

## 25 let světelného divadla

### I.

Už celé čtvrtstoletí nás dělí od roků, kdy E. F. Burian a skupina výtvarníků, M. Kouřil, J. Novotný a J. Raban, a potom nejsoustavněji Miroslav Kouřil, dělali pokusy, v nichž důležitou a namnoze novou úlohu dostalo světlo a projekce. Na malém a technicky chudém jevišti Mozartea došlo k výbojům, které nejen oslnily tehdejší obecnost, ale staly se důležitým podnětem pro další vývoj inscenačního umění a jedné větve moderní scénografie zvláště.

Chceme-li pochopit vznik a smysl onoho typu světelného divadla, který se vyhraňoval v D 34 – D 41 a byl zobecněn v Burianův a Kouřilův princip Theatergraphu, nesmíme práci jevištně-výtvarnou odtrhovat od práce ostatních složek divadla; jejich těsná spojitost byla dokonce nejnápadnějším znakem divadla D. Ale tato spojitost, která měla vytvářet nové, „mnohohlasé“ jevištní útvary, předpokládala především pěstování všech složek žádoucího celku.

Proto také divadlo D nechtělo být „jenom“ divadlem, ale i koncertní a výstavní sání, recitačním sálem, klubem – prostě hledalo možnosti, kde by se všechny disciplíny mohly uplatnit a rozvinout a dokonce teoreticky přezkoušet. Trvalému pokusu o jakýsi *přesah* vlastní divadelní činnosti odpovídala i publikační činnost, například mimořádně kvalitně tištěné programy, které kolem premiér shromažďovaly všestranný a odborný materiál a vyrostly tak na úroveň významných časopisů. Také scénografie měla tento *přesah*: ve studiích, které shrnovaly zkušenosti jednotlivých inscenací a zejména v těch, kde bylo zobecnění hlubší a zároveň aktivnější – např. v projektech Domu kultury, Divadla práce, Janáčkovy síně.

Je zajímavé sledovat, jak se tento *komplexní charakter* divadelní práce ohrázel i v knihách E. F. Buriana a Miroslava Kouřila. Byly to knihy-montáže, které měly styl manifestu a používaly dokumentů textových i obrázkových – např. *Dejte nám divadlo!* – knihy probíhající zároveň v několika rovinách – jako *Pražská dramaturgie*, kde souvislý autorův text doprovázely volně přiřazené ukázky her, citace básníků a teoretiků, fotografie a obrázkové konfrontace. Publikace *Pojďte, lidé, na divadla...* byla přednáškou, doplněnou záznamem diskuse, která po ní následovala; studie *Divadelní prostor*, týkající se scénografie, byla

uvedena přetiskem z díla Jana Mukařovského a uzavřena doslovy o dramatu, režii a dramatické postavě od dalších dvou autorů. Odraz této „divadelnosti“ byl však patrný nejenom v obsahu, ale i v grafickém uspořádání. Kouřil komponoval stránku a dvoustránku významově, s ostrým smyslem pro akcenty, pro poměr dominanty a pozadí a pro proměnlivou souhru jednotlivých částí, druhů a velikostí písem, jejich umístění v ploše a vztah k obrazu. To, co je dnes u některých časopisů výrazem snahy o „zpestření“, vyrůstalo tam z povahy materiálu a jeho dokonalé prezentace, jakoby ovládané poetickým heslem: čitelnost – viditelnost – rapidita.

## II.

Scénografická práce v Mozarteu se podobala hledání nejvýhodnějšího průsečíku mezi silou inspirativní – tou byla dramaturgie a idea „mnohohlasého“ divadla – a silou omezující: danými podmínkami budovy. Společná kniha E. F. Buriana a Miroslava Kouřila *Dejte nám divadlo!* ukazuje genezi prostorových řešení z hledisek jaksí nejraktičtějších. Počet 44 premiér, uskutečněných v těchto stísněných podmínkách za pět a půl roku, sám nutil k velké ekonomice a vynalézavosti.

Půdorysy a čísla ukazují hlavní problémy. Především bylo třeba zvětšovat jeviště. Tato snaha měla dvojí ostří: protažení hrací plochy do hlediště znamenalo ztrátu sedadel a tím i nebezpečnou ztrátu finanční.

Ale závažnějším problémem scénografickým nebyl jenom kvantitativně rozměrnější prostor, ale prostor rozšířený a znásobený svou členitostí, proměnlivostí a pružnou pestrostí – dokonce prostor schopný stát se východiskem z gruntu různě pojímaných inscenací. Tato snaha dostává opět typický přesah a vyústí ve jmenované knize v projekt nového divadla. V duchu Gropiova názoru o jisté neosobnosti a neutralitě divadelně-architektonické práce, která nesmí předurčovat a svazovat režisérovu tvorbu, navrhuje se tu budova, umožňující jednak odpoutat se od tradice, ale také na ni navazovat. „Umění nelze narýsovat jednosměrně betonovou podlahou jeviště, jak si to představovali architekti z počátku XX. století, když navrhovali divadlo na principu cirku. Nejširší proměnlivost prostoru (v možnostech stavebních), dovolující navázat jednou na tradici kukátka, podruhé na tradici antiky, potřetí rozbít hrací plochy a rozdělit je mezi diváky, počtvrté navázat na princip Theatergraphu, popáté zahrát na koncertním pódiu s galerií, a tak stále v nejširších, neomezených tvůrčích možnostech: *mít možnost tvořit.*“

Není naším úkolem studovat tento nerealizovaný projekt. Přesto není pro naše téma bez zajímavosti: v něm se v podobě ideového návrhu – tedy markantně a úplně – projevila snaha o nový prostor, který potom autoři

musili vydobývat ve velmi neideálních podmínkách. Základním znakem tohoto prostoru bude variabilita, ať už variabilita řady různě pojatých inscenací anebo variabilita „uvnitř“ inscenace jedné. A v tomto vývoji sehrály možnosti světelného divadla typu Theatergraph důležitou a přední roli.

### III.

Variabilita předpokládá v jevištní výpravě prvek dynamický; a úsilí o dynamizaci je nepochybně jedním z typických a obecnějších znaků moderního vývoje scénografie.

Proti dosavadní statice se první obrací expresionismus, ovšem jenom novým, neilustrativním zaměřením malovaných kulís a později architektury, dramatickým využitím světla a barvy. Jiný druh dynamiky přináší elementární konstruktivistická stavebnice, zhutňující pojem výpravy na velkou, asociativně proměnlivou rekvizitu herce. Probouzí se po léta uspaný zájem o jevištní techniku: točny, vozy, propadla a tahy se aktivněji zúčastňují přímo průběhu představení a vyústí v kinetické divadlo; přestavba světelného parku a rozvoj filmu a projekční optiky pak vede k divadlu světelnému.

U nás je brzy zřejmé, že technické prostředky, rozhýbávající jeviště, neslouží jenom dynamice vnější. „Tak na příklad otáčecí scéna nemá už smysl iluzivní,“ říká Jiří Frejka. „Není zde totiž proto, aby vyměňovala obrázky. Přibližuje a vzdaluje herce, vnucuje jej divákovi nebo ho diskrétně odsouvá. Jevištní pokoj, dříve nehnutý, přetáčí se tak, že herec, aniž by zmizel ze středu scény, může se potácet do všech koutů. To vše znamená novou funkci jevištní mašinerie, která už nemá úkol transportní, tj. přemísťovat dekorace, nýbrž úkol dramatizační, nemechanický, architektonický, úkol duchovní. Technika musí sloužit k většímu zpsychičtění prostoru.“

Vývojová etapa D 34 – D 41 znamená jednak vrchol těchto tendencí, které jsou takřikajíc ve vzduchu, a jednak jejich novou, osobitou formulaci a dovedení v integrální podobu. Scénografický názor se tu může prosazovat soustavně, zaujatě, v trvalém spojení s jediným režisérem a v plné dohodě s dramaturgií, která není spoutána hledisky a povinnostmi oficiální dramaturgie velkých divadel.

Výchozím bodem je, jak jsme už řekli, myšlenka syntetického, mnohohlasného divadla. Burian ji vidí ve „vytvoření formy, která nebude ani básní, ani obrazem, ale vším tím dohromady“; cestu k této formě razil první elektrický paprsek a nové technické vynálezy. „Dnes poprvé můžeme uskutečňovat divadlo“, praví se v knize *Zamette jeviště*, „ve kterém by padly hranice nedorozumění mezi uměními. Dnes poprvé jsme překvapeni shodou elementů, které staří správně tušili, ale pro jejichž sloučení neměli dostatečných technických

možností. Architektura, která si vzala za úkol řešení místa pro nový, společenský a zdravější život, nalézá v divadle svého charmantního druhu. Malířství, které již ulpívalo ve strnulých plochách, objevuje v divadle svůj pohyb. Sochařství, jeho dynamická hmota a jeho smysl pro vyplnění prostoru materií, potkává se s divadlem právě v době svých nejtěžších zkoušek nových materiálů. Hudba, toto umění neznámých dimenzí, toto umění, hovořící svým rytmem přímo k rytmu srdce a svalů, dostává se z orchestru na jeviště, tak jako tanečnice ze špiček na plnou nohu. Básnictví přestává být pouhou optickou věcí; spojeno s mimikou, dobývá si prostoru jako hudba, stejně tak jako hudba 'odnikud', se stává poezií beze slov.“

Individuálním zdrojem této koncepce byl jistě Burianův sklon ke vše-umělectví, živěný spontaneitou, schopností rychle si osvojovat a nebrzdit se velkou autokritikou. Byla-li v mnohosti uměleckých disciplín jedna, která regulovala všechny ostatní, byla to disciplína hudební. Podle Mukařovského je Burianův divadelní řád vyvozen z umění nejnoremovanějšího, z hudby; rytmu je podřízeno veškeré jevištní dění, deklamace, mimika i střídání scén. „Normující úkol však vykonávají v Burianově divadle i jiné hudební prvky, tak zejména melodie. Vzájemné navazování jednotlivých replik v dialogu i jednotlivých akcí a reakcí v jevištním dění se u Buriana děje s plynulostí, odpovídající vzájemnému navazování hudebních motivů v nepřetržitě proudě hudební melodie.“

„Vzájemné navazování“, „plynulost“ a „nepřetržitý proud hudební melodie“ jsou rovněž podmínkou základní Burianovy koncepce syntetického umění a říkají nám tak něco více o jeho konkrétní podobě. Toto umění vyžaduje rozmazání hranic mezi jednotlivými druhy a formami, jejich vzájemné prolínání, stavbu ne pevnou a kauzální, ale asociativní, metaforickou, založenou na volných přechodech. Všechny složky, části a pasáže díla musí do značné míry ztratit své ohraničení a autonomii, aby se mohly stát znovu prvky, materiálem nového celku, jehož autorství na sebe co nejvíce strhává režisér. Tak získáváme, jak patrně, další pohled na Burianovu tendenci k režisérismu, kterou vystihl přesně Mukařovský: „Jsou vlastně v Burianově divadle jen dvě strany: on sám a jeho obecenstvo. Všechno ostatní, co je mezi těmito dvěma stranami, je v jeho rukou, jeho nástrojem.“

#### IV.

Nejoblíbenějším dramaturgickým východiskem takto pojatého divadla jsou hry s volnou stavbou anebo texty pro divadlo vůbec neurčené. Ze čtyř inscenací, které budeme sledovat, je Wedekindovo *Procitnutí jara* dramatem, jehož expresivnost přímo programově rozrušuje pevné obrysy tradičního

realistického dramatu [premiéra byla 3. března 1936 – pozn. red.]. Ostatní představení vznikají z poemy, z románu a z cyklu povídek: *Evžen Oněgin*, *Utrpení mladého Werthera* a *Muži nemilují andělů* od Mileny Novákové. Na rozdíl od běžného typu dramatizace Burian předlohy nikdy nekonzcentruje a nepřevádí do jednotného dějiště – naopak, ponechává je co nejvíce v původní podobě a kompozičně je uvolňuje, aby vyzískal všechnu jejich epickou a lyrickou hodnotu. Právě tyto rozložené útvary – v nichž, na rozdíl od hry, je dialog jen jedním a někdy i podružným prvkem – mohou dokonale zaměstnat složky, které jsou v syntetickém divadle nad obyčej rozvinuty. „Dnešní jeviště,“ říká Burian, „jde ve svých možnostech tak daleko, že může provést dialogový román bez obmezení místa a času, aniž by divák na okamžik pocítil, že se mu děje křivda tím, že je ochuzován o to, čemu se v románě říká ‘popis’. A ostatně to, co román v dynamickém postupu nejvíce zdržuje, totiž ‘popis’, ustupuje zde živému vidění, znásobenému prostorem a všemi pomocnými činiteli – hudbou, světlem atp.“

Nejde tu tedy o dramatizaci epiky, ale spíše o epizaci a lyrizaci divadla.

Předlohy, které si Burian vybírá, jsou vždycky vysoce emotivní, spíše rozmáchnuté do šířky než koncizní, jsou vnitřně dynamické a jakoby vibrující. Hrdinou bývá vystupňovaně individualizovaná postava, která především – a hlavně citově – tíhne k plnému sebeuskutečnění, k životní celistvosti. Mezi Wertherem, Taťánou, Mořicem, Vendlou a některými figurami Mileny Novákové je zřetelné pouto: všechny postavy se dostávají svými vnitřními dimenzemi do rozporů s uspořádanou společností; a vzniklé srážky stále znovu a znovu rozněčují jejich city, obrazivost, paměť a vzpomínkové pozadí; postavy mají denní i noční sny, utíkají se do halucinace a budují si neobyčejně složitý život, často na pomezí reality a zdání.

Tyto rodově romantické rysy, které obvykle převládají nad přímočarou aktivitou, Burian neomezuje, ale často ještě rozvíjí: a tak je podepřena koncepce syntetického divadla s prolínajícími se žánry i odsud, tematicky a psychologicky.

## V.

Jevištní výtvarník musí ovšem pro takovou hru udělat více než „dekoraci“; má k ní proto i jiný a složitější vztah.

U Kouřila zjišťujeme především, že má pro výtvarníka epická předloha tutéž inspirativní sílu jako pro režiséra. V knize *Divadelní prostor* odsuzuje Kouřil detailní, popisně-realistické pokyny autorů stran vybavení scény a staví proti nim strohé vymezení dějišť v dramatizaci *Věra Lukášová*: 1. Oblast, 2. Doma, 3. Před oknem – atp. K určitější podobě takto stručně označeného dějiště

pak hledá scénograf cestu „zevnitř“, v nejrůznějších pasážích románu, kde je tato podoba jakoby „rozpuštěna“ v popisech, v dialozích, nepřímou v akcích, které se v dějišti odehrávají atp. Výtvarník není tedy poután jednoznačně popisnou definicí, ale dospívá ke scéně pozvolným skládáním různých záběrů provedených z několika, třeba protichůdných, aspektů: tedy rozložitě, doslova jakousi postupnou montáží, kterou ve výtvarnictví i v literatuře přesně popsal Ejzenštejn a odvodil z ní zákonitost montáže filmové. Už tady vidíme nepřímou spojitost s metodou filmovou.

Dalším znakem scénografické práce v divadle D a zejména Kouřilovy práce pro jmenované čtyři inscenace je snaha o mnohorozměrný prostor. „Je dnes už obecně známo“, píše Kouřil roku 1937, „že prostor je trojrozměrný nebo i vícerozměrný, připočte-li se pohyb v čase, kteréhokoliv směru a druhu, prvek dynamický.“ Mnohorozměrnost prostoru vzniká jeho neobyčejnou a několi-kerou proměnlivostí v různých rovinách. Častým a rychlým střídáním dějišť vzniká prostá, následná proměna místa v čase; světlo, vyzvedávající ze tmy náznak nebo část postavy, nebo projekce velkého detailu způsobují proměnu v blízkosti i vzdálenosti, napodobující film; proměňuje se i perspektiva, která opouští malířskou perspektivu renesanční a barokní a tvoří perspektivu novou, nikoliv rozměrem obrazu (například promítaného), ale měnícím se poměrem mezi tímto obrazem a postavou; a mění se posléze i místo scénografie v soustavě všech složek inscenace – a tato proměna se odehrává v průběhu děje: scénografie jednou ustupuje do pozadí, jindy se zmocní vedoucí úlohy. Vzniká tak vlastně jakýsi variabilní časoprostor.

Tím se dostává scénografie do nebývale intimního svazku s dramatem a režii. Jejich dohoda není už jenom všeobecně ideová, slohová a praktická, ale konkrétní a podrobnější; často splývají v jedno, v jakýsi team se střídavým vedením. Jevištní výtvarnictví se ocitá přesně na protipólu kulisy; zatímco kulisa byla s představením spojena často neutrálně a vždycky jen jednou po dobu celého dějství – od přestavby k přestavbě – snaží se moderní scénografie spojit se s inscenací pevně a hustou sítí.

A bylo samozřejmě třeba, aby tato proměnlivá, pohyblivá a s dějem těsně spojená scénografie dostala také onu „plynulost“ a „nepřetržitý proud hudební melodie“. Nejdokonalejším prostředkem bylo světlo: rozšiřovalo a zužovalo prostor naráz nebo volně, udělalo z hloubky plochu, vrhalo na jeviště nehybné i pohybující se obrazy, které se blížily a vzdalovaly, zostrovaly se, stíraly, prolínaly a měnily barvu: světlo nejcitlivěji a nejbohatěji korespondovalo s pohybem herce a se zvukem a citlivě reagovalo na každou změnu.

Světelnost byla partnerem hudebnosti; jejím nejdokonalejším výtvarným vtělením.