

# **Dějiny světového divadla 3**

## **První divadelní reforma (vybrané kapitoly)**

Studijní text pro kombinované studium

**HELENA SPURNÁ**

OLOMOUC 2013

Oponenti: Mgr. Veronika Valentová, Ph.D.  
Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D.  
PhDr. Eva Klimentová, Ph.D.



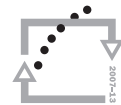
evropský  
sociální  
fond v ČR



EVROPSKÁ UNIE



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,  
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



OP Vzdělávání  
pro konkurenceschopnost

## INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Zkvalitnění systému kombinované výuky na FF UP a inovace vybraných oborů v kombinované formě,  
reg. č.: CZ.1.07/2.2.00/28.0069

Neoprávněné užití tohoto díla je porušením autorských práv a může zakládat občanskoprávní,  
správněprávní, popř. trestněprávní odpovědnost.

1. vydání

© Helena Spurná, 2013

© Univerzita Palackého v Olomouci, 2013

ISBN 978-80-244-3604-3

# Obsah

Úvodem.....	7
<b>1 Základní tendence první divadelní reformy.....</b>	<b>8</b>
<b>2 Appia a Craig: program divadla jako svébytného umění .....</b>	<b>11</b>
2.1 Adolphe Appia .....	11
2.2 Edward Gordon Craig.....	15
<b>3 Francouzská divadelní reforma .....</b>	<b>20</b>
3.1 Jacques Copeau .....	22
3.2 Kartel .....	25
3.2.1 Louis Jouvet .....	25
3.2.2 Charles Dullin .....	26
3.3 Decroux a Barrault aneb umění „čistého mimu“ .....	27
3.4 Antonin Artaud .....	29
<b>4 Italský futurismus .....</b>	<b>32</b>
4.1 Filippo Tommaso Marinetti .....	33
4.1.1 Futuristické manifesty.....	33
4.1.2 Marinettiho dramatická tvorba .....	34
4.1.3 Marinetti a futuristé v českém prostředí .....	35
4.2 Scénografie a Enrico Prampolini.....	35
4.3 Doznívání a ohlasy futurismu.....	35
<b>5 Ruská divadelní avantgarda .....</b>	<b>37</b>
5.1 Vsevolod Emiljevič Mejerchold .....	38
5.2 Alexandr Jakovlevič Tairov.....	45
5.3 Jevgenij Bagrationovič Vachtangov .....	49
<b>Závěrem .....</b>	<b>52</b>



## **Ve studijní opoře jsou pro vaši lepší orientaci v textu použity následující ikony**

Požadované znalosti a dovednosti



Rozšiřující text



Shrnutí



Průvodce studiem



Otázky



Příklad



Literatura, odkazy



Slovníček pojmů, klíčová slova





# Úvodem

Milí studenti,

dostává se vám do rukou studijní text pro kombinované studium, jehož úkolem je seznámit vás s vývojem evropského divadla první poloviny 20. století, pro který bylo příznačné překonávání realistického způsobu jevištního ztvárnění a prosazení postupů antiiluzivního divadla. Cílem výkladu bude tuto novou situaci popsat a doložit na inscenační tvorbě a programovém úsilí několik vybraných evropských režisérů a reformátorů divadla 1. poloviny 20. století.

Podtitul První divadelní reforma používáme jako zastřešující pojem pro tendence, jež budou předmětem našeho zkoumání.

Studijní opora, stejně jako vlastní předmět *Dějiny světového divadla 3*, však může poskytnout podrobný výklad pouze k několika vybraným kapitolám z této oblasti. Další důležité projevy a tendence první divadelní reformy, jaké představují např. divadelní dadaismus a surrealismus, divadelní experimenty Bauhausu či politické divadlo Erwina Piscatora a epické divadlo Brechtovo, si budete muset nastudovat z doporučené literatury, již uvádím v první kapitole.

Učební text navazuje na předchozí dvě studijní opory k dějinám světového divadla (*Dějiny světového divadla 1*, *Dějiny světového divadla 2*), které vás provedly vývojem divadla od antiky až po realismus a naturalismus. Tento text tvoří výchozí studijní materiál k předmětu *Dějiny světového divadla 3*, z něhož budete skládat zkoušku a jehož látka bude zároveň součástí závěrečné bakalářské zkoušky.

Výklad postihne následující témata a dílčí kapitoly ze sledované oblasti:

1. Adolphe Appia a Edward Gordon Craig a jejich program divadla jakožto svébytného umění.
2. Francouzská divadelní reforma na příkladu tvorby i divadelního programu Jacquese Copeaua a jeho žáků a následovníků.
3. Italský futurismus.
4. Ruská divadelní avantgarda.

Těmto kapitolám předchází úvod, v němž si vymezíme pojem první divadelní reforma. Rovněž se pokusíme o zobecnění základních tendencí první divadelní reformy.

Ráda bych zdůraznila, že výklad bude během přednášky doprovázen obrazovými ukázkami za účelem názorného předvedení probíraných jevů. Do učebního textu jsou zařazeny minimálně.

Text je koncipován s ohledem na nutnost navodit dialog mezi vyučujícím a studentem, který je přirozeným jevem mluvené přednášky. Text tedy netvoří pouze výklad, ale též prvky podporující aktivitu studenta (viz ikonky).

Na závěr bych ráda vyslovila přání, aby se vám s tímto textem dobře pracovalo a abyste odtud nabyté znalosti dokázali využít v dalším studiu i ve vašem pracovním životě.

Helena Spurná



# 1 Základní tendence první divadelní reformy



## Průvodce kapitolou:

- ve stručném úvodu nejprve vymezíme **pojem „první divadelní reforma“**,
- následně se pokusíme určit **základní tendence divadelní reformy od sklonku devatenáctého století do poloviny století dvacátého**.



## Výběr z literatury k tématu první divadelní reformy:

- ARTAUD, A.: *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha 1994.
- ARTAUD, A.: *Texty*. Praha 1995.
- BARRAULT, J.-L.: *Som divadelník*. Bratislava 1961.
- BRAUN, K.: *Druhá divadelní reforma?* Praha 1993. (Zde kapitola „Mezi první a druhou reformou divadla“.)
- BRECHT, B.: *Divadelní hry I.–V.* Praha 1963–1978. (Zde doslovy a komentáře Ludvíka Kundery a Jana Grossmana.)
- BRECHT, B.: *Myšlenky*. Praha 1958.
- BROCKETT, O. G.: *Dějiny divadla*. Praha 1999. (Zde vybrané kapitoly vztahující se k vymezenému období, zejm. kapitoly „Počátky moderního divadla v letech 1875–1915“ a „Divadlo v Evropě a ve Spojených státech mezi válkami“.)
- CRAIG, E. G.: *O divadelním umění*. Praha 2006.
- DULLIN, Ch.: *Režijná kniha Molièrovej hry Lakomec*. Bratislava 1960.
- FIEBACH, J.: *Od Craiga po Brechta*. Bratislava 1983.
- GAJDOŠ, J.: Schlemmerovy performance v Bauhausu, in: *Disk*, 2007, č. 19, s. 118–128.
- HYVNAR, J.: *Francouzská divadelní reforma: od Antoina k Artaudovi*. Praha 1996.
- HYVNAR, J.: *Herec v moderním divadle*. Praha 2000.
- KLEIN, P.: *Scénografové ve službách Les Ballets Russes (1909–1912). Počátky divadelní secese*. Brno 2007.
- KOPECKÝ, J.: *Antonin Artaud – I. Život, dílo, sny*. Praha 1987.
- KOPECKÝ, J.: *Antonin Artaud – II. Texty*. Praha 1988.
- KOPECKÝ, J.: *Antonin Artaud – poslední z prokletých*. Praha 1994.
- KUNDERA, L.: *Brecht*. Brno 1998.
- MARTÍNEK, K.: *Dějiny ruského předrevolučního činoherního divadla*. Praha 1967.
- MARTÍNEK, K.: *Dějiny sovětského divadla 1917–1945*. Praha 1967.
- MARTÍNEK, K.: *Mejerchold*. Praha 1963.
- MEJERCHOLD – TAIROV – OCHLOPKOV: *Moderní tvář divadla*. Uspořádal K. Martínek. Praha 1962.
- MISTRÍK, M.: *Jacques Copeau a jeho Starý holubník*. Bratislava 2006.
- MUSILOVÁ, M.: *Fauefekt. Vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*. Praha 2010.
- OSTROVSKIJ, A.: Craig inscenuje Hamleta v Moskvě, in: *Divadelní revue*, 2007, č. 2, s. 3–34.
- PETERAJOVÁ, L.: *Futurismus*. Bratislava 1966.



- PETIŠKOVÁ, L.: F. T. Marinetti a české divadlo dvacátých let, in: *Divadelní revue*, 1991, č. 3, s. 35–45.
- PISCATOR, E.: *Politické divadlo*. Praha 1971.
- POKORNÝ, J. (ed.): *Kniha o kabaretu*. Praha 1988.
- PÖRTNER, P.: *Experimentální divadlo*. Praha 1965.
- REICH, B.: *Bertolt Brecht*. Praha 1964.
- RIBI, H.: *Edward Gordon Craig – figura a abstrakce*. Praha 2008.
- SMOLÁKOVÁ, V.: Ochlopkovova dramaturgie v Realistickém divadle v kontextu společenského vývoje třicátých let. In: *Acta Universitatis Carolinae – Philosophica et Historica 4, Theatralia VIII*, 1989, s. 43–73.
- TAIROV, A.: *Odpoutané divadlo*. Praha 2005.
- TEIGE, K.: Marinetti a italský futurismus, *ReD 2*, 1928–29, č. 6, s. 189.

V prvé řadě bychom si měli vysvětlit, co v našem výkladu označujeme pojmem „první divadelní reforma“.

*První divadelní reforma*

Divadelní reforma obecně je teatrologické pojmenování pro výraznější proměny funkcí, vztahů k tradici a tvůrčích divadelních postupů v určitém historickém období. „Reformy jsou výrazem transgresí, kterými se divadlo snaží překročit stávající hranice a otevírá se novým podnětům, inspiracím a funkcím.“ (*Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. Praha 2004, s. 66.)

Pojem se objevuje hlavně ve 20. století, u nás termín zpopularizoval polský režisér a historik Kazimierz Braun knihou *Druhá divadelní reforma?* (poprvé vydanou roku 1979), kde rozlišuje *první*, tzv. *velkou divadelní reformu*, a *druhou divadelní reformu*. První divadelní reforma zahrnuje období od konce 19. století do 30. let, druhá divadelní reforma je pak spojována s nástupem alternativního divadla v 60. letech.

První divadelní reforma, jak ji vymezil Braun, počíná již etapou analytického směru naturalismu s jeho reformou dramatu, režie a herectví ve snaze zbavit divadlo falešných konvencí a usilovat o pravdivější reflexi života a jeho aktuálních problémů. Za symbolický počátek v tomto smyslu lze považovat vznik Antoinova Théâtre Libre v roce 1887.

My však budeme za vlastní počátek této etapy považovat až období nástupu symbolismu, reagujícího na metodu realisticko-naturalistické popisnosti úsilím o stylizaci a „očistu“ divadelního umění od nápodoby vnější skutečnosti.

Rovněž důležité je uvědomit si, že úsilí reformovat divadlo mělo od sklonku 19. století různé podoby – Craig měl poněkud jiné představy o podobě divadla než např. Mejerhold či italští futuristé, Brechtovo chápání divadla bylo velmi vzdálené např. konceptu takového Antonina Artauda, a tak bychom mohli pokračovat dále. Přesto se pokusíme o pojmenování základních tendencí, které vyznačují tvorbu a programové úsilí reformátorů divadla 1. poloviny 20. století:

### 1. Úsilí o překonání realismu na divadle. Estetika divadla jako iluze, nápodoby skutečnosti měla být nahrazena estetikou antiiluzivního divadla

*Základní tendence*

Budiž řečeno, že odpor režisérů a reformátorů divadla 1. poloviny 20. století k realismu se projevoval různými způsoby. Craig či Appia hlásali úplnou rozlukou divadla se skutečností a chápali divadlo jako „čisté umění“, svébytné a na skutečnosti nezávislé. Jinak se zase stavěli k zobrazování reality na divadle, a potažmo v umění vůbec např. futuristé či dadaisté, které spojovala snaha o ztvárnění skutečnosti v záměrně deformované podobě.

**2. Snaha o odliterárnění divadla. Divadlo mělo být zdivadelněno**

Georg Fuchs, představitel mnichovské secese, razí v souvislosti s touto tendencí pojem „*reteatralizace divadla*“. Pro snahy v rámci první divadelní reformy je charakteristické, že divadlo už není pojímáno jako *umění reprodukující literaturu*. Namísto toho se vynořuje koncept divadla jako *umění inscenačního*. Dramatický text ztrácí svou dominantní pozici nejdůležitější složky inscenace a do popředí se dostávají jiné složky divadelního díla – složka výtvarná či herecká.

**3. Dochází k dalšímu posilování role režiséra. Režisér je považován za vůdčí osobnost v rámci inscenačního procesu**

Např. Craig vidí režiséra jako umělce *individuální fantazie*, jehož divadelní představe mají ostatní umělci, kteří se podílejí na tvorbě inscenace, bezvýhradně sloužit.

**4. Rozvoj nových hereckých metod a technik**

První divadelní reforma odmítá v herectví psychologismus a klade důraz na stylizaci mluvy i pohybu. Zdůrazňuje se fyzická stránka hercova projevu, inspirativní podněty jsou nacházeny v projevech tanečníků, v loutkovém divadle, v různých formách improvizací divadla i v tradičním asijském divadelním umění.

**5. Rozvoj nových konceptů divadelní architektury a prostoru. Reforma scény**

Snaha míří k prolomení modelu kukátkového divadla. Zásadní obrat přichází spolu s Wagnerovým Festivalovým divadlem v Bayreuthu (Festspielhaus, architekt Otto Brückwald 1872–1876). Richard Wagner zavrhl dosavadní dělení hlediště do etáží s řetězci lóží a proklamoval půdorys antického amfiteátru. Další projekty jsou vedeny snahou po zrušení rampy a integraci jeviště a auditoria. Vývoj směřuje k zjednodušení dekorace a nahrazení dvojdimenzionálních, iluzionisticky malovaných kulis trojrozměrnými, plastickými prvky. Divadlo je vyvedeno z divadelních budov do jiných, nedivadelních prostor, inscenuje se v plenéru.

Po prostudování první kapitoly:



- student bude schopen definovat pojem „první divadelní reforma“ a pojmenovat základní tendence, které vyznačují tvorbu a programové úsilí reformátorů divadla 1. poloviny 20. století,
- bude umět vysvětlit pojmy iluzivní a antiiluzivní divadlo, odliterárnění (reteatralizace) divadla, psychologické a stylizované herectví a termíny další,
- prokáže znalost nejdůležitějších odborných prací domácí i zahraniční proveniencí k vymezené problematice.

## 2 Appia a Craig: program divadla jako svébytného umění

### Průvodce kapitolou:

- v první podkapitole se budeme věnovat **reformě švýcarského scénografa Adolpha Appii**,
- v druhé podkapitole vyložíme **divadelní program anglického režiséra a jevištního výtvarníka Edwarda Gordona Craiga**.



### Kde se dozvíte více?

CRAIG, E. G.: *O divadelním umění*. Praha 2006.

HYVNAR, J.: Dvě symbolistické vize herectví. In *týž: Herec v moderním divadle*. Praha 2000, s. 77–101.

PÖRTNER, P.: *Experimentální divadlo*. Praha 1965.

RIBI, H.: *Edward Gordon Craig – figura a abstrakce*. Praha 2008.



### 2.1 Adolphe Appia

Narodil se roku 1862 v Ženevě. Zde započal již v raném věku studium hudby, v němž pokračoval v Lipsku, Paříži a Drážďanech.

Když roku 1882 zhlédl v Bayreuthu *Parsifala*, byl zcela uchvácen Wagnerovou hudbou. Uvědomil si ale, že obvyklý způsob inscenování v historickorealistickém stylu neodpovídá Wagnerově tajemné, mystické hudbě, pronikající pod povrch jevové skutečnosti a oslovující nejskrytější stránky lidského nitra. Je tedy podle něj nutné pracovat na nalezení jevištního ekvivalentu k Wagnerovým hudebním dramatům. Začíná studovat Wagnerovy teoretické spisy, objevuje filozofii Friedricha Nietzscheho, proniká do zákonitostí divadla. Na základě utvořených představ o divadelní inscenaci publikuje následující spisy:

*Režie wagnerovského dramatu (La Mise en scène du drame Wagnérien, 1895),*

*Hudba a inscenace (La Musique et la mise en scène, publikováno nejprve v německém překladu Die Musik und die Inszenierung, 1899),*

*Dílo živého umění (L'Œuvre d'art vivant, 1926).*

Roku 1906 se Appia setkává s Émilem Jaques-Dalcrozem, který na jeho dílo zapůsobil vedle Wagnera nejvíce. Jaques-Dalcroze byl tvůrcem tzv. *rytmické gymnastiky* (označované také jako „*eurytmika*“).

Ovlivnění  
Wagnerem

Setkání  
s Jaques-  
Dalcrozem

Rytmická gymnastika představovala osobitou hudebněpedagogickou metodu založenou na systematicky utvářeném vztahu mezi pohybem a hudbou na základě rytmu, dynamiky, formy a dalších charakteristik. Byl to systém, který učil žáky zažívat hudbu kinesteticky, tj. fyzicky reagovat na hudební skladbu a její vnitřní parametry. Do širšího povědomí vstoupila tato metoda již před první světovou válkou; zásadní vliv mělo založení Bildungsanstalt (Vzdělávací ústav) Jaques-Dalcroze v Hellerau u Drážďan v roce 1910



a od roku 1915 v Ženevě (Institut Jaques-Dalcroze). Dalcroze ukazoval umělecké možnosti metody na pravidelně konaných slavnostních představeních školy. Ve světě našla rytmická gymnastika velkou odezvu, a to jak ve svém hudebněpedagogickém zaměření, tak jako inspirační zdroj pro taneční umění (viz např. Ballets Russes Sergeje Ďagileva).

Pod Dalcrozovým vlivem Appia dospěl k názoru, že každé gesto a pohyb na scéně musí vycházet z rytmu uloženého v textu nebo hudební skladbě. Řádné zvládnutí rytmu sjednotí všechny prostorové a časové prvky inscenace v žádoucí harmonický celek.

Appia pracoval jako scénograf s Dalcrozem na několika inscenacích v Hellerau. Uvedme např. inscenaci Gluckovy opery *Orfeus a Eurydika* (1912).

V Dalcrozově škole v Hellerau spolunavrhoval Appia divadelní sál bez portálu. Divadlo po vzoru bayreuthského divadla disponovalo stadionovým typem hlediště. Otevřené jeviště podporovalo význam společného, kolektivního zážitku z divadelního umění. Appia se rovněž podílel na světelném vybavení divadla. Složitá světelná technika umožňující neobyčejné jevištní efekty umožňovala Appiovi, aby si ověřil a uskutečnil jednu ze základních myšlenek své inscenační teorie – totiž otázku vzájemné spojitosti mezi hudbou a světlem.

### Appiovy výpravy

Uznání se Appia dočkal až ve dvacátých letech. Roku 1923 navrhl scénu pro inscenaci Wagnerova *Tristana a Isoldu* v Miláně (La Scala). V letech 1924–1925 se jako výtvarník podílel na uvedení dvou děl Wagnerova *Prstenu Nibelungova* (*Zlato Rýna* a *Valkýra*) v Basileji. Tvoří a realizuje návrhy pro několik dalších inscenací (mj. Aischylův *Prométheus* či Goethův *Faust*). Umírá roku 1928 ve švýcarském městě Nyon.

### Appiův divadelní program

Moderní divadlo však Appia neovlivnil ani tak svojí tvorbou jako spíše teoriemi, které razil ve svých spisech. Pojdme si ve stručnosti shrnout jeho základní programové myšlenky.

Podobně jako Craig i Appia razil myšlenku, že *divadlo je bezprostředním výrazem tvořivého ducha a fantazie*. Divadlo podle něj *nemá napodobovat vnější skutečnost, ale pronikat pod povrch jevové skutečnosti*. Umělec má čerpat ze snu, nechat se inspirovat *vnitřním duševním životem*, pojmově nezachytitelným.



„Pojmový život nám skutečně nikdy neodhalí se stejnou jasností nejhlubší prameny našeho bytí.“ (Hudba a inscenace, 1899)

Podle Appii se jen v podvědomí a v jeho uměleckém zpředmětnění uskutečňuje *svobodný tvořivý čin*.



*Appiovy představy o divadle i jeho scénickou tvorbu je třeba vidět v kontextu modernistického směru konce 19. století, symbolismu, k jehož idejím a uměleckému programu se tento umělec hlásil. Francouzští básníci Baudelaire, Verlaine a Rimbaud usilovali o poezii, jejíž výraz nespočíval v realistickém popisu a obrazové řeči, nýbrž vycházel z asociativních znaků a verbálních symbolů; slova měla v čtenáři vyvolávat emocionální, iracionální reakce, uvádět jej do říše fantazie, nevědomí a mysticismu. Básnické umění mělo evokovat hudební dojmy (symbolisté usilovali o „opojnou hudbu slov“). Hudba byla chápána jako nejčistší a nejabstraktnější umění ze všech, které je nejpřirozeněji schopno proniknout k slovy nepostižitelným skrytým jevům.*

Appia se jako vášnivý obdivovatel Wagnerova hudebnědramatického díla celý život zabýval hledáním jevištní poetiky, jež by vycházela z podstaty Wagnerovy hudby. To znamenalo pokusit se zpředmětnit tajemství ukryté v nitru věcí, oslovit nejskrytější stránky lidské duše.

*Wagner byl považován za proroka moderního umění. Jeho hudební drama, vyrůstající z idey souborného uměleckého díla, mělo enormní vliv na představitele různých umění symbolistního směru. Wagner zdůrazňoval, že umění se má navrátit ke svým prapůvodním zdrojům, jimiž je mýtus, sen, archetyp. Jenom tak znovu získá dávno ztracenou čistotu, úplnost a krásu. Ideálem mu bylo antické divadlo, v němž nacházel východisko ke své teorii Gesamtkunstwerku neboli souborného uměleckého díla, sjednocujícího v harmonickou jednotu všechna umění.*



Je však třeba si uvědomit, že Appiův přínos nelze takto úzce vymezit jeho soustředěním na problémy wagnerovské estetiky a jevištní realizace Wagnerových hudebnědramatických děl. Při hledání jevištní řeči, adekvátní řeči Wagnerových hudebních dram, formuloval problémy a nacházel řešení, která měla dalekosáhlý význam pro divadlo obecně. Z tohoto důvodu můžeme Appia směle nazvat *vizionářem moderního divadla*.

Appia, rovněž jako Craig, vychází z předpokladu, že divadlo je v první řadě fenomén *pohybový*. Stává se jím podle něj díky hudbě, která stojí u základů nové jevištní řeči. Inspirován Wagnerovým hudebním dramatem razí pojem „*slovně tónové drama*“ pro jakési vnitřní, mystické drama. Toto konfrontuje se „*slovním dramatem*“, v němž jde o pouhé postižení každodenní, vnější skutečnosti. Divadlo se ve všech svých složkách musí stát „*vizí vyrůstající z hudby*“. Divadlo, tak jako hudba, musí abstrahovat od skutečnosti a všední zkušenosti a zobrazovat skrytou, vnitřní podstatu každého jevu v kompozici barev a tvarů.

V intencích těchto výchozích tezí koncipuje ve svém spisu *Hudba a inscenace* (1899) novou teorii *divadelního prostoru* (1), *práce se světlem* (2) a *herectví* (3).

1. Scéna podle něj nemá zobrazovat mimouměleckou realitu, ale budovat *volné prostorové vztahy*. Má-li scénický obraz vůbec něco vyjadřovat, znázorňovat, pak především *kompozici tvarů a barev*.

Odmítá malířskou kulisovou dekoraci a volá po uplatnění *trojrozměrných plastických prvků*. Malířská dekorace jako dvojrozměrná realita pouze předstírá trojrozměrnou iluzi.

V Appiově době vládla malířská dekorace neomezeně jevišti, její konvenční vládě se podřídil i Wagner v inscenacích svých hudebních dram na jevišti bayreuthského divadla. Appia proti ní vznáší následující argumenty:

- malovaná dekorace je *statická*, a tudíž *fixuje pohyb* (a ten je dle Appii nejdůležitějším elementem divadla),
- malovaná dekorace *vylučuje aktivní použití světla*, vyžaduje pouze plošné, stejnoměrné svícení, neboť ona sama obsahuje vlastní světla a barvy, které by byly jiným než plošným svícením narušeny,
- malovaná dekorace *diktuje herci výběr kostýmu* podle barev v ní obsažených.

Scéna

Má-li být použita malovaná dekorace, pak pouze proto, aby poskytovala stručnou informaci o místu děje, tedy ve smyslu alžbětinské jevištní konvence. V žádném případě nesmí obsahovat podružné detaily krajiny či architektury.

Appia razí princip „*praktikability*“. Měl jím na mysli užití různě utvářených pódii (praktikáblů), které nic nepředstavují – navozují požadované volné prostorové vztahy a umožňují zdůraznit pohybový element v herectví.

- Světlo**
2. „Čím je v partituře hudba, tím je v říši scénického ztvárnění světlo.“ Toto je výchozí myšlenka k jeho úvahám o světle v rámci divadelního díla. Opět se odráží od hudby jako věčné inspirátorky a tvrdí, že stejně jako ona může i světlo vystihnout to, co přináší „vnitřní podstatě všech jevů“. S hudbou má světlo společné také to, že je schopno *mnohotvárnosti výrazu*: „může rychle proběhnout všemi stupni výrazu, od pouhé přítomnosti až k hýřivé intenzitě“. Plošné svícení je jen nejprostším způsobem osvětlení jeviště. Nejpodivuhodnější nálady na jevišti lze vytvořit za pomoci *barevného světla*, Se světlem, jeho barevnými škálami a různými stupni intenzity lze pracovat tak bohatě, jako bychom hráli na varhany, tvrdí Appia.
- Herec**
3. Herec podle něj není ani jediným, ani nejvýznamnějším prostředníkem mezi dramatikem a divákem. Je pouze *jednou ze složek divadelního výrazu*, nelze jej tedy nadřazovat nad složky ostatní.



Nezapomeňme však na to, že toto tvrdí ve zmíněném spisu *Hudba a inscenace* z roku 1899. Svůj pohled na herce a jeho funkci a postavení v rámci jevištního díla později přehodnotil, jak ještě ukážeme.

Herec musí být zbaven své *představující funkce* a stát s v první řadě *pohybujícím se tělem*. Na scéně nemá uplatňovat svou osobnost, ale má působit „*odosobně*“.



V další kapitole se seznámíme s Craigovou ideou herce jako „*nadloutky*“, která konvenovala s Appiovou teorií herectví.

Jak vyplývá z jeho práce *Dílo živého umění* z 20. let, Appia své názory na herectví později revidoval. Významnou roli v tomto obratu sehrál vliv Jaquese-Dalcroza. Appia v této době vynáší pohybuje se tělo herce do „*středu všech tvárných postupů*“. Díky tomu, že tělo herce je živé, mohou být podle něj k životu přivedeny i nehybné, neživé jevištní objekty a tvary.



„*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 poskytne solidní oporu. Jedná. Konfrontace rozdílů darovala neživému tvaru život. Prostor oživil.*“

## 2.2 Edward Gordon Craig

Narodil se roku 1872 v Anglii v rodině divadelníků. Otec byl scénografem a režisérem, matka Ellen Terry slavná herečka. Ta působila v 70. letech jako členka divadla Lyceum. Toto divadlo, založené Henrym Irvingem, představovalo ve své době v Anglii jednu z umělecky nejprůraznějších scén. Ve svých 17 letech, roku 1889, zde poprvé hrál i Craig, který byl členem souboru do roku 1897. Henry Irving byl jeho velkým hereckým i režisérským vzorem. Craig zde mj. ztvárnil roli Hamleta.

Divadelní  
začátky

Přesvědčíme se, že Hamleta později i režíroval, a to přímo v Moskevském uměleckém divadle, kam jej pozval sám velký Stanislavskij.



Vedle herecké práce se už v této době věnuje i oblasti scénografie; kreslí si různé náčrty a návrhy scény i kostýmů. Soustavně studuje teorii divadla a estetiku, čte Wagnera či Nietzscheho.

V roce 1899 zakládá Purcell Operatic Society (Purcellovu operní společnost), za účelem provozování barokních hudebnědramatických děl. Sám zde působí jako režisér. Hned jeho první inscenace *Dido a Aeneas* (1900) zapůsobí na dobovou kritiku jako zjevení.

Po zániku souboru v roce 1902 působí krátce v soukromém divadle své matky Imperial Theatre. Již roku 1903 však opouští Anglii a odchází do Německa. Zde se setká s Otto Brahmem a v roce 1905 pro jeho berlínské divadlo vytvoří scénu k inscenaci *Zachráněné Benátky*. Velký význam pro něj mělo berlínské seznámení s tanečnicí Isadorou Duncanovou, která ovlivnila jeho divadelní myšlení a byla inspirací pro jeho scénickou tvorbu. V roce 1906 navrhl výpravu pro inscenaci Ibsenova *Rosmersholmu* ve Florencii, v níž hrála slavná herečka té doby Eleonora Duseová.

Rok 1905 je klíčovým rokem v Craigově tvůrčím životě: v tomto roce totiž vychází první dialog jeho úvahy o divadelním umění, nazvané *The Art of the Theatre* (*Divadelní umění*). Druhý dialog z roku 1910 vychází v rámci souboru esejů *On the Art of the Theatre* (*O divadelním umění*), který Craig vydal v roce 1911. Znovu v něm otiskl i první dialog spolu s dalšími články, jako např. *Umělci divadla budoucnosti*, *Herec a nadloutka*, *Divadlo v Rusku, v Německu a v Anglii*, *Některé zhoubné tendence moderního divadla* atd.

Divadelní  
umění

Oba zmíněné dialogy jsou pojaty jako rozhovor divadelníka (znalce, režiséra) s divákem. Téma rozhovoru tvoří problémy současného i budoucího divadla i praktické otázky jevištní tvorby.

- **Přečtěte si oba dialogy (in Edward Gordon Craig: *O divadelním umění*, Praha 2006, s. 92–172) a pokuste se shrnout Craigovy hlavní myšlenky.**



V roce 1907 vzniká důležitý manifest první divadelní reformy *Herec a nadloutka*. Craig jej vydá ve Florencii, kde se od roku 1908 natrvalo usadil a pracoval zde.

V letech 1908–1929 s přestávkou během války vydává ve Florencii časopis *The Mask*. Publikuje zde důležité stati o komedii dell'arte, o východoasijském divadle či o davovém divadle.

Časopis

Ve Florencii má od roku 1913 rovněž svou vlastní hereckou školu School for The Art of the Theatre. Craig ji pojal jako jakousi uměleckou laboratoř, těsně propojující praxi s výzkumem. O tři roky později, v roce 1916, však v důsledku finančních problémů během války škola zaniká.

Škola

Posledním jeho útočištěm se stala Francie, jejíž ministerstvo mu odkoupilo pozůstalost ještě za jeho života, takže Collection Craig je dnes součástí Národní francouzské knihovny. Ve Francii Craig roku 1966 umírá.

Kým vlastně byl Craig? Režisérem, výtvarníkem, teoretikem divadla? G. B. Shaw prohlásil, že „Gordon Craig se vypracoval na nejslavnějšího evropského režiséra tím, že nic nереžiroval“. Tento škodolibý výrok je sice třeba brát v nadsázce, ale není zcela od věci. Craig byl spíše „svátečním“ režisérem a výtvarníkem. Nenechal za sebou řadu vynikajících inscenací, ale spíše po něm zůstaly návrhy, písemné a zejména výtvarné, které jsou samy o sobě hmatatelnými uměleckými artefakty. Nejlépe mu bylo v pracovně a v dílně, u grafického lisu. Miloval knihy a časopisy. Výmarské vydání Shakespearova *Hamleta* (Cranach Press, 1930) s jeho dřevoryty a v jeho grafické úpravě je jedna z nejkrásnějších knih, jaké kdy spatřily světlo světa.

Craigův  
divadelní  
program

Modernímu divadlu zanechal řadu podnětů, bez Craigových představ a utopických vizí si lze vývoj divadla ve 20. století představit jen těžko.

V první řadě je třeba zopakovat to, co jsme už konstatovali v souvislosti s Appiou: divadlo je v představách tohoto reformátora *čisté umění*, nezávislé na skutečnosti.

Divadlo podle Craiga není syntézou jednotlivých umění (drama, scéna, herectví, tanec), ale *syntézou prvků*, které tvoří *materiální podstatu*, základ těchto umění. „Divadelní umění není ani herectví, ani drama, ani scéna, ani tanec, ale sestává ze všech prvků, z nichž jsou složeny: z jednání, které je duchem herectví; ze slov, která jsou tělem dramatu; z linie a barvy, které jsou srdcem scény; a z rytmu, který je podstatou tance.“ (*Divadelní umění/První dialog.*)

Ve výše uvedeném citátu zmiňuje Craig slovo jako součást divadelního díla. Je však třeba poznamenat, že jeho myšlení bylo spíše nakloněno divadlu *neverbálnímu*. Prorokoval dobu, kdy se divadlo zcela obejde bez slov. Elementární prapůvod divadla totiž podle něj tkví nikoli v řeči, ale v *pohybu* – v gestech, tanci, ve fyzickém jednání. Na otázku, co je nejdůležitějším prvkem divadla, tedy odpovídá, že pohyb.



V této souvislosti je dobré zmínit jeho soubor čtyř skic, nazvaný Schody (1905). Craig jej pod vlivem Maeterlinckových symbolistních her označil jako „drama mlčení“. Drama mlčení je podle něj mnohem působivější a důležitější než drama slov. Mlčení je v rámci tohoto projektu ovšem doslovné; slovo tu vůbec neúčinkuje. Ústředním prvkem všech čtyř obrazů je dlouhé schodiště. Na každém z nich zaujímají na schodišti různé postavy různé pozice a místa, schodiště je přitom děleno světlem a tmou do několika proměňujících se zón. Craiga ovšem nezajímají ani tak ty postavy jako ono schodiště, které je pro něj hercem samým. V komentáři k třetímu obrazu např. píše: „Ačkoli mě muž i žena do jisté míry zajímají, přesto mě vzrušují vlastně schody. Postavy mají nějakou chvíli schodiště ve 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. Jak by byly schody ponuré, kdyby byly mrtvou věcí. Avšak pulzuje v nich velký život, silnější než život muže a ženy.“

Divadlo podle něj může být navraceno své podstatě, když pohybové gestické a smyslové prvky divadla budou vyzdviženy na úkor slovního projevu.

Craiga, tak jako Appiu, se symbolisty sblížovalo přesvědčení, že posláním umění je odkrývat jakýsi imaginární, neviditelný svět, ukrývající se pod povrchem vnější skutečnosti, svět skrytých významů, které je možno zjevit skrze symboly.



Craig požaduje radikální reformu divadla ve smyslu jeho *artifciální, ryze umělé a umělecké povahy*. Divadlo musí být reformováno jako celek, nikoli pouze jeho jednotlivé složky. Režisér se má stát jakýmsi svého druhu kapitánem na lodi, *středobodem divadelní tvorby* – ideální by bylo, kdyby byl zároveň scénografem, autorem hudby i autorem dalších složek divadelního artefaktu.

Jako výtvarník se Craig velmi důkladně zabýval otázkami scénografie. Šlo mu o vytvoření jednoduchého, univerzálně použitelného scénografického principu, který by nahradil realisticky popisnou malířskou dekoraci. Craigova univerzální scéna vešla ve známost pod označením „*craigismus*“.

Jeho scénické vidění se vyznačovalo maximální smyslem pro jednoduchost, účelnost a přirozenost. Jeho návrhy ukazují na výraznou zálibu v pravých úhlech a v rovnoběžkách. Nejvýraznějším rysem je však výška a výsledný dojem grandiozity. Postupně se dopracoval k scénickému řešení, jehož základem byly paravány neboli panely (z angl. *screens*). Craig oceňoval jejich snadnou manipulaci do různých konfigurací a skladnost. Jejich prostřednictvím chtěl dosáhnout účelného a přitom dynamického prostorového členění. Uchvacovala ho možnost přestavovat je na otevřené scéně. Navrhoval neviditelné mechanismy, s jejichž pomocí se scéna měla pohybovat způsobem analogickým pohybu herce a světla.

Screens

*Finální představa byla sestava čtyř, šesti, osmi nebo dvanácti paravánů o stejné výšce. Vyrobeny byly buď z dřevěného masivu, nebo z plátna napjatého na dřevěném rámu. Paravány měly být samonosné a pohyblivé, to je ani napevno uchycené v podlaze, ani zavěšené v provazišti. Nejlepší barva je prý bílá: herec je proti ní dobře vidět a světlo ji může barvit. Světlo hrálo významnou roli – Craig jím dokázal propracovat scénu do nejmenších náladových nuancí a dotvořit atmosféru situace. K paravánům bylo možné přidávat i jiné architektonické prvky – třeba most, balkon, schodiště apod.*



Paravány byly poprvé uvedeny do praxe díky Williamu Butleru Yeatsovi, který stál v čele Abbey Theatre v irském Dublinu. V rámci inscenace se zde poprvé objevily na scéně v lednu roku 1911 a poté se s nimi systematicky pracovalo několik let. Mnohem známější je díky Stanislavského barvitému líčení v autobiografii *Můj život v umění* případ jednorázového užití paravánové scény v Craigově moskevské inscenaci *Hamleta*. Tuto nepřilíš zdařilou inscenaci Craig vytvořil v Moskevském uměleckém divadle v roce 1912.

Ve Stanislavského životopisné knize si přečtete kapitulu „Duncanová a Craig“ pojednávající o Craigově *Hamletovi* v MCHT (Stanislavskij, K. S.: *Můj život v umění*. Praha 1946, s. 352–366). Buďte připraveni pohovořit o vzniku a podobě této inscenace, budete-li dotazováni v rámci zkoušky. Mějte na paměti, že způsob podání je značně subjektivní a pln obdivu Stanislavského k anglickému kolegovi.



Kromě scénografie Craig hlouběji promýšlel též otázky související s herectvím. Byl si dobře vědom toho, že bez reformy herectví nebude dosaženo ideálu divadla jako čistého, svébytného umění.

Herectví

Divadlo a herectví musí být stylizované. Craig odmítá herectví vyznačující se kopírováním mimodivadelní reality. Hra herce nemá být založena na drobnokresbě a předvedení detailu skutečnosti.

Craig věří, že přijde doba, kdy se budou moci „v divadle tvořit umělecká díla bez psaných her a bez herců“. (*Umělci divadla budoucnosti*)

Proč požadoval Craig něco tak nemyslitelného, jako je odstranění herce z jeviště? (Čino)herc podle něj je nespolehlivým, nevypočitatelným článkem divadla. Herc jako živá bytost není schopen odolávat záplavám emocí, tyto emoce rád vystavuje na odív. Pravé umění však podle něj vzniká jako výsledek cílevědomé práce s takovými materiály, které jsou vypočitatelné.



„Herectví není umění. Je tedy nesprávné hovořit o herci jako o umělci. Protože náhoda je nepřítel umění,“ píše ve své zásadní stati o herectví Herec a nadloutka.

A tamtéž dále uvádí: „Odstraňte skutečný strom, odstraňte realistický přednes, odstraňte realistické jednání, a jste na cestě odstranit herce. /.../ Odstraňte herce, a odstraňte prostředky, s nimiž se vytváří a zkvětvá pokleslý jevištní realismus. Už nebude živé postavy, která by nás zaváděla spojováním skutečnosti a umění; už nebude živé postavy, na niž by slabost a třas těla byly znát.“

Podle Craiga je třeba hledat jiného herce, něco, co by ho v divadle nahradilo. Tradiční herci totiž jen *zosobňují, představují* na scéně postavy, jsou *imitátory*. V novém herectví, jak ho Craig požaduje, by však herci neměli napomáhat stvoření mimetického obrazu skutečnosti, nýbrž měli by v součinnosti s ostatními složkami divadla hledat *podstatu věci*.

#### Nadloutka

To, že zavrhuje starého herce, neznamená že by chtěl zničit divadlo. Nabízí totiž novou alternativu – *nadloutku*. Neboli jeho slovy: *Über-marionette*.

Tato nadloutka nemá původ v pokleslé tradici jarmarečních loutek. Craig neměl na mysli obyčejné neživé loutky, nemotorné, na špagátech či drátech vedené dřevěné panáky. Jeho nadloutka je ozvěnou vznešeného umění minulých civilizací, je potomkem egyptské Sfingy i bohyň starořeckého nebe. Jejím ideálem není tělo a krev, ale spíše tělo *v transu*.

Craigova nadloutka má mít vznešený pohyb, je vysoká, důstojná, krásná. Její gesta jsou symbolická. Volně mění rytmus, její pohyby procházejí celým tělem, tvář ani gesto nikdy neukáže znetvořené. Projevuje vnitřní sílu a odvahu. Nesoupeří se životem, je nad život povznesená. Je umírněná ve své projevu, je schopná nejvyššího sebeovládání, nepodléhá emocím a vášním. O to více je schopna odevzdat divákům poselství. Je součástí divadelního obřadu, který fascinuje účastníky, přivádí je k nadšení a poté je osvobozuje i duševně očišťuje.

Herec musí být zbaven jakékoli individuality a subjektivity, a to je možné jedině jeho nahrazením nadloutkou.



*Tím, že nadloutka postrádá subjektivitu a snahu po prosazení vlastního já, otevírá se naopak svobodný prostor režisérovi k plnému uplatnění jeho představ a umělecké fantazie. Nadloutka je zde proto, aby se stala povolným nástrojem režiséra a uskutečnění jeho tvůrčí vize.*

Žádná z Craigových představ nevyvolala ve své době větší bouři odporu, než jeho vize o nahrazení živého herce neživým předmětem. A to navzdory tomu, že svou vizi herce jako nadloutky Craig nikdy nedokázal plně uskutečnit – zůstala ideální představou, manifestem, poselstvím, které působilo oplodňujícím způsobem na další generace evropských divadelníků.

Nejvýznamnější experimenty udělal s velkými loutkami ve své florentské divadelní škole.

Nadloutka je v jeho pojetí jakousi *extenzí masky*, která se rozrostla až do figury (nad)životní velikosti. Takové naddimenzované loutky Craig se svými spolupracovníky ve florentské dílně vytvářeli.

Podívejte se na Craigovu skicu nadloutky do Brocketta (s. 546).

Jiným naplněním představy nadloutky je fyzicky dokonale vytrénovaný živý herec, spíše tanečník než (čino)herec. V tomto smyslu vedl žáky své školy.

Appia i Craig byli často odsuzováni jako nepraktičtí lidé, jejichž představy jsou v praxi bezcenné. Ve skutečnosti však zastávali ideje a cíle, jež praktikové této doby nedokázali vytyčit. Nastolili tendenci ke zjednodušené, architektonicky pojaté scéně, objevili pro moderní divadlo význam světla, přehodnotili funkci jednotlivých prvků divadla. Nový ohlas na jejich dílo se zdvihl až tehdy, když už se vyčerpalo realistické divadlo – spolu s nástupem meziválečné avantgardy. Do pozornosti divadelníků se pak znovu dostali v souvislosti s rozvojem alternativního divadla 60. let, v souvislosti s proudem nových tendencí, který označujeme jako druhá divadelní reforma.

Po prostudování druhé kapitoly:

- student dokáže charakterizovat divadelní program švýcarského scénografa a reformátora divadla Adolpha Appii: pokusí se o jeho vřazení do uměleckého kontextu přelomu 19. a 20. století, bude schopen přiblížit Wagnerův vliv a vliv Dalcrozovy rytmické gymnastiky na jeho reformátorské dílo a popíše Appiovu koncepci divadelního prostoru a herectví, jak ji formuloval zejména v programovém spisu *Hudba a inscenace* z roku 1899,
- dále prokáže znalost teoretického díla Edwarda Gorgona Craiga, zejm. jeho textů *Divadelní umění a Herec a nadloutka*,
- bude schopen definovat pojmy screens a nadloutka a pohovořit o jejich inscenačním uplatnění,
- na základě četby kapitoly „Duncanová a Craig“, jež tvoří součást autobiografické knihy K. S. Stanislavského, bude umět přiblížit vznik a podobu inscenace *Hamleta* v Moskevském uměleckém divadle v roce 1912.



## 3 Francouzská divadelní reforma



### Průvodce kapitolou:

- nejprve budeme charakterizovat **počáteční období divadelní reformy ve Francii**, spjaté s programem a tvorbou symbolistního Théâtre de l'Oeuvre, které mělo vliv na poetiku Jacquese Copeaua i divadelní program jeho pokračovatelů,
- vyložíme **divadelní program a tvorbu** čelného představitele francouzské divadelní reformy 1. poloviny 20. století **Jacquese Copeaua** a zhodnotíme jeho význam pro moderní evropské divadlo,
- v souvislosti s **Kartelem** budeme charakterizovat **program a inscenační tvorbu** dvou jeho představitelů, **Louise Jouveta** a **Charlese Dullina**,
- v samostatné podkapitole se budeme zabývat **uměním „čistého mimu“**, jehož představiteli byli **Étienne Decroux** a **Jean-Louis Barrault**,
- připomeneme život a dílo **Antonina Artauda**, divadelníka a vizionáře, který ovlivnil řadu představitelů tzv. druhé divadelní reformy.



### Kde se dozvíte více?

- ARTAUD, A.: *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha 1994.  
ARTAUD, A.: *Texty*. Praha 1995.  
BARRAULT, J.-L.: *Som divadelník*. Bratislava 1961.  
DULLIN, Ch.: *Režijná kniha Molièrovej hry Lakomec*. Bratislava 1960.  
HYVNAR, J.: *Francouzská divadelní reforma: od Antoina k Artaudovi*. Praha 1996.  
HYVNAR, J.: Obnova herectví ve Francii. In *týž: Herec v moderním divadle*. Praha 2000, s. 103–138.  
JOUVET, L.: *Nepřevtělený herec*. Praha 1967.  
KLEIN, P.: *Scénografové ve službách Les Ballets Russes (1909–1912). Počátky divadelní scese*. Brno 2007.  
KOPECKÝ, J.: *Antonin Artaud – I. Život, dílo, sny*. Praha 1987.  
KOPECKÝ, J.: *Antonin Artaud – II. Texty*. Praha 1988.  
KOPECKÝ, J.: *Antonin Artaud – poslední z prokletých*. Praha 1994.  
MISTRÍK, M.: *Jacques Copeau a jeho Starý holubník*. Bratislava 2006.  
POKORNÝ, J. (ed.): *Kniha o kabaretu*. Praha 1988.

### Francouzská divadelní reforma

Zjednodušeně řečeno, ve Francii započala divadelní reforma vystoupením naturalistů v podobě založení Théâtre Libre André Antoinem (1887) a takřka současně, roku 1890, otevřením symbolistního Théâtre d'Art a o něco později i Théâtre de l'Oeuvre (1893).

Théâtre d'Art (Divadlo umění) založil básník Paul Fort (1872–1960). Théâtre de l'Oeuvre (Divadlo Dílo) uvedl v život herec a režisér Aurélien Lugné-Poe (1869–1940).

Antoinovo divadlo skončilo v roce 1897, ve stejné době se zakladatel Théâtre de l'Oeuvre Lugné-Poe už také rozešel se symbolisty. Tím se v podstatě uzavřela první etapa obnovy francouzského divadla, pro niž byla příznačná komplementárnost naturalistického a symbolistického směru.

Do nové fáze se divadelní reforma ve Francii dostává v prvním desetiletí 20. století vystoupením Jacquese Copeaua a rozvíjením jeho odkazu v meziválečné etapě.

Náš výklad bude soustředěn právě na toto období francouzského divadla.

Začít však musíme u zmiňovaného Lugné-Poea a jeho Theatre de l'Oeuvre neboli Divadla Dílo, kterým byly položeny základy uměleckého divadla ve Francii.

*Divadlo Dílo*

Nastiňme ve stručnosti základní postuláty Divadla Dílo:

- Divadlo nesmí být kopií skutečnosti – proti heslu naturalistů „vše jako v životě“ je třeba realizovat představu divadla jakožto *umění*.
- Naturalistická dramatika musí být vystřídána dramaty symbolistního ražení.
- Herectví musí být zbaveno postupů realisticko-naturalistického stylu.

V tomto smyslu Divadlo Dílo také umělecky tvořilo. Na repertoáru byly symbolistní hry Maurice Maeterlincka, hry Ibsenovy či Strindbergovy. Vedle toho se na jevišti objevila scénická groteska Alfreda Jarryho *Král Ubu*, jejíž uvedení roku 1896 způsobilo skandál, a také díla východoasijského divadla (Kálidása: *Zlatý prsten* nebo Šúdraka: *Hliněný vozíček*). Herectví bylo úsporné, vyznačovalo se sošnými postoji, konvencionalizovanými gesty a nenápadnou mimikou. Důraz byl položen na text a důmyslnou hru slovních významů. Nejlépe tento styl prý ovládal sám Lugné-Poe. Jeho herecký styl byl dobovými kritiky označován jako „somnambulní“. Pro výtvarnou složku byla charakteristická jednoduchost, na scéně byly jen nejnezbytnější prvky. Hojně se pracovalo se světlem, které dokázalo suplovat dekoraci a podtrhnout symboličnost jednání.

*Jako příklad úsporného řešení výpravy jevištního díla uveďme inscenaci Hliněného vozíčku. Na scéně byl ve všech dějstvích jen jednoduchý horizont, na němž byl pro každé dějství namalován náznakem jiný obraz. Herci na sobě neměli kostýmy, resp. kostýmy jim byly namalovány na jejich nahá těla.*



Divadelní tvorba Jacquese Copeaua do značné míry navazovala na poetiku Divadla Dílo. Copeauova divadelní reforma vlastně mířila k tomu vytvořit aktualizovaný a modernizovaný typ divadla, jak je pěstoval Lugné-Poe.

V souvislosti s Copeauem a některými jeho následovníky je třeba konstatovat odlišnost francouzské reformy např. od programu Craiga, Appii, Mejercholda či dalších reformátorů evropského divadla 1. poloviny 20. století. Tato odlišnost spočívala v pojetí textu v rámci divadelního díla. Vztah k dramatu zůstává u Copeaua tradiční v tom smyslu, že tato složka je stále považována za *dominantní* ve vztahu k jiným složkám inscenace, jakkoli to v žádném případě neznamenalo, že inscenační složky byly ve vztahu k textu v pasivním postavení.

*Vztah k textu*

*V rámci Kartelu, o němž budeme ještě hovořit, se Gaston Baty jako jediný z přímých následovníků Copeaua odhodlal zpochybnit, že text by mělo být nadsložkou divadelní inscenace. Hovoří o „nebezpečné vládě slova“, která má být potlačena vizuálními a zvukovými prvky divadla. Nejtvrdší úder tradičně literárně založenému divadlu ve Francii však uštědřil Antonin Artaud, který svými radikálními představami o podobě divadla daleko přesáhl dobu, v níž žil. Plně doceněn byl až ve 2. polovině 20. století, kdy se jeho „divadlo krutosti“ stalo jedním z konceptuálních východisek druhé divadelní reformy.*



Copeauova reforma obohatila moderní evropské divadlo v řadě ohledů. V oblasti *herectví, reformou divadelního prostoru i novým pojetím funkce a postavení divadla v rámci moderní kultury.*

### 3.1 Jacques Copeau

Narozen 1879 v Paříži. Studoval na Sorbonně, během studia se dostal do okruhu přívrženců Lugné-Poea a jeho Divadla Dílo. Po studiích odjíždí do Dánska, kde v hlavním městě vyučuje francouzštinu. Zůstává zde do roku 1904, pak se vrací domů, aby převzal po umírajícím otci vedení továrny. Po dvou letech však na tento život rezignuje a je odhodlán plně se věnovat divadlu a literatuře.

Roku 1909 spolu s André Gidem a dalšími zakládá časopis *La Nouvelle Revue Française*, který představoval významnou platformu moderní kultury ve Francii. Na stránkách revue zveřejňuje své kritiky, namířené proti naturalistickému i komerčně zábavnému divadlu.

Copeauův  
divadelní  
program

V roce 1913 vychází jeho esej *Un essai de rénovation dramatique*. Poprvé se zde objevuje pojem „*rénovation*“ neboli obnovení, obrození či očištění. Je to pojem, který tvoří osu jeho nadcházejícího divadelního programu.

Za svůj hlavní úkol Copeau považuje navrácení divadla k jeho kořenům, prapůvodní esenciální podstatě, což znamená jeho *reteatralizaci*. Je tedy třeba bojovat proti naturalismu s jeho snahou učinit umění a divadlo pouhou nápodobou života. Současně je ale nutné posunout se ve vývoji dál od statického a převážně literárně zaměřeného divadla symbolistního směru.

Starý holubník

V roce 1913 Copeau zakládá *Společnost Starého holubníku (Vieux Colombier)* a programuje činnost nového divadla. Sestavuje herecký soubor, jehož členy jsou mimo jiné i Dullin a Jovet, kteří se později stávají reprezentanty Kartelu. Divadelní budovu soubor nachází na levém břehu Seiny v sousedství Sorbonny – původně se tu hrály melodramy a zábavné kusy. Malý sál pojedený ve stylu Ludvíka XV. si Copeau upravil tak, aby vyhovoval jeho záměrům. Z interiéru odstranil girlandy, barokní zlaté andělíčky, pozlacená zrcadla apod. Zmodernizoval osvětlení. Jeviště kromě sady opon a azbestových závěsů, pohybujících se na ocelových lanech, nemělo žádnou jevištní techniku. Scénické prostředí vytvářel Copeau s pomocí jen nejnezbytnějších kusů nábytku a dekorace, využíval praktičky, schůdky či můstky. Před portálem mělo jeviště ještě předscénu, která umožňovala bezprostřední kontakt herců s diváky.

V září roku 1913 Copeau sepíše manifest k otevření Théâtre du Vieux Colombier. Zazní v něm Copeauova hlavní myšlenka, totiž cíl obrodit divadlo jeho *zdivadelněním*. Zdůrazňuje stylovou jednotu inscenace, jejíž celek má být dán „spolupůsobením pohybů, gest a jednání, souzvukem výrazu tváře, řeči a mlčení, totalitou scénické představy“. Důrazně odmítá malířskou dekoraci i nadužívání jevištní mašinerie („k novému dílu nám ponechte jen nahou scénu“). Na druhé straně, a to je pro Copeaua a jeho žáky a následovníky rovněž příznačné, varuje před samoúčelným experimentováním, přehnanou stylizací a formální rafinovaností. Jakkoli režisér je svrchovaným tvůrcem inscenace, jeho úkolem je divadelními prostředky vyjádřit základní myšlenku inscenovaného textu.

První  
období SH

Existence Starého holubníku se člení do několika etap. První, nejkratší etapa je vymezena prvním rokem jeho existence, tedy léty 1913–1914. Bylo to období počátečního ujasňování programu. Zahajovacím představením byla tragédie alžbětinského dramatika Thomase Heywooda *Žena zabitá dobrotou*, která byla v rámci jednoho večera uvedena spolu s Molièrovou fraškou *Láska lékařem*. Jinou molièrovskou inscenací, provedenou v prvním roce fungování Starého holubníku, byl *Lakomec* se skvělým Charlesem Dullinem

v roli Harpagona. Dullin perlil svým vynikajícím bufonézním herectvím i schopností karikatury. Obě molièrovské inscenace se vyznačovaly komediálním tempem, lehkostí a hravostí.

Počátkem roku 1914 je divadlo uzavřeno. Během války Copeau koncipuje program herecké školy a vstřebává řadu důležitých podnětů. Seznamuje se osobně s Craigem, s nímž nalezne společnou řeč v jejich obdivném vztahu k tradici italské lidové komedie. Nesouhlasí však s Craigovým vztahem k herci a k dramatu. Setkává se rovněž s Émilem Jaques-Dalcrozem a s Adolphem Appiou.

V listopadu 1915 otevírá *hereckou školu*. Žáci zde absolvovali velmi náročné přednášky z dějin řecké civilizace, literatury a umění a francouzského jazyka dob Molièra, ale především je učil osvojit si výrazové vlastnosti pohybu a hlasu, prohluboval u nich schopnost improvizace, pohotovosti na jevišti, smysl pro čas, formu, kompozici a partnerskou komunikaci na jevišti. Herec měl ovládat různá umění – kromě dokonalého zvládnutí mluvy měl umět i zpívat, žonglovat či na jevišti provádět fyzicky náročné výstupy. Při cvičení budoucí herci používali *neutrální masku*. Copeau zdůrazňoval, že herec musí být schopen figurovat každou emoci a myšlenku jen pouhým postojem, gestem či pohybem i beze slova. K tomu zaměřoval cvičení *pohybové improvizace*. Improvizovalo se na cokoli – na slova Paříž, bouře nebo strom. Improvizovalo se také na různé motivy z her. Herec přitom měl využívat různých hereckých technik, zejména stavěl na postupech *commedie dell'arte* – nikoli však proto, aby tyto postupy rekonstruoval, nýbrž aby poukázal na jejich věčnou platnost a univerzálnost. Do výuky zavedl rovněž cvičení ve stylu japonského divadla *nó*. V tomto se projevovala Copeauova snaha očistit a modernizovat divadlo jeho navrácením k *bytostrným zdrojům divadelnosti*, k jeho *podstatě*. Zároveň své žáky vede ke *kolektivnímu pojmání divadla* a herecké tvorby. Učí je akceptovat zásady „*života v umění*“, které jsou blízké regulím klášterního života. Divadlo se jim má stát misí předávanou do života. Divadelní práci má herec chápat nejen jako profesi, ale přímo jako svůj *životní program*.

*Herecká škola*

„*Sním o skutečné komuně, o opravdové kolektivní práci, protože jsem ji až doposud nepoznal. Musíme využít toho krásného přátelství /.../ a sjednotit naše síly v nezištné kolektivní tvorbě.*“



V roce 1917 dostal Copeau nabídku, aby svůj soubor obnovil a odebral se s ním do Ameriky. Zde v New Yorku se společnost usadila v Garrick Theatre a dva roky hrála pod hlavičkou *Francouzské divadlo*.

Po návratu do Paříže znovu otevírá divadlo Starý holubník a spolu s ním i svou hereckou školu. Divadlo rozšířilo svoji působnost a stalo se *kulturním střediskem* (pořádaly se tu přednášky, koncerty, literární večery, výstavy). Vytvořil se dokonce *Klub přátel Starého holubníku*.

*Druhé období SH*

Copeau provedl další reformu scény. Výsledkem byla obnažená scéna neboli „*dispositif*“. V pozadí jeviště byl balkón s bočními schodišti a centrálním otvorem. V popředí vedly na proscénium schody uprostřed i po stranách. Úpravy měly sloužit spojení jeviště s hledištěm. Copeauovi se podařilo převést do praxe heslo „*Zrušte rampu*“.

*Dispositif*

Obnovené divadlo bylo otevřeno v únoru 1920 Shakespearovou *Zimní pohádkou*. Na obecnstvo zapůsobilo minimalistické výtvarné řešení, které dokázal Copeau uplatnit ve hře, v níž se vyskytují různá prostředí.

Těžištěm repertoáru byly nyní komedie a frašky. Převládal Molière. S úspěchem se setkala *Scapinova šibalství* s mistrnými pantomimickými a improvizovanými výstupy. Rovněž *Misanthrop* (1922) v hlavní roli se samotným Copeauem strhl obecnstvo.

Počátkem roku 1924 se však v souboru vyostřuje vnitřní krize, která tu už předtím doutnala. Toto napětí si Copeau do značné míry způsobil sám svým nekompromisním postojem k dotacím ze strany státu a k nabídce přestěhovat soubor do větší a lépe vybavené budovy. Copeau namítal, že kdyby využil úspěchů divadla a návrhy přijal, znamenalo by to konec jeho ideálu nezávislého, svobodně tvořícího divadla. Copeauovi začínají odcházet nejvěrnější spolupracovníci, mezi nimi i Jouvet.

#### Copiovci

V květnu 1924 se Copeau rozhodl divadlo uzavřít a odejít z Paříže. Dvacet herců z divadla a školy odešlo spolu s ním do Burgundska a založili zde soubor *Děti Copeaua* nebo krátce *Copiovci*. Usadili se v jednom vesnickém statku a hráli pro lidi z okolí. Copeau pro soubor psal hry a scénáře podle commedie dell'arte. V roce 1929 se soubor rozpadl.

#### Inscenování v plenéru

Po návratu do Paříže režíroval Copeau v různých divadlech, přednášel, psal teoretické články a scénáře po vzoru italské lidové komedie. V květnu 1933 dostal nabídku na uvedení středověké toskánské hry *Mystérium o sv. Ulivě* na nádvoří kláštera ve Florencii. Tato inscenace stála na počátku řady představení, které Copeau ve 30.–40. letech vytvořil v plenéru, na venkovních prostranstvích.



*Režisérem, který zvláště proslul svými plenérovými inscenacemi, byl Max Reinhardt. Copeau se s ním setkal osobně ve Florencii. Ve stejné době, kdy tam inscenoval *Mystérium o sv. Ulivě*, Reinhardt uvedl v zahradě Boboli svou nejslavnější inscenaci *Sen noci svatojánské*.*

V inscenaci *Mystéria o sv. Ulivě* byli diváci umístěni pod arkády lodgií ze tří stran a uprostřed dvora Copeau spolu se svým scénografem Barsacqem postavil pódium s předscénou a přechody na boční a menší pódia. Na hlavním pódium se odehrávaly hlavní výstupy, na menších pódii výstupy vedlejší. K další konkretizaci místa a děje stačily už jen náznaky – rekvizita, kostým, slovo.

Do Florencie se Copeau ještě dvakrát vrátil. V květnu 1935 uvedl na florentinském náměstí historickou kroniku současného autora Rino Alessiho *Savonarola*. Bylo to na stejném místě, kde byl hlavní hrdina v roce 1498 upálen. Barsacq tentokrát postavil velký amfiteátr pro 4000 lidí, s věžemi pro reflektory. Uprostřed náměstí stálo tři a půl metru vysoké pódium. Do třetice uvedl v červnu v roce 1938 v zahradě Boboli Shakespearovu komedii *Jak se vám líbí*.

Vrcholem linie plenérového divadla v Copeauově tvorbě však bylo uvedení středověkého *Miráklu o chlebu do zlata vypečeném* u příležitosti 500. výročí založení hospice a chudobince v Beaune. Klíčovým scénickým prvkem byla obrovská studna na nádvoří chudobince, kterou opět obklopovala pódia několika úrovní. Studna představovala peklo, z něhož vyskakovali čerti. Po obou stranách studny byl zpívající a recitující chór.

Copeau shodou náhod zemřel právě v Beaune v říjnu 1949. Ještě před smrtí plánoval další velké exteriérovou produkci.

Osobitost a jistá výjimečnost Jacquese Copeaua ve srovnání s mnohými dalšími představiteli moderního evropského divadla spočívá mimo jiné v tom, že jeho divadelní program a tvorba našly řadu pokračovatelů, přičemž Copeau si většinu z nich sám vychoval. Své přímé následovníky měl především v členech tzv. Kartelu, byli to jmenovitě Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty a Georges Pitoëff. Dvěma z nich, Jouvetovi a Dullinovi, budeme věnovat následující výklad.



## 3.2 Kartel

Nejprve si ale vysvětleme, co má tento pojem z oblasti ekonomiky společného s francouzskou divadelní reformou.

Kartel bylo označení pro sdružení čtyř významných režisérů meziválečného francouzského divadla, kterými byli jmenovitě Louis Jouvet (1887–1951), Charles Dullin (1885–1949), Gaston Baty (1885–1952) a Georges Pitoëff (1884–1939). Kartel vznikl v roce 1927 s cílem chránit morální a profesní zájmy divadla jako instituce a nezávislost tvorby.



Vnitřní soudržnost této organizace a nekompromisní trvání jejích členů na stanovených pravidlech se projevila naplno na počátku roku 1928 během skandálu kolem Aristofanových *Ptáků* v divadle Charlese Dullina Atelier. Na generální zkoušku přicházeli do hlediště opozdílci z řad kritiků i diváků a Dullin se rozhodl zamknout dveře, jako to dělával Copeau ve Starém holubníku. Jenomže kritici to vzali smrtelně vážně a dohodli se, že nevyjde jediná recenze o představení. Recenze skutečně nevyšly, do čehož se vložil Kartel. Jeho představitelé rozeslali dopisy pařížským novinám, že pokud budou ignorovat Dullina a jeho divadlo Atelier, nedovolí vytisknout jedinou recenzi o všech divadlech Kartelu. A toto nemohla asociace kritiků riskovat. Kartel současně zakázal vstup do hlediště po zvednutí opony.

Byl to příklad spolupráce režisérů a divadel, jakých v dějinách divadla nenajdeme mnoho. A také svědectví, jak se dál rozvíjel Copeauův ideál umělecké nezávislosti divadla a jeho odolnosti vůči tlakům z vnějšku.

### 3.2.1 Louis Jouvet

Narozen 1887 v městě Crozon. Studoval a dokončil farmacii, ale jeho touhou bylo stát se hercem. Na konzervatoř se sice kvůli údajnému nedostatku talentu nedostal, ale bral soukromě hodiny herectví a vystupoval v periferních divadlech. Zlom přichází v roce 1911, kdy vstupuje do respektovaného Théâtre des Arts Jacquese Rouchého.

*Divadelní  
začátky*

Jacquese Rouchého můžeme považovat za jednoho z pionýrů francouzského avantgardního divadla a přímých předchůdců Starého holubníku. Mimořádný význam měla jeho kniha nazvaná *Moderní divadelní umění* (1910), kde shrnul veškeré své zkušenosti a znalosti divadelních reforem v Evropě (mj. popsal Reinhardtovu práci v Německu, seznámil se Stanislavského a Mejercholdovými podněty v Rusku i s reformami Craiga a Appii). Své představy o divadle realizoval ve svém divadle v letech 1910–1913.

Po zániku Théâtre des Arts stojí Jouvet u založení Starého holubníku. Copeauovým nejvěrnějším spolupracovníkem je až do roku 1922. Tehdy se rozhodne odejít a začít dělat divadlo po svém.

Stává se uměleckým šéfem a režisérem studiové scény v rámci Théâtre des Champs-Elysées (Divadlo Elysejských polí). Tam pak působí až do roku 1934. Uvádí nové dramatiky, jako byli Jean Cocteau, Jules Romains, Albert Camus a v neposlední řadě Jean Giraudoux. Ten byl Jouvetovi nejbližší.

*Divadlo  
Elysejských  
polí*

Jean Giraudoux (1882–1944) patří k autorům, kteří dokonale ovládali jazyk. Původně romanopisec, žurnalista, ale také diplomat, který se dramatické tvorbě začal věnovat až ve zralém věku (svou prvotinu *Siegfried* napsal téměř ve čtyřiceti letech), se nechával inspirovat antikou (ve hrách *Amfitryon* 38, 1931, *Trojská válka nebude*, 1935, *Elektra*, 1937) i biblickou tematikou (*Judita*, 1931, *Píseň písní*, 1938, *Sodoma a Gomora*, 1943).

Jeho hry se vyznačují lyrickým jazykem plným metafor, ironie, sebeironie a nadhledu. Vycházejí z autorova hlubokého humanismu a nabízejí vždy nový pohled moderního člověka na klasické téma. Jouvet se síle Giraudouxova slova podvolil a ochotně nechal ustoupit do pozadí ostatní složky inscenačního díla. Inscenace Giraudouxových her se tak blížily typu „recitovaného divadla“, jak jej vyznávala generace symbolistů.

*Athénée*

Roku 1934 se Jouvet se souborem přestěhoval do divadla Athénée. Bylo to původně bulvární divadlo, ale Jouvet byl nadšen starou barokní technikou, kterou tu našel. Tento prostor podnítl jeho návrat k rampě a kouzlům barokového jeviště. Působení v tomto divadle znamenalo také pokus o novou interpretaci Molièra (uvedena byla *Škola žen*, *Don Juan* nebo *Scapinova šibalství*).

Za války se soubor na čas rozpadl. Jouvet se vydal s částí souboru do Jižní Ameriky. Když se vrátil v roce 1945 do Paříže, demonstroval svůj příklon k Molièrovi uvedením *Dona Juana* a *Tartuffa* a sám exceloval v titulních postavách. Až do konce svého života (1951) byl velmi úspěšný, stal se hereckou hvězdou, učil na konzervatoři.

*Nepřevtělený herec*

Důležitý je i jeho přínos v oblasti teorie. Jakožto osobnost se značnými hereckými zkušenostmi se zamýšlel nad podstatou herectví a věnoval mu knihu *Nepřevtělený herec*.



Přečtěte si tuto knihu a buďte připraveni o ní pohovořit, budete-li dotazováni při zkoušce.

### 3.2.2 Charles Dullin

*Divadelní začátky*

Narodil se roku 1885 v savojském městečku Yenne. I Dullin prošel hereckou školou J. Copeaua jako Jouvet a i on se zkušenosti nabyté ve Starém holubníku snažil zúročit ve své vlastní režijní tvorbě.

Předtím, než roku 1913 zakotvil v Théâtre du Vieux Colombier, prošel různými scénami: začínal v provinčních divadlech a kabaretech, vyzkoušel si realistickou hereckou školu u slavného Antoina v jeho divadle Odéon, načas zakotvil také v Théâtre des Arts J. Rouchého.

*Atelier*

U Copeaua jej inspirovalo hlavně pojetí divadelní práce jako kolektivní tvorby a specifický přístup k herecké práci. Na poznatky ze Starého holubníku se rozhodl navázat ve svém vlastním divadle v pařížské čtvrti Montmartre, které nazval Atelier.

Divadlo Atelier vzniklo v roce 1921 a jeho součástí byla po vzoru Copeaua škola.

„Atelier nepředstavuje nějaký nový divadelní podnik, ale laboratoř divadelních experimentů. Vybrali jsme si tento název proto, že odpovídá ideální korporativní organizaci, kde se i ty největší individuality musí podřídit kolektivní spolupráci a kde budou umělci zkoumat svůj nástroj, který používají. Jako si dobrý jezdec vychovává dobrého koně a dělník ovládá výrobní nástroje.“ (K vyjasnění prvního přirovnání malá poznámka: Dullin miloval koně a hned vedle divadla měl stáj.)

Zahajovací inscenací byla barokní hra *Život je sen* od Calderóna (scénu vytvořil Antonin Artaud!). Následoval Molièrův *Lakomec* se samotným Dullinem v hlavní roli, v níž proslul již coby herec ve Starém holubníku. Jedna z vůbec nejslavnějších inscenací tohoto divadla byl *Lišák Volpone* Bena Jonsona v úpravě Stefana Zweiga. Hlavní díl repertoáru však tvořily současné hry.

*Herecká škola*

Ve své herecké škole rozvíjel systematicky odkaz Copeauův. Stavěl na postupech commedie dell'arte, na japonském tradičním herectví či herectví komiků filmové grotesky. Herec měl být osobností mnoha tváří a dovedností – měl být zároveň tanečníkem,

šermířem či mimem. Těžištěm herecké práce byla metoda improvizace, kterou Dullinovi herci museli ovládnout s naprostou samozřejmostí.

Často se odvolával na Stanislavského, když hovořil o „autentičnosti prožitku“. Neměl samozřejmě ale na mysli hercovo dokonalé přetělesnění, prožití postavy v duchu psychologického realismu. Ve svém chápání herecké tvorby vycházel ze stejných předpokladů jako Jouvet: herec se *nepřevtěluje* do postavy, ale v této postavě *autenticky existuje*. K tomu je třeba očistit se od sebe sama a stát se jakousi „prázdnou dutinou“, kterou by bylo možné naplnit dušemi postav, jež herec ztvárňuje. Tohoto ideálu je možné ovšem dosáhnout jen dlouhodobou přípravou a tvrdým tréninkem.

Dullin pomáhal žákům *maskou*. V improvizčních studiích s maskou rovněž navázal na příklad Copeauův. Pro Dullina byla maska posvátnou věcí, pro soudobé divadlo velmi potřebnou. Její účel spatřoval v hercově *očistě* a uvolnění; herec se díky ní zbavuje svého já a dosahuje *objektivnějšího výrazu*.

„Použitím masky vyžadujeme po herci, aby se zbavil všeho, co v sobě miluje, svých návyků, zálib a okouzlení sebou samým, aniž bychom přitom narušili jeho individualitu. Je to svým způsobem očista, která jej připravuje k objektivnějšímu a zobecňujícímu umění.“



V roce 1936 začal Dullin spolupracovat s Comédie Française, o dva roky později podal ministerstvu kultury návrh na decentralizaci divadla. V roce 1940 opustil divadlo Atelier a pokusil se o něco jiného. Hledal široké publikum, a proto na sebe vzal vedení Divadla Sáry Bernhardtové, kde však pro svou uměleckou náročnost a nekompromisnost skončil s dluhem asi půl milionů franků, které pak musel doživotně splácet pohostinskými hereckými vystoupeními a režii. Umírá v roce 1949.

### 3.3 Decroux a Barrault aneb umění „čistého mimu“

V této kapitole se stručně zmíníme o dvou osobnostech, které stály u základů moderního pohybového divadla.

**Étienne Decroux** (1898–1991) začínal ve škole Starého holubníku. Navštěvoval kurz s maskou, který vedla Susanne Bingová. Decroux si přitom uvědomil, že herec se s maskou pohybuje pomaleji a jakoby v němém filmu. Od roku 1925 působí jako herec u Batyho, Jouveta, hrál i ve filmech a pak v roce 1932 nastupuje do Dullinova Atelieru. Tam se seznamuje s **Jeanem-Louisem Barraultem** (1910–1994). Začínají spolu propracovávat techniku *mimu*, „umění představovat pohybem těla“.

Tělem se podle nich dá vyjádřit vše. Zabývají se zvládnutím zdánlivě jednoduchých pohybů v divadelním prostoru. Všechna gesta podle nich měla vycházet z *páteře*, a proto bylo nutné si ji stále uvědomovat, obratel po obratli. Dramatickou výraznost už nemají tvář a ruce, které podle nich „žvaní“ a jsou nejbližší diskurzivnímu jazyku, nýbrž trup těla, jenž „*píše v prostoru nevyslovené věty*“.

Východiska  
mimu

„Cvičili jsme tři týdny, abychom zvládli obyčejnou chůzi na místě... Není nic těžšího než chůze. Chůze vypovídá o člověku. Právě ty nejprostší věci se dělají nejobtížněji a krácející člověk je celistvá bytost měnící prostor. Centrum chůze přitom není ve špičce chodidla, na patě, ale ve výši prsou. Vůli po změně místa vyjadřují prsa, nesená pružnou páteří. Skrze tuto vůli se pak pohybují nohy. Krácející se rozhoduje pro změnu místa a mění je nejdříve vlastním centrem. Magicky vyklenutý hrudník, který mu umožňuje dýchat,



*je nesen jako symbol života pružnou žerdí páteře. Člověk začíná jednat, musí vpřed, přenáší se dopředu a důvěřuje reflexům vlastních nohou. A nohy ho poslouchají, slouží mu. Ale špička boty, která míří dopředu, nesmí nikdy přesáhnout hranici, kterou stanoví vysunutě těžiště prsou.“*

(J. L. Barrault: *Reflexions sur le théâtre, Paris 1949*)

Decroux s Barraultem se snažili určit rozdíly mezi čistým mimem, pantomimou a baletem. Vymýšleli si neosobní výrazy obličejů nebo používali masky, obnažovali tělo a pohybovali se bez doprovodu hudby. Základem jejich cvičení bylo ticho.

Významnou inspirací jsou jim techniky tradičního asijského, zejména japonského herectví.

Po několika letech tvrdé práce se cesty obou divadelníků rozcházejí. Tito dva se však poté ještě vícekrát setkali u společné umělecké práce. Připomeňme alespoň slavný film Marcela Carného *Děti ráje* z roku 1943, v němž Barrault hrál mima Jeana Gasparda Debureaua a Decroux jeho otce.

#### Barrault

Barrault šel cestou využití mimických cvičení v činoherním divadle a ve filmu. V roce 1935 si napsal scénář podle románu Williama Faulknera *Když jsem umírala* a pro Dullinův Atelier vytvořil inscenaci s názvem *Okolo matky*. Mělo to být činoherní divadlo, ale nejvíce diváky zaujaly scény, které byly ukázkou Barraultova mimického umění. Zvláště slavná je scéna krocení divokého koně, kterého hrál sám Barrault. Barrault zde použil neobvyklých masek, symbolických rekvizit a postupů japonského divadla *nó*.

Po této inscenaci Barrault opustil Atelier a prožíval bohémský život. V roce 1937 vytvořil inscenaci podle Cervatesovy *Numancie* a v roce 1939 uvedl dramaturgii *Hladu* od Knuta Hamsuna, která zachycuje fyziologický pocit úzkosti pozvolného umírání hladem. Touto inscenací již anticipoval estetiku Artaudova „*divadla krutosti*“.



*Antonin Artaud byl velkým obdivovatelem Barraulta. O inscenaci Okolo matky napsal recenzi, kterou pak zařadil do své knihy Divadlo a jeho dvojenek.*

#### Decroux

Zatímco Barrault kráčel cestami veřejné umělecké činnosti, Decroux pracoval většinou mimo veřejnost a zůstal věrný umění „čistého mimu“. Decroux dále zdokonaloval techniku i vyjadřovací možnosti mimu. Vytvořil propracovanou „dramatickou gymnastiku“ a dovedl mim od chladného, analyticky racionálního přístupu k hlubší identifikaci herce s postavou i situací.

V roce 1940 založil školu mimu, kde se konala představení pro úzký okruh diváků, zaměřená k prezentaci experimentů s tímto druhem pohybového divadla. V roce 1943 učil Decroux mim v Dullinově divadle Atelier, po válce na řadě míst v Evropě a v letech 1957–1962 především v USA, kam byl pozván do známého divadelního centra Actor's Studio. Dnes má na světě stovky žáků, kteří dále rozvíjejí tento druh pohybového divadla.



V této kapitole jsme hlavní pozornost věnovali divadelní reformě Jacquese Copeaua a jejímu rozvíjení v činnosti tzv. Kartelu. Tato linie francouzské divadelní reformy 1. poloviny 20. století se nesla ve znamení renovace, očišťování, obrození elementárních základů divadla. Smyslem této *rénovation* mělo být nalezení určitých prascémat nebo „*divadelních instinktů*“ stojících na počátku *divadelnosti*. V tomto smyslu měla tato Copeauova generace mnoho společného s úsilím symbolistů nalézt základní konvence „čistého divadla“. Kdybychom v našem výkladu sledovali další podoby francouzské divadelní reformy,

zjistili bychom, že téměř ve stejné době před koncem první světové války jako generace Copeauova začala zasahovat do vývoje divadla mladší umělecká generace. Máme na mysli generaci, kterou spojujeme s označením „divadelní avantgarda“ a v jejímž čele stáli představitelé dadaistického či surrealistického divadla, jako například **Guillaume Apollinaire** (*Prsy Tirésiovy*, 1917), **Georges Ribemont-Dessaignes** (*Čínský císař*, 1916, *Němý kanár*, 1919) či **André Breton**. Byla radikálnější, čerpala z podnětů moderní civilizace a jejím heslem nebyla renovace, ale spíše *revoluce*. Je příznačné, že její činnost mnohdy spočívala více v utopických vizích a skandálních manifestech než ve vlastní divadelní tvorbě.

### 3.4 Antonin Artaud

Na konci francouzské divadelní reformy pak stojí osobnost **Antonina Artauda**. Antonin Artaud, vlastním jménem Antoine Marie Joseph Artaud, představuje ojedinělý zjev ve francouzském divadle 20. století. Svými představami o divadle daleko předčil dobu, v níž žil.

Narodil se v Marseille 4. září 1896 do rodiny váženého člena městské správy a zároveň movitého lodního dopravce. Už od dětství projevoval nadání především v humanitních oborech. Ještě před dvacátým rokem se u Artauda objevily první známky duševní choroby a depresí – léčil se nejprve ve Švýcarsku a pak v Paříži u proslulého psychiatra Eduarda Toulouse, který mladého nadaného Artauda uvedl do uměleckého prostředí. V prvních pařížských letech byl fascinován a ovlivněn především surrealismem. Roku 1921 debutoval jako divadelní herec v *Théâtre de l'Oeuvre*, ale zároveň v tomto období hrál ve filmech, maloval a psal o výstavách. Zásadní bylo jeho setkání s Charlesem Dullinem, s jehož divadlem *Atelier* spolupracoval a zažil zde nejlepší období svého života. Po rozchodu s ním působil krátce v souboru *Comédie des Champs-Élysées*, který vedl další člen Kartelu – Georges Pitoëff.

*Artaudovy  
pařížské  
začátky*

Roku 1927, po letech, v nichž se mj. i vinou smrti otce výrazně zhoršila jeho životní situace, zakládá spolu s dvojicí divadelníků – **Robertem Aronem** a **Rogerem Vitracem** – *Divadlo Alfreda Jarryho* (*Théâtre Alfred Jarry*), kde rozvíjí podněty, s nimiž před třicetiletím přišel autor Krále Ubu. Kromě vlastních textů uvádějí hry Claudelovy a Strindbergovy. Přestože činnost divadla trvala pouze krátce (do roku 1929), měla pro divadelní historii velký význam. Během této doby se Artaud radikálně rozešel se skupinou surrealistů, kteří činnost Divadla Alfreda Jarryho kritizovali, a začal se věnovat především filmovému herectví. Po nástupu zvukového filmu počátkem třicátých let jeho zájem o film upadá a Artaud obrací svou pozornost opět k divadlu.

*Divadlo  
Alfreda  
Jarryho*

Píše manifesty a teoretické spisy, z nichž nejvýznamnější je jeho *Divadlo krutosti* (*Théâtre de la Cruauté*, 1932). Své teoretické požadavky chtěl aplikovat v praxi. Jednak ale ztratil podporu pro uskutečnění tohoto činu, jednak vzbudil Manifest Divadla krutosti u většiny součastníků odpor a výsměch. O rok později vychází nová, přepracovaná verze – tzv. *Druhý manifest Divadla krutosti*.

*Divadlo  
krutosti*

Kromě teoretických spisů vzniká také drama *Cenciové* (*Les Cenci*, 1935), text, v němž Artaud vychází z Shelleyho romantického zpracování a z materiálů ze Stendhalova přepisu římských kronik.

*Cenci*



*Drama Cenciové líčí příběh šlechtické rodiny z Itálie konce šestnáctého století, jež se vzbouří despotickému otci, který mučí, vězní a zabíjí své syny a znásilní dceru Beatrici. Francesco Cenci je nakonec je svými blízkými zavražděn a následuje věznění a poprava Beatrice, která vše zosnovala.*

Artaudův scénář je zcela věcný, původní Shelleyho předlohu, která mu byla hlavní inspirací, proškrtal tak, aby slova sloužila pouze jako podklad k akci herců, zvuků, předmětů a světla. Premiéra, která proběhla v květnu roku 1935 v pařížském Théâtre des Folies-Wagram a v níž sám ztvárnil postavu hraběte Cenciho, však skončila velkým propadem.



- **Srovnejte Shelleyho drama Cenciové s Artaudovou verzí. V čem spočívá, kromě zmíněné práce s jazykem, jejich odlišnost?**

Po neúspěchu inscenace Cenci strávil Artaud nějaký čas na cestách. Především pobyt mezi mexickými indiány podnítil jeho zájem o antropologii a ovlivnil jeho další způsob uvažování nejen o divadle. Po letech zpracoval Artaud své poznatky a vzpomínky písemně. Po návratu do Francie pak strávil téměř celý zbytek života v děsivých podmínkách ústavů pro duševně choré.

#### *Divadlo a jeho dvojec*

Přínos Artaudovy tvorby tkví především v teoretické rovině. Názory a požadavky, které od počátku třicátých let formuloval a prezentoval, vyšly roku 1938 souborně v knize *Divadlo a jeho dvojec (Le Théâtre et son Double)*. Artaud usiloval o totální fyzické odevzdání v umění a životě. Roku 1931 zhlédl vystoupení orientálního souboru tanečnicků z Bali, a to jej naprosto uchvátilo a utvrdilo v jeho dosavadních tezí, že je nutné vrátit evropskému divadlu kontakt se současným životem a usilovat o ryzí divadelnost obnovující původní očištný charakter divadla. Divadlo se má zabývat především aspekty lidského nevědomí. Konflikty se nerozvíjejí mezi emocemi, ale mezi duševními stavy, které jsou zredukovány na gesta. A právě gesta, pohyb a rytmus jsou nejdůležitějšími prostředky divadelní akce.

Artaudovo „divadlo krutosti“ (tedy divadlo naléhavosti a neodbytnosti) chce donutit diváky k sebekonfrontaci – ona krutost není primárně fyzická, ale morální, působící přímo na nervový systém. Jedině pomocí patřičného divadelního prožitku mohou lidé uvolnit negativní pocity, které se obvykle vyjadřují destruktivnějším způsobem.

#### *Divadlo a mor*

V zásadní esaji *Divadlo a mor (Le Théâtre et la Peste)* líčí např. do detailů tělo zhyzděné morem a přirovnává tuto chorobu k divadlu, které je stejnou totální krizí končící smrtí nebo očistou a uzdravením.

„Divadlo, jako mor, ... rozpoutává konflikty, uvolňuje síly, osvobozuje možnosti. Jsou-li tyto možnosti a síly temné, není to chyba moru nebo divadla, ale samého života.“

#### *Úloha režiséra*

Roli režiséra přikládal Artaud mimořádný význam. Měl by být svého druhu autorem, demiurgem, vedeným ideou nesmlouvavé ryzosti. Jeho výrazové prostředky tvoří barva, světlo, objekty a především herec.

#### *Herec – atlet srdce*

V esaji *Herec – atlet srdce (Un Athlétisme affectif)* požaduje a zdůrazňuje, že herec musí se svou citovostí zacházet stejně jako se svaly, že musí myslet srdcem. Každá emoce má základ v tělesných orgánech. A tělesné orgány oživuje dech. U atleta se opírá dech o tělo,

u herce naopak tělo o dech. Přísné, pravidelné a trpělivé cvičení dechu dovede herce k dokonalé znalosti vazeb mezi způsobem dýchání a centry emocionální aktivity, a jedině tak bude schopen opravdového vyjádření své role.

Radikální byly taktéž Artaudovy požadavky související s prostorem. Navrhoval opustit divadelní budovy a využívat jakákoliv jiná – i neobvyklá – místa, jako například tovární haly, sály a exteriéry. Vyžadoval přímou komunikaci s diváky, kteří by měli sedět uprostřed sálu na pohyblivých židlích a sledovat paralelně probíhající divadelní akci ve čtyřech rozích místnosti. Po ochozech umístěných v horní části sálu by pak měli herci přecházet, kdykoliv to bude vyžadovat jednání. Snažil se tedy sjednotit diváky a herce ve společném nerozděleném prostoru kolektivního rituálu, který směřuje k psychické očistě všech zúčastněných.

*Artaudovy požadavky na divadelní prostor*

Jeho vize dokázalo přijmout až divadlo 2. poloviny 20. století a z tohoto hlediska bylo tedy Artaudovo „divadlo krutosti“ jedním z významných myšlenkových východisek tzv. druhé divadelní reformy, které je věnována studijní opora navazující disciplíny Světové divadlo 20. století. Za svého života mnohokrát vysmívaný prorok se dočkal pokračování v práci takových režisérských a hereckých osobností, jako jsou např. Peter Brook, Jerzy Grotowski, Julian Beck a Judith Malinová, Roger Blin, Eugenio Barba, ale k jeho odkazu se hlásil také například dramatik Harold Pinter, Peter Weiss, zpěvák Jim Morrison či spisovatel Charles Bukowski.

*Ohlasy Artaudových vizí*

Po prostudování třetí kapitoly:

- student dokáže charakterizovat počáteční období divadelní reformy ve Francii, spjaté s programem a tvorbou Théâtre de l'Oeuvre, a bude schopen určit, v čem se projevil vliv symbolistního divadla ve Francii na poetiku Jacquese Copeaua i divadelní program jeho pokračovatelů,
- prokáže dovednost vyložit divadelní program a tvorbu čelného představitele francouzské divadelní reformy 1. poloviny 20. století Jacquese Copeaua a zhodnotit jeho význam pro moderní evropské divadlo,
- bude umět vysvětlit, co se myslí pod pojmem Kartel, když hovoříme o francouzské divadelní avantgardě, a popíše program a inscenační tvorbu dvou jeho představitelů, Louise Jouveta a Charlese Dullina,
- dokáže vyložit podstatu umění „čistého mimu“, jehož představiteli byli Étienne Decroux a Jean-Louis Barrault, a charakterizovat program Antonina Artauda, divadelního vizionáře, který ovlivnil řadu představitelů tzv. druhé divadelní reformy.



## 4 Italský futurismus



### Průvodce kapitolou:

- nejprve ve stručnosti nastíníme **společenskou a kulturní situaci v Itálii** v první polovině 20. století,
- vyložíme **divadelní program a tvorbu F. T. Marinettiho**,
- připomeneme **ohlas futurismu a Marinettiho díla v českém divadelním prostředí**,
- zmíníme **dozvuky a ohlasy futurismu** v tvorbě některých významných divadelních osobností (**Luigi Pirandello, Anton Giulio Bragaglia**).



### Kde se dozvíte více?

PETERAJOVÁ, L.: *Futurizmus*. Bratislava 1966.

PETIŠKOVÁ, L.: F. T. Marinetti a české divadlo dvacátých let, in: *Divadelní revue*, 1991, č. 3, s. 35–45.

PÖRTNER, P.: *Experimentální divadlo*. Praha 1965.

TEIGE, K.: Marinetti a italský futurismus, *ReD 2*, 1928–29, č. 6, s. 189.

### Situace v Itálii na počátku 20. století

Začátek 20. století v Itálii charakterizuje výrazné zlepšení hospodářské situace, což se projevilo vzrůstajícím životním standardem, ve kterém bylo místo i pro kulturu a pro zábavu. Hudebně vévodily opery **Giacoma Pucciniho** (1858–1924) s měšťáckými hrdiny, v divadle vládl **Gabriele D'Annunzio** (1863–1938) a **Eleonora Duse** (1859–1924), pokračovatelka tradice znamenitého italského herectví, moderní herečka střízlivého stylu a reformátorka, jejíž snahy však zůstaly v období měšťácké „Italliety“ nepochopeny. Zároveň se rodí nové a vzrušující umění – film. Filmařský průmysl se v Itálii vytvářel a rozvíjel s výrazným předstihem před ostatními evropskými zeměmi.

### Nové směry – vznik futurismu

Pro první léta nového století je charakteristická také aktivita výtvarných avantgard velkou měrou ovlivněných pokrokem a moderní civilizací. Kultivovanost, cit pro harmonii a dobrý vkus mnohdy ustupuje před návalem nových myšlenek. To je také do jisté míry případ **italského futurismu**, který vzniká a rozvíjí se před první světovou válkou a který měl od samého počátku charakter politického činu. Jeho účastníci a stoupenci propagovali nacionalismus, revoluční myšlenky a kult války a striktně odsuzovali uctívání minulosti a tradic. Futurismus oficiálně nastupuje po vydání Marinettiho Manifestu futurismu roku 1909. O rok později vychází podobný manifest iniciovaný výtvarníky a malíři a v roce 1912 architektky.

### Podněty

Na vznik futurismu měl velký vliv doznívající impresionismus, nové směry jako fauvismus a kubismus, ale také filozofie Friedricha Nietzscheho a Henriho Bergsona. Nejlépe se myšlenky tohoto směru prosazovaly na severu Itálie, kde docházelo k velkému rozvoji průmyslu, především automobilového.

### Futurismus v Rusku

Kromě Itálie se stal velmi populárním především v Rusku, kde se rozpadl na dvě odnože – egofuturismus a kubofuturismus. Zatímco egofuturismus záhy vymizel, kubofuturismus



ovlivnil různé druhy umění. Za futuristu se považoval ve svém raném tvůrčím období **Vladimir Vladimirovič Majakovskij** (1893–1930) či **Velimir Chlebnikov** (1885–1922).

Na typických futuristických večerech a vystoupeních probíhalo vícero akcí zároveň: četla se poezie („obrazové básně“), koncertovalo se (nový směr bruitismus prosazoval dynamickou hudbu založenou na zvucích běžného života), vystavovala se výtvarná díla (koláže, kinetické sošky) a předváděly krátké scénky syntetického divadla.

*Futuristické  
večery*

## 4.1 Filippo Tommaso Marinetti

Futurismus založil **Filippo Tommaso Marinetti** (1876–1944), spisovatel a dramatik, kterému bylo díky příznivé rodinné finanční situaci umožněno studium v Paříži, a byl tudíž dobře obeznámen s moderními básnickými směry konce 19. století. Svá první básnická díla psal ve francouzštině a jeho dramatické prvotiny *Král Bumbác* (fr. *Le Roi Bombance*, 1905, it. *Re Baldoria*, 1910) a *Elektrické loutky* (fr. *Poupées Électriques*, 1909, později přepracováno jako *Elettricità sessuale*, 1920) jsou ještě výrazně ovlivněny francouzským symbolismem, ač se v nich již objevují rysy nového pojetí tvorby.

*F. T. Marinetti*

### 4.1.1 Futuristické manifesty

Tuto novou koncepci formuloval Marinetti v *prvním manifestu futurismu*, publikovaném nejprve francouzsky 20. 2. 1909 v pařížském listu *Le Figaro* a o tři roky později též v Miláně v italském jazyce jako *Il Manifesto tecnico della letteratura futurista*. Tento manifest hlásá lásku k nebezpečí, odvaze, revoltě, obdivuje rychlost závodních automobilů, ale také boj, násilí a – jak již bylo řečeno – válku jako „jedinou hygienu světa“. Zároveň odsuzuje vše staré, chce „bořit muzea, knihovny, potírat moralismus... a všechny oportunistické a utilitární ničemnosti“ (srov. PIJOAN, J.: *Dějiny umění* / 9, Praha 1986, s. 167) a netají se ani pohrdáním ženou.

*Manifesty*

Divadelní program futurismu rozvíjel Marinetti i v dalších manifestech, na nichž v některých případech spolupracoval s Emiliem Sentimellim, Brunem Corrou či Francescem Cangiullem: v manifestu *Divadlo varieté* (*Il Teatro di Varietà*, 1919) si bere za vzor Music Hall, cirkus a varieté, tedy žánry, které žijí z prchavé aktuálnosti, vzbuzují neustálý údiv, jsou „primitivní, naivní, nemorální, plagiátorské, rozveselující a protiakademické“.

*Divadlo  
i varieté*

Manifesty *Syntetické futuristické divadlo* (*Il teatro futurista sintetico*, 1915) a *Divadlo Překvapení* (*Il Teatro della Sorpresa*, 1921) udávají podobu syntetických divadelních útvarů, které musí být krátké, úryvkovité, mají se odehrát v několika málo minutách za použití malého množství slov a gest a zdůrazňuje v nich improvizaci, spontaneitu, momenty překvapení a nelogičnost.

*Syntetické  
futuristické  
divadlo  
a Divadlo  
Překvapení*

*Futuristické manifesty si často získávaly sympatie svou spontaneitou, hravostí, nekonvenčností a vtípem. V Syntetickém futuristickém divadle autoři své požadavky formulují takto: „Odsuzujeme soudobé drama, protože je zdlouhavé, analytické, pečlivě psychologické, nadměrně vysvětlující, rozředěné, puntičkářské, statické, protože je plné zákazů jako policejní ředitelství, rozdělené na cely jako klášter a plesnivé jako starý, opuštěný dům...“*



Vytváříme futuristické divadlo, které je: syntetické, tj. velmi stručné, obsáhne v několika minutách, z několika slov a gest bezpočet různých situací, citů, myšlenek, vjemů, událostí a symbolů... atechnické, dynamické, simultánní, autonomní, nelogické, nereálné.“

Lehkovážný charakter mají též Marinettiho konkrétní doporučení z Divadla Varieté: „Navrhuji, aby se některá sedadla natřela lepidlem ... nebo se prodá lístek na jedno místo deseti různým lidem ... nebo se lístky prodají zjevně pomateným, hysterickým, výstředním pánům a dámám ... nebo posypeme všechna místa kýchacím práškem.“

A nekonvenční charakter futurismu potvrzovaly krom písemných vyjádření i samotné akce: přelomovou výstavu Umberta Boccioniho v Benátkách roku 1910 například zahájili futuristé výtržnickou akcí, při níž rozházeli po městě na osm set tisíc letáků s Manifestem proti jedovatému svitu luny a proti Benátkám zahleděným do minulosti, a večírek futuristické poezie v divadle La Fenice skončil rvačkou.

### 4.1.2 Marinettiho dramatická tvorba

#### Syntetická dramata

Kromě manifestů Marinetti píše i své slavné „syntézy“ neboli „dramata předmětů“. Mezi nejslavnější patří *Už jdou*, *Simultaneita*, *Podvozky*, *Divadélko lásky*, *Světlo měsíce*, *Antineutralita*, *Bílá a Rudý* či *Ruce*. Později začal Marinetti spojovat tyto krátké útvary ve větší celky – např. v hrách *Nahý nápověda* nebo *Vulkány*.

K vůbec prvnímu veřejnému představení Syntetického divadla došlo v Itálii roku 1914 v Teatro della Pergola ve Florencii a bylo věnováno Červenému kříži. Šlo především o Marinettiho krátké improvizace.

#### Ohnivý buben

Ovšem jeho nejslavnějším a zároveň nejhranějším dramatem zůstává *Ohnivý buben* (*Il tamburo di fuoco*, 1922) s podnázvem „africké drama žáru, barvy, hřmotu a vůně“. Mnohými vyznavači futurismu byl Ohnivý buben považován za velký ústupek divadelní konvenci a za impresionistické drama, které pracuje výrazně se symboly – každá postava zde nese svůj symbolický význam (tvůrčí idea, oddané ženství, přírodní nespoutaná síla a zrada velkých ideálů).



Příběh hry se odehrává v exotickém prostředí Afriky, každé ze tří jednání charakterizuje jiný barevný tón (tmavooranžový, nepokojná zeleň a tmavočervený). Náčelník a zákonodárce kmene Kabango prchá před nepřáteli se svazkem posvátných kůží Sinrun, do kterého jsou vepsány odpovědi na základní filozofické otázky lidského bytí a technický pokrok. Doprovází jej milovaná Mabima, věrný divoch Bagamoio a básník Lanzirica, který soupeří s Kabangem o Mabiminu lásku a žárlí na jeho poslání, kterým je poskytnout jeho lidu civilizační pokrok. Lanzirica nakonec Kabanga zradí a ukradne mu Sinrun, avšak vtom ohnivý buben oznamuje příchod nepřátel. Kabango s Mabimou se protivníkům vydá a Bagamoio zabíjí Lanziricu a získává Sinrun, aby jej nesl dál.

#### Zajatci

*Zajatci* (*Prigionieri*, 1925) jsou nejvýše ceněným Marinettiho dílem. Jedná se o cyklus osmi samostatných, nicméně námětově souvisejících syntéz fantazijních a pohybových výjevů, jejichž děj se odehrává na africkém pobřeží v pevnosti Castello di Baia. Situace zajatců a jejich dozorců se každým okamžikem a zcela nečekaně mění (tanec ve rvačku, sen ve skutečnost) a velkou roli zde hraje smyslová dráždivost a nezdolná sexualita (jejímž objektem je zde Rosina, žena dozorce Waltera).

### 4.1.3 Marinetti a futuristé v českém prostředí

Zájem o futurismus v českém prostředí byl mimořádně velký. Již roku 1913 se uskutečnila v Praze výstava, na níž byl zastoupen Umberto Boccioni, Luigi Russolo či Carlo Carrà. V prosinci roku 1921 byla uvedena ve Švandově divadle čtyři představení *Večerů scénického futurismu*, jichž se účastnil sám Marinetti. Velkého úspěchu na české scéně se dočkal právě *Ohnivý buben*, jehož premiéra proběhla 20. 12. 1922 ve Stavovském divadle v režii Karla Dostala. Na inscenaci se podílelo několik italských tvůrců: Enrico Prampolini navrhl scénu, kritiky považovanou za jednu z největších kreací divadelního futurismu v evropském kontextu, Francesco Balilla Pratella napsal hudbu a autorem speciálních hřmotičů byl Luigi Russolo. Roli Kabanga nastudoval Václav Vydra st., herec expresionistického výrazu, kterému se podařilo vystihnout všechny polohy charakteru náčelníka. Režisér Karel Dostal ztělesnil postavu Lanziricy, divocha Bagamoia hrál Bedřich Karen a postavu Mabimy Jarmila Kronbauerová. Sám Marinetti se zúčastnil premiéry.

*Dostalův  
Ohnivý buben*

Marinettiho syntéza *Divadélko lásky* byla provedena v Honzlově režii v Osvobozeném divadle v rámci Veselého večera roku 1927 a o dva roky později uvedl Jindřich Honzl též Marinettiho *Zajatce*, v jejichž české interpretaci se mu podařilo vytvořit zdařilou metaforu lidské touhy po svobodě.

*Honzlovy  
inscenace*

## 4.2 Scénografie a Enrico Prampolini

Marinettiho spolupracovník – malíř, jevištní výtvarník, ale také režisér – **Enrico Prampolini** (1894–1960), rodák z Modeny, vystudoval výtvarné umění v Lucce, Turíně a v Římě. Roku 1912 začal spolupracovat se Studiemi Giacoma Bally a s nejvýznamnějšími osobnostmi italského futurismu, jako byl Umberto Boccioni, Carlo Carrà či Gino Severini. Od roku 1913 napsal několik manifestů – např. *Cromofonia: Il colore dei suoni* (*Chromofonie: barva zvuků*), *Architettura futurista* (*Futuristická architektura*) nebo scénografický manifest *Manifesto della scenografia futurista* (*Manifest futuristické scénografie*).

*Enrico  
Prampolini*

Roku 1925 založil pod vlivem Ďagilevova pařížského souboru *Les Ballets Russes* taneční společnost *Teatro della Pantomima Futurista*. Jako scénograf spolupracoval s různými operními a baletními scénami, spolu s Antonem Giugliem Bragagliou inscenoval dramata Federica G. Lorcy, Carla Goldoniho či Eugena G. O'Neill.

V duchu futuristických divadelních manifestů zdůrazňoval zejména vizuální působivost a dynamickou proměnlivost jevištní akce. Vyžadoval, aby malovaná scéna nahradila jevištní architekturu, která se hýbe. Jeviště mělo být mnohorozměrným prostorem, v němž by dominovalo světlo a abstraktní tvary. Herce chtěl dokonce nahradit světélkujícími tvary.

*Charakter  
futuristické  
scény*

### 4.3 Doznívání a ohlasy futurismu

V následujících letech se potvrdily předpovědi mnohých kritiků, že futuristické experimenty nemohou mít dlouhou životnost. Již během první světové války ztratil futurismus mnoho stoupenců pro svou radikální militantní povahu, od počátku třicátých let pak zájem o futurismus zcela oslábl. Nicméně ovlivnil řadu dalších umělců a dramatiků

*Bontempelli  
a další*

– **Massima Bontempelliho**, autora hry *Naše Dea* (1925), v níž se povaha hlavní hrdinky mění podle šatů, které na sebe právě oblékne, **Umberta Barbaru**, jehož hry byly ve dvacátých letech uvedeny v Bragaglioově *Divadle Nezávislých*, ale také **Luigiho Pirandella**, který použil některých futuristických syntéz v *Divadle jedenácti* a společně s Marinettim se podílel na založení *Divadla futuristické pantomimy* (1926/27).

*Anton  
G. Bragaglia*

Jedním z nejvýznamnějších představitelů divadelního futurismu ve dvacátých letech byl **Anton Giulio Bragaglia** (1890–1960), režisér a vůdčí osobnost působící na různých progresivních scénách, např. v avantgardním *Divadle Nezávislých* (*Teatro degli Indipendenti*) od 20. let a od 30. let pak v *Divadle umění* (*Teatro delle Arti*). Byl velkým odpůrcem systému hereckých hvězd a snažil se vytvořit celistvý soubor. Své názory formuloval v řadě programových prohlášení, např. *Del teatro teatrale ossia Del teatro* (*O divadelním divadle čili O divadle*, 1927).



- **A otázka na konec, jíž si prověříme vaši znalost avantgardních -ismů: Pokuste se formulovat základní principy dadaistického, surrealistického a futuristického divadla. V čem spatřujete hlavní rozdíly?**



Po prostudování čtvrté kapitoly:

- student dokáže časově zařadit směr futurismus a charakterizovat jeho umělecký program, o němž je schopen uvažovat v kontextu dalších -ismů formujících se na počátku 20. století,
- prokáže bezpečnou znalost názvů hlavních futuristických manifestů a bude schopen přiblížit jejich myšlenkovou podstatu,
- získané poznatky o Marinettiho dramatické tvorbě bude umět vztáhnout na české prostředí,
- dokáže pohovořit o inscenačních postupech futurismu a jmenovat jeho nejvýznačnější představitele v oblasti scénografie,
- prokáže vědomí souvislostí tím, že bude umět určit vlivy futurismu na italské umělce meziválečného období.

## 5 Ruská divadelní avantgarda

### Průvodce kapitolou:

- nejprve ve stručnosti nastíníme **situaci v ruském divadle** před vystoupením režisérů hlásících se k modernistickým a avantgardním uměleckým tendencím,
- vyložíme **předrevoluční i porevoluční divadelní program a tvorbu V. E. Mejercholda**,
- přiblížíme **divadelní tvorbu a program A. J. Tairova**,
- seznámíte se s **J. B. Vachtangovem a jeho divadelní poetikou**,
- v závěru kapitoly alespoň zmíníme další dvě významné osobnosti ruského meziválečného divadla, **N. Ochlopkova a N. N. Jevrejnova**.



### Kde se dozvíte více?

- HYVNAR, J.: Jevrejnovova apologie divadelnosti, in: *Disk*, 2009, č. 29, s. 103–114.
- HYVNAR, J.: Vachtangov a duch Studií. In týž: *Herec v moderním divadle*. Praha 2000, s. 38–48.
- HYVNAR, J.: Mejercholdova biomechanika. In týž: *Herec v moderním divadle*. Praha 2000, s. 155–180.
- KLEIN, P.: *Scénografové ve službách Les Ballets Russes (1909–1912). Počátky divadelní scese*. Brno 2007.
- MARTÍNEK, K.: *Dějiny sovětského divadla 1917–1945*. Praha 1967.
- MARTÍNEK, K.: *Mejerchold*. Praha 1963.
- MEJERCHOLD – TAIROV – OCHLOPKOV: *Moderní tvář divadla*. Uspořádal K. Martínek. Praha 1962.
- SMOLÁKOVÁ, V.: Ochlopkovova dramaturgie v Realistickém divadle v kontextu společenského vývoje třicátých let. In: *Acta Universitatis Carolinae – Philosophica et Historica 4, Theatralia VIII*, 1989, s. 43–73.
- TAIROV, A.: *Odpoutané divadlo*. Praha 2005.



V Rusku vládl divadlu od 80. let 19. století realistický styl, který k vrcholu přivedl K. S. Stanislavskij a jeho divadlo MCH(A)T (viz předmět Dějiny světového divadla 2 – od baroka po realismus a naturalismus). Stanislavskij využil všechny možnosti vytváření iluze reality na scéně. Soustředil se především na oblast herectví a vypracoval nový systém herecké tvorby, jenž vešel ve známost jako „*umění prožívání*“. Tím obohatil iluzivní realistické divadlo o novou dimenzi. Jak už jste se dozvěděli v prvním ročníku, Stanislavskij razil názor, že má-li herec pravdivě ztvárnit svoji postavu, musí umět proniknout hluboko do nitra lidské duše, pochopit ji v celé její složitosti a ztotožnit se s ní.

*Opozice vůči Stanislavskému*

V intencích divadla jako iluze skutečnosti Stanislavskij vychoval mnoho svých žáků, jeho „*divadlo napodobování*“ však brzy vyvolalo i protikladné odezvy.

V roce 1902 vyšel článek ruského symbolistního básníka a prozaika Valerije Brjusova *Nepotřebná pravda*, který odstartoval tažení proti mchatovskému divadelnímu stylu. Brjusovovou snahou, sdílenou všemi ruskými symbolisty, bylo vrátit do divadla estetickou formu a styl.

Tím, kdo se odvážil uštvědit nejrazantnější úder svému učiteli, byl jeden z jeho nejtalentovanějších žáků Vsevolod Emiljevič Mejerchold. V tvorbě tohoto geniálního režiséra se odrážejí obrovské proměny Ruska a divadla, pro které vyznačoval cesty do budoucnosti.

## 5.1 Vsevolod Emiljevič Mejerchold

*Divadelní  
začátky*

Narodil se roku 1874 v Penze. Studuje na moskevské právnické fakultě, studii však brzy zanechává a stává se žákem dramatické školy při Moskevské filharmonické společnosti, kterou roku 1898 úspěšně absolvuje. Poté je přijat do MCHTu a působí tam až do roku 1902 jako herec. V tomto roce se se Stanislavským a Dančenkem rozchází, protože už mu nevyhovuje stylové nasazení tohoto divadla (svou roli nepochybně sehrály i osobní antipatie mezi ním a Dančenkem).

Hned v roce 1902 zakládá Tovaryšstvo nového dramatu – putovní divadelní společnost, s níž v následujících dvou letech projede řadu ruských měst a vyjede i do Itálie.

*Studio MCHT*

Roku 1905 se znovu vrací do Moskvy. Smiřuje se se Stanislavským, který mu navrhuje, aby se ujal vedení nově utvářeného experimentálního divadla při MCHT – Studia na Povarské ulici. Mejerchold se již tehdy projevoval jako neúnavný experimentátor, kterého Stanislavskij využije k hledání nových cest a způsobů divadelního ztvárnění. Do Studia si Mejerchold přivede většinu členů svého Tovaryšstva a inscenuje zde několik převážně symbolistních her. Již po několika měsících však práci zde přerušuje – projevuje se neslučitelnost mchatovské koncepce a Mejercholdových nových postupů.

*Nové činoherní  
divadlo*

Mejerchold obnovuje znovu činnost Tovaryšstva nového dramatu a záhy přijímá nabídku z nově založeného petrohradského Nového činoherního divadla Věry Fjodorovny Komissarževské, aby se tu stal šéfrežisérem.

U Komissarževské působí asi rok, tedy do roku 1907. Režiruje zajímavý repertoár (Ibsen: *Hedda Gablerová*, Blok: *Balagán*, Andrejev: *Život člověka*, Maeterlinck: *Sestra Beatrix* aj.). Mejerchold zde pokračuje v realizaci své představy o stylizovaném divadle. V podstatě jde o dosti statickou variantu literárního symbolismu. Základem se mu stává scéna kombinující realistické prvky s náznakem (spolupracuje s výtvarníky Sapunovem, Sudějkinem či Denisovem). U herců se snaží docílit stylizované deklamace a pohybu, který má být přesně sladěn s rytmem a intonací přednesu.



*V Heddě Gablerové (1906) zcela ignoroval Ibsenovy realistické poznámky a důraz na reálný detail. Ke každé postavě vypracoval škálu sošných postojů. Do zadní části jeviště umístil malovaný prospekt s náznakem krajiny či interiéru, v popředí pak byl nábytek. Herci se pohybovali na úzkém pruhu v popředí jeviště. V Balagánu (1906) sáhl po odlišném řešení, které již v mnohých rysech anticipovalo jeho divadelní program z 20. let. Využil zde scénu v celé její hloubce, jarmareční divadlo (balagán) stvořil za pomoci praktikáblů a schodišť. Hru vyložil jako bujnou jarmareční podívanou, v níž ožívaly postupy lidového divadla. Mejercholdovou snahou bylo naprosté zrušení iluze skutečnosti a naopak zdůraznění umělého charakteru divadla. Docíloval toho např. tím, že zrušil oponu a že představy se prováděly přímo před zraky diváků. Dekorace se vznášely vzhůru a mizely pod klenbou provaziště, přičemž jejich konce byly záměrně vidět. Na polokruhové předscéně byla umístěna nápovědní budka a nápověda z ní byla tak hlasitá, aby ji slyšel každý divák v hledišti.*

V roce 1906 se profiluje už i jako teoretik divadla. Tehdy vzniká jeho kritická úvaha *Domluvené divadlo*, kterou v roce 1913 spolu s dalšími svými texty vydá ve sborníku *O divadle*.

Ve stati *Domluvené divadlo* razí několik zásadních tezí, které se v následujících letech pokouší i realizovat:

- Divadlo má stavět na jednoduché gesticko-mimické herecké technice. Herectví se má vyznačovat extrémní *rytmizací řeči a pohybu* a blížit se tanci a pantomimě.
- Divadlo má osvobodit herce od fixace na malířskou dekoraci, základem scény se mají stát jednoduché *stavební prvky* (schody, plošiny, zástěny, praktikábly, žebříky apod.).
- Je třeba *odstranit rampu*. Jeviště se má nacházet ve stejné úrovni jako hlediště a oba prostory mají být *propojeny*.
- Divák se má stát *spolutvůrcem* divadla, tím, kdo dotváří scénické významy.

*Domluvené divadlo*

Hlavní těžiště jeho úvah spočívá v *herectví*. To mělo být zbaveno příměsí psychologie a prožívání. Mejerchold se přitom odvolává na nejrůznější divadelní formy a tradice: na divadelní umění tzv. *skomorochů* (ruská obdoba středověkých jokulátorů), na alžbětinské herectví, komedii dell'arte, na loutkové divadlo, japonské a čínské divadlo.

Z japonského divadla přejal tzv. *hanamiči* („květinová cesta“) – jakýsi most, který spojuje hlavní jeviště se zadní částí hlediště, a prochází tak mezi diváky. *Hanamiči* slouží některým klíčovým postavám k příchodu na scénu (či odchodu z ní) a zvyšuje interakci herce s publikem i celkový dramatický zážitek. Rovněž se ve své jevištní tvorbě inspiroval konvencí tzv. „*jevištních sluhů*“ převzatou z japonského nó. Šlo o postavy, které vstupovaly různými způsoby do hry tak, že docházelo k narušení divadelní iluze. Např. se objevovaly se svícny v ruce a těmi osvětlovaly hrající herce nebo podávaly hercovi, který zrovna deklamoval nějaký monolog, vodu, herec se napil a pak zase pokračoval v monologu. Současně takový jevištní sluha aktivizoval divákovo vnímání. Tuto konvenci mnohostranně uplatnil např. v inscenaci *Dona Juana* z roku 1910.

*Vliv japonského divadla*

Už jsme uvedli, že u Komisarževské působí do roku 1907. Po rozchodu s ní pohostinsky režíruje v petrohradských divadlech (zejm. v Alexandrinském divadle a v Mariinském divadle). Organizuje také divadelní život (inicijuje např. vznik několika kabaretních scén či divadelních studií). V roce 1913 odjíždí do Paříže, kde pohostinsky režíruje.

Po návratu zakládá vlastní studio v Petrohradě, které existuje do roku 1918. Mejerchold tam učí techniku jevištního pohybu.

*Mejercholdovo divadlo*

Současně vydává časopis *Láska ke třem pomerančům* (1914–1916), kde zveřejňuje scénáře komedie dell'arte, které se věnuje i ve studiu.

Z nejdůležitějších inscenací dekády 1908–1918, během níž Mejerchold dozrál v mistra stylizovaného divadla, jmenujme alespoň tyto:

- Blázen Tantris* (Hardt, Alexandrinské divadlo, 1910)
- Don Juan* (Molière, Alexandrinské divadlo, 1910)
- V zajetí života* (Sologub, Alexandrinské divadlo, 1912)
- Balagančik* – druhá verze (Blok, Mejercholdovo studio, 1914)
- Maškaráda* (Lermontov, Alexandrinské divadlo, 1917)

*Nejvýznamnější inscenace*

Jedním z typických postupů ve jmenovaných Mejercholdových inscenacích bylo vysoce stylizované herectví, vyznačující se umělou deklamací a rytmizací pohybu a gesta. Podle Karla Martínka (*Mejerchold*, Praha 1963) se už v tomto období rodí metoda herecké práce, kterou Mejerchold později nazval biomechanikou.

Mejerchold  
a VŘSR

Socialistická revoluce zastihla Mejercholda jako zformovanou uměleckou osobnost, zkušeného profesionála, režiséra dvorních scén i zakladatele mnoha experimentálních studií. Po Velké říjnové socialistické revoluci se stal Mejerchold vůdčí osobností hnutí Divadelní Říjen. V roce 1920 se pak jako vedoucí divadelního oddělení Národního komisariátu pro vzdělání v Moskvě stává čelnou osobností celého ruského divadla. Zakládá První divadlo RSFSR (Ruské sovětské federativní socialistické republiky). Roku 1922 vzniká Mejercholdovo divadlo. Až do roku 1938, kdy dochází k jeho zrušení, působil na Starém triumfálním náměstí v Moskvě.

Během revoluce a po ní se dostává jeho divadelní tvorba a myšlení do nové fáze. Mejerchold se pod vlivem nových sociálněpolitických skutečností hlásí k myšlence, že politická revoluce má vyústit v *totální revoluci divadla*. Divadlo se má dát do služeb revoluční agitace, má se stát působivým prostředníkem ideje socialismu a nového státu. Revoluční kvas má vstoupit do všech oblastí života i kultury, tedy i do divadla.

Současně má dojít k „zdivadelnění života“. K tomu již v roce 1910 píše: „Chceme pryč z divadelních budov. Chceme hrát v životě samém, nejlépe ve fabrikách a velkých továrních halách. Dekorace musí připomínat vnitřek továren s jejich železnými konstrukcemi. Herec nesmí už být jednostranným profesionálem, ale dělníkem, který po skončení pracovní směny hraje divadlo.“



Typickou ukázkou překročení hranice mezi divadlem a životem může být Mejercholdova inscenace *Svítání* (1920) v Prvním divadle RSFSR. Mejerchold tuto hru z roku 1898, jejímž autorem byl belgický symbolista Émile Verhaeren, využil k propagandistickým účelům. Představení bylo skutečným mítinkem a oslavou vítězství revoluce. Hru herců přerušovaly nejnovější zprávy z fronty, herci byli rozmístěni v publiku a skandovali revoluční hesla. Někdy vyskočil na jeviště rudoarmějec a pronesl plamenný projev, na závěr se zpívala *Internacionála*.

Do divadla musí podle Mejercholda vstoupit *organizovanost, efektivnost, dynamičnost a plánovitost*, která je vlastní prudce se rozvíjející tovární výrobě a nové sociální praxi. Divadlo přímo definuje jako „továrnu kvalifikovaných lidí“ a „kvalifikovaného životního stylu“. Jak život, tak i divadlo mají být přítom postulovány na přísně vědeckých principech. Divadlo chápe jako svého druhu *experimentální laboratoř*, v níž se pracuje vědeckými metodami.

## Konstruktivismus

Ve 20. letech vytvoří Mejerchold své vůbec nejvýznamnější inscenace, které jsou výsledkem příklonu k ruskému *konstruktivismu* a uplatnění jeho osobité metody v herectví, kterou nazval *biomechanikou*.



Konstruktivismus se zformoval v sovětském výtvarném umění a architektuře na sklonku první světové války (K. S. Malevič, V. J. Tatlin aj.). Zdůrazňoval technickou dokonalost a krásu hmoty, účelnost a dynamičnost uměleckého objektu. Na divadle se projevil abstraktními jevištními konstrukcemi, částečně pohyblivými nebo uváděnými do pohybu hercem. Jevištní prostor byl organizován architektonicky, účelně a s důrazem na dynamičnost scénické akce, kromě konstrukcí jej utvářely žebříky, lana, hrazdy apod.

Inscenace  
20. let

Jmenujme si ony stěžejní inscenace z 20. let:

*Mystérie-buffa* (Majakovskij, 1921 – 2. verze, 1. verzi vytvořil Mejerchold již v roce 1918)

*Velkolepý paroháč* (Crommelynck, 1924)



*Les* (Ostrovskij, 1924)

*Trust D. E.* (divadelní montáž podle Erenburgova románu, 1924)

*Revizor* (Gogol, 1926)

Inscenace *Mystérie-buffa* byla jedním z prvních pokusů o jevištní konstruktivismus. Scénu tvořila dvouposchodová železná konstrukce s několika vysunutými plošinkami. Hrál se i na konstrukci představující zeměkouli, která byla zakryta malovaným závěsem. Technicky náročné výjevy se odehrávaly v neustálém tempu, přestavby se prováděly přímo před zraky diváků prostřednictvím točny, jeřábů, výsuvných plošin nebo technického personálu, který na jeviště naklusal v montérkách.

Ve *Velkolepém paroháči* byla základem abstraktní scény dřevěná konstrukce tvořená plošinami, šikmami a schodišti. Součástí konstrukce byla tři kola různých velikostí a barev, z nichž dominoval obrovský černý kotouč, na němž byla napsána futuristická variace autora předlohy (CR ML NCK). Herci byli oblečeni v pracovních oděvech modré barvy. Nepoužívaly se téměř žádné rekvizity ani mobiliář. Už toto výtvarné řešení bylo revoluční (autorkou byla mladá výtvarnice L. S. Popová). Scéna fungovala jako obrovská mašina, po níž kroužili lidé a která se sama dokázala rozhýbat. Akce herců se rychle střídaly, rytmus se zrychloval. Mejerchold touto inscenací poprvé veřejnosti poskytl ohromující demonstraci svého nového systému, biomechaniky.

Jevištní konstruktivismus uplatnil i v inscenaci klasiky – nejpříkladněji snad v inscenaci *Les* podle stejnojmenné hry N. S. Ostrovského. Hra *Les* patřila k „zaprášené klasice“ kamenných divadel, pěstujících realistický styl. Mejerchold si ji zvolil už proto, aby šokoval svým novátorským přístupem. Jeho úprava textu byla bezprecedentně radikální; ze hry „vypreparoval“ 33 krátkých epizod, které od sebe odděloval po způsobu filmového střihu. Každá epizoda dokonce dostala svůj název, který byl promítán do setmělého jeviště. Jednotlivé výjevy budoval Mejerchold jen náznakově – připomínaly estrádní výstupy, pantomimické scénky, cirkusovou exhibici. Poskytovaly vždy jiný úhel pohledu, variabilitu a vytrvalou proměnlivost. Ve filmovém umění se tehdy jako jeden ze základních stavebních postupů využívala *montáž* a Mejerchold tento postup uvedl do divadla. Vrhla jednu epizodu proti druhé, zongloval s nimi, nikoli však libovolně, nýbrž na základě přesné a do posledního detailu promyšlené koncepce.

V rámci jeho inscenačních pokusů o klasiku zmiňme ještě Gogolova *Revizora*. Opět zvolil radikální dramaturgickou úpravu jako v případě *Les* – tentokrát šlo o montáž výstupů z různých verzí Gogolovy hry i jeho her a románů dalších. Mělo jít o ostrou kritiku velkoměstské smetánky, libující i v měšťáckém stylu životu – proto byl děj přenesen do Petrohradu. Scénické řešení odpovídalo dramatické úpravě – převážná část epizod se odehrávala na plošině jevištních vozů, které se pohybovaly v dřevěných kolejích. Vozy na jeviště vjížděly z obou stran a herci na nich rozehrávali své pohybové eskapády. Velkou úlohu hrálo osvětlení – Mejerchold zde využil reflektory. Bodové osvětlení pak napomáhalo *filmové kompozici* jevištního dění. Mejerchold zapojil do hry herců rovněž masky, takže postavy připomínaly leckdy masopustní maškary.

V *Trustu D. E.* vyvrcholilo jeho úsilí o soudobé, aktuální *politické divadlo*. Impulzem se mu stal Erenburgův stejnojmenný román, kde jej upoutal kritický pohled na kapitalistický svět a jeho srovnání se socialistickým světem. Základem inscenace se stala literární

montáž 17 epizod, v nichž čerpal nejen z Erenburgova románu, ale též z dalších dobových děl. Prostřednictvím jednotlivých epizod měl být odhalen kontrast mezi životem sovětské země s jeho obranným Rádio-trustem a životem kapitalistického Německa, Francie a Polska, ničených trustem D. E. (Trust for the Destruction of Europe). Pro oba rozdílné světy byly zvoleny odlišné prostředky. Buržoazní země žila v bezstarostných radovánkách, křepčila za zvuků foxtrotu a sledovala jen burzovní zprávy. Sovětská země naopak kvetla v rychlém tempu obnovy a vyjadřovala svůj optimismus sportovními hrami. Akcentován byl rychlý spád představení. Vymyslel prostředky, které umožňovaly bleskurychlou výměnu dekorací i významový kontrast. Šlo o zástěny na kolečkách, za nimiž se ukrývali technici, kteří je neustále přeskupovali – vždy v určeném tempu a rytmu. Mejerchold zde poprvé v masovém měřítku uplatnil *film*. Nad jevištěm byla zavěšena tři promítací plátna. Na prostředním byly promítány diapozitivy, které ukazovaly názvy epizod a citovaly z deníků a politických projevů. Postranní plátna kromě světelných nápisů skýtala též krátké záběry z filmových týdeníků.

*Biomechanika* Výraznou složkou těchto inscenací bylo herectví. Základem herecké práce se měla stát tzv. *biomechanika*, která je nejosobitějším přínosem tohoto režiséra evropskému divadlu své doby a působí jako inspirativní zdroj divadelním umělcům podnes.

Mejerchold se k biomechanice dopracoval postupně, její základy se formovaly už řadu let před revolucí. Termín biomechanika pro tento specifický systém hereckého tréninku však Mejerchold poprvé použil až roku 1921. Do té doby hovořil o „technice scénických pohybů“.

V roce 1921 založil dílnu a školu (později GITIS – Státní institut divadelního umění), kde se se svými žáky věnoval důkladnému tréninku v biomechanice.

Biomechanika vyvolává stále mnoho dohadů. Dobových dokumentů důkladně osvětlujících tuto metodu je poskrovnu. Sám Mejerchold věnoval biomechanice úvahu *Herec budoucnosti a biomechanika* (1922), v níž definuje základní východisko a účel tohoto systému.

Biomechanika má sloužit k totálnímu *odnaturalizování* a *odpsychologování* herce. Herec se měl zbavit navyklých způsobů hereckého jednání a naučit se dokonale ovládnout a organizovat svůj vlastní tělesný aparát ve smyslu ekonomie, přesnosti a účelnosti výrazových prostředků.

Ve vší stručnosti řečeno: biomechanika vlastně představovala metodu, jak *racionálně* a *účelně organizovat pohyb* herce.

Hra herce už neměla být považována za uměleckou tvorbu řízenou jakousi nevypočítatelnou inspirací – měla se stát *kvalifikovanou prací*.

Principy biomechaniky byly vyvozeny z oblasti techniky, industriální tovární výroby a ovlivněny některými soudobými vědeckými metodami.

Z vlivů z oblasti vědy uvedme zejména *taylorismus* a *reflexologii*.

Taylorismus byl systém vědecké organizace práce, jehož autorem byl americký inženýr Frederick Taylor (*The Principles of Scientific Management*, 1911). Taylor na základě důkladné analýzy každého úkonu dělníka v tovární výrobě, exaktních výpočtů pracovní doby a pauz mezi prací navrhoval cestu k dosažení maximální efektivity práce. Cílem tedy bylo najít přesné a účelné pohyby k realizaci daného úkolu. Taylorismus měl zastánce po celé Evropě, po roce 1920 se v Rusku stal základním východiskem „nové kultury práce“ a jedním ze silných vodítek k proměně doposud zaostalé země v industriální, technicky vyspělou mocnost.

A

Pod vlivem taylorismu zmiňuje Mejerchold ve své stati *Herec budoucnosti a biomechanika* zkušeného dělníka, jenž je schopen dosáhnout maximální pracovní efektivity, jako hlavní inspirační zdroj herce. Tak jako dělník musí ze své činnosti vyloučit nadbytečné pohyby a najít správné těžiště těla k tomu, aby jeho práce byla efektivní a rychlá, musí i herec správně využít výrazové prostředky těla k předvedení určitého zadání.

V herci se podle Mejercholda slučuje *organizátor s organizovaným* (umělec a materiál).

*Definicí herce má být vzorec  $N = A^1 + A^2$ , přičemž:*  
*N znamená herce,*  
 *$A^1$  je konstruktér, který vymýšlí a dává příkaz k realizaci záměru (režisér),*  
 *$A^2$  je tělo herce, které plní úkoly konstruktéra.*



Herec tedy musí své tělo trénovat tak, aby byl schopen úkoly dané mu režisérem okamžitě a s maximální přesností provést. Jinak řečeno, jeho jednání se má podobat dobře fungujícímu pracovnímu stroji.

Biomechanika se také spojuje s tzv. reflexivní teorií emocí a jednání. Jejími hlavními reprezentanty byli v Rusku Ivan Petrovič Pavlov a Vladimír Bechtěrev. Tato teorie byla protikladem introvertní asociativní psychologie Théodula Ribota, z níž čerpal inspiraci Stanislavskij. Reflexologie se promítla do biomechaniky v tom, že vycházela z předpokladu schopnosti člověka reagovat impulzivně a energicky na zvnějšku daný podnět. Jinak řečeno, herec neměl být a priori naladěný emocí, např. strachem. Měl bezprostředně přijmout impulzy zvenčí a reflexivně na ně reagovat jednáním, které až následně vyvolá periferně vnímanou emoci. Biomechanika tedy nezačínala tak jako u Stanislavského od nitra, prožívání a psychotechniky, ale *zvnějšku*, od pohybu dokonale trénovaného těla. Mejerchold předpokládal, že přesně nalezené, vypracované vnější formy pohybu vyvolají v herci *zpětně* určitou emoci.

A

- **Zkuste si sami odpovědět na otázku, jak by v duchu biomechaniky herec předvedl radost. Tak, že si bude složitě navozovat vnitřní motivaci radosti, nebo tak, že se několikrát zhoupne na hrazdě?**



Biomechanika se skládala z etud, které byly inspirovány cirkusem, hudebním divadlem, boxem, vojenským cvičením, čínským nebo japonským divadlem. Etudy měly žáky naučit orientaci v prostoru, soustředění, pružnosti těla, uvědomit si jeho těžiště. Herec měl být schopen vytvářet výrazné postoje. Každý jednotlivý pohyb měl rezonovat v celé těle a ve všech jeho částech. Žáci cvičili v lehkém pracovním oděvu a některé etudy prováděli

za doprovodu klavíru. Každá etuda začínala a končila tzv. *daktylem*, jehož cílem bylo soustředění, aktivizace celého těla a zkoncentrování vlastní energie.

**A**

Mejerchold rozlišoval prostý a složitý daktyl. Složitý daktyl začínal komplexní relaxací svalstva, poté herec prudce tleskl s pohybem rukou vzhůru, který sledovalo celé tělo až do postoje na špičkách. Následoval mírný podřep, dvojí prudké tlesknutí s pohybem paží dozadu a dolů. Pohyby musely být přitom přenášeny do celého těla, aby získalo pružnost. V prostém daktylu byla vypuštěna úvodní fáze sepnutí a zvednutí rukou.

Důležitým prvkem byl tzv. *znak odvratu /znak otkaza/*.

**A**

Jde o pohyb v *protikladném směru*. Má mnoho společného s pozdějším pojmem předgesto, které herec vykonává před vlastním gestem, aby je učinil dramatiky výrazným. Chce-li např. žák vyjmout šíp z toulce na zádech, provede nejdříve gesto mávnutí rukou dozadu (k toulci na zádech), které může být – obrazně řečeno – analogií vdechu před výdechem.

#### *Etudy*

Jména vlastních etud naznačují jejich průběh. Uvedme pár příkladů:

Střelba z luku  
Hod kamenem  
Fackování  
Stavění pyramidy  
Bodnutí dýkou  
Kopanec  
Skok do náručí  
Kůň a jezdec

V souvislosti s řečeným vyvstává samozřejmě otázka, jak se biomechanika promítla do Mejercholdových inscenací. Nelze si představovat, že jednotlivé etudy byly v jejich úplnosti uplatněny v inscenacích. Řekli jsme si, že biomechanika byl *systém hereckého tréninku*, který herci pomáhal získat návyky potřebné k ztvárnění postavy. Na druhé straně je třeba vzít v úvahu, že některé inscenace Mejerchold režíroval tak, aby se staly ukázkou biomechaniky.



*První takovou inscenací byla již zmíněná inscenace Velkolepého paroháče, kde přímo začlenil do děje jednu z etud, skok do náručí.*

#### *30. léta*

30. léta jsou dobou postupného útlumu revolučního Mejercholdova divadelního programu let dvacátých. Příznačné je, že se nepokusí ani o jednu soudobou hru a inscenuje takřka výhradně jen klasiku – mj. *Dámu s kaméliemi* A. Dumase, Gribojedovovo *Hoře z rozumu* nebo montáž malých komedií A. P. Čechova s názvem *Třicet omdlení*. V této době se také odklání od biomechaniky k psychologicko-realistickému hereckému pojetí. Vyvrcholením tohoto obratu pak byla inscenace Puškinova *Borise Godunova* (1934), jehož převedl na scénu takřka bez úprav. Hlavním důvodem Mejercholdova ústupu od radikálního programu předchozího desetiletí byl nepochybně především neustálý politický tlak na jeho osobu. V polovině 30. let, v souvislosti s počátkem éry stalinských čistek, se tento tlak proměnil ve skutečnou štvanici. Mejerchold je prohlášen za *formalistu* a nepřítel socialistického umění (ve stalinistickém Rusku se ujímá obecné označení *linie*

stylizovaného divadla jako „mejercholdovština“). Mejerchold se veřejně kaje ze svých „hříchů“ spáchaných na divadle a distancuje se od své předchozí tvorby. Kritické útoky na něj se však dále stupňují a vyvrcholí likvidací jeho divadla. Mejerchold je doslova na dlažbě. Tehdy mu přispěchá na pomoc Stanislavskij, který mu nabízí práci v MCHATu. Než však Mejerchold stačí nastoupit, Stanislavskij umírá a plán se zhatí. Vzápětí je zatčen, uvězněn v moskevské káznici a zde v roce 1940 popraven (o dva roky dříve se totéž stane jeho ženě, vynikající herečce Zinaidě Reichové, přičemž popravě musel Mejerchold povinně přihlížet). Rehabilitován je až patnáct let po své smrti, v rámci chruščevovské uvolňovací politiky.

## 5.2 Alexandr Jakovlevič Tairov

Když hovoříme o ruské divadelní avantgardě, spolu s Mejercholdem se nejčastěji vyslovuje jméno druhého nejvýznamnějšího protihráče K. S. Stanislavského, režiséra Alexandra Jakovleviče Tairova.

Narodil se roku 1885 ve městě Romny (Poltavská gubernie), vystudoval právnickou fakultu petrohradské univerzity. Jakkoli měl našlápnuto na úspěšnou kariéru v advokacii, jeho vášeň pro divadlo byla silnější. Už během studií, v letech 1906–1907, je členem v divadle V. Komissarževské, v němž v té době určuje směr Mejerchold. Poté hraje v různých divadlech, mj. též v petrohradském Prvním zájezdovém divadle.

Rok 1913 je rokem zlomovým pro jeho další vývoj: jednak dokončuje studia práv a zároveň dostává nabídku od režiséra Konstantina A. Mardžanova, aby se stal členem jeho Svobodného divadla v Moskvě. Poetika tohoto divadla mu konečně vyhovovala. Mardžanov Tairova oslovil svým programem *syntetického divadla*, ve kterém se spojují různé umělecké projevy – mluvené slovo s hudbou, zpěvem, pohybem a tancem. V takto pojatém divadle byl herec veden k tomu, aby nevládl jen slovem, ale i pohybem. Měl být současně zpěvákem, tanečníkem, artistou, mimem, klaunem. Tairov zde začíná svou dráhu režiséra inscenací pantomimy *Pierettin závoj* na libreto Arthura Schnitzlera a s hudbou maďarského skladatele Ernö von Dohnányiho.

Když bylo Mardžanovovo divadlo roku 1914 uzavřeno, založil Tairov rovněž v Moskvě Komorní divadlo. Název vystihoval zaměření této scény, nezávislé na buržoazním publiku a většinovém vkusu. Programem divadla mělo být otevřené *pokusnictví* a nikdy nekončící hledání nového divadelního výrazu. Současně mělo pokračovat v té linii, kterou razil Mardžanov – v linii syntetického divadla a syntetického herectví.

Komorní divadlo bylo otevřeno Tairovou inscenací Kálidásovy *Šakuntaly*. Volba indického dramatu nebyla náhodná; Tairov chtěl dát najevo, že není ochoten nechat se svazovat repertoárovou a inscenační tradicí. Kvůli této inscenaci zajel dokonce i do Paříže a Londýna, aby v tamních muzeích studoval indickou kulturu a umění. Nešlo mu však o napodobení prostředí (jako to měli ve zvyku např. Meiningenští nebo naturalisté). Spíše chtěl načerpal celkovou atmosféru a duch této cizokrajné kultury. Inscenace ohromila diváky strhujícím hereckým pohybovým výrazem.

*Na některých místech byli herci na jevišti nazí, kostým nahrazovalo pomalované tělo. Nahota byla jakýmsi svérázným kostýmem této inscenace, nešlo však o nějaký samoúčelný prvek, který měl vyvolat senzaci. Tairovovi šlo o to nechat vystoupit tělo v jeho pohybové akci, strhnout divákovu pozornost na herce a jeho pohybové možnosti.*

Svobodné  
divadlo

Komorní  
divadlo



Z následujících inscenací předrevolučních let jmenujme alespoň ještě Goldoniho *Vějíř* (1915). Tato hra v tradici komedie dell'arte umožnila Tairovovi rozvinout na jevišti hrou, fantazijní klauniádu.

#### Inscenace 1917–1922

Po roce 1917 nastává vrcholné období Komorního divadla, které trvá zhruba pět let, tedy do roku 1922. V tomto pětiletí se Tairovovi podaří utužit poetiku divadla a vytvořit stěžejní inscenace. Uvedme si, jaké inscenace to byly:

- Salome* (Wilde, 1917)
- Princezna Brambilla* (Hoffmann, 1920)
- Faidra* (Racine, 1922)
- Gioflé-Gioflà* (opereta Ch. Lecocqa, 1922)

Inscenaci *Gioflé-Gioflà* můžeme považovat za jakési vyvrcholení Tairovovy režijní tvorby. Podařilo se mu v ní zcela naplnit programové ideje syntetického divadla, v němž nejvýznamnější pozici zaujímá pohybující se herec. Sám Tairov nazval tuto inscenaci „symfonickou bufonézou“. Zapojil do ní prvky cirkusové klauniády, akrobacie, a dokonce i umění tanečních girls. Herectví se vyznačovalo rytmizací pohybu, který zcela dominoval scéně.



Ocitujme zde výňatek ze stati Divadelní moudrost Alexandra Tairova od významného českého režiséra Karla Hugo Hilara (in K. H. Hilar: *Boje proti včerejšku*, Praha 1925). Hilar zhlédl představení *Gioflé-Gioflà* v létě roku 1923 v Lipsku, kde Komorní divadlo hostovalo:

„Zúčastnil jsem se tohoto představení s největším očekáváním. /.../ Především již obsazení tohoto zpěvního díla prozrazovalo první ze zásad Tairovových. V seznamu osob četli jste všechna jména, která den předtím hrála stěžejní role ve Wildeově *Salome* a v Racinově *Faidře*. Tudiž subretní úlohu *Gioflé-Gioflà* měla zpívati Tairovova tragédka sl. Alice Koonen, pro hlavní úlohu tenorovou byl určen oblíbený Tairovův tragický milovník p. Spinelli a hlavní úlohu operetního komika hrál populární Tairovův charakterní herec Sokolov, takže celé pěvecké dílo bylo provedeno výlučně silami činoherními, zřejmě k účelu představení pěvecky školenými. /.../ Na jevišti nebylo žádné romantické scenerie, libretisty textu hry předepsané. Tělocvičná hrazda a jakési kejklířské lešení pro akrobaty a provazolezce vyplňovaly scénu. Nebylo pochyby o tom, že tato mizanscéna zrušila naráz iluzi dramatického děje a její vlastní smysl vystoupil teprve po nástupu sboru na scénu. Dramatický děj stal se zbytečností, dramatický pohyb, vtělený do tělesného rytmu ‚operního sboru‘, plasticky instaloval novou režijní koncepci Tairovovu. Herecký ansámbl, vyrván režisérem veškeré konvenci dramatického předvádění, rozvinul v duchu hudby režijně směle koncipovanou polyfonii pohybů, přechodů tanečních i akrobatických skoků ansámblu, opojného a vzrušeného melodií i duchem hudby. Po prvním jednání této nové mizanscény nemohlo nikomu z diváků býti tajno, že nový režisér nejen odpoutal ducha divadla, nýbrž že jej rozpoutal. Dionýsovská bujnost, žádnými konvencemi herecké šablony netisněna, panicky rytmovaný puls života stupňoval a rozvíjel se v režijním díle Tairovově tak strhující sugescí a vlnivým rytmem těl, gest i posunků, kostýmů i světelných efektů, že nebylo pochyby o závěrečném cíli, jež nový ruský režisér sleduje. Radost z tělesného života, ples zdravě obíhající krve a slastně se vylučujících míz života, tento velký náboženský cíl antického divadla Dionýsova a her satyrských stal se zřejmým programem tohoto představení.“

Ve 30. letech je Tairov podobně jako Mejerchold konfrontován s dobovým nekompromisním diktátem socialistického realismu. Přesto se mu ještě krátce podaří vzdorovat tím, že inscenuje klasické hry, a dokonce se mu podaří prosadit na jeviště i některá díla západních dramatiků. Toto krátké období završuje nejpozoruhodnější inscenací 30. let, kterou byla *Optimistická tragédie* Vsevoloda Višněvského (1933). Jakkoli si za ni vysloužil tvrdou kritiku, v čele Komorního divadla i nadále zůstává díky tomu, že přistoupí na podmínky stranického aparátu a veřejně se distancuje od tzv. formalismu na divadle. Začal také inscenovat prorežimní sovětské hry. Po *Optimistické tragédii* nevytvoří ale už nic, co by stálo za zvýšenou pozornost. Roku 1949 je odvolán z vedení Komorního divadla, které je přejmenováno na Moskevské činoherní divadlo A. S. Puškina. V září roku 1950 Tairov v Moskvě umírá.

30.–40. léta

Činnost Tairova se vyznačuje pozoruhodnou jednotou programových vizí a jejich praktického naplňování. V roce 1921 vydal *Režisérový zápisky*, v nichž definoval své základní myšlenky a názory na divadlo.

Režisérový  
zápisky

*V roce 1923 vycházejí v německé verzi pod titulem Das entfesselte Theater, což lze přeložit jako „Odpoutané divadlo“. Překlad této německé verze názvu inspiroval zakladatele Osvobozeného divadla. Sám Honzl pak v roce 1927 inicioval vydání této knihy v češtině a napsal k ní předmluvu. (Viz Tairov, A.: Odpoutané divadlo. Zápisky režiséra. Přeložil Josef Menzel. Praha: Orbis 1927.)*



Tairov razil kompromis mezi krajními podobami divadla, vždycky hledal nějakou optimální, *střední zlatou cestu*. Nebyl zastáncem naturalistického divadla a divadla psychologického prožívání v duchu Stanislavského, držel si však odstup i od Mejercholdovy divadelní koncepce. Můžeme říci, že Tairov a Mejerchold jsou jakými antipody avantgardního ruského divadla. Oběma je společné úsilí zbavit divadlo naturalismu a popisnosti, každý ale má poněkud jiné představy, jakým způsobem to udělat.

Tairov považoval za alfu a omegu divadla herecké umění. Herci také věnuje největší prostor ve svých *Režisérových zápiscích*. Vyjadřuje se tam o diletantismu, který se podle něj zahnížil v hereckém umění. Herci prý neumějí zacházet s materiálem, jímž disponují. Podle Tairova je zapotřebí ohromného pracovního vypětí, přípravného studia a tréninku, aby se herec zase stal mistrem svého oboru, ovládajícím dokonale své tělo, hlas, mimiku. Vzorem mu prý v této řemeslnosti může být *tanečník*. Tím ale úkol a funkce herce samozřejmě nekončí. Tairov nehorlí pro samoúčelnou schopnost herce dokonale ovládnout své tělo. Hercovo ztvárnění na jevišti musí být rovněž prosyceno *citem* a *tvůrčí fantazií*. Teprve tehdy se hra herce stává plnohodnotnou, opravdovou. Tairov tedy měl vždy na mysli herce, který je schopen jak přesné a náročné fyzické kreace na scéně (tuto schopnost nazývá *vnější technikou*), tak současně prožitku, emocionálního výrazu (= *vnitřní technika*).

Herec

*„Z toho pro herce vyplývá požadavek, aby dokonale ovládl nejen vnější techniku, která mu umožňuje dát zamýšlenému scénickému výtvoru, tj. jevištní postavě, potřebný vnější tvar, ale stejně tak i techniku vnitřní, která umožňuje, aby tuto formu naplnil citem, jež stály u kolébky jejího zrodu. Vnější a vnitřní technika, to jsou dva nerozlučně spojené cíle cesty, která vede herce k zvládnutí jeho umění – cesty ke zrození nového herce, skutečného mistra svého oboru.“*



Z toho, co jsme doposud uvedli, je zřejmé, že Tairov nemohl souhlasit s Mejercholdovým racionálním pojetím herecké tvorby. Mejerchold byl zaměřen na typ chladného, mechanického až strojového herectví. Herec byl v jeho pojetí přitom zcela v moci režisérových záměrů. Také Craigovo pojetí herce jako odosobněné, vlastních citů zbavené nadloutky bylo Tairovovi cizí.

Na druhé straně nelze mít za to, že když Tairov hovoří o emocích a o hereckém prožitku, má na mysli totéž, co Stanislavskij nebo naturalisté. Jak Tairov vysvětluje v kapitole nazvané „Hercova vnitřní technika“, herectví nesmí být založeno na *fyziologickém prožitku* čerpajícím ze skutečného života. Hercův prožitek podle něj není založen na životní kopii a na tom, že se „přehrabává“ v osobních a cizích citech. Herec musí být schopen „*tvůrčí emoce*“ a čerpat z „vytvořeného života dramatické postavy, kterou křísí a přivolává z kouzelného světa fantazie“. Pod Tairovovým „prožitkem“ tedy chápeme prožitek *jevištní skutečnosti*, nikoli skutečnosti reálné. Herec si zkrátka stále musí uvědomovat, že je součástí *umělé reality* divadla, a že na jevišti tedy neprožívá reálný život, nýbrž život dramatické postavy.

Už jsme uvedli, že Tairov používá pojmy vnější technika a vnitřní technika. Ještě jednou si zrekapitulujme, co se pod těmito pojmy skrývá.

## A

Vnější technika spočívá ve schopnosti herce ovládnout svůj *materiál*, své vlastní tělo, celé své fyzické „já“ a stejně tak i hlas a řeč. (V řeči má podle něj převládnout „rytmická konstrukce“ nad konstrukcí „logickou a psychologickou“.) Vnitřní technika pak umožňuje, aby herec tuto uměleckou formu *rozžil*, naplnil ji *citem*. Mezi vnější a vnitřní technikou je tedy nerozlučný a oboustranný vztah, jedna bez druhé nemůže existovat, má-li být herectví opravdovým uměním: vnější technika musí být naplněna uměleckým prožitkem a k tomu, aby se prožitek nestal fyziologickým, neuměleckým, má být „krocen“, formován technikou vnější.

### Režisér

Režiséra Tairov nazývá sice „kormidelníkem“ divadla, ale varuje před pokusy některých režisérů uzurpovat si herce a znásilňovat jeho tvůrčí fantazii. To bylo podle něj doménou jak naturalistického, tak i stylizovaného divadla.

### Divák

V knize *Režisérový zápisky* se rovněž věnuje divákovi. A i zde prosazuje sobě vlastní zlatou střední cestu. Naturalistické divadlo podle něj diváka uvrhlo do postavení pouhého pasivního příjemce jevištního dění. To se stylizované divadlo – zmiňuje Mejercholda – zcela oprávněno snažilo změnit. Chtělo dostat diváka do *aktivního* postavení. I to však podle Tairova zašlo příliš daleko. Divák má zůstat divákem, nikoli spolutvůrcem divadla. Mejerchold podle něj zcela zrušil rozdíl mezi hercem a divákem, jevištěm a hledištěm.



„Proto je nezbytné, abychom se zřekli všech pokusů o rekonstrukci, kterými v poslední době páni ‚novátoři‘ zahlcují současné divadlo. Můstky nad orchestřištěm, nalíčení herci, kteří pobíhají v parteru, odchod herců z jeviště mezi diváky – to všechno nevytváří kolektivní představení, ale nesmyslný chaos. /.../ Ať tedy žije rampa! Ať žije rampa, oddělující jeviště od hlediště, neboť jeviště je složitá a obtížná klaviatura, na kterou může hrát pouze herec-mistr, kdežto hlediště je amfiteátr, určený pro diváka, vnímajícího hercovo umění.“



## 5.3 Jevgenij Bagrationovič Vachtangov

Třetím režisérem, který vzešel z okruhu Stanislavského žáků a nakonec se vydal svou vlastní cestou, byl Jevgenij Bagrationovič Vachtangov (1883–1922). Je však nutné předeslat, že Vachtangov se na rozdíl od Mejercholda a Tairova nevyomezoval vůči Stanislavskému tak vehementně; můžeme ho bez nadsázky považovat za syntetika tradice a nových tendencí v divadle. I on chápal divadlo jako umělou realitu, jeho inscenační tvorba však dokládá i vliv Stanislavského herecké metody.

Začínal v Prvním studiu při MCHT jako herec a režisér. Roku 1916 se stává uměleckým vedoucím studia.

Vrchol jeho tvorby, předčasně ukončené náhlou smrtí, je však spjat až s Třetím studiem, jehož je od roku 1920 vedoucím. Po jeho smrti je studio přejmenováno na Vachtangovovo divadlo.

Z vrcholných inscenací je třeba v první řadě uvést *Princeznu Turandot* podle Gozziho, kterou Vachtangov vytvořil roku 1922, pár měsíců před svou smrtí.

Tato inscenace patří k vrcholům té linie avantgardního divadla, jež demonstrovala návrat k tradici lidové komedie jako zdroji divadelnosti a radosti ze hry. Budiž opět připomenuto, že představitelům této linie vesměs nešlo o rekonstrukci historického typu divadla, ale o *moderní využití* jeho inspirativních postupů. Vachtangov přitom nezastíral, že mu jde o to, podívat se na dávné postavy komedie dell'arte i s určitou ironií a showvávavým úsměvem. „Není to příběh Turandot, jde o současný postoj herců k příběhu,“ uvedl ke své inscenaci sám Vachtangov. *Dojem ryzí divadelnosti* má být všudypřítomný: „Divák musí stále cítit, že je v divadle, vytržen ze svého všedního života. Divadlo má být pro něj krásným prostředím, neobvyklou slavnostní příležitostí.“ Divák prý nemá brát hru příliš vážně, neboť divadlo není život.

V inscenaci je toto chápání divadla jako umělé reality neustále patrné. Vachtangov se všemi prostředky snaží o *zdivadelnění divadla*. Největší důraz je v inscenaci položen na pohybové kreace představitelů komických postav commedie dell'arte (Brighella, Pantalone, Truffaldino, Tartaglia). Vachtangov vede herce tak, aby byl mezi ním a jeho rolí zřetelný *rozestup*. Využívají se prostředky karikatury, nadsázky, groteskního ozvláštňení, zcizování situací.

*Např. postava Timura, než se rozplácne, hledá po kapsách kapesník. Představitel Brighelly zase neočekávaně osloví představitele Kalafa jeho reálným jménem.*

*Z dalších postupů, jimiž Vachtangov podtrhával divadelnost jevištního dění, uvedme např. konvenci slavnostních nástupů účinkujících před začátkem každého dějství. Prolog inscenace měl podobu efektní přehlídky všech účinkujících ve slavnostních večerních róbách, které po chvíli před zraky diváků začali svlékat a proměňovali se v postavy hry (oblékali si kostýmy, líčili se apod.). Tak jako to dělával Mejerchold, i Vachtangov se v této inscenaci nechal inspirovat divadlem nó s jeho konvencí jevištních sluhů. Jevištní sluhové v Princezně Turandot přestavují scénu mezi výstupy a zapojují se též do jednání protagonistů příběhu (otírají herci pot, svlékají mu boty, přinášejí židli, aby si mohl při monologu sednout, apod.). Dalším postupem, kterým na sebe tato pozoruhodná inscenace upozorňovala, bylo časté rozsvěcování světla v hledišti, které mělo za úkol narušit iluzi a připomenout divákovi, že to, co se před jeho zraky odehrává, je pouhý klam, divadlo. Rovněž hudba, která zněla během inscenace takřka neustále, zcizovala divadelní situace; Vachtangov s oblibou kombinoval patetický a sentimentální výstup s hudbou, která vy-*

*Třetí studio  
MCHT*

*Princezna  
Turandot*



*volávala zcela opačný dojem a působila ve vztahu k viděnému jako ironický komentář. Pro inscenaci byly vyrobeny nezvyklé instrumenty, na které se hrálo v jazzovém rytmu a parodovaly se známé melodie. Výprava byla maximálně stylizovaná. Základ scény tvořily mobilní plošiny a závěsy. Kostýmy a masky podtrhávaly pohádkovost, nereálnost a nespoutanou hravost inscenace.*

### Habimah

K Vachtangovovi se váže ještě jedna důležitá etapa, totiž jeho působení v čele židovského studia Habimah (založeno roku 1917 v Moskvě). Toto první stálé hebrejské divadlo reprezentovalo zcela originální jevištní styl, založený na expresivní, sugestivní hře židovských herců. Vachtangov s nimi v roce 1922 nastudoval slavnou inscenaci *Dybuk* (*Duch*) podle chasidské legendy (autor zpracování Solomon Anski). Byla to nesmírně úspěšná inscenace, s níž soubor hostoval po celé Evropě. Dobová kritika vyzdvihovala extatické a pohybově stylizované herectví a schopnost režiséra vytvořit přízračnou scénickou atmosféru.



Pokuste se zjistit, jaké byly osudy Habimah po Vachtangovově smrti.

### Ochlopkov a Jevrejnov

Blížíme se k závěru kapitoly o ruské divadelní avantgardě, a potažmo k závěru tohoto učebního textu. Předtím bych vás chtěla upozornit ještě alespoň na dvě jména, která byste v souvislosti s divadelním děním v Rusku meziválečného období mohli znát.

Prvním z nich je **Nikolaj Ochlopkov** (1900–1966), experimentátor 30. let, který se jako režisér formoval pod vlivem Mejercholdovým (užíval filmové postupy v inscenacích a experimentoval s divadelním prostorem ve smyslu propojování jeviště s hledištěm). Tím druhým pak je **Nikolaj Nikolajevič Jevrejnov** (1879-1953), jenž je připomínán především jako divadelní teoretik a dramatik.



*Budiž však připomenuto, že jeho jméno je spjato s jedním veledůležitým fenoménem porevolučního divadla v Rusku, a to s davovými představeními. Jako režisér byl např. podepsán pod nejslavnější davovou produkcí nazvanou Dobyetí Zimního paláce (1919), která se uskutečnila na místě skutečných revolučních událostí a v níž vystupovalo 8000 vojáků, námořníků a dělníků.*

### Jevrejnov a otázka divadelnosti

Nás bude zajímat jeho přínos teoretický. Jevrejnov napsal řadu prací o divadle, v nichž rozebírá otázku *divadelnosti* a předjímá mnohem pozdější interpretace divadla a teatrality (mj. *Divadelní divadlo*, 1912, *Co je divadlo*, 1922, *Divadlo v životě*, 1930). Na závěr tedy shrňme základní postuláty jeho úvah. Jevrejnov vychází ze základního poznatku, že člověk je obdařen *prvotními instinkty* účastnit se *živočišné modelovací hry*, která slouží ke komunikaci. Tato živočišná modelovací hra předchází podle něj všem *divadelním systémům*. Je to něco bytostného, co určuje život jedince i společnosti. Jevrejnov vlastně obrací tezi Stanislavského, že divadlo je „otiskem života“, když tvrdí, že život je obdařen *divadelností*. Ta se projevuje v radosti ze ztělesnění, v představení sebe sama, v radosti her mezi lidmi. Divadlo je mu pouze jakýmsi *zvláštním případem* této *primární* divadelnosti, kterou lze v běžném životě pozorovat na každém kroku. Co z toho však plyne pro divadlo? Divadlo má být „*divadelní*“, má ještě podtrhávat onu bytostnou divadelnost, která se projevuje v radosti ze hry, z předstírání, maskování (akcentoval použití principu *dvojí divadelnosti* neboli divadla na divadle či hry ve hře). Na divadle by měl člověk vidět umocněnou onu živočišnou modelovací hru, která se ve skryté formě projevuje v reálném životě.

V letním semestru se v rámci přednášky o českém divadle 1. poloviny 20. století seznámíte s režisérem Jiřím Frejkou, který měl velmi blízko k pojetí divadla v duchu Jevrejnova. Připomeneme si tuto souvislost, ale též Frejkův vztah k Tairovi či Vachtangovi, až budeme hovořit o jeho inscenacích čerpajících z odkazu commedie dell'arte.



Po prostudování páté kapitoly:

- student je schopen nastínit situaci v ruském divadle před vystoupením režisérů hlásících se k modernistickým a avantgardním uměleckým tendencím,
- pojmenuje vztah Mejercholda a dalších představitelů ruské divadelní reformy ke Stanislavskému a jeho programu realistického iluzivního divadla a poměří jednotlivé avantgardní režiséry navzájem mezi sebou,
- je schopen vyložit předrevoluční divadelní program a tvorbu V. E. Mejercholda a najít v něm styčné body s jeho koncepcí uplatňovanou na divadle po VŘSR,
- dokáže přesně definovat pojmy jevištní konstruktivismus a biomechanika a doložit postupy konstruktivismu a biomechaniky na příkladu konkrétních Mejercholdových inscenací,
- dále je schopen určit, z jakých zdrojů Mejerchold pro svoji divadelní koncepci čerpal,
- stejně jako v případě Mejercholda bude umět též charakterizovat divadelní tvorbu a program A. J. Tairova, s nímž se podrobně seznámí na základě četby českého překladu jeho *Režisérových zápisků*,
- prokáže, že pochopil osobitost dalšího význačného ruského avantgardního režiséra J. B. Vachtangova a je schopen ukázat jeho přístupy na slavné inscenaci Gozziho *Turandot*,
- ví, co je to Habimah a jaké jsou pozdější osudy tohoto souboru,
- prokáže dobrou orientaci v ruském avantgardním divadle znalostí dalších jeho představitelů.



## Závěrem



Ocitli jste se na konci studijního textu, jehož úkolem bylo seznámit vás s tendencemi evropského divadla první poloviny 20. století, které označujeme souborným názvem první divadelní reforma. Text mohl zprostředkovat pouze několik tematických kapitol z této oblasti. Další vědomosti můžete získat z doporučené literatury, případně prostřednictvím dalších předmětů v rámci vašeho kombinovaného studia oboru divadelní věda.

Z doporučené literatury jsme dosud uvedli pouze česky psané či do češtiny přeložené tituly. Pro ty, kteří si chtějí ještě více prohloubit a rozšířit získané vědomosti, příkládám též alespoň dva cizojazyčné tituly, které jsou dostupné v našich vědeckých knihovnách. Samozřejmým předpokladem je schopnost čtení odborného textu v angličtině či němčině.



BRAUNECK, M.: *Theater im 20. Jahrhundert*. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbek (Rowohlt Taschenbuch Verlag) 1998 (8. vydání).

ROOSE-EVANS, J.: *Experimental Theatre: From Stanislavsky to Peter Brook*. Routledge 1989.



Mgr. Helena Spurná, Ph.D.  
**Dějiny světového divadla 3**  
**První divadelní reforma (vybrané kapitoly)**

Určeno pro formu studia a studijní program (obor):  
Divadelní věda – Filmová věda, kombinované studium

Výkonný redaktor doc. Mgr. Jiří Špička, Ph.D.  
Odpovědná redaktorka Mgr. Lucie Loutocká  
Návrh sazby Mgr. Petr Jančík  
Technická redakce VUP  
Návrh obálky agentura TAH  
Úprava obálky Jiří Jurečka

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci  
Křížkovského 8, 771 47 Olomouc  
[www.vydavatelstvi.upol.cz](http://www.vydavatelstvi.upol.cz)  
[www.e-shop.upol.cz](http://www.e-shop.upol.cz)  
[vup@upol.cz](mailto:vup@upol.cz)

1. vydání

Olomouc 2013

Ediční řada – Studijní opory

ISBN 978-80-244-3604-3  
Neprodejná publikace

VUP 2013/433