

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

OTAKAR SCHINDLER
—
SCÉNOGRAFICKÁ TVORBA
Bakalářská diplomová práce

Silvie Hajdíková

Vedoucí práce: Mgr. Barbora Kundračíková, Ph.D.

Olomouc 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou prací na téma *Otakar Schindler – scénografická tvorba* vypracovala samostatně a uvedla veškeré použité zdroje a literaturu.

Rozsah práce (včetně mezer): 127 591 znaků

V Olomouci dne: 29. 6. 2023

..... podpis

Poděkování

Nejvíce bych chtěla poděkovat Mgr. Barboře Kundračkové, Ph.D., za její odborné vedení, cenné rady, neustálou motivaci a trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Ráda bych poděkovala pracovníkům *Divadelního ústavu v Praze*, *Ostravskému divadelnímu archivu* a *Archivu výtvarného umění v Praze* za pomoc při studiu v archivech. Vřelé díky patří Heleně Alberové za milou komunikaci a poskytnutí kontaktů. Rovněž Janu Schindlerovi, synovi Otakara Schindlera, za setkání a získání informací. V neposlední řadě rodině a kamarádům za trpělivost.

Obsah

Úvod.....	6
1.1 Reflexe literatury a současného bádání	10
2. Životní souvislosti Otakara Schindlera	16
3. Formování Schindlerovy výtvarné tvorby	20
3.1 Volná tvorba	29
3.1.1 Tvůrčí skupina Kontrast	29
3.1.2 Grafika divadelních programů.....	33
4. Scénografie	38
4.1 Scénografie 1945–1998	39
4.1.1 Akční scénografie.....	46
4.2 Scénografická tvorba Otakara Schindlera	52
Závěr.....	63
Seznam pramenů, literatury a internetových zdrojů.....	66
Prameny	66
Literatura	66
Katalogy výstav a divadelní programy	69
Články v novinách a časopisech.....	70
Rozhovor a audio.....	71
Internetové zdroje	71
Seznam použitých zkratek.....	74
Seznam programů.....	75
Sezam obrazové přílohy v textu	78
Seznam obrazové přílohy	80
Obrazová příloha	86
Anotace.....	107

Úvod

„Jednou jsem poslouchal v rozhlase povídání o umění v Itálii, které začínalo tím, že tam nad krajinou létá anděl. Když jsem do Itálie přijel – zjistil jsem, že anděl tam skutečně létá nad kunsthistorickou krajinou, spojuje historii se současností, vyjadřuje nekonečné touhy lidstva po velikosti, po kráse. Vlastně jsem pochopil, že anděl by neměl chybět ani v divadle. Mnohokrát jsem ho pak zažil – vždy tenkrát, když hercům na zkoušce narostou křídla a mně se zdá, že létají půl metru nad podlahou jeviště. A pak jsem si řekl – tak teď to začíná být zajímavé – anděl létá nad krajinou divadla,“¹ napsal Otakar Schindler, významná postava druhé poloviny 20. století ve scénografické, ale také malířské a sochařské tvorbě.

Řada publikací se snaží představit Otakara Schindlera většinou pouze z jedné strany, a to jako scénografa, nebo malíře. I když v textech dochází k náznaku provázanosti několika málo větami, hlubší zájem si nekladou za cíl. Záměrem mé práce je sjednocení prozatím oddělených poloh v jeho tvorbě a stěžejním tématem je pak najít vztah mezi scénografickou a uměleckou tvorbou. Cílem práce je na vybraných dílech interpretovat a reflektovat komplexnost jeho osobnosti, ale také mediální a stylovou rozmanitost. Bakalářská práce se věnuje Otakaru Schindlerovi a prostřednictvím jeho tvorby se snaží ukázat, jak úzce souvisí umění a scénografie nejen z hlediska vizuálního, ale i materiálního. Zprvu je nutné se zaměřit na Schindlerovu uměleckou činnost a následně bude pozornost věnována scénografické tvorbě. V kontextu této problematiky je žádoucí ustanovit si některé pojmy a sledovat vývoj scénografické tvorby od roku 1945 a tzv. akční scénografii.

Vycházím převážně z pojmů médium, materiálnost a „materiální obrat“, jež budou sloužit k vysvětlení vztahu mezi scénografií a volnou tvorbou. Pojetí média ve výtvarném umění je představováno jako prostředek vyjádření obrazového myšlení, které udržuje životaschopnost i v nejmenší míře, a média jsou označena (médium malby nebo kresby) jako materiální prostředky tvorby znaků. „Rozšíříme-li rozsah pojmu média tak, aby mohl kontrastovat s ‚obrazovým‘, ‚hudebním‘, ‚choreografickým‘ a třeba i ‚jazykovým‘, problém se bude soustřeďovat ani ne tak na koncept indiference média, jako spíše na opačnou myšlenku specifičnosti média, kdy mohou existovat ‚cogitations‘ vyjádřitelné v jednom takovém médiu, ale ne v žádném nebo ve všech ostatních, nebo naopak, zda jediným

¹ Helena Albertová, *Otakar Schindler: scénograf a malíř*, Praha 1998, s. 4.

správným médiem myšlení je jazyk.“² Základním rysem „new material studies“ je tvrzení, že věci mají děj, z něhož vychází mnohvrstevnaté postoj. „Důsledkem teorie děje je její snaha odmítnout absolutní ontologické rozlišení mezi lidmi a věcmi. [...] Hmotné věci jsou spolu s lidmi zapojeny do rozsáhlé sítě distribuovaného jednání a inteligence. [...] Přihlášení se k pojmu distribuce děje prostřednictvím předmětu vyžaduje, abychom si věci nepředstavovali jako izolované bytosti na jednom místě, ale jako aktivní uzlové delegáty spojující a koordinující vzdálené entity a síly.“³ Materiální děj, který je spojen s přetvářením lidského subjektu, vyvolává nové zkoumání procesu a tvorby. Předměty jsou nejvýznamnější ne tehdy, když se nehýbou v prostředí a nasávají místní kontext každodenního užívání, ale spíše při pohybu mezi kontexty nebo lokalitami. Při studiu se nezaměřujeme pouze na hotové nebo zhotovené věci, ale zkoumáme celou řadu aspektů a různých druhů. „Materialita je víc než jen médium. Médium je to, co nese vizuální sdělení, a společně – struktura a obraz – vytvářejí hutnosti, smyslovou materialitu uměleckého díla, mimo jiné věc.“⁴ Scénograf Lee Simonson vyřkl, že by jevištní výpravu neměl podepisovat pouze umělec. Scénografický návrh chápe k finálnímu dílu jako náznak, model něčeho, co žádá dokončení, a nikdy by neměl usilovat o dosažení vlastního statusu. Na Pražském Quadriennale bylo v souvislosti se Svobodovými díly řečeno, že sama o sobě divadlem nejsou a ani o vlastní uměleckou existenci mimo rámec divadla neusilují.⁵ Proto bych se ráda věnovala tématu pomíjivosti a poukázala na nutnost pohlížet na Schindlerovy scénografické návrhy jako pohyblivé, sloužící divadlu. Nicméně je také důležité zdůraznit a upozornit na řadu jeho volné tvorby, na níž budu pohlížet stejnou optikou.

² Andrew Harrison, heslo Medium, in: Michael Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, New York 1998, s. 201–203.

„If we widen the scope of the concept of a medium so that it may contrast ‚the pictorial‘, ‚the musical‘, ‚the choreo-graphic‘, perhaps, with ‚the linguistic‘ the problem will center not so much on the concept of medium indifference as on the converse idea of medium specificity, where there may be ‚cogitations‘ expressible in one such medium but not in any or all others, or conversely whether the only proper medium of thought is language.“

³ Jennifer L. Roberts, Things: Material Turn, Transnational Turn, *American Art*, 2017, č. 31, s. 64–69, cit. s. 65.

„Another important implication of agency theory is its attempt to refuse any absolute ontological distinction between humans and things. Material things are folded in with humans in a vast network of distributed action and intelligence. Subscribing to the notion of the distribution of agency through objects demands that we imagine things not as isolated beings in a single place, but as active nodal delegates linking and coordinating distant entities and forces.“

⁴ Martha Rosler et al., NOTES FROM THE FIELD: Materiality, *The Art Bulletin*, 2013, č. 95, s. 10–37, cit. s. 16.

„Materiality is more than a medium. A medium is that which carries a visual message, and together - structure and image - they result in the thickness, the sensuous materiality of a work of art, a thing among other things.“

⁵ Christopher Baugh, Stane-li se scénografie výtvarným uměním, *Divadelní revue VII*, 1996, č. 1, s. 66–68, cit. s. 67.

Umělecká a životní cesta Otakara Schindlera byla pestrá. Už v útlém věku se věnoval umění a divadlu, které ho nakonec celým životem provázelo. Ještě před nástupem na vysokou školu založil pro děti amatérské divadlo Kytice, dnes divadlo Petra Bezruče. Patří k osobnostem scénografie s uměleckým školením, které absolvoval na Vysoké umělecko-průmyslové škole v ateliéru monumentální malby u profesora Emila Filly. Spolupracoval s řadou významných režisérů (Jan Kačer, Luboš Pistorius, Jiří Menzel apod.), kteří ho v jeho tvorbě posouvali dál. Podílel se na scénografických realizacích u nás i v zahraničí.

V rámci své bakalářské práce se zaměřuji na životní souvislosti Otakara Schindlera, jež jsou pro jeho tvorbu význačné. V průběhu bádání jsem se setkávala s nesprávně uvedenými daty, která bylo nezbytné dohledat a upřesnit. Jednou ze stěžejních dohledaných datací je datum narození. Ačkoliv většina textů uváděla 3. prosince 1923, mnohé zdroje tento údaj zaměňovaly s 15. prosincem 1923, jiné i s 15. prosincem 1925. Při hledání skutečnosti jsem oslovila mnoho osob, dohledávala v archivu, ale až setkání se Schindlerovým synem, které se uskutečnilo zejména díky paní Heleně Albertové, přineslo mému pátrání kýžený výsledek a datum upřesnilo na 3. prosince 1923. Rovněž se naskytla řada dalších problémových určení. Nejen jeho dočasný pobyt u prarodičů, následné stěhování, studium u Emila Filly, ale také umělecká působnost v Tvůrčí skupině Kontrast. Schindlerovu uměleckou činnost především osvětlily katalogy výstav, jež jsou uloženy v *Archivu výtvarného umění* nebo v *Galerii výtvarného umění v Ostravě*. V případě Tvůrčí skupiny Kontrast jsem oslovila také galerii *Chagall* z důvodu doplnění informací o výstavě konané v roce 2002. Kromě toho částečně informace pomohl upřesnit rozhovor s Janem Schindlerem.

I když řada jevištních a kostýmních realizací Schindlera vznikala pro divadla v Ostravě, množství archiválií se v *Ostravském divadelním archivu* nenachází, a proto bylo potřebné prostudovat divadelní programy a novinové články v *Divadelním ústavu* v Praze. Díky soustavnému dohledávání jsem narazila na jeho realizace spojené s grafickou nebo výtvarnou úpravou divadelních programů, které se snažím ve své práci osvětlit v souladu se scénografickou tvorbou.

Bohužel kvůli křehkému materiálu scénografických návrhů jsem pracovala pouze s jejich digitalizovanými podobami, ale v případě sochařské tvorby jsem se snažila díla poznat z autopsie. Zajímavá záležitost, která mně vyvstala na mysli, je vztah a vliv jeho umělecké tvorby na scénografii a zároveň scénografie na umění, jež dává podnět k syntéze a shrnutí scénografické a umělecké tvorby. Schindlerova umělecká činnost je zasazena do

kontextu současného uměleckohistorického a estetického výkladu za pomoci formálně interpretačních a kontextuálních přístupů.

1.1 Reflexe literatury a současného bádání

V této kapitole se nejdříve věnuji rozboru stavu bádání a reflexi literatury o osobnosti Otakara Schindlera. Jeho jméno se objevuje v řadě publikací o scénografii, v encyklopedických slovnících a odborných sbornících, časopisech zabývajících se kulturou, divadlem a scénografií a také v novinových článkách. Jeho životu, který zasazuje do kontextu tvorby, se věnuje publikace z roku 1998 *Otakar Schindler: scénograf a malíř*, jejíž autorkou je Helena Albertová.⁶ Jedná se o monografii, jež se především zabývá kromě jeho životní cesty jeho scénografickou tvorbou. Pozornost je věnována spolupráci s režiséry Janem Kačerem a Lubošem Pistoriem a poslední kapitola shrnuje tvorbu dalších režisérů. Kromě scénografických návrhů obsahuje publikace fotografie obrazů. I přes název *scénograf a malíř* není malířské tvorbě přikládán velký důraz.

Doposud se Schindlerovou tvorbou zabývala řada textů, které by se daly rozdělit do dvou rovin. První z nich je scénografie, již se věnuje mnoho publikací nebo katalogů výstav⁷ a jsou především spojené s mezinárodní přehlídkou jevištního výstavnictví a divadelní architektury Pražské Quadriennale, kde vystavoval od roku 1967.⁸ Druhá rovina Schindlerovy tvorby je umělecká činnost, pod níž řadím jeho malbu, sochu, působení v Tvůrčí skupině Kontrast a do značné míry také divadelní programy. O syntézu těchto rovin explicitně neusiluje téměř žádný text.

K přínosným pracím patří publikace Vlasty Koubské *Otakar Schindler (1923–1998) scénograf* (2009), jež se zaměřuje pouze na jeho scénografickou tvorbu a vytváří „kategorie“, do nichž zařazuje jednotlivé realizace.⁹ Řadí je do „kategorií“ poezie dětského vidění, akce, dřevo a další, které jsou pro jeho tvorbu příznačné a rozpoznatelné. Jistým způsobem vztah umění a divadla popisuje v úvodním textu: „Je zároveň patrné, že všechny formy byly již od počátku kultivované a jejich výraz vycházel z bravurní znalosti forem ‚volného umění‘,

⁶ Viz Albertová (pozn. 1), s. 3–20.

⁷ *Jevištní výtvarnictví 1945–1960* (kat. výst.), Praha 1960.

Alois Bejblík, *Scénografie Otakara Schindlera* (kat. výst.), Praha 1983.

Jaroslav Malina – Marie Zdeňková-Bílková, *Salón scénografie 95* (kat. výst.), Praha 1995.

Otakar Schindler – Marie Zdeňková – Helena Albertová, *Divadelní krajiny Otakara Schindlera. Scénografie 1961–1998*, Praha 2003, s. 3.

⁸ *PQ 75 Pražské quadriennale jevištního výtvarnictví a divadelní architektury* (kat. výst.), Praha 1975, s. 60.

PQ 79 Pražské quadriennale jevištního výtvarnictví a divadelní architektury (kat. výst.), Praha 1979, s. 42.

PQ 83 Pražské quadriennale jevištního výtvarnictví a divadelní architektury (kat. výst.), Praha 1983, s. 317–318.

PQ 87 Pražské quadriennale jevištního výtvarnictví a divadelní architektury (kat. výst.), Praha 1987, s. 1.

⁹ Vlasta Koubská, *Otakar Schindler (1923–1998) scénograf*, Praha 2009, s. 13.

především z malby, kterou studoval u Emila Filly na Vysoké škole uměleckoprůmyslové.¹⁰ V textu se do značné míry vymezuje i vůči pojmu „akční scénografie“, a to i v případě jeho díla. Dává přednost označení polyfunkční, proměnná, imaginativní scénografie. Ve spojitosti s tímto pojmem se Věra Ptáčková v knize *Divadlo na konci světa*, která zahrnuje výběr z jejích nejzásadnějších statí o scénografii, v kapitole *Akční scénografie* zabývá Otakarem Schindlerem a aplikuje postupy na příkladech jeho tvorby.¹¹ Velké množství novinových článků se věnuje scénografické tvorbě a reakcím na jejich realizaci. Většina těchto statí je uchována a digitalizována v *Divadelním ústavu* v Praze nebo v *Ostravském divadelním archivu*. Kromě článků o divadelních inscenacích se jeho jméno vyskytuje v *Právu (Schindlerově zdi hrozí demolice)*,¹² *Deníku (Schindlerův anděl nad krajinou divadla)*¹³ a dalších.

Značná část publikací opomíjí jeho sochařskou tvorbu. I přesto se jméno Otakara Schindlera zmiňuje alespoň v rámci kapitoly *Moravskoslezský kraj knihy Sochy a města – Morava: Výtvarné umění ve veřejném prostoru 1945–1989*, kde se objevuje jeho realizace v Novém Jičíně, která se stala i titulním obrazem.¹⁴ K zasazení jeho umělecké tvorby do širšího kontextu mně byly nápomocny katalogy výstav Tvůrčí skupiny Kontrast. V kolektivních katalozích *Výstava Tvůrčí skupiny Kontrast (Praha)*¹⁵ a *Tvůrčí skupina Kontrast Ostrava (Brno)*¹⁶ jsou uvedeny základní informace o skupině, doplněné fotografiemi obrazů umělců. I když řada fotografií nenese žádný název, alespoň do jisté míry katalogy popisují směřování skupiny a její formování. Další informace jsem zjistila v souvislosti s výstavou z roku 2002 v galerii *Chagall* v Ostravě nebo se skupinou KONTRAST'90.¹⁷

V rámci katalogů výstav nalezneme případy zmínění obou uměleckých poloh Otakara Schindlera pouze jako polaritní nebo spíš nepropojené domény. Jedním z nich je katalog *Otakar Schindler* vydaný v roce 2002 u příležitosti výstavy malíře a scénografa v galerii

¹⁰ Ibidem, s. 13.

¹¹ Věra Ptáčková, *Divadlo na konci světa*, Praha 2008, s. 223–240.

¹² Aleš Honus, Schindlerově zdi hrozí demolice, *Právo. Severní a střední Morava a Slezsko*, 2021, č. 214, s. 12.

¹³ Bohuslav Navrátil, Schindlerův anděl nad krajinou divadla, *Moravskoslezský deník*, 1941, č. 236, s. 6.

¹⁴ Zuzana Křenková – Vladislava Říhová – Michaela Čadilová (edd.), *Sochy a města – Morava. Výtvarné umění ve veřejném prostoru 1945–1989*, Litomyšl 2020, s. 83–97.

¹⁵ *Výstava Tvůrčí skupiny Kontrast* (kat. výst.), Praha 1965.

¹⁶ *Tvůrčí skupina Kontrast Ostrava* (kat. výst.), Brno 1965.

¹⁷ AVU, *Výtvarné centrum Chagall. Plán výstav 2002. Galerie Ostrava, Karviná, Brušperk, Čeladná*, G 253035, 2002.

AVU, *Výtvarné centrum Chagall (Prosinec 2002). Pozvánka na výstavy Galerie Ostrava, Karviná, Brušperk, Čeladná*, G 253037, 2002.

Petr Holý, *KONTRAST 90* (kat. výst.), Ostrava 1991, s. 1.

Kodl.¹⁸ Úvodního slova katalogu se ujal Martin Kodl a autory statí jsou Petr Holý a Jan Kačer, kteří pohlíží na jeho cestu každý z jiného pohledu. Petr Holý se převážně zaměřuje na jeho malířskou tvorbu, ale i do značné míry poukazuje na scénografické návrhy. Náznaky propojenosti spatřujeme v některých větách, například: „Jedno je však jisté a ještě se k tomu vrátím: malířskou tvorbu Otakara Schindlera nelze myslit bez vztahu k divadlu.“¹⁹ Oproti tomu Jan Kačer svůj text staví na prožitcích a shrnuje jejich vzájemné kamarádství a spolupráci. Katalog výstavy Galerie výtvarného umění v Ostravě z roku 2003 *Otakar Schindler – Zvláštní poutník. Výstava malířského a scénografického díla k umělcovým nedožitým osmdesátinám* se věnuje malířskému dílu (*Otakar Schindler – malíř hravosti*, text Petr Holý) a scénografickému dílu (*Otakar Schindler – scénograf*, text Věra Ptáčková).²⁰ Studii Petr Holý strukturuje do několika podkapitol. Jako jeden z mála autorů publikací o Otakaru Schindlerovi (jak je zmíněno výše) se snaží hledat alespoň divadelnost v jeho obrazech. Věra Ptáčková na druhou stranu představuje jeho scénografii výčtem scénografických návrhů a jejich zasazením do jeho tvorby. Ve svém příspěvku Ptáčková vychází a shrnuje stať z předešlého zmíněného textu (*Divadlo na konci světa*). I přesto nedochází k propojení obou poloh.

Kromě osobnosti Otakara Schindlera bylo nutné se zaměřit na Emila Filly a jeho působení na Vysoké škole uměleckoprůmyslové. V monografii *Emil Filla*, kapitole 6 – *Kubismus po únoru 1948, 1948–1953*, od Vojtěcha Lahody z roku 2007 se o jeho formě výuky nachází dílčí informace, podstatné pro mou práci.²¹ Příhodný je strojopis *Ideový a odborný plán studia na škole profesora Filly*, jenž popisuje školení jednotlivých ročníků. Podstatu monumentálního ateliéru pod vedením Emila Filly shledávám také ve výstavním katalogu *Žáci Fillovy školy. Obrazy, grafika, plastiky*. Z obou popisů ateliéru vycházím a snažím se hledat spojitosti s tvorbou (jak scénografickou, tak i výtvarnou) Otakara Schindlera.²²

Na základě shrnutí a pokusu směřovat k syntéze umění a divadla (scénografie) v tvorbě Otakara Schindlera je žádoucí kriticky přistupovat a prostudovat přehledové texty a případové studie o scénografii a tzv. akční scénografii. Hledání vztahu mezi výtvarným

¹⁸ Petr Holý – Jan Kačer – Martin Kodl (edd.), *Otakar Schindler* (kat. výst.), Praha 2002, s. 1–18.

¹⁹ Petr Holý, *Theatrum Mundi Et Mundus Theatri*, in: Petr Holý – Jan Kačer – Martin Kodl (edd.), *Otakar Schindler* (kat. výst.), Praha 2002, s. 3–9, cit. s. 5.

²⁰ Otakar Schindler – Petr Holý – Věra Ptáčková, *Otakar Schindler – Zvláštní poutník. Výstava malířského a scénografického díla k umělcovým nedožitým osmdesátinám* (kat. výst.), Ostrava 2003, s. 6.

²¹ Vojtěch Lahoda, *Emil Filla*, Praha 2007, s. 591–601.

²² Emil Filla – Josef Hejzlar, *Žáci Fillovy školy. Obrazy, grafika, plastiky* (kat. výst.), Jičín – Turnov 1987.

uměním a scénografií se do značné míry věnuje článek *Stane-li se scénografie výtvarným uměním v Divadelní revue*.²³ Shrnuje a popisuje význam scénografických návrhů a přístupu ke scénografii ve spojitosti s Pražským Quadriennale. Uvádí se zde „idea“, že návrhy samy o sobě divadlem nejsou a ani o vlastní uměleckou existenci mimo rámec divadla neusilují. Mimo katalogů výstav se PQ a scénografii věnuje také publikace *Zrcadlo světového divadla. Pražské Quadriennale 1967–1991*, jež shrnuje jednotlivé ročníky. Pro mne byla však stěžejní kapitola *PQ75*, v níž se odkazuje na tzv. akční scénografii.²⁴ Spíše než jasné ustanovení pojmu se více zaměřuje na její „vznik“. Na rozdíl od audionahrávky *Kapitoly z české scénografie*, kde v části *Akční scénografie* Vlasta Koubská popisuje několik zajímavých momentů vývoje výtvarně-dramatické disciplíny a shrnuje její rysy.²⁵ Ke stěžejnímu přehledovému textu o scénografii patří publikace Věry Ptáčkové *Česká scénografie XX. století* z roku 1982.²⁶ Pro kontext scénografické tvorby od roku 1945 do roku 2000 je možné vycházet z kapitoly Jiřího Hilmera *Scénografie 1948–1958*²⁷ z publikace z roku 2005 *Dějiny českého výtvarného umění V*.²⁸ Taktéž z kapitol od Věry Ptáčkové *Scénografie 1958–1970*,²⁹ *Scénografie 1970–1989*,³⁰ *Scénografie 1989–2000*³¹ knihy z roku 2007 *Dějiny českého výtvarného umění VI/1–2*.³² Kromě zmíněných textů jsou taktéž přínosné studie od Barbory Příhodové.³³

V neposlední řadě stojí za podotknutí texty a články věnované materialitě, médiu a materiálnímu obratu, a to z důvodu částečné pomíjivosti scénografických návrhů, v mém případě scénografických návrhů Otakara Schindlera. Pro charakteristiku „čistých pojmů“ vycházím převážně z anglických textů. Přínosné byly také studie dotýkající se alespoň

²³ Viz Baugh (pozn. 5), s. 66–68.

²⁴ Věra Ptáčková, *Zrcadlo světového divadla. Pražské Quadriennale 1967–1991*, Praha 1995, s. 89–129.

²⁵ Vlasta Koubská, *Kapitoly z české scénografie*, *Vltava rozhlas*, <https://vltava.rozhlas.cz/kapitoly-z-ceske-scenografie-jak-se-v-prubehu-let-menily-podoba-funkce-a-7954916>, vyhledáno 10. 4. 2023, čas 0:25.

²⁶ Věra Ptáčková, *Česká scénografie XX. století*, Praha 1982.

²⁷ Jiří Hilmera, *Scénografie 1948–1958*, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění V, 1939–1958*, Praha 2005, s. 435–441.

²⁸ Rostislav Švácha – Marie Platovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění V, 1939–1958*, Praha 2005.

²⁹ Věra Ptáčková, *Scénografie 1958–1970*, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/1, 1958–2000*, Praha 2007, s. 295–309.

³⁰ Věra Ptáčková, *Scénografie 1970–1989*, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/2, 1958–2000*, Praha 2007, s. 797–809.

³¹ Věra Ptáčková, *Scénografie 1989–2000*, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/2, 1958–2000*, Praha 2007, s. 1001–1007.

³² Rostislav Švácha – Marie Platovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/1–2, 1958–2000*, Praha 2007.

³³ Barbora Příhodová, *Modern and Contemporary Czech Theatre Design: Toward Dramatic Spaces of Freedom*, in: Arnold Aronson (ed.), *The Routledge Companion to Scenography*, London 2018, s. 457–464.

Barbora Příhodová, *Obrazový prostor na jevišti. K (re)konstrukci výtvarně-technického řešení bostonské inscenace *Intolleranza 1960* ve scénografii Josefa Svobody* (disertační práce), Katedra divadelních studií, FF MUNI, Brno 2012, s. 13.

okrajově tématu. Příkladem může být publikace *The Materiality of Color The Production, Circulation, and Application of Dyes and Pigments, 1400–1800*, jež se zaměřuje na roli barev a pigmentů v umělecké tvorbě a materiální kultuře obecně.³⁴ Taktéž slovník *Grove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art*, který zahrnuje články o vlivu materiálů na význam a estetiku.³⁵ Na rozdíl od estetických nebo uměleckohistorických textů odkazuje kniha *Nová filmová historie* k filmové historii, i přesto kapitola *Médium se vždy rodí dvakrát*, přináší poznatky o vzniku a definici média.³⁶ „Podle médiologů pokrývá pojem média od divadla až po školu vše, co dává do oběhu ideje a podílí se přitom na jejich vytváření. Bez ladu a skladu označuje typy institucionalizovaných diskursů (například reklamy nebo zpravodajství); výrazové prostředky více či méně kombinované se sémiologickými materiály (malířství, karikatura, píseň); diapozitivy, technické nosiče a jiné přenosné prostředky (knihy, fotografie, video, CD-ROM, plakát) nebo také takzvaná masová média (televize, rozhlas, psaný tisk, komiks, multimédia). K tomu se ještě přidávají neurčité amalgámy mezi médii a žánry: týdeník, seriál, talk show atd.“³⁷ Je nutné zdůraznit, že všechna tato pole se vzájemně nevyklučují, ale dochází k jejich prolínání. Jedna z podkapitol pojímá *Stručný nástin nastoupení dvou jiných médií: fotografie a komiksu*, kde je pro mne podstatná z pohledu materiálnosti spíše fotografie. Zmiňuje se zde: „Z druhé strany řetězce klade fotografie přímo otázku hranic mediální identity a zároveň otázku diseminace [...]. Fotografie je vlastně mediální přísadou několika dalších médií: od pohlednice přes tisk či plakát až po internet.“³⁸ Vyjma předešlého textu jsem se seznámila s pojmem médium v *Encyclopedia of Aesthetics*, z níž čerpám už v samotném úvodu.³⁹ Stěžejním textem, který shrnuje základní poznatky ohledně materiálního obratu, je pro mou práci *Things: Material Turn, Transnational Turn*.⁴⁰ V eseji se uvádí přehled některých základních rysů a impulsů pro transnacionální obrat, především v amerických dějinách, také esej popisuje čtyři klíčová slova pro New Material Studies – agency, making, exchange, matter. Důležitá je rovněž případová studie *NOTES FROM THE FIELD: Materiality*, v níž se autoři zabývají materiálním obratem v různých oblastech umění.⁴¹ Posledním zmíněným textem je *The Materiality of Interaction: Notes on*

³⁴ Andrea Feeser – Maureen Daly Goggin – Beth Fowkes Tobin (edd.), *The Materiality of Color The Production, Circulation, and Application of Dyes and Pigments, 1400–1800*, Farnham 2012, s. 1–13.

³⁵ Gerald Ward (ed.), *The Grove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art*, New York 2008.

³⁶ Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie*, Praha 2004, s. 437.

³⁷ André Gaudreault – Philippe Marion, *Médium se vždy rodí dvakrát*, in: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie*, Praha 2004, s. 442–443.

³⁸ *Ibidem*, s. 446.

³⁹ Viz Harrison (pozn. 2), s. 200–203.

⁴⁰ Viz Roberts (pozn. 3), s. 64–65.

⁴¹ Viz Rosler (pozn. 4), s. 10–37.

the Materials of Interaction Design, který se snaží přispět k současnému vývoji a nabízí „material-centered“ přístup k interakčnímu designu. Ten považuje za základní metodu designu pro práci s digitálními, fyzickými a dokonce i „nemateriálními“ předměty. Ukazuje a teoreticky dokládá, že interakce není omezena pouze na tyto digitální a fyzické materiály.⁴²

⁴² Mikael Wiberg (ed.), *The Materiality of Interaction: Notes on the Materials of Interaction Design*, London 2018, s. 1–15.

2. Životní souvislosti Otakara Schindlera

Otakar Schindler se narodil ve Staré Plesné nedaleko Ostravy dne 3. prosince 1923 společně se svým dvojčetem Janem.⁴³ Během porodu jejich matka Anna Schindlerová (rozená Pavelková) zemřela. Spolu se svými staršími sestrami Irenou a Olgou vyrůstal u prarodičů v hájovně, kde si Otakar Schindler vytvořil citovou vazbu k přírodě a laskavým lidem trvajícím po celý jeho život. Když se jeho otec Otakar Schindler oženil s Marií Maškovou, přestěhovali se všichni společně do Ostravy-Poruby.⁴⁴

Umělecké tvorbě se začal věnovat už v útlém věku, když v otcově učitelském kabinetě kreslil vycpaná zvířata.⁴⁵ První „divadelní krůčky“ uskutečnil v blízkosti svého bydliště před obecním domem, kde pro ostatní děti hrál loutkové divadlo. Divadlo si vytvořil z lepenky a pro výrobu loutek využíval převážně přírodní materiály. V průběhu svého studia na gymnáziu v Ostravě-Svinově se hojně zabýval uměním a literaturou, což ho vedlo k návštěvám antikvariátů a výstavních síní. Zájem o meziválečný poetismus a českou variantu surrealismu zastoupenou umělci Štýrským, Toyen, Muzikou, Nezvalem a dalšími ho ovlivnil po zbytek života. Ve svých dvaceti letech se seznámil s divadelním kritikem a překladatelem

⁴³ Ačkoliv byla Otakaru Schindlerovi věnovaná řada textů, narazila jsem na úskalí spojené s jeho datem narození. V bibliografickém slovníku *Český biografický slovník XX. století. III. díl Q–Ž*, se uvádí datum narození Otakara Schindlera 15. prosince 1923. – Josef Tomeš (ed.), *Český biografický slovník XX. století. III. díl Q – Ž*, Praha 1999, s. 111. – V textu Milana Švihálka *Padesát let televizního studia* se dokonce objevuje i jiný rok narození – „narozen 15. prosince 1925 v Ostravě.“ – Milan Švihálek, *Padesát let televizního studia*, Ostrava 2005, s. 45. – Řada textů, se ale shoduje a datuje jeho narození 3. prosince 1923. Pro upřesnění data narození jsem oslovila ÚMOB Poruba, pod který Stará Plesná spadá. Podle: „Matrika, Díl 3, Matriční doklad, potvrzení o údajích z matriční knihy a doslovný výpis z matriční knihy § 25b (1) Matriční úřad vydá fyzické osobě matriční doklad, povolí nahlédnout do matriční knihy nebo v matriční knize vyhledávat a činit výpisy z ní v přítomnosti matrikáře, uplynula-li od provedení dotčeného zápisu v matriční knize lhůta 100 let u knihy narození, 75 let u knihy manželství nebo knihy partnerství a 30 let u knihy úmrtí.“ – Úplné znění zákona č. 371/2013 Sb., *zakonyprolidi*, <https://www.zakonyprolidi.cz/cs/2013-371#cast>, vyhledáno 10. 4. 2023. – I přesto, že letos v prosinci uplyne 100 let od jeho narození, nebylo mně poskytnuto nahlédnutí do matričních dokumentů. Díky kontaktu od paní Heleny Albertové na syna Otakara Schindlera – Jana Schindlera – jsem zjistila jeho správné narození. Při společném rozhovoru mně bylo sděleno datum narození: 3. prosince 1923. – Rozhovor s Janem Schindlerem vedla Silvie Hajdíková, 17. dubna 2023 v Praze.

⁴⁴ Ve výstavním katalogu *Otakar Schindler* se datuje jejich přesun roku 1925. – Viz Kodl (pozn. 18), s. 18. – Oproti tomu Helena Albertová v monografii *Otakar Schindler: scénograf a malíř* předkládá, že do svých 4 let vyrůstali u svých prarodičů v hájovně, což by odpovídalo roku 1927. – Viz Albertová (pozn. 1), s. 5. – Jan Schindler (syn) potvrzuje jejich následné stěhování, ale rok nezmiňuje. „Jeho tatínek se s dětmi odstěhoval, protože si našel novou manželku, bohužel si nevzpomenou, ve kterém roce.“ – Viz rozhovor (pozn. 43). – Doložením oddacího listu bychom dataci potvrdili.

⁴⁵ Bohužel informace, o jakou školu šlo, se nepodařilo dohledat. Jan Schindler (syn) zmiňoval pouze všeobecnou specializaci předmětů (výuka prvního stupně) svého dědečka a studování na stejné škole jeho synů Otakara a Jana (tedy otce Jana Schindlera a jeho strýce). – Viz rozhovor (pozn. 43).

Moricem Mittelmannem, který Schindlera „zasvěcoval“ a upozorňoval na knihy o surrealismu.⁴⁶

Během druhé světové války utrpěl osobní ztráty. Společně s bratrem byli od roku 1943 členy skautské odbojové skupiny. Roku 1944 nacisté odhalili její činnost a jeho bratr Jan Schindler byl zatčen a odsouzen k smrti. „Rozsudek byl vykonán v posledních dnech války v dubnu 1945 v Českém Těšíně, těsně před příchodem Rudé armády.“⁴⁷ Otakar Schindler se stejnému rozsudku vyhnul. Stačil se ukrýt u rodičů svého kamaráda. Po osvobození ve svých dvaceti dvou letech vstoupil do komunistické strany. V roce 1945 společně s dalšími nadšenci začínají vydávat časopis a s Drahomírem Šajtarem zakládají pro děti amatérské divadlo Kytice (dnes Divadlo Petra Bezruče).⁴⁸

Roku 1948 nastupuje na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze do ateliéru monumentální malby profesora Emila Filly, který byl stále pro umělce poutavou osobností a se svou tvorbou se dostával do rozporu s dogmatickými doktrínami socialistického realismu.⁴⁹ „Šlo tu však o zásadní postoj tvůrce k tvorbě.“⁵⁰ Fillův pedagogický přístup upozorňoval žáky na aktuálnost podnětů, a to zejména Otakara Schindlera. Kromě toho Otakaru Schindlerovi: „navíc do jeho hry o hledání uměleckého tvaru vstoupila specifická samotné scénografie, disciplíny nesamostatné, závislé na podnětech autora hry, režiséra, herců; na týmu, jehož není z principu ani vůdčí součástí. Schindler chápal specifickou tohoto oboru jako přirozenou domluvu jednotlivých tvůrců.“⁵¹ Během svého studia se v roce 1950 oženil se studentkou keramiky Jaroslavou Blažkovou a po ukončení studia v ateliéru se roku 1953 Otakar Schindler vrací zpět do Ostravy, kde nezakládá vlastní malířský ateliér, ale věnuje se divadlu.⁵²

⁴⁶ Móric Mittelmann Dedinský (23. září 1914, Žbince – 6. května 1989, Bratislava) po studiích nejprve pracoval v Praze ve vydavatelství Sfinx. Od roku 1942 se z rasových důvodů ukrýval v Československu na vícero místech. Když se skrýval v Ostravě, byl zde pravděpodobně známý pod jménem Jaroslav Černý. – Móric Mittelmann Dedinský, *Slovenské literárne centrum*, <https://www.litcentrum.sk/autor/moric-mittelmann-dedinsky/zivotopis-autora>, vyhledáno 10. 4. 2023.

⁴⁷ Viz Albertová (pozn. 1), s. 6.

⁴⁸ Název časopisu jsem bohužel nezjistila.

⁴⁹ V některých textech a výstavních katalogích jsem dohledala dataci jeho studia od roku 1949. Například v katalogové pozvánce *Otakar Schindler: Divadelní kostým* – „studoval v letech 1949–1953.“ – AVU, katalogová pozvánka *Otakar Schindler: Divadelní kostým*, A 204078, 1991.

⁵⁰ Viz Ptáčková (pozn. 11), s. 225.

⁵¹ Ibidem, s. 226.

⁵² Viz Albertová (pozn. 1), s. 6.

„Vrátil jsem se z Prahy jako vystudovaný malíř a zase jsem skončil u divadla, ale o kulisách jsem toho moc nevěděl,“ vzpomíná Otakar Schindler. „Pořád jsem dělal obrazy pozadí, ne prostor pro hraní.“⁵³

Šedesátá léta jsou pro Schindlera stěžejní v hledání vlastního scénografického výrazu a výtvarné umění zažívá rozkvět a svobodu, jež má právě vliv i na jeho scénické a kostýmní návrhy. Po osobní stránce se jednalo o šťastné období. Na podzim roku 1961 poznává Evu Wistenovou, mladou západoberlínskou teatroložku, která do Ostravy při příležitosti premiéry Brechtovy *Matky Kuráže a jejich dětí* přivezla z Berlínské akademie výstavu o díle Bertolda Brechta.⁵⁴ Roku 1963 se s Evou Wistenovou oženil a za rok se jim narodila dcera Katrin a za čtyři roky syn Jan.⁵⁵ Díky německému občanství své manželky mohl občas navštívit Německo, především Západní Berlín, ale bohužel jen do roku 1969. Zde poznával německou režii a scénografii, zvláště jejich perfekcionalismus. Západoberlínská scéna Schaubühne se pro něj stala srdcovou záležitostí.⁵⁶

Pražské jaro ukončila okupace Československa sovětskou armádou v srpnu 1968. Proces tzv. normalizace znamenal umlčování a deportaci těch, kteří nezapadali a bouřili se proti novému politickému režimu. Během nepříjemného období se Schindler nemohl podílet na jakékoliv práci v televizi, nemohl vystavovat a tvořit. Byl považován za „nepřítele republiky“ a z důvodu odebrání cestovního pasu nesměl opustit zemi a pracovat v cizině. Nakonec zůstal věrný ostravskému divadlu, kde ho nechali pracovat jako šéfa výpravy do roku 1974. Zaměstnávat ve vysoké pozici osobu, jež v té době byla vyloučena z komunistické strany, bylo odvážným krokem vedení divadla. Jan Kačer a Otakar Schindler měli od vedení ostravského divadla značnou svobodu, ale stále toužili po trvalé práci v Praze, kde měli své rodiny. Společně působili v českých divadlech na různých místech. Jejich hostování roku 1976 v pražském Divadle E. F. Buriana vypadalo pro oba slibně. Ale bohužel pro Jana Kačera se nakonec jednalo o období ponižování a z politického důvodu mu bylo zamítnuto stálé angažmá.⁵⁷ V této době se Otakar Schindler seznámil s režisérem Lubošem Pistoriem, jenž se musel se svým scénografem Zbyňkem Kolářem nedobrovolně rozloučit. Schindler i Pistorius se potýkali s neshodami režimu a věděli, že ani jeden druhého nemůžou politicky kompromitovat. „Luboš Pistorius spojoval ve své osobě dramaturga, režiséra, překladatele

⁵³ Ibidem, s. 6.

⁵⁴ Inscenace měla premiéru v divadle Petra Bezruče 7. listopadu 1961. Režisérem byl Jan Kačer, ale scénickým výtvarníkem byl Luboš Hruža.

⁵⁵ Jan Schindler zmiňuje, že své jméno získal po svém strýci. – Viz rozhovor (pozn. 43).

⁵⁶ Viz Albertová (pozn. 1), s. 8.

⁵⁷ Ibidem, s. 8–10.

a vykladače, racionálního analytika a precizního inscenátora, který až úzkostlivě respektoval autorovy dialogy a scénické poznámky. Vždy trval na věrnosti textu a lokální a topografické přesnosti. Spíše než malířsky pojednaná scéna mu vyhovovala grafičnost, náznakovost, nedokončenost, která ponechávala prostor k dotvoření hereckou akcí.⁵⁸ Čímž začíná pro Otakara Schindlera nová životní etapa. Stal se výtvarníkem a šéfem výpravy v letech 1976–1990 v pražském Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého. V roce 1979 Pistorius a Schindler participovali na inscenaci *Hodina mezi psem a vlkem*, která připomínala politické procesy u nás a po dvou reprízách byla politicky zakázána. Každé takové zakázky byly tehdy pro divadlo a autory riskantní. Schindler si i přes beznaděj našel novou cestu, zrekonstruoval sál divadla a ve sklepě vybudoval ojedinělé prostorové studio.⁵⁹

„Ve 2. polovině 80. let nastala i v Československu pod vlivem ‚perestrojky‘ v Sovětském svazu mírná obleva.“⁶⁰ Vzhledem k politickému uvolňování se Schindlerovi roku 1983 naskytl možnost samostatné výstavy scénografie ve foyeru vinohradského divadla. O tři roky později v pražské galerii Kniha ve Vodičkově ulici u Oldřicha Maiwalda vystavuje svou uměleckou a scénografickou tvorbu. Následující rok v Havířově vystavuje akvarely a kresby a ve stejném roce pořádají společnou výstavu žáci Emila Filly v Turnově i v Jičíně, kdy: „jeho čtyři velkoplošné kresby na téma černobylské jaderné katastrofy jsou na příkaz stranického kulturního referenta zakázány.“⁶¹ Rovněž se účastnil několika ročníků Pražského Quadriennale, kde byla jeho scénografická tvorba prezentována.⁶²

Proměna, která nastala v listopadu 1989, znamenala obnovení spolupráce s Kačerem ve společné součinnosti na scénách Národního divadla. Od devadesátých let žil Schindler střídavě v Praze a v Berlíně, kde se převážně věnoval malbě. V lednu 1991 byla zahájena samostatná výstava *Otakara Schindlera: divadelní kostým* ve výstavní síni Umění knihy, kde se úvodního slova ujal Jan Kačer. I nadále spolupracoval s Lubošem Pistoriem, a to až do jeho smrti roku 1997. Otakar Schindler umírá 22. října 1998 v Berlíně po těžké nemoci a je pohřben na hřbitově Zehlendorf v rodinné hrobce rodiny Wisten.⁶³

⁵⁸ Ibidem, s. 14.

⁵⁹ Ibidem, s. 15.

⁶⁰ Ibidem, s. 16.

⁶¹ Viz Kodl (pozn. 18), s. 18.

⁶² „Vystavoval na PQ 1967, 1971, 1975 a 1979.“ – Viz PQ 83 (pozn. 8), s. 317. – V kolektivním katalogu *Salón scénografie 95* je uvedeno: „Účastnil se většiny národních scénografických výstav (Opava 1977, 1981) a zastoupení na všech PQ 1967 dodnes.“ – Viz Malina – Zdeňková-Bílková (pozn. 7), nestránkováno.

⁶³ Viz Kodl (pozn. 18), s. 18.

3. Formování Schindlerovy výtvarné tvorby

Kapitola se vztahuje k Schindlerově sochařské a malířské tvorbě jako ke statickému objektu. „V čase svého revolučního entuziasmu byl Otakar Schindler idealisticky čistý a oprávněně silně sociálně iniciovaný – nikdy nezneužil svého privilegovaného přesvědčení k osobnímu prospěchu, ačkoli to tehdy bylo tak snadné a tolik lidí na tento dějnotvorným pohybem přistavěný žebřík moci a úspěchu vstoupilo. Ještě významnější je, že tento žák Emila Filly na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze (1948–53) nepřijal devótní anachronické postupy socialisticko-realistické doktríny, a ani se s nimi nesbližoval.⁶⁴ Jejich zřejmá falešnost a rozpornost se přičila ryzosti jeho povahy, snad především proto, že revoluční myšlenky se tu měly vyjadřovat stylem u padlého maloměšťanského polorealismu pobízejícího se poklesu vkusu.“⁶⁵

Základem ateliéru Emila Filly byla kresba. Díky ní se studenti učili pevnému kresebnému řádu, plošné lineárnosti a taktéž oproštění se od nepodstatného. Monumentální výraz má za cíl připravit studenta k vyjádření různou technikou. Největší důraz byl kladen na mozaiku, fresku a v neposlední řadě na gobelín. Bylo nutné od samotného začátku vzdělávat tvůrce ve velkých jednoduchých formách velkého formátu. Účelem kurzu bylo umožnit studentům osvojit si všechny techniky a přístupy monumentální malby.⁶⁶ „Fillova výuka především směřovala k vnitřním zákonům monumentality. „Monumentalizujeme práci ducha, že činíme z objektu vyšší kvalitu, že záměrně zdůrazňujeme význam věci. Monumentalita se týká práce měnící poznané ve smyslu zpřítomnění. Monumentalita realistické metody je

⁶⁴ Emil Filla začíná pedagogicky působit od roku 1946, svou pedagogickou činnost mohl vskutku svobodně rozvíjet pouze dva roky. „Po únoru 1948 nastal tvrdý ideologický diktát, a Filla musel buď přijmout nová indoktrinovaná pravidla, anebo své působení na škole ohrozit.“ – Viz Lahoda (pozn. 21), s. 601.

⁶⁵ Petr Holý, Otakar Schindler – malíř hravosti, in: Otakar Schindler – Petr Holý – Věra Ptáčková, *Otakar Schindler – Zvláštní poutník. Výstava malířského a scénografického díla k umělcovým nedožitým osmdesátinám* (kat. výst.), Ostrava 2003, s. 9–21, cit. s. 11.

⁶⁶ Dochoval se nám strojopis *Ideový a odborný plán studia na škole profesora Filly* s přípisem *návrh profesora Filly* ze 7. prosince 1948, jenž je psán v první osobě množného čísla, ale není podepsán. „První a druhý ročník posluchačů musí cvičit prostorově plastické možnosti kresby a barvy a až ve třetím ročníku by se studenti měli cvičit v umění modelérském a sochařském, aby ovládali trojrozměrný objekt. V dalším ročníku již model není východiskem cvičení, ale student „učí se vnímat formy k uchování si všech prostorových a plastických kvalit v paměti“. Pracuje se dle přírody z paměti až do takového stupně samostatnosti, že studenti jsou schopni úmysly ztělesnit ze svých formových zásob. Toto byl podstatný a pro Fillovu „školu“ příznačný požadavek.“ – Viz Lahoda (pozn. 21), s. 601. – Proti pasivitě studentů využíval „malbu z paměti“, dopoledne se zprvu zaměřovali na kresbu podle modelu a následně se tentýž model kreslil odpoledne z paměti. „V dalších ročnících se zdokonalují nejjednodušší formy současně s monumentálním účinem. Dále studenti vytvářejí kompletní monumentální výzdobu. Filla zdůrazňuje funkci subjektu, která je nezbytná pro poznávání objektu, ale také pro postižení sociologických aspektů zadané tematické úlohy.“ – Ibidem, s. 601. – Filla se vymezuje proti specializaci.

dialektická projádřenost konkrétní a všeobecná. Monumentalita je záměrné zvýšení pozornosti a záměrné rozptýlení pozornosti, je vnitřní expanze výrazu na úkor kvalit podřadných. Nejtěžší monumentalita je monumentalita všednosti. Jsou dvojí zákony monumentality. Zákony vnitřní a zákony vnější monumentality. Vnitřní monumentalita se řídí zákony pojetí věcnosti v její jedinečnosti konkrétní, v jednoduchosti výrazu, expanzí celku i detailu a není nikterak vázána na fyziologickou poměrovost k divákovi co do rozměru. Vnitřní monumentalita se může vyjádřit i v intimním útvaru – i v malém obraze...‘ To byly některé základní teze v jedné z jeho prvních přednášek. Filla spojoval otázku monumentality v umění s aktivitou subjektu tvůrce. ‚Síla a mocnost umění je neslychaně veliká, ovšem za podmínky nepasivnosti umělce.‘ Citoval výrok Gorského o tom, že ‚ideologie pasivnosti je ideologií měšťanství.‘ Iluzivnost – jako opak monumentality – označoval především za projev pasivnosti subjektu a programovou apatičnost. Tyto principy prosazoval i ve své výuce.“⁶⁷

Během bádání jsem objevila na internetových stránkách *ARTHOUSE HEJTMÁNEK*, v rámci „zahradní aukce 2019“, dílo kombinované techniky *Adam a Eva v ráji*, které je datováno do čtyřicátých až padesátých let dvacátého století a připsáno Otakaru Schindlerovi.⁶⁸ Sice se později věnoval kombinované technice i asamblážím, ale z raného období se žádná z nich nedochovala. Většina zachovaných prací kombinované techniky je až z šedesátých let. I přesto, že *Archiv výtvarného umění* uvádí na stránkách jeho jméno podle katalogu aukce a předkládá i stejné období, domnívám se, že by se mohlo jednat o mylnou dataci, jíž by pomohlo ověřit podrobné prozkoumání pro potvrzení pravosti a kvality.⁶⁹

Po absolvování vysoké školy se Schindler vrátil zpět do Ostravy a z jeho malířské a sochařské tvorby se z těchto let moc nezachovalo. Nedochovala se ani žádná dokumentace a korespondence. V rozhovoru se synem Janem Schindlerem jsem se dozvěděla, že naposledy absolventský diplom viděl, když byl malý:

„Ještě, jak jsme bydleli v Ostravě, do mé první třídy (asi do roku 1974), jsme měli garáž a v ní starou Oktávku. Diplom se nacházel pod ní z toho důvodu, aby olej nekapal na podlahu garáže a to je naposledy, kdy jsem ten diplom viděl.“⁷⁰

⁶⁷ Viz Hejzlar (pozn. 22), nestránkováno.

⁶⁸ Otakar Schindler *Adam a Eva v ráji*, *Arthousehejtmanek*, <https://www.arthousehejtmanek.cz/cs/vystavy-a-aukce/zahradni-aukce-2019-25/seznam-del/adam-a-eva-v-raji-5951/#!>, vyhledáno 10. 4. 2023.

⁶⁹ Zahradní aukce, *abart*, <https://cs.isabart.org/document/192944>, vyhledáno 10. 4. 2023.

⁷⁰ Viz rozhovor (pozn. 43).

Z padesátých let se dochovaly kresby (perokresby), jež bychom pravděpodobně mohli datovat do období studia na vysoké škole.⁷¹ [1] I když se jedná o perokresbu, Otakar Schindler se koncentroval na zachycení obrysu ženského těla. Rovněž: „Schindlerovy perokresby ženských aktů z těch let nezapřou svůj obdivný vztah k Picassovu modrému i růžovému období.“⁷² Vliv Picassa se projevuje i v dalších dílech. Dle mého názoru je zřejmé, že měl k jeho dílům přístup. Například olejomalby z cyklu *Řecké báje* vychází částečně z obrazu *Avignonské slečny*. Inspiruje se jejich tělesností, kterou následně cituje ve svých ženských postavách.

V období 1945–1953 ateliérem monumentální malby prošla řada umělců. Pro srovnání umělecké tvorby jsem zvolila Vladimíra Šoltu (1924–1977), který byl v letech 1949–1950 žákem Emila Filly a následně se věnoval scénografii a vystudoval ji u Františka Trösterera. Šoltovy obrazy ze studií jsem bohužel nedohledala, nalezla jsem umělecká díla z let před nástupem na vysokou školu, jež ale nejsou pro srovnání důležitá. I přesto bych chtěla poukázat na osobnost, jež vychází ze školení Emila Filly a následně se specializuje na scénografii. Dle mého názoru se zřejmě vliv Emila Filly projevuje u Vladimíra Šolty v obrazu *Mladý slévač* (1976). [2] Nanášením barev a větších barevných ploch připomíná Fillův obraz *Vlastní podobizna s cigaretou*. Stejně tematice se Otakar Schindler věnuje o desetiletí dřív, kdy společně s dalšími umělci zachycují život havířů, hutníků, stavařů a podobně. Jako příklad bych uvedla obraz *Třidičky uhlí* (1962), zobrazující robustní ženské postavy v plošném pojetí tlumených barev nastolujících ponurou atmosféru.⁷³ [3] Právě už od roku 1957 Schindlerova tvorba mířila ke svobodnějšímu uměleckému výrazu. Za své vzory opět považoval Fillu a Picassa.⁷⁴ Vladimír Šolta v šedesátých letech maluje krajinné motivy, jedním z příkladů je obraz s názvem *Z Bulharska I.* datován 1962 (tuš, akvarel na papíře).⁷⁵ [4] Tak jako u Šolty se rovněž u Schindlera objevuje motiv moře a vody. Schindlerův obraz *Souš a moře* je monogramován SCHI 57 vpravo dole a klade důraz na částečnou geometrizaci a konturu, podobně jako u obrazů s hornickou tematikou. [5] Vztah k přírodě je u Schindlera převážně patrný v jeho scénografické tvorbě. Ve srovnání se sérií obrazů *Moře* z konce

⁷¹ Jak je zmíněno výše, kresba je základem ateliéru, dokládá to i informace poskytnutá Janem Schindlerem (synem) v rozhovoru. „Ze začátku nesměli používat barvu a kreslili převážně akty úhlem na balící papír jedním tahem. Museli se koncentrovat pouze na konturu.“ – Viz rozhovor (pozn. 43).

⁷² Viz Holý (pozn. 65), s. 12.

⁷³ V obrazové příloze katalogu výstavy *Otakar Schindler – Zvláštní poutník. Výstava malířského a scénografického díla k umělcovým nedožitým osmdesátinám* je předkládán u obrazu *Třidičky uhlí* rok 1967. – Viz Schindler – Holý – Ptáčková (pozn. 20), s. 44.

⁷⁴ Viz Holý (pozn. 65), s. 12.

⁷⁵ Analogii a zájem o akvarel/kvaš u Otakara Schindlera můžeme zaznamenat v raném období scénografické tvorby. Viz kapitola *Scénografická tvorba Otakara Schindlera*.

šedesátých a ze sedmdesátých let se Schindlerova pozornost odklání od geometrizované polohy a směřuje spíše ke snovosti prostoru, mimo to jsou tyto díla typická i svou modrou barvou. Modrým pojetím obrazu vstupuje do sféry osvobozené imaginace. Obraz *Jugoslávská impresie II* (1976) je jedním z jeho vztahů, respektive zájmů o surrealistické období. [6] [I] Jak je zmíněno v kapitole *Otakar Schindler*, surrealismus ho provází celým životem. Ústředním prvkem je dřevěná bota pověšená za šňůrku na stožár. Pod ní jsou zobrazeny dvě ruce, které rozděluje navlečená jehla s nití. V horní části se vznášejí čtyři objekty připomínající svým vzhledem oblázky. Podobně levitující objekt, světlé barvy, se objevuje v obraze *Miniatura – Jugoslávské nokturmo* (1976). Náznak „plynutí“ obrazu se podobá scénografickému návrhu *Milenců z kiosku*.⁷⁶

Dětská estetika ve výtvarném umění se snažila propojit s kreativitou a moderními směry, jako byl surrealismus. Tento přístup umožňoval umělcům zapojit jejich tvořivost a fantazii. V případě srovnání s uměleckým prostředím můžeme odkazovat na Jindřicha Štyrského. Tvorba Štyrského byla mnohostranná, byl malířem, fotografem a také se věnoval kolážím. Za příklad si můžeme uvést dílo *Z mého deníku*, které se řadí mezi jeho nejzásadnější surrealistická díla. Malbu tvoří kolážovitým způsobem, znázorňuje jednu část kubistickým obrazem, vznášejícími se předměty a celý obraz je tvořen hravým až snovým způsobem s využitím modré barvy na pozadí. Co se týče modrého pozadí – tak jako Schindler ho využívá opakovaně. Zmínila bych ještě obraz využívající modrou barevnost a snovost, a to *Melancholie* (1937). Vyobrazuje strom a košili, již podepírá tyč vycházející z roztráštěné vázy. Pozadí je ploché, modré a uklidňující, oproti tomu praskající zem a váza vyvolává neklid. Dalšími umělci, kteří se věnovali podobnému provedení a zájmu o snovost a dětskou tematiku, jsou například Toyen a Václav Špála.

⁷⁶ Viz kapitola *Scénografická tvorba Otakara Schindlera*.



[I] Otakar Schindler, *Jugoslávská imprese II*, 1976, olej, plátno, rozměr neznámý

Vliv studia u Emila Filly se projevoval v šedesátých letech i v jeho sochařské tvorbě, výrazně ve spojitosti s dekorativními stěnami. V roce 1961 vytvořil Otakar Schindler kovovou plastiku, která nese tři názvy: *Let do vesmíru / Sputnik / Úspěchy soudobé kosmonautiky* a nachází se na náměstí Jurije Gagarina v Ostravě. Je tvořena z podstavce a kovové konstrukce s ústřední koulí a vyčnívajícími hroty. Nicméně v letech 1961–1964 se též podílel na keramické dekorativní stěně s motivem paličkovitých rostlin, jež se nachází na nároží polyfunkčního domu ve východním rohu Masarykova náměstí v Ostravě. V roce 1962 vznikla barevná keramická mozaika s názvem *Léto*.⁷⁷ Dnes ji nalezneme v interiéru plaveckého bazénu v centru Ostravy. V roce 1967 vytvořil dekorativní stěnu v Novém Jičíně. [7] [II] Stěna nacházející se u bývalé mateřské školy Tonak na ulici Máchova, č. p. 2240, je zhotovena z kombinace cementového sgrafita s keramickými prvky.⁷⁸ Obsahuje dětské motivy, což bylo pro místo příznačné. Barevné keramické prvky rozehrávají hravost objektu a střídáním tmavých až světle modrých tónů hlaviček dětí a oken doplněných o světle fialovo-růžové dveře a měsíc v nás můžou vyvolávat „snový sen“. V novinovém článku deníku *Právo* vyšel roku 2021 článek *Schindlerově zdi hrozí demolice*. Uvádějí se zde informace ohledně jejího zbourání. Soukromý majitel chtěl na místě zdi postavit novou budovu pro ordinace. „Zdejší radnice o hrozící demolici zdi sice ví už déle než dva roky, ale zatím neučinila žádné kroky pro její zachování na území města, protože jde o soukromý majetek.“⁷⁹ Historik Jakub Ivánek se do problematiky vložil a oslovil radnici ohledně záchrany. Na základě řešení problému se měl připravit transfer zdi do Ostravy a cena za manipulaci a přesun měla činit půl milionu korun. Uvažovalo se o použití speciální nákladné technologie. Celá zeď měla být rozebrána a následně převezena, její omítková vrstva měla být vlepená do speciálního rámu a posléze nalepena na nové místo. Podle aktuálního vyjádření místostarosty Ondřeje Syrovátky (Strana zelených) ale není vyloučeno, že se celá věc dostane na jednání rady města. „*Jsem pro zachování zdi v Novém Jičíně, ale uvidíme, jak se k tomu postaví kolegové,*“ řekl Právu Syrovátka.⁸⁰ Stěna se v dnešní době nachází na stejném místě, bohužel je značně poničena. Spodní část se odlupuje kvůli dlouhodobé vlhkosti a na četných místech se objevují praskliny a úmyslné povrchové škrábance.

⁷⁷ Byla oceněna komisí za kvalitní řemeslné provedení a začlenění do interiéru. – Jakub Ivánek, Otakar Schindler *Léto, Ostravské sochy*, <https://ostravskesochoy.cz/autor/85-Otakar-Schindler>, vyhledáno 10. 4. 2023. – Roku 1986 vzniká obraz *Bez názvu* (akvarel), jež cituje tvarovost mozaiky.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Viz Honus (pozn. 12), s. 12.

⁸⁰ Ibidem, s. 12.



[II] Otakar Schindler, *Dekoratívni stěna*, 1967, štuk, omítka, glazovaná keramika, 260×1175 cm

V sedmdesátých letech navazuje na „dětskou tematiku“ svou realizací několika hřišť v Ostravě. Do dnešních dnů se bohužel žádné z nich nedochovalo. Například dřevěné atrakce *robinsonádního hřiště* (1974) v Bělském lese v Ostravě-Zábřehu byly doplněné cihlovými zídkami s keramickými mozaikami Pavla Hanzelky, jež dosud existují.⁸¹ [8] Hřiště byla obdobně tvořena, vždy měla hradiště s palisádou a prolézačky.⁸² Ze statického objektu, který byl koncipován jako sochařské dílo, se díky pohybu dětí stával objekt „pohyblivý“. Podobně jako scénografické návrhy plní svou funkci až při realizaci na jevišti a následným pohybem aktérů/herců.

Jednou z oblastí objevující se v jeho tvorbě je „divadelnost“.⁸³ Nesměruje pouze k názvům děl, ale i k projevům dramatičnosti, pohyblivosti či plynutí. Sám Petr Holý popisuje obrazy *Svatba* (1959) a *Pohřeb* (1959) jako díla se zřetelným dramatickým napětím, která se vyznačují barevností přecházející z fauvistického k expresionistickému duchu a sahají k psychické významovosti až k barevnému symbolismu. „Obě díla mají velmi zřetelné dramatické napětí – jsou stylizovaným scénickým výjevem v jedné významové integrované fázi. Až dosud nevytvořil Otakar Schindler obraz, z něhož by bylo tak zřetelně jasné, že jeho autor má duši divadelníka.“⁸⁴ Dramatické napětí můžeme s jistotou potvrdit. Považovat je ale explicitně za jeho první díla, jež ukazují jeho duši divadelníka, může být nesprávné. S jistotou nemusíme souhlasit a můžeme s ním polemizovat. Lze říci, že umělec zde zachytil živé momenty každodenního života a spatřujeme provázanost s učením v ateliéru monumentální malby: „Nejtěžší monumentalita je monumentalita všednosti.“⁸⁵ Měli bychom brát ale v úvahu Schindlerovy skici z poloviny padesátých let, jež vyobrazují dramatičnost postav a momenty v jednoduchých liniích. Dokonce když srovnáme jeho malby se scénografickými koncepty po absolutoriu, smíme tvrdit, že se jedná spíše o zachycení místa než scénického prostoru. Inspirace pramenila zřejmě z malby, a ne ze scénografické tvorby. Pokud budeme nahlížet na obrazy stejně jako Petr Holý a budeme je považovat za první díla, která jasně projevují umělcovu divadelní duši, můžeme s ním souhlasit pouze v tom smyslu, že využívá stylizované scénické pojetí. Za vliv bychom mohli považovat právě rok 1959, kdy přicházejí studenti divadelních oborů z Prahy do Ostravy a začínají spolupracovat i s Otakarem

⁸¹ Celkem sedm stěn (jedna byla odstraněna), jež vznikly rok před realizací hřiště (1973). *Zvířata a slunce, Písnička, Noční zvířátka, Motýli na květinách, Ptáci, Sport, Slunce a květiny*.

⁸² Viz Ivánek (pozn. 77).

⁸³ Divadelnost v jeho obrazech zobrazuje to, co si spojíme s divadlem, naši nadmyslovost, divadelní iluzi, divadelní prostor, také dramatičnost. Tato dramatičnost, zachycení prostoru nebo plynutí spatřují i v některých jeho scénografických návrzích, které se v mnoha případech promítají do této oblasti.

⁸⁴ Viz Holý (pozn. 65), s. 13.

⁸⁵ Viz Hejzlar (pozn. 22), nestránkováno.

Schindlerem.⁸⁶ Schindlerovy obrazy tematizují divadlo a hojně odkazují na Shakespeara. Ve většině případů propojuje téma divadla s jeho zkušenostmi nebo životními situacemi. Příkladem může být obraz *Shakespearovi blázni* (1997), který vizualizuje ponurou atmosféru hornické věže, nad níž se vznáší postava a pod níž leží lebky. [9] Zjevně metaforicky zachycuje divadelní období (pravděpodobně, když byl považován za „nepřítele republiky“, viz kapitola *Otakar Schindler*), kdy hornickou věží odkazuje na Ostravu. Oproti tomu obraz *Shakespearovská variace* „zrcadlí hravou“ stránku s tvary a neaktivuje v nás pomyšlení nad hlubším záměrem obrazu (1975).

Umělecký projev byl v šedesátých letech na prudkém vzestupu. Schindler přijímal impulzy nových světových uměleckých proudů a na některé tvůrce i reagoval. Prověřoval různé technické postupy přes koláž a zkoumal tak její výrazové možnosti, které se projevují i v jeho scénografické a grafické tvorbě. Od sedmdesátých let dochází k velmi organickému sjednocení, kdy téměř mizí dualita. „Scéna i obraz se v přirozeném duchovním tvůrčím prostoru pohybují ze sebe navzájem, v sobě společně, prostupují se, žijí ze sebe, obohacují se, inspirují, ‚půjčují‘ si, či snad přesněji v jakési osmóze poskytují prostředky, čímž také mohou pomoci jeden druhému rozlišovat vyjadřovací možnosti, oplodňovat jazyk.“⁸⁷ Souhlasím s tvrzením Petra Holého v katalogu výstavy, že scénografickou a malířskou tvorbu Otakara Schindlera nelze od sebe oddělit.

⁸⁶ Viz Holý (pozn. 65), s. 13.

⁸⁷ Viz Holý (pozn. 19), s. 8.

3.1 Volná tvorba

Kapitola pojímá Schindlerovu volnou tvorbu, již dělím podle jeho dvou „přístupů“ k ní. Na jedné straně směřuje spíše k „umělecké volné tvorbě“ (Tvůrčí skupina Kontrast), na druhé ke „scénografické volné tvorbě“ (grafická a výtvarná úprava divadelních programů). I přesto se obě tyto umělecké „polohy“ do jisté míry propojují svou materiálností, mediálností a funkčností. V případě Tvůrčí skupiny Kontrast se vystavují kromě jeho maleb i scénografické návrhy. Grafická nebo umělecká úprava programů v podstatě spočívá na kresebnosti, kolážích, tvarových a typografických hrách, které se snaží propojovat se scénografickými koncepty. V některých případech by mohly tyto programy fungovat i samostatně jako umělecká díla.

3.1.1 Tvůrčí skupina Kontrast

Počátek Tvůrčí skupiny Kontrast se datuje k 10. lednu 1964.⁸⁸ „Její vznik byl přirozeným důsledkem neustálé názorové diferenciaci v uměleckém dění ostravské oblasti.“⁸⁹ Ve volném spojení se tehdy sdružovalo sedmáct členů.⁹⁰ Sjednocovali se na širším základu pojetí díla jako objektu, jenž poukazuje imaginativní energií na duchovní svět. „Spojuje například vitální expresivní vypětí se znaky letřismu, strukturální zhmotnění, multivokativní tvary s formami zcela konkrétní značivosti. [...] I když umělecké dílo nemůže být fixací velkorysé jednoty celku světa v uměle vyhloubeném prostoru, jak mohl učinit renesanční obraz, přesto v možnostech jeho fragmentárních vizí je zachytit měnivé rysy jeho pravdivé tváře, která je za

⁸⁸ V Ostravě se začaly rodit tvůrčí skupiny (první nesla název v souladu s městem, následně vznikaly skupiny Bezruč, Život, Kontrast) a s tím i právo na individuální umělecký směr. Tvůrčí skupina Ostrava nepůsobila dlouho, byla vykonstruovaná jako z nouze ctnost, ale nakonec svou úlohu kvalitativní diferenciaci splnila. Na počátku šedesátých let se stala skupina anachronismem, a proto vznikla Tvůrčí skupina Kontrast. – Viz Holý (pozn. 65), s. 11.

⁸⁹ *Výstava Tvůrčí skupiny KONTRAST* (kat. výst.), Praha 1965, nestránkováno.

⁹⁰ Vojáčková Marcela ve své diplomové práci *Umělecké tvůrčí skupiny od konce 50. a v 60. letech na Moravě* uvádí počet osmnácti ostravských výtvarníků Tvůrčí skupiny Kontrast. Na základě informací uvedených v poznámkovém aparátu vychází z textu *KONTRAST 90*. V citovaném textu se zmiňuje počet sedmácti ostravských umělců, a tedy se zřejmě jedná o chybu autorky. Je možné, že autorka do počtu osmnácti výtvarníků započítala i Petra Holého, jenž dle jejich slov skupině teoreticky velel. Kdyby se nejednalo o přímou citaci textu, dalo by se o této informaci polemizovat. – Marcela Vojáčková, *Umělecké tvůrčí skupiny od konce 50. a v 60. letech na Moravě* (diplomová práce), Katedra dějin umění a kulturního dědictví FF OSU, Ostrava 2009, s. 67–71. – Sedmáct uměleckých členů dokládá i výstavní katalog *Výstava Tvůrčí skupiny Kontrast 1965*. – Viz katalog výstavy (pozn. 89), nestránkováno.

Archiv výtvarného umění předkládá seznam všech členů, jež ve skupině v jeho průběhu zřejmě působili: Jiří Babíček, Václav Beránek, Svatoslav Böhm, Oto Cienciala, Lumír Čmerda, Veronika Flaková, Čestmír Hlavinka, Petr Holý, Jaroslav Kapec, Miroslav Karpala, Zdeněk Kučera, Václav Lacina, Jiří Myszak, Eduard Ovčáček, Josef Poláček, Petr Prokop, Rudolf Prokop, Jaroslav Rusek, Otakar Schindler, Václav Strolený, Bedřich Tkaczyk, Miloš Urbásek, Vratislav Varmuža. – Skupina Kontrast, *abart*, <https://cs.isabart.org/group/3434>, vyhledáno 10. 4. 2023.

jevovou stránkou předmětné skutečnosti.“⁹¹ Specifická povaha ostravské oblasti nepochybně přináší zvláštní pohled, ať už ve zprostředkované formě, nebo tvorbě umělců, a bezpochyby souvisí s názvem, který skupině dali.⁹²

Roku 1965 se Tvůrčí skupina Kontrast představila kolektivní výstavou *Skupina Kontrast: Grafika, plastika* v Brně v Domu pánů z Kunštátu. V červnu téhož roku výstavní ústředí SČSVU pořádá kolektivní výstavu v Praze v Galerii Československý spisovatel.⁹³ „V programovém prohlášení skupiny, publikovaném v katalozích brněnské (Dům pánů z Kunštátu) a pražské (Síň čs. spisovatele) výstavy bylo tehdy psáno: ‚Vyjádřit složitost současného života ve zmnoženém zvrstvení struktury uměleckého díla znamená prožít konfliktnost skutečnosti, která v sobě spojuje den analfabetův se dnem kybernetického stroje, pot oráčův s kosmickou rychlostí rakety, nejvýše humanistickou filosofii s hromadnou smrtí Hirošimy v organismus nebývale vypjatých kontrastů v procesu neustálého narůstání a změn.‘ Byla to tehdy naše proklamace a byla až neuváženě sebevědomá. Chtěla ovšem vymezit prostor a vymezila ho téměř bezhraničně. Takže se vlastně ani příliš nestala programovým prohlášením.“⁹⁴

Otakar Schindler se stal jedním ze zakládajících členů Tvůrčí skupiny Kontrast. Hledání samotné cesty se pojí s nově přicházejícími absolventy uměleckých škol a s několika představiteli starší generace, kteří pro umělecký vývoj stvořili na krátkou dobu významnou etapu, již pojmenovali „ostravský neorealismus“. Přídavné jméno ostravský vyjadřovalo, přes individuální rozdíly moderních prostředků v určité názorové blízkosti, povahu města, kraje i lidí. Obrazy v neorealistickém duchu s expresivním laděním tvořil i Otakar Schindler.⁹⁵ „On a s ním skupina dalších (J. Kapec, R. Prokop, D. Tůma, V. Beránek, S. Böhm, J. Rusek, M. Jančar, V. Flaková, O. Kodeš) v jisté časové paralelitě s ‚poezií všedního dne‘ se vydali mezi havíře, hutníky, stavaře a pod haldy revíru,⁹⁶ aby zobrazili lidi i místa jejich života až krutou moderní výtvarnou zkratkou zaměřenou ke gradaci výrazového účinku a hlavně

⁹¹ Viz katalog výstav (pozn. 89), nestránkováno.

⁹² Ibidem, nestránkováno.

⁹³ V katalogu výstavy je napsaná instituce Nová síň. *Archiv výtvarného umění* tvrdí, že se zřejmě jedná o chybu nebo výstava byla přesunuta.

⁹⁴ Viz Holý (pozn. 17), s. 1.

⁹⁵ „Pozoruhodná etapa expresivního neorealismu, která se zrodila koncem 50. let, zaniká kolem roku 1963 s postupnou proměnou kulturního klimatu v celé republice a s ní měnící se orientací valné části modernisticky zaměřených výtvarníků, kteří hledali cesty vlastní adaptace především stylovou a formovou problematikou západního umění. Nastal čas všelikého velkého probouzení, bouřlivého přerodu do svobody (jemuž se po okupaci říkalo plíživá kontrarevoluce) a silné tvůrčí názorové diferenciaci.“ – Viz Holý (pozn. 65), s. 14.

⁹⁶ Viz kapitola *Formování Schindlerovy výtvarné tvorby*.

konečně bez socrealistických příkras.⁹⁷ Také bez sentimentu, stejně jako tvorba zachycující především každodennost městského života v Praze nebo Brně všednopoetických umělců.⁹⁸ „Neorealismus se zbavil patosu a oslavnosti, které byly vlastní umění socialistického realismu, pracovali s modernější formou a často také s kritickým aspektem.“⁹⁹ Díky progresivnímu úsilí Tvůrčí skupiny Kontrast a dalších solitérů dokázalo severomoravské umění ve druhé polovině šedesátých let překonat provencialismus a následovalo světové trendy výtvarného umění.¹⁰⁰

V katalogu vystavených prací Tvůrčí skupiny Kontrast z roku 1965 se uvádí u jména Otakara Schindlera seznam vystavených jevištních návrhů.¹⁰¹ V katalogu není uvedeno, zda se jedná o brněnskou nebo pražskou výstavu.¹⁰² Ve výstavním katalogu vydaném Domem umění města Brna je pouze přiložena fotografie, jež nenesé žádný název.¹⁰³ [10] Je pravděpodobné, že se na výstavě mohlo objevit více podobných Schindlerových obrazů kombinované techniky. Domnívám se, že by se mohlo jednat o obraz ze série *Kompozice*. Obraz s názvem *Kompozice I.*, jenž vznikl v roce výstavy, nese podobné rysy. [11] Obrazy jsou blízké Kleeovým dílům, například *Senecio*. Podobnost shledávám v rozkládajícím se obličejí pomocí geometrických tvarů, který je příznačný i pro jeho další obraz *Katrin*.¹⁰⁴

Poslední souvislostí Tvůrčí skupiny Kontrast, příznačné pro jejich působnost, je postavení Adolfa Hofmeistera do čela SČVU. „Pozice Ostravy v decentralizačním procesu, který byl v šedesátých letech zahájen jako přirozený důsledek procesu demokratizačního, směřovala stále výrazněji k posílení úlohy výrazného kulturního centra.“¹⁰⁵ První ročník Mezinárodního symposia prostorových forem, který se uskutečnil roku 1967 v Ostravě, měl světové zastoupení. Přípravovalo se i sympozium konkretistů, do jehož organizace se zapojil

⁹⁷ Viz Holý (pozn. 65), s. 12.

⁹⁸ Ibidem, s. 11–14.

⁹⁹ Jakub Ivánek, Moravskoslezský kraj, in: Zuzana Křenková – Vladislava Říhová – Michaela Čadilová (edd.), *Sochy a města – Morava. Výtvarné umění ve veřejném prostoru 1945–1989*, Litomyšl 2020, s. 87.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 87.

¹⁰¹ Výčet jevištních návrhů: *Věc Makropulos*, *Cyrano z Bergeracu*, *Ondřej a drak*, *Romulus Veliký*, *Schovávaná na schodech*, *Andora*, *Periférie*, *Tetovaná růže*. *Fysikové*, *Kavakazský křídový kruh*, *Kavakazský křídový kruh (kostýmy)*, *Noční host (kostýmy)*, *Jessy B. Simple se žení*, *Majitelé klíčů*.

¹⁰² *Archiv výtvarného umění* sděluje, že se jedná o výstavu *Tvůrčí skupiny Kontrast* v Galerii Československý spisovatel, Praha.

¹⁰³ *Archiv výtvarného umění* předkládá informaci, že se týká výstavy *skupiny Kontrast: Grafika, plastika, Dům pánů z Kunštátu*. I přes vytištěný Schindlerův obraz se jeho jméno na stránkách v seznamu umělců výstavy neobjevuje.

¹⁰⁴ Paul Klee je pro Otakara Schindlera nevyčerpatelným umělcem a je zřejmé, že jeho díla velice dobře znal. V rozhovoru se synem Schindlera jsem směřovala i otázku na Paula Kleea. Jan Schindler (syn) potvrdil zálibu v dílech Paula Kleea.

¹⁰⁵ Petr Holý, *Jaroslav Kapec. Hledání universa*, Ostrava 1992, s. 23.

Arsen Pohribný. „Spolu s tím probíhala přirozená diferenciacie i uvnitř Tvůrčí skupiny Kontrast, kde se od sebe oddělovalo křídlo směřující spíše ke konstruktivní formě od druhého, klonícího se více imaginativním směrem, ovšem jejich odlišení bylo nesnadné a v osobních proklamacích i často nepřesné. Štěpný proces tu však probíhal v jasné programové úrovni a ukazoval na možné budoucí rozdělení tvůrčí skupiny, avšak nemohl už dozrát do konce.“¹⁰⁶ Tvůrčí skupina stála za svobodným prostorem a tvorbou, proto se během normalizačního období řada členů stala „oběťmi systému“. Následně se skupina rozpadá a většina opouští Ostravu.¹⁰⁷

Pár zbylých umělců Tvůrčí skupiny Kontrast se rozhodlo vytvořit nový umělecký spolek. Snahou bylo navázat na Tvůrčí skupinu Kontrast, a tak uchovat i její jméno. Odpovídala reflexnímu prožívání současného světa a zavazující byla její svobodná tradice. Ale nově vznikající sdružení umělců mělo být a bylo úplně jiné. V tehdejší kavárně Klub na Zahradní ulici byl 21. února 1991 založen nový spolek pod názvem KONTRAST'90.¹⁰⁸ Spolek neměl dlouhého trvání a zanikl velice záhy po svém vzniku.

V roce 2002 se pořádala kolektivní výstava Tvůrčí skupiny Kontrast ve Výtvarném centru Chagall v Ostravě. Zdali se zde nacházel alespoň jeden obraz nebo scénografický návrh Otakara Schindlera, není bohužel nikde doloženo.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Ibidem, s. 23.

¹⁰⁷ Viz Holý (pozn. 17), s. 1.

¹⁰⁸ Ibidem, s. 1.

¹⁰⁹ V brožuře *Plán výstav 2002*, Výtvarné centrum Chagall, je věnovaná pozornost celoroční činnosti galerie, jež se zaměřovala na výstavy tvůrčích skupin. Na jednom listu jsou předloženy stručné informace ohledně výstavy Tvůrčí skupiny Kontrast. Podrobnosti spojené s vystavovanými díly se zde ale neuvádějí. – Viz Plán výstav (pozn. 17). – Více informací se nedozvídáme ani z pozvánky k výstavě. Je nám pouze sdělováno, kdo se ujal úvodního slova, PhDr. Petr Holý, Dr., a jsou zde uvedeny informace ohledně vernisáže, která se uskutečnila ve čtvrtek 31. října 2002 od 17:00 v autorské výstavní síni. – Viz Pozvánka na výstavy (pozn. 17), nestránkováno.

3.1.2 Grafika divadelních programů

Prezentace divadelních inscenací souvisí rovněž s grafickou úpravou plakátů nebo programů.¹¹⁰ Otakar Schindler se podílel na hojném počtu programů k inscenacím, na nichž spolupracoval jako scénograf. V souvislosti s jeho grafickou tvorbou je přijatelné uvažovat o zkoumání dalších divadelních programů inscenací, na nichž se nepodílel. Následně můžeme navázat na zmínku o časopisu z roku 1945 v kapitole *Otakar Schindler*, která podněcuje ke spekulaci, zda participoval pouze jako redaktor, nebo se podílel i na grafickém vizuálu. Zjištěním informace bychom rozšířili vývoj jeho grafické činnosti. V kapitole se pouze soustředím na Schindlerovu grafickou tvorbu divadelních programů, která je spojena s jeho scénografickou činností. Mým zájmem je poukázat na její soudržnost a komunikaci. V dokumentech se uvádí jako tvůrce grafické nebo výtvarné podoby. Spolupracoval zhruba na 77 divadelních programech, jež se mi podařilo dohledat.¹¹¹ Pro řadu z nich je charakteristická provázanost se scénografickými návrhy.¹¹² Ale také ne vždy grafická a výtvarná úprava explicitně odkazovala na scénografické koncepty nebo jejich realizace. Na vybraných příkladech si Schindlerův přístup ukážeme.

Jedna z jeho prvních doložených grafických realizací byla vytvořena pro inscenaci *Zvony ze San Diego* (1956), pro níž vznikly dvě verze. Titulní strana obou tisků zobrazuje mužskou postavu se sombrerem a zmenšené dvě ženské postavy. Druhý program je doplněn v textu lineárními kresbami – mapou a dvěma sedícími postavami mužů u kaktusu. Zda ústředním objektem jeviště byl kaktus, nebo zda Otakar Schindler v programu využívá návrhy kostýmů, se z důvodů nedochovaných scénografických návrhů a fotografií nedozvíme, a tak ani nezhodnotíme jejich propojenost.¹¹³

Výraznou soudržnost spatřuji v inscenaci *Slavík* (1962). Stejně jako scénografický návrh, tak i program využívají žlutomodré barevnosti. [12] [III] [13] [IV] Scénografický návrh se zavěšenou konstrukcí a program s modrými částmi v podobě vystřihovánek jsou díky

¹¹⁰ Nalezla jsem pouze jeden plakát pro inscenaci *Zoja* (1955).

¹¹¹ Seznam dohledaných grafických nebo výtvarných spoluprací programů inscenací, na kterých se scénograficky podílel – Viz kapitola *Seznam programů*.

¹¹² Jan Schindler potvrzuje mou ideu s provázaností grafiky a scénografie. „Bylo to myšleno, že se to propojí s atmosférou představení.“ – Viz rozhovor (pozn. 43). – Vzájemná komunikace grafického programu a scénografických návrhů, jež svou funkci plní až v momentu realizace a průběhu na jevišti, pravděpodobně mohla lákat pozornost obecnstva. Oproti tomu se v dnešní době divadla prezentují svou ustálenou vizuální identitou.

¹¹³ Pravděpodobný důraz na konturu může odkazovat ke skicám z padesátých let. Uvedla bych další příklady inscenací, ke kterým se nedochoval scénografický návrh, proto je nemůžeme srovnávat. Jsou to *Vlk, koza a kůzlátka* (1959), *Sluha dvou pánu* (1960), *Petřinská Romance* (1960) a další.

ornamentálním a geometrickým prvkům propojeny. Dosvědčuje to fotografie zobrazující herce a jeho kostým.¹¹⁴ [14] Scéna i program mají něco hlubokého, tajemného, skrytého v sobě. Dokládá to i text programu, kde je zmíněno:

„Ale za tímto příběhem se vždy skrývá ještě něco jiného, hlubšího, taková veliká moudrost, která se netýká už jen zvířat, o nichž bajka vypráví, ale lidí, kteří ji poslouchají nebo čtou. A s něčím podobným se setkáte i dnes na našem představení a v divadle vůbec. Uvidíte příběh o Slavíkovi, který svým zpěvem zahnal smrt a zachránil císaře. Ale budete-li se dobře dívat, můžete vidět ještě řadu dalších příběhů a dějů.“¹¹⁵

Zřejmě až za pomoci herecké akce získávaly prvky na jevišti na významu, odkazuje na to poslední věta citace. Program obsahuje čtyři stránky s vystřihovánkou, jež ve mně vzbuzují dětský svět a jejich fantazii. Titulní strana znázorňuje dva ptáčky, kteří otevírají celý příběh a vtahují nás svou přitažlivostí mezi sebe. Dvě následující strany zobrazují podle mého názoru masky, jež mohou být vnímány jako dobro a zlo nebo mohou symbolizovat předstírání a skrývání, což je doloženo i v programu:

„Teprve až se s nimi setká, naučí se rozeznávat dobro od zla a upřímnost od falše. Nebo příběh o předstírané a opravdové lásce. Ta první je vznešená, mnohomluvná a – prázdná. Ta druhá má málo slov, ale opravdové činy.“¹¹⁶

Na poslední straně s vystřihovánkou jsou zobrazeny dvě postavy. Program kromě pocitů vyzývá čtenáře k následné dotazníkové a „umělecké“ participaci. Nicméně zda se z tiskového média prezentujícího inscenaci stane „umělecké dílo“, záleží až na čtenáři.¹¹⁷ Poslední strana aktivuje čtenáře za pomoci testu. V souvislosti s hravostí a kreativitou programu se můžeme domnívat, že se mohlo jednat o imerzivní divadlo. Zřejmě i kvůli tomu, že se jednalo o pohádku.¹¹⁸

¹¹⁴ Kostýmní výtvarnice: Jaroslava Schindlerová.

¹¹⁵ Luděk Eliáš, *Slavík* (divadelní program), Ostrava 1962, s. 5.

¹¹⁶ *Ibidem*, s. 5.

¹¹⁷ „Máme-li nůžky a šikovné ruce. Můžete vystřihovat.“ – *Ibidem*, s. 5.

¹¹⁸ *Ibidem*, s. 5.



[III] Otakar Schindler, *Slavík* (scénický návrh), 1962

DIVADLO PETRA BEZRUČE - DŮM KULTURY OSTRAVA

FRANTIŠEK PAVLIČKA

SLAVÍK

ZDARMA

Kdo napsal pohádku »Slavík«?

–zeptali jste se asi ve škole soudružky učitelky, když jste se dověděli, že půjdete do divadla na tuto pohádku. A ona vám odpověděla: František Pavlíček, známý český dramatik – to znamená ten, který píše divadelní hry. A možná, že vám pověděla o Františku Pavlíčkovi více. Ze je mu 39 let (narodil se roku 1923) na severní Moravě – v Lukavě u Holešova), a že začal psát hry pro rozhlas a pak pro divadlo. První jeho divadelní hra CHĚL bych se vrátit uvedlo nejdivně Realistické divadlo v Praze roku 1956. Další je Labyrint srdce a Zápas s Andělem.

Psal také pro děti?

Na světě a každý pohádek upravil a napsal pro divadlo leutkové i s Eriční herci. Protože má děti rád, přivedl na jeviště hrdiny, z nichž mnohé znáte z pohádkových knížek – Bojajo (v roce 1955 poprvé v Brně) a pohádky Bojany Němcová. A slyší i postavy dalších pohádek Tři valcových per, Pohádky o princezně a bohatřech, Hádí kůle, U krále španělského a Slavíka. To poslední jsme připravili pro vás.

Proč jste vybrali z her Františka Pavlíčka právě pohádku o slavíkovi? To se také dozvíte, ale na jiné stránce.

[IV] Otakar Schindler, *Slavík* (program), 1962

Programy k inscenacím, které nebyly jen informačními materiály, právě mohly sloužit i k následnému využití. Například bych uvedla: *Jak se stal Rumcajs loupežníkem* (1969) a *Princezna Majolenska* (1973). Pro vizuál se Schindler inspiroval hrou „Člověče, nezlob se!“. Kromě toho oba zmíněné tisky spojuje modrá barevnost s využitím grafických prvků (koleček). Program *Jak se stal Rumcajs loupežníkem* (1969) má autentičtější charakter díky použití psaného písma Otakara Schindlera. Stává se hravějším a propojenějším s konceptem inscenace. Tuto hravost spatřujeme v konceptu využití deštníků. Nicméně scénografický návrh není tak evidentně sjednocen jako v případě inscenace *Slavík* (1962).

Množství dokumentů je pojato kresebně a některé jsou obohaceny rukopisem Otakara Schindlera. Program inscenace *Sluha dvou pánů* (1983) kopíruje kresby, jež jsou uplatněny na scéně. [15] Maketa scény dokládá udržení černo-bílé barevnosti – tak jako tiskovina. [16] Dokument je doplněn fotografiemi z inscenace, které odkazují ke kresbám a zdůrazňují je. Oproti tomu programem spojujícím kresby, typografii a koláž je *Třináct vůní* (1980), jenž ale nesouzní s návrhem. Vzájemné propojení výrazně vnímáme u inscenace *Milenci z kiosku* (1962). [17] Otakar Schindler program i návrh pojímá jako koláže, v nichž se uplatňuje jako ústřední motiv ženská postava. [18] Pro scénografii volí „surrealistický nonsens“, ve srovnání s programem je umírněnější.

Ve své tvorbě se Otakar Schindler věnuje kolážím. Není tomu jinak ani u divadelních programů. Jedná se o přístup souznící s dobovou estetikou. Paralelu Schindlerova přístupu můžeme v umělecké oblasti shledávat u Jiřího Koláře. Využíval výtvarné techniky roláže, muchláže, proláže a dalších. Tyto přístupy pozorujeme v grafické i scénografické tvorbě Otakara Schindlera. Inscenace využívající v programu koláže pro titulní i poslední strany jsou *Fyzikové* (1963) a *Andora* (1963). Komparace s koncepty je ale nemožná z důvodu jejich nedochování. Výpravu by bylo možné zhodnotit alespoň z fotografií, ty ovšem zachycují převážně herce a scénický prostor je upozaděn. V celém programu *Oslí serenáda* (1965) Otakar Schindler uplatňuje roláže. V případě kolážovité tvorby divadelních programů, na kterých se nepodílel, ale vytvořil pro ně scénografický návrh, bych uvedla inscenaci *Drak je drak*. Jana Horáčková volí pro úpravu programu jiný přístup, kdy výrazně propojuje kresbu s fotografiemi.

Zmínila bych ještě jeden program Otakara Schindlera, jenž svým vizuálem odkazuje ke scénickému návrhu, a tím je tiskovina k inscenaci *Ostře sledované vlaky* (1966). První z jeho konceptů připomíná zájem o kombinovanou techniku z téhož desetiletí. Druhý

vzbuzuje vztah k laterně magice.¹¹⁹ Kolážovité pojetí zadního plánu odkazuje zpět k programu. Tematicky uchopuje koláže titulní, následující a zadní strany. Jistou analogii s námětem inscenace vidíme i v ostatních kolážích.

V řadě programů Otakar Schindler využívá fotografie, grafické prvky nebo vytváří typografickou „hru“. Část z nich svým vizuálem nesouzní s jeho scénografickými návrhy. *Cyrano z Bergeracu* (1977) je příkladem nepropojenosti. I když využívá fotografie z představení, hlubší význam a soudržnost s návrhem nespátřujeme. V případě zmíněné grafické úpravy shledáváme podobnost s programy inscenací *Zápas s Andělem* (1965) a *Zmoudření Dona Quijota* (1965). Dochází k sjednocení a ustálení jednotného grafického vizuálu. Komunikace scénografie a grafiky mizí. Oproti tomu v programu inscenace *Jana z parku* (1964) „rozehrává hru“ grafických prvků a typografie.¹²⁰ [20] [19] Zadní scéna s akční malbou obohacenou zřetelnými kruhy v tomto bodě souzní s programem, který je opakuje v podobě grafických prvků. Využití typografie (mimo text) je v obou případech pouze doplňkové.

Vizuální identita programů výtvarně nebo graficky upravovaná Otakarem Schindlerem nemá jasná pravidla, je proměnlivá. Jeho rozmanité techniky a přístupy jsou patrné na uvedených příkladech, kde používá skici, koláže, „hry“ s grafickými prvky, sazbou a práci s fotografiemi. Ve větší míře spatřujeme jistou provázanost se scénografickou tvorbou.

¹¹⁹ Viz kapitola *Scénografie 1945–1998*.

¹²⁰ Souznění grafických prvků vidíme i u díla *Žolík* (1961).

4. Scénografie

Podle *Akademického slovníku cizích slov: A–Ž* definice slova scénografie nese dva významy. „1. jevištní výtvarnictví jako složka divadla, 2. obor divadelní vědy zabývající se historií a teorií jevištního výtvarnictví.“¹²¹ „Dekorace, výprava, jevištní či scénické výtvarnictví, scénografie, tak se postupně označoval obor, který se zabývá výtvarnou stránkou divadelního představení. Samy názvy vyjadřují dvojí poslání této umělecké disciplíny – výtvarné a divadelní – a odrážejí i spory o její základní zařazení.“¹²²

Původ termínu scénografie se pojí s perspektivní kresbou architektury a malbou scén. Pojem ve dvacátém století přitáhl pozornost k využití scénického prostoru jako dynamického a „kinestetického prvku“¹²³ podněcujícího k prožitku performance/představení. Naznačuje to rozdíl mezi záměrem statického a obrazového scénického designu. Scénografie se vzdálila od piktorálního dvourozměrného konceptu a v současnosti se chápe a více zaměřuje na trojrozměrný (architektonický) rys prostoru či objektu. „Scénografie je plynulá syntéza prostoru, textu, výzkumu, umění herců, režiséra a diváků, jež přispívá k originalitě díla.“¹²⁴

Scénografie je pomíjivá. Koncepty, návrhy, modely nebo výkresy se ve většině případů zachovávají, ale to, co zůstalo po výrobě, nám poskytují pouze fotografie nebo videozáznamy. Zaznamenávají pouze částečný dojem, co ve skutečnosti bylo vytvořeno. I když se mohou zdát být přesným zachycením, jsou nedostatečné. Fotografie jako statický snímek reprezentuje představení z pohledu fotografa jako vlastní estetický záznam. Podobně problematický je i videozáznam. Peggy Phelan konstatuje, že pokud je představení zaznamenáváno nebo zdokumentováno, stává se něčím jiným než samotnou performancí/představením. I přes jednotlivé výhrady jsou cenným způsobem, jak uchovat a zkoumat scénografii.¹²⁵

¹²¹ Věra Petráčková – Jiří Kraus, *Akademický slovník cizích slov: A–Ž*, Praha 2001, s. 680.

¹²² Viz Ptáčková (pozn. 26), s. 2.

¹²³ V angličtině se užívá – Kinaesthetic contribution.

¹²⁴ Joslin McKinney – Philip Butterworth, *The Cambridge Introduction to Scenography*, Cambridge 2009, s. 1. „Scenography is the seamless synthesis of space, text, research, art, actors, directors and spectators that contributes to an original creation.“

¹²⁵ Ibidem, s. 7–8.

4.1 Scénografie 1945–1998

Po druhé světové válce se divadelní umění odvrátilo od plně estetických funkcí. Nahradily je funkce, které měly společensky rozhodující význam. „Otevřela se nová etapa umění, období socialistického realismu, realistického formou a socialistického obsahem. Povrchní aplikací principů na scénografii byl sice popřen konvenční formalismus, výsledkem se však stal malířský iluzionismus, přehlížející rozdíly mezi skutečností životní a dramatickou.“¹²⁶

„Po roce 1948 byla i scénografii vnucena oficiálně prosazovaná metoda socialistického realismu. Divadelní výtvarníky přitom svazoval už profil nastoleného repertoáru; jeho tituly byly určovány požadavky revoluční ideovosti a zároveň i agitační účinnosti v trendu příprav na reálně předpokládaný světový konflikt probíhajících pod povrchem mírové rétoriky.“¹²⁷

V této době většina scénografů tíhne k tvorbě scénického prostoru čistými architekturními způsoby prostřednictvím specifického svícení. Produkce právě tohoto směru se v předchozích obdobích jevila jako hlavní nosný proud usilující o moderní českou scénografii. Tu můžeme chápat jako jistý paradox, neboť umělci, kteří se dokázali prosadit v době socialisticko-realistického řízení, byli řazeni až do druhého plánu mapované oblasti.¹²⁸ Jednalo se o malíře, kteří svou tradiční formu a vizi obrazů promítli do jevištních dekorací. „Věrní sobě samým tak osobitosti výtvarného projevu zůstali Karel Svoboda, Jan Zrzavý a do značné míry – další paradox! – také Jan Sládek, ačkoli šlo o hlavního výtvarníka Realistického divadla Zdeňka Nejedlého, které se k dobovému proudu hlásilo manifestačně už svým názvem.“¹²⁹

Rok 1955 byl stejně jako v jiných odvětvích novým impulsem. Podnětem pro českou scénografii se stalo hostování francouzského souboru Théâtre national populaire s Jeanem Vilar. „Kontrast mezi nedramatickými, detaily zaplavenými soudobými scénami a Vilarovým prázdným jevištěm byl očividný. ‚Jde‘ – řekl Vilar – ‚toliko o zjednodušení a oprostění. Nikdy nepožaduji, aby byl jevištní prostor plně využit, spíš naopak, aby byl integrován.‘“¹³⁰ Abstraktním využitím prostoru Svoboda a režiséri jako Alfréd Radok a Václav Kašík prolomili hranice státem prosazovaného socialistického realismu padesátých

¹²⁶ Viz Ptáčková (pozn. 26), s. 188.

¹²⁷ Viz Hilmera (pozn. 27), s. 435.

¹²⁸ Myslí se při referování radikálních uměleckých tendencí.

¹²⁹ Viz Hilmera (pozn. 27), s. 437.

¹³⁰ Viz Ptáčková (pozn. 26), s. 193.

let. Prosazovali scénografii jako autonomní systém vedený vlastní logikou, jenž je spojený s režijní koncepcí a je neoddělitelně spjat s celým představením.¹³¹

České divadelní umění v druhé polovině padesátých let dosáhlo světového věhlasu. Zajistili ho již zmínění umělci, zejména režiséři Alfréd Radok, Otomar Krejča a Jaromír Pleskot ve spolupráci s Josefem Svobodou, který byl považován v té době za nejvýznamnějšího českého scénografa. V inscenaci *Srpnová neděle* rozehrával kompozici světél a diapozitivů, jež byly bohatě uplatněny a staly se východiskem dalších nově rozvíjejících se postupů tohoto druhu. „Totéž pak platí o objevu laterny magiky, této syntézy divadla, filmu a kabaretu, s níž se Svoboda ve spolupráci s Alfrédem Radokem, Milošem Formanem a Václavem Svitáčkem prezentovali na světové výstavě Expo 58 v Bruselu.“¹³² Laterna magika je spjata se scénografickými zázraky, ale také s novými možnostmi asociace. Princip kompozice se velice podobá kaleidoskopu nebo koláži, s tím souvisí i změna záběrů. Vzniká typ scénografie, která nahrazuje světlem, pohybem a výrazovými složkami ostatní složky divadelního díla. Toto bylo zmíněno ve spojitosti s novým přístupem ke scénografii: „nechci statický obraz, ale něco, co se vyvíjí, co má pohyb, nikoli nutně fyzický pohyb, to je samozřejmé, ale dynamickou výpravu schopnou vyjádřit změny vztahů, citění, nálady snad jenom pomocí osvětlení, a to po celou dobu trvání akce.“¹³³

V případě Otakara Schindlera jsem dohledala jeden ze scénografických návrhů pro inscenaci *Ostře sledované vlaky* (1966), který se vzhledově přibližuje laterně magice. [21] [V] Kovovou konstrukci doplňují v pozadí části ženských obličejů. Podle fotografií se koncept však nerealizoval. Přesto si můžeme klást otázku o její možné realizaci – zda by se jednalo pouze o statický plán, nebo by byla využívána projekce spolu s hereckou akcí.

¹³¹ Viz Příhodová, *Modern and Contemporary Czech Theatre Design* (pozn. 33), s. 461.

¹³² Viz Hilmera (pozn. 27), s. 440–441.

¹³³ Viz Ptáčková (pozn. 26), s. 205.



[V] Otakar Schindler, *Ostře sledované vlaky* (scénický návrh), 1966

Umělci druhé poloviny století se oprošťovali od slohových vazeb první poloviny století, směřovali více k realitě a snažili se předložit otisk nepoznamenaný apriorními kánony. Kromě toho se setkáváme s řadou tvůrců, kteří vyznávají bohatou, až symbolistní estetiku. Kombinováním nových přístupů, estetických nebo mediálních systémů předbíhali postmodernu. Na druhou stranu výtvarné umění směřovalo k abstrakci. V některých případech mohlo docházet v abstraktním umění k absenci výpravnosti, avšak abstraktní umění je v mnoha případech výrazné a emocionální, i když nezobrazuje konkrétnosti.¹³⁴

„Umění by nemohlo existovat, kdyby stále nenacházelo nový vztah samo k sobě, kdyby vždy znovu nepřehodnocovalo strukturu své funkce a nenaplňovalo kategorii svého smyslu stále obnovovanými průzkumy věčně se proměňujících podob naší zkušenosti a touhy. [...] Obraz byl pojmán jako symbolický modelový útvar založený na autonomních, předmětně zcela nesouměřitelných znakových skupenstvích a soustavách.“¹³⁵ Divnost je jedním z klíčových pojmů estetiky, který nepochybně navazuje na dadaismus a surrealismus. Umění produkuje zejména formy, ale také myšlenku a cit. Více směřuje k nové autonomii fantomatického hyperskutečna a nalézá možnost, jak aktualizovat přítomnost předmětného světa. Například plastiky Karla Nepraše byly plny magického konkrétna a ukazovaly surovost hmoty.¹³⁶

V abstrahující stylizaci a předmětném symbolismu se nesou scénografické návrhy Nývltovy rané výpravy. Obdobně je poznamenána tvorba Zbyňka Koláře, která se přiklání k symbolu jako k básnickému prostředku dramatické sdělnosti. „Symbol u něj vystupuje nikoli jako jmenovatel apelativnosti nebo čitelnosti, nýbrž spíše jako tajemné propojení, vazby mezi symbolizujícím a symbolizovaným.“¹³⁷ Kolář přesáhl stylizační kánon doby a přímostí prožitku se přiblížil k nadcházející generaci. Vladimír Šrámek se v Ostravě zabýval příbuznou problematikou. „Náznak jako vyjadřovací prostředek mu realitu nepřetvářel ani neabstrahoval: spíše akcentoval její zlomky – část za celek.“¹³⁸ Abstrahující stylizace s jednotným výtvarným dramatickým znakem byla preferována pro celou inscenaci významnými scénografy.

¹³⁴ Ibidem, s. 205.

¹³⁵ Jan Kříž, *Šmidrové* (kat. výst.), Ostrov nad Ohří 1965, s. 1.

¹³⁶ Ibidem, s. 1–4.

¹³⁷ Viz Ptáčková (pozn. 29), s. 303.

¹³⁸ Ibidem, s. 303.

Fenomén šedesátých let se pojí i s průlomem inscenační historie dramát, obzvláště dramát A. P. Čechova. Souvisí se vzrůstající odvahou interpretovat, čímž otevírá i nové formální možnosti.¹³⁹ K inscenaci *Racek* z roku 1975 Otakar Schindler píše:

„Čechov. To je vedle Shakespeara další autor, před kterým se hluboce klaním. Jeho hry mají v sobě tajemství, ze kterého můžeš na jevišti stvořit další tajemství. Už z podstaty divadla, jakým byl ještě tehdy Činoherní klub, jsme dělali Čechova komediálně, aniž bychom potlačili spodní hořkou a tragickou melodii. Čím dál víc jsme si s režisérem uvědomovali, že *Racek* je o nás. Až jsme se nad tímto zjištěním zalykali překvapením. Scéna byla jednoduchá: portál byl jako rám velkého obrazu, zvýrazněné kukátko, polepený úlomky pichlavých větviček. Velký význam měly kostýmy: už na návrhu jsem otevřeně přiznával, jak jsem k nim dospěl: nebyl to jednoznačný, direktivní návrh, ale snůška pocitů, které ve mně jednotlivě postavy vyvolávaly, vyjádřená koláží dobových ilustrací, módních návrhů tehdejších i z roku 1975. Příznačné citace, až po detaily, jak se která z postav čese, jak se raduje a jak je smutná, jaké si volí doplňky. Právě u Čechova je důležité: detail, ale ne popisný, naturalistický, nýbrž směřující k charakteru každé – mimochodem skvělé napsané – figury.“¹⁴⁰

„Formuje se skupina scénografů, které více než výtvarné hodnoty poutala specifičnost oboru, dramatické kvality scénografie, služba inscenačnímu celku. [...] Přestože faktem založení scénografické katedry na DAMU se scénografie manifestačně etablovala jako dramatická disciplína, přitahovala stále zájem malířů.“¹⁴¹ Generace nastupujících scénografů se často stavěla protikladně k Svobodovým masivním návrhům a odrážela globální „revoluční“ posun k „chudému divadlu“.¹⁴² Tvorbu na malých divadelních scénách, které byly nedostatečně vybavené, proměnili v estetický program a politickou formu odporu proti režimu.¹⁴³

Ve spojitosti s Otakarem Schindlerem můžeme srovnávat tvorbu Luboše Hruzy, jenž vystudoval scénografii a byl žákem Františka Trösterera. Společně s dalšími studenty se ocitl

¹³⁹ Ibidem, s. 302–305.

¹⁴⁰ Viz Albertová (pozn. 1), s. 29.

¹⁴¹ Viz Ptáčková (pozn. 29), s. 305–306.

¹⁴² Libor Fara, Luboš Hruza, Jaroslav Malina a Han Dušek dbali na jednoduchost a autenticitu a za hlavní sílu považovali performerů nebo herců. Většina měla umělecké vzdělání (malba, grafika apod.) nebo absolvovali studium na katedře scénografie DAMU u Františka Trösterera. – Ibidem, s. 305–307.

¹⁴³ Viz Příhodová, *Modern and Contemporary Czech Theatre Design* (pozn. 33), s. 461.

v Ostravě a zde formoval soubor, který se stal základem budoucího Činoherního klubu v Praze. Jeho scénografické počiny jsou spojeny převážně s Činoherním klubem, kde se nesnažil iluzivně prohlubovat jeviště, ale zdůrazňoval detaily, makrostrukturu předmětu, jeho téměř popartovou autenticitu. Herce vytlačil až na kraj rampy a tím určoval „dramatickým napětím nabitou hranici“ mezi publikem a aktéry, čímž provokoval.¹⁴⁴

Scénografie dochází do bodu, kdy je díky vlastním výrazovým a formálním aspektům schopna inspirovat příbuzné výtvarné obory. „Významový i formální posun této dramaticko-výtvarné složky, připravující se již od šedesátých let, je patrný i jinak: sled převážně jevištních návrhů reprezentující obraz minulých vývojových etap, je stále častěji postupován kostýmní tvorbou, určující dnes, jako druhdy scéna, směřování inscenace.“¹⁴⁵ Jistým způsobem lze přelom šedesátých a sedmdesátých let porovnávat s nástupem poetismu a konstruktivismu.¹⁴⁶ Scénografie se obrací k základnímu tvarosloví a dekorativní tendence odmítá. Prostor nestojí pouze na kukátkovém uspořádání, jedná se jen o jednu z možností úpravy jevištního prostoru. Sedmdesátá léta otevírají celosvětový trend řešení scény abstraktně nebo symbolicky, která ve větší míře přestává být v souladu s realitou. Divadelní prostředí se ostře vymezovalo i politicky a z podstaty záviselo na společenské poptávce. Více než jiné umělecké disciplíny byla scénografie pod dozorem veřejnosti. „Srpen 1968 znamenal v divadelní praxi především rozmetání týmů. [...] Ohniska tvorby se stěhovala na půdu studiových divadel.“¹⁴⁷ Už některé Radokovy režie v Divadle Na zábradlí a Činoherním klubu naznačovaly to, co se v sedmdesátých letech stalo spontánní metodou tzv. akční scénografie.¹⁴⁸ „V roce 1979 podepsal svou první scénografii Miloň Kališ, frekventant ateliéru architektury Josefa Svobody na Vysoké škole uměleckoprůmyslové. Generace akční scénografie s ním dostává novou ‚neakční‘ tvář, ovlivněnou jistě i výraznou osobností pedagoga. Dramatická i výtvarná přesnost scénografického tvaru, jeho definitivnosti, odmítající improvizaci, rafinované použití barvy, to vše Kališe směřovalo mimo nejsilnější dobový proud k ‚věčným‘ klasickým hodnotám: k čitelným dramatickým významům, k estetizované formě.“¹⁴⁹

¹⁴⁴ Viz Ptáčková (pozn. 26), s. 202.

¹⁴⁵ Ibidem, s. 265.

¹⁴⁶ „Zde vnější podoba končí; zatímco poetismus manifestoval píseň radost ze světla, pohybu, zvuku, barev tělesné a básnické krásy, programy poučené následujícím drastickým půlstoletím vnímají rozdíl mezi realitou, jaká by měla být, a tou jaká je.“ – Viz Ptáčková (pozn. 30), s. 797.

¹⁴⁷ Ibidem, s. 797.

¹⁴⁸ V následující kapitole se budeme tématu podrobněji věnovat.

¹⁴⁹ Viz Ptáčková (pozn. 30), s. 809.

Nejen jako kritické gesto, ale také jako součást postmoderního názoru vstupuje do scénografické výbavy záměrná úhledná průměrnost. „Tato ‚průměrnost‘ vygraduje na konci dekády (hlavně na zahraničních scénách, které neprožily totalitní intermezzo) do neosobního elegantního standardu, do jakési ‚estetiky hypermarketů‘. Na začátku osmdesátých let se událo něco, co se česká divadelní teorie později odváží pojmenovat jako novou éru současného divadla; jako ‚konec avantgardy‘ a nástup ‚divadelního postmodernismu‘.“¹⁵⁰ „Devadesátá léta, stejně jako kdysi avantgarda, začala svůj život mimo oficiální profesionální proud.“¹⁵¹ Mělo se jednat o čistou iluzi, stvoření prostoru, nástup mystifikace, a to bez zcizovacích postupů avantgardních scén. Postmoderní duch poznamenal inscenaci Čechovových *Tří sester* (1996) režiséra Michala Dočekala a scénografa Davida Marka. „Požadovala-li na začátku osmdesátých let sovětská teoretička Anastasia Lupandinova jasnozřivě ‚pro každé jednání novou výpravu‘, předběhla svou dobu o více než deset let. Její požadavek doplnil Marek o provokativní volnost výrazových prostředků.“¹⁵²

Na závěr je nutné podotknout „problematiku“ scénografie. V rámci Pražského Quadriennale (1995) se konala konference, kde byly vysloveny některé aktuální problémy scénografie. Pražské Quadriennale dokázalo hájit spolupráci mezi herci, režiséry, scénografy a diváky a to, jak je důležitý smysl pro přesnost při užívání slova divadlo. I Josef Svoboda vyzval k uvažování nad pojmem scénografie a jeho užíváním. „O žádném exponátu v jeho retrospektivní výstavě, která tvořila ohnisko PQ'95, nelze s naprostou určitostí říci, že je umělecky kompletní. [...] Svobodovy návrhy nechtějí být realitou – jsou pouhou (byť skvělou) předlohou pro budoucí živé představení. Svobodovy práce divadlu pomáhají, ožívují je a podněcují – ale samy o sobě divadlem nejsou, ani neusilují o vlastní uměleckou existenci mimo rámec své divadelní funkce.“¹⁵³

¹⁵⁰ Viz Ptáčková (pozn. 31), s. 1001.

¹⁵¹ Ibidem, s. 1002.

¹⁵² Ibidem, s. 1004.

¹⁵³ Viz Baugh (pozn. 5), s. 66–68.

4.1.1 Akční scénografie

V šedesátých letech se rozvíjí tzv. akční scénografie. Jedná se o specifický typ scénografie, která svého vrcholu dosáhla v sedmdesátých letech a byla pro toto období typická. Termín „dějstvennaja scenografija“ sovětského teoretika scénografie Viktora Berjozkina byl použit v souvislosti s Pražským Quadriennale 1975 v úvaze *O současné vývojové etapě sovětské scénografie*. Milica Požarskaja o „pojmu“ také hovoří, a sice jako o „akčnosti dekorace“.¹⁵⁴ U nás termín do češtiny přeložila Helena Suchařípová jako „akční scénografie“.¹⁵⁵

Nový proud scénického výtvarnictví souvisel s alternativními přístupy k prostoru a s hledáním nových možností inscenování. Mnohdy se jednalo o nedivadelní prostor nabízející větší propojenost s diváky a především se odvracelo v estetických přístupech od výtvarnosti a složitých technických řešení oficiálních scén. Dodnes se pojem používá, i když je považován jako nepřesný a bývá často nahrazován pojmy metaforická nebo jednající scénografie.¹⁵⁶ „Akční scénografie vychází organicky z herecké akce a vrací se k ní zpět. Její poetika i dynamika spočívá v permanentní konfrontaci empirické a dramatické reality, v dvojakosti pohledu na jeden a týž jev, který předznamenává herecův vztah k dramatické osobě a režisérův a scénografův k inscenaci.“¹⁵⁷

Sedmdesátá léta jsou tzv. dobou normalizace, svobodné projevy byly umlčeny, a proto se hlavně v těch divadlech, jež nebyla tak pečlivě sledována cenzurou, rozvinul tento nový druh scénografie. V sedmdesátých letech se nejednalo výhradně o logický vývojový protiklad, kdy by byla mluva moderních výtvarných směrů, které dosud dominovaly na velkých oficiálních scénách, zcela popřena. Do jisté míry se také ukázalo, že stylizace a estetizace byly vyčerpány a nebylo možné hovořit řečí, jež by adekvátně odpovídala pocitům tvůrců. Novou inspiraci nacházeli nejen v mnohovýznamovosti básnické metafory, ale i každodennosti okolního světa. Režijní koncepci napomáhala promyšlenost v metaforické rovině, a to asociací pocitů a významů, skrytých nebo nově objevených v předloze.¹⁵⁸

¹⁵⁴ V podobném smyslu byl termín použit českým režisérem K. H. Hillarem už ve dvacátých letech. O pojmenování scénografické „metody“ se zasloužili až zmínění Berjozkina a Požarskaja. – Viz Ptáčková (pozn. 24), s. 90.

¹⁵⁵ Viz Ptáčková (pozn. 26), s. 265.

¹⁵⁶ Viz Koubská (pozn. 25), čas 0:50–1:33.

¹⁵⁷ Viz Ptáčková (pozn. 26), s. 265.

¹⁵⁸ Obdobným způsobem se pracovalo s obecně známými ikonografickými významy v barokní tradici. Rovněž v meziválečném období dochází k pozoruhodným scénickým experimentům. Za příklad se uvádí výprava scénografa Františka Zelenky z inscenace *Proteus* z roku 1935. Na scénu jeviště umístil – jako jediný scénický objekt – matraci. V průběhu svůj význam proměňovala prostřednictvím herecké akce, což je jeden z aspektů

Inscenace využívající typu tzv. akční scénografie měly mnoho vrstev i podob a nelze o nich hovořit jako o jednotném výtvarném stylu. Scény měly ovšem řadu podobných obsahových rovin, jež vyplývaly ze způsobu interpretace textu. Prvním zmíněným aspektem je antiiluzivnost. Cílem nebylo zobrazovat ani konkretizovat ilustrací nebo abstrakcí předešlé prostředí, v němž se děj odehrává, ale šlo o protiklad iluzivního systému, který ztotožňoval realitu skutečnou a divadelní. Kládl se důraz na vytvoření zcela nekonkrétního a nezařaditelného prostoru, jenž vyzývá k vysvětlení. „Zhmotňovaná“ byla realita duchovní a iluze nebyla podstatou tvorby, záleželo jí ale na významech a nových básnických obrazech. Funkčnost a univerzalita souvisela s využíváním scénických prvků, jež byly nositeli rozmanitých významových funkcí. Na základě herecké akce se oživovaly a měnily obsah i funkce neutrálních objektů. Zmíněná univerzálnost plnila jinou funkci a lišila se například od konstruktivismu svou poetikou. Díky variabilitě scénického prostoru byla umožněna proměnlivost a víceúčelovost, k níž docházelo až magickým způsobem přestavby. Střídáním prostorového řešení se směřovalo k udržení pozornosti diváka a dramatickému napětí.¹⁵⁹ Často můžeme z hlediska estetického kritéria scény označit jako nevytvarné. Jan Pavel Gavlík, polský teatrolog, je nazývá odporem k estetizaci a vědomým akcentováním rozvrácenosti a narušení světa. Dokonce i profesor Jaroslav Vostrý konstatoval ideu, že se jedná o antiestetický naturalismus.¹⁶⁰

Podobně uvažuji o scénografickém návrhu inscenace *Ifigenie v Aulidě* (1984). [22] Na jeviště Otakar Schindler staví schodiště doplněné o různě dlouhé plachty. Domnívám se, že scéna nezobrazovala nic konkrétního ani abstraktního, a právě díky následným akcím byl dotvářen děj inscenace a její prostor. Otakar Schindler o inscenaci uvádí:

„Smysl této dekorace se vyvíjel v závěru: když bohové po obětování Ifigenie seslali řeckým lodím vítr, pustil jsem se strany do těch hadrů několik ventilátorů a celé jeviště se tak rozevlálo, až se zdálo, že bude smeteno z povrchu zemského. Ale mělo to i hlubší smysl: scéna v klidu byla záludná, plná skrývaček, tak jako lest

proudu akční scénografie. Zmíněný scénografický koncept se řadí k jeho vrcholům z hlediska „akčnosti“. I díky tomu se dá považovat za předchůdce akční scénografie. – Viz Koubská (pozn. 25), čas 2:00–3:27.

¹⁵⁹ Divák mohl představení vnímat emocionálněji díky měnícímu se rytmu a času. Tuto ideu již formulovali scénograf František Tröster a režisér Jiří Frejka. Rytmitizovat představení dle pokynu režiséra podobně jako film mohlo zrychlovat a zpomalovat jakkoliv její přestavbu uskutečněnou hercem. Jeho tělo je součástí scénografie. Nenápadně, bez výstražky a bezvýznamnými prostými prostředky se na první pohled rodila hyperbola, jež v její banalitě byla její odezva. – Ibidem, čas 13:15–13:47.

¹⁶⁰ Ibidem, čas 10:10–14:10.

Agamemnónova, s níž vylákal do Aulidy svou rodinu. Scéna v pohybu, to nebyl jenom vítr, ale i rozbití starého řádu, počátek zkázy domu Agamemnónova.“¹⁶¹

Poučování či vnučování názorů publiku si nekladlo apelativní divadlo za cíl. Důraz spočíval v pokládání otázek, jež vedly k zamyšlení se nad tématem i několik dní po návštěvě divadla.

Akční scénografie preferovala používání přírodních materiálů. Typickým materiálem, který se opakuje u výprav Otakara Schindlera, je dřevo. Formoval ho různými způsoby, jako „neopracované“ surové dřevo, taktéž pracoval s polychromovaným dřevem připomínajícím parkety, ale i s dalšími podobami materiálu. Například u výpravy inscenace *Bratři Karamazovi* (1970) scénu ze tří stran obehňovala vysoká ohrada. Způsob pojetí scénického prostoru jako jednotného tvaru, který se stával interiérem a exteriérem, se poměrně často v Schindlerově tvorbě formuloval. Důmyslnou prostorovou hru z dřevěných trámů, z nichž byl sestaven neilustrativní abstraktní prostor, vytvořil pro inscenaci *Jenůfa* (1975).¹⁶²

Nalézání pravdy a přirozenosti jako kontrastu vykonstruovaného světa a na straně druhé inspirace pop artem zdůrazňující městskou stránku a její poetiku bylo chápáno v důsledku návratu k přiznávání přírodních materiálů a k zemitosti, a to až romantické. Na scéně se předměty, které měly svůj někdejší prvotní význam, objevovaly a fungovaly jako nalezené předměty z terminologie moderního výtvarného umění. Uplatňování nalezených předmětů vedlo k poetice nepředvídatelných shromáždění a k významové proměnlivosti, k níž se přidává surrealismus. Inspirace každodenní realitou nabývala nového významu v souvislosti s dramatickým textem a akcí. Mnohoznačnost reálného světa byla pozoruhodnější než vytvoření uměle smyšlené reality. Vedlo to k významové proměnlivosti i k proměnlivosti objektu každodenní reality, kde docházelo ke konfrontaci empirické a dramatické reality. Předměty nabývaly nových významů v souvislosti s dramatickým textem až během představení. Vzbuzovala se neustálá očekávání a ozvláštnění pohledu na běžnou věc a vědomě se propojovalo vysoké s nízkým, jež zdůrazňovalo hranice protikladů.¹⁶³

Pro příklad výše zmíněných postupů bych uvedla scénografický návrh *Komedie Masopustu* (1981), jenž je ve spodní části doplněn textem, který nám osvětluje následný význam objektů a předmětů. [23] [VI]

¹⁶¹ Viz Albertová (pozn. 1), s. 53.

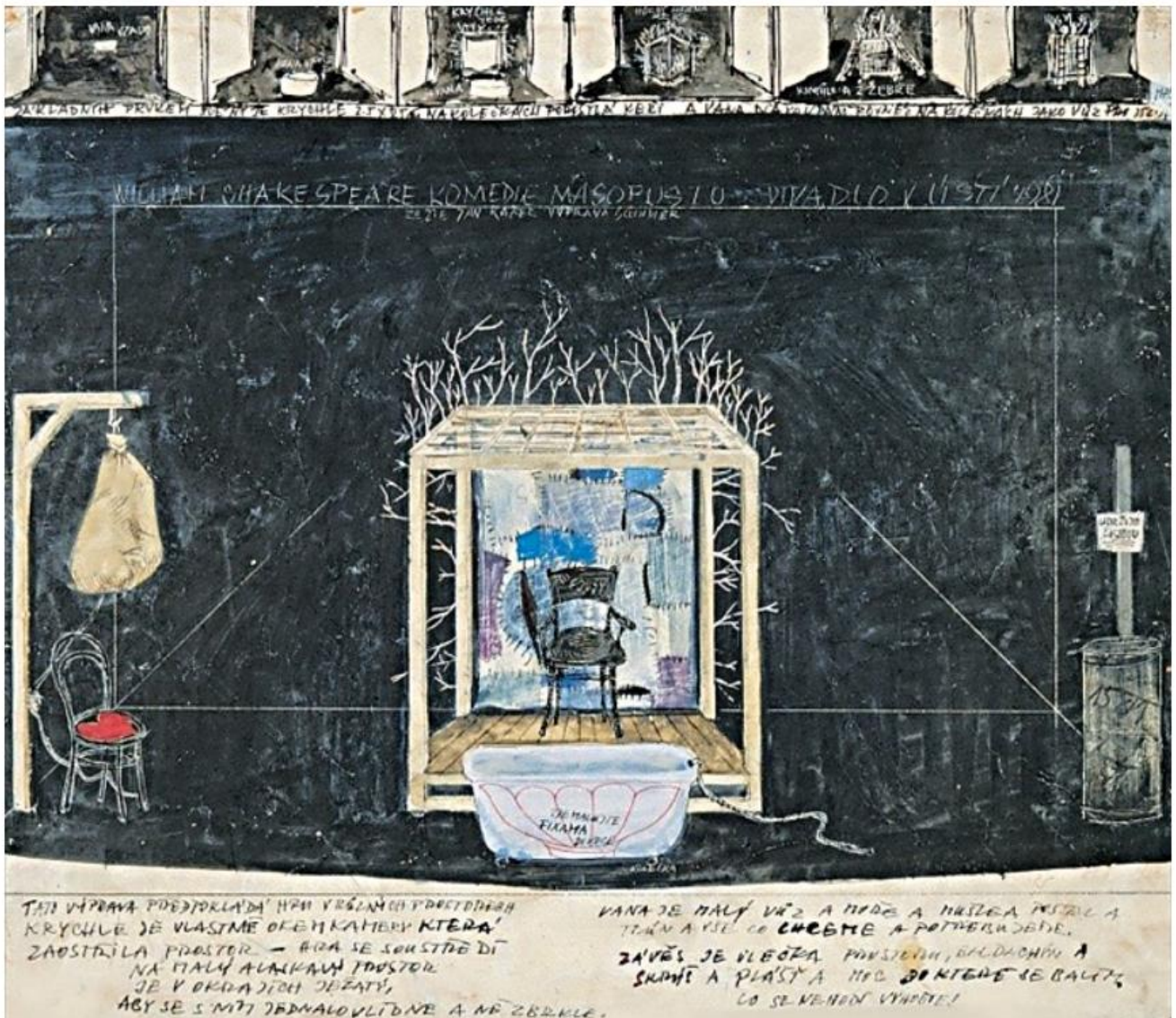
¹⁶² Viz Koubská (pozn. 9), s. 45.

¹⁶³ Viz Koubská (pozn. 25), čas 14:15–17:40.

„Tato výprava předpokládá hru v různých prostorech. Krychle je vlastně oknem kamery, která zaostří prostor – hra se soustředí na malý a laskavý prostor. Je v okrajích ježatý. Vana je malý vůz a moře a mušle a postel a trůn a vše, co chceme a potřebujeme. Závěs je vlečka prostoru, baldachýn, skryš a plášť a moc...“¹⁶⁴

Díky poznámkám se domnívám, že až při následné herecké akci nabývaly předměty nových významů. Kromě předmětů prostor nezobrazoval nic konkrétního. Ústředním prvkem jeviště byla krychle, kterou doplňovaly plachty a židle. Mimoto jsou ve vrchní části návrhu předloženy možné proměny scény v průběhu představení.

¹⁶⁴ Text z návrhu *Komedie masopustu*, viz obrázek [23].



[VI] Otakar Schindler, *Komedie masopustu* (scénický návrh), 1981

Jednou z rovin tzv. akční scénografie bylo také „chudé divadlo“ často spojované s Činoherním klubem. „V takovém divadle byly myšlenka a obsah nadřazovány nad okázalou formou. Zde je třeba hledat souvislost s takzvaným chudým uměním *Arte povera*, jež vzniklo na konci 60. let a je blízké minimálnímu a konceptuálnímu umění.“¹⁶⁵ V důsledku využívání převážně komorních prostorů divadel se vztah mezi jevištěm a hledištěm stával užší. Prostor přidával na intenzivním prožitku a na herce byly kladeny vysoké nároky na tělesnost. Rovněž mimika, gestikulace, tón hlasu stejně i scénický detail nebo vůně nesly významnou roli. Tudiž spolupráce scénografa a režiséra měla výlučně rezonovat. Syntéza spočívala v herecké akci, která následně rozehrávala proměny a prolínání významu. Výprava přiznávala, že vše, co se objevuje na scéně, je jen „jako“ – hra na hru, což odkazovalo k poetice dětských her. Všechno se mohlo stát čímkoliv.¹⁶⁶

Metaforickým pohledem a proměnlivostí scény tzv. akční scénografie změnila hledisko na výtvarnou složku inscenace. Dřívější postupy, metody i hodnoty relativizovaly zachycení proměn společnosti, což přímo vyústilo v tzv. postmoderní scénografii. Zahrnuje postupy zakládající se na diverzitě a pluralitě, jež využívaly ironizaci a netradiční modernismus popírající systémy, významové nebo kompoziční. Tzv. akční scénografie stála na počátku tohoto vývoje.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Viz Koubská (pozn. 25), čas 18:39–21:20.

¹⁶⁶ Ibidem, čas 18:52–19:09.

¹⁶⁷ Ibidem, čas 25:00–26:00.

4.2 Scénografická tvorba Otakara Schindlera

„Scenography is not set; scenography happens.“¹⁶⁸ Jevištní výprava není statickým, ale pohyblivým obrazem. Představení je neopakovatelné a nevyzpytatelné – živé umění. Již výše jsem tuto záležitost naznačila, a proto bylo nutné ji explicitně zdůraznit i v této kapitole v souvislosti se Schindlerovou scénografickou tvorbou.

Ranou scénografickou tvorbu Otakara Schindlera ještě před nástupem na vysokou školu, kdy společně s Šajtarem zakládají pro děti amatérské divadlo Kytice, se mně nepodařilo dohledat. Jak bylo zmíněno výše, Otakar Schindler patřil ke generaci s výtvarným vzděláním. „Je zároveň patrné, že všechny formy byly již od počátku kultivované a jejich výraz vycházel z bravurní znalosti forem ‚volného umění‘, především z malby, kterou studoval u Emila Filly na Vysoké škole uměleckoprůmyslové. Je tedy přirozené, že se průběžně s jeho scénickou tvorbou vyvíjela i jeho malířská tvorba, která paralelně řešila problémy mnohovrstevnosti významů využívajících formy reliéfních povrchů, pastózních nánosů barev i výrazné stylizace.“¹⁶⁹

V padesátých letech se v jeho scénografické tvorbě objevuje zájem o akvarel/kvaš. Scénický návrh *Jak se kalila ocel* (1954) je jedním z případů. [24] Zachycuje rybník s vrbami a díky schodům a vzniklé platformě se vytváří další prostor pro hraní.¹⁷⁰ I přesto koncept vyvolává jasné umělecké školení. Obdobným způsobem se jeví scénografické návrhy inscenace *Přemysl a Libuše* (1955). Návrh scény se více podobá malbě a je atypickým způsobem zachycen v lunetě. První návrh znázorňuje denní dobu s pomyslnými „hradbami“ a je doplněn okolo lunety skicami, jež nejsou jasně identifikovatelné. [25] Druhý koncept je ale neobsahuje. Podobný návrh ani malbu v lunetě jsem v jeho tvorbě nedohledala. Není jisté, zda se jednalo pouze o estetický záměr návrhů, nebo zda byl jevištní prostor vymezený lunetovým rámcem. Nejsem schopna posoudit ani na základě výsledné realizace, a to z důvodu neexistující fotodokumentace.¹⁷¹

¹⁶⁸ Rachel Hann, *Beyond Scenography*, London 2019, s. 66.

¹⁶⁹ Viz Koubská (pozn. 9), s. 13.

¹⁷⁰ „Nejstaršími návrhy, které se nalézají ve sbírce divadelního oddělení, jsou dva návrhy pro Drdovu pohádku *Hrátky s Čertem* z roku 1954.“ – Ibidem, s. 13. – V dnešní době je na stránkách Divadelního ústavu nejstarší dochovaný návrh pro inscenaci *Jak se kalila ocel* (13. března 1954 premiéra). *Hrátky s Čertem* měla premiéru 18. června 1954.

¹⁷¹ Kromě uvedených návrhů používal kvaš/akvarel i v dalších inscenacích. Například se nám dochovaly tři scénické návrhy inscenace *Pan Johanes* (1954) zachycující interiér a exteriér venkovského obydlí a pravděpodobně přilehlý les. Jsou pojety jako miniaturní obrazy. Z konceptu lesa nepoznáme, zda se jednalo

„Šedesátá léta znamenala tedy pro Otakara Schindlera dobu hledání. Rukopis je neklidný, zkouší teprve, jakou proporci ‚výtvornosti‘ unese jevištní tvar, kde jsou hranice mezi dramatickým a výtvarným zpracováním tématu.“¹⁷² Ale na základě výše uvedených příkladů se můžeme domnívat, že k tomu docházelo už v padesátých letech. Velký vliv na jeho tvorbu měla skupina mladých absolventů DAMU přicházející do Ostravy. Mezi nimi byl Jan Kačer, jehož vliv se stal pro Schindlerovu tvorbu zásadním. Díky společným rozpravám a spolupracím pochopil, co je to prostor pro divadlo, jak funguje a jak se v něm má herec pohybovat. S Janem Kačerem směřovalo do Ostravy mnoho dalších umělců, například: dramaturg Zdeněk Hedbávný a scénograf Luboš Hrůza, jenž se stal pro Schindlera konkurencí a zároveň kolegou. Absolventi byli o generaci mladší než Schindler. V důsledku jejich přístupu překročil svůj první „generační příkop“. „V čem tkvěl význam tohoto činu? Všechny předchozí generace scénografů (kromě části avantgardy) včetně jeho vlastní počítaly samozřejmě s přímou výtvarností dekorace. S kategorií ‚krásna‘ z 19. století, s uplatněním uměleckých slohů v následující první polovině věku. S jejich transportováním z výtvarné do divadelní oblasti.“¹⁷³

„Krajiny surrealismu jsou krajinami snu. Schindlerovy scénografické návrhy období od 70. let jsou krajinami života, nadlehčené uvolněností a svobodou snu. Snové varianty (60. léta), v nichž létají v prostoru fragmenty archaických rytin a starých obrazů (nahé dámy, rafaelovští andílci, hodinky, zvířata postupující světy Nezvalových *Milenců z kiosku* (Divadlo Petra Bezruče Ostrava, 1962, režie Jan Kačer) a *Schovávané na schodech* (Divadlo Petra Bezruče Ostrava, 1964, režie Miroslav Kučera), Ghelderodeova *Hop signore!* (Divadlo Petra Bezruče Ostrava, 1969, režie Miroslav Horanský), Čapkovy *Věci Makropulos* (Divadlo E. F. Buriana, 1963, režie Miloš Horanský), se vyskytují v jeho tvorbě asi tak do poloviny 60. let.“¹⁷⁴ Uměleckým mezníkem pro Otakara Schindlera i divadlo byla inscenace *Milenci z kiosku* (1962), na níž se podílel společně s režisérem Janem Kačerem. Otakar Schindler na spolupráci vzpomínal takto:

„Když jsme v roce 1962 inscenovali Nezvalovu hru *Milenci z kiosku*, lámal jsem si hlavu, jak se vyhnout předepsanému realistickému prostředí, které se mi pořád

pouze o malovanou kulisu, nebo se na jevišti objevila skála. Oproti tomu návrhy inscenace *Strakonický dudák* (1955) vizuálně připomínají malby, ale respektují a navrhují rozvržení prostoru jeviště.

¹⁷² Věra Ptáčková, Otakar Schindler – scénograf, in: Otakar Schindler – Petr Holý – Věra Ptáčková, *Otakar Schindler – Zvláštní poutník. Výstava malířského a scénografického díla k umělcovým nedožitým osmdesátinám* (kat. výst.), Ostrava 2003, s. 63–72, cit. s. 65.

¹⁷³ *Ibidem*, s. 68.

¹⁷⁴ Viz Schindler – Zdeňková – Albertová (pozn. 7), s. 8–9.

nehodilo k tomu poetickému dílu. Dovolil jsem si takový surrealistický nonsens – do pozadí scény, na modré nebe, jsem dal rytinu krásné nahé dámy a kolem ní jezdil pán na kole. Tím jsem chtěl diváka naladit na vlnu legrace a poezie. A když tam přišel herec v giardáku, napůl oblečený, vznášelo se kolem něho tajemství obrazové koláže. Jevištní výtvarník by měl umět, samozřejmě s režisérem a herci, zachovat tajemství... Herci a herečky přišli na scénu v černých trikotech, přečetli text agentury o provozovacích právech, pak přidaná postava Vypravěče úderem na gong začala představení, herci a herečky si přidali k trikotům pár kostýmních doplňků. Nebylo to divadlo prožívání ani deklamování. Vypravěč zasahoval do hry poznámkami kontrastujícími s hereckou akcí. Proti gejzíru Nezvalovských metafor režisér umístil zvěčňující, zcizující komentář. Tím více vynikla opojnost Nezvalova verše a zábavnost komedie.“¹⁷⁵

V tisku se hojně o inscenaci psalo. Například *Svobodné slovo* ve svém článku uvedlo:

„Základním rysem tohoto představení v jeho pojetí je živost, rytmus, inteligence – a poezie. Kačer dotvořil Nezvalovy metaforické, dadaistické, surrealistické i nesmírně realistické obrazy jevištními prostředky zcela originálními, vynalézavými, rozpustilými, fantastickými a přitom nesmírně ukázněnými. Spolu s výbornou scénou Otakara Schindlera hovoří tu rutinované profesionální řemeslo, zcela zapojené do služeb křehké, mámivé Nezvalovy poezie.“¹⁷⁶

Tři scénografické návrhy inscenace *Milenci z kiosku* (1962) [17, 28, 29] [VII] [VIII] jsou tvořeny jako koláže a ústředním motivem všech tří je nahá ženská postava. Díky dochované fotografii mohu s jistotou doložit, že návrh 3/3 byl realizovaný. [30] [29] Zachycuje všechny předměty a materiály, jež znázornil v návrhu. Zda byla využita modrá barevnost na scéně, je bohužel nejisté z důvodu černobílé fotografie. Později se k *Milencům z kiosku* vrací roku 1974, ale práce bohužel nebyla nikdy realizována. [31] Stejným způsobem jako dříve vytvořil scénu, ale tentokrát ji obohatil o figuríny s kostýmy a rozdělil kolážovitý obraz na více částí. Podobnost shledávám ve využití snového nebe, které ponechává.

Ve spojitosti se snovostí a iluzivními světy uvedu Theodora Pištěka, který byl nejen malířem, ale i filmovým výtvarníkem. Ve svých obrazech se výrazně soustředil na detail a preciznost a signifikantní pro jeho tvorbu je prostorová hloubka a atmosféra. Pištěk vytvářel

¹⁷⁵ Viz Albertová (pozn. 1), s. 22.

¹⁷⁶ ODA, výstřižek z novin, [LB] Znovu okouzluující Nezval, *Svobodné slovo* IX., č. 20, 1962.

v dílech iluzivní světy, jež jsou plné symbolů a metafor odkazujících na historii. Jasnou podobnost spatřuji v obraze *Rodinný portrét* (1976), kde využívá abstraktně existenciální symboly. Kromě toho jsou jeho díla ovlivněna filmovým prostředím – například využívání oranžových a zelených tónů u atypických až abstraktních kostýmů doktorů, které spatřujeme ve filmu *Pane, vy jste vdova!* V souvislosti s prostorem filmu, kde byla použita fialová a šedá barva, navozuje barevností abstraktní vnímání prostoru až vesmírného charakteru.



[VII] Otakar Schindler, *Milenci z kiosku* (scénický návrh 1/3), 1962



[VIII] Otakar Schindler, *Milenci z kiosku* (scénický návrh 3/3), 1962

Kostýmní tvorba Otakara Schindlera je značně stylizovaná, vychází z jeho scénické tvorby a využívá dekorativních principů, přírodních materiálů nebo koláží. Kostýmní návrhy pro *Zpívající Benátky* (1961) jsou jasným příkladem stylizovaného pojetí. Mimoto pro detaily využívá proláž, například pro postavu Eleonory volí „kaskádovité šaty“, kde každá kaskáda je vyplněna fotografií. [26] Ve srovnání s kostýmem Eleonory má Trapolla svůj oděv tvořen geometrickými prvky a tedy nevyužívá proláž. [27] Oproti tomu návrhy kostýmů u inscenace *Othello* (1985) jsou do značné míry propracované a obohacené o poznámky.¹⁷⁷ Postavy, které vyobrazuje v návrzích, nemají dynamický postoj. Toto dynamické zobrazení postav nalezneme u kostýmních návrhů Schindlera velmi zřídka. Za příklad si můžeme uvést kostýmy pro inscenaci *Sen svatojánské noci* (1976). Obě postavy jsou „dynamičtěji zobrazené“, jedna z nich poukazuje rukou, druhá je nakročená a drží ruce v bok.

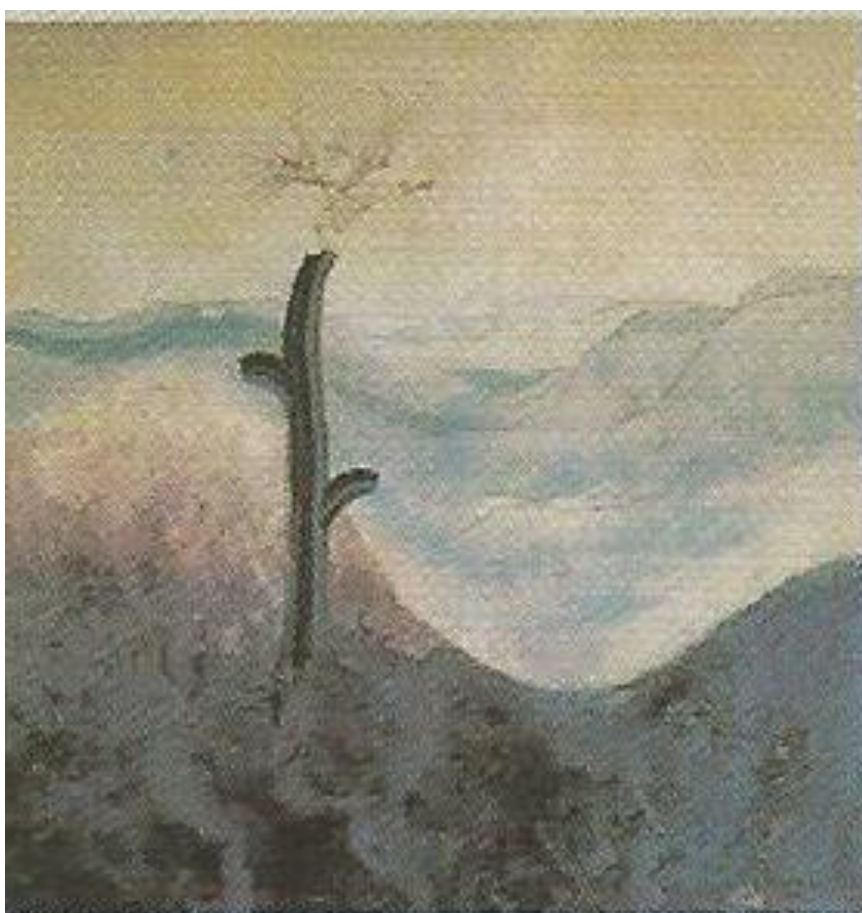
Schindler nevyužívá ve většině případů konkrétní, jasný a jednoznačný prostor, a to i kvůli mnohvrstevnatému, až někdy abstraktnímu pojetí scény. Inscenace z roku 1989 *Záviš z Falkenštejna* pracuje s akcentovanými plochami paravánu a malovanou kulisou.¹⁷⁸ [32] [IX] Scéna je sestavená z posuvných panelů a je „probourána“ siluetou stromu. V návrhu se po straně objevuje proměna prostoru pravděpodobně uplatňovaná v rámci představení. Hlavním prvkem zůstává vždy silueta stromu, která je doplněna o objekty a předměty. Abstraktní snový prostor maleb, podobný scénickému prostoru, zachycují malby spojované krajinným přírodním motivem. Jedná se o sérii maleb ze sedmdesátých a raných osmdesátých let – *Jugoslávie, Moře* nebo *Beskydy*. Asociace kompozice s inscenací spatřujeme v jeho díle *Anděl létá nad Beskydami* (1983). [33] [X] Zobrazuje hornatou krajinu s „nejasným“ stromem. Je možné, že z těchto obrazů vycházel i při realizaci scény.

¹⁷⁷ Kostýmy inscenace *Bouře* (1981) si zakládají na propracovanějším výrazu, náznak stylizace spatřujeme v obličejích postav. Kromě příspěvku se objevuje i fotografie odkazující na výchozí inspiraci. V kostýmních návrzích pro inscenaci *Hrst ohně* (1962) volí Otakar Schindler pro postavy stylizovanou tělesnost, která odkazuje k malbě z cyklu *Řecké báje – Venuše a Satyr* (1961).

¹⁷⁸ Otakar Schindler se podílí i na kostýmní tvorbě.



[IX] Otakar Schindler, *Záviš z Falkenštejna* (scénický návrh), 1989



[X] Otakar Schindler, *Anděl léta nad Beskydami*, 1983, olej, plátno, 44×44 cm

Pro Schindlerovu uměleckou tvorbu je příznačný zájem o přírodu a přírodní materiály. Stěžejním materiálem se stává dřevo, jak bylo naznačeno v kapitole *Akční scénografie*. Dřevo spojuje obě polohy jeho tvůrčího uvažování. Dřevěných předmětů využívá ve svých asamblážích z devadesátých let, jež všechny nesou název *Kompozice*. Kromě toho se v hojném počtu inscenací na jevišti objevuje dřevěná konstrukce, která je většinou explicitně ukazována. Příkladem jedné z inscenací může být *Sen svatojánské noci* (1976), pro níž vytvořil dřevěnou konstrukci domu. Obdobně pracuje u inscenace *Richard III.* (1984), kde na jeviště staví abstraktně působící konstrukci se schodišti. Oproti tomu na scénu inscenace *Poprask na laguně* (1989) symetricky postavil dva „kvádry“, jež jsou vykosené a vytvořené z fošen. [34] Rovněž zájem o dřevěný materiál zaznamenáváme ve využívání nábytku a dřevěných předmětů v jeho scénách.

V Schindlerových scénách můžeme spatřovat repetitivnost tvarů, předmětů a ornamentů. Scénický návrh inscenace *Svatba s podvodem aneb Podvod se svatbou* (1965) zobrazuje interiér bytu, který je koncipován do dvou úrovní. [35] Vrchní část multiplikuje okna vznášející se na černém podkladu. Je zřejmé, že okna byla zavěšena. Jasnou repetitivnost oken a dveří pozorujeme i v inscenaci *Pekař Jan Marhoul* (1985).¹⁷⁹ Pokud se vrátím zpět k návrhu inscenace *Svatba s podvodem aneb Podvod se svatbou* (1965), je nutné zmínit spodní úroveň, kde je zobrazen interiér bytu. Nábytek interiéru využívá náznakově geometrické prvky v dekoraci a využitím figurek z her se projevuje zájem o „dětskou tematiku“.

Vlasta Koubská vytváří pro jeho scénografii „kategorii“ poezie dětského vidění, kde popisuje na jeho některých pracích doslovné citace dětských kreseb. Kromě toho využívají scénických objektů, předmětů, rekvizit, jejichž poetika vyvolává asociaci textu.¹⁸⁰ Pro ilustraci bych uvedla návrh inscenace *Zlého jelena* (1989). [36] Scéně dominuje na horizontu malovaná krajinka s kopcem a celá kompozice je zasazena do zdobeného kukátkového divadla. Uměle vymodelované stromy s dětskou symbolikou tvoří za pomoci „parket“ a koleček. Skladebnost „geometrických prvků“ můžeme sledovat i v jeho malbě, již výše zmíněná *Kompozice I.* nebo reliéfní dílo *Léto*. Podobně pracuje v inscenaci *Čáry máry fuk* (1958). [37] Hlavním prvkem je „roztříštěný“ kruh a papírová lodička. V roce 1963 byla inscenace uvedena znova na jeviště a na stránkách *Divadelního ústavu* je příkládán návrh se stejnými principy, kde se uplatňuje „geometrické roztříštění“ slunce a využití geometrických

¹⁷⁹ Multiplikace předmětů – židlí i dveří – jsou zachyceny v návrzích inscenace *Židle* (1992).

¹⁸⁰ Viz Koubská (pozn. 9), s. 13.

tvarů pro prostor. [38] Podle doložených fotografií z roku 1958 zobrazujících ostrov z návrhu z roku 1963 se dle mého úsudku jednalo o stejné provedení. [39]

Helena Albertová tvrdí: „Byl zcela zaujat svým stylem a necítil potřebu vnášet do své tvorby postupy sice moderní či módní, avšak pro jeho osobní divadelní vidění nevýznamné nebo neorganické. Nezlákaly ho nikdy ani důmyslné hry geometrických tvarů, chladné linie vertikál a horizontál kubusů, čarovné moderní techniky a technologie.“¹⁸¹ Geometrické prvky jsou patrné již v předchozích zmíněných inscenacích a také například v inscenaci *Kocour v botách* (1960), což dokazuje zájem Otakara Schindlera o tento výtvarný prvek. Je patrné, že zájem pramení z inspirace Picassových děl.¹⁸² Právě tak scénické návrhy *Lysistrate* (1981) spojuje geometrické tvary a neidentifikovatelný prostor (snový). [40] Krychle a kvádry jsou připevněny k sobě a tvoří pomyslné sloupy. Neidentifikovatelný prostor v nás může vzbuzovat tzv. akční scénografii.

V předchozí kapitole jsem poukázala na příklady spojené s tzv. akční scénografií. I v případě této kapitoly bych zmínila dvě inscenace, a sice *Zápisky z mrtvého domu* (1974) a *Řecké pašije* (1979). [41] [42] Hlavním motivem obou scénických návrhů je síť. Prostor inscenace *Zápisky z mrtvého domu* (1974) je doplněn o malé dřevěné konstrukce a pravděpodobně plachtu. Myslím si, že návrh zachycuje jednu ze scén, nebo alespoň možný pohyb herců, z důvodu vyobrazení malých postaviček na návrhu. V inscenaci *Řecké pašije* (1979) je ústředním prvkem kromě sítě kamenná zídka. Zídku rozdělují schody na větší a menší část. Pravděpodobně plnila funkci nejen obrannou, ale také monumentální. Využívá přírodních materiálů a staví na jednoduchosti, kdy scéna nezobrazuje ani konkrétní prostor. „Je evidentní, že Schindlerovo dílo sice souzní s principy tzv. ‚akční‘ scénografie, avšak i v tomto případě můžeme hovořit o ‚čisté‘ formě akční scénografie jen zřídka. Velmi často jsou její principy propojovány s citacemi jiných typů scénografických postupů. Často shledáváme ozvuky perspektivní malované scénografie, práce s bodovým světlem a šerosvitem, s kolážovým vkládáním starých grafík nebo historizujících fragmentů reality.“¹⁸³ Náznaky tzv. akční scénografie ve většině případů souzní i s již zmíněnými inscenacemi. Jak se uvádí v kapitole o *akční scénografii*, inscenace měly mnoho vrstev

¹⁸¹ Viz Albertová (pozn. 1), s. 17.

¹⁸² Kromě geometrických tvarů spatřujeme u některých návrhů ornamentální prvky, například *Broučci* (1970) a *Jdi tam – nevím kam, přines to, nevím co!* (1979).

¹⁸³ Viz Koubská (pozn. 9), s. 101.

a podob a cílem nebylo zobrazovat ani konkretizovat ilustrací nebo abstrakcí předepsané prostředí.¹⁸⁴

Je nutné poukázat na pomíjivost Schindlerových scénografických návrhů, které jsou velmi křehké. „Scénické i kostýmní návrhy Otakara Schindlera jsou vesměs vytvořeny kombinovanou technikou. Maximum z nich jsou perokresby černou tuší kolorované kvašem, velmi často doplněné koláží z papíru, dřívěk, překližky, textilu nebo moduritu.“¹⁸⁵ Navíc při práci využíval šeps, jenž špatně přilnul k podkladům, s nimiž pracoval, a dnes ve větší míře dochází k odpadávání jejich částí. „Bylo by proto žádoucí, aby návrhy byly pečlivě uloženy ve vodorovné pozici a badatelé pracovali hlavně s digitalizovanými snímky a s originály bylo pohybováno zcela výjimečně a byly využívány jen zřídka – k vědeckým účelům.“¹⁸⁶ V rámci tématu scénografických návrhů je nutné poukázat na jejich materiálnost. I když sloužily k následné realizaci a nelze je bez tohoto vztahu chápat, v dnešní době jsou pouze uloženy a digitalizovány. „Materialita je víc než jen médium. Médium je to, co nese vizuální sdělení, a společně – struktura a obraz – vytvářejí hutnost, smyslovou materialitu uměleckého díla, mimo jiné věc. [...] Historici umění ‚vědí‘, že obrazy, které studují, jsou pouze hmotné předměty... ale často mluví a jednají, jako by obrazy měly cit, vůli, vědomí, děj a touhu (W. J. T. Mitchell).“¹⁸⁷ Některá umělecká díla nejsou vnímána jako materiální objekty, ale místo toho skrze svou reprezentaci. „Zdá se, že nejen digitální umění a video, ale také mnohé performance, některá konceptuální umění atd. mají médium bez tělesnosti. [...] Přesto bych tvrdil, že se tyto digitální obrazy projevují jako přítomnosti, tj. i když jsou mnohé z nich považovány za netělesné, existují v podobě ‚jakoby‘ přítomnosti s různými ontologiemi, které se staly skutečnými v materiálním světě.“¹⁸⁸ Jak je zmíněno výše, pro zachování Schindlerových návrhů je lepší využívání médií (videozáznamů, fotografií a digitalizovaných návrhů), která v nás vyvolávají pocit pomíjivosti jeho děl a podnět přemýšlet nad dílem v podobě „jakoby“.

¹⁸⁴ Pro hlubší prozkoumání jednotlivých inscenací by bylo vhodné nastudovat texty a nejlépe následně mít k dispozici záznamy, díky nimž bychom lépe pochopili a analyzovali jednotlivá díla praktickým způsobem.

¹⁸⁵ Viz Koubská (pozn. 9), s. 9.

¹⁸⁶ Ibidem, s. 9.

¹⁸⁷ Viz Rosler (pozn. 4), s. 16.

„Materiality is more than a medium. A medium is that which carries a visual message, and together - structure and image - they result in the thickness, the sensuous materiality of a work of art, a thing among other things. [...] Art historians may 'know' that the pictures they study are only material objects . . . but they frequently talk and act as if pictures had feeling, will, consciousness, agency, and desire" (W. J. T. Mitchell).”

¹⁸⁸ Ibidem, s. 16.

„Not only digital and video arts but also many performance arts, some conceptual arts, and so on, would seem to possess a medium without corporeality. [...] I would argue, nevertheless, that because these digital images manifest themselves as presences, that is, even though many of them are regarded as disembodied, they exist in the form of "as if" presences with different ontologies made real in the material world.”

Nicméně Otakar Schindler byl scénografem – malířem. V různých fázích své tvorby byl ovlivňován vlastní uměleckou činností i vlivnými spoluautory, přitom si stále zachovával svůj specifický projev. Podílel se na hojném počtu scénografických realizací u nás i v zahraničí.¹⁸⁹ Na některých z nich jsem představila jeho práci a provázanost s malířskou a sochařskou tvorbou. „Jako bytostný malíř měl vždy blíže k lidské podstatě divadla než k technickým důmyslnostem našeho století.“¹⁹⁰

¹⁸⁹ Zahraniční tvorbě nebyla v práci věnovaná hlubší pozornost.

¹⁹⁰ Viz Albertová (pozn. 1), s. 17.

Závěr

Bakalářská práce si kladla za cíl na vybraných dílech interpretovat a reflektovat komplexnost osobnosti Otakara Schindlera, jeho mediální a stylovou rozmanitost. Stěžejním tématem bylo nalézt a poukázat na vztah mezi scénografickou a uměleckou tvorbou. Důvodem pro zvolení přístupu byla snaha představit Otakara Schindlera jako komplexnější osobnost a poukázat na splynutí obou poloh v jeho tvorbě. I přesto je nutné podotknout, že se ze scénografie stává vlastní výtvarný žánr. V rámci syntézy dvou poloh bych upozornila na Jana Motala, který se o jistý dialog mezi volnou tvorbou a divadlem snaží a zabývá se tím. Jeho zájmem je zkoumání vztahu mezi uměním a médií v kulturně i v sociálně rozdělené společnosti.

Životní souvislosti Otakara Schindlera mně pomohly osvětlit některé umělecké situace, které se v jeho tvorbě naskytly. Při množství publikací věnovaných Otakarovi Schindlerovi jsem narazila na řadu problémů. Seznámila jsem se s velkým počtem textů, archiválií v *Divadelním ústavu v Praze*, *Ostravském divadelním archivu* a *Archivu výtvarného umění v Praze*. V mnoha případech informace doplnil syn Jan Schindler. Nejdůležitějším upřesněním, které se mně podařilo zjistit, bylo datum narození Otakara Schindlera – 3. prosince 1923. Ověřila jsem částečně informace spojené s jeho dětstvím (stěhování do Ostravy), dále dochované materiály a dokumenty z Vysoké školy uměleckoprůmyslové a divadelní programy.

Schindlerova umělecká tvorba vycházela z velké části z uměleckého školení v ateliéru monumentální malby. Kromě malířské tvorby jsem poukázala na jeho sochařskou činnost, jež byla velmi orientovaná na mozaiku. Na příkladech jsem popsala jeho inspiraci dalšími umělci, jako byli Pablo Picasso a Paul Klee, a také jeho pestrý zájem o materiály, technickou zručnost a tematické oblasti, kterým se věnoval.

V souvislosti s divadelními programy bylo nutné prostudovat všechny dochované scénografické návrhy. Řada programů nebo tiskovin byla digitalizována *Ostravským divadelním archivem*. Bohužel značnou část bylo nutné dohledat v *Divadelním ústavu v Praze*. Díky opakované návštěvě se mně podařilo, ve spojitosti s jeho scénografickou tvorbou inscenací, dohledat 77 divadelních programů. V příloze *Seznam divadelních programů* uvádím 77 programů a zmiňuji, jak se na nich podílel. Na příkladech jsem vysvětlila jeho rozmanitou práci s grafickým médiem, jež spočívala ve tvorbě koláží, přes hru

s grafickými prvky, se sazbou až k pracím s fotografiemi. Ve větší míře shledávám jistou provázanost se scénografickou tvorbou.

V případě kapitoly věnované Tvůrčí skupině Kontrast se mně podařilo nalézt částečné informace ohledně jeho působnosti. Pro umělecký vývoj na krátkou dobu stvořil Otakar Schindler společně s dalšími členy významnou etapu, kterou označovali jako „ostravský neorealismus“. Poukázala jsem na pravděpodobné Schindlerovy realizace děl ve skupině. Ale i přes opakované návštěvy *Archivu výtvarného umění* v Praze a dotazování se v galerii Chagall jsem bohužel nedohledala podrobnější informace o výstavě z roku 2002 a jeho dílech.

Otakar Schindler vycházel ve své scénografické práci do značné míry z uměleckého vzdělávání u Emila Filly. Schindlerova výtvarná a scénografická rovina se prolíná a kopíruje. Na uvedených příkladech jsem zjistila, že jeho tvorba je velice pestrá a nedá se přesně zařadit, prosazuje si svůj vlastní styl. Z tzv. akční scénografie vychází u mnoha svých scénografických návrhů, ale velmi zřídka splňuje všechny její podmínky. Poukázala jsem na jeho rozmanitý zájem o materiály, s nimiž při konceptu i následné realizaci pracuje. V neposlední řadě jsem se zmínila o pomíjivosti scénografických návrhů a materiálnosti, jež vedou k dalšímu přemýšlení nad „pohyblivým“ živým uměním, jako je divadlo. V této souvislosti je nutné podotknout, že i přes digitalizované návrhy, které vizuálně připomínají obrazy, nelze návrhy oddělit od divadelního prostoru a je potřeba k nim i takto přistupovat. Samy o sobě divadlem nejsou a ani o vlastní uměleckou existenci neusilují a mimo rámec divadla neexistují. Výsledkem mého bádání je zjištění, že Schindlerovu scénografickou a malířskou tvorbu nelze od sebe oddělit a je nutné jejich vztah chápat komplexně, pohlížet na ně a vnímat je vzájemně.

Jeho tvorba nespočívá pouze v scénografickém a malířském provedení, ale i jako sochař se velice dobře uplatňuje. Příkladem může být stěna v Novém Jičíně, které se věnoval novinový článek v *Právu* v roce 2021, konkrétně její demolici. I když stále stěna stojí, dochází k jistému poničení a zdá se, že za pár let se objekt může stát pomíjivým tak jako hřiště, jež jsem zmiňovala v práci. Její forma zachování také vyvolává pomíjivý pocit kvůli křehkým materiálům, s nimiž Otakar Schindler pracoval. Digitální přenos jeho tvorbu zprostředkovává alespoň v podobě „jakoby“.

Bakalářská práce podněcuje k mnoha dalším přístupům a pohledům na souvislosti spojené s Otakarem Schindlerem a okolím nebo jeho scénografickou tvorbou. V první řadě

práce přináší částečný pohled na ateliér Emila Filly, ve kterém se objevují další osobnosti spojené se scénografickým prostředím, kromě Otakara Schindlera jsem ve své práci uvedla Vladimíra Šoltu, jenž následně studoval u Františka Trösterera. Přínosem by bylo hlouběji se zaměřit na jeho tvorbu nebo na vliv Emila Filly na scénografii. Další bádání by mohlo směřovat ke kostýmním návrhům nebo působení Otakara Schindlera v zahraničí, čehož se bakalářská práce dotýká pouze okrajově. V případě zahraniční tvorby by bylo vhodné se zaměřit i na inscenace, jež vznikly u nás, ale následně byly při různých příležitostech představovány v zahraničí. Jako příklad bychom mohli zmínit inscenaci *Řecké pašije* (1969). V neposlední řadě je pozoruhodná jeho grafická a výtvarná úprava divadelních programů, které se práce věnuje pouze z pohledu jeho činnosti na scénografických návrzích.

Seznam pramenů, literatury a internetových zdrojů

Prameny

Divadelní ústav, studovna dokumentace, knihovna Divadelního ústavu v Praze, oddělení sbírek a archivu Divadelního ústavu v Praze.

Ostravský divadelní archiv, archiv ODA, Archiválie DPB a prameny v NDM.

ODA, výstřižek z novin, [LB] Znovu okouzující Nezval, *Svobodné slovo* IX., č. 20, 1962.

Archiv výtvarného umění, dokumenty AVU.

AVU, katalogová pozvánka *Otakar Schindler: Divadelní kostým*, A 204078, 1991.

AVU, *Výtvarné centrum Chagall. Plán výstav 2002. Galerie Ostrava, Karviná, Brušperk, Čeladná*, G 253035, 2002.

AVU, *Výtvarné centrum Chagall (Prosinec 2002). Pozvánka na výstavy Galerie Ostrava, Karviná, Brušperk, Čeladná*, G 253037, 2002.

Literatura

Helena Albertová, *Otakar Schindler: scénograf a malíř*, Praha 1998.

Helena Albertová, *Soupis publikací divadelního ústavu 1959–2009*, Praha 2009.

Arnold Aronson (ed.), *The Routledge Companion to Scenography*, London 2018.

Vratislav Effenberger, *Vývoj slohů scénické obrazotvornosti*, Praha 1972.

Andrea Feeser – Maureen Daly Goggin – Beth Fowkes Tobin (edd.), *The Materiality of Color The Production, Circulation, and Application of Dyes and Pigments, 1400–1800*, Farnham 2012.

Veronika Frydlová, *Akční scénografie v Československu* (diplomová práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2012.

André Gaudreault – Philippe Marion (edd.), *Nová filmová historie*, Praha 2004.

Rachel Hann, *Beyond Scenography*, London 2019.

Petr Holý, *Jaroslav Kapec. Hledání universa*, Ostrava 1992.

- Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění N–Ž*, Praha 2006.
- Zdeněk Hořínek – Vladimír Just – Eva Šormová, *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech: divadlo v totalitním systému (teze). Kalendárium českého divadla 1945–1989*, Praha 1995.
- Ian Chilvers – John Graves-Smith (edd.), *A Dictionary of Modern and Contemporary Art*, Oxford 2009.
- Vladimír Jindra, *Současná scénografie*, Praha 1982.
- Michael Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, New York 1998.
- Vlasta Koubská, *Otakar Schindler (1923–1998) scénograf*, Praha 2009.
- Eliška Kubaláková, *Rozbor díla Karla Zemana a Václava Vorlíčka* (bakalářská práce), Program vizuální tvorby, Vysoká škola kreativní komunikace, Praha 2020.
- Gabriela Krečmerová, *Divadlo Petra Bezruče v letech 1959 -1965* (diplomová práce), Katedra divadelních studií FF MU, Brno 2013.
- Zuzana Křenková – Vladislava Říhová – Michaela Čadilová (edd.), *Sochy a města – Morava. Výtvarné umění ve veřejném prostoru 1945–1989*, Litomyšl 2020.
- Vojtěch Lahoda, *Emil Filla*, Praha 2007.
- Alena Malá – Petr Pavliňák – Bohdana Rywиковá, *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950–2005*, Ostrava 2005.
- Joslin McKinney – Philip Butterworth, *The Cambridge Introduction to Scenography*, Cambridge 2009.
- Jan Motal, *Dialog uměním*, Brno 2016.
- Richard Müller – Tomáš Chudý (edd.), *Za obrysy média: literatura a medialita*, Praha 2020.
- Patrice Pavis, *Analýza divadelního představení*, Praha 2021.
- Petr Pavliňák (ed.), *Signatury českých a slovenských výtvarných umělců*, Ostrava 1995.
- Gabriela Pelikánová – Taťána Kahánková, *Rodáci a významné osobnosti Moravskoslezského kraje*, Ostrava 2006.

Věra Petráčková – Jiří Kraus, *Akademický slovník cizích slov: A – Ž*, Praha 2001.

Barbora Příhodová, *Obrazový prostor na jevišti. K (re)konstrukci výtvarně-technického řešení bostonské inscenace Intolleranza 1960 ve scénografii Josefa Svobody* (dizertační práce), Katedra divadelních studií, FF MU, Brno 2012.

Věra Ptáčková, *Česká scénografie XX. Století*, Praha 1982.

Věra Ptáčková, *Český divadelní kostým*, Praha 2011.

Věra Ptáčková, *Divadlo na konci světa*, Praha 2008.

Věra Ptáčková, *Zrcadlo světového divadla. Pražské Quadriennale 1967–1991*, Praha 1995.

Otakar Schindler – Marie Zdeňková – Helena Albertová, *Divadelní krajiny Otakara Schindlera. Scénografie 1961–1998*, Praha 2003.

Rostislav Švácha – Marie Platovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění V, 1939–1958*, Praha 2005.

Rostislav Švácha – Marie Platovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/1, 1958–2000*, Praha 2007.

Rostislav Švácha – Marie Platovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/2, 1958–2000*, Praha 2007.

Milan Švihálek, *Padesát let televizního studia*, Ostrava 2005.

Josef Tomeš (ed.), *Český biografický slovník XX. století*, Praha 1999.

Josef Tomeš (ed.), *Český biografický slovník XX. století. III. díl Q – Ž*, Praha 1999.

Marcela Vojáčková, *Umělecké tvůrčí skupiny od konce 50. a v 60. letech na Moravě* (diplomová práce), Katedra dějin umění a kulturního dědictví FF OSU, Ostrava 2009.

Tereza Vojtasíková, *Jan Kačer a Státní divadlo Ostrava 1976–1986* (diplomová práce), Katedra divadelních studií FF MU, Brno 2012.

Gerald Ward (ed.), *The Grove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art*, New York 2008.

Mikael Wiberg (ed.), *The Materiality of Interaction: Notes on the Materials of Interaction Design*, London 2018.

Ján Zavarský, *Kapitolky z dějin scénografie*, Brno 2011.

Bohuslav Žárský, *Dal jméno divadlu*, Ostrava 2014.

Katalogy výstav a divadelní programy

Helena Albertová, *Scénografie – Otakar Schindler* (kat. výst.), Praha 1983.

Alois Bejblík, *Scénografie Otakar Schindler* (kat. výst.), Praha 1983.

Luděk Eliáš, *Slavík* (divadelní program), Ostrava 1962.

Emil Filla – Josef Hejzlar, *Žáci Fillovy školy. Obrazy, grafika, plastiky* (kat. výst.), Jičín – Turnov 1987.

Olga Havlová – Milena Černá – Jan Kačer et al., *2. aukční salon výtvarníků* (kat. výst.), Praha 1995.

Petr Holý, *KONTRAST 90* (kat. výst.), Ostrava 1991.

Petr Holý – Jan Kačer – Martin Kodl (edd.), *Otakar Schindler* (kat. výst.), Praha 2002.

Petr Holý, *Výstava Tvůrčí skupiny KONTRAST* (kat. výst.), Praha 1965.

Jiří Kačer, *1. aukční salon výtvarníků* (kat. výst.), Praha 1993.

Jan Kříž, *Šmidrové* (kat. výst.), Ostrov nad Ohří 1965.

Zuzana Ledererová, *Opery a balety Bohuslava Martinů v díle českých scénografů* (kat. výst.), Brno 1980.

Jaroslav Malina – Marie Zdeňková-Bílková, *Salón scénografie 95* (kat. výst.), Praha 1995.

Otakar Schindler – Petr Holý – Věra Ptáčková, *Otakar Schindler – Zvláštní poutník. Výstava malířského a scénografického díla k umělcovým nedožitém osmdesátinám* (kat. výst.), Ostrava 2003.

Jaroslav Bohumil Svrček, *Výstava moravských výtvarníků* (kat. výst.), Brno 1959.

Sylva Šimáčková-Marešová, *Češskij teatral'nyj kostjum/Das tschechische Theaterkostüm* (kat. výst.), Praha 1972.

Karel Štětkař – Petr Holý, *Členská výstava u příležitosti 40. výročí založení KSČ* (kat. výst.), Ostrava 1961.

Jevištní výtvarnictví 1945–1960 (kat. výst.), Praha 1960.

Otakar Schindler: Kresby, akvarely, scénografie (kat. výst.), Praha 1986.

PQ 75 Pražské quadriennale jevištního výtvarnictví a divadelní architektury (kat. výst.), Praha 1975.

PQ 79 Pražské quadriennale jevištního výtvarnictví a divadelní architektury (kat. výst.), Praha 1979.

PQ 83 Pražské quadriennale jevištního výtvarnictví a divadelní architektury (kat. výst.), Praha 1983.

PQ 87 Pražské quadriennale jevištního výtvarnictví a divadelní architektury (kat. výst.), Praha 1987.

Tvůrčí skupina Kontrast Ostrava (kat. výst.), Brno 1965.

Tvůrčí skupina Kontrast Ostrava (kat. výst.), Brno 1965.

Výstava tvůrčí skupiny Kontrast (kat. výst.), Praha 1965.

Vyznání životu a míru. Přehlídka Československého výtvarného umění k 40. Výročí osvobození Československa Sovětskou armádou (kat. výst.), Praha 1985.

Články v novinách a časopisech

Christopher Baugh, Stane-li se scénografie výtvarným uměním, *Divadelní revue VII*, 1996, č. 1, s. 66–68.

Aleš Honus, Schindlerově zdi hrozí demolice, *Právo. Severní a střední Morava a Slezsko*, 2021, č. 214, s. 12.

Jan Matonoha, Obrat k matérii a afektu: A jeho problémy, *Česká literatura*, 2014, č. 62, s. 592–599.

Bohuslav Navrátil, Schindlerův anděl nad krajinou divadla, *Moravskoslezský deník*, 1941, č. 236, s. 6.

Jennifer L. Roberts, Things: Material Turn, Transnational Turn, *American Art*, 2017, č. 31, s. 64–69.

Martha Rosler et al., NOTES FROM THE FIELD: Materiality, *The Art Bulletin*, 2013, č. 95, s. 10–37.

Břetislav Uhlář, Výtvarník Otakar Schindler byl zvláštním životním poutníkem, *Moravskoslezský deník*, 1954, č. 238, s. III.

Rozhovor a audio

Vlasta Koubská, Kapitoly z české scénografie, *Vltava rozhlas*, <https://vltava.rozhlas.cz/kapitoly-z-ceske-scenografie-jak-se-v-prubehu-let-menily-podoba-funkce-a-7954916>, vyhledáno 10. 4. 2023.

Rozhovor s Janem Schindlerem vedla Silvie Hajdíková, 17. dubna 2023 v Praze.

Internetové zdroje

Petra Honsová – Radvan Pácl, LUBOŠ HRŮZA – k nedožitým 90. Narozeninám, *Činoherní klub*, <https://cinoherniklub.cz/magazin/historie/lubos-hruza-k-nedozitym-90-narozeninam/>, vyhledáno 10. 4. 2023.

Jakub Ivánek, *Ostravské sochy*, <https://ostravskesochoy.cz/autor/85-Otakar-Schindler>, vyhledáno 10. 4. 2023.

Ivan Mottýl, Velkolepá výstava o práci v Domě umění paradoxně ukazuje, že téma práce je pro dnešní výtvarníky téměř tabu, *ostravan*, <https://www.ostravan.cz/65701/velkolepa-vystava-o-praci-v-dome-umeni-paradoxne-ukazuje-ze-tema-prace-je-pro-dnesni-vytvarniky-temer-tabu/>, vyhledáno 10. 4. 2023.

Václav Pacina, Theodor Pištěk: držitel Oscara pouští fantazii z klece, *czsk*, <http://www.czsk.net/svet/clanky/osobnosti/pistek.html>, vyhledáno 10. 5. 2023.

Lenka Šaldová, Výstavy – výstavy – výstavy, *divadelní noviny*, <https://www.divadelni-noviny.cz/vystavy-vystavy-vystavy>, vyhledáno 10. 4. 2023.

Vladka Šumberová, Štyrský jde za hranice snění, *idnes*,
https://www.idnes.cz/kultura/vytvarne-umeni/styrsky-jde-za-hranice-sneni.A070712_210058_vytvarneum_off, vyhledáno 10. 5. 2023.

Ivana Zemanová, Jindřich Štyrský a Toyen, *phil.muni*,
https://www.phil.muni.cz/udim/avantgarda/index.php?pg=styrsky_toyen, vyhledáno 10. 5. 2023.

Archiv výtvarného umění, *abart*, <https://cs.isabart.org/>, vyhledáno 10. 4. 2023.

Skupina Kontrast, *abart*, <https://cs.isabart.org/group/3434>, vyhledáno 10. 4. 2023.

Tvůrčí skupina Kontrast, *abart*, <https://cs.isabart.org/document/192944>, vyhledáno 10. 4. 2023.

Zahradní aukce, *abart*, <https://cs.isabart.org/document/192944>, vyhledáno 10. 4. 2023.

Otakar Schindler Adam a Eva v ráji, *Arthousehejtmanek*,
<https://www.arthousehejtmanek.cz/cs/vystavy-a-aukce/zahradni-aukce-2019-25/seznam-del/adam-a-eva-v-raji-5951/#!>, vyhledáno 10. 4. 2023.

Zahájení výstavy Otakar Schindler – návrhy scén a kostýmů, *České muzeum stříbra*,
<https://www.cms-kh.cz/zahajeni-vystavy-otakar-schindler-navrhy-scen-a-kostymu>, vyhledáno 10. 4. 2023.

Esbirky, <https://www.esbirky.cz/>, vyhledáno 10. 4. 2023.

Filmový přehled, <https://www.filmovyprehled.cz/cs>, vyhledáno 10. 5. 2023.

Divadelní ústav – virtuální studovna, *idu*, <https://vis.idu.cz/Scenography.aspx>, vyhledáno 10. 4. 2023.

Vzácné dětské sgrafito v Novém Jičíně asi zůstane, má to stát skoro milion, *Moravskoslezský deník*,
<https://moravskoslezsky.denik.cz/z-regionu/vzacne-detske-sgrafito-v-novem-jicine-asi-zustane-ma-to-stat-skoro-milion-202207.html>, vyhledáno 10. 4. 2023.

Jan Motal, <https://www.janmotal.cz/>, vyhledáno 10. 4. 2023.

Národní divadlo moravskoslezské, <https://www.ndm.cz/cz/>, vyhledáno 10. 4. 2023.

Ostravský divadelní archiv, <https://divadelniarchiv.cz/>, vyhledáno 10. 4. 2023.

Oxford Art Online, <https://www.oxfordartonline.com/>, vyhledáno 10. 4. 2023.

Móric Mittelmann Dedinský, *Slovenské literárne centrum*,
<https://www.litcentrum.sk/autor/moric-mittelmann-dedinsky/zivotopis-autora>, vyhledáno
10. 4. 2023.

Sochy a města,

https://sochyamesta.cz/objekty?field_autor_tid=Otakar%20Schindler%20%281923%E2%80%931998%29, vyhledáno 10. 4. 2023.

Stavby v MS kraji, <https://www.msstavby.cz/ostravske-sochy-21-10-09-2016/>, vyhledáno
10. 4. 2023.

Úplné znění zákona č. 371/2013 Sb., *Zákony pro lidi*, <https://www.zakonyprolidi.cz/cs/2013-371#cast>, vyhledáno 10. 4. 2023.

Seznam použitých zkratk

EXPO	Světová výstava (World exposition)
PQ	Pražské Quadrinnale
SČSVU	Svaz československých výtvarných umělců
SČVU	Svaz českých výtvarných umělců

Seznam programů

- 1) *ZVONY ZE SAN DIEGA* (1956) – grafická a výtvarná spolupráce
- 2) *VLK, KOZA A KŮZLÁTKA* (1956) – kresba na obálce
- 3) *LUCERNA* (1959) – kresba a linoryty
- 4) *SLUHA DVOU PÁNŮ* (1960) – návrh programu
- 5) *PETŘÍNSKÁ ROMANCE* (1960) – úprava
- 6) *LEGENDA O ŘECE* (1960) – grafická úprava
- 7) *ŽOLÍK* (1961) – výtvarná úprava
- 8) *TŘI MUŠKETÝŘI* (1961) – grafická úprava
- 9) *MĚSÍC V ANTÉNÁCH* (1961) – grafická úprava
- 10) *MAJITELE KLÍČŮ* (1962) – grafická úprava
- 11) *LEDOVÁ SPRCHA* (1962) – výtvarná spolupráce
- 12) *ONDŘEJ A DRAK* (1962) – grafická úprava
- 13) *SLAVÍK* (1962) – výtvarník
- 14) *MILENCI Z KIOSKU* (1962) – výtvarník
- 15) *KAVKAZSKÝ KŘÍDOVÝ KRUH* (1962) – výtvarník
- 16) *TŘI MUŠKETÝŘI PO DVACETI LETECH* (1962) – výtvarník
- 17) *ANDORRA* (1963) – výtvarník
- 18) *JOSEFINA* (1963) – výtvarník
- 19) *FYZIKOVÉ* (1963) – výtvarník
- 20) *KONEC MASOPUSTU* (1963) – výtvarník
- 21) *JEDNIČKY MÁ PAPOUŠEK* (1964) – výtvarník
- 22) *REVIZOR* (1964) – grafická úprava
- 23) *JANA Z PARKU* (1964) – výtvarník
- 24) *KRÁL VÁVRA - NONSTOP NONSENS* (1964) – výtvarník
- 25) *LIŠKY, DOBROU NOC* (1964) – grafická úprava
- 26) *ROMULUS VELIKÝ* (1964) – grafická úprava
- 27) *CYRANO Z BERGERACU* (1964) – grafická úprava
- 28) *ZÁPAS S ANDĚLEM* (1965) – grafická úprava
- 29) *ZMOUDŘENÍ DONA QUIJOTA* (1965) – grafická úprava
- 30) *LOUPEŽNÍK* (1965) – grafická úprava
- 31) *TALISMAN* (1965) – výtvarník programu
- 32) *OSLÍ SERENÁDA* (1965) - výtvarník

- 33) *OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY* (1966) – koláže
- 34) *SESTUP ORFEŮV* (1966) – výtvarník programu
- 35) *SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ* (1966) – 1. výtvarník programu Miroslav Melena, 2. výtvarník Otakar Schindler
- 36) *SICILSKÁ KOMEDIE* (1967) – výtvarná spolupráce
- 37) *FANTOM V OPEŘE* (1968) – Připravili Ivan Taller a Otakar Schindler
- 38) *ŘECKÉ PAŠIJE* (1969) – obálka a grafická úprava
- 39) *NÁŠ TÁTA JE KONDELÍK* (1969) – Program připravili Ivan Taller a Otakar Schindler
- 40) *JAK SE STAL RUMCAJS LOUPEŽNÍKEM* (1969) – program připravil: Otakar Schindler
- 41) *CÍNOVÝ VOJÁČEK* (1969) – výtvarník programu
- 42) *CHARLEYOVA TETA* (1969) – výtvarník programu
- 43) *LAKOMEC* (1970) – výtvarník programu
- 44) *ŽEBRÁCKÁ OPERA / POLLY* (1970) – výtvarník programu
- 45) *BROUČCI* (1970) – grafická úprava
- 46) *BRATŘI KARAMAZOVI* (1970) – výtvarník programu
- 47) *OPERA POLLY* (1970) – výtvarná spolupráce
- 48) *FALSTAFFOVO BABÍ LÉTO* (1970) – výtvarník programu
- 49) *SOMBRERO* (1971) – výtvarník programu
- 50) *MAMZELLE NITOUCHE* (1971) – výtvarník programu
- 51) *MORÁLKA PANÍ DULSKÉ* (1971) – výtvarník programu
- 52) *ČERNÁ RUKA (Příběh z Jižního města)* (1972) – výtvarník programu
- 53) *DOBŘÝ ČLOVĚK Z CLAMENCY* (1972) – výtvarník programu
- 54) *SVATBA KREČINSKÉHO* (1972) – výtvarná spolupráce
- 55) *NEZVYKLÉ PŘÍHODY PROFESORA KAŇKY* (1972) – výtvarník programu
- 56) *VEČER TŘÍKRÁLOVÝ* (1973) – výtvarník programu
- 57) *PRINCEZNA MAJOLENKA* (1973) - Výtvarný návrh a grafická úprava
- 58) *TAJEMSTVÍ BÍLÝCH DVEŘÍ* (1973) – výtvarná spolupráce, fotograf Frant. Krasl
- 59) *ŽENITBA* (1974) – výtvarná spolupráce
- 60) *JULIAN (Nevzbuďte mou paní)* (1974) – výtvarná spolupráce
- 61) *NEZBEDNÝ BAKALÁŘ* (1974) – výtvarná spolupráce
- 62) *SNĚHOVÁ KRÁLOVNA* (1974) – výtvarná spolupráce
- 63) *STARŠÍ SYN* (1974) – výtvarná spolupráce
- 64) *TŘI MUŠKETÝŘI* (1975) – výtvarná spolupráce
- 65) *PATNÁCT ŠŇŮR PENÍZKŮ* (1975) – výtvarná spolupráce

- 66) *TŘI VETERÁNI* (1975) – výtvarná spolupráce
- 67) *RODINNÝ TRIBUNÁL* (1975) – výtvarná spolupráce
- 68) *SEN SVATOJANSKÉ NOCI* (1976) – grafická úprava
- 69) *KRÁL JELENEM* (1976) – grafická úprava
- 70) *RVÁČ* (1979) – grafická úprava
- 71) *TŘINÁCT VŮNÍ* (1980) – obálka a grafická úprava
- 72) *BOUŘE* (1981) – grafická úprava
- 73) *IFIGENIE V AULIDĚ* (1982) – obálka a graficky upravil
- 74) *SLUHA DVOU PÁNŮ* (1983) – výtvarný doprovod
- 75) *ŽABÁKOVA DOBRODRUŽSTVÍ* (1984) – použití scénických návrhů, graficky upravila
Marta Rozkopfová
- 76) *MOŘE* (1985) – obálka
- 77) *NEBE NA ZEMI* (1988) – výtvarné zpracování, (s použitím kostýmních návrhů Ireny
Greifové)

Sezam obrazové přílohy v textu

[I] Otakar Schindler, *Jugoslávská impresie II*, 1976, olej, plátno, rozměr neznámý. Reprofoto: Helena Albertová, *Otakar Schindler: scénograf a malíř*, Praha 1998, s. 115.

[II] Otakar Schindler, *Dekoratívni stěna*, 1967, štuk, omítka, glazovaná keramika, 260×1175 cm. Foto: Silvie Hajdíkova

[III] Otakar Schindler, *Slavík* (scénický návrh), 1962, Divadelní ústav v Praze. Reprofoto: *idu*, <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=28095&mode=3&scenographerIds=856>, vyhledáno 30. 4. 2023.

[IV] Otakar Schindler, *Slavík* (program), 1962, Ostravský divadelní archiv. Reprofoto: *divadelní archiv*, https://divadelniarchiv.cz/userfiles/oda_archiv_priloh/divadlo-petra-bezruce/programy/1962-1963/slavik-1644837951.pdf, vyhledáno 30. 4. 2023.

[V] Otakar Schindler, *Ostře sledované vlaky* (scénický návrh), 1966, Divadelní ústav v Praze. Reprofoto: *idu*, <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=14655&mode=3&scenographerIds=856>, vyhledáno 30. 4. 2023.

[VI] Otakar Schindler, *Komedie masopustu* (scénický návrh), 1981, Divadelní ústav v Praze. Reprofoto: *idu*, <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=15745&mode=3&scenographerIds=856>, vyhledáno 30. 4. 2023.

[VII] Otakar Schindler, *Milenci z kiosku* (scénický návrh 1/3), 1962, Divadelní ústav v Praze. Reprofoto: *idu*, <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=14717&mode=3&scenographerIds=856>, vyhledáno 30. 4. 2023.

[VIII] Otakar Schindler, *Milenci z kiosku* (scénický návrh 3/3), 1962, Divadelní ústav v Praze. Reprofoto: *idu*, <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=14717&mode=3&scenographerIds=856>, vyhledáno 30. 4. 2023.

[IX] Otakar Schindler, *Záviš z Falkenštejna* (scénický návrh), 1989, Divadelní ústav v Praze. Reprofoto: *idu*,
<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=767&mode=3&scenographerIds=856>, vyhledáno 30. 4. 2023.

[X] Otakar Schindler, *Anděl léta nad Beskydami*, 1983, olej, 44×44 cm. Reprofoto: Otakar Schindler – Petr Holý – Věra Ptáčková, *Otakar Schindler – Zvláštní poutník. Výstava malířského a scénografického díla k umělcovým nedožitým osmdesátinám* (kat. výst.), Ostrava 2003, s. 34.

Seznam obrazové přílohy

- [1] Otakar Schindler, *Akt*, 50. léta, perokresba, 42×60,5 cm. Reprofoto: Otakar Schindler – Petr Holý – Věra Ptáčková, *Otakar Schindler – Zvláštní poutník. Výstava malířského a scénografického díla k umělcovým nedožitým osmdesátinám* (kat. výst.), Ostrava 2003, s. 36.
- [2] Vladimír Šolta, *Mladý slévač*, 1976, olej, plátno, 88×62 cm. Foto: <https://docplayer.cz/212283667-Socialisticky-realismus-ad-00.html>, vyhledáno 30. 4. 2023.
- [3] Otakar Schindler, *Třídíčky uhlí*, 1962, olej, plátno, 100×138 cm. Foto: *ostravan*, <https://www.ostravan.cz/65701/velkolepa-vystava-o-praci-v-dome-umeni-paradoxne-ukazuje-ze-tema-prace-je-pro-dnesni-vytvarniky-temer-tabu/>, vyhledáno 30. 4. 2023.
- [4] Vladimír Šolta, „*Z Bulharska I.*“, 1962, tuš, akvarel, papír, 24×35 cm. Foto: *Antikmasek*, <https://www.antikmasek.cz/aukce/23/72-solta-vladimir-1924-1977-z-bulharska-i.html>, vyhledáno 30. 5. 2023.
- [5] Otakar Schindler, *Souš a moře*, 1957, olej, plátno, 52×73 cm. Foto: *obrazy v aukci* https://www.obrazyvaukci.cz/polozka/otakar-schindler_sous-a-more-43431, vyhledáno 30. 4. 2023.
- [6] Otakar Schindler, *Jugoslávská impresie II*, 1976, olej, plátno, rozměr neznámý. Reprofoto: Helena Albertová, *Otakar Schindler: scénograf a malíř*, Praha 1998, s. 115.
- [7] Otakar Schindler, *Dekoratívni stěna*, 1967, štuk, omítka, glazovaná keramika, 260×1175 cm. Foto: Silvie Hajdíková
- [8] Otakar Schindler, *Robinsonádní hřiště*, 1974, dřevo. Foto: *Ostravské sochy* <https://ostravskesochoy.cz/dilo/1327-robinsonadni-hriste>, vyhledáno 30. 4. 2023.
- [9] Otakar Schindler, *Shakespearovi blázni*, 1997, olej, plátno, 85×85 cm. Reprofoto: Otakar Schindler – Petr Holý – Věra Ptáčková, *Otakar Schindler – Zvláštní poutník. Výstava malířského a scénografického díla k umělcovým nedožitým osmdesátinám* (kat. výst.), Ostrava 2003, s. 56.
- [10] Otakar Schindler, [*Kompozice*], 1965, [kombinovaná technika], rozměr neznámý. Reprofoto: *Tvůrčí skupina Kontrast Ostrava* (kat. výst.), Brno 1965.

- [11] Otakar Schindler, *Kompozice I.*, 1965, kombinovaná technika, 35×35 cm. Reprofoto: Otakar Schindler – Petr Holý – Věra Ptáčková, *Otakar Schindler – Zvláštní poutník. Výstava malířského a scénografického díla k umělcovým nedožitým osmdesátinám* (kat. výst.), Ostrava 2003, s. 33.
- [12] Otakar Schindler, *Slavík* (scénický návrh), 1962, Divadelní ústav v Praze. Reprofoto: *idu*, <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=28095&mode=3&scenographerIds=856>, vyhledáno 30. 4. 2023.
- [13] Otakar Schindler, *Slavík* (program), 1962, Ostravský divadelní archiv. Reprofoto: *divadelní archiv*, https://divadelniarchiv.cz/userfiles/oda_archiv_priloh/divadlo-petra-bezruce/programy/1962-1963/slavik-1644837951.pdf, vyhledáno 30. 4. 2023.
- [14] Neznámý autor, *Slavík* (fotografie), 1962, Divadelní ústav v Praze. Reprofoto: *idu*, <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=28095&mode=3&scenographerIds=856>, vyhledáno 30. 4. 2023.
- [15] Otakar Schindler, *Sluha dvou pánů* (program), Divadelní ústav v Praze, program 1518 PR, 1983. Reprofoto: Silvie Hajdíková
- [16] Otakar Schindler, *Sluha dvou pánů* (maketa scény), 1983, kombinovaná technika, Divadelní ústav v Praze. Reprofoto: *idu*, <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=1518&mode=3&scenographerIds=856>, vyhledáno 30. 4. 2023.
- [17] Otakar Schindler, *Milenci z kiosku* (scénický návrh 1/3), 1962, Divadelní ústav v Praze. Reprofoto: *idu*, <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=14717&mode=3&scenographerIds=856>, vyhledáno 30. 4. 2023.
- [18] Otakar Schindler, *Milenci z kiosku* (program), 1962, Ostravský divadelní archiv. Reprofoto: *divadelniarchiv*, https://divadelniarchiv.cz/userfiles/oda_archiv_priloh/divadlo-petra-bezruce/programy/1962-1963/milenci-z-kiosku-1632312309.pdf, vyhledáno 30. 4. 2023.

- [19] Otakar Schindler, *Jana z parku* (scénický návrh), 1964, Divadelní ústav v Praze. Reprofoto: *idu*,
<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=26489&mode=3&scenographerIds=856>,
vyhledáno 30. 4. 2023.
- [20] Otakar Schindler, *Jana z parku* (program), 1964, Ostravský divadelní archiv. Reprofoto: *divadelniarchiv*,
https://divadelniarchiv.cz/userfiles/oda_archiv_priloh/divadlo-petra-bezruce/programy/1963-1964/jana-z-parku-1628864562.pdf, vyhledáno 30. 4. 2023.
- [21] Otakar Schindler, *Ostře sledované vlaky* (scénický návrh), 1966, Divadelní ústav v Praze. Reprofoto: *idu*,
<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=14655&mode=3&scenographerIds=856>,
vyhledáno 30. 4. 2023.
- [22] Otakar Schindler, *Ifigenie v Aulidě* (scénický návrh), 1984, Divadelní ústav v Praze. Reprofoto: *idu*,
<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=13958&mode=3&scenographerIds=856>,
vyhledáno 30. 4. 2023.
- [23] Otakar Schindler, *Komedie masopustu* (scénický návrh), 1981, Divadelní ústav v Praze. Reprofoto: *idu*,
<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=15745&mode=3&scenographerIds=856>,
vyhledáno 30. 4. 2023.
- [24] Otakar Schindler, *Jak se kalila ocel* (scénický návrh), 1954, Divadelní ústav v Praze. Reprofoto: *idu*,
<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=28583&mode=3&scenographerIds=856>,
vyhledáno 30. 4. 2023.
- [25] Otakar Schindler, *Přemysl a Libuše* (scénický návrh), 1955, Divadelní ústav v Praze. Reprofoto: *idu*,
<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=28600&mode=3&scenographerIds=856>,
vyhledáno 30. 4. 2023.

[26] Otakar Schindler, *Zpívající Benátky* (Eleonora – kostýmní návrh), 1961, Divadelní ústav v Praze. Reprofoto: *idu*, <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=14716&mode=3&scenographerIds=856>, vyhledáno 30. 4. 2023.

[27] Otakar Schindler, *Zpívající Benátky* (Trapolla – kostýmní návrh), 1961, Divadelní ústav v Praze. Reprofoto: *idu*, <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=14716&mode=3&scenographerIds=856>, vyhledáno 30. 4. 2023.

[28] Otakar Schindler, *Milenci z kiosku* (scénický návrh 2/3), 1962, Divadelní ústav v Praze. Reprofoto: *idu*, <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=14717&mode=3&scenographerIds=856>, vyhledáno 30. 4. 2023.

[29] Otakar Schindler, *Milenci z kiosku* (scénický návrh 3/3), 1962, Divadelní ústav v Praze. Reprofoto: *idu*, <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=14717&mode=3&scenographerIds=856>, vyhledáno 30. 4. 2023.

[30] Neznámý autor, *Milenci z kiosku* (fotografie), 1962, Divadelní ústav v Praze. Reprofoto: *idu*, <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=14717&mode=3&scenographerIds=856>, vyhledáno 30. 4. 2023.

[31] Otakar Schindler, *Milenci z kiosku* (nerealizovaný – scénický návrh), 1974, Divadelní ústav v Praze. Reprofoto: *idu*, <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=15169&mode=3&scenographerIds=856>, vyhledáno 30. 4. 2023.

[32] Otakar Schindler, *Záviš z Falkenštejna* (scénický návrh), 1989, Divadelní ústav v Praze. Reprofoto: *idu*, <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=767&mode=3&scenographerIds=856>, vyhledáno 30. 4. 2023.

[33] Otakar Schindler, *Anděl léta nad Beskydami*, 1983, olej, 44×44 cm. Reprofoto: Otakar Schindler – Petr Holý – Věra Ptáčková, *Otakar Schindler – Zvláštní poutník. Výstava malířského a scénografického díla k umělcovým nedožitym osmdesátinám* (kat. výst.), Ostrava 2003, s. 34.

[34] Otakar Schindler, *Poprask na laguně* (scénický návrh), 1989, Divadelní ústav v Praze. Reprofoto: idu, <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=8989&mode=3&scenographerIds=856>, vyhledáno 30. 4. 2023.

[35] Otakar Schindler, *Svatba s podvodem aneb Podvod se svatbou* (scénický návrh), 1965, Divadelní ústav v Praze. Reprofoto: idu, <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=26667&mode=3&scenographerIds=856>, vyhledáno 30. 4. 2023.

[36] Otakar Schindler, *Zlý jelen* (scénický návrh), 1989, Divadelní ústav v Praze. Reprofoto: idu, <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=8573&mode=3&scenographerIds=856>, vyhledáno 30. 4. 2023.

[37] Otakar Schindler, *Čáry máry fuk* (scénický návrh), 1958, Divadelní ústav v Praze. Reprofoto: idu, <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=25471&mode=3&scenographerIds=856>, vyhledáno 30. 4. 2023.

[38] Otakar Schindler, *Čáry máry fuk* (scénický návrh), 1963, Divadelní ústav v Praze. Reprofoto: idu, <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=24163&mode=3&scenographerIds=856>, vyhledáno 30. 4. 2023.

[39] Neznámý autor, *Čáry máry fuk* (fotografie), 1958, Divadelní ústav v Praze. Reprofoto: idu, <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=25471&mode=3&scenographerIds=856>, vyhledáno 30. 4. 2023.

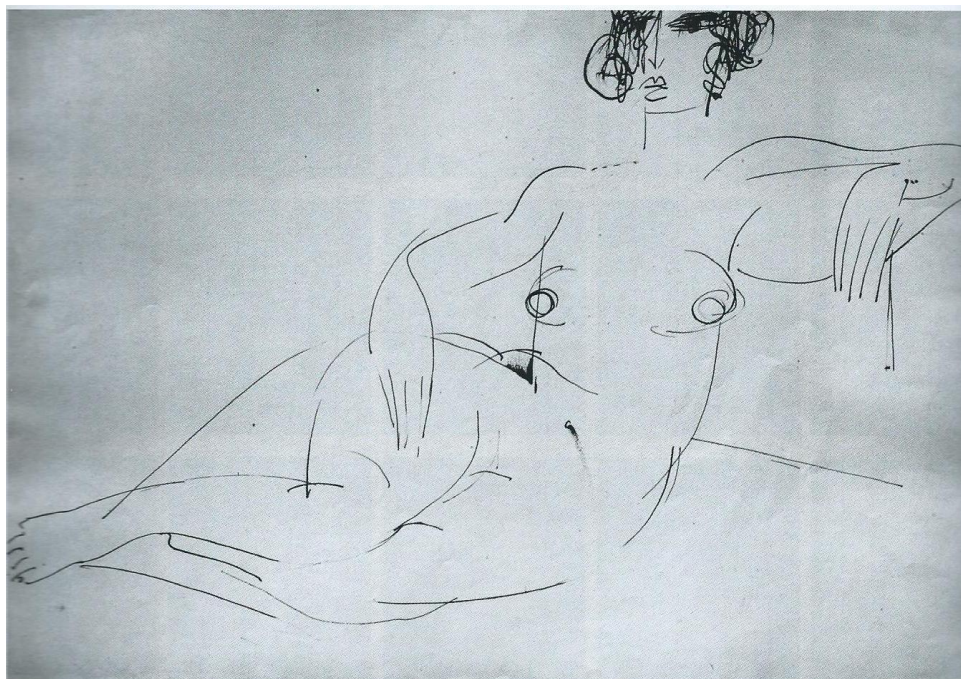
[40] Otakar Schindler, *Lysistrata* (scénický návrh), 1981, Divadelní ústav v Praze. Reprofoto: idu, <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=16442&mode=3&scenographerIds=856>, vyhledáno 30. 4. 2023.

[41] Otakar Schindler, *Z mrtvého domu* (scénický návrh), 1974. Reprofoto: Vlasta Koubská, *Otakar Schindler (1923–1998) scénograf*, Praha 2009, s. 69.

[42] Otakar Schindler, *Řecké pašije* (scénický návrh), 1979, Divadelní ústav v Praze. Reprofoto: *idu*,

<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=17974&mode=3&scenographerIds=856>,
vyhledáno 30. 4. 2023.

Obrazová příloha



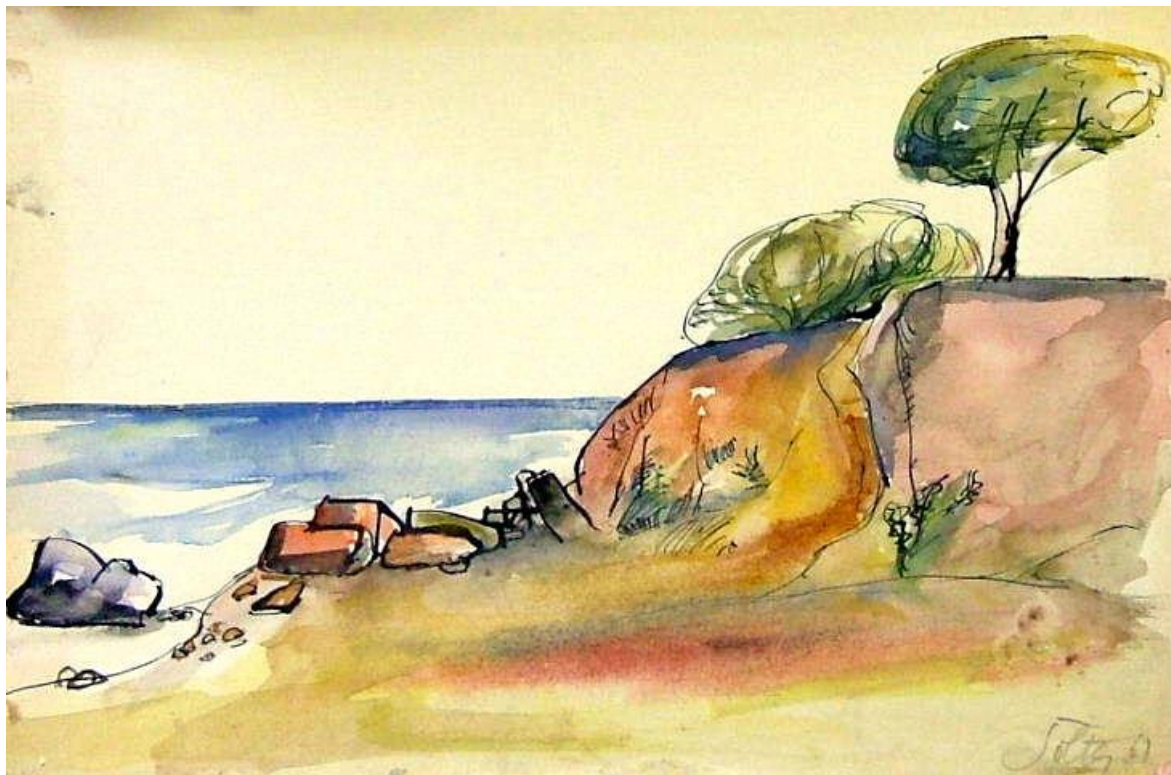
[1] Otakar Schindler, *Akt*, 50. léta, perokresba, 42×60,5 cm



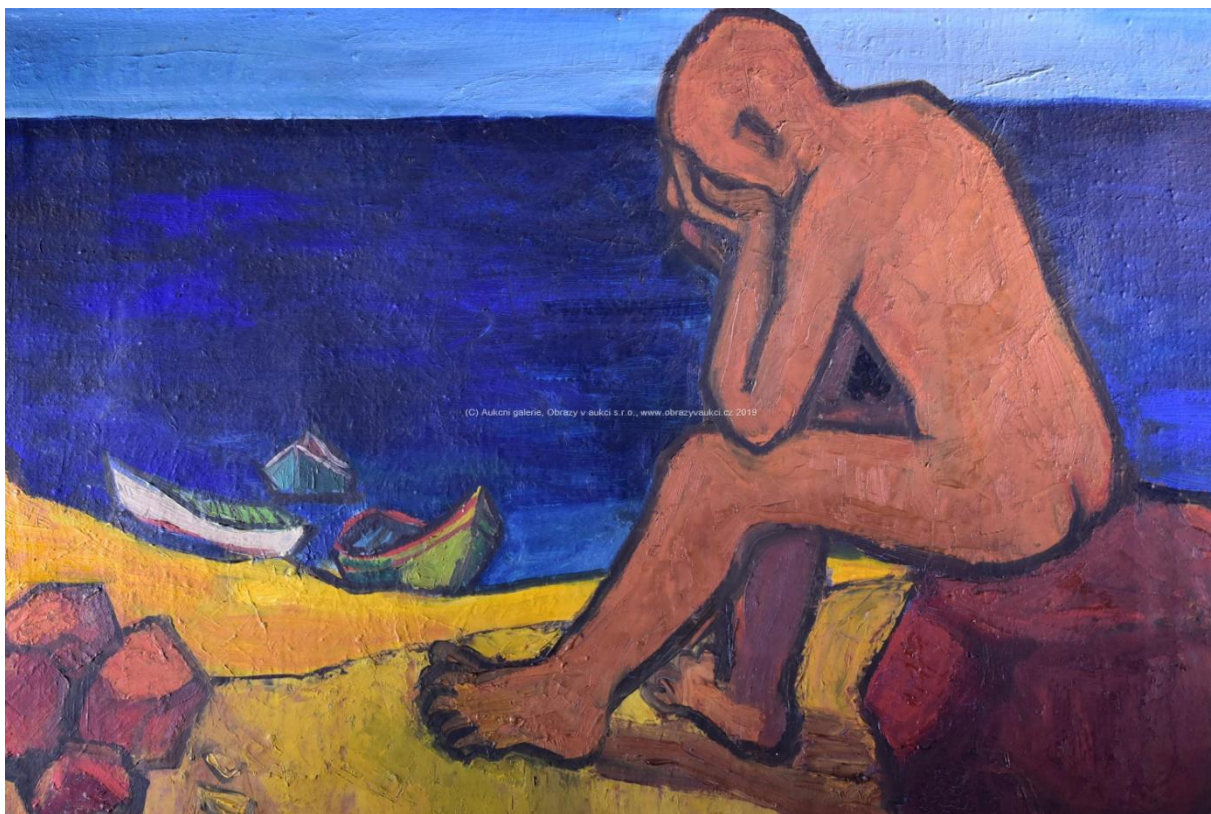
[2] Vladimír Šolta, *Mladý slévač*, 1976, olej, plátno, 88×62 cm



[3] Otakar Schindler, *Třidičky uhlí*, 1962, olej, plátno, 100×138 cm



[4] Vladimír Šolta, „Z Bulharska I.“, 1962, tuš, akvarel, papír, 24×35 cm



[5] Otokar Schindler, *Souš a moře*, 1957, olej, plátno, 52×73 cm



[6] Otokar Schindler, *Jugoslávská impresie II*, 1976, olej, plátno, rozměr neznámý



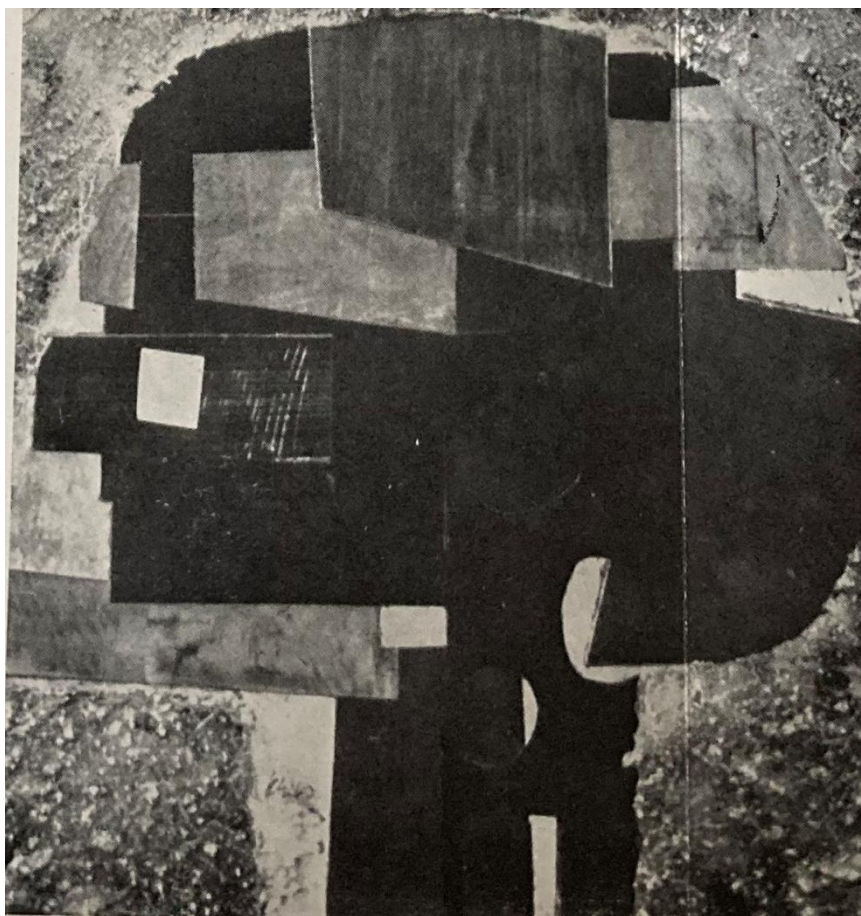
[7] Otakar Schindler, *Dekoratívni stěna*, 1967, štuk, omítka, glazovaná keramika, 260×1175 cm



[8] Otakar Schindler, *Robinsonádní hřiště*, 1974, dřevo



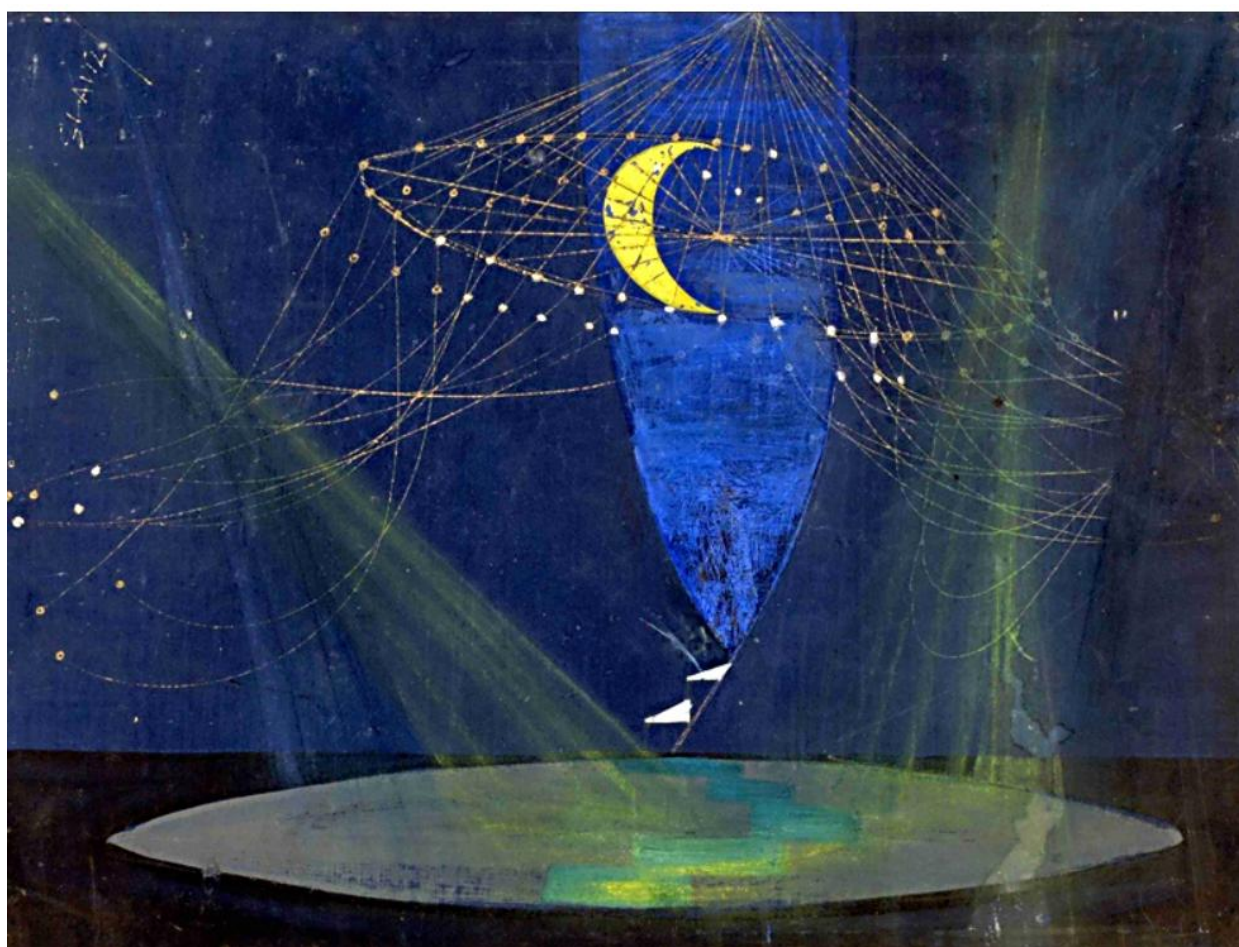
[9] Otakar Schindler, *Shakespearovi blázni*, 1997, olej, plátno, 85×85 cm



[10] Otakar Schindler, [*Kompozice*], 1965, [kombinovaná technika], rozměr neznámý



[11] Otakar Schindler, *Kompozice I.*, 1965, kombinovaná technika, 35×35 cm



[12] Otakar Schindler, *Slavík* (scénický návrh), 1962



[13] Otakar Schindler, *Slavík* (program), 1962



[14] Neznámý autor, *Slavík* (fotografie), 1962



[15] Otakar Schindler, *Sluha dvou pánů* (program), 1983



[16] Otakar Schindler, *Sluha dvou pánů* (maketa scény), 1983, kombinovaná technika



[17] Otakar Schindler, *Milenci z kiosku* (scénický návrh 1/3), 1962



[18] Otakar Schindler, *Milenci z kiosku* (program), 1962



[19] Otakar Schindler, *Jana z parku* (scénický návrh), 1964

2-2-2 Kdo hraje v dnešním představení odpovídá režisér evžen nĕmec
1-1-1 odpovídá režisér evžen nĕmec

jana	jiřina fukalová	copatá	jiřina třebecká
krokus	jiří řeporan	kukačka	milan koutný
máti	radvana havelková	ponykl	otakar janda
standa	ladislav mrkvicka	bornetřiková	mláďa albinová
olĕd	adolř minský	pan banán	milan řulec
karas	jeroným borák	zmrzlinová	suňa řimberová
puřeba	václav martinĕc	bába	
ponv	řindřich dvořák	orchestr dpb	orchestr dpb
viktor	ladislav chvořka	dirigent	jan tomšřítek
kaj	václav kotva		

2-2-2 kdo stavi svĕt truhlãř maluje řaje ěeše rekvizituje
1-1-2 odpovídã vřtvarník otakar schindler vřtvarník otakar schindler

na představení spolupracují se svými kolektivy václav plachý j. řezáĕ, b. sruetanová, m. nĕmoĕková a kolektiv truhlãřskĕ a malřřskĕ dílny.

2-2-2 kolik lidí pro vás připravuje představení odpovídã ředitel divadla
1-2-2 ludĕk eliáš ředitel ludĕk eliáš

114 a všichni moc rádi, a hraeme i veĕer tak ař vyjdete ze řkoliv budeme pro vás hrãt dál — když k nám budete chodit, a protože jsme vaře divadlo hodně nám piřte abychom vĕděli co se vám libã a co byste u nás chtĕli vidĕt.

2-2-2 kdy byla premiĕra jany z parku odpovídã inspicient vlastimil putĕk
2-2-2 vlastimil putĕk

před prãzdninami — 16. ěervna 1964.

2-2-3 kolik je na jeviřti prken která znamenají svĕt odpovídã jeviřtní
2-2-2 mistr václav plachý mistr václav plachý

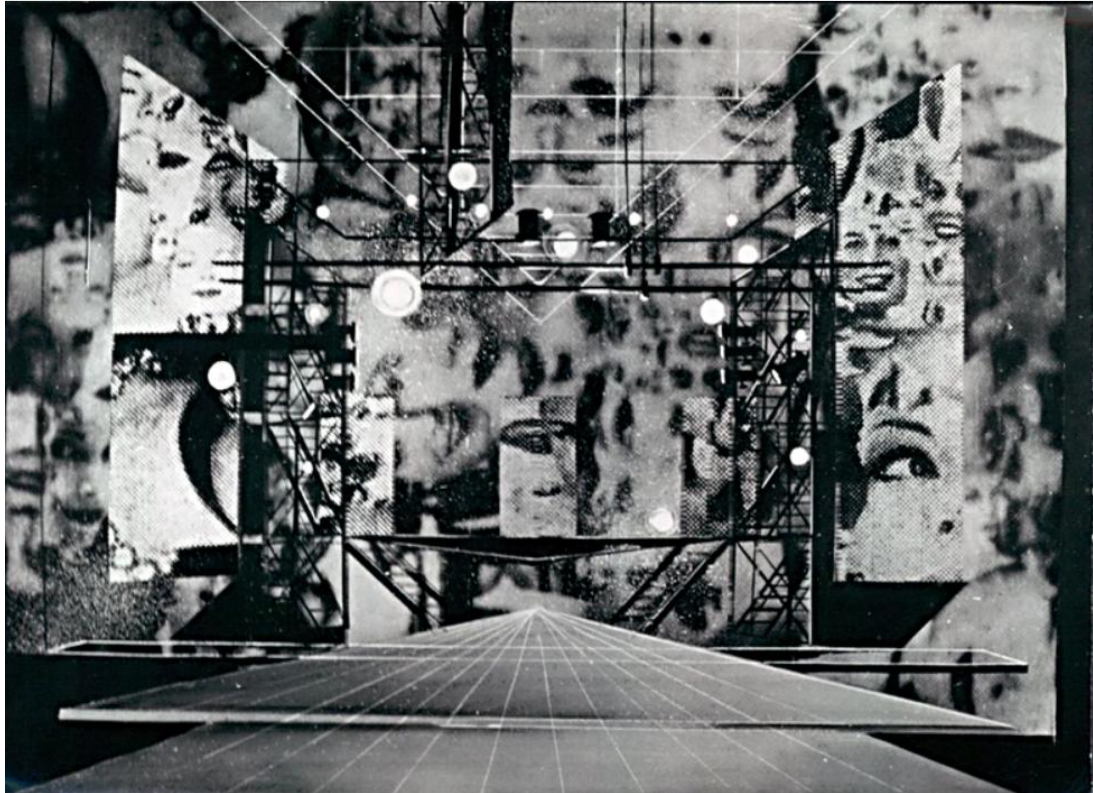
248 a půl (museli ho uřřznout, aby zbylo místo pro boudičku nápořvĕy marie minskĕ).
pozor to je tedy asi hodně důležitĕ divadlo tolik prken pozor

2-3-3 kdo napsal hudbu k tĕhle piřnĕlce i k tĕm ostatním ve hře
2-2-2 odpovídã orchestr dpb sborem — jan tomšřítek.

jjjan

Q

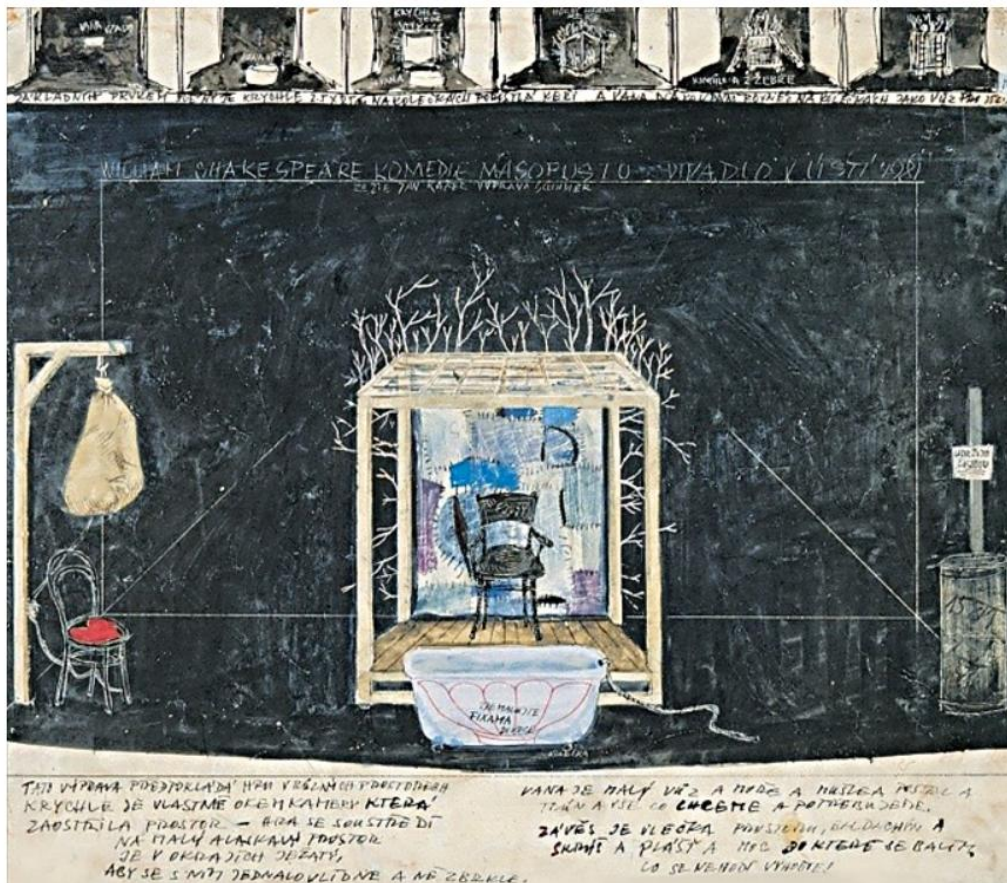
[20] Otakar Schindler, *Jana z parku* (program), 1964



[21] Otakar Schindler, *Ostře sledované vlaky* (scénický návrh), 1966



[22] Otakar Schindler, *Ifigenie v Aulidě* (scénický návrh), 1984



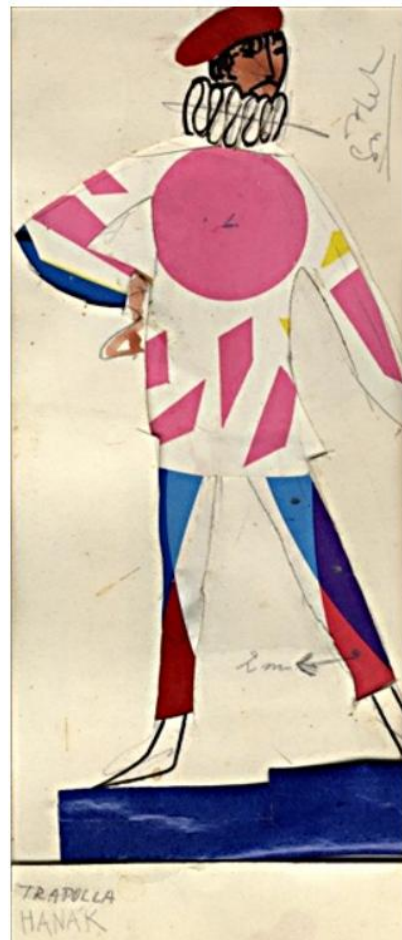
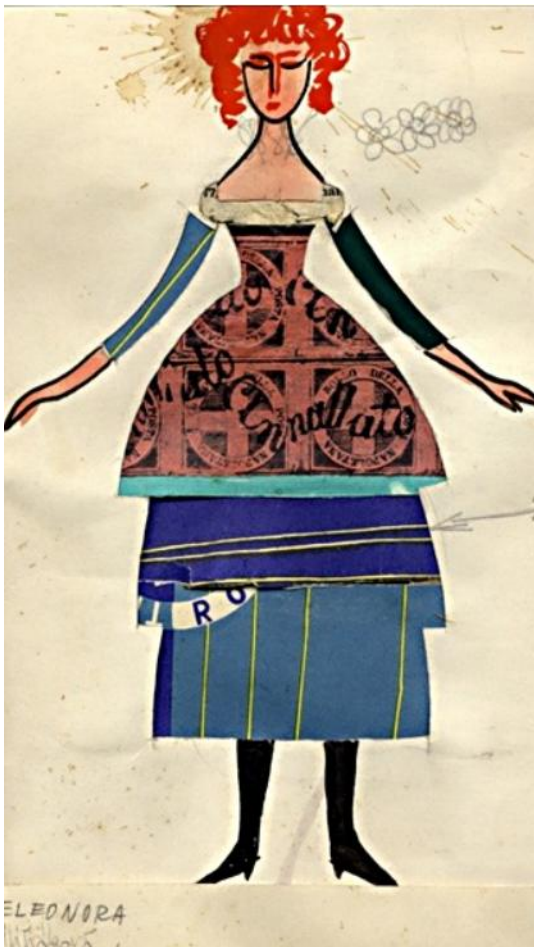
[23] Otakar Schindler, *Komedie masopustu* (scénický návrh), 1981



[24] Otakar Schindler, *Jak se kalila ocel* (scénický návrh), 1954



[25] Otakar Schindler, *Přemysl a Libuše* (scénický návrh), 1955



[26– 27] Otakar Schindler, *Zpívající Benátky* (Eleonora, Trapolla – kostýmní návrh), 1961



[28] Otakar Schindler, *Milenci z kiosku* (scénický návrh 2/3), 1962



[29] Otakar Schindler, *Milenci z kiosku* (scénický návrh 3/3), 1962



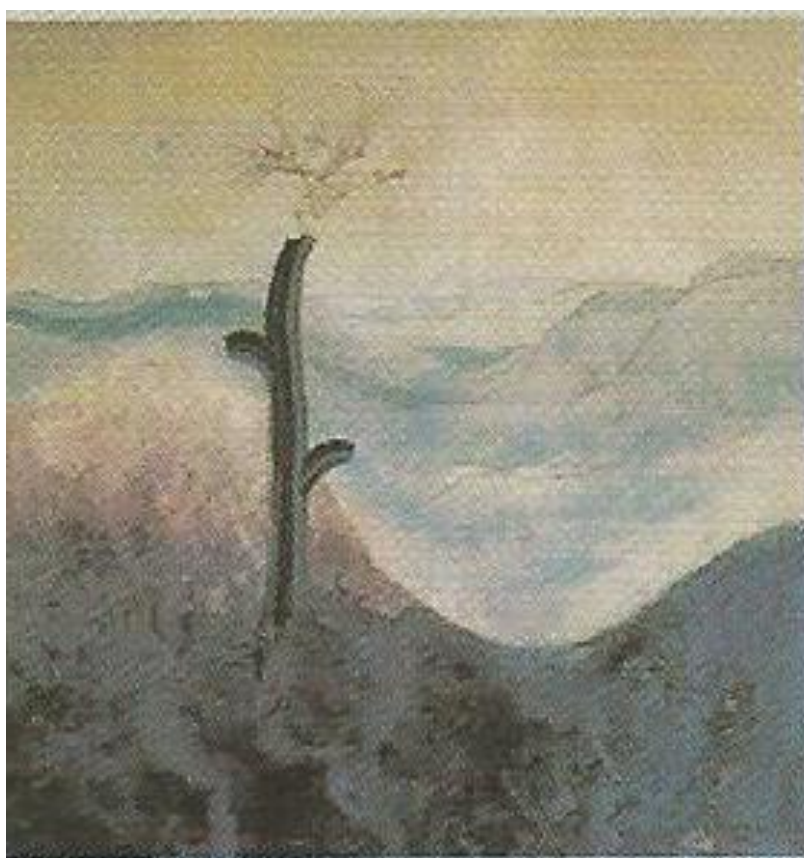
[30] Neznámý autor, *Milenci z kiosku* (fotografie), 1962



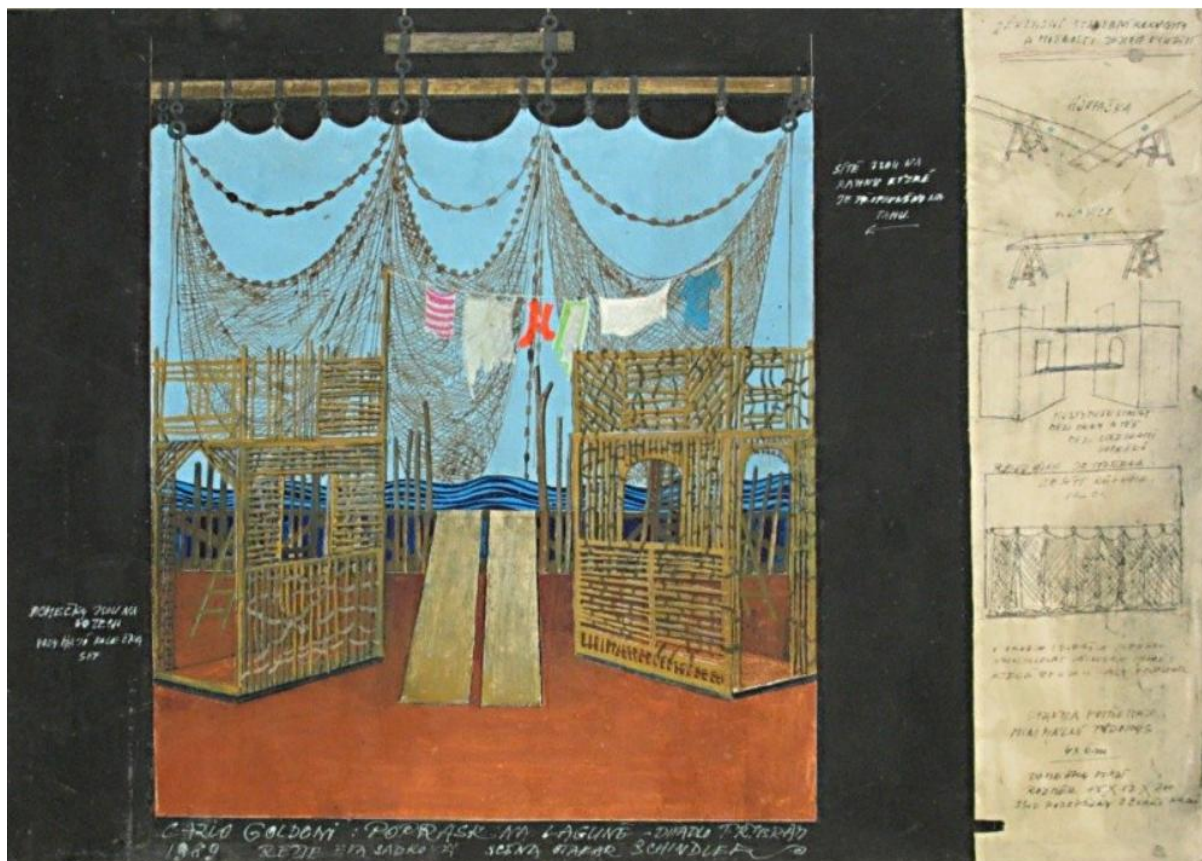
[31] Otakar Schindler, *Milenci z kiosku* (nerealizovaný – scénický návrh), 1974



[32] Otakar Schindler, *Záviš z Falkenštejna* (scénický návrh), 1989



[33] Otakar Schindler, *Anděl léta nad Beskydami*, 1983, olej, 44×44 cm



[34] Otakar Schindler, *Poprask na laguně* (scénický návrh), 1989



[35] Otakar Schindler, *Svatba s podvodem aneb Podvod se svatbou* (scénický návrh), 1965



[36] Otakar Schindler, *Zlý jelen* (scénický návrh), 1989



[37] Otakar Schindler, *Čáry máry fuk* (scénický návrh), 1958



[38] Otakar Schindler, *Čáry máry fuk* (scénický návrh), 1963



[39] Neznámý autor, *Čáry máry fuk* (fotografie), 1958



[42] Otakar Schindler, *Řecké pašije* (scénický návrh), 1979

Anotace

Jméno a příjmení	Silvie Hajdíková
Katedra	Katedra dějin umění
Vedoucí práce	Mgr. Barbora Kundračiková, Ph.D.
Rok obhajoby	2023

Název práce	Otakar Schindler – scénografická tvorba
Název v anglickém jazyce	Otakar Schindler – scenography
Anotace práce	<p>Bakalářská práce se zaměřuje na osobnost Otakara Schindlera (*3. 12. 1923, Stará Plesná – †22. 10. 1998, Berlín). Je především proslulý scénografickými návrhy, ale také jako malíř a sochař. Primárním cílem bakalářské práce je analyzovat, interpretovat a reflektovat na příkladech jeho tvorby komplexnost osobnosti, žánrovou, materiální, mediální a stylovou rozmanitost a pole působnosti. Skrze analýzu tvorby hledá odpovědi na výchozí otázky (vztah volné tvorby a scénografických realizací ad.) a selektivně se soustředí na další podstatné okolnosti autorovy tvorby (kulturněhistorické souvislosti). Umělecká činnost je zasazena do kontextu současného uměleckohistorického a estetického výkladu, za pomoci formálně interpretačních a kontextuálních přístupů.</p>
Klíčová slova	Otakar Schindler, scénografie, malba, socha, Tvůrčí skupina Kontrast, divadelní programy

Anotace v angličtině	The bachelor thesis focuses on the person of Otakar Schindler (*3 December 1923, Stará Plesná - †22 October 1998, Berlin). He is mainly famous for his scenographic designs, but also as a painter and sculptor. The primary aim of the bachelor thesis is to analyse, interpret and reflect on the complexities of his personality, genre, material, media and stylistic diversity and field of activity through examples of his work. Through the analysis of the work, it searches for answers to initial questions (the relationship between free creation and scenographic realizations, etc.) and selectively focuses on other essential circumstances of the artist's work (cultural and historical context). The artist's work is set in the context of contemporary art historical and aesthetic interpretation, using formal interpretive and contextual approaches.
Klíčová slova v anglickém jazyce	Otakar Schindler, scenography, painting, sculpture, Creative group Kontrast, theatre programs
Přílohy vázané k práci	Obrazová příloha (21 stran) Seznam programů (3 strany)
Rozsah práce	107 stran
Jazyk práce	Čeština