

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce
Pavlína Vojtová

Scénografie v počátcích Divadla D
Scenography in the beginnings of Divadlo D

Praha 2020

vedoucí práce: prof. PhDr. Marie Klimešová. Ph.D

Poděkování za trpělivost a nasměrování patří mé vedoucí práce,
prof. PhDr. Marii Klimešové. Ph.D. Za bezmeznou podporu během nekonečného psaní
děkuji především své rodině a Stanislavu Kolaříkovi.

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 30.11. 2020

.....

Pavčina Vojtová

Abstrakt

Bakalářská práce se věnuje tvorbě a spolupráci mladých scénografů/architektů s E. F. Burianem v počátcích Divadla D na přelomu dvacátých a třicátých let 20. století. Jmenovitě se jedná o Césara Grimmicha, Miroslava Kouřila, Jiřího Novotného, Karla Poličenského, Josefa Rabana a následně především trojici KNR. Na vybraných inscenacích poukazují na způsob práce a témata, která reflektují nové techniky výtvarného meziválečného umění. Především zde zdůrazňuji práci se světlem, možnosti fotografie, filmu a surových materiálů. Jejich metody jsou konfrontovány také s tvorbou a experimenty László Moholy-Nagye.

Abstract

The bachelor thesis is focused on work and cooperation of five young stage designers/architects with director E. F. Burian in Divadlo D in its beginnings in early 1930s, namely César Grimmich, Miroslav Kouřil, Jiří Novotný, Karel Poličenský, and Josef Raban, and then mainly the trio KNR. The main part depend on presentation their work methods and themes, which reflect new techniques of visual art, focused on light experiments, photography, film and raw materials. Their methods are confronted also with work and experiments of László Moholy-Nagy.

Klíčová slova

E. F. Burian, Divadlo D, třicátá léta, László Moholy-Nagy, Karel Teige, Zdeněk Rossmann, Jiří Novotný, Miroslav Kouřil, Josef Raban, scénografie, fotografie, film

Keywords

E. F. Burian, Divadlo D, the thirties of 20th century, László Moholy-Nagy, Karel Teige, Zdeněk Rossmann, Jiří Novotný, Miroslav Kouřil, Josef Raban, scenography, photography, film

Obsah

Úvod	6
Literatura	9
1. Na pomezí konstruktivismu a poetismu	11
2. Karel Teige a druhý manifest poetismu	13
2.1. Obrazová báseň	15
3. László Moholy-Nagy	17
3.1. Od materiálu k architektuře	18
3.2. Světelná rekvizita	20
4. Světlo a nové formy výtvarného umění	21
4.1. Fotografie	23
4.2. Film	24
4.3. Reklama	26
4.3.1. Reklama a město	27
5. Hledání prostoru a divadelní avantgarda	28
6. Spolupráce výtvarníka s režisérem	31
6.1. V Brně se Zdeňkem Rossmannem	33
6.1.1. Jezdci k moři	34
6.1.2. Dítě	35
6.2. Divadlo D a KNR	37
6.2.1. Lakomec	40
6.2.2. John D. dobývá svět	41
6.2.3. Máj	44
Závěr	46
Bibliografie	51
Seznam obrazových příloh a jejich zdrojů	
Obrazová příloha	

Úvod

Dosavadní literatura mluví o scénografii divadla D 34 především ve spojitosti s E. F. Burianem, a jako další osobnost vyzdvihuje scénografa Miroslava Kouřila. Společně také dospěli do tzv. vrcholné fáze působení D 34. Ta je spojována s vynálezem theatrgrafu, který umožňoval současně přední i zadní projekci na průhledná tylová plátna a zároveň živou hereckou akci.

Cílem této práce není snaha zpochybnit Burianův význam ve vývoji divadelní scénografie. E.F. Burian byl velkou osobností a mezi jeho přednosti patřilo poetické propojování všech složek, velkou roli zde hrálo především světlo ve všech jeho moderních podobách, jak o tom píše Bořivoj Srba ve své obsáhlé publikaci *Řečí světla*. V této práci bych se chtěla pokusit dát větší důraz na přechodnou fázi začátku třicátých let, na spolupráci s trojicí scénografů/mladých architektů, známou pod zkratkou KNR - Miroslav Kouřil, Jiří Novotný, Josef Raban. Pod touto společnou zkratkou byli uváděni i v Programu D 34. Pro účely této práce i vzhledem k dosud dohledaným materiálům jsem vzala tuto zkratku symbolicky a nebudu se zde snažit odlišit vliv každého z umělců. Cílem je především sledování jejich společného díla, využití „nových materiálů“ a rozvíjení principů českého poetismu a konstruktivismu v inscenacích odrážejících rozbouřenou situaci třicátých let.

Pro úplnost a dokreslení vývoje práce se scénou jsem se rozhodla začlenit i ukázkou z Burianova působení pro Národní divadlo v Brně, kde měl tu možnost, ještě před založením Divadla D, spolupracovat s architektem, scénografem a typografem Zdeňkem Rossmannem, důležitou osobností brněnského Devětsilu, který i díky šíři svého působení předjímá vývoj a způsob práce se scénou Divadla D.

Způsob práce, hledání nové scénické, řeči ovlivnilo mnoho dobových fenoménů a osobností, které budou rozloženy do několika kapitol. V průběhu mého bádání vyvstaly dvě zásadní osoby Karla Teigeho a Moholy-Nagye, na jejichž teoretických textech i samotné tvorbě bych zde chtěla přiblížit možné inspirace pro formování scénografie Divadla D a celkově ji více provázat s vývojem nových forem výtvarného umění. Na počátku všeho je potřeba zmínit sdružení Devětsil, v jehož čele stál Karel Teige. Pomocí jeho textů se zde pokusím vysvětlit specifika přejímání sovětského konstruktivismu do českého prostředí, díky kterému došlo k odlehčení výtvarného

řešení scény především ve smyslu prostoru pro herce a užívání surových materiálů, a následně jeho prolnutí s poetismem. Tuto zajímavou kombinaci a poměrně komplikovanou situaci české umělecké scény můžeme velmi dobře ilustrovat pomocí *obrazové básně*, které bude věnovaná samostatná kapitola. Obrazovou báseň umístil Karel Teige ve svém druhém *Manifestu poetismu* na vrchol vývoje postupného zoptičtění poezie. Obrazové básně se staly šířitelem nových nemalířských technik typu koláže a fotomontáže, zároveň jejich hlavní předností bylo snadné šíření pomocí tisku ve velkých nákladech, což celé věci dodávalo sociální i politický rozměr. Touto samostatnou kapitolou bych se chtěla pokusit přiblížit obrazovou báseň jako možnou inspiraci pro kombinování různorodých technik, materiálů i reálných a nereálných světů ve scénografii Divadla D.

Vývoj české avantgardní scény byl silně ovlivněn vztahy s Bauhausem, včetně osobností jednoho z vyučujících Moholy-Nagye, který byl velkým experimentátorem v mnoha oblastech. Zuzana Marhoulová a Markéta Svobodová ve svých článcích upozornily na velmi těsné vztahy Moholy-Nagye s československou scénou. V prostředkování Moholyho textů i filmů sehrál důležitou roli především František Kalivoda, jako jeden z důležitých organizátorů brněnské avantgardy. Na základě výjimečnosti Moholyho filmových experimentů, hledání neviditelných vazeb v prostoru a jeho zájmu o „převádění haptických hodnot do optického vnímání“,¹ jsem se rozhodla věnovat mu samostatnou kapitolu. K tomuto propojení mě přivedly i poznatky Markéty Svobodové, která ve svém článku navíc konkrétně uvádí: „*Syntéza konstrukce, obrazu, pohybu a světla, podobná zmiňovanému Moholy-Nagyovu modulátoru, se však nejvíc projevila až v syntetickém divadle D34-D37 Emila Františka Buriana u trojice architektů NKR.*“²

„*Poetismus chce mluvit ke všem smyslům, k celému člověku, člověku moderní kultury a rovnováhy ducha a těla.*“³ Karel Teige rozebírá opět v *Manifestu poetismu* poezie pro jednotlivé smysly, zároveň však uznává, že u moderního člověka převažuje kultura zraku, kde značnou úlohu sehrála fotografie i film. Tento fakt uznávají oba - Karel Teige i Moholy-Nagy. Tato média a světlo obecně hrálo velkou roli v Burianových inscenacích,

¹ Markéta Svobodová, Česká verze článku František Kalivoda, László Moholy-Nagy and the Left Front in Prague and Brno, *Umění* LXII, <https://www.umeni-art.cz/cz/issue-detail.aspx?v=issue-issue-2244>, vyhledáno 1.10.2020, s. 4.

² Ibidem, s. 5–6.

³ Karel Teige, Manifest poetismu, in: Jiří Brabec – Vratislav Effenberger – Květoslav Chvatík – Robert Kalivoda (eds.), *Výbor z díla 1. Svět stavby a básně*, Praha 1966, s. 354.

proto jim budou věnovány další samostatné podkapitoly, kde bych se chtěla pokusit zachytit především způsob práce s tímto „novým“ materiálem.

Kapitolu *fotografie* a její formy v meziválečném období bych zase ráda obohatila o její další možnosti využití, a to včetně *reklamy*, které bylo především i díky hospodářské krizi věnováno mnohem více pozornosti. Právě v této době začínal těžký boj nejen o zákazníky, ale i o voliče. Všechny doposud vyjmenované fenomény - obrazové básně, fotografie, reklama - silně rezonují v inscenacích souboru D 34.

Tímto bych ukončila nezbytnou předehru a přesunula bych pozornost k samotnému divadlu. Pro porozumění proměny pojetí scény a vytváření nového prostoru nejen pro volný pohyb herce, je nezbytné zmínit základní průkopníky, mezi které patří Adolphe Appia a Edward Gordon Craig. Pro českou meziválečnou divadelní scénu je nepostradatelná dvojice sovětských režisérů - Vsevolod Emiljevič Mejerchold a Alexandr Jakovlevič Tairov. Předmětem jejich zájmu se stal herec se svou výraznou pohybovou kulturou, hraničící s akrobacií⁴ a pro tyto účely začali (každý po svém) experimentovat s konstruktivistickou scénou, která obnažuje nejen sama sebe, ale i herce. O jejich tvorbě se česká scéna dozvěděla nejprve prostřednictvím divadelního teoretika Jindřicha Honzla a následně praxí mladého režiséra Jiřího Frejky. Tyto dvě osobnosti zakládají divadelní sekci Devětsilu na začátku roku 1926 v podobě Osvobozeného divadla, které dnes je dnes obecně více spojeno s osobnostmi Voskovce a Wericha. Zde začínající E. F. Burian jako mladý člen Devětsilu a především hudebník získává první zkušenosti s divadlem a objevuje možnosti jevištního konstruktivismu. Zároveň ho lákají nové možnosti filmu, které později zúročí ve svých inscenacích. Po tomto úvodu do divadelního prostředí se můžeme věnovat samotnému E. F. Burianovi a scénografům Zdeňku Rossmannovi a následně trojici KNR. V jejich představování budu postupovat chronologicky, od brněnského období 1929-1930, krátkým představením osobnosti Zdeňka Rossmanna a ukázkou jejich společné práce na příkladech dvou inscenací - *Jezdců k moři* a *Dítěte*. Už tady můžeme vidět první společné pokusy o agitační divadlo, snažící se poukázat na sociální nepoměry ve společnosti.

Po zkušenostech nabytých na brněnské scéně a nutkání reagovat na společenské a politické události, E. F. Burian roku 1933 zakládá Divadlo D a ve spolupráci s ustálenou trojicí KNR – Kouřil, Novotný, Raban – pracuje následující dvě necelé divadelní sezóny.

⁴ Marie Caltová, Český jevištní konstruktivismus II, *Acta scaenographica* IX, 1968-1969, č. 7, s. 115

Jejich společnou práci a využití všech fenoménů zmiňovaných v dřívějších kapitolách se pokusím představit na třech inscenacích – *Lakomec*, *John D. dobývá svět* a *Máj*.

E. F. Burian se snažil seznámit českého diváka se současnou tvorbou tuzemských i zahraničních autorů. Zároveň jsou pro něj stanou charakteristickými aktualizace starších klasiků. Ve spolupráci se scénografy se snaží popsat aktuální situaci surovými materiály každodenní potřeby, tzv. neuměleckými, které se do té doby na scéně příliš nevyskytují - diapojekce, filmové projekce, reklama, prvky moderní architektury.

Literatura

Základní literaturou pro studium inscenací E. F. Buriana mi byla publikace Bořivoje Srby s názvem *Řečí světla*.⁵ Na základě velmi podrobného studia tehdejších recenzí, vzpomínek spoluautorů a popřípadě dochovaných režijních knih se zde Bořivoj Srba zaměřuje především na inscenace, kde světlo přebírá zcela zásadní roli ve výstavbě představení. Pro účely své práce jsem zde postrádala větší propojení právě s Moholy-Nagyem. Ačkoliv Bořivoj Srba uvádí Moholy-Nagye hned na začátku své publikace, jako jednu z podstatných osobností z řad Bauhausu, na jehož práci se světlem navazuje tvorba Divadla D ve třicátých letech, po zbytek knihy se o něm již nezmiňuje. Svou pozornost věnuje především režisérům, i v závěru hovoří o Piscatorově a Brechtově práci se světlem.

Za další důležitý zdroj, který napomohl upřesnění tématu celé bakalářské práce, mi posloužila společná stať trojice KNR nesoucí název *Třicet let od založení D 34*⁶ publikovaná v periodiku *Acta scaenographica*, které vycházelo na popud samotného Miroslava Kouřila. Každému scénografovi byl ponechán prostor pro vlastní reflexi práce v D 34. Chtěla bych tu vyzvednout část Josefa Rabana, který podrobně popsal průběh práce na první společné inscenaci *Lakomce*, kterou jsem zařadila mezi vybrané příklady inscenací. Všichni architekti zde kladou důraz na hledání a práci s novými materiály. Bořivoj Srba ve své publikaci hlavní roli mistra světla přiřknul E. F. Burianovi. Tento fakt scénografové nijak nevyvrací, ale sami uvádějí i své vlastní zkoumání materiálů v různém nasvícení. Miroslav Kouřil pak v každém následujícím čísle *Acta Scaenographica* věnoval prostor jednotlivým inscenacím.

⁵ Bořivoj Srba, *Řečí světla.. princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana*, Brno 2004.

⁶ KNR, *Třicet let od založení D 34*, *Acta scaenographica* IV, 1963/1964, č. 2, s. 21–32.

Moderní scénografii, jako opomíjenému oboru, se věnovala především Věra Ptáčková ve svých publikacích *Česká scénografie XX. století*⁷, *Divadlo na konci světa*.⁸ Ačkoli se Burianovým inscenacím nevěnuje příliš podrobně, přichází s důležitými jednoduchými postřehy, ve kterých zdůrazňuje používání syrových materiálů, kde přejímá termíny Moholy-Nagy, aniž by ho konkrétně jmenovala. Zároveň poznamenává: „*Scény se v jistém smyslu měnily v koláže,*“⁹ s čímž si dovoluji souhlasit.

Pro pochopení myšlení Moholy-Nagy jsem čerpala především z publikace *Od materiálu k architektuře*,¹⁰ kde Moholy-Nagy zároveň naráží i na své dřívější postřehy ze své předchozí knihy *Malířství - fotografie - film* (1925), ovšem tady je zasazuje do širších vztahů při budování prostoru. Světelnou rekvizitu popisuje sám ve svém článku s názvem *Filmové experimenty*,¹¹ který pro časopis *Měsíc* přeložil František Kalivoda, a následně i v textu, který byl publikován v časopisu *Telehor*.¹² Ten se zase stal námětem článků Markéty Svobodové a Zuzany Marhoulové, ve kterých upozorňují na těsné vztahy české avantgardní scény s Moholy-Nagyem právě skrze Františka Kalivodu. Markéta Svobodová ve své stati *František Kalivoda a László Moholy-Nagy mezi pražskou a brněnskou Levou frontou*¹³ konkrétně poukázala na nepřímou vazbu mezi tvorbou Moholy-Nagy a Divadlem D v době působení KNR.

Při výkladu Teigeho *Manifestu poetismu*¹⁴ a rozboru obrazových básní se odvolávám na Josefa Vojvodíka a jeho poznatky ve společné publikaci *Heslář české avantgardy*,¹⁵ na které se podílel i Karel Císař, z jehož stati *Fotografie*¹⁶ jsem také čerpala.

V případě kapitoly o filmu, jsem vycházela z *Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*¹⁷, ve které spoluautoři Petr Szczepanik a Jaroslav Anděl dělí texty podle společných

⁷ Věra Ptáčková, *Česká scénografie XX. století*, Praha 1981.

⁸ Věra Ptáčková, Tradice Bauhausu. in: Věra Ptáčková (ed.), *Divadlo na konci světa*, Praha 2008, s. 73–85.

⁹ Ptáčková, *Česká scénografie XX. století* (pozn. 7), s. 107.

¹⁰ László Moholy-Nagy, *Od Materiálu k architektuře*, Praha 2002.

¹¹ László Moholy-Nagy, *Filmové experimenty*, *Měsíc*, Brno 1933, březen, s. 9–12 (překlad F. Kalivoda).

¹² Moholy-Nagy, poznámka, *Telehor*, 1936, s. 81.

¹³ Svobodová, F. Kalivoda, L. Moholy-Nagy (pozn.1).

¹⁴ Teige, *Manifest poetismu* (pozn. 3), s. 323–359.

¹⁵ Josef Vojvodík, Svět stavby a básně. in: Josef Vojvodík – Jan Wiendl (eds.), *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*, Praha 2011, s. 331–348.

¹⁶ Karel Císař, *Fotografie*. in: Josef Vojvodík – Jan Wiendl (eds.), *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*, Praha 2011, s. 153–159.

¹⁷ Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl (eds.), *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*, Praha 2008.

témat, a ne čistě chronologicky. Ve společném úvodu je uvádí do širšího kontextu české scény.

Co se týče Burianových vlastních textů, čerpala jsem z konkrétních článků – *Dynamické divadlo*,¹⁸ *Divadelní syntéza*,¹⁹ *Divadelní funkce fotografie a filmu*,²⁰ *Moje inscenace Šaldova Dítěte*²¹ a *Hudba ve zvukovém filmu*,²² které cituji v různých částech své práce.

1. Na pomezí konstruktivismu a poetismu

První ohlasy konstruktivismu v poválečném Československu jsou spjaty s působením Devětsilu v roce 1922. Devětsil byl založen roku 1920 jako sdružení levicově orientované poválečné generace a stal se důležitým průsečíkem kubismu, purismu, dadaismu, estetiky Bauhausu, L'Esprit Nouveau, neoplasticismu a samozřejmě sovětského konstruktivismu. Nejvýrazněji se poprvé objevuje na stránkách *Sborníku nové krásy Život II*. Krátce poté následuje výstava *Bazar moderního umění*, kde dochází k ranému prolínání konstruktivismu a purismu. Zde už vedle sebe mohly viset na zdi kresby, koláže a fotografie zaoceánských parníků.

Myšlenky konstruktivismu se k nám poprvé dostaly skrze vyslance konstruktivismu působící v západní Evropě - El Lisického a Ilju Erenburga a jejich časopis *Vešč*, který byl vydáván v Berlíně v letech 1922-1923.

František Šmejkal hovoří o několika fázích asimilace konstruktivismu v českém prostředí. První myšlenky konstruktivismu přicházející ze západní Evropy byly ovlivněny purismem, tuto „nečistou“ formu reflektuje stať Jindřicha Štyrského s názvem *Obraz*, která je považována za první manifest konstruktivismu u nás. Slovo obraz však sovětský konstruktivismus už tehdy vyloučil ze svého slovníku. Podle Štyrského má být obraz tzv. konstruktivní básní krás světa. Obraz má být produktem a nikoliv reprodukcí doby, obraz má být plakátem, reklamou, propagací života a nových hodnot. „*Foto: dokument doby a krás tohoto světa. Obraz: projekt a tvorba nových krás, nových hodnot.*“²³

¹⁸ Emil František Burian, *Dynamické divadlo*, in: Ljuba Klosová – Ludmila Kopáčková (eds.), *Odkaz české divadelní avantgardy*. J. Honzl, J. Frejka, E. F. Burian, Praha 1990, s. 34–43.

¹⁹ Emil František Burian, *Divadelní syntéza*, in: Vladimír Holan – Karel Šourek (eds.), *Nová česká scéna*, Praha 1937, s. 87–88.

²⁰ Emil František Burian, *Divadelní funkce fotografie a filmu*, in: Bořivoj Srba (ed.), *Emil František Burian a jeho program poetického divadla*, Praha 1981, s. 75–76.

²¹ Emil František Burian, *Moje inscenace Šaldova Dítěte*, in: Emil František Burian, *O nové divadlo 1930–1940*, Praha 1946, s. 17–33.

²² Emil František Burian, *Hudba ve zvukovém filmu*, in: Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl (eds.), *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*, Praha: Národní filmový archiv 2008, s. 188–191.

²³ František Šmejkal, *Český konstruktivismus*, *Umění XXX*, 1982, č. 3, s. 216.

Za další fázi asimilace pokládá František Šmejkal vypracování Teigeho nového teoretického modelu devětsilské aktivity založené na polaritě poetismu a konstruktivismu. Teige kladl důraz na souvztažnost pojmů, které se harmonicky doplňují. „*Poetismus měl uspokojovat iracionální a konstruktivismus racionální stránky lidské psychiky, a to nejenom v umění, ale i v životě.*“²⁴

K důslednému propracování tématu se Teige dostává až roku 1925 ve své stati *Konstruktivismus a likvidace umění*.²⁵ Teige se tu však příliš násilně snažil aplikovat sovětský model konstruktivismu do českého prostředí. Československo si neprošlo tak radikální fází jako Rusko, v době stagnace českého umění za první světové války byly v Rusku již dořešeny otázky týkající se kubismu, futurismu i nefigurativní tvorby. Teigeho myšlenky tak nemohly být okamžitě vyslyšeny, a tudíž se snažil rozpracovat svůj vlastní systém - obhajoval současné malířství tím, že jej prohlásil za „*autonomní báseň barev a tvarů, jíž byla vyhrazena oblast poetismu.*“²⁶ Konstruktivismus se mu pak stal pracovní metodou pro architekturu, scénické výtvarnictví, fotografii, typografii, plakát či průmyslový design. Tyto myšlenky ještě dál rozvedl ve své stati *K teorii konstruktivismu* z roku 1928, v níž stále chápal architekturu jako vědu a architekta jako provádějícího inženýra. Tyto myšlenky vedly na konci dvacátých let k rozdělení architektonické scény na zastánce vědeckého a emocionálního funkcionalismu. Současně v druhé polovině dvacátých let píše Teige své studie *Poezie pro pět smyslů* (1925) a *Druhý manifest poetismu* (1928). Teige se snaží doložit postupné odpoutání poezie od literatury a cestu k jejímu zoptičtění. Přes Baudelaira, Mallarmé a Apollinairovy ideogramy se dostává k typografické montáži, která dospívá v obrazovou báseň, až k filmovému umění, které prohlašuje za dynamickou obrazovou báseň.²⁷ V Teigeho pojetí přináší poetismus návrhy nové poezie, která využívá prostředků moderní doby vědy a techniky a s jejich pomocí se zmocňuje a probouzí člověka. Snaží se tu uvést příklady nových druhů poezie a jejich naplnění pomocí nových médií. Teige tak předešel některé pozdější multimediální přístupy, které (ještě mezi konstruktivismem a poetismem) můžeme sledovat například v tvorbě sochaře Zdeňka Pešánka. Ten se věnuje světelné kinetické plastice, jako je tomu u Moholy-Nagy. Jak uvádí Jaroslav

²⁴ Šmejkal, Český konstruktivismus (pozn. 23), s. 217.

²⁵ Karel Teige, *Konstruktivismus a likvidace umění*, in: Jiří Brabec – Vratislav Effenberger – Květoslav Chvatík – Robert Kalivoda (eds.), *Výbor z díla 1. Svět stavby a básně*, Praha 1966, s. 123–143.

²⁶ Šmejkal, Český konstruktivismus (pozn. 23), s. 218.

²⁷ Teige, *Manifest poetismu* (pozn. 3), s. 339.

Anděl, Pešánek se ve své tvorbě snažil využít moderních technologií, ovšem „nepřístupoval k ní v utilitárním duchu vědeckého konstruktivismu. Místo toho viděl v nových médiích ‚báseň moderního života‘, kterou chtěl svým dílem tlumočit. Pešánkovo dílo tak i ve 30. letech zůstalo věrné principům Devětsilu a rozvíjelo poetisticky konstruktivismus 20. let do nových originálních poloh, kterými reagovalo na soudobé výtvarné dění a uchovávalo si přitom svůj jedinečný charakter.“²⁸ Podobným způsobem popisuje i Věra Ptáčková počátky D 34, kdy jeho tvůrci navazovali na „imaginativnost konstruktivismu, obecnost jeho výrazových prostředků, na požadavek pravdivosti scénických materiálů ... vytržených z konkrétní vazby, byly zneužity k novému poetickému významu.“²⁹

Třicátá léta tedy v mnohém navazují na objevy let dvacátých, ovšem umění si s jejich pomocí klade nové cíle, a to poznání skutečného, neidealizovaného moderního člověka.

2. Karel Teige a druhý manifest poetismu

Jak uvádí Karel Teige ve své stati *Konstruktivismus a likvidace umění*, scénické výtvarnictví bylo vyhrazeno právě konstruktivismu. Navzdory tomu, že scénografie KNR navazuje na tradici poetismu i konstruktivismu, shledávám na základě Teigeho textů spíše těsnější vztah s poetismem, který se pokusím doložit shrnutím jeho druhého manifestu poetismu z roku 1928.

Ke konci dvacátých let se Teigeho již zbytečně utopistická polarita konstruktivismu a poetismu stává značně problematickou, což vede i k rozporu mezi samotnými umělci v řadách Devětsilu. S Teigeho pojetím architektury jako vědy nesouhlasili nejen ostatní členové a architekti Devětsilu. Velmi symbolickým se stal spor s Le Corbusierem, kdy se Le Corbusier vymezil vůči Teigeho mašinstické koncepci architektury a snažil se mu dokázat, že ani průmyslová doba nezměnila nejhlubší podstatu člověka a jeho potřeby estetického cítění. Le Corbusier, domnívám se, že stejně jako Moholy-Nagy, si uvědomoval, že „po období askeze a očisty moderní architektury od historických reminiscencí je nezbytné znovu položit otázku kvality bydlení, která je nerozlučně spojena s estetickým cítěním.“³⁰ Teige naopak ve své stati K teorii konstruktivismu kladl důraz na

²⁸ Jaroslav Anděl, Dvacátá léta: Překvapivý sňatek konstruktivismu a poetismu, in: *Umění pro všechny smysly. meziválečná avantgarda v Československu*, Praha 1993 s. 39.

²⁹ Věra Ptáčková, Scénografie třicátých let, in: Vojtěch Lahoda – Mahulena Nešlehová – Marie Platovská – Rostislav Švácha – Lenka Bydžovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění IV/2, 1890–1938*, Praha 1998, s. 420.

³⁰ František Šmejkal, Poznámky ke Karlu Teigemu, *Umění XLII*, 1994, s. 55.

organizaci, která působí poměrně násilně. „*Konstruktivismus nepřichází s návrhy nového umění, ale s plány nového světa, s projekty nové organizace života.*“³¹

Podobné myšlení a principy, které můžeme sledovat jako inspirační zdroje pro tvorbu Divadla D a probouzení všech smyslů diváka skrze vizuální stránku inscenace nacházíme tedy spíše v Teigeho druhém manifestu poetismu z roku 1928. V této době už Teige nepovažuje poetismus za pouhý životní styl, ale spatřuje v něm novou estetiku a filosofii tvorby. Za společného jmenovatele různorodých avantgardních technik považuje poezii, poezii pro pět smyslů. Poezie jako multimediální univerzalismus, jehož smyslem byla snaha o vyvarování se akademizující specializaci tvůrce, ale zároveň touha „*prožívat svět jako jedinou báseň.*“³² Teige se snaží ukázat na vývoji poezie, počínající tvorbou básníků romantismu, postupné osvobození, očištění a následné zoptičnění poezie, což vede k jejímu prolnutí s oborem malířství. Už od Baudelaira pozoruje proces, jak se „*básnictví, vzdálivši se racionelnímu řádu literatury a ideologie, spíná příbuzenskými pouty s hudbou a malířstvím*“³³. Teige sleduje dále u Rimbauda a Verlaina postupné odpoutávání se básně od literatury. Dále vyzvedává básníka Stephana Mallarmé a jeho předzvěst grafické básně *Vrh kostek*. Velmi výstižně vyložil tento Teigeho zájem o Mallarmé Josef Vojvodík: „*Simultánnost obrazově-vizuální zkušenosti, která, transponována do básnického jazyka, dovoluje okamžité vybavení nevyslovitelného. Je to právě vizualita jako jinakost řeči, kterou Teige u Mallarmé, v jeho koncepci poezie, nacházel.*“³⁴

Dalším přelomovým autorem je Marinetti, který přichází se svou bezdrátovou imaginací „*nesčíslných metafor a analogií, jež spojují vizuelní valéry s valéry auditivními, olfaktivními a taktilními.*“ Teige se tím snaží dokázat čím dál větší ambice poezie obsáhnout všechny smysly. Hranice malířství a poezie již zcela zásadním způsobem překročili kubisté v čele s Picassem a Apollinaiem. Jak uvádí Teige, že „*Apollinairovy ideogramy přesunují důraz na optickou, grafickou, typografickou stránku básně, která nezpívá, která se nerecituje, která se čte, tedy vnímá zrakem. Slovo je optickým znakem.*“³⁵ Apollinairovy básně mají být „*čteny jediným upřeným pohledem, vnímá se simultánně jako plakát, neslabikuje se od verše k verši.*“³⁶ Na tuto zcela zásadní fázi navazuje již generace poetismu: „*Dospěli*

³¹ Karel Teige, K teorii konstruktivismu, in: Jiří Brabec – Vratislav Effenberger – Květoslav Chvatík – Robert Kalivoda (eds.), *Výbor z díla 1. Svět stavby a básně*, Praha 1966, s. 369.

³² Vojvodík, *Stavba a báseň* (pozn. 15), s. 336.

³³ Teige, *Manifest poetismu* (pozn. 3), s. 330.

³⁴ Vojvodík, *Stavba a báseň* (pozn. 15), 340.

³⁵ Teige, *Manifest poetismu* (pozn. 3), 335.

³⁶ *Ibidem*, s. 335.

*jsme přes novou typografickou montáž básně k novému útvaru obrazové básně, lyrismu obrazů a skutečnosti, a odtud k novému útvaru filmového umění: k čisté lyrické kinografii, k dynamické obrazové básni.*³⁷ Básnictví je tak konečně osvobozeno od literatury, a stejně tak obraz. Díky novým médiím - fotografii, fotogramu, filmu - je malířství osvobozeno od své dokumentární a ilustrativní funkce. Na místo překonaného tabulového obrazu nastupuje „projekční, světelný obraz dynamický a knižní foto- a typomontážní, sériově vyráběný v tisících exemplářích obraz statický; obrazová poezie - knižní foto- a typomontážní obraz, s nímž se ztotožnila; a barevný, pohyblivý, rytmický, časoprostorový obraz, jenž se ztotožňuje s hudbou.“³⁸ Teige tím navíc upozorňuje na nastupující a převažující kulturu zraku. Nové psychologické experimenty zároveň ukázaly, že obrazy mohou zprostředkovat i dojmy ostatních smyslů, čichové, chuťové, hmatové ad. Důležitou úlohu při tomto vývoji zde sehrála fotografie a film. Problematika světla, tzv. malba světlem a hledání nové řeči, budou rozebrány zvlášť v následujících kapitolách.

Ačkoliv se Karel Teige v tomto textu nevěnuje přímo scénickému výtvarnictví, scénografie Divadla D využívá nových forem, které Karel Teige označuje jako poezii pro zrak, a kterou rozděluje na dynamickou a statickou. Za dynamickou poezii označuje Teige kinografii, ohňostroje, reflektorické hry a veškerou živou podívanou (tedy „osvobozené divadlo“). Statickým „osvobozeným malířstvím“ zůstává obrazová náplň typo- a fotomontážní, nový obraz jakožto barevná báseň.³⁹ Scénografie D 34 využívá většiny těchto forem poezie a vzájemně je mezi sebou prolíná, aby vybudovala hmatatelný nový prostor.

2.1. Obrazová báseň

Stojí na základě polaritativnosti konstruktivismu a poetismu. I když v mnoha ohledech navazovala na tvorbu evropské avantgardy, tvořila velmi charakteristický projev právě členů Devětsilu. Zároveň se stala šířitelem nemalířských technik koláže a fotomontáže, čímž mohla sloužit jako vyjadřovací prostředek i členům bez malířského školení. Obrazové básně tvořili Karel Teige, Zdeněk Rossman, Jiří Voskovec, Jindřich Štyrský, Toyen a mnoho dalších. Její výjimečnost spočívala i v možnosti reprodukce, čímž se stala

³⁷ Teige, Manifest poetismu (pozn. 3), s. 339.

³⁸ Ibidem, s. 343.

³⁹ Ibidem, s. 354-55.

dostupnou široké veřejnosti. Obrazová báseň měla naprosto nahradit exkluzivitu visícího malovaného obrazu. Kdokoliv měl mít možnost koupit si jednu z tisíce reprodukcí.

„Malířství produkující unikáty, originály, je vystřídáno masovým, kolektivním uměním, produkovaným hromadně: na směnu za feudálně měšťanskou olejomalbu přichází fotomontáž - jako plakát, knižní ilustrace, obálka, obrazový žurnál.“⁴⁰

Obrazová báseň navázala v případě české scény na postkubistickou fázi malířství. V porovnání s mezinárodní scénou se nachází někde na pomezí dadaistické a konstruktivistické fotomontáže. Přesto se liší, jak svou technikou, tak celkovým vyzněním. V případě dadaistické fotomontáže převládal chaos absurdních útržků reality. Mnohem blíže má česká obrazová báseň ke konstruktivistické montáži. Různé fragmenty skutečnosti jsou zde komponovány do pevné geometrické osnovy. Konstruktivistická montáž však sloužila především propagandistickým a politickým účelům. Navzdory levicovému směřování Devětsilu byla obrazová báseň charakteristická svou lyrickou atmosférou a statictější kompozicí (oproti konstruktivistické koláži). Obrazové básně většinou lákaly poetikou moderního velkoměstského života a objevy současného světa. Josef Vojvodík velmi výstižně rozebírá některé realizace typografických obrazových básní. Například Seifertova sbírka *Na vlnách TŠF* je postavena „na principu bezdrátové obrazotvornosti, na souvztažnosti všech médií smyslového vnímání, na optických asociacích a důsledném propojení umění slova a obrazu s asociativním působením na ostatní smysly.“⁴¹

Na příkladě jedné z Teigeho turistických básní, *Pozdrav z cesty*, vystihl prožitek čtenáře/diváka/cizince Karel Císař dle mého názoru tak výstižně, že jej raději ocituji. „Mimořádně komplexní vizuální aparát mikroskopického a makroskopického (momentka a vědecký snímek), osobního a veřejného (dopis a mapa), literárního a vizuálního (nápis „pozdrav z cesty“ a kresba trasy), reálného a nereálného (skutečné známky na iluzivní obálce) v nás má vyvolat kaleidoskopický prožitek „cizince“ (jímž je každý moderní člověk), který je vystaven mezní rychlostí přeskupujícímu se, fragmentárnímu světu, jemuž

⁴⁰ Karel Teige, O fotomontáži, in: Polana Bregantová – Lenka Bydžovská – Karel Srp (eds.), *Karel Teige a typografie. Asymetrická harmonie*, Praha 2009, s. 252.

⁴¹ Vojvodík, *Stavba a báseň* (pozn. 15), s. 341.

*odpovídá volná asociace, napnutá mezi touhou obrácenou k budoucnosti a vzpomínkou zahleděnou do minulosti.*⁴²

Obrazové básně kombinací různých technik, dokumentárních či vědeckých fotografií i reálných materiálů tak pomáhaly rozvíjet smyslové kapacity moderního člověka.

3. László Moholy-Nagy

László Moholy-Nagy rozhodně patří mezi důležité osobnosti, které se propsaly do tvorby české avantgardy, a je tomu tak v mnoha oblastech. Markéta Svobodová ve svém článku⁴³ upozorňuje, že tomu rozhodně nebylo jen v případě typografie, fotografie či filmu, ale i v opomíjeném výstavnictví, scénografii a s ní spojenými světelnými experimenty v podobě jeho modulátoru, který dokončil roku 1930.

Moholy-Nagy byl experimentátorem, který se nebránil prolínání vícero oblastí umělecké tvorby. Právě pro účely této stati je důležitý jeho způsob práce s novými médii.

Své myšlenky a pedagogické názory měl možnost šířit nejen jako člen profesorského sboru na Bauhausu. Od roku 1923 současně řídil a typograficky upravoval edici *Knihy Bauhausu*, kde vycházely i jeho vlastní publikace *Malířství - fotografie - film* (1925) a *Od materiálu k architektuře* (1929). Ta vyšla až po jeho odchodu z Bauhausu a je shrnutím jeho pedagogických názorů.

Důležité jsou pro nás oba tituly. Z publikace *Malířství - fotografie - film* bych chtěla vyzdvihnout především stať *Od pigmentu ke světlu*, která vyšla i v českém překladu Františka Kalivody v časopise *Telehor*. Toto jediné vydané dvojčíslo tvoří výběr Moholyho statí, kde se autor zabývá především otázkou světla.⁴⁴ Františka Kalivodu zde zmiňuji jako důležitého organizátora brněnské avantgardy, který se zasloužil o propagaci díla Moholy-Nagy na české scéně. Mezi jeho hlavní zájmy byl o experimentální film a nové výrazové prostředky. Roku 1931 se stal i členem brněnské Film-foto Levé fronty. Je tedy pochopitelné, kde pramenil jeho zájem o Moholy-Nagyovu tvorbu.

Jak dobře vystihuje Markéta Svobodová, „*Moholy-Nagyova pedagogická snaha sestávala z převádění haptických hodnot do optického vnímání.*“ Moholy-Nagy si zároveň

⁴² Císař, *Fotografie* (pozn. 16), s. 157.

⁴³ Svobodová, F. Kalivoda, L. Moholy-Nagy (pozn.1), s. 2.

⁴⁴ V časopisu *Telehor* byly publikovány jmenovitě tyto stať: *Od pigmentu ke světlu* (1923-26), *Fotografie, objektivní forma vidění naší doby* (1932), *Problémy nového filmu* (1928-1930).

uvědomoval, že podstatné zkušenosti jsou stále více nahrazovány sekundárními zážitky mediální reality, což se odráželo i v jeho potřebě vrátit se ke zkušenosti se samotným materiálem či barvou. I z tohoto důvodu je nutné poznamenat, že ačkoliv byl Moholy-Nagy nepochybně fascinovaný novými materiály a novými technologiemi, vždy musely zůstat pouze prostředníky. Na konci všeho musel stát člověk, který je schopen žít v moderním světě a dokáže ho rozečíst. Tento aspekt jeho myšlení bude doufám dostatečně objasněn v následujících kapitolách.

3.1. Od materiálu k architektuře

Moholy-Nagy si byl velmi dobře vědom své doby materiálních přeměn. A jako pedagog si stejně tak uvědomoval, jak je nutné naučit cítit tuto dobu jak nové tvůrce, tak diváky.

Na tato témata naráží opakovaně ve své tvorbě (ve fotografiích, fotogramech, kinetických plastikách či filmech) i ve svých textech. Moholy-Nagy měl nadání přijímat a následně propojit nové formy výtvarného umění, které se odráží i ve scénografii D 34. V případě publikace *Od materiálu k architektuře* se snaží vysledovat společné vlastnosti materiálu a architektury a zároveň proces, který vystihuje už samotným názvem (od...k), jak na to upozorňuje Petr Rezek ve svém doslovu k českému vydání této knihy.⁴⁵

Moholy-Nagy začíná od podstaty materiálů, u kterých se snaží určit a vysvětlit základní termíny. Těmi jsou struktura, textura, faktura a akumulace. Jak už bylo dříve řečeno, Moholy-Nagyovy pedagogické snahy spočívaly z převádění haptických hodnot do optického vnímání. Tím se dostává od uvědomění si materiálu předmětů k jejich zobrazení, a to ne pomocí pigmentu, nýbrž pomocí světla v jeho nejrůznějších podobách — fotografie, fotogramu či filmu. Moholy-Nagy předjímá: „*Od chvíle, kdy se objevil film, se řada manuálně postupujících malířů začala zabývat problematikou projekce, světla, pohybu, prolínání.*“⁴⁶ Přesto sám stále maluje i pomocí barev. Světlo však pomáhá zachytit nejen hmatatelný materiál, ale i virtuální nepolapitelné vztahy v prostoru. Konečnému tématu architektury tedy předchází ještě jeho pojetí kinetické plastiky, kterou se snaží vystihnout pomocí *Realistického manifestu* (N. Gabo a A. Pevsner, 1920 v Moskvě) a na něj navazujícího manifestu kinetismu z roku 1922, který sepsal sám společně s Alfrédem Keményem. V *Realistickém manifestu* autoři prohlašují: „*Výrazovými formami jsou nyní výhradně prostor a čas. Rozhodne-li se umění vyjadřovat skutečný život,*

⁴⁵ Petr Rezek, Tkaním ke svobodě, in: László Moholy-Nagy, *Od materiálu k architektuře*, Praha 2002, s. 237–240.

⁴⁶ Moholy-Nagy, *Od Materiálu k architektuře* (pozn. 10), s. 90.

*musí se podřídit těmto dvěma základním formám.*⁴⁷ Tyto podmínky kinetická plastika rozhodně splňuje, a zároveň k ní dodávají: „*Odmítáme považovat (fyzickou) hmotu za výrazový prvek plastiky ... Naše city nás však přesvědčují o tom, že nejdůležitějším elementem umění jsou kinetické rytmy.*“⁴⁸

Ve svém manifestu kinetismu Moholy-Nagy tyto myšlenky dále rozvádí o termín *vitální konstruktivnosti*, kterou v oblasti umění představuje aktivace prostoru působením dynamicko-konstruktivního systému sil.

Konstruktivnost jako základní statický princip klasického umění a veškeré tvůrčí činnosti se dosud opíral především o techniku. Moholy-Nagy spolu s Keményem ji chtějí nahradit dynamickým principem univerzální vitálnosti, což „*v praxi znamená: od statických materiálových konstrukcí (vztahu materiálu a tvaru) je třeba přejít k dynamickým konstrukcím (k vitální konstruktivnosti, vztahům mezi silami), v nichž bude materiálu přisouzena jen role prostředníka, nositele těchto sil.*“⁴⁹

Důležitou roli ve vnímání prostoru a hledání objemu hraje opět světlo, v podobě prostorové projekce se stává ideálním prostředkem k tvorbě virtuálního objemu.

Moholy-Nagy se zde pokouší vyložit objem dvojnásobem. Zaprvé jako *závažnou hmotu o třech přesně kvantifikovatelných dimenzích*⁵⁰ a zadruhé jako „*virtuální hodnotu tvořenou pohybem, kterou lze vnímat pouze vizuálně.*“⁵¹

S tímto výkladem objemu představuje své pojetí plastiky jako procesu sublimace hmoty v pohyb.

Tuto tendenci, sublimaci hmoty a materiálu sleduje i v dalších tvůrčích oblastech, jako je malířství (směřující od pigmentu ke světlu), hudba kosmických sfér, absolutní poezie, architektura směřující od uzavřeného k otevřenému absolutnímu prostoru.

Pomocí nových forem se snaží Moholy-Nagy nabídnout čtenáři způsob nového prožívání reality, neboť prostor (v jakékoli formě) vždy zůstává realitou.

Postupně se tedy od kinetické plastiky dostává k prostoru a podstatě nové architektury, a to především skrze proces zacházení s materiálem. Stará architektura dle Moholy-Nagye spočívá v *sestavování* těžkých stavebních mas, zatímco nová architektura „*pomocí tkaní proplétá prostorové elementy, které jsou většinou zakotveny v neviditelných, ale*

⁴⁷ Moholy-Nagy, *Od Materiálu k architektuře* (pozn. 10), s. 162.

⁴⁸ Ibidem, s. 162.

⁴⁹ Ibidem, s. 163.

⁵⁰ Ibidem, s. 167.

⁵¹ Ibidem, s. 167.

*zřejmě pocítovaných kinetických vztazích ve všech dimenzích a ve fluktuujících vztazích sil.*⁵²

Nepostradatelnou součástí nové architektury je neustálé pnutí, které není vnímáno pouze zrakem, ale i hapticky.

Petr Rezek v rámci svého doslovu nazvaného *Tkaním ke svobodě* velmi poeticky shrnul Moholy-Nagyovo pojetí architektury: „Nový způsob prožívání prostoru jako kinetického znamená, že dostředivé a odstředivé proudící prostorové vztahy s sebou nesou pronikání vnitřku a vnějšku, nahoře a dole. Toho se dosáhne všeosvobozujícím tkaním.“⁵³

Tento způsob tkaní bych se ráda pokusila vztáhnout i na způsob formování prostoru a scénografie inscenací D 34. Sám Moholy-Nagy navíc uvádí v poznámce k fotografii své scénické výpravy *Hoffmannových povídek*, že „nové poznatky o materiálu i objemu se v nejbližší budoucnosti uplatní patrně především v divadle.“⁵⁴

3.2. Světelná rekvizita

*„Syntéza konstrukce, obrazu, pohybu a světla, podobná zmiňovanému Moholy-Nagyovu modulátoru, se však nejvíc projevila až v syntetickém divadle D34-D37 Emila Františka Buriana u trojice architektů NKR.“*⁵⁵

Výstupem Moholy-Nagyovy rekvizity se stal trochu paradoxně film nazývaný „Černá, bílá, šedá“. Naopak ve skutečnosti byl tento mechanismus zkonstruován pro barevnou světelnou hru, za pomoci Waltera Gropia a divadelního oddělení A.E.G. pro pařížskou uměleckoprůmyslovou výstavu 1930.

Ve filmu měl aparát pouze roli prostředníka, hlavní roli hrály stínové a světelné efekty. Vedlejším produktem byl i pokus o zdánlivé prodloužení času, za pomoci vnášejších pozvolných pohybů. Délka filmu byla přitom pouhé čtyři minuty.

Základním mechanismem světelné rekvizity byla kruhová deska, na níž byl vystaven třídílní rám. Každá ze tří částí při uvedení do pohybu vykouzila jiné stíny či reflexy díky své odlišné kombinace materiálů a tvarů. Mechanismus byl vybudován z průhledných, průsvitných a průlomových materiálů, mezi které patřila například celonová plotna, dírkovaný plech, oblíbený pletivový drát, pochromovaná deska, skleněná spirála či skleněná koule ad.

⁵² Moholy-Nagy, *Od Materiálu k architektuře* (pozn. 10), s. 211.

⁵³ Rezek, *Tkaním ke svobodě* (pozn. 45), s. 240.

⁵⁴ Moholy-Nagy, *Od Materiálu k architektuře* (pozn. 10), s. 219

⁵⁵ Svobodová, F. Kalivoda, L. Moholy-Nagy (pozn.1), s. 5-6.

Svou světelnou rekvizitu označuje za velmi skromný začátek, který i tak stál mnoho úsilí. V časopise *Telehor* připojil František Kalivoda text adresovaný přímo jemu od Moholy-Nagye, v kterém se mu snaží podat vysvětlení, proč i nadále maluje pigmentem a nejen světlem. Píše Kalivodovi o vysněné světelné architektuře, světelných hrách ve volném prostoru v podobě světelné reklamy, světlometných děl či projekcí na mračna. Světelné hry v uzavřeném prostoru představuje zas film, reflektorická světelná hra, barvový klavír či světelné fresko zdobící umělým světlem části budov. To jsou však další výzvy a úkoly, které Moholy-Nagy předává dalším generacím.

Malíř si zachovává větší svobodu, nejsnazší by bylo vymluviti se na ekonomicky náročnou stránku věci a rozmáhající se cenzuru, nejen v oblasti filmu. Moholy-Nagy si na druhou stranu uvědomuje jak je publikum neustále přecpáváno senzacemi a je ve vleku rychlých zpráv. „*Městský život, knihtisk, fotografie, film, rychlé a nekontrolované rozšíření civilizace, nivelisují naši barevnou kulturu na stav šedi, jemuž uniknouti lze většině současníků jen s velkou námahou.*“⁵⁶ A proto se Moholy-Nagy vrací opět ke kultuře barvy. „*Musíme konstruktivně vybudovat barevnou, materiálně podmíněnou optickou práci na rozdíl od přemíry těžce kontrolované citové kultury.*“⁵⁷

Film „*Černá, bílá, šedá*“ byl opět díky Františku Kalivodovi promítán za brněnskou sekci film-foto Levé fronty v lednu 1933 v Bio Universum spolu s dalším Moholy-Nagyovým filmem *Marseille – vieux port* (1929) a dalšími avantgardními filmy českých tvůrců.

4. Světlo a nové formy výtvarného umění

Práce se světlem, v podobě fotografie, filmu, světelných her atd., otevřela pohled na nové světy. Tyto experimenty nás přivádí k poznání, jak uvádí Moholy-Nagy ve své stati *Od pigmentu ke světlu*, „*že existují při optickém díle kromě citového světa jednotlivcova, jeho jen subjektivních vztahů, i objektivní souvislosti, které pramení přímo z hmoty optického výrazu.*“⁵⁸ Jak se budu snažit doložit v následujících kapitolách, tyto principy můžeme pozorovat i v případě scénografie Divadla D.

Věra Ptáčková ve své publikaci výstižně shrnuje vývoj dlouho opomíjené scénografie, kterou propojuje s moderními výtvarnými proudy. V případě scénografie Divadla D je potřeba zmínit Bořivoje Srbu, který věnoval přímo E. F. Burianovi a jeho práci se světlem

⁵⁶ Moholy-Nagy, Milý Kalivodo, *Telehor*, 1936, s. 57.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 57.

⁵⁸ Moholy-Nagy, *Od pigmentu ke světlu*, *Telehor*, 1936, s. 63.

velmi obsáhlou publikaci s názvem *Řečí světla*, kde rozebírá různorodost forem světelného divadla v podobě stínového divadla, projekce statických diapozitivů a dynamické filmové projekce. Ptáčková i Srba si velmi dobře uvědomují, že světlo nabývá nových funkcí „*stylotvorných a významotvorných, z nichž některé mu propůjčují jako výstavbovému prostředku při konstruování výsledné podoby tohoto díla úlohu zcela mimořádnou.*“⁵⁹

Věra Ptáčková shrnuje velmi elegantním způsobem celkovou situaci vzájemných vztahů takto: „*Scénografie se tedy vyvíjela v průsečíku tří základních konstant: životní reality, dramatu a výtvarného umění. Dynamikou vývoje je vztah reality empirické a dramatické a proměna první v druhou výtvarnými prostředky.*“⁶⁰

Zároveň i když sama přímo nezmiňuje experimenty Moholy-Nagye jako možnou inspiraci pro scénografii Divadla D, použila jeho jazyk: „*Zejména světlo, které dalo vyniknout zvláštním strukturám materiálů, a rozložilo objekty, aby jim tak propůjčilo novou fakturu, světlo, kterým se proměnil i herec v součást jednotné atmosféry představení, se stalo klíčem k tvorbě jejich slohu.*“⁶¹

E. F. Burian vnímal světlo jako nitro inscenace a velmi dobře si uvědomoval, jaké možnosti může divadlu nabídnout fotografie a film. O shrnutí přebírání základních principů pojednal v jednom ze svých textů *Divadelní funkce fotografie a filmu*. Jak zde sám uvádí: „*Odnaturalizovaný detail, realistický fotogram a hlavně stupnice světél jsou hlavními elementy, které divadlo pro svoji tvorbu z fotografie přebírá.*“⁶² Diaprojekce má pro něj smysl především v budování prostoru a nemá být pouhou ilustrací. Tento text publikoval v roce 1936, již po svých zkušenostech aplikování principů Erwina Piscatora a jeho fotokulis, které neměly takový účinek. Dále zde upozorňuje, že „*vhodně vržený detail na nový materiál odhaluje budoucnost plastické optiky.*“⁶³ Stejně tak si uvědomuje další možnosti práce s fotografií, ve smyslu fotomontáže, jejíž principy je možno převést i na výstavbu inscenace. Proto se zde chci pokusit nastínit téma fotografie a filmu na české umělecké scéně. K těmto základním novým formám výtvarného umění jsem se rozhodla na závěr připojit i kapitolu o reklamě, která inspirovala členy Devětsilu,

⁵⁹ Srba, *Řečí světla* (pozn. 5), s. 13.

⁶⁰ Ptáčková, *Česká scénografie XX. století* (pozn. 7), s. 11.

⁶¹ Ibidem, s. 111.

⁶² E. F. Burian, *Divadelní funkce fotografie a filmu* (pozn. 20), s. 75.

⁶³ Ibidem, s. 75.

formovala podobu tepajícího velkoměsta a následně se stala inspirací i pro jevištní výtvarníky.

4.1. Fotografie

„Je tomu již sto let, co byla vynalezena fotografie, ale opravdu objevena jest teprve dnes. Měla by býti znamenitým nástrojem naší zrakové výchovy, po dlouhá léta s ní zacházeli špatně, dávala suché obrazy věcí, místo aby zachycovala až dosud neuchopitelnou hru světla a stínu.“

Moholy-Nagy a s ním i Karel Teige opakovaně ve svých textech narážejí na fotografii a její vztah k malířství. Z toho důvodu také oba oceňují uměleckou nenáročnost a pravdivost vůči zobrazovanému předmětu u sto let starých Daguerrových snímků, které si uchovávají svou nezávislost na malířství. Zároveň se za jejich pevnou formou zobrazovaného předmětu skrývají fantomické poetické vrstvy. Tyto kvality si uchovaly reportážní a vědecké snímky, které oceňovali příslušníci avantgardy, i když je sami nepořizovali a spíše je dále využívali ve svých fotomontážích, potažmo obrazových básních.

Důležitým mezníkem ve vnímání fotografie se stala putovní výstava *Film und Foto* pořádaná ve Stuttgartu roku 1929, na které byly k vidění práce nejen Moholy-Nagye, ale i českých autorů. Mezi vystavující patřil Zdeněk Rossmann, Bohuslav Fuchs, Evžen Markalous a Josef Hausenblas.

Tato mladá generace studovala vlastní specifické zákony fotografie. Moholy-Nagy uvádí ve svém textu *Čím jest a čím by měla být fotografie* publikovaném v *Revue Devětsil* základní první pokusy, ze kterých je možné dál vycházet a vzájemně je kombinovat:

„1. fotografie je světelný obraz, který má odpovídati hlubokým citům vnitřního života (fotogram)

2. fotografie je dokumentární zachycení zevního světa, tak jak nám jej zobrazuje zrak (fotografie s objektivem a komorou).“⁶⁴

Společnost díky fotografii dosahuje nových prostorových zážitků, čehož využívá i Burian ve svých inscenacích.

Současná umělecká fotografie je „paradoxním spojením věrnosti věci a rozchodu s její imitací,⁶⁵ alespoň tak, jak ji vnímá Teige. Tyto principy nachází ve fotogramech Mana

⁶⁴ László Moholy-Nagy, *Čím jest a čím by měla být fotografie*, *ReD III*, 1929/31, s. 35.

⁶⁵ Císař, *Fotografie* (pozn. 16), s. 155.

Raye a následně Moholy-Nagye. Avantgardní fotografie se tak pohybuje mezi póly dokumentární a vědecké fotografie a abstraktní kompozicí fotogramu. A jak uvádí Karel Císař ve své stati *Fotografie*, „nejvlastnější spojím těchto dvou zdánlivě protikladných tendencí jsou právě obrazové básně.“⁶⁶ Podobné propojení protikladů v obrazové básni jsme již zmínili v samostatné kapitole. Fotografie, fotogramy a obrazové básně ukazují člověku časoprostorovou dynamiku, nové prostorové zážitky, nový život v moderní společnosti a její myslí.

4.2. Film

Karel Teige ve své stati *Foto kino film* z roku 1922 prohlašuje film spolu s fotografií za nejmodernější uměleckou disciplínu. Zároveň velmi důsledně upozorňuje na jeho podstatu syntetického, demokratického a internacionálního umění. Díky tomuto spojení i snadné reprodukci se film stal klíčovým inspiračním zdrojem poetismu a ovlivnil tvorbu Devětsilu v dalších uměleckých oborech. Jedním z nich byly obrazové a filmové básně. Obrazové básně byly současně chápány jako forma filmového scénáře. Navzdory fascinaci tímto médiem, „příslušníci české avantgardy neměli příležitost točit vlastní filmy, tím spíše se soustředili na hledání paralel mezi filmem a ostatními druhy umění,“⁶⁷ jak shrnují situaci Petr Szczepanik a Jaroslav Anděl ve své *Antologii českého myšlení o filmu 1904–1950*.

K zásadním změnám dochází na přelomu dvacátých a třicátých let. Díky hospodářské krizi, ale i nástupu zvukového filmu (1927), se česká avantgarda už v druhé polovině dvacátých let začíná odvracet od západní filmové produkce, které Teige vytýká její epicko-dramatickou povahu. Film se tak v mnohém přiblížil formě měšťáckého divadla, od které se měl naopak distancovat svou neliterární koncepcí a naopak rozvíjet svou malířskou a básnickou stránku novými, čistě optickými prostředky.

Česká avantgarda se tak stále více zajímala o sovětský film a tvorbu montážníků. Film kladl čím dál větší důraz na společenskou funkci a umělecká tvorba se tak stávala nástrojem sociálního boje. Roku 1927 byl založen první filmový spolek levicové inteligence, tzv. Klub za nový film moderních filmových pracovníků, který se chtěl pokusit pozvednout úroveň domácí kinematografie. Mezi jeho členy byli např. E. F. Burian, Jindřich Honzl, Jiří Frejka, Zdeněk Pešánek a všudypřítomný Karel Teige. I když

⁶⁶ Císař, *Fotografie* (pozn. 16), s. 156.

⁶⁷ Szczepanik – Anděl, *Stále kinema* (pozn. 17), s. 34.

tento spolek vydržel pouhý rok, aniž by natočil jediný film, podařilo se mu rozšířit pole působnosti filmové kritiky, která se stala součástí deníků a kulturních časopisů nejen levicového zaměření. Například do legionářského deníku *Národní osvobození* přispívali Jiří Lehovec či Alexander Hackenschmied, v jejichž textech i vlastní tvorbě lze najít ohlasy sociální kritiky, surrealismu a funkcionalismu.

Například v článku *Hudba ve zvukovém filmu* (1933) použil E. F. Burian terminologii, která je blízká vyjadřování funkcionalistů v oblasti architektury. Stejně jako architekt byl nahrazen inženýrem, tak zde je skladatel vystřídán zvukařem, či přímo inženýrem zvuku, „*který bude stavět a zakreslovat kilometry tónů ve smyslu filmové struktury.*

Hudebník si takto nebude stěžovat na násilí a film bude mít svůj tektonický prostor.“⁶⁸

Burianovi nejde o podmalování obrazu ani ve filmu, ani na divadle. „*Hudbu ve zvukovém filmu nejen slyšíme, ale v první řadě vidíme. To je teoretická základna, která převrací akustickou stránku zvuku na vizuální. Vizuálnost zvuku je podmíněna montáží stejně jako obrazové písmo.*“⁶⁹ Petr Szczepanik a Jaroslav Anděl uvádí, že touto statí se Burian hlásí k funkcionalismu, zdůrazněním materiálu a struktury, což nerozporuji, ale ráda bych zde upozornila na přetrvávající polaritu konstruktivismu a poetismu skrze Burianovu vizuálnost zvuku, která se blíží Teigeiho manifestu poetismu.

Motto funkcionalismu „*forma sleduje funkci*“ sledoval například i Jan Kučera, který si v rámci své filmové tvorby všiml i užitkových žánrů v podobě zpravodajství, dokumentárních filmů⁷⁰ a reklamy, které dle jeho názoru mohly svými principy účelnosti a věčnosti očistit stávající filmové umění.

Paralelně s dokumentaristicky orientovanou avantgardou se v menší míře rozvíjel i abstraktní film. Oba tyto směry bylo možné společně zaznamenat na přehlídkách avantgardního filmu. Roku 1933 se na popud Františka Kalivody, člena brněnské filmové sekce Film-foto Levé fronty, konalo promítání avantgardních filmů v Bio Universum. K sekci Film-foto je nutné podotknout, že název skupiny odkazoval na důležitou výstavu *Film und Foto* pořádanou ve Stuttgartu roku 1929, o které byla řeč již v předcházející kapitole. Zpět k brněnské projekci, František Kalivoda začlenil mezi filmy českých tvůrců i filmové experimenty Moholy-Nagy, dokumentární *Marseille – vieux port* (1929) a abstraktní *Světelná hra černá – šedá – bílá* (1931). Zajímavé je zde především

⁶⁸ E. F. Burian, *Hudba ve zvukovém filmu* (pozn. 22), s. 189.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 189.

⁷⁰ Jan Kučera svým snímkem *Stavba* zaznamenal realizaci Všeobecného penzijního ústavu v Praze od architektů Josefa Havlíčka a Karla Honzíka. Film se bohužel nedochoval.

porovnání již zmiňovaného filmu *Světelná hra černá – šedá – bílá* (1931) a českého filmu *Světlo proniká tmou* z roku 1930 od dvojice autorů Otakara Vávry a Františka Piláta. V obou případech je námětem světelně-kinetická plastika, v prvním je jejím autorem sám Moholy-Nagy, ve druhém jde o dílo Zdeňka Pešánka.

U Moholy-Nagye jde více o čistý a poetický záznam pohyblivých stínů a odrazů jeho světelné rekvizity. V případě filmu *Světlo proniká tmou* se jedná o energickou montáž, ukazující svět, který je řízen elektřinou, světelnou reklamou udávající rychlost velkoměsta. Navzdory rozdílným výsledkům můžeme pozorovat v textech Teigeho, Pešánka, Kalivody, Buriana ad. společnou „*ideu syntézy jednotlivých uměleckých druhů a synestézie jako principu překladu mezi jednotlivými smyslovými kanály.*“⁷¹

4.3. Reklama

V meziválečném období probíhala další vlna vyrovnávání s důsledky průmyslové revoluce, jak po stránce ideové, tak umělecké. Společnost dospěla do fáze, kdy byla schopná docenit průmyslovou výrobu a přijmout estetiku nových moderních, sériově vyráběných výrobků. Reklama byla tedy nutnou reakcí na masovost spotřeby. Přerod dvacátých a třicátých let, který jsem se pokusila nastínit již v předchozích kapitolách, nastal i v případě reklamy. Stejného roku, paralelně s výstavou *Film und Foto*, pořádala Mezinárodní asociace pro reklamu v Berlíně *Reklameschau* (1929), a následující rok iniciovalo umělecko-průmyslové muzeum v Basileji *Výstavu nové reklamní grafiky*. S hospodářskou krizí se reklama se stává nezbytnou zbraní v konkurenčním boji výrobců. Reklama již nestačila jako pouhé sdělení. Moderní reklama bojuje o zákazníka i o voliče, a už si nevystačí s jednoduchou líbivostí. Reklamu nahrazuje termín propagace, která neprezentuje jen výrobek, ale i myšlenku. S tím si uvědomuje výrobce i výtvarník potřebu zformování vizuální podoby nové věcné reklamy, na kterou je potřeba jít vědecky. Tomuto užitému umění se věnuje mnoho českých výtvarníků včetně fotografa Jaroslava Süttnera či Zdeňka Rossmanna, který roku 1938 vydal publikaci s názvem *Písmo a fotografie v reklamě*, kde uvádí: „*Jestliže se reklama obracela hlavně na city a pudy zákazníka, propagace se obrací na jeho rozum.*“⁷² Propagací už také nemusí být jen reklama zvyšující zisk výrobce, ale akce sloužící

⁷¹ Szczepanik – Anděl, *Stále kinema* (pozn. 17), s. 49.

⁷² Zdeněk Rossmann, *Písmo a fotografie v reklamě*, Olomouc 1938, s. 9.

ve prospěch kolektivu. Reklamní akce by tedy měly vycházet ze studií, aby byly podobně úspěšné jako akce propagační. Takový průzkum by byl dobrým základem pro kolektivní práci výrobce/zadavatele a výtvarníků.

Hlavním úkolem je vést divákovy oči účelně a rychle. Rossmann tak doporučuje asymetrické dynamické kompozice a především využití obrazu, který má převahu nad textem. Pro tyto účely doporučuje fotografii, která dává možnost nahradit vyčerpávající text jasným pohledem na tvar, materiál a zpracování výrobku. Reklama má neustále probouzet, získávat si naši pozornost. Proto se snaží využívat všech nových technických možností, v podobě typofoto, fotografie i filmu.

4.3.1. Reklama a město

Reklama během dvacátých let začala měnit Prahu po vzoru moderních evropských metropolí k nepoznání. Neony a světelná reklama se staly symbolem moderního města a jejich užití narostlo do obřích rozměrů. Architekti se k nim jako k symbolům modernity hrdě hlásili, např. Jaromír Krejcar představoval světelnou reklamu jako součást svých návrhů mrakodrapů či ikonického domu Olympic.

Ke kritickému zhodnocení způsobu zacházení s reklamou a její regulaci se přistoupilo až na přelomu dvacátých a třicátých let. Roku 1932 je konečně zřízena Komise pro reklamy a výkladce při městském stavebním úřadu. Nejen pro zpřehlednění platných nařízení vydal vrchní magistrátní rada Jaroslav Patera svou publikaci s názvem *Reklama v prostoru*⁷³, kde se vyjadřuje ke všem druhům reklamy, které by neměly hyzdit či narušovat tvář města. Při použití světelné reklamy se má pamatovat na zachování architektury konkrétních domů i prostředí, ve kterém se reklama nachází.

Na okraj bych zde zmínila i Paterovy poznámky i k reklamě zvukové, na které je postavena jedna ze scén inscenace *John D. dobývá svět*. Provozování zvukové reklamy bylo oficiálně zakázáno z důvodu omezení pouličního hluku. Vyzvánění na ulici za účelem prodeje mléka bylo dovoleno, ovšem obtěžující vyvolávání novin na nástupištích či lákání kolemjdoucích chodců do obchodů bylo zapovězeno. Přesně tito tzv. kameloti se vyskytovali v kostýmních návrzích Otakara Mrkvičky pro Osvobozené divadlo – *Prsy Tiresiovy* (režie J. Honzl, 1926), *Pojištění proti sebevraždě*⁷⁴ (J. Frejka, 1925) a v Burianově inscenaci *John D. dobývá svět* (1934), kde byla

⁷³ Jaroslav Patera, *Reklama v prostoru*, Praha 1934.

⁷⁴ Autorem scény si v tomto případě nejsem jistá. V publikaci *K dějinám české divadelní avantgardy* jsou jako výtvarníci uváděni Otakar Mrkvička a Karel Teige. Ovšem u fotografie, kterou jsem objevila v časopise *Disk* 1925, je uveden Antonín Heythum.

reflektována reklamní masáž Johna D. Rockefellera a upuštění od pozitivní a naivní představy reklamy z let dvacátých.

5. Hledání prostoru a divadelní avantgarda

Za počátek moderní scénografie můžeme považovat oproštění od malované dvourozměrné kulisy a snahy o uchopení scény jako skutečného prostoru. Adolphe Appia (1862-1928) se jako jeden z prvních divadelníků staví proti tzv. iluzivní scéně a snaží se nacházet vztahy mezi hercem a prostorem. Jedním z výsledků je volný pohyb herce. Appia přichází také s plastickou kulisou, která mnohem lépe odpovídá postavě herce a trojrozměrnému vnímání scény. Celé divadlo začíná být podřízeno herci, jeho proměnlivé postavě a možnosti pohybu rozehrání scény. Appia po zkušenosti s R. Wagnerem vydává roku 1899 svou studii *Die Musik und die Inszenierung*. Tímto k dosavadním hlavním zájmům přidává myšlenku synchronizace hudby a barvy. Appia vytváří novou hierarchii divadelních složek a dále hledá vztahy mezi hercem, prostorem, hudbou, barvou a světlem. Aby dosáhl skutečného propojení prostoru a pohybu herce, je nutné dát vyznít oblým tvarům člověka, a to za pomoci kontrastních prvků - svislých a šikmých rovin. Zároveň je potřeba herce osvětlit tak, aby co nejvíce vynikla jeho plasticita.

Nezávisle na sobě, Appiovu teorii dále zdokonaluje a uvádí více do praxe jeho vrstevník, Edward Gordon Craig (1872-1966). Svůj přístup k divadlu vyvozuje především z pohybu a tance. Pohyb se snažil aplikovat i v případě scénografie, a to v podobě variabilních paravánů, které měli sloužit i jako architektonické prodloužení hlediště. Craigovo působení je nejvíce čitelné právě ve vývoji scénografie. „*Soudil, že publikum chodí do divadla především, aby hru vidělo, ne aby ji slyšelo.*“⁷⁵ Zároveň však odmítá hierarchizaci jednotlivých prvků, právě vyzdvižení jednoho nad ostatní ubírá jevištní jednotnosti. Spolu s tím odmítá i herecké hvězdy, které na sebe až příliš vztahují pozornost. Craig uvažuje tedy o herci jako o tzv. nadloutce, která se stane naprostou součástí inscenace. Přístup Appii i Craiga zprvu vzbuzoval silný odpor. Oba se tedy zasloužili o minimalizaci jevištní dekorace, kladli důraz na trojrozměrnou výpravu lépe odpovídající tělu herce, plasticitu a s ní spojenou práci se světlem. Paul Pörtner uvádí Craigovy zásady: „*místo*

⁷⁵ Oscar G. Brocket, *Dějiny divadla*, Praha 1999, s. 546.

*naturalismu - sugesce, místo iluze - magie, místo dekorace - jevištní atmosféra, místo ideje - vize.*⁷⁶

Skutečného ocenění a následníků se jim dostalo až po 1. světové válce. Na téma volného rytmického pohybu herce v kubickém prostoru navázali i režiséři ruského konstruktivistického divadla, Vsevolod Mejerchold a Alexander Jakovlevič Tairov. Ačkoliv se konstruktivismus začíná formovat v rámci výtvarného „umění“, počínaje Tatlinovými konstrukcemi (1913), na jevišti se skutečně uplatňuje až po revoluci roku 1917. Režiséři jako zastánci tohoto směru byli fascinováni cirkusem a akrobaty, a podobné výkony následně vyžadovali i po svých hercích. K tomuto pohybu vybízela tedy i samotná scéna. Konstruktivistická výprava se odpoutávala od popisnosti, a zároveň svou konstrukcí ze syrových materiálů herce obnažovala. Marie Caltová v článku *Český jevištní konstruktivismus*⁷⁷ věnovala větší pozornost především Vsevolodu Mejercholdovi, jehož způsob práce považuje za čistší projev konstruktivismu. Jako první užití konstruktivistické scény uvádí Mejercholdovu inscenaci *Svítání* (1920), kde byly jako stavební prvky užity dřevo a železo, nebyl zde však ještě dán důraz na vertikální členění. Marie Caltová dále poznamenává, že Karel Martínek jako jediný upozorňuje na „malované dekorace v pozadí připomínající křiklavé plakáty,⁷⁸ které pravděpodobně byly nositeli politických hesel. V případě Mejercholdových inscenací podle toho, jak uvádí Karel Martínek ve své publikaci *Dějiny sovětského divadla 1917-1945*, „divák nesledoval umělecký výkon, ale byl přítomen politickému mítinku, který mu připomínal skutečné události.“⁷⁹ V případě dalšího Mejercholdova představení *Velkolepý paroháč* použila výtvarnice Ljubov Popovová, pro konstruktivismus následně charakteristickou, lehkou laťkovou konstrukci, která dala prostoru vertikální rozměr. Barevné výplně v laťkovém mřížoví vytvářely nepravidelný geometrický ornament, který dotvářela ještě velká kola bílé, černé a červené barvy, na černém kotouči byla vysázena variace jména autora, cr-ml-nck. Inscenátoři se nebáli obnažit scénu, ale i herce, který vystoupil v montérkách, bez jakéhokoliv líčení. Tvorba Alexandra Tairova a jeho výtvarníků se zdála poněkud eklektičtější. I když oba režiséři usilovali o účinnou scénickou stylizaci, každý se jí pokoušel docílit jinými výrazovými prostředky. Marie Caltová ve své stati tvrdí: „Zatímco u Mejercholda rytmus pohybu vytvářel především podívanou pro diváka,

⁷⁶ Paul Pörtner, Edward Gordon Craig. Výpravy, in: *Experimentální divadlo*, Praha 1965, s. 18.

⁷⁷ Caltová, *Český jevištní konstruktivismus* (pozn. 4).

⁷⁸ *Ibidem*, s. 116.

⁷⁹ Karel Martínek, *Dějiny sovětského divadla 1917-1945*, Praha 1967, s. 94.

u Tairova pohyby, at' byly jakkoliv nevídané a akrobatické, dávaly vždy průchod určitému citu, byly výrazem vztahu k partnerovi.“⁸⁰ Konstruktivistická výprava tedy v Tairově režii je podřízena herci, není samoučelným prvkem k akrobatickým kouskům. Světlo používají spíš ke ztvárňování prostoru, možnosti světla jako prostředku „dramatického modelování zůstávaly přitom poněkud na okraji jejich zájmu.“⁸¹

Na poznatky Appii, Craiga i ruských konstruktivistů navazují příslušníci Bauhausu, v jejichž zájmu je až vědecké zkoumání světla jako nástroje k výstavbě scénického prostoru, a dospívají až tzv. světelné architektuře. Světlo se pro ně stává naprosto autonomním prvkem. Kromě experimentátorů z Bauhausu, mezi které patřili Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Xanti Schawinski či Vasilij V. Kandinski, můžeme uvést ještě dva režiséry Erwina Piscatora a Bertolda Brechta, průkopníky tzv. epického divadla, které zvýrazňuje přítomnost vypravěče a jeho úhel pohledu. Zatímco Piscator využívá světelných projekcí jako foto-kulis, kterými ovšem přeměňuje celý prostor divadla, Brecht záměrně rezignuje na modelovací schopnosti světla, scénu osvětluje ostrým pracovním světlem po celé její ploše, čímž dosahuje naprostého popření divadelní iluze a zcizujícího efektu.

Význam sovětského konstruktivismu i objevů německé avantgardy je nesporný i pro české prostředí. Přitažlivost konstruktivismu spočívala nejen v osvobození herce, ale i v nacházení krásy technické civilizace a snaze postihnout tempo moderní doby, a tudíž i nové formy života. Bližší informace o konstruktivismu začaly pronikat od roku 1923, především skrze články Jindřicha Honzla. Programově s konstruktivismem vystoupilo až Osvobozené divadlo, které zahájilo svou činnost 1926. První uvedenou inscenací byl *Cirkus Dandin* v režii mladého Jiřího Frejky. Autorem scény byl architekt Antonín Heythum, který se pokusil o přenesení jevištní konstrukce po vzoru *Velkolepého paroháče*. Jako velmi dobrý příklad konstruktivistické scény bývá často uváděna Heythumova abstraktní laťková konstrukce s žebříky a visutými plošinami, kterou navrhl pro další Frejkovu adaptaci *Žen o Thesmofoříích (Když ženy něco slaví)*. František Šmejkal vymezuje období českého jevištního konstruktivismu zhruba léty 1925-27.⁸² Už ke konci dvacátých vymizely laťové konstrukce jako charakteristický prvek tohoto směru. Přesto zde konstruktivismus zanechal významnou stopu v „chápaní

⁸⁰ Caltová, Český jevištní konstruktivismus (pozn. 4), s. 121.

⁸¹ Srba, *Řečí světla* (pozn. 5), s. 32.

⁸² Šmejkal, Český konstruktivismus (pozn. 23), s. 222.

scény jako autonomní jevištní skutečnosti, rytmicky členěné v totalitě svého prostoru a vybavené soustavou významově proměnlivých scénických objektů.“⁸³ Tyto myšlenky, obohacené o práci se světlem německé avantgardy, jsou dále rozvíjeny v tvorbě scénografů třicátých let, mezi které rozhodně patří jak Zdeněk Rossmann, tak trojice KNR.

6. Spolupráce výtvarníka s režisérem

„Divadlo není pouhou podívanou, jako například film nebo sportovní zápas, ... je příliš kolektivním útvarem rostoucím ze spolupráce několika tvůrců, přinejmenším ze součinnosti režiséra, herce a výtvarníka.“⁸⁴

Jedná se o úryvek z přetištěné Burianovy přednášky s názvem *Dynamické divadlo*, kterou přednesl na podzim roku 1929 v době, kdy současně nastupuje poprvé v roli divadelního režiséra do experimentálního Studia v Brně. V této stati se snaží postihnout dynamické prolínání všech složek, které se podílejí na divadelní syntéze.⁸⁵

Jak shrnuje Burianovu tvorbu Adolf Scherl, *„divadelní forma Burianových inscenací přinášela umělecké novum - syntézu poetického lyrismu, marxistické ideovosti a realistické zkratky.“⁸⁶* E. F. Burian zároveň ve své tvorbě navázal na tradici polarity

konstruktivistického očištění scény a poetismu, a na které pracuje dále spolu se svými scénografy za pomoci práce se světlem v podobě stínového divadla, diaprojekce či dynamické filmové projekce. Tato polarita by nám mohla posloužit i jako příměr k přiblížení vztahu a společné práce jevištních výtvarníků s E. F. Burianem.

Nejprve zde nastíním neustálou přítomnost E. F. Buriana v jeho vlastních inscenacích. Důležitým faktorem je už samotný výběr titulů. Ačkoliv Burian uváděl i hry současných autorů, charakteristickými se staly, především v případě D 34 - D 41, jeho *„vlastní adaptace klasických her, dramatizace románové i básnické epiky a scénické montáže lyrické poezie.“⁸⁷* Burian přichází s programovým typem epického a lyrického divadla, v němž je neustále přítomen v podobě subjektivního tzv. *„básnického já“*, v roli vypravěče ukazujícího obraz současné situace, hospodářské, sociální, světové.

⁸³ Šmejkal, Český konstruktivismus (pozn. 23), s. 225.

⁸⁴ E. F. Burian, Dynamické divadlo (pozn. 18), s. 34.

⁸⁵ Termín syntéza zde však ještě nepoužívá.

⁸⁶ Adolf Scherl, Divadlo D, in: Jan Brabec – Adolf Scherl – Eva Šormová (eds.), *Dějiny českého divadla IV*, Praha 1983, s. 279.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 279.

Divadlo, obzvláště v době hospodářské krize, již nemá být majetkem privilegovaných měšťanů, ale má sloužit širším vrstvám. Ohledně způsobu podání se E. F. Burian odvolává na praktiky ruského kolegy: „*Ani Mejerchold nesloužil své mase jinak než básnický. Tam, kde opustil básnickou, nebo lépe politickou nebo hospodářskou tendenci, musel vynalézt absolutní scénické prvky, aby jimi okouzli.*“⁸⁸ Divadlo tak není ani výtvarnou, ani literární básní. Ani jedna sama o sobě nedokáže naplnit požadavky současného divadla. Divadlo vzniká až jejich dynamickým sloučením.

Tímto se postupně přesouváme k pozici jevištního výtvarníka, který se významně spolupodílí na obecném vývoji inscenování. Už ve sborníku *Nová česká scéna*, speciálním výtisku, který vydal časopis *Život*, se jeho autoři snažili o vyzvednutí role jevištního výtvarníka. Ačkoli zde Karel Šourek uznává režiséra jako tzv. ústřední motor jevištní synthesy, současně provolává jevištního výtvarníka skutečným vládcem jeviště.⁸⁹ „*Scénické výtvarnictví se stalo přímým výrazem režiséřského divadla, toť proto, že je i nejučinnějším prostředkem, který dovoluje sledovat anebo i podškrtnout, nadsadit, shrnout obsah a vnitřní smysl divadelního projevu, jemuž jsou ukládány ještě jiné než ryze estetické funkce.*“⁹⁰

Jevištní výtvarník už není malířem dekorací, ale stává se architektem, malířem i plastikem, osvětlovačem, který vytváří, staví tří i vícerozměrný prostor pro volný pohyb herce. Výtvarník tak sám dává herci možnost rozžít prostor, jak svým pohybem, tak slovem básníka. Všechny prvky, které se podílejí na divadelní syntéze, včetně zvuku a scénografie, netvoří pouhé pozadí či podmalbu, neilustrují, ale spolutvoří.

Společnými tématy našich scénografií zmiňovaných v této práci se staly prostor pro volný pohyb herce, hledání nových materiálů, kterými se snaží vystihnout povahu konkrétní inscenace a na závěr téma světla, které Burian považuje za „*nitro jeviště*“ a „*mnohdy polovičku prostoru.*“

Světlo přebírá na scéně Burianových inscenací důležitou roli a spolu s ostatními složkami, i samo o sobě, je hybatelem děje. Na základě přečtené literatury se domnívám, že v případě Zdeňka Rossmanna se jednalo více o partnerský vztah, zatímco na trojici Kouřil-Novotný-Raban působil Burian zpočátku více z pozice učitele, který je schopen dávat impulzy a následně i důvěru mladým studentům k experimentování.

⁸⁸ E.F. Burian, *Dynamické divadlo* (pozn. 18), s. 35.

⁸⁹ Karel Šourek, *Nová česká scéna*, in: Vladimír Holan – Karel Šourek (eds.), *Nová česká scéna*, Praha 1937, s. 97.

⁹⁰ *Ibidem*, s. 97.

6.1. V Brně se Zdeňkem Rossmannem

Zdeňk Rossmann, jako jeden z předních členů Brněnského Devětsilu, patří svou tvorbou mezi zásadní osobnosti mezinárodní scény. V roce 2015 mu byla věnována výstava s názvem *Zdeňk Rossmann: horizonty modernismu*, pořádaná Moravskou galerií v Brně, která při této příležitosti vydala katalog za spolupráce více autorů. Ti představují a zároveň mezi sebou vzájemně propojují stránky Rossmannovy rozmanité tvorby. Rossmann působil na poli nové typografie, reklamy, výstavnictví a scénografie, ale také v roli pedagoga na ŠUR v Bratislavě (nazývané „bratislavským Bauhausem“). Vzhledem k obsáhlosti jeho díla se zde bohužel nebudu moci vyhnout zjednodušující zkratce. Zdeňk Rossmann si uvědomoval vzájemné vztahy všech uměleckých oborů. Navzdory tomu, že do Brna přišel studovat architekturu, se ve své praxi věnuje právě především typografii, grafické úpravě avantgardních časopisů (*Fronta, Index, Disk*, pravděpodobně *Pásmo, Nová Bratislava* ad.) Markéta Svobodová ho ve své stati označila za „virtuálního architekta v době hospodářské krize.“ Ačkoliv se architektuře nepřestal věnovat z teoretického hlediska⁹¹, své zkušenosti ze studia architektury využíval spíše v oboru výstavnictví a scénografie. Mezi brněnskými osobnostmi, které ho formovaly, byl zejména Bohuslav Fuchs (architekt, scénograf), Jan Vaněk (podnikatel a propagátor moderního stylu) a kulturní levicový aktivista Bedřich Václavek. Zdeňk Rossmann navázal postupně také vztahy s Bauhausem, kam odjel studovat krátce po ukončení spolupráce s E. F. Burianem v roce 1931.

Jednoduchost jako určující faktor celé Rossmannovy tvorby můžeme pozorovat v tíhnutí k tzv. nové typografii, konstruktivismu a funkcionalitě i v jeho návrzích scén. Svě teorie moderní scénografie sám definoval v článku *K inscenaci Holého „Vašíčka Nejlů“*,⁹² na kterém však nespolupracoval s Burianem. Za jeho první zkušenosti s divadlem můžeme považovat pořádání tzv. excentrických karnevalů umělců Brněnského Devětsilu a *eight o'clocků*, probíhajících v letech 1925-1926, kterých se účastnili i členové pražského Devětsilu. V té samé době navštívil Brno i László Moholy-Nagy, 11. 3. 1925 ve dvoraně Vesny prezentoval své teorie, které nastínil v nové knize *Malířství - fotografie - film*. Témata, která jsme již nastínil v předchozích kapitolách o Moholy-Nagyovi a o využití světla, rezonují i v tvorbě Zdeňka Rossmanna.

⁹¹ Zdeňk Rossmann upozorňoval na vytrácení podstaty moderní architektury, která neslouží sociálnímu bydlení.

⁹² Zdeňk Rossmann, *K inscenaci Holého „Vašíčka Nejlů“*, *Divadelní list Národního divadla v Brně IV*, 1928–1929, č. 16, 13. 10., s. 208–211.

Jak uvidíme na příkladu inscenace Šaldova *Dítěte*, Brněnská divadelní scéna bojovala s převládajícím měšťáckým, konzervativním pojetím scénografie.⁹³ Roku 1929 nastává zlom v podobě příchodu osobností pražské divadelní avantgardy Jindřicha Honzla a E. F. Buriana na brněnskou scénu, za čímž částečně stál jako iniciátor i Zdeněk Rossmann. Jindřich Honzl obsadil post uměleckého šéfa hlavní scény a E. F. Burian přijal poprvé pozici režiséra v experimentálním Studiu, zamýšleném jako pobočná scéna Národního divadla v Brně. Paralelně v listopadu 1929 přednášel E. F. Burian o Dynamickém divadle v Besedním domě v Brně, a Zdeněk Rossmann zase publikuje již zmiňovaný článek *K inscenaci Holého „Vašíčka Nejlů“*.

V této stati označuje Rossmann své souputníky i sebe sama jako „*generaci resignovaných melancholiků s optimistickou vírou v růžovější zítřek*.“⁹⁴ Tímto výrokem něžně definuje celkovou situaci a nový přístup k tvorbě třicátých let, i za pomoci estetiky Nové věcnosti. Podobně jako jsou scénografové KNR nucení pracovat se stísněnými prostory Mozarteia, je Rossmann limitován minimálním jevištěm divadla Reduta, které samo zabraňuje realisticky pojaté scéně. Rossmann tak upřednostňuje scénu zjednodušenou a náznakovou, aby dal dostatečný prostor herci. „*Trojrozměrnost hercova těla automaticky vynucuje trojrozměrný prostor a tím diskvalifikuje malířovu dvourozměrnou spolupráci na jevišti. Prvním úkolem je zkonstruovat dýchatelný prostor pro hercovu akci*.“⁹⁵ Rossmann se dále soustředí na výškové rozčlenění, kterým zpestřuje možnosti herce. Na závěr zmiňuje, že divákovu pozornost není třeba tříštit mnohobarevností, jak tomu bývá v případě realistické scény. Naopak chce svého diváka vychovávat podobně jako svého čtenáře ve své grafické tvorbě souladem tří barev, které napomáhají divákovi se koncentrovat. Na závěr všeho přichází světlo, se kterým „*padá nebo zesiluje životnost scény*.“⁹⁶

6.1.1. Jezdci k moři

V této inscenaci se objevují scénické prvky, ke kterým se bude Burian opakovaně vracet. Jedná se o sociálně kritickou hru irského autora Millingtona Syngeho, který sám část svého života prožil na Aranských ostrovech, kde měl možnost zakusit drsné podmínky

⁹³ Podobná situace byla ovšem i v Praze.

⁹⁴ Rossmann, K inscenaci Holého „Vašíčka Nejlů“ (pozn.92), s. 208.

⁹⁵ Ibidem, s. 210

⁹⁶ Ibidem, s. 211.

místních. Synge proslul především svým dramatem *Hrdina západu*, kterého v roce 1928 uvedl Jiří Frejka ve svém Dada-divadle, kde Burian ztvárnil i jednu z rolí.

Burian uvádí Syngeho *Jezdce k moři* především pro jeho ideové a básnické kvality. Příběh je zasazen do drsného prostředí irských vesničanů, autor se pokusil zachytit osudové chvíle, kdy se stará žena Maurya a její zbylé dvě dcery dovídají, že rozbouřené moře jim vzalo posledního syna a bratra, posledního rybáře a živitele rodiny. Bezvýchodnou situaci řeší Maurya dobrovolným utonutím. Moře je zde tedy všudypřítomný živel, který určuje baladickou atmosféru Burianova a Rossmannova provedení.

Scéně dominovala bohatě vertikálně členěná, na konstrukci obnažená praktikáblová soustava, k níž byl zezadu připojen bílý horizont přes celou šíři jeviště. Na tuto plochu byly promítány fotografie rozbouřeného moře od Jaromíra Funkeho. Zde je potřeba poznamenat, že Funkeho abstraktní fotografie z dvacátých let jsou velmi blízké fotogramům Moholy-Nagye. Bořivoj Srba mluví o pohyblivých diapozitivních obrazech, kterých bylo docíleno nejspíš pomocí speciálního přístroje, tzv. wasserschilleru.⁹⁷

Během představení bylo možné měnit pomocí postranních závěsů ze surového materiálu pocit exteriéru na pohled z okna interiéru. Na scéně byly zároveň porůznu rozvěšeny rybářské sítě. Odsvícením přední části scény působily postavy před projekčním plátnem jako pouhé stíny, uzavřené zblídačené bytosti.

Jednou z nejpůsobivějších momentů se stala závěrečná scéna, kdy Mauryu pohltní moře. Herečka Nina Balcarová se zaplétala do rybářských sítí, autoři využili zadní projekce moře a postupně zeslabovali přední jevištní reflektory. Divák pak hleděl skutečně na pouhý stín utonulé Mauryi. Téma sítě, uvěznění využívá Burian ve svých inscenacích opakovaně, například při utonutí Jarmily. V obou případech jde o vodní živel, k jehož asociaci inscenátoři používají provazů z přírodního materiálu a dynamické projekce.

6.1.2. Dítě

Burian nastudoval hru Františka Xavera Šaldy již s činoherním souborem Národního divadla v Brně ve Starém divadle Na Veveří, neboť Studio krátce předtím z finančních důvodů zaniklo.

Komedie se odehrává v prostředí měšťanské společnosti na začátku dvacátých let. Šalda se snažil poukázat na sociální rozdíly, odehrávající se v jedné domácnosti. Bohatá milostpaní Kostarovičová si vybírá do služby mladé pěkné dívky z venkova, aby se její

⁹⁷ Srba, *Řeč světla* (pozn. 5), s. 102.

protežovaný syn Ríša netahal po nevěstincích. Přesně takovou dívku představuje služka Františka, do které se zamiluje Ríšův neduživý, matkou opomíjený bratr Aleš. Františka Ríšovi však podlehne a následně je nucena Ríšou i paní Kostarovičovou k potratu, aby pokrytce nevystavila klepům. Šalda líčí v podstatě banální námět s podivnou nadsázkou. Postavy jsou zde vyhnány do extrému, jsou to spíše personifikace.

Scéna zpřítomňovala typ prostředí měšťanské rodiny včetně Františčinu pokojíčku. Autoři rozdělili scénu vertikálně na dva hrací prostory, moderní kuchyň, k níž byl přistavěn drobný Františčin přístěnek, a druhý honosný salón paní Kostarovičové. Do kuchyně bylo umístěno minimum mobiliáře pro lepší pohyb herce, plynový sporák, stůl se dvěma židlemi. V té samé době zároveň Zdeněk Rossmann navrhuje typizovanou moderní kuchyň pro výstavu *Civilizovaná žena*, ke které vytvořil i známý plakát, kde je ženě odstřihován dlouhý cop. Prostor určovala především plechová stěna, z dálky vyhlížející jako pokrytá niklem po vzoru módních funkcionalistických kuchyní a jejich snadno omyvatelných povrchů. Tento světlo odrážející prostor lemoval seshora Františčin přístěnek, v podobě konstrukce lomeného oblouku, pokrytý růžovým organtýnem. V dolním levém rohu byl umístěn pokoj madame vykořisťovatelky se solidním, těžkopádným dubovým stolem, stojací lampou, čalouněným křesílkem a houpacím křeslem. Stěnu prodlužoval skládací paraván.

Důležitou roli zde hrálo světlo, především při jeho použití v závěrečné scéně, kdy Aleš mluví o politickém agitátorství a paní Kostarovičová zůstává sama, použili inscenátoři bodového červeného světla, které se odrazilo od niklové plochy a ozářilo diváky v hledišti. Touto scénou si Burian velmi popudil část pravicově orientované kritiky, která jeho pojetí prohlásila za příliš ideologické a agitační. Burian na to reaguje svým článkem *Moje inscenace Šaldova „Dítěte“*, kde se snažil vysvětlit své záměry a obhájit řešení scény, včetně světelné režie, a Rossmannovu „truhlářskou všehochut“, jak jeho scénu nazval jeden z recenzentů. Burian zde vysvětluje užití plechové stěny, leštěného materiálu, který pomáhá dokreslit charakter typické „ušlechtilé“ rodiny. Za pomoci tohoto materiálu se tak prostor stává typem „a) kuchyňského šosáckého komfortu, který b) není ničím jiným než zotročením služky, která ani ve chvílích trpkého oddechu nesmí zapomenout, že plocha, která ji ohraničuje a tísní, nesmí se zakalit a musí být vždy hladce vyleštěna, aby vzbuzovala dojem pořádku a řádu v domácnosti.“⁹⁸ V kontrastu zde funguje křehký lomený oblouk, především v momentu, kdy Františka pláče, dodává celé scéně

⁹⁸ E. F. Burian, *Moje inscenace Šaldova „Dítěte“* (pozn. 21), s. 21.

intimnější ráz. Na závěr Burian opět obhájí funkci světla, které pro něj zůstává nitrem scény. V případě červeného bodového světla, namířeného na niklovou stěnu, Burian tvrdí, že mu nešlo o „*agitaci pro výlučný program politický, ale především o rozšíření nadstranické platnosti Šaldovy hry.*“⁹⁹ Rozhodně však můžeme říct, že se mu tímto způsobem podařilo narušit hranice mezi jevištěm a hledištěm a přiblížit se sdílenému prostoru.

6.2. Divadlo D a KNR

E. F. Burian zakládá Divadlo D v Mozarteu v Jungmannově ulici na základě upadající produkce tzv. měšťáckých divadel a potřeby tzv. současné scény, která by se vyjadřovala ke společensko-politické situaci. V létě 1933 se mu podařilo získat soukromopodnikatelskou koncesi, bez které nebylo možné profesionální divadlo založit ani provozovat. Vlastníkem a provozovatelem však nebyl sám Burian, ale družstvo skládající se z členů divadla. V podmínkách tehdejšího Československa šlo tedy o výjimečný typ divadla-komuny.

Písmeno D představovalo kromě divadla také dobu, dnešek, dělníka, družstvo, ducha či dav. Měnicí se číslice vždy předznamenávala následující rok a současně symbolizovala svou aktuálnost, čímž přilákal i mladé uchazeče.

„Studentstvu

*Divadelní život u nás nedostačuje tempu mládí. Mladý intelektuální život se v několika letech decentralisoval. Je potřebí tribuny, která by probouzela zájem o dnešní kulturu a ukazovala mladým lidem, co dnes hýbe světem. Mimo to časopis D 34 chce dát studentstvu možnost literárního výrazu ve studentské hlídce nejen o případech D 34, nýbrž i o celém kulturním stavu studentstva. Vyzývám proto všechny studenty, kteří nám chtějí rozumět, aby se přihlásili k práci v kruhu D 34, ať už ve smyslu uměleckém či administrativním.“*¹⁰⁰

Na tuto Burianovu výzvu studentstvu, kterou inzeroval v časopise D 34, se podle slov Josefa Rabana přihlásilo společně pět studentů architektury ČVUT, ne že by byli již

⁹⁹ E. F. Burian, *Moje inscenace Šaldova „Dítěte“* (pozn. 21), s. 33.

¹⁰⁰ KNR, *Třicet let od založení D 34* (pozn. 6), s. 21.

ustáleným pracovním kolektivem, nýbrž z toho důvodu, že si nikdo netroufal ucházet se sám. Jmenovitě jimi byli Cesar Grimmich, Miroslav Kouřil, Jiří Novotný, Karel Poličanský a Josef Raban. Skupina v počtu všech pěti studentů byla přezdívaná zkratkou D.a.s. (Divadelní architektonické studio). Po prvních dvou inscenacích Grimmich s Poličanským Divadlo D opustili a zůstala trojice Kouřil-Novotný-Raban, uváděná v programu pod zkratkou KNR.

O společné práci a kolektivu referují všichni tři scénografové ve sdílené stati *Třicet let od založení D 34* v časopise *Acta Scaenographica*.¹⁰¹

*„Směr výtvarné tvůrčí práce? ... šlo především o to, učit se – výtvarník od výtvarníka a výtvarníci od režiséra – a společně hledat materiály, techniky a prostorová řešení, vytvářející atmosféru danou nejen místem, časem a dějem, a to nejen tím, co se odehrávalo na jevišti, ale také tím v hledišti, na ulici a v celé společnosti.”*¹⁰²

Základním východiskem jim byla konstrukce, surový materiál a světlo. Všichni tři architekti uznávají Buriana jako mistra světla. Světla, které dále pracuje s přítomným materiálem na scéně. Už v dřívější kapitole jsem citovala Věru Ptáčkovou, popisující světlo, které dává vyniknout strukturám a propůjčuje novou fakturu. Burian světlem pomáhá dotvářet a syntetizovat jednotlivé prvky ve společný celek. Dalo by se říci, že zde působí v roli pedagoga. Metoda výtvarné spolupráce, jak ji popisuje Josef Raban, stála na bázi improvizace, spolu s ní však upozorňuje na schopnost Buriana *„dát plnou důvěru mladým lidem – i s vědomím rizika – dát jim nejenom příležitost, ale i pomocnou ruku.”*¹⁰³ V podání mladých architektů vyznívá Divadlo D jako prostředí moderní školy, jako živá laboratoř, kde je žákům¹⁰⁴ dána možnost pečlivě zkoumat současné materiály, které byly využívány například v moderním stavitelství. Miroslav Kouřil k tomu uvádí: *„Zamlčuji úmyslně přívlastek „nový“, protože nové byly tyto materiály jen pro jeviště, nikoliv však v běžném životě.”*¹⁰⁵

Jevištní výtvarník, potažmo mladý architekt, zde společně s režisérem musí mít neustále na paměti herce, který rozžívá prostředí dramatického děje, svým pohybem i slovem ideje básníka. Architekti se zároveň museli vyrovnat s možnostmi prostoru v podzemí Mozartea od Jana Kotěry, který neposkytoval ideální podmínky pro divadlo, neboť

¹⁰¹ KNR, *Třicet let od založení D 34* (pozn. 6), s. 21-36.

¹⁰² *Ibidem*, s. 25.

¹⁰³ *Ibidem*, s. 25.

¹⁰⁴ Josef Raban tak sám sebe v textu označil.

¹⁰⁵ KNR, *Třicet let od založení D 34* (pozn. 6), s. 21.

jeviště mělo dispozice velikosti většího pokoje, přibližně 10 x 5 metrů, včetně proscénia. O orchestřišti nemohla být řeč, tudíž hudebníci byli většinou usazeni do kouta hlediště.¹⁰⁶ Technika nebyla téměř žádná, například Bořivoj Srba hovoří zpočátku pouze o dvou reflektorech. Architekti spolu s Burianem měli tedy zároveň za úkol maximálně využít to minimum (i z finančního hlediska), a navodit iluzi spíše otevřeného prostoru za pomoci černého horizontu, reflektorů, diaprojekcí v případě *John D. dobývá svět* a filmových projekcí, jak si ukážeme na inscenaci Máchova *Máje*.

Využitím všech jmenovaných prostředků zde můžeme vidět paralely u Moholy-Nagye a jeho popisu nové architektury, jejíž podstatou je neustálé pnutí, které si divák uvědomuje jak zrakem, tak hapticky. Zároveň se domnívám, že tento nový zážitek z prostoru vzniká spojením zdánlivě protikladných jevů, podobným způsobem, jakým popisuje Karel Čiřař složky obrazové básně.¹⁰⁷

I když je Burian považován za mistra světla, které je tzv. kostýmem celé inscenace, neznamená to, že by se sami architekti nesnažili o práci se světlem. Josef Raban se zmiňuje v již opakovaně uváděné společné stati o pečlivém studiu různých materiálů - koudelce, dřeva, dřevité vlny, skla, kamene, lepenky, kovů, pletiv a mnoha dalších. Pomocí nasvícení hledá podstatu, specifika jednotlivých materiálů a možnosti probouzení volných asociací u diváka.

Pro každou premiéru vznikaly předem uvážené světelné plány. Ty ovšem neváhali společně doplňovat. Toto podrobné hledání se pojilo také s faktem, že „Burian během zkoušek nikdy nepoužíval pracovní světlo, což bylo proti divadelní ekonomii.“¹⁰⁸

Na závěr shrnutí jejich společné práce bych opět ráda citovala Josefa Rabana, jehož vzpomínky a poznatky, byly pro mě přínosné nejvíce:

„Snad jsme neobjevili nic významnějšího, než je smysl pravdivosti materiálu a působivost jeho pravosti i při jeho nesmírné proměnlivosti v prostorových vztazích a různých světelných podmínkách, význam struktury povrchu a nemožnost namalovat, to je nahradit

¹⁰⁶ Musím podotknout, že ačkoliv ve své práci nevěnuji pozornost hudební složce a Burianově experimentální tvorbě (nejen v podobě voice-bandu), není pochyb, že se hudba spolupodílela na vytváření celkové atmosféry i samotného prostoru.

¹⁰⁷ „Mimořádně komplexní vizuální aparát mikroskopického a makroskopického (momentka a vědecký snímek), osobního a veřejného (dopis a mapa), literárního a vizuálního (nápis „pozdraz z cesty“ a kresba trasy), reálného a nereálného (skutečné známky na iluzivní obálce) v nás má vyvolat kaleidoskopický prožitek „cizince“ (jímž je každý moderní člověk), který je vystaven mezní rychlostí přeskupujícímu se, fragmentárnímu světu, jemuž odpovídá volná asociace, napnutá mezi touhou obrácenou k budoucnosti a vzpomínkou zahleděnou do minulosti.“ Viz Čiřař, Fotografie (pozn. 16), s. 157.

¹⁰⁸ KNR, Třicet let od založení D 34 (pozn. 6), s. 26.

*cokoliv z toho malířským uměním, které je v divadle jen jedním z mnoha cenných prvků, pokud ovšem zůstane malováním a nic nepředstírá a nefalšuje.*¹⁰⁹

6.2.1. Lakomec

„Kluci, co kdybychom to udělali ze skla?“¹¹⁰

Impuls, který dal E. F. Burian čerstvě nastoupivším nezkušeným architektům a který Josef Raban bez zábran přiznává.

Adaptace Molièrova Lakomce byla první společnou inscenací celé pětice architektů. I když se jednalo o jedno z nejznámějších děl francouzské *commedie dell'arte*, pro přiblížení přesunul Burian děj do aktuální situace třicátých let. V jeho podání se Lakomec s rozvojem kapitalismu stal velmi úspěšným velkoobchodníkem, moderním kapitalistou a ještě přesněji generálním ředitelem světového koncernu. Molièrův Harpagon je „pouze“ malý lichvář, který terorizuje jen okolí své vlastní rodiny. Burianův antihrdina je velkým pánem, který spíše než svou rodinu má možnost terorizovat miliony zaměstnanců po celém světě. Stejně tak jsou pozměněny i ostatní postavy. I když jim byla ponechána jména a stejné spřízněné vztahy, které jim dal Molière, vyjadřují rozdílné lidské typy a povahy. La Flèche je v Molièrově podání chytrý darebák, v Burianově se stal představitelem nové třídy a budoucnosti. Cléante, syn Harpagonův, je nadutý floutek, dosazený bez sebemenších vlastních zásluh na vysokou pozici ocelářského velkopodniku. Dcera Elisa není něžnou dívkou, ale rozmazlenou a nepříliš ctnostnou buržoazní slečinkou. Marianu, lásku Cléantea, proměnil Burian v prodavačku a energickou ženu z nižší vrstvy, která naopak Cléantea v sebeobraně usmrtí. Burian postavám přepisuje i samotné dialogy a Molièrův jazyk nahrazuje běžným hovorovým. Režisér tak mění klasicistní komedii v dobovou politickou hru, vyhrocenou do podoby satiry nejen moderní společnosti, ale i ekonomicko-spoločenského a politického systému. Jde tedy o velmi volnou adaptaci, nebo spíše variaci na téma Molièra, čemuž odpovídá i pojetí scénografie.

Jak už bylo řečeno, prvotní impuls přišel od E. F. Buriana. Přibližně v době příprav inscenace oslovila všechny mladé architekty výstava československého sklářství, pořádaná v Uměleckoprůmyslovém muzeu, jejímž architektem byl Antonín Heythum.

¹⁰⁹ KNR, Třicet let od založení D 34 (pozn. 6), s. 26

¹¹⁰ Ibidem, s. 24.

Výstava měla především propagovat užití skla v architektuře a současně tak napomoci sklářskému průmyslu během hospodářské krize.

Vzhledem k malému rozpočtu divadla mohli pracovat jen s těmi exponáty, které byly firmy ochotny zapůjčit zdarma. Nakonec se inscenátorům podařilo získat standardní rozměry čirého a mléčného skla, které však nesměly být nijak upravovány. Skleněné desky byly tedy jen vsazeny do jednoduchých dřevěných ráků na kolečkách, aby se s jejich pomocí dal měnit malý prostor scény.

Josef Raban vylíčil poměrně podrobně průběh práce s křehkým materiálem,¹¹¹ který může dobře fungovat na skutečné fasádě, ale pro účely divadla a zde užívaného umělého osvětlení nemusí být vždy ideální. Všichni si slibovali velké zázraky od opaxitu, který ovšem zrcadlil všechna světla na jevišti i z hlediště, a z toho důvodu byl téměř nepoužitelný. Desky byly navíc posouvány i samotnými herci na otevřené scéně.

Vzhledem k nerovné podlaze, chatrné konstrukci pojízdného rámu a křehkosti velkých desek bylo vždy velké štěstí, že se skleněné paravány neroztříštily. Největšího efektu nakonec autoři dosáhli s čirou skleněnou deskou, na kterou Harpagon naposled vydechl při své závěrečné scéně, uvězněn ve svém podzemním bunkru. Jeden z pohyblivých panelů nebyl vyplněn sklem, ale byl potažen síťovinou, na níž byla umístěna značka bankovní firmy s iniciálou hlavního hrdiny, písmenem H.

Variabilní skleněné paravány pomáhaly navodit iluzi uzavřených moderních prosklených interiérů, v kterých nechyběl ani moderní nábytek z ohýbaných trubek. Pomocí těchto stěn bylo vytvořeno několik dějišť - přijímací salón v Harpagonově domě, Harpagonova ředitelská pracovna v jeho bance a tamtéž se nacházející podzemní bunkr, ve kterém se Harpagon mohl ukrýt před vzbouřenými dělníky. Mimo Lakomcových domů tu bylo ještě prostředí krámu Mariany či lokál předměstské špeluňky.

6.2.2. John D. dobývá svět

„D 35 si dovoluje předvésti portrét Johna D., který dobyl světa.“¹¹²

Texty, které si Burian vybírá, nemusí být vždy původně zamýšleny pro zpracování na divadle, jak je tomu i v tomto případě. Jedná se o rozhlasovou hru Friedricha Wolfa, autora meziválečné německé divadelní avantgardy a současníka Piscatora a Brechta.

¹¹¹ KNR, Třicet let od založení D 34 (pozn. 6), s. 24-25.

¹¹² Srba, *Řečí světla* (pozn. 5), s. 164.

Wolf se tu snažil zachytit americký sen a vzestup moci petrolejářského magnáta Johna D. Rockefellera. Celé jméno nebylo možné uvést kvůli tehdejší cenzuře.

Hra je postavena na poměrně vyčerpávajících dialozích obchodních, hospodářských i právnických jednání. Ty Burian prolínal hudební složkou, jazzem, který dokresloval i sociální útlak Afroameričanů.

Hra zachycuje skutečnou životní kariéru Johna D. Rockefellera, kterou autor rozdělil do tří životních fází a devíti stručných dramatických výjevů. John D. jako mladík začíná své podnikání v malé kanceláři v clevelandském přístavu. Vyvolává lidové povstání v Mexiku, které má svrhnout místní vládu, která brání jeho podnikání. Zároveň se střetává s novým Johnem Reedem, socialisticky orientovaným novinářem, *jenž ho přesvědčuje, že éra Rockefellerů je sice u konce, avšak že jeho dílo nalezne pokračování v nově přetvořené jeho myšlence monopolistického hospodářského podnikání v éře socialismu.*¹¹³

Na scéně opět pomocí posuvných panelů vytvářejí výtvarníci spolu s Burianem osm různých prostředí. Tyto panely představují rámy potažené tuhými průhlednými i neprůhlednými látkami. Stálým prvkem na jevišti byl také zavěšený znak amerického dolaru. Způsob projekcí však není z dochovaných materiálů dle Bořivoje Srby úplně jasný.¹¹⁴ Domnívá se, že na scéně byla dvě projekční plátna, na která se promítalo z diaprojektorů simultánně. Na volně spouštěné plátno byly patrně promítány titulky po vzoru dokumentárních filmů z boku jeviště, pevné plátno bylo uzpůsobeno naopak pro zadní projekce.¹¹⁵ K zachycení stínové hry sloužily všechny panely.

Na zmiňovaný pevný zadní panel nechal E. F. Burian promítat nejen portréty skutečného Johna D. Rockefellera z různých dob jeho života, pro dokreslení scén odehrávajících se v interiéru ovládly panel panoramatické fotografie exteriérů, evokujících výhled z pásových oken svých kanceláří. S projekcí fotokulisy, nahrazující roli původní malované dekorace, pracoval často Erwin Piscator. E. F. Burian však tento Piscatorův přístup sám později kritizuje ve svém článku *Divadelní funkce fotografie a filmu (1936)*.

¹¹³ Srba, *Řečí světla* (pozn. 5), s. 157.

¹¹⁴ Ibidem, s. 162.

¹¹⁵ Ibidem, s. 162. - Z výpovědi Miroslava Kouřila vyplývá, že světelné obrazy byly promítány pouze pomocí zadní projekce na středové transparenční plátno v podobě částečného horizontu v pozadí jeviště. V programovém bulletinu se však píše o speciálně spouštěném plátnu, na které byly pomocí přední projekce promítány jednoduché texty doplňující jednotlivé scény. Vzniká zde určitý rozpor v údajích.

V této inscenaci celý kolektiv pracuje s jazykem moderní architektury, ale stejně tak poukazuje i na soudobou sílu a formu reklamy, což je i důvodem, proč jsem vybrala právě tuto ukázkou.

Jako příklad může posloužit 2. výstup II. dílu inscenace, kdy se John D. prochází spolu s bývalým konkurentem Flaglerem po ulicích Clevelandu. I toto prostředí je naznačeno pomocí diaprojekce fotografií. John D. si se svým novým společníkem a bývalým konkurentem Flaglerem prohlíží uliční plakáty a sledují jejich účinnost na široké vrstvy. Mezi ostatními je i plakát varující před nekalými praktikami samotného Johna D., čímž se sám John D. nenechá příliš rozhodit. Na konci své procházky, kterou dokresluje kamelot a prodavačka ryb zpívající blues, byl do středu scény patrně spuštěn pohyblivý ekran s rovnicí: „70 milionů dolarů kapitálu + 5 000 agentů + 3 miliony dolarů na reklamu + 400 milionů Číňanů = 50 milionů dolarů zisku.“¹¹⁶ Před plátno zároveň předstoupili čtyři kameloti, reklamní agenti v podobě živých reklamních kiosků, polepených plakáty firmy Johna D. a voicebandem :

„1. hlas: Lidé si přejí štěstí, dlouhý život, blahobyť a mír!

2. hlas: to vše se dostaví, budete-li používat nový a báječný vynález, pravou americkou lampu závodů Standard Oil Comp. of New York!

3. hlas: S petrolejem této firmy rozzáří se vám každého večera malá lampa a promění temnou noc v jasný den!

4. hlas: Pravý John D.“¹¹⁷

Tento výstup hodnotila kritika velmi kladně, jak uvádí ve své publikaci Bořivoj Srba. V této ukázkce mi nejde o to, dokázat výjimečnost právě této inscenace. Uvedla jsem ji zde především z důvodů tématizování reklamy a propagace v rukou velkoobchodníků. Zobrazení kamelotů v podobě chodících kiosků se objevilo již v dřívější tvorbě scénografů pro Osvobozené divadlo (Prsy Tiresiovy G. Apollinaira v režii Jindřicha Honzla, Pojištění proti sebevraždě v režii Jiřího Frejky. V tomto případě se jedná ještě o okouzlení reklamou v průběhu optimistických dvacátých let. Pomocí hudebního výstupu kamelotů přistupuje Burian a kolektiv k použití reklamy již kritickým způsobem, na základě zkušeností, které přinesla hospodářská krize, a na uvědomění si neustálé masáže veřejnosti. Tento boj se odehrává i na ulici v podobě plakátů. Pomocí diaprojekce je promítán zvětšený text, vystupující proti monopolu Johna D. (Občane, pozor! Mezi námi

¹¹⁶ Srba, *Řečí světla* (pozn. 5), s. 165.

¹¹⁷ Ibidem, s. 166.

řadí *Oktopus, kterým je John D.*) Můžeme říct, že díky samotnému námětu a využití výtvarných elementů - dokumentární fotografie a reklamy, působila inscenace spíše jako pokus o stylizovanou realistickou rekonstrukci, což se však nestalo charakteristickým znakem Burianovy tvorby.

6.2.3. Máj

Máchoвым dílem se E. F. Burian zaobíral po celý svůj život a konkrétně k tématu *Máje* se také opakovaně vracel. Mácha oslovoval i české surrealisty, se kterými se E. F. Burian podílel na uspořádání sborníku *Ani labuť, ani Lůna*, ke 100. výročí vydání básně a zároveň k témuž výročí úmrtí K. H. Máchy roku 1936.

Hlavním tématem *Máje* byl E. F. Burianovi obraz tragické revolty, individua bouřícího se nastavení společnosti, která mu nedovoluje vzlétnout. „*Smířlivé řešení temného údělu Viléma i člověkova vůbec nachází tu pak shodně s básníkem v rozplynutí lidské existence v přírodě a ve všem, co je v ní živého, ve splynutí hrdiny s rodnou zemí.*“¹¹⁸ Burian se skrze inscenace snaží o aktualizaci nejen *Máje*, ale samotného Máchy obecně vnímaného „pouze“ jako básníka zklamané lásky. Snaží se ho představit obecnstvu jako skutečného buřiče společnosti.

Máj nastudoval poprvé již roku 1929 se svým voicebandem. Roku 1935 se pokusil s KNR o nové nastudování a společným dílem dosáhli skutečně syntetického typu divadla. Scénografie zde spoluakcentovala další složky - hudební, hereckou i taneční. Speciálně v případě *Máje* bylo hlavní snahou vyvolat v diváku pocit oné básnivosti a proměnit diváka ve spoluprožívatele, spolutvůrce.

Burian rozdělil jevištní báseň do šesti obrazů. Inscenátoři využili filmové projekce, stínohry a surových materiálů k sublimaci nejen prostoru, ale i samotných postav. V prvním zpěvu v kterém je vylíčena smrt Jarmily, se na scéně nacházela zrezivělá komínová roura, opředená koudelí připomínala v patřičném nasvícení jarní břízu v rozpuku. Po straně jeviště byla natažena mříž z provazů na způsob harfy, za níž tančila tonoucí Jarmila. Na ztvárnění této postavy se podílely hned tři ženy, jevištní postavu zosobnila tanečnice Táňa Pexová, filmovou Jarmilu zas tanečnice Anna Fischlová, a ze zákulisí zněl hlas herečky Zdenky Podlipné. Už tedy samotná postava je montáží. Filmové záběry Jarmily, detailů jejích vlasů, abstraktních obnažených částí těla, rtů a očí byly promítány na zavěšený pohyblivý ekran ve tvaru kosoúhlého čtyřúhelníku.

¹¹⁸ Srba, *Řečí světla* (pozn. 5), s. 169.

Provázání jednotlivých představitelk Jarmily se scénou se podařilo i skrze společné užité materiály. Plavé a divé vlasy (filmové) Anny Fischlové, napodobili výtvarníci pomocí koudele, lýka a slámy. Z těchto přírodních surových materiálů byla nejen paruka jevištní Jarmily, ale i zmiňovaná koruna rozkvetlého stromu. Podobné paruky, avšak za jiného nasvícení a v mnohem děsivějším výjevu, měla i čtveřice vězňů, voicebandem líčící popravu Viléma. Herci se nacházeli za mříží z drátěného pletiva. Josef Träger ve své recenzi *Máchův Máj na jevišti*, kterou Bořivoj Srba uvádí ve svém výčtu reakcí na tuto inscenaci, píše o Burianově citlivosti pro jevištní plastiku: „*Světlem se rodinová skulptura mění v reliéfní obrazec, světelný zdroj odhmotní postavy pojednou v hutné stíny, dávající přednesu zvláštní intonaci mocného účinku.*“¹¹⁹

Výtvarníci spolu s Burianem využívají těchto kontrastů přírodních materiálů a ostře působících kovových materiálů – pomalu se rozkládající rezavé roury nebo drátěného pletiva v podobě opakovaně užívané mříže/vězení. V případě této inscenace se pomalu začíná ukazovat nová polarita konstruktivismu a nastupujícího surrealismu, který nahrazuje svým zájmem o podvědomí a psychologii poetismus optimističtějších dvacátých let. Jak uvádí Bořivoj Srba: „*Scéna ... byla stylizována na jedné straně ve způsobu scény konstruktivistické, na druhé straně však její vyprávění bylo inspirováno i poetikou surrealistickou.*“¹²⁰ Surrealisticky vyznívaly především filmové projekce, s erotickým nábojem. V tomto ohledu je potřeba uvést, že Burian inscenaci roku 1936 uvedl v novém upraveném nastudování. Pro první verzi inscenace pořídil filmové záběry kameraman a filmový kritik Jiří Lehovec. Pro obnovenou premiéru natočil nový film o stejné stopáži Čeněk Zahradníček. Důvody byly částečně i praktické. Jiří Lehovec z finančních důvodů měl k dispozici 9,5 mm film, který měl tendenci se během projekcí trhat. Čeněk Zahradníček využil kvalitnější 16mm film. Oba natáčeli pod režijním dohledem E. F. Buriana.

Inscenátoři však svého diváka nenechávají snít. E. F. Burian za pomoci tzv. pracovního, neiluzivního světla nabourával poetiku výjevu, a to v přechodech mezi jednotlivými obrazy. Ve smyslu celkové koncepce, jak už bylo řečeno, představit Máchu jako buřiče, je divák opakovaně vytrhován z iluze. I z tohoto důvodu se domnívám, že se nejedná o surrealistické provedení, ale nachází se stále kdesi na pomezí konstruktivismu, poetismu a nastupujícího surrealismu.

¹¹⁹ Srba, *Řečí světla* (pozn. 5), s. 173.

¹²⁰ Ibidem, s. 175.

Závěr

Původní cíl, zaměřit se na spolupráci mladých architektů s Emilem Františkem Burianem v Divadle D, se během mého bádání postupně rozrostl. Došla jsem k závěru, že je potřeba tuto spolupráci zasadit nejen do širšího kontextu české výtvarné scény, která se začala zajímat o nová média – fotografii a film. Ale skrze tento zájem o nové světlocitlivé materiály, které rozšiřovaly způsob vnímání vnějšího i vnitřního světa, poukázat i na společná témata tvorby Divadla D s Moholy-Nagyem, reprezentujícím Bauhaus a mezinárodní avantgardu.

Podobností si všímali už i jiní badatelé, jako například Bořivoj Srba¹²¹ či Markéta Svobodová.¹²²

„Syntéza konstrukce, obrazu, pohybu a světla, podobná zmiňovanému Moholy-Nagyovu modulátoru, se však nejvíc projevila až v syntetickém divadle D34-D37 Emila Františka Buriana u trojice architektů NKR.“¹²³

U obou se však jednalo spíše o stručný poznatek. Z toho důvodu jsem se zde snažila zaznamenat teoretické myšlení Moholy-Nagye a experiment světelně-kinetické plastiky, tzv. světelné rekvizity. Moholy-Nagy se ve své teorii a praxi zajímal o nové technologie a formy výtvarného umění moderní doby. Svou tvorbou pomáhá formulovat nový jazyk umělecké fotografie. Základními východisky další práce je na jedné straně abstrakce fotogramu a na straně druhé dokumentární či vědecká fotografie. Nová umělecká fotografie i podle Teigeho v podání Karla Císaře je: *„paradoxním spojením věrnosti věci a rozchodu s její imitací.“¹²⁴* Tento princip můžeme sledovat i v dalších uměleckých oborech včetně scénografie, která toho docíljuje očištěním prostoru na holou konstrukci a nasvěčováním surových materiálů, které jsou nové pouze na divadle, ale ne v běžném moderním světě.

Dalším důležitým teoretikem pro tuto práci je Karel Teige, který formuluje specifickou situaci české umělecké scény dvacátých let, která se dále vyvíjí na základě polarity konstruktivismu a poetismu, kterým jsou Teigem vymezeny jednotlivé oblasti tvorby, až příliš utopisticky. Teige poukazuje ve svém druhém manifestu poetismu na zoptičtění poezie a představuje pojem obrazové básně, která se čte jedním upřeným pohledem jako

¹²¹ Srba, *Řečí světla* (pozn. 5), s. 32-33.

¹²² Svobodová, F. Kalivoda, L. Moholy-Nagy (pozn.1), s. 4.

¹²³ *Ibidem*, s. 5-6.

¹²⁴ Císař, *Fotografie* (pozn. 16), s. 155.

obraz. Ta ve své podstatě spojuje protiklady „*mikroskopického a makroskopického ... , osobního a veřejného, literárního a vizuálního ... , reálného a nereálného*“¹²⁵ a zachycuje prožitek znovuzrozeného člověka moderního světa. Přestože se díky fotografii a filmu začíná formovat kultura zraku, Moholy-Nagy si uvědomuje potřebu haptických vjemů, které je ale možné převést do optického vnímání. Na toto propojování jednotlivých smyslů poukazuje i Teige.

Světlo napomáhá přenášet surový materiál, sublimuje a nechává jej hmatatelným v divákově mysli. Proto jsem světlu, fotografii a filmu věnovala samostatné kapitoly. Například film, který měl inspirovat divadlo optickými prostředky vyprávění, se s nástupem zvuku začal opět vracet ke způsobům tzv. měšťáckého divadla, ve kterém je obraz pouhou ilustrací slova. Proti tomuto návratu se snažil bojovat například František Kalivoda, na jehož popud se roku 1933 konalo promítání avantgardních filmů v Bio Universum, kde byly k vidění i filmy Moholy-Nagye *Marseille – vieux port* (1929) a *Světelná hra černá – šedá – bílá* (1931).

Moholy-Nagy však navázal kontakt s Brněnskou avantgardní scénou už dříve. Poprvé zde měl přednášku ku příležitosti prvního vydání své knihy *Malířství – fotografie – film* v roce 1925. Jeho tvorbu následně propaguje František Kalivoda, organizátor brněnského Devětsilu a člen Film-foto Levé fronty. Členem Levé fronty, která navázala na organizaci Devětsilu, byl i Zdeněk Rossmann, který svou generaci pojmenoval jako „*resignované melancholiky s optimistickou vírou v růžovější zítřek*.“¹²⁶

Přelom dvacátých a třicátých let je obdobím vystřízlivění a velkých změn. V roce 1929 propukla hospodářská krize, Moholy-Nagy opouští Bauhaus, E. F. Burian spolu s Jindřichem Honzlem jsou pozváni jako režiséři za účelem oživit brněnskou divadelní scénu, a tím také začíná spolupráce Buriana se Zdeňkem Rossmannem. Tento brněnský typograf a virtuální architekt mezinárodní úrovně předjímá způsob práce se scénou, která se později stane typickou pro scénografii Divadla D. Společné prvky jsem se snažila ukázat na příkladech dvou inscenací, lyrických *Jezdců k moři* a sociálně kritického Šaldova *Dítěte*. V *Jezdcích k moři* využili inscenátoři speciálního přístroje k pohyblivé diaprojekci abstraktních fotografií moře od Jaromíra Funkeho, která určila melancholickou atmosféru celé inscenace. Na závěr se zoufalá matka zaplétala

¹²⁵ Císař, *Fotografie* (pozn. 16), s. 157.

¹²⁶ Rossmann, *K inscenaci Holého „Vašíčka Nejlů“* (pozn.92), s. 208.

do rozvěšených rybářských sítí. Během této scény autoři využili zadní projekce moře a postupným zeslabováním předních reflektorů, dosáhli naprosté sublimace postavy. V případě Dítěte Zdeněk Rossmann člení výškově půdorys scény a zároveň zde používá jazyk moderní architektury. V průběhu inscenace pracoval s plechovou stěnou moderní kuchyně, kterou využil i k odrazu červeného proudu světla a ozáření jeviště i hlediště v závěru představení.

Už zde můžeme pozorovat podobnou hru s vrháním stínů a odrazů světla od pravých materiálů, jako v případě Moholy-Nagye. Scénografie se stává symbolem režiséřského typu divadla, která pouze neilustruje text básníka, ale podílí se na vyprávění. Divadlo vždy vzniká kolektivně, alespoň na základě spolupráce režiséra, výtvarníka a herce, jak přiznává i sám Burian ve svém článku Dynamické divadlo.

Z důvodu nedostačující pražské divadelní produkce, která by komentovala aktuální dění ve společnosti, zakládá E. F. Burian roku 1933 Divadlo D 34, s měnící se číslicí, která přeznamenává budoucnost a možnosti dalšího roku. Ve spolupráci nejprve s pěticí mladých nezkušených studentů architektury Grimmich - Kouřil - Novotný - Poličanský - Raban, a následně s trojicí KNR, se E. F. Burian projevuje v roli zkušenějšího a o málo staršího učitele. Kouřil-Novotný-Raban ve své společné stati uznávají Burianovu schopnost dát prvotní impuls, následnou důvěru a pomocnou ruku, v podobě hledání výrazu pomocí světla. Scénografové pak sami začínají v rámci této tzv. laboratoře zkoumat jednotlivé materiály pomocí nasvícování. Jak píše Josef Raban: *„po krátkém čase se metoda stávala stále složitější, jak jsme byli postupně schopni nejen přijímat impulzy režiséra, ale také je přinášet na oplátku jemu, až se nakonec změnila v jakýsi ping-pong.“*¹²⁷

Tento způsob vzájemné výměny mezi režisérem a výtvarníkem nastal podle Josefa Rabana až v následující sezóně D 35, do které spadají dva z uváděných příkladů inscenací *John D. dobývá svět* a *Máchův Máj. Lakomec* byl naopak první společnou prací. V každém z těchto děl „E. F. Burian a kolektiv“ pracuje s odlišnými prvky. Scénografie se za pomoci syrových materiálů stala *„nejúčinnějším prostředkem, který dovoluje sledovat anebo i podškrtnout, nadsadit, shrnout obsah a vnitřní smysl divadelního projevu, jemuž jsou ukládány ještě jiné než ryze estetické funkce.“*¹²⁸ V případě *Lakomce* a *John D. dobývá svět* se použité materiály v podobě velkých skleněných ploch, projekcí panoramatických

¹²⁷ KNR, Třicet let od založení D 34 (pozn. 6), s. 25.

¹²⁸ Šourek, Nová česká scéna (pozn. 89), s. 97.

fotografií a trubkového nábytku staly součástí kritiky moderní architektury, jejíž původní myšlenkou bylo dostupné hygienické bydlení pro všechny společenské vrstvy. V inscenacích Divadla D se však stává nová architektura výrazem bohaté střední vrstvy a velkoobchodníků. Na příkladu Johna D. jsem chtěla ukázat i přeměnu a možnou kritiku využití všudypřítomné reklamy, která se především na přelomu dvacátých a třicátých let stává nástrojem v boji o zákazníka. Tvůrci třicátých let už nejsou fascinováni reklamou stejným způsobem, jako členové Devětsilu v období optimistických dvacátých let. Už nejde o pouhé oživení města a vytvoření pouličních plakátových galerií. Náš dnešek může být jakousi paralelou k tehdejší situaci.

Máj byl naopak postaven na kontrastech, poetických výjevech doprovázených voicebandem a ostré ztrátě iluzí pomocí pracovní světla, sublimaci živých herců pomocí stínohry a filmové projekce, kontrastech přírodních materiálů a drátěných pletiv, koudele a zrezivělé roury od kamen. V tomto případě je důležitý samotný titul a postava K. H. Máchy, jehož básnické já na sebe E. F. Burian přijímá.

Zároveň jde o jednu z posledních společných inscenací KNR a E. F. Buriana.

Základním výchozím bodem k využití nové umělecké fotografie, avantgardního filmu, otisku skutečných materiálů a hledání tzv. všeosvobozujícího pnutí byl však potřeba epicko-lyrický námět, jako tomu bylo v případě Syngeho *Jezdců k moři* a Máchova/Burianova *Máje*. Literární díla, která svou básnickou atmosférou mohla dát prostor výtvarné složce, která skutečně mohla navázat na tradici polarity poetismu a konstruktivismu, na tradici obrazové básně, která v sobě spojuje dvě protichůdné tendence, jak je popisuje opakovaně citovaný Karel Císař. A možná i to spojuje světelné experimenty Moholy-Nagye právě s těmito inscenacemi, lyričnost a paradoxní touha po zpomalení, aby měl divák prostor a čas naučit se simultánnímu vidění nové doby. Moholy-Nagy sám u svého filmového záznamu modulátoru *Černá, šedá, bílá*, poznamenal, že mu šlo současně o pokus vyvolání dojmu zdloužení času. V případě *Máje* Burian diváka v přechodech mezi obrazy pravidelně vytrhává z iluzí pracovního světla, čímž ho probouzí do aktuální doby třicátých let, která byla obdobím opakovaného ostrého střízlivění.

Psala jsem zde o Burianovi a jeho stylizaci do role vypravěče, buřiče Máchy. Ačkoli je divadlo kolektivním dílem, Josef Raban svůj a Novotného odchod komentuje slovy: „*Jednu složku uměleckého díla divadelního nelze tvořit kolektivně, neboť skutečně*

*umělecké dílo, které je a vždycky musí být subjektivním odrazem objektivní skutečnosti, vyžaduje osobní a osobité tvůrčí řešení.*¹²⁹ S E. F. Burianem tedy zůstal jako scénograf pouze Miroslav Kouřil.

Na úplný závěr bych chtěla uvést poslední citaci Heleny Maňasové Hradské z monografie *Zdeněk Rossmann: Horizonty modernismu*, která dále rozvádí výrok Ivy Mojžíšové – „*posednutost učením*“. Jedním z hlavních cílů a společnou myšlenkou všech zde probíraných umělců bylo naučit člověka vidět a rozumět jazyku moderního fragmentárního světa. Někteří z nich také nastoupili na pedagogickou dráhu. Například Moholy-Nagy, jeden z nejmladších profesorů na Bauhausu, nebo Zdeněk Rossmann, který od roku 1931 působil jako pedagog grafického oddělení na ŠUR v Bratislavě, která byla přezdívána jako bratislavský Bauhaus.

*„Posedlost učením. A to je něco, co dobře ilustruje intelektuální atmosféru třicátých let. Tam, kde na počátku 20. století byla pocíťována potřeba destrukce, nesouhlasu, zesměšnění, odmítání, avantgardy, tam se v letech třicátých akcentuje úsilí o zavedení všech nových myšlenek a nápadů, konceptů a projektů do skutečného života, a o propagandu jejich řešení.“*¹³⁰

¹²⁹ KNR, Třicet let od založení D 34 (pozn. 6), s. 24.

¹³⁰ Helena Maňasová Hradská, „*Lúbezné dievenské tváre miznu pomaly...*“. Činnost Zdeňka Rossmanna v kontextu meziválečné reklamy, in: Zdeněk Rossmann - horizonty modernismu, in: Marta Sylvestrová – Jindřich Toman (eds.), *Zdeněk Rossmann / Horizonty modernismu*, Brno 2015, s. 147.

Bibliografie

Statě v kolektivních publikacích

Adolf Scherl, Divadlo D, in: Jan Brabec – Adolf Scherl – Eva Šormová (eds.), *Dějiny českého divadla IV*, Praha 1983, s. 278–296

Adolf Scherl, E. F. Burian - divadelník (1923-1941), in: Milan Obst – Adolf Scherl, *K dějinám české divadelní avantgardy. Jindřich Honzl – E. F. Burian*, Praha 1962. s. 149–294

František Šmejkal, Výtvarná avantgarda dvacátých let. Devětsil, in: Vojtěch Lahoda – Mahulena Nešlehová – Marie Platovská – Rostislav Švácha – Lenka Bydžovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění IV/2, 1890–1938*, Praha 1998, s. 147–203

Helena Maňásová Hradská, „*Lúbezné dievenské tváre miznu pomaly...*“. Činnost Zdeňka Rossmanna v kontextu meziválečné reklamy, in: Zdeněk Rossmann - horizonty modernismu, in: Marta Sylvestrová – Jindřich Toman (eds.), *Zdeněk Rossmann / Horizonty modernismu*, Brno 2015, s. 137–150

Jindřich Toman, Zdeněk Rossmann a jeho čtení modernismu, in: Marta Sylvestrová – Jindřich Toman (eds.), *Zdeněk Rossmann / Horizonty modernismu*, Brno 2015, s. 16–24

Jitka Ciampi Matulová, Připravovat půdu pro znovuzrození divadla... Zdeněk Rossmann – jevištní výtvarník, in: Marta Sylvestrová – Jindřich Toman (eds.), *Zdeněk Rossmann / Horizonty modernismu*, Brno 2015, s. 118–136

Jaroslav Anděl, Dvacátá léta: překvapivý sňatek konstruktivismu a poetismu, in: Jaroslav Anděl (ed.), *Umění pro všechny smysly. meziválečná avantgarda v Československu*, Praha 1993, s. 19–45

Jan Císař, Od modernosti k modernosti po modernosti, in: Zuzana Sílová (ed.), *Generace a kontinuita. K českému scénickému umění 20. století*, Praha 2009, s. 143–174.

Jaroslav Gillar, Scénografie KNR v Divadle D, in: *Miroslav Kouřil a scénografie d 34/ d 41. studie divadelního prostoru*, Praha 1971, s. 15–32

Josef Vojvodík, Stavba a báseň, in: Josef Vojvodík – Jan Wiendl (eds.). *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*, Praha 2011, s. 331–348

Karel Císař, Fotografie, in: Josef Vojvodík – Jan Wiendl (eds.). *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*, Praha 2011, s. 153–159

Markéta Svobodová, Zdeněk Rossmann – virtuálním architektem v době hospodářské krize, in: Marta Sylvestrová – Jindřich Toman (eds.), *Zdeněk Rossmann / Horizonty modernismu*, Brno 2015, s. 96–117

Petr Rezek, Tkaním ke svobodě, in: László Moholy-Nagy, *Od materiálu k architektuře*, Praha 2002, s. 237–240

Věra Ptáčková, Scénografie - avantgarda. in: Vojtěch Lahoda – Mahulena Nešlehová – Marie Platovská – Rostislav Švácha – Lenka Bydžovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění IV/2, 1890–1938*, Praha 1998, s. 223–235

Věra Ptáčková, Scénografie třicátých let, in: Vojtěch Lahoda – Mahulena Nešlehová – Marie Platovská – Rostislav Švácha – Lenka Bydžovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění IV/2, 1890–1938*, Praha 1998, s. 415–425

Věra Ptáčková, Tradice Bauhausu. in: Věra Ptáčková (ed.), *Divadlo na konci světa*, Praha 2008, s. 73–85

Publikace

Bořivoj Srba, *Poetické divadlo E.F. Buriana*, Brno 1971

Bořivoj Srba, *Řečí světla. princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana*, Brno 2004

Jaroslav Patera, *Reklama v prostoru*, Praha 1934

Karel Martínek, *Dějiny sovětského divadla 1917-1945*, Praha 1967

László Moholy-Nagy, *Od Materiálu k architektuře*, Praha 2002

Markéta Svobodová, *Bauhaus a Československo 1919–1938. Studenti, koncepty, kontakty / The Bauhaus and Czechoslovakia 1919–1938. Students, Concepts, Contacts*, Praha 2016

Oscar G. Brocket, *Dějiny divadla*, Praha 1999

Patrice Pavis, *Divadelní slovník. slovník divadelních pojmů*, Praha 2003

Paul Pörtner, *Experimentální divadlo*, Praha 1965

Věra Ptáčková, *Česká scénografie XX. století*, Praha 1981

Články

Emil František Burian, Dynamické divadlo, in: Ljuba Klosová – Ludmila Kopáčová (eds.), *Odkaz české divadelní avantgardy*. J. Honzl, J. Frejka, E. F. Burian, Praha 1990, s. 34–43

Emil František Burian, Divadelní syntheses, in: Vladimír Holan – Karel Šourek (eds.), *Nová česká scéna*, Praha 1937, s. 87–88

Emil František Burian, Divadelní funkce fotografie a filmu, in: Bořivoj Srba (ed.), *Emil František Burian a jeho program poetického divadla*, Praha 1981, s. 75–76

Emil František Burian, Moje inscenace Šaldova Dítěte, in: Emil František Burian, *O nové divadlo 1930–1940*, Praha 1946, s. 17–33

Emil František Burian, Hudba ve zvukovém filmu, in: Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl (eds.), *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*, Praha: Národní filmový archiv 2008, s. 188–191

František Šmejkal, Český konstruktivismus, *Umění XXX*, 1982, č. 3, s. 214–243

František Šmejkal, Poznámky ke Karlu Teigemu, *Umění XLII*, 1994, s. 50–62

Karel Teige, Konstruktivismus a likvidace umění, in: Jiří Brabec – Vratislav Effenberger – Květoslav Chvatík – Robert Kalivoda (eds.), *Výbor z díla 1. Svět stavby a básně*, Praha 1966, s. 123–143

Karel Teige, K teorii konstruktivismu, in: Jiří Brabec – Vratislav Effenberger – Květoslav Chvatík – Robert Kalivoda (eds.), *Výbor z díla 1. Svět stavby a básně*, Praha 1966, s. 360–370

Karel Teige, Manifest poetismu, in: Jiří Brabec – Vratislav Effenberger – Květoslav Chvatík – Robert Kalivoda (eds.), *Výbor z díla 1. Svět stavby a básně*, Praha 1966, s. 323–359

Karel Teige, O fotomontáži, in: Polana Bregantová – Lenka Bydžovská – Karel Srp (eds.), *Karel Teige a typografie. Asymetrická harmonie*, Praha 2009, s. 250–255

KNR, Třicet let od založení D 34, *Acta scaenographica IV*, 1963/1964, č. 2, s. 21–32

László Moholy-Nagy, Čím jest a čím by měla být fotografie, *ReD* III, 1929/31, s. 34–35

László Moholy-Nagy, *Telehor* I, 1936, č. 1–2

László Moholy-Nagy, Filmové experimenty, *Měsíc*, Brno 1933, březen, s. 9-12 (překlad F. Kalivoda)

Marie Caltová, Český jevištní konstruktivismus I.-III. *Acta scaenographica* 9, Praha 1968–1969, č. 6-8, s. 93-103, 114-124, 119-134

Zdeněk Rossmann, K inscenaci Holého „Vašíčka Nejlů“, *Divadelní list Národního divadla v Brně* IV, 1928-1929, č. 16, 13. 10., s. 208–211

Elektronické zdroje:

Markéta Svobodová, Česká verze článku František Kalivoda, László Moholy-Nagy and the Left Front in Prague and Brno, *Umění* LXII, Praha 2014, <https://www.umeni-art.cz/cz/issue-detail.aspx?v=issue-issue-2244>, vyhledáno 1. 10. 2020.

Zuzana Marhoulová, František Kalivoda jako filmový kritik a redaktor, *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity II*, Brno 2005, https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/114187/O_Cinematologica_02-2005-1_7.pdf?sequence=1, vyhledáno, 1. 10. 2020.