

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Katedra divadelní vědy

## **Bakalářská práce**

Anna Prstková

### **Žlutý zvuk Vasilije Kandinského: teoretická východiska a inscenační historie**

**Vassily Kandinsky's The Yellow Sound: Theoretical Basis and History of Staging**

Praha 2018

Vedoucí práce: doc. Petr Christov, Ph. D.

Ráda bych poděkovala vedoucímu práce doc. Petru Christovoi, Ph.D. za cenné rady, připomínky a mimořádnou ochotu a podporu.

Dále bych chtěla poděkovat všem knihovnicím, které mi obětavě pomáhaly získat materiály k tématu.

Nakonec děkuji rodině a blízkým za veškerou podporu a pomoc při psaní této práce.

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

V Praze dne

podpis

## **Abstrakt**

Tato bakalářská práce se zabývá scénickou kompozicí *Žlutý zvuk* Vasilije Kandinského. Vychází z historického rámce almanachu *Modrý jezdec* stejnojmenné výtvarné skupiny, v němž kompozice vyšla a věnuje se analýze uměleckého tvaru, který v ní Kandinskij navrhnul. Následně se pokouším ukotvit *Žlutý zvuk* v teoretickém a historickém divadelním kontextu s přihlédnutím k jeho pověstné neinscenovatelnosti a problematice souborného uměleckého díla navazující na *Gesamtkunstwerk* Richarda Wagnera. Práce je příspěvkem k oživení tématu Kandinského divadelní tvorby v českém kontextu, v němž se o ní dosud psalo pouze sporadicky. Na základě vybraných dat z inscenační historie se dále pokouším ukázat, že *Žlutý zvuk* je text jak z teoretického, tak historického hlediska paradoxní, a tím příznačný pro celé 20. století.

## **Klíčová slova**

Vasilij Kandinskij, *Žlutý zvuk*, *Gesamtkunstwerk*, synestezie, syntéza, abstrakce, jevištní kompozice

**Abstract**

This thesis examines *The Yellow Sound*, an experimental theater piece originated by the Russian artist Wassily Kandinsky. Its historical context refers to *The Blue Rider*, a group of artists, and *The Blue Rider Almanac*, where *The Yellow Sound* was published for the first time. The aim of this thesis is to analyse the artistic form of this theater piece and contextualize it within the theoretical and historical theatrical context. While thinking about its reputation of an “unstageable” piece and synthetic work of art following Richard Wagner’s conception of *Gesamtkunstwerk*, this thesis is also a contribution to discussions about Kandinsky’s stage compositions in Czech environment, which have been quite rare. Based on representative facts from the staging history, it aims to prove that *The Yellow Sound* is a paradoxical text, both theoretically and historically, and thus symptomatic for the thinking about the whole 20th century.

**Keywords**

Wassily Kandinsky, *The Yellow Sound*, *Gesamtkunstwerk*, synesthesia, synthesis, abstraction, stage composition

# Obsah

Úvod.....	7
1. Modrý jezdec a jeho almanach .....	10
2. Kandinského příspěvky k divadlu v almanachu Modrý jezdec .....	13
2.1 Základní teoretická východiska: <i>O otázce formy</i> .....	13
2.2 Idea abstraktního divadla v eseji <i>O jevištní kompozici</i> .....	18
3. Analýza scénické kompozice Žlutý zvuk .....	23
4. <i>Žlutý zvuk</i> v dobových divadelních kontextech .....	29
4.1 Abstrakce jazyka. Žlutý zvuk jako setkání s duchem a nadloutkou .....	31
4.2 Hudba světla versus zvuk barvy. Symbolistická synestezie a syntéza .....	35
4.3 Jiná syntéza. Od futuristických manifestů k novému tanci .....	39
4.4 Syntéza? Bauhaus jako katedrála budoucnosti .....	42
5. K inscenační historii <i>Žlutého zvuku</i> .....	44
Závěr .....	52
Seznam použitých zdrojů.....	53

# Úvod

„*Takto budu tančit*,“ reagovala údajně Martha Graham v roce 1922 na abstraktní obraz Vasilije Kandinského.<sup>1</sup>

Jsem dlouhodobě přesvědčená o tom, že divadlu velmi často chybí pohled ven z divadla, a vnímám tento svůj postoj jako východisko pro vlastní tvůrčí práci. Také proto jsem si jako téma této práce vybrala právě osobnost Vasilije Kandinského.

Kandinskij byl jedním z prvních malířů, kteří se zabývali abstrakcí. K objevu životního tématu mu dopomohla dodnes vědecky ne zcela probádaná dispozice, nazývaná *synestezie*<sup>2</sup>: Kandinskij slyšel barvy a viděl zvuky. Na svém cítění založil celou teorii vnímání barev a zvuků, pomocí které jako profesor výmarského a později desavského Bauhausu rozvíjel kompoziční schopnosti svých žáků.

Je příznačné, že v době, kdy se objevují první pokusy o *absolutní film*<sup>3</sup>, uvažuje Kandinskij o hledání možností abstrakce v divadle. Široký záběr almanachu umělecké skupiny Modrý jezdec uzavřel esejí *O jevištní kompozici*<sup>4</sup> a navazující scénickou kompozicí<sup>5</sup> *Žlutý zvuk*<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> KISSELGOFF, Anna. *Martha Graham*. The New York Times, 19. 2. 1984. [online] [cit. 2018-08-09] dostupné z < <http://www.nytimes.com/1984/02/19/magazine/martha-graham.html?pagewanted=all> >

<sup>2</sup> Způsob vnímání, při němž v jedinci určitý smyslový vjem vyvolává vjem jiného smyslu (např. tón vyvolá dojem barvy, konkrétní slovo určitou chuť atp.). Existuje mnoho variant těchto spojení, vjemy se mohou také různě sdružovat.

<sup>3</sup> Viz MAZANEC, Martin, BERNÁTEK Martin, KREJČOVÁ Kateřina a STRNAD Matěj. *Manifesty pohyblivého obrazu: barevná hudba*. Olomouc: Pastiche Filmz o.s., 2010.

<sup>4</sup> Orig. *Über Bühnenkomposition*. 1912.

<sup>5</sup> V anglické literatuře je obvykle označována jako „*stage composition*“.

<sup>6</sup> Orig. *Der Gelbe Klang*. 1912.

V českém prostředí Kandinskij zůstává znám především coby malíř a autor teoretických prací, především pak *O duchovnosti umění*<sup>7</sup> a *Bod – linie – plocha*<sup>8</sup>. Zmínka o jeho divadelním působení je v u nás dostupné literatuře pomálu, samotný almanach *Modrý jezdec* dosud nebyl do češtiny přeložen. Esej *O jevištní kompozici* spolu s kompozicí *Žlutý zvuk* vyšla v roce 1996 českém překladu Radka Tejkala v Literárních novinách<sup>9</sup>. Tento překlad jsem ale využila pouze jako pomocný materiál pro kritické vydání almanachu *Modrý jezdec* v angličtině. Druhým pomocným zdrojem byl anglický překlad Johna C. Crawforda<sup>10</sup>, který rovněž zahrnuje esej a samotný *Žlutý zvuk*. Z neznámého důvodu ale toto vydání vynechává poslední obraz kompozice.

V práci vycházím především z anglicky psané literatury, přičemž uvedené citace jsou mým překladem, pokud není uvedeno jinak. Existuje několik publikací, které se mnou rozebíranému tématu přímo věnují<sup>11</sup>. Tato práce si proto klade za hlavní cíl oživit opomíjené téma divadelního působení Kandinského v českém kontextu. Jeho vizi jevištní syntézy budu zkoumat také skrze *Estetiku dramatického umění* Otakara Zicha<sup>12</sup>, jedno z nejvýznamnějších děl divadelní teorie v českém, ale i světovém kontextu.

---

<sup>7</sup> Orig. *Über das Geistige in der Kunst*. 1911. KANDINSKY, Wassily. *O duchovnosti v umění*. 2. vyd. Praha: Triáda, 2009.

<sup>8</sup> Orig. *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*. 1926. KANDINSKY, Wassily. *Bod - linie - plocha: příspěvek k analýze malířských prostředků*. Praha: Triáda, 2000.

<sup>9</sup> KANDINSKY, Wassily. *O jevištní kompozici, Žlutý zvuk*. Přeložil TEJAK Radek. *Literární noviny 1210-0021*. 1996, 7,(18.), s. 18-19.

<sup>10</sup> in KNOPF, Robert. *Theater of the Avant-Garde, 1890-1950*. 2. vyd. Yale University, 2001 (2015), s. 149-162.

<sup>11</sup> např. STEIN, Susan Alyson. *The Ultimate Synthesis: An Interpretation of the Meaning and Significance of Wassily Kandinsky's 'The Yellow Sound'*. M.A. Thesis. State University of New York at Binghamton, 1980.; další bibliografie in KNOPF, Robert. *Theater of the Avant-Garde, 1890-1950*. 2. vyd. Yale University, 2001 (2015).

<sup>12</sup> ZICH, Otakar a Ivo OSOLSOBĚ. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. (v Panoramě 1.) vyd. Praha: Panorama, 1986.



Psát o souborném uměleckém díle s sebou přináší pocit, že by bylo dobré napsat vše v jedné větě, a že všechno souvisí se vším. Aby měla tato práce srozumitelnou strukturu, bylo nutné vymyslet způsob, jak psát o všem zároveň, a přitom postupně. Proto budu v práci postupovat od základních, konkrétních faktů k „abstraktnější“ nadstavbě. Rozeberu tedy nejprve zázemí *Žlutého zvuku* – skupinu Modrý jezdec, almanach, v němž se kompozice nachází a teoretické postuláty, které se s ní pojí. Po analýze samotné scénické kompozice se pokusím začlenit divadelní vidění Kandinského do kontextu divadelní historie. Protože Kandinskij je v obecném povědomí vnímán především jako malíř, s vývojem divadla u nás není svázán. Budu tedy jeho dílo propojovat s osobnostmi, které jsou v divadelně-historickém kontextu považovány za nositele proměn v rámci velké divadelní reformy<sup>13</sup>. Mým záměrem je ukázat, že na poměrně malé ploše několika textů o divadle se mu podařilo v mnoha ohledech vystihnout problémy, jimž v té době divadlo čelilo – a v některých případech čelí dodnes. V poslední kapitole pak na příkladech z inscenační historie popíšu, jak a proč vnímám *Žlutý zvuk* jako dílo v mnoha směrech paradoxní a zároveň příznačné pro 20. století.

---

<sup>13</sup> Neoficiálně bývá období přelomu 19. a 20. století v divadle označováno jako „velká divadelní reforma“. Znamenala řadu změn v chápání divadla i jeho provozu.

## 1. Modrý jezdec<sup>14</sup> a jeho almanach

Umělecká skupina<sup>15</sup> Modrý jezdec (*Der Blaue Reiter*) vznikla v Mnichově roku 1911. Po dobu její tříleté existence v ní působilo mnoho umělců různorodého zaměření, mezi jinými Vasilij Kandinskij, Franz Marc<sup>16</sup>, Gabriele Münter<sup>17</sup>, August Macke<sup>18</sup>, Alexej Javlenskij a Paul Klee<sup>19</sup>. Z dnešního pohledu má činnost Modrého jezdců významnou roli ve vývoji umění 20. století, srovnatelnou v Německu pouze se skupinou Most (*Die Brücke*), zformovanou roku 1905 v Drážďanech.

Skupina, klonící se především k aktuálně se rozvíjejícímu expresionismu, zorganizovala v letech 1911 a 1912 výstavy<sup>20</sup>, které následně putovaly po Německu.

---

<sup>14</sup> orig. *Der Blaue Reiter*. 1912. český překlad „Modrý jezdec“ je již v odborné literatuře zaveden.

<sup>15</sup> Kandinskij r. 1935 prohlásil: „Nikdy neexistovala společnost Modrý jezdec, ani skupina, jak je často chybně uváděno. Marc a já jsme si brali, co jsme považovali za dobré; a vybírali jsme svobodně, bez zohledňování určitých názorů či přání. Rozhodli jsme se vést Modrého jezdců ‚diktátorsky‘. Těmi diktátory jsme, samozřejmě, byli já a Franz Marc.“ KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. *The Blaue Reiter almanac. Documentary ed.* London: Thames and Hudson Ltd. 1974, s. 15.

<sup>16</sup> 1880 Mnichov – 1916 Verdun; malíř. Předmětem jeho zájmu byla příroda a zvířata. Věřil v metafyzickou sílu umění a toužil po jeho osvobození od lidských účelů. Mezi jeho neznámější díla patří obrazy Modrý kůň (1911) či Tyroly (1913/1914). WOLF, Norbert. *Expresionismus*. Köln: Taschen, 2005. české vyd. Praha: Slovart, s.r.o., 2005, s. 68-71.

<sup>17</sup> 1877 Berlín – 1962 Murnau; malířka. Spolu s Kandinským podnikla mnoho cest a našli bavorské městečko Murnau, odkud také pochází přelomový obraz v její tvorbě, Škola v Murnau. Na rozdíl od jiných malířů skupiny nikdy neučinila definitivní krok k abstrakci. Tamtéž, s. 78.

<sup>18</sup> 1887 Meschede – 1914 Perthes-les-Murlus (Champagne); malíř. Jeho expresionistické malby městského života, jako například Dáma v zeleném kabátku (1913), balancují na hranici německého a francouzského malířského jazyka. Východiskem obrazu je pro něj světlo, ale mysticismus a spiritualita Kandinského a Marca mu byly cizí. Tamtéž, s. 66.

<sup>19</sup> 1879 Münchenbuchsee – 1940 Mural; malíř a grafik. Jeden z největších individualistů moderního umění, ovlivněný impresionismem, surrealismem, kubismem a expresionismem. Splu s Kandinským působil na Bauhausu. Z období jeho spolupráce s Modrým jezdcem pochází např. akvarel Fén v Markově zahradě (1915). Tamtéž, s. 58.

<sup>20</sup> první se uskutečnila 18. 12. 1911 a poté cestovala po Německu, později i v zahraničí; druhá byla otevřena v březnu 1912 v Goltz gallery v Mnichově. KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. *The Blaue Reiter almanac. Documentary ed.* London: Thames and Hudson Ltd. 1974, s. 14.

V návaznosti na výstavní činnost vydala v roce 1912 první číslo almanachu *Modrý jezdec*. Myšlenku na jeho vznik formuloval Kandinskij jako „*spojnici s minulostí a paprsek mířící do budoucnosti*.“<sup>21</sup> Ačkoli zůstal jediným, který se podařilo sestavit, stal se svědectvím o vizionářských představách o směřování moderního umění.

Editoři Vasilij Kandinskij a Franz Marc v něm chtěli shromáždit nejnovější a nejrevolučnější poznatky z různých odvětví umění a propojit je s myšlenkami již objevenými: „*Víme, že základní ideje toho, co dnes cítíme a tvoříme, existovaly už před námi, a zdůrazňujeme, že jejich esence není nová*.“<sup>22</sup>. Snažili se proto podnítit srovnávání uměleckých děl z různých oblastí a období. Teoretické eseje a reprodukce jak současných, tak egyptských a asijských ilustrací doplňují také hudební partitury Alexandra Skrjabina a Arnolda Schönberga. Široký záběr měl demonstrovat otevřený pohled na další možnosti uměleckého vývoje: „*[klasické] čínské dílo vedle Rousseaua, lidová ilustrace vedle Picassa, ...*“<sup>23</sup>. Almanach se skládá z šestnácti krátkých textů (obvykle nepřesahují patnáct stran) jedenácti autorů, tří hudebních partitur a 141 obrazových reprodukcí. Samotný almanach lze tak sám o sobě vnímat jako *Gesamtkunstwerk*, souborné umělecké dílo – koncept, ke kterému almanach ústí v Kandinského esejích.

Kandinskij a Marc ve svých esejích kladou důraz na své sdílené přesvědčení o existenci spirituálního aspektu umění, který Kandinskij ve svých teoretických pracích často označuje jako „*vnitřní zvuk*“<sup>24</sup>. Duchovní rozměr byl zahrnut přímo v konceptu

---

<sup>21</sup> WEISS, Peg. *Kandinsky in Munich: The formative Jugendstil years*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1979, str 69.

<sup>22</sup> KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. *The Blaue Reiter almanac. Documentary ed.* London: Thames and Hudson Ltd. 1974, s. 252.

<sup>23</sup> Tamtéž, s. 16.

<sup>24</sup> „*Svět zní. Je to kosmos spirituálně působících bytostí. I mrtvá materie je živým duchem.*“ Tamtéž, s. 173

almanachu, který chce mít až „léčivou“ sílu<sup>25</sup>. „*Oba jsme milovali modrou, Marc měl rád koně, já jezdce.*“<sup>26</sup> Jakkoli může tento Kandinského komentář k názvu almanachu znít jako žoviální „historka z natáčení“, má v jeho díle krom mnoha maleb jezdců i své teoretické zázemí. V eseji *O duchovnosti v umění* popisuje Kandinskij modrou jako nebeskou: „*Čím hlubší modrá, tím naléhavěji vyzývá k pouti za nekonečnem a vyvolává touhu po čistotě a vposledku po nadsmyslovosti. Je to barva, jež se nám vybavuje při zvuku slova nebe. Modrá je barvou typicky nebeskou. Ve svých největších hloubkách vytváří element klidu.*“<sup>27</sup> Postava jezdce může také odkazovat k legendě o svatém Jiří.

Vasilij Kandinskij do almanachu přispěl čtyřmi texty: zastavením nad dílem tehdy nedávno zesnulého malíře Eugena Kahlera<sup>28</sup>, statěmi *O otázce formy*<sup>29</sup>, *O jevištní kompozici* a kompozicí *Žlutý zvuk*.

---

<sup>25</sup> jak dokládají ilustrace, WEISS, Peg. *Kandinsky in Munich: The formative Jugendstil years*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1979, s. 73.

<sup>26</sup> KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. *The Blaue Reiter almanac. Documentary ed.* London: Thames and Hudson Ltd. 1974, s. 18.

<sup>27</sup> KANDINSKY, Wassily. *O duchovnosti v umění*. 2. vyd. Praha: Triáda, 2009, s. 73.

<sup>28</sup> 1882 Praha – 1911 Praha, malíř. Podnikl mnoho cest, ale podle Kandinského jednu jedinou – do „Kahlerlandu“. Zemřel na tuberkulózu krátce před první výstavou Modrého jezdce. Po jeho smrti se našlo množství nikdy nezveřejněných básní. KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. *The Blaue Reiter almanac. Documentary ed.* London: Thames and Hudson Ltd. 1974, s. 124-125.

<sup>29</sup> Orig. *Über die Formfrage*, 1912, v české lit. není zmínka o překladu názvu, používám svůj překlad.

## 2. Kandinského příspěvky k divadlu v almanachu *Modrý jezdec*

### 2.1 Základní teoretická východiska: *O otázce formy*

V eseji *O otázce formy*, nejobsáhlejším textu celého almanachu, Kandinskij nastiňuje některé ze základních východisek svých teoretických úvah o umění. Protože se týká vztahu obsahu a formy v uměleckém díle, můžeme esej *O otázce formy* v rámci almanachu vnímat jako soubor postulátů pro esej *O jevištní kompozici*, která je již konkrétně zacílená na divadlo. Text je doplněn četnými obrazovými reprodukcemi. Mezi obrazy Arnolda Schönberga, Oskara Kokoschky, japonskými kresbami, dětskými kresbami, malbami z kostela v Murnau aj. najdeme také sedm portrétů a krajinomaleb Henriho Rousseaua. Námětové rozpětí obrazových reprodukcí je obdobně pestré, objevují se zde například i dvě loutky z egyptského stínového divadla.

Kandinskij vychází z předpokladu, že umělec disponuje *kreativním (abstraktním) duchem*, tedy jakousi spirituální formou, pro niž hledá prostřednictvím svého díla formu materiální. Zároveň tvrdí, že celé umělecké epochy existenci tohoto *ducha* popíraly, protože pro ně nebyl viditelný: „*Bylo to tak v 19. století a je to tak z velké části dodnes. Lidé jsou zaslepení.*“<sup>30</sup>

Formu vnímá Kandinskij jako vnější vyjádření vnitřního obsahu, přičemž na ono *vnitřní* klade v eseji důraz jako na podmíněčné. Forma má vnitřnímu obsahu sloužit a je tedy naprosto individuální a unikátní pro každé dílo. Zmiňuje také další dva elementy, které formu ovlivňují: národní a časový (*styl*). Kandinskij soudí, že nemá valného smyslu dílo těmto elementům podřizovat nebo se na některý z nich zaměřovat. Toto tvrzení ostatně dokládá obrazová část eseje (a celého almanachu). Přestože tuto esej doprovázejí převážně soudobé malby, korespondují s ostatními díly různého původu

---

<sup>30</sup> KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. *The Blaue Reiter almanac. Documentary ed.* London: Thames and Hudson Ltd. 1974, s. 147.

právě elementy, které bychom v souladu s Kandinským mohli označit jako *vnitřní*. Jak portréty Henriho Rousseaua<sup>31</sup>, tak socha „*Pošetilé panny*“ neznámého autora ze 13. stol.<sup>32</sup>, čtyři hlavy anonymních amatérů a další zobrazení osob jsou působivé především díky zachycení emocí zračících se ve tvářích portrétovaných. Ostatní reprodukce pojí například zobrazení víry a přírodní náměty (zvířata, krajina). Obecně bychom mohli říci, že jde o témata ekologického rázu, pojednávající o pozici člověka ve světě.

Soudobé umění nese podle Kandinského znaky významné duchovní epochy: svobodu, ducha, sílu, mnohost způsobů vyjádření a využití celé širě materiálů k vyjádření formy<sup>33</sup>. Svobodu v umění chápe především jako osvobození od již naplněných forem. Perspektivu budoucnosti je možné zkoumat prostřednictvím hledání limitů v současných možnostech vyjádření.

Kandinskij spatřuje dva póly, které v umění vždy existovaly: totální abstrakci a totální realismus. Obě tyto možné cesty jsou si podle něj rovny, vedou ke stejnému cíli a leží mezi nimi celá škála možností jejich kombinace. Oním cílem je jejich rovnováha: vzájemné vyvážení „*čistě umělecké*“ abstrakce a „*objektivního*“ realismu v díle. Kandinskij se ale domnívá, že tento cíl není aktuální, protože se umělci snaží prosadit tyto póly jako oddělené a na sobě nezávislé. „*Na jednu stranu byla rozmanitá podpora reality odstraněna z abstrakce, a diváci se cítí neukotvení. Na druhou stranu byly rozmanité ideály abstrakce (‘umělecký‘ element) odstraněny z objektivitu, a diváci se cítí přibítí k zemi. Tvrdí, že umění ztratilo ideály.*“<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> *Portrét umělkovy ženy* (asi 1899); *Rousseau u lampy* (asi 1899); KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. *The Blaue Reiter almanac. Documentary ed.* London: Thames and Hudson Ltd. 1974.

<sup>32</sup> Magdeburská katedrála, 1240-50. KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. *The Blaue Reiter almanac. Documentary ed.* London: Thames and Hudson Ltd. 1974, reprodukce na s. 183, původ na s. 278.

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 154.

<sup>34</sup> Tamtéž, s. 160.

Obdobnou polarizaci vykresluje Wilhelm Worringer ve své disertaci *Abstrakce a vcítění*<sup>35</sup>, která Kandinského v počátcích jeho zájmu o abstrakci „ještě jednou utvrdila v názoru, že předmětný námět není v umění nezbytný.“<sup>36</sup> Worringer vnímá abstrakci jako prostředek k vyvažování chaosu ve světě a opozici k organickému vcítění. Kandinskij, potažmo Modrý jezdec, ale „nepředkládá abstrakci proti vcítění, ale abstrakci jako cítění – vcítění do přírody a/nebo ducha.“<sup>37</sup>

Na základě těchto úvah můžeme soudit, že v době, kdy vychází Modrý jezdec, se ohnisko zájmu posunulo k hledání nových způsobů uchopení hranice mezi abstrakcí a realismem. Generace expresionistů a symbolistů již dokázaly napříč různými druhy umění, že abstraktní a reálné náměty jsou si svou váhou rovny. Kandinskij proto zřejmě již nevidí důvod, proč by mělo být užitečné dál bojovat za emancipaci abstrakce. Poukazování na dualitu abstrakce a realismu je podle něj při interpretaci díla zaslepující, protože odvádí přílišnou pozornost k formě. Již tato Kandinského tendence ke zdůrazňování celku<sup>38</sup> předznamenává jeho hledání umělecké formy, která by mohla v jeden celek sjednotit více rovnocenných prvků.

---

<sup>35</sup> Orig. *Abstraktion und Einfühlung*, 1907.

<sup>36</sup> DÜCHTING, Hajo. *Vasilij Kandinskij, 1866-1944: Revoluce v malířství*. Köln: Benedikt Taschen, 1993, české vyd. Bratislava: Slovart, s.r.o., s. 26.

<sup>37</sup> FOSTER, Hal, Rosalind E. KRAUSS, Yve-Alain BOIS, B. H. D. BUCHLOH a David JOSELIT. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. 2., rozšířené vydání. Praha: Slovart, 2015, s. 87.

<sup>38</sup> Dále v textu je patrná také při rozebírání elementů, z nichž se skládá *vnitřní zvuk*. Jedním je celkový dojem z předmětu zkoumání, druhým, jemu podřízeným, jeho jednotlivé části. Oba elementy přitom mohou vykazovat totožné či protichůdné *zvuky*. KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. *The Blaue Reiter almanac. Documentary ed.* London: Thames and Hudson Ltd. 1974, s. 165.

Pokud bychom pro tyto Kandinského teze hledali analogii v divadle, „realistický“ pól<sup>39</sup> by mohl představovat jeho krajan a současník Konstantin Sergejevič Stanislavskij. Stanislavskij vnímá divadlo v přímé vazbě na literaturu jako prostředek k realizaci dramatu. V závislosti na tom je pro něj nejdůležitějším *materiálem* na scéně herec a s nebývalou důsledností se jeho *metoda* věnuje ohledávání možností, které tento materiál skýtá.

Kandinskij naproti tomu ve svých úvahách o divadle herce zcela opomíjí, jeho vize *scénické kompozice* rezignuje na snahy vykreslovat na scéně individuální charakter a psychologické motivace. V pozdější krátké esejí *O abstraktní jevištní syntéze* (1923)<sup>40</sup> hledá Kandinskij čistou, abstraktní formu divadla, která musí vzniknout jako předstupeň syntézy: „Každé umění má svou řeč a prostředky, které se hodí pouze pro ni – což je abstraktní niterný zvuk jejích prvků. V tomto abstraktním niterném zvuku nelze žádnou z těchto řečí nahradit řečí jinou. Tak se každé abstraktní umění liší od všech jiných abstraktních umění. V tom tkví síla divadla. Utajený magnet přitahuje k sobě všechny tyto řeči, všechny prostředky různých umění, které společně skýtají největší možnost monumentálního abstraktního umění.“<sup>41</sup> *Materiálem* pro tuto formu přitom má být barva, tvar a pohyb. Vzhledem k námětovému směřování jeho scénických kompozicí můžeme soudit, že měly vytvořit v divadle abstraktní protipól, který by mohl být předstupněm výše popisované vyvážené formy.

V závěru eseje Kandinskij poměrně emotivně odmítá teoretiky umění, které prohlašuje za zkrachovalé umělce a kritiku za největšího nepřítele umění. Dodává ale,

---

<sup>39</sup> Pozici Kandinského v historickém kontextu vývoje divadla se věnuji ve 4. kapitole této práce. Zde mi jde především o základní analýzu Kandinského koncepce v rámci divadelní teorie, na kterou dále navážu.

<sup>40</sup> Orig. *Über die abstrakte Bühnensynthese*; česky in MAZANEC, Martin, BERNÁTEK Martin, KREJČOVÁ Kateřina a STRNAD Matěj. *Manifesty pohyblivého obrazu: barevná hudba*. Olomouc: Pastiche Filmz o.s., 2010, s. 77-80.

<sup>41</sup> PÖRTNER, Paul. *Experimentální divadlo*. Praha: Orbis, 1965, s. 104.



že věří, že se kritici v budoucnu osvobodí od pouhého poukazování na chyby. Jako přínosnou by pak kritiku vnímal, pokud by se byl kritik schopen vcítit do autora-básníka, který musí *“cítit objektivně, aby byl schopen vyjádřit své pocity subjektivně”*<sup>42</sup>. Umělecká kritika a teorie umění prodělaly v průběhu 20. století zásadní vývoj, jehož obsáhnutí je zcela mimo rámec této práce. Problematiku, kterou Kandinskij shrnul jako „neschopnost vcítit se do autora“<sup>43</sup>, můžeme dnes již poměrně obsírně studovat na poli filozofie<sup>44</sup>. Budiž tedy Kandinskému k útěše, že vytknutému problému byla od té doby věnována značná pozornost.

Poněkud obtížnější je pak v tomto směru Kandinského zastavení nad otázkou talentu, resp. kopírování formy netalentovanými lidmi, kteří necítí *vnitřní nutnost* k tvorbě. Nerelevantnost otázky imitace nicméně Kandinský vzápětí dokládá tvrzením, že v dějinách umění spolehlivě *„živé zůstává, mrtvé mizí”*<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. *The Blaue Reiter almanac. Documentary ed.* London: Thames and Hudson Ltd. 1974, s. 172.

<sup>43</sup> Pokud bychom uvážili český kontext, s myšlenkou vcítění se do autora jako základním postulátem pro uměleckou kritiku se setkáme v textu ČERNÝ, Václav. *Co je kritika, co není a k čemu je na světě.* Brno: Blok, 1968.

<sup>44</sup> Např. KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti.* Praha: Odeon, 1975.; HUME, David. *O měřítku vkusu.* in NIEDERLE, Rostislav. *Pojmy estetiky: analytický přístup.* Brno: Masarykova univerzita, 2010, s. 137-153; BARTHES, Roland: *Kritika a pravda.* Praha: Dauphin, 1997 a další.

<sup>45</sup>KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. *The Blaue Reiter almanac. Documentary ed.* London: Thames and Hudson Ltd. 1974, s. 173.

## 2.2 Idea abstraktního divadla v eseji *O jevištní kompozici*

Esej *O jevištní kompozici* lze spolu s kompozicí *Žlutý zvuk* vnímat jako vyvrcholení celého almanachu *Modrý jezdec*. Na příspěvky o hledání duchovna v umění<sup>46</sup>, vzájemném postavení hudby a textu<sup>47</sup>, soudobé malbě<sup>48</sup> a situaci v umění vůbec<sup>49</sup> Kandinskij navazuje myšlenkami o divadle, které má možnost v sobě vše předchozí spojovat. Systematický výklad jednotlivých tezí, jimiž Kandinskij kritizuje soudobé divadelní tendence, ústí v jeho vlastní návrh proměny stávající situace.

V úvodu eseje Kandinskij opětovně vyslovuje postulát *vnitřní identity* v umění, která se projevuje pomocí určitých *prostředků*<sup>50</sup>. Tento proces je platný pro každý druh umění, přestože má každé svůj vlastní jazyk a své prostředky (metody, nástroje). Cílem umění je podle Kandinského předat určité poznání, kterého je dosahováno rozvibrováním lidské duše. Pokud jsou zvolené prostředky správné, rozezní u diváka téměř identické vibrace, jako u autora díla. Tento efekt má na lidskou duši ozdravný účinek, umění je proto podle Kandinského nepostradatelné a *praktické*. Stimulace divákovy vnímání zároveň rozvíjí umělecké dílo, jehož *vnitřní zvuk* zůstává, i když je reakce na něj odlišná u různých lidí. Kandinskij je ale toho názoru, že není nikdo, kdo by na umění nereagoval vůbec.

---

<sup>46</sup>MARC, Franz. *Spiritual Treasures in KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. The Blaue Reiter almanac. Documentary ed.* London: Thames and Hudson Ltd. 1974, s. 55-60.

<sup>47</sup> SCHÖNBERG, Arnold. *The Relationship to the Text in KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. The Blaue Reiter almanac. Documentary ed.* London: Thames and Hudson Ltd. 1974, s. 90-102.

<sup>48</sup> ALLARD, Roger. *Signs of Renewal in Painting in KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. The Blaue Reiter almanac. Documentary ed.* London: Thames and Hudson Ltd. 1974, s. 104-111.

<sup>49</sup> Mimo jiné např. KULBIN, N. Free Music.; MARC, Franz. *The „Savages“ of Germany. in KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. The Blaue Reiter almanac. Documentary ed.* London: Thames and Hudson Ltd. 1974.

<sup>50</sup> Orig. „mittel“, angl. „method“.

Kandinskij zmiňuje, že stimulace divákovy fantazie, která reaguje na vibrace rozeznáním dalších, vlastních *strun*, podněcuje v divákovi „dotvoření“ díla. Tuto „spolupráci“ považuje za zvláště příslušící právě soudobým divadelním produkcím, které počítají s volným prostorem mezi dílem a jeho recepcí divákem<sup>51</sup>. V kontextu vývoje divadelní teorie stojí na tomto místě za povšimnutí určitá afinita mezi Kandinským a Otakarem Zichem. Zich se ve své *Estetice dramatického umění* věnuje vztahům mezi vizemi dramatika, režiséra a herců s vizemi diváka a dokládá účast jejich subjektivních duševních stavů na dotváření dramatického díla<sup>52</sup>.

Stejný pramen, z něž vychází různé prostředky různých umění, je podle Kandinského příčinou snah posílit *zvuk* v jednom umění *zvukem* v jiném umění a tím zesílit jejich efekt. Také zde můžeme spatřit jistou korespondenci se Zichovou *Estetikou dramatického umění* v kapitole věnované syntetické teorii: „*Veškerá díla daného samostatného umění mají určité obecné zákony, jimiž se přes svou rozmanitost vesměs řídí; to jsou specifické zákony tohoto umění, jež jakožto samostatné, svébytné, poslouchá jen je – je autonomní. Formulace dramatického díla jako „spojení umění“ znamená teoretický postulát, že zákony ovládající určitou jeho složku jsou tytéž jako zákony samostatného umění složce té podobné, čili, jak bychom ve smyslu syntetické teorie mohli obrazně říci, jsou zákony ‚mateřského‘ umění.*“<sup>53</sup>

Kandinskij vnímá podobně jako Zich jednotlivé složky jako podřízené určitému principu (prostředkům/zákonům). Možnosti využití jejich vzájemného působení ale zkoumá spíše ve smyslu účinnosti předávání významu, který nesou. Zich se věnuje problematice celkového rozpoložení jednotlivých složek. Kandinskij ve svém textu nijak nebere v úvahu, že jakmile k sobě přistupuje vícero druhů umění, které tak utvoří složky jiného umění, jejich prostředky/zákony se tím mění v závislosti na zodpovědnosti vůči celku. Reflektuje nicméně, že pokud jednotlivé složky využívají stejným způsobem

---

<sup>51</sup> „*Toto ‚nevyslovení úplně všeho‘ požadují např. Lessing, Delacroix a další.*“ KANDINSKY, Wassily. *O jevištní kompozici, Žlutý zvuk*. Přeložil TEJAK Radek. Literární noviny 1210-0021. 1996, 7.(18.), s. 19.

<sup>52</sup> viz ZICH, Otakar a Ivo OSOLSOBĚ. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. (v Panorámě 1.) vyd. Praha: Panorama, 1986, s. 75.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 29.

své prostředky v rámci celku za účelem dosáhnout vyššího účinku, jedná se o princip v jeho terminologii *vnější*, tedy neúspěšný.

Jak Zich, tak i Kandinskij zmiňují jako jednu ze zásadních osobností ve spojitosti s touto problematikou Richarda Wagnera a jeho *Gesamtkunstwerk*. Oba jej zároveň hodnotí jako neúspěšný. Zich kritizuje spekulativnost a dogmaticčnost Wagnerových úvah o nutnosti „opětovného“ spojení všech umění ve zpěvohru, čímž je jim upíráno právo na samostatnou existenci. Kandinskij rozbořem Wagnerova přístupu dokládá výše popsanou *vnějškovost*.

Problém opery podle Kandinského spočívá v tom, že „*hudba bud' ilustruje (nebo zesiluje) dramatickou akci, nebo dramatická akce pomáhá vysvětlit hudbu.*“<sup>54</sup> Wagner proto zamýšlel propojit obě části organicky a docílit monumentálního účinku opakováním, jak je popsáno výše. To je však podle Kandinského pouze jedna z mnoha nevyčerpatelných možností. Jako důvod Wagnerova selhání shledává Kandinskij jeho domněnku, že našel *univerzální* metodu – tedy dogmatismus. Wagner navíc podle Kandinského docílil pouze jiné hierarchie mezi jednotlivými prvky (prostředky), když podřídil pohyb rytmu a hudbu textu. Tato záměna podřízených pozic ale nijak neprospěla rozvinutí *vnitřního zvuku* přistupujících prvků. Zároveň ale Kandinskij Wagnerovi přiznává objev důležité myšlenky a podotýká, že „*ji trvalo více než půl století, než překonala Alpy*“<sup>55</sup>, aby se začala v různých podobách objevovat například v pojetí hudby u tehdy vehementně manifestujících futuristů<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. *The Blaue Reiter almanac. Documentary ed.* London: Thames and Hudson Ltd. 1974, s. 194.

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 194.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 195.

Dále se proto snaží nastínit způsob, jak se otevřít tomuto širšímu spektru za pomoci opuštění soustavy *vnějších* pravidel a přijetí jediného: pravidla *vnitřní nutnosti*<sup>57</sup>.

19. století bylo podle Kandinského období vyznačující se především svým soustředěním na *materiálně*. Klasifikace umění vedla ke specializaci, která podle Kandinského nastupuje jako první důsledek materialismu vždy, když nedochází k objevování nových forem. Názorné myšlení pak vedlo k mylné domněnce, že na umění lze aplikovat „pozitivistické“ postupy, jako je matematický princip „ $1+1=2$ “. „*Kosmický element naprosto scházel*,“<sup>58</sup> shrnuje tuto situaci Kandinskij a formu soudobého dramatu charakterizuje jako vnější akci a vnější konstrukci syžetu. Jako *kosmický* si pak nejspíš můžeme představit takový způsob přemýšlení, který umožňuje rovnici „ $1-1=2$ “.

Konkrétní autory, kteří se nevymanili z vnějškového popisování života, Kandinskij neuvádí. Zmiňuje pouze pár výjimek: Maurice Maeterlincka, *Přízraky* (1881) Henrika Ibsena a *Život člověka* (1906) Leonida N. Andrejeva. I tito dramatici jsou ale podle něj v zajetí vnější akce. Uvedené autory spojuje snaha o nejen postihnoutí, ale i přímé ukázání nitra postav<sup>59</sup>. Připouští tak jako jednající prvek v ději subjektivitu, což směřuje k předání sdělení abstraktnějšího rázu.

---

<sup>57</sup> „*Barva je klávesou. Oko je kladivem. Duše je pianem s velkým množstvím strun. Umělec je rukou, jež stisknutím té či oné klávesy uvede duši do stavu funkčně podmíněné vibrace. Z toho plyne, že harmonie barev je založena na principu účelově zaměřeného doteku lidské duše.*“ KANDINSKY, Wassily. *O duchovnosti v umění*. 2. vyd. Praha: Triáda, 2009, s. 49.

<sup>58</sup> KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. *The Blaue Reiter almanac. Documentary ed.* London: Thames and Hudson Ltd. 1974, s. 194.

<sup>59</sup> Např. v *Modrém ptákově* (1908) Maurice Maeterlincka sledujeme přímo vnitřní život dětí prostřednictvím jejich snu.

Otakar Zich věnuje *Estetiku dramatického umění* především takovému dramatickému umění, které pracuje s dramatem jako výchozím textem. Podobně i Richard Wagner hledá způsob, jak předat literární dílo. Naproti tomu se krajní abstrakce Vasilije Kandinského vymyká: chce předávat *vnitřní zvuk*. Kandinskij není přímo v rozporu se syntetickou teorií, jak ji popisuje Otakar Zich, její možnosti spíše zkoumá mimo Zichovo vymezení.

Jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole, čistá abstraktní forma divadla má podle Kandinského pracovat s barvou, zvukem a pohybem<sup>60</sup>, respektive jejich *vnitřním zvukem*. V této formě mají být slova oproštěna od významu, který nesou. Stejně tak jím nemají být zatíženy ani hlasy, které je pronášejí. Lze usuzovat, že úplná subjektivita nitra postav by při ideální realizaci přistupovala k subjektivitě diváka. Nedochozelo by přitom ke zkreslení tohoto přenosu vnějšími, realistickými prostředky. Kandinskij jako by si přál formu, která s divákem komunikuje co nejvíce bezprostředně je to možné. Snad proto se obrátil k divadlu, jehož výsada sdílené přítomnosti takovou komunikaci umožňuje. Jak ostatně píše v úvodu ke *Žlutému zvuku*: „*Drama se nakonec skládá z komplexu vnitřních prožitků (duševních vibrací) diváků.*“<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Také soudobý balet hodnotí Kandinskij podobně jako operu a drama jako postavený na vnějším propojení jednotlivých částí.

<sup>61</sup> KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. *The Blaue Reiter almanac. Documentary ed.* London: Thames and Hudson Ltd. 1974, s. 205.

### 3. Analýza scénické kompozice *Žlutý zvuk*

Scénická kompozice *Žlutý zvuk* se skládá ze šesti krátkých obrazů a přede hry. Kandinskij na ní začal pracovat v roce 1909, kdy měl pravděpodobně v plánu vytvořit trilogii. Návrh, tehdy nazvaný *Obři*<sup>62</sup>, měl nejspíše tvořit prostřední pasáž mezi kompozicemi, které se později vyvinuly v *Zelený zvuk*<sup>63</sup> a *Černou a bílou*<sup>64</sup>. Z let 1910/1911 se dochoval rukopis další verze *Žlutého zvuku* v ruštině s novým názvem *Zheltyj zvuk*.<sup>65</sup>

Přestože v almanachu je zařazen za esej *O jevištní kompozici*, Susan Alyson Stein podotýká, že oba texty jsou rozdílné nejen dobou svého vzniku, ale i záměrem, a kritizuje pojmání *Žlutého zvuku* pouze jako implementace teorií z eseje *O jevištní kompozici*.<sup>66</sup> Jak bude dále popsáno v poslední kapitole této práce, soubor teoretických „instrukcí“ od Kandinského může inscenování *Žlutého textu* prospívat či nepospívat různými způsoby.

Svou formou připomíná *Žlutý zvuk* spíše scénář než drama – v jednotlivých obrazech je podrobně popsáno, co se na scéně odehrává, a to se zvláštním zaměřením na barvu, pohyb a zvuk. Technicistní vedlejší text zcela převažuje nad textem hlavním – replik zde najdeme (vyjma zpěvu) dohromady pět. Soupis postav zahrnuje Pět obrů<sup>67</sup>, Nezřetelné bytosti, Tenor (za scénou), Dítě, Muže, Lidi ve volných oděvech, Lidi

---

<sup>62</sup> Orig. *Riesen*, 1909.

<sup>63</sup> Orig. *Gruner Klang*, 1909.

<sup>64</sup> Orig. *Schwarz und Weiss*, 1909.

<sup>65</sup> HUXLEY, Michael. *The Dance of the Future: Wassily Kandinsky's Vision, 1908–1928*. Dance Chronicle, 2017, 40.3, s. 268.

<sup>66</sup> STEIN, Susan Alyson. *Kandinsky and abstract stage composition: Practice and theory, 1909–12*. Art Journal, 1983, 43.1, s. 61.

<sup>67</sup> Orig. „*riesen*“, v obou angl. v překladech „*giants*“, v českém překladu Radka Tejkala „*cestující*“.

v trikotech a Sbor (za scénou). V textu zazní pouze jeden požadavek konkretizující divadelní prostor: „*Jeviště musí být co možná nejhlubší.*“<sup>68</sup>

Pokusím se nyní stručně nastínit obsah jednotlivých obrazů, aby byla následná interpretace použitých principů jasnější. V citacích budu užívat vlastní překlad v konzultaci s výše uvedenými anglickými překlady a českým překladem Radka Tejkala.

V předehře je popsán kontrast soumraku a oslnivého zdroje světla v temné noci. Po několika „*nezřetelných akordech*“ a krátké orchestrální pasáži slyšíme sbor, jenž má být umístěn tak, aby zdroj zpěvu nebyl přímo rozpoznatelný. Sbor rovnoměrným zpěvem promlouvá o motivech snu, kamene a záhady na pozadí temné noci, což má zřejmě podpořit účinky hluboké modři. Sborová pasáž končí popisem ústupu temného světla za slunečného dne:

*Vysoké hlasy:* „Slzy a smích... V klení modlitby...

Radost sjednocení a nejtemnější zápasy.“

*Všechny hlasy:* „Temné světlo za... slunečného... dne

*(rychle a náhle mizí).*

Oslnivě zářivý stín za nejtemnější noci!“

*Světlo mizí. Náhle se setmí. Poněkud delší pauza. Poté orchestrální úvod.*<sup>69</sup>

První obraz otevírá akord modrého horizontu a sboru, který přechází z vyšších do nižších poloh za současného tmavnutí modré. „Mechanický“ bezeslovný zpěv sboru následuje nehybná pauza, po níž se na scéně objevuje pět žlutých obrů, kteří jako by se vznášeli těsně nad zemí. Velmi pomalé pohyby obří doprovází hlubokým zpěvem, zatímco v pozadí přelétají nezřetelné bytosti: „*Zleva doprava rychle přelétají nezřetelné*

---

<sup>68</sup> KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. *The Blaue Reiter almanac. Documentary ed.* London: Thames and Hudson Ltd. 1974, s. 213.

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 211.



*rudé bytosti, poněkud připomínající ptáky, s velikými hlavami, které se vzdáleně blíží lidským. Tento let se odráží v hudbě.*<sup>70</sup> Obři se vytrácí, zatímco zelený pahorek zbělá, horizont zčerná a prostor zahalí modrý dým.

Dominantním prvkem druhého obrazu je žlutá květina nalevo, na jejíž pohyb reaguje hudba. Zleva přicházejí lidé v různě barevných volných třpytivých oděvech, kteří nesou podobné květiny, a jejich hlasy jako by postupně eliminovaly všechny barvy až na šedou a zářivě žlutou květinu. Ta zmizí s objevem malých postav neurčité zelenošedé barvy, které přechází pahorek, a zároveň zežloutnou i bílé květiny. Zdá se, že jsou květiny plné krve. Lidé je odhazují a běží dopředu, „*silou se vymaňující ze ztuhlosti*“<sup>71</sup>.

Třetí obraz vrcholí sjednocením mnoha různě barevných světlých paprsků v jeden a následné rozptýlení žlutého světla, které pohltí celé prázdné jeviště. Rozpínající se žlut' v sobě postupně „rozpuští“ skály, obry i hudbu. Po chvíli se opět zjeví obři, kteří mezitím o něco vyrostli. Vystrašený tenor za scénou „*rychle vříská naprosto nesrozumitelná slova (často je slyšet a, například, Kalasimunafakola!)*“<sup>72</sup>

Čtvrtý obraz se ostatním vymyká svou konkrétností. Scéně dominuje malá budova podobná kapli, v jejíž úzké šikmé věžičce je puklý zvon. Za lano od zvonu tahá malé dítě v bílé košilce, které má na scéně protiváhu v černém tloušťíkovi vpravo. Muž zjedná ticho:

*Muž (velmi nahlas, rozkazovačně; příjemný hlas): “Ticho!!”*

*Dítě upustí lano. Setmí se.*<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 214.

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 218.

<sup>72</sup> Tamtéž, s. 219.

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 220.

V nejsložitějším pátém obraze se objevuje množství lidí v různě barevných trikotech. V orchestru zní barvy, pohyb lidí se střídavě sjednocuje a rozděluje, obraz vrcholí chaosem v pohybu, hudbě i osvětlení.

Závěrečný obraz se navrácí k modré. Za zvuku expresivní hudby se na scéně zvětšuje žlutý obr: „*Ve chvíli, kdy vyrostete do celé výšky jeviště a jeho postava připomíná kříž, náhle se setmí. Hudba je stejně expresivní jako akce na scéně.*“<sup>74</sup>

Kandinskij ve *Žlutém zvuku* rezignuje na děj v běžném slova smyslu: odmítá řídicí roli psychologie a kauzality. V tomto směru je jeho *scénická kompozice* blízká malbě – označení jednotlivých sekvencí „obrazy“ nabývá v tomto případě zcela jiné dimenze než v běžném dramatu. Přestože získaným rozměrem je v divadle čas, nemá na sdělení ve *Žlutém zvuku* žádný určující podíl. Dějiště kompozice je natolik abstraktní, že na něj nelze uplatnit žádná měřítká reálného světa, a to přestože obsahuje i téměř realistické motivy, jako je „pahorek“, „květina“ či „skály“. I konkrétní pojmy se nicméně mění v krajině *Žlutého zvuku* v symboly. V této zcela autonomní jiné realitě mohou některé prvky *připomínat* skutečnosti, které jsou nám známé, podobně jako ve snu. Například žlutá květina, která se objevuje ve druhém obraze, má sice téměř realistickou formu „květiny“ (stonek, list), ale jejími určujícími vlastnostmi, které promlouvají k divákovi, jsou pohyb a barva.

Kromě různých typů světelných změn je zachycen pohyb „jednajících“ prvků (květiny) a postav. Veškerý pohyb na scéně popisuje Kandinskij velmi důsledně, zahrnuje například instrukce k rozestupům mezi postavami. Detailní choreografie se objevuje v pátém obraze, kde řeší pohyb většího množství lidí v různobarevných trikotech. Pohyb v jednotlivých sekvencích graduje, často jej střídá kontrastní nehybnost. Zahrnuje také nerealistické, technicky náročné manévry, jako je létání či zvětšování se obrů.

Podobné kompoziční principy jako v pohybu nalezneme i v hudbě, která se skládá z orchestrální a sborové pasáže. V poznámkách k hudbě jsou na konkrétních místech

---

<sup>74</sup> Tamtéž, s. 225.

předepsány tóny *a* a *h*. Lze usuzovat, že Kandinskému přesně doplňovaly určité barevné rozpoložení.

V celé kompozici dominuje jako hybná síla ostatních prostředků barva, přestože Kandinskij avizoval vzájemnou nezávislost barvy, zvuku a pohybu. Barva je propojená především s hudbou, nezřídka v textu přímo dochází k synestezii: „*V orchestru opět zní jednotlivé barvy.*“<sup>75</sup> Kromě zvuku se barva projevuje především prostřednictvím světla a kostýmů. Text je v tomto směru velmi podrobný, jakýkoli nový element je okamžitě pospán z hlediska své barevnosti. Z postav jsou nejvýraznějšími nositeli barvy žlutí obři, především protože žlutí má na tématu kompozice hlavní podíl. K výkladu vztahu žluté a modré ve *Žlutém zvuku*, který je pro celou kompozici určující, můžeme najít klíč v Kandinského eseji *O duchovnosti v umění*:

*„Nakreslíme-li dva stejně velké kruhy, jeden z nich vybarvíme žlutě a druhý modře a soustředěně je budeme pozorovat, zjistíme, že žlutá barva vyzařuje, působí odstředivě a takřka viditelně se k divákovi začne jakoby přibližovat. Modrá naproti tomu vyvolá spíše dojem pohybu dostředného (jako hlemýžď zatahující se do ulity) a od diváka se jakoby vzdaluje. První kruh jako by oko provokoval, druhý zase jako by se propadal do hloubky.*

*Tento účinek můžeme ještě zesílit, jestliže změníme světlost barev: čím světlejší odstín žluté (tedy čím větší podíl bílé), tím bude odstředivý pohyb výraznější, a naopak čím tmavší modrá (tedy zvýšený podíl černé), tím silnější dojem hloubky. Význam tohoto faktu ještě stoupne, když si uvědomíme, že hodně tmavá žlutí vlastně vůbec neexistuje. Z hlediska fyzikálního jsou si totiž bílá a žlutá velmi blízké. Stejně je tomu u modré a černé.*“<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 223.

<sup>76</sup> KANDINSKY, Wassily. *O duchovnosti v umění*. 2. vyd. Praha: Triáda, 2009, s. 69.

Julia Listengarten ve své eseji o *Žlutém zvuku* vykládá tento střet jako „věčný rozpor mezi dionýským šílenstvím (žlutá) a apollinským ‚klasicismem‘ (modrá) a nikdy nekončící zápas mezi duchovním a fyzickým“<sup>77</sup>. Tento výklad dobře objasňuje roli žlutých prvků na modrém pozadí, což je ve *Žlutém zvuku* převládající situace (žlutí obři a květina).

Konflikt modré a žluté ve *Žlutém zvuku* doplňuje také konkrétněji zobrazený kontrast bílé a černé ve čtvrtém obraze: bílé oděné dítě zvoní na puklý zvon a je umčeno tlustým mužem v černé. Podle Kandinského jsou bílá a černá nehybné protikladné principy, zatímco žlutá a modrá v sobě vždy zahrnují i dostředivý nebo odstředivý pohyb, jak je popsáno výše. Ve *Žlutém zvuku* rozpor dvou rovnocenných elementů vyjádřený barvou nabývá s přistupujícími odstíny modré a žluté na abstraktnosti a pocitové hloubce.

Jak jsem se pokusila na předchozích stranách objasnit, snažit se konkrétně vykládat *Žlutý zvuk* na základě textu by bylo kontraproduktivní. V tomto smyslu je *Žlutý zvuk* interpretačně velmi problematický. Osobnost autora kompozice je v podstatě součástí jeho sdělení, a přestože jsou „instrukce“ velmi detailní a zřetelné, je otázkou, nakolik takový tvar skýtá prostor pro režijní uchopení. Ve *Žlutém zvuku* se divadlo vymaňuje z konvenčních struktur nadřazenosti textu a herce a z dnešního pohledu se tak blíží výtvarné instalaci či performance. Jedná se o tvar svého vlastního druhu, který i po sto letech balancuje na hranicích performativního a výtvarného umění a dodnes tak provokuje k přehodnocování kategorií, které se v umění tradičně užívají. Jakým způsobem se k němu v současnosti můžeme vztahovat se budu pokoušet rozkrýt v následujících kapitolách.

---

<sup>77</sup> KNOPE, Robert. *Theater of the Avant-Garde, 1890-1950*. 2. vyd. Yale University, 2001 (2015), s. 147.

## 4. *Žlutý zvuk* v dobových divadelních kontextech

„Nepřeji si, aby byla má díla posuzována ve smyslu ‚principů‘.

(,je abstraktní malba ,opodstatněná‘, nebo ne?‘).

Nepřeji si být považován za

‚symbolistu‘

‚romantika‘

‚konstruktivistu‘<sup>78</sup>

Divadelní činnost Kandinského spadá do období, kdy se „nové divadlo“ hledalo na každém rohu. Z širokého spektra směrů spojených s modernou a avantgardou proto pro potřeby tématu zmíním hlavní myšlenky, které se přímo pojí s Kandinským, potažmo jeho *Žlutým zvukem*. Především jde o proměny konceptu, který bývá shrnován pod pojmy jako totální divadlo<sup>79</sup>, výše popisovaný *Gesamtkunstwerk* Richarda Wagnera, syntéza či souborné umělecké dílo. Tento problém je v zahraniční teoretické literatuře uchopován mnoha různými způsoby a jeho rozměry jsou pro účel tohoto textu nepojmutelné. Budu se proto snažit vztahovat historická fakta co nejkonkrétněji k osobě Kandinského a výše rozebraným textům. Vzhledem k záměru otevřít téma pro český kontext budu dostupnou zahraniční odbornou literaturu kombinovat s odkazy na publikace vyšlé v českém jazyce.

Protože teoretické i historické pojetí něčeho tak komplexního, jako je totální divadlo, je jen obtížně strukturovatelný úkol, rozhodla jsem se tuto kapitolu rozčlenit na čtyři části. V každé z nich se pokusím na konkrétních historických příkladech popsat určitou tendenci, kterou Kandinskij ve svém pohledu na divadlo sdílí. Prolínání těchto

---

<sup>78</sup> KANDINSKY, Wassily, Kenneth Clement LINDSAY a Peter VERGO. *Kandinsky, complete writings on art*. New York: Da Capo Press, 1994, s. 730.

<sup>79</sup> E. T. Kirby v antologii *Total theatre: a critical anthology* uvádí, že pojem „totální divadlo“ je odvozený z Wagnerova pojmu „*Gesamtkunstwerk*“ a bývá spojován také s označením „divadlo budoucnosti.“ KIRBY, Ernest Theodore (ed.). *Total theatre: a critical anthology*. New York: Dutton, 1969, s. xiii-xiv.

kapitol prítom naznačuje, že v rôznych spôsoboch premýšlení rôznych osobností o totálnom divadle lze sledovat opakující se rysy.

## 4.1 Abstrakce jazyka. Žlutý zvuk jako setkání s duchem a nadloutkou

Scénické kompozice Vasilije Kandinského se i přes velmi podrobný, až technicistní vedlejší text nevěnují reálným možnostem hereckého ztvárnění. Popsané scénické postupy předpokládají propracované mechanizované pohyby těles (prospektů, objektů). Zaměření na abstrakci a jiné elementy jeviště, než je psychika herce, souvisí s vývojovou linií spojenou s Edwardem Gordonem Craigem a jeho spisem *O divadelním umění* (1911)<sup>80</sup>. Hledání abstrakce znamenalo pro Craiga postupnou eliminaci herce (či figurálního interpreta) a textu: „*Jsem přesvědčen, že nadejde doba, kdy na divadle vytvoříme umělecká díla, aniž bychom použili psaná dramata či herce.*“<sup>81</sup> Dodnes nezřejmou hranici mezi divadlem a výtvarným uměním vystihnul v její příznačné naléhavosti pro rozvoj myšlení o abstrakci.

Přestože Kandinskij neurčuje ve *Žlutém zvuku*, zda se jedná o text určený hercům či loutkám, některé jednající prvky, například květinu, lze za loutky považovat. Postavy jsou navíc depersonalizované: absence vnitřní psychologie a technicistní popis jejich pohybů je loutkám přibližuje. V pátém obraze Kandinskij s typickým využitím závorek podotýká: „*(Lidé připomínají loutky.)*“<sup>82</sup> Je tedy možné vysledovat jistou spřízněnost i s Craigovými teoriemi o *nadloutce*<sup>83</sup>, a to minimálně v tom, že specifikace *nadloutky* je podobně mlhavá, jako například Kandinského „*nezřetelné bytosti*“<sup>84</sup>. Neurčitost

---

<sup>80</sup> CRAIG, Edward Gordon. *O divadelním umění*. Přeložil Milan LUKEŠ. Praha: Divadelní ústav, 2006. Světové divadlo.

<sup>81</sup> RIBI, Hana. *Edward Gordon Craig - figura a abstrakce: Craigovy divadelní vize a Schweizerisches Marionettentheater : sbírka Edwarda Gordona Craiga, Museum für Gestaltung Zürich*. Praha: AMU, 2008, s. 65.

<sup>82</sup> KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. *The Blaue Reiter almanac. Documentary ed.* London: Thames and Hudson Ltd. 1974, s. 222.

<sup>83</sup> CRAIG, Edward Gordon. *The actor and the über-marionette. The Mask, 1908.* in CRAIG, Edward Gordon. *O divadelním umění*. Přeložil Milan LUKEŠ. Praha: Divadelní ústav, 2006. Světové divadlo, s. 48-68.

<sup>84</sup> KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. *The Blaue Reiter almanac. Documentary ed.* London: Thames and Hudson Ltd. 1974, s. 208.

jazyka, která jako by se domáhala vyšší sféry lidského vědomí, je ostatně pro divadlo tendující k abstrakci v počátcích 20. století příznačná. Vasilij Kandinskij v textu *O jevištní kompozici* v mnohém navazuje na myšlenky, které Craig formuloval v eseji *Herec a nadloutka*<sup>85</sup>. Také Craig hledá možnosti, jak divadlu vrátit duchovní rozměr: „Rozdíl mezi desetiletým dítětem a umělcem je v tom, že umělec kresbou jistých znaků a tvarů vytvoří dojem osla, a větší umělec je ten, kdo vytvoří dojem celého oslího rodu, ducha věci.“<sup>86</sup> Onen duch věci má nápadně podobné parametry, jako Kandinského termíny *vnitřní nutnost* a *vnitřní zvuk*. Dovolávání se kosmu, božstev, transu či různého typu *vnitřních* zákonitostí bylo společným rysem snah o vymanění divadla z područí textu a jasné definovatelnosti a ohraničenosti, kterou mu literatura vtiskávala<sup>87</sup>.

Tento typ vyjadřování je ostatně společný mnoha textům, které formovaly divadlo 20. století. Antonin Artaud své eseje o divadle *krutosti*<sup>88</sup> vydává o dvě dekády později v roce 1938, nicméně i u něj lze sledovat myšlenky spřízněné s Kandinským. Také Artaudovy texty se vyznačují sugestivním jazykem neukotveným exaktností. A i zde snadno rozpoznáme snahu hledat řeč divadla: „(...) má-li divadlo opravdu svou vlastní řeč, pak je nutně totožná s inscenací, jíž se rozumí: 1. Vizuelní a plastické zhmotnění řeči. 2. Jazyk všeho, co může být nezávisle na řeči na scéně vysloveno a označeno, všeho, co nachází výraz v prostoru nebo co jím může být vytvořeno či rozloženo.“<sup>89</sup>

---

<sup>85</sup> CRAIG, Edward Gordon. *The actor and the über-marionette*. The Mask, 1908. in CRAIG, Edward Gordon. *O divadelním umění*. Přeložil Milan LUKEŠ. Praha: Divadelní ústav, 2006. Světové divadlo, s. 48-68.

<sup>86</sup> CRAIG, Edward Gordon. *O divadelním umění*. Přeložil Milan LUKEŠ. Praha: Divadelní ústav, 2006. Světové divadlo, s. 52.

<sup>87</sup> „Divadlo, jak je vidím já, si teprve svůj materiál musí najít.“ Tamtéž, s. 57.

<sup>88</sup> ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Přeložil Jan KOPECKÝ, Ladislav ŠERÝ. Praha: Herrmann, 1994.

<sup>89</sup> Tamtéž, s. 78.



S Artaudovými díly pojí Kandinského *Žlutý zvuk* ještě jiná, rovněž jazyková paralela. Snaha vyjadřovat transcendentálno v uměleckém textu vedla mimo jiné k vytváření nových jazyků a ohledávání pomezí slova a hudby. V duchu modernistických idejí o návratu k přirozenosti a spiritualitě jsou tyto novodobé mýtotvorné tendence nositeli „*sonického okultismu*“<sup>90</sup>: dadaistické poezie, surrealistického automatismu či zaumného jazyka ruských futuristů. Také mnohé z Artaudových básní obsahují pasáže tohoto ražení, například *Návrat Artauda Momo* (1947):

*„o dedi*

*a dada orzura*

*o du zura*

*a dada skizi*

*o kaya*

*o kaya pontura*

*o ponura*

*a pena*

*poni*<sup>91</sup>

Souvislost takového vnímání jazyka s Kandinského hledáním *zvuků* je zřejmá; samotný *Žlutý zvuk* obsahuje předepsanou pasáž podobného ražení: „*Náhle se za scénou ozve pronikavý vystrašený tenor, který rychle vříská naprosto nesrozumitelná slova (často je slyšet a, například, Kalasimunafakola!)*“<sup>92</sup>.

---

<sup>90</sup> BRAMBLE, John. *Modernism and the Occult*. Springer, 2015, s. 53-54.

<sup>91</sup> ARTAUD, Antonin, ŠERÝ, Ladislav, ed. *Texty III*. Praha: Herrmann, 2003, s. 49.

<sup>92</sup> KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. *The Blaue Reiter almanac. Documentary ed.* London: Thames and Hudson Ltd. 1974, s. 219.

Snaha posunout jazyk k abstraktnější rovině navazuje na pokusy přenést možnosti hudby do jiného média. U Kandinského navíc můžeme opět uvažovat zvukovou rovinu smyšlených slov v závislosti na konkrétní barvě, kterou chtěl vyjádřit. Je tedy nasnadě uvažovat, že Kandinskij volbou divadla – textu jako média pro určitou část své tvorby pouze „vyměnil plátno“.

## 4.2 Hudba světla versus zvuk barvy. Symbolistická synestezie a syntéza

Se jménem Edwarda Gordona Craiga je v dějinách divadla téměř vždy jedním dechem svázáno i jméno Adolphe Appia. Pojetí divadla jako pohybového fenoménu<sup>93</sup> ukazuje na dispozici čtvrté dimenze času. Appiův pohled na divadlo je veskrze výtvarný – věnuje se provázanosti prostoru a času a zvláštní pozornosti se v jeho teoriích dostává světlu. „Čím je v partituře hudba, tím je v oblasti scénického pojetí světlo.“<sup>94</sup> Appia vnímal vizuální složku jako schopnou sdělovat vnitřní ideu stejně, jako hudba.<sup>95</sup> Tento posun oproti Wagnerově *Gesamtkunstwerku* koresponduje s již zmiňovanou synestetickou dichotomií barvy a zvuku u Kandinského.

Důraz na spiritualitu v umění a reakce na Wagnerovo pojetí souborného uměleckého díla Kandinského spojuje také s francouzskými symbolisty, pro něž se stala *syntéza* jedním z klíčových pojmů<sup>96</sup>. K zážitkům z provedení Wagnerových oper se již v roce 1861 v eseji *Richard Wagner a Tanhäuser v Paříži* vyjádřil Charles Baudelaire<sup>97</sup>. Vyslovil zde pro symbolisty klíčovou teorii *korespondencí* mezi jevy, které si navzájem odpovídají. Vzájemnost mezi uměními se stala základní ideou spisovatelů v okruhu *La Revue Wagnérienne* (1885-1888). Teorie *korespondencí* nicméně oproti Wagnerovi chápala hudbu jako nadřazenou ostatním druhům umění.<sup>98</sup>

Kandinského termín *vnitřní zvuk* může naznačovat, že také on vnímal hudbu jako základního tlumočníka pro abstrakci. Textu *Žlutého zvuku*, jak již bylo výše popsáno, dominuje i přes avizovanou rovnováhu barva. Tato skutečnost může být

---

<sup>93</sup> PÖRTER, Paul. *Experimentální divadlo*. Praha: Orbis, 1965, s. 10.

<sup>94</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>95</sup> KIRBY, Ernest Theodore (ed.). *Total theatre: a critical anthology*. New York: Dutton, 1969, s. 14.

<sup>96</sup> HYVNAR, Jan. *Francouzská divadelní reforma: od Antoina k Artaudovi*. Praha: Pražská scéna, 1996, s. 50.

<sup>97</sup> DEÁK, František. *Symbolistické divadlo*. Bratislava: Tália-press, 1996, s. 125.

<sup>98</sup> Tamtéž, s. 128-131.

dokladem Kandinského vrozených synestetických schopností. Tak či onak, absolutnost takového pojetí – vyjádření myšlenek o synestezii pomocí synestezie – lze považovat za velmi účinný způsob přímé demonstrace idejí syntetického umění.

Paralely s Kandinského *Žlutým zvukem* se nabízí především kolem osobnosti Stéphana Mallarmé a jeho *Knihy*, nedokončeného pokusu o absolutní dílo, v němž se sjednotí druhy a literatura se znovu spojí s divadlem<sup>99</sup>. *Knihy* měla být jakousi novou reinkarnací Bible, kterou by scénicky realizoval anonymizovaný autor, zcela oproštěný od své identity<sup>100</sup>. Mallarmého „nepostřehnutelná“<sup>101</sup> divadelnost ve vztahu k poezii a literatuře je v jeho díle podobně utajená, jako u Kandinského. Básníkovo a malířovo hledání divadla se pak překvapivě setkává v obdobné touze po vyjádření vesmírného řádu. U Wagnera Mallarmé oceňoval možnosti prolnutí člověka/herce s hudbou, kterou vnímal primárně jako poezii. Vymezoval se ale proti jeho využívání mýtů, před nimiž upřednostňoval abstrakci a invenci.<sup>102</sup> Určité mýtotvorné tendence jsou nicméně patrné v jeho hledání univerzálních zákonů lidského ducha a z nich vyplývajícího vztahu k umění jako určité formě náboženství.<sup>103</sup> V tvorbě Kandinského jsou zřetelně přítomné křesťanské motivy<sup>104</sup> a vztah k lidovým tradicím. Mysticismus jeho textů spočívá v obdobném chápání umění jako nástroje duchovní obnovy, tedy komunikace s určitým typem vyššího vědomí. *Almanach Modrý jezdec* měl ostatně, jak bylo již výše zmíněno, mít léčivou sílu. I Kandinskij tedy nepochybně věřil, že knihy jsou mocným prostředkem lidské komunikace.

---

<sup>99</sup> Tamtéž, s. 113.

<sup>100</sup> ROBERTS, David. *The Total Work of Art*. Cornell University Press, 2011, s. 134.

<sup>101</sup> DEÁK, František. *Symbolistické divadlo*. Bratislava: Tália-press, 1996, s., 82.

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 132.

<sup>103</sup> ROBERTS, David. *The Total Work of Art*. Cornell University Press, 2011, s. 134.

<sup>104</sup> Za všechny zmiňme poslední obraz *Žlutého zvuku*, v němž se žlutý obr rozpíná do tvaru kříže.

Pro linii symbolistního divadla je také charakteristická snaha vyrovnat se s rozpory mezi materiální podstatou divadla a duchovností. Pokusy o převedení syntézy na jeviště často končily neúspěchem.<sup>105</sup> Mnozí symbolistní básníci také sdíleli negativní postoj k herci, jehož tělo podle nich překáželo čisté básnické imaginaci.

*La Revue Wagnérienne* se stala laboratoří raných sémiotických a formalistických teorií umění. Přemýšlení o znaku či jazyce umění položilo základy konceptualismu.<sup>106</sup> Kandinského úvahy o formě jsou stejného rodu. Will Grohmann spojuje Kandinského vnímání bílé barvy jako odrazu ticha s Mallarmého myšlenkou: „*Ideální básní by bylo ticho... báseň utvořená pouze z bílé.*“<sup>107</sup> K *Černému čtverci* Kazimira Maleviče (1915) odtud již není daleko – a ke *4' 33'* (1952) Johna Cage ostatně také ne.

Kandinskij byl se symbolistickým divadlem v přímém kontaktu, v jeho textech najdeme například zmínky o Maeterlinckovi. Maeterlinckovo psaní bylo Kandinskému příslibem nového uchopení slova ve smyslu *vnitřního zvuku*: „*Slovo! Maeterlinck slyšel jeho vnitřní zvuk – za vnějším významem slova. Slovo, které zní ‚jednoduše‘ samo o sobě nabývá zvláštní, nevyjádřitelný, ale konkrétní zvuk, když je zkoumáno hlouběji. Vlasy! Strom! Nebe! Je to tato rezonance, na níž Maeterlinck vystavěl své Skleníky.*“<sup>108</sup>

Se symbolismem bývá spojováno také dílo skladatele Alexandra Skrjabina, jenž je rovněž zastoupen příspěvkem v almanachu *Modrý jezdec*. Skrjabin je ostatně nejčastěji zmiňován společně s Kandinským jako průkopník na poli využití

---

<sup>105</sup> HYVNAR, Jan. *Francouzská divadelní reforma: od Antoina k Artaudovi*. Praha: Pražská scéna, 1996, s. 61.

<sup>106</sup> DEÁK, František. *Symbolistické divadlo*. Bratislava: Tália-press, 1996, s. 134-135.

<sup>107</sup> „The ideal poem would be silence... the poem made of nothing but white.“ cit. dle GROHMANN, Will. *Kandinsky: life and work*. New York: Harry N. Abrams, 1958, s. 89.

<sup>108</sup> KANDINSKY, Wassily, Kenneth Clement LINDSAY a Peter VERGO. *Kandinsky, complete writings on art*. New York: Da Capo Press, 1994, s. 100.

synestetických „schopností“ v umění.<sup>109</sup> Skrjabin šel Kandinskému naproti z opačného konce – zkoumáním barevných dojmů ze zvuků. Mezi jeho nejznámější počiny v tomto směru patří koncept „světelného klavíru“ v symfonii *Prométheus* (1910), která se v almanachu rovněž dočkala komentáře, opatřeného reprodukcí Kandinského *Kompozice IV* (1911).<sup>110</sup>

Nejčastěji je nicméně v souvislosti se *Žlutým zvukem* zmiňováno drama s hudbou *Šťastná ruka* (1913) Arnolda Schönberga. Oba autoři začali na svých jevištních dílech pracovat nezávisle na sobě ve stejné době a do roku 1911, kdy zahájili korespondenci, o sobě navzájem nevěděli. Schönberga fascinoval Wagner a podobně jako Kandinskij se rozhodl podat svou vizi jevištní syntézy, která měla v jeho pojetí divadelními prostředky ztvárnit hudbu.<sup>111</sup> V roce 1912 Schönberg Kandinskému napsal: „Žlutý zvuk mne neobyčejně těší. Je přesně tím, o co jsem se snažil ve své Šťastné ruce, jen jdeš dále než já ve zřeknutí se jakékoli vědomé myšlenky, konvenčního děje. To je přirozeně velká výhoda.“<sup>112</sup> *Šťastná ruka* na rozdíl od *Žlutého zvuku* děj má – sleduje niterný boj Muže, který se promítá do prostředí kolem něj. Příbuznost s dílem Kandinského spočívá především v obdobném užití barev ve spojitosti s určitým psychickým rozpoložením. Na rozdíl od Kandinského měl Schönberg více štěstí při realizaci svých záměrů: přestože původní plánovanou premiéru narušila podobně jako u *Žlutého zvuku* první světová válka, v říjnu roku 1924 se Schönberg dočkal úspěšné premiéry *Šťastné ruky*.<sup>113</sup>

---

<sup>109</sup> HALLIDAY, Sam. *Sonic Modernity: Representing Sound in Literature, Culture and the Arts*. Edinburgh University Press, 2013, s. 110.

<sup>110</sup> KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. *The Blaue Reiter almanac. Documentary ed.* London: Thames and Hudson Ltd. 1974, s. 150-161.

<sup>111</sup> ROBERTS, David. *The Total Work of Art*. Cornell University Press, 2011, s. 157.

<sup>112</sup> HAHN-KOCH, Jelena (ed.). *Arnold Schoenberg, Wassily Kandinsky: letters, pictures and documents*. Faber & Faber, 1984, s. 54.

<sup>113</sup> Tamtéž, s. 154.

### 4.3 Jiná syntéza. Od futuristických manifestů k novému tanci

Kandinskij v textu *O jevištní kompozici* zmiňuje také manifesty futuristů<sup>114</sup>. Ti se myšlenkou syntézy zabývali také, ale jejich směřování bylo v mnohém odlišné, a to především ideologicky. Zatímco Kandinského pojetí umění je teologického rázu a obrací se k přírodě a tradici, futuristické vize jsou často svou bojovností sice revoluční, ale poněkud vágní: „*Je nutné nastolit na scéně vládu stroje.*“<sup>115</sup> Kandinskij nesouzněl s futuristickou velkolepostí a materialismem, jež se s obdivem k technickému pokroku pojil, odmítal zábavnost Marinettiho směřování. Kandinského navíc popuzovalo, když byly jeho eseje označovány za manifesty. Almanach měl podle něj především působit na úrovni vzdělávací a stimulovat ve čtenáři vlastní hledání vnitřní kapacity k prožití spirituálního aspektu umění, nikoli vysvětlovat, jaký efekt má umění mít.<sup>116</sup>

Obsáhnout širokou a provázanou mezinárodní škálu kubo-futuristických divadelních experimentů je mimo rozsah této práce. Pro český kontext je nicméně důležité připomenout, že futuristická *scenositesi* byla roku 1922 vůdčími představiteli Enricem Prampolinim a Filippem Tommasem Marinettim realizována na popud Josefa Čapka a Emila Filly ve Švandově divadle. V následujícím roce byl Prampolini k hostování pozván režisérem Karlem Dostalem. Zázemí otočné scény Švandova divadla znamenalo pro rozvoj jeho díla nové pole možností.<sup>117</sup>

Ozvěny futurismu lze rozeznat v dílech, která jsou z dnešního pohledu Kandinskému v lecčems blízká. „Divadlo malířů“ se objevovalo napříč Evropou jako reakce na výše popsané avantgardní tendence: vyrovnání se s živým hercem a důraz

---

<sup>114</sup> KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. *The Blaue Reiter almanac. Documentary ed.* London: Thames and Hudson Ltd. 1974, s. 195.

<sup>115</sup> cit. dle PÖRTER, Paul. *Experimentální divadlo.* Praha: Orbis, 1965, s. 24.

<sup>116</sup> ADAMSON, Walter L. *Embattled avant-gardes: modernism's resistance to commodity culture in Europe.* Univ of California Press, 2007, s. 162-163.

<sup>117</sup> BERGHAUS, Günter (ed.). *International futurism in arts and literature.* Walter de Gruyter, 2012, s. 460.

na výpovědní hodnotu vizuální složky. Dalšími příklady může být kubofuturistická scéna Kazimira Maleviče pro operu *Victory over the sun* (1913), stopy futurismu lze hledat také v surrealistickém baletu *Přehlídka* (1917) Jeana Cocteaua s kubistickou výpravou Pabla Picassa.<sup>118</sup> Inscenace souboru *Ballets ruses* jej propojuje s vlnou ruské baletní odpovědi na *Gesamtkunstwerk*, jejíž iniciátor Sergej Ďagilev s futuristy udržoval kontakt.<sup>119</sup> Skupina umělců okolo Sergeje Ďagileva se záhy mezinárodně rozrostla a dá se říci, že *Ballets ruses* se staly divadlem malířů: působili zde také například Joan Miró či Henri Matisse.<sup>120</sup> Malíři obohacovali svým viděním divadelní produkce těžící postavy z archetypů klaunů, tanečníků a akrobatů. Kandinsky ale zábavný aspekt v umění odmítal. Balet se navíc podle něj stal nesrozumitelným a „pro nadcházející epochu je (...) příliš naivní“<sup>121</sup>, jak píše ve spisu *O duchovnosti v umění* v roce 1909.

Kolem roku 1910 se Kandinskij v Mnichově věnoval praktickému ohledávání možností scénických kompozic s Thomasem de Hartmannem a tanečníkem Alexandrem Sacharovem. Experimentovali s pohybovým vyjádřením Kandinského maleb<sup>122</sup> jako základem pro inscenaci jeho první scénické kompozice *Dafnis a Chloé* (1908-1909). K uvedení ale nikdy nedošlo, stejně jako nebylo uvedeno několik dalších scénických kompozicí, na kterých Kandinskij v letech 1908-1914 pracoval.<sup>123</sup> Námět *Dafnis a Chloé*

---

<sup>118</sup> KIRBY, Ernest Theodore (ed.). *Total theatre: a critical anthology*. New York: Dutton, 1969, s. 99-114.

<sup>119</sup> V roce 1914 se Ďagilev v Římě setkal s Filippem Tomassem Marinettim, Umbertem Boccionim a Giacomem Ballou. BERGHAUS, Günter (ed.). *International futurism in arts and literature*. Walter de Gruyter, 2012, s. 453.

<sup>120</sup> ROBERTS, David. *The Total Work of Art*. Cornell University Press, 2011, s. 151.

<sup>121</sup> KANDINSKY, Wassily. *O duchovnosti v umění*. 2. vyd. Praha: Triáda, 2009, s. 98.

<sup>122</sup> KANDINSKY, Wassily, Kenneth Clement LINDSAY a Peter VERGO. *Kandinsky, complete writings on art*. New York: Da Capo Press, 1994, s. 473-474.

<sup>123</sup> HUXLEY, Michael. *The Dance of the Future: Wassily Kandinsky's Vision, 1908–1928*. Dance Chronicle, 2017, 40.3, s. 267.



ve stejnou dobu zpracovával Maurice Ravel na popud Sergeje Ďagileva a jeho souboru *Ballets Russes* a měl premiéru v pařížském Théâtre du Châtelet v červnu 1912.<sup>124</sup>

Kandinského plánované divadelní působení narušilo politické dění v Evropě. Po krátkém pobytu ve Švédsku se v roce 1916 vrátil do Ruska, kde setrval až do konce první světové války. V letech 1919-1920 se zde intenzivně věnoval teorii a kritice umění. Jedním z důvodů, proč Kandinskij v roce 1921 z Moskvy odešel, bylo jeho odcizení vůči tehdejší ruské avantgardě orientované na konstruktivismus a formalismus.<sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> BHOGAL, Gurminder Kaur. *Debussy's Arabesque and ravel's Daphnis et Chloé (1912)*. *twentieth-century music*, 2006, 3.2, s. 171-199.

<sup>125</sup> KANDINSKY, Wassily, Kenneth Clement LINDSAY a Peter VERGO. *Kandinsky, complete writings on art*. New York: Da Capo Press, 1994, s. 421.

## 4.4 Syntéza? Bauhaus jako katedrála budoucnosti

Bauhaus byl koncipován jako *Gesamtkunstwerk* svého druhu – místo pro syntézu na mnoha různých úrovních, nejen umělecké. „Katedrála budoucnosti“, v níž si Adolphe Appia představoval variabilní prostor pro nové divadlo, se v idejích Waltera Gropia odrazila v hledání paralel mezi divadlem a architekturou. Také v architektuře se podle něj jednotlivé složky musí „vzdát svého ega“ pro dobro celku.<sup>126</sup> Gropius nakonec navrhnul Totální divadlo v roce 1926 pro Erwina Piscatora.<sup>127</sup>

V divadelních experimentech Bauhausu se objevuje myšlenka vnímání herce jako jednajícího prvku architektury. Gropius v roce 1924 o Oskaru Schlemmerovi píše: „Ze Schlemmerova působení v divadle ve mě zanechalo silný dojem vidět a zažít jeho magickou transformaci tanečníků a herců v pohybující se architekturu.“<sup>128</sup>

Slavný *Triadický balet* (1922) je jednou z výslednic Schlemmerovy vize abstrakce, která se od spirituálního prožitku v pojetí Kandinského liší právě výše popisovaným futuristickým aspektem. Ideálem abstrakce se pro Schlemmera stala architektura, „nejjednodušší a nejsilnější abstrakce: přísná a jasně strukturovaná forma, v protikladu k přírodě.“<sup>129</sup> Schlemmer si uvědomoval, že limitem abstrakce je obecnost a břitvou doby mechanizace. „Výsledek: naše uvědomění toho, co nelze mechanizovat.“<sup>130</sup> Vnímání pohybu jako geometrického parametru je princip,

---

<sup>126</sup> ROBERTS, David. *The Total Work of Art*. Cornell University Press, 2011, s. 160.

<sup>127</sup> GROPIUS, Walter. *The Theater of the Bauhaus*. Wesleyan University, 1961, s. 10.

<sup>128</sup> Tamtéž s. 9.

<sup>129</sup> cit. dle PATTESON, Thomas. *Instruments for new music: Sound, technology, and modernism*. University of California Press, 2016, s. 42.

<sup>130</sup> GROPIUS, Walter. *The Theater of the Bauhaus*. Wesleyan University, 1961, s. 17.

který vyznával i Kandinskij<sup>131</sup>, a nazvat jej výtvarným už by bylo v tomto případě značně zjednodušující. Podle Schlemmera prostor determinuje pohyb, který v něm probíhá: dvojrozměrná plocha (podlaha), na níž se udává, je převedena do trojrozměrného těla.<sup>132</sup> Herec, kterého Schlemmer nazývá *Art Figure*, se tak v jeho pojetí stává do značné míry mechanizovatelným objektem. Kandinskij o těle v prostorovém smyslu přemýšlel podobným způsobem: když se obři ve *Žlutém zvuku* zvětšují, jde především o významovou proměnu parametru plochy, kterou na scéně zaujímají.

Výmarské období Bauhausu umožnilo Schlemmerovi ve spolupráci s Lászlom Moholy-Nágym a Farkasem Molnárem zkoumat možnosti nového tance – snad onoho *tance budoucnosti*, který měl na mysli Kandinskij ve své eseji *O duchovnosti v umění*. V antologii *The Theater of the Bauhaus*, která vize tohoto období shrnuje, ale Kandinského jméno zmíněno není.

Období Kandinského působení na Bauhausu nicméně nakonec přeci jen přineslo jeho divadelním záměrům praktickou zkušenost. Jediná scénická kompozice, kterou se Kandinskému podařilo realizovat, byla adaptace *Obrázků z výstavy* Modesta Petroviče Musorgského, uvedená v dubnu 1928 v desavském Friedrich Theatre. Mussorgsky napsal *Obrazky z výstavy* (1874) na motivy obrazů svého přítele Viktora Hartmanna. Kandinskij vytvořil převážně nefigurativní scénografii, v níž se zaměřil hlavně na animaci barev a světla. Původní figurativní náměty prošly geometrickou stylizací, pouze ve dvou scénách se objevili tanečníci. Dochovalo se šestnáct akvarelů s Kandinského návrhy scény a instruktáž k dění na scéně.<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> Jak dokládají jeho kresebné studie tanečních pozic Greta Paluccy z roku 1926; KANDINSKY, Wassily, Kenneth Clement LINDSAY a Peter VERGO. *Kandinsky, complete writings on art*. New York: Da Capo Press, 1994, s. 519-523.

<sup>132</sup>SUTIL, Nicolas Salazar. *Mathematics in motion: a comparative analysis of the stage works of Schlemmer and Kandinsky at the Bauhaus*. *Dance Research*, 2014, 32.1, s. 33.

<sup>133</sup> SUTIL, Nicolas Salazar. *Mathematics in motion: a comparative analysis of the stage works of Schlemmer and Kandinsky at the Bauhaus*. *Dance Research*, 2014, 32.1, s. 8; HUXLEY, Michael. *The Dance of the Future: Wassily Kandinsky's Vision, 1908–1928*. *Dance Chronicle*, 2017, 40.3, s. 280-281. Rekonstrukci Kandinského záměrů podle dochovaných zdrojů vytvořil v roce 2010 Mikhail Rudy v animovaném filmu, který byl následně prezentován při koncertním provedení *Obrázků z výstavy*. RUDY, Mikhail. *Pictures at an Exhibition* [online] [cit. 2018-08-09] dostupné z <<http://www.mikhail-rudy.com/en/pictures-exhibition-mussorgsky-kandinsky/>>.

## 5. K inscenační historii *Žlutého zvuku*

Mým záměrem v této kapitole je za pomoci dostupných dějinných faktů hlouběji rozebrat problematiku inscenovatelnosti *Žlutého zvuku*. Informace o inscenační historii *Žlutého zvuku* a podrobnější záznamy o jednotlivých přístupech k tomuto dílu jsou ale spíše sporadické a často zjevně nepřesné, a to i na úrovni odborných publikací.

*Žlutý zvuk* nebyl během života Kandinského uveden, přestože se k tomu několikrát schylovalo. V roce 1910 Kandinskij psal kompozici, v té době ještě pod názvem *Obři*, se skladatelem Thomasem de Hartmannem v Moskvě, a jejich práce vyvolala zájem skladatele Boleslava Yavorského. Ve Stanislavského MCHATu byl ale návrh inscenace odmítnut.<sup>134</sup>

V letech, kdy Kandinskij své scénické kompozice psal, bylo v Mnichově otevřeno Künstlertheater, v němž působili například Georg Fuchs a Max Reinhardt.<sup>135</sup> V této době zde také na Fuschsovo pozvání režíroval František Zavřel, který se zasloužil o rozvoj expresionismu v českém divadelním prostředí.<sup>136</sup> Kandinskij se také v Mnichově v roce 1912 setkal s Hugo Ballem, který zařadil *Žlutý zvuk* do návrhu programu Künstlertheater na rok 1914, v mnichovské Kammerspiele zase plánoval uvést Kandinského kompozici *Fialová* (1914).<sup>137</sup> Hugo Ball také s Kandinským osnoval plány na další číslo almanachu.<sup>138</sup> V srpnu ale veškeré záměry narušila první světová válka a Kandinskij byl nucen vrátit se do Moskvy. Nerealizovaná inscenace *Žlutého zvuku* s hudbou

---

<sup>134</sup> BOEHMER, Konrad. *Schonberg and Kandinsky: An Historic Encounter*. Routledge, 2013, s. 77.

<sup>135</sup> HUXLEY, Michael. *The Dance of the Future: Wassily Kandinsky's Vision, 1908–1928*. Dance Chronicle, 2017, 40.3, s. 268.

<sup>136</sup> JOCHMANOVÁ, Andrea. *František Zavřel, tvůrce raného divadelního expresionismu*. in SPFFMU, řada Q - Teatrológica. Vyd. roč. 15, 2005, č. 8. Brno: MU, 2005, s. 245-247.

<sup>137</sup> HUXLEY, Michael. *The Dance of the Future: Wassily Kandinsky's Vision, 1908–1928*. Dance Chronicle, 2017, 40.3, s. 269.

<sup>138</sup> ROBERTS, David. *The Total Work of Art*. Cornell University Press, 2011, s. 154.

Thomase de Hartmanna bývá zmiňována jako potenciálně průlomový příspěvek k modernímu tanci.<sup>139</sup> I přes tento nezdar měl *Žlutý zvuk* vliv na formování dadaismu – ostatně na druhém večeru Kabaretu Voltaire zazněly básně z Kandinského sbíry *Zvuky* (1912).<sup>140</sup>

V průběhu působení na Bauhausu Kandinskij revidoval své úvahy o divadle v eseji *O abstraktní jevištní syntéze* a v roce 1922 podnikl další neúspěšné pokusy o uvedení *Žlutého zvuku* v berlínské Volksbühne a také přímo na scéně Bauhausu.<sup>141</sup> Přestože se Oskar Schlemmer o Kandinského scénické kompozice zajímal, žádná z nich zde uvedena nebyla. Opětovné snahy o jevištní syntézu dokládá také vydání části kompozice *Fialová* ve třetím čísle magazínu *bauhaus*, které Schlemmer editoval.<sup>142</sup>

Není známo, zda Thomas de Hartmann někdy dokončil návrh hudební kompozice ke *Žlutému zvuku*. Jediným realizovaným divadelním počinem Kandinského byly již zmíněné *Obrázky z výstavy* uvedené v roce 1928.<sup>143</sup> Vasilij Kandinskij měl tehdy 62 let. I tato Kandinského cesta k divadlu měla násilný konec: Bauhaus byl nacisty roku 1933 uzavřen. Kandinskij následně emigroval do Paříže, kde strávil zbytek svého života.<sup>144</sup>

---

<sup>139</sup> IONE, Amy; TYLER, Christopher. *Was Kandinsky a synesthete?*. Journal of the History of the Neurosciences, 2003, 12.2, s. 224-225.

<sup>140</sup> SHEPPARD, Richard. *KANDINSKY'S KLÄNGE. AN INTERPRETATION*. German Life and Letters, 1980, 33.2, s. 135-146.

<sup>141</sup> KANDINSKY, Wassily, Kenneth Clement LINDSAY a Peter VERGO. *Kandinsky, complete writings on art*. New York: Da Capo Press, 1994, s. 231.

<sup>142</sup> Tamtéž, s. 719.

<sup>143</sup> HUXLEY, Michael. *The Dance of the Future: Wassily Kandinsky's Vision, 1908–1928*. Dance Chronicle, 2017, 40.3, s. 275.

<sup>144</sup> ADAMSON, Walter L. *Embattled avant-gardes: modernism's resistance to commodity culture in Europe*. Univ of California Press, 2007, s. 173.

Po Kandinského smrti roku 1944 proběhly ještě další tři pokusy o nastudování *Žlutého zvuku*: dva v Paříži v letech 1956 a 1976 a jeden v newyorském Guggenheimově muzeu v roce 1972.<sup>145</sup> Pařížská produkce měla pravděpodobně zahrnovat hudební part Antona Weberna, podrobnější informace o tomto díle nicméně nejsou dohledatelné.<sup>146</sup> V roce 1974 zhudebnil *Žlutý zvuk* Alfred Schnittke.<sup>147</sup> Michael Huxley ve své studii uvádí mezi prvními uvedenými také Saint Baume (1975), a University of Leeds (1977) a podotýká, že všechny tyto inscenace opomíjely původní hudební part.<sup>148</sup> První ruské uvedení *Žlutého zvuku* se Schnittkeho hudebním partem se uskutečnilo 6. ledna 1984 v Moskvě v koncertní síni P. I. Čajkovského v režii Giedria Mackevicia.<sup>149</sup> Ze záznamu je patrné, že mělo spíše baletní charakter – tedy značně figurální. Abstraktní scénografická vize, kterou text evokuje, se zde omezila na kostýmy.

“Skutečná premiéra” *Žlutého zvuku* se odehrála 70 let po jeho napsání a téměř 40 let po smrti Kandinského. Proběhla v rámci výstavy Kandinsky in Munich, 1896-1914 v Marymount Manhattan Theater 12. května 1982 v režii Iana Strasfogela. Samotnému *Žlutému zvuku* předcházela koncert zahrnující komplementární hudbu: zazněly skladby Arnolda Schönberga, Thomase de Hartmanna a Alexandra Skrjabinina. Rekonstrukce původních záměrů Kandinského a de Hartmanna se ujal skladatel a dirigent Gunther

---

<sup>145</sup> TASSEL, Janet. *Staging a Kandinsky dream*. The New York Times, 7. 2. 1982. [online] [cit. 2018-08-09] dostupné z <<http://www.nytimes.com/1982/02/07/theater/staging-a-kandinsky-dream.html>>.

<sup>146</sup> BOEHMER, Konrad. *Schonberg and Kandinsky: An Historic Encounter*. Routledge, 2013, s. 97.

<sup>147</sup> KOLIĆ, Neda. *The Sound of Yellow: Kandinsky's yellow colour in von Hartmann's and Schnittke's music*. Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ, 2018, 2016.30 (3/2016), s. 29-45.

<sup>148</sup> HUXLEY, Michael. *The Dance of the Future: Wassily Kandinsky's Vision, 1908–1928*. Dance Chronicle, 2017, 40.3, s. 271.

<sup>149</sup> Podrobnější informace o této produkci nejsou v dosažitelné literatuře dostupné, na internetu je nicméně k dispozici záznam představení. *"Желтый звук". Альфред Шнитке*. In: Youtube [online] 20. 8. 2014 [cit. 2018-08-09] dostupné z <<https://www.youtube.com/watch?v=rR5OpU6pyjE>> Kanál uživatele "Аллегро" - КЛАССИЧЕСКАЯ МУЗЫКА.

Schuller, který měl k dispozici dochované části de Hartmannova nedokončeného rukopisu a nekvalitní záznam. Na základě těchto archivních materiálů sestavil pouhou třetinu hudebního partu kompozice. Zbývajících 30 minut pro 45 minutovou inscenaci Schuller komponoval podle instrukcí Kandinského a se snahou zachovat styl de Hartmanna. Příprav rekonstrukce se účastnily také kurátorka výstavy Peg Weiss a Jelena Hahl, dvě přední odbornice na Kandinského dílo.<sup>150</sup> Peg Weiss v článku publikovaném na jaře 1983 v *Art Journal* podotýká, že do té doby se Kandinského “barevným operám” a konkrétně *Žlutému zvuku* věnovala pouze Susan Stein ve své diplomové práci.<sup>151</sup> Z reakcí na uvedení je dostupná kritika Johna Rockwella pro *The New York Times*, který namítá, že dochované zlomky záměrů Kandinského a de Hartmanna nejsou dostatečným materiálem pro realizaci “rekonstrukce” a inscenace se tak nakonec přes veškeré snahy stala “konstrukcí”. Baletní pojetí podle něj navíc nevyhnutelně svádí k asociaci s *Probuzením jara* Igora Stravinského. Výsledek Rockwell zhodnotil jako efektní, ale statický a i přes barevnou brilanci poněkud bledý. Za zásadní problém *Žlutého zvuku* označil skutečnost, že přes “veškerou hodnotu pro výzkum dějin umění mu chybí šťáva opravdového divadla”.<sup>152</sup>

Počátkem 21. století se v souvislosti se *Žlutým zvukem* často objevuje přívlastek “neinscenovatelný”<sup>153</sup>. “Neinscenovatelnost” byla výchozím bodem pro uvedení v Tate Modern 26. 11. 2011 v rámci výroční výstavy k vydání almanachu *Modrý jezdec*. Označení poukazuje na vnímání *Žlutého zvuku* jako díla na poli výtvarného umění –

---

<sup>150</sup> TASSEL, Janet. *Staging a Kandinsky dream*. *The New York Times*, 7. 2. 1982. [online] [cit. 2018-08-09] dostupné z <<http://www.nytimes.com/1982/02/07/theater/staging-a-kandinsky-dream.html>>.

<sup>151</sup> STEIN, Susan Alyson. *The ultimate synthesis: an interpretation of the meaning and significance of Wassily Kandinsky's The yellow sound*. 1980. PhD Thesis. State University of New York at Binghamton, Department of Art and Art History.

<sup>152</sup> ROCKWELL, John. *Stage: Kandinsky work finally given a premiere*. *The New York Times*, 10. 2. 1982. [online] [cit. 2018-08-09] dostupné z <<https://www.nytimes.com/1982/02/10/theater/s-tage-kandinsky-work-finally-given-premiere.html>>.

<sup>153</sup> angl. „unstageable“; D'ARCY, Geraint; HAND, Richard J. *Open Your Eyes/Shut Your Eyes: Staging Kandinsky's The Yellow Sound at Tate Modern*. *Performance Research*, 2012, 17.5, s. 58.

tomuto chápání konvenuje uvedení v galerii a výtvarné zaměření Kandinského. Důležitým aspektem v pohledu na *Žlutý zvuk* se v novém tisíciletí stává také fakt, že technologické možnosti jsou sto let po jeho napsání podstatně širší, a leccos z toho, co bylo “neinscenovatelné” v době vzniku je již v současné době realizovatelnější. Uvedení v Tate Modern se nicméně ke *Žlutému zvuku* vztáhlo s jinou ambicí, než snahou o historickou rekonstrukci. Principy, na nichž autoři Geraint D’Arcy a Richard J. Hand postavili svůj *Žlutý zvuk* účinně odhalují jeho mnohvrstevnatou paradoxnost. Opírali se o reflexi dosavadního praktického i teoretického přístupu k textu, který vyhodnotili jako “kinetickou malbu”<sup>154</sup>, a takto byl také “vystaven”: v galerijním prostoru bez sedadel či jinak definovaného hlediště. Instalace/inscenace v Tate Modern v proskleném prostoru s výhledem na Londýn se vyznačovala progresivním přístupem k problematice eliminace časového rozměru v kompozici: “Každý obraz se naskoušel jako smyčka, samostatný obraz s přizpůsobitelnou délkou, kdy nejkratší verze cyklu určily fyzické a prostorové požadavky textu a nejdelší limitoval pouze program produkce a vytrvalost performerů.”<sup>155</sup> Jediným rámem *Žlutého zvuku* jako “kinetické malby” se stala v tomto případě jeho existence v mysli příjemce/diváka: dílo bylo pomíjivé, nezůstalo pověšené v galerii.<sup>156</sup> Tento přístup prakticky vyjadřuje Kandinského tezi, že „*drama se nakonec skládá z komplexu vnitřních prožitků (duševních vibrací) diváků.*“<sup>157</sup> Přes výtvarné pojetí tak mělo toto uvedení divadelní rozměr ve své pomíjivosti, proti níž působila repetitivnost

---

<sup>154</sup> Tamtéž, s. 58.

<sup>155</sup> D'ARCY, Geraint; HAND, Richard J. *Open Your Eyes/Shut Your Eyes: Staging Kandinsky's The Yellow Sound at Tate Modern*. Performance Research, 2012, 17.5, s. 58.

<sup>156</sup> S podobným principem se můžeme setkat v produkcích označovaných jako *imerzivní*, kde má volnost diváka zároveň fyzický důsledek v rozhodnutí o tom, co uvidí a o co přijde.

<sup>157</sup> KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. *The Blaue Reiter almanac. Documentary ed.* London: Thames and Hudson Ltd. 1974, s. 205.



akce.<sup>158</sup> Autoři sami označili svou produkci jako “divadelní” a “instalaci” zároveň.<sup>159</sup> Geraint D’Arcy ve své studii o ní předkládá tezi, že klíčem k inscenování “neinscenovatelného” bylo u *Žlutého zvuku* vytvoření fikčního, “magického” prostoru za pomoci projekční technologie a inovativních scénografických postupů.<sup>160</sup> Otázku výtvarnosti a divadelnosti produkce lze v tomto smyslu redukovat na prostorově-funkční určení galerie či divadla, a sledovat tak návaznost na Oskara Schlemmera a jeho smýšlení o architektuře.

Další adaptací *Žlutého zvuku* byla inscenace Bavorského státního baletu v režii Michaela Simona s hudbou Franka Zappy z roku 2014, premiérovaná v rámci mnichovského baletního festivalu. Balet realizovaný na scéně mnichovského Národního divadla měl parametry klasické divadelní produkce. Inscenace se ale dočkala pouhých šesti repríz a mediální pozornost byla upřena spíše na její vznik než kritické zhodnocení.<sup>161</sup>

V roce 2015 inscenovali *Žlutý zvuk* jako absolventský projekt studenti Oxfordské univerzity pod hlavičkou uskupení *Spectra Ensemble*.<sup>162</sup> Soubor se přímo specializuje

---

<sup>158</sup> Repetitivnost či opakování krátkých segmentů jako prostředek k navození dojmu bezčasí je princip, který lze dobře demonstrovat v hudbě. Za všechny příklady zmiňme průkopníka těchto postupů ve 20. století Steva Reicha.

<sup>159</sup> Media Music Drama Research Group. *Performance: The Yellow Sound*. [online] 2011 [cit. 2018-08-09] dostupné z <<http://drama.research.southwales.ac.uk/events/2011/nov/26/performance-yellow-sound/>>.

<sup>160</sup> D’ARCY, Geraint. *The Yellow Sound an unstageable composition? Technology, modernism and spaces that should-not-be*. *Body, Space, Technology*, 2013, 12. [online] [cit. 2018-08-09] dostupné z <<http://people.brunel.ac.uk/bst/vol12/geraintdarcy/geraintdarcy.pdf>>.

<sup>161</sup> Bayerische Staatsoper. *Der gelbe Klang / Konzert für Violine und Orchester / Spiral Pass* [online] 2015 [cit. 2018-08-07] dostupné z <<https://www.staatsoper.de/stueckinfo/der-gelbe-klang-konzert-fuer-violine-und-orchester-spiral-pass.html>>; GRADINGER, Malve. *Ballettkritik: Der gelbe Klang Sehr frei nach Kandinskys* [online] 4. 4. 2014 [cit. 2018-08-09] dostupné z <<http://www.klassikinfo.de/ballettkritik-der-gelbe-klang/>>.

<sup>162</sup> *Spectra Ensemble*. [online] [cit. 2018-08-09] dostupné z <<http://www.spectraensemble.co.uk/#work>>.

na uvádění “*neinscenovaného a neinscenovatelného*”<sup>163</sup> z avantgardy počátku 20. století a propojení vizuálního a performativního umění. Inscenace *Žlutého zvuku* byla pod názvem *Performing Colour / Staging Sound* uvedena společně s *Kammersymphonie* Franze Schreckera z roku 1916 a propojena se současným dílem Lewise Coenen-Rowa *A Cosmic Joke* (2014). Záměrem autorky Cecilie Stinton a širokého inscenačního týmu bylo zkoumat možnosti světelného designu v kombinaci s hudbou a konfrontovat modernistická díla se současnými technologiemi. Koncept souborného uměleckého díla v tomto případě nestál na vizi jednotlivce, ale kolektivu. Stinton v eseji komentující vznik inscenace zmiňuje problém historické autenticity jako potenciálně konfliktní s dnešními technologickými možnostmi. Jako argument pro využití současných inscenačních prostředků uvádí nekompletnost původních materiálů.<sup>164</sup>

Je nasnadě, že první pokusy o inscenování se od sebe velmi lišily – primárním argumentem pro toto tvrzení je, že byly realizovány s různými hudebními party. Při podrobnějším ohledání původního textu ale vyvstává otázka, která již byla naznačena ve třetí kapitole této práce: jakými způsoby je možné *Žlutý zvuk* interpretovat? Uvedení v New Yorku v roce 1982 bylo v dobovém tisku označováno za “světovou premiéru”<sup>165</sup> a na oficialitě mu přidávala snaha o co nejpřesnější rekonstrukci autorova záměru. Z popsanych příkladů je patrné, že snažit se o historickou věrnost může působit proti vlastnímu, v Kandinského terminologii *vnitřnímu* sdělení textu, které pak vážne na vazbě k době svého vzniku. I přes instruktážní podrobnost *Žlutého zvuku* v něm jako v každém textu pro divadlo zůstává mnoho nedořečeno - ostatně, sám Kandinskij to označeními

---

<sup>163</sup> *Spectra Ensemble*. [online] [cit. 2018-08-09] dostupné z <<http://www.spectraensemble.co.uk/#work>>.

<sup>164</sup> STINTON, Cecilia. *Performing colour and staging sound: revisiting Kandinsky's multimedia project*. *Textual Practice*, 2017, 31.4, s. 597-600.

<sup>165</sup> ROCKWELL, John. *S tage: Kandinsky work finally given a premiere*. *The New York Times*, 10. 2. 1982. [online] [cit. 2018-08-09] dostupné z <<https://www.nytimes.com/1982/02/10/theater/s-tage-kandinsky-work-finally-given-premiere.html>>.

typu „*nezřetelné bytosti*“<sup>166</sup> provokuje. Paradoxně se tak pokus o abstrakci stává obětí své abstraktnosti. Původní idea syntézy při pokusu o obnovení selhává na problému interpretace, tedy ryze divadelním aspektu. Z dnešního pohledu by Kandinským realizovaná scénická kompozice pravděpodobně měla parametry autorského divadelního díla, po němž zůstane vágní dokumentace. To, že se za jeho života neuskutečnila, činí ze *Žlutého zvuku* text v mnoha ohledech příznačný pro umění 20. století: autor, modernisticky rozkročený mezi Moskvou, Mnichovem a Paříží, předkládá ve *Žlutém zvuku* utopickou vizi duchovní obrody evropského člověka, kterou vzápětí boří věda a válka.<sup>167</sup>

---

<sup>166</sup> KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. *The Blaue Reiter almanac. Documentary ed.* London: Thames and Hudson Ltd. 1974, s. 208.

<sup>167</sup> „*Rozpad atomu se v mé duši rovnal rozpadu celého světa,*“ napsal Kandinskij v roce 1913 ve své slavné autobiografické eseji *Reminiscences*. KANDINSKY, Wassily, Kenneth Clement LINDSAY a Peter VERGO. *Kandinsky, complete writings on art.* New York: Da Capo Press, 1994, s. 364.

## Závěr

Oskar Schlemmer viděl tři možnosti, jak může výtvarný umělec v divadle realizovat své vize: využít dostupných možností a zůstat tak v područí autora a herců, hledat svobodnější možnosti vyjádření na poli baletu, pantomimy, hudebního divadla apod., nebo směřovat do budoucnosti. Poslední z těchto možností si zvolil Vasilij Kandinskij:

*„Nebo se může izolovat od již existujícího divadla a vrhnout své kotvy daleko do moře fantazie a možností. V tomto případě jeho plány zůstávají na papíře, jako modely a materiály k demonstraci na přednáškách a na divadelních výstavách. Ale ve výsledku mu to nevadí. Myšlenka byla vyřčena, a její realizace je jen otázkou času, materiálu a technologie. Tato realizace přijde s výstavbou nového divadla skla, kovu a vynálezů zítřka.“<sup>168</sup>*

Kandinskij postupoval přesně podle svých zásad: pro svou vnitřní potřebu vyjádření hledal formu, a v určité fázi se ukázalo, že touto formou může být i divadlo. Je mi sympatické, že k divadlu přistupoval poučeně, ale i s jistou naivitou vůči možnostem, které skýtá. Ať už dnes posuzujeme *Žlutý zvuk* z hlediska moderního tance, výtvarného umění či jako historický dokument, je nesporné, že i více než sto let po svém vzniku stále provokuje k hledání nových možností vyjádření. Pro mě se stalo jeho zkoumání silným příspěvkem k rozvoji vlastní teoretické i praktické snahy o uchopení divadla. *Žlutý zvuk* jej podle mě ukazuje jako sochařství se čtvrtým rozměrem, nevyhnutelně figurální a abstraktně absolutní zároveň. Komplikované a paradoxní existenci *Žlutého zvuku* přináší rozřešení sám autor jednou ze svých poznámek:

*„ale ‚necítící‘ hlava je horší, než ‚bezhlavý‘ pocit. alespoň v umění.“<sup>169</sup>*

---

<sup>168</sup> GROPIUS, Walter. *The Theater of the Bauhaus*. Wesleyan University, 1961, s. 31-32.

<sup>169</sup> KANDINSKY, Wassily, Kenneth Clement LINDSAY a Peter VERGO. *Kandinsky, complete writings on art*. New York: Da Capo Press, 1994, s. 773.

## Seznam použitých zdrojů

- KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. *The Blaue Reiter almanac. Documentary ed.* Přeložil FALKENSTEIN, Henning. London: Thames and Hudson Ltd. 1974. ISBN 0-500-60005
- KANDINSKY, Wassily. *O duchovnosti v umění.* 2. vyd. Praha: Triáda, 2009. ISBN 978-80-87256-08-4
- KANDINSKY, Wassily. *O jevištní kompozici, Žlutý zvuk.* Přeložil TEJAK Radek. *Literární noviny 1210-0021.* 1996, 7.(18.), s. 18-19. [online] [cit. 2018-08-09] dostupné z <<http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitNIII/7.1996/18/18.png>>, <<http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitNIII/7.1996/18/18.png>>
- KANDINSKY, Wassily, Kenneth Clement LINDSAY a Peter VERGO. *Kandinsky, complete writings on art.* New York: Da Capo Press, 1994. ISBN 978-0306805707
- GROHMANN, Will. *Kandinsky: life and work.* New York: Harry N. Abrams, 1958. ISBN 978-1135608682
- DÜCHTING, Hajo. *Vasilij Kandinskij, 1866-1944: Revoluce v malířství.* Köln: Benedikt Taschen, 1993, české vyd. Bratislava: Slovart, s.r.o. ISBN 3-8228-9700-0
- KNOPF, Robert. *Theater of the Avant-Garde, 1890-1950.* 2. vyd. Yale University, 2001 (2015). ISBN 978-0300085259
- ZICH, Otakar a Ivo OSOLSOBĚ. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie.* 2. (v Panoramě 1.) vyd. Praha: Panorama, 1986.
- MAZANEC, Martin, BERNÁTEK Martin, KREJČOVÁ Kateřina a STRNAD Matěj. *Manifesty pohyblivého obrazu: barevná hudba.* Olomouc: Pastiche Filmz o.s., 2010. 106 s. ISBN 978-80-904515-4-4
- WORRINGER, Wilhelm. *Abstraction and Empathy.* Chicago: Elephant Paperbacks, Ivan R. Dee, 1997. ISBN 1-56663-177-7

FOSTER, Hal, Rosalind E. KRAUSS, Yve-Alain BOIS, B. H. D. BUCHLOH a David JOSELIT. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. 2., rozšířené vydání. Praha: Slovart, 2015. ISBN 80-7209-952-3

WOLF, Norbert. *Expresionismus*. Köln: Taschen, 2005. české vyd. Praha: Slovart, s.r.o., 2005. ISBN 80-7209-659-1

PÖRTNER, Paul. *Experimentální divadlo*. Praha: Orbis, 1965. ISBN 11-019-65

GROPIUS, Walter. *The Theater of the Bauhaus*. Wesleyan University, 1961. ISBN 0-8195-6020-0

KIRBY, Ernest Theodore (ed.). *Total theatre: a critical anthology*. New York: Dutton, 1969. ISBN 978-0525221371

BRAMBLE, John. *Modernism and the Occult*. Springer, 2015. ISBN 1137465786

HALLIDAY, Sam. *Sonic Modernity: Representing Sound in Literature, Culture and the Arts*. Edinburgh University Press, 2013. ISBN 978-0748627615

ROBERTS, David. *The Total Work of Art*. Cornell University Press, 2011. ISBN 978-0801450235

ADAMSON, Walter L. *Embattled avant-gardes: modernism's resistance to commodity culture in Europe*. Univ of California Press, 2007. ISBN 978-0520261532

PATTESON, Thomas. *Instruments for new music: Sound, technology, and modernism*. University of California Press, 2016. ISBN 978-0520288027

BOEHMER, Konrad. *Schonberg and Kandinsky: An Historic Encounter*. Routledge, 2013. ISBN 978-9057020469

HAHL-KOCH, Jelena (ed.). *Arnold Schoenberg, Wassily Kandinsky: letters, pictures and documents*. Faber & Faber, 1984. ISBN 978-0571131945

BERGHAUS, Günter (ed.). *International futurism in arts and literature*. Walter de Gruyter, 2012. ISBN 978-3110156812

- HYVNAR, Jan. *Francouzská divadelní reforma: od Antoina k Artaudovi*. Praha: Pražská scéna, 1996. ISBN 80-901671-7-9
- DEÁK, František. *Symbolistické divadlo*. Bratislava: Tália-press, 1996. ISBN 80-85718-25-1.
- CRAIG, Edward Gordon. *O divadelním umění*. Přeložil Milan LUKEŠ. Praha: Divadelní ústav, 2006. Světové divadlo. ISBN 80-7008-204-6
- ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojec*. Přeložil Jan KOPECKÝ, Ladislav ŠERÝ. Praha: Herrmann, 1994.
- ARTAUD, Antonin, ŠERÝ, Ladislav, ed. *Texty III*. Praha: Herrmann, 2003. ISBN 80-239-3490-2
- STEIN, Susan Alyson. *Kandinsky and abstract stage composition: Practice and theory, 1909–12*. *Art Journal*, 1983, 43.1, s. 61-66.
- STEIN, Susan Alyson. *The ultimate synthesis: an interpretation of the meaning and significance of Wassily Kandinsky's The yellow sound*. 1980. PhD Thesis. State University of New York at Binghamton, Department of Art and Art History.
- SHEPPARD, Richard. *KANDINSKY'S KLÄNGE. AN INTERPRETATION*. *German Life and Letters*, 1980, 33.2, s. 135-146.
- HUXLEY, Michael. *The Dance of the Future: Wassily Kandinsky's Vision, 1908–1928*. *Dance Chronicle*, 2017, 40.3, s. 259-286.
- SUTIL, Nicolas Salazar. *Mathematics in motion: a comparative analysis of the stage works of Schlemmer and Kandinsky at the Bauhaus*. *Dance Research*, 2014, 32.1, s. 23-42.
- IONE, Amy; TYLER, Christopher. *Was Kandinsky a synesthete?*. *Journal of the History of the Neurosciences*, 2003, 12.2, s. 223-226.

KOLIĆ, Neda. *The Sound of Yellow: Kandinsky's yellow colour in von Hartmann's and Schnittke's music*. Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ, 2018, 2016.30 (3/2016), s. 29-45.

D'ARCY, Geraint; HAND, Richard J. *Open Your Eyes/Shut Your Eyes: Staging Kandinsky's The Yellow Sound at Tate Modern*. Performance Research, 2012, 17.5, s. 56-60.

STINTON, Cecilia. *Performing colour and staging sound: revisiting Kandinsky's multimedia project*. Textual Practice, 2017, 31.4, s. 597-600.

CARDULLO, R. J. *Gesamtkunstwerk, Synesthesia, and the Avant-Garde: Wassily Kandinsky's The Yellow Sound as a Work of Art*. Hermeneia, 2017, 18, s. 5-21.

JOCHMANOVÁ, Andrea. *František Zavřel, tvůrce raného divadelního expresionismu*. In SPFFMU, řada Q - Teatrologica. Vyd. roč. 15, 2005, č. 8. Brno: MU, 2005, s. 245-247. ISBN 80-210-3785-7

TASSEL, Janet. *Staging a Kandinsky dream*. The New York Times, 7. 2. 1982. [online] [cit. 2018-08-09] dostupné z <<http://www.nytimes.com/1982/02/07/theater/staging-a-kandinsky-dream.html>>

KISSELGOFF, Anna. *Martha Graham*. The New York Times, 19. 2. 1984. [online] [cit. 2018-08-09] dostupné z <<http://www.nytimes.com/1984/02/19/magazine/martha-graham.html?pagewanted=all>>

ROCKWELL, John. *S tage: Kandinsky work finally given a premiere*. The New York Times, 10. 2. 1982. [online] [cit. 2018-08-09] dostupné z <<https://www.nytimes.com/1982/02/10/theater/s-tage-kandinsky-work-finally-given-premiere.html>>

RUDY, Mikhail. *Pictures at an Exhibition*. [online] 2017 [cit. 2018-08-09] dostupné z <<http://www.mikhail-rudy.com/en/pictures-exhibition-mussorgsky-kandinsky/>>



"Желтый звук". Альфред Шнитке. In: Youtube [online] 20. 8. 2014 [cit. 2018-08-09] dostupné z <<https://www.youtube.com/watch?v=fR5OpU6pyjE>> Kanál uživatele "Аллегро" - КЛАССИЧЕСКАЯ МУЗЫКА.

Media Music Drama Research Group. *Performance: The Yellow Sound*. [online] 2011 [cit. 2018-08-09] dostupné z <<http://drama.research.southwales.ac.uk/events/2011/nov/26/performance-yellow-sound/>>

D'ARCY, Geraint. *The Yellow Sound an unstageable composition? Technology, modernism and spaces that should-not-be*. *Body, Space, Technology*, 2013, 12. [online] [cit. 2018-08-09] dostupné z <<http://people.brunel.ac.uk/bst/vol12/geraintdarcy/geraintdarcy.pdf>>

GRADINGER, Malve. *Ballettkritik: Der gelbe Klang Sehr frei nach Kandinskys* [online] 4. 4. 2014 [cit. 2018-08-09] dostupné z <<http://www.klassikinfo.de/ballettkritik-der-gelbe-klang/>>

*Spectra Ensemble*. [online] [cit. 2018-08-09] dostupné z <<http://www.spectraensemble.co.uk/#work>>