

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

Ústav pro dějiny umění



**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

Veronika Frydlová

Akční scénografie v Československu  
Action stage design in Czechoslovakia

**Vedoucí práce:**

Praha 2012

Doc. PhDr. Marie Klimešová, Ph.D.

## **Poděkování:**

Dovoluji si touto cestou vyjádřit své velké poděkování Doc. PhDr. Marii Klimešové, Ph.D. za systematické a odborné vedení práce a za cenné připomínky a rady. Stejně tak děkuji i PhDr. Vlastě Koubské za její čas a odborné konzultace.

## **Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma Akční scénografie v Československu vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne .....

.....

## Abstrakt

„Akční scénografie“ je termín, který se poprvé objevil v polovině sedmdesátých let v souvislosti s pořádáním třetího ročníku mezinárodní scénografické soutěže Pražské quadriennale (PQ '75). Sovětský kritik Viktor Berjozkin tak označil nový proud, který se na této přehlídce ve většině národních expozic začal projevovat. Jednalo se o alternativní přístup k divadelnímu prostoru, kdy se programově upouštělo od klasického kukátkového jeviště. Začaly se hledat nové možnosti inscenování v netradičních, mnohdy nedivadelních prostorách, které nabízely větší kontakt s divákem. V estetických přístupech se akční scénografie odvracela od přebujelé výtvarnosti, iluzivnosti, kašírování a složitých technických řešení. Naopak čerpala inspiraci z „chudého umění“ (arte povera) a pop-artu. Využívaly se „chudé“ - tedy obyčejné- a přírodní materiály (ve velké míře to byla především textilie) a předměty, pocházející z všedního každodenního života. Jednoduchost a přitom nápaditost se staly podstatným požadavkem nové estetiky, stejně jako neustálá konfrontace dramatické a empirické reality. Rekvizity, které se ocitly na jevišti, měly být především mnohovýznamové. To znamená, že jeden scénický prvek mohl v průběhu představení pomocí hry herců několikrát změnit svůj význam a funkci. Např. postel se tak stala jídelním stolem, oltářem, nebo také vězením. K tomu byla zapotřebí velká fantazie obecnstva, které se často stávalo součástí představení. Na svém významu nabývá v akční scénografii kostým a maska. Tyto prvky se spolu se scénou a hereckou akcí vzájemně doplňují, oživují a někdy i splývají. Scéna se občas stane hercem nebo kostýmem, herec zase scénou, kostým hercem. Dohromady tak vzniká originální a působivý dramatický celek, který jednoduchými prostředky dosahuje maximální účinnosti.

Ve své práci se zabývám akční scénografií v tehdejší Československu, v jehož složité politické a kulturní situaci nabývala estetika akční scénografie daleko větší působivosti a naléhavosti.

Nejprve uvádím obecné souvislosti divadelního dění v šedesátých a sedmdesátých letech a charakterizují pojem „akční scénografie“. Následuje podkapitola věnující se scénografickým předchůdcům tohoto směru, které nalézáme již v první polovině dvacátého století. V dalších kapitolách se již zabývám vybranými scénografy šedesátých a sedmdesátých let, kteří akční scénografii rozvíjeli. Závěrečná kapitola zakotvuje práci ve výtvarných a teoretických souvislostech.

**Klíčová slova:** Akční scénografie, divadlo, herec, režie, kostým, mnohovýznamová rekvizita, dramatická a empirická realita, chudé umění

## Abstract

„Action stage design“ is a term which was originally used in the mid-70s in the connection with 1975 Prague Quadrennial. Soviet critic Viktor Berjzkin chose this term to describe a new approach which was apparent in the majority of national expositions.

It was an alternative approach to dramatic space, the traditional proscenium theater was systematically abandoned. New possibilities of producing in non-traditional, mainly non-theatrical spaces which offered closer contact with audience were searched. In aesthetic approaches the action stage design abandoned rampant focus on art, illusoriness, embellishment and complicated technical solutions. On the contrary it took inspiration from „earth works“ (arte povera) and pop-art. They used „poor“ - which means - common and natural materials (mainly fabrics) and everyday objects. Simplicity and inventiveness became an important requirement of the new aesthetics, as well as constant confrontation of dramatic and empirical reality. Stage props were meant to be mainly polysemous. It means that a scenic element could change its meaning and function a few times during the performance thanks to actors activity. For example – a bed became a dining table, an altar, or a prison. It demanded big imagination of spectators, they often became a part of performance. Costume and mask got more important in action stage design. These elements complement one another with dramatic space and acting action, they heat up and sometimes blend. A stage can become an actor or a costume, an actor can become a stage, a costume can become an actor. Together it creates an original and impressive dramatic piece which uses simple instruments to achieve maximum effectiveness.

In my work I deal with action stage design in Czechoslovakia at that time. In this complicated political and cultural situation aesthetic of action stage design got stronger impressiveness and urgency.

At first I write about general context of theatrical events in the `60 and `70 and characterize the term „action stage design“. The following sub-chapter deals with scenographic predecessors of this trend who can be found in the first half of the 20<sup>th</sup> century. The next chapters are dedicated to chosen stage designers of the `60 and `70, who developed action stage design. The final chapter establishes the work in art and theoretical contexts.

**Key words:** Action stage design, theatre, actor, direction, costume, polysemous stage prop, dramatic and empirical reality, arte povera

# Obsah

<b>1. Úvod.....</b>	<b>8</b>
<b>2. Československé divadelnictví 60. a 70. Let.....</b>	<b>10</b>
2.1 „Zlatá šedesátá“.....	10
2.2 „Šedá sedmdesátá“.....	19
<b>3. Akční scénografie.....</b>	<b>28</b>
3.1 Principy akční scénografie.....	28
3.2 Předchůdci.....	30
3.3 „Akční šedesátá“.....	37
3.4 Sedmdesátá léta „v akci“.....	62
<b>4. Kontexty.....</b>	<b>102</b>
4.1 Vztahy k výtvarnému umění.....	102
4.2 Pražské quadriennale.....	110
4.3 Teorie.....	114
<b>5. Závěr.....</b>	<b>120</b>
<b>6. Seznam použité literatury.....</b>	<b>123</b>
<b>7. Seznam vyobrazení.....</b>	<b>131</b>

## Seznam zkratk

- **HSTD** - Hlavní správa tiskového dohledu
- **DNZ** - Divadlo Na zábradlí
- **ČK** - Činoherní klub
- **DZB** - Divadlo Za branou
- **PQ** - Pražské quadriennale
- **DNP** - Divadlo Na provázku
- **DNO** - Divadlo na okraji
- **DVÚ** - Divadlo vítězného února
- **MDP** - Městská divadla pražská
- **SČDU** - Svaz českých dramatických umělců
- **VŠMU** - Vysoká škola múzických umění
- **VŠUP** - Vysoká škola uměleckoprůmyslová
- **NM** - Národní muzeum
- **SNP** - Slovenské národní povstání

# 1. Úvod

Pojem „akční scénografie“ se poprvé objevil v r. 1975 v souvislosti s třetím ročníkem Pražského quadriennale, kde se začal v expozicích zúčastněných zemí projevovat nový, alternativní styl scénického projevu. Změny souvisely již se samotným divadelním prostorem, který se začínal měnit. Zájem divadelníků a scénografů se přesouval od klasického kukátkového jeviště k neotřelým, v některých případech i nedivadelním prostorům. Nové sílící snahy jevištních výtvarníků označil ve svém článku sovětský kritik Viktor Berjozkin jako „Dějstvennaja scenografija“, který pak Helena Suchařípová přeložila právě jako „akční scénografie“. Aniž bychom však chtěli Heleně Suchařípové cokoli vyčítat, později se ukázalo, že je tento pojem poněkud problematický. Shodují se na tom jak teoretici scénografie, tak samotní scénografové. Vedoucí divadelního úseku Národního muzea a významná teoretička oboru Vlasta Koubská uvádí možná příhodnější a hlavně výstižnější adjektivum - „jednající“ scénografie. Těžko ovšem téměř po třiceti letech měnit již zažitý termín, s kterým se operuje i v odborné literatuře. Jediné co by z toho pravděpodobně vyplynulo, by byly zmatky. Nezbyvá než tuto drobnou pojmovou nepřesnost jen konstatovat. Proto i já v názvu a celém obsahu své práce používám pojem „akční scénografie“.

Jedná se o scénografický proud, který se na českých jevištích, zejména menších komornějších scén, začal objevovat v šedesátých letech, kulminoval v sedmdesátých a odezníval až v osmdesátých letech. Mezi jeho hlavní estetické požadavky patří odklon od výtvarnosti, iluzivnosti a přílišného zapojování techniky. Naopak se snaží využívat co nejmenší počet rekvizit, jejichž hlavní devizou se tu stává mnohovýznamovost, víceúčelovost. Jeden scénický prvek by tak měl být schopen během jednoho představení několikrát změnit svou funkci a význam. Také charakter těchto prvků je jiný – využívají se obyčejné, zašlé předměty a materiály z každodenního života, které na jevišti nabývají nového – dramatického významu. Tak vzniká napětí, které je pro akční scénografii typické – napětí mezi dramatickou a empirickou realitou. Významným činitelem v akční scénografii se stává herec, bez kterého by tato nemohla existovat. Herec ji oživuje, provádí všechny změny scénických předmětů, někdy se on sám stává scénou, stejně jako se občas scéna stane hercem. Rehabilitaci zažívá kostým a maska, které nyní s hercem téměř splývají. Do akční scénografie se také velkou měrou promítá režie. Všechny tyto divadelní složky se prolínají a splývají v jediný imaginativní výtvarný celek, který velmi často zapojuje i diváka. S jeho účastí, vyspělou představivostí a fantazií se tu počítá.

Práci začínám vzhledem do soudobého divadelního dění obecně, pokračuji definováním pojmu, uvedením předchůdců a inspiračních zdrojů. Hlavní část tvoří výběr jednotlivých scénografů,



kteří využívali principy akční scénografie. V závěrečné kapitole se věnuji vztahům ve výtvarném umění, kontextu Pražského quadriennale a toretickým esejům vztahujícím se k této tématice.

## 2. Československé divadelnictví 60. a 70. let

Pro lepší porozumění milieu, v kterém se utvářela akční scénografie, se tato úvodní kapitola snaží v základních bodech popsat celkovou situaci v divadelnictví, jeho směřování a tendence ve sledovaném dvacetiletí. Ač se může zdát zvláštní spojovat tyto dvě periody, jejichž průběh je tak diametrálně odlišný, z hlediska akční scénografie, která se uplatňovala zejména v letech sedmdesátých, je potřeba začít u šedesátých let, protože právě v nich začíná. Navíc bych ráda poukázala na onu propast, která obě desetiletí pomyslně rozděluje. A v neposlední řadě, právě ve „zlatých šedesátých“ letech vznikají soubory a divadelní scény, které působí i v letech sedmdesátých a jsou pro akční scénografii nepostradatelné.

### 2.1 „Zlatá šedesátá“

S trochou nadsázky by se dalo říci, že „to všechno“ začalo 25. 2. 1956, na XX. sjezdu KSSS v Moskvě. V onen „osudný“ den, Nikita Sergejevič Chruščov pronesl na uzavřeném jednání svůj slavný projev *Kult osobnosti a jeho důsledky*, v kterém poodhalil přítomným soudruhům děsivé zločiny a diktátorské praktiky před třemi lety zesnulého Stalina. Tím se v podstatě odstartoval pomalý, ale zřejmý proces uvolňování dosud velmi pevně sevřeného systému. Rozhodně však nelze říci, že by se tímto režim a jeho ideologie nějakým zásadním způsobem proměnil či změnil svá stanoviska. Bylo by patrně chybné představovat si šedesátá léta jako ostrůvek svobody, nicméně je patrné, že ačkoli situace nebyla úplně ideální, celkové směřování vývoje bylo nadějně. A toto uvolnění se nutně brzy promítlo i do veřejného a kulturního života.

Přesto, že byla stále činná **Hlavní správa tiskového dohledu** (HSTD), která z příkazu KSČ sledovala od r. 1953 i dění v divadlech, kdy byly její přísné cenzuře podrobovány všechny dramatické texty a dokonce sledovány i nežádoucí projevy publika,<sup>1</sup> přesto se z těchto uvolňujících se poměrů rodí několik malých scén, které budou napříště ovlivňovat divadelní dění a směřování. Na jejich vznik měly dozajista vliv i první tzv. **text-appealy**, pořádané od sezóny 56/57 v Redutě Ivanem Vyskočilem a Jiřím Suchým, při kterých Vyskočil četl - a komentoval - své povídky a Suchý zpíval - a komentoval - své písničky.<sup>2</sup> Už na konci padesátých let se **začínají také vydávat kontroverzní texty** ještě kontroverznějších autorů, jako byli Bohumil Hrabal (*Hovory lidí*, 1956), Jiří Kolář (*Mistr Sun o básnickém umění*, 1957), František Halas (*A co?*, 1957), či Franz Kafka (*Proces*, 1958). A nemůžeme opominout ani úžasný úspěch **Laterny**

<sup>1</sup>Zdeněk HOŘÍNEK: Šedesátá léta (1960- 1968), in: Česká divadelní kultura 1945- 1989 v datech a souvislostech, Praha 1995, 64

<sup>2</sup>Vladimír JUST: Divadlo v totalitním systému, Praha 2010, 73, 92

**Magiky**, kterou Alfréd Radok spolu s Josefem Svobodou představili roku 1958 na Expu 58, v Bruselu.

Nemalý vliv také měly **zájezdy zahraničních divadelních souborů** do Československa, které naše divadlo nasměrovaly k modernizaci stylu a ukázaly mu, že realisticky popisné ilustrování textu „à la Stanislavskij“ patří již minulosti.<sup>3</sup>

Od poloviny 50. let se také začíná uvolňovat pevně hlídáný režim v oblasti divadelní kritiky. Ta se postupně zbavuje pout ideologického nástroje a v měsíčníku **Divadlo** se konečně začíná věnovat skutečně odborným recenzím a diskuzím. Roku 1957 je také založen nový čtrnáctideník **Divadelní noviny**. V tomto roce vzniká i **Svaz divadelních umělců**, který dává divadelníkům institucionální ochranu. Tuto záštitu také poskytuje r. 1962 vytvořené **Státní divadelní studio** divadlům malých forem, která se tak dostávají do systému profesionálního divadelnictví. Pevné centralistické řízení divadel nepatrně uvolnil **nový divadelní zákon** z r. 1957, který oblastní divadla převedl do správy jednotlivých krajských národních výborů, čímž umožnil rozdílný přístup místních správních orgánů k jednotlivým souborům.<sup>4</sup>

Pochopitelně se také dostavily změny repertoárové. Opět bylo možné uvádět i autory, kteří byli ještě donedávna zapovězeni a naopak k již klasickým českým autorům - J. K. Tylůvi či A. Jiráskovi, které režim doposud využíval ke své ideologické manipulaci, se přistoupilo s novým pohledem a pojetím. Oživení repertoáru se také hledá v zahraniční dramatičce. Čeští divadelníci si v průběhu šedesátých let začínají uvědomovat svou příslušnost k evropské kontinuitě a tak přistupují k zahraničním autorům dosud neznámým či tabuizovaným. Na prvním místě této pomyslné řady stojí velikán světového divadla, německý dramatik **Bertold Brecht**, k jehož principům epického divadla se nyní začaly naše scény houfně přiklánět. Šlo ovšem o polemiku s dosud pevně ustanoveným jevištním realismem a hlavně s obecně uznávanou doktrínou tzv. socialistického realismu. Vzhledem k vpodstatě socialistickým úvahám o divadle B. Brechta se ovšem proti tomu nedalo nic namítat. A tak se v čerstvém opojení začínaly uplatňovat moderní výrazové prostředky, o kterých mluvíme jako o „**anitiiluzivních postupech**“. Ty se pochopitelně týkají všech složek divadla- herectví, scénografie i hudby. O rozšíření brechtovského divadelního myšlení se postaraly vyčerpávající studie **Jana Grossmana** v časopise *Divadlo*, a nakladatelství Odeon pak vydávalo obsáhlý výbor Brechtových spisů. Dalšími autory nově „objevenými“ byli např.: Tennessee Williams, Friedrich Dürrenmatt, Jean-Paul Sartre, John James Osborne, Eugene Ionesco či Samuel Beckett. Na tomto poli hráli

---

<sup>3</sup>Ibidem, 73

<sup>4</sup>Ibidem, 74- 75

důležitou roli překladatelé, kteří nově přeložené texty vydávali časopisecky i knižně, a jistě i zasvěcené stati našich předních teoretiků Jana Grossmana, Milana Lukeše či Františka Černého. Časopis Divadlo pravidelně vydával tématická čísla, věnovaná jednotlivým autorům.<sup>5</sup> Jistě významným bodem v našich podmínkách bylo první uvedení západního absurdního dramatu - byl to r. 1960 Ioneskův *Nosorožec* v Divadle E. F. Buriana, v režii

Karla Nováka (a to necelý rok po premiéře v Düsseldorfu).<sup>6</sup>

Do čela činohry naší největší pražské scény se od r. 1956 postavil uznávaný režisér **Otomar Krejča** a udržoval zde vysoký standard umělecký i etický až do svého odchodu r. 1961. Krejča si kolem sebe sestavil kvalitní tvůrčí tým, který zajišťoval vysokou inscenační kvalitu. Angažoval zde takové režiséry, jako byli **Alfréd Radok** (*Ďábelský kruh, Podzimní zahrada, Zlatý kočár, Komik*), **Jaromír Pleskot** (*Don Juan, Ženský boj, Hamlet, Smrt obchodního cestujícího*), nebo **Miroslav Macháček** (*Půlnoční mše, Živá mrtvola, Poprask na laguně*). Ke spolupráci si získal také dramatiky **Josefa Topola** (*Jejich den, Konec masopustu*) a **Františka Hrubína** (*Srpnová neděle, Křišťálová noc*). Velký důraz byl kladen i na dramaturgickou složku, kterou zajišťoval **Karel Kraus**. Poté, co byl Kraus r. 1961 donucen k odchodu, volil odchod i Krejča. Jejich následná sehraná spolupráce se zapsala do dějin divadelní historie jako slavná éra Divadla Za branou. Ve výčtu Krejčova týmu v Národním divadle však nemůžeme zapomenout na fenomenálního, z dnešního hlediska možná již mírně kontroverzního scénografa, mistra světelných kouzel **Josefa Svobodu**. Ten tu působil již od roku 1948 a v letech 1951–1970 tu zastával funkci šéfa uměleckotechnického provozu, což ve Svobodově případě znamenalo proměnu dílen ND v moderní laboratoř, v které vznikaly ty nejnáročnější technicky velmi obtížné scénografie. V jeho spolupráci s Krejčou, a nejen s ním, tu vznikaly zásadní, velmi aktuální inscenace, hovořící o nelehkém postavení moderního člověka. Vznikala tu psychologicko-realistická dramata zastoupená díly J. Topola a Fr. Hrubína, ale i aktuálně přečtená klasická díla, jež svou tematikou mohla odpovídat soudobému rozpoložení a situaci (J. K. Tyl: *Strakonický dudák, Drahomíra a její synové*). Krejča se ve svém programu důsledně zabýval vnitřním světem člověka, jeho psychologií a intimní sférou jeho života, nebráníc se při tom i jeho stinným stránkám a problémům.

Pomyslnou stylovou opozici, která se vědomě postavila proti Krejčovu programu a inscenační praxi, se stala činohra Státního divadla Brno, v čele s šéfem činohry, režisérem **Milošem Hynštem**, režisérem **Evženem Sokolovským** a dramaturgem **Bořivojem Srbou**, která si svého

---

<sup>5</sup>Ibidem, 75, 90

<sup>6</sup>Radka DENEMARKOVÁ, Pavel JANOUŠEK: Souvislosti divadelního života, in: Pavel JANOUŠEK a kol: Dějiny české literatury 1945- 1989 III. 1958-1969, 93

dramatika našla v osobě Ludvíka Kundery. Jako svůj program si určili politické divadlo, ve kterém manifestačně zdůrazňovali lidskou osobní angažovanost v současném světě. Navazovali na brechtovské principy a tradici tzv. levé avantgardy. Provokovali tu svým směřováním k neiluzivnímu divadlu, což se stávalo častým bodem ideologické kritiky a jejího „boje proti duchaprostému formalismu“.

Oba dva tyto proudy se spojují v další kongeniální osobnosti českého divadla, v **Alfrédu Radokovi** a v jeho tvorbě v letech 1961–68<sup>7</sup>. Ve svých inscenacích využívá postupy antiiluzivního divadla a hluboce psychologický rozbor vnitřního světa moderního člověka. On sám měl u nás složitý osud, který ho r. 1968 dohnal k emigraci. Četné vyhazovy z ND, Laterny Magiky i Barrandova i nucené působení na oblasti ho nakonec přiměly svou vlast opustit - navíc si při dnešní znalosti následujících poměrů u nás snadno dokážeme představit, jak by se asi jeho osudy, v případě kdyby zůstal, dále vyvíjely... Po, v pořadí již druhém, vyhazovu z ND r. 1959 (v budoucnu ho bude čekat ještě třetí), mu spásnou nabídku režiséřského místa učinil Ota Ornest ve svých Městských divadlech pražských - a to hlavně v Komorním divadle. Tady pak působil až do r. 1965 a připravil zde řadu hodnotných inscenací, z nichž se asi nejvíce zapsaly do dějin jeho *Zlodějka z města Londýna* (Georges Neveux, Divadlo ABC, 1962 (asistenta režie tu Radokovi dělal mladý Václav Havel))<sup>8</sup> a *Hra o lásce a smrti* (Romain Rolland, Komorní divadlo, 1964), obě dvě ve spolupráci se scénografem Ladislavem Vychodilem. Ke *Zlodějce z města Londýna* vznikla neiluzivní, plynule se proměňující scéna, jejíž proměny ovlivňuje herec, který se stává hlavním jejím organizátorem. V této souvislosti se k ní ještě vrátíme v pozdějších kapitolách. V případě *Hry o lásce a smrti* vytvořili režisér se scénografem na scéně Komorního divadla působivé prostředí zaktualizovaného obrazu šílenství francouzské revoluce. Scéna - jeviště se zde stává arénou, obehnanou nahrubo přitesanými trámy, jež vytvářejí dobytčí ohradu. V ní se pak odehrává divadlo na divadle, drama Herců - aristokratů, kterému bezostyšně přehlíží Diváci - revoluční lid, usazení a číhající nad ohradou. Neurvale při tom zasahují do dění v aréně. Z druhé strany jsou Herci obklíčení další hradbou, tentokrát již skutečných diváků, kteří jsou tak vtaženi do hry - stávají se její součástí. A smyčka kolem předem odsouzených aristokratů se tak stahuje.<sup>9</sup> Toto velmi sugestivní zpodobení revoluce, které se může univerzálně aplikovat na jakoukoli dobu, dává hře společensko - kritický význam. Po dvou stovkách repríz byla hra předčasně stažena a znovu obnovena až v letech 67/69.<sup>10</sup>

Jak už bylo řečeno výše, na konci padesátých a v průběhu šedesátých let došlo díky relativně

---

<sup>7</sup>Ibidem, 91

<sup>8</sup><http://www.vaclavhavel.cz/index.php?sec=2&id=1&page=2>, vyhledáno dne 19. 12. 2011

<sup>9</sup>Věra PTÁČKOVÁ: Česká scénografie XX. století, Praha 1982, 237

<sup>10</sup>JUST (pozn. 2) 91

příznivé situaci ke vzniku několika malých divadel, která se díky svému jedinečnému projevu a vysoké kvalitě inscenační práce zapsala do dějin českého divadla. Jedním z nejvýznamnějších je **Divadlo Na zábradlí (DNZ)**, založené r. 1958 umělci, kteří se před tím podíleli na již zmíněných text-appealových představení v pražské vinárně Reduta. Byla to zejména dvojice Ivan Vyskočil a Jiří Suchý (ve spolupráci s režisérkou Helenou Philippovou a klavíristou a s kladatelem Vladimírem Vodičkou)<sup>11</sup>, ke kterým se za rok na to přidal ještě Ladislav Fialka se svou pantomimickou skupinou. Jako své první představení tu uvedli písničkovou koláž *Kdyby tisíc klarinetů*.<sup>12</sup> Toto spíše kabaretní zaměření divadla malých forem se proměnilo na začátku šedesátých let příchodem režiséra Jana Grossmana a dramaturga Václava Havla. V této době se z něho stalo divadlo vyloženě činoherního typu, které se zaměřuje na českou podobu absurdního dramatu. Uváděly se tu hry Václava Havla a již legendární se stala inscenace Jarryho/Grossmanova *Krále Ubu* (1964). Pantomima Ladislava Fialky dosáhla velké popularity doma i ve světě, ale někteří pokračovatelé pantomimy reagovali na jeho lyrické, spíše baletní a taneční zaměření negativně a posunuli tento žánr k tzv. groteskní pantomimě s velmi drsnou poetikou, která se inspiruje v absurdním divadle, surrealismu a němém filmové grotesce. Tak vznikla **Pantomima Alfréda Jarryho** Borise Hybnera, Ctibora Turby a Richarda Rýda.

Jiří Suchý se ale v DNZ příliš dlouho neohrál a již r. 1959 zakládá spolu s Jiřím Šlitrem slavné divadlo „Sedmi Malých Forem“ - zvané **Semafor**. Tady pak tato autorská dvojice vytváří hudební, kabaretní legendu, která si svou popularitu více méně udrží až do dnešních dnů. Jejich písně zlidověly a jejich jména se stala osobitým mýtem, srovnatelným s dvojicí Voskovce a Wericha. Roku 1961 pak vzniká **Černé divadlo** Jiřího Srnce, v Litvínově **Docela malé divadlo** r. 1962 a o rok později scéna uměleckého přednesu **Viola** Jiřího Ostermanna.<sup>13</sup>

Uprostřed sezóny 1963/64 se v Liberci, v rámci Severočeského loutkového divadla (později tzv. Naivního) zrodí seskupení, které přichází s naprosto odlišným přístupem ke způsobu inscenační práce a vůbec k celému pojetí divadla. Jeho vznik a fungování je závislé na osobnostech, které ho vytvářejí a dávají mu svůj charakteristický ráz. Celý soubor pak stojí na jedné jediné osobě- kongeniálním tvůrci - výtvarníkovi, loutkáři, herci, režisérovi, autorovi - **Janu Schmidovi**. A vzhledem k tomu, že v Brně už v té době existovalo Divadlo X, zvolí si do svého názvu Y. Tak se zrodila jedna z dalších divadelních legend - **Studio Ypsilon**.<sup>14</sup> Jinými slovy - slovy Bohumila Nekolného: „Na počátku bylo slovo Schmid a to slovo je Ypsilonka.“<sup>15</sup>

<sup>11</sup>DENEMARKOVÁ/JANOUSĚK (pozn. 6) 84

<sup>12</sup><http://www.nazabradli.cz/o-divadle/historie-divadla/>, vyhledáno dne 19. 12. 2011

<sup>13</sup>JUST (pozn. 2) 92

<sup>14</sup>Vladimír JUST: proměny malých scén, Praha 1984, 160

<sup>15</sup>Bohumil NEKOLNÝ: Studiové divadlo a jeho české cesty, Praha 1991, 31

Vznikla v podsatař jako experimentální dílna, kde se každý, má-li co sdělit, může zapojit do vytváření vznikajícího díla. Mluvíme zde o kolektivním autorství, neboli o tzv. „kolektivní improvizaci“, která se stane charakteristickou poetikou tohoto divadélka. Teprve z přínosů jednotlivých členů vzniká specificky ypsilonový tvar. Tento způsob tvorby ale není možné aplikovat univerzálně v jakémkoli divadle či souboru. Vzniká ze zvláštní atmosféry podobného naladění a souznění jednotlivých typů v divadle. A naopak, když zde hostoval klasický činoherní režisér Jan Grossman, který měl o své inscenaci (Edvard Radzinskij: *Rozhovory se Sokratem*, 1977) již předem jasnou představu a potenciál kolektivní improvizace tedy nevyužil, celá poetika Ypsilonky byla pryč.<sup>16</sup> Jak píše Schmid ve svých *Poznámkách před zahájením zkoušek*: „Dílo by mělo být již v průběhu zkoušek v každém okamžiku hotové, ale nikdy ukončené (stále na pochodu), jen ve své struktuře závazné, ale v detailu pokaždé jiné (stále premiérou), závazné leda po obsahu, ale ne po formě... Aby se jménem každého definitivně ukončeného okamžiku nezměnily okamžiky příští.“<sup>17</sup> Tímto způsobem tu vznikají dva typy inscenací - „improvizace“ a vlastní „inscenace“. V případě improvizací se jedná o volné improvizované večery s písněmi (*Takzvané večery na přidanou; Řeči; Večery jen tak; Swingové večery; Vánoční večery; Pánské jízdy; Tak jak tak*), kdy se kolektivním hereckým autorstvím tvoří podoba večera přímo před zraky diváků. Tato metoda je herecky velmi náročná a ob stojí v ní jen ti nejlepší, kteří mají opravdu co sdělovat. U inscenací je situace již milosrdnější. Kolektivní autorství a improvizace se tu přesunuje na okamžik vzniku, přípravy díla, kdy účinkující mohou režisérovi a ostatním kolegům nabízet své nápady a podněty.<sup>18</sup>

Roku 1965 se v Praze zrodí dva důležité soubory - Činoherní klub (ČK) a Divadlo Za branou (DZB). **Činoherní klub** se usadil v sále Ve Smečkách, který mu před svým zánikem poskytl divadlo Paravan.<sup>19</sup> Vznikl jako generační divadlo perfektně souznějících a sehraných přátel z jednoho ročníku DAMU, seskupených kolem režiséra **Jana Kačera**. Ti, ještě spolu se scénografem Lubošem Hrůzou, který také patřil do jejich skupiny, přišli do Prahy z ostravského Divadla Petra Bezruče. Vedoucí trio vytvořili Jan Kačer, Ladislav Smoček a Jaroslav Vostrý. Herecký soubor tvořil například Josef Abrhám, Vladimír Pucholt, Petr Čepek, Josef Somr, František Husák, Jiří Hrzán, Jiřina Třebická (tehdejší manželka Luboše Hrůzy), Nina Divíšková (manželka Jana Kačera). Podobně jako ve Studiu Ypsilon, i v této studiové scéně se vytvořil zcela specifický soubor a atmosféra, která byla nepřenosná do jiného prostředí. A i místní herci, jak píše Jaroslav Vostrý, byli často schopni naplno fungovat, jen v takovémto typu divadla.

---

<sup>16</sup>JUST (pozn. 2) 162

<sup>17</sup>Ibidem, 160

<sup>18</sup>Ibidem, 164

<sup>19</sup>DENEMARKOVÁ/ JANOUŠEK (pozn. 6) 85

Inscenace tu byly opět společným dílem celého ansámblu. Nezřídka se stávalo, že dramatik v tomto divadle režíruje, režisér či dramaturg hraje a herec či režisér je autorem hry.<sup>20</sup>

Po svém odchodu z ND se Otomar Krejča a Karel Kraus opět sešli ve spolupráci na nově založeném **Divadle Za branou**. Krejča si přivedl i svého dramatika z ND - Josefa Topola, který pro ně psal aktovky komorního rázu, na téma intimních lidských vztahů (*Kočka na kolejích, Slavík k večeři, Jedna noc s dívkou*). Jak píše Vladimír Just, Topol v nich vyjadřuje příznačné novoromantické téma střetávání velkého snu s malou realitou, nekonečné touhy s pomíjivostí života. Ve shodě s frejkovským divadelním programem divadla jako služby básníkovi se DZB zaměřuje na co nejvýstižnější a nejcitlivější zprostředkování sdělení autorů. K tomu Krejča využívá prostředky antiiluzivního divadla, což se poznenáhlu stává podstatnou složkou ve společensko-kritickém vyznění divadla.<sup>21</sup> A to se mu posléze stane osudným. K jeho konci přispělo i to, že se tu začali koncentrovat nespokojenci s poměry ve velkých kamenných divadlech. Byla to např. r. 1970 Vlasta Chramostová, která odešla z Divadla na Vinohradech na protest proti vyhazovu tamního výborného ředitele Františka Pavlíčka.<sup>22</sup>

Roku 1967 bylo v brněnském Domě umění založeno divadlo **Husa na provázku**, zatím pouze jako amatérský soubor, který se zprofesionalizoval až počátkem let sedmdesátých. Jeho dramaturgem se stal teatrolog Bořivoj Srba a prvním režisérem Peter Scherhauser. Ve stejném roce se v Praze utvořila skupina, která vytvořila snad největší a nejživější mýtus v novodobých dějinách českého divadla. Reprízovanost jejich inscenací nemá obdoby, celý národ si znovu a znovu v nejrůznějších situacích připomíná jejich, již okřídlené repliky. **Divadlo Jára Cimrmana** si opravdu nemůže stěžovat na malou návštěvnost či nezájem. Přesto se však v inkriminovaných letech, i přes svou zjevnou apolitičnost, setkávalo s ústrky, překážkami, dokonce i se zákazem hry (*Lijavec*, 1982).<sup>23</sup>

V šedesátých letech dochází i k velkému rozvoji a diferenciaci scénografie. Zatímco na velkých scénách působí již zavedená esa František Tröster, Josef Svoboda či Ladislav Vychodil, na menších scénách se pomalu ale jistě začíná prosazovat tendence opačná od tohoto monumentálního pojetí scény.

Na největší pražské scéně se již od 50. let jako hlavní scénograf prosazoval **Josef Svoboda**. Byl sem po roce 1948 „převelen“ z čerstvě vzniklé a nadějně se rozvíjející Opery 5. května, sídlící

---

<sup>20</sup>Jaroslav VOŠTRÝ: Činoherní klub 1965- 1972, dramaturgie v praxi, Praha 1996, 39

<sup>21</sup>JUST (pozn. 2) 95

<sup>22</sup>Libor VODIČKA: Souvislosti divadelního života, in: Pavel JANOUŠEK a kol.: Dějiny české literatury 1945-1989 IV. 1969-1989, 108

<sup>23</sup>Ibidem, 102



v budově dnešní Státní opery (a jako by se dějiny opakovaly - opět spojené s Národním divadlem...). Ve spolupráci s Otomarem Krejčou, Alfrédem Radokem, Jaromírem Pleskotem, Václavem Kašíkem a Miroslavem Macháčkem tu zejména od druhé poloviny 50. let vznikala báječná představení. S každým režisérem rozvíjel tento scénický průzkumník svou tvorbu trochu jiným směrem. S každým se zaměřoval na jiný aspekt inscenace. Byla-li to s Krejčou a Pleskotem cesta za správným uchopením a pojmenováním doby, s Kašíkem snaha o nový operní výraz (který spolu započali už v Opeře 5. května), s Macháčkem to byl prostor, který určoval a definoval jejich snažení.<sup>24</sup>

Společné směřování s Alfrédem Radokem bylo zcela specifické a neopakovatelné. To, co spolu vytvořili a představili pak v Bruselu na Světové výstavě, ovlivnilo celý vývoj nejen Svobodovy scénografie. O to podivuhodnější se zdá být fakt, že se tento tolik skloňovaný scénograf za tolik skloňovaného režiséra nepostavil v momentu, kdy to tolik potřeboval. To bychom se ale dostávali na pole, které z formální stránky se scénografií a divadlem nesouvisí.

Roku 1958 se tedy v Laterně Magice splnily Radokovy sny o divadle, kde by se spojily všechny složky moderní techniky - film, fotografie, polyekrany, výtvarná a hudební koláž. Scéna se tu stala všeurčující komponentou představení. Jakoby ona sama hrála. Svoboda si tu poprvé vyzkoušel sílu a moc moderní techniky v divadle, kterou pak permanentně využíval a neustále zdokonaloval.

Principy Laterny Magiky, tedy polyekranový systém projekce a prostředí, které je tvořeno převážně světlem, Svoboda aplikoval i v klasickém divadle - např. v Topolově/Krejčově hře *Jejich den* (1959). Prostor scény tu vyplnil několika promítacími čtvercovými ekrany, na kterých se pak objevovaly kontrapunktické filmové záběry, které celou scénu aktualizovaly. To vše doplněno několika běžnými předměty – mobiliářem - tedy prvkem denní empirické reality, která se- zasazena do nové situace- měnila v realitu dramatickou. Tohoto momentu ale Svoboda využíval již dříve - např. v Osbornově *Komikovi* (1957), či v Leonovovu *Zlatém kočáře*. Konkrétní scénické prvky - součásti běžného divadelního fundusu - zasadil do pusté tmy jevištního prostoru, čímž je v podstatě zbavil jejich původní praktické funkce. Ve snaze osvobodit scénografií z jejích pevných jevištních vazeb a přimět ji tím, aby reagovala na jakoukoli situaci v dramatu a proměňovala se spolu s ním, Svoboda postupem času dospívá k vyjádření tzv. „psychoplastického prostoru“, jak ho sám označuje. Jedná se o prostor, který do sebe zahrnul moment času a je tedy schopný reagovat na herce a jeho jednání. Oprostil se od své výtvarnosti a soustředil se tak pouze na dramatický moment. „Pro současnou inscenaci hledáme

---

<sup>24</sup>PTÁČKOVÁ (pozn. 9) 213

prostor, který na základě své schopnosti metamorfózy dovoluje zdůraznit smysl a možnosti výrazu inscenace v jejím průběhu. Takový prostor má moc se proměňovat synchronně s vývojem dramatické linie a linie významové. Manifestuje iluzi, netváří se, že je to, co není, rozpozná být tím, čím je, tj. dramatickým prostorem pro hru.<sup>25</sup>

Proti tomuto technicky velmi náročnému a efektnímu pojetí stojí převážně na malých scénách aplikovaný proud velmi skromné, na detailu stavící scénografie, která vychází spíše z poetiky chudého umění a pop-artu a směřuje tak k typickému projevu sedmdesátých let - k akční scénografii. Tuto tendenci nejlépe reprezentuje **Libor Fára** v Divadle Na zábradlí, **Luboš Hrůza** v Činoherním klubu, či Ladislav Vychodil v krátkém pražském působení v Městských divadlech pražských s Alfrédem Radokem.

Významnou událostí konce 60. let na poli scénografie je založení tradice mezinárodních přehlídek tohoto oboru - **Pražské quadriennale**, které se poprvé konalo z iniciativy Divadelního ústavu a po dohodě s institucí saopaulského Biennale r. 1967 v Praze. Dopomohla k tomu i neoddiskutovatelná kvalita české scénografie a hlavně jedinečný význam práce Františka Tröstra a Josefa Svobody, kteří byli právě na této významné jihoamerické přehlídce několik let před tím vyznamenáni nejvyšší cenou.<sup>26</sup>

Zajímavá situace nastala po srpnu r. 1968. Bezprostředně po příjezdu „spřátelených“ vojsk se v české veřejnosti zdvihla vlna solidarity, duchovního vzepětí a nečekané kreativity. Na to nebyli vojáci, kteří čekali rozkládající se zemi a Prahu plnou diverzantů, připraveni. Proti tankům a obrněným vozům tu lidé bojovali spontánními projevy pouličního situačního umění. Okamžitě se začala rozvíjet ústní, písemná, kreslená i hudební lidová slovesnost. Ta tu pak přežívala ještě celou následující sezónu. Ačkoli byla hned v říjnu ratifikována Smlouva o dočasném pobytu sovětských vojsk v ČSSR a znovu zavedená cenzura (která byla od června 1968 zrušena)<sup>27</sup>, čímž byl v podstatě další osud Československa zpečetěn, do divadel tzv. „normalizační“ tendence pronikaly jen zvolna. Nejvyšším státním úředníkům se oblast divadla zřejmě nezdála tak nebezpečná a veškerou svou pozornost soustředili na masovější média jako je tisk, rozhlas či televize! Snadno si pochopitelně spočítali, kolik lidí zhlédne jedno divadelní představení a kolik jich uvidí jeden televizní pořad. Navíc tato divadla již tradičně navštěvuje jeden, podobný typ lidí, spíše intelektuálů a studentů. A tak se v divadlech ještě asi dvě a půl sezóny po osudném srpnu odehrávalo něco, co se dá asi jen stěží v jiné situaci znovu zažít. Je tedy jasné, jak důležitou společenskou roli v této době divadlo hrálo. Asi jen zřídkakdy se mohou divadla

---

<sup>25</sup>Ibidem, 208-213

<sup>26</sup>JUST (pozn. 2) 87, Věra PTÁČKOVÁ: Zrcadlo světového divadla, Pražské quadriennale 1967-1991, Praha 1995,

6  
<sup>27</sup>JUST (pozn. 2) 89

chlubit takovým téměř absolutním porozuměním a morálním a estetickým souzněním se svým publikem jako za tehdejších okolností. Na malých, alternativních scénách se taková atmosféra více či méně udržuje po celou dobu normalizace. Až do sezóny 70/71 se tak uváděl „opoziční“ repertoár takových autorů jako byl Václav Havel, Ivan Klíma, Josef Topol, Karol Sidon, Pavel Landovský, František Pavlíček, Milan Kundera, V+W, Alexandr Solženicín, Max Frisch, Jean Anouilh, Eugene Ionesco, Samuel Beckett, Alfréd Jarry, Albert Camus, Friedrich Dürrenmatt, Tom Stoppard, J.-P. Sartre. I klasická česká díla se však uváděla v aktualizovaném duchu. (J. Jirásek: *Jan Roháč, Gero*; J. K. Tyl: *Jan Hus, Drahomíra, Kutnohorští havíři*; K. H. Borovský: *Křest svatého Vladimíra*; J. Drda: *Hrátky s čertem*; K. Čapek: *Bílá nemoc*; Sofokles: *Antigona*, která měla premiéru v Plzni v den pohřbu Jana Palacha- 25. 1. 1969).<sup>28</sup>

V divadlech dostali prostor i oblíbení nonkonformní písničkáři: Karel Kryl, Jaroslav Hutka, Vladimír Merta, Paleček a Janík, Oskar Petr, Bohdan Mikolášek ad. Hrál se v Semaforu, v Klubu Řeznická, Malostranské besedě, Baráčnické rychtě a jinde. V Činoherním klubu se tak na delší dobu usadila dvojice Vodňanský-Skoumal. Oblíbeným žánrem se v této době stala také politická satira, která bezprostředně reagovala na současné dění. Nejznámějšími autory takových satirických večerů byly asi dvojice Suchý-Šlitr či Grossmann-Šimek v Semaforu.

## 2.2 „Šedá sedmdesátá“

11. 12. 1970 byl přijat dokument „Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. Sjezdu KSČ“, kde již také zaznívá ono „kouzelné“ slůvko „normalizace“, nebo častěji termín „konsolidace“. Text tohoto „bohabojného“ dokumentu uváděl na pravou míru všechny okolnosti kolem srpna 1968 a osvětloval, jak to tady vlastně bylo. Jedním z jeho neblahých dopadů na životní situaci běžných občanů bylo, že každý zaměstnanec státní správy - učitelé a úředníky počínaje - se musel vyslovit, zda souhlasí či nesouhlasí s „bratrskou internacionální pomocí“. Z pohledu dnešní svobodné generace je velmi zásadní uvědomit si, jak těžké muselo takové rozhodování být, do jakých vyhrocených situací byl i obyčejný člověk vmanipulován a jak lehce asi docházelo k onomu „lámání charakterů“.

Je jasné, že v takové situaci se na hlavních postech všech kulturních zařízení nemohl vyskytovat nikdo, kdo by neměl stranickou legitimaci. Národní divadlo bylo pochopitelně ostře sledovanou institucí již dříve (již od sezóny 69/70) a její personální obsazení i repertoárové složení bylo zcela záležitostí nejvyšších funkcionářů. Ostatních divadel se tyto poměry dotkly až v sezóně

---

<sup>28</sup>Ibidem, 100

70/71. Došlo k vystřídání ředitelů a zakladatelů souborů i k personálním změnám z řad herců. Někdy docházelo k zajímavé domluvě mezi odstupujícími šéfy a jejich náhradníky, mnohdy z vlastních řad, takže bývalý šéf měl určitý vliv na fungování divadla i nadále - např. Divadlo Za branou (Ladislav Boháč místo Otomara Krejčí), Semafor (Ferdinand Havlík za Jiřího Suchého), Kladivadlo (Josef Dvořák místo Pavla Fialy)<sup>29</sup>. Hned na počátku r. 1970 byl z funkce šéfa činohry Státního divadla v Brně odvolán Miloš Hynšt, z funkce místního dramaturga také odešel Ludvík Kundera. V květnu téhož roku byl takto odvolán i František Pavlíček z Divadla na Vinohradech. V některých divadlech došlo k vyhazovům až později - kolem r. 1972. Tak byl z Městských divadel pražských vyhoštěn Ota Ornest, z Činoherního klubu Jaroslav Vostrý (spolu s dramaturgem Leošem Suchařípou), z Divadla Petra Bezruče v Ostravě Saša Lichý. V horších případech bylo těmito zásahy shora postiženo celé divadlo. Když si Klicperovo divadlo v Hradci Králové muselo znovu změnit název na Divadlo Vítězného února, byla to spíše kosmetická či symbolická změna. Hůře na tom byla některá malá divadla, kterým byla rovnou zakázána činnost - Kladivadlo, Maringotka, Ateliér, Dílna 24, Divadlo ve stanu, Vedené divadlo. Nejtypičtějším příkladem politické z vůle je ale zrušení Divadla Za branou r. 1972 v paláci Adria. Oficiální důvod: nevyhovující požárněbezpečnostní poměry sálu.<sup>30</sup>

Opačný dopad měly tyto mocenské zásahy na oblastní divadla, kam se teď houfně stahovaly výborné osobnosti divadelního života z ostražitě hlídaného centra. Divadlo pracujících v Gottwaldově tak získalo r. 1970 režiséra Aloise Hajdu, Slovácké divadlo v Uherském Hradišti r. 1971 Miloše Hynšta, Divadlo Petra Bezruče v Ostravě r. 1976 znovu Jana Kačera, Západočeské divadlo v Chebu režiséry Miloše Horanského, Miroslava Krobota a hlavně Jana Grossmana. Ten se pak přesunul do Hradce Králové, aby se teprve r. 1983 mohl vrátit jako režisér do Prahy (na okrajovou scénu Divadla S. K. Neumanna v Libni).<sup>31</sup> Některé scény se ale v nové situaci uměly rychle zorientovat, a tak se jim podařilo přežít relativně bez úhony. To je příklad Studia Ypsilon a jeho šikovného principála Jana Schmida, který se v té době mohl chlubit jak velkou popularitou, tak stranickou legitimací, takže se mu podařilo udržet soubor divadla, jehož poetika byla s jeho postavou neodmyslitelně spjata a bez níž by nejspíš ani nemohla fungovat. K jeho velkým zásluhám patří, že zde v sedmdesátých letech nechal působit režiséry, kteří nebyli ve flóru- Jana Grossmana, Evalda Schorma, Jana Kačera. Právě na postavě E. Schorma je dobře ilustrovatelný fakt, jak okrajovou roli v kulturní oblasti režim divadlu přikládal. Ač měl tento vynikající režisér u filmu zákaz, v divadle působit mohl. Prosadil se hlavně v Činoherním studiu v Ústí nad Labem a v DNZ.

---

<sup>29</sup>VODIČKA (pozn. 22) 92

<sup>30</sup>Ibidem

<sup>31</sup>Ibidem, 93; JUST (pozn. 2) 108

S celkovou změnou ve vedení divadel je spojen i dozor nad jejich dramaturgickým provozem. Všechny scény tak musely již od sezóny 70/71 hlásit na divadelním odboru ministerstva kultury i na krajských národních výborech své dramaturgické plány na příští sezónu i výhledy do sezón dalších. Ministerstvo pak vysílalo zaměstnance Divadelního ústavu, s kterým spolupracovalo, na premiéry představení, aby správně posoudili, zda ta či ona hra smí být uvedena. Tak pochopitelně docházelo k častému stahování inscenací, které kulminuje v letech 71/72. Týkalo se to jak klasiky, která připomínala náladu doby těsně posrpnové (Smetana, Jirásek, Tyl, Mahen), tak moderní zahraniční produkce existenciální či absurdní tematiky, která zas nevyhovovala svým pesimistickým laděním (Beckett, Ionesco, Camus, Dürrenmatt, Arrabal). Nepřístupná byla také práce domácích dramatiků, politicky se angažujících v 60. letech a v disentu. Jediný způsob, jak se jejich práce mohly dostat na veřejnost, bylo uvádět je pod jmény režisérů či dramaturgů inscenace. Tímto způsobem také proběhlo první uvedení Havlovy *Žebrácké opery* 1. 11. 1975 v hostinci U Čelíkovských v Horních Počernicích, pod režijním vedením Andreje Kroba. Je příznačné i to, že ji sehráli herci amatérského divadla Na tahu, a že celá akce měla policejní dohru. (Jen za účast v publiku byly udělovány tvrdé sankce - např. Jan Grossman si za trest vysloužil trvalý zákaz veškerých cest do zahraničí.) Na tomto příkladě je dobře ilustrován nový jev, a to vzestup a celkově vzrůstající význam amatérských divadel v této době.

Zajímavé je, že zavedený víceúrovňový systém schvalování, který pracoval v každém kraji jinak a s jinými kritérii, v mnoha případech umožnil uvedení zamítnuté hry někde jinde. Tak se stávalo, že inscenace, která nemohla být uvedena v centru, na „oblasti“ prošla. A to samé se odehrávalo při špatném načasování jejího uvedení. Mnohdy stačilo pár let, aby se kus stal pro cenzory akceptovatelným.

Do repertoáru se samozřejmě také promítala stranická nutnost náležitě oslavit jednotlivá politická výročí (květen 1945, únor 1948, listopad 1917, výročí založení KSČ...) i aktuální politické akce - např. sjezd KSČ. V tomto smyslu měl být vrcholem všeho divadelního provozu listopad, jakožto Měsíc československo-sovětského přátelství! Běžnou praxí pak bylo pořádání různých festivalů a přehlídek „angažované tvorby“. První taková proběhla hned v květnu 1971 na Vinohradech k příležitosti 50. výročí založení KSČ a XIV. sjezdu KSČ.<sup>32</sup>

Problémem takto „angažovaných“ produkcí ale bylo, že si nenašly mnoho opravdu zainteresovaných diváků - posluchačů. Většina lidí takové inscenace vnitřně neakceptovala. V této situaci, kdy mnohé aktuální problémy, společenské jevy a pravdy nebylo možné vůbec vyslovit, se naplno začalo využívat náznak, podtextu, metafory, paraboly, podobenství.

---

<sup>32</sup>VODIČKA (pozn. 22) 96-99

Publikum se naučilo vnímat skryté významy a stalo se citlivé i na pouhou atmosféru divadla, kde se významným stal třeba jen společný pocit, navozený divadelním představením. Tak se tato omezená doba paradoxně stávala umělecky velmi podnětnou a dávala příležitost k jedinečnému souznění a propojení jeviště a hlediště.

Složitá byla situace i v divadelní teorii, školství a kritice. Personální čistky se odehrávaly i na tomto poli. Hned na počátku „normalizace“ přestává vycházet měsíčník Divadlo i čtrnáctideník Divadelní noviny, což znamenalo významnou ztrátu kritické reflexe. Náhradní platformou divadelní teorii se stává **Prolegomena scénografické encyklopedie**, která vychází v letech 1970–1973 celkem v 17 sešitech, vydávaných pražským Scénografickým ústavem. Od r. 1976 pak vychází čtrnáctideník **Scéna**, jejíž podoba v prvních dvou letech sice byla ještě pod vlivem oficiální ideologie, ale v následujících letech se z jejích pout vyvázala, a byla tak schopná opravdové kritické reakce.<sup>33</sup> Další významnou platformou se stal měsíčník **Program Státního divadla v Brně**, který byl původně zamýšlen jen jako jakýsi zpravodaj divadelních novinek. V průběhu 70. let se ale stal odborným literárně-divadelním časopisem, kde vycházely analýzy inscenací, medailonky režisérů, teoretiků i literárně vědecké a muzikologické studie. V r. 1982 se přidává revue **Dramatické umění** a divadelní články vycházejí i v kulturních rubrikách běžných tiskovin - v Lidové demokracii, Svobodném slově, Práci, Mladé frontě i v Zemědělských novinách.<sup>34</sup>

I v omezeném prostoru sedmdesátých let však vznikají nebo se profesionalizují nová divadla. Často se tak děje mimo Prahu, kde probíhala přísná kontrola, takže si mladí autoři raději dobrovolně volí méně sledovanou oblast. V těchto většinou menších - tzv. studiových či „autorských“ divadlech se po celá sedmdesátá a osmdesátá léta udržuje poměrně vysoký divadelní standard, který umožňuje udržet domácí tradici ještě z dob meziválečné avantgardy. Směřuje se tu k divadelnímu experimentu, k alternativním uměleckým projevům i myšlení, mnohdy tyto scény fungují jako jakási divadelní dílna, či laboratoř, která hledá svůj vlastní jedinečný výraz. Experimentuje se tu s prostorem i s divákem - ten se teď díky mnohdy velmi netypickému rozvržení sálu stává velmi často součástí dění na jevišti. V celkovém pojetí těchto scén jde o větší a bezprostřednější kontakt s divákem, čímž se docílí jeho většího emocionálního vkladu a zážitku. Přesto, že se musejí neustále potýkat se zákazy, nejrůznějšími ústrky a malými dotacemi, stávají se hybateli vývoje a kultury, středem zájmu publika i kritiky. Oproti tomu pro velké scény se zažil termín „kamenná divadla“, kde se změny prosazují jen velmi těžce a pomalu.

---

<sup>33</sup>JUST (pozn. 2) 113

<sup>34</sup>VODIČKA (pozn. 22) 94-96

Kontakt s divákem je tu prakticky nulový. V této době se tedy skutečný kulturní význam „malých“ a „velkých“ divadel převrací.

I přesto, že malá divadla režim více či méně trpěl, nikdy k nim nezískal plnou důvěru, což se projevilo kolem r. 1980, kdy je přičlenil, pro jejich lepší kontrolu k větším divadelním celkům. Roku 1978 se tak DNP stalo součástí Státního divadla v Brně, kam r. 1980 přibýlo ještě nově zprofesionalizované HaDivadlo. Téhož roku také došlo ke zrušení pražského Státního divadelního studia, které umožňovalo jednotlivým souborům relativní svobodu. Divadla, která byla jeho součástí, byla nově převelena k jiným zřizovatelům. Ypsilonka se tak stala součástí Divadla Jiřího Wolкера, Semafor scénou Hudebního divadla v Karlíně, ČK připadnul k Divadlu na Vinohradech. Divadlo Petra Bezruče je přiřazeno jako „Činohra Petra Bezruče“ ke Státnímu divadlu Ostrava.<sup>35</sup>

Jak už bylo řečeno výše, divadlo **Husa na provázku** vzniká r. 1967 jako amatérská scéna v rámci organizačního svazku v brněnském Domě umění. K jeho profesionalizaci dochází o pět let později - r. 1972. Jak ovšem velí tradice české lidové slovesnosti, veřejnost velmi rychle začala využívat mahenovského názvu divadla a slovní hříčkou tak na pouličních plakátech „hanobila“ generálního tajemníka strany. A tak se divadlo muselo vzdát své Husy a zůstat jen Na provázku. To mu však nezabránilo, aby se velmi rychle nestalo jednou z nejsobitějších scén této doby. Základem jeho týmu byli režiséři Peter Scherhauser, Zdeněk Pospíšil a Eva Tálská, r. 1973 se k nim připojil nový dramaturg Petr Oslzlý, scénografii zajišťovali Jozef Ciller, Dušan Ždímal, Boris Mysliveček, Václav Houf, Josef Stejskal. Posléze se k nim připojil i vynikající herec, mim a autor Bolek Polívka a v 80. letech režisér Ivo Krobot. Co se týče stylu, hlásí se Divadlo na provázku k tzv. „otevřenému divadlu“, což znamená, že se vlastně nezaměřuje na žádný konkrétní styl či žánr. Svou otevřenou dramaturgií se staví otevřeně k jakémukoliv textu - pro své divadelní potřeby může zpracovat jakékoli téma, jakýmkoliv stylem (próza, báseň, drama, reportáž, rekonstrukce historické události, filmový scénář). Jeho otevřenost se týká i scény, která je svým původem absolutně nedivadelní, a kterou volně pojímá jako variabilní prostor. Tím, že tu předem není základní danost prostoru rozděleného na jeviště - hlediště, vybízí výtvarníky k různým prostorovým řešením - pokaždé se hraje jinde. Dokonce se často využívá i chodeb, schodiště či foyeru. A i k divákům se zde prosazoval velmi otevřený přístup - za jednotnou cenu vstupenek si mohli sednout, kam chtěli - sedadla ani řady zde nebyly číslovány.<sup>36</sup>

**HaDivadlo** vzniká v Prostějově původně jako amatérské Hanácké divadlo r. 1974. Jeho zakladateli jsou režisér Svatopluk Vála a dramaturg Josef Kovalčuk společně s žáky

---

<sup>35</sup>Ibidem, 101-102; JUST (pozn. 2) 114

<sup>36</sup>JUST (pozn. 14) 243-251; VODIČKA (pozn. 22) 104-105

dramatického oboru při Lidové škole umění. Z počátku se orientují na inscenování poezie, vlastních pohádek a her pro děti, přičemž se drží programu autorského divadla „poetické emoce“, kde se s divákem komunikuje prostřednictvím atmosféry, naladění, souznění. K tomu je ale zapotřebí jiné vnímání - podobné vnímání hudby či obrazu. To také vede k možnosti absence dialogu - divák se zde musí naladit na společný pocit a rytmus, musí zaktivizovat své asociační schopnosti a obraznost. Roku 1978 do divadla přichází režisér, herec i autor Arnošt Goldflam, který v divadle posílil jeho groteskní a satiricko-ironické rysy.<sup>37</sup> V té době také začíná intenzivní spolupráce se skladatelem Jiřím Bulisem a výtvarníkem Janem Konečným. R. 1980 se divadlo plně profesionalizuje a dostává se pod hlavičku Státního divadla Brno. Do tohoto města se také r. 1985 přemístilo.<sup>38</sup>

Divadlem podobného typu a založení bylo zpočátku i **Divadlo na okraji (DNO)**. Roku 1969 ho v jedné pražské garáži založili režisér a dramaturg Zdeněk Potužil a hudebník a skladatel Miki Jelínek, kteří v jeho čele stáli až do konce. Toto zpočátku amatérské divadlo hostovalo po různých scénách až do sezóny 72/73, kdy se zprofesionalizovalo a získalo svou mateřskou scénu v pražském Uměleckém studiu Rubín v zapadlém podloubí na Malé Straně. Stejně jako to bylo u Arnošta Goldflama či Svatopluka Vály v HaDivadle, i osobnost Zdeňka Potužila byla v inscenacích DNO všudypřítomná. Ještě před představením tu režisér stál u pokladny, vítal a studoval diváky, poté těsně před vlastním začátkem na jevišti pronesl prolog, kterým publikum naladil na „svou notu“ a nakonec se přemístil do osvětlovací kabiny, odkud řídil všechny technické náležitosti představení.<sup>39</sup> A stejně jako HaDivadlo i DNO se zpočátku zaměřuje na poezii a prezentují se tak jako divadlo poetické emoce. Stejně jako pro Válu je i pro Potužila atmosféra a nálada základním komunikačním prostředkem pro přenášení pocitu a tím i obsahu. Toto poetické zaměření divadlu vydrží asi do r. 1974, kdy ho nahradí dramatizace prozaických textů. S touto změnou slaví velké úspěchy. Inscenátoři tu totiž s literárním textem nakládají jako s textem vlastním, což próza umožňuje daleko lépe než poezie. Nejde tu ani tak o doslovný přepis a tlumočení původního textu, jako spíš o samotný proces vzniku textu, o zachycení tvůrčího procesu a vystižení podstaty. V tomto období se zaměřovali především na české soudobé autory. Významným představením se staly např. Potužilovy *Knedlíkové radosti* (1976) jako přepis Páralova románu *Mladý muž a bílá velryba*. Dominantním prvkem představení se stal ústřední scénický objekt - obrovský knedlík - původně starý nafukovací balón, který zaplnil téměř celý prostor sálu, a jehož funkce se v průběhu představení několikrát změnila. Jeho tvůrcem byl výtvarník Jiří Benda. Také Hrabalovy *Postřižiny* (1977) slavily velké úspěchy svou

---

<sup>37</sup>VODIČKA (pozn. 22) 105

<sup>38</sup>NEKOLNÝ (pozn. 15) 34

<sup>39</sup>JUST (pozn. 14) 204-207



neopakovatelnou hrabalovskou poetikou obyčejných věcí, milým humorem a skvělými hereckými výkony. Asi nejproblematictější a také poslední fází procházelo divadlo od r. 1981, kdy repertoárově přesedlalo na klasiku - *Romeo a Julie* (1981), *Revizor* (1983), *Faust* (1984). Divadlo ovšem stíhaly velké ekonomické problémy i časté zákazy, které narušovaly vnitřní uspořádání divadla i jeho autorský přístup, takže ho na konci sezóny 86/87 Zdeněk Potužil rozpustil.<sup>40</sup> Roku 1984 se DNO ještě spolu s DNP, Studiem Ypsilon a HaDivadlem zúčastnilo společného projektu nazvaném „Cesty“, který se uskutečnil nejprve v Brně a poté i v Praze. Byla to zajímavá akce, svědčící o nonkonformním zaměření těchto malých divadel a o jejich spřízněném generačním pocitu. Byl to ale také důkaz toho, že kleště, které zatím pevně svíraly českou kulturu, pomalu začínaly povolovat.

Další studiová scéna vznikla r. 1972 v Ústí nad Labem ze zrušeného Kladivadla. Tato nová jednotka, kde zůstala i část původního Kladivadla se nejprve jmenovala Grotoska, posléze přijala neutrálnější pojmenování Činoherní studio mladých, aby svůj název nakonec úplně zjednodušila na **Činoherní studio**. Díky vynikajícímu týmu, který se v tomto divadle sejde, je tu po celou normalizaci zaručena opravdu vysoká úroveň. Z herců můžeme jmenovat Jiřího Bartošku, Karla Heřmánka, Pavla Zedníčka, Zdeňka Duška či Jiřího Schmitzera. Z režisérů se tu vystřídají Jan Grossman, Jaroslav Vostrý, Jan Kačer, Miroslav Krobot, Evald Schorm, Ivan Balad'a, Juraj Herz a jako hlavní režisér tu vystupuje Ivan Rajmont. A ani za jména výtvarníků se Činoherní studio nemůže stydět - Jan Dušek, Jaroslav Malina, Ivo Žídek, Irena Greifová. Schormovo představení Profesionální žena získalo pro divadlo místní diváky, a Rajmontova dramatinizace Jakuba fatalisty, v hlavních rolích s Bartoškou a Heřmánkem mu zaručila i pražskou pozornost. Důležitý moment nastává, když si divadlo najde i své vlastní autory - scénaristu a dramatika Alexe Koenigsmarka a později jeho spolužáka z FAMU Karla Steigerwalda, kteří vytvářejí nové texty přímo pro Činoherní studio.<sup>41</sup>

V Hradci Králové se kolem r. 1980 konstituuje **Studio Beseda** při **Divadle vítězného února (DVÚ)** (bývalé a nynější Klicperovo). Jako režiséři sem přišli Jan Grossman a Miroslav Krobot, který se později stává jeho uměleckým šéfem, funkci dramaturga zde zastával Milan Klíma a jako výtvarník se osvědčil Jaroslav Malina. Navíc v Hradci sídlil proslulý loutkářský spolek Drak, takže v součinnosti s ním vznikalo ve městě zvláštní příznivé kulturní klima a už v lednu 1981 se tu konalo první setkání studiových divadel, v březnu 1983 pak druhé. Kolektivní způsob práce a pocit sounáležitosti vytvořil v Besedě cosi zřejmě naopakovatelného, nicméně jí scházela koncepce a výhled k autonomnosti, takže se po období destrukce celého souboru a vnitřního

---

<sup>40</sup>Ibidem, 209-212; NEKOLNÝ (pozn. 15) 40-46

<sup>41</sup>NEKOLNÝ (pozn. 15) 47-50

uspořádání už r. 1983 rozpadla.<sup>42</sup>

Zajímavou okolností divadelního světa sedmdesátých let, která rozhodně stojí za zmínku, je i vznik tzv. **bytových divadel**, které vznikají příznačně právě v domácnostech většinou odstavených herců, či jiných divadelních osobností. Prvním a asi i jediným takovým představením, které se pokusilo proniknout na veřejnost, byla právě již výše zmíněná inscenace Havlovy - Krobovy *Žebrácké opery* v Horních Počernicích. Havlovo jméno sice zůstalo utajeno, ale jeho přítomnost na představení a ještě mnoha jiných podobných „podezřelých živilů“ se postarala o pozornost Státní bezpečnosti. Dohra, kterou tato kulturní událost měla, zapříčinila, že se další aktivity Divadla na tahu soustřeďovaly až do listopadu 1989 na Krobovu chalupu v Hrádečku na Trutnovsku (*Audience*, 1976; *Pokoušení*, 1988). Klasickým příkladem bytového divadla se stalo **Bytové divadlo Vlasty Chramostové**, která měla po zrušení Divadla Za branou a krátkém angažmá v Chebu úplný zákaz činnosti. Činnost této alternativní scény pro zvané zahájila seifertovským večerem *Všechny krásy světa* (1976). Celkem se v tomto divadle připravily čtyři inscenace uvedené jak v Praze, v Brně i v Olomouci, vždy ale utajeně, jen v soukromých bytech. Na jejich přípravách se dále podíleli Luboš Pistorius, Pavel Landovský, Vlastimil Třešňák a Stanislav Milota, který pořizoval filmové záznamy. V Brně probíhala soukromá setkání výtvarných umělců a spisovatelů v bytě Jiřího Frišaufa, poeticky nazvaná Šlépej v okně. Zde se konaly výstavy uměleckých děl doplněné recitací poezie, četby próz i filozofických esejů. V Divadle U stolu - v bytě herce Františka Derflera se zase pořádaly pravidelná veřejná scénická čtení, stejně jako v bytech spisovatelů Milana Uhdeho a Jiřího Kratochvíla.<sup>43</sup>

V druhé polovině osmdesátých let se situace značně uvolnila. Mnohé akce, které by ještě před několika lety nebyly vůbec možné, se teď uskutečňovaly. Bylo možné zprostředkovat zájezdy zahraničních divadel, uspořádat divadelní pracovní setkání různých scén. Roku 1987 také začíná vycházet Bulletin Aktivu mladých divadelníků, tedy konečně svobodnější platforma pro sebereflexi divadelníků, ve Svazu českých dramatických umělců se dal konečně snadněji vyjádřit názor na současný stav společnosti a kultury - to ovšem až v úplném závěru periody - u příležitosti Národní konference divadelní sekce SČDU, kde bylo požadováno zrušení cenzury a návrat zakázaných umělců. Komunističtí cenzoři jsou v této době také daleko benevolentnější. Režimu zkrátka docházel dech a divadelníci byli jedni z těch, kteří se podíleli na jeho úplném rozkladu. 18. 11. 1989 byla v Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého v Praze vyhlášena protestní stávka divadelníků a vysokoškolských studentů. Byla zrušena představení a místo nich

---

<sup>42</sup>Ibidem, 55-60

<sup>43</sup>VODIČKA (pozn. 22) 107-109

se pořádala diskusní fóra. 19. 11. bylo v Činoherním klubu založeno Občanské fórum, které pak působilo v Laterně Magice. Stávkou ukončilo až odstoupení Gustava Husáka a zvolení Václava Havla československým prezidentem.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup>Ibidem, 109-111

## 3. Akční scénografie

### 3. 1 Principy akční scénografie

„Dějstvennaja scenografija“ je termín, který použil poprvé sovětský teoretik scénografie Viktor Berjozkin a v této souvislosti (Pražské Quadriennale 75) o něm hovoří i další teoretička Milica Požarskaja. Do češtiny ho u nás přeložila teatroložka Helena Suchařípová<sup>45</sup> a tento termín se pro daný typ scénografie natolik vžil, že i přes četné připomínky mnohých scénografů i současných teoretiků k jeho adekvátnosti, se bude zřejmě používat i nadále.

Jedná se o specifický typ scénografie, který plného rozvinutí dosáhl v sedmdesátých letech 20. století, i když se rozvíjel už v letech šedesátých a jeho kořeny můžeme nalézat dokonce v první polovině 20. století. Jinými slovy či adjektivy by se dal popsat jako multifunkční, mnohovýznamový, proměnný, imaginativní, variabilní. Principy této scénografie využívají převážně malá, studiová divadla, kde se, díky úzké spolupráci souboru, může plně uplatnit její poetika. Je to dáno i tím, že akční scénografie cíleně využívá vysloveně chudých, co možná nejjednodušších, nejprostších materiálů, což se malým souborům, vzhledem k jejich velmi omezenému rozpočtu pochopitelně hodilo. Tohoto principu dokázaly ale využít natolik, že vznikaly scény mnohdy daleko působivější než nejsložitější technická výprava. Jednalo se převážně o dřevo, textil, provazy či prvky běžné denní reality, které na jevišti nabývaly nových významů.

Základním principem akční scénografie je ale v první řadě proměnnost a tvárnost jejích scénických objektů, které tak mohou během představení nabývat nových a nových významů. Za pomoci akce herců a imaginace diváků může jeden a tentýž prvek na scéně vytvořit zcela odlišná prostředí pro hru. Sám pak v průběhu hry může svými obměnami plnit různé funkce, proměňovat se pomocí herců v závislosti na potřebách děje. Ovšem stejně důležitý jako tento scénický objekt je právě i herec a již zmíněná představivost publika. Bez herce by akční scénografie nebyla akční, nefungovala by. Herec je ten, který ji oživuje právě svou akcí a ona oživuje herce, stejně jako to dělá jeho kostým, který nyní nabývá na zvláštním významu. Toto překrývání a splývání jednotlivých složek představení je zcela charakteristické. Herec tvoří scénu, scéna tvoří herce, kostým se stává hercem, herec kostýmem a z kostýmu leckdy vznikne scéna. S těmito prvky se tu prolíná i režie, která je doplňuje svou imaginativností. Z tohoto důvodu akční scénografii nemůžeme vytrhnout z kontextu inscenace, nemůžeme ji chápat jako

---

<sup>45</sup>PTÁČKOVÁ (pozn. 9) 265; PTÁČKOVÁ (pozn. 26) 90

samostatný výtvarný prvek či disciplínu. Vždy bude závislá a odvislá od ostatních divadelních složek.

Co se formální stránky týče, nelze ji nějak zobecnit, určit jednotící styl. Můžeme však mluvit o společných východiscích či pojetí. Jedná se o programové odvrácení od jakékoli estetizace, od výtvarnosti a dekorativnosti. Odmítá se jakákoli stylizace či iluze, předstírání, že něco je to, co ve skutečnosti není. U řady inscenací je však naopak přiznáno, že na scéně je všechno „jen jako“, že jde o „hru na hru“, „divadlo na divadle“. Všechno tu může být vším<sup>46</sup> - a k tomu je zapotřebí i spolupráce diváka. Veškeré použité scénické prvky si na nic nehrají, nezastírají svůj většinou velmi banální původ, svou obyčejnost, naopak na ní staví. A v tom je obsažena dynamika akční scénografie. Předměty, které se ocitají na scéně jsou často z přírodních materiálů, čímž odkazují ke kořenům, k zemitosti a přirozenosti a tím i k prapodstatě divadelního umění. Často šlo o „nalezené předměty“, vytržené z denní reality - z běžných souvislostí a vazeb, které na jevišti a v novém kontextu získávaly nový rozměr a význam.<sup>47</sup> Tímto způsobem tu docházelo k neustálé konfrontaci dramatické a empirické reality, což opět provokovalo otázky, zamyšlení. Dalo by se možná říci, že tu obsah vítězí nad formou. V této své ideji a hravým využitím nejjednodušších přiznaných materiálů, nalezených objektů, zapojením diváka, soustředěním na hereckou akci se akční scénografie shoduje s chudým uměním - arte povera, které divadlu, jakožto umělecké formě na pomezí umění a života, přikládalo velký význam. S pop artem ji zase spojovalo kombinování vysokého s nízkým, zájem o banalitu a o prvky nesouvisející s uměním.

Dalším výrazným rozdílem mezi akční a klasickou scénografií (či akčním divadlem) je vztah a přístup k divadelnímu prostoru. Velká část studiových souborů sídlí v malých sálech, které často nejsou ani divadelní a nemají tak správné, odpovídající dispozice. Není tu jasně daná dělící čára mezi jevištěm a hledištěm, takže prostor, kde se odehrává představení, může být pokaždé jiný a jinde. Nemůžeme tedy mluvit o klasickém kukátkovém řešení scény. To ovšem dává těmto souborům nebývalou volnost, a i v případě, že jejich divadlo odpovídá tradičnímu rozdělení jeviště- hlediště, často a rádi překračují tuto rampu a pronikají inscenací mezi diváky. Ke hře začínají využívat celé divadlo - chodby, schodiště, foyer, sedadla s diváky, kteří se tak stávají součástí představení. A když ne fyzickým průnikem, spojí tyto dva prostory často aspoň scénografickým začleněním hlediště, když například potáhnou celý sál jednou draperií.

Důležitým aspektem je také vztah k časovosti, k faktoru času na jevišti. Scéna totiž musí plně odpovídat na potřeby představení, musí být vždy připravena proměnit sebe i celé scénické

---

<sup>46</sup>Vlasta KOUBSKÁ: Otakar Schindler (1923-1998)- scénograf, Praha 2009, 101

<sup>47</sup>Ibidem, 99

prostředí - atmosféru, spolu s jednáním herců. Proto musí být pružná a mobilní.<sup>48</sup>

Je potřeba ještě připomenout, že přesto, že můžeme tento proud srovnávat s chudým uměním, či s pop artem a podobné tendence nalézat i ve scénografii zahraniční, výraz, atmosféra a sdělení české akční scénografie jsou naprosto jedinečné a hlavně opravdové. V prostředí sevřených sedmdesátých let je v divadle cítit jeho apelativnost a skutečná potřeba ryzího vyjádření. Vědomí vzájemnosti, pospolitosti, společně prožívaného pocitu nesvobody, bylo paradoxně hnacím motorem kreativního tvoření. A tato situace je pravděpodobně místně i časově nepřenositelná.

### 3.2 Předchůdci

Jak už bylo řečeno výše, některé principy akční scénografie můžeme vysledovat u několika představení už v první polovině 20. století. Jedná se sice o velmi ojedinělé a spíše náhodné projevy, které pochopitelně pramení z jiných východisek a mnohdy jde spíše o shodu formální než obsahovou, rozhodně ale stojí za to si jich povšimnout a upozornit na ně.

Scénické kreace Antonína Heythuma z počátku jeho tvorby můžeme uvést jako příklad aktivního zapojení jevištních prvků do inscenace. Jeho konstruktivistické scény k Frejkovým hrám *Cirkus Dandin* (Molière, 1925) a *Ženy o thesmoforiích* (Aristofanes, 1926) v Osvobozeném divadle jsou zbaveny malířského pojetí, nechávají prostor pro akci herce a současně jí napomáhají - dotváří ji. Geometrické konstrukce, které jejich využíváním získávaly konkrétní významy, se pomocí hereckých akrobacií stávaly aktivním spoluúčastníkem scénického prostředí. Konstruktivismus zde tedy Heythumovi netvoří jen stylovou rovinu, ale umožňuje mu nový pohled, nové vnímání dramatické reality.<sup>49</sup> Je ale třeba podotknout, že principy zapojení a využívání scénických prvků jsou zde sice podobné jako v akční scénografii, jejich chápání je ale jiné. Není tu kladen takový důraz na metaforu a převažuje spíše cirkusová dynamika. V tomto hravém pojetí všechno může být vším.

V manifestačním představení poetismu *Prsy Tiresiovy*, které Osvobozené divadlo představilo r. 1926, a jejíž výtvarnou podobu zajistili scénografové Otakar Mrkvička, Karel Teige a František Zelenka, se setkáváme s prostou scénou, sestavenou z jednoduchých plošných barevných geometrických tvarů. S nimi herci během hry volně pohybovali, takže se de facto stala součástí herecké akce a tedy i jednajícím prvkem představení.<sup>50</sup> Tuto mnohovýznamovou scénu z jednoduchých materiálů a spíše konstruktivistického charakteru jistě nemůžeme počítat mezi

---

<sup>48</sup>Ibidem, 97

<sup>49</sup>PTÁČKOVÁ (pozn. 9) 75

<sup>50</sup>Ibidem 60; Vlasta KOUBSKÁ: František Zelenka 1904- 1944 (kat. výst.), Praha 2008, nepag.

jasného předchůdce akční scénografie, ale je patrné, že princip jednající scény, který se tak často uplatňuje v sedmdesátých letech, se tu již prosazuje. To už v další Zelenkově výpravě ke Claudelově *Protheovi* (1935) se setkáváme s jasnějším „akčním“ přístupem. Zde se hlavním a téměř jediným objektem na scéně stala obrovská, stará matrace, která v průběhu inscenace několikrát změnila svou funkci. Jednou byla postavená na bok před růžovou vanu, a tvořila tak zed' či jakýsi koupací paraván, poté se zase pomocí lan vyzvedla do vzduchu a stal se z ní strop a současně i podlaha v patře. Jindy byla obyčejnou postelí, v šikmé poloze sloužila hercům jako klouzačka a v závěru se i rozhoupala.<sup>51</sup> Všem těmto proměnám dávala význam a smysl až samotná herecká akce, čímž je splněna další podmínka „akčnosti“. Ve spojení s obrazovou projekcí se scéna stávala imaginativní féerií podněcující divákovu představivost.



1. František Zelenka, P. Claudel: *Protheus*, 1935

Roku 1930 inscenoval Jindřich Honzl hru G. B. Shawa *Androkles a lev* na jednoduché scéně Františka Muziky, inspirované konstruktivistickou estetikou. Podle dochovaného návrhu se jednalo o prostý objekt, složený z bílých architektonických tvarů, které v představení naplňovaly

---

<sup>51</sup>KOUBSKÁ (pozn. 50)

nejrůznější asociativní funkce. Sám Honzl o tom píše: „...Přijali jsme jednoduchost prostředků jako nutnost a zásadu...naše jednoduchost chce být takovou jednoduchostí, jakou je hůlka nebo židle v rukou kouzelníka nebo ekvilibristy...objevující v těchto sloupech i pně palem, i antickou krásu římské kolony, v tyčkách lodyhu bambusů a lián - i mřížoví cirku- i znak výšky římských staveb - a šikmý praktikábl na skalní útes, náběh stavby, i caesarskou lóži a používající oblouku i jako vítězné brány, i jako sklepení, i jako arénového parapetu - chceme měnit všechny tyto krásy věcí a forem a používat jich, jako používá básník slov, řadě adjektivum k podstatnému jménu tak, aby jejich vztah vytvořil celek posud nepředstavovaný nebo nepovšimnutý...“<sup>52</sup>

V brněnském představení *Černé slunce* z r. 1937, jehož výpravy se opět zhostil František Muzika, se pomocí deště stuh, zavěšených na tazích nad jevištěm a zaplňujících celou scénu, dostáváme do deštného pralesa plného lián. Jimi se herci musí proplétat, manipulovat s nimi - celá jejich akce je určena tímto prostředím, které se tak opět velmi intenzivně zapojuje do akce a stává se jejím neoddelitelným prvkem. Ovšem třebaže dává představení opět volnost divákově imaginaci a jeho scéna je jasným aktivním činitelem děje, je tato podobnost s principy akční scénografie spíše formálního charakteru.<sup>53</sup>

Zajímavý je také princip jevištní práce v Burianově divadle D. Jeho fantastická práce se světlem, později se světelnými obrazy a jeho slavným „Theatregraphem“, hrátky s průsvitnými oponami-ekrany, začleňování herce do scény a jeho spojování s mnohovýznamovou rekvizitou- to vše nutilo diváky k domýšlení významů, k většímu splynutí s jevištními ději. Tak se divadlo D stává i dalším předstupněm akční scénografie.

V inscenaci Máchova *Máje* z r. 1935 pomocí iluzivního nasvícení dosáhne proměny a vzniku nových elementů na scéně. Nápaditě zde využívá několika konkrétních objektů, vytržených z běžné denní reality a spojené zde v nové celky. Je to např. stará opotřebovaná roura od kamen, postavená uprostřed jeviště a na ní nasazený velký trs zdrhané koudele, dále to byla síť napnutá po straně jeviště jako struny harfy, pletivo starého plotu stočeného do spirály, klacek s napnutými, sušícími se, na rub obrácenými a zkrvavenými zaječími kožkami, několik zakulacených do běla ohlazených kamenných balvanů různě rozházených po scéně a konečně nahrubo otesaný dřevěný kříž a na něm napíchnutý panák z koudele. Tyto velmi hrubě naaranžované prvky se střídaly během celého představení - při střídání jednotlivých zpěvů a intermezz. To, co je ale proměnilo do oné divadelní, kouzelné iluze, bylo Burianovo - Kouřilovo slavné barevné světlo. Pod jeho iluzionistickým proudem se tak ze staré roury a koudele stala právě rozpučelá mladá břízka -

---

<sup>52</sup> Citace Jindřicha Honzla- převzato ze stručné charakteristiky Vlasty Koubské na doprovodném CD ke knize Kateřiny Mihalové, Kateřina MIHOLOVÁ: Král Ubu, Praha 2007

<sup>53</sup>PTÁČKOVÁ (pozn. 9) 157



symbol čerstvého jara, z provazové sítě chvějící se vodní hladina jezera, jejíž nekonečná hloubka nakonec pohltí tělo Jarmilino, spirála pletiva se promění v nemilosrdnou žalární kobku, stažené zaječí kůže symbolizují oběšence, ohoblované balvany se šikovným nasvícením změny v děsivé lidské lebky, rozházené po šibeničním vrchu, a klacek s panákem v bezvládné tělo někdejšího „strašného lesů pána“. Burianovi tedy světlo neslouží jen jako osvětlovací činitel, ale převážně jako významotvorný vşeurčující prvek představení. Slavný divadelník ale v této inscenaci neskonečí jen u vytvoření krásné iluze. Aby dodal představení pointu a nezůstal jen na povrchu veršů, po každém obraze náhle vymění ukolébávající iluzivní světlo za prudké, střízlivé „pracovní světlo“, které v okamžiku odhalí krutou pravdu a skutečný původ scénických objektů. Tak chce Burian znejistit diváka a připomenout mu pomíjivost věcí, života i pomíjivost sebe sama. Důležitým je tu také hercova maska a kostým.<sup>54</sup>

Wedekindovo *Pročitnutí jara* (1936) jako první využívalo v té době zcela jedinečného systému Theatragraphu, který dokázal propojit světelné projekce s ostatními objekty na scéně. Pracovalo se tu s nově vyřešenou projekční plochou. Tu tvořila lehounká neprůsvitná, ale zato průhledná tylová opona, která byla natažena na přední rampě a oddělovala tak prostor hlediště a jeviště. Při předním nasvícení, vedeným nad hlavami diváků, (i obyčejným jevištním nasvícením či světelnými obrazy) a současném odsvícení za ní se nacházející scény, měla tato opona schopnost zachytit obraz či světlo na svém povrchu a při tom zneviditelnit jeviště za ní. Naopak při jejím odsvětlení a prudkém nasvícení zadní scény se ona sama stala neviditelnou. A do třetice všeho dobrého, při vyváženém osvětlení své plochy i jeviště dovoluje současné zachycení předních světelných obrazů i dění na scéně. V tomto případě pak dochází k fantazijnímu splynutí všech obrazů. Vlastní scéna je při tom, dle Burianovy ideje „zameteného jeviště“ zcela oproštěna od všech zbytečných dekorativních scénických objektů a omezuje se na jednoduchou praktikáblovou soustavu a jen ten nejnntnější mobiliář, typu židle, či lehátka. Celé jeviště je pak zahaleno do neutrální, zdánlivě nekonečné tmy, z které pak vystupují do centra pozornosti jen detaily herecké akce, objekty na scéně a promítané výjevy. Celé toto prostředí se tak spojuje a prolíná do jediného neuvěřitelného snového obrazu, který se může proměňovat v závislosti na práci se světlem. Projekce může herce zcela pohltit, aby ho v zápětí na scéně obnažila a dala vyniknout jeho hře.<sup>55</sup>

Posledním představením D Divadla, které bych zde ráda srovnala s principy akční scénografie, a které se jim možná přibližuje nejvíce, nebo alespoň nejexplicitněji, je Maeterlickovo loutkové drama *Alladina a Palomid*, uvedené v již nových prostorách D Divadla - v suterénu

---

<sup>54</sup>Bořivoj SRBA: Řečí světla, Brno 2004, 175- 178

<sup>55</sup>Ibidem, 226-227

Českomoravské banky Na poříčí, r. 1939. Zde si Burian konečně mohl splnit svůj sen překročit rampu jeviště směrem k divákovi a sehrát představení přímo vedle něj. Využívá k tomu vhodné suterénní prostory a přenáší svou inscenaci do chodeb, foyer a do přisálí. Chce tak zrušit onen rozdíl - předěl mezi hledištěm a jevištěm a maximálně tak přiblížit akci herců divákovi a docílit tak jistého souznění či ztotožnění. V těchto společenských prostorách vybral určitá zákoutí, kde by hra vynikla a nasvítit je reflektory, při čemž výpravu této „scény“ pak tvořila vlastní architektura divadla a několik plastik, zde vystavených u příležitosti výstavy. Diváci, které na místo přivolal zvuk gongu a které tam po malých hloučcích přiváděl inspicient, sledovali hru ve stoje.<sup>56</sup>

Ať už to bylo zavedením objektů empirické reality na scénu, splynutí herce s výtvarnými prvky inscenace či překročením jevištní rampy do hlediště a vybudováním alternativního prostoru hry, všechny tyto počiny měly v té době objevitelský význam a v budoucím vývoji představovaly inspirativní momenty pro mladé divadelníky, pokoušející se prosadit novou poetiku divadla v době monumentálních technicistních scén. Systém Theatragraphu bych však s akční scénografií srovnávala jen velmi okrajově. Dochází sice ke splývání herce se scénou, principiálně jde však opět o jinou poetiku. Je to tedy podobnost pouze formálního rázu.

Věra Ptáčková ve své shrnující publikaci Česká scénografie XX. století hovoří o předjímání akční scénografie ještě v souvislosti s válečnou tvorbou Jana Sládka, kdy se zaměřuje především na detail všední skutečnosti. Do inscenací tu zapojuje skutečný předmět denní reality, na který klade důraz dramatické výpovědi (M. A. Šimáček: *Jiný vzduch*, 1943).<sup>57</sup> Není ale úplně jisté, zda můžeme v tomto případě tyto dvě tendence spojovat. Dalo by se o tom pochybovat i v případě terezínských inscenací Františka Zelenky z let jeho pobytu v terezínském ghettu 1943–1944. Během těchto svých několika posledních měsíců se intenzivně zapojil do tamního, kupodivu velmi čilého kulturního života a vytvořil výpravy asi k 25 inscenacím pro různé divadelní spolky a skupiny, které zde působily. Je jasné, že ve velice omezených podmínkách mohly být scény tvořeny jen z nejobyčejnějších, chudých předmětů, které byly v ghettu běžně k sehnání. V takové situaci pak musela nastoupit bezbřehá fantazie, tvořivost, náznak a zajisté i představitivost a nadšení publika. Zelenkovy kresebné návrhy jsou často precizně domyšleny a propracovávány i přesto, že v reálném provedení k takovému dotažení nedošlo. Asi nejznámějším, nejúspěšnějším a nejdojemnějším představením v Terezíně byla dětská opera ***Flašinetář Brundibár***, která měla premiéru v září 1943. Dočkala se kolem 55 repríz a to přes časté změny v obsazení - dětští hrdinové mizeli v častých transpotech. Scéna byla tvořena

---

<sup>56</sup>Ibidem, 328

<sup>57</sup>PTÁČKOVÁ (pozn. 9) 176

prostým dřevěným laťovým plotem, zpoza kterého vykukovali malí sboroví zpěváci, jiní pak stáli na scéně před ním. Pro představitele pejska, kočky a vrabčáčka byly na plotě upevněny papírové malby jednotlivých zvířátek s vystřiženými otvory pro obličej dětských sólistů. Ve vylepšené variantě, která byla přichystána pro návštěvu komise Mezinárodního červeného kříže v červnu 1944, a místo na půdě se hrála v sokolovně, bylo k výpravě ještě přimalováno pozadí, tvořené barevnými periferními činžáky a zeleným stromem. Tato scéna se pak objevuje v nacistickém propagandistickém filmu „*Hitler dal Židům město*“. Z našeho úhlu pohledu se velmi zajímavá jeví Zelenkova výprava pro pozdně barokní lidovou hru, kterou již před válkou zpracoval E. F. Burian, a která v těchto nových podmínkách získala na nebezpečné aktualizaci. Jednalo se o biblický příběh *Ester* pojednávající o pronásledování Židů a jejich záchraně krásnou Ester. Jevišť tu bylo rozčleněno do tří částí- jednoduchých budek pro hlavní představitele, kteří byli postupně vyvoláváni. Z dochovaných svědectví byly ale velmi zajímavé kostýmy. Norbert Frýd o tom píše: „Kostýmy pro *Ester* byly například z prostěradel, zbyly jich tu stovky po mrtvých. Pestře obarvené, na dětský způsob poskládané, a prostříhané nůžkami na papír, vytvořily cosi podobného kraječkám, ovšem roztřepeným, chudince veselým. Král pak měl na krku řetěz z prázdných krabiček od paštik, štrápe na šatě Opovědníka byly z dřevité vlny.“ Dojímavá improvizovanost a současně i nádherná vynalézavost takových výtvarných řešení tady vycházela ze skutečnosti, z reality terezínského života a byla vlastně nutností. V dalším vývoji se k ní jevištní výtvarníci obraceli už z odlišných východisek a pohnutek, ale působivost takového vyjádření fungovala podobně.



2. František Zelenka, N. Frýd: Ester, 1943

Dalším úspěšným terezínským kusem byla klasická Gogolova *Ženitba*, jejíž výprava byla postavena z dřevěných konstrukcí potažených papírem a pytlovinou. Na zadním prospektu police, plná špinavého, ledabyle poházeného nádobí, pod ní rozházená postel a obyčejná ošuntělá židle. Boční stěny byly pak tvořeny z obnošených, přes šňůru přehozených kabátů, které si sem odkládali samotní diváci, kteří se tak vlastně podíleli na výpravě. Scéna se tak uzavřela a vytvořila konkrétní prostředí staromládeneckého pokoje.<sup>58</sup> Poetika takových scénografií jistě nevyužívá „akční“ principy záměrně, z nějakých ideových pohnutek. Tato improvizovanost je pro ni spíše znouzecností, ale v daný moment určitě fungovala naprosto stoprocentně a spolehlivě. Terezínská představení bývala nabitá a měla velký úspěch. Lidem, kteří při nich zapomínali na krutost a beznadějnost své denní reality, jistě nevadila chudoba prostředků,

<sup>58</sup> Arno PAŘÍK: Terezínské divadlo, in: František Zelenka- plakáty, architektura, divadlo, Praha 1992, 45-19; KOUBSKÁ (pozn. 50)

keré se tu využívaly. Ač se to může v tomto srovnání jevit až směšně, moderní scénografové šedesátých a sedmdesátých let se k těmto postupům a prostředkům obraceli již cíleně, právě proto, aby zprostředkovali generační pocit, který je obklopoval, a aby vyjádřili své pojetí a cítění divadla.

### 3.3 „Akční šedesátá“

V šedesátých letech už můžeme mluvit o uplatňování principů akční scénografie bez ostychu. Přesto se ale nejedná o převažující rovinu, natožpak o hlavní proud. Jde pouze o několik tvůrců, kteří se obrátí k novým estetickým, dramatickým a inscenačním metodám a postupům a předznamenají tak dění v následujícím desetiletí. Těmi, kdo již v šedesátých letech vytvoří inscenace za pomoci prostých, jednoduchých materiálů a spolu s režiséry postaví do středu svého zájmu herce a jeho akci, inscenace, které se současně stanou významnými momenty v historii divadla vůbec, jsou Ladislav Vychodil, Libor Fára a Luboš Hrůza.

**Ladislav Vychodil** (1920–2005) se narodil ve stejném roce jako další významný a světově uznávaný scénograf Josef Svoboda. S ním ho spojuje a zároveň i rozděluje mnoho věcí, dalo by se říci, že bychom mohli vést srovnávací paralelu jejich životů. Oba se znali již z války s největším guru české scénografie té doby Františkem Tröstrem, který oba elévy v té době ovlivnil. Každý s ním měl ovšem jiný vztah - Svobodu potkal jako učitel žáka a v pozdější scénografické praxi k němu choval spíše řevnivý vztah, s Vychodilem se setkal jako přítel, kterého dokonce doporučil do vedoucí pozice Slovenského národního divadla, kde před tím sám nějakou dobu působil. Ukázalo se, že tato volba byla velmi zásadní jak pro Vychodila, tak - a to hlavně - pro celou tradici slovenské scénografie. A paralela mezi dvěma scénografy může pokračovat. Oba dva měli tedy možnost hned od mládí stanout v čele velkého tělesa, oběma se tak naskytla možnost velkých řešení, vytváření velkých reprezentativních tvarů. A tady nastává významný rozdíl. Zatímco Svoboda se dostal v Opeře 5. května do technicky a odborně velmi vyspělého prostředí a mohl tak započít svůj velký životní experiment za pomoci nejmodernější techniky, Vychodil se stal v Bratislavě průkopníkem a zakladatelskou osobností. Byl to nakonec i on, který na bratislavské VŠMU r. 1952 založil první katedru scénografie, kdo ji etabloval takovým způsobem, že v krátké době dohnala katedru pražskou a již na prvním PQ 67 získala zlatou medaili pro kostýmní výtvarnici a další českou pedagožku katedry - Ludmilu Purkyňovou. Vychodil získal pro bratislavskou školu velké renomé a ovlivnil mnoho tamních scénografů. Nebylo ani neobvyklé, že sem za ním přicházeli studenti z Čech (vynikající scénografové Josef

Jelínek či Marta Rozskopfová).<sup>59</sup> Dalším rozdílem mezi těmito scénografickými veličinami je prostor, který nechávají pro herce. Svobodova scénografie se v mnoha případech stává chtě nechtě vše určujícím prvkem představení. V jeho někdy až neuvěřitelných, monumentálních technických scénách se herec ztrácí, světelné paprsky ho pohlcují. Vychodil v umírněném rytmu klidné barevnosti dostává do centra svého zájmu právě herce. Od něho se musí vše odvozovat, protože na něm představení stojí či padá. Scénografie v tomto případě musí hrát služebnou funkci. A to je opravdu diametrální rozdíl od Svobodovy výtvarnosti, která na jevišti přímo tryskala. Tato Vychodilova pozice ho také sblížila s Alfrédem Radokem. Vzpomíná na to v rozhovoru pro *Kulturní život*: „Formuloval jsem v období karlovarského festivalu, že současné moderní divadlo je divadlo herce. Napsal jsem o tom článek a dostal na něj odpověď, odkud jsem ji čekal nejméně: od Alfréda Radoka ve formě pozvání ke spolupráci. Divadlo, kde nedominuje technika, ale jen a jen herec, je i jeho vyznáním.“ A tak se započala spolupráce, která sice nebyla - co do počtu inscenací - nijak hojná, ale co se kvality týče, naprosto jedinečná. Z obou se během této krátké periody, zakončené Radokovou emigrací, stali přátelé, hluboce si vážící jeden druhého, o čemž svědčí i to, že si nikdy nepřestali vykat.<sup>60</sup> Vychodil v Radokovi našel člověka, který mu ukázal nové cesty vyjádření, nové podněty, nové možnosti nakládání s prostorem, nový způsob divadelní práce a nově s ním uviděl i scénu jako koláž. To mu pak sloužilo jako východisko i v dalším profesionálním životě. Naopak Radok ve Vychodilovi získal výtvarníka, který respektuje herce, režiséra, autora, který svou scénu plně oddá divadlu, aniž by se tyto prvky snažil přebít. Jeho síla není v efektu či náročnosti provedení, je ve výrazu. A přesně to Radok v Městských divadlech pražských potřeboval. Společně tu z velmi chudého, technicky špatně vybaveného zázemí vytvořili inscenace, které se staly legendárními divadelními zážitky. Prvním byla hra Georgese Neveuxe *Zlodějka z města Londýna*, inscenovaná r. 1962. Radok k tomuto představení píše: „Vychodil zhmotnil všechny tyto (mé) představy ve skříních. Přišel na to, že celou scénu, všechny její funkce a akce můžeme nějak dostat mezi skříně a do skříní. Potom, v další fázi přípravy, protože jsem mluvil o tom, že by tam mělo být nějakým způsobem vidět smetiště, přišel na tu podivnou věc: kolečka z dětských kočárků. Namontoval je pod skříně a postel. Ohromná postel pak byla jakýmsi středem celého představení. Poprvé se objevila tak, že se otevřela rudá opona, jež visela jakoby v prostoru. Nebyla to konvenční opona zakrývající celý prostor jeviště, nýbrž kryla právě jen tu postel. (...) Předměty a věcné vztahy herců k těmto předmětům a dále aranžmá v prostoru a čase vyvolávalo u diváka asociace! Stával se voyerem.“<sup>61</sup> A Vychodil zas dokládá: ...Skutečné věci v neskutečném nebo skoro neobvyklém

<sup>59</sup>Věra PTÁČKOVÁ: *Divadlo na konci světa*, Praha 2008, 94- 96

<sup>60</sup>Ladislav LAJCHA: *Ladislav Vychodil*, Bratislava 2003, 14

<sup>61</sup>Zdeněk HEDVÁBNÝ: *Alfréd Radok, zpráva o jednom osudu*, citace z Rukopisu A. R. O režii a metodice herecké

spojení dávají nový, metaforický význam. Tak jsem dospěl k názoru: ne dekorace, ale rekvizita. Rekvizita - metafora. Na tomto principu dělám teď scénu pro Radoka. Jenže rekvizity tu mají ještě i jistou komediální hravost, nepředstírají, že jsou reálné, zdůrazňují svou divadelní funkci. Kredenc nebo křesla mají výrazně stylové držadla a kolečka, aby se scéna dala rychle přestavit. Radok si na každou představbu vymyslí malý děj. Např. jedna z představeb je řešená v rámci policejní domovní prohlídky.<sup>62</sup> A opravdu - rekvizita se tu v průběhu hry proměňuje - skříň je skříň, trezorem, průchodem, prostorem pro hudební orchestr. To vše ovšem záviselo na vnímání diváka - jaký význam dané rekvizitě on sám přiřkl. K tomu, aby scéna fungovala, byla zapotřebí divákova účast.<sup>63</sup> Byla řešena v úsporných barvách, převážně v hnědé a černé, v které byl proveden celý mobiliář, tvořen soustavou skříní a křesel na kolečkách a již zmíněnou velkou postelí - středem všeho dění. Jediný pevný bod představení, který po celou dobu nezměnil své místo a také jedinou barevnou rekvizitou, která zářila do temného jeviště, byl onen červený závěs - opona, přidržený po obou stranách prdelatými barokními anděličky. Barevně i způsobem svého zavěšení do formy jakéhosi baldachýnu, přitahovala tato část scény pozornost a stávala se tak jejím akcentem - pod ním byla umístěna postel, podobizna dámy či hodovní stůl. Vše ostatní na jevišti bylo díky kolečkům z dětských kočárků (tento prvek může evokovat onu smetištní poetiku, kterou si akční scénografie tolik oblíbila) plně mobilní. Již na malovaných návrzích působí celá scéna velmi „použitě“, předměty tvořící vybavení pokoje jakoby už dávno splnily svou užitnou funkci v reálném světě a tak byly jen odloženy do toho divadelního - iluzivního. Jako by tak prožívaly svůj druhý „život“, jejich původní funkce byla posunuta do jiné roviny, do roviny dramatické. A právě toto divadelní skladiště opotřebovaných, rozbitých, poničených a v běžném světě již nepotřebných věcí, které na scéně nalézají svou druhou šanci, Vychodil objeví a použije jako jeden z prvních. Jediným prvkem, který se s tímto neslučuje je, onen rudý závěs, který přesto že také evokuje již zašlé časy, působí oproti zbytku honosným dojmem. Dochází tu tak k dalšímu oblíbenému jevu akční scénografie- spojování vysokého s nízkým, využití kontrastů chudoby a bohatství (přestože toto bohatství již také lehce ohlodal zub času, a působí tak lehce dekadentně).

Divadelní kritiky svorně oceňují tvůrčí osobnost režiséra, jeho nevšední fantazii, hravost a lehkost, s jakou tuto scénu pojednal. Stejně tak má úspěch i variabilní - pohyblivá, bizarní scéna Ladislava Vychodila. Celkově o inscenaci padají dokonce takové přívlastky jako „velmi lidská, romantická, jemná, poetická, komediální a v některých momentech až mámivě

---

práce, v majetku rodiny A. R., Praha 1994, 296

<sup>62</sup>Kateřina HRABOVSKÁ: Ne dekorace, ale rekvizita, in: Kulturní život 1962, roč. XVII, č. 18, 1, 8

<sup>63</sup>LAJCHA (pozn. 60)

půvabná.“<sup>64</sup> Jedním dechem ale dodávají, že „za oslnivým zevnějškem je jenom o málo víc než zromantizované a exotizované prázdno“<sup>65</sup>, že si režisér pro svůj velký potenciál vybral moc titěrný cíl<sup>66</sup>, který nestál za tolik vynaložené energie, že zde předvedl, co už dávno umí, a že inscenaci zahltl přemírou nápadů.<sup>67</sup> Sergej Machonin dokonce Radokovi vyčítá, že se neubrání své zálibě v anemické secesi. Toto označení mi však připadá vhodné jen pro jeden scénický prvek z jedné z fotografií představení – a tou byla velká bílá labuť opět na kolečkách, která mohla sloužit jako exkluzivní vozítko. (Přesto jsem ji na žádném kresebném návrhu L. Vychodila neviděla).

Dalším společným dílem, které spolu uvedli o rok později - r. 1963, se stala Gogolova *Ženitba*. Vychodil polepil celou scénu - podlahu i horizont - novinovými papíry s nápisy v azbuce a doplnil ji jen pár kusy ošuntělého, ale při tom velmi věcného mobiliáře. Židle, stůl, kanape, veliká kamna absurdně umístěná přímo naproti dveřím, na horizontu dvě dřevěné záchodové budky se záclonkami, jejichž střechy byly zatíženy kameny. To vše doplňoval a podtrhoval monstrózní svícnový lustr uprostřed místnosti a jako jeho chudší protějšek, o kus dál vzhůru nohama visící polorozpadlé vědro na vodu. K tomuto paradoxnímu, absurdnímu spojování zdánlivě nespojitelného docházel Vychodil na základě Radokových představ a podnětů. Nadšený režisér scénografovi vždy přednesl svou jasnou představu o představení - v jakém prostředí by chtěl, aby se věc odehrávala, jaký z ní má dojem a co jí chce docílit, co chce vyjádřit. Z těchto podnětů, útržků Vychodil sestavoval prostředí, které by dobře zprostředkovalo absurditu situace, které by ve zdánlivě komické frašce latentně obsahovalo i smutek, letargii a bezvýchodný pocit bezmoci.

A zdá se, že se tento záměr opravdu povedl. Kritika byla v tomto případě nadšena, jista si zde (na rozdíl od minulé inscenace) „prověřeností“ autora. Oceňováno je především to, že režisér opět uplatnil svůj nevšední um a podíval se (spolu s výtvarníkem) na Gogola jinak, nevšedně, neobehraně.<sup>68</sup> Radok tu provedl výstižnou a hlubokou analýzu člověka a mezilidských vztahů, ale i Gogolova textu, který nechává působit, aniž by to vypadalo zastarale. Nechává tu přes veškerou komiku působit syrovost detailů, obludnost způsobu života jednajících osob, plného

---

<sup>64</sup>ZB: Komédie v Divadle komedie, in: Večerní Praha, 6.7. 1962, roč. 8, č. 157, 3; Sergej MACHONIN in: Literární noviny, 7.7.1962, roč. XI., č. 27, 5

<sup>65</sup>Jaroslav OPATOVSKÝ, in: Rudé právo, 10.7.1962, roč. 42-43, č. 188, 3

<sup>66</sup>Ibidem

<sup>67</sup>MACHONIN (pozn. 64)

<sup>68</sup>Zdeněk BLÁHA, in: Rudé právo, 9.7.1963, roč. 43-77, č. 187, 3; Alena URBANOVÁ: Gogol a Radok, in: Kulturní Tvorba, 26.9. 1963, roč. 1, č. 39, 13; Sergej MACHONIN: Radokovo oslňující představení Ženitby, in: Literární noviny, 20. 7. 1963, roč. 12, č. 29, 8



přetvářky, smlouvání a podvodu. Publikum prý po skončení představení ještě dlouho tleskalo.<sup>69</sup>

Představením, které se však mnohem více zapsalo do povědomí diváků, kritiky a nakonec i do divadelní historie, byla hra francouzského spisovatele a dramatika Romaina Rollanda *Hra o lásce a smrti*. Premiéra proběhla 15. 10. 1964 v Komorním divadle a vzbudila velký ohlas - dokladem toho může být i o to, že o pět let později - r. 1969 byla divadelním ústavem vydána celá knížka s rozborem této konkrétní Radokovy inscenace. Hra se odehrává za francouzské revoluce a její děj dle předlohy začíná v salónu jedné z hrdinek - Sofie. Radokovi ale nejde, jak už je jeho dobrým zvykem, o přesný opis - chce z příběhu dostat něco víc, něco, co by ho aktualizovalo, přiblížilo vnímání soudobých diváků. Hluboce se zamýšlí nad jeho podstatou, nad vztahem jednajících osob a paralelně nad vztahy lidí obecně, nad jejich složitou strukturou a mnohovýznamovostí, nad dopadem společenských a civilizačních procesů na člověka, nad tím, jak jsou soukromé vztahy ovlivňovány vztahy k okolnímu světu.



3. Ladislav Východil, R. Rolland: *Hra o lásce a smrti*, 1964

Na začátku hry pronese jedna z hrdinek při rozhovoru o nastalé situaci „postižené třídy“ slova: „Jsme tu jako v aréně.“<sup>70</sup> A toto přirovnání se pro Radoka stane výchozím bodem při tvorbě podoby hry. Vnese do ní rovinu „lidového zdivadelnění“ - rovinu divadla na divadle. Rozvášněný

<sup>69</sup>Zdeněk BIDLO: Doporučujeme vám Ženitbu, in: Večerní Praha, 26.6. 1963, roč. 9, č. 148, 3

<sup>70</sup>HEDVÁBNÝ (pozn. 61) 309

francouzský lid si tu nechává od předem odsouzených aristokratů sehrát jejich hru o lásce, ale také o smrti - forma arény má jen vyhrotit jejich vzájemné vztahy i vztahy mezi Herci a Diváky, má dát předváděnému divadlu punc zoufalého boje o život, kde je však předem rozhodnuto - tak jako v býčí aréně. S touto představou přichází režisér opět za Vychodilem, protože, jak sám říká, si porozumněli „v tom, čemu říkáme 'jednoduchost scénického prostoru', který je funkční a akcentuje hereckou akci.“<sup>71</sup> A Ladislav Vychodil „nejen že našel přesné proporce oné arény a všech rekvizit, kterými jsem vytvářel některé situace - funkci rekvizity, s jejíž pomocí se vytváří dramatická situace, měl například prapor -, nýbrž vytvořil i věcnost ohrady. To znamená, že zpracováním tvarů a výběrem materiálů udělal z každého prkna ohrady to prkno, které bylo náhodně sehnáno na ulici, z barikád. Každé prkno bylo jiné, každá škvíra zdůrazňovala tloušťku a pevnost této ohrady, z níž není možné uniknout. Věcnost vrat do této ohrady spočívala v tom, že to byla vrata, jimiž se vhnání dobytek. Lépe řečeno vyvolávala u diváka v hledišti právě tyto asociace - a to i zvukem, když se v akcích vrata rozevírala nebo byla rozrážena.“<sup>72</sup> Jednalo se skutečně o půlkruhovou ohradu, z hrubých nepravidelných trámů, která zaplňovala zadní prospekt a rozdělovala scénu do dvou úrovní. V té horní byla vytvořena galerie pro pokřikující Diváky, dole vznikala scéna - aréna pro jednající Herce. Uprostřed ohrady byla velká vrata, kudy herci přicházeli - kudy sem byli vehnáni na své poslední představení. Na stěny ohrady Vychodil umístil barokní ornamentální architektonický prvek se soškami andělíčků, dobový svícen a obraz v ozdobném rámu. Tyto dekorativní rekvizity ještě spolu s vybranými šaty jemných látek a pastelových barev aristokratů, měly kontrastovat s drsným materiálem a formou ohrady, s šaty vzbouřenců, ušitých z hrubých pláten výrazných barev. Ve stejném kontrastu bylo i chování těchto odlišných skupin. Zatímco Diváci hlasitě a neurvale zasahovali do jednání postav v aréně, pokřikovali na ně obhroublé urážky, propěvovali lidové odrhovačky, Herci se ve svém zjemnělém, vybraném chování snažili i za tak vyhrocené situace udržet svou důstojnost a předstírali (i když marně), že si slídivých pohledů Diváků nevšímají. Vznikají tu dva odlišné světy v dobře patrném rozporu. Nahoře vládne břitký, ostrý jazyk, drsná realita rozhořčeného lidu, řečeno přirovnáním Jana Císaře - jako by tu ožil Daumier<sup>73</sup>, dole se city i myšlenky podávají s patosem, se stylizovaným gestem, chování lidí je uhlazené. Jednání lidí na galerii je hrubé, vulgární, vše v něm energie a bojovnost, avšak současný divák, znalý věci historie jejich situaci chápe, rozumí jejich jistotě a přesvědčení o své věci, naopak stylizovanost a jemnost gest aristokratů v tak vyhrocené situaci se může jevit přepjatě, kdyby se tu neodehrával příběh velké lásky, velkého citu, který jde až za smrt. A tak najednou obě roviny

---

<sup>71</sup>Alfréd RADOK, Alena STRÁNSKÁ, Jan CÍSAŘ: Hra o lásce a smrti, Praha 1969, 9

<sup>72</sup>HEDVÁBNÝ (pozn. 61) 310

<sup>73</sup>Jan CÍSAŘ: Neznámé zítřky, in: Divadelní a filmové noviny 1964, roč. 8, č. 6, 3

scény jakoby splynuly.

Radokovo krátké, ale úspěšné působení v MDP bývá obecně považováno za jedno z jeho nejlepších období a inscenace Rollandovy *Hry o lásce a smrti* je asi jeho vrcholem. Jednalo se patrně o velmi hluboké, intenzivní představení, které dokázalo svými diváky mocně pohnout svou vyhrocenou emocionalitou, citovostí a při tom pravdivostí výrazu. Byla to sonda do nitra každého člověka.

Alespoň tak se to jeví z jednoznačně nadšených kritických ohlasů, které nešetří superlativy na adresu režiséra a jeho citu, s kterým převedl Rollandovu hru, aniž by významěji hnul s textem tak, aby oslovil současného diváka.<sup>74</sup> Místo Rollandovy pouhé dramatické diskuse, odehrávající se v krásném pokoji, kde její aktéři revoluci pouze tuší, představil tu revoluci jako hlavní motiv hry, revoluci, která proniká vším a všemi. A to vše za použití jevištní struktury, kterou mu pomáhal vytvořit Ladislav Vychodil.

Musím konstatovat, že ve spolupráci Radok - Vychodil je v kritikách scénografova účast sice téměř vždy pochvalně zmiňována, ale za hlavního tvůrce představení je považován Radok. Radok byl asi tím, kdo přišel se základním nápadem, s ideou provedení a Vychodil mu tyto představy geniálně a velmi citlivě ztvárnil. Tento fakt dokládá i sám Ladislav Vychodil ve svém článku v souvislosti s prvním PQ 67, v měsíčníku *Divadlo*. Z něj jednoznačně vyplývá, jaký názor má tento scénograf na roli současného jevištního výtvarnictví v moderním divadle, které je charakteristické svou věcností a konkrétností. A právě tyto jeho vlastnosti velmi citlivě a moudře vnímá jako hlavní důvod a příčinu současného požadavku „odvýtvarnění“ divadla, tedy „zúžení scénografické tvorby“. Odůvodňuje tím i aktuální zájem o „účelnou rekvizitu a odmítání atmosferické scény“. Současné divadlo potřebuje a hlavně vyžaduje „jen to, čeho se herec přímo dotýká a s čím hraje“, snaží se „překonat státnost divadelní výpravy“- vytvořit takovou „výpravu, která by byla proměnná stejně jako hra herců“, která by se „přizpůsobovala požadavkům inscenace během večera, a která by navozovala změny prostředí stejně jako text.“ Jak dále píše, „tento požadavek přirozené kinetiky byl u Alfréda Radoka znásoben jeho bohatou režijní fantazií a uměním používat účinné inscenační metafory. Nechá základní děj probíhat na jevišti v několika rovinách současně, prolíná je, nechá přecházet z jedné do druhé anebo běžet paralelně vedle sebe na scéně.“ Tento způsob plně odpovídá komplikovanému pohledu na svět současného člověka - diváka, který je zvyklý vnímat několik dějů a jevů

---

<sup>74</sup>Všechny, mnou vyhledané kritiky se zabývají rozbořením Radokova inscenačního stylu, prostředky, které používá a pochopitelně i filosoficko- sociálním rozbořením hry, viz: Jan ČÍSAŘ: Neznámé zítřky, in: *Divadelní a filmové noviny*, 11.11.1964, roč. 8, č. 6, 3; Sergej MACHONIN: Hra o lásce a smrti, in: *Literární noviny*, 24.10.1964, roč. 13, č. 43, 4; František GÖTZ: Podnětné představení, in: *Rudé právo*, 23.10.1964, roč. 44-45, č. 295, 2; Alena URBANOVÁ: Umění divadelní inscenace, in: *Kulturní tvorba*, 19. 11. 1964, roč. 2, č. 47, 13

paralelně vedle sebe. Tento požadavek na kinetiku se pro scénické zpodobení stává velmi složitý a téměř neřešitelný. Vychodil v tomto případě neuznává, že by použitím moderní techniky (jako „pohyblivých chodníků, vozů, posuvných stěn, točny, propadel, výtahů, projekce nebo filmu“ - tedy klasickými prostředky Josefa Svobody<sup>75</sup>) mohl být tento problém vyřešen. Naopak. Jak říká, „myslet si, že současné divadlo vznikne, když budeme používat toho, co je pro dnešní dobu charakteristické, že používáním techniky vyvoláme pocit současnosti, je jistě povrchní a nepravdivé.“<sup>76</sup> Vychodilovi s Radokem k vyřešení tohoto problému postačil samotný herec. A především herci má, podle skromného mínění tohoto výtvarníka, scénografie sloužit.

**Libor Fára** (1925–1988) nikdy nebyl scénografem odborníkem, dohromady - i s jeho kostýmními návrhy - na jeho „divadelním kontě“ nalezneme jen 39 titulů (práce scénografů z oboru se počítá na stovky). Známe ho spíše ve spojení se surrealisticky laděnou malbou (studie na VŠUP u Emila Filly a Františka Muziky), kolážemi a asamblážemi z nejrůznějších materiálů. Do historie dějin umění se ale významně zapsal i svou grafickou a typografickou prací pro divadelní teoretickou literaturu (časopis *Divadlo*, jemuž vtiskl nezaměnitelnou podobu; obálky jednotlivých teatrologických knih) a zejména pro samotná divadla. Tak již od počátku jeho fungování vytvářel plakáty a programy pro DNZ a posléze i pro ČK. Oběma těmto divadlům pak vytvořil i jejich loga, stejně jako logo pro Pantomimu Alfréda Jarryho. Logickým faktem ale zůstává, že obě sféry jeho činnosti - scénografická i volná tvorba - jsou u něj v úzkém kontaktu a vzájemně se ovlivňují. Tak se jeho první kompletní scénografická práce (kde řešil jak scénu tak kostýmy) na inscenaci Jana Grossmana *Král Ubu* v DNZ nedá oddělit od jeho soudobých výtvarných pokusů. Mám na mysli především asambláže – např. slavné *Hrací stoly*. (Za zmínku stojí i to, že r. 1981 vytvořil dokonce velkou dřevěnou asambláž s názvem *Ubu*)<sup>77</sup>. Právě na nich můžeme dokumentovat, jak Fára vnímal surrealistický prostor a náhodu. Sestavováním v podstatě odpadového materiálu (většinou dřeva) do nových obrazových souvislostí – tedy spojováním vysokého a nízkého - jasně vyjádřil svůj vztah k paradoxu, absurditě, ale i hravosti, která se promítá i v Jarryho hře.

Libor Fára a Jan Grossman byli vrstevníci (oba se narodili r. 1925) a znali se již od mládí – ze spolupráce v Armádním uměleckém divadle E. F. Buriana, kde se setkali v padesátých letech. Jejich cesty se pak na chvíli rozdělily, aby se pak znovu spojily v Divadle Na zábradlí, pro které Fára, jako afišista, pracoval hned od jeho vzniku r. 1958, a kam Jan Grossman vstoupil jako režisér r. 1962. A nemělo to dlouho trvat, aby se spojili i po umělecké stránce, když režisér Fáru

---

<sup>75</sup>Poznatek autora

<sup>76</sup>Ladislav VYCHODIL: Zvláště citlivá místa, in: *Divadlo 9- září 1967*, 22-24

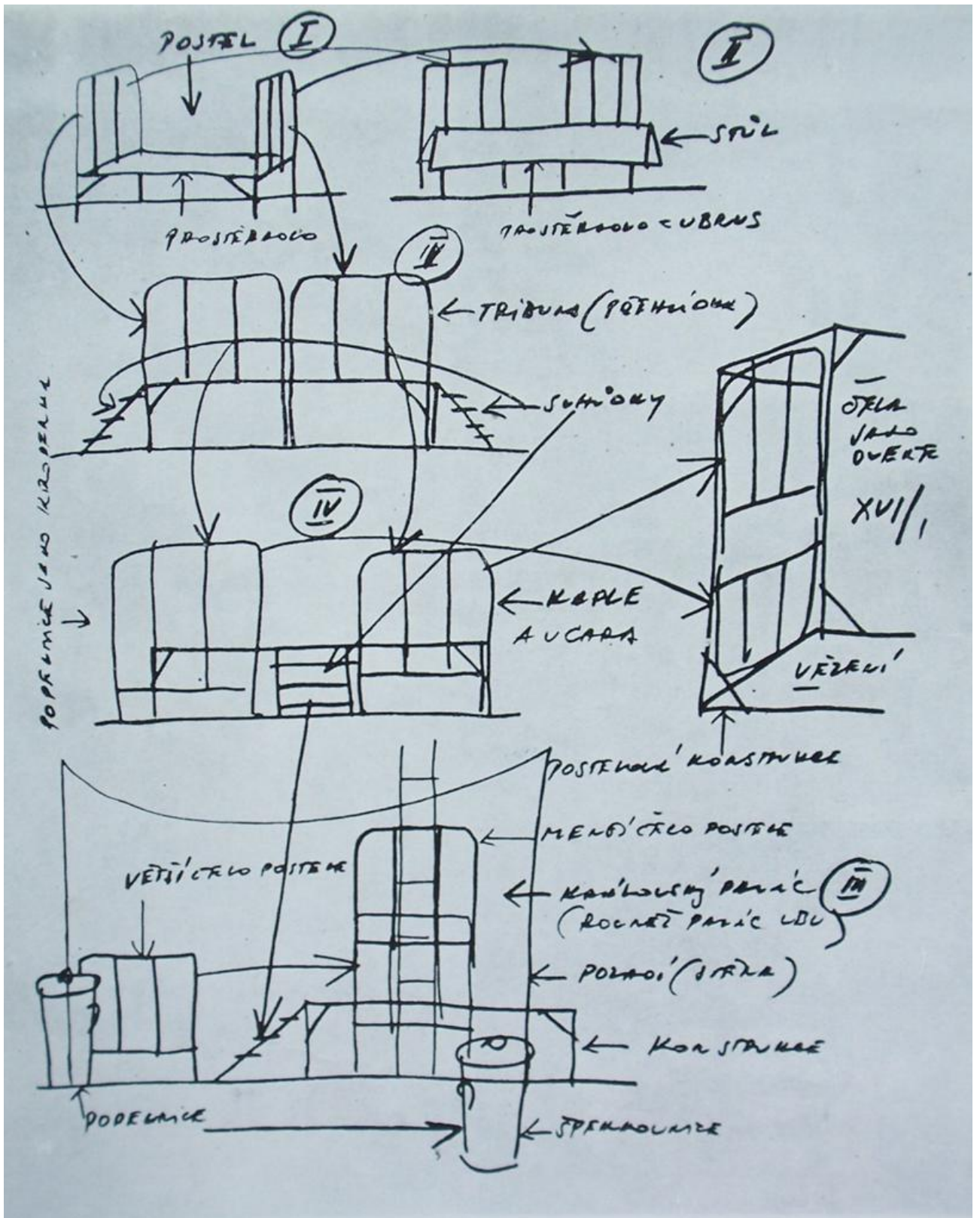
<sup>77</sup>Vojtěch LAHODA: *Ubuovština*, in: Věra VELEMANOVÁ, Vojtěch LAHODA: *Libor Fára, dílo*, Praha 2006, 376

oslovil, aby mu vytvořil výtvarnou podobu jeho chystaného představení *Krále Ubu* (1964). I přesto, že se jednalo, jak už bylo řečeno, o jeho první kompletní scénografickou práci, vznikl tu tvar, který jednoznačně určil směřování oboru k tzv. akční scénografii<sup>78</sup>, která se však plně uplatní až v následujícím desetiletí. Bylo by však mylné považovat Fára za jejího zakladatele, či zastávce. Principy, na kterých postavil *Krále Ubu*, a které pak využívá i akční scénografie, Fára nepoužíval nějak uvědoměle- stylotvorně, naopak se k jejich zapojení už dále nevracel. Styl, který pro představení použil, souvisel spíše s jeho výtvarným založením, ovlivněným estetikou surrealismu, chudého umění a pop-artu.

Svým významem se Grossmanovo představení zapsalo nejen do historie scénografie, ale i divadla celkově a stalo se jedinečnou ukázkou souhry všech divadelních prostředků, které se na něm podílely. Grossmanovo zaměření na apelativní divadlo, jeho snaha o hlubokou analýzu podstaty Jarryho absurdity a společné estetické a etické naladění s výtvarníkem, potažmo s celým souborem, dalo vzniknout inscenaci, která přesáhla svou dobu. Svědčí o tom i četné domácí, ale i zahraniční nadšené kritické ohlasy a fakt, že s tímto představením divadlo několikrát do zahraničí vycestovalo. (Belgie, NSR, Francie, Rakousko, Itálie)<sup>78</sup>. Roku 1968 vznikl dokonce i jeho, dnes velmi cenný televizní záznam (krátce před vpádem vojsk Varšavské smlouvy a také krátce před jeho stažením) a v r. 1966 Jan Grossman sám vydal knihu *Rozbor inscenace*, která se inscenací teoreticky zabývá a je také velmi důležitým pomocníkem v poznání a analýze scénografie hry. V poslední době se celým představením velmi podrobně a důkladně - dalo by se říct, že se zaujetím detektiva - zabývala Kateřina Miholová. Výsledkem její snahy je vyčerpávající publikace, která se zabývá všemi složkami představení - od teoretické reflexe Grossmanovy metody, analýzy Jarryho motivů, absurdity, postav, přes výtvarná východiska a pojetí až ke zhodnocení hereckých výkonů. Při tom všem shromáždila snad všechny kritické ohlasy u nás i v zahraničí, veškerou dostupnou fotodokumentaci a součástí jejího projektu se stala i interaktivní rekonstrukce jak Fárových kostýmních návrhů, které se bohužel nedochovaly, tak scény ve všech jejích proměnách i s 3D modely.

---

<sup>78</sup>Pavel GRYM: Vavříny ze čtyř stran- Divadlo Na zábradlí, in: Lidová demokracie, 1. 1. 1965, roč. 12, č. 1, 5



4. Libor Fára, A. Jarry: Král Ubu, 1964

To vše vedle knihy vložila na příložené CD, čímž se Ivím podílem zasloužila o naši dnešní představu o představení.

Mnohovrstevnatost Jarryho textu nabízela různé varianty pro jeho zpracování a byla to asi také ona, díky níž se nakonec dospělo k řešení, které bylo po formální stránce velmi jednoduché, prosté avšak skýtalo v sobě plno významů a proměn. Fára celou scénu vytvořil jen z několika autentických předmětů, vytržených z denní reality, které však svým omšelým, opotřebovaným charakterem dokonale odpovídaly smetištní estetice hry. Představení, kde se sice střídají různá prostředí- jako příbytek Ubuových, královský palác, kaple či soudní místnost - jako by se celé odehrávalo na jakémisi zaplivaném dvorku periferního činžáku, odkud také pocházejí jeho hlavní „hrdinové“. Těmito rekvizitami byla v první řadě kovová postel s mřížovými pelestěmi, která v průběhu děje několikrát změnila své původní poslání postele, dvoje maringotkové schůdky, tři popelnice, požární žebřík, dřevěné bedny a zcela samoúčelný „patafyzický stroj“. Tento přístroj, který sestrojil Ivan Havel, byl prý výmyslem jeho bratra a dramaturga inscenace- Václava Havla. Byl sestaven z předmětů denní potřeby, jako je hrnec, cedník, kartáček na zuby, čajové vajíčko, žárovka, ciferník telefonu<sup>79</sup>. Jeho funkce ale byla zcela beze smyslu - po svém zapojení se sice bezchybně otáčel a budil tak zdání nějakého procesu, byl to ale proces k ničemu. Jediným jeho účelem bylo zřejmě dokreslení absurdity a zvrácenosti dějů na jevišti. Může nám také dobře připomenout známé kinetické přístroje Jeana Tinguelyho ze začátku 60. let, které někdy dokonce destruovaly samy sebe. Možná právě vlastní destrukce (která ale u patafyzického stroje nenastala) by tvořila ilustrativní paralelu ke zvrácenému světu *Krále Ubu*, který vlastně také destruuje sám sebe, a tak by se jeho přítomnost na jevišti vypočítala. Samotný Fára prý ale nesouhlasil s jeho začleněním do scény - byl proti zbytečnému a bezúčelnému vršení absurdit.<sup>80</sup> Scéna byla umístěna na mírně zvedající se šikmě (v nejvyšším bodě měla jen 30 cm), čímž se pro diváka stávala přehlednější. Vzadu byla ukončena iluzivní obdélníkovou a na horní straně lehce vykrojenou stěnou. Ta byla pojednaná jako velmi zašlá, oprýskaná, zpuchřelá zeď evokující prý strukturální grafiky Vladimíra Boudníka.<sup>81</sup> Dle svědectví Andreje Kroba, který Fárovi ve výtvarné stránce pomáhal, byla hlavním inspiračním zdrojem pro tento prvek zeď pánského WC v hostinci 'U Bindrů'. Její scénické provedení údajně původnímu návrhu neodpovídalo a svou „estetizací“ scéně mnoho nepřidalo.<sup>82</sup>

Hlavním scénickým prvkem byla ale ona již zmíněná pelest'ová postel, která celou scénu vlastně utvářela - svými proměnami totiž vtipně a nápaditě řešila všechna nová a často kontrapunktická prostředí hry. Byla tak opravdu jedním prvkem scénografie. Prvním obrazem se přeneseme do doupěte Otce a Matky Ubu. Postel je ve své základní a primární funkci postele podélně

---

<sup>79</sup>Jan KOPECKÝ: Ubu na Zábradlí, in: Rudé právo, 24.6. 1964, roč. 44-45, č. 174, 5

<sup>80</sup>Věra VELEMANOVÁ: Spolupráce s divadlem Na zábradlí, in: (pozn. 77) 66

<sup>81</sup>Ibidem, 67

<sup>82</sup>MIHOLOVÁ (pozn. 52) 68-69, 93

umístěna vzadu u stěny, popelnice s otevřenými víky plní funkci toaletního stolku se zrcadlem. V další scéně se z postele rázem stává hodovní stůl. Dva technici přemístí pelesti k její zadní stěně, čímž vzniknou opěradla křesel - hosté sedí na dřevěných bednách - křeslech čelem k divákům. Uválené prostěradlo se promění ve zmuchlaný ubrus, popelnice ve spižírnu na jídlo. Pro scénu královského paláce je postel - stůl přesunuta již bez ubrusu doprava. Herci její pelestě pověsí na požární žebřík postavený ke zdi a vytvoří tak zamřížované palácové okno. Postel - stůl zde začíná fungovat jako pódium, na které se nastupuje z obou stran po přistavených maringotkových schůdkách. V obraze vojenské přehlídky je postel ve stejné pozici - stále funguje jako vyvýšené pódium. Pelesti jsou ale přeneseny a umístěny vedle sebe k její přední stěně, takže vzniká zábradlí k přehlídkové tribuně, odkud královská rodina pozoruje vojáky. Kouzelná proměna na zámeckou kapli vzniká akcí dvou technikářů oblečených do hábytů kostelníků, či ministrantů. Ti v pomalém nábožném rytmu jako při obřadu pokleknou a přesunou postel do středu scény. Pelestě ještě více posunou do stran a do mezery uprostřed umístí maringotkové schůdky, takže z objektu vzniká oltář se zábradlíčkem a středovými schůdky. Po dokončení této proměny se jeden z techniků nahoře na oltáři zkroutí do polohy barokní sochy s extatickým pohledem vzhůru. V tom přichází královna a máčí si prsty v kropence - popelnici. V dalším obraze se vrací rozvržení prostoru a objektů do královského paláce, jen povalená popelnice s otevřeným víkem se teď stává popravčím nástrojem, v kterém mizí Ubuovy oběti. Následuje přestavba, která nás po vzpouře proti Ubuovi přenáší na zápraží příbytku mocichtivého Cara. Scénické prvky jsou řešeny stejně jako ve scéně v kapli. Když spolu Car s Králem Ubu bojují, pelesti jsou odstraněny a pódium je prodlouženo prkennou lávkou, která je z druhé strany podepřena dřevěnou bednou. Na jejím konci stojí popelnice - příkop, do které se v závěru boje Car zřítí. Tak končí první díl představení. V jeho druhé části se z Ubu stává prodejce bot, k jejichž vystavení mu slouží maringotkové schůdky jakožto regály. Nakonec je Ubu souzen před soudním tribunálem. K tomu účelu je z postele, která stojí vzadu u stěny vytvořen soudní stolec, na kterém jsou umístěny bedny jako křesla pro Obhájce a Prokurátora. Asi uprostřed scény je pak na každé straně samostatně jedna pelest' s popelnicí sloužící jako ohrádky se zábradlíčkem pro obžalované a svědky. Tato scéna byla, jak popisuje Věra Velemanová, opticky prohloubena tím, že byla rozdělena do tří plánů. Nejvzdálenější od publika tvořil soudní stolec-postel, uprostřed stáli u svých zábradlí obžalovaní a svědkové a nejbližší k hledišti leželi na zemi zástupci lidu - „čumilové“.<sup>83</sup> Závěrečná scéna se odehrává ve vězení a je opět velmi důmyslná. Technici vyňali z postele dřevěnou desku, kterou opřeli vzadu. Do vztyčeného rámu postele pak vsadili naproti sobě její pelesti, čímž vytvořili zamřížované dveře vězeňské cely pro Ubu.

---

<sup>83</sup>VELEMANOVÁ (pozn. 77) 71



V úplném závěru je Ubu posazen doprostřed jeviště na popelnici jako na trůn, aby mohl vyhlásit svůj vládní program „hovnajs“. Ostatní vězni pak znovu složí původní postel, aby si do ní Otec i Matka Ubu mohli společně vlézt. Scéna se tak vrací na začátek, představení se završuje.<sup>84</sup>



5. Libor Fára, A. Jarry: *Král Ubu*, scéna kaple, 1964

Zajímavé je, že si Fára pravděpodobně předem nepřipravoval žádné plány a návrhy scény - vše nejspíše vznikalo jen ústně během zkoušek. Přesné rozkresy i s popisy proměn vytvořil až ex post pro připravovanou knihu Jana Grossmana *Rozbor inscenace*. Stejně tak ji doplnil fotografiemi prázdných scén v základních situacích s ručně psaným komentářem. Tyto pozdější návrhy jsou velmi důležité, protože nám jednoznačně dokládají podíl výtvarníka. Až na jediný - Matka Ubu ve vězeňských šatech - se ovšem nedochovaly ani návrhy kostýmů, což je problém hlavně z hlediska jejich barevnosti. Té se dá dopátrat jen ze vzpomínek pamětníků (např. Marie Málková) nebo z *Rozboru* Jana Grossmana a ani tak není zcela dostatečná. Dobová kritika se, jak

---

<sup>84</sup>K popisu jednotlivých scén jsem čerpala z rekonstrukce Kateřiny Miholové

dokládá Kateřina Miholová, o kostýmech, natožpak o jejich barevnosti, mnoho nezmiňuje.<sup>85</sup> Přesto však se podle dochovaných fotografií, televizního záznamu a letmých vzpomínek a zmínek o barevnosti (co se týče stylu - podle jednoho dochovaného návrhu L. Fáry) podařilo scénografce Petře Vasquez- Hábové z týmu Kateřiny Miholové vytvořit myslím velmi zdařilé a věrohodné rekonstrukce návrhů. Obecně jsou kostýmy řešeny stejně nápaditým způsobem jako celá scéna - vznikají, přetvářejí se a zanikají v závislosti na změnách scény a děje. Jan Grossman k tomu píše: „Jakmile se ukázalo, že jádro scénografova úkolu není ve vytvoření dekorace jako relativně soběstačného obrazu (pozadí nebo prostředí hry), ale jako variabilního prostoru, jehož hodnota je dovršena teprve hercem, byl nalezen i klíč k řešení kostýmů. Ani kostým nebyl statickou a autonomní hodnotou, vyjádřitelnou pouze návrhem, ale hodnotou dynamickou, realizovanou teprve procesem inscenace. Důležitější než podoba jednotlivých kostýmů byla možnost a efektivnost neustálého vznikání, zanikání a proměňování kostýmů, spjata samozřejmě s ostatními prvky scény, s rekvizitami atd.“<sup>86</sup>

Nejzajímavější z tohoto hlediska jsou asi kostýmy Otce a Matky Ubu, které se změny několikrát. Matka Ubu vstupuje na scénu v uváleném kombiné, na které si během první proměny navléká pestré (dle vzpomínek Marie Málkové) květované šaty s páskem. Při slavnostní přísaze vzbouřenců, kdy supluje kněze, si přes sebe na způsob tógy přehodí prostěradlo/ubrus. Letní šaty pak procházejí celým prvním dílem a jen příležitostně - podle prostředí - jsou doplňovány různými proprietami - závojem či pštroším pérem a šperky, které Matka našla v truhlách (popelnicích) zámku po převratu. V druhém díle, kdy jsou Otec a Matka Ubu opět chudí, se Matka představuje v otrhaných šatech z kostkované flanelové deky, v pase převázaných provazovým švihadlem s dřevěnými držadly. To celé bylo doplněno lodičkami na vyšším podpatku, dle slov herečky, cyklámenové barvy. Tento kostým byl doslova nalezeným předmětem, jak popisuje M. Málková ve vzpomínkách. „Jednou o pauze jsme stáli v kanceláři (...) Jan Liborovi znovu opakoval svoji představu (...) když ten najednou vykřikl 'co je to tam za tím oknem' a už vytahoval proděravělou flanelovou deku - byla tam permanentně nacpaná, aby nezatékalo. Oba na ty cáry uhranutě zírali a jásali 'to je ono'. Po vyprání se objevil jemný oranžovo - bílý vzorek na béžovém základě, šikvné paní gerderobiérky (...) všechno podložily bílým plátnem a podle Liborových příkazů ušily cosi, co se ani nedá nazvat šaty, spíš pouzdro, dole cípaté, jak to kde vyšlo, se zbývajícím cancourem nahrazujícím jeden rukáv - ale nechané v původním stavu se všemi děrami, se všemi nepravidelnostmi, jak je vykousaly myši a voda.“<sup>87</sup> Naposledy se kostým promění ve vězeňské scéně. Tam má na sobě Matka slušivé dlouhé

---

<sup>85</sup>MIHOLOVÁ (pozn. 52) 87

<sup>86</sup>Ibidem

<sup>87</sup>Ibidem, 88

pruhované věžeňské šaty, v klasickém střihu 60. let – s dlouhými zvonovými rukávy, na hlavě čepeček s pruhovaným lemem a kolem krku věžeňské řetězy. Otec Ubu ve svém pelechu nosí obyčejné jágr prádlo, utahané kalhoty na šlích. V roli nově zvoleného krále obléká dvouřadé sako uniformního střihu. Nejkrásnější převlek Ubua přichází, když se strojí do války s Carem. To mu jeho „zbrojnoši“ navlékají brnění - velkou halenu z pytloviny, pošítu kovovými kroužky, vyrobenými z vík plechových konzerv<sup>88</sup>, na ruce mu navlečou roury od kamen a rukavice, kolem krku klasickou vojenskou čturu, sama Matka mu pak na hlavu slavnostně posadí starý kotlík s připevněnými zakřivenými kovovými pásky, trčícími vzhůru na způsob ozdoby. Z počátku prý helmu zastávala mísa, pocházející z domácnosti Fárových.<sup>89</sup> V ruce Ubu třímal zbraně- hák a motyku. Zajímavé by možná bylo srovnat tento Ubuův kostým se Zelenkovým převlekm krále z již citované terezínské hry *Ester*. Ten měl prý na krku řetěz z prázdných krabiček od pařtík a z dochovaného návrhu je patrné, že i jeho královský šat byl pošíť víčky od konzerv. Nevíme, jestli Fára mohl Zelenkovy návrhy znát - pravděpodobně asi nikoliv - ale ač to u Zelenky bylo spíš z nouze, můžeme pozorovat, že podobná východiska chudého divadla vedly oba výtvarníky stejným směrem. V druhém díle se proměna Ubua uskuteční jednoduše - svlečením brnění i kabátku, takže se opět ocitá v ušmudlaném jágr triku, navrch dostane jen odranou zástěru, v které prodává boty. V závěru hry se, stejně jako Matka převlékne do věžeňského pruhovaného prádla.

Vše ještě podtrhují hravě vyřešené rekvizity. Staré invalidní křeslo jako trůn i obrněný vůz, motyčka a hák jako zbraně, plechové kbelíky a ešusy jako helmy vojáků, deštník jako ozdoba i zbraň, záchodová štětka jako květina, roury od kamen jako součást brnění i vepřová kolínka, kotlík na trojnožce, ve kterém se na začátku podávala polská omáčka se v bitevní scéně změnil na vojenskou helmu samotného Ubu.

V anketě časopisu Divadla na téma „Scéna v diskusi“ z r. 1966 se na toto téma Fára vyjadřuje: „Vstup reality na jeviště zdá se mi dnes nejaktuálnější. Myslím tím autentické materiály a předměty. Ale použití reálných prvků na scéně nevytváří ještě realitu jako takovou. Výtvarník musí dosáhnout takového přetlumočení reality, aby se stala dokonalou vizuální záležitostí a dávala možnost větší imaginace. Domnívám se spíše neestetizovat, proměňovat znehodnocené, surové, ošklivé v esteticky účinné, zbavit jeviště zdobností a více je obnažit. Postupovat snad od komplikovanosti k jednoduchosti, ale k jednoduchosti význačné, která nesmí vyvolávat pocit nedostatku nápadů a prázdnoty: musí být jasné, že toto je konečná fáze celkové koncepce

---

<sup>88</sup>VELEMANOVÁ (pozn. 77) 73

<sup>89</sup>MIHOLOVÁ (pozn. 52) 90

inscenace.<sup>90</sup> Stejně jako Ladislav Vychodil se domnívá, že iluzivní, přetechnizovaná scéna je „úděsnější než špatně namalovaný prospekt, před kterým se odehrává děj v jedné rovině. Výtvarné momenty jsou na takové scéně přexponované, křečovité, nepřehledné a zbytečně okázalé.“ Navíc „na sebe příliš upozorňuje a vlastně režisérovi znemožňuje účast na jevišti.“<sup>91</sup>

Autentické objekty, které se tak vtipně využívají na této scéně, jsou zvláštního charakteru. Ačkoli se totiž v průběhu hry jejich funkce několikrát proměňuje a slouží tedy vždy jinému účelu, po celou dobu těchto změn si zachovávají svou původní funkci. I když je tato funkce potlačena, neustále je v předmětu latentně přítomna. Takže když se z postele stane stůl, stále ještě je i postelí. V jednom předmětu se tak vzájemně kříží několik funkcí, aniž by se vzájemně popíraly. V tom je právě jejich fantastická variabilita. Za opravdu jednající scénický objekt tu ale můžeme považovat v podstatě jen kovovou postel, která má schopnost vytvořit nové prostředí. Pro ostatní objekty na scéně - jako jsou např. bedny či popelnice - by asi bylo příhodnější užít termínu „rekvizity“, které ač také zastávají několik funkcí, svůj původní tvar nemění - to se děje až zásahem herců. To je ostatně celková vlastnost scény. Předměty nabývají své funkce až akcí - určitým jednáním či chováním herců a je k tomu zapotřebí i fantazie diváka a jeho ochota nové funkce v předmětech nalézat a vidět. V pódiovém objektu se zábradlím by asi sotva někdo hledal oltář, kdyby mu tuto funkci nevtiskli svou specifickou hrou a pohyby dva technikáři a kdyby před něj nepoklekla modlící se královna. A ještě markantnější je tento jev u oněch rekvizit, které svůj tvar nemění. Popelnice, do které si máčí prsty a z které se křížuje, může být najednou kostelní kropenkou. Ta samá popelnice, ve které se přehrabuje Matka Ubu je skříní na šaty, spižirnou, jinou akcí se z ní stává popravčí nástroj. Svůj význam a přeneseně i tvar získává až pohyby herců. Tímto pojetím a pojednáním reálného a chudého scénického prvku se stává Fárův *Král Ubu* jednou z vlajkových lodí akční scénografie.

Kritické ohlasy jsou ve většině případů pozitivní a to i přesto, že téma *Krále Ubu* jakožto klasického absurdního dramatu ve své podstatě s pesimistickým vyzněním, odkazuje k politickým a společensko - mravním otázkám, což se v našich tehdejších poměrech (i přesto, že se jednalo o 60. léta) jeví jako značně riskantní. Kritici se v nich zamýšlí nad těmito obecnými tématy každý po svém. Někdo vidí v Ubuovi kritiku kapitalistického měšťáka, někdo naopak socialistického měšťáka (zahraniční kritiky) a jiní v něm vidí kritiku moderního člověka a stavu společnosti vůbec.<sup>92</sup> Co se týče scénografie, i té se dostalo - na tento obor nebývalé - pozornosti. A to pozornosti velmi příznivé. Kritici nadšeně oceňují variabilitu a mnohoznačnost scény,

---

<sup>90</sup>Libor FÁRA: Scéna v diskusi; odpověď na anketní otázku: „Jaký je Váš názor na současné jevištní výtvarnictví?“, in: Divadlo 5, květen 1966, 5

<sup>91</sup>Ibidem

<sup>92</sup>MIHOLOVÁ (pozn. 52) 40-46

vtipné a přitom důmyslné řešení jednotlivých proměn. I když tento vklad někdy připisují spíše režii<sup>93</sup>, vidí v něm „znovuobjevení prvotní magie jeviště: možnost proměny v cokoli, čím je chce mít tvořivá fantazie.“<sup>94</sup> Všimají si také „vzácné jednoty stylového vyjádření v režii, v hereckém projevu, ve výpravě (...)“, která má úžasnou schopnost „barvou i tvarem přímo vytvářet atmosféru hry.“<sup>95</sup> Při všech těchto hravých proměnách, které se odehrávají v prostředí špíny, nepořádku, celkového chaosu, ale rozpoznávají zvláštní řád, který přes všechno tento chaos představení vládne.<sup>96</sup> Velmi dobrý rozbor scénografických principů provedl na stránkách Divadelních novin J. Císař, který si okamžitě všimá úzkého sepjetí scény a jejích jednotlivých významů s akcí herce, která je oživuje. Ač ve svém pozdějším knižním popisu inscenace, označuje chybně scénu za „neutrální“<sup>97</sup>, v její novinové reflexi velmi dobře poukazuje na to, že „konfrontací bezsmyslného - či chcete-li dokonce nesmyslného - se samozřejmým a smysluplným dostává scéna napětí, komiku a hlavně: vyjevuje se její nejvlastnější význam.“<sup>98</sup>

Postava scénografa **Luboše Hrůzy** (1933–2008), žáka Františka Tröstra (v letech 1956–1960)<sup>99</sup> je u nás jednoznačně spojována s Činoherním klubem. S jeho souborem spolupracoval již od r. 1959 v Divadle Petra Bezruče v Ostravě, kam se přesunul téměř celý jeden herecký ročník pod režijním vedením Jana Kačera. A s nimi se také r. 1965 přesunul do Prahy, do divadelního prostoru Ve Smečkách, kde v té době ještě sídlil soubor Paravan. Zde pak působil až do své emigrace do Norska na podzim r. 1968. V Činoherním klubu se setkal s velmi neobvyklým sklepním prostorem, který se však naučil skvěle využívat. Jde o velmi mělké jeviště (asi 4,8 m) bez bočních komunikačních prostorů, jehož nerovnoměrné rozměry zaujmou na první pohled (7,6 m dlouhé; 3,5 m vysoké).<sup>100</sup> Je tedy zřejmé, že takto řešený prostor zaměřuje divákovu pozornost na detail, který se proto musí precizně vymodelovat a propracovat. A to nejen co se týče hereckého projevu, ale i vypravení scény. A právě orientace na detail se tak stane pro práci Luboše Hrůzy příznačná - ponese si ji s sebou i do zahraničí. Jak píše Věra Ptáčková „zdůrazňuje zde detail, makrostrukturu předmětu (zdi jako na fotografiích Emily Medkové), jeho takřka popartovou autenticitu.“<sup>101</sup> Nijak se tu nesnaží jeviště prohloubit, ale naopak využít a stavět na jeho neobvyklých rozměrech, díky nimž je tu všechno blíže divákovi. Dochází tu k většímu kontaktu mezi jevištěm a hledištěm.

<sup>93</sup>Milan POLÁK: Renesancia čirej divadelnosti, in: Film a divadlo, 1964 roč. 8, č. 19, 6

<sup>94</sup>Eu: Král Ubu Na zábradlí, in: Divadlo, 1964, roč. 15, č. 7, 73

<sup>95</sup>Václav HEPNER: Král Ubu Na zábradlí, in: Práce, 20.5. 1964

<sup>96</sup>POLÁK (pozn. 93)

<sup>97</sup>Jan CÍSAŘ: Divadla, která našla svou dobu, Praha 1966, 56-57

<sup>98</sup>Jan CÍSAŘ: Neřád v dvojím řádu, in: Divadelní noviny, 1963/64, roč. 7, č. 24, 5

<sup>99</sup>Marie ZDENĚKOVÁ: Současná česká scénografie, Praha 2003, 46

<sup>100</sup>VELEMANOVÁ (pozn. 77) 108

<sup>101</sup>PTÁČKOVÁ (pozn. 59) 201-204

Dle vzpomínek Jaroslava Vostrého byla v ČK v té době zvláštní atmosféra sounáležitosti, zcela specifický pocit společného díla, na kterém se vlastně podíleli všichni. A v tomto smyslu zde ani Luboš Hrůza nebyl jenom scénografem, ale především divadelníkem, který tento svět - svět divadla i malý svět Činoherního klubu - prožíval spolu s ostatními naplno. Co se týče poetiky i pojetí prostoru, směřovalo se tu k „reálné autenticitě“, opravdovosti a Hrůza tento prostor cítil skutečně dramaticky<sup>102</sup>, což bylo pravděpodobně dědictví jeho velkého učitele Františka Tröstra.

Nutno ale přiznat, že pravděpodobně kvůli jeho dlouhému exilu v zahraničí má naše scénografická literatura vůči tomuto významnému výtvarníkovi velký dluh. Po revoluci se sice podařilo uspořádat několik výstav, které zahrnovaly jak jeho návrhy z Československa, tak ze zahraničí, ale katalogy k nim jsou jen útlé knížečky, s textem který více méně stále opakuje jeden článek od Věry Ptáčkové a jednu kapitulu z knihy Jaroslava Vostrého. Snad nejlepší „publikací“ o Hrůzově scénografii se tak stává katalog k výstavě, konané u příležitosti jeho 75. narozenin v galerii Černá labuť r. 2008, kde jsou otištěny barevné fotografie jeho scénických návrhů. (Hrůza v Černé labuti, aneb, Komorní výstava scénografie Luboše Hrůzy u příležitosti 75. narozenin umělce; kurátorka: Helena Albertová). Jak mě upozornila paní doktorka Vlasta Koubská z Národního muzea, na konci roku 2010, po „záračném“ nálezu velkého množství Hrůzových prací ve sklepě pod hromadou uhlí, se jeho rodině podařilo zorganizovat rozsáhlou výstavu těchto děl v jihlavském Horáckém divadle. Kvůli špatné finanční situaci však bohužel zůstala bez katalogu.

Za krátkou dobu svého působení v ČK (1965–1969) zde Luboš Hrůza připravil celkem jedenáct představení. Pro ilustraci stylu, který tu rozvíjel, si ale představíme jen několik z nich, které mohou svým charakterem nejlépe odpovídat principům akční scénografie. Bude to inscenace Machiavelliho *Mandragory*, Dostojevského *Zločinu a trestu* a Gogolova *Revizora*.

Renesanční hra Niccolò Machiaveliho *Mandragora* v režii mladého filmového režiséra Jiřího Menzela byla v pořadí již pátou pražskou hrou souboru ČK a její premiéra se konala 19. 12. 1965. Menzel tu nechal naplno rozehrát komické situace, při kterých se herci mohli dostatečně vyřádit, takže vznikla inscenace svou povahou připomínající lidové cirkusové klauniády, kde se neberou žádné zbytečné servítky.<sup>103</sup> V lehké, svěží a složité konstrukci nezátížené hře tak mohlo vyniknout kouzlo naivního příběhu.<sup>104</sup> A z této hravé, lidové „obhroublosti“ vycházela i scéna Luboše Hrůzy. Tu tvořila stará, oprýskaná zeď domu pana Mikuly, která svírala jeviště ze všech tří stran a vymezovala tak pro hereckou akci jen jeho úzký přední pruh. Středu zdi i celé

---

<sup>102</sup> VOSTRÝ (pozn. 20) 108- 110

<sup>103</sup> Jaroslav OPATOVSKÝ: Trojí dobré divadlo, in: Rudé právo, 27. 12. 1965, roč. 45-46, č. 358, 2

<sup>104</sup> Aleš FUCHS: Herectví není hamletovština, in: Divadelní a filmové noviny, 9. 2. 1966, roč. 9, č. 3, 7

scéně dominovalo velké arkýřové okno, na jehož horní dekorativně vykrojené římse trůnil malý prdelatý andělíček. Po obou stranách okna do domu vedly dvojí, z hrubých prken sbité dveře, do kterých se vstupovalo po schůdcích. Vtip celé scény spočíval v tom, že obrovské, tajemství skrývající okno vedlo přímo do pokoje krásné paní Lukrecie. Ba co víc - rovnou do její postele. Sem byl také svými kumpány a paradoxně i podvedeným manželem vhozen mladý Kallimachos, za kterým se pak zatáhla oponka „jako za rakví v krematoriu“.<sup>105</sup> Po Lukreciině výkřiku se celé okno příznačně roztřásl tak, že se zřítíl nahoře umístěný amorek. Z četných dochovaných fotek (které však nikdy nezabírají scénu jako celek, ale jen jednotlivé herecké výstupy)i z Hrůzova návrhu můžeme vypožorovat, že záclona/opona v okně paní Lukrecie byla pojata z otrhané přírodní pytloviny, kdežto ve zmínce Dagmar Cimické v Kulturní tvorbě se dočítáme o výskytu růžové záclonky, za kterou byla při sladkobolné hudbě „černobrvá paní Lukrecie“ nasvěcována.<sup>106</sup> Z toho tedy můžeme vyvodit, že se jednalo o jakousi vnitřní - interiérovou záclonku kolem postele, která je patrná i na fotografiích, při rozhrnuté vnější pytlové zácloně. Jaroslav Vostrý ve svých vzpomínkách chválí i Hrůzovy „vynalézavé, skutečně spolupracující kostýmy, dotvářené v souvislosti s hereckými akcemi.“<sup>107</sup> Ty byly ušity z prostých, chudých a mnohdy potřhaných materiálů v opozici proti krásným, honosně působícím šatům paní Lukrecie.

Tato explicitně pojednaná chudoba použitých materiálů odpovídala celkovému pojetí hry jako učené komedie s původně středověkou tematikou, kterou můžeme zařadit do proudu „smíchové kultury“, a která okouzluje právě svou jadrností v projevu i v jednání herců. Tuto jednotu v celkovém pojetí oceňuje ve své kritice i Jaroslav Opatovský, který tituluje Hrůzovu scénu jako

---

<sup>105</sup> VOSTRÝ (pozn. 20), 54

<sup>106</sup> Dagmar CIMICKÁ: Divadlo herců, in: Kulturní tvorba, 27. 1. 1966, roč. 4, č. 4, 13

<sup>107</sup> VOSTRÝ (pozn. 20), 52, 54



6. Luboš Hrůza, N. Machiavelli: *Mandragora*, 1965

„výbornou“.<sup>108</sup> Jinak se v kritikách, které se mi podařilo k představení dohledat, o scéně pisatelé buď vůbec nezmiňují, nebo jen obdobnými pozitivními přívlastky jako to učinil Opatovský na stránkách Rudého práva.

Poněkud „závažnějšímu“ tématu se věnovala další inscenace ČK, Dostojevského román *Zločin a trest* poprvé zde uvedený 20. 4. 1966. V hlavních rolích se tu představili Jan Kačer a vynikající Jiřina Třebická, režie se ujal Evald Schorm. Možná i z toho důvodu, že dramaturgie spolupracovala s původně filmovým režisérem, byla hra jako celek a následně i scéna pojata a zpracována na principu „stříhu“. (I když J. Vostrý hovoří ve své vyčerpávající stati o tomto představení, kde ze široka rozebírá Dostojevského pojetí postav, o zvolení tohoto principu právě kvůli mnohoznačnosti, s kterou je možno k Dostojevského hrdinům přistupovat a vnímat je.)<sup>109</sup> A toto zdánlivě nelogické, „nedivadelní“, stříhové řazení prvků, motivů bylo použito jak v rozvíjení příběhu, v hereckých projevech, tak i ve scéně. Luboš Hrůza k tomuto účelu vytvořil prostor členěný trojími dveřmi, které ho tak vlastně rozdělovaly na tři různé prostory - na jedné straně Raskolnikův pokojíček, na druhé straně místo pro Soňu a uprostřed neutrální prostor s úzkými a vysokými dveřmi, které si v inscenaci nesly nejen fyzický, ale i metaforický obsah

<sup>108</sup> OPATOVSKÝ (pozn. 103)

<sup>109</sup> VOSTRÝ (pozn. 20), 95



vyššího významu. Ač byla celá scéna takto rozčleněna na jednotlivá dějiště, dohromady působila celistvě, byla pojata v jednotném znamení bídy, omšelosti a opotřebovanosti. A to nejen po formální stránce, ale i po stránce symbolické, protože stejně působí v představení i vztahy mezi jeho hrdiny, kteří se potácí v tomto reálném i symbolickém bludišti svých životů. Dokládá to i Sergej Machonin, když zmiňujeme, jak Hrůza vytvořil neobyčejně důmyslně „odřený a bezútěšný prostor, umožňující okamžité proměny prostředí a pohybu.“<sup>110</sup> Jak píše Vostrý, v samotném románu Dostojevského se o Raskolnikově pokojíku s nízkým stropem píše několikrát<sup>111</sup>, a z těchto útržků na pozorného čtenáře dýchá právě tento pocit bídy, špíny, oprýskanosti a hlavně stísněnosti, nedostatečného prostoru.<sup>112</sup> A tento pocit se opět může přenést i na duševní stav hlavního hrdiny, který pokojík obývá. V tomto duchu se nesly i kostýmy, které opět neměly jen vykreslit charakter jednotlivých figur, ale zastávat i dramatickou funkci a ukázat tak fyzické i psychické pnutí postav. Tak máme pocit, že Raskolnikov je do svého obleku doslova napěchovaný, že tento kostým nemůže pojmout vášnivé emoce, které se skrývají v jeho těle.<sup>113</sup> Kostýmní návrhy jsou nádherné kresebné charakteristiky postav provedené pouze bílou křídou na černém podkladě. Nevyčteme z nich jednotlivé detaily, jako spíše pocit z jejich vlastníků.

V kritikách se toho o scéně opět mnoho nedozvíme, až na zprávu Jaroslava Opatovského v Rudém právu, který zde popisuje charakter této scény. Nicméně v anketě o nejpozoruhodnější představení uplynulého roku, kterou pravidelně na konci sezóny připravoval časopis Divadlo<sup>114</sup>, a které se účastnili jednotliví divadelníci a kulturní kritici, se v sekci nejpozoruhodnější divadelní režie objevil Zločin a trest celkem 6x, což už značí o jeho nesporných kvalitách. A vzhledem k tomu, jak úzce tu byla scéna spojena s režijním přístupem, můžeme to chápat i jako pochvalu pro jevištního výtvarníka.

Třetí představení, kterým se tu budu zabývat, a které mělo premiéru 23. 5. 1967, byl Gogolův nezapomenutelný *Revizor*, jehož režisérem byl tentokrát Jan Kačer. V anketě Divadelních novin z konce sezóny 66/67 ho dokonce teatrolog a pedagog divadelní vědy FF UK František Černý označil za nejpozoruhodnější představení 2. poloviny sezóny. Ocenil, že se inscenátorům podařilo „přečíst celý Gogolův text dnešními očima a odkrýt jedinečnou divadelnost tohoto díla.“ Připomínku měl však k výslovnosti některých herců, když jim vytknul, že špatně

---

<sup>110</sup> Sergej MACHONIN: Dr. Zvonek Burke a F.M. Dostojevskij, in: Literární noviny, 14.5. 1966, roč. 15, č. 20, 3

<sup>111</sup> VOSTRÝ (pozn. 20) 89

<sup>112</sup> Jaroslav OPATOVSKÝ: Zločin a trest na scéně, in: Rudé právo, 7. 5. 1966, roč. 46-47, č. 125, 2

<sup>113</sup> VOSTRÝ (pozn. 20) 98, 110

<sup>114</sup> Anketa 34, in: Divadlo- září 1966, 5-8 (pro Zločin a trest tu hlasovali: Jan Císař, Karel Dobeš, Aleš Fuchs, Sergej Machonin, Leoš Suchařípa a Bohuslav Štěpánek.)

„mluví“.<sup>115</sup> (Stejně výtky jsem si povšimla i u jiných kritiků). Stejně pozitivně představení v této anketě hodnotil i filmový režisér Jiří Krejčí. Akademický malíř Zdeněk Seydl upřednostnil tamní inscenaci *Zločin a trest*. V anketě časopisu *Divadlo* ze září 1967 se v sekci *nejpozoruhodnější divadelní režie* objevuje *Revizor* dokonce 9x.<sup>116</sup>

Návrh scénografického řešení je po výtvarné stránce velmi zdařilý, dalo by se říci, že působí malířským dojmem. Jedná se o monochromní do hněda laděný prostor světnice s několika reálnými prvky zdi, vrat a nábytku. Vše je přitom umístěno v jakémsi abstraktně pojatém prostředí, jehož síla výrazu jakoby ubírala na banální reálnosti zmíněných předmětů. Toto prostředí nám, jak svou strukturou, tak barevností může připomenout informelní obrazy Mikuláše Medka, Roberta Piesena, Jiřího Valenty nebo také aktivní grafiky Vladimíra Boudníka.

V realizaci se pochopitelně nemůže mluvit o takovém působení. Scéna je kompletně zastavěna věcmi denní potřeby v někdy nelogických až surrealistických spojení - na zdi tak vedle sebe visí housle s chomoutem. Opět je tu tak vytvořena ona kolážovitá hradba, která herce tlačí k okraji rampy. Alena Urbanová se na stránkách *Kulturní tvorby* scénou zabývá podrobněji: „Scéna je až po okraj naplněna „bytem“. Vytváří věrné a konkrétní prostředí. Navíc však ještě vypovídá smutnou historii o pádu věcí. Každý z těch předmětů sám o sobě mohl být potřebný a užitečný, ale poskládané, pouklížené, nakupené léta na stejných místech zaplňují zvolna prostor určený původně lidem, dostávají se do bizarních spojení a jejich existence trvá už bez jakéhokoliv smyslu. Něco podobného se tu ovšem stalo také s lidmi. Stejně věrné a konkrétní jako scéna jsou i herecké postavy, připomínající „sytě realistické“ pojetí.“ (...) Je to „stísněný prostor, ne už jen odříznutý, ale existující jaksi úplně vně skutečného světa, skutečného života. V tomto prostoru se všechno přirozené, ať dobré či zlé, nutně muselo zdeformovat.“<sup>117</sup> Dle svědectví J. Vostrého vznikala tato scéna postupně, scénografickým pozorným studiem a pozorováním herců a jejich projevů na zkouškách. Sám jim při tom svými scénografickými zásahy nabízel inspiraci a nová řešení. „Dovedl prostor artikulovat, tj. učinit z pouhého jevištního prostoru prostor dramatický, aniž se pro některé důležité scény vzdával reliéfního řešení, ke kterému jako by bylo toto jeviště svými rozměry předurčeno.“<sup>118</sup> Není ani od věci zmínit, že Hrůza tento rok získal na prvním Pražském quadriennale 67 stříbrnou medaili.

Jindřich Černý v časopisu *Divadlo* věnuje celému představení zasvěcený článek, kde poměrně detailně popisuje i vystavěnou scénu. „Neměnnou scénu tvoří hmotná dekorace obyčejné

<sup>115</sup> František ČERNÝ, in: *Divadelní noviny*, 28. 6. 1967, roč. 10, č. 25-26, 1

<sup>116</sup> Anketa 28, in: *Divadlo- září 1967*, 45-48 ( pro *Revizora* tu hlasovali: Jan Císař, František Červený, Jindřich Černý, Zdeněk Hořínek, Sergej Machonin, Miloš Smetana, Leoš Suchařípa, Eva Uhlířová a Alena Urbanová)

<sup>117</sup> Alena URBANOVÁ: *Obnova Revisora*, in: *Kulturní tvorba*, 1. 6. 1967, roč. 5, č. 22, 13

<sup>118</sup> VOSTRÝ (pozn. 20), 64

venkovské jizby, zpola zatarasené obrovskou hmotou pece, obstavené lavicí, v pozadí dřevěné venkovní dveře, vpravo ošlapané schody s troskami zábradlí vedoucí na malou plošinku nad podlahou seknice, odkud se vstupuje do dalších obytných prostor chalupy, vlevo za špinavými závěsy vchod do svátečního pokoje, kam odnesou k prospání Chlestakova. Jediným - a to dosti sporným - ústupkem antiiluzivnosti je plošina pece, která - vybavená postelí a štokrdletem a ohraničená laťovou stěnou a dveřmi (což vyvolá dojem půdního prostoru) - poslouží jako dějiště Chlestakovy hostinské jizby. Vpravdě je však to řešení velmi iluzionistické, protože takto vybavený prostor pece zapadá zcela logicky do scénérie seknice a také v ní hraje, zatímco jako hostinský pokoj je prostor pečlivě uzavřen do světelné výseče a divák nevnímá, a nemá vnímat, setmělý celek scény. Takže vlastně nejde o žádnou antiiluzivnost, ale o výtvarné zpracování miniaturního jeviště ČK, kterýmžto trudným údělem je tu stabilně pověřen Luboš Hrůza a - jako vždy - zmáhá ho s mistrovskou samozřejmostí.<sup>119</sup> Jediné čemu Černý přiznává „stylizační úsilí“ je stěna pece, ověšená „strašlivou spoustou harampádí“ a dokládá, že výzdoba této stěny také jako jediná prochází během představení proměnami. V zapojení chomoutu vidí kontaminaci iluzivního a neiluzivního divadla. Chomout tu totiž má jednak svou reálnou hodnotu chomoutu na stěně venkovské jizby, ale zastává i znakovou kvalitu. Tento prvek byl podle Černého pomyslně rozprostřen po celém prostoru jeviště, v „chomoutu“ se tak odehrává celá hra. Nakonec tak dochází k závěru, že i přes to, že je Hrůzova scéna pojata naturalisticky, se jedná o vrcholnou stylizaci, protože v klasické inscenační tradici je děj *Revizora* umístěn do, sice již omšelého, ale přeci jen měšťanského salónu. Tímto inscenováním tu Kačer salón směle demaskuje, jako falešnou představu a snaží se o zachycení pravé podstaty a historické reality „rustikální zaostalosti“ Ruska Gogolovy doby. Přesto, že tedy máme pocit, že se ocitáme ve venkovské světnici, ve skutečnosti se jedná o realitu zapadlého „Gogolova města“. Co z tohoto článku může být přínosné pro účely této práce, kromě důkladného popisu Hrůzovy scény, je Černého úvaha o chomoutu a jeho významu pro celou výpravu, jakožto prvku, který určuje, i když nenápadně, prostředí hry.

Obecně lze z kritických ohlasů vyčíst, jak velká váha byla v ČK kladena na herce a na správné vyjádření jeho poselství. Divadlo ho postavilo do středu svého zájmu - od jeho akce se odvíjelo vše ostatní. Tím se také podpořilo úsilí divadla o úzké spojení a kontakt s divákem, snaha co nejvíce a co nejniterněji ho oslovit. A z toho také vycházela scénografie divadla. Odvíjela se od herce a od jeho jednání. Svým zaměřením na detail, často v syrovém a drsném materiálu, se snažila co nejvíce odkázat na vnitřní život postav, na vnitřní obsah hry a sdělit o ní svými prostředky co nejvíce. A toto úzké spojení s hercem spolu s materiálovou nenáročností, všedností

---

<sup>119</sup> Jindřich ČERNÝ: Kačerův Revizor, in: Divadlo- listopad 1967, 28

až omšelostí tvoří spojující článek ve scénografii šedesátých a sedmdesátých let.

Jakéhosi pohybu ve stylu a pojetí scénografie si všímá i teoretik Vladimír Jindra ve svém článku v časopise *Divadlo*, nazvaném přímo *Atakovaná scéna*<sup>120</sup>, kde mimo jiné mluví až o „porušení rovnováhy svazku režiséra a scénografa“ a přímo označuje tyto ‘narušovatele’- jsou to Alfréd Radok, Otomar Krejča a Jan Grossman, kteří „ve svých posledních inscenacích téměř znehodnocují výtvarnost scény, redukují ji na nezbytně nutné minimum, stírají z ní autorský rukopis výtvarníka. Scéna bez inscenace není již soběstačným uměleckým dílem a nemá bez ní právo na samostatnou existenci. Odvýtvarnění jde v některých případech tak daleko, že jeviště zůstává při hře jen tím, čím ve skutečnosti je: technicko-architektonickým útvarem. A v tomto obnaženém prostoru, který nechce a ani nemůže být zaměněn za žádný jiný prostor nebo umělou lokalitu, pracuje scénograf pouze s ozvláštňením reálných, nezbytně nutných předmětů (...) Jde o zdůraznění jejich prosté funkčnosti a proměnlivosti jejich významů, daných jak vnitřním potenciálem samotných předmětů, tak i akcí herců.“ To je, dle autora příklad Radokovy/Vychodilovy *Hry o lásce a smrti*, Grossmanova/Fárova *Krále Ubu*, Smočkova *Pikniku* (Smoček si zde dělal i výpravu), ale i Krejčových/Svobodových *Maškarád z Oostende*. Jak správně Jindra píše - „Tento ‘zúžený’ a přesně identifikovaný prostor dává až neúměrnou řadu interpretačních možností a složitostí významové skladby, jakou ‘normální’ iluzivní jeviště nemohlo režisérům a scénografům poskytnout.“

A „autentické materiály, reálné předměty, něco skutečného, opravdového, nenakaširovaného a nepředstírajícího, konkrétní a sugestivní prostor“ chce vidět na jevišti také Václav Havel. „Citlivě zvolená skutečnost má,“ podle něj „v sobě víc tajemství, poezie, kouzla, než všechny scénografické zázraky, lhoucí o skutečnosti sterilní řeči umělých hmot, triků a náhražek.“<sup>121</sup>

Je třeba zmínit, že právě v této době - ve druhé polovině šedesátých let se na stránkách časopisu *Divadlo* začíná projevovat zájem o „alternativní“ formy divadla - často se tu objevují články o „divadle krutosti“ Antoina Artauda<sup>122</sup>, či o „chudém divadle“ Jerzy Grotowského<sup>123</sup>. To svědčí nejen o velkém uvolnění, ke kterému v odborných periodikách docházelo, ale i o jistém směřování a tendencích našeho divadla. To můžeme pozorovat na určitých principech chudého

<sup>120</sup> Vladimír JINDRA: *Atakovaná scéna*, in: *Divadlo*- září 1966, 43-48

<sup>121</sup> Václav HAVEL: *Scéna v diskusi, odpověď na anketní otázku: „Jaký je Váš názor na současné jevištní výtvarnictví?“*, in: *Divadlo*- květen 1966, 8

<sup>122</sup> Robert BRUSTEIN: *Divadlo krutosti- Antoin Artaud*, in: *Divadlo*- říjen, 1966; Jan KOPECKÝ, in: *Divadlo*- září 1965; Jerzy GROTOWSKI: *Nebyl zcela sám sebou*, in: *Divadlo*- červen 1967, 15-18; Robert BRUSTEIN: *Antoin Artaud a Jean Gedet- divadlo krutosti*, in: *Divadlo*- říjen 66, 25-36

<sup>123</sup> Zdeněk HOŘÍNEK: *Obnažený herec v chudém divadle*, in: *Divadlo*- říjen 1966, 43-52; Jerzy GROTOWSKI: *K chudému divadlu*, in: *Divadlo*- červen 1967, 1-6; Zdeněk HOŘÍNEK: *Druhé setkání s Grotowským*, in: *Divadlo*- červen 1967, 7-14

divadla, o kterých píše ve svém článku Grotowski. Své Divadlo - laboratoř 13 řad staví primárně na herci a jeho „vnitřním dozrání, které je vyjádřeno krajním napětím, absolutním oproštěním, obnažením nejhlubší intimity.“ Podstatu divadla jako umění vidí pak ve vztahu mezi hercem a divákem, v duchovní technice herce a v kompozici role. Herec, po důsledném tréninku je podle Grotowského schopen provádět všechny podstatné proměny na jevišti sám, třeba i jen pomocí vlastního těla. Jak píše: „Vzdali jsme se masek, falešných nosů, vycpaných břich, zkrátka všeho, co upravuje herce před jeho vstupem na scénu, a zjistili jsme, že divadelní, magická, fascinující je právě schopnost herce proměňovat se před očima diváků v různé typy a charaktery, a to „chudobně“- jedině díky jeho řemeslu. (...) Poznali jsme, že kostým zbavený vlastní hodnoty, „neexistuje“ bez herce, který jej nosí a užívá, že může být proměněn před očima diváka, kontrastovat s jednáním herce atd. Když jsme v divadle potlačili všechny plastické prvky, které mluví namísto jednání (to je namísto herce, který je živým vrcholem akce), zjistili jsme, že herec může tvořit nové objekty z objektů prostých a zřejmých, které má kolem sebe; hercovo gesto a postoj skutečně proměňují podlahu v moře, stůl ve zvědnici, kus železa v živého partnera atd.“<sup>124</sup> Toto jsou obdobné principy, které užil Libor Fára před třemi lety v Králi Ubu. A stejně jako naši scénografové malých scén, i Grotowski zatracuje techniku, kterou se na jevišti snaží propašovat scénografové a režiséři „bohatých divadel“, aby tak vyrovnali rozdíl mezi divadlem a filmem s televizí. (Vrcholem pak je, když použijí projekční plátna!) Tato „bohatá divadla“ nazývá „parazity, podniky umělecké kleptomanié“, které jen využívají jiné druhy umění a vrší na sebe jejich vynálezy a pokroky (hudba, malířství, architektura). Vznikají pak „hybridní představení, heterogenní, dezintegrované slepence“ a divadlo tak ztrácí svou „divadelní osobitost.“ Jinými slovy chudé divadlo odmítá divadlo jakožto syntézu jednotlivých umění. (Grotowski to ostatně nazývá 'kompilace'). Aby se všem těmto 'chybám' Grotowski vyhnul, určil divadlu „statut chudoby“. A v tom smyslu se i „prakticky vzdali scény. Skutečně nepostradatelný je jen prázdný sál, kde lze uspořádat místa pro diváky a pro herce, ostatně pro každé představení různě. Tak se umožní nejrozmanitější spojení.“<sup>125</sup> Tak může tedy docházet ke snadnějšímu kontaktu s diváky. Toto jsou prvky, které chudé divadlo velmi úzce spojuje s akční scénografií. Zdá se mi ale, že tento Institut bádání o herecké metodě (to je další pojmenování pro Divadlo- laboratoř J. Grotowského)<sup>126</sup> jde ve svých postulátech někdy sám až ad absurdum. Například ve snaze „zbavit se eklekticismu“(cituji), požaduje chudé divadlo odstranění veškeré mechanické hudby, či hudby provozované orchestrem, nezávislým na herci. Také samotný text to měl u Grotovského mírně „nahnuté“, když píše, že (v chudém divadle) „pochopili, že text sám

---

<sup>124</sup> GROTOWSKI (pozn. 123) 4

<sup>125</sup> Ibidem, 3

<sup>126</sup> Zdeněk HOŘÍNEK: Druhé setkání s Grotowským, in: Divadlo- červen 1967, 7

nepatří do sféry divadla, a že tam proniká jedině proto, že herec z něho tvoří, tedy díky intonacím, souzvukům, krátce díky muzikálnosti jazyka.“

Některé z uvedených principů se tedy teoreticky stanou i východiskem pro „akční scénografii“, prakticky se však, již s ohledem na charakter českého divadla, nikdy nebudou dovádět do takových důsledků, jako to ve svém divadle dělal Jerzy Grotowski.

V této souvislosti je důležité zmínit i dalšího významného polského divadelníka Tadeusze Kantora. Ten r. 1956 v Krakově založil divadlo Cricot 2, směřující až k pozdějšímu Divadlu smrti. V jeho pojetí splývá herec s předmětem – kostýmem, maskou a rekvizitou. Ve volném prostoru musí s těmito prvky bojovat o své uplatnění.<sup>127</sup> Asi nejznámějšími inscenacemi se staly *Blázen a jeptiška* (1963), *Zemřelá třída* (1975) a *Wielopole, Wielopole* (1980).

### 3. 4 Sedmdesátá léta „v akci“

Jak již bylo výše uvedeno, v šedesátých letech se do umění dostává zájem o již opotřebované, špinavé či poškozené věci, které mají i přes svou šedivost své kouzlo, půvab a hlavně mocnou výpovědní hodnotu o všeobecném pocitu umělců té doby. Tato „estetika špíny“ a „ošklivosti“ se uplatnila hlavně ve volném výtvarném umění, ale začali ji používat i někteří výtvarníci jevištní. V sedmdesátých letech se tento fenomén v oboru scénografie plně rozvinul.

Dalším rozdílem či změnou je také nástup nové generace. V sedmdesátých letech se na scénu dostává řada mladých scénografů, kteří jsou většinou odchovanci katedry scénografie na pražské DAMU, žáci jejího zakladatele Františka Tröstra. Tak se k oboru dostávají skuteční scénografové - „odborníci“, specialisté. Už to nejsou vystudovaní malíři či architekti, jak tomu bylo často dříve.

Tomuto faktu se ale vymyká výtvarník - scénograf, kterého rovněž můžeme zařadit do proudu „akční scénografie“. Je ovšem o generaci starší než vlna mladých, nastupujících v sedmdesátých letech, a je svým školením původně malíř (studia na VŠUP u Emila Filly, 1949–1953). Tím výtvarníkem je ostravský rodák **Otakar Schindler** (1923–1998). Divadlem se, jako nadšený laik, zabýval už před svými studiemi na VŠUP, aby se k němu po jejich ukončení opět vrátil. Působil v ostravském Divadle mladých, které se r. 1955 přejmenovalo na známé Divadlo Petra Bezruče.<sup>128</sup> Určující však pro něj byl příchod mladých divadelníků z Prahy r. 1959, hlavně jejich režiséra Jana Kačera, s kterým v průběhu let vytvořil na sedmdesát představení, a scénografa Luboše Hrůzy, který přestože byl o deset let mladší, pro něj skýtal mnoho výtvarných

---

<sup>127</sup> PTÁČKOVÁ (pozn. 9) 276, 308

<sup>128</sup> KOUBSKÁ (pozn. 46) 7

a scénografických podnětů, impulsů a inspirací. Je jimi právě například ona estetika zašlých a omšelých předmětů s „pamětí“, nebo reliéfnost a strukturovost scénografických návrhů a kreačí. I když se Schindler ještě stále nemůže v rámci akční scénografie řadit mezi onu „zlatou trojici“ Malina – Melena - Dušek, některé jeho realizace se k tomuto proudu zařadit jednoznačně mohou.

Patří k nim i Janáčkovo *Z mrtvého domu*, provedené r. 1974 v Ostravě, v Divadle Zdeňka Nejedlého (26. 10. 1974). Jak z jednotlivých návrhů vyplývá, základem scény byla sice pevně zbudovaná dřevěná konstrukce, ale jejím hlavním - jednajícím prvkem byla síť, vytvořená z hadrových lan a provazů<sup>129</sup>, která byla „funkčně zapojená na začátku i v závěru inscenace.“<sup>130</sup> Symbolicky tu zobrazovala mříž vězení, „za níž se rozprostírají nedozírné sibiřské ledové pláně.“<sup>131</sup> Dle slov kritiky tato působivá scéna spolu s osvětlením, kostýmy, hereckým projevem sólistů i sboru „přesně odpovídaly Janáčkovým slovům: „Připadá mi, jak bych krácel po stupních níže, až na dno z nejbídnějších lidí.“<sup>132</sup>, a její inscenátoři včetně výpravy „shodně vycházeli z hudby.“<sup>133</sup> V archivu Divadelního ústavu se dochoval jeden model scény s mohutnou dřevěnou konstrukcí, zobrazující patrně první a závěrečnou scénu této slavné opery - vězeňský dvůr, kde se shromažďují hrdinové dramatu- vězňové. Jedná se o hradbu s ochozem, v jejímž čele jsou umístěna velká vrata. Je tu i klec pro poraněného orla - paralelu s osudem hlavního hrdiny a stejně tak poraněné svobody. Celkově scéna působí tísnivým a sklíčujícím dojmem - tedy adekvátním pocitem pro vězení. Na dalších, tentokrát již kresebných návrzích, uložených pro změnu v archivu Národního muzea, můžeme vidět, že tuto konstrukci v dalších proměnách kolem dokola zakryla světlá látková opona. Na tahy nad jevištěm pak Schindler umístil již zmiňovanou síť, která tu jednak připomínala říční prostředí kolem řeky Irtyše, na níž se věznice nacházela, jednak odkazovala k tísnivému vězeňskému prostředí. Jak ve své knize Vlasta Koubská cituje z kapitoly o scénografii Státního divadla v Ostravě, tato síť se během představení postupně spouštěla níž a níž, „až nakonec spadla a spoutala marně se bránící oběti...“<sup>134</sup> Za velmi působivou pokládá ve své kritice závěrečnou scénu i Helmut Drozd, který popisuje, jak se za odcházejícím Gorjančikovem zabouchnou vězeňská vrata a ostatní vězňové vypustí již zdravého orla z klece a dívají se, jak odlétá za svobodu.<sup>135</sup> V tento okamžik se na ně patrně

<sup>129</sup> Milan BÁCHOREK: Janáčkův Mrtvý dům v Ostravě, in: Hudební rozhledy, prosinec 1974 (všechny kritiky této kapitoly jsou uloženy v informačně-dokumentálním oddělení Divadelního ústavu, v archivu jednotlivých scénografií, kde jsou řazeny podle konkrétních inscenací)

<sup>130</sup> KS: Mrtvý dům po 42 letech, in: Ostravský večerník, 30. 10. 1974

<sup>131</sup> BÁCHOREK (pozn. 129)

<sup>132</sup> KS (pozn. 130)

<sup>133</sup> BÁCHOREK (pozn. 129)

<sup>134</sup> KOUBSKÁ (pozn. 46), 70

<sup>135</sup> Helmut DROZD: Podruhé na ostravské scéně, in: Glos ludu, 27. 11. 1974

spustila síť.

Z představení se bohužel nezachovaly žádné fotografie, takže scénu můžeme hodnotit pouze z dochovaného modelu a několika návrhů v NM. Dřevěná konstrukce, popsaná již výše, kterou scénograf na jevišti vystavěl, může svou hmotností a kulisovitostí odkazovat spíše k první polovině století popřípadě k jeho polovině a rozhodně bychom ji nemohli řadit do proudu akční scénografie, který preferoval jednoduchost a hravost. Tu zde zajišťuje právě až zmíněná draperie a síťovina, která dřevěnou masu zakryje. V této situaci, kterou lze hodnotit z malířských návrhů (odkazujících k expresionistickému stylu malby), na scéně vznikl uzavřený prostor se soustavou dřevěných lůžek a paland, charakterizující patrně vězeňské ubikace. Velmi podobné prostředí však vytvořil již Libor Fára v Činoherním klubu pro Kačerovu inscenaci *Na dně* o několik let před tím (1971), jde však pravděpodobně o podobnost čistě náhodnou. Oběma scénografům šlo v těchto scénách o vyjádření sevřenosti prostorové i psychické, což se jim podařilo i v souvislosti s aktuálním politickým kontextem. V Schindlerově případě také musíme přihlídnout k faktu, že se jednalo o operu, která má pochopitelně jiné nároky na inscenování a nemůže vytvořit intimní prostor, charakteristický pro akční scénografii. Schindler si tu vypomohl právě použitím textilie, která celkovou tíži scény odlehčila.





7. Otakar Schindler, L. Janáček: *Z mrtvého domu*, 1974

Věra Ptáčková uvádí jako předstupeň k akční scénografii i Shakespearovu/ Kačerovu ostravskou hru *Sen svatojánské noci* (19. 12. 1976), a to kvůli výběru motivů a množství významových vrstev.<sup>136</sup>

Schindler tu v podstatě potlačil výtvarnost a na scéně vystavěl jednoduchou patrovou dřevěnou konstrukci se slaměnou střechou, která upomínala „na dobové alžbětinské hrací plochy, kde nebylo dekorací ani kulis a slovo básníka muselo samo probouzet a rozněcovat divákovu fantazii...“<sup>137</sup> Dle dochovaných návrhů v archivu Divadelního ústavu, se tato oproštěná scéna střídala s fantaskně provedeným prostředím lesních scén, podle Věry Ptáčkové „záměrně kýčovitých“.<sup>138</sup> Na jevišti při nich vyrostly stromy a keře, které se podle návrhu různě proměňovaly. Z kritiky v Mladé frontě se dočítáme o mnohovýznamovosti této scény, kde „elfové jsou zároveň stromy a keři a jejich barevné polštářky listím a kameny a bůhví čím

<sup>136</sup> PTÁČKOVÁ (pozn. 9) 266

<sup>137</sup> Martin TŮMA: Tři večery v Ostravě, in: *Scéna 77*, 17. 1. 1977, 3

<sup>138</sup> PTÁČKOVÁ (pozn. 9) 266

ještě.<sup>139</sup> Jinak kritiky o scéně mlčí.

Stejně jako u předchozí inscenace se však dá konstatovat, že prvky „akčnosti“ můžeme nalézat jen v některých momentech představení, a to v oněch lesních scénách. K těm ovšem opět chybí fotografická dokumentace, takže lze jen těžko odhadovat, jak byly provedené v realizaci. I když na kresebných návrzích působí tato scéna velmi lyricky a pohádkově, právě její realizace mohla být problematická. Zmíněnou dřevěnou konstrukci ovšem s akční scénografií nemůžeme vůbec spojovat.

To o netradičním provedení Rostandovy klasiky *Cyrano z Bergeracu* (12. 11. 1977), se novinoví přispěvatelé obšírně a s velkým nadšením rozepisují téměř ve všech svých článcích. Zde se „akčnost“ představení projevuje spíše v režijním pojetí, než ve vlastní výpravě, ale jak už bylo uvedeno, jeden z principů akční scénografie spočívá právě v onom propojování s režii a akcí herce, v zapojování diváka a rušení bariér. Kačerova/Schindlerova inscenace odehrávající se v malých prostorách komorní scény Státního divadla Ostrava - v loutkovém divadle pro 200 diváků, zapojovala do hry nejen jeviště, ale i šatny, schodiště, foyer a hlediště, tedy v podstatě pasivně i diváky, kteří se tak stávali její vlastní součástí. Už příchodem do těchto divadelních předsálí se divák ocitnul mezi šlechtici, preciózkami, služičkami, pouličními prodavači, muzikanty, kejklíři a dětmi. Ocitnul se na náměstí před slavným divadlem Burgundský hotel, kde se má za malou chvíli začít odehrávat děj hry *Nevěrná Klára*, a kde pak Cyrano přeruší prkenný projev Monfleuryho, aby pak v obraně svého majestátního nosu rozehrál vytříbený břit svého vtipu, a ještě než ho začne bránit mečem, odhodil svůj širák v dále .... a s grácií. Stačí jen vstoupit spolu s pařížskými diváky 17. století a ocitnout se přímo uprostřed této bujaré vřavy. Postavy Rostandovy hry prý pak diváka obklopovaly nejen před představením, ale i v jeho průběhu, o přestávce a při odchodu z divadla.<sup>140</sup> Jednoduše a přitom zcela neotřele se tak zrušila hranice mezi hercem a divákem, kteří tu byli v neustálém kontaktu a konfrontaci. To vše, jak z dobových tiskovin vyplývá, probíhalo zcela přirozeně, bez sebemenší křeče a předstírání, takže nadšený divák/ recenzent si ani „neuvědomí, že představení trvá přes tři hodiny.“<sup>141</sup> „Půvabná a vtipná“<sup>142</sup>, „fantaskní“<sup>143</sup> Schindlerova výprava, která se odvíjela v duchu barokního kukátkového jeviště, ve svém „hlubokém, neustále proměňovaném perspektivním reliéfu“<sup>144</sup> „dotvářela přesně prostor pro onu hravost, s níž je Cyranův příběh interpretován jak ve výkladu režiséra,

<sup>139</sup> Valerie SOCHOROVSKÁ: Renaissance divadelnosti, in: Mladá fronta, venkov, 22. 12. 1977

<sup>140</sup> Břetislav OLŠER: Blýskání na časy?, in: Ostravský večerník, 30. 11. 1977

<sup>141</sup> Ibidem

<sup>142</sup> Šárka KOSKOVÁ: Komorní scéna SDO zahájila, Divadlo pro radost, in: Nová svoboda, 20. 12. 1977

<sup>143</sup> St. SLAVICKÝ: Kačerův Cyrano v Ostravě, in: Lidová demokracie, 20. 12. 1977

<sup>144</sup> Ibidem

tak ve výsledném tvaru.<sup>145</sup>

Jak už bylo řečeno výše, samotná výprava hry se „akčními“ prvky nevyznačovala. Jednalo se skutečně o barokní kulisové portály s ornamentální kašírovanou štukaturou. Na jejich zmiňované hravosti se podílela kolečka, jimiž byly jednotlivé portály a kulisy opatřeny, a díky nimž se tak stávaly pojízdnými. Celkově se tedy zdá, jakoby si tu scénograf dělal ze své výpravy spíše legraci. Kašírovanost kulis je zde schválně ostentativní a zapadá tak do bláznivého rámce hry. Akčnost inscenace zde však vychází od režiséra.

V dalším představení - *Pugačov* z konce téhož roku (8. 12. 1977), které mezi „akční“ řadí Vlasta Koubská, došlo zřejmě k rozdílnému působení na návrhu (uloženém v archivu NM) a v realizaci. Prostor pro tuto scénu Schindler vytvořil pomocí tří rozměrných textilií, látkových sítí a klacků, s jejichž pomocí se vytvářely všechny čtyři proměny. Textilie tu byly zavěšeny z provaziště, upnuty ke stranám i k podlaze, čímž vznikalo velmi nekonkrétní prostředí, které bylo schopno okamžitých rychlých proměn. V realizaci se však dle V. Koubské jednalo spíše „o dekorativní textilní vykrytí scény s ústředními objekty.“<sup>146</sup> Tento problém rozporu mezi návrhem a realizací však bohužel není ojedinělý. Z mnohých scén různých scénografů se tak v konečném výsledku vytratí výtvarné kouzlo jejich návrhu.

To scéna k *Řeckým pašijím*, provedeným na jaře (4. 5.) r. 1979 v brněnském Státním divadle, došla svého správného působení i v reálu. Marie Gulijevyčová ji v *Novinách ze světa hudby a zvuku* popisuje poměrně přesně: „Na scéně, důmyslně vystavěné z komponovaných schodišť, charakteristických pro hornaté vesničky jižních krajů, je jen nemnoho doplňujících výtvarných prvků. Několik nahrubo sroubených plůtků a shora zavěšená provazová síťovina, jež v několika proměnách snížením mění prostor a zaplňuje ho neobyčejnými tvary přirozené spleti vzdušných čar. Nenásilně působí posuvné stěny v rovině opony, občas vydělující proscénium pro komorní děje. Symbol spravedlnosti a obětování v bílé draperii přehozené na sbitých kůlech je jediným bodem světla. (...) Šedá barevnost scény se proměňuje do jasu závěru.“<sup>147</sup> Na kresebných návrzích, které jsou uloženy v archivech Divadelního ústavu a NM, můžeme opravdu vidět scénu, kterou tvoří zídky z různě seskupovaných bílých „kamenů“ a světlé sítě visící na tazích nad jevištěm. To vše, jak si správně recenzenti všimají, sugestivně vytváří pocit sluncem zalité, hornaté krajiny venkova jižních krajů.<sup>148</sup> Na scéně oceňují právě její sugestivnost,<sup>149</sup> oprostěnost

<sup>145</sup> KOSKOVÁ (pozn. 142)

<sup>146</sup> KOUBSKÁ (pozn. 46) 70

<sup>147</sup> Marie GULIJEVYČOVÁ: Brněnské pašije, in: *Noviny ze světa hudby a zvuku*, červenec 1979

<sup>148</sup> Ibidem; Vladimír BOR: Řecké pašije Bohuslava Martinů, in: *Lidová demokracie*, 5. 6. 1980; MD: Řecké pašije z Brna, in: *Tvorba*, 2. 7. 1980

<sup>149</sup> Josef PLÁVEK: Záznam jedinečné inscenace, in: *Rudé právo*, 6. 9. 1984

od zbytečného balastu,<sup>150</sup> důmyslné, náznakové a funkční provedení, dovolující dynamické pohyby na scéně a rychlé přestavby.<sup>151</sup> Tyto „proměny se,“ dle svědectví Vladimíra Bora „děly promyšleně a hybně.“<sup>152</sup> I když se několikrát právě ony staly terčem výtek. Podle J. Fukače „může víceúčelový rámec scény vést i k stereotypu pohybových akcí (stylizovaná symetrie převládá nad děním věrohodně rozloženým v reále).“<sup>153</sup> V *Brněnském večerníku* zase označují „nápad se členěním jednotlivých scén pomocí posuvných kvádrů“ za zajímavý leda „do třetího použití, pak se stal poněkud nudným.“<sup>154</sup> Jiná připomínka zas patří kostýmům, které podle *Lidové demokracie* „při vši své strohé působivosti zbavují děj současnosti: neubráníme se dojmu, že zde proti sobě stojí ne nově se rodící a dožívající, ale současné a archaické.“<sup>155</sup> Naopak v *Tvorbě* je chválen za jejich jednoduchost „v tmavé barvě řeckého venkova“ a citlivé sladění se scénografickým řešením.<sup>156</sup>

Těžko dnes můžeme zhodnotit výtky, které připomínají zmínění recenzenti, můžeme se však vyslovit k výtvarnému působení a řešení. Návrhy jsou svým malířským stylem velmi podobné těm k opeře *Z mrtvého domu*, a tak se opět dostáváme do první poloviny století. Realizace však podle fotografií dává opět až příliš znát kaširovanost umělých kamenů, což může inscenaci ubrat na její síle.

K prostorově režijní scénografii se dvojice Kačer - Schindler vrátila v inscenaci *Rváč* (14. 11. 1979). Opět tu rozšířili hrací prostor z jeviště na hlediště a foyer a v tomto případě ruského dramatu, tak pomyslně přenesli tíži probíhajících dějů i na diváka. Jak dokládá recenzent *Lidové demokracie*, ten se zde dočká opravdového překvapení již při vstupu do těsného prostoru ostravského loutkového divadla. Usedá tu totiž „v hledišti s hustě rozesazenými břízkami,“<sup>157</sup> jehož sedadla jsou potažena bílými povlaky, které jsou pokračováním bílé krabice scény.<sup>158</sup> „Jen s námahou hledá mezi větvořím obraz scény. Stává se tak voyerem, který je jakoby náhodou, cestou březovým hájem, svědkem pohnutého příběhu. Ten plyne v ostré běli scény, k níž kontrastuje barevná skvrna a stříh kostýmů.“<sup>159</sup> Jak už bylo řečeno, vlastní scéna byla velmi jednoduše pojatá jako bílý vyklizený prostor, kde jediným mobiliářem je pár židlí a velké piano. Jeho prostota a jakási fatálnost je ještě zdůrazněna zmnoženými bílými portály, které se rozšiřují

<sup>150</sup> Evžen VALOVÝ: Mistrovská výpověď nesmrtelného skladatele, in: *Lidová demokracie*, 14. 8. 1979

<sup>151</sup> J. FUKAČ: Grécke pašie po sedestich rokov, in: *Hudobný život*, 11. 6. 1979; Josef PÁVEK: Brněnské Řecké pašije, in: *Rudé právo*, 12. 6. 1979, roč. 59, č. 60; MD (pozn. 148)

<sup>152</sup> BOR (pozn. 148)

<sup>153</sup> FUKAČ (pozn. 151)

<sup>154</sup> KL: Premiéra Řeckých pašijí, in: *Brněnský večerník*, 14. 5. 1979

<sup>155</sup> VALOVÝ (pozn. 149)

<sup>156</sup> MD (pozn. 148)

<sup>157</sup> SLV: Kačerův ostravský Rváč, in: *Lidová demokracie*, 28. 12. 1979

<sup>158</sup> PTÁČKOVÁ (pozn. 9) 266

<sup>159</sup> SLV (pozn. 157)

směrem k rampě. Podle dochovaných materiálů, uložených v archivu Divadelního ústavu se zdá, že kresebný návrh ještě počítal s vnějším orámováním této strohé bílé scény po obou stranách kaširovaným exteriérem budov. Ten ale na fotografiích z představení není patrný, naopak se zdá, že bílé vykrytí scény sahalo až k rampě. Exteriér domu se tak mohl jednoduše převést do hlediště. Jak popisuje Věra Ptáčková, sem se utíká Máša ze sevření domova, odehrává se tu její milostná honička s Lučkovem. „Skutečnost pohybu a pravdivé úsilí běžících (oproti jevištům sevřenému a stylizovanému pohybu) mění divadelní honičku v běh o život. Akční prostor hlediště je zde současně prostorem psychologickým, slyšíme rychlý dech Máši a Lučkova, cítíme na tváři proud vzduchu, který rozrážejí při svém fatálním dostihu v krajině obydlené hrdiny dramatu i námi.“<sup>160</sup> Inscenátoři tu využívají i divadelní foyer, když se odtud ozývají kroky a hlasy herců- důstojníků, kteří tudy přichází na scénu. Takový otevřený prostor „nejen umožňuje plné rozvinutí hereckého jednání, ale sám o sobě výtvarně řešen, nese svůj význam a atmosféru.“<sup>161</sup> Toto volné režijně scénografické nakládání s celkovým prostorem divadla, které nabízí hercům daleko větší možnost svobodného projevu a kde dochází ke konfrontaci s divákem je typickým projevem akční scénografie, která tu jakoby splývá s režii. Všechny složky divadelního představení se tu spojí v jednu jedinou. Jak už bylo řečeno, návrh scény se vyznačuje klasickým rozdělením na interiér - exteriér v rámci jeviště, přičemž exteriér je pojat jako klasická ilustrativní kulisa domu. V ostrém kontrastu s tímto kaširovaným orámováním je však bílý abstraktní interiér, pojatý jako obydlený objekt minimalistických umělců. Toto řešení je z výtvarného, ale i dramatického hlediska velmi působivé a zvyšuje napětí probíhajících dějů.

V Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého v Praze připravil r. 1982 Schindler spolu s Lubošem Pistoriem pohádkový příběh o lásce vodní víly k člověku, s názvem *Ondina* (8. 2. 1982). Scéna se tentokrát zahalila do průsvitných fólií a rybářských sítí<sup>162</sup>, což evokovalo pohádkový vodní svět. Tento vzdušný háv spočíval na lehké konstrukci, zřejmě z lešenářských trubek, jak ve své recenzi uvádí Zuzana Pšenicová.<sup>163</sup> Vlasta Koubská popisuje, že byl roztažen až k balkónu hlediště a „dramatický prostor se za aktivní účasti světél proměňoval přímo před divákovými očima.“<sup>164</sup> Recenzenti také zmiňují jednoduchost scény<sup>165</sup>, kterou Václav Königsmark označuje dokonce, jako „germánsky chladnou“ a neosobní.<sup>166</sup> Jednalo se opravdu o velmi oproštěnou scénu - až na pár kusů mobiliáře, téměř vyklizené jeviště, dávalo zcela prostor pro hereckou akci.

---

<sup>160</sup> PTÁČKOVÁ (pozn. 9) 266

<sup>161</sup> Šárka KOSKOVÁ: Rváč na scéně SDO, in: Nová svoboda, 25. 7. 1979

<sup>162</sup> Štěpán OTČENÁŠEK: Pohádkové podobenství, in: Svobodné slovo, 3. 3. 1982

<sup>163</sup> Zuzana PŠENICOVÁ: Nejlidštější žena pod sluncem, in: Večerní Praha, 15. 2. 1982

<sup>164</sup> KOUBSKÁ (pozn. 46)70

<sup>165</sup> JS: Dvakrát o představení spolku Kašpar, in: Český deník, 3. 10. 1992, 14; PŠENICOVÁ (pozn. 163)

<sup>166</sup> Václav KÖNIGSMARK: Být trochu sami sebou, in: Tvorba, 14. 4. 1982

Scénografie se tu odehrávala spíše nad hlavami herců, v podobě již zmíněných fólií a sítí. Velmi romantické barevné návrhy laděné do fialovomodrých tónů evokují náladu melancholických krajin malířů přelomu století - např. Jana Preislera či Antonína Hudečka.

V pražském Rokoku připravil scénu pro hru *Bláznivá ze Chaillot* (1. 3. 1985), kde nechal z pohyblivého stropu na jeviště spouštět neobvyklé sloupy tvořené ze silných provazů. Ty procházely celým představením a jejich části se různě obmotávaly kolem divadelního mobiliáře či fungovaly jako rekvizity. Irena Gerová si posteskla, že „je škoda, že Otakar Schindler nebyl při návrhu scény nápaditější, svobodnější až odvážnější.“ Zatímco „kostýmy Ireny Greifové lahodí oku a beze zbytku splňují funkci.“<sup>167</sup> Z hlediska zhodnocení výtvarných návrhů, jedná se opět o velmi půvabné, fantazijní práce, které nás svou snivou téměř až surrealistickou poetikou zanesou do doby před polovinou dvacátého století. Problém však opět vyvstane v realizaci, kdy doslovné provedení návrhu ubírá na jeho kouzlu.

Nutno podotknout, že ke všem zmiňovaným inscenacím vznikly velmi kvalitní scénické návrhy, které nezaprou malířské školení a vidění. V nich, jak bych řekla, Otakar Schindler směřuje k avantgardní estetice první poloviny století, což mu ovšem neubírá na výtvarné kvalitě a náboji. Může to být dědictví po jeho vysokoškolském profesorovi Emilu Fillovi, i když jeho přímý vliv v Schindlerových pracích rozhodně nevyčteme. Jedná se o malby, kde výtvarník kombinuje techniku tušové kresby s barevným kvašem. Jak píše Vlasta Koubská, Otakar Schindler rád používal velké vrstvy šepsu, jak z důvodů možnosti přesné kresby, tak kvůli strukturnímu podkladu, do kterého se následně dalo rýt<sup>168</sup> a vytvářet tak zajímavé efekty. Tímto postupem také docíloval intenzivního barevného působení. Je ovšem jasné, že kýžený dojem a půvab návrhu ne vždy lze beze zbytku přenést do reality inscenace. Celkově bych řekla, že Schindlerovo scénografické dílo tvoří jakýsi předstupeň akční scénografie. Jistě v něm v mnoha případech tyto prvky nalézáme, na druhou stranu se někdy v těch samých inscenacích vyskytují i momenty, které jakoby scénu posunovaly zpět, nebo lépe řečeno ji držely v hranicích klasické scénografie. Ať jsou to zmiňované masivní konstrukce, nebo kaširované kulisy. Proto bych Otakara Schindlera považovala za pomyslný most mezi klasickou a akční scénografií.

Nyní se můžeme vydat po „akčních“ stopách scénografů, kteří se automaticky vybaví při uvažování o fenoménu „akční scénografie“. Jsou s ní u nás možná spojeni tak, jako proslulá „silná pětka“ italských výtvarníků s futurismem. Zde bychom tedy snad mohli užít označení „akční trojka“ **Melena – Malina - Dušek**, kteří svou tvorbou v sedmdesátých letech patřili mezi

---

<sup>167</sup> Irena GEROVÁ: Hold moudrému bláznovství, in: Svobodné slovo, 3. 4. 1985

<sup>168</sup> KOUBSKÁ (pozn. 46) 9

hlavní představitele tohoto proudu. (Jestli se tak pojem „akční scénografie“ dá vůbec označit).

**Miroslav Melena** (1937–2008) se narodil 12. 3. 1937 v severočeských Lounech, které ho svým charakteristickým geniem loci i silnou uměleckou základnou, dozajista ovlivnily. Nemůžeme nezmínit, že právě z Loun pochází trojice moderních malířů Kamil Linhart, Ladislav Mirvald a asi neslavnější Zdeněk Sýkora. A právě ještě mladý L. Mirvald pomáhal tehdejšímu studentovi strojní průmyslovky Miroslavu Melenovi při jeho prvních uměleckých krocích. Ty vedly do Prahy na Pedagogickou fakultu Univerzity Karlovy, na katedru výtvarné výchovy, kde zůstal rovné tři roky (1956–1960) a kde se setkal i s Jaroslavem Malinou. Jejich pedagogy tu byli malíř Martin Salcman, ilustrátor Cyril Bouda, či sochař Karel Lidický, asistenti, kteří je seznamovali s dějinami výtvarného umění, byli Melenovi rodáci Linhart a Sýkora. Nicméně po návštěvě výstavy Františka Tröstra se mladý výtvarník rozhodl pro studium scénografie na DAMU, kam r. 1960 přestoupil. Jeho spolužákem tu byl opět Jaroslav Malina. Po absolutoriu v r. 1963 ho práce pro divadlo přivedla do Zlína a poté do Ostravy, kde v Divadle Petra Bezruče strávil několik let (1965–1969).<sup>169</sup>

S Janem Schmidem ho dala dohromady povinná vojenská služba, konkrétně divadelní přehlídka v Tachově, kde se oba tvůrci sblížili a dohodli se na budoucí spolupráci.<sup>170</sup> Tak se r. 1969 Miroslav Melena ocitá v Liberci, kde se ve spolupráci se Studiem Ypsilon začíná asi jeho nejslavnější období a působení. Když se řekne 'Melena', vybaví se i 'Ypsilon'. O Ypsilonce i o její metodě 'kolektivní improvizace' toho bylo napsáno mnoho. Zde je v souvislosti s akční scénografií ještě potřeba připomenout její pojetí a vztah ke scénickému prostoru. Divadelní principy, které toto autorské divadélko prosazovalo, kdy se všechny divadelní složky aktivně a doslova prolínaly a splyvaly jedna v druhé, vysloveně konvenují s principy tzv. „akční scénografie“. O metodách, které na scéně svého divadla uplatňoval, se ve své stati *Poznámky ke scénografii* rozepisuje i samotný Jan Schmid (rovněž výtvarník). Mluví v ní o potřebě dynamického a přitom syntetického divadla, kde žádná ze složek není vnímána izolovaně, samostatně. Naopak všechny dohromady musí být vnímány, jako celek, jehož působení je totální. I samotní herci, zde fungují nejen jako interpreti svých zadaných rolí, ale i jako muzikanti, zpěváci, tanečníci, výtvarníci a dokonce i jako samotné výtvarné předměty. Sjednocený jevištní prostor, kde komunikuje všechno se vším, kde se nedá nic jednoznačně dopředu určit a předpokládat, se stává prostorem aktivním, určujícím a hlavně inspirujícím herecké jednání. Takový prostor musí neustále překvapovat, fascinovat, proměňovat se, být neustálou pobídkou

---

<sup>169</sup> Marie ZDEŇKOVÁ, Josef VOMÁČKA: Miroslav Melena, scénograf a architekt, Praha 2011, 12- 21

<sup>170</sup> Ibidem, 29

k jeho využívání. To samé zde pochopitelně platí i pro kostým a rekvizity. Na prknech divadla Y odmítli i iluzivnost. Jak Schmid dokládá, to o co jim šlo, byla co možná největší pravdivost a otevřenost. Prosazovala se tu autentičnost materiálů, které nemusely předstírat, že jsou něčím, čím nejsou. Dřevo, kov, textilie, přírodní ale i umělé materiály se na jeviště dostávaly ve své čiré podobě. „V samotné formě bylo sdělení. Šlo o estetiku docela jiné artikulace, jiného členění a prostorového cítění, o narušení různých „jednot“ (místa a času), o estetiku šumů, protimluvů, dialektických protikladů. (...) Pro divadlo znovu byly objeveny zákony kontrastu. (...) Jestli vznikne něco nového, pak z mnohosti a nesouřadnosti, na druhé straně však z jednoduchosti. Všechno jde k sobě, když se nám to hodí. Stylovost je blbost (v protivách je jednota).“<sup>171</sup> Velmi důležitá tu byla variabilnost prostoru i rekvizit, které byly jednak reálné, jednak mnohoznačné. Reálnost jednotlivých prvků a zacházení s nimi bylo pro ně, jak píše Schmid, určující. S předměty se tu nenakládalo 'jen jako', ale doopravdy. A to samé platilo i o zapojených přírodních prvcích, jako jsou oheň, kouř, voda, vůně. „Na jedné straně je v konkrétnosti jednotlivých prvků, i přes různé metaforické a významové proměny, určitá jistota (můžeme je málem nahmatat), z druhé strany přivádějí se tyto prvky do vzájemných vztahů a z napětí mezi nimi vyvstává jejich zpochybnění a určitá nejistota - obojí jako organická součást dialektiky divadla. Reálnost je důležitá i proto, že nakonec skrze ni je možné dospět k abstraktnímu obrazu skutečnosti.“<sup>172</sup> Pojetí prostoru a rekvizity v Ypsilonce rozebírá i Jan Bernard v programu k divadelní hře *Třináct vůní*. Taktéž zde upozorňuje na její reálnost (jako příklad uvádí necky v inscenaci *Ubu králem*, které jsou stále neckami, či na provaz v *Michelangelo Buonarroti*, který je provazem), ale připomíná i funkci a význam, který této rekvizitě svou akcí dává teprve herec (z necek je najednou postel, stůl, vodní příkop, trůn, rakev, apod., z provazu se najednou rekonstruuje Leonardova perspektiva, je z něj provaz oběšence i špagety). Na scéně se většinou počítá s oběma způsoby využití rekvizit, i když hodně záleží na jejich charakteru. Zatímco některé rekvizity jsou mnohovýznamové již svým původním tvarem a funkcí, jiné, jak píše Bernard, „přímou inklinují k magičtější významovosti. Jde zvláště o různé typy textilií - „hadrů“, které se v akci stávají mořem, královským rouchem, horou, plachtami, sochou papeže apod. Jde o materiál, který je možné prostorově formovat, rozhybávat či zneklidňovat, u nějž lze pracovat s velkou barevnou plochou a tak dynamicky a barevně organizovat a ovládat prostor, budit emoce adekvátní například účinku hudby.“<sup>173</sup> Některé rekvizity svůj význam zase změnit nemohou. Podle Bernarda jsou to třeba hudební nástroje, i když v zápětí vyjmenovává několik příkladů, kdy se i ty změní v něco

---

<sup>171</sup> Jan SCHMID: Poznámky ke scénografii, in: Můj divadelní svět, Praha 2006, 24

<sup>172</sup> Ibidem, 28

<sup>173</sup> Jan BERNARD: Poznámky z útržků papíru- rekvizita a prostor, in: divadelní program hry *Třináct vůní*, 1975



docela jiného. „V *Ubu králem* je např. buben korunou, trubka útočným nástrojem, činely magickou součástí hohniskových vidlí a v *Michelangelovi* basová zobcová flétna houfnicí.“<sup>174</sup> Stejně jako rekvizita je podle něj reálný i prostor, který může ovládat a měnit svou akcí zase jediné herec. Na oplátku musí však tento prostor herci poskytovat svou oporu. Velmi důležité je v tomto divadelním používání prostoru a rekvizit jejich „smyslově-výtvarné působení a potenciální možnost ovládnutí hereckou akcí.“<sup>175</sup>

Z výše zmíněného je tedy patrné, že scénické využití jevištního prostoru i rekvizity bylo v Ypsilonce velmi dobře zmapováno i po teoretické stránce. Nově příchozí Miroslav Melena se tak neocitnul v seskupení s neutrálním, či takřkajíc „plonkovým“ výrazivem, ale v silném, svérázném prostředí, které mělo jasnou představu, jakým směrem se chce ubírat a jaké prostředky k tomu využívat. Nový scénograf, který byl naladěn na stejnou vlnu, se s těmito divadelníky rychle sžil a začal se s nimi podílet na malém opojném divadelním zázraku, který lehce vyprchal až po revolučním roce 1989.

Nemůžeme zde probírat všechny inscenace, které pro Ypsilonku Miroslav Melena připravil - bylo jich skutečně mnoho - ale nastíníme zde jen několik, které opravdu nejlépe zapadají do kontextu akční scénografie. Melena velmi často a rád využíval na scéně Ypsilonu základní centrální objekt- konstrukci, která více či méně zaplňovala jeviště. Hrál se kolem ní, v ní a s ní, konstrukce se často díky herecké akci proměňovala na nejrůznější prostředí.

Inscenací, která za pomoci několika jednoduchých jevištních objektů rozehrála na jevišti nekonečný ohňostroj nápadů, byla hra *Ubu králem*, které měla premiéru 9. 4. 1974. Oním proměnným byly v tomto představení necky. Na začátku v nich Matka Ubu Jany Synkové pere špinavé prádlo (reálné a nejspíš i to symbolické), načež se ve scéně hostiny převrátí, aby se z nich stala hodovní tabule, u které se namísto Jarrym předepsaných dobrot servíruje jedno jediné natvrdo uvařené vejce, které nakonec chamtivě pozře, kdo jiný než Ubu. Vzápětí se z nich postavením na výšku stává trůn, dále rakev, vodní příkop, střecha, postel, pokrývka hlavy.<sup>176</sup> Dle popisu Jana Schmida byla scéna dále vymezena „zavěšenými prošívanými prvky, které se podobaly žíněnkám. Variabilita prostoru byla dána velikými textíliemi, jež se daly ovládat pomocí dřevěných ráhen (trochu jako plachty na lodi) a měnily se z jednoho prostředí do druhého, nebo ze situace do situace. Hadr byl navíc pružný, dal se vytahovat a plasticky obepínal předměty i celé postavy a obličej, jako když se na hlavu natahuje punčocha.“<sup>177</sup> Podle dochovaných fotografií zadní část jeviště zaplňovala dřevěná stupňovitá konstrukce - jakési

---

<sup>174</sup> Ibidem

<sup>175</sup> Ibidem

<sup>176</sup> Zdeněk HOŘÍNEK: *UBU à la Y*, in: Skrypta Y, Praha 2007, 127

<sup>177</sup> SCHMID (pozn. 171) 27

schodiště, kterého se rovněž využívalo. V průběhu představení se i muzicírovalo, byla vytvořena hotová kapela. Všechny zmíněné prvky a bláznivé akce, vzdáleně připomínající happeniny Allana Kaprowa či „koncerty“ Johna Cagea, tvoří zároveň i ilustrativní příklad principů akční scénografie.

Dalším slavným představením, které se mezi diváky Ypsilonky stalo velmi oblíbeným, byl **Michelangelo Buonarroti** (12. 12. 1974). Tato kolektivní improvizace vznikala opravdu nadmíru kolektivně a improvizovaně. Každý, kdo se na ní podílel, přišel s nějakým nápadem, námětem, který by se dal ve hře použít, shromáždil k tomu materiál a poté se tyto příspěvky dávaly dohromady. Představení tedy prvoplánově nesledovalo jednoznačnou chronologickou linku děje. Rozdělo se do tří rovin, které probíhaly a křížovaly se paralelně. Michelangelův život, jeho dílo a období renesance - jeho doba. Celé scénické prostředí je velmi variabilní a i herci jsou zde výtvarným komponentem. Jevišti dominuje centrální objekt - dřevěná konstrukce z ohoblovaných prken, žebříku a kladky, to celé umístěno na malé točně, která se otáčí stejně jako svět kolem - „hned na tu, hned na onu stranu.“<sup>178</sup> Mnohovýznamovost této konstrukce je nekonečná - hrou herců se stává svatopetrskou kopulí, lešením pod stropem Sixtinské kaple, dílnou, náměstím, celou Florencií, Římem. Tento dominantní architektonický prvek nám ve zjednodušené formě může připomenout utopické architektury a scénografické konstrukce ruských konstruktivistů - např. Ljuby Popové či Alexandra Vesnina a jeho scénu k Chestertonově hře *Kamarád čtvrtky*. Ve Vesninově podání se na jeviště dostala architektura - vzniklo tu jeviště na jevišti, konstrukce plná kladek a výtahů. A něco podobného vyrůstá i pod Melenovým rukama, i když ve značně lidštějším měřítku a pojetí. Nejedná se o odosobněné objekty jako v konstruktivismu, naopak herci je mají plně ve svých rukou. Jistou podobu bychom možná mohli najít i v již zmíněných konstrukcích Antonína Heythuma pro Osvobozené divadlo, k Moliérovu *Cirkusu Dandin* z r. 1925 a Aristofanově hře *Ženy o thesmoforiích*, z r. 1926.

Dva závěsy v popředí scény - červený a bílý slouží jako opona, scénické prostředí i jako kostým. Když si přes sebe herec přehodí ten purpurový, rázem je z něj kardinál, bílý zase evokuje oblaka. Podoba kostýmů si pak svévolně pohrává s kostýmy z *comédie dell'arte* a renesančními oděvy v barvě i doplňcích. Jak píše Věra Ptáčková: „Papeži zůstávají pruhované ponožky tvaru středověkých škorní, protože herec, hrající několik rolí, je nesvléká. Tyto detaily však neruší; kostýmy jsou téměř demonstrativně svévolné, aby jednak pohotově perziflovaly dramatické postavy a ukazovaly znovu onen dvojí pohled na skutečnost divadla Y a jednak upozorňovaly diváka na to, že na takových maličkostech nezáleží, že nejde o dokonalou iluzi, ale jediné

---

<sup>178</sup> Ibidem, 123

o divákovu imaginativní spolupráci.<sup>179</sup>

I rekvizita zde může zastávat mnohé funkce. Pomocí těch nejjednodušších materiálů, herecké akce a divákovy fantazie se na maličkém jevišti vytvoří renesanční prostředí báječných objevů, prostředí nabitě energií k tvoření. Obyčejný motouz tu slouží jako provaz oběšence, špagety, prvek kosmogonie, když „spojuje jednotlivé planety - postavy skrze osobu uprostřed, kolem které se pomalu otáčejí. Heliocentrismus? Ale z planet se stanou lidé, a aniž se přestali otáčet, naopak, zrychlí svůj pohyb a uprostřed stojící postavu svými provazy uškrtí.“<sup>180</sup> Pomocí provazu se zde vyznačuje perspektiva i slavné Leonardovo schéma lidských proporcí. Obdobně se nakládá s papírem, světlem i s herci. Ti se svými těly podílí na vytváření scénického prostředí, když jednotlivými postoji představují sochařská i malířská díla, když se na jejich těla promítají renesanční obrazy, nebo když se naopak sami stávají součástí promítaného diapozitivu.<sup>181</sup>

Takové scénické kouzlení neobyčejnou měrou zapojuje lidskou fantazii, hravost, představivost, intelekt, nutí diváka přemýšlet nad ději na jevišti, nutí ho aktivně se zapojit do atmosféry představení. Z takové inscenace bude mít takto zaktivizovaný divák daleko větší radost a potěchu, než divák, kterému se sebedokonalejší scéna „naservíruje“ polopaticky a naráz. Divák bude mít z představení radost už jen díky tomu, že se mu povedlo rozklíčovat představované děje a prvky, bude mít tak radost sám ze sebe, z toho že i díky němu se představení tak pěkně povedlo - a bude mít pravdu.

---

<sup>179</sup> Věra PTÁČKOVÁ: Kousek místa pro scénografy- Miroslav Melena, in: Amatérská scéna 77, roč. 14, 4

<sup>180</sup> SCHMID (pozn. 171) 122

<sup>181</sup> ZDEŇKOVÁ (pozn. 169) 56



8. Miroslav Melena, *V. Kaplický - J. Schmid: Kovář Stelzig, 1975*

Obdobný „důraz na maximální využití minimálního počtu rekvizit“<sup>182</sup> byl položen i v následujícím představení *Kovář Stelzig* (27. 9. 1975). Melena tu na jeviště postavil čtyři dřevěné sloupy z masivních trámů, jako krovy venkovského stavení, „pár praktikáblů, stoliček a závěsů, které se v rukou herců dokážou proměnit v kovárnu, krčmu, světnici, soudní síň. V úloze rekvizit se představují také hudební nástroje. Z kontrabas, houslí a oponky vznikne „kulisa“ císařského kočáru, buben namířený do hlediště vyvolá představu starodávného kanónu.“<sup>183</sup> Mezi těmito jednoduchými, neiluzivními prvky se najednou objevila malovaná kulisa - dekorace s výjevem frýdlantského zámku, „tak věrně vyvedená, že by se za ni nestyděl zarytý naturalista, ale tento zámek je obklopen vystrčenými zadečky herců, o nichž máme věřit, že jsou to vrcholy Jizerských hor.“<sup>184</sup> Petr Adler hodnotí celkově výpravu, jejíž přestavby se děly rychle a výstižně, jako velmi účelnou.<sup>185</sup> Při pohledu na fotografie z inscenace se nám nemůže nevybavit lidové ochotnické divadlo, kde se hrálo, zpívalo a využívalo se těch nejjednodušších rekvizit i naivisticky malovaných dekorací. Nechybí ani systém jednoduchých látkových oponek, natažených na šňůrách mezi trámy. Takové pojetí dokonale vystihuje lidové prostředí, v kterém se hra odehrávala, ale i naivní, hravou poetikou Ypsilonky.

<sup>182</sup> J. KOLÁŘ: Železná koruna jako divadlo, in: *Práce*, 28. 11. 1975

<sup>183</sup> *Ibidem*

<sup>184</sup> Ladislav DANĚŠ: Hra zvaná *Kovář Stelzig*, in: *Lidová demokracie*, 15. 10. 1975

<sup>185</sup> Petr ADLER: *Kovář Stelzig v Ypsilonu*, in: *Mladý svět*, 27. 9. 1975

Dřevěná konstrukce s různými schodišťátky a žebříky ve spojení s draperií byla obsažena i ve scéně k *Makbethovi* (11. 9. 1976, změna původního názvu Macbeth souvisí s novým překladem Stanislava Jirsy, podle nějž je výslovnost ve Skotsku, kde se příběh odehrává, značně odlišná od autorovy angličtiny<sup>186</sup>). Herci se tu opět stávají „významnými prvky výtvarného působení inscenace.“<sup>187</sup> „Lezou po žebřících, jednájí s rekvizitou, představují scénu, hrají na hudební nástroje, jsou součástí celistvé jevištní akce, a když přijde jejich čas, představují postavy jim určené ...“<sup>188</sup> „Bohatě členěná lodžie se spoustou dveří, kúlů, na kterých scéna stojí, vytváří svou temnou barevností atmosféru nedefinovatelného tlaku, pocit tísně i vzrušení. Významově s ní korespondují také Melenovy kostýmy a střídma, avšak všudypřítomná a celou inscenaci dotvářející hudba Miroslava Koříňka.“<sup>189</sup> Věra Ptáčková scénu popisuje jako „jeviště vymezené půlkruhem jakýchsi mansionů, k nimž vedou dvoje dřevěné schůdky. Tyto schůdky se proměňují v boky slavnostní tabule, kterou tvoří žebř potažený plátnem - aby se mezi jeho příčlemi mohla pohodlně zjevovat Bancova hlava - ve skály rozdělené bažinou, v čelo a nohy lože Lady Makbeth s variabilitou hodnou imaginace Honzlovy a Muzikovy. (...) Duncanovo lože tvoří zadní strana dvou krajních mansionů: otočením kolem vnitřní osy dostane se tato zadní strana obou mansionů do zorného pole diváků, kteří tak mohou sledovat scénu vraždy. Rychlým vrácením konstrukce do původní polohy po hrůzném aktu však vypadne Duncanova mrtvola odstředivou silou ven pootevřenými dvířky jednoho mansionu; tento komický moment vychází opět ze střetu empirické reality a její dramatické fikce.“<sup>190</sup> Všechny kritiky v tomto případě nešetří superlativy, mluví o scéně M. Meleny jako o svrchovaně nápadité, variabilní, simultánní, flexibilní, absolutně funkční, ale i střízlivé.<sup>191</sup> Je schopna okamžitých proměn, „nechce oslňovat, ani překvapovat zevní okázalostí, ale naopak dává nesmírný prostor myšlence a básníkovu slovu, stejně jako hercově práci a divákově fantazii.“<sup>192</sup>

Podstatnou část této scény a důležitou roli v představení nehraje však jen multifunkční rekvizita a herecká akce, ale také rozměrná a zmuchlaná draperie. Její měkkost a poddajnost je umocněna ještě pletenými kostýmy některých herců. Při pohledu na její záhyby a strukturu možná na myslí vytane neobvyklý obraz Františka Hudečka z r. 1934, *Faidros a Sokrates čili O kráse*, jenž je asamblážovou technikou tvořen z pomuchlaných opotřebovaných hadrů světlých barev, svým

<sup>186</sup> Zuzana BAKOŠOVÁ: Makbeth, in: Film a divadlo, Bratislava, 19. 10. 1977

<sup>187</sup> Josef HOLÝ: Makbeth aktuální, in: Rudé právo, 24. 9. 1976

<sup>188</sup> LŠ: Příběh o zločinném Makbethovi, in: Lidová demokracie, 6. 10. 1976

<sup>189</sup> HOLÝ (pozn. 187)

<sup>190</sup> PTÁČKOVÁ (pozn. 179)

<sup>191</sup> Ibidem, LŠ (pozn. 188), JKO: Z první řady, in: Květy, 20. 1. 1977; BAKOŠOVÁ (pozn. 186); Eva

ŠTĚPÁNKOVÁ: Zázrak se nekonal, in: Průboj, Ústí nad Labem, 22. 9. 1976

<sup>192</sup> ŠTĚPÁNKOVÁ (pozn. 191)

charakterem odkazující k antice. Tato podobnost určitě nemá žádnou obsahovou či inspirační spojitost, ale dokumentuje, jakým způsobem draperie prochází dějinami umění, tak jak o tom hovoří francouzský historik umění a filozof Georges Didi-Huberman ve svém eseji *Nynfa moderna*.

V kolektivní improvizaci *Život a smrt Karla Hynka Máchy* (24. 2. 1978) byl hlavním scénickým objektem „velký mobilní katafalk, umožňující všechny proměny místa a času.“<sup>193</sup> Další rafinovanou hrou herců se z něj stala Máchova komůrka na Koňském trhu, litoměřický pokojík, škola - školní lavice, zvonice svatopetrské věže, Sněžka, postel, divadlo, hřbitov a nakonec i hrob. Jak se rozepisuje Jan Schmid ve svých poznámkách před zahájením zkoušek, tato scéna by měla umožnit, aby se děj odehrával v několika plánech. „Konstrukce katafalku připomíná oprýskaný barok, možná s prvky klasicistními, snad romantickým stromem prorostlá. Horizont vymezující hrací prostor by měl být tušením krajiny, ale i tmou, „ve které se dá vždycky něco uvidět.“<sup>194</sup> Přestože Schmid určuje základní barevnost inscenace mezi barvy černou a bílou s množstvím polostínů a šedých valérů, společného jmenovatele vidí v blankytně modré – s barevnými kostýmy. Přes tuto představu, ale Marie Zdeňková ve své knize o Melenovi zmiňuje „podle romantické inspirace ponuré postavy v upnutých oblecích, s příznačně nabílenou tváří a podmalovanými očima.“<sup>195</sup>

Kritiky inscenaci sice chválí, ale o scéně nenapíší víc, než že byla opět mnohofunkční<sup>196</sup> a dobrá.<sup>197</sup>

Jako jedno z nejlepších představení, které během pražského působení Ypsilonky vůbec vzniklo, hodnotí jedna z kritik<sup>198</sup> Schmidovu autorskou hru *Voni sou hodnej chlapec aneb Anabáze Jaroslava Haška* (6. 4. 1983). Tato inscenace, která je líčena jako retrospektivní sled jednotlivých událostí Haškova života a které zestárlý a alkoholem otupělý spisovatel skládá jako mozaiku, je opět vytvořena za přispění celého souboru. Jak Schmid popisuje, každý ze zúčastněných se aktivně zapojil do skládání tohoto kaleidoskopu Haškova, těžko uvěřitelného života - každý přišel s něčím. „Někdo si nahromadil víc materiálu, někdo měl víc imaginace, někdo obojí.“<sup>199</sup> Scéna byla opět vytvořena pomocí minimálního počtu, co nejjednodušších rekvizit, které ovšem měly tu schopnost provést diváka celým představením, potažmo Haškovým

---

<sup>193</sup> SCHMID (pozn. 171)127

<sup>194</sup> Ibidem

<sup>195</sup> ZDEŇKOVÁ/ VOMÁČKA (pozn. 169) 58

<sup>196</sup> MIK: Netradiční pohled na Máchu, in: Lidová demokracie, 4. 8. 1978

<sup>197</sup> Helena BLECHOVÁ: Ypsilonka a Mácha, in: Mladá fronta, 11. 5. 1978

<sup>198</sup> Roman CÍSAŘ: Haškovská anabáze očima Ypsilonky, in: Zemědělské noviny, 20. 4. 1983

<sup>199</sup> SCHMID (pozn. 171) 100

životem, jinými slovy z Prahy, přes Rusko a další neobyčejné zastávky až na Lipnici. Její mnohovýznamovou dominantu tvoří velký kulečnickový stůl, který se proměňuje v manželskou i smrtelnou postel, řečnický pult, zákopový val, v cokoli, co hra potřebuje. Místnost, kde se vše odehrává, může být pokojem na Lipnici, pražskou hospodou, doupětem anarchistů, psychiatrickou klinikou, strážnicí, bytem rodiny Mayerů, hotelovým pokojem, bojištěm, kavárnou Union, bytem Longenových.<sup>200</sup> To celé bylo orámováno třemi stěnami s květinovým tapetovým potiskem. Kritika opět nešetří chválou na celkové provedení představení, které „dává průchod nespoutané divadelní aktivitě“<sup>201</sup> i na nápaditou a funkční scénu a kostýmy Miroslava Meleny.<sup>202</sup> V podstatě se může zdát, že zde scénografie není až tak moc „akční“, vždyť se hraje celou dobu jen v rámci jedné, prakticky neproměňované místnosti. S jejím zařízením se nijak zvlášť nemanipuluje, velký kulečnickový stůl zůstává pořád tím samým stolem. To, co se mění je jen jeho funkce a pomyslné prostředí v pokoji. Rekvizita tedy zůstává stále tím, čím byla, dokonce ani nemění svou polohu, ale v průběhu děje na sebe bere nové funkce. Ovšem aniž by ztratila tu původní. Tímto pojetím rekvizity se obloukem vracíme ke *Králi Ubu* Libora Fáry, inscenované v podstatě o dvacet let dříve.

Přesto, že Miroslav Melena vytvořil pro Studio Ypsilon opravdu mnoho scén, založených na podobné mnohovýznamové, hravé bázi - takové kreace se v té době pro něj staly v podstatě jakousi značkou - poslední, kterou zde chci zmínit je dramtizace Dostojevského povídky již z druhé půle 80. let - *Krokodýl etc.* (9. 4. 1986). Toto představení, jejímž režisérem byl tentokrát Arnošt Goldflam, mělo již poněkud sevřenější scénické pojetí. Jednoznačnou a trochu nečekanou dominantou jeviště se tu stala monstrózní bělostná kostra krokodýla („ne nepodobná proslulé velrybě v NM“<sup>203</sup>), která se vznášela nad hlavami herců. Adolf Kohuth, představitel hlavní role úředníka, jenž byl tímto zvířetem zhltnut, a který poté přežíval v jeho útrokách, se v této obří žebrové konstrukci obratně, téměř akrobaticky pohyboval. Jak píše Marie Zdeňková, konstrukce tu však „přesahovala funkci popisnou a prolínala se do surrealistické vize.“<sup>204</sup> Celá scéna včetně kostýmů se tu zahalila do bílé barvy a z obou stran se obklopila diváky. Dle slov kritiky akcentuje navození situační komiky<sup>205</sup> a umožňuje hercům četné pohybové kreace. Ti se tu „svíjejí, válejí po zemi, šplhají na žebřík a zase dolů“....v tomto bláznění se, ale - slovy kritika - „ztrácí idea a poslání celé hry.“<sup>206</sup> Při pohledu na celkovou podobu scény se zavěšeným

<sup>200</sup> Petr KOVAŘÍK: Anabáze hodného chlapce, in: Svobodné slovo, 13. 4. 1983

<sup>201</sup> FK: Hašek v pojetí Ypsilonky, in: Lidová demokracie, 16. 4. 1983

<sup>202</sup> Jiří STRNAD: Z první řady, in: Květy, 12. 1. 1984; Jaroslav KRAVKA: Pohlazení divadlem, in: Brněnský večerník, 9. 1. 1984

<sup>203</sup> JK: Dostojevského hra v Ypsilonce, in: Lidová demokracie, 12. 7. 1986

<sup>204</sup> ZDEŇKOVÁ/ VOMÁČKA (pozn. 169) 70

<sup>205</sup> Věra KMOCHOVÁ: Krokodýl etc., in: Večerní Praha, 6. 5. 1986

<sup>206</sup> JJV: Divadlo, in: Signál, 6. 5. 1986

objektem v prostoru, se připomenou subtilní kinetické objekty Alexandra Caldera, které se mohly rozpohybovat jediným lidským dotykem nebo jen záchvěvem vzduchu. Stejně tak i kostra krokodýla se jistě hrou hlavního hrdiny dostávala do pohybu.

Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let se začal Melenův vztah k Ypsilonce již rozvolňovat a k jeho činnosti se přidružily i architektonické návrhy různých letních scén a kin<sup>207</sup>, jež tento scénograf opatroval futuristickými tvary membránových střeš. Později tento okruh svého zájmu rozšířil i na interiérová řešení celých divadel, takže pod jeho rukama vznikl ne jeden originální divadelní prostor v Praze i mimo ni.<sup>208</sup> Jak v programu ke hře *Vosková figura* píše Jan Dvořák, Miroslav Melena patří k těm, kterým k vytvoření efektní a dynamické, ale přitom přemýšlivé a funkční scény „stačí prkno, provaz, kus látky. (...) Vždy byl decentním nálezcem v málu a nikoli v množství. (...) Miroslav Melena nepotřebuje nákladná technologická zařízení, aby jeho scénografii bylo vidět. Žárovka v reflektoru je v tomto směru nejnáročnějším technickým zázrakem v jeho díle. Prostor Studia Ypsilon jej naučil přemýšlet nanejvýš ekonomicky a funkčně.“ Moderní scénografie, za kterou označuje scénografii M. Meleny, by podle něj měla „výrazně spolutvořit profil nastudování i celé poetiky kolektivu. (...) Měla by mít svůj smysl pro humor, (...) neměla by oddělovat řešení prostoru v horizontálním i vertikálním směru od výtvarného působení kostýmu, svícení, masek, líčení apod., (...) měla by být působivá a proměnlivá, využívajíc všeho, co kolem nás jest a zároveň ozvláštňující.“<sup>209</sup> A toto vše pro něj scénografická značka 'Melena' naplňuje. A já s ním nemohu, než souhlasit.

Dalším, neobyčejně plodným a výkoným scénografem je Melenův vrstevník a soupevník na studiích **Jaroslav Malina** (nar. 5. 12. 1937). Stejně jako M. Melena vystudoval strojní průmyslovou školu (záliba v technice, letadlech, lodích, automobilech), stejně jako on se soukromě výtvarně školil (u prof. Zdeňka Sklenáře), aby v tom nadále mohl pokračovat na katedře výtvarné výchovy Univerzity Karlovy v Praze (1957–61) a později na DAMU u profesora Františka Tröstra (1961–64). Ve své další profesionální scénografické činnosti spojil své jméno s několika významnými oblastními divadly a podílel se na jejich profilování. Hned po ukončení studií to bylo Divadlo F. X. Šaldy v Liberci (angažmá 1964–80), kde několika inscenacemi spolupracoval i s Janem Schmidem a jeho Studiem Ypsilon. Další scény, v kterých se Malina angažoval, bylo Činoherní studio Ústí nad Labem (sezóna 1974–1976), Divadlo

<sup>207</sup> ZDENĚKOVÁ/ VOMÁČKA (pozn. 169) 65, 136

<sup>208</sup> Namátkou můžeme zmínit např. 1977- Letní kino Bažantnice Děčín; 1980- Letní amfiteátr Liberec; 1994- Divadlo Archa, Praha; 1994- Městské divadlo, Brno; 1996- Horácké divadlo, Jihlava; 1997-98- Divadlo Semafor- sál Karlín, Praha; 1998- Divadlo Na Fidlovačce, 1998- Městské divadlo, Sokolov; Praha; 2000- 2004- Kazaliště Lutaka, Zagreb, Chorvatsko; 2004- Semafor, Praha; 2004- Národní divadlo Brno, Reduta

<sup>209</sup> Jan DVORÁK: Miroslav Melena pro plakát a v relacích Studia Ypsilon, in: divadelní program ke hře *Vosková figura*, 1987



Vítězného února v Hradci Králové (částečný úvazek 1980– 84) a Divadlo pracujících Gottwaldov (částečný úvazek 1982–90). Na těchto scénách spolupracoval s vynikajícími mladými režiséry, s nimiž v uměleckém dialogu vytvořil nezapomenutelná představení. V Liberci to byl Karel Kříž, v Ústí n. L. Ivan Rajmont, v Hradci Králové Miroslav Krobot a ve Zlíně Ivan Balad'a. Jeho práce ho však spojila i se staršími režiséřskými osobnostmi, jako byli Jan Grossman, Miloš Hynšt, nebo Alois Hajda. Má zkušenosti i s filmovou tvorbou (*Straka v hrsti*, režie: Juraj Herz, 1983; kvůli zákazům uvedena až r. 1991) a prací v zahraničí - zejména v Americe. Zde mnohokrát působil nejen jako scénograf, ale i jako pedagog na tamních univerzitách (svou přednáškovou činností se zasloužil o propagaci české scénografie a českého divadla vůbec). V Americe mu také uspořádali několik samostatných výstav.<sup>210</sup>

Přes tuto pracovní vytíženost, se ale nikdy nepřestal věnovat i své volné tvorbě - malbě, kresbě, grafice a dokonce i keramice, kde ho nevážou žádná pravidla a zadání. Jeho práce je lyrická a vyrovnaná. V malbách oceníme jeho jedinečný cit pro barvu a světlo, v kresbách kultivovanost kompozice. Jeho tvorba zahrnuje jak lidskou - zejména ženskou - figuru (v těchto pracích si nemůžeme nevšimnout erotismu, který je prostupuje) a krajiny, tak abstrakci, která má ale téměř vždy vazby k prostorovosti. Zde se patrně nezapře jeho scénografické myšlení. A naopak v jeho neobyčejně krásných scénografických návrzích je patrné jeho malířské zaměření. Působí jako pestrobarevné férie, které dráždí naši představivost, a které by ve většině případů mohly existovat jako samostatné obrazy.

Malinovo chápání a pojetí divadelního prostoru je specifické a jedinečné. K vytvoření napětí na scéně využívá opět nejjednodušších, prostých materiálů, bez zapojení složitější techniky. Konfrontuje realitu empirickou s divadelní, čímž dociluje požadovaného dramatického efektu. K tomu se scénograf sám vyjadřuje: „Vycházím z prostoru daného a do něj organizuji svůj vlastní inscenační prostor. Mám rád na jevišti přírodní materiály. Kdyby to bylo možné, přenesl bych tam vodu, bláto, oheň - to z mnoha důvodů nejde, a tak pracuji s materiály přijatelnějšími, jako jsou skutečné stromy, suché listí, písek. Na scéně se bude pohybovat reálný člověk, zdivadelněný kostýmem a maskou, bude říkat reálná slova povýšená dramatikem do nepřírodných seskupení. A o to mi jde: o vztah mezi přírodním (přírozeným) a umělým na jevišti; o napětí, které z jejich kombinací vzniká: piano mezi skutečnými stromky, dřevěná ohrada s draperií, křišťálový lustr s reflektory. Vyhýbám se kaširovaným náhražkám přírodních materiálů (používám je jenom obnaženě, kdy kaširovanost – přiznaná - je nositelkou dalších

---

<sup>210</sup> Vlasta GALLEROVÁ/ Jiří MACHALICKÝ/ Věra PTÁČKOVÁ: Jaroslav Malina, Praha 1999, 24- 33, 181

významů). Volím raději metaforické řešení, které nechává prostor pro fantazii.“<sup>211</sup>

Významným a často zapojovaným dramatickým prvkem je v Malinově prostoru textilie. Na toto téma se opět vyjadřuje: „Ze všech dostupných materiálů pocítuji látku jako nejbližší člověku, vždyť je od věků prostředníkem mezi lidským tělem a vnějším světem. A pak, je poddajná, ale také může být tuhá, transparentní či neprůhledná, může splývat nebo být pomačkaná, krásná či odpuzující. A vlastně relativně laciná a snadno zpracovatelná.“<sup>212</sup> Její pomocí vyjadřuje atmosféru, používá ji jako vymežovací prostředek jeviště, navozuje různá prostředí, sjednocuje prostor divadelního sálu, nebo ho naopak dělí. Draperie mu dovolí vyjádřit všechny významové proměny, které jsou dramatickým textem, nebo režisérem předepsány. S tím souvisí i jeho práce s hercem, kterého zapojuje do své scénografie. Ten ji spolu se svým kostýmem, někdy i maskou oživuje, různě s ní nakládá a mění její významy. Kostým je vůbec důležitou součástí Malinovy tvorby. I přesto, že spolupracuje s kostýmními návrhářkami - zejména Helenou Anýžovou a Marií Frankovou, často si kostýmy navrhuje sám, aby tak docílil sjednocení se svým scénickým záměrem. Většinou se jedná o kostýmy absolutně nestylové - postavené mimo dobu, které však svým charakterem vykreslují hercovu postavu i téma a pojetí inscenace. Kostým je u Maliny stejně proměnný a má stejnou výpovědní hodnotu jako samotná scéna.<sup>213</sup>

Jaroslav Malina vytvořil opravdu mnoho divadelních realizací, z nichž bychom tu, ve spojení s principy akční scénografie, mohli jmenovat snad všechny z daného období. Všechno to jsou nadmíru originální, novátorské a krásné scény. Bylo by jistě nesmírně podnětné zažít a vidět je na vlastní oči. Divadlo a scénografie jsou však opravdu jen uměním okamžiku. Sebelepší fotografická či kresebná dokumentace, popis nebo kritika (která navíc může být subjektivně zatížená momentálním rozpoložením a naladěním autora), nám nemůže zprostředkovat jedinečný zážitek z divadelního představení, které působí všemi svými složkami najednou.

Bohužel tu všechny Malinovy inscenace rozebrat nemohu, ale opět jich vybírám jen několik pro ilustraci.

V Činoherním studiu v Ústí nad Labem připravil Malina spolu s režisérem Ivanem Rajmontem Büchnerovu hru *Leonce a Lena* (22. 4. 1976). Plně zde využil možnosti své tolik oblíbené draperie, kterou doslova „obalil“ celý divadelní sál. Bílá plachtovina byla zavěšena nad hledištěm i jevištěm, které bylo ještě zvýrazněno barevnými skvrnami. Celý prostor se tak opticky i pocitově sjednotil. Jediným scénickým mobiliářem bylo malé dřevěné pódium, židle a dva útlé stromky s umělými květy a k nim přistavené žebříky. Herci v průběhu hry s těmito

---

<sup>211</sup> Ibidem, 36-37

<sup>212</sup> PTÁČKOVÁ (pozn. 9) 269

<sup>213</sup> Sylva MAREŠOVÁ: Jaroslav Malina, in: Česká scénografie 1983- 1987, Praha 1989, 124

prvky zacházeli a určovali jim tak jejich význam. Manipulovali i s textílií, kterou obalovali jednotlivé předměty i sebe. Kostýmy, jejichž je Malina také autorem, byly navrženy ve stejné hravě pohádkovém duchu, i když - jak se zdá - to bylo více patrné v návrhu, než v konečné realizaci. Doplnňovaly scénu jak svou barevností, tak tvarem.

Jak píše kritik, „diváci byli překvapeni už ve foyer: Na podlaze jsou poházeny staré škrpály, herečka v divadelním kostýmu pomáhá v šatně, dva sluhové kontrolují „nástup“ diváků do hlediště. (...) Hlediště aktivně spolupracuje s herci.“<sup>214</sup> A opravdu, herci tu před představením i o přestávce hrají na hudební nástroje, různě dovádějí, navazují s diváky čilý kontakt a vtahují je tak do hry. „Chodí s nimi na chůdách, pouštějí dětské balónky a kreslí na papírem obalený sloup v divadelním foyer. Proměňují je tak z trpného objektu představení v aktivní estetický subjekt.“<sup>215</sup> S tímto zapojováním diváka jsme se setkali v divadelní praxi již několikrát a jak je vidět, takové ozvlášťování inscenace se udrželo jako oblíbený motiv aktivizace diváka, jeho hravosti a fantazie.

Na romantických návrzích scény i kostýmů, oceníme především hravé a nenásilné prolínání iluzivního světa s tím reálným a básnivě nakládání s barvou a tvarem. Právě svou barevnou harmonií a snovým laděním mohou připomenout ilustrace Jaroslava Šerých. Ve zdařilé realizaci je, jak bych řekla, skvěle využito všech vlastností draperie, která je spolu s efektní hrou světel schopna zprostředkovat všechna potřebná prostředí, ale přitom zachovat jakousi efemérost daných tvarů.

Dalším počinem inscenační dvojice Malina – Rajmont byla Brechtova hra z prostředí rodícího se nacismu v Německu, *Muž jako muž* (12. 10. 1977). V tomto případě Malina textilie na chvíli opustil a všechny děje, které se odehrávaly na jevišti, svěřil jedinému bytelnému dřevěnému prvku. Tím byla jakási zvětšená cívka na kabely, či navinovací kotouč, který - opět za pomoci herců - procházel během představení mnoha funkčními proměnami. Posuny do vertikálních i horizontálních poloh se z něj postupně stával kopec před pevností, budhistická pagoda (exteriér i interiér), latrína, vagón, barový pult či kantýna.<sup>216</sup> Poetickou hravost scény ještě umocňovaly stejně autentické rekvizity - dřevěné tyče, štafle, lampiony, kovové popelnice, vana/rakev, plachta - jejichž pomocí se jednotlivá prostředí dotvářela. K dokreslení groteskně-absurdního charakteru hry přispívaly i kostýmy. Jako uniformy zde posloužila judistická kimona, doplněná

---

<sup>214</sup> Aleš FUCHS: Žízeň po divadle, in: Práce, 18. 2. 1977

<sup>215</sup> Jan VOTRUBA: Chvála hravosti, in: Průboj, Ústí nad Labem, 26. 5. 1976

<sup>216</sup> Tyto proměny jsou patrné jednak z kresebných návrhů, jednak o nich hovoří kritici: Jan PROCHÁZKA: Ústecký pokus o Brechta, in: Svobodné slovo, 25. 11. 1977; MIK: Brechtovy hry jako stálá inspirace, in: Lidová demokracie, 29. 12. 1977; Jan VOTRUBA: Muž jako muž, in: Průboj, Ústí n. Lab., 17. 11. 1977

militaristickými atributy<sup>217</sup> a tropickými helmami à la „doktor Holub“.

V kresebných návrzích se opět nevyhneme srovnávání s výtvarnými předlohami. Zde můžeme spatřovat vliv Skupiny 42 a jejich poetiky obyčejných věcí, patřících ke skutečnosti „moderní civilizace“. V tomto případě jsou to ony již zmiňované popelnice, lampiony, štafle, ale i sám ústřední prvek - navinovací kotouč na kabely. Ovšem právě proto, že nám tyto rekvizity připomenou atmosféru dávno minulých let, můžeme v návrzích zaznamenat jistou nostalgii, i přesto, že se vlastně jedná o prostředí příběhu z doby poznamenané nadcházející válkou. Návrh provedený v barvě v sobě nese již větší expresivitu, než jednoduché, přitom však výstižné, tužkou rychle načrtnuté kresby. To je dáno již samotným médiem malby, která si však stále ponechává zmiňovanou atmosféru.

Svou spolupráci s Ivanem Rajmontem i s Činoherním studiem v Ústí n. L. završil Jaroslav Malina představením klasické Shakespearovy hry *Troilus a Kressida* (11. 1. 1979). Paradoxně však ne na domovské intimní scéně Činoherního studia, která byla tou dobou v rekonstrukci, ale ve velkém ústeckém operním divadle.<sup>218</sup> S tímto, pro soubor neobvyklým prostorem, se však Malina i Rajmont vypořádali s příslovečnou lehkostí a hravostí. Jednoduše na scénu velkého divadla vestavěli menší konstrukci, kterou určili prostor nový - jakousi manéž. Malina si opět vypomohl draperií, když celou tuto konstrukci zahalil do spleti „bílého, různě pojednávaného stanového plachtoví, vytvářející působivou strohost, která nabývá díky Rajmontovi a hercům na básnivosti a určující významovosti.“<sup>219</sup> Tyto plachty byly během představení různě přemísťovány, přehazovány a zase sundávány z konstrukcí i praktikáblů, čímž se docílovalo vytváření různých prostorů. Jeviště se jejich pomocí zvětšovalo a zase zmenšovalo. Látková scéna pokračovala i do hlediště, kam přesahovala nad hlavami diváků v podobě průsvitné prověšené sítě, „naplněné změtí nejrůznějších civilizačních odpadků“.<sup>220</sup> Mobiliiář byl minimální a opět velmi prostý - kovová postel, jejíž funkce byla - podobně jako ve Fárově *Ubuovi* - mnohoznačná, drátěnky a obyčejné matrace, které byly využívány k nejrůznějším hereckým akcím. S matracemi bylo manipulováno zřejmě tak vehementně, že si přispěvatel ústeckého *Průboje* postěžoval na nepříjemný dráždivý prach, který „vybuchuje po každém úderu matrací,“<sup>221</sup> a obtěžuje tak diváky v prvních řadách. I kostýmy z nejrůznějších materiálů byly funkční<sup>222</sup> součástí výtvarného řešení inscenace. Stejně jako scéna byly zbaveny jakékoli historičnosti, byly „spíše kostýmovou koláží, využívající prvky uniforem nejrůznějších období stejně jako cvičební úbory

<sup>217</sup> GALLEROVÁ/ MACHALICKÝ/ PTÁČKOVÁ (pozn. 210) 52

<sup>218</sup> Ibidem 52

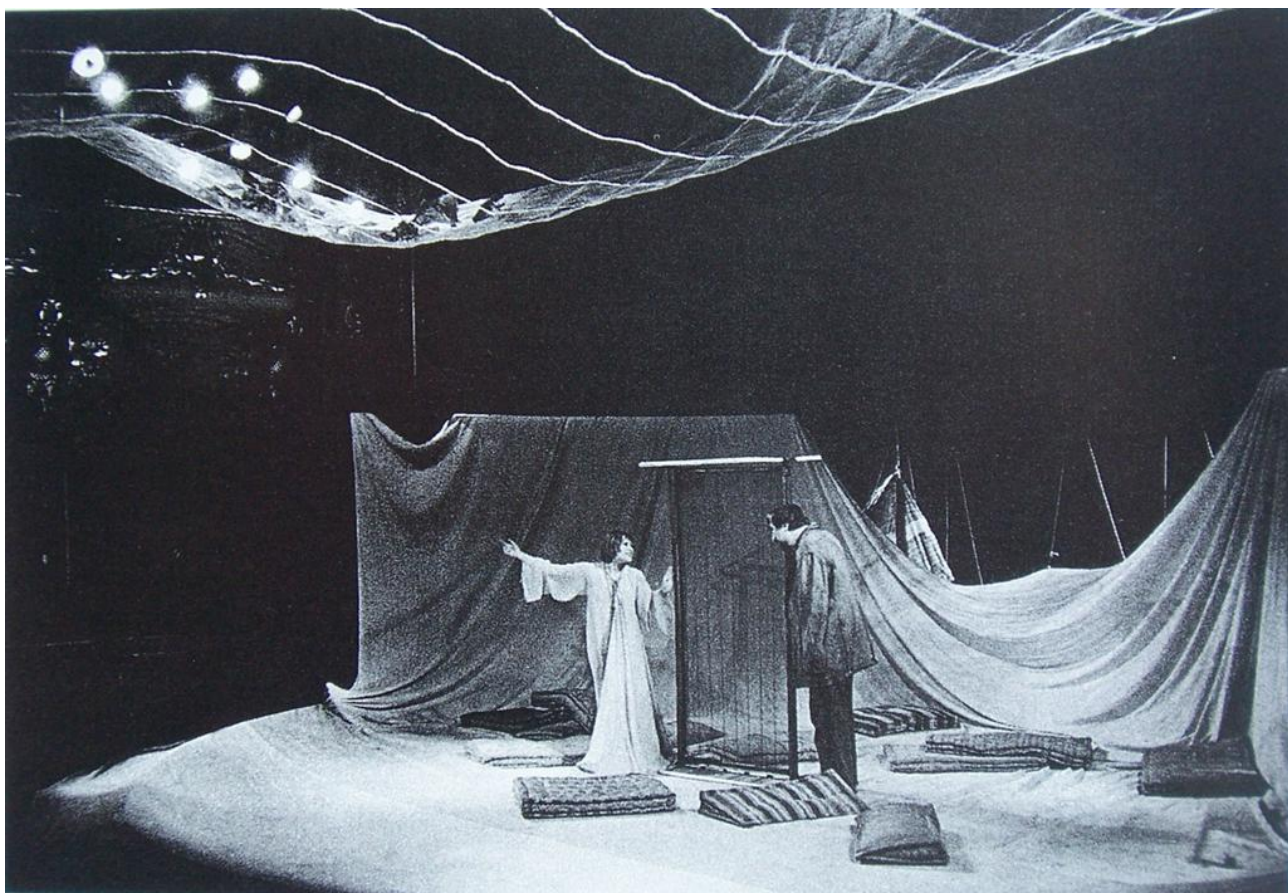
<sup>219</sup> Jan PROCHÁZKA: Divadelní přepis klasika, in: Svobodné slovo, 22. 5. 1979

<sup>220</sup> GALLEROVÁ/ MACHALICKÝ/ PTÁČKOVÁ (pozn. 210) 52

<sup>221</sup> Jan VOTRUBA: Od Shakespeara- kam?, in: Průboj, Ústí n. L., 3. 2. 1979

<sup>222</sup> PROCHÁZKA (pozn. 217)

i výrazně fantaskní kreace.<sup>223</sup>



9. Jaroslav Malina, *W. Shakespear: Trilus a Kressida*, 1979

Tato hravost ve scéně, kostýmu i v hereckém projevu se však shledala i s negativními ohlasy, když si již citovaný kritik stěžuje na „překročení míry v detailu,“ a podotýká, že „jeviště je vysunuto až pod nos diváků v první řadě a to znamená, že v gestu a kostýmu je třeba znát míru. (...) Metafora, jejíž fyziologie je vidět příliš zblízka, ztrácí imaginaci a redukuje se chtě nechtě jen na neobrazný naturalismus.“<sup>224</sup> Z této poznámky však můžeme usoudit, jak dobře se souboru podařilo vyrovnat se s velkým, neosobním prostorem operního divadla.

V návrhu a provedení představení jsou však tentokrát patrné velké rozdíly. Tmavý monochromní návrh, provedený kombinovanou technikou se vyznačuje velkou plošností, jdoucí téměř až k tapetovitosti. Spíše než jako návrh scény, působí jako surrealistická krajina první poloviny dvacátého století. Dobře však vystihuje neutrálnost barev a historické bezčasí, které se promítá i do realizace. Ta z fotografií připomíná spíše dobře provedený happening šedesátých let.

<sup>223</sup> GALLEROVÁ/ MACHALICKÝ/ PTÁČKOVÁ (pozn. 210) 52

<sup>224</sup> VOTRUBA (pozn. 221)

Z Malinových pražských realizací bych uvedla inscenaci, kterou připravil pro scénu Malých divadel pražských – pro divadlo Rokoko. Tady dovedl své „textilní experimenty“ do dokonalé divadelně-výtvarné symfonie v Calvinově hře *Baron ve větvích* (11. 12. 1985), na které pracoval pod režijním vedením Karla Kříže. O tom, jak byla scéna k této poetické hře působivá a na první pohled strhla veškerou pozornost, svědčí fakt, že se jí v nebývalé míře ve svých příspěvcích věnují snad všechny kritiky, které jsem pročetla. (Tato „nebývalá míra“ ovšem bohužel u některých divadelních kritiků znamená už jen to, že ji jednou větou okomentují.)

Jak už název prozrazuje, hra se odehrává v poněkud nezvyklém prostředí korun stromů, kam uteče mladý Cosimo a rozhodne se tam strávit celý život. Tato situace však klade velké nároky jak na výtvarné zpracování scény, na fyzické možnosti herců, tak na divákovu fantazii. Jevišťe - podlaha i portál - bylo vykryto bílou látkou. V prostoru scény byly pak rozmístěny na tazích zavěšené „sloupy“, vytvořené z různobarevného lehounkého hedvábí, které navozovaly prostředí listoví. Mezi nimi byla však umístěna ještě jedna vrstva opět velmi lehké bílé draperie, která byla zavěšena na provazech a karabinách. Jejím svěšováním, vytahováním, roztahováním a jinou všemožnou manipulací pak vznikala různá prostředí, různé tvary. Scéna i herci se do ní bořili, mizeli v ní a opět se objevovali. Byl tak navozen dojem oblačné vzdušnosti, lehkosti, pocit létání. Pomocí této draperie se ale dalo dosáhnout i naprosto konkrétních scén jako prostřený stůl, tribuna, loď vyjádřená bílou plachtou a lidskými těly, potok z pruhu látky... I kostýmy odpovídaly této vzdušné lehkosti a jednoduchosti. Všichni herci je měli v podstatě stejné - tvořily je obyčejné pytlíkové kombinézy přírodních barev, které byly proměňovány jen pomocí doplňků. Ty vyjadřovaly danou postavu - paruky, brnění, klobouček, šerpa, pásek. Jak se zdá, tyto rychlé převleky byly jediné možné, vzhledem k počtu postav, které jednotliví herci zastupovali (každý - kromě Borise Rösnera v hlavní roli - měl prý šest až osm rolí)<sup>225</sup>.

Všechny kritiky celkově hovoří o představení i o scénografii pochvalně. Výpravu hodnotí jako „neobyčejně nápaditou“<sup>226</sup>, „účelnou“<sup>227</sup>, „jednoduchou a variabilní“<sup>228</sup>. Irena Gerová si rovněž pochvaluje, jaký „vzdušný materiál, působící nejen prakticky, ale vysokou estetickou hodnotou“<sup>229</sup> Jaroslav Malina pro toto představení zvolil. Zuzana Pšenicová shrnuje, že se jedná o „výtvarně moderní divadlo“ s moderní režii, které rozvíjí diváckou fantazii náznaky a vtipnými přirovnáními. „Celé představení je“, podle ní „svěží hříčkou na absurdní téma s reálným

<sup>225</sup> Irena GEROVÁ: Kam se dá dojít po větvích, in: Svobodné slovo, 5. 2. 1986; FRA: Dnes má slovo- Boris Rösner, in: Svobodné slovo, 20. 12. 1985

<sup>226</sup> ĚK: Divadlo, in: Signál, 9. 9. 1986

<sup>227</sup> Zuzana PŠENICOVÁ: Baron na stromě, in: Večerní Praha, 27. 12. 1985

<sup>228</sup> Jana PATEROVÁ: Strom poznání, in: Film a divadlo, Bratislava, 13. 5. 1986

<sup>229</sup> GEROVÁ (pozn. 225)

historickým podkladem a reálnými vztahy a situacemi.<sup>230</sup>

Barevný návrh scény je opět poměrně plošný. Dobře ale naznačuje lehkost a vzdušnost zvoleného materiálu. V jeho rozvlněné ploše můžeme spatřovat reminiscenci orfistických malířů, zvláště Roberta Delaunaye, o simultánní působení barev, tvarů a pohybu.

Z hlediska vývoje akční scénografie je rovněž zajímavá již pozdní spolupráce s Miroslavem Krobotem v pražském Realistickém divadle na představení německého dramatika Tankreda Dorsta *Merlin* (21. 3. 1988). Všem důvěrně známý a mnohokrát již zpracovaný příběh dávných legend o mocném kouzelníkovi, rytířích kulatého stolu, králi Artuši, Ginevře, Lancelotovi a svatém grálu, jehož hledání se stalo už jakýmsi symbolem cesty, je snadné si představit na výpravné, tajuplné divadelní scéně. Na prknech Realistického divadla se však pod výtvarným vedením Jaroslava Maliny odehrává ve velmi jednoduché, ale přitom vypovídající scéně. Pro její základ zvolil scénograf prostou šikmu, zaplňující celé jeviště. Kolem dokola ji už od portálu obklopovala vysoká stěna, sestavená z plátů v barvě mědi, která uzavírala scénu do zdánlivě neprodyšného prostoru. V zadní části však byla stěna prolomena obrovskými vraty, která nebyla na první pohled patrná. Skýtala však možnost odkrytí dalšího prostoru za stěnou. Jak píše Irena Gerová: „Pláty se otevírají a zavírají, slouží hercům a světelným efektům. Herci tak mohou „procházet“ zdí, podlahou, zjevovat se a mizet s fantaskní působivostí.“<sup>231</sup> Dominantou tohoto prostého jeviště a zároveň i symbolickým prvkem celého představení byl ale obrovský kruh, kolem dokola opatřený reflektory, visící nad šikmou, který působí jako do kruhu stočená technická světelná rampa. Tento tvar měl však ve hře své opodstatnění. Na první pohled zaujme jeho mnohovýznamovost. Nejlépe to asi popisuje Jitka Skoupá: „Symbolickým svorníkem inscenace a klíčovým prvkem Malinovy scény je obrovský vznášející se kruh, opatřený zesponu reflektory. Zastupuje nejprve artušovský kruhový stůl v jeho konkrétní podobě, nepozorovaně se převtěluje v symbol jeho myšlenky, ideje rovnosti a tolerance (příznačně je ve své konkrétní podobě pošlapán a mizí), až se promění ve světelný symbol myšlenky grálu, potřeby životního přesahu, která je náplní hledání Artušových rytířů i „lidí moderní doby“.<sup>232</sup> Jak už je charakteristické pro tvorbu Jaroslava Maliny, podstatnou součástí jeho scénografie byly i v tomto případě kostýmy. Ty „navrhl barevné a velkolepé, při jejich stylizaci vychází z mytologie a reflektuje módu současnou (např. černá kůže). Stylová mnohvrstevnatost a bohatá barevnost nejen že vychází z charakteru postav, ale zároveň je v záměrném kontrastu ke kompaktní, opticky „těžké“ scéně“.<sup>233</sup> Naopak Ludmila Kopáčová, ač scénu chválí, doslova píše,

---

<sup>230</sup> PŠENICOVÁ (pozn. 227)

<sup>231</sup> Irena GEROVÁ: Mohutná divadelní freska, in: Svobodné slovo, 13. 4. 1988

<sup>232</sup> Jitka SKOUPÁ: Merlin aneb návrat fantazie, in: Tvorba, 25. 5. 1988

<sup>233</sup> GEROVÁ (pozn. 231)

že „kostýmy jsme však nepochopili. Někdy až historické (Artuš, Kay), pak podivně nadnesené (Lancelot) až po nevkusné a neestetické (Mordred, částečně Isolda), zbytečně poukazující na očividný charakter postavy nebo určité její sekvence.“<sup>234</sup> Jednalo se o jakousi pestrá směsici oděvů mýtického dávnověku (rytířská brnění, dlouhé pláště) a „současné módy“ (poněkud lascivně působící podvazky, či pánské slipové kalhoty z černé kůže). Dalo by se tedy říci, že v kostýmech zasahuje představení už do hlásící se postmoderny.

I přesto, že si mnozí kritici stěžují na přílišnou diváckou náročnost a únavnou délku (4 hodiny) představení,<sup>235</sup> scéna (krom oné zmínky o kostýmech) u nich dopadá jako vždy dobře. Konkrétně jako „krásná a funkční“<sup>236</sup>, „jednoduchá až strohá“<sup>237</sup>, „výtvarně působivá.“<sup>238</sup>

Scéna, sama o sobě prostá, vytvářená v podstatě jen kostýmy a symbolickým reflektorovým kruhem, období akční scénografie vlastně uzavírá. Nalézáme zde sice ještě výrazný a mnohovýznamový prvek v podobě zmíněné obruče zavěšené nad jevištěm, jedná se však už o velmi technicistní, sofistikovaný objekt, který svým charakterem neodpovídá principům akční scénografie. Ta si naopak žádá co nejjednodušší řešení a materiály.

Tato situace odpovídá i faktu, že koncem osmdesátých let Malina poetiku „akční scénografie“, která jakoby se v té době už vyčerpala, pomalu opouští. Opět objevuje kouzlo divadelní iluze i kukátkového jeviště, což jsou hodnoty, které se v divadelním světě v pravidelných vlnách zatracují a zase nově vyvstávají. Je potřeba je nově zhodnotit a vydat se směrem, který by lépe reagoval na současnou měnící se situaci ve společnosti. A tak i Malinova „estetika špíny“, která jistě souzněla s dobovým výtvarným názorem, se v nových podmínkách vytrácí.

Mezi poslední studenty Františka Tröstra patří vynikající scénograf a také pedagog na katedře scénografie **Jan Dušek** (23. 5. 1942). Budoucí scénograf pracoval nejprve jako malíř pozadí na Barrandově, poté přestoupil do Městských divadel pražských coby kulisák. Po vojně r. 1962, se ale přes veškeré problémy, které z toho mohly nastat, dostal na katedru scénografie k profesoru Tröstrovi.<sup>239</sup> Po absolutoriu r. 1967 dostal příležitost práce ve Státním divadle v Ostravě, odkud záhy přestoupil do tamního Divadla Petra Bezruče, kde setrval až do r. 1972. Od té doby je bez stálého angažmá. Od r. 1983 je pedagogem, od r. 1992 také vedoucím katedry scénografie na pražském DAMU. Pracuje pro mnoho divadel po republice, ale i v zahraničí (Německo, Polsko, USA, Monte Carlo, Austrálie), kde rovněž působil jako pedagog (VB, USA,

<sup>234</sup> Ludmila KOPÁČOVÁ: Další pražská divadelní událost, in: Lidová demokracie, 20. 4. 1988

<sup>235</sup> Jiří TVRZNÍK: Otazníky nad Merlinem, in: Mladá fronta, 13. 7. 1988

<sup>236</sup> Ibidem

<sup>237</sup> GEROVÁ (pozn. 231)

<sup>238</sup> TVRZNÍK (pozn. 235)

<sup>239</sup> Jana MACHALICKÁ: rozhovor s Janem Duškem: Tehdy byla hanba chodit spát, in: Lidové noviny, 2. 8. 2011, 8



Španělsko, Nizozemí).

Jak sám v četných rozhovorech líčí, poprvé se setkal s poetikou chudého divadla a scénografie již na studiích, když mu Tröster poradil, aby se zaměřil na tvorbu Františka Zelenky. Když pak prý v Divadelním ústavu objevil jeho scénu k tereziánskému *Protheovi*, pochopil, jak předměty, které mají v běžném životě „určitý význam a jsou všem známé, se najednou používají v jiném smyslu a fungují jako metafora.“<sup>240</sup> Odtud tedy můžeme sledovat jeho zaměření na použití reálného, prostého objektu na jevišti antiiluzivním způsobem a na divadlo, které je založené na herecké akci. I u Duška se setkáme s velkým důrazem, který klade na herecký kostým, o kterém tvrdí, že je to rekvizita na těle (to platí i o jeho scéně). Scénu a kostým nelze oddělit. Takové pojetí kostýmu i scény po dlouhá léta rozvíjel v plodné spolupráci s Evaldem Schormem, ale i s pantomimou Ladislava Fialky v Divadle Na zábradlí. V tomto období Dušek skutečně stavěl svou scénografií na výrazné variabilitě scénických prvků, realizovanou herci. Výtvarné prvky ustupují do pozadí a v některých případech se jeviště stává neutrálním, vyklizeným prostorem, které proměňuje jedině herec svou akcí a kostýmem, popřípadě manipulací s ním. Kostým jako výrazný charakterizační a významotvorný prvek se v jeho pojetí stává nedílnou součástí inscenačního záměru. S tím souvisí i jeho přesvědčení, že „nejideálnější je spolupráce, když režisér dokáže uvažovat jako výtvarník a opačně - výtvarník jako režisér. Myšlení obou se může prolínat. Ne krýt, ale doplňovat a domýšlet.“<sup>241</sup>

Přesto, že se k letošnímu roku jedná již o sedmdesátiletého autora, kterému v české scénografii nepopíratelně patří významné místo, který svým dílem patří mezi vedoucí představitele jedné scénografické generace a který již dlouhá léta pedagogickým působením ovlivňuje generaci mladou, nebyla o něm dosud vydána žádná obsáhlejší stať ani monografie. (Kromě jedné kapitoly Marcely Bergerové v neprodejné publikaci Divadelního ústavu - náklad 500 výtisků - Česká scénografie 1983–1987, zabírající však pouze tento úsek Duškovy tvorby).

Pro gottwaldovské Divadlo pracujících připravil Jan Dušek opravdu velmi jednoduchou, zato však variabilní scénu pro Zeyerovo pohádkové drama *Radúz a Mahulena* (27. 4. 1974). Tu tvořily jen ty nejprostší rekvizity, v jejichž proměnách se odehrály všechny zápletky i rozuzlení. Jinak prázdné jeviště tu zaplnila spleť provazů a sítí, do nichž se hrdinové zaplétali a manipulovali s nimi. Sítí vytvořila skálu, do níž je chycen Radúz, provazy zase kmen stromu, z něhož se vynoří Mahulena.<sup>242</sup> V druhém jednání jsou lana využívána jako provazy zvonů,

---

<sup>240</sup> Ibidem

<sup>241</sup> Monika VYDROVÁ: Jevisko svět, in: Film a divadlo, Bratislava, 17. 3. 1986, 16

<sup>242</sup> PTÁČKOVÁ (pozn. 9), 273

keré zvoní smuteční zvonohru za zemřelého krále (zvuky zvonů tu však suplují bubny).<sup>243</sup> Asi nejvíce se o scéně dozvídáme paradoxně z negativní kritiky, kterou na svých stránkách otisklo gottwaldovské periodikum *Naše pravda*. Autor si stěžuje, že „lokalizace děje v inscenaci až kamsi do prapradávna hru „odpohádkovala“ a neblaze působilo i nebarevné kostýmování, i šedivé prostředí barevnosti neandertálských jeskyní.“ V provazišti z lan a sítí se prý diváci zpočátku jen velmi těžce orientovali. Tato provazová spleť byla „jednou strom, skály, topoly, dub, kolovadla družek královských dcer. (...) Poetické však bylo stvoření stromu z lan kolem Mahuleny (ikdyž scéna zapomněla, že topol není strom košatý). Mahulena vystoupí ze zakletí jako motýl z kukly. „Topol“ by možná posloužil, kdyby se oděl zeleným světlem. Ale přílišné modernistické kouzelníčení scénické pohádkovosti ublíží, protože pohádka nesnáší nadměrnou deformaci. (...) Pohádkově působily královny, zvláště matka Radúze - i pohádkovými kostýmy (štěstí, že móda jejich nebyla paralelou kostýmů mužských, např. královského). (...) Radúz - už kostýmem, mohl být „princovatější“, kostýmem kontrastující svému okolí.“ V závěru ještě recenzent vytkl scéně, že právě jejím vlivem byl Radúz zpočátku „v pohybech až tělocvikářský, zvláště v milostných scénách, kde vnitřní prázdnota se maskuje milostnými prostnými.“<sup>244</sup> Tato kritika však byla jediná (z těch, které jsem dohledala), která se výpravou hry zabývala. Scéna i kostýmy z jednoduchých, přírodních materiálů jsou jasným příkladem využívání estetiky *arte povera* v akční scénografii.

V případě Gillových *Křupanů* (26. 1.1976) je situace daleko horší. Jen pár recenzentů se o scéně zmiňuje jako o „výtvarně neotřelé“<sup>245</sup>, že pomáhá osobité fantazii, dravému experimentu, nápaditosti a dovednosti režiséra Frehára<sup>246</sup>, nebo jen že je, spolu s kostýmy „ekvivalentní textové předloze.“<sup>247</sup> To je stav, který je ale bohužel v divadelní kritice ve vztahu ke scénografii, zcela běžný a nebýt snahy Věry Ptáčkové, asi bychom se o podobě a funkčnosti mnoha scén dovídali jen stěží. Jednou z nich jsou i *Křupaní*, inscenování v Divadle Oldřicha Stibora v Olomouci. Funkční podobu této scény popisuje Ptáčková v časopise *Amatérská scéna*: „ze zimní krajiny se nepatrným pohybem bílého plátna stává protagonistův plášť (a naopak), část doškové střechy dopadne na hercova ramena jako kazajka.“<sup>248</sup> Z dochovaných návrhů a fotografií je patrné, že na jevišti bylo před pozadím z bílé plachtoviny roztroušeno několik prvků ze dřeva, proutí a slámy, které měly navozovat prostředí chudé italské vesnice - studna, pár sudů, beden a jakési stavení, které mohlo být zrovna tak chatrčí jako chlívkem pro domácí

<sup>243</sup> Leopold BENA: Pohádka bez pohádky, in: *Naše pravda*, Gottwaldov, 3. 5. 1974

<sup>244</sup> *Ibidem*

<sup>245</sup> Martin TŮMA: Ruzantova renesanční komedie, in: *Tvorba*, 12. 3. 1975, č. 11, 3

<sup>246</sup> AC: Komedie proti válce, in: *Svobodné slovo*, 19. 2. 1975

<sup>247</sup> Adolf CÁSEK: Komedie *Křupaní*, in: *Nová svoboda*, 13. 2. 1975, roč. 31, č. 37, 5

<sup>248</sup> Věra PTÁČKOVÁ: Kousek místa pro scénografy- Jan Dušek, in: *Amatérská scéna* 77, roč. 14, 24

zvířata. V průběhu představení se tyto scénické předměty zřejmě různě měnily. Kostýmy pak byly pojaty ve stejném duchu - otrhané hadry z rezných materiálů, z kterých ještě koukala sláma. Rustikální charakter scény odlehčovala hravost hereckých akcí.



10. Jan Dušek, B. Brecht: *Dobry člověk ze Sečuanu*, 1980

Inscenace Brechtova *Dobrého člověka ze Sečuanu* (11. 4. 1980) měla po výtvarné stránce naopak u jejích recenzentů značný úspěch, o čemž svědčí četnost podrobnějších zmínek o výpravě. Svět chudé čínské provincie tu Dušek vystavil na oproštěné nebarevné, zato ale funkční scéně, sestavené pouze z rozložených lepenkových krabic. Ty jsou ve formě jakéhosi

závesu uchycené za své horní konce<sup>249</sup> na tazích nad jevištěm, a stávají se tak naprosto pohyblivé a volně manipulovatelné. Toto řešení již ze své podstaty naprosto vyhovuje principům akční scénografie. Posuny této papírové konstrukce/ paravánu se z ní postupně stávala trafika, obydlí Šen-Te, krámků prodáváče čerstvé vody, továrna tabákového krále a nakonec i soudní síň.<sup>250</sup> Roztažená mohla však také sloužit jako otevřený hrací prostor.<sup>251</sup> Pomocí herecké akce se tak proměňovala z konkrétní dekorace na univerzální lokalitu. Recenzenti si všímají i toho, že taková scéna vynikajícím způsobem charakterizuje jak čínské prostředí,<sup>252</sup> tak v podstatě jakékoli chudé město na světě,<sup>253</sup> ale stává se i příznačnou ilustrací šedivých, prázdných lidských vztahů a naprosté bezvýchodnosti.<sup>254</sup> Vidí v ní i symboliku, „která dotváří a ozvláštňuje brechtovskou poetiku.“<sup>255</sup>

Kostýmy pak barevně odpovídají šedoběžovému lepenkovému prostředí v oděvech prostých lidí. Ale i kostýmy bohů, na začátku hry bílá saka a kalhoty, se postupně „obalí špínou tohoto světa“<sup>256</sup>. V perfektním vystižení charakterů postav má na sobě Šen-Te prosté plátěné šaty, rodina zlodějíčků „nobl omšelé kostýmy, holič Šu-Tu neparádný a majitelka domu lacině frivolní róbu.“<sup>257</sup>

Věra Ptáčková ještě popisuje, jak se u této inscenace Dušek snaží integrovat oba prostory sálu - jeviště a hlediště. Rozšířil portál a po stranách ho prodloužil až do úrovně předních řad. „Malovaný pás ze tří prospektů rozstříhal a položil přes sebe.“ V závěru hry pak na zadním prospektu ukáže namalovaný divadelní sál. „Nejen diváci jsou obklopeni prostředím dramatu, i herci sami jsou obklopeni diváky - skutečnými i fiktivními.“<sup>258</sup>

Celkově scénu kritici chválí opět jako nápaditou, funkční, originální, působivou, proměnlivou, ale přitom prostou a jednoduchou. Scénu, která výborně slouží herecké akci.

I v tušovém návrhu Dušek vystihuje plošnost papundeklové stěny vytvořené z rozložených krabic. Je to však plošnost, která v sobě skrývá potenciální napětí. Tvarové i materiálové řešení pro tuto hru skutečně nemohlo být vybráno lépe a svým charakterem plně odpovídá všem principům akční scénografie. Výtvarné východisko bychom možná mohli hledat v kubistických

---

<sup>249</sup> PTÁČKOVÁ (pozn. 9) 273

<sup>250</sup> Věra KMOCHOVÁ: Bavit se, ale i přemýšlet, in: Večerní Praha, 24. 4. 1980

<sup>251</sup> Jan PROCHÁZKA: Úspěšný Brecht v Divadle S. K. Neumanna, in: Tvorba, 11. 6. 1980, č. 24, 6

<sup>252</sup> Ibidem

<sup>253</sup> Irena KRAUSOVÁ: Dobrý zážitek z Dobrého člověka, in: Svobodné slovo, 7. 5. 1980; Jiří HÁJEK: Šťastný Brechtův návrat, in: Rudé právo, 9. 6. 1980

<sup>254</sup> KMOCHOVÁ (pozn. 250)

<sup>255</sup> Jana KÜHNELOVÁ: Dobrý člověk ze Sečuanu, in: Lidová demokracie, 10. 7. 1980

<sup>256</sup> PTÁČKOVÁ (pozn. 9) 273

<sup>257</sup> KRAUSOVÁ (pozn. 253)

<sup>258</sup> PTÁČKOVÁ (pozn. 9) 273

zátiších analytické fáze směru, kdy docházelo k rozbití tvaru a jeho rozkládání na jednotlivé plochy, za použití úzké barevné škály hnědých a šedých tónů. Také prostor je potlačen na minimum, stejně jako je tomu v návrhu Jana Duška.

26. 6. 1983 měla na prknech Divadla J. K. Tyla premiéru Shakespearova klasika *Sen noci svatojánské* v režii O. Ševčíka a na scéně J. Duška. Jak popisuje Marcela Bergerová, „herci na ní zdolávali provazové žebříky a lana, výstupy se odbyvaly v síti napnuté nad jevištěm, na plachtě i pod plachtou, která byla pro „lesní scény“ spuštěna na podlahu.“<sup>259</sup> Takový charakter scény a akrobatické pohyby herců zjevně odkazují k poetice cirkusu. Modernizaci a odmítnutí starých zažitých klišé v inscenování této hry schvalují i jiní kritici. Jan Strnad chválí režisérovo dynamické nastudování, ošperkované funkčními nápady i scénické metafory, založené především na skvěle vypracované, pohybově náročné akci herců v imaginativně působícím prostoru, s velmi originálním scénickým řešením.<sup>260</sup> Kostýmy nám zase přibližuje Irena Gerová. „Theseus a Hippolyta prezentující moc, jsou oblečeni do vojensko - principálské stylizace (stejně jako jejich družina). Za noci se v lese totiž proměňují v bytosti s vlajíci pláští, družina v elfy v průsvitných kombinézách. Čtveřice milenců je ve městě v klasických parádních šatech, v lese se pohybuje v jakýchsi nadčasových úborech. Zatímco elfové Titanie jsou šedomodří, Oberonův elf Puk je v černém. Řemeslníci mají klasicky komické kostýmy ovšem přepůvabně vypointované při svém představení.“<sup>261</sup> Více se o scéně z kritik bohužel nedozvíme.

Dušková scénografie i kostýmy jsou většinou programově věcné, jednoduché, funkční a antiiluzivní. Na jeviště staví neromanické, oprostěné předměty, které samy o sobě nevytváří žádnou dramatickou realitu, ale jsou schopny vysoké variability, a tak ožívají v rukou samotných herců. Ti, jakožto základní činitelé, ke kterým se Duškovo divadlo obrací, jsou schopni pomocí improvizace, hravosti a komediálnosti znovu a znovu tvořit nová prostředí, nové dramatické situace.

V krátkosti bych zde chtěla zmínit ještě Duškova vrstevníka, slovenského scénografa - architekta **Jozefa Cillera** (8. 2. 1942, Trenčín), který ovšem působil i v Čechách, konkrétně např. ve slavném brněnském Divadle na provázku. Roku 1961 absolvoval Uměleckoprůmyslovou školu sklářskou v Železném Brodě. Na vysokoškolská studia se vrátil na Slovensko - rozhodl se pro architekturu na Vysoké škole technické v Bratislavě (1962–1964). Tím však jeho cesta za uměleckým vzděláním neskončila a on pokračoval na VŠMU v Bratislavě, studiem scénografie

<sup>259</sup> Marcela BERGEROVÁ: Jan Dušek, in: Česká scénografie 1938- 1987, Praha 1989, 129-130

<sup>260</sup> Jan STRNAD: Z první řady, in: Květy, 20. 10. 1983

<sup>261</sup> Irena GEROVÁ: Podívaná zvaná Sen, in: Svobodné slovo, 9. 11. 1983

u profesora Ladislava Vychodila, kde absolvoval r. 1968. Už od r. 1967 však působil jako scénograf Divadla SNP v Martině. Hostuje však na mnoha dalších slovenských i českých divadelních scénách a od r. 1990 působí jako pedagog scénografie na bratislavské VŠMU.

Také Cillerova práce vychází z estetiky akční scénografie. Vyznačuje se prostými, funkčními, významotvornými prostředky a povýšením reálného předmětu na proměnlivý dramatický znak. Soustředí se rovněž na herce, který je pro něj důležitou výtvarnou součástí jeviště; součástí, která ho dotváří a přeměňuje, mezi ní a prostorem by měl vznikat partnerský vztah. „Základním a najdynamickejším výtvarným prvkom scény je herec. Schopný je priestor členíť, podľa potreby meniť, dávať mu stále nové významy, a tým vytvárať jeho štvrtú dimenziu. Scénografia musí mať svoj priebeh a príbeh, rodí sa v procese inscenácie a má svoju poetiku a logiku. Snažím sa, aby základom mojej spolupráce s režisérom bolo hľadanie režijno-dramaturgickej koncepcie. Scénografia má inšpirovať herca, provokovať režiséra a prekvapovať diváka.“<sup>262</sup> Jozef Ciller se také zabýval řešením problému jednotného divadelního prostoru, který by zahrnoval jak herce, tak diváka. Tyto pokusy mohl realizovat v nepravidelném, otevřeném - nedivadelním „výstavním“ prostoru brněnského Domu umění, kde sídlilo Divadlo na provázku. Zde se mohlo každé představení inscenovat v jinak řešeném prostoru - v aréně, v půlkruhu, u stěny, v rohu, na chodbách i ve foyeru, což bylo pro výtvarníky i režiséry pochopitelně nadmíru inspirativní a podnětné.

Pro ilustraci Cillerovy tvorby bych zde uvedla dvě představení z dvou jeho hlavních působišť. Pro nepravidelný prostor Divadla na provázku Ciller spolu s režisérem Petrem Scherhauserem připravili r. 1972 hru *11 dní křížníku Potěmkin* (15. 9. 1972). Jeviště/aréna je zde kolem dokola obklopeno diváky. Uprostřed obdélníku sestaveného z dřevěných lavic pro obecnostvo trčí do výšky sálu kruhová klec - cirkusová manéž s ochranným pletivem. V ní je umístěno jen několik nejnutnějších funkčních předmětů/rekvizit - kovový žebřík, dřevěné vědro a konstrukce bedny s našikmo opřenou deskou. Součástí „výtvarného“ řešení scény jsou i reflektory, zahrnuté i v jejím modelu. V takovém syrovém prostředí je veškerá tíha inscenace převedena na herce, který se v této kleci pro divou zvěř musí spolehnout jen sám na sebe. Představení bylo herecky vůbec náročné. Jak je patrné z jedné kritiky, herci si scénu vlastně sami postaví. „Představení má velmi působivý nástup, na scénu jako do cirkusové arény vbíhají herci, přinášejí části vysoké kovové klece, která bude sloužit za scénický rámec příštímu ději, sestavují je a zase vybíhají, ozývá se křik, dupot, pískot.“<sup>263</sup> Toto scénické provedení je opět variabilním prostorem pro náročnou fyzickou akci jednajících. „Jednotlivé části scény, včetně praktikáblů a reflektorů

<sup>262</sup> Mišo A. KOVÁČ (ed.) Jozef Ciller scénografia 1965-1980, (kat. výst.), Martin, 1979

<sup>263</sup> JSU: Poéma. Nebo reportáž?, in: Mladá fronta, 13. 12. 1972

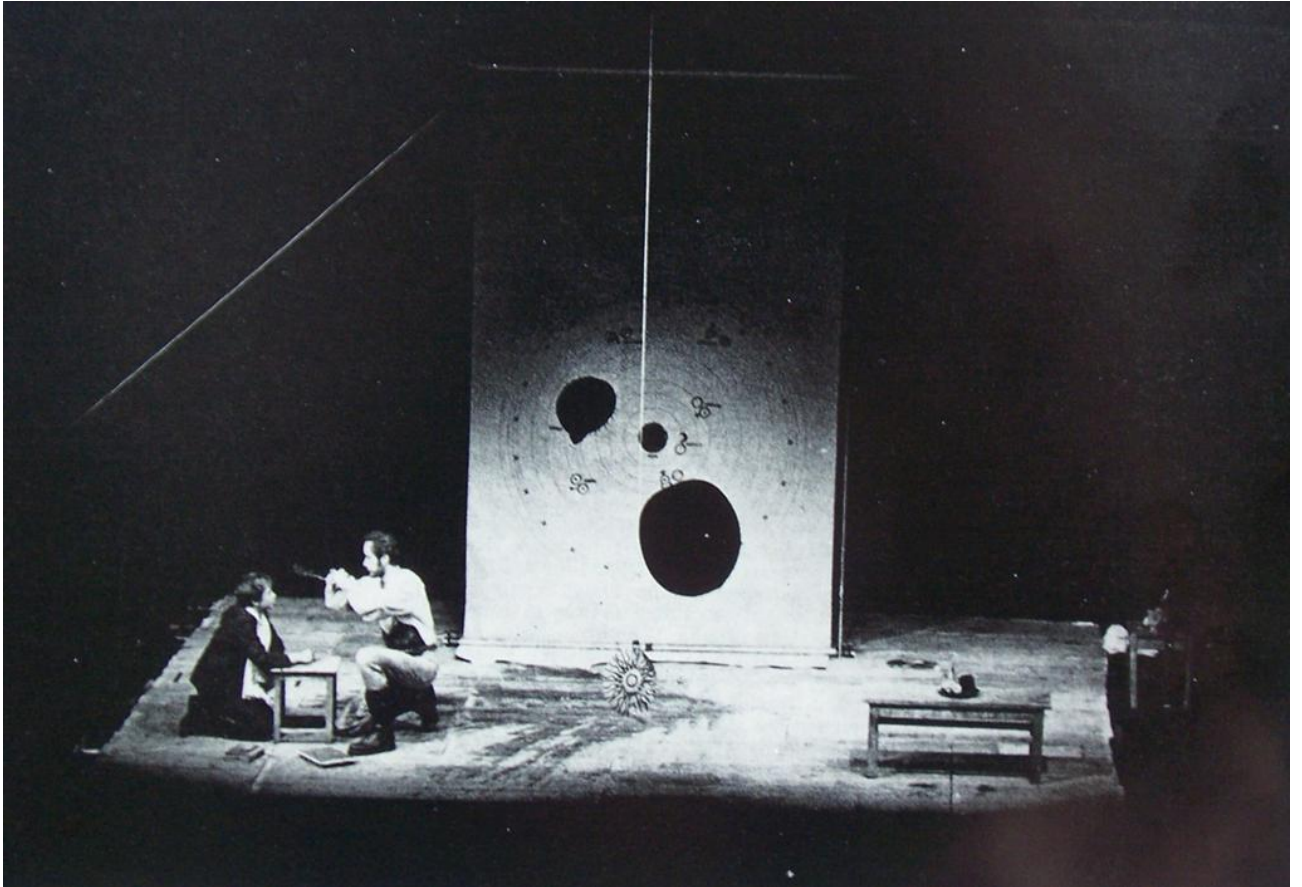
nabývají v průběhu děje několikerý význam. Stávají se žebříkem, stožárem i hlídkovým košem, lodním zábradlím nebo ubikací námořníků.<sup>264</sup>

Technicistní a minimalisticky řešené jeviště opět odkazuje ke konstruktivistickým objektům a scénám z první čtvrtiny dvacátého století. Opět můžeme zmínit i Antonína Heythuma a jeho práce pro Osvobozené divadlo. V souvislosti s manéžovitou formou konstrukce a vlastně celé scény, se vybaví i poetismus a jeho nadšení pro svět cirkusu.

Ze slovenských inscenací bych zmínila hru *Život Galilea Galileiho* (19. 1. 1979), inscenovanou v Divadle SNP v Martině. Tady je na malém dřevěném pódiu umístěn, krom dvou stoliček, jediný dominantní scénický prvek, jehož prostřednictvím se odehrává celý příběh - život Galileiho. Je to vzadu na scéně na tazích zavěšený, obdélníkový papírový svitek, na kterém se kreslí různé modely, návrhy, oběžné dráhy vesmírných těles. Papír se prostřihává, perforuje, trhá - je to výtvarný i funkční nositel významu, tedy jednoznačný prvek akční scénografie. Toto nakládání s papírem či plátnem může vést až k postupům, které používal italský výtvarník Lucio Fontana. Ten ve svých nejznámějších pracích perforoval a rozřezával svá monochromatická plátna, čímž je vlastně zapojoval do prostoru. Tento způsob narušování však nevnímal jako destrukci svých obrazů, naopak dostal do nich třetí rozměr a světlo. Podobným způsobem postupoval i Milan Grygar ve svých „hmatových kresbách“. Zde se však ještě přidává performativní prvek jejich vzniku a kresba, což má s Cillerovou scénou a jejím zapojením do inscenace skrze hereckou akci, patrně větší souvislosti.

---

<sup>264</sup> Karel BUNDÁLEK: Divadlo na provázku zahájilo, in: Rovnost, Brno, 19. 9. 1972



11. Jozef Ciller, B. Brecht: *Život a smrt Galilea Galileiho*, 1979

Z nejmladší generace, která v polovině sedmdesátých let teprve ukončovala svá studia, ale která ještě zasáhla do odeznívající „akční scénografie“, bych zde několika inscenacemi ještě zmínila Martu Roszkopfovou, Jana Konečného a nejmladší Janu Zbořilovou.

V průběhu osmdesátých let se akční scénografie začala stávat „módním stylem“ a to jí pochopitelně ubíralo na originalitě a výrazové síle. Vyčerpává se a začíná pozbývat vývojových možností. Přesto však ještě stále vypovídá o určitém estetickém naladění jejích tvůrců, a i když se zvolna vytrácí i to, je nutné tuto tendenci zaznamenat, abychom přinesli ucelený vývojový obraz o tomto scénografickém proudu.

**Marta Roszkopfová** (16. 12. 1947, Žilina) vystudovala brněnskou střední průmyslovou školu textilní, kterou ukončila r. 1967. Poté nějakou dobu pracovala v dílnách Slovenského národního divadla v Bratislavě a v letech 1968–1973 pokračovala ve studiu scénografie na VŠMU u kostýmní výtvarnice prof. Ludmily Purkyňové a prof. Ladislava Vychodila. Své výtvarné vzdělání završila postgraduálním studiem 1973–1974 na Akademii krásných umění ve Varšavě. Hned poté se stala stálou výtvarnicí Divadla Petra Bezruče v Ostravě.<sup>265</sup>

<sup>265</sup> Helena ALBERTOVÁ (ed.), *Scénografie Marty Roszkopfové*, (kat. výst.), Praha 1984



Roku 1977 vypravila pro Divadlo Petra Bezruče hru ruského spisovatele Alexandra Fadějeva *Mladá garda* (21. 10. 1977), kde scénu tvoří jediná obdélníková stěna z bílých panelů, nepatrně konkávně zakřivená, která je umístěna v zadní části jeviště. Tato plocha, na počátku hry čistě bílá a neporušená (symbolika mladosti a očekávání<sup>266</sup>) je v průběhu představení (a potažmo i války) postupně protrhávána a destruována, až se nakonec zborší. Jediný scénický prvek, tak vyjadřuje děsivou proměnu, destrukci, která se během války odehrává. Tato stěna fungovala jako metafora nejen dramatických, ale v tomto případě i historických událostí.

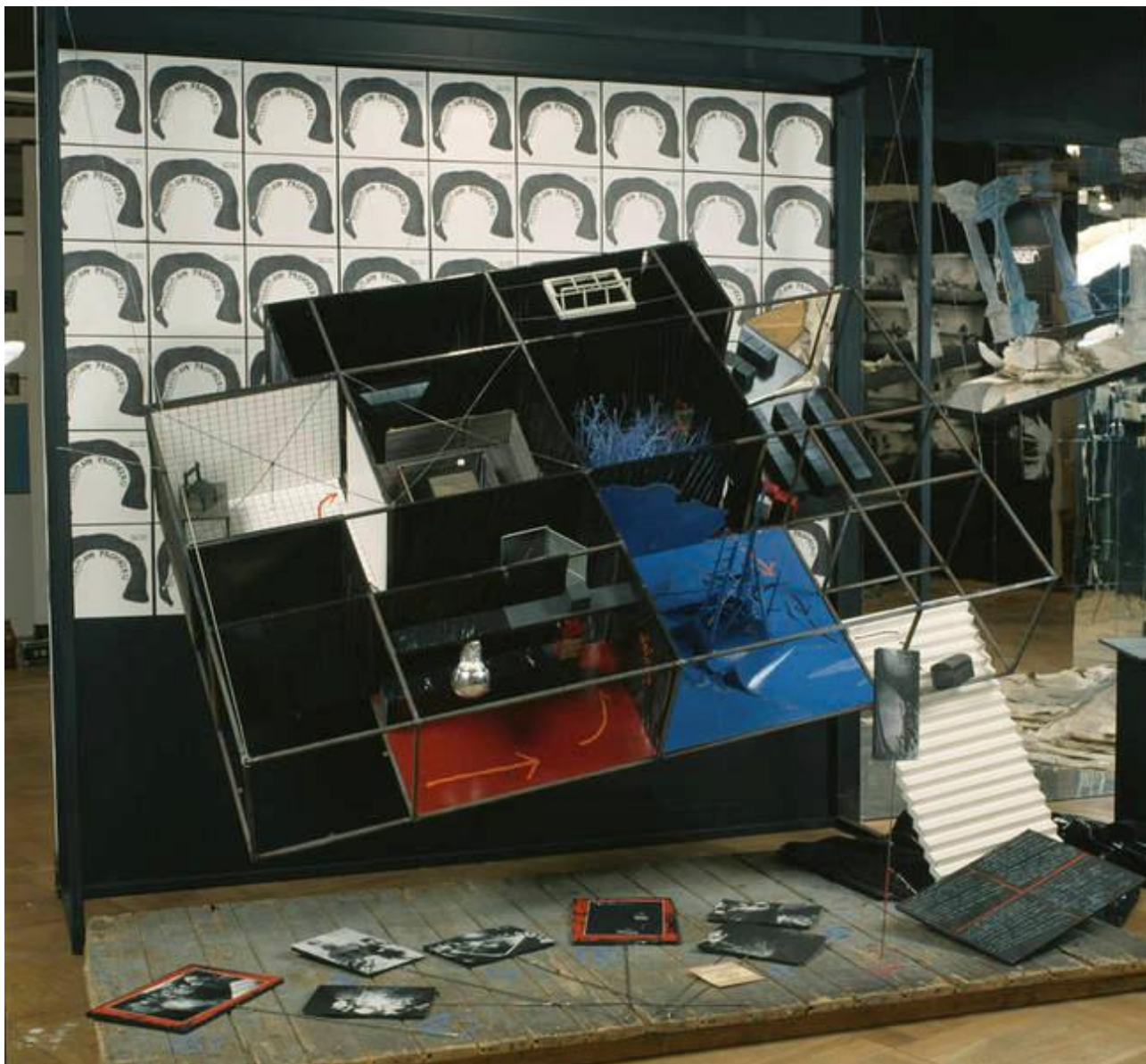


12. Marta Roszkopfová, A. Fadějev: *Mladá Garda*, 1977

Po formální stránce bychom tuto výpravu opět mohli přirovnat k perforativním zásahům Milana Grygara, ovšem v obsahové rovině spolu tato dvě díla nesouvisí. Zatímco v Grygarově případě hrála podstatnou roli již samotná tělová akce protržení papíru, fyzické gesto rytmického kresebného záznamu, zvuk performance, ale i výsledný estetický účinek, u Roszkopfově vnímáme toto protrhávání spíše jako obsahovou paralelu vlastního příběhu.

<sup>266</sup> Helena ALBERTOVÁ: Drama tvarů- rozhovor s M. Roszkopfovou, in: *Film a divadlo*, Bratislava, 3. 2. 1986, 16

Miroslav Etzler o práci Marty Roszkopfové napsal: „Ve svém osobitém výtvarném projevu je Roszkopfová až asketická v užití barev. Materiály ponechává v jejich obnažené kvalitě. Nevnučuje věcem konstantní symbolické funkce. Zůstává jim pouze elementární úkol - aby byly předmětem hry, aby teprve ve vztahu k hereckému jednání nabývaly hodnoty znaku. Její výpravy neilustrují a nedekorují, nejsou ani moc líbivé. Nejsou divadelně efektní, jsou divadelně funkční. Mají svůj osobitý styl, s nímž se divák musí vyrovnávat.“<sup>267</sup>



13. Jan Konečný, Arvo Valton: *Dům plný přízraků*, 1985

Spíše architektonické vzdělání a tedy i přemýšlení o scénografii má další architekt - scénograf střední generace **Jan Konečný** (14. 5. 1951, Brno). Ten se po absolvování architektury na Brněnské VUT v r. 1975 vydal do postgraduálního ateliéru architektury na VŠU v Praze

<sup>267</sup> Miroslav ETZLER: K práci Marty Roszkopfové, in: *Nová svoboda*, 26. 7. 1980

k profesoru Josefu Svobodovi (který mimochodem považoval architektonické vzdělání u scénografa jako nutnost). Na rozdíl od svého učitele však většinou působí na malých experimentálních scénách - nejčastěji to bylo Divadlo na provázku a Hanácké divadlo. V těchto prostorách, jak už bylo uvedeno, bychom nenalezli klasickou podobu divadelního prostoru, rampou rozdělenou na část hlediště a jeviště. Jedná se o jednotné variabilní hrací prostory, které začleňují do představení i diváka. S ním režisér i scénograf počítá jako s jednou ze složek, která bude zahrnuta do jevištního celku. To je i případ inscenace Petra Scherhaufera a Jana Konečného v DNP z roku 1985 - *Dům plný přízraků*. Jednalo se o jakýsi scénicko-architektonický labyrint s mnoha zákoutími, v kterém diváci podle vyznačených šipek prochází od jedné akce/scény ke druhé.<sup>268</sup> U každého takového zastavení se obecenstvo dostává do jiné situace, je konfrontováno s odlišnými scénickými prostředími. Tím, že je manipulováno k aktivnímu zapojení do hry, stává se spolu s herci i se scénou přirozenou součástí jejího výtvarného řešení. Takové aktivizování diváka bychom mohli přirovnat k *Procházce po Novém Světě* Milana Knížáka z r. 1964, kde byli účastníci také konfrontováni s neočekávanými situacemi a byli vybízeni k manipulaci s nejrůznějšími předměty. Tato zkušenost je měla vyprovokovat k citlivějšímu vnímání a zažívání běžných situací, což by následně vedlo k „ozvláštňení“ jejich „všedního“ života.

Nejmladší scénografkou z této generace, kterou bych ve své práci ráda uvedla, je **Jana Zbořilová** (18. 3. 1953, Praha), která studovala na střední škole Václava Hollara (1968–1972) a poté scénografii na DAMU (1972–1977). Po škole působila ve svobodném zaměstnání, ale již r. 1984 nastoupila jako výtvarník a šéf výpravy v Západočeském divadle v Chebu a od r. 1990 působí jako pedagog na katedře scénografie pražské DAMU.

30. 9. 1977 měla v brněnském Divadle na provázku premiéru bulharská hra Vasila Petrova *Než jsem se narodil...a potom*, za režijního vedení Zdeňka Pospíšila a scénického řešení Jany Zbořilové, i když - jak bylo v tomto divadle zvykem - inscenace vznikala za kolektivní spoluúčasti celého souboru. Jednalo se o hru z prostředí chudé bulharské vesnice, s jejími typickými obyvateli, kteří řeší vzájemné vztahy, svatbu, peníze - zkrátka život. V řešení scény si tu Jana Zbořilová naživo vyzkoušela to, o čem snil už Jaroslav Malina - přenést na jeviště reálné přírodní prvky. (J. Malina mluví o vodě, blátu a ohni.) V tomto případě se jednalo o skutečnou rašelinu, kterou bylo naplněné velké čtvercové hřiště či pískoviště, s typickým ohrazením. To tvořilo rámeček jeviště, zde se odehrávaly všechny děje. Jednou to byla světnice, jednou dětské pískoviště, náves, dvůr. Nad tímto jevištěm byla zavěšena plachta, z níž visely papírové holubičky. Rekvizit nebylo opět mnoho – ve scéně světnice to byla stará kamna, jejichž roura

<sup>268</sup> Marcela BERGEROVÁ: Jan Konečný, in: Česká scénografie 1938- 1987, Praha 1989, 160

vedla do jednoho z průduchů plachty; na hřišti dětská houpačka sestavená jednoduše z prkna položeného na jakýsi soudek či džber. Jak je patrné na kresebném návrhu, ze středového průduchu tu viselo několik dlouhých pentlí, kterých se kolem dokola hřiště drželi herci, usazení v dětských jezdících stoličkách, na nichž popojížděli kolem na způsob kolotoče. Z tohoto návrhu je opět patrná cirkusová poetika, která zřejmě výtvarníky nepřestane nikdy inspirovat.

Jak praví deník *Rovnost*, „představení šokovalo neotřelostí formy. Při bližším nahlédnutí však scéna připomínala spíše hnojště (několik kubíků rašeliny) v sále Domu umění města Brna, divák se mohl domnívat, že autor výpravy spolu s režisérem chtějí zdůraznit bídu starého Bulharska a primitivní podmínky a umocnit tak myšlenku.“<sup>269</sup> Představení bylo staženo po třech reprízách a nedochovaly se z něj bohužel žádné fotografie.



14. Jana Zbořilová, Vasil Petrov: *Než jsem se narodil... a potom*, 1977

Jistě by se dalo ještě dlouho pokračovat ve výběru souborů a scénografů, kteří pro svá představení využívali prostředky akční scénografie: používání těch nejprostších rekvizit, prvků převzatých z reálného života a jejich zapojování do dramatické reality. Hravé ozvláštňování

<sup>269</sup> IRA: Quo vadis divadélko?, in: *Rovnost*, Brno, 4. 10. 1977

obyčejných věcí a nalézání jejich nových vztahů a významů pro divadelní funkci. Obyčejné materiály v jejich syrovém stavu, které právě svou přirozeností ve spojení s nepatřičným prostředím, dostávají na jeviště zvláštní napětí. Důraz na hereckou akci, která „to“ celé oživuje, přetváří a vypointovává. Zvláštní prostoupenost všech dramatických složek představení, které by jedna bez druhé ztrácela na síle, na svém sdělení. Takové principy byly v té době vlastní mnoha divadelníkům profesionálních i amatérských souborů, které by bylo jistě zajímavé zmapovat a zaznamenat. V této práci jsem se však pokusila alespoň nastínit hlavní linii akční scénografie, kterou prosazovali naši nejvýznamnější jevištní výtvarníci.

## 4. Kontexty

### 4. 1 Vztahy k výtvarnému umění

„Pollock nás opustil v bodě, kdy se musíme zabývat, nebo být dokonce oslněni prostorem a předměty našeho každodenního života, buďto našimi těly, oblečením, pokoji, anebo pokud je to nutné, rozlehlostí 42. ulice. Nespokojeni s tím, jak malba podněcuje naše ostatní smysly, zapojíme specifické kvality zraku, zvuku, pohybů, lidí, pachů, hmatu. Každodenní předměty jsou materiály nového umění: barvy, židle, jídlo, elektrická a neonová světla, kouř, voda, staré ponožky, pes, filmy a tisíce jiných věcí, které budou objevovány současnou generací umělců. Nejenže nám tito neohrožení tvůrci ukážou - jakoby poprvé - svět, který jsme kolem sebe vždy měli, ale ignorovali, ale oni objeví úplně neslychané - happeningy a události nalezené v odhozených plechovkách, policejních záznamech, hotelových halách; viděné ve výkladních skříních obchodů a na ulicích a pociťované ve snech a hrozných nehodách. Vůně drcených jahod, dopis od přítele anebo billboard na Drano; tři zaklepání na dveře, zaškrábání, vzdech anebo donekonečna přednášející hlas, oslepující staccato záblesk, cylinder, to vše se stane materiálem pro toto nové konkrétní umění. Mladí umělci dneška už si nemusí říkat: „Jsem malíř“ nebo „básník“ nebo „tanečník“. Jsou prostě „umělci“. Celý život se jim otevře. V obyčejných věcech budou objevovat význam obyčejnosti. Nebudou se pokoušet učinit je neobyčejnými, jen budou konstatovat skutečný význam. Ale z ničeho vymyslí neobyčejné, a pak možná i nicotu. Lidé budou potěšeni, nebo se možná budou hrozit, kritikové budou zmateni, anebo pobaveni, ale toto, o tom jsem přesvědčen, bude alchymie šedesátých let.“<sup>270</sup> Takto téměř prorocky předpověděl směřování umění v šedesátých letech Allan Kaprow ve své eseji „*Odkaz Jacksona Pollocka*“, na stránkách časopisu *Artnews* v roce 1958. Je pravda, že v průběhu šedesátých let můžeme zaznamenat odklon či úplné vymezení se vůči silnému působení abstraktního expresionismu v čele s jeho zbožňovaným guru Jacksonem Pollockem. Naopak velkému obdivu a znovuobjevení se v těchto letech těšil dadaismus a Marcel Duchamp se svými ready - mades. Tento směr se stal inspirací pro mnohé tehdejší umělecké proudy a hnutí, které vycházejí z dadaistického předmětu a zacházení s ním, a posunují ho dál. Tuto linku můžeme sledovat až k minimalistickým objektům. V souvislosti s divadlem a akční scénografií jsou tyto umělecké tendence také důležité. Ačkoliv scénografie má vždy svá specifika a z výtvarného umění v této době již vyloženě nečerpá, je jasné, že - zasazena do určité doby - je s ním spojena a některé

---

<sup>270</sup> Hal FOSTER/ Rosalind KRAUSS/ Yve- Alain BOIS/ Benjamin H. D. BUCHLOH: Umění po roce 1900, Praha 2007, 450, 451

principy a estetické normy mají společné. Svědčí o tom už výše zmíněná citace známého performerera (ale i kunsthistorika) Allana Kaprowa. Proto bych ráda zmínila některé umělecké proudy šedesátých let, které se nějakým způsobem vyslovují k předmětnosti, prostoru či akci a počítají se zapojením diváka. U některých hnutí můžeme dokonce mluvit i o teatralizaci.

**Noví realisté**, seskupení na počátku šedesátých let, přistupovali k uměleckému předmětu a jeho umístění v prostoru s novým pohledem. Byli to právě oni, kdo přesunul umělecké dílo z intimní galerijní zkušenosti do veřejného prostoru a tím ho začlenil do jiných souvislostí. Můžeme tu jmenovat sebedestruktivní stroje Jeana Tinguelyho, Kleinovu proslulou výstavu *Le Vide* a naopak Armanovu *Le Plein* či Christoovo zatarasení pařížské ulice Visconti *Železnou oponou* z barelů. V těchto nových podmínkách, do kterých se umělcova práce dostala, získávala pochopitelně zcela odlišný charakter a nabývala nové výpovědní hodnoty. Už jenom to, jakým způsobem je s ní konfrontován divák, ji staví do jiného světla vnímání uměleckého objektu. Umělec - nový realista vyjmul své dílo z rámu či sochařského podstavce a bezostyšně ho vrhnul na ulici. Tady mělo přímo působit - zasahovat a atakovat vnímání diváků, kteří se k jeho existenci museli nějakým způsobem postavit. Tím byl také započat proces smývání hranic mezi uměním a životem, mezi „vysokým“ uměním, vždy spojovaným s galerijním prostorem a intelektuální činností, a tím „nízkým“, které patří k životu. To bylo také dáno novým charakterem uměleckých děl, která se znovu obracela k obyčejným, tentokrát však ozvláštěným předmětům denní potřeby. Jejich východiskem byly, jak už bylo řečeno, ready - made Marcela Duchampa, ale v posunutém významu. Noví realisté stáli také tváří v tvář jiné společnosti, jinému druhu diváka, s jiným vnímáním a zažíváním předmětu, než ke kterému promlouvali dadaisté. A to je také další bod závažné proměny v umění těchto let. Umělci si začali uvědomovat nový - spotřební charakter společnosti i procesů, které ji ovládaly, začali si uvědomovat potřebu na tuto situaci přímo reagovat. A k tomu, aby umění mohlo opravdu zasahovat reálný život, aby bylo reálným životem, to bylo skutečně zapotřebí. A tak si tito umělci zvolili nejlogičtější cestu - využívání stejných prostředků, postupů a strategií jako svět kolem nich. Objekty nových realistů se více či méně zbavily uměleckého autorství a originality, daly prostor náhodě a ozvláštění běžné situace/stavu. Toto osvojení si obyčejných předmětů, které vlastně do umění nepatří, je společným principem nových realistů i akční scénografie. Předměty, vyjmuté ze svého běžného prostředí a zasazené do nového, pro ně nezvyklého rámce, získávají novou hodnotu. V případě akční scénografie hodnotu dramatickou, v případě nového realismu hodnotu výtvarnou. V obou případech se ale tímto počinem vytrácí příkrá hráz mezi uměním a životní realitou.

Tento směr sleduje i **pop-art**, jehož kořeny sahají až do padesátých let, kdy se v Londýně vytvořila skupina *Independent Group*, spojená především se jmény Richard Hamilton a Eduardo Paolozzi. Tato skupina uspořádala sérii přednášek a dnes již legendárních výstav (nejslavnější z nich se stala ta s jasnovideckým názvem *This is Tomorrow*), které různými způsoby naznačovaly, jak věda, technologie, populární umění a reklama působí na společnost a kulturu. Podobným směrem se o něco později ubírali i umělci v USA. Pop-art se svými prostředky a formou dnes stal velmi oblíbený, hojně využívaný v reklamě a obchodu, což je jistě dáno jeho sdělností a vizuální přitažlivostí. Je tedy zajímavé sledovat, jak se tento, ve své době buřičský směr, který využíval obrazy reklamy, spotřeby, produktů vizuálního světa stal velkým obloukem objektem zájmu těchto subjektů, které nyní využívají ke své potřebě naopak jeho. To bychom však zabíhali příliš daleko od sledovaného cíle postihnout pojmání objektu/předmětu. Ten se pop-artu stává hlavním tématem a cílem zobrazení. Jak je všeobecně známo, tento směr, jehož název - populární, tedy lidové umění- vychází právě z předmětu svého zájmu, tedy ze soudobé lidové kultury, která se stala kulturou spektaklu, reklamy a spotřeby. Cílem jeho zobrazení se tak staly produkty této kultury, které ji právě nejlépe charakterizovaly a odhalovaly. Na plátna se dostávají zvětšené komiksové postavy, plechovky - tedy konzumní produkty i jejich věrné sádrové odlitky, fotografie módních ikon doby, ale i šokující záznamy dopravních nehod, elektrických křesel. To vše si berou pop-artoví umělci - každý svým vlastním způsobem - do centra svého zájmu. Umění najednou používá prostředky i formu reklamy, obyčejné výrobky představuje jako umělecká díla, kýč povznáší do výtvarných estetických hodnot, katastrofické výjevy a symboly násilí a smrti prezentuje stejně, jako se dříve prezentovaly madony, piety a svatí. Nebylo pochopitelně jednoduché se takto nastavenému zrcadlu postavit čelem. Umělci byli obviňováni z banality obsahu svých děl, ale také z banálního provedení, které se zdálo být doslovným kopírováním použitých obrazů a fotografií. Přitom ale například komiksové obrazy Roye Lichtensteina jsou bravurně malířsky zhotovená díla, na což byl autor jaksepatří hrdý.<sup>271</sup> Také práce s barvou Andyho Warhola naznačuje komplikovanou strukturu jeho pláten a technický perfekcionismus. Nakonec se pochopitelně i této umělecké revoluci dostalo zadostiučinění a i ona se stala kriticky a uměleckohistoricky akceptovanou etapou vývoje. Témata, která zpracovávali pop-artoví umělci, často označovaná za nízká a nevhodná pro formu uměleckého vyjádření, byla přeci jasnou reakcí na soudobou realitu a společnost, nepokoušela se ji nijak hodnotit či klasifikovat. Tito umělci byli jí a jejími předměty fascinováni. V zobrazování pomocí prostředků této kultury, se ovšem mnohdy touto formou dostával do jejich děl hluboký, někdy až děsivý obsah. V knize *Umění po roce 1900*, v kapitole věnující se pop-artu, se dokonce

---

<sup>271</sup> Ibidem, 445,447



rozvádí i myšlenka, že nejen forma a obsah odpovídá soudobému divákovi, ale také obrazové výseky těchto pláten odpovídají našemu typu a způsobu vidění, které je nastavené na percepci promítaných obrazů z televizních a počítačových obrazovek. „Naše čtení a dívání se staly jakýmsi druhem „snímání“, kterým se snažíme třídít informace vizuální i jiné. Podle tohoto klíče postupoval prý např. Roy Lichtenstein, který si vybíral motivy svých obrazů před obrazovkou, či před sklem automobilu a zachytil tak počátky tohoto posunu vidění.<sup>272</sup> Tehdejšími kritikům se nelíbilo ono spojování nízkého obsahu s vysokou formou, ovšem právě zde můžeme hledat paralely k akční scénografii a jejímu spojování životní - empirické reality s realitou dramatickou - divadelní, tedy „umělou“. Právě tímto paradoxním spojením vzniká napětí, které v obou případech přinášelo kýžený umělecký záměr a mnohdy nečekané významy. (Aniž bych při tom chtěla srovnávat estetiku akční scénografie a pop-artu, které jdou téměř proti sobě). Každopádně ale v divadelním prostředí nedošlo k tak bouřlivé reakci, jako u pop-artu, tedy výtvarného umění, které je tradičně podrobováno klasifikacím a hodnocení tzv. „vysokého Umění“. Naopak nové prostředky akční scénografie byly přijímány většinou velmi příznivě, i když pochopitelně nebyly tak šokující, jako prostředky pop-artu. Jejich charakter se ale takto doslovně srovnávat nedá, protože výtvarné umění a divadlo, ač mají mnoho společného, mají svá nepřenositelná specifika.

Uměním, které se už svým charakterem přibližuje divadlu, je **umění performance**, které v průběhu šedesátých let nabývalo mnoha podob, a zabývaly se jím nejrůznější skupiny umělců. Allan Kaprow spatřuje kořeny „akčního umění“ paradoxně již v abstraktním expresionismu (vůči kterému se většina umělců této doby vymezovala), lépe řečeno ve způsobu malby jeho otce - Jacksona Pollocka. Ten podle něj zpochybnil a „zničil malbu“ a její tradici a vrátil se tam, „kde umění bylo aktivněji zapojeno do rituálů, magie a života vůbec.“<sup>273</sup> V tomto smyslu chtěl také Kaprow ve své umělecké činnosti pokračovat. Formu, kterou své umělecké činnosti dal, nazval „**happening**“. Charakter a podstata těchto akcí byla v podstatě teatrální, ale zásady a koncepci divadla důsledně porušovala. Slučovalo se v ní mnoho uměleckých prostředků a disciplín, podíleli se na ní různí umělci - od klasických výtvarníků, přes hudebníky, tanečníky až po básníky. Do happeningů, které se vyznačovaly svou antinarativní strukturou a rušením bariér mezi účinkujícími a diváky, se začleňovaly nejrůznější předměty, performeré využívali neobvyklé, neočekávané způsoby chování a komunikace, někdy dokonce agresivní výpady vůči divákům. Ve většině případů chybělo jasné rozdělení na vlastní scénu / jeviště a hlediště, naopak ideální stav byla úplná integrace „herců“ a diváků, jejich zapojení do „představení“, díky čemuž by se stali přímou součástí jeho výtvarné i dramatické koncepce. Takový přístup byl blízký

---

<sup>272</sup> Ibidem, 449

<sup>273</sup> Amy DEMPSEYOVÁ: Umělecké styly, školy a hnutí, Praha 2005, 222

principům akční scénografie a dobového divadla, jenž se rovněž snažilo o co možná největší sblížení těchto jindy naprosto oddělených subjektů. Nikdy však nedospělo k tak radikální formě, jako happening, v kterém někdy ani nebylo patrné, jak tvrdí Susan Sontag, kdy „představení“ skončilo, a divákům se muselo říkat, aby odešli, nebo byli rovnou rozeznáni sekačkou na trávu.<sup>274</sup> Takové neosobní, často až agresivní jednání (nebo spíše 'zacházení'- jak píše Sontag) s diváky, kteří mohli být při těchto akcích konfrontováni prakticky se vším, je v zásadním rozporu s divadlem. (I když i v divadle se můžeme setkat s obdobným atakem na diváka – např. scéna Francise Picabii z r. 1924 pro představení *Relâche*, kde byla na jevišti vystavěna stěna z 370 reflektorů, které se na začátku druhého dějství neočekávaně rozsvítily a oslepily tak překvapené obecenstvo.)<sup>275</sup> Dalším rozdílem, který Sontag uvádí, je nemožnost rozeznání scény, rekvizity ani kostýmů, někdy dokonce nebylo možné ani rozeznat „herce“ od rekvizit (v případě, že byli „přestrojováni za předměty, obalováni do jutových pytlů, papírových obalů, obvazů a masek“).<sup>276</sup>

Multidisciplinárnost těchto performancí měla za cíl zrušení, nebo alespoň rozostření ostrých hranic mezi uměním a životem.

Snahou poukázat na posedlost společnosti vršením a hromaděním komodit, ať už se jedná o spotřební zboží nebo o „umělecká díla“, se vyznačuje také práce Claese Oldenburga. Ten vycházel z předpokladu, že obchod s uměním, který je tradicí povýšen na cosi „vyššího a ušlechtlejšího“ je vlastně stejný jako nákup v kterémkoliv secondhandu či v zapadlém obchůdku na předměstí. A tak si na East Second Street na Manhattanu otevřel svůj vlastní *Obchod*, podobný mnoha okolním krámkům s levným či secondhandovým zbožím. Oldenburg ten svůj zaplnil předměty, které však byly replikami těchto výrobků, často zvětšené, vyrobené z plátna namočeného do sádry, natřené křiklavými barvami. Tyto předměty, ač byly ve své podstatě uměleckými předměty, nepatřily podle Oldenburga do galerie (i když mu bylo pravděpodobně jasné, že tam dříve nebo později stejně skončí) – ideální prostředí pro ně byl právě tento obchod, který de facto nahrazoval instituci muzea.<sup>277</sup> Touto „performancí“ dal umělec jasně najevo, jaký vztah zaujímá k uměleckému a „obyčejnému“ předmětu a k uměleckému trhu.

Snahy sblížit životní realitu s uměním charakterizovaly i činnost mezinárodní skupiny **Fluxus**. Její členové – umělci z nejrůznějších oblastí – prosazovali myšlenku, že mezi uměním a životem není žádný rozdíl. Každý se tak může stát umělcem, každý může svůj život prožívat jako umění.

---

<sup>274</sup> Rosalind KRAUSS: *Passages in Modern Sculpture*, London 1977, 232

<sup>275</sup> *Ibidem*, 207

<sup>276</sup> FOSTER/ KRAUSS/BOIS/ BUCHLOH (pozn. 270), 453

<sup>277</sup> *Ibidem*, 455

Proto jsou činnosti této skupiny tak různorodé a zasahují v podstatě do všech oblastí života. Pořádali nejrůznější akce, výstavy, koncerty, hry, vydávali své noviny, točili filmy – to vše v pospolitě spolupráci a s důrazem na všednodennost a opakující se, mechanické aktivity. Inspiračními vlivy byl opět dadaismus, experimentální tvorba Johna Cagea, založená na náhodě a východní filozofii.

V souvislosti s Fluxem musíme zmínit i pražskou tvorbu **Milana Knížáka**, konkrétně jeho *Procházku po Novém Světě* z r. 1964 (i když v té době ještě členem Fluxu nebyl). Tato akce s příznačným podtitulem *Demonstrace pro všechny smysly*, byla přirozeným pokračováním či navázáním na jeho předchozí dočasné asambláže a instalace z nalezených předmětů. Jednalo se o zašlé předměty běžné potřeby, vyjmuté z všedního života, které umělec v určité akumulaci nainstaloval např. do městského prostředí (r. 1963 – Mariánské Lázně), které tak „ozvláštnil“. Tyto předměty v nové situaci zcela ztratily svůj původní – většinou – utilitární význam a nabyly nový - umělecký. Staly se součástí uměleckého díla. Takové nakládání s nalezenými, obyčejnými předměty se dá srovnat s přístupem nových realistů.<sup>278</sup> U nás to však bylo zcela neobvyklé, překvapující a tedy i nepřijatelné. Tyto instalace, které měly zajímavým způsobem změnit běžné prostředí, s kterým přicházeli kolemjdoucí do styku, Knížák rozvinul o rok později, když se svojí nově založenou skupinou *Aktuální umění* pořádal již zmíněné akce, či happeningy. Jejich cílem se rovněž stalo ozvláštnění, tentokrát ale pozornost nebyla soustředěna pouze na obyčejné předměty, ale i na běžné činnosti a situace. Právě ty měly být během těchto procházek a her pozměněny. Knížák při nich vyzýval nic netušící kolemjdoucí – i prostřednictvím textu – k neobvyklým činnostem, které neodpovídaly jejich standardnímu chování a jednání na ulici, nebo se sám choval neobvykle a tím je rovněž přiváděl do nových situací. Jeho *Procházka po Novém Světě* pak spojila všechny jeho dosavadní způsoby ozvláštnění veřejného prostoru. Její účastníci procházeli ve speciálně upravených šatech (ozdobených zvláštními předměty, či pomalovanými) předem určenou trasu na Novém Světě, na které se setkávali s akumulacemi nejrůznějších předmětů, nebo byli konfrontováni s neobvyklými situacemi (nejznámějším se stal asi kontrabasista, který hrál vleže na zemi). Každému byl přitom přidělen jeden naprosto obyčejný předmět (jako kyblík, bandaska, pánev), s kterým absolvoval celou vycházku a byl vyzýván k jednoduché manipulaci s ním. Taková proměna všeho, co člověk do té doby znal, s čím zacházel, jak se choval, měla působit na jeho nové vnímání těchto věcí a situací. Knížák totiž předpokládal, že po skončení této akce, kde bylo všechno „tak trochu jinak“, se stereotypní vnímání a prožívání jejich účastníků změní. Proto se také druhou fází akce stalo všechno, s čím

---

<sup>278</sup> Jiří VALOCH: Umění akce, hnutí Aktual, happening, in: Rostislav ŠVÁCHA/ Marie PLATOVSKÁ (ed.): Dějiny českého výtvarného umění VI/1 1958-2000, Praha 2007, 243

se její účastníci ve svém životě během následujících čtrnácti dnů setkali.

Aktivní zapojování jinak nezúčastněných diváků a manipulace s všedními, utilitárními předměty v nově uspořádaném prostředí a situaci má jasné souvislosti s akční scénografií. (Ve stejném roce - 1964 – inscenoval Fára Na zábradlí svého slavného Krále Ubu).

V souvislosti s dobovým pojmáním předmětnosti a prostoru musím zmínit i směr rozvíjející se v USA – **minimalismus**. Minimalistické předměty, tak jak je prezentoval Donald Judd nebo Robert Morris, tedy nenarativní, od všech významů oproštěné, neosobní geometrické objekty, vtrhly v první polovině šedesátých let do galerijních místností – bez podstavce – tak aby se ocitly v bezprostřední blízkosti diváka, aby byly začleněny do jeho osobního prostoru – aby ho s ním sdílely. Tyto objekty měly být zbaveny jakékoliv transcendence, hluboké autorovy myšlenky, či jeho niterného vyznání a mířily tak jednoznačně proti duchu i estetice abstraktního expresionismu. Jak píše Morris: „Když jsem se svou pilou zařezával do překližky, slyšel jsem pod tím sluchničicím vřeštěním silné a osvěžující „ne“, které se odráželo od všech čtyř stěn: ne transcendenci a duchovním hodnotám, heroickým měřítkům, mučivým rozhodnutím, historizujícím příběhům, hodnotným artefaktům, inteligentním strukturám, zajímavým vizuálním prožitkům.“<sup>279</sup> Jediným sdělením těchto výtvorů měly být pouze jejich jednoduché tvary (v Juddově a Flavinově případě ve spojení s barvou) a jejich působení v prostoru a čase. Tomu napomáhal i fakt, že se umělci snažili i o odstranění originality a autorského rukopisu, o depersonalizaci objektu nejen použitím standardizovaných materiálů jako je překližka, plexisklo, ale i jeho průmyslovou výrobou v dílnách jinými osobami, pouze podle jejich plánů. Tím se zaručila jeho multiplikovatelnost a neautentičnost. Dan Flavin ve svých neonových objektech zase potlačoval použití těchto materiálů, ve prospěch těch běžně dostupných - v tomto případě zářivku. Dostal se tak až k principu dadaistických ready-mades.<sup>280</sup>

V souvislosti se začleněním minimalistických objektů do prostoru a jejich působení v něm, jsou důležité teze Michaela Frieda v jeho eseji *Umění a předmětovost*. Zde ve shodě s minimalisty potvrzuje základní určení jejich objektů do osobního prostoru diváka a jeho vnímání. Tímto umístěním se objekt dostává do daleko přímější interakce se svým okolím než obraz nebo klasická socha. Tato bezprostřední blízkost svému divákovi a začlenění do reálného času a prostoru jim však dodává nový rozměr – rozměr teatrální, tedy dramatický. Tak jako herec na jevišti, působí i tyto objekty v galerii na své publikum. Odlišnost mezi sochou a divadlem totiž Fried spatřuje v konceptu času, v časovosti. Tím, že na sebe tyto objekty berou časovou

---

<sup>279</sup> FOSTER/ KRAUSS/ BOIS/ BUCHLOH (pozn. 270) 492

<sup>280</sup> Ibidem, 494

zkušenost, posouvají se do formy divadla. Ostatně mnoho poválečných evropských i amerických sochařů se začalo zabývat i časovostí (tradičně spojovanou s divadlem) v souvislosti se svými sochami, a z tohoto zájmu se vyvinulo zapojování jejich soch do experimentálních tanečních i divadelních představení.<sup>281</sup> Robert Morris v r. 1961 dokonce uspořádal sedmiminutové divadelní představení, kde se před zraky diváků na jevišti objevil jeden jediný osamocený bílý sloup z překližky, který vydržel ve vertikální poloze celých 3,5 minuty. Po tomto časovém úseku se zřítil na podlahu a ve zborcené poloze zůstal zbývajících 3,5 minuty. Poté se opona zatáhla a představení skončilo.<sup>282</sup>

Takové sochy podle Friedova názoru (ale i názoru Susan Sontag) působí dramaticky právě proto, že zasahují do divákova prostoru, že mění jeho vnímání. Jak píše ve své knize Rosalind Krauss, tyto antropomorfizovaní herci (v této souvislosti uvádí jak Morrisovy objekty, tak Oldenburgovy práce) svým působením narušují divákovu obvyklou jistotu a přesvědčení o tom, jak je tvořena jeho zkušenost a zážitek.<sup>283</sup> Aniž bych však chtěla zpochybňovat názory významných teoretiků, osobně si nejsem jistá, zda takové konstrukce nejsou až příliš překombinované. Je však patrné, že minimalistický objekt – ve svém původním záměru zcela zbavený jakéhokoliv emotivního významu a působení, zamýšlený jako neutrální předmět bez autorova zjevného rukopisu – tím, že jeho přirozenou součástí je vlastně i prostor kolem něj, stává se dramatickým činitelem reality.

V opozici k minimalistické soše stojí umělecký názor italské skupiny, r. 1967 označené teoretikem Germano Celantem jako **arte-povera**, neboli chudé umění. Tito umělci vycházeli z odkazu předválečného antimodernistického postoje Georgia de Chirica, ovšem v novém kontextu. Nechtěli se podílet na všeobecném trendu narůstající konzumní kultury, kritizovali posedlost výrobou - zvláště tou průmyslovou - a kumulací a vlastněním výrobků spotřební kultury. V opozici k výtvarným západní vyspělé civilizace i umění zaujalo arte-povera vysloveně antitechnologický postoj, vracejíc se k místním odkazům rurální společnosti, historie, mytologie a antické tradice. Tito Italové se nesnažili přerušit návaznost na silně zakořeněnou národní kulturní tradici (což by bylo v případě Itálie jistě velmi náročné), tak jak o to usilovali umělci na americkém kontinentu. I jejich vztah k materiálům a procesům tvorby byl odlišný – prosazovali návrat k materiálům přírodním, původním (ve svých dílech využívali i živá zvířata) a k řemeslné výrobě a tradici. Tím se stavěli odmítavě k racionálnímu a odosobněnému pojetí minimalismu a pop-artu, které svá díla programově zbavovaly emocionalitu či narativního obsahu. Umělci arte-povera naopak vkládali do svých děl hluboké obsahy a citové, tělesné

---

<sup>281</sup> KRAUSS (pozn. 274) 204

<sup>282</sup> Ibidem, 201

<sup>283</sup> Ibidem, 236-237

zažívání, odkazující na archetypální prožitek zapojený do nových, v některých případech až politických souvislostí. V tématech svých prací tak spojovali archaické s moderním, přírodní s umělým, řemeslné s mechanickým zpracováním, „vysoké“ formy umění s „nízkým“ obyčejným materiálem. Důležitou roli pro ně hraje i čas a rituál, jakožto klasické prvky spojované s přírodní energií, s kulturními historickými odkazy, které mají umocnit prožitek z uměleckého díla. Jsou to prvky, které svou podstatou stojí mezi uměním a životem a v této souvislosti se objevuje i inspirace arte-povera divadlem – zejména chudým divadlem polského divadelníka Jerzy Grotowského, který vychází pouze z herecké akce, přičemž divadelní prostředky mají být co nejjednodušší, tak aby neodváděly pozornost od hercova výrazu.

Arte-povera je umělecký proud, který je s principy akční scénografie spojován snad nejčastěji. Jsou to právě ony „chudé“, přírodní materiály, nalezené předměty, aktivizace diváka a zamítnutí iluzivních prostředků a složitých technických postupů.

## 4. 2 Pražské quadriennale

Pro úplný kontext české akční scénografie by bylo dobré v krátkosti pojednat i několik prvních ročníků **Pražského quadriennale**, pořádaného od r. 1967, aby se vyjevily některé souvislosti se světovým divadlem.

Zakládající ročník **PQ'67** se dá nazvat ročníkem hledání správného směru a podoby tolik specifické výstavy. Navíc se na něm ještě neprojevil prvky akční scénografie, která poté vévodila následujícím ročníkům, proto bych se tohoto PQ dotkla jen ve stručné charakteristice.

Dalo by se říci, že výrazné práce byly patrné spíše v jednotlivých národních expozicích (kde byl ovšem vždy trochu problém s eventuelní neznalostí textu a dějů na vystavených scénách), než v tzv. srovnávací sekci, jejímž tématem byl Mozart (kvůli 180. výročí od premiéry *Dona Giovanniho* ve Stavovském divadle).<sup>284</sup> Zmíním proto jen několik tvůrčích osobností, které určovaly směřování scénografie. Je to např. německý výtvarník Karl von Appen, blízký spolupracovník Bertolda Brechta, jehož scény jsou výsledkem skutečné týmové práce, na níž si Appen zakládal. V jeho pojetí mělo dojít k úplné integraci jednotlivých divadelních složek a profesí. Také kostým a maska získaly u Appena silné postavení, rovnající se významu scény. Tento jev je z hlediska akční scénografie velmi důležitý.

K zajímavým expozicím patřila také ta polská, v čele s výraznou osobností Tadeusze Kantora. Ten zde vystavil scénu k Witkiewiczově hře *Blázen a jeptiška*, vytvořenou masivní konstrukcí

---

<sup>284</sup> PTÁČKOVÁ (pozn. 26) 9

ze složených dřevěných židlí. Zaujme právě napětí, které vzniká konfrontací abstraktního tvaru konstrukce s jejím stavebním materiálem – zcela konkrétních funkčních předmětů. Dalších ročníků PQ se Kantor bohužel již neúčastnil. V sedmdesátých letech totiž čsl. režim nepovolil hostování jeho souboru Divadlo smrti, takže divadelník odmítl i účast na výstavách scénografie. Dalším výrazným Polákem na výstavě byl režisér a výtvarník Józef Szajna, v jehož pojetí se divadlo rovněž stává syntézou všech umění. V postsurrealistických figurínách i v morbidních asamblážových scénických návrzích byla ještě cítit jeho hořká zkušenost z Buchenwaldu a Osvětimi.<sup>285</sup>

Následující ročník **PQ'71** již ohlašoval nástup poetiky chudého divadla s jeho jednoduchými prostředky. Z hlediska hostující země byly důležitým faktem události kolem srpna 1968, které zasáhly do všech oblastí života - tedy i do divadla. V pořádání PQ se ovšem nic výjimečného nezměnilo, protože to pro normalizační režim byla skvělá příležitost ukázat se před zahraničními hosty, jejichž zájem stále rostl. A tak se tato výstava stala vlastně jednou z mála příležitostí k setkání se zahraničním soudobým uměním.

Tématem srovnávací sekce byl tentokrát William Shakespeare a jejím vítězem se stala polská expozice s kostýmy Sofie Wierchowiczové. Poláci zde měli opravdu silné zastoupení. V národní expozici se tu úspěšně prezentoval Jerzy Gurawski se svými scénami pro Divadlo-laboratoř Jerzyho Grotowského. Jednalo se o *Tragickou historii doktora Fausta a Vyrvalého prince*, kde vyklizené jeviště, jen s několika plasticky naaranžovanými praktikáblly, dávalo herci prostor k jeho maximální výrazové akci. I Józef Szajna se přiblížil estetice chudého divadla, zvláště ve svých hadrových figurínách s vlasy z koudele pro *Listopadovou věc*, které svým charakterem vyvolávaly pocit malomocnosti – psychické i fyzické. I v dalším jeho návrhu se výrazně ozývala posedlost smrtí a rozkladem – koláž, sarkasticky zobrazující smrtku. A v tomto duchu se nesly i ostatní polské exponáty – práce Jerzyho a Lidie Skarzynských, Krzysztofa Pankiewiczze či Wojciecha Krakovského. Snad to byl ještě stín z války, který ležel na tomto tolik zkoušeném národu, a který působil na jejich existenciální poetiku. (To ovšem nezabránilo porotcům, aby Gurawskému, Serafinowiczové, Szajnovi a Wierchowiczové neudělili zlatou medaili).

Důležitou výpravou z hlediska akční scénografie (ale i z hlediska výstavy – udělení zlaté medaile), byla na PQ scéna k *Hamletovi* pro slavné Divadlo na Tagance, sovětského výtvarníka Davida Borovského. Jejím jediným scénickým a jednajícím prvkem byla těžká opona, jak píše Věra Ptáčková, „spletená z vlněného materiálu do plastických vzorců. Mohla se pohybovat všemi směry, dopředu, dozadu, diagonálně, mohla průběžně libovolně měnit akční prostor

---

<sup>285</sup> Ibidem, 11

a nasvícením i barevnost. Stala se organismem s nevyčerpatelnou významovou variabilitou. Je jedním z klíčových děl scénografie, reagující ve spojení s hercem ve všech svých prvcích průběžně na změny dramatické situace.<sup>286</sup>

Až třetí ročník **PQ'75**, byl ten, na kterém byl poprvé jasně definován pojem „akční scénografie“, a to sovětskými teoretiky Milicou Požarskajou a Viktorem Berjozkinem. Celkově zde byl patrný odklon od divadla reprezentativní formy a pevného textu k improvizaci, k popření výtvarnosti a iluze, k čerpání z každodenní skutečnosti. Zavrhl se kukátkové jeviště a hledaly se nové a neobvyklé formy prostoru. V inscenacích prezentovaných na tomto PQ se všechny divadelní složky prolínaly a splývaly v jediný dramatický celek, v kterém se konfrontovala realita empirická a dramatická.

Zlatou trigou byla tentokrát oceněna expozice Sovětského svazu (podle Věry Ptáčkové, to byla sice cena politicky motivovaná, protože porota se spíše přikláněla k Velké Británii, ale umělecky jednoznačně opodstatněná). V jejím centru byla maketa Eduarda Kočergina k *Borису Godunovovi* (1973), která svým materiálem - záměrně otrhaná a opotřebovaná pytlovina a provazy – upomínala k nově nastolené „chudé“ estetice. Té odpovídala i scéna k *Mrtvým duším* (1974) Marta Kitajeva, pro kterou Věra Ptáčková užívá termín „pop-artové smetiště“.

Jinou hodnotu akční scénografie – hodnotu tvárné a jednající draperie - vyzdvihl zase v expozici NDR Italský scénograf Ezio Toffolutti, ve své výpravě k *Markétě z Aix* (1973). Celé jeviště zde vyplnil bílou plachtovinou schopnou mnoha funkčních proměn a akcí. Takové řešení nám připomene Malinovy scénografie, které však vznikly o několik let později (*Leonce a Lena* 1976, *Baron ve větvích* 1985). I do scénografie SRN se promítl nový sloh – dřevěná stodola, do níž Hans Walter Lenneweit umístil děj *Macbetha*, vychází z estetiky přírodních jednoduchých materiálů prosazovaných arte-povera. Také u dalších německých scénografů se projevilo podobné zaměření (Christof Heyduck – *Dantonova smrt*, Götz Loepelmann – *Král Lear*, Herbert Wernicke – *Bubny v noci*).

Francouzská expozice se vyznačovala různorodostí. K vidění zde byly scény vybírající z rejstříku historického divadla a tvarosloví – schéma klasické barokní kulisy (François Ganneau – *Faidra*), či rekvizita v podobě rozeklaného barokního portálu, zde však zpřítomněná svým jutovým obalem (Hubert Monloup – *Tartuffe*). Takové řešení jistě připomene práce Christa – např. *Zabalené dada* z r. 1963. Ale i mezi Francouzi se našlo vysloveně „akční“ pojetí a to ve hře *Zlatý věk* výtvarníků Guy-Claude Françoise a Jeana Noëla, z r. 1975. Již sám atypický, nedivadelní prostor Théâtre du Soleil – bývalá tovární hala – svým charakterem naprosto

---

<sup>286</sup> Ibidem, 53, 49-53



vyhovoval estetice chudého umění a akční scénografie. V tomto představení se navíc herci pohybovali mezi hromadami písku, jakožto jediného zástupce výpravy.

Zajímavá byla švýcarská fotografická dokumentace představení *Kámen a duše* Nicolase Suby, inscenované v katedrále v Lausanne. V prostředí gotických křížových kleneb se tak ocitli andělé, ďáblové, kostlivci, mučící nástroje a obrovské pekelné kaširované obludy. Tato vzpomínka na středověké pašijové hry byla důkazem o neutuchající přitažlivosti divadla.

Akční scénografie však pronikla i za oceán a na PQ se představila v Cervantesově hře *Numancia* v podání uruguayských umělců Jorge Carrozzina a Carmen Prietové. Ti na jevišti postavili jen několik žebříků, štaflí, prken a několikametrové pruhy bílých textilií, které v průběhu představení akcí herců nabývaly mnoha nových významů. Celek scény opět vyvolává představy zašlé cirkusové poetiky.<sup>287</sup>

Tématem srovnávací sekce na **PQ'79** se stala loutka – rok 1979 byl Mezinárodním rokem dítěte. Československá expozice byla v tomto ohledu na vysoké úrovni. Loutky Petra Matáska a Františka Vítka (stříbrná medaile) s nepochybnými výtvarnými kvalitami rehabilitovaly tento divadelní druh jako plnohodnotný a moderní.

Obecně bylo z jednotlivých expozic patrné, že na divadelní jeviště začíná pronikat hra jako hlavní dramatický činitel. S tím souvisí jasný příklon k netradičním nedivadelním prostorům a prostředím i nástup malých amatérských, poloprofesionálních či alternativních souborů - hereckých i loutkových. Nejčastějším způsobem dokumentace se v tomto případě stala fotografie. Klasický malovaný návrh přestal postačovat k zachycení dramatického působení představení.

Francouzská expozice plně odpovídala tomuto novému přístupu. Michel Raffaelli představil inscenaci divadla Chronique, která se odehrávala pod širým nebem, a účastnilo se jí několik tisíc diváků. V hlavních rolích tu byly čtyřmetrové loutky z transparentního materiálu obaleného na drátěných kostrách. Divadlo Risorius zase prezentovalo fotografie ze své „vodní akce“, která se odehrávala na březích jezera, na vodní hladině i pod ní. Potápěči na hladině oživovali pohádkové obludy. Christian Griffoul uspořádal v křivolakých uličkách Carcassonu celodenní dětskou loutkovou slavnost. Středověké město se tak stalo přirozenou scénografií akce, ke které si děti samy napsaly scénář a samy v ní účinkovaly. „Vytváření prostoru pro hru spíše než prostoru pro drama: místo konfliktu a napětí partnerský vztah herce a diváka. Divadlo jaksi „osobní“, odmítající pevný dramatický text jako výklad „z druhé ruky“.“<sup>288</sup> Takové bylo nové pojetí

---

<sup>287</sup> Ibidem, 89-94

<sup>288</sup> Ibidem, 130

divadla a jeho scénografie.

V mnoha vystavených pracích tu byl herec nahrazen figurínou – loutkou, či veristicky pojatým modelem (Karl-Ernst Herrmann – *Automat*, 1978; Barbara Bilabelová – *Bezvýznamná žena*, 1977), jako kdyby PQ navštívil i Georges Segal. Stejně jako u tohoto amerického umělce, měly tyto – až děsivě živé - figuríny co nejintenzivněji a nejbezprostředněji působit na diváka a zpřítomnit mutak jeho vlastní realitu.

Expozice Velké Británie představila scény minimalisticky pojaté až vyabstrahované do pouhého znaku, jako to bylo u Ibsenova *Branda* výtvarníka Ralpa Koltaie, kde hlavním motivem oprostěné scény bylo různě traktované bílé vykrytí jeviště, které se na podlaze roztříštilo jako zrcadlo. Tento abstraktní vzor tedy doslovně odkazoval k motivu hry – k trhlinám v mezilidských vztazích.

Naopak sovětská scénografie došla spíše k lyrizující literární metafoře. Tak vystavěl David Borovskij prostředí k Čechovovu *Ivanovovi* (1977) jako zakletý dům porostlý křovím, Valerij Levental vyjádřil zase scénu k *Mrtvým duším* (1977) jako nostalgicky rozlehlou ruskou krajinu, pod níž se skrývá smetiště lidského haraburdí.

Jak poznamenává ve své knize Věra Ptáčková, čím dál víc se však uplatňovaly a vyčnívaly jednotlivé osobnosti, spíše než specificky laděné národní expozice.<sup>289</sup>

Z tohoto malého vybraného vzorku je patrné, jak důležitou roli Pražské quadriennale hrálo. Výtvarníci se tu mohli setkávat a nalézat nové inspirace a podněty, sledovat vývoj za hranicemi, což bylo v době rozděleného světa velmi důležité - a myslím, že nejen pro umělce tvořících na východ od železné opony.

#### 4. 3 Teorie<sup>290</sup>

V závěru bych ještě ráda zmínila teze některých teoretických esejů významných současných historiků umění, zabývajících se vztahem výtvarného umění a divadla, či některými prvky v umění, které se přímo vážou k divadlu.

Vztahům divadla, divadelnosti či dramatickosti a sochy se v kapitole „*Mechanický balet: světlo, pohyb, divadlo*“ své knížky *Passages in Modern Sculpture* věnuje Rosalind E. Krauss, vycházejíc při tom z názorů dalších teoretiků umění. Jak už bylo popsáno v pojednání

<sup>289</sup> Ibidem, 129-135

<sup>290</sup> Celá tato podkapitola shrnuje teze vyslovené in: KRAUSS (pozn. 274) 201-242; Georges DIDI-HUBERMAN: *Ninfá moderna, esej o spadlé draperii*, Praha 2009

o minimalistické soše, Michal Fried považuje hlavní odlišnost mezi divadlem a sochou v konceptu času. Sochařské dílo se svým novým pojetím dostává do oblasti divadla. Jedna z hlavních Friedových tezí v jeho knize *Umění a objektovost* je, že výtvarné umění jako celek je v dnešní době v podstatě ve válce s divadlem a divadelností a jeho jediná šance na přežití je divadlo porazit! Tím, že umělci začali do svých děl zapojovat prvek času, světlo i pohyb vtiskli jim tak i dramatické/ divadelní kvality. Kinetické a světelné sochy tak můžeme začlenit do divadelního kontextu. Tyto sochy-objekty byly určeny k dramatizování prostoru, v kterém byly prezentovány. Používaly se dokonce jako rekvizity různých divadelních představení, nebo rovnou fungovaly jako náhradní performeři a původci všech scénických efektů. V tomto smyslu Krauss uvádí dva příklady. Kineticko-světelný objekt Laslo Moholy-Nagye - *Light Prop*, z r. 1930 a scénickou světelnou stěnu Francise Picabii – *Relâche*, z r. 1926. Oba tyto objekty byly přímo určené pro divadelní jeviště a jejich hlavní animativní silou bylo světlo, ale jejich dramaticčnost je přitom principiálně rozdílná. *Light Prop* byl objekt sestavený z několika vertikálních tyčí, průhledných plánů z pletiva či skla a na nich umístěných horizontálních perforovaných disků. To vše se otáčelo kolem středové osy. Byl zde vytvořen zdánlivý objem tělesa, které skrze hru světla a stínů rozehrávalo ve svém okolí tajemné prostředí odlesků a podivuhodných stínových obrazů. *Light Prop* má tedy svou vnitřní strukturu, která ovlivňuje jeho vnější vzhled a své vlastní vnitřní zdroje energie, které mu umožňují pohyb. Z tohoto předpokladu Krauss přirovnává tento objekt k funkcím lidského těla a potažmo tedy lidského herce. Stejně jako člověk-je podle ní toto dílo určené k vyjádření prostoru skrze svůj projev/gesto, které je vytvářeno v periodách času. *Light Prop* je tedy něco jako mechanický herec, který má svou dlouhou tradici v automatonech, vyráběných již od 18. století. Zatímco *Light Prop* je však spíše jen technologickým příspěvkem v tradičním smyslu dramatického prostoru a času a děje jím zprostředkované se odehrávají rytmicky bez jakéhokoli překvapení, Picabiova *Relâche* tuto tradici zcela narušuje. Stěna, složená z 370 reflektorů, která se v jediném okamžiku zcela neočekávaně a bezdůvodně rozzáří, a oslepí tak nic netušící obecenstvo, je jednoznačným útokem. Zatímco *Light Prop* je jakýmsi „náhradním hercem v technickém převleku“, který ponechává diváka v neosobním odstupu a dává mu tak možnost kontroly a analytického myšlení, *Relâche* na něj prudce zaútočí a v podstatě ho tímto atakem zcela paralyzuje. Divák tak nejenže ztrácí představu o tom, že on sám je mírou kontroly nad událostmi na jevišti, a že se představení odehrává podle očekávání, ale přichází i o analytický postoj, vnější nadhled. Je vtažen a fyzicky začleněn do představení, není schopen dále kontrolovat jeho děje. *Relâche* tak výrazně radikalizuje vztah mezi divákem a divadlem. To ji do jisté míry přibližuje k *Divadlu krutosti* Antoina Artauda, podle kterého „divadlo, stejně jako sny, musí být krvavé a nelidské“.

V podobném smyslu jako *Light Prop* řadí R. Krauss jako dramatický objekt i mobily Alexandra Caldera, vznikající od r. 1932. Ty svým pohybem, do kterého se mohou dostat pouhým závanem větru, či dotekem lidské ruky, také nabývají objem. Ačkoliv je tento objem pouze zdánlivý – virtuální, je to opět metafora lidského těla. Tentokrát ještě zdramatizovaná tím, že je to pohyb nesouvislý, jehož flexibilita a změny jsou závislé na vnějších silách. Princip těchto mobilů a *Light Prop* je však stejný – jedná se o pomalu se odvíjející dočasné pohybové sekvence, které jsou pro své obecenstvo uspokojivé právě svou předvídatelností a logikou pohybu.

Situace se začíná dramatizovat v šedesátých letech, kdy produkce kinetických předmětů vzrůstá a zdokonaluje se. Dokladem toho mohou být „zázračné“ stroje Jeana Tinguelyho, které R. Krauss přirovnává k „oživlé veteši“. Nejslavnější je jistě jeho *Poeta New Yorku*, instalovaná na zahradě Muzea Moderního umění v r. 1960, jejímž jediným cílem bylo destruovat sama sebe.

Do opozice k tomuto pojetí staví Krauss objekty Paula Buryho, který naopak potlačuje smyslové vzrušení. Využívá sotva rozpoznatelného pohybu, kdy se jednotlivé prvky jeho sochy jen velmi pomalu pohybují a narážejí do sebe. Bury o tom prý mluví jako o „cestách objektů“, spíše než o „akci“. Zde však i Krauss (potažmo Jack Burnham, z jehož práce tu Krauss vychází) váhá, zda toto dílo ještě začlenit do kinetického umění, vzhledem k nepatrnosti daného pohybu. Nakonec však dochází ke kladnému závěru. Tento objekt zasáhne své diváky podprahovou aktivitou. I nepatrný posun ozubeného kolečka v Buryho objektu je jeho dramatickým aspektem, je hercem v kinetickém představení. Člověk pozorující Buryho sochu, tím že je její divák, se automaticky stává i účinkujícím na tomto „představení“. V návaznosti na takové pojetí se dramatickými stávají i sochy George Segala či Claesze Oldenburga, přestože jsou statické. V tomto případě je to divákův pohyb – jeho chůze kolem objektu – co sochám propůjčuje dramaticčnost v čase. (Stejně jako když divák chodí kolem dioramatu). Tyto objekty – věrné sádrové odlitky lidských těl a zvětšené či změkčené objekty každodenní potřeby – dramatizují své prostředí právě svou nepatřičností. Tím, že narušují divákovu běžnou představu a zkušenost s těmito objekty či nápodobou lidské postavy a tvoří překážku v jeho prostoru, nutí ho k interakci a tím z něj dělají „účastníka či herce v dramatu jejich prezentace“. Podle R. Krauss se zde také jedná o jistou formu ataku na diváka. Velikost a především měkkost Oldenburgových prací totiž podkopává konvenční vnímání struktury a její asociace – právě měkkost vyvolává asociace lidského těla, čehosi lidského. Divák je tedy atakován střetem přemýšlení o těchto objektech jako o předmětech, které běžně používá a o něčem, co se mu, charakterem své struktury podobá. Jedná se tedy také – podobně jako u *Relâche* – o akt začlenění diváka a terorismu vůči němu. Takto tedy dospějeme i k vazbám Oldenburgových objektů k Divadlu krutosti, které ještě

vyniknou v souvislosti se sochařovou účastí na happeninzích, které podle Susan Sontag mají s Artaudovým pojetím divadla mnoho co společného. Je to především neosobní přístup a zacházení s divákem, důraz na podívanou a zvuk, lhostejnost ke světu a záměr zaútočit na obecenstvo. To, že happeningy většinou nemají žádnou logickou strukturu, výstavbu, zápletku a děj, divák neví co čekat, co se mu všechno může v průběhu akce stát a mnohdy ani neví, kdy happening skončil, je další formou ataku na nebohé obecenstvo.

Uvažováním o Oldenburgových objektech dospívá úvaha k paralelám minimalistických soch Roberta Morrisa. Nezávisle na svých formálních odlišnostech jsou obě formy v podstatě antropomorfizovaní herci, kteří narušují divákovu zažitou zkušenost.

Tak dospívá Rosalind Krauss k závěru, že to, čím socha byla v minulosti, je z dnešního hlediska nedostatečné, protože se to zakládalo na idealistickém mýtu. To, čím je socha dnes (kniha vznikla v 70. letech), je jasně spojené s kontextem diváka a dramatičnosti, tedy s divadlem.

Po přečtení této úvahy v knize Rosalind Krauss můžeme dojít k závěru, že i některé prvky akční scénografie jsou jistým atakem proti divákovi – např. jeho usazení do nepravidelného, nebo nedivadelního prostoru, stejně tak používání obyčejných předmětů, které by se za jiných okolností v divadle vůbec nepoužily, nebo užívání jednoho prvku výpravy k naprosto odlišným akcím. To vše by bylo možné považovat za útok na divákovu běžnou percepci divadelního díla. Na druhou stranu tento útok Krauss klasifikuje i jako začlenění – aktivizaci diváka, což je jeden z hlavních cílů akční scénografie a akčního divadla.

Podnětný je z hlediska akční scénografie také esej francouzského teoretika umění Georsege Didi-Hubermana – *Ninfa moderna, Esej o spadlé draperii*. V něm tento filozof na konkrétním příkladu nymfy a její draperie ukazuje, jakým způsobem v dějinách umění přežívají určité prvky a motivy – a to zcela nezávisle na dějinné kauzalitě. Opírá se při tom o teorii *Nachleben* – *přežívání* Abyho Warburga, kterou zde ještě rozvádí. Didi-Huberman vychází z předpokladu, že dějiny umění jsou disciplínou *anachronismů*, tedy motivů, které procházejí napříč celou historií umění jaksi nevědomě, podpovrchově, bez vnějších faktických příčin. Nejedná se zde o vzájemné umělecké inspirace, vlivy, přejímání, výpůjčky, tradice – jedná se o motivy, které jsou obsažené v nevědomí lidstva (Didi-Huberman vychází i z Freudových teorií) a přenášejí se nezávisle na jeho vůli. Tyto motivy mohou i na nějaký čas zmizet, aby se po určité době opět objevily v naprosto neočekávané podobě. Úkolem historika umění je pak tyto nahodilé spoje vypátrat a vynést je na světlo. V případě *přežívání* je však jeho práce komplikovaná, protože vlákna vlivů a příbuzností, po kterých se má historik ubírat proti proudu času, zde nejsou na první pohled patrná, nebo chybí úplně. Klasická metoda racionálního ověřování, verifikace

pomocí pramenů (knihovny, katalogy, archivy...), zručnosti zde selhává. Historik – vědec se tu dostává do slepé uličky. A zde - „tváří tvář neověřitelnosti“ - doporučuje Didi-Huberman, aby se z racionálního vědce stal filozof, aby si začal klást otázky, pustil se do problematizace neznáma a nastolování hypotéz. Jak Didi-Huberman píše: „Abychom otevřeli oči, musíme je umět zavřít“<sup>291</sup>. Aby se tedy historik dopátral pravdy i v oblasti *neověřitelnosti*, je potřeba aby začal vytvářet hypotézy, vycházející z určité obraznosti a imaginace. Zde Didi-Huberman cituje Baudelaira: „Imaginace není fantazie; není to ani senzibilita, třebaže si sotva dovedeme představit člověka s imaginací, který by nebyl senzibilní. Imaginace je málem božská schopnost, jež především vnímá – bez zřetele k filozofickým metodám – intimní a skryté vztahy věcí, spojitosti a analogie. Vážnost a úloha, jež se této schopnosti přikládá, jí dodávají takovou cenu (...), že nám i vědec bez imaginace připadá už jen jako falešný vědec, nebo přinejmenším vědec velmi neúplný.“<sup>292</sup> Když tedy zmizel předmět historikova zkoumání, musí začít hledat prameny jeho přežívání a počítat s tím, že se mnohdy bude muset vypravit i do jiných oblastí kultury a života.

A tuto metodu Didi-Huberman sám dokumentuje ve své knížce *Nynfa moderna* na motivu draperie, která jak dobře víme, hraje ve světě obrazů zcela jedinečnou roli. Přiřazuje k ní ještě její éterickou nositelku – nymfu, která kdysi tolik okouzila mladého Abyho Warburga na Botticeliho obrazech. Didi-Huberman se tedy chopí nymfy a její draperie a sleduje ji celými dějinami klasického zobrazování od antiky až po Poussina. Na jednotlivých příkladech si při tom všímá jejího postupného sesouvání a oddělování draperie od jejího těla. A tento pohyb, jak píše, se od renesance zrychluje. Nakonec musí konstatovat pád a obnažení nymfy, které se odehrává v jednom pohybu. Draperie se tak osamostatní od nymfina těla a stává se autonomní figurativní jednotkou. Zůstává najednou ledabyle pohozena, zmuchlaná většinou v popředí obrazu. A v tomto okamžiku se vytrácí. Didi-Huberman ji však znovu nalézá – nebo alespoň její přežívající formu - v podobě obyčejného špinavého hadru na pařížských ulicích. Zde se objevuje jako zcela přirozená součást ulice zmuchlaná u okraje chodníků, aby usměrňovala odtékající vodu do kanalizace. I v této - padlé - podobě se však stává hrdinkou uměleckých děl, když si jí a její zajímavé struktury všímají fotografové již od začátku dvacátého století. Takto jí zaznamenal i László Moholy-Nagy, celý fotografický cyklus tohoto odpadku Paříže pořídil Alain Fleischer v šedesátých letech, Denisa Colombová v osmdesátých letech a naposled i fotograf Steve McQueen na konci let devadesátých, který si z ní již udělal „dobrý bussines“. Ale nymfa a její draperie se na ulici objevují, podle Didi-Hubermana i v jiných podobách. Například tak, jak je na svých fotografiích zachycovala Germaine Krullová – v přetváření bezdomovců

---

<sup>291</sup> DIDI-HUBERMAN (pozn.290), 139

<sup>292</sup> Ibidem, 144

a bezdomovkyň, které se jako unavené, nemocné nymfy choulí na dláždění města do svých draperií. Nebo jako odpadky, pohozené na tržišti v Halles, rozházená postel potřísněná krví po děsivém zločinu, či zafačovaná hlava zločince – obojí publikované v dobových časopisech. Didi-Huberman nalézá tuto draperii i v Picassově sádrové skulptuře *Otisk pomačkaného papíru* a konečně v plstěných „vodopádech“ Roberta Morrise. To, co spojuje všechna tato umělecká i neumělecká zjevení draperie je právě ono Warburgovo *Nachleben* – přežívání: „aktualita primitivního, prodlužování paměti, věčná přítomnost proměn.“<sup>293</sup>

V souvislosti s akční scénografií je tedy tato esej nadmíru zajímavá. Vždyť právě draperie se stává v akční scénografii často hlavním aktérem představení, nebo alespoň scény. Z pohledu Didi-Hubermana se tu tedy objevuje již jako *spadlá*, osamostatněná po pádu nymfy. Nabývá tu svůj nový vlastní život, v kterém se stává hlavním jednatelem a hybatelem dějů na scéně (viz. Malinovy scénografie). Objevuje se tu však i ve formě onoho hadru – špinavého, zmuchlaného, odhozeného, v běžném životě již nepotřebného – který se tu však stejně jako hadr na pařížské ulici stává estetickým prvkem, a dostává novou funkci. Dostává tu – po svém pádu – druhou „životní“ šanci. Na jevišti tento hadr znovu ožívá.

---

<sup>293</sup> Ibidem, 138

## 5. Závěr

V problematice akční scénografie by se možná mohlo adjektivum „akční“ nahradit výstižnějšími pojmy jako „jednající“, „mnohovýznamová“, „polyfunkční“. Zkrátka termínem, který by lépe vyhovoval její celkové charakteristice. Mnohovýznamovost a víceúčelovost rekvizit a celé scény je totiž jejím základním rysem.

Principy akční scénografie se začaly formovat již v šedesátých letech. Asi nejvýznamnějším počinem v tomto směru bylo inscenování Jarryho hry *Král Ubu* v Divadle Na zábradlí r. 1964. Libor Fára, který se zhostil výpravy, zde rozehrál celou plejádu mnohovýznamových rekvizit, které v průběhu představení nabývaly neobvykle invenčním způsobem stále nové, překvapivé významy. Kovová postel tu byla postelí, stolem, přehlídkovou tribunou, oltářem, popelnice zase toaletním stolem, spižírnu, šatní skříní i popravčím nástrojem. Svým charakterem odpovídaly tyto scénické prvky smetištní estetice, což je opět podstatný princip akční scénografie. Mnohdy tato „estetika špíny“ a jednoduchosti vycházela i z velmi omezených finančních prostředků a špatného technického zázemí malých scén, na kterých se akční scénografie prosazovala především. Nicméně to však spíše souviselo s celkovým charakterem doby, se soudobými výboji ve výtvarném umění, kde také dominovala hra a využívání jednoduchých předmětů z běžného života či přírodních materiálů. V tomto směru je akční scénografie nejčastěji spojována s pop-artem a arte povera, tedy směry, které vznikaly v šedesátých letech. Ve scénografii se tato estetika začala naplno rozvíjet až v sedmdesátých a doznívala ještě v osmdesátých letech. Jejými hlavními představiteli u nás byli scénografové Miroslav Melena spolupracující hlavně se Studiem Ypsilon, Jaroslav Malina a Jan Dušek, kteří oba spojili síly s mnoha pražskými i oblastními divadly. Před nimi i vedle nich tu však v tomto směru působilo ještě mnoho výtvarníků, kteří invenčním způsobem obohatili tento scénografický proud. Byli to např. Ladislav Vychodil, již zmiňovaný Libor Fára, Luboš Hruža, Otakar Schindler – ze starší generace, mezi mladší zas můžeme počítat Jozefa Cillera, Jana Konečného, Janu Zbořilovou či Martu Roszkopfovou. Principy akční scénografie však využívalo daleko více scénografů a scén, malých profesionálních, poloprofesionálních, amatérských i loutkových souborů, které jsem bohužel do své práce z kapacitních důvodů zařadit již nemohla. Jistě ale stojí za zmínku některé inscenace Divadla na okraji, nebo královéhradecký loutkový soubor Drak.

Abych se ještě vrátila k principům akční scénografie: byla to ona významová mnohoznačnost rekvizity, používání obyčejných, většinou již zašlých, každodenně využívaných předmětů z reálného života, prostých přírodních materiálů – z nich se tu ve velké míře dostává ke slovu



textilie. Odmítnutí přebujelé výtvarnosti, iluzivnosti, kašírování, zbytečné používání techniky a efektů. Významným prvkem a neoddělitelnou součástí scénografie se tu stává herec, který scénu svou akcí přetváří, oživuje, manipuluje s rekvizitami, mění jejich významy a funkce. Někdy dokonce se scénou splývá – stejně jako se svým kostýmem a maskou, které v této době nabývají na významu. Všechny tyto prvky se v akční scénografii a pojetí divadla propojí ještě s režii, takže vzniká homogenní divadelní tvar, který svou neuvěřitelnou imaginativností uchvacuje diváky. S těmi se ostatně v akční scénografii také počítá – obecnstvo je často a hojně zapojováno do představení – komunikuje se s ním, někdy se stává dokonce dramatickou nebo i výtvarnou komponentou inscenace. Rozhodně se ale počítá s jeho dobře vyvinutou fantazií, představivostí a smyslem pro hru. Aktivizace jinak pasivního článku divadelního světa, je tedy také podstatnou složkou principů akční scénografie. Pochopitelně se nedá mluvit o nějakém jednotném výtvarném směru – každý scénograf má své charakteristické vyjádření a využívá jiných motivů. Jedná se spíše o jakési společné naladění, společný pocit a prožívání divadla.

Po nastínění obecného divadelního klimatu v Československu té doby a uvedení principů akční scénografie se ve své práci věnují předchůdcům tohoto směru. Ty můžeme vystopovat již v první polovině dvacátého století. Pochopitelně se nejedná o předchůdce v pravém slova smyslu – jsou to spíše shodné motivy, které tito avantgardní tvůrci více či méně náhodně použili. U Antonína Heythuma jsou to jeho konstruktivistické scény pro Osvobozené divadlo, které se hrou herců zapojují do hry, František Zelenka v zoufalých podmínkách terezínského divadla využívá geniálním způsobem mnohovýznamovou hru jednoduchých rekvizit. I některé scény Františka Muziky byly oživovány hrou herců, nebo jejich rekvizity plnily více funkcí najednou, stejně jako u Miroslava Kouřila a jeho práce pro Divadlo D. E. F. Buriana, kde se ještě pracovalo se světlem a promítaným obrazem. Všechno jsou to ale shody čistě formálního charakteru, které nespojuje nějaký jednotný inscenační model.

Ani v šedesátých letech ještě nemůžeme hovořit o akční scénografii, ale estetika i principy, které vybraní scénografové ve svých scénách užívají, se k jejím motivům už hodně přibližují. Ladislav Vychodil - vedle Josefa Svobody silná osobnost naší scénografie, která však ovlivnila spíše dění na Slovensku - se svou spoluprací s Alfrédem Radokem v Městských divadlech pražských zapsal do divadelní historie. Asi nejvýznamnější inscenací se stala jejich *Hra o lásce a smrti*, kde Radok zvolil neotřelou formu divadla na divadle a Vychodil mu k tomu postavil sugestivní arénu z hrubě otesaných prken, která podporovala intenzivní pocit bezmoci a zoufalství. O Liboru Fárovovi a jeho *Králi Ubu* už byla řeč – tento výtvarník je díky němu často zmiňován jako zakladatel akční scénografie, což ovšem také není zcela na místě. Libor Fára totiž v takové míře zde použité principy už nikdy nezapojil. Luboš Hruza se ve svých scénách pro

Činoherní klub vůbec nesnažil bojovat s tamním mělkým jevištěm a opticky ho prohloubit, naopak uměl z tohoto jeho nedostatku udělat přednost. Scéna, většinou využívající chudých předmětů a materiálů, tlačila herce k rampě a zprostředkovala tak intenzivnější kontakt s obecnstvem.

Sedmdesátá léta jsou pak v pravém slova smyslu „akční“. Otakar Schindler – vystudovaný malíř – sice patří do předcházející generace, ale to mu nezabránilo, aby se spolu s „mladými“ podílel na vytváření nového inscenačního stylu. Nicméně jeho pojetí akční scénografie bych ještě vnímala jako jakýsi předstupeň či most mezi šedesátými a sedmdesátými lety. Často totiž využívá prvků, které si s principy akční scénografie doslova protirečí. Scénograf Miroslav Melena vytváří v hravé kolektivní atmosféře Studia Ypsilon stejně hravé scény, jimž často dominuje jeden ústřední objekt, který zvládne obstarat všechna potřebná prostředí. V případě Studia Ypsilon by se za „akční“ dal označit celý soubor v čele s režisérem Janem Schmidem. Jaroslav Malina zase fascinuje svými barevnými malířskými návrhy a kouzelnou hrou s textiliemi, které ožívají hereckou akcí. Jan Dušek – nejmladší z této trojice akčních scénografů – zaujme především přesným výběrem minimálního počtu jednoduchých rekvizit, které ovšem dokážou vyjádřit všechna potřebná prostředí. O jeho vrstevníkovi – Jozefu Cillerovi se zmiňuji již jen v krátkosti, protože se jedná o slovenského autora. Nicméně i on se zapsal do české akční scénografie ve spolupráci s Divadlem Na provázku. Stejně tak krátce hovořím o mladších umělcích Janu Konečném, Janě Zbořilové, Martě Roszkopfové, kteří periodu akční scénografie spíše uzavírají.

Celkově bych období tzv. „akční scénografie“ shrnula jako neuvěřitelně invenční, hravé a rozvíjející fantazii diváků. To, co možná v některých případech pramenilo i z nouze, se stalo fascinujícím koncertem nápadů a neobvyklých překvapujících řešení. Společné naladění, spříznění dobou i osudem nejen všech tvůrců, ale i obecnstva, které bylo jako nikdy připraveno chápat jakýkoli náznak a podtext a jehož představivost byla vybičována na maximum, vytvářelo zřejmě neopakovatelnou atmosféru. V divadelním světě je však neopakovatelnost něčím zcela přirozeným, a tak je na kritikách a teoreticích, aby pečlivě zaznamenávali, dokumentovali a archivovali.

## 6. Seznam použité literatury

### Publikace

- HOŘÍNEK Zdeněk: Šedesátá léta (1960- 1968), in: Česká divadelní kultura 1945- 1989 v datech a souvislostech, Praha 1995
- JUST Vladimír: Divadlo v totalitním systému, Praha 2010
- DENEMARKOVÁ Radka/JANOUSEK Pavel: Souvislosti divadelního života, in: Pavel JANOUSEK a kol: Dějiny české literatury 1945- 1989 III. 1958-1969
- VODIČKA Libor: Souvislosti divadelního života, in: Pavel JANOUSEK a kol.: Dějiny české literatury 1945-1989 IV. 1969-1989
- JUST Vladimír: proměny malých scén, Praha 1984
- NEKOLNÝ Bohumil: Studiové divadlo a jeho české cesty, Praha 1991
- PTÁČKOVÁ Věra: Česká scénografie XX. století, Praha 1982
- PTÁČKOVÁ Věra: Zrcadlo světového divadla, Pražské quadriennale 1967-1991, Praha 1995
- PTÁČKOVÁ Věra: Divadlo na konci světa, Praha 2008
- RADOK Alfréd/STRÁNSKÁ Alena /CÍSAŘ Jan: Hra o lásce a smrti, Praha 1969
- VOSTRÝ Jaroslav: Činoherní klub 1965- 1972, dramaturgie v praxi, Praha 1996
- VELEMANOVÁ Věra/LAHODA Vojtěch: Libor Fára, dílo, Praha 2006
- KOUBSKÁ Vlasta: Otakar Schindler (1923-1998)- scénograf, Praha 2009
- KOUBSKÁ Vlasta: František Zelenka 1904- 1944 (kat. výst.), Praha 2008
- PAŘÍK Arno: Tereziánské divadlo, in: František Zelenka- plakáty, architektura, divadlo, Praha 1992
- MIHOLOVÁ Kateřina: Král Ubu, Praha 2007
- SRBA Bořivoj: Řečí světla, Brno 2004
- LAJCHA Ladislav: Ladislav Vychodil, Bratislava 2003
- HEDVÁBNÝ Zdeněk: Alfréd Radok, zpráva o jednom osudu, Praha 1994

- CÍSAŘ Jan: Divadla, která našla svou dobu, Praha 1966
- ZDEŇKOVÁ Marie: Současná česká scénografie, Praha 2003
- ZDEŇKOVÁ Marie / VOMÁČKA Josef: Miroslav Melena, scénograf a architekt, Praha 2011
- HOŘÍNEK Zdeněk: UBU à la Y, in: Skrypta Y, Praha 2007
- SCHMID Jan: Poznámky ke scénografii, in: Můj divadelní svět, Praha 2006
- GALLEROVÁ Vlasta/MACHALICKÝ Jiří/PTÁČKOVÁ Věra: Jaroslav Malina, Praha 1999
- MAREŠOVÁ Sylva: Jaroslav Malina, in: Česká scénografie 1983- 1987, Praha 1989
- BERGEROVÁ Marcela: Jan Dušek, in: Česká scénografie 1938- 1987, Praha 1989
- BERGEROVÁ Marcela: Jan Konečný, in: Česká scénografie 1938- 1987, Praha 1989
- FOSTER Hal/KRAUSS Rosalind/BOIS Yve- Alain/BUCHLOH Benjamin H. D.: Umění po roce 1900, Praha 2007
- DEMPSEYOVÁ Amy: Umělecké styly, školy a hnutí, Praha 2005
- KRAUSS Rosalind: Passages in Modern Sculpture, London 1977
- VALOCH Jiří: Umění akce, hnutí Aktual, happening, in: ŠVÁCHA Rostislav/PLATOVSKÁ Marie (ed.): Dějiny českého výtvarného umění VI/1 1958-2000, Praha 2007
- DIDI-HUBERMAN Georges: Ninfa moderna, esej o spadlé draperii, Praha 2009

### Časopisy

- HRABOVSKÁ Kateřina: Ne dekorace, ale rekvizita, in: Kulturní život 1962, roč. XVII, č. 18, 1, 8
- ZB: Komédie v Divadle komedie, in: Večerní Praha, 6. 7. 1962, roč. 8, č. 157, 3
- MACHONIN Sergej, in: Literární noviny, 7. 7. 1962, roč. XI., č. 27, 5
- OPATOVSKÝ Jaroslav, in: Rudé právo, 10. 7. 1962, roč. 42-43, č. 188, 3
- BLÁHA Zdeněk, in: Rudé právo, 9. 7. 1963, roč. 43-77, č. 187, 3

- URBANOVÁ Alena: Gogol a Radok, in: Kulturní Tvorba, 26. 9. 1963, roč. 1, č. 39, 13
- MACHONIN Sergej: Radokovo oslňující představení Ženitby, in: Literární noviny, 20. 7. 1963, roč. 12, č. 29, 8
- BIDLO Zdeněk: Doporučujeme vám Ženitbu, in: Večerní Praha, 26. 6. 1963, roč. 9, č. 148, 3
- CÍSAŘ Jan: Neznámé zítřky, in: Divadelní a filmové noviny 1964, roč. 8, č. 6, 3
- CÍSAŘ Jan: Neznámé zítřky, in: Divadelní a filmové noviny, 11. 11. 1964, roč. 8, č. 6, 3
- MACHONIN Sergej: Hra o lásce a smrti, in: Literární noviny, 24. 10. 1964, roč. 13, č. 43, 4
- GÖTZ František: Podnětné představení, in: Rudé právo, 23. 10. 1964, roč. 44-45, č. 295, 2
- URBANOVÁ Alena: Umění divadelní inscenace, in: Kulturní tvorba, 19. 11. 1964, roč. 2, č. 47, 13
- VYCHODIL Ladislav: Zvláště citlivá místa, in: Divadlo 9- září 1967, 22-24
- GRYM Pavel: Vavříny ze čtyř stran- Divadlo Na zábradlí, in: Lidová demokracie, 1. 1. 1965, roč. 12, č. 1, 5
- KOPECKÝ Jan: Ubu na Zábradlí, in: Rudé právo, 24. 6. 1964, roč. 44-45, č. 174, 5
- FÁRA Libor: Scéna v diskusi; odpověď na anketní otázku: „Jaký je Váš názor na současné jevištní výtvarnictví?“, in: Divadlo 5, květen 1966, 5
- POLÁK Milan: Renesancia čirej divadelnosti, in: Film a divadlo, 1964 roč. 8, č. 19, 6
- Eu: Král Ubu Na zábradlí, in: Divadlo, 1964, roč. 15, č. 7, 73
- HEPNER Václav: Král Ubu Na zábradlí, in: Práce, 20. 5. 1964
- CÍSAŘ Jan: Neřád v dvojím řádu, in: Divadelní noviny, 1963/64, roč. 7, č. 24, 5
- OPATOVSKÝ Jaroslav: Trojí dobré divadlo, in: Rudé právo, 27. 12. 1965, roč. 45-46, č. 358, 2
- FUCHS Aleš: Herectví není hamletovština, in: Divadelní a filmové noviny, 9. 2. 1966, roč. 9, č. 3, 7
- CIMICKÁ Dagmar: Divadlo herců, in: Kulturní tvorba, 27. 1. 1966, roč. 4, č. 4, 13

- MACHONIN Sergej: Dr. Zvonek Burke a F. M. Dostojevskij, in: Literární noviny, 14. 5. 1966, roč. 15, č. 20, 3
- OPATOVSKÝ Jaroslav: Zločin a trest na scéně, in: Rudé právo, 7. 5. 1966, roč. 46-47, č. 125, 2
- Anketa 34, in: Divadlo- září 1966, 5-8
- ČERNÝ František, in: Divadelní noviny, 28. 6. 1967, roč. 10, č. 25-26, 1
- Anketa 28, in: Divadlo- září 1967, 45-48
- URBANOVÁ Alena: Obnova Revisora, in: Kulturní tvorba, 1. 6. 1967, roč. 5, č. 22, 13
- ČERNÝ Jindřich: Kačerův Revizor, in: Divadlo- listopad 1967, 28
- JINDRA Vladimír: Atakovaná scéna, in: Divadlo- září 1966, 43-48
- HAVEL Václav: Scéna v diskusi, odpověď na anketní otázku: „Jaký je Váš názor na současné jevištní výtvarnictví?“, in: Divadlo- květen 1966, 8
- BRUSTEIN Robert: Divadlo krutosti- Antoin Artaud, in: Divadlo- říjen, 1966
- KOPECKÝ Jan, in: Divadlo- září 1965
- GROTOWSKI Jerzy: Nebyl zcela sám sebou, in: Divadlo- červen 1967, 15-18
- BRUSTEIN Robert: Antoin Artaud a Jean Gedet- divadlo krutosti, in: Divadlo- říjen 66, 25-36
- HOŘÍNEK Zdeněk: Obnažený herec v chudém divadle, in: Divadlo- říjen 1966, 43-52
- GROTOWSKI Jerzy: K chudému divadlu, in: Divadlo- červen 1967, 1-6
- HOŘÍNEK Zdeněk: Druhé setkání s Grotowským, in: Divadlo- červen 1967, 7-14
- BÁCHOREK Milan: Janáčkův Mrtvý dům v Ostravě, in: Hudební rozhledy, prosinec 1974
- KS: Mrtvý dům po 42 letech, in: Ostravský večerník, 30. 10. 1974
- DROZD Helmut: Podruhé na ostravské scéně, in: Glos ludu, 27. 11. 1974
- TŮMA Martin: Tři večery v Ostravě, in: Scéna 77, 17. 1. 1977, 3
- SOCHOROVSKÁ Valerie: Renesance divadelnosti, in: Mladá fronta, venkov, 22. 12. 1977
- OLŠER Břetislav: Blýskání na časy?, in: Ostravský večerník, 30. 11. 1977

- KOSKOVÁ Šárka: Komorní scéna SDO zahájila, Divadlo pro radost, in: Nová svoboda, 20. 12. 1977
- SLAVICKÝ St.: Kačerův Cyrano v Ostravě, in: Lidová demokracie, 20. 12. 1977
- GULIJEVYČOVÁ Marie: Brněnské pašije, in: Noviny ze světa hudby a zvuku, červenec 1979
- BOR Vladimír: Řecké pašije Bohuslava Martinů, in: Lidová demokracie, 5. 6. 1980
- MD: Řecké pašije z Brna, in: Tvorba, 2. 7. 1980
- PLÁVEK Josef: Záznam jedinečné inscenace, in: Rudé právo, 6. 9. 1984
- VALOVÝ Evžen: Mistrovská výpověď nesmrtelného skladatele, in: Lidová demokracie, 14. 8. 1979
- FUKAČ J.: Grécke pašie po sedestich rokov, in: Hudobný život, 11. 6. 1979
- PÁVEK Josef: Brněnské Řecké pašije, in: Rudé právo, 12. 6. 1979, roč. 59, č. 60
- KL: Premiéra Řeckých pašijí, in: Brněnský večerník, 14. 5. 1979
- SLV: Kačerův ostravský Rváč, in: Lidová demokracie, 28. 12. 1979
- KOSKOVÁ Šárka: Rváč na scéně SDO, in: Nová svoboda, 25. 7. 1979
- OTČENÁŠEK Štěpán: Pohádkové podobenství, in: Svobodné slovo, 3. 3. 1982
- PŠENICOVÁ Zuzana: Nejlidštější žena pod sluncem, in: Večerní Praha, 15. 2. 1982
- JS: Dvakrát o představení spolku Kašpar, in: Český deník, 3. 10. 1992,
- KÖNIGSMARK Václav: Být trochu sami sebou, in: Tvorba, 14. 4. 1982
- GEROVÁ Irena: Hold moudrému bláznovství, in: Svobodné slovo, 3. 4. 1985
- PTÁČKOVÁ Věra: Kousek místa pro scénografy- Miroslav Melena, in: Amatérská scéna 77, roč. 14, 4
- KOLÁŘ J.: Železná koruna jako divadlo, in: Práce, 28. 11. 1975
- DANĚŠ Ladislav: Hra zvaná Kovář Stelzig, in: Lidová demokracie, 15. 10. 1975
- ADLER Petr: Kovář Stelzig v Ypsilonu, in: Mladý svět, 27. 9. 1975
- BAKOŠOVÁ Zuzana: Makbeth, in: Film a divadlo, Bratislava, 19. 10. 1977
- HOLÝ Josef: Makbeth aktuální, in: Rudé právo, 24. 9. 1976

- LŠ: Příběh o zločinném Makbethovi, in: Lidová demokracie, 6. 10. 1976
- JKO: Z první řady, in: Květy, 20. 1. 1977
- ŠTĚPÁNKOVÁ Eva: Zázrak se nekonal, in: Průboj, Ústí nad Labem, 22. 9. 1976
- MIK: Netradiční pohled na Máchu, in: Lidová demokracie, 4. 8. 1978
- BLECHOVÁ Helena: Ypsilonka a Mácha, in: Mladá fronta, 11. 5. 1978
- CÍSAŘ Roman: Haškovská anabáze očima Ypsilonky, in: Zemědělské noviny, 20. 4. 1983
- KOVAŘÍK Petr: Anabáze hodného chlapce, in: Svobodné slovo, 13. 4. 1983
- FK: Hašek v pojetí Ypsilonky, in: Lidová demokracie, 16. 4. 1983
- STRNAD Jiří: Z první řady, in: Květy, 12. 1. 1984
- KRAVKA Jaroslav: Pohazení divadlem, in: Brněnský večerník, 9. 1. 1984
- JK: Dostojevského hra v Ypsilonce, in: Lidová demokracie, 12. 7. 1986
- KMOCHOVÁ Věra: Krokodýl etc., in: Večerní Praha, 6. 5. 1986
- JJV: Divadlo, in: Signál, 6. 5. 1986
- FUCHS Aleš: Žízeň po divadle, in: Práce, 18. 2. 1977
- VOTRUBA Jan: Chvála hravosti, in: Průboj, Ústí nad Labem, 26. 5. 1976
- PROCHÁZKA Jan: Ústecký pokus o Brechta, in: Svobodné slovo, 25. 11. 1977
- MIK: Brechtovy hry jako stálá inspirace, in: Lidová demokracie, 29. 12. 1977
- VOTRUBA Jan: Muž jako muž, in: Průboj, Ústí n. Lab., 17. 11. 1977
- PROCHÁZKA Jan: Divadelní přepis klasika, in: Svobodné slovo, 22. 5. 1979
- VOTRUBA Jan: Od Shakespeara- kam?, in: Průboj, Ústí n. L., 3. 2. 1979
- GEROVÁ Irena: Kam se dá dojít po větvích, in: Svobodné slovo, 5. 2. 1986
- FRA: Dnes má slovo- Boris Rösner, in: Svobodné slovo, 20. 12. 1985
- ĚK: Divadlo, in: Signál, 9. 9. 1986
- PŠENICOVÁ Zuzana: Baron na stromě, in: Večerní Praha, 27. 12. 1985
- PATEROVÁ Jana: Strom poznání, in: Film a divadlo, Bratislava, 13. 5. 1986
- GEROVÁ Irena: Mohutná divadelní freska, in: Svobodné slovo, 13. 4. 1988



- SKOUPÁ Jitka: Merlin aneb návrat fantazie, in: Tvorba, 25. 5. 1988
- KOPÁČOVÁ Ludmila: Další pražská divadelní událost, in: Lidová demokracie, 20. 4. 1988
- TVRZNÍK Jiří: Otazníky nad Merlinem, in: Mladá fronta, 13. 7. 1988
- MACHALICKÁ Jana: rozhovor s Janem Duškem: Tehdy byla hanba chodit spát, in: Lidové noviny, 2. 8. 2011, 8
- VYDROVÁ Monika: Jevisko svet, in: Film a divadlo, Bratislava, 17. 3. 1986, 16
- BENA Leopold: Pohádka bez pohádky, in: Naše pravda, Gottwaldov, 3. 5. 1974
- TŮMA Martin: Ruzzantova renesanční komedie, in: Tvorba, 12. 3. 1975, č. 11, 3
- AC: Komédie proti válce, in: Svobodné slovo, 19. 2. 1975
- CÁSEK Adolf: Komédie Křupani, in: Nová svoboda, 13. 2. 1975, roč. 31, č. 37, 5
- PTÁČKOVÁ Věra: Kousek místa pro scénografy- Jan Dušek, in: Amatérská scéna 77, roč. 14, 24
- KMOCHOVÁ Věra: Bavit se, ale i přemýšlet, in: Večerní Praha, 24. 4. 1980
- PROCHÁZKA Jan: Úspěšný Brecht v Divadle S. K. Neumanna, in: Tvorba, 11. 6. 1980, č. 24, 6
- KRAUSOVÁ Irena: Dobrý zážitek z Dobrého člověka, in: Svobodné slovo, 7. 5. 1980
- HÁJEK Jiří: Šťastný Brechtův návrat, in: Rudé právo, 9. 6. 1980
- KÜHNELOVÁ Jana: Dobrý člověk ze Sečuanu, in: Lidová demokracie, 10. 7. 1980
- STRNAD Jan: Z první řady, in: Květy, 20. 10. 1983
- GEROVÁ Irena: Podívaná zvaná Sen, in: Svobodné slovo, 9. 11. 1983
- JSU: Poéma. Nebo reportáž?, in: Mladá fronta, 13. 12. 1972
- BUNDÁLEK Karel: Divadlo na provázku zahájilo, in: Rovnost, Brno, 19. 9. 1972
- ALBERTOVÁ Helena: Drama tvarů- rozhovor s M. Roszkopfovou, in: Film a divadlo, Bratislava, 3. 2. 1986, 16
- ETZLER Miroslav: K práci Marty Roszkopfové, in: Nová svoboda, 26. 7. 1980
- IRA: Quo vadis divadélko?, in: Rovnost, Brno, 4. 10. 1977

### **Katalogy výstav a programy**

- BERNARD Jan: Poznámky z útržků papíru- rekvizita a prostor, in: divadelní program hry Třináct vůní, 1975
- DVOŘÁK Jan: Miroslav Melena pro plakát a v relacích Studia Ypsilon, in: divadelní program ke hře Vosková figura, 1987
- KOVÁČ Mišo A. (ed.): Jozef Ciller scénografia 1965-1980,(kat.výst.), Martin, 1979
- ALBERTOVÁ Helena (ed.): Scénografie Marty Roszkopfové, (kat. výst.), Praha 1984

### **Internetové stránky**

- <http://www.vaclavhavel.cz/index.php?sec=2&id=1&page=2>, vyhledáno dne 19. 12. 2011
- <http://www.nazabradli.cz/o-divadle/historie-divadla/>, vyhledáno dne 19. 12. 2011

## 7. Seznam vyobrazení

1. František Zelenka, P. Claudel: Protheus, 1935. Reprodukce z CD knihy: MIHOLOVÁ Kateřina: Král Ubu, Praha 2007
2. František Zelenka, N. Frýd: Ester, 1943. Reprodukce z katalogu výstavy: KOUBSKÁ Vlasta: František Zelenka 1904- 1944, Praha 2008, nepag
3. Ladislav Vychodil, R. Rolland: Hra o lásce a smrti, 1964. Reprodukce z knihy: LAJCHA Ladislav: Ladislav Vychodil, Bratislava 2003, 97
4. Libor Fára, A Jarry: Král Ubu, 1964. Reprodukce z knihy: PTÁČKOVÁ Věra: Česká scénografie XX. století, Praha 1982, 241
5. Libor Fára, A. Jarry: Král Ubu, scéna kaple, 1964. Reprodukce z CD knihy: MIHOLOVÁ Kateřina: Král Ubu, Praha 2007
6. Luboš Hrůza, N. Macchiavelli: Mandragora, 1965. Reprodukce z katalogu výstavy: Albertová Helena: Hrůza v Černé labuti aneb Komorní výstava scénografie Luboše Hrůzy u příležitosti 75. narozenin umělce, Praha 2008, 6
7. Otakar Schindler, L. Janáček: Z mrtvého domu, 1974. Reprodukce z knihy: KOUBSKÁ Vlasta: Otakar Schindler (1923-1998)- scénograf, Praha 2009, 69
8. Miroslav Melena, V. Kaplický - J. Schmid: Kovář Stelzig, 1975. Reprodukce ze sborníku: KOLÁŘ Josef: Pětadvacet, Praha 1998, 86
9. Jaroslav Malina, W. Shakespear: Trilus a Kressida, 1979. Reprodukce z knihy: GALLEROVÁ Vlasta/MACHALICKÝ Jiří/PTÁČKOVÁ Věra: Jaroslav Malina, Praha 1999, 50
10. Jan Dušek, B. Brecht: Dobrý člověk ze Sečuanu, 1980. Reprodukce z programu hry, archiv DÚ
11. Jozef Ciller, B. Brecht: Život a smrt Galilea Galileiho, 1979. Reprodukce z katalogu výstavy: KOVÁČ A. Mišo (ed.): Jozef Ciller scénografia 1965-1980, Bratislava, 1979, nepag
12. Marta Roszkopfová, A. Fadějev: Mladá Garda, 1977. Reprodukce z katalogu výstavy: ALBERTOVÁ Helena (ed.): Scénografie Marty Roszkopfové, Praha 1984, nepag

13. Jan Konečný, Arvo Valton: Dům plný přízraků, 1985. Reprodukce z archivu PQ:  
<http://www.pq.cz/cs/pq-87.html>
14. Jana Zbořilová, Vasil Petrov: Než jsem se narodil...a potom, 1977. Archiv Divadelního ústavu