

Divadlo jevištního patosu Jiřího Frejky a Františka Tröстера

Ladislava Petišková

Vymezení tématu lety 1935 -1938, spjatých s osobností Otokara Fischera ve funkci šefa činohry, má svůj smysl v uvedeném kontextu především proto, že šlo o období, klíčové pro tvůrčí obrat obou umělců ve smyslu hledání nejen nových cest režie a scénografie, ale i naplňování originální poetiky divadla. Frejka se jí teoreticky a v dílčích pokusech postupně dobíral v průběhu deseti let, předcházejících setkání s F.Tröstrem. Od svého tvůrčího a lidského setkání vytvořili řadu dnes již legendárních děl, jejichž scénické řešení zásadním způsobem poznamenalo tvář a budoucí cesty scénografie české i světové.

Schopnost Jiřího Frejky formulovat základní pilíře programu velkého básnického a v druhé polovině 30. let rovněž i politicky angažovaného divadla jevištního patosu nabyla – jako je tomu ostatně vždy - reálné podoby až ve spolupráci s ostatními umělci divadla, především s výtvarníkem a herci. Tento proces se mohl plynule a bez přerušení uskutečňovat také díky velkorysé podpoře, které se oběma umělcům dostalo po smrti K. H. Hilara (6. 3. 1935), kdy byl Otokar Fischer jmenován (nejprve pouze prozatímně, později jmenovitě) předsedou činoherní komise, složené z výkonných sil divadla, tj.režisérů a herců ND; šéfem činohry se stal 9.11.1935.

Během zmíněných tří sezón tj. 1935/36, 1936/37,1937/38, inscenují J.Frejka s F.Tröstrem (s určitým přesahem vzhledem k dopředu určené dramaturgii) devět bez výjimky významných děl: 3.10.1935 Vzbouření na vsi (Fuente Ovejuna v překladu O. Fischera), 13.12.1935 hru Veřejný nepřítel F. Tetauera, 9.6.1936 Shakespearova Julia Caesara, 10.11.1936 komedii N. V. Gogola Revizor, 27.2.1937 tragedii A. S. Puškina Boris Godunov, 9. 4. 1937 poetickou hru Číňana Hsiunga Paní Studánka, 8. 6.1937 Shakespearovu komedii Jak se vám líbí, 9.12.1937 hru Jeana Cocteaua Očarovaný život, 15.1.1938 původní novinku Zdeňka Němečka Most. Připravují také návrh na přírodní divadlo pro Slavnosti pražského baroka a v jejich rámci 25. 6.1938 ve Valdštejnské zahradě premiéru Romea a Julie. Ve své úvaze se zastavím jen u několika inscenací.

J. Frejka musel současně pracovat jako řadový režisér ND s přidělenými výtvarníky, shodou okolností na stejném počtu titulů: s B.Wachsmannem (Píseň Asie), Bedřichem Feuersteinem a Vendou Gottliebem (Jezero Ukereve), Vlastislavem Hofmanem (Jirásek Gero, Vachkova Pec, Flaubert: Madame Bovaryová), s Vendou Gottliebem (Víteř a déšť), s Jiřím Trnkou (Štěpánek: Kamaráde, kde jsi), s Adolfem Wenigem (Sňatek s překážkami), (Zástupové, Bedřich Feuerstein, scéna z 1932). Jen výjimečně šlo o významnější výboje – mezi ně patřilo nepochybně scénické řešení Jiráskova Gera podle návrhu Vlastislava Hofmana, kde došlo k přetažení šikmy z jeviště přes

orchestřiště k prvním řadám křesel hlediště. Týž motiv však už najdeme v Mrkvičkově návrhu k Romeu a Julii z roku 1928 pro Frejkovo Moderní studio. Nápad na pohyblivý chodník, který měl v realizaci Písně Asie vyjádřit metaforu obtížného psychického pochodu hrdinky, mohl však Frejka znát už z nákresu Antonína Heythuma. Duchovně a esteticky nejbliže stál Frejkovi v té době po boku asi jen spoluzakladatel Devětsilu B. Feuerstein, tvůrce zjemnělé a elegantní surrealistické scény. Ten však pracoval hlavně pro Osvobozené divadlo V a W, a byl už v té době zřejmě vážně nemocen. V souvislosti s těmito fakty je možné předpokládat, že si Frejka do roku 1935 ověřoval na velké, a díky prozíravosti někdejšího šefa K.H.Hilara poměrně dobře vybavené scéně Národního divadla dílčí podněty, které původně výtvarníci malých a chudých divadélek Dada a Moderní studio nemohli uskutečnit.

Působení Otokara Fischera ve funkci šefa činohry Národního divadla v letech 1935 – 1938 znamenala pro tvůrce naší první scény především významný impuls duchovní a morální. Frejka je hodnotil později jako historicky významnou éru. Přestože byly Fischerovy názory na divadlo jako služebníka básníka dostatečně známé a ustálené, měl tento citlivý dramatik, překladatel, pedagog a současně nový šef činohry, dostatečný cit pro potřeby mladého umění i publika. Jako známý humanista a ryzí demokrat chápal svůj úkol v době, kdy už se začínaly od našich západních hranic ozývat píšťaly a bubny, jako nadosobní posláním. Své postoje uplatňoval zřejmě i v praxi, ať už ve sféře dramaturgie, nebo vyváženého vztahu k souboru. Za vedení Fischerova dochází k plné a důsledné formulaci a rozvíjení Frejkova vlastního programu. Zdaleka však nešlo o jeho snadné a hladké probíjení. Nápadně odlišný výtvarný rukopis a originalita Tröstrových výrazových prostředků a Frejkův odvážný koncept moderní scény jako básnického a politického divadla se zpočátku vždy neseťkával s pochopením. V O. Fischerovi však našli oba tvůrci statečného ochránce, který se postavil vahou svého jména i funkce za jejich dílo. Postavil se i všemocnému Dramatickému svazu v čele s jeho předsedou Miroslavem Rutte, který v roce 1935 ve své kritice Vzbouření na vsi (Fuente Ovejunyi) tvrdými slovy odmítl nové scénografické pojetí inscenace; o rok později bránil u příležitosti premiéry Revizora oba mladé umělce proti politickým útokům reakčního křídla agrární strany (vedené Josefem Vraným). Nakonec vyústil Fischerův zápas s konzervativními silami odborné obce 1937 kvůli hodnocení inscenace Šaldových a Frejkových Zástupů v rozchod s tímto spolkem, ačkoliv jej sám původně pomáhal zakládat. Fischer se dokonce v případě konkrétních děl obou umělců často sám podílel ne-li překladem, tedy alespoň dramaturgickou, či kritickou radou, jako tomu bylo v případě Vzbouření na vsi, Revizora, Borise Godunova, Julia Caesara, Očarovaného života.

Jeho vztah ke scénografii charakterizoval od počátku text, který napsal s Antonínem Heythumem už v roce 1925 pod názvem Spolupráce režiséra a architekta na divadle. Tehdy oba v polemice s pohrdavými názory Adolfa Loose - definovali scénografii (užívají pojem divadelní architektura) jako umění, jehož podstatou není jen práce s konkrétními materiály a parametry, jak tomu bylo v běžné stavitelské praxi. Podle nich pracuje scénograf (nazývali jej konstruktérem scény) - s prvky nereálného a dynamického cítění na divadle a

jeho smyslem je účelná výstavba místa pro uskutečnění jevištních emocí, a je tudíž nutné uplatňovat při jejím hodnocení jiná kritéria.

Za zmíněným textem následovala v rozmezí deseti let až do sezóny 1934/35 řada drobných Frejkových úvah (Rekvizita na jevišti a jevištní asociativní faktor, 1925; O konstruktivní scénu u nás, 1925; Divadlo na parníku, 1926; O univerzálním jevišti, 1927, ale i komplexněji zaměřené texty), ve kterých si postupně dále vyjasňoval vlastní pojetí jevištního prostoru a úlohy scénografie. Postupně zde rozpracovával premisy svého radikálního konstruktivistického období ve prospěch jemnějších a životu bližších básnických zásad poetistů – jeho uměleckému naturelu zřejmě nejbližších. Laboratorně zkoušel nové materiály, nové technologie. Frejka si uvědomoval si stále naléhavěji, v čem tkví současná „filmovost světa“ - v čem tkví současný zájem o film, sport a jiné masové podívané. Jeho teoretické a umělecké hledání bylo výrazem základní tendence, charakteristické pro evropské avantgardy 20. stol. jež si Frejka sám průběžně formuloval jako proces od literatury ke scénismu, k vytvoření silně vizuálního, básnického a zároveň samostatného divadelního jazyka. (Od literatury ke scénismu, Demokratický střed, 1927). Stále více však toužil po širším uplatnění těchto postupů před širokým publikem v souladu se svým názorem o nutnosti přiblížit divadlo současnému životu.

Po příchodu do ND v roce 1930 začal – po krátké pauze, během které se snažil osvojit postupy režie na velké scéně - kombinovat své dosavadní postupy s uměleckými a technickými možnostmi první scény. Jak můžeme usuzovat z jeho mladistvých textů, znal Frejka zpočátku většinu světových divadelních výbojů – francouzských, německých, ruských pouze teoreticky, z četby časopisů a knih, nákresů, vyprávění. Až do roku 1928 neviděl například žádné ze sovětských divadel a mohl tedy po válce zodpovědně prohlásit, že šel v dobách české divadelní avantgardy vlastní cestou. V roce 1934 se však zúčastnil festivalu moskevských divadel, na kterém byla prezentována i deset let stará a dokonce i pro tento účel zrekonstruovaná díla V. E. Mejercholda, A. J. Tairova, K. S. Stanislavského aj. umělců. Tato návštěva se stala do jisté míry také impulsem k ohlédnutí za vlastním, tehdy už desetiletým tvůrčím směřováním. Do jisté míry zapůsobila ve smyslu zpřesnění jeho původních tvůrčích záměrů z let dvacátých na nové úrovni. Frejka nyní hledal způsob, jak vytvořit divadelní detail, divadelní období filmové montáže, jak stvořit dramatický prostor. V článku O lehkonožném herci, o točnici a vůbec o dekoraci, napsal: „bude tedy pro příště měřítkem hodnoty výtvarnickovy práce půdorys, mašinerie podlahy, ne obraz. Naše divadlo je předekoratizováno – a v důsledku toho oddramatizováno po výtvarné stránce. Zbavme se dekorace, dělejme scénu!“ A dále: „Třetí rozměr jeviště se nejmenuje hloubka, nýbrž pohyb. Hmotnost anebo nehmotnost dekorace je vůbec největší výtvarníkuv úkol na jevišti“...začínáme snít o prostředcích stále nehmotnějších. Začíná to projekcí, filmem, ale směřuje to k omezení staveb a kulís na jevišti vůbec. Sníme o jevišti, kde na nějakou dosud neznámou mlhovinu by se promítaly celé architektury, jež by se pohybovaly, rostly ze tmy a zase do ní zapadaly a jejichž tichý chod by v ničem nerušil nejvlastnější jádro jeviště, jímž je a zůstane herec. Tady jsou úkoly pro naše laboratoře a pro inženýry – ... (A jádro?) touha moderního jevištního architekta se musí nést za osvobozením

herce z tupé, ztrnulé mašinerie dnešního divadla. Jeviště je však dnes také hercem – je nositelem psychického dění a není možno jinak, než vytvořením pluralistického jeviště“ (Literární noviny 7, 1934/35., č.2,s.5).

Do pracovního vztahu s F.Tröstrem vstupoval tedy jako vedoucí tvůrčí osobnost. Jistěže zde sehrál svou nepopiratelnou úlohu fakt, že se první kroky ke vzájemné spolupráci obou umělců odvíjely z dobrého dojmu, jakým na Jiřího Frejku zapůsobila Tröstrova tvorba k inscenacím Viktora Šulce. Podstatné však bylo, že jako zakladatel naší divadelní avantgardy stál blízko umělců Devětsilu, zejména architektů - J. Krejčara, J. Chochola, K.Teigeho, A. Heythuma, B. Feuersteina i jejich hostů, např. A. Ozenfanta. Frejka zřejmě okamžitě pochopil jemu blízkou puristicko-funkcionalistickou čistotu Tröstrových výtvarných návrhů, jeho urbanistické cítění, širokou škálu výrazových možností a především mimořádný, divadelně dramatický cit, to vše spojené s pokorným vztahem k tvorbě, která byla - v neustálém zápasu o dokonalost formy, oběma tvůrci chápána jako poslání.

Setkání s F. Tröstrem se uskutečnilo za šťastné hvězdné konstelace, v době, kdy se Frejka

povzbuzen dojmy z moskevského zájezdu mohl také konečně uvolnit z podřízeného postavení v ND, které vyplývalo ze skutečnosti, že byl jeho umělecký profil určen především osobností režiséra K. H. Hilara. Ve vztahu k veřejnosti zde pomohl i postoj Frejkových generačních druhů: kritika a nakladatele J. Trägra, výtvarníka O. Mrkvičky, filmového teoretika J. Somrma, kritičky O. Srbové. Ti svými články upozorňovali právě v této době na fakt, dramaturgicky nevyhraněná činohra Národního divadla zaostává za nejzajímavějšími výboji své doby – především tvorbou E.F.Buriana v divadle D, že nereaguje dost výrazně na problémy doby, poznamenané důsledky velké hospodářské krize a projevy agrese ze strany německého, španělského a italského fašismu, že proto není sto vyrovnat za daného stavu odliv mladého publika z křesel v hledišti. Nutnost přiblížit jeviště mladému divákovi z nejširších společenských vrstev, oslovit a zasáhnout jeho vnímavost bohatým, emocionálně účinným tvarem a společensky angažovanou myšlenkou, byla totiž pro Frejku velmi důležitá. Abonentní středostavovské publikum podle jeho názoru totiž nejen jeho, ale i starší Hilarovy výboje nechápalo a vynucovalo si spotřební repertoár. Zásadní postoj O. Fischera, totiž aby činohra Národního divadla inscenovala velká díla světového repertoáru v duchu humanity a lidské pospolitosti nejmodernějšími prostředky, otevřel stavidla Frejkovy vnímavosti a tvůrčí síly.

Výsledkem se stal tvůrčí koncept divadla jevištního patosu, jaký neměl ve své době na české scéně srovnatelnou obdoby. V reálné podobě však byla společná Frejkova a Tröstrova jevištní poetika natolik odlišná a razantní, že si na něj část odborné veřejnosti, zejména z řad starší generace musela zvykat. Důkazem může být mimo jiné debata, která se rozhořela nad jejich první společnou inscenací. Tu nelze srovnávat s nadšeným přijetím, jakého se dostalo této inscenaci o dva roky později, kdy byla na Frejkovu žádost znovu nasazena do repertoáru a provedena i pro návštěvnickou organizaci Lidové divadlo. V roce 1935 se např. vlivný M. Rutte nechal slyšet: „Bohužel Fr.

Tröster, jehož si (Frejka) vyvolil za spolupracovníka, nezvládl scénu ani výtvarně, ani prostorově: byla to zmatená tříšť schodů a praktikáblů, tísnící herce a ztítěřující široký rytmus děje. Ovčácká vesnice s dekorativně ohyzdnou branou hradu působila spíše dojmem indiánského ležení, kde jsou na vysokých kůlech naraženy lebky bílých psů; byla to hromada harampátí bez ladu a skladu, již se herci proplétali jako bludištěm, šťastnější byt' v prostých náznakových sceneriích, jako je dům s žitným polem nebo hospoda s girlandami láhví.. A tak znepokojuje nás otázka: proč se volají na Národní divadlo spolupracovníci, kteří nemají daleko k diletantismu, a proč je ze spolupráce soustavně vytlačován náš přední jevištní výtvarník, Vlastislav Hofman?., (Národní listy 5.10.1935).

Autor výpravy později popsal záměr i realizaci díla: Fuente Ovejuna byla koncipována výtvarně jako orlí hnízdo, na točně s podkovovitou hlavní scénou, obklopenou věncem malých scén. Jejich výměna se stala velmi důležitou pro rytmizaci představení, Vesnička stěsnaná do kruhu byla symbolem semknutosti Fuente Ovejuny. Do jejího středu byl postaven mlýn, který svým tvarem připomínal palcát. Pozadí bylo černé, neboť v té době znamenal horizont jiné barvy shocking - dědictví Hilarovo. Na prodlouženou střechu mlýna se pak promítaly mraky“. Ale podle J.Trägra, jednoho z nejoddanějších přátel Frejkových se zdá, že ve srovnání s tvorbou E.F.Buriana ještě nedošlo k plnému souznění režie a výpravy, totiž že Frejkova režie ještě nedokázala aranžovat hru herců s hrou výpravy v plynulém souznění. Že byla příliš v zajetí výtvarné vize jeviště, poučena sice hodně filmovou technikou, ale nezvládla hřmotnou jevištní mašinerii ND. (Listy pro umění a kritiku (3,1935, s.482).

Na všechny tyto výtky odpověděl Frejka rázně: „Statičnost scény není nutné rozbíjet pouze tím, že ji uvedeme do pohybu. Je možné také hercovo tělo vzrušovat, přerývat jeho pohyb, klást mu ustavičné prostorové překážky, prostě aktivizovat je. Ve filmu je dovoleno brát jedno dueto deseti záběry, ale v divadle je to zakázáno? Herec musí tupě stát na rovné podlaze? Ne, s tím nesouhlasíme. Vidíme v tomto ostrém členění a vzdušném půdorysu právě možnost herce i prostor dynamizovat. Pro nás neplatí, že má být dramatické např. nebe, jak to dělal Hofman, který je maloval. Zdá se nám to stejným dekorativismem jako iluzionismus...Scénu stavíme z půdorysu, z nahého prostoru. To je poučení, jež čerpáme ze svého konstruktivistického období... Scénu zaplňujeme co možná pravými materiály...Domníváme se, že dnešku nejvíce odpovídá výraz....který vede k objevu nového, moderního divadelního patosu.

Za zmínku také stojí, že se tímto dílem zařadilo Národní divadlo do intelektuálního a uměleckého proudu, který považoval za nutné vyjádřit svoji podporu protifašistickému hnutí. Že se tak formou dynamické jevištní metafory posunulo směrem k ohnisku společenského zájmu o skutečně aktuální a vysoce umělecké divadlo. Otokar Fischer zaštitil úsilí této umělecké dvojice silou svého jména a postavení a nakonec přes všechnu kritiku umožnil pokračování této spolupráce. Věřil, že jsou velká klasická díla, nasycená humánními myšlenkami po spravedlnosti a rovnosti všech lidí schopna promluvit jasně a úderně k publiku jen tehdy, jsou –li inscenována nejmodernějšími inscenačními prostředky.

Probojovat tyto prostředky natolik, aby se staly spontánně vnímanou součástí kulturního života však nebylo snadné. Postupně začal Frejka spolu s F.Tröstrem více vnímat problematiku sladění svých prostorových řešení s hereckými výkony, m.j. i formou výtvarného řešení hereckého aranžmá. Způsob, jakým to činili odpovídal jejich tvůrčí povaze, zdá však, že zde nacházíme ohlas Tairovových teorií: „Především je nutné prosadit myšlenku lomené podlahy. Podlaha scény nesmí vytvářet jedinou celistvou plochu, nýbrž musí být rozčleněna na řadu různých vodorovných nebo nakloněných ploch, v souladu s požadavky daného dramatu. Neboť rovná podlaha je zřejmě nevýrazná; nedává možnost prostorovému řešení, nedovoluje herci rozvinout svůj pohyb v potřebné míře a tak zcela využít potenciálu svého těla. Na jakém principu založíme tedy tyto konstrukce? Konstrukce jevištní podlahy musí vycházet z rytmického rozboru textu a režisérova rytmického výkladu té či oné inscenace...“ (Paul Pörtner: Experimentální divadlo, Praha 1965, s.97.)

Na geniálním prostorovém řešení inscenací Veřejného nepřítele a Julia Caesara, si podle Tröstrova autentického svědectví začali oba tvůrci mimo jiné uvědomovat specifika tragického prostoru hry. Ten podle nich spočíval v přesném rozmístění herců. Tröstrův urbanistický cit napomohl vytvořit prostorové výtvarné situace, dramaticky vyzdvihující postavu herce, jehož part měl být středem pozornosti. Evidentním příkladem mohou být scénické návrhy, ale i fotografie z inscenace. Tyto výtvarně prostorové herecké sestavy se však měnily v souladu s vnitřními procesy inscenovaného děje (například dav vylézající ze škvír rozlámaných šikem jevištní architektury), respektive úměrně duševnímu rozpoložení postav (například kroužení spiklenců kolem postavy Caesara stojícího před soklem obrovitého pomníku; po Caesarově zavraždění stáli všichni herci na místě vyhrazeném straně Brutově, po projevu Antoniově přešli všichni na místo strany Caesarovy atp.). Tato od inscenaci k inscenaci dobývaná umělecká skutečnost se stala východiskem pro pozdější Frejkovu úvahu – formulovanou až o mnoho později za války v přednáškách pro klub Mánes a v článku nazvaném Smysl scénického návrhu v celku inscenace (Železná doba divadla, Praha 1945, s. 47). Tehdy už postavil do středu scénického řešení především dramatického hrdinu – jak jej určila hra a jeho vlastní režiséřská interpretace.

Adekvátně komediálnímu charakteru hry, který sám pociťoval jako ostře groteskní, postupoval Frejka v případě další slavné, ale také zpočátku odmítané inscenace Revizora. V dopise Otokaru Fischerovi (5. srpna 1936 v Potštejně) : „Rád bych vysledoval Gogolův postup od humorného vstupu až k děsivé vizi závěru...Revizor mi vyrůstá z horkého, zapařeného tepla malých místností a mám pocit, že by měl diváky tlačit svými pachy, svým dusnem. Napadá mi neustále přívlastek fyziologický. Nechtěl bych tentokráte nějak zvláště přibližovat herce do hlediště, spíše včlenit jej do systému zprohýbaných zrcadel a snad i čoček...Neustále se vracím k tíživému měšťáctví, který je mi tertiem comparationis mezi Gogolovou a naší dobou. Tlak přetížených žaludků a mozků, které se nemohou duchovně vyžít ničím fantazijním a tlačí neustále samy sebe v nekonečném sledu lží darebáctví a neřestí, z nichž se stává jakýsi morální řád...Zajímavý záměr, mající kořeny ve Frejkových snech, jak je popsal v článku O lehkonožném herci, o točnici a vůbec o dekoraci se však nerealizoval – nejspíš z technických důvodů. Ozve se však znovu v úvahách a realizacích

obou tvůrců později. Pro ústřední scénickou metaforu si Frejka vypůjčil nápad, známý z Mejercholdovy inscenace. Podle Tröstra byl však Mejercholdův obraz opilých dveří v jejich inscenaci řešen úplně jinak. Podle něho to byla fantasmagorie opilce – obraz Chlestakovovy duše. Navíc v této spolupráci Frejka pochopil, že má každá hra svou gravitaci, svůj vlastní prostor, třebaže to už bylo trochu poznat v inscenaci Fuente Ovejuna. Také Gogolovu hru spíše pofrancouzštěl pod vlivem Jouvetovým. Ve jménu vyděšení měšťáků některá místa přehnal... Nepochopení, ba odpor ze strany konzervativního publika na groteskně vypjaté prostředky společensky kritické inscenace vyvolal proti oběma umělcům – jak už bylo předesláno, nepřátelské reakce politického rázu, zčásti i odmítavé projevy kritiky, která nebyla stále ještě schopna radikálně formulovaný výtvarný názor na velké scéně ND akceptovat. Vytýkala oběma umělcům právě to, co tvořilo základ jejich tvůrčího usilování..

“Výprava F.Tröstra, nepostrádající výtvarné fantazie, trpěla touž vadou jako režie: samoučelností a přeplněností, jež mačká herce jednotvárně do malých úseků a zaplňuje jevištní prostor dekorativními rekvizitami.“ (M.Rutte: Dobrý Frejka, ale špatný Gogol, Národní listy 12.11.1936). Negativní postoj premiérového publika však naštěstí zvrátila ve prospěch obou umělců nadšená reakce diváků studentských představení „Jakoby byla z Revizora snata nějaká kletba“ (Frejkův dopis Janu Kopeckému, archiv autorky). Pro tyto, levicově naladěné a moderně uvažující diváky našel Frejka s Tröstrem účinný komunikační kanál ve výtvarném symbolu rozkymácených „opilých“ dveří, který vnitřně odpovídal charakteru Chlestakova jako jedné z hlavních postav hry, i celkové kritické výpovědi jevištního tvaru na adresu měšťáctví jako – podle názoru tvůrců díla - ve své době reakčního společenského fenoménu. I zde zaznamenáme návaznost na Frejkovy myšlenky o úloze symbolu, zachycené ve studii Člověk, který se stal hercem (Praha, 1929, kapitola Jevištní imitace není iluze ani jevištní pravda,s.90-98), avšak teprve společná tvůrčí zkušenost z postupného rozvíjení myšlenky o vnitřním propojení dramatické postavy a výtvarného řešení scény pomohla najít takovou výtvarnou metaforu, která byla schopna nést symbolický význam.

Ještě několik poznámek k inscenaci Borise Godunova v roce 1937. Úvodním záměrem byla Frejkova snaha – jistě pod vlivem Fischerovým, který hru přeložil - postavit Puškinovu hru na úroveň Shakespearovských dramát. V souvislosti s tímto záměrem se zde zřetelně rýsovaly nalezené výtvarné prostředky v smyslu snahy režie a scénografa o postup, který by přinesl „oduševnění scény“. Ve svých obecně teoretických statích ji Frejka dovedl až k formulaci problému jako procesu zpsychičtění jeviště (O lehkonožném herci, o točnici a vůbec o dekoraci.). Ale šlo o postupy, které se objevily už v inscenaci Revizora, pro kterou Tröster navrhl mimo jiné rozčlenění rozsáhlého jevištního prostoru ND do drobných komorně laděných výjevů, jakoby stlačených vlastním sníženým stropem do miniprostoru kolem hlavní rekvizity (např. divanu). V Borisi Godunovu šlo už o velmi vyvážené řešení, v němž scénograf aplikoval velmi jednoduchou a účinnou formou zásadu o zpsychičtění jeviště prostřednictvím zcela odhmotněné,vzdušné architektury ve spojení s postupy filmového umění, kterou doplňovalo vytváření drobných scénických zátiší. Právě v tom, a ve způsobu jakým Tröster vyloupil komorní scény ze tmy jeviště v plné a výrazné čistotě divadelního detailu (například

v obraze jeskyně poustevníka Pimena) spočíval přínos, určující další kroky na cestě k dokonalému vnitřnímu propojení obsahu hry, herectví a vlastního režijního výkladu díla. Malá jeviště „byla vestavěna do temného horizontu, na němž promítané těžké mraky symbolizovaly rytmus osudu a kde šikmé lávky, obdobně jako v Revizorovi, vedly kamsi do jícnu tmy.. Tíhu osudu znázorňovaly těžké kvádry, nebo šikmé, voštinové stropy, které se vznášely nad scénou, symbolizující buďto kamenné zdivo města, nebo dusnost feudálních komnat. Symbolismus, pojatý ryze výtvarně....prostředí bylo v celé řadě scén nahrazeno jakýmsi abstraktním prostorem, jehož výtvarné řešení zabíhalo co chvíli do surrealismu. ... obě polské scény, sestávající z černého zlatě transparentního prospektu, byly jako zvětšené obrazy Šímovy, až do těch mln, ohnivých vlnovek (to byl strom), a zdeformovaných kusů těla (to byl vodotrysk)“. (M.Rutte, Národní listy, 2.3.1937)“ Byl to i krásný “obraz pomezí polského, zlatého pole prokvetlého máky, doslova zavěšené do nekonečného modrého vzduchu, pravý obraz ruské krajiny.“ (J.Vodák, České slovo, 2.3.1937.)

Jednodušší, srozumitelnější řeč režie, šla sice stále za svou představou, za snem, který před sebe kdysi vrhla jako ideální cíl. Plné účinnosti a jasného významu však dosahovala v součinnosti s tvůrčím růstem a v souznění s těmi, kdož stáli kolem něho. Inteligentní a vzdělaný výtvarník jistě zpočátku přejal mnoho z režisérových názorů. V samotné tvůrčí praxi ovšem vypadala situace trochu jinak. Co asi znamenala Trösterova scéna pro účinné vyznění a tvar inscenace nasvědčuje nejlépe historie pozdější, druhé inscenace Borise Godunova, kterou J.Frejka s F.Tröstrem inscenovali v roce 1949 na vinohradské scéně MDP. Tehdy už musel Tröster, jako výtvarník kritizovaný za svůj „formalismus“ vytvořit k inscenaci popisně realistickou dekoraci, napodobující např. v obrazech Kremlu ruské malířské postupy 19. stol. Toto vynucené a tvůrce znásilňující řešení mělo poté (spolu s dalšími negativními faktory včetně špatné práce jevištní techniky) drtivý dopad na uskutečnění režisérské koncepce, hereckých výkonů a nakonec i na samotný umělecký tvar díla.

Postupy moderního výtvarného a filmového umění, respektive surrealistického malířství a sochařství, rozvinuli Frejka a Tröster k nevídané dokonalosti zejména na lyrickém komediálním repertoáru: Hsiungově Paní Studánce, Shakespearově komedii Jak se vám líbí, Cocteauově Očarovaném životě ad. Tehdy napsal Frejkův největší kritik, M.Rutte: Režisér Frejka, jako pravý kouzelník a básník na scéně, (tvoří) jen ze vzduchu, světla a rekvizit. Byla to konstruktivní scéna, složená z točnice, projekční plochy několika závěsů a žlutých, modrých a červených provazů, vedených přes kladky a zatížených barevnými koulemi, které při otáčecí technice, k níž byly jedním koncem připojeny, pletly podivuhodné čínské obrazce a pavoučí síť, v níž uvázla Studánka jako zlatá muška. (Národní listy, 11.4.1937) Pro F. Tröstra však bylo na celé inscenaci nejdůležitější přenesení filmových postupů na divadelní jeviště: “Cestu za světelným řešením scénografické problematiky jsme uskutečnili formou prolínačky, která došla plného uvědomění v inscenaci Hsiungovy Paní Studánky.“ Byl to další prvek na hledané cestě za odhmotněním jeviště, za „filmovostí“ divadla, která spočívala ve vylehčení a plném propojení všech funkčních technických, kinetických a světelných i

dalších výtvarných prostředků scény, mezi které bylo počítáno i výtvarné aranžmá hereckých výkonů.

Zajímavé je, že i v těchto inscenacích, Borisem Godunovem počínaje, přes Paní Studánku a v dalších inscenacích byla stále - tvůrci i kritikou - zřetelně pocíťovány konstruktivistické základy vizuálně cítěné divadelnosti. Kritika ji dosvědčila např. i v Shakespearově komedii Jak se vám líbí: "Drobná a rychlá rotace, jež byla základním pohybovým schematem... byla vtipně členěna do prostoru dvěma kruhovými, do sebe zapuštěnými plochami trávniku, u nichž v kouzelném, nadreálném lese, zářícím průsvitnou zelení, zlatem listů a stříbřitou mlhovinou (tento les patří k tomu nejpozoruhodnějšímu, co dosud F.Tröster vytvořil) - nám vadila pouze nadbytečně zdůrazněná konstruktivnost. Osvětlení bylo - jak je tomu u Frejky pravidlem - hnáno do prudké plastičnosti, jež jaksi vyřezává lidi z prostoru, je účinné v detailu, ale ruší stíny, jež spodní světla rampová vrhají na zadní prospekt, a zneklidňuje, když vrchní reflektory hledají své postavy" (M.Rutte, Národní listy, 20.6.1937). A k inscenaci Očarovaného života píše též autor: Cocteauova hra, pohybující se na rozhraní skutečného a imaginárního prostoru, poskytla Jiřímu Frejkovi a jeho spolupracovníku F.Tröstrovi vítanou příležitost, aby si na scéně opravdu začarovali. Stěny, jež se zadními reflektory proměňují náhle v barevné mlhoviny, za nimi se rozvírá druhý transcendentální a hrozivě tichý svět, jež stupňuje barvu a jas podle dramatického obsahu děje, a mění tak scenerii vnější v dějiště vnitřních stavů, citů a myšlenek, obrovité sešikmené šachovnice osudu, ubíhající kamsi do nekonečných výšek, pekelné preludy s lidskými podobami, probouzející nečisté vášně a skřítkovsky se nakrčující, symbolický protiklad temnoty a světla, bludiště skutečnosti a snu - ano, to byl opravdu očarovaný svět, jež působil sugestivněji než vlastní básníkův text a změnil bretoňskou báji ve výpravnou surrealistickou féerii à la Nový Figaro anebo Věštírna delftská. Jen ty odhalené konstruktivní nosníky rušily v prvním aktě svou preciózně vtíravou úmyslností." (Národní listy, 11.12.1937.) Z těchto (a mnoha dalších) citací je zřejmé, že se Frejkovi a Tröstrovi se podařilo najít prostřednictvím jevištní techniky scénické prostředky, odpovídající jak vnitřnímu obsahu hry, tak soudobé mentalitě vzdělaného publika. Souběžnost obsahu díla a příslušné mechaniky nebyla v jejich pojetí módní záležitostí. Byla podepřena základní vizí neiluzivního divadla, zakotvenou v konstruktivismu a v tendenci ke scénismu, příznávajícího svou umělou a přece reálnou podstatu. Frejka byl i nyní toho názoru, že je moderní scéna objektivní prostor ve smyslu Picassově, že nenapodobuje přírodu, nýbrž slouží herci. Ale divadlo bylo pro tohoto profesionála, odkojeného moderními směry 20. stol. stejně jako pro jeho výtvarníka současně také výroba, avšak výroba duchovního rázu. Proto musel do organismu divadla zasáhnout hluboce vývoj moderní techniky, industrializační proces. Ten se ve svých důsledcích dotkl velmi silně postupů režie a scénografie a měl důsledky i na stav soudobého hereckého umění.

V těchto souvislostech jsou zajímavé dva články, oba otištěné roku 1937 v časopise Život. (Nová česká scéna, zvláštní výtisk Života, 1937, č. 3-4.) Jeden je z pera Frejkova, (O novém jevištním realismu), druhý (Poznámky o scéně) je výsledkem Tröstrových úvah, adekvátních Frejkovu tematice. Z nich je zřejmé, že režie obracela stále více svoji pozornost na práci s hercem, respektive na

ústrojné zapojení hereckého výkonu do architektury inscenace. V článku, kterým dal nepřímou najevo absolutní důvěru v Trösterovy schopnosti, Frejka pouze znovu zopakoval své starší umělecké zásady, nastíněné už v citovaném článku O lehkonožném herci, o točnici a vůbec o dekoraci, například: „Zdůrazňuji znovu, že jevištní technika nemá v moderním divadle význam ve smyslu přemístování, nýbrž úkol stavební ve smyslu vytvoření struktury jevištního tvaru a úkol duchovní, atp.“ Podle něho tkvěl přínos radikálních postupů v inscenacích Revizora, Julia Caesara a dalších děl v tom, že zde s Trösterem vytvořili třetí rozměr jeviště, jímž pro ně nebyla hloubka scény, ale pohyb. Nakonec definoval: „Jak nazvat dnešní tvar? Hyperbolický realismus. Vystupuje z šera absolutního prostoru. Asociuje vnější skutečnost zátiším, ale jeho řeč je hyperbolická, ve zkratce. Jeho vnitřní skutečnost je realismus scénický, který nese a zvýrazňuje herce.“ Tento postulat vyložil poté F.Tröster ze svého hlediska způsobem, který dodnes může tvořit takřka učebnicový základ spolupráce režie a výtvarníka, a ze kterého je jasné, že zde stál v roce 1937 vedle režiséra jako rovnocenný a plnohodnotný partner. „Veškeré složky jevištní práce koncentrují se v ruku režiséra, který má nejen podstatný vliv na výkony herecké, ale jeho záměrná práce dotýká se všech jevištních výkonů, jež navzájem usměrňuje a vyvažuje v jednotný celek – výslednici veškerého úsilí. Tímto jsem řekl, že divadelní výtvarník jest jedním z herců, jehož úlohou jest spolupracovat ve vyřešení prostoru té které hry. První jest přibrán na poradu v době, kdy režisér počíná budovati dramatickou stavbu hry.“

Teprve z hrubého plánu stavby vychází jako konečná výslednice všech siločar půdorys a řez jevištního prostoru. ... Základem jevištní práce je prostor. Jeviště samo je dutá krychle, do které teprve je dlužno zasadit prostor umělý, dramatický. Nové syntetické divadlo, obohacené a kubistický objev struktury a surrealistický objev nikoliv nových ornamentů, ale nových světů, usiluje nejen o sen, ale i o konfrontaci se skutečností. Každá dramatická stavba má svůj konstantní prostor, kosmos, jehož smysl neleží jen v půdorysu, ale v celé stavbě prostorové průmětny – to je vlastní prostor hry, mající její gravitaci. Hmota, objevující se na jevišti, řídí se touž gravitací, zjevuje nám materiál, skutečnost umocněnou světlem reflektorů, podřizuje dynamice děje. Herce vyhmataváme z prostoru ze všech pohledů, pomoci materiálů, vržených stínů, umělého osvětlení i polohou a tak ukazujeme nové pohledy na člověka a jeho poměr k okolnímu světu. Film objevil detail slzy v lidském oku. Divadlo objevuje tento objev filmu – pokud je to dovoleno jeho podstatou technickou a dramatickou...“.

Přes sledování vnitřních uměleckých a filozofických premis jejich společného hledání by se mohlo zdát, že přes všechnu originalitu a revolučnost v řešení otázek jevištního prostoru (celý jev zkoumáme v parametrech českého divadelního umění) nedokázali oba umělci překročit koncept kukátkového divadla. Oba však nepochybně dobře znali – při nejmenším z literatury - četné avantgardní pokusy o nové řešení divadelního prostoru, oba měli za sebou individuální a na sobě nezávislé pokusy o novou moderní divadelní architekturu. Frejka dokázal teoreticky uvažovat i v rozměrech divadelního umění mimo rámec jakékoli divadelní budovy, svědčí o tom jeho články z 20. a 30. let, třeba i snaha uspořádat divadelně

vojenskou přehlídku, divadlo na Vltavě atp.. Nebyl to však jeho cíl, šlo jen o hravá odbočení z vytyčené cesty. Některé poznámky Tröstrovy, např. o tom, že Frejkovi byl nejbližší prostor antický, však svědčí o tom, že si oba uvědomovali i při práci sevření, do kterého je vehnala tradiční architektura divadelní budovy. Na druhou stranu potvrzovali svými názory a úsilím, jehož příklady jsme zde uvedli, snahu o překonání některých limitů, jež před ně velké jeviště kukátkového typu stavělo, moderními technologiemi. Ani předválečná technika, instalovaná na scéně Národního divadla však nebyla schopna ve 30. letech plně uskutečnit jejich sny – sny, které F. Tröster připomíná ještě dlouho poté, ve své knize Příklad divadelního umělce z roku 1964, když napsal: «snili jsme o mlhové cloně – oponě, na niž by bylo lze promítat a nehlukně měnit hmotu (ne biografové promítání). A k tomu dodal zasvěceně: „někde existuje projekt čočkové podlahy opatřené světelnými zdroji, která by tento sen umožňovala“. (in: Jiří Frejka. K nedožitým šedesátinám, Praha, Divadelní ústav 1964). Po letech tak připomněl myšlenky, které jsme v názvucích, dílčích záměrech i v podobném znění zaznamenali už v průběhu jejich tříleté vzájemné spolupráce. Jen čas a doba, vyměřená jejich přátelství a spoluprací nedovolila tyto záměry naplnit.

Na druhou stranu je z následující ukázky jasné, že se chápali myšlenek na další výboje okamžitě, jakmile to situace dovolovala. V roce příprav Slavností pražského baroka 1938, poslal Frejka - už ve funkci komisaře divadelních akcí Slavností, které měly dokumentovat význam a velikost české kultury v tísnivém předvečeru první světové války – Otokaru Fischerovi dopis, jenž obsahoval stručně nahozený záměr na vybudování přírodního divadla ve Valdštejnské zahradě. Jeho popis ukazuje současně na osobu autora této otevřené jevištní architektury i scénické výpravy k inscenaci Romea a Julie, F. Tröstra.. Frejka tehdy – tj. dvacet let před uvedením Brehmsova otočného hlediště do provozu (1958) napsal: „Otočné hlediště znamená umožnění simultánního jeviště. Tedy: žádné kaširované dekorace. Draperie, která vytvoří interiér, jinak architektura, strom, nic dál....herec v reálném prostoru. Otáčením hlediště vzniknou 2 – 3 zahradní varianty a 2 architektonické: loggie, kout směrem k voliére...Dramaturgicky ovšem zvýšený zřetel k optickým partiím hry, text sám musí být leckdy zkrácen...Hudební prvek velmi silně využít. Při tom zejména Romeo nesmí být dnes pojat jako někdejší sladké (Hilarovo) belcanto, nýbrž jako záležitost dramatická, jako dvě charakterní úvahy o mládí, plné moderní psychologické zkratky. Pro toto pojetí je právě jedinečnou kulisou skutečnost prostoru i prostředí i času, nevylohouvaná, neodbarvená divadelním prostorem.“ Záměr nebyl realizován. Možná i proto, že 12. 3. 1938 podlehl Otokar Fischer, srdečnímu záchvatu, rozrušen zprávou o anexi Rakouska hitlerovskými vojsky. Jeho smrtí ztratili Frejka a Tröster tolerantního, novým výbojům přejícího šéfa, jakého už jim následující historie českého divadla nikdy nedopřála.

(Pro Slavnosti pražského baroka postavil V. Hofman ve Valdštejnské zahradě do kouta u voliéry dřevěnou scénu, která byla později stržena.)

Nabízí se přirozeně otázka, proč Frejka s Tröstrem zmíněnou tendenci, která přišla ke slovu v českém divadle až o mnoho později, dále nerozvíjeli. Tradiční nechuť investovat do experimentální výstavby divadelních budov a

blížící se okupace republiky neumožňovaly rozvíjet podobné experimenty ani při výjimečných událostech. Po válce byla zase česká společnost nucena nejdříve obnovit fungující hospodářství a provést zásadní reformy. Přesto je možné vysvětlit absenci jejich společných pokusů podobného typu po roce 1945 ještě jinak: Frejka zřejmě stále považoval jejich společný program divadla jevištního patosu, rozvíjený na scéně Národního divadla od 30. let za nosný, schopný odpovídat v dalších vývojových modifikacích na aktuální otázky doby i za změněných společenských podmínek.

Frejkova a Tröstrova víra v divadelní umění a nejlépe jejich vlastní tvorba dokazuje pro dnešek filozofickou sílu, svobodu myšlení a imaginace, kterou dali do služeb humánního obrazu světa. Je dnes dostatečně známé, že v konkrétním rozpracování výtvarných postupů a prostředků scény v mnohém předjali a určili následující vývoj divadla a scénografie. Že generaci Josefa Svobody, Alfreda Radoka, Otomara Krejči, Jaromíra Pleskota, Miroslava Macháčka a mnoha dalších připravili půdu k dalšímu rozvoji domácího divadelního umění. J. Frejka a F. Tröster byli umělci zakladatelského rodu. Především to však byli živí lidé formující svou prací uměleckou současnost, lidé, kteří byli ochotni vstoupit do soutěže s vrcholy evropského divadelnictví i do politického vření své doby ve jménu ideálů humanity a ve jménu pospolitosti, nazývané divadlem.

(Neoznačené citace pocházejí z rozhovoru F.Tröstra s autorkou článku v roce 1964)