

Mimořádný zájem o materiální aspekty civilizace demonstrovali jako první italští futuristé. Byli okouzleni rozvojem techniky a domnívali se, že technika zcela změní život člověka. Tyto myšlenky formuloval Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944) ve *Futuristickém manifestu*, uveřejněném v roce 1909 ve francouzském deníku „Le Figaro“. Futuristé odmítali měšťanskou kulturu a chtěli se realizovat v boji o nový svět, v kterém bude vládnout láska k nebezpečí a technice. Marinetti v manifestu napsal:

Chceme opěvovat člověka, který drží volant s vodící tyčí prorážející zemi a vystřelující ji na oběžnou dráhu.⁵

Právě tyto a podobné deklarace byly později zpochybňovány, a dokonce zkompromitovány jako ideologické nástroje, jež sloužily italskému fašismu. Nicméně umělecké manifesty, které jsou vyjádřením kultu technických úspěchů člověka, nelze zcela ignorovat. Výrazem zaujetí novým, v moderní době možným typem divadla byl manifest *Riconstruzione Futurista dell' Universo* (Futuristická rekonstrukce světa) Giacoma Bally a Fortunata Depera, kteří vyhlášovali, že umění budoucnosti bude uměním pohybu, zvuku a magie barvy.

Giacomo Balla (1871–1958) byl samostatným výtvarníkem a o moderním charakteru jeho umění rozhodoval fakt, že se

pohyboval v uměleckém prostředí v Paříži i v Římě. Zpočátku se věnoval pointilismu, avšak posléze se připojil k futurismu a podepsal Marinettiho manifest.

Balla se snažil vytvořit divadlo nového typu, jehož příkladem bylo soukromé baletní představení pro Sergeje Ďagileva, zakladatele souboru Ruských baletů, nazvané *La Macchina tipografica* (Tiskařský stroj, 1914). Vystupovalo v něm dvanáct lidí před horizontem s nápisem „tipografica“. Tyto postavy stály blízko sebe jedna za druhou a vykonávaly pohyby napodobující činnost částí stroje, jako pístů nebo kol. Balla od „herců“ vyžadoval geometrické pohyby s cílem vyjádřit „duši“ předmětu. Účinkující měli rovněž vydávat onomatopoické zvuky odpovídající jejich činnosti.

Jiný propagátor mechanických baletů Fortunato Depero (1892–1960) přesvědčil zakladatele *Teatro dei Piccoli* v Římě Vittoria Podreccu (1883–1959), aby uvedl pořad, který připravili s Gilbertem Clavalem pod názvem *I balli plastici per marionette* (Výtvarné tance pro loutky, 1918). Depero vysvětlil svůj nápad následovně:

Když jsem dokončil návrhy kostýmů a dekorací pro Ruské balety, napadlo mě, že by šlo získat silnější geometrický výraz i svobodu změnit proporce kostýmů vůči lidem a dekorací vůči scénickým postavám. Za tím účelem by se mělo okamžitě zapomenout na lidi a nahradit je „živými“ automaty, to znamená loutkami nového druhu,

⁵ Překlad Henryk Jurkowski.

vysvobozenými z přirozených proporcí ve stylu daném jejich neobyčejnou invencí a fantazií, schopnými nabídnout nám radost, vyplývající z jejich paradoxní a podivné mimiky.⁶

Premiéra se konala 15. dubna roku 1918 v Paláci Odelscalchi a skládala se z těchto částí:

1. „Šašci“. Slavnostně osvětlená vesnice, vyzdobená květinami; Šašci, Balerína, Kuře a motýli; hudba Caselli.

2. „Muž s vousy“. Zlatá stuha cesty; Balerína v modrém, okouzující tance, déšť cigaret; hudba Gerald Tyrwhitt.

3. „Divoši“. Tropická krajina; Rudý divoch a Černý divoch, Gigantická divoška a Zelený had, hudba Francesco Malipiero.

4. „Stín“. Stín myšlený dynamicky, plochý, šedý a černý.

5. „Modrý medvěd“. Tanec medvěda a revue loutek; hudba Chemenov.⁷

Každý z těchto námětů byl předzvěstí předvádění jmenovaných postav, u nichž se nepředpokládalo zapojení do nějakého děje, kromě rytmického vystoupení na scéně. Jednotlivá čísla však obsahovala fantastické prvky, jako déšť pozlacených cigaret, trochu ztřeštěných nápadů, třeba ve scéně, v níž slepice snášela vejce pod nohy tančící baletky, a několik proměn, kdy například obrovská figura ženy, velikostí převyšující lidskou postavu, otevírala své břicho v krátkém výjevu, v němž stříbrná tančící postava držela v rukou červené srdce. Představení mělo 18 repríz a dosáhlo největšího návštěvníckého úspěchu z futuristických inscenací.⁸

Depero po určitou dobu spolupracoval s Marinettiho Novým futuristickým divadlem, v němž konstruoval automaty pro mechanický balet *Amikan del 3000* (1924) s hudbou Francesca Casavoliho. Byl to program skládaný z nestejnorodých prvků (recitace, hudba, předvádění výtvarných děl), i když značnou část tvořily balety. Jeden z nich ukazoval:

Dvě personifikované lokomotivy, které jsou zamilované do náčelníka stanice, se o něj hádají, živě debatují a nakonec za ním pospíchají mechanickým a rytmickým pohybem a nevšímají si jeho služební čepice ani maličkého praporku, jímž marně mává, což je znamením degradace jeho autority.⁹

Nápady tohoto druhu nebyly v divadle přijaty ihned. Na jejich úplnou realizaci bylo třeba v některých případech čekat dokonce půl století.¹⁰ Pramalou šanci na přijetí samozřejmě mělo vzdušné divadlo s použitím letadel, jak to nastiňoval manifest Fedela Azariho *Teatro Aero Futurista* (Vzdušné futuristické divadlo). Myšleno je samozřejmě uplatnění v divadle s kukátkovou scénou. Futuristé však uvažovali o jiném divadle – vesmírném.

V počáteční etapě měl futurismus mnoho podob a pro některé umělce znamenal obrat ke společenským problémům v socialistickém duchu. Tímto směrem postupovali Vinicio Paladi a Ivo Pannagi, kteří se od roku 1919 zabývali mechanickými balety. Jak uvádí Giovanni Lista, v roce 1922 se zřetelně projevil rozpor moderní výroby a odsuzující postoje proletariátu vůči strojům.

6 DEPERO, Fortunato. *Il teatro plastico Depero : Principi e applicazioni*, 1940. Podle: VINCENTI, Cristina. *Il Teatro d'Animazione a Roma nel Ventennio Fascista*. Tesi di Laurea. Bologna : Università de Bologna, 1978/1979, s. 39.

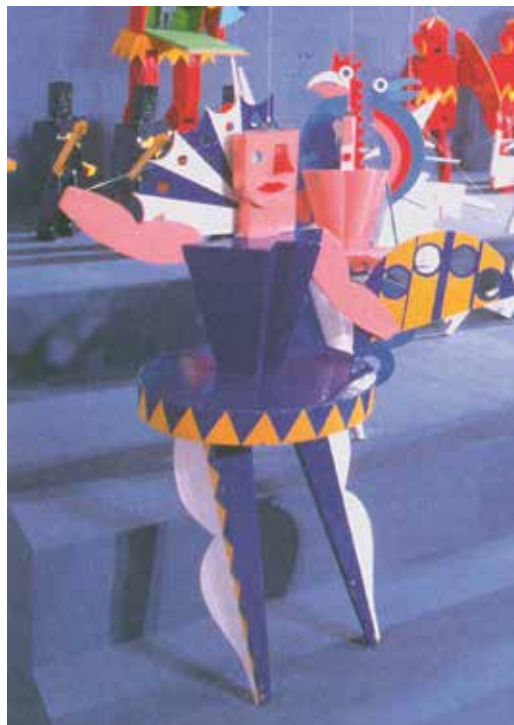
7 SIGNORELLI, Maria. *Storia dell Teatro dei Piccoli*. In SIGNORELLI, Maria. *Podrecca et il Teatro dei Piccoli*. Pordenone : Casamassima Editore, 1979, s. 70.

8 GOLDBERG, RoseLee. *Performance : Live Art 1909 to the Present*. London : Thames and Hudson, 1979, s. 17.

9 PASSAMANI, Bruno. *Fortunato Depero*. Rovereto : Stampatori Manfrini, s. 213.

10 Mám zde na mysli slavný muzikál Andrewa Lloyda Webbera (nar. 1948) *Starlight Express*, uvedený v Apollo Victoria Theatre v Londýně v březnu roku 1984, který se udržel na repertoáru až do ledna roku 2002 (měl přes 7000 repríz). Jeho námětem je láska mezi polidštěnými vlaky a lokomotivami, které jezdí po scéně speciálními kanály a v hledišti na kolečkových bruslích. Kromě toho se v něm odehrává konflikt i mezi tradičními a moderními typy lokomotiv.

Fortunato Depero,
Výtvarné balety
(fragment)



Paladini a Pannaggi [...] uvádějí v červnu 1922 v Římě Mechanický balet, v němž vystupovaly tři symbolické postavy: Proletář, Žena a Stroj, jejichž vývoj provází projekce barevného světla a symfonie rachotu motorů a motocyklů. [...] Kostýmy tří postav, zhotovené z tvrdého kartonu a cínové fólie, tvořily triádu, v níž si Žena vyměňovala funkce s mechanickou bytostí (Strojem) takovým způsobem, že Proletář, napůl člověk, napůl stroj, se nacházel jakoby v současném objetí Eroze i Thanatose.¹¹

Většina nápadů na využití mechanických aspektů skutečnosti v uměleckých dílech vznikala v prostředí výtvarných umělců. Alespoň na začátku 20. století. Avšak stroj nebyl ani jediným modelem ani jedinou příležitostí pro novou dynamickou ikonosféru. Analýza malířského díla vedla nejen ke schematizaci, a tudíž i ke geometrizaci tvarů, ale

také k pochopení dynamické hry barev i k touze přejít od pohybu zobrazovaného k pohybu skutečnému. V tomto případě mohlo pomoci divadlo a zejména balet.

Snad prvním náznakem takového zájmu o divadlo byl příklon řady výtvarníků k loutkovému divadlu. Z nich musíme zmínit Oskara Kokoschku (1886–1980) a Paula Kleea (1879–1940). Kokoschka psal a realizoval své hry buď s pomocí loutek, jako *Sfinga a strašidlo* (1907), nebo tak, že maloval kostýmy přímo na těla amatérských herců ve hře *Vrah naděje žen* (1907). Paul Klee vytvořil v roce 1916 pro svého syna domácí loutkové divadlo, jehož loutky představují dodnes mimořádný soubor miniaturních uměleckých děl.

Vasilij Kandinskij (1866–1944) nepřemýšlel o loutkách, ale pokoušel se oživit své malířství. Namaloval sedm velkých pláten geometrickým způsobem, s kopulemi pravoslavného chrámu, a předvedl je v roce 1928 ve Friedrich Theater v Dessau s doprovodem hudby Modesta Petroviče

¹¹ LISTA, Giovanni. *Le Futurisme*. Paris : Hazaz, 1985, s. 76.

Musorgského z cyklu *Obrázky z výstavy*. Pouze dvě z těchto pláten byla „posílena“ účastí tanečníků.

Kandinskij byl v zásadě stoupencem abstraktního umění, což zdůrazňoval ve svých teoretických statích. Navrhoval vytvářet představení, v nichž by spolupracovaly tři základní prvky: zvuk, pohyb a barva.¹² Malíři tedy předstihli zastánce osvobození divadla od diktátu literatury o několik koňských délek. Italský malíř Achille Ricciardi už v roce 1906 přišel s nápadem realizovat představení jako „divadlo barev“. Podobně uvažovali rovněž výtvarníci „Ruských baletů“.

Fernand Léger, umělec, který se proslavil spoluprací s jiným baletním souborem, Švédskými balety, v roce 1924 spolu s Dudleym Murphym vytvořil film *Mechanický balet*. Začínal snímky obrazových tabulí s abstraktními formami a předměty z každodenního života. Později byl filmový materiál sestřihán ve dvou rytmech, nejprve pomalém, později zrychleném. Vyprávěla se anekdota, že hudbu k filmu napsal George Antheil (1900–1959) bez konzultace s jeho tvůrci. Záměry skladatele a tvůrců filmu se ubíraly natolik různými směry, že vznikla dvě zvláštní díla.

Jak jsme zmínili, o deset let dříve Giacomo Balla, který chápal mechaniku světa a mechaniku baletu doslovně, se spokojil s přenesením rytmu stroje na lidské tělo. Fernand Léger postupoval jinak. Spolu se svým souborem chápal stroj jako východisko k metaforickým sdělením. Cílem nebylo napodobení mechanismů, ale vyjádření rytmu obrazů, což ostatně spadalo také do okruhu zájmů futuristů.

Okouzlení stroji a jejich tancem bylo mezi futuristy dosti časté. Měli spojení mezi výtvarníky dalších směrů, kteří hledali způsoby zdynamizování svých děl

prostřednictvím pohybu. Uvědomovali si, že herecké divadlo, stále podřízené literatuře, jim v jejich záměrech nepomůže. Orientovali se proto na balet, kolem něhož se setkali s umělci různých výtvarných škol, od kubistů po futuristy. Nový přístup k umění začaly uplatňovat dva baletní soubory: Ruské balety a Švédské balety.

Zakladatelem souboru Ruské balety byl Sergej Ďagilev (1872–1929), vlivný iniciátor kulturních aktivit, uznávaný v dvorských kruzích v Petrohradu. Proslavil se velkou výstavou ruského portrétu. Později propagoval ruské umění v Paříži – organizoval koncerty význačných skladatelů a uspořádal také pohostinská představení opery *Boris Godunov* Modesta Petroviče Musorgského. Dalším nápadem bylo představit v Paříži ruské balety.

Nebyla to náhoda. Ďagilev byl ještě v předchozím století ve spojení se skupinou výtvarných umělců, kteří toužili přivést ruské umění na nové cesty. Věřili, že jim v tom pomůže společný postup. Svou skupinu nazvali *Mir Iskusstva* (Svět umění). Společně vystavovali svá výtvarná díla. V roce 1898 založili rovněž časopis „*Mir Iskusstva*“, který vydávali Alexandr Benois, Léon Bakst a právě Ďagilev jako šéfredaktor.

Byli přesvědčeni, že balet je z druhů divadelního umění nejvíce „divadelní“ a že může být základem proměny formy v té době převládajícího realistického divadla. Byli přesvědčeni, že toto divadlo s profesionálními herci není schopné učinit žádný pohyb dopředu – potřební jsou talentovaní umělci z jiného prostředí. Přesně to vyjádřil Alexandr Benois:

Opravdové malířské umění přivedené do divadla místo „malířství skupiny dekoratérů“, to je neobyčejně důležitý úkol, který však slibuje úplnou proměnu naší scény. [...] Nelze zatím žádat obrození umění Gonzagů nebo Bibienů, na to je ještě moc brzy. Za tím účelem by bylo nutné urazit

¹² KANDINSKY, Wassily. Über Bühnenkomposition. *Der Blaue Reiter*. Piper : München, 1912. (Einleitung zum Bühnenstück *Der gelbe Klang*).