

VÍZIE ADOLPHA APPIU

MILOŠ MISTRÍK

Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Abstrakt: Príspevok Adolpha Appiu k modernej divadelnej réžii má nielen podobu konkrétnych inscenácií v divadle. Nebolo ich veľa, ale Appia písal knihy a štúdie a nakreslil vlastné obrazy, ako by si predstavoval inscenácie, ktoré by sám vytvoril. Venoval sa hlavne hudobným drámam Richarda Wagnera a teoreticky navrhol, ako by sa mala inscenovať tzv. wagnerovská dráma (termín používal ako ekvivalent Wagnerovho Wort-Tondrama). Štúdia rekapituluje jeho základné myšlienky o hudbe, scénickom priestore, maľbe, svetle, hercovi a réžii. Neskôr Appia spolupracoval s Émilom Jaques-Dalcrozom a v knihe *L'Oeuvre d'art vivant* syntetizoval svoje poznatky, ktoré najlepšie vyjadruje citovaním z Friedricha Schillera: „Keď hudba dosiahne svoju najvznešenejšiu silu, stane sa tvarom v priestore.“

Kľúčové slová: Adolphe Appia, Richard Wagner, réžia, švajčiarske divadlo, scénografia

Edward Gordon Craig, ktorý nikdy nepochyboval o vlastnom prínose pre vývin moderného divadla, opisuje v predhovore k vydaniu svojej knihy *O divadelnom umení* (1911) fiktívne stretnutie ľudí, ktorých uznáva a ktorí sú s ním spriaznení, hodní jeho spoločnosti. Craig by vraj k sebe pozval len hŕstku ľudí, ale „celkom určite tých najlepších“. Je medzi nimi Konstantin Stanislavskij, Vsevolod Mejerchoľd, Georg Fuchs, André Antoine, Paul Fort, Stanisław Wyspiański a – Adolphe Appia. O Appiovi dodáva: „V zime tohto roku (1912) som videl niektoré Appiove návrhy v kolekcii z majetku princa Volkonského. Boli božské...“¹

Adolphe Appia mal v čase, keď ho pre seba objavil Craig, už prvé tvorivé obdobie za sebou. Vypracoval vlastnú koncepciu divadla, hlavne vo vzťahu k opernému dielu Richarda Wagnera. Mal kritický postoj k starému divadlu a vedel rozoznávať nové trendy, aj keď sa s nimi vždy nemusel stotožňovať. S Craigom si vo svojich revolučných zámeroch porozumeli, aj keď treba povedať, že Appia, keď sa lepšie oboznámil s Craigovými návrhmi, napísal mu v liste z roku 1917, že „všetko, čo mi píšete, ma zaujíma a oslovuje; je to od vás (...) teda máme svet dvojíc, môj a váš. Ten môj veľmi osobný je celkom inde. Som veľmi šťastný, že máte reprodukciu môjho náčrtu Božských polí, aby som takto bol intímne, bez odstupu, celkom, celkom blízko vás, Craig. (...) V hĺbke duše máme rovnakú vibráciu a rovnakú túžbu, avšak vyjadrené veľmi odlišnými situáciami. Nevadí. My sme navždy spolu. To stačí.“² Vzájomný obdiv aj uvedomenie si rozdielov.

¹ CRAIG, Edward Gordon. *O divadelním umění*. Praha : Divadelní ústav, 2006, s. 9.

² Citované podľa BABLET, Denis. Adolphe Appia. Art, révolte, utopie. In APPIA, Adolphe. *Oeuvres complètes*. Tome I. Lausanne : L'âge d'homme, 1983, s. 2.



Adolphe Appia: Skica k začiatku tretieho dejstva Wagnerovej opery *Tristan a Izolda*. Foto archív autora.

Títo dvaja neboli sami, ktorí cítili tvorivú príťažlivosť. Aj Jacques Copeau chodil za Appiom do Švajčiarska od roku 1916 a Appia zasa do Paríža, do Starého holubníka. Copeau sa s Appiovým dielom zoznámil už skôr, vďaka svojmu zamestnávateľovi, potom aj priateľovi a neskôr kolegovi na obdobnom poste divadelného riaditeľa – Jacquovi Rouchéovi.³ Ten roku 1910 vydal prehľadovú knihu o súdobom európskom divadle *Moderné divadelné umenie (L'Art théâtral moderne)*. Pochodil viacero krajín a zoznámil sa s osobnosťami, o ktorých písal. Medzi vtedy najvýznamnejších európskych divadelníkov aj on zaradil Adolpha Appiu, ktorému venoval celú kapitolu knihy.

Treba sa tu vrátiť hlbšie do histórie. Ako zisťuje André Veinstein, základy modernej réžie musíme hľadať už tam, kde nachádzame špecifické pomenovanie umeleckej divadelnej činnosti: inscenovanie. Toto sa objavilo okolo roku 1820, v tom čase sa „in-scenovanie (mise-en-scène) chápe v širokom slova zmysle tak, že má za predmet činnosti sformovať kolektív ľudí a prepojiť ich na materiálne súčasti predstavenia: dekorácie, stroje, svetlá, kostýmy, figuráciu, teda to, čomu romantické divadlo dávalo výrazne vyniknúť“⁴. Až neskôr, okolo roku 1880, sa objavuje proces, ktorý je bližšie k tomu, čo dnes v slovenčine nazývame réžia (nem. Regie, fr. mise en scène). Tejto modernej a súčasnej podobe réžie je podľa Veinsteina vlastné, že chce „uskutočniť ozajstnú misiu: vyviesť divadlo z krízy, ktorá ho paralyzuje a ktorej príčiny sa vysvetľujú rôzne: jedni vidia jej pôvod v priveľmi komerčnom zameraní divadla, iní zasa v priveľkom vplyve prichádzajúcom z literárnej koncepcie divadla“. (...) „Popri tom pre režisérov bolo dôležité nájsť oprávnenie pre samotnú existenciu ich činnosti a ochrániť vlastné dramatické koncepcie; v ich duchu vytvoril vyvážený, harmonický celok, kde budú v rovnováhe všetky dramatické súčasti. Obnoví dramatickú litera-

³ Jacques Rouché sa stal roku 1910 riaditeľom parížskeho Théâtre des Arts a potom v rokoch 1913 – 1945 riadil parížsku operu; Jacques Copeau bol v tých desaťročiach opakovanne riaditeľom vlastného Starého holubníka (súbor hrával v rokoch 1913 – 1914, 1917 – 1919, 1919 – 1924) a nakoľko aj riaditeľom Comédie-française (1940 – 1941).

⁴ VEINSTEIN, André. *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. Paríž : Flammarion, 1955, s. 9.

túru, dekorácie, hru hercov aj divácky vkus; napokon, niektorí z nich chceli plniť aj širšie kultúrne, sociálne či politické poslanie.⁴⁵

Takto nanovo definovaná réžia sa začala rozvíjať v divadlách svetových metropol. Avšak divadelná reforma neprebíhala iba v samotnej divadelnej praxi. Samozrejme, divadelné inscenácie, divadelné súbory, divadelné školy a ich vedúce osobnosti boli podstatnou nosnou silou vývinu (Georg II., Chronegk, André Antoine, Otto Brahm, Jacob Thomas Grein, Konstantin Stanislavskij a i.). Avšak k definícii reformy prispeli aj ľudia, ktorých môžeme nazvať píšuci režiséri, autori nových koncepcií, revolučných myšlienok, ktorí málokedy mohli (či málokedy chceli) overiť si svoje umelecko-divadelné názory v živej inscenačnej praxi. K takýmto osobnostiam patrili okrem Craiga aj Appia. Neboli však poslední, podobnou cestou išiel napríklad o desaťročia neskôr Antonin Artaud.

Adolphe Appia sa narodil 1. septembra 1862 v Ženeve, zomrel 29. februára 1928 v Nyone. Bol Švajčiar, jeho otec, známy lekár, spoluzakladateľ Červeného kríža, bol tvrdý kalvín a potláčal v synovi všetko, čo ho mohlo viesť k umeniu. Dokonca sa atmosfére v ich rodine pripisuje Adolphova plachosť, introvertnosť a zajakávanie. Otec mu napokon povolil štúdium hudby, ale v zahraničí: v Drážďanoch a Viedni. Appia sa narodil a žil vo frankofónnej časti Švajčiarska, avšak priťahovalo ho Nemecko. Obdivoval nemecké umenie, nemecký duch pevnosti a usporiadanosti. Jednu zo svojich troch kníh, *Hudba a réžia*, publikoval po nemecky (*Die Musik und die Inszenierung*), preklad do nemčiny mu urobila Elsa Cantacuzene. Viazali ho vzťahy k britskému filozofovi Houstonovi Stewart Chamberlainovi, ktorý, hoci bol Angličan, rovnako kládol nemecké, teutónske nad všetko ostatné, a ktorý sa postupne prepracoval až k obdivu k nastupujúcemu nacistickému režimu. Napokon je asi aj dobré, že Appia zomrel roku 1928 a že sa nedožil toho, k čomu potom táto predstava o nadradenosti rasy viedla. Určite by pri svojej citlivej povahe prežíval traumy a pre svoju sexuálnu orientáciu by možno bol v Nemecku aj prenasledovaný.

Mladý švajčiarsky hudobník sa oboznámil s dielom Richarda Wagnera. Fascinoval ho a nemilosrdne priťahoval a ovplyvňoval jeho vlastné myšlienkové pochody. Už v mladom veku absolvoval návštevu Bayreuthu, skutočného hniezda Richarda Wagnera a jeho rodinných príslušníkov, nasledovníkov, obdivovateľov, žiakov. Žila tam vtedy vdova Cosima Wagnerová, ktorá pevne držala v rukách wagnerovský festival a celé jeho dedičstvo, syn Siegfried, a zať, spomínaný Chamberlain.

Appia sa zoznámil s wagnerovským repertoárom. Popri kráse a dokonalosti samotnej hudby a veľkolepých príbehoch ho zaujala aj Wagnerova estetika dramatického umenia. Appia sa s ňou stotožnil, ale všimol si aj to, že tejto Wagnerovej koncepcii, prejavujúcej sa v celom jeho opernom diele, nezodpovedá zastaraná inscenačná prax, v ktorej ju uvádzali nielen v Bayreuthe, ale aj inde, a že by ju bolo treba odmietnuť a vytvoriť novú podobu, zodpovedajúcu úrovni Wagnerovho diela. Toto svoje poznanie chcel presadiť priamo v centre wagnerovského sveta. Cosima Wagnerová však odmietala nové iniciatívy týkajúce sa diela jej manžela, prísne držala tradicionalistickú líniu a Appiove návrhy vyhlásila za detinské. Neprijali ich ani ďalší odborníci a kritici. Appia ich nemal ako predviesť v nejakej konkrétnej inscenácii, pretože mu dlho nedali možnosť uviesť niektoré z Wagnerových diel na scéne. Málo režíroval, ale

⁵ Tamže, s. 11 – 12.

nielen pre objektívne prekážky. Azda ešte viac to boli jeho prekážky vnútorné. V liste Craigovi napísal: „Moja povaha a môj temperament mi nedovoľujú taký aktívny život, aký by si vyžadovali moje záujmy. Dobre viem pracovať iba sám; to je Fátum, ktoré ma ovláda.“⁶

Za celý život režíroval naozaj málo: Úryvky z *Manfreda* od Byrona a Schumanna a z *Carmen* od Bizeta v súkromnom divadle komtesy de Béarn v Paríži roku 1903. O desať rokov nato *Orfea a Eurydiku* od Glucka v Hellerau. Táto inscenácia mala veľký ohlas, pre experimentálny divadelný priestor, v ktorom bola uvedená.⁷ Potom v Ženeve *Echo et Narcisse* (Gluck, 1920) a až takmer na konci života ho na scénu milánskej La Scaly pozval, a tým mimoriadne vyzdvihol, Arturo Toscanini. Appia tam konečne uviedol Wagnera – *Tristana a Izoldu* (1923). Potom režíroval ešte v Bazileji Wagnerove *Zlato Rýna* (1924), o rok neskôr aj *Walkýru* a napokon *Pripútaného Prometea* od Aischyla. To bolo všetko, navyše málokedy mu inscenáciu zverili celú – okrem tej súkromnej, hneď na začiatku. Appia bol zvyčajne spoluautorom scénografie aj celkovej koncepcie, ale napríklad *Tristana a Izoldu* oficiálne režíroval Ernst Lert a *Zlato Rýna* Oskar Wälterlin.

A tak Appiovi neostalo nič iné, len slúžiť dielu veľkého skladateľa inou formou. On, vzdelaním hudobník, sa dal do výtvarného, kresleného vyjadrenia svojich myšlienok. Zobrazil scénické situácie, objekty, využitie svetla, hercov, ktorí v skutočnosti neexistovali, aby vyjadril, ako si predstavuje novodobú réžiu Wagnera. Obmedzený počet jeho výtvarných diel, postupne publikovaných, vystavovaných, si len pomaly získaval pozornosť publika.

Zdalo by sa, že tieto výtvarné skice by ho mohli zaradiť medzi scénografov, teda mohli by sme ho vidieť ako umelca, ktorý zmenil, inovoval a dovedol na nový stupeň výtvarnú stránku divadla 20. storočia. Avšak nie je to celkom tak. Appia totiž skice síce využíval ako najlepší a najzrejmější doklad svojich myšlienok a návrhov, avšak podstatu sformuloval písomnou formou vo viacerých štúdiách, článkoch a hlavne v troch knihách, v ktorých vyjadril svoje myšlienkové pochody a umelecké predstavy. Najprv mu roku 1895 vyšla menšia *La mise en scène du drame wagnérien (Réžia wagnerovskej drámy)*, roku 1899 rozsiahlejšia, už vyššie spomínaná *Die Musik und die Inszenierung (Hudba a réžia)* a napokon roku 1921, v druhom období jeho tvorivého života, spojenom už nie s Wagnerom, ale s Émilom Jaques-Dalcrozom, *L'Oeuvre d'art vivant (Dielo živého umenia)*. Adolpha Appiu nemôžeme teda pokladať len za scénografa. Avšak dodajme, že hoci napísal spomínané knihy, nemôžeme o ňom hovoriť iba ako o píšucom teoretikovi či vizionárovi divadla. Jeho knihy sa totiž popri teoretických východiskách podrobne a konkrétne zaoberajú predstavovaním častí budúcich (ale nerealizovaných!) inscenácií. Písal teda niečo ako literárne predstavenia javiskových diel. Pre tento umelecko-syntetický prístup môžeme Appiu, ktorý režíroval veľmi málo, pokladať za jednu z najdôležitejších reformátorských osobností divadelnej réžie.

⁶ Citované podľa BABLET, Denis. Adolphe Appia. Art, révolte, utopie. In APPIA, Adolphe. *Oeuvres complètes*, s. 5.

⁷ Medzi známymi osobnosťami, ktoré ju videli, boli Ernst Bloch, Paul Claudel, Sergej Ďagilev, Harley Granville-Barker, Hugo von Hofmannsthal, Percy Ingham, Kurt Jooss, Rudolf von Laban, Le Corbusier, Emil Nolde, Anna Pavlova, Sergej Rachmaninov, Max Reinhardt, Alfred Roller, George Bernhard Shaw, Upton Sinclair, Konstantin Stanislavskij a knieža Sergej Volkonskij.



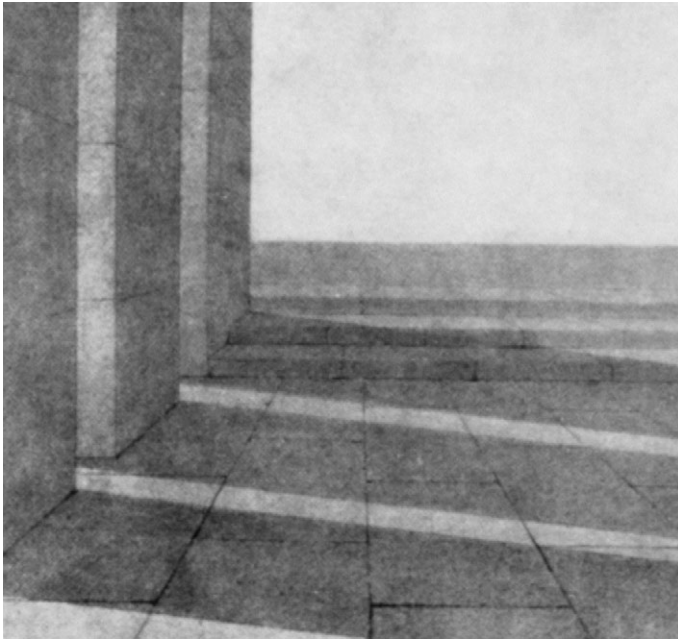
Adolphe Appia: Skica k Wagnerovej *Valkýre*. Foto archív autora.

* * *

Richard Wagner bol sám presvedčený, že vytvoril novú formu drámy, ktorej hovoril Wort-Tondrama. Keďže spočiatku to vo francúzštine nebol všeobecne známy termín a nemal analógiu, Appia namiesto toho používal podľa neho vhodný termín „wagnerovská dráma“. Hoci by to mohlo vyzeráť, že zúžil túto formu iba na nemeckého skladateľa, on to chápal širšie, teda forma vytvorená Richardom Wagnerom by mohla neskôr zahrnúť všetkých nasledovníkov, ktorí by sa o ňu úspešne pokúsili. Wort-Tondramu však Wagner vytvoril iba ako základ, predmet budúceho inscenovania, teda nebol to ešte samotný inscenačný tvar. Uvádzanie jeho operných diel zostalo na ľubovôli inscenátorov, ktorí však nedomysleli do dôsledkov všetko to, čo im skladateľ odkázal zakódované v dielach. Pokračovali v praxi, ktorú poznali z minulosti. Appia však bol presvedčený, že ak vyjde zo samotnej predlohy, musí dostať iný výsledný tvar, ktorý indikuje predloha.⁸

Základnú premisu videl v tom, že podstata je v samotnej hudbe. Dramatický text, určený pre činohru, sa od opernej predlohy odlišuje v jednej zásadnej veci. V opere je základom hudba. Nie je to iba nejaká zložka, forma, lebo hudba, viazaná s textom, predpisuje časové trvanie. Nie ako nejaký chronometer, vonkajšie meranie tempa a rytmu, ale ako čas sám osebe. To má podstatný vplyv na pohybovú aj dejovú podobu, čo určuje nielen konanie spevákov a zboru, ale aj tvar neživých prvkov insce-

⁸ Pri parafrázovaní a citovaní výrokov Adolpha Appiu sme sa opierali o už preložené do slovenčiny, avšak ešte nevydané diela Adolpha Appiu *Réžia wagnerovskej drámy*, *Hudba a réžia*, *Dielo živého umenia*, ktoré edične spracúvame, ale zatiaľ majú podobu rukopisu, a tak nemôžeme z nich uvádzať presné citácie. (pozn. M.M.)



**Adolphe Appia: skica
rytmického priestoru.
Foto archív autora.**

nácie, napríklad scénickú dispozíciu, predmety scény. Činoherné divadlo nemá taký presne viazaný časový rozmer – slovo, gesto môže znieť individuálne podľa umeleckého zámeru interpretov a podľa príkazov režiséra, všetko vychádza z bežného života. V opere vládne hudobná abstrakcia.

Lenže aj dobové publikum bolo veľmi pasívne, zotrúvalo nekriticky na prijatých formách, nebolo schopné sa celkom oddať hudbe a nevedelo sa dobre sústrediť, aby si takto uvedomilo všetky, aj vnútorné súvislosti deja. To nútilo réžiu, aby dávala vizuálnej stránke inscenácie potrebnú intenzitu, aby si tak divák mohol uvedomiť všetky svoje pocity. Tradičná predstava o tom, ako dosiahnuť intenzitu pôsobenia inscenácie na diváka, sa zakladala na tom, že sa použijú bohaté dekorácie a v nich teatrálné herecké prejavy, „trhajúce“ kulisy. Avšak dá sa to urobiť aj inak: intenzitu vo wagnerovskej dráme určuje predovšetkým hudba, s ktorou sa potom zosúladi aj jemná mimika a jemné využitie farieb. Nič vonkajškové diváka neosloví. Život wagnerovskej drámy je daný výlučne samotnou touto drámou. Alebo inak – pravdivosť wagnerovskej drámy nie je meraná realitou, nie je mimetického pôvodu, ale vychádza z pravdivosti, ktorú vyjadruje Wagnerova hudba. Hudba je absolútnom.

Hudba riadi všetky prvky či zložky inscenácie – vo vtedajšom opernom divadle to boli popri hercovi a spevákovi predovšetkým ešte stále maľované kulisy, hoci Appia ich nemal rád. Práve v tom čase, keď sa po plynovom osvetlení zaviedlo elektrické, dostali sa dekorácie do rozporu s novým ponímaním scény. Pri dobrej viditeľnosti sa vďaka elektrickému osvetleniu prezradila celá kaširovanosť pomaloňovaného plátna, jeho štruktúra, upevnenie na drevené rámy. A nielen to: tiene ktoré vrhali postavy na panorámu v pozadí, pôsobili až komicky. Nakreslená perspektíva, zámerne zmenšené obrázky namaľované na kulisy, maľované predmety v pozadí, domy, prí-

roda boli prekrývané veľkými a dlhými tieňmi hercov z popredia. Statické pozadie a mŕtve výjavy na plátne kontrastovali so živými predstaviteľmi v popredí. Svetlo si celkom prirodzene získalo dominantnú pozíciu, bolo stále významnejšie, čo súviselo s technickým pokrokom, so stále silnejšími zdrojmi, širšou škálou divadelných reflektorov a sufit, svetelných rámp. Dekorácie v starom slova zmysle museli ustúpiť, alebo sa nejako zmeniť. Appia bol z prvých režisérov, ktorý pochopil význam nových svetelných možností a vystavil ich, hlavne vo svojich teoretických prácach, do popredia. Maľované kulisy odmietol ako jeden z prvých – dokonca tak urobil proti pôvodným wagnerovcom – a navrhol nové, vhodnejšie postupy. To však neznamená, že by si predstavil scénu tvorenú iba svetlom (asi by mu to na začiatku nedovolili ani dostupné technické možnosti). Navrhol teda iné scénické materiály a tvary, ktoré mohol využiť v danej situácii pri svojej predstave inscenovania wagnerovskej drámy.

Prepojenie živého herca je v prípade dvojrozmerných kulís neprírodné. Herec je natoľko prepojený s wagnerovskou hudbou, že mu nevyhovujú tradičné kulisy. Každá rola obsahuje nielen časové dimenzie, ale aj priestorové proporcie, pričom tie druhé vyrastajú z prvých, herec v záujme pravdy musí nasledovať to, čo mu predpísal skladateľ, a nie okolo neho stojace plátna. Herec sa dokonca vzdáva aj sám seba, svojho bytia. V interpretačnom procese už nie je sám sebou, ale napriek tomu mu pripadá najdôležitejšia, ústredná úloha, pretože v inscenácii preberá na svoje plecia, do svojej roly celú váhu vyjadrenia toho, čo do wagnerovskej drámy vložil autor, skladateľ.

Vo svojej prvej väčšej štúdií *Réžia wagnerovskej drámy* sa Appia podrobnejšie zaoberá (fiktívnou) réžiou *Prsteňa Nibelungov*. Podrobne pritom vykladá svoju teóriu a znova ju verifikuje fiktívnou réžiou aj v ďalšom, najrozsiahlejšom diele *Hudba a réžia*. Jeho koncepcia tam už nadobúda ucelené rozmery. Za základné úlohy réžie považuje prácu s javiskovou ilúziou, hercom, scénickou dispozíciou (rozvrhnutím scénického priestoru), svetlom, maľbou, vzťahom sály k javisku.

Javisková ilúzia preňho neznamená dosiahnuť zrakový klam, teda odmieta uplatnenie trikov umelej perspektívy, realisticko-naturalistické využitie materiálov na to, aby divák mal pri pohľade na scénu dojem skutočnosti. Postavy na scéne aj neživé materiály v čase trvania tradičného predstavenia, ktoré Appia zavrhuje, nemožno stále udržiavať v takom postavení, aby si divák nevšimol, že všetko je domnelé. Ilúzia občas vyprchá a odhalí sa prostý mechanizmus a kaširované napodobneniny skutočnosti. Rovnako ani herec nemôže byť stále skrytý zo svojou postavou. Ilúzia sa predovšetkým musí dosiahnuť pomocou hudby, jej esenciálnej podstaty. To prináša skutočnú ilúziu sveta bez toho, aby sa musel otrocky napodobňovať.

Herec nemá vyjadrovať svoju osobnú a materiálnu podstatu. Časový rozmer, ktorý mu ukladá hudba v inscenácii, ho uvádza do iného stupňa harmónie, je vtiahnutý do umeleckej aktivity, ktorá je však bližšia k pravde. Herec sa vzdáva popisnej mimezis, je výrazovým prostriedkom pre dosiahnutie najvyššej ilúzie, ktorá je akejkolvek analýze neprístupná. To, čo herec stráca zo svojej nezávislosti, pretože sa musí podrobiť duchu hudby, to získava režisér, ktorý prostredníctvom herca buduje atmosféru umeleckého diela. Strácajú sa tak každodenné proporcie a náhodné životné formy. Telo, slovo a hudobný zvuk sa spájajú vo vyšších, estetických polohách a dosahuje sa syntetický výraz človeka. K spevu ešte niekedy pristupuje aj tanec, ktorý môže dať hercovi a jeho telu rytmický život. Tanec nemá racionálnu stránku, vyjadruje čítanie.

V činohernom divadle sa umenie herca približuje k umeniu imitácie, vyvolávajú sa fiktívne emócie. Prednes textu tam síce prezrádza vnútorné motívy, ale nevyjadruje ich. Avšak vo wagnerovskej dráme ich vyjadruje hudba, ktorú vytvoril skladateľ a ktorá vedie herca k obrazovým formám. Táto vedie aj tanec, aby sa dosiahla všemocná vibrácia naprieč všetkými plastickými formami inscenácie. Appia vyjadruje presvedčenie, že lyrický spev spolu s tancom dokážu herca odosobniť, dosiahnuť, aby jeho telo spontánne poslúchalo najkomplexnejšie kombinácie rytmu a jeho dikcia aby ho zasa vzdialila od časového rozmeru reality a jeho vnútorného života. Tak sa vznesie do roviny, kde ako zložka inscenácie bude súladne pôsobiť s inými zložkami, so scénickou dispozíciou, svetlom a maľbou. Úloha režiséra je v tom, aby tieto zložky nekompromisne ovládal a urobil ich syntézu. Herec musí pocítiť vnútornú závislosť: zoči-voči svojim neživým partnerom sa vzdá vnútorného života, a tak spolu s nimi najlepšie vyjadri vôľu hudobného básnika.

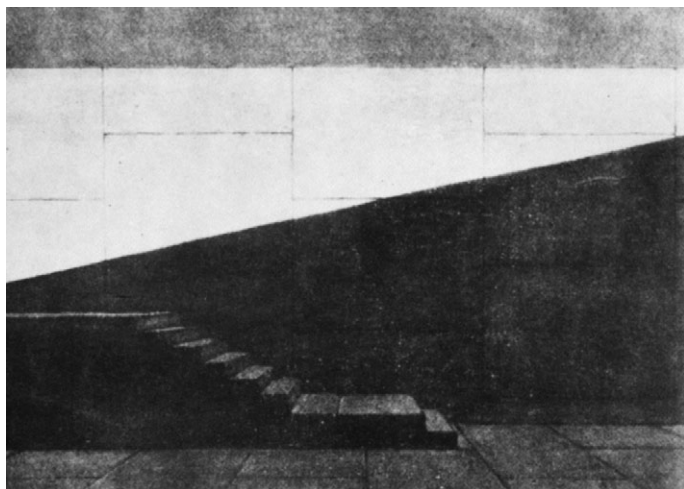
Už Goethe povedal, že umenie si určuje vlastné zákony a vládne nad časom. Appia, stotožnený s týmto názorom, išiel dokonca za hranice myšlienok svojho milovaného hudobného básnika, Richarda Wagnera, keď spájal do celku nie samotné vyhranené druhy umenia hudobného, výtvarného, divadelného, ale ich pretavoval do zliatej jednoty. Konceptia wagnerovskej drámy je u Appiu trocha odlišná od Wagnerovej Wort-Tondramy. Pre Wagnera je Gesamtkunstwerk spojením umení v ich simultánnom pôsobení, pre Appiu v ich pretavení do jedného. V starom ponímaní umenia niečo spoločne znamenajú, v novom spoločne sú. Appia pritom cituje podstatnú vetu samotného Richarda Wagnera: „Tam, kde iné umenia hovoria, že to niečo znamená, tam hudba hovorí: to je.“⁹ Táto Appiova konceptia sa napokon potvrdila v európskom avantgardnom divadle dvadsiatych a tridsiatych rokov 20. storočia (napr. u Vsevoloda Mejrchoľda, Jindřicha Honzla).

V súlade s týmito názormi na pretavenie herca do celku inscenácie bola aj Appiova konceptia scény, jej priestorovej dispozície a tvarov. Ako sme už spomínali, v období, keď písal svoje wagnerovské práce, na európskych javiskách ešte stále dominovala dekorácia zobrazujúca priestor, ktorá čosi konkrétne predstavovala a ktorá sa v dôsledku neživej podstaty dosť nemotorne vydávala za živú a reálnu. Opak bol pravdou a Appia, v duchu chlapca, ktorý v Andersenovej rozprávke vykrikoval, že kráľ je nahý, na takýto viditeľný, ale akoby nepriznávaný rozpor upozornil.

Problém bol podľa neho už v samotnom rozvrhnutí divadelnej budovy, rozdelení na časť javiska a časť hľadiska. Pri vstupe musí ne jeden divák pocítiť rozčarovanie, keď reálne predmety a ľudia v hľadiskovej časti budovy sú oddelené fiktívnou čiarou od umelej a provizórnej výbavy na javisku, kde sa podobní ľudia a podobné materiály tvária na niečo, čím naozaj nie sú. Veď napríklad taký vzhľad antického divadla bol podľa Appiu jasne pochopiteľný, rovnako ako život vtedajších ľudí. Antická scéna nebola, ako to je dnes, otvorom, cez ktorý sa obecnstvu cez zúžený priezor predstavuje výsledok inscenačného výkonu. Antická dráma bola aktom, nie predstavením. Divadlo nemalo oponu, bola to len dobrovoľná hranica medzi aktom a túžbou. Všade vládol cit pre mieru. V divadle prelomu 19. a 20. storočia sa cit pre mieru stratil. Rozvrhnutie dekorácií v priestore nezodpovedalo umeleckej idej, všili sa materiály, ktoré pripomínali realitu, hoci realitou neboli. Na javisku by podľa Appiu nemalo ísť

⁹ Citované podľa BABLET, Denis. Adolphe Appia. Art, révolte, utopie. In APPIA, Adolphe. *Oeuvres complètes*, s. 13.

**Adolphe Appia: *Mesačné svetlo*, skica rytmického priestoru.
Foto archív autora.**



o to, vytvárať stále nové ilúzie, ale o to, aby sa mohol scénický priestor stať súčasťou premenlivých proporcií básnicko-hudobného textu, aby sa aj ním mohli vyjadrovať zmeny intenzity vnútornej drámy, pričom – pre operu veľmi dôležité – boli na zreteli aj požiadavky akustiky. Najlepšie by bolo, ak by sa podarilo vytvoriť vždy pre každú inscenáciu zvláštne usporiadanie scény a sály, pričom riadiacim princípom by bol diktát hudby, ktorý dokáže narušiť aj konvencie. Takéto vždy nové usporiadanie vzťahu medzi javiskom a hľadiskom by vo svojej výnimočnosti a neopakovateľnosti vyhovelo aj ďalším zložkám, hercovi, scénickému svetlu a maľbe.

Svetlo pokladal Appia vo svojich predstavách za jeden zo základných výrazových prvkov inscenácie. Ono nemá za úlohu vytvárať znaky, ale vyjadrovať hudobnú stránku. Medzi hudbou a svetlom existuje zvláštne prepojenie, jedno s druhým si vyhovuje po formálnej aj výrazovej stránke, aj keď ide o odlišné formy umeleckého vyjadrenia. Thomas A. Edison roku 1879 predstavil verejnosti svoju prvú žiarovku a v rokoch 1882 – 1885 zaviedlo päťdesiat európskych divadiel elektrické osvetlenie.¹⁰ Samozrejme, vtedy si ešte málokto pomyslel, že svetlo sa v budúcnosti nevyužije iba na lepšiu viditeľnosť na javisku, ale získa aj autonómnu umeleckú kvalitu. A že neskôr zásadne zmení nielen scénografiu, ale divadelnú inscenačnú prax ako celok. Appia budúci význam svetla pochopil prostredníctvom hudby, lebo aj svetlo je prostriedok výrazu, ktorý môže znamenať viac, než iba opisný znak: môže vyjadrovať, tak ako hudba, všeobecnejšie významy a emócie. Preto rozlišoval medzi obyčajným osvetlením a svetlom aktívnym. To prvé umožnilo lepšie vidieť, ale to druhé bohatšie a hĺbkovejšie sa režisérovi inscenácie vyjadrovať. Ako sa tento vynález technicky rozvíjal do zdokonalených reflektorov a osvetľovacích zariadení, ktoré sústreďovali silnejšie svetelné lúče a umožňovali pohyb, mohlo aktívne svetlo stále lepšie „modelovať priestor, rozšíriť ho, zúžiť, oživiť, vniesť napätie, zafarbiť ho“¹¹. A prispieť

¹⁰ Tento počet uvádza BABLET, Denis. Adolphe Appia. Art, révolte, utopie. In APPIA, Adolphe. *Oeuvres complètes*, s. 19.

¹¹ Tamže.

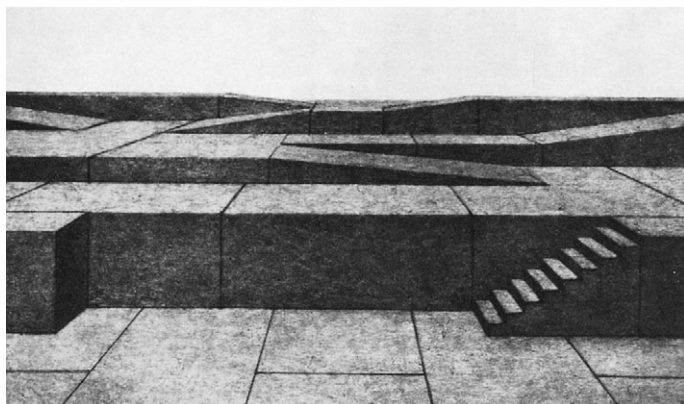
tým k obohateniu a zmodernizovaniu výrazových prostriedkov divadla pri kreovaní postáv a deja – samozrejme, zasa v duchu línie určenej hudbou. Appia už roku 1891 písal aj o premietaní, o svetelných dekoráciách, pohyblivých lúčoch. Je pochopiteľné, že takýto dôraz na svetlo musel v jeho myšlienkach tiež potlačiť význam maľby, ktorá mu, ako sme povedali, prekážala aj z dôvodov falošných ilúzií, ktoré navodzovala. Nehybné obrazy, nevhodné rozvrhnutie proporcií, umelosť kulís oproti životnosti hercov a hudby, veci, o ktorých sme písali vyššie, mohli byť vďaka využitiu svetla vytlačené na okraj. Svetlo zdôraznilo tvary predmetov i materiály, z ktorých boli vyrobené, a dalo im pohyb v čase a priestore. Svetlo sa stalo nie zložkou technickou, ale estetickou.

Appia potlačil dolnú svetelnú rampu – prežitok ešte z čias, keď sa osvetľovalo sviečkami. Svetlo rozptýlil po celom priestore javiska. Obľuboval svetlo lejúce sa zhora, lebo vytvára umelé tieň (napr. silno osvetľuje hlavu a ramená, pričom na tvári robí tieň a nedáva zvýrazniť sa očiam), avšak na druhej strane zdôrazňuje plasticosť ľudského tela. Oproti starej „sviečkovej“ dvojrozmernosti a dlhým tieňom na pozadí sa takto zjavili herci a predmety trojrozmerné, s výraznými obrysami.

Appia odmietal realisticky maľované kulisy, ale nie realitu a pravdu. Ako sme už zdôraznili, najpravdivejšia bola preňho hudba a s ňou korešpondovalo svetlo. Namiesto kulís odporúčal jednoduché, niekedy až geometrické línie. Navrhol priestor nie podľa mimodivadelnej reality, ale podľa vnútornej reality, podľa ducha operného diela. Scéna bola využitá ako priestor pre pohyb, pre významu plné presuny hercov, pre individuálne výstupy protagonistov aj kolektívne zohraté konania tanečníkov a zboru. Appia navrhoval plošiny v rôznych výškach a s rôznym sklonom podlahy, nakreslil schodiská. Priestor štruktúroval rytmicky. Scelil ho do jednoliatej kompozície, avšak vnútorne členitej, vždy dramaticky napätej. Využíval praktikáble, rovné plátina na premietanie, všetko najradšej v miernych, nevýrazných farbách, aby mohol rozvinúť hry so svetlom a aby v pohybe a speve vynikli herci, speváci, tanečníci. Vo svojich scénických kompozíciách vďaka práci s reflektormi a sufitami varioval jasné svetlo, ale aj tieň a polotieň. Ich kombináciami vedel z jasného priestoru prejsť do pološera až tmy. Kombinoval rôzne intenzity svetla, rôzne stupne viditeľnosti, rôzne dĺžky tieňov. Podlaha mala slúžiť pohybu hercov, mala tvoriť čosi ako tvrdý podklad, odrazovú plochu, na ktorej kontrastne prebiehali herecké výstupy. Od nej sa odrážali v dynamických pohybových variáciách. Geometrické kubusy na scéne boli vzhľadovo odlišné od ľudských kriviek, rovné línie boli odlišné od všesmerného pohybu ľudí na scéne. Neživý priestor u Appia akoby pripomínal notovú osnovu, na ktorej sa umiestňovali a tancovali všetky varianty notového zápisu.

Appia dosiahol vo svojich režijno-scénografických konceptoch nezvyčajnú jednotu, a to hneď na niekoľkých úrovniach. Prvá bola jednota hudobná. Tradičné inscenácie wagnerovskej drámy, ktoré odmietal, boli zreteľne dvojpolárne: hudba, čiže celé operné dielo bolo jedným pólom, jeho inscenačná podoba druhým. Appia ich zjednotil prostredníctvom dominancie hudby. Rovnako bezvýhradné podriadenie sa hudbe vyžadoval od hercov. Nesmeli hrať popisne, nesmeli psycho-fyzicky prekrývať konanie vychádzajúce z časovej a pohybovej priority určenej hudbou. Také isté podmienky určil aj scénografii, ktorú zbavil namaľovaných detailov a vytvoril akési hudobné priestory. Ďalšou úrovňou, na ktorej vedel zjednotiť všetky zložky, bola štýlová jednota formy. Réžisér mal roztaviť jednotlivé vstupné umenia Gesamtkunstwerku do jednej divadelnej zliatiny. Nešlo o nejaké formálne prepájanie, ani

Adolphe Appia: skica ku
Gluckovej opere
Orfeus a Eurydika.
Foto archív autora.



iba o vonkajškové zosúladenie, ale o estetické zjednotenie zapojených umeleckých druhov (hudby, literatúry, herectva, svetla, architektúry scény, maľby), vychádzajúce pod taktovkou režiséra zvnútra hudobného diela, z inscenovanej opery. Wagnerovská dráma nemala mať v režisérovi sprostredkovateľa, neodohrávala sa v dekoráciách či na pozadí dekorácií, ale bola sama osebe hudbou, scénickým obsahom aj formou. Herec neinterpretoval dielo, ale stal sa ním, zliat sa s ním, stratil sa v ňom. A napokon, Appia zjednocoval aj javisko s hľadiskom. Odmietal priezorové usporiadanie talianskej barokovej budovy, preferoval zjednotený priestor javiska a hľadiska, pravda, ak to vo vtedajších tradičných budovách vôbec išlo.

V praxi sa mu to podarilo najmä vtedy, keď začal v neskorších rokoch spolupracovať s ěmilom Jaques-Dalcrozom. Za vrchol tejto spolupráce možno pokladať inscenáciu Gluckovho *Orfea a Eurydiky* v nemeckom Hellerau. Tam obaja dostali ideálne podmienky pre experiment, ako si ho predstavovali. V Hellerau išlo o veľkú sieň, podobnú telocvični, ktorú zariadili scénografickými prvkami, kde mohol Jaques-Dalcroze realizovať princípy svojej rytmiky, Appia zasa svoje hudobno-divadelné syntézy. Podľa názoru Jaques-Dalcroza má hudba svoj pôvod v ľudskom organizme, podľa Appia je človek-herec vo wagnerovskej dráme ovládaný hudbou, a tak sa kruh experimentov dvoch divadelníkov stretol v jednom vrcholnom bode a uzavrel. Každý z nich akoby z dvoch strán smeroval k jednotnému spoločnému cieľu. Kniha *Dieło živého umenia* je zhrnutím Appiovej skúsenosti, hoci väčšinou neverifikovanej praxou. Ale to, čo mu chýbalo ako režisérovi z bežnej praxe, nadobudol pri spolupráci so švajčiarskym učiteľom pohybu a gymnastiky, Jaques-Dalcrozom. Ten totiž uviedol estetické a často priveľmi abstraktné myšlienky Appia na spoločného menovateľa – ľudský pohyb, jeho rytmiku, vychádzajúcu z rytmu srdca, zo života ľudského organizmu. Appia sa názorovo oprel o myšlienky Hyppolita Taina, keď skonštatoval, že umelecké dielo má za cieľ vyjadriť niečo podstatného zo sveta, nejakú dôležitú myšlienku, a to úplnejšie a jasnejšie, než je to v samotnej skutočnosti. Charakteristická podstata umenia teda spočíva v umení prirodzených hodnôt, v ich uvedení na novú, vyššiu úroveň. Umenie nemá kopírovať prírodu, ale má vyjadrovať jej esenciálnu hodnotu a zmysel.

„Keď hudba dosiahne svoju najvznešenejšiu silu, stáva sa tvarom v priestore“, cituje Appia vo svojej knihe *Dieło živého umenia* slová Friedricha Schillera, čím doplnil

svoju dovtedajšiu predstavu, lebo hudbu už nevidí ako jediný, absolútne nadradený prvok opernej inscenácie, ale pripúšťa premenu jej abstraktna na materiálny tvar. Bolo to zrele Appiove poznanie, keď sám po mnohých rokoch umeleckej práce dospel k novej syntéze hudby a tvarovaného sveta, v ktorom existuje. Kým v jeho starších dielach bola jediným absolútnom hudba, tu napokon prišiel k tomu, že hudba sa môže späť zhmotniť v priestore. Sám to nazval „živé trvanie, živý priestor a živá farba“. Dopracoval sa k vyššej syntéze hudby a životnej skutočnosti. Jan Kosiński o Appiovom celoživotnom diele konštatuje: „To v mene čoho bojoval Appia, potrebuje už historické komentáre. Naproti tomu to, o čo bojoval, čo sám navrhoval, zaujíma nás stále.“¹²

* * *

Tento pokus o syntetický súčet Appiových myšlienok o hudbe, wagnerovskej dráme a živom umení sme začali názorom Edwarda Gordona Craiga, ktorý napriek esteticko-umeleckým rozdielom vysoko vyzdvihol Appiovo dielo. Teraz zasa uzavrieme tieto úvahy názorom Jacqua Copeaua, ktorý sa stal Appiovým celoživotným priateľom a ktorý síce išiel svojou cestou, ale v Appiovi našiel vždy oporu pre svoje koncepcie jednoduchosti, divadelnej asketickosti, pre boj proti povrchnosti a komercializácii divadla. Copeau v roku 1928, po Appiovej smrti, napísal:

„So všetkými mojimi hercami nadviazal čosi ako otcovské kamarátstvo, plné pôvabu a šľachetnej familiárnosti. Volal ich 'mláďatá'. 'Vážim si tieto mláďatá,' hovorieval. Appia bol ideálny divák. Nič mu neuniklo z hercovej hry, ani žiadny režijný detail. Každá dramatická akcia mu prechádzala nielen myslou, ale aj telom. Po predstavení nám rozprával, ako sme hrali. Napodobňoval všetky naše gestá. Veľké biele zuby rozsvetcovali jeho smiech. Jeho oči – mal ich nádherné – sršali bleskami. Ak sa niečo vyrovnalo jeho schopnosti nadchnúť sa, tak to bola jeho zdvorilosť. Nikoho neobišiel. Každého bral rovnako pozorne, rovnako intenzívne. Každá ľudská bytosť mala preňho existenčnú hodnotu. (...)

Na získanie popredného miesta v režisérskom umení svojich čias stačili Appiovi tri knihy, *Réžia wagnerovskej drámy*, *Hudba a réžia* a *Dielo živého umenia*, k nim niekoľko esejí, zo sto úžasných nákresov, hovorí sa, že ich vystavia spolu v niektorom múzeu, zopár realizácii ako *Manfred*, *Tristan a Izolda*, *Zlato Rýna*, *Valkýra* a jeho práce v Hellerau a Ženeve spolu s Jaques-Dalcrozom. Všetky výstavy moderného divadla, naposledy výstava v Magdeburgu, zdôraznili význam majstrovho diela a postavili ho do popredia. V Amsterdame sa roku 1923 delil o čestnú sieň s Gordonom Craigmom. Po tom, ako sme si tam pozreli iné siene, ľahko sme mohli spoznať, že všetko, čo sa spravilo po týchto dvoch mužoch, pochádza od nich, hoci viac-menej pokrivené alebo plagizované.

Keď roku 1913 Pierre Valjean komentoval v ženevskom *Semaine littéraire* reformu wagnerovskej rézie, ktorú zaviedol Appia, napísal, že táto novinka spočíva v tom, že sa akcii – teda hudobnému výrazu – podriadili všetky scénické prostriedky: herci, scénický materiál, dekorácie atď.

Aby sme vyjadrili to podstatné, treba povedať, že ako hudobník a architekt nás Appia učí, že hudobná dĺžka, do ktorej je zahrnutý, určený a sformovaný dramatický

¹² KOSIŃSKI, Jan. Appia, scenograf – muzyk. In APPIA, Adolphe: *Dielo sztuki żywej i inne prace*. Varšava: WAIiF, 1974, s. 18.

dej, zároveň vytvára aj priestor, v ktorom sa tento dej odvíja. Preňho umenie réžie vo svojom čistom význame nie je nič iné, ako konfigurácia určitého gesta alebo hudby, ktoré sa pocítia v živej akcii ľudského tela a v jeho reakcii na odpor, ktorý mu kladú skonštruované plochy a trojrozmerné telesá. Preto treba zo scény vyhnať všetku neživú dekoráciu, pomalované plátno a nechať dominovať 'praktikáble' a aktívnu rolu svetla. (...)

Keď sa povedalo toto, povedalo sa všetko, alebo aspoň takmer všetko. Keď sa vyberiete cestou radikálnej reformy – Appia rád používal toto slovo –, dostanete sa do scénického rámca, ktorý vás privedie k starším tradíciám, ktorých dôsledky a variácie sa môžu rozvíjať v podstate donekonečna. Ste pokojní. Alebo aspoň by ste mali byť. Môžete sa venovať dráme a hercovi namiesto toho, aby ste večne hľadali stále nové, viac-menej originálne dekoratívne riešenia, viac-menej nové prostriedky prevedenia, ktorých hľadanie vedie k tomu, že strácame zo zreteľa hlavný cieľ. Appiova predstava spočíva v tomto: dej spojený s architektúrou by mal stačiť na vytvorenie veľdiela, v prípade, ak režiséri vedia, čo je to dráma, ak autori drám vedia, čo je to javisko, ak herci majú duše a telá autenticky obývané hudbou a poéziou, artikulovaným slovom a živým rytmom.

Nebol len veľkým umelcom, bol aj veľkým, vznešeným človekom. Jeho duša si nachádzala potravu iba v nadšení a láske. Ak bude našim nasledovníkom raz daná možnosť prinavrátiť všetku dôstojnosť a všetok lesk vznešenému divadelnému umeniu, tak bude môcť oceniť aj prínos tohto geniálneho, jednoduchého, skromného Appiu.¹³

THE VISIONS OF ADOLPHE APPIA

Miloš MISTRÍK

Adolphe Appia made many contributions to modern theatre direction. He authored some, although not many, theatre productions, and wrote books and studies. He drew his own sketches of what the productions he would make would be like. He focused especially on Richard Wagner's musical dramas and theoretically proposed how the so-called Wagnerian drama (a term that he used as an equivalent of Wagner's Wort-Tondrama) should be staged. The present study recapitulates his fundamental ideas about music, stage space, painting, light, actors and directors. Later Appia collaborated with Émile Jaques-Dalcroze and synthesized his knowledge in the book entitled *The Work of Living Art*. It is best expressed by a quote from Friedrich Schiller: "When music reaches its most sublime effect, it becomes a shape in space."

Príspevok je výstupom grantového projektu VEGA 2/0187/12 – Pravda a metóda v divadle.

¹³ COPEAU, Jacques. Adolphe Appia et l'art de la scène. In *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – Jean Louis-Barrault*, 1955, roč. 3, č. 10, s. 92 – 97.