MAX REINHARDT – MYŠLIENKY O DIVADLE

MILOŠ MISTRÍK
Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Abstrakt: Max Reinhardt bol v prvom rade divadelníkom, hercom a režisérom, ďalej divadelným podnikateľom. Málo sa však venoval písaniu o divadle, nezanechal žiadne systematické metodické úvahy o svojej profesii, tak ako to urobili iní veľkí režisér (K. Stanislavskij, V. Mejerchoľd, J. Copeau, A. Artaud, E. Piscator, B. Brecht, J. Grotowski a podobne). V tejto štúdii sme sa pokúsili na základe niektorých jeho písomných prejavov zrekonštruovať Reinhardtovo myslenie o divadle, hlavne o vzťahu dramatického autora a divadla, osobnosti herca a jeho technike, o Reinhardtovej scénografii, priestore a jeho vzťahu hlavne ku klasickým dramatikom. Aj napriek veľkému úsiliu treba však skonštatovať, že jeho myšlienky sa prakticky nedajú komplexne zrekonštruovať, iba za pomoci dobrého poznania jeho inscenácií a jeho divadelného podnikania.
Kľúčové slová: Max Reinhardt, divadelná réžia, divadlo 20. storočia, nemecké divadlo

Pôvodom rakúsky židovský herec a režisér Max Reinhardt (vlastným menom Maximilian Goldmann) patril k najvýznamnejším divadelníkom Rakúska a Nemecka v prvej polovici 20. storočia. Narodil sa 9. septembra 1873 v Badene pri Viedni, avšak rodným mestom jeho otca bol vtedajší Pressburg (Bratislava). Mladý človek sa odmalička cítil byť divadelníkom, a tak skoro začal vo Viedni aj hrať. V tomto dunajskom meste sa na jar roku 1893 konalo jeho osudové stretnutie s Ottom Brahmom, jedným z najvýznamnejších nemeckých režisérov, ktorý stál pri počiatkoch i rozkvete nemeckého a európskeho naturalizmu. Ten hneď pochopil, že v dvadsaťročnom Maxovi stretol nadaného herca a pozval ho do kaviarne Opera, priamo v budove slávneho divadla na Ringu. Na druhý deň mu zasa musel recitovať v hoteli Sacher o ulicu ďalej. Nadšený Brahm, ktorý sa stal onedlho riaditeľom Deutsches Theater v Berlíne, mu ponúkol angažmán. Iba ho požiadal, aby si predtým vysporiadal všetky podlžnosti voči Rakúsku, napríklad vojenskú službu. Mladý herec teda ostal doma a v lete toho istého roku, od 20. mája do 2. septembra 1893, prijal angažmán v divadle Aréna, v drevenej budove s dreveným amfiteatrálnym hľadiskom postaveným na pravom brehu Dunaja v otcovom rodnom meste.

Zahral si tu napríklad Franza Moora v Schillerových *Zbojníkoch*, čo však bolo najviac, čo sa mu na pressburgských doskách mohlo ujsť, inak samý letný divadelný brak. Ako napísal dobový kritik pri príležitosti uvedenia spoločensko-kritickej hry F. Philippiho *Stará pieseň*: „... vraha svojej nevernej manželky, ktorý po vypršaní trestu vo väznici hľadá prácu u advokáta dr. Corneliusa, hrá pán Reinhardt a bol vyvolaný na otvorenú scénu – čo si aj zaslúžil. Tento mladý herec má niečo v sebe, čo by sa hodilo pre charakterový žáner a určite si to nájde aj svoje patričné uplatnenie. Prečo

si ale robí masku prehnanej neoholenosti?...“[1] Dvadsaťročný M. Reinhardt mal teda hneď v prvých sezónach určité úspechy. Na jeseň odišiel do Salzburgu a po tamojšom novom stretnutí s O. Brahmom odchádza konečne do Berlína, kde ho čaká svetová kariéra.

Ak by sme stručne zhrnuli Reinhardtov ďalší život až do smrti v USA 31. októbra 1943, zistili by sme, že bol a vždy zostal predovšetkým hercom, režisérom, potom aj riaditeľom divadla a divadelným podnikateľom. Tým chceme zdôrazniť, že jeho činnosť bola prevažne divadelná, nie literárna. Bol praktikom divadla, prípadne aj pedagógom (založil tri divadelné školy – v Nemecku, Rakúsku a USA). Nepísal o divadle, ale ho robil. Mnohí divadelníci napísali rozsiahle diela o svojej tvorbe, spomeňme aspoň Konstantina Sergejeviča Stanislavského, Edwarda Gordona Craiga, Adolpha Appiu, Vsevoloda Mejerchoľda, Alexandra Tairova, Michaila Čechova, André Antoina, Jacqua Copeaua, Louisa Jouveta, Gastona Batyho, Antonina Artauda, Erwina Piscatora, Bertolta Brechta, Jindřicha Honzla, Jiřího Frejku. Popri nich sú písané texty M. Reinhardta čo do rozsahu zanedbateľné. Neboli to systematické, do hĺbky idúce a rozsiahle diela, ale stručné prednášky, články na vysvetlenie, rozhovory s novinármi, osobná korešpondencia a podobne. Jeho zobrané spisy, ktoré vyšli knižne, sa príznačne volajú *Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern*[2] (Viedeň, 1962) a *Leben für das Theater. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*[3] (Berlín, 1989). Tieto texty nemajú základné predpoklady stať sa syntézami myslenia M. Reinhardta o divadle, sú to súbory stručných vyjadrení, krátkych sebacharakteristík, aj keď jasne formulované, divadelne rozhľadené a prezrádzajúce ucelenú umeleckú osobnosť. Teda – M. Reinhardt nezanechal väčšie teoretické dielo.

Musíme vyjsť z toho, čo máme k dispozícii, samozrejme, veľa pritom napovie a dokreslí aj samotná jeho divadelná tvorba, ako nám o nej hovoria dokumenty a historici. Spomínané krátke literárne útvary majú prispieť iba k spresneniu obrazu M. Reinhardta v divadelnom hnutí 20. storočia. U nás, vďaka Petrovi Scherhauferovi a jeho divadelnej čítanke, už máme preložených niekoľko Reinhardtových textov (*Magické kúzlo hry, Čítam hru, Skúšky, Mirákulum*), vsunuté sú do kapitoly *Divadelné podniky pána Maxa Reinhardta*.[4] P. Scherhaufer bol dosť nepresný, a tak nevieme, či preložil celé tieto spomínané texty, alebo len časti z nich. Domnievame sa, že len časti. Vo Francúzsku vyšla útla knižočka prekladov najvýznamnejších Reinhardtových článkov a rozhovorov v rozsahu 119 strán. Zostavil ju odborník na nemecké divadlo Jean-Louis Besson, profesor parížskej Université Ouest Nanterre la Défense. Niekoľko ním vybratých a preložených textov ukazuje základné kontúry Reinhardtovho myslenia o divadle. Je to zvláštny paradox: Ak sa o Craigovom či Appiovom divadle najviac dozvieme z ich písomných prejavov, a nie z ich uskutočnených réžií, u Reinhardta je to naopak – treba si sprítomniť predovšetkým jeho inscenácie a iba na doplnenie siahnuť aj k jeho písomným prejavom. O to sa pokúsime – bude nás zaujímať, čo Reinhardt napísal o divadle. „O čo viac bolo v Craigovi hmlistého mys-

[1] Citované podľa STEINEROVÁ, Selma. Reinhardt začal v Bratislave. In *Slovenské divadlo*, 1963, roč. 11, č. 2, s. 300.

[2] Vybrané listy, prejavy, spisy a scény z režijných kníh.

[3] Život pre divadlo. Listy, prejavy, eseje, rozhovory, diskusie, ukážky z režijných kníh.

[4] In SCHERHAUFER, Peter. *Čítanka z dejín divadelnej réžie II. Od Goetheho a Schillera po Reinhardta.* Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998, s. 280 – 326.

William Shakespeare: *Sen noci svätojánskej*. Neues Theater, Berlín, 1905. Réžia Max Reinhardt, scénografia Gustav Knina, kostýmy Karl Walser. Foto archív autora.

ticizmu a vizionárstva, o to viac bolo v Reinhardtovi pragmatizmu, rozhodnosti, živej podnetnosti a prispôsobivosti. Nesníval o hercovi ako o výtvarnom materiáli pre divadelný tvar, ale ako o hlavnom a určujúcom faktore divadelného diela,"[5] hovorí Ladislav Lajcha.

Ako ešte mladý, v roku 1901, teda dvadsaťosemročný, napísal článok *Divadlo, ktoré si predstavujem*. Už v tom čase, hoci vo vlastnej hereckej praxi naplno ešte nohami v berlínskom Brahmovom naturalizme, ho písomne odmietol. „Prešiel som touto školou," hovorí, „a som mu vďačný. Priame prispôsobovanie skutočnej pravde sa vďaka nemu stalo súčasťou nášho školenia. (...) Ale ja chcem pokračovať vo vývine inde, ako popisom situácií a prostredia, (...) chcem sa venovať umeniu myšlienky, hlbokému a bohatému, chcel by som ukázať aj iné aspekty života, ako iba pesimistickú negáciu, teda aspekty, ktoré sú rovnako pravdivé aj autentické, ale radostné, plné farieb a svetla."[6]

M. Reinhardt po začiatkoch v naturalistickom divadle O. Brahma začal skoro hľadať niečo iné, čo by viac vyhovovalo jeho naturelu. Vzhľadom na šírku toho, čo potom v živote vytvoril, zvyčajne sa o ňom hovorilo ako o eklektickom režisérovi. Aj u nás ho takto označil napríklad Móric Mittelmann-Dedinský: „V tomto smere výstižný je titul, čo dal Reinhardtovi jeden z jeho kritikov: geniálny eklektik a divadelný čarodej´."[7] V mnohom je to pravda, M. Reinhardt bol naozaj mágom divadla a všestranným divadelníkom. Vedel dobre robiť kabaret Schall und Rauch (Hluk a dym), veľké národné divadlo Deutsches Theater i malú scénu Kammerspiele. Ale inscenoval aj v cirkusovej hale pred päťtisíckou divákov, pracoval pod holým nebom na námestí v Salzburgu, aj vo florentských záhradách Boboli. Bol to režisér „totálneho divadla", navyše pracovitý i bohatý – kým ho fašistické Nemecko a trhová Amerika nepripravili o všetko.

V jeho myšlienkovom svete mala táto šírka záberu, tento jeho zdanlivý eklekticizmus niekoľko spoločných východísk, myšlienok či tvorivých konštánt. Začneme od jeho názoru na dramatickú tvorbu. Reinhardt opakovane hovoril, že podľa neho najlepší dramatický autor musí byť pôvodne herec. Alebo, ak nie priamo profesia

[5] LAJCHA, Ladislav: *Pohyb divadla*. Bratislava : Tatran, 1989, s. 29.

[6] REINHARDT, Max. Divadlo, ktoré si predstavujem (1901). In *Max Reinhardt* (ed. BESSON, Jean-Louis), Arles : Actes Sud – Papiers, 2010, s. 33 – 34.

[7] MITTELMANN-DEDINSKÝ, Móric. *Veľkí divadelní režiséri*. Bratislava : Tatran, 1989, s. 40.

herca, tak aspoň človek, ktorý je sám v sebe herec, ktorý chápe divadlo z pohľadu herca, zvnútra. Najväčšími vzormi mu boli Shakespeare a Molière. „Zoberte si napríklad Shakespeara," napísal roku 1916, „veľký herec, ktorý bol zároveň obrovský básnik. (...) Ten, čo nie je herec, nedokáže pochopiť Shakespeara ako my. (...) Veď dokázal by niekto iný ako herec vytvoriť celú tú líniu bláznov, prechádzajúcich jeho dielami, napríklad trpký blázon Kráľa Leara, ktorý robí vtipy a pritom horko trpí pre svojho kráľa?"[8] „Skutočnosť, že Shakespeare mal, ako sa zdá, iba priemerný talent, a že Molière bol nepochybne vynikajúci herec, nemení nič na veci. Obaja poznali divadlo a jeho dušu od základov po strechu a obidvaja boli schopní nielen inscenovať svoje hry, ale ich aj adaptovať a pozmeniť v závislosti od okolností. Svoje hry nechávali vyvíjať sa a nadobúdať formu počas skúšok, adaptovali ich s veľkým citom pre divadlo, v ktorom ich inscenovali, pre hercov, ktorí ich interpretovali. Skutočnosť, že Molière písal svoje hry pre vlastný podnik a Shakespeare pre Burbageov, tiež nič na veci nemení. Podstatné je, že diela týchto dvoch veľkých autorov boli napísané pre divadlo a že veľa z nich sa na scénu aj dostalo. Ak je dnes režisér nevyhnutný pre to, aby prekonával priepasť, ktorá delí autorov od interpretov ich diel, je to jednoducho dôsledok smutného faktu, že dramatickí autori neovládajú svoje remeslo. Píšu svoje diela v samote pracovní a nechávajú na režisérovi, aby sa postaral o preklad ich mŕtvych hier do živého scénického jazyka."[9]

Myšlienku o hercovi ako ústrednej sile divadelného diela vyslovil Reinhardt veľakrát. Dramatikom môže byť len ten, čo je v podstate hercom, a režisér je v divadle iba preto, že stále, žiaľ, existujú dramatickí autori, ktorí píšu pre divadlo zvonka, nedokážu mať herecký pohľad, a tak nastupuje akýsi prevodník literatúry do divadla, ktorým je režisér. Tu je táto myšlienka v ďalšej verzii (M. Reinhardt roku 1929): „Ak režisér má dnes dominantnú pozíciu, je to preto, že máme málo dramatickej produkcie v čistom zmysle slova. Väčšina hier odkazuje na literatúru, dotlačila nás na dno divadla. Aby sa takéto hry inscenovali, treba nám mať sprostredkovateľa, režiséra, je to absolútne nevyhnutné. Čím je autor bližšie k divadlu, tým sa režisér stáva viac nadbytočným. Shakespeare a Molière nepotrebovali režiséra, ani Nestroy či Raimund."[10]

Reinhardt sa rád hlásil k veľkým klasikom. Veď jeho najvýznamnejšie inscenácie vychádzali spravidla z nich. Pripomeňme najhlavnejšie: Shakespearov *Sen noci svätojánskej* (prvé uvedenie 1905), Shakespearov *Kupec benátsky* (prvé uvedenie 1905), Goetheho *Faust I.* (prvé uvedenie 1909), *Faust II.* (prvé uvedenie 1909), Hofmannsthalov *Kráľ Oidipus* (prvé uvedenie 1910), Vollmoellerovo *Mirakulum* (prvé uvedenie 1911; aj keď tu nejde o klasického autora, ide o klasickú náboženskú tému), Hofmannsthalov *Jedermann* (prvé uvedenie 1920). V mnohých z nich, aj keď boli často inscenované v spektakulárnych podmienkach, boli herci, členovia jeho súboru spolu s veľkým komparzom v dominantnej pozícii.

Aký má byť herec podľa Reinhardta? Tejto téme sa venoval vo viacerých zo svojich úvah a vystúpení. Často v nich opakoval predstavu o tom, že herec má byť predovšetkým sám sebou, má byť osobnosťou. To znamená, že na prvé miesto nekládol

[8] REINHARDT, Max. Reinhardt o svojom umení (1916, rozhovor). In *Max Reinhardt*, s. 48. Citácie Maxa Reinhardta preložil z francúzštiny Miloš Mistrík podľa *Max Reinhardt* (ed. BESSON, Jean-Louis), Arles : Actes Sud – Papiers, 2010.

[9] REINHARDT, Max. Ideálne divadlo (1928). In *Max Reinhardt*, s. 66.

[10] REINHARDT, Max. Úvahy o súčasnom divadle (1929). In *Max Reinhardt*, s. 49.

hercovu schopnosť premeny. V známom príhovore k novým poslucháčom svojho divadelného seminára v rakúskom Schönbrunne pri Viedni sa k tomu vyjadril takto: „To, čo chýba divadlu najviac, vlastne celému umeniu, je osobnosť. Samozrejme, osobnosť, to je šťastné zjavenie v tomto úbohom svete a niekto, čo osobnosťou nie je, sa k nej nedopracuje lekciami. Nedá sa ju naučiť – chcel by som to špeciálne podčiarknuť – nedá sa ani zahrať, ani prestierať a ešte menej nahradiť vonkajškovými extravaganciami a tvárením sa na génia. (...) Hlavne sa nesmiete poddať, keď si niekto zaumieni ´zdisciplinovať umenie´, ´vycvičiť génia´, ´potlačiť individualitu´, ´znásilniť prírodu´. Tieto pokusy nie sú ničím iným, ako druhou stranou sterilnosti. (...) Majte v nás dôveru a pomôžte nám. Ako? Tým, že budete autentickí! Prestaňte hrať komédiu. Alebo ešte lepšie, ani nezačnite. Ani v živote ani na scéne. Najväčšia hercova sila je v pravde, konečnej pravde, intímnej, spaľujúcej, (...) zanechajte afektované pózy, konvenčné lži, falošný pátos a umelo vyrobené city, následne zapožičané hre tých, čo nemajú dosť remesla a času na to, aby sa našli sami v sebe. Nič nekupujte, nepreberajte, všetko si vyprodukujte sami. Nenávidím hercov, ktorí sú veľkí, alebo si myslia, že sú veľkí, ale iba v kulisách a kaviarňach. Nerozdrapujte sa. Naučte sa byť tichí a koncentrovaní. Hovorte veľa a buďte pritom sami. Rozprávajte si sami pre seba, silno, s dôrazom. Klaďte si otázky, odpovedajte a pozorne sa počúvajte. Naučte sa poznávať samých seba. (...) To nie je svet zdania, do ktorého dnes vstupujete, to je svet podstaty bytia. (...) Povedzte si, že dnes vstupujete do rádu a podriaďte sa jeho internému poriadku. Nie je vyslovený, ale tí, ktorí vedia počúvať, budú čoskoro pripravení ho vnímať. Pretože najkrajší cieľ, ktorý môžeme dať našej spoločnej ceste, je postupné vytvorenie homogénnej duchovnej a hudobnej skupiny.“[11]

„Túžba pozerať sa na divadlo, hrať divadlo je základnou potrebou človeka,“ myslí si Reinhardt. Teda na jednej strane je preňho dôležitá zrelá, silná individualita, osobnosť, ktorá je sama sebou, na druhej strane táto individualita túži po premene. „Pretože každá ľudská bytosť prežíva, viac či menej vedome, túžbu po metamorfóze. (...) Všetci v sebe nosíme možnosť prežiť všetky vášne, všetky osudy, všetky formy existencie. ´Nič , čo je ľudské mi nie je cudzie´.[12] Ak by to bolo inak, nemohli by sme pochopiť iných ľudí, ani v živote, ani v umení. Avšak dedenie, výchova, osobná skúsenosť oplodnia a rozvinú iba zopár semienok z tých tisícov, čo sú v nás. Ostatné sa roztratia a vyschnú. Meštiansky život je obmedzený a chudobný na city. Zo svojej úbohosti si spravil cnosť, za ktorou sa lepšie dokázal skryť.

Všeobecne povedané, normálny človek zakúsi raz za život šťastie lásky, raz ľahkosť slobody, raz šialenú nenávisť, raz pochová niekoho milovaného za neznesiteľnej bolesti a raz umrie sám. Je toho príliš málo na naše vrodené schopnosti milovať, nenávidieť, radovať sa, trpieť.

Každý deň cvičíme, aby sme si posilnili svaly a končatiny a aby nám neatrofovali. Ale naše citové orgány, pripravené pracovať celý život, ostávajú nečinné a časom strácajú svoju výkonnosť. (...) Naša výchova, to je pravda, to nezlepší. Prvým jej príkazom je: budeš skrývať to, čo sa deje v tebe.“[13]

Ak nás z toho niečo vylieči, tak je to divadlo, lebo „...človek nemôže odolať potešeniu, že sa vďaka hre, predstavivosti ponára do inej postavy, prechádza z jedného

[11] REINHARDT, Max. Herecká výchova (1929). In *Max Reinhardt*, s. 88 – 90.
[12] Známa myšlienka rímskeho antického dramatika Terentia.
[13] REINHARDT, Max. Úvahy o hercovi (1928). In *Max Reinhardt*, s. 92 – 93.

Johann Wolfgang Goethe: *Faust*. Deutsches Theater, Berlín, 1913. Réžia Max Reinhardt. Zľava Eduard von Winterstein (Faust), Camilla Eibenschytz (Margaréta), Werner Krauss (Mefistofeles), Marta (Sophie Pagay). Foto archív autora.

osudu do druhého, z jedného citu do ďalšieho. Jeho možnosti, ktoré si nesie, ale ktoré život nerozvinul, dávajú mu krídla, čo ho nesú za hranice poznania, do srdca udalostí, ktoré ešte nezažil. Preciťuje všetky radosti premeny, všetky extázy vášne, v sne odhaľuje tajomstvá života. (...) Verím v nesmrteľnosť divadla. (...) Herec, osvietený autorom, preniká do nepreskúmaných hlbín ľudskej duše, vlastnej duše, aby sa tam tajuplne zmenil a znova zjavil s rukami, očami a ústami plnými zázrakov. (...) Sila hereckej autosugescie je taká veľká, že je schopný urobiť na sebe zmeny nielen vnútorné a psychické, ale aj vonkajšie a fyzické bez najmenšej technickej pretvárky."[14]

Môže vzniknúť omyl v tom, že si budeme myslieť, že Reinhardt preferoval osobnosti samorasty a že podceňoval hereckú techniku a herecké školenie. Nie je to tak, veď proti tomu svedčí napríklad aj to, že za život založil tri herecké školy. Jedným z dôvodov, prečo to robil, bolo aj jeho presvedčenie, že dobové herectvo za naturalizmu upadlo: „Epocha naturalizmu odmietla umenie javiskovej reči."[15] Dokonalá kópia života na scéne znamenala aj to, že javisková reč a divadelný prejav nemali mať nič umelecky preformulované, umelé, nerealistické. Reinhardt však inscenoval divadlo snov, metaforické, a preto herec uňho sa musel povzniesť nad deskripciu. Na to potreboval predovšetkým mať dokonale zvládnutú hereckú techniku. Mal prejsť všestrannými cvičeniami, ako bolo „úplné ovládnutie remesla, suverénne zvládnutie slova a hlasu, prehĺbené vedomosti v oblasti hudby, rytmu, tanca, športu ako aj akrobacie, spevu..."[16]

Je známe, že Reinhardt okolo seba sústredil vynikajúcich hercov, takých, ako si predstavoval – veľkých osobností na javisku i mimo neho, a perfektného remesla. Pripomeňme aspoň tieto herečky: Gertrud Eysold, Tilla Durieux, Agnes Sorma a jeho druhá manželka Helene Thimig. Spomedzi hercov Alfred Bassermann, Alexander Moissi, Max Pallenberg. Už z predchádzajúcich riadkov je zrejmé, že Reinhardt nechcel mať hercov, ktorí by sa stratili v postavách, deji, ktorí by boli v jeho réžiách neviditeľní. Herec, ktorý priľnul k svojej role až tak, že necítil prítomnosť publika, bol preňho zlým hercom alebo amatérom. V tom bola jeho koncepcia blízka názoru

[14] Tamže, s. 95 – 96.

[15] REINHARDT, Max. Výchova herca. Prejav prednesený pri otvorení Seminára interpretácie a réžie v Schönbrunne (1929). In *Max Reinhardt*, s. 87.

[16] Tamže, s. 87 – 88.

Denisa Diderota, pre ktorého má herec „vyzerať ako predchnutý najhlbším citom, hoci to, čo hovorí a robí, má byť iba hrané". Podľa Reinhardta by bolo „žalostné alebo indiskrétne pozerať sa na ľudskú bytosť, ktorá sa roztápa v bolesti, ak by to nemalo umeleckú formu. (...) Skutočný umelec nesmie nikdy zabudnúť, že jeho úlohou je rozpaľovať srdcia a duše svojho publika. Ale vo vrcholných momentoch má byť totálne si vedomý efektu, ktorý vyvoláva."[17]

V hereckej tvorbe mala u Reinhardta významné miesto pantomíma. Využíval ju hlavne v spektakulárnych predstaveniach, keď profesionálni herci a štatisti vytvárali skupinové aj individuálne pantomimické obrazy. Ale mimické boli napríklad aj viaceré výstupy v jeho kabarete Schall und Rauch. Herec prostredníctvom gestiky „vniesol vlastnú koncepciu do uvádzanej hry."[18] P. Scherhaufer bližšie osvetľuje tzv. pantomimickú dramatizáciu: „Povedané lapidárne je pantomíma konanie bez slov. Konaním sa rozumie sekvencia výrazov tváre, gest, pohybov rúk, pozícií tela a pohybov, ktoré herec a režisér používajú imaginatívne na to, aby vyjadrili bezo slov niečo o charaktere postáv, o situácii, o mieste a o atmosfére hry. Ak sa tieto prvky vyjadria jasne bez použitia dialógu, sú potom dramatizované pantomímou. Preto sa tento proces nazýva ´pantomimická dramatizácia´."[19] Použitie dramatickej pantomímy v Reinhardtových inscenáciách nachádzame tam, kde: „– vytvára situácie hry; – vytvára charaktery postáv; – vytvára atmosféru hry; – pomáha stanoviť druh a štýl hry; – poskytuje hre kontinuitu a súvislosť. Podrobnejšie štúdium Reinhardtových režijných kníh a koncepcií ukazuje miesta výskytu pantomimických častí v štruktúre inscenácie: – otvorenie hry; – na konci scén; – tam kde to vyžaduje štýl a druh hry; – na miestach, ktoré sa majú zdôrazniť; – tam, kde to vytvára, posilňuje a upresňuje miesto, atmosféru a situáciu; – v prípadoch oživovania historických alebo statických hier; – hlavne však na miestach, kde si to vyžadujú charaktery postáv."[20]

Cesta, ktorú Reinhardt vykonal od naturalizmu, bola rýchla. Ako sám spomína, počas prvých rokov bol hrdý na svoje vlastné dokonalé maskovania a prezlečenia. Čoskoro však pochopil význam osobného prínosu zrelého herca v jeho partnerstve s postavou. V naturalistických inscenáciách býval ako herec skrytý v odevoch, špinavých handrách, roztrhaných tak, ako si to vyžadoval tento typ dramatiky. Už v mladom veku hrával aj starcov. On však chcel, ako vieme, robiť divadlo pekné, veselšie, a tak sa presmeroval s priateľmi do kabaretu Schall und Rauch. Približne v tom istom čase už viedol aj Deutsches Theater a Kammerspiele aj Neues Theater. Čoskoro zatúžil po ešte väčšom a menej formálnom prostredí, a to našiel v cirkuse. Naturalizmus uňho vystriedal impresionizmus, hovorilo sa aj o novoromantizme. Keď začal robiť masové inscenácie (s veľkým množstvom hercov i divákov), označovali jeho prácu ako totálne divadlo. A na základe toho, a ešte vďaka pridanej náboženskej a mystickej tematike, sa dá hovoriť aj o novom divadelnom baroku.

Reinhardta obmedzovali stiesnené priestory klasického priezorového usporiadania sály. On v režijnej praxi otváral javisko k hľadisku, zrušil portál, odmietol oponu aj rampu. Veľké haly, ako napríklad berlínsky Cirkus Schumann, ktorý si Reinhardt

[17] BESSON, Jean-Louis. Max Reinhardt ou La pleine présence du théâtre. In *Max Reinhardt*, s. 23 – 24.
[18] REINHARDT, Max. Reinhardt o svojom umení (1916, rozhovor). In *Max Reinhardt*, s. 47.
[19] SCHERHAUFER, Peter. In *Čítanka z dejín divadelnej réžie II.*, s. 303.
[20] Tamže, s. 306 – 307.

William Shakespere: *Kupec benátsky*. Predstavenie na kanáli počas Biennale, Benátky, 1934. Memo Benassi (Shylock). Réžia Max Reinhardt, kostýmy Titina Rota. Foto archív autora.

prestaval pre svoje potreby, mu poskytovali to, čo hľadal. V tých časoch o podobných priestoroch, prelínajúcich umeleckú štylizáciu s bežným životom, snívali viacerí divadelní reformátori. A. Appia mal predstavu, ako by tieto nové, otvorené priestory naplnil rytmizovanou scénou, ako by sa zbavil falošnej kašírovanej dekorácie aj umelého svetla ramp. Reinhardt v praxi geniálne spojil éterické herectvo, umenie pantomímy, nové využitie priestoru s dielom jeho obľúbeného klasika W. Shakespeara. V roku 1905 prvýkrát uviedol inscenáciu *Sna noci svätojánskej*, potom ešte viac ako desaťkrát v rôznych aj protichodných verziách, plus jednu filmovú z roku 1935.

Do histórie divadla vtedy vstupuje prvý raz umelecky, a teda nielen technicky využitá točnica, avšak je to vlastne celá jeho javisková kompozícia, ktorá posúva vývin divadla krok vpred. Jean-Louis Besson rekonštruuje: „Dekorácia, ktorú vymyslel, ukazuje hlboký les, ktorého stromy vyzerajú ako skutočné: listy sa trasú vo vetre, na konároch vidno autentické svätojánske mušky, zem je pokrytá trávou a machom, tečúca voda, v sále cítiť vôňu dreva. Cieľom nie je autentickosť, ale uvedenie do sna. Všetko je postavené na scéne, ktorá sa v priebehu predstavenia takmer nebadateľne krúti, obraz, akoby pôsobením čarov, sa pred očami stále mení.“[21]

Heinrich Bräulich sumarizuje: „Či už to bol Craig, Appia alebo Reinhardt, všetci sa dostali so svojimi estetickými koncepciami do konfliktu s danými javiskovými podmienkami. Režisér ruší estetickú hranicu medzi divadlom a skutočnosťou v prospech ideálneho snového sveta a dostáva sa tak do rozporu s reálnym javiskovým priestorom. (...) Na jemné oko a ucho umeleckých kritikov to pôsobilo drsne. Inscenácie Sofoklovho *Kráľa Oidipa* a Aischylovej *Orestey* ich pohoršovali, Hofmannsthalov *Jedermann* bol pre nich ´nepravou básňou, alebo náhradou básne, žiadna stará hra, ale vo všetkom len Hofmannsthal...´“.[22]

Netradičné riešenia Reinhardt prinášal často. Hrou s osvetlenými a tmavými oknami začal inscenáciu *Fausta* (1909), napodobeninu gotickej katedrály postavil v priestoroch londýnskej Olympia Hall v *Mirakulu* (1911). A hoci mal v obľube klasických autorov a témy veľkého divadla sveta, uvádzal aj novších z 19. storočia či najnovších domácich i zahraničných dramatikov: Maeterlinck: *Pelléas a Mélisanda* (1903), Schiller: *Úklady a láska* (1904), Gorkij: *Na dne* (1905), Kleist: *Katarínka z Heilbronnu* (1905), Ibsen: *Strašidlá* (1906), Wedekind: *Prebudenie jari* (1906), Schiller: *Don Car-*

[21] BESSON, Jean-Louis: Max Reinhardt ou La pleine présence du théâtre. In *Max Reinhardt*, s. 10 – 11.
[22] BRÄULICH, Heinrich. *Max Reinhardt. Divadlo mezi snem a skutečností*. Praha : Orbis, 1969, s. 130 – 131.

los (1909), Tolstoj: *Živá mŕtvola* (1913), Büchner: *Dantonova smrť* (1916), Kaiser: *Korále* (1918), Shaw: *Svätá Jana* (1924), Pirandello: *Šesť postáv hľadá autora* (1924), Langer: *Periféria* (1926), Brückner: *Alžbeta Anglická* (1930), Zuckmayer: *Hajtman z Köpenicku* (1931), Hauptmann: *Pred západom slnka* (1932). Našiel nielen vhodnú formu pre starých autorov, čo predtým naturalizmus nedokázal, ale aj pre novších, či už to boli romantickí, realistickí, naturalistickí i expresionistickí – všetko hlavne vďaka jeho divadelnej fantázii.

V mladom veku napísal úvahu *Divadlo, ktoré si predstavujem*, z ktorej sme už citovali. Je pozoruhodné čítať, ako tento, vtedy ešte iba dvadsaťosemročný, mladý muž splnil, čo si predsavzal. Dokonca naplnil i záverečné vety o tom, že chce byť v neustálom kontakte so svetom. Že bude vytrvalo cestovať. Nielen preto, že, ako hovoril, „osobne sa nikdy necítim tak dobre, ako na cestách."[23] Dôležitejšie bolo, že si chcel stretávaním s ľuďmi obnovovať pohľad na svet, cvičiť sa v pozornosti k iným ľuďom, cudzím jazykom, kultúram. M. Reinhardt vytrvalo cestoval a vlastne na nútenej ceste, v newyorskom hoteli v roku 1943, aj zomrel. Tie výmeny s cudzími ľuďmi, s inými divadelnými poetikami, mu dávali nové impulzy pre jeho všeobjímajúce totálne divadlo a pre mimoriadnu schopnosť načúvať novým očakávaniam meniaceho sa publika 20. storočia.

Na záver malá poznámka: Pri poznávaní M. Reinhardta sa nám neustále natíska porovnanie v divadelnej poetike, v náročnej práci s hercom, v režijných a scénických víziách, ba aj v ľudskom osude večného tuláka za divadlom so slovenským Jozefom Bednárikom, aj keď to bol niekto celkom iný.

A ešte jedna poznámka: Hoci sme sa usilovali citovať väčšie pasáže z Reinhardtových písomných prejavov, predsa sú to iba úryvky. Preto sme preložili dve jeho súvislejšie práce, ktoré prikladáme.

Max Reinhardt: Živé divadlo[24]

Bola by to teória barbarská aj nezhodujúca sa s podstatou divadelného umenia, keby sme merali rovnakým metrom a nútili do rovnakej formy všetky tie nádherné odtiene svetovej literatúry. Keby sme to chceli urobiť, išlo by o typický príklad scholastickej dôslednosti. Niet takej divadelnej formy, ktorá by bola jedinou, skutočne umeleckou formou. Nechajte dnes hrať dobrých hercov v nejakej stodole alebo divadle, zajtra v krčme, kostole, dokonca – nech to čert vezme – na expresionistickej scéne: ak je nejaké miesto dobré pre hru, vyjde z toho čosi zázračné. Podstatné je dať hre zvláštnu atmosféru a nechať ju žiť samu v sebe. Nevyháňajte z kostola vždy len predavačov a peňazomencov, vyhoďte aj priveľmi horlivých kňazov. Chcú zbaviť divadlo všetkého jeho lesku a všetkej rozkoše. Nič by sa im nepáčilo viac, ako zmeniť divadlo na kazateľnicu, pretože oni prisahajú iba písaným slovom. Chceli by znovu zatlačiť slovo do kníh a tak zabiť jeho dušu.

[23] REINHARDT, Max. Divadlo, ktoré si predstavujem (1901). In *Max Reinhardt*, s. 39.

[24] Preložené podľa Le théâtre vivant (1926). In *Max Reinhardt*, s. 63 – 65. Preklad Miloš Mistrík. Publikované v anglickom jazyku in SAYLOR, Oliver M. *Max Reinhardt and his Theatre*. New York : B. Blom, 1924, reedícia 1968.

Skutočné poslanie divadla je presne opačné. Jeho úlohou je vypustiť slovo z knižného hrobu, vdýchnuť mu život, naplniť ho krvou, krvou dneška, aby sa dostalo do živého kontaktu s nami, aby sme ho prijali a nechali rásť v nás. To je jediná cesta; niet inej. Všetky cesty, ktoré nás nevedú k životu, nás vzďaľujú navzájom, nech sa akokoľvek volajú. Život je najjedinečnejší a najvznešenejší dar divadla. Môžeš sa zahaliť akýmkoľvek odevom, aj tak všetko z tela spadne, keď sa má prejaviť večný človek, keď na vrchole potešenia sa stretneme a navzájom sa objímeme. Preslávení majstri spred sto, štyristo či tisíc rokov sa zjavujú na doskách. Večný zázrak znovuzrodenia posväcuje scénu.

Teda nevymýšľajme nejaké záväzné reguly, ale dajme hercovi a jeho práci atmosféru, v ktorej môže čo najvoľnejšie a najhlbšie dýchať. Nešetrime na rekvizitách a na vybavení javiska tam, kde je to potrebné, a nevnucujme ich hre, ktorá ich nepotrebuje. Naším pravidlom nemôže byť, aby sme hrali hru tak, ako by ju hrali v časoch jej autora. To je pohľad, ktorý má historik, vedec a hodí sa iba pre múzeum. Ako urobiť hru živú v našej epoche, hľa, toto je pre nás najrozhodujúcejšie. Katolícka cirkev, ktorej postupy sú najrozvinutejšie, najspirituálnejšie a najnadprirodzenejšie, využíva prostriedky, ktoré oslovujú priamo naše zmysly. Podmaňuje si nás pátosom svojich chrámov, ktoré sa týčia k nebesiam, zahaľuje nás do mystického tieňa svojich katedrál, očaruje naše oči nádhernými umeleckými dielami, so zábleskami v okenných tabuľkách, žiarou tisícov sviečok, ktoré odrážajú svoje svetlo v zlatých predmetoch a nádobách. Napĺňa naše uši hudbou, spevom a zvukmi vibrujúceho organu. Očarúva nás vôňami esencií. Jej kňazi slávnostne kráčajú v nádherných a bohatých odevoch. A v tejto sfére senzuality sa zjavuje to, čo je najlepšie a najsvätejšie. My objavujeme samých seba a nachádzame cestu pre naše najhlbšie bytie, cestu sústredenia, vzrušenia a spirituality.

Cirkev, zvlášť katolícka cirkev, je pravá kolíska nášho moderného divadla. Teda: dole s ikonoklastami za každú cenu! Oni zbavujú naše divadlo večnej slávy.

Max Reinhardt: Réžia Fausta

Reinhardt inscenoval prvú časť *Fausta* od Goetheho viackrát. Roku 1933 požiadal dekoratéra Clemensa Holzmeistra, aby skonštruoval „Faustovo mesto“, ktoré plánoval pre predstavenie v salzburskej jazdeckej škole. Dekorácia simultánne predstavovala rôzne miesta akcie, rozmiestnené na dvoch úrovniach, čím pripomínala rozloženie „mansionov“ v stredovekých mystériách. Reinhardt prevzal toto rozloženie aj pre inscenáciu v USA (premiéra roku 1938 v rámci California Festival). Nasledujúce poznámky boli určené americkým spolupracovníkom. Reinhardt popísal celú inscenačnú podobu. Tu publikujeme len scénické pokyny pre úvod predstavenia.[25]

Pred začiatkom: mesto sa kúpe v súmračnom svetle. Niekoľko zábleskov, ktoré vyčaria svetlo i tieň, dáva hĺbku a reliéfnosť, váhu a tajuplnosť.

Svetlá z hľadiska nesmú dopadať na mesto.

[25] Výber z uceleného textu a tento komentár urobil Jean-Louis Besson. Porov. BESSON, Jean-Louis. Max Reinhardt ou La pleine présence du théâtre. In *Max Reinhardt*, s. 77 – 78.

William Shakespeare: *Romeo a Júlia*. Deutsches Theater, Berlín, 1907. Zľava Alexander Moissi (Romeo), Camilla Eibenschütz (Júlia). Réžia Max Reinhardt. Foto archív autora.

Zvon, veľmi zvučný, vydáva ťažký tón, dáva signál začiatku: údery sú pomalé a hlboko rezonujú. (Zvoní sám asi minútu.) Počas toho sa všetky okná mesta zasvecujú (zvnútra); nie náhle, nie naraz, ale postupne, po kúsku. Svetlá sa musia chvieť a mať rôznu intenzitu. Každá ulička, každé zákutie má zvláštne svetlo (akoby pochádzajúce z olejových lámp, ktoré nevidno). K tomu bledý svit mesiaca.

Nespočetné množstvo okien mestečka a živé svetlo v interiéri vytvárajú jeden z najcharakteristickejších detailov predstavenia. Poznáme veľmi málo členov tejto malej komunity, ale musíme ju stále cítiť, aj malichernosť jej každodennosti, grotesknej a únavnej.

Ďalšie množstvo zvonov začne postupne zvoniť vo všetkých častiach mesta (ťažké aj jasné, pomalé aj silné, ľahké aj ťarbavé). Zvonenia sa prelínajú. Večerné zvony. (V tomto momente diváci zaujmú svoje miesta v hľadisku.) Počuť organovú hudbu prichádzajúcu z kostola vľavo. Večerná omša. Stlmená hudba, pridusená.

V tom čase sú zvnútra osvetlené aj vitráže kostola. Vo večernom súmraku uličiek vidno tmavé siluety (rýchla chôdza alebo pomalšia, unavená), ktoré sa vracajú domov. Pri fontáne plnia dievčatá svoje krčahy, šuškajúc, rozprávajú sa priduseným hlasom, potláčajú smiech a postupne odchádzajú všetkými smermi. V protiľahlých oknách rapocú ženy, škriepia sa, mrmlú.

Zvony jeden po druhom utíchajú. Organová hudba pomaly utícha. V pozadí (neviditeľné) dievča spieva jednoduchú pesničku. (Neškolený hlas, ale sladký, nie silný. Bez hudobného sprievodu.) Na chodníkoch sa ozývajú kroky.

Niekoľko osôb vychádza zo stále osvetleného kostola. V predsieni si dajú klobúky, nadvihnú goliere na kabátoch a zahalia sa do šálov: rýchlo schádzajú po schodoch a miznú v rôznych uličkách. V oknách ženy a muži v nočných úboroch a čepcoch.

V pozadí (neviditeľne) dlhý, ale nie veľmi jasný zvuk trúbky nočného strážnika, nasledovaný monotónne spievajúcim hlasom (ktorý sa vzďaľuje). Dvere domov sa hrmotne zatvárajú, kľúče hrkocú v zámkach, zapadajú závory, nasadzujú sa reťaze,

zasúvajú ťažké drevené trámy; počuť vibrovanie okenných skiel a zaklapnutie drevených okeníc, ktoré sa zatvárajú. Tieto činnosti sprevádzajú ospalé, tlmené, rozptýlené hlasy. Hodiny zvonia. Tu i tam zaznie psí brechot, chrapľavý a hlboký, jasný aj dlhý.

Vo Faustovom laboratóriu, ktoré je v úplnej tme, sa zjaví najprv záblesk olejovej lampy prichádzajúcej z úzadia. Nesie ju Faust. Ide smerom k policiam, ktoré sa týčia až po plafón a sú plné kníh a laboratórnych nádob, hľadá knihu, nájde ju, ide k svojmu pracovnému stolu tiež pokrytému knihami, starými listinami a rôznymi poznámkami, opatrne položí lampu a posadí sa celkom pohltený svojimi myšlienkami. Listuje v knihe, oprie si hlavu do rúk, ponorí sa do čítania. Lampa vrhá po miestnosti tancujúce tiene.

Svetlá v oknách mesta sa postupne zhasínajú, nie odrazu, ale zachvejúc sa, mihotajúc. Aj svetlo za vitrážami zhasne.

V pozadí (neviditeľne) študenti, ktorí sa vracajú domov, tackajúc sa spievajú na plné hrdlá zborový spev (Čo rímsku ríšu milenú dovedna ešte drží? Text z Auerbachovej pivnice v Lipsku.[26]) Ktosi kdesi píska. Niekto hrá na flaute. Spoza zavretých okien začuť škrekľavý hlas ženy, ktorá hreší. Tu i tam počuť dlhé starecké záchvaty kašľa. Kocúr mňaučí o láske. Napokon sa všetko utíši. Hlboké ticho.

Táto krátka realistická symfónia večerných zvukov tvorí ouvertúru predstavenia. (Tieto zvuky a malé útržky hudby sa môžu zdať nezáväzné, náhodné, alebo neurčité, ale aj tak musia byť precízne usporiadané, aby sa dosiahol želaný efekt. Skúsenosť ukázala, že tieto disharmonické zvuky si vyžadujú premyslený poriadok a presnú kompozíciu. Ak nie, stanú sa neprehľadnou, nezrozumiteľnou kakofóniou.) Je nevyhnutné ich pozorne naskúšať podľa predpísaného poriadku, ktorý musí mať svoj začiatok, svoj vývin a svoj záver gradácie, a zaznamenať ich na platni.

Všetko je v tme, všade je ticho. Iba Faust sedí pod vysokou klenbou, sklonený nad svojimi knihami za svitu malej lampy. (...)[27]

MAX REINHARDT – THOUGHTS ABOUT THEATRE

Miloš MISTRÍK

Max Reinhardt was a theatre maker, actor, director and theatrical entrepreneur. However, unlike other great directors (Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Jacques Copeau, Antonin Artaud, Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski), he devoted little time to writing about theatre and did not leave any systematic methodological reflections on his profession. This study attempts to reconstruct from his writings Reinhardt's thinking about theatre, especially about the relationship between a playwright and theatre, an actor's personality and his technique, stage de-

[26] Je to úryvok z hry *Faust*. Tu citované podľa prekladu Mórica Mittelmanna-Dedinského. GOETHE, Johann Wolfgang: *Faust*. Bratislava : Tatran, 1966, s. 149.

[27] Preložené podľa La mise en scène de Faust (1938). In *Max Reinhardt*, s. 77 – 81. Preklad Miloš Mistrík. Publikované v nemeckom jazyku in REINHARDT, Max. *Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Scenen aus Regienbüchern*, Viedeň, 1962, s. 122 – 124.

sign and space and his relationship mainly to classic dramatists. It must be stated that despite a great effort it is practically impossible to reconstruct his thoughts in their complexity. It is partly possible only if one is familiar with his productions and theatrical business.

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