

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

*Scénografická tvorba Dragana
Stojčevského v Národním divadle*

Pavel Hořenín



Katedra divadelních
a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Martin Bernátek, Ph.D.

Studijní program: Divadelní věda - Filmová věda

Olomouc 2022

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma: *Scénografická tvorba Dragana Stojčevského v Národním divadle* vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Na tomto místě bych chtěl poděkovat vedoucímu této práce Mgr. Martinu Bernátkovi, Ph.D. za jeho nekonečnou trpělivost a vstřícnost, bez které by tato práce vůbec nevznikla. Dále bych rád poděkoval MgA. Draganu Stojčevskému, Ph.D. za to, že se stal zcela dobrovolně objektem mého badatelského zájmu. Poděkování patří také mé ženě Aleně Hořenínové za podporu a dceři Mgr. Barboře Hořenínové, která mi významně pomohla při studiu odborné zahraniční literatury a byla mi také velmi často oponentkou. V neposlední řadě děkuji i malíři Národního divadla MgA. Mirku Zahálkovi za ochotu k nesčetným diskusím na téma výtvarné umění.

OBSAH

ÚVOD.....	5
1. PŘEDMĚT A CÍLE PRÁCE	7
2. TEORETICKÁ VÝCHODISKA	8
2.1. Co je scénografie	8
2.2. Otázky stylu	11
2.3. Jak analyzovat scénografii	12
2.3.1. Noetické základy	12
2.3.2. Od kybernetiky k poetismu	17
2.3.3. Analytická metodologie	18
3. SPECIFIKA NÁRODNÍHO DIVADLA	29
3.1. Historická budova	29
3.2. Stavovské divadlo	30
4. JAKÁ JE SOUČASNOST NÁRODNÍHO DIVADLA	32
4.1. Co je to koncept Nová krev?.....	32
5. JACÍ JSOU SCÉNOGRAFOVÉ „NOVÉ KRVE“?	35
6. ANALÝZA VYBRANÝCH INSCENACÍ DRAGANA STOJČEVSKÉHO.....	41
6.1. Faust	41
6.2. Noční sezóna.....	43
6.3. Král Oidipús	45
ZÁVĚR.....	48
Seznam použitých pramenů a literatury	51
Seznam obrázků	57
Seznam zkratek	62

ÚVOD

Tato práce je malou sondou do současného stavu scénografie skrze práci výtvarníka působícího tady a teď. To „tady“ jsou scény Národního divadla v Praze. Proč jsem zvolil zrovna toto divadlo? Naprosto jednoduchá odpověď zní, protože jsem v něm zaměstnán. Nechtěl jsem následující práci vystavět na něčem zprostředkovaném, vyčteném či okoukaném. Využívám proto svou krátkou zkušenost vedoucího oddělení scénografie a provozního architekta, abych s vámi sdílel své osobní zážitky. Uvádím to zde hlavně proto, aby bylo hned zpočátku jasné, že nemohu být nezávislým a nestranným pozorovatelem dějů, na kterých jsem se sám podílel. Píšu o věcech, o kterých něco vím, a snad je ku prospěchu můj status očitého svědka. Doufám, že to omlouvá moji troufalost psát hned první velkou odbornou práci o scénografii naší první scény. Národní divadlo stále mnoho lidí považuje za jakousi výkladní skříň české kultury. Přece již při stavbě se na výzdobě „Zlaté kapličky“ podíleli nejlepší malíři a sochaři své doby. Ještě v době nedávné byl přídomek hercova jména „člen sboru národního divadla“ považován za velkou poctu. Toto označení věnovalo nejednoho národního či zasloužilého umělce. Být hercem, režisérem či scénografem Národního divadla mělo velikou společenskou prestiž. Nebudu polemizovat nad tím, jestli je spojitost s Národním divadlem prestižní i v současné době. Jen se snažím popsat jistou výjimečnost, kterou toto divadlo v naší společnosti má. Právě v Národním divadle často krystalizovaly nové směry a proudy, které sice mohly mít své prameny jinde, ale rozvinuly se do své plné síly katalyzovány pozlátkem národní hrdosti nejposvátnějšího divadla v zemi.

Zmíněným výtvarníkem je **MgA. Dragan Stojčevski, PhD.**¹ Zde opět zvítězila má osobní zkušenost. Dragana znám od roku 2017, kdy jsme spolu připravovali inscenaci *Noční sezóna*. Později jsme ještě spolupracovali na inscenaci *Král Oidipús*. Byl jsem s Draganem na jeho jednodenní výstavě instalací *Rudej*

¹ Seznam obrázků – fotografie č. 1.

v *ksichtě*, která se konala v jednom ze skladů libčické šroubárny. Společně jsme byli ve firmě, která pro Národní divadlo zajišťovala likvidaci vyřazeného tahače, abychom vybrali, které autentické části z tohoto nákladního vozidla se použijí ve scénografii inscenace *Faust*.² Viděl jsem s Draganem uvedení opery *Příhody lišky Bystroušky* v Litomyšli. Navštívil jsem taneční představení *Garsonky*, pro které Dragan navrhl výpravu. Byl jsem s Draganem na hlavní zkoušce opery *Alcina* v brněnském Janáčkově divadle.³ Viděl jsem mnoho záznamů inscenací s Draganovou scénografií. I když znám všechny scénografy a scénografky pracující v současné době pro Národní divadlo, Dragana Stojčevského znám nejlépe.

Zároveň si uvědomuji, že výhoda znalosti prostředí a osob přímo spojených s objekty analýzy byla velkým handicapem, protože jsem tím porušil pravidlo odstupu. Analýza tak mohla být zkreslena osobním zainteresováním a přátelskými vazbami, nebyl tak splněn požadavek nestrannosti.

Po úvodní části jsem se věnoval přehledu metod analýzy, technickým specifikům dotčených scén Národního divadla, konceptu *Nová krev*.⁴ Krátce jsem představil současnou generaci scénografů Národního divadla. Následně jsem provedl rozbor tří vybraných inscenací Dragana Stojčevského, abych mohl v závěru porovnat jeho styl s prací jeho současníků.

² Seznam obrázků – fotografie č. 2.

³ Tamtéž – fotografie č. 3, 4, 5, 6.

⁴ ŠPINAR, Daniel. *Nová krev (Činohra Národního divadla ve 21. století)*[pdf] *Narodni-divadlo.cz* [online] [cit. 2022-04-16].

1. PŘEDMĚT A CÍLE PRÁCE

Cílem bádání je zjistit, jak pracuje Dragan Stojčevski s prostorem, jaké používá inscenační prostředky, zjednodušeně: zmapovat Draganovu práci a nalézt jeho specifický rukopis a styl, a ten pak porovnat se stylem jeho současníků působících na scénách Národního divadla. Analýza je zacílena nejen směrem z hlediště na jeviště, ale součástí rozborů je i vlastní svědecká zkušenost z druhé, té zákulisní strany. Nebudu zakrývat, že mi byl mnohdy znám autorský záměr či inspirační zdroje.

Teoretická část je hledáním odpovědi na to, co je objektem analýzy. Co je to vlastně scénografie, jak ji lze definovat a z jakých úhlů je na ni možné pohlížet. Následně jsou popsány analytické metody a jejich geneze. Úvodní krátký přehled je deskripcí cesty od pozitivismu k formalistickým teoriím, přes strukturalistické metody až k sémantice, ostenzi a teorii vektorů. Nástin a popis těchto metod má za cíl stanovit nejvhodnější analytické postupy, které odhalí odpovědi na otázky stanovené v úvodu této práce.

Následující topografie je zaměřena na tři inscenace: *Noční sezóna* (premiéra 9. 11. 2017, Stavovské divadlo), *Faust* (premiéra 15. 3. 2018, Stavovské divadlo) a *Král Oidipús* (premiéra 15. 12. 2019, Národní divadlo). Tyto tři inscenace jsem vybral hlavně proto, že jsem byl přítomen jejich genezi od samého počátku. První návrh scény pro Krále Oidipa jsem viděl ještě v rozpracovaném stavu přímo v Draganově ateliéru.⁵

⁵ Seznam obrázků – fotografie č. 7.

2. TEORETICKÁ VÝCHODISKA

2.1. Co je scénografie

Joslin McKinney a **Philip Butterworth** se ve své knize *The Cambridge Introduction to Scenography* zamýšlejí na tím, co je to scénografie hned v první kapitole. Na základě mnoha citací předkládají autoři této knihy myšlenku, že se scénografie vyvinula z původně malovaných scén⁶ k prostorovým řešením a manipulacím s prostorem.⁷ Přesná definice, co je scénografie, však chybí.

Jaký je tedy scénografie druh umění? Básník, spisovatel i dramatik pracují se slovy; malíř používá k vyjádření barvy, případně struktury vznikající v barevné hmotě; sochař pracuje s tvarem hmoty, který je až na výjimky kinetických soch v čase neměnný. Všechna tato umění existují jako samostatná a svébytná. Scénografie pracuje s barvou, tvarem i strukturou, dost často ovšem využívá proměnlivosti. Navíc též používá technické a technologické prostředky. Pracuje s fotografií (digitálním tiskem), filmem i videoprojekcí. Ve své podstatě se neobejde bez světelného designu. Může existovat jako umění samostatné v podobě různých instalací, ale v naprosté většině je syntetickou součástí, která v synergii podporuje jiná umění, jakými jsou divadlo, film a televize. **Arnold Aronson** ve své sbírce esejů *Pohled do propasti* uvádí, že je téměř každá lidská zkušenost včetně narození prostorovým zážitkem: „Jsme trojrozměrné bytosti a instinktivně na prostor reagujeme. Náš příchod na svět, moment zrození, je prostorový zážitek: vynoříme se z bezpečí uzavřeného prostředí

⁶ MCKINNEY, Joslin a BUTTERWORTH, Philip. *The Cambridge introduction to scenography*. First published. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, s. 3.

⁷ Tamtéž, s. 4.

do rozlehleho neznámého prostoru.“⁸ Scénografie je ve jmenovaných uměních nezbytnou složkou, umožňující příjemcům, divákům zažít umělecké dílo, které je scénickou, filmovou či jinou událostí, jako prostorový zážitek. I Arnold Aronson se ve své sbírce esejů vyhýbá přesné definici scénografie s odkazem, že v podstatě každý scénograf má tu svou.⁹ Barbora Příhodová v knize *Scénografie mluví: Hovory Jarky Buriana s Josefem Svobodou* uvádí, jak již bylo zmíněno, jako autora novodobého významu termínu scénografie **Josefa Svobodu**.¹⁰ Kde jinde tedy hledat definici scénografie než tam:

“Scénografie je pouze jednou z mnoha složek dramatického díla jako konečného realizovaného útvaru. Jinými slovy, inscenace. V rámci tohoto útvaru musí scénografie plnit přesně stanovenou funkci. A touto funkcí je určeno, v kterém okamžiku zazní naplno, stane se vlastním nositelem dramatického napětí a dění, v kterém okamžiku bude pouze jeho pozadím, doplňkem, nebo vůbec zmizí z vědomí a zorného pole diváka. Existence, fyzická existence a neexistence jsou tedy dvěma krajními póly, mezi kterými se scénografie pohybuje. Přistoupíme-li na toto funkční určení scénografie, přistupujeme tím na dvě základní metodická stanoviska: Scénografie uznává režii jako vedoucí složku, jako jedinou složku, v jejíž možnostech je sjednotit různorodé a svým vývojovým zaměřením dokonce protichůdné složky v syntetický útvar dramatického díla. Režie, aby mohla plnit tuto svou dirigující úlohu, musí se rozštěpit v režijně-scénografickou složku právě tak, jako v složku dramaturgicko-režijní a herecko-režijní. [...] Stejně jako o štěpení režie bylo by možno mluvit i o štěpení scénografie a vytváření jejich ‚sloučenin‘, o herecko-scénografické koncepci a o koncepci scénicko-dramaturgické. Jednotlivé

⁸ ARONSON, Arnold. *Pohled do propasti: eseje o scénografii*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2007. s.13.

⁹ Tamtéž, s. 19, 20.

¹⁰ BURIAN, Jarka, SVOBODA, Josef a PŘÍHODOVÁ, Barbora, ed. *Scénografie mluví: hovory Jarky Buriana s Josefem Svobodou*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2014. s. 49.

složky se v této spolupráci precizují, nalézají mezi sebou kontakt a zároveň se spojují ve vyšší polyfonní útvar, v mnohovrstevnatou skladbu několika významových rovin, mezi nimiž se rozvine dialektická a kontrastní oscilace jak v celkové koncepci dramatického díla, tak v jednotlivých obrazech, situacích a charakterech. Neboť výsledné dílo je daleko více proudem uměleckých obrazů než hmotným útvarem. Protože jde především o sdělení básnického poselství a nikoli o pouhou v hmotném smyslu existující informaci.“¹¹

Tato Svobodova definice scénografie odpovídá termínu „kolektivní individuum“, jak o něm píše světově uznávaný literární vědec, zastánce strukturalismu, člen Pražského lingvistického kroužku Jan Mukařovský¹² ve své knize *Kapitoly z české poetiky I.*: “Činitelem se ve smyslu tohoto pojetí jeví netoliko individuum autorské, ale také vnímatelské, zasahující často aktivně do vývoje umění jako mecenáš, objednatel, kritik, nakladatel atd.”¹³ A my dodejme divák. Mukařovský zde uvádí, že vliv na strukturu uměleckého díla mají kromě jiného i vnímatelé, kteří svými reakcemi ovlivňují tvorbu autora či autorů. V případě scénografie je totiž nutné tuto definici rozšířit. Scénický návrh je sice dílem jevištního výtvarníka, ale je do značné míry ovlivněn činností dramaturga, režiséra, světelného designéra a mnoha dalších. Nebývá zmíněno, že umělecká idea výtvarníka naráží během realizace na fyzické výrobní a ekonomické limity, které ve svém důsledku mají také značný vliv na celkový výsledek.

¹¹ SVOBODA, Josef. [příspěvek na sympoziu při prvním Pražském Quadriennale]. *Zprávy divadelního ústavu*, 1967 č. 8, s. 27 v ref. č. 10. BURIAN, Jarka, SVOBODA, Josef a PŘÍHODOVÁ, Barbora, ed. *Scénografie mluví: hovory Jarky Buriana s Josefem Svobodou*.

¹² Jan Mukařovský. *phil.muni.cz* [online]. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. [cit. 2022-04-19].

¹³ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky. Díl 1, Obecné věci básnictví*. Praha: Melantrich, 1941. s. 20.

Skladatel a estetik **Otakar Zich** nepovažuje scénografii za výtvarné umění. Ve své knize *Estetika dramatického umění* napsal: „...scéna, vyplněná případně nepohyblivými neživými předměty, nepatří do žádného z oborů výtvarných umění. Mohlo by se však namítnout, že snad tvoří nový samostatný jejich obor, jakousi ‚obrazovou architekturu‘. I tento názor padá, jakmile uvážíme podstatnou, tj. nutnou a postačitelnou výplň scény živými lidmi, totiž herci, obrazově vzato dramatickými osobami. To je vlastní *dramatická scéna*, tj. *místo dramatického děje*. Tu nemůže být ani řeči o tom, aby byla připočtena k výtvarným uměním, neboť veškerá výtvarná díla jsou nehybná, tedy pouze prostorová, kdežto tvářnost dramatické scény, ač je útvarem optickým, se co chvíli *mění*. Je to útvar *časově – prostorový* [...] Přísně vzato, je dramatická scéna *optickou složkou* dramatického díla...“¹⁴ S touto tezí nemohu souhlasit, protože scénografie, jinak také jevištní výtvarnictví, používá výtvarné metody, malbu, plastiku či architekturu v syntetických formách, je tedy výtvarným uměním, které není jen optickou výplní dramatického prostoru, je další plnohodnotnou metavrstvou dramatického díla se svou vlastní výpovědní hodnotou.

2.2. Otázky stylu

Každý umělec, řemeslník či vědec může stavět jen na zkušenostech a poznání, které mu předaly předchozí generace. Může tak rozvíjet to, co ho naučil jeho učitel, který vycházel z vědění otců a jejich otců. Toto je teze známého historika umění Ernsta Hanse Gombricha, kterou publikoval ve své knize *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. „Trvalo dlouho, než jsme pochopili, že umění nevzniká v prázdném prostoru, že žádný umělec není nezávislý na předchůdcích a modelech, že je stejně jako vědec a filozof součástí specifické tradice

¹⁴ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. V Praze: NAMU, 2018, s. 226.

a pracuje ve strukturované sféře problémů“¹⁵ František Mikš to ve své výkladové knize *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění* doplňuje takto: „Člověk nikdy nezačíná od počátku, osvobozen od minulosti a bez dluhu vůči ostatním. To se týká nejen intelektuálních, ale také uměleckých aktivit všeho druhu. Dokonce i umělci, kteří si představují, že se vracejí zpět k počátkům [...] uchopují věci ve vysoce rozvinutém stádiu a ‚stojí na ramenou‘ nesčetných generací.“¹⁶ Rozvoj tohoto kolektivního ducha a zejména umění probíhal a stále probíhá v určitých etapách, které nazýváme styly či slohy. Patrice Pavis se domnívá, že většina stylů, které mají reprezentovat určitou éru, odráží společnost a kulturu své doby.¹⁷

2.3. Jak analyzovat scénografii

2.3.1. Noetické základy

V této stati se soustředím na výběr vhodné analytické metody. Po krátkém představení vývoje analytických metod používaných v divadelní vědě následuje zdůvodnění výběru vhodné metody k dosažení cíle analýzy, a tím je najít specifické prvky ve scénografii Dragana Stojčevského.

Počátky moderní analýzy divadla je možné hledat u Denise Diderota v *De la poésie dramatique (O poesii dramatu, 1759)* a Gottholda Ephraima Lessinga

¹⁵ GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Překlad Miroslava Gregorová. Vydání druhé. Praha: Argo, 2019, s. 22.

¹⁶ MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021, s. 67.

¹⁷ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2020, s. 101.

v *Hamburgische Dramaturgie* (*Hamburská dramaturgie*, 1767). Jejich **dramaturgické analýzy** si všímaly hereckého projevu a scénických jevů a byly dosti popisné.¹⁸ Později Roland Barthes a Bernard Dort vycházeli ve svých analýzách z ideologických a estetických mechanismů.¹⁹

V 1. polovině 19. století vznikl sociologický vědecký směr **pozitivismus**, jehož zakladatelem byl Auguste Comte. A jaká byla jeho pravidla? „Věda se musí omezit na konstatování fakt a jejich vztahů, musí vyloučit ze svých nároků veškeré dalekosáhlé ontologické spekulace o podstatách a smyslech fakt, jež zkoumá. Nelze tedy hledat metafyzická vysvětlení, ale nutno se přidržet toho, co víme ze zkušenosti.“²⁰ Tato metoda ovšem nedokázala reflektovat nové nastupující avantgardní umělecké směry jako například symbolismus či futurismus.²¹

Na analýzu nových uměleckých směrů mělo zásadní vliv lingvistické, literární a uměnovědné hnutí, které se objevilo na počátku 10. let 20. století v Rusku a které je známé pod označením ruská formalistická škola.²² Toto hnutí mělo dvě hlavní střediska. V Moskvě to byl **Moskevský lingvistický kroužek** založený v roce 1915 Romanem Jakobsonem, Petrem Bogatyrevem a Grigorijem Vinokurem. V Petrohradě to bylo centrum **OPOJAZ** (petrohradská Společnost pro studium

¹⁸ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Ref. č. 17, s. 24.

¹⁹ Tamtéž, s. 25.

²⁰ SOLAŘ, Josef. pozitivismus (MSgS) [heslo]. *encyklopedie.soc.cas.cz* [online] Praha: Sociologický ústav AV ČR, v.v.i., 2018 [cit. 2022-04-26]. Dostupné z <[https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Pozitivismus_\(MSgS\)](https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Pozitivismus_(MSgS))>. Sociologická encyklopedie. Sociologický ústav AV ČR. Hlavní editor Zdeněk R. Nešpor>.

²¹ ŠVELA, Ondřej. *Ruský formalismus a estetika Romana Jakobsona* [online]. Brno, 2009 [cit. 2022-04-26]. Dostupné z <<https://theses.cz/id/gba6p2/>>. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce doc. Mgr. Rostislav Niederle, Ph.D. s. 10.

²² Tamtéž, s. 8.

básnického jazyka) jehož členy byly Viktor Borisovič Šklovskij, Boris Michajlovič Ejchenbaum, Vladimir Jakovlevič Propp, nebo Jurij Nikolajevič Tyňanov.²³ Jeden z prvních teoretiků **estetického formalismu** byl ale Immanuel Kant, který společně ze zakladatelem moderní fenomenologie Edmundem Husserlem ruské formalisty inspiroval.²⁴

Formalisté kladou důraz na to, jak je dílo vytvořeno. Staré formy „se časem opotřebovávají, čímž dochází k jejich automatizaci. Aby dílo opět dosahovalo estetické působivosti a otevřelo recipientovi možnost nového vidění, je ho třeba náhle nějakým způsobem *ozvláštnit*.“²⁵ S touto tezí přichází Viktor Šklovský v článku *Iskusstvo kak prijom [Umění jako metoda]* z roku 1916, který později vyšel v jeho *Teorii prózy*.^{26,27} V tomto ozvláštnění spatřují formalisté poetiku, která je znakem umělecké tvorby. **Viktor Borisovič Šklovskij** obhajoval formalismus takto: „Nová forma se neobjevuje proto, aby vyjádřila nový obsah, ale proto, aby změnila formu starou, která svou uměleckost už ztratila.“²⁸ Bohumil Mathesius k tomu napsal: „Co je důležité při formální metodě? Ne to, že jednotlivé části díla možno nazvat různými jmény. Důležité je, že jsme přistoupili k umění výrobně. Mluvili jsme o něm samém. Nedívali jsme se na ně jako na odraz. Našli jsme specifické znaky druhu. Pochopili jsme, že na velkém plánu existuje reálně stejnorodost zákonů formujících dílo.“²⁹ Na

²³ ŠEVELA, Ondřej. *Ruský formalismus a estetika Romana Jakobsona*. Ref. č. 21, s. 15.

²⁴ Tamtéž, s. 8.

²⁵ ŠKLOVSKÝ, Viktor. Umění jako metoda v ŠEVELA, Ondřej. *Ruský formalismus a estetika Romana Jakobsona*. Odkaz č. 21, s. 19.

²⁶ Tamtéž.

²⁷ ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. *Teorie prózy*. 3. vyd., v nakl. Akropolis 1. Praha: Akropolis, 2003, s. 8 - 25.

²⁸ Tamtéž, s. 32.

²⁹ MATHESIUS, Bohumil. Formální metoda v ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. *Teorie prózy*. Ref. č. 27, s. 257.

ruský formalismus navázali v 2. polovině 20. století filmoví teoretici; Kristin Thompsonová svým **neoformalismem** a David Bordwell poetikou filmu.³⁰

Osobnost **Romana Osipoviče Jakobsona** mi umožní teoretický posun od formalismu ke **strukturalismu**. Tento zakladatel Moskevského lingvistického kroužku se v roce 1920 přestěhoval do Československa. V roce 1926 se stal spolu s Vilémem Mathesiem, Bohumilem Trnkou, Bohuslavem Havránkem a Janem Rybkou zakládajícím členem **Pražského lingvistického kroužku**. Tento spolek se již zabýval teoriemi strukturalismu, které na teorie formalismu plynule navazovaly. Teoretickým východiskem strukturalismu byla zejména teorie švýcarského lingvisty **Ferdinanda de Saussure**^{31,32} shrnutá v jeho knize *Cours de linguistique générale* [*Kurz obecné lingvistiky*].³³ Saussure je považován nejen za zakladatele strukturalismu, ale s jeho osobou je spojován i zrod sémiologie.³⁴ Jednou z jeho nejznámějších tezí je teorie *znaku*: „Znakem nazýváme kombinaci pojmu a akustického obrazu, avšak v běžném úzu tento termín obecně označuje akustický obraz sám.“³⁵ Jazykový znak nesjednocuje věc a jméno, ale pojem a akustický obraz. Akustický obraz není materiální zvuk, něco čistě fyzického, ale psychický otisk tohoto zvuku, o kterém nám poskytují svědectví naše smysly.³⁶ Dalšími termíny, které definoval Saussure, jsou *označující* a *označované*: „Navrhujeme zachovat slovo

³⁰ KOKEŠ, Radomír, D. *Jak postupovat při formalistické analýze filmu* [pdf]. Brno: Masarykova universita, Filozofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury, 2013, s. 3.

³¹ Ferdinand de Saussure [heslo]. *wikisofia.cz* [online]. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, © 2013 ISSN: 2336-5897, [cit. 2022-04-27].

³² MICHALOVIČ, Peter. *Úvod do štrukturalismu a postštrukturalismu*. Bratislava: Iris, 1997, s. 14, 15.

³³ Ferdinand de Saussure [heslo]. *wikisofia.cz*. Ref. č. 30 [cit. 2022-04-27].

³⁴ MICHALOVIČ, Peter. *Úvod do štrukturalismu a postštrukturalismu*. Ref. č. 32, s. 15.

³⁵ SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. Překlad František Čermák. Vyd. 3., upr., V nakl. Academia 2. Praha: Academia, 2007, s. 97.

³⁶ Tamtéž, s. 96.

znak pro označení celku, a nahradit *pojmem* a *akustický znak* termíny označované a označující.³⁷ Svazek sjednocující označující a označované je arbitrární.³⁸

Jedním z nejvýznamnějších členů Pražského lingvistického kroužku byl lingvista a teoretik estetiky **Jan Mukařovský**. Ten v reakci na Šklovského *Teorii prózy* napsal: „...zdánlivá jednostrannost [formalismu] pramení z problematického rázu: proti bezvýhradnému zdůraznění ‚obsahu‘ musila být postavena stejně radikální antiteze zdůrazňující formu, aby bylo možno se dobrat syntézy obou, strukturalismu.“³⁹ V návaznosti na Ferdinande de Saussure chápal Jan Mukařovský znakovost umění takto: „Znakovost umění se však neprojevuje jen v jeho stycích s vnějším světem, ale i ve složení *umělecké struktury samé*: bylo již naznačeno, že každá složka uměleckého díla je nositelem jistého částečného významu; úhrn těchto částečných významů, řadících se v jednotky postupně stále vyšší, je dílo jako složitý významový celek. Znakový a významový ráz uměleckého díla v částech i v celku stává se zejména při uměních t. zv. časových, t. j. takových, jejichž vnímání probíhá v čase: dokud není vnímání ukončeno, dokud výstavba díla není v mysli vnímatelově přítomna jako celek, nemá vnímatel jistoty o smyslu a významu jednotlivých částí. [...] Vše v uměleckém díle i v jeho vztahu k okolí jeví se tedy strukturální estetikou znakem a významem; v tom smyslu může být považována za součást obecné vědy o znaku čili semiologie.“⁴⁰

Pozdějším velkým oponentem Pražského Lingvistického kroužku byl divadelní dramaturg, divadelní a literární teoretik **Ivo Osolobě**, který, navazujíc na učení **sv. Augustina** *De magistro [O učiteli]*, redefinoval termín *ostenze*, jehož původní

³⁷ SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. Ref. č. 35, s. 97.

³⁸ Tamtéž.

³⁹ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Teorie prózy v ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. Teorie prózy*. Ref. č. 27, s. 272, 273.

⁴⁰ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky. Díl 1, Obecné věci básnictví*. Ref. 12, s. 26.

význam znamenal neverbální komunikaci věcí, zjednodušeně řečeno ukazování. Teoretické základy, na kterých je postavena dnešní kybernetika, hledal Ivo Osolsobě u filozofů **Ludwiga Wittgensteina** a **Bertranda Russela**, ale také u tvůrce teoretických modelů komunikace **Norberta Wienera**.⁴¹

2.3.2. Od kybernetiky k poetismu

Závěrem předešlého článku bylo, že ostenze úzce souvisí s kybernetikou – studiem modelů komunikace mezi lidmi, zvířaty, minerály a stroji.⁴² V dnešní době už asi nikdo nepochybuje, že spolu dva stroje mohou komunikovat. Dívat se na umění prizmatem Iva Osolsobě, jako na způsob komunikace, mi přijde jako velmi zajímavý koncept. Vždyť právě uměním lze sdělit, předat informace, které velmi často nelze předat jinou cestou. Každé umění používá nejenže jiný typ komunikace, ale hlavně může dosáhnout jen určité informační hustoty. Předpokládám, že nejnižší hustotu má umění literární a verbální. Vždyť žádný příjemce nedokáže zrekonstruovat přesnou podobu obrazu jen na základě jeho popisu. Obrazová informace má hustotu jen o málo větší, protože má ze své povahy omezení v deskripci příběhů. Dalším stupněm informační hustoty je sochařství, kde už je informace trojrozměrná. Divadlo díky kombinaci předešlých umění s uměním mimeze dosahuje vysokého stupně hustoty informace a může s ním soupeřit už jedině film, který má v dnešní době 3D technologie zobrazování hustotu informace téměř absolutní. Čím je hustota informace nižší, tím je umění závislejší na schopnosti imaginace příjemce. Literární teoretička **Alice Jedličková** to ve své knize *Zkušenost prostoru* označuje jako vyplňování mezer: „Mezery (zvláště takové, které se vyznačují nějakou pravidelností distribuce v konstrukci fikčního světa) jsou tedy chápány jako součást významotvorného potenciálu textu.”⁴³

⁴¹ SCHMIDOVÁ, Herta. Teorie ostenze Iva Osolsobě a pražská škola. *Divadelní revue* n°3. 3/2013. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2013, s.7.

⁴² Tamtéž.

⁴³ JEDLIČKOVÁ, Alice. *Zkušenost prostoru: vyprávění a vizuální paralely*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2010, s. 31.

V případě, že lze stejnou informaci předat několika způsoby, proč považujeme za umělecké to méně srozumitelné řešení? Je umění informace samotná anebo způsob jejího podání? Odpovědí může být poezie, která je uměleckým podáním slova. Zrovna tak může být malířství poezií barvy a sochařství poezií tvaru. Zvláštním druhem umění je hudba, která má ve své podstatě matematické základy; dalo by se říct, že je poezií čísel? Otázka tedy zní: je povahou přenášené informace v hudbě matematický vzorec, harmonický zvuk, vibrace molekul vzduchu anebo stav duše skladatele? Co je poté ovšem scénografie? Ta může mít v tomto ohledu zcela výsostné postavení, protože je poezií časoprostoru. Touto úvahou jsem se vrátil téměř až na začátek, kde jsem se snažil vyřešit otázku, co to je to scénografie. Avšak otázka této stati je zcela jiná. V tomto ohledu souhlasím s obhajobou formalismu Viktora Borisoviče Šklovského. Vždyť umění přeci může být tou cestou, ať už je cíl jakýkoli.

2.3.3. Analytická metodologie

Na Jana Mukařovského se ve své metodologii analýzy divadla odvolává **Miroslav Kouřil**, i když si všímá více či méně toho, jak je to uděláno, což odpovídá spíš formalistické metodě zkoumání. Kouřil ve své metodologii přidává k jedné Aristotelově jednotě – jednotě děje⁴⁴ a dvěma Castelvetrovým jednotám – jednotě času a místa⁴⁵ další jednoty, a to: jednotu stylu, jednotu divadelního prostoru, jednotu práce „(v poloze organizační)“, ⁴⁶ jednotu zdatnosti „(v poloze divadelního

⁴⁴ ARISTOTELÉS a MRÁZ, Milan, ed. *Poetika: řecko-česky*. Překlad Milan Mráz. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2008, s. 63.

⁴⁵ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 3. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, s. 17.

⁴⁶ KOUŘIL, Miroslav. *Divadelní prostor*. V Praze: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1945, s. 42.

řemesla)⁴⁷ a „jednotu směru, který je z druhé strany určen již vypočítanými jednotami místa času a děje dramatického díla.“⁴⁸ Požadavky na dodržování jakýchkoliv jednot jsou v dnešní době po zavedení kánonu postdramatického divadla minulostí. Daleko zajímavější je proto Kouřilovo rozdělení divadelní struktury do skupin podle míry iluzivnosti perspektivy, a to tak, že scéna je obrazem, reliéfem nebo konstrukcí.⁴⁹ Samozřejmě, že se tyto skupiny mohou prolínat. Vzniká pak třeba „malířskosochařský reliéf“,⁵⁰ nebo „reliéf montážní“;⁵¹ který užívá „detailů jako stavebních kamenů divadelní perspektivy.“⁵² Tady bych rozdělení upravil na skupiny. První, scénografie malovaná (malířská), je nejstarší a skládá se z malovaných horizontů, šál či bočních panelů, případně malovaných sufit. Boční panely mohou být nahrazeny otočnými periacty. Perspektiva je řešena malířsky pomocí jednoho, dvou, nebo tří úběžníků. Tato scénografie bývá často doplněna drobnými objekty, převážně nábytkem. Druhým typem scénografie je scénografie reliéfní, kdy jsou z plochých dekorací s plastickými prvky sestaveny portály, stěny či větší samostatné objekty. Tyto prvky už mohou mít perspektivu vlastní, která ovšem může být podpořena v ploše malířsky, tak jako u předcházejícího typu. Dalším typem scénografie je scénografie prostorová, tak jak ji prosazoval zejména Adolphe Appia.⁵³ Prostorovou scénografii bych rozdělil na dvě hlavní podskupiny, scénografii objektovou, sestavenou ze schodišť, ramp, pódíí či mostů, a scénografii konstrukční, tvořenou z lešení, žebříků a podobných prostorových konstrukcí. Tyto prostorové prvky mají samozřejmě perspektivu vlastní, která ovšem může být různě

⁴⁷ KOUŘIL, Miroslav. *Divadelní prostor*. Ref. č. 46. s 42.

⁴⁸ Tamtéž.

⁴⁹ Tamtéž. s. 43, 44

⁵⁰ Tamtéž, s. 45

⁵¹ Tamtéž.

⁵² Tamtéž.

⁵³ BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Překlad Milan Lukeš. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 1999. s. 543, 544.

deformována samotnými tvary dekorace. Poslední typ scénografie bych nazval cinematickou, která v sobě zahrnuje projekční plochy umožňující videoprojekce propojené s dramatickou akcí.

Již citovaný **Otakar Zich** ve svých úvahách rozlišuje tyto scénické kvality:

Scénické kvality statické: Působení statických scénických předmětů vyvolává u diváka významové obrazové představy. Je tak dosaženo citového dramatického účinku, který Zich nazývá *asociativním činitelem*.⁵⁴

Scénické kvality kinetické: spočívají v časové změně scény, v které vidí Zich pravou dramatickou scény. „V [...] *časové změně* scény, tu nenáhlé, tu prudké, tu dokonce na chvíli zastavené, je pravý smysl její jakožto *scény dramatické*.“⁵⁵ Kinetické kvality rozděluje Zich na poziční a motorické.⁵⁶

Scénické kvality poziční: zdánlivě splývají se statickými kvalitami, jsou však koncem předchozího a začátkem následujícího pohybu. Dostávají tak různý smysl při témže vzhledu.⁵⁷

Scénické kvality motorické: vyznačují se změnou polohy jevištních prvků vůči scéně a jevištním prvkům ostatním. Tuto změnu lze definovat dráhou a časem.⁵⁸

⁵⁴ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Ref. č. 14, s. 225.

⁵⁵ Tamtéž, s. 228.

⁵⁶ Tamtéž.

⁵⁷ Tamtéž.

⁵⁸ Tamtéž, s. 229.

Zich dále definuje vztahy mezi hereckou postavou a scénou, coby prostorem, v němž se pohybuje, jako scénické relace. Vztah jedné každé postavy ke scéně pak označuje za prvotní, vztah mezi prvotními relacemi za relaci komplexní a vztah dvou osob za scénickou relaci vzájemnou.⁵⁹

V závěru *Estetiky dramatického díla* se Zich věnuje míře stylizace:

Naturalismus – umělecká díla co nejvíce napodobují přírodní a životní předměty.⁶⁰

Realismus – umělecký směr, který zobrazuje realitu, avšak na základě umělcovy zkušenosti, dochází tak k jisté umělecké stylizaci.⁶¹

Idealismus – liší se od realismu pouze kvantitativně. Realismus přejímá podrobnosti, kdežto idealismus i celky; nemají rozdílný ani tak stupeň, jako rozsah stylizace. Navenek se tak zdá, že realista pracuje na základě určitých modelů, kdežto idealista zcela bez nich.⁶²

Iluzionismus – subjektivní naturalismus – kopie pouze budí dojem, „iluzi originálu.“⁶³

⁵⁹ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Ref. č. 14, s. 229.

⁶⁰ Tamtéž, s. 331.

⁶¹ Tamtéž, s. 334.

⁶² Tamtéž, s. 335.

⁶³ Tamtéž, s. 337.

Otakar Zich celkem vyčerpávajícím způsobem definoval různé výtvarné směry (u podle něho nevýtvarného oboru), opomněl však například surrealismus či expresionismus, nehledě ke směrům soudobým. Obrátil jsem proto znovu svou pozornost ke sbírce esejů Arnolda Aronsona. Ten hned v úvodu definuje tyto směry moderního výtvarnictví: konstruktivismus, surrealismus, náznakový realismus, poetický realismus a fotografický realismus.⁶⁴ Pojmu moderní se poměrně obsáhle věnuje proto, aby mohl definovat současný postmoderní styl.

Jak je to s označením moderní, které je v současné společnosti nadužívaným výrazem? Označení moderní totiž ve své podstatě znamená současný.⁶⁵ Hledejte pak znaky něčeho, co je „ještě současnější“. „Moderní jevištní výtvarnictví je charakteristické přítomností silně metaforických či prezentačních obrazů, nebo vzájemně související série obrazů [...] Tyto obrazy se vyznačují jedinečnou jednotou, takřka monolitičností, kterou Adophe Appia nazval ‚organickou jednotou‘.“⁶⁶ Moderní výtvarnictví tedy hledá jednotu a čistotu stylu, především se podle označení „moderní“ vymezuje vůči všemu starému s odklonem od iluzionismu.⁶⁷

Co tedy znamená postmoderní výprava? V předchozí větě zaznělo, že se nově nastupující styl nutně staví v opozici ke stylu předešlému, postmoderna není výjimkou: „Výsledkem bývá zdánlivě hrubá a odcizující koláž stylů, období a odkazů – velice vědomá absence jednoty vizuálních prvků inscenace. Právě tento záměrně radikální rozvrat příjemné estetické synergie je uhelný kámen postmoderní výpravy.“⁶⁸ Má postmoderna ještě nějaké výrazné znaky? Podle Aronsona jsou

⁶⁴ ARONSON, Arnold. *Pohled do propasti: eseje o scénografii*. Ref. č. 8, s. 25.

⁶⁵ Tamtéž, s. 25, 26.

⁶⁶ Tamtéž, s. 26.

⁶⁷ Tamtéž, s. 29.

⁶⁸ Tamtéž, s. 30, 31.

hlavními znaky postmoderní scénografie ruptura, pastiš a juxtapozice – protipostavení disonantních prvků, které má za cíl vytvořit v mysli diváka síť referencí přesahující pozorovatelný rámec hry.⁶⁹

Při hledání terminologie jsem hned po termínu postmoderní narazil na termín postdramatický. Výklad tohoto termínu jsem našel u **Hanse-Thies Lehmana**, který je autorem knihy *Postdramatické divadlo*. Na rozdíl od dramatického divadla je to postdramatické spíše happeningem, performancí, rituálem, malířstvím, sochařstvím; divadlo, které se chce zbavit naivního předstírání a nezodpovědné iluze.⁷⁰ Toto divadlo upřednostňuje před inscenací dramatických textů zobrazení atmosféry a stavu, dochází k oddramatizování.⁷¹ Z Lehmannova textu jsem extrahoval znaky postdramatického divadla, o kterých se domnívám, že jsou použitelné pro scénografickou analýzu:

Parataxe a simultánnost: při parataxi je na jevišti větší počet scénických znaků, z nichž každý nese své vlastní významy, čímž vzniká jejich simultánnost. Výtvarník záměrně zmnožuje množství vjemů, aby je divák nebyl schopný zpracovat.⁷²

Hra s hustotou znaků: výtvarník používá již zmíněnou parataxi, anebo naopak použije jevištní znaky v tak omezené míře, že divák vnímá jejich nedostatek.⁷³

⁶⁹ ARONSON, Arnold. *Pohled do propasti: eseje o scénografii*. Ref. č. 8, s. 31.

⁷⁰ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2007, s. 82.

⁷¹ Tamtéž, s. 85.

⁷² Tamtéž, s. 100

⁷³ Tamtéž, s. 188.

Metonymický prostor: vydává jednu část za celek nebo používá vnější souvislost jako pokračování divadelního prostoru, který zdůrazňuje, místo aby symbolicky vytvářel fiktivní svět.⁷⁴

Scénická montáž: jeviště je rozděleno do hracích polí, která mohou být vyznačena předměty nebo se mezi nimi „přepíná“ jen světly. Toto rozdělení se může během představení měnit. Pole mohou fungovat synchronně či střídavě, a tak neustále redefinují jevištní prostor. Je to opakování divácké zkušenosti z filmu či televize.⁷⁵

O co nejvíce systémové řešení problematiky analýzy fenoménu, jakým je divadlo, se ve své knize *Analýza divadelního představení* pokouší Patrice Pavis. Ten rozlišuje dva hlavní typy analýzy: analýza – reportáž⁷⁶ a analýza – rekonstrukce.⁷⁷ Základním kritériem pro zvolení typu je hloubka analýzy. Záleží, jestli má analýza inscenaci zhodnotit a posoudit její zařazení v repertoáru divadla, nebo jestli se má inscenace analyzovat skutečným podrobným rozložením na jednotlivé složky. Podle toho rozlišujeme, zda se jedná o dramaturgickou analýzu,⁷⁸ nebo o strukturální sémiotický rozbor.⁷⁹

Patrice Pavis upravil a přepracoval systematické dotazníky Anne Ubrsfeldové⁸⁰ a Andrého Helba.⁸¹ Tento Pavisův dotazník se věnuje scénografii v druhém odstavci.

⁷⁴ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Odkaz č. 70, s. 188.

⁷⁵ Tamtéž, s. 193.

⁷⁶ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Odkaz č. 17, s. 27.

⁷⁷ Tamtéž, s. 28.

⁷⁸ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Odkaz č. 17, s. 24.

⁷⁹ Tamtéž, s. 30.

⁸⁰ Tamtéž, s. 67, 68.

⁸¹ Tamtéž, s. 69.

„2 → Scénografie

a → Formy prostoru urbanistického, architektonického, scénického, gestického atd.

b → Vztah mezi veřejným a herním prostorem

c → Princip členění prostoru:

1 → Dramaturgická funkce scénického prostoru a jeho obsazení.

2 → Vztah mezi scénickým a mimo-scénickým.

3 → Propojení prostoru a příběhu inscenovaného dramatického textu.

4 → Vztahy zobrazené a vztahy skryté.

5 → Jak se vyvíjí scénografie? Čemu odpovídají její proměny?

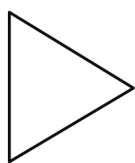
d → Systém barev, tvarů, materiálů: jejich vzájemná konotace.⁸²

⁸² PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Odkaz č. 17, s. 71.

Dále se Pavice věnuje termínu intermedialita, který vysvětluje jako „setkání různých médií a jejich využití ve scénickém díle...“⁸³ Jedná se samozřejmě o filmové promítání či videoprojekce, ale lze sem zahrnout i fotografie (velkoplošné tisky), zvukové nahrávky a, jak predikuje Aron Aronson, přichází doba, kdy se na jevišti objeví i hologramy.⁸⁴

Zvláštní pozornost dává Pavice trinomu prostor-čas-jednání, který si můžeme představit jako trojúhelník, pro který platí tato pravidla:

„→ *Čas*: v prostoru se projevuje viditelně.



Jednání: se konkretizuje na daném místě a v daném čase.

→ *Prostor*: je tam, kam je situován děj, trvá v čase.

[...]

→ Bez prostoru by měl čas čisté trvání, jako např. v hudbě.

→ Bez času by byl prostor například malbou nebo architekturou.

⁸³ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Odkaz č. 17, s. 82.

⁸⁴ Tamtéž, s. 51

→ Bez času a prostoru by jednání nemohlo existovat.⁸⁵

Spojení času a prostoru představuje tzv. chronotop.⁸⁶ Patrice Pavis stanovil pro chronotopy tuto základní typologii:

„Prostor	Čas
otevřený	neomezený
uzavřený	omezený
velký	dlouhý
malý	krátký
celkový	nepřerušovaný
fragmentovaný	přerušovaný
atd.	atd. ⁸⁷

⁸⁵ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Odkaz č. 17, s. 239.

⁸⁶ Tamtéž, s. 240.

⁸⁷ Tamtéž, s. 258.

Kombinací alespoň dvou vlastností lze získat chronotop, existující v našich životních zkušenostech i v naší kategorizaci světa.⁸⁸ Řetězení chronotopů podle Pavice rovněž probíhá v „narativním řazení scén, které se řídí logikou příběhu. Fabule není řadou od sebe oddělených epizod nebo motivů, ale vytváří souvislou řadu chronotopů a tělesností.“⁸⁹ Chronotopy v síti vektorů lze rozdělit na: akumulátory, které zmnožují vjemy; konektory, které pomocí několika popisných znaků identifikují místo děje; zavaděče, které „umožňují klouzat z jedné úrovně do druhé“⁹⁰ a rozdělující vektory, které dovedou prudce oddělit jednotlivé sekvence.⁹¹ Jak už bylo uvedeno, jevištní prostor je na rozdíl od architektury proměnlivý v čase a navíc se v něm pohybují herci. Deskripce těchto proměn je možná s pomocí teorie vektorů.⁹²

Tyto analytické metody zde uvádím hlavně z důvodu, aby byl přehled metod ucelený. Nechci tyto propracované systémy analýzy kritizovat; určitě jsou situace, kdy je jejich použití zcela adekvátní. Pro mé potřeby je však považuji za příliš „účetní způsob hodnocení“ Hodnotit umění na základě dotazníku mi přijde komplikované. Copak znalec výtvarného umění řeší kvantitu a trajektorii tahů štětcem? Sleduje někdo pohyby dirigenta jako na mistrovství světa v krasobruslení? Je možné přistupovat k umělecké činnosti způsobem: má dáti, dal?

⁸⁸ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Odkaz č. 17, s. 259.

⁸⁹ Tamtéž, s. 261.

⁹⁰ Tamtéž, s. 263.

⁹¹ Tamtéž, s. 262, 263.

⁹² Tamtéž, s. 264.

3. SPECIFIKA NÁRODNÍHO DIVADLA

3.1. Historická budova

Historické souvislosti

Národní divadlo má v českém kulturním prostředí zvláštní postavení. Tak, jak definuje Christopher Balme vnější divadelní prostor,⁹³ je v České republice status Národního divadla nejvyšší možný. Samotná historická budova stojí přímo v centru hlavního města, na nábřeží, viditelná z mnoha významných míst (Pražský hrad, Karlův most, Petřín). Též historie této budovy od samého počátku určovala její naprostou výjimečnost. Je to dáno tím, že stavba byla financována téměř výhradně z veřejných sbírek a darů.⁹⁴

Technická specifika historické budovy Národního divadla

Proto, aby mohla stát budova Národního divadla na tak významném místě, byla získána poměrně úzká parcela uvolněná zbouráním solnice. Na této parcele bylo nejprve postaveno menší Prozatímní divadlo, které mělo osu jeviště - hlediště kolmou k ose později vybudovaného Národního divadla. V rámci rekonstrukce po požáru byl ke spojení Národního a Prozatímního divadla připojen ještě sousední nájemní dům dr. Poláka, který je dnes nazýván podle architekta odpovědného za zmíněnou rekonstrukci Schulzovým domem.⁹⁵ Vzniklo tak trojdomí, které má v zákulisí spletitou síť schodišť a chodeb. Úzká parcela nedovolila vybudování bočních jevišť, jaké má třeba Velké divadlo v Moskvě. Toto řešení neumožňuje výtvarníkům navrhovat těžké dekorace, která by se vozily na podvozcích z bočních jevišť, tak jak

⁹³ BALME, Christopher. *Úvod do divadelnej vedy*. Bratislava: Divadelný ústav, 2018, s.228-231.

⁹⁴ PACOVSKÝ, Jaroslav. *Historie budovy Národního divadla*. První vydání. Praha: Panorama, 1983, s.21-32.

⁹⁵ Tamtéž

je to možné například v brněnském Janáčkově divadle. Pokud má výtvarník požadavky na přestavbu dekorací během představení, musí být tyto dekorace více méně ploché, aby se daly vytáhnout do provaziště. V provazišti jsou navíc natrvalo umístěny čtyři osvětlovací baterie, které se nesmí dostat do kolize s vytaženou dekorací. Komplikované je také použití kazetové točny, která je umístěna na zadním jevišti, a v případě, že je součástí jevištní instalace, musí se převézt na sjeté stoly předního jeviště a doplnit o další prvky. Uvolněný prostor po skladování na zadním jevišti je v tomto případě nutné dostavit do úrovně okolního jeviště praktikáblí. Z uvedeného vyplývá, že v jedné inscenaci není možné využívat různého výškového nastavení stolů hlavního jeviště a točny. Instalaci točny totiž není z časových důvodů možné realizovat během přestávky představení.

3.2. Stavovské divadlo

Historické souvislosti

Divadlo, jemuž dnes říkáme Stavovské, má velmi zajímavou historii. Mezi lety 1781 až 1783 ho nechal v Praze na Ovocném trhu v těsném sousedství Karlovy univerzity vystavět český šlechtic hrabě **František Antonín Nostic-Rieneck**. Původní název zněl **Hraběcí Nosticovo divadlo**. Rok otevření 1783 znamená, že je toto divadlo o celých sto let starší než Národní divadlo. Hraběcí Nosticovo divadlo několikrát změnilo své jméno, nejdříve na **Stavovské**, za vlády dělnické třídy se jmenovalo **Tylovo**, aby se po sametové revoluci vrátilo k pojmenování Stavovské. Ve své historii zažilo několik významných událostí, největšími z nich byly **premiéry oper Wolfganga Amadea Mozarta *Don Giovanni* (1787) a *La clemenza di Tito* (1791)**. Wolfgang Amadeus Mozart zde také osobně 20. ledna 1787 dirigoval svou

operu *Figarova svatba*.⁹⁶ Tímto geniem loci je toto divadlo ve světě naprosto ojedinělé. V roce 1799 jej koupili čeští stavové, proto změna názvu. Při premiéře Tylovy *Fidlovačky* tu v roce 1934 diváci poprvé uslyšeli budoucí českou národní hymnu.⁹⁷

Technická specifika jevištního provozu Stavovského divadla.

Stavovské divadlo bylo také, jako o sto let později Národní divadlo, postaveno na úzké parcele v historickém centru Prahy. Stavba přímo v ose Ovocného trhu nedovolovala stavebníkům velký rozlet, a tak se jevištní prostor potýká z naprosto stejnými problémy, jak je tomu u historické budovy Národního divadla. I zde je majoritní systém zavěšování dekorací. Velkým rozdílem ovšem je, že motorové tahy Stavovského divadla nemají tahové tyče, a jsou tak ve své podstatě bodové. Zavěšovaným dekoracím se pak musí přidávat vázací ocelové tyče – jekly, které pomáhají roznášet síly při vytahování dekorace do provaziště. Jeviště Stavovského divadla má na rozdíl od historické budovy točnu trvalou součástí divadelní podlahy. Tato točna má navíc kluzná olejová ložiska s otevřeným systémem cirkulace oleje. Tento systém je velmi náchylný k znečištění, a tak jsou zaměstnanci jevištního provozu velmi obezřetní, pokud chce výtvarník zacházet z pískem, hlinou, korkovou drtí, vodou či látkami jimi podobnými.

⁹⁶ Před 235 lety bylo otevřeno Stavovské divadlo, nejstarší dochované divadlo v Praze. *Operaplus.cz* [online]. Praha: ČTK, redakce, 2018-04-20. [cit: 2022-01-02]

⁹⁷ Tamtéž.

4. JAKÁ JE SOUČASNOST NÁRODNÍHO DIVADLA

4.1. Co je to koncept Nová krev?

V roce 2014 byl ředitelem Národního divadla, profesorem **Janem Burianem**, jmenován do vedení činohry **Daniel Špinar**, který v této funkci nahradil s konceptem „**Nová krev**“⁹⁸ režiséra Michala Dočekala. S Danielem Špinarem přišel do Národního divadla také nový kmenový režisér **Štěpán Pácl**, kterého později nahradil spolužák Daniela Špinara z DAMU **Jan Frič**.

Jaký je koncept Nová krev a co skutečně nového přináší? Daniel Špinar přišel s myšlenkou, že je třeba dát Národnímu divadlu mladší, jasně definovanou tvář. Navrhl posílení funkce kmenových režisérů a omezení nesystémového hostování. Seznam hostujících režisérů má být předem daný a má být v souladu s dramaturgickým směřováním divadla. K posílení dramaturgie obnovil funkci šéfdramaturga, kterým se stala **Marta Ljubková**. Do nové dramaturgické skupiny přizval **Ilonu Smejkalovou** a později **Ninu Jacques**. Výrazně obměnil a omladil herecký soubor. K posílení vztahů s diváky zavedl nepravidelné **dramaturgické úvody** či besedy s diváky po představení. Co se týče vlastní práce, výrazně posílil režijní přístup a dramaturgické úpravy divadelních textů. Kromě uvádění děl českých autorů (Lenka Lagronová, *Jako břitva*, StD 2016; Václav Kliment Klicpera, Milan Šotek, *Mlynářova opička*, StD 2017) a světových her (Anton Pavlovič Čechov, *Tři sestry*, StD 2016; Molière, *Misanthrop*, StD 2020; Johan Wolfgang Goethe, *Faust*, StD 2018), dochází k zvýšení podílu dramaturgických literárních textů (Vítězslav Nezval *Manon Lescaut*, HB ND 2016; Stefan Zweig, *Netrpělivost srdce*, StD 2018; Jane Austenová, *Pýcha a předsudek*, HB ND 2016). Daniel Špinar ve svém působení prosazuje také autorské divadlo: *Křehkosti, tvé jméno je žena*, NS 2017 a *Za krásu*, NS 2019. Posledně jmenovaná inscenace, která je věnovaná odkazu Karla Hugo

⁹⁸ ŠPINAR, Daniel. Nová krev (Činohra Národního divadla ve 21. století) Ref. č. 4. [cit. 2022-04-23].

Hillara, je dokladem, že historie se opakuje. Daniel Špinar sám sebe projektuje do této postavy, takže *Nová krev* je svým způsobem útok na zkostnatělou instituci Národního divadla.

S osobností nového šéfa činohry se v dramaturgii otevřela i queer (LGBT+) tématika: Paul Rudnick, *J sme v pohodě*, NS 2017. U tohoto titulu se režie ujal hostující režisér Braňo Holiček.

Co je znakem tvorby Daniela Špinara? Daniel Špinar umí velmi dobře pracovat s mizanscénou. V inscenaci *Netrpělivost srdce* byly na točně tři identické výseče - tři stejné pokoje (scénografii navrhl Andrej Ďurík). Hlavní hrdina se snaží uniknout své cti, ale to nelze. Tento princip je až Kafkovský - situace, ze které není uniku. Další silnou stránkou Daniela Špinara jsou symboly a alegorie. Ve *Třech sestřích* se hrdinové příběhu zamotávají do svých životních peripetií – kabelů lampiček. Dalším brandem současných inscenací je provokace. V mnohých hrách jsou queer náznaky či transsexuální kostýmy (*Ze života hmyzu; Sen čarovné noci; Křehkosti, tvé jméno je žena; Král Odipús*). V roce 2021 se Daniel Špinar veřejně přidal ke studentské iniciativě „Ne!musíš to vydržet“,⁹⁹ která se snažila upozornit na sexistické jevy a šikanu se strany vyučujících na DAMU. Protože se tak dostal do přímého konfliktu s profesorem Janem Burianem, který vedle funkce generálního ředitele Národního divadla zastává na DAMU funkci vedoucího katedry činohry,¹⁰⁰ rozhodl se Daniel Špinar předčasně ukončit angažmá v Národním divadle s platností ke konci sezóny 2021/2022. S jeho odchodem skončila své fungování v podstatě celá skupina, která stála za konceptem „Nová krev“. V roce 2022 Daniel Špinar oznámil svou transgender identitu a poslední sezónu ukončil už jako Daniela Špinar.

⁹⁹ Ne!musíš to vydržet. *nemusistovydrzet.cz* [online]. Praha: 2021. [cit. 2022-09-01].

¹⁰⁰ Prof. Mga. Jan Burian. Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, Vše o fakultě, Lidé. *damu.cz* [online]. Praha: AMU, 2022. [cit. 2022-09-01].

Ve výběrovém řízení na pozici ředitele činohry Národního divadla uspělo režijní duo Martin Kukučka a Lukáš Tрпиšovský, které je odborné veřejnosti známé pod označením „SKUTR“.

5. JACÍ JSOU SCÉNOGRAFOVÉ „NOVÉ KRVE“?

Co současné scénografie spojuje? Lze najít v jejich scénografi nějaký společný znak?

Co je naopak rozděluje a lze u každého najít jeho vlastní specifický rukopis?

Iva Němcová

Studovala scénografii na DAMU u profesora Jana Duška, ale také na Central Saint Martins (University of Arts London). Spolupracovala s režiséry Danielem Špinarem, Janem Fričem, Miroslavem Krobotem a Lucií Málkovou Orbók.¹⁰¹ V Národním divadle nestihla vypravit do svého předčasného úmrtí v roce 2015 jedinou scénografii, navrhovala pouze kostýmy pro tři inscenace (William Shakespeare, *Othelo*, *benátský mouřenín*, StD 2014; Leoš Janáček, opera *Z mrtvého domu*, HB ND 2015; Maurice Maeterlinck, *Modrý pták*, StD 2015),¹⁰² přesto byla její práce pro jiná divadla a také instituce inspirativním vzorem pro její současníky. Jejich neformální skupina (Daniel Špinar, Lucia Škandíková, Dragan Stojčevski, Andrej Ďurík, Jan Frič, Lenka Jehlíková, Barbora Příhodová, Matěj Samec a Marie Zdeňková) jí v roce 2017 uspořádala samostatnou výstavu pod záštitou Institutu divadelního umění pod názvem **Výstava Iva Němcová** v Galerii Českých center v Rytířské ulici nedaleko Stavovského divadla.¹⁰³ Prohlédneme-li si monografii *Iva Němcová*,¹⁰⁴ která byla příležitostně k výstavě vydána, zjistíme, že ve scénografické

¹⁰¹ Iva Němcová. *ivanemcova.cz* [online] [cit. 2022-04-30].

¹⁰² Iva Němcová [heslo], Online archiv Národního divadla. *archiv.narodni-divadlo.cz* [online]. Praha: Národní divadlo, 2022. [cit. 2022-04-30].

¹⁰³ Iva Němcová [výstava] Praha: Galerie Českých center v Praze, Institut umění – Divadelní ústav, Zahrada o.p.s..

¹⁰⁴ ĎURÍK, Andrej et al. *Iva Němcová: z hovna muškát = flowers out of faeces*. Překlad Robert Russell. Druhé vydání. Praha: Institut umění - Divadelní ústav ve spolupráci se Zahrada o.p.s. v Praze, 2018. 198 stran.

tvorbě Ivy Němcové převládali krabicové scény – interiéry, pokoje a jiné místnosti, jakoby vestavěné do jeviště.

Lucie Škandíková

Vystudovala obor kostým a maska na DAMU u profesorky Jany Zbořilové, absolvovala půlroční stáž na Institut del Teatre v Barceloně.¹⁰⁵ Také ona ráda pracuje s interiéry. Její práce je dost často variací dvou nebo častěji tří stěn: Leoš Janáček, opera *Z mrtvého domu*, HB ND 2015; Lenka Lagronová, Vítězslav Nezval, *Manon Lescaut*, HB ND 2016; Gaetano Donizetti, *Poprask v opeře*, StD 2017; Jane Austenová, *Pýcha a předsudek*, HB ND 2016; Benjamin Britten, opera *Billy Budd* (zde dokonce čtvrtá spouštěná stěna), HB ND 2018; Thomas Bernhard, *Oběd u Wittgensteina*, StD 2019. Za inscenaci *Z mrtvého domu* získala Cenu divadelní kritiky za nejlepší scénografii roku 2016.¹⁰⁶

Andrej Ďurík

Vystudoval scénografii na DAMU u profesora Jana Duška, v rámci studia absolvoval roční stáž na Central Saint Martins (University of Arts London). I on rád pracuje s interiéry, jen s větším náznakem: imaginární filmové studio s industriálním nádechem v inscenaci Antona Pavloviče Čechova *Tři sestry*, StD 2016; stále se opakující pokoje v drammatizaci románu Stefana Zweiga, *Netrpělivost srdce*, StD 2018, čekárna ve hře Lenky Lagronové, *Jako břitva*, StD 2016; skleník v opeře Wolfganga Amadea Mozarta, *Figarova svatba*, StD 2018, či snový prostor ve hře

¹⁰⁵ Lucia Škandíková. Online archiv Národního divadla. archiv.narodni-divadlo.cz [online]. Praha: Národní divadlo, 2022. [cit. 2022-04-30].

¹⁰⁶ Tamtéž.

Maurice Maeterlincka, *Modrý pták*, StD 2015. Dalším jeho signem je práce s grafickými vzory (*Mlynářova opička*) nebo ornamenty (*Tři sestry*, *Netrpělivost srdce*).¹⁰⁷

Antonín Šilar

Absolvoval scénografii na Katedře alternativního a loutkového divadla DAMU u profesora Petra Matáska. Znakem jeho scénografií v Národním divadle jsou převážně objekty (Caryl Churchill, *Láska a informace*, NS 2016; Jiří Adámek, *Nová Atlantida*, NS 2018 a dramaturgie románu Witolda Gombrowicze, *Kosmos*, NS 2019).¹⁰⁸ Zatímco v inscenaci *Nová Atlantida* stojí uprostřed jeviště malý, dalo by se říci až dětský domek, je v dramaturgii *Kosmos* na jevišti podhorský dům se střechem a podkrovím, zpracovaný téměř do filmových detailů. Představení je totiž přenášeno ze dvou kamer na promítací plochu před domem systémem live kamera. Přenos probíhá nejprve z útrob domu, ale jak se rozšiřuje vědomí diváka, probíhají přenosy i ze skrytého zázemí divadla. Divák se náhle ocitá v zákulisních chodbách, skladech, kancelářích a šatnách. Určitou výjimku mělo tvořit představení hry současné autorky Kajty Bruner *Duchové jsou také jenom lidi*, NS 2021, kde šedozeleň podlaha plynule přecházela do horizontu, tak jak to známe z fotografických pozadí. Osvětlení přes promítací fólii a zvláštní barva rostlin, to vše mělo vnutit divákovi pocit zeleného zákalu. Hra totiž pojednávala o ztrátě důstojnosti ve stáří. Scéna byla krajně minimalistická. Kromě již zmíněných rostlin a křesel, z nichž jedno bylo tančící a druhé kouřící, již nebylo na scéně nic. Z předešlého je zřejmé, že Antonín Šilar rád hledá nové hranice scénického výrazu.

¹⁰⁷ Andrej Ďurík. Online archiv Národního divadla. archiv.narodni-divadlo.cz [online]. Praha: Národní divadlo, 2022. [cit. 2022-04-30].

¹⁰⁸ Antonín Šilar. Online archiv Národního divadla. archiv.narodni-divadlo.cz [online]. Praha: Národní divadlo, 2022. [cit. 2022-04-30].

Marek Cpin

V roce 2003 absolvoval obor scénografie na brněnské JAMU v ateliéru docenta Miroslava Meleny.^{109,110} I on rád buduje na scéně interiéry, ale jeho prostory jsou více surreální a fantaskní. Scéna v dramatu bratří Mrštíků *Maryša*, HB ND 2017, sice vzdáleně připomíná nahrávací studio, ale akustické panely – okenice, už jsou za běžnou realitou. Podobné je to u obchodního domu v drammatizaci novely Ladislava Fuchse, *Spalovač mrtvol*, StD 2016. Prostor drammatizace románu Josefa Topola *Kouzelná země*, StD 2019, s „létající hospodou“ už téměř postrádá reálné prvky a scénografie opery Ivana Achera, inspirované dílem Ladislava Klímy *Sternenhoch*, už je převážně imaginativní, abstraktní, odpovídající ludibronismu autora literární předlohy. Marek Cpin získal celkem dvakrát Cenu divadelní kritiky - v roce 2014 za výpravu ke hře *Požitkáři* a v roce 2019 za scénu a kostýmy ke hře *Mýcení* (obě inscenace z Divadla na zábradlí).¹¹¹

Jakub Kopecký

Pochází z divadelní rodiny. Vystudoval střední výtvarnou školu Václava Hollara a poté Katedru alternativního a loutkového divadla DAMU, obor scénografie. Dlouho spolupracuje s režijním duem SKUTR (Martin Kukučka a Lukáš Trpišovský).¹¹² Scénografie Jakuba Kopeckého jsou fantazijní až kouzelné. S minimem technických prostředků dokáže navodit atmosféru magie, tak jako u tanečních inscenací: SKUTR, *Čarodějův učeň / Krabat*, HB ND 2013; SKUTR, *Human Locomotion*, NS 2014 (mimo jiné zde bylo použito principu Camery

¹⁰⁹ Marek Cpin, Online archiv Národního divadla. archiv.narodni-divadlo.cz [online]. Praha: Národní divadlo, 2022. [cit. 2022-04-30].

¹¹⁰ Marek Cpin. Lidé. nazabradli.cz [online]. Praha: © Divadlo Na zábradlí, 2022. [cit. 2022-04-30].

¹¹¹ Barevný svět z krabičky. Marek Cpin vytváří oceňované divadelní scény i výpravné výlohy. Proč ne. procne.hn.cz [online]. Praha: Hospodářské noviny, © Economica, a.s., 25. 9. 2020. [cit. 2022-04-30].

¹¹² Jakub Kopecký, Online archiv Národního divadla. archiv.narodni-divadlo.cz [online]. Praha: Národní divadlo, 2022. [cit. 2022-04-30].

Obscure); Zbyněk Matějů, *Malá mořská vila*, StD 2016. Jiné scénografie jsou plné obrazotvornosti (SKUTR, *Podivuhodné cesty Julese Verna*, NS 2015), některé působí až surrealisticky (Federico García Lorca, *Krvavá svatba*, StD 2017; Karel Jaromír Erben, *Kytice*, HB ND 2019). Matěj Kopecký získal dvakrát Cenu divadelní kritiky, v roce 2016 za inscenaci *Pěna dní* v Klicperově divadle v Hradci Králové a v roce 2019 za již zmíněnou inscenaci *Kytice*.

Toto bylo seznámení s výběrem současných scénografů a stručná charakteristika jejich práce. Po tomto přehledu, který neměl ambici být vyčerpávajícím detailním seznamem všech, co působí v oboru jevištního výtvarnictví a spolupracují na inscenacích Národního divadla, mohu představit samotného Dragana Stojčevského.

Dragan Stojčevski

Narodil se v roce 1979 v srbském Pančevu na území bývalé Jugoslávie. Po střední škole nastoupil na vysokou uměleckoprůmyslovou školu v Bělehradě, po roce však přestoupil do Prahy na DAMU k profesorovi Janu Duškovi. Jak sám říká, nejvíce ho zaujalo české specifikum výuky scénografie na divadelní škole.¹¹³ V roce 2017 získal doktorát. V současnosti vyučuje na DAMU scénografii na Katedře loutkového a alternativního divadla. Dragan Stojčevski je také malíř a grafik, krátce studoval na AVU u profesora Vladimíra Kokolii. Je členem umělecké skupiny MamaPapa Banda, kde hraje na akordeon. Vytváří také site specific projekty a performance akce.

¹¹³ Bomby padaly kousek od našeho domu. Od té doby vím, že všechno je dočasné, říká srbský scénograf Dragan Stojčevski. Vízitka. *Mujrozhlas.cz* [online]. Praha: © Český rozhlas, 14. 12. 2020, [cit. 2022-05-08].

S uměním scénografie se setkal už na střední škole. Hostování se školním projektem v brněnském Divadle Husa na provázku bylo jedním s prvních impulzů ke studiu v České republice. První profesionální scénografií pro něho byla dramaturgie románu Fjodora Michajloviče Dostojevského *Zločin a trest* v divadle DISK (2003).¹¹⁴ V současnosti spolupracuje s režiséry Jiřím Heřmanem (*Řecké pašije*, Aalto-Musiktheater Essen, 2016, Janáčkovovo divadlo Brno, 2021), Petrou Tejnorovou (*Pýcha a předsudek aneb láska voní po hnijícím mase*, Játka 78, 2016), Jiřím Havelkou (taneční představení *Garsonky*, Divadlo Archa, 2019, a *Flow*, VerTeDance | Divadlo Ponec, 2016),¹¹⁵ Michalem Hábou (*Hráč*, Divadlo Husa na provázku, 2018),¹¹⁶ Michalem Dočekalem (*Amerika*, Divadlo Husa na provázku, 2018),¹¹⁷ Štěpánem Páclem (*Večer tříkrálový*, Mahenovo divadlo, 2022). S Národním divadlem spolupracuje od roku 2016.¹¹⁸

¹¹⁴ *Zločin a trest*, *idu.cz* [online]. Praha, Institut umění – Divadelní ústav [cit. 2022-04-30].

¹¹⁵ *Flow*, *datazetance.cz* [online]. Praha, Taneční aktuality o. p. s., 2016 [cit. 2022-04-30].

¹¹⁶ HÁBA, Michal (rež. předst.) at TAUŠ, Viktor (rež. záz.n.), *Hráč* [záznam představení]. *nazivo.cz* [online]. Praha: © HEAVEN'S GATE s.r.o., 2021, [cit. 2022-05-07].

¹¹⁷ DOČEKAL, Michal (rež. Předst) *Amerika* [záznam představení]. *dramox.cz* [online]. Praha: © Dramox 2022, [cit. 2022-05-08].

¹¹⁸ Toto je seznam inscenací, na kterých Dragan Stojčevski v Národním divadle spolupracoval:

Marta Ljubková, Martina Slůvková, Jiří Havelka, *Experiment myší ráj*, NS 2016.

Rebecca Lenkiewiczová, *Noční sezóna*, StD 2017.

Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, StD 2018.

Johann Wolfgang Goethe, Jan Frič, *Faust komplet Faust*, NVH 2019.

Ascanio Celestini, *Proslov k národu*, NS2019.

Sofokles, *Král Oidipús*, HB ND 2019.

Maxim Gorkij, *Vassa Železnovová*, StD 2021.

Eliška Říhová, *Všem se nám uleví*, NS 2022.

6. ANALÝZA VYBRANÝCH INSCENACÍ DRAGANA STOJČEVSKÉHO

6.1. Faust

Scénografie tohoto představení je rozdělena na dva prostory: prostor před oponou a prostor za oponou. Úvodní scéna je složena jen z několika fragmentů – konektorů, hustota divadelního znaku je nízká. Scénu tvoří pódium s gotickou či neogotickou knihovnou, to divák nedokáže určit. Prvkem, který má divákovi znemožnit časové určení, je středověký písařský pult. Tento soubor konektorů je zjevně metonymií pracovny učence. Dalším prvkem je krb umístěný v knihovně. Krb je anticipací dalšího vývoje děje a vytváří v divákovi určitý pocit napětí. Nad tímto relativně homogenním souborem divadelních znaků visí na lanech model krokodýla; v tomto případě se jedná o ikonu: drak, který má být odkazem na alchymii. V juxtapozici k těmto scénickým prvkům, je elektrický invalidní vozík, ze kterého vede Bůh svou disputaci s Mefistem. Zde je zajímavý kontrast: moderní invalidní vozík s tabletem, bůh stylizovaný do podoby Stephena Hawkinga, kterého navíc hraje mladá žena, a proti tomu archaicky oblečený starý Mefisto s brkem. Je to akcentace opozice nového a mladého proti starému, zobrazení věčného boje dobra se zlem.

Druhým prostorem je prostor za oponou. Je to významově otevřený nehomogenní prostor orámovaný portálem. Jeho středobodem je na točně umístěný reálný kamion, který je metonymií současného světa a zároveň metaforou zla. Inspirací měl být incident, kdy vjel islámský radikál kamionem do davu lidí na vánočním trhu v Berlíně.¹¹⁹ Kamion a hlavně jeho návěs neustále mění významy: jednou je návěs hudebním klubem, jindy pódium. Význam tohoto znaku se proměňuje na základě podobnosti, proto se dá hovořit o znaku ikonickém. Dalším prvkem tohoto dramatického prostoru je pohovka. Je to opět metonymie, fragment -

¹¹⁹ Kamion najel do vánočního trhu v Berlíně, dvanáct mrtvých. ct24.ceskatelevize.cz [online] Praha: Česká televize 2016-12-20, [cit. 2020-05-30].

konektor, který zastupuje domov či ubytovnu, místo, kde Markétka bydlí. V úplném popředí, v průniku druhého prostoru do toho prvního, je v podlaze potažené černým baletizolem prohlubeň vyplněná vodou. Tato kaluž může představovat zmenšeninu jezera, opět je tu význam určitelný na základě podobnosti. Zde je také obsažena funkce metaforická: jezero, které může být louží, blátem, špínou, ve které je možné se utopit. Faustův dar Markétce zastupuje křišťálový lustr, který chvíli svítí na nebi jako měsíc zavěšený v provazišti, aby se po chvíli stal šperkovnicí či kopretinou, se kterou hraje Markétka hru „má mě rád, nemá mě rád“. I tato metaforická ikona tak mění významy.

Druhý prostor je významově otevřený a nekonkrétní. Pevnější obrysy mu dává až divácká percepce. Je to právě ten metonymický prostor umožňující scénickou montáž. Využití hracích polí je střídavé nebo synchronní, jednotlivé scénické akce se mohou překrývat nebo probíhat simultánně a divák sám zaměřením své pozornosti provádí téměř až filmový střih. Tuto filmovost umocňuje v závěru prvního dějství použití principu Live Cam, kdy je dění z vnitra návěsu přenášeno v reálném čase na jeho bok.

V druhém jednání se druhý prostor výrazně promění. Na scéně leží na boku poškozený tahač, který svírá s návěsem, který je taktéž na boku, ostrý úhel. Poloha a stav kamionu je znakem destrukce, zkázy a zmaru. Tento scénický prvek ale opět plní různé funkce a dosahuje různých významů. Prosklená kabina se na chvíli stává jakýmsi inkubátorem, skleněnou baňkou či křivulí, kde vzniká umělý život. K ožívování ležícího Fausta zase slouží startovací kabely, které se stávají defibrilátorem. Opět tak nastupuje princip metaforických ikon. Vše připomíná princip dětské hry. V tomto obraze dochází k nakupení scénických prvků - akumulátorů a zmnožení jejich významů v parataxi. Antičtí filozofové mají vikingské helmy s rohy. Mefisto má černý latexový oblek s obrovskými prsy; i on má rohy, ale ty vypadají, jako by patřily kozorohovi. Na scéně se postupně objevují scénické znaky jako černý kufr k zahájení atomové války, fragment stěny s elektrickou zásuvkou, promítačka domácího kina, plážová kresílka, navracená pohovka, ručníky k vysušování mokřadů, z provaziště na žlutočerných průmyslových hácích visící stromky z vánočního trhu, k nim samozřejmě patřící papírový sníh ze

sypačky. Hustota divadelních znaků je rázem značná a divák se nutně musí ztrácet ve sledování významů. To by mohlo být aluzí moderní společnosti, která je zahlcená množstvím informací (indexy akcií, ambice světovládců, vývoj cen ropy a plynu, humanitární krize...). Umělá zvířata připomínající figurky betlému, prostorová konfigurace trosk kamionu tvořící jakousi formaci stánků na trhu a vánoční stromky právě spadlé z nebe (provaziště), to vše vytváří vánoční atmosféru, která dostává požárem kamionu apokalyptický rozměr. Při umělém požáru padá požární železná opona a dramatický děj se přesouvá, stejně jako na samém začátku, do prvního prostoru před oponou.

Poslední scénografický obraz má opět velmi nízkou hustotu scénických znaků. Nejvýraznějším znakem je detail zednářské pyramidy z dolarové bankovky, promítnutý na železnou oponu, a druhým je stoupající propad se zpívajícím chórem. To první by snad mohl být symbolický odkaz na konspirační teorii o světové vládě iluminátů, to druhé indexový odkaz na Faustovo nanebevzetí.

6.2. Noční sezóna

I tato scénografická koncepce je složena ze dvou základních prostorů, které odděluje bílý tyl, který se spouští a vytahuje podle potřeby, ale po většinu času je ve vytažené poloze. Tyl je v rovině portálu, a tak je rozhraní zároveň pevně orámované. Prostor před tylem není ani zde zahuštěn scénickými znaky. Výtvarník používá pouhých fragmentů – opět konektorů, které nepůsobí dojmem umělosti. Jsou to zejména dva stěnové panely, jakoby vytržené ze staré dřevěné montované stavby. Na každé straně před portálem je jeden. Na bílé podlaze z baletizolu (bílá barva podtrhuje prázdnotu prostoru) jsou poházené scénické znaky jako gramofon, gramofonové desky, lahve a matrace. Všechno to jsou metonymické akumulátory odkazující na reálný svět. Jsou to střípky anglického venkovského domu, které si divák musí poskládat sám do své představy. Aktivní účast diváka však vyžaduje především druhý prostor, který se nachází za tylem. Do jeviště je totiž vestavěné hyperrealistické venkovské kino, tedy vlastně jen hlediště takového kina. Za hledištěm je velké okno promítací kabiny a dveře, za kterými je zcela jistě reálný svět. Stejným dojmem působí i boční nouzový východ, který je jen prázdným

otvorem někam do chodby. Oba prostory jsou metonymické a režisér inscenace Daniel Špinar naplno využívá možností scénického stříhu,¹²⁰ jaké mu tato konfigurace umožňuje. Prostor kina je vlastně pastišem divadla světa, *Theatrem Mundi* španělského zlatého věku. Zde ale výtvarník tento princip modifikoval a aktualizoval. Jedná se vlastně, jak tomu říká Lehman, o budování prostoru.¹²¹ S tímto prostorem se může každý divák identifikovat: Ano, vždyť je to to kino, kde jsem byl na prvním rande; co to vlastně tenkrát dávali? Staré kino tak může být generátorem asociací, cestou ke starým vzpomínkám. Hra *Noční sezóna* je o mezilidských vztazích, o hledání cesty k druhým lidem skrze poznání sebe sama. Tento scénický prostor je vlastně několikanásobnou reflexí. Divák se dívá z hlediště do hlediště, v podstatě také herci se dívají z hlediště do hlediště. Právě v tomto viděl Ivo Osolsobě nesymetrický model komunikace. Jestliže divadlo využívá efektu zrcadlení, tak zde je tento efekt maximálně zesílený, katalyzovaný působením scénického prostoru.

I zde Dragan Stojčevski využívá metonomické fragmenty - konektory, jako třeba matrace, ale převládající jsou zde metaforické vlastnosti homogenní struktury zdánlivě iluzivní dekorace. Sedadla jsou polstrovaná okrově žlutým sametem, barvou a tvarem tak připomínají písečné duny na pláži. Obraz vycházky u moře je navíc podpořený projekcí mořských vln na stěny kinosálu. Promítací kabina s nezvykle velkým oknem zase působí jako obrovská bublina, ve které žije soused Gary. Kino má samozřejmě schody a chodbičky jako každý dům. Dřevěné obložení spodní části stěn zase evokuje dřevěné ploty či hrazení. Prostor kina je tak významově značně proměnlivý. Chvilí může být domem nebo jen halou či pokojem. Na okamžik se stává vesnickou návší, aby se po chvíli proměnil na mořskou pláž, kde fouká vlahý vítr, ve kterém tak krásně vlají ženám jejich vrkoče. Synergii vjemů samozřejmě napomáhá zvukový doprovod. Zde je patrné, že právě zvuk může být významnou složkou scénické struktury. Protože ozvěna či šumění větru vedou diváka k prostorové konkretizaci. Úplně prázdná scéna, kde je slyšet vanutí větru, pro diváka znamená,

¹²⁰ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Odkaz, č. 70, s. 194.

¹²¹ Tamtéž, s. 195.

že se děj odehrává někde venku na volném prostranství. Naopak ozvěna mu říká, že je právě v uzavřeném prostoru. Podle dozvuku může divák odhadovat i velikost místností či určovat, jestli se jedná o chodbu, pokoj nebo halu. Chci jen naznačit, že spojení metafory se zvukem zesiluje účinek vnímání.

Jak již jsem se zmínil, výtvarník ve své koncepci použil videoprojekce. Promítání probíhalo nejen na stěny, ale hlavně na bílý tyl, který tvořil hranici dvou světů, stal se jakýmsi zrcadlem oddělujícím „před“ a „za“. Live Cam přenos Garyho intimního sblížení s Judith odpovídá snové atmosféře. Jaké to vlastně bylo, když se to stalo poprvé? Tato scénografie vede diváky krajinou jejich vlastních vzpomínek.

Druhé jednání je vlastně celé jediným obrazem rozděleným na dvě části. Opět je to část před tylem a celý velký sloučený prostor, tak jak to bylo vlastně dosud. V obou prostorech převládá bílá barva. Přes řady kinosedaček jsou přehozené bílé přehozy. Divák může zažít pocit, jako když opouští letní byt. Sedací nábytek je zakrytý přehozy, aby v pořádku přečkal dlouhý čas, kdy nebude používán. V první části je metonymicky pomocí symbolického divadelního znaku (urny) naznačeno, že hlavní hrdinka zemřela. Téměř prázdná scénografie s převládající bílou barvou navozuje pocit prázdnoty a jistého chladu. Náladu vyzdvihuje neonový nápis postavený do prostoru sedadel.

Scénický prostor se více než s důležitým sdělením obrací na diváky svými náladami. Výtvarník pracuje hodně s atmosférou a diváckými pocity.

6.3. Král Oidipús

Scénografie tohoto představení je rozdělena na dva prostory: prostor před železnou oponou a prostor, který je za ní. Z toho vyplývá, že první prostor je předscénou. V tomto prostoru inscenace začíná. Tento prostor se vyznačuje velmi malou hustotou divadelních znaků. Na malém pódiu, krytém červeným perským kobercem, stojí věrná replika papežského křesla, vedle které je na stojanu mikrofon. Prostor doplňuje několik židlí s rudým sametovým potahem. Tyto konektory jsou

metonymií papežského audienčního sálu, opět odkazem na reálný svět. Při pohledu na tuto scénu si divák umístí výjev do současnosti. Scénograf využil zlaté zdobnosti železné opony, kterou nechal na celý úvod spuštěnu. Tato pozlacená honosnost koresponduje s atmosférou audienčního prostoru papežského stolce.

Druhý prostor za oponou je ohraničený trussovou konstrukcí, na které jsou zavěšené šmolkově modré plachty jako znak nebes. Prostor, připomínající řeckou agoru, se tak vrací ke kořenům divadla. Scéně dominuje přexponovaný symbol liturgie - obrovská kadidelnice, která je za pomoci kněžského sboru nad scénickým prostorem rozhoupávána. Je to ještě o něco málo zvětšená replika jedné z největších kadidelnic světa, kadidelnice *Botafumeiro* ze Santiaga de Compostela.¹²² Symbol liturgie je v tomto případě možné číst jako odkaz na rituál. Je to pokus o spojení s Bohem, který řídí osudy lidí. Právě nevyhnutelnost osudu je hlavním tématem hry o králi Oidipovi.

Dalším významem symbolu odkazujícím ke křesťanskému ritu může být trojjedinost Boha; otec, syn a duch svatý. Cožpak není Oidipús ve své situaci také trojjediný? Je si otcem, bratrem i synem. Je synem své ženy - matky, bratrem svých dětí a nevlastním svým otcem. Tato trojjedinost je vlastně takovým trojčasním, kdy se setkává v jednom osudu minulost, současnost a budoucnost. Je až symptomatické, že se scénická akce, rituál s kadidelnicí, opakuje v inscenaci celkem třikrát.

Druhý scénický prostor je opět metonymický. Znovu je možné střídavé či synchronní využití hracích polí. Jednotlivé scénické znaky jsou pouhými fragmenty, které mají metonymické významy. Dílenská šatní skříňka odkazuje na šatnu. Šatna má v tomto případě svůj symbolický význam. Nejde jen o to, že se Oidipús převléká

¹²² Katedrála sv. Jakuba v Santiaga de Compostela. *turistika.cz* [online] [cit. 2022-05-21].

z bílé papežské kleriky do kostýmu detektiva Columba. Tím, že se převléká z jednoho pracovního oděvu do druhého, mění svou roli, tak jako to podle sociologa Ervinga Goffmana dělá každý z nás.¹²³ Dalšími metonymickými scénickými znaky ve funkci konektorů jsou kancelářský stolek s telefonem, psacím strojem a „vyšetřovací“ lampou, která je v této pozici určitým klišé, a v podlaze zapuštěné archeologické naleziště, doplněné měřickou latí. Vzadu, v přímé opozici s diváky, se nachází velký plotr, který je zde opět přeexponovanou metaforou dříve tak v kancelářích běžného zařízení, jakým je fax. Během vyšetřování vraždy skutečného Oidipova otce, které vede detektiv Columbo – Oidipús, z tohoto faxu vyleze obrovský tisk s fotografií vraha zobrazeného přímo při činu. Pro Oidipa jakoby tato informace vůbec neexistovala, ale diváci si mohou potvrdit svoji anticipaci dalšího vývoje děje. V hracím poli dochází k zmnožování scénických prvků - akumulátorů, které většinou pocházejí z „místa naleziště“: lebky, helmy, kosti, Věstonická Venuše. Opět tak dochází k parataxi. Nakonec se v nalezišti ocitne i rozbitá kadidelnice užívaná v předešlých obrazech. Atmosféra zkázy a zmaru končí katastroficky. Akt oslepení je vyřešen vypnutím vizuální složky. Téměř absolutní tma trvá dlouhých deset minut, při kterých dostává divák informace pouze akusticko-fonetickým způsobem. Posledním scénickým znakem inscenace je obrovský světelný kruh, který se do tmy postupně vynoří, odhalován vytahováním černého výkrytu. Toto je metafora světla na konci tunelu. Poté, co Oidipús vystoupá po stupadlech až do středu tohoto kotouče, kde se ustaví do embryonální polohy nového zrození, nastává mystický okamžik,¹²⁴ kdy se zastaví čas. Téměř po celou dobu inscenace byly na jevišti v juxtapozici znaky klasické antické tragédie, agora či koturny některých herců, symboly křesťanské liturgie jako odkaz na duchovno a znaky současné filmové popkultury jako vyšetřovací stůl seriálového detektiva. Do skutečné juxtapozice se tak dostalo klasické umění, duchovní rozměr a současná komerční kultura, minulost a současnost.

¹²³ GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebe prezentace v každodenním životě*. Překlad Milada McGrathová. Vydání druhé, upravené, v Portále první. Praha: Portál, 2018, s. 29.

¹²⁴ ARONSON, Arnold. *Pohled do propasti: eseje o scénografii*. Ref. č. 8, s. 253, 254.

ZÁVĚR

Zde by měly být shrnuty všechny odpovědi na otázky z předešlého textu. Je to těžké, protože odpovědi vyvolávají další otázky. První otázkou bylo, co je scénografie. V souladu s Jarkem Burianem a potažmo s Josefem Svobodou jsem ověřil fakt, že scénografie je součástí kolektivního uměleckého díla pevně zapadající do struktury divadelního umění. V polemice s Otakarem Zichem jsem se snažil dokázat, že scénografie je výtvarné umění a nikoliv jen pomocná složka dramatického díla. Teorie sv. Augustina a hlavně Iva Osolsobě mě zavedla k poznání, že i scénografie může být druhem komunikace.

Druhou, o dost složitější otázkou bylo, jakou zvolit analytickou metodu. Co vlastně mělo být výsledkem analýzy? Zjistit styl a rukopis Dragana Stojčevského. Jak lze vlastně definovat styl? Stačí k jeho pojmenování fenomenologické pozorování formalistické metody? Mé hledání mě zavedlo až k práci Pražského lingvistického kroužku a strukturalistické metodě, následně k teoretikovi umění Ernstu Hansi Gombrichovi. Gombrich i Jan Mukařovský uvádějí, že jsou ve struktuře uměleckého díla přítomny odkazy na minulost, ale i současnost. Každý umělec je více méně ovlivněn svými předky, rodiči, učiteli, spolužáky i přáteli. Ve struktuře uměleckého díla je mnoho dalších vlivů, jako požadavky spolupracovníků či očekávání příjemců, ale ty teď nechme stranou a zůstaňme u prvně jmenovaných, které můžeme nazývat tradicí, konvencí, módou, trendem či obecným zvykem. K zjištění těchto vlivů jsem použil formalistickou a strukturalistickou analýzu založenou na fenomenologii, pozorování opakujících se fenoménů.

Jaký je tedy styl současné generace scénografů? Lze hovořit o jednotném stylu? Zcela určitě nese postmoderní znaky jako pastiš a juxtapozici starého, historického a nového; záměrně nepoužiji moderního, protože současná scénografie se vzdaluje jednotě a čistotě takzvaného moderního stylu.¹²⁵ Dalšími znaky současné scénografie

¹²⁵ARONSON, Arnold. Pohled do propasti: eseje o scénografii. Ref. č. 8, s.26.

jsou postdramatické prvky jako parataxe, simultánnost či scénická montáž. Je tady ještě něco, co mají společného? Odpověď na tuto otázku vidím v pocitu, dojmu. Aron Aronson tento dojem ze současné scénografie nazývá pocitem „domáckosti“. Scénografie tak podle něho odráží stav současné informační společnosti, kdy se každý může spojit v podstatě s kýmkoliv na světě, a přesto snad nebyla v historii lidské společnosti patrná taková izolovanost. Lidé žijí v bublinách svých domů a bytů a běžné sociální interakce z minulých dob jsou stále více omezovány. Lidé spolu komunikují prostřednictvím sociálních sítí, jídlo i jiné zboží si objednávají na internetu a i kulturu konzumují přímo ve svých domovech.¹²⁶ Současná generace scénografů vytváří krabicové uzavřené reliéfní scény, dalo by se říci, že „stavějí pokojíčky“ – prostory k obývání. To je i případ *Noční sezóny*. Dalším rysem je práce s barvou. Poslední vývoj vede k vytváření téměř monochromatických scén, kdy jedna barva výrazně převládá. Ať je to žlutá (původní řešení inscenace *Stát jsem já*, z nepoužitých dekorací teď Dragan sestavil výpravu pro hru *Všem se nám uleví*, režie Eliška Říhová, NS 2022) či růžová (*Mnoho povyku pro nic*, režie Daniela Špinar, scéna Lucia Škandíková, StD 2022). Dalším rysem je intermedialita. Dnešní jevištní výtvarníci často sahají k videoprojekcím, nejedná se však o ilustrativní dokreslování scény či pohyblivý horizont, ale o použití Live Cam principu, kdy je nějaká část jeviště, zákulisí či dramatické akce zprostředkována divákům přímým přenosem v reálném čase.

Nejpodstatnější otázkou celé této práce bylo zjistit, čím se Dragan Stojčevski odlišuje od svých současníků, čím je výjimečný. Existuje nějaký Draganův rukopis? Zatímco v práci ostatních výtvarníků lze nalézt určité signifikáty, jako stěny u Lucie Škandíkové, abstraktní objekty u Marka Cpina, hraniční experimenty u Antonína Šilara či okouzlení hnusem u Heinricha Borarose. Dragan Stojčevski jako by se jednotnému stylu vyhýbal. Pracuje s otevřenou (*Faust*) i uzavřenou scénou (*Noční sezóna*). Zatímco je v jedné inscenaci scéna ryze statická (*Noční sezóna*), v další se vyznačuje značnou dynamikou (*Faust*). Dragan pracuje s alegorií i metonymií. Jednu scénu přeplní divadelními znaky (*Faust*), druhá má značně nízkou hustotu

¹²⁶ARONSON, Arnold. Pohled do propasti: eseje o scénografii. Ref. č. 8, s. 55-56.

divadelního znaku (*Hráč*). Má tedy práce Dragana Stojčevského něco specifického? Jednoznačná odpověď zní ano. Dragan rád šokuje či překvapuje. Nazval bych to podle Viktora Borisoviče Šklovského snahou o ozvláštnění. V jedné inscenaci je to reálný kamion (*Faust*), v druhé je to největší kadidelnice na světě (*Král Oidipús*) a ve třetí model dravé kosatky v životní velikosti (*Vasa Železnovová*). Dalším specifickým rysem práce Dragana Stojčevského je požadavek na co největší realnost. Jako by silou hyperrealistického divadelního znaku chtěl zpochybnit základní princip divadla – „jakoby“.¹²⁷ Jako kdyby chtěl divákům sdělit: to, co tady teď zažíváte, může být reálné a skutečné.

¹²⁷ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Odkaz č. 70, s. 113.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

Bomby padaly kousek od našeho domu. Od té doby vím, že všechno je dočasné, říká srbský scénograf Dragan Stojčevski. Vizitka. *Mujrozhlas.cz* [online]. Praha: Český rozhlas, 14. 12. 2020, [cit. 2022-05-08] Dostupné z <<https://www.mujrozhlas.cz/vizitka/bomby-padaly-kousek-od-naseho-domu-od-te-doby-vim-ze-vsechno-je-docasne-rika-srbsky>>.

FRIČ, Jan (rež. předst.). *Faust* [záznam divadelní premiéry]. Prem. 2018-03-15. Praha: Národní divadlo, činohra Národního divadla na scéně Stavovského divadla. Institut umění – divadelní ústav, videotéka, kód 17715. [shlédnuto 2020-06-05]

FRIČ, Jan (rež. předst.). *Faust* [záznam divadelní premiéry]. Prem. 2018-03-15. Praha: Národní divadlo, činohra Národního divadla na scéně Stavovského divadla. Národní divadlo, archiv, videotéka.

FRIČ, Jan (rež. předst.). *Faust* [divadelní představení - derniéra]. Prem. 2018-03-15. Praha: Národní divadlo, činohra Národního divadla na scéně Stavovského divadla. [2021-11-20].

ŠPINAR, Daniel (rež. předst.). *Noční sezóna* [divadelní inscenace – 2. premiéra]. Prem. 2017-11-08. Praha: Národní divadlo, činohra Národního divadla na scéně Stavovského divadla. [2017-11-10].

ŠPINAR, Daniel (rež. předst.). *Noční sezóna* [záznam divadelní premiéry]. Prem. 2017-11-08. Praha: Národní divadlo, činohra Národního divadla na scéně Stavovského divadla. Národní divadlo, archiv, videotéka.

FRIČ, Jan (rež. předst.). *Král Oidipus* [záznam divadelní premiéry]. Prem. 2019-12-05. Praha: Národní divadlo, činohra Národního divadla na scéně historické budovy Národního divadla. Národní divadlo, archiv, videotéka.

FRIČ, Jan (rež. předst.). *Král Oidipus* [divadelní inscenace – 2. premiéra]. Prem. 2019-12-05. Praha: Národní divadlo, činohra Národního divadla na scéně historické budovy Národního divadla. [2019-12-06].

HOŘENÍN, Pavel. *Zápis z dekorací zkoušky, Král Oidipús, historická budova ND* [docx.] Praha: 19. 11. 2019, zápis z montážní zkoušky.

HOŘENÍN, Pavel. *Zápis z montážní zkoušky, Král Oidipús, historická budova ND* [docx.] Praha: 5. 11. 2019, zápis z montážní zkoušky.

HOŘENÍN, Pavel. *Zápis z montážní zkoušky, Král Oidipús, historická budova ND RI* [docx.] Praha: 5. 11. 2019, zápis z montážní zkoušky.

HOŘENÍN, Pavel. *Zápis z kostýmové zkoušky, Král Oidipús, historická budova ND RI* [docx.] Praha: 20. 11. 2019, zápis z montážní zkoušky.

HOŘENÍN, Pavel. *Zápis z dekorací zkoušky, Noční sezóna, Stavovské divadlo* [docx.] Praha: 25. 10. 2017, zápis z montážní zkoušky.

HOŘENÍN, Pavel. *Zápis z montážní zkoušky, Noční sezóna, Stavovské divadlo* [docx.] Praha: 3. 10. 2017, zápis z montážní zkoušky.

KLIMEŠOVÁ, Kateřina. *Zápis z předání inscenace činohry ND Faust* [docx] Praha: 25. 9. 2017, Národní divadlo, Ateliéry a dílny Flóra.

KLIMEŠOVÁ, Kateřina. *Zápis z předání inscenace činohry ND Noční sezóna (R. Lenkiewiczová)* [docx] Praha: 23. 3. 2017, Národní divadlo, Ateliéry a dílny Flóra.

KLIMEŠOVÁ, Kateřina. *Zápis z předání inscenace činohry ND Král Oidipús* [docx] Praha: 11. 4. 2019, Národní divadlo, Ateliéry a dílny Flóra.

KLIMEŠOVÁ, Kateřina. *Zápis z předání inscenace činohry ND Proslov k národu* [docx] Praha: 23. 1. 2019, Národní divadlo, Ateliéry a dílny Flóra.

KLIMEŠOVÁ, Kateřina. *Protokol z výrobní porady 17/17*[docx] Praha: 21. 6. 2017, Národní divadlo, Ateliéry a dílny Flóra.

KLIMEŠOVÁ, Kateřina. *Protokol z výrobní porady 18/10*[docx] Praha: 15. 3. 2018, Národní divadlo, Ateliéry a dílny Flóra.

KLIMEŠOVÁ, Kateřina. *Protokol z výrobní porady 19/20* [docx] Praha: 5. 12. 2019, Národní divadlo, Ateliéry a dílny Flóra.

LOUBAL, Marian. Faust 2018 [časosběrný videozáznam]. *youtube.com* [online]. Dostupné z <<https://www.youtube.com/watch?v=nVDPfC0AjE&t=121s>>.

STOJČEVSKI, Dragan. *Experiment myši ráj* [pdf] Praha: 2016, scénografický návrh.

STOJČEVSKI, Dragan. *Faust* [pdf] Praha: 2017, scénografický návrh.

STOJČEVSKI, Dragan. *Král Oudipús* [pdf] Praha: 2019, scénografický návrh.

STOJČEVSKI, Dragan. *Noční sezóna* [pdf] Praha: 2017, scénografický návrh.

Literatura

Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, Vše o fakultě, Lidé. *damu.cz* [online]. Praha: AMU, 2022. Dostupné z <<https://www.damu.cz/cs/vse-o-fakulte/lide/>>.

ARISTOTELÉS a MRÁZ, Milan, ed. *Poetika: řecko-česky*. Překlad Milan Mráz. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2008. 289 s. Knihovna antické tradice; sv. 7. ISBN 978-80-7298-131-1.

ARONSON, Arnold. *Pohled do propasti: eseje o scénografii*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2007, 263 s. Světové divadlo. ISBN 978-80-7008-214-0.

BALME, Christopher. *The Cambridge introduction to theatre studies*. First published. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, 231 s. ISBN 978-0-521-67223-8.

BALME, Christopher. *Úvod do divadelnej vedy*. Bratislava: Divadelný ústav, 2018, 350 s. ISBN 978-80-8190-040-2.

Barevný svět z krabičky. Marek Cpin vytváří oceňované divadelní scény i výpravné výlohy. Proč ne. *procne.hn.cz* [online]. Praha: Hospodářské noviny, © Economica, a.s., 25. 9. 2020. Dostupné z <<https://procne.hn.cz/c1-66819100-barevny-svet-z-krabicky-marek-cpin-vytvari-ocenovane-divadelni-sceny-i-vypravne-vylohy>>.

BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Překlad Milan Lukeš. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 1999. 948 s. ISBN 80-7008-096-5.

BURIAN, Jarka, SVOBODA, Josef a PŘÍHODOVÁ, Barbora, ed. *Scénografie mluví: hovory Jarky Buriana s Josefem Svobodou*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2014. 303 s. Opera Universitatis Masarykianae Brunensis. Facultas philosophica = Spisy Masarykovy univerzity v Brně. Filozofická fakulta, č. 428. ISBN 978-80-905952-0-0.

ŘURÍK, Andrej et al. *Iva Němcová: z hovna muškát = flowers out of faeces*. Překlad Robert Russell. Druhé vydání. Praha: Institut umění - Divadelní ústav ve spolupráci se Zahrada o.p.s. v Praze, 2018. 198 stran. Osobnosti české scénografie; svazek 8. = The personalities of the Czech scenography; volume no 8. ISBN 978-80-7008-407-6.

Ferdinand de Saussure [heslo]. *wikisofia.cz* [online]. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, © 2013 ISSN: 2336-5897. Dostupné z <https://wikisofia.cz/wiki/Ferdinand_de_Saussure>.

Flow, *databazetance.cz* [online]. Praha, Taneční aktuality o. p. s., 2016. Dostupné z <<https://www.databazetance.cz/flow-1384>>.

GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: sebe prezentace v každodenním životě*. Překlad Milada McGrathová. Vydání druhé, upravené, v Portále první. Praha: Portál, 2018. 294 stran. ISBN 978-80-262-1342-0.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Překlad Miroslava Gregorová. Vydání druhé. Praha: Argo, 2019. 385 stran. ISBN 978-80-257-3031-7.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 3. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012. 204 s. Skripta Divadelní fakulty. Velká řada. ISBN 978-80-7460-026-5.

IDU. *idu.cz* [online]. Praha, Institut umění – Divadelní ústav. Dostupné z <<https://www.idu.cz/cs>>

Iva Němcová. *ivanemcova.cz* [online]. Dostupné z <<http://ivanemcova.cz/#&gid=1&pid=2>>.

Jan Mukařovský. *phil.muni.cz* [online]. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Dostupné z <<https://www.phil.muni.cz/fil/scf/komplet/mukar.html>>.

JEDLIČKOVÁ, Alice. *Zkušenost prostoru: vyprávění a vizuální paralely*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2010, 271 s. Literární řada. ISBN 978-80-200-1829-8.

Kamion najel do vánočního trhu v Berlíně, dvanáct mrtvých. *ct24.ceskatelevize.cz* [online]. Dostupné z <<https://ct24.ceskatelevize.cz/svet/1988284-kamion-najel-do-vanocniho-trhu-v-berline-dvanact-mrtvych>>.

Katedrála sv. Jakuba v Santiago de Compostela. *turistika.cz* [online]. Dostupné z <<https://www.turistika.cz/mista/katedrala-sv-jakuba-v-santiago-de-compostela/detail>>.

KOUŘIL, Miroslav. *Divadelní prostor*. V Praze: Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol, 1945. 123 s. Knihovna divadelního prostoru. Řada B sv. 4.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. 365 s. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9.

Lidé. *nazabradli.cz* [online]. Praha: © Divadlo Na zábradlí, 2022. Dostupné z <<https://www.nazabradli.cz/lide/>>.

MCKINNEY, Joslin a BUTTERWORTH, Philip. *The Cambridge introduction to scenography*. First published. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. xv, 237 s. Cambridge introductions to literature. ISBN 978-0-521-61232-6.

MICHALOVIČ, Peter. *Úvod do štrukturalismu a postštrukturalismu*. Bratislava: Iris, 1997. 320 s. ISBN 80-88778-44-1.

MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 4. rozšířené vydání. Brno: Books & Pipes, 2021. 397 stran. ISBN 978-80-7485-231-2.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky. Díl 1, Obecné věci básnictví*. Praha: Melantrich, 1941. 329 s.

Ne!musíš to vydržet. *nemusistovydrzet.cz* [online]. Praha: 2021. Dostupné z <<https://www.nemusistovydrzet.cz/>>.

Online archiv Národního divadla, *archiv.narodni-divadlo.cz* [online]. Dostupné z <<http://archiv.narodni-divadlo.cz/>>.

PACOVSKÝ, Jaroslav. *Historie budovy Národního divadla*. První vydání. Praha: Panorama, 1983. 160 stran, lxxviii stran obrazových příloh. Umění.

PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2020, 658 s. ISBN 978-80-7331-549-8.

Před 235 lety bylo otevřeno Stavovské divadlo, nejstarší dochované divadlo v Praze. *Operaplus.cz* [online]. Praha: ČTK, redakce, 2018-04-20. Dostupné z <<https://operaplus.cz/pred-235-lety-bylo-otevreno-stavovske-divadlo-nejstarsi-dochovane-divadlo-v-praze/>>.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. Překlad František Čermák. Vyd. 3., upr., V nakl. Academia 2. Praha: Academia, 2007. 487 s. Europa; sv. 12. ISBN 978-80-200-1568-6.

SCHMIDOVÁ, Herta. Teorie ostenze Iva Osolobě a pražská škola. *Divadelní revue* n°3. 3/2013. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2013. 150 s. ISSN 0862-5409

ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. *Teorie prózy*. 3. vyd., V nakl. Akropolis 1. Praha: Akropolis, 2003. 287 s. ISBN 80-7304-026-3.

ŠPINAR, Daniel. Nová krev (Činohra Národního divadla ve 21. století)[pdf] *Narodni-divadlo.cz* [online] [cit. 2022-04-16]. Dostupné z <<https://media.narodni-divadlo.cz/11302/1575535095-inohra-nd-daniel-spinar-koncepce.pdf>>.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. V Praze: NAMU, 2018. 378 stran. Teoretická řada; I. svazek. ISBN 978-80-7331-482-8.

Seznam obrázků

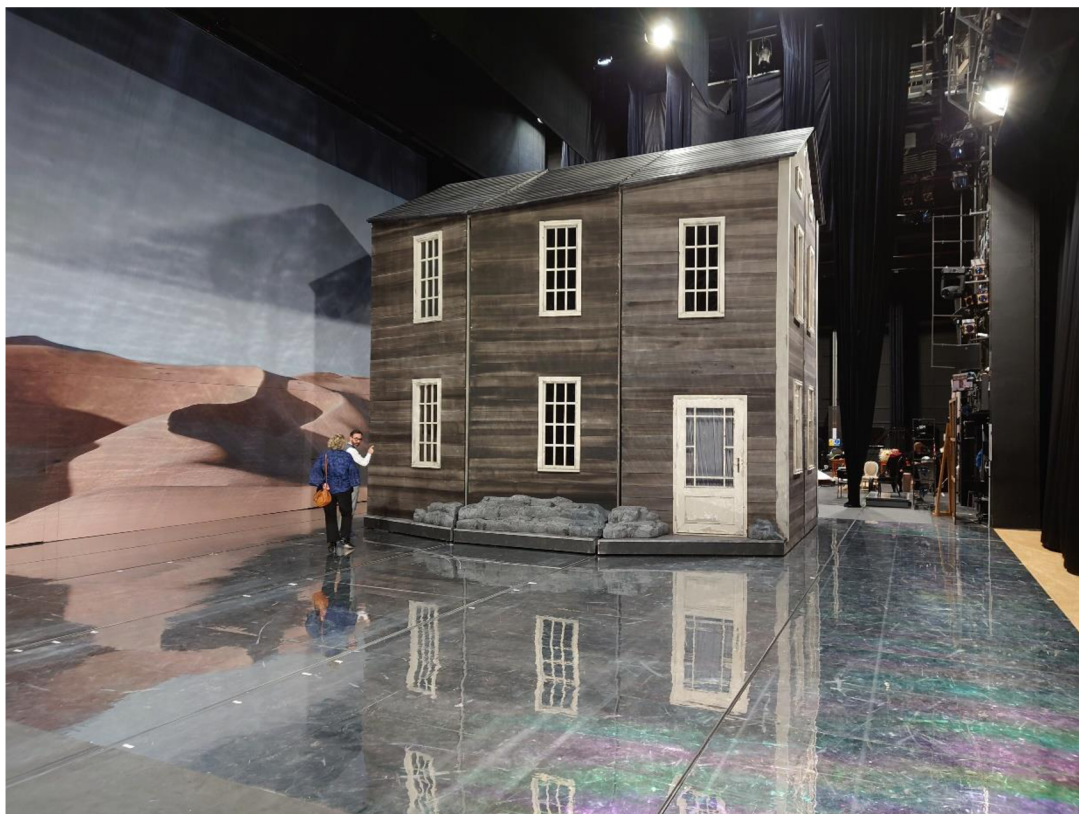
Fotografie č. 1: Dragan Stojčevski (foto autor)



Fotografie č. 2: Dragan Stojčevski vybírá autentické prvky do inscenace Faust.
(foto autor)

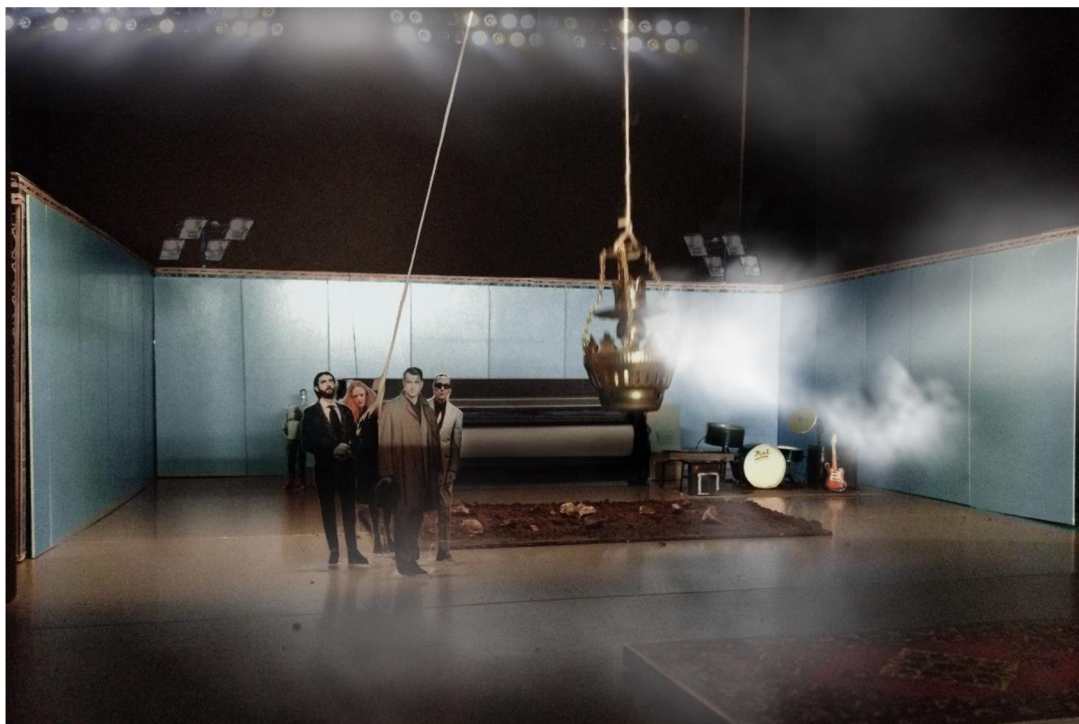


Fotografie č. 3, 4, 5, 6: Zkouška opery Alcina v brněnském Janáčkově divadle. (foto autor)





Fotografie č. 7: Návrh scény inscenace Král Oidipús (foto Dragan Stojčevski)



Seznam zkratek

HB ND	historická budova Národního divadla
NS	Nová scéna
NVH	Náměstí Václava Havla – bývalá piazzetta Národního divadla
SO	Státní opera
StD	Stavovské divadlo
DAMU	Divadelní fakulta Akademie múzických umění
AVU	Akademie výtvarných umění v Praze

NÁZEV:

Scénografická tvorba Dragana Stojčevského v Národním divadle

AUTOR:

Pavel Hořenín

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Martin Bernátek, Ph.D.

ABSTRAKT:

Hlavním cílem této bakalářské práce bylo pomocí analýzy tří vybraných inscenací: Faust (premiéra 15. 3. 2018, Stavovské divadlo), Noční sezóna (premiéra 9. 11. 2017, Stavovské divadlo), Král Oidipús (premiéra 15. 12. 2019, historická budova Národního divadla) zjistit, jak pracuje scénograf Dragan Stojčevski s prostorem a jevištními znaky.

Těžiště analýzy bylo posunuto formalisticky, s ohledem na cíl odhalit specifické postupy práce Dragana Stojčevského a ty pak porovnat s prací jeho současníků.

Po zvolení formalistické a strukturalistické metody s použitím fenomenologie byly vybrané znaky porovnávány s teoriemi postmoderního a postdramatického divadla, aby bylo možné stanovit, zda jsou tyto prvky přítomny ve výtvarných konceptech Dragana Stojčevského a jeho současníků působících v Národním divadle.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Scénografie, Dragan Stojčevski, Národní divadlo, Faust, Noční sezóna, Král Oidipús

TITLE:

The scenographic creation of Dragan Stojčevski in The National Theatre

AUTHOR:

Pavel Hořenín

DEPARTMENT:

The Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Martin Bernátek, Ph.D.

ABSTRACT:

The main objective of this bachelor's thesis was to find out how Dragan Stojčevski works with theatre space and stage features by analyzing three selected productions: Faust (premiere: 15th March, 2018, The Estates Theater), The Night Season (premiere: 9th November, 2017, The Estates Theater), Oedipus the King (premiere: 15th December, 2019, historical building of The National Theater).

The focus of the analysis was formalistically shifted to find out the specific methods of Dragan Stojčevski and compare them with the work of his contemporaries.

After choosing the formalist and structuralist approach combined with phenomenology, the selected features were compared with the theories of postmodern and postdramatic theater in order to determine whether these elements are present in the artistic concepts of Dragan Stojčevski and his contemporaries working at The National Theater.

KEYWORDS:

Scenography, Dragan Stojčevski, The National Theatre, The Night Season, Oedipus the King