

UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA

BAKALÁŘSKÉ PREZENČNÍ STUDIUM

2019-2022

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Viktoría Liss

**SCÉNOGRAFIE PRVNÍ POL. 20. STOLETÍ JAKO
PROSTŘEDEK ŘEŠENÍ PROSTORU DIVADELNÍHO
PŘEDSTAVENÍ**

Praha 2022

Vedoucí bakalářské: PhDr. Jaromír Kazda

JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE

BACHELOR FULL-TIME STUDIES

2019-2022

BACHELOR THESIS THESIS

Viktoría Liss

**SCENOGRAPHY OF THE FIRST HALF OF THE 20TH
CENTURY AS A MEANS OF SOLVING THE SPACE OF
THEATRICAL PERFORMANCE**

Prague 2022

The Bachelor Work Supervisor: PhDr. Jaromír Kazda

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená bakalářská práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne

Viktorie Liss

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucímu bakalářské práce, panu PhDr. Jaromíru Kazdovi, za doporučení vhodné studijní literatury a za čas věnovaný textovým korekturám a konzultacím.

Anotace

Bakalářská práce se zabývá průzkumem první poloviny 20. století v oboru scénografie. Pojednává nejen o scénografii v různých zemích tohoto období, ale i o jejích představitelích. V práci jsou dopodrobna rozebírány určité historické etapy divadelní scény a to, čím se liší. Zásadní částí této práce je i vývoj divadelních technik, na kterých si zakládali divadelní mistři a jejich porovnání a odlišnost praktik, kterými se řídili.

Klíčová slova

Divadlo, herec, inscenace, metoda, reforma, scéna, scénografie, umění.

Annotation

The bachelor's thesis deals with the research of the first half of the 20th century in the field of scenography. It deals not only with scenography in various countries of this period but also with its representatives. The thesis discusses in detail certain historical stages of the theater scene and its diversity. An essential part of this work is the development of theatrical techniques on which theatrical masters relied, their comparison and the differences in the practices they followed.

Keywords

Theater, actor, production, method, reform, stage, scenography, art.

ÚVOD	8
1 HISTORICKO-TEORETICKÉ ZÁKLADY SCÉNOGRAFIE	9
1.1 Pojem Scénografie.....	9
1.2 Historické etapy vzniku a vývoje scénografie.....	11
2 VÝRAZNÉ PROSTŘEDKY SCÉNOGRAFIE V DIVADELNÍM PŘEDSTAVENÍ	13
2.1 Scénografie jako prostředek k navození atmosféry v divadelním představení.....	13
2.2 Dekorace.....	14
3 VÝVOJ SCÉNOGRAFIE VE 20. STOLETÍ	16
3.1 Přelom 19. a 20 století.....	20
3.1.1 První reformátoři.....	20
3.2 Konstruktivismus.....	20
3.3 Expresionismus.....	20
3.4 Bauhaus.....	21
4 DIVADELNÍ REFORMA V ANGLII	22
4.1 E. G. Craig.....	22
4.2 A. Appia.....	24
5 DIVADELNÍ REFORMA VE FRANCII	28
5.1 Jacques Copeau.....	29
5.2 Kartel čtyř.....	31
5.3 Antonin Artaud.....	32
6 RUSKÁ DIVADELNÍ AVANTGARDA	33
6.1 Vsevolod Emiljevič Mejerchold.....	33
6.2 Alexandr Jakovlevič Tairov.....	36
7 ČESKÁ SCÉNOGRAFIE PRVNÍ POL.20 STOLETÍ	38
7.1 Impresionismus.....	38
7.2 Expresionismus.....	38
7.3 Kubismus.....	39
7.4 Konstruktivismus.....	40
7.5 Poetismus a Surrealismus.....	40
ZÁVĚR	43

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ.....	45
SEZNAM ZKRATEK.....	46
SEZNAM OBRÁZKŮ.....	47
BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE.....	48

ÚVOD

Téma své bakalářské práce jsem si zvolila v tu chvíli, když jsem začala přemýšlet nad tím, co přesně by mě zajímalo zkoumat ve světě verbálního umění. Jelikož je divadelní svět velmi bohatý svou historií a funkcí, zastavila jsem se u tématu divadelní scénografie, u které jsem si vybrala určité časové rozmezí.

Změna jazyka a funkcí scénografie je spojena nejen s vývojem divadelního umění a jeho vizuální estetiky, ale také i s proměnou problému interpretace textu a jeho jevištní realizace. Toto téma je třeba prozkoumat, protože scénografie se spolu s uměním herce a režiséra stala způsobem vizualizace dramatického textu v prostoru a čase představení. Právě tyto fakta tvoří ústřední zájem o tuto problematiku, která bude v této práci zvažována. Také bych si chtěla zmínit o teoretické části této práce, ve které se věnují z velké části historii samotné scénografii, a jak se postupně vyvíjela.

Rozmanitost tohoto oboru by se dalo zkoumat z různých úhlů. Neboť právě scénografie je jeden z určujících momentů představení. Tento obor ve struktuře divadelního obrazu určuje jeho vizuální význam. Spolu s dalšími aspekty obrazu skládajících se z dějově-dramatické linie, vývoje a v neposlední řadě z zvukově-hudebního systému scénografie tvoří uměleckou celistvost figurativní struktury konkrétní divadelní práce a osobitým pohledem je takto jedinečná.

Scénografické řešení představení je však neustále v kontextu dramatického dialogu a je jím ovlivňováno. Divák sleduje a zároveň poslouchá představení a tyto dva momenty vnímání se neustále přizpůsobují jeden druhému. Nelze je oddělit: sluchovlivňuje vizuální vnímání, pohled je zaměřen na určité scénické detaily v závislosti na to, co slyšel, nebo naopak viděl. Ze všeho výše uvedeného lze vyvodit, že scénografie je svým způsobem prostorovým řešením představení.

1 HISTORICKO-TEORETICKÉ ZÁKLADY SCÉNOGRAFIE

1.1 Pojem Scénografie

V divadelních studiích, recenzích i v divadelní praxi se rozšířil pojem „scénografie“, jako klíčový bod divadelního díla – prostorové řešení představení.

Co je tedy scénografie? Scénografie je druh umělecké kreativity zabývající se designem představení a vytvářením jeho figurativního a plastického obrazu, který existuje v jevištním čase a prostoru. V představení vše, co herce obklopuje, čím se zabývá, hraje, jedná, a jak vypadá (kostým, líčení, maska, další prvky proměny jeho vzhledu), patří ke scénografickému umění. Scénografie přitom může jako výrazový prostředek využívat to, co vytváří příroda a co se rodí jako výsledek tvůrčí činnosti umělce (od masek, kostýmů, hmotných rekvizit až po malbu, grafiku, scénický prostor, světlo, dynamiku atd.)

Scénografie je prostorové řešení představení, které je vystaveno podle zákonitostí vizuálně estetického vnímání reality. e struktura divadelního obrazu určuje jeho vizuální význam a vzhledem k tomu, že figurativní struktura scénografie je založena na vizuálním vnímání, je v konkrétním díle vyjádřena prostřednictvím určitého materiálu, který má parametry prostoru. Zákonitost tohoto materiálu objektivní reality v uměleckém díle určuje jeho kompoziční úroveň, které jsou s ním v interakci a tvoří každý detail díla. Scénografie jsou kulisy, kostýmy, make-up, světlo – vše, co inscenátor nastaví, tedy prostorové vymezení prostředí. Scénografie jsou plastické možnosti hereckého obsazení, bez nichž je prostorová kompozice divadelního díla nemožná.¹

Herec je modulem tohoto prostoru, nastavuje ho a určuje. I když herec zrovna není na jevišti, přesto divák ví, jak by v tomto prostředí měl být. Scénografie je to, co režisér aranžuje do mizanscény. Jde o technické možnosti jeviště a architektonické předurčení prostoru. V divadle jako v žádném jiném umění hraje důležitou roli technika, technické možnosti jeviště, které musí odpovídat dynamice lidského těla. Důležitá je také role architektonické jistoty divadelní budovy, především topografie jeviště a dat interiéru a exteriéru. Scénografie zahrnuje synkretismus divadelního umění, v jehož důsledku je možné na jeho základě syntetizovat prostorové formy kreativity.² Rozvíjí se na využití celku materiálu prostorových uměleckých

¹ NEVAŘIL, M.: Historický vývoj scénického prostoru. Praha 2004

² ALMAMEDOV A. „Malba. Scénografie“; Sovětský umělec, 1989, 44 str.

forem založených na zákonitostech vizuálního estetického vnímání. Scénografická obraznost je přitom budována a do značné míry určována úspěchy a úrovní rozvoje jednotlivých prostorových umění. Vývoj „jednoduchých“ forem umění, v nichž dominuje samostatný typ prostorového typu materiálu, je pro scénografii jakýmsi laboratorním experimentem, v jehož důsledku se testuje jedna z jeho faset.

Divadelníci a režiséři proto při svých rešerších často využívají techniky malby, grafiky, architektury atd. Ve své tvorbě se řídí již dosaženými úspěchy v prostorových formách kreativity. Například Georg Fuchs vycházející z vizuální struktury sochařského basreliéfu vytváří princip „reliéfní scény“ v Mnichovském uměleckém divadle, kde staví mizanscény pouze na prvních dvou plánech bez použití hloubky.. Scénografie, která je jedním z určujících momentů tak složitého uměleckého organismu, jakým je divadlo, kde vidíme celou rozmanitost umění, zahrnuje celistvost prostorových umění, aniž by byla redukována na některé z nich. K odhalení obsahu, který se tvoří spolu s její specifickou formou, využívá scénografie plnost barevnosti malby, výraznost grafiky, plastickou úplnost sochy a geometrickou čistotu architektury. Jako jeden z určujících momentů divadelního umění, které ovlivňuje scénografie, je úplnost formy a její specifický obsah.

Už na první pohled samotná struktura slova „scénografie“ napovídá, že neúplněji odráží specifika umělcovy práce na divadle. Pokud ale zároveň chápeme „scénografii“ jako scénickou grafiku, nabízí se otázka: jde jen o kulisy a kostýmy?

Význam jevištní grafiky ve struktuře představení je širší, neboť to, co je na jevišti zobrazeno, je především rozvíjení mizanscénní kresby hercovy plasticity v určitém prostorovém prostředí. Pokud navíc dějiny dekorativního umění vznikají převážně studiem skicového materiálu umělců, pak by se dějiny jevištní grafiky měly soustředit na celou prostorovou interpretaci představení. Na vše, co tvoří vizuální význam divadelního obrazu.

V řadě výzkumných prací je pojem „scénografie“ interpretován jako určitá etapa ve vývoji divadelního umění. V nejpodrobnější podobě tuto myšlenku vyjadřuje V.I. Berezkin v knize "Umění scénografie světového divadla ". Autor v ní vyčleňuje řadu vývojových etap historické geneze a poslední etapu – od počátku století do současnosti – *"Izolace scénografie se projevila ve vývoji vlastních specifických výrazových prostředků, vlastního materiálu –*

*jevištního prostoru, času, světla, pohybu.*³ Poté autor pokračuje: „*Scénografie se prosadila jako umění, v dobrém slova smyslu funkční, podléhající obecným zákonitostem komplexního syntetického díla – performance a určené pro co nejužší interakci s hercem, dramatický text, hudba. Prostřednictvím této koordinace akcí se odhalují obrazy představení.*“⁴

Velmi populární je také výraz „scénograf“ odvozený od scénografie. Jsou to tvůrčí pracovníci podílející se na organizaci jevištního prostoru představení jejím prostřednictvím zdůrazňují specifika své profese v divadle.

Pokusíme-li se podat obraz moderní světové scénografie v plném rozsahu, pak obsahuje nejen tyto dvě tendence, ale tvoří ji nepřeborné množství nejrozmanitějších individuálních uměleckých rozhodnutí. Každý mistr pracuje po svém a vytváří nejrozmanitější osobitý design jevištní akce – v závislosti na povaze dramatického či hudebního díla a na jeho režijní interpretaci, která je metodologickým základem efektivního scénografického systému.

1.2 Historické etapy vzniku a vývoje scénografie

Pojem scénografie byl zaveden do divadelní a vědecké literatury koncem 60. let a postupně nahradil dříve používanou definici divadelního a dekorativního umění. V 70. letech se tento termín rozšířil. Díky tomu začali určovat tvorbu všech divadelních umělců bez výjimky, bez ohledu na to, kdy a v jaké historické době tito umělci působili a jaké principy performance designu dodržovali. Někteří autoři použili termín scénografie jako synonymum pro výraz dekorativní umění. Účelem bylo prokázání rovnocennosti těchto dvou pojmů. Při prokázání rovnocennosti těchto dvou pojmů byly uvedeny odkazy na etymologii slova scénografie a na staré slovníky, včetně italských, které při vysvětlování odkazovaly na starořecké slovo „skene“ (ekvivalent italského „scéna“).⁵ Původně to znamenalo návrh její fasádní stěny (skene nebo jeviště), a pak i umění, které se v literatuře dějin umění začalo nazývat dekorativní.

Moderní význam jakéhokoli termínu není určen jeho původním (etymologickým) významem, ale skutečným obsahem, tedy jevem, pro který se termín používá. Autor pojmem „scénografie“ označuje umění navrhnout představení jako celek, tedy všechny jeho tři

³ BEREZKIN V.I. "Umění scénografie světového divadla"; Úvodník URSS. 1997. 544 str.

⁴ BEREZKIN V.I. "Umění scénografie světového divadla"; Úvodník URSS, 2001, 807 str.

⁵ STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. r.2005. 80-246-1105-8. 100 str.

systemy, které existovaly v průběhu dějin světového divadla od jeho vzniku až do konce 20. století. Jaké jsou tyto systémy?

Každý ze systémů odpovídá jednomu ze tří hlavních typů vývoje, který existoval v historii světové kultury.

Tři systémy:

1. První systém umění navrhnout představení. Scénografie hry, pokrývá celé počáteční období dějin světového divadla: od antiky po renesanci – v Evropě a až po 20. století včetně – na východě. Systém odpovídá cyklickému vývoji charakteristický pro starověké civilizace, východní kulturu a folklór všech národů.
2. Druhým systémem je umění inscenovat představení v evropském divadle moderní doby. Právě toto umění dostalo název dekorativní. Lineární vývoj, který se ujal v křesťanském středověku, se stal jednou z charakteristik západní civilizace.
3. Třetí systém, efektivní scénografie, se vyvíjel v průběhu 20. století a v jeho druhé polovině se stal vůdčím v praxi světového divadla. Absorboval zkušenosti obou historicky předcházejících systémů. Protože jsou však oba tyto typy vývoje, každý svým způsobem, jednostranné, ve 20. století se přirozeně objevuje tendence k syntéze, k integraci cyklických a lineárních cest vývoje světové kultury, jehož specifickým odrazem je v tomto případě třetí systém scénografie.⁶

Pojem scénografie tedy označuje umění navrhnout představení jako druh umělecké kreativity. Definice dekorativního umění se vztahuje pouze na jeden ze tří systémů scénografie.

⁶BEREZKIN V.I. "Umění scénografie světového divadla"; Úvodník URSS, 2001.

2 VÝRAZNÉ PROSTŘEDKY SCÉNOGRAFIE V DIVADELNÍM PŘEDSTAVENÍ

2.1 Scénografie jako prostředek k navození atmosféry v divadelním představení.

Divadelní představení je v moderním pojetí neobyčejně stará a rozšířená instituce spojená s činnostmi velmi různorodých skupin, v nichž jsou jednotlivé fáze života vykládány zvláštním způsobem. Proto vyžadují jiný způsob chování než v běžné době, vyžadují oslavy.

Divadelní představení jsou nejrozsáhlejší a nejrozmanitější formou masového umění, včetně poezie, hudby, divadla, dekorativního umění, choreografie, kina a pyrotechniky, stejně jako některé formy sportu – rytmická gymnastika, masová gymnastická představení, tanec na ledě atd.

Samotnou praxi rozvoje divadelních představení tvoří jejich specifický typ. Některé z těchto druhů se v životě stávají, formují, prosazují se; jiné, jasně definované konkrétními parametry, se rozlišují na žánrové a jiné variety. V praxi divadelních představení posledních desetiletí lze jednoznačně rozlišit tyto typy: propaganda a umělecký výkon, literární a hudební kompozice, tematický večer, masová shromáždění.⁷

Atmosféra každého divadelního představení se vyvíjí dlouho před jeho konáním. Probíhá mnoho přípravných prací. Tvůrčí tým tráví hodně času a energie na zkouškách. Účastníci připravovaného představení zkoumají spoustu materiálu na dané téma, aby v nepředvídané situaci vypadala dobrá improvizace jako záměrně připravené číslo.

S určitou jistotou lze říci, že je to právě scénografie, která vytváří atmosféru divadelního představení. Scénografie by měla vyjadřovat společný záměr umělce a režiséra.

Spolurežisérem je tedy vždy scénograf.⁸

Prázdné jeviště je smysluplným obrazem. Prázdnost je vždy promyšlená. Stává se tím specifický, „němý“ jazyk scénografie, který je nezbytný k předání určité myšlenky. Proto prázdnost na scéně působí mnohem víc než aranžovaná scéna. Scénografie zvýrazňuje akcenty, vnáší další nuance, avšak nikoliv každodenní, nýbrž symbolické. Hmotný svět může vyjádřit duchovní podstatu. A dále samotným zhmotněním se myšlenka stala viditelnou.

⁷ GENKIN D.M. "Hromadná divadelní představení a svátky"; VNMTsNTIKPR, 1985, 86 str.

⁸ MICHAJLOVA A.A. "Umělec a režisér"; Vědomosti, 1986, 46 stran.

Subjekt je živá látka, expresivní jako postava ve hře. Předměty, stejně jako aktéři, se v průběhu akce mění. Věci vyprávějí svůj příběh a nastavují atmosféru. Všechny tyto aspekty postupně přibližují divákovi pochopení koncipovaného konce. Naznačují implicitní, posvátné, co se skrývá v divadelním představení. Předměty jsou jakési referenční body v díle, ale divák si často neuvědomuje, že je pod jejich vlivem. Všechny položky musí být pečlivě vybrané. Důležité je také zanechat jednoty kompozice – vizuální i dramatické.

2.2 Dekorace

Dekorace jsou jedním ze způsobů, jak vizualizovat představení v moderním divadle. Hlavní funkcí dekorací v inscenaci je vytvoření obrazu scény. Pro výrobu dekorace musí umělec vybrat několik objektů a míst, které jsou uvedeny v textu divadelní hry. Umělec vytváří pomocí dekoracím iluzi průběhu děje na scéně. Na výrobě kulis se podílí mnoho druhů umění: architektura, sochařství, malířství, umělecké scénické osvětlení.

Produkce a vývoj každé dekorace závisí na určitých a specifických požadavcích dramaturgie či divadelní estetiky odpovídající nejen dobové historii, ale i rozvojem vědy a techniky. A proto dekorace rozdělujeme do několika skupin:

1. Kulisa pohyblivá
2. Kulisa vytahovací arkádová (oblouková)
3. Dekorace v pavilonu
4. Dekorace objemná (plastická)
5. Dekorace projekční

Části kulis umístěné po stranách jeviště v určitých vzdálenostech za sebou (od portálu do jeviště) jsou určeny k uzavření prostoru zákulisí před divákem. Dříve kulisa byla měkká, sklopná nebo pevná na rámech. Někdy měly tvarovaný obrys zobrazující architektonický profil, obrysy kmene stromu nebo listí. Výměna pevných kulis se v 18. a 19. století prováděla pomocí speciálních kulisních strojů - rámu na kolech. Prvními zámeckými dekoracemi byly malované horizonty resp. divadelní prospekty a vytahovací kulisy, které se měnily s každou výměnou dekorací.

Oblouková zvedací kulisa pochází z Itálie v 17. století, kde byla široce používána ve veřejných divadlech s vysokými stropy. Tento typ kulisy se zakládá na plátně sšitém do tvaru oblouku s malovanými (na okrajích a nahoře) kmeny stromů, větvemi s listy a architektonickými detaily. Na jeviště lze zavěsit až 75 těchto jevištních oblouků, jejichž pozadím se stává malovaný horizont. V současnosti se jevištní a obloukové dekorace používají především v operních a baletních inscenacích.

Dekorace v pavilonu byla poprvé použita v roce 1794. hercem a režisérem F.L. Schroederem. Dekorace v pavilonu zobrazuje uzavřený prostor a skládá se z rámových stěn pokrytých plátnem a natřených podle vzoru tapet, desek a dlaždic. Stěny mohou být "hluché" nebo mohou mít okna a dveře. Mezi sebou jsou stěny spojeny pomocí lan a jsou připevněny k podlaze jeviště. Šířka stěn pavilonu v moderním divadle není větší než 2,2 m. Za okny a dveřmi kulisy pavilonu jsou umístěny zadní desky (části závěsné dekorace na rámech), na kterých jsou zobrazeny odpovídající krajiny či architektonické motivy. Výzdoba pavilonu je překryta stropem, který je ve většině případů zavěšen na roštu.

V moderním divadle se trojrozměrné resp. plastické kulisy poprvé objevily v představení divadla Meiningenském v roce 1870. Konstrukce tzv. tribun se obvykle používala pro dekoraci zobrazující zvířata, útesy, kameny, kořeny stromů nebo keře. Objemné kulisy umožnily režisérovi výrobu mizanscény, díky nimž bylo možné v plném rozměru odhalit možnosti divadelního umění.

Projekční dekorace byla poprvé použita v roce 1908 v New Yorku. Je založena na promítání (na plátno) barevných a černobílých obrazů. Projekce probíhá pomocí divadelních projektorů. Pozadí, horizont, stěny, a dokonce podlaha mohou sloužit jako pracovní plocha. Existuje přímá projekce (projektor je před plátnem) a přenosová projekce (projektor je za plátnem). Projekce může být statická (architektonické, krajinné a jiné motivy) nebo dynamická (pohyb mraků, déšť, sníh). V moderním divadle se projekční kulisy široce uplatnily. Jednoduchost výroby a ovládání, snadnost a rychlost střídání scén, odolnost a možnost dosažení vysoké kvality obrazu řadí projekční dekorace mezi nejoblíbenější typy kulisy pro moderní divadlo.

3 VÝVOJ SCÉNOGRAFIE VE 20. STOLETÍ

Na počátku 20. století. v souladu s vývojem a požadavky divadelnictví, vznikají pokusy o nové řešení scénického prostoru ve smyslu nedělitelnosti.

A) Prostoru jeviště a hlediště, jež mají slynout v jeden celek

B) Současně na požadavky divadelnictví působí vývoj filmové tvorby (počátky 1895, skutečná tvorba 1908), který se projevuje několika způsoby:

1. Do divadla se dostává větší zhuštěnost dějová i scénická (projevuje se snahou sjednotit dramatický děj zkrácením, neboli zrušením přestávek). Požadavek rychlých dekoračních proměn vede k prvnímu použití promítaných dekorací (u nás Hilar – Hrska ve hře Nebožská komedie od Krasinského, 1918)
 2. Na jevišti se uplatňuje reflektor, jako dramatický činitel, soustřeďující divákovu pozornost na scénický detail (kol.r. 1900 používaný Maxem Reinhardtem, německý režisérem velkých scén – davových dramát)
 3. Dynamičnost obsahu děje se zvyšuje zaváděním masových scén na jeviště. Vedle filmové tvorby působí na inscenační proces též současný výtvarný směr expresionismus, počínající v Německu r.1909 (zdůrazňuje se nadsazenost výrazu, vedoucí až k deformaci.)
- 1) Snahy o sjednocení jeviště a hlediště se uplatňují poprvé r. 1900 v projektu divadelní budovy architektury postavenou Peterem Behrensem. Jeho neskutečný projekt sjednocuje pod jednu kupoli kruhový půdorys, jehož každou polovinu zaujímá na

jedné straně hlediště, na druhé jeviště s rozsáhlou před scénou a zadním jevištěm se dvěma arkádami v oblouku, uzavřenými jednou oponou. Behrens tak směřuje hned na od začátku 20. století k řadě projektu v jiných zemích, kde se vrací v konceptu antického ideálu hrací plochy obklopené diváky. To je krajní typ divadla, který rozbíjí tradiční barokní kukátko udržující se ve scénografii už 300 let. Tento typ divadelního prostoru je dále vyvinut v projektu architektury Waltera Gropia, zakladatele Bauhausu, za úzké spolupráce s režisérem Erwinem Piscatorem z r. 1927.⁹

- 2) Druhý typ řešení divadelního prostoru vychází sice také z požadavků jeviště mezi diváky, avšak vysunuté hrací plochy směřující do jeviště, proscénium s jevištěm alžbětinského divadla a kukátkovým jevištěm barokním ponechává v pozadí. Výsledkem této manipulace s prostorem je například projekt městského divadla v Malmo (architekt Lallerstedt) v jižním Švédsku nebo divadlo. Spojení těchto tří základních typů scénografického prostoru se uplatňuje například v projektu městského divadla v Malmo (architekt Lallerstedt) v jižním Švédsku nebo v divadle Grosses Schauspielhaus v Berlíně od architekta H. Peetziga z roku 1919.¹⁰
- 3) Nejkonzervativnější typ divadla udržuje v zásadě kukátkový typ scény, jejíž proscénium tvoří rámeček obrazu jeviště, které je mělké, a kde se nové scénické pojetí projevuje jen v použití nejjednodušších a stylizovaných dekorací (závěsy, sloupy, schodiště). Mělké jeviště bývá rozděleno oponami na několik hlubokých pořadí a hlediště spojuje stoupací amfiteátr s lóžovým systémem. Tento kukátkový typ scény nalezneme v mnichovském divadle z r. 1908 od architekta Maxe Littmanna.¹¹
- 4) Variabilní divadelní prostor vznikl r.1925 prací architekta Perreta a Čecha Bedřicha Feuersteina, kteří navrhli Výstavní divadlo v Paříži, jehož prostor hlediště a jeviště

⁹ GOSSEL, Peter. Architektura 20. století. Vyd. 2., přeprac. V Praze: Slovart, 2006, str. 59-64. ISBN 80-856-0584-8.

¹⁰ Tamtéž

¹¹ Tamtéž

bylo možné podle určité potřeby přeměňovat v koncertní sál, kino, sjezdový nebo výstavní sál.¹²

- 5) Pátý typ divadelního prostoru vzniká vlastně až po II. světové válce a jeho první použití se uplatnilo v ČSSR. Divadelní dekorace je tu stabilně umístěna v jednoduchých scénách na okraji prstence, v jehož středu se pohybuje amfiteatrální hlediště mušlovitého tvaru, natočené čelem a podle potřeby k hracímu prostoru jednotlivých jevišť. Poprvé se tu navázalo na barokní Furttenbachovo Divadlo pro deset v projektu českokrumlovského divadla jihočeského výtvarníka Brehmse (1958). Divadlo stejného typu bylo projektováno r. 1959 ve finském městě Tampere.¹³

Vývoj divadla ve 20. století ze základu ovlivnil po VŘSR¹⁴ ruský konstruktivismus, jelikož ten znamenal nástup nových a mladých proudů v divadelnictví.

SSSR po VŘSR se v sovětském divadelnictví objevily na čas snahy zrušit tradiční divadelní dekorace a zavést místo nich složité konstrukce lešení, žebříky a předměty technického zákulisí. Autory tohoto divadelního konstruktivismu se stali režiséři Tairov, Mejerchold a Vachtangov. V ruském konstruktivistickém divadle se zdůrazňuje rytmika a artistický gymnastický výkon herce. Vlivy konstruktivistického divadelnictví se projeví i v evropském divadelnictví. U nás jsou to začátky režiséru jako je například Honzla a Frejky. Sjednocení jeviště a hlediště a variabilitu otáčecí plochy, obklopené kruhovým amfiteátre hlediště vyšil vynikající návrh divadelní budovy válcovitého půdorysu, provedený v modelu sovětskými architekty podle projektu režiséra V. Ochlopkova v r. 1935.¹⁵

V západních zemích v období 20. století vznikají celé řady projektů divadelních prostorů využívajících rozvinuté jevištní techniky, kinematografie a zvuku (tzv. kruhového kina a

¹² Plány divadla včetně Feuersteinových ilustračních scénografií byly několikrát publikovány, např. v La Théâtre et Co - mœ dia Illustré, 1. října 1924, č. 37.

¹³ LADISLAV LAJCHA, Priestorové opusy Joana Brehmsa, *Slovenské divadlo XXXIV*, 1986, č. 1, 17–68 str.

¹⁴ zkratka VŘSR. Velká říjnová socialistická revoluce, zkráceně VŘSR či Velký říjen, byla druhá fáze ruské revoluce roku 1917, následující po Únorové revoluci.

¹⁵ BEREZKIN V.I. "Sovětská scénografie"; Nauka, 1990, str. 221.

stereofonního zvuku). V poslední době se stále častěji hraje v nekonvenčních prostorech, původně pro divadla nezamýšlených: v továrnách, tržnicích apod., kde se nevyužívá dekorací, ale prostorově se tvaruje hrací plocha jako v takzvaném Divadle slunce v Paříži.

3.1 Přelom 19. a 20. století

Přelom 19. a 20. století znamenal v historii světové scénografii nejzásadnější reakci proti iluzivně malované scéně.

V romantickém a pozdně romantickém období se v divadlech hrálo v prostorech perspektivní iluzivně malované dekoraci, která přetrvala z barokní divadelní scény. Všechny dekorace byly malované. V některých hrách se často používal malovaný nábytek místo konkrétních předmětů. Dekorace sloužila jako typová a nepoužívala se pro každou inscenaci zvlášť.

Realismus a naturalismus přenesl první revoluční změnu. Každé dějiště mělo být individualizováno, mělo vyjadřovat znaky národní a historické. Začínají se vyrábět individuální divadelní dekorace pro každou hru zvlášť a plasticky se dotvářejí nábytkem a ostatními rekvizitami. V naturalismu se pokročilo výrazně dále a při inscenování Šimáčkova Světa malých lidí (1890) byla na jevišti kotelna, do které se přikládalo skutečné uhlí, z níž se vybíral popel.

20. století se stává středem hledání režie, pravdy a teatralnosti. Navádělo umělce k novým hledáním v divadelním a dekorativním umění. Iluzornost, kopírující realitu, vystřídalo hledání figurativní a emocionální expresivity, zobecněná podmíněná reprodukce života pomocí barev a linií a objemově-prostorové formy.

Od poloviny 20. století je obohacena jevištní technika světového divadelního a dekorativního umění různými textury „netradičních“ materiálů (lýková rohož, provaz, železo, sklo, syntetické materiály), luminiscenční barvy, koláže, projekce fotografií a filmů, komplexní osvětlovací zařízení (až k použití laserového paprsku). Jedním z hlavních problémů je vzájemný vztah mezi jevištní akcí a hledištěm: používají se kulisy mimo jeviště a „arénové scény“, představení jsou uspořádána mimo divadelní prostory, např. pod širým nebem atd.¹⁶

¹⁶ Fialko V.A. "Režie a scénografie"; Mysterstvo, 1989, str. 143 .

3.1.1 První reformátoři

Za první reformátory bychom mohli jednoznačně považovat Angličana Edwarda Gordona Craiga a Švýcara Adolphe Appia. Jejich reformace týkající se šíření smyslu s tendencemi symbolistického divadla a umění, změnilo zobrazení světa ve smyslových formách, naopak na jeho zobrazení v symbolech.

3.2 Konstruktivismus

20. léta v SSSR.

V SSSR ve 20. letech nejde jen o budování konstrukcí v dramatu, postavách, scén, nýbrž i o budoucnosti nového života společnosti.

Hlavní představiteli v tohoto uměleckého směru se stali Alexandr Tairov a Vladimír Emiljanovič Mejerhold .

Na divadelním jevišti se staví konstrukce z látek, prken, rour – lešení, připomínající staveniště i moderní tělocvičnu. Konstrukce mají obvykle 2 patra. Konstrukce sama byla opět beze smyslu, smyslu nabývala až akcemi herců, kteří museli být dobře fyzicky a artisticky připraveni. Konstruktivismus měl vliv i na starší avantgardu, zejména na Josefa Heythuma. Nejslavnější inscenace tohoto stylu byla v r.1925, ohlasy u E. F. Buriana v Divadle D, Pogodin: Aristokrati, ovlivněna však byla i oficiální scéna Národního divadlo (VI. Hofman – scéna k Šaldovu Tažení proti smrti).

3.3 Expresionismus

Dalším reformátorem byl představitel levicového expresionismu Edwin Piscator, německy levicově orientovaný divadelník 20. let v Berlíně. Scénu je budována i pomocí diaprojekce a filmu. Do prázdného prostoru jeviště promítal diapozitivy s kresbami Grosze (něm. expresionista) - inscenace Švejka. V některých případech spouštěl plátno, na které se promítalo. Film a herec však ještě nespolečně spolupracovali dohromady, promítání se nestalo organickou součástí představení.

Expresionistická scéna má vždy centrální kompozici, která směřuje vzhůru. Můžou tomu napomáhat například schody, plošny, stavby. Dále, jako ostatní umělecké směry, má svoje

určité představitele, který směr posunuli dál od svého předchůdce. Jsou to například Emil Pirchan, Leopold Jessner nebo Vlastislav Hofman.

3.4 Bauhaus

V období 20. let se o reformách a určitých změnách variabilního prostoru jeviště a hlediště uvažovalo i v tzv. směru Bauhaus. To vše mělo znamenat jakýsi boj proti tradičnímu kukátkovému jevišti. Základem Bauhausu totiž byla snaha dosáhnout principu všech druhů scén - jak alžbětínského, tak i vybíhajícího mezi diváky, herce apod.

4 DIVADELNÍ REFORMA V ANGLII

4.1 E.G. Craig

Jak již víme, první divadelní reforma 20. století v Anglii začala Edwardem Goudronem Craigem a Adolphem Appio.

Craigův koncept Übermarionette byl předmětem řady experimentů týkajících se geometrie lidské postavy, možných limitů artikulace končetin, extenze pohybu v trojrozměrném prostoru, či omezení kladených na pohyb člověka gravitací a způsoby, kterými gravitace působí proti pohybům tanečníka. Řada tanců byla koncipována a provozována pod názvem „Triadický balet“¹⁷. Toto dílo bylo fantazií, v níž se kostýmy tanečníků proměnily v metafyzickou anatomii.

E.G.Craig usiloval okompletní reformu divadelnictví, konkrétně jeho artificiální složky. Mějme však na paměti, že reforma divadelnictví se musí brát jako celek a nikoli jako jeho určité složky zvlášť. Režisér by se měl považovat za vůdce určitého spolku a středem divadelní tvorby – nejrozumnějším by bylo, kdyby byl tvůrcem jak scénografie a hudby, tak i ostatních součástí divadelního artefaktu. Craig se jako umělec a výtvarník velmi pečlivě zabýval otázkami scénografie. Zajímal se především o tvorbě určité, univerzální scénografické metody, která by vynahradila realisticky malovanou dekoraci. Pojem „craigismus“ se zakořenil jako univerzální divadelní jeviště.¹⁸

Mimo scénografii Craig řešil problematiku související s hereckou partií. Jasně si představoval, že bez herecké reformy by nebylo dosaženo celkového ideálu v divadelnictví jako takového. Stylizaci by proto mělo projít jak divadlo, tak i herectví. Ze stejného důvodu naprosto odmítal herectví stanovené na kopírování reality mimo divadelní scénu. Herecké výkony by se dle Craiganeměli zakládat na drobnokresbě a detailu vyplývajících z reálného světa. A proto Craig věřil v teorii s názvem „umělci divadla budoucnosti“, která se zakládá na

¹⁷ Forma baletního představení; tři tanečníci vyjadřují např. tři nálady ve třech barvách kostýmů. První uvedl triadický balet Oskar Schlemmer (1888 – 1943) ve Stuttgartu. V abstraktní choreografii se snažil o ideální sjednocení tance, formy, prostoru, kostýmů a barvy.

<https://leporelo.info/balet-triadicky>

¹⁸ CRAIG, E. G.: O divadelním umění. Praha 2006. ISBN 80-7008-204-1

tom, že k divadelním inscenacím nebude potřeba tvořit psané hry, ani k tomu nebude potřeba účast samotných hercu.¹⁹

Finálním Craigovým útočištěm se stává Francie, kde mu bylo uděleno zázemí, proto Collection Craig je dnes nezaměnitelnou součástí NFK²⁰.

Hlavním principem tvorby scény Craiga jsou:

- Soubor obdélníkových ploch, neutrálně barevných, rozmístěných po jevišti (obyčejný blindrám potažený plátnem), které se podle potřeby přeskupují. (tzv. screens)
- Plochy samy o sobě nemají žádný význam, smyslu nabývají teprve ve vztahu k herci a nasvícením.
- Nejslavnější Craigovou inscenací byl Hamlet v MCHATu²¹. Všechny inscenace si byly podobné.²²
- Světlo – zkonkrétňuje prostor. V tomto stylizovaném prostoru se měl pohybovat i silně stylizovaný herec, ale lidské tělo se této stylizaci vyhýbá. Proto koncept tzv. Nadloutky (Ubermarionette) - je herec sevřen maskou do základního neutrálního výrazu, a někdy dokonce je i celé jeho tělo spoutáno mechanickými pomůckami. Má se tímto zabránit rozdrobení hereckého výrazu.

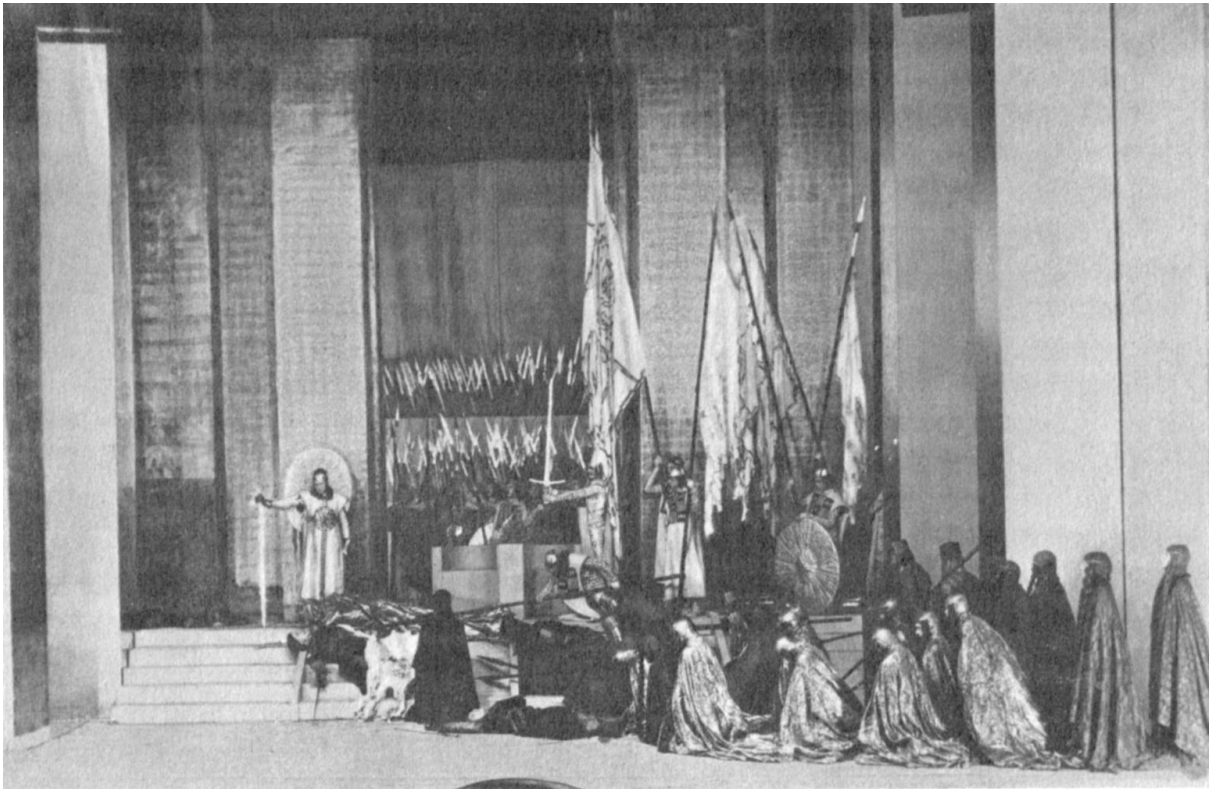
Screens a masky jsou hlavní principy “craigovského” divadla. Craig, který pocházel ze staré herecké rodiny, byl již s divákem sžitý. Jako umělec dokázal ovlivnit celý svět, a to i české umění.

¹⁹ SPURNÁ, H., 2003., str. 17. ISBN 978-80-244-3604-3

²⁰ Zkratka NFK: Národní francouzská knihovna

²¹ Zkratka MCHAT: Moskevské umělecké akademické divadlo, zkráceně MCHAT (rusky Московский художественный академический театр, zkráceně MXAT)
https://cs.wikipedia.org/wiki/Moskevsk%C3%A9_um%C4%9Bleck%C3%A9_akademick%C3%A9_divadlo

²² RIBI, H.: Edward Gordon Craig – figura a abstrakce. Praha 2008.



Obr. 1. Fotografie závěrečné scény Hamleta v MCHATu

4.2 A. Appia

Adolphe Appia začal uvažovat o nove scénografii v souvislosti s operou, zejména s novými inscenacemi Wagnera. Na rozdíl od Craiga koncipoval scénu skládáním plastických krychlí, kvádrů, pódíí a praktikáblů. Velkou roli přisuzoval světlu, a i u něho měl být herecký projev stylizovaný až do rytmického pohybu podobného baletu. V praxi se Appia nezbavil určité iluzivnosti, avšak co se mu podařilo, bylo prostor dobře plasticky členit.

Podle tvrzení Adolpha Appia “režisér by se měl řídit souhru jednotlivých, předem připravených složek inscenace, při realizaci hudebně dramatického díla je režisér despotickým cvičitelem a při přípravě scénického tvaru musí stát nejdále vpředu. Musí vynaložit všechny síly, aby jednotlivé složky přivedl uměleckou cestou k syntéze a oživil všechny faktory, jež leží v jeho dosahu, a to na účet herce, jehož samostatnost je třeba s konečnou platností zrušit. Celý pracovní postup režiséra je v nejvyšší možné míře ponechán na jeho vůli, se svým inscenačním materiálem si má vynalézavě a poeticky hrát a současně se střežit vytváření nějaké vlastní fikce.

Tuto misi může splnit jen umělec, a to umělec prvního řádu. Bude muset svědomitě kontrolovat a zkoumat hru své fantazie, aby se osvobodil od všeho konvenčního, především od všeho, co podléhá módě. Jeho hlavním vůdcovským úkolem ale zůstane přesvědčit jednotlivé složky inscenačního kolektivu, že pouze vzájemným respektováním a ve vzájemném souladu mohou dojít k výsledku, který odpovídá vynaložené námaze a úsilí. Režisér musí působit přímo magicky, podobně jako geniální dirigenti.²³

1. Podle Appia by divadelní scéna neměla zobrazovat tzv. realitu “mimouměleckou”. Místo toho by se měla podílet na budování vztahu ve volném prostoru. Má-li scénický obraz vůbec něco vyjadřovat, či znázorňovat, pak především kompozici tvarů a barev.

Appia si buduje určitý odpor k divadelní dekoraci – malované kulise. Namísto tohoto typu dekoraci zavádí kulisy plastické, trojrozměrné. Byl přesvědčen v tom, že dvojrozměrný prvek jen vytváří iluzi samotné trojrozměrné dekorace. Avšak v době, když Appia již buduje nový postoj k tvoření a vedení samotné scény, malovaná malířská dekorace furt převládá. Do této převládající vědecky spadá i Wagner, který ve svých hudebních inscenacích využívá právě tyto prvky.²⁴

Appia proti tomu vnáší tyto argumenty:

- malířská kulisa je statická, a proto fixuje jakýkoliv pohyb (pohyb je nejdůležitější částí divadla)
- malovaná kulisa zabraňuje intenzivnímu využití osvětlení. Je však nutné plošné neboli stejnoměrné nasvícení. (?) Tento prvek podle Appia obsahuje vlastní barvy a světlo. (?) Jinak by mohli být narušené jiným druhem nasvícení.
- malovaná kulisa vede herce k určitému stylu oblečení podle své již dané barevnosti.

²³ MARTIN DREIER: Adolphe Appia – divadelní reformátor (1862–1928), in.: Divadelní revue, č. 1, 2002.

²⁴ HYVNAR, J.: Dvě symbolistické vize herectví. In týž: Herec v moderním divadle. Praha 2000, str. 77–101

Malovaná dekorace se může použít jen v případě, jestli v inscenaci hraje roli informační funkci určitého místa či prostoru (alžbětinské konvence scény). Nemyslí se tím však podrobné detaily architektonických prvků nebo krajiny. Appia se drží koncepce „praktikability“. Drží se koncepce užití praktikáblu a podii, které nemají žádný určitý podtext. Tím prospívá pohybovým hereckým výkonům, které díky tomu vyniknou.

2. Appia také tvrdil: „*Čím je v partituře hudba, tím je v říši scénického ztvárnění světlo.*“²⁵ Byla to myšlenka, ze který Appia vycházel a jak si představoval osvětlení divadelního díla. Avšak se neustále drží hudební složky, ze které čerpá svou inspiraci. Světlo podle něj obsahuje stejnou moc a dokáže vystihnout určité prvky jako hudba. Podle Appia světlo stejně jako hudba dokáže jakési mnohotvárnosti: „*může rychle proběhnout všemi stupni výrazu, od pouhé přítomnosti až k hýřivé intenzitě*“²⁶.

Za nejjednodušší způsob by se dalo tedy považovat plošné nasvícení scény. Různou barevností světla můžeme jevišti dodat určitou atmosféru a náladu. S tímto technickým divadelním prvkem se dá různě manipulovat. (přeměna stupně intenzity světla)

3. Podle Appia herec nepatří mezi nejdůležitější spojující součástky mezi divákem a dramatikem. Měl by se spíše považovat za jednu z částí divadelního výrazu, a proto jej nelze nadřazovat nad ostatními.

²⁵ MARTIN DREIER: Adolphe Appia – divadelní reformátor (1862–1928), in.: Divadelní revue, č. 1, 2002, ISSN 0862-5409. str. 40

²⁶ Tamtéž., str. 40



Obr. 2 Orpheus, Hellerau 1913, Adolphe Appia

5 DIVADELNÍ REFORMA VE FRANCII

Divadelní reforma ve Francii začala vystoupením tzv. naturalistů v nově založeném divadle Libre Andre Antoninem roku 1887 a po té roku 1890 pokračovala divadlem d'Art, které založil tehdejší literát Paul Fort. Théâtre del'Oeuvre (Divadlo Dílo) uvedl v život herec a režisér Aurélien Lugné-Poe (1869–1940). Avšak v roce 1897 se divadlo André Antoine uzavřelo. Skoro ve stejném časovém rozmezí Lugné-Poe, zakladatel divadla del'Oeuvre, se rozešel se symbolisty. A to by se dalo označit za konec první části obnovy divadel ve Francii, pro které byla velmi typické doplnění symbolistického a také naturalistického směru.²⁷ První desetiletí 20. století přináší do Francie novou fázi divadelní reformy. Do nové fáze se divadelní reforma ve Francii dostává v prvním desetiletí 20. století vystoupením divadelního režiséra, herce a dramatika Jacques Copeau, který se zabýval rozšířením svého vlivu v meziválečné době. Již dříve uvedený zakladatel francouzského divadla del'Oeuvre Lugné Poa položil své základy uměleckého divadla.

Základy divadla de l'Oeuvre spočívaly na těchto základních principech:

- Jedným z hlavních principů bylo, že divadlo by nemělo být odrazem skutečnosti. Proto bylo potřeba divadlo zkoumat přes prizma umění a jít protitvrzení naturalistů “všechno jako ve skutečnosti.”²⁸
- Dramatika naturalistů by měla být vystřídána dramatikou symbolistů.
- Realisticko naturalistický styl v herectví by měl být úplně omezen, dokonce i vyřazen.

Tvorba umělce Jacques Copeaua z části navazovala na hlavní princip poetika divadla de l'Oeuvre. Divadelní reforma Copeaua se snažila vyvíjet směrem k obnovení a modernizaci divadla. Kdybychom chtěli porovnat francouzskou reformu z již dříve zmiňovanou reformou v Anglii, kterou zastupovali Craig a Appie, narazili bychom na některé odlišnosti v obnově

²⁷ HYVNAR, J.: Obnova herectví ve Francii. Herec v moderním divadle. Praha 2000, s. 103–138.

²⁸ SPURNÁ, H., 2003., str. 21 ISBN 978-80-244-3604-3

divadelnictví během 1. poloviny 20. století v Evropě. Tyto odlišnosti se projeví hlavně v práci s divadelním textem. Avšak postoj k dramatickému žánru u Copeaua zůstal víceméně stejný.

Drama se považuje za převládající v poměru s ostatními složky divadelní inscenace. Ale není tím myšleno to, že jiné inscenační prvky byly při porovnání s divadelním textem úplně nečinné.²⁹

5.1 Jacques Copeau

Hlavním cílem Jacquese Copeaua se stal návrat divadelnictví k jeho úplnému základu, původním a hlavním hodnotám. Znamenalo to také povstání proti naturalismu, který se naopak snažil divadlo představit jako čistou imitaci reálného života. Bylo potřeba posunout se v rozvoji dopředu a zanechat statického divadla, které preferovalo literárně cílený symbolismus v divadle.

Copeauův spolek Starého hudebníka vzniká roku 1913.³⁰ Zakládá se na herecké složce, kterou si pečlivě sestavuje. Mezi významné členy bychom mohli považovat Jouvet a Dullin. Později se tyto dva reprezentanty stávají představiteli Kartelu.

Svoje sídlo si divadlo nachází na levé straně Seiny u budovy Sorbonny, kde si dříve konaly melodramy. Menší sál budovy byl upraven podle záměru Copeau. Také ze sálu byly odneseny zrcadla s zlatým nátěrem, girlandy, pozlacené anděly z barokního období apod. V této renovaci nebylo vynecháno ani samotné osvětlení scény, které prošlo určitou modernizací. Scéna byla velmi skromě technicky vybavena. Copeau pracoval s částmi dekorací, které jsou pro určitou inscenaci nezbytné. Využívá například praktikábly, schody, plošny a některý nábytek. Také využívá předscény, která sloužila k přímému kontaktu diváka s herci.

Starého hudebníka by se dal rozdělit do několika fází. Fáze první se považuje za nejkratší, jelikož trvala jen jeden rok v období 1913 až 1914. V této fázi se divadelní program teprve ukotvoval. První premiérou divadle se tehdy stala tragédie „Žena zabitá dobrotou“, kterou napsal dramatik T. Heywood. Hned tento večer se uváděla další Moliérova hra pod názvem

²⁹ HYVNAR, J.: Francouzská divadelní reforma: od Antoina k Artaudovi. Praha 1996. ISBN 80-901671-7-9

³⁰ MISTRÍK, M.: Jacques Copeau a jeho Starý holubník. Bratislava 2006. ISBN:978-80-9685-143-0

“Láska lékařem”.³¹ Další inscenaci od Molièra se stává “Lakomec”, které se zúčastnil francouzský herec Charles Dullin, kde ztvárnil postavu Harpagona. Herec vynikající ovládající uměním karikatury do obou Molierovských her zasadil komediální hravost a lehkost.

Roku 1914 se divadlo uzavřelo. V průběhu první světové války Jacques Copeau vytvořil koncepci hereckého programu, který zdůrazňuje aktuální téma tehdejší doby. V té samé době se poznává s Edwardem Goudronem Craigem, se kterým si sdílí svůj zájem o lidovou komedii v Itálii. Avšak neshoduje se s ním ve směru jeho vidění herce a dramatu. Adolphe Appia a Émile Jaques Dalcroze, také spadají do kroužku jeho známých.

Roku 1915 si zakládá tzv. hereckou školu. Studenti této školy museli absolvovat předměty řeckých dějin civilizace, vlastnosti jazyka za dob Moliéra, literární umění a snažili se plně ovládat svůj hlas a pohyb, který vedl k osvobození od norem. Rozvíjeli si tím schopnosti komunikace a improvizace na divadelním jevišti. Podle studijního programu by studenti měli ke konci studia ovládat: mluvení, zpěv, gymnastické triky apod. Během studia se studenti drželi koncepce neutrální masky.³² Jacques Copeau zastával názor, že aktér musí umět ovládat vlastní emoce tak, aby u jeho projevu stačila jen pouha gestikulace či pohyb bez jediného slova. K dosažení těchto výkonů sloužily speciální hodiny improvizace, jejíž náplní byla improvizace na jakékoliv slovo. Studenti při této výuce měli použít naučené herecké techniky. Velmi častou byla například *commedie dell'arte*. Význačná byla svojí nadčasovou platností.

Copeau do svých hodin zavedl cvičení z hereckých technik divadla Nó, které bylo obzvláště populární v Japonsku. Tím Copeau chtěl docílit modernizaci divadelnictví přes návrat ke kořenům a podstatě divadla jako takového. Svě žáky si vede k skupinovému pojmání herectví a divadla. Mají si totiž uvědomovat, že herectví není jen profesí, ale jejich životním stylem.

³¹ Tamtéž

³² SPURNÁ. H., 2003., str. 23 ISBN 978-80-244-3604-3



Obr. 3. Set design by Louis Jouvet for Copeau's production of "The Brothers Karamazov"

5.2 Kartel čtyř

V období meziválečného divadla roku 1927 vznik spolek "Kartel" který sdružoval několik významných francouzských režiséru. Těmi zástupci byli Charles Dullin, Gaston Baty, Louis Jouvet a Georges Pitoëff. Tento spolek se převážně zabýval tím, že bránil zajmy divadla a jeho nezávislost v umělecké tvorbě. Kartel jako spolek trval na nekompromisních pravidlech stanovených jejími členy. A proto roku 1928 došlo k prvnímu velkému skandálu mezi divadelními kritiky a divadlem Charlese Dullina, kdy při generální zkoušce do divadle neustále přicházeli opoždělci, a tím vyrušovali samotnou zkoušku. Dullin si proto rozhodl, že nechá dveře do hlediště zamknout, aby tak zabránil vstup divákům i kritikům během samotné zkoušky. Tím si způsobil stávkou ze strany kritiku, kteří odmítli vydávat recenze na jeho divadlo. Situace se změnila, když zástupci spolku Kartel odmítli tisk jakékoliv recenze na všechny divadla spolku. Avšak kritici si nemohli takovou ztrátu dovolit, a opět zahrnuli do novin svoje recenze divadla Dullina.³³

³³ HYVNAR, J.: Francouzská divadelní reforma: od Antoina k Artaudovi. Praha 1996. ISBN 80-901671-7-9

Tento příklad kooperace divadelních režisérů jednoznačně patří do dějin divadelnictví jako příklad, kdy jsme mohli názorně vidět určitou nezávislost a odpor divadla vůči vnějším předsudkům.

5.3 Antonin Artaud

Antonin Marie Joseph Artaud se v dějinách divadelního umění považuje za průkopníka, který svou vizí předběhl dobu, ve které fungoval. Svým osobitým pojetím divadelní scény tak dokázal oživit a posunout divadlo 20. století ve Francii.

Tvorba A. M. J. Artauda vyplývá hlavně z jeho teoretické roviny. V roce 1938 vychází jeho kniha "Divadlo je dvojenec", ve kterých popisuje svoje postavení, názory a praktiky. Jako umělec mířil k úplnému odevzdání se umění nejen na scéně, ale i v životě. K velkému přelomu došlo tehdy, když roku 1931 zhlédl vystoupení zahraničního souboru z Bali. Kvůli tomu se ještě více začal přiklánět k návratu katarzi divadelního charakteru. Divadlo by podle Artauda mělo především zkoumat koncepci lidské neznalosti. Konflikt by se neměl chápat jako emoce, ale spíše jako duševní stav, který je omezený gestem. A proto jen rytmus a pohyb by se měly vnímat jako převažující část divadelního projevu. Celkový koncept divadla s prvky krutosti nutí diváka k tomu, aby se zamýšlel nad tím, že krutost nemusí být vždycky fyzická, ale především působící na lidskou psychiku. Jen pomocí určitého divadelního zážitku se nám dokážou uvolnit negativní emoce, které se běžně projevují destruktivnější metodou vyjadřování.

Artaud vynikl nejen svou teoretickou vizí, ale hlavně vizualizací divadelního prostoru.

Divadelní představení by se podle Artauda neměla odehrávat v budově divadla, ale naopak na jiných místech s neobvyklým exteriérem. Diváci podle něho měli být umístěni ve středu dějiště na židlích, které by se mohli různě otáčet a diváci by mohli sledovat hereckou akci ze všech úhlů. Pomocí ohozů, které se nacházeli v horní složce prostoru, by herci mohli v určitých úsecích představení mít možnost se bezbariérově přemístit z jednoho konce scény na druhý. Artaud se tedy snaží o tzv. skupinový rituál, účelem kterého je propojit herce a diváky, aby celkovým výsledkem představení byla duševní katarze všech přítomných.

6 RUSKÁ DIVADELNÍ AVANTGARDA

Od konce 19. století se v ruských divadlech preferovala realističnost projevu, která se na divadelní scéně zakořenila kvůli velké snaze divadla MCHAT a jeho vůdce K. S. Stanislavského. Na divadelní scéně se pokoušelo o realizaci iluze reálného prostředí. Stanislavskij se zaměřoval na hereckou složku a vytvoření nových postupů pro herce. Jeho učení vyplývá z toho, že se herec neboli aktér musí zaměřit na vnitřní prožitky postavy, kterou chce stvárnit, a postupně se s ní ztotožnit. Herec musí pochopit celkovou hloubku postavy a nitro její duše.

Hereckou školou Stanislavského prošel velký počet žáků, avšak i jeho divadelní postupy napodobování vyvolaly negativní reakce. Celý proces opozice postupům divadla MCHAT spustil svým článkem roku 1902 spisovatel V. Brjusov. Jako ostatní symbolisté totiž podporuje tažení o návratu starého stylu a estetické formy na divadelní scénu. Mezi tyto odpůrce stanislavského metod spadá i jeden z jeho nejtalentovanějších žáků Vsevolod Emiljevič Mejerchold.

6.1 Vsevolod Emiljevič Mejerchold

Vynikající mistr režie Vsevolod Emilievich Meyerhold právem patří k největším představitelům světového divadelního umění. Jeho režijní praxe, tvůrčí nápady, hledání a objevy nadále přitahují trvalý a hluboký zájem po celém světě.

V. E. Mejerchold jako postava ruského a sovětského divadla první třetiny 20. století se vždy vyznačovala určitým rysem: zkoumal již prozkoumané a ohromoval neočekávanými přechody od jednoho uměleckého řešení k druhému. Kolem režisérových prací a jeho inscenací docházelo zpravidla vždy k prudkým a ostrým sporům a diskuzím, které trvají i dodnes.

Biomechanický systém V. E. Mejercholda lze definovat nejen jako způsob hereckého výcviku a jevištního projevu, ale také jako aspekt (ne zcela dokončený, ale přesto zcela definitivní) globálního divadelního systému. Pod divadelním systémem je třeba rozumět hlavně „vztah mezi dramaturgií, jevištěm, herectvím a publikem“. Právě mezi vztahy těchto čtyř prvků:

jevištního prostoru, publika, hereckého a dramatického materiálu doplněného režisérem a jeho rolí tvůrce, nalezneme hlavní rysy tvorby Mejercholda a teorie biomechaniky.

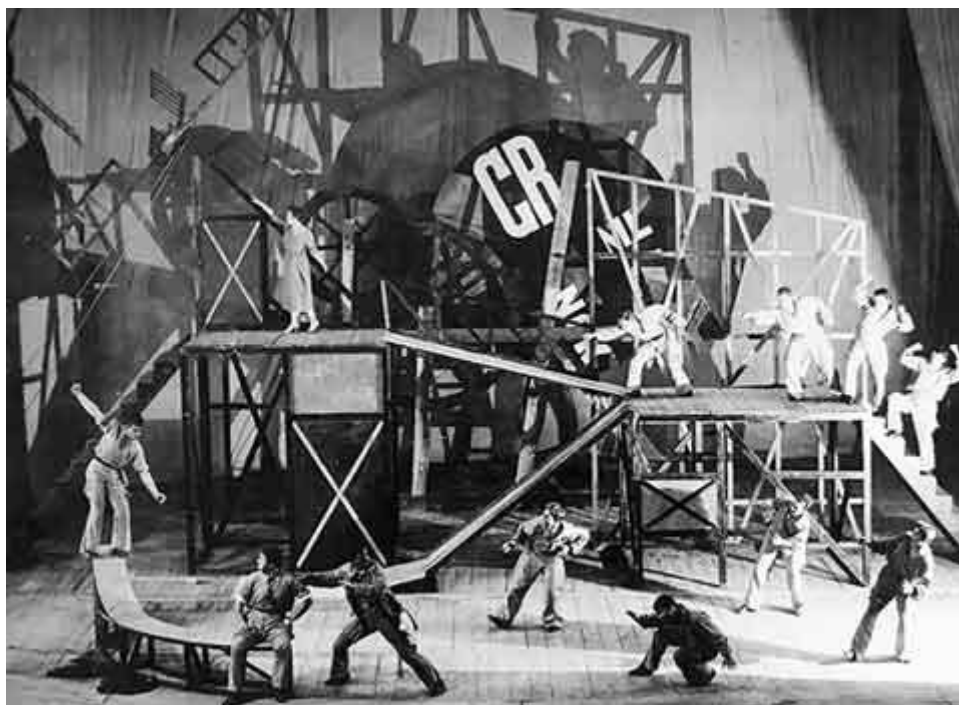
Jeho jevištní reforma začíná novou stylizační metodou publikovanou během jeho působení v Divadle Studio. Stylizace vede Mejercholda k řešení procesu s plochami, tedy k odstranění bočních stěn a pozadí. Tím dochází k určení herce jako hlavního výrazového prostředku divadla. Dále začíná renovace jevištního prostoru zděděného po starém divadle, „renesančního divadla“, které spolu s následujícími epochami představuje tzv. „krabici bez čtvrté stěny“

Jednou z dalších problematik, kterou se zabýval Mejerchold, bylo řešení jevištního prostoru a hry světla. Mejerchold je jedním z prvních režisérů 20. století, který přenesl světelné zdroje z jeviště do parteru. Mejerchold navíc vyzdvihuje roli světla a její hru na úroveň ekvivalentní roli hudby a rytmu v představení. Podle V. E. Mejercholda by: *"Světlo by mělo na diváka působit jako hudba. Měl by tam být světelný takt a světelná partitura může být postavena na principu sonáty."*³⁴

Biomechanika je podle Mejercholda nejenom jakýsi herecký výcvik, ale zároveň způsob herectví, jehož jediným účelem je splnit hlavní požadavek na jevišti. (Požadavek, kterého se držel již od roku 1905 ve Stanislavském studiu na ulici Povarskaya a neodmítl ho až do svého zatčení v roce 1939). K plasticitě herce, jeho schopnosti zprostředkovat vlastní tvorbu pomocí těla a pohybu se Mejerchold vyjadřuje takto: *„kreativita herce se projevuje v pohybech, které po přidání emoce dostávají určitou barevnost a hloubku.“*³⁵ Biomechanika je nedílnou součástí Mejercholdova divadelního systému, specifická forma hereckého výcviku, která herci jako dokonalý mechanismus poskytuje možnost maximálně využít materiál, ve kterém vystupuje před veřejností – své vlastní tělo. Materiálem hereckého umění je podle Mejercholda nejen lidské tělo, dále je to i trup, končetiny, hlava nebo hlas. Při studiu této metody by herec neměl vycházet z anatomie, ale z vhodnosti těla jako materiálu pro určitou jevištní hru.

³⁴ VOLKOV, N.: Mejerchold. M.-L., 1929

³⁵ RUDNITSKY, K.: Mejerchold. M., 1981



Обр. 1. Сцена из спектакля “Великодушный рогоносец”. Спектакли Всеволода Мейерхольда 1920-х годов



Обр. 2. Спектакль “Баня” по пьесе В. Маяковского в постановке В. Мейерхольда.

6.2 Alexandr Jakovlevič Tairov

Ruská divadelní avantgarda proslula nejen pomocí zásluhám Mejercholda, ale také i jeho spoluhráče Alexandra Jakovleviče Tairova, který se postavil proti již zmiňovanému divadelnímu kultu Stanislavského.

Alexander Jakovlevič se snažil vytvořit divadlo neorealismu, divadlo syntézy. Základ repertoáru tvořila díla s tragickou a romantickou tematikou. Herci museli dbát důraz na používání a zdokonalování plastických metod a realizaci určité postavy na jevišti.

Tairov odmítl živou povahu naturalistického divadla s jeho podřízeností literatuře, ale jeho opak, konvenční divadlo, které bylo v zajetí malebnosti. Svě divadlo nazýval “neorealistickým uměním emocionálně bohatých forem”. Alexander Jakovlevič počítal principy syntetického divadla za soběstačné umění. Takové divadlo mělo spojovat nesourodé prvky divadla: slovo, píseň, pantomimu, tanec, cirkus atd. Základem takového sdružení se mělo stát herecké umění.

Tairov přirovnal herce k houslím “Stradivarius”. Chtěl vychovat nového herce, nikoli amatéra v umění, ale dědice histrionů a herců *commedia dell'arte*, v jehož díle by se prolínala hudba, sochařství a rytmus. Právě z důvodu nevšimavosti k herci zamítl současné činoherní divadlo a věnoval pozornost baletu, v jehož představeních mohl nalézt „pravé potěšení“. Za nejlepší představitelku svého řemesla považoval herečku Annu Pavlovnu Pavlovou, která podle něho byla schopna ovládat všechny aspekty svého umění.

Divadelní kariéra Alexandra Jakovleviče Tairova nebyla snadná. V roce 1913 absolvoval právnickou fakultu Petrohradské univerzity, a poté zklamaný divadlem se rozhodl z něj odejít. Když mu však Konstantin Aleksandrovič Mardžanov nabídl práci ve svém Svobodném divadle, Alexander bez váhání souhlasil, a scéna nakonec v jeho životě zvítězila. Postupně se kolem Alexandra sjednotila skupina stejně smýšlejících lidí, kteří byli nespokojení s moderním divadlem. Zde se taky setkal s Alisou Georgievnou Koonen, která měla velký vliv na jeho divadelní kariéru.

Ve Svobodném divadle s velkým úspěchem realizoval dvě představení “Покрывало Пьеретты” Артура Шницлера — Э. Донани (1913) и “Желтую кофту” Джозефа Генри Бенримо и Д. К. Хазлтона (1913).³⁶ Svobodné divadlo se ale ukázalo jako neživotaschopný

³⁶ GOLOVASHENKO U.A. Režisérské umění Tairova. M., 1970.

a na konci sezony muselo skončit. V roce 1914 Tairov spolu s částí souboru Svobodného divadla založil Komorní divadlo, které řídil více než 35 let.

Premiérou u slavnostního otevření komorního divadla se stala inscenace „Šakuntaly“. Výběr indické inscenace nebyl náhodný. Tím Tairov chtěl poukázat na to, že se nenechá spoutat tradicí repertoáru. Během své přípravy si snažil odborně prozkoumat vybrané exotické tema inscenace. Studium indické kultury ho zavedlo do Londýnských a Pařížských muzeí. Neměl však v úmyslu zdejší prostředí imitovat, ale spíš chtěl procítit tamní atmosféru a duchovnost. Inscenace publikum naprosto ohromila svou cizokrajnou plasticitou hereckých pohybu.³⁷



Обр. 3. Спектакль «Жиротле-Жиротля»

³⁷ MEJERCHOLD – TAIROV – OCHLOPKOV: Moderní tvář divadla. Uspořádal K. Martínek. Praha 1962.

7 ČESKÁ SCÉNOGRAFIE PRVNÍ POL.20 STOLETÍ

Počátkem 20. století se stává práce scénografa rovnocenným a inspirujícím prvkem práce režiséra.

7.1. Impresionismus

Od začátku století působil v Národním divadle první významný český režisér Jaroslav Kvapil. Tento režisér se dovedl postavit proti bez stylovému inscenačnímu režimu, dal divadlu nový smysl, naplnil jej citem, poezií a s vkusem umělce impresionismu v souzvuku se svým režiséřským citem barev, nálad a reflektorového svítidla budoval základy moderní české scénické tvorby. Byl to průkopník, který zrušil dřívější způsob osvětlení jeviště. Kvapil využíval různě barevné filtry u celkového nasvícení scény, a tím vytvářel určité náladové, impresionistické podbarvení jevištních výjevů. Od roku 1900 jeho inscenačním záměrům významně přispívá první šéf výpravy Národního divadla, Karel Štapfer. Přispívá hlavně svým realistickým cítěním a impresionistickým tvořením scény stavěné podle schématu zadního prospektu, postranními kulisy a zavěšenými sufity stromových korun i plochých stropů malovaných často s největším naturalismem. Modernějším spolupracovníkem Kvapila byl Josef Wenig vytvářející výpravy pro Kvapilův slavný Shakespearovský cyklus inscenací a pro jiné hry systémem pevného kulisového portálu s proměnlivým pozadím a za použití těžkých barevných závěsů. Wenig reagoval citlivěji na střídání tehdejších výtvarných směrů. Šéfy výpravy v Národním divadle po Štafrovi byli J. M. Gottlieb a po něm Václav Gottlieb, které udržovali vysoký standard přední scény.³⁸

7.2. Expresionismus

V roce 1921 odchází Kvapil do Vinohradského divadla a na jeho místo nastupuje Karel Hugo Hilar, který již ve Vinohradském divadle od roku 1914 působil jako režisér v zcela moderním duchu inscenování ve smyslu tehdejšího Reinhardtova expresionismu vyjadřujícího kompozici výrazných barevných skvrn na temnějším pozadí. Použitím černého horizontu se

³⁸ PTÁČKOVÁ, Věra. Česká scénografie 20. století. Praha: Odeon, 1982. ISBN: 01-526-82

na scéně dalo vytvořit pocit nekonečné hloubky jeviště. Hilarova osobnost svou vášnivou odvahou a často až provokující vynalézavostí posunula české divadlo na světovou úroveň a zároveň ovlivnila práci celé řady českých výtvarníků a režisérů. Hilarovým spolupracovníkem a vůdčí postavou české scénografie v meziválečném období byl Vlastislav Hofman, který vycházel ze základu expresionistické tvorby. Hofman scénu pojímá jako prostorovou architekturu, kterou pomocí symbolických náznaků monumentálních forem doplňuje světelnými dramatickými efekty nebo projekcí. Hilarovy světelné kompozice jeviště vyzvedávaly ostrými barevnými kužely dramatická místa děje ze tmy se silným expresivním účinkem.

První expresionisticky malované dekorace byly vytvořeny roku 1914 ve Vinohradském divadle Františkem Kyselou při inscenaci Dykova Zmoudření Dona Quijota v režii F. Zavřela a V. H. Brunnerem v inscenaci "Kleistovy Penthesiley" v režii K. H. Hilara. František Kysela byl v letech 1922 - 24 spolupracovníkem šéfa opery Národního divadla Otakara Ostrčila při inscenacích Smetanových oper, k nimž vytvořil výpravy dokonale vystihující podstatu Smetanovy tvorby vycházející z realistické základů lidových historických motivů, které melodicky idealizuje. Souběžně s Hofmanem vytváří expresionistické výpravy Bedřich Feuerstein. Jeho scénické návrhy v sobě mají něco z puristické úspornosti, kterou byla charakteristická jeho architektura, ale obsahují i výraznou barevnost a výtvarnou originalitu. Pro Čapkovo drama "RUR" navrhl supermoderní futuristický interiér, pro Marlowova Eduarda II. zas náznakovou scénu gotické stylizace.

Ve 30. letech 20. století vnesl do inscenací Osvobozeného divadla prvky tehdy velmi aktuálního surrealismu. Nejčastěji však s Voskovcem a Werichem spolupracuje František Zelenka vytvářející pro toto divadlo vylehčené barevné architektury scén ve spojení s mírně karikovanou kresbností.

7.3. Kubismus

Vlivy kubismu na scéně se projevují v některých inscenacích Hofmanových a Krohových. Josef Čapek pracoval pro divadlo po celá dvacátá léta, kdy měl své hlavní kubistické období už za sebou. Na rozdíl od architektonických zaměřených scenických výtvarníků je především malířem lapidárního rukopisu a výrazné barevnosti. V letech 1921 - 1932 scénicky a většinou

i kostýmně vypravil Čapek přes půl stovky her, pro které nakreslil i mnoho set kostýmních návrhů. Některé scény jsou plné pohody a humoru, v jiných se zas vedle lyrického poetismu - jako ve společné hře s bratrem Karlem Ze života hmyzu - objeví i dramatické, až hrozivé scény (Mravenci). V kostýmních návrzích pro tuto hru mohl Čapek uplatnit naplno svou genialitu, fantazii a znalost lidských povah. Ve své malířské tvorbě se tehdy intenzivně zabýval sociální problematikou, proto také scéna k Langrově Periférii (1925), za kterou později získal sociální uznání, přesně zapadala do okruhu jeho uměleckých zájmů. Mezi dalšími malíři, kteří měli vynikající podíl na vysoké úrovni naší meziválečné scénografii, je například: Josef Lada, Jan Zrzavý a Karel Svoboda.

7.4. Konstruktivismus

Konstruktivismus měl vliv i na českou avantgardu - zejména na Josefa Heythuma. Nejslavnější inscenací tohoto stylu je "Cirkus Dandin" z roku 1925 (režie J. Frejka), inscenace Osvobozeného divadla do roku 1925, ohlasy u E. F. Buriana v divadle D. "Divadlo D." a inscenace Pogodinova díla: "Aristokrati". Ovlivněna byla však i oficiální scéna - ND, VI. Hofman: "Tažení proti smrti" od F. X. Šaldy.

7.5. Poetismus a Surrealismus

Výraznější a dlouhodobější vliv na českou scénografii ve 20. letech 20. století měl směr poetismu Devětsilu a ve 30. letech surrealismus. Silně jsou těmito směry poznamenány jevištní práce Františka Muziky, B. Martinů "Julietta", Otakara Mrkvičky nebo Jindřicha Štyrského. Najdeme je však i v díle Františka Tröstra a E. F. Buriana.³⁹

V letech před druhou světovou válkou se objevuje v české scénické tvorbě osobnost Františka Tröstra, která od svých expresionistických a surrealistických počátků usilovala neustále o vytvoření lyricko-scénického prostoru vystavěného světlem. Tvořil jako neúnavný experimentátor a získal světové uznání na světové výstavě scénických návrhů v Sao Paulu.

V roce 1934 vzniká v Praze avantgardní scéna divadla D 34, vedená E. F. Burianem a jeho výtvarnými spolupracovníky - architekty M. Kouřilem, J. Novotným a J. Rabanem. Hrál se v

³⁹ PTÁČKOVÁ, Věra. Česká scénografie 20. století. Praha: Odeon, 1982. ISBN: 01-526-82

malém koncertním sále Kotěrova domu, v tzv. Mozarteu, kde na plochem jevišti s černě natřenými portály daroval kolektiv divadla obecenstvu nevšední zážitky a výboje, které se staly důležitým podnětem pro vývoj incenačního umění.⁴⁰

Základem inscenace dramát bylo:

- 1) všestranná variabilita jeviště a používání světla a světelných dekorací,
- 2) světelné dekorace se nestávají náhradou za malířskou dekoraci, ale poprvé mizí poměr mezi promítaným obrazem a postavou herce (projekce zvětšených detailů přírodních, architektonických a lidských. Negativní projekce v kontrastu s pozitivní realitou prostředí),
- 3) použití filmu v kombinaci s divadlem, čímž bylo dosaženo souběžné rozvíjení několika dějů a prostorů na scéně. Snaha po světelném prohloubení prostoru a vyjádření dynamičnosti děje vedla k používání až tří průsvitných tylových opon pro kombinaci projekcí filmu a diapozitivů. Často bylo používána i kombinace přední a zadní projekce.

System této divadelní inscenace nazvané Theatregraph se vyznačuje v historii divadla nejsoustavnější kombinací divadla a filmu vyvíjející se souběžně s proudem nové dramatiky ovlivněné filmem a rozhlasem. Termín Theatergraph byl poprvé použit v inscenaci "Procitnutí jara", a poté v drammatizaci Puškinova "Evžen Oněgin". Na základě inscenačních zkušeností divadla D 34 dále vzniká roku 1936 neuskutečněný projekt M. Kouřila a E. F. Buriana - tzv. světelné divadlo, ve kterém projektanti uplatňují principy promítaných dekorací (v hledišti 4 promítače pro přední projekci, na jevišti 3 promítače pro zadní a dvě projekční opony).⁴¹ V roce 1938 zveřejnili oba

⁴⁰ SRBA, Bořivoj: Řečí světla, Poetické divadlo E. F. Buriana, O nové divadlo.,1988, Panorama.

⁴¹ SRBA, Bořivoj: Řečí světla, Poetické divadlo E. F. Buriana, O nové divadlo.,1988, Panorama.

autoři teoretickou úvahu o vytvoření scénického prostoru s maximální variabilitou, v níž rozebírali jak použití kukátkového jeviště, tak i jeviště pro operu, koncerty a recitace. Svůj neuskutečněný projekt nazvali Divadlo práce. Tomuto pojetí scénického prostoru se blíží divadlo Mannheimu, postavené v roce 1954.

Na Burianovy inscenace a projekt světelného divadla navázala práce Josefa Svobody a režiséra Alfréda Radoka v Laterně magice, která spojením divadla, filmu a kinetiky dosáhla světového uznání na EXPO 58 v Bruselu.⁴² Svobodova inscenační práce na jevišti Národního divadla, kde byl od roku 1951 šéfem umělecko-technického provozu, a na všech dalších světových scénách představovala nejmodernější techniky (ekranová projekční plátna, kinetika dekorací a podlahy jeviště, použití světla jako ryze výtvarného činitele, laserového světla). Přitom však je jeho práce maximálně oproštěná a soustředěná k základní charakteristice prostoru. Josef Svoboda (1920 - 2002) se i do teď považuje za největšího světového scénografa druhé poloviny 20. století.

Šéfem bratislavského Národního divadla byl po desetiletí Ladislav Vychodil, který vytvářel originální scény malebného pojetí. V pražském divadle na Vinohradech působil Zbyněk Kolář a J. Gabriel, v Realistickém divadle Josef Sládek, v Městských divadlech pražských Adolf Wenig. Kromě nich také řada dalších talentovaných výtvarníků v nejrůznějších divadlech.⁴³

K rozvoji české scénografie přispěl i Scénografický ústav, založený roku 1957 a scénografické obory na středních uměleckoprůmyslových školách: v Praze pro scénické techniky, malíře dekorací, zprvu i pro vlásenkáře, maskéry, kašéry a modeláře, v Brně pro kostyméry, v Bratislavě pro světelné techniky a zvuk.

⁴² Světová výstava EXPO 58 (17.4.1958.)

⁴³ BARTOŠ, Jaroslav: Dějiny českého divadla 3. Činohra 1948 - 1918. Praha: Academia, 1977.

ZÁVĚR

První polovina 20. století se považuje za období radikálních změn v oboru scénografie.

Scénografie ve struktuře divadelního obrazu určuje jeho vizuální význam. Tento význam spolu s dalšími aspekty obrazu skládajících se z dějové linie vývoje a zvukového systému, tvoří uměleckou celistvost figurativní struktury divadelní práce. Scénografické řešení představení patří do kontextu dramatického dialogu a je jím neustále ovlivňováno. Divák sleduje a zároveň poslouchá představení a tyto dva momenty smyslového vnímání neustále souzní. Ze všeho výše uvedeného lze vytknout, že scénografie je svým způsobem prostorovým řešením představení naprosto nezaměnitelná.

Pojem "scénografie" je třeba chápat jako celek prostorové vize divadelního díla. A to není jen to, co výtvarník na jevišti skládá dohromady: kulisy, kostýmy atd., ale také vše, co tvoří prostorové tělo inscenace, které je vystavěné podle zákonů vizuálního vnímání. Na jedné straně jsou to plastické možnosti obsazení, bez nichž se prostorová kompozice divadelního díla obecně neobejde. Na druhé straně to jsou ale také, technické možnosti jeviště a architektonický prostor divadla. V divadelní kreativě hraje důležitou roli technika, která musí splňovat dynamické schopnosti lidského těla, architektury budovy a jeviště samotného, které má rozhodující vliv na figurativní stavbu divadelního představení.

Význam „scénografie“ v kontextu divadelního díla je jeden z ústředních v teorii prostorového řešení představení, jehož potřeba je tímto zřejmá. Teorie scénografie musí v teoretické rovině uznat jevištní grafiku jako nezbytný prvek umělecké celistvosti divadelního díla.

Díky analýze a porovnání různých scénografických epoch první poloviny 20. století rozebírané v této práci můžeme názorně sledovat, jak se tato divadelní složka vyvíjela a rozrůstala.

Divadlo již mnohé léta obohacuje, vzdělává a kulturizuje naši společnost. Je nezaměnitelnou částí mediální kultury, které se různě proměňuje a zkouší nové formy a styly. Metody a techniky nám poukazují na osobitý divadelní styl, který se postupně vyvíjel společně s jeho tvůrcem. Vizualizace tohoto mediálního prostředí, proto hraje jednu z hlavních rolí. Scéna v divadle je místo, které není spoutanou časem ani místem. Je to zdroj, který nemá žádné limity. Jediný kdo, je vládcem a pánem je režisér neboli tzv. divadelní mistr, který si určuje, kam a

kudy nás jako diváky inscenace zavede. Používané metody a techniky nám poukazují na osobitý umělecký styl, který se postupně vyvíjel společně s jeho tvůrcem.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Seznam použitých českých zdrojů

- BARTOŠ, Jaroslav: Dějiny českého divadla 3. Činohra 1948 - 1918. Praha: Academia, 1977.
- CRAIG, E. G.: O divadelním umění. Praha 2006. 80-7008-204-1
- GOSEL, Peter. Architektura 20. století. Vyd. 2., přeprac. V Praze: Slovart, 2006, str. 59-64. ISBN 80-856-0584-8.
- HYVNAR, J.: Dvě symbolistické vize herectví. In týž: Herec v moderním divadle. Praha 2000.
- HYVNAR, J.: Francouzská divadelní reforma: od Antoina k Artaudovi. Praha 1996. ISBN 80-901671-7-9
- LADISLAV LAJCHA, Priestorové opusy Joana Brehmsa, *Slovenské divadlo XXXIV*, 1986, č. 1.
- MEJERCHOLD – TAIROV – OCHLOPKOV: Moderní tvář divadla. Uspořádal K. Martínek. Praha 1962.
- MARTIN DREIER: Adolphe Appia – divadelní reformátor (1862–1928), in.: Divadelní revue, č. 1, 2002.
- MISTRÍK, M.: Jacques Copeau a jeho Starý holubník. Bratislava 2006. ISBN 978-80-9685-143-0
- NEVAŘIL, M.: Historický vývoj scénického prostoru. Praha 2004
- Plány divadla včetně Feuersteinových ilustračních scénografií byly několikrát publikovány, např. v La Théâtre et Co - mœ dia Illustré, 1. října 1924, č. 37.
- PTÁČKOVÁ, Věra. Česká scénografie 20. století. Praha: Odeon, 1982. ISBN 01-526-82
- RIBI, H.: Edward Gordon Craig – figura a abstrakce. Praha 2008.
- SPURNÁ, H., 2003. ISBN 978-80-244-3604-3
- SRBA, Bořivoj: Řečí světla, Poetické divadlo E. F. Buriana, O nové divadlo., 1988, Panorama.

Seznam použitých zahraničních zdrojů

- ALMAMEDOV A. „Malba. Scénografie“; Sovětský umělec, 1989.
BEREZKIN V.I. "Umění scénografie světového divadla"; Úvodník URSS. 1997.
BEREZKIN V.I. "Umění scénografie světového divadla"; Úvodník URSS, 2001.
BEREZKIN V.I. "Sovětská scénografie"; Nauka, 1990.
FIALKO V.A. "Režie a scénografie"; Mystetstvo, 1989.
GENKIN D.M. "Hromadná divadelní představení a svátky"; VNMTsNTIKPR, 1985.
GOLOVASHENKO U.A. Režisérské umění Tairova. M., 1970.
MICHAJLOVA A.A. "Umělec a režisér"; Vědomosti, 1986.
RUDNITSKY, K.: Mejerchold. M., 1981
VOLKOV, N.:Mejerchold. M.-L., 1929

Seznam použitých internetových zdrojů

Forma baletního představení; tři tanečníci vyjadřují např. tři nálady ve třech barvách kostýmů. První uvedl triadický balet Oskar Schlemmer (1888 – 1943) ve Stuttgartu. V abstraktní choreografii se snažil o ideální sjednocení tance, formy, prostoru, kostýmů a barvy.

<https://leporelo.info/balet-triadicky>

MCHAT: Moskevské umělecké akademické divadlo, zkráceně MCHAT (rusky Московский художественный академический театр, zkráceně МХАТ)

https://cs.wikipedia.org/wiki/Moskevsk%C3%A9_um%C4%9Bleck%C3%A9_akademick%C3%A9_divadlo

SEZNAM ZKRATEK

MCHAT - Moskevské umělecké akademické divadlo, zkráceně MCHAT (Московский художественный академический театр, zkráceně МХАТ)

VŘSR - Velká říjnová socialistická revoluce, zkráceně VŘSR či Velký říjen, byla druhá fáze ruské revoluce roku 1917, následující po Únorové revoluci.

NFK - Národní francouzská knihovna

EXPO - Světová výstava

Seznam obrázků

Obrázek 1.: *Fotografie závěrečné scény Hamleta v MCHATu (1911)*

Zdroj:

https://dl1.cuni.cz/pluginfile.php/944068/mod_resource/content/1/Hamlet%20v%20MCHAT.pdf

Obrázek 2.: *Orpheus, Hellerau 1913, Adolphe Appia*

Zdroj:

<https://socks-studio.com/2013/12/13/a-revolution-in-stage-design-drawings-and-productions-ofadolphe-appia/>

Obrázek 3: Set design by Louis Jouvet for Copeau's production of "The Brothers Karamazov"

Zdroj:

https://en.wikipedia.org/wiki/Jacques_Copeau#/media/File:Copeau_Brothers_Karamazov.jpg

Obrázek 4.: *Сцена из спектакля "Великодушный рогоносец". Спектакли Всеволода*

Мейерхольда 1920-х годов.

Zdroj: <http://screenstage.ru/?p=11008>

Obrázek 5.: *Спектакль "Баня" по пьесе В. Маяковского в постановке В. Мейерхольда.*

Zdroj: <https://www.rewizor.ru/theatre/reviews/geniy-biomehaniki-vsevolod-meyerhold/>

Obrázek 6. : *Спектакль «Жирофле-Жирофля»*

Zdroj: <https://www.culture.ru/materials/51617/tairov-zapiski-rezhissera>

BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno autora: Viktoria Liss

Obor: Scénická a mediální studia

Forma studia: prezenční

Název práce: Scénografie první pol. 20. století jako prostředek řešení prostoru divadelního představení.

Rok: 2022

Počet stran textu bez příloh: 37

Celkový počet stran příloh: 11

Počet titulů českých použitých zdrojů: 15

Počet titulů zahraničních použitých zdrojů: 10

Počet internetových zdrojů: 2

Vedoucí práce: PhDr. Jaromír Kazda