

## PITOËFF

Režisér, herec, scénograf, šéf souboru i překladatel z ruštiny a angličtiny, to byly profese posledního člena Kartelu Georgese Pitoëffa, který byl původem Rus. Dříve byl historiky francouzského divadla pomíjen, ale jeho vliv na divadlo v Paříži byl obrovský. Nevytvořil sice Vieux Colombier nebo Atelier, neměl ani tak vyhraněný umělecký program, ale s jeho osobou vtrhl do meziválečné Paříže Slovan doslova posedlý divadlem a všichni kolem něj, i diváci, cítili, že divadlo je pro něj a jeho ženu Ludmilu tou nejelementárnější potřebou života. Jeho neklidný duch nutil Francouze, aby se přestali shlížet jen ve vlastní tradici. Tento motiv se však vinul moderním francouzským divadlem od Antoina a Lugné-Poea. V podstatě přispěl k tomu, že po druhé světové válce se pařížské divadlo stalo doslova mezinárodním a dodnes v něm působí mnoho naturalizovaných cizinců.

**Georges (Georgij Ivanovič) Pitoëff** se narodil 4. září 1884 v Tbilisi v bohaté a vzdělané rodině milovníků umění. Jeho otec si dokonce postavil divadlo, režíroval v něm a zval si významné umělecké osobnosti. Posedlost, kterou syn zdědil, ilustruje tato historka. Nadšený operami Čajkovského, uváděl Evžena Oněgina každou středu i za cenu, že někdy musel sedět v hledišti sám se svou ženou. V roce 1898 byl Georges poprvé na studiích ve Francii a pak pokračoval v Moskvě. Po roce 1905 odjel opět s rodinou do Paříže, kde studoval práva. V té době začal hrát a režírovat v otcově Ruském uměleckém kroužku a prý s úspěchem. Jedno představení viděla slavná herečka Komissarževská a doporučila mu, aby se vrátil do Ruska a stal se profesionálním hercem. Pitoëff souhlasil a v roce 1908 se stal členem Gajdebu-

rova **Putovního divadla**. Strávil na ruské provincii několik let, učil se hereckému řemeslu a poznával MCHAT i experimenty Mejercholda.

V roce 1911 připravoval s Volkenštejnem v Petrohradě školu rytmiky podle Jacquese-Dalcroze a proto odjel na několik měsíců do studia v Hellerau. Nadšený metodou rytmiky, poznal i práce Adolpha Appii a rytmus se stal v jeho pozdější režijní tvorbě hlavním principem kompozice představení a herecké tvorby. Rytmus motivovaný vnitřně či duchovně ve smyslu symbolistické tradice, nikoliv vnější rytmus města, kterým se opájela generace Apollinairova. V roce 1922, kdy už byl zkušeným divadelníkem, napsal: „*Tělo, které nepoznalo rytmus, jež v něm žije, nemůže nikdy vyjádřit duši... Rytmus je síla, která nám dovolí sdělit to, co se běžně sdělit nedá. Dovolí nám uspořádat skrytá hnutí naší duše.*“ A když uváděl v roce 1916 hru *Balagán* Alexandra Bloka, radil hercům: „*Tančete. Tady se nedá nic vyjasňovat. To je báseň.*“

Po návratu z Hellerau založil **Naše divadlo** a kočoval po Rusku s domácím i cizím repertoárem. Ale v roce 1914 z divadla odešel a po smrti matky odjel s otcem do Paříže. Do Ruska se už nikdy nevrátil. Skončil svá učednická léta a ruské divadlo ho stačilo řádně poznamenat. Byl přímým účastníkem obrovského kvasu ruské kultury na začátku 20. století, kam spadají Stanislavského MCHAT, symbolisté, experimenty Mejercholda, Tairova nebo Jevrejnova, kde vznikaly Ruské balety, hry Čechova, Andrejeva, Gorkého atd.

V roce 1915 se setkal s Ludmilou Smanovou, oženil se a odjel s ní do Švýcarska, kde na přimluvu Jacquese-Dalcroze nastoupil jako herec v ženevském divadle. Brzy se uvedl i jako režisér. Jenže puritánské i komerční ženevské divadlo, které kopírovalo, jak bylo tehdy zvykem, i s dekoracemi inscenace z Paříže, mu nemohlo vyhovovat. Cenzorem, který Pitoěffovi později zakázal Shakespearovu *Veta za vetu*, protože prý je to pornografie, se bavil celý divadelní svět. Pitoěff se tedy rozhodl založit vlastní společnost. Některé herce našel

v soukromých školách, jiní byli původně amatéři. Z mladého fotografa se vyklubal vynikající herec Michel Simon a na talent jeho ženy jej upozornil Copeau, když mu četla pasáže z Čechovova *Racka*. Tak vznikla v roce 1917 **První neboli Švýcarská společnost Pitoëffa**. Skládala se z Rusů, Švýcarů, Holanďana, Itala a Francouzky. Sídliila v malém městě Plainpalais u Ženevy, kde se konaly premiéry a pak se jezdilo, hlavně do Ženevy.

Zde se také utvářely základní principy Pitoëffovy režijní práce a základní devíza ve vztahu k textu: „*Je tolik inscenačních stylů, kolik je dramatických textů. Zapomeňme na systémy, ať vládne představivost a fantazie!*“ To měl ostatně společné s ostatními členy Kartelu. Respektoval dramatika, neboť jeho text mu stále poskytoval hodně prostoru k interpretaci. Ani on nebyl zastáncem autorského režijního rukopisu, kterým v té době vynikal např. Tairov. Stejně jako rytmus, také rukopis inscenace musel najít přímo ve vnitřním představovaném světě dramatika.

Stejným způsobem pracoval Pitoëff se scénou. Jestliže to hra vyžadovala, zvolil dekoraci stylizovanou, u Shakespeara dokonce geometrickou, ale jindy postavil na jevišti téměř veristický interiér, např. v Ibsenových hrách. Využíval podnětů dobového výtvarného umění, experimentoval s jevištním prostorem, světlem i barvou. Nejznámějšími se staly právě geometrické scény z ženevského období, které použil v *Hamletovi* a *Macbethovi*. U nás o nich psal Karel Čapek a bylo patrné, že Pitoëff se tu inspiroval projekty Appii, Craiga, expresionismem a Vasilijem Kandinským.

*Hamlet* vznikl v roce 1920 a byl obnoven v Paříži v roce 1926. Na pozadí černých závěsů použil pohyblivé panely, které tvořily nejrůznější geometrické, strohé a zcizující obrazce, v nichž se zvýrazňovala osamělost hlavní postavy. Podobnou konstrukci ze závěsů, schodišť a klenutých oblouků vytvořil v roce 1921 v *Macbethovi*. Oproštěným prostorem, kde se mohlo stát cokoliv, působil na diváka především kontrasty výšky a nízkosti, bílé a černé barvy nebo světlem a stínem. Mělo to vy-

značovat kontrast racionálních a iracionálních rysů chování hlavních postav. Rád také sestavoval na jevišti různé hrací plochy, které pak sevřel společným rámcem, např. v *Dámě s kaméliemi* Dumase ml. rámoval jeviště do podoby starosvětského medailónu a ten přímo označoval režijní výklad hry. „*Jeho mozek je stroj na vymýšlení dekorací,*“ řekla o něm jednou Ludmila.

Od začátku byla pro Pitoěffovu společnost příznačná dramaturgická pestrost a různorodost. Vyžadoval to také provoz s malým počtem repríz, ale především bylo v samé povaze režiséra, že byl doslova posedlý objevováním nových her a autorů. „*Chtěl bych režírovat dvacet her za sezónu,*“ řekl, a se svými společnostmi jich uvedl celkem dvě stě dvanáct her od sto patnácti autorů. Vedle klasiků to byly především hry modernistických autorů z přelomu 19. a 20. století a hry současné.

Přímo se souborem spolupracoval **Henri-René Lenormand** (1882-1951), jehož žena Marie Kalffová hrála v Pitoěffově společnosti. Byl to jeden z předních dramatiků meziválečného období ve Francii, ve svých hrách se snažil hloubat v tajemství vnitřního života a luštit v té době palčivou i módní otázku: kým je člověk pro sebe sama. Zápas s vlastními stíny poukazují na vliv tvorby Augusta Strindberga a nástrojem niterných průniků se mu stala Freudova psychoanalýza.

„*Mým divadlem je dialog a zápas mezi vědomím a nevědomím,*“ napsal. Debutoval v roce 1905 v Grand Guignolu hrou *Bílé šílenství* a Pitoěff mu uvedl šest her. Už jejich názvy naznačují, oč tu jde: *Čas je sen* (1919), *Trosečníci* (1920), *Požírač snů* (1922), *Zbabělec* (1925), *Jed v krvi* (1927) a *Šílená nebem* (1936). V *Trosečnicích*, s kterými se Pitoěffovi představili poprvé v Paříži, vystupuje On, dramatik bez úspěchů, a Ona, herečka bez talentu, která si musí přivydělávat prostitucí, aby se užívali. On to ví, zpočátku to toleruje, ale žárlivost roste a vede až k vraždě a sebevraždě. *Požírač snů* je zase plný módních oidipovských komplexů. Někteří kritici Lenormanda vynášeli do nebes, jiní jej zatracovali. V každém případě byly jeho hry nejen módní, ale i

autentickým odrazem dobové krize a strachu před možnou desintegrací lidského vědomí. To bylo i jedno z témat Pitoěffových. Dokonce v osobním životě.

V Pitoěffově společnosti vyrůstaly už ve Švýcarsku skutečné herecké osobnosti, ale přední místo v souboru zaujímal Georges a Ludmila. Spojovala je tradice ruského, silně emotivního a psychologického herectví, přecházejícího až k mystické identifikaci s postavou. Platilo to zvláště pro Ludmilu ve 30. letech, ale vyznačovala se tím i hra Georgese v jeho idealistech, cynicích a neuroticích. Jejich záhadné slovanské duše, plné neklidu a instinktivních reflexů, snící o vášnivé a absolutní afirmaci života, působily vedle místních „nepřevtělených herců“ neobyčejně zvláště a sugestivně.

Jestliže Copeau často hovořil o oběti divadlu, Pitoěffovi byli přímo jejím ztělesněním a není divu, že Jean Cocteau nazval Georgese „světcem divadla“. Někteří se dokonce jejich ruské duše a „cizího povětrí“, které do Paříže vnášeli, obávali.

Ale vraťme se zpátky. Čím víc se Pitoěffův soubor profesionalizoval, tím hůř se cítil v prostředí puritánského Švýcarska. Byla to sice země, kde v době první světové války žili také Einstein, Lenin, Stravinskij, Roland, Lugné-Poe a kde začínali i dadaisté. Mnozí, spolu s místními Appiou nebo Jacquesem-Dalcrozem, chodili na představení Pitoěffových a pomáhali jim. Ale to byla menšina v moři puritánských duší.

V roce 1919 došlo k prvním pohostinským vystoupením společnosti v Paříži a diváci ji zpočátku přijali jako kuriozitu. Objevovala se každý rok na jaře a postupně si získávala stále větší přízeň. Když pak ředitel Comédie des Champs-Élysée Hébertot viděl v Ženevě *Macbetha*, rozhodl se, že Pitoěffa s ženou angažuje od podzimu 1922 ve svém divadle. Předtím je chtěl pozvat Copeau do Vieux Colombier, ale Hébertot byl důslednější a energičtější.

Pitoěff pokračoval v Paříži v šíleném tempu dvou až čtyř premiér měsíčně a s deseti představeními týdně. Byl vždy přesvědčen, na rozdíl od Copeaua, že režisér

musí hodně režírovat a herec hodně hrát. Také Ludmila pracovala ve stejném tempu, hrála několik hlavních rolí najednou a další tři už připravovala.

Pařížanům, kteří museli zpočátku tolerovat ruské akcenty v jejich řeči, otevřel Pitoëff dokořán dveře světovému dramatu. Obnovil některé inscenace her ruských, skandinávských, amerických, italských i domácích a přidal další. **Objevil Francouzům Čechova**, jehož *Racek* tu zazněl jako „*poéma, melodie a sen*“ nebo *Androkla a Iva* **G. B. Shawa**. Skutečnou událostí se stalo v dubnu 1923 uvedení hry **Luigiho Pirandella** *Šest postav hledá autora*, která při premiéře v Římě vyvolala skandál. Ani v Paříži ji nikdo nechtěl hrát, jen Pitoëff se do ní pustil s nadšením a podařilo se mu prosadit tohoto dramatika ve Francii a v dalších zemích. Také u nás.

V té hře bylo pro Pařížany něco nového a nezvyklého, co odporovalo zdravému rozumu. Na divadelní zkoušku se dostaví samotné fiktivní postavy hry a skutečnost se k nerozeznání smíchá s fantazií. Co je běžně fikcí, se pojednou jevílo reálnější než samotná skutečnost. Georges hrál Otce a v dalších reprízách se jako Nápověda objevil i Antonin Artaud.

Režijní styl byl dokladem jednoduchosti a nápaditosti. Začínalo se tak, jak začínají běžné zkoušky v divadle. Na jevišti byla nehotová dekorace, svítila jen lampička inspicienta, pak přišli jevištní mistr, herci, režisér. Pojednou vzadu pomalu sjížděl dolů tah na dekorace a na něm stály nehybné, mrtvolně bledé postavy hry v černém, nasvícené zelenkavým světlem. Jakoby vypadly odnikud, z tajemného světa fikce, a nyní se před diváky zmaterializovaly a chtěly navázat kontakt s reálným životem. „*Jsou živí a prohlašují se za skutečné. Donutili nás, abychom tomu uvěřili. Ale co pak jsme my? Kdo jsme?*“ Těmito otázkami si ujasňoval na tomto představení **Artaud** svou koncepci divadla.

Později uvedl Pitoëff ještě další Pirandellovy hry a největší úspěch měl *Jindřich IV*. Autor sám přijížděl na zkoušky, spolupracoval s režisérem a byl spokojen s interpretacemi. Pitoëff v té době zdokonaloval své re-

žijně scénografické postupy, které stále připomínaly expresionistický styl sousedních Němců. Stačila mu zjednodušená dekorace až k symbolickému náznaku a s nejnutnějšími a velmi charakteristickými detaily. „*Existuje vždy detail, který jediný dělá obraz geniálním,*“ meditoval Pitoëff nad obrazy Fra Angelika a stejnou metodu chtěl použít ve svých inscenacích. Totéž mělo platit i pro herce se stejně výraznou a charakteristickou zkratkou v jeho hře. Nejasnou a vyjadřující vnitřní napětí a neklid.

V roce 1925 skončili Pitoëffovi u Hébertota inscenací *Historie vojáka Igora Stravinského*, rozpustili První společnost a nějaký čas museli z finančních důvodů hrát v nejrůznějších, také bulvárních divadlech. Ale brzy Georges sestavoval novou čili **Druhou společnost** a opět s ní uváděl hry z celého světa a ze všech dob. Společnost neustále střídala sály a až v roce 1933 zakotvila natrvalo v **divadle Mathurins**. Byly tu malé a nedostatečně vybavené prostory, ale i zde Pitoëff dokazoval, že se umí přizpůsobit, pracovat a kouzlit s jednoduchými prostředky. Z nouze užíval jen závěsy a kritika psala o nádherné „*estetice hadrů*“. Např. ve *Výměně Claudela* nechal na jevišti černé závěsy se siluetou ho-  
lého stromu uprostřed. Jinak nic, prázdnota a neomezený prostor.

Obnovoval a nově uváděl hry Shakespeara, Čechova, Gogola, Pirandella, O'Neill a Shawa, jehož *Svatá Jana* v roce 1925 vyvolala nejvíce pozornosti a protestů. Zvláště ze strany církve, která byla už dlouho podrážděná tímto ironickým „*protestantem a materialistou*“. A ještě k tomu ho hrají Rusové! Ale mnozí se těšili, že konečně uvidí Janu, která nemluví ve verších, a další věřili, že bude skandál, protože se proslýchalo, že Shaw se chtěl vysmát Francouzům. Dodejme, že Pitoëffova *Svatá Jana* byla první z celé vlny Johanek, které se po ní objevily. V roce 1927 vznikl slavný film Carla Theodora Dreyera *Utrpení Panny Orleánské* a v roce 1934 napsal Claudel oratorium *Sv. Jana na hranici*.

Ale Georges zvolil hru pro Ludmilu a ta všechny nadchla něhou, lidskostí a mystickým oduševněním. Nehrála mučednici, plnou extáze a nelidského strádání jako Renée Falconettiová v Dreyerově filmu, ale patos života. Kritika psala o duševní čistotě a prozáření jakoby vnitřním sluncem. Také Stanislavskij byl nadšen jejím výkonem.

Bylo to v době, kdy se Ludmila se svými hrdinkami doslova identifikovala a pohroužila se do vnitřního života postav natolik, že ztrácela vládu nad svým chováním. Cítila se dokonce nehodná hrát svatou, jezdila o ní meditovala do Rouenu nebo Remeše a všechno se ještě stupňovalo u stejné hrdinky, kterou hrála v roce 1936 v inscenaci *Mystérium lásky a útrpnosti sv. Jany* od Charlese Péguyho. To už se nedokázala vůbec oddělit od své postavy a potlesk, znak divadla, vnímala bolestně. Hrála s velikým přemáháním a kolegové se jí začali bát. Jako Antigona v bílé tunice a s černou kapucí prožívala hluboce bolest nejen na jevišti, ale i v zákulisí a doma. vzdalovala se rodině i Georgesovi, který se snažil vrátit jí sebekontrolu vhodným obsazením.

Stálo jej to hodně energie. Měli sedm dětí a provoz divadla byl stále náročnější. Opouštěli ho herci, provázely ho stále častěji neúspěchy a finanční potíže. Repertoár v té době byl nevyrovnaný a roztěkaný, tendenční politickou hru střídala mystická dramata, bulvár umělecky náročná hra. A přesto se tu ještě jednou objevil nový dramatik: **Jean Anouilh** a jeho hry *Cestující bez zavazadel* (1937) a *Divoška* (1938).

V roce 1938 začaly u Pitoëffa těžké srdeční potíže a jeho zdravotní stav se zhoršoval. Lékař mu nechtěl dovolit hrát Stockmana v Ibsenově *Nepříteli lidu*, ale Georges to nerespektoval. Prý vytáhl pistoli a hrozil, že nebude-li moci hrát, zastřelí se. Možná to byl také herecký výstup, ale o své nemoci věděl a na jevišti dostal chrlení krve. Byla to jeho poslední režie i role. Obviňoval v ní svět v předvečer další války za to, že dovolí, aby umíralo všechno živé a lidské.

V létě odjeli Pitoëffovi do Švýcarska na léčení, ale 17. září 1939 Georges zemřel. Ludmile vzali divadlo Mat-



hurins a proto odjela do USA a Kanady, kde si nejprve založila společnost, pak hrála malé roličky v Hollywoodu, měla i úspěch s Racinovou *Faidrou* v Montrealu. Po válce se vrátila do Paříže a se synem Sašou opět vystupovala ve slavných meziválečných rolích. Zemřela v roce 1951.

Francouzský kritik a historik Lucien Dubech o Pitoëffovi napsal: *„Jeho role byla jasná, originální a obrovská. Dvacet let představoval Paříži cizí umění. To není kritika ani výtka, to je chvála... Díky němu jsme měli v Paříži dvacet let jistotu, že nám neunikne nic důležitého a podstatného, co se právě odehrávalo ve světovém divadle.“* Připomeňme ještě jednu ze zásluh Pitoëffa a sice jeho obrovskou fantazii a nevyčerpatelné množství režijních nápadů, které si mnoho dalších režisérů půjčovalo.