

HANA KRAFLOVÁ-POSPĚCHOVÁ

INSCENACE ČESKÉHO A UMĚLECKÉHO STUDIA VE SVĚDECTVÍ VLADIMÍRA GAMZY

Soubory České studio (Morava 1924/25) a Umělecké studio (Praha 1926/27) přinesly do českého prostředí poetiku ruských studiových souborů počátku 20. století. Inspirovaly se především způsobem života a kolektivní práce v divadlech vedených Leonidem Suleržickým a Jevgenijem Vachtangovem, tedy Prvním a Třetím studiem MCHAT, a to včetně repertoáru a režijního stylu.

Recenzní ohlasy činnosti Českého studia jsou nečetné a soustřeďují se především na družstevní formu podniku, Umělecké studio, již pro své působiště v centru, bylo kritikou sledováno podstatně více. Vlastní zápisy vedoucího obou divadel, režiséra, herce, překladatele a výtvarníka Vladimíra Gamzy pak obohacují novinové reference o další rozměr: o pohled na samotný tvůrčí proces. Přinášejí zdůvodnění výběru konkrétních textů a jejich úprav, svědectví o každodenní práci na zkouškách a nebo popis inscenace, o níž nemáme bližší informace, ať už textové nebo obrazové.

V. Gamza soustředil své úvahy a popisy své práce do tří dokumentů. Je to zápisník, vedený od roku 1926, dále přednáška pro ochotnické divadelníky nazvaná *O režii*, v níž Gamza vykládá metodu Stanislavského, a také text *Vznik a historie Uměleckého studia*, datovaný ve svém závěru listopadem 1928, kdy už byl Gamza režisérem Národního divadla v Praze.¹ Dokument, kterým se budeme zabývat, *Vznik a historie Uměleckého studia* – jediný, ve kterém autor hovoří o konkrétních inscenacích svých divadel, je strojopis o 32 stranách formátu A4, rozdělený obsahově na dvě části: první, kratší, rekapituluje etapu Českého studia (s. 1–9), druhá pojednává o studiu Uměleckém (s. 10–32). Jeho svědectví budeme místy doplňovat informacemi z kritik v tisku a ze vzpomínkového textu Jana Mikoty *Zánik Gamzova studia v Praze*.

¹ Účel vzniku textu není na dokumentu uveden. Jan Mikota, tajemník Umělecké besedy (sídla Uměleckého studia) tvrdí, že šlo o memorandum určené Ministerstvu školství a národní osvěty. V jeho vzpomínkách najdeme postřehy bezprostředního účastníka dění v Umělecké besedě (mj. státoval zdarma v představeních studia).

České studio

V první části strojopisu *Vznik a historie Uměleckého studia* se tedy Gamza věnuje souboru České studio, kde herci, s Gamzou názorově spřízněni a srozumění s asketickým životním stylem absolutně podřízeným tvorbě, učili se, jak autor uvádí, základní abecedě hereckého umění – realismu. Autor ve své emotivní, místy až expresivní výpovědi především objasňuje příčiny svého rozhodnutí založit divadlo nového typu: „(...) Avšak mladí revolucionáři jsou netrpěliví, nechtějí čekat. (...) Chtějí bořit vše staré, chtějí tvořit nové hodnoty a rámec oficiálních divadel je pro ně příliš tísnivým. Velká divadla nemohou riskovatí uplatněním sil naprosto nezkušených a zatím mládí překypuje ideály, novými odvážnými plány a sní o jejich realizaci. Mnohé z tehdejšího divadla se nám zdálo – a snad i právem – příliš zkostnatělým, šablonovitě řemeslným a industrializovaným. (...) Mnoho varu a nespokojenosti bylo mezi tehdejší mládeží, mnoho se debatovalo a shodovalo se na tom, že jest nutno měniti, nikdo však nevěděl, jak do toho. Bylo mnoho plánů a řečí, avšak žádný čin. Byly tu žární příklady hostující v Praze skupiny Stanislavského se svou téměř již klasicky ustálenou formou realismu, byly i příklady ruského experimentu mladého zemřelého Vachtangova, jehož skupina též navštívila Prahu a omráčila brilantní formou ruského expresionismu. (...) Prodebatovalo se živě mnoho večerů a nocí, aby se docílila naprostá shoda našich názorů ve všech věcech uměleckých i administrativních. Pro přesné definování systému práce a jejích cílů byl sestaven pro České studio (tak jsme se rozhodli pojmenovat svůj spolek dle vzoru ruských studií) pevný divadelní řád a stanovy. (...)“ Text si všímá především zásad organizace studia, rozsáhle cituje z provolání a z organizačního řádu a také z recenzí (ty však popisovaly především organizaci studia a jednotlivými inscenacemi se příliš nezabývaly).

Více prostoru věnuje Gamza pouze jediné inscenaci, *Periferii* Františka Langra, a to pro užití konstruktivistické scény. Jeho režie těžila z možnosti simultánních dějů a rychlého střídání obrazů, odehrávajících se v jednotlivých bodově nasvícených prostorech jednoduché patrové konstrukce: např. v jednom koutě scény se odehrávala vražda, zatímco v jiném bezstarostně hovořil strážník, nebo vypjatá dramatická situace byla zasazena do rámce probouzejícího se velkoměstského ruchu. Autor zdůrazňuje, že taková scéna nebyla pro České studio pouze snahou po vnějškovém napodobení tehdy módní formy, ale hra sama si takové řešení vynutila: příčinu takového oproštěného řešení výpravy vysvětluje snahou adekvátně ztvárnit moderní psychologickou hru, která by užitím těžkopádných kulís a malovaných prospektů (nabízených venkovskými jevišti) utrpěla. „Nutno tedy vykonstruovati jeviště kategoricky funkční. Odstraniti ze scény všechno dekorativní a funkčně na ději nezúčastněné: všechno malované a iluzionisticky šalebné, vše, co se tváří býti něčím, čím není, co tvoří ornament scény, aniž se přímo zúčastňuje na jevištní akci anebo vchází v bezprostřední kontakt s hereckým tělem. Pryč (...) s dvojrozměrnými kulisami a dětinskou perspektivou. Třídímenzionální herec nechť stane na třídímenzionálním podstavci!“, píše Gamza. Konstrukce nabídla šestnáct polohových možností, prostory

nezúčastněné na právě probíhající ději byly tmavé a konstrukce tak vrhala bizarní stíny. Byla odstraněna opona, rampa a reflektory byly obnaženy.

Soubor, kritikou povzbuzován, nebyl však divácky příliš úspěšný, moravský venkov nebyl na tento typ divadla připraven. Gamza situaci popisuje květnatým slohem: „*Následoval celý rok nadšené, úporné práce. Rok boje o existenci patnácti mladých lidí. Rok stavovských rozepří, odštěpení polovice členů nespokojených, zklamaných a malodušných. Zima v zapadlých temných bláznivých koutech Moravy, bezvýsledné shánění noclehů a společná večeře o chlebu a mléku pořázená za nejvyšší skromnou tržbu večerního představení. Rok nenadálých úspěchů a mrzutých proher. Boje, boje a zase boje. Uvnitř však železná disciplína houževnaté práce podle divadelního řádu.*“ A pasáž o Českém studiu uzavírá: „*Po celoročním boji o existenci a o nové divadelní obzory rozcházejí se mladí hrdinové do svých domovů. Vyčerpáni, ale nepokořeni chovají naději na lepší budoucnost po prvních zkušenostech, které měly být sebevýchovou v ústraní a předehrou slavných bojů o zítřek.*“

Umělecké studio

Umělecké studio uvedlo deset premiér. Zahájilo 13. 10. 1926 inscenací Bouhélierovy hry *Dětský karneval*, ještě v říjnu následovala Blokova *Růže a kříž*, v listopadu Achardova hra *Chcete se mnou hrát?* a *Rodinná fantazie* Freda Bérrence, též v prosinci to byly dvě inscenace: dramatizace povídky Charlese Dickense *Cvrček u krbu* a Molièrova *Škola manželů*. V novém roce bylo tempo práce zmírněno a každý měsíc přinesl pouze jednu premiéru: v lednu to byla Gogolova *Ženitba*, v únoru *Candida* G. B. Shawa, v březnu Bergerova *Potopa* a na závěr 20. 4. Shakesperův *Večer tříkrálový*, přepracovaný a uvedený pod názvem *Dvanáctá noc aneb Jak chcete*.

V úvodu textu Gamza hovoří o celoroční přípravné práci ke znovuotevření podobného divadla (byl tehdy v angažmá v kladenském Městském divadle – to zde ovšem neuvádí), tentokrát přímo v Praze, jejíž kritická veřejnost měla rozhodnout o existenci či neexistenci studia. Shrnuje zásady tvorby, ověřené v Českém studiu, na nichž nové divadlo stavělo: stejná mzda pro všechny herce byla výrazem jejich umělecké rovnocennosti (chtěl se vyhnout vzniku „*prima-donství*“ a „*starů*“). Práce byla kolektivní a člen souboru, který neměl ve studované inscenaci roli, zastával potřebné technické profese. Muži se účastnili výroby dekorací a jejich stavby před představením, ženy se staraly o garderobu, herci obsluhovali světla a oponu. Všichni měli být rovnoprávními podílníky na zisku. Stejně jako České studio i Umělecké studio pracovalo bez inspicienta a nápovědy. („*Nebylo jediného jevištního úkonu, který by byl prošel rukama, jež necítí s jemným tempem uměleckého aparátu.*“, „*Naše zákulisí nepřipouštělo jediného cizího živlu ve svém středu.*“). Z Českého studia přijali u Gamzy nové angažmá pouze tři herci, zato, jak režisér s uspokojením konstatuje, ti nejlepší (Ilona Kubásková, Emilie Hráská a Viktor Očásek). Finanční situace dovolovala jen malý soubor (kromě již zmíněných jsou na zahajovacím letáku představeni

Ladislav Boháč, Karel Verlinský, Bohumil Záhorský a Světla Svozilová), proto malé úlohy byly přidělovány externistům, studentům konzervatoře. Gamza poskytl vlastní úspory, aby složil zálohu na pronájem sálu o 400 místech v nově postavené Umělecké besedě na Malé Straně. Jeviště bylo malé, pouhých 20 metrů čtverečních. Prostor nebyl určen pouze divadelním produkcím, divadlo nemohlo hrát denně, jak bylo v plánu, muselo koordinovat svá představení s koncerty. Aby nevzbudil dojem ochotnické nahodilosti, určil Gamza čtyři pravidelné hrací termíny (úterý, pátek a neděli odpoledne i večer).

Umělecké studio zahájilo inscenací *Dětský karneval* francouzsky píšícího Švýcara Saint-Georga de Bouhélier (hru z roku 1910 přeložil D. Forst). Režisér ji charakterizuje jako proletářskou a bolestnou a její volbu zdůvodňuje takto: po zkušenostech z Českého studia byl tehdy přesvědčen, že jeho soubor již ovládl a má pocitově zažitý realismus – chůzi po scéně, jevištní mluvu a herecký sebecit. Bylo tedy možné přistoupit ke krystalizaci a stylizaci hereckého projevu.

Privátní drama chudé pradleny, odehrávající se na pozadí karnevalového veselí masopustu, přerůstá v této hře, jak říká Gamza, v metafyzické postižení existence jedince ve vesmíru, který „*jej obklopuje, vysmívá se mu i trpí s ním*“. Zmiňuje konkrétně „*tajemné zvuky trumpet*“, „*výkřiky bujného veselí*“ a „*potměšilé ticho měsíční noci*“, které jsou buď ozvěnou, doprovodem nebo kontrapunktem lyrického dění na scéně. Tak chápali tvůrci Bouhélierovo drama a takto ho zamýšleli tlumočit divákům. Práce se opírala o Stanislavského systém, tedy, jak uvádí pisatel, nebylo tu nebezpečí formalismu. Nastudování trvalo dva měsíce. Měsíc před zahájením vlastních zkoušek začaly přípravné práce dle zásad stanovených divadelním řádem, zahájilo tedy několik teoretických porad a v debatách byla ujasněna hlavní idea hry a vztah jednotlivých rolí k ní. Druhý měsíc probíhaly zkoušky, každý den odpoledne a často dlouho do noci. Zprvu Gamza vedl herce k důsledně realistickému výrazu, tak jak byla hra interpretována (říká text) ostatními divadly. Poté, co aktéři zvládli hru vnitřně a procítili ji, začal Gamza jejich výkon oprošťovat od zbytečných realistických detailů, herci: „*Soustředovali výkony na jediné charakteristické lince a tuto pak uhnětli do stroze úsporného a hutného výrazu.*“ Jakmile byl celek zvládnut takto technicky, objevil se v inscenaci nový, dosud neznámý jednotný rytmus. To Gamza označuje za zásadní objev pro práci souboru a poučení do další tvorby a zobecňuje: „*Pochopili jsme, že stejně jako celé naše lidské dění je modifikováno rytmem vesmíru, tak i každé jevištní dílo musí se podrobti a sladiti do jediného rytmu scény. Jím nechť se řídí hudebnost gesta i zvuků, herecké tělo i jevištní atmosféra (dekorace), akční dynamika i funkce světelných zdrojů. Vystihnouti tento rytmus a nechati jím prostoupiti každé jevištní hnutí bylo mi novým režijním problémem, pro nějž jsem si zvolil termín „scénické kompozice“.* Takto byly na plakátech inscenace Uměleckého studia označovány, přičemž pojem nahrazoval termín „režie“. Šlo tedy o zrytmizování jevištního prostoru, o využití celé jeho výšky, šířky a hloubky, o využití významu barvy a světla. To vše, podotýká ovšem Gamza, ho naučil již první pokus tohoto typu, *Periferie* v Českém studiu.

Bouhélier předepisuje pro první jednání chudou světlici, v jejímž pozadí je průhled do další místnosti s lůžkem matky, druhé jednání se pak odehrává v této

zadní místnosti. Gamza popisuje své řešení scény: zvolil dekoraci ne iluzionistickou (jakou podrobně předepisuje autor), ale zaplnil scénu trojrozměrnými tělesy, která poskytla hercům možnost potřebných rozmanitých fyzických akcí, „*vzestupů, poklesů, fyzické (tudíž i duševní) gradace*“. Uprostřed jeviště postavil schůdky, skýtající mnoho možností výrazných pohybů a postojů, vedoucí na vysoké šikmé podium doprava na ulici. Před zadní část jeviště bylo spuštěno transparentní plátno, tak aby se na něm rýsovala silueta nemocné a dcer, které se nad ní sklánějí. Tím Gamza zviditelnil akci, která by v realistické dekoraci byla vzdálená a málo viditelná, a zároveň umožnil stínohru, zvýrazňující mystický rys situace. Pro druhé jednání se dekorace pouze otočila: lůžko se dostalo do popředí. Gamza zdůrazňuje, že dekorace byla součástí zkoušek po dlouhou dobu, tak aby se herci naučili na ní přirozeně pohybovat a dokázali využít všech jejích možností. Mimořádně cenné jsou Gamzovy popisy konkrétních jevištních situací, jinde nezaznamenané. Např.: Ve chvíli, kdy umírající Celina vypráví o své tragické minulosti, dlouze a hluboce vzdychá. Na její povzdech navázal v zákulisí chór několika hlasů a monumentálně jej vygradoval. Poté zvuk slábl a povzdech dokončila na jevišti, opět zcela realisticky, Celina: „*Tak vzbuzen dojem, jako by v povzdechu jedince sténalo celé množství souzvučným utrpením.*“

Též světlo, stejně jako slovo a gesto, se stalo organickou složkou inscenace. Gamza hovoří o novém charakteru práce se světlem, o jeho cílevědomém zakončení namísto iluzionistického vytváření nálady rozednívání a stmívání. Světlo vytvářelo náhlé přechody, proměny a realisticky neodůvodněné pohyblivé skvrny a pruhy. Příklad z druhého jednání: Nemocnou přichází navštívit přítel Masurel. Vchází z ulice, v masopustním kostýmu a masce, a zpočátku civilním, chladným hlasem pronáší banální útěšné fráze. Náhle přisedne blíže a masku sejme, jeho hlas zvroucní – a světlo se rozzáří, jako by i ono sňalo masku. Celé Masurelovo chování se stává uvolněným, jeho pohyby a gesta jsou přirozené, ztrácejí charakter loutky.

Před premiérou se konaly dvě generální zkoušky, na nichž soubor naposledy detailně zkoumal všechny složky inscenace, „*až do poslední čárky hereckého líčení*“. Všichni zúčastnění cítili, že pouze naprostá dokonalost a doslova matematická přesnost provedení ospravedlní zvolenou režijní koncepci (Gamza ji označuje za „*smělou*“). Premiérové obecenstvo pocházelo převážně z divadelních kruhů. Po skončení prvního jednání a rozsvícení světel, vzpomíná Gamza, zavládl na okamžik napjaté, váhavé ticho – a poté zazněl spontánní potlesk, tak silný, že byl v nepoměru k pouze zpola zaplněnému hledišti. Úspěch druhého a třetího jednání byl pak již jednoznačný.

Kritika poukázala na anachronismus dramaturgický i režijní (uvádí, že vyjadřovací prostředky nebyly experimentální ani přínosné, kritizuje jejich vnějškovost, ilustrativnost), ale provedení ocenila vysoce: čteme charakteristiky, které (a jimž podobné) provázejí produkci Uměleckého studia až do konce jeho působení: energie, cit, obrazotvornost, kázeň, celistvost, zralost. Gamzův záměr se tedy zdařil: souhra byla charakterizována jako „*rusky přesná*“, je chváleno tempo a plastická dikce, rozmanité a překvapivé harmonické zvuky za scénou, zvládnutí výtvarné a světelné složky.

Bohužel, divadlo nezískalo tolik diváků, kolik předpokládalo, finanční efekt prvních repríz *Dětského karnevalu* nestačil souboru vytvořit dostatečnou rezervu pro pečlivé studium další inscenace a čas určený pro její přípravu se tak zkrátil.

Šlo o bretaňskou pohádku *Růže a kříž* ruského symbolisty Alexandra Bloka (z r. 1912). Gamza (autor překladu, skrytý za jméno P. Wege) ji označuje za nejlepší autorovo dramatické dílo. Lidský svět se zde dělí na dvě půle: jsou to (řeceno slovy našeho dokumentu) svět idejí a hmoty, mystiky a reality, asketické víry a nízké požívačnosti. Do prvního světa patří rytíř Bertran a pěvec Gaetan (u Gamzy Haetan), do druhého všechny postavy feudálního hradu. Pro Umělecké studio byla hra přitažlivá jednak možnostmi, které skýtal zmíněný kontrast pro scénické ztvárnění, jednak kvalitou literární předlohy (Gamza: „ (...) hudbou vysoce kvalitních veršů, jimž se mi podařilo při tlumočení do češtiny zachovat stejně obdivuhodný rytmus jako v originále.“)

Gamzova koncepce zamýšlela zobrazit představitele duchovních hodnot – Bertrana a Gaetana – jako jediné živoucí bytosti uprostřed světa alegorií a symbolů, režisér je označuje za jediné „*reálné či spíše surreálné bytosti*“. Okolí je pouze pohádkovým podkladem a rejem podobenství.

Inscenace byla opět komponována na základě hudebního rytmu, během zkoušek si herci museli uvědomit rytmickou jednotu slova a pohybu („*Pohyb přestal být složkou ilustrativní nebo pojasňující, jak tomu bylo v divadle naturalistickém, kde herec říká: „Je čas, abych šel,“ musil se podívat na hodinky.*“). Pochopili nedělitelnost pohybu a zvuku, gesto nebylo čímsi komentujícím a druhořadým, ale jedno se vyvíjelo z druhého a bylo jím určováno. Při objasnění přístupu k inscenaci užívá Gamza i hudební terminologie: „*Poznali jsme, jak každé vnitřní hnutí, každý dramatický výkyv, každá lyrická vlna si vyžaduje jiného rytmického spádu a udává svou vnitřní náplní linie crescenda, staccata a forte tónům i pohybovým obrátům, slovům i postojům. Zvukové a pohybové rozpětí je při tom tak mohutné, že nelze dobře stanovití hranici, kde končí mluva a počíná zpěv, kde přestává chůze a začíná tanec.*“ Čteme příklady spojení slova a pohybu, akce podmíněné textem a vyplývající z něj, Gamza uvádí dvě situace ze 3. scény 3. jednání: Pěvec Gaetan recituje před celým dvorem baladu o bolu a slasti. Rytmizovaná recitace přechází místy v mohutnou píseň a strhává posluchače na scéně k rytmickému komíhání hlavou dle taktu veršů. Jemný, sotva znatelný pohyb hlavy přechází postupně v prudké kmitání celého těla. Jiný okamžik: Když Isora procitne ze mdloby, páže Aliscan jí v milostném roztoužení zavazuje střevíc. Jejich dialog se odehrává na pozadí veselé slavnosti jara, uprostřed tanečního reje, kejklířů a výkřiků žonglérů. Realistické jeviště, soudí Gamza, by neustálým ruchem tuto scénu poškodilo. V inscenaci Uměleckého studia nebyla potlačena žádná z obou složek, plně vyznělo veselí i lyrická intimita. Prudký rej vířil a točil se po jevišti – pronikavý zvuk tympánu akci rázem zastavil, nastalo ticho a aktéři strnuli v sošné kompozici („*ve výrazně sladěných charakteristických postojích*“). Okamžik patřil dialogu Isory a Aliscana, po jejich větách se opět ozval tympán, rej se roztočil, rozezvučel – a uprostřed stannuli Isora s Aliscanem v malebném postoji. To se opakovalo několikrát až do konce situace.

Čtrnáct obrazů se v rychlém tempu střídalo v jediné dekoraci. V černém prostoru tvořila dominantu scény bílá spirála se širšími schůdky v dolní části. Její tvar, vzhůru se zužující, vytvářel dojem siluety vzdáleného středověkého hradu. Levou část scény zaklenul až k vrcholu siluety stříbrný oblouk, náznak staré jabloně dosahující větvemi k oknům hradu. Náznakové kostýmy i dekoraci vytvořili členové studia (Gamza se odvolává na Stanislavského výrok, že nejvhodnější dekorace je ta, kterou si herci vyrobili sami), jedinými rekvizitami byly růže a meč vyrobený ve tvaru kříže; ostatní rekvizity byly imaginární, herci užili pantomimy, „*aby se dal tím impuls k vlastní divákově fantazii*“.²

Úspěch inscenace byl prý stejně velký jako u *Dětského karnevalu*, ale pro soubor, upozorňuje Gamza, byla *Růže a kříž* mnohem důležitější: ukázala způsob budování inscenace po jednotlivých slovech, gestech a výstupech, s dokonalou rytmickou přesností, dokud celek netvořil jakýsi oblouk „*vnitřně uzákoněné symfonie*“, kde každá složka má přesné místo a není možno ji změnit, aniž by se porušil celý tvar.

Kritické ohlasy ocenily soubor pro jeho houževnatou práci a kvalitní herectví, inscenace byla opět shledána poněkud anachronickou, nicméně zábavnou, a figurky hrající ve stylu loutkového divadla roztomilými (těžce chodící rytíř ve zbroji, komorná koketně šišlající a točící se jako káča, rudnoucí řvavý hrabě).

V další pasáži hovoří Gamza o inscenacích, které měly být zkouškou, zda a jak se metoda rytmického projevu osvědčí na hrách módních, civilních, neboť doba žádala civilní projev, věcný a prostý. V té souvislosti uvádí inscenaci hry Marcela Acharda *Chcete se mnou hrát?*, nastudovanou ve stylu music-hallů a cirkusových produkcí (hrálo se v aréně), konkrétně zmiňuje úsečně excentrický dialog a klaunská extempore (režie Josef Schettina). *Candida* G. B. Shawa (v režii E. Hráské) je pouze stručně označena za zdařilý pokus o přesné zvnitřnění hereckého projevu. Gogolova *Ženitba* je pak charakterizována jako „*nevázané veselí jádrného lidového humoru, zacházejícího do groteskních výstřelků, potencovaných zhuštěným hereckým výrazem*“ (režie V. Gamza). Molièrova *Škola manželů* (režie Vladimír Kolátor), Bérencova *Rodinná fantazie* (režie V. Gamza) a Bergerova *Potopa* (režie V. Gamza) jsou označeny za inscenace, které nebylo možno patřičně připravit, ať už pro nedostatek času nebo jiné technické obtíže, a které se proto neudržely na repertoáru. Více se jim Gamza nevěnuje. Novinové ohlasy zmínily smysl pro realistickou drobnokresbu u *Ženitby*, u ostatních inscenací ve shodě s Gamzovým míněním hovoří spíše o příslibech než o završených uměleckých tvarech. Poměrně vysoce si Gamza cenil své adaptace Shakespearova *Večera tříkrálového*, uvedeného (pod titulem *Dvanáctá noc aneb Jak chcete*) jako replika Vachtangovovy *Princezny Turandot*, hovoří o pronikavém ohlasu díky aktualizaci vtípů a baletní stylizaci této masopustní taškařice, ale kritika inscenaci ostře odsoudila pro neuctivost k textu

2 J. Mikota zmiňuje soubor Bertrana a Gaetana s imaginárními meči, působící svou stylizovaností silně dramaticky.

a zplošující režii, neresppektující ducha předlohy; shovívavější byla k dobrým hereckým výkonům podpořeným obvyklým entuziasmem souboru.³

Třetí inscenací, které věnuje Gamza největší pozornost, je jeho vlastní dramati- zace vánoční povídky Charlese Dickense *Cvrček u krbu*. Označuje ji za „ústřední moment“ ročního působení Uměleckého studia a za „výslednou hodnotu“ experi- mentálních pokusů svého divadla. To koresponduje již se zásadami Českého stu- dia: pro Gamzu nebyla studiová tvorba samoučelná a samospasitelná, nové způso- by divadelního projevu byly pro něj ne cílem, ale prostředkem k vytvoření citové- ho, oproštěného divadelního tvaru bez formalismu a manýry, chápal je jako školu pro členy studia: s uspokojením konstatuje, že nové metody byly již souborem vyzkoušeny a zažity, a mohly se tak stát prostředkem k vytvoření realistické, na- výsost lyrické inscenace, výrazově skromné a prosté (užívá formulací „*realismus na druhou*“ a „*přísně uzákoněná prostota (...) podrobená řádu*“).

Text podává svědectví o množství zkoušek, únavných a houževnatých, kdy aktéři pod Gamzovým režijním vedením hledali ideální ztvárnění všech slov a gest. Ačkoli po technické stránce bylo dílo hotovo – byl dokonale zvládnut text, jevištní prostor, partnerská souhra – teprve v závěru práce se podařilo na- lézt ideální vyjádření vnitřního smyslu inscenace. Gamza hovoří o únavě a bez- radnosti z marného hledání a pocitu úlevy ve chvíli, kdy technika začala sloužit výrazu: „*Až teprve na jedné z posledních zkoušek – a pamatuji se, že onen den zůstal dlouho, ba i podnes světlou vzpomínkou na nejsilnější chvíle naší tvorby – začaly se ozývat v našich unavených hlasech tu a tam nové, jakési jiskřivé pří- zvuky, které zapalovaly a rodily nové. Rázem ožila celá zkouška. Všichni nezú- častnění herci, kteří dosud znaveně čekali na svůj výstup, se vzchopili, počali pozorně naslouchati a přicházeli (...) s novým vyměněným výrazem. (...) Bylo teplo, útulno. Milo a přirozeno. Mizely zdi zkušebního sálu, vynořoval se vysně- ný Dickensův svět a přímo jsme cítili sálati teplo z krbu, jenž byl naznačen ně- kolika židlemi a o jehož pravděpodobnosti jsme již nepochybovali. Bylo nám, jako bychom byli doma ve svém obývacím pokojíku, a měli jsme na scéně pocit specifického životního fluida.*“

Inszenace dle Gamzových vzpomínek byla nejreprízovanější produkcí Umě- leckého studia a pomohla souboru v době největší finanční tísně, kdy se herci dokonce museli vzdát gáží a hrozilo, že divadlo zanikne. I kritika přijala tuto realistickou inscenaci vlídně, oceňujíc střídmost výrazových prostředků.

V závěru textu Gamza uvádí též důležitý provozní údaj: Umělecké studio ode- hrálo za jednu sezónu své existence 120 představení, poslední byla repríza *Dva- nácté noci*. Deset premiér splnilo slib daný počátkem sezóny abonentům. „*Členstvo se rozešlo s těžkým srdcem do jiných působišť, odnášejíce si však v nej- skrytějším koutku svého nitra naději, že likvidací Studia není zmařena jeho idea, jak nebyla zmařena ani likvidací prvního podniku Českého studia na Moravě.*“

*

³ Více o této inscenaci viz: Pospěchová, H.: *Adaptace Molièrových Skapinových šibalství pro České studio. Klasický text v avantgardním divadle*, in: Sborník prací filozofické fakulty br- něnské university, řada teatrologická a filmologická, Q 4, Brno 2001, s. 51–62.

Text ilustruje závěry novinových kritik o Gamzově poplatnosti ruským vzorům – o jeho obdivu k nim, ať už se týče dramaturgie nebo režie, zároveň ovšem až o epigonské závislosti na nich – a také o jeho režijním eklekticismu (směsi realismu, expresionismu, symbolismu a psychologismu). Stejně tak pisatelův sloh koresponduje s častou recenzentskou výtkou vůči Gamzově herecké expresivnosti se sklonem k patosu.

Co se týče teoretických pasáží, Gamza zdůrazňuje, že pro Umělecké studio bylo nejdůležitějším momentem odhalení zákonitostí rytmu na scéně. Hovoří o „*hudebním realismu*“, který organizoval celou scénickou atmosféru a byl objeven při zkouškách inscenace *Růže a kříž*. I další pokusy (autorův termín) byly pak vytvářeny stejným způsobem a hudebnost s rytmem tvořily z inscenací Uměleckého studia jakousi složitou jevištní symfonii. Hudba neilustrovala, nebyla doprovodem v melodramatu, nebyla ve vztahu k jevištní akci neutrální až k funkci pouhého pozadí děje – ale byla součástí struktury hry, každé dramatické situace, pohybového seskupení, dialogů a mizanscén. Čteme doslova o partituře s hudebními a scénickými větami. Stejnou pozici mělo slovo. Ztratilo svou soběstačnost a původní význam, nesmělo porušit „*mystérium*“: „*Slovo musí stát na jedné úrovni s hudbou rozevírajících se duší a s hudbou pohybů.*“ Gamza říká, že takovou systematickou prací naznačilo Umělecké studio cestu pro tehdejší divadlo: muselo se oprostít od literárnosti námětů, přiblížit opěře a pantomimě a nabýt tak svého původního poslání chrámu i jarmarku. Současné divadlo, míní Gamza, má být „*čisté*“, „*divadlo a priori*“.

Několik kratších pasáží nás seznamuje s finančními poměry studia: již byl zmíněn Gamzův vklad do pronájmu sálu i nedostatek peněz na gáže, kromě toho čteme, že Gamza se na počátku i v průběhu sezóny pokoušel získat podporu soukromých finančníků i státu, ovšem bezvýsledně.⁴ Hovoří o výlučnosti svého divadla, o omezeném zájmu široké veřejnosti, a přičítá jej nedostatečné reklamě, na niž nebyly finance. Z této zkušenosti vyvodil závěr, že tíži vedení podobného podniku nemůže nést jediný člověk, ale že je třeba rozdělit kompetence umělecké a organizační.

Je zřejmé, že Gamza se v tomto textu snažil přiblížit metody své divadelní práce, podstatu a záměry tvorby divadla tohoto typu, a tím i mladou divadelní generaci nezasvěcenému čtenáři. Odtud jistá okázalost či poněkud sebepropagační dikce, přesné popisy situací nebo detailní, důkladné (místy až polopatické) zdůvodnění zvolené jevištní akce či režijního výkladu. Tomuto záměru odpovídá i výrazně subjektivní styl, značně důvěrný (často popisující pocity nebo atmosféru, užívající superlativů i zvolacích vět) a velmi emotivně obhajující zvolenou divadelní cestu, oprávněnost existence takového divadla vůbec. Je ovšem prost demagogie: svou dychtivostí, zaujetím a nepředstíranou upřímností výpovědi provokuje k hlubšímu seznámení se s autorovou osobností a tvorbou.

⁴ J. Mikota v citovaném dokumentu zmiňuje Jarinu Scheinerovou, dceru generálního ředitele Živnostenské banky JUDr. Jaroslava Preisse, jejíž angažování přineslo souboru i finanční pomoc.

Jen s mírnou nadsázkou lze nazvat rekapitulující text Vladimíra Gamzy jeho odkazem: do dvou měsíců poté, počátkem ledna 1929, autor podlehl dlouhodobé chorobě.

PRAMENY:

Pozůstalost Vladimíra Gamzy uložená v divadelním oddělení Národního muzea v Praze. Sign. Č 11.347: *Vznik a vývoj Uměleckého studia a O režii*, Č 11.348: osobní zápisník, DT 536: novinové výstřižky, letáky a plakáty Uměleckého studia.

Mikota, Jan: *Zánik Gamzova studia v Praze*, 1972, strojopis uložený v knihovně Divadelního ústavu v Praze.

LITERATURA:

ba (Bořivoj Srba): *Vladimír Gamza*, in: *Postavy brněnského jeviště*, sv. I, Brno (Státní divadlo v Brně) 1984, s. 217–220.

bs (týž): *České studio*, in: *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*, Praha (Divadelní ústav) 2000, s. 32–33.

bs (týž): *Umělecké studio*, in: *tamtéž*, s. 501–502.

Digrín, Zdeněk: *Bohuš Záhorský*, Praha (Orbis) 1968.

Hyvnar, Jan.: *Herec v moderním divadle*, Praha (Pražská scéna) 2000.

Kamen, Jiří.: *Vladimír Gamza*, in: *Prolegomena scénografické encyklopedie*, sv. 19, Praha (Scénografický ústav) 1973, s. 57–60.

PRODUCTIONS OF THE CZECH AND ARTISTIC STUDIOS IN VLADIMÍR GAMZA'S WITNESS

Vladimír Gamza (1902–1929), a director, actor, translator and designer, was a personality of Czech avant-garde theatre. He was influenced with Russian modern theatre, especially K. S. Stanislavskij and studios of MCHAT leded by L. Suleržickij and J. Vachtangov. Gamza founded two theatres living and working like Russian theatre “communes” (the Czech Studio, 1924/25, the Artistic Studio, 1926/27). The biggest inspiration of his work was that of Vachtangov's productions (both direction and repertory). V. Gamza used many artistic styles in his creation: a realism, expressionism, symbolism, and psychologism. He was the first artist who presented methods of Russian avant-garde theatre to a Czech audience but he died too early and did not integrate all the influences into one original style.

A text written by V. Gamza in 1928 is the most important source of a study. Gamza recapitulated rehearsals of both his theatres and passages describing concrete moments of productions are very valuable: they give us an unique chance to read about details which are not mentioned in newspaper reviews.