

scénografie

4 1964

Divadelní ústav



321700011698

výběr článků
ze zahraničních
časopisů

Divadelní ústav Praha

- 3 D. Babelt „The Mask“ a nadloutka
 15 G. Gori Prampelného magnetické divadlo
 18 V. V. Kandinskij Jevitní kompozice
 21 V. V. Kandinskij Zlatý souzvuk
 24 M. Scaupher Mondrian
 26 F. Léger Divadlo, světlo, barva, pohyblivý obraz, předmět jako součást divadla
 27 F. Klee Paul Klee a divadlo
 29 W. Joller Sophia Tauber - Arp
 30 V. Hászor Technický výklad k „Formálnímu divadlu“
 31 J. J. Sweeney Calderón cikrka
 33 J. Pelloni Partitura pro neregulativní divadlo - Technická partitura I - Za novou jevištní dimenzi -
 Kaleidoskopické divadlo - Škola sedmi
 39 Don Snyder
 40 Richard Mortensen
 Harry Kramer
 Georges Lalaye
 41 Pierre Soulas
 42 E. Prampolini Dvalet scénografie
 45 Maszka v divadle
 J. Tenschert Maszka v Berliner Ensemble
 47 E. Fischer Vyroba maszek v Berliner Ensemble
 48 J. Bouize Nasy
 49 Abd'el K. Farrah Vyrobní postupy
 50 C. Lévi - Strauss Rozličné tváře člověka
 52 F. D. Mc Carthy Melenzská maszka
 55 A. Maaesen Alrické maszky
 59 W. A. Kenyon Maszky Kwakiutlů
 61 Odrážecí část
 77 Seznam vyobrazení

„The Mask“ Denis Babelt a nadloutka

Při pohledu na Craigův život a dílo neměli bychom si vytvořit představu, že je slovořím určité kno-
 nisované teorie. Od doby, kdy se vymanol z vlivu školy, nepřestal odsuzovat a potírat naturalis-
 tický realismus a bojovat proti všemu, co snižuje uměleckou droevň divadla. Jeho tušby a hledání
 ho někdy vedou až k hranicím epů. Craig se vždy dívá kupředu, neboť samo jeho umění je ve stálém
 zrodu. Nikdy se nesnaží vnútit svoji koncepci stávajícím podmínkám, aby jí nedeformoval; hledá ne-
 opak prostředky k jejímu uskutečnění.

V letech 1907-1914 klade základy k teorii i praxi své jevištní práce. Jeho základnou je Itálie.
 Potkáváme ho někdy v Londýně, v Paříži nebo v Moskvě, jeho hlavním sídlem je však Florencie. Ve
 Florencii píše svého "Herce a loutku", tam koncipuje své jevištní představy, zkouší své makety je-
 viště, vydává "The Mask" pracuje na náčrtech pro Hamleta a tam zakládá svou školu. V září 1908 si
 dokonce najímá ideální "atelier", Arénu Goldoni, otevřeně divadlo podle římské inspirace z počátku
 19. století v budovách starého kláštera. Zřizuje si tam studio, laboratoř, " kanceláře " pro "The
 Mask" a umisťuje tam i novou školu.

Toto období je asi nejplodnější v jeho životě, nikoli ovšem počtem jeho realizovaných inscenací.
 Za sedm let uvádí jen jednu - je to Hamlet - v Uměleckém divadle Stanislavského, předmět vášnivých
 diskusí i neprávých výkladů. Znamená to, že se jednou provždy rozhodl vzdát se veškeré oficiální
 činnosti?

Bylo by možno napeat celou knihu o jeho neuskutečněných návrzích. Zahájená a přerušená jednání, sru-
 šené smlouvy, vzdává se nebo je odmítne - to vše vytrváí okolo jeho postavy legendu. Tato fakta
 mají svou důležitost: jsou součástí jeho osobnosti.

V roce 1907 Craig pracuje na projektu baletu "Psyché", kreslí náčrty, z nichž některé jsou uscho-
 vány ve vídeňské Národní knihovně. Velké závery, rozsáhlé prostory, kde se uplatňuje světlo a stín,
 osoby zachycené v pohybu, jakoby v momentos. Najde vlastně o dekorace, ale o jevištní obrazy z na-
 značeným reliéfním plánem a choreografií. Hrabě Keeslar ukazuje projekt Ďagilavovi, jenž ho po-
 kládá se příliš odvážný. Craigova víze prostoru nemá nic společného s barvitým představením Bakata
 nebo Benoise právě tak jako choreografie ruských mistrů nemá žádné rysy přibuznosti a pohyby, na
 které se upínají Craigovy sny. Craigovo umění je opakově dekorativní pestrostí ruského baletu.

V roce 1908 se k němu znovu obrací Reinhardt s návrhem, aby vytvořil dekorace ke králi Learovi.
 Craig vypracuje makety za týden. Ředitel Deutsches Theater pošlazuje opětovně dpravy a je odmit-

293 H a
 4464/4

3689 MA [5] d



85/65

mužská
a právě tak by bylo neadekvátní, kdybychom předstírali naději, že Masques bude na vyšší umělecké úrovni nebo bude lepší proklopítkem než The Mask. A pokračuje: "Tato revue, jež má tak šlechtěný podnět, a tak užitečné vedení, není dosud zastaralá. Otvíráme-li dnes krásné obálky tohoto časopisu, uvědomujeme si lépe než kdy jindy, jak tento časopis spojil divadlo se všemi velkými formami umění a jak se snažil přenést jeho evokované smry do divadla. Žádný umělec naší doby neunikl jeho vlivu." Vyrok Čepešův platí dodnes.

Řekli jsme: Craig snil o této revui již roku 1905. Od května 1907 formuje svůj projekt. Napřed předpokládá edici ve třech jazycích: anglicky, německy a holandsky, později i francouzsky. Poté se a překladem, finanční náklady ho nutí k omezení cílů a v březnu 1908 vydává v angličtině první číslo tohoto "divadelního měsíčníku". Vydává ho a velmi skromným kapitálem 5 liber. Je třeba jednat s tiskárnami a litografy, udržet rytmus publikace, číselo po čísle. Předplatná a prodej kryjí právě náklady na tisk, poštovné a na propagaci této revue, již Craig vydává od r. 1908 do r. 1929 bez nejmenší finanční pomoci.

Prvé číslo The Mask budí dojem, že bylo sepešno počtenou však jednotnou skupinou. Skupina sestává však jen z tří nebo spíše ze dvou osob. Faktor Gino Ducci, přítel Craigův je "odpovědným ředitelem" a Dorothy Neville Lee plní funkci pomocnice; s neucházející oddaností opisuje články na stroji, provádí korektury, jedná s tiskárnami a dodavateli, dohlíží na štoky, udržuje styky a předplatiteli, překládá italské texty, rediguje správy, prohlédává archivy po stopách neznamých dokumentů. A pak, je zde Craig; oficiálně je jen "uměleckým poradcem" revue, ale ve skutečnosti je duší časopisu. Je si vědom odpovědnosti za orientaci časopisu, žije jej bespočetem článků a rytin. Vydávat The Mask je možné jen ve Florencii a se mnou jako s majitelem. Se mnou by nemělo docházet k přeruvu mezi myšlenkou a činem. Přestávky níčí moje dílo." The Mask - to je on.

A přitom dvoudník v prvním čísle je podepsán čtvrtou osobou: J.S. Na toto jasně přicházejí brzy již Dopyly z Anglie, Itálie, Francie, Německa a dokonce z Moskvy, odkud Craig podává správy o svých dojmech o ruském divadle. Tento J.S. "John Sesar", je oficiálně "vydavatelem" The Mask; ale nikdo ho nikdy nepotká. Z toho jednoduchého důvodu, že tento "vydavatel" neexistuje. Za tímto jménem se skrývá postupně Dorothy Neville Lee a zejména Craig, který pod tímto pseudonymem rediguje většinu dvoudníků a mnohé články. John Sesar je ostatně jen jednou se šedesáti nebo sedadesáti předřivky, jichž Craig používá v této revui a tak nevazuje na praxi, zavedenou v jeho prvním čísle ve The Page. Craig nemá na honoráře pro spolupracovníky; je-li schopen, jak každodenně dokazuje, zajistit sám nebo téměř sám redakci časopisu, jen vychází napřed měsíčně, později čtvrtletně, není myslitelné, aby se jeho jméno opakovalo na každé stránce. To by ztěžovalo omrzelo, Craig šifruje své myšlenky o to důkladněji, když se mu daří vyvolat dojem, že ho podporuje a že s ním spolupracuje celá skupina osobností, jichž neoporný vůdce je on. Již název revue je přisáhlý: maska není jen divadelní symbol, jež s hlavním prvkem dramatického divadla, jehož návrat si Craig přeje. Je to i znak jeho boje: Craig vystupuje v masce v boji proti svým odpůrcům. Jeho boj, je to guerilla, kde vše musí zůstat utajeno; boj na život a na smrt, kde nepřítel nemá znát ani počet ani kvalitu stoučků. Z toho vyplývá toto zmožství asylovaných osobností a Craig má z toho požitky, protože rád léká protivníky do léčky svých humorových machinací a přitom je nepodvádí. Jaký cíl sleduje Craig založením časopisu The Mask? Nečetné divadelní časopisy vycházejí v té do-

W. W. Wyndham Lewis

bě v Anglii, Německu, Itálii, Rakousku, Francii, Irsku, ve Spojených státech. Ale kdekoli jich řídí lidé, kteří nemají ani nutně teoretické znalosti, ani praktické zkušenosti s jevištěm a tímto plní jen funkci informativních orgánů, které nesledují žádnou "ideu" a mají nebezpečně sletickou náplň. Nešlo o založení propagačního časopisu ve službách té nebo oné dílny nebo pseudonovětor-ské zkušenosti. Jde o to, vytvořit nástroj "nového hnutí", jehož duší je Craig, toho divadla, které provozoval a jehož teorii nyní rozpracovává.

"Okolnost, že on nás vede", píše J.S. o Craigovi "je cenná, protože on provádí to, co my hledáme a my touto prací a tím, čím snad jiní přispívají, se pokoušime ukázat, v čem je budoucnost divadla. Děle-ře můžeme s jistotou sdělovat, že v osobě Craiga máme vůdce hnutí, které se rodí a šíří po všech evropských divadlech a jehož teorii je nyní třeba jasně a s konečnou platností prokázat k potvrzení přesvědčení, k sjednocení dosud rozptýlených sil, aby nás vedl jednotná a silná k jedinému cíli - k obnově starého nádherného umění v původní dátočnosti."

Ve své touze pracovat pro "nové divadlo" založené na "kráse", jež je cílem umění, Craig zamítá metody, které vyvolaly úpadek divadla a všechnu rutinu, jíž se zynklá fiká "tradice". Zatím se ještě nerouchá s minulostí, se starobylými a vzdálenými formami divadla. Craig, jenž se věnuje na pohled svobodnějšímu hledání, prohlašuje současné věrnost tradici - ovšem jedině platným tradici: "Dovolte, abych zde nařtнул svou koncepci divadla minulosti, dneška a budoucnosti a ukázal, v čem se můj názor liší od představ moderních divadelníků. Domnívám se, že by bylo třeba vymalovat dí- síli na zjednodušení, zjišťují však, že je snaha vše komplikovat. Myslíme, že samotný materiál di- vadla vyžaduje zjednodušení než bychom byli sami schopni vytvořit prostředí díla. Nechci se vracet k starobylé formě, ale nechtěl bych se vzdát vznešené tradice. Chtěl bych obnovit staré pravdy, které v umění nikdy nestárnou."

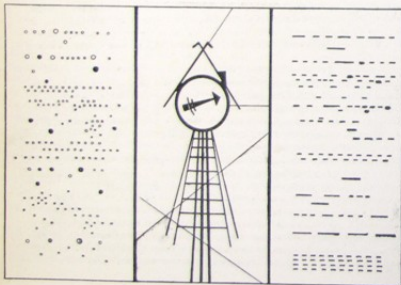
A to je třeba pochopit, chceme-li postihnout smysl a cíle The Mask tak, jak jsou popsány v oznáme- ní o založení časopisu:

"Cílem tohoto časopisu je předkládat inteligentnímu obecenstvu řísné, po dlouhou dobu zanedbávané nebo zapomenuté starobylé i moderní stránky divadelního umění. Najde o pokus podílet se na tzv. reformě moderního divadla - protože není již čas na reformy. Najde o předkládání teorií, které neby- ly ještě vyskoušeny; chceme osvědčit, že existuje činnost, jež se už projevuje v krásné určité formy založené na staré a ušlechtilé tradici. To, co sledujete v The Eva a The Stage, v těchto dvou re- presentacích žurnálch moderního anglického divadla, nenačtete v The Mask. V The Mask uvidíte to, co nenačtete nikde jinde. The Mask představuje divadlo budoucnosti, protože mnozí lidé začíná di- vadlo budoucnosti, věříme, že nebudeme mít nedostatek čtenářů. Divadlo budoucnosti oběhne nutně vše, co se týká minulého divadla. Bez válného studia starého divadla by Slovak nemohl vytvořit no- vé divadlo; právě opovrhování starým divadlem těmi, kteří tvrdí, že sahají "nové smry" v divad- le vede k tomu, že tyto nové smry hynou brzy po zrodu..."

The Mask není tedy ani čistě teoretické revue, ani historický bulletin. Craig se nemanáží a učeny- dávkováním teorie a dějin, aby uspokojil každý vkus. Odkazy minulosti /Commedia dell'Arte, Sacre rappresentazioni, toskánské máje atd./, otištění starých nebo nesných textů a dokumentů /Verlino, Riccoboni, Gossi, atd./, studium exotických divadelních forem /asijské divadlo, atd./ nebo věcná- ně zanedbaných druhů umění /loutky atd./ mají na jedné straně ukázat degenerovanost evropského di-

vedla na počátku století v protikladu k živelnosti divadla minulých století a vzdálených zemí a na druhé straně mají prokázat, že divadlo budoucnosti není revoluční samo ze sebe a že je dalším logickým stupněm zapomenutých a deformovaných tradic. Často jsou proto články v *The Mask* prolouseny pasážemi z Platóna, Aristotela, Goetheho, Flauberta, Schlegela, Nietzscheho, Lamba, Tolstého, Shakespeara, Ruskina, Petersa, La Bruyere, atd. Tyto citáty, vybrané s velkou péčí, jsou svědectví; ukazují násory a stanovisko propagátorů nového divadla.

Znamená to snad, že *The Mask*, obracejíc se k minulosti a budoucnosti, přechází přítomnost, ahy vrátit současnému divadlu uměleckou důstojnost? Nikoli. Nikdy nesamitá současné divadlo, ani jeho nepochybnější formy, které Craig i jeho "spolupracovníci" napadají neustále a největší produktivně a ani neoriginálnější a nejobdivnější pokusy nebo ty, jež jsou nejbliže Craigovskému ideálu. *The Mask* připomíná občas Duseovu nebo de Grassa, Stanislavského, obnovu polského divadla s Wyspianskim, Nevešioho snahy v Budapešti nebo umolňuje Yeatsovi, aby vyloučil své vlastní myšlenky. Tato snaha pojednávat současné o minulosti, přítomnosti a budoucnosti, nepřijít mlčení nic, co je součástí divadelního umění, vyniká již od prvního čísla, jež uveřejňuje zejména jednu z nejzajímavějších Craigových esejí, věnovanou "umělcům divadla budoucnosti", článek Edwarda Huttona "Opravdové drama ve Španělsku", "Poznání o maskách" od Johna Balance /tj. od Craiga/, Craigův text o Kleonofe Duseově a otiisk jedné z významných kapitol Serliových.



I. V. V. Kandinskij:
M. F. Musorgskij,
Obrázky z výstavy,
skici

Převodnost *The Mask* počátkem století je v tom, že šíří jednotnou myšlenku, obsahující všechny prvky divadelního umění, aniž by propagoval přesně definované a omezené divadlo. Je to první divadelní revue se zámerem politikou, již sleduje vzor všem překážkám; neobává se ani vybraného stanoviska, ani absolutismu. Vyjadřuje přímo Craigovy myšlenky a snahy, vřlí, prosadí nové divadlo, jehož definici upesňuje a bojuje proti všem formám špatkovosti: proti naturalistickému realismu a vulgárnosti, obchodnickému duchu a vynášení hrád, proti poklonování, lehkému vlnu a egoismu, proti zbežlosti a netečnosti. Jeho oblíbenou strání je paradoxní; používá všech prostředků, aby zachránil divadelníky i obecanstvo před pohodlím, aby je vyburcoval z otupělosti, jež málo slouží vyjasnění situace v divadle.

Je obtížné hodnotit vliv *The Mask*, protože Craig znovu otiskl v mnoha svých dílech, zejména v knihách "O divadelním umění" a "Divadlo ve vývoji" mnohé své články z *The Mask* a toto druhé zveřejnění mělo nepochybně širší ohlas. Historie časopisu ukazuje jeho mezinárodní význam. Má předplatitele v Anglii, ve Spojených státech, ve Španělsku, Francii a Německu, ve Finsku, v Itálii, v Rakousku a Kanadě, v Rusku a v Indii a mezi předplatiteli vidíme taková jména jako: Walter Crane, lord Dunsany, Hugo von Hoffmannsthal, Percy Mac Kaye, Yeats, Galliard, Yvette Guilbert, Jacques Copeau, Donald Oenslager, G. B. Shaw, Toscanini, Malipiero, Jacques Rouché, Kenneth Mac Cowan, Louis Jouvet, James Joyce a Berenson, máme-li se zmínit jen o nejznámějších. Chcete znát projevy uznání? Yvette Guilbert píše: "Tento časopis je současně naším učitelem i průvodcem: "Poučuje nás o všech minulosti, dává směr našemu dílu v budoucnosti; *The Mask* je proto můj časopis". Nebo Yeats: "The Mask mne vždy inspiruje..., vyvolává vizi nové formy dramatického umění překypující životností. Je jen jeden druh kritiky prospěšné pro umělce: kritika technická, která je současně filosofická - to nám dává *The Mask*." A nakonec Strindberg, vášnivý čtenář časopisu, ve svých "Dopisech intimnímu divadlu" píše: "Máme už celou literaturu o obnově divadla. Na prvním místě bych však chtěl jmenovat vlivnou revue Gordonu Craiga "The Mask".

V druhém čísle *The Mask* v dubnu 1908 byla uveřejněna jedna z nejzajímavějších Craigových esejí: "Necrec a nadloutka", jež nepochybně nejvíce přispěla jeho pověsti utopického myslitele, který pohrdá divadelním uměním; tato esej vyvolala nejvíce nedorozumění, zvláště v polovičatých výkladech. Tento text, psaný v březnu 1907 ve Florencii, zasluhuje zvláštní studie, chceme-li překonat zdání vyvolané paradoxy, vidět vývoj myšlenky a objevit její bohatství a různorodost a její vliv na moderní divadlo.

Je zbytečné připomínat či dokazovat, že Craig sám byl hercem, který vyhledával největší herce své doby, viděl je při práci a že i on narazil na egoismus herců a pociťoval jejich odpor a revoltu. To, co říká o herci v roce 1907, je výsledkem řady zkušeností a mnoha let přemýšlení. V roce 1898 Craig vysvětluje v novydaném rukopise své názory, jež - zdá se - nejsou zcela ve shodě s myšlenkami, rozvedenými v *The Mask*. Několik měsíců po tom, kdy přestal hrát, přisuzuje hru herci, postavu člověka malíři a dochází k názoru, že je jen přirozené, aby jeden respektoval krásu hry, druhý krásu lidského těla. Hra herce nespočívá v tom, že by měl předvádět skutečnost nebo pravdu, ale vyvolat jeji představu. Jáe především o tvůrčí umění - říká - které nelze určit slovy, obecnou řečí. V této době Craig ještě myslí, že řízení hry by mělo být svěřeno herci v hlavní roli. O

dva roky posději uvádí Didona a Aenu, stává se režisérem, projektuje nerealizované obrazy a názry, už svádí o jeho nové vizi. Tato zkušenost jej vede k objevu podstaty "Divadelního umění" bray určují její zásady: toto umění nemá být stotožňováno s interpretací, jež je jen jednou jeho součástí. Režisér nesmí být současně hercem v hlavní roli; herec západá do ensemblu, poelouchá pokyny režiséra, jenž jediný odpovídá za jedličnost představení. Je zřejmé, že od toho okamžiku začíná přemýšlet o tématu "surmarioneta".

A na jaře 1908 vyslovuje slavnou větu: "Herec mizí; na jeho místě vidíme postavu bez duše - již budeme nazývat, chcete-li, surmarionetu, dokud nedostane jméno slavnější".

Tato věta vyvolala ještě vyvolává mnoho nedorozumění; vznikají dokonce domněnky, že Craig chce navždy vypudit herce z jevištního prostoru a nahradit je dřevěnými loutkami. Je pravda, že Craig se vydává tento krajní dojem, když prohlašuje: "Věřím, že přijde doba, kdy budeme moci trofit umělecká díla na divadle, aniž bychom používali pesné hry a herců."

Chceme-li skutečně pochopit smysl článku "Herec a nadloutka", musíme vidět jeho souvislost s jinými články, uveřejněnými v stejné době: "Herec divadla budoucnosti", "Paní Eleonofo Duseová" a "pouzka o maskách". A nesmíme zapomenout na to, v jakém duchu je vedena The Mask: je příliš pozdě na reformu divadla, důstojnost mu má být navržena jedině vytvořením nového divadla. Stejnou myšlenku je veden Craig, když píše v článku "Herec a nadloutka": "Je příliš pozdě pro reformu herce, třeba ho nahradit novým typem herce, surmarionetou. Je nutno pochopit, co je tato záhadná surmarioneta..."

Craig začíná všeobecnou kritikou herce a především herce své doby. Píše v článku "Paní Eleonofo Duseová": "Nikdo nemůže vážně szeptet, že by herec nebo herečka byli divadelními umělci... Herec má dovést svou roli do určitého stupně neúplné dokonalosti. Zná svůj text, ví jakou dávku citu má do něj vložit a když to učinil, myslí si, že vytvořil umělecké dílo. To však není pravda: To, o čem se spokojil, je mnohem méně než je nejménší částka dokonalosti. On není umělec." Toto tvrzení najdeme i v práci "Herec a nadloutka": "Hra herce není umění; onylen se herci říká umělec." Umění vyžaduje je propočet, soustředěné využití zvládnuté materie; nesnáší neohodilosti. Herec je však otrokem svých citů, jež ho ovládají a trvale znehožují kontrolu pohybu jeho těla, výrazy tváře a dikce. Cit ho odvádí od hlavní myšlenky, instinkt od vědomí. Místo aby byl páneem sama sebe, aby se věnovat skutečné tvůrčí práci pomocí viditelných a pečlivě vybraných prostředků, stráčí měřítko a jeho interpretace je pouze sérií elegantních mňod. Hereckým egoismem nazývá Craig prostě takový způsob vystoupení, ve kterém herec předvádí jen sebe. Takový projev je nebezpečný pro herce i pro obecenstvo, které reaguje na cit citově, se dává hypnotizovat, stráčí se zřetele vlastní hru a tím jednotu celé inscenace.

Je to nejen otroctví citu, ale i otroctví literární. Herec ve chvíli, kdy se bez nejménšího studu odhaluje a nadývá se pychem, není než tlumočnickem textu, stvořeného někým jiným, prostředníkem mezi literárními dílem a obecenstvem, mezi hercem a divákem. Nic v tom není, co by se dalo nazvat uměním.

A konečně nesnáší Craig naturalistický realismus: celý jeho dílo, všechny jeho spisy jsou jediným, neustálým a opakovaným protestem proti hrubé, materiální imitaci věcné skutečnosti. Herec se nesmí spokojovat registrováním jako fotoaparát reprodukováním jevů; napodobování přírody místo tvůrčí

práce nesválel na ní. Jinak je jen zrcadlem, jehož odraz není dokonce ani věrný. Chce být přirozený a domívá se, že vkládá život do své role, a zatím podává jen zjednodušený odraz života. Myslí, že dětem je "zosobňovat" daný charakter a jestliže vzбудí dojem, že "vetoupl do kůže dané osoby", je přesvědčen, že dosáhl vrcholu svého umění. Podle Craiga náSORU je možno toto lépe vyjádřit výrazem, že se ocitl mimo umění. V době, kdy naturalisté vychvalují hru, založenou na úplném stotožnění herce s rolí, Craig toto neeslouvává odsuzuje. Herec musí stát mimo svou roli, aby mohl plně zvládnout všechny své možnosti a vnutit svému instinktu, své povaze kontrolu své představitivosti, svého rozumu. Teď dochází Craig k myšlence surmarionety.

Stejně prolizovat The Mask, abychom viděli, jaký význam přikládá Craig loutkám, jejich umění. Jejich vývoj je v celém světě, technice loutkové hry. Zakládá sbírku četných loutek, zejména z Javy a Bury; všude jim zvláštní časopis, jenž vychází rok a píše pro ně několik her. Craig ví, že toto umění upadlo a že současná loutková divadla nemají nic společného se svými předchůdci. Ví také, že ho nikdo nebude brát vážně: vyvolává to stejné pohrdání, jako když mluví o maskách nebo o pantomimě, které byly kdysi nezbytnou součástí divadelního umění našich předků, dnes se však staly tyto kratochvil, dobrou jen pro děti, pro obyčejné obecenstvo a snad pro některé "osvěcené" hlavy. Naštěstí jsou ještě jiní, pro něž jsou výrazové možnosti loutek nesporné. A tu cituje Craig Anatola France: "Dvakrát jsem viděl loutky v ulici Vivienne a měl jsem z nich velkou radost. Jsem jim neskonale vděčen, že nahradily živé herce. Mám-li říci vše, co si myslím, herci jen kašl divadlo. Rád poelouchám dobré herce. Přispěloby se jinými rozhodně však nesnáší vynikající herce, jaké má naše Comédie Française! Jejich talent je příliš veliký. Překrývá vše! Jsou to jen omi." A podrubá: "Již jsem se přiznal, že miluji loutky a zvláště se mi líbí Signoretto loutky. Umělci je oblékají, básníci za ně mluví. Mají naivní původ, božskou hravost soch, které se staly panenkami a hra těchto malých božstev je strhující... Tyto loutky připomínají egyptské hieroglyfy, to jest něco mystického a čistého a když hrají Shakespearovo a Aristofanovo drama, jako by byla básnickova myšlenka vytesána posvátým písmem na zdi chrámu." Myšlenka Craiga je této představitel velmi blízká. Anatola France v souvislosti s loutkami mluví o "božstvech"; podle Craiga "loutka pochází z antických kamenných bůžků v chrámech, je to "degenerovaný obraz boha" a často se odvolává na starověký Egypt, na posváté thébetské divadlo, které navštěvoval Herodotos, na živé obrazy tohoto divadla a na slavnosti daleké Indie, o které se domívá, že je kolébka loutkového divadla. Lyrické líčení těchto zvláštních bytostí, jichž se netkne žádný cit a jež jsou nezúčastněné, odhalují umění, kde vše je symbolické, počínaje gestem a pohybem a jež je v stejné rovině jako skutečné umění, osvobozené od pathosu "spovědi". Umělec tu ovládá své prostředky, podpisuje se zákonitostem. Craig definuje loutky: jsou to lidé bez egoismu.

To však podle Craiga neznamená, že by loutka měla nahradit herce na jevišti. Je jen třeba sbevit divadlo hercových nedostatků. Surmarioneta, to je herec, který tím, že nabyl některých vlastností loutek, se vymaniil z područí svého herectví. Nebude "konkurovat životu, bude nad ním; nebude se jevit jako tělo z masa a kostí, ale jako tělo v extázi, vysařující živoucí duchem, halí se do krásy smrti. Slovo smrt se vnučuje peru v protikladu k slovu "život", jehož se neustále dovolávají realisté." A protože jistě dojde k nedorozumění o skutečném smyslu jeho esaje, upřesňuje Craig svou myšlenku v dvodu k vydání "O divadelním umění" s roku 1923: "Surmarioneta - to je herec a ohmá na-

víc a bez egoismu; s povzrtným ohněm, a ohněm bohů a žabů - bestieho dýmu a výparů, které přidávají smrtelnici." Odcizení naturalistického realismu jako protiumělecké koncepce způsobuje samozřejmě potlačení herce realisty - naturalisty. Obnovení divadelního umění předpokládá, aby herec zahrhl všechno otrocké napodobování přírody a personifikaci.

Avšak proč "surmarioneta" a nikoli prostě "loutka"? Protože herec "surmarioneta" bude mít převahu nad loutkou. Bude si vědom svých gest a pohybů. Odtud Craigova věta, jejíž dosah nbyl dosud plně doceněn. Dnes se herec snaží stotožnit se s rolí a ták ji interpretovat; zítra předvede představení role a jednou v budoucnosti ji teprve vytvoří. Tak se znovu zrodí styl.

Takové pojetí herce a jeho role předpokládá novou techniku hry. Najde už o to, aby herec v roli sám sebe vyjádřil, ale aby ji vytvořil a ukásl. V tomto smyslu se herec stává neosobním a mizí jeho "egoismus" a tak dochází k tomu, že herec bude využívat svého těla, svého hlasu, jakoby šlo o vnější prostředky mimo jeho osobu. Proto usiluje o symbolickou hru, založenou na tvrdí představitivosti. Nepředkládá nám již vášně podle domněle výrazného mimického deliria, ale ukazuje nám je.

Spojítec mezi Craigovou koncepcí masky a jeho teorií surmarionety je zejména a není náhodou, že "Poznání o maskách" vychází již měsíc před vydáním "Herce a surmarionety". Craig nepodlehá náhlé vášni pro masky. Používá jich v inscenaci Didona a Aenei. Na počátku dvacátého století, doby, která se ráda ohlíží po minulosti jako moudrín inspiračním zdroji, nemá v úmyslu obnovit feckou masku po způsobu těch, kteří si samolibě namalovávají, že obnovují alžbětinské divadlo. Minulost ho inspirovala, objevuje v ní tradici, ale je na hony vzdálen obnovit ji. Nevybavuje své divadlo dobovým křehem a stylem. Považuje masku prostě za základní prvek minulosti a ve svém Day-book I, z 3. února 1909 píše: "Chci odstranit osobnost herce, ale zachovat sbor maskovaných osobností, věta na první pohled zánědná, promyslela-li ji však, shrnuje dokonale některé jeho hlavní myšlenky.

Craig odsuzuje výraznou miziku, které jeho současníci přikládají velký význam. Miziku, všechny grimasy, které jsou často tak směšné, a které mají dodat "život" hraným postavám, Craig nemá rád; obličej je pouze jeden z prostředků konvenčního realismu. Protože chce, aby se herec zbavil všech svých citových vztahů, musí mu logicky umožnit zbavit se všeho, co vyvolává toto otroctví a vytvořit všechny podmínky, aby se ho zbavil. Tím, že hercovu tvář přikrývá maskou, Craig ji odcobňuje, "odnaturalizuje"; maska ho nutí, aby ovládal své pohyby a opíraje se o svoje výrazové možnosti, ne jen reprodukoval, ale tvořil. Maska je pojištění proti naturalistickému realismu, zárukou proti citům. Činí z člověka surmarionetu, nutí herce k symbolické hře, protože je sama symbolem.

"Výraz lidské tváře je většinou bezcenný... Masky jsou nositelem výrazu, je-li jejich tvůrce umělcem, protože on vymazuje jejich charakteristické rysy. Hercovu tvář nemá takovou přesvědčivost, její výraz je letný, pomíjející, nestálý, zmatený a znepokojující."

Je možno si položit otázku, jak se taková koncepce herce shoduje s teoriemi v "Divadelním umění", vyhlášenými o dva roky dříve. Je to zcela něco jiného, nebo je "Herec a surmarioneta" pokračování "Divadelního umění"? Odpověď je nesporná: teorie z roku 1907 jsou pokračování a další vývojové stupně zásad, určených v r. 1905. Tím, že na herci požaduje dokonalou kontrolu, vzdání se všeho egoismu a návrat k masce, Craig činí z herce tvárný materiál. Tím, že herce odcobňuje, potlačuje v něm každý zárodek možnosti. "Divadelní umění" hlásá návrat divadelní tvorby ke kázi; "Herec a surmarioneta" dává herci možnost vytvořit vlastní kázeň. Tyto dva druhy kázeň jsou též

spjaty: účinnost jedné závisí na účinnosti druhé. Herec je současně vlastní nástrojem i nástrojem režiséra, a tak se uskutečňuje jednotu divadla, základní podmínka jeho umělecké hodnoty.

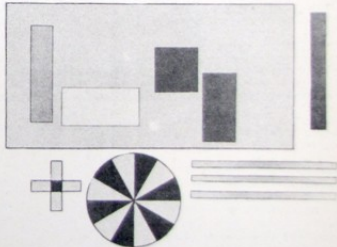
Můžeme nyní říci, že Craigova esej je mnohem paradoxnější ve formulacích než v myšlenkách a chápání, že mohl mít takový vliv na hru a herce moderního divadla. Je to vždy přínav vliv? Těšilo říci, Craig je průkopník, pouští se do realizací, o nichž se bude mluvit mnohem později a jeho myšlenky ovlivňují cestu nejprotichůdnějším divadelním formám. Ví se například, kolik čerpal Jouvet nebo Barrault z jeho esejů. Méně se však ví o tom, jakkoli se to zdá paradoxní - /a tento paradox je historický/, - že z esejí "Herec a nadloutka" pramení pokusy budoucího ruského divadla první světové války, abstraktní zkušenosti Bauhausu, námečkové expresionismu a - brechtovské pojetí hereckého projevu.

Patnáct let po Craigovi prohlašuje v roce 1921 Tairov, že literatura je nepřítel herce, že divadlo nemá poskytovat jen komentář, ale má vytvořit svůj vlastní umělecký výraz. I Mejerchold, Annenkov, Kješenstajn usilují pouze o to, aby umožnili herci dokonale ovládnout jeho výrazových schopností, přičemž jeho vzhled je významnější než jeho díkce: odtud Mejercholdova "biomechanika", výchova herce-akrobata. Tím se vysvětluje, že ruští režiséři uplatňují na divadle metody herce, metody umělců, schopných dosáhnout takového mistrovství, které se u herců napřipouští: "Umění cirku", píše v roce 1919 Annenkov, "jeho profesionální dokonalost jsou vždy relativní. Umění cirku je dokonalé, protože je absolutní. Nejmenší omyl v propočtech akrobata, vteřina selhání a stráž rovnováhy

II. V.V. Kandinskij:

M.P. Musorgskij:

Obrázky z výtavety, skici



váhu, padá s hrady, vstoup je zmařený, je po umění. V mistrovství cirkusového umělce budou hledat novotou diváka zárodek nové divadelní formy, nového stylu." Dokonalost, o níž mluví Annenkov, je dokonalost surmarionety a je třeba zdůraznit, že ve svých prvních studiích o surmarionetě Craig předvídal využití atletů a tanečníků, akrobatů a loutek.

Výzkumy Bauhausu a zejména práce Oskara Schlemmera rovněž svědčí - i když jde o zcela jinou oblast - o určitě přibuznosti s myšlenkou Craiga, kterou Schlemmer cituje ve své významné teoretické práci "Lidské bytost a divadlo" napsané v r. 1924. Použití masky, přetvoření a odosobnění lidského těla použitím neobyčejných forem a hmot: Schlemmer a jeho kolegové z Bauhausu usilují o spojení koncepce surmarionety s obecnou myšlenkou abstraktního divadla, k jejíž zakladatelům patří Craig. Vytvořil Bauhausu, díla jeho výtvarníků, nerealizovaly sice Craigovy ideály, jeví se však jako jedno z možných rozvinutí jeho myšlenky.

Z jiných pramenů je zřejmé, jak přímé jsou vztahy mezi Craigovými zásadami a expresionistickou režii, ale již nyní je zřejmé, že expresionistický herec uskutečňuje zčásti myšlenku surmarionety. Podle Kornfeldových slov expresionistický herec se osvobozuje od reality a jejích záležitostí, je již jen představitel myšlenky a osudu. Již se neznájí státní roli, značí se v tragickém postaru. Svou symbolickou hrou, pohyby a gesty, jejichž smysl je často pouze v náznaku, tlumočí a podrhuje. Nezděluje, ale převedduje.

Zbývá ještě přezkoumat podobu pojetí herce podle Craiga a podle Brechta. V cílech a ve výrazových prostředcích jsou Brecht a Craig v radikálním rozporu. Craig ani na okamžik nepřipouští didaktické, spické nebo politické divadlo. Některé jejich zásady přesto vykazují podobné znaky. Společný je jim obdiv ke hraní asijských divadel. Jeden i druhý podrhuje základní díloho rozumu, vědomostí a vědecké techniky. Oba zevrubně spěl na city, identifikaci a hymnosu. Oba chtějí předvádět, umožnit porozumění a nikoli napodobovat. Herec podle Craiga i podle Brechta je mimo svou osobnost. Brechtovské odtažitost - to je uskutečnění surmarionety pro kritické a historické cíle.

Zde se snad přehnaně, uvádíme-li v jedné rovině, v jedné "listině dědiců" Craigovy myšlenky, ruské konstruktivisty, řáky abstraktního divadla, německé expresionisty i Bertolda Brechta. Ale je tomu skutečně tak, že skutečný Craigův vliv není jen záležitostí stylu. Myšlenkové proudy se střídají, pohybují, přejímají postupy a formule: to je divadlo, vnitřní dialektika jeho dějů.

The Mask et la surmarionette. Edward Gordon Craig.
L'Arche 1962 str. 119 - 143

GINO GORI Prampoliniho magnetické divadlo

Scénické umění Prampoliniho je logickým a posledním zakončením hnutí, zahájeného Gordonem Craigem. Reformátoři moderního divadla zaměřovali svoji pozornost tím dál tím více k materiálním elementům scény / režie, osvětlení atd./ a zmenšovali postupně důležitost herce tím, že jej považovali více méně za element, podřízený celku představení. Craig definuje herce jako "barevnou skvrnu", Tairov jej považuje za "předmět". Futuristé zmenšili ještě více jeho dílohu: Prampolini ve svých posledních snahách, ve "scénoplastice", ve "scénodynamice", ve "scénické prostoru umohodinněním" a "magnetickém divadle" chápal scénou "prostor" jako nejdůležitější element divadelního představení. Prampolini a futuristé chtějí stvořit umění, které postará samo sobě, aniž by se muselo utíkat k dramatickým prostředkům, které jsme znali až dosud: k dialogu, k psychologii, k malbě lidských vášní. Toto nejzazší forma scénického umění je nazývána Prampolinia "abstraktní antipsychologické divadlo", to jest divadlo magnetické sugesce, které používá pohyblivých a pohyblivých se konstruují a povrchem rdané kolorovaných podle potřeby děje, pomocí "světelné architektury a chromatických prostorů", kde by lidský hlas zasahoval jenom jako jeden z mnoha elementů dějových.

Při posuzování Prampoliniho divadla je však třeba nestráčet se zřetelě tyto dvahy:

a/ Ultramoderní umění, ať jde o poezii, o sochařství, malířství nebo umění scénické, má více méně tytéž znaky, zvláštnosti nebo originalnosti jako umění Prampoliniho. Toto umění vymyslelo ostatně malířství bez podnětu, právě tak jako vymyslel Prampolini dramatické umění abstraktní a antipsychologické. A je jen spravedlivé připisovat ne nejvyšší odměnu tomu z jeho zástupců, který ve svém oboru realizoval nejdůležitější tendence a pojetí školy, ke které náleží.

b/ Ať je naše mínění o futuristické škole jakékoliv, toto existuje: škola futuristická žije, vyvíjí se dokonce a má četné přívržence v evropských zemích a v Americe. Bude platit v dějinách umění a je jak náleží výrazem své doby.

Ať potud mínění znalců každého národa; ehrně nyní obsah tohoto magnetického divadla, jeho teoretické zásady a jeho praktické možnosti. "Magnetické divadlo /takto se vyjadřuje Prampolini/ chce obklopit diváky novou atmosférou a proudem duchovosti proti estetickému materialismu našich dnů. Proti scénické interpretaci a cerebrální psychologii nynější divadelní literatury tím, že vyjadřuje projevy ducha pomocí fluida technických elementů scénické působivosti. A proto je to divadlo sugesce, poněvadž je netělné bez herců a bez scén. Toto

Jsou elementy materiální, které uvádějí na scesti duchovou a zrakovou esenci scénického děje. Když byly takto potlačeny zrakové elementy tradičního divadla, tento nový divadelní typ svěřuje představení, scénický děj, jeho magnetickou moc sugesce elementům, náležejícím čistě působivosti duchovní a zrakové, které máfi délku děje v prostoru scénickém, jako jsou zvuk lidského hlasu a světlo scénického prostředí. Vitalita elementů sugescních /hlas, světlo/smíšená s hercem-prostorem a s prostorem-scénou tvoří abstraktní jádro hry tohoto nového divadelního typu."

Co se týče herce-prostoru, Prampolín se vyjadruje následujícím způsobem: "V tradičním současném divadle byl herec stále považován za jediný element nepostradatelný a převládající v divadelním ději.

Já považuji herce za element zbytečný v divadelním ději a proto dokonce nebezpečný pro budoucnost divadla. Herec je element interpretační, kterým poskytuje maximum neznaného a minimum zaručeného. Zatím co tedy scénické pojetí divadelního díla představuje jednotku absolutní v scénické transpozici, herec představuje vždycky situaci relativní. Kus neznámé u herce, to je to, co deformuje význam divadelní produkce, kompromituje účinek vjeledu. Z toho vyplývá, že zasahování herce v divadle jako elementu interpretačního, je jedním z nejabsurdnějších kompromisů pro divadelní umění.

Divadlo, chápané ve svém nejmístším významu, je po tom všem středem odhalení tragického, dramského a komického tajemství, toho "čehosi" v lidském zdání.

Máme dost toho, abychom viděli stále ten groteskní kus lidstva, jak se zaitá pod klenbou scény, hotov předstíratí vzrušení. Objevení se u lidského elementu na divadle láme se tajemství Skutečna, které má vládnouti v divadle, chrámu do duševní abstrakce. Prostor je metafyzická svatozář prostředí.

Prostředí je duchovní projekce lidské činnosti. Co jiného tedy než prostor, rytmizovaný a ukázněný v prostředí scény, mohl by lépe zvýšovat a prosazovat obsah divadelního děje?

Zosobnění prostoru, který oživuje mezinárodní pohybový a výrazový element mezi scénickým prostředím a publikem diváků, tvoří jeden z nejdůležitějších aspektů pro vývoj umění a divadelní techniky a v budoucnu definitivně rozhodne problém podstaty scénického umění. Považuje-li se takto prostor za scénickou individualitu, která domluje divadelnímu ději, a elementy, které se v něm zaitají, za podružné, je samozřejmé, že tato scénická jednota bude zvýšená synchronizem mezi dynamizem hry herce-prostoru v urytžené činnosti scénické atmo-

sféry." Co se týče prostoru-scény mnohdimenziální, Prampolín vysvětluje: "Zatím co několik odvážných mistrů a režisérů v současném divadle rukám a námečkům se ještě zdržuje tím, že hledá systém, jak zasahovat scénu, že se snaží zdokonalit scénický mechanismus jednotný i znásobený, divák se jí nyní na tyto hysterie jako na překážku již od mašinistů 18. století, poněvadž jeen nahradil tradiční scénu "mnohdimenziální" futuristickou prostor-scénou".

Scéna současného divadla neodpovídá již technickým a estetickým požadavkům nového divadelního citění. Povrchnost se vztáhá nad povrchem scény, tak jako prostorový rozměr nad prostorem-scénou; všíhá a omezuje přístři rozvoj divadelního citění, jež je otráven scénického zasahování a zorného dluhu promítání spřina.

Se zničením povrchu-scény a prostoru-scény technické možnosti divadelního citění nalézájí obšírnější ručitele. Rozšířením horizontálního povrchu pomocí a zasažením nových elementů svialých, ohnutých a mnohdimenziálních, znásilněním kubického prostoru-scény pomocí scénického rozpětí plastických kulis rytmizovaných v prostoru, dojde k vytvoření mnohdimenziální futurist-prostor-scény. K elektrodynamické mnohdimenziální architektuře plastických světelných elementů v nejhlubším centru divadla.

Tato nová divadelní konstrukce dovoluje svou posicí, aby se sorný dhal, promítaný dotud pouze a líně horizontální, přemístil v současném pozorování k odatříděnému vysařování nekonečného množství zorných dhlů a vzruchů scénického dění.

Toto divadlo chce jítí rozhodným způsobem za hranice tradičního stávejícího představení k novým horizontům introspektivní interpretace scénických jevů, převracející spekulaci pole divadelního divadla /viz Reinhardt, Mejerhold, Tairov/, aby dalo nové duchovní možnosti scénickému materiálu.

Jde o stvoření nového vizuálního divadla, které přetváří element každodenní skutečnosti v abstraktní elementy váčné fantasie, integraci myšlenkové statuti dynamizem scénického dění. Uvedení v činnost tohoto magnetického divadla je závislé na mnohdimenziální prostoru-scény /vytvořeném Prampolínem/, která potud odpovídá nutnostem ládané divadelní sugesce, stavící tuto v hloubi divadelní scény a dovolující také vytvořiti na obvodu scénického oblouku nekonečné množství scénických nepředvídaností, podivně sařující a převracející v jediném duchovním a zrakovém vzrušení diváky a scénické umění /obr. L/.

Horizont,
revue současné kultury
v Československu
1927 čis. 8 roč. I
str. 137-138



Jevištní kompozice

Vnitřní identita mezi druhy umění může pro nás být východiskem k tomu, abychom identickou zvučností jednoho umění zdůraznili určitou zvučnost jiného umění a tak zvýšili jeho intenzitu.

Avšak opakování každého prostředku jednoho umění /kupříkladu u hudby/pomocí identického prostředku jiného umění /kupříkladu malířství/ je pouze jeden z případů, jež se mohou vyskytnout. Když je tato technika používána jako vnitřní prostředek /jako u Skrjabinova/, umožní nám proniknout do oblasti neještělitějších protikladů a kompozic; nejprve dostaneme opak tohoto opakování, pak celou řadu možných případů, od akce k protiakci. Látka je nevyčerpatelná.

19. století si oceňovalo vnitřního procesu tvorby. Význam, jaký byl přikládán faktům a materiálním stránkám těchto faktů, musil bezbytelně přivodit ochabnutí tvůrčích sil a jejich úpadek.

Z toho hlediska pak následovaly další, méně významné znaky.

Stejně je tomu v oblasti scénického umění.

1/ Také zde, jako v jiných odvětvích, je pocílována nutnost pečlivě vypracovat každý již existující prvek, který se pak s praktickými důvody stane nezavíratelným. S touto specializací se setkáváme vždy při nedostatku nových uměleckých forem.

2/ Kromě toho nemohl pozitivní ráz ducha století vytvořit víc nežli jednu kombinaci formu, v podstatě rovněž pozitivní. Vycházelo se z toho, že 2 jsou víc než 1 a proto se usilovalo o zvyšňování účinku opakováním. Zapomínalo se přitom na to, že jde-li o vnitřní účinnost, může platit rovněž opak. Stává se, že 1 je větší než 2. Matematicky vyjádřeno 1 plus 1 rovná se 2. Vyjádřeno psychicky může 1 - 1 se rovnat 2.

ad 1/ Materialismus a jeho první účinky, to znamená specializace, vedly k vytvoření a ustrnutí tří skupin jevištních kombinací, které se izolovaly jedna od druhé jako odděleny vysokou zdí:

- a/ drama
- b/ opera
- c/ balet.

a/ Drama je v 19. století obvykle více či méně umělecky stvrzené vyjádření určitého více či méně osobního příběhu. Téměř vždy je ukazována vnější stránka života, v níž má psychologie postat za škol pouze umožnit projevy tohoto vnějšího života /1/. Naprosto chybí vesmírný prvek. Vnější akce a její vnější vztahy udávají formu dnešního dramatu.

b/ Opera je drama, k němuž se pojí hudba jako hlavní prvek na úkor vlastní dramatické hloubky. Pojítko mezi dramatem a hudbou je ostatně

čistě vnější. Buď hudba ilustruje dramatický děj a převládá nad ním; nebo se dramatický děj stává jakýmsi komentářem hudby, který ji zdůrazňuje a podřizuje.

Wagner si to dokonale uvědomoval a snažil se to různými způsoby změnit. Celá jeho dramatická koncepce spočívala na organickém spojení všech částí díla, jež mu dodává monumentalitu /2/. Wagner užívá pro vyjádření děje nebo myšlenky slova. Avšak tento prostředek nemůže uspokojovat: slova jsou téměř vždy přehlušena orchestrem. Ve většině recitativu nelze docílit toho, aby bylo rozumět slovům. Pokoušet se o rozkouskování kontinuity zpěvu, znamenalo by vážné poškození celistvosti díla.

Vnější děj tím není tolik narušen. Přesto, že se Wagner snažil vytvořit určitý text /pohyb/, nevybočil se staré tradice, která klade důraz na vnější prvky. Zanedbává formu prvek, který je dnes někdy, třebaže v dosud primitivní formě, používán - barvu a výtvarnou formu, která je s ní spojena /dekorace/.

Současná forma opery je udávána vnější akcí a vnějšími vztahy mezi izolovanými částmi jednoho nebo dvou scénických prostředků.

c/ Balet je drama, které má stejné znaky a obsah, jaké jsme popsali výše. Avšak u baletu se strácí vážná stránka dramatu ještě více než u opery. V opeře je látka pouze jedním z možných témat. Náboženství, politika, společnost dovolují vyjadřovat city, vášně, nadšení, souřadství, čestnost a nenávisť. Balet má pouze lásku v dětské a pohádkové formě. Mnoho hudbu používá pouze pohybu, sólového nebo kolektivního. Všechno je spojeno nainými vnějšími vztahy. Tance mohou být libovolně přidávány nebo vypouštěny.

Současná forma baletu je udávána vnější akcí a vnějšími vztahy mezi izolovanými částmi a tře-

mi scénickými prostředky, hudbou, dramatem a tancem.

ad 2/ Materialismus vedl svými druhými důsledkem - součten, k používání jediné kombinací formy: zesilování, které vyřadovalo paralelní prostředky. Kupříkladu silné zvrášení bylo v hudbě zdůrazňováno fortissimem. Tento matematický princip dává aktivním formám čistě vnější vývoj. Všechny formy, o nichž jsme hovořili a které nazýváme základní formy /drama-slovo, opera, zvuk, balet-pohyb/, stejně jako kombinace každého jevištního prostředku, které nazýváme prostředky děje, vytvářejí vnější jednotu. A to proto, že tyto formy vyplývají z principu vnější nutnosti.

Logickým důsledkem je, že formy a prostředky tak nabývají rázu vylučnosti a omezenosti. Poznámámu se dospívá k jejímu ortodoxnímu chápání, třebaže se každá detailně změna může zdát sprvu revoluční.

Přejdeme nyní k vnitřní jednotě. Tedy je všechno naprosto jiné.

- 1/ Vnější účinnost každého prvku má sílu. Jeho vnitřní souzvuk se však plně rozvíjí.
- 2/ Je samozřejmé, že následkem vnitřního souzvuku je každý vnější efekt nejen vedlejší, ale přímo škodlivý.
- 3/ Vnější vztahy se pak projevují ve své skutečné podstatě jako sbytečné prvky, které oslabují a oslabují vnitřní akce.
- 4/ Je jasné, že pocit nutnosti vnitřní jednoty se opírá o tuto vnější nejednotnost a vychází z ní.
- 5/ Každý prvek si může zachovat svůj vnější život, který se staví alespoň vnějšíkově proti vnějšímu životu jiného prvku.

Aplikujeme-li tyto abstraktní zásady na určité dílo, zjistíme, že je sofné:

ad 1/ chápat vnitřní souzvuk určitého prvku jako prostředek,

ad 2/ odstranit vnější jevy,
ad 3/ což samosebou odstraňuje i vnější vztahy
a
ad 4/ vnější jednotu a
ad 5/ sjišťujeme, že vnitřní jednotu dává zá-
klad k nesčetnému množství prostředků, které by
bez ní nemohly existovat.
Vnitřní nutnost se tak stává jediným zdrojem
umělecké tvorby.

Malá scénická kompozice nazvaná "Žlutý sou-
zvuk" je pokus, inspirovaný těmito zásadami.
Jsou tu spojeny tři prvky, které vnějšími pro-
středky slouží vnitřní hodnotě:

- 1/ hudební souzvuk a jeho pohyb,
- 2/ tělesný a duševní souzvuk a jeho pohyb, vy-
jádřený prostřednictvím bytosti a předmětů,
- 3/ barevný souzvuk a jeho pohyb /možnost, které
je vlastní právě jevišti/.

Výslednicí komplexu vnitřních událostí /dušev-
ních vibrací/ diváků je tedy drama.

ad 1/ Jako hlavní prvek jsme si vypůjčili z o-
pery hudbu. Jakožto zdroj vnitřního souzvuku
nemůže být v žádném případě podřizována vnější
akci.

ad 2/ Z baletu jsme vzali tanec a udělali jsme
z něho abstraktní pohyb, ovládaný vnitřním sou-
zvukem.

ad 3/ barevný souzvuk, který má vlastní pohyb,
je stejně na rovně druhým dvěma prostředkům.

Tyto tři prvky mají stejnou důležitost a mají stej-
ný význam. Třebaže jsou po vnější stránce ne-
závislé, každý z nich je podřizován vnitřnímu
dělu.

Může se také stát, že hudba je vypuštěna nebo
odsunuta do pozadí a to v případě, kdy má po-
hyb sám o sobě dostatečně výrazný účinek a mohl
by být hudbou oslaben. Hudba může pohyb rozví-
jet a současně jej může tanec oslabovat. Dva
pohyby, jeden negativní a druhý pozitivní, mo-
hou nabýt zvýšené vnitřní hodnoty. Je možné ce-

lá řada kombinací mezi těmito dvěma póly: ekvi-
a protiakci. Každý ze tří prvků může jít svou
vlastní cestou, poněvadž jsou po vnější strán-
ce nezávislé. Slova, jednotlivá nebo se skupen-
ve věty, mohou přispět k vytvoření určité at-
mosféry, které uvolňuje duši v jejích hloub-
kách a zpřístupňuje jí vnímání. Může být také
užito zvuku čistého lidského hlasu, oproštěné-
ho od zatemňujícího účinku slov a jejich sly-
lu /obr. 2, 3/.

De la composition scénique / extrait du Cerve-
lier Bleu 1912 /
Spectacles aujourd'hui 1958 č. 16 str. 35-37

V. V. Kandinskij

Žlutý souzvuk*

*DRAMATICKÁ KOMPOZICE 1909

(výňatky)

Kandinského kompozice "Žlutý souzvuk" je sou-
částí cyklu scénických děl. "Žlutý souzvuk" je
z roku 1909. Další částí se nazývá "Fialový
souzvuk" (1913), "Zelený souzvuk" (1904), "Čer-
ná a bílá" (1909). Ve svém článku "O scénické
kompozici", který vyšel r. 1912 v "Blauer Rei-
ter" hovoří Kandinský o vztahu mezi svým je-
vištním dílem a zvláště "Žlutým souzvukem" a
novým estetickým vývojem scény.

Osoby: Mát obrů - alhavé bytosti - Tenor (za
scénou) - Dítě - Muž - Bytosti ve vlájícím ša-
tu - Bytosti v trikotu - Chór (za scénou)

Druhý obraz

/1/ Modravá alha ustupuje pozvolna světlu, kte-
ré září oslavnou bělostí /2/. V pozadí scény,
v největší výšce je kulatá, zářivě zelená vy-
výšenina.

Pozadí je světle fialové, hudba je výrazná a
hluchá, často se opakuje tóny A a H a b-moll
(3). Tyto jednotlivé tóny jsou nakonec pohlce-
ny intenzivním hlukem. Náhle je naprotě ticho.
Pausa (4). Znovu bolestně kvílí tóny a a h,
ostře a rozhodně. Tato hudba trvá určitou dobu
(5). Pak přichází nová pauza (6).

V té chvíli mění pozadí barvu do špinavě hnědá

Vyvýšenina je špinavě zelená. Přítoc ve středu
vyvýšeniny se trojí nechráněná černá skvrna,
chvilami jasná, chvilami mizivá. Při každé změ-
ně oslnivě bílé světlo sežede /7/. Malero na
vyvýšenině se objevuje velký žlutý květ. Vzá-
leně se podobá velkému ohnutému rohu. Světlo stře-
le jeasnější. Má dlouhý a tenký stoněk. V jeho
středu po straně je jediný dlaký a špičatý list
/8/. Dlouhá pauza /9/.

Pak se květ v naprostém tichu pomaloučku kvá-
zprava doleva.

Ještě posadí se začíná chvět list, ale sám
/10/. Ještě posadí se chvěje květ i list, avšak
v jiném rytmu /11/. Pak je znovu pohyb květu
doprovázen slabým tónem h a pohyb listu hlubo-
kým a. Konečně se kvá květ i list ve stejné
rytmu a oba tóny zníjí v akordu /12/. Květ se
znitně silně chvět a opět znehybní. Stále je
slyšet oba tóny.

Současně přichází z levé strany několik byto-
sti v nápadných, dlouhých a bestvarých šatech.
Jedny jsou modré, druhé červené, třetí zelené,
atd... Chybí pouze žlutá. Bytosti drží v rukou
velké bílé květy, podobné květu na vyvýšenině.
Bytosti kráčí jedna těsně vedle druhé podél



I. V. V. Kandinskij: M. P. Masogekij, Obrázky z výstavy, skici

vyvýšeniny a zdstanou stát na druhé straně jeviště v sevřené skupince. Všechny současně recitují /13/:

"Květy pokrývají všechno, všechno, všechno,
Zavři oči! Zavři oči!
Zaplavte vnímání nevinností.
Otevři oči! Otevři oči!
Vpřed. Vpřed."

Hovoří nejprve všechny najednou, jako v extazi /velmi jasně/. Pak si totéž opakuji, navzájem jedna druhé s délkou. Alt, bas, soprán. A: "Díváme se, díváme se," zní tón h. A: "Vpřed, vpřed", tón e. Tu a tam některá vykřikne jako posedlá. Tu a tam zazní hlasy nosové /14/. Hned jsou pomalé /15/, hned zuřivě rychlé /16/. V prvním případě je náhle scéna, ozářená matným rudým světlem, nejasná. Ve druhém případě se naprostá tma stíhá se zářivě modrým světlem. Ve třetím případě všechno náhle zešedne / všechny barvy se vytratí/. Pouze žlutý květ svítí ještě jasněji /17/.

Pozvolna začíná orchestr přehlušovat hlasy. Hudba je vzrušená, přechází z fortissimo do pianissimo. Světlo je jasnější. Ise matně rose-

znávat barvy a Bytosti /18/. Zprava do leva přecházejí po zvýšenině nejasně malé postavíčky neurčité šedozelené barvy. Hledí před sebe. Ve chvíli, kdy se objeví první, začne se žlutý květ trhaně kývat. Všechny bílé květy v tom okamžiku zešloutnou.

Bytosti pomalu jako ve snu postupují k přední části jeviště a čím dál víc se od sebe vzdalují /1/.

Hudba se stíší a znovu je slyšet stejný recitativ. Bytosti se brzy nato zastaví jako v extazi a vracejí se. Náhle zspozorují Postavičky, které stále přecházejí po zvýšenině.

Bytosti se obrátí a udělají několik opěšných kroků směrem k přední části jeviště, opět se zastaví a zase se obrátí, pak strnou jako spoutané /2/ /19/. Nakonec odhazují květy, jako by byly naplněny krví a když se s námahou vymaní ze své strnulosti, běží těsně vedle sebe k přední části jeviště. Často se rozhlížejí kolem sebe /3/. Pak náhle všechno ztamtí.

/1/ Pól větý vyslovují všechny hlasy najednou; konec věty říká jediný nejasný hlas. Tato forma se často mění.

2/ Pohyby musí být prováděny jako na povel.

3/ Pohyby nemají být v taktu.

Inutový rozvrh efektů druhého obrazu

/1/ 10" ticha - /2/ 20" - /3/ 5-10 minut - /4/ 5" - /5/ 10" - /6/ 5" - /7/ 15" - /8/ 10" - /9/ 25" - /10/ 10" - /11/ 5" - /12/ 10" - /13/ scitace: 30" - /14/ - Rudé světlo - /15/ Jasné modré světlo - /16/ Šedivé světlo - /17/ 60" /18/ 60" - /19/ 10" -

onorité Jaune. Composition dramatique 1909 /extra/

pectacles aujourd'hui 1958 čis. 17 str. 34