

ALFRED ROLLER – NOVÁTOR A TRADICIONALISTA



JÁN ZAVARSKÝ

Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Abstrakt: Štúdia sa venuje scénografovi Alfredovi Rollerovi (1864 – 1935) a jeho inscenáciám Wagnerových hudobných drám, s dôrazom na *Tristana a Izoldu* a *Parsifala*. Rollerove estetické východiská ukotvuje v historickom, dobovom estetickom a umeleckom kontexte, v inšpirácii švajčiarskym reformátorom scénografie Adolphom Appiom, aj v spolupráci s hudobným skladateľom a dirigentom Gustavom Mahlerom vo Viedenskej dvornej opere. Text analyzuje špecifiká Rollerovej scénografie, ktoré spočívali v odklone od iluzívneho javiska, a vo vyzdvihnutí práce so svetlom ako dôležitého inscenačného princípu. V závere sumarizuje vplyv Rollerovej estetiky na tvorbu Ľudovíta Hradského, prvého šéfa výpravy Slovenského národného divadla (1923 – 1928). Vo výtvarnom stvárnení inscenácií SND z tohto obdobia konštatuje silnú inšpiráciu expresionizmom a secesiou, ktoré boli charakteristické pre vtedajšie nemecké divadlo.

Kľúčové slová: Alfred Roller, Adolphe Appia, Richard Wagner, Gustav Mahler, scénografia, secesia, Bayreuthské slávnosti, Viedenská dvorná opera, Ľudovít Hradský

Dobový kontext a divadlo

V druhej polovici 19. storočia sa začala rozhodujúca premena európskeho divadla. Moderná urbanizácia, nacionálne hnutia, vznik mestského obyvateľstva, to všetko boli signály nových, ďalekosiahlych zmien, na ktoré divadlo muselo reagovať. Aj architektúra prechádza radikálnou premenou. Objavujú sa nové stavebné materiály – oceľ, liatina, železo a železobetón. Pokrok pri využití kovových konštrukcií možno vystopovať pri stavbe výrobných hál, železničných staníc a mostov.

V Londýne otvorili 1. 5. 1851 prvú svetovú výstavu, iniciovanú Kráľovskou spoločnosťou pre umenie (Royal Society of Arts), ktorej prezidentom bol princ Albert, manžel kráľovnej Viktórie. Keďže bola potrebná veľká výstavná plocha v Hyde Parku a princ Albert odmietol likvidáciu stromov pre stavebné úpravy, organizátori oslovili známeho staviteľa skleníkov Josepha Paxtona, aby vybudoval obrovskú výstavnú halu, ktorá by nepoškodila existujúcu flóru, a súčasne by umožnila zorganizovať výstavu priemyselných exponátov. Tak vznikla stavba, ktorá vstúpila do histórie architektúry pod názvom Crystal Palace. Obrovské rozmery, jednoznačnosť konštrukcie, použitie jednoduchých, priemyselne replikovateľných foriem, to všetko vyvolalo údiv i kritiku. Palác slúžil len počas výstavy, potom ho rozobrali a postavili v južnej časti Londýna.¹ Podobný osud mala mať i veža, naprojektovaná Gustavom Eiffelom pre svetovú výstavu v Paríži v roku 1889. Túto výstavu zorganizovali pri príležitosti stého výročia Veľkej francúzskej revolúcie a mala obrovský úspech. Paríž

¹ Stál tam až do roku 1936, keď ho zničil požiar.

sa stal mestom svetla, mestom elektriny. Stavba veže, dnes symbolu Paríža, vyvolala mnoho kontroverzných reakcií, po skončení výstavy však nebola demontovaná.

Súčasne s kovovými konštrukciami sa na architektonickej scéne objavujú eklektické pseudoslohy, ktoré sú postupne nahradené vedecky presnými, až archeologickými neoštýlmi. Slohová morfológia odvodená z tektoniky stavebnej konštrukcie prestáva existovať. Architektúra používa oceľ, liatinu, betón, neskôr železobetón, a tak nová stavebná technológia stráca slohové ukotvenie. Nová estetika ešte nevznikla, nejestvuje nové tvaroslovie, preto sa preberá tvaroslovie historizujúce, ktorým sa prekrýva moderná priemyselná konštrukcia. Môžeme hovoriť o období architektúry historizmu, o novogotike, novorenesancii, novobaroku a iných slohových variáciách.

Do tohto meniaceho sa politického, umeleckého a spoločenského prostredia vstupuje Richard Wagner. Spočiatku fascinovaný parížskou grand opérou sa postupne vyhraňuje a začína formulovať základy svojej radikálnej divadelnej reformy. Nie náhodou spolupracuje s Gottfriedom Semperom, posledným veľkým klasikom európskej architektúry, medzinárodne uznávaným urbanistom a tvorcom novorenesančného slohu. Semper bol profesorom na drážďanskej Kráľovskej akadémii a v rokoch 1838 – 1841 postavil v Drážďanoch dvorné divadlo (dodnes známe ako Semperoper), v ktorom bol Wagner kráľovským kapelníkom. Pretože sa Semper spolu s Wagnerom zúčastnili revolúcie a boja na barikádach, museli po májovom povstaní 1849 opustiť Drážďany. Wagner si po neúspešnej revolúcii zvolil za miesto pobytu Švajčiarsko, Semper utiekol do Paríža a neskôr do Londýna, kde sa spolupodieľal na príprave prvej svetovej výstavy. Na konci kariéry projektoval vo Viedni dve najvýznamnejšie múzeá² i budovu Burgtheater, ktorú však v novobarokovom štýle dokončil architekt Karl von Hasenauer.

Wagnerova ideová premena z revolucionára na reakcionára sa odohrala aj vo filozofickej rovine. Od materializmu a socialistických vízií Feuerbacha a Bakunina k pesimizmu Schopenhauera, od revolúcie k potvrdeniu monarchie – to je cesta, ktorou prešiel slávny skladateľ. Jeho ideovým súputníkom a obdivovateľom sa stal bavorský kráľ Ludwig II. Ten sa rozhodol v Mníchove financovať stavbu nového divadla, presne podľa Wagnerových inštrukcií. Projektom bol poverený Gottfried Semper. Rozpočet stavby ďaleko presiahol možnosti bavorskej kráľovskej pokladnice. Kráľ sa postupne dostal do konfliktu so svojimi ministrami, až bol v súvislosti s politickými premenami v Nemecku zbavený svojprávnosti a napokon i trónu. Wagner však vytrvalo sledoval svoj cieľ vybudovať chrám umenia, a tak v Bayreuthe vzniklo festivalové divadlo podľa Semperovho konceptu, naprojektované architektom Ottom Brückwaldom (1876).

Táto divadelná budova so strohým parterom a drevenými lavicami bez čalúnenia po prvýkrát v histórii ruší tradíciu barokového divadla lôžového typu. Jediným kompromisom ostali lôže určené pre panovníka a vysoko postavené publikum, ktoré uzatvárajú zadnú časť vejárovitého sedenia. Sedenie je bez stredovej uličky, do tridsiatich stupňovitých radov sa vstupuje z bokov. Wagner zasunul orchester pod javisko, aby nerušil dej prebiehajúci na scéne. Tento architektonický koncept plne korešponduje s jeho teóriou Gesamtkunstwerku – umeleckého diela, v ktorom sa hodnoty jednotlivých zložiek hudobného divadla radia k sebe, aby sa vo vysokej profe-

² Naturhistorisches Museum Wien, Kunsthistorisches Museum.

sionálnej kvalite znásobil ich účinok. Libreto, hudba, herecké a spevácke výkony, réžia, scéna a kostýmy sú podriadené jedinej osobnosti – tvorcovi. A tým nie je nikto iný ako Richard Wagner – profesiou skladateľ, dirigent, libretista a režisér.

Jednu zložku však Wagner nereformoval, uspokojil sa s jej zaužívanou podobou. Bola ňou iluzívna scénická výprava, vyrábaná na objednávku v dekoračných dielňach podľa opisu v librete, doplnená vtedajšími mašinistickými zariadeniami – strojmi na výrobu pary, pojazdnými prospektmi a bohatým svetelným aparátom. Festivalové divadlo malo plynové osvetlenie. Výrazné svetelné efekty a ich využitie na scéne inšpirovali Wagnera k zhasnutiu svetiel v hľadisku, čo podporilo iluzívnosť javiska. Stalo sa tak po prvýkrát v histórii európskeho divadla. Neskôr túto novotu preberajú aj iné divadlá, napríklad Gustavom Mahlerom vedená Viedenská dvorná opera.

Podobný vývoj prebieha i v anglickom divadle, ktoré sa popri klasickom repertoári zaoberá aj rekonštrukciou Shakespearových hier prenesených do kukátkového javiska. Najprv Charles Kean, neskôr Henry Irving uverejňujú vo svojich bulletinoch podrobné historické štúdie. Aj pri tvorbe scén a kostýmov sa riadia historickým výskumom. V súbore Henryho Irvinga hrá Ellen Terryová, matka slávneho reformátora moderného divadla Edwarda Gordona Craiga. Táto historická aktríba inšpiruje sasko-meiningenského vojvodu Juraja II. k vybudovaniu divadelného súboru, ktorý výrazne ovplyvní vývoj európskeho činoherného divadla na prelome 19. a 20. storočia. Do divadla vstupuje činoherný režisér (Ludwig Chronegk) a javisko je plné v službách historickej vernosti. Dalo by sa povedať, že kulisová scéna so zadným maľovaným prospektom zavýšila barokový iluzionizmus slávnej scénografickej dynastie Bibienovcov. Pokus o optickú ilúziu a využitie kukátkového javiska zaklučuje vývoj, ktorý začalo Alleottiho Teatro Farnese v Parme (1618) a ktorý vrcholí parížskou operou Charlesa Garniera (1875).

V divadlách sa začína používať svietiplyn. Umožňuje reguláciu intenzity svetla a dáva základ svetelným efektom. Na javisku je možné vzbudiť ilúziu bľiaceho ohňa, napodobniť výbuch sopky, pomocou farebného svietenia simulovať svitanie či západ slnka. Meiningský súbor zašiel v scénickej výprave do dôsledkov. Neustále študoval dobu hry, budoval historické prostredie, využíval typické dobové detaily, staval scénu s maximálnou realistickou iluzívnosťou, akú vtedajšia divadelná technika umožňovala. V Meininger Hoftheater prevládala réžia scénickej výpravy nad hereckou réžiou. Scénovanie bolo maximálne efektné, stalo sa akýmsi divadelným pendantom k historickej maľbe, ktorú reprezentovali parížske, mníchovské a viedenské salóny (Ernest Meissonier, Carl Theodor von Piloty, Hans Makart). Do tejto zdanlivej idylly zrazu vtrháva maliarsky realizmus Gustava Courbeta, naturalizmus Émila Zolu, parížske Théâtre Libre Andrého Antoina či Freie Bühne Otta Brahma v Berlíne. Toto je scéna, na ktorú vstupujú Adolphe Appia a Edward Gordon Craig, dvaja významní reformátori, ktorí posunuli vývoj scénografie a divadla k novým duchovným rozmerom.

Wagnerov odkaz a Adolphe Appia

„Zvlášť nebezpečný aforizmus nás zviedol na scestie a doteraz nás na scestí udržuje. Dôveryhodní ľudia nás ubezpečili, že dramatické umenie predstavuje jednotu všetkých umení. Hoci sa táto jednotu ešte

neuskutočnila, musíme sa snažiť a v budúcnosti Gesamtkunstwerk vytvoriť. Toto umenie dostalo dokonca nové pomenovanie: divadlo budúcnosti.“³

Adolphe Appia

Posledným Wagnerovým dielom bol *Parsifal* (1882) – touto hudobnou drámou, inscenovanou pol roka pred jeho smrťou, sa skladateľ rozlúčil s Bayreuthskými slávnosťami. Na titulnej strane označil dielo ako „Bühnenweihfestspiel“ – posvätnú slávnostnú javiskovú hru. *Parsifal*, podobne ako *Tristan a Izolda*, je umeleckým odrazom Wagnerovej interpretácie Schopenhauerovej filozofie, v ktorom sa stretávajú mystické pravdy svetových náboženstiev, zobrazené ako metafora a alegória v podobe zložitého príbehu. Ten sa odohráva na hore Monsalvat a v Klingsorovej záhrade. Hora s rytiermi Svätého grálu zdanlivo predstavuje kresťanský sever, záhrada zase mauriský juh. Symbolika je neuchopiteľná, odráža autorovu poslednú cestu do prístavu metafyziky. Na rozdiel od jednoduchého libreta *Tristana a Izoldy* (do ktorého chcel Wagner zakomponovať blúdiaceho Parsifala) je dej zložitý, plný odbočiek a odkazov do minulosti. Pri pátraní po jeho zmysle sa ocitáme v mnohých paralelných rovinách. Hoci je to minutážou jedna z najdlhších Wagnerových opier, jej libreto je najkratšie: nositeľom dramatického výrazu *Parsifala* je orchestrálna zložka.

Parsifal predstavuje rozchod s vtedajšou inscenačnou praxou: pokus spojiť grécku antiku a stredoveké kresťanstvo do barokovej morality, ktorá v čase, keď sa náboženstvo stáva umelým a neautentickým, objavuje umenie ako signál, schopný s plnou emotívnou silou zidealizovanej pravdy sprostredkovať publiku večné hodnoty. Pretože Wagner pocítoval krehkosť interpretácie a zložitost' posolstva, na základe jeho rozhodnutia bolo predvádzanie *Parsifala* viazané tridsať rokov po skladateľovej smrti výhradne na Bayreuth. Ochranná lehota bola stanovená do 31. 12. 1913. Po nástupe fašizmu postihol túto výnimočnú operu zvláštny osud. Hoci zákaz jej uvádzania nebol explicitný, *Parsifal* sa považoval za ideologicky neprijateľné dielo a v Nemecku ho po roku 1939 neinscenovali.⁴

Wagner si uvedomoval zložitost' a náročnosť scénickej realizácie *Parsifala*. Preto uvažoval o angažovaní významnej maliarskej individuality – o skutočnom umelcovi. Voľba padla na Arnolda Böcklina, švajčiarskeho symbolistického maliara, autora slávnych variácií *Ostrov mŕtvych*, obrazov tajomnej a znepokojivej krásy. Pokusy angažovať Böcklina boli neúspešné, a tak Wagner začal spolupracovať s mladým maliarom Paulom von Joukowským, ktorý na základe skladateľových inštrukcií vypracoval maliarske návrhy pre *Parsifala*. Tie následne prešli zložitou realizačnou transformáciou. Keďže príroda je v *Parsifalovi* rozhodujúcim elementom, bolo potrebné navrhnuť kontrastné krajiny, ktoré sa menili pred očami divákov. Na základe Joukowského návrhov museli technici a dekoratéri stvoriť krajinu s hradom rytierov grálu, postupne sa vynárajúcu z lesa. Preto Wagner použil premenlivú (sukcesívnu – barokovú) dekoráciu, ktorá predstavovala vo vtedajšej dobe technický zázrak a používala sa až do tridsiatych rokov 20. storočia. Maliarsky návrh Joukowského sprá-

³ BABLET, Denis Bablet – BABLET, Marie-Louise (Konzeption). *Adolphe Appia 1862 – 1928, Darsteller – Raum – Licht*. Zürich : Atlantis Musikbuch – Verlag, 1982, s. 38. ISBN 3761106491.

⁴ Zato napr. v Štátnej opere vo Viedni ho uviedli v roku 1940 v inscenácii podľa návrhov Alfreda Rollera. Pozri <https://archiv.wiener-staatsoper.at/performances/28634>.

covali dekoračné dielne bratov Brücknerovcov. Technológiu a realizáciu kúzelnej barokovej premeny krajiny na cestu, na konci ktorej sa objaví hrad rytierov grálu, mal na starosti Fritz Brandt.⁵ Tento mašínista riešil i hlavný spektakulárny efekt – zmenu Klingsorovej čarovnej záhrady plnej tropickej vegetácie na zasnežené kopce grálu. Opulentná botanická záhrada, navrhnutá Joukowským a realizovaná dekoračnými dielňami ako maliarska kulisová ilúzia, sa pred očami divákov menila na krajinu s namaľovanými zasneženými horami, kde sa nachádza Gralsburg. Wagner v záujme čo najpresvedčivejšej realizácie použil najmodernejšie technické prostriedky tej doby. Avšak ploché maľované kulisy, využitie sufit a prospektov, maliarsky horizont navinutý na vertikálne valce, ktoré otáčalo špeciálne skrutkovité zariadenie, pohyblivá panoráma – to všetko bolo v skutočnosti len technologicky zmodernizovaným arzenálom barokového divadla. Elektrické svetlo, ktoré neskôr nahradilo plynové osvetlenie, nekompromisne odhalilo plochú maľovanú plátennú kulisu a postavilo dvojdimenzionálnu maľbu do nezmieriteľného kontrastu s trojdimenzionálnym hercom.

Adolphe Appia mal dvadsať rokov, keď navštívil Bayreuth a videl premiéru *Parsifala*. Pre nekritických epigónskych Wagnerových obdivovateľov predstavoval *Parsifal* posledné slovo a definitívne zafixovanie scénickej podoby jeho umeleckého odkazu. Appia, ovplyvnený Wagnerovými úvahami o divadle, si začal uvedomovať, že scénická realizácia zrádza skladateľove teórie. Pochopil, že umelec znásilnil vlastné východiská použitím iluzívno-realistickej scenérie pre zobrazenie svojich idealistických a metafyzických vízií. Appia sa preto rozhodol spôsob inscenovania Wagnerových oper reformovať. Viackrát navštívil Bayreuth, videl množstvo inscenácií, čím si ozrejmil, že hudobná zložka, ktorá je rozhodujúca pre silný duchovný zážitok, je rušená nedokonalou scénickou výpravou. Začal uvažovať o tom, ako zázrak hudby dostať do jednoty s vizuálnym zážitkom a vytvoriť opticko-hudobno-dramatickú jednotu. Inscenačná prax, ktorú Cosima Wagner ostentatívne presadzovala a chránila, ho rozčuľovala. V pracovni na brehu Ženevského jazera tak vznikli prvé scénické návrhy a režijná kniha k *Prsteňu Nibelungovmu*, *Tristanovi a Izolde*, a tiež návrhy k *Parsifalovi*. Appiove eseje *La mise en scène du drame wagnerien* (1895) a neskoršia *Die Musik und die Inszenierung* (1899) sa stali zásadným impulzom, ktorý odštartoval reformu smerujúcu k novej podobe divadla. Tu Appia formuluje novú definíciu inscenačného umenia ako priestorovú jednotu pohybu, hudby a svetla, ktoré sú podriadené požiadavke dramatického konania a sú s ním v dokonalej jednote. Takto vzniká známa Appiova hierarchizácia: „Herec, ktorý je nositeľom dramatického (drámy), priestor, ktorý svojimi tromi rozmermi slúži plastickej forme herca, svetlo, ktoré tieto dve zložky oživuje. (...) Všetky moderné pokusy o reformu javiska sa dotýkajú problému, ako vrátiť svetlu jeho moc a jeho prostredníctvom hercovi a javiskovému priestoru ich

⁵ Voči profesii mašínistu sa s dešpektom vyjadril Sándor Hevesi, dramaturg a režisér Národného divadla v Budapešti. „Viac ako sto rokov pracujú na javisku dvaja muži, ktorí kazia skoro všetko, čomu sa hovorí divadelné umenie. Títo dvaja muži sú realista a mašínista. Realista ponúka napodobeninu života a mašínista triky namiesto zázrakov. A tak sme prišli o pravdu i o zázrak života – čiže o to hlavné, čím umenie vládne. Divadelné umenie ako obyčajné napodobovanie nie je nič, len znepokojujúci dôkaz hojnosti života a chudoby umenia.“ Cit. podľa CRAIG, Edward Gordon. *O divadelnímu umění*. Praha: Divadelní ústav, 2006, s. 15. ISBN 80-7008-204-1. Wagner si však Fritza Brandta veľmi vážil, čo dokumentuje aj skupinový portrét z roku 1882. Maľba zobrazuje Franza Liszta hrajúceho na klavíri, medzi poslucháčmi sú Cosima a Siegfried Wagnerovci, dirigent Hermann Levi, maliari Franz Lenbach a Paul von Joukowsky a na čestnom mieste v blízkosti Wagnera sa nachádza Fritz Brandt.

plnú plastickú silu. Ak je naša stupnica dôležitosti správna – čo nie je možné poprieť –, tak sa stáva obrazová výzdoba nedôležitou zložkou, ktorá môže byť úplne obetovaná alebo podriadená tým hlavným trom zhora uvedeným dôležitým činiteľom.“⁶ Táto určujúca triáda sa stala inšpiračným zdrojom aj pre Appiovo generáčného súputníka Alfreda Rollera, ktorý poznal teoretické dielo švajčiarskeho reformátora a spolu s Gustavom Mahlerom sa ho pokúsil realizovať v praxi.

Od secesie k divadlu

Alfred Roller sa narodil v roku 1864 ako najstaršie z ôsmich detí Josefa Rollera a Charloty Rollerovej, rodenej Lauerovej. Rodina patrila do brnianskeho nemeckého kultúrneho okruhu, otec vyučoval geometriu a kreslenie na gymnáziu. Akú vážnosť vtedy požíval gymnaziálny profesor, to sa dá odčítať z prípadu jeho bezprostredného kolegu a priateľa Georga Mendela, dnes známeho na celom svete ako otca biogenetiky. Mendel sa pokúšal získať vymenovanie za profesora na brnianskom gymnáziu pre fyziku a prírodovedu, ale keďže skúšky vo Viedni nespravil, zostal celý život len gymnaziálnym suplantom. To potvrdzuje, že Josef Roller nebol obyčajným učiteľom kreslenia, ale významnou kultúrnou osobnosťou. Jeho učebnicu *Techniky kreslenia* odporučili vyššie úrady pre vtedajší školský systém. Z tvorby Josefa Rollera sa zachovalo niekoľko portrétov, aktov a krajinných vedút. Venoval sa tiež akvarelu. Charakteristické pre jeho prácu sú štúdie stromov, spracované s municijnou presnosťou v romantickom duchu.

Synovia Alfred a Paul nasledovali otca v záujme o výtvarné umenie. V júli roku 1883 Alfred Roller úspešne zmaturoval na nemeckom vyššom gymnáziu.⁷ Tým sa skončilo jeho brnianske obdobie a jeho cesty za ďalším vyšším akademickým vzdelaním smerovali do hlavného mesta monarchie, do Viedne. Spočiatku sa pokúšal nájsť kompromis medzi štúdiom práva a umeleckou dráhou. V roku 1882 sa zapísal na právnickú fakultu, študoval tam dva semestre, v zimnom semestri 1884/1885 sa stal poslucháčom filozofickej fakulty. Neskôr zrealizoval interný prestup v rámci univerzity na maliarsku akadémiu, kde začal študovať portrétne a historické maliarstvo u Christiana Griepenkerla, ktorý sa podieľal na výzdobe viedenskej opery a parlamentu. Roller neskôr pre názorové nezhody opustil Griepenkerlovu školu a venoval sa krajinárstvu. Študoval veľmi poctivo: jeho študijné výsledky boli ocenené jednou striebornou a dvomi zlatými medailami za krajinársku maľbu (1891/1892). Odpustili mu školné, získal tiež moravské zemské štipendium. Počas štúdia sa stal členom študentského akademického spolku „Athenaia“, čo bolo združenie konzervatívnych nemeckých umeleckých akademikov.⁸ Mnohí z členov sa neskôr stali profesormi,

⁶ Cit. podľa BABLET, Denis Bablet – BABLET, Marie-Louise (Konzeption). *Adolphe Appia 1862 – 1928, Darsteller – Raum – Licht*, s. 51, 60.

⁷ Budovu gymnázia projektovali Eduard van der Nüll a August Siccard von Siccardsburg, architekti viedenskej Ringstrasse, autori Viedenskej dvornej opery, kde sa Roller neskôr stal šéfom scénickej výpravy a spolupracoval s Gustavom Mahlerom. Na tomto gymnáziu študoval aj prvý československý prezident Tomáš Garrigue Masaryk. Keď sa Masaryk dostal do konfliktu s riaditeľom a bol vylúčený zo všetkých škôl v Rakúsku, zachránila ho protekcia policajného riaditeľa mesta Brna. Masaryk dával kondičné hodiny jeho synovi a s rodinou sa spriatelil. Keď policajného riaditeľa preložili do Viedne, podarilo sa Masaryka umiestniť na elitné viedenské gymnázium, kde i zmaturoval a získal prvé politické kontakty.

⁸ Bolo založené 20. februára 1882, rozpustili ho 30. apríla 1938.

rektormi. V spolku pôsobili aj zakladateľ salzburského bábkového divadla Anton Aicher či riaditeľ národnej galérie v Budapešti Josef Beer. Schopnosť organizovať spolkový život, mnohostranné maliarske vzdelanie v historickej figurálnej maľbe i v krajinárstve, stála snaha po zdokonalení, a tiež právnické a filozofické vzdelanie predurčili Rollera k neskorším aktivitám v divadelnej, pedagogickej a spolkovovej oblasti.

Roller počas štúdia zažíval koniec slávy éry historického maliarstva. Jubilejné udalosti zdobili alegorické sprievody, ktoré evokovali triumfálne renesančné prehliadky. Jeden z najmohutnejších sprievodov oslávil striebornú svadbu cisárskeho páru. Na Ringu sa pred tisíckami divákov rozvinul niekoľkotisícový kostýmový virvar v piatich častiach. Sprievod sa začínal študentmi umeleckých škôl, členmi šermiarskych spolkov, remeselníkmi všetkých profesií a bol ukončený hasičmi a vojenskými veteránmi. Slávnosť navrhoval v štýle nemeckej renesancie profesor Hans Makart, knieža historickej maľby. Keď Makart v roku 1884 umrel, jeho veľkolepý pohreb s fakľovým sprievodom v španielskych čiernych kostýmoch symbolizoval koniec starej Európy.

Pod povrchom tejto oázy zdanlivého pokoja prebiehal generačný konflikt. Viedeň sa stáva centrom nových ideí, celá Európa je zasiahnutá myšlienkovým prúdením zameraným proti konzervativizmu, proti historizujúcej architektúre i proti akademickému, neživotnému maliarstvu a sochárstvu. Prichádzajú nové objavy v psychológii, sociológii a filozofii, mení sa úloha literatúry, hudby a výtvarného umenia. Vo Francúzsku sa pre toto hnutie zaužíval názov *l'Art nouveau*, v Nemecku *Jugendstil*, v Španielsku *Modernisme*, v Anglicku *Modern Style*, v Rusku *Mir iskusstva*. V Rakúsku v roku 1897 vystúpila z tesného tradičného rámca umeleckého spolku *Künstlerhaus* skupina umelcov a založila združenie výtvarných umelcov s názvom *Wiener Secession* (Viedenská secesia). Za jej prezidenta bol zvolený Gustav Klimt. Secesia sa stala naozajstným umeleckým štýlom, internacionálnym a univerzálnym, zasahujúcim do všetkých odvetví – symbolom modernej kultúry.

V tejto udalosti, dôležitej pre dejiny výtvarného umenia, zohral Alfred Roller významnú úlohu. Jeho skúsenosti z právnických štúdií a schopnosť formulovať ho predurčili za hovorcu secesionistov. Formuloval stanovy, zakladal jednotlivé výbory – tlačový, stavebný, finančný a výstavný. Koloman Moser bol poverený návrhom tlačovín a architekt Joseph Maria Olbrich vybudovaním výstavného pavilónu. 4. novembra 1897 vstúpili návštevníci do nového pavilónu, ktorý vyzeral ako hrobka či pohanský chrám, biele steny držali pozlátenú guľovitú vavrínovú korunu – kopulu. Prichádzajúcich vítal nápis na vchode: „Dobe jej umenie – umeniu jeho slobodu.“ Spolok sa neskôr rozhodol vydávať vlastný časopis s provokatívne mystickým názvom *Ver sacrum* (Posvätná jar), na ktorom sa Roller podieľal významnou mierou ako autor a grafik.

Secesia znamenala prihlásenie sa k moderne a Alfred Roller bol jej aktívnym členom i schopným organizátorom. Zrejme tieto jeho vlastnosti spôsobili, že keď Felician von Myrbach, zakladateľ a riaditeľ Umeleckopriemyselnej školy vo Viedni, hľadal členov profesorského zboru, obrátil sa na mladého, ale v umeleckých kruhoch už známeho Alfreda Rollera. Spolu s ním sa členmi profesorského zboru stali architekt Josef Hoffman a grafik Koloman Moser. Škola predstavovala aktívne a dynamické prostredie, kde sa skúmali princípy kompozície, analyzovali štrukturálne formy a formuloval sa špecifický grafický štýl secesie. Roller, ktorý do školy nastúpil v roku 1900, si uvedomoval vážnosť reformného pedagogického smerovania. No keď v roku

1903 prijal ponuku pracovať vo Viedenskej dvornej opere, učiteľský post opustil, aby sa mohol naplno venovať práci na očiste a reforme operného javiska v zmysle appiovskej inšpirácie. Najdôležitejšími impulzmi k práci pre divadlo boli Rollerove stretnutia s vtedajším riaditeľom Viedenskej dvornej opery, dirigentom a skladateľom Gustavom Mahlerom, a neskôr s divadelným mágom Maxom Reinhardtom.

K pedagogickej činnosti sa však neskôr opäť vrátil. V roku 1909, keď opustil Viedenskú dvornú operu, bol menovaný riaditeľom Viedenskej umeleckopriemyselnej školy. Roller sa snažil o pozdvihnutie inštitúcie: rozšíril vyučovací program a prizval renomovaných profesorov, napríklad architekta Heinricha von Tessenow, tvorca urbanistického konceptu Hellerau. Viedenská umeleckopriemyselná škola postupne získavala renomé a stávala sa experimentálnym pracoviskom. Bolo prirodzené, že Roller sa snažil o zvýšenie jej štatútu na vyššiu odbornú školu. To však narazilo na nepochopenie ministerstva a Roller sa dostal do patovej situácie, ktorú ukončil svojou rezignáciou 31. decembra 1933. Neskoršia spolupráca s režisérom Maxom Reinhardtom priniesla Rollerovi aj miesto v Reinhardtovom seminári, kde vyučoval od zimného semestra 1929/1930 spolu so svojím kolegom, výtvarníkom a scénografom Otokarom Strnadom.

Alfred Roller a Gustav Mahler

„Panoramatický horizont, plastická dekorácia, posuvný a meniteľný horizont, točňa, posuvná scéna, pneumatický vzduch, pneumatický oheň, elektrické svetlo, difúzne osvetlenie, termická para, predscéna, rolovateľný koberec a všetky tie ostatné, s veľkými nákladmi získané výdobytky novej doby, ktoré vzrušujú publikum a tlač, nie sú v skutočnosti nič iné, iba masky a pokus o zahalenie starej kulisej scény.“⁹

Alfred Roller, 1903

V apríli 1875 bol riaditeľom Viedenskej dvornej opery menovaný Franz von Jauner. V novembri toho istého roku angažoval Richarda Wagnera ako dirigenta a režiséra pri inscenovaní *Tannhäusera*. Išlo o jednoznačný úspech, ktorý pokračoval inscenáciou *Lohengrina* v roku 1876. Marcovú reprízu dirigoval Richard Wagner, bolo to jeho posledné viedenské vystúpenie. Jauner využil finančný deficit Bayreuthských slávností a získal pre Viedeň právo na uvedenie *Prsteňa Nibelungovho* (prvé mimo Bayreuthu), čím posilnil Wagnerovu pozíciu a realizoval prvú úspešnú viedenskú sériu Wagnerových inscenácií. Jauner predstavuje prototyp dynamického kultúrneho manažéra – popri Wagnerovi sa koncentroval na uvádzanie Mozartovho scénického diela. Spolupracoval so speváckymi hviezdami, nehľadiac na finančné výdavky. Zvyšujúci sa deficit ho nakoniec prinútil k rezignácii. Neskôr sa stal riaditeľom Ringtheater, kde v roku 1881 uviedol Offenbachove *Hoffmanove poviedky*. Počas ich prvej reprízy zachvátil divadlo tragický požiar so stovkami obetí. Jaunera pre zanedbanie bezpečnosti právoplatne odsúdili, vo väzení však dlho nepobudol. Neskôr sa opäť stal divadelným riaditeľom (Carltheater), inšpiroval Johanna Straussa k napísaniu operety *Viedenská krv*, dokonca angažoval za kapelníka mladého Arnolda Schönber-

⁹ WAGNER, Manfred. *Alfred Roller in seiner Zeit*, Salzburg, Wien : Residenz Verlag, 1996, s. 73. ISBN 9783701709601.

ga. V roku 1900 sa zastrelil vo svojej kancelárii – jeho osud evokuje paralelu s tragickou dráhou Oskara Nedbala, geniálneho hudobníka, impresária a prvorepublikového riaditeľa Slovenského národného divadla.

V roku 1883, za éry Wilhelma Jahna (1881 – 1897), sa na plagáte po prvýkrát objavuje meno režiséra. Bolo to pri prvom viedenskom uvedení Wagnerovho *Tristana a Izoldy*, režíroval hlavný hudobný riaditeľ Karl Tetzlaff. Výpravu podľa skladateľových scénických poznámok realizovali dvorní maliari, a to tak, že každé dejstvo bolo zverené inému tvorcovi (Carlo Brioschi – prvé dejstvo, Hermann Burghardt – druhé dejstvo, Johann Kautsky – tretie dejstvo). Išlo o vtedy bežnú prax, s ktorou bude Alfred Roller bojovať a presadiť jednotnú výtvarnú koncepciu, ktorú bude určovať jeho umelecký názor. V realizácii však bude naďalej využívať služby maliarskej firmy Brioschi & Kautsky.

V roku 1897 sa vo Viedenskej dvornej opere začína decénium Gustava Mahlera. Mahler sám seba považoval za agnostika: pragmaticky konvertoval z judaizmu k rímskemu katolicizmu, aby v katolíckej monarchii mohol zastávať post riaditeľa, no k svojmu židovskému pôvodu sa vždy hlásil. Jeho menovanie spôsobilo v opere významné zmeny, ktoré sa odohrali s veľkou rýchlosťou. Mahler zaviedol podľa Wagnerovho vzoru kompletne zatemnenie javiska (dnes sa to považuje za samozrejmosť) a zmenu polohy dirigenta v orchestri. Zrušil divácku klaku, oneskorencov po začiatku predstavenia nevpustili do sály a museli čakať na prestávku. Mahler podrobne poznal texty Richarda Wagnera, bol tiež oboznámený s prácou Adolpha Appiu, a preto sa rozhodol venovať nielen dirigovaniu, ale aj réžii. Zameril sa tiež na výtvarnú podobu predstavenia, pričom sa neuspokojil so zaužívanou praxou remeselnej rutiny dvorných dekorátorov. Ovplyvnený Appiovou publikáciou *Die Musik und die Inszenierung*, začal hľadať vhodného umeleckého partnera, ktorý by mohol zreformovať zaužívanú prax. „Skutočnosťou je, že Roller na konci roku 1902 pracoval ako hosť pre Viedenskú dvornú operu, a to pre Mahlerovu novú inscenáciu Weberovej Eurynthe. Pre premiéru v roku 1903 navrhol kostýmy. Svetoznámy sa však stal ako scénograf novej inscenácie *Tristana a Izoldy*, ktorá mala premiéru 21. februára 1903. Roller bol vtedy profesorom na umeleckopriemyselnej škole, ale 1. júna končí svoju pedagogickú činnosť a nastupuje ako šéf výpravy do Viedenskej dvornej opery,“ píše v monografii o Alfredovi Rollerovi Manfred Wagner.¹⁰

Roller s Mahlerom výrazne zmenili podobu scénovania Wagnerovho operného odkazu. Začalo sa hovoriť a písať o Rollerovom svetelnom maliarstve a o Mahlerovej svetelnej hudbe. Dalo by sa povedať, že hudba sa stala viditeľnou očami. Mahler dostal do pevne chráneného sídla – klasického lôžového divadla patriaceho šľachte a bohatému meštianstvu – Wagnerov sen o Gesamtkunstswerku. Rollerovi sa podarilo zrušiť tradíciu bežnej fundusovej dekorácie a pomocou nového dramaturgického uplatnenia svetla a farby presadiť dynamické inscenačné možnosti. Scénickú podobu *Tristana a Izoldy* ovládla vypätá a nervózna svetelná chromatika, určujúcim signálom pre každé dejstvo sa stali základné farebné akordy.

Prvé dejstvo by sa dalo nazvať symfóniou v červenej. Horúce slnko a hnedočervené plachty lode rámovali priestor, kde oddychovala Izolda, a v kontraste s fragmentmi modrej oblohy predznamenávali osudový dejový zlom – stretnutie s Trista-

¹⁰ Tamže, s. 73.

nom, videné cez prizmu nápoja lásky. Druhé dejstvo sa vnorilo do ultramarínového závoja, symfóniu chladných fialových tónov rozrušoval jediný provokatívny akord – signálne oranžové svetlo lampy. Príchodom kráľa Marka sa scéna postupne menila. Základný akord mizol, ultramarín a hviezdnu oblohu vystriedali kalné hnedasté mraky s bielym pruhom nekonečného obzoru. Tretie dejstvo bolo symfóniou v sivej. Múry hradu sa rozpadali, Tristan umieral, sivé boli more aj nebo s útržkami sivých mrakov. Výtvarník s hudobníkom našli spoločnú reč, skomponovali svetelnú symfóniu, v ktorej farba dostala vibrujúcu emóciu. Skutočný Gesamtkunstwerk predstavuje zjednotenie hudby a maliarstva do vyššej harmónie. Výtvarník sa stáva básnikom. Priestor je možné opísať, ale svetlo je neopísateľné.

Roller pochopil a dokázal transformovať Appiove myšlienky do reality vtedajšieho divadla. Nemohol sa však vzdať základného opisu scénického obrazu, priestoru akcie (loď, záhrada, hrad), hoci miera abstrahovania bola veľmi vysoká a nadväzovala na appiovskú inšpiráciu. Je zvláštne, akú výraznú podobnosť má Rollerov návrh k druhému dejstvu *Tristana a Izoldy* s obdobným návrhom Adolpha Appia (1896), ktorý ho, spolu s podrobným opisom, zverejnil vo svojej publikácii *Die Musik und die Inszenierung*. Appiov návrh predstavuje terasu s náznakom budovy s tmavým vchodom a s fragmentom schodiska. Appia píše: „Na scéne stojí po zdvihnutí opony veľká žiariaca fakľa v centre obrazu. Zdanlivo ohraničený priestor, ktorý scéna predstavuje, je osvetlený difúznym svetlom, ktoré stačí na to, aby boli postavy poznateľné. Difúzne svetlo neruší jasnosť fakle a dáva vyznieť tieňom, ktoré svetlo fakle vrhá.“¹¹ Fakľa bola signálom, jej zhasnutie symbolizovalo splynutie milencov vo svetlo-tmavej nehmotnej hmlovine, v medzičase, ktorú prerušil svetelný lúč z pravej strany.

V porovnaní s Appiom je Rollerov návrh v detailoch realistickejší, základný svetelný a priestorový koncept je však zachovaný. Možno aj preto doboví recenzenti vyčítali inscenácii prílišnú temnotu druhého obrazu, hoci práve práca so svetlom a farbou vyvolala pozitívne reakcie. Hovorilo sa o „Tristan-Nacht“ – Tristanovej noci. Roller, vedomý si dôležitosti scénického zlomu, vypracoval pre tento obraz návrh svetelnej zmeny a farebného akordu. Vznikli tak dva návrhy pre jeden obraz – azda po prvý raz v histórii divadla registrujeme projekt svetelného dizajnu. Tento postup sa následne vo wagnerovskej inscenačnej tradícii presadil, bude však trvať niekoľko desaťročí, kým Wagnerov vnuk Wieland Wagner aj v Bayreuthe nasmeruje svoje režížné videnie k vyprázdnenému javisku a k zhmotneniu svetelnej réžie.

Erich Wonder, významný rakúsky scénograf, ktorý v roku 1993 vytvoril scénografické riešenie *Tristana a Izoldy* pre bayreuthskú inscenáciu v réžii dramatika a filozofa Heinera Müllera, sa vyslovil: „Scénický priestor musí pôsobiť neskutočne. Musí byť taký neskutočný, aby sa nakoniec stal úplne skutočným.“¹² Tieto slová akoby sa stali mottom pri vnímaní čarovných, farbou vyplnených nehmotných priestorov, tvoriacich pozadie pre Wagnerovu hudbu. Karmínovočervená architektúra obrovského kubusu s fragmentom lodnej provy z prvého obrazu sa v druhom dejstve zmenila na modrú záhradu, plnú oceľových rytierskych brnení postavených v zástupoch ako vykopávky slávnych čínskych bojovníkov. V poslednom obraze

¹¹ BABLET, Denis – BABLET, Marie-Louise (Konzeption). *Adolphe Appia 1862 – 1928, Darsteller – Raum – Licht*, s. 78.

¹² KOSCHKA, Hetzer-Molden. *Erich Wonder, Bühnenbilder*. Berlin : Hatje Cantz Verlag, 2000, s. 72. ISBN 3775709673.

ostala len podlaha plná sivých, zaprášených ruín a opustené polámané kreslo. Išlo o dokonalé obrazové prerozprávanie príbehu lásky od jej vzplanutia až po osudové stretnutie so smrťou. Je však prekvapivé, ako sa základné farebné akordy (červená, modrá, sivá) od čias Alfreda Rollera nezmenili. Inscenácia Heinera Müllera v magickej scéne Ericha Wondera vydržala v repertoári Bayreuthských slávností sedem sezón (1993 – 1999).

Po úspechu *Tristana a Izoldy* dostal Roller stály angažmán vo Viedenskej dvornej opere. Mahler získal dvorného scénografa, a tak sa spoločne rozhodli realizovať podľa princípu Wagnerovho Gesamtkunstwerku celý rozsiahly cyklus nemeckých oper. Začali Beethovenovým *Fideliom* a pri príležitosti 150. výročia narodenia Wolfganga Amadea Mozarta inscenovali cyklus jeho oper. Prvým titulom bol *Don Giovanni* (1905): kontroverzná a veľmi diskutovaná inscenácia, v ktorej Alfred Roller prvýkrát použil slávne „Roller Türme“ (Rollerove veže). Išlo o jednoduché, pravouhlé stavby na výšku celého portálu, symetricky zužujúce scénu. Stáli v dvojici, jedna za druhou, z ľavej a pravej strany javiska. Vo výške približne dvoch metrov mali zabudované podesty pre hereckú akciu, na prednej a bočnej stene sa nachádzali hranaté štvorcové otvory, v ktorých sa mohla meniť výplň. Veže boli počas celého predstavenia na mieste, s premenou scénických obrazov však jednoduchým a rýchlym spôsobom menili svoj charakter či funkciu (okná, balkón, balustráda, mreže, záves). Stali sa Elviriným balkónom, patrili ku Komtúrovmu domu, predstavovali krčmu či Giovanniho zámockú jedáleň. Viac než priestorové elevácie Adolpha Appiu pripomína hranatosť a monumentalita tohto Rollerovho riešenia screens Gordona Craiga, ktoré Craig odvodil od perspektívnych kubusov renesančného architekta Sebastiana Serlia. No aj keď boli Rollerove veže strohé, bez ornamentov a mali štvorcový pôdorys, na rozdiel od craigovskej abstraktnej jednoduchosti predsa len (hoci skratkovite) väčšmi ilustrovali prostredie. Dialo sa tak prostredníctvom scénických detailov, zmenou viditeľného vnútorného pozadia, možnosťou otvoriť spodnú časť a využitím variability svietenia. Veže dosahovali výšku zhruba desať metrov. Rollerovi sa podarilo vytvoriť univerzálny divadelný stroj a zrušiť tak zastaraný spôsob scénickej premeny, ktorý riešil prestavby počas dlhých prestávok a za zatiahnutou oponou. Teraz bolo možné realizovať prestavby za tridsať sekúnd, čo umožnilo nezastavovať hudobný tok predstavenia. Dosiahla sa symetrická jednota: jednoduché scénické prvky v pozadí a Rollerove veže vytvorili výtvarný a priestorový kód, ktorý získal symbolický charakter korešpondujúci s Mozartovou operou. Gustava Mahlera Rollerov objav natoľko zaujal, že sa ho rozhodol implantovať aj v inscenácii ďalšej Mozartovej opery, *Únosu zo serailu* (1906). Na jeho žiadosť Roller znovu použil veže a doplnil ich novými scénickými detailmi. Pri uplatnení tohto istého princípu sa mu podarilo dať scéne orientálny nádych.

Rollerovi sa v inscenáciách diel Wagnera a Mozarta podarilo formulovať novú scénickú abecedu: jednoduchú a zároveň monumentálnu, postupne otvárajúcu cesty k modernému divadlu. Túto zmenu však mohol realizovať len v spolupráci s Mahlerom, preto je duchovné a umelecké spojenie Rollera a Mahlera jedinečné a predstavuje jeden z vrcholov predvojnovnej éry Viedenskej dvornej opery. Z tohto inšpiratívneho zdroja čerpal Roller až do tridsiatych rokov 20. storočia, odstraňujúc diskrepanciu medzi trojdimenzionálnym telom herca a maľovanou kulisou. Roller bol však príliš výtvarníkom na to, aby rezignoval na maliarske hodnoty farby – využíval ich k opisu scénických detailov. Zostal tak na polceste k scénickej abstrakcii: jeho tvorba bola stá-



Wolfgang Amadeus Mozart: *Don Giovanni*. Scénický obraz. Alfred Roller pre inscenáciu Viedenskej dvornej opery, 1905. Zo zbierok Kunsthistorisches Museum Wien.

le určovaná priestorovou monumentalitou, slúžila a sprostredkovávala ducha hudby v scénických obrazoch.

Posledný rok Mahlerovho riaditeľovania poznamenala štvavá kampaň. Odporcovia kritizovali jeho spôsob vedenia divadla, starnúci a neobsadzovaní speváci začali intrigovať. Hlavným a opakovaným argumentom boli rastúce náklady a klesajúce výnosy. Kampaň mala zároveň antisemitský charakter, požadovalo sa viac nemeckých operných premiér. Kritici neobišli ani Mahlerovu spoluprácu s Rollerom, ktorému sa vyčítala prílišná temnota niektorých obrazov (kritika ju nazvala „Dunkle Rollerei“). V lete 1907 oznámil Mahler rozhodnutie podať demisiu. A hoci ho duchovná elita Viedne – Arthur Schnitzler, Stefan Zweig, Arnold Schönberg, Gustav Klimt a Sigmund Freud – vyzvala k zmene postoja, Mahler bol rozhodnutý opustiť Viedeň a prijať americkú ponuku. V zásuvke riaditeľského stola ponechal udelené vyznamenania a po svojom odchode napísal otvorený list, určený váženým členom Viedenskej dvornej opery: „Prišla hodina, keď sa naša spoločná činnosť dostala na hranu. Opúšťam dielo, ktoré som mal tak rád a lúčim sa s vami. (...) V zápale boja, v emócií okamihu sme neboli ušetrení zranení a omylov. Keď sa však dielo podarilo, zabudli sme na všetky strasti a námahu, pocítili sme odmenu, aj keď úspech nebol všeobecne prijatý. Všetci spoločne sme tak postúpili ďalej a spolu s nami postúpil i tento inštitút, ktorému sme slúžili.“¹³

¹³ PRAWY, Marcel. *Die Wiener Oper*. Wien – München – Zürich : Verlag Fritz Molden, 1969, s. 75.

Gustav Mahler opustil Viedeň 9. decembra 1907, na vlakovej stanici sa s ním po pri množstve ďalších priateľov lúčili skladatelia Alexander von Zemlinsky a Arnold Schönberg. Mahler sa pokúšal všetkými prostriedkami dostať Rollera do New Yorku. A hoci sa jeho úmysel nezrealizoval, Rollerova replika viedenskej výpravy Beethove-novho *Fidelia* sa podieľala na mimoriadnom úspechu inscenácie v Metropolitnej opere. Gustav Mahler po návrate z Ameriky umrel vo viedenskom sanatóriu 18. mája 1911, posmrtnú masku mu sňal Karl Moll, priateľ Alfreda Rollera a člen Viedenskej secesie.

V januári 1914 sa skončil ochranný zákaz daný Wagnerom na *Parsifala* a za riaditeľstva Hansa Gregora (1911 – 1918) sa uskutočnila viedenská premiéra tejto významnej opery. K vytvoreniu scénografie bol oslovený Alfred Roller, ktorý ponuku prijal v zmysle pocty svojmu mentorovi Gustavovi Mahlerovi. Roller vo viedenskom *Parsifalovi* rezignoval na komplikovanú meniacu sa perspektívnu dekoráciu, realizovanú v roku 1882 Wagnerom a fixovanú inscenačnou praxou v Bayreuthe. Roller, ktorý smeroval k architektúre a plastickej priestorovej stavbe, doplnil architektonicko-priestorovú koncepciu o rafinované svetelné efekty. Využil bočné polopriesvitné závesy a zakryl tak časť prestavieb, Gralsburg sa postupne vynoril z temnoty. Roller vychádzal z appiovského ponímania vertikality lesa, ktorá korešpondovala s vertikaliťou dómu v talianskej Siene, slúžiaceho ako predloha pre Gralsburg už v Joukowského riešení. Stavba scény na javisku trvala celý deň. Tridsať divadelných sťahovačích vozov transportovalo dekoráciu z dielní do dvornej opery. Tri dni sa realizovali technické skúšky, a predsa, ako píše Marcel Prawy, na generálke došlo k problémom v prvom dejstve pri premene lesa na Gralsburg, keď nebolo možné rýchlo a symetricky otvárať veľkú plyšovú oponu.



Wolfgang Amadeus Mozart: *Únos zo serailu*. Scénický obraz. Maľba Antona Brioschiho podľa návrhu Alfreda Rollera pre inscenáciu Viedenskej dvornej opery, 1906. Zo zbierok Kunsthistorisches Museum Wien.

Napriek Rollerovej umeleckej autorite a jeho snahám pokračovať v myšlienkových intenciách Mahlera a Appia ho Gregor neuchránil od konfliktu s vedením opery. To presadilo návrh dvorného maliarskeho ateliéru a zavrholo Rollerovu koncepciu Klingsorovej záhrady. Stratila sa tak jednota a základná koncepčná línia scénického riešenia. Do jednoduchšej, architektonicky jasne definovanej priestorovej scénickej výpravy vstúpil rušivý element pripomínajúci známy štýl maliarskych dekorácií, proti ktorému sa vymedzili Appia i Roller. Roller vychádzal z Wagnerových scénických poznámok, transformoval ich však v súčasnom dynamickom duchu, zodpovedajúcom moderným svetelným podmienkam, ktoré vznikli pri zavedení elektrického regulovateľného osvetlenia. Hlavným a rozhodujúcim elementom pri úspechu inscenácie bol svetelný dizajn – svetelné premeny podporujúce symbolické vyznenie opery.

Alfred Roller sa na sklonku životnej dráhy znovu stretol s *Parsifalom*. Stalo sa tak v roku 1934 (dva roky pred jeho smrťou), na mieste, kde malo dielo svetovú premiéru – v Bayreuthe. Je historickým paradoxom, že ho touto prácou poveril práve Adolf Hitler. A zároveň je symptomatické, že ani táto „protekcia“ nepomohla prelomiť tradičný pohľad na inscenovanie Wagnera. V oficiálnom liste s hlavičkou Bayreuther Festspiele, ktorý poslal na podnet Wagnerovej rodiny v marci 1935 režisér a dirigent Heinz Tietjen, sa píše: „Pani Wagnerová odmieta zrušiť meniteľnú dekoráciu a festivalové vedenie sa rozhodlo ju znova použiť, veď podľa nej 50 rokov dobre fungovala, a tak bude určite fungovať ďalej.“¹⁴ Rollera tak skostnatená prax prinútila ku kompromisom, jeho appiovské inšpirácie nemohli byť realizované. Presadil ich až Wagnerov vnuk Wieland Wagner, ktorý po vojne znovu otvoril Bayreuthské slávnosti práve *Parsifalom*. Tak sa 30. júna 1951 začala nová éra, založená na reformnom odkaze Adolpha Appia. Na strohej vyprázdnenej scéne v polkruhovom horizonte, v minimalistických kruhových dekoráciách nechal Wieland Wagner vyznieť emocionálnu kvalitu svetla. Svetlo sa stalo hlavným komponentom scénického obrazu – kúzelným prostriedkom, pomocou ktorého režisér maľuje magické obrazy. Je ťažké si predstaviť väčší kontrast voči pôvodne chránenému odkazu, ktorý zanechali Paul Joukovsky a Richard Wagner a ktorý chránila Winifred Wagner. Wieland Wagner sa tak stal priekopníkom novej formy režisérskeho divadla, kde sú réžia a scénografia základnými zložkami určujúcimi interpretáciu diela. Otvorili sa tak netušené možnosti, ktoré zmenili podobu operného divadla druhej polovice 20. storočia a sú aktuálne dodnes.

Zatiaľ posledná inscenácia *Parsifala* vo Viedenskej štátnej opere (premiéra 30. marca 2017) v réžii a scénografii Alvisa Hermanisa sa v inscenačnom oblúku vrátila do secesnej Viedne okolo roku 1900, reprezentovanej dielom architekta Otta Wagnera. Práve z jeho architektonických fragmentov vybudoval scénu Alvis Hermanis. Dej situoval do psychiatrickej kliniky, ktorej názov „Wagner Spital“ možno interpretovať ako poctu skladateľovi či architektovi, hlavne však postu geniu loci – Viedni na prelome storočia, pred vojnovou kataklizmou 1. aj 2. svetovej vojny. V secesnej Viedni bola katastrofa latentne prítomná, monarchia sa v rytme operety rútila do záhuby. Alvis Hermanis v bulletine k inscenácii upozorňuje na toto zvláštne postavenie Viedne: „Verím, že Viedeň okolo roku 1900, vlastne pred prvou svetovou vojnou, bola zvlášť-

¹⁴ WAGNER, Manfred. *Alfred Roller in seiner Zeit*, s. 311.



Richard Wagner: *Parsifal*. Viedenská štátna opera, premiéra 30. 3. 2017. Scéna a réžia Alvis Hermanis. Foto Wiener Staatsoper. Snímka Michael Pöhn.

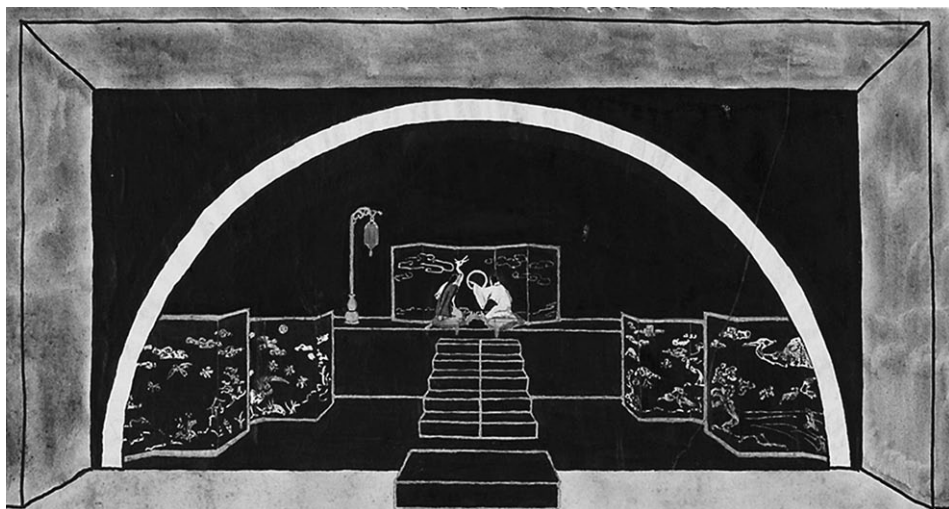
nym a výnimočným priestorom vo vzťahu k celým kultúrnym dejinám. Bolo to akési Silicon Valley toho času, miesto zrodu nového – laboratórium budúcnosti. Vo Viedni žili mnohí ľudia, ktorí boli svojím spôsobom blízko k nájdeniu grálu. Či už to bolo v literatúre, hudbe, medicíne, alebo v nových technológiách. Architekt Otto Wagner patril k nim, súčasne preklenoval minulosť a budúcnosť. Celý Steinhof-Komplex (klinika pre nervovo a duševne chorých) je metaforou, ako sa ľudské mozgy pripravujú na nové časy. Klinika je pre mňa v základe modelom spoločnosti.¹⁵

V Hermanisovej inscenácii *Parsifala* sa symbolicky uzatvára historický oblúk od ilustrácie k interpretácii – od dirigenta ako hlavného interpreta (Mahler), ktorý spolupracuje s výtvarníkom (Roller) a spolu kreujú inscenáciu, po súčasného režiséra, ktorý sa stáva tvorcom i interpretom a ktorý kreuje celý scénický aparát súčasného operného divadla (Hermanis).

Alfred Roller a Max Reinhardt

Spolupráca Alfreda Rollera s divadlami sa neobmedzila len na Viedenskú dvornú operu. K spolupráci ho – už ako známeho umelca – prizval aj Max Reinhardt, ktorý po Ottovi Brahmovi prevzal Deutsches Theater v Berlíne. Prvá inscenácia, ktorú tu Roller s Reinhardtom v roku 1906 spoločne realizovali, bola hra *Ödipus und die Sphinx* od Huga von Hofmannsthalu – autora, ktorý bude stáť pri ich najväčších úspechoch. Ďalšou Rollerovou prácou pre Nemecké divadlo bola prvá časť Goetheho *Fausta* (1909). Druhú časť vytvoril Roller v roku 1911 s Ernstom Sternom, s ktorým

¹⁵ HERMANIS, Alvis. In WAGNER, Richard. *Parsifal*, Wiener Staatsoper, Premiere 30. 3. 2017 [programový bulletin], s. 12.



Klabund (Alfred Henschke): *Kriedový kruh*. Scénický návrh Ľudovíta Hradského pre inscenáciu Slovenského národného divadla, 1926. Archív Múzea Divadelného ústavu.

v rovnakom roku spolupracovali aj na slávnej inscenácii Hofmannstahlovho *Jedermann* v berlínskom Zirkus Schumann. Stavbu scény navrhli Roller i Stern spoločne: predstavovala systém pódii a podest, ktoré boli navzájom previazané schodiskami. V Schumannovom cirkuse Reinhardt realizoval aj slávnu veľkopriestorovú inscenáciu Sofoklovho *Kráľa Oidipa* (1916) v úprave Huga von Hofmannstahla.

Po 1. svetovej vojne Reinhardt opúšťa Berlín a stáva sa spoluzakladateľom Salzburger Festspiele. Spolu s Rollerom prenesú *Jedermann* na námestie pred salzburským dómom (1920) a založia tak nehynúcu tradíciu: Hoffmanstahlov „mirákel“ do dnešných dní otvára Salzburské slávnosti. Max Reinhardt o inscenácii *Jedermann* napísal: „Postavili sme jednoduché dosky pred dóm a hrali sme na nich pri plnom dennom svetle. Bez pomoci zatemnenia, ktorým sa dajú vytvárať svetelné efekty a koncentrovať pozornosť diváka na ľubovoľný bod. Hráme tak hru, v ktorej sa personifikujú pojmy ako viera a dobro. Náhoda dňa, let holubice, atmosféra vetra premieňajú našu hru na výnimočné a stále sa meniace kúzlo. Scéna, na ktorej hráme, sa odtrhla od všetkého a umožňuje divákovi koncentráciu.“¹⁶

Aj keď Roller v medzivojnovom období realizoval množstvo činoherných scénických výprav (k najznámejším patria shakespearovské projekty vo viedenskom Burghtheater, kde použil svoje obľúbené architektonické prvky – veže a závesy zuzujúce portálový otvor), tieto len na vysokej výtvarnej úrovni opakovali už predtým objavený princíp.

Dňa 5. októbra 1934, pri príležitosti Rollerových sedemdesiatín, uverejnili noviny Neue Wiener Tagblatt túto Rollerovu bilanciu: „Môžem povedať, že rozhodnutie spravil Gustav Mahler. Pri čiernej káve mi ponúkol spoluprácu. Hneď som mu predstavil, ako vidím Tristana. Mal som veľmi jasnú predstavu, o ktorej som sa ho snažil

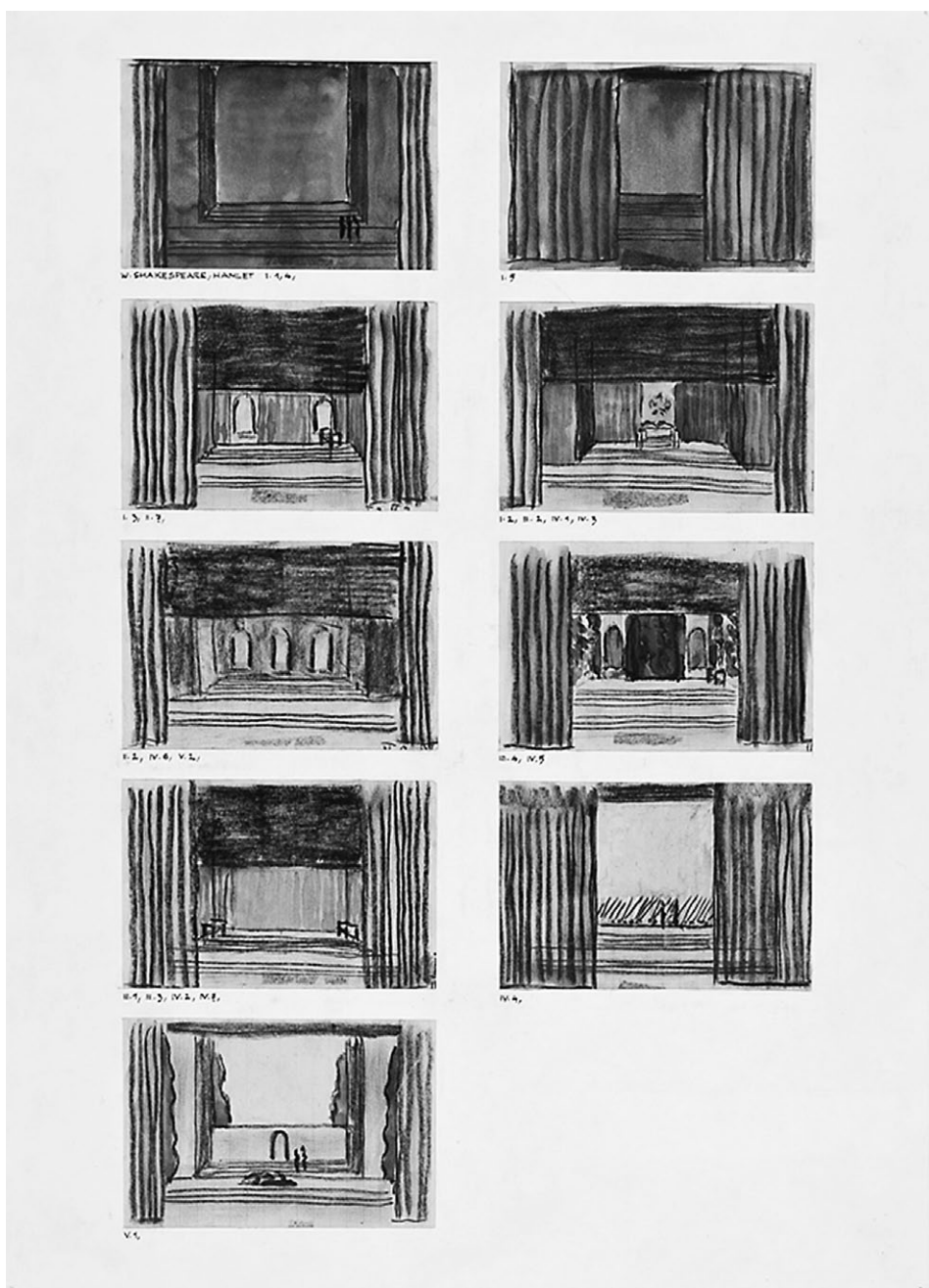
¹⁶ REINHARDT, Max. *Die Träume des Magiers*. Eds. Edda Fuhrich, Gisela Prossnitz. Salzburg – Wien : Residenz Verlag, 1993, s. 115. ISBN 3-7844-2149-0.

presvedčiť. Všetci vieme, nechal ma Tristana urobiť. Bolo to roku 1903. Myslel som si, že ide iba o jedno hostovanie, ale na svoje veľké prekvapenie som bol angažovaný ako vedúci výpravy, ako sa to vtedy nazývalo. K tomu patrila i starosť o roztrhané trikoty, zničené parochne a tisíc iných vecí. To, čo sa dnes nazýva scénický výtvarník (Bühnenbildner), bolo vtedy bezmenné zamestnanie. Ale ja považujem slovo Bühnenbildner za chybné – scéna nie je obraz. Scéna je priestor. Podľa môjho názoru. Priestor, ktorý svoj zmysel a svoje delenie získava prostredníctvom pohybu hercov. Iný zmysel má, keď sa herec smeje, a iný, keď herec plače. Scéna musí byť vybudovaná z potrebných vecí, ktoré nepredstavujú prostredie, ale sú viazané na slová a takt. Ale poďme naspäť. Tristan bola moja prvá práca pre operu. Pracovalo sa vtedy ešte, len tak na okraj, s uhlíkovými elektrickými lampami. (...) V roku 1909 som opustil operu a stal som sa riaditeľom umeleckopriemyselnej školy. Do opery ma pozývali len príležitostne. V tom čase – 1914 – vzniklo prvé viedenské uvedenie Parsifala, inscenáciu zverili mne. Keď sa pozerám na Parsifala, ktorého novú scénickú podobu začínam riešiť (bude realizovaný počas ďalšieho festivalu v Bayreuthe v roku 1935), musím povedať: Veľmi som sa zmenil. Myslím si, že je to môj osud, najprv revolucionár, teraz reakcionár. Ale to nesedí. Parsifal v tomto roku sa nedá porovnať s tým z roku 1914. Pôjde o jednoduchosť, zrealizujem svoje sny, bude to jednoduché a súčasne veľké, žiadne dekoratívne drobnosti, tak si to predstavujem. Vidím, že dnešné publikum potrebuje silné vzrušenie, snažíme sa mu vyhovieť, tak bude stále viac svetla na scéne a bude rafinovane využité. Vzniká záujem o revue. Nehovorme toľko o mne, hovorme o mojej práci. Nechodím nikdy pred oponu, nie som na pozeranie, na pozeranie je moja práca.“¹⁷

Alfred Roller v slovenskom kontexte

Pre slovenské divadlo a scénografiu je dôležité, že v rokoch 1921 – 1923, teda v čase, keď bol riaditeľom Viedenskej umeleckopriemyselnej školy Alfred Roller, tu študoval aj Ľudovít Hradský, prvý stály scénický a kostýmový výtvarník Slovenského národného divadla. Hradský navštevoval kurz architektúry a scénografie u profesora Otokara Strnada, u ďalších profesorov študoval anatómiu, dejiny štýlov, akt a figurálne kreslenie, písmo a ornamentiku. Takto profesionálne vyzbrojený sa Hradský stal prvým šéfom výpravy SND (1923 – 1928). Je logické, že vo Viedni získané impulzy sa snažil uplatniť vo svojej tvorbe v Bratislave. Profesionálne podmienky v SND boli na veľmi nízkej úrovni, ale aj napriek obmedzeniam nezaprie Hradského výprava k Shakespearovmu *Hamletovi* (1925, réžia Miloš Nový) inšpiráciu Edwardom Gordonom Craigom, a tiež Rollerom a jeho systémom portálových veží. Veže tu však boli zredukované na bočné závesy, ktoré symetricky zužovali javisko. Secesné školenie je zase možné vystopovať v inscenácii Klabundovho *Kriedového kruhu* (1926, réžia Václav Jiříkovský). Slovenské národné divadlo sa tak hneď vo svojich profesionálnych začiatkoch stretlo s vyhranene moderným scénografickým uvažovaním, inšpirovaným secesiou a expresionizmom, ktoré charakterizovali vtedajšie nemecké divadlo. A tak ako po prudkom štarte Rollera pred prvou vojnovou kataklizmou nastane postupné prehodnocovanie prínosu moderny, aj v slovenskom divadle bude

¹⁷ WAGNER, Manfred. *Alfred Roller in seiner Zeit*, s. 306 – 307.



William Shakespeare: *Hamlet*. Scénické návrhy Ľudovíta Hradského pre inscenáciu Slovenského národného divadla, 1925. Archív Múzea Divadelného ústavu.

trvať niekoľko dekád, kým sa priestorová a architektonická koncepcia stanú samozrejmosťou. Novátorstvo Alfreda Rollera má na tomto vývoji nemalý podiel.

ALFRED ROLLER – AN INNOVATOR AND A TRADITIONALIST

Ján ZAVARSKÝ

This study focuses on the scenographer Alfred Roller (1864–1935) and his productions of Wagner's musical dramas, with emphasis on *Tristan and Isolde* and *Parsifal*. It places Roller's aesthetics in a historical, aesthetic, and artistic context, points to his inspiration by the Swiss scenography reformer Adolphe Appia, and cooperation with the music composer and conductor Gustav Mahler in the Vienna Court Opera. The text analyses the specifics of Roller's scenography, which diverged from illusive stage and used light work as an important production principle. It concludes with a summary of the effect of Roller's aesthetics on Ľudovít Hradský, the first leader of the production team at the Slovak National Theatre (1923–1928). The visual aspects of the Slovak National Theatre's productions in that period were strongly inspired by expressionism and Art Nouveau, which were typical of German theatre at that time.

Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe zmluvy APVV č. 15-0764 – Slovenské divadlo a súčasná európska divadelná kultúra – kontinuita a diskontinuita.

Ján Zavarský
Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV
Dúbravská cesta 9
841 01 Bratislava
e-mail: jan.zavarsky@gmail.com