

**Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Katedra divadelní vědy**

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Petra Vodehnalová

Role diváka během velké divadelní reformy

**Status of Spectator During the Great
Theatre Reform**

Praha 2012

Mgr. Martin Pšenička, Ph. D.

Své poděkování bych ráda věnovala vedoucímu mé bakalářské práce Mgr. Martinu Pšeničkovi, Ph. D., jenž byl tak laskav a přijal můj návrh na bakalářskou práci a v průběhu jejího zpracování mi poskytl řadu podnětných připomínek.

Dále bych ráda poděkovala svému otci Bc. Petru Vodehnalovi za významnou pomoc s ruskými překlady a také všem svým přátelům za podporu.

Petra Vodehnalová

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..... Petra Vodehnalová

Abstrakt:

Práce se věnuje roli a pozici diváka v období velké divadelní reformy. Uvádí fenomén diváka do historických souvislostí a mapuje jeho nové postavení a proměny, jimiž na přelomu 19. a 20. století procházel. Popisuje nejvýznamnější změny v architektuře divadla a scénografii, které roli diváka ovlivnily a pozměnily. Dále práce uvádí na příkladech významných inscenátorů a jejich divadel, případně studií, názorové posuny ve sporu o míru aktivity diváka. Kromě názorů reformátorů, kteří své myšlenky uplatňovali rovnou v praxi, jsou do práce zahrnuty i názory vybraných divadelních nebo literárních teoretiků daného období.

Klíčová slova:

divák, velká divadelní reforma, divadelní studio, aktivní divák, pasivní divák

Abstract:

This thesis deals with the role and position of the spectator during the period of the Great Theatre Reform. It situates the phenomenon into historical context and surveys the changes the phenomenon went through at the turn of the 19th and 20th century. The thesis also describes the most important changes in the architecture of theatre buildings and in scenography that influenced and transformed the role of a spectator. Furthermore the thesis offers a number of examples of recognized theatre practitioners, not excluding their essays and treatises, that proves the shifts and movements in the debate over the extent of the activity of audience. Apart from theatre practitioners, this thesis also includes remarkable ideas of theatre and literary theoreticians from given time period.

Keywords:

Spectator, Great Theatre Reform, theatre studios, active spectator, passive spectator

Obsah

Úvod	6
1 Divák v divadle.....	8
1.1 Změny v divadelní architektuře a scénografii	8
1.1.1 Richard Wagner a Bayreuth Festspielhaus.....	9
1.1.2 Adolphe Appia, Émile Dalcroze a divadlo v Hellerau	12
1.1.3 Návrhy Edwarda Gordona Craiga.....	13
1.1.4 Divadla Maxe Reinhardta	13
1.1.5 Erwin Piscator a návrh „totálního divadla“	15
1.2 Projevy změny chápání role diváka v průběhu inscenačního procesu a v inscenaci samotné	17
1.2.1 André Antoine a Théâtre Libre	18
1.2.2 Jacques Copeau a Starý holubník.....	19
1.2.3 Konstantin Sergejevič Stanislavskij a MCHT	21
2 Divák ve studiu	24
2.1 První a Třetí studio Uměleckého divadla	24
2.2 Mejerchold a jeho práce ve studíích.....	29
3 Ruský divák po Velké říjnové socialistické revoluci.....	34
4 Otázka aktivity diváka	41
4.1 Aktivita vnitřní	41
4.2 Posun k vnější aktivitě.....	44
Závěr	49
Seznam pramenů a literatury	50

Úvod

Součástí změn, které do divadla přineslo období velké divadelní reformy, byla i transformace role diváka. Pro některé divadelníky šlo o problematiku okrajovou, přirozeně vyplývající z ostatních změn, které v divadle prováděli, pro jiné o klíčovou, na které z podstatné části stavěli svoje divadelní programy. Různorodost, s jakou pohlíží inscenátoři na význam divákovy role, je jednou z věcí, které mě inspirovaly ke zpracování tohoto tématu. Další je názorové rozpětí ohledně jeho aktivity. Ačkoliv se divadelníci ve svých představách pohybují mezi body „pasivita“ a „aktivita“, tedy v celkem úzkém poli (kvůli větší přehlednosti jsem je ještě rozdělila na „vnitřní“ a „vnější“), přesto se od sebe jednotlivé pohledy výrazně liší.

Zvolila jsem členění, ve kterém se postupně věnuji nejvýznamnějším divadelníkům tohoto období, jejichž práce měla vliv na budoucí generace inscenátorů, případně těm, u nichž je pohled na roli diváka výrazně odlišný od ostatních. Členit inscenátory podle toho, v jaké zemi působili, se ukázalo jako neefektivní. V rámci jedné země mohlo působit více divadelníků s odlišnými přístupy k problematice diváka, které se ovšem mohly shodovat s přístupy divadelníků z jiného státu. Dělení mojí práce je tedy zároveň tematické a chronologické. Vycházím z literatury české i zahraniční, primární i sekundární.

První kapitola se zabývá divákem v divadle nejprve z pohledu architektury, protože i změny v podobě a vnitřním uspořádání divadelní budovy měly svůj vliv na postavení diváka, jak dokazují na příkladu Festspielhaus Bayreuth Richarda Wagnera. Do této části je zahrnuta i inscenační práce divadelního podnikatele Maxe Reinhardta. Druhou polovinu kapitoly tvoří pohled divadelních tvůrců, kteří na změnu role diváka zapůsobili i jinak než přes architekturu a scénografii. Zahrnuta je zde práce André Antoina v Théâtre Libre, Jacqua Copeaua ve Starém holubníku a K. S. Stanislavského v MCHTu.

Další kapitola zkoumá divadelní studia, prostory pro divadelní práci, které se prvně objevují právě v tomto období. Jejich intimita umožňovala, narozdíl od sálů klasických divadel, kde se počet sedadel pohyboval minimálně v řádu několika stovek, inscenátorům zkoušet navázat s divákem jiný druh vztahu. Pokusy s divadelními studii se objevovaly především v Rusku, zmiňuji tedy v této kapitole práci Prvního a Třetího studia MCHT, Studia na Povarské a Studia na Borodinské.

Výraznou změnou prošlo ruské obecnstvo po Velké říjnové socialistické revoluci. Popisují tendence, které se projevovaly v práci s divákem jak u profesionálních divadel, především pak v Mejercholdově studiu, tak i v aktivitách iniciovaných státem. V souvislosti s touto kapitolu se mi do rukou dostal zajímavý materiál, svědectví Josefa Kopty a Václava Tilleho, kteří byli pozváni do Moskvy v roce 1927 na oslavu 10. výročí VŘSR. Svoje postřehy a dojmy shrnují v knihách *Moskva v listopadu* (V. Tille) a *Cesta do Moskvy* (J. Kopta), z nichž jsem čerpala v závěru této části.

Jedním z důležitých bodů programu velké divadelní reformy, pokud jde o diváka, byl spor o jeho aktivitu, případně pasivitu. Tomuto sporu je věnovaná poslední kapitola mé práce. Obsahuje jak teoretické názory divadelníků, tak ty uvedené do praxe. Tento spor navíc předznamenává další vývoj postavení diváka v období druhé divadelní reformy.

Ve své práci se zaměřím na zkoumání role diváka a jejích proměn během období velké divadelní reformy. Ráda bych dokázala, že se jeho role posouvá u většiny inscenátorů od pasivity směrem k aktivitě, ať už vnitřní nebo vnější.

1 Divák v divadle

Velká divadelní reforma¹ byla reakcí na stav divadla ve druhé polovině 19. století. Akademismus, uzavřenost státních a národních divadel, rostoucí komercializace. To vše byly faktory, vůči kterým se chtěli reformátoři vymezit. Jejich cílem bylo v divadle jednak zobrazovat aktuální společenské problémy, jednak vypracovat takový umělecký styl, který by dovolil nahlédnout i pod povrch skutečnosti. Jan Mukařovský tvrdí, že „nezbytným předpokladem intenzivního styku a plného dorozumění mezi divadlem a společností je spontánní jednota světového názoru a cítění náboženského i mravního [...]“.² Z divadla období přelomu 19. a 20. století ale začíná tento předpoklad mizet. V hledišti se tak setkává sociálně různorodá skupina lidí, kterou ovšem spojuje ochota vnímat divadelní dílo. Arnold Aronson ve studii *Postmoderní výprava* píše, „že modernismus předpokládá přítomnost jediného diváka či čtenáře, jehož percepční mechanismus sdílí všichni diváci celé společnosti.“³ Základem tohoto percepčního mechanismu je již jednou zmiňovaná ochota vnímat. Moment divákova otevření se působení herce z jeviště je nezbytným předpokladem aktivizace diváka, požadavku, který do svých prací, ať už teoretického nebo praktického rázu, zahrnuje většina reformátorů.

V této kapitole prozkoumám snahy o aktivizaci diváka v divadle nejprve skrze architektonické a scénografické změny, poté se budu věnovat změně názorů na diváka v divadelní praxi u významných divadelníků tohoto období.

1.1 Změny v divadelní architektuře a scénografii

S počátkem velké divadelní reformy zesílila kritika barokního divadelního prostoru. Jevištní prostor, minimálně na začátku reformy, vychází z prostoru kukátkového jeviště. Ten se „střídavě krátil a prohluboval, zahaloval šálami nebo

¹ Velká divadelní reforma není oficiálním termínem. Označuje období, během kterého dochází v divadle k zásadním změnám, a to jak v jevištní praxi, tak v teoretickém chápání. Časově není přesně vymezena, nejčastěji se určuje mezi 90. lety 19. století a koncem I. světové války, případně koncem života jejích představitelů.

² MUKAŘOVSKÝ, J. K dnešnímu stavu teorie divadla. In *Studie I*. Ed. Miroslav Červinka, Milan Jankovič. Brno: Host, 2000, s. 391.

³ ARONSON, A. *Pohled do propasti*. Praha: Divadelní ústav, 2007, s. 27.

odhaloval na cihly a maltu.“⁴ Pracovalo se ale postupem času i s variantami scény novoalžbětinského divadla, případně s divadlem kruhovým nebo prostorovým. Stejně jako část divadelníků reformy vnímá i Aronson kukátkové jeviště jako „ten nejméně šikovný a nejméně racionální prostor, jaký kdy kdo vymyslel. [...] [F]unguje tak, aby divák oddálilo a bránilo mu, aby se do divadelního aktu vmísil. Vytváří deformované a blokové úhly pohledu pro všechny až na pár výjimek [...]. Performerům vnucuje nepřirozené konfigurace, jejichž formálnost a konvenčnost vyhovuje pouze některým formám divadla.“⁵

Budova barokního divadla sice zůstává až do konce 20. století rozhodující formou pro divadelní architekturu, ale její podoba již není přijímána nekriticky jako norma divadelní architektury. Pozvolnými změnami prochází podoba celého divadla. Většina inscenátorů této epochy nestavěla nové divadelní budovy, ale upravovala si ty stávající. Při přestavbách se pozornost zaměřovala především na rušení nebo co největší potlačení portálu, zakrývání orchestřiště, demokratizaci hlediště skrze rušení lóží, snižování kapacity hlediště ubíráním předních řad, zjednodušování bohaté výzdoby interiéru, upravování zázemí pro herce. Závažnost důsledků odstranění rampy se rovná významu, který baroknímu divadlu přineslo zavedení portálu a „objev pravidel perspektivní malby s následným přijetím perspektivy pro tvorbu divadelní scény.“⁶

Z architektonického hlediska je na jedné straně významný Richard Wagner a jeho divadlo v Bayreuthu spolu s divadlem v Hellerau Adolpha Appii a Émila Dalcroze, dále Max Reinhardt se svými scénickými a architektonickými experimenty, na straně druhé pak Erwin Piscator s Waltrem Gropiem a jejich návrh „totálního divadla“.

1.1.1 Richard Wagner a Bayreuth Festspielhaus

Za první divadelní budovu, která byla postavena s vědomím nutnosti změny klasického barokního divadelního prostoru, považujeme divadlo v Bayreuthu, Bayreuth Festspielhaus. Tuto budovu postavili v roce 1876 architekti Otto Brückwald a Carl Brandt. S myšlenkou postavit divadlo, ve kterém by se spojovala klasická barokní scéna s amfiteatrálním hledištěm, přišel hudební skladatel Richard Wagner

⁴ Op. cit., s. 51.

⁵ Op. cit., s. 51–52.

⁶ Op. cit., s. 88.

už během svého pobytu v Rize, kde v letech 1837 – 1839 působil jako kapelník. Tamější divadlo se totiž vyznačovalo řadou prvků, které nacházíme i v později postaveném divadle v Bayreuthu. Tuto představu zformuloval v roce 1851 v rámci své myšlenky o jevištních hudebních slavnostech. Ty se měly konat v menších městech ve speciálně postavených dřevěných prozatímních divadlech, která měla být po skončení produkce stržena. U těchto budov se počítalo s amfiteatrálním hledištěm a zakrytým orchestřištěm. V roce 1864 byl Wagner povolán do Mnichova bavorským králem Ludvíkem II. Měla se zde uvést do praxe jeho myšlenka o jevištních hudebních slavnostech, včetně stavby scény. Projekt zůstal pouze na papíře, ke stavbě divadla v Mnichově nedošlo. Podle plánů měl být ale vnitřek budovy řešen právě tak, jak tomu bylo později v Bayreuthu.

Richard Wagner při plánování podoby tohoto divadla chtěl především vyzdvihnout estetickou funkci představení. Divák by nemělo nic odvádět od děje na jevišti. Za hlavního narušitele divákovi pozornosti považoval Wagner orchestr. Představoval podle něj prvek reality, který divákovi znesnadňoval vnímání divadelních obrazů, jenž se před ním odehrávaly na jevišti. Rozhodl se proto umístit orchestr do takové hloubky, aby přes něj bylo pohodlně vidět na jeviště. Toto opatření vytvořilo unikátní orchestřiště, které v šesti terasovitých stupních klesalo pod proscénium. Od diváků bylo navíc také odděleno zvukovou clonou, která dotvářela iluzi hudby linoucí se přímo z jeviště, což napomáhalo dokonalému sjednocení díla. K divákovi se tak dostávala hudba, ve které nerozeznával jednotlivé nástroje, ale vnímal ji jako kompaktní celek. Z tohoto důvodu sloužil samotný zvuk houslí především jako opora pro zpěváky. První housle nebyly umístěny nalevo od dirigenta, ale po jeho pravé ruce, aby jejich zvuk stoupal šikmo dozadu na jeviště. Rozsazení smyčcových nástrojů bylo tedy opačné než u ostatních orchestrů. Dirigent byl rovněž skryt před diváky touto zvukovou clonou, zároveň to byl ale jediný člověk v divadle, který viděl jeviště i orchestr. Mezi první řadou sedadel a proscénium tak vznikl prázdný prostor, který podtrhoval rozdělení „reálného“ světa hlediště a „ideálního“ světa jeviště. Tento prostor Wagner ve svých pracích označuje za „mystickou propast“.⁷

⁷ WAGNER, R. *Richard Wagner a Prsten Nibelungův. Statě a články Richarda Wagnera spojené se vznikem a prvním provedením díla*. Praha: Národní divadlo v Praze, 2004, s. 104.

Dalším prvkem, který měl usnadnit vnímání díla, bylo zatmění sálu. To bylo zpočátku pouze částečné. Úplné zatmění hlediště se do praxe uvedlo náhodou. Plynové osvětlení, které bylo do divadla v Bayreuthu zavedeno, nemohlo být kvůli zpoždění při instalaci vyzkoušeno a správně nastaveno ještě před prvním představením. Polotmu, která měla v sále nastat, tak nahradila úplná tma, protože kvůli nesprávnému zapojení došlo k výpadku osvětlení v hledišti. Výsledek ale přesně odpovídal Wagnerovým záměrům. Divák nerušilo nic, co by mohl v doteď používaném přítmí zahlédnout, a mohl se plně soustředit na hru na jevišti. Aronson v univerzitní přednášce *Pohled do propastí* vysvětluje, že „[k]dyž [Wagner] prvně v dějinách zhasl v hledišti, odstranil nejenom jednotlivce, ale celé publikum. Aby v pořádku přežilo, muselo se přenést přes to, co Wagner nazýval ‚*mystickou propastí*‘, do ideálního světa jeviště. Jít do divadla znamenalo riskovat ztrátu sebe sama.“⁸ Odtud se tato praxe dostávala i do dalších divadel a postupně se upouštělo od konvence pološera 18. a 19. století.

Rovněž vnější podoba budovy nepřipomínala klasické divadelní domy. Byla postavena z betonu a cihel, na čelní straně se nacházela malá okna, nezdobený vchod a několik malých jednoduchých sloupů. Nad reprezentativností budovy byla vyzdvihnuta její funkčnost.

Zásadními úpravami muselo kvůli tomuto novému uspořádání projít hlediště. Naproti klasické barokní scéně s vysokým jevištěm se postupně zdvíhalo amfiteatrální hlediště s mírně vykrouženými oblouky, které nabízelo ze všech míst stejné vizuální a akustické podmínky. Pro zlepšení akustiky byla podlaha hlediště položena na dřevěnou konstrukci, kterou podpíraly dřevěné sloupy a pilíře. Zrušeny byly rovněž všechny balkony a lóže, zmenšily se rozměry jednotlivých hal a sálů v zázemí pro diváky. „Společensko-reprezentativní funkce divadla byla značně zredukována. Poprvé po dvou stech letech se diváci nemohli navzájem během představení prohlížet. Všichni byli obráceni ke scéně en face.“⁹ Tyto úpravy ale nevedla Wagnerova touha vytvořit beztřídní divadlo. Za každou cenu chtěl realizovat svoji představu divadla s „neviditelným“ orchestrem a této myšlence podřídil všechny ostatní úpravy: „Podle toho byl orchestr, aniž byl zakryt, posazen do takové hloubky, aby přes něj divák pohlížel přímo na jeviště. Tím bylo rozhodnuto, že místa pro diváky mohly tvořit jen stejnoměrně odstupňované řady sedadel, jejichž konečná

⁸ ARONSON, A. Op. cit., s. 118.

⁹ BRAUN, K. *Divadelní prostor*. Praha: Akademie múzických umění, 2001, s. 103.

výška musela být určena podle toho, odkud mohlo být dění na jevišti ještě dobře sledovatelné. Systém lóží byl u nás vyloučen, protože řady začínají ihned u postranních stěn a jejich vyvýšení by pohledu na orchestr nezabránilo. [...] Byli jsme tedy zcela podřízeni zákonům perspektivy, takže se řady sedadel sice mohly postupně rozšiřovat, stále však musely zachovat vůči jevišti přímý směr."¹⁰

Příklad vnitřního uspořádání budovy Festspielhausu přebírala i jiná nově vznikající evropská divadla. Jednalo se především o divadla mnichovského architekta Maxe Littmanna v Mnichově (Prinzregenttheater, 1901) nebo v Berlíně (Schillertheater, 1906). Jeho mnichovské divadlo Künstlertheater z roku 1908 odpovídá bayreuthskému uspořádáním hlediště s ponořeným orchestřištěm, ne však jevištěm, kde je zajímavostí především regulovatelný vnitřní portál, který umožňoval měnit velikost portálového zrcadla.

1.1.2 Adolphe Appia, Émile Dalcroze a divadlo v Hellerau

Poněkud odlišnou změnou se vyznačuje budova divadla při Dalcrozově škole v Hellerau u Drážďan postavená v roce 1911. Tento Festspielhaus Hellerau spolunavrhli Adolphe Appia v roce 1910, který s Émilem Dalcrozem pracoval na několika inscenacích v letech 1912–1913. Appia vycházel při návrhu budovy v Hellerau z Wagnerova divadla v Bayreuthu, ale dovedl tento koncept ještě dál. Postavil tak první divadlo moderní doby, které se vyznačovalo absencí portálu, rampy a opony, tedy zcela otevřeným jevištěm. Kapacita sálu tohoto divadla byla v roce 1911 560 míst, ve srovnání s 1925 diváky, které pojme sál Bayreuth Festspielhaus, jde jen o třetinu. Rozdílné kapacity sálů šly ruku v ruce se změnami, které oba divadelníci při stavbě svých divadel provedli. I když Appia Wagnera obdivoval a v mnohém považoval za génia, jeho lpění na rampě, která je pro Appiu již překonaná, mu vyčítá: „Dnes nikdo nemůže pochybovat o tomto: Mistr zasadil svoje dílo do koncepčního rámce epochy; a jak všechno v hledišti v Bayreuthu vyjadřuje jeho génia, na druhé straně spodová rampová světla to popírají.“¹¹ Appia zde sice mluví o spodových rampových světlech, dokazuje tím ale, že pokud na nich Wagner lpí, lpí tak zároveň i na rampě samotné.

¹⁰ WAGNER, R. Op. cit., s. 103-104.

¹¹ LAJCHA, L. *Pohyb divadla*. Bratislava: Tatran, 1989, s. 24.

1.1.3 Návrhy Edwarda Gordona Craiga

Neopomenutelný je i přínos Edwarda Gordona Craiga, přestože zůstával pouze v teoretické rovině. Patrně pod inspiračním vlivem Wagnera navrhl divadlo bez balkónů a lóží. Ke sjednocení prostoru v hledišti ho vedlo i jeho přesvědčení, že „všichni [diváci] se přišli na hru podívat.“¹² Tuto svoji myšlenku vzápětí upřesňuje tím, že „nesmíme je [diváky] ani jejich zrakový smysl, který je velice jemný, mást tím, že jim zároveň budeme vtloukat do uší hudbu či slova, ani atakovat jejich mysl problémy a pomocí vášní cloumat jejich těly.“¹³, což ale nevyvrací domněnku, že ve snaze zajistit všem divákům co nejpodobnější výchozí podmínky pro to, za čím do divadla přišli, tedy „vidět“, navrhuje zrušení balkónů a lóží. Dalšími úpravami by pak v tomto divadle prošel jevištní portál, který by se stal pohyblivým, a zároveň opona, kterou Craig požadoval zrušit.

1.1.4 Divadla Maxe Reinhardta

Neustálé změny v divadelní architektuře a scénografii byly součástí práce jednoho z nejvýznamnějších německých režisérů první poloviny dvacátého století Maxe Reinhardta. Ten se ve svých inscenacích snažil vytrhnout diváka z běžného života a vtáhnout ho do děje na scéně, aby se ten pro něj stal skutečností. Vtisknout dílu takový charakter umožňovaly Reinhardtovi scénické experimenty, ve kterých se posouval od otáčivého jeviště kukátkového divadla přes likvidaci rampy až k aréně a přímému spojení¹⁴ divadelního představení s přírodou. Na scénu neumístoval jen dekorace, vytvářel na ní jevištní prostor, jehož součástí se mohl stát i divák. Jako zastánce iluzivního divadla neváhal pro zvýšení účinku a dosažení tohoto cíle použít postupy antiiluzivního divadla. Zastával názor, že neexistuje univerzální přístup, podle kterého by se daly inscenovat všechny hry. Ke každému dramatu proto přistupoval jako k samostatnému celku a vybíral takové prostředky (i ideově protichůdné), kterými mohl dosáhnout nejpůsobivějšího výsledku. V souladu s tím sledoval zájmy publika, jež pro něj byly důležitým měřítkem.

¹² CRAIG, E. G. *O divadelním umění*. Praha: Divadelní ústav, 2006, s. 80.

¹³ Op. cit., s. 80.

¹⁴ Tento postup dobře dokumentují jednotlivé inscenace Snu noci svatojánské mezi léty 1905 a 1934.

V roce 1905 se stal ředitelem Deutsches Theater a o rok později nechal vedle tohoto velkého divadla, určeného především pro inscenování klasiků, vybudovat také menší divadlo pro komorní hry moderních dramatiků. Nově postavená budova Kammerspiele proto měla pouze několik set míst, první řadu navíc umístěnou přímo před jevištěm. Odstranění rampy a umístění schodů na okraj scény otevřelo prostor z obou stran. Divák se zapojil do hry, čímž mívám vnitřní zapojení, nikoliv fyzické, a herec dostal příležitost přenést akci mezi obecnost. V Deutsches Theater Reinhardt s rampou stále pracoval, ale snažil se eliminovat její funkci hraniční čáry různými prostředky. Jedním z nich byla točna - pohyblivá scéna vtáhne diváka do děje snadněji, než scéna statická. Fungující točnu vnímal divák jako součást obrazu, nikoliv jako prostředek divadelní techniky, „[...] odsunul stranou myšlenku, že se tu porušuje iluze dřív než se mohla vůbec vytvořit, a vyšvihl se v duchu na točnu, aby spoluúčinkoval ve světě divadelní hry.“¹⁵ Stejně jako pro Appiu a Craiga, i pro Reinhardta bylo důležitým tvůrcem jevištního prostoru světlo, které často namířil i do orchestřiště nebo hlediště.

Požadavkům dramatu podřizoval výběr divadelního prostoru, nikdy ne naopak. Přestože je eliminace vlivů, které by mohly přerušit divákovu účast v ději, snazší v menším prostoru, pracoval Reinhardt i ve velkých prostorech. Inscenoval tak v létě 1910 Sofoklova *Krále Oidipa* ve výstavní síni v Mnichově, později v cirkusu Schumann v Berlíně, nebo pantomimu *Mirákl* Carla Vollmoellera v prosinci 1911 v londýnské Olympia Hall, kde nechal postavit gotickou katedrálu s lomenými oblouky. Ta byla současně scénou pro pantomimické drama i hledištěm pro diváky, kteří jako ve skutečném dómu seděli na lavicích v chrámových lodích. „Nejde jen o to, protáhnout jeviště do hlediště a vyrobit konkrétní kulisy. Celá překonaná tradice, že jeviště a hlediště jsou dva od sebe přísně oddělené světy, musí být vymýcena. Každá možnost, aby herec navázal vnitřní styk se svým auditoriem, se musí brát v úvahu. Divák nesmí mít dojem, že je jen nezúčastněným přihlížejícím. Musíme mu vnutit přesvědčení, že vnitřně patří k tomu, co se na jevišti děje a že i on se podílí na vývoji událostí. Zrovna tak musí zmizet opona. Herci mají, kdykoliv je to jen možné, nastupovat hledištěm. I hlediště, nebo aspoň jeho část, má být svým výtvarným řešením v souladu s jevištěm.“¹⁶ Podle těchto požadavků přestavěl drážďanský architekt Hans Poelzig Schumannův cirkus na Velké činoherní divadlo. Amfiteatrálně

¹⁵ BRAULICH, H. *Max Reinhardt*. Praha: Orbis, 1969, s. 84.

¹⁶ Op. cit., s. 207.

stoupající hlediště, se kterým mohlo být otevřením posuvné stěny jeviště kdykoliv propojeno, fantaskní výzdoba vstupních prostor tvořených nízkým loubím, kopule ze stalaktitů nad obecnstvem, na níž zavěšené lampičky vytvářely obrazy souhvězdí nebo celého nebe, to vše mělo diváka vytrhnout z reality běžného dne a dovolit mu ponořit se do světa fantazie. Soudní tribunál, který se objevil v inscenaci hry *Danton*¹⁷ Romaina Rollanda, umístil Reinhardt do hlediště přímo mezi diváky, kam také usadil některé z aktérů. Vznikl tak dojem, že přímo diváci se do procesu zapojují. V inscenaci *Hamleta*¹⁸ navíc takto umístěné herce oblékl do téměř moderních kostýmů, čímž pocit propojení vizuálně umocnil. Tyto principy fungovaly na měšťanské publikum, nového diváka poválečného období se jim ale do hry vtáhnout nepodařilo.

Max Reinhardt se ve své práci posouval od tendence vytvářet v divadelní budově iluzi skutečného světa (*Mirákl* v Olympia Hall) nejprve směrem k inscenování v reálných prostorech, kde se divadlo prolilo do skutečnosti (*Jedermann* před Salcburským dómem v srpnu 1920, *Kupec benátský* v Benátkách v červenci 1934), a poté směrem k dokonalému propojení divadla a světa, divadla a přírody (*Sen noci svatojánské* v Hollywood Bowl¹⁹). Všechny tyto posuny byly motivovány jeho neustálou snahou vytvořit pro diváka nový svět, do kterého se bude moci během představení ponořit.

1.1.5 Erwin Piscator a návrh „totálního divadla“

Koncepce „totálního divadla“, se kterou přišel ve druhé polovině dvacátých let 20. století Erwin Piscator spolu s architektem a představitelem Bauhausu Woldemarem Gropiusem, měla přinést formu divadla, která odpovídala změně poměrů, a to jak společenským, tak divadelním. Piscator s Gropiusem rozlišovali v dějinách divadelní architektury „[...] tři základní prostorové formy pro scénický děj: *kruhovou arénu, cirkus*, na jehož centrálně umístěné hrací ploše se uskutečňuje *ze všech stran viditelný* a koncentrovaný scénický děj v *plné kruhové plastičnosti*. Řecký a římský *amfiteátr*, rozpuštěnou kruhovou arénu s polokruhovou hrací plochou, proscénium, na kterém se rozvíjí scéna reliéfně před pevným pozadím, ale není od diváka oddělena

¹⁷ Premiéra 14. 2. 1920 ve Velkém činoherním divadle.

¹⁸ Premiéra 17. 1. 1920 ve Velkém činoherním divadle.

¹⁹ V tomto přírodním divadle pro 14 tisíc diváků nechal Reinhardt zrušit původní koncertní podobu pódia a zasadit téměř sto vzrostlých stromů, čímž vytvořil na scéně skutečný pohádkový les.

oponou. *Hlubkovou scénu*, čili *„kukátkové jeviště“*, které *„svět zdání“* dokonale odděluje od diváka reálného světa oponou a orchestřištěm, *„jevištní obraz“* ukazuje jako *plošnou projekci* na otevřené rovině za oponou.²⁰ Návrh „totálního divadla“ v sobě propojoval všechny tyto tři typy scénických prostorů a přinesl myšlenku na vytvoření místa, kde by se prostor mohl upravovat podle požadavků režisérů různých zaměření, protože podle Gropia „[...] úlohou divadelního architekta je vytvořit divadelní prostor tak neosobní, tvárný a variabilní, aby žádného režiséra nespoutával a aby umožňoval rozvinout nejrůznější umělecké koncepce.“²¹ Díky této variabilitě by vtahoval diváka do děje ve výrazně větší míře, než bylo do této doby obvyklé.

Hrát by se zde dalo na několika různých místech. Divadlo by disponovalo hlubkovým jevištěm, rozděleným na jednu střední a dvě postranní části. Z obou postranních částí by vedla široká amfiteatrální chodba kolem celého hlediště, na kterou by se rovněž daly scény přesunout. Z menšího předního parketového kruhu by se daly odstranit sedačky, čímž by se tento prostor proměnil v proscénium, ze tří stran obklopené diváky. Tento kruhový prostor by byl spolu se třemi menšími sekcemi pro diváky umístěn na točně, při jejímž otočení o 180° by se proscénium dostalo do středu mezi diváky a vytvořil by se tak prostor arény.

Současně s touto proměnou Piscator plánoval také častější a vynalézavější použití filmových projekcí. Kromě klasického projekčního prostoru²² na hlubkových jevištích a proscéniu, které není v tuto chvíli otočeno jako aréna, počítal Piscator s tím, že filmový obraz pokryje celé hlediště, a to jak stěny, tak strop. Po obvodu hlediště mělo být mezi nosnými sloupy napnuto 12 projekčních pláten, na které by se promítalo jednotlivými projekčními kamerami zezadu, případně zepředu a na strop prostřednictvím projekčního aparátu, spuštěného ze stropu do hlediště. Všechny tyto prostředky měly sloužit tomu, „[...] aby divák byl stržen do středu scénického dění, aby se prostorově začlenil do jevištního děje a aby mu děj nemohl utéci za oponu.“²³ Všechny tyto úpravy a technizaci divadla vůbec pokládal Piscator za podstatnou součást změny funkce divadla. To se podle něj na začátku 20. století začalo konečně zbavovat té podoby, kterou mu „[...] zanechal Shakespeare: čtvercový výřez, kukátko, jímž se divák směl „tajně“ podívat do cizího světa. Nepřímý vztah, skleněná

²⁰ PISCATOR, E. *Politické divadlo*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1971, s. 113.

²¹ Op. cit., s. 115.

²² Klasickým projekčním prostorem mám na mysli projekční model kina – všichni diváci mají promítací plochu pouze přímo před sebou.

²³ Op. cit., s. 115.

stěna mezi jevištěm a hledištěm vtiskla pečeť třem stoletím světové dramatiky. Byla to ‚dramatika jako by‘. Divadlo žilo po tři století fikcí, že v *divadle není divák*.²⁴ Pospojováním největších nešvarů divadla na začátku 20. století s osobou dramatika Williama Shakespeare, se kterými v podstatě nesouvisí, se Piscator snažil zdůraznit význam změn²⁵, se kterými přišel. S ohledem na jeho program politického divadla, ve kterém nechce působit jen esteticky, ale i „zasahovat do chodu dobových událostí“²⁶, se mu dostávalo od diváků reakcí poněkud odlišného druhu, než Shakespearovi. Dobrým příkladem byla premiéra inscenace *Hopla, žijeme*²⁷. O ní a reakcích diváků, především proletářské mládeže, která se ten večer premiéry zúčastnila, Piscator napsal: „Oni to byli, kteří udělali v hledišti z tohoto prvního večera politickou událost. Když po scéně ve vězení a po posledních slovech matky Mellerové: ‚Nezbývá nám už nic – než se pověsit nebo změnit svět‘ šla opona dolů, začala proletářská mládež zpívat Internacionálu. A my všichni jsme se postavili a zpívali až do konce s ní.“²⁸

Proměna nálady obecnstva na více politickou a změna funkce divadla z pouze estetické na více agitační s sebou nesla nutné požadavky na změnu hracího prostoru, kterým se Erwin Piscator snažil vyhovět svým návrhem „totálního divadla“. Ačkoliv k jeho kompletnímu uskutečnění nikdy nedošlo, s některými principy, jakým je například práce s filmem, Piscator během své tvorby pracoval a díky nim se mu dařilo diváka do děje vtáhnout a začlenit.

1.2 Projevy změny chápání role diváka v průběhu inscenačního procesu a v inscenaci samotné

Snaha sjednotit jeviště s hledištěm se prolínala celou dobou velké divadelní reformy. Nešlo ale o propojení absolutní, o definitivní setření hranic mezi divákem a hercem, jaké máme možnost vidět např. během happeningů tohoto a minulého století. Rozdíl mezi fiktivním světem na jevišti a reálným světem v hledišti zůstal zachován. S nástupem realismu a naturalismu došlo v tomto rozdělení k drobnému posunu. Reálný svět hlediště zůstal, ale fiktivní svět na jevišti se stále více posouval

²⁴ Op. cit., s. 120.

²⁵ Přitom kukátkové hlediště je výtvozem až barokního divadla, čtvrtá stěna dokonce ještě pozdějším a během představení v Shakespearově době rozhodně nikdo neměl pocit, že by v divadle nebyl divák. Autor se přímo k auditoriu obracel, a diváci během představení reagovali na scénické dění.

²⁶ Op. cit., s. 160.

²⁷ Premiéra 3. 9. 1927 v Piscatorově divadle.

²⁸ Op. cit., s. 140.

směrem k realitě. „[...] Stanislavskij chtěl, aby se diváci *Tří sester* cítili jako hosté v domě Prozorových [...]“²⁹, přestože zůstanou nezapojenými hosty, pozorovateli běžného života. Realismus na scéně v nich měl vyvolat dojem, že s podobnou scénou se mohou setkat kdekoliv a kdykoliv, a že tedy není zhmotněním snu nebo představy. Někteří inscenátoři u této podoby zůstali po celou dobu své tvorby (A. Antoine), u dalších šlo o pouhou jednu kapitolu jejich práce, od které se posunuli jiným směrem (J. Copeau nebo K. S. Stanislavskij).

1.2.1 André Antoine a Théâtre Libre

V tvorbě francouzského divadelníka A. Antoine byl naturalismus hlavním uměleckým směrem, který s sebou přinesl změny v přístupu k divákovi, jak bylo již zmíněno výše. Antoine vedl od roku 1887 Théâtre Libre, o dvanáct let později založil Théâtre Antoine. V souladu s naturalistickou ideou chtěl divákovi zajistit zážitek, který by se co nejvíce podobal jeho reálné zkušenosti. Diváci se měli stát svědky události, na které nikdo nebere ohled. Herci měli příkázáno chovat se tak, jako by obecenstvo neexistovalo. Často hráli k hledišti zády nebo do výhledu režisér rozestavoval kusy nábytku. Jevišťe pro něj mělo, stejně jako jakákoliv jiná místnost, čtyři stěny, ve kterých inscenoval bez ohledu na to, která stěna se nakonec odebrala, aby hru mohli sledovat i diváci. Tvrdohlavým dodržováním reálné pravděpodobnosti situací Antoine sice přinášel nový divadelní pohled, diváka ale degradoval na pouhého svědka události. Naturalistický přístup považoval diváka za nejméně podstatnou součást představení. Počítal sice stále s jeho přítomností, ale ne s jeho reakcemi. Po vzoru Wagnera i Antoine nechával během představení v sále zhasnuto, čímž si vysloužil, stejně jako francouzští symbolisté, kteří používali tuto metodu také, negativní ohlasy kritiků. U Richarda Wagnera se inspiroval Antoine ještě jednou, a to když zveřejnil plány nové divadelní budovy, jež kopírovala podobu festivalového divadla v Bayreuthu. Jeho amfiteatrální hlediště mělo pojmut až devět set diváků. Budova nikdy nebyla postavena.

Kromě naturalismu se ve Francii před první světovou válkou objevila snaha o vytvoření lidového divadla, které mělo jednak zajistit příliv nových diváků (viz dále) do

²⁹ ARONSON, A., Op. cit., s. 79.

hlediště, jednak navrátit divadlo do prostředí lidových slavností a svátků, oproštěných od nadvlády peněz. Prospěšným vedlejším efektem by byla i decentralizace divadelní kultury ve Francii.

Nejvýznamnější lidové divadlo bylo to v městečku Bussang ve Vogézách, které založil v roce 1895 Maurice Pottecher. Na louce za městem bylo vybudováno jeviště a později přistavěny kryté tribuny, které mohly pojmout několik tisíc diváků. Každý rok vždy na konci srpna a na začátku září se hrála dvě představení, nejprve novinka za vstupné, poté repríza loňského kusu zdarma. Herci se stávali obyvatelé městečka, tovární dělníci a Pottecherovi přátelé a známí.³⁰

1.2.2 Jacques Copeau a Starý holubník

Obě tyto tendence, tedy naturalismus a snaha o vytvoření lidového divadla, se objevily v práci J. Copeaua. Copeau se nejprve ve svých kritikách a později ve své tvorbě vymezoval vůči soudobému francouzskému divadlu, které ztratilo svoji čistou divadelnost a pod vlivem divadelních ředitelů, podnikatelů a herců toužících po penězích a snadném úspěchu sází na populární, ale nikoliv umělecký repertoár. Dosáhnout by se toho dalo podle něj renovací divadla, tedy návratem ke starým prověřeným formám, nikoliv inovací. Manifestem divadla, který vyšel v září 1913 pod názvem *Pokus o obnovu divadla*, se obracel ke svému budoucímu publiku, které měli tvořit studenti, umělci, spisovatelé a vzdělanci ze zahraničí, tedy kulturně vzdělané publikum, a zaručoval se jim za umělecké divadlo bez přehnaného plýtvání finančními prostředky a s nejlevnějšími vstupenkami v Paříži. V říjnu 1913 otevřel v Latinské čtvrti v Paříži, tedy mimo místa s bulvárními divadly, která odmítal, divadlo Vieux-Colombier (Starý holubník). Vnitřek divadla neodpovídal jeho uměleckým požadavkům, nejprve tedy bylo třeba prostory přestavět. Všechny boční lóže, kromě přední na úrovni jeviště, byly zakryty, stejně jako nadbytečná ornamentální výzdoba v hledišti a zrcadla ve foyer. Odebralo se několik předních řad v hledišti, aby jeviště mohlo být protaženo.³¹

³⁰ ROLLAND, R. *Divadlo lidu*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1946, s. 52.

³¹ Copeau si takto upravoval každý divadelní sál, ve kterém během své kariéry působil. Od působení v Americe, kde soubor vystupoval v Garrick Theatre v New Yorku, důsledně rušil portál, čímž dosáhl prostorového propojení jeviště s hledištěm.

Během válečných let, kdy byla většina souboru odvelena na frontu, se zrodila myšlenka vydávat časopis divadla, který by diváky informoval o jeho programu a chystaných premiérách a kde by se daly publikovat texty her nebo jiné materiály. Časopis se jmenoval *Sešity Starého holubníku*. První číslo, které se stejně jako druhé věnovalo programu divadelní školy, vyšlo v listopadu 1921. Další čtyři čísla byla sice rozpracovaná, ale z důvodu změny koncepce časopisu nikdy nevyšla. Pod označením *Sešity Starého holubníku* začaly vycházet texty her, které divadlo uvádělo.³²

Z těchto změn vyplývá, že Copeau o divákovi uvažoval jako o partnerovi, kterého udržoval dobře informovaného, ať už vydáváním časopisu nebo výukou ve Škole Starého holubníku, ale kterého nepouštěl k umělecké práci. Tento způsob práce, ve které přibližoval divákům v hledišti veškeré dění na jevišti, ale stále dodržoval naznačené hranice mezi těmito prostory, neopustil ani během svého působení v Burgundsku. Zde se sice herci dostávali mezi diváky, ale stále je vyčleňovaly nasazené masky. Během tohoto období vznikl prvek inscenace, který měl pomoci překonat rozdíl mezi realitou v hledišti a metaforou na jevišti. Copeau ho nazval *Indukce* a řadil ho do úvodu, hned za *Prolog*. Herci se během této části snažili navázat, většinou mimicky, kontakt s publikem a připravit tak diváky, ale i sebe, na společný divadelní zážitek. Specifický vztah s publikem udržoval Copeau i během masových představení, která se během třicátých let stávala stále populárnější. Ve hře *Rappresentazione di Santa Uliva* inscenované v roce 1933 na nádvoří kláštera Santa Croce ve Florencii obklopovali diváci hrací prostor ze tří stran, čímž se Copeauovi podařilo vtáhnout středověký mirákl do současného světa, který mu vytvořilo publikum svojí blízkostí. V duchu úvah o lidovém divadle propojil „poslání divadla jako místa hry s vyšším, etickým principem“³³, a to během inscenace hry *Zázrak o pozlaceném chlebu*. Představení se odehrálo v hospicu v burgundském městečku Beaune, po jeho skončení se účinkující vydali průvodem skrze zařízení a navštívili takto všechny pacienty, kteří se kvůli svému zdravotnímu stavu nemohli zúčastnit.

Jacques Copeau měl v divadelním světě mnoho žáků a následovníků. Podstatný vliv na vývoj divadelnictví měli ve Francii Louis Jouvet a Charles Dullin, kteří spolu s Gastonem Batym a Georgesem Pitoeffem uzavřeli dohodu známou pod označením

³² MISTRÍK, M. *Jacques Copeau a jeho Starý holubník*. Bratislava: Slovenská teatrologická spoločnosť, 2006, s. 75.

³³ MISTRÍK, M. Op. cit., 2006, s. 270.

Kartel čtyř. Nešlo o umělecký manifest, ale o dohodu čtyř divadelních ředitelů, v rámci které se koordinoval prodej předplatného, zahraniční zájezdy nebo repertoárová politika. V rámci tohoto uskupení byl v roce 1928 poprvé v Paříži v Dullinově Ateliéru vyhlášen zákaz vstupu do hlediště po začátku představení.³⁴

1.2.3 Konstantin Sergejevič Stanislavskij a MCHT³⁵

Stanislavskij pod vlivem souboru vévody Meiningenského experimentoval s historickým realismem, pro roli diváka byly ale podstatné jeho poznatky a přínosy na půdě psychologického realismu. Ač šlo o systém herecké tvorby, nebo podle novějšího označení o metodu, zahrnoval i bližší specifikaci postavení diváka. Na nejvyšší místo stavěl Stanislavskij herce, a ten skrze své pocity působil na pocity diváka. Nikoliv zvládnutím vnější herecké techniky, ale právě vnitřním prožíváním přenášel svoje pocity a zážitky na diváka. Jednalo se o jednosměrnou komunikaci, která se vedla z jeviště směrem do hlediště, divák se měl poddat umění herce a vnímat jej. Oproti divadlu počátku 19. století tu došlo k určitému posunu. Na jevišti byly v rámci realismu zobrazovány skutečné emoce a jednání, od diváka se ale očekávalo, že sebe nebude do probíhající divadelní komunikace projektovat a nechá na sebe působit to, co mu jeviště nabízí. Herci divadla MCHT se nesnažili obecenstvo primárně pobavit. Stanislavskij ve své knize *Můj život v umění* popsal, jak pozorováním hostujícího herce, který veškerou svoji hereckou pozornost soustředil na jeviště a nikoliv do hlediště, dospěl k přesvědčení, že „jakmile herec přestane počítat s davem v hledišti, začíná to k němu dav přitahovat, zvláště zajímali jej na jevišti něco i pro něj důležitého.“³⁶ Herec by měl vytěsnit diváka v hledišti a veškerou svoji pozornost zaměřit na partnera na jevišti. I když v takovémto modelu byla divákova funkce pasivní, jistá aktivita, vnitřní aktivita, se u něj předpokládala.

V uměleckém divadle herec počítal s kauzalitou. Předvedení výrazu nebo emoce mělo u diváka vyvolat předpokládaný prožitek. Prostřednictvím estetické manipulace byl tak divák doveden na cestu fabule hry a spolu s hercem se ji snažil sledovat.

³⁴ Toto rozhodnutí sice bylo motivováno pozdními příchody kritiků, kteří se dožadovali vpuštění do sálu Ateliéru Charlese Dullina po začátku představení, ale jeho důsledky byly podstatné nejen pro vztah s kritiky, ale i s běžným divákem.

³⁵ Divadlo založil v roce 1898 spolu se Stanislavským Vladimír Ivanovič Němirovič–Dančenko jako Moskovskij chudožestvennyj teatr (MCHT, Moskevské umělecké divadlo). V roce 1921 do názvu přibylo slovo akademičeskij (MCHAT, Moskevské umělecké akademické divadlo).

³⁶ STANISLAVSKIJ, K. S. *Můj život v umění*. Praha: Orbis, 1959, s. 327.

Pokud tento postup zafungoval správně, mohl se herec pohybovat i v náznacích mimo tuto cestu. Divák ho zapracoval s ohledem na okolnosti v celé hře a vyložil správně.³⁷

Většina názorů, které se netýkaly přímo herce a herectví, se u Stanislavského neprojevovala v napsaných dílech, ale především v divadelní praxi. Stará divadelní budova MČHT, ve které divadlo sídlilo do otevření nové v roce 1902, nesla známky snahy o zrovnoprávnění všech míst v hledišti. Neexistovalo tu žádné dělení do lóží a místa v přízemí i na dvou balkonech nabízela podobnou kvalitu výhledu. Kukátková scéna s hledištěm umístěným přímo naproti jevišti byla pro Stanislavského nejvhodnějším modelem, zdůraznila se tak nadvláda hracího prostoru jeviště nad komunikací. Ve stejném duchu bylo v roce 1902 zbudováno i nové divadlo. Na obou scénách byl ještě přítomen portál, v nové budově měl obloukový tvar a architektonicky byl jen slabě zdůrazněný, což potlačovalo jeho ohraničující funkci, funkci neprostupné „čtvrté stěny“. Proměnou prošly i reprezentativní prostory pro diváky. Jejich plocha se zmenšila a vyzdobeny byly střídměji, než bylo do této doby zvykem, a to proto, „aby se zbytečně neunavoval divákův zrak“³⁸ a aby diváka nic nerozptylovala před začátkem představení, po jeho konci, nebo během přestávek. Se samotným představením bylo spojeno mnoho zaběhlých postupů, které se Stanislavskij snažil odstranit, nebo alespoň minimalizovat jejich dopad na výslednou podobu díla. Přemístil orchestr z místa před jevištěm do zákulisí, zrušil hudbu během přestávek a pokud se v celém představení hudba vyskytovala, byla vždy originální, složená přímo pro danou hru. Tímto vyčištěním prostoru mezi divákem a hercem docílil jejich pevnějšího propojení na úrovni komunikace. Dalším opatřením bylo zrušení děkovačky na otevřené scéně, v pozdějších letech i na konci představení. Zakázáno bylo i po začátku představení vstupovat do hlediště, a to jak zaměstnancům, tak divákům. „Herci přestali poslouchat diváky, přestali vycházet na vyvolávání a divák, necítě se už naprostým pánem v divadle, podrobil se našemu pravidlu, byť opožděně.“³⁹

Inscenační práci MČHT ovlivnil kromě naturalismu také symbolismus. Během příprav *Hry života*⁴⁰ a *Života člověka*⁴¹ opouštěl Stanislavskij představu jeviště jako uzavřeného světa vztahů uvnitř krychle, kterou lze jakkoliv natočit směrem

³⁷ HYVNAR, J. *Herec v moderním divadle*. Praha: Pražská scéna, 2000, s. 21.

³⁸ STANISLAVSKIJ, K. S. Op. cit., s. 271.

³⁹ Op. cit., s. 221.

⁴⁰ Premiéra 8. 2. 1907 v Moskevském uměleckém divadle.

⁴¹ Premiéra 12. 12. 1907 v Moskevském uměleckém divadle.

k obecnstvu. Vše se připravuje tak, aby výsledek měl na diváka co největší účinek. Podle Leonida Nikolajeviče Andrejeva, autora hry *Život člověka*, nesmělo dojít k tomu, aby se divák ponořil do děje, který se před ním na jevišti odehrával, a zapomněl tak, že je v divadle.⁴² Toho se snažil Stanislavskij docílit rychlým střídáním kontrastů, nikoliv postupným budováním atmosféry. Herectví psychologického realismu ale nefungovalo v symbolistním repertoáru, proto Stanislavskij symbolismus po několika pokusech opustil.

Úpravy v architektuře divadla, které modifikovaly roli diváka, se v prostorách hlediště projevovaly především zrušením lóží a balkónů (Stanislavskij, Wagner), zmenšením reprezentačních diváckých prostor (Stanislavskij, Wagner), amfiteatrálním umístěním míst (Reinhardt) a snižováním kapacity sálů. Na jevišti docházelo k rušení portálu a rampy a tím pádem jeho vizuálnímu propojování s hledištěm (Appia a Dalcroze, Reinhardt v *Kammerspiele*). Novinky, jakými byla mystická propast (Wagner), točna (Reinhardt), tma v sále (Wagner, Reinhardt) nebo proměnlivé jeviště (Piscator), měly diváka lépe vtáhnout do děje. Ne všichni inscenátoři ale toužili mít v hledišti diváka, který se do příběhu na jevišti nechal vtáhnout. Pro André Antoina byl v sále místo diváka přítomen jen svědek události, která se na scéně odehrávala. Jeho jedinou úlohou bylo situaci přihlížet, divadelníci na něj nebrali ohled, z jejich pohledu tvořil nejméně podstatnou složkou divadla. Ze stejného naturalistického základu vycházel i Stanislavskij, u něj byl ovšem svědek výrazně aktivnější než u Antoina. Na jevišti byly zobrazovány skutečné emoce a skutečné jednání, do nichž se neměl divák sám projektovat, jen se oddat jejich působení. Vliv symbolismu na Stanislavského dílo se výrazněji projevil ve fázích samotného inscenačního procesu. Opustil představu scény jako krychle, u které nebylo podstatné, kterou stranou se obrátí k divákům, a začal brát v potaz výsledný efekt. Postavení partnera vyčleňoval divákovi ve svém pojetí Jacques Copeau. Ani zde ovšem nebylo partnerství rovnocenné. Diváka udržoval informovaného divadelními programy, výukou ve škole nebo vydávaným časopisem, k tvůrčí práci ho ale nepustil. Snažil se zároveň ve svých inscenacích zdůraznit divadelnost, a propojit tak metaforu jeviště s realitou hlediště.

⁴² KLEIN, P. – KŠICOVÁ, D. *Symbolismus na scéně MCHAT. Režijní koncepce K. S. Stanislavského*. Brno: Masarykova univerzita, 2003, s. 64.

2 Divák ve studiu

Divadelní studia⁴³ vznikla jako místa, která měla připravovat, případně vychovávat mladé herce, nebo která měla sloužit pro umělecké experimenty. Na začátku svého vzniku fungovala pod záštitou některého z divadel, s postupem času se ale mnohá z nich osamostatnila a začala pracovat bez jejich kontroly a podpory. Tendence vytvářet místa tohoto typu se poprvé objevila v Rusku, jen s MCHT spojujeme studií celkem sedm⁴⁴.

V této části práce jsem se zaměřila na dva odlišné umělecké proudy, které lze vysledovat v tvorbě významných ruských studií. Z naturalistického směřování MCHT vycházelo pod vedením Suleržického První studio MCHT a Vachtangovovo Třetí studio MCHT, obě se ale posunuly směrem k uměleckému realismu. Jinou linii vývoje sledoval Mejerchold ve své práci ve Studiu na Povarské a Studiu na Borodinské. Přestože Studio na Povarské vzniklo také pod záštitou MCHT, směřovalo spíše k symbolismu. Ten se projevil v Mejercholdově práci v *Tovaryšstvu* nového dramatu nebo v *Novém činoherním divadle*, postupně ho ale opouštěl a profiloval se směrem ke zdůraznění divadelnosti inscenací, což lze pozorovat v jeho díle ve Studiu na Borodinské.

2.1 První a Třetí studio Uměleckého divadla

Přestože v pořadí prvním studiem MCHT bylo Studio v Povarské ulici⁴⁵, které založil Stanislavskij společně s Mejercholdem, kvůli krátké době jeho fungování je za První studio MCHT označeno až studio, v jehož vedení stál Leopold Antonovič Suleržickij, herec a později i divadelní režisér. Stanislavského vedli k jeho založení podobné pohnutky jako v případě studia předchozího, a to nároky diváků i příznivců divadla, pro jejichž naplnění bylo třeba práce téměř laboratorního charakteru, kterou nebylo možné podnikat v běžném provozu divadla. Zkušební místnosti, které byly pro přípravnou práci studia vybrány, byly malých rozměrů, aby mladé herce nenutily

⁴³ S označením „divadelní studio“ poprvé přichází V. E. Mejerchold.

⁴⁴ Výčet v Stanislavského *Můj život v umění*, s. 387. Započítána jsou zde ta studia, která výsledky své práce prezentovala na veřejných vystoupeních a prokázala tak svoji životnost alespoň na nějakou dobu. Ve své práci se budu věnovat pouze třem z nich.

⁴⁵ Podrobněji se mu věnuji v následující podkapitole.

přepínat city pro potěšení velkého davu diváků.⁴⁶ První studio, dotované z pokladny MCHT, se mohlo zaměřit na samotnou uměleckou práci a proces objevování, aniž by bylo nuceno prezentovat výsledky veřejnosti. Inscenace byla na druhém místě a fungovala jako potvrzení, zda jsou objevené postupy přínosné, či nikoli. Veřejná představení se pak konala ne vždy pro širokou veřejnost, ale spíše pro předem a cíleně zvané publikum z řad významných divadelníků. Jako herec, režisér a pedagog⁴⁷ zde působil Jevgenij Bagrationovič Vachtangov, pozdější vedoucí Třetího studia.

První veřejné představení, inscenace *Zkáza naděje*, naznačilo umělecké směřování studia. Na jevišti MCHT stále převládal naturalismus. První studio mířilo svojí prací směrem k uměleckému realismu, jak lze vyčíst z tohoto popisu. „Vybavení malého sálu a scény, dekorace, nalepené reprodukce obrazů, všechno odpovídalo požadavkům na těsné spojení s divákem. Nebylo tam žádné vyvýšené podium ani rampa. Přímo na podlaze za oponou procházela základní hranice scény. Tyto intimní podmínky pomáhaly zapomenout na podmíněnost děje. Malý sál dával hercům možnost nezvyšovat hlas a pohrávat si s intonací, neuchylovat se k vyjadřování gesty, nepoužívat líčení. Diváci jako by vstupovali dovnitř samotné místnosti, kde probíhá děj, byli přímo mezi hrdiny, kteří ‚žijí‘ na scéně. V tu dobu dekorace nebyly zatíženy naturalistickými detaily. Předměty, které v průběhu děje nemuseli brát herci do ruky, byly namalované na zdi. Před diváky se neskrývalo, že jde o fikci. Takto byla podtržena umělecká obraznost hry. Toto muselo podle představy divadelníků naznačovat krok od naturalismu k uměleckému realismu.“⁴⁸ Sál, ve kterém byli herci divákům blíže než kdykoliv předtím, odstranění zažitých divadelních konvencí, jako rampa nebo portál, a neutajování faktu, že to, co se na jevišti odehrává, je fikce, to byly základní body, na kterých stavělo nejen První studio, ale i pozdější.

Vnitřní dispozice místnosti, která byla pro práci Prvního studia vybrána, neumožňovala kvůli nízkému stropu umístit jeviště na vyvýšené místo. Herci nehráli na žádných umělých plošinách, ale rovnou na podlaze studia a hlediště získalo stupňovitou amfiteatrální podobu. V Prvním studiu seděli diváci v předních řadách na

⁴⁶ STANISLAVSKIJ, K. S. Op. cit., s. 379.

⁴⁷ Vedoucím studia byl jmenován Suleržickij. S touto pozicí ale počítal Vachtangov. Vyučoval totiž metodám Stanislavského systému skupinu studentů, ze které První studio vzniklo. Dosazení Suleržického do vedení mělo ale ryze praktické důvody - Vachtangov nebyl v této době tak známým tvůrcem, jako právě Suleržickij a neměl potřebnou autoritu. Ta měla zaručit příchod starších a zkušenějších herců MCHT do Prvního studia.

⁴⁸ CHERSONSKIJ, CH. N. *Vachtangov*. Moskva: Molodaja Gvardija, 1963, s. 116.

židlích umístěných na podlaze. Poprvé tu tak došlo v rámci Uměleckého divadla k architektonickému odstranění rampy. Zbavit se definitivně zažitě konvence oddělování herců od diváků ale trvalo mnohem déle. Motivace navíc zřejmě nevycházela z vnitřní touhy inscenátorů propojit svět diváka a herce, ale ze stavebních dispozic místnosti. Tuto domněnku dokládalo i to, že Suleržickij na zemi mezi jevištěm a hledištěm umístil pruh látky, který stále, i když ne výrazně, prostor dělil. Látka fungovala spíše jako připomínka hranice, kterou divadelníci po dlouhá léta dodržovali a která je připravena, aby byla překročena a možná i definitivně odstraněna. Malý prostor vedl i k dalším úpravám, které překročení hranice podpořily a urychlily. Divákovi se cíleně nepodsouvalo, že jde o iluzi, na scéně byly jen rekvizity, se kterými herci hráli. Naturalismus se proměňoval v umělecký realismus. Nikoliv dekorace, ale živost hry herců dokázala diváky přesvědčit o tom, že jsou svědky reálné situace, hosty v obývacím pokoji postav a že se dívají na scénu, se kterou by se mohli během svého života kdykoliv potkat, jen v jiných, „skutečných“ podmínkách.

Díky těmto změnám postupně vyplouvala na povrch i poupravená představa o roli diváka. Zrušení rampy a výrazné přiblížení hrací plochy divákovi naznačovalo, že je očekávaná a vítaná jeho reakce a názor: „Chtěl bych, aby se divák nemohl v divadle vyznat ve svých pocitech a zážitcích, aby si je odnášel domů a dlouho s nimi žil.“⁴⁹ Divák tu měl, v návaznosti na MCHT, pozici svědka události. Vachtangov ho ovšem posouval na úroveň aktivního svědka. Stanislavskij shrnul hlavní přínos Prvního studia v této oblasti těmito slovy: „Blízkost herců a diváků působila, že splývali. Divákům se zdálo, že jsou umístěni v místnosti, v níž žijí účinkující osoby, a že náhodou jsou přítomni tomu, co se děje v životě hry. V této intimitě byl jeden z hlavních půvabů studia.“⁵⁰ Po divákovi se žádala vnitřní aktivita, nikoliv přímé zapojení do hry. Ovšem ani to nebylo vyloučeno. Docházelo totiž i k případům, kdy dojem společně sdíleného prostoru a příběhu vzrostl natolik, že diváci překročili hranici naznačenou pruhem látky na zemi a do děje vstoupili: „Od nakloněné svíčky na scéně vzplál vánoční stromek a herci, tak zaujati hrou, si toho nevšimli. Plameny se rozeběhly po chvoji. Vachtangov toto viděl ze zákulisí a strašlivě se vyděsil. Mám vyjít na scénu a přerušit dějství? Herci stále pokračovali v hraní, plameny se šířily a Sofie Vladimirovna Gyacintová, která hrála Idu, před sebou najednou uviděla cizí lidi.

⁴⁹ LUNAČARSKIJ, A. V. *Stati o umění. Divadlo, film, hudba, výtvarné umění*. Odeon: Praha, 1979, s. 210.

⁵⁰ STANISLAVSKIJ, K. S., Op. cit., s. 384

Ti se zvedli z první řady, překročili neviditelnou hranici, která je oddělovala od herců, mlčky uhasili stromek a vrátili se na svá místa. Hra se tak nemusela přerušit ani na okamžik. Diváci všechno toto přijali jako by to bylo samozřejmé. Jako by diváci seděli u Scholzů na návštěvě. Proč bychom jim nepomohli, když jim začal hořet stromek?⁵¹ Povědomí o společně sdíleném prostoru návštěvního pokoje převládlo u všech účastníků (jak u herců, tak u diváků) natolik, že umožňovalo překročení hranice a zažehnání nedopatřením vzniklé situace. Tím, že byla situace vnímána jako skutečnost, nikoliv jako iluze, se divák posunul do pozice aktivního svědka události. Pouhý svědek by situaci přihlížel, popřemýšlel by nad tím, zda právě vznikající požár je nebo není součástí představení, případně by z divadla utekl. To samé napadalo také aktivního svědka události, ten šel ale ve svých úvahách ještě dál. Pokud usoudil, že oheň vznikl nedopatřením, tak zvážil, zda by tato situace mohla ohrozit probíhající děj. V případě, kdy se domníval, že by děj mohl být skutečně ohrožen, měl ze své role nepsané právo situaci řešit. Musle ale jednat tak, aby nakonec probíhající děj nenarušil on sám.

Vachtangov i Suleržickij se shodovali v představě hereckého uskupení jako „jakéhosi duchovního řádu herců“⁵². Některé aspekty fungování Prvního studia se jim podařilo podle této představy zařídit. Studio pořádalo letní pobyty mimo Moskvu, kam kromě herců jezdily i celé jejich rodiny a kde žili všichni společně venkovským životem. V tomto prostředí probíhaly zkoušky, nikoliv však představení, ale i ta toužil Suleržickij do modelu zapojit. Věřil, že společné naladění diváků a herců na zvláštní událost, kterou podle něj divadelní představení bylo, by jim umožnilo lépe vnímat umělecko-estetický zážitek. Příprava na tuto událost se samozřejmě vyžadovala od herců, ale nově i od diváka: „Snili jsme o tom, že najdeme usedlost, spojenou s městem tramvají nebo železnicí. Mohli bychom přistavět k hlavní budově jeviště a hlediště, kde by hrálo studio. V křídlech této budovy jsme chtěli umístit herce a pro diváky by se musil zřídit hotel. Každý návštěvník by dostával s lístkem do divadla právo na pokoj pro nocleh. Diváci by se scházeli dlouho před představením. Procházeli by se v krásném parku u budovy, odpočinuli by si a poobědvali ve společné jídelně, kterou by udržovali sami žáci studia, a nakonec, až by ze sebe setřáslí velkoměstský prach a očistili duši, mohli by jít do divadla.“⁵³

⁵¹ CHERSONSKIJ, CH. N., Op. cit., s. 129

⁵² STANISLAVSKIJ, K. S., Op. cit., s. 382.

⁵³ Op. cit., s. 382.

Vachtangov se během svého života objevoval v různých studiích. Vedle Prvního studia spolupracoval s židovským studiem Habima, Druhým studiem MCHT, Operním studiem, ale dostal se také do vedení svého vlastního studia. V roce 1913 navštívila Vachtangova skupina studentů, která u něj chtěla studovat herectví bez ambice na veřejná vystoupení. Vachtangovovi jeho pozice v Uměleckém divadle nedovolovala pracovat mimo něj, ale i přesto se skupinou začal tajně zkoušet. Oficiálně byla skupina pod hlavičkou Třetího studia MCHT do programu Uměleckého divadla zařazena až v roce 1917.

Vachtangov byl toho názoru, že v hereckých školách žáky pouze vyučují, aniž by je vychovávali. Podle něj bylo studio klášterem, kde estetika následovala až za etikou. Z herců bylo třeba vytvořit kolektiv zcela oddaný divadelní práci. Součástí tohoto přístupu byla i snaha vychovat ze studentů dobré diváky, protože bez diváka, který je seznámen se svojí rolí v divadle, je práce složitější, a z dobrých diváků se potom mohou stát dobří herci. Společně navštěvovali divadelní představení a diskutovali o nich. Prostory bývalého Loveckého klubu v Mansurovské uličce, kde několik prvních let hráli, než byli přesunuti do divadla na Arbatu, si upravili do podoby malého studiového divadla. Ze dvou místností u vchodu vytvořili scénu a hlediště, do kterého umístili 34 židlí. Malý prostor studiové práci vyhovoval, a když se studio přestěhovalo do většího divadla, měla většina herců problém přivyknout novým podmínkám. Nový prostor znamenal zároveň nové možnosti, se kterými mohli umělci pracovat. Při inscenování Gozziho *Princezny Turandot*⁵⁴ se vyzdobily vstupní prostory v čínském stylu, shodném s atmosférou a pojetím celé inscenace, aby divák měl už od vstupu do divadla pocit, že je obklopen čínskou pohádkou o pyšné a krásné princezně. Herecká akce vznikala nejenom na jevišti, ale i na nejrůznějších místech v hledišti. Diváky na jejich místa usazovali herci v kostýmech, na úplném začátku představení nastoupily na scénu masky komedie dell'arte, upravovaly si oblečení a nenuceně rozprávěly s diváky. Ráz a podoba tohoto hovoru se s každým představením měnila. Následovalo seznámení s jednotlivými postavami, které mělo téměř obřadní ráz, a přehlídka⁵⁵ účinkujících. Improvizace, které herci do tohoto úvodu vkládali, připravily diváka na uvolněnější atmosféru celé inscenace. Představitelé se často na obecenstvo během hry obraceli, ať už hledali na jeho straně pro svoje postavy podporu, nebo na účet diváků vtipkovali.

⁵⁴ Premiéra 27. 2. 1922 ve Třetím studiu MCHAT.

⁵⁵ Ta měla být nejprve provedena jako u davových podívaných, kde účinkující nastupovali z řad diváků. Vachtangov nakonec tuto myšlenku opustil, aby se nenarušil jednotný ráz celého představení.

Vachtangov se touto svojí poslední inscenací dostal v chápání role diváka na názorové pomezí mezi Stanislavským a Mejercholdem. Už nechápal diváka jen jako svědka události, jako člověka, který zapomněl, že je v divadle a nechal se vtáhnout do atmosféry hry (Stanislavskij), tyto tendence se projevovaly v dřívějších letech Vachtangovy tvorby. Přiblížil se názorově více k Mejercholdovi, pro kterého bylo podstatné, aby divák stále myslel na to, že je v divadle a herci před ním hrají své role. Ani tak ovšem neopustil svoje přesvědčení, že divák by měl i po odchodu z divadla stále přemýšlet nad tím, co viděl.

2.2 Mejerchold a jeho práce ve studiích

Averze vůči realismu a přehnané inscenační popisnosti byla společná nově se formující ruské generaci symbolistů. Skutečnost na jevišti podle nich rozměľňovala divákovu pozornost a navíc nikdy nebyla dokonalá. Žádné divadlo například neodehrálo noční scénu v absolutní tmě. Takovýto realistický detail divákům zkomplikoval pochopení podstaty děje. Symbolisté směřovali své úvahy ke stylizovanému divadlu, které by bylo ideální ve chvíli, kdy by divákově fantazii stačil pouze text dramatu.⁵⁶ Tento přístup byl Mejercholdovi bližší, než naturalistické směřování MCHT, proto divadlo v roce 1902 opustil. O tři roky později se ale vrátil, aby vedl nově vzniklé Studio na Povarské. Založil ho Stanislavskij jako školu pro dorost a herce provinčních divadel, které měly sloužit jako pobočky⁵⁷ MCHT. Mejerchold ale nasměroval práci studia k experimentům s novým uměním, které částečně prováděl v Továřství nového dramatu (viz dále). V tomto směru byla podstatná jeho práce na přípravě inscenace *Smrt Tintagila* Maurice Maeterlincka. K výraznému posunu dochází ve scénografii. Ve spolupráci s malířem Sergejem Jurijevičem Sudějkinem a Nikolajem Nikolajevičem Sapunovem mění prostor scény v obraz. Na jevišti neměly být předměty reálně přítomny, ale v duchu symbolismu pouze zobrazovány. Velmi rychle opustil prvotní záměr, kdy se snažil nalézt spojnici mezi realitou prožívanou divákem a světem na jevišti, což charakter dialogů

⁵⁶ Ozývaly se i radikálnější hlasy, například kritik Julij Aichenvald tvrdil, že drama není potřeba scénicky znázorňovat. Diváková fantazie se tak zbytečně omezovala, proto by bylo lepší divadlo popřít definitivně. (HONZL, J. *Moderní ruské jeviště*. Praha: Odeon, 1928, s. 18.)

⁵⁷ Touto myšlenkou navázal Stanislavskij na hnutí Peredvižníků, zástupců hnutí kritického realismu v malířství 2. poloviny 19. století. Ti pořádali od roku 1870 putovní výstavy, na kterých chtěli přiblížit umění především venkovskému obyvatelstvu. (KLEIN, P. – KŠICOVÁ, D. *Symbolismus na scéně MCHAT. Režijní koncepce K. S. Stanislavského*. Brno: Masarykova univerzita, 2003, s. 58.)

nedovoľoval. Skrze náboženství tedy zobrazil drama jako mysterium, ve kterém „[m]nohoznačnost významů, ukrytých za poetickým jazykem, zpomalujícím předpokládaný soudobý temporytmus jednání postav [...] měl[a] umožnit divákům ztotožnění s hrdiny příběhu, aniž by muselo dojít k jakýmkoli úpravám dialogů či použití naturalisticky pojatých metafor, posilujících religiózní odstín hry.“⁵⁸ Jednotlivé fragmenty výjevů skutečně tento dojem vzbuzovaly, nebylo z nich ale možné odvodit, jaký dojem vyvolá inscenace v celku. Tvůrcům se nepodařilo touto cestou vytvořit ucelený jevištní tvar. Projekt Studia v Povarské byl ukončen po necelém roce fungování.

Odpor vůči inscenační popisnosti a fascinace symbolismem vedly Mejercholda k těsnějšímu semknutí s generací symbolistů. Účastnil se střeďečnických setkání u Ivanova ve věži na Tavričovské ulici, kde se seznámil s jejich utopistickou ideou divadla jako chrámu. Stejných setkání se účastnila i Věra Fedotovna Komissarževská, která chtěla své Nové činoherní divadlo přivést k symbolistní linii, pozvala tedy Mejercholda jako režiséra. Při jejich vzájemné spolupráci začíná Mejerchold používat principu antiiluze, zdůraznění divadelnosti, které je typické pro jeho další tvorbu.⁵⁹ V inscenaci *Věčná pohádka*⁶⁰ Ivana Fedoroviče Naživina Mejerchold odstranil rampu a oponu, ponechal pouze oponu za předscénou, která zdůrazňovala divadelní iluzi. V inscenaci hry *Balagančik*⁶¹ Alexandra Alexandroviče Bloka využil principy ruského jarmarečnického divadla, jimiž divákovi opakovaně připomínal, že se nachází v divadle. Nezakrytým portálem diváci pozorovali divadelní mašinérii, z nápořvednických budky umístěné na kraji jeviště slyšeli každé napořvednické slovo a byli svědky situací, které vyvolávali dojem, jako by herci i jevištní dělníci stále něco kazili a zároveň se to hned snažili napravit. Snaha navrátit divadlu divadelnost se objevila dále například ve Starodávném divadle⁶² u Nikolaje Nikolajeviče Jevrejnova, případně v Komorním divadle, kde Alexandr Tairov vycházel z principů komedie dell'arte. Bourání představy toho, že divák je svědkem skutečné události, opakoval Mejerchold v mnoha inscenacích. Inspirován návrhy divadelního

⁵⁸ KLEIN, P. Mejercholdova vize symbolismu (Pokus o rekonstrukci Maeterlinkovy Smrti Tintagila ve Studiu v roce 1905). *Divadelní revue*, 2005, č. 3. roč. 16, s. 47.

⁵⁹ Pro zdůraznění divadelnosti a popření fikce, že je divák svědkem skutečné události se kromě Mejercholda vyslovil také V. Brjusov, A. Blok a N. N. Jevrejnov.

⁶⁰ Premiéra 4. 12. 1906 v Novém činoherním divadle.

⁶¹ Premiéra 30. 12. 1906 v Novém činoherním divadle.

⁶² Divadlo N. N. Jevrejnova se snažilo objevovat divadelnost divadla v každé etapě minulosti zvláště. Inscenace měly být co možná nejpřesnějšími dobovými reprodukcemi her, včetně herectví, stavby divadelní scény a hlediště. Vyvodit ovšem metody a postupy, které podporovaly divadelnost v dané době, bylo krajně obtížné a divadlo bylo po dvou sezónách uzavřeno.

prostoru Georga Fuchse přemýšlel Mejerchold o realizaci „kruhového divadla“. Šlo by o předscénu spojenou s hledištěm elipsovým mostem, pod kterým by bylo místo pro orchestr. Zrušeny by byly boční lóže a na scénu by bylo umístěno několik řad pro diváky. Všechny tyto prostředky měly režiséry zbavit zbytečné snahy o zobrazení skutečnosti a umožnit jim přenesení akce mezi diváky. Kvůli přísným bezpečnostním předpisům se podařilo tuto představu realizovat až v inscenaci Maeterlinckovy hry *Pelléas a Mélisande*⁶³. Rozbití kukátkového prostoru podpořilo divadelnost. Kombinace symbolistního zaměření inscenace a nesymbolistního herectví souboru, především herectví Komissarževské, kterou Hyvnar označil jako „[...] nervní herečk[u] lyrického živilu“⁶⁴, ale pohromadě nefungovala. Neúspěchy tohoto druhu vedly vedení divadla k nátlaku na Mejercholda. Ten od experimentů ustoupil a neodvážil se znovu odstranit rampu nebo přenést děj do hlediště. Za pomoci omezených prostředků se mu i nadále dařilo udržovat myšlenku antiiluze, například v inscenaci *Vítězství smrti*⁶⁵, kde zvolil stylizovanou výpravu, ale zároveň trval na reálném rámci děje.

Od roku 1913 měl Mejerchold možnost všechny své experimenty a pokusy ověřovat ve svém vlastním studiu, Studiu na Borodinské. Líčení před divákem, propojení scény s hledištěm jevištními mosty, důkladnější architektonické propojení rozšířením předscény a sjednocením stylu, to všechno jsou postupy, kterými se Mejerchold snažil zdůraznit divadelnost. Přestože vizuální sjednocení prostoru by mohlo zdánlivě umocnit iluzivnost inscenace, Časté využívání opon, zrcadel na krajích jeviště nebo rozsvěcení světel v sále byly prvky, které ve výsledku podtrhly přiznanou divadelnost. Vznikl tak prostor, kde nebylo hlediště a jeviště odděleno rampou a kde „[...] diváci ani na okamžik nezapomínají, že jsou před nimi hrající herci, kteří mají před sebou hlediště. Pod nohama mají scénu a po stranách dekorace.“⁶⁶

Předrevoluční léta tvorby byla u Mejercholda poznamenána stoupajícím odporem k buržoaznímu publiku, které nechápalo jeho snahy o modernizaci divadla. Nezbytnou reformou divadla, kterou uskutečňoval ve všech inscenacích bez rozdílu, se Mejerchold snažil mimo jiné bojovat i s nedostatkem kvalitní domácí dramatické tvorby. Odvracel se od akademických divadel k malým studiovým scénám, ze kterých

⁶³ Premiéra 10. 10. 1907 v Novém činoherním divadle.

⁶⁴ HYVNAR, J. *Virtuosové. K evropskému herectví 19. a počátku 20. století*. Praha: Kant, 2011, s. 207.

⁶⁵ Autor Fjodor Kuzmič Sologub, premiéra 6. 11. 1907 v Novém činoherním divadle.

⁶⁶ HYVNAR, J. *Op. cit.*, 2000, s. 162.

předpokládal příchod mladých talentovaných herců a hereček. Nehodlal se smířit s rolí umělce, který by se bez vlastního programu snažil vyhovět vkusu diváků: „[...] Společnost, která prožívá údobí sociální a politické přestavby, nezvykla si ještě dívat na divadlo jako na cíl, ale jen jako na pouhý prostředek: cožpak divadlo nebylo nástrojem propagandy ve dnech svobody a nesloužilo zábavě ve dnech politické únavy? A jen tyto dva motivy hledá inteligence ze zvyku na jevišti: buď tendenčnost, nebo zábavu...“⁶⁷ Poprvé se zároveň snažil o aktivizaci pasivního diváka, o jeho vtažení do děje, a to sice během v pořadí druhého programu Domu intermedií. Herci byli usazeni v hledišti, prodírali se skrze diváky na jeviště nebo se vyděšeně schovávali pod sedadla. Rozpracování těchto postupů, podporované touhou po získání lidového „nového diváka“, se výrazněji objevuje v Mejercholdově práci z dvacátých let.

Vzrůstající odpor k buržoaznímu obecenstvu a volání po lidovém publiku postupovaly jednotlivé umělecké obory. Mnoho tvůrců se ale v předrevolučním období nikdy s takovým divákem nesešlo, jejich představa proto byla silně idealizovaná. Mejerchold na takové obecenstvo narazil na jihu Ruska během cest se souborem Tovyřštva nového dramatu. Obecenstvo, které nikdy v divadle nebylo, musel nejprve seznámit se základními pravidly, která je třeba během představení dodržovat. V Tbilisi před zahájením sezony adresuje obecenstvu výzvu, zveřejněnou v propagačním letáku divadla, ve které žádá obecenstvo, „[...] aby laskavě dodržovalo začátky představení a zbytečně nerušilo. Nemělo také tleskat během jednání, mělo si odkládat v šatně; bufet v divadle nebyl zrušen, ale měl být nadále zásoben jen minerálkou.“⁶⁸ S cílem získat finanční prostředky na další sezonu podnikl se souborem cestu po Lukomoří, čímž si vysloužil pověst umělce, který se vydává za svým divákem a snaží se o kulturní obrodu. Díky řadě uměleckých ústupků, při nichž Mejerchold zařazoval na repertoár populární hry a odkláněl se od linie stylizovaného divadla zpět k popisnosti, se mu podařilo do divadla přivést diváka, který do něj nechodil často, případně v něm nebyl nikdy. Z těchto praktických zkušeností pak čerpal v porevolučních letech, kdy se s „novým divákem“ setkává znovu.

⁶⁷ MARTÍNEK, K. *Mejerchold*. Praha: Orbis, 1963, s. 94.

⁶⁸ Op. cit., s. 37.

Studia nevznikala primárně pro to, aby vytvořila intimnější vazbu mezi divákem a hercem nebo aby odstranila zažitě divadelní konvence, které prohloubení jejich vztahu bránily. Dokázala ale, že pokud nelze všechny tyto konvence, jakými jsou rampa, portál nebo vyvýšené jeviště, do hracího prostoru přenést, dá se pracovat i bez nich. Otevírají se tak najednou nové a dosud neprozkoumané cesty, kterými se mohou inscenátoři vydat a rozvíjet tak složky divadelního díla, které byly doposud neprávem opomíjeny.

3 Ruský divák po Velké říjnové socialistické revoluci

V následující kapitole se budu stručně zabývat rolí ruského diváka po roce 1917. Jde bezesporu o složitou problematiku, která by zasloužila podrobnější rozpracování v samostatné studii. Vzhledem k tématu a rozsahu svojí práce se jí však budu věnovat pouze okrajově. Považuji ale za nezbytné tendence vývoje mezi rokem 1917 a druhou polovinou dvacátých let 20. století alespoň naznačit. V tomto období lze předpokládat výrazně aktivnější zapojení publika, přestože bude podmíněné spíše společným revolučním myšlením než uměleckým cílem. Podle Mukařovského: „[j]sou s dostatek známy hlubokomyslné, ale prakticky málo plodné úvahy o tom, že nezbytným předpokladem intenzivního styku a plného dorozumění mezi divadlem a společností je spontánní jednota světového názoru a cítění náboženského i mravního [...]“⁶⁹ A ačkoliv v dnešním divadle se podle něj nenachází společnost, ale publikum, čili názorově i sociálně rozdílné skupiny lidí, je porevoluční ruské divadlo příkladem, ve kterém se v hledišti skutečně nachází společnost. Chystám se sledovat tendence a vlivy, jejichž konec nelze určit konkrétním rokem a které ústí v proud socialistického realismu.

Velká říjnová socialistická revoluce, jak se tomuto ozbrojenému puči ze 7. listopadu 1917 říká, znamenala velké změny ve všech oblastech života obyvatel Ruska. Tímto rokem skončila vláda cara a začala nová socialistická éra. Příliv lidu, doteď vyloučeného z většiny oblastí společenského a občanského života, zaznamenala i kulturní oblast, divadlo nevyjímaje. Pro divadelníky tak začíná boj s „novým divákem“. Nazývám toto setkání bojem cíleně. V předrevolučních letech sdílelo mnoho divadelníků názor, že z divadla je potřeba vyhnat měšťanské buržoazní obecenstvo a nahradit ho „novým divákem“. Inspirace k těmto myšlenkám přicházela z Německa nebo Francie, nejsilnější vliv zanechal Romain Rolland a jeho představa zaznamenaná v eseji „Divadlo lidu“. Za nezbytnou podmínku vzniku nového lidového divadla považoval to, aby jeviště a hlediště byly dostatečně prostorné jak pro velké množství diváků, tak pro jevištní akci. Divadelní představení by měla mít výchovný ráz, zároveň ale také přinášet radost, vyhnout se skličujícím

⁶⁹ MUKAŘOVSKÝ, J., Op. cit., s. 391.

tématům a působit na divákovu inteligenci. Vyhnout by se měla moralizování a snaze nabídnout zábavu za každou cenu.⁷⁰

V Rusku vycházela z Rollandových myšlenek generace symbolistů. Vtažení diváka do děje se pro ně stalo téměř až mysticky-náboženskou záležitostí. Oproti nim Anatolij Vasilijevič Lunačarskij anebo Platon Keržencev, teoretik socialistického divadla, vyzdvihovali především sociální dopad takovéto změny. V jejich pojetí se prolínalo jevištní dění se skutečným děním společenským nebo politickým. Většina těchto názorů vycházela z idealizovaných představ o divákovi, se kterým se mohl před revolucí setkat jen Mejerchold během svého působení na jihu Ruska s Tovaryštvem nového dramatu. U většiny umělců tak měl požadavek výměny publika spíše manifestační ráz, každopádně do povědomí inscenátorů se dostal záhy. Po revoluci byli mnozí inscenátoři značně rozčarováni z toho, že s „novým divákem“ je potřeba dlouho pracovat, vzdělávat ho a vychovávat, než bude vůbec možné označit ho za diváka.

V prvním půlroce po revoluci se vstupenky neprodávaly, ale rozdávaly se zadarmo v továrnách, závodech a na úřadech. Neznalost divadelních konvencí u tohoto druhu publika způsobovala, že do divadel přicházeli diváci nepoučení, kteří na většině představení působili jako rušivý element. Záleželo jen na vedoucí osobnosti divadla, jak si s touto situací poradí. K. S. Stanislavskij musel své diváky učit chodit včas, nekouřit, smekat čepice, sedět potichu na místech a nebavit se mezi sebou. Několikrát došlo dokonce k tomu, že po skončení aktu, jehož atmosféru diváci pokazili svou neukázněností, musel Stanislavskij vystoupit před oponu a žádat jménem herců o klid. V některých jiných divadlech bojovali vedoucí s novými diváky delší dobu, v MCHAT došlo k proměně rychleji. Zásahu na tom má především již zmiňovaná vedoucí osobnost divadla. Jeho pověst ho předcházela a i u dělnického publika si rychle získal autoritu a respekt. Chersonskij popsal návštěvu jednoho porevolučního představení v MCHAT. „Nikdy nezapomenu, jak jsem v tu dobu seděl v přeplněném hledišti MCHAT, když Konstantin Sergejevič vyšel před oponu a jakoby s ostychem žádal publikum o shovívavost, protože se začátek představení o několik minut opozdí. Něco vinou divadelního pracovníka nefungovalo a Konstantin Sergejevič žádal nás všechny o chvíli strpení a bral vinu na sebe, jak se na vedoucího sluší, a hovořil jménem celého kolektivu divadla. Diváci v sále, když viděli ostych tohoto šedivého mistra, byli připraveni mu odpustit všechno.

⁷⁰ ROLLAND, R. Op. cit., s. 60–70.

Navíc jsme se všichni cítili tak, že toto všechno je naše vina a styděli jsme se za nedostatky, které vznikly nedostatečnou úctou k divadlu.⁷¹

Divadlo proletariátu mělo každopádně vycházet z potřeby a touhy lidu. Názory na to, zda by tomu tak mělo být i za cenu popření předrevolučního kulturního dědictví, nebo jestli proletariátu zpřístupnit vše, co mu do této chvíle bylo odepřeno, se lišily, a to i v rámci Proletkultu⁷². Výchova diváka se posouvala směrem k rozvíjení třídních instinktů⁷³. S tím souvisela i aktivizace obecnstva, kterou již ve své tvorbě nastínil Mejerchold. Tvůrci vycházeli z role publika na politických mítincích, kde nikdo z přihlížejících pasivní nebyl. Aktivizace diváka se ale kvůli tomuto směru odvíjela poněkud méně uměleckou formou. Inscenátoři diváka podněcovali k předem připraveným reakcím na vhodně vybraných místech: „Mezi obecnstvem seděli agitátoři, kteří měli diváka strhnout a organizovat jeho projevy, rozhazovali letáky, kde byla úloha diváků přesně stanovena a kde se požadovalo, aby obecnstvo v předem určených místech sborově recitovalo předepsaný text, vyjadřovalo stanovisko k ději a vystupovalo na scénu.“⁷⁴

Divák se postupně stával aktivnější a spontánnějším, což umožnila i větší variabilita agitačních podívaných, a to nejen v rámci Proletkultu. Ty vycházely z revolučních událostí, tedy tématu, které bylo všem dobře známé a stále probouzelo jejich zájem, přímo je hodnotily a vedly diváka k hlubšímu pochopení světa. Kritický realismus je zde naplněn revoluční tematikou a situacemi z nedávné historie. Objevovala se zde například forma „představení-mítinků“, během kterých se herci obraceli na diváky, aby přispěli armádě finančně, případně darovali oblečení nebo potraviny. Dalším podobným příkladem byly „divadelní soudy“, při kterých byly na scéně zobrazovány dobové soudní procesy nebo politické schůze. Oblíbené byly soudy na literární témata⁷⁵ na školách. Kládl se u nich důraz na osvětový princip, na

⁷¹ CHERSONSKIJ, CH. N., Op.cit., s. 253–254.

⁷² Organizace vzniklá před rokem 1917 systematicky pečující o vývoj proletářské kultury. Na obranu proti buržoazním vlivům měla v programu zmíněnou také politickou nezávislost, myšlenou především jako absolutní nezávislost umělecké koncepce. Kvůli tomuto požadavku se organizace dostala ve dvacátých letech do rozporu s konceptem sovětské vlády. (MARTÍNEK, K. *Dějiny sovětského divadla 1917-1945*. Praha: Orbis, 1967, s. 49.)

⁷³ V Moskevském divadle Proletkultu uzavíraly každé dějství informace publicistického rázu, případně shrnutí děje nebo charakteristika postav. Divák si měl z představení odnášet co nejvíce poučení.

⁷⁴ MARTÍNEK, K. Op. cit., 1967, s. 52.

⁷⁵ Jejich cílem bylo podle Martínka probudit u diváků zájem o dané dílo a přiblížit jim hlavní postavy. Ty byly většinou vykresleny jednostranně a násilně aktualizovány. Například Anna Karenina byla souzena proto, že spáchala sebevraždu místo toho, aby kritizovala společnost. Postavy byly často dávány do konfrontace se zdánlivě podobnými tématy porevoluční společnosti. U Anny Kareniny to bylo pevné postavení sovětské ženy, vybojované těmi revolucionářkami, které neváhaly předrevoluční společnost kritizovat. (MARTÍNEK, K. Op. cit., 1967, s. 62-63.)

skutečný charakter díla nebyl většinou brán ohled. Zvrácené podoby nabyly tyto soudy ve zpracování agitačních souborů Rudé armády. Vycházely ze skutečných vzpomínek na spolubojovníky a často končily přísahami rudoarmějců a popravami zajatých bělogvardějců. Vrcholem těchto forem byly velké „davové podívané“, které se konaly v Moskvě a Petrohradě mezi lety 1918–1920. Diváci se zde zapojovali do manifestačních přísah nebo do davových revolučních výjevů. „Divadelní představení bylo součástí revolučních povinností, projevem aktivity mas [...].“⁷⁶ Společné sdílení a prožívání situací všem známým z nedávné historie prohlubovalo divácký zážitek, stejně tak umístění podívaných na prostranství skutečně spjatá s revolucí nebo spoluúčast armády. Princip davových revolučních výjevů se objevil již ve Francii. Zde byly v období tzv. první republiky předvedeny výjevy hlavních revolučních událostí, např. v srpnu 1793 bombardování města Lille.⁷⁷

Vysoká míra aktivizace diváka, se kterou se setkáváme v porevolučním divadle, zejména ve zmiňovaných davových podívaných, vedla ke vzniku mnoha amatérských souborů. Jejich snaha předat současné myšlenky byla podporována ideály Proletkultu a často i profesionálními umělci, postrádala ale umělecké ambice. Touha stát se přímým a oficiální aktérem představení, hercem, jen logicky vycházela z toho, jak silně byli diváci propojeni s dějem v porevolučních agitačních divadelních formách.

Ani profesionální soubory v kamenných divadlech se nevyhnuly postupům známým z politiky, jakými byly mítinky nebo soudy. U Mejercholda byla takovým případem inscenace Verhaerenova *Svítání*⁷⁸, která se proměnila v politický mítink, během něhož se provolávala revoluční hesla, mezi diváky byly rozhazovány letáky a herci na scéně se skrze děj dramatu vyjadřovali k revolučním událostem. Podobný dojem vzbudila mezi diváky i Mardžanovova inscenace dramatu Lope de Vegy *Fuente Ovejuna*⁷⁹, kde se kolektivní odpor vesničanů proti nadvládě setkal s takovou odezvou u publika, že častým zakončením byl hromadný zpěv *Internacionály*.

Revolučním cestám kritického realismu se s ohledem na náladu společnosti vyhnout nedalo. Na začátku dvacátých let se ale část inscenátorů (Mardžanov, Vachtangov, Tairov, Mejerchold) vrátila k myšlence opětovného „zdivadelnění divadla“ s přesvědčením, že nový porevoluční obsah by se nemusel rozvíjet jen ve

⁷⁶ MARTÍNEK, K., Op. cit., 1967, s. 77.

⁷⁷ ROLLAND, R., Op. cit., s. 46.

⁷⁸ Premiéra 8. 11. 1920 v Prvním divadle RSFSR.

⁷⁹ Premiéra 1. 5. 1919 v Leninově divadle.

směru kritického realismu a mohl by být zobrazován i v jiných žánrech a jinými způsoby.⁸⁰ To by mohlo vrátit divadlu jeho uměleckou hodnotu, která se na úkor agitační začala postupně vytrácet. U Tairova se dá vysledovat příklon k improvizovanému herectví, které, v protikladu k psychologickému herectví MCHAT, bude fungovat jako záchrana pro současné divadlo.⁸¹ Skrze improvizaci chtěl vrátit do divadla živost tvorby a dynamiku pohybu a odpoutat se od svazujících postupů a metod. V divákovi by se měly probouzet pocity, které vždy doprovází rozkoš z toho, že nové umělecké dílo vzniká přímo před jeho očima. Mejerchold hledal inspiraci v jarmarečném divadle a principech antiiluzivního divadla, což se projevovalo například v inscenaci Majakovského *Mystérie-buffy*. Premiéra proběhla v květnu 1921 v Prvním divadle RSFSR a šlo o její druhou verzi⁸² v průběhu tří let. Revoluční tematiku, kterou dílo bezesporu obsahovalo, si museli Majakovskij s Mejercholdem obhajovat na četných diskusích s obecností. Tím nejen zajišťovali správný výklad díla, ale ukazovali, že i agitační divadlo lze připravovat v souladu s modernistickými postupy.

Přestože sovětská vláda brala znovuoživení kultury jako důležitou součást svého programu, musel tento požadavek na začátku dvacátých let ustoupit do pozadí před závažnějšími hospodářskými problémy. Dotované vstupenky, které profesionálním divadlům zajišťovaly hlediště plná revolučních diváků, pro které mohly vytvářet agitačně laděná díla, byly zrušeny. Inscenátoři se tak museli přiklonit k lehčím žánrům, aby do divadel nalákali platící buržoazní publikum toužící po zábavě. S aktivitou publika motivovanou společným revolučním cítěním se v následujících letech na profesionálních scénách intenzivněji pracovat nedalo. Udržet ji se částečně dařilo v rámci vystoupení TRAM⁸³, a to do té chvíle, dokud nebyly soubory zprofesionalizovány. K současné tematice se divadlo začíná znovu přiklánět ve druhé polovině dvacátých let.

Zajímavá svědectví o podobě porevolučního ruského divadla nám podávají Václav Tille a Josef Kopta. Oba byli spolu se Zdeňkem Nejedlým a Vladislavem Vančurou vysláni na podzim roku 1927 do Moskvy na oslavu 10. výročí Velké říjnové

⁸⁰ MARTÍNEK, K. Op. cit., 1967, s. 30.

⁸¹ TAIROV, A. *Herec*. In TAIROV, A. *Odpoutané divadlo*. Praha: AMU, 2005, s. 38.

⁸² Verze první byla po třech reprízách v roce 1918 stažena z repertoáru kvůli obavě nadřízených orgánů o působení na diváka. S tím ztroskotala i myšlenka Majakovského a Mejercholda na vytvoření putovního agitačního divadla, které by dílo u lidového diváka prosadilo.

⁸³ Teatr Rabočij Molodeži (Divadlo dělnické mládeže) – sdružení poloprofesionálních skupin utvořené v rámci povinností komunistické mládeže, které se věnovalo agitačnímu repertoáru.

socialistické revoluce. Václav Tille po svém návratu vydává knihu *Moskva v listopadu*, která ve formě série podrobných zápisů zaznamenává všechny společenské aktivity, jež delegace v Moskvě absolvovala. Oproti tomu kniha Josefa Kopty *Cesta do Moskvy* je sbírkou fejetonů, které, vzhledem k autorově zkušenosti s Ruskem, nevyprávějí o všech událostech, ale pouze o těch zajímavých nebo literárně vhodných. Dohromady ale obě knihy poskytují přínosný vhled do ruského kulturního dění, především do toho divadelního.

Tille si všímá především složení publika, upozorňuje, že publikum tvořila z větší části revoluční mládež, jež získala levné lístky z ústředí dělnických organizací. V Mejercholdově divadle, kde delegace zhlédla dvě představení (*Les*⁸⁴ a *Okno do vsi*⁸⁵), Tille popisuje prostorové uspořádání jeviště a hlediště, které od sebe neoddělovala rampa, ale jedna část sálu jednoduše vycházela z druhé. Toto rozdělení dokládalo snahu o propojení a splynutí jeviště s hledištěm. V inscenaci *Les* byl tento fakt ještě umocněn holou scénou bez dekorací. Tille píše: „Není to obraz, ale prostě část hlediště, na které se rozvíjí život v jiné podobě.“⁸⁶ Druhá Mejercholdova inscenace, *Okno do vsi*, takto působila také, ale z jiného důvodu. Režisér obsadil do rolí nejen herce, ale i obyčejné pracující, kteří v inscenaci vykonávají svá vlastní povolání.⁸⁷ Propojil tak jeviště s hledištěm v další rovině.

Oba autoři shodně upozorňují na zajímavý, a jim neznámý fakt, že v této době mělo každé z divadel svěřenou některou z továren, o jejíž osvětu se staralo a v jejímž kulturním klubu by mělo někdy vystoupit.⁸⁸ Na jeden z těchto večerů, který vedl Tairov, byli autoři pozváni. Začalo se přednáškou, ve které Tairov přiblížil historii a koncepci Komorního divadla a následovalo vystoupení jak herců divadla, tak nadšenců z klubu. Oba autoři zdůrazňují nepřilíš velkou uměleckou kvalitu předvedených výstupů.⁸⁹ Tille píše, že se s tímto poznatkem obrátil také na Tairova, který poznamenal, že dělníci si touží vytvořit své vlastní kulturní prostředí: „Pořádat jim představení ‚populárně‘ pro ně upravené by nesnesli: chtějí prostě být kulturní lidé, tedy zakládají osvětový klub, snaží se přednášet, zpívat, tvořit si svou společnost, jsou v tom velmi opravdoví a vytrvalí. Chtějí spíš sebe přizpůsobit umění,

⁸⁴ Premiéra 19. 1. 1924 v Prvním divadle RSFSR.

⁸⁵ Premiéra k 10. výročí Října v GOSTIM (Gosudarstvennyj teatr imeni Mejercholda).

⁸⁶ TILLE, V. *Moskva v listopadu*. České Budějovice: Společnost pro kulturní dějiny, o.s., 2009, s. 43.

⁸⁷ TILLE, V. Ruské divadlo. In *Současné divadlo u Slovanů: Z cyklu přednášek „Současná slovanská kultura*. Praha: Slovanský ústav, 1932, s. 37.

⁸⁸ TILLE, V. Op. cit., 2009, s. 100.; KOPTA, J. *Cesta do Moskvy*. Praha: ČIN, 1928, s. 158.

⁸⁹ TILLE, V. Op. cit., 2009, s. 102.; KOPTA, J. Op. cit., 1928, s. 161–162.

kterému věří, že slouží jejich zásadám, než aby umění se mělo přizpůsobovat jejich prozatímní nevyvinuté vnímavosti.“⁹⁰

Porevoluční období požadovalo v divadle aktivního diváka, spoluúčastníka dění. Čím více se zvolená forma podobala skutečnému politickému životu a byla akcentována agitační funkce nad funkcí uměleckou, tím spontánnější a výraznější bylo divákovo zapojení. Na tomto principu fungovaly „představení-mítinky“ nebo „divadelní soudy“. Je možné sem zařadit i „davové podívané“, míra aktivity diváka byla u nich vysoká, stavím je ale zvlášť z toho důvodu, že jejich umělecká hodnota byla výrazně vyšší. Výrazně agitační charakter potlačující uměleckou funkci měly amatérské soubory, jejichž počet vzrůstá s rostoucí aktivitou diváka. Na druhé straně vzdalování se od kritického realismu, aplikování modernistických postupů a zdůrazňování umělecké stránky inscenace vedlo k poklesu spontánní aktivity diváka. Inscenace se již nezabývaly revolučními událostmi, divák tedy sám necítil tak intenzivní potřebu znovu se do nich zapojit. Inscenátoři proto používali rozhazování letáků, vyvolávání revolučních hesel a podobných principů k tomu, aby aktivity u diváka dosáhli. Pro Mejercholda dokonce během představení *Lesá* sepisoval jeden z jeho žáků poznámky o tom, která místa probouzela u diváků jaké reakce, a inscenace se potom podle nich upravovala. Přestože po aktivním zapojení diváka inscenátoři toužili, u inscenací vytvořených s ohledem na konečný účinek to mohlo mít až destruktivní vliv. Tam, kde převažovala agitační funkce, k takovýmto situacím nedocházelo. V sovětském porevolučním divadle se tak začínala vedle divácké aktivity vnitřní, která se v různých podobách objevovala během celého období reformy, také aktivita vnější.

⁹⁰ TILLE, V. Op. cit., 2009, s. 102.

4 Otázka aktivity diváka

Během velké divadelní reformy se role diváka pohybovala mezi dvěma krajnostmi, kterými jsou pasivita a aktivita. Je ale nutné vnímat rozdíly mezi těmito dvěma pojmy u jednotlivých inscenátorů a teoretiků, u nichž můžeme podle mého názoru vyzorovat tendenci k rozlišování aktivity a pasivity vnitřní (psychické, projevující se prožíváním) a vnější (fyzické, projevující se jednáním). Dá se říci, že v popředí zájmu tvůrců tohoto období byl divák aktivní, lišila se ale míra a podoba aktivity, která po něm byla požadována (k pasivitě měl nejbližší naturalistický divák, k aktivitě doslova tělesné pak divák (po)revoluční). V této kapitole, kterou se snažím shrnout a utřídit pohled na pojetí role diváka velké divadelní reformy, se budu odkazovat k osobnostem, o kterých jsem psala v předešlých kapitolách, ale zmíním i ty, o kterých řeč ještě nebyla.

4.1 Aktivita vnitřní

Přestavitel ruské avantgardy a zakladatel Komorního divadla v Moskvě Alexandr Tairov se k problematice role diváka vyjádřil ve svém díle *Režisérovy zápisky*. V eseji „Divák“ konstatuje, že „vysvětlit, jaká úloha má být v divadle divákovi přisouzena – zda úloha toho, kdo přijímá nebo toho, kdo tvoří – znamená odpovědět do značné míry na otázku, jaká má být struktura současného i budoucího divadla.“⁹¹ Taková odpověď by zákonitě implikovala organizaci divadelního prostoru. Jinými slovy, požadavek aktivního, resp. pasivního diváka zároveň proměňoval uspořádání celého divadelního prostoru. Bylo by třeba zrušit rampu, část akce přenést do hlediště a diváka na jeviště. Podobné změny by ale podle Tairova přinesly do divadla zmatek a chaos.

Vůči myšlence kolektivnosti tvorby v divadle, kterou propagoval především Vjačeslav Ivanov, se Tairov vymezil, nepokládal ji v divadle za tak nosný prvek. Podle zastánců kolektivnosti byla úloha diváka v divadle odlišná od role diváka v jiném umění. U těch ostatních vnímal jen hotové dílo, zatímco v divadle byl svědkem bezprostřední herecké práce, sledoval realizaci tohoto díla v rámci

⁹¹ TAIROV, A. *Divák*. In TAIROV, A. *Odpoutané divadlo*. Praha: AMU, 2005, s. 71.

konkrétního představení.⁹² Samozřejmě řeč byla o závěrečné fázi tohoto procesu, divák se neúčastnil dramaturgických příprav ani samotných zkoušek, ale právě kvůli hereckému elementu, který dělalo divadlo aktuálním ve smyslu vznikajícím teď a tady, byl svědkem tvorby, nikoliv hotového produktu. Tato odlišnost divadla od ostatních druhů umění dávala prostor pro zastánce kolektivnosti, aby požadovali aktivní spoluúčast diváka v této fázi tvorby. Někteří, například Keržencev, šli ještě dál a požadovali účast diváků po celou dobu tvůrčího procesu, tedy i na samotných zkouškách.

Myšlenku, že samotné představení je závěrečnou fází tvůrčího procesu, měl Tairov za nepřesnou. Podle něho ve chvíli, kdy divák sledoval představení, byl už tvůrčí proces ukončen. Do něj se totiž zahrnovaly přípravné fáze výběru textu, jeho úpravy a všechny zkoušky, ať už textové, herecké, technické nebo kostýmové. Drobné rozdíly, které od sebe odlišovaly jednotlivá představení, a které by se mohly pokládat za projev herecké tvorby, byly projevem herecké interpretace. Divák tedy, stejně jako v každém dalším druhu umění, vnímal během představení již hotový produkt. Rozdíl byl pouze ve formě, která je divadelnímu umění vlastní. Šlo o dynamický tvar, odlišný od ostatních druhů umění, jež jsou statická. Divák nebyl podle něj dokonce ani nutnou součástí divadelního jevu.⁹³ Kolektivnost tedy podle něj nebyla pro divadlo nosným prvkem. Patřila do jiných lidských projevů, jako například náboženství. Pokud se už v divadle objevila, tak měla na inscenaci spíše destruktivní vliv: „Roku 1830 se v bruselském Monnetově divadle uvádělo drama *La Muette* (Racek). Když v polovině hry zazněla na scéně slova – ‚Láska k vlasti je posvátná‘ – zapůsobil jejich revoluční náboj v hledišti tak, že diváci i herci popadli židle, lavice, co jim přišlo pod ruku a vytáhli z divadla do bruselských ulic. Tak začala belgická revoluce.“⁹⁴ Pro společnost měl tento moment kolektivně tvořivý význam, pro divadlo samotné ale destruktivní, představení se nedohrálo.

Tairov rovněž polemizoval s názory, podle kterých tendence soudobého divadla, mezi kterými se objevila i snaha některých divadelníků o aktivní spoluúčast diváka, povedou ke vzkříšení antického divadla.⁹⁵ Tairov ale dokazoval, že ani antické divadlo nepřimělo diváka k aktivní účasti, protože aktivní roli zde měl pouze do té

⁹² Op. cit., s. 76–77.

⁹³ Op. cit., s. 77.

⁹⁴ Op. cit., s. 72. Tairov patrně zaměňuje francouzské slovo *la mouette* s *la muette*. Představení *Němá z Portici* (*La muette de Portici*) bylo zřejmě skutečně signálem k rozpoutání povstání proti holandské nadvládě v Belgii.

⁹⁵ Op. cit., s. 72.

doby, než se antické divadlo přeměnilo v samostatné umění: „Když divadlo při náboženských slavnostech a obřadech stálo na počátku své existence, hrál v něm divák skutečně aktivní roli, ale tenkrát ještě vlastně divákem nebyl. Představoval lid, sbor věřících, který společně s koryfejem vyjadřoval prostřednictvím obřadu svou vůli po spojení s božstvem. [...] Ale sotva si divadlo uvědomilo sama sebe, sotva se zkonzolidovalo a zformovalo jako samostatné umění, postupně omezovalo divákovu spoluúčast. [...] Aktivní účast diváka, podporovaná náboženským kultem, prvkem, který je divadlu cizí, musela nutně pominout.“⁹⁶

Ve výsledku tedy podle Tairova náležela divákovi v divadle stejná role jako v jiných druzích umění. Měl nadále zůstat vnímatelem, nikoliv spolutvůrcem. Na podporu tohoto rozdělení rolí žádal také zanechat rampu. „Ať žije rampa, oddělující jeviště od hlediště, neboť jeviště je složitá a obtížná klaviatura, na kterou může hrát pouze herec-mistr, kdežto hlediště je amfiteátr, určený pro **diváka, vnímajícího hercovo umění**.“⁹⁷ Ale i vnímat by měl tvořivě. Tairov tedy přemýšlel o divákovi, který by byl pasivní ve smyslu přímé účasti na dění na jevišti, ale zároveň aktivní ve smyslu tvořivého vnímání předkládaného díla.

Oproti tomu Stanislavskij se blížil k pasivitě trochu více než Tairov. Divák měl podle Stanislavského vnímat vše, co na něj působilo z jeviště, neměl by se ale do tohoto procesu sám projektovat. Přesunem orchestru do zákulisí, vizuálním potlačením portálu, odstraněním přehnané výzdoby reprezentačních prostor divadla a zrušením děkovačky se Stanislavskij snažil zjednodušit a posílit komunikaci mezi hercem a divákem. Herec tu měl působit jako jediný vysílatel, divák jako příjemce, nezaujatý svědek události. Na úlohu diváka jako svědka navázal Vachtangov. Intimní prostor studia dokázal ale vytvořit takovou představu sdíleného prostoru, která umožnila posun k roli aktivního svědka, který ději pouze nepřihlížel. V momentě, kdy nastala situace, která by probíhající děj narušila nebo úplně zničila, cítil divák potřebu tuto situaci řešit, případně ji skutečně vyřešit. Vachtangov postupně opouští představu diváka jako aktivního svědka události a posunul se směrem k antiiluzivnímu divadlu, ve kterém herci na scéně přiznaně hrají své role a diváci nezapomínají, že jsou účastní divadelní události.

⁹⁶ Op. cit., s. 73.

⁹⁷ Op. cit., s. 78.

Náznak partnerského vztahu mezi herci, potažmo režisérem, a diváky byl součástí inscenační práce J. Copeaua. Lépe než partner ve smyslu spoluvůrce vystihuje povahu tohoto vztahu označení diváka jako sponzora či spíše mecenáše umění. Skrze časopis, kde uveřejňoval programy divadla, texty her a další materiály spjaté s tvorbou *Starého holubníku*, případně přednášky pro veřejnost, chtěl divákovi zprostředkovat co nejvíce informací o své tvorbě a jejím směřování, samotnou uměleckou práci ale divák ovlivňovat neměl. Přesto ani u Copeaua nebyl divák pasivní. Ve speciálně připojené části inscenace, kterou nazval *Indukce*, herci navazovali přímý, i když mimický, kontakt s divákem a připravovali ho tak na společně sdílený divadelní zážitek. Aby tato část měla předpokládaný účinek, musel se jí divák aktivně účastnit. Stále ovšem mluvím o vnitřní aktivitě.

Absolutního ponoření do jevištního děje a nejvyšší míry aktivity mohl podle mého názoru dosáhnout divák při představeních Maxe Reinhardta. Ta měla divákovi umožnit vystoupit z reálného světa a zcela se ponořit do světa fantazie a splynout s ním. Absence jednotného inscenačního stylu mu dovolovala u každého díla vybírat ty nejúčinnější principy a prostředky, odpovídající požadovanému uměleckému cíli. Kromě scénografických řešení, kdy výtvarně propojoval jeviště s hledištěm, pracoval také s kostýmním (herci se objevují v kostýmech, které připomínají současné oblečení) nebo hereckým (umísťuje jednotlivé herce nebo celé scény mezi diváky) propojením. Přestože by se mohlo zdát, že chtěl Reinhardt tímto způsobem, především přenášením akce do hlediště, dosáhnout u diváka aktivity vnější (jednání), nebylo tomu tak. Důležité pro něj bylo, aby si obecenstvo nepřipadalo jen jako přihlížející, ale aby nabylo dojmu, že vnitřně patří k ději.

4.2 Posun k vnější aktivitě

Adolphe Appia se ve svých myšlenkách pohyboval mezi představou diváka pasivního a aktivního. V živém umění⁹⁸ se divák stával pasivním, až nepotřebným. Herec v Appiově koncepci roli na scéně nepředváděl, byl s dílem jednotný a diváka jako završitele vznikajícího díla či uměleckého aktu nepotřeboval. Divák nebyl

⁹⁸ *Živé umění* není uměním představování postavy, ale uměním, ve kterém herec a dílo splynou v jedno. S postupem času, jak propracovává myšlenku *živého umění*, se obrací zády také k opeře, kterou považoval, vzhledem k hudební partituru, jež vážala hercův temperament a nedovolovala mu tak podlehnout vkusu diváka, za nejzásadnější dramatickou formu.

v živém umění přímým účastníkem, byl degradován na svědka události, protože to, co viděl a slyšel, bylo pouhým odrazem živého umění. Dílo dramatického umění bylo třeba prožít, to ale nedělal divák, nýbrž dramatik, kterým zde byl herec a jeho tělo. Divák se pouze přicházel pasivně přesvědčit.⁹⁹

Appia později uvažoval o spojení hlediště a jeviště tak, aby i divák měl aktivní účast na vzniku představení. Představoval si tu umění, které by se prolínalo se životem. Tuto představu rozvíjel v jednom z dopisů pro Dalcroze.¹⁰⁰ Chtěl zbavit divadelní představení slavnostního rázu a znovu je tak otevřít životu. Mluvil o odstranění prázdného prostoru mezi jevištěm a hledištěm, ale vzápětí dodával, že by se tak mělo dít především po dobu přestávek, které přirovnával k přestávkám cirkusovým. Diváci během přestávek mohli procházet přes jeviště do zákulisí, sledovat, jak se herci připravují na svůj výstup a možná s nimi i zaplést rozhovor. Po skončení přestávky by se ale museli vrátit zpět na své místo a rozdělení na hrající a pozorující by se znovu obnovilo. Přestávka se tak měla stát momentem, v němž se divadlo mísilo se životem. Divák, odsouzený po celou dobu představení do role pasivního pozorovatele, se do tohoto krátkého výseku z reality mohl dobrovolně zapojit. Zůstal-li by i během přestávky pasivním přihlížejícím, nepozoroval by nazkoušené představení, ale výsek ze skutečného života dodržující jednotu místa, času a děje.

Vjačeslav Ivanovič Ivanov, představitel a teoretik ruského symbolismu, ve svém článku „Estetická norma divadla“ nejvíce vyzdvihoval aktivní spoluúčast diváka. Podle něj by aktivní divák dodal divadlu to, co mu chybělo již od antiky, a sice kolektivnost. Považoval totiž divadlo za kolektivní produkt, společný výtvar herce a aktivního diváka. Současná pasivita publika tak tvořila divadelní tvorbu neúplnou. Divák se stával pouhým příjemcem, což podle Ivanova ubíralo divadlu na celistvosti.¹⁰¹ „Diváci neměli být pouhým zrcadlem – příjemcem v duchu naturalistického unisona psychologického povrchu duše – nýbrž kontrapunktem

⁹⁹ MISTRÍK, M. *Herecké techniky 20. století*. Bratislava: VEDA, 2003, s. 121–126.; PÖRTNER, P. *Experimentální divadlo*. Praha: Orbis, 1965, s. 13–15.

¹⁰⁰ Copeau, J. Návštěvy u Gordona Craiga, Jacques-Dalcroza a Adolpha Appia. In Mistrík, M. *Jacques Copeau a jeho Starý holubník*. Bratislava: VEDA, 2006, s. 380–381.

¹⁰¹ IVANOV, V. I. Estetičeskaja norma teatra. In KORYNČÁKOVÁ, Simona – KLEIN, Pavel. *Manifesty ruského symbolismu III. Divadlo*. Vydání, studie a komentáře. Brno: Pedagogická fakulta MU, 2004, s. 127–138.

tajemných hlubin duševního života.“¹⁰² Eliminace vymezení diváka na přihlížejícího a herce na tvořícího by umožnila sjednocení jeviště a hlediště.

Tento názor sdílel i Nikolaj Nikolajevič Vaškevič. Pro něj bylo divadlo modlitebním chrámem, který měl působit na divákovo vědomí a také na jeho duši, a to i takovými vjemy, které se na scéně dosud neobjevily. Během představení inscenace *Trojí květenství*¹⁰³ se divákům rozdávaly květiny, takže vedle zrakových a sluchových vjemů se divákům dostalo taky vjemů čichových a hmatových. Vše, co brání estetickému prožitku a dokonalému splynutí s jevištěm, by mělo být odstraněno. Modlitba by zde fungovala jako příprava na kolektivně sdílený prožitek, jako společné naladění herců a diváků na shodnou úroveň vnímání. Důraz na stupňování intenzity vjemů a jejich ataku na diváka umožňoval spoluprožívání příběhu. Od diváka se očekávalo, že do divadla přichází ochotný zcela prožít všechny emoce, které v něm představení vyvolá. Předchozí kontakt se symbolisty, nebo alespoň s dramatikou tohoto směru, nebyl nutný. Pochopení jednotlivých symbolů by se dostavilo ve chvíli splynutí diváka s příběhem, protože by je nevykládal podle kontextu všední reality, ale právě v rámci spoluprožívaného jevištního příběhu. Květinami, rozdávanými během již jednou zmiňované inscenace *Trojí květenství*, se také symbolizovala „touha po získání *trojího květenství*, rozvíjená skrze trojici příběhů, [...které] představuje odhalení ukrytého tajemství života a smíření lidských protikladů.“¹⁰⁴

Představa role diváka se v Mejercholdově inscenační práci pohybovala mezi několika různými fázemi. Během pokusů se symbolismem prosazoval vnitřní ztotožnění diváka s předváděnou postavou. Později se přes požadavek zdůraznění divadelnosti posunul až k pokusům o vnější aktivizaci diváka. Ve všech těchto fázích vykazoval divák jistou míru aktivity, nejprve tedy vnitřní, později i vnější, i když ta byla ve většině případů motivovaná zdůrazněním politické stránky inscenace. Ačkoliv Mejerchold jako představitel hnutí Říjen v divadle prosazoval přítomnost „nového diváka“ v hledišti a podporoval myšlenku agitační a výchovné funkce divadla, bylo pro něj emocionální působení na diváka minimálně stejně důležité.¹⁰⁵ Zároveň se snažil dokázat, že politické divadlo lze tvořit i za použití modernistických principů. Vnější aktivizace diváka probíhala u Mejercholda v několika stupních. Nejprve se o ni

¹⁰² KLEIN, P. Divadelní manifesty ruského symbolismu. In *Divadelní revue*. 2003, roč. 14, č. 2. s. 68.

¹⁰³ Autor Konstantin Dmitrijevič Balmont, premiéra 4. 1. 1906 v Divadle tragédie.

¹⁰⁴ KLEIN, P. Divadlo jako extáze. Symbolismus v podání N. N. Vaškeviče. In *Ad honorem Bořivoj Srba*. Brno : JAMU, 2006, s. 267.

¹⁰⁵ MEJERCHOLD, V. M. *Přestavba divadla*. Praha: Athos, 1946, s. 7–9.

pokoušel tím, že nechal herce nastupovat skrze hlediště, honit se mezi diváky, případně schovávat se pod jejich sedadly a žádat je o ochranu. Později experimentoval s aktivitou skrze akcent na politické události a revoluční náladu publika. Pomocí letáků nebo provolávání revolučních hesel na předem určených místech se snažil o vnější zapojení diváka. To se mohlo objevit i zcela neplánovaně ve chvíli, kdy nálada díla přesně reflektovala náladu obecnstva. Docházelo pak k případům, kdy diváci vtrhli na jeviště, aby vyjádřili svůj souhlas s myšlenkou inscenace, a takováto představení často končila i hromadným zpěvem Internacionály. Násilná aktivizace na jedné straně a obtížně kontrolovatelné reakce diváků na straně druhé přiměly Mejercholda vrátit se k aktivizaci diváka skrze zdůraznění divadelnosti.

Návrh „totálního divadla“ Erwina Piscatora měl skrze prostorové změny umožnit divákovi stát se součástí děje. V rané fázi šlo o vnitřní zapojení. Filmové projekce promítané na plátna rozmístěná v prostoru celého hlediště spolu s možností zvolit si, zda se dílo bude inscenovat na kukátkovém jevišti, v amfiteátru nebo v aréně, vyvolávaly u diváků dojem, že se skutečně nachází ve středu akce a jsou její součástí. Podobně jako u Mejercholda, tak i u Piscatora docházelo k vnější aktivizaci publika v souvislosti s politickými změnami a s nejsilnějším zapojením diváků se tak Piscator setkával v momentech, kdy se revoluční nálada publika shodovala s náladou díla.

Aktivizaci publika, i když poněkud násilnou formou, požadoval v rámci futurismu i jeho nejvýznamnější představitel Filippo Tommaso Marinetti. Futurismus jako umělecký směr začátku 20. století obdivoval moderní techniku, rychlost a pohyb. Požadoval originalitu ve všech oblastech umění, byť by byla troufalá a agresivní. Za vzor futuristického divadla budoucnosti se považovalo varietní divadlo, které jako poměrně nový žánr nebylo ještě zatížené divadelními konvencemi. Primárně v něm byla vyzdvihnuta zábavní funkce, rozvolněnost formy umožňovala zapojit diváka jako spoluúčinkující přímo na jevišti. Jeho proměnu na umělecké divadlo Marinetti příliš nerozebíral, zachovat by se ale měl tento hravý přístup k divákovi, založený na neustálém překvapování. Reakce na tato překvapení budou jak pozitivní (smích přihlížejících diváků, když někdo jiný zjistí, že jeho sedadlo bylo natřeno lepidlem), tak negativní (hádky a nadávky nškolika diváků, kteří zjistí, že mají všichni koupený

lístek na stejné sedadlo). Divák tak byl veden nejen k vnitřní aktivitě, která by se v takovýchto případech mohla vyznačovat i zvýšenou ostražitostí k tomu, co se kolem něj děje, ale i k aktivitě vnější, kdy se očekává, že bude situaci, do které ho záměrně uvedli inscenátoři, řešit.¹⁰⁶

Během období velké divadelní reformy se utvořilo mnoho názorů na roli diváka v divadelním díle. Společná byla pro inscenátory snaha o aktivizaci diváka, lišila se však mírou a podobou. Převažovaly požadavky na vnitřní aktivitu diváka. Pohybovaly se mezi dvěma krajními body, a to rolí diváka jako svědka události a jeho absolutním splynutím s dějem. Obecenstvo se tak posunula z pozice pozorovatele do polohy příjemce či dokonce partnera. Méně často se v tomto období objevovala aktivita vnější. Její výskyt byl většinou spojen s politickými změnami v dané společnosti, jako například po roce 1917 v Německu a především v Rusku. Přiblížením divadelních představení politickým mítinkům a zdůrazněním jejich agitační funkce docházelo k přímému zapojení diváků do hry. Pro profesionální divadelníky bylo náročné takovéto propojení umělecky korigovat. Pokud se ho snažili zvenku řídit a udělat z něj součást inscenace, působilo často vykonstruovaně a ztrácelo svoji lehkost a spontánnost. Došlo-li k němu vzájemným působením diváků a herců, potažmo inscenace, hrozilo nebezpečí, že bude mít na dílo destruktivní vliv. Přímé zapojení diváků do probíhajícího děje byla jedna z podob vnější aktivity. Za druhou podobou, méně akční a vyhrocenou, ovšem o to spolehlivěji fungující, můžeme označit vnější aktivizaci ve jménu zábavy. Divák byl z jeviště přímo atakován, zůstával ovšem stále divákem, nezapojil se do hry jako partner postavy nebo dokonce další postava. Byl vystavován situacím, které musí řešit jako divák. Dopředu se počítalo s každou jeho reakcí, takže probíhající jevištní akci by nebyla narušena.

¹⁰⁶ PÖRTNER, P. *Experimentální divadlo*. Praha: Orbis, 1965, s. 25.

Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo nabídnout vhled do problematiky role divadelního diváka a jejích změn na přelomu 19. a 20. století. Pro období velké divadelní reformy byla příznačná široká škála názorů na to, jak by úloha obecnstva v divadle měla vypadat. Tvůrci tohoto období sledovali soudobý vývoj v divadle a tedy i práci ostatních inscenátorů. Při formulaci vlastních názorů a během inscenační praxe často vycházeli z myšlenek, metod a výsledků ostatních, nedocházelo ale k bezvýhradnému přejímání. Odlišné kulturní, sociální a politické podmínky, stejně jako rozdílné cíle tvorby zaručovaly různost přístupů, přestože tvůrci vycházeli často ze stejných premis.

Roli diváka zároveň upravovaly změny v architektuře divadel. Demokratizace hlediště skrze rušení balkónů a lóží, amfiteatrální uspořádání míst, zjednodušování výzdoby interiérů sálů a zmenšování reprezentačních diváckých prostor divadel směřovaly k tomu, aby divák veškerou svoji pozornost mohl soustředit na děj na jevišti a nic kolem ho nerozptylovalo. Divadlo tak přestávalo být místem, kam se společnost chodila ukazovat sama sobě, a do centra pozornosti se dostala inscenace. Postupná likvidace rampy a portálu zrušila rozdělení sálů a sjednotila jeviště s hledištěm v prostor nabízející možnost společné komunikace.

Odlišné názory tvůrců na míru a způsob zapojení diváka do hry kolísaly mezi totální vnější aktivitou, příznačnou pro divadelní praxi v Rusku po roce 1917, a naprostou pasivitou svědka události v Théâtre Libre. Většina inscenátorů se přikláněla k variantě vnitřně aktivního diváka, v určitých případech s mírným přesahem k vnější aktivitě. Obecnstvo tak fyzicky zůstávalo ve vymezeném prostoru hlediště, vnitřně ale prožívalo předváděný děj a mohlo být ze strany herců atakováno tak, že se část hry přenesla mezi ně. Docházelo tak k posunu role diváka z pozice pozorovatele k příjemci až partnerovi.

Seznam pramenů a literatury

- ARONSON, Arnold. *Pohled do prostoru. Eseje o scénografii*. Praha: Divadelní ústav, 2007, 263 s.
- BRAULICH, Heinrich. *Max Reinhardt. Divadlo mezi snem a skutečností*. Praha: Orbis, 1969, 304 s.
- BRAUN, Kazimierz. *Divadelní prostor*. Praha: Akademie múzických umění, 2001, 268 s.
- CRAIG, Edward Gordon. *O divadelním umění*. Praha: Divadelní ústav, 2006, 207 s.
- DEÁK, František. *Symbolistické divadlo*. Bratislava: TÁLIA-PRESS, 1996, 347 s.
- Dreier, Martin. Adolphe Appia – divadelní reformátor (1862–1928). In *Divadelní revue*. Roč. 13 (2002), č. 1, s. 35–41.
- HERRMANN, Max. Prožívání divadelního prostoru. In *Divadelní revue*. Roč. 22 (2011), č. 3, s. 52–57.
- HONZL, Jindřich. *Moderní ruské divadlo*. Praha: Fromek, 1928, 93 s.
- HONZL, Jindřich. *Roztočené jeviště: Úvahy o novém divadle*. Praha: Fromek, 1925, 182 s.
- HOŘINEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. Brno: JAMU, 1991, 118 s.
- HYVNAR, Jan. Artismus divadla A. J. Tairova. In *Amatérská scéna*. Roč. 23 (1986), č. 8, s. 22–24.
- HYVNAR, Jan. Barokní teatrálnost Maxe Reinhardta. In *Amatérská scéna*. Roč. 24 (1987), č. 7, s. 22–24.
- HYVNAR, Jan. Copeauova očista divadla I. In *Amatérská scéna*. Roč. 23 (1986), č. 10, s. 22–24.
- HYVNAR, Jan. Copeauova očista divadla II. In *Amatérská scéna*. Roč. 23 (1986), č. 11, s. 22–24.
- HYVNAR, Jan. Divadelní reforma. In *Divadelní revue*. Roč. 11 (2000), č. 3, s. 80–81.
- HYVNAR, Jan. Evropská divadelní reforma. In *Amatérská scéna*. Roč. 23 (1986), č. 1, s. 22–24.
- HYVNAR, Jan. *Francouzská divadelní reforma*. Praha: Pražská scéna, 1996, 237 s.

- HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle*. Praha: Pražská scéna, 2000, 291 s.
- HYVNAR, Jan. Mejerchold a revoluce v divadle. In *Amatérská scéna*. Roč. 23 (1986), č. 7, s. 22–24.
- HYVNAR, Jan. Naturalismus v divadle. In *Amatérská scéna*. Roč. 23 (1986), č. 2, s. 22–24.
- HYVNAR, Jan. Stanislavskij a život v umění. In *Amatérská scéna*. Roč. 23 (1986), č. 6, s. 22–24.
- HYVNAR, Jan. Symbolismus v divadle. In *Amatérská scéna*. Roč. 23 (1986), č. 3, s. 22–24.
- Hyvnar, Jan. Umění divadla G. Craiga. In *Amatérská scéna*. Roč. 23 (1986), č. 5, s. 22–24.
- HYVNAR, Jan. *Virtuosové. K evropskému herectví 19. a počátku 20. století*. Praha: Kant, 2011, 235 s.
- HYVNAR, Jan. Zdivadelněné divadlo Vachtangova. In *Amatérská scéna*. Roč. 23 (1986), č. 9, s. 22–24.
- HYVNAR, Jan. Živé umění A. Apii. In *Amatérská scéna*. Roč. 23 (1986), č. 4, s. 22–24.
- CHERSONSKIJ, Chisanf Nikolajevič. *Vachtangov*. Moskva: Molodaja Gvardija, 1963, 358 s.
- JINDRA, Vladimír. *Specifičnost scénografie*. Praha: Divadelní ústav, 1984, 144 s.
- KLEIN, Pavel. Divadelní manifesty ruského symbolismu. In *Divadelní revue*. Roč. 14 (2003), č. 2, s. 62–72.
- KLEIN, Pavel. Divadlo jako extáze. Symbolismus v podání N. N. Vaškeviče. In *Ad honorem Bořivoj Srba*. Brno: JAMU, 2006, s. 257-268.
- KLEIN, Pavel. Manifesty ruského symbolismu. Divadelní teorie V. Ja. Brjusova. In *SPFFMU, Otázky divadla a filmu / Theatralia et Cinematographica Q 4*. Roč. 10 (2001), s. 33–50.
- KLEIN, Pavel. Mejercholdova vize symbolismu: (Pokus o rekonstrukci Maeterlinkovy Smrti Tintagila ve Studiu v roce 1905). In *Divadelní revue*. Roč. 16 (2005), č. 3, s. 43–53.
- KLEIN, Pavel. Počátky ruské moderní scénografie a symbolistní divadlo (Scénické experimenty S. J. Sudějkina a N. N. Sapunova). In *Divadelní revue*. Roč. 13 (2002), č. 1, s. 42–53.

- KLEIN, Pavel. Symbolismus jako otázka divadelní. In *Divadelní revue*. Roč. 14 (2003). č. 3, s. 51–55.
- KLEIN, Pavel – KŠICOVÁ, Danuše. *Symbolismus na scéně MCHAT. Režijní koncepce K. S. Stanislavského*. Brno: Masarykova univerzita, 2003, 164 s.
- KLEIN, Pavel. Zrození Ďagilevových Les Ballets Russes. In *SPFFMU, Theatralia Q8*. Roč 14. (2005), s. 119–133.
- KOPTA, Josef. *Cesta do Moskvy*. Praha: ČIN, 1928, 218 s.
- KORYNČÁKOVÁ, Simona – KLEIN, Pavel. *Manifesty ruského symbolismu III. Divadlo*. Vydání, studie a komentáře. Brno: Pedagogická fakulta MU, 2004, 144 s.
- KŠICOVÁ, Danuše. *Od moderny k avantgardě. Rusko–české paralely*. Brno: Masarykova univerzita, 2007, 467 s.
- LAJCHA, Ladislav. *Pohyb divadla*. Bratislava: Tatran, 1989, 142 s.
- LUNAČARSKIJ, Anatolij Vasiljevič. *Stati o umění. Divadlo, film, hudba, výtvarné umění*. Praha: Odeon, 1979, 605 s.
- MARTÍNEK, Karel. *Dějiny sovětského divadla 1917–1945*. Praha: Orbis, 1967, 510 s.
- MARTÍNEK, Karel. *Mejerchold*. Praha: Orbis, 1963, 429 s.
- MARTÍNEK, Karel. *Ruská divadelní moderna*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1970, 191 s.
- MEJERCHOLD, Vsevolod Emiljevič, TAIROV, Alexandr Jakovlevič, OCHLOPKOV, Nikolaj Pavlovič. *Moderní tvář divadla*. Praha: Československý spisovatel, 1962, 155 s.
- MEJERCHOLD, Vsevolod Emiljevič. *Přestavba divadla. Úvahy o moderním divadle a jeho funkci*. Praha: Athos, 1946, 56 s.
- MISTRÍK, Miloš. *Herecké techniky 20. století*. Bratislava: VEDA, 2003, 305 s.
- MISTRÍK, Miloš. *Jacques Copeau a jeho Starý holubník*. Bratislava: VEDA, 2006, 556 s,
- MUKAŘOVSKÝ, J. K dnešnímu stavu teorie divadla. In *Studie I*. Ed. Miroslav Červinka, Milan Jankovič. Brno: Host, 2000, s. 391–406.
- PISCATOR, Erwin. *Politické divadlo*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1971, 253 s.
- POLOCHOVÁ, Markéta. Počátky německé divadelní vědy: dílo Maxe Herrmanna. In *Divadelní revue*. Roč. 22 (2011), č. 3, s. 47–51.
- PÖRTNER, Paul. *Experimentální divadlo*. Praha: Orbis, 1965, 175 s.

- ROLLAND, Romain. *Divadlo lidu*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1946, 133 s.
- ROOSE–EVANS, James. *Experimental Theatre from Stanislavsky to Peter Brook*. London: Routledge & Kegan Paul plc., 1984, 210 s.
- ROSTOCKIJ, Boleslav Josifovič. *Mejerchoľd*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964, 132 s.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví*. Praha: Athos, 1946, 463 s.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Můj život v umění*. Praha: Orbis, 1959, 536 s.
- Ščerbakov, Vadim A. Problémy rekonstrukce Mejercholdových režijních partitur. In *Divadelní revue*. Roč. 12 (2001), č. 2, s. 37–41.
- TAIROV, Alexandr Jakovlevič. *Odpoutané divadlo*. Praha: Akademie múzických umění, 2005, 197 s.
- TILLE, Václav. *Moskva v listopadu*. České Budějovice: Společnost pro kulturní dějiny, o.s., 2009, 217 s.
- TILLE, Václav. Ruské divadlo. In *Současné divadlo u Slovanů: Z cyklu přednášek „Současná slovanská kultura“*. Praha: Slovanský ústav, 1932, s. 29–42.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. Praha: Achát, 1998, 274 s.
- WAGNER, Richard. *Můj život*. Praha: Národní divadlo v Praze, 2007, 597 s.
- WAGNER, Richard. *O umění a hudbě*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, 450 s.
- WAGNER, Richard. *Richard Wagner a Prsten Nibelungův. Statě a články Richarda Wagnera spojené se vznikem a prvním provedením díla*. Praha: Národní divadlo v Praze, 2004, 132 s.