

**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 tuto bakalářskou diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla veškeré použité zdroje a literaturu.

Rozsah práce: 115 520

V Olomouci dne 11. 5. 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 moderního umění v Praze* za pomoc při studiu v archivech. Vřelé díky patří Heleně Alberové za milou komunikaci a poskytnutí kontaktů. Rovněž Janovi Schindlerovi, synovi Otakara Schindlera, za setkání a získání informací. V poslední řadě rodině a kamarádům za trpělivost.

## Obsah

Úvod .....	6
1.1 Reflexe literatury a současného bádání .....	9
2. Životní souvislosti Otakara Schindlera .....	13
3. Formování Schindlerovy výtvarné tvorby .....	18
3.1 Volná tvorba .....	27
3.1.1 Tvůrčí skupina Kontrast .....	27
3.1.2 Grafika divadelních programů.....	31
4. Scénografie.....	36
4.1 Scénografie 1945–1998 .....	37
4.1.1 Akční scénografie.....	45
4.2 Scénografická tvorba Otakara Schindlera .....	51
Závěr.....	62
Zdroje .....	65
Internetové zdroje.....	69
Seznam programů.....	71
Seznam obrazové přílohy .....	74
Obrazová příloha .....	78
Anotace.....	99

## Úvod

„Jednou jsem poslouchal v rozhlasu 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.“<sup>1</sup> 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 dochází k náznaku provázanosti několika málo větami, hlubší zájem si nekladou za cíl. Záměrem je sjednocení svou prozatím oddělených poloh v jeho tvorbě. Stěžejním tématem je 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 osobnosti Otakara Schindlera a prostřednictvím jeho tvorby se snažím 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 se budu věnovat pozornost scénografické tvorbě. V kontextu této problematiky je nutné ustanovit si pojmy a sledovat vývoj scénografické tvorby od roku 1945 a tzv. akční scénografii.

Vycházím převážně z pojmů médium, materiálnost „materiální obrát“, které mně 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 specifčnosti média, kdy mohou existovat ‚cogitations‘ vyjádřitelné v jednom takovém médiu, ale ne v žádném nebo ve všech ostatních, nebo naopak, zda jediným správným médiem

---

<sup>1</sup> Helena Albertová, *Otakar Schindler: scénograf a malíř*, Praha 1998, s. úvod.

myšlení je jazyk.“<sup>2</sup> Základním rysem „new material studies“ je tvrzení, ze kterého vychází mnohovrstevnaté postoje, že věci mají děj. „Důsledkem teorie děje je její snaha odmítnout absolutní ontologické rozlišení mezi lidmi a věcmi. Hmotné věci jsou spolu s lidmi zapojeny do rozsáhle 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.“<sup>3</sup> 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.“<sup>4</sup> 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. Proto bych ráda poukázala na pomíjivost a nutnost pohlížet na Schindlerovy scénografické návrhy jako pohyblivé, sloužící divadlu. Je nutné poznamenat a poukázat na řadu jeho volné tvorby, na kterou budu pohlížet stejnou optikou.

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 zakládá pro děti amatérské divadlo Kytice, dnes Divadlo Petra Bezruče. Patří k osobnostem scénografie s uměleckým školením. Studium 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.

---

<sup>2</sup> Michael Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, New York, 1998, s.

<sup>3</sup> Jennifer L. Roberts, Things: Material Turn, Transnational Turn (2017), *American Art* (Vol. 31, No. 2: Summer 2017), pp. 64–69, pp. 65.

<sup>4</sup> Martha Rosler et al., NOTES FROM THE FIELD: Materiality, *The Art Bulletin*, Vol. 95, No. 1 (March 2013), pp. 10–37, pp. 16.

V rámci své bakalářské práce se zaměřuji na životní souvislosti Otakara Schindlera, které jsou pro jeho tvorbu příznačné. V průběhu bádání jsem se setkávala s nesprávně uvedenými daty, která bylo nutné dohledat a upřesnit. Jednou ze stěžejních dohledaných datací je jeho 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. Kromě toho 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, které jsou uloženy v *Archivu moderního umění* nebo uschované v *Galerii výtvarného umění v Ostravě*. V případě Tvůrčí skupiny Kontrast jsem oslovila také galerii *Chagall*. Částečně informace pomohl osvětlit i rozhovor se synem.

I když řada Schindlerových realizací pro divadlo vznikla v Ostravě, množství archiválií se v *Ostravském divadelním archivu* nenachází, a proto bylo nutné 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. Ve své práci se snažím o syntézu 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

Doposud se Otakarovi Schindlerovi věnovala ve většině případů řada textů ve dvou rovinách: scénografické a malířské. V případě scénografie se jedná o monografické publikace, na rozdíl od malířské činnosti je především věnována řada katalogů k samostatným i skupinovým výstavám. Oproti tomu v sochařské tvorbě se nevěnuje skoro žádná publikace. Schindlerovo jméno se objevovalo v knihách o scénografii, v encyklopedických slovnících a odborných sbornících a časopisech zabývajících se kulturou, divadlem a scénografií a také v novinových člancích.

Vladimír Jindra v roce 1982 napsal knihu *Současná scénografie*, jež je součástí edice *Soudobé české umění*. Obsahuje krátké medailonky umělců. U Otakara Schindlera se uvádí informace, že v roce 1965 obdržel cenu KNV Ostrava a popisuje scénu k inscenaci *Tvrdohlavá žena* (1974).

Roku 1998 byla vydaná publikace *Otakar Schindler: scénograf a malíř*, jejíž autorkou je Helena Albertová. Jedná se o monografii, jež se především zabývá 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 *scénografie a malíř* není malířské tvorbě přikládán velký důraz.

Vlasta Koubská se v monografii *Otakar Schindler (1923–1998) scénograf* (2009) zaměřuje pouze na jeho scénografickou tvorbu a vytváří si „kategorie“, do nichž zařazuje jednotlivé realizace. Řadí je do „kategorií“ poezie dětského vidění, akce, dřevo a další, které jsou pro jeho tvorbu příznačné a jsou 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‘, především z malby, kterou studoval u Emila Filly na Vysoké škole umělecko-průmyslové.“ V textu se do jisté míry vymezuje i vůči pojmu „akční scénografie“, a to i v případě jeho díla. Raději by ji označila za polyfunkční, proměnnou, imaginativní scénografii.

Kromě osobnosti Otakara Schindlera bylo nutné se zaměřit na Emila Filla a jeho působení na Vysoké škole umělecko-průmyslové. V kapitole 6 – *Kubismus po únoru 1948, 1948–1953*, monografie *Emil Filla* od Vojtěcha Lahody z roku 2007 se o jeho formě výuky dozvídáme



dílčí informace, které jsou pro nás podstatné. Výstavní katalog *Žáci Fillovy školy Obrazy, grafika, plastiky* zmiňují podstatu monumentálního ateliéru.

Značná část publikací opomíjí jeho sochařskou tvorbu. V publikaci *Sochy a města: Morava. Výtvarné umění ve veřejném prostoru 1945–1989* se v rámci kapitoly Moravskoslezský kraj objevuje jeho realizace v Novém Jičíně, která se stala i titulním obrázkem.

V kolektivních katalozích *Výstava Tvůrčí skupiny Kontrast* (Praha) a *Tvůrčí skupina Kontrast Ostrava* (Brno) jsou uvedeny základní informace o skupině. Katalogy jsou doplněny fotografiemi obrazů umělců. Text *KONTRAST 90* z roku 1991 představuje skupinu Kontrast 90, ve které se objevují umělci z Tvůrčí skupiny Kontrast. Programy k výstavě pořádané v roce 2002, *Výtvarné centrum Chagall (Prosinec 2002)*, stručně představují skupinu.

Na základě shrnutí a pokus o syntézu umění a divadla bylo nutné kriticky přistupovat a prostudovat katalogy autorských výstav. *Scénografie Otakar Schindler* z roku 1983 předkládá dopis od Aloise Bejblíka a vyobrazuje jeho některé scénografické návrhy. *Divadelní krajiny Otakara Schindlera, Scénografie 1961–1998* zachycuje jeho scénografické období s ukázkami.

Galerie Kodl vydala katalog *Otakar Schindler* (2002) při příležitosti výstavy malíře a scénografa. Autoři textu Petr Holý a Jan Kačer 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 s ní spatřujeme v některých větách, například: „Jedno je však jisté a ještě se k tomu vrátím: malířskou tvorbu Otakara Schindlera nelze myslet bez vztahu k divadlu.“ Oproti tomu Jan Kačer svůj text staví na prožitcích a shrnuje jejich vzájemné kamarádství a spolupráci.

Katalog výstavy Galerie výtvarného umění v Ostravě. *Zvláštní poutník – výstava malířského a scénografického díla k umělcovým nedožitým osmdesátinám* (2003) se věnuje malířskému dílu (text Petr Holý) a scénografickému dílu (text Věra Ptáčková). Svůj text Petr Holý strukturuje do několika podkapitolek. Jako jeden z mála autorů publikací (jak zmiňujeme výše) o Schindlerovi se snaží hledat divadelnost v jeho obrazech, stále se ale více zaměřuje na malbu. Věra Ptáčková na druhou stranu představuje jeho scénografii výčtem scénografických návrhů a jejich zasazením do jeho tvorby. Kniha Věry Ptáčkové *Divadlo na konci světa* (2008) zahrnuje výběr z jejích nejzásadnějších statí scénografie. Osobnosti Otakara

Schindlera se věnuje v kapitole *Akční scénografie*, kde aplikuje její postupy na příkladech jeho tvorby. Věra Ptáčková vychází a shrnuje její část z předešlého zmíněného textu.

K dalším důležitým publikacím se řadí sborníky a výstavní katalogy z akcí a velkých přehlídek scénografie a divadelní architektury. V první řadě se budeme věnovat scénografické tvorbě. V roce 1960 pod názvem *Přehlídka jevištního výtvarnictví* je předložen výběr z výstavy *Jevištní výtvarnictví 1945–1960*. Kolektivní katalog *Salón scénografie 95* předkládá stručné životopisné údaje umělců. Jméno Otakara Schindlera se objevuje ve spojitosti s výstavními katalogy *Pražské Quadriennale*, kde vystavoval od roku 1967. Mezinárodní přehlídka jevištního výtvarnictví a divadelní architektury se koná každé čtyři roky v Praze a je uznávanou událostí.

Text *Stane-li se scénografie výtvarným uměním v Divadelním revue* shrnuje a popisuje význam scénografických návrhů a přístupu ke scénografii ve spojitosti s Pražskou Quadriennale. Samy o sobě divadlem nejsou, a ani o vlastní uměleckou existenci mimo rámec divadla neusilují. Jak pohlížet a zkoumat scénografii dohledáme v textu *The Cambridge introduction to scenography* z roku 2009. *Zrcadlo světového divadla Pražské Quadriennale 1967–1991* shrnuje jednotlivé ročníky Pražského Quadriennale, stěžejním byla kapitola PQ75, ve které se naráží na tzv. akční scénografii. V audio nahrávce *Kapitoly z české scénografie* se Vlasta Koubská zaměřuje na několik zajímavých momentů vývoje výtvarně-dramatické disciplíny, jednou z částí je akční scénografie. Věra Ptáčková v kapitole *Akční scénografie* v knize *Divadlo na konci světa* poukazuje na Schindlerovu scénografickou tvorbu spojenou s tímto obdobím.

Ke stěžejním přehledovým textům scénografie patří publikace Věry Ptáčkové *Česká scénografie XX. století* z roku 1982. Pro kontext scénografické tvorby od roku 1945 do roku 2000 je možné vycházet z kapitoly Jiřího Hilmera *Scénografie 1948–1958* a kapitoly od Věry Ptáčkové *Scénografie 1958–1970*, *Scénografie 1970–1989*, *Scénografie 1989–2000* z publikace z roku 2007 *Dějiny českého výtvarného umění*. Barbora Příhodová v příspěvku *Modern and contemporary Czech theatre design: toward dramatic spaces of freedom* knihy *The Routledge companion to scenography* z roku 2018 popisuje v pár stránkách „rozkvět“ scénografie moderního Československa.

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 archívu*. Kromě článku o divadelních inscenacích se jeho jméno vyskytuje v *Právu (Schindlerově zdi hrozí demolice)*, *Deník (Schindlerův anděl nad krajinou divadla)* a další.

V poslední řadě zmíním texty, které se věnují materiálnosti a médiu. Pro charakteristiku jako „čistých pojmů“ vycházím převážně z anglických textů. Bylo nutné si prostudovat publikace spojené s médiem, materiálností a materiálním obratem. Slovník *Grove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art* zahrnuje články o vlivu materiálů na význam a estetiku. Online encyklopedie *Oxford Art Online* obsahuje statě o různých aspektech materiálního obratu. Text *Things: Material Turn, Transnational Turn* shrnuje základní poznatky ohledně materiálního obratu. Články *The Art Bulletin* využívají různé metodologické přístupy, od historických po teoretické. Kniha *The Materiality of Interaction Notes on the Materials of Interaction Design* se snaží ukázat materiální aspekty při navrhování interaktivních produktů. V případě *NOTES FROM THE FIELD: Materiality* využívají pro aplikování na dílech materialitu. Tématu obratu k materii a artefaktů se zabývá Jan Matonoha, který napsal studii *Obrat k materii a afektu. A jeho problémy*. Publikace *The Materiality of Color The Production, Circulation, and Application of Dyes and Pigments, 1400–1800* se zaměřuje na roli barev a pigmentů v umělecké tvorbě a materiální kultuře obecně. V *Encyclopedia of Aesthetics* jsem se seznámila s pojmem médium. A i když text *Médium se vždy rodí dvakrát* odkazuje k filmové historii, bylo příhodné si ho prostudovat v rámci bádání v oblasti, která je blízka. Kromě zmíněných textů obsahuje *A Dictionary of Modern and Contemporary Art* studie věnované různým uměleckým médiím a pojmům týkajících se umění a estetiky.

## 2. Životní souvislosti Otakara Schindlera

Otakar Schindler se narodil ve Staré Plesné nedaleko Ostravy dne 3. prosince 1923<sup>5</sup> společně se svým dvojčetem Janem. Během jejich porodu zemřela jejich matka Anna Schindlerová.<sup>6</sup> Spolu se svými staršími sestrami Irenou a Olgou vyrůstali u svých prarodičů v hájovně, kde si Otakar Schindler na celý svůj život vytvořil citovou vazbu k přírodě a laskavým lidem. Když se jeho otec Otakar Schindler oženil s Marií Maškovou, stěhují se všichni společně do Ostravy-Poruby.<sup>7</sup> Umělecké tvorbě se začal věnovat už v útlém věku, kdy v otcově učitelském kabinetě kreslil vycpaná zvířata.<sup>8</sup> První „divadelní krůčky“ uskutečnil v blízkosti svého bydliště před obecním domem, kde pro ostatní děti hrál. Vytvořil si z lepenky loutkové divadlo a využíval převážně přírodních materiálů. V průběhu svého studia na gymnáziu v Ostravě-Svinově se hojně zabýval uměním a literaturou, což ho vedlo k návštěvám antikvariátů a výstavních síní. Pozornost o meziválečný poetismus a českou variantu surrealismu zastoupenou umělci Štýrským, Toyen, Muzikou, Nezvačem a dalšími ho poznamenala po zbytek života. Ve svých dvaceti letech se seznámil s divadelním kritikem

---

<sup>5</sup> Ačkoliv byla Otakaru Schindlerovi věnovaná řada textů, narazila jsem na úskalí spojené s jeho datem narození. V bibliografickém slovníku – Josef Tomeš a kol. *Český biografický slovník XX. století. III. díl Q–Ž*, 1999 se uvádí datum narození Otakara Schindlera 15. prosince 1923. V textu Milana Švihálka *Padesát let televizního studia* se dokonce objevuje i jiný rok narození – narozen 15. prosince 1925 v Ostravě. 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.“ I přesto, že letos v prosinci uplyne 100 let od jeho narození, nebylo mi 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 mne bylo sděleno datum narození: 3. prosince 1923.

<sup>6</sup> Rozená Pavelková.

<sup>7</sup> Ve výstavním katalogu KODL *Otakar Schindler* se datuje jejich přesun roku 1925. 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. Jan Schindler (syn) potvrzuje jejich následné stěhování, ale rok nezmiňuje. „Jeho tatínek se s dětmi odstěhoval, protože si našel novou manželku, bohužel si nevzpomenu, ve kterém roce.“ Doložením oddacího listu bychom dataci potvrdili.

<sup>8</sup> Bohužel informace, o jakou školu šlo, se mně 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 Schindleta a jeho strýce).

a překladatelem Moricem Mittelmannem, který ho „zasvěcoval“ a upozorňoval na knihy o surrealismu.<sup>9</sup>

Během druhé světové války utrpěl osobní ztráty. Společně s bratrem byli od roku 1943 členy odbojové skautské skupiny. Roku 1944 nacisté odhalili její činnost a Jan byl zatčen a odsouzen k smrti. „Rozsudek byl vykonán v posledních dnech války v dubnu 1945 v Českém Těšíně, těsně před příchodem Rudé armády.“<sup>10</sup> Otakar Schindler se stejnému rozsudku vyhnul. Stačil se ukrýt u rodičů svého kamaráda. Ve svých dvaceti dvou letech vstoupil po osvobození do komunistické strany. V roce 1945 společně s dalšími nadšenci začínají vydávat časopis<sup>11</sup> a s Drahomírem Šajtarem zakládají pro děti amatérské divadlo Kytice.<sup>12</sup>

Roku 1948 nastupuje na Vysokou školu umělecko-průmyslovou v Praze do ateliéru monumentální malby profesora Emila Filly. Byl stále pro umělce poutavou osobností a se svou tvorbou se dostával do rozporu s dogmatickými doktrínami socialistického realismu.<sup>13</sup> „Šlo tu však o zásadní postoj tvůrce k tvorbě.“<sup>14</sup> Jeho pedagogický přístup upozorňoval své žáky na aktuálnost podnětů, zejména Otakara Schindlera. Kromě toho Otakarovi 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.“<sup>15</sup> Během svého studia se v roce 1950 oženil se studentkou keramiky Jaroslavou Blažkovou. Po ukončení studia v ateliéru roku 1953 se Otakar Schindler vrací zpět do Ostravy, kde nezakládá vlastní malířský ateliér, ale věnuje se divadlu.

---

<sup>9</sup> Moric 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 České republice na vícero místech. Když se skrýval v Ostravě, byl zde pravděpodobně známý pod jménem Jaroslav Černý.

<sup>10</sup> Albertová (pozn. 1), s. 6.

<sup>11</sup> Nejjistěn název časopisu.

<sup>12</sup> Divadlo Petra Bezruče.

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> Věra Ptáčková, *Divadlo na konci světa*, Praha 2008, s. 225.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 226.

„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.“<sup>16</sup>

Šedesátá léta jsou pro Schindlera stěžejní v hledání vlastního scénografického výrazu a výtvarné umění zažívá rozkvět a svobodu, jež mají 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 teatroložkou, která do Ostravy při příležitosti premiéry Brechtovy *Matky Kuráže a jejich dětí*<sup>17</sup> přivezla z Berlínské akademie výstavu o díle Bertolda Brechta. Roku 1963 se oženil s Evou Wistenovou a za rok se jim narodila dcera Katrin a za čtyři roky syn Jan.<sup>18</sup> 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.

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. Statečnost od vedení divadla zaměstnávat ve vysoké pozici osobu, která v té době byla vyloučena z komunistické strany, byla odvážným krokem. 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. Bohužel pro Jana Kačera se jednalo o období ponižování a z politického důvodu mu bylo zamítnuto stálé angažmá.

V této době se seznámil s režisérem Lubošem Pistoriem, jenž se musel se svým scénografem Zbyňkem Kolářem nedobrovolně rozloučit. Schindler i Pistorius se potýkali s neshodami

---

<sup>16</sup> Albertová (pozn. 1), s. 6.

<sup>17</sup> Inscenace měla premiéru v divadle Petra Bezruče 7. listopadu 1961. Režisérem byl Jan Kačer, ale scénickým výtvarníkem byl Luboš Hrůza.

<sup>18</sup> Sám Jan Schindler zmiňuje, že své jméno získal po svém strýci.

režimu a věděli, že ani jeden druhého nemůžou politicky kompromitovat. „Luboš Pistorius spojoval ve své osobě dramaturga, režiséra, překladatele 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.“<sup>19</sup> Čímž začíná pro Otakara Schindlera nová životní etapa. Stal se výtvarníkem a šéfem výpravy v letech 1976–1990 v pražském Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého. Inscenace *Hodina mezi psem a vlkem* (1979) připomínala politické procesy u nás a po dvou reprízách byla politicky zakázána. Každé takové zákazy 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.

„Ve 2. polovině 80 let nastala i v Československu pod vlivem ‚perestrojky‘ v Sovětském svazu mírná obleva.“<sup>20</sup> Vzhledem k politickému uvolňování se mu roku 1983 naskytla možnost samostatné výstavy scénografie ve foyeru vinohradského divadla. Roku 1986 v pražské galerii *Knihy ve Vodičkově ulici* u Oldřicha Maiwalda vystavuje svou uměleckou a scénografickou tvorbu. Následující rok vystavuje v Havířově akvarely a kresby. Ve stejném roce pořádají společnou výstavu žáci Emila Filly v Turnově i v Jičíně. „Jeho čtyři velkoplošné kresby na téma černobylské jaderné katastrofy jsou na příkaz stranického kulturního referenta zakázány.“<sup>21</sup>

Proměna, která nastala v listopadu 1989, znamenala obnovení spolupráce s Kačerem ve společné součinnosti na scénách Národního divadla. Od devadesátých let žije Schindler střídavě v Praze a v Berlíně, kde se převážně věnuje malbě. V lednu 1991 byla zahájena samostatná výstava *Otakara Schindlera: divadelní kostým* ve výstavní síni UMĚNÍ-KNIHY, kde úvodní slovo měl Jan Kačer. I nadále spolupracoval s Lubošem Pistoriem, a to až do jeho smrti roku 1997. Účastnil se Pražských Quadriennale, kde byla jeho scénografická tvorba

---

<sup>19</sup> Ibidem, s. 14.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 16.

<sup>21</sup> Petr Holý – Jan Kačer – Martin Kodl (edd.), *Otakar Schindler* (kat. výst.), Praha 2002, s. 18.

prezentována.<sup>22</sup> Otakar Schindler umírá 22. října 1998 v Berlíně po těžké nemoci a je pohřben na hřbitově Zehlendorf v rodinné hrobce rodiny Wisten.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> „Vystavoval na PQ 1967, 1971, 1975 a 1979. (Pražské Quadriennale jevištního výtvarnictví a divadelní architektury 1983, 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.“

<sup>23</sup> Holý (pozn. 21), s. 18.



### 3. Formování Schindlerovy výtvarné tvorby

Kapitola se vztahuje k jeho 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 umělecko-průmyslové v Praze (1948–53) nepřijal devótní anachronické postupy socialisticko-realistické doktríny, a ani se s nimi nesbližoval.<sup>24</sup> 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.“<sup>25</sup>

Základem ateliéru Emila Filly je kresba. Díky ní se 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 je kladen na mozaiku, fresku a v poslední řadě na gobelín. Je nutné od samotného začátku vzdělávat tvůrce ve velkých jednoduchých formách velkého formátu. Účelem školení je umožnit studentům osvojit si všechny techniky a přístupy monumentální malby.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> 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.“ (Vojtěch Lahoda, Emil Filla, Praha 2007, s. 601).

<sup>25</sup> Petr Holý – Věra Ptáčková, *Otakar Schindler: zvláštní poutník*. Ostrava 2003, str. 11.

<sup>26</sup> 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.“ 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

Po absolvování vysoké školy se vrací zpět do Ostravy a z jeho malířské a sochařské tvorby se z těchto let moc nezachovalo. Nezachovala se nám ani žádná dokumentace a korespondence z let studia. V rozhovoru se synem jsem se dozvěděla, že naposledy, kdy absolventský diplom viděl, bylo, 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.“

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 Otakarovi Schindlerovi. Otakar Schindler se sice později věnoval kombinované technice i asamblážím, ale z jeho raného období se žádná z nich nedochovala. Většina zachovaných prací kombinované techniky je z šedesátých let. I přesto, že *Archiv výtvarného umění* uvádí jeho jméno podle katalogu aukce, domnívám se, že by se mohlo jednat o mylnou dataci, kterou by pomohlo ověřit podrobné prozkoumání pro potvrzení jeho pravosti a kvality.

Dochovaly se ale kresby (perokresby) aktů z padesátých let, které bychom pravděpodobně mohli datovat do období studia na vysoké škole.<sup>27</sup> [1] I když se jedná o perokresbu, Otakar Schindler se koncentroval na zachycení obrysu ženského těla. „Schindlerovy perokresby ženských aktů z těch let nezapřou svůj obdivný vztah k Picassovu modrému i růžovému období.“<sup>28</sup> 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.

Školení u Emila Filly směřovalo převážně 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

---

zdůrazňuje funkci subjektu, která je nezbytná pro poznávání objektu, ale také pro postižení sociologických aspektů zadané tematické úlohy.“ Filla se vymezuje proti specializaci. Lahoda (pozn. 24), s. 601.

<sup>27</sup> 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 baličí papír jedním tahem. Museli se koncentrovat pouze na konturu.“

<sup>28</sup> Holý (pozn. 25), s. 12.

zpřítomnění. Monumentalita realistické metody je 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 věčnosti 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.<sup>29</sup> Subjekt tvůrce spojuje s otázkou monumentality. „Síla a mocnost umění je neslýchaně veliká, ovšem za podmínky nepasivnosti umělce.“ Citoval výrok Gorského o tom, že „ideologie pasivnosti je ideologii měšťanství.“<sup>30</sup> Iluzivnost jako opak monumentality označuje zvláště za pasivní projev a programovou apatičnost, tyto principy prosazoval ve své výuce.

V období 1945–1953 ateliérem prošla řada umělců. Pro srovnání umělecké tvorby jsem zvolila Vladimíra Šoltu (1924–1977), který byl v letech 1949–1950 jeho žákem a následně se věnoval scénografii a vystudoval ji u Františka Trösterera. Jeho díla ze studií nebyla dohledána, pouze se dohledala umělecká tvorba z let před nástupem na vysokou školu, jež pro srovnání není důležitá. I přesto bych chtěla poukázat na osobnost, která vychází ze školení Emila Filly a následně se specializuje na scénografii. Dle mého názoru se vliv Emila Filly projevuje u Vladimíra Šoltu v obraze *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. *Třídíčky uhlí* (1962) jsou zobrazeny jako robustní ženské postavy v plošném pojetí tlumených barev nastolující ponurou atmosféru.<sup>31</sup> [3] Od roku 1957 Schindlerova tvorba mířila ke svobodnějšímu uměleckému výrazu. Za své patrony opět považoval Fillu a Picassa.<sup>32</sup> Vladimír Šolta v šedesátých letech maluje krajinné motivy, jedním z příkladů je obraz s názvem *Z Bulharska I.* (datováno 1962).<sup>33</sup> [4] Vztah k přírodě je

---

<sup>29</sup> Emil Filla – Josef Hejzlar, *Žáci Fillovy školy Obrazy, grafika, plastiky* (kat. výst.), Jičín – Turnov, 1987.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> V obrazové příloze *Otakar Schindler: zvláštní poutník* je předkládán u obrazu *Třídíčky uhlí*, rok 1967.

<sup>32</sup> Holý (pozn. 25), str. 12.

<sup>33</sup> Tuš, akvarel na papíře. Analogii a zájem o akvarel/kvaš u Otakara Schindlera můžeme zaznamenat v raném období scénografické tvorby. Viz kapitola *Scénografická tvorba Otakara Schindlera*.

u Schindlera patrný převážně v jeho scénografické tvorbě. Ale rovněž se u Schindlera, tak jako u Šolty, objevuje motiv moře a vody. *Souš a moře* je monogramován vpravo dole, SCHI 57. [5] Důraz je kladen na částečnou geometrizaci a konturu, podobně jako u obrazů s hornickou tematikou. Ve srovnání se sérií obrazů *Moře* z konce šedesátých a sedmdesátých let se jeho pozornost odklání od geometrizované polohy a směřuje spíše ke snovosti prostoru. Schindler zde převážně pracuje s modrou barvou. Modrým pojetím obrazu vstupuje do sféry osvobozené imaginace. *Jugoslávská impresie II* (1976) je jedním z jeho vztahů, respektive zájmů o surrealistické období. [6] Jak je zmíněno v kapitole Otakar Schindler, surrealismus ho provází celým životem. Ústředním prvkem je dle mého názoru 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, které svým vzhledem připomínají obálky. Podobně levitující objekt, světlé barvy, se objevuje v obraze *Miniatura – Jugoslávské noční* (1976). Náznak „plynutí“ obrazu se podobá scénografickému návrhu *Milenců z kiosku* (viz Scénografická tvorba). Dětská estetika ve výtvarném umění se snažila propojit s kreativitou a moderními směry, jako byl surrealismus. Tento přístup umožňoval jejich kreativitu a fantazii. V případě srovnání s uměleckým prostředím můžeme odkazovat na Jindřicha Štyrského. Tvorba Štyrského byla mnohostranná. Štyrský 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. Využívá na pozadí modrou barvu. Malbu tvoří kolážovitým způsobem, znázorňuje jednu část kubistickým obrázkem, vznášejícími se předměty a celý obraz je tvořen hravým a snovým způsobem. V případě modrého pozadí – jako Schindler ho využívá opakovaně. Uvedla bych ještě obraz, který využívá modrou barevnost a snovost, kterým je *Melancholie* (1937). Obraz vyobrazuje strom a košili, kterou podepírá tyč zapíchnutá do roztržité vázy. Pozadí je ploché modré a uklidňující, oproti tomu praskající zem a váza v nás vyvolává neklid. Dalšími umělci, kteří se věnovali podobnému provedení a zájmu o snovost a dětskou tematiku, jsou například Toyen a Václav Špála.



[6] Otakar Schindler, *Jugoslávská imprese II*, 1976

Vliv studia se projevoval v šedesátých letech v jeho sochařské tvorbě. V letech 1961–1964 se podílí 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, která nese název *Léto*.<sup>34</sup> Dnes ji nalezneme v interiéru plaveckého bazénu v centru Ostravy. V roce 1967 vytvořil dekorativní stěnu v Novém Jičíně. [7] Stěna nacházející se u bývalé mateřské školy Tonak na ulici Máchova 2240 je zhotovena z kombinace cementového sgrafita s keramickými prvky. Obsahuje dětské motivy, což bylo pro místo příznačné. Barevné keramické prvky rozehrávají hravost objektu. Střídání tmavých až světlých modrých tónů hlaviček dětí a oken doplněné 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.“ Historik Jakub Ivánek se do problematiky vložil a oslovil radnici ohledně záchrany. Na základě řešení problému se měl připravit transfer zdi do Ostravy. Cena za manipulaci a přesun do Ostravy měla činit půl milionu korun. Uvažovalo se o použití speciální nákladné technologie. Celá zeď měla být rozebrána a následně převezena, její omítková vrstva měl 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. 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.

---

<sup>34</sup> Byla oceněna komisí za kvalitní řemeslné provedení a začlenění do interiéru. Roku 1986 vzniká obraz *Bez názvu* (akvarel), jež cituje tvarovost mozaiky.



[7] Otakar Schindler, *Dekoratívni stěna*, 1967

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<sup>35</sup> Pavla Hanzelky, jež dosud existují. [8] Hřiště byla obdobně koncipována, vždy měla hradiště s palisádou a prolézačky. Ze statického objektu, který byl koncipován jako sochařské dílo, se díky pohybu dětí stává dílo „pohyblivé“. Podobně jako scénografické návrhy plní svou funkci až při realizaci na jevišti a následným pohybem aktérů.

Jednou z oblastí, která se v jeho tvorbě objevuje, je „divadelnost“.<sup>36</sup> Nesměruje pouze k názvům děl, ale i k projevům dramatičnosti, pohyblivosti či plynutí. 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.“<sup>37</sup> Dramatické napětí můžeme s jistotou potvrdit. Považovat je ale explicitně za jeho první díla, která ukazují jeho duši divadelníka, může být nesprávné. S jistotou nemusíme souhlasit a můžeme nad s ním polemizovat. Lze se vyjádřit, že umělec zde zachytil živé momenty každodenního života a spatřujeme provázanost s učením v ateliéru monumentální malby. „Nejtěžší monumentalita je monumentalita všednosti.“<sup>38</sup> Měli bychom brát v úvahu Schindlerovy skici z poloviny padesátých let, jež vyobrazují dramatičnost postav a momenty v jednoduchých liniích. Srovnáme-li malby se scénografickými koncepty po absolutoriu, smíme tvrdit, že se jedná spíše o zachycení místa než scénického prostoru. Inspirace pramenila z malby, a ne ze scénografické tvorby. Pokud posoudíme obrazy stejně jako Petr Holý a budeme je považovat za první díla, která jasně projevují umělcovu divadelní duši, můžeme souhlasit se stylizovaným scénickým pojetím. Za vliv bychom také mohli považovat právě rok 1959, kdy přicházejí studenti divadelních oborů z Prahy do Ostravy

---

<sup>35</sup> 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*.

<sup>36</sup> Divadelnost v jeho obrazech zobrazuje to, co si spojíme s divadlem, naši nadsmyslovost, 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.

<sup>37</sup> Holý (pozn. 25), str. 13.

<sup>38</sup> Hejzlar (pozn. 29).



a začínají spolupracovat i s Otakarem Schindlerem.<sup>39</sup> Obrazy, jež tematizují divadlo, jsou hojně zastoupeny s odkazem na Shakespeara. *Shakespearovi blázni* (1997) vizualizují ponurou atmosféru hornické věže, nad níž se vznáší postava a pod ní leží lebky.<sup>40</sup> [9] Oproti tomu *Shakespearovská variace* „zrcadlí hravou“ stránku s tvary (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 projeví 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.“<sup>41</sup> Stejně jako tvrdí Petr Holý v katalogu výstavy Otakar Schindler, potvrdíme, že scénografickou a malířskou tvorbu Otakara Schindlera nelze od sebe oddělit.

---

<sup>39</sup> Holý (pozn. 25), str. 13.

<sup>40</sup> Zjevně zachycuje metaforicky divadelní období, jež si zažil. Odkazuje hornickou věží na Ostravu.

<sup>41</sup> Holý (pozn. 21), s. 8.

## 3.1 Volná tvorba

Kapitola pod sebe pojímá dva přístupy jeho volné tvorby. Na jedné straně směřuje spíše k „umělecké volné tvorbě“ (Tvůrčí skupina Kontrast), na druhé straně směřuje ke „scénografické volné tvorbě“ (grafika divadelních programů). I přesto se obě do jisté míry propojují. V případě Tvůrčí skupiny Kontrast se kromě jeho maleb vystavují 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.<sup>42</sup> „Její vznik byl přirozeným důsledkem neustálé názorové diferenciaci v uměleckém dění ostravské oblasti.“<sup>43</sup> Ve volném spojení se tehdy sdružovalo sedmáct členů.<sup>44</sup> Sjednocovali se na širším základu pojetí díla jako objektu, jenž poukazuje imaginativní energií na duchovní svět. „Spojuje například vitální expresivní vypětí se znaky letrismu, 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

---

<sup>42</sup> 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 (P. Holý).

<sup>43</sup> Petr Holý, *Výstava Tvůrčí skupiny KONTRAST* (kat. výst.), 1965.

<sup>44</sup> 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* (Petr Holý). 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. Sedmáct uměleckých členů dokládá i výstavní katalog *Výstava Tvůrčí skupiny Kontrast 1965*.

*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.

za jevovou stránkou předmětné skutečnosti.“<sup>45</sup> Specifická povaha ostravské oblasti nepochybně přináší zvláštní pohled, ať už ve zprostředkované formě, nebo tvorbě umělců, a bezpochyby souvisí s názvem, který skupině dali.<sup>46</sup>

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.<sup>47</sup> „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.“<sup>48</sup>

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, kterou 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 tvoří i Otakar Schindler.<sup>49</sup> „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

---

<sup>45</sup> Holý (pozn. 44), s. 1.

<sup>46</sup> Ibidem.

<sup>47</sup> V katalogu výstavy je napsaná instituce Nová síň. *Archiv výtvarného umění* tvrdí, že se zřejmě jedná o chybu nebo výstava byla přesunuta.

<sup>48</sup> Petr Holý, *KONTRAST 90*. Ostrava, 1991, s. 1.

<sup>49</sup> „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“ (s. 14).

mezi havíře, hutníky, stavaře a pod haldy revíru,<sup>50</sup> aby zobrazili lidi i místa jejich života až krutou moderní výtvarnou zkratkou zaměřenou ke gradaci výrazového účinku a hlavně konečně bez sorealistických příkras.<sup>51</sup> Také bez sentimentu, stejně jako tvorba zachycující především každodennost městského života v Praze nebo Brně všednopoetických umělců.<sup>52</sup> „Neorealismus se zbavil patosu a oslavnosti, které byly vlastní umění socialistického realismu, pracovali s modernější formou a často také s kritickým aspektem.“<sup>53</sup> 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.<sup>54</sup>

V katalogu vystavených prací Tvůrčí skupiny Kontrast z roku 1965 se uvádí u jména Otakara Schindlera seznam vystavených jevištních návrhů.<sup>55</sup> V katalogu není uvedeno, zda se jedná o brněnskou nebo pražskou výstavu.<sup>56</sup> Ve výstavním katalogu vydaném Domem umění města Brna je pouze přiložena fotografie, jež nenesé žádný název.<sup>57</sup> [10] Je pravděpodobné, že se na výstavě mohlo objevit více podobných obrazů kombinované techniky. Domnívám se, že by se mohlo jeden o obraz ze série *Kompozice*. Obraz s názvem *Kompozice I.*, který vznikl v roce výstavy, nese podobné rysy. [11] Obrazy jsou blízké Kleeovým dílům, například *Senecio*. Podobnost shledáváme v rozkládajícím se obličejí pomocí geometrických tvarů, který je příznačný i pro jeho další obraz *Katrin*.<sup>58</sup>

---

<sup>50</sup> Viz kapitola Formování Schindlerovy výtvarné tvorby

<sup>51</sup> Holý (pozn. 25), str. 12.

<sup>52</sup> Ibidem, s. 11–14.

<sup>53</sup> 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.

<sup>54</sup> Ibidem, s. 87.

<sup>55</sup> Výčet jevištních návrhů: *Věc Makropulos*, *Cyrano z Bergeracu*, *Ondřej a drak*, *Romulus Veliký*, *Schovávaná na schodech*, *Andora*, *Periférie*, *Tetovaná růže*. *Fysikové*, *Kavkazský křídový kruh*, *Kavkazský křídový kruh (kostýmy)*, *Noční host (kostýmy)*, *Jessy B. Simple se žení*, *Majitelé klíčů*.

<sup>56</sup> *Archiv výtvarného umění* sděluje, že se jedná o výstavu *Tvůrčí skupiny Kontrast* v Galerii Československý spisovatel, Praha.

<sup>57</sup> *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.

<sup>58</sup> 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 k dílům Paula Kleea.

Poslední souvislosti Tvůrčí skupiny Kontrast, které je 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.“<sup>59</sup> První ročník Mezinárodního symposia prostorových forem, který se uskutečnil roku 1967 v Ostravě, měl zastoupení světovými osobnostmi. Přípravovalo se i sympozium konkretistů, do jehož organizace se zapojil Arsen Pohribný. „Spolu s tím probíhala přirozená diferenciaci 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 neskutčné a v osobních prohlášeních 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.“<sup>60</sup> Tvůrčí skupina stála za svobodným prostorem a tvorbou, proto se během normalizačního období řada členů stala „obětmi systému“. Následně se skupina rozpadá a většina opouští Ostravu.<sup>61</sup>

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.<sup>62</sup> Spolek nemá dlouhého trvání a zaniká velice záhy po jeho vzniku.

V roce 2002 se pořádala kolektivní výstava Tvůrčí skupiny Kontrast ve Výtvarném centru Chagall v Ostravě. Zda-li se zde nacházel alespoň jeden obraz nebo scénografický návrh Otakara Schindlera, není bohužel nikde doloženo.<sup>63</sup>

---

<sup>59</sup> Petr Holý, *Jaroslav Kapec: hledání universa*, Ostrava 1992, s. 23.

<sup>60</sup> Ibidem.

<sup>61</sup> Holý (pozn. 48), s. 1.

<sup>62</sup> Ibidem.

<sup>63</sup> V brožuře *Plán výstav 2002*, Výtvarné centrum Chagall, je věnovaná pozornost celoroční činnosti galerie, jež se zaměřovala na výstavy skupin. Na jednom listu jsou předloženy stručné informace ohledně výstavy Tvůrčí skupiny Kontrast. Podrobnosti spojené s vystavovanými díly se zde neuvádějí. Více informací se nedozvídáme ani z pozvánky k výstavě. Je nám pouze sdělováno, kdo se ujal úvodního slova, PhDr. Petr Holý, Dr., a jsou tam informace ohledně vernisáže, která se uskutečnila ve čtvrtek 31. října 2002 od 17:00 v autorské výstavní síni.

### 3.1.2 Grafika divadelních programů

Prezentace divadelních inscenací souvisí rovněž s grafickou úpravou plakátů nebo programů.<sup>64</sup> 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 Otakara Schindler, která podněcuje ke spekulaci, zda participoval pouze jako redaktor, nebo se podílel i na grafickém vizuálu. Zjištěním informace bychom rozšířili jeho vývoj grafické činnosti. V kapitole se ale soustředím pouze na 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. Charakteristické pro řadu z nich je provázanost se scénografickými návrhy.<sup>65</sup> Ne vždy grafická a výtvarná úprava explicitně odkazovala na scénografické koncepty nebo jejich realizace. Na vybraných příkladech si to ukážeme. Spolupracoval zhruba na 77 divadelních programech.<sup>66</sup>

Jedna z jeho prvních doložených grafických realizací je pro inscenaci *Zvony ze San Diega* (1956). Vznikly pro ni 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.<sup>67</sup>

Výraznou soudržnost spatřuji v inscenaci *Slavík* (1962). Stejně jako scénografický návrh, tak i program využívají žlutomodré barevnosti. [12] [13] Scénografický návrh se zavěšenou

---

<sup>64</sup> Nalezla jsem pouze jeden plakát pro inscenaci *Zoja* (1955).

<sup>65</sup> Jan Schindler potvrzuje mou ideu s provázaností grafiky a scénografie. „Bylo to myšleno, že se to propojí s atmosférou představení.“ 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.

<sup>66</sup> Seznam dohledaných grafických nebo výtvarných spoluprací programů inscenací, na kterých se scénograficky podílel – viz seznam programů.

<sup>67</sup> Pravděpodobný důraz na konturu může odkazovat ke skicám z padesátých let.

Další příklady inscenací, ke kterým se nedochoval scénografický návrh, a nemůžeme je srovnávat, jsou *Vlk, koza a kůzlátka* (1959), *Sluha dvou pánů* (1960), *Petřínská Romance* (1960) a další.

konstrukcí a programem s modrými částmi v podobě vystřihovánek je ornamentálně a geometricky propojený. Dokládá nám jej i fotografie zobrazující herce a jeho kostým.<sup>68</sup> [14] Scéna i program mají něco hlubokého a tajemného skrytého v sobě. V programu je řečeno:

„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.“

Až za pomoci herecké akce zřejmě získávaly prvky na jevišti na významu, odkazuje na to poslední věta citace. Program obsahuje čtyři stránky s vystřihovánkou, které 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, které mohou být vnímány jako dobro a zlo nebo mohou symbolizovat předstírání a skrývání, což je doloženo i v textu programu:

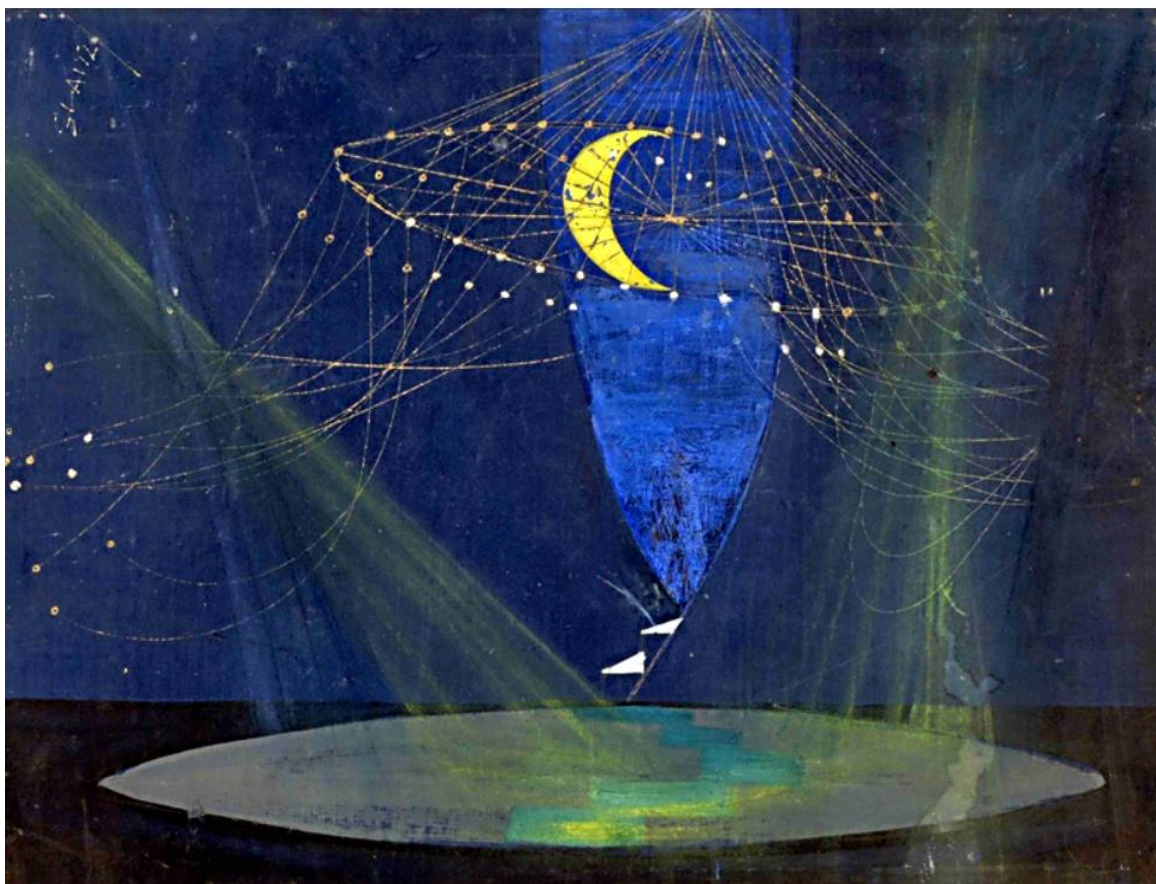
„Teprve až se s nimi setká, naučí se rozeznávat dobro od zla a upřímnost od falše. Nebo příběh o předstírané a opravdové lásce. Ta první je vznešená, mnohomluvná a – prázdná. Ta druhá má málo slov, ale opravdové činy.“

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 se stane „umělecké dílo“, záleží ale až na čtenáři.<sup>69</sup> 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.

---

<sup>68</sup> Kostýmní výtvarnice: Jaroslava Schindlerová.

<sup>69</sup> Máme-li nůžky a šikovné ruce. Můžete vystřihovat.



[12] Otakar Schindler, *Slavík*, 1962 – scénografický návrh



[13] Otakar Schindler, *Slavík*, 1962 – program



Programy k inscenacím, které nebyly jen informačními materiály, ale mohly sloužit i k následnému využití, jsou například: *Jak se stal Rumcajs loupežníkem* (1969) a *Princezna Majolenska* (1973). Schindler se zřejmě inspiroval hrou „Člověče, nezlob se!“. 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, a tudíž se nemusí řídit pravidly typografie. Stává se hravějším a propojenějším s konceptem inscenace. Scénografický návrh *Jak se stal Rumcajs loupežníkem* (1969) není tak evidentně sjednocen jako *Slavík* (1962). Nicméně i přes tento rozdíl shledáváme v návrhu pro *Jak se stal Rumcajs loupežníkem* (1969) hravost, kterou představují deštníky objevující se na scéně.

Množství dokumentů je pojato kresebně a některé jsou doplněny jeho rukopisem. 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 program, který spojuje kresby, typografii a koláž, je *Třináct vůní* (1980), ale nesouzní s návrhem. Vzájemné propojení výrazně vnímáme u inscenace *Milenci z kiosku* (1962). [17] Otakar Schindler program i návrh pojímá jako koláže, ve kterých se uplatňuje jako ústřední motiv ženská postava. [18] Pro scénografii volí „surrealistický nonsens“, ve srovnání s programem je umírněnější.

Otakar Schindler hojně využívá pro programy koláže. Jedná se o přístup, který souzněl s dobovou estetikou. Paralelu Schindlerova přístupu můžeme v umělecké oblasti shledávat u Jiřího Koláře. Využíval výtvarné techniky roláže, muchláže, proláže a dalších. Přístupy pozorujeme v grafické i scénografické tvorbě Otakara Schindlera. V případě kolážovité tvorby v divadelních programech, na kterých se nepodílel, ale vytvořil pro ně scénografický návrh, by to byla inscenace *Drak je drak*. Graficky se podílela na úpravě Jana Horáčkova. Volí jiný přístup. Propojuje kresbu s fotografiemi. Program k inscenaci *Ostře sledované vlaky* (1966) svým vizuálem odkazuje ke scénickému návrhu. První z jeho konceptů připomíná zájem o kombinovanou techniku z téhož desetiletí. Druhý v nás vzbuzuje vztah k laterně magice (viz *Scénografie 1945–1998*). Kolážovité pojetí zadního plánu nás odkazuje k programu. Tematicky uchopuje koláže titulní, následující a zadní strany. Jistou analogii s námětem inscenace vidíme i v ostatních kolážích. Další inscenace, které v programu využívají koláže pro titulní i poslední strany, jsou *Fyzikové* (1963), *Andora* (1963).

Komparace s koncepty je nemožná, nejsou dochovány. Fotografie, jež vznikly, zachycují převážně herce, scénický prostor je upozaděn. V celém programu *Oslí serenáda* (1965) Otakar Schindler uplatňuje roláže.

V řadě programů 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 Schindler využívá fotografie z představení, hlubší význam a soudržnost se scénografií 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.<sup>70</sup> [20] [19] Zadní scéna s akční malbou obohacenou zřetelnými kruhy se v tomto bodě propojuje s programem, který je opakuje v podobě grafických prvků. Využití typografie (mimo text) je v obou případech 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 koláže, hru s grafickými prvky, sazbu a práci s fotografiemi. Ve větší míře spatřujeme jistou provázanost se scénografickou tvorbou.

---

<sup>70</sup> Souznění grafických prvků vidíme u i 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.“<sup>71</sup> „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.“<sup>72</sup>

Původ termínu scénografie se pojí s perspektivní kresbou architektury a malbou scén. Pojem ve dvacátém století přitáhl pozornost pro využití scénického prostoru jako dynamického a „kinestetického prvku“<sup>73</sup> 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.“<sup>74</sup>

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 můžou zdát jako přesným zachycením, jsou nedostatečné. Fotografie jako statický snímek reprezentují 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.<sup>75</sup>

---

<sup>71</sup> Věra Petráčková – Jiří Kraus, *Akademický slovník cizích slov: A–Ž*, Praha 2001, s. 680.

<sup>72</sup> Věra Ptáčková, *Česká scénografie 20. století*, Praha 1982, úvod.

<sup>73</sup> Kinaesthetic contribution.

<sup>74</sup> 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.

<sup>75</sup> *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.“<sup>76</sup>

„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 probíhající pod povrchem mírové rétoriky.“<sup>77</sup>

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, kterou můžeme chápat jako jistý paradox, neboť umělci, kteří se dokázali prosadit v době socialisticko-realistického řízení, byli pro nás ti, co stali až ve druhém plánu mapované oblasti.<sup>78</sup> Jednalo se o malíře, kteří svou tradiční formu a vizi obrazů promítli do jevištních dekorací. „Věrní sobě samým tak osobitostí výtvarného projevu zůstali Karel Svolinský, 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.“<sup>79</sup>

Rok 1955 byl stejně jako v jiných odvětvích novým impulsem. Podnětem pro českou scénografii se stalo hostování francouzského souboru Théâtre national populaire s Jeanem Vilarem. „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

---

<sup>76</sup> Ptáčková (pozn. 72), s. 188.

<sup>77</sup> Jiří Hilmera, Scénografie 1948–1958, in: Polana Bregantová – Rostislav Švácha – Marie Platovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění*. V, 1958–2000, Praha 2005 s. 435–441, cit. s. 435.

<sup>78</sup> Myslí se při referování radikálních uměleckých tendencí.

<sup>79</sup> *Ibidem*, s. 437.

integrován.<sup>80</sup> Abstraktním využitím prostoru Svoboda a režiséri jako Alfréd Radok a Václav Kašík prolomili hranice státem prosazovaného socialistického realismu padesátých let. Prosazovali scénografii jako autonomní systém vedený vlastní logikou, jenž je spojený s režijní koncepcí a je neoddělitelně spjat s celým představením.<sup>81</sup>

České divadelní umění v druhé polovině padesátých let dosáhlo světového věhlasu. Zajistili ho zejména režiséri 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, které 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.“<sup>82</sup> 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. „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, cítění, nálady snad jenom pomocí osvětlení, a to po celou dobu trvání akce.“<sup>83</sup>

V případě Otakara Schindlera jsem dohledala jeden ze scénografických návrhů pro inscenaci *Ostře sledované vlaky* (1966), který se vzhledově přibližuje Laterně Magice. [21] 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.

---

<sup>80</sup> Ptáčková (pozn. 72), s. 193.

<sup>81</sup> 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, cit. s. 461.

<sup>82</sup> Hilmera (pozn. 77), s. 435–441, cit. s. 440–441.

<sup>83</sup> Ptáčková (pozn. 72), s. 205.



[21] Otakar Schindler, *Ostře sledované vlaky*, 1966 – scénografický návrh

Umělci druhé poloviny století se více oprošťovali od slohových vazeb první poloviny století a směřovali více k realitě a snaží se předložit apriorními kánony nepoznamenaný otisk. Kromě toho se setkáváme s řadou tvůrců, kteří vyznávají bohatou, až symbolistní estetiku. Kombinováním nových a různých přístupů, estetických nebo mediálních systémů předbíhali postmodernu. Výtvarné umění směřovalo také 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. „Umění by nemohlo existovat, kdyby stále nenacházelo nový vztah samo k sobě, kdyby vždy znovu nepřehodnocovalo strukturu své funkce a nenaplněvalo kategorii svého smyslu stále obnovovanými průzkumy věčně se proměňujících podob naší zkušenosti a touhy. [...] Obraz byl pojímán jako symbolický modelový útvar založený na autonomních, předmětně zcela nesouměřitelných znakových skupenstvích a soustavách.“<sup>84</sup> Divnost je jedním z klíčových pojmů estetiky, která ji nepochybně navazuje na dadaismus a surrealismus. Umění produkuje především 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. V abstrahující stylizaci a předmětného symbolismu se nesou návrhy Nývltovy rané výpravy. Obdobně poznamenal tvorbu Zbyňka Koláře příklon 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.“<sup>85</sup> Kolář přesáhl stylizační kánon doby a přímostí prožitku se přiblížil k nadcházející generaci. Vladimír Šrámek v Ostravě se zabýval příbuznou problematikou. „Náznak jako vyjadřovací prostředek mu realitu nepřetvářel ani neabstrahoval: spíše akcentoval její zlomky – část za celek.“<sup>86</sup> Abstrahující stylizace s jednotným výtvarným dramatickým znakem byla slohovým názorem preferována pro celou inscenaci významnými scénografy. Fenomén šedesátých let se pojí i s průlomem inscenační historie dramatu, především dramatu A. P. Čechova. Souvisí se vzrůstající odvahou interpretovat, čímž otevírá i nové formální možnosti.<sup>87</sup> K inscenaci *Racek* z roku 1975 Otakar Schindler píše:

---

<sup>84</sup> Jan Kříž, *Šmidrové* (kat. výst.), Ostrov nad Ohří 1965.

<sup>85</sup> Věra Ptáčková, *Scénografie 1958–1970*, in: Polana Bregantová – Rostislav Švácha – Marie Platovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění*. VI/1, 1958–2000, Praha 2007, s. 295-309, s. 303.

<sup>86</sup> *Ibidem*, s. 303.

<sup>87</sup> *Ibidem*, s. 302–305.

„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 češe, 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 skvěle napsané – figury.“<sup>88</sup>

„Formuje se skupina scénografů, které více než výtvarné hodnoty poutala specifická 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.“<sup>89</sup> Generace nastupujících scénografů se často stavěla protikladně k Svobodovým masivním návrhům a odrážela globální „revoluční“ posun k „chudému divadlu“.<sup>90</sup> Tvorbu na malých divadelních scénách, které byly nedostatečně vybavené, proměnili v estetický program a politickou formu odporu proti režimu.<sup>91</sup> Ve spojitosti s Otakarem Schindlerem můžeme srovnávat tvorbu s Lubošem Hrůzou, který vystudoval scénografii a byl žákem Františka Trösterera. Společně s dalšími studenty se ocitl 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

---

<sup>88</sup> Albertová (pozn.1), s. 29.

<sup>89</sup> Ibidem, s. 305–306.

<sup>90</sup> Libor Fara, Luboš Hrůza, Jaroslav Malina a Han Dušek dbali na jednoduchost a autenticitu a za hlavní sílu považovali performerera nebo herce. Většina měla umělecké vzdělání (malba, grafika apod.) nebo absolvovali studium na katedře scénografie DAMU u Františka Trösterera.

<sup>91</sup> Příhodová (pozn. 81), s. 457–464, cit. s. 461.



téměř pop artovou autenticitu. Herce vytlačil až na kraj rampy a tím určoval „dramatickým napětím nabitou hranici“ mezi publikem a aktéry, čímž provokoval.<sup>92</sup>

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 prostupován kostýmní tvorbou, určující dnes, jako druhy scéna, směřování inscenace.“<sup>93</sup> Jistým způsobem lze přelom šedesátých a sedmdesátých let porovnávat s nástupem poetismu a konstruktivismu.<sup>94</sup> Scénografie se obrací k základnímu tvarosloví a dekorativní tendence odmítá. Prostor nestojí pouze na kukátkovém uspořádání, jedná se pouze o jednu z možností. Sedmdesátá léta otevírají celosvětový trend řešení scén abstraktně nebo symbolicky, 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.“<sup>95</sup> Už některé Radokovy režie, Divadlo

Na zábradlí a Činoherní klub, naznačovaly to, co se v sedmdesátých letech stalo spontánní metodou akční scénografie.<sup>96</sup> „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

---

<sup>92</sup> Ptáčková (pozn. 72), s. 202.

<sup>93</sup> Ptáčková (pozn. 72), s. 265.

<sup>94</sup> „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.“ Věra Ptáčková, Scénografie 1970–1989, in: Polana Bregantová – Rostislav Švácha – Marie Platovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění*. VI/2, 1958–2000, Praha 2007, s. 797–809, s. 797.

<sup>95</sup> Ibidem, s. 797.

<sup>96</sup> V následující kapitole se budeme tématu podrobněji věnovat.

mimo nejsilnější dobový proud k „věcným“ klasickým hodnotám: k čitelným dramatickým významům, k estetizované formě.“<sup>97</sup>

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‘.“<sup>98</sup>

„Devadesátá léta, stejně jako kdysi avantgarda, začala svůj život mimo oficiální profesionální proud.“<sup>99</sup> Má se jednat o čistou iluzi, stvoření prostoru, nastup mystifikace, ale ne zcizovací postupy 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.“<sup>100</sup>

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 uvažovat 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 umělecký kompletní. [...] Svobodovy návrhy nechtějí být realitou – jsou pouhou (byť skvělou) předlohou pro budoucí živé představení. Svobodovy práce divadlu pomáhají, oživují je a podněcují – ale samy o sobě divadlem nejsou, ani neusilují o vlastní uměleckou existenci mimo rámec své divadelní funkce.“<sup>101</sup>

---

<sup>97</sup> Ibidem, s. 809.

<sup>98</sup> Věra Ptáčková, *Scénografie 1989–2000*, in: Polana Bregantová – Rostislav Švácha – Marie Platovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění. VI/2, 1958–2000*, Praha 2007, s. 1001–1007, s. 1001.

<sup>99</sup> Ibidem, s. 1002.

<sup>100</sup> Ibidem, s. 1004.

<sup>101</sup> Christopher Baugh, *Stane-li se scénografie výtvarným uměním*, *Divadelní revue* VII/1, 1996, 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 ně typická. Termín „Dějstvennaja scenografija“ sovětského teoretika scénografie Viktora Berjozkina byla použita v souvislosti s Pražskou Quadriennale 1975 v úvaze *O současné vývojové etapě sovětské scénografie*. Milica Požarskaja o „pojmu“ také hovoří, a sice jako o „akčnosti dekorace“.<sup>102</sup> U nás termín do češtiny přeložila Helena Suchařípová jako „akční scénografie“.<sup>103</sup>

Nový proud scénického výtvarnictví souvisel s alternativními přístupy k prostoru a hledání nových možností inscenování. Mnohdy se jednalo o nedivadelní prostor nabízející větší propojenost s diváky. Odvracel se v estetických přístupech od výtvarnosti a složitých technických řešení. Dodnes se pojem používá, i když je považován jako nepřesný a bývá často nahrazován pojmy metaforická nebo jednající scénografie.<sup>104</sup> „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.“<sup>105</sup>

Sedmdesátá léta jsou tzv. dobou normalizace, svobodné projevy byly umlčeny, a proto se v některých divadlech, především těch, která 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 v každodennosti okolního světa. Režijní

---

<sup>102</sup> 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 (s. 90).

<sup>103</sup> Ptáčková (pozn. 73), s. 265.

<sup>104</sup> Vlasta Koubská, Kapitoly z české scénografie, *mujRozhlas*, <https://vltava.rozhlas.cz/kapitoly-z-ceske-scenografie-jak-se-v-prubehu-let-menily-podoba-funkce-a-7954916>, vyhledáno 10. 4. 2023.

<sup>105</sup> Ibidem.

konceptu napomáhá promyšlenost v metaforické rovině, asociovat pocity a významy, jež byly skryté nebo nově objeveny v předloze.<sup>106</sup>

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 předepsané prostředí, ve kterém se děj odehrává, ale šlo o protiklad iluzivního systému, který ztotožňoval realitu skutečnou a divadelní. Klád 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 souvisí 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. Variabilita scénického prostoru umožňovala proměnlivost a víceúčelovost, ke které docházelo až magickým způsobem přestavby. Střídáním prostorového řešení se cílilo k udržení pozornosti diváka a dramatickému napětí.<sup>107</sup> Často můžeme z hlediska estetického kritéria scény označit jako nevýtvarné. Jan Pavel Gavlík, polský teatrolog, je nazývá odporem k estetizaci a vědomým akcentováním rozvrácenosti a narušenosti světa. Dokonce i profesor Jaroslav Vostrý konstatoval ideu, že se jedná o antiestetický naturalismus.

---

<sup>106</sup> 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 proudu akční scénografie. Zmíněný scénografický koncept se řadí k jeho vrcholům z hlediska „akčnosti“. I díky tomu se dá považovat za předchůdce akční scénografie.

<sup>107</sup> Divák mohl představení vnímat emocionálněji díky měnícímu se rytmu a času. Tuto ideu již formulovali scénograf František Tröstrem a režisér Jiří Frejka. Rytmiizovat představení dle pokynu režiséra podobně jako film mohlo zrychlovat a zpomalovat jakkoliv její přestavbu uskutečněnou hercem. Jeho tělo je součástí scénografie. Nenápadně, bez výstrahy a bezvýznamnými prostými prostředky se na první pohled rodila hyperbola, jež v její banalitě byla její odezva.

Podobně uvažuji o scénografickém návrhu inscenace *Ifigenie v Aulidě* (1984). [22] Na jeviště Otakar Schindler staví schodiště doplněné o různě dlouhé plachty.

„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 Agamemnónova, s níž vylákal do Aulidy svou rodinu. Scéna v pohybu, to nebyl jenom vítr, ale i rozbití starého řádu, počátek zkázy domu Agamemnónova.“<sup>108</sup> To byla slova Otakara Schindlera, jež zmiňuje o inscenaci.

Domnívám se, že scéna nezobrazovala nic konkrétního ani abstraktního, a právě díky následným akcím byl dotvářen děj inscenace a její prostor.

Poučování či vnučování názoru publiku nekladlo apelativní divadlo za záměr, 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 materiálů. 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, ze kterých byl sestaven neilustrativní abstraktní prostor, vytvořil pro inscenaci *Jenůfa* (1975).<sup>109</sup> Nalézání pravdy a přirozenosti jako kontrastu vykonstruovaného světa a na straně druhé inspirace pop artem zdůrazňující městskou stránku a její poetiku. Bylo to chápáno v důsledku návratu k přiznávání přírodních materiálů 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, které se přisazuje surrealismus. Inspirace každodenní realitou nabývala nového významu v souvislosti s dramatickým textem a akcí. Mnohoznačnost reálného světa byla

---

<sup>108</sup> Albertová (pozn. 1), s. 53.

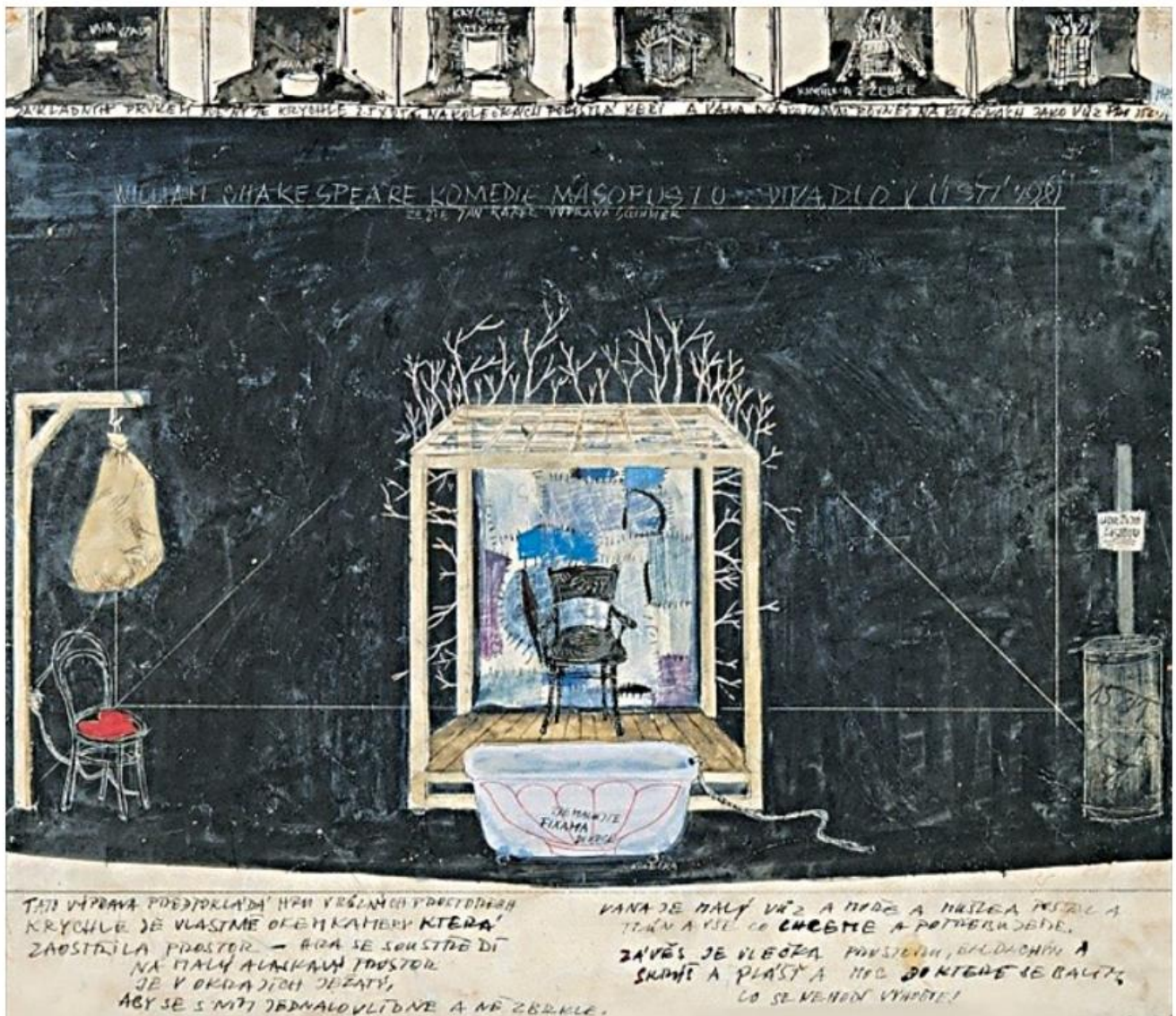
<sup>109</sup> Vlasta Koubská, *Otakar Schindler (1923–1998) scénograf*, Praha 2009, s. 45.

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 využitým až během představení. Vzbuzovalo se neustálé očekávání a ozvláštnění pohledu na běžnou věc. Vědomě se propojovalo vysoké s nízkým.

Scénografický návrh *Komedie Masopustu* (1981) je ve spodní části doplněn přípisky, které nám osvětlují následný význam objektu a předmětů. [23]

„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...“ (text na návrhu).

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



[23] Otakar Schindler, *Komedie masopustu*, 1981 – scénografický návrh



Jednou rovinou je také „chudé divadlo“. Často se spojovalo 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.“<sup>110</sup> 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 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.

Metaforickým pohledem a proměnlivostí scény akční scénografie změnila hledisko na výtvarnou složku inscenace. Dřívější postupy, metody i hodnoty relativizovaly zachycení proměn společnosti, odsud vede přímý směr k tzv. postmoderní scénografii. Zahrnuje postupy zakládající se na diverzitě a pluralitě, jež využívaly ironizaci a netradiční, modernismus popírají systémy, významové nebo kompoziční. Akční scénografie stála na počátku tohoto vývoje.<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> Koubská (pozn. 104).

<sup>111</sup> *Ibidem*.

## 4.2 Scénografická tvorba Otakara Schindlera

„Scenography is not set; scenography happens.“<sup>112</sup> Jevištní výprava není statickým, ale pohyblivým obrazem. Představení je neopakovatelné a nevyzpytatelné – živé umění.

Raná tvorba jeho scénických návrhů před nástupem na vysokou školu, kdy společně s Šajtarem zakládají pro děti amatérské divadlo Kytice, nebyla dohledána. Jak bylo zmíněno výše, Otakar Schindler patřil ke generaci s výtvarným školením. „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 umělecko-průmyslové. Je tedy přirozené, že se průběžně s jeho scénickou tvorbou vyvíjela i jeho malířská tvorba, která paralelně řešila problémy mnohvrstevnosti významů využívajících formy reliéfních povrchů, pastózních nánosů barev i výrazné stylizace.“<sup>113</sup>

Zájem o akvarel/kvaš se v jeho scénografické tvorbě objevuje v padesátých letech. Scénický návrh *Jak se kalila ocel* (1954) je jedním z případů. [24] Zachycuje rybník s vrbami a díky schodům a vzniklé platformě vytváří další prostor pro hraní.<sup>114</sup> I přesto v nás koncept vyvolává jasné umělecké školení. Obdobným způsobem se jeví scénografické návrhy inscenace *Přemysl a Libuše* (1955). Scéna se více podobá malbě a je atypickým způsobem zachycena v lunetě. Návrh, který znázorňuje denní dobu s pomyslnými „hradbami“, doplňují okolo lunety skici, které 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 byly inscenace vymezeny lunetovým rámcem. Nejsme schopni posoudit výslednou realizaci, protože neexistují žádné fotografie.<sup>115</sup>

---

<sup>112</sup> Rachel Hann, *Beyond scenography*, London 2019, s. 66.

<sup>113</sup> Koubská (pozn. 109), s. 13.

<sup>114</sup> „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 návrhy pro inscenaci *Jak se kalila ocel* (13. března 1954 premiéra). *Hrátky s Čertem* měla premiéru 18. června 1954.

<sup>115</sup> 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 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.

Kostýmní tvorba je značně stylizovaná, vychází z jeho scénografické tvorby a využívá dekorativních princů, přírodních materiálů nebo koláží. Kostýmní návrhy pro *Zpívající Benátky* (1961) jsou jasně stylizované a pro detaily využívá proláž. 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.<sup>116</sup> Postavy, které vyobrazuje, nemají v návrzích dynamický postoj. Dynamické zobrazení postav nalezneme velmi zřídka. Za příklad si můžeme uvést kostýmy pro představení *Sen svatojánské noci* (1976). Obě postavy jsou „dynamičtěji zobrazené“, jedna z nich poukazuje rukou, druhá je nakročená a drží ruce v bok.

„Šedesátá léta znamenala tedy pro Otakara Schindlera dobu hledání. Rukopis je neklidný, zkouší teprve, jakou proporci ‚výtvarnosti‘ unese jevištní tvar, kde jsou hranice mezi dramatickým a výtvarným zpracováním tématu.“<sup>117</sup> 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. Z Prahy přichází Jan Kačer, který se stane pro jeho tvorbu zásadní. 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 směřuje do Ostravy mnoho dalších, například: dramaturg Zdeněk Hedbávný a scénograf Luboš Hruza, jenž se stane jeho konkurencí a zároveň kolegou. Absolventi byli o generaci mladší než Schindler. V důsledku jejich přístupu, překračuje 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.“<sup>118</sup> „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

---

<sup>116</sup> Kostýmy inscenace *Bouře* (1981) si zakládají na propracovanějším výrazu, náznak stylizace spatřujeme v obličejích postav. Kromě přípisu se objevuje i fotografie, která odkazuje na výchozí inspiraci. Návrhy *Hrst ohně* (1962) pro postavy svou stylizovanou tělesností odkazují na malbu z cyklu *Řecké báje – Venuše a Satyr* (1961).

<sup>117</sup> Ptáčková (pozn. 25), s. 65.

<sup>118</sup> *Ibidem*, s. 68.

(nahé dámy, rafaelovští andílci, hodinky, zvířata prostupující 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.“<sup>119</sup>

Uměleckým mezníkem pro Otakara Schindlera i divadlo byla inscenace *Milenci z kiosku* (1962), na níž se podílel společně s režisérem Janem Kačerem.

„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 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 giard’áku, 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.“<sup>120</sup> (Otakar Schindler).

V tisku se hojně o inscenaci psalo. *Svobodné slovo* zmiňovalo: „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.“<sup>121</sup> Tři scénografické návrhy

---

<sup>119</sup> Otakar Schindler – Marie Zdeňková – Helena Albertová, *Divadelní krajiny Otakara Schindlera: Scénografie 1961–1998*, Praha 2003, s. 8–9.

<sup>120</sup> Albertová (pozn. 1), s. 22.

<sup>121</sup> LB, *Znovu okouzňující Nezval*, *Svobodné slovo* 20 IX., Brno 1962.

[17, 28, 29] jsou tvořeny jako koláže a ústředním motivem všech tří byla nahá ženská postava. Díky fotografii dokládáme, že návrh 3/3 byl s jistotou realizovaný. [30] [29] Zachycuje všechny předměty a materiály, jež znázornil v návrhu. 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. Snové nebe zanechává. Ve spojitosti se snovostí a iluzivními světy uvedu Theodora Pištěka. Byl nejen malířem, ale i filmovým výtvarníkem, výrazně se ve svých obrazech soustředil na detail a preciznost. Signifikantní pro jeho tvorbu je prostorová hloubka a atmosféra. Vytvářel ve svých dílech iluzivní světy, které jsou plné symbolů a metafor, odkazují na historii. Jasnou podobnost spatřujeme v díle *Rodinný portrét* (1976), kde využívá abstraktně existenciální symboly. Kromě toho jsou jeho díla ovlivněna filmovým prostředím. Příklad využívání barevných atypických, až abstraktních kostýmů spatřujeme ve filmu *Pane, vy jste vdova!* Například v interiéru kliniky volí pro barvu plášťů doktorů oranžovou a zelenou. V souvislosti s prostorem, kde se využívá fialová a šeda barva, navozuje barevnost abstraktní prostor až vesmírného charakteru.



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



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

Jeho prostor není ve většině případů konkrétní, jasný a jednoznačný, a to i díky mnohvrstevnatému, až někdy abstraktnímu pojetí scény. Inscenace z roku 1989 *Záviš z Falkenštejna*<sup>122</sup> pracuje s akcentovanými plochami paravánu a malovanou kulisou. [32] Scéna je sestavená z posuvných panelů, je „probourána“ siluetou stromu. V návrhu se po straně objevuje proměna prostoru 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, které spojuje krajinný přírodní motiv. Za příklad můžeme označit sérii maleb ze sedmdesátých a raných osmdesátých let – *Jugoslávie, Moře* nebo *Beskydy*. Asociace kompozice s inscenací spatřujeme v jeho díle *Anděl léta nad Beskydami* (1983). [33] Zobrazuje hornatou krajinu s „nejasným“ stromem. Je možné, že z těchto obrazů vychází i při realizaci scény.

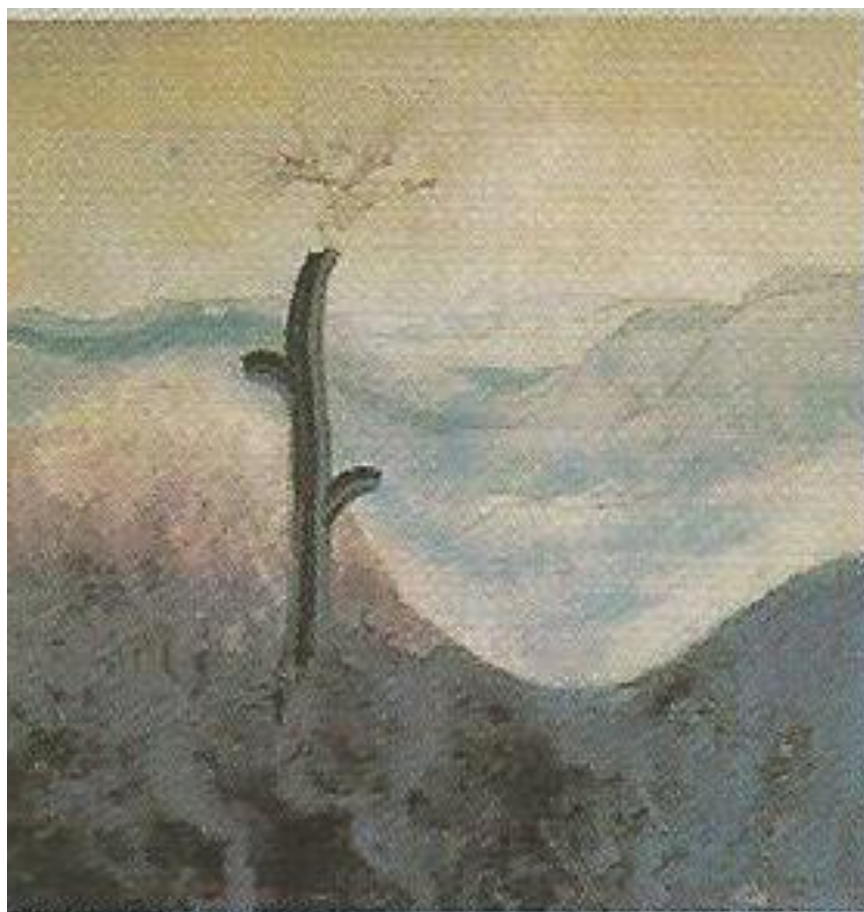
---

<sup>122</sup> Vznikají i kostýmní návrhy.





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



[33] Otakar Schindler, *Anděl léta nad Beskydami*, 1983



Pro jeho uměleckou tvorbu je příznačný zájem o přírodu a přírodní materiály. Stěžejním materiálem se stává dřevo, jak bylo naznačeno v kapitole akční scénografie. Dřevo je materiálem, který spojuje obě polohy jeho tvůrčího uvažování. Dřevěných předmětů využívá ve svých assemblážích 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 nich může být scéna hry *Sen svatojánské noci* (1976), kterou tvoří dřevěná konstrukce domu. Obdobně pracuje u inscenace *Richard III.* (1984), kde na jevišti staví abstraktně působící konstrukci se schodišti. Oproti tomu na scénu inscenace *Poprask na laguně* (1989) symetricky postavil dva „kvádry“, které jsou vykosené a vytvořeny z fošen. [34] Zájem o materiál zaznamenáváme ve využívání nábytku a 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.<sup>123</sup> Je zřejmé, že okna byla zavěšena. 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. Pro ilustraci kategorie uvádím 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 stromky 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. Divadelní ústav uvádí stejnou inscenaci v roce 1963 a přikládá návrh se stejnými principy. [38] „Geometrické roztříštění“ slunce a využití geometrických tvarů pro prostor. Jedná se zřejmě o stejné provedení. Mé přesvědčení dokládají přiložené fotografie z roku 1958, které zobrazují ostrov z návrhu z let 1963. [39]

---

<sup>123</sup> Jasnou repetitivnost oken a dveří spatřujeme v inscenaci *Pekař Jan Marhoul* (1985). Malované pozadí svou barevností a snovostí připomíná *Milence z kiosku* (1962). Multiplikace předmětů – židlí i dveří – jsou zachyceny v návrzích inscenace *Židle* (1992).

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.“<sup>124</sup> 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 tento zájem pramení z inspirace Picassových děl.<sup>125</sup> 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 zachycení malých postaviček na scéně. 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. Scéna nezobrazuje 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 grafik nebo historizujících fragmentů reality.“<sup>126</sup> 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 a podob a cílem nebylo zobrazovat ani konkretizovat ilustrací nebo abstrakcí předepsané prostředí.<sup>127</sup>

---

<sup>124</sup> Albertová (pozn. 1), s. 17.

<sup>125</sup> Kromě geometrických tvarů spatřujeme u některých návrhů ornamentální prvky, například *Broučci* (1970) a *Jdi tam – nevím kam, přines to, nevím co!* (1979).

<sup>126</sup> Koubská (pozn. 109), s. 101.

<sup>127</sup> 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.

Je nutné podotknout pomíjivost jeho 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.“<sup>128</sup> Kromě toho při práci využíval šeps, jenž špatně přilnul k podkladům, se kterými pracoval a 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.“<sup>129</sup> Docházíme do bodu, materiálnosti scénografických návrhů. 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).“<sup>130</sup> Zdá se, že některá umělecká díla nejsou vnímána materiálními 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 tvrdila, 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.“<sup>131</sup> Jak je zmíněno výše, pro zachování Schindlerových návrhů je lepší využívání medií (videozáznamů, fotografií a digitalizovaných návrhů), která v nás vyvolávají pocit pomíjivosti jeho děl a podnět přemýšlet nad dílem v podobě „jakoby“.

---

<sup>128</sup> Koubská (pozn. 109), s. 9.

<sup>129</sup> Ibidem.

<sup>130</sup> 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). Rosler (pozn. 4), s. 16.

<sup>131</sup> 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. Ibidem.

Otakar Schindler je scénografem – malířem. Prochází různými fázemi své tvorby, kdy je ovlivňován svou uměleckou činností nebo vlivnými spoluautory, ale stále si zachovává svůj specifický projev. Podílel se na hojném počtu scénografických realizací u nás i v zahraničí.<sup>132</sup> Na některých z nich jsme si představili 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.“<sup>133</sup>

---

<sup>132</sup> Zahraniční tvorbě nebyla v práci věnovaná hlubší pozornost.

<sup>133</sup> Albertová (pozn. 1), s. 17.

## Závěr

Bakalářská práce měla za cíl na vybraných dílech interpretovat a reflektovat komplexnost osobnosti Otakara Schindlera, 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. Bakalářská práce poukázala na splynutí obou poloh v Schindlerově 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 médii 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 věnované Otakaru Schindlerovi jsem narazila na řadu problémů. Seznámila jsem se s řadou 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 jeho datum narození – 3. prosince 1923. Ověřila jsem částečně informace spojené s jeho dětstvím (stěhování do Ostravy), dále jeho dochované materiály a dokumenty z Vysoké školy umělecko-průmyslové a divadelní programy.

Schindlerova umělecká tvorba vycházela z velké části z uměleckého školení z ateliéru monumentální malby. Kromě malířské tvorby jsem poukázala na sochařskou činnost, která 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, jeho 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, které uvádím v příloze. Na příkladech jsem vysvětlila jeho rozmanitou tvorbu s grafickým médiem, která 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 díle.

Otakar Schindler vychází ve své scénografické práci do značné míry z uměleckého školení u Emila Filly, jeho výtvarná a scénografická rovina se prolínají a kopírují. Na uvedených příkladech zjišťuji, 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. Shledávám jeho rozmanitý zájem o materiály, s nimiž při konceptu i následné realizaci pracuje. V poslední řadě se zmiňuji o pomíjivosti scénografických návrhů a materiálnosti, jež vedou k dalšímu přemyšlení nad „pohyblivým“ živým uměním, jako je divadlo. V této souvislosti je nutné podotknout, že i přes digitalizované návrhy, které vizuálně připomínají obrazy, nemůžu návrhy oddělit od divadelního prostoru a je potřeba k nim i takto přistupovat. Samy o sobě divadlem nejsou, a ani vlastní uměleckou existencí mimo rámec divadla neexistují. Výsledkem mého bádání je, že nelze od sebe scénografickou a malířskou tvorbu Schindlera oddělit a je nutné jejich vztah chápat komplexně, pohlížet na ně, 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 může stát, že se objekt stane pomíjivým tak, jako hřiště, které jsem zmiňovala v práci. Kvůli křehkým materiálům, se kterými Otakar Schindler pracoval, v nás její forma zachování vyvolává pomíjivý pocit, alespoň digitální přenos nám jeho tvorbu zprostředkovává 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, který 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, které vznikly u nás, ale následně byly při různých příležitostech představovány v zahraničí. Pro 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.

## Zdroje

- Helena Albertová, *Otakar Schindler: scénograf a malíř*, Praha 1998.
- Helena Albertová, *Scénografie – Otakar Schindler* (kat. výst.), 1983.
- Helena Albertová, *Soupis publikací divadelního ústavu 1959-2009*, Praha.
- Arnold Aronson (ed.), *The Routledge companion to scenography*, London 2018.
- Christopher Baugh, Stane-li se scénografie výtvarným uměním, *Divadelní revue* VII/1, 1996, s. 66–68.
- Alois Bejblík, *Scénografie Otakar Schindler* (kat. výst.), Praha 1983.
- Polana Bregantová – Rostislav Švácha – Marie Platovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění. V*, 1958 – 2000, Praha 2005.
- Polana Bregantová – Rostislav Švácha – Marie Platovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění. VI/1*, 1958 – 2000, Praha 2007.
- Polana Bregantová – Rostislav Švácha – Marie Platovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění. VI/2*, 1958 – 2000, Praha 2007.
- 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*, 2012.
- Emil Filla - Josef Hejzlar, *Žáci Fillovy školy Obrazy, grafika, plastiky*, Jičín – Turnov 1987.
- 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.
- Olga Havlová et al., *2. aukční salon výtvarníků* (kat. výst.), Praha 1995.
- Aleš Honus, Schindlerově zdi hrozí demolice, *Právo Severní a střední Morava a Slezsko*, 2021, č. 214, s. 12.
- Petr Holý, *Jaroslav Kapec: hledání universa*, Ostrava 1992.
- Petr Holý, *KONTRAST 90.*, Ostrava 1991.
- Petr Holý – Jan Kačer – Martin Kodl (edd.), *Otakar Schindler* (kat. výst.), Praha 2002.
- Petr Holý, *Výstava Tvůrčí skupiny KONTRAST* (kat.výst.), 1965.
- Petr Holý - Věra Ptáčková, *Otakar Schindler: zvláštní poutník*. Ostrava 2003.



Zdeněk Hořínek et al., *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* (2 ed.), 2009.

Vladimír Jindra, *Současná scénografie. Soudobé české umění*, Praha 1982.

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

Michael Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, New York 1998.

Vlasta Koubská, *Otakar Schindler (1923-1998) scénograf*, Praha 2009.

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

Eliška Kubaláková, *Rozbor díla Karla Zemana a Václava Vorlíčka* (bakalářská práce), VŠ Vizuální Tvorba, 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.

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

Alena Malá - Petr Pavliňák- Bohdana Rywíková, *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950–2005*, Ostrava 2005.

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

Jan Matonoha, Obrat k matérii a afektu. A jeho problémy, *Česká literatura*, Vol. 62, No. 4 (2014), pp. 592-599.

Sylva Šimáčková Marešová, *Češskij teatraľnyj kostjum / Das tschechische Theaterkostüm* (kat. výst.), Praha 1972.

Joslin McKinney – Philip Butterworth, *The Cambridge introduction to scenography*, Cambridge 2009.

Jan Motal, *Dialog uměním*, Brno 2016.

Richard Müller et al., *Za obrysy média: Literatura a medialita*, 2020.

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

- 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.
- Věra Ptáčková, *Česká scénografie 20. Století*, Praha 1982.
- Věra Ptáčková, *Český divadelní kostým*, Praha 2011.
- Věra Ptáčková, *Divadlo na konci světa*, Praha 2008.
- Jennifer L Roberts, Things: Material Turn, Transnational Turn (2017), *American Art* (Vol. 31, no. 2:Summer 2017), pp. 64-69.
- Martha Rosler et. al, NOTES FROM THE FIELD: Materiality, *The Art Bulletin*, Vol. 95, No. 1 (March 2013), pp. 10-37.
- Otakar Schindler – Marie Zdeňková – Helena Albertová, *Divadelní krajiny Otakara Schindlera: Scénografie 1961-1998*, Praha 2003.
- Otakar Schindler – Petr Holý – Věra Ptáčková, *Zvláštní poutník – výstava malířského a scénografického díla k umělcovým nedožitým osmdesátinám* (kat. výst.), Ostrava 2003.
- Otakar Schindler: *Divadelní kostým*,(kat. Pozvánka), Praha 1991.
- Jaroslav Bohumil Svrček, *Výstava moravských výtvarníků* (kat. výst.), Brno 1959.
- Karel Štětkař - Petr Holý, *Členská výstava u příležitosti 40. výročí založení KSC* (kat. výst.), Ostrava 1961.
- Milan Švihálek *Padesát let televizního studia*, Ostrava 2005.
- Josef Tomeš, *Český biografický slovník XX. století*, Praha 1999.
- Břetislav Uhlář, Výtvarník Otakar Schindler byl zvláštním životním poutníkem, *Moravskoslezský deník*, 1954, č. 238-238, s. III.
- Richard Üller et. al., *Za obrysy média: literatura a medialita*, Praha 2020.
- Kateřina Vítečková et al., *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha 2006.
- 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*, 2018.

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

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

*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.

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

*Výtvarné centrum Chagall: Plán výstav 2002*, Ostrava 2002.

*Výtvarné centrum Chagall* (Prosinec 2002) Pozvánka na výstavy, program, Ostrava 2002.

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

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

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

*Rozhovor s Janem Schindlerem vedla Silvie Hajdíková, 17. 4. 2023 v Praze.*

**Divadelní ústav**, studovna dokumentace.

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

## Internetové zdroje

*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.

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

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

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

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

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

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.

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

*Jan Motal*, <https://www.janmotal.cz/>, 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.

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

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

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

*Oxford Art Online*, <https://www.oxfordartonline.com/>, 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.

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

*Sochy a města*

[https://sochyamesta.cz/objekty?field\\_autor\\_tid=Otakar%20Schindler%20%281923%E2%80%931998%29](https://sochyamesta.cz/objekty?field_autor_tid=Otakar%20Schindler%20%281923%E2%80%931998%29), vyhledáno 10. 4. 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](https://www.idnes.cz/kultura/vytvarne-umeni/styrsky-jde-za-hranice-sneni.A070712_210058_vytvarneum_off), vyhledáno 10. 5. 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.

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

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

## 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) DOBRÝ 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)



## Seznam obrazové přílohy

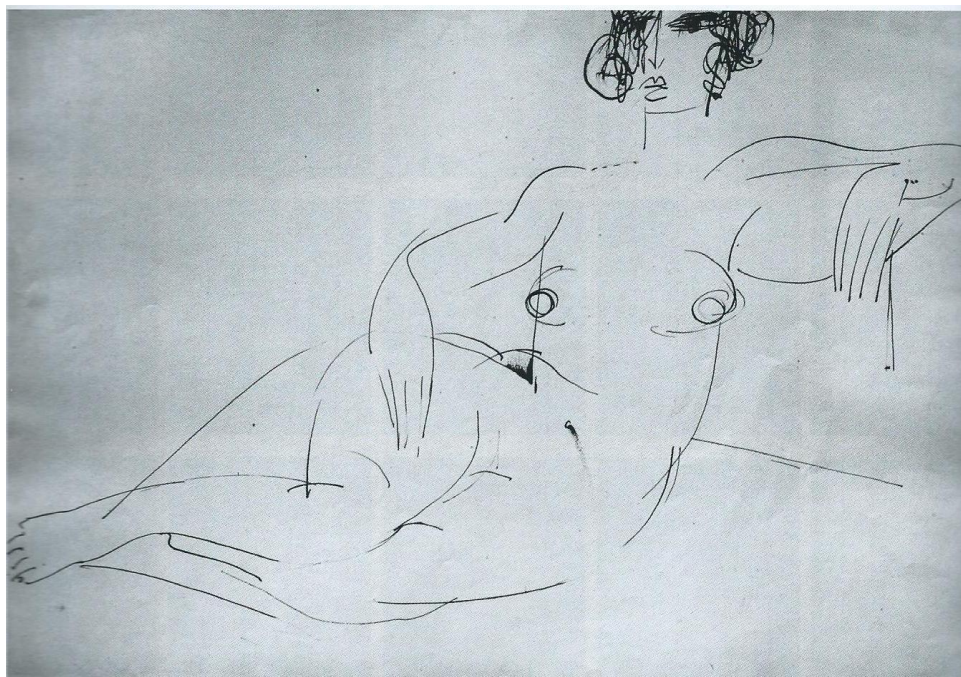
- [1] Otakar Schindler, Akt, 50. léta, převzato z: Otakar Schindler – Petr Holý – Věra Ptáčková, *Zvláštní poutník – výstava malířského a scénografického díla k umělcovým nedožitým osmdesátinám* (kat. výst.), Ostrava 2003, s. 36.
- [2] Vladimír Šolta, *Mladý slévač*, 1976, převzato z: <https://docplayer.cz/212283667-Socialisticky-realismus-ad-00.html>, vyhledáno 30.4 2023.
- [3] Otakar Schindler, *Třidičky uhlí*, 1962, převzato z: <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, převzato z: <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, převzato z: [https://www.obrazyvaukci.cz/polozka/otakar-schindler\\_sous-a-more-43431](https://www.obrazyvaukci.cz/polozka/otakar-schindler_sous-a-more-43431), vyhledáno 30.4 2023.
- [6] Otakar Schindler, *Jugoslávská impresie II*, 1976, Helena Albertová, *Otakar Schindler: scénograf a malíř*, Praha 1998, s. 115.
- [7] Otakar Schindler, *Dekoratívni stěna*, 1967, Foto: Silvie Hajdíková.
- [8] Otakar Schindler, *robinsonádního hřiště*, 1974, převzato z: <https://ostravskesochoy.cz/dilo/1327-robinsonadni-hriste>, vyhledáno 30.4 2023.
- [9] Otakar Schindler, *Shakespearovi blázni*, 1997, převzato z: Otakar Schindler – Petr Holý – Věra Ptáčková, *Zvláštní poutník – výstava malířského a scénografického díla k umělcovým nedožitým osmdesátinám* (kat. výst.), Ostrava 2003, s. 56.
- [10] Otakar Schindler, *Kompozice?*, 1965, převzato z: *Tvůrčí skupina Kontrast Ostrava* (kat. výst.), Brno 1965.
- [11] Otakar Schindler, *Kompozice I.*, 1965, převzato z: Otakar Schindler – Petr Holý – Věra Ptáčková, *Zvláštní poutník – výstava malířského a scénografického díla k umělcovým nedožitým osmdesátinám* (kat. výst.), Ostrava 2003, s. 33.

- [12] Otakar Schindler, *Slavík*, 1962, Foto: Divadelní ústav, Scénografie 1/1, ID = 0016\_1, Praha.
- [13] Otakar Schindler, *Slavík*, 1962 – program, Ostravský divadelní archiv, převzato z: [https://divadelniarchiv.cz/userfiles/oda\\_archiv\\_priloh/divadlo-petra-bezruce/programy/1962-1963/slavik-1644837951.pdf](https://divadelniarchiv.cz/userfiles/oda_archiv_priloh/divadlo-petra-bezruce/programy/1962-1963/slavik-1644837951.pdf), vyhledáno 30.4 2023.
- [14] *Slavík*, 1962 - fotografie, Foto: Divadelní ústav, Divadelní fotografie 1/1, ID = 28095\_001, Praha.
- [15] Otakar Schindler, *Sluha dvou pánů*, 1983 - program, Foto: Divadelní ústav, program.
- [16] Otakar Schindler, *Sluha dvou pánů*, 1983 – maketa scény, Foto: Divadelní ústav, Scénografie 1/2, ID=0053\_1.
- [17] Otakar Schindler, *Milenci z kiosku*, 1962 – scénický návrh (1/3), Foto: Divadelní ústav, Scénografie 9/11 Dokumentace líc, ID=14717\_SN\_003\_3.
- [18] Otakar Schindler, *Milenci z kiosku*, 1962 – program, Ostravský divadelní archiv, převzato z: [https://divadelniarchiv.cz/userfiles/oda\\_archiv\\_priloh/divadlo-petra-bezruce/programy/1962-1963/milenci-z-kiosku-1632312309.pdf](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*, 1964 – scénický návrh, Foto: Divadelní ústav, Scénografie 1/1, ID=0020\_1.
- [20] Otakar Schindler, *Jana z parku*, 1964 – program, Ostravský divadelní archiv, převzato z: [https://divadelniarchiv.cz/userfiles/oda\\_archiv\\_priloh/divadlo-petra-bezruce/programy/1963-1964/jana-z-parku-1628864562.pdf](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*, 1966 - scénografický návrh, Foto: Divadelní ústav, Scénografie 3/4 Dokumentace líc, ID=14655\_SN\_002\_1.
- [22] Otakar Schindler, *Ifigenie v Aulidě*, 1984 – scénický návrh, Foto: Divadelní ústav, Scénografie 1/1, ID=0254\_1.
- [23] Otakar Schindler, *Komedie masopustu*, 1981 - scénografický návrh, Foto: Divadelní ústav, Scénografie 1/1, ID=0238\_1.
- [24] Otakar Schindler, *Jak se kalila ocel*, 1954 – scénický návrh, Foto: Divadelní ústav, Scénografie 1/1, ID = 0078\_1.

- [25] Otakar Schindler, *Přemysl a Libuše*, 1955 – scénický návrh, Foto:Divadelní ústav, Scénografie 2/2, ID=0044\_1.
- [26] Otakar Schindler, *Zpívající Benátky* (1961) - Eleonora– Kostýmní návrhy, Foto:Divadelní ústav, Scénografie 1/5, ID=0297\_1.
- [27] Otakar Schindler, *Zpívající Benátky* (1961) - Trapolla – Kostýmní návrhy, Foto:Divadelní ústav, Scénografie 2/5, ID=0367\_1.
- [28] Otakar Schindler, *Milenci z kiosku*, 1962 – scénický návrh 2/3, Foto:Divadelní ústav, Scénografie 1/2, ID=0199\_1.
- [29] Otakar Schindler, *Milenci z kiosku*, 1962 – scénický návrh 3/3, Foto:Divadelní ústav, Scénografie 2/2, ID=0283\_1.
- [30] *Milenci z kiosku*, 1962 – fotografie, Foto:Divadelní ústav, Divadelní fotografie 4/6, ID=14717\_004.
- [31] Otakar Schindler, *Milenci z kiosku*, 1974 (nerealizované) – scénický návrh, Foto: Divadelní ústav, Scénografie 1/2, ID=0281\_1.
- [32] Otakar Schindler, *Záviš z Falkenštejna*, 1989 – scénický návrh, Foto: Divadelní ústav, Scénografie 1/7, ID=0252\_1.
- [33] Otakar Schindler, *Anděl léta nad Beskydami*, 1983, převzato z: Otakar Schindler – Petr Holý – Věra Ptáčková, *Zvláštní poutník – výstava malířského a scénografického díla k umělcovým nedožitým osmdesátinám* (kat. výst.), Ostrava 2003, s. 34.
- [34] Otakar Schindler, *Poprask na laguně*, 1989 – scénický návrh, Foto: Divadelní ústav, Scénografie 1/2, ID=0173\_1.
- [35] Otakar Schindler, *Svatba s podvodem aneb Podvod se svatbou*, 1965 – scénický návrh, Foto: Divadelní ústav, Scénografie 1/1, ID=0007\_1.
- [36] Otakar Schindler, *Zlý jelen*, 1989 – scénický návrh, Foto: Divadelní ústav, Scénografie 1/1 Dokumentace líc, ID=8573\_SN\_001\_3.
- [37] Otakar Schindler, *Čáry máry fuk*, 1958 – scénický návrh, Foto: Divadelní ústav, Scénografie 1/1, ID=0027\_1.

- [38] Otakar Schindler, *Čáry máry fuk*, 1963 – scénický návrh, Foto: Divadelní ústav, Scénografie 1/1, ID=0178\_1.
- [39] *Čáry máry fuk*, 1958 - fotografie, Foto: Divadelní ústav, Divadelní fotografie 2/5, ID=25471\_002.
- [40] Otakar Schindler, *Lysistrate*, 1981 – scénický návrh, Foto: Divadelní ústav, Scénografie 1/1, ID=0225\_1.
- [41] Otakar Schindler, *Z mrtvého domu*, 1974 – scénický návrh, převzato z: Vlasta Koubská, *Otakar Schindler (1923-1998) scénograf*, Praha 2009, s. 69.
- [42] Otakar Schindler, *Řecké pašije*, 1979 – scénický návrh, Foto: Divadelní ústav, Scénografie 3/5 Dokumentace líc, ID=17974\_SN\_001\_3.

## Obrazová příloha



[1] Otakar Schindler, *Akt*, 50. léta.

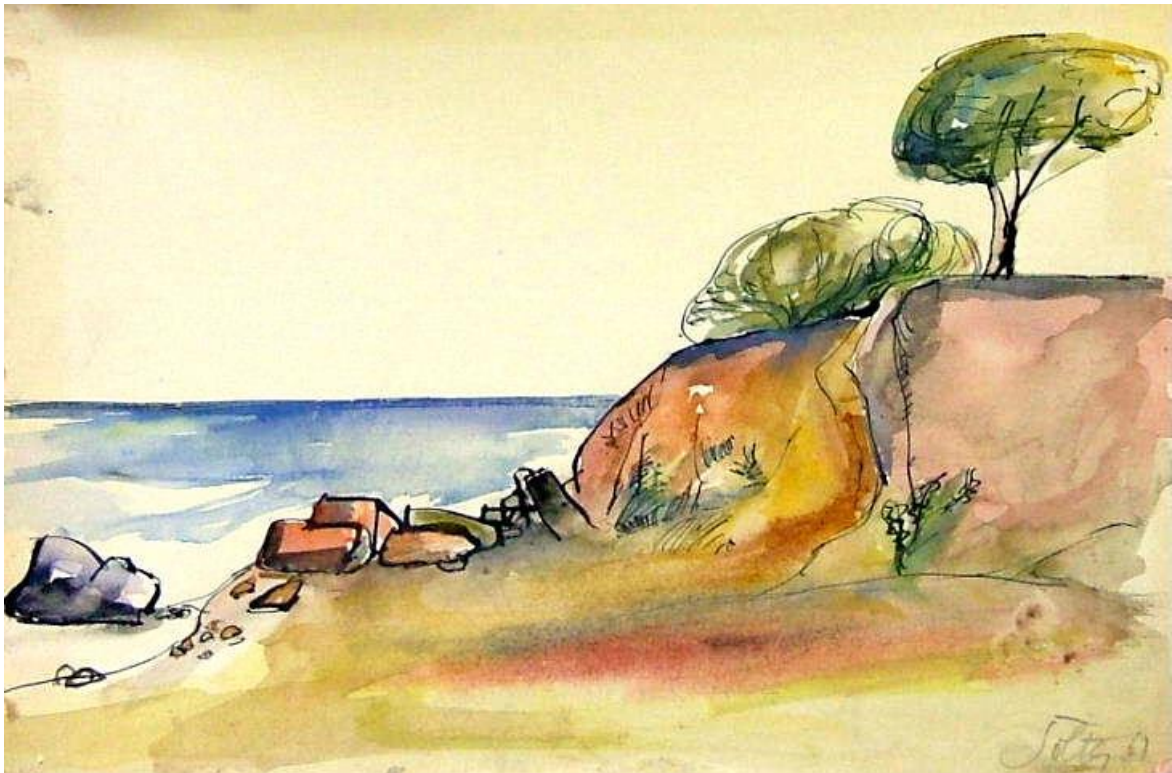


[2] Vladimír Šolta, *Mladý slévač*, 1976



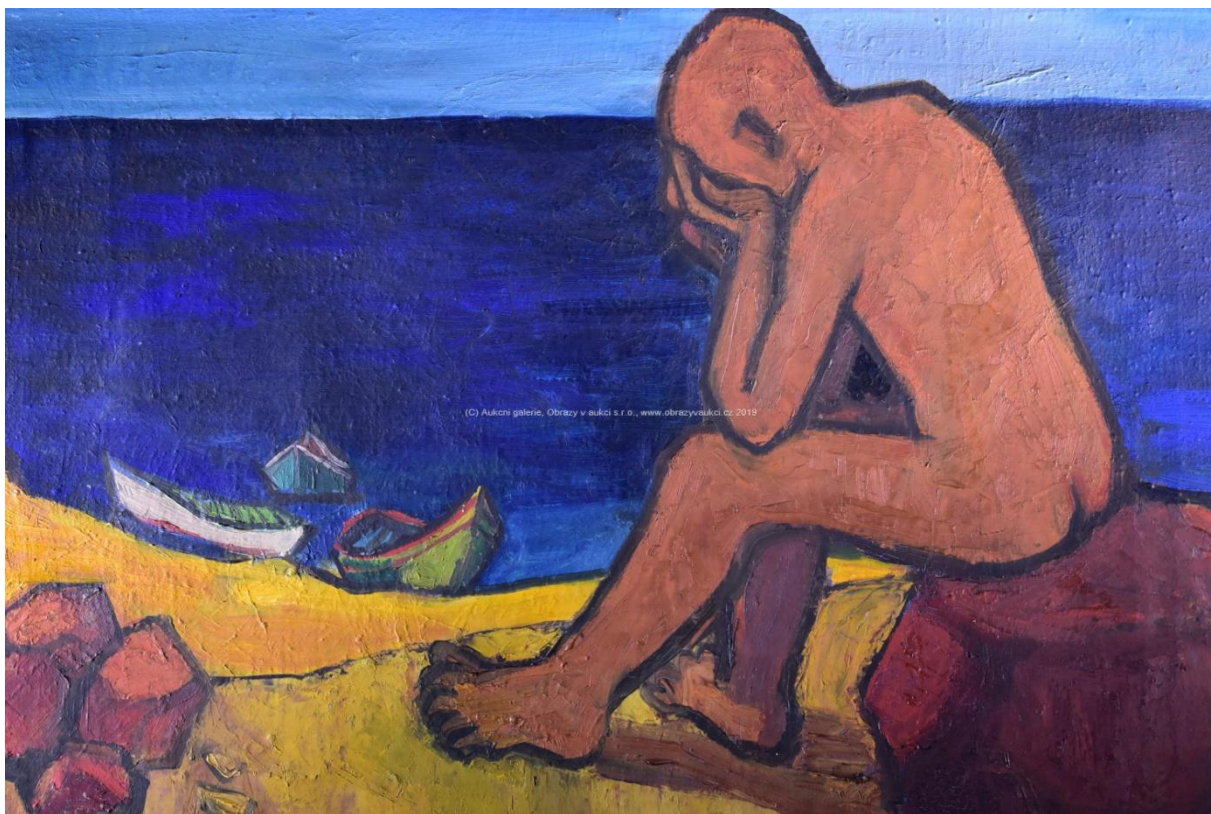


[3] Otakar Schindler, *Třidičky uhlí*, 1962



[4] Vladimír Šolta, „Z Bulharska I.“, 1962





[5] Otakar Schindler, *Souš a moře*, 1957



[6] Otakar Schindler, *Jugoslávská imprese II*, 1976





[7] Otakar Schindler, *Dekoratívni stěna*, 1967

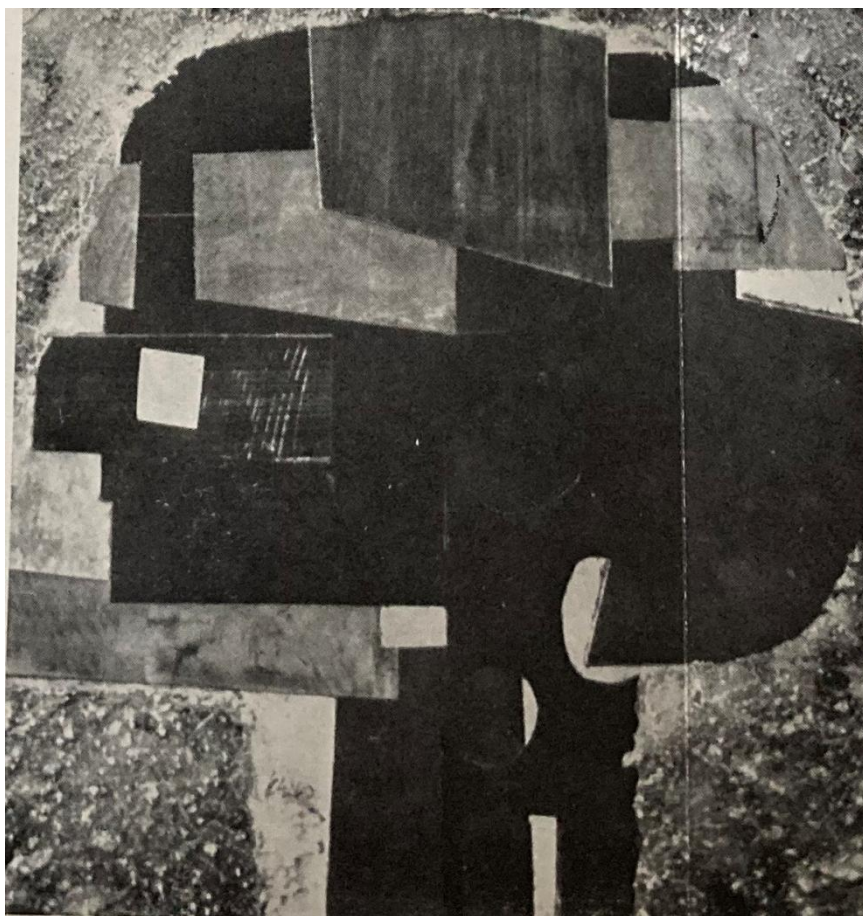


[8] Otakar Schindler, *robinsonádního hřiště*, 1974





[9] Otakar Schindler, *Shakespearovi blázni*, 1997



[10] Otakar Schindler, *Kompozice?*, 1965





[11] Otakar Schindler, *Kompozice I.*, 1965



[12] Otakar Schindler, *Slavík*, 1962 – scénický návrh



[13] Otakar Schindler, *Slavík*, 1962 – program



[14] *Slavík*, 1962 - fotografie





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



[16] Otakar Schindler, *Sluha dvou pánů*, 1983 – maketa scény





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



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





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

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

jana	jiřina fukalová	copatá	jiřina třebecká
krokus	jiří šeporan	kukačka	milan koutný
máti	radvana havelková	ponykl	otakar janda
standa	ladislav mrkvicka	bornettková	mláda albinová
otěd	adolf minský	pan banán	milan šute
karas	jeroným borák	zmrzlinová	suňa šimberová
puřeba	václav martinec	bába	
ponv	jinářich dvořák	orchestr dpb	orchestr DPB
viktor	ladislav chvojka	dirigent	jan tomišček
kaj	václav kotva		

2-2-2 kdo stavi svět truhlař maluje šaje češe rekvizituje  
1-1-2 odpovídá výtvarník otakar schindler výtvarník otakar schindler

na představení spolupracují se svými kolektivy václav plachý j. rezáč, b. smetanová, m. němečková a kolektiv truhlářské a malířské dílny.

2-2-2 kolik lidí pro vás připravuje představení odpovídá ředitel divadla  
1-2-2 luděk eliáš ředitel luděk eliáš

114 a všichni moc rádi, a hraje i večer tak až vyjdete ze školky budeme pro vás hrát dál — když k nám budete chodit, a protože jsme vaše divadlo hodně nám pište abychom věděli co se vám líbí a co byste u nás chtěli vidět.

2-2-2 kdy byla premiéra jany z parku odpovídá inspicient vlastimil putek  
2-2-2 vlastimil putek

před prázdninami — 16. června 1964.

2-2-3 kolik je na jevišti prken která znamenají svět odpovídá jevištní  
2-2-2 mistr václav plachý mistr václav plachý

248 a půl (museli ho uřfznout, aby zbylo místo pro boudičku nápoje marie minské).  
pozor to je tedy asi hodně důležité divadlo tolik prken pozor

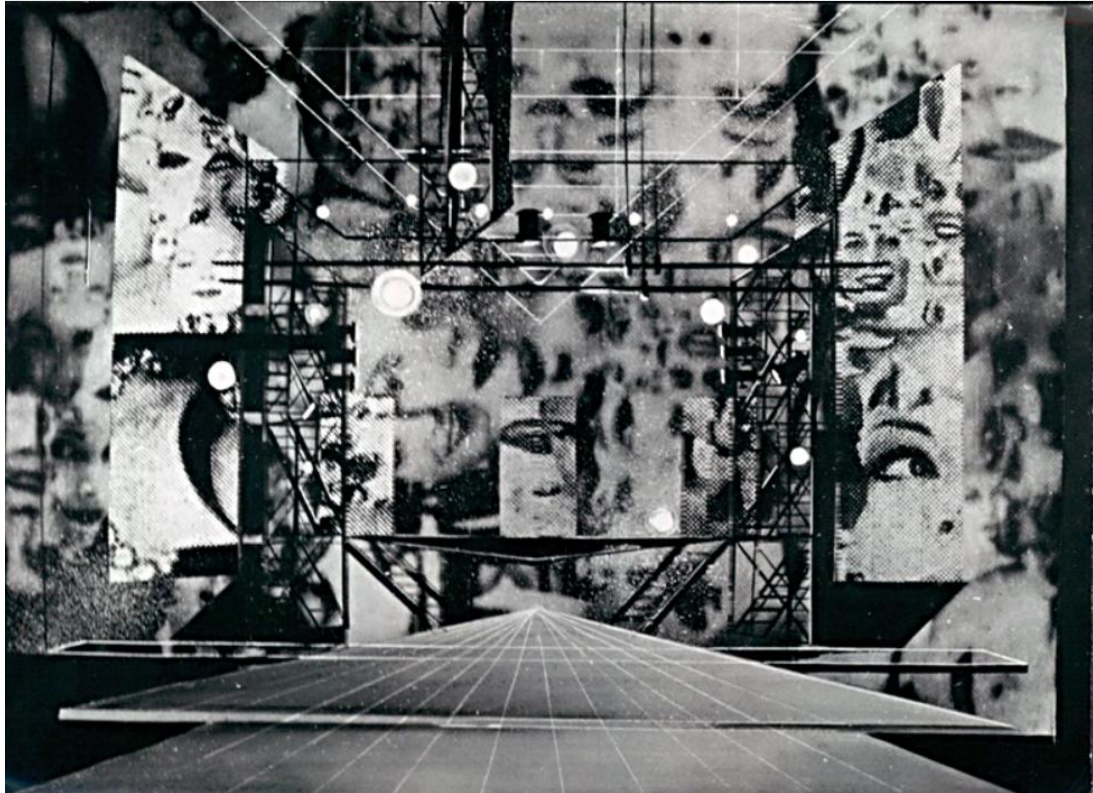
2-3-3 kdo napsal hudbu k téhle písničce i k těm ostatním ve hře  
2-2-2 odpovídá orchestr dpb sborem — jan tomišček.

jjjan

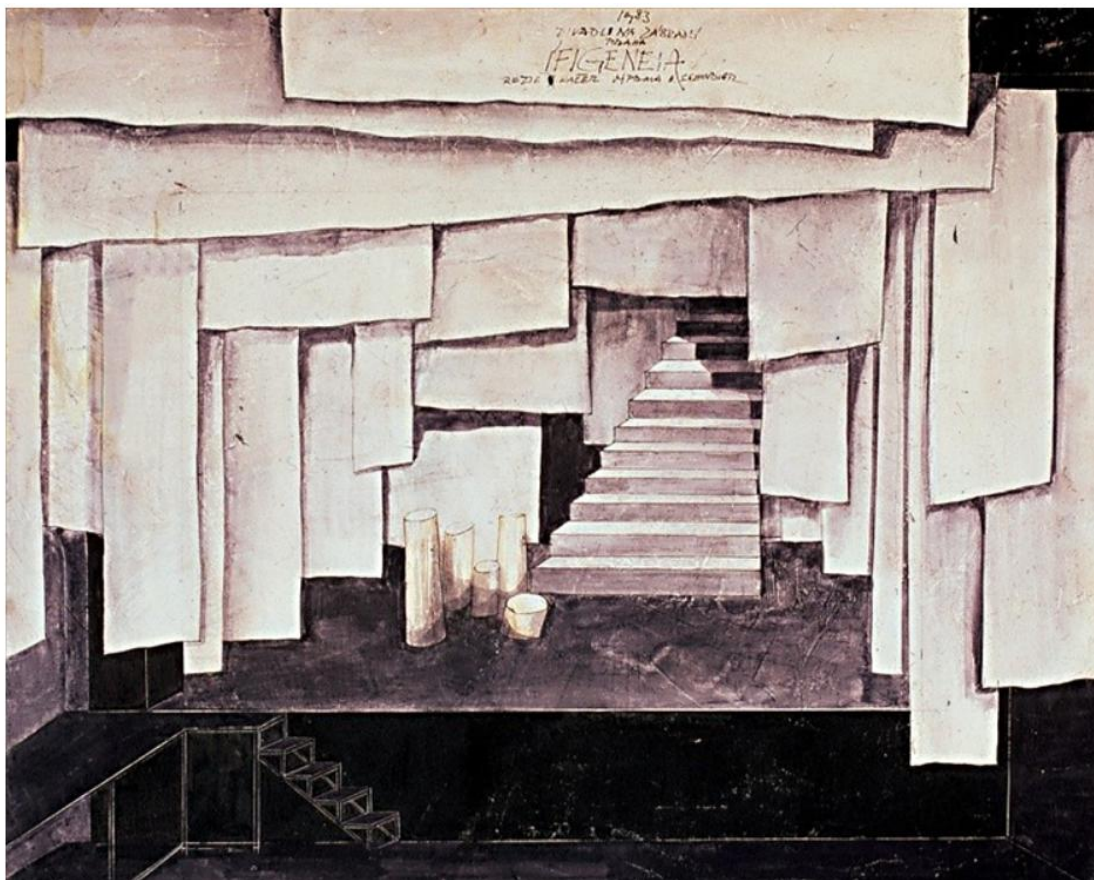
Q

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



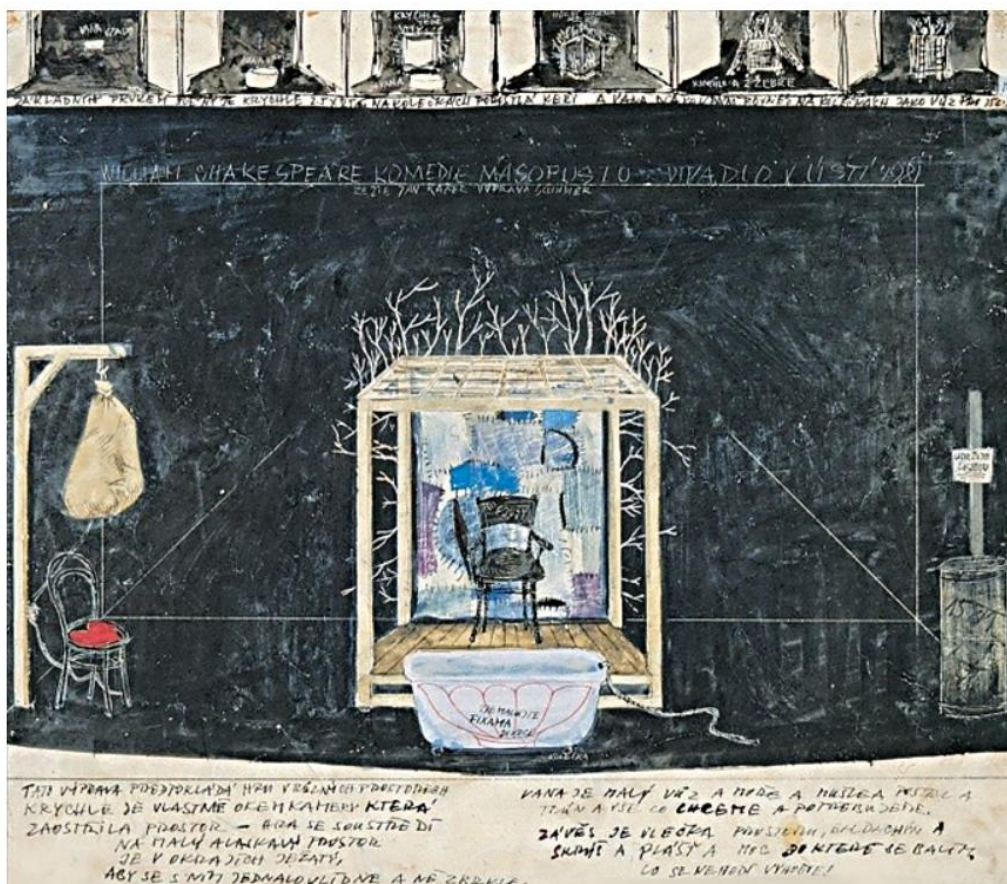


[21] Otakar Schindler, *Ostře sledované vlaky*, 1966 - scénografický návrh



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





[23] Otakar Schindler, *Komedie masopustu*, 1981 - scénografický návrh

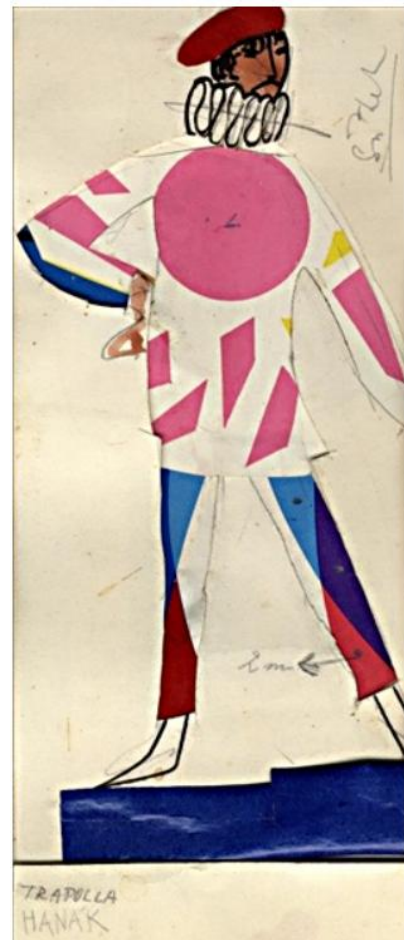
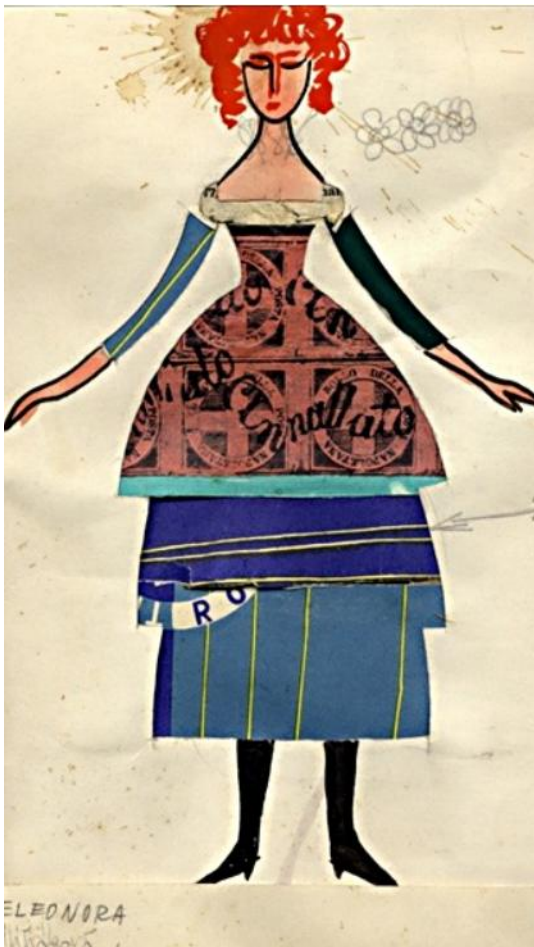


[24] Otakar Schindler, *Jak se kalila ocel*, 1954 - scénický návrh





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



[26 -27] Otakar Schindler, *Zpívající Benátky*, 1961 - Eleonora, Trapolla – Kostýmní návrhy





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



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



[30] *Milenci z kiosku*, 1962 - fotografie

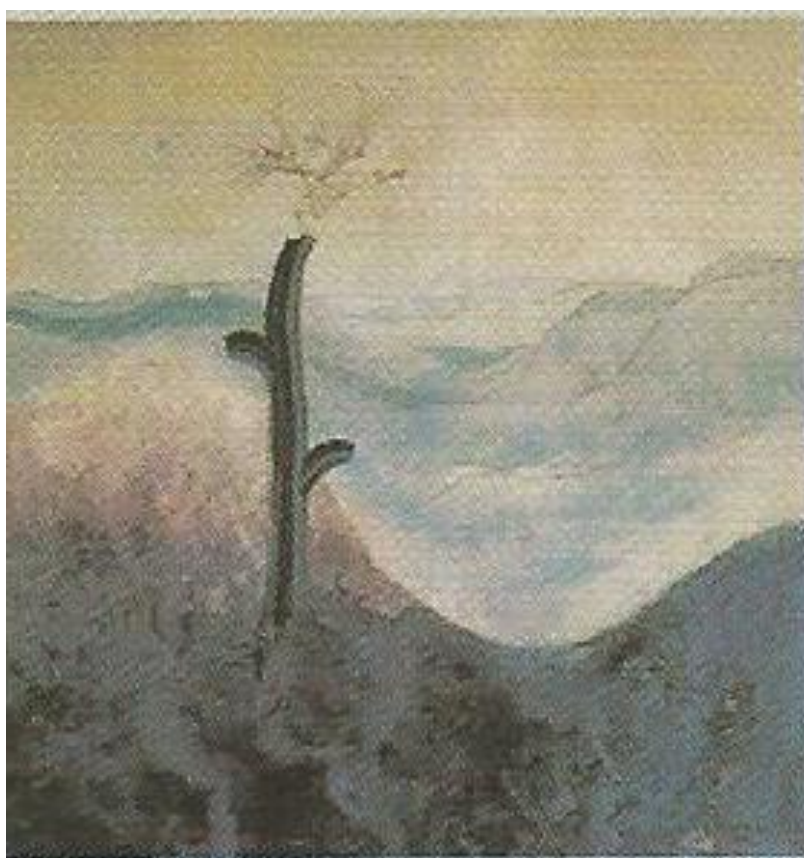


[31] Otakar Schindler, *Milenci z kiosku*, 1974 (nerealizované) – scénický návrh





[32] Otakar Schindler, *Závěš z Falkenštejna*, 1989 – scénický návrh



[33] Otakar Schindler, *Anděl léta nad Beskydami*, 1983





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



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





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



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



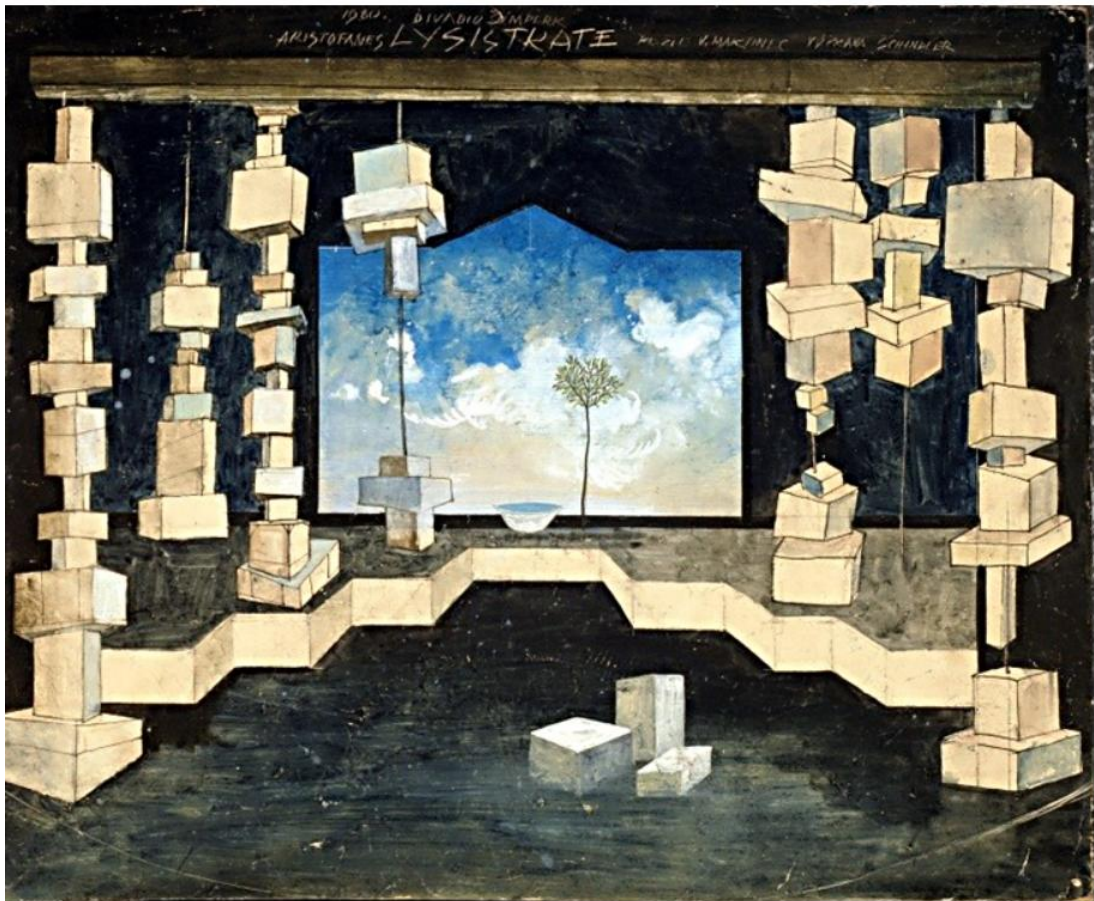


[38] Otakar Schindler, *Čáry máry fuk*, 1963 – scénický návrh



[39] *Čáry máry fuk*, 1958 - fotografie



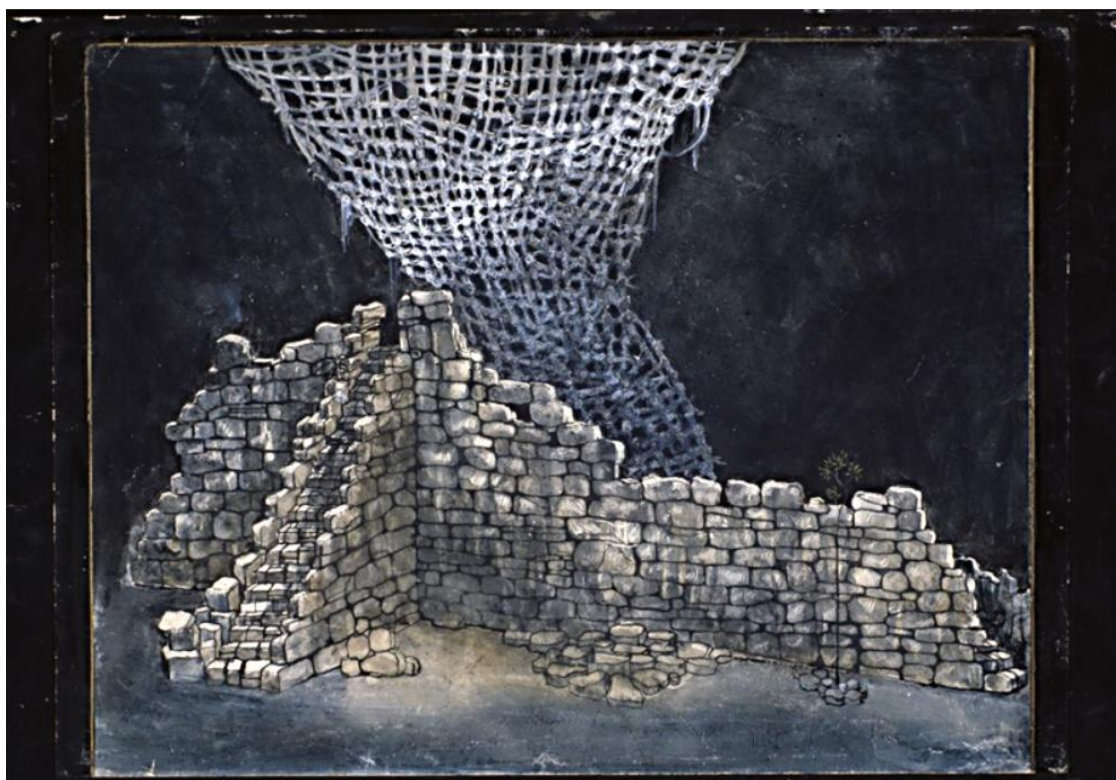


[40] Otakar Schindler, *Lysistrata*, 1981 – scénický návrh



[41] Otakar Schindler, *Z mrtvého domu*, 1974 – scénický návrh





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

## Anotace

<b>Jméno a příjmení</b>	Silvie Hajdíková
<b>Katedra</b>	Katedra dějin umění
<b>Vedoucí práce</b>	Mgr. Barbora Kundračíková, Ph.D.
<b>Rok obhajoby</b>	2023

<b>Název práce</b>	Otakar Schindler – scénografická tvorba
<b>Název v anglickém jazyce</b>	Otakar Schindler – scenography
<b>Anotace práce</b>	<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>
<b>Klíčová slova</b>	Otakar Schindler, scénografie, malba, socha, Tvůrčí skupina Kontrast, divadelní programy

<b>Anotace v angličtině</b>	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.
<b>Klíčová slova v anglickém jazyce</b>	Otakar Schindler, scenography, painting, sculpture, Creative group Kontrast, theatre programs
<b>Přílohy vázané k práci</b>	Obrazová příloha (21 stran) Seznam programů (3 strany)
<b>Rozsah práce</b>	99 stran
<b>Jazyk práce</b>	Čeština