

THEATRICAL AVANT-GARDE IN RUSSIA AND CZECH

DIVADELNÁ AVANTGARDA V RUSKU A ČECHÁCH

Mgr. Dominika Sondorová, PhD.¹

Mgr. Ladislav Tischler, PhD.²

¹ Department of Music, Faculty of Education, Constantine the Philosopher University in Nitra, Nitra, Slovakia

² Department of Music, Faculty of Education, Constantine the Philosopher University in Nitra, Nitra, Slovakia

ABSTRACT

The article deals with the origin and development of the theatrical avant-garde in Russia and the Czech Republic. It represents important personalities of the Russian and Czech theatrical avant-garde who influenced development of theatre during the first half of the 20th century. It maps the contribution of V. E. Mejerchol'd, A. J. Tairov, J. B. Vachtangov, N. P. Ochlopkov, N. N. Jevreinov, E. F. Burian, J. Frejka, J. Honzl, J. Werich and J. Voskovec for the development of directing, acting and thinking about theatre. It brings a look at the staging approaches and philosophy, which significantly shaped the Slovak theatre.

Key words: Russian theatrical avant-garde, Czech theatrical avant-garde, theater, direction, acting

ABSTRAKT

Príspevok sa zaoberá vznikom a vývojom divadelnej avantgardy v Rusku a Čechách. Predstavuje významné osobnosti ruskej a českej divadelnej avantgardy, ktoré ovplyvnili vývoj divadla počas prvej polovice 20. storočia. Mapuje prínos V. E. Mejerchol'da, A. J. Tairova, J. B. Vachtangova, N. P. Ochlopkova, N. N. Jevreinova, E. F. Buriana, J. Frejku, J. Honzla, J. Wericha a J. Voskovca pre rozvoj réžie, herectva a myslenia o divadle. Prináša pohľad na inscenačné postupy a filozofiu, ktoré výrazným spôsobom formovali aj slovenské divadelníctvo.

Kľúčové slová: ruská divadelná avantgarda, česká divadelná avantgarda, divadlo, réžia, herectvo

ÚVOD

V prvých desaťročiach 20. storočia sa v divadelnom umení vystriedalo niekoľko protimeštiacky zameraných umeleckých prúdov označovaných pod súhrnným pojmom avantgarda. Využívali sa nielen tradičné, ale aj experimentálne divadelné postupy. Vznikli nové divadelné formy, ktoré priniesli priekopnícke a pokrokové myšlienky (Cesnaková 1983, s. 122, 123). Divadelné avantgardy sa formovali najmä vo Francúzsku, Rusku, Čechách, Nemecku a Poľsku. Ich podstatou bola opozícia voči zaužívanej divadelnej konvencii založenej na iluzívnom divadle. Predstavitelia divadelných avantgárd chceli divadlu prinavrátiť jeho druhovú svojbytnosť, osobitosť a neopakovateľnosť. Usilovali sa o reformu divadelníctva a o prebudovanie jeho zastaranej organizačnej štruktúry (Polák 2004, s. 66, 88).

1 RUSKÁ DIVADELNÁ AVANTGARDA

Počiatky ruskej divadelnej avantgardy možno pozorovať už v predrevolučných rokoch. V tom období sa začali kryštalizovať dve základné línie ruského divadla vychádzajúce z odlišných princípov. Prvú líniu reprezentovalo Moskovské umelecké akademické divadlo (MCHAT) s vyspelým umením hereckej premeny. Druhú líniu predstavovalo štylizované

divadlo, ktoré vzniklo ako opozícia realistickej popisnosti (Polák 2004, s. 87, 88). Významný prelom vo vývine ruského divadla však nastal po Októbrovej revolúcii (1917). Ruská divadelná avantgarda dosiahla svoj tvorivý vrchol medzi rokmi 1917 a 1932 (Groys 2019, s. 250). Divadlo počas porevolučných rokov vystúpilo z budov do ulíc. Divadelníci začali uplatňovať v divadle experimentálne metódy, objavili divadelné postupy, ktoré neboli dodnes prekonané. Medzi najvýznamnejších predstaviteľov ruskej divadelnej avantgardy patrili Vsevolod Emilievič Mejerchoľd, Alexander Jakovlevič Tairov, Jevgenij Bagrationovič Vachtangov, Nikolaj Pavlovič Ochlopkov a Nikolaj Nikolajevič Jevreinov (Polák 2004, s. 88).

Vsevolod Emilievič Mejerchoľd (1874 – 1940)

Mejerchoľd bol ruský režisér, herec, divadelný pedagóg a jeden zo zakladateľov revolučnej avantgardy. V roku 1895 začal študovať právo a o rok prestúpil na hudobno-dramatickú školu Moskovskej filharmonickej spoločnosti, ktorú riadil V. I. Němirovič-Dančenko. Štúdium ukončil s medailou. Pôsobil ako herec v MCHATE a ako režisér vo viacerých divadlách. Účinkoval v Čechovovej *Čajke* (Treplev) a ako prvý stvárnil Tuzembacha v *Troch sestrách*. U Stanislavského sa stal asistentom réžie a následne začal organizovať *Tovarištvo novej drámy*. V roku 1905 založil prvé štúdio MCHATu. Kvôli nezhodám so Stanislavským opustil Moskvu a odišiel do Petrohradu za ruskou opernou divou a herečkou Verou Fjodorovnou Komissarževskou, ktorá mu poskytla priestor pre jeho umeleckú tvorbu. Práve na doskách petrohradského divadla začal rozvíjať svoj avantgardný štýl réžie. Intenzívne sa venoval štúdiu dejín divadla a režíroval činoherné predstavenia – *Heda Gablerová*, *Sestra Beatrix*, *Jarné prebudenie*, *Život človeka*. Inscenoval aj niekoľko oper – Wagnerovho *Tristana a Izoldu*, Musorgského *Borisa Godunova*, Straussovú *Elektru* i Stravinského *Slávika*. Vydával časopis o divadle a písal vedecké práce, v ktorých načrtnol svoje názory na herectvo inšpirované tancom, akrobaciou a klauniádou. V roku 1910 sa stal členom spolku tovarištva hercov, spisovateľov a výtvarníkov, ktorí sa neformálne nazývali Balagan. Po revolúcii (1917) sa zapojil do politického života, bol členom komunistickej strany a zastával funkciu politického komisára v Červenej armáde. Zároveň viedol divadelné oddelenie Ľudového komisariátu osvety. V roku 1920 založil Prvé divadlo Ruskej federácie, v ktorom uplatňoval svoje experimentálne metódy a uvádzal revolučné predstavenia. Jeho názory na premenu ruského divadla sa nestretli s pochopením straníckych funkcionárov. V 20. rokoch vytvoril Mejerchoľd svoje najvýznamnejšie inscenácie, v ktorých sa prikláňal ku konštruktivismu a biomechanike. Úzko spolupracoval s Majakovským. Ich prvým spoločným predstavením bola *Mystéria buffa*, symbolická hra oslavujúca revolučný prevrat a nový život. V roku 1922 uviedol hru belgického expresionistu Fernanda Crommelyncka *Rozkošný paroháč*, v ktorej sa prvýkrát výrazne uplatnili princípy biomechaniky a konštruktivismu (lešenia, praktikáble, schodisko, kolesá, šmykľavky, herci v kombinézach, cirkusové triky a pod.). Hru na ministerstve však neprijali. V 30. rokoch, najmä po smrti Majakovského, Mejerchoľdovo divadlo hľadalo nový repertoár. Odklonilo sa od biomechaniky a vrátilo sa ku klasickému repertoáru. Mejerchoľd režíroval impresionisticky ladené inscenácie s pompéznu výpravou a štylizovanými dekoráciami – *Dáma s kaméliami* (1934) A. Dumasa a *Piková dáma* (1935) A. S. Puškina. V 1938 bolo jeho divadlo zatvorené a Mejerchoľda obvinili zo špionážnej činnosti pre anglickú a japonskú rozvedku. Na základe týchto obvinení bol uväznený a odsúdený na smrť (Cesnaková 1985, s. 173-176). Mejerchoľd priniesol do divadla nové metódy práce s hercom, ktoré sa dodnes vyučujú na divadelných školách. Zaviedol tzv. biomechaniku – súbor cvičení, pomocou ktorých by mal herec dokonale ovládnuť svoje telo a využiť pohyb na vyjadrenie emócií. Predstavuje protipól k psychologickému prístupu, s ktorým prišiel Mejerchoľdov učiteľ Stanislavskij. Mejerchoľd koncipoval biomechaniku už začiatkom 20. storočia. Prvotné impulzy k novej hereckej metóde rozpracoval v Moskovskom umeleckom akademickom divadle, ale vrcholné

princípy sformuloval až v petrohradskom divadle. Pri tvorbe biomechaniky vychádzal z *commedie dell'arte*, japonského divadla, ruského ľudového jarmočného divadla, konštruktivizmu a futurizmu. Inšpiroval sa taktiež reflexológiou (ľudské správanie sa dá vysvetliť ako vzor reflexu vyvolaného okolím v individuálnom nervovom systéme) a taylorizmom – sústavou vedeckej organizácie práce, autorom ktorej je Frederick Winslow Taylor. Využil aj Pavlovove experimenty (Spurná 2013, s. 42-44).

Jevgenij Bagrationovič Vachtangov (1883 – 1922)

Jevgenij Bagrationovič Vachtangov bol tretím režisérom, ktorý vzišiel z okruhu Stanislavského žiakov. Pôvodne študoval prírodné vedy, ale štúdium nedokončil. V roku 1909 nastúpil do hereckej školy a po dvoch rokoch sa stal členom Moskovského umeleckého divadla. Vachtangov začínal v prvom štúdiu MCHATu ako herec a režisér. V roku 1917 sa stal umeleckým vedúcim štúdia. Vachtangov taktiež pôsobil na čele prvého stáleho hebrejského divadla *Habima* (1917, Moskva). Vytvoril iba 12 inscenácií. Vrchol jeho tvorby bol predčasne ukončený náhlou smrťou. Jeho meno sa spája aj s tretím štúdiom MCHATu, kde taktiež pôsobil ako vedúci. Po jeho smrti bolo štúdio premenované na *Vachtangovovo divadlo*. Jeho poetika bola postavená na syntéze rôznych umeleckých prostriedkov – romantického herectva, psychologického realizmu, Mejerchoľdovej biomechaniky, politického divadla, ale aj techniky Tairovovho súboru. Využíval improvizáciu v štýle talianskej *commedie dell'arte* a akrobatické prvky čínskeho divadla. Námety čerpal z rozprávok, romantického divadla, operety, baletu, športu a džezu. Zo svetových dramatikov inscenoval nemeckého básnika Hauptmana, nórskeho dramatikov Strindberga a Ibsena a z ruských autorov predovšetkým Čechova. Preslávil sa inscenáciou Gozziho rozprávkového hry *Princezná Turandot*, ktorá sa dočkala 1500 repríz (Cesnaková 1985, s. 177-179). Vachtangov postavil predstavenie na princípe „divadla na divadle“. Pracoval s divadelnou metaforou a využíval náznakové rekvizity a kostýmy (čínsky cisár mal na hlave tienidlo od lampy, tenisová raketa a loptička symbolizovali žezlo a granátové jablko). Dekorácia vznikala pred očami divákov a niesla prvky kubizmu a naivizmu. Vachtangov využíval postavy z talianskej *commedie dell'arte*. Zanniovia uvádzali hru, komentovali dej, robili prestavby na javisku a hrali na improvizovaných hudobných nástrojoch. Celé predstavenie bolo postavené na pohybových gagoch, klauniáde a pantomimických etudách. Kritika vyzdvihla inscenáciu pre jej renesančnú poetiku (Spurná 2013, s. 49).

Alexander Jakovlevič Tairov (1888 – 1950)

Tairov patrí popri Mejerchoľdovi a Vachtangovovi k vedúcim predstaviteľom medzivojnovnej divadelnej avantgardy. Vyštudoval právo na Petrohradskej univerzite. Už počas štúdia účinkoval v niektorých Mejerchoľdových inscenáciách. V roku 1913 dostal ponuku od režiséra Konstantina A. Mardžanova, aby sa stal členom jeho *Slobodného divadla* v Moskve. Tairov odštartoval svoju dráhu režiséra inscenáciou pantomímy *Pierettin závoj* (libreto Arthur Schnitzler, hudba maďarský skladateľ Ernst von Dohnányi). Potom, čo bolo *Slobodné divadlo* uzavreté (1914), Tairov si založil vlastné *Komorné divadlo*, v ktorom pokračoval v línii syntetického divadla a syntetického herectva. Komorné divadlo bolo otvorené inscenáciou Kálidásovej *Šakuntaly*. Tairov kvôli tejto inscenácii odišiel do Paríža a Londýna, aby v tamojších múzeách študoval indickú kultúru a umenie. V niektorých častiach inscenácie boli herci nahí, aby vynikli ich pohybové možnosti. Úspech si získala aj jeho ďalšia inscenácia *Vejár* (Goldoni). Táto hra umožnila Tairovovi rozvinúť na javisku hravé, fantazijné klauniády. Inscenoval hry od Carla Goldoniho, Oscara Wilda, Georga Bernarda Shawa, francúzskych dramatikov Racina a Claudela, Eugena O'Neill, Brechta a nevyhol sa ani ruskej klasike od Čechova, Gorkého, či Ostrovského. Venoval sa divadelnej syntéze a často vo svojich hrách spájal dramatické prvky s hudobným divadlom, harlekiniádou, buffonádou a pantomímou.

Tairov vytvoril niekoľko kľúčových inscenácií – *Salome* (Wilde, 1917), *Princezná Brambilla* (Hoffmann, 1920), *Faidra* (Racine, 1922) a *Giroflé-Giroflà* (opereta Ch. Lecocq, 1922). Tairovovo experimentálne divadlo uviedlo viac ako šesťdesiat inscenácií. V 30. rokoch bol Tairov podobne ako Mejerchol'd konfrontovaný s diktátom socialistického realizmu. Napriek tomu sa mu darilo na krátky čas inscenovať klasické hry. Vo svojom teoretickom diele *Zápisky režiséra* sa intenzívne venoval otázke profesionalizmu. Hlavným výrazovým prostriedkom jeho réžie bol štylizovaný pohyb, ktorý pripomínal tanec. Často vo svojich inscenáciách využíval prvky baletu a pantomímy, preto pôsobil skôr ako choreograf, než ako divadelný režisér. Dbal na to, aby dekorácia nebola samoučelná, ale slúžila hercovi pri stvárňovaní postavy. Jeho tvorba oscillovala medzi oficiálnou ruskou komunistickou divadelnou líniou a západnými európskymi vplyvmi. Tairov sa snažil priniesť reformu nielen do klasickej činohry, ale hlavne do hudobno-dramatických diel. Napriek politicky exponovanej situácii bolo jeho divadlo vždy apolitické (Spurná 2013, s. 45-48).

Nikolaj Pavlovič Ochlopkov (1900 – 1967)

Nikolaj Pavlovič Ochlopkov bol ruský herec, divadelný režisér, pedagóg a významný experimentátor. Pôvodne študoval na hudobnej škole hru na violončelo. Po vyštudovaní viedol štvrté štúdio MCHATu a ako herec spolupracoval na inscenáciách s Mejerchol'dom a Tairovom. V roku 1932 sa stal riaditeľom a režisérom Realistického divadla v Moskve, kde inscenoval *Aristokratov* od Nikolaja Pogodina. Pôsoobil aj v Divadle J. Vachtangova (1938 – 1943, ako herec a režisér) a v Moskovskom Divadle revolúcie – dnes Akademické divadlo Majakovského (1943 – 1967). Zároveň bol pedagógom, profesorom a členom Berlínskej akadémie umenia i kolégia Ministerstva kultúry. Vo svojej tvorbe využíval filmové postupy a experimentoval s divadelným priestorom. Zrušil klasické pódiové herectvo. Zaujímavým inscenačným prístupom bol napr. aj presklený most nad hlavami divákov, na ktorom sa odohrávalo predstavenie. Ochlopkov často inscenoval vlastné dramatizácie románov, kde využíval techniku montáže založenej na rýchlych filmových strihov. Z románov si vyberal podstatné dejové zvraty, ktoré v rýchlom slede za sebou kombinoval s detailmi diela (napr. monológ k divákovi). Od roku 1943 pôsobil na poste riaditeľa Divadla revolúcie, v ktorom sa následne stal jedným z najvýznamnejších režisérov povojnového obdobia (Harbeck 1996, s. 1 – 17).

Nikolaj Nikolajevič Jevreinov (1879 – 1953)

Nikolaj Nikolajevič Jevreinov bol ruský dramatik, režisér, divadelný teoretik, experimentátor a spoluzakladateľ *Starobylého divadla* v Petrohrade. V rokoch 1908 – 1909 pôsobil v Divadle Very Komissarževskej a do roku 1917 v kabarete *Krivé zrkadlo*. Svojimi javiskovými experimentmi predznamenal ruskú divadelnú avantgardu. Ako režisér sa podpísal pod najslávnejšiu davovú produkciu *Dobytie Zimného paláca* (1919), ktorá sa uskutočnila na mieste skutočných revolučných udalostí. Bolo to obrovské masové predstavenie, v ktorom účinkovalo 8000 vojakov, námorníkov a robotníkov. Napísal približne 30 divadelných hier, z ktorých najvýznamnejšie sú *Najdôležitejšie* (1921) a *V kulisách duše* (1923). V roku 1925 emigroval do Francúzska, kde sa venoval teórii a histórii divadelného umenia. Jevreinov vydal niekoľko teoretických prác o divadle, napr. *Úvod do monodrámy* (1909), *Divadlo ako také* (1912), *Divadlo pre seba* (1915), *Čo je divadlo?* (1924) a *Dejiny ruského divadla* (1947). Vo Francúzsku jeho hry inscenovali J. Copeau a Ch. Dullin (Spurná 2013, s. 50).

2 ČESKÁ DIVADELNÁ AVANTGARDA

Česká divadelná avantgarda sa formovala na začiatku dvadsiatyh rokov 20. storočia. Vznikla ako výraz nespokojnosti a protestu proti oficiálnej divadelnej konvencii, ktorá strácala kontakt s vývinom spoločnosti (Polák 2004, s. 91). Rozvíjala sa pod vplyvom proletárskeho hnutia. Nositeľmi proletárskej kultúry boli revolučne zmýšľajúci umelci, ktorých spájala svetonázorová marxistická orientácia. Proletárske hnutie zastrešovalo umelecké a kultúrne aktivity, hlásiace sa k programu socialistickej revolúcie. Vydávalo časopis, usporadúvalo tzv. robotnícke akadémié a podporovalo vznik socialistickej divadelnej spolky (Revolučná scéna, Socialistická scéna). Hlavný zmysel proletárskeho umenia (umenie robotníkov a pracujúcich) tkvel v šírení revolučných a socialistickej myšlienok. Najvýraznejšími predstaviteľmi proletárskeho umenia boli Stanislav K. Neumann, Ivan Olbracht, Jiří Wolker a Josef Hora. Zásadami proletárskeho umenia sa spočiatku riadilo aj umelecké združenie mladých autorov – Devětsil. Umelecký zväz Devětsil vznikol z iniciatívy spisovateľa Vladislava Vančuru a teoretika umenia Karla Teigehe v roku 1920. Združoval príslušníkov najmladšej generácie umelcov a teoretikov umenia. Medzi popredných členov patrili Artuš Černík, Karel Prox, Josef Frič, Josef Havlíček, Jaroslav Seifert, Ivan Suk, Vladimír Štulc, Karel Vaněk, Karel Veselík, Alois Wachsmann, Antonín Matěj Píša, Jiří Frejka, Emil František Burian, Jiří Voskovec, Jan Werich, Jaroslav Ježek, Otakar Mrkvička, Bedřich Feuerstein a Jindřich Štajerský. V roku 1922 sa príslušníci združenia Devětsil odklonili od proletárskeho umenia a začali tvoriť v duchu poetizmu, kubizmu a dadaizmu. Umelci kládli dôraz na fantázijskosť, veselosť, hravosť a optimizmus. Príklon združenia k európskym avantgardám sa odrazil aj v oblasti divadla. Vzniklo niekoľko štúdiových divadiel – Dada, D34, Osvobozené divadlo a DěDrážbor. Najvýraznejšími osobnosťami tohto obdobia boli Jindřich Honzl, Jiří Frejka, Emil František Burian, Jiří Voskovec a Jan Werich (Spurná 2013, s. 10, 11).

Emil František Burian (1904 – 1954)

Emil František Burian bol český dramatik, režisér, hudobník, hudobný skladateľ, dramaturg, básnik, publicista, spevák a herec. Študoval na pražskom konzervatóriu. Okrem filmovej hudby, oper a baletov komponoval scénickú hudbu a koncertné skladby. Jeho dielo bolo ovplyvnené dadaizmom, futurizmom a poetizmom. Burianova tvorba zahŕňala písanie filmových scenárov, libriet, divadelných hier, básní a prác o hudbe a divadle. Pôsoobil v Osvobozenom divadle a divadle Dada. V roku 1933 založil divadlo D34, ktoré sa stalo jedným z hlavných stredísk českého antifasistického divadelníctva. Burian bol vyznávačom divadelnej syntézy (zlučovanie viacerých prvkov, ktoré sa navzájom umocňujú). Využíval modernú javiskovú techniku (napr. otáčavé javisko), filmové projekcie, experimentoval so svetlom a zvukom (svietenie z boku, pohyblivé svetlá, zmena svietenia s každým veršom). Burian ako jeden z prvých skĺbil premietaný obraz a reprodukovanosť hudby s javiskovou akciou herca. V roku 1936 prvýkrát použil princíp theatergraphu (scénografická a inscenačná divadelná technika využívajúca projekciu na priehľadné plochy), ktorý vynašiel v spolupráci s architektom a scénografom Miroslavom Kouřilom. Do svojich inscenácií často začleňoval hudobnú štylizáciu javiskovej reči tzv. voiceband. V sezóne 1933 – 1934 tvoril inscenácie v duchu politického divadla – *Ples manekýnov* (1933), *Lakomec* (1934) a *Kupec benátský* (1934). Burianove neskoršie inscenácie niesli znaky javiskovej poetiky. Vyznačovali sa zložitou prokomponovanosťou aj použitím širokej škály umeleckých prostriedkov. Medzi rokmi 1935 – 1941 Burian vytvoril svoje vrcholné inscenácie. K najznámejším patrili *Vojna* (1935), *Máj* (1935, druhá surrealistická verzia 1936), *Dobrý vojak Švejk* (1935), *Procitnutí jara* (1936) *Sevillský zvodca* (1936) *Eugen Onegin* (1937) *Hamlet III.* (1937), *Utrpenie mladého Werthera* (1938), *Krysař* (1940) a *Manon Lescaut* (1940). Po 2. svetovej vojne pôsoobil v divadle D46 a zároveň riadil tri brnianske scény i karlínsku operetu (Cesnaková 1983, s. 279-283).

Jiří Frejka (1904 – 1952)

Jiří Frejka bol režisér, divadelný teoretik a pedagóg. Vyštudoval filozofiu, históriu a estetiku na Karlovej univerzite. Už počas štúdia sa zaujímal o divadlo. Bol spoluzakladateľom Osvobozeného divadla. Po nezhodách s Honzom založil spoločne s E. F. Burianom divadlo Dada, kde realizoval inscenácie inšpirované kabaretom a revue. Frejka často spolupracoval s mladými ľuďmi, najčastejšie s absolventmi pražského konzervatória. Od roku 1930 pôsobil ako režisér v pražskom Národnom divadle, kde spolupracoval s mladým architektom a scénografom Františkom Tröstrom. Vo svojej tvorbe sa inšpiroval biomechanikou a commediou dell'arte. Prepájal avantgardné postupy s tradičnou českou hereckou školou. Využíval hyperbolický realizmus. Po skončení vojny sa Frejka stal umeleckým riaditeľom Divadla na Vinohradech. Do svojho umeleckého tímu povolal scénografa F. Tröstra, dramaturga K. Krausa, skladateľa J. F. Fischera, režiséra J. Pleskota a choreografku D. Vondrovú. V divadle vybudoval kvalitný herecký súbor a zostavil nový dramaturgický plán. Sezónu zahájil naštudovaním hry R. Rollanda *14. júl* (1945). V Divadle na Vinohradech vytvoril svoje vrcholné inscenácie – básnická hra Georgesa Neveuxa *Theseus moreplavec*, Shakespeareov *Sen noci svätajánskej* a Shawova *Svätá Jana*. Od roku 1951 Frejka pôsobil v karlínskom divadle. Svoju činnosť zahájil inscenáciou *Nebe na zemi*, ktorú upravil do podoby muzikálu. V roku 1951 si vyslúžil úspech s klasickou hrou J. K. Tyla *Paní Marjánka, matka pluku*. Jeho zásluhou sa karlínske divadlo stalo jedným z najkvalitnejších divadiel v Česko-Slovensku (Cesnaková 1983, s. 276-278).

Jindřich Honzl (1894 – 1953)

Jindřich Honzl bol český divadelný a filmový režisér, teoretik, organizátor divadelného života a propagátor moderných trendov v divadle. Patrí k najvýznamnejším osobnostiam českého divadla prvej polovice 20. storočia. Pôvodným povoláním bol učiteľ chémie a fyziky. Po 1. svetovej vojne sa venoval publicistickej činnosti. Redigoval časopisy *Divadlo* (1921 – 1922), *Divadelní list* (1930 – 1931), *Otázky divadla a filmu* (1945 – 1950) a *Sovietskej divadlo* (1951 – 1953). Ako umelec a teoretik aktívne ovplyvňoval vývoj socialisticky orientovaného divadla. Spočiatku pôsobil v umeleckom združení Dědrasbor (Robotnícky dramatický zbor), kde viedol súbor zborovej recitácie socialistickej poézie. V roku 1926 založili spolu s J. Frejkom a E. F. Burianom avantgardné Osvobozené divadlo. Spočiatku uvádzali poetické inscenácie francúzskych a českých autorov a o rok neskôr (1927) prijali do divadla Jiřího Voskovca a Jana Wericha s ich úspešnou *Vest pocket revue*. Honzl zároveň spolupracoval s robotníkmi a organizoval agitačné skupiny *Modrá blůza*. Od roku 1931 režíroval revue Voskovca, Wericha a Jaroslava Ježka. S výnimkou rokov 1929 – 1931, kedy pôsobil ako vedúci režisér Zemského národného divadla v Brne, bol v Osvobozeném divadle až do roku 1938. Režíroval prvé dve filmové komédie Voskovca a Wericha *Pudr a benzín* (1931) a *Peníze nebo život* (1932), u oboch sa podieľal aj na scenári. Naštudoval hry *Hadrián z Římsů* (V. K. Klicpera, 1930), *Jan Hus* (J. K. Tyl, 1936), *Julietta (B. Martinů, 1938)*, *Ze života hmyzu* (K. a J. Čapkovci, 1946), *Faidra* (J. Racine, 1947), *Maryša* (A. a V. Mrštíkovi, 1948), ako aj pásma *Národní hrdina Julius Fučík* (1946). Po 2. svetovej vojne získal miesto riaditeľa činohry Národného divadla. Súčasne sa stal šéfom Studia Národného divadla. Na sklonku života (1950 – 1951) pôsobil ako profesor na divadelnej fakulte AMU v Prahe (Cesnaková 1983, s. 265-268).

Jiří Voskovec (1905 – 1981) a Jan Werich (1905 – 1980)

Jiří Voskovec a Jan Werich boli významní českí dramatici, herci a zabávači. Okrem divadla ich spájalo silné celoživotné priateľstvo. Poznali sa už od detstva a spoločne navštevovali pražské gymnázium. Obaja prejavovali múzické sklony v mnohých smeroch. Voskovec sa zaujímal o hudbu, literatúru a výtvarné umenie. Už ako študent sa angažoval v umeleckom združení

Deväťsil. Werich obdivoval film, prispieval recenziami do niekoľkých filmových časopisov a písal poviedky. Aj napriek tomu, že boli rozdielne osobnosti, vynikajúco sa doplňali. Ich tvorivá spolupráca začala v redakcii týždenníka *Přerod*. Na ich vývoj mali vplyv filmoví a divadelní komici ako Charlie Chaplin, Buster Keaton, Max Linder, Ben Turpin, Vlasta Burian a Ferenc Futurista. Inšpiráciu nachádzali v ľudovom divadle, cirkuse, klauniádách, filmovej groteske a džezze. Spočiatku boli ich hry ovplyvnené poetizmom a po formálnej stránke vychádzali z vaudevillov. Neskôr sa zamerali na spoločensko-politickú satiru. Pre ich predstavenia boli charakteristické verbálne improvizované scény pred oponou – tzv. forbíny alebo predscény, v ktorých komentovali dej alebo aktuálne dianie v krajine. Využívali v nich intelektuálny humor (tento typ humoru neskôr inšpiroval aj iné dvojice napr. Šlitr a Suchý, Lasica a Satinský). Predscény (zložené z dialógov či speváckych a tanečných výstupov) sa odohrávali pred zatiahnutou oponou. Počas týchto výstupov prebiehala prestavba scény v zadnej časti javiska. Hrali v maskách – na hlavách nosili parochne alebo plešiny, mali na bielo natreté tváre s čiernym zvýraznením úst, obočia a brady. Významnou súčasťou ich inscenácií boli aj skladby, ktoré pre nich komponoval skladateľ Jaroslav Ježek. Spočiatku pôsobili v divadle Dada, no neskôr sa stali vedúcimi osobnosťami Osvobozeného divadla. Ich prvou hrou bola *Vest pocket revue*, ktorá dosiahla 208 repríz. V sezóne 1928/29 vytvorili ďalšie hry: *Smoking Revue*, *...si poriadne zařadit*, *Gorila ex machina*, *Kostky jsou vrženy* a *Premiéra Škafandr*. Následne sa venovali tvorbe vyložene politických hier, v ktorých upozorňovali na nebezpečenstvá fašizmu. Výrazne pritvrдили aj v kritike spoločnosti. Inscenovali hry *Caesar*, *Svět za mřížemi*, *Osel a stín*, *Kat a bázen*, *Vždy s úsměvem*, *Panoptikum*. V rokoch 1931 – 1937 sa Voskovec s Werichom venovali filmu, s ktorým začali popri pôsobení v Osvobozenom divadle. Natočili filmy *Pudr a benzín* (1931), *Peníze nebo život* (1932), *Hej rup* (1934) a *Svět patří nám* (1937). K oslave desiateho výročia Osvobozeného divadla pripravili revue *Panorama 1927 – 1937* zloženú z najúspešnejších scén. V rokoch 1932 – 1938 uviedli inscenácie *Nebe na zemi*, *Rub a líc*, *Těžká Barbora*. Ich posledná uvedená hra *Pěst na oko* mala premiéru na jar 1938. Formou pripomínala *Vest Pocket Revue*. Skladala sa z rôznych skečov. Bola výrazne antinacionalistická a antifašistická, čím si vyslúžila nenávisť pravicových skupín. Počas 2. svetovej vojny museli opustiť krajinu a emigrovali do USA (Cesnaková 1983, s. 284-289). Voskovec v USA zostal a venoval sa filmovému herectvu v Hollywoode. Werich sa do Čiech vrátil a až do svojej smrti bol uznávaným umelcom.

ZÁVER

Začiatok 20. storočia sa významne zapísal do dejín divadla predovšetkým tým, ako tvorcovia menili tradičné inscenačné postupy. V tomto období vzniklo množstvo filozofických a umeleckých smerov, ktoré formovali umelecké smerovanie divadla a položili základy, z ktorých vychádzame dodnes. Nachádzanie nových inscenačných a interpretačných princípov sa vyznačovalo syntézou rôznych princípov, či hľadaním prepojení v odlišných kultúrach a umeleckých obdobiach. Pozoruhodná je orientácia divadelných tvorcov na prvky renesančnej *commedie dell'arte* alebo inšpirácia vo východných divadelných kultúrach. Rozdiel medzi ruskou a českou divadelnou avantgardou tkvie v tom, aké prvky ovplyvňovali tvorcov pri ich formovaní. V prípade českej avantgardy ide o vplyv západoeurópskeho divadla, naopak v ruskej je to vplyv východných kultúr, psychologického realizmu a národných tradícií. Ruská a česká divadelná avantgarda sa stala výrazným zdrojom inšpirácie nielen pre svetové, ale aj slovenské divadelníctvo. Slovenské divadlo vo svojich začiatkoch bolo ovplyvnené hlavne českým a ruským divadelníctvom, preto je dôležité vnímať nielen ich realistické poňatie inscenovania, ale hlavne porozumieť snahám o ich reformáciu.

BIBLIOGRAFIA

1. BROCKETT, O. G. 2019. *Dějiny divadla*. Praha: Rybka Publishers, 2019. 1142 s. ISBN 978-80-87950-66-1.
2. CESNAKOVÁ, M. 1983. *Slávne osobnosti divadla*. Bratislava: Mladé letá, 1983. 381 s.
3. GROYS, B. 2012. *The Birth of Socialist Realism from the Spirit of the Russian Avant-Garde. The Russian Avant-Garde and Radical Modernism*. Boston: Academic Studies Press, 2012. s. 250-276.
4. HARBECK, J. 1996. Okhlopkov and the Nascence of the Postmodern. In *Theatre Insight*, vol. 7, n. 1, 1996. 19 s.
5. POLÁK, Milan. 2004. *Krátke dejiny divadla*. Bratislava: Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2004. 118 s. ISBN: 80-8061-193-9.
6. SPURNÁ, H. 2013. *Dějiny českého divadla 2*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. 44 s. ISBN 978-80-244-3605-0.
7. SPURNÁ, H. 2013. *Dějiny světového divadla 3*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. 54 s. ISBN 978-80-244-3604-3.

Contact

Mgr. Dominika Sondorová, PhD.

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Slovenská republika
dsondorova@ukf.sk

Mgr. Ladislav Tischler, PhD.

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Slovenská republika
ltischler@ukf.sk