

slov, čar, barev, plastických tvarů, ale jež může uvádět do zázračných spojení a proměn bytosti i skutečné věci, je povoláno, aby podalo důležitý příspěvek k výzkumu té životní aktivity, jež si vytvořila potřebu umění i těch inspiračních zdrojů, z nichž se tato potřeba uspokojuje. Tato aktivita to jest, která vytvořila jeviště jako místo oněch emocionálních proměn, jedině ona vytváří a oživuje hlediště, a jedině ve výzkumech této aktivity můžeme hledat rozřešení všech těch protikladů, které s rampou vzdalovaly od sebe divadelní sen a jevištní skutečnost. Neboť v této aktivitě se podle slov André Bretona „stravuje stálá výměna (lidských) ukojených a neukojených potřeb, zde se vzněcuje duchovní žízeň, která se musí hasit od narození až k smrti a již přece nelze vyléčit.“ (*Spojitě nádobí*).

V objevech V. Mejercholda, v nové organizaci divadelního prostoru N. N. Ochlopkova shledávám tu shodnost úsilí, jež spojuje východní a západní avantgardy. Uvědomuji si však, že činnost sovětských divadel a sovětské avantgardy doprovází emocionálně tu bouřlivou aktivitu životní, jež je zaměřena k radostnému úběžníku socialistické společnosti a že nám jest se bráti k témuž cíli z východisek a ze skutečnosti, jejíž emocionální přízvuky jsou protikladné onomu sovětskému radostnému životnímu elánu.

(1934)

*Sláva a bída divadel, Praha 1937, s. 12–32*

## PROSTOROVÉ PROBLÉMY DIVADLA

V dobách, v nichž civilizace jde tak rychle, že nás stále překvapuje novými vynálezy, které rozšiřují reprodukční i produkční umělecké možnosti tak, že umění, založená na starých technikách, ztrácejí dech a skomírají – v těchto dobách strojové civilizace, která si podmaňuje všechnu hmotu zemskou i éter vesmíru, je uloženo režiséru a architektu nebo malíři, aby vytvářel s jevištními prostředky, starými desítky i sta let, nové a překvapující kombinace ploch, barev, prostorů, uměle rytmizovaných sestav. Bylo by těžko vypočítat, co všechno jeviště už představovalo a zobrazovalo. Nám však v první řadě nejde o to, co jeviště představuje – ale *čím je*. Nejde o způsob malířského, jevištního zobrazení, jakým proslul Bax, Golovin nebo Gončarovová, o impresionistické návrhy Slevogta, Sterna, Kleina nebo o futurismus Prampolliniho nebo kubismus Legérův. Jde o jeviště jako místo, jako materiál, jako prostor a o jejich elementární zákonitosti. Jeviště už dost dlouho bylo vším možným, nechme je na chvíli být a zůstat jevištěm: *místem dramatického děje tak uskutečněného, aby byl vní-*

*matelný divákovi*. Tato velmi jednoduchá a základní definice jeviště však se nám stala nesrozumitelnou, protože divadelní vývoj, který dospěl od antického divadla k našim typům divadel, stabilizoval v Evropě tolik představy jeviště, že nám skoro už není možno dohlédnout k primitivním počátkům jeviště, dramatickosti místa a dramatického působení věci, od kterých teprve lze odvozovat elementární zákonitosti jeviště vůbec. Právě o základy a předpoklady modernímu umění jde.

Myslím, že hned na začátku musím podtrhnout tento rozdíl v předpokladech divadelního umění moderního a starého. Tento zásadní rozpor podobá se rozporu starého a moderního malířství. Jestliže malířství Grecova, Velásquezova, Rubensovo nebo Ingresovo – krátce všechno malířství až k Picassovi – je funkcí zacíleno k *zobrazení* – vychází tak estetika bývalého divadla (jako estetika starého malířství) od zobrazovacích úkolů jeviště, ba celého dramatického umění. „Dramatické umění je umění obrazové. – Scénický předmět charakterizační musí *vypadati* (podtrženo autorem) tak, aby v nás vzbudil žádanou obrazovou představu. – Scéna je prostora, *představující* místo dramatického děje. – Herci zobrazují svou spoluhroutu nějaký dramatický děj“, \* atd.

Tyto esteticky definice dovolují jevišti, jevištním stavbám, věcem (tj. divadelním rekvizitám), malířským plátnům, ba i světlu jen zobrazovací funkce. Světlo bílé se nesmí použít jako *bílé světlo*, ale – jak praví prof. Zich – „divadelní světlo bílé *představuje* světlo sluneční v plné síle dne, barevné nuance *představují* světlo měsíční, oheň apod.“ (str. 268). Prof. Zich je tak důsledný ke svým definicím, že upadá do pochybností, *zda jeviště vůbec existuje v dobách, kdy nic nepředstavuje*, tj. když s herci a stavbami nezobrazuje, nepředstavuje ulici nebo světnici.

Jeviště, stavba, plocha, barva, světlo, rekvizita existuje prostě pro staré divadlo jen jako obraz, jako nástroj zobrazení skutečného světa. Jeviště nemá vlastní skutečnosti pro starou estetiku, jeho zařízení, materiál a přístroje nejsou hodny pozornosti ani použití umělcem leč tehdy, když *ztratí* svou *materiálovou* podstatu a pravost, když *pozbudou* svých přímých účinků a nahradí je představováním něčeho, čím nejsou a nemohou být.

Moderní jeviště však studuje nikoli způsoby, jak malebně představit obraz ulice, lesa nebo světnice – nestuduje to, jak má jeviště přestat být jevištěm, ale hledá metody umělecké práce a hledá i nové techniky dosahující toho, aby jeviště se stalo co nejvíce místem dramatického děje, aby vyvolalo svými prostředky nejintenzivnější dramatické emoce. Moder-

\* Otakar Zich: *Estetika dramatického umění*

ní scénografie vychází tedy od studia materiálu, kterým je pro divadlo hmota jeviště i jeho mechanická ústrojnost. Herec, který je pro režii ústředním předmětem studia, je pro scénografii základní mírou všech proporcí jevištních staveb, vzdáleností a vztahů. Podle něho a k němu se organizuje všechny jevištní tvar, pohyb i světlo. Pro film není hranic mezi velkým a malým, mezi mikroskopicky zvětšeným a mnohonásobně zmenšeným. Zatímco film nerespektuje normální hranice lidského vidění, deformuje libovolně v prostoru (přibližuje nebo vzdaluje) – deformuje i v čase (zpomaluje nebo zrychluje děje) – je třeba, aby jevištní výtvarník přizpůsobil vše jediné výšce, šířce a délce, která je dána výškou a proporcemi hercova tělesného zjevu a aby uzavřel děje do jediného zorného úhlu diváka. Na všechny dimenze jeviště i hlediště je nutno klást tuto míru. Postava herce určuje rozměry jevištní stavby – a udává meze vzdálenostem od diváka, omezuje velikost hlediště a je opěrným bodem při nerealistické organizaci jevištního prostoru. Pohybové možnosti hercovy, rytmus i rozprostraněnost chůze, jeho taneční skok, tj. herecká biomechanika sebezázračněji překonávají tíži, má hranice na jevištní ose vertikální i horizontální. Možnosti, velikosti i rychlosti hereckého pohybu jsou předpokladem pro pohyb jevištních mechanismů, které se musí přiřadit k pohybu herce.

Právě naše divadla a jeviště ztrácejí často lidskou míru. Doba, která si zvykla ohromovat kvantitou, staví v Berlíně Grosses Schauspielhaus, jež je divadlem, nepoužitelným akusticky. Je to divadlo nikoli pro herce, ale pro masový spektakl.

Velké opery i státní divadla vylučují vlastně provedení veliké části dramatu i her, které opírají svou působivost o viditelnost hercovy tváře a slyšitelnost jemných zachvění v hereckém hlase. Anebo vylučují velkou část divadelního obecenstva z vnímání.

Všechny velikosti těchto jevišť a divadel jsou příkladem neelementárního řešení úlohy architektonické o velikosti. Potřeba velikosti, rozpětí a výšky nejde z potřeb jevištní a divadelní práce, ale ukládá se architektovi zvenjšku jako požadavek reprezentativnosti divadla nebo jeho obchodní prosperity. Tato divadla lze přirovnat k interiéřům, kde jsou křesla tak ohromná, že na ně nelze vystoupit. Srovnáme-li s těmito divadly kterékoli divadlo primitivní nebo praotce masových divadel – řecký amfiteatr – poznáme, s jakou intenzitou umělecké logiky pracují tyto pradávňé vzory divadel. Antické divadlo přiřazuje ke své ohromné stavbě prostředky masového divadla: nadskutečnou masku, recitační zpěv místo řeči, hlásnici v ústním otvoru masky, zvětšení proporcí lidského těla koturnem, sbory. Bezpečnost a nespoutanost improvizace v hereckém humoru a v jeho poin-

tách přibližují herce a diváka comedie dell'arte zcela blízko k sobě. Této formě divadelnosti odpovídají divadélka na trzích, náměstích a sálech, divadélka postavená sice s primitivními prostředky, ale tak vyhovující a tak intenzivně divadelní, že se jim nevyrovňají naše nejvypravenější jeviště.

Chceme-li vyhledat tvar jeviště, který by byl tak základní, aby byl východiskem objevů, nelze vzít za předpoklad naše divadlo a naše jeviště. Jevištěm není jen hotový tvar, který má Evropan na mysli kdykoli mluví o divadle, ale jeviště je jen materiálem divadelnosti a dramatickosti, jež se ztvárňuje v hmotě jevištní. Funkce, tj. divadelnost nebo dramatickost, organizuje hmotu, a zase naproti tomu také hmota nebo nástroj předurčuje tvar divadelnosti. *Jeviště je místem dramatického děje tak skutečněného, aby byl vnímatelný divákovi.* Dramatickost a divadelnost nevzniká teprve obrazem nějakého příběhu, přeneseného na jeviště. Jeviště nestává se dramatickým činitelem, když na něm herci *počnou* jednat a není *před* vstupem herců prostorem divadelně bezvýznamným a indiferentním. Každý, kdo je jen málo poučen o vztahu primitivního divadla k jeho jevišti – poznal, že místo jeviště je samo místem divadelně a dramaticky účinným. Dramatického účinku je schopna nejen jevištní hmota a její přirozeně nebo uměle organizovaná ústrojnost, ale dramatické účinky má i místo jevištní, jeho prostorové položení, jeho vztah k lidskému sídlišti a společensky reálný nebo nábožensky symbolizovaný význam. Mluví se o náboženském původu hry a divadla. Každá věta takového výkladu vás poučí, jak je jeviště samo dramatickým a dramatizujícím místem: pravznik řeckého divadla je v dionýských hrách. Lze tu ukázat, že to byly nejspíš dramatické emoce místa, jež daly vznik dramatu. „Dionýské slavnosti odehrávaly se čtyřikrát ročně před chrámem boha. Jeden z chóru, který pozdvihl hlas k díthyrambu, vystoupil oděn jako Dionýsos z chrámu do před síně k chóru, shromážděnému kolem obětního oltáře, jež obklopoval lid ve velikém kruhu a přiměl tančící několika slovy ke zpěvu.“ A stejně jako u řeckého divadla, i u primitivů, u japonského i čínského, i u původních středověkých mystérií, je sakrální místo, tj. dramaticky emocionální prostor, prvním jevištěm divadelního vývoje, je také oním místem (v určitém období historického vývoje), kde bylo možné, aby se rozvíjela hra, tragédie, divadlo.

Evropské divadlo nového věku ztratilo tento emocionální vztah k místu tragédie a hry, ačkoli se o jeho znovuzrození a obnovení namáhalo tolik divadelních reformátorů. Byl to Richard Wagner, jenž se pokoušel svými slavnostními hrami (Festspiele v Bayreuthě) a Parsifalem o *zesvátoštění* jeviště.

Emocionální vztah diváka k jevišti čili – jak to bylo definováno – k *místu dramatického a divadelního dění*, byl ovšem Wagnerem nesprávně postižen. Člověka 19. a 20. století nelze formovat ani podle antického Recka, ani podle středověkého diváka mystérií. Není třeba ani náboženské ani umělecké mystiky, abychom byli schopni dát se dojímat jevištěm jako místem. Jde o to, aby jeviště se stalo svou nadsutečnou a umělou ústrojností místem zázraků, které by byly schopny přivést u vytržení moderního diváka. Emocionální hodnoty jeviště ať nevznikají jen přítomností herců. Jako v primitivním divadle, ať existuje jeviště jako místo emocí, ať je dramatickým před svými zobrazovacími a představovacími úkoly – ať je dramatickým činitelem svou podstatou i svou ústrojností.

Modernímu divadlu jde o to, ukázat, že hmoty i ústrojnosti jeviště je možno použít pro přímé účinky dramatu, vztahů, napětí a děje. Jeviště iluzionistické, zobrazovací nemohlo být ovšem dramaticky evokativní scénou, neboť předstírajíc cizí existenci (stalo se např. bytem nebo vojenským táborem), ztratilo existenci vlastní. Jeviště tedy nemělo své barvy, nýbrž bylo nabarveno – nemělo svého světla, ale bylo osvětleno, nemělo svého prostoru, ale bylo zperspektivněno, nemělo svého času, ale bylo skladem časových výseků.

Naše jeviště – jehož forma vyrostla z technických požadavků i obtíží zobrazovacích funkcí, je příkladem špatného položení a řešení úlohy. Kdyby bylo jeviště své problémy překonávalo se zřetelem ke změně a dynamice dramatické divadelnosti prostoru – pak by řešilo svou úlohu elementárně, jak to žádá moderní umění.

Ke zdolání technických překážek, jež znemožňovaly rychlé střídání iluzionisticky vypravených interiérů, vynalezl Karel Lautenschläger v Mnichově otáčecí jeviště, jehož bylo použito poprvé pro Mozartovy opery v Residenztheater r. 1896.\* Ale otáčení je prostorový děj – prostorová dynamika a dramaticčnost, ta zůstala za těch 36 let od vynalezení otáčivého jeviště skoro nevyužita. Snad to byly některé práce Mejercholdovy (*Mandát*), které na osovém otáčení jeviště založily divadelnost (tj. humor) některých scén.

O prostorovou pohyblivost jeviště zasloužilo se několik techniků a divadelních odborníků. Berlínský technik Friedrich Brandt, architekt Max Littmann ve svém projektu stuttgartského zemského divadla z r. 1912 a návrhy architekta Adolfa Linnenbacha zpohyblivěly jeviště posuvnými jevišti, která odjížděla na strany, dozadu nebo spadala pod podlahu. Po-

\* Jest ovšem třeba připomenout, že otáčivé jeviště zná už staré japonské divadlo.

hyb se dál elektricky nebo vodním tlakem. Při všech těchto projektech bylo problémem, jak inscenovat klasické drama, Shakespeara nebo Goethova *Fausta*. Vypraviti 33 scén prvního dílu *Fausta* tak, aby dobře zobrazovaly studovnu, předměstí, světnici Martinu i Markétčinu, chrám i ulici, sabat čarodějnic i nebe, to byl úkol starého divadla. Úkol byl divadelním uměním špatně položen, ale dobře řešen technikou. Že technika i tu sloužila špatnému pánovi, divadelnímu iluzionismu, to se jí nestalo zajisté poprvé. Tak často slouží prázdné, špatné nebo i zlé potřebě lidské.

Staré jeviště osvobozovalo se od iluzionismu stylizací Craigovou, Fuchsovou a Mejercholdovou; ve Francii kreacemi divadla d'Art (zakl. Paul Fort). Protirealističnost stylizovaného jeviště byla současně popřením prostorovosti jeviště. Jeviště se změnilo v basrelief (Künstlertheater v Mnichově z r. 1908) nebo obraz (Mejercholdova inscenace *Sestry Beatrix* v Divadle Kommissarževské z r. 1906).

Ale v samém lůně stylizovaného divadla rozvíjí se rozpor se zákony stylizace. Příkladem takového dialektického vývoje je práce režiséra Tairova. Proti nehybné stylizaci Mejercholdové z r. 1906 stylizuje Tairov do pohybu; proti stylizaci plochy obrazu staví rytmizaci jevištního prostoru. Prostor je zas na jevišti objeven a ujišťujeme se o něm jednak trojrozměrnou nerealistickou stavbou (zase ovšem nedynamickou a obrazově nehybnou), jednak se o této prostorovosti přesvědčujeme uvolněným, rozpoutaným tanečním pohybem herce. Prostě, jeviště tady slouží jako pevný a dobrý nástroj herecké pohybové virtuozitě.

Dát herci možnost pohybového výrazu, uspořádat a členit jevištní prostor tak, aby rozdělení podlahy v horizontále i vertikále dramatizovalo prostorový vztah herce k herci, jednotlivce ke sboru, nebo skupiny ke skupině – to byly tvárné úkoly tairovovského i expresionistického jeviště. Prostorové předpoklady jevištní stavby a dekorace zůstávaly nezměněny. Na našich velkých scénách nemůžeme až dosud mluvit o žádné zásadní změně jeviště, protože zatím se měnilo jen malířské názvosloví malovaných jevištních návrhů: expresionismus, kubismus (ovšem malířský), konstruktivismus, neorealismus jsou jen různé sezónní značky těchto malovaných návrhů, které si jimi dodávají zajímavosti. Leda že se naše jeviště ozbrojí vynálezem skoro 40 let starým a zavede otáčivou scénu.

Do nehybnosti dekorační stavby byl učiněn průlom některými inscenacemi Mejercholdovými (s ním i Tairov počíná montovat scénu, vzhledem k prostorové divadelnosti): pohyblivé a visuté plochy k Tollerově hře *Masse Mensch*, posuvné stěny jeviště v Erenburgově *D. E.*, kruhová pohyblivá podlaha v Erdmanově *Mandátu*. Současně s tím je to také Tairo-

vův odklon od dekorativnosti prostorové stylizace, která ovládala jeviště Komorního divadla od *Salome Wildovy* z r. 1917 přes Claudelovu *Výměnu, Zvěstování, až k Racineově Faidře*. V *Giroflé-Giroflá* jeviště ztrácí svou dekorativnost, své vchody, malířské i architektské proniky ploch a prostorů, a místo nich se zaplňuje stavbami a nábytkem, které neznamenají nic, chtějí být jen rekvizitou pro herecký pohyb. Táž sklopná stěna je vraty domu i bokem lodi, tyče jsou sloupy interiéru i stožáry, lavičky se pohybem promění na kanoi. A zcela radikálně účtuje s jevištěm Vesninův návrh ke *Kamarádovi Čtvrtkovi* – jenž je konstrukcí, která musila být provedena ze železa, neboť na středních dvou věžích a postranních objemných konstrukcích visí mosty, schody, pohyblivé výtahy, sklopné plochy, atd. Vesninův návrh staví konstrukci do výše, nepočítá už s jevištěm, jako dutým otvorem v hledišti divadla, nýbrž staví mechanismus divadelního inženýrství do prostoru, kolem něhož se mají shromáždit diváci. Ovšem, že Tairovovo Komorní divadlo tohoto návrhu neprovedlo, neboť bylo také divadlem s jevištěm starého typu.

V r. 1927 připojuje se k tomuto ruskému jevištnímu novátorství i Evropa a je to Piscatorovo divadlo v Berlíně, které organizuje jevištní prostor zcela bez ohledu ke stylizaci a k malířským stylům, stejně tak jako dbá málo estetizující architektury. Piscator – pokud jde o styl – prohlašuje o sobě: „Nedal jsem se nikdy při žádném svém představení věsti nějakým stylem ve smyslu uměleckého pojmu. Styl byl mi v každém okamžiku zcela vedlejší věcí. Cítil jsem vždycky na nejkrajnější vystupňování účinu a sice věcného účinu tak, jak jej podávala látka.“ Piscator není esteticky vybíravý ve svých prostředcích a právě díky této nespoutané divadelnosti rozvolňuje tolik nových účinnů divadelních, které sice objevilo už konstruktivistické jeviště ruské, ale které on první v Evropě přivádí k úspěchu. Obohacuje materiál, používá železa ke svým mrakodrapovým nebo kulovitým jevištním konstrukcím (*Hoppla, wir leben a Rasputin*) a využívá starších vynálezů posuvného jeviště na kolejích, otáčivého jeviště novým způsobem, který jeho režijní metodě přinesl název nového stylu; stylu technického. Neboť vynálezy Littmannovy nebo Brandtovy, pokud jde o pohyblivost jevištní podlahy do kruhu nebo v horizontále, byly použity starým jevištěm jen k tomu, aby provedly přestavbu jevištní dekorace tak rychle, jak by to lidské síly jevištních dělníků nestačily udělat. Technika Piscatorova nedbá o dekorace. Jí slouží horizontální pohyb jevištní podlahy ve *Švejkovi* z r. 1928 k tomu, aby dva pohyblivé jevištní pásy přivázely před diváka zprava a zleva Švejkova dobrodružství. Osвобоzená technika, bez balastu obrazového ilustrování, technika porušující iluzionistickou jednotu

času, místa a prostoru, udivuje svým výkonem. V Piscatorovi a jeho technické fantazii vidí Kurt Kersten režiséra, který „vrátil opět jevišti charakter zázračnosti a čarodějnosti, díky geniálnímu ovládnutí všech nejmmodernějších technických prostředků“. Technika přivádí diváka do stavu očarování, působí na něj emocionálně.

Je nutno mimo to upozornit na nové sdělovací i emotivní prostředky Piscatorovy, kterými byly v jeho divadle film a promítání obrazů i nápěvů. To všechno zná Mejerchold třeba z *D. E.* z r. 1924. Piscator obohatil promítání a zařazení filmového pásu do děje. Film tu ovšem nenahrazuje divadlo, není to míšení druhů dramatického umění, z čeho bychom tu mohli obviňovat Piscatora. Film je mu prostředkem dramatickosti jako jím může být hudba. Režisér nesoustřeďuje děje do filmu, ale předvádí zajímavý protiklad divadelního děje, ve kterém jde o příběh prostého člověka, a děje filmového, který ukazuje velké události vlád, vojsk a revolucí téhož času v dokumentárním žurnálu nebo historických zprávách. Konkrétní příběh lidského individua včleňuje se tím společensky do kolektivního dění světa. Takový film – anebo novinová reportáž promítaná současně s divadelní scénou dává příběhu hrdiny pravý význam, zpravuje diváka o výsledcích i příčinách osudů jednotlivců, poučuje, radí, usměrňuje, zastupuje funkci antického chóru. Čtyři projekční aparáty filmové, jedna projekce psaných zpráv přiřazuje proud jevištního dění do veletoku dějin a společenských převratů.

Okolnosti, které překážely Piscatorovi v dokonalém využití techniky pro dramatický účinek, poučily jej o technických nedostacích dnešního jeviště i velmi nově vypraveného. Piscatorovo divadlo Am Nollendorfplatz – je vedle Staatstheater technicky nejvybavenějším divadlem v Berlíně. Ale dobře vybavené jeviště, vypočítané svým jevištním otvorem pro posloupnou střidu několika dekorací nestačí stavbě, jež roste do výšky, do hloubky a šířky. Je třeba, aby hrála všechna místa jeviště, aby hluboká scéna kontrastovala s předscénou v prostorovém dynamismu, aby bylo využito plátno filmu ke kontrastům dějovým i emotivním. Proto vzniká z Piscatorova podnětu Gropiův návrh nové divadelní stavby, která hledá pro jeviště co nejvíce svobody a spojuje tři hlavní formy divadelního prostoru: 1. cirkus s centrálním jevištěm, 2. amfiteatr s polokruhovitou plochou jevištní a proscéníem a 3. kukátkové jeviště. Gropiův návrh využívá zkušeností a vynálezů divadelních architektů Van de Velde a jeho trojdílného jeviště z Werksbundtheater v Kolíně z r. 1914, Perretova trojdílného divadla z Výstavy krásných umění v Paříži z r. 1925 a Poelzigova divadla Grosses Schauspielhaus s proscéniovým jevištěm, které vystupuje před zadní scé-

nou. Gropiovi jednalo se o to, aby zkonkrétnil Piscatorovy maximalistické požadavky v proměnlivosti jevištního prostoru, který by mohl být otáčen, zdvihán, vysouván, dělen v pohyblivé části tak, aby režisérské fantazii nekladl překážek, ale podněcoval ji k novým technickým zázračnostem. Samozřejmě, že filmové promítání by hrálo v tomto divadle velmi významnou roli. Gropiovi podařil se návrh hlavně pokud jde o tvar hlediště, jehož ovál lze měnit z cirkusové arény v hlediště amfiteatrální i v hlediště podobné nejlepším typům starých divadel (Bayreuth). Těchto změn docílil Gropius pohyblivým parterem a předscénou, již lze spustit a nahradit plochou jevištní. Ve frontálním otvoru jevištním zasazuje Gropius tři jeviště, jak je vymyslel Van de Velde a Perret. Dalším jevištěm stává se ohoz za nejvyššími řadami hlediště. Autor nazývá toto divadlo *Totaltheater*, neboť divák je tu odevšad obklopen dějem a jevištěm, zvláště když filmovou projekcí zjeví se i prostory nad divákem.

Divadlo Gropiovo nebylo uskutečněno. Přišlo zatím finanční zhroucení Piscatorovo.

Musil to být muž, který nese jméno Rotschildů, skrývající svou lásku k divadlu jménem André Pascal, aby vybudoval v Paříži moderní jeviště, v té Paříži, která je proslulá svou starodávností a jednoduchostí divadelního mechanismu na všech svých divadlech. Divadlo Rotschildovo, Théâtre Pigalle, bylo otevřeno 18. června 1929 a je zvláště v mechanismu jeviště opravdu posledním slovem, které technika jevištních inženýrů dokázala. Jeviště se skládá vlastně z výsuvných železných konstrukcí předního a zadního jeviště, přičemž přední konstrukce jsou vlastně tři jeviště nad sebou. Je-li střední v provozu, je horní a dolní jeviště skryto v provazišti a pod jevištěm. Zadní jeviště je výsuvné tak, že se svými dvěma jevišti se může přiřadit k předním jevištím a mimoto lze toto zadní jeviště vysunout dopředu, takže nahradí jeviště přední konstrukce, jež se zatím může spustit do prostorů podjevištních. Jedinečná je snadná ovladatelnost v pohybu jevišť, jež jsou řízena člověkem a tak, že mechanická relé ruší každý nesprávný rozkaz, který by způsobil srážku pohybů; tato relé opravují také opomenutí ovladatele, který by je zapomněl zastavit v krajních podlahách jeviště nebo v místech, kde se konstrukce potkávají. Další specialitou divadla Pigalle jsou mechanicky ovládané tahy neobyčejné nosnosti, takže na ně lze pověsit opět visutá jeviště, sestavy dekorací nebo praktikáblů. Ovšemže tomuto mechanismu něco chybí. Tvůrčí představivost režiséra a autora, který by rozvinul jeho technickou krásu. A lidí *uměleckého technického ducha*, jakým byl Piscator v Německu, Francie nemá zatím ani mezi autory, ani mezi režiséry. Při veškeré své světovosti je ráz normální-

ho francouzského divadla maloměstský, jež buď technice nerozumí nebo se jí vyhýbá. A tak je dnes nejmodernější divadlo francouzské zavřeno, jeho krásné a obdivuhodně fungující konstrukce jevištní zahálejí, a před nejvypravenějším jevištěm je spuštěno plátno a na něm se promítá film, dědic a dovršitel techniky, jež se naučila sloužit divadelnosti a dramatickosti.

Na Piscatorově příkladu vidíme, že zázračnost a divadelnost jevištního prostoru byla mu vrácena odkrytím technických vynálezů, které iluzionistická scéna pečlivě zakrývala svými dekoracemi. Divadelnost i dramatickosti má sám fungující mechanismus, rozvinutý pohyb jeviště a jeho částí. Littmanova scéna s pohyblivými vozy ukrývala tmou a oponou pohyb, kterým Piscator zdivadelnil prostorový děj. Před zraky režisérů, kterým náhoda nebo chudoba jejich divadel nedopřeje dokonalých jevištních mechanismů, kreslí vize dramatické hry, které, aby byly uskutečněny, žádají jen prostředků hmotných. Neboť představou a návrhem jsou už tolikrát vysněny, formulovány a chtěny. Alexandr Tairov – neuspokojen tolikými a tak slavnými úspěchy svého statického jeviště – sní o dynamickém a dramatickém jevišti v *Zápiscích režisérových*:

„Jestliže jste někdy byli v divadle při tzv. dekoračních zkouškách nebo po představení, když při slabém světle nejnutnějšího osvětlení rozebírali scénu, pak jste jistě zakoušeli onen poněkud podivný, zvláštní pocit, který nás za těchto okolností bezděky nutně ovládne.

Sedíte v temném, prázdném hledišti a díváte se na jeviště. Náhle padá před vámi visící pozadí a ve vzduchu se rozhoupou zmítající se linie provazů. Proplétají se s jinými liniemi, které se míhají za spadlým pozadím, a na přízračných kostrách praktikáblů a převržených, nyní nepotřebných stojanů vznikají jakési fantastické koráby a stěžně, kácěji se panenské neprostupné pralesy a v nekonečných zátočinách se táhnou a lákají vás pohyblivé a tajemné koridory.

Práce pokračuje.

Na různých místech prudce zašustí nebo se mlčelivě vznášejí plátna a látky a v jejich rozmarných pohybech se nezřetelně míhají stále nové a nové vize, mocně vás strhující ve svou fantasmagorickou orgii.

Ó toto je divadlo! zvoláte, radostně vzrušení neočekávaným dynamickým zavřením vždy tak klidné a nehybné scénické atmosféry.“

To všechno, co bylo uděláno za pomoci jevištní techniky pro zdivadelnění jevištního prostoru, je tedy velmi málo proti tomu, co by s její pomocí bylo možno vytvořit od režisérů i od dramatických básníků, znalých je-

vištní techniky. Byla to zatím malá studijní divadélka, např. jeviště Bauhausu, která v pokusech o triadický balet (Oskara Schlemmera) nebo mechanický balet (Kurta Schmidta) zaplňovala jeviště pohyblivými mechanismy, ale v tomto případě spíše loutkami nebo jen loutkovým kostýmem oblečeným na člověka, kterému tuhost i mechanika kostýmu dovozovala jen některé pohyby. Myšlenka i realizace mají předchůdce v mechanických figurinách Picassových, Larionových anebo v Légerově baletu *Stvoření světa* (z r. 1924). Jevištní mechanismy v pravém slova smyslu tu nebyly. Dál v logice zdívalnění a zdramatičnění prostoru jevištního došly ne-realizované návrhy Lisického o *divadelní stroj*, tj. jeviště, které se osvo-bodilo zcela od konstantní formy našich divadel a staví své prostorové, akrobatické konstrukce svobodně do tří dimensí, bez ohledu na jakoukoli hledištní stavbu. A vycházejí z Bauhausu i Lisického uskutečňuje Fr. Kiesler v Berlíně roku 1923 prostorové divadlo, jehož optický děj spočívá v pohybu jevištních ploch, mezi nimiž zápasí jediný hrdina, člověk. Tyto plány a realizace stavěly jakousi abecedu nebo gramatiku prostorového dění. Jako všechny gramatiky i tato jevištní gramatika vycházela od prvků prostoru a řešila svou úlohu abstraktně. V tom nebyla jejich slabost: neboť v těchto elementárních příkladech učí se moderní divadlo myslit a před-stavovat novými způsoby tvary. Jak říká Moholy Nagy: „Abstraktní předměty nejsou tu proto, že se zvláště líbí – na nich není nic, co by se líbilo – abstraktní předměty jsou tu jako zkumavky a křivule, jež jsou proto prů-hledné, aby bylo vidět chemické změny, které se dějí uvnitř.“

Uzavíráme tedy historie a myšlenky o divadelnosti prostoru negací pev-né scény potud, že pro divadelní prostor není žádné existující jeviště před-pokladem. V hotových formách nejsou axiomata a neměnné zásady. Trvá jen člověk a jeho potřeby. Potřeba divadelnosti. Naše jeviště je typem scény nedramatické, neboť její emocionální působení trvá nejvýš několik vteřin po vytažení opony: než zapůsobí jevištní obraz.

Rušíme tedy jeviště jako něco předem daného: má-li být jeho problém položen nejelementárněji, musí být jeviště ztvárněním toho či jiného té-matu dramatického v hmotě a prostoru. Musí být – jako všechna primi-tivní jeviště, ať středověkých mysterií nebo nejstaršího japonského divadla – stavěna pro hru a drama, pro speciální divadelnost, nebo jako u prvot-ního divadla řeckého, určena dramatickostí místa, kde divadlo vzniká.

Jeviště není obrazem. Jeviště ať nezobrazuje a nepředstavuje třeba nic před započítím hry. Ať je třeba jen neutrálním místem. Neboť divadelnost je v dění, ve stávání se.

Jeviště ať je místem dramaticky básnického myšlení. Básnické myšlení

je myšlení metaforami. Ať jevištní inženýři básní prostorem, a ať promě-ňují jeviště metaforami.

Divadelní emocionálnost jeviště a jeho dramatickostí je podobna strachu nebo radosti, již pociťují děti před neznámými věcmi a místy.

Je to také úzkost a zvědavost primitivního člověka, jemuž hmoty a vzdá-lenosti nejsou abstrakcemi, ale bytostmi, které jednají, mění se a stávají se. Zázrak je stále nedosažitelnou mírou všech jevištních kouzelníků.

Světlo, které je čtvrtou dimenzí jevištního básnění v prostoru, je ze všech hmotných prvků činitel nejpohyblivější a tím i nejdívalnější. Hleď-te, tisícové zástupy, shromážděné před ohňostroji. Vzpomeňte napětí, jimiž světelné signály vzrušovaly armády i zástupy. Pronikavost světelných ná-pisů, které se vnutí v ulicích velkoměsta i zcela apatickému chodci. A pro-nikání světla, odrazy, lomy. Zrcadlení. A nakonec film.

A všechny tyto dimenze ať dramatizuje a zdívalňuje stálý pohyb, trvání změn již jest hrou, dramatem, básní. (1933)

*Sláva a bída divadel, Praha 1937, s. 163–177*

## VĚDA O UMĚNÍ, NEBO VĚDECKÉ UMĚNÍ?

Prostředky a materiály, jimiž pracuje umění, jsou voleny svobodným zá-měrem umělce, ale mají také všechnu svobodu náhod. Apollinaire napsal, že lze malovat krví jako vodou. Liší-li se však Lionardovo řemeslo od řemesla dnešních obrazových výtvorů, nebo od koláží, fotografií, barevných kompozic z různých materiálů a různých technik malířských, shledáme roz-lišení v tom, že malířská škola nevyjadřuje už svou jednotu a svou vý-vojovou souvislost v technické jednotě svého řemesla a v jeho dokonalosti, ale že nynější malířství hledá svou příbuznost a svou vývojovou jednotu *nad* příbuzností technik a *nad* podobností prostředků, protože dokonalost řemesla přestala být uměním od doby, kdy počal zobrazovat svět i stroj. Zůstává jen lidství, jež je schopno umění vyjádřit a sdělit. Bohatství pro-středků je bohatstvím civilizace. Čarodějnické zaujetí Lionardovo barvou, jeho studium barevných hmot, jeho chemické pokusy s barevnými směsmi, jeho bádání o trvalosti barvy, materiálu a obrazu jsou příbuzné civilizač-nímu obdivu futuristů a vědecké posedlosti konstruktivistů. Futuristické manifesty byly civilizací slova, štětce, jeviště. Futuristům bylo jasno, že je třeba *objevit* existenci nového, civilizovaného světa pro umění dříve, než