

SCÉNOGRAFIE V POČÁTCÍCH DIVADLA D¹

PAVLÍNA VOJTOVÁ

Ústav pro dějiny umění FFUK; vojtova.pavlina@seznam.cz

ABSTRACT

Scenography in the beginnings of Divadlo D

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

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

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

Cílem mé práce není snaha zpochybnit Burianův význam ve vývoji divadelní scénografie. E. F. Burian byl velkou osobností a mezi jeho přednosti patřilo poetické propojování všech složek. Velkou roli zde hrálo především světlo ve všech jeho moderních podobách, jak o tom píše Bořivoj Srba v obsáhlé publikaci Řečí světla.

V této práci se pokusím dát větší důraz na přechodnou fázi začátku třicátých let, na spolupráci s trojicí mladých scénografů/architektů, známou pod zkratkou KNR – Miroslav Kouřil, Jiří Novotný, Josef Raban. Pod touto zkratkou je uváděl i *Program D 34*. Pro účely mého výzkumu jsem vzala tuto zkratku symbolicky a nebudu se zde snažit odlišit podíl či vliv každého z nich. Cíl spočívá především ve sledování jejich společného díla, ve kterém všichni využívali „nové“ materiály a rozvíjeli principy českého poetismu a konstruktivismu v inscenacích odrážejících rozbouranou situaci třicátých let.

Pro dokreslení vývoje práce se scénou jsem se rozhodla pojednat zde i o Burianově působení pro Národní divadlo v Brně. Ještě před založením Divadla D tu měl Burian možnost spolupracovat s architektem, scénografem a typografem Zdeňkem Rossmann-

¹ Příspěvek se do značné míry kryje s bakalářskou prací vedenou profesorkou Marií Klimešovou.

em, důležitou osobností brněnského Devětsilu, který i díky šíři svého působení předjal vývoj a způsob práce se scénou Divadla D.

Hledání nové scénické řeči v tomto divadle ovlivnilo mnoho dobových fenoménů a osobností. V průběhu bádání jsem si uvědomila zásadní význam Karla Teigeho a Lászla Moholy-Nagy. Na jejich teoretických textech i samotné tvorbě bych zde chtěla přiblížit možné inspirace pro formování scénografie Divadla D a celkově ji více provázat s vývojem nových forem výtvarného umění.

Na počátku všeho musím zmínit sdružení Devětsil, v jehož čele stál Karel Teige. Pomocí jeho textů se zde pokusím vysvětlit specifika přejímání sovětského konstruktivismu do českého prostředí. Díky tomuto impulsu se odlehčilo výtvarné řešení scény především ve smyslu prostoru pro herce a užívání surových materiálů. Následně se pojetí scény prolulo s poetismem. Tuto zajímavou kombinaci a poměrně komplikovanou situaci české umělecké scény můžeme dobře ilustrovat pomocí fenoménu obrazové básně, kterému bude věnovaná samostatná kapitola. Ve svém druhém manifestu poetismu umístil Karel Teige obrazovou báseň na vrchol vývoje postupného zoptičťování poezie. Obrazové básně se staly šířitelem nových nemalířských technik typu koláže a fotomontáže. Zároveň jejich hlavní přednost spočívala ve snadném šíření pomocí tisku ve velkých nákladech, což celé věci dodávalo sociální i politický rozměr. Samostatnou kapitolou se pokusím přiblížit obrazovou báseň jako možnou inspiraci pro kombinování různorodých technik, materiálů i reálných a nereálných světů ve scénografii Divadla D.

Vývoj české avantgardní scény silně poznamenaly vztahy s Bauhausem, včetně osobností jednoho z učitelů, Moholy-Nagy, který byl velkým experimentátorem v mnoha oblastech. Zuzana Marhoulová a Markéta Svobodová upozornily na těsné vztahy Moholy-Nagy s československou scénou. V prostředkování Moholyho textů i filmů sehrál důležitou roli František Kalivoda jako jeden z důležitých organizátorů brněnské avantgardy. S vědomím výjimečnosti Moholyho filmových experimentů, jeho hledání neviditelných vazeb v prostoru a jeho zájmu o „převádění haptických hodnot do optického vnímání“² jsem se rozhodla věnovat mu samostatnou kapitolu. Přivedly mě k tomu i poznatky Markéty Svobodové, která v jednom ze svých článků navíc uvádí: „*Syntéza konstrukce, obrazu, pohybu a světla, podobná zmiňovanému Moholy-Nagyovu modulátoru, se však nejvíc projevila až v syntetickém divadle D34–D37 Emila Františka Buriana u trojice architektů NKŘ.*“³

„*Poetismus chce mluvit ke všem smyslům, k celému člověku, člověku moderní kultury a rovnováhy ducha a těla.*“⁴ Karel Teige, autor těchto slov, rozebírá v Manifestu poetismu poezii pro jednotlivé smysly, zároveň však uznává, že u moderního člověka převažuje kultura zraku, kde značnou úlohu sehrála fotografie a film. Tato média, a světlo obecně, hrály velkou roli v Burianových inscenacích. Pokusím se zachytit především způsob práce s tímto „novým“ materiálem.

Kapitolu o fotografii a jejích formách v meziválečném období bych zase ráda obohatila o další možnosti jejího využití, a to včetně reklamy. Právě v této době sílil boj nejen o zá-

² Markéta Svobodová, [česká verze článku František Kalivoda, László Moholy-Nagy and the Left Front in Prague and Brno], *Umění* LXII, 2014, č. 2, s. 141–153; <https://www.umeni-art.cz/cz/issue-detail.aspx?v=issue-issue-2244>, vyhledáno 1. 10. 2020, s. 4.

³ *Ibidem*, s. 5–6.

⁴ Karel Teige, Manifest poetismu, in: Jiří Brabec – Vratislav Effenberger – Květoslav Chvatík – Robert Kalivoda (eds.), *Výbor z díla 1. Svět stavby a básně*, Praha 1966, s. 354.

kazníky, ale i o voliče, a v něm hrála reklama důležitou roli. Všechny vyjmenované fenomény – obrazové básně, fotografie, reklama – silně rezonují v inscenacích souboru D 34.

Přesuneme-li se k samotnému divadlu, pak Burianovy experimenty patří do doby, ve které se proměňovalo pojetí scény a vytvářel nový prostor nejen pro volný pohyb herce. Průkopníky těchto nových řešení se stali na konci 19. a na začátku 20. století Adolphe Appia a Edward Gordon Craig. Pro českou meziválečnou scénu pak byla nepostradatelná dvojice sovětských režisérů Mejercholda a Tairova. Předmětem jejich zájmu se stal herec se svou výraznou pohybovou kulturou, hraničící s akrobacií,⁵ a pro tyto účely začali (každý po svém) experimentovat s konstruktivistickou scénou, která obnažuje nejen sama sebe, ale i herce. O jejich tvorbě se česká scéna dozvěděla díky režisérovi a divadelnímu teoretikovi Jindřichu Honzlovi a režiséru Jiřímu Frejkovovi. Oba na začátku roku 1926 založili divadelní sekci Devětsilu v podobě Osvobozeného divadla, které dnes spíše spojujeme s osobnostmi Voskovce a Wericha. E. F. Burian jako mladý člen Devětsilu a především hudebník právě zde získává první zkušenosti s divadlem a objevuje možnosti jevištního konstruktivismu. Zároveň ho lákají nové možnosti filmu, které později záročí ve svých inscenacích.

V představování E. F. Buriana budu postupovat chronologicky, od brněnského období 1929–1930, kdy spolupracoval se Zdeňkem Rossmannem na inscenacích *Jezdci k moři* a *Dítěte*. Už tady můžeme vidět první společné pokusy o agitační divadlo, snažící se poukázat na sociální nepoměry ve společnosti. Po zkušenostech z Brna a v potřebě reagovat na společenské a politické události Burian roku 1933 zakládá Divadlo D a v kooperaci s trojicí KNR zde řídí dvě necelé divadelní sezóny. Jejich společnou práci se pokusím představit na třech inscenacích – *Lakomec*, *John D. dobývá svět* a *Máj*. Se svými scénografy se v nich Burian snažil popsat aktuální situaci surovými materiály každodenní potřeby, takzvaně neuměleckými, které se do té doby na scéně příliš nevyskytují. Patřily k nim diapojekce, filmové projekce, reklama, prvky moderní architektury.

Literatura

Klíčovou literaturou pro studium inscenací E. F. Buriana mi byla publikace Bořivoje Srby *Řečí světla*.⁶ Na základě podrobného studia tehdejších recenzí, vzpomínek spoluautorů a popřípadě dochovaných režijních knih se zde Bořivoj Srba zaměřil především na inscenace, kde světlo přebírá zásadní roli ve výstavbě představení. Pro účely své práce jsem tu však postrádala větší propojení s Moholy-Nagyem. Ačkoliv ho Bořivoj Srba uvádí hned na začátku své knihy jako jednu z podstatných osobností Bauhausu, na jejíž práci se světlem navazuje tvorba Divadla D ve třicátých letech, po zbytek práce se o něm již nezmiňuje. Pozornost věnuje především režisérům, v závěru hovoří o Piscatorově a Brechtově práci se světlem.

Jako další důležitý zdroj, který mi napomohl upřesnit téma, mi posloužila společná stať KNR *Třicet let od založení D 34*⁷ v periodiku *Acta scaenographica*. Každému

⁵ Marie Caltová, *Český jevištní konstruktivismus II*, *Acta scaenographica* IX, 1968–1969, č. 7, s. 115.

⁶ Bořivoj Srba, *Řečí světla: Princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana*, Brno 2004.

⁷ KNR, *Třicet let od založení D 34*, *Acta scaenographica* IV, 1963–1964, č. 2, s. 21–32.

z trojice tu byl ponechán prostor pro vlastní reflexi práce v D 34. Josef Raban například podrobně popsal průběh práce na první společné inscenaci *Lakomce*. Všichni architekti/scénografové zde kladou důraz na práci s novými materiály. Hlavní roli mistra světél při tom Bořivoj Srba ve své knize přičkl E. F. Burianovi. Tento fakt scénografů nijak nevyvracejí, ale sami mluví i o svém vlastním zkoumání materiálů v různém nasvícení. Miroslav Kouřil pak v každém dalším čísle *Acta Scaenographica* věnoval prostor jednotlivým Burianovým inscenacím.

Na moderní scénografii jako opomíjený obor se zaměřila Věra Ptáčková v publikacích *Česká scénografie XX. století*⁸ a *Divadlo na konci světa*.⁹ Ačkoli se Burianovým inscenacím nevěnovala příliš podrobně, přišla s důležitými postřehy o používání syrových materiálů. Přejala tu termíny Moholy-Nagy, aniž by ho konkrétně jmenovala. S jejím názorem, že „[s]cény se v jistém smyslu měnily v koláže“,¹⁰ si dovoluji zcela souhlasit.

Pro pochopení přínosu Moholy-Nagy jsem čerpala především z publikace *Od materiálu k architektuře*.¹¹ Autor tu vychází ze své předchozí knihy *Malířství – fotografie – film* (1925), ale zasazuje své myšlenky do širších vztahů při budování prostoru. Světelnou rekvizitu pak popisuje v článku *Filmové experimenty*,¹² který pro časopis *Měsíc* přeložil František Kalivoda, a následně i v textu v Kalivodově časopisu *Telehor*.¹³ Ten pak zaujal Markétu Svobodovou a Zuzanu Marhoulovou a jejich výklady o vztazích mezi Moholy-Nagym, Kalivodou a českou avantgardou včetně Divadla D za působení KNR.¹⁴

Při výkladu Teigeheho Manifestu poetismu¹⁵ a při rozboru obrazových básní se odvolávám na Josefa Vojvodíka a jeho poznatky v publikaci *Heslář české avantgardy*.¹⁶ Podílel se na ni i Karel Císař, z jehož stati *Fotografie*¹⁷ jsem také čerpala. V případě kapitoly o filmu jsem pak vycházela z *Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*.¹⁸

Co se konečně týče Burianových vlastních textů, čerpala jsem z jeho stati *Dynamické divadlo*,¹⁹ *Divadelní syntéza*,²⁰ *Divadelní funkce fotografie a filmu*,²¹ *Moje inscenace Šaldova Dítěte*²² a *Hudba ve zvukovém filmu*,²³ které cituji v různých částech své práce.

⁸ Věra Ptáčková, *Česká scénografie XX. století*, Praha 1981.

⁹ Věra Ptáčková, *Tradice Bauhausu*, in: Ptáčková (ed.), *Divadlo na konci světa*, Praha 2008, s. 73–85.

¹⁰ Ptáčková, *Česká scénografie XX. století* (pozn. 7), s. 107.

¹¹ László Moholy-Nagy, *Od materiálu k architektuře*, Praha 2002.

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

¹³ Moholy-Nagy, *Poznámka*, *Telehor*, 1936, s. 81.

¹⁴ Srov. Svobodová, František Kalivoda, László Moholy-Nagy and the Left Front in Prague and Brno (pozn. 2).

¹⁵ Teige, *Manifest poetismu* (pozn. 4), s. 323–359.

¹⁶ Josef Vojvodík, *Svět stavby a básně*, in: Josef Vojvodík – Jan Wiendl (eds), *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*, Praha 2011, s. 331–348.

¹⁷ Karel Císař, *Fotografie*, in: Vojvodík – Wiendl (eds), *Heslář české avantgardy* (pozn. 16), s. 153–159.

¹⁸ Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl (eds), *Stále kinema: Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*, Praha 2008.

¹⁹ Emil František Burian, *Dynamické divadlo*, in: Ljuba Klosová – Ludmila Kopáčková (eds), *Odkaz české divadelní avantgardy*, Praha 1990, s. 34–43.

²⁰ Emil František Burian, *Divadelní syntéza*, in: Vladimír Holan – Karel Šourek (eds), *Nová česká scéna*, Praha 1937, s. 87–88.

²¹ Emil František Burian, *Divadelní funkce fotografie a filmu*, in: Bořivoj Srba (ed.), *Emil František Burian a jeho program poetického divadla*, Praha 1981, s. 75–76.

²² Emil František Burian, *Moje inscenace Šaldova Dítěte*, in: Burian, *O nové divadlo 1930–1940*, Praha 1946, s. 17–33.

²³ Emil František Burian, *Hudba ve zvukovém filmu*, in: Szczepanik – Anděl (eds), *Stále kinema* (pozn. 18), s. 188–191.

1. Na pomezí konstruktivismu a poetismu

První ohlasy konstruktivismu v poválečném Československu jsou spjaty s působením Devětsilu. Tato avantgardní skupina se stala důležitým průsečíkem kubismu, purismu, dadaismu, estetiky Bauhausu, *L'Esprit Nouveau*, neoplasticismu a samozřejmě sovětského konstruktivismu, jehož existenci snad poprvé zaznamenávají stránky *Sborníku nové krásy Život II* z roku 1922. Krátce poté, v roce 1923, následuje výstava *Bazar moderního umění*, v níž se prolínají rané formy konstruktivismu a purismu. Zde už vedle sebe mohly viset kresby, koláže a fotografie. Myšlenky konstruktivismu se k nám ponejvíce dostávaly skrze sovětské umělce působící v západní Evropě – El Lisického a Ilju Erenburga, jejichž časopis *Vešč* vycházel v Berlíně v letech 1922–1923.

Historik avantgardy František Šmejkal hovořil o několika fázích asimilace konstruktivismu v českém prostředí. První myšlenky tohoto hnutí, přicházející ze západní Evropy, ovlivnil podle něho purismus. Tuto „nečistou“ formu reflektuje stať Jindřicha Štyrského *Obraz*, která se považuje za první manifest konstruktivismu u nás. Slovo obraz však sovětský konstruktivismus už tehdy vyloučil ze svého slovníku. Podle Štyrského má být obraz konstruktivní básní krás světa. Má být produktem, nikoliv reprodukcí doby, má být plakátem, reklamou, propagací života a nových hodnot. „*Foto: dokument doby a krás tohoto světa. Obraz: projekt a tvorba nových krás, nových hodnot.*“²⁴

Za další fázi asimilace pokládal František Šmejkal Teigův nový teoretický model devětsilské aktivity, založený na polaritě poetismu a konstruktivismu. Teige kladl důraz na souvztažnost pojmů, které se harmonicky doplňují. „*Poetismus měl uspokojovat iracionální a konstruktivismus racionální stránky lidské psychiky, a to nejenom v umění, ale i v životě.*“²⁵

K důslednému propracování tohoto modelu se Teige dostal až roku 1925 ve stati *Konstruktivismus a likvidace umění*.²⁶ Příliš násilně se tu však snažil aplikovat sovětský model konstruktivismu do českého prostředí. V době stagnace českého umění za první světové války byly už v Rusku dořešeny otázky týkající se kubismu, futurismu i nefigurativní tvorby. Teigeho myšlenky tak nemohly být okamžitě vyslyšeny, tudíž se snažil rozpracovat svůj vlastní systém – obhajoval současně malířství tím, že jej prohlásil za „*autonomní báseň barev a tvarů, jíž byla vyhrazena oblast poetismu.*“²⁷ Konstruktivismus se mu pak stal pracovní metodou pro architekturu, scénické výtvarnictví, fotografii, typografii, plakát či průmyslový design. Tyto myšlenky Teige ještě dál rozvedl ve stati *K teorii konstruktivismu z roku 1928*, v níž chápal architekturu jako vědu a architekta jako inženýra.

Současně píše Teige studie *Malířství a poezie (1923)*, *Poezie pro pět smyslů (1925)* a *Druhý manifest poetismu (1928)*. Snaží se tu doložit postupné odpoutání poezie od literatury a cestu k jejímu zoptičnění. Přes Baudelaira, Mallarmého a Apollinairovy ideogramy se dostává k typografické montáži, která dospívá v obrazovou báseň, a k filmovému umění, které prohlašuje za dynamickou obrazovou báseň.²⁸

²⁴ František Šmejkal, *Český konstruktivismus, Umění XXX*, 1982, č. 3, s. 216.

²⁵ Šmejkal, *Český konstruktivismus* (pozn. 24), s. 217.

²⁶ Karel Teige, *Konstruktivismus a likvidace „umění“*, in: Jiří Brabec – Vratislav Effenberger – Květoslav Chvatík – Robert Kalivoda (eds), *Karel Teige, Výbor z díla 1. Svět stavby a básně*, Praha 1966, s. 123–143.

²⁷ Šmejkal, *Český konstruktivismus* (pozn. 24), s. 218.

²⁸ Teige, *Manifest poetismu* (pozn. 4), s. 339.

Poetismus přináší podle Teigeho návrhy nové poezie, která využívá prostředky moderní doby, vědy a techniky a s jejich pomocí se zmocňuje a probouzí člověka. Teige se tu snaží uvést příklady nových druhů poezie a jejich naplnění pomocí nových médií. Předěšl tak některé pozdější multimediální přístupy, jejichž rané projevy můžeme sledovat například v tvorbě sochaře Zdeňka Pešánka. Ten se věnuje světelné kinetické plastice, jako je tomu u Moholy-Nagye. Jak uvádí Jaroslav Anděl, Pešánek se ve své tvorbě snažil využít moderní technologii, ovšem „nepřistupoval k ní v utilitárním duchu vědeckého konstruktivismu. Místo toho viděl v nových médiích ‚báseň moderního života‘, kterou chtěl svým dílem tlumočit. Pešánkovo dílo tak i ve 30. letech zůstalo věrné principům Devětsilu a rozvíjelo poetistický konstruktivismus 20. let do nových originálních poloh, kterými reagovalo na soudobé výtvarné dění a uchovávalo si přitom svůj jedinečný charakter“.²⁹ Podobně popisuje Věra Ptáčková počátky D 34: jeho tvůrci podle ní navazovali na „imaginativnost konstruktivismu, obecnost jeho výrazových prostředků, na požadavek pravdivosti scénických materiálů (...) vytržených z konkrétní vazby“.³⁰

Třicátá léta tedy v mnohém navázala na objevy předchozího desetiletí. Avantgardní tvorba si však s jejich pomocí klade nové cíle, poznání skutečného, neidealizovaného moderního člověka.

Karel Teige a druhý manifest poetismu

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

Ke konci dvacátých let se Teigova polarita konstruktivismu a poetismu stává značně problematickou, což vede i k rozporům mezi umělci v řadách Devětsilu. S Teigeho pojetím architektury jako vědy například architekti Devětsilu nesouhlasili. Výmluvným se tu stal Teigův spor s Le Corbusierem, v němž se Le Corbusier vymezil vůči Teigově koncepci architektury a snažil se mu dokázat, že ani průmyslová doba nezměnila nejhlubší podstatu člověka a jeho potřebu estetického citění. Domnívám se, že stejně jako Moholy-Nagy si i Le Corbusier uvědomoval, že „po období askeze a očisty moderní architektury od historických reminiscencí je nezbytné znovu položit otázku kvality bydlení, která je nerozlučně spojena s estetickým citěním“.³¹ Ve stati K teorii konstruktivismu naopak Teige kladl důraz na organizaci společnosti: „Konstruktivismus nepřichází s návrhy nového umění, ale s plány nového světa, s projekty nové organizace života“.³²

²⁹ Jaroslav Anděl, Dvacátá léta: Překvapivý sňatek konstruktivismu a poetismu, in: Anděl (ed.), *Umění pro všechny smysly. meziválečná avantgarda v Československu*, Praha 1993, s. 39.

³⁰ Věra Ptáčková, Scénografie třicátých let, in: Vojtěch Lahoda – Mahulena Nešlehová – Marie Plátovská – Rostislav Švácha – Lenka Bydžovská (eds), *Dějiny českého výtvarného umění IV/2, 1890–1938*, Praha 1998, s. 420.

³¹ František Šmejkal, Poznámky ke Karlu Teigemu, *Umění XLII*, 1994, s. 55.

³² Karel Teige, K teorii konstruktivismu, in: Brabec – Effenberger – Chvatík – Kalivoda (eds), *Výbor z díla 1* (pozn. 26), s. 369.

Myšlení a principy, které mohly působit jako inspirační zdroje pro Divadlo D a pro jeho koncept probouzení všech smyslů diváka skrze vizuální stránku inscenace, nacházím spíše v Teigově Druhém manifestu poetismu z roku 1928. V této době už Teige nepovažuje poetismus za pouhý životní styl, ale spatřuje v něm novou estetiku a filosofii tvorby. Za společného jmenovatele různorodých avantgardních technik považuje poezii, poezii pro pět smyslů. Poezie se mu jevila jako multimediální univerzalizmus, který se chtěl vyvarovat akademizující specializace, ale zároveň jako touha „*prožívat svět jako jedinou báseň*.“³³ Na vývoji poezie, počínaje romantismem, se Teige snažil ukázat postupné osvobození, očištění a následně zoptičtění poezie, což podle něho vede k prolnutí poezie s malířstvím. Už od Baudelaira pozoroval proces, jak se básnictví, „*vzdálivši se racionálnímu řádu literatury a ideologie, spíná příbuzenskými pouty s hudbou a malířstvím*“.³⁴ U Rimbauda a Verlaina Teige dále sledoval tendenci, které říkal postupné odpoutávání se básně od literatury. Vyzvedl pak Stéphanu Mallarmého a jeho předzvěst grafické básně *Vrh kostek*. Výstižně vyložil Teigeho zájem o Mallarmého Josef Vojvodík: „*Simultánnost obrazově-vizuální zkušenosti, která, transponována do básnického jazyka, dovoluje okamžité vybavení nevyslovitelného. Je to právě vizualita jako jinakost řeči, kterou Teige u Mallarméa, v jeho koncepci poezie, nacházel*.“³⁵

Dalším přelomovým autorem byl pro Teigeho Marinetti a jeho imaginace „*nesčíslných metafor a analogií, jež spojují vizuelní valéry s valéry auditivními, olfaktivními a taktilními*“.³⁶ Těmito slovy se Teige snažil dokázat čím dál větší ambice poezie obsáhnout všechny smysly. Hranice malířství a poezie již podle něho zásadně překročili kubisté v čele s Piccassem a Apollinaiem. Jak uvádí, „*Apollinairovy ideogramy přesunují důraz na optickou, grafickou, typografickou stránku básně, která nezpívá, která se nerecituje, která se čte, tedy vnímá zrakem. Slovo je optickým znakem*“.³⁶ Apollinairovy básně mají být „*čteny jediným upřeným pohledem*“, každá se vnímá „*simultánně jako plakát, neslabikuje se od verše k verši*“.³⁷ Na tuto fázi už podle Teigeho navazuje poetismus: „*Dospěli jsme přes novou typografickou montáž básně k novému útvaru obrazové básně, lyrismu obrazů a skutečnosti, a odtud k novému útvaru filmového umění: k čisté lyrické kinografii, k dynamické obrazové básni*.“³⁸

Básnictví se tak konečně osvobodilo od literatury, a stejně tak obraz. Díky novým médiím – fotografii, fotogramu, filmu – se i malířství zbavilo své dokumentární a ilustrativní funkce. Na místo překonaného tabulového obrazu nastupuje „*projekční, světelný obraz dynamický a knižní foto – a typomontážní, sériově vyráběný v tisících exemplářích*“ (...), „*a barevný, pohyblivý, rytmický, časoprostorový obraz, jenž se ztotožňuje s hudbou*.“³⁹ Teige tím navíc upozorňuje na nastupující kulturu zraku. Nové psychologické experimenty zároveň ukázaly, že obrazy mohou zprostředkovat i dojmy ostatních smyslů, čichové, chuťové, hmatové. Důležitou úlohu zde sehrála fotografie a film. Problematika světla, takzvaná malba světlem a hledání nové řeči, rozeberu zvlášť v následujících kapitolách.

³³ Vojvodík, Stavba a báseň (pozn. 16), s. 336.

³⁴ Teige, Manifest poetismu (pozn. 4), s. 330.

³⁵ Vojvodík, Stavba a báseň (pozn. 16), 340.

³⁶ Teige, Manifest poetismu (pozn. 4), 335.

³⁷ Ibidem, s. 335.

³⁸ Teige, Manifest poetismu (pozn. 4), s. 339.

³⁹ Ibidem, s. 343.

Ačkoliv se v druhém manifestu poetismu nevěnuje přímo scénickému výtvarnictví, scénografie Divadla D využívá nových forem, které Teige nazval poezií pro zrak a rozdělil je na dynamickou a statickou. Za dynamickou poezií označuje Teige kinografii, ohňostroje, reflektorické hry a veškerou živou podívanou, tedy i „osvobozené divadlo”. Statickým „osvobozeným malířstvím” zůstává obrazová náplň typů – a fotomontážní, nový obraz jakožto barevná báseň.⁴⁰ Scénografie D 34 využívá většiny těchto forem poezie a vzájemně je mezi sebou prolíná, aby vybudovala hmatatelný nový prostor.

Obrazová báseň

Žánr obrazové básně stojí na polaritě konstruktivismu a poetismu. I když v mnoha ohledech navázal na tvorbu evropské avantgardy, tvořil charakteristický projev právě členů Devětsilu. Zároveň se obrazová báseň stala šířitelem nemalířských technik koláže a fotomontáže a tak mohla sloužit jako vyjadřovací prostředek i pro členy Devětsilu bez malířského školení. Tvořili ji Karel Teige, Zdeněk Rossman, Jiří Voskovec, Jindřich Štyrský, Toyen a mnoho dalších. Její výjimečnost spočívala i v možnosti reprodukce, čímž se stala dostupnou široké veřejnosti. Měla tak úplně nahradit exkluzivitu závažného malovaného obrazu. Kdokoliv měl mít možnost koupit si ji na jedné z tisíce reprodukcí. „*Malířství produkující unikáty, originály, je vystřídáno masovým, kolektivním uměním, produkovaným hromadně*“, napsal Teige; „*na směnu za feudálně měšťanskou olejomalbu přichází fotomontáž – jako plakát, knižní ilustrace, obálka, obrazový žurnál.*“⁴¹

V případě české scény navázala obrazová báseň na postkubistickou fázi malířství. V porovnání se zahraničím se nachází někde na pomezí dadaistické a konstruktivistické fotomontáže. Přesto se od nich liší, jak svou technikou, tak celkovým vyzněním. V dadaistické fotomontáži převládal chaos absurdních útržků reality. Mnohem blíže má česká obrazová báseň ke konstruktivistické montáži. Různé fragmenty skutečnosti jsou zde komponovány do pevné geometrické osnovy. Konstruktivistická montáž však sloužila především propagandistickým a politickým účelům. Navzdory levicovému směřování Devětsilu byla obrazová báseň charakteristická svou lyrickou atmosférou a statictější kompozicí (oproti konstruktivistické koláži). Obrazové básně většinou lákaly poetikou moderního velkoměstského života a objevy současného světa.

Josef Vojvodík výstižně rozebírá některé realizace typografických obrazových básní. Například Seifertova sbírka *Na vlnách TSF* je postavena „*na principu bezdrátové obrazotvornosti, na souvztažnosti všech médií smyslového vnímání, na optických asociacích a důsledném propojení umění slova a obrazu s asociativním působením na ostatní smysly.*“⁴²

Karel Císař pak na příkladu jedné z Teigeho turistických básní, *Pozdravu z cesty*, vystihl prožitek čtenáře/diváka/cizince tak výstižně, že jej raději ocituji: „*Mimořádně komplexní vizuální aparát mikroskopického a makroskopického (momentka a vědecký snímek), osobního a veřejného (dopis a mapa), literárního a vizuálního (nápis „pozdraz z cesty“*“

⁴⁰ Ibidem, s. 354–55.

⁴¹ Karel Teige, O fotomontáži, in: Polana Bregantová – Lenka Bydžovská – Karel Srp (eds), *Karel Teige a typografie. Asymetrická harmonie*, Praha 2009, s. 252.

⁴² Vojvodík, Stavba a báseň (pozn. 16), s. 341.

a kresba trasy), reálného a nereálného (skutečné známky na iluzivní obálce) v nás má vyvolat kaleidoskopický prožitek „cizince“ (jímž je každý moderní člověk), který je vystaven mezní rychlostí překupujícímu se, fragmentárnímu světu, jemuž odpovídá volná asociace, napnutá mezi touhou obrácenou k budoucnosti a vzpomínkou zahleděnou do minulosti.⁴³

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

Moholy-Nagy

László Moholy-Nagy rozhodně patří mezi osobnosti, které se propsaly do tvorby české avantgardy. Markéta Svobodová⁴⁴ upozornila, že se tak rozhodně nestalo jen v případě typografie, fotografie či filmu, ale i v opomíjeném výstavnictví, ve scénografii a ve s ní spojených světelných experimentech například v podobě modulátoru dokončeného roku 1930.

Moholy-Nagy byl experimentátorem, který se nebránil prolínání více oblastí umělecké tvorby. Právě pro účely této stati je důležitý jeho způsob práce s novými médii. Svě myšlenky měl možnost šířit nejen jako člen profesorského sboru na Bauhausu. Od roku 1923 současně řídil a typograficky upravoval edici *Knihy Bauhausu*, kde vycházely i jeho vlastní publikace *Malířství – fotografie – film* (1925) a *Od materiálu k architektuře* (1929). Tu Moholy-Nagy publikoval až po odchodu z Bauhausu a shrnul v ní své pedagogické názory.

Z publikace *Malířství – fotografie – film* bych chtěla vyzdvihnout především stať *Od pigmentu ke světlu*, která vyšla i v českém překladu Františka Kalivody v časopise *Telehor*. Jediné vydané dvojčíslo této revue tvoří výběr Moholyho statí, kde se autor zabývá především otázkou světla.⁴⁵ Kalivodu jsem už zmínila jako důležitého organizátora brněnské avantgardy. Mezi jeho hlavní zájmy patřil experimentální film a nové výrazové prostředky. Roku 1931 se stal i členem sekce Film-foto brněnské Levé fronty. Je tedy pochopitelné, kde pramenil jeho zájem o Moholy-Nagyovu tvorbu.

Jak to vystihuje Markéta Svobodová, „*Moholy-Nagyova pedagogická snaha sestávala z převádění haptických hodnot do optického vnímání*“. Zároveň si uvědomoval, že podstatné zkušenosti jsou stále více nahrazovány sekundárními zážitky mediální reality, což se odráželo i v jeho potřebě vrátit se ke zkušenosti se samotným materiálem či barvou. Ačkoliv ho však nové materiály a nové technologie nepochybně fascinovaly, vždy musely zůstat pouze prostředníky. Na konci všeho musel stát člověk, který je schopen žít v moderním světě a dokáže ho rozečíst.

Od materiálu k architektuře

Moholy-Nagy si dobře uvědomoval, že žije v době materiálních přeměn. Cítit tuto dobu se podle něho měli naučit jak noví tvůrci, tak i diváci. Narážel na to opakovaně ve

⁴³ Císař, *Fotografie* (pozn. 17), s. 157.

⁴⁴ Svobodová, František Kalivoda, László Moholy-Nagy and the Left Front (pozn. 2), s. 2.

⁴⁵ V časopisu *Telehor* byly publikovány jmenovitě tyto statě: *Od pigmentu ke světlu* (1923–1926), *Fotografie*, *objektivní forma vidění naší doby* (1932) a *Problémy nového filmu* (1928–1930).

svém díle, ve fotografiích, fotogramech, kinetických plastikách či filmech, i ve svých textech. Měl nadání přijímat a propojovat nové formy výtvarného umění, které se odrážejí i ve scénografii D 34. V případě publikace *Od materiálu k architektuře* se snažil vysledovat společné vlastnosti materiálu a architektury a zároveň proces, který kniha vystihuje už samotným názvem (od...k), jak na to upozornil Petr Rezek v doslovu k jejímu českému vydání.⁴⁶

Moholy-Nagyův výklad začíná podstatou materiálů, u kterých se autor snaží určit a vysvětlit základní termíny. Těmi jsou struktura, textura, faktura a akumulace. Jak už jsme řekli, Moholy-Nagyovy pedagogické snahy spočívaly v převádění haptických hodnot do optického vnímání. Tím se dostával od vědomí materiálu předmětů k jejich zobrazení, a to ne pomocí pigmentu, nýbrž pomocí světla v jeho nejružnějších podobách – fotografie, fotogramu či filmu. Moholy-Nagy předjímá: „*Od chvíle, kdy se objevil film, se řada manuálně postupujících malířů začala zabývat problematikou projekce, světla, pohybu, prolínání.*“⁴⁷ Přesto sám stále maluje i pomocí barev. Světlo však pomáhá zachytit nejen hmatatelný materiál, ale i virtuální nepolapitelné vztahy v prostoru. Konečnému tématu architektury tedy předchází ještě umělcovo pojetí kinetické plastiky, kterou se snaží vystihnout pomocí Gaboova a Pevsnerova *Realistického manifestu* z roku 1920 a na něj navazujícího manifestu kinetismu z roku 1922, který Moholy-Nagy sepsal s Alfrédem Keménym. V *Realistickém manifestu* Gabo a Pevsner prohlašují: „*Výrazovými formami jsou nyní výhradně prostor a čas. Rozhodne-li se umění vyjadřovat skutečný život, musí se podřídit těmto dvěma základním formám.*“⁴⁸ Tyto podmínky kinetická plastika rozhodně splňuje, a zároveň k ní autoři dodávají: „*Odmítáme považovat (fyzickou) hmotu za výrazový prvek plastiky (...). Naše city nás však přesvědčují o tom, že nejdůležitějším elementem umění jsou kinetické rytmy.*“⁴⁹

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

Jako základní statický princip klasického umění a veškeré tvůrčí činnosti se konstruktivnost dosud opírala především o techniku. Moholy-Nagy a Kemény ji chtějí nahradit dynamickým principem univerzální vitálnosti, což „*v praxi znamená: od statických materiálových konstrukcí (vztahu materiálu a tvaru) je třeba přejít k dynamickým konstrukcím (k vitální konstruktivnosti, vztahům mezi silami), v nichž bude materiálu přisouzena jen role prostředníka, nositele těchto sil.*“⁵⁰

Důležitou roli ve vnímání prostoru a hledání objemu hraje opět světlo. V podobě prostorové projekce se stává ideálním prostředkem k tvorbě virtuálního objemu. Moholy-Nagy se zde pokouší vyloužit objem dvojnásobem. Zaprvé jako „*závažnou hmotu o třech přesně kvantifikovatelných dimenzích*“⁵¹ a zadruhé jako „*virtuální hodnotu tvořenou pohybem, kterou lze vnímat pouze vizuálně.*“⁵² S tímto výkladem objemu představu-

⁴⁶ Petr Rezek, Tkaním ke svobodě, in: László Moholy-Nagy, *Od materiálu k architektuře* (pozn. 11), s. 237–240.

⁴⁷ Moholy-Nagy, *Od materiálu k architektuře* (pozn. 11), s. 90.

⁴⁸ Moholy-Nagy, *Od materiálu k architektuře* (pozn. 11), s. 162.

⁴⁹ Ibidem, s. 162.

⁵⁰ Ibidem, s. 163.

⁵¹ Ibidem, s. 167.

⁵² Ibidem, s. 167.

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

Pomocí nových forem se snaží Moholy-Nagy nabídnout čtenáři způsob nového prožívání reality, neboť prostor (v jakékoli formě) vždy zůstává realitou. Postupně se tedy od kinetické plastiky dostává k prostoru a podstatě nové architektury, a to především skrze proces zacházení s materiálem. Stará architektura dle Moholy-Nagy spočívá v *sestavování* těžkých stavebních mas, zatímco nová architektura „pomocí tkání proplétá prostorové elementy, které jsou většinou zakotveny v neviditelných, ale zřejmě pociťovaných kinetických vztazích ve všech dimenzích a ve fluktuujících vztazích sil.“⁵³ Nepostradatelnou součástí nové architektury je pak neustálé pnutí, které nevnímáme pouze zrakem, ale i hapticky.

V doslovu *Tkaním ke svobodě* Petr Rezek poeticky shrnul Moholy-Nagyovo pojetí architektury: „Nový způsob prožívání prostoru jako kinetického znamení, že odstředivé a odstředivé proudící prostorové vztahy s sebou nesou pronikání vnitřku a vnějšku, nahore a dole. Toho se dosáhne všeosvobozujícím tkaním.“⁵⁴ Tento způsob tkání bych ráda vztáhla i na způsob formování prostoru a scénografie inscenací D 34. Sám Moholy-Nagy navíc uvádí v poznámce k fotografii své scénické výpravy *Hoffmannových povídek*, že „nové poznatky o materiálu i objemu se v nejbližší budoucnosti uplatní patrně především v divadle.“⁵⁵

Světelná rekvizita

„Syntéza konstrukce, obrazu, pohybu a světla, podobná zmiňovanému Moholy-Nagyovu modulátoru, se však nejvíc projevila až v syntetickém divadle D34-D37 Emila Františka Buriana u trojice architektů NKR“, napsala v roce 2014 Markéta Svobodová.⁵⁶ Výstupem Moholy-Nagyovy světelné rekvizity se stal trochu paradoxně film, nazývaný *Černá, bílá, šedá*. Ve skutečnosti však byl tento mechanismus zkonstruován pro barevnou světelnou hru, za pomoci Waltera Gropia a divadelního oddělení A. E. G., pro pařížskou uměleckoprůmyslovou výstavu v roce 1930.

Základním mechanismem rekvizity se stala kruhová deska, na níž spočíval třídílný rám. Při uvedení do pohybu každá ze tří částí vykouzli jině stíny či reflexy díky své odlišné kombinaci materiálů a tvarů. Mechanismus byl vybudován z průhledných, průsvitných a průlomových materiálů, mezi které patřila například celonová plotna, dírkovaný plech, oblíbený pletivový drát, pochromovaná deska, skleněná spirála či skleněná koule. Moholy-Nagy označil světelnou rekvizitu za velmi skromný začátek, který i tak stál mnoho úsilí. V časopise *Telehor* připojil František Kalivoda k jejím fotografiím Moholyův text adresovaný přímo jemu, ve kterém autor rekvizity píše o vysněné světelné architektuře a o světelných hrách v otevřeném prostoru v podobě světelné reklamy, světlometných děl či projekcí na mračna. Světelné hry v prostoru uzavřeném představuje zase film, reflektó-

⁵³ Moholy-Nagy, *Od materiálu k architektuře* (pozn. 11), s. 211.

⁵⁴ Rezek, *Tkaním ke svobodě* (pozn. 46), s. 240.

⁵⁵ Moholy-Nagy, *Od materiálu k architektuře* (pozn. 11), s. 219.

⁵⁶ Svobodová, F. Kalivoda, L. Moholy-Nagy (pozn. 2), s. 5–6.

rická světelná hra, barvový klavír či světelné fresko zdobící umělým světlem části budov. To jsou však výzvy a úkoly pro příští generace. Moholy-Nagy si tu dále uvědomuje, jak je publikum neustále přecpáváno senzacemi a ocitá se ve vleku rychlých zpráv. „*Městský život, knihtisk, fotografie, film, rychlé a nekontrolované rozšíření civilizace, nivelisují naši barevnou kulturu na stav šedi, jemuž uniknouti lze většně současníků jen s velkou námahou.*“⁵⁷ A proto se opět vrací ke kultuře barvy. „*Musíme konstruktivně vybudovat barevnou, materiálně podmíněnou optickou práci, na rozdíl od přemíry těžce kontrolované citové kultury.*“⁵⁸

Film *Černá, bílá, šedá* uvedla díky Kalivodovi brněnská sekce film-foto Levé fronty v lednu 1933 v Biu Universum spolu s dalším Moholy-Nagyovým filmem *Marseille – vieux port* (1929) a dalšími avantgardními filmy českých tvůrců.

Světlo a nové formy výtvarného umění

Práce se světlem, v podobě fotografie, filmu, světelných her atd., otevřela pohled na nové světy. Jak uvádí Moholy-Nagy ve stati *Od pigmentu ke světlu*, tyto experimenty nás přivádějí k poznání, „*že existují při optickém díle kromě citového světa jednotlivcov, jeho jen subjektivních vztahů, i objektivní souvislosti, které pramení přímo z hmoty optického výrazu.*“⁵⁹ Tyto principy můžeme pozorovat i v případě scénografie Divadla D.

V knize *Řečí světla* rozebírá Bořivoj Srba různorodost forem světelného divadla v podobě divadla stínového, projekce statických diapozitivů a dynamické filmové projekce. Světlo tak nabývá nových funkcí „*stylotvorných a významotvorných, z nichž některé mu propůjčují jako výstavbovému prostředku při konstruování výsledné podoby tohoto díla úlohu zcela mimořádnou.*“⁶⁰ Věra Ptáčková pak shrnuje situaci avantgardní scénografie takto: „*Scénografie se tedy vyvíjela v průsečíku tří základních konstant: životní reality, dramatu a výtvarného umění. Dynamikou vývoje je vztah reality empirické a dramatické a proměna první v druhou výtvarnými prostředky.*“⁶¹ A i když experimenty Moholy-Nagyho nezmiňuje, uvědomuje si, že scénografie Divadla D použila jeho jazyk: „*Zejména světlo, které dalo vyniknout zvláštním strukturám materiálů a rozložilo objekty, aby jim tak propůjčilo novou fakturu, světlo, kterým se proměnil i herec v součást jednotné atmosféry představení, se stalo klíčem k tvorbě jejich slohu.*“⁶²

E. F. Burian vnímal světlo jako nitro inscenace. Dobře také věděl, jaké možnosti může divadlu nabídnout fotografie a film. V textu *Divadelní funkce fotografie a filmu* o tom uvádí: „*Odnaturalizovaný detail, realistický fotogram a hlavně stupnice světél jsou hlavními elementy, které divadlo pro svoji tvorbu z fotografie přebírá.*“⁶³ Uvedený text publikoval v roce 1936, již po zkušenostech z aplikace principů Erwina Piscatora a jeho fotokulis. Když v něm mluví o diaprojekci, má pro něj smysl především v budování prostoru a nemá být pouhou ilustrací. Dále zde upozorňuje, že „*vhodně vržené detail*

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

⁵⁸ *Ibidem*, s. 57.

⁵⁹ Moholy-Nagy, *Od pigmentu ke světlu*, *Telehor*, 1936, s. 63.

⁶⁰ Srba, *Řečí světla* (pozn. 6), s. 13.

⁶¹ Ptáčková, *Česká scénografie XX. století* (pozn. 8), s. 11.

⁶² *Ibidem*, s. 111.

⁶³ E. F. Burian, *Divadelní funkce fotografie a filmu* (pozn. 21), s. 75.

na nový materiál odhaluje budoucnost plastické optiky.“⁶⁴ Stejně tak si uvědomuje další možnosti práce s fotografií, ve smyslu fotomontáže, jejíž principy lze převést i na výstavbu inscenace.

Fotografie

Moholy-Nagy a s ním i Karel Teige opakovaně ve svých textech naráželi na fotografii a na její vztah k malířství. Oba oceňovali pravdivost sto let starých Daguerrových snímků, ale i jejich fantomické poetické vrstvy, které se za pevnou formou zobrazovaného předmětu skrývají. Tyto kvality si podle obou autorů uchovaly reportážní a vědecké snímky, které si příslušníci avantgardy sami nepožívali, ale využívali je ve svých fotomontážích a ve svých obrazových básních. Důležitým mezníkem ve vnímání fotografie se stala výstava *Film und Foto* ve Stuttgartu roku 1929, na níž byly k vidění práce nejen Moholy-Nagyho, ale i českých autorů Zdeňka Rossmanna, Bohuslava Fuchse, Evžena Markalouse a Josefa Hausenblase.

Tato mladá generace studovala specifické zákony fotografie. V textu Čím jest a čím by měla být fotografie z třetího ročníku *ReDu* posuzuje Moholy-Nagy pokusy, ze kterých je možné dál vycházet a vzájemně je kombinovat:

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

2. fotografie je dokumentární zachycení zevního světa, tak jak nám jej zobrazuje zrak (fotografie s objektivem a komorou).“⁶⁵

Společnost, jak Moholy-Nagy tvrdí, dosahuje díky fotografii nových prostorových zážitků. Toho pak využil i E. F. Burian ve svých inscenacích.

Jak se k tomuto tématu vyjádřil Teige, současná umělecká fotografie je „*paradoxním spojením věrnosti věci a rozchodu s její imitací*“.⁶⁶ Nacházel tyto principy ve fotogramech Mana Raye i Moholy-Nagyho. Avantgardní fotografie se tak podle jeho výkladů pohybovala mezi póly dokumentární a vědecké fotografie na jedné a abstraktní kompozicí fotogramu na druhé straně. A jak soudí Karel Císař ve stati Fotografie, „*nejvlastnější spojením těchto dvou zdánlivě protikladných tendencí jsou právě obrazové básně*.“⁶⁷ Fotografie, fotogramy a obrazové básně ukazují člověku časoprostorovou dynamiku, nové prostorové zážitky, nový život v moderní společnosti a v její mysli.

Film

Ve stati Foto kino film z roku 1922 prohlásil Teige film spolu s fotografií za nejmodernější uměleckou disciplínu. Zároveň u filmu upozornil na jeho podstatu syntetického, demokratického a internacionálního umění. Díky spojení těchto aspektů i díky snadné reprodukci se film stal klíčovým inspiračním zdrojem poetismu a ovlivnil tvorbu Devět-

⁶⁴ Ibidem, s. 75.

⁶⁵ László Moholy-Nagy, Čím jest a čím by měla být fotografie, *ReD* III, 1929–1931, s. 35.

⁶⁶ Císař, Fotografie (pozn. 17), s. 155.

⁶⁷ Císař, Fotografie (pozn. 17), s. 156.

silu v dalších uměleckých oborech. Jedním z nich byly obrazové a filmové básně. Obrazové básně současně Teige chápal jako formu filmového scénáře. Avšak navzdory fascinaci tímto médiem „příslušníci české avantgardy neměli příležitost točit vlastní filmy, tím spíše se soustředili na hledání paralel mezi filmem a ostatními druhy umění“,⁶⁸ jak shrnují situaci Petr Szczepanik a Jaroslav Anděl v *Antologii českého myšlení o filmu 1904–1950*.

Zásadní změny přicházejí kolem roku 1930. Kvůli hospodářské krizi, ale i nástupu zvukového filmu (1927) se česká avantgarda už v druhé polovině dvacátých let začíná odvracet od západní filmové produkce, které Teige vytyká její epicko-dramatickou povahu. Film se tak podle něho přiblížil formě měšťáckého divadla, od níž se měl naopak distancovat svou neliterární koncepcí, a naopak měl rozvíjet svou malířskou a básnickou stránku novými, čistě optickými prostředky.

Česká avantgarda se tak stále více zajímala o sovětský film a o metodu filmové montáže. Preferovala u filmu pojetí, jaké kladlo čím dál větší důraz na společenskou funkci, a umělecká tvorba se tak stávala nástrojem sociálního boje. Roku 1927 vznikl u nás první filmový spolek levicové inteligence, Klub za nový film moderních filmových pracovníků, který se chtěl pokusit pozvednout úroveň domácí kinematografie. K jeho členům patřili například E. F. Burian, Jindřich Honzl, Jiří Frejka, Zdeněk Pešánek a všudypřítomný Karel Teige. Ač spolek vydržel pouhý rok, aniž by natočil jediný film, podařilo se mu rozšířit pole působnosti filmové kritiky, která se stala součástí deníků a kulturních časopisů nejen levicového zaměření. Například do legionářského deníku *Národní osvobození* přispívali Jiří Lehovec či Alexander Hackenschmied, v jejichž textech i tvorbě lze najít ohlasy sociální kritiky, surrealismu a funkcionalismu.

Například v článku *Hudba ve zvukovém filmu* (1933) použil E. F. Burian terminologii, která je blízká vyjadřování funkcionalistů. Oni mluvili o tom, že architektka nahradí inženýr, podle Buriana zase hudebního skladatele vystřídá zvukař či přímo inženýr zvuku, „který bude stavět a zakreslovat kilometry tónů ve smyslu filmové struktury. Hudebník si takto nebude stěžovat na násilí a film bude mít svůj tektonický prostor“.⁶⁹ Burianovi nešlo o podmalování obrazu ani ve filmu, ani na divadle. „Hudbu ve zvukovém filmu nejen slyšíme, ale v prvé řadě vidíme. To je teoretická základna, která převrací akustickou stránku zvuku na vizuelní. Vizualnost zvuku je podmíněna montáží stejně jako obrazové písmo.“⁷⁰ Petr Szczepanik a Jaroslav Anděl uvádějí, že touto statí se Burian hlásil k funkcionalismu také zdůrazněním materiálu a struktury, což nerozporují, ale ráda bych zde upozornila na přetrvávající polaritu konstruktivismu a poetismu skrze Burianovu vizualnost zvuku, která se blíží Teigeho manifestu poetismu.

Motto funkcionalismu „*forma sleduje funkci*“ sledoval například i Jan Kučera, který si v rámci své filmové tvorby všiml a užitkových žánrů v podobě zpravodajství, dokumentárních filmů⁷¹ a reklamy, které dle jeho názoru mohly svými principy účelnosti a věcnosti očistit stávající filmové umění.

Paralelně s dokumentaristicky orientovanou avantgardou se v menší míře rozvíjel i abstraktní film. Oba tyto směry bylo možné zaznamenat na přehlídkách avantgardního

⁶⁸ Szczepanik – Anděl, *Stále kinema* (pozn. 18), s. 34.

⁶⁹ E. F. Burian, *Hudba ve zvukovém filmu* (pozn. 23), s. 189.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 189.

⁷¹ Jan Kučera ve snímku *Stavba* zaznamenal realizaci Všeobecného penzijního ústavu v Praze od architektů Josefa Havlíčka a Karla Honzika. Film se bohužel nedochoval.

filmu. Jak už jsme uvedli, roku 1933 se na popud Františka Kalivody konalo promítání avantgardních filmů v Bio Universum. Mezi filmy českých tvůrců tu Kalivoda začlenil i filmové experimenty Moholy-Nagye, dokumentární *Marseille – vieux port* (1929) a abstraktní *Světelná hra černá – šedá – bílá* (1931). Zajímavé je především porovnání již zmiňovaného filmu *Světelná hra černá – šedá – bílá* (1931) a českého filmu *Světlo proniká tmou* z roku 1930 od Vávry a Piláta. V obou případech je námětem světelně-kinetická plastika. V prvním je jejím autorem sám Moholy-Nagy, ve druhém jde o dílo Zdeňka Pešánka. U Moholy-Nagye jde však více o čistý a poetický záznam pohyblivých stínů a odrazů jeho světelné rekvizity, kdežto v případě filmu *Světlo proniká tmou* o energickou montáž, ukazující svět, který je řízen elektřinou a světelnou reklamou udávající rytmus velkoměsta. V textech Teigehe, Pešánka, Kalivody nebo Buriana můžeme v té době nacházet společnou „ideu syntézy jednotlivých uměleckých druhů a synestézie jako principu překladu mezi jednotlivými smyslovými kanály.“⁷²

Reklama

V meziválečném období probíhala další vlna vyrovnávání s důsledky průmyslové revoluce, jak po stránce ideové, tak umělecké. Společnost dospěla do fáze, kdy byla schopná docenit průmyslovou výrobu a přijmout estetiku nových moderních sériově vyráběných produktů. Reakcí na masovost jejich spotřeby se stala reklama a zájem moderní kultury o ni.

Paralelně s výstavou *Film und Foto* uspořádala Mezinárodní asociace pro reklamu v Berlíně *Reklameschau* (1929). Následující rok iniciovalo uměleckoprůmyslové muzeum v Basileji *Výstavu nové reklamní grafiky*. S hospodářskou krizí sílí funkce reklamy jako zbraně v konkurenčním boji výrobců. Reklama již nestačila jako pouhé sdělení. Moderní reklama bojuje o zákazníka i o voliče a už si nevystačí s jednoduchou líbivostí. Reklamu nahrazuje termín propagace a ta už neprezentuje jen výrobek, ale i myšlenku. Výrobce i výtvarník si s tím uvědomuje potřebu nové vizuální podoby reklamy, na kterou je potřeba jít vědecky.

Této nové formě reklamy, de facto novému oboru užitého umění, se věnuje mnoho českých výtvarníků včetně fotografa Jaroslava Süttnara či Zdeňka Rossmanna. Druhý z nich roku 1938 vydal publikaci *Písmo a fotografie v reklamě*, kde uvádí: „Jestliže se reklama obracela hlavně na city a pudy zákazníka, propagace se obrací na jeho rozum.“⁷³ Hlavním úkolem je podle autora vést divákovy oči účelně a rychle. Doporučuje asymetrické dynamické kompozice a především využití obrazu, který má převahu nad textem. Pro tyto účely preferuje fotografii, která dává možnost nahradit vyčerpávající text jasným pohledem na tvar, materiál a zpracování výrobku. Reklama má neustále probouzet, získávat si naši pozornost. Proto se snaží využívat všech nových technických možností, v podobě typofoto, fotografie i filmu.

⁷² Szczebanik – Anděl, *Stále kinema* (pozn. 17), s. 49.

⁷³ Zdeněk Rossmann, *Písmo a fotografie v reklamě*, Olomouc 1938, s. 9.

Reklama a město

Během dvacátých let začala reklama měnit Prahu. Neony a světelná reklama se staly symbolem moderního města a jejich užívání narostlo do obřích rozměrů. Architekti se k nim jako k symbolům modernity hrdě hlásili. Například Jaromír Krejcar představoval světelnou reklamu jako součást svých návrhů mrakodrapů či ikonického domu Olympic.

Ke kritickému zhodnocení způsobu zacházení s reklamou a k její regulaci se přistoupilo na přelomu dvacátých a třicátých let. Roku 1932 vznikla Komise pro reklamy a výkladce při městském stavebním úřadu. Nejen pro zpřehlednění platných nařízení vydal vrchní magistrátní rada Jaroslav Patera publikaci *Reklama v prostoru*,⁷⁴ kde se vyjádřil ke všem druhům reklamy, které by neměly hyzdit tvář města. Při použití světelné reklamy se má pamatovat na zachování architektury konkrétních domů i celkového prostředí. Patera se tu však zmínil i o reklamě zvukové, na které E. F. Burian založil jednu ze scén inscenace *John D. dobývá svět*. Úřady zvukovou reklamu zakazovaly, aby tak omezily pouliční hluk. Tolerovaly jen vyzvánění při prodeji mléka, ne však pokřik kamelotů či lákání kolemjdoucích do obchodů. Kameloti se však přesto vyskytli v kostýmních návrzích Otakara Mrkvičky pro Osvozené divadlo; pro hry *Prsy Tiresiovny* (režie Jindřich Honzl, 1926) a *Pojištění proti sebevraždě*⁷⁵ (Jiří Frejka, 1925). Objevili se též v Burianově inscenaci *John D. dobývá svět* (1934), která reflektovala reklamní masáže Johna D. Rockefellera a na reklamu se už nedívala s tak naivním okouzlením jako ve dvacátých letech.

Hledání prostoru a divadelní avantgarda

Za počátek moderní scénografie můžeme považovat inscenace, které se oprostily od malované dvourozměrné kulisy a uchopily scénu jako skutečný prostor. Proti takzvané iluzivní scéně se jako jeden z prvních divadelníků postavil Adolphe Appia (1862–1928), který též nově zkoumal vztahy mezi hercem a prostorem. K výsledkům jeho úsilí patřil volný pohyb herce. Appia také přišel s plastickou kulisou, která lépe odpovídala postavě herce a trojrozměrnému vnímání scény než kulisa plošná. Celé divadlo se začíná podřizovat herci, jeho proměnlivé postavě a možnostem rozehrát scénu pohybem. Po zkušenosti s Wagnerovými operami vydal Appia roku 1899 studii *Die Musik und die Inszenierung*. Ke svým dosavadním hlavním zájmům tu přidal myšlenku synchronizace hudby a barvy. Vytvořil tak novou hierarchii divadelních složek a dál studoval vztahy mezi hercem, prostorem, hudbou, barvou a světlem. Aby dosáhl skutečného propojení prostoru a pohybu herce, pokládal za nutné dát vyznít oblým tvarům člověka, a to za pomoci kontrastních prvků – svislých a šikmých rovin. Zároveň podle něho bylo zapotřebí osvětlit herce tak, aby co nejvíce vynikla jeho plasticita.

Nezávisle na něm Appiovu teorii dále zdokonalil a více ji uvedl do praxe jeho vrstevník Edward Gordon Craig (1872–1966). Přístup k divadlu vyvodil Craig především z pohybu a tance. Pohyb se snažil aplikovat i v případě scénografie, a to v podobě variabilních pa-

⁷⁴ Jaroslav Patera, *Reklama v prostoru*, Praha 1934.

⁷⁵ Autorem scény si v tomto případě nejsem jistá. V publikaci *K dějinám české divadelní avantgardy* jsou jako výtvarníci uváděni Otakar Mrkvička a Karel Teige. Ovšem u fotografie, kterou jsem objevila v časopise *Disk* 1925, je uveden Antonín Heythum.

ravanů, které měly sloužit i jako architektonické prodloužení hlediště. Craigovo působení je nejvíce čitelné právě ve vývoji scénografie. „*Soudil, že publikum chodí do divadla především, aby hru vidělo, ne aby ji slyšelo.*“⁷⁶ Zároveň však odmítal hierarchizaci jednotlivých prvků. Právě vyzdvížení jednoho nad ostatní ubíralo podle něho jevišti jednotu. Spolu s tím odmítal i herecké hvězdy, které na sebe příliš strhávají pozornost. O herci uvažoval jako o takzvané nadloutce, která zcela splyne s celkem inscenace.

Appia i Craig se tedy zasloužili o minimalizaci jevištní dekorace. Kladli důraz na trojrozměrnou výpravu, která lépe odpovídá tělu herce, na plasticitu a na s ní spojenou práci se světlem. Paul Pörtner uvádí Craigovy zásady: „*místo naturalismu – sugesce, místo iluze – magie, místo dekorace – jevištní atmosféra, místo ideje – vize.*“⁷⁷ Byly to přístupy, jaké zprvu vzbuzovaly odpor. Skutečného ocenění se Appia a Craig dočkali až po první světové válce. Na téma rytmického pohybu herce v kubickém prostoru tehdy například navázali režiséři ruského konstruktivistického divadla, Vsevolod Mejerchold a Alexander Jakovlevič Tairov.

Konstruktivismus se začal formovat v rámci výtvarného umění, a to už kolem roku 1913 v Tatlinových konstrukcích. Na jevišti se však uplatnil až po revoluci roku 1917. Mejercholda a Tairova tehdy fascinoval cirkus a akrobati a podobné výkony režiséři vyžadovali po hercích. K důrazu na hercův pohyb je vybízela i samotná scéna. Konstruktivistická výprava se odpoťovala od popisnosti a zároveň svou konstrukcí ze syrových materiálů herce obnažovala. Ve stati *Český jevištní konstruktivismus*⁷⁸ věnovala Marie Caltová větší pozornost Mejercholdovi. Jako první užití konstruktivistické scény uvedla Mejercholdovu inscenaci *Svitání* (1920), kde byly jako stavební prvky užity dřevo a železo, nekladl se tu však ještě důraz na vertikální členění. S Karlem Martínkem Caltová dále upozorňuje na „*malované dekorace v pozadí připomínající křiklavé plakáty*“⁷⁹ které pravděpodobně byly nositeli politických hesel. Jak k tomu připojil sám Martínek v publikaci *Dějiny sovětského divadla 1917–1945*, „*divák nesledoval umělecký výkon, ale byl přítomen politickému mítinku, který mu připomínal skutečné události.*“⁸⁰

V případě dalšího Mejercholdova představení, *Velkolepý paroháč*, poprvé použila výtvarnice Ljubov Popovová lehkou laťkovou konstrukci, pro konstruktivismus tolik charakteristickou. Prostoru tak dala vertikální rozměr. Barevné výplně v laťkovém mřížoví vytvářely nepravidelný geometrický ornament, který doplňovala velká kola bílé, černé a červené barvy. Na černém kotouči byla vysázena variace jména autora, cr-ml-nck. Inscenátoři se nebáli obnažit scénu, ale i herce, který vystoupil v montérkách, bez jakéhokoliv líčení. Tvorba Alexandra Tairova a jeho výtvarníků se zdála poněkud eklektičtější. I když oba režiséři usilovali o účinnou scénickou stylizaci, každý se jí pokoušel docílit jinými výrazovými prostředky. Marie Caltová tvrdí: „*Zatímco u Mejercholda rytmus pohybu vytvářel především podívanou pro diváka, u Tairova pohyby, ať byly jakkoliv nevidané a akrobatické, dávaly vždy průchod určitému citu, byly výrazem vztahu k partnerovi.*“⁸¹ Konstruktivistická výprava se tedy v Tairově režii podřizovala herci, nebyla samoučelným

⁷⁶ Oscar G. Brocket, *Dějiny divadla*, Praha 1999, s. 546.

⁷⁷ Paul Pörtner, Edward Gordon Craig. Výpravy, in: *Experimentální divadlo*, Praha 1965, s. 18.

⁷⁸ Caltová, *Český jevištní konstruktivismus* (pozn. 5).

⁷⁹ *Ibidem*, s. 116.

⁸⁰ Karel Martínek, *Dějiny sovětského divadla 1917–1945*, Praha 1967, s. 94.

⁸¹ Caltová, *Český jevištní konstruktivismus* (pozn. 5), s. 121.

prvkem pro akrobatické kousky. Světlo oba režiséři používali ke ztvárnění prostoru. Možnosti světla jako prostředku dramatického modelování však „*zůstávaly přitom poněkud na okraji jejich zájmu*“,⁸² jak píše Bořivoj Srba.

Na Appiovy a Craigovy poznatky i na objevy ruských konstruktivistů navazovali příslušníci Bauhausu. Jejich zájmem se stalo až vědecké zkoumání světla jako nástroje k výstavbě scénického prostoru a oni dospívali až k takzvané světelné architektuře. Světlo se pro ně stává naprosto autonomním prvkem. Kromě experimentátorů z Bauhausu, mezi které patřili Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Xanti Schawinski či Vasilij Kandinskij, můžeme uvést ještě dva režiséry, Erwina Piscatora a Bertolda Brechta, průkopníky epického divadla, které zvýrazňuje přítomnost vypravěče a jeho úhel pohledu. Zatímco Piscator využívá světelných projekcí jako foto-kulis, kterými přeměňuje celý prostor divadla, Brecht záměrně rezignuje na modelovací schopnosti světla, scénu osvětluje ostrým pracovním světlem po celé její ploše a tím dosahuje naprostého popření divadelní iluze.

Význam sovětského konstruktivismu i objevů německé avantgardy je nesporný i pro české prostředí. Přitažlivost konstruktivismu spočívala nejen v osvobození herce, ale i v nacházení krásy technické civilizace a ve snaze postihnout tempo moderní doby, a tudíž i nové formy života. Bližší informace o konstruktivismu k nám začaly pronikat od roku 1923, především skrze články Jindřicha Honzla. Programově s konstruktivismem vystoupilo až Osvobozené divadlo, které zahájilo činnost v roce 1926 inscenací *Cirkus Dandin* v režii mladého Jiřího Frejky. Autorem scény byl architekt Antonín Heythum, který se pokusil o přenesení jevištní konstrukce po vzoru *Velkolepého paroháče*. Jako dobrý příklad konstruktivistické scény by posloužila Heythumova laťková konstrukce s žebříky a visutými plošinami, kterou navrhl pro Frejkovu adaptaci *Žen o Thesmofořích* (*Když ženy něco slaví*).

František Šmejkal vymezuje období českého jevištního konstruktivismu zhruba léty 1925–1927.⁸³ Už ke konci let dvacátých vymizely laťové konstrukce jako charakteristický prvek tohoto směru. Přesto zde konstruktivismus zanechal významnou stopu v „*chápání scény jako autonomní jevištní skutečnosti, rytmicky členěné v totalitě svého prostoru a vybavené soustavou významově proměnlivých scénických objektů*“.⁸⁴ Tyto myšlenky, obohacené o práci se světlem německé avantgardy, dále rozvíjeli scénografové třicátých let, mezi které rozhodně patří jak Zdeněk Rossmann, tak trojice KNR.

Spolupráce výtvarníka s režisérem

„*Divadlo není pouhou podívanou, jako například film nebo sportovní zápas, (...) je příliš kolektivním útvarem rostoucím ze spolupráce několika tvůrců, přinejmenším ze součinnosti režiséra, herce a výtvarníka.*“⁸⁵ Tato Burianova slova obsahuje jeho přednáška *Dynamické divadlo* z podzimu 1929. Autor je pronesl v době, kdy poprvé v roli divadel-

⁸² Srba, *Řečí světla* (pozn. 6), s. 32.

⁸³ Šmejkal, *Český konstruktivismus* (pozn. 24), s. 222.

⁸⁴ Šmejkal, *Český konstruktivismus* (pozn. 24), s. 225.

⁸⁵ E. F. Burian, *Dynamické divadlo* (pozn. 19, s. 34).

ního režiséra nastoupil do experimentálního Studia v Brně. Snažil se v nich postihnout dynamické prolínání všech složek, které se podílejí na divadelní syntéze.⁸⁶

Jak shrnuje Burianovu tvorbu Adolf Scherl, „*divadelní forma Burianových inscenací přinášela umělecké novum – syntézu poetického lyrismu, marxistické ideovosti a realistické zkratky.*“⁸⁷ Ve své tvorbě zároveň Burian navázal na tradici polarity konstruktivistického očištění scény na jedné a poetismu na druhé straně. Se svými scénografy ji pak dále rozpracovával za pomoci práce se světlem, a to v podobě stínového divadla, diaprojekce či dynamické filmové projekce.

Důležitý faktor Burianovy tvorby spočíval už v samotném výběru titulů. Ačkoliv uváděl i hry současných autorů, především v případech D 34–D 41 se staly charakteristickými jeho „*vlastní adaptace klasických her, dramatizace románové i básnické epiky a scénické montáže lyrické poezie.*“⁸⁸ Přicházel s programovým typem epického a lyrického divadla, v němž je režisér neustále přítomen v podobě subjektivního „*básnického já*“; v roli vyprávěče, který ukazuje obraz současné situace, hospodářské, sociální, světové.

Divadlo, obzvláště v době hospodářské krize, již nemá být majetkem privilegovaných měšťanů, ale má sloužit širším vrstvám. Ohledně způsobu podání se Burian odvolává na praktiky ruského kolegy: „*Ani Mejerhold nesloužil své mase jinak než básnický. Tam, kde opustil básnickou, nebo lépe politickou nebo hospodářskou tendenci, musel vynalézt absolutní scénické prvky, aby jimi okouzlit.*“⁸⁹ Divadlo tak není ani výtvarnou, ani literární básní. Žádná z nich totiž sama o sobě nedokáže naplnit požadavky současného divadla. Divadlo vzniká až jejich dynamickým sloučením.

Postupujeme tak k pozici jevištního výtvarníka, který se významně podílí na obecném vývoji inscenování. Už ve sborníku *Nová česká scéna*, který vydal časopis Život, se jeho autoři snažili o vyzvednutí jeho role. Ačkoli zde Karel Šourek uznává režiséra jako ústřední motor jevištní syntézy, skutečným vládcem jeviště současně provolává jevištního výtvarníka.⁹⁰ „*Scénické výtvarnictví se stalo přímým výrazem režisérského divadla, toť proto, že je i neúčinnějším prostředkem, který dovoluje sledovat anebo i podškrtnout, nadsadit, shrnout obsah a vnitřní smysl divadelního projevu, jemuž jsou ukládány ještě jiné než ryze estetické funkce.*“⁹¹

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

Společnými tématy zmiňovaných scénografů se staly prostor pro volný pohyb herce, hledání nových materiálů, kterými se snažili vystihnout povahu konkrétní inscenace, a konečně světlo, které Burian považuje za „*nitro jeviště*“ a „*mnohdy polovičku prostoru.*“ Světlo přebírá na scéně Burianových inscenací důležitou roli a spolu s ostatními složkami,

⁸⁶ Termín syntézy zde však ještě nepoužívá.

⁸⁷ Adolf Scherl, *Divadlo D*, in: Jan Brabec – Adolf Scherl – Eva Šormová (eds), *Dějiny českého divadla IV*, Praha 1983, s. 279.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 279.

⁸⁹ E.F. Burian, *Dynamické divadlo* (pozn. 19), s. 35.

⁹⁰ Karel Šourek, *Nová česká scéna*, in: Vladimír Holan – Karel Šourek (eds), *Nová česká scéna*, Praha 1937, s. 97.

⁹¹ *Ibidem*, s. 97.

i samo o sobě, je hybatelem děje. Na základě přečtené literatury se domnívám, že v případě Burianovy spolupráce se Zdeňkem Rossmannem šlo více o partnerský vztah, zatímco na trojici Kouřil – Novotný – Raban působil Burian zpočátku více z pozice učitele, který umí dávat impulzy i důvěru mladým studentům k experimentování.

V Brně se Zdeňkem Rossmannem

Jako jeden z předních členů Brněnského Devětsilu patří Zdeněk Rossmann svou tvorbou mezi zásadní osobnosti avantgardní scény. V roce 2015 se mu v Moravské galerii v Brně věnovala výstava *Zdeněk Rossmann: horizonty modernismu* s katalogovými texty více autorů. Ti mezi sebou propojili různé stránky Rossmannovy tvorby. Rossmann působil na poli nové typografie, reklamy, výstavnictví a scénografie, ale také v roli pedagoga na Škole uměleckých řemesel v Bratislavě, nazývané „*bratislavským Bauhausem*“. Rossmann si uvědomoval vzájemné vztahy všech uměleckých oborů. Navzdory tomu, že do Brna přišel studovat architekturu, se ve své praxi věnoval především typografii, a to hlavně grafické úpravě avantgardních časopisů (*Fronta*, *Index*, *Stavitel* a jiné). Markéta Svobodová ho označila za „*virtuálního architekta v době hospodářské krize*“. Ačkoliv se architektuře nepřestal věnovat z teoretického hlediska,⁹² zkušenosti z jejího studia využíval spíše v oboru výstavnictví a scénografie. Mezi osobnosti, které ho formovaly, se řadili architekti Bohuslav Fuchs a Jan Vaněk a historik literatury Bedřich Václavek. Rossmann však také navázal vztahy s Bauhausem, kam odjel studovat krátce po ukončení spolupráce s E. F. Burianem v roce 1931.

K určujícím faktorům Rossmannovy tvorby patřila jednoduchost, která ho přiváděla k nové typografii, konstruktivismu a funkcionalitě i v návrzích scén. Za jeho první zkušenosti s divadlem můžeme považovat pořádání excentrických karnevalů a *eight o'clocků* v letech 1925–1926, kterých se účastnili i členové brněnského i pražského Devětsilu. V té samé době navštívil Brno i László Moholy-Nagy. 11. března 1925 prezentoval ve dvoraně Vesny své teorie z knihy *Malířství – fotografie – film*. Témata o využití světla rezonovala i v tvorbě Zdeňka Rossmanna. Svou vlastní teorii scénografie pak Rossmann definoval v článku *K inscenaci Holého „Vašíčka Nejlů“*⁹³ z roku 1929.

Jak je to zřejmé z ohlasu inscenace Šaldova *Dítěte*, brněnská divadelní scéna bojovala s převládajícím měšťáckým a konzervativním pojetím scénografie.⁹⁴ Roku 1929 však nastává zlom, spojený s brněnským působením osobností pražské divadelní avantgardy i s vkladem Zdeňka Rossmanna. Jindřich Honzl obsadil post uměleckého šéfa hlavní scény a E. F. Burian přijal poprvé pozici režiséra v experimentálním Studiu, zamýšleném jako pobočná scéna Národního divadla v Brně. Paralelně v listopadu 1929 přednášel Burian o dynamickém divadle v Besedním domě v Brně a Rossmann zase publikoval stať o *Vašíčkovi Nejlů*.

⁹² Rossmann upozorňoval na vytrácení podstaty moderní architektury, která neslouží sociálnímu bydlení.

⁹³ Zdeněk Rossmann, *K inscenaci Holého „Vašíčka Nejlů“*, *Divadelní list Národního divadla v Brně* IV, č. 16, 13. 10. 1929, s. 208–211.

⁹⁴ Podobná situace byla ovšem i v Praze.

Své souputníky i sebe sama v ní Rossmann označil za „*generaci resignovaných melancholiků s optimistickou vírou v růžovější zítřek*“.⁹⁵ Něžně tak definoval celkovou situaci a nový přístup k tvorbě třicátých let, a to i za pomoci estetiky Nové věčnosti. Podobně jako scénografové KNR museli pracovat se stísněnými prostory Mozartea, Rossmanna limitovalo minimální jeviště divadla Reduta, které samo zabraňuje pojmout scénu realisticky. Rossmann tak upřednostňoval scénu zjednodušenou a náznakovou, aby dal dostatečný prostor herci. „*Trojrozměrnost hercova těla automaticky vynucuje trojrozměrný prostor a tím diskvalifikuje malířovu dvourozměrnou spolupráci na jevišti. Prvním úkolem je zkonstruovat dýchatelný prostor pro hercovu akci.*“⁹⁶ Dále se Rossmann soustředoval na výškové rozčlenění, kterým zpestřoval možnosti herce. V závěru citované stati o inscenaci Vašíčka Nejlů pak napsal, že divákovu pozornost není třeba třístit mnohobarevností, jak tomu bývá v případě realistické scény. On chce naopak svého diváka vychovávat, podobně jako svého čtenáře ve své grafické tvorbě, souladem tří barev, které pomáhají divákově koncentraci. A úplně na závěr všeho přichází světlo, se kterým „*padá nebo zesiluje životnost scény*“.⁹⁷

Jezdci k moři

V inscenaci *Jezdci k moři* z roku 1929 se objevují scénické prvky, ke kterým se bude Burian opakovaně vracet. Jde o sociálně kritickou hru irského autora Millingtona Syngeho, který část života prožil na Aranských ostrovech. Proslul pak především dramatem *Hrdina západu*, které v roce 1928 uvedl Jiří Frejka ve svém Dada-divadle, kde Burian ztvárnil jednu z rolí.

V Brně uvedl Burian *Jezdce k moři* především pro jejich ideové a básnické kvality. Příběh se odehrává v drsném prostředí irských vesničanů. Autor se pokusil zachytit chvíle, kdy se stařena Maurya a její dvě dcery dovídají, že rozbořeně moře jim vzalo posledního syna a bratra, posledního rybáře a živitele rodiny. Bezvýhodnou situaci řeší Maurya dobrovolným utonutím. Moře je zde tedy všudypřítomný živel, který určuje baladickou atmosféru Burianova a Rossmannova provedení.

Scéně dominovala bohatě vertikálně členěná, na konstrukci obnažená praktikáblová soustava, k níž se zezadu pojil bílý horizont přes celou šíři jeviště. Na tuto plochu se promítaly fotografie rozbořeného moře od Jaromíra Funkeho. Zde je potřeba poznamenat, že Funkeho abstraktní fotografie z dvacátých let se velmi blížily fotogramům Moholy-Nagye. Bořivoj Srba mluví o pohyblivých diapozitivních obrazech, kterých inscenátoři nejspíš docílili pomocí speciálního přístroje *wasserschilleru*.⁹⁸ Během představení bylo možné měnit pomocí postranních závěsů ze surového materiálu pocit exteriéru na pohled z okna interiéru. Na scéně zároveň porůznu visely rybářské sítě. Osvícením přední části scény působily postavy před projekčním plátnem jako pouhé stíny, uzavřené zbláčené bytosti.

⁹⁵ Rossmann, K inscenaci Holého „Vašíčka Nejlů“ (pozn. 93), s. 208.

⁹⁶ Ibidem, s. 210

⁹⁷ Ibidem, s. 211.

⁹⁸ Srba, Řečí světla (pozn. 6), s. 102.

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

Dítě

Známou hru Františka Xavera Šaldy nastudoval Burian s činoherním souborem Národního divadla v Brně v divadle Na Veverí, neboť jeho Studio z finančních důvodů zaniklo. Komédie se odehrává v prostředí měšťanské společnosti na začátku dvacátých let. Šalda se snažil poukázat na sociální rozdíly v jedné domácnosti. Bohatá milostpaní Kostarovičová si vybírá do služby mladé pěkné dívky z venkova, aby se její protežovaný syn Ríša netahal po nevěstincích. Přesně takovou dívku představuje služka Františka, do které se zamiluje Ríšův neduživý, matkou opomíjený bratr Aleš. Františka však Ríšovi podlehne a Ríša i paní Kostarovičová ji pak nutí k potratu, aby pokrytce nevystavila klepům. Šalda tu líčí v podstatě banální námět s podivnou nadsázkou, v níž se z postav stávají personifikace.

Scéna zpřítomňovala typ prostředí měšťanské rodiny včetně Františčinu pokojíčku. Autoři rozdělili scénu vertikálně na dva hrací prostory, na moderní kuchyň, k níž byl přistaven drobný Františčin přístěnek, a na honosný salon paní Kostarovičové. Do kuchyně umístili minimum mobiliáře pro lepší pohyb herce: plynový sporák, stůl se dvěma židlemi. V té samé době Rossmann navrhuje typizovanou moderní kuchyň pro výstavu *Civilizovaná žena*. Prostor kuchyně určovala především plechová stěna, z dálky vyhlížející jako pokrytá niklem po vzoru módních funkcionalistických kuchyní a jejich snadno omyvatelných povrchů. Tento světlo odrážející prostor lemoval seshora Františčin přístěnek v podobě konstrukce lomeného oblouku, pokrytý růžovým organýtmem. Do dolního levého rohu inscenátoři umístili pokoj madam vykořisťovatelky s těžkopádným dubovým stolem, stojací lampou, čalouněným křesílkem a houpacím křeslem. Stěnu prodlužoval skládací paraván.

Důležitou roli zde hrálo světlo, a to především v závěrečné scéně, kdy Aleš mluví o politickém agitátorství a paní Kostarovičová zůstává sama. Inscenace tu použila bodové červené světlo, které se odrazilo od niklové plochy a ozářilo diváky v hledišti. Touto scénou Burian popudil část pravicové kritiky, která jeho pojetí prohlásila za příliš ideologické a agitační. Reagoval na to článkem *Moje inscenace Šaldova „Dítě“*, kde se snažil vysvětlit své záměry a obhájit Rossmannovu „*truhlářskou všehochut*“, jak jeho scénu nazval jeden z recenzentů. Vysvětlil zde užití plechové stěny, leštěného materiálu, který pomáhá dokreslit charakter typické „ušlechtilé“ rodiny. Za jeho pomoci se prostor stává typem „*a) kuchyňského šosáckého komfortu, který b) není ničím jiným než ztročením služby, která ani ve chvílích trpkého oddechu nesmí zapomenout, že plocha, která ji ohraničuje a tísni, nesmí se zakalit a musí být vždy hladce vyleštěna, aby vzbuzovala dojem pořádku*

a řádu v domácnosti.⁹⁹ Kontrastně zde působí křehký lomený oblouk, který především v momentu, kdy Františka pláče, dodává celé scéně intimnější ráz. Na závěr Burian opět obhajoval funkci světla, které pro něj zůstávalo nitrem scény. V případě červeného bodového světla tvrdil, že mu nešlo o „agitaci pro výlučný program politický, ale především o rozšíření nadstranické platnosti Šaldovy hry“.¹⁰⁰ V každém případě se mu tak podařilo narušit hranice mezi jevištěm a hledištěm a přiblížit se sdílenému prostoru.

Divadlo D a KNR

Divadlo D založil Burian v Mozarteu v pražské Jungmannově ulici. Chtěl jím čelit úpadku produkce takzvaných měšťáckých divadel a vyhovět potřebě současné scény, která by se vyjadřovala ke společensko-politické situaci. V létě 1933 získal podnikatelskou koncesi, bez níž nemohl profesionální divadlo založit ani provozovat. Vlastníkem a provozovatelem však nebyl sám Burian, ale družstvo skládající se z členů divadla. V podmínkách tehdejšího Československa šlo tedy o výjimečný typ divadla-komuny. Písmeno D znamenalo nejen divadlo, ale i dobu, dnešek, dělníka, družstvo, ducha či dav. Měnicí se číslice vždy předznamenávala následující rok a současně symbolizovala aktuálnost divadla.

„Studentstvu!

*Divadelní život u nás nedostačuje tempu mládí. Mladý intelektuální život se v několika letech decentralisoval. Je potřebí tribuny, která by probouzela zájem o dnešní kulturu a ukazovala mladým lidem, co dnes hýbe světem. Mimo to časopis D 34 chce dát studentstvu možnost literárního výrazu ve studentské hlídce nejen o případech D 34, nýbrž i o celém kulturním stavu studentstva. Vyzývám proto všechny studenty, kteří nám chtějí rozumět, aby se přihlásili k práci v kruhu D 34, ať už ve smyslu uměleckém či administrativním.*¹⁰¹

Na tuto Burianovu výzvu studentstvu, kterou inzeroval v časopise D 34, se podle slov Josefa Rabana přihlásilo společně pět studentů architektury ČVUT. Nebyli již ustáleným pracovním kolektivem, společně se přihlásili proto, že si nikdo z nich netroufal ucházet se o práci u Buriana sám. Jmenovitě šlo o Cesara Grimmicha, Miroslava Kouřila, Jiřího Novotného, Karla Poličanského a Josefa Rabana. Skupina měla přezdívku D.a.s. (Divadelní architektonické studio). Po prvních dvou inscenacích Grimmich s Poličanským Divadlo D opustili a zůstala trojice Kouřil-Novotný-Raban, uváděná v programu pod zkratkou KNR.

O společné práci referují všichni tři scénografové ve stati *Třicet let od založení D 34* v časopise *Acta Scaenographica*.¹⁰²

„Směr výtvarné tvůrčí práce? ... šlo především o to, učit se – výtvarník od výtvarníka a výtvarníci od režiséra – a společně hledat materiály, techniky a prostorová řešení, vytvářející atmosféru danou nejen místem, časem a dějem, a to nejen tím, co se odehrávalo na jevišti, ale také tím v hledišti, na ulici a v celé společnosti.“¹⁰³

⁹⁹ E. F. Burian, *Moje inscenace Šaldova „Dítěte“* (pozn. 22), s. 21.

¹⁰⁰ *Ibidem*, s. 33.

¹⁰¹ KNR, *Třicet let od založení D 34* (pozn. 7), s. 21.

¹⁰² *Ibidem*, s. 21–36.

¹⁰³ *Ibidem*, s. 25.

Východiskem jim byla konstrukce, surový materiál a světlo. Všichni tři architekti uznávali Buriana jako mistra světla. Světla, které dále pracuje s přítomným materiálem na scéně. Světlo, které dává vyniknout strukturám a propůjčuje jim novou fakturu, výborně v Burianově práci popsala historička scénografie Věra Ptáčková. Burian světlem dotvářel a syntetizoval jednotlivé prvky ve společný celek. Dalo by se říci, že na mladé architektky KRN působil v roli pedagoga. Metoda výtvarné spolupráce, jak ji popisuje Josef Raban, stála na bázi improvizace. Spolu s ní však Raban upozornil na Burianovu schopnost „*dát plnou důvěru mladým lidem – i s vědomím rizika – dát jim nejenom příležitost, ale i pomocnou ruku.*“¹⁰⁴

V podání mladých architektů vyznívá Divadlo D jako prostředí moderní školy, jako živá laboratoř, kde je žákům¹⁰⁵ dána možnost zkoumat materiály, které se používaly například v moderním stavitelství. Miroslav Kouřil k tomu uvádí: „*Zamčuji úmyslně přívlastek „nový“, protože nové byly tyto materiály jen pro jeviště, nikoliv však v běžném životě.*“¹⁰⁶

Jevištní výtvarník, potažmo mladý architekt, zde společně s režisérem musí mít neustále na paměti herce, který svým pohybem i slovem rozžívá prostředí dramatického děje a ideje básníka. Architekti se zároveň vyrovnávali s možnostmi prostoru v přízemí Mozartea od Jana Kotěry, který ideální podmínky pro divadlo neposkytoval, neboť jeviště mělo velikost většího pokoje, přibližně 10 × 5 metrů včetně prosceňia. O orchestřišti nemohla být řeč, hudebníci většinou seděli v koutě hlediště.¹⁰⁷ Technika nebyla téměř žádná, Bořivoj Srba hovoří zpočátku pouze o dvou reflektorech. S Burianem měli tedy architekti za úkol maximálně využít toto minimum a navodit zároveň iluzi spíše otevřeného prostoru. Dělal to za pomoci černého horizontu, reflektorů, diaprojekcí v případě *John D. dobývá svět* a filmových projekcí, jak si ukážeme na inscenaci Máchova *Máje*.

U všech jmenovaných prostředků můžeme vidět paralely u Moholy-Nagy a jeho popisu nové architektury, jejíž podstatou je neustálé pnutí, které si divák uvědomuje jak zrakem, tak hapticky. Zároveň se domnívám, že tento nový zážitek z prostoru vzniká spojením zdánlivě protikladných jevů, podobně, jak Karel Císař popisuje složky obrazové básně.¹⁰⁸

I když je Burian považován za mistra světla, které se u něj stalo kostýmem celé inscenace, neznamená to, že by se o práci se světlem nesnažili sami architekti. Josef Raban se například zmiňuje o pečlivém studiu různých materiálů – koudele, dřeva, dřevité vlny, skla, kamene, lepenky, kovů, pletiv a mnoha dalších –, jejichž nasvícením architekti hledali jejich podstatu a specifika a studovali tak možnosti probouzení volných asociací u diváka. Pro každou premiéru vznikaly předem uvážené světelné plány, které inscenátoři

¹⁰⁴ Ibidem, s. 25.

¹⁰⁵ Josef Raban tak sám sebe v textu označil.

¹⁰⁶ KNR, Třicet let od založení D 34 (pozn. 7), s. 21.

¹⁰⁷ Musím podotknout, že ačkoliv ve své práci nevěnuji pozornost hudební složce a Burianově experimentální tvorbě (nejen v podobě voice-bandu), není pochyb, že se hudba podílela na vytváření celkové atmosféry i samotného prostoru.

¹⁰⁸ „*Mimořádně komplexní vizuální aparát mikroskopického a makroskopického (momentka a vědecký snímek), osobního a veřejného (dopis a mapa), literárního a vizuálního (nápís „pozdrav z cesty“ a kresba trasy), reálného a nereálného (skutečné známky na iluzivní obálce) v nás má vyvolat kaleidoskopický prožitek „cizince“ (jímž je každý moderní člověk), který je vystaven mezní rychlosti přeskupujícímu se, fragmentárnímu světu, jemuž odpovídá volná asociace, napnutá mezi touhou obrácenou k budoucnosti a vzpomínkou zahleděnou do minulosti.*“ Viz Císař, Fotografie (pozn. 17), s. 157.

neváhali společně doplňovat. Toto podrobné hledání se pojilo také s faktem, že „Burian během zkoušek nikdy nepoužíval pracovní světlo, což bylo proti divadelní ekonomii“.¹⁰⁹

Instruktivně na to vzpomínal především Josef Raban: „Snad jsme neobjevili nic významnějšího, než je smysl pravdivosti materiálu a působivost jeho pravosti i při jeho nesmírné proměnlivosti v prostorových vztazích a různých světelných podmínkách, význam struktury povrchu a nemožnost namalovat, to je nahradit cokoliv z toho malířským uměním, které je v divadle jen jedním z mnoha cenných prvků, pokud ovšem zůstane malováním a nic nepředstírá a nefalšuje.“¹¹⁰

Lakomec

„Kluci, co kdybychom to udělali ze skla?“¹¹¹ – Impuls, který dal E. F. Burian čerstvě nastoupivším nezkušeným architektům a který Josef Raban bez zábran přiznává.

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

Jak už bylo řečeno, prvotní impuls přišel od Buriana. Přibližně v době příprav inscenace oslovila pětici mladých architektů výstava československého sklářství, kterou pro Uměleckoprůmyslové muzeum navrhl Antonín Heythum. Výstava měla propagovat užití skla v architektuře a současně tak napomoci sklářskému průmyslu během hospodářské krize.

Vzhledem k malému rozpočtu divadla mohli Burianovi architekti pracovat jen s těmi skleněnými objekty, které byly různé firmy ochotny zapůjčit zdarma. Nakonec se inscenátorům podařilo získat čiré a mléčné sklo standardních rozměrů, která se však nesměla

¹⁰⁹ KNR, Třicet let od založení D 34 (pozn. 7), s. 26.

¹¹⁰ Ibidem, s. 26

¹¹¹ Ibidem, s. 24.

nijak upravovat. Skleněné desky se tak vsadily do jednoduchých dřevěných ráků na kolečkách, aby se s jejich pomocí dal měnit malý prostor scény.

Průběh práce s křehkým materiálem,¹¹² který může dobře fungovat na skutečné fasádě, ale pro účely divadla a zde užívaného umělého osvětlení nemusí být ideální, vylíčil Josef Raban. Všichni si slibovali velké zázraky od opaxitu, který však zrcadlil všechna světla na jevišti i z hlediště, a byl proto téměř nepoužitelný. Desky navíc museli posouvat i sami herci na otevřené scéně. Vzhledem k nerovné podlaze, chatrné konstrukci pojízdného ráku a křehkosti velkých desek bylo vždy velké štěstí, že se skleněné paravány neroztříštily. Jeden z pohyblivých panelů nadto nebyl vyplněn sklem, ale byl potažen síťovinou, na níž byla umístěna značka bankovní firmy s iniciálou hlavního hrdiny, písmenem H. Největšího efektu nakonec autoři dosáhli s čirou skleněnou deskou, na kterou Harpagon naposled vydechl v závěrečné scéně, uvězněn ve svém podzemním bunkru.

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

John D. dobývá svět

„D 35 si dovoluje předvésti portrét Johna D., který dobyl světa.“¹¹³

Texty, které si Burian vybíral, nemusely být vždy napsány pro divadlo, jak je tomu i v případě *John D. dobývá svět*. Jde o rozhlasovou hru Friedricha Wolfa, autora meziválečné německé divadelní avantgardy a Piscatorova a Brechtova současníka. Autor se snažil zachytit americký sen, vzestup moci petrolejářského magnáta Johna D. Rockefellera. Celé jméno nebylo možné uvést kvůli tehdejší cenзуře. V Burianově úpravě se hra zakládala na dlouhých dialozích obchodních, hospodářských i právnických jednání. Burian je prolínal hudební složkou, jazzem, který evokoval i sociální útlak Afroameričanů.

Hra zachycuje skutečnou kariéru Johna D. Rockefellera. Wolf i Burian ji rozdělili do tří životních fází a devíti stručných dramatických výjevů. Jako mladík začíná John D. své podnikání v malé kanceláři v clevelandském přístavu. Vyvolá lidové povstání proti vládě v Mexiku, která brání jeho podnikání. Zároveň se střetává s jakýmsi novým Johnem Reedem, socialisticky orientovaným novinářem, „jenž ho přesvědčuje, že éra Rockefellerů je sice u konce, avšak že jeho dílo nalezne pokračování v nově přetvořené jeho myšlence monopolistického hospodářského podnikání v éře socialismu“.¹¹⁴

Na scéně D 35 vytvořili architekti spolu s Burianem osm různých prostředí, a to opět pomocí posuvných panelů. Panely dostaly formu ráků potažených tuhými průhlednými i neprůhlednými látkami. Stálým prvkem na jevišti se stal také zavěšený znak amerického dolaru. Způsob projekcí však podle Bořivoje Srby není z dochovaných materiálů úplně

¹¹² Ibidem, s. 24–25.

¹¹³ Srba, *Řečí světla* (pozn. 6), s. 164.

¹¹⁴ Srba, *Řečí světla* (pozn. 6), s. 157.

jasný.¹¹⁵ Badatel se domnívá, že na scéně byla dvě projekční plátna, na která se promítalo z diaprojektorů simultánně. Na volně spouštěném plátně se patrně objevovaly titulky po vzoru dokumentárních filmů, plátno pevné naopak bylo uzpůsobeno pro zadní projekce.¹¹⁶ K zachycení stínové hry sloužily všechny panely.

Na zmiňovaný pevný zadní panel dal Burian promítat portréty skutečného Johna D. Rockefellera z různých dob jeho života. Pro dokreslení scén odehrávajících se v interiéru ovládly navíc tento panel panoramatické fotografie exteriérů, evokujících výhled z pásových oken kanceláří. S projekcí fotokulisy, nahrazující roli malované dekorace, pracoval často Erwin Piscator. Burian však tento Piscatorův přístup později zkritizoval v článku *Divadelní funkce fotografie a filmu* (1936). Kolektiv inscenátorů pracoval v *Johnu D. dobývajícím svět* s jazykem moderní architektury, ale stejně tak odkazoval i na sílu a formu moderní reklamy.

Za příklad může posloužit 2. výstup II. dílu inscenace, kdy se John D. prochází spolu s bývalým konkurentem Flaglerem po ulicích Clevelandu. I toto prostředí je naznačeno fotografií pomocí diaprojekce. Se svým novým společníkem a bývalým konkurentem si John D. prohlíží plakáty a sleduje jejich účinek na široké vrstvy. Visí mezi nimi i plakát varující před nekalými praktikami samotného Johna D., čímž se on sám nenechá příliš rozhodit. Na konci této procházky, kterou dokresluje kamelot a prodavačka ryb zpívající blues, byl do středu scény patrně spuštěn pohyblivý ekran s rovnicí: „70 milionů dolarů kapitálu + 5 000 agentů + 3 miliony dolarů na reklamu + 400 milionů Číňanů = 50 milionů dolarů zisku.“¹¹⁷ Před plátno zároveň předstoupili čtyři kameloti, reklamní agenti v podobě živých reklamních kiosků polepených plakáty firmy Johna D. s voicebandem:

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

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

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

4. hlas: Pravý John D.“¹¹⁸

Tento výstup hodnotila kritika velmi kladně, jak uvádí ve své publikaci Bořivoj Srba.

Mě samotnou však zajímá především proto, jak tematizuje reklamu a propagaci v rukou velkoobchodníků. Zobrazení kamelotů v podobě chodících kiosků se objevilo již v dřívější tvorbě scénografů pro Osvobozené divadlo (Apollinairovy *Prsy Tiresiovy* v režii Jindřicha Honzla, *Pojištění proti sebevraždě* v režii Jiřího Frejky). V jejich případě však ještě šlo o okouzlení reklamou v době optimistických dvacátých let. Burian však už k výstupu kamelotů přistupuje kriticky, na základě zkušeností, které přinesla hospodářská krize, a z odporu k neustálé masáži veřejnosti. Souboj propagand se zde odehrává i na ulici v podobě plakátů. Pomocí diaprojekce je promítán zvětšený text vystupující proti

¹¹⁵ Ibidem, s. 162.

¹¹⁶ Ibidem, s. 162. – Z výpovědi Miroslava Kouřila vyplývá, že světelné obrazy se promítaly pouze pomocí zadní projekce na středové transparentní plátno v podobě částečného horizontu v pozadí jeviště. V programovém bulletinu se však píše o plátně speciálně spouštěném, na které se přední projekcí promítaly jednoduché texty doplňující jednotlivé scény. Vzniká zde určitý rozpor v údajích.

¹¹⁷ Srba, *Řeči světla* (pozn. 6), s. 165.

¹¹⁸ Ibidem, s. 166.

monopolu Johna D. („*Občane, pozor! Mezi námi řádí Oktopus, kterým je John D.*“). Můžeme dodat, že díky námětu a využití elementů dokumentární fotografie a reklamy působila inscenace spíše jako pokus o stylizovanou realistickou rekonstrukci. Charakteristickým znakem Burianovy tvorby se však takové pojetí nestalo.

Máj

Máchoým dílem se Burian zabíral po celý svůj život. Opakovaně se vracel i k tématu *Máje*. Mácha též oslovoval české surrealisty, se kterými se Burian podílel na uspořádání sborníku *Ani labuť, ani Lúna* ke 100. výročí vydání básně a zároveň k výročí úmrtí Karla Hynka Máchy v roce 1836.

Hlavním tématem *Máje* byl Burianovi obraz tragické revolty, individua bouřícího se proti nastavení společnosti, která mu nedovoluje vzlétnout. „*Smířlivé řešení temného údělu Viléma i člověkova vůbec*“ – píše o inscenaci Srba – „*nachází tu pak shodně s básníkem v rozplynutí lidské existence v přírodě a ve všem, co je v ní živého, ve splynutí hrdiny s rodinou zemí.*“¹¹⁹ Burian se tu snažil o aktualizaci nejen *Máje*, ale samotného Máchy, kterého publikum obecně vnímalo „pouze“ jako básníka zklamané lásky, ale Burian v něm viděl buřiče.

Máj nastudoval poprvé již roku 1929 se svým voicebandem. Roku 1935 ho s KNR nově nastudoval a společným dílem dosáhli skutečně syntetického typu divadla. Scénografie zde akcentovala další složky – hudební, hereckou i taneční. Speciálně v případě *Máje* bylo hlavní snahou vyvolat pocit básnivosti a proměnit diváka ve spoluproživatele, spolutvůrce.

Jevištní báseň inscenátoři rozdělili do šesti obrazů. Využili filmové projekce, stínohry a surových materiálů k sublimaci nejen prostoru, ale i samotných postav.

V prvním zpěvu, v kterém zemře Jarmila, se na scéně nacházela zrezivělá komínová roura, opředená koudelí a připomínající v patřičném nasvícení jarní břízu v rozpuku. Po straně jeviště byla natažena mříž z provazů na způsob harfy, za níž tančila tonoucí Jarmila. Na ztvárnění této postavy se podílely tři ženy. Jevištní postavu zosobnila tanečnice Taňa Pexová, filmovou Jarmilu tanečnice Anna Fischlová a ze zákulisí zněl hlas herečky Zdenky Podlipné. Už tedy samotná postava je montáží. Filmové záběry Jarmily, detailů jejích vlasů, abstraktních obnažených částí těla, rtů a očí se promítaly na zavěšený pohyblivý ekran ve tvaru kosodélníka.

Provázání jednotlivých představelek Jarmily se scénou se podařilo i skrze společné užití materiály. Plavé a divé vlasy (filmové) Anny Fischlové napodobili výtvarníci pomocí koudelky, lýka a slámy. Z těchto přírodních surových materiálů se vyrobila nejen paruka jevištní Jarmily, ale i zmiňovaná koruna rozkvetlého stromu. Podobné paruky, avšak za jiného nasvícení a v mnohem děsivějším výjevu, měl i voiceband v podobě čtveřice věžňů líčících Vilémovu popravu. Herci stáli za mříží z drátěného pletiva. V recenzi Máchův *Máj* na jevišti, kterou cituje Bořivoj Srba, napsal Josef Tráger o Burianově citlivosti pro jevištní plastiku: „*Světlem se rodinová skulptura mění v reliéfní obrazec, světelný zdroj*

¹¹⁹ Ibidem, s. 169.

*odhmotní postavy pojednou v hutné stíny, dávající přednesu zvláštní intonaci mocného účinku.*¹²⁰

Výtvarníci spolu s Burianem využili kontrastů materiálů přírodních a ostře působících materiálů kovových – pomalu se rozkládající rezavé roury nebo drátěného pletiva v podobě opakovaně užívané mříže/vězení. V inscenaci *Máje* z roku 1935 se pomalu začíná ukazovat nová polarita konstruktivismu a nastupujícího surrealismu, který nahrazuje svým zájmem o podvědomí a psychologii poetismus optimističtějších dvacátých let. Jak uvádí Bořivoj Srba: „*Scéna (...) byla stylizována na jedné straně ve způsobu scény konstruktivistické, na druhé straně však její vyprávění bylo inspirováno i poetikou surrealistickou.*“¹²¹ Surrealisticky vyznívaly především filmové projekce s erotickým nábojem. Zde musím uvést, že Burian *Máj* roku 1936 uvedl v novém nastudování. Pro první verzi inscenace pořídil filmové záběry kameraman a filmový kritik Jiří Lehovec. Pro obnovenou premiéru natočil nový film o stejné stopáži Čeněk Zahradníček. Důvody byly částečně i praktické. Lehovec měl z finančních důvodů k dispozici devítimilimetrový film, který se během projekce trhal. Zahradníček využil kvalitnější šestnáctimilimetrový film. Oba natáčeli pod režijním dohledem E. F. Buriana.

Inscenátoři však svého diváka nenechávají snít. Burian, za pomoci pracovního, neiluzivního světla, nabourával poetiku výjevu, a to v přechodech mezi jednotlivými obrazy. Ve smyslu celkové koncepce, představit Máchu jako buřiče, opakovaně diváka vytrhával z iluze. Nešlo tedy podle mě o jednoznačně surrealistické provedení, ale o inscenaci nacházející se stále kdesi na pomezí konstruktivismu, poetismu a nastupujícího surrealismu.

Závěr

Původní cíl, zaměřit se na spolupráci mladých architektů s Emilem Františkem Burianem v Divadle D, se během mého bádání postupně rozrostl. Došla jsem k závěru, že je potřeba tuto spolupráci zasadit nejen do širšího kontextu české výtvarné scény, která se začala zajímat o nová média – fotografii a film. Ale skrze tento zájem o nové světlocitlivé materiály, které rozšiřovaly způsob vnímání vnějšího i vnitřního světa, jsem musela poukázat i na společná témata tvorby Divadla D s Moholy-Nagyem, reprezentujícím Bauhaus a mezinárodní avantgardu. Takových podobností si už všimli jiní badatelé, například Bořivoj Srba¹²² či Markéta Svobodová,¹²³ která v roce 2014 napsala: „*Syntéza konstrukce, obrazu, pohybu a světla, podobná zmiňovanému Moholy-Nagyovu modulatoru, se však nejvíc projevila až v syntetickém divadle D34–D37 Emila Františka Buriana u trojice architektů NKR.*“¹²⁴

U obou badatelů však šlo spíše o stručný poznatek. Z toho důvodu jsem se zde snažila zaznamenat teoretické myšlení Moholy-Nagye a jeho experiment světelně-kinetické plastiky, takzvané světelné rekvizity. V teorii i praxi se Moholy-Nagy zajímal o nové techno-

¹²⁰ Ibidem, s. 173.

¹²¹ Ibidem, s. 175.

¹²² Srba, *Rečí světla* (pozn. 7), s. 32–33.

¹²³ Svobodová, F. Kalivoda, L. Moholy-Nagy (pozn. 2), s. 4.

¹²⁴ Ibidem, s. 5–6.

logie a formy výtvarného umění moderní doby. Svou tvorbou pomáhal formulovat nový jazyk umělecké fotografie. Základními východisky další práce avantgardy se na jedné straně stala abstrakce fotogramu a na straně druhé dokumentární či vědecká fotografie. Nová umělecká fotografie je i podle Teigeho a v podání Karla Císaře „*paradoxním spojením věrnosti věci a rozchodu s její imitací*“.¹²⁵ Tento princip můžeme sledovat i v dalších oborech včetně scénografie, která toho docíluje očištěním prostoru na holou konstrukci a nasvěčováním surových materiálů, které jsou nové pouze na divadle, ale ne v běžném moderním světě.

Dalším důležitým teoretikem pro tuto práci je Karel Teige, který zformuloval specifickou situaci české umělecké scény dvacátých let. Ta se dále vyvíjí na základě polarity konstruktivismu a poetismu, kterým jsou Teigem vymezeny jednotlivé oblasti tvorby, a to až příliš utopisticky. V druhém manifestu poetismu i v jiných textech poukazuje Teige na zoptičtění poezie a představuje pojem obrazové básně, která se čte jedním upřeným pohledem jako obraz. Spojuje tak protiklady „*mikroskopického a makroskopického (...), osobního a veřejného, literárního a vizuálního (...), reálného a nereálného*“,¹²⁶ a zachycuje prožitek znovuzrozeného člověka moderního světa. Přestože se díky fotografii a filmu začínala formovat kultura zraku, Moholy-Nagy si uvědomoval potřebu haptických vjemů, které je ale možné převést do optického vnímání. Na toto propojování smyslů poukazoval i Teige.

Světlo napomáhá přenášet surový materiál, sublimuje ho a nechává ho hmatatelným v divákově mysli. Proto jsem světlu, fotografii a filmu věnovala samostatné kapitoly. Například film, který měl inspirovat divadlo optickými prostředky vyprávění, se s nástupem zvuku začal opět vracet ke způsobům takzvaného měšťáckého divadla, ve kterém pouze ilustruje slovo. Proti tomu se snažil bojovat například František Kalivoda. Na projekcích v Bio Universum, konaných na jeho popud, tak mohli diváci roku 1933 zhlédnout Moholy-Nagyovy filmy *Marseille – vieux port* (1929) a *Světelná hra černá – šedá – bílá* (1931).

Moholy-Nagy však navázal kontakt s brněnskou avantgardní scénou už dříve. Poprvé zde měl přednášku u příležitosti prvního vydání knihy *Malířství – fotografie – film* v roce 1925. Jeho tvorbu pak propagoval Kalivoda, organizátor brněnského Devětsilu a člen Film-foto Levé fronty. Členem Levé fronty, která navázala na aktivity Devětsilu, byl i Zdeněk Rossmann.¹²⁷

Přelom dvacátých a třicátých let přinesl vystřízlivění a velké změny. V roce 1929 propukla hospodářská krize, Moholy-Nagy opouští Bauhaus, Burian spolu s Honzlem jsou jako režiséři pozváni do Brna a tím také začíná Burianova spolupráce s Rossmannem. Tento brněnský typograf a architekt předjímá způsob práce se scénou, který se později stane typickým pro scénografii Divadla D. Snažila jsem se to ukázat na příkladech dvou inscenací, lyrických *Jezdců k moři* a sociálně kritického *Dítěte*. Už u nich můžeme pozorovat podobnou hru s vrháním stínů a odrazů světla od pravých materiálů jako v případě Moholy-Nagye. Scénografie se stává symbolem režisérského typu divadla. Neilustruje text básníka, ale podílí se na vyprávění. Divadlo vždy vzniká kolektivně, alespoň na základě spolupráce režiséra, výtvarníka a herce, jak příznává i sám Burian v článku *Dynamické divadlo*.

¹²⁵ Císař, Fotografie (pozn. 17), s. 155.

¹²⁶ Ibidem, s. 157.

¹²⁷ Rossmann, K inscenaci Holého „Vašíčka Nejlů“ (pozn. 93), s. 208.

Jelikož v Praze postrádal divadelní produkce, která by komentovala aktuální dění ve společnosti, založil Burian roku 1933 Divadlo D 34. Ve spolupráci nejprve s pětící mladých studentů architektury Grimmich – Kouřil – Novotný – Poličanský – Raban a následně s trojicí KNR se Burian projevoval v roli zkušenějšího a o málo staršího učitele. Kouřil – Novotný – Raban ve společné stati vyzvedli Burianovu schopnost dát prvotní impuls a podat pomocnou ruku při hledání výrazu pomocí světla. Scénografové pak sami začali v rámci této takzvané laboratoře zkoumat materiály pomocí nasvěcování. Jak píše Josef Raban, „po krátkém čase se metoda stávala stále složitější, jak jsme byli postupně schopni nejen přijímat impulzy režiséra, ale také je přinášet na oplátku jemu, až se nakonec změnila v jakýsi ping-pong.“¹²⁸

Tento způsob vzájemné výměny mezi režisérem a výtvarníkem nastal podle Josefa Rabana až v následující sezóně D 35, do které spadají dva z uváděných příkladů inscenací, *John D. dobývá svět* a *Máchův Máj*. První společnou prací byl naopak *Lakomec*. V každém z těchto děl pracuje Burianův kolektiv s odlišnými prvky. Jak o tom napsal Karel Šourek, scénografie se za pomoci syrových materiálů stala „nejúčinnějším prostředkem, který dovoluje sledovat anebo i podškrtnout, nadsadit, shrnout obsah a vnitřní smysl divadelního projevu, jemuž jsou ukládány ještě jiné než ryze estetické funkce.“¹²⁹ V případě *Lakomce* a hry *John D. dobývá svět* se použité materiály v podobě skleněných ploch, projekcí panoramatických fotografií a trubkového nábytku staly součástí kritiky moderní architektury, jejíž původní myšlenkou bylo dostupné hygienické bydlení pro všechny. V inscenacích Divadla D se však stává nová architektura výrazem bohaté střední vrstvy a velkoobchodníků. Na příkladu *Johna D.* jsem chtěla ukázat i přeměnu a kritiku využití všudypřítomné reklamy. Tvůrce třicátých let už reklama nefascinovala tak jako členy Devětsílu. Avantgarda se už na ni nedívala jako na oživení města. Náš dnešek může být jakousi paralelou k tehdejší situaci.

Máj se naopak zakládá na kontrastech, poetických výjevech provázených voicebandem na jedné a na ostré ztrátě iluzí pomocí pracovního světla na druhé straně. Živí herci v něm sublimovali pomocí stínohry a filmové projekce v kontrastech přírodních materiálů, drátěných pletiv a zrezivělé roury od kamen. Zároveň jde o jednu z posledních společných inscenací KNR a E. F. Buriana.

Východiskem k využití nové umělecké fotografie, avantgardního filmu, otisku skutečných materiálů a hledání takzvaného všeosvobozujícího pnutí byl však potřebný epicko-lyrický námět, jako tomu bylo u Syngeho *Jezdců k moři* a u Máchova/Burianova *Máje*. Burian a jeho spolupracovníci se neobešli bez literárních děl, která svou básnickou atmosférou mohla dát prostor výtvarné složce a ta pak skutečně mohla navázat na tradici polaritu poetismu a konstruktivismu a na tradici obrazové básně, která v sobě podle Karla Císáře obnáší dvě protichůdné tendence. A možná i to spojuje světelné experimenty Moholy-Nagye právě s těmito inscenacemi. Ty i ony se vyznačují lyričností a paradoxní touhou po zpomalení, aby měl divák prostor a čas naučit se simultánnímu vidění nové doby. Moholy-Nagy sám u svého filmového záznamu modulátoru Černá, šedá, bílá poznamenal, že mu šlo o vyvolání dojmu prodloužení času. V případě *Máje* Burian diváka

¹²⁸ KNR, Třicet let od založení D 34 (pozn. 7), s. 25.

¹²⁹ Šourek, Nová česká scéna (pozn. 90), s. 97.

v přechodech mezi obrazy pravidelně vytrhává z iluzí pomocí pracovního světla, čímž ho probouzí do aktuální doby třicátých let a její atmosféry ostrého střízlivění.

Psala jsem zde o Burianovi a o jeho stylizaci do role vypravěče, buřiče Máchy. Ačkoli je divadlo kolektivním dílem, Josef Raban svůj a Novotného odchod komentuje slovy: „*Jednu složku uměleckého díla divadelního nelze tvořit kolektivně, neboť skutečné umělecké dílo, které je a vždycky musí být subjektivním odrazem objektivní skutečnosti, vyžaduje osobní a osobitě tvůrčí řešení.*“¹³⁰ S Burianem tedy zůstal jako scénograf pouze Miroslav Kouřil.

Nakonec bych chtěla uvést výrok Ivy Mojžíšové, „*posednutost* učením“. Společnou myšlenkou všech zde probíraných umělců bylo naučit člověka vidět a rozumět jazyku moderního fragmentárního světa. Někteří z nich také nastoupili na pedagogickou dráhu. Například Moholy-Nagy, jeden z nejmladších profesorů na Bauhausu, nebo Rossmann, který od roku 1931 působil na ŠUR v Bratislavě, která měla přezdívku bratislavský Bauhaus:

„*Posedlost učením. A to je něco, co dobře ilustruje intelektuální atmosféru třicátých let. Tam, kde na počátku 20. století byla pociťována potřeba destrukce, nesouhlasu, zesměšnění, odmítání, avantgardy, tam se v letech třicátých akcentuje úsilí o zavedení všech nových myšlenek a nápadů, konceptů a projektů do skutečného života, a o propagandu jejich řešení.*“¹³¹

SUMMARY

Scenography in the beginnings of Divadlo D

Stage design was essential part of Divadlo D (D Theatre) in Prague of 1930s. It worked on many levels and reflected changes, not just in fine arts and its new forms, but also transformations of modern man in society. Scenography shouldn't be just an illustration of libreto, it shows modern world by itself. E. F. Burian, a leader of the theatre, and his colleagues, young architects, knew that and they used new raw materials and light projections.

The first part of that study deals with theoretical background of two great figures of european avant-garde, László Moholy-Nagy and Karel Teige. Moholy-Nagy was one of the youngest teachers at the Bauhaus, well known to Czech artists thanks to František Kalivoda. One of the main topics in his carrier was light with all its forms and possibilities, to transfer basic haptical feeling of raw material (texture, facture etc.) to the audience. On the other hand, Karel Teige wrote about visual poem, the new form and combination of poem and visual art for masses, which was specific medium of czech artists. The social aspect of easy availability was very important for most of them.

The next part is focused on light and its new forms – fotography, film and advertisement. Burian's generation in the late twenties appreciated abstraction of detail and scientific photography, which could be used further. Attitude to film and advertisement

¹³⁰ KNR, Třicet let od založení D 34 (pozn. 7), s. 24.

¹³¹ Výrok slovenské historičky moderního umění Ivy Mojžíšové cituje Helena Maňášová Hradská, „Lúbezné dievenské tváre miznu pomaly...“: Činnosť Zdeňka Rossmanna v kontextu meziválečné reklamy, in: Marta Sylvestrová – Jindřich Toman (eds), Zdeněk Rossmann / Horizonty modernismu, Brno 2015, s. 147.

became much more critical. Artists have noticed that visual part of sound film was much more illustrative. Also they couldn't share the naïve fascination by advertisement anymore. Advertisement of low quality was everywhere in the city and artists reflected it in their work, including theater.

In final part I present examples of collective works of E. F. Burian and young architects. At first E. F. Burian cooperated with Zdeněk Rossman in Brno and shortly afterwards Burian founded Divadlo D 34 in Prague. There he worked together with five architects, and then only with the main trio KNR – Miroslav Kouřil, Jiří Novotný, Josef Raban. All of them were able to apply principles, which I've described in previous part. Through the raw material, which was new on the stage, but not in the real modern world, they tried to show to audience the critical view and the tense atmosphere of the thirtieth.

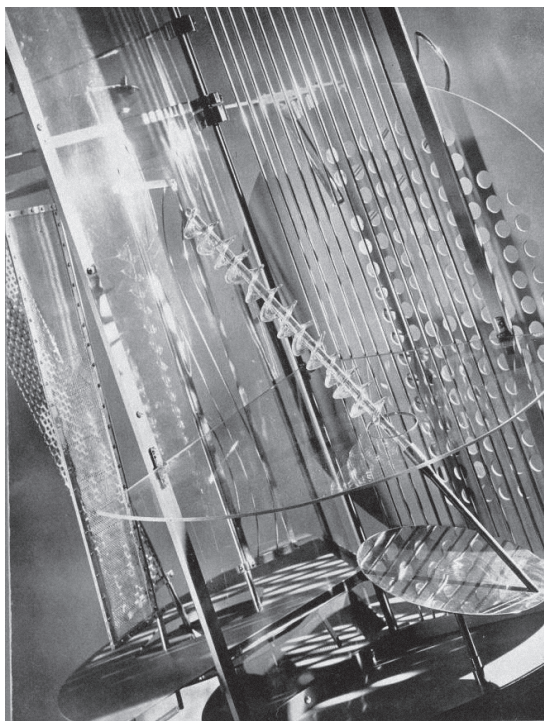
VÝBĚR Z LITERATURY

- Zdeněk Rossmann, K inscenaci Holého „Vašička Nejlů“, *Divadelní list Národního divadla v Brně* IV, č. 16, 13. 10. 1929, s. 208–211
- László Moholy-Nagy, Čím jest a čím by měla být fotografie, *ReD* III, 1929–1931, s. 34–35
- László Moholy-Nagy, Filmové experimenty, *Měsíc*, 1933, březen, s. 9–12
- Jaroslav Patera, *Reklama v prostoru*, Praha 1934
- László Moholy-Nagy, *Telehor* I, 1936, č. 1–2
- Emil František Burian, Divadelní synthesa, in: Vladimír Holan – Karel Šourek (eds), *Nová česká scéna*, Praha 1937, s. 87–88
- Emil František Burian, Moje inscenace Šaldova Dítěte, in: Emil František Burian, *O nové divadlo 1930–1940*, Praha 1946, s. 17–33
- Adolf Scherl, E. F. Burian – divadelník (1923–1941), in: Milan Obst – Adolf Scherl, *K dějinám české divadelní avantgardy*. Jindřich Honzl – E. F. Burian, Praha 1962, s. 149–294
- KNR, Třicet let od založení D 34, *Acta scaenographica* IV, 1963–1964, č. 2, s. 21–32
- Paul Pörtner, *Experimentální divadlo*, Praha 1965
- Karel Teige, K teorii konstruktivismu, in: Jiří Brabec – Vratislav Effenberger – Květoslav Chvatík – Robert Kalivoda (eds), *Výbor z díla 1. Svět stavby a básně*, Praha 1966, s. 360–370
- Karel Teige, Konstruktivismus a likvidace „umění“, in: Jiří Brabec – Vratislav Effenberger – Květoslav Chvatík – Robert Kalivoda (eds), *Výbor z díla 1. Svět stavby a básně*, Praha 1966, s. 123–143
- Karel Teige, Manifest poetismu, in: Jiří Brabec – Vratislav Effenberger – Květoslav Chvatík – Robert Kalivoda (eds), *Výbor z díla 1. Svět stavby a básně*, Praha 1966, s. 323–359
- Karel Martínek, *Dějiny sovětského divadla 1917–1945*, Praha 1967
- Marie Caltová, Český jevištní konstruktivismus I.–III. *Acta scaenographica* IX, Praha 1968–1969, č. 6–8, s. 93–103, 114–124, 119–134
- Jaroslav Gillar, Scénografie KNR v Divadle D, in: *Miroslav Kouřil a scénografie d 34/ d 41. studie divadelního prostoru*, Praha 1971, s. 15–32
- Bořivoj Srba, *Poetické divadlo E. F. Buriana*, Brno 1971
- Emil František Burian, Divadelní funkce fotografie a filmu, in: Bořivoj Srba (ed.), *Emil František Burian a jeho program poetického divadla*, Praha 1981, s. 75–76
- Věra Ptáčková, *Česká scénografie XX. století*, Praha 1981
- František Šmejkal, Český konstruktivismus, *Umění* XXX, 1982, s. 214–243
- Adolf Scherl, Divadlo D, in: Jan Brabec – Adolf Scherl – Eva Šormová (eds), *Dějiny českého divadla IV*, Praha 1983, s. 278–296
- Emil František Burian, Dynamické divadlo, in: Ljuba Klosová – Ludmila Kopáčková (eds), *Odkaz české divadelní avantgardy: J. Honzl, J. Frejka, E. F. Burian*, Praha 1990, s. 34–43
- Jaroslav Anděl, Dvacátá léta: překvapivý sňatek konstruktivismu a poetismu, in: Jaroslav Anděl (ed.), *Umění pro všechny smysly. meziválečná avantgarda v Československu*, Praha 1993, s. 19–45
- František Šmejkal, Poznámky ke Karlu Teigemu, *Umění* XLII, 1994, s. 50–62

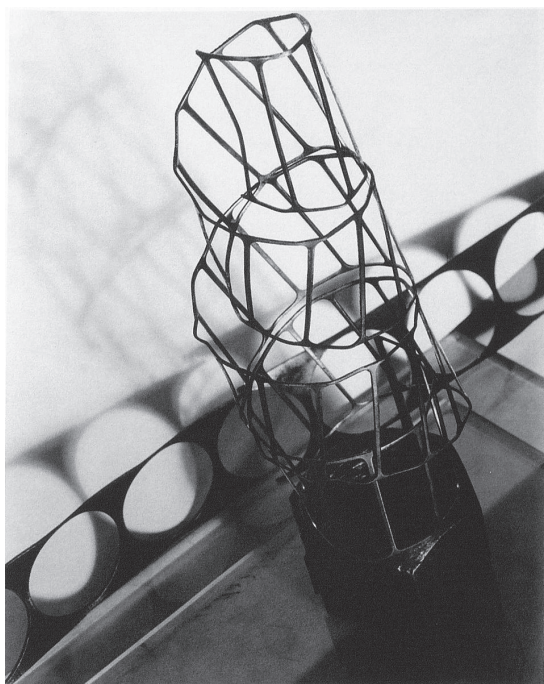
- Věra Ptáčková, Scénografie – avantgarda, in: Vojtěch Lahoda – Mahulena Nešlehová – Marie Platovská – Rostislav Švácha – Lenka Bydžovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění IV/2, 1890–1938*, Praha 1998, s. 223–235
- Věra Ptáčková, Scénografie třicátých let, in: Vojtěch Lahoda – Mahulena Nešlehová – Marie Platovská – Rostislav Švácha – Lenka Bydžovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění IV/2, 1890–1938*, Praha 1998, s. 415–425
- František Šmejkal, Výtvarná avantgarda dvacátých let: Devětsil, in: Vojtěch Lahoda – Mahulena Nešlehová – Marie Platovská – Rostislav Švácha – Lenka Bydžovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění IV/2, 1890–1938*, Praha 1998, s. 147–203
- Oscar G. Brocket, *Dějiny divadla*, Praha 1999
- László Moholy-Nagy, *Od materiálu k architektuře*, Praha 2002
- Petr Rezek, Tkaním ke svobodě, in: László Moholy-Nagy, *Od materiálu k architektuře*, Praha 2002, s. 237–240
- Patrice Pavis, *Divadelní slovník: Slovník divadelních pojmů*, Praha 2003
- Bořivoj Srba, Řeči světla: Princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana, Brno 2004
- Emil František Burian, Hudba ve zvukovém filmu, in: Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl (eds), *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*, Praha 2008, s. 188–191
- Věra Ptáčková, Tradice Bauhausu. in: Věra Ptáčková (ed.), *Divadlo na konci světa*, Praha 2008, s. 73–85
- Jan Císař, Od modernosti k modernosti po modernosti, in: Zuzana Sílová (ed.), *Generace a kontinuita. K českému scénickému umění 20. století*, Praha 2009, s. 143–174
- Karel Teige, O fotomontáži, in: Polana Bregantová – Lenka Bydžovská – Karel Srp (eds), *Karel Teige a typografie. Asymetrická harmonie*, Praha 2009, s. 250–255
- Karel Císař, Fotografie, in: Josef Vojvodík – Jan Wiendl (eds), *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*, Praha 2011, s. 153–159
- Josef Vojvodík, Stavba a báseň, in: Josef Vojvodík – Jan Wiendl (eds), *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*, Praha 2011, s. 331–348
- Helena Maňášová Hradská, „Lůbezné dievenské tváře miznu pomaly...“. Činnost Zdeněk Rossmanna v kontextu meziválečné reklamy, in: Marta Sylvestrová – Jindřich Toman (eds), *Zdeněk Rossmann / Horizonty modernismu*, Brno 2015, s. 137–150
- Jitka Ciampi Matulová, Přípravovat půdu pro znovuzrození divadla... Zdeněk Rossmann – jevištní výtvarník, in: Marta Sylvestrová – Jindřich Toman (eds), *Zdeněk Rossmann / Horizonty modernismu*, Brno 2015, s. 118–136
- Markéta Svobodová, Zdeněk Rossmann – virtuálním architektem v době hospodářské krize, in: Marta Sylvestrová – Jindřich Toman (eds), *Zdeněk Rossmann / Horizonty modernismu*, Brno 2015, s. 96–117
- Jindřich Toman, Zdeněk Rossmann a jeho čtení modernismu, in: Marta Sylvestrová – Jindřich Toman (eds), *Zdeněk Rossmann / Horizonty modernismu*, Brno 2015, s. 16–24
- Markéta Svobodová, *Bauhaus a Československo 1919–1938. Studenti, koncepty, kontakty / The Bauhaus and Czechoslovakia 1919–1938. Students, Concepts, Contacts*, Praha 2016

ELEKTRONICKÉ ZDROJE

- Zuzana Marhoulová, František Kalivoda jako filmový kritik a redaktor, *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity II*, Brno 2005, https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/114187/O_Cinematologica_02-2005-1_7.pdf?sequence=1, vyhledáno, 1. 10. 2020
- Markéta Svobodová, Česká verze článku František Kalivoda, László Moholy-Nagy and the Left Front in Prague and Brno, *Umění LXII*, Praha 2014, <https://www.umeni-art.cz/cz/issue-detail.aspx?v=issue-issue-2244>, vyhledáno 1. 10. 2020



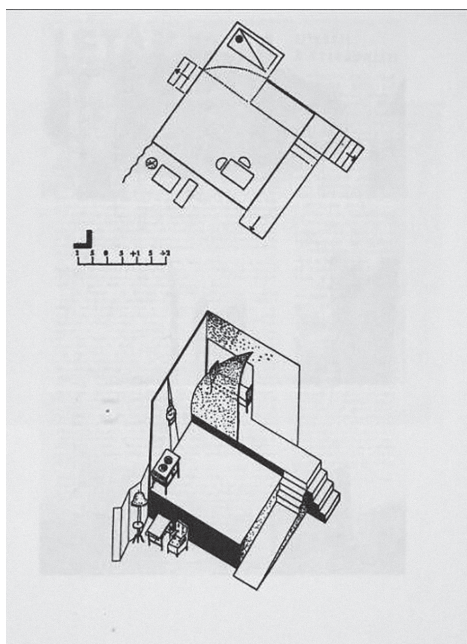
Obrázek 1. László Moholy-Nagy, světelná rekvizita, detail, 1922–1930. Reprodukce z časopisu *Telehor* I, 1936, č. 1–2, s. 82



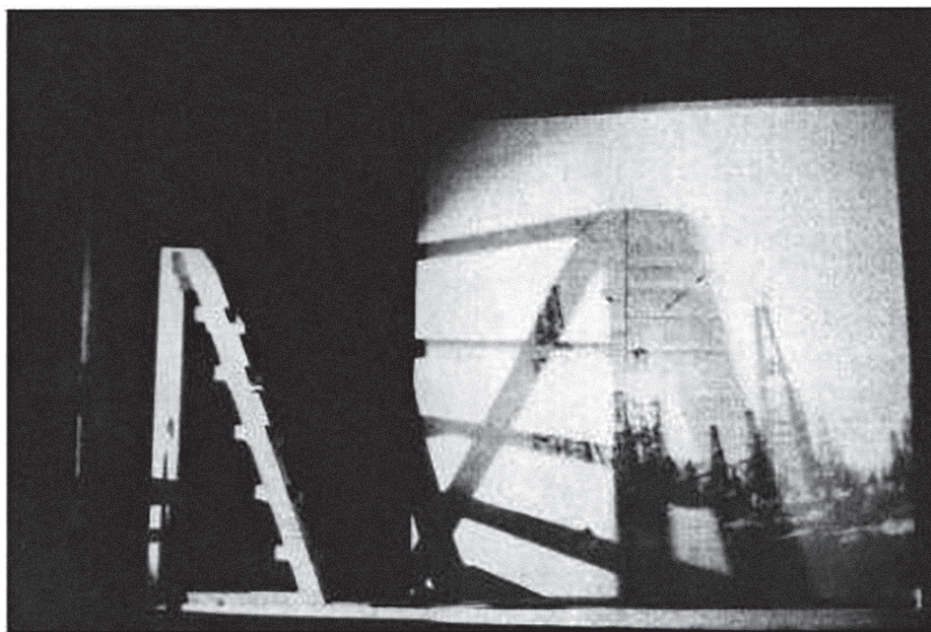
Obrázek 2. Jaromír Funke, abstraktní kompozice, 1928–1929. Reprodukce z knihy Antonín Dufek – Miloslava Rupašová – Jana Teplá (eds), *Jaromír Funke (1896–1945): průkopník fotografické avantgardy*, Brno 1996, s. 103



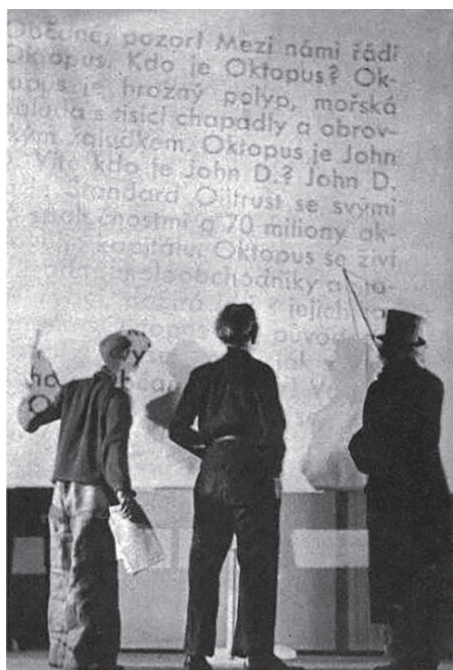
Obrázek 3. Jaromír Funke, z cyklu *Reflexy*, 1929. Reprodukce z publikace Vojtěch Lahoda – Mahulena Nešlehová – Marie Platovská – Rostislav Švácha – Lenka Bydžovská (eds), *Dějiny českého výtvarného umění IV/2, 1890–1938*, Praha 1998, s. 220



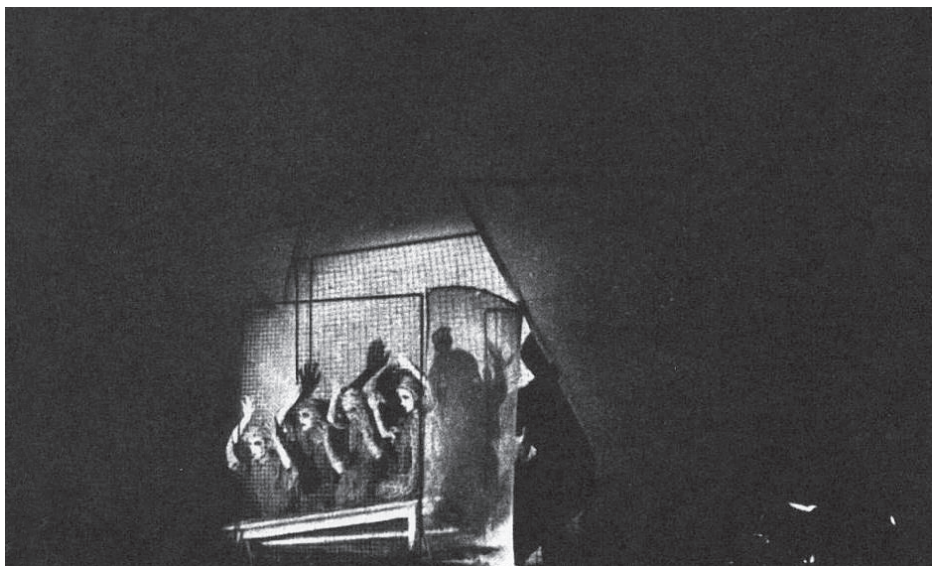
Obrázek 4. Zdeněk Rossmann, půdorys a axometrie scény k inscenaci hry F. X. Šaldy *Dítě*, režie E. F. Burian, 1930. Reprodukce z publikace Bořivoj Srba, *Řečí světla: Princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana*, Brno 2004, s. 439



Obrázek 5. KNR: Miroslav Kouřil – Jiří Novotný – Josef Raban, scéna k inscenaci hry Friedricha Wolfa *John D. dobyvá svět*, režie E. F. Burian; projekce fotokulisy, kombinace stínohry, 1935. Reprodukce z publikace Bořivoj Srba, *Rečí světla: Princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana*, Brno 2004, s. 457



Obrázek 6. KNR: Miroslav Kouřil – Jiří Novotný – Josef Raban, scéna k inscenaci hry Friedricha Wolfa *John D. dobyvá svět*, režie E. F. Burian; pouliční scéna, projekce plakátu, 1935. Reprodukce z publikace Bořivoj Srba, *Rečí světla: Princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana*, Brno 2004, s. 458



Obrázek 7. KNR: Miroslav Kouřil – Jiří Novotný – Josef Raban, scéna k inscenaci poémy *Máj* od Karla Hynka Máchy, režie E. F. Burian, I. zpěv, 1935. Reprodukce z publikace Vladimír Holan – Karel Šourek (eds), *Nová česká scéna*, Praha 1937, nestr.



Obrázek 8. KNR: Miroslav Kouřil – Jiří Novotný – Josef Raban, scéna k inscenaci poémy *Máj* od Karla Hynka Máchy, režie E. F. Burian, I. zpěv, 1935. Reprodukce z publikace Vladimír Holan – Karel Šourek (eds), *Nová česká scéna*, Praha 1937, nestr.