

Telcová, Jiřina

## **Problematika scénografie hudebně dramatického díla Leoše Janáčka**

In: *Otázky divadla a filmu. III. Závodský, Artur (editor)*. Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1973, pp. 39-53

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120976>

Access Date: 20. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JIRINA TELCOVÁ

## PROBLEMATIKA SCÉNOGRAFIE HUDEBNĚ DRAMATICKÉHO DÍLA LEOŠE JANÁČKA

*Problematika scénografie (zařazení scénografie a míra její působivosti v jevištním tvaru) je stále živě diskutována. Zvláště specifická operní scénografie, daná požadavky hudby, je divadelní teorií připomínána skromně. Realizace operních výprav přináší často zbytky tradičních pojetí (u děl klasického repertoáru) nebo samoučelné experimentování (u děl současných autorů).*

*Prochází-li dnes jevištní realizace operních děl stadiem hledání nové cesty, blízké mentalitě dnešního diváka a požadavkům moderního divadla, nelze se nezamyslet nad vývojovým růstem též její výtvarné složky a nehledat i zde nové výrazové umělecké prostředky pro vyjádření jevištních charakterů, vztahů a atmosféry. Výsledkem tohoto zkoumání nemohou ovšem být pevná kritéria či definitivní soudy; závěry nesou v sobě i nadále řadu otázek, jejichž vyřešení se bude měnit současně se stále se vyvíjející podobou nového divadla. Největší důraz je vždy třeba klást na základní službu skladatelově hudební myslence.*

*Hudebně dramatické dílo Leoše Janáčka tvoří jistý přechod mezi tradiční operní klasikou a nejnovější tvorbou. Jeho hodnota, stále hojněji poznávaná na světových scénách, vybízí k zamýšlení i nad hodnotou scénografické prezentace tohoto díla; námětová odlišnost Janáckových oper je pak vhodným podkladem k vyvození obecných závěrů.*

### 1

Operní scénografie nemá v historii divadla zvláště vyznačené místo, i když díky své vizuální působnosti měla silný vliv na divákovu vnímání, a proto jí byla věnována značná péče. Problematika operní scénografie se například nabízela k řešení již při prvních základních reformních snahách opery. Otázku podřizování a nadřazování jevištních prvků řešila svým způsobem francouzská opera anebo florentská camera. Ke snahám Monteverdiho, Glucka připojuje se jméno Richarda Wagnera, který zpevnil poměr deklamace a hudby a naznačil cestu k budoucímu syntetickému divadlu. Edward Gordon Craig, Adolf Appia a K. S. Stanislavskij patří již k divadelním reformátorům, jimž se stalo nutností především vyrovnat se i s funkcí scénické výpravy.

Stanislavskij si např. stýská na situaci jevištního výtvarnictví v době vzniku MCHAT: „Zdaleka ne všichni (myšleno výtvarníci) byli dostatečně připraveni, aby se vyznali v myšlence hry a v úkolech autorových, v literatuře vůbec, v psychologii, v otázkách jevištního umění. Mnozí umělci podnes ignorují všechny tyto otázky pro nás tak naléhavé. Mnozí z nich jdou do divadla pro výdělek nebo za svými malířskými záměry. Na jevištní portál pohlížejí jako na výstavu, kde mohou den co den ukazovati velkému davu svá dekorační plátna.“ (K. S. Stanislavskij, *Můj život v umění*, Praha 1951, str. 204.)

Edward Gordon Craig předčil realizací svých vizí daleko svou dobu a stal se průkopníkem avantgardní scénografie. Divadelní expresi vyjadřoval světlem a barvou, oddanými zcela hudební myšlence. Craig jako první zapojoval do svých novátorských pokusů na přední místo i projev výtvarný. Obecná platnost jeho poznatků ho zařadila nejen na přední místo ve vývoji jevištního výtvarnictví činoherního; stal se příkladem i pro řešení problematiky operní scénografie.

Neméně významné místo v historii scénografie udržuje si dílo dalšího divadelního reformátora Švýcara Adolfa Appii. Podobně jako Craig vyšel při svém studiu ze živého člověka-herce, tedy z primární složky divadelního umění. Výpravu kolem něho řešil v jednoduchosti, věcnosti, v trojrozměru. Pro operní scénografii je důležitá Appiova záliba v hudbě, kterou dokonce povýšil na jedinou řídící sílu ve scénickém prostoru. Z této představy přichází ve svém bádání až k nové jevištní formě – „*hudební gymnastice*“ a dále až k zásadnímu filosofickému problému o vztahu diváka k umění. Vývoj divadelního umění přinesl řadu dalších jmen výtvarníků a režisérů, jimž problémy operní scénografie nezůstaly podřadnou otázkou. Uvedené reformy Craigovy a Appiovy jsou však stále vzorem v oboru operní scénografie.<sup>1)</sup>

## 2

Hudebně dramatické dílo Leoše Janáčka patří již k repertoáru mnoha zahraničních scén; jsou známa dokonalá nastudování dokonce i ze země, kam Janáčkova hudba pronikla teprve v nedávných letech. Ke scénografické složce těchto inscenací však musíme mít stále výhrady. Jejich zdrojem je nejen nepochopení autorovy dramatické specifčnosti, ale i ustrnulý postoj k samotné problematice scénografie opery.

V Janáčkově hudebně dramatickém díle působí téměř ve stejné míře vedle hudební mluvy i slovo, dramatická konfliktnost velmi dobrých libret, které si Janáček, jak známo, sám pečlivě vybíral a přepracovával. Janáčkův kompoziční styl zdánlivě nabízí většinou i výtvarný realismus; nelze zde však užít starých osvědčených prostředků, při nichž např. výprava plní úkol vizuálního oslnění, efektu nebo naopak přesného popisu pro-

<sup>1</sup> Operní scénografií a její problematikou se např. zabýval také Vasilij Kandinskij, Wieland Wagner, Walter Felsenstein, z českých Ferdinand Pujman, Václav Kašlík, a výtvarníci Josef Svoboda, František Tröster či Ladislav Vychodil.

středí. Hudba zde působí jako prvotní činitel, který vysoce převyšuje výpravu, pojatou zmíněným způsobem. Proto inscenování hudebně dramatického díla Leoše Janáčka je víc než u děl kohokoli jiného nemyšlitelné bez souhry uměleckých složek, a to jednak komplexní souhry všech zúčastněných složek, a především zvýšené spolupráce režiséra s výtvarníkem. Každá janáčkovská inscenace by měla vlastně být příkladem hledání nových výrazových prostředků operní scénografie, které by scénicky dovedly vyjádřit i řeč hudby.

I když není účelem této studie zabývat se rozbořem Janáčkovy hudby, je nutné si připomenout některá její známá specifika, jejichž nerespektování se pak musí nesprávně projevit i ve scénografické složce. Předně je Janáčkovu hudbu nejen lidová a národní, ale odráží současně subjektivní projev člověka v ústředí a víru v lidskou lásku jakožto základní projev života. Z tohoto jednoho vyznání víry logicky pramení i oddanost a obdiv k přírodě, k její ideální harmonii, kterou by bylo třeba přiblížit i lidem. Proto Janáček vybírá náměty „věčných“ dramát lidských osudů, jeviště se mu stalo nejvhodnější tribunou, specifičnost divadelního umění mu ideálně poskytuje možnost k probojování všech těchto idejí. O výtvarné složce opery Janáček zvláště neuvažoval — tj. neřešil její problematiku samostatně, ale všímal si jí jako nedělitelné součásti scénického tvaru opery.<sup>2</sup> Janáček měl o některých scénách či výstupech svých oper přesné představy, souhlasné s vyjádřením hudebním; zásadnější porušení těchto představ ho rušilo. Byl si vědom síly vizuálního dojmu z divadelní výpravy na diváka, a proto nedovolił těžkopádnost, škodící hereckému projevu i hudební myšlence. Razil tak vlastně nové, pokrokové názory na operní scénografii, které platí dodnes.

Premiéry Janáčkových oper prošly různými časovými obdobími a scénograficky podléhaly danému stavu jevištního výtvarnictví. S výjimkou její pastorkyně měly premiéru již v ovzduší let po první světové válce, kdy se česká scénografie pouštěla do prvních samostatných kroků. Snaha o mimořádné vyjádření prostorové atmosféry, plně podporující základní hudební ideu, nutila výtvarníky často k zajímavým experimentům; proto v historii operní scénografie zaujalo Janáčkovu hudebně dramatické dílo postavení jisté vývojové důležitosti. Podobný ohlas přinesly tyto inscenace i v individuálním vývoji některých výtvarníků (Josef Čapek, Eduard Milén, František Muzika aj.).

Rozpačitost při výtvarném nastudování Janáčkových oper však dlouho zůstávala. Hlavní podíl tvůrčí inscenační práce se spatřoval jenom v orchestrální a vokální složce a záměrem inscenace podle tohoto pojetí bylo přiblížit především hudební složku, seznámit s její osobitou problematikou. V tomto období, které můžeme ve vývoji janáčkovských inscenací nazvat obdobím *počátečním, přípravným*, najdeme řadu základních přestupků

<sup>2</sup> Jaroslav Šeda v knize *Leoš Janáček* (Praha 1961) na str. 181 o tom píše: „Jeho opery jsou pravým divadlem, volajícím i ve výtvarném řešení a jevištní herecké akci po bohaté umělecké fantazii a realistické pravdivosti, nadané poezií. Janáček to sám věděl velmi přesně, a proto jsou jeho libreta i notové náčrtky plně závažných a domyšlených scénických poznámek. V tomto smyslu čeká jeho opery ještě skutečně divadelní dotvoření, za nímž se skrývají možnosti netušených účinků.“

proti zásadám moderní funkční scény (např. zbytečná popisnost, důraz na rekvizity, výběr kostýmů bez respektování jejich individuálního určení apod.). Pokud se dají tyto případy vysvětlit dobou uvedení, není míra tohoto provinění velká. Např. brněnské premiéře *Její pastorkyně* (21. ledna 1904, dirigent C. M. Hrazdira, režie Josef Malý) nikdo nebude upírat mimořádný umělecký přínos pro výpravu, přesně opsanou podle činoherního podkladu dramatu Gabriely Preissové, vyřešenou v popisnosti tehdejšího běžného dekorativního fundu. Stejně tomu bylo u prvního provedení *Káti Kabanové*. Pozdější scénografickou stagnaci v inscenování Janáčkových oper je nutné však již nazvat vážným přečinem, který se přičítá i samotným Janáčkovým názorům na operní inscenaci. Počáteční období najdeme téměř do dnešních dnů na některých zahraničních scénách, kde tvůrci představení chápou výtvarnou složku jenom jako dokreslující, nikoliv jako spolutvořící.

Pokusit se zobecnit problematiku operní scénografie na příkladech z Janáčkovy hudebně dramatického díla znamená vyjít nejdříve v postupu práce při samotném vzniku inscenace opery. Především víme, že výsledek by nemohl naprosto odpovídat požadavkům hodným úrovně uměleckého díla, není-li celá inscenace koncipována jako celek, složený sice z různých protikladných složek, avšak vyšlý z jednoho pramene a sloužící jednomu cíli.

Služba myšlenky díla, vyjádřené hudbou, je primární. Rozhodujícím činitelem při inscenování díla zůstává osobnost režiséra, který vypracuje koncepci inscenace a pomocí ostatních složek ji realizuje v nové umělecké dílo. „Ostatní“ složky jsou zde opět hierarchizovány: dirigent s orchestrální složkou a herec-zpěvák mají přední postavení. Výtvarná složka má však rovněž své místo; bez výtvarníkovy spolupráce ztratila by inscenace velkou míru působivosti své prezentace. Tuto důležitost nese v sobě již sama podstata scénografické složky, tvořená výtvarnými prostředky, tedy prameny vizuálního, emocionálního účinku.<sup>3</sup>

Harmonická spolupráce režiséra a výtvarníka zůstává rozhodujícím činitelem při řešení všech úkolů moderní inscenace opery. Praxe ovšem přináší často protichůdné výsledky této společně začaté koncepce. Je to jenom důsledek specifčnosti scénografické složky, která skýtá lákavá nebezpečí individuálního prosazování. V inscenacích Janáčkových oper, zejména na zahraničních scénách, je snadné najít řadu příkladů rozporných výsledků, ať již ve prospěch té či oné složky. Nejčastěji se tato rozdílnost projevuje při inscenování jeho mladších hudebně dramatických děl, která již svým libretem nabízejí širší možnosti scénografického ztvárnění. Zatím co u *Její pastorkyně* nacházíme především míru závislosti na folklórní přesnosti,

<sup>3</sup> Rozpaky nad touto příliš lapidárně se nabízející možností působení scénografie na diváka vedly ke známým úvahám o toliko vizuální působnosti inscenace pomocí efektní výpravy, kostýmů apod. – Působení jedné složky, vyňaté ze struktury ostatních, nelze ovšem považovat za totožné s působností jevištního tvaru v jeho konečné podstatě. Můžeme souhlasit s míněním francouzského divadelního teoretika Denise Bableta, že „každé době odpovídá určitý typ divadelního prostoru, určovaný přesnou organizací, vztahem mezi jevištěm a hledištěm, rozdělením publika, vše jako odkaz kultury a sociálních idejí“, ale tvrzení, že „divadlo pak zůstává především uměním vizuálním“ by mělo spíše znít „účinkem vizuálním“, nikoliv uměním. (Le lieu théâtral dans la société moderne, Paris 1961; str. 13.)

vedoucí k popisování prostředí, nebo u Káti Kabanové stereotyp ruské atmosféry, dochází již v Lišce Bystroušce, ve Výletech pana Broučka i ve Věci Makropulos mnohdy k naprosto odlišné koncepci režijní a výtvarné.

Sedmá Janáčkova opera *Příhody lišky Bystroušky* zaujímá v souhrnu jeho hudebně dramatického díla mimořádné postavení a klade při inscenování nezvyklé nároky na herecký projev a na výtvarné řešení. Význam zde má volba nevšedního děje, odehrávajícího se v prostředí lesa a jeho obyvatelů – od čtvernožců po drobný hmyz s doplněním lidských postav, ponecháme-li stranou specifiku hudební. Pohádkový kolorit příběhu svádí při jevištním realizování k představě vizuálně rozehrané férie s nespoutanými fantastickými možnostmi ve scéně i kostýmech; svést se však těmito vnějšími znaky a vidět v nich hlavní cíl inscenačního postupu znamenalo by nastoupit mylnou cestu. Rovněž *Výlety pana Broučka*, vyrůstající z nekonvenčně na dobu vzniku vybraného libreta, poskytují značné možnosti pro moderní scénografii, ale i pro nadužití jevištní techniky. Rozbití vžitých tradic operní scénografie přineslo též inscenování civilního prostředí současné doby v opeře *Věc Makropulos*; pouhé architektonické vyřešení interiérů nemůže ovšem být funkčním zapojením výpravy do inscenační koncepce. Sama inscenační koncepce, režijní záměr musí nutně vycházet z rozboru hudby, tedy předpokládá alespoň jistý stupeň hudebních znalostí. Studium partitury se přirozeně předpokládá, operní režisér by měl umět vyčíst dramatickou akci i mezi notami. Leč ani při splnění těchto samozřejmých předpokladů nemusí dojít k ideálnímu výsledku, zvláště uvážíme-li klikatou cestu od původní výtvarné představy k návrhu a od návrhu k jevištní realizaci. Bohužel často dosud se opakující příčinou tohoto konečného neúspěchu, byť režijně od počátku dobře myšleného, bývá nedostatečný vztah operního scénografa k hudbě a neznalost speciálních požadavků, které klade hudebně dramatické dílo na scénický prostor. Scénograf tu při své práci postupuje většinou stejným způsobem jako u činoherního úkolu: seznámí se s textem (zde libretem) a z takto získaných dojmů vytváří atmosféru daného prostředí. Mnoho by zde ovšem výtvarníkovi pomohlo proniknutí do partitury opery, třeba za pomoci dirigenta.

Speciální požadavky operní scénografie jsou diktovány *hudbou skladatelovou*. Z ní vyrůstá výtvarná podoba inscenace; pro ni je hudba tím, čím pro činohru slovo. Navíc dochází ke spojení hudby se slovem. Výsledkem pak je exprese určitého emocionálního stavu. Tóny, harmonie, tempo, rytmus – to všechno může nabízet svůj výtvarný pandán. Z hudební teorie je známo, jak sugestivní účinek má např. *barevnost hudby*, tato stále ještě více jen tušená nežli přesně vyjadřitelná vlastnost hudby.<sup>4</sup> Výtvarník má v tomto směru účinného pomocníka ve světle a neměl by opomíjet fakt inspirování barevných emocí hudbou, protože barva sama dovede vytvářet určitou náladu. Pomocným vodítkem jsou někdy i skladatelovy připomínky v autentických scénických poznámkách. V Janáčkově díle se s takovým přímým požadavkem barevné atmosféry setkáme u opery *Věc*

<sup>4</sup> Pro scénografa dává jistě tento požadavek lákavé možnosti. Existuje teorie souvislosti konkrétních stupnic a jim odpovídajících barev: např. c-dur: jasné oranžová barva; c-mol: světle modrá atd.

Makropulos, kde skladatel ve scénické poznámce v libretu předpisuje přímo následující světelné efekty: krása Emilie Marty má zahořet na scéně prudkým světlem (viz např. v I. jednání při rozhovoru Marty s Gregorem), tušení její blízké smrti oznamuje bledě zelenavé světlo; III. jednání: „Emilie vejde jako zjevení, jako stín. Lékař ji podržuje. Bledě zelenavé světlo zaplaví jeviště i hlediště.“<sup>5</sup>

Barevnost hudby doplňuje též případné respektování jiného specificky výtvarného prostředku: *linie*. Její existence a využití může mít rovněž velký význam pro výtvarné vyjádření hudební myšlenky; v pohybu může linie navodit pocit hudebního rytmu. Nejvýraznějším pomocníkem zůstává, jak již bylo řečeno, *světlo*, přední složka divadelní techniky, architektonicky členící prostor, mluvčí dramaturgie okamžitého účinku. Složka nejen statická, ale pohybující se, a to dokonce nejen v prostoru, ale i v čase. Inscenování Janáčkových oper nemůžeme si již vůbec představit bez největšího uplatnění světla. V Její pastorkyni, stejně jako v Káti Kabanové a v opeře Z mrtvého domu je světlo vrcholným činitelem dramatickým a svým členěním prostoru nahrazuje současně staré popisování prostředí. V Příhodách lišky Bystroušky má světlo specifickou funkci: spolu s pohybem vyrovnává rozdíly dimenzí mezi člověkem a zvířetem ve společných scénách<sup>6</sup> a navíc slouží k vyjádření přirozeného přechodu z reality do snové pohádkovosti.

Důležitou roli při tvorbě operní výpravy hraje *akustika jeviště a hlediště*; výtvarník ji musí respektovat, nemá-li dojít ke zbytečným zásahům – ať již ze strany režiséra, nebo ještě častěji dirigenta či samých zpěváků, rušícím jeho výtvarnou představu. Podobně jako nadbytek hmoty působí rušivě na volnost tanečnickova projevu, může akusticky nevhodně působit tlumivá stěna nebo nesprávné umístění odražející plochy či konstrukce na scéně. Složitá zákonitost akustické vědy má být ovšem respektována již samou stavbou jeviště a hlediště; přesto však se v inscenacích vyskytují případy vhodné povšimnutí: např. aranžmá sboru není vždy šťastně situováno ve výtvarném prostoru nebo naopak, výprava zapomněla na akustickou jasnost a režie nevzala v úvahu jistou závislost zpěváků na dirigentově taktovce. Funkci zpěváka musí samozřejmě respektovat i návrh kostýmu nebo masky.

Všechna tato uváděná specifika operní scénografie jsou dobře známa, a zejména u her klasického repertoáru nepůsobí jejich respektování žádné potíže. Jinak je tomu u děl novějších autorů, u nichž je hudební výklad často problematický a vyžaduje hlubší rozbor. Výtvarná realizace pak

<sup>5</sup> Viz skladatelovy poznámky v libretu. Uloženo v Janáčkových sbírkách hudebně historického oddělení Moravského musea v Brně.

<sup>6</sup> Dobře si byl vědom těchto možností jevištního světla např. režisér Ota Zitek při brněnské inscenaci *Lišky Bystroušky* roku 1947. Napsal o svém záměru v Programu, divadelním listu brněnského Národního divadla: „Světla musela na pomoc překreslovat a podtrhávat malbu, zvyšovat expresivní charakter lidské a zvířecí bytosti. Jsou tu proto světla činitelem výtvarným jak ve svých valérech přírodních scén, tak i dramatickým ve scénách interiérových a lidských. Nepatrně používám konzervativního osvětlení rozptýlených světla a reflektorů přímo vržených sešora či stranou. Hlavním prostředkem k odlišení naznačených již kubických rozdílů člověka a zvířete používáno světla rozptýlených z center pod zemí a podlaze zespoď nahoru.“ (str. 305)

musí odpovídat stylu hudební myšlenky, která může být i neobvykle formována. V tomto případě si výtvarník bývá dobře vědom požadavku „modernosti“, nevolí ustálený typ výpravy, hledá cestu nového řešení scénického prostoru. Zde se často dostaneme do extrému, který souvisí s rozvojem scénografie i s vývojem dnešní společnosti vůbec. Objevuje se ovšem ve všech žánrech, nejvíce však zatím provokuje v operě; je to problém *nadužívání možností jevištní techniky*.

Rychlý rozvoj techniky dovoluje scénografickému pojetí nejrozmanitější experimenty pomocí světla, projekce, kinetiky, umělých hmot apod. Scénický prostor se již výtvarníkovi nenabízí ve své holé podstatě, ale přivádí s sebou stále dokonalejší technické prostředky moderní scénografie. Nad tímto novým stavem se nezamýšlí jen výtvarník; myšlenka na rozčlenění prostoru, na vyvolání jisté atmosféry se vkrádá i do fantazie dramatikovy, a to v jiné formě, nežli tomu bylo v případě „realistické“, popisné scény. Představa scénické atmosféry v již konkrétní, jevištně výtvarné vizi, kterou někteří autoři uvádějí přímo ve scénických poznámkách dramatického textu, vyžaduje i využití technických možností; mnohé předlohy si vedou při této lákavé představě stále vynalézavěji. Nová jevištní technika je ostatně nejvíce zřejmá při projektech nových divadelních budov; jevištní a tzv. zákulisní prostory jsou řešeny s ohledem na nejsložitější světelný a kinetický provoz.

Doba závratných vědeckých objevů na prahu vědeckotechnické revoluce a využití fantastických možností kybernetiky zasahuje i oblast nejcitlivější a tím zdánlivě nejjzdálenější – umění. Ve výběru prostředků-materiálu ke své práci všímá si např. výtvarník nových možností, které mu usnadňují technickou realizaci jeho projektu. Zejména v užitém umění jsou materiálové variace bohaté.

Moderní scénografie zaznamenala v posledních letech řadu úspěšných technických zdokonalení; nelze jich využívat za každou cenu, nestanou-li se uměleckou nutností.<sup>7</sup> Přetechnizovaná scéna může jen škodit hlavnímu interpretu myšlenky díla, živému člověku-herci, zpěvákovi či tanečníkovi, bez jehož přítomnosti by celá struktura divadelního tvaru ztratila smysl. Jiná je také otázka užívání všech superprostředků současné techniky ve starém prostoru divadla, většinou ještě dokonce řešeném formou kukátkového hlediště barokní scény. Tehdy dochází k dojmu jakési zvláštní, vnučené konvence, kterou vnímá divák jako nedořešený experiment. A konečně v současné scénografii setkáváme se i s případy, kdy technický efekt výpravy potlačil nebo mylně vyložil ideu hudby samé a divák vlastně vnímal jenom zdeformované fragmenty místo harmonického jevištního celku.

---

<sup>7</sup> Je zde ovšem třeba mít na paměti nebezpečí stereotypnosti. Stačí si připomenout polyekranový systém projekce, který se před lety rozletěl po českých scénách a unavoval jednotvárným řešením prostoru. To, co nám získalo obdiv např. v Bruselu (Laterna magika, Expo 58) a přispělo k úspěchu mnohých inscenací, ztratilo během času opakováním schopnost živého, emocionálního působení a sklouzlo do pouhé stereotypní efektnosti.



Scénografická složka inscenací oper Leoše Janáčka prošla bohatým vývojem, přinášejícím celou škálu navzájem si protirečících experimentů. Počáteční, seznamovací období nemělo na českých scénách dlouhého trvání. V posledních letech bylo často nahrazováno technickým efektem. Mezi obdobími počátečních rozpaků — v českých zemích jenom krátce trvajícím — a obdobími přetechizovaných efektů zůstává několik inscenací, jejichž scénografická složka platí dodnes jako příklad správného postupu. Jádrem tohoto úspěchu je *zachycení hudební myšlenky* v jevištně výtvarné složce, *hudebně poučený přístup výtvarníka*, kterému je především jasná skladatelova myšlenka a který se dovede současně i zamyslet nad řešením specifiky operní scénografie.

Mezi příklady těchto vzácných výsledků patří stále např. scéna Eduarda Miléna k prvnímu provedení *Příhod lišky Bystroušky v Brně roku 1924* (6. listopadu, dirigent František Neumann, režisér Ota Zítěk). Brněnské Národní divadlo nemělo ještě v té době velké zkušenosti s uváděním Janáckových oper. Byla to čtvrtá janáckovská inscenace (Počátek románu r. 1894, Její pastorkyňa — r. 1904, Káťa Kabanová — r. 1921. K tomu přidejme neúplné provedení Lašských tanců v roce 1889.) Také situace brněnského dekoračního fondu, vybavení malírny, technika jeviště a především finanční poměry divadla neposkytovaly velké možnosti scénografickým experimentům. Malíř Milén se však nedal odradit překážkami. K návrhu scény i kostýmů pro Lišku Bystroušku ho vybídl sám Leoš Janáček. Milén začal svoji práci správným postupem operního jevištního výtvarníka: usiloval dokonale se obeznámit s Janáckovou hudbou. Kolik snahy věnoval tomuto úkolu, o tom svědčí i jeho odklon od režijní koncepce Zítkovy, která mínila řešit Lišku Bystroušku původně „realistickou“ popisností. Miléna zaujala psychologie opery, Janáčkova láska k přírodě s její dramatickostí věčného boje i s nespoutanou vášnivou radostí. Milén vyšel z realistického detailu, zejména v kostýmech, nespokojil se však s ním a volil cestu fantazijního dotvoření a stylizace skutečnosti. Na scénu nechtěl připustit žádnou lacinou líbivost — to všechno mu stálo v příkrém rozporu s hudbou. Z torza zachovaných fotoreprodukcí, které nám zachytily původní návrhy scény, těžko si již dnes představíme jeden z hlavních půvabů této výpravy — kouzelnost barevné atmosféry se světlý a šerosvity na rozmezí reálna a pohádkovosti. Dodnes však podávají i tyto zkrácené reprodukce jasné svědectví o Milénově koncepci. Fantastická stylizace scény nepřipouští nic z povrchní ilustrativnosti, naopak vytváří, byť ze starých scénografických prostředků — kulis, dojem jisté atmosféry jevištního prostoru. Tato pevná Milénova koncepce je důsledně dodržována ve všech obrazech a vytváří tak jednotný výtvarný celek bez jakékoli disharmonie. Stejným tvůrčím postupem vznikly i kostýmy. Jestliže ve scénách používal Milén vtipné stylizace, v kostýmech přímo hýřil nápady. Dochované skici pracovního postupu k jednotlivým kostýmům svědčí o podrobném studiu zvířat a jejich typických znaků. Odtud pak si berou zdroj nápadů Milénovy stylizační prvky. Malíř nešel za vyjádřením líbivých figurek lesních obyvatel; výsledkem jeho práce byla výtvarná koncepce, která zrcadlí myšlenkový svět Janáčkova díla. Každá figurka upoutá

originálním pojetím. Funkčnost divadelního kostýmu, kterou dnešní scénografie právem vyžaduje, má zde řadu jasných, přesvědčivých příkladů. Také barevné vyladění kostýmů působí v hladkých, geometricky úsečných plochách velmi sugestivním dojmem.

O půl roku pozdější *pražská premiéra* (18. května 1925, režisér Ferdinand Pujman, dirigent Otakar Ostrčil, scénograf Josef Čapek) patří rovněž mezi zajímavé výtvarné řešení této opery. Liška Bystrouška okouzila Josefa Čapka nejen jako malíře a všestranného umělce, ale především jako filosofa-milovníka přírody, lidí, zvířat. Čapek přitom znamenitě využil své dramatické představivosti, ilustrátorské schopnosti se smyslem pro humornou zkratku. Scénu vyřešil ve svém typickém lichoběžníkovém půdorysu, který v interiérech dovoluje stereotypní sbíhání bočních stěn. V exteriérech byl prostor horizontálně zúžen úzkým prospektem. Scénograficky tedy na první pohled přístup nikoli nový, čistě iluzivní a prostorově chudý, plochý; ve skutečnosti jde však o zodpovědnou tvůrčí práci nejen osobité výtvarné hodnoty, ale i bohaté dramatické funkčnosti. Také Čapkovy kostýmy zachovávají styl jeho malířského rukopisu; nevolil detailní kopírování přírody, nýbrž karikaturní stylizaci (např. využití disproportioní u slepic apod.).

Oba první návrhy k Lišce Bystroušce – Milénův i Čapkův – můžeme hodnotit jako avantgardní činy české operní scénografie dvacátých let, splňující všechny nároky na toto jevištně výtvarné umění. Scéna Milénova obzvláště šťastně vyslovila skladatelovu hudební myšlenku.

Vysoko lze ocenit Čapkovu výpravu a kostýmy pro *Výlet pana Broučka na Měsíc v brněnském Národním divadle r. 1926* (15. května, dirigent František Neumann, režisér Ota Zitek, uváděno spolu se Stravinského Petruškou). Scénograf se zde zmocnil všemi tehdy dostupnými prostředky inscenační koncepce, která zdůrazňovala satirickou, komicky burleskní stránku opery, a pomocí fantazie rozehrál scénu do zcela nečekaných tvarových a barevných možností. Lákavého námětu se zmocnil čistě malířským principem; prostor formoval bez tektonického dělení, v barevných širokých plochách, v atmosféře usměvavé, ilustrační naivity. Čapkova měsíční krajina realizuje vyhraněnou představu utopického světa jiné planety, ale míra fantazie zde neděsí, naopak, jeho vesmír s měsíční zemičkou je domácky jednoduchý a znamenitě karikuje unylý snobismus svých obyvatel. Specifičnost prostředí, jeho absolutní nereálnost, ale na druhé straně jeho myšlenková funkčnost, dotvářená hudební řečí, dovolují, ba vyžadují na výtvarníkovi nekonvenční, originální řešení prostoru. Čapek hýřil humornou symbolikou i pseudorealistickými znaky, používanými ovšem jen ve službě satíře. V kostýmních návrzích najdeme neméně osobitosti a odvahy. Čapek přistupoval ke svému úkolu se záměrem vystihnout charaktery figur a chtěl zachytit především psychologii každé postavy. Jeho fantazie pak souzní s fantazií skladatele či dramatika. Civilní představitelé Výletu pana Broučka jsou jemnou karikaturou a zrcadlem psychické podstaty té či oné postavy; nejde o popis kostýmu, ale o vytvoření celého typu včetně masky. Stejný satirický šleh a funkčnost detailu, tvaru a barvy nalézáme v kostýmech Měsíčanů. Máme před sebou charakterově odlišené postavičky, které však nejsou charakterizovány jednostranně, jak by se snadno mohlo stát, ani nenesou

jenom všeobecně načrtnuté povahové znaky Měsíčanů (sentimentalitu, unylost, snobství aj.). Čapek z nich vytvořil pestré divadélko komických typů; každá postava je svéráznost sama. Satira si může na scéně prakticky dovolit všechno. V užším smyslu slova to platí i pro satiru v opeře. Bylo by tedy omylem předepisovat nějakou zásadní jednotnost v kostýmech pro Výlet pana Broučka na Měsíc. Výtvarníkově fantazii se zde meze nekladou; požaduje se ovšem přirozená jednotnost se scénou a jednotnost obojího se záměrem skladatelovým. Měsíční scéna je satirou na určitou uměleckou společnost. Neaktuální satira ztrácí své ostří; je na inscenátorech opery Výlet pana Broučka na Měsíc, nakolik jí ve výtvarné stránce dovoli šlehy na soudobý život. Dochovaný materiál dokazuje, že Čapek si při brněnské premiéře Výletu pana Broučka na Měsíc dovedl s tímto problémem dobře poradit.

Zachytit hudební myšlenku ve výtvarném projevu se snažil také František Muzika k inscenaci *Káti Kabanové v pražském Národním divadle r. 1938* (16. září, dirigent Václav Talich, režisér Ota Zítek j. h.), opery, která pro scénografa — stejně jako Její pastorkyňa — zdánlivě nenabízí velké možnosti, neboť prostředí je dáno určitou etnografií a dobovým zařazením. Starší tradice činoherního zpracování této látky svádí navíc k nebezpečí stereotypu a napodobování. Překážkou je také vžitá divadelní představa atmosféry ruského realistického dramatu vůbec. Janáčková Káťa, hudebními motivy zlyričtější, vyžaduje ovšem jinou jevištní atmosféru nežli postava Káti v Ostrovského Bouři. Přímou se zde nabízejí všechny prostředky moderní scénografie, hlavně světlo, projekce, náznačnost symboliky, které by pomohly nejen vyjádřit dějové prostředí, ale i demonstrovat osudovost citlivé postavy Kátiny. Ve scénografii Františka Muziky střetává se snaha (podobně je tomu např. u výprav Zdeňka Rossmana k Janáčkovým operám) po věrném vyjádření myšlenky hudebně dramatického díla a úsilí o zachování vlastní tvůrčí výrazovosti. Muzika v té době sice již skončil své první období, laděné do lyrismu mladistvé poetičnosti, básnivou představitelstvem a lyričností fantazie si však ponechává a využívá jí zejména ve scénickém výtvarnictví. Káťu Kabanovou řešil ve střizlivé konstrukční koncepci, bez přílišné romatičnosti. Je zde již patrný přemýšlivý přístup moderního scénografa, který nalezl osobité znaky svého výtvarného rukopisu. Např. 5. obraz třetího dějství situuje Ostrovskij i Janáček na trochu fantastické místo rozpadávajícího se klenutí vyhořelého domu. Je to dějiště Kátiny mravní katarze, vyvrcholení konfliktu. Muzika to výtvarně vyřešil svérázným způsobem: chatrné trosky domu mají náznak kvádrové kubistické architektury, jsou bez obvykle zdůrazňovaných fresek posledního soudu. Černý horizont s projekcí bouřných mraků a černé podlaží jeviště expresionisticky doplňují základní hnědou barvu stavby. A poslední, 6. obraz — večer na osamělém místě na břehu Volhy — je podán jenom lehkou konstrukcí můstku u řeky; jinak vyniká pouze třpyt vody na černém pozadí, lucerna se zelenou stříškou, hlavním výtvarným činitelem je světlo.

Nejnovější scénografické pojetí Káti Kabanové lomí scénický prostor světlem a připouští toliko značně úspornou náznakovost mobiliáře či jiných rekvizit, aby nebyla porušena lyričnost opery (např. scéna Josefa Svobody, Františka Tröstra, Jiřího Procházky atd.). Muzikova scéna z uvedené

pražské inscenace zůstává, ač pracovala v podstatě jinými prostředky, významným činem své doby.

Mezi průbojně scénografie Janáčkových oper v letech dvacátých až čtyřicátých dá se ještě zařadit (i když svým vzhledem tuto dobu již přesahuje) výprava J. A. Šálka k *brněnské inscenaci Věci Makropulos v roce 1948* (20. března, dirigent Antonín Balatka, režisér Ota Zítěk). Bylo to první Šálkovo setkání s hudebně dramatickým dílem Leoše Janáčka. Od té doby řešil po řadu let výpravy i k dalším inscenacím Janáčkových oper na brněnské scéně. Ve výpravě *Věci Makropulos* převládala u Šálka snaha o rozbití tradičního operního jevištního prostoru výtvarnou zkratkou — symbolem. Symbolistické znaky — ať již ve formě architektonických prvků (sloupy, panely), oblíbených závěsů nebo mobiliáží — dávají Šálkovým výpravám osobitou typičnost, divadelní realizaci opery pak rovnocennou funkcionální výtvarné složky. Šálkovi-architektovi nenabízí scéna k *Věci Makropulos* jenom architektonicky zajímavé řešení interiéru. Výtvarník se pokouší, veden pečlivou režijní koncepcí Zítkovou a bohatou dramatickostí Janáčkovy hudby, o vytvoření prostoru, v němž by výtvarná složka plně sloužila myšlence díla. Fantastičnost příběhu vyjadřuje především zmíněnými symboly (v míře, která až přepřelhuje prostor) a snaží se uplatnit svoji aktivní dramatickou funkci. Na brněnské scéně je to však v té době první výprava *Věci Makropulos*, která tuší nároky hudebního zpracování tohoto Čapkovy dramatu a pokouší se je scénograficky realizovat.

Vývoj janáčkovské scénografie na českých jevištích tedy, jak dokazují uvedené příklady, neustrnul. Nikoli vždycky však vycházela péče o výtvarné řešení z naléhavosti dokonalého scénického vyjádření hudební myšlenky; řešení bylo zde často ovlivněno poutavostí libret. Konec padesátých let a zvláště léta šedesátá podávají ve svém chronologickém přehledu řadu vynikajících inscenací. Mnohé z nich jsou však svou přetechizovanou efektností poplatny zcela jinému výchozímu záměru nežli hudební myšlence. Vývoj scénografie však již ustupuje od technické „modernosti“ výprav, nesnaží se udivovat vynalézavostí, naopak dovede překvapit i pseudokonzervativní výpravou, vychází-li tato výprava z hudební myšlenky a režijní koncepce i zachovávala-li všechna specifika operní scénografie.

Opery Leoše Janáčka našly v posledních letech několik scénografů, jejichž soustavné snažení přineslo dobré výsledky. V pravidelných cyklech inscenací Janáčkových oper zdomácnělo např. na brněnské scéně jméno výtvarníka Františka Tröstra, citlivého znalce skladatelova díla a zkušeného scénografa. Tröster vypravoval všechny Janáčkovy opery (tj. ty nejběžnější uváděné); dlouho v paměti zůstanou např. jeho návrhy k opeře *Z mrtvého domu* (1958, Brno), v níž použil světla jako druhého dramatického činitele vedle hudebního výrazu, dále nekonvenční *Věc Makropulos* (1956, Smetanovo divadlo v Praze; 1962, Státní divadlo v Brně) i vždy problémů plná *Její pastorkyňa*, jakoby pro scénografy sevřená magickým kruhem realistické činoherní podoby (1961, Státní divadlo, Brno). Tröstrovi se v *Její pastorkyňi* podařilo (jakkoliv pak vyzněla scénická realizace problematičtěji a značně rozdílně od původního Tröstrova návrhu) odstranit strnulou hradbu tradice a vytvořit výtvarné prostředí, které barvou a světelnými kontrasty znásobilo melodiku hudby. Tröster zavrhl přebytek

folklóru, stylovou věrnost, provzdušnil scénu a doplnil ji toliko symbolickým nebo funkčně nezbytným náznakem.

Ke skutečně reprezentačním dílům patří výprava Josefa Svobody, a to na našich i zahraničních scénách. Jeho *Káta Kabanová v Národním divadle v Praze v roce 1964* (dirigent Jaroslav Krombholz, režisér Hanuš Thein) je příkladem nejmodernějšího scénografického pojetí této opery. Je to lyrická Káta Kabanová ve volném prostoru světlem členěné scény. Také otázka interiérů nezůstala pro Svobodu spjata s uzavřeným architektonickým členěním půdorysu; bez popisu a folklórních prvků uvolňoval Svoboda prostor hereckému projevu, hudbě. Moderní operní scénou v pravém smyslu slova lze nazvat i Svobodovu výpravu k *Výletům pana Broučka v Národním divadle v Praze z roku 1959* (dirigent Bohumil Gregor, režisér Václav Kašlík), řešenou filmovým pásmem snu, avšak v decentní jednoduchosti a stylové vyváženosti.

Za jménem Tröstrovým a Svobodovým můžeme bez váhání řadit i jména jiných scénografů, jejichž projev přispěl k dokonalému účinku Janáčkovy hudebně dramatického díla: Ladislav Vychodil, Vojtěch Štolfa, Zbyněk Kolář, Vladimír Nývlt, Jiří Procházka a další.

Poněkud odlišná byla situace s inscenováním Janáčkových oper na zahraničních scénách. Scénografie nejdříve a nejčastěji hrané Její pastorkyně zaznamenává nejvíce prohrěšků a hrubého výtvarného zkreslení. Teprve v nedávných letech nastala markantní změna ve vývoji zahraniční scénografie, a operní zvláště. Ze zdařilých zahraničních inscenací uvedme aspoň výpravu k *videňské Její pastorkyni v roce 1964* (Státní opera, výprava Günther Schneider-Siemens), aktuální scénu k *Výletům pana Broučka v roce 1965 v Münsteru* (Městská scéna, výprava Carl Wilhelm Vogel), *Kátu Kabanovou v Dessau, 1958* (Zemské divadlo, výprava Wolf Hochheim) a konečně i *Felsensteinovu Lišku Bystroušku v Komické berlínské opeře* se scénou Rudolfa Heinricha z roku 1956. Tato poslední výprava je více dokonalým příkladem Felsensteinovy pracovní metody při vytváření hudebního divadla nežli dokladem dobře pochopené scénografie této Janáčkovy opery. Výsledek na jevišti stále více mluví jako popis, ilustrace pohádky než jako dramatické vyjádření tohoto prostředí, které by odpovídalo hudební myšlence. Liška Bystrouška ovšem není sladkou, lyrickou pohádkou, ani nezůstává při jediné motivaci erotické. Je to pohádka o pravdě, radostný souhlas s přírodou a zralé usmíření i s její drsností a mnohdy krutostí. Pro výtvarné scénické řešení je třeba si náležitě uvědomit kořeny Janáčkovy hudby, která čerpá z nepřehledného bohatství lidového umění a dává právě Lišce Bystroušce kolorit typických znaků krajového určení. Proto nebude nikdy adekvátní ta výprava Lišky Bystroušky, která nezachytí také tento odstín hudební myšlenky.

#### 4

Máme-li tedy po všech těchto poznátcích odpovědět na otázku, jak tedy vytvářet výpravy Janáčkových oper, nemůžeme to učinit jinak nežli takto: je třeba především dokonalého poznání Janáčkovy hudby a toto poznání pak vyjádřit jako odraz hudební myšlenky v jevištně výtvarné složce.

Myšlenka o odrazu jednoho umění v druhém klade ovšem příliš vysoké požadavky na explikaci. Proto se v daných poměrech spokojme alespoň s hudebně poučeným přístupem výtvarníka, kterému je především jasná skladatelova myšlenka a dovede se zamyslet nad řešením základních specifík operní scénografie. Na další postup není předpis. Nejbližším výtvarníkovým spolupracovníkem a rádcem zůstává režisér; hlavní úkol — zapojit výtvarnou složku do struktury celé inscenace — zůstává na výtvarníkovi samém. Opera jako scénický útvar prochází obdobím podstatných vývojových změn a budoucnost může tu přinést nečekané zvraty (např. podřízení scénografie rázu harmonie opery apod.). Problém souhry všech složek jevištního tvaru pro službu jednomu cíli je však stále aktuální.<sup>8</sup> Nemělo by tedy být pro scénografa operního díla, tedy např. pro scénografa Janáčkových oper nedosažitelné dodržet aspoň zásady důsledné *jednoty a čistoty všech zúčastněných složek* (byť ve vzájemné protikladnosti), tedy i výtvarné, ať již bylo této jednoty dosaženo samostatným výtvarníkovým tvůrčím procesem, nebo vznikla v těsné spolupráci s režisérem a dirigentem. Režisér sám by měl odpovídat za *jednotný styl inscenace*, kterému by se všechny složky podřídily.<sup>9</sup>

Výtvarník, pověřený úkolem výpravy oper Leoše Janáčka, neměl by tedy porušit např. v Její pastorkyni stylovou čistotu hudby, plnou vzrušujících dramatických konfliktů lidských osudů, scénou mrtvě popisnou, vyprávějíci divákovi o prostředí děje, ale nevtahující ho jednotným rytmem do myšlenky díla a do záměru inscenace; neměl by podobnou popisností zastínit křehkou lyriku a tragiku Káti Kabanové nebo zmást diváky výtvarnou roztržitostí analogie dvou světů v Lišce Bystroušce; nemělo by docházet ke zmateným experimentům mezi utopií a reálnem ve Věci Makropulos ani k satirickému přeaktualizování ve Výletech pana Broučka či k nadbytečnému přetechnizování při inscenaci opery Z mrtvého domu, atd. Respektování problematiky operní scénografie je ovšem při hudebně dramatickém díle Janáčkově nezbytné.

<sup>8</sup> Peter Brook např. vidí řešení v jedné osobě (viz Craig), která by byla režisérem, hudebníkem a výtvarníkem. (*Rendez-vous des Théâtres du Monde*, juin 1957.) Bronislaw Horowicz uvažuje o všestranném dirigentovi či režiséru-hudebníku atd. (Viz jeho referát na mezinárodním scénografickém sympoziu v Praze, v červnu r. 1965.)

<sup>9</sup> Existence jednotného stylu inscenace není ovšem jednoduchým úkolem. Hudební rytmus díla je již dán, je mu přizpůsoben i rytmus dramatického textu, libreta. Rytmus scénografie, stejně jako rytmus herecké akce se z nich rodí. Základem je rytmus partitury; všechno ostatní, co slouží realizaci hudebního divadla, se musí vzdát vlastního rytmu a přizpůsobit se rytmu společnému. Dá se souhlasit s jiným tvrzením Bronislawa Horowicze, že ani hudební složka nesmí mít v inscenaci hegemonii; hudební rytmus stojí toliko na prvním místě, jak také hudebně dramatickému útvaru přináleží.

## PROBLEMS OF THE STAGE-DESIGN IN LEOŠ JANÁČEK'S OPERAS

Problems of the stage-design, its classification and the intensity of its effect on the stage are still open to discussion. Especially the specificity of the stage-design, which is set by the requirements of music, is mentioned only very modestly in the theory of the theatre. In practice we come across either a traditional conception of the stage-design or an experiment for experiment's sake. Nowadays when the stage realization of opera undergoes a period of search for the new means of the artistic expression near to the present-day spectators, it is also necessary to think about the development of the elements of design and to search for the new ways of the artistic expression creating true-to-life characters, relationships and atmosphere of the work of art. This research, however, cannot result in formulating firm criteria or definite judgements. The reached conclusions imply a number of issues the solutions of which vary according to the continual development of the form of the new theatre. A mere instruction or an example cannot be regarded as final, either. Some basic principles should be marked out and should be respected as a matter of course. The main stress should be put on the composer's idea which is the leading principle of the designer's work. Janáček's operas form the transition between the classical operas and the newest production. The dissimilarity of the subject-matter of the individual works, as well as their world-wide presentation, form a suitable platform for evoking some general problems of the stage-design of operas.

These problems called for solution even in the time of the first opera reformers (viz. *Monteverdi, Gluck, Richard Wagner*). Later reformers of the theatre dealt in full detail with the problems of the elements of design and their relation to music. (E. g. *Kandinskij, W. Wagner, Felsenstein*; in this country viz. *Pujman, Kašlík, Svoboda, Tröster, Vychodil* and others.)

The analyses of both the Czech and foreign performances of Janáček's operas have proved that the acquired pieces of knowledge of the stage-design of operas are not sufficiently respected, though, due to their strong dramatic character and space dynamism the performances could become an excellent platform for the search of the new means of expression of the modern stage-design. In case we take this way, we must perfectly understand Janáček's music that remains the primary factor of the performance. It is necessary to get to know its specificity for it is not only the folk and national music but at the same time it also reflects the artist's subjective attitude towards life. We also have to respect the basic requirements of the stage-design of operas, viz. the unity of the designer's and director's work, the use of lights, colours, acoustics etc. The special requirements of the stage-design of operas are conditioned by the composer's music which influences the design of the individual performances. From the designer's point of view, music is to the performance what spoken word is to dramatic art. Music and spoken word become related and their relation results in the expression of an emotional state. Tones, harmony, rhythm, tempo, line etc. may be required by a pedantic designer. The mere respect of all these individual requirements is not satisfactory. Unless the performance is composed as one whole which, though consisting of diverse and even contradictory elements, springs from one source and serves one purpose, the result cannot accord with the required artistic quality of the work of art.

The situation of the stage-design of operas has become more complicated due to the technical development of the modern stage equipment allowing fantastic experiments carried out by means of lights, projection, kinetics, plastics etc. The essential characterization of the scenic space is no longer a mere emptiness of an open space. The stage-designer has to count on the use of modern technical devices. This fact is one of the logical consequences of progress. The age characterized by great scientific discoveries, by the revolution in science and technology and by the full exertion of

the possibilities of computers, necessarily affects art, though it may seem to be a rather remote and "delicate" area. A mechanical subjection to the rule of technics may, however, cause the keeping down of the main interpreter of the work of art — the living human being. The actor, singer or dancer absent, the theatrical performance loses its sense.

The analyses of the performances of Janáček's operas show the complex development of the elements of their stage-design. The result of this process, however, is rather poor. How, then, should be the settings of Janáček's operas made to help the successful realization of the composer's ideas and at the same time to satisfy all the requirements of the modern stage-design? The only answer is: to get to know the music perfectly and to apply this knowledge in the reflection of the composer's idea in the stage-design of the performance. The idea of the reflection of one art in the other needs a complex explanation; under the present circumstances we should be contented with a stage-designer who is educated in music and who is capable of thinking over all the specificities of the stage-design of operas. The director remains the closest counsellor to the designer; nevertheless, the main task of the latter — the linking up of the elements of design with musical harmony — has to be carried out by the designer himself. Opera, as one of the theatrical genres, undergoes a period of essential evolutionary changes and the future may bring some unexpected reversals. Nevertheless, the question of consistency of all the elements of the stage performance and their serving one main purpose remains still open. (See Brook's, Horowitz's and Babel's studies.) The stage-designer of operas, e. g. the designer of Janáček's works, should maintain the principle of consistency and purity of all the elements taking part in the performance, the elements of design included, even if they are in contradiction. He may ignore the question whether the consistency has been reached either by means of the designer's creative process or by means of the director's or conductor's corrections. The director himself should be responsible for the coherence of rhythm of the performance to which all the elements are subjected. An indifferently descriptive setting should not interfere with the pure style of music which, e. g. in "*Jenůfa*", is full of dramatic emotions expressing the conflicts of human life. Such a setting introduces the spectators to the surroundings of the action but on the other hand it leaves them unaffected by the coherent rhythm, purpose and idea of the performance. The descriptive character of the setting should not keep down the frail lyricism and the tragic character of "*Káta Kabanová*" and the spectators should not be confused by the inconsistency of design of the two worlds in "*The Cunning Little Vixen*". The confusing experiments with visions and reality in "*The Makropulos Affair*" should have been avoided, as well as the satirical over-modernization of "*The Excursions of Mr. Brouček*" and the excessive use of the technical devices in "*The House of the Dead*". Considering the function of Janáček's operas to be the representation of the Czech music on the world-wide scale, the mentioned examples only prove the necessity of respecting the problems of the stage-design of operas generally.



