

JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ

V BRNĚ

Divadelní fakulta

Ateliér scénografie

Scénografie

Francouzská scénografie 30. - 50. let 20. století

Diplomová práce

Autor práce: BcA. Lucie Halgašová

Vedoucí práce: Mgr. Sylva Ceballosová

Oponent: prof. Mgr. Ján Zavarský

Brno 2013

Bibliografický záznam

HALGAŠOVÁ, Lucie. *Francouzská scénografie 30. - 50. let 20. století; French scenography of 30th – 50th years of 20th century*. Brno: Janáčková akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, Ateliér scénografie, 2013. Vedoucí diplomové práce: Mgr. Sylva Ceballová

Anotace

Tato diplomová práce se zabývá scénografií vytvořenou v 30. - 50. letech 20. století. Toto rozmezí dvaceti let bylo v divadelním odvětví velmi důležitou etapou. Rozvíjela se nová divadelní uskupení zabývající se převážně prostorem, ale také revolučními metodami v inscenování a byly ovlivněny politickou situací, protože se jedná o období poválečné a meziválečné. Rozebírá podrobněji soubor Art et Action, zbývá se Divadlem prostoru a část je věnována také Cartelu čtyř jeho čtyřem režisérům.

Annotation

Diploma thesis „French scenography od 30th - 50th years of 20th century“ deals with scenography designed in this phase. This range has been twenty years in the theater industry very important stage. Developed a new theater group engaged mainly in space, but also in revolutionary methods staging and were influenced by the political situation, because it is a period of war, post-war.

Klíčová slova

francouzská scénografie, Art et Action, Divadlo prostoru, Cartel, Chagall, Bérard, avantgarda

Keywords

french scenography, Art et Action, Theatre of space, Cartel, Chagall, Bérard, avantgarde

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato diplomová práce byla umístěna v Knihovně JAMU a používána ke studijním účelům.

V Brně dne 31. 8. 2013

BcA. Lucie Halgašová

Obsah

Předmluva.....	6
1. Politická situace první poloviny 20. století v Evropě.....	9
1. 1. Před první světovou válkou.....	9
1. 2. První světová válka	10
1. 3. Poválečný stav.....	11
1. 4. Velká hospodářská krize 1929.....	12
1. 5. Imigrační politika ve 30. letech.....	14
1. 6. Evianská konference 1938.....	14
1. 7. Druhá světová válka.....	15
2. Umělecké směry meziválečného období a období druhé světové války	18
2. 1. Impresionismus.....	18
2. 2. Symbolismus.....	19
2. 3. Civilismus.....	22
2. 4. Vitalismus.....	24
2. 5. Expresionismus.....	25
2. 7. Kubismus.....	32
2. 8. Dadaismus	34
2. 9. Surrealismus.....	39
3. Art et Action a Divadlo prostoru.....	43
3. 1. Art et Action.....	43
3. 2. Divadlo veřejného prostoru.....	48
3. 2. 1. Architektonické experimenty v Théâtre de l'espace	48
3. 2. 2. Design Théâtre de l'espace.....	52
3.2.3 Environmentální divadlo.....	57
3. 2. 4. Struktura moderního veřejného prostoru.....	59
3. 2. 5 Théâtre de l'espace v představeních.....	62
4. Cartel.....	67
4.1. Vlivy na Cartel.....	68
4. 2. Charles Dullin.....	68
4. 3. Louis Jouvet.....	71
4. 4. Georges Pitoëff.....	73
4. 5. Gaston Baty.....	75
5. Ostatní výtvarníci.....	78
5. 1. Salvador Dalí.....	78
5. 2. Marc Chagall.....	81
5. 3. Christian Bérard.....	84
5. 4. Joan Miró.....	87
6. Závěr.....	90
7. Witold Gombrowicz – Svatba.....	91
7. 1. Witold Gombrowicz – stručný život a dílo.....	91
7. 2. Svatba.....	92
7. 3. Scéna.....	94
7. 4. Kostýmy.....	96
7. 4. 1. Kostým Jindřicha.....	96
7. 4. 2. Vláda.....	97
7. 4. 3. Otec.....	97
7. 4. 4. Matka.....	98
7. 4. 5. Máňa.....	99
7. 4. 6. Sbor.....	99
7. 4. 7. Piják.....	100
7. 5. Fotografie z představení.....	100

Předmluva

Téma scénografie 30. - 50. let francouzského divadla jsem zvolila z několika důvodů. Má bakalářská práce byla zaměřena na světoznámou módní návrhářku a průkopnici Gabrielle Chanel alias Coco Chanel, která francouzské módní odvětví proslavila svým osobitým stylem a dala mu novou tvář. Tato módní návrhářka divadlo velmi obdivovala a byla dlouhodobou a štedrou mecenáškou několika divadelních představení. Později vytvořila kostýmy k nejednomu významnému představení a dokonce i k několika filmům a spolupracovala se známými režiséry. Její krásné kostýmy mohli diváci spatřit také v představeních *Ballet Russes* - Ruského baletu během jeho největší slávy ve Francii.

Proto jsem se rozhodla zabývat francouzským divadlem dál, ale pro tentokrát se zaměřit na všeobecný význam a vliv scénografie, a to konkrétně v období 30. - 50. letech 20. století. Tato práce se nezabývá tvorbou jen jednoho konkrétního výtvarníka a scénografa, ale o celkové celkové dění ve světě scénografie a její vliv na divadlo daného období. Rozebírá divadelní spolky a skupiny, které se o reformy v divadelním prostoru velice zajímaly a pokoušeli se opravdu změnit původní divadlo a kukátkové jeviště.

Francie a její umělecká sféra, nejen divadelní, je velice zajímavým a rozmanitým tématem, které určitě stojí za povšimnutí

a zpracování, už i proto, že spousta uměleckých směrů vznikla právě ve Francii a ovlivnila tak veškeré kulturní dění a odvětví.

Dalším podnětem ke zpracování toho tématu byla také skutečnost, že v českém jazyce je téměř nemožné nalézt nějaké podklady a publikace, které by se daným tématem zásadně zabývaly a shrnovaly toto konkrétní období. Proto jsem se rozhodla všechny informace, které jsem našla ať už v jazyce francouzském, anglickém či jazyce českém, shrnout do jedné práce.

Tato práce úvodem nastiňuje politickou situaci v Evropě od počátku 20. století, období před první světovou válkou, mezi válkami, ale i situaci v poválečném stavu. Politika velmi úzce souvisí s uměním, literaturou a divadlem, a výrazně je ovlivňuje. Válka se totiž dotýká lidí a lidé tvoří tyto umělecké hodnoty. Další část je zaměřena na jednotlivé styly výtvarného umění, které byly právě ovlivněny nejen válkou, ale i Velkou hospodářskou krizí. Nabízí také stručný pohled do scénografie jednotlivých stylů, aby bylo jasné, k jakým revolučním nápadům docházelo právě v období od 30. let. V některých se však scénografie projevovala výrazně, v jiných zase vůbec. Například futurismus byl válkou velmi ovlivněn. A není tedy divu, že je mu věnována větší pozornost. Zajímavá byla také futuristická scénografie a její nejvýznamnější představitel Enrico Prampolini.

Hlavní část práce je zaměřena na divadelní uskupení *Art et Action*, které založil manželský pár Edouard Autant a jeho žena

herečka Louisa Lara. Velká část je také věnována *Divadlu prostoru*, které měl Autant dokonale promyšlené a navržené do posledních detailů. Zabývá se také významnou skupinou divadelních režisérů, kteří byli možná ještě mnohem známější než *Art et Action*. Jedná se o skupinu Cartel, která svými revolučními nápady výrazně zasáhla do francouzského divadla.

V poslední části se věnuji některým francouzským nebo ve Francii působícím výtvarníkům, kteří dostali možnost pracovat na několika divadelních výpravách, ať už jen na scéně nebo i kostýmech. Pozornost si tak zasloužil Christian Bérard, který je propojen i s Cartelem a Jeanem Cocteauem, Marc Chagall i Joan Miró.

1. Politická situace první poloviny 20. století v Evropě

Celá první polovina 20. století byla výrazně spjata s pacifismem. Vliv obou světových válek zanechal následky nejen v lidech, architektuře, literatuře, ale i ve výtvarném umění (například Pablo Picasso podporoval veřejnou domněnku, že je pacifista) a také v divadle. Právě počátek 20. století byl zejména pod vlivem první světové války, Říjnové revoluce v Rusku a následného levicového hnutí. Tyto vlivy byly také příčinou vzniku avantgardních a moderních uměleckých směrů zejména futurismu, ale také expresionismu, kubismu, dadaismu, funkcionalismu a konstruktivismu.

1. 1. Před první světovou válkou

Na počátku 20. století začala Velká Británie vystupovat z nečinnosti a zasáhla do vztahů Francie a Ruska, kdy Francie vystřídala ve financování Německo, a zaručila si tak případnou vojenskou podporu ze strany Ruska. V roce 1904 uzavřela Francie a Velká Británie dohodu o rozdělení vlivu v Africe. Velká Británie také uzavřela mezinárodní smlouvu s Ruskem o Persii v roce 1907. Série těchto smluv definitivně ujasnila situaci v koloniích, avšak z počátku neměly vojenský význam, ale s rostoucím zbrojením Německa tento význam nabyly.

Němci nabývali dojmu, že jejich zbrojení je dostatečně silné,

a proto se nebáli jít do války. Ovšem bezprostředním podnětem k zahájení války byl atentát na Františka Ferdinanda d'Este v roce 1914 spáchaný srbským nacionalistou. Rakušané byli pochopitelně pobouřeni a požadovali po Srbsku důkladné vyšetření. Nadiktovali si ovšem takové podmínky, které Srbsko určitě nemohlo dodržet. Německo tlačilo na Rakousko, aby situaci vyhrotilo až k válce.

1. 2. První světová válka

Dne 28. července 1914 vypukla první světová válka, která zasáhla celou Evropu, Afriku a Asii a probíhala i ve všech světových oceánech. Podnětem k válce byl již výše zmiňován atentát na Františka Ferdinanda d'Este v Srbsku a nátlak Německa na Rakousko. Rakousko – Uhersko nátlak nevydrželo a vyhlásilo odvetu Srbsku, což mělo za následek řetězovou reakci vedoucí ke světové válce. Během pár týdnů se Evropa stala válečným územím.

Válka probíhala na několika frontách po Evropě. Na západní frontě se jednalo o válku tak zvaně zákopovou. V letech 1914 až 1918 bylo mobilizováno 60 miliónů vojáků. Mezi nimi samozřejmě i mnoho významných osobností z uměleckých sfér. Proto také vzniklo kulturní umělecké hnutí avantgarda. Byla to reakce na válku a na pozdější poválečnou situaci. Současně s těmito událostmi probíhá obrovský rozvoj techniky a vědy.¹

¹ <http://www.ucebnice-dejepisui.ccz/1201-prvni-polovina-20-stoleti-prvni-svetova-valka.php>

Na straně vítězů skončily mocnosti Dohody (Velká Británie, Francie, Rusko, později Itálie a Spojené státy americké, které se k dohodě přidaly v letech 1915 a 1917). Úřední mocnosti podaly kapitulaci. Konec války je oficiálně uváděn dne 11. listopadu 1918.

1. 3. Poválečný stav

Situace v Evropě byla ve 20. letech relativně poklidná, celý svět zažíval příznivou ekonomickou situaci, protože se důsledky války ještě nestačily projevit. Toto období bylo také bohaté na objevy ve fyzice, v oblasti techniky, ale i v oblasti dějin lidstva, politické změny v mnoha státech, a také nejdůležitější změnou na konci 20. let byl krach na burze, což značilo konec ekonomického vzrůstu. Poválečný stav se projevil samozřejmě i v umění. Umělecká díla reagovala na prožité válečné utrpení. Jedním z takových spisovatelů je například Erich Maria Remarque a jeho dílo *Na západní frontě klid*. Paříž si udržela své kouzlo a byla i nadále centrem uměleckého světa. A proto zde vznikaly významné umělecké směry, převážně abstraktní umění jako kubismus, surrealismus a také poetismus. Umělci těchto výtvarných hnutí reagovali na stále vzrůstající vliv a agresivitu fašismu.

1. 4. Velká hospodářská krize 1929

Velká hospodářská krize bylo označení pro pokles akcií na americké burze. K tomuto hospodářskému kolapsu došlo v roce 1929. Ceny akcií během několika dnů prudce klesaly a stoupaly, až jednoho dne klesly nejvíce, a den na to došlo k prudkému prodeji všech akcií. Tuto krizi můžeme ještě přikládat za následek první světové války, která významným způsobem zasáhla všechny světové velmoci - jejich ekonomiku, hospodářství i průmysl.

Ekonomika se tedy hroutila po celém světě mimo SSSR. Hlavním rysem krize byl hluboký pokles průmyslové výroby. Řada rakouských a německých bank vlivem krize zkrachovala. Nejvíce krize zasáhla Německo, Rakousko, Polsko, Československo a také Švédsko. Nedostatek financí vítězných zemí měl za příčinu nemalý dluh u USA. Německé hospodářství bylo zasaženo reparacemi z Versailleské mírové smlouvy. Inlace neustále rostla a státy byly nuceny se nadále více a více zadlužovat. I přes inflaci se zdálo, že se situace uklidnila a opět stabilizovala. Ekonomická stránka Spojených států amerických nebyla tolik zasažena, jako ekonomie v Evropě, a proto byly na vzestupu a daleko přede všemi zeměmi evropskými.

Koncem roku 1931 zasáhla krize i Francii, která se jí dva roky snažila vyhnout a bojovala s ní. Lidé po celé Evropě si však mysleli, že kapitalismus skončil a ke krachu na burze a následné krizi došlo právě kvůli demokracii. Této situace hodně využili komunisté a také fašisté.

Francouzský ministr zahraničí Tardieu zaslal vládám Velké Británie, Německa a Itálie v roce 1932 memorandum o hospodářském sblížení Evropy, které by mohlo teoreticky prospět všem. Francouzská vláda byla ochotna poskytnout finanční pomoc zmíněným zemím. Proti této nabídce se však postavilo Německo i Itálie a později také Velká Británie. V roce 1935 se Francie ještě pokusila podat návrh garanční smlouvy s Rakouskem a jeho sousedy – Dunajský pakt – ani tato dohoda se neuskutečnila kvůli rozporům uvnitř Malé dohody (členy malé dohody bylo Československo, Jugoslávie, Rumunsko – výrazná byla i podpora Francie).

Konkrétně v roce 1938 byla situace ve Francii nahnutá, kdy se velkým problémem staly židovští uprchlíci z Německa a Rakouska. V *Evian-les-Bains* v témže roce svolal americký prezident Roosevelt mezinárodní konferenci, kde bylo nutné najít východisko z komplikované situace uprchlých židů. Během konference se však projeví politické názory a postavení všech zúčastněných.

Krizi se podařilo překonat skoro až v polovině 30. let 20. století. Všeobecně můžeme říct, že první světová válka byla jistou příčinou Velké hospodářské krize.

1. 5. Imigrační politika ve 30. letech

V meziválečném období poskytovala Francie azyl několika tisícům politických uprchlíků, kteří v této zemi našli nejen podporu, práci, ale i určitou životní úroveň, kterou ve své staré vlasti nedostali. Ovšem problém nastal, jakmile byla Francie přeplněna uprchlíky. Na takový nárůst uprchlíků nebyla totiž země připravena. Francouzská pohostinnost, otevřenost a ochota pomoci, šla ruku v ruce s neustálým nárůstem uprchlíků a měla neblahý dopad na ekonomii země. Proto Francii, která se Velké hospodářské krizi dva roky poměrně úspěšně bránila, nakonec krize dohnala také. Ekonomická krize tedy zasáhla už opravdu celý svět a Francie musela začít řešit problém s převážně německými uprchlíky. Dalším důvodem k řešení byla výrazná a nebezpečná osobnost Hitler, který se dostal k moci v Německu a jeho samotného tato situace činila nespokojeným. Proto bylo nutné tuto situaci řešit. Francie se rozhodla zastavit politiku tzv. Otevřených dveří.²

2 Proměny „sladké Francie. Otázky dějin 30. a 40. let 20. století; 2004; str. 9

1. 6. Evianská konference 1938

Hitlerova protižidovská politika byla ostatními státy považována za jeho vnitropolitickou záležitost. Okolní země nikdy nepodnikly žádné efektivní opatření na vládní úrovni. Proto v roce 1938 byla svolána konference, která měla řešit problém s Hitlerovou politikou a také problém s uprchlíky. Konference však probíhala ve velice nahnuté době. Neuběhlo mnoho času od anšlusu Rakouska a krize v Sudetech. Tyto problémy se staly velice žhavými politickými tématy.³

Výsledek konference byl značně rozpačitý. Signál vyslaný představitelům nacismu měl za následek, že nacisté brali výsledek konference jako souhlas s jejich protižidovským názorem nejen v rámci Říše. Evropské velmoci se zastávaly appeasementu vůči Německu a ostatní státy také neměly zájem znepřátelit si Hitlera. I přesto se snažili vyřešit situaci nastalou humanitní krizí uprchlíků z Německa a Rakouska bez ohledu na politické okolnosti a příčiny dané situace. Tyto vzniklé poměry trefně komentoval William Shire v Berlínském deníku: „Je to absurdní situace: Snaží se uchlácholit muže, který nese odpovědnost za jejich problém.“⁴

1. 7. Druhá světová válka

Globální vojenský konflikt začal 1. září 1939. Do tohoto konfliktu

³ Proměny „sladké Francie. Otázky dějin 30. a 40. let 20. století; 2004; str. 12

⁴ ADLER-RUDEL: The Evian Conference on the Refugee Question; 1968, str. 251

byly zataženy opět všechny země zúčastněné v I. světové válce. Pocit ponížení v poražených zemích v I. Světové válce, zvláště u Německa, byl příčinou vyvolání další války. Velká hospodářská krize, jež oslabilu většinu velmocí, umožnila vzestup nacismu pod vedením Adolfa Hitlera a jiných totalitních režimů v celé Evropě, například komunismu.

Druhá světová válka byla především vojenským konfliktem. V rámci jednotlivých států však s sebou často přinášela řadu konfliktů vnitřních. Ve Francii, kde se po porážce zformoval kolaborantský režim zvaný, podle lázeňského města, kde sídlili jeho hlavní představitelé, „Vichy“, tento konflikt reprezentoval přechod od demokratického zřízení k autoritativní vládě. Zároveň s mechanismy moci se měnily i duchovní základy státu. Třetí republika přese všechny nesnáze a sporná opatření, zůstávala věrná republikánským zásadám lidských práv a svobod. Vichistický stát se ústy svých představitelů, zejména maršála Pétaina, od Třetí republiky a jejích tradic distancoval.⁵

Během této války došlo k nehumánnímu systematickému vyhlazování lidstva, které nespĺňovalo podmínky Hitlerovy filozofie. Na území okupovaných států bylo vyhlazeno na osm milionů lidí. Tyto oběti nebyly jen důsledkem masakrů, podlehnutí nemocem nebo hladu, ale hlavně promyšleným odvodem do koncentračních táborů, které byly určeny převážně židům. I když demokratické státy zastávaly názor „civilizované metody válčení“, stejně se uchýlily k plošným

5 Proměny „sladké Francie. Otázky dějin 30. a 40. let 20. století; 2004; str. 20

náletům na nepřátelská města. To byla další příčina tak vysokého nárůstu civilních obětí. Toto strategické bombardování se nakonec ukázalo jako vojenský tah, který domohl spojencům k vítězství.

Organizace spojených národů byla ustanovena na samotném konci války. Tato organizace byla vytvořena proto, aby preventivně zabránila dalšímu válečnému konfliktu. Po vítězství nad Hitlerovou diktaturou se do čela světových velmocí dostal Sovětský svaz a Spojené státy americké. Sovětský svaz však čelil problémům, když Josif Stalin spustil tak zvanou železnou oponu. Tím tedy pomyslně oddělil západní svět od sovětského komunistického Ruska. Ve zbytku světa se konec války projevil reorganizací koloniálních oblastí v Asii a Africe.

2. Umělecké směry meziválečného období a období druhé světové války

Během začátku 20. století se začaly probouzet různé umělecké i filosofické směry. Tyto změny byly dány proměnami politických situací. Toto období dalo také vzniknout moderním uměleckým směrům. Po secesi to byla velice radikální proměna, protože secese byla neobyčejně ornamentální, známá tlumenými barvami, asymetričností a rostlinnými motivy. Jako reakce na válku se objevuje avantgarda, do které můžeme zařadit fauvismus, expresionismus, kubismus, futurismu, který byl nejsilnější reakcí na válku, dadaismus, surrealismus. Spousta z těchto směrů výrazně ovlivnila pohled na divadlo a na jeho výtvarnou stránku.

2. 1. Impresionismus

Uměleckým směrem, který jako první ovlivnil divadlo byl impresionismus. Impresionismus vznikl na konci 19. století. Jeho hlavní myšlenkou byla snaha zachytit danou atmosféru, pocit, *dojem* = *imprese*. Název impresionismus je odvozen od názvu obrazu Clauda

Moneta – *Impression, solei levant* (Impresionismus, východ slunce).
Hlavními představiteli divadelního impresionismu byli dramatici Stéphan Mallarmé a Maurice Maeterlinck, scénografové Adolph Appia a Edward Gordon Craig.

2. 2. Symbolismus

Symbolismus vznikl původně ve francouzské poezii, od začátku 80. let 19. století se šířil po celé Evropě a vedle literatury (těžištěm byla poezie) zasáhl výtvarné umění a divadlo. Symbolismus byl projevem a výrazem individualistické revolty proti soudobé společnosti.

Nejprve se symbolismus odvracel od společenské problematiky (S. Mallarmé), později dospěl u některých představitelů k výrazné sociální angažovanosti. Teoretické základy odvozovali symbolisté ze subjektivně idealistické filozofie A. Schopenhauera a novokantovců (souhrnné označení pro německé filozofické školy, které se vracely k dědictví Immanuela Kanta), z idejí F. Nietzscheho a H. Bergsona a z uměleckého programu R. Wagnera, zásady symbolismu formuloval roku 1886 J. Moréas v *Manifestu symbolismu*. V umělecké tvorbě se symbolisté zaměřovali na oblast fantazie, snů a iracionality, na zachycení složitých duševních stavů a nálad pomocí uměleckých symbolů. Rozvinuli metamorfickou stránku poezie, věnovali pozornost zvukové kvalitě slova a verše a v důsledku toho dospěli na jedné straně ke sblížení poezie s hudbou, na druhé straně k prozodickému

uvolnění a k tvorbě volného verše.

V divadle se symbolismus projevil maximální stylizací. Nejednalo se o žádné napodobování reality, ale o její uchopení metaforou. Byla preferována oblast fantazie a iracionality, abstraktní ideje byly scénicky ztvárněny prostřednictvím jemně odstiňované deklamace herců a malířsky pojednané dekorace. Symbolismus zasáhl činnost divadelních souborů i dramatickou tvorbu. Hledali tajemství, šli k jádru věci, snažili se rozkrýt hlubší smysl věci.

Jako každé umělecké hnutí, i symbolismus sepisoval manifesty. Prvním manifestem sepsaným Jeanem Moreauem byl *Manifest symbolismu* v roce 1886.

Významným sympatizantem symbolismu byl Paul Fort. Byl spisovatelem, básníkem a již v osmnácti letech negativně reagoval na naturalistické divadlo a založil divadlo Théâtre D'Art. Současně založil literární listy *Livre d'Art* spolu s Alfredem Jarrym a *Vers et prose* s básníkem Guillaume Apollinaiem, který publikoval práce Paula Veléryho a dalších symbolistních spisovatelů.

Jako naturalismus, tak ani symbolismus se v divadle neprojevil nějak výrazně či revolučně, dokud se neobjevila „nezávislá“ skupina typu *Théâtre Libre*. V roce 1890 Paul Fort založil divadlo *Théâtre D'Art* s cílem obrodit divadlo poezií. Byla zde realizována spolupráce s výtvarným uměním (skupina *Les Nabis*). Během dvou let se Fortovi podařilo uvést díla 46 autorů, od přednesu poezie a úprav části

Íliady a bible, až po zcela nové hry. Večerní programy byly uváděny většinou pouze jednou a herci, především amatérští, nebývali na vysoké úrovni. Fort se setkával s velkou kritikou diváků. Pro diváky zvyklé na iluzionismus, byla jeho představení nesrozumitelná. V roce 1981 se dokonce inscenátoři pokoušeli rozplynout vůně do hlediště mezi diváky a to ve hře *Šalamoun*. Symbolistní herectví bylo značně stylizované, pohybovali se jako „náměsíční“. I mluvený projev byl jiný, než v běžném životě. Po dvou letech byla činnost tohoto divadla ukončena. V jeho stopách však pokračoval Aurelien Lugné Poe.

Aurelien Lugné Poe byl francouzský herec, ředitel divadla a scénograf. Angažoval se také ve výtvarné skupině *Les Nabis*. Můžeme říci, že byl jeden z prvních francouzských divadelníků, který divákům představil severskou dramaturgii v podobě Strindbergových a Ibsenových her. Aurelien Lugné Poe společně s Camillem Mauclairem, Mauricem Maeterlinckem a Édouardem Vuillarem založili divadlo *Théâtre de l'Œuvre* v Paříži v roce 1983. Divadlo bylo založeno původně jako dům umění, zaměřený na symbolismus v literatuře a výtvarném umění. Mělo tvořit opozici k divadlu *Théâtre de Antoine*, kde Lugné začal svou kariéru. Toto divadlo bylo nejprve určeno pro privátní skupinu diváků. Jak bylo již výše zmíněno, Lugné pokračoval ve stopách *Théâtre D'Art*, a tak není divu, že *Théâtre de l'Œuvre* můžeme považovat za jeho pokračovatele. Vliv na vývoj divadla zanechalo také *Théâtre Libre*, ve kterém působil také jako

herec. Další vliv byl zřetelný ze strany symbolistních malířů jako byl Édouard Vuillard, Maurice Denise a Pierre Bonnard, všichni z výtvarné skupiny *Les Nabis*. Do roku 1897 používal Lugné Poe ve všech svých inscenacích stejný styl. Jeho rukopis byl zřetelný a potvrzoval zásadu: „svět si tvoří svou dekoraci“. Díky této zásadě zredukoval scénu na jednoduché kompozice času a barev a namalovaných na zadním prospektu. Používal scény, které byly tvořeny Toulouse – Lautrecem, Denisé, Vuillard, Bonnard, Odilon Redon a dalšími symbolistními malíři. Snažil se vytvořit jednotu stylu a atmosféru více než prostředí. Později se na scéně používala gázová clona – opona, která byla natažena mezi hledištěm a jevištěm. Rozvíjela se také práce se světlem i barevným, kterým tvořili prostředí. Úsilím symbolistních divadelníků bylo dosáhnout totálního divadla, ve kterém doslova útočili na všechny divákovy smysly. Repertoár divadla se skládal převážně z francouzských her, ale nebyly výjimkou ani hry Strindbergovy, Ibsenovy a Hauptmanovy. Velmi oblíbené byly i hry Maurice Maeterlincka.

Výtvarná skupina *Les Nabis* byla pod vedením Paula Sérusiéra, který byl pod vlivem Paula Gaugina. Skupinu tvořili absolventi akademie, když jim šlo o prosazení nového umění. Důležitým členem byl Maurice Denis, který sepsal manifest. Dalším i členy byl Pierre Bonnard, Ranson, Emille Vuillard, maďarský Malíř, Rippl – Ronay a jiní.⁶

6 Zpracované poznámky z přednášek dějin scénografie

2. 3. Civilismus

Civilismus vznikal již na konci 19. a začátku 20. století. Projevoval se nejvíce v poezii, která se nazývala civilizační či civilní poezie. Tento druh poezie se zabýval technickými vymoženostmi moderního života a civilizace. Básníci se snažili oslavit všední dny a každodenní lidskou práci. Nejvýznamnějšími básníky poetismu byli Walt Whitman, který je považován za průkopníka civilismu nejen ve Spojených státech amerických, a Belgičan Émile Verhaeren.⁷

Tento směr se projevil i ve filmu, i když jen na velice krátkou dobu. Ve Velké Británii se tyto filmy točily nejvíce v letech 1940 – 1945. Významnými tvůrci byli David Lean⁸ a Carol Reed⁹. Účelem tvorby těchto filmů byla snaha povzbudit lid od válečné deprese. Dávaly jim naději, že se válka dá překonat. Filmy působily prostě, nerafinovaně, upřímně a neteatrálně, držely se osudu obyčejných lidí. Tvůrci apelovali na vytrvalost a houževnatost lidu, snažili se jim vštípit myšlenku, že se vše v dobré obrátí. Nejvýznamnějším filmem bylo „*In Which We Serve*“ (Moře, náš osud) v režii Noela Cowarda a Davida Leana v roce 1942.

⁷ <http://cs.wikipedia.org/wiki/Civilismus>

⁸ David Lean – významný britský režisér a producent, získal dva Oscary

⁹ Carol Reed – významný britský režisér

2. 4. Vitalismus

Vitalismus je jeden z nejstarších filosofických směrů, který se projevoval již v antice a provázal vlastně každé období až k renesanci a pokračuje až do současnosti. Na přelomu 19. a 20. století André Lalande vytvořil definici vitalismu a lidé po válce hledali nějakou naději a uchýlili se k tomuto směru. Je to jeden ze směrů, který má vždy své místo a čas, kdy se projeví.¹⁰

Podle definice Andrého Lalande¹¹ je vitalismus doktrína, která je v každé bytosti – vitální princip – odlišný od obou myšlení, duše a fyzikálně chemických vlastností těla, jimiž se řídí jevy života. Základem tohoto smýšlení je rovnováha mezi materialismem a idealismem. Živé organismy nelze tedy dělit jen na fyzikální a chemické mechanismy. Organismy vykazují jakousi zvláštní sílu či energii, latinsky vitalis.

Na začátku 20. století byl vitalismus také literární styl, který se začal projevovat jako reakce na hrůzy prožité v první světové válce. Autoři tohoto stylu se snažili najít alespoň nějakou radost ze života, nacházeli je v maličkostech, prostých věcech a zcela přirozených mezilidských vztazích.

¹⁰ <http://cs.wikipedia.org/wiki/Vitalismus>

¹¹ André Laland – francouzský filosof (1867 - 1963)

2. 5. Expresionismus

Expresionismus je prvním avantgardním hnutím, které se začalo projevovat na konci 19. století, ale sílil až po I. světové válce, kdy hrůzy války daly expresionismu nový náboj. V počátku se expresionisté snažili stát protikladem impresionismu a naturalismu. Báli se o osud člověka, což válka ještě více posílila. Lidé měli pocit úpadku, marnosti, zkaženosti a beznaděje. Expresionisté považovali nástup nacistů za degenerovaný směr.

Expresionismus se projevil ve výtvarném umění, v literatuře a také v divadle, a to jak v dramatu, tak i v inscenačním stylu, i když jen málo – deformace tvarů, prostoru jako celku i herce a jeho těla. Docházelo také ke geometrizaci scény. Důležitým se stalo i světlo. Začalo se využívat bodových reflektorů jako dramatického prvku, které bylo na jeviště divadla přeneseno v z kabaretů. Ale divadlo jako takové bylo ovlivněno méně. Více byla ovlivněna dramata.

Expresionistická výtvarná díla se stala v roce 1937 základem výstav – Zvrhlé umění (Entertete Kunst). Cílem výstavy bylo zesměšnit představitele expresionismu a díla samotná. Výstava měla však opačný efekt. Můžeme říci, že expresionismus měl stejné základy jako fauvismus. Ten byl však populární ve francouzských zemích, na rozdíl od expresionismu, který byl velice oblíben v německy mluvících zemích. Popularita expresionismu nejvíce vzrostla po I. světové válce. S expresionismem byla nepřímo spojena skupina *Die Brücke* a později

také skupina výtvarníků *Der blaue Reiter* (1911 – 1914). Ovšem po nástupu Adolfa Hitlera k moci v Německu byl tento umělecký směr zcela zakázán a postupně odstraňován z galerií.¹²

Divadlo bylo chápáno jako výraz a výsledek tvořivého myšlení a cítění zahrnuje v sobě subjektivní přetlumočení těchto myšlenek a pocitů jako fantazijní, individuálně určené zpracování materiálu skutečnosti. Tím expresionismus navazoval na neiluzionistické divadlo předválečné. I když už před válkou byla zaznamenána snaha vytvořit jakoby politické jeviště, které bude zasahovat aktivně do skutečnosti, ale jinak než naturalisticky – a to byla předzvěst politického divadla.

Když se revoluční robotníci v roce 1918 – 1919 pokusili směnit systém, který doleva orientovaní expresionisté kritizovali, proti kterému bojovali, přestala se najednou vyvíjet expresionistická teorie.

Expresionismus na divadelních prknech se vyvíjí souběžně v Berlíně pod vlivem Maxe Reihardta a v Mnichově, kde je ovlivněn teoretickým dílem Georga Fuchse, který je jednou z vůdčích postav na experimentu. Útočí především na kukátkovou divadelní architekturu, vymezuje se proti typu lóžových divadel a žádá zcela nové zpracování divadelního prostoru. Vyžaduje amfiteatrální prostor kolem nehlubokého jeviště s proscénium spojeným se sálem. Široké a mělké jeviště předpokládá i mělké uspořádání scény a dramatického dění na jevišti. U expresionismu je nejdůležitější idea. Na divadelní scéně

¹² Wolf, Norbert. Taschen, 2005. str. 45

se tak objevuje mnohem důslednější útok na diváky, jejich pocity a vědomí, který se realizuje vyhrocenou dynamikou děje.

2. 6. Futurismus

Tento styl se objevil v prvním desetiletí 20. století v Itálii. Jak je již zřejmé z názvu tohoto hnutí, vzhlíželi k budoucnosti, neuznávali tradici, historické hodnoty a byli fascinováni novými vynálezy, automobily a dalšími technickými vymoženostmi. Zastávali revolucionářský postoj a programově destruktivní hnutí. Snažili se tedy odstranit všechny umělecké normy, dokonce chtěli zničit všechna muzea. Inspiraci hledali v ruchu velkoměsta a rychlosti života. Itálie byla pod nadvládou Rakouska – Uherska a po ukončení této nadvlády se začalo projevovat výrazně nacionální myšlení, protože politická situace byla velmi nestabilní. Z těchto důvodů hrozila Itálii krize a v této extrémní náladě se zrodila skupina krajně pravicově laděných občanů. Tento styl snad jako jediný uznával válku. Nazývali ji jedinou hygienou světa. Drželi se názoru, že válka a násilí je jediným zdrojem estetiky.

Futurismu se podařilo zasáhnout všechny umělecké oblasti a rozšířit se do celého světa, zejména pak do Ruska, kde se projevil jako kubofuturismus. V roce 1909 byl sepsán *I. futuristický manifest*

a vyšel v deníku *Le Figaro*. Právě manifesty byly jedním z nejdůležitějších projevů futurismu v literatuře. Futurismus v literatuře popíral všechny zásady jazyka a hlavním prvkem bylo užívání osvobozeného slova, protože pro tento styl literatury nebyl důležitý ani tak významem věty, jako spíš zvukomalbou a optický dojmem. Manifesty futurismu se psaly každý rok až do roku 1931. V roce 1909 to byl například *Manifest – Smrt v měsíčním svitu*; 1911 – *Manifest futuristických dramatiků*; 1913 – *Manifest osvobozeného slova* a další. Autorem již zmiňovaného *I. manifestu* byl Filippo Tomaso Marinetti, který stál vždy v čele futuristů. Psal nejen manifesty, ale i poezii, prózu a dramata. Publikoval také v časopise *Poesia*. Nejvíce psal ve 20. letech. *Ohnivý duben* (1922) byl dokonce uveden ve Stavovském divadle jako světová premiéra. Pro jeho díla byla charakteristická nadsázka, šokující situace a jazyková destrukce. Marinetti byl spojován s reklamním průmyslem a neskrýval sympatie k Mussolinimu. Marinetti byl v roce 1918 ve vězení, kde se potkal s Mussolinim, který ho ve fašismu jedině utvrdil. A z tohoto ujištění v sílu fašismu vznikl v roce 1933 časopis „*Dynamo Futurismus*“, který byl fašistickou diktaturou posvěcen.¹³

I v hudbě můžeme najít pokus o futurismus a to *Bruitismus* – hluk. Byly vytvářeny speciální nástroje, které sestavoval Luigi Russolo.¹⁴

13 Micheli, de, Mario; Umělecké avangardy 20. století; 1964; str. 63

14 Luigi Russolo (1883 – 1947) – italský futuristický malíř, skladatel a autor manifestu „*Umění hluku*“

Divadlo nezůstalo futurismem nedotčené. Marinettiho hra *Elektrické loutky* byla uvedena v Turíně v roce 1909 a tento rok také považujeme za začátek futuristického divadla. Výtvarná složka futuristického divadla, která byla značně stylizovaná, se projevila ve hře *Král Hodokvas* uvedené v *Théâtre l'Œuvre* (Divadlo Dílo). I herci měli stylizované loutkové pohyby. Diváci byli mnohdy šokováni násilnostmi, které se děly na jevišti. Avšak cílem futuristického divadla bylo vyvolat rozruch, konflikty až snad rvačky. Divadelní představení se podobala spíše politickým demonstracím a byla používána jako reklamní a propagandistický nástroj. Tento divadelní styl se nazývá *seráta* (suoire). Jedná se o speciální divadelní otevřený tvar. Před první světovou válkou a to v letech 1910 – 1914 futuristé tímto tvarem reprezentovali své manifesty, statě, hudbu, ale i výtvarné umění. Dá se předpokládat, že tyto *seráty* byly odvozeny od večerů poezie, které pořádali symbolisté. To je však jediný společný prvek, který futuristy a symbolisty spojuje. Hlavní snahou divadelní formy bylo napodobovat ustálenou formu divadelní komunikace, aktivizovat diváky a vyprovokovat je. Každá *seráta* byla dokonale produkčně vypracována. V ulicích pořádali maškarní průvody, rozdávali letáky a vylepovali plakáty. Ovšem co se týče scénografie *serát*, ta byla téměř nulová – na jevišti byl pouze stůl a několik židlí. Kostýmy se staly večerní obleky, ve kterých jen deklamovali provokativní texty. *Seráty* se odehrávali postupně v čím dál komornějším prostředí a postupně se

také oddělovala politika od umění. *Seráty* se pořádaly i během první světové války, i když ve slabším působení.

Dramatici měli také své manifesty. V roce 1911 *Manifest futuristických dramatiků* a v roce 1913 *Manifest Varieté*, kterým se snažili vyjít z krize. Forma divadla *variété* se zdála jako ideální forma zobrazení světa. Forma *variété* také zdůrazňovala odpor futuristů k realismu a naturalismu. Měli obrovský smysl pro parodii, čímž se snažili aktualizovat divadlo a diváka zároveň šokovat i okouzlit. Důležitou složkou *variété* byla scéna, která se v *serátách* nebyla vůbec řešena, ovšem ve *variété* byl scénický prostor promyšlen. Ve scéně preferovali malý vchod uprostřed deformované scény a herci měli rovněž deformované kostýmy. Základ *variété* byl však postaven hlavně na těsné spolupráci s publikem. Jednou z akcí, která měla za následek konflikt mezi diváky, byl prodej jedné vstupenky více divákům. Futuristé se po té bavili na jejich účet a pozorovali jejich chování v konfliktu a hlavně vyřešení situace. Dalším jejich „vtipem“ na diváky bylo například natření sedadla lepidlem. Divadlo najednou přestalo být literární. Dalším výrazným prvkem, který se ve futuristickém divadle objevil, byli klauni. Ti však měli spíše funkci akrobatů, jednalo se tedy o akrobatické umění. Dalším divadelním manifestem byl *Manifest futuristického syntetického divadla*, jehož autory byli Marinetti a Bruno Corro. Stáli za názorem, že divadlo by mělo být metaforou rychlosti a stručnosti. Chtěli syntézu, což je jako dnešní performance. Divadlo

nebylo postaveno jen na textu. Syntetické divadlo bylo humorné s překvapivou pointou, obsahovalo parodii, muselo prezentovat futuristické myšlení. Opět se zde objevovala manipulace s publikem a simultaneita.

Významným pokrokem bylo využívání světla. V témže roce, jako byl napsán *Manifest futuristického syntetického divadla*, vznikla syntéza *Světlo*. Trvala sice jen pár minut, ale byla vytvářena úžasným efektem ze světelných účinků. Celou tuto akci, syntézu, vytvářely pouze předměty a světla. Futuristé vynakládali veškerou snahu na vytlačení člověka ze scény. Akce byla přenesena na předmět, neživou věc.

Důležitými představiteli byli kromě Marinettiho také *Enrico Prampolini*¹⁵, který se k futurismu dostal právě vlivem Marinettiho a to v roce 1910. Byl významným scénografem, ale také sepsal texty a manifesty. Například *Manifest de la Crompolia*, který sepsal, byl inspirován Craigem a jeho myšlenkou o pohybu – základu divadla. *Manifest futuristické scénografie*, sepsán také v roce 1915, vyžaduje nahrazení statické malované dekorace elektromechanickou architektonickou strukturou oživenou reflektory. Scéna by měla mít stejnou váhu, jako „básníková“ slova. Opět se zde projevuje snaha zrovnoprávnit scénografii s ostatními složkami divadla. Tím pádem byla nutná i reforma herectví. Jeho posledním manifestem byl manifest

15 Enrico Prampolini (1894 - 1960) – nejvýznamnější futuristický scénograf

z roku 1924 - *Technický manifest futuristické scénické atmosféry*. V tomto manifestu reflektoval svou tvorbu z let 1916 – 1924. Vyjevil tři podoby futuristické jevištní techniky. První jevištní formou je *jevištní syntéze*, druhou *jevištní plastika*, a třetí syntézou je jevištní dynamika. V tomto manifestu se objevuje také zavržení kukátkového jeviště, protože podmínkám manifestu nevyhovuje. Tudíž bylo kukátko nahrazeno futuristickou prostorovou scénou.

Futurismus je také znám velkým výskytem časopisů. Nejznámějším časopisem byl časopis *NOI*, který se začal vydávat v roce 1916, publikoval futuristické články. Za vznikem tohoto časopisu stojí také Prampolini. Dalším časopisem byl *Pamphlet* z roku 1918. Ten si bral na paškál akademii a útočil na ni a prosazoval názory industrializace umění.

2. 7. Kubismus

Kubismus jako výrazný umělecký směr vznikl kolem roku 1906 v experimentech Pabla Picassa a Georse Braqua. Avantgardní hnutí, které pojímá výtvarné umění revolučním způsobem. Princip kubismu spočívá v jeho prostorové koncepci díla, předmět nezobrazuje jen z jednoho úhlu, ale z mnoha pohledů současně. Zároveň znamenal i obrovskou změnu v přístupu ke skutečnosti, nejen ve vidění, ale

především v práci s realitou. Zobrazovaný předmět byl rozkládán až na nejjednodušší geometrické tvary (především krychle – latinsky *cubis*), které byly pak pomocí fantazie skládány do obrazu, proto zobrazené předměty působí dojmem, že jsou deformované a objevují se zároveň z několika pohledů. Problém nastal u předmětů, které jsou ve vzájemném vztahu, neboť pak vznikalo mnoho průhledů s neobvyklými úhly pohledu. Kubismus se snažil počítat i se čtvrtou dimenzí (ovlivněn Einsteinem) a nekonečnem. Kubismus s sebou přinesl zcela nové pojetí výtvarného umění, inspiroval i architekturu a dekorativní umění.

Kubismus byl ve svých počátcích inspirován africkým, mikronéským i indiánským uměním, které se na přelomu století dostalo do povědomí sběratelů umění i umělců samotných. Ti v něm viděli prvopočátek zjednodušení a abstrakce, fascinovala je jeho bezprostřednost i čistota vyjádření. Tímto uměním pak byl patrně nejvíce okouzlen Pablo Picasso, který v jeho ostrých tvarech našel způsob pro vyjádření svých myšlenek, které pak byly rozvinuty v principech kubismu. Poprvé se Pablo Picasso s africkým uměním setkal v květnu nebo červnu 1907, když navštívil etnografické museum v Palais du Trocadéro v Paříži. Snažili se vyjádřit objektivitu světa. V jejich začátcích se také objevila návaznost na futurismus a expresionismus. Hlavním prvkem jejich projevu byla analýza tvaru, kterou chtěli spojit vnímání a myšlení. Prvním manifestem v roce 1913

byl Manifest kubistických malířů, který byl zaměřen na první fázi a to na fázi analytickou, tedy fázi tříštění rovin. Druhou fází byla fáze syntetická a to v roce 1920. Syntetická fáze je založena na principu, který popírá perspektivu a naopak velice podporuje barvu a linii.

Kubismus se projevil i v divadle. V pozdějších dobách *Ballet Russes*, tedy Ruských baletů, kde byl jedním ze scénických výtvarníků právě Picasso a také Fernard Léger.

Fernand Léger byl francouzský malíř, sochař, filmový tvůrce, představitel kubismu, jehož dílo bylo taktéž považováno za předzvěst pop artu. Co by scénograf se snažil, aby diváci sledovali celé jeviště. Jedním z významných představení bylo *Le création de monde* (Stvoření světa), kde byla výprava inspirována uměním Afriky, negroidními maskami, africkou kulturou. Herci v kostýmu se proměňovali ve scénu a docházelo k potlačení plastičnosti těla. Tato hra byla produkcí *Švédských baletů* a byla inspirována africkou pověstí o stvoření světa. Kubismus byl zkrátka fascinován primitivními kulturami.

2. 8. Dadaismus

Intelektuálové odjakživa rádi provokovali, milovali ironii, fikci, sarkasmus, dvojsmysl i humor, který považovali za zbraně myšlení

proti měšťáctví, konformismu a duševní apatii. Revoltovali proti uznávanému intelektuálnímu pořádku i proti běžné morálce. Výstřední a podivné chování umělci užívali proto, aby dali najevo svou odlišnost, aby dráždili a vyvolávali skandály. Ve většině případů ale nešlo o milou komičnost ani o nevinné žertování, ale o mrazivý smích. Mezi předchůdce dadaismu patřili Fantaisté, Zutisté, Hydropaté a Hirsuté.

Dadaismus je tedy směr umělecký, politický, hudební a také filozofický. Je často spojován se slovem „nesmyslnost“. A to je také velmi výstižné. Tato „nesmyslnost“ se promítala do všech činů mladých umělců, kteří tvořili či přetvářeli v rozložení mysli Dada. *„Dada chce odstranit klamání rozumu a odhalit iracionální řád.“* řekl Hans Arp. Dadaismus byl totiž především reakcí na hrůzy války. Na nelogičnost masového zabíjení, na válečný nacionalismus. Během první světové války se vytříbily podmínky zrodu dadaismu, dada proniklo na scénu v několika zemích zároveň. S maximální intenzitou prorazil u národů ve válečném konfliktu bezvýhradně antagonistických (Německo, Francie). Vítězné i poražené strany zavrhovali s odporem civilizaci, která připustila hromadné vraždění, odmítali církve, jež se vědomě podílely na této hanebnosti a zatracovali elitní společnost, která válku velebila. Dada tak mělo výrazně provokativní ráz, bylo svou podstatou protitraditionalistické a vycházelo z úpadku západních hodnot, hasnoucích na polích posetých mrtvolami. Chtělo ničit zažitě hierarchie a tehdejší společnost prakticky nevěděla, jak se vůbec k tomuto hnutí

stavět, protože bylo zcela nepochopitelné, a nebylo mu ani možno oponovat, neboť bylo samo opozicí, nicméně však ryzí absurdností, čirou negací a provokací.

Principem tvorby dada byla teorie tabuly rasy, kterou uplatňovali v celkovém „vybílení“ všech vžitých literárních a výtvarných odvětví. Napadali základy myšlení a zpochybňovaly jazyk, logičnost a princip shodnosti, stejně jako podstatné znaky a prostředky umění. V literatuře rozbíjeli větnou skladbu, nahrazovali slova jazyka zvoláními, tóny a výkřiky, ve výtvarném umění uplatňovali místo ušlechtilých materiálů náhodně nalezené věci, střepey a různý brak.

Období aktivního hnutí dada lze datovat přibližně do let mezi složení kabaretu *Voltaire* v Curychu roku 1916 a začátkem 20. let v Paříži. Jméno kabaretu „*Voltaire*“ mělo symbolizovat svobodu ducha a požadavek spravedlnosti uplatňovaný proti mocným. O vzniku názvu *Dada* se dá spekulovat. Tradovala se spousta historek a existovalo mnoho verzí a sami umělci se bavili objasňováním, vysvětlováním a vyvracením té a oné zaručené pravdivé teorie. V různých částech Evropy se *Dada* i různě projevoval. V Curychu se dadaismus projevoval nejvíce v literárních programech na jevišti – ironií, iracionalitou a podobně. Spoléhali na se na šokující účinek těchto produkcí. V Kolíně nad Rýnem se nejvíce ozývalo výtvarné umění a v Berlíně se dadaismus objevil právě občanskou aktivitou a to skrze politický protest.

Divadelní projevy dadaismu se rozvíjeli nejvíce v Curychu a to v, již výše zmiňovaném, kabaretu *Voltaire*. Tento kabaret se stal důležitým místem a centrem pro dadaisty, kde prezentovali své názory. Stal se platformou pro jejich večírky, ať už to literární či taneční. Postupně si začali vyhrávat i s kostýmy a maskami. Toto místo bylo plné života, kde často docházelo k přímým konfliktům s publikem. Vlastně by se dalo říci, že tato „živost“ byla součástí každodenního dění. V kabaretu *Voltaire* vznikla také spousta nových experimentálních literárních tvarů jako například *simultánní báseň* – literárně hudební experiment. Principem této formy spočíval v tom, že báseň recitovalo několik lidí zároveň (simultánně). Výsledkem byla změť hlasů. Které měly symbolizovat jakýsi válečný, či městský hluk. Další literární formou je například *náhodná báseň*. Jak už napovídá název, jedná se o báseň, ve které se pracuje s principem náhody.

Dadaistické divadlo nemělo za cíl tvořit, ale spíše bořit. Na scéně se bušilo na bedny a chrastilo klíči, herci recitovali básně a do toho jiný herec křičel. Jedním z dadaistických představení bylo „*Relaché*“. Jednalo se o baletní představení a bylo vytvořeno pro švédské balety. Balet byl uveden v *Théâtre de Champs Élysée*. Autorem hudby byl W. Satie. Scénografii vytvořil Francis Picabia. Na scéně byly tři zmenšující se portály, měly to být scény z každodenního života. Na jevišti se objevil také sám Picabia v kostýmu hasiče, kouřil cigaretu a přeléval vodu z jedné nádoby do druhé, Man Ray chodil

kolem diváků s pásovým metrem a přeměřoval hlediště. O přestávce se promítal film – *L' Entrac-te*. Premiéra tohoto představení však nebyla vůbec úspěšná. Inscenátoři byli vypískáni a tímto baletem se ukončila činnost švédských baletů. I přes velký neúspěch byl tento balet zásadním dadaistickým představením!

Významnými dadaistickými představiteli byli Tristan Tzara, Kurt Schitters, Hans Arp, Marcel Duchamp. Marcel Duchamp byl velmi zajímavá umělecká osobnost, pohyboval se v kubismu, fauvismu, symbolismu, futurismu, dotkl se i dadaismu a pronikl do surrealismu. Ale nemůžeme říci, že by zakotvil u konkrétního výtvarného stylu. Jeho práce se vždy vymykala z kontextu. S každého směru si vzal nějakou informaci, kterou pak zkoumal, využíval a přemýšlel nad ní. Umělci zařazování do konceptuálního umění se hlásí k jeho odkazu, protože mu byla vlastní umělecká odvaha a výjimečnost. Tristan Tzara, vlastním jménem Samuel Rosenstock, byl francouzský básník a dramatik rumunsko – židovského původu. Byl jedním ze zakladatelů dadaismu. Můžeme ho pokládat za jeho duchovního otce. Vytvořil sedm manifestů dadaismu. V roce 1919 odešel do Paříže, kde ovlivnil kubistické a futuristické umělce. Dostal se ke spolupráci s Louisem Aragonem, André Bretonem a Phillipe Soupalitem. Jejich spolupráce však skončila kolem roku 1924, protože Tzara odmítl vznikající surrealismus. I přesto ale po roce 1929 začíná publikovat v surrealistických časopisech.

2. 9. Surrealismus

Vznik surrealismu můžeme datovat k roku 1924. V této době totiž vychází první číslo revue redigované Ivanem Gollem. Je nazváno „*Surrealisme*“. Toto číslo je zahájeno *Manifestem surrealismu*. Součástí tohoto manifestu byl takové soud na realismem. Ten byl pro surrealisty nepřátelský každému intelektuálnímu i morálnímu vzletu. Dále vynášeli soudy nad výplody romantismu, což byl především román. Ten se stal privilegovanou formou literatury. Pro surrealisty byl naprosto plochou formou, která byla zbytečně nastavována nicotným dějem a charaktery. Surrealisté považovali jazyk za něco, co by mělo dát tvar imaginaci, skrývající se v člověku. „*Jedině imaginace mě spravuje o tom, co může být. A to stačí, aby byl aspoň částečně zrušen onen strašlivý zákaz, a abych se jí oddal bez obavy, že se klamu...*“ řekl André Breton.¹⁶ Kterého můžeme považovat za zakladatele surrealismu. A to především jeho teoretickým přínosem, ale velkou roli hrálo i jeho neobyčejné magnetizující charisma, kterým dokázal kolem sebe shromáždit lidi, kteří ho bezmezně milovali a byli ochotni mu obětovat vše. Maurice Martin du Gard o něm jednou řekl: „*Je jednou z nejpoutavějších postav generace. Stojí na prahu třicítky, intelektuálně je zřejmě o celou třídu výš než Goll a Dermeé, jejichž surrealistické manifesty jsou méně diskuzní než jeho...Má vzezření inkvizitora; kolik tragické pomalosti v pohledech a v pohybech! A je to mág. Možná že trochu barvotiskový mág ovládající své věrné magnetickou autoritou*

¹⁶ André Breton – Manifest surrealismu

*takového Oscara Wilda.*¹⁷ Breton se rozhodl experimentovat na poli nevědomí. Sepsal první surrealistický text *Magnetická pole*, který sice neměl oslnivost a rozmach pozdějších děl, ale již obsahoval jejich zárodek. Breton při jejich psaní zkoušel různá tempa – praktikováním těchto odstupňovaných rychlostí, jež byly vesměs značně vyšší než normální tempo, byla zlikvidována tradiční souvislost textu a uvolnila tak místo afektivní souvislosti pudových hnutí, jež byla na první pohled nedešifrovatelná. Tato souvislost pak vyvolávala všechny vzrušivé snové impulsy vzdálených vzpomínek smíšených se zkušenostmi nedávné každodennosti. V *Magnetických polích* Breton rozhodujícím způsobem přiblížil nepostřehnutelný nedirigovaný sled obrazů, který bylo možno postihnout jen ve snění a v polospánku, které probíhají v nepřetržitém proudu. Surrealisté byli výjimeční tím, že jako první říkají, že nemají talent, že talent neexistuje: „*Surrealismus je na dosah každého nevědomí*“¹⁸

Co se týče scénografie, několik surrealistických umělců se angažovalo i v tomto směru, zabývajícím se divadlem.

Alberto Giacometti, jeden z nejvýznamnějších sochařů 20. století, se narodil v italské části Švýcarska. Experimentoval s kubismem a surrealismem a podařilo se mu dostat se do povědomí jako surrealistický sochař. Pohyboval se mezi svými kolegy jako byli Joan Miró, Mex Ernst, nebo i Pablo Picasso. Jeho významnou

17 Nouvelle Litteraires, 1924 , výňatek z časopisu

18 Text surrealistického letáku

spolupráci v oblasti divadla bylo představení *Ples*, představení Ruského baletu.

Dalšími umělci, kteří se věnovali scénografii, byl i manželský pár Sonia a Robert Delaunayovi. Sonia Delaunay, byla francouzskou malířkou ukrajinského původu. Tato malířka byla známá svou vášní pro barvy a právě tento prvek ji velmi pojil s Robert Delaunay. Nebyli jen partnery v osobním životě, ale stali se partnery i v životě profesním. V roce 1912 založili nový umělecký směr, který jejich přítel Guillaume Apollinaire pojmenoval jako orfismus. Na začátku 20. let se Sonia Delaunay setkala s Tristanem Tzarou a začala s ním spolupracovat. Ten jí uvedl do světa módy a Delaunay začala navrhovat látky, šaty s výraznými geometrickými vzory a její modely nosily i herečky v Hollywoodu. Její pobyt v Portugalsku a Španělsku byl velmi přínosný. Ruská revoluce přinesla finanční zajištění celé její rodiny a pomohla jí setkat se zase s její rodinou a přáteli z Ukrajiny a Ruska. Při této příležitosti se setkala se Sergeiem Diaghilevem v Madridu. Nabídnul Soni spolupráci. Jednalo se samozřejmě o produkci Ballet Russes a konkrétně o představení Cleopatra. Její kostýmy byly barevné, hravé svěží, podporovaly ženskost Kleopatry, a tomu také odpovídaly použité materiály. Hedvábí, flitry, zrcátka, korálky v kombinaci s vlněnou přízí a metalickými prvky. V roce 1909 byla Cleopatra uvedena v Paříži a kostýmy scény dělal Léon Bakst. Toto druhé uvedení bylo v roce 1918 v Londýně a scény zde dělal manžel Soniy Delaunay Robert

Delaunay. Robert Delaunay byl francouzský nejen kubistický malíř a představitel abstraktního umění. Jeho úspěchy v oblasti umění byly vždy zřetelnější, než úspěchy jeho ženy, která se vždy snažila držet trochu v pozadí. Jeho práce byly vystavovány na Salonu nezávislých, na Světové výstavě v Paříži a podobně. Ovšem díky kontaktům své ženě si mohl vyzkoušet roli scénografa a to, jak bylo zmiňováno výše, v baletu Cleopatra. Jeho scéna byla velkolepá, po stranách byly postaveny egyptské předimenzované sochy a celková barevnost scény byla laděna do pískových a přírodních odstínů.

3. Art et Action a Divadlo prostoru

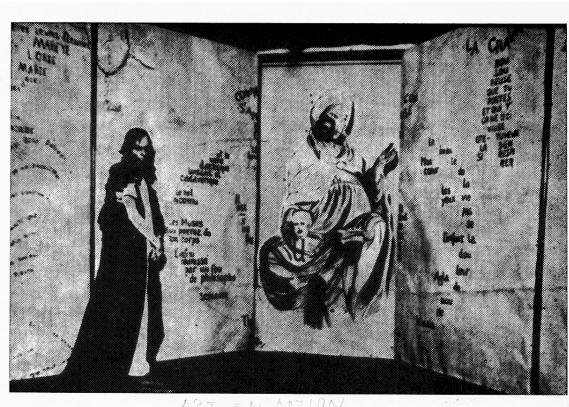
Třicátá léta byla poznamenána dozvukem mnoha již zmiňovaných výtvarných a architektonických stylů. Výtvarné styly, které vznikly již třeba na přelomu 20. let se samozřejmě vyvíjely po několik desítek let a proto zasáhly i do období 30. - 50. let francouzské scénografie, které patří tato kapitola. Můžeme však říci, že v tomto období došlo ve scénografii k revolučním okamžikům, které změnily pohled na divadlo. Mezi významné osobnosti patří Edouard Autant a jeho žena herečka Louisa Lara, kteří stojí za vznikem divadelní seskupení *Art et Action*. Další významnou skupinou, která následovala jejich kroky byl *Cartel*. *Cartel* byl založen čtyřmi významnými divadelníky, kteří velmi zasáhli do dalšího vývoje francouzského divadla. Těmito čtyřmi výjimečnými muži byli Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jouvet a Georges Pitoëff. Tyto dvě skupiny nebyly však jedinými činnými divadly, ale můžeme říci, že byly nejdůležitějšími.

3. 1. Art et Action

Předchůdci počátku samotného *Cartelu* byl manželský pár Edouard Autant a jeho žena Louise Lara. Tento manželský pár se rozhodl založit centrum experimentálního divadla, jehož činnost se později stala velmi podstatnou a důležitou pro další vývoj. I když tento

druh divadla zasahoval jen určitý a omezený okruh obecnstva, bylo důležitou součástí scénických revolucí nejen ve Francii. V letech 1911 – 1951 se rozvíjel styl Art et Action, který rozvíjeli právě manželé Auntantovi. Během jejich působení bylo zinscenováno 402 představení, 112 děl od 82 autorů. Ovšem realizace těchto inscenací měla na svědomí také součinnost amatérských herců, nejednalo se tedy vždy o profesionální herce. Jejich nejproduktivnějším obdobím bylo od roku 1921, kdy Auntantovi proměnili půdu jejich domu na Montmartru v malé, skromně vybavené divadelní studio, až do roku 1933. Bylo nutno vytvořit totální spolupráci všech aktivních prvků jeviště. Nejednalo se jim o to všechno co bylo doposud popřít, nebo prozkoumávat postupně divadelní složky jednu po druhé. Jednalo se o experimenty v oblasti dramaturgické. Objevovali málo hrané hry nebo zapomenutá díla, uváděním nových her a nebo takových, které nebyly vůbec určeny k prezentování na jevišti, montáží a pokusů se spontánní komedií. Experimenty neprováděli pouze v dramaturgii,

ale také v celkové realizaci a hlavně ve scénografii. Art et Action podporovalo nejen divadlo, ale celkovou kulturu. Repertoár jejich spolku



Obrázek 1: Apollinaire, Zloděj; Bablet, Denise;
Scénické revoluce 20. století

klasickou literaturu interpretovanou prostřednictvím prostorových

vztahů mezi charaktery.

Scénografie Art et Action se rozvíjela ve dvou plánech. Prvním plánem byla scénografie v divadelní dekoraci a druhým divadelní architektura. Špatná finanční situace, která tento divadelní spolek doprovázela měla za následek, že experimenty se nemohly vyvíjet po technické stránce. To ale spolku vůbec nebránilo rozvíjet své pokusy v oblasti zásad a umělecké invence. Upustili od složitých technik a mašinérií. Svými pokusy se vzdalují naturalismu, proti kterému bojují. Členové Art et Action projevili velkou zálibu v abstraktním symbolismu. V abstraktním symbolismu se dekorace stává „*emblematickým vnuknutím díla*“¹⁹. Dekorace Art et Action jsou symbolické, alegorické dokonce i epigrafické. V dekoracích se skrývaly pokusy skloubit různé scénografické systémy: postupné, simultánní, univerzální, nebo kinetické. (Zlatohlav 1924 – Paul Claudel) Kombinací jednoduchých prvků a složitější paravánů a promítáním pozadí dosáhli zajímavých výsledků. Ve Svatých hodinkách Johanky z Arku použili jednoduché transparence a oproti tomu v Claudelově Poledním údělu využili právě již zmiňovaných paravánů a projekcí. Využívali stavby jednoduchých bílých či černých těles, které se daly skládat jako stavebnice v proměnlivých konstrukcích na bílém pozadí. Jindy jim zase stačil jeden panel a správně využitě světlo, které vytvořilo různá scénická prostředí. Velký význam pro ně měla také iluze, kdy pro vytvoření davu ve hře Lilule Romaina Rollanda využili stínové obrázky.

¹⁹ Bablet, Denis; Scénické revoluce 20. století; Divadelní ústav, 1976; str. 79

Loutky vrhaly stín na plátno a tím vznikl pocit masy lidí. Tyto loutky vytvořil Franz Masereel, ale samotnými autory scény byl Edouard Autant, jeho sny Claude Autant – Lara, jeho neteř Akakia Vialová, malíř Fauconnet, který byl také autorem groteskních symbolických kostýmů pro *Slovo o hrách světa (Dit des jeux du monde)* a Josef Šíma, původem český malíř, žijící více jak padesát let ve Francii. Autant navrhl jednoduché architektonické sety, zatímco Lara zkoušela s hereckými skupinami herců Moderní Improvizační Hry v metodách improvizace zaměřených na základní prvky – intuici a gesta. V mnoha produkcích Autantova scénografie prokázala, že herci umístění v opozici, nepřátelském postavení, dostali do svých reakcí více pohybu. Spolu s abstraktní scénografií a spontánní metodou herectví pomáhala architektura hrát generativní hru. Experimenty Art et Action rovněž naznačují, že divadelní hry v prostoru můžou být integrovány do architektonicky pojatého studia.

V pozdních 30. letech zorganizoval Autant Art et Action produkci v pěti typech dramatu, vytvořil tedy „koncepti dramatické struktury“, některé z nich byly založeny na základě performance. Kvůli všem dramatickým typům Autant nakreslil plány, sekce a elevace, pro jiné zase přímo divadelní budovy, kde uvedl diváky v jedinečném vztahu polohy k hercům. V každém jeho divadle a jeho návrhu však bylo jasné, že diváci budou představení vnímat v kompletní zkušenosti hereckého působení a herecké akce v prostoru.

Autantova metoda zpřístupnila design divadla všem jeho pěti typům dramatu a mohla být také považována jako hlubší průzkum architektury pro běžné městské akce a běžný městský ruch a život. Pro další typy Autant navrhl divadlo takové, aby lidé vnímali, jak může být architektura modelem situací moderního města. V oblastech experimentálního divadla mohli diváci i herci vnímat poetiku představení. Pět divadel a představení asocioval tím, že prezentoval malou reorganizaci přístupu, kterým se snažil definovat design bez modernismu, v přístupu, který definoval architekturu ani ne jako umění složek a kompozice, ani ne jako stavebnictví, inženýrství, ale jako živé umění, představení, jako umění „předvádění“.

Jejich nejdůležitějším projektem byl návrh budovy z roku 1937 a to návrh *Divadla prostoru – Théâtre de l'Espace*. Toto divadlo mělo být místem, kde chtěli prezentovat své názory, struktury, souladné s dramaturgickými formami, které prosazují, a které chtěli uvést do praxe.

3. 2. Divadlo veřejného prostoru

3. 2. 1. Architektonické experimenty v

Théâtre de l'espace

Architekt Edouard Autant a herečka Louisa Lara využívali divadla také v výzkumu architektury, výzkumu umění situace a prováděli pokusy s rozmístěním osob v běžném prostoru. Autant navrhl *Théâtre de l'espace* k modelaci pokusů s urbanistickými prvky, kde se objevilo více simultánních scén, kdy se na všech souběžně odehrávala

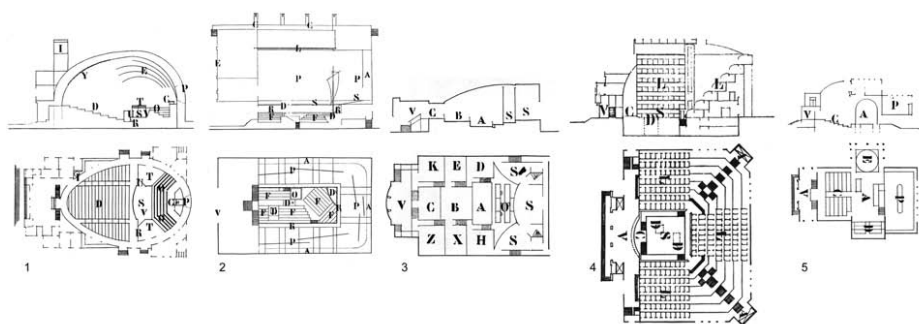


Obrázek 2: Vizualizace divadla prostoru; Theatre of space

produkce. Představení vedle sebe srovnávaly fikci přirozenosti, improvizace a reálných situacích navrhovaných pro veřejné prostory v moderním kolektivu společnosti. Prostřednictvím divadla zkoumali architekturu ne jako formu, ale jako akci.

Každý pokoj je scéna, každý veřejný prostor je divadlem a každá

fasáda domu je pozadím. Každý prostor má své místo pro nástup a odchod, scénérii, rekvizity a design, který navrhuje potenciální vztahy mezi lidmi. V tomto smyslu považovali divadlo a architekturu za sesterské umění, ale i přesto za dva různé tvůrčí světy, kde lidé mohli vnímat interaktivitu vztahu prostoru divadla a architektury. Kdykoli předtím, když byla architektura nazývána teatrální byla teatrálnost považována za kritiku. Z toho vyplývá, že teatrální architektura je mělká a na povrch efektivní. Přesto ušlechtilé, jemné a lidské umění je snad nejmocnější spojenec ve vývoji sociálního účinku na design. Divadlo může nabídnout manipulativní říši, která reflektuje reálné situace, lidské charaktery a místa. V těchto chráněných místech hry, směli režiséři, scénografové i architekti založit situace, ve kterých herci objevili emoce v pohybech a gestech. V tomto smyslu divadlo demonstruje architekturu a hraní vlastně ve věci interpersonálních vztahů v prostoru. Architektura se snoubí s designem staveb pro veřejný prostor a urbanistický život. Divadlo a scénograf směřjí rozvíjet fyzické a sociální prostory v reálném čase, v reálném měřítku a se skutečnými lidmi.

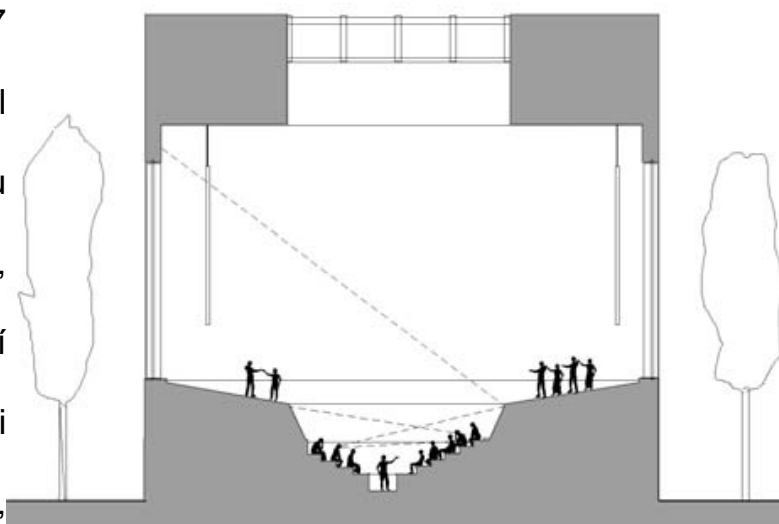


Obrázek 3: Půdorys Divadla prostoru

Ve dvacátých a třicátých letech si moderní architektura a moderní divadlo byly velmi blízké a propojené. Jejich nejužší spojení však nemělo dlouhého trvání. Mnoho progresivních divadelních režisérů se osvojilo abstraktní architektonickou složku scénografie jako nové pojetí moderního divadla. Režiséři odmítali malovaná pozadí a začali upřednostňovat trojrozměrnou scénografii, který najednou nabídla hercům dramatický prostor s určitým napětím a kontrastem: nahore, dole, blízko, daleko, ve stínu, ve světle. Také začali měnit a přizpůsobovat budovu divadla – odmítli proscenium a portál, aby herce posunuli blíže k divákům, a tím jim umožnili bližší kontakt.

Edouard Autant přijal divadlo jako myšlenku ve smyslu rozvoje funkce divadelní budovy a nejen toho, jak vypadá její zevnějšek.

V roce 1937
 autant vytvořil
 Divadlo prostoru
 (theatre l'espace),
 kde byl hlavní
 divadelní sál, lze-li
 ho tak nazývat,



Obrázek 4: Průřez Divadla prostoru; zdroj: <http://www2.fiu.edu/~readg/RecentPapersFolder/TheatreEspace.pdf>

struktur Paulem Tournonem pro Pařížskou Mezinárodní výstavu, která trvala po celý jeden rok. Autant také sespal cykly her pro prostor, ve

kterém uváděla své produkce skupina Art et Action. Autant stanovil, že 5 nezávislých scén, budou pokračovat a působit současně, dvě rozložené scény mezi diváky a třetí na vyvýšeném stupni mezi diváky, kteří ji obklopují. Ve dvou scénách by se mělo uvádět *Comédie Spontanée* Lousiy Lary, kde by herci improvizovali různé běžné situace a byli by otevřeni podnětné interpretaci pro ně, herce, ale i pro diváky. Herci objevují kontrasty při mluvení buď k sobě navzájem nebo k divákům.

Představení v divadle prostoru také uvedlo diváky mezi různé svobodné žánry umění – hudbu, poezii, drama a tanec, podobně jako spolek *Art et Action*. Každá scéna se zabývá diváky různě, dělí jejich pozornost mezi všechny smysly, takže často na to, co viděli, navazuje jiný příběh, než slyšeli. Diváci zažili scény, které na sebe plánovaně navazovaly, nebo scény, které byly ponechány náhodnému soutoku akce, zvuku nebo vyprávění. V tomto smyslu nebyly jejich zážitky z představení dány dramatikem autorem, ale byly založeny na fantazii a vnímání jednotlivých fragmentů každého diváka, které viděl a slyšel.



Obrázek 5: Interiér Divadla prostoru; zdroj: <http://www2.fiu.edu/~readg/RecentPapersFolder/TheatreEspace.pdf>

3. 2. 2. Design Théâtre de l'espace

V návrhu divadla se nacházel obdélníkový, 50 metrů dlouhý sál, který obsahoval i prostor pro diváky, tedy hlediště. Ovšem tento prostor se atypicky nacházel v menší obdélníkové jámě ve středu sálu a byl obklopen ze tří stran vyvýšenými jevišti. Vnější stěny hlavního sálu byly protknuté prosklenými dveřmi a okny, které sahaly od podlahy jeviště až ke stropu, který zde byl velmi vysoký. Panely a horizonty určující scénérii visely před okny, nikdy však zcela nezakryly výhled ven. Zvláštností byla také střecha a strop. Většina zastřešení mohla být kompletně otevřena slunečnímu světlu a obzvláště za dobrého počasí, a tak se během představení užívalo přirozeného slunečního světla proudícím skrze prosklený strop.

Celý jeden rok před pařížskou výstavou předložil Autant návrhy divadla prostoru. Jeho návrhy byly kompletně rozkresleny. V náčrtech

byl obvod sálu určen jako „*transparent atmosférické kapely*“ kontinuální s okolím. Autant diváky usadil do středu sálu, tato část byla rozdělena do několika menších částí se sedadly usazenými proti sobě, s malými mezerami mezi nimi, které byly určeny pro účinkující herce. Odpovídající část zobrazuje okolní scény vyvýšené nad nejvyšší úroveň sedadel a horizonty byly pověšeny ještě výš, nad hlavy herců. Z elevace byla zřetelně vidět možnost zatažitelného stropu, který byl provozován protizávažím viditelným z vnější strany budovy. Mezi diváky a panoramatickým jevištěm, jeho náčrty ukazují dlouhá, nakloněná zrcadla, který by umožnila vidět divákům akci na jevišti za sebou v odrazu. Toto zařízení se však neobjevilo ve stavebním projektu, nicméně jednou z připomínek bylo, že sedadla diváků by měla mít vlastní zpětná zrcátka, spojená se sedadly. Toto architektonické uspořádání a zařízení rozlišovaly pozice herců i publika. Výhled na vnější straně se skládal z překrývajících se vrstev od nejbližších ke vzdálenějším, tak se tedy naskýtal jeden pohled v pohledech několika.

Autant napsal, že děj v nižších polohách mezi diváky, by měl být improvizovaný a herci by měli diváky přímo zapojovat. Během představení *Comédie Spontanée* herci hráli mezi tribunami, z očí do očí s diváky, ať už mluvili s nimi, mezi sebou, nebo sami pro sebe. Z minimálního scénáře herci vytvořili familiární znaky známé divákům: manžel a manželka, nebo učitel a žáci a další. V takových velmi

blízkých kontaktech s diváky musela být hercova gesta a mimika realistická a přesná, jejich jazyk hovorový, mluvili jako obyčejní lidé z hlediště. Přitom byli ale stále obklopeni diváky. Obklopeni diváky herci uzavírali prostor kolem dokola a užívali přirozeného světla ze stropních světlíků. Jejich fyzická přítomnost byla tedy zdůrazněna přiblížením konzistentních stínů, čili diváci viděli jejich pohyb ve skutečně trojrozměrném detailu.

Za těmito dvěma scénami se diváci dívali skrze další „břeh“ k sezení. Mohli tak vidět dojmy a výrazy ostatních diváků, ke kterým seděli čelem a navzájem se pozorovali. Ve výrazném a silném světle světlíků byli vlastně vtaženi do děje. Na horní straně okolní scény se objevily jeviště tři. Jedno nad průčelím hlediště, druhé na straně, která vyžaduje aby se diváci otočili, a třetí děj probíhal v odrazech zrcadel, takže obraz i děj působil docela vzdáleně. Autant napsal, že scény na vyšším stupni jsou na rozdíl od těch níže položených, by měly mít určitou choreografii, a tím tak vytvořily určitý základní rytmus představení. Na scénách vyvýšených nad hledištěm herci hráli, pohybovali se dle pravidel choreografie, dodržovali rytmus tance, zpěvu nebo uskutečňovali živé obrazy, atmosféry a vytvářely zvuky. Herci na panoramatickém jevišti by měli hrát s krajinou a pozadím za nimi, se stromy a oblohou viděnou přes okna. V této horní scéně se tanečníci a sbory měli volně pohybovat okolo diváků v expansivním světě otevřeného nebe. Autantovy plány byly zásadně proti klasickému

kukátkovému jevišti. Klasické jeviště dovoluje divákům vidět podlahu, jeho jeviště tuto možnost neposkytovalo. Tato možnost byla samozřejmě u níže položených scén mezi diváky. Nicméně nejdůležitějším efektem Autantova se stal právě protiklad tradičního jeviště v kukátkovém divadle. Podlaha nebyla pro diváky zcela viditelná, jak bylo zmíněno výše, sklon podlahy byl výrazný, avšak divákovo zorné pole sahalo pouze na okraj. Takže pozice herců stojících hlouběji v jevišti byly pro diváka hůře čitelné. Navíc světlo přirozeně proudící velkými okny zahalovalo herce do neurčitých siluet, a když se kolem pohybovali a mýjeli, zdálo se, že jsou pouze dvourozměrní a téměř bez tíže, jejich tváře byli nerozeznatelné.

Art et Action se stalo vrstveným architektonickým/divadelním modelem městského života ve stejnou chvíli, kdy se mnoho moderních architektů snažilo navrhnout velmi podobně vrstvená města, kde by se podařilo oddělit pěší zóny od automobilové dopravy. Jejich verze však byly velmi odlišné a různé. Autantovi se podařilo jednotlivé rozptýlené scény uspořádat tak, aby mezi sebou mohly komunikovat jak vizuálně, tak i poeticky. Určil drama akce, tím překročil hranice.

V oblasti designu i v představeních si divadlo prostoru hrálo na hranici mezi divadlem a městem, budovali fiktivní scény v přirozeném místě. K žádným představením *Art et Action* nebyl však psán scénář a ani prostorové situace nebyly navrženy tak, aby zavedly diváky myšlenkami pryč od reality a rozvíjely jejich fantazii, nebo je neumístili

„za kameru“, jako diváky v kině. Naopak jejich hry používali jiné fiktivní prvky, zatímco diváci mohli sledovat výhled na okolní pařížskou krajinu. Toto znásobilo jejich podivnost představení a příběh o skutečnosti uváděl diváky do rozpaků. Herci je vyzývali, aby o tom spekulovali.

V tomto smyslu hraje v *Théâtre de l'espace* důležitou roli připomínka starých antických dramát, které se odehrávaly venku, v krajině, nebo na náměstí, zkrátka pod širým nebem. V těchto antických dramatech se Autant zabýval a prozkoumával morální a duchovní dilemata pod otevřeným stropem, pod nebesy. Autant a Lara hráli toto dvojí povědomí v několika úrovních a složkách představení. V divadle prostoru byly zadními prospekty výhled do okolní zahrady, takže to mohlo působit jako malba a současně jako iluzivní prostor. Malé scény hráli herci mezi diváky a byli tak blízko, že se mohli objevit v kostýmech i diváci. Jejich vynalézavost neznala mezí. Diváci díky tomu však nikdy neztratili sociální kontakt mezi sebou a nikdy nezapomněli na svou pozici diváka v rámci jedné skupiny lidí.



Obrázek 6: Pohled do Divadla prostoru; zdroj:
[http://www2.fiu.edu/~readg/RecentPapersFolder/TheatreEspace.p
df](http://www2.fiu.edu/~readg/RecentPapersFolder/TheatreEspace.pdf)

3.2.3 Environmentální divadlo

V roce 1926 se básník Guillaume Apollinaire uvedl jako dramatik svým divadelním představením předváděným na festivalech, slavnostech, nebo jen obyčejných veřejných místech. Jeho divadelní hra *Prsy Tirésiasovy* se měla uvádět v kruhovém divadle se dvěma jevišti, kdy jedno jeviště by bylo vprostřed a druhé kolem dokola po obvodu kruhu. Moderní umění dovolilo plné rozvinutí různých netradičních forem divadla a často se téměř neviditelným způsobem připojovalo k běžnému životu.

Apollinairova vize mnohostranného výkonu na jevišti kolem publika byla vyvinuta moderními režiséry v letech 1920 až 1930 a bylo nazváno *Environmentální divadlo*. Diváci byli vyzýváni k zapojení do několika simultánních akcí i mezi nimi navzájem, k vyjádření se k událostem. Autant a Lara znali Apollinaira díky okruhu umělců spisovatelů, které potkávali v domě architekta Augusta Perreta v Paříži během první světové války. Jejich návrh divadla prostoru reagoval na Apollinairovy vize, avšak ještě více je rozšířil a doladil.

Tento nápad byl spojen se socialistickou filozofií umění, ve které si jsou divadlo a architektura velmi blízké a asociují modely pro novou společnost. V německém divadle Erwin Piscator a Vsevolod Mejerchold v Rusku vedly hnutí, která se snaží dostat divadlo pryč

z uzavřených scén, pryč od jevištního portálu, a přináší představení v sále blíže k divákům. Souhlasili s názorem Waltera Gropia a Elema Lissitzkého, kteří příslušně navrhli environmentální divadlo, které dokáže prostorově pohltit diváky vymazáním divadelní vzdálenosti. Diváci by měli být ne příliš dlouze vnášení do vlastního fikčního světa, ale měli by divadlem ožít, jako se tomu stává na veřejném prostranství ve městech. Diváci přinášejí hercům ve stejném prostoru výzvy k napadání a bourání hranic mezi fikcí a realitou a vykonstruovanou hrou ne jako fantazií, ale významnými příběhy, podobenstvími, alegoriemi nebo dalšími formami, které mají skutečný dopad na svět. Tato role umění byla především vyzdvižena v Rusku, kde divadlo specifikovali a snažili se zapojit diváka fyzicky i intelektuálně v revolučním kulturním dialogu. Divadla obsazovala obojí, herce i diváky, do rolí, které po vzoru nové společnosti, vnímalo každodenní práci jako smysluplné hrdinství. Mejerchold napsal: „*Máme novou veřejnost, která nebude stát o žádné nesmysly, každý divák si představuje, jak to bylo, když bylo sovětské Rusko jako v mikrokosmu.*“²⁰ V tomto typu divadla ani diváci ani herci nereagují jako jednotlivci, ale jako univerzální typy charakterů, jejichž činnosti jsou reálné a přítomné. Emoce obou, herců i diváků, by měly být probuzeny tím, že se ztratí v beletrii, ale sdílením vášní se odhalují v dramatu. V moderním divadle jsou herci hmatatelní a jejich akce více než živé. Herci by měli stát mezi lidmi a hrát *Everymana*, odhalovat

20 <http://www2.fiu.edu/~readg/RecentPapersFolder/TheatreEspace.pdf>

pravdy vložené do diváka, který se dotkl vyšší úrovně reality.

Autant a Lara byli dobře seznámeni s Mejercholdovou prací. Také viděli dva příklady environmentálního divadla navrženého režisérem Szymonem Syrkem a teoretikem Zygmuntem Toneckim při návštěvě Polska v roce 1933. V návrhu *Théâtre de l'espace* se vlastně zkombinovala Apollinairova umělecká vize se Syrkovými a Toneckého divadelními nápady, zatímco představení se věnovala původním Mejercholdovým sociálním záměrům.

3. 2. 4. Struktura moderního veřejného prostoru

Art et Action sdílelo Mejercholdův pohled na divadlo, který tvrdil, že divadlo může modelovat základní strukturu moderního života prostřednictvím reprezentace. V takovém případě lze architekturu divadla *Théâtre de l'espace* chápat jako demonstraci, zkušební terén, pro moderní prostor, který stojí na rozdíl od tradičních divadel tak městských prostorů. Například tradiční městské zpevnění bylo definováno jako dějiště veřejného života v ostré hierarchii, kdy právě povznášejí osobnosti veřejného života, aby jejich slova byla slyšet, a jejich akce se později ukázaly jako velké a významné. Tradiční proscénium divadla pak odráží městské náměstí a odděluje velké množství diváků od mála herců, kteří prováděli pomocí scénáře napsaného „neviditelným“ autorem. Na druhé straně návrh a provedení

Théâtre de l'espace představuje alternativní situace. Pět scén mělo stejnou váhu důležitosti, ale v různých žánrech: hudba, tanec nebo drama. Žádná jiná scéna nedokázala nabídnout tak celkový zážitek. Mezi scénami diváci mohli objevit složené rytmy a dojemné konkurence, jak se objevilo i v návrhu Apollinairea. Scény na nižších stupních modelovaly ležérní, dokonce i soukromé interakce města a horní vyvýšené scény na jiné úrovni výkonnosti, kde se tak staly symbolicky významné. Na vyšší scéně se objevovala řada architektonických triků, jako šikmé podlahy, zrcadla a podsvícení vytvořilo celkový vizuální rámec představení. I přesto obě oblasti zůstaly propojené. Slova nebo akce na nižších scénách mohly ovlivnit činnost na scénách vyvýšených a charaktery mohly přecházet z jednoho na druhý a měnit tak jejich role v příběhu. V *Théâtre de l'espace* je moderní veřejný městský prostor stále ještě hierarchický a dostatečně široký, aby zahrnoval mnoho různých druhů akcí a mnoho různých autorů. Hranice mezi vrstvami byly dostatečně propustné pro drama v pohybu a umožňovaly plynulé přechody z jednoho na druhého. V Auntantových hrách měli diváci a herci prostor k rozhovoru, přitom někteří se věnovali nastavení rytmu ve zvýšených scénách, kde se snažili zachytit „smysl života“.

V představeních *Art et Action* vyjadřují dynamiku moderního života tím, že vkládají vizuální techniky moderní kinematografie do divadla. V divadle prostoru koordinovali akce na pěti scénách, kde se

snažili vytvořit filmové příběhy: montáž, detailní záběry, panoramatické sledování snímků. Například pět scén bylo distribuováno po celém sále a prezentovaly rozdílné situace, zároveň ale jeden z herců mluvil, takže divácká pozornost volně přecházela od scény ke scéně. V několika jeho hrách Autant upřesnil, že dialog ze dvou nezávislých scén byl vložen a měl navzájem upozornit a přejít rychle od jednoho k druhému a zpět. Dvě konverzace se tak smísily a to znamenalo třetí úroveň významu v jejich vztahu. Forma montáže, podobné fotomontáži v kině, podané ale v reálném prostoru. Stejně tak okolní scény představovaly panorama, které mohli diváci prozkoumáváním stejně, jako třeba kamera může snímat celé krajiny. Nebo mohli diváci sledovat postavu pohybující se od scény ke scéně jako filmové sledování záběru. Ve filmech tyto efekty slouží k oddělení diváka z pasivního těla k aktivním očím. V divadle však posilují divákovu tělesnou přítomnost. Autant a Lara se i nadále věnovali divadlu, dokonce, ale i kino a filmové prvky získaly popularitu u jejich diváků. Jejich akce zaměřené na výměnu tváří v tvář získaly oblíbenost mezi herci i diváky.

Art et action přijalo multimédia nadšeně, ale kino a rádio používá dle svých vlastních podmínek, a rozšířili tak rozsah jejich architektury. Ve svém návrhu divadla prostoru Autant zahrnoval velkou obrazovku na fasádě budovy, takže akce uvnitř mohly být přenášeny uzavřeným televizním okruhem, i když tato technologie byla v té době zatím jen zbožným přáním. Autantova touha po promítání akce do města jasně

mluví o vztahu mezi divadlem a městem, které *Art et Action* zaváděli velmi důsledně v jejich práci.

Art et action také těží z těžko srozumitelných architektonických kvalit rádia v několika divadelních kusech vysílaných v *Théâtre de l'espace*. To se objevilo ve zpracování Rimbaudových *Sonnet des voyelles* (Sonet samohlásek) v divadle zkoordinované projekce s barevnými světly se specifickými samohláskami znějícími jako navrhování básní a v souladu s teorií syntézy, nebo přes smyslové vnímání. Současně vysílali představení přes rádio rozhlasovým posluchačům, který na svých přijímačích mohli vnímat atmosféru skrze zvuk. *Art et action* vyvinulo teorii syntézy pro rozhlasové divadlo. Rozhlasové divadlo mohlo vytvořit virtuální prostor pro vzdálené diváky pomocí kadence, tónu, zabarvení hlasu jako prvky polyfonních vztahů. V tomto smyslu *Art et Action* užívají rozhlasu a televize architektonicky umístit posluchače – diváky ve fiktivním prostoru, který navrhl jinou, zdánlivě moderní realitu.

3. 2. 5 Théâtre de l'espace v představeních

Autant napsal, že hry pro *Théâtre de l'espace* má dva scénické elementy: prvním je přehrávání soustředění na rituální události a druhým je jeden nebo dva zásahy do *Spontanée Comédie*, která se zabývá každodenními tématy. Tyto dva prvky jsou definovány vyšší

a nižší scénou divadla prostoru, respektive identifikoval dvě známé zkušenosti ve veřejných prostorech měst. Na jednu stranu ve vzdálených scénách obklopených diváky, byli diváci bráni právě rituálně. Dobře zorganizovaná scénografie vyvolávala a nutila diváky hledat jiné pohledy na životy druhých. Smysl scénografie se v tomto případě jeví jako rytmický a podporuje a definuje městskou společnost. Na druhé straně v blízkosti scény, která je obklopena diváky, je prostor rozložen spontánně a nepředvídatelně, stejně jako události v životě jednotlivce. Takové scény podporují náhodná setkání, klepy, lidská jednání a konfrontace každodenního života. Autant napsal, že nižší pozice scény, mezi publikem, byly určeny pro příjem veřejnosti a hrát scény, které komentovali, analyzovaly a propojovaly činnost veřejnosti k univerzální akci. Jinými slovy *Comédie Spontaneé* hráli herci mezi publikem akce, které se zabývaly každodenním životem diváků a propojovaly tyto akce s choreografií, kterou nenápadně řídili dění na vyšším jevišti. Jejich úkolem bylo odhalit rezonance mezi každodenní prací a běžnými rituály.

Autantovy texty her byly na hranicích mezi vyšší a nižší scénou a vymezovaly také okamžiky intenzity při interaktivních scénách, znacích nebo přechodech z jedné scény do druhé, z vyšší do nižší. Například v jedné hře na vyšší scéně zobrazil tři varianty: dva námořníky, kteří vstupují do jeskyně a jsou napadeni medvědem; slavnost ve vesnici, která byla z velké části provedena pantomimicky

s inspirací *Comédie Spontanée*; třetí část byla o pasáčkovi ovcí, který hrál několik jazzových tónů na svou flétnu a znázorňoval tak orchestr, který by měl hrát pastorační symfonii. Na dvou nižších scénách námořník a plavčík mají neshody na palubě, zatímco se na druhé nižší novinář vrací ke své manželce. Dvě diskuze na nižších scénách jsou prokládané slovy, které vyznívají v kontextech jednotlivých situací ze všech scén. Najednou byly všechny scény přerušeny hlasitým voláním SOS o pomoc volané jediným přeživším ztroskotaným námořníkem. Všechny postavy začaly poslouchat a každý jeden po druhém vzájemně reagovali na volání v rámci jejich jednotlivých příběhů. Starosta vesnice během slavnosti staví skautský stan, mluví o hrdinství, ale vesnici neopustí. Zatímco starý muž se tiše vydává na pomoc trosečnickovi. Pasáček zůstává u svých ovcí, ale novinář a plavčík opustili svá stanoviště na scénách a jejich kroky mířily směrem k vraku trosečníka a šli mu na pomoc. Při přechodu z nižšího jeviště na jeviště vyšší, byli transformováni, spojovali se navzájem a sbor se stal viditelným jen v siluetách.

Jazyk sboru byl rytmický a zemitý, adresovaný divákům, v poetice slov rezonovaly dávné divadelní tradice. Tato hra *“Les Prévisionnaires“* (Inovátoři) byla prvním šestipartovým cyklem, který předložil mýtickou transformaci tradičních řemesel tváří v tvář modernosti.

V téhle hře je vyšší jeviště konfrontací scén, které působí na

sebe navzájem i přes jistou vzdálenost. Trosečník pošle svůj nouzový signál SOS „jazykem“ telegrafu, což je moderní médium. Vesnice, slavnost, skautský oddíl a jeho „skvělého“ vůdce můžeme přečíst jako konveční rituály a znaky, které se projevují poněkud neúspěšně. Pastýř a jeho hudba vytvořili rytmus hry jako celku. Novinář a plavčík z nižších jevišť byli součástí chóru a jejich činnost byla sesynchronizována s ostatními. Jejich slova se změnila z básnické prózy na zpěv. SOS představovalo výzvu, inspiraci, varování. Důležité je neptat se: „*Proč to dělat?*“ Je lepší prostě jít, když jste voláni. Role ve větších akcích mohou hovořit o větší pravdě.

Obě tyto hry odhalují význam práce, zejména v oblasti konstrukce a v poetice kosmologie. Autant napsal, že divadla mají za úkol odstranit masku běžných událostí a zviditelnit tak základní korespondenci do smysluplného prostoru. Představení v *Théâtre de l'espace* představují strukturu veřejného života. Singulární události každodenních zkušeností jsou cyklické modely pracovního a společenského života, města, světa přírody a nebes, souvisí spolu navzájem jak poeticky a materiálně.

Prostřednictvím divadla, umění situace, *Art et action* nastavilo vztahy mezi lidmi a to jak prostorově a dramaticky, aby mohli jednat a to jak ve smyslu herecké akce, tak ve smysli akce reálné, které záleží na světě. Každá z pěti forem Autantova divadla byla navržena jako laboratoř pro zkoumání, jako prostor utváří společenskou diskusi.

Théâtre de l'espace zdokonaluje zejména dovedností využitelných k návrhu funkčnosti města, utváření sociálních prostorů, které mohou oživit v našich ulicích a zapalují radosti ze života.

Samotná stavba divadelní budovy *Théâtre de l'espace* však bohužel nebyla nikdy zrealizována. I když bylo vše dokonale naplánováno, promyšleno a doladěno, stavební povolení a byrokracie úřadů nedovolila tuto stavbu uskutečnit. Čili Autantovy hry nemohly být zinscenovány, protože žádné jiné divadlo nesplňovalo podmínky k realizaci.

4. Cartel

Blížící se konec 20. let 20. století byl ve znamení scénických revolucí. Období mezi válkami situacím na divadelních scénách také zrovna nepomáhala. A proto v roce 1927 bylo založeno divadelní společenství nazývané *Cartel*. Cartel bojoval proti naturalismu a z těchto důvodů také vznikl. Brojil také proti komercializaci, která se bohužel v tomto druhu umění velice rozmáhala. V čele tohoto seskupení stály čtyři významné osobnosti francouzského divadla. Byli to divadelníci Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jouvet a Georges Pitoëff. Cartel byla vlastně skupina divadel vzájemně se podporujících ve snaze prosadit se na pařížské scéně s novým pojetím divadla.

Cartel působil ve stejné době jako seskupení *Art et Action*. *Cartel* byl však mnohem známější u širšího publika. Spojili se v roce 1927 a jak bylo již výše zmíněno, bylo to proto, že se všichni členové shodli v odmítání jakéhokoli naturalismu, v nutnosti bojovat proti komerčnosti a nezodpovědnosti kritiky, lišili se od sebe právě tak svým původem jako svými estetickými postoji a díly.²¹ Spojila snaha o nalezení nové estetiky a vytvoření nového francouzského divadla.

21 Bablet, Denise; Scénické revoluce 20. století; Divadelní ústav Praha, 1976; str. 83

4.1. Vlivy na Cartel

Copeau měl za společníky právě Charlese Dullina a Louise Jouveta a jeho vliv na ně tedy nepřestal působit ani potom, kdy ho opustili a stali se součástí Cartelu. Gaston Baty měl zase možnost být a pozorovat pokusy mnichovského divadla Künstlertheater a velmi dobře znal také Reinhardtovo dílo. Baty také pracoval s Gémirem. Jejich spolupráce byla zřejmá zejména v Oidipovu, králi Thébském, který byl uveden v Zimním cirkusu. Pitoëff se Francie dostal ze svého rodného Ruska, kde už před první světovou válkou tvořil divadlo, které mělo jasné stanovisko: opozice proti Stanislavského realismu a v Hellaue na něj zapůsobil vliv Jaques-Delcroze, nepřímo i Appiův vliv, a díky nim zde objevil důležitost v rytmu.

4. 2. Charles Dullin

Charles Dullin byl studentem Jacquea Copeaua. Byl jeho hlavním hereckým pedagogem, který učil celou generaci francouzských herců. V roce 1920 dával Charles Dullin hodiny už sám a to v divadle *Théâtre Antoine*, ale tyto hodiny byly vedeny také francouzským režisérem a hercem Firminem Gémierem, který ztvárnil roli Krále Ubu ve stejnojmenné divadelní hře Alfreda Jarryho. Malá skupinka herců, mezi nimiž byl i Antonin Artaud, vytvořili Dílnu. Dullin dělal workshopy pro mladé herce, které na nich zanechaly trvalý

účinek. S touto malou skupinkou herců se usadili v divadle *Théâtre Montmartre*, které později přejmenovali na *Théâtre de l'Atelier*, kde zůstali až do začátku druhé světové války.

Dullin, který byl především hercem a pedagogem, měl nevyrovnaný repertoár a v jeho scénickém výtvarnictví se projevuje určitý eklekticismus. Jeho ideálem, který následoval, je však ožívování několika základními principy. Dullin byl znám svou nedůvěřivostí k těm, kteří stavělo divadlo pouze na dekoracích. Tvrdil, že pokud se divadlo vydá touto cestou, řítí se do zkázy.²² Dullin neuznával mechanický pokrok, neboť ten nevychází ze skutečného pochopení umění. Mechanický pokrok je ubohý ve vztahu k iluzi a opovržením hodný ve vztahu k duchu. Dullin však okouzluje světlo působící jako hudba, která se dotýká i jiných smyslů: „Světlo je jako živý element, jedno z fluid imaginace, kdežto dekorace je mrtvá“.²³ Dále Dullin stále prohlašuje: „Nejkrásnější divadlo světa, to je mistrovské dílo na čtyřech kozách!“²⁴ Je zřejmé, že Copeauovy lekce a vlivy nebyly vůbec zapomenuty. Jeviště u Charlese Dullina si ale i tak zachovává přitažlivost svých tajemství („je světem mimo svět“, nemůže být místem sprosté imitace) a přiznává svou zálibu v podívané, kde barva, zvuk a výtvarnost hrají důležitou roli. Tyto rozpory jsou však jen zdánlivé. Jestliže Dullin směřuje k jednoduchosti, i přesto si přeje zachovat maximální schopnost výrazu. Předem odsoudil malíře, ale ani to mu

22 Borgal, Clément, *Metteurs en scène; Prix Claire Virengo*, 1964; str. 99

23 Bablet, Denise; *Scénické revoluce 20. století; Divadelní ústav Praha*, 1976; str. 80

24 Bablet, Denise; *Scénické revoluce 20. století; Divadelní ústav Praha*, 1976; str. 80

nebránilo, aby se ně neobracel, stejně jako na sochaře či architektky, když tuší skryté spojitosti mezi dílem a temperamentem výtvarníka, kterého si ke spolupráci vybral.

V jeho prvních inscenacích můžeme vidět, že skutečně vychází „z prken na kozách“, jak to sám nazýval, a ze závěsů. Pro Calderonův *Život je sen* navrhl Artaud strohé zařízení připomínající styl Appiův, který byl však lehce poznamenán expresionistickými deformacemi. Dekorace pro Aristofanovy *Ptáky* navrhoval Couraud. Tato dekorace měla nestejnorodé a naivní prvky připomínající cirkusovou atmosféru. V *Lišáku Volponovi* se úmyslně omezen počet dekorací tak, aby veškerá pozornost byla soustředěna na text, hru, na postavu herce, na správné vyjádření pocitů, krátce na to, co je podstatné. Dullin byl ochoten podstoupit vylučovací metodu, ale každá dekorace, kterou André Barsacq, byla velmi dekorativní, vzdorovala strohosti konstrukce. V tomto případě jsme už dost daleko od pouťového jeviště „na kozách“ a vzdaluje se mu ještě více kracemi Touchaguesovými pro *Le Faisure* (Pleticháři). Ve skutečnosti lze tento eklekticismus vysvětlit. Dullin opravdu nesnášel systémy, sám také věděl, že k výrazné proměně dekorace se dá dospět pouze tehdy, až se na divadle definitivně skončuje s jevištěm ve stylu *à l'italienne*.

4. 3. Louis Jouvet

Dalším průkopníkem, který si přál skoncovat s klasickým typem jeviště, je Louis Jouvet. Už od dob jeho spolupráce s Copeauem měl takové sklony. Zvolna však opět propadal jeho kouzlu a můžeme říci, že se mu dařilo z něj získat nejsvědňější výsledky. Louis Jouvet ovládal všechny divadelní profese, znal všechna soukolí scény. Zpočátku pokračoval v tvorbě dekorací pro své inscenace (*Knock, Malborough do boje táhne, Siegfried*). Jednoduché dekorace s komickou geometrií nebo jen suché a chladné. Louis Jouvet rád pracuje s různými materiály a zkouší, co mu dovolí. Hraje si se dřevem, koženkou, reflexními materiály a tak dále. Zkouší pracovat se světlem beze stínů, kterým zalévá svá představení prostorovou čistotou. Jouvet odmítal podrobit se estetice výpravy: *„Neexistuje teorie výpravy, systém, estetický pokyn, který by mohl sloužit k vypracování dekorace, k vytvoření dramatického místa. Jedině cit obsažený ve hře může vést k postavení, k vymýšlení místa děje.“*²⁵

Rok 1934 byl pro Jouveta rokem zásadním. V tomto se totiž odehrály velmi důležité události: setkání s Christianem Bérardem, jeho jmenování do pozice profesora na Národní konzervatoři a jeho odchod z *Comédie des Champs-Élysées*.

Právě setkání s Bérardem mělo vliv na výtvarnou stránku jeho představení. S Bérardem totiž dospěl k pravidelné spolupráci, což se

25 Bablet, Denise; Divadelní ústav Praha, 1976; str. 81

mu u jiných scénografů a výtvarníků nestalo. Bérard byl módním ilustrátorem a velmi dobrým designérem a také se věnoval krejčovství. Spolupráce s Jouvetem mu však napomohla oprostít se od svých typických prvků, které však nepřestal užívat úplně. Využíval je při práci pro balet. Jakoby proniknut Jouvetovým geometrickým duchem a v intimním spojení dekorativní barvy s dokonale vyváženými stylizovanými formami, vypravuje Bérard Školu pro ženy, nebo Dona Juana, Šibalství Scapinova nebo Bláznivou ze Chaillot.

Christian Bérard řekl: *„Nejkrásnější inscenace byly provedeny v Rusku Mejerholdem. Byly krásné právě tím, že v nich téměř nic nebylo. Bylo to umění „náznaku“. V Ostrovského Lese bylo vše naznačeno prkny a třemi schody: bylo to podivuhodné. Dekorace pro Annu Kareninu v režii Stanislavského dosáhla krajní dokonalosti a nebylo tam nic. Ale to bylo vším... vším tím, co bylo odebráno.*

Neboť máme-li dospět k tomuto nic, nesmíme vycházet z ničeho. Je třeba začít tak, že předpokládáme všechno... a po troškách to odebíráme. Také v Bláznivé ze Chaillot (pro dekoraci prvního dějství, na terase „U Francise“) jsem si nejprve představil absolutně kompletní prostředí, s kaštany, fasádou kavárny a s budovou nad ní; strnil jsem stromy – ponechal jsem lavičku, protože lavička byla potřebná pro děj – nanesl jsem trochu šedi, abych nechal jen to podstatné: odstranil jsem tedy zdi, ponechal jen okna zavěšená v prázdnotě, která stačí

k vyvolání představy budovy.“²⁶

Cartel celkově odmítal názor, že dekorace by měla existovat jen v závislosti na textu a na hercově interpretaci, nepřijímali apriorní scénografické systémy, což znamená – pro realistická díla realistické dekorace.

4. 4. Georges Pitoëff

Lze říci, že nejvýznamnějším členem Cartelu byl Pitoëff. Věnoval se snad všem divadelním činnostem. Byl hercem, režisérem, divadelním dekorátérem. Jeho díla vynikala největší jednotou. Například dekorace Macbetha nepředstavovala a nepřipomínala obraz žádného místa, nebyla ani exteriérem, ani interiérem, byla místem nenapodobujícím žádné konkrétní místo. Místo, které neuspořádala příroda ani nevymysleli lidé. Tyto dekorace byly místem ryzí imaginace, sahajícím od nejvyššího bodu jeviště k bodu nejnižšímu. Scénografie shrnuje reálnost i ireálnost bytí. Romeo a Julie mělo naopak dekoraci, která byla inspirována italskými renesančními městy. Místa zde byla jasná a docela konkrétní. Tyto prvky byly však propojeny skladebnými čarami, které byly vlastně duchem scénografie Macbetha. V Romeovi a Julii byly proto, aby oddělovaly nebo propojovaly jednotlivá místa.

Cartel však nebyl od toho, aby zvěstoval nové divadlo. V jejich

26 Bablet, Denise; Scénické revoluce 20. století; Divadelní ústav Praha, 1976; str. 81-82

počinech nebyly zřetelné stopy prorokující něco zcela nového, jako tomu bylo u názorů Craiga a Appii. Práce Cartelu byla spíše divadelně řemeslná se veškerou vznešeností a ohraničeností.²⁷

Pitoëff se pokusil vytvořit malý divadelní projekt *Pitoëff á paris*. K tomuto projektu vydal malou brožuru, kde objasnil své záměry a sny. Značný počet významných osobností tuto výzvu podpořilo, kromě „velkého divadla“ (Antoin, Copeau, Gémier, Lugné-Poe), ale signatáři této výzvy byli umělci zvučných jmen jako jsou například Charles Bos, Leon Blum, Jean Cocteau, Anatole Drance, Hoegger, Martin du Gard, Darius Milhaud, Igor Stravinský a mnoho dalších.²⁸ Díky této podpoře mohlo v roce 1925 představení Jindřich IV., které bylo původně uváděno v divadle Monte Carlo, ale bylo přetvořeno pro *Théâtre des Arts*.

Jindřich IV. Byl úspěšný, ale nic se nemohlo vyrovnat úspěchu divadelní hry G. B. Shawa. Svatá Jana, neboli Johanka z Arku, se na jeviště vracela pravidelně každou sezonu až do roku 1934. A ještě v roce 1936 bylo toto představení součástí oslav Johanky z Arku. Každá z těchto příležitostných uvedení byla triumfem. Lidé si oblíbily spolupráci irského dramatika a francouzského režiséra. V Johance z Arku se zabývali jakousi otázkou zázračného setkání, jehož výsledek nelze analyzovat. Martin du Gard pronesl: „Žasl jsem nad zázraky, které na jevišti provedli, jeden i druhý, a je úžasné, jaké oblíbenosti toto

27 Borgal, Clément, *Metteurs en scène*; Prix Claire Virende, 1964; str. 165

28 Lanore, Fernand; *Metteurs en scène*; Ouvrage couronné par l'Académie Française 1964; str 184

představení dosáhlo.“²⁹ (vlastní překlad)

4. 5. Gaston Baty

Gaston Baty se narodil v rodině obchodníka se dřevem a v tomto odvětví také chvíli pracoval. S několika přáteli založil *l'Académie de l'Athénée*. V této společnosti se také Baty dostal k režii a psaní dramát. V roce 1906 absolvoval na Filozofické fakultě v Lyonu. Později cestoval do Německa a Ruska, kde se velice zajímal o práci Maxe Reinhardta a Stanislavského. Z toho také vyplynula touha po reformě současného divadla, která ovlivnila celý Cartel.

Baty nepatřil mezi oblíbence u skupiny zvané *Vieux-Colombier* (Starý holubník). Zdá se, že v mnoha aspektech jeho práce se stával konkurentem. Snad proto se říká, že Baty byl ač laskavý, i přesto osamělý. Dvěma klíčovými body k jeho úspěchu byly však intelektuální a znalost teoretické stránky divadla.

Jeho působení v Divadle Montparnasse trvalo dlouhých 17 let. Toto dlouhé období lze rozdělit do tří hlavních etap. První etapa skončila jeho režijním působením v *Comédie-Française*, společně s Jaquem Copeauem, Louis Jovetem a Charlesem Dullinem.

Můžeme říci, že změna místa inscenování neměla vliv na změny programu a celkovou dramaturgii? Musíme ignorovat všechna

²⁹ Lanore, Fernand; *Metteurs en scène; Ouvrage couronné par l'Académie Française* 1964; str 185

prohlášení, které Baty vydal veřejnosti. „Byli bychom raději, aby divák stojící na prahu našeho divadla, dal všechny starosti a úzkosti stranou a zbavil se svých myšlenek, ať už je to muž nebo žena. Snažíme se o to, aby se vžili do jiných životů, do jiných časů a do jiných duší.“³⁰ (vlastní překlad).

Baty nadále trval na tvrzení, že zlatým věkem divadla určitě nebyl čas naturalismu. Naturalismus byl proud velkých děl a jeho smyslem bylo nám ukázat život takový, jaký je. Tvrdil, že divadlo je v zásadě záležitostí poezie. Proto se v tomto smyslu jeho vnímání divadla blížilo spíše k názorům Copeaua a Dullina, kteří se stali jeho společníky pod vedením Gémira.

Mezitím v roce 1930 snažili získat co nejvíce diváků, co nejširší publikum. K dosažení tohoto cíle bylo třeba učinit několik opatření. Zkoušeli snížit vstupné, konali populární nedělní noci, poetická rána, která organizoval spolu s přítelem Paulem Blanchartem. Tato setkání hudby a tance dostala v další sezóně „*Samedis de Montparnasse*“. Tyto kulturní soboty jim vydržely bohužel jen do třetí sezony. Pak zanikly.

Co se týče dramaturgie, potýkali se s různě úspěšnými tituly. V Berlíně byl Baty úspěšný s *Opéra de quat'sous*, Žebráckou operou Bertolta Brechta. Dalším úspěšným kousek z režie Batyho je inscenování *Zločinu a trestu* od Dostojevského. Toto představení

30 Lanore, Fernand; Metteurs en scène; Ouvrage couronné par l'Academie Française 1964; str 149

dosáhlo až 108 repríz. Toto představení mělo nebývalý úspěch po celém světě. Hrál se ve Švýcarsku, Holandsku, Maďarsku, Norsku, Irsku, Finsku.³¹

31 Lanore, Fernand; Metteurs en scène; Ouvrage couronné par l'Académie Française 1964; str 150

5. Ostatní výtvarníci

Mezi ostatní výtvarníky působící ve 30. až 50 letech můžeme zařadit, Salvadora Dalího, který byl nejvýznamnějším představitelem surrealismu, Marca Chagalla, který maloval i strop opery v Paříži a také Christian Bérard. Všichni tyto výtvarníci byli významnými představiteli výtvarných stylů, nebo členy výtvarných skupin a hnutí, je tedy zřejmé, že jejich rukopis se projevil i v navrhování scénografie, a proto jsou tyto scény jedněmi z nejzajímavějších a typických pro každého autora.

5. 1. Salvador Dalí

Tento surrealistický mistr byl muž mnoha řemesel. Byl nejen malířem, grafikem a sochařem, ale spolupracoval také s módními návrháři například s Elsou Schiaparelli, se kterou vytvořil tak zvané *Lobster dess*. Spolupracoval také s filmovými režiséry, mezi kterými se objevují slavná jména jako je Hitchcock (pro něj navrhl snovou část v *Spellbound*). A samozřejmě spolupracoval také s divadelními režiséry.

Již v roce 1927 navrhl scénu ke hře Federica Garcíi Lorcy *Mariana Pineda*. To bylo 12 let, než naplno vstoupil do oblasti divadelní scénografie a konkrétně u baletu, kterému dal své vlastní

pojetí a novou tvář.

Salvador Dalí se usadil se svou ženou v New Yorku, kde už ovšem i dřív trávili střídavě nějaký čas. V roce 1939 se Salvador poprvé setkal s Massinem a setkali se u společné práce. Jednalo se o Surrealisticky napsaný i výtvarně pojatý balet. *Bacchanale* byl balet, ke kterému dělal choreografii Léonide Massine a tancoval ho soubor *Ballets-russes*. *Bacchanale* byla podívaná zobrazující sny šíleného krále Ludvíka II. Bavorského, v němž se příběhy z řecké mytologie nejvíce prominentně snoubily prvky mýtu o Ledě a labuti a smísily se s historickými postavami, například se s levnou kurtizánou Lolou Montez. Dalí napsal nejen libreto, ale také navrhl scénu a kostýmy. Premiéra proběhla 9. listopadu roku 1939. Toto představení bylo samozřejmě skandální. Pohled na tanečnici Nini Theilade, která byla oblečená od hlavy až k patě v „nahé“ kombinéze, se ladně pohybovala na scéně vyobrazující obrovskou labuť s dírou v hrudi. Tanečnice se touto dírou zjevovali na jevišti a mizeli.³²Tato labuť byla však malována olejem, proto se zachovala dodnes. Kostým Loly Montez byl naprosto nezvyklý. Byla to žena růžově zbarvenou rybí hlavou, měla na sobě harémové kalhoty, obručovou sukni, která se vzadu stahovala pomocí zubů. Rytíř smrti se byl znázorněn jako velký točící se deštník. Prudérní publikum se údajně začervenalo, jakmile spatřilo mužské těleso s velkými rudými humry (značící sexuální symboly) na jejich a Nininých stehnech. Nina ovšem vzbuzovala senzací, protože jako

³² <http://themakingofmarkova.com>

bylo již zmíněno, kostým působil, jako by byla úplně nahá.



Obrázek 7: Salvador Dalí - Bacchanela; zdroj: <http://themakingofmarkova.com>

Dalším setkáním Dalího s divadlem byla výzva ke spolupráci s britským choreografem Antony Tudorem a to ke hře Romeo a Julie, tento kus byl však uveden v Americe.

Dalí spolupracoval ještě mnoho s Ruským baletem, ten už však nepůsobil ve Francii, ale jednalo se o jeho období, kdy zažíval slávu v Monte Carlu.



Obrázek 8: Nina Theilade v kostýmu od Salvadora Dalího - Bacchanale; zdroj: <http://themakingofmarkova.com>

5. 2. Marc Chagall

Mark Chagall byl židovský bělorusko-francouzský malíř. Jeho vlastní umělecký styl sestavený z expresionismu, symbolismu a kubismu, byl natolik neobvyklý, že dokázal zaujmout. Jeho významnou prací byla malba stopu v pařížské opeře.³³

Jeho výraznou prací pro divadlo byly návrhy scény a kostýmů pro balet *Daphnis et Chloe* a balet *Aleko*, který byl inscenován v Americe.

Balet *Aleko* je inspirován Puškinovými Cikány. Choreografii k Aleku dělal Léonide Massine, který Chagalla právě oslovil. Chagall se do Ameriky dostal, když utíkal před hrůzami druhé světové války

³³ Lassaigue, Peter; Scénografie francouzské malířské avantgardy, Výběr článků ze zahraničních časopisů; Divadelní ústav; 1969; str 83

s celou svou rodinou. A tak se mu dostalo této příležitosti. Pozadí ke scéně tvořila čtyři ručně malovaná plátna v rozměrech 30 až 48 stop a každé vyobrazuje s popisuje folklorní symboliku, spontánnost tahu štětce a pozoruhodný cit pro intenzivní a výrazné barvy. Chagall ručně pomaloval kostýmy, které byly velmi divoké a nápadité, kterých bylo téměř 70 a přesto měl každý své vlastní výrazné zbarvení a náladový design. Postava hlavní hrdinky cikánky, Zemphira, měla během představení několik kostýmů, jeden exotičtější než druhý a všechny byly vyztužené pletivem s navrstvenou tkaninou, na které byly barevné aplikace. Chagall promyslel každou část kostýmu a díky tomu mohl dosáhnout dokonalého umístění pro své symbolické konstrukční detaily. Kritici o jeho kostýmech říkali, že ušel dlouhou cestu, ale opravdu pomohl výkonu mnoha tanečnicků. Milost Robert napsal: *„Tanečnice s tmavým make-upem, divokými vlasy a velmi živý červený kostým, byl šok, i když nádherný. Markova nebyla k poznání, ale její lehkost a autoritativní styl spolu s kostýmem se teď otočil k doplnění charakteru.“*³⁴ (vlastní překlad)

Kostýmy nebyly tolik poznamenány jeho typickým malířským stylem, naopak se vyznačovaly jistou jemností, ladností a příjemnou barevností, kterou doplňovaly a zrcadlily charakter postavy.

34 <http://themakingofmarkova.com/2013/04/14/the-colorful-marc-chagall/>



Obrázek 9: Kostým od Chagalla k baletu Daphnis et Chloe; zdroj: <http://www.bloomberg.com/news/2012-09-02/coco-chanel-chagall-reign-at-paris-opera-costume-show.html>



Obrázek 10: ; Kostým od Chagalla k baletu Aleko; zdroj: <http://themakingofmarkova.com/?s=chagall&search=Go>



Obrázek 11: Kostýmy od Chagalla k baletu Aleko; zdroj: <http://themakingofmarkova.com/?s=chagall&search=Go>



Obrázek 12: Kostým Zemphiry, Chagall; zdroj: <http://themakingofmarkova.com/2013/04/14/the-colorful-marc-chagall/>



Obrázek 13: Baletka Markova v kostýmu Zemphiry; zdroj: <http://themakingofmarkova.com/2013/04/14/the-colorful-marc-chagall/>

5. 3. Christian Bérard

Dalšími výtvarníky byl samozřejmě již zmiňovaný Christian Bérard, který spolupracoval s některými členy Cartel a také s Jeanem Cocteauem. Christian Bérard byl nejen scénograf ale i kostýmní a ilustrátor módních kreseb. Kreslil také pro Coco Chanel, Elsu Schiaparelli a Ninu Ricci. Lze říci, že se stal velkým oblíbencem pařížské společnosti právě díky kontaktům s těmito módními osobnostmi. I když jen okrajové působení v oblasti módy, podkopalo jeho reputaci v odvětví malířství. Bérard byl ale hlavně scénografem a kostýmní výtvarníkem. Zabýval se ale také ilustracemi, nástěnnými malbami a také designem interiérů. Vytvořil nástěnnou malbu s vyobrazením Oidipa a Sfingy v roce 1932 v bytě Jeana Cocteaua v Paříži.

V roce 1930 Bérard navrhl svou první divadelní scénu pro Jeana Cocteaua *La Voix Humaine* do Comédie-Française. Cocteau byl jeho dlouholetým přítelem, takže Bérardova práce byla možná známější i díky tomu, že se mohl podílet na vzniku Cocteauova výborného kusu *La Belle et la Bête* v roce 1946.

Bérard ukázal svůj umělecký talent už v mladém věku. Jako dítě pokreslil všechny skicáky kresbami baletních a cirkusových představení, které navštěvoval se svými rodiči. Také překresloval róby z matčiných módních časopisů, které byly výrazně ovlivněny orientálním stylem módního návrháře a kostýmního výtvarníka Léona Baksta, který pracoval s Ďagilevem a jeho Ballets-russes. Studoval

u Edouarda Vuillarda a Maurice Denise a jeho první výstava proběhla v roce 1925. Jeho rané dílo obsahovalo portréty jeho přátel mezi nimiž byl samozřejmě Jean Cocteau, Cecil Beaton a Coco Chanel.

Během jeho kariéry, kdy potřeboval nějaký příjem, pokračoval dále v ilustrování pro módní časopisy jako jsou Vogue, Harper's Bazaar, Art et Style, Formes et Couleurs and Style en France. Měl velký smysl pro módu a jeho práce byla často inspirací pro couture kolekce návrhářů jako je Christian Dior, Elsa Schiaparelli a Ninu Rici, pro které kreslil. Dokázal vytvořit kouzelné kostýmy z obyčejných materiálů a látek, které byly lehce dostupné.³⁵

Opět v roce 1930 pracoval ještě na dalších čtyřech baletech opět jako scénograf i kostýmní výtvarník. Pracoval také s režiséry jako byl Jean Genet a Jean Giraudox. Bérardova práce byla revoluční a měnily design divadla. Jeho návrh scény ke *L'Ecole* byl složen z malé zahrady, dvou záhonů a pěti lustrů. Věřil, že jednoduché prvky scény posílí práci s herci, proto ze scény vždy odebíral a odebíral, až zbyly jen základy a náznaky. Jeho scéna pro baletní sour Leonida Massina k *Symphonie Fantastique Berlioz*, byla mistrovským dílem. Jemné vlny bez tíže, které byly kromě uvážlivého používání tmavě červené barvy, měly podporovat herecké výkony.

V jeho návrzích lze pocti výrazné linie a dělení prostoru na vertikálními prvky, jako např závěsy v Královně Margot z roku 1935.

³⁵ <http://venetianred.net/2010/01/12/christian-berard-painter-designer-illustrator/>

Dostal se také k navrhování kostýmů a v roce 1938 pracoval na představení *Cyrano de Bergerac*.

Christian Bérard zemřel roku 1949 při práci na kostýmech a scéně pro *Les Fourberies de Scapin*. Jean Louis po jeho smrti napsal: „*Pokud byl zvolit pouze jeden z mnoha dojmů křesťanský založeného Bérarda, byl by to ten, který se pro něj stal vyznáním víry: Radost ze života, a to v takovém rozsahu až k hynutí od té radosti. Láska života je založena na utrpení, úzkosti, smutku, nostalgii a smutku... to je pravda, ale to vše je zdrojem radosti.*“³⁶ (vlastní překlad).



Obrázek 14: Návrh scény ke *Královně Margot*; zdroj: <http://venetianred.net/2010/01/12/christian-berard-painter-designer-illustrator/>



Obrázek 15: Návrh kostýmu - *Cyrano de Bergerac*; zdroj: <http://venetianred.net/2010/01/12/christian-berard-painter-designer-illustrator/>

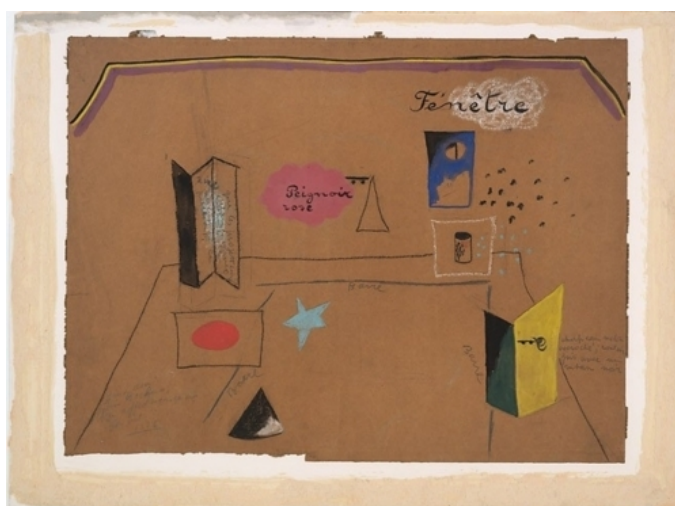
³⁶ <http://venetianred.net/2010/01/12/christian-berard-painter-designer-illustrator/>



Obrázek 16: Nákresy ke scéně Cocteaovy *La Belle et La Bête*;
zdroj: <http://venetianred.net/2010/01/12/christian-berard-painter-designer-illustrator/>

5. 4. Joan Miró

Joan Miró byl Katalánským malířem, sochařem a keramikem. Jeho mládí bylo ovlivněno fauvismem a kubismem, ale jeho vlastní styl byl vždy velmi výrazný. Své obrazy maluje v jasně definované geometrické struktuře dvou rozměrů. Osudovým se mu stává setkání s André Bretonem, Paulem Eluardem a Louisem Aragonem, kteří právě v době jeho tvůrčího vývinu přinášejí vznik surrealismu. Miró se ihned ztotožňuje s jejich myšlenkami surrealismu, jako jsou témata hloubky základní povahy umění a krutost války.



Obrázek 17: Romeo a Julie - návrh scény; zdroj: <http://www.behindballet.com/happily-ever-after-the-ballets-russes-romeo-and-juliet/>

Jeho první spolupráce s divadlem byla práce na představení Romeo a Julie. Toto představení doprovázely nevyhnutelné problémy vzhledem ke směsici všech podílejících se tvůrců. Choreografii dělala Bronislava Nijinska, kompozistou byl Constant Lambert a scénografii dělali dva surrealističtí umělci. Max Ernst a Joan Miró. Na oponě pracovali spolu, ale kostýmy a scénu zpracoval Miró sám. Oba výtvarníci cestovali do Monte Carla, kde Ernst maloval oponu představující den a noc. Pro první scénu dekorace zkušební. Miró rozházel po celé scéně všemožné věci, kousky oděvů, růžové župany. Lambert byl zděšen, pronesl, že to byli výtvarníci desáté kategorie imbecilů ze skupiny zvané surrealisté.³⁷ Ve druhé scéně bylo představení vylíčeno docela obvyklým způsobem, ale po smrti Julie se Romeo a znovu živá Julie oblékl letecký kostým. Balet končil Tamarou Karsavinou, která zřejmě znázorňovala letadlo v letu, vytaženou do

³⁷ <http://themakingofmarkova.files.wordpress.com>

vodorovné polohy na ramenou Lifara. Premiéra proběhla 4. května v divadle v Monte Carlu a proběhla relativně hladce. Ale uvedení v Paříži bylo provázeno pískotem píšťalek a slovních soubojů, které vedli skalní surrealisté, kteří Miróa a Ernsta pokládali za členy kapitalistického podniku, tedy Ballets-russes.³⁸

Joan Miró měl možnost pracovat s Ballets-russes ještě jednou a připravoval pro ně scénografii i kostýmy k představení „*Dětské hry*“. Scéna byla olemována závěsy a vymezovala tak jasně daný prostor. Závěsy byly posety různobarevnými a různorodými tvary, které se objevují i na materiálech a látkách, ze kterých jsou ušity kostýmy a taneční trikoty.

38 <http://www.behindballet.com/happily-ever-after-the-ballets-russes-romeo-and-juliet/>

6. Závěr

Francouzská scénografie vybraného období se odvíjela různými směry. Každý tento směr byl jiný, přesto však byly všechny v něčem revoluční. Divadlo prostoru se zabývalo nejvíce stavbou a budovou divadla a Autant se snažil vytvořit netypické a přesto dokonalé divadlo. *Art et Action* bylo založeno ve smyslu výzkumu studia herectví a později stejně sklouzlo ke zkoumání prostoru, i když odmítalo jakékoli technické vymoženost. Ať už je tedy skutečně odmítalo, nebo to bylo opravdu jen z nedostatku financí.

Cartel a jeho čtyři režiséři drželi pospolu v jednom duchu, ale stejně tvořili rozličně a ne každý z těchto režisérů si uměl poradit s prostorem, jako například Pitoëff. Je jen škoda, že se mi nepodařilo posbírat více obrazových materiálů k tvorbě právě toho nadaného a všestranného režiséra.

Je pravdou, že mnoho francouzských výtvarníků se od 30. let věnovali scénografii a divadlu, ale jen málokterý pracoval ve francouzském divadle, proto jsem je nemohla obšírněji zahrnout do poslední části práce.

Snažila jsem se tedy seskupit informace o francouzském divadle a jeho režisérech a výtvarnících, protože si myslím, že o tomto období není v českém jazyce mnoho informací.

7. Witold Gombrowicz – Svatba

7. 1. Witold Gombrowicz – stručný život a dílo

Witold Gombrowicz se narodil 24. července roku 1969. Byl polským romanopiscem a dramatikem. Ve svém díle se zabývá především motivem formy, ať už ve smyslu společenských a komunikačních konvencí, které nabourává obsahem i formou svých děl, nebo především v pozdějším díle, završeném v románu Kosmos, v abstraktnějším slova smyslu, jako neproniknutelné masky, za kterou se skrývá smysl okolního světa. Pro jeho psaní je typické groteskní zkresení světa, absurdní humor a nadsázka.

Jeho dílo se vyznačuje nesmlouvavou satirou a groteskně deformovaným pohledem na svět, jeho tvorbě je vlastní nelítostný humor a určitý druh „rošťačství“, který karikuje vyprázdňené stereotypy. Především ve svých raných dílech jsou jeho motivy nezralost jako protiklad ke zkosnatělé a formalizované společnosti. Dá se říct, že forma jako taková je jeho stěžejním motivem. Nezřídka se v jeho podání jedná o značnou moc, která prostřednictvím slov, gest a asociací nabývá vlády nad obsahem. Jeho postavy získávají moc nad ostatními, i nad samotným příběhem, jestliže dokáží ovládnout formu. Velkou roli hrají zdánlivé detaily, skrze něž se poté interpretuje vše ostatní. Zvláště tam, kde není obsah, může forma snadno nabýt vrchu. V pozdějších dílech nabývá tento přístup až podoby jakéhosi

magického rituálu, kdy se postavy pomocí určitých formálních podobností snaží najít klíč ke smyslu okolního světa.

7. 2. Svatba

Člověk je podřízený tomu, co vzniká „mezi“ lidmi a neexistuje pro něj jiné božskosti než té, která se mezi lidmi vytváří.

Je to vlastně „lidská církev“, která se zjevuje v Jindřichově snu. V ní se lidé spojují a vytvářejí podoby Bolesti, Strachu, Směšnosti nebo Tajemství, v nepředvídatelné melodii a rytmy, v absurdní svazky a situace, a poddávají se jim, formováni tím, co sami utvořili. V této lidské církvi lidský duch zbožšťuje ducha mezilidského.

Jindřich pozvedá otce na královský stolec aby otec posvětil jeho svatbu a po té se sám Jindřich prohlašuje králem aby se sám oženil. Za tímto účelem usiluje donutit své poddané, aby jeho samého naplnili božskostí, protože sám prahne po tom stát se svým vlastním bohem.

Toto všechno se ale děje přes Formu: to znamená, že lidé, kteří se vytváří mezi sebou, vnucují sobě navzájem takovýto způsob bytí, mluvení a jednání... a jeden deformuje druhého, aby byl sám jiným deformován. Právě proto je tato hra především dramatem Formy. Tady nejde jako v jiných hrách o to, nalézt nejvlastnější formu k uspořádání nějakého konfliktu, nýbrž o vytvoření našeho věčného konfliktu s Formou... Kdyby v některé Shakespearově hře někdo vykřikl na otce,

že je „svině“, spočívalo by drama na urážce otce synem. V této hře je drama mezi tím, kdo křičí, a jeho vlastním křikem. Tento křik může vyznít dobře i zle, může přispět k vyvýšení toho, kdo jej vyslovil, nebo naopak jej uvrhnout do studu a hanby.

Této deformaci podléhá v první řadě hlavní hrdina, Jindřich. Z jedné strany vnější svět deformuje Jindřichův svět vnitřní: jemu se vše zdá, je „sám“ a ostatní lidé jsou jen jeho snem, a z druhé strany právě oni vypovídají o jeho citových stavech. Jestliže se tedy nelze určit, jestli se to děje odtud nebo odtamtud, scéna se stává nevázanou, patetickou nebo tajemnou a jestli se někdo stává zlým nebo smutným, to všechno závisí na zesílení jeho duševních stavů.

Ale na druhou stranu právě vnější svět se vnucuje Jindřichovi. Postupně se však stává, že postavy ve hře náhle mění tón a říkají něco nečekaného – protože právě to od nich vlastně Jindřich čekal. Nakonec se i Jindřich začne chovat nepředvídatelným a nerozumným způsobem, který bychom od něj neočekávali, protože se musí přizpůsobit ostatním, kteří mu diktují styl.

Je to vzájemná deformace – neustálý boj dvou sil, vnitřních a vnějších, které se tímto vzájemně vymezují. Této podvojně deformaci je podřízený celý akt uměleckého tvoření, a proto se Jindřich ve svém zápalu podobá více umělci, než osobě, o které se mu zdá. Všechno se bez přestávky „tvoří“: Jindřich tvoří sen a neustále tvoří sebe samého, lidé se vzájemně utvářejí a i celek spěje dopředu k neznámému

rozuzlení.

7. 3. Scéna

V inscenaci Svatba Witolda Gombrowicze hraje vizuální stránka, a tedy celkové pojetí velmi zásadní a podstatnou roli.

Z počátku scéna vypadá jako otevřená krychle, ve které jsou v zadní části pravidelně rozmístěny různě vysoké stupně, znázorňující v různých scénách, různé kusy nábytku a podobně. Stupínky jsou různě vysoké od 50 do 100 centimetrů. Tyto stupínky také umožňují vytváření simultánních scén nejen horizontálních, ale především vertikálních. Zároveň však podporují jednu z hlavních funkcí textu – pozorovat, být divákem. V zadní vyvýšené části tohoto otevřeného prostoru je otvor, který je později používán jako „vitrína pro panenku“. Je to vytržený prostor, do kterého je často „odkládána“ jedna z postav, Máňa, hospodská děvka, kterou postupně v této „vitrínce“ přetvoří ve svatý obrázek panny. Kolem této vitríny se nachází velký starý dřevěný rám obrazu, který vitrínu zdobí a zároveň diváka trochu mate v identifikaci prostoru, ale zároveň ji doplňuje a zdobí.

Celková estetika vychází ze základní premisy – zpochybňování reality, deformování a destrukce – je z velké části vytvořena pomocí postranních stěn. Ty jsou tvořeny pružnou látkou, která však na první pohled není rozeznatelná od pevného povrchu. Tento materiál je velmi

pružný, proto je snadné jej promáčknout, vytáhnout, zkroutit a deformovat, vždy se vrátí do původního stavu a opět působí jako obyčejná stěna.

Další otvory, krom vitríny, se objeví i v podlaze a pod ní. Podium, na kterém se děj odehrává má spodní část krytou červeným sametem, jako kontrast k béžové, trochu ušpiněné scéně a omšelé scéně. Z podlahy budou vystupovat některé postavy, stejně jako se z nich vynořují některé klíčové propriety. Na začátku, ve fázi „iluze“, je klíčové diváka neustále překvapovat touto magií všehoschopného prostoru, posléze však vše začne více a více skřípat, dekonstruovat se, nefungovat a ukazovat věci, které by neměly být vidět. Subtilní práce zcizovacích efektů je jednou z klíčových principů inscenace. Během představení se scéna deformuje, jedna část zadní stěny dokonce i spadne a tím tak pomůže odhalit „divadelní špínu reality“ za jejich domovem. Třetí dějství začne po inscenované přestávce a přinese pohled na scénu výrazně proměněný.

Barevnost je v zemitých odstínech hnědé, okrové, béžové s použitím akcentů červené a zlaté. Touto barevností se podařilo dosáhnout jakési hutnosti, podivné ušpiněnosti a hlavně ponuré nálady.

Velice výraznou složkou je sbor. Sbor by měl neustále fungovat jako jeden organismus, který vždy, když dostane impuls, což se děje velmi často, okamžitě mění charakter a podobu. Pocitově lze soubor však chápat jako takovou vlezlou rakovinovou hmotu, co chce do sebe

všechno absorbovat a nenechat Jindřicha uniknout. Reakce a nástupy sboru jsou vždy velmi rychlé a zcela přesné a hlavně naplněné, jde o to včas fyzicky reagovat, měnit pozice, otáčet se, ale to nestačí. Sboru jde o to, aby byl neustále v plné přítomnosti, pln energie, stále spolu komunikovat a stále reagovat na Jindřicha. Sbor neustále sleduje Jindřicha, toho nejvíce, jindy Pijáka, jindy otce.

7. 4. Kostýmy

Kostýmy kontrastují s jednoduchostí a minimalismem scény, zároveň jsou některé z nich proměnitelné jedním pohybem. Kostýmy však některé postavy výrazně deformují a například u matky velmi podporují ženské tvary, možná až do přemrštěných rozměrů což zároveň nese cenné impulsy pro stylizace hereckého pohybu. Celkový vizuál kostýmů je založen na klasických prvcích, jako jsou například košile, které se objevují opravdu u každé postavy s výjimkou Jindřicha a Máni. Tyto klasické prvky jsou zvoleny také proto, že kostýmy ani scéna nebyly zařazeny do žádného časového období.

7. 4. 1. Kostým Jindřicha

Kostým Jindřicha byl vlastně nejcivilnější. Je oblečen do tmavých

manžestrových kalhot a tmavého koženého saka s podivně ustřiženými rukávy. Pod sakem má tmavé tričko s vše říkajícím nápisem „Hamlet's not dead“. Co se týče líčení, jako jediný není nalíčen, přichází totiž na jeviště z publika. Během děje se však mění a tak se mění i on. Po první pauze jakoby ztrácí zdravou barvu obličeje a objevuje se na jevišti nalíčen velmi světlým, téměř bílým, make-upem.

7. 4. 2. Vláďa

Jeho přítel Vláďa připomíná svým zjevem malého chlapce. Jeho zkrácené béžové kalhoty ke kolenům a černé šle mu tento pocit dodávají. Jeho košile má zdánlivou patinu zapranosti, ušpiněnosti. Vláďa je na rozdíl od Jindřicha nalíčen. Objevuje na scéně jako první a Jindřicha k sobě volá. Jeho líčení je výrazné. Oblečeť nalíčen na bílo a jeho rysy jsou zvýrazněny černou linií. Dostínovaný rysů a kruhů pod očima dodávají obličej trochu děsivosti.

7. 4. 3. Otec

Otec Jindřicha má kostýmem zdeformovanou postavu. Má zvýrazněné boky vycpávkami našitými přímo v jeho kalhotách. Kalhoty jsou ušity z teplákoviny, která působí vytahaně a neforemně. Jeho

břicho je vycpané rudým sametem, který se nachází i na scéně. Na konci představení toto vycpání totiž odhalí a zbaví se ho. Košile má stejnou patinu jako košile Vlášova. Důležitou částí kostýmu je zástěra. Na scénu vyleze dírou v podlaze a stává se z něj hostinský, či majitel zájezdního hostince. Postava Pijáka však posouvá děj a právě Piják je ten, který Otce prohlásí za krále. Tímto prohlášením se zástěra jednoduchým přepnutím knoflíků a přechozením přes hlavu stane královským pláštěm, který v sobě zároveň skrývá v tajné kapse korunu, která se na jevišti objeví zničehonic. Jeho líčení je velmi podobné, jako líčení Vlášovo.

7. 4. 4. Matka

Jindřichova matka má zvýrazněné ženské rysy, možná až do extrémních rozměrů. Herečka měla vycpaná prsa a zvýrazněné boky a sedací partie. Prsa jí zvýrazňuje starý vytahaný korzet. Její sukně je ze tří částí a dá se změnit na minisukni během jednoho jedinému pohybu. Účes matky je rozčuchaný a její spletený cop sahá až skoro k pasu. Líčení působí jakoby kdysi dávno bylo krásné a elegantní, ale je již několik dní neupravené a hodně rozmazané. Její červená rtěnka vypadá, jako by si neopatrně otřela pusou a řasenka, jako by několik dní plakala.

7. 4. 5. Máňa

Jindřichova bývalá láska Máňa je nazývána děvkou, ale během představení z ní udělají téměř čistou pannu, kterou chtějí ihned provdat. Proto jsou jejím kostýmem svatební šaty, které tentokrát však nesymbolizují čistotu a panenství. Jsou to šaty, ve kterých už od mládí čeká na svého Jindřicha. Jsou roztrhané a poničené každodenními činnostmi, které Máňa vykonávala, když na svého ženicha čekala. Součástí kostýmu se během představení stane obrovský dlouhý závoj který je krásně čistě bílý, a proto kontrastuje s jejími potřhanými zažloutlými šaty.

7. 4. 6. Sbor

Kostýmy sboru mají v něčem připomínat barokní kabátce, nebo fraky. Každý frak má jinou asymetrii, ať už v šose nebo kdekoli jinde. Pod kabátky se skrývají zbytky potřhaných košil, které jsou ušpiněné. Svým vzezření mohou také připomínat „nemrtvé“. Sbor je složkou, který je vždy a všude přítomná, proto i jejich líčení je nejvíce mrtvolné.

Celkový vizuál kostýmů je založen na klasických prvcích, jako jsou právě košile, které se objevují opravdu u každé postavy s výjimkou Jindřicha a Máni. Tyto klasické prvky jsou zvoleny také proto, že kostýmy ani scéna nebyly zařazeny do žádného časového

období.

7. 4. 7. Piják

Postava Pijáka znázorňuje jakési našeptávání, je to Mefisto, který navádí Jindřicha k činům. Je zároveň prvkem, který posunuje děj a ovlivňuje ho. Jeho kostým je tvořen z černého dlouhého pláště, který je přepásán šňorovacím páskem. Plášť má zvýrazněná ramena. Na krku má „stojáček“ který mu pomáhá držet hlavu stále hrdě vzpřímenou, protože je to přece on, kdo všechny ovládá.

7. 5. Fotografie z představení



Obrázek 18: Vláda, Matka, Otec, Jindřich









Použité informační zdroje:

Lassaigne, Peter; Scénografie francouzské malířské avantgardy, Výběr článků ze zahraničních časopisů; Divadelní ústav; 1969

Borgal, Clément; Metteurs en scène; Prix Claire Virenque, 1964

Bablet, Denis; scénické revoluce 20. století; Divadelní ústav; 1976

Proměny „sladké“ Francie. Otázky dějin 30. a 40. let 20. století; 2004

ADLER-RUDEL: The Evian Conference on the Refugee Question; 1968

Wolf, Norbert. Taschen, 2005

Micheli, de, Mario; Umělecké avangardy 20. století; 1964

Lanore, Fernand; Metteurs en scène; Ouvrage couronné par l'Académie Française 1964

Hyvnar, Jan; Francouzská divadelní reforma; Pražská scéna, 1996

Braulich, Heinrich; Max Reinhardt: Divadlo mezi snem a skutečností; Orbis, 1969

Nouvelle Litteraires, 1924 , výňatek z časopisu

Hort, Jean; Les Théâtres du cartel et leurs animateurs; Paris Editions d'Aujourd'hui, 1976

Pillement, Georges; Anthologie du Théâtre français contemporain; Éditions du Bélier, 1945

<http://www2.fiu.edu/~readg/RecentPapersFolder/TheatreEspace.pdf>

<http://www.ucebnice-dejepisu.ic.cz/1201-prvni-polovina-20-stoleti-prvni-svetova-valka.php>

<http://cs.wikipedia.org/wiki/Civilismus>

<http://cs.wikipedia.org/wiki/Vitalismus>

<http://themakingofmarkova.com>

<http://themakingofmarkova.com/2013/04/14/the-colorful-marc-chagall/>

<http://venetianred.net/2010/01/12/christian-berard-painter-designer-illustrator/>

<http://www.behindballet.com/happily-ever-after-the-ballets-russes-romeo-and-juliet/>

<http://www.cefres.cz/IMG/pdf/etude-3.pdf>

<http://www.moderni-dejiny.cz/clanek/reflexe-prvni-svetove-valky-ve-vytvarnem-umeni/>

<http://www.bloomberg.com/news/2012-09-02/coco-chanel-chagall-reign-at-paris->

Seznam ilustrací:

- Obrázek č. 1: Apollinaire, Zloděj
- Obrázek č. 2: Vizualizace divadla prostoru
- Obrázek č. 3: Půdorysy Divadla prostoru
- Obrázek č. 4: Průřez Divadla prostoru
- Obrázek č. 5: Interiér Divadla prostoru
- Obrázek č. 6: Pohled do Divadla prostoru
- Obrázek č. 7: Salvador Dalí - Bacchanela
- Obrázek č. 8: Nina Theilade v kostýmu od Salvadora Dalího - Bacchanale
- Obrázek č. 9: Kostým od Chagalla k baletu Daphnis et Chloe
- Obrázek č. 10: Kostým od Chagalla k baletu Aleko
- Obrázek č. 11: Kostýmy od Chagalla k baletu Aleko
- Obrázek č. 12: Kostým Zemphiry, Chagal
- Obrázek č. 13: Baletka Markova v kostýmu Zemphiry
- Obrázek č. 14: Návrh scény ke Královně Margotzdroj:
- Obrázek č. 15: Návrh kostýmu - Cyrano de Bergerac
- Obrázek č. 16: Nákresy ke scéně Cocteaovy La Belle et La Bête
- Obrázek č. 17: Romeo a Julie - návrh scény