

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

Ročníková práce

Anna Prstková

Divadelní vidění Vasilije Kandinského v almanachu výtvarné skupiny Modrý jezdec

Praha 2018

Vedoucí práce: doc. Mgr. Petr Christov, Ph. D.

Obsah

Úvod.....	3
1. Modrý jezdec a jeho almanach.....	5
2. Teoretická východiska Kandinského v eseji O otázce formy	7
3. Idea abstraktního divadla v eseji O jevištní kompozici.....	10
4. Analýza scénické kompozice Žlutý zvuk.....	14
Závěr.....	19
Seznam použitých zdrojů	20
Příloha 1.	22
Stručný životopis Vasilije Kandinského	22

Úvod

„*Takto budu tančit*,“ reagovala údajně Martha Graham v roce 1922 na abstraktní obraz Vasilije Kandinského.¹

Jsem dlouhodobě přesvědčená o tom, že divadlu velmi často chybí pohled ven z divadla, a vnímám tento svůj postoj jako východisko pro vlastní tvůrčí práci. Také proto jsem si jako téma této práce vybrala právě osobnost Vasilije Kandinského.

Kandinskij byl jedním z prvních malířů, kteří se zabývali abstrakcí. K objevu životního tématu mu dopomohla dodnes vědecky ne zcela probádaná dispozice, nazývaná *synestezie*²: Kandinskij slyšel barvy a viděl zvuky. Na svém cítění založil celou teorii vnímání barev a zvuků, pomocí které jako profesor výmarského a později desavského Bauhausu rozvíjel kompoziční schopnosti svých žáků.

Je příznačné, že v době, kdy se objevují první pokusy o *absolutní film*³, uvažuje Kandinskij o hledání možností abstrakce v divadle. Široký záběr almanachu umělecké skupiny Modrý jezdec uzavřel esejí *O jevištní kompozici*⁴ a navazující scénickou kompozicí⁵ *Žlutý zvuk*⁶. Právě těmto textům se budu v práci věnovat především.

V českém prostředí Kandinskij zůstává znám především coby malíř a autor teoretických prací, především pak *O duchovnosti umění*⁷ a *Bod – linie – plocha*⁸. Zmínek o jeho divadelním působení je v u nás dostupné literatuře pomálu, samotný almanach *Modrý jezdec* dosud nebyl do češtiny přeložen. Esej *O jevištní kompozici* spolu s kompozicí *Žlutý zvuk* vyšla v roce 1996 českém překladu Radka Tejkala v *Literárních novinách*⁹. Tento překlad jsem ale využila pouze jako pomocný materiál pro kritické vydání *Almanachu Modrý jezdec* v angličtině. Druhým

¹ KISSELGOFF, Anna. Martha Graham. The New York Times, 19. 2. 1984. [online] dostupné z <<http://www.nytimes.com/1984/02/19/magazine/martha-graham.html?pagewanted=all>>

² Způsob vnímání, při němž v jedinci určitý smyslový vjem vyvolává vjem jiného smyslu (např. tón vyvolá dojem barvy, konkrétní slovo určitou chuť atp.). Existuje mnoho variant těchto spojení, vjemy se mohou také různě sdružovat.

³ viz MAZANEC, Martin, BERNÁTEK Martin, KREJČOVÁ Kateřina a STRNAD Matěj. Manifesty pohyblivého obrazu: barevná hudba. Olomouc: Pastiche Filmz o.s., 2010.

⁴ orig. Über Bühnenkomposition. 1912

⁵ v anglické literatuře je obvykle označována jako „stage composition“

⁶ orig. Der Gelbe Klang. 1912.

⁷ orig. Über das Geistige in der Kunst. 1911. KANDINSKY, Wassily. O duchovnosti v umění. 2. vyd. Praha: Triáda, 2009.

⁸ orig. Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. 1926. KANDINSKY, Wassily. Bod - linie - plocha: příspěvek k analýze malířských prostředků. Praha: Triáda, 2000.

⁹ KANDINSKY, Wassily. O jevištní kompozici, Žlutý zvuk. Přeložil TEJAK Radek. *Literární noviny 1210-0021*. 1996, 7.(18.), str. 18-19.

pomocným zdrojem byl anglický překlad Johna C. Crawforda¹⁰, který rovněž zahrnuje esej a *Žlutý zvuk*. Z neznámého důvodu ale toto vydání vynechává poslední obraz kompozice.

V práci tedy vycházím především z anglicky psané literatury, přičemž uvedené citace jsou mým překladem, pokud není uvedeno jinak. Existuje několik publikací, které se mnou rozebíranému tématu přímo věnují¹¹. V průběhu několikaměsíčního bádání se mi bohužel nepodařilo se k nim dostat, převážně protože by k tomu bylo nutné překonat Atlantský oceán. Svou prací bych chtěla oživit téma divadelního působení Kandinského v českém kontextu. Jeho vizi jevištní syntézy proto budu zkoumat také skrze *Estetiku dramatického umění* Otakara Zicha¹², jedno z nejvýznamnějších děl divadelní teorie v českém, ale i světovém kontextu.

¹⁰ in KNOPF, Robert. *Theater of the Avant-Garde, 1890-1950*. 2. vyd. Yale University, 2001 (2015), str. 149-162.

¹¹ např. STEIN, Susan Alyson. *The Ultimate Synthesis: An Interpretation of the Meaning and Significance of Wassily Kandinsky's 'The Yellow Sound'*. M.A. Thesis. State University of New York at Binghamton, 1980.; další bibliografie in KNOPF, Robert. *Theater of the Avant-Garde, 1890-1950*. 2. vyd. Yale University, 2001 (2015).

¹² ZICH, Otakar a Ivo OSOLSOBĚ. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. (v Panoramě 1.) vyd. Praha: Panorama, 1986

1. Modrý jezdec¹³ a jeho Almanach

Umělecká skupina¹⁴ Modrý jezdec (*Der Blaue Reiter*) vznikla v Mnichově roku 1911. Po dobu její tříleté existence v ní působilo mnoho umělců různorodého zaměření, mezi jinými Vasilij Kandinsky¹⁵, Franz Marc¹⁶, Gabriele Münter¹⁷, August Macke¹⁸, Alexei Jawlensky¹⁹ a Paul Klee²⁰. Z dnešního pohledu má činnost Modrého jezdce významnou roli ve vývoji umění 20. století srovnatelnou v Německu pouze se skupinou Most (*Die Brücke*), zformovanou roku 1905 v Drážďanech.

Skupina, klonící se především k aktuálně se rozvíjejícímu expresionismu, zorganizovala v letech 1911 a 1912 výstavy²¹, které následně putovaly po Německu. V návaznosti na výstavní činnost vydala v roce 1912 první číslo almanachu Modrý jezdec. Myšlenku na jeho vznik formuloval Kandinskij jako „*spojnici s minulostí a paprsek mířící do budoucnosti*.“²² Ačkoli zůstal jediným, který se podařilo sestavit, stal se svědectvím o vizionářských představách o směřování moderního umění.

Editoři Vasilij Kandinskij a Franz Marc v něm chtěli shromáždit nejnovější a nejrevolučnější poznatky z různých odvětví umění a propojit je s myšlenkami již objevenými:

¹³ orig. *Der Blaue Reiter*. 1912. český překlad „Modrý jezdec“ je již v odborné literatuře zaveden.

¹⁴ Kandinskij r. 1935 prohlásil: „*Nikdy neexistovala společnost Modrý jezdec, ani skupina, jak je často chybně uváděno. Marc a já jsme si brali, co jsme považovali za dobré; a vybírali jsme svobodně, bez zohledňování určitých názorů či přání. Rozhodli jsme se vést Modrého jezdce, diktátorsky. Těmi diktátory jsme, samozřejmě, byli já a Franz Marc.*“ KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. *The Blaue Reiter almanac*. Documentary ed. London: Thames and Hudson Ltd. 1974, str. 15

¹⁵ stručný životopis viz příloha 1.

¹⁶ 1880 Mnichov – 1916 Verdun; malíř. Předmětem jeho zájmu byla příroda a zvířata. Věřil v metafyzickou sílu umění a toužil po jeho osvobození od lidských účelů. Mezi jeho neznámější díla patří obrazy *Modrý kůň* (1911) či *Tyroly* (1913/1914). WOLF, Norbert. *Expresionismus*. Köln: Taschen, 2005. české vyd. Praha: Slovart, s.r.o., 2005, str. 68-71

¹⁷ 1877 Berlín -1962 Murnau; malířka. Spolu s Kandinským podnikla mnoho cest a našli bavorské městečko Murnau, odkud také pochází přelomový obraz v její tvorbě, *Škola v Murnau*. Na rozdíl od jiných malířů skupiny nikdy neučinila definitivní krok k abstrakci. Tamtéž, str. 78

¹⁸ 1887 Meschede – 1914 Perthes-les-Murlus (Champagne); malíř. Jeho expresionistické malby městského života, jako například *Dáma v zeleném kabátku* (1913), balancují na hranici německého a francouzského malířského jazyka. Východiskem obrazu je pro něj světlo, ale mysticismus a spiritualita Kandinského a Marca mu byly cizí. Tamtéž, str. 66

¹⁹ 1864 Toršok – 1941 Wiesbaden; malíř. Zabýval se problematikou barevných ploch, hlavními tématy jeho obrazů byly krajiny a portréty (Podobizna tanečnicka Aexandra Sacharova, 1909). Tamtéž, str. 48

²⁰ 1879 Münchenbuchsee – 1940 Mural; malíř a grafik. Jeden z největších individualistů moderního umění, ovlivněný impresionismem, surrealismem, kubismem a expresionismem. Spolu s Kandinským působil na Bauhausu. Z období jeho spolupráce s Modrým jezdce pochází např. akvarel *Fén v Markově zahrádce* (1915). Tamtéž, str. 58

²¹ první se uskutečnila 18. 12. 1911 a poté cestovala po Německu, později i v zahraničí; druhá byla otevřena v březnu 1912 v Goltz gallery v Mnichově. KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. *The Blaue Reiter almanac*. Documentary ed. London: Thames and Hudson Ltd. 1974, str. 14

²² WEISS, Peg. *Kandinsky in Munich: The formative Jugendstil years*. Princeton, N.J.,: Princeton Universtiy Press, 1979, str 69.

„Víme, že základní ideje toho, co dnes cítíme a tvoříme, existovaly už před námi, a zdůrazňujeme, že jejich esence není nová.“²³. Snažili se proto podnitit srovnávání uměleckých děl z různých oblastí a období. Teoretické eseje a reprodukce jak současných, tak egyptských a asijských ilustrací doplňují také hudební partitury Alexandra Skrjabin a Arnolda Schönberga. Široký záběr měl demonstrovat otevřený pohled na další možnosti uměleckého vývoje: „[klasické] čínské dílo vedle Rousseaua, lidová ilustrace vedle Picassa, ...“²⁴. Almanach se skládá z šestnácti krátkých textů (obvykle nepřesahují patnáct stran) jedenácti autorů, tří hudebních partitur a 141 obrazových reprodukcí.

Kandinskij a Marc ve svých esejích kladou důraz na své sdílené přesvědčení o existenci spirituálního aspektu umění, který Kandinskij ve svých teoretických pracích často označuje jako „vnitřní zvuk“²⁵. Duchovní rozměr byl zahrnut přímo v konceptu almanachu, který chce mít až „léčivou“ sílu²⁶. „Oba jsme milovali modrou, Marc měl rád koně, já jezdce,“²⁷. Jakkoli může tento Kandinského komentář k názvu almanachu znít jako žoviální „historka z natáčení“, má v jeho díle krom mnoha maleb jezdců i své teoretické zázemí. V eseji *O duchovnosti v umění* popisuje Kandinskij modrou jako nebeskou: „Čím hlubší modrá, tím naléhavěji vyzývá k pouti za nekonečnem a vyvolává touhu po čistotě a vposledku po nadsmyslovosti. Je to barva, jež se nám vybavuje při zvuku slova nebe. Modrá je barvou typicky nebeskou. Ve svých největších hloubkách vytváří element klidu.“²⁸ Postava jezdce může také odkazovat k legendě o svatém Jiří.

Vasilij Kandinskij do almanachu přispěl čtyřmi texty: zastavením nad dílem tehdy nedávno zesnulého malíře Eugena Kahlera²⁹, statemi *O otázce formy*³⁰, *O jevištní kompozici* a kompozicí *Žlutý zvuk*.

²³ KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. *The Blaue Reiter almanac*. Documentary ed. London: Thames and Hudson Ltd. 1974, str. 252

²⁴ tamtéž, str. 16

²⁵ „Svět zní. Je to kosmos spirituálně působících bytostí. I mrtvá materie je živým duchem.“ Tamtéž, str. 173

²⁶ jak dokládají ilustrace, WEISS, Peg. *Kandinsky in Munich: The formative Jugendstil years*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1979, str. 73

²⁷ KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. *The Blaue Reiter almanac*. Documentary ed. London: Thames and Hudson Ltd. 1974, str. 18

²⁸ KANDINSKY, Wassily. *O duchovnosti v umění*. 2. vyd. Praha: Triáda, 2009, str. 73

²⁹ 1882 Praha – 1911 Praha, malíř. Podnikl mnoho cest, ale podle Kandinského jednu jedinou – do „Kahlerlandu“. Zemřel na tuberkulózu krátce před první výstavou Modrého jezdce. Po jeho smrti se našlo množství nikdy nezveřejněných básní. KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. *The Blaue Reiter almanac*. Documentary ed. London: Thames and Hudson Ltd. 1974, str. 124-125

³⁰ orig. Über die Formfrage, v české lit. není zmínka o překladu názvu, používám svůj překlad

2. Teoretická východiska Kandinského v eseji O otázce formy

V eseji *O otázce formy*, nejobsáhlejším textu celého almanachu, Kandinskij nastiňuje některé ze základních východisek svých teoretických úvah o umění. Protože se týkají vztahu obsahu a formy v uměleckém díle, můžeme esej *O otázce formy* vnímat jako soubor postulátů pro esej *O jevištní kompozici*, která je již konkrétně zacílená na divadlo. Text je doplněn četnými obrazovými reprodukcemi. Mezi obrazy Arnolda Schönberga, Oskara Kokoschky, japonskými kresbami, dětskými kresbami, malbami z kostela v Murnau aj. najdeme také sedm portrétů a krajinomaleb Henriho Rousseaua. Námětové rozpětí obrazových reprodukcí je obdobně pestré, objevují se zde například i dvě loutky z egyptského stínového divadla.

Kandinskij vychází z předpokladu, že umělec disponuje *kreativním (abstraktním) duchem*, tedy jakousi spirituální formou, pro niž hledá prostřednictvím svého díla formu materiální. Zároveň tvrdí, že celé umělecké epochy existenci tohoto *ducha* popíraly, protože jim nebyl viditelný: „Bylo to tak v 19. století a je to tak z velké části dodnes. Lidé jsou zaslepení.“³¹

Formu vnímá Kandinskij jako vnější vyjádření vnitřního obsahu, přičemž na ono *vnitřní* klade v eseji důraz jako na podmíněčné. Forma má vnitřnímu obsahu sloužit a je tedy naprosto individuální a unikátní pro každé dílo. Zmiňuje také další dva elementy, které formu ovlivňují: národní a časový (*styl*). Kandinskij soudí, že nemá valného smyslu dílo těmto elementům podřizovat nebo se na některý z nich zaměřovat. Toto tvrzení ostatně dokládá obrazová část eseje (a celého almanachu). Přestože tuto esej doprovázejí převážně soudobé malby, korespondují s ostatními díly různého původu právě elementy, které bychom v souladu s Kandinským mohli označit jako *vnitřní*. Jak portréty Henriho Rousseaua³², tak socha „*Pošetilé panny*“ neznámého autora ze 13. stol.³³, čtyři hlavy anonymních amatérů a další zobrazení osob jsou působivé především díky zachycení emocí zračících se ve tvářích portrétovaných. Ostatní reprodukce pojí například zobrazení víry a přírodní náměty (zvířata,

³¹ KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. The Blaue Reiter almanac. Documentary ed. London: Thames and Hudson Ltd. 1974, str. 147

³² Portrét umělkyně ženy, asi 1899; Rousseau u lampy, asi 1899; KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. The Blaue Reiter almanac. Documentary ed. London: Thames and Hudson Ltd. 1974

³³ Magdeburská katedrála, 1240-50. KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. The Blaue Reiter almanac. Documentary ed. London: Thames and Hudson Ltd. 1974, reprodukce na str. 183, původ na str. 278

krajina). Obecně bychom mohli říci, že jde o témata ekologického rázu, pojednávající o pozici člověka ve světě.

Soudobé umění nese podle Kandinského znaky významné duchovní epochy: svobodu, ducha, sílu, mnohost způsobů vyjádření a využití celé širé materiálu k vyjádření formy³⁴. Svobodu v umění chápe především jako osvobození od již naplněných forem. Perspektivu budoucnosti je možné zkoumat prostřednictvím hledání limitů v současných možnostech vyjádření.

Kandinskij spatřuje dva póly, které v umění vždy existovaly: totální abstrakci a totální realismus. Obě tyto možné cesty jsou si podle něj rovny, vedou ke stejnému cíli a leží mezi nimi celá škála možností jejich kombinace. Oním cílem je jejich rovnováha: vzájemné vyvážení „čistě umělecké“ abstrakce a „objektivního“ realismu v díle. Kandinskij se ale domnívá, že tento cíl není aktuální, protože se umělci snaží prosadit tyto póly jako oddělené a na sobě nezávislé. „*Na jednu stranu byla rozmanitá podpora reality odstraněna z abstrakce, a diváci se cítí neukotvení. Na druhou stranu byly rozmanité ideály abstrakce (‘umělecký‘ element) odstraněny z objektivit, a diváci se cítí přibití k zemi. Tvrdí, že umění ztratilo ideály.*“³⁵

Obdobnou polarizaci vykresluje Wilhelm Worringer ve své disertaci *Abstrakce a vcítění*³⁶, která Kandinského v počátcích jeho zájmu o abstrakci „*ještě jednou utvrdila v názoru, že předmětný námět není v umění nezbytný.*“³⁷ Worringer vnímá abstrakci jako prostředek k vyvažování chaosu ve světě a opozici k organickému vcítění. Kandinskij, potažmo Modrý jezdec, ale „*nepředkládá abstrakci proti vcítění, ale abstrakci jako vcítění – vcítění do přírody a/nebo ducha.*“³⁸

Na základě těchto úvah můžeme soudit, že v době, kdy vychází Modrý jezdec, se ohnisko zájmu posunulo k hledání nových způsobů uchopení hranice mezi abstrakcí a realismem. Generace expresionistů a symbolistů již dokázaly napříč různými druhy umění, že abstraktní a reálné náměty jsou si svou vahou rovny. Kandinskij proto zřejmě již nevidí důvod, proč by mělo být užitečné dál bojovat za emancipaci abstrakce. Poukazování na dualitu

³⁴ tamtéž, str. 154

³⁵ tamtéž, str. 160

³⁶ orig. Abstraktion und Einfühlung, 1907.

³⁷ DÜCHTING, Hajo. Vasilij Kandinskij, 1866-1944: Revoluce v malířství. Köln: Benedikt Taschen, 1993, české vyd. Bratislava: Slovart, s.r.o., str. 26

³⁸ FOSTER, Hal, Rosalind E. KRAUSS, Yve-Alain BOIS, B. H. D. BUCHLOH a David JOSELIT. Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus. 2., rozšířené vydání. Praha: Slovart, 2015, str. 87

abstrakce a realismu je podle něj při interpretaci díla zaslepující, protože odvádí přílišnou pozornost k formě. Již tato Kandinského tendence ke zdůrazňování celku³⁹ předznamenává jeho hledání umělecké formy, která by mohla v jeden celek sjednotit více rovnocenných prvků.

Pokud bychom pro tyto Kandinského teze hledali analogii v divadle, „realistický“ pól by mohl představovat jeho krajan a současník Konstantin Sergejevič Stanislavskij. Stanislavskij vnímá divadlo v přímé vazbě na literaturu jako prostředek k realizaci dramatu. V závislosti na tom je pro něj nejdůležitějším *materiálem* na scéně herec a s nebývalou důsledností se jeho *metoda* věnuje ohledávání možností, které tento materiál skýtá.

Kandinskij naproti tomu ve svých úvahách o divadle herce zcela opomíjí, jeho vize *scénické kompozice* totiž rezignuje na snahy vykreslovat na scéně individuální charakter a psychologické motivace. V krátké eseji *O abstraktní jevištní syntéze* hledá Kandinskij čistou, abstraktní formu divadla, která musí vzniknout jako předstupeň syntézy: „*Každé umění má svou řeč a prostředky, které se hodí pouze pro ni – což je abstraktní niterný zvuk jejích prvků. V tomto abstraktním niterném zvuku nelze žádnou z těchto řečí nahradit řečí jinou. Tak se každé abstraktní umění liší od všech jiných abstraktních umění. V tom tkví síla divadla. Utajený magnet přitahuje k sobě všechny tyto řeči, všechny prostředky různých umění, které společně skýtají největší možnost monumentálního abstraktního umění.*“⁴⁰ *Materiálem* pro tuto formu přitom má být barva, tvar a pohyb. Vzhledem k námětovému směřování jeho scénických kompozicí můžeme soudit, že měly vytvořit v divadle abstraktní protipól, který by mohl být předstupněm výše popisované vyvážené formy.

V závěru eseje Kandinskij poměrně emotivně odmítá teoretiky umění, které prohlašuje za zkrachovalé umělce a kritiku za největšího nepřítele umění. Dodává ale, že věří, že se kritici v budoucnu osvobodí od pouhého poukazování na chyby. Jako přínosnou by pak kritiku vnímal, pokud by se byl kritik schopen vcítit do autora-básníka, který musí *“cítit objektivně, aby byl*

³⁹ Dále v textu je patrná také při rozebírání elementů, z nichž se skládá *vnitřní zvuk*. Jedním je celkový dojem z předmětu zkoumání, druhým, jemu podřízeným, jeho jednotlivé části. Oba elementy přitom mohou vykazovat totožné či protichůdné *zvuky*. KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. *The Blaue Reiter almanac. Documentary ed.* London: Thames and Hudson Ltd. 1974, str. 165

⁴⁰ PÖRTNER, Paul. *Experimentální divadlo*. Praha: Orbis, 1965, str. 104.

*schopen vyjádřit své pocity subjektivně*⁴¹. Umělecká kritika a teorie umění prodělaly v průběhu 20. století zásadní vývoj, jehož obsáhnutí je zcela mimo rámec této práce. Problematiku, kterou Kandinskij shrnul jako „neschopnost vcítit se do autora“, můžeme dnes již poměrně obsírně studovat na poli filozofie⁴². Budiž tedy Kandinskému k útěše, že vytknutému problému byla od té doby věnována značná pozornost.

Poněkud obtížnější je pak v tomto směru Kandinského zastavení nad otázkou talentu, resp. kopírování formy netalentovanými lidmi, kteří necítí *vnitřní nutnost* k tvorbě. Nerelevantnost otázky imitace nicméně Kandinský vzápětí dokládá tvrzením, že v dějinách umění spolehlivě „*živé zůstává, mrtvé mizí*“⁴³.

3. Idea abstraktního divadla v eseji *O jevištní kompozici*

Esej *O jevištní kompozici* lze spolu s dramatem *Žlutý zvuk* vnímat jako vyvrcholení celého almanachu *Modrý jezdec*. Na příspěvky o hledání duchovna v umění⁴⁴, vzájemném postavení hudby a textu⁴⁵, soudobé malbě⁴⁶ a situaci v umění vůbec⁴⁷ Kandinskij navazuje myšlenkami o divadle, které má možnost v sobě vše předchozí spojovat. Systematický výklad jednotlivých tezí, jimiž Kandinskij kritizuje soudobé divadelní tendence, ústí v jeho vlastní návrh proměny stávající situace.

V úvodu eseje Kandinskij opětovně vyslovuje postulát *vnitřní identity* v umění, která se projevuje prostřednictvím určitých *prostředků*⁴⁸. Tento proces je platný pro každý druh umění, přestože má každé svůj vlastní jazyk a své prostředky (metody, nástroje). Cílem umění

⁴¹ KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. *The Blaue Reiter almanac*. Documentary ed. London: Thames and Hudson Ltd. 1974, str. 172

⁴² např. KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975.; HUME, David. *O měřítku vkusu*. in NIEDERLE, Rostislav. *Pojmy estetiky: analytický přístup*. Brno: Masarykova univerzita, 2010, str. 137-153; BARTHES, Roland. *Kritika a pravda*. Praha: Dauphin, 1997 a další

⁴³KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. *The Blaue Reiter almanac*. Documentary ed. London: Thames and Hudson Ltd. 1974, str. 173

⁴⁴MARC, Franz. *Spiritual Treasures in* KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. *The Blaue Reiter almanac*. Documentary ed. London: Thames and Hudson Ltd. 1974, str. 55-60

⁴⁵ SCHÖNBERG, Arnold. *The Relationship to the Text in* KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. *The Blaue Reiter almanac*. Documentary ed. London: Thames and Hudson Ltd. 1974, str. 90-102

⁴⁶ ALLARD, Roger. *Signs of Renewal in Painting in* KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. *The Blaue Reiter almanac*. Documentary ed. London: Thames and Hudson Ltd. 1974, str. 104-111

⁴⁷ mimo jiné např. KULBIN, N. *Free Music*.; MARC, Franz. *The „Savages“ of Germany*. in KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. *The Blaue Reiter almanac*. Documentary ed. London: Thames and Hudson Ltd. 1974

⁴⁸ orig. „mittel“, angl. „method“

je podle Kandinského předat určité poznání, kterého je dosahováno rozvibrováním lidské duše. Pokud jsou zvolené prostředky správné, rozezní u diváka téměř identické vibrace, jako u autora díla. Tento efekt má na lidskou duši ozdravný účinek, umění je proto podle Kandinského nepostradatelné a *praktické*. Stimulace divákovy vnímání zároveň rozvíjí umělecké dílo, jehož *vnitřní zvuk* zůstává, i když je reakce na něj odlišná u různých lidí. Kandinskij je ale toho názoru, že není nikdo, kdo by na umění nereagoval vůbec.

Kandinskij zmiňuje, že stimulace divákovy fantazie, která reaguje na vibrace rozeznáním dalších, vlastních *strun*, podněcuje v divákovi „dotvoření“ díla. Tuto „spolupráci“ považuje za zvláště příslušící právě soudobým divadelním produkcím, které počítají s volným prostorem mezi dílem a jeho recepcí divákem⁴⁹. V kontextu vývoje divadelní teorie stojí na tomto místě za povšimnutí určitá afinita mezi Kandinským a Otakarem Zichem. Zich se ve své *Estetice dramatického umění* věnuje vztahům mezi vizemi dramatika, režiséra a herců s vizemi diváka a dokládá účast jejich subjektivních duševních stavů na dotváření dramatického díla⁵⁰.

Stejný pramen, z něž vychází různé prostředky různých umění, je podle Kandinského příčinou snah posílit *zvuk* v jednom umění *zvukem* v jiném umění a tím zesílit jejich efekt. Také zde můžeme spatřit jistou korespondenci se Zichovou *Estetikou dramatického umění* v kapitole věnované syntetické teorii: „*Veškerá díla daného samostatného umění mají určité obecné zákony, jimiž se přes svou rozmanitost vesměs řídí; to jsou specifické zákony tohoto umění, jež jakožto samostatné, svébytné, poslouchá jen je – je autonomní. Formulace dramatického díla jako „spojení umění“ znamená teoretický postulát, že zákony ovládající určitou jeho složku jsou tytéž jako zákony samostatného umění složce té podobné, čili, jak bychom ve smyslu syntetické teorie mohli obrazně říci, jsou zákony ‚mateřského‘ umění.*“⁵¹

Kandinskij vnímá podobně jako Zich jednotlivé složky jako podřízené určitému principu (prostředkům/zákonům). Možnosti využití jejich vzájemného působení ale zkoumá spíše ve smyslu účinnosti předávání významu, který nesou. Zich se věnuje problematice celkového rozpoložení jednotlivých složek. Kandinskij ve svém textu nijak nebere v úvahu, že jakmile k sobě přistupuje vícero druhů umění, které tak utvoří složky jiného umění,

⁴⁹ „*Toto ‚nevyslovení úplně všeho‘ požadují např. Lessing, Delacroix a další.*“ KANDINSKY, Wassily. O jevištní kompozici, *Žlutý zvuk*. Přeložil TEJAK Radek. Literární noviny 1210-0021. 1996, 7.(18.), str. 19

⁵⁰ viz ZICH, Otakar a Ivo OSOLSOBĚ. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. (v Panoramě 1.) vyd. Praha: Panorama, 1986, str. 75

⁵¹ tamtéž, str. 29

jejich prostředky/zákony se tím mění v závislosti na zodpovědnosti vůči celku. Reflektuje nicméně, že pokud jednotlivé složky využívají stejným způsobem své prostředky v rámci celku, za účelem dosáhnout vyššího účinku, jedná se o princip v jeho terminologii *vnější*, tedy neúspěšný.

Jak Zich, tak i Kandinskij zmiňují jako jednu ze zásadních osobností ve spojitosti s touto problematikou Richarda Wagnera a jeho *Gesamtkunstwerk*. Oba jej zároveň hodnotí jako neúspěšný. Zich kritizuje spekulativnost a dogmaticčnost Wagnerových úvah o nutnosti „opětovného“ spojení všech umění ve zpěvohru, čímž je jim upíráno právo na samostatnou existenci. Kandinskij rozbořením Wagnerova přístupu dokládá výše popsanou *vnějškovost*.

Problém opery podle Kandinského spočívá v tom, že „*hudba bud' ilustruje (nebo zesiluje) dramatickou akci, nebo dramatická akce pomáhá vysvětlit hudbu.*“⁵² Wagner proto zamýšlel propojit obě části organicky a docílit monumentálního účinku opakováním, jak je popsáno výše. To je však podle Kandinského pouze jedna z mnoha nevyčerpatelných možností. Jako důvod Wagnerova selhání shledává Kandinskij jeho domněnku, že našel *univerzální* metodu – tedy dogmatismus. Wagner navíc podle Kandinského docílil pouze jiné hierarchie mezi jednotlivými prvky (prostředky), když podřídil pohyb rytmu a hudbu textu. Tato záměna podřízených pozic ale nijak neprospěla rozvinutí *vnitřního zvuku* přístupujících prvků. Zároveň ale Kandinskij Wagnerovi přiznává objev důležité myšlenky a podotýká, že „*jí trvalo více než půl století, než překonala Alpy*“⁵³, aby se začala v různých podobách objevovat například v pojetí hudby u tehdy vehementně manifestujících futuristů⁵⁴.

Dále se proto snaží nastínit způsob, jak se otevřít tomuto širšímu spektru za pomoci opuštění soustavy *vnějších* pravidel a přijetí jediného: pravidla *vnitřní nutnosti*⁵⁵.

19. století bylo podle Kandinského období vyznačující se především svým soustředěním *materiálně*. Klasifikace umění vedla ke specializaci, která podle Kandinského nastupuje

⁵² KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. The Blaue Reiter almanac. Documentary ed. London: Thames and Hudson Ltd. 1974, str. 194

⁵³ tamtéž, str. 194

⁵⁴ tamtéž, str. 195.

⁵⁵ „*Barva je klávesou. Oko je kladivem. Duše je pianem s velkým množstvím strun. Umělec je rukou, jež stisknutím té či oné klávesy uvede duši do stavu funkčně podmíněné vibrace. Z toho plyne, že harmonie barev je založena na principu účelově zaměřeného doteku lidské duše.*“ KANDINSKY, Wassily. O duchovnosti v umění. 2. vyd. Praha: Triáda, 2009, str. 49

jako první důsledek materialismu vždy, když nedochází k objevování nových forem. Názorné myšlení pak vedlo k mylné domněnce, že na umění lze aplikovat „pozitivistické“ postupy, jako je matematický princip „1+1=2“. „*Kosmický element naprosto scházel*,“⁵⁶ shrnuje tuto situaci Kandinskij, a formu soudobého dramatu charakterizuje jako vnější akci a vnější konstrukci syžetu. Jako *kosmický* si pak nejspíš můžeme představit takový způsob přemýšlení, který umožňuje rovnici „1-1=2“.

Konkrétní autory, kteří se nevymanili z vnějškového popisování života, Kandinskij neuvádí. Zmiňuje pouze pár výjimek: Maurice Maeterlincka, *Přízraky* Henrika Ibsena a *Život člověka* Leonida N. Andrejeva. I tito dramatici jsou ale podle něj v zajetí vnější akce. Uvedené autory spojuje snaha o nejen postihnoutí, ale i přímé ukázání nitra postav⁵⁷. Připouští tak jako jediná část v ději subjektivitu, což směřuje k předání sdělení abstraktnějšího rázu.

Otakar Zich věnuje *Estetiku dramatického umění* především takovému dramatickému umění, které pracuje s dramatem jako výchozím textem. Podobně i Richard Wagner hledá způsob, jak předat literární dílo. Naproti tomu se krajní abstrakce Vasilije Kandinského vymyká: chce předávat *vnitřní zvuk*. Kandinskij není přímo v rozporu se syntetickou teorií, jak ji popisuje Otakar Zich, její možnosti spíše zkoumá mimo Zichovo vymezení.

Jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole, čistá abstraktní forma divadla má podle Kandinského pracovat s barvou, zvukem a pohybem⁵⁸, respektive jejich *vnitřním zvukem*. V této formě mají být slova oproštěna od významu, který nesou. Stejně tak jím nemají být zatíženy ani hlasy, které je pronášejí. Lze usuzovat, že úplná subjektivita nitra postav by při ideální realizaci přistupovala k subjektivitě diváka. Nedocházelo by přitom ke zkreslení tohoto přenosu vnějšími, realistickými prostředky. Kandinskij jako by si přál formu, která s divákem komunikuje co nejvíce bezprostředně je to možné. Snad proto se obrátil k divadlu, jehož výsada sdílené přítomnosti takovou komunikaci umožňuje. Jak ostatně píše v úvodu ke *Žlutému zvuku*: „*Drama se nakonec skládá z komplexu vnitřních prožitků (duševních vibrací) diváků.*“⁵⁹

⁵⁶ KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. The Blaue Reiter almanac. Documentary ed. London: Thames and Hudson Ltd. 1974, str. 194

⁵⁷ Např. v *Modrém ptákově* Maurice Maeterlincka sledujeme přímo vnitřní život dětí prostřednictvím jejich snu.

⁵⁸ Také soudobý balet hodnotí Kandinskij podobně jako operu a drama jako postavený na vnějším propojení jednotlivých částí.

⁵⁹ KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. The Blaue Reiter almanac. Documentary ed. London: Thames and Hudson Ltd. 1974, str. 205

4. Analýza scénické kompozice *Žlutý zvuk*

Scénická kompozice *Žlutý zvuk* se skládá ze šesti krátkých obrazů a přede hry. Svou formou připomíná spíše scénář než drama – v jednotlivých obrazech je podrobně popsáno, co se na scéně odehrává, a to se zvláštním zaměřením na barvu, pohyb a zvuk. Technicistní vedlejší textu zcela převažuje nad textem hlavním – replik zde najdeme (vyjma zpěvu) dohromady pět. Soupis postav zahrnuje Pět obrů⁶⁰, Nezřetelné bytosti, Tenor (za scénou), Dítě, Muže, Lidi ve volných oděvech, Lidi v trikotech a Sbor (za scénou). V textu zazní pouze jeden požadavek konkretizující divadelní prostor: „*Jeviště musí být co možná nejhlubší.*“⁶¹

Pokusím se nyní stručně nastínit obsah jednotlivých obrazů, aby byla následná interpretace použitých principů jasnější. V citacích budu užívat vlastní překlad v konzultaci s výše uvedenými anglickými překlady a českým překladem Radka Tejkala.

V přede hře je popsán kontrast soumraku a oslnivého zdroje světla v temné noci. Po několika „*nezřetelných akordech*“ a krátké orchestrální pasáži slyšíme sbor, jenž má být umístěn tak, aby zdroj zpěvu nebyl přímo rozpoznatelný. Sbor rovnoměrným zpěvem promlouvá o motivech snu, kamene a záhady na pozadí temné noci, což má zřejmě podpořit účinky hluboké modři. Sborová pasáž končí popisem ústupu temného světla za slunečného dne:

Vysoké hlasy: „Slzy a smích... V klení modlitby...“

Radost sjednocení a nejtemnější zápasy.“

Všechny hlasy: „Temné světlo za... slunečného... dne

(rychle a náhle mizí).

Oslnivě zářivý stín za nejtemnější noci!“

*Světlo mizí. Náhle se setmí. Poněkud delší pauza. Poté orchestrální úvod.*⁶²

První obraz otevírá akord modrého horizontu a sboru, který přechází z vyšších do nižších poloh za současného tmavnutí modré. „Mechanický“ bezeslovný zpěv sboru

⁶⁰ orig. „*riesen*“, v obou angl. v překladech „*giants*“, v českém překladu Radka Tejkala „*cestující*“.

⁶¹ KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. *The Blaue Reiter almanac. Documentary ed.* London: Thames and Hudson Ltd. 1974, str. 213

⁶² Tamtéž, str. 211

následuje nehybná pauza, po níž se na scéně objevuje pět žlutých obrů, kteří jako by se vznášeli těsně nad zemí. Velmi pomalé pohyby obrů doprovází hlubokým zpěvem, zatímco v pozadí přelétají nezřetelné bytosti: „*Zleva doprava rychle přelétají nezřetelné rudé bytosti, poněkud připomínající ptáky, s velikými hlavami, které se vzdáleně blíží lidským. Tento let se odráží v hudbě.*“⁶³ Obři se vytrácí, zatímco zelený pahorek zbělá, horizont zčerná a prostor zahálí modrý dým.

Dominantním prvkem druhého obrazu je žlutá květina nalevo, na jejíž pohyb reaguje hudba. Zleva přicházejí lidé v různě barevných volných třpytivých oděvech, kteří nesou podobné květiny, a jejich hlasy jako by postupně eliminovaly všechny barvy až na šedou a zářivě žlutou květinu. Ta zmizí s objevem malých postav neurčité zelenošedé barvy, které přechází pahorek, a zároveň zežloutnou i bílé květiny. Zdá se, že jsou květiny plné krve. Lidé je odhazují a běží dopředu, „*silou se vymaňující ze ztuhlosti*“⁶⁴.

Třetí obraz vrcholí sjednocením mnoha různě barevných světelných paprsků v jeden a následné rozptýlení žlutého světla, které pohltí celé prázdné jeviště. Rozpínající se žluť v sobě postupně „rozpustí“ skály, obry i hudbu. Po chvíli se opět zjeví obři, kteří mezitím o něco vyrostli. Vystrašený tenor za scénou „*rychle vříská naprosto nesrozumitelná slova (často je slyšet a, například, Kalasimunafakola!)*“⁶⁵

Čtvrtý obraz se ostatním vymyká svou konkrétností. Scéně dominuje malá budova podobná kapli, v jejíž úzké šikmé věžičce je puklý zvon. Za lano od zvonu tahá malé dítě v bílé košilce, které má na scéně protiváhu v černém tlouštíkovi vpravo. Muž zjedná ticho:

Muž (velmi nahlas, rozkazovačně; příjemný hlas): “Ticho!!”

*Dítě upustí lano. Setmí se.*⁶⁶

V nejsložitějším pátém obraze se objevuje množství lidí v různě barevných trikotech. V orchestru zní barvy, pohyb lidí se střídavě sjednocuje a rozděluje, obraz vrcholí chaosem v pohybu, hudbě i osvětlení.

⁶³ Tamtéž, str. 214

⁶⁴ Tamtéž, str. 218

⁶⁵ Tamtéž, str. 219

⁶⁶ Tamtéž, str. 220

Závěrečný obraz se navrácí k modré. Za zvuku expresivní hudby se na scéně zvětšuje žlutý obr: „*Ve chvíli, kdy vyroste do celé výšky jeviště a jeho postava připomíná kříž, náhle se setmí. Hudba je stejně expresivní, jako akce na scéně.*“⁶⁷

Kandinskij ve *Žlutém zvuku* rezignuje na děj v běžném slova smyslu: odmítá řídicí roli psychologie a kauzality. V tomto směru je jeho *scénická kompozice* blízká malbě – označení jednotlivých sekvencí „obrazy“ nabývá v tomto případě zcela jiné dimenze než v běžném dramatu. Přestože získaným rozměrem je v divadle čas, nemá na sdělení ve *Žlutém zvuku* žádný určující podíl. Dějiště kompozice je natolik abstraktní, že na něj nelze uplatnit žádná měřítká reálného světa, a to přestože obsahuje i téměř realistické motivy, jako je „pahorek“, „květina“ či „skály“. I konkrétní pojmy se nicméně mění v krajině *Žlutého zvuku* v symboly. V této zcela autonomní jiné realitě mohou některé prvky *připomínat* skutečnosti, které jsou nám známé, podobně jako ve snu. Například žlutá květina, která se objevuje ve druhém obraze, má sice téměř realistickou formu „květiny“ (stonek, list), ale jejími určujícími vlastnostmi, které promlouvají k divákovi, jsou pohyb a barva.

Kromě různých typů světelných změn je zachycen pohyb „jednajících“ prvků (květiny) a postav. Veškerý pohyb na scéně je popisován velmi důsledně, zahrnuje například instrukce

k rozestupům mezi postavami. Detailní choreografie se objevuje v pátém obraze, kde řeší pohyb většího množství lidí v různobarevných trikotech. Pohyb v jednotlivých sekvencích graduje, často je střídán kontrastní nehybností. Zahrnuje také nerealistické, technicky náročné manévry, jako je létání či zvětšování se obrů.

Podobné kompoziční principy jako v pohybu nalezneme i v hudbě, která se skládá z orchestrální a sborové pasáže. V poznámkách k hudbě jsou na konkrétních předepsány tóny *a* a *h*. Lze usuzovat, že Kandinskému přesně doplňovaly určité barevné rozpoložení.

V celé kompozici dominuje jako hybná síla ostatních prostředků barva, přestože Kandinskij avizoval vzájemnou nezávislost barvy, zvuku a pohybu. Barva je propojená především s hudbou, nezřídka v textu přímo dochází k synestezii: „*V orchestru opět zní jednotlivé barvy.*“⁶⁸ Kromě zvuku se barva projevuje především prostřednictvím světla a kostýmů. Text je v tomto směru velmi podrobný, jakýkoli nový element je okamžitě pospán

⁶⁷ Tamtéž, str. 225

⁶⁸ Tamtéž, str. 223

z hlediska své barevnosti. Z postav jsou nejvýraznějšími nositeli barvy žlutí obři, především protože žlutá má na tématu kompozice hlavní podíl. K výkladu vztahu žluté a modré ve *Žlutém zvuku*, který je pro celou kompozici určující, můžeme najít klíč v Kandinského eseji *O duchovnosti v umění*:

„Nakreslíme-li dva stejně veliké kruhy, jeden z nich vybarvíme žlutě a druhý modře a soustředěně je budeme pozorovat, zjistíme, že žlutá barva vyzařuje, působí odstředivě a takřka viditelně se k divákovi začne jakoby přibližovat. Modrá naproti tomu vyvolá spíše dojem pohybu dostředného (jako hlemýžď zatahující se do ulity) a od diváka se jakoby vzdaluje. První kruh jako by oko provokoval, druhý zase jako by se propadal do hloubky.

Tento účinek můžeme ještě zesílit, jestliže změníme světlost barev: čím světlejší odstín žluté (tedy čím větší podíl bílé), tím bude odstředivý pohyb výraznější, a naopak čím tmavší modrá (tedy zvýšený podíl černé), tím silnější dojem hloubky. Význam tohoto faktu ještě stoupne, když si uvědomíme, že hodně tmavá žlutá vlastně vůbec neexistuje. Z hlediska fyzikálního jsou si totiž bílá a žlutá velmi blízké. Stejně je tomu u modré a černé.“⁶⁹

Julia Listengarten ve své eseji o *Žlutém zvuku* vykládá tento střet jako „věčný rozpor mezi dionýským šílenstvím (žlutá) a apollinským ‚klasicismem‘ (modrá) a nikdy nekončící zápas mezi duchovním a fyzickým“⁷⁰. Tento výklad dobře objasňuje roli žlutých prvků na modrém pozadí, což je ve *Žlutém zvuku* převládající situace (žlutí obři a květina).

Konflikt modré a žluté ve *Žlutém zvuku* doplňuje také konkrétněji zobrazený kontrast bílé a černé ve čtvrtém obraze: bílé oděné dítě zvoní na puklý zvon a je umlčeno tlustým mužem v černé. Podle Kandinského jsou bílá a černá nehybné protikladné principy, zatímco žlutá a modrá v sobě vždy zahrnují i dostředivý nebo odstředivý pohyb, jak je popsáno výše. Ve *Žlutém zvuku* rozpor dvou rovnocenných elementů vyjádřený barvou nabývá s přistupujícími odstíny modré a žluté na abstraktnosti a pocitové hloubce.

Jak jsem se pokusila na předchozích stranách objasnit, snažit se konkrétně vykládat *Žlutý zvuk* na základě textu by bylo kontraproduktivní. V tomto smyslu je *Žlutý zvuk* interpretačně velmi problematický. Osobnost autora kompozice je v podstatě součástí jeho sdělení, a přestože jsou „instrukce“ velmi detailní a zřetelné, je otázkou, nakolik takový tvar

⁶⁹ KANDINSKY, Wassily. *O duchovnosti v umění*. 2. vyd. Praha: Triáda, 2009, str. 69

⁷⁰ KNOPF, Robert. *Theater of the Avant-Garde, 1890-1950*. 2. vyd. Yale University, 2001 (2015), str. 147

skýtá prostor pro režijní uchopení⁷¹. Skoro se zdá, že více prostoru v tomto případě dostává hudební skladatel, choreograf a scénograf se světelným designérem. Nebylo ostatně právě tohle záměrem Kandinského? Ve *Žlutém zvuku* se divadlo vymaňuje z konvenčních struktur nadřazenosti textu a herce. Z dnešního pohledu se tak blíží výtvarné instalaci či performance. Jedná se tvar svého vlastního druhu, který i po sto letech balancuje na hranicích performativního a výtvarného umění a dodnes tak provokuje k přehodnocování kategorií, které se v umění tradičně užívají.

⁷¹ Kandinskému se za jeho života bohužel nepodařilo *Žlutý zvuk* uvést. Premiéře v Guggenheimově muzeu přecházel důkladný výzkum autorových záměrů a jejich rekonstrukce. TASSSEL, Janet. Staging a Kandinsky dream. The New York Times, 7. 2. 1982. [online] dostupné z <<http://www.nytimes.com/1982/02/07/theater/staging-a-kandinsky-dream.html>>

Závěr

Oskar Schlemmer vidí tři možnosti, jak může výtvarný umělec v divadle realizovat své vize: využít dostupných možností a zůstat tak v područí autora a herců, hledat svobodnější možnosti vyjádření na poli baletu, pantomimy, hudebního divadla apod., nebo směřovat do budoucnosti. Poslední z těchto možností si zvolil Vasilij Kandinskij:

„Nebo se může izolovat od již existujícího divadla a vrhnout své kotvy daleko do moře fantazie a možností. V tomto případě jeho plány zůstávají na papíře, jako modely a materiály k demonstraci na přednáškách a na divadelních výstavách. Ale ve výsledku mu to nevadí. Myšlenka byla vyřčena, a její realizace je jen otázkou času, materiálu a technologie. Tato realizace přijde s výstavbou nového divadla skla, kovu a vynálezů zítřka.“⁷²

Kandinskij postupoval přesně podle svých zásad: pro svou vnitřní potřebu vyjádření hledal formu, a v určité fázi se ukázalo, že touto formou může být i divadlo. Je mi sympatické, že k divadlu přistupoval poučeně, ale i s jistou naivitou vůči možnostem, které skýtá. Je zjevné, že jeho vize se nemohly stát na poli divadla dominantním hlasem, protože se věnují příliš hraničnímu formátu. Myslím si ale, že současné umění velmi přeje hraničním formám, a že kořeny těchto tendencí mohou být obohacujícím zdrojem inspirace. Problematika *Žlutého zvuku* zdaleka nekončí rozpínajícím se žlutým obrem. Než *Žlutý zvuk* poprvé “zazněl“, udály se mnohé peripetie, které Kandinskému bránily realizovat své vize. Ráda bych se proto tomuto tématu věnovala i nadále v bakalářské práci.

Žlutý zvuk byl poprvé uveden 12. května 1982 v Guggenheimově Muzeu v New Yorku.⁷³

⁷² SCHLEMMER, Oskar. Man and art figure. in GROPIUS, Walter: The Theater of the Bauhaus. Wesleyan University, 1961, str. 31-32

⁷³ TASSEL, Janet. Staging a Kandinsky dream. The New York Times, 7. 2. 1982. [online] dostupné z <<http://www.nytimes.com/1982/02/07/theater/staging-a-kandinsky-dream.html>>

Seznam použitých zdrojů

KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz a LANKHEIT, Klaus. The Blaue Reiter almanac. Documentary ed. Přeložil FALKENSTEIN, Henning. London: Thames and Hudson Ltd. 1974. ISBN 0-500-60005

KANDINSKY, Wassily. O duchovnosti v umění. 2. vyd. Praha: Triáda, 2009. ISBN 978-80-87256-08-4

KANDINSKY, Wassily. O jevištní kompozici, Žlutý zvuk. Přeložil TEJAK Radek. *Literární noviny* 1210-0021. 1996, 7.(18.), str. 18-19. [online] [cit. 2018-01-08] dostupné z <<http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitNIII/7.1996/18/18.png>> , <<http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitNIII/7.1996/18/18.png>>

DÜCHTING, Hajo. Vasilij Kandinskij, 1866-1944: Revoluce v malířství. Köln: Benedikt Taschen, 1993, české vyd. Bratislava: Slovart, s.r.o. ISBN 3-8228-9700-0

KNOPF, Robert. Theater of the Avant-Garde, 1890-1950. 2. vyd. Yale University, 2001 (2015). ISBN 978-0300085259

ZICH, Otakar a Ivo OSOLSOBĚ. Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie. 2. (v Panoramě 1.) vyd. Praha: Panorama, 1986.

MAZANEC, Martin, BERNÁTEK Martin, KREJČOVÁ Kateřina a STRNAD Matěj. Manifesty pohyblivého obrazu: barevná hudba. Olomouc: Pastiche Filmz o.s., 2010. 106 s. ISBN 978-80-904515-4-4

WORRINGER, Wilhelm. Abstraction and Empathy. Chicago: Elephant Paperbacks, Ivan R. Dee, 1997. ISBN 1-56663-177-7

FOSTER, Hal, Rosalind E. KRAUSS, Yve-Alain BOIS, B. H. D. BUCHLOH a David JOSELYN. Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus. 2., rozšířené vydání. Praha: Slovart, 2015. ISBN 80-7209-952-3

PÖRTNER, Paul. Experimentální divadlo. Praha: Orbis, 1965. ISBN 11-019-65

GROPIUS, Walter. The Theater of the Bauhaus. Wesleyan University, 1961.
ISBN 0-8195-6020-0

WOLF, Norbert. Expressionismus. Köln: Taschen, 2005. české vyd. Praha: Slovart, s.r.o., 2005.
ISBN 80-7209-659-1

TASSEL, Janet. Staging a Kandinsky dream. The New York Times, 7. 2. 1982. [online] [cit. 2018-01-08] dostupné z <<http://www.nytimes.com/1982/02/07/theater/staging-a-kandinsky-dream.html>>

KISSELGOFF, Anna. Martha Graham. The New York Times, 19. 2. 1984. [online] [cit. 2018-01-08] dostupné z <<http://www.nytimes.com/1984/02/19/magazine/martha-graham.html?pagewanted=all>>

Příloha 1.

Stručný životopis Vasilije Kandinského

Vasilij Kandinskij se narodil 4. prosince 1866 v Moskvě. Otec, obchodník s čajem, se s matkou rozvedl krátce poté, co se rodina roku 1871 přestěhovala do Oděsy. Vasilije vychovávala jeho teta Jelizaveta Tichejevová, která v něm probudila zájem o umění, a v průběhu studií na Oděském gymnáziu se mu dostalo i první vzdělání v oblasti hudby a kreslířství.

Roku 1886 zahájil Kandinskij studium práv a ekonomie na moskevské univerzitě, mohl se tedy vrátit do rodného města. Na výzkumné cestě do severní gubernie Volgody se setkává s kulturou ruského venkova, která jej natrvalo ovlivní v jeho výtvarném směřování. O tři roky později zakončil studia právnickou státní zkouškou a oženil se se svou sestřenicí Anjou Čimjakinovou.

Kandinskij se nadále věnoval malbě a jeho zájem o umění silně roznítilo setkání s díly Clauda Moneta a Richarda Wagnera. Svůj střet s Monetovým obrazem *Kupka sena* na výstavě francouzských impresionistů v Moskvě popisuje jako iniciační zážitek pro svůj vztah k malbě a zájem o nefigurativní umění: „*Nejasně jsem cítil, že na tomto obraze chybí předmět. A udiven a zmaten jsem pozoroval, že obraz nejen upoutává, ale také se nesmazatelně vrývá do paměti a neustále se zcela neočekávaně až do nejmenších podrobností zjevuje před očima. (...) Co mi však bylo dokonale jasné – to byla netušená, dříve mně skrytá síla palety, která předčila všechny mé sny. Malířství dostávalo pohádkovou sílu a nádheru. Bezděčně byl však zdiskreditován i předmět jako nepostradatelný prvek obrazu.*“⁷⁴

Ohromující pro něj byla také návštěva Wagnerovy opery *Lohengrin* v moskevském Dvorním divadle. Kandinskij opět zmiňuje jako dominantní sílu barev: „*Viděl jsem v duchu všechny své barvy, měl jsem je před očima. Vyvstávaly přede mnou divoké, téměř bláznivé linie.*“⁷⁵ Richard Wagner zůstane v ohnisku jeho zájmu ještě dlouho poté. Snad již tehdy

⁷⁴ DÜCHTING, Hajo. Vasilij Kandinskij, 1866-1944: Revoluce v malířství. Köln: Benedikt Taschen, 1993, české vyd. Bratislava: Slovart, s.r.o., str. 10

⁷⁵ DÜCHTING, Hajo. Vasilij Kandinskij, 1866-1944: Revoluce v malířství. Köln: Benedikt Taschen, 1993, české vyd. Bratislava: Slovart, s.r.o., str. 10

Kandinskij pomýšlel na propojení abstrakce s divadelními prostředky, které by jeho schopnostem mohly poskytnout nové možnosti.

Po objevení radioaktivity v roce 1896 prožívá Kandinskij deziluzi ve svém vztahu k vědě⁷⁶. I tato zkušenost nejspíše přispěla ke kariérnímu zvratu a Kandinskij roku 1896 odjel do Mnichova studovat malbu u Antona Ažběho, později na Umělecké akademii u Franze von Stucka.

Roku 1901 založil umělecké sdružení Phalanx, které následně pořádá několik výstav věnovaných výrazným soudobým umělcům, jako byli Claude Monet či Alfred Kubin. Také jeho práce byly v těchto letech součástí mnoha výstav. Na podzim roku 1904 se rozešel se svou ženou a následně žil a podnikal mnoho cest se studentkou malby Gabrielou Münterovou, která stála i u zrodu skupiny Modrý jezdec v roce 1911. V témže roce vychází jeho kniha *O duchovnosti v umění*. Následují ji básně v próze *Zvuky* (1913). V těchto letech také vznikaly jeho scénické kompozice *Žlutý zvuk*, *Zelený zvuk*, *Černá a bílá* a *Fialová*.

Roku 1914 Kandinskij utekl spolu s Münterovou do Švýcarska před první světovou válkou, později se přes Balkán vrátil do Ruska a usadil se opět v Moskvě. Zde se 11. února 1917 oženil s Ninou Andrejevskou. Jejich syn Vsevdod zemřel ve věku tří let.

V prosinci 1921 se Kandinskij vrátil do Německa a záhy se odstěhoval do Výmaru, kde zahájil pedagogickou činnost na Bauhausu. S Bauhausem zůstane spjatý až do jeho uzavření nacisty v roce 1933. Roku 1937 byly jeho obrazy vystaveny na výstavě Zvrhlé umění a 57 jeho děl bylo v německých muzeích zkonfiskováno. V roce 1937 získali Kandinskij a jeho žena francouzské státní občanství.

Kandinskij zemřel 13. prosince 1944 ve věku 78 let na arteriosklerózu.⁷⁷

⁷⁶ „Rozpad atomu se v mé duši rovnal rozpadu celého světa. Najednou padly ty nejsilnější zdi. Všechno se stalo nejistým, vratkým a měkkým. Nebyl bych se podivil, kdyby se ve vzduchu přede mnou rozplynul kámen a stal se neviditelným.“ DÜCHTING, Hajo. Vasilij Kandinskij, 1866-1944: Revoluce v malířství. Köln: Benedikt Taschen, 1993, české vyd. Bratislava: Slovart, s.r.o., str. 10

⁷⁷ životopisné údaje čerpány z DÜCHTING, Hajo. Vasilij Kandinskij, 1866-1944: Revoluce v malířství. Köln: Benedikt Taschen, 1993, české vyd. Bratislava: Slovart, s.r.o.