně, protože se děje sám kvůli sobě jako svobodný hravý pohyb. Od niterného pohybu člověka – obrazivé síly – přes vnější pohyb antropomorfního jevištního světa — vesmíru lidské tvořivé síly — k niternému pohnutí publika klene se světelný oblouk divadelního představení.

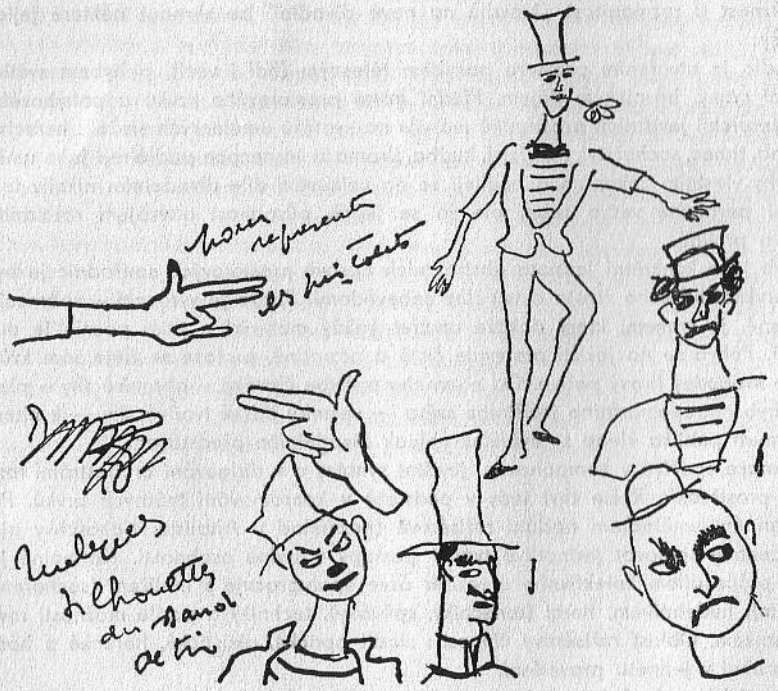
3. Inscenace spočívá v komponování jevištní syntézy a v dirigování orchestrální rozmanitosti prostředků. Režie tkví tedy v podstatě v koordinování tvárných prvků. Při mnohostranném uměleckém nadání režisérově (například u Artauda, Kokoschky aj.) může inscenace spojovat jednotlivé tvárné postupy v jedné osobnosti. Normálně je divadelní práce dílem kolektivním a režisér úzce spolupracuje s malířem (sochařem, architektem), hudebníkem, herci (tanečníky, zpěváky), techniky a podle možnosti rovněž s básníkem. Oblast režisérovy činnosti: sladit optické, akustické, herecké a básnické ztvárnění v jednotu provedení.

4. Pro optické ztvárnění je tvárným prvkem světlo. Pokud je dekorací malovaná plocha, dostává se do rozporu s axiomatem časoprostorovým. Čistě jevištních účinků

lze dosáhnout toliko malbou vytvářenou pohyblivým světlem (barevným nebo obyčejným). Osvětlení je kromě toho důležité pro odhalování prostoru a zprostředkovává tělesnou plastičnost.

5. Akustické ztvárnění vychází z hudby, přesahuje však instrumentální hudbu a zpěv a pracuje také s mluvou a s hluky, hřmotem atd.

6. Herecké ztvárnění vychází z lidského těla, z jeho postoje a z pohybu v prostoru. Kultivaci postoje umožňuje pantomima, stejně jako tanec dospívá ke kultivaci po-



M. Marceau: Režijní skica k Smetišti

hybu. Výraz role se buduje z výrazových momentů pantomimy, tance, herecké mluvy (nebo zpěvu). Z pohybu – logicky – se rodí slovo.

7. Básnické ztvárnění vychází ze slovně fixovaného textu, který dostává výraz teprve transformací do specificky prostorové pohybovosti jevištní sféry. Dramatický básník nevytváří tedy svůj text jako dílo zcela dokončené, nýbrž jen jako jednu možnost jeho dokončení. Jeho dílo je v podstatě návrhem. Pro inscenaci je text „materiálem", který – jako ostatně každý materiál – předem určuje ztvárnění a podřizuje je svým podmínkám, avšak zároveň připouští nevyčerpatelné možnosti ztvárnění.

Pro dramatika vyplývají z toho tyto požadavky: musí být méně literátem než divadelníkem, spíše spolupracovníkem v souboru, než panovačným diktátorem textu, který vyžaduje naprostou poslušnost. Měl by upustit od režijních poznámek (kromě „čtených dramat") a namísto toho by měl dramaturgicky spolupracovat na zkouškách nebo poskytnout režisérovi naprostou volnost.

Pro režiséra mimo jiné z této koncepce vyplývá, že by svou činnost neměl omezovat na práci s hercem a na vytváření rolí, nýbrž že by měl těžit z instrumentální rozmanitosti jevištních prostředků a vytknout si za cíl jednotu optických, akustických, herecких a básnických složek. Konvenční divadelní provoz počítá pro herců vývoj s několika týdny zkoušek, pro vlastní režijní práci na koordinaci jevištních složek však jen s několika dny.

Tyto požadavky mají jen naznačit, že teoretické návrhy na totální divadlo se zásadně týkají divadelní praxe a že z nich vyplývají důsledky, které vedou k určitým změnám.

Dokumenty

Adolphe Appia
Edward Gordon Craig
F. T. Marinetti
Alexander J. Tairov
Kurt Schwitters
Wassily Kandinsky
Oskar Schlemmer
László Moholy-Nagy
Fernand Léger
Erwin Piscator aj.

Adolphe Appia:

Osvětlení

Čím je v partituře hudba, tím je v oblasti scénického pojetí světlo: je složkou výrazovou na rozdíl od náznakem orientující značky. Stejně jako hudba, může i světlo vyjádřit jen to, co přináleží „vnitřní podstatě všech jevů". I když se v hudebním dramatu neutvářejí vztahy obou složek vždy paralelně, přesto je jejich existence v tomto uměleckém díle velmi podobného druhu. Obě především potřebují v stejné míře objekt, tj. náhodný vnější jev, na němž se může uplatnit jejich tvůrčí síla. Hudbě vytváří tento objekt básník, světlu herec – svým umístěním. Obě složky rovněž mají onu nesmírně poddajnou, měkkou plynulost, která jim umožňuje rychle proběhnout všemi stupni výrazu, od pouhé přítomnosti až k hýřivé intenzitě.

Světlo vyjadřuje vnitřní podstatu vize pouhou svou přítomností, neboť v jediném okamžiku zcela vyčerpává její ideu. Nezávisle na světle vyjadřuje tvar tuto vnitřní podstatu pouze natolik, jak se podílí na projevu organického života, ať už náleží k živoucímu organismu, nebo ať staví organismu do cesty překážky, které ho nutí k činnosti.

Ideální hodnota času, kterou v osobě představitele ztělesňuje hudba, proudí tedy prostorem, aby tam vytvořila idealitu sobě rovnou. Je nasnadě, že za těchto okolností nelze naprostou aktivitu světla, základní to součást jeho podstaty, stavět do jedné řady s otrockým a jednostranným napodobením jedné jediné existenční modality tvaru. Světlo může být zabarvené samo svou kvalitou, nebo tím, že prochází skly, nebo může promítat obrazy, a to obrazy každého stupně intenzity: od jedva postižitelné barevné neurčitosti až k nejvýraznější jasnosti. Neprůhledné těleso, umístěné před světelným zdrojem, může posloužit k tomu, že zaměřuje paprsek na tu či onu část obrazu a nikam jinam, a může dále prostým přerušením jakož i složeným lomem světla, při použití méně průhledných těles, způsobit nekonečně rozmanitý účinek. Osvětlení, které je čímsi pohyblivým již proto, že je zapojeno do pohybů herců,

stává se pohyblivým samo o sobě a reálně, totiž posuneme-li světelný zdroj, nebo pohybují-li se projekce před pevným světelným zdrojem, nebo také pohybuje-li se nějak tělesy, lámajícími světelný paprsek.

Tím, že se tyto kombinace barev, tvarů a pohybu spolu navzájem a pak i s ostatním obrazem proplétají v neustálých proměnách, vytvářejí vskutku neomezený počet možností. Jsou paletou hudebně dramatického básníka.[101]

Živé umělecké dílo

Začneme tím, že se v duchu přeneseme do neomezeného prostoru, kde není jiných svědků než my, jako Robinson Crusoe dané chvíle. Abychom do tohoto prostoru vnesli nějaké proporce, musíme kráčet, zastavit se, znovu kráčet a znovu se zastavit. Etapy vytvoří jakýsi rytmus, který zase na nás zpětně působí a probouzí v nás potřebu ovládnout prostor. Ten je však nekonečný, jedinou značkou jsme my sami. Jsme tedy středem toho, v čem se nacházíme. Měla by míra být v nás? Měli bychom být tvůrci prostoru? A pro koho? Jsme sami. Jenom pro sebe bychom tedy vytvořili prostor, to znamená proporce, jež naše tělo odměřuje v neomezeném prostoru, z něho dýšícím a vznikajícím. Tu se objevuje rytmus, nám až do této chvíle neznámý. Odkud se bere? Utvrzuje se, umožňuje reflexy. Z jakého podnětu? Roste náš vnitřní život, vnucuje nám tento pohyb víc než nějaký jiný, tento volný krok víc než ono zastavení a naopak. Nakonec se nám otevrou oči: vidí krok, gesto, které jsme my pouze živě pocítili. Pozorují je: ruka se natáhla až sem, noha stanula zde, prošly dvěma proporcemi prostoru. Udělaly to, aby jej změřily? Ne. Tedy proč právě sem, ani dále, ani blíže? Byly vedeny. Ovládáme vlastně prostor a jeho střed nikoli mechanicky, nýbrž proto, že jsme živoucí. Prostor je naším životem a náš život si vytváří prostor, naše tělo jej vyjadřuje. Abychom dospěli k tomuto přesvědčení, museli jsme jít, gestikulovat, sklonit se a zase narovnat, ulehnout a zase vstát. Abychom od jednoho bodu dospěli k druhému, vykonali jsme úsilí, které, byť sebemenší, odpovídá jednomu tepu srdce. Počet tepů našeho srdce měřil gesta. V prostoru? Nikoliv! V čase. Naše tělo potřebuje čas, aby změřilo prostor. Trvání našich pohybů měřilo jejich rozsah. Naše tělo vytváří prostor a čas, jedno skrze druhé. Naše živoucí tělo je výrazem prostoru v průběhu času a času v prostoru. Prázdný neomezený prostor, do něhož jsme se zpočátku přenesli, abychom dospěli k nutnému návratu, už neexistuje, jen my existujeme.[102]

Edward Gordon Craig:

Schody

Maeterlinck nám, myslím, první objasnil, že drama neznamená jen živé účastenství na dobrých a špatných citech a že v životě existuje mnoho dramat, aniž k nim musí přispět vrahové nebo žárlivost a jiné vášně. Přivádí nás k studni nebo do lesa, nebo nás zaplaví proudem vod, dá kohoutovi zakokrhat a ukazuje nám, jak je to dramatické.

To všechno nám ovšem ukázal už o několik století dříve Shakespeare. Je to však velmi prospěšné vědět a nijak neškodí, když si to zopakujeme. Byl by nám myslím řekl, že existují dva druhy dramat a že se navzájem výrazně liší. Nazval bych je dramatem řeči a dramatem mlčení a myslím, že Maeterlinckovy stromy, studně, proudy vod a všechno ostatní spadají pod pojem „dramatu mlčení", tj. oněch dramatických děl, kde je řeči poskrovnu a kde ustupuje do pozadí. Pokračujeme-li v těchto myšlenkách, zpozorujeme, že k tomuto dramatu mlčení kromě přirozených věcí náleží a důležitou úlohu zaujímá ještě jedno: architektura, nejušlechtilejší ratolest lidské tvorby.

V noci, když ulice jsou prázdné a naprosto tiché, připadá mi velké město neobyčejně lidské a vzrušující. Atmosféra je beznadějně smutná. Ze všech snů, jimiž architekti obdařili svět, neznám nic krásnějšího než ramena schodišť, vedoucí vzhůru a dolů. Cit pro architekturu mě často přiváděl k úvaze, jak by bylo možné darovat těmto místům život (nikoliv hlas) a dramaticky jich použít. Jakmile jsem pocítil toto přání, začal jsem neustále navrhovat dramata, kde hrálo dramatickou roli samo místo děje a podrobovalo se mým intencím. Začal jsem pracovat na hře, která se jmenovala Schody.

Schody. První obraz

Toto je první obraz (následují ještě další tři). V každém obraze ukazují stejné dějiště, toliko z jednajících osob vyplývají různé možnosti obrazů.

V prvním obraze jsou schody světlé a veselé. Hrají si na nich děti, jako si hrají ptáci na hřbetě spícího hrocha v africké řece. Nemohu říci zcela podrobně co děti dělají. Je to jen technický detail, a pokud jsme to neviděli, bezcenný. Když si však v duchu představíte dusavý, tichý šramot, jaký dělají králíci, a zvonění jemných stříbrných zvonečků, získáte jakousi představu co tím myslím a dokážete si v duchu vybavit zvláštní rychlé drobné pohyby.

Schody. Druhý obraz

Jak vidíte, schody se nezměnily. Jako by zvolna usínaly. Úplně nahoře na terase, která se nám zdá plochá a hluboká vidíme, jak mnoho děvčátek a chlapců poskakuje jako světélka. V popředí, daleko od nich, jsem vytvořil takovou podlahu, aby harmonovala s jejich pohyby. Země se roztančila.

Schody. Třetí obraz

Schody zestárly. Je velmi pozdní večer. Pohyb začíná tak, že kolem přejde jediná postava – muž. Začne si razit cestu labyrintem vyznačeným na podlaze. Nedojde až do středu. Jiná postava – žena – se objeví nahoře na schodech. Muž strne a žena zvolna sestupuje směrem k němu. Není mi jasné, dojde-li k němu vůbec někdy, ale když jsem obraz kreslil, měl jsem naději, že se jí to podaří. Společně by se mohli oba ještě jednou pokusit proplést se labyrintem. Ačkoli mě muž i žena do jisté míry zajímají, přesto mne vzrušují vlastně schody. Postavy mají nějakou chvíli schodiště v své moci, schody tu však stále zůstávají. Doufám, že jednoho dne snad odhalím tajemství těchto věcí a mohu jen říci, že je velice vzrušující taková tajemství odhalovat. Jaké by byly schody ponuré, kdyby byly mrtvou věcí, avšak pulsuje v nich velký život, silnější než život muže a ženy.

Schody. Čtvrtý obraz

Nyní musí schody nést větší váhu. Je hluboká noc a zpočátku bych si přál, abyste rukou zakryli obloukovité značky na podlaze a abyste si nevšímali křivek vodotrysku nahoře na schodech. Představte si osobu, která se tam opírá, na druhé straně schodů, to znamená ve stínu. Ztěžkla zbytečnou starostí – starost je vždycky zbytečná – a vidíme ji, jak přechází sem a tam na této velké silnici světa. Brzo zaujme pozici, kterou jsem jí určil. Když tam dojde, hlava jí klesne na prsa a ona je nehybná. Pak se věci začnou pohybovat, zprvu zcela volně, poté s rostoucí rychlostí. Vidíme, jak nad ženou stoupá oblouk vodotrysku, jako když pozdě na podzim vychází měsíc. Fontána neustále tryská, mnohdy se prudce vzedme, většinou se však pohybuje pravidelně. Pak se objeví druhý vodotrysk. Společně tryskají v tichu vzhůru. Když jejich stoupající oblouky dorostou plné výše, začne poslední pohyb. Na podlaze se v mírném světle objeví ostré obrysy dvou velikých oken, uprostřed jednoho z nich stín muže a ženy. Osoba na schodech zvedne hlavu. Drama skončilo.

Pohybová studie 1

Je zřejmé, že mezi lidmi a pohybem je nějaká spojitost, stejně jako mezi měsícem a pohybem. Jaká je spojitost mezi schodišti a pohybem – až na to, že se na nich něco pohybuje, – je mi mnohdy méně jasné než jindy a právě v tuto chvíli bych skoro chtěl promluvit proti schodištím. Myslím, že nákres má v sobě cit pro pohyb. Když si však představím, jak bych snad na konci cvičebního sálu taneční školy postavil široké schody, vedoucí dolů, a jak by ubohé dívky musely po nich běhat vzhůru a dolů a zaujímat tam pózy – takové hrozné představy se snažíme zapudit z mysli – tu proklínám všechno, co je ve spojitosti s pohybem tak hmotné jako schody a lituji, že jsem napsal něco, co vedlo k názoru, že mezi schody a pohybem je nějaký vztah.

Pohybová studie 2

Zde vidíme člověka, který bojuje se sněhovou bouří. Obojí pohyb se objevuje současně – pohyb mužův i pohyb sněhu. Nyní si kladu otázku, zda by nebylo lepší, kdyby bouře znázorněna nebyla a kdyby ten muž dělal pouze symbolická gesta, probouzející v nás živou představu muže bojujícího proti živlům. Mám o tom pochybnosti,

neboť domýšlím-li tuto argumentaci do logických důsledků, nebylo by snad ještě umělečtější, kdybychom vůbec nezpodobnili žádného muže, nýbrž jen pohyby nepostižitelného materiálu, v němž pohyb lidského ducha se střetá s pohybem ducha přírody? Snad by vůbec bylo lépe nezpodobovat nic. Jestliže tomu tak je, pak umění dokonává a my se dnes přibližujeme jeho naplnění víc než kdy dříve, víc než velcí symboličtí kreslíři Indie. Musíme-li však zpodobit skutečného člověka, který kráčí skutečnými gesty, proč bychom neměli zobrazit skutečný výjev formou jeho skutečné pantomimy?[103]

F. T. Marinetti:

Manifest

Po syntetickém divadle a divadle překvapení docházíme k vynálezu antipsychologického abstraktního divadla z čistých prvků a taktického divadla.

V syntetickém divadle nám nezáleží na „technice dramatu", pravděpodobnosti, důslednosti ani expozici. V syntetickém divadle jsme nově určili dramatické principy. Vždycky jsme vytvářeli nové směsi vážnosti a komiky, skutečných a neskutečných postav, časově prostorových spojů, simultaneity, dramat předmětů (dramat věcí), scénických disonancí, obrazových scén, výkladních skříní idejí a gest. Existuje-li dnes nové italské divadlo se směsicí vážnosti, komiky a grotesky, s neskutečnými postavami ve skutečném okolí, se simultaneitou a splýváním času a prostoru, – nutno za to vděčit našemu syntetickému divadlu.

Divadlo překvapení si klade za úkol rozveselit překvapením — všemi prostředky, předměty, idejemi a kontrasty, které se dosud neobjevily na scéně, pestrým spojením různých obveselení, která jsou pro svou novotu s to vesele otřást lidskou citlivostí.

Pro nás je překvapení podstatným prvkem umění. Umělecké dílo je autonomní. Rovná se jen samo sobě a působí jako div. Když se objevilo Boticelliho Jaro (La Primavera), mělo – stejně jako mnohá jiná mistrovská díla – kromě mnohanásobných hodnot kompozice, rytmu, obsahu a barvy podstatnou hodnotu překvapivé originality. Protože známe dnes tento obraz, jeho plagiáty a napodobeniny, přestala pro nás tato hodnota překvapení už existovat. Kult starých mistrovských děl (obdivovaných, napodobovaných a reprodukovaných) je zhoubný pro síly, které mají vytvořit něco nového, a kromě toho je marný a absurdní.

Raffael si vybral pro jednu ze svých fresek stěnu Vatikánu, na které několik let předtím vytvořil Sodoma svou malbu. Pozoruhodné dílo tohoto malíře dal se stěny

otlouci a pokryl ji novou malbou na počest tvůrčí pýchy, neboť byl přesvědčen, že nejvyšší hodnota uměleckého díla tkví v tom, že je nové a působí jako překvapení.

Překvapení je podstatným prvkem dnešního umění – tím spíše, že po tolika staletích, oplývajících geniálními díly, která všechna byla kdysi překvapením (vždycky když se prvně objevila) – je dnes velice těžké překvapovat.

V divadle překvapení musí rozmach autorovy fantazie

1. bezpečně zasáhnout senzibilitu veselým překvapením,

2. sugerovat sled jiných komických nápadů – jako kámen hozený do vody způsobí, že voda vysoko vystříkne a že se pak po hladině šíří jako ozvěna kruhy, zasahující stále dál a dál –

3. přivést obecenstvo k nepředvídaným slovům a gestům, takže každé překvapení působí překvapení nová, v přízemku, v lóžích, pozdě večer ještě v městě, nazítří v nekonečnu.

Pokládám v tuto chvíli za důležité, aby se v divadle bojovalo proti různým formám psychologismu:

1. proti zastaralému psychologismu vědecko-dokumentárnímu,

2. proti pařížskému polofuturistickému, fragmentárnímu, zženštilému, dvojznačnému psychologismu (Proust),

3. proti italskému psychologismu s jeho neohrabanými, advokátskými, těžkopádnými, moralistními, profesorskými a pedantskými pohřebními analýzami, jakož i proti životu a snění věkem sešlých hamletovských příbuzných s jejich Být či nebýt a proti filosofickým dialogům bez výrazné syntézy a pohybu, vydávajícím se za futurismus.

Tyto tři psychologismy jsou všechny stejně analytické, nudné, nejasné a nebásnické, monotónní, protivné, deprimující a protiitalské, to znamená v rozporu s krásným, básnickým, duchaplným, výbušným, pohotově improvizujícím, ohnivým a barvitým charakterem naší rasy.

Proto jsme vytvořili dvě nové formy divadla a hráli jsme je při zájezdu Nového futuristického divadla v osmnácti italských městech.

1. abstraktní nelogickou syntézu čistých prvků, která obecenstvu předvádí bez psychologie sílu života v pohybu (abstraktní syntéza je nelogickou překvapivou kombinací typických výmyslů),

2. taktickou, muskulární, sportovní, mechanickou syntézu bez psychologie.[104]

Už jdou. Drama předmětů

Salón. Rozsvícený lustr. Vlevo vzadu otevřené dveře na zahradu. Na levé straně jeviště čtyřhranný stůl s barevnou pokrývkou. U pravé boční stěny, ve které jsou dveře, křeslo s vysokým opěradlem (lenoška). Od něho napravo čtyři různé židle, vlevo čtyři další židle různých tvarů. Křeslo i židle stojí u stěny.

Jakmile se zvedne opona, vstoupí dveřmi na zahradu vrchní a dva sluhové.

Vrchní: Už jdou. Přichystejte všechno. (Odejde)

Sluhové rozestaví osm židlí do půlkruhu napravo a nalevo od křesla. Pak jdou ke dveřím do zahrady a u prahu se zastaví. Otočí se zády k publiku a naklánějí se dopředu, jako by vyhlíželi hosty. Okamžik stojí nehnutě. Pak přiběhne vrchní a sotva popadá dech.

Vrchní: Všechno se mění! Přineste polštáře! Jsou strašně unaveni. Polštáře! Hodně polštářů! (Odejde)

Sluhové vyběhnou dveřmi vpravo a vrátí se obloženi polštáři. Křeslo odtáhnou doprostřed pokoje a osm židlí rozestaví kolem, opěradly ke křeslu. Polštáře položí na křeslo a na židle a naskládají je do velkých hromad na podlaze. Pak jdou ke dveřím do zahrady a vyhlížejí hosty, obrátí se zády k obecenstvu a zůstanou na okamžik nehnutě stát.

Vrchní se přižene do místnosti: Nové rozkazy! Mají hlad. Prostřít! Prostřete stůl! (Odejde)

Sluhové odtáhnou stůl doprostřed místnosti a postaví křeslo i židle kolem něho. Pak začnou na stole prostírat. Napřed postaví na jeden konec stolu vázu s květinami a na druhý konec nahromadí všechen chleba. Postaví vedle sebe osm lahví s vínem a naskládají příbory do výšky. Jednu židli opřou o stůl, že zadní nohy trčí vzhůru. Místo je obsazeno. Pak jdou znovu ke dveřím do zahrady, kde zůstanou na chvilku nehnutě stát a v předklonu vyhlížejí hosty.

Vrchní se přiřítí do pokoje: Briccatirakamé-kamé! (Odejde)

Sluhové rychle přistrčí stůl, aniž na něm něco změní, na původní místo. Křeslo postaví šikmo proti dveřím do zahrady a osm židlí do řady za ním, že vytvoří úhlopříčku přes celé jeviště. Zhasnou lustr. Nyní ozařuje jeviště slabě měsíc, jehož světlo proudí dveřmi do zahrady. Reflektor, skrytý v zahradě vlevo vzadu, vrhá proud světla na jeviště a kreslí na podlaze ostré černé stíny židlí. Reflektor se zvolna pohybuje a stíny

se rovněž zvolna pohybují od židle k židli a až ke křeslu. Sluhové se skrčí do dřepu v rohu salónu. S vyděšenými tvářemi a třesouce se po celém těle čekají, že židle na rozkaz lenošky začnou odcházet z místnosti. (Opona)

Boj základních zdí. Abstraktní syntéza

Červené pozadí.
Dupot davu, až útočně vzpurného.
Minuta ticha.
Vejde „Pohrdavec". Říká nesrozumitelná slova. Kritizuje pozadí, gestikuluje, odejde.
Vejde „Násilník". Kritizuje rovněž nesrozumitelnými, avšak prudkými slovy a gesty pozadí, odejde.
Vejde „Útlocita", dělá nejasná gesta hnusu.
Vejde „Přesvědčivec", dělá diplomatická gesta, která doprovázejí změnu pozadí.
Světlemodré pozadí.
Čtyři mandoliny hrají za scénou líbeznou melodii.
Minuta ticha.
Za scénou tlumený šepot a smích.
Stupnice na flétnu.
Zamilovaný ženský hlas.
Tři údery na neviditelný tympán
Světlo zhasne.
Ve tmě hlasitě chrápe muž.[105]

Enrico Prampolini:

Sféra futuristického jeviště

(O jevištní syntéze – jevištní plastice – jevištní dynamice – mnohorozměrném scénickém prostoru – herectví v prostoru – mnohovýrazovém divadle.)

Na moderní sochařství podnětně působí tvary, které vytvořil moderní průmysl, lyrika se učí od telegrafie, divadelní technika by se měla orientovat plastickým dynamismem moderního života a jeho specifickou aktivitou.

Základní principy futuristické jevištní atmosféry jsou trestí futuristické duchovosti, to znamená dynamismu, simultaneity, jednoty děje mezi člověkem a prostředím.

V naprostém rozporu s těmito požadavky prohloubila technika tradičního divadla oddělení člověka (dynamický prvek) od prostředí (statický prvek) a oddělila tak syntézu od analýzy, protože principiálně zanedbávala vitalitu a neřešila její problémy. My futuristé jsme proklamovali scénickou jednotu a také jsme jí dosáhli. Spojili jsme prvek „člověk" s prvkem „prostředí" v jedné živoucí scénické syntéze formou divadelní akce.

Futuristické divadlo a futuristické umění je projekcí duchovního světa, rytmizovanou jako pohyb v jevištním prostoru.

Futuristická jevištní technika chce tím, že je sférou akce

1. sloučit podstatné v čisté syntéze,
2. prezentovat objemovou zřejmost plastickými prostředky,
3. vyjádřit jednání sil ve hře dynamicky.

Magický trojúhelník sjednocuje a rozděluje tři podoby futuristické jevištní techniky. Dekorace empiricky malebného popisu veristických prvků proměňuje se v jevištní syntézu tím, že se stává architektonickou kompozicí barevných ploch.

Jevištní plastika, která je prostorovou konstrukcí plastických prvků scénického prostředí, rozvíjí se v jevištní dynamiku a stává se prostorově barevnou architekturou s dynamickými prvky zářivé jevištní atmosféry.

Schematické znázornění:

Jevištní syntéza:

Dvojrozměrné jevištní prostředí – převaha barevného prvku – použití architektury jako geometrického prvku lineární syntézy – jevištní akce ve dvou rovinách – barevná abstrakce – plochy.

Jevištní plastika:

Trojrozměrné jevištní prostředí – převaha plastiky – použití architektury nikoliv jako prospektivního, malířského předstírání, nýbrž jako plastické reality – jevištní akce na třech rovinách – plastická abstrakce – kubický obsah.

Jevištní dynamika:

Čtyřrozměrné jevištní prostředí – převaha prostorově architektonického prvku – použití rytmického pohybu jako podstatného prvku simultánní jednoty a prolnutí pro-

středí s jevištní akcí – odstranění malovaného jeviště – světelná architektura barevných prostorů – dynamická abstrakce – prostor.

Mnohorozměrný scénický prostor

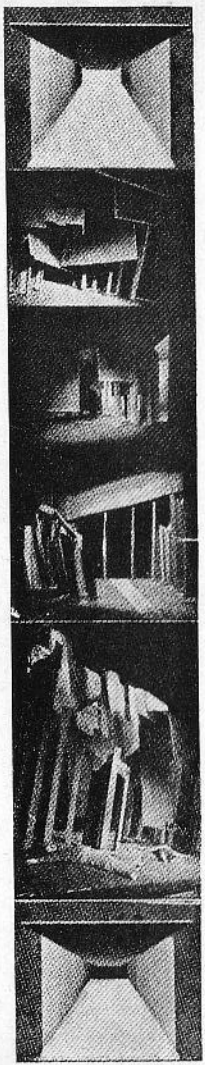
Z tohoto schematického znázornění je vidět, jaké futuristické jevištní možnosti se rýsují na pozadí současného divadla. Vyplývá z toho, že naše zkoumání přesahuje rámec jevištní a interpretační techniky a usiluje o komplexní panoramatické posouzení problémů, týkajících se budoucnosti divadla. Zatímco odvážní dramatikové a režiséři ruského a německého divadla chtějí dnes objevit systém, aby dramatickou tvorbu vtěsnali do portálu kukátkového jeviště a zdokonalili technický mechanismus scény, pokládáme my futuristé historismus divadelních metod 18. století za překonaný. Proti tradičnímu jevišti kukátkovému stavíme mnohorozměrné jeviště prostorové.

Kukátkové jeviště a tvorba současného divadla nevyhovují už technickým a estetickým nárokům nové divadelní senzibility.

Rovný horizontální povrch a kubické rozměry kukátkového jeviště svazují a znemožňují dokonalý rozvoj dramatického děje, který se stává otrokem jevištního portálu a prospektivního zorného úhlu. Odstraněním kukátkového jeviště získávají technické možnosti dramatického děje rozmanitější, širší uplatnění. Přesahují trojrozměrné meze, dané tradicí. Prolamují horizontální plochu, aby uplatnily nové vertikální, šikmé a mnohorozměrné prvky; rozbíjejí kubický odpor kukátkového jeviště sférickou expanzí plasticko-dynamických prvků v prostoru a vytvářejí futuristickou polydimenzionální prostorovou scénu. Elektrodynamická, polydimenzionální architektura z pohyblivých, plastických světelných prvků tvoří centrum divadelního prostoru. Tato nová scénická konstrukce umožňuje vrhnout perspektivní pohled za linii horizontu, vrátit se zpět a simultánním prolnutím obou těchto postupů vytvářet centrifugální radiaci nekonečně mnohých pohledů a emocí jevištního dění.

Mnohorozměrné prostorové jeviště, futuristický výtvor pro divadlo budoucnosti, objevuje pro divadelní techniku a magii nové světy.[106]

Snímek 32–46 ▶



Beginn

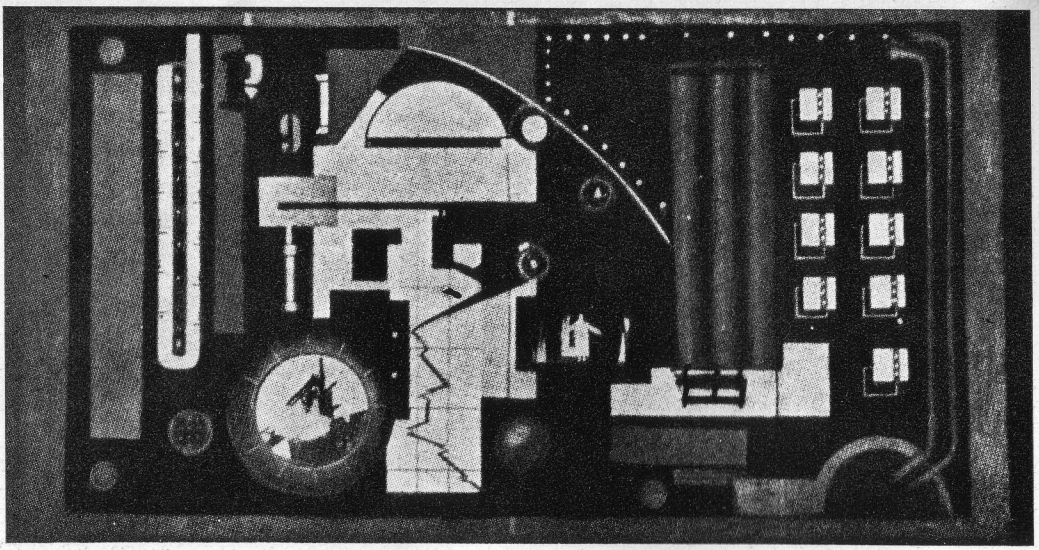
19. Minute

21. Minute 34. Sek.

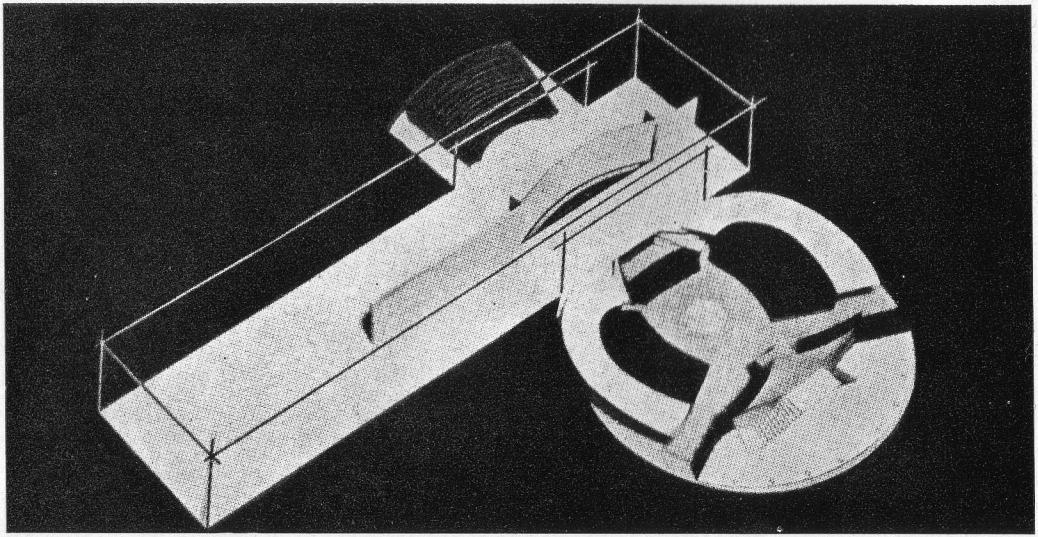
25. Minute

41. Minute

Schluß

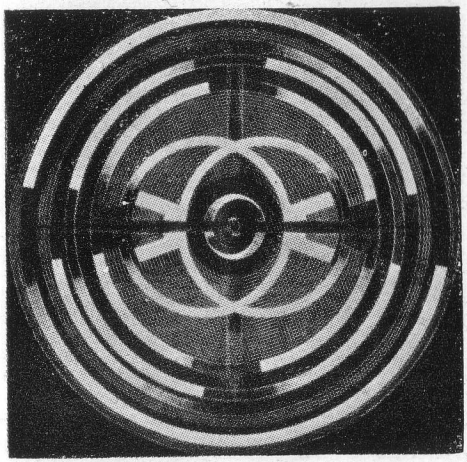


33

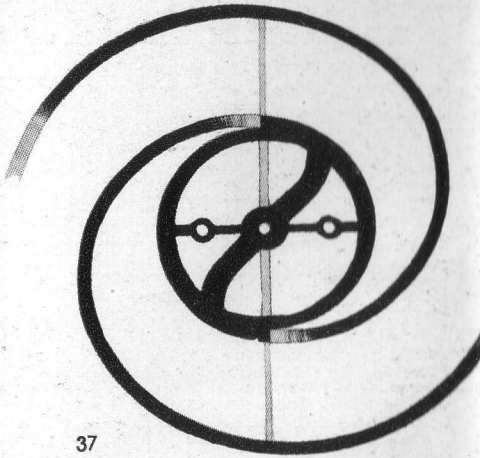


34

35

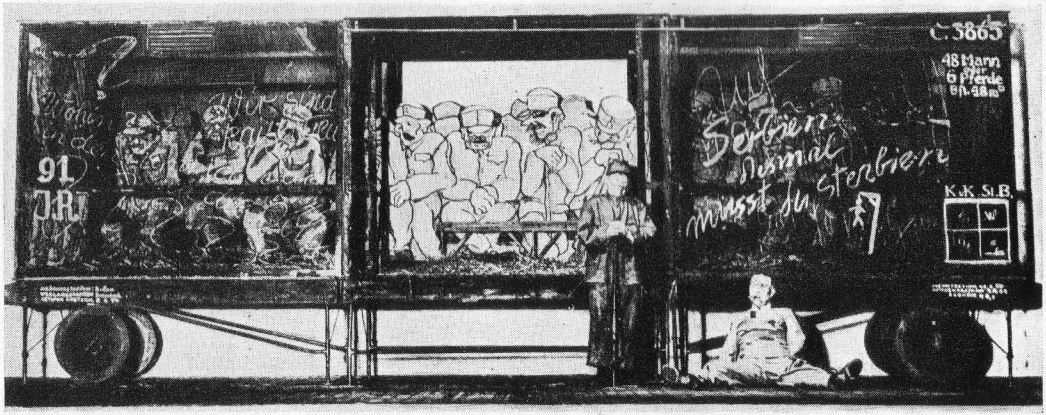


36



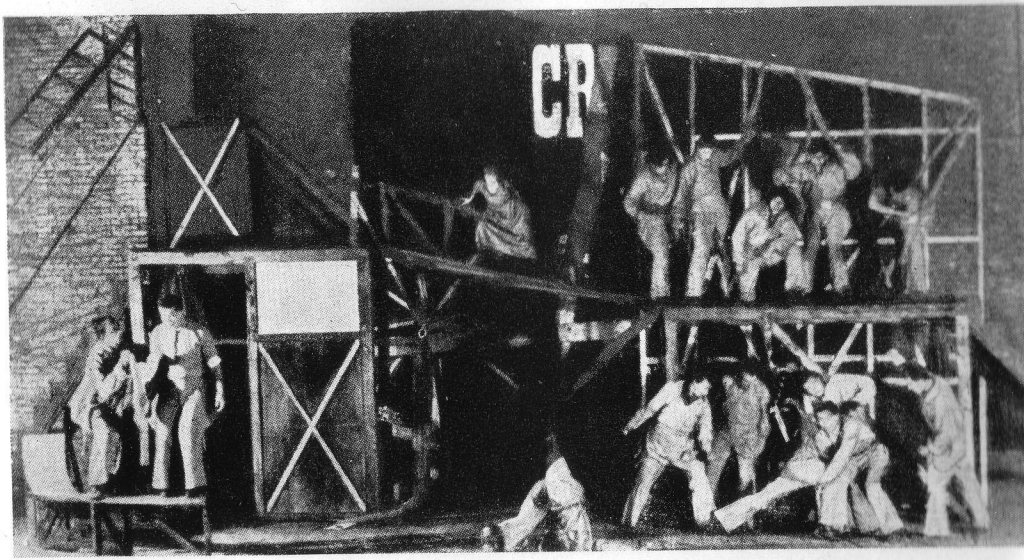
37

38

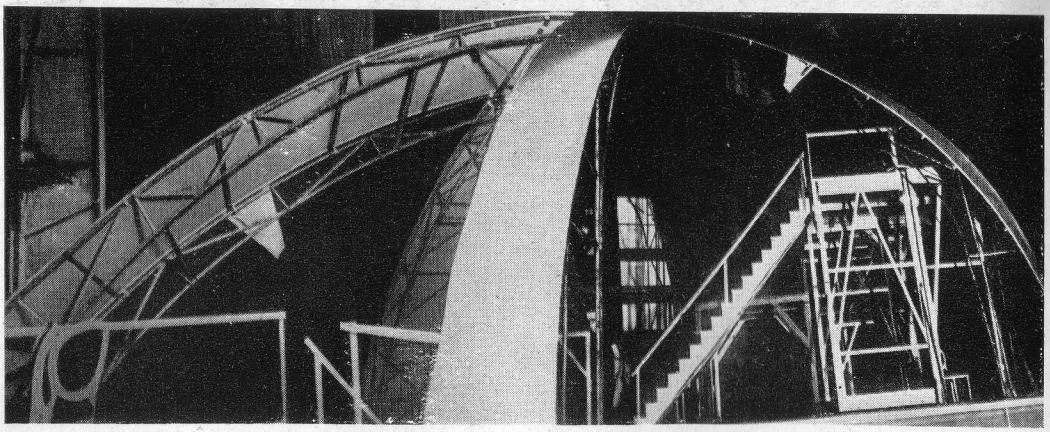


39

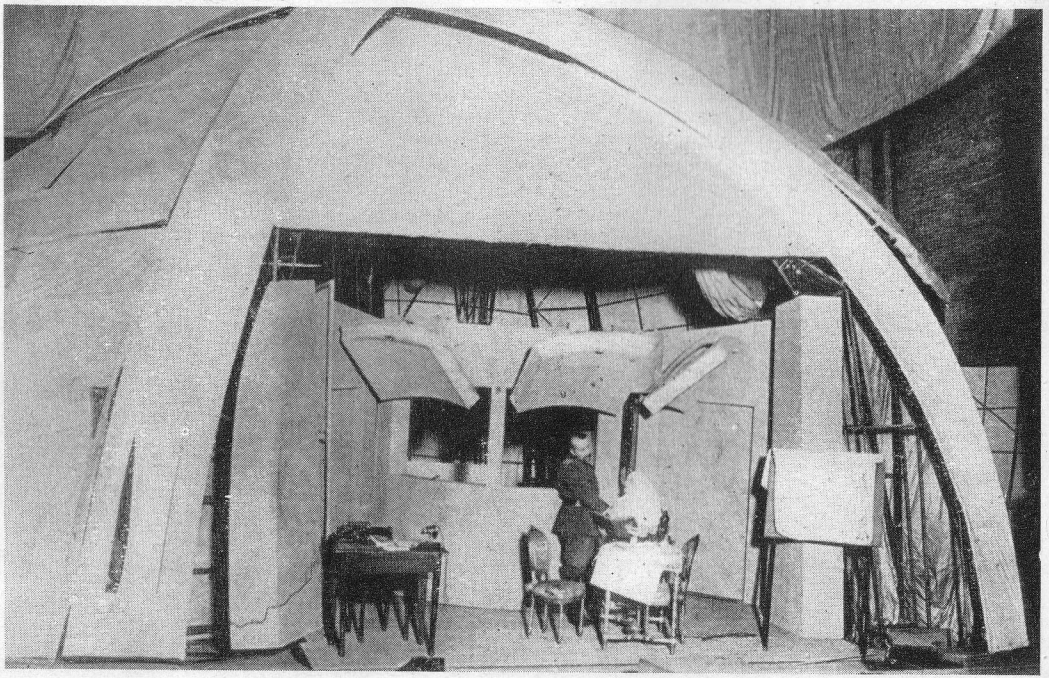
40



41

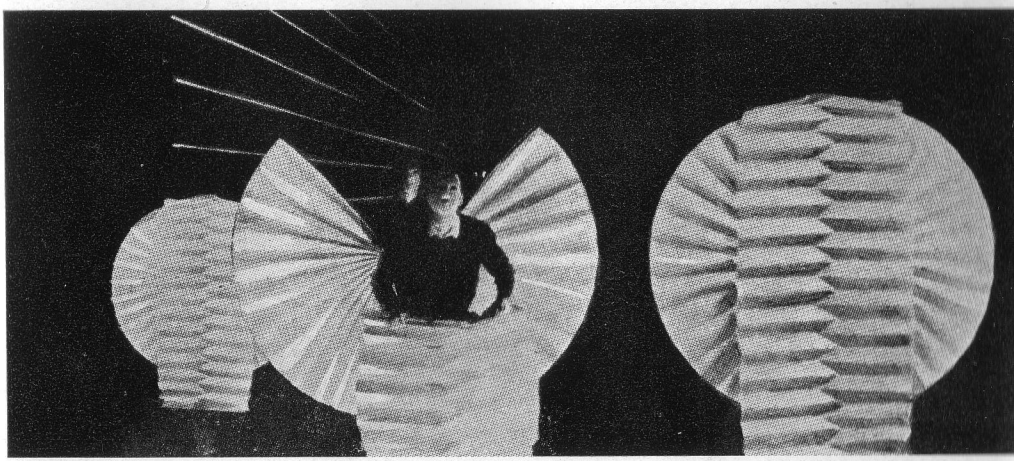


42

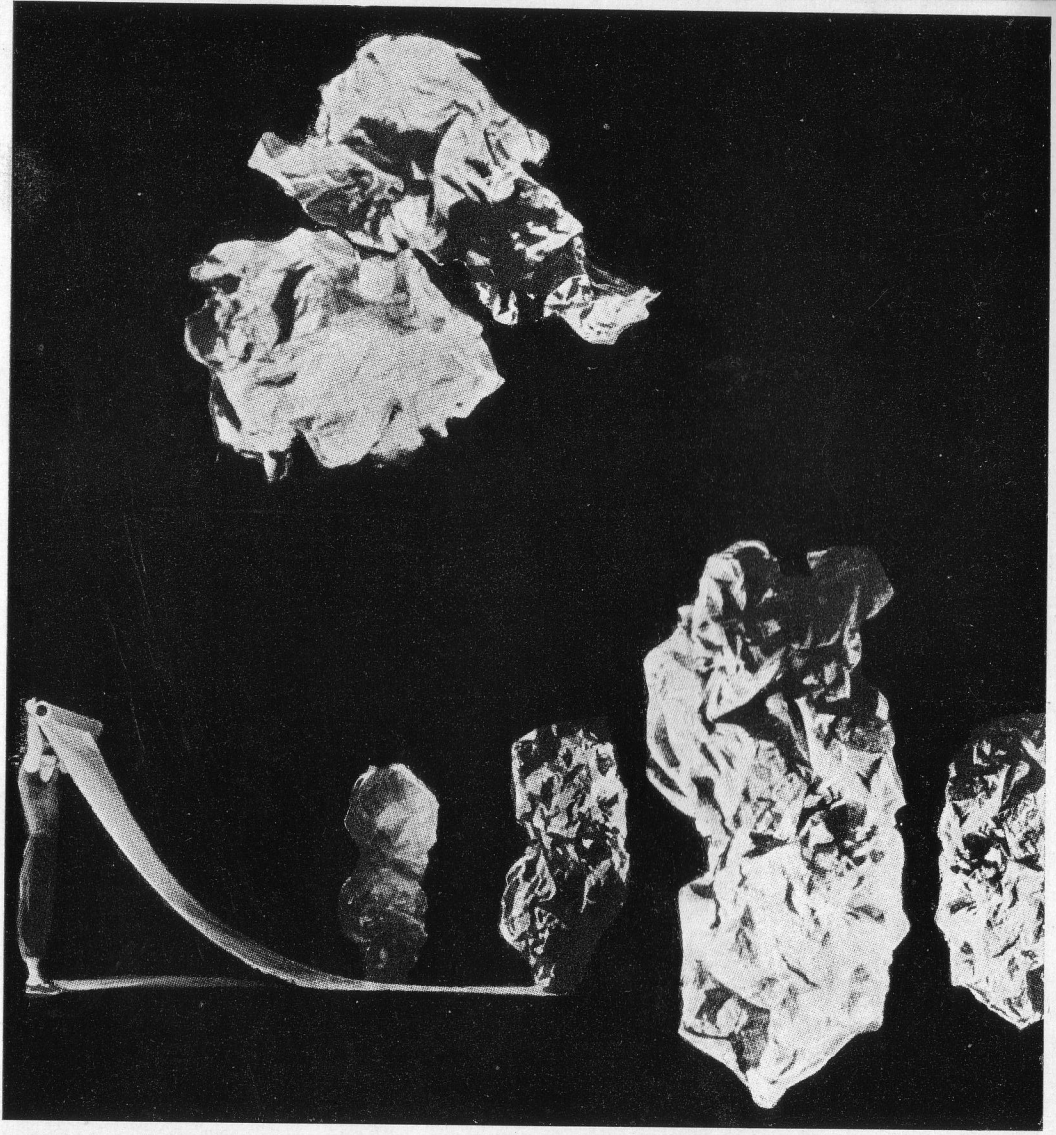


43

44



45



Alexander Tairov

Režisérovy zápisky

Nástrojem hereckého umění je hercovo tělo.

Proto musí být scéna zkonstruována tak, aby napomáhala hercovu tělu vytvářet potřebné formy; aby nebránila rytmičnosti jeho pohybu.

Hlavní součástí scény, která musí být při každé inscenaci nově řešena, je podlaha jeviště, tzv. jevištní plošina, protože právě na ní se herec pohybuje a uskutečňuje tak viditelně své poslání.

Proto se scénický výtvarník musí soustředit na řešení podlahy jeviště a odvrátit se od lákavých zadních prospektů.

Jak má být vyřešena tato plocha? Které jsou hlavní zásady, jež by byly základem pro její konstrukci?

Především je nutné prosadit myšlenku lomené podlahy. Podlaha scény nesmí vytvářet jedinou celistvou plochu, nýbrž musí být rozčleněna na řadu různých vodorovných nebo nakloněných ploch, v souladu s požadavky daného dramatu. Neboť rovná podlaha je zřejmě nevýrazná; nedává možnost prostorovému řešení, nedovoluje herci rozvinout svůj pohyb v potřebné míře a tak zcela využít materiálu svého těla.

Na jakém principu založíme tedy tyto konstrukce? „Konstrukce jevištní podlahy musí vycházet z rytmického rozboru textu a režisérova rytmického výkladu té či oné inscenace. Jestliže však rozčleníme podlahu jeviště a vytvoříme tu různě vysoké jevištní plošiny, dostáváme se tak automaticky ze sféry konstrukce horizontální do sféry konstrukce vertikální." (Doplněk překladatele) Vertikální konstrukce mají především sloužit jako měřítko, dávají postavám herců určitý rozměr, který inscenace právě potřebuje a utvrzují diváka v zamýšlené představě. „Představte si, že inscenujete mystérium, při němž je nutné, aby se herec ztrácel ve vesmírném chaosu, aby se proměnil

v nepatrný atom, v zrnko písku, ztrácející se mezi vesmírnými světy. Aby herec mohl působit takovým dojmem, musíme pro něho vytvořit takové grandiózní vertikální konstrukce, vedle nichž by se hercova postava ztrácela." (Doplněk překladatele.)

Jestliže je například v nějaké harlekynádě naším úkolem, abychom naopak akcentovali sílu a mohutnost hercovy postavy, její jiskřivý pohyb a odvážnou troufalost, s níž vyhazuje okolní planety ze svých drah, pak musí být vertikální konstrukce vyřešena tak, aby se zdálo, že postava ve srovnání s ní je postavou Gulliverovou.

Tak se za pomoci vertikálních konstrukcí hercova postava hned zmenšuje a hned zase vzrůstá, jak to potřebuje herec, aby mohl vyjádřit svůj tvůrčí záměr.

Umění nezobrazuje přírodu.

Umění si vytváří svou vlastní přírodu.

„Neuznávám žádnou pravdu kromě pravdy umělecké lži," říká Gaugin.

Prvotními krystaly jsou základní geometrické tvary, které nám slouží jako výchozí materiál při konstruování jeviště.

Tyto konstrukce nezobrazují žádné životní iluze, nýbrž to jsou vlastně svobodné a tvůrčí formy, které neznají jiné zákony než zákony vnitřní harmonie, jež se rodí z rytmické struktury realizovaného jednání.

Pod zorným úhlem životní pravdy se tyto konstrukce mohou zdát nereálné. Ve skutečnosti jsou však opravdu reálné. Reálné z hlediska divadelního umění, protože poskytují reálný základ herecké akci a krásně harmonují s realitou materiálu hercova těla.

Pod tímto zorným úhlem také nazýváme nové divadlo divadlem neorealistickým, protože je výsledkem reálného hereckého umění zasazeného do scénické atmosféry, která je v rámci divadelní pravdy také reálná.

Když požaduji, abychom při konstruování scény vycházeli z prvotních geometrických tvarů, neomezuji snad právě tím plastické možnosti scény, neodsuzuji ji k nevýraznosti, jednotvárnosti a šedi? Rozhodně ne.

Stejně tak jako je možné vytvořit ze tří číslic obrovské množství nejrozličnějších kombinací, pak i ze tří geometrických tvarů lze utvořit nevyčerpatelné množství nejrozmanitějších scénických konstrukcí.

Když neposuzujete všechny prvotní tvary očima geometra, nýbrž jste schopen je přetavit uměleckou fantazií, pak ani při nejbohatší představivosti nepostřehnete nějaké hranice stále nových a nových variací.

Jestliže jste byli někdy v divadle a viděli takzvanou dekorační zkoušku nebo jestliže

jste pozorovali, jak jevištní dělníci rozebírají po představení v slabém světle sufitové lampy scénu, jistě jste zakusili zvláštní pocit, který nás v takovou chvíli bezděky a nutně ovládne.

Sedíte v temném, prázdném hledišti a díváte se na scénu. Náhle padne před vašima očima na podlahu jeden z prospektů a ve vzduchu se rozhoupou zmítající se linie provazů. Proplétají se s jinými liniemi, které se míhají za spadlým pozadím a na přízračných kostrách praktikáblů a převržených, nyní nepotřebných kulis vznikají jakési fantastické koráby a stěžně, hroutí se neprostupné panenské pralesy a v nekonečných zátočinách se před vámi otvírají pohybující se a tajuplné koridory.

Práce pokračuje.

Na různých místech se náhle vznesou šumící závěsy z látky, nebo se ztrácejí v mlčení a v přítmí. Jejich rozmarné pohyby probouzejí stále nové a nové vize a strhují nás mocně do víru fantasmagorických orgií.

„To je pravé divadlo!" zvolá divák, radostně vzrušen neočekávaným prudkým zvířením scénického prostoru, jinak tak klidného a nehybného.

To neviditelní skřítkové oživili svým pradávným kouzlem mrtvé a beztvaré divadelní cáry.

Začínáte snít o novém nádherném divadle, kde dynamický živel prvotního divadla zmámí svým opojným dechem nejen herce, nýbrž i celý svět kolem nich, takže ve chvílích nejsilnějšího vzepětí a tvůrčí extáze vzplane, zavíří a v souzvučném dynamickém pohybu se přerodí celý jevištní prostor, aby vystupňoval hercův mistrovský výkon a dovedl jej k naprostému vrcholu, že zaplane v kráse své úplné nahoty.

Skutečný divadelní kostým není žádný šat, který by měl herce zdobit, není to model stylového kostýmu konkrétní historické epochy, není to ilustrace ze starého módního časopisu. A herec není loutkou ani manekýnem, jejichž hlavním účelem by bylo předvádět kostým, aby se uplatnil co nejvýhodněji.

Nikoliv, kostým je pro herce druhou kůží, něčím, co je s ním neodlučně spjato; je to viditelná tvář hercovy jevištní postavy, která s hercem musí absolutně splývat tak, aby nebylo možné na ní cokoliv změnit nebo vynechat, stejně jako v textu básně, aby se tak nepokazil celý obraz.

Kostým je novým prostředkem pro zvýraznění hercova gesta, neboť s pomocí skutečného kostýmu musí nabývat každé hercovo gesto výraznosti a určitosti, nebo naopak i měkkosti a poddajnosti, podle hercova uměleckého záměru.

Kostým je prostředkem, který napomáhá tomu, aby celé tělo, celá postava hercova

se stala ještě výmluvnější a zvučnější, kostýmem získává herec na ztepilosti a lehkosti nebo na strnulosti a těžkopádnosti v souladu s vytvářenou scénickou postavou. A vskutku, když si vybavíme obraz Harlekýnův, přesvědčíme se, že tento rváč, šibal a dobrodruh právě potřeboval kostým, který by obepínal celé jeho tělo jako rukavice, aby mohl rozpoutat ohňostroj svých kaleidoskopických, rychlých a bystrých pohybů.

A cožpak kostým Pierotův, krásný bílý kostým s dlouhými rukávy, v nichž vypadají Pierotovy paže jako větve smuteční vrby, není organicky spjat s nejhlubším nitrem postavy Pierota, tohoto básníka a melancholického milence měkkých plavných pohybů, který se hned vyčerpán bezvládně plazí po zemi, hned se zase bezmocně zvedá k nebi?

Z těchto kostýmů musíme vycházet, chceme-li se zabývat vytvářením divadelního kostýmu.

Ani mi nenapadne, že bych je chtěl restaurovat. Postavy dnešního i budoucího divadla jsou i budou daleko složitější než postavy Pierota a Harlekýna a jejich kostýmy musí vypadat jinak; musí však vycházet z téže zásady, která je jedině správná – ze zásady harmonie s dynamickou aktivitou scénické postavy, vytvářené hercem . . .

Všechny ostatní prvky stylu, epochy, prostředí atd., musí se tomuto principu podvolit a mohou se stát jen doprovodem základního motivu scénické kompozice.

I když se to zdá jakkoliv podivné, dokonce i náš nevýrazný život vytvořil kostým, který vytváří organickou jednotu s postavou – mám na mysli kostým letce nebo šoféra.

Divadlo je divadlo.

Tuto prostou pravdu bychom měli konečně uznat. Magická síla divadla tkví v dynamičnosti scénické akce.

Prvkem této akce je herec.

Hercova síla tkví v jeho mistrovství.

Hercovo mistrovství je nejvyšším, opravdovým obsahem divadla. V emotivním obsahu tohoto mistrovství je klíč k hercově dynamičnosti divadla.

Scénický obraz je formou a podstatou jeho výrazu.

Dynamičnost rytmu je jeho organizujícím principem.

A ještě jednou: divadlo je divadlo.

Jediná cesta, vedoucí k tomu, aby tato zdánlivá samozřejmost se stala jednou radostnou skutečností, je – zdivadelnění divadla.

Kurt Schwitters

Merz-divadlo (Merzbühne)

Merz-divadlo má hrát merz-hry. Merz-hra je abstraktním uměleckým dílem. Drama i opera vznikají zpravidla z formy napsaného textu, který je už sám sebou, bez jevištního provedení, uceleným dílem. Výprava, hudba a provedení ilustrují tento text, který už sám je ilustrací děje. Na rozdíl od dramatu a opery jsou spolu všechny části merz-hry nerozlučně spjaty; toto dílo nelze psát, číst nebo poslouchat, nýbrž pouze prožívat v divadle. Při divadelním provedení se dosud dělal rozdíl mezi výpravou, textem a partiturou. Každou složku jsme zpracovávali zvlášť a mohli jsme ji rovněž jednotlivě vnímat. Merz-divadlo pracuje však jen tak, že spájí všechny složky v úhrnné dílo. Materiálem pro výpravu jsou všechna pevná, tekutá a plynná tělesa: bílá stěna, člověk, drátěná překážka, paprsek vody, modrá dálka, světelný kužel. Používá se ploch, které mohou nabýt hustoty nebo se rozplynout ve tkáň, sřasit jako závěs, zmenšovat nebo zvětšovat. Věcmi můžeme otáčet a pohybovat a linie rozšiřovat v plochy. K obrazu scény můžeme jednotlivé části přidávat nebo je z něho ubírat. Materiálem partitury jsou veškeré tóny a zvuky, jak je mohou vyloudit housle, buben, pozoun, šicí stroj, tikající hodiny, tryskající proud vody atd. Materiálem pro básnictví jsou veškeré prožitky, vzrušující rozum i cit. Různých materiálů se nepoužívá logicky a jak by vyplývalo z jejich objektivních vztahů, nýbrž jen v rámci logiky uměleckého díla. Čím intenzívněji porušuje umělecké dílo rozumovou předmětnou logiku, tím větší možnosti se naskýtají umělecké výstavbě. Stejně jako si v básnictví všímáme, jak působí slovo vedle slova, všímejme si zde, jak působí jeden faktor vedle faktoru jiného, materiál vedle materiálu. Scénu si můžeme zhruba představit jako jakýsi merz-obraz. Části obrazu se pohybují a proměňují, obraz se vyžívá; pohyb probíhá němě nebo za doprovodu hluků či hudby. Kladu požadavek Merz-divadla. Kde je divadlo experimentující?

Vysvětlení mého požadavku Merz-divadla

Použijeme obrovských ploch, chopíme se jich až k myšlené nekonečnosti, odějeme je barvou, výhružně jimi posouváme a rozrušíme klenbu jejich hladké cudnosti. Konce rozlámeme a zprohýbáme a děravé části ničeho do nekonečna zkroutíme. Hladké plochy přelepíme. Linie uvedeme do pohybu, skutečný pohyb stoupá po opravdovém laně drátěného pletiva. Planoucí linie, plíživé linie a zplošťující se linie se navzájem kříží. Čáry spolu navzájem bojují a hladí se v štědré něze. Mezi tím se body mají třpytit jako hvězdy, tančit a vytvářet vzájemným spojením linie. Linie ohneme, rohy zlámeme a rozmačkáme v rdousivém víru kolem jednoho bodu. Ve vlnách vířivé bouře nechť plyne kolem linie, hmatatelná z drátu. Válíme koule, které při dotyku víří kolem sebe vzduch. Plochy se navzájem prolínají a rozpadají se jedna v druhé. Bedny se staví na hrany, rovně a šikmo a pomalované. Bedna rdousí skříň, jako když se skládá cylindr. Čáry pohyblivě kreslí lazurovou síť. Sítě objímají omezují utrpení svatého Antonína. Zmítají se jako příboj a rozplývají se v čáry, houstnou v plochy. Síťují sítě. Závoje vlají, měkké záhyby spadají k zemi, vata padá v kapkách a voda jiskří. Vzduch se měkce vzpíná a bělá se v záři obloukových lamp o tisíci svíčkách. Pak vezmeme kola a osy, vzepřeme je do výše a necháme je zpívat. Osy tančí uprostřed koule válejí sudy. Ozubená kola cení zuby, najdou zívající šicí stroj. Vytáčeje se vzhůru nebo sehnutý usekne si šicí stroj sám hlavu, nohama vzhůru. Vezmeme zubařskou vrtačku, strojek na maso, tramvajový čistič kolejnic, autobusy a automobily, jízdní kola, tandemy i s jejich pneumatikami, rovněž válečné náhražkové obruče, a deformujeme je. Vezmeme světla a deformujeme je co nejbrutálněji. Lokomotivy pouštíme proti sobě, záclony a závěsy necháme tančit pavučinové vlákno s okenními rámy a rozlámeme skučící sklo. Parní kotle přivádíme k explozi, aby vznikl železniční dým. Vezmeme spodničky a jiné podobné věci, boty a falešné vlasy, rovněž brusle, a naházíme je na správné místo, kam patří, vždy ve správnou dobu. Vezmeme dejme tomu třeba i nástrahy, samostříly, pekelné stroje, plechovou rybu a nálevku, všechno pochopitelně v umělecky deformovaném stavu. Velmi se doporučují hadice. Vezmeme zkrátka všechno, od síťky na vlasy, patřící mondénní dámě až po šroub imperátorův, v souladu s rozměry, které si žádá dílo.

Lidí můžeme rovněž použít.

Lidé mohou být přivázáni ke kulisám.

Lidé mohou také aktivně vystupovat, dokonce i v situaci svého všedního života, mohou dvounoze mluvit, dokonce v rozumných větách. – Nyní začneme jednotlivé materiály navzájem provdávat. Provdáme například pokrývku z voskovaného plátna za akciovou společnost pro výstavbu rodinných domků, u lampáře navodíme vztah k manželství mezi Annou Blumovou a komorním tónem a. Kouli předhodíme za potravu ploše a rozsedlý roh necháme zničit obloukovým světlem o dvaadvacetitisících svíček. Člověka necháme kráčet po rukou a na nohou má klobouk, jako Anna Blumová. (Katarakty.) Stříká se pěna.

A nyní započne žár hudebního prosycení. Varhany za scénou zpívají a říkají: „Puf, puf!" V popředí rachotí šicí stroj. Člověk v jedné kulise řekne: „Fuj!" Jiný náhle vystoupí a řekne: „Já jsem hloupý." (Patisk zakázán.)

Mezi tím obráceně klečí duchovní a volá a hlasitě se modlí: „Ó milostivé dítko, hemží se rozžaslé Aleluja, kéž mládě smílá kapičky vody." S nerušenou monotónností kape vodovod. Osm tympánů a fléten srší smrt a jasně svítí píšťalka tramvajáka. Člověku na jedné kulise teče proud ledově studené vody po zádech do hrnce. On k tomu zpívá cis d, dis es, celou dělnickou píseň. Pod hrncem hoří plynový vařič, voda na vaření a melodie houslí se třpytí čistě a s dívčí něhou. Závoj se klene přes celé šířky. Prostředek žhne tmavočervenou výhní. Ozývá se tiché chrastění. Housle vzdouvají dlouhé vzdechy a utichají. Světlo zatmívá scénu, také šicí stroj je tmavý.[108]

Wassily Kandinsky:

O abstraktní jevištní syntéze

Všechny oči míří jedním směrem, všechny uši naslouchají zvuku jednoho zdroje. Nejvyšší napětí vjemu, které se zde mělo vybít. To je krajní možnost divadla, která čeká na nové ztvárnění.

V tomto odděleném světě napětí existuje jiný oddělený svět, k němuž směřují oči i uši lidí: jeviště.

Zde je slibné centrum divadla, které by nejvyšším napětím svého vlastního života mělo vybít nejvyšší napětí vyčkávajících řad diváků. Vstřebávací schopnost tohoto centra nemá hranic – chvílemi nejvyššího napětí přináší vyčkávajícím řadám diváků veškeré síly všech umění. To je niterná možnost divadla, která čeká na nové ztvárnění.

Veškerá jednotlivá umění dneška tyjí již po desetiletí z vlastních sil. Bezohledně rozkládají své vlastní prostředky až do krajnosti a zkoumají je nevědomě či vědomě na vnitřních vahách. To je období velké analýzy, která hlasitě mluví o velké syntéze. Rozklad má napomoci skladbě, destrukce výstavbě.

Tak vypadá dnes „velký svět" a malé světy, které v něm žijí, přesně odrážejí jeho osudy. Tento osud má být také údělem divadla.

Každé umění má svou vlastní řeč a prostředky, které se hodí pouze pro ni — což je abstraktní niterný zvuk jejích prvků. V tomto abstraktním niterném zvuku nelze žádnou z těchto řečí nahradit řečí jinou. Tak se každé abstraktní umění liší od všech jiných abstraktních umění. V tom tkví síla divadla. Utajený magnet přitahuje k sobě všechny tyto řeči, všechny prostředky různých umění, které společně skýtají největší možnost monumentálního abstraktního umění.

Jeviště:

1. prostor a prostorovost – prostředky architektury – půda, na níž může promlouvat kterékoliv umění, aby vznikaly společné věty,

2. od objektu neoddělitelná barva – prostředek malířství – v prostorovém a časovém rozpětí, obzvláště v podobě barevného světla,

3. jednotlivá prostorová rozpětí – prostředky plastiky – vytvářející kladné a záporné plynné útvary,

4. organizovaný zvuk – prostředek hudby – s rozpětím časovým a prostorovým,

5. organizovaný pohyb – prostředek tance – časové, prostorové, abstraktní pohyby nejen člověka, nýbrž prostoru a abstraktních forem, podléhajících vlastním zákonům,

6. konečně poslední nám známé umění, které své abstraktní prostředky dosud neodhalilo – básnictví – dává k dispozici lidské slovo v rozpětí časovém a prostorovém.

Stejně jako sochařství zčásti splývá s architekturou, splývá básnictví zčásti s hudbou. Čistá, abstraktní forma divadla je tedy vlastně součtem abstraktních zvuků:

1. barvy – malířství,

2. zvuku – hudby,

3. pohybu – tance,

v souhrnném zvuku architektonického ztvárnění. Zde začíná abstraktní scéna, která se může proměnit a záhy se i promění v čisté formy a abstraktní scénické kompozice a která je pro analytické období všech umění nevyhnutelným předstupněm.[109]

Oskar Schlemmer:

Člověk a figurína

Protože jeviště je místem, kde probíhá děj v čase, poskytuje pohled na pohyb tvaru a barvy; zprvu je ukazuje v jejich primární podobě jako pohyblivé, barevné nebo nebarevné, lineární, plošné či plastické formy jednotlivé, avšak rovněž jako proměnlivý, pohyblivý prostor a proměnné architektonické útvary. Taková kaleidoskopická hra, nekonečně proměnlivá a uspořádaná v zákonitý průběh, by byla – teoreticky – absolutní podívanou. Člověk, bytost obdařená duší, byl by ze zorného pole tohoto mechanického organismu vypuzen. Stál by jako „dokonalý strojník" u rozvodové tabule centrály, odkud by řídil velkolepou podívanou.

Avšak člověk hledá smysl. Ať už jde o faustovský problém, který si klade za cíl stvoření homunkula, ať o lidskou touhu po personifikaci, která vedla k vytvoření bohů a model, člověk neustále hledá někoho sobě podobného nebo stvořeného k svému obrazu nebo něco nesrovnatelného. Hledá svou podobu, něco nadlidského nebo fantastickou postavu.

Organismus. Člověk se ocitá v kubickém, abstraktním prostoru jeviště. Člověk i prostor mají své zákony. Které z nich mají nabýt platnosti?

Buďto se abstraktní prostor přizpůsobuje vzhledem k přirozenému člověku a proměňuje se nazpět v přírodu nebo v její iluzi. To se děje na divadle, vytvářejícím iluzi přírody. Nebo se přirozený člověk přetváří vzhledem k abstraktnímu prostoru, aby mu vyhovoval. To se děje v abstraktním divadle.

Zákony kubického prostoru jsou neviditelnou sítí čar planimetrických a stereometrických vztahů.

Této matematice odpovídá matematika lidského těla a vytváří rovnováhu pohyby, určenými co do podstaty mechanicky a rozumově. Je to geometrie tělesných cviků, rytmiky a gymnastiky. Jsou to tělesné efekty (k nimž přistupuje stereotypie tváře), projevující se v přesných pohybech ekvilibristových a v jednotných pohybech dlouhých

řad při hromadných vystoupeních na stadiónu, i když zde k nim dochází bez uvědomění prostorových vztahů.

Zákony organického člověka tkví naproti tomu v neviditelných funkcích jeho nitra, jako je tep srdce, krevní oběh, dech, mozková a nervová činnost. Pokud mají tyto faktory rozhodující úlohu, pak je centrem člověk, jehož pohyby a vyzařování vytvářejí imaginární prostor. Kubický abstraktní prostor je pak toliko horizontálně vertikální kostrou tohoto fluida. Tyto pohyby jsou organické a určené citem. Jsou to duševní vzruchy, k nimž přistupuje mimika obličeje. Projevují se u velkého herce a v davových scénách velké tragédie.

Do všech těchto zákonů je neviditelně vetkán tančící člověk. Řídí se jak zákonem svého těla, tak zákonem prostoru; řídí se jak citem, vyplývajícím z vlastní existence, tak cítěním prostorovým. Tím, že všechno vytváří sám ze sebe – ať se projevuje svobodným abstraktním pohybem nebo vyjadřuje smysl pantomimou, ať vystupuje na prosté rovině jevištní podlahy nebo v prostředí, které je vybudováno kolem něho, ať dospívá k tomu, že mluví nebo zpívá, ať je nahý či kostýmovaný, – vždy se stává součástí velkého divadelního dění, z něhož zde bude nastíněn jen dílčí úsek proměny lidské postavy a její abstrakce.

Přetváření lidského těla a jeho proměnu umožňuje kostým, převlek. Kostým a maska podporují nebo mění podobu, vyjadřují podstatu nebo o ní dávají klamnou výpověď, zesilují její organickou nebo mechanickou zákonitost nebo ji odstraňují. Oděv v podobě obleku, na jehož vzniku se podílelo náboženství, stát a společnost, je něčím jiným než divadelní kostým určený pro jeviště, většinou se s ním však zaměňuje. Ačkoliv dějiny lidstva vytvořily sebevíc obleků, vytvořily jen velice málo skutečných jevištních kostýmů, které vznikly z potřeb scény. Je to jen několik dodnes platných a na typ povýšených kostýmů italské komedie: Harlekýn, Pierot, Colombina a tak dále.

Pro proměnu lidského těla ve smyslu tohoto jevištního kostýmu mohou mít zásadní význam: zákony kubického prostoru, který postavu obklopuje. Zde se přenášejí kubické tvary na tvary lidského těla: hlava, tělo, ruce a nohy se proměňují v prostorově kubické útvary.

Výsledkem je kráčející architektura.

Funkční zákony lidského těla ve vztahu k prostoru znamenají typizaci tělesných forem: vejčitou formu hlavy, vázovitý tvar těla, kuželovou formu paží a nohou, kulovou formu kloubů.

Výsledkem je kostra loutky.

Pohybové zákony lidského těla v prostoru; zde to jsou formy rotace, směru a protínání prostoru: gyroskop, šnek, spirála, disk.

Výsledek: Technický organismus.

Metafyzické výrazové formy, které symbolizují údy lidského těla: hvězdicovitý tvar roztažené lidské ruky, znamení založených paží, křížový tvar páteře a ramen; dále dvojitá hlava, existence mnoha údů, dělení a porušování tvarů.

Výsledek: Odhmotnění.

Toto jsou možnosti tanečníka, proměněného kostýmem a pohybujícího se v prostoru. Veškeré kostýmy však nedokáží odstranit podmíněnost lidské postavy a zákon tíže, kterému podléhá. Krok nemůže být o mnoho delší než jeden metr, skok nemůže být vyšší než dva metry. Těžiště lze opustit jen na okamžik. Vzhledem k existenci těžiště lze zaujmout podstatně jinou polohu než přirozenou, například horizontálně se vznášet v prostoru, pouze několik vteřin.

Částečné překonání tělesnosti, avšak pouze v organické oblasti, umožňuje akrobatika; příkladem budiž „hadí muž", který jako by neměl v údech kosti, živoucí vzdušná geometrie na hrazdě, pyramidy těl. Snaha osvobodit člověka z podmínek, které ho spoutávají a vystupňovat svobodu jeho pohybu nad přirozenou míru vedla k uplatnění mechanické umělé figuríny namísto lidského organismu, k použití automatu a marionety. Marionetu opěval Heinrich von Kleist, automat E. T. A. Hoffmann.

Anglický divadelní reformátor Gordon Craig přichází s požadavkem: „Herec musí opustit divadlo a jeho místo zaujme neživá bytost – říkejme jí nadloutka," a Rus Brjusov žádá, aby se „herci nahradili loutkami na péro a v každé aby byl gramofon".

Mysl jevištního výtvarníka, zaměřená k obrazu a zobrazování, k tvaru a utváření, vskutku dospívá, pokud jde o jeviště, k těmto závěrům. Důležitější než paradoxní výlučnost je při tom pro divadlo to, jak se obohatí jeho výrazové formy.

Vzhledem k dnešnímu technickému pokroku jsou možnosti mimořádné: precizní stroje, vědecké přístroje ze skla a kovu, umělé údy používané v chirurgii, fantastické úbory potápěčské a tak dále...

Proto jsou mimořádné i možnosti ztvárnění zaměřené metafyzicky.

Umělá figura dovoluje každý pohyb, každou polohu po libovolně dlouhou dobu, dovoluje dále použití výtvarného prostředku známého z časů nejlepšího umění, totiž nejrozličnějších rozměrů figur: významné jsou veliké, bezvýznamné malé.

Podobným velmi závažným jevem je vytvoření vztahu přirozeného „nahého" člověka

k abstraktní figuře, přičemž ze vzájemného jejich srovnání se ještě stupňuje zvláštnost jejich podstaty. Před nadsmyslným světem i nesmyslem, patetičnem i komičnem se objevují dosud neznámé perspektivy. V oblasti patosu jsou předchůdcem recitátoři antické tragédie, monumentalizovaní maskou, koturnem a podpěrami, v oblasti komična obrovské figury karnevalu a jarmarku. Zázračné figury tohoto druhu, personifikace nejvyšších představ a pojmů, provedené z nejušlechtilejšího materiálu, mohou se stát cenným symbolem i pro novou víru. Posuzujeme-li věci takto, může se dokonce stát, že se vztahy převrátí. Výtvarník určí optický fenomén a hledat se bude básník slovních a hudební idejí, který je vyjádří adekvátní řečí.

Bude tedy ještě zapotřebí vytvořit – v souladu s idejí, stylem a technikou:

abstraktně formální a barevné divadlo,
staticko-dynamické a tektonické divadlo,
mechanické, automatické a elektrické divadlo,
gymnastické, akrobatické a ekvilibristické divadlo,
komické, groteskní a burleskní divadlo,
vážné, patetické a monumentální divadlo,
politické, filosofické a metafyzické divadlo.

Že je to utopie? – Je vskutku zvláštní, jak málo se dodnes v tomto směru uskutečnilo. Materialisticko-praktická doba doopravdy ztratila skutečný smysl pro hru a div. Smysl pro užitek je na nejlepší cestě, aby je zahubil. Zcela udivena tím, jak překotně probíhá vývoj techniky, pokládá tyto divy účelu již za dokonalou uměleckou podobu, zatímco jsou ve skutečnosti toliko jednotlivými předpoklady pro její vytvoření. „Umění je bezúčelné", pokud lze za něco bezúčelného pokládat imaginární potřeby duševního života. V dnešní době, kdy se náboženství rozpadají a kdy čas ničí všechno vznešené a kdy se rozpadá národní společenství, které dokáže chápat divadelní hru jen po stránce drastičnosti a erotiky nebo jako věc artisticky přepjatou, získávají všechny hluboké umělecké tendence ráz výlučnosti a sektářství.

Vzhledem k jevišti má tedy dnes scénický výtvarník tyto tři možnosti! Buďto hledá uskutečnění svého cíle v mezích danosti. To znamená spolupráci na dnešní formě divadla; to jsou „inscenace", při nichž slouží básníkovi a herci, aby jejich dílu dal příslušnou optickou formu. Je šťastnou náhodou, shodují-li se jeho intence s intencemi básníkovými.

Nebo se snaží o uskutečnění záměru za co největší svobody. Má ji v oněch oblastech divadla, které jsou převážně podívanou, kde básník a herec ustupují do pozadí

ve prospěch optické stránky, nebo se mohou uplatnit tehdy, když je zdůrazněna: v baletu, pantomimě nebo artistice; dále v oblastech nezávislých na básníkovi a herci, jako jsou anonymní nebo mechanicky do pohybu uváděné hry tvarů, barev a figur.

Nebo se zcela izoluje od dnešního divadla a vyhodí kotvu daleko do moře fantazie a vzdálených možností. Pak zůstanou jeho návrhy na papíře a jako model, jsou materiálem pro přednášky s ukázkami a pro výstavy scénického výtvarnictví. Jeho plány ztroskotávají na nemožnosti uskutečnění. To je pro něho konec konců bezvýznamné; myšlenku ukázal a její uskutečnění je otázkou doby, materiálu, techniky. Začíná stavbou nového divadla ze skla a z kovu a zítřejšími objevy.

Začíná však i vnitřní proměnou diváka Člověka, který je alfou a omegou předpokladu pro každý umělecký čin, odsouzený, aby byl utopií, i když se jej podaří uskutečnit, pokud nenalezne duchovně připravenou půdu.[110]

Figurální kabinet

Zpola střelnice – zpola metaphysicum abstractum. Směs, to znamená střídání smyslu a nesmyslu, metodizované barvou, tvarem, přírodou a uměním, člověkem a strojem, akustikou a mechanikou. Organizace je vším, organizovat věci nejheterogennější je nejtěžší.

Velký zelený obličej, v němž zcela převládá nos, se zamilovaně dívá po svém protějšku, kde

„žena vyhlíží, jménem paní Gréta,
s tváří povadlou, hlavou kulatou
a s nosem jak trumpeta!"

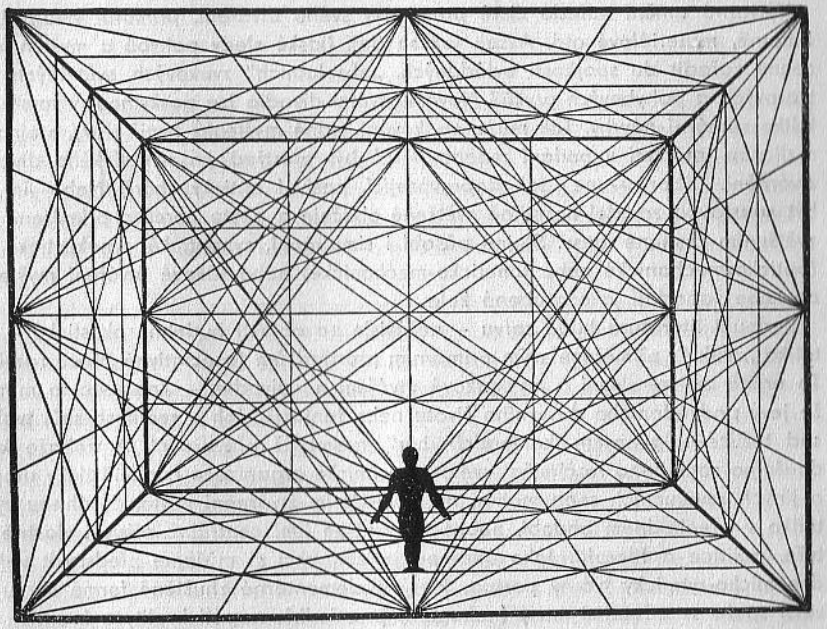
Meta je fyzické a dokonalé – střídavě mizí hlava a tělo. Duhové oko svítí.

Zvolna kráčí průvod postav: přechází bílá, žlutá, červená a modrá koule, koule se změní v kyvadlo, kyvadlo kýve, hodiny jdou. Korpus houslí, Pestře kostkovaný, Elementární a „Lepší pán", Pochybný, Růžový, Turek. Těla hledají hlavy, které se pohybují opačným směrem.

Trhnutí, rána, vítězný pochod, když se spolu najdou: vodnatelná hlava, tělo Mariino, tělo Turkovo, diagonála a tělo „Lepšího pána". Obrovitá ruka vybízí všechno k zastavení. – Lakovaný anděl stoupá k nebi a šveholí tralala . . . Mezi tím straší dirigující,

gestikulující a telefonující magistr, Spallanzani E. T. A. Hoffmanna, který se tisíckrát sám střílí a umírá starostí o funkci toho, co je funkční. Lhostejně se odvíjí roleta s barevnými čtverci, šipkou a znaménky, čárkou, částmi těla, číslem a reklamou: „otevři si šekový účet...", „Kukirol...". Po obou stranách abstraktní přímky. Mosazná hlava a niklové tělo, projevující citové vzrušení jako barometr. Bengálské osvětlení. Teriér Fips prosí... Zvonek drnčí. Obrovská ruka – Zelený – Meta – těla... Barometry běsní, šrouby šroubují, oko elektricky svítí, ohlušující hřmoty, červená.

Nakonec, když padá opona, zastřelí se magistr naposledy, tentokrát doopravdy.[110]



O. Schlemmer: Planimetrické a stereometrické vztahy v prostoru

László Moholy-Nagy

Divadlo totality

Výtvarná umění nalezla čisté prostředky svého utváření, primární vztahy barevné, hmotné, materiálové atd. Avšak jak se dají lidské sledy pohybů a myšlenek rovnocenně zařadit do spojitosti ovládaných, „absolutních" zvukových, světelných (barva), tvarových a pohybových prvků? Novému tvůrci divadla lze poskytnout v tomto ohledu toliko sumární návrhy. Tak může opakování jedné myšlenky týmiž slovy, stejnou nebo rozličnou intonací v podání mnoha herců být prostředkem syntetického divadelního ztvárnění. (Sbory – ne však doprovázející, pasivní antický chór!) Nebo jím mohou být soustavou zrcadel nesmírně zvětšené obličeje a gesta herců a přiměřeně s tímto zvětšením zesílené hlasy. Stejně působí i simultánní, synoptické, synakustické podání (opticko-mechanické nebo foneticko-mechanické) nebo takové utváření myšlenek, že do sebe zapadají jako ozubená kola.

Budoucí literatura bude zprvu – nezávisle na oblasti hudebně akustické – utvářet toliko „zvuky", přiměřené svým primárním prostředkům (asociativně široce rozvětvené). To určitě ovlivní slovní a myšlenkové utváření na divadle. – Znamená to mimo jiné, že jevy podvědomého duševního života nebo fantastických a reálných snů, tvořící dosud těžiště takzvaných „komorních her", nesmí již převažovat. A třebaže konflikty dnešního sociálního rozčlenění světové technické organizace a pacifisticky utopických a jiných revolučních snah mohou mít v jevištním ztvárnění místo, dosáhnou významu toliko v přechodném období, neboť zabývat se jimi centrálně přísluší vlastně literatuře, politice a filosofii. Jako úhrnnou jevištní akci si můžeme představit velkolepý, dynamicko-rytmický tvárný postup, který v elementárně zhuštěné formě shrnuje největší spolu se střetající masy (nakupení) prostředků, napětí kvality a kvantity. Přitom by přicházely v úvahu jako současně působící pronikavý kontrast vztahové postupy menší vlastní hodnoty (komicko-tragické; groteskně vážné; malicherně monumentální;

obnovená vodní umění; akustické a jiné žerty atd.). Dnešní cirkus, opereta, varieté, dále americké a jiné klauniády (Chaplin, Fratellini) vykonaly v tomto ohledu vypojením subjektivního zřetele – i když ještě naivně a vnějškově – co bylo v jejich silách a bylo by povrchní odbýt podívané a akce tohoto druhu slovem „kýč". Je dobře zjistit jednou provždy, že tolik podceňovaný dav dovede často projevit nejzdravější instinkty a přání – přes svou „akademickou zaostalost". Naším úkolem vždy bude tvůrčí přístup k opravdovým potřebám a nikoliv jen k potřebám zdánlivým, podle našich představ.

Prostředky

Každý tvárný postup má pro nás být nečekaným novým organismem a je nasnadě, že si prostředky pro tato překvapení bereme ze svého dnešního života. Nic nemůže být působivější než účinek nových možností napětí, které vytvářejí nám známé, avšak nesprávně posuzované prvky (vlastnosti) moderního života (rozčlenění, mechanizace). Pod tímto zorným úhlem dalo by se dospět ke správnému názoru na jevištní ztvárnění, budou-li kromě aktoru Člověk jednotlivě prozkoumány také jiné tvárné prostředky, k tomu nutné.

Zvukové ztvárnění bude používat v budoucnu rozličných zvukových aparátů s elektrickým a jiným mechanickým zdrojem. Zvukové vlny, objevující se na nečekaných místech – například mluvící nebo zpívající oblouková lampa, zvukové zesilovače – pozvednou mimo jiné úroveň překvapení publika natolik, že nerovnocenný výkon v jiné oblasti musí přivodit nutné zklamání.

Barva (světlo) musí v tomto ohledu prodělat ještě větší proměny než tón.

Vývoj malířství v posledních desetiletích dospěl k absolutnímu barevnému ztvárnění, a tím také k vládě jasně svítících tónů. Monumentalita a křišťálová vyrovnanost jejich harmonií nestrpí ovšem na scéně ani herce nezřetelně nalíčeného a z nepochopení kubismu, expresionismu atd. nejednotně kostymovaného. Použití masek a kostýmů vyrobených z kovu nebo z exaktních umělých hmot se tak stane samozřejmostí; dosavadní bledost tváře, subjektivnost hercovy mimiky a gesta na barevném jevišti jsou tím vyloučeny, aniž se tím nějak porušuje kontrastní účinek lidského těla a nějaké mechanické konstrukce. K tomu přistupuje použitelnost filmové projekce na ploché

stěny a při prostorových světelných hrách, akce světla jako nanejvýš vystupňovaný kontrast a rovnocennost také tohoto prostředku (světla) se všemi ostatními, jak vyplývají z dnešní techniky. Světlo je kromě toho použitelné pro nečekané oslnění, zasvitnutí, fosforeskování, naprosté ponoření hlediště do světla se současným zesilováním nebo naprostým zhasnutím všech světel na scéně. To vše je pochopitelně zcela rozdílné od dnešních tradičních divadelních zvyklostí.

Faktem, že předměty lze na scéně mechanicky pohybovat, obohatila se organizace pohybu v prostoru, členěná dosud obecně horizontálně, o možnost vertikálního pohybového vystupňování. Nic nebrání použití složitých aparatur jako filmu, auta, výtahu, letadla a jiných strojů, natož i optických přístrojů, zrcadlových zařízení atd. Touha naší doby po dynamickém utváření bude v tomto směru – i když zprvu jen v začátcích – splněna.[111]

Friedrich Wolf

Jevištní obrazy

Na počátku bylo slovo. Slovo explodovalo z temnoty prorokovy. Avšak slovo zůstalo osamělé. Jako všichni kajícníci se zbavovalo tělesnosti a barvy, stalo se kostrou... deklamací... frází. – Příval nových dnů... nová extáze! Slovo vzklíčilo, vyrašilo... gesto... signál! „Massacre!" jediný anachronický výkřik v Hannibalovi stačí a sloupy armád se vhroutí navzájem do sebe. – Křik – gesto – zuřivost prostoru! – Řečtí herci byli recitátory... pro mimy a mimiku tu byla maska. – A pantomima? – Schröderová a Devrient byli „čistými" (klasickými) deklamátory; Matkowski „barvil"; Kainz však objevil gesto slovních řad, náběh, průběh, spád, kadenci! Slovo a gesto se spojily! – Stále ještě tyjeme z tohoto odkazu. Před námi se objevuje nová propast, o níž jsme neměli tušení. Mezi gestem a prostorem, posuňkem a hercovým tělem na scéně zeje propast! A přesto jsou stejně neoddělitelné jako slovo a gesto. Ve výjevu, kdy Hamlet zápolí s Laertem – nesmírné scénické nadsázce – přihlížejí hroby a stromy zuřivému výbuchu zoufalství se stejně neúčastnou zvědavostí jako ostatní („živí") členové komparsu. — To přece nejde! Prostor musí také zuřit, neboť já, divák v přízemku, jsem Hamletem... jeho hněv je mým hněvem... můj hněv je hněvem nebes i země. Moje zápolení a jeho průběh je soubojem nebe se zemí... Kosmos se stává chaosem... Čára obzoru se vlní vzruchem! Odtud tato scéna boje na život a na smrt: Dva ohromné obelisky se ohýbají a lámou jako stromy v bouři, ve smršti sférické extáze... nebo jako sloupy při zemětřesení. – Že je to příliš přemrštěné a fantastické? Přesto jde o něco nanejvýš skutečného a reálného. Musíme mít jen odvahu, abychom své přeludy „viděli", jak působí navenek. Nanejvýš aktivně! Nebát se vidět!... To je první heslo! – Strindberg z nezrozených přeludů vykrvácel. Viděl expresionistické jeviště a v rozmluvě se Scheringem mu je nastínil. Naše expresionistická činohra volá po jeho scéně. Požadujeme pokusné scény, jak si na ně troufal Mnichov, pro tvůrce naší doby! A ještě jedno heslo! Měj odvahu jednat! Přesto však především: Měj odvahu vidět![112]

Blaise Cendrars

Divadlo rukou

Na ruce si beru masky. Herec si obléká obrovské, umělé plastické ruce, jejichž výraz se nemění. Drží je téměř nepohnutě ve výši hlavy. Tělo, které v dlouhém oděvu působí neosobně a asexuálně, mizí v nesmírně tvrdém osvětlení. Z hlavy zůstává pouze její základní kostra: veliké, klenuté, těžké čelo; lícní kosti, sídlo pudů; bezmasý nos; panovačná nebo veselá brada. Oči, líce, rty, – všechny měkké části obličeje, které jinak tvoří posuňky – jsou vyhaslé, bezvýrazné, nepatří již k obličeji. V řadě vedle sebe hrají nyní toliko ruce krátká dramata. Napověda pod jevištěm, mužské a ženské hlasy v kulisách provolávají zvolna a monotónně prostá slova nesymbolického, duchovního významu; avšak řady slov působí svým zvukem nečekaně aktivně a gesta, prudké trhavé pohyby rukou, které tyto zvuky zachycují, vyjadřují náhle jejich smysl. Před pozorným okem divákovým ruce tiše ožívají, neobratně tápou, přibližují se, rostou, plíží se (jako zákrsky) a bezvládně visí. Jsou ozvučnou stěnou významu. Latentní tragikou. Nakonec přes jeviště lehce přelétne neskutečným pohybem ruka, jako by je pohladila; k tomu tryská světlo zdola, hrne se shora, vyskakuje, poletuje kolem, vystřeluje, běsní.

Jeviště je kruhové jako v cirkuse. Žádná hudba. Jen světlo. Masky: Ruka nenávisti. Ruka pýchy, šílenství, erotična. Kostnatá ruka lakomcova, pěst násilníkova, ruka svatokupeckého kněze, široká ruka katova. Ostatní.[113]

Fernand Léger

Přednáška o divadle podívané

Hovoříme-li o divadelní hře, znamená tento pojem, že se díváme na všechny názorné projevy světa probíhající den co den (což se stalo jednou ze základních nutností existence). Ovládá to celý náš život.

Oko, orgán bytostně důležitý pro tisíce odpovědných činů, vede jedince víc než kdy jindy; od rána do večera, bez ustání registruje: správně, bystře, neomylně, přesně.

Rychlost je nejvyšším zákonem moderního světa, oko musí umět volit a někdy jde třeba o zlomek vteřiny, ať u kormidla, ať na ulici, ať u učencova mikroskopu.

Život se valí tak mohutně, že všechno se stává pohybem. Rytmus je natolik dynamický, že dokonce i „výsek života", který vidíme oknem kavárny, se stává divadelní hrou. Srážejí se a střetají nejrůznější elementy. Hra protikladů je tak prudká, že co vidíme, nabývá vždy hypertrofní podoby.

Po bulvárech vezou dva muži na ručním vozíku obrovská pozlacená písmena: působí to tak neočekávaně, že se každý zastaví a dívá. To je začátek moderní divadelní hry. Umět zaujmout překvapením! Je-li hra vybudována na všedních jevech, vyžaduje to na herci, který chce bavit dav, neustálou obnovu; je to těžké povolání, nejtěžší, jaké existuje.

Herec musí disponovat nevyčerpatelnými možnostmi; musí nepřetržitě vynalézat nové a nové objevy. Bohudíky jsou i dnešní prostředky denními vynálezy zdesateronásobené. Rekvizity, světlo, barvy, které tady dříve existovaly jednou provždy a byly ohraničené a omezené, jsou dnes živé a proměnlivé.

Dříve býval člověk nejpodstatnějším prvkem scény; všude se vydává za duši hry – počínajíc tanečníkem, který ovládá jeviště svým velkolepým uměním, až k smyslně působícím souborům music-hallu. Avšak super-revue a honba za poslední módou opotřebovaly omezené prostředky, které tu byly k dispozici, a zcela je vyčerpaly. Vše je už

využito do krajnosti. Studna je vyčerpána. Prožíváme konec krize. Zkusme pracovat s materiálem svěžejším, s materiálem zcela čerstvým.

Divadelní hra musí probíhat rychle, jednotka trvá jen 15 až 20 minut – v tomto krátkém časovém rozmezí hledejme „nové možnosti". Pro jevištní postavu jsme našli partnera, dospěli jsme k obnově mechanickou cestou. Předměty se z naší vůle samy pohybují a hrají. Všechno, co působí nápadně, uchvátil pro sebe zprvu obchod a průmysl, které konkurence dohnala k zběsilému tempu. Podivuhodně vycítily, že výkladní skříň nebo velký obchodní dům se musí stát divadelní hrou. Podařilo se jim vytvořit atmosféru, která člověka zaujme a nepouští ze své moci – a vytvořit ji pouze těmi prostředky, jaké mají právě k dispozici.

Co udělá tváří v tvář tomuto nesmírnému divadlu světa umělec, aby získal publikum? Zbývá mu jen jediná cesta, aby se povznesl ke kráse, když totiž vše, co ho obklopuje, bude pokládat za surovinu; když bude čerpat z víru, který se valí před jeho zraky, hodnoty, které lze utvářet a zachytit v rámci scénických možností, když bude prostředí považovat za divadelní hru, když dospěje k scénické jednotě a bude ji mít pevně v rukou, děj se co děj. Nepovznese-li se dost nad tento materiál, pak si svou převahu neudrží. Neboť konkurence je již v tom, dovede-li život postupovat stejně jako umělec nebo dokonce lépe.

Jde tedy o to, abychom stůj co stůj vynalézali. Módní přizpůsobení je podřadné a nepřináší řešení, znamená to stále jen adoptovat a adoptovat, je to elegantní floskule, líné minimum, sedíme stále na místě. Život dnes nemůže nikdo adoptovat; život neustále tvoří; život stále vynalézá, s větším či menším úspěchem, ale přesto vynalézá. Na obrovském divadle světa i v menší oblasti divadelního provozu, všude se dnes mohou uplatnit jen vynálezci, a ne aranžéři.

Žijeme v době suchého a věcného chvatu, která stojí ve znamení mikroskopu; předměty i lidé se dostávají pod lupu a podrobně se prohlížejí, co nejbedlivěji se po všech stránkách zkoumají; čas a míra platí doopravdy, nejběžnější mírou se stala vteřina a milimetr; všude vidíme náruživou snahu po dokonalosti, kterou vynalézavý génius stupňuje do krajnosti.

Podívejme se na kořen problému. Máme pasivní černý sál, kde se nikdo ani nehýbe – třicet procent diváků jsou rozptýlení a chladní lidé, které je těžké zaujmout – před nimi je jeviště – mezi nimi a jevištěm je neutrální prostor, nebezpečný a těžko pře-

klenutelný, rampa. Avšak právě tuto překážku musíme překlenout, abychom vytvořili potřebnou atmosféru a abychom přiměli diváka, který už zívá, že z divadla neodejde. Abychom toho dosáhli, musíme vynaložit maximum scénických účinků a musí získat ospravedlnění ono axioma, že stav jeviště musí být v nepřímém poměru ke stavu hlediště.

Provedeme to tak, že jeviště bude toliko oblastí vynalézání. V hledišti převládá nehybnost, temnota, nic; na scéně vládne kázeň, pohyb, život. Když jeviště takhle slouží do všech důsledků vynalézání, pak na něm znovu neuvidíme ani nos člověka, který se nám v autobuse tak velice nezamlouval, ani profil dámy, která probouzí naši žárlivost. Individuum ustupuje do pozadí, stává se obyčejným dekorem nebo mizí za kulisami, odkud diriguje nové divadlo krásné předmětnosti. V oblasti kabaretu získalo již nemálo umělců cit pro důležitost divadelní předmětnosti. Obklopují se jí; akrobati a žongléři ji pěstují zcela vědomě a zdůrazňují ji, nechávají ji však stále v pozadí, jakoby na druhé rovině. Veškeré jejich režijní umění, ať jakkoliv omezené, je zpola vytvářeno tím, že působí jako podívaná.

Vezměte si třeba jeviště minimální hloubky. Musíme při práci převážně vycházet z vertikály, určovat s hodinkami v ruce průběh (časově vyměřovat posuněk, reflektor a tóny), na vteřinu přesně, neboť plastický pohyb, který trvá deset minut a přitom působí účinně, ztrácí už tento účinek, trvá-li o dvě minuty déle. Dekorace v pozadí je pohyblivá. Začíná děj. Šest herců protne jeviště jako pohyblivý dekor, dělají kotouly (na osvětleném jevišti), pak se vracejí jako fosforeskující postavy (jeviště je zatemněné); dekorace ve výšce je oživena kinematografickou projekcí, dekorace v pozadí zůstává nehybná, zmizí; vynoří se krásný kovový svítící předmět, který se pohybuje a zmizí; kontrolovaný pohyb celé scény, do něhož neustále půvabně a prudce zasahují náhlá překvapení, která se překrývají a znásobují, podle režisérova záměru. Když se objeví lidská tvář, pak je nehybná, ztuhlá a strnulá jako kov; lidskou tvář nelze opomíjet, avšak její „výraz" je na divadle podívané roven nule. Pokud je silně nalíčená, změněná, s přísně uzákoněným posuňkem, skýtá změnu, nic víc. Lidský materiál, jehož se používá skupinově, pohybuje se podle paralelního nebo kontrastního rytmu (dvacet strnulých, ke kontrastu zaměřených postav působí plasticky), aniž je celkový děj sebeméně ovlivněn jednotlivými skupinami.

Na jevišti nemá nic připomínat hlediště. Naprostou a důslednou transpozicí vzniká nové kouzlo a před našimi zraky se objevuje nový, nečekaný svět. Jako bychom dosud

byli slepí a prohlédli mávnutím kouzelného proutku; uchváceni upíráme zrak na podívanou, jakou jsme ještě nespatřili. (Opakuji, že jsme na podívané, a nikoliv v divadle.)

Máme pochopitelně k dispozici tisíceré prostředky, ale jen za podmínky – opakuji to znovu – že královské individuum dá souhlas k tomu, aby se stalo v stejné míře prostředkem jako prostředky ostatní. Hvězda, nechť si má sebevětší talent, porušuje jednotu. Máme pro ni všechny sympatie, – pro tohoto tanečníka, který se snaží již po celá staletí ze všech svých sil, aby nadchl obecenstvo, ale přes veškerou genialitu nemá už žádné nové možnosti, aby se usmíval, otáčel, vyhazoval nohama a skákal; už takříkajíc všechno udělal a všechno vyslovil. Kdyby se jen všichni tito talentovaní umělci skromně rozhlédli a povšimli si prostředků, které by snad umožnily jejich obnovu, uchovali by si své místo na jevišti, mohli by zde i nadále oslňovat, ale museli by se ponořit do samého života. Všední život, oplývající plastickými hodnotami, jim pomůže, takže už nebudou musit chodit studovat do muzeí.

Proč se neučí u akrobatů, u skromných akrobatů? V deseti minutách akrobatiky je víc „plastických přechodů" než kolik se jich objeví za celý dlouhý baletní večer. Chtějte někdy na baletní hvězdě, aby udělala kotoul, kráčela po rukou nebo snad udělala saltomortale – nedostává se jim rychlosti. A představte si, jakých by tím mohli dosáhnout jevištních efektů! Jediným jejich programem je graciéznost. Vědí docela dobře, že grácie a půvab existují kolem nás, všude, na ulicích, v domech, všude. Cítí, že lze naplnit celou podívanou půvabem a grácií, které nemají nic společného s věčně ladnými pohyby rukou i nohou a s věčně sladkým úsměvem.

Kdyby se tak přece jen rozhodli, že budou raději sboristy než hvězdami, částí celku, částí jako ty ostatní, že přece jen přijmou roli pohyblivé rekvizity, že budou přece jen sami usilovat o to, aby se tu objevilo výrazové divadlo!

Pak byste viděli, jak se na jevišti objevuje celá řada zcela nových prostředků, které dosud zůstávaly v ústraní, „v kulisách", pak byste zažili mechanismus plastických překvapení, který bude s to znovu oživit divadlo.[114]

Friedrich Kiesler

Zákony kukátkového jeviště

1. Kukátkové jeviště působí jako reliéf, nikoliv jako prostor. Zorný úhel obecenstva zatlačuje jevištní portál do pozadí jeviště. Jako při každé strnulé prostorovosti promítá se prostor na příslušné pozadí.

2. Existuje toliko jediný prostorový prvek kukátkového jeviště: Pohyb.

3. Plastickým prvkem kukátkového jeviště není kulisa, nýbrž člověk. Tím je dána odpověď na všechny pokusy o obnovu kukátkového jeviště takzvanou prostorově plastickou jevištní architekturou.

4. Opticky lze prostor poznat pouze čtverým způsobem: I. Pochopením půdorysu, II. změnou průčelí předmětu, III. přečtením vrženého stínu, IV. pohybem objektu.

5. Herec pohybem rozehrává prostor; střídavým natáčením zad, profilu a čela rozehrává plastiku.

6. Základem pro organizaci hrací jednotky je sedm jevištních prvků: plocha, prostor, živý materiál, neživý materiál, světlo, barva, zvuk.

7. Preciznost a hospodárnost organizace divadelní hry vyžadují, aby kruhový horizont byl jednou provždy přestavěn v rovnou plochu. „Vyjadřuji se až sem a dále ne." S veškerou úctou: Jeviště.

8. Vyřešení výtvarných úkolů se přesně řídí třemi dimenzemi. Směry dimenzí přesně zachycuje a vymezuje šest ploch jeviště: Pět ploch skutečných a jedna imaginární – stěna, ve které je opona. V kouli, prostorovém ideálu, vznikne řezem šest ploch jevištní krychle.

9. Úhrnně lze vyjádřit tvárný zákon kukátkového jeviště vzorcem:

$$Z = \text{jeviště} \quad + \text{prvky} \quad \times \text{pohyb}$$

$$Z = \frac{K}{ZN \times VZ \times SJ} + \frac{B}{(M + S + Zv)} \times \frac{dP}{dČ}$$

Z = jevištní ztvárnění
K = koule (sféra)
ZN = směr jevištní zenit – jevištní nadir
VZ = směr jevištní východ – jevištní západ
SJ = směr jevištní sever – jevištní jih
= integrál mezi spodní a svrchní hranicí (síly barvy, světla, zvuku, materiálu)
B = barva
M = materiál (živý, neživý)
S = světlo
Zv = zvuk
dP = diferenciál pohybu
dČ = diferenciál času

10. Jeviště není bednou, kde opona by byla víkem. Je elastickým prostorem. Dnešní jeviště je však stále bednou, přes kruhový horizont, propadla, provaziště, s oponou i bez opony.

11. Přestane-li jeviště být obrazem, může se hra stát organismem. Pak dojde samočinně k vyřešení zdánlivě neřešitelného úkolu plánovité spolupráce člověka a předmětu.

12. Umělecký čin, přesahující tyto hranice, lze na půdě dnešního divadla pokládat jen za propagandu myšlenky. Při uskutečnění je její definitivní osud kompromisem mezi formou a prostorem, hrou a publikem.

„De la nature morte vivante"

Hlavní prospekt (prosinec 1922) ředitelského pokoje v továrně na roboty Čapkovy hry „R. U. R." L'aimable auteur a ordonné: Pokoj, na stěnách mapy, diagramy. Psací stůl, souprava klubovek. Velké okno, jímž je vidět tovární objekty. Excusez-moi, ce que j'ai fait: První pokus o elektromechanickou kulisu. Strnulý obraz se probudil k životu. Kulisa je aktivní, hraje. De la nature morte vivante. Prostředky oživení jsou: pohyb linií, prudké barevné kontrasty. Plochy přecházejí v reliéfní tvary, až ke zcela plastickému člověku (herci). Pohybová hra barevných světel a reflektorů na kulise. Rytmicky akcentovaná, koordinovaná s mluvou a pohyby herců. Tempo. Vlevo velká irisová

clona o průměru 1,10 m. Materiál: niklový plech. Clona se zvolna otvírá: Promítací přístroj rachotí, na kruhové ploše běží film, bleskurychle promítnutý; clona se zavře. Vpravo je do kulis vestavěn pozorovací přístroj. Otevře se a zavře. Ředitel kontroluje čekárnu na matnici přístroje. Klávesnice u psacího stolu organizuje jeho příkazy. Seismograf (uprostřed) se pohybuje v trhavých nárazech. Kontrola turbin (uprostřed dole) se otáčí bez přestání. Číslo, vyznačující počet hotových výrobků vzrůstá. Tovární sirény dávají signály. Megafony vyslovují objednávky a dávají odpověď.[115]

Xanti Schawinski

Hra, život, iluze

Spektodrama

(Spektodrama sestává ze čtyř částí: I. Vidění, II. Slyšení, III. Stavění, IV. Iluze.)

I. díl (Vidění)

1. scéna

Altový hlas zpívá pianissimo a pak crescendo, zatímco se zvedá opona, odhalující černě potažené jeviště. Modrá linie, která probíhá přes celou šíři jeviště, zvedne se zvolna s podlahy, vznáší se přes celou výši jeviště a zmizí, zatímco zvuk hlasu se zesiluje a je doprovázen houslemi a hobojem. Když se modrá linie octne asi v polovině své dráhy, objeví se zleva úzká svislá červená plocha. Zároveň začne sbor altových hlasů vervně rozvádět téma sólového hlasu a změní tóninu z „modré" na „červenou", zatímco červený tvar se pohybuje až docela napravo. Než zmizí, objeví se náhle zezadu velký žlutý čtyřúhelník a rychle se pohybuje dopředu k proscéniu, kde se prudce zastaví. Pohyb je doprovázen orchestrem a končí ve fortissimu.

2. scéna

Žlutý čtyřúhelník se pohybuje doleva a zmizí, přitom odhalí postupně tři bílé figury: trojúhelník, kruh a čtyřúhelník. Tyto tvary se pohybují na různá místa, tvoří různé kompozice a rozdělují úhrnný jevištní prostor. Znásobují se a stupňovitě se rozestavují do hloubky i do výšky, hudebně provázené fugou. Nad tím se neviditelně vznášejí závěsy a spouštějí stále víc a víc tvarů, které vytvářejí ještě spletitější pohyblivé kompozice. Světelnou projekcí na tyto tvary vzniká kontrastní účinek šedých stínů v černobílém pohybu.

3. scéna

Zatímco se tyto tvary vracejí do základního postavení, přiblíží se vířivým pohybem

horizontálně se strany do středu jeviště barevný kotouč (spektrum) – zprvu se otáčí zvolna, pak stále rychleji, až vznikne iluze trojrozměrné barevné spirály. Vznášející se závěsy slouží k tomu, že přivádějí na jeviště ještě více barevných kotoučů, a nyní proměňují barevná světla scénu podle toho, jak působí na barvy spektra. Střídají své barvy, od zelené k modré a dále k červené a žluté. Bílé tvary přecházejí simultánně na nové pozice a vytvářejí barevným osvětlením a komplementárním stínem živou barevnou architekturu (klimax).

4. scéna

Pohybující se závěsy a zhasínající světla promění jeviště v naprostou temnotu, ze které se objeví bílá maska – volně zavěšená v prostoru – osvětlená ostrým kuželem světla. Maska recituje hláskovou sonátu (podle Kurta Schwitterse).

(Při přednesu sonáty – po prvním „pegiff!" – objeví se na projekční ploše v popředí obrazy mikroskopických preparátů, které ke konci sonáty pohasnou a zmizí.)

5. scéna

Rotující barevný kotouč přejede přes jeviště, zakryje obraz masky a vezme jej s sebou, zároveň odhalí modrou stěnu, která se rozloží ve tři stěny stejné velikosti – modrou, červenou a žlutou. Stěny se pohybují v prostoru a vytvářejí mnoho vzorů různého půdorysu: za sebou, vedle sebe vodorovně, vedle sebe svisle, vyrovnané do zákrytu, seřazené úhlopříčně atd. Několik podobných stěn, které vystupují ze všech stran, spojí se navzájem a představují jakousi prostorovou hru v konvexních a konkávních seskupeních, nakupeních, širokých úhlopříčkách atd. Zmizí nakonec v amorfním chaosu a pak se zase nově seskupí podle alternujících barev (klimax).

Objeví se herci zpoza stěn a mají trikoty shodné barvy. Napřed vyjde od každé barvy pouze jeden, pak je jich stále víc, až utvoří balet tří barevných nálad: předvádějí charakter své barvy, napřed jednotlivě, potom všichni společně. Příslušná instrumentální sóla provádí orchestr: cello pro modrou barvu, klarinet pro červenou, trubka po žlutou. Ke skupině se připojí sóloví tanečníci v bílém, rozvine se balet s pohyblivými stěnami, které jsou architektonickou scenérií. Klimax: tanečníci zmizí za stěnami, které simultánně ubíhají na obě strany jeviště, zatímco současně . . .

6. scéna

zprava se objeví velký černý čtverec, který se pohybuje zvolna přes jeviště a odhalí dvě velké dvourozměrné figuríny, které představují studené a teplé barvy (kontrast). K maestosu hudby pohybují svými abstraktními tvary ve sledu různých pozic. Barvy mění přechodně své hodnoty, jak se světlo zeslabuje a objevuje se protisvětlo (fluo-

rescence, komplementární světelné barvy atd.). Odevšad vystupují další figuríny a objevují se rovněž za klouzajícími závěsy: trpaslíci a obři. Zdá se, jako by se tyto postavy němě zdravily v harmonii a disharmonii, přitahovaly se a odpuzovaly, milovaly a nenáviděly – nakonec se zformují kontrastní skupiny do zřejmé opozice. Zeslabením světla a projekcí z pozadí promění se jeviště...

7. scéna

ve stínohru na spuštěném projekčním plátně v popředí. Zpočátku vytváří bílý proud světla šedé stíny proměnlivé intenzity. Pak se objeví barevný světelný paprsek, rozvine se hra komplementárních stínů různé barevné intenzity. Pohybová kompozice a hudba jsou koordinované a zapadají symfonicky do sebe. Dvojrozměrný balet opouští jeviště. Setrvává jen jedna postava. Jakmile zeslábne světlo, postava zmizí a vystoupí skupina velkých štítů. Představují různé metody vizuálního výrazu proměnlivými prostředky jako jsou textura, provedení, plasticita, perspektiva, kresba, abstrakce, realismus, typografie, geometrie, fotografie, symbolismus. Obrazy se pohybují, překrývají a zase se od sebe vzdalují v rytmickém sledu. Tím je oslněno velké oko, které se objeví na projekční stěně, a pak následuje výběr maleb, kreseb a fotografií, které spolu kontrastují stylem, záměrem a intencí: jeskynní malby a moderní mimikry, El Greco a Rubens, egyptské reliéfy, stroboskopické světelné obrazy, africké masky a portréty filmových hvězd, Giotto a Picasso, Michelangelo a Gabo atd. Před projekční stěnu vystoupí přednášeč. Vysvětluje biologickou funkci oka a zraku a ukazuje, že zrakový výraz je v souladu s duchovním rozpoložením, které zase velmi značně záleží na „vnitřním oku" – na obrazivosti. Ukazuje, že o zdánlivě neproměnném universu se vytvářejí velmi rozdílné názory, neboť v lidském porozumění se střídavě uplatňují různé zájmy. Pak se táže, zda se hvězda jeví člověku jinak od té doby co člověk ví, že není připevněna na nebi, jak se domnívali Řekové, nýbrž že se pohybuje v prostoru... Přednašeč odchází, ale téměř se srazí se slepcem, který vchází na jeviště s dvěma černými náplastmi na očích, s bílým kloboukem a s bílou holí, na prsou se štítkem: Slepec.

Slepec: „Hvězda? Jak vypadá hvězda? Všichni o tom mluví. Hvězda prý září... všemi barvami. Jakpak asi vypadají barvy? Tady – (ukazuje na temné jeviště) vidím nejkrásnější barvy. Jsou to snad barvy hvězd?... Včera se mi v noci zdálo o barvě, jakou jsem ještě neviděl. Chtěl bych vám ji ukázat. Něco takového jste ještě neviděli..."

(Světlo zhasne)[116]

Jacques Polieri

Partitura pro nefigurativní divadlo

Matematiku divadla lze uskutečnit toliko v abstrakci. Pouze tak může vzniknout harmonie, skutečný krystal.

Zázračný kámen zasvitne a zaplaví nás zvuky, barvami, poezií, pohybem, výkřiky – čistě, dokonale, abstraktně.

Tiché harmonické úpění uvede stroj do chodu. Zní to téměř jako mlčení. Silnější vibrace, pak se objeví gesto, tělo, paže, prst. Třpytný nehet vyloudí tón, změní se v barvu. Zelená, červená, černá. Kruh, čtverec, rychlý, silný, nosný. Světlý, modrý, závoj, list, hvězda. Dekorace požírá, pohlcuje.

Projekce, tělesnost, malba, akrobatika, kresba, plastika, tanec, Morseovy značky, hlas, gesto, hudba, slovo, architektura a symbol se seskupují v novou geometrii.

Dokonalé vibrato. Rafinovaná pomalost. Každá linie je jedinečná, vyrovnávají se v tanci, v kruhu, v pohybu. Sloupy se kymácejí prudčeji, vyžaduje-li to takt. Strojní park poslouchá – žádný falešný tón – scénografie kreslí arabesky, nové neznámé oslnivé stopy. Slunce vycházejí, otáčejí se, shlížejí na nás a zalévají nás krásou.

Co bylo myšleno, existuje.

Všudypřítomnost herce.

Herec je mágem – je divákem a sedí v křesle – obřad začíná – červená opona se zvedá – a již poletuje v pozadí jeviště – rozpřádá se komedia dell'arte – modř se od něho vzdaluje. Hudba ho strhuje, povznáší – pohyb krouží kolem něho a otáčí se – on se rozpolcuje. Několik jeho postav puká v zrcadle smíchy. On tančí, zpívá, hraje, křičí, skáče, skučí, dýše, proměňuje se, slovo z něho tryská a plyne celé hodiny, mění barvu v ohňostroji proměny hmoty – a padá na nás v podobě stříbrných písmen, zlatého popela a velkých rozdělovacích znamének.

Je transparentní, fialově se rozpouští a v jiných barvách se rodí znovu. Jeho hlas k nám přichází shora, zvučně – ozvěna nám jej šeptá a vdechuje do ucha.

Tiše, klidně, šťastně sedí, nirvána ho naplňuje mírností – opouští pramen – pokud se s někým setká, vzdaluje se, mizí, padá, rozptyluje se a putuje dále do nekonečna.

Kolem se všechno změní – okolí objeví a prožívá neobyčejnou snovou slavnost. – Vybírá si podle chuti a nálady rytmy, písně, linie, světlo.

Už nemá čas ani prostor. Koule se ještě otáčí a valí, pak zvolna, zvolna, zvolna hasne.

A všechno začne znovu –

Technická partitura

Skvrny – poezie jako projekce – poezie forem, tónů, barev, plastiky, pohybu – projekce – dynamismus poezie – tvoří rytmy – lyriku – vzlet divadelních prvků.

Skvrny – bílé – černé – černobílé – mrtvé – bíločerné – rychleji – výkřiky – vřískot tanečníků, herců – černá – řasy – pouště – žhoucí písek – bílá – horečka – vítr – polibek – sucho – špinavé prádlo – roztrhané – cesta – improvizace – krev – ležet pod drnem – dav prchá na místo činu, zvedá se na obzoru – řidič stroje – strojová hudba hnacího mechanismu – krása – se tříští – exekuce – člověk padá – válí se po zemi – bystřina ho strhne s sebou – vodstva hučí – blesk – světlemodrá – éter – hudba – scénické momenty záleží na pohledu člověka, který drží taktovku – už žádné navyklé stroje –

žádný tanec – žádnou hudbu – žádné malířství – žádné sochařství – žádné básnictví – nýbrž divadlo, čisté divadlo –

Ne vedle sebe, nýbrž za sebou – plynou obrazy kolem, překotně, nesouvisle, zvučně, plasticky, světelně, obrazně, slovně, mimicky.

Bezprostředně živoucí písmo – synchronický nepořádek – dokonalý pořádek –

Reflektor vyjadřuje stejně mnoho jako tiráda – gesto pokračuje ve zvuku a nahrazuje jej, neboť zvuk rozděluje tvar – gesto zaujímá místo zvuku, který rozděluje formu a dovádí jej dál – herec je krásný jako tanečník – modrý – letadlo, které se ve vzduchu zastavuje – skica tanečního kroku – velká plocha – zmatená dekorace –

nářek plačících – čáry – pošetilé vyhazování sítí – nehybné souhvězdí – pohled – uskutečnění –

Skvrny — na cyklorámě — projekce.

Opona se zvedne – sál absolutní perspektivy – tanečník splývá v dálce s koncovým bodem – lampy zhasínají – bleskové světlo – znějící pozadí – bílá – elektrický odpor –

člověk umírá – rodí se –

balet – bílí muži – černí muži –

opona – změna barev –

projekce se oživuje – částečná filmová projekce –

černá – člověk je spálen sluncem –

Červené bodové světlo – velký obrys páru –

objetí – roztržené tělo – muž padá – být pod drnem – zpátky k projekci –

směr útěku – nekonečno –

tanečníci hrají útěk – spoutání a vyproštění – hudba – řidič stroje – nástroje – mimičtí herci – herec řve – vyráží svůj slovní zpěv – křičí svou báseň – báseň hry – muž padá – výstřely – bystřina odnáší kmeny – vodstva hučí – nadimprese – návrat k jevišti –

Tanečník pozvedá paži k nebi – blesk –

konec sekvence –

Bílá opona a projekce světlemodrá, fialově-žlutá – hudba – konec.[117]

Erwin Piscator

Technika — umělecká nutnost moderního divadla

(Hlavní myšlenky přednášky)

Vždycky jsem tvrdil, že užitá technika je dramaturgií. A tím se dostáváme ke hře, k nové hře naší epochy. Její dramaturgie může od dvacátých let zaznamenat významné a úspěšné příklady, je to dramaturgie takzvaného epického divadla, kterou jsem já objevil převážně na jevišti a Brecht v dramatu. Tato dramaturgie nepřináší látku ve fixovaných formách klasického dramatu, nýbrž ji staví divákovi před oči podle vlastních jejích zákonů, bez rozvláčné expozice, rychle a pohledem z různých stran. Zdroje nových forem netkví prostě jen ve filmu a v televizi, jak mnozí lidé tvrdili, nýbrž spíše v proměně našeho světa technikou, a tím v proměně lidského vědomí. Arnold Hauser popisuje v knize „Sociální dějiny umění a literatury" (Sozialgeschichte der Kunst und der Literatur, München 1953) specificky moderní pojem času, jehož základním rysem je simultaneita:

„Vše aktuální, současné, v přítomný okamžik spolu spjaté má pro dnešního člověka zvláštní smysl a cenu... Jeho duchovní svět je naplněn náladou přítomnosti a současného průběhu mnoha dějů, jako je duchovní svět středověku náladou onoho světa a duchovní svět osvícenství náladou budoucnosti. Člověk prožívá (svůj svět) ... řazením k sobě, spojováním a propojováním věcí a událostí."

To pro nás znamená, abychom na jevišti ukazovali současný průběh různých událostí. Hauser sice vychází z filmu a přičítá především tomuto modernímu uměleckému prostředku schopnost simultánního projevu. Já se však domnívám, že moderní jeviště může toto současné dění ukázat mnohem lépe, protože kromě trojrozměrného lidského zpodobení má k dispozici také dvojrozměrné zpodobení filmové a mnoho jiných prostředků. Je zapotřebí toliko energie k používání těchto prostředků a před námi se objeví nový svět v své totalitě.

Nová představa o světě – nové prostředky

V oblasti filosofie a přírodních věd jsme rozvinuli nový pojem prostoru a času, i když většině lidí není dosud zcela jasný. Chystá se změna představy o světě, která nás dovede dál než dovedla svého času současníky Giordana Bruna a Galileiho, jejichž „zdravý rozum" prodělal silný otřes. „Prosvěcujeme" události a uplatňujeme v umění poznatek relativity: V malířství máme nepředmětné umění, v hudbě dvanáctitónovou hudbu. Ať už máme na tyto formy umění názor jakýkoliv, v divadle jsme podobné formy dosud nevytvořili; totiž takové formy, které i když nebudou nijak dlouho existovat, přece jen mohou poskytnout důležitý příspěvek k rozvoji uměleckých prvků a k pohledu na ně. Teprve diskuse o formalismu nám ukazuje, čím formalismus je.

Často jsem se bránil proti zpátečnické kritice, která chtěla moji práci umělecky dezavuovat poukazem na užitou techniku. Mezi vámi a v této souvislosti bych rád řekl, že jsem téměř hrdý na to, že jsem hojným používáním techniky vytvářel na scéně nové dimenze. Můj přítel Brecht to potvrdil v citované řeči těmito slovy:

„Ukázalo se, že je nutné naprosto přebudovat scénu. Je nemožné vypočítávat zde všechny vynálezy a novoty, jichž Piscator používal spolu se všemi novějšími technickými vymoženostmi, aby dostal na jeviště velké moderní náměty. O některých patrně víte, jako třeba o použití filmu, které ze strnulého jevištního prospektu udělalo nového spoluhráče, jenž se podobal řeckému chóru (v Rasputinovi jsem použil tři tisíce metrů filmu E. P.) a o pohyblivém pásu, který rozhýbal jevištní podlahu, takže se mohly na jevišti rozvíjet epické příběhy, jako třeba nástup dobrého vojáka Švejka do války (a dnes můžeme dodat: jako nástup matky Kuráže do války, vzhledem k neexistenci pohyblivého pásu na těžké pohyblivé točně, a putování děvečky Gruši v „Kavkazském křídovém kruhu" – Brecht sám řekl: „Rád bych měl v svém divadle pohyblivý pás." E. P.) „Těchto vynálezů," – pokračuje Brecht, „mezinárodní divadlo dosud nepoužívá (běžící pásy jsem viděl pouze v jednom newyorském musicalu, E. P.), tato elektrifikace jeviště upadla dnes skoro v zapomnění, celá důmyslná mašinérie zrezivěla a zarostla travou." A Brecht také vysvětluje, kdo to zavinil: nastupující politická reakce.

Přišla reakce, a tím došlo k duchovnímu ochuzení. Následovala katastrofa, která přivodila hmotné zbídačení jako po roce 1918. Ochuzení divadla v těchto prvních letech po válce bylo poctivé. Pak přišel hospodářský zázrak a ochuzení se náhle stalo módou. Z jeviště mizí „dekorace", jsme stále abstraktnější, alogičtější a symbo-

ličtější. Dnes podléháme konformismu, a tak dnešní divadlo odbočuje do „stylu". To se děje právě ve chvíli, kdy divák je zhýčkaný: opticky filmem, akusticky rozhlasem a opticky i akusticky, ještě s daleko větší intimitou televizí (klasik v bytě). Nerad bych jen tak souhlasil s mužem z Königsbergu, který nebyl spokojen s mými černými závěsy a roku 1919 mi napsal: „Když jdu do divadla, chci vidět skály a moje žena toalety." Avšak divákova touha po změně a proměně má svoje oprávnění. Dnes nemůžeme umístit na scénu automobil, zatímco dříve se tam objevovali koně a vozy, nemůžeme vůbec ukázat žádnou rychlost a potřebujeme k tomu podivné pantomimické abstrakce.

Co už tady bylo a co nám chybí

Nové hry vskutku potřebují nové technické prostředky, to jsme viděli již z neúčasti autorů, a naopak si nové prostředky vynutí nové hry. Mám na mysli všeobecné osvobození všech divadelních umění. Musíme divadlo vysvobodit z kukátkového prostoru se stále týmž rámcem, aby se svět zase vešel do divadla.

Rád bych se nyní pokusil, aniž si kladu nárok na úplnost, v krátké retrospektivě ukázat, co zde už bylo a rád bych dále poukázal na to, co podle mého názoru v našem technickém aparátu chybí. Simultánní jeviště ve hře Hopla, žijeme a v Rasputinovi roku 1927 mělo své předchůdce v nekrytých jevištních konstrukcích revue Všemu navzdory a Leonhardovy hry Plachta na obzoru. Odstranily kukátkové jeviště, mohly stát i ve volném prostoru.

K hereckým scénám přistupovaly již velmi brzo montáže, například 1924 v Paquetových Vlajkách, projekce fotografií a textového komentáře na postranních tabulích.

Jedna cesta vedla k filmu, druhá k pozdějším kalendářům a komentářům, k satirickým nebo dokumentárním poznámkám.

Film se s konečnou platností diferencoval v sezóně 1927/28 Piscatorova divadla na náměstí Nollendorfplatz. Především tu byl hraný film, dramaturgicky začleněný do představení, který podle slov kritika Diebolda provázel děj jako řecký chór. Tak si v Tolstého Rasputinovi dávala carevna věštit Rasputinem v Carském Selu šťastnou budoucnost, zatímco nad ní současně film ukazoval pozdější zastřelení carské rodiny.

Za druhé zde byl dokumentární film, který umožňoval, že za sedm minut uběhlo

osm nekonečných let, po něž hrdina Tollerovy hry Hopla, žijeme byl v blázinci odříznut od světa. Manuskript k tomuto filmu obsahoval skoro čtyři sta údajů z politického života, hospodářství, kultury, společnosti, sportu, módy, atd. Zčásti se tyto údaje nově snímaly, zčásti pocházely z archivů velkých filmových společností, zčásti z filmů dokumentárních. Na mnohých místech se spojovaly zprávy z reproduktoru, herecký text a filmový obraz. Rentgenový film tlukoucího srdce doprovázel radiotelegrafickou diagnózu srdce na oceánském parníku.

Za třetí tu byl kreslený a trikový film, který pro naše jeviště vytvořil můj přítel Georg Grosz. Již v Zechově Opilém korábu 1925 v Lidové scéně (Volksbühne) jsme promítali komentující Groszovy kresby, zachycující prostředí, na tři zástěny, které obklopovaly jeviště. Ve Švejkovi roku 1928 se zplna použilo trikového filmu. Měli jsme jak kreslený film, tak montáž záběrů krajiny a města s kresleným filmem. Pohyblivý pás způsobil, že byla nutná pohyblivá dekorace.

„Biomechaniky" takového Mejercholda se užívalo, pokud šlo o pohyb herce, který se pohyboval na pevné podlaze a na nehybných konstrukcích. Já jsem uvedl jevištní podlahu do pohybu, ve Švejkovi jsem použil pohyblivých pásů, které pohybovaly také rekvizitami a dekorací, v Kupci berlínském jsem použil pohyblivých schodů a volných pohyblivých mostů.

Při inscenacích V soukolí (L'engrenage), ve Vojně a míru a v Rekviem za jeptišku „prosvítil" jsem události zespodu použitím mříží, propouštějících světlo. Byl to začátek nové dramaturgie světlem, která začínala scénou pro Hopla, žijeme a o které ještě bude nutné se zmínit. Jiné příklady ještě vyplynou dále.

Dostáváme se k tomu co chybí, co je z technického hlediska na divadle „neodkladným úkolem".

Především jde o jevištní podlahu. Žádnou nepotřebujeme. Musila by být funkční. Zatím je stále stejná, statická. Mně to vadí. Není v ní žádné napětí, zůstává plochá a pohlcuje postavy. Pokoušíme se tomu zabránit tím, že ji stavíme šikmo. Na dřevěnou podlahu se přidává ještě nové dřevo, které vrže a praská – a říká se tomu praktikábl! Místo toho by tu pro každou hru měla být jiná podlaha, která by hře příslušela, podlaha posuvná, ponorná a otočná, nebo jak je právě zapotřebí. Tím by se teprve dosáhlo největší prostoty, a dejme tomu i askeze, aniž by to však mělo nádech dekorativnosti, nýbrž by to bylo skutečnou nutností pro práci s prostorem a pro jeho oži-

vení. Kromě toho by se zde měla vzít v úvahu svobodná práce se spodním osvětlením, ke které se ještě vrátím.

Pak by se mělo přemýšlet, co udělat s výškou a hloubkou jeviště. Stále hezky poslušně zůstáváme na jevištní podlaze, pohybujeme se vpravo či vlevo, vpřed nebo vzad – a nahoře zůstává prázdný prostor, jako by obraz byl pomalován jen v dolní třetině. Dokonce ani při iluzívní scéně se tato část nikdy správně nepromýšlela a neoživovala. Rovněž techniky se používalo vždycky jen na nehybné jevištní podlaze, nikdy v celém prostoru.

Za nedostatek, který dnes pociťujeme velmi silně, pokládám stále stejnou, neproměnnou vzdálenost mezi jevištěm a divákem, jak po optické, tak po akustické stránce. Jak přiblížit divákovi herce? V divadle chybí velký záběr. Od celkového pohledu až po hasnoucí zrak má film k dispozici všechny optické varianty. Měli bychom si někdy uvážit, zda by se na tom nedalo něco změnit zrcadlovým systémem nebo lávkami. A k čemu je zde televizní obrazovka? Dnes už můžeme promítat televizní obraz na plátno. Proč ho dnes nepoužít v divadle?

Takových prostředků lze použít rovněž akusticky, ale jen s vědomým uměleckým záměrem. Jednou jsem zapojil reproduktor v Králi Learovi při velkém monologu „Vichřice dujte", aby se tento monolog dal tiše mluvit a hlasitě reprodukovat. Monolog si tak uchoval senzitivnost, měl odstíněný a modulovaný výraz, přesto však zněl s přesvědčivostí výbuchu zoufalství.

Nikdy bychom se však neměli dostat do situace, abychom akusticky špatně vystavěné divadlo museli dodatečně zachraňovat vestavováním pomocných aparatur. Dnes se staví z betonu, který často ztěžuje akustiku. Hlediště by mělo znít jako rezonanční skříň houslí. Snad bychom měli hájit dřevo a měkký materiál. Také divadlo v Mannheimu je přes použití perforovaných cihel nebezpečné. V Gropiusově projektu jsme zvolili vejčitý tvar, takže tón nemohl z jeviště třepotavě ulétat.

Kolem 1900 se vyvinul nazální tón novoklasických herců, aby zaplnil obzvláště velká divadla, například královské dvorní divadlo v Mnichově. Mluvní hlas se přetvářel v hlas zpěvní. Vždyť ještě dnes najdeme v německém divadle mnoho nazálního způsobu mluvy, což v podstatě ztěžuje diferenciaci. Ve velkých divadlech, dejme tomu ve Frankfurtu, se tak mluví ještě dnes, ale obyčejným konverzačním hlasem, který není ve velkých divadlech tak nosný. Akustika je tedy problémem. Kdybychom s mluvou analyticky pracovali a analyticky ji utvářeli, snad by to šlo, ale něco takového sotva existuje. Proto si publikum neustále naříká.

Více světla! Světlo přichází dnes většinou zepředu z balkónů a stropů nebo z postranních jevišť, a vždycky shora. Zůstává tu však orientace zraku jedním směrem. Rampu, čtvrtou imaginární stěnu, moderní režiséři odstranili a já v tom nejsem tak docela bez viny. Nevytvořili jsme však za ni žádnou náhradu; chybí nám světlo zdola, které dokáže jasně vypracovat tvář a postavu a dává předmětu i nové kvality. Světlem se vytvoří nová dramaturgie. Zkoušel jsem světelné jeviště již v předběžných formách, například při režii hry Hopla, žijeme, kde jsem použil scény propouštějící světlo. Zůstávala tu však tvrdá dřevěná jevištní podlaha. Z toho vyplývá můj dnešní požadavek, abychom jevištní podlahu odstranili a abychom dole vybudovali světelný park, který by korespondoval se světelným parkem nahoře. Stejně nám schází i světlo zezadu. Vidíme, jak ve filmu proudí světlo herci přes rameno a přispívá k plastičnosti postav, dává jim jisté dimenze.

Ačkoliv máme velmi pokročilé aparáty pro obsluhu světel, které mistru osvětlovači ušetří práci na mnoho scén dopředu, jsme stále ještě zcela nedokonalí a dalo by se téměř říci, že dosahujeme menší dokonalosti než dříve. Dříve jsme mohli rampou a sufitami udělat tmavěmodrou „noc". Propadáme nesprávné askezi a tváříme se, jako bychom něco takového vůbec nepotřebovali. Ale proč by noc neměla být „nocí" na jevišti? Neužíváme toho vždycky bezpodmínečně, ale můžeme se dostat do situace, že to budeme musit použít. A temnota potřebuje jak známo dvojnásobek světla. Zdůrazňuji, že nehájím znovuzavedení staromódních nástrojů, nýbrž nutnost objevovat nové.

Mluvilo se již o divákově právu na změnu a proměnu; chtěl bych zde dodat, že divák má právo na rychlou proměnu. Neboť časové tempo se změnilo a my jsme kromě toho zhýčkáni rychlým střídáním záběrů ve filmu. Sice už dávno nehrajeme v masivních plných dekoracích. Ale stále ještě příliš mnoho věcí překáží. Když dnes u Shakespeara, jak se mi nedávno stalo v Romeovi a Julii, vidí divák za každou krátkou scénou tříminutovou přestavbu, pak to u našeho dnešního publika skutečně pomalu ubíjí pozornost a zabíjí hru. Příliš často dochází k přerušení a představení začíná být – přes svou kvalitu – nudné. Kdysi se hrálo čtyři až pět hodin, ale nikoliv aby se zvládla hra, nýbrž aby se zvládly přestavby. Proto se například používá točny, od níž se však dnes zase často upouští.

Moje „strojní scény" dvacátých let s mnohoúčelovými konstrukcemi a projekčními plochami poskytly toho již celou spoustu. Mějme nové nápady! V hrách, kde se po-

užívalo filmu, hodil se i k proměnám. Uvedu jeden z našich pokusů: Na projekční stěnu jsme promítali film, pak se spustily dva závoje, projekční stěna se vytáhla, film se promítal na závoje a pronikal jimi na jeviště. Také závoje se vytáhly a všechno se změnilo v projekci. Přitom přecházel film v herčův pohyb a v události na jevišti.

Všech dřívějších vynálezů, točny, vozů a tak dále se používalo nesouvisle, napomáhaly jen vyřešení problému přestavby – nikoliv dramaturgie, i když už v Reinhardtově režii (například v Růžovém kavalíru) chodili lidé po otáčející se točně a Reinhardt jí tedy používal jako jevištního prostředku. Jakmile však spadne opona, nastane přerušení. Víme, že opona je důležitá věc, za ní se připravují tajemství. Opona je vždycky krásná. Ale není už krásná, když se spouští příliš často. Byly pokusy vyhnout se tomu přestavbou při otevřené scéně. Já jsem to zkoušel jako jeden z prvních, načež Kerr, myslím že v recenzi Zechova Opilého korábu psal asi toto: Co vlastně ten Piscator chce, je dobré, vskutku dobré; ale nač ten nesmysl, abychom se dívali, jak vystoupí herec, usedne ke stolu – a náhle začne hrát divadlo! Kerr se proti tomu prudce bránil. Divadlo mu bylo ještě příliš naturalistickou „iluzí", zatímco my jsme začínali iluzívní kouzlo odstraňovat.

Přesto se však dnes příliš mnoho přestavuje při otevřené scéně. Jen když uděláme z přestavby při otevřené scéně dramaturgickou nutnost, můžeme jí použít, jak jsme to my udělali ve Vojně a míru, kde jsme přestavby použili k vysvětlení. A přesto je každá židle, která se přinese na jeviště, problémem. Přijde cizí člověk, dělník, nebo je oblečený jako herec, postaví na jeviště židli a zase odejde. Divák se zeptá, co to znamená. Patří to k ději? Co je akceptovanou formou v čínském divadle, kde jevištní mistr přináší herci kousek křídy, šálek nebo šátek, to u nás mnoho lidí pokládá za nehotové divadlo. Ač se toho hodně používá, nestalo se to ani v Německu, ani v Evropě stylem a asi se jím to nestane. Evropský vývoj jde jinudy, jak vidíme na filmu a tak dále. Když tedy přestavbu nezapojíme dramaturgicky do hry, bude se divadlo jen víc izolovat.

Přestavba při otevřené scéně by se měla provádět jen použitím strojové techniky. Velmi krásné to bylo například ve Švejkovi: Na jeviště vjel vůz se dvěma židlemi a u něho už seděli herci a hráli karty. A pak zase náhle odjeli. To patří ke hře a byla to dokonce legrace, ale byla to zároveň proměna dekorace. Takhle samozřejmě a hladce by měly přijíždět zprava i zleva, shora i zezadu stoly, židle a předměty.

Většina problémů je však bohužel nevyřešená a my se musíme vynasnažit ze všech sil, aby se věci začaly hýbat. Až jednou bude technika dokonalá a až jednou budou spisovatelé vědět, jaké možnosti divadlo poskytuje fantazii, budou psát i nové hry a my budeme dbát o to, aby se daly hrát.

Následuje můj projekt:

Divadelně technická laboratoř

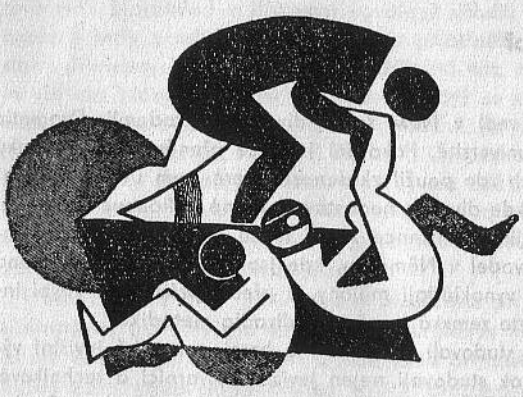
Snad víte, že jsem čtrnáct let vedl v New Yorku divadelní akademii, Dramatic Work-Shop, institut přičleněný k universitě. Pokoušel jsem se přenést tuto myšlenku akademie také do Německa, abych zde použil zkušeností, které jsem udělal v Americe. Daleko spíše než v Americe, kde divadla nedostávají žádné miliónové subvence, nýbrž jsou obchodními divadly, jejichž existence závisí toliko na úspěchu jedné jediné hry, máme pohádkový ráj divadel v Německu, kde jsou divadla subvencována zeměmi i městy. Z daní se na to vynakládají milióny, a přesto právě zde chybí instituty, které by připravovaly pro tato zemská a městská divadla metodiku.

Na mé akademii v New Yorku studovali jak autoři a herci, tak také jevištní výtvarníci a technikové. Techniku však studovali nejen jevištní výtvarníci a technikové, nýbrž ji měli jako předmět i autoři a herci, kromě lekcí o dekoraci a kostýmu. Spolupracovali při výrobě a působili ve dvou divadlech, hrajících pravidelně pro celkem asi třicet tisíc abonentů, jako osvětlovači, jevištní dělníci, techničtí ředitelé, inspicienti a tak dále. Heslem bylo: Learning by doing; měli se naučit řemeslo od piky.

Avšak víc než tohle je z vašeho hlediska nutné, aby v takové akademii existovala vědecká laboratoř pro vývoj divadelní techniky. Podobně jako na universitě docházejí profesoři ve svých seminářích k objevům v oblasti fyziky a chemie, bylo by nutné, aby se předem prozkoumaly a vyzkoušely všechny technické možnosti nového divadla jako je toto, nebo jako jsou divadla v Kolíně nad Rýnem, Kasselu a tak dále. Na našich technikách s tím přece už začali. Ale jsou zase izolováni od ostatní praxe a naprosto nemohou být metodicky přípravným školním provozem pro divadlo.

Umění slouží, stejně jako technika, v nejvyšším smyslu člověku, jeho chtění, jeho možnostem, jeho dalšímu rozvoji. Jedno vzniká z druhého, nic samo o sobě. Smysl

má jen to, co slouží tomuto cíli. Také pro divadelní prostředky nadchází technická revoluce. Nejenže se musíme podrobovat zákonům přítomné doby, nýbrž právě umění musí budovat nadějnou cestu do budoucnosti. A k tomu potřebujeme mnoho světla. Nejen na jevišti, nýbrž i v našich mozcích a v našem životě.[118]



Forreger: Mechanický tanec

Osobní údaje

Appia, Adolphe

narozen 1. 9. 1862 v Ženevě, zemřel 29. 2. 1928 v Nyonu.

První divadelní dojmy v Paříži. Kruh Wagnerem nadšených symbolistů kolem Revue Wagnerienne (Wagnerovské revue) Edouarda Dujardina. Malířský podnět: Puvis de Chavannes. Technický podnět: Světová výstava 1889.

1891/92 první scénické návrhy k Wagnerově Prstenu Nibelungů. 1895 La Mise en Scène du Drame Wagnerien (Inscenace wagnerovského dramatu), Paříž. 1899 Die Musik und die Inszenierung (Hudba a inscenace), Mnichov. 1903 první inscenační experiment v soukromém divadle Mme de Béarn, Paříž. 1909 návrh „rytmických prostorů" pro Jaquese-Dalcroze, Ženeva. 1911/12 příspěvky v ročence Der Rhytmus, Hellerau. 1911 Die rhytmische Gymnastik und das Theater (Rytmická gymnastika a divadlo), Jena. 1912/13 zařízení jeviště v slavnostním sále Dalcrozova institutu, Hellerau. Inscenace a jevištní ztvárnění Gluckova Orfea v Hellerau. 1919/21 L'Oeuvre d'Art Vivant (Dílo živého umění), Ženeva–Paříž. 1923 jevištní ztvárnění Tristana a Isoldy v milánské Scale. Povolán Arturem Toscaninim. 1924 inscenace Wagnerova Zlata Rýna a Valkýry, společně s Dr. Oskarem Wälterlinem v Basileji. 1925 inscenace Aischylova Promethea v basilejském Městském divadle. 1928 Art is an Attitude (Umění je postojem) – předmluva ke knize Fuerst-Huma: XXth Century Stage Decoration (Jevištní výprava 20. století), Londýn. 1929 (posmrtně) Goethes Faust als Dichtung dargestellt von Adolphe Appia (Goethův Faust jako báseň v pojetí A. A.), vydáno prof. Carlem Niessenem, Bonn. 1929 – Adolphe Appia 1862–1928 (soubor jeho návrhů), Curych. 1932 In Memoriam Adolphe Appia, zvláštní sešit časopisu Theatre Arts Monthly, Londýn.

Artaud, Antonin

narozen 4. 9. 1896 v Marseille, zemřel 4. 3. 1948 v Ivry-sur-Seine.

Působil v letech 1920–35 jako herec, scénický výtvarník, režisér a básník v Paříži. Hrál převážně malé role, zprvu v Théâtre de l'Oeuvre, pak v Théâtre de l'Atelier (mj. Teiresia v Sofoklově Antigoně, přeložené Cocteauem, kde scénickým výtvarníkem byl Picasso, 1923) a v Comédie des Champs Elysées (mj. ve hře Šest postav hledá autora). V této době účinkoval rovněž v mnoha filmech: mj. Entr'acte (Mezihra) René Claira, Svatá Johanka Dreyerova, Napoleon Abela Gance.

1924 první inscenace v Théâtre Michel: Metuzalém Iwana Golla. V témže roce se setkává s André Bretonem a připojuje se ke skupině surrealistů. Vydává třetí číslo Révolution Surréaliste a vede Bureau des Recherches Surréalistes (Řízení surrealistického výzkumu). 1926 je ze skupiny vyloučen, společně s Rogerem Vitracem a Philippem Soupaultem. Jeho odpovědí je A la Grande Nuit ou le Bluff surréaliste (Velká noc neboli Surrealistický klam) 1927. 1926 zakládá Artaud své divadlo Théâtre Alfred Jarry, k němuž uveřejňuje pět manifestů. Představení: Ventre Brûlé ou la Mère Folle (Spálené břicho neboli Bláznivá matka) Antonina Artauda, Mystères de L'Amour (Záhady lásky) Rogera Vitraca, Gigogne (Petrklíč) Roberta Arona. V sezóně 1928: Claudelův Polední obrat, Snová hra Strindbergova a jako poslední představení v lednu 1929 Victor ou les Enfants au Pouvoir (Viktor neboli Děti mají moc) Rogera Vitraca. Mezitím vydal Artaud řadu básnických děl: Tric-Trac du Ciel (Nebeský triktrak) 1924, L'Ombilic des Limbes (1925), Le Pèse-Nerfs (Váhy sil) 1925, Point Final (Tečka) 1927 a korespondenci s Jacquesem Rivièrem (1927), vydavatelem Nouvelle Revue Française, kde v dalších letech vycházely Artaudovy eseje a manifesty. 1931: Divadlo a mor, Inscenace a metafysika, Alchymické divadlo a Divadlo na Bali, 1932 Manifesty divadla ukrutnosti. 1938 vyšly tyto články souborně pod názvem Le Théâtre et son Double (Divadlo a „divadlo"). Jediné představení Théâtre de la Cruauté (Divadla ukrutnosti) se konalo 1935 ve Folies Wagram: Cenci – volné Artaudovo přepracování podle Stendhala a Shelleyho; výprava: Balthus. Jako druhý text chtěl Artaud napsat scénář o dobytí Mexika. Odjel tam 1936, v hlavním městě měl přednášky o moderním divadle a vypravil se do nitra země ke kmenům, pěstujícím peyotl. Au Pays des Tarahumaras (V zemi Tarahumarů), 1937. Po návratu se zabývá převážně problémy magie, démonologie, mytologie, „znamení" ho vede mj. do Irska, kde je však internován jako

nervově chorý, dopraven zpátky do Francie a stráví neznámý a nezvěstný v různých léčebných ústavech devět let. 1946 ho přátelé objeví v asylu města Rodez, z jejich iniciativy je propuštěn a dopraven nazpět do Paříže. Nemocného Artauda se ujímají Jean Dubuffet, Arthur Adamov, Colette, Marthe Robertová, Jean-Louis Barrault, Roger Blin a téměř všichni slavní francouzští divadelníci. V posledních letech jeho života vycházejí díla: Van Gogh, le Suicide de la Société (V. G., sebevražda společnosti) 1947, Ci-gît ou la Culture Indienne (Zde odpočívá, aneb Indiánská kultura), 1948, Le Théâtre de Séraphin (Divadlo Serafovo) 1950 (posmrtně), Lettres d'Antonin Artaud à Jean-Louis Barrault (Artaudovy dopisy Jeanu Louisovi Barraultovi) 1952, Les Œuvres complètes (Sebrané spisy) svazek I., 1957 (vydání, rozvržené na pět svazků, má ve čtvrtém dílu obsáhnout všechny divadelní spisy), Antonin Artaud et le Théâtre de notre Temps (A. A. a divadlo naší doby), Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault, Paříž 1958, s příspěvky Barraulta, Adamova, Tardieua, Ionesca, Soupaulta, Pichetta aj.

Autant-Lara

Pseudonym manželů:

Autant, Edouard, nar. 7. 1. 1872 v Paříži, žije v Paříži jako diplomovaný vládní architekt. Lara, Louise, pseudonym Louisy de Larapidie de l'Isle, nar. 22. 7. 1876 v Château-Thierry, zem. 29. 5. 1952 v Paříži.

1911 založení divadelní laboratoře Art et Action, Paris XVIII, Rue Lépic 66. 1919–33 aktivní období. 1937 reprezentace na Světové výstavě. 1949–51 obnovení jednotlivých pokusů. Hlavní spolupracovníci: Claude Autant-Lara, syn obou manželů, jako scénický výtvarník, navrhovatel masek (dnes filmovým režisérem) a Akakia-Viala (scénická výtvarnice, herečka, překladatelka, hudebnice, režisérka). Bilance: 400 představení, 108 různých her, 8 výstav, 25 přednášek, 19 dokumentací v knižní podobě. Pokusné řady s názvem Le Théâtre Choréique (Chórické divadlo), La Comédie Spontanée (Spontánní komedie), Théâtre du Livre (Knižní divadlo), Théâtre de l'Université (Universitní divadlo). Architektonické návrhy Edouarda Autanta: Le Théâtre Choréique (maketa), Le Théâtre de l'Espace (Divadlo prostoru) 1937 na Světové výstavě v Paříži započato, v Zoliborzi u Varšavy zcela dokončeno, Théâtre de Chambre (Komorní divadlo), maketa.

Barrault, Jean-Louis

narozen 8. 9. 1910 v Le Vésinetu (Seine et Oise), žije v Paříži.

Jako dvacetiletý student umění (Ecole du Louvre) vstoupil do herecké školy divadla Théâtre de l'Atelier (Charles Dullin), kde poznal Etienna Decrouxe.

1931–33 učednická léta ve znamení Mimu. 1935 první mimické drama Autour d'une Mère (Kolem matky). Přátelství s Antoninem Artaudem. 1937 Numancie podle Cervantese (kostýmy a dekorace André Masson). 1939 Hlad podle Hamsunova románu. Peníze na tyto experimenty vydělal Barrault rolemi v mnoha filmech. 1940–47 působil na Comédie Française. Hrál tam mj. Hamleta, Rodriga v Cidovi, Polichinela v Zdravém nemocném a inscenoval mj. Racinovu Faidru a Claudelův Hedvábný střevíc. 1947 založil společně se svou ženou Compagnie Madeleine Renaud – Jean Louis Barrault, která hrála až do 1958 v Théâtre Marigny a podnikala zájezdy do celého světa. Ze 23 inscenací připomeňme: Proces, divadelní úpravu André Gidea podle Kafky, Baptiste, mimodrama z Dětí Olympu od Carnéa a Preverta, Camusův Stav obležení, Schehadéův Vascův příběh. Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud–Jean Louis Barrault jsou důležitým příspěvkem k dokumentaci a výzkumu moderních divadelních problémů. Publikoval: Je suis l'homme de Théâtre (Jsem divadelník), Paříž 1947 (německé vydání Ich bin Theatermensch vyšlo v Curychu 1956), Reflexions sur le Théâtre (Úvahy o divadle), Paříž 1949. Une Troupe et ses Auteurs (Soubor a jeho autoři), Paříž b. r. Ve sbírce Metteurs en Scène (Režiséři) vyšla studie Léona Chancerela Jean-Louis Barrault, Paříž 1953. André Frank: J. L. Barrault (fotografie Thérèse Le Prat), Hamburk 1957. 1959 se stal Barrault ředitelem Théâtre de France (dřívější Comédie Française, Salle Luxembourg).

Craig, Edward Gordon

nar. 16. 1. 1872 v Londýně, žije ve Vence (Côte d'Azur).

Syn slavné anglické herečky Ellen Terryové a architekta a divadelníka E. W. Godwina, vyrůstal v divadelním prostředí, ve třinácti letech prvně vystupoval na jevišti, v sedmnácti letech byl angažován jako herec Henrym Irvingem, k jehož souboru The

Lyceum Theatre patřila i Craigova matka. Jeho role: Romeo, Hamlet, Mercutio, Cassio aj.

1893 první režijní pokus s Mussetovou hrou S láskou nejsou žádné žerty. 1899 byla založena Société Purcell (Purcellova společnost), jejímž hudebním vedoucím byl Martin Shaw a scénickým Gordon Craig. Vytkla si za cíl nové provedení děl Purcellových, Händelových, Gluckových. 1900–03 inscenoval Craig operu Dido a Aeneas, Masku lásky (Purcell), Acise a Galatheu (Händel) a mystérium Betlém (Laurence Housman). 1903 převzala Ellen Terryová vedení londýnského divadla Imperial Theatre a svěřila tam synovi inscenaci a výpravu Ibsenových Hrdinů na Helgelandu a Shakespearovy komedie Mnoho povyku pro nic. 1904 opustil Craig Anglii a uspořádal několik výstav svých scénických návrhů, z nichž vyniká několik Masek (Maska hladu, Maska Londýna 1903 aj.). Otto Brahm ho angažoval pro výpravu Zachráněných Benátek (Otway-Hofmannsthal) v berlínském Lessingově divadle. V Berlíně se Craig seznámil s Isadorou Duncanovou, k níž ho poutalo hluboké přátelství. Sedm pohybových studií k tancům Isadory Duncanové, které nakreslil Craig, vyšlo 1907 v lipském nakladatelství Insel Verlag, pro něž Craig rovněž ilustroval Hofmannsthalův Bílý vějíř (1907). 1905 nakreslil pro Eleonoru Duseovou návrhy k Elektře, které nebyly uskutečněny; 1906 pro ni dělal výpravu k Ibsenově Rosmersholmu ve florentském divadle Teatro della Pergola. 1908 začal Craig ve Florencii vydávat anglicky časopis, věnovaný divadelnímu umění, The Mask (Maska), který do 1915 vycházel pravidelně jako měsíčník, poté nepravidelně a od 1923 do 1929 jako čtvrtletník. Craigovy senzační manifesty Herec a nadloutka (psáno 1907 ve Florencii), Herci divadla budoucnosti a v Londýně 1905 vydaný rozhovor věnovaný Umění divadla (německy od M. Magnuse, s předmluvou hraběte Harryho Kesselera, Berlín 1905) spojil Craig ještě s jinými statěmi v sborník On the Art of the Theatre (O divadelním umění), Londýn 1911. Toto stěžejní dílo moderní divadelní literatury vyšlo francouzsky, italsky, holandsky, japonsky i v překladu do jiných jazyků – s výjimkou němčiny. V lednu 1912 se hrála v Moskevském uměleckém divadle po dvouletých přípravách Craigova inscenace Hamleta.

Za pomoci jevištní makety se zástěnami (screens) a malými dřevěnými loutkami zabýval se Craig nadále otázkou této inscenace. Výsledkem dlouholetých pokusů bylo 75 dřevorytů, které Craig vytvořil na podnět mecenáše hraběte Harryho Kesselera pro výmarské nakladatelství Cranach-Presse. (Hamlet v překladu a uspořádání Gerharda Hauptmanna, Výmar 1929, angl. vyd. 1930.) Vrcholem v Craigově vývoji je

založení školy Gordon Craig School, Arena Goldoni, Florencie 27. 2. 1913, o níž přináší doklady zvláštní číslo časopisu Mask: The Living Theatre (Živé divadlo). Válka 1914 zmařila tento důležitý náběh, který měl vytvořit předpoklad pro vskutku moderní divadlo dokonalými studiemi a pokusy v oblasti hereckého projevu, jevištního ztvárnění a techniky i inscenace. Po světové válce inscenoval Craig na pozvání kodaňského Městského divadla Ibsenovy Nápadníky trůnu (dokumentováno v knize A Production 1926, Oxford 1930). Další Craigovy knihy: The Theatre Advancing (Postup divadla), Boston 1919, Londýn 1921. Scene (Výprava), Oxford 1923. Woodcuts and Some Words (Dřevoryty a několik slov), Londýn 1924. Nothing or Bookplate (Nic aneb knižní štítek), Londýn 1924. Books and Theatres (Knihy a divadla), Londýn 1925. Henry Irving, Londýn–New York 1930. Ellen Terry, Londýn 1931. Forteen Notes (Čtrnáct poznámek), Londýn 1931. On eight Pages from the Story of the Theatre (Osm stránek z dějin divadla), Washington 1932. Index of the Story of my Days (Rejstřík k příběhu mých dnů), Londýn 1957. O Gordonu Craigovi informuje: Catherine Valogneová v řadě Metteurs en Scène (Režiséři), Paříž 1953.

Decroux, Etienne

narozen 19. 7. 1898 v Paříži, žije v Paříži.

1923 vstoupil do školy divadla Théâtre du Vieux Colombier (Jacques Copeau), kde učila mj. Suzanne Bingová a nějaký čas i klauni „Fratellini". Z tradice staré pantomimy a z podnětů Craigových vytvořil Decroux nový styl mimického herectví tělesného (Le Mime Corporel). 1928 dával první kursy. 1930 poprvé předvedl (se ženou) svá cvičení a mimodrama La Vie Primitive (Primitivní život). 1931 se jako učitel setkal s mladým Jeanem-Louisem Barraultem a hrál s ním ještě týž rok jako ukázku společné práce La Vie Primitive a La Vie Mediévale (Středověký život). 1941 otvírá Decroux vlastní školu „Mimu", kterou po několik let vede jeho syn, zatímco Decroux vede v mnoha zemích kursy a zakládá školy. (Kursy v Amsterdamu, Tel Avivu, Miláně, Stockholmu, Oslo, Curychu a v Americe.) 1945 uspořádal Decroux pod záštitou Edwarda Gordona Craiga Séance du Mime Corporel (Zasedání herců tělesné mimiky), jehož vrcholem byl Combat antique (Starý zápas) mezi Jeanem-Louisem Barraultem a Etiennem Decrouxem.

Djagilev, Sergej Pavlovič

narozen 19. 3. 1872 v Permu, zemřel 19. 8. 1929 v Benátkách.

Začal studovat v Petrohradu práva, pak se věnoval hudbě, založil 1898 umělecký časopis Mir iskusstva (Svět umění), kde spolupracovali malíři, hudebníci a básníci. Po krátké službě na ředitelství carských divadel organizoval v Paříži 1906 výstavy ruských umělců; 1907/8 koncerty (Rachmaninov, Musorgskij) a 1909 zahájil Ruskou sezónu balety, v nichž vystupovali slavní sólisté carských operních divadel – A. Pavlova, T. Karsavina, V. Nižinskij, A. Bolm aj. 1910 založil Ruský balet Sergeje Djagileva se stálým sídlem v Monte Carlu. Za dvacet let existence svého souboru uvedl z dvaasedmdesáti světových premiér baletů, napsaných a zkomponovaných většinou pro něho, větší část v Paříži, Londýně a jiných hlavních městech. Stravinskij pro něho komponoval Ohniváka, Petrušku a Svěcení jara, 1913. Prokofjev, Auric a Sauguet patří k jeho objevům. Jeho choreografové: M. Fokin, B. Nižinská, Sergej Lifar, George Balanchine, Leonide Massine. Kromě ruských malířů Lva Baksta a Alexandra Benoise, kteří v prvních letech vytvořili většinu výprav, spolupracoval Djagilev s Natalií Gončarovovou (Zlatý kohoutek, 1914; Liturgie, 1915; Svatba, 1923 aj.) a s jejím manželem Michailem Larionovem (Baba Jaga), 1916; Histoires Naturelles (Přirozené příběhy), 1916; Le Chout (Šašek), 1921; Renard (Liška), 1922. Kubistické výpravy začínají baletem Parade (Paráda), 1917 (text: Cocteau; hudba: Satie; scéna: Picasso). Picasso byl autorem dalších výprav pro Le Tricorne (Třírohý klobouk) 1919; Pulcinella, 1920 a Le Train Bleu (Modrý vlak), 1924 (text: Cocteau; hudba: Milhaud; dekorační spolupráce: Henri Laurens). Quadro Flamenco, 1921 (hudba: Djagilev–de Falla). Georges Braque byl mj. scénickým výtvarníkem Protivů, 1924 (text podle Molièra; hudba G. Auric); dále baletu Zéphir et Flora, 1925. Juan Gris ztvárnil La Colombe (Holubice) a La Tentation de la Bergère (Pokušení pastýřky), 1924 (hudba: Monteclair–Cassadesus; text a choreografie: Nižinská); André Derain La Boutique Fantasque (Fantastický krám), 1919; Jack in the Box, 1926 (hudba: Satie–Milhaud); Henri Matisse Zpěv slavíka, 1920 (hudba: Stravinskij); Giorgio di Chirico Le Bal, 1929 (hudba: Rieti); Georges Rouault Le Fils Prodigue (Marnotratný syn), 1929 (hudba: Prokofjev). Dokumentace: Ballets Russes de Diaghilew 1902–29 (Djagilevovy ruské balety), Paříž 1929 (výstavní katalog); Georges Michel et George Les Ballets Russes de S. Diaghilew, Paříž, 1930; Nathalie Gontcharowa, M. Larionov, P. Vorms Les Ballets Russes. Serge de Diaghilew

et la Décoration Théâtrale (Ruské balety. S. D. a divadelní výprava), Paříž b. r.; G. Detaille a G. Mulys Les Ballets de Monte Carlo 1911–44 (Balety v Monte Carlu), Paříž 1954; Serge Grigoriew The Diaghilew-Ballett 1909–29 (Djagilevův balet), Londýn 1933; Serge Lifar: Serge de Diaghilew, Monaco 1958.

Jevrejnov, Nikolaj Nikolajevič

narozen 1879 v Moskvě, zemřel 7. 9. 1953 v Paříži.

Studoval napřed práva, pak hudbu (třída kompozice Rimského-Korsakova); napsal několik divadelních her, které se hrály 1905/06 v Petrohradu. 1907–14 vedl Starodávné divadlo v Petrohradu, po revoluci organizoval davová představení (společně s Anněnkovem a Mejercholdem). 1926 cestoval po Evropě a Americe a žije od té doby v Paříži. Jeho divadelní hry: Podmínky pro štěstí, 1905; Válka, 1907; Radostná smrt, 1909; Zobrazení lásky, monodrama o třech dějstvích, 1909/1917; Komedie štěstí, 1921 (provedena 1926 v pařížském divadle Théâtre de l'Atelier, německý překlad Augusta Scholze vyšel v Berlíně 1923 pod názvem Hlavní věc). Loď spravedlivých, Varšava 1921; Divadlo věčné války, Paříž 1928. Německy dále vyšly Kulisy duše v překladu Franze Theodora Czokora, Vídeň 1920 a dvě parodie v časopise Der Querschnitt: Škola starů, 1925 a Smrt a divadlo, 1927. Pro divadelní vědu mají význam Jevrejnovova teoretická díla Úvod do monodramatu, Peterburg 1909; Nevolničtí herci, Peterburg 1911; Divadlo jako divadlo – Počátky divadelnosti, Peterburg 1912; Pro scena sua, inscenace, komedianti, poslední divadelní problémy, Peterburg 1915; Divadlo ve své podstatě: 1. Teorie, 2. Pragmatika, 3. Praxe, Peterburg 1915–17; Prameny divadla, Peterburg 1921; Co je divadlo? kniha pro děti, Peterburg 1922; Obnova divadla, Peterburg 1922; Primitivní činohra Germánů, divadelní dějiny germánsko-skandinávských národů, Peterburg 1922; Azazel a Dionýsos, O semitském dramatu a o původu divadla. Peterburg 1922; Divadlo v říši zvířat – Biologický pohled na divadelnost, Leningrad 1924; Divadlo v životě, Paříž 1930; Dějiny ruského divadla, Paříž–Ženeva 1947.

Kandinsky, Vasilij

narozen 4. 12. 1866 v Moskvě, zemřel 15. 12. 1944 v Neuilly-sur-Seine.

Vydal mj. 1911 Duchovno v umění. 1912 Modrý jezdec, společně s Franzem Marcem (Nové vydání 1914). 1912–43 mnoho článků v novinách, které nově vydal Max Bill pod názvem Eseje o umění a umělcích 1955. 1913 Pohledy do minula (nakladatelství Der Sturm), vzpomínky z raných let; Zvuky, básně, Mnichov.

Kromě své jevištní kompozice Žlutý zvuk načrtl v pozdějších letech další kompozice: Zelený zvuk, Fialová, Černobílá. 1918 až 1921 učil Kandinsky na moskevské Akademii umění, byl ředitelem Muzea pro uměleckou kulturu a založil Akademii uměleckých věd. 1922 byl povolán do výmarského Bauhausu, kde vyučoval až do roku 1933. V knize Bauhausu 1923 vyšel jeho článek O abstraktní jevištní syntéze, který měl rozhodující vliv na konstruktivistickou scénu. 1928 ztvárnil jako praktický příklad své „jevištní kompozice" Obrázky z výstavy Musorgského na městském divadle v Dessau.

Kiesler, Frederick John

narozen 1896 ve Vídni. 1914 studoval na vídeňské technice a Akademii umění. 1920 spolupracovníkem Adolfa Loose ve Vídni.

1922 výprava k Čapkově hře R. U. R., Theater am Kurfürstendamm, Berlín. První dynamická výprava v Německu. 1923 výprava k Císaři Jonesovi Eugena O'Neilla, první „prostorové ztvárnění scény". 1923 členem skupiny holandských architektů De Stijl. 1924 vedoucím a hlavním architektem Hudebních a divadelních slavností města Vídně a Mezinárodní výstavy divadelní techniky, katalog s obsáhlou dokumentací. První výstava návrhů Nekonečného divadla. 1924–25 účast na mezinárodní divadelní výstavě v Paříži. 1926 pozván do Spojených států, kde v New Yorku uspořádal mezinárodní divadelní výstavu z pověření organizace Theatre Guild aj. 1926–27 návrhy univerzálního divadla pro uměleckou kolonii Woodstock, New York. 1928 stavba auditoria Film Guild Cinema v New York City (s novým řešením plátna „Screenoscop"). 1928 kniha Contemporary Art and New Display Methods (Současné umění a nové metody představení), nakladatelství Brentano New York. (Vyd. 1930 a 1938). 1929 návrhy a

provedení nového typu výkladních skříní na Fifth Avenue, New York. 1931–34 řada návrhů a modelů prostorového domu. 1934 vedoucím scénického oddělení na Juilliard School of Music, New York. Scénické návrhy a kostýmy k Ariadně na Naxu (Strauss) a Helenině návratu (Erskine). 1936–42 vedoucím Design Laboratory of School of Architecture (návrhová laboratoř školy architektury), Columbia University, New York City. 1935 výprava opery V pašových zahradách, Metropolitan Opera, New York. 1937–42 výprava oper Figarova svatba, Hoffmannovy povídky, Únos ze Serailu, Španělská hodinka, Kouzelná flétna atd. 1939 výstava kreseb a návrhů v Muzeu moderního umění, New York. 1940 návrh a stavba výstavní haly školy architektury, Columbia University, New York. 1942 Sight, Vision and Imagery (Pohled, vize, obraz), dále sbírka návrhů a demonstrací (Design Laboratory, Columbia University). 1942 návrh a stavba muzea Art of this Century (Umění tohoto století) v New Yorku (důkaz nové jednoty malířství, sochařství, architektury, uměleckého průmyslu). 1946 návrh scény a osvětlení k Sartrově S vyloučením veřejnosti v Biltmore Theatre, New York (Cena kritiků). 1948 návrh scény a osvětlení k dílu Oedipus Rex (Stravinskij), New York. 1955 návrh a stavba Empire State Music Festival Community, Ellenville, New York. 1957 návrh a stavba World House Gallery, New York (s Armandem Bartosem). 1958 návrh a stavba divadla Caramoor, Katonah, New York. 1959 pověření Muzea moderního umění (Museum of Modern Art) k provedení modelu a stavby Nekonečného domu v zahradě muzea.

Léger, Fernand

narozen 4. 2. 1881 v Argentanu/Normandie, zemřel 17. 8. 1955 v Gif-sur-Yvette.

Věnoval se jako malíř scénickému výtvarnictví a dělal výpravu k švédskému baletu Rolfa de Maré 1922 Skating Rink (hudba: Arthur Honegger), 1923/24 La Création du Monde (Stvoření světa, text: Blaise Cendrars, hudba: Darius Milhaud). 1924 Ballet Mécanique (Mechanický balet), filmové ztvárnění (za spolupráce s Dudleyem Murphym, hudba Georgese Antheila). 1937 dělal pro Pařížskou operu výpravu k Vítěznému Davidovi (hudba Vittorio Rieti) a 1949 k Simonu Bolivarovi (text Jules Supervielle, hudba Darius Milhaud). 1939 scénický obraz k Naissance d'une Cité (Zrození města) od Jeana Richarda Blocha, hudba Arthura Honeggera a Daria Milhauda (Velodrome

d'Hiver, Paříž). 1952 Leonardo da Vinci (hudba Maurice Jarre) pro soubor Ballet Janine Charrat, Slavností hry v Amboise. Dokumentace: Hélène Parmelin, Cinq Peintres et le Théâtre, Decors et Costumes du Léger, Coutaud, Gischia, Labisse, Pignon. Paříž 1956.

Marceau, Marcel

(pseud. Marcela Mangela), narozen 22. 3. 1923 ve Štrasburku. Roku 1943 začíná vyučovat divadlu v útulku pro dětské uprchlíky. Seznamuje se tam s Elianou Guyonovou, s níž téhož roku vstupuje do herecké školy Charlese Dullina. Učitel: Etienne Decroux.

1946 hrál v prvních rolích, mj. Harlekýna v mimodramatu Baptiste. Ve společnosti Compagnie Madeleine Renaud–Jean Louis Barrault hrál rovněž malé úlohy v Hamletovi a v Procesu. 1947 prováděl první studie s Bipem v pařížském Théâtre de Poche. 1948 vytvořil své první mimodrama Je suis mort avant l'aube (Zemřel jsem před úsvitem). 1949 založil vlastní skupinu. (Mimodramata Smetiště a Krysař hammelnský). 1951 uvedl své nejslavnější mimodrama: Plášť (podle Gogola), Morianu a Galvina. 1952: Pierot z Montmartru a Souboj ve tmě. 1953: Tři paruky, Večer na Funambules. 1956: Paráda v modrém a černém, Vlk ze Tsu-Ku-Mi, Zastavárna, 14. červenec. Zájezdy ho vedly do celého světa a stal se tak nejslavnějším zástupcem čistého mimického stylu. Dokumentace: Marcel Marceau/Herbert Ihering: Světové umění pantomimy. Rozhovor. Berlín (NDR) 1956.

Marinetti, Emilio Filippo Tommaso

narozen 22. 12. 1876 v Alexandrii (Egypt), zemřel 2. 12. 1944 v Bellagiu (Como).

Sarah Bernardová přednášela na jednom ze svých Pondělních večerů jednou básně dvacetiletého Marinettiho, který tenkrát studoval na Sorbonně. Jeden z prvních svazků jeho básní se jmenoval Destruction, Paříž 1904, první známá divadelní hra měla název Le Roi Bombance (Král Hodokvas), Paříž, 1909.

1905 založil v Miláně časopis Poesia. Období futurismu je nutno zařadit do let 1909–24, doba do 1931 přináší sice ještě některé nové manifesty, ale žádné nové

myšlenky. 1914 a 1919 je Marinetti dvakrát odsouzen pro ohrožení státní bezpečnosti a seznamuje se ve vězení s Mussolinim. Tak dochází k někdy těsnému, někdy volnějšímu sepětí s fašismem: Futurismus a fašismus (Foligno, 1924). Marinetti uveřejnil přes dvacet literárních děl a dvanáct manifestů. Jeho nejznámějšími divadelními hrami jsou: Il Tamburo di Fuoco (Ohnivý buben, 1922 světová premiéra v pražském Národním divadle), I Prigonieri e l'amore (Vězňové a láska), provedeno společností Picasso-Ferrari a Národním divadlem v Sofii. Vulcano, drama v 8 syntézách (světová premiéra skupinou Compagnia Pirandello, 1927), Cocktail, balet, hudba Silvio Mix (světová premiéra v divadle Théâtre de la Pantomime Futuriste, Paříž 1928), Elettricità Sessuale (Sexuální elektřina) 1924, L'Oceano del Cuore (Oceán srdce), 1927, Simultanina, 1931.

Mejerchold, Vsevolod

narozen 1874 v Penze, zemřel 1940. 1898–1902 hercem Moskevského uměleckého divadla vedeného Stanislavským a Němirovičem-Dančenkem, z jejichž školy vyšel. Hrál mj. Trepleva v Čechovově Rackovi.

1902 založil Tovaryšstvo nového dramatu a cestoval se svou vlastní skupinou po venkově. 1904–05 povolal ho Stanislavskij nazpět do MCHT a zařídil pro něho Studio v Povarské ulici jako experimentální divadelní scénu. Tam inscenoval mj. Maeterlinckovu Tintagilovu smrt, Hauptmannova Trundu a Lajdu aj. 1906–07 byl režisérem divadla V. F. Komissarževské v Moskvě. 1907–13 publikoval své názory na divadlo v mnoha časopiseckých článcích, které vyšly souborně roku 1913 v Petrohradu pod názvem O divadle. (Nakl. Prosvěščenije.) 1908–16 režíroval Mejerchold v rozličných divadlech, mj. v Alexandrinském divadle v Petrohradu. Překládal do ruštiny díla Wedekindova, Schnitzlerova, Hauptmannova. 1919 se stal vedoucím davových slavností a Vysoké školy režisérského a divadelního mistrovství. 1920–38 Státní Mejercholdovo divadlo v Moskvě. Inscenace prvních let, při nichž se vyvinul Mejercholdův styl: Země naruby, Trust D. E. se scénami Kellermannova Tunelu, Kaiserův Plyn, Crommelynckův Velkolepý paroháč, Gogolův Revizor. Dokumentace: A. Brjukson: Mejercholdovo divadlo, Moskva 1925; TIM, Listy Mejercholdova divadla 1926–27; A. Gvozděv: Mejercholdovo divadlo 1920–26. Leningrad 1928; Zahraniční zájezd Státního Mejercholdova

divadla, Berlín 1930. 1937 upadl Mejercholdův „formalistický styl" v nemilost, jeho divadlo bylo 1938 zavřeno, on sám zatčen a obžalován. Od roku 1939 je pohřešován, jako pravděpodobné datum smrti se uvádí 1940. V současné době se v Moskvě připravuje vydání obsáhlé pozůstalosti.

Moholy-Nagy, László

narozen 20. 7. 1895 v Bacsborodu/Borsod, zemřel 24. 11. 1946 v Chicagu. Malíř, konstruktér, fotograf, typograf, scénický výtvarník a režisér.

1923 byl povolán do výmarského Bauhausu. 1925 se podílel na vydání sborníku Bauhausu (Bauhausbuch Nr. 4 „Die Bühne im Bauhaus") zásadním článkem. 1928 byl autorem dvou scénických výprav: Hoffmannovy povídky v Berlínské státní opeře a Kupec berlínský (W. Mehring) na Piscatorově divadle. Pro berlínskou Krollovu operu dělal výpravu Tam a zpět (hudba: P. Hindemith), 1930 a Madame Butterfly, 1931. Jako osmá publikace Bauhausu vyšlo jeho dílo Malířství, fotografie, film a jako čtrnáctá publikace Od materiálu k architektuře, Mnichov 1929. 1937–46 vedl v Chicagu New Bauhaus.

Piscator, Erwin

narozen 17. 12. 1893 v Ulmu (Kreis Wetzlar). Mládí v Marburgu. Vzdělání v Mnichově, studium u prof. A. Kutschera.

1914 hercem mnichovského Dvorního divadla. 1914–18 sloužil v domobraně. Lyrika v časopise Aktion. Dada v Berlíně s Georgem Groszem, Johnem Heartfieldem, Wielandem Herzfeldem, Rudolfem Schlichterem. 1919/1920 Das Tribunal v Königsbergu. 1921–22 Proletářské divadlo v Berlíně. 1923 ředitelem berlínského Central-Theater, společně s H. J. Rehfischem. 1924 incenace Vlajek Alfonse Paqueta v divadle Freie Volksbühne. 1926 inscenace Schillerových Loupežníků v berlínském Státním divadle (Jessner). 1927 Piscatorovo divadlo na Nollendorfském náměstí, Berlín. Inscenace Hopla, žijeme! Ernsta Tollera a Rasputina A. Tolstého. 1928 Osudy dobrého vojáka

Švejka podle Haška; Laniova Konjunktura. 1929 Kupec berlínský Waltra Mehringa (scéna: Moholy-Nagy). 1930/31 ve Wallnerově divadle: „§ 218" od Credého; Císařův kuli od Pliviera; Kormidlo nalevo Billa-Bělocerkovského; Taj Jang se probouzí Friedricha Wolfa. 1932–36 v Sovětském svazu. Práce na filmech: Vzpoura rybářů (podle novely Anny Seghersové). Kopie v Paříži a v Bruselu. 1936–38 Paříž: spolupráce s Alfredem Neumannem na Vojně a míru (jevištní úprava). 1938–51 New York, ředitelem Dramatic Workshop (Dramatické dílny) na New School for Social Research. Praktický výcvik herců, techniky a autorské výchovy dramatiků. Přes tisíc žáků, mj. Marion Brando a Tennessee Williams. Přes sto inscenací, mj. Král Lear, Moudrý Nathan, Vojna a mír. 1951 návrat do Německa. Pohostinské inscenace doma i v cizině. 1952 v Marburgu: Moudrý Nathan Lessingův; Büchnerova Dantonova smrt a Leonce a Lena. 1953 v Haagu: Androkles a lev od Shawa; ve Frankfurtu Sartrovo V soukolí. 1954 v Mannheimu: Čarodějky ze Salemu A. Millera; v Haagu: Caesar a Kleopatra od Shawa. 1955 v Berlíně: Vojna a mír od Piscatora, Neumanna, Prüfera a Faulknerovo Rekviem za jeptišku. 1956 v Berlíně: Dantonova smrt od Büchnera. 1957 v Mannheimu: Schillerovi Loupežníci; v Hamburku: Strindbergův Tanec smrti; v Berlíně: Tři aktovky od Tolstého a Čechova. 1959 v Essenu: Smutek sluší Elektře od O'Neilla; ve Stuttgartu: Weisenbornova Götingenská kantáta; v Mannheimu Vilém Tell; v Bochumu: Plyn I/II od Kaisera. 1959 v Hamburku: Kaiserovo Vedle sebe; v Mannheimu: Biedermann a žháři od Frische; v Mnichově: Schillerův Don Carlos. Dále reprízy těchto inscenací v městech Marburg, Mannheim, Göteborg, Tübingen, Darmstadt, Krefeld, Uppsala, Essen. Nyní pracuje Piscator na filmu Živá mrtvola podle Tolstého (pro Ufu). – Publikace: Politické divadlo, Berlín 1929. Články v časopisech a programech, mj. Objective Acting (Objektivní herectví) v časopise Actors and Acting, New York 1949. The Adaptation of the Novel to the Stage (Jevištní adaptace románu) v časopise Le Théâtre dans le monde, Brusel 1956, sv. 5, č. 4.

Polieri, Jacques

narozen 22. 3. 1928 v Toulouse; žije v Paříži.

Po prvních inscenacích uveřejňuje 1955 svůj první inscenační program: Kaleidoskopické divadlo (La Revue Théâtrale, roč. IX, č. 30, str. 23). Roku 1956 Partitura pro ne-

figurativní divadlo (La Revue Théâtrale, roč. X, č. 32, str. 25–30; č. 33, str. 53–58). Roku 1957 Gamme de sept (Škála sedmi). Roku 1958 Architecture et Scénographie v Aujourd'hui, zvláštní číslo Spectacles, roč. II, č. 17; obsáhlá dokumentace o „padesáti letech divadelního bádání" (50 ans de Recherches dans le Spectacle), kterou Polieri sbíral a vydal.

Inscenace: 1955 Spectacle Tardieu (Podívaná Tardieu) a Spectacle Ionesco (Podívaná Ionesco) v Théâtre de la Huchette, Paříž, a La Marché des Jongleurs (Trh kejklířů) od Isidora Isou, v Théâtre de Poche. 1956–57 řídil Festival de l'Avantgarde v Marseille a v Nantes. 1958 uspořádal novou Podívanou Tardieu (Théâtre de l'Alliance Française), kde měla mj. světovou premiéru Abeceda našeho života. Scénografie používala projekcí Serge Poliakoffa, Hanse Hartunga, Vieiry da Silvy a filmů Hy Hirsche; jako hudby se používalo symfonických skladeb Antona von Weberna.

Prampolini, Enrico

narozen 20. 4. 1894 v Modeně, zemřel 17. 6. 1956 v Římě.

Stal se jako osmnáctiletý student umělecké školy futuristou a věnoval se jako malíř scénickému výtvarnictví a publikování futuristických divadelních myšlenek.

1913 Manifesto della Cromofonia o barvách, zvucích, hřmotech a vůních jako složkách jevištní symfonie. 1915 Manifesto della Scenografia Futurista a další manifesty věnované futuristické pantomimě, loutkám aj. 1916–1925 vydával futuristický časopis Noi (My), kde vyšel 1924 jeho Manifesto dell'Atmosfera Scenica Futurista a Divadlo revoluce. 1919 inscenace na římském Teatro delle Marionette a na Teatro dei Piccoli, společně s Fortunatem Deperem a Antoniem Ricciardim. 1920–28 futuristické výpravy v Římě, Paříži a Praze. 1923 mj. La Psicologia di Macchine (Psychologie strojů), futuristický balet Silvia Mixe v milánském Teatro Odeon. 1927–28 založeno v Paříži divadlo futuristické pantomimy, kde byl mj. autorem výpravy ke Casavolově Marchand de Coeurs a k baletu Cocktail F. T. Marinettiho, s hudbou Silvia Mixe. 1927 Vulcani F. T. Marinettiho, Compagnia Pirandello. 1940 vydal Prampolini k milánskému Triennale sborník dokumentů Scenotechnica. 1941 výprava k baletu na hudbu I. Stravinského Liška (Le Renard), na Uměleckém divadle v Římě. 1949 výprava ke Kafkově Procesu na Universitním divadle, Řím. 1950 Lineamenti di Scenografia Italiana, Řím.

Jako malíř patřil Prampolini k různým skupinám, mj. Abstraction-Création v Paříži a vydal druhou řadu Ozenfantova Esprit Nouveau.

Schawinski, Xanti

narozen 1904 v Basileji (Švýcarsko), žije v USA.

1924 žákem výmarského Bauhausu. 1925–36 vyvíjel Spektodrama. Na Bauhausu v Dessau se podílel na práci pokusné scény, přátelství s Oskarem Schlemmerem. Kurs jevištního ztvárnění, jehož se zúčastnili mj. Max Bill, Lux Feininger, Roman Clemens. 1926 divadelním malířem Městského divadla ve Zwickau (Sasko). 1928–36 prováděl jako malíř a návrhář různé zakázky pro průmyslové a státní instituce v Itálii, Francii, USA. 1936 povolán Josefem Albersem na Blackmountain College (USA). 1936–38 tři provedení spektodramat na Blackmountain College. 1937 provedeno spektodrama Time, Life, Illusion (Hra, život, iluze) v divadle Playhouse-on-Hill, Cummington, Massachussets. 1943 přednášky, semináře, jevištní studie spektodramatu na New York City College. 1950 na New York City University a na Bennington College, Vermont. Další provedení a ukázky při International Designer Conference v Aspenu, Colorado, v klubu The 8th Street Club, New York City a na universitě v Syracuse, N. Y. Jako malíř vystavoval nejprve 1924 s Mladými malíři (Junge Maler) Bauhausu, v dalších letech v mnoha městech Evropy, Severní a Jižní Ameriky. Jeho Taneční obrazy byly senzací v New Yorku 1958.

Schlemmer, Oskar

narozen 4. 9. 1888 ve Stuttgartě, zemřel 13. 4. 1943 v Baden-Badenu.

Jako malíř a sochař zabýval se již 1911 plánem na balet, který koncipoval 1915 jako Triadický balet a který v dalších letech vyvíjel a provedl na Bauhausu. Světová premiéra se konala na malé scéně stuttgartského Zemského divadla 1922. Znovu provedeno v Národním divadle ve Výmaru 1923 a na hudebních slavnostech v Donaueschingen s hudbou pro mechanické varhany, kterou pro tento balet dodatečně napsal

Paul Hindemith. Části Triadického baletu byly přejaty do Velké frankfurtské Mostní revue 1925 a do revue berlínského divadla Metropoltheater. 1928 se balet předváděl na kongresu tanečníků v Essenu a 1932 na mezinárodním kongresu tanečníků v Paříži.

Divadelní činnost Oskara Schlemmera se projevovala v mnohých inscenacích a výpravách 1921–28. 1919 Nuschi-Nuschi (Franz Blei) a Vrah, naděje žen (Mörder, Hoffnung der Frauen) podle Kokoschky; obě díla zhudebněná Paulem Hindemithem se hrála v Drážďanském Albertově divadle. 1923 Car odpadlík (Der abtrünnige Zar) na text Carla Hauptmanna, Volksbühne Berlín 1923. 1925 Don Juan a Faust (Grabbe) na Národním divadle ve Výmaru. 1930 Šťastná ruka (Schönberg) v berlínské Krollově opeře. Dokumentace: Die Bühne im Bauhaus (Divadlo v Bauhausu), Bauhausbuch Nr. 4, Mnichov 1925. Oskar Schlemmer, dopisy a deníky (O. S., Briefe und Tagebücher), vydané Tut Schlemmerovou, Mnichov 1958.

Schreyer, Lothar

narozen 19. 8. 1886 v Blasewitz u Drážďan, žije v Hamburku.

1911–18 dramaturgem Německé činohry v Hamburku. 1918 vedoucím skupiny Sturm-Bühne. 1919–21 Kampfbühne, Hamburk. Provedení: Luční nevěsta (Die Heidebraut) a Síly (Kräfte) Augusta Stramma; Hölderlinova Empedoklova smrt; Vánoční hra (podle textu z roku 1589); Hřích (Sünde) Herwarta Waldena; Dítě umírá (Kindsterben), Muž (Mann), Ukřižování (Kreuzigung) Lothara Schreyera. Každému provedení předcházelo asi sto zkoušek. Mnoho masek bylo vysokých až tři metry. 1920 hostovala herecká společnost Lothara Schreyera v Komorním divadle Německého divadla v Berlíně hrou Muž. 1921–23 předním mistrem v Bauhausu. 1924–27 spoluvedoucím školy Wegschule v Berlíně a Drážďanech. Dokumentace: Expresionistické divadlo (Das expressionistische Theater), Hamburk 1948; Mé vzpomínky na Sturm a Bauhaus, Mnichov 1956.

Schwitters, Kurt

narozen 20. 6. 1887 v Hannoveru, zemřel 8. 1. 1948 v Londýně.

Jeden z nejpodnětnějších a nejdůslednějších novátorů v oblasti výtvarného umění (koláže, merz-sloupy, typografické útvary) a básnictví (Anna Blumová, Merz, Prasonáta).

Uveřejňoval 1919–24 v časopise Der Sturm básně, kresby, provolání a kritiky. Jeho Provolání k Merz-divadlu vyšlo v listech Sturmbühne, 8. řada 1918. Jako dodatek a humornou „scénickou frašku" podle svých myšlenek napsal (společně s Franzem Rohanem) Ze světa Merzu (Aus der Welt des Merz), Sturm, 1919–20. 1923–31 vydával časopis Merz, z něhož vyšlo čtyřiadvacet sešitů. Spolupracovníci: Hans Arp, El Lissitzkij, Moholy-Nagy, Theo van Doesburg aj. Jeho Hlásková sonáta (zvaná rovněž Prasonáta nebo Sonáta v prahláskách) byla věcí, kterou Schwitters sám vzorně předváděl.

Tairov, Alexander

(pseudonym Alexandra Kornfelda), narozen 6. 7. 1885 v Romném u Poltavy, zemřel v prosinci 1950 v Moskvě.

Žákem Stanislavského do 1907. 1907–08 režisérem a hercem kočovného divadla. 1912 v Petrohradu; odchod z divadla. 1913 nově začíná na Mardžanovově Svobodném divadle v Moskvě; inscenace pantomimy Závoj Colombinin a Žlutá bluza, hra podle japonské předlohy. 1914 založení Komorního divadla v Moskvě. Inscenace: 1914 Kalidása: Šakuntála. 1915 Goldoniho Vějíř (výprava Natalie Gončarovové); Beaumarchaisova Figarova svatba. 1916 Kaminského Thamyra Kitharedes (výprava: Alexandra Exterová). 1917 Wildeova Salome (výprava: A. Exterová); Král Harlekýn (comedia dell'arte); Krabice hraček Claudea Debussyho. 1918 Výměna Paula Claudela. 1919 Scribeova Adrienna Lecouvreurová. 1920 Claudelovo Zvěstování Panny Marie (výprava Alexander Věsnin); Princezna Brambilla podle E. T. A. Hoffmanna, (výprava: Jurij Jakulov). 1921 Racinova Faidra (výprava: A. Věsnin); Shakespearův Romeo a Julie (výprava A. Exterová); 1922 Signor Fornika podle E. T. A. Hoffmanna;

opereta Giroflé-Giroflà (výprava: Jurij Jakulov); 1923 Kamarád Čtvrtek podle G. K. Chestertona (výprava A. Věsnin). Dokumentace: Režisérovy zápisky (psány 1915–19, vydány Moskva 1921; německé vydání: Postupim 1923. – J. Tugendhold: Alexandra Exterová, Berlín 1922. – J. Apuškin: Kamernyj teatr, Moskva 1927.

Vachtangov, Jevgenij

narozen 1883, zemřel 1922. Náležel k Moskevskému uměleckému divadlu jako žák Stanislavského a asistent režie.

1911 vzorná inscenace Modrého ptáka v pařížském Théâtre Réjane (společně se Suleržickým); 1918 vede studio Habima; inscenace Ha Dybuka (Duch) od Rappoporta (Šaloma An-Skiho). Další inscenace 1920–22: Strindbergův Erik XIV. a Gozziho Princezna Turandot. Jeho Zápisky, dopisy a články vyšly souborně 1939 v Moskvě.

Walden, Herwart

(pseudonym Georga Lewina) narozen 16. 9. 1878 v Berlíně; od 1942 pohřešován v Moskvě.

1909/10 vydával časopis Theater v Berlíně; 1910–28 časopis Der Sturm. Jako hudebník komponoval písně na texty Arno Holze, Else Lasker-Schülerové, Augusta Stramma aj., jako básník napsal devět divadelních her: Žena, První láska, Oba, Hřích, Víra, Poslední láska, Dítě, Pud, Lidé. 1918 založil společně s Lotharem Schreyerem a Rudolfem Blümnerem Sturm-Bühne. Dokumentace: Expresionismus, Berlín 1918.

Wauer, William

narozen 26. 10. 1866 v Oberwiesenthalu (Sasko); žije v Berlíně.

Od 1905 se podílel na plánech divadelní reformy: Místo umění (Der Kunst eine

Gasse), kritické poznámky k divadelní reformě, Berlín 1906; Umění v divadle (Die Kunst im Theater), Berlín 1908; Divadlo jako umělecké dílo (Das Theater als Kunstwerk), Berlín 1914. 1909 vydal Zprávy společnosti scénického umění (Mitteilungen der Gesselschaft für Bühnenkunst). Pracoval jako režisér na Německém divadle v Berlíně a na mnoha jiných divadlech, provedl 1920 v drážďanském Albertově divadle svou pantomimu Čtyři mrtví Fiamettini (Die vier Toten der Fiametta) s hudbou Herwartha Waldena. Ve dvacátých letech působil jako režisér němého filmu a inscenoval hry pro Alberta Bassermanna. Wauer působil v okruhu Bouře rovněž jako sochař a malíř a uspořádal několik svých výstav.

Bibliografie knih, které informují o moderním divadle:

Ruské divadlo:
Josef Gregor–René Fülöp-Miller: Das Russische Theater, Wien 1927.
Artur Holitscher: Das Theater im revolutionären Russland, Berlin 1928.
Ernst Toller: Das Moskauer jüdische akademische Theater, Berlin 1928.
Huntly Carter: The New Spirit in the Russian Theatre, London 1929.
Nina Gourfinkel: Le Théâtre Russe Contemporain, Paris 1931.

Futuristické divadlo:
Vittoria Orazi: Il Teatro del Colore del Futurista Ricciardi, Roma 1921.
A. G. Bragaglia–S. A. Luciani–F. Casavola: Le Sintesi Visive.
A. G. Bragaglia: La Maschera Mobile, Foligno 1926.
A. Martini: Il Tetiteatro, Milano 1924.
A. Kodíček: Il teatro Moderno della Czekoslavia, Milano 1923.
V. Huszar: Le Théâtre Plastique-Mécanique Hollandais, Paris–Leiden 1924.

Francouzské divadlo:
Gaston Baty: Le Masque et l'Encensoir, Paris 1926.
Jacques Copeau: Souvenirs du Vieux Colombier, Paris 1931.
Léon Moussinac: Tendances Nouvelles du Théâtre, Paris 1931.
Les Ballets Suédois dans l'Art Contemporain, Paris 1931.

Německé divadlo:
Georg Fuchs: Die Schaubühne der Zukunft, Berlin 1905.
Georg Fuchs: Die Revolution des Theatres, München 1909.
Georg Fuchs: Die Sezession in der dramatischen Kunst, München 1911.
W. Widmann: Theater und Revolution, Berlin 1920.
B. Filser: Das Theater der Zukunft, Augsburg 1921.

O. Fischl: Das moderne Bühnenbild, Berlin 1923.
A. Laszlo: Die Farblichtmusik, Leipzig 1925.
B. Ziege: Leopold Jessner und seine Zeit, Berlin 1928.

Angloamerické divadlo:
Sheldon Cheney: Modern Art and the Theatre, London 1921.
Sheldon Cheney: The Art Theatre, New York 1925.
Kenneth Macgowan: The Theatre of To-morrow, New York 1923.
Kenneth Macgowan: The Living Stage, New York 1955.
Fuerst-Hume: XXth Century Stage Decoration, New York 1928.
Th. Kommissarjewsky–Lee Simonson: Settings and Costumes of the Modern Stage, London 1933–34.
Robert Edmond Jones: The Dramatic Imagination, New York 1941.
Lee Simonson: The Art of Scenic Design, New York 1950.

Nejnovější pokusy:
Le Décor du Théâtre dans le Monde depuis 1935, Bruxelles 1956.
Das Kunstwerk, eine Zeitschrift für alle Gebiete der bildenden Kunst, Baden-Baden, Sonderheft Bühnenkunst, Jg. 7, Nr. 1, 1953, Sonderheft Ballett und Bildende Kunst, Jg. 12, Nr. 8, 1959.
W. H. Romstöck: Die antinaturalistische Bewegung in der Szenengestaltung des europäischen Theaters zwischen 1890 und 1930. Dissertation. München 1954.
Horst Richter: El Lissitzky – Sieg über die Sonne. Zur Kunst des Konstruktivismus. Köln 1958.
Marianna Mildenberger: Die Anwendung von Projektion und Film als Mittel szenischer Gestaltung. Dissertation. Köln 1958.

Chronologický přehled

1895	Appia: Inscenace wagnerovského dramatu, Paříž.
1896	Jarry: O zbytečnosti divadla v divadle a Ubu králem.
1898	Stanislavskij: Umělecké divadlo, Moskva.
1899	Appia: Hudba a inscenace, Mnichov.
1900	Behrens: Slavnosti života a umění, Darmstadt.
1902—16	Mejercholdovy pokusy se stylizovaným divadlem.
1900—03	Craigovy londýnské inscenace.
1903	Appiova první inscenace v Paříži.
1905	Craig: Umění divadla, Londýn, Berlín.
1907—14	Jevrejnovovo Starodávné divadlo v Petrohradě.
1908—09	Umělecké divadlo v Mnichově.
1909	Appia: Rytmické prostory, Ženeva.
1909	Ruská sezóna: Ruské balety Sergeje Djagileva.
1909—24	Futuristické divadelní manifesty, Milán, Paříž, Londýn.
1909—29	The Mask, Florencie.
1911	Craig: O divadelním umění, Londýn. W. B. Yeats: Hra pro Irské divadlo, Dublin, s Craigovými zástěnami (screens).
1912	Kandinsky: O scénické kompozici a Žlutý zvuk.
1913	Škola Gordona Craiga, Arena Goldoni, Florencie. Craig: Za novým divadlem, Londýn.
1913	První Mezinárodní výstavy divadelního umění ve Varšavě, Mannheimu a Curychu (1914).
1914	Tairov: Komorní divadlo, Moskva.
1915—19	Tairov: Režisérovy zápisky.
1915—27	Manifesty a jevištní experimenty Prampoliniho.
1917	Picasso: Paráda; Depero: Strojový balet.
1917	Kokoschkova dramata v Drážďanech a v curyšské galerii Dada.
1918	Sturm-Bühne v Berlíně.
1918	Schwitters: Provolání k Merz-divadlu (Merzbühne).
1919	Zahájení experimentů v divadelní laboratoři Art et Action v Paříži.

1919 Skrjabinův optofonický koncert v Moskvě.
1919 Tautova Architektonická podívaná.
1919—20 El Lissitzkij: Vítězství slunce, Moskva.
1919 Anněnkovova abstraktní inscenace v Petrohradě.
1920—38 Mejercholdovo divadlo v Moskvě.
1920 Futuristické divadelní experimenty v římských divadlech Teatro del Colore a Teatro dei Piccoli.
1921 Začátky funkcionalistického divadla ve Výmaru.
1921—22 Vachtangovovy nejdůležitější inscenace v Moskvě.
1922 Mezinárodní divadelní výstava v Amsterdamu.
1922 Schlemmer: Triadický balet, Stuttgart.
1922 Léger: Skating Rink, Paříž.
1923 Kieslerovo první prostorové divadlo ve Vídni.
1923 Schlemmer: Figurální kabinet; Schmidt: Mechanický balet; Schwerdtfeger a Hirschfeld-Mack: Reflektorické hry světel, Kandinsky: O abstraktní jevištní syntéze.
1923 Decroux zahajuje svá mimická cvičení v Ecole du Vieux Colombier.
1924 Pařížské večery s výpravami Picassovými, Braqueovými aj.; Švédský balet v Paříži se scénou Légerovou a Picabiovou.
1924 Hudební a divadelní slavnosti města Vídně s Kieslerovou výstavou mezinárodní divadelní techniky.
1925 Schlemmer a Moholy-Nagy: Divadlo v Bauhausu.
1925—27 Piscatorovy divadelní experimenty v Berlíně.
1926—27 Gropius: Návrh totálního divadla pro Piscatora.
Kiesler: Návrh dvojitého divadla pro Brooklyn.
1926—29 Artaud: Théâtre Alfred Jarry v Paříži.
1927 Divadelní výstava v Magdeburku.
1927 Založení Krollovy opery v Berlíně.
1928 Decroux vytváří v Paříži svou první skupinu mimického herectví.
Kandinsky: Jevištní kompozice k Obrázkům z výstavy (Musorgskij) v Dessau.
1931 Decroux—Barrault: Primitivní život v Paříži.
1932 Artaud: Manifest Divadla ukrutnosti, Paříž.
1935 Artaud: Cenci; Barrault: Kolem matky, Paříž.
1937 Barrault: Numancie; Itkine: Spoutaný Ubu (Jarry), Paříž.
1937 Art et Action na Světové výstavě v Paříži.
1939 Barrault: Hlad (podle Hamsuna).
1941 Decrouxova mimická škola v Paříži.

1947 Marceau: První studie věnované Bipovi a stylové cviky v Paříži.
1951 Marceau: Plášť.
1952 Divadelní festival v Amboise.
1956—57 Festival avantgardy v Marseille.

Poznámka: Nejsou zde uvedeny mnohé experimenty a pokusy literární avantgardy v Paříži (jejichž přehled přináší mj. Théâtre populaire, Revue bimestrielle d'information sur le Théâtre, Paříž 1956, č. 18, str. 4–8), dále experimenty německého divadla poválečného, divadla amerického, divadel universitních atd. Tato kniha je především pohledem na začátky a kořeny nových možností divadla a jejich utříděním.

Překladatelova poznámka

V názvech u nás známých dramatických děl se překlad opírá převážně o vžité názvy. Jinak slouží překlady titulů v textu především čtenářově orientaci a nekladou si vždy nárok na absolutní přesnost, neboť ne všechny Pörtnerovy údaje bylo vždy možné bezpečně ověřit.

Poznámky a pramenné údaje

1. Appia, Art is an Attitude. Předmluva ke knize: Fuerst-Hume: XXth Century Stage Decoration, Londýn 1928, str. XIV
2. Appia, L'Oeuvre d'Art Vivant, Ženeva—Paříž, 1921, str. 51
3. Appia, Die Musik und die Inszenierung, Mnichov 1899, str. 54
4. Tamtéž, str. 65
5. Tamtéž, str. 96
6. Tamtéž, str. 96
7. Tamtéž, str. 82
8. Tamtéž, str. 93
9. Tamtéž, str. 83
10. Tamtéž, str. 56
11. Tamtéž, str. 27
12. L'Oeuvre d'Art Vivant, viz výše, str. 69—70
13. Tamtéž, str. 44
14. Tamtéž, str. 42
15. Tamtéž, str. 42
16. Craig, Die Kunst des Theaters, Berlín 1905, str. 12
17. Tamtéž, str. 13
18. Paul Fechter, Das europäische Drama, díl II. Mannheim 1957, str. 421
19. The Mask, roč. VII, 1915, číslo 2, str. 139
20. Tamtéž, roč. V, 1912, číslo 2, str. 104
21. Tamtéž, roč. I, 1908, číslo 1, str. 3—15
22. Tamtéž, roč. V, 1912, číslo 2, str. 98
23. Tamtéž roč. V, 1913, číslo 5, str. 289—292
24. Z prvního futuristického manifestu, který vyšel v listu Le Figaro, Paříž, 20. 2. 1909
25. The Mask, roč. V, číslo 3, str. 228
26. Manifeste des Auteurs dramatiques futuristes v časopise Poesia, Milán, s datem 22. 4. 1911
27. Il Teatro di Varietà, otištěno v Daily Mail 21. 11. 1913
28. Il Teatro Sintetico Futurista, manifest z 11. 5. 1919
29. Le Théâtre de la Surprise, otištěno v Il Futurismo, Milán 11. 2. 1922
30. Nina Gourfinkelová, Stanislavskij, Paříž 1955, str. 139
31. Théâtre Populaire Revue bimestrielle d'Information sur le Théâtre, red. Robert Voisin, Paříž 1. 11. 1956, číslo 21
32. N. Ewreinow, Le Théâtre dans la Vie, Paříž 1931
33. A. Tairov, Das entfesselte Theater, Postupim 1923, str. 6—7, 16—17

Materiál k Tairovovi byl prověřován podle citovaného německého vydání,

zároveň podle ruského originálu z roku 1921 a českého vydání: Osvobozené divadlo, Praha 1927. Znění, zde uveřejněné, bylo ještě konzultováno s doc. K. Martínkem a tam, kde existuje nové české vydání, citováno podle jeho překladu v knize: Moderní tvář divadla, Praha 1962. Na tomto místě bych chtěl za pomoc s. doc. Martínka při poradách o velmi obtížném Tairovově textu poděkovat. (Poznámka překladatele.)

34. Tamtéž, str. 22

35. Tamtéž, str. 24

36. Tamtéž, str. 33

37. Tamtéž, str. 37; viz Moderní tvář divadla, Praha 1962, str. 71

38. Tamtéž, str. 48; viz Moderní tvář divadla, Praha 1962, str. 83

39. Tamtéž, str. 48; viz Moderní tvář divadla, Praha 1962, str. 83

40. Tamtéž, str. 50; viz Moderní tvář divadla, Praha 1962, str. 85

41. Tamtéž, str. 56

42. Bernhard Diebold, Habima, Curych 1929, úvod

43. Jurij Jelagin, Die Zähmung der Künste, Stuttgart 1954, str. 32–33

P. Pörtner zde uvádí dvojí popis, který se v podstatě vztahuje k téže scéně. Vzhledem k tomu bylo zapotřebí provést zcela drobné úpravy s vědomím, že ani popis v další poznámce (Fechter) není zcela přesný. Jevištní dělnice — to jsou Zanniové hry, kteří porušují iluzi svými lazzi. (Poznámka překladatele.)

44. Paul Fechter, Das europäische Drama, viz výše, str. 426

45. Jurij Jelagin, Die Zähmung der Künste, viz výše, str. 34

46. **Jurij Anněnkov,** nar. 11. 7. 1890 v Petropavlovsku (Kamčatka), žije v Paříži. Malíř, scénický výtvarník a filmový výtvarník, psal články o divadle v různých ruských časopisech 1919—21. Le Théâtre Kaleidoscopique bylo znovu otištěno v časopise Pour l'Art, Lausanne—Paříž, roč. IX, číslo 46, str. 18

47. **El Lissitzkij** (Eliezer), nar. 10. 11. 1890 v Govu (Smolensk), zemřel 1941 v Moskvě, studoval 1909—14 na technice v Darmstadtu. založil 1919/20 s Malevičem „suprematismus", stal se profesorem Státní akademie umění v Moskvě, navštívil v letech 1921—24 Německo a sblížil se se skupinou kolem Thea van Doesburga (De Stijl) a Kurta Schwitterse. 1923—25 založil ve Švýcarsku uměleckou skupinu a časopis ABC a vydal 1925 společně s Hansem Arpem knihu Die Kunst-Ismen (Umělecké -ismy). Dokument zde otištěný je převzat z výstavního katalogu Das Problemtheater, Basilej 1931 (vydaného prof. C. Niessenem). Mapa s návrhy a figurínami k Vítězství slunce, která byla v Essenu (Folkwang-Museum), se za války ztratila.

48. Článek Petra Behrense Die Dekoration der Bühne v „průvodních slovech" k divadelní výstavě v Mannheimu 1913, str. 17

49. Hugo Ball, Das Münchner Künstlertheater, Phöbus, roč. I., číslo 2, str. 70—74 z roku 1914

50. Podrobná dokumentace ve spisech Oskara Kokoschky (Schriften 1907—55, vydáno v Mnichově 1956 Hansem Maria Winglerem, str. 448—479. K dílu Vrah, naděje žen (Mörder, Hoffnung der Frauen) napsal hudbu Paul Hindemith. Světovou premiéru 1921 inscenoval Oskar Schlemmer na Zemském divadle ve Stuttgartě. Sfinga a hastroš (Sfinx und Strohmann) se hrála v Curychu 1917 v galerii Dada. Inscenace a masky: Marcel Janco. Hráli: Emmy Henningsová, Hugo Ball, Tristan Tzara.

51. Alfred Kerr, Dramen-Expressionismus. Otištěno v časopise Die neue Rundschau, Berlín 1919, svazek 2, str. 1006—14

52. Viz rovněž: Paul Fechter, Das europäische Drama, Mannheim 1957, díl II, str. 434 nn.

53. Walter Hasenclever, Das Theater von morgen, Die Schaubühne, vyd. Siegfried Jacobsohn, Berlín 1916, roč. XII, str. 476—77

54. Die neue Bühne. Eine Forderung Vydal Hugo Zehder, Drážďany 1920 s příspěvky autorů: Ludwig Berger, Hermann Kasack, Friedrich Sieburg, Rudolf Leonhard, Berthold Viertel, Max Herrmann, Carlo Mierendorff, Robert Müller, Kurt Pinthus, Alfred Günther. S 16 ilustracemi, což jsou scénické návrhy a inscenace „expresionistického divadla", mimo jiné:

Hasenclever Syn (Der Sohn) v režii Richarda Weicherta a s výpravou Ludwiga Sieverta, Národní divadlo v Mannheimu.

Fritz von Unruh Pokolení (Ein Geschlecht). Režie Gustav Hartung, výprava August Babberger, Městská divadla Frankfurt nad Mohanem.

Paul Kornfeld Nebe a peklo (Himmel und Hölle). Režie Ludwig Berger, výprava Rudolf Bamberger.

Friedrich Wolf To jsi ty (Das bist Du). Režie Berthold Viertel, výprava Felixmüller, Státní divadlo v Drážďanech.

Georg Kaiser Plyn (Gas). Režie Paul Legband, výprava Karl Jakob Hirsch, Komorní scéna Německého divadla v Berlíně.

Ernst Toller Proměna (Die Wandlung). Režie Karlheinz Martin, výprava Robert Neppach, divadlo Tribüne, Charlottenburg.

Zde publikovaný citát Bertholda Viertela je z jeho příspěvku Vom Regisseur aus gesehen (Očima režiséra), str. 50.

55. Ludwig Marcuse, Das expressionistische Drama v měsíčníku Der neue Merkur. Vydavatel Efraim Frisch, Mnichov 1924, roč. VIII, str. 128.

56. „Die neue Bühne" viz výše, str. 83—85.

Kurt Pinthus, nar. 29. 4. 1886 v Erfurtu. Od roku 1912 přední kritik časopisu Expressionismus, jehož nejslavnější antologie Menschheitsdämmerung – Symphonie jüngster Dichtung (Soumrak lidstva — symfonie nejnovějšího básnictví) vyšla 1920. Znovu vydána pod názvem Ein Dokument des Expressionis-

mus v Rowohltově souboru Rowohlts Klassiker der Literatur, Hamburk 1959. Kurt Pinthus napsal již 1914 průkopnický článek „Versuch eines zukünftigen Dramas" (Pokus o drama budoucí), Schaubühne, viz výše, roč. X, číslo 14, str. 391, jeden z prvních manifestů expresionistického dramatu. V pozdějších letech se Kurt Pinthus věnoval především divadelní a filmové kritice (v časopise Das Tagebuch, vydávaném Stefanem Grossmannem, Berlín 1921 nn.). Dnes vyučuje Kurt Pinthus divadelní vědu na newyorské Columbia University.

57. Bernhard Diebold, Anarchie im Drama, Frankfurt nad Mohanem, 1921

Max Freyhan, Das Drama der Gegenwart, Berlín 192 aj.

Felix Emmel, Das extatische Theater, Prien/Chiemsee, 1924

58. Iwan Goll: Die Unsterblichen, zwei Possen (Nesmrtelní, dvě frašky). (Der dramatische Wille, sv. 5), Postupim 1920, str. 3. Předmluva: Nad-drama (Das Überdrama).

Iwan Goll, nar. 29. 3. 1891 v St. Dié (Francie), zemřel 14. 3. 1950 v Paříži. Kromě básní, románů a esejí francouzských a německých napsal tyto divadelní hry: Nesmrtelní (Die Unsterblichen), dvě nad-dramata, 1920. Lassalova smrt (Lassales Tod), drama 1921. Metuzalém, satirické drama, Postupim 1922 (ilustrace Georga Grosze). Augiášův chlév (Der Stall des Augias) tragédie, Berlín 1924. Royal Palace, opera s hudbou Kurta Weilla, Berlín 1928. Nový Orfeus (Der neue Orpheus), kantáta s hudbou Kurta Weilla, Berlín 1928. Faidra, opera s hudbou Marcela Mihaloviciho, Paříž 1951. Meluzína (Melusine), lyrické drama s hudbou Marcela Mihaloviciho, Paříž 1956.

59. Herwarth Walden, Die Sturmbühne v katalogu divadelní výstavy v Magdeburku 1927, str. 221

60. Herwart Walden, Die Sturmbühne, v katalogu Mezinárodní technické výstavy ve Vídni 1924

61. Lothar Schreyer, Das expressionistische Theater, Hamburk 1948, str. 173—174

62. William Wauer, Die Kunst im Theater, otištěno v Sturm-Bühne, Berlín 1918, 8. sešit

63. **Bruno Taut,** nar. 4. 5. 1880 v Königsbergu, zemřel 23. 12. 1938 v Istanbulu, architekt, přítel Paula Scheerbarta. Vydal 1918 manifest adresovaný všem architektům Ex Oriente Lux (vyšel v časopise Der Sturm). Citát je z Architektonické činohry Stavitel světa (Architekturschauspiel: Der Weltbaumeister), Hagen i. W., Folkwang Verlag, 1920

64. Wassily Kandinsky, Rückblicke, Berlín 1913, str. 9

65. Wassily Kandinsky, Über Bühnenkomposition, Der blaue Reiter, Mnichov 1912, str. 103

66. Wassily Kandinsky, Der gelbe Klang, tamtéž, str. 120

67. Wassily Kandinsky, Essays über

Kunst und Künstler vydané Maxem Billem, Stuttgart 1955, str. 111 nn.

68. Walter Gropius, úvod ke knize Bauhausbuch 1923, odstavec Bühne, — citováno podle Bauhaus 1918—1929, Stuttgart 1955, str. 28–29

69. K. Schwerdtfeger, Reflektorische Lichtspiele, otištěno v časopise Der Sturm, vyd. Herwarth Walden, Berlín 1924, roč. XV, str. 46 (zpráva za měsíc březen)

70. Oskar Schlemmer, Der theatralische Kostümtanz, Europa-Almanach 1925, Postupim 1925, str. 189—91

71. Oskar Schlemmer, Tänzerische Mathematik, Musikblätter des Anbruch, Vídeň 1926, roč. 1926, číslo 3/4, str. 123—25

72. Z projevu Erwina Piscatora na 32. kongresu divadelní techniky 28. 7. 1959 v Mannheimu: Technik — eine künstlerische Notwendigkeit des Theaters.

73. Erwin Piscator, Das politische Theater, Berlín 1929, str. 171. Popis Gropiusova návrhu na totální divadlo tamtéž, str. 125—27. Kniha vyšla slovensky: Erwin Piscator, Politické divadlo, SVKL Bratislava 1962 (překlad Jána Roznera). Pozn. překladatele.

74. Článek dr. Hanse Curjela – Frederick Kiesler, Schweizerische Zeitschrift für Bauen und Wohnen, Curych, číslo 11. Sešit Theaterbau 1951, str. 3

75. Alfred Jarry, De l'Inutilité de Théâtre au Théâtre zprvu otištěno v Mercure de France 1896, přetištěno v knize Ubu Enchaîné, Paříž 1938, str. 169—78, citát je ze str. 174

České vydání: Alfred Jarry: Ubu králem a jiné hry a prózy, Praha 1961, překlad Prokopa Voskovce. Srov. str. 222—225. (Pozn. překladatele.) Překladatel přihlížel k tomuto vydání a k jeho znění.

76. Egon Vietta, Antonin Artaud, časopis Antarès, roč. VII, 1959, číslo 2, str. 127

77. Antonin Artaud, Le Théâtre et son Double, Paříž 1938, oddíl VII. Le Théâtre de la Cruauté, str. 93

78. Tamtéž, Préface str. 13

79. Tamtéž, oddíl X, Lettres sur le Langage, str. 120

80. Tamtéž, oddíl VIII, Le Théâtre de la Cruauté (premier Manifeste), str. 100

81. Tamtéž, viz výše, str. 105

82. Tamtéž, oddíl XII, Un Athlétisme Affectif, str. 139

83. Tamtéž, oddíl XIII, Deux Notes, str. 152

84. Jean-Louis Barrault, Reflexions sur le Théâtre, Paříž 1949, str. 71

85. Tamtéž, str. 72

86. Tamtéž, str. 35

87. Tamtéž, str. 35—36

88. Marcel Marceau—Herbert Ihering, Die Weltkunst der Pantomime, Ein Gespäch, Berlín 1956, str. 15

89. Etienne Decroux, Pour le Pire et pour le Meilleur u Jeana Dorcyho, A la Rencontre de la Mime (Cahiers de la Danse et la Culture, Paříž 1958, str. 115—16).

90. Marcel Marceau, Die Weltkunst der Pantomime, str. 27

91. Tamtéž, str. 28

92. Tamtéž, str. 40

93. Tamtéž, str. 25—26

94. Marcel Marceau, Le Halo Poétique u Jeana Dorcyho, A la Rencontre de la Mime, viz výše, str. 138—40

95. Jacques Polieri, Pour une Nouvelle Dimension Scénique v Aujourd'hui Art et Architecture, Paříž 1958, roč. III, číslo 17, str. 61

96. Jacques Polieri, Le Théâtre Kaléidoscopique v La Revue Théâtrale, roč. 9, číslo 30, 1956, str. 23

97. Jacques Polieri, Gamme de Sept v Aujourd'hui, viz výše

98. Jean Tardieu, Kammertheater IV

Jean Tardieu, nar. 1. 11. 1903 v St. Germain-de-Joux (Ain). Théâtre de Chambre I, Paris 1955, Poémes à Jouer (Théâtre Paris 1960). Německé překlady Manfreda Fustena, Marlis a Paula Pörtnerových pod názvem Kammertheater I—IV v nakladatelství Theaterverlag H. R. Stauffacher, Curych. Knižní vydání Theaterstücke v nakladatelství Luchterhand-Verlag, Berlín 1960. Provedeno francouzsky: Qui est là, Théâtre du Foyer, Antverpy květen 1949. La Politesse inutile, Comp. Ari et Youri Demeure, Brusel 1950. Pod názvem Treize Pièces à Louer provedla Comp. Michel de Ré, Paříž, duben 1951 (Osvald et Zénaïde, Ce que parler vous dire, atd.). Pod názvem Mifigue, mi-raisin hrála Comp. Michel de Ré, Paříž, říjen 1951 (Faust et Yorik, Un Geste pour un autre, Conversation-Sinfonietta). Pod názvem Folie-douce provedla Comp. Michel de Ré, Paříž, listopad 1952 (Eux seuls le savent atd.).

Le Meuble — Comp. Jean Ber, 1954.

Spectacle Tardieu — Comp. Jocques Polieri, Théâtre de la Huchette, Paříž 1955 (La Serrure), Qui est là? La Politesse inutile, La Sonate et les trois Messieurs, Le Giuchet, La Société Apollon. (Hudba: Henri Sauguet.)

Spectacle Tardieu — Comp. Jacques Polieri, Festival de l'Avantgarde, Marseille et Nantes 1956/57

Spectacle Tardieu Comp. Jacques Polieri, Théâtre de l'Alliance Française, květen 1959 – L'ABC de nôtre Vie, atd. (viz u hesla Polieri).

Provedeno německy:

Der Schalter (Přepážka), Curych, Theater am Neumarkt, květen 1958, režie: Michael Och;

Die Sonate oder die drei Herren, Das Möbel, Faust und Yorick, Sie Allein wissen es (Sonáta neboli tři pánové, Nábytek, Faust a Yorick, Jen vy to víte), Městská divadla v Ulmu, říjen 1958

Herr Ich, Faust und Yorick, Der Schalter, Sie Allein wissen es, Osvald und Zénaide, Sprachstudien, Ball auf dem Schloss, Monologe (Pán Já, Faust a Yorick, Přepážka, Jen vy to víte, Osvald a Zenaida, Jazykové studie, Ples na zámku, Monology), Theater in der Josefstadt, Vídeň, prosinec 1958, režie Werner Kraut

Die Sonate, Das Möbel, Unnütze Höflichkeit, andere Völker andere Sitten (Sonáta, Nábytek, Zbytečná zdvořilost, jiný kraj jiný mrav), Městská divadla ve Frankfurtu nad Mohanem 1959, režie: Heinrich Koch

Sinfonietta, Sie allein wissen es, Kunstverein Apollo, Der Schalter (Symfonieta, Jen vy to víte, Umělecký spolek Apollo, Přepážka), Divadlo 53, Hamburk, režie: Alexander Krafft

99. Jean Tardieu, A Propos du Théâtre de Chambre v časopise Cahiers pour l'Art, Lausanne—Paříž, 1956, roč. 9, číslo 46, str. 19

100. Das Abenteuer Ionesco, Beiträge zum Theater von heute, Curych 1958, tam: Eugène Ionesco, Ganz einfache Gedanken über das Theater (Zcela prosté myšlenky o divadle), str. 43

Eugène Ionesco, nar. 16. 11. 1912 ve Slatině (Rumunsko), žije v Paříži.
Představení:

La Cantatrice chauve, Comp. Nicolas Bataille, Théâtre aux Noctambules

La Leçon Comp. Marcel-Cuvelier, Théâtre de la Poche, Paříž 20. 2. 1951 11. 5. 1950

Les Chaises, režie: Sylvain D'homme, Théâtre Lancry, 22. 4. 1952

Amédée ou comment s'en débarrasser, režie: Jean Marie Serreau, Théâtre de Babylone, Paříž 1954

Victimes du Devoir, Comp. Jacques Mauclair, Théâtre du Quartier Latin, únor 1953

Jacques ou la Soumission, „Le Tableau", režie: Robert Postec, Théâtre de la Huchette, Paříž 1955

L'Impromptu de l'Alma, režie: Maurice Jacquemont, Studio des Champs-Elysées, únor 1956

Le Nouveau Locataire. Světová premiéra 1955 ve Finsku, režie: Vivica Bandlerová, pak se hrálo v londýnském divadle Arts-Théâtre, 1956, režie: P. Hood

Tueur sans Gages. Světová premiéra německy na Zemském divadle v Darmstadtu 14. 4. 1958, režie: R. G. Sellner. Francouzská premiéra: Comp. Jean Marie Serrault, Théâtre Récamier, 1959

L'avenir est dans les Œufs, Světová premiéra německy, Theater am Dom, Kolín nad Rýnem, prosinec 1959

Les Rhinocéros (světová premiéra německy na Činoherním divadle v Düsseldorfu 31. 10. 1959, režie: K. H. Stroux, hudba: Enno Dugend)

Francouzská premiéra: Les Rhinocéros, Théâtre de France, Paříž leden 1960

Další německé provedení mj. na Zemském divadle v Darmstadtu (Oběti povinnosti, Vyučovací hodina, 1957; Jakub neboli podrobení, 1959; režie: G. R. Sellner)

Zemské divadlo v Hannoveru (Nový nájemník, 1957), Württemberské státní divadlo ve Stuttgartě (Obraz, režie: Dieter Haugk), divadlo Tribüne, Berlín (Židle, 1957, režie: Hermann Herrey; Jakub neboli podrobení, 1958).

První představení německy se hrálo

na Činoherním divadle v Bochumu 23. 3. 1956: Amédée, aneb jak se ho zbavit, režie: Friedrich Siems.

Poznámka: Hry Tardieuovy a Ionescovy se zde uvádějí tak obšírně proto, že se v představeních objevilo několik nových divadelních možností a že z literárního textu vyplynuly určité neliterární jevištní prvky.

Nelze uvádět všechny hry françouzské avantgardy. Dlužno připomenout v této souvislosti jména autorů Arthura Adamova, Jacquesa Audibertiho, Georgese Schéhadého, Jeana Vautiera. Připomeňme jen ještě dvě hry, které česky nevyšly: Henri Pichette: Les Epiphanies, což mělo světovou premiéru roku 1947 v pařížském divadle Théâtre aux Noctambules, režie: Georges Vitaly. Hráli: Gérard Philipe, Roger Blin, Maria Casarèsová; a Romain Weingarten: Akara, která měla světovou premiéru 1948 v provedení Comp. Théâtre Moderne de la Maison des Lettres, režie: Ives le Gall.

101. Adolphe Appia, Die Musik und die Inszenierung, kapitola Die Beleuchtung, str. 81, 89, 94.

102. Adolphe Appia, L'Oeuvre d'Art Vivant, viz výše, str. 70 n.

103. Edward Gordon Craig, Towards a New Theatre, Londýn 1913, str. 41, 45, 47, 48, 61

104. F. T. Marinetti, Doppo il Teatro Sintetico e il Teatro della Sopresa noi inventiamo il Teatro Antipsichologico Astratto di puri Elementi e il Teatro Tattile. – Noi, Rivista d'Arte Futurista. Řím 1924, Numero speciale

105. F. T. Marinetti, Il Teatro Sintetico Futurista viz výše. Dodatek: scénické příklady.

106. Enrico Prampolini, L'Atmosfera Scenica Futurista v Noi, viz výše

107. Alexander Tairov, Das entfesselte Theater, viz výše, str. 81, 84, 85–87, 89—97, 112

108. Sturm-Bühne, Jahrbuch des Theaters der Expressionisten, 8. Folge, 1918, Berlín

109. Wassily Kandinsky, Über abstrakte Bühnensynthese z knihy Essays über Kunst und Künstler, viz výše, str. 70—72

110. Oskar Schlemmer, Mensch und Kunstfigur, v knize Bühne im Bauhaus, Bauhausbuch Nr. 4, Mnichov 1925, str. 13—20

111. László Moholy-Nagy, Theater. Zirkus, Varieté — odstavec: Wie soll das Theater der Totalität verwirklicht werden, Bühne im Bauhaus, viz výše, str. 52–56

112. Friedrich Wolf, Zu den Bühnenbildern, Die neue Schaubühne, roč. I, číslo 5, str. 157, Drážďany 1919

Friedrich Wolf, nar. 23. 12. 1888 v Neuwiedu/Rhein, zemřel 5. 10. 1953 ve Varšavě. První jeho hry vyšly jako Dramen der Neuen Schaubühne 1918—1920: Das bist Du (To jsi ty), Der Unbedingte (Bezvýhradný), Die schwarze Sonne (Černé slunce). Z této doby pochází dokument, který je zde uveřejněn.

Je to příklad z celé spousty expresionistických divadelních idejí, které jsou rozptýleny v programech a divadelních časopisech let 1917—24.

113. Blaise Cendrars, Theater der Hände, Die Aktion, Berlín, 1913, roč. III, str. 1205

114. Fernand Léger: Konferenz über die Schaubühne, Europa-Almanach 1925, viz výše, str. 119—32 a v katalogu Mezinárodní výstavy divadelní techniky.

115. Z Kieslerova Debaklu divadla, stať: Zákony kukátkového jeviště (z katalogu mezinárodní výstavy divadelní techniky, Vídeň 1924)

116. Xanti Schawinski, Spectodrama. Time, Life, Illusion. (Od autora)

117. Jacques Polieri, Partition pour un Théâtre non-figuratif, otištěno v časopise La Revue Théâtrale, roč. X, 1956, číslo 32, str. 25—30

118. Erwin Piscator: Projev na 32. kongresu divadelní techniky v Mannheimu, 1959. Otištěno jako projev ve zprávě ze zasedání a předneseno 28. 7. 1959

Seznam vyobrazení

1. Adolphe Appia, Návrh ke Gluckově Orfeovi, 1906

2. Appia, Dekorace k Valkýře, Městské divadlo v Basileji, 1925 (foto Hatzold)

3. Futuristické jevištní ztvárnění. Výprava Enrica Prampoliniho k Le Marchand de Coeurs, Paříž 1927

4. Maketa Jurie Jakulova k Ocelovému kroku (Pas d'Acier) 1927, Djagilevův originál

5. Odpoutané divadlo v Rusku. Výjev z Vachtangovovy inscenace Princezny Turandot, Třetí studio Moskevského uměleckého divadla, 1922

6. Výjev z Tairovovy inscenace Giroflè-Giroflà v moskevském komorním divadle 1922

7. Konstruktivistické divadlo. Alexandra Exterová, Konstrukce pro tragédii

8/9. Wassily Kandinsky, Jevištní kompozice. Návrhy k Mussorgského Obrázkům z výstavy, Městské divadlo v Dessau 1928. Starý zámek (8), Gnóm (9)

10. Oskar Schlemmer, Triadický balet. Masky

11. Totéž, kostýmy

12. Oskar Schlemmer, Figurální kabinet I

13. Meta neboli Pantomima míst, improvizace jeviště v Bauhausu, 1924

14/15. První a Druhý manager z baletu Jeana Cocteaua Paráda. Výprava a kostýmy Pabla Picassa. Hudba Erika Satie. Ruské balety Sergeje Djagileva, Théâtre du Châtelet, Paříž 1917

16. Etienne Decroux, Stromy

17. Marcel Marceau, Přetahování lanem

18. Zadní prospekt výpravy Fernanda Légera k baletu Blaise Cendrarse Stvoření světa. Théâtre des Champs Elysées, Paříž 1923

19. Pohled na inscenaci baletu Blaise Cendrarse, Stvoření světa. Hudba: Darius Milhaud, choreografie: Jean Borlin. Švédské balety Rolfa De Maré, Théâtre des Champs Elysées, Paříž 1923. Foto: Isabey

20/23 Edward Gordon Craig, Schody, 4 kresby k textu na str. 86–88

24/25. Edward Gordon Craig, Pohybové studie I a II, viz text na str. 88–89

26. Screens

27. E. Prampolini, Maska pro Psicologia de Macchine, Řím 1924

28. Ubu. Marioneta Alfreda Jarryho

29/30. Dvě masky Izaka Rabinoviče

31. Jean Dasté, inscenace Les Noces Noires (Jean Lescure), výprava: Raoul Ubac, 1948

32. Frederick J. Kiesler, Průběh mechanické prostorové scenérie

33. Frederick J. Kiesler, Jevištní konstrukce pro Čapkovu hru R. U. R., Berlín 1922

34. Model experimentálního divadla ve Woodstocku u New Yorku 1926

35/37. Frederick J. Kiesler, Nekonečný dům (návrhy)

38. Příběhy dobrého vojáka Švejka, režie Erwin Piscator. Marionety (a kresby určené k projekci) podle návrhu Georga Grosze. Piscatorovo divadlo, Berlín 1927

39. Figuríny a marionety v Piscatorově inscenaci Švejka.

40. Jevištní konstrukce L. F. Popovové pro Velkolepého paroháče (Crommelynck) 1922

41. Vsevolod Mejerchold, Konstruktivistické divadlo. Výjev z Velkolepého paroháče. Adaptace a režie Vsevolod Mejerchold, Státní Mejercholdovo divadlo, Moskva 1922

42. Erwin Piscator, Politické divadlo. Jevištní konstrukce k inscenaci Rasputina, Piscatorovo divadlo 1927

43. Carův hlavní stan (Rasputin)

44. Kongres dělníků a vojáků v Petrohradě (Rasputin)

45. Alexander Schawinski, Spektodrama. Výjev z díla Play, Life, Illusion.

46. Spektodrama, Amorfní balet

K vyobrazením

1/2. XXth Century Stage Decoration, Vol. II, vyd. W. R. Fuerst a S. J. Hume, London 1928, obr. 38 a 39

3. Tendances Nouvelles du Théâtre Leona Moussinaca, Paris 1931, tab. 37

4. Encyklopédie du Théâtre contemporain 2, Paris 1959, str. 90

5/6. Tendances Nouvelles du Théâtre, viz výše, tab. 86 a 88

7. J. Gregor a René Fülöp-Miller, Das russisches Theater, obr. 218

8/9. W. Kandinsky, Essays über Kunst und Künstler, obr. na str. 110

10. Die Bühne im Bauhaus, Albert Langen Verlag, München 1924

11. XXth Century Stage Decoration, viz výše, obr. 317

12. Die Bühne im Bauhaus, viz výše, obr. 38. Viz popis str. 110–111

13. Die Bühne im Bauhaus, viz výše, obr. 41. Poznámka: „Různá stadia průběhu prostého děje jsou zbavena zbytečností a na jevišti jsou místně určena tabulemi, jako: Výstup, Odchod, Přestávka, Napětí, I., II. a III. gradace, Vášeň, Konflikt, Vrchol atd.. Podle potřeby se tyto tabule zasouvají na lešení. Herci hrají to, co je na tom kterém místě vyznačeno. Jako rekvizit se používá pohovky, schodů, žebříku, dveří, přepážek, hrazdy."

14/15. Tendances Nouvelles du Théâtre, viz výše, tab. 1

16. Jean Dorcy, A la Rencontre de la

Mime, Paris 1958. Obr. 57 (foto E. B. Weill)

17. Die Weltkunst der Pantomime, viz výše, obr. 12 (foto E. B. Weill)

18/19. Tendances Nouvelles du Théâtre, viz výše, tab. 13

20/23. Towards a New Theatre, Forty Designs for Stage, Scenes with Critical Notes by the Inventor Edward Gordon Craig, Londýn 1913. Vyobr. před str. 41 (datováno 1905), str. 43, 45, 47

24/26. Towards a New Theatre, viz výše, „Study for Mouvement" (1906) str. 48, str. 61. Screens – as employed for a large Stage Scene (1912) str. 85

27. XXth Century Stage Decoration, viz výše, obr. 334

28. Alfred Jarry (Coll. Poètes d'aujourd'hui) 1957, obr. na str. 33

29/30. Tendances Nouvelles du Théâtre, viz výše, tab. 106. Rabinovičovy masky pro Mejercholdovu inscenaci Lásky ke třem pomerančům, Moskva 1927

31. Paul-Louis Mignon, Jean Dasté, Paříž 1953, obr. str. 48

32. Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, katalog vyd. Friedrichem Kieslerem, Vídeň 1924, str. 24—25. Poznámka: „Šest momentek z průběhu mechanické prostorové scenérie. Doba trvání: 45 minut. Scénická proměna se rozvíjí sukcesivně z jedné typové formy (zde to je čtverhranný trychtýř), v jejíž konstrukci jsou obsaženy veškeré zamýšlené prostorové formy. Materiál: měkké dřevo, překližka, samet, tvrdé plátno, sukno, hedvábí, gáz. Látky jsou obarvené, dřevo je mořené. Žádné malby."

33. Katalog (viz výše) str. 21, viz text De la Nature morte vivante na str. 122–23

34. Spectacles, viz výše, str. 85, viz popis modelu na str. 57–59

35. Horní fotografie vznikla na podkladě původní kresby, která patří Newyorskému Muzeu moderního umění (Museum of Modern Art). Pan Frederick J. Kiesler ji dal k dispozici, stejně jako obě další ilustrace. Poznámka: „Bílá elipsa představuje dvojitou skořepinu ze svářeného plastiku. Mezi stěnami skořepiny je klimatizační zařízení. Povrchu vnitřní skořepiny lze použít k projekcím. Průřez ukazuje dvojí řešení pro horní část nekonečného domu (nalevo a napravo), dolní část, kde je aréna a stálá sedadla, která ji obklopují, zůstává při obou řešeních stejná. Při tomto horním řešení se počítá se souvislými rampami, vedoucími dolů k aréně, od stropu (horní hranice) uprostřed nekonečného domu, odkud herci vycházejí a mohou se pohybovat, přes most z jedné strany prostoru na druhou. V samém vrcholku stropu je zdvíhací přístroj pro dvě platformy, které lze i s herci spustit dolů k ústřednímu prostoru, kde se hraje. Napravo vidíme svislé vedení pro jiné zdvíhací zařízení. Pod arénou jsou šatny, restaurace, společenské místnosti . . ."

36. „Od středu napravo a nalevo jsou dvě veliká pódia, odkud lze přes most přejít na hlavní jeviště. Bílé vnitřní kruhy, které se protínají, jsou široké cesty vedoucí nahoru a dolů."

37. „Plán ukazuje dvě rampy, vedoucí vzhůru k nejvyššímu kruhu v samém vrcholku stropu."

38/39. Tendances Nouvelles du Théâtre, viz výše, tab. 43

40/41. Totéž, tab. 87

42/44. Tendances Nouvelles du Théâtre, tab. 45: Rasputin od Gasbarry a Lea Lanii, inscenace Erwina Piscatora. Poznámka: Pohyblivá polokoule, jejíž plochy se dalo použít k projekci. Segmenty scény se pak vždycky rozevřely. Zčásti se hrálo simultánně. (Foto Stone)

45/46. Fotografie dal k dispozici Alexander Schawinski, New York, viz text na str. 76 a 124

Paul Pörtner

EXPERIMENTÁLNÍ DIVADLO

Z německého originálu Experiment Theater, Peter Schifferli Verlag AG Die Arche, Zürich, 1960, přeložil Jan Rak. Obálku navrhl Vl. Mejstřík. Vydalo nakladatelství Orbis jako svou 2699. publikaci. Stran 176. Edice Knihovna Horizont, svazek 1. Odpovědný redaktor publikace Pavel Keclík. Výtvarná redaktorka Věra Šalamounová. Technický redaktor Oldřich Umlauf. Z nové sazby písmem Super Grotesk vytiskl Knihtisk, n. p., provoz 2, Praha 2, Slezská 13. AA 13,14, VA 13,66. D-12*50025.

Náklad 3000 výtisků. První vydání.

11-019-65

09/11 – váz. Kčs 18,50 63/VI-2

11–019–65
09/11 – váz. 18,50 Kčs