

## II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

### Scénografie – kubismus a expresionismus

**PO NEZDARU** Intimního volného jeviště otevřela česká moderna v časopise *Přehled* 1910 anketu věnovanou činohře Národního divadla. Pod vedením Otakara Theera se dožadovala nové dramaturgie, odsuzovala Kvapilovo epigonství a pro hry v Národním divadle neuváděné požadovala založení malé scény.<sup>1)</sup> Z této – na počátku literární – iniciativy vzniklo v dubnu 1911 Lyrické divadlo v Intimním divadle na Smíchově s režisérem Pavlem Nerim (vl. jm. Petr Kropáček) a arch. Ladislavem Machoněm. Na ně v letech 1912–1914 navázalo Divadlo Umění, vedené Nerim, Machoněm a režisérem Vojtou Novákem.

Významným stylovým projevem se stala scéna Kotěrova žáka Ladislava Machoně k Molièrovým Šibalstvím Scapinovým v Divadle Umění 1912 v režii Pavla Neriho, kde se architekt pokusil formulovat scénický prostor a tvar pod zorným úhlem nového slohového názoru – kubismu. Režisér Vojta Novák se sice hlásil k symbolismu; požadoval „završení životní skutečnosti odhmotněním skutečnosti jevištní“.<sup>2)</sup> V popisu scénografie k Hilbertovým Psancům (1913) však nastínil plastickou scénu z bílých jehlců „postavených na hroty a svírajících svými ostrými hranami a plochami prostor ... Nábytek omezen na dvě ostře lámané pohovky ... Podobného útvaru byl lustr nástropní ...“<sup>3)</sup> Dosud nediskutované symbolistické zaměření ostatně přesahovalo tento limit minimálně jmény zakladatelů: Machoň a Kropáček, generační druhové Pavla Janáka, patřili k okruhu tvůrců pražské kubistické architektury. Proto byla scéna v Hoffmannsthalově Bloudu a smrti (1912) vysunuta do řad diváků, kteří ji obklopovali ze tří stran, proto se také Machoň pokusil v Šibalstvích Scapinových škrtnout dekoraci vůbec a hrát na pódiu uprostřed diváků, aby se tak dotkl problematiky aktuální až v druhé polovině století: zákonitosti hereckého projevu na scéně obklopené diváky z více stran a nechráněné rampou ani

„čtvrtou stěnou“. V souvislosti s Machoněm je takřka nemožné nesrovnat tento postup s metodou kubistické malby, která rovněž anulováním perspektivy zrušila „kukátkový obraz“. Jestliže Appia či Craig pracovali s restrikcí, abstrakcí, klidnými tvary, pak abstraktní konstrukce Ladislava Machoně, komponovaná ze šikmých hran a hrotů, je zdůrazněně dynamická. Osobost scény je překryta dramatičností a vnitřním napětím, neklidem v šikmých plochách, vychylováním hran, dramatizací vztahu podpory a břemene: agresivitou vůči divákovi.



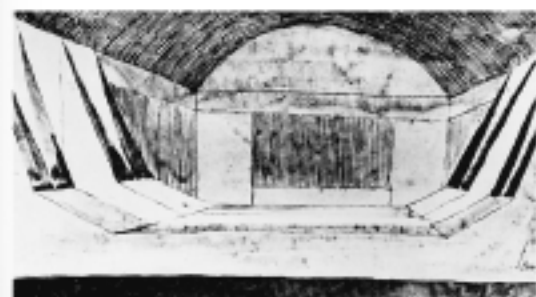
Váhu kubistického principu si uvědomí i avantgarda, stejně jako jeho transpozici do jevištního prostoru. „Prostorové poměry jsou vždycky v kukát-

kovém jevišti zkráceny na dvě dimenze, a tedy na malířský obraz; v nich nelze vytvářeti jevištních konstrukcí trojrozměrných ... I kubism divadelní (který ovšem neexistuje jako prohlášený směr, ale jako tendence ovládá moderní divadelní práci) bude držeti ‚věčnost‘ a ‚prostorovost‘ pro toto divadlo ne v ... vícenásobné proměně kulís, ale v dynamice strojového mechanismu jevištního, která vytváří optický děj, prostorovou podívanou... Kubismus – první reakce proti impresionistickému iluzionismu – zatím nemá v západní Evropě svého divadla. A při důležitosti tohoto hnutí pro všechno evropské umění je nutno bezpečně počítat s tím, že proti-iluzionistický vliv kubismu bude zásadní na jeviště i hlediště.“<sup>4)</sup>

## II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

### Scénografie – kubismus a expresionismus

Když se roku 1910 stal členem vinohradského divadla Karel Hugo Hilar, dal spolu s okruhem autorů časopisu *Scena* impuls k pohostinské režii Františka Zavřela, režiséra mnichovského Künstlertheater. Na scéně Městského divadla Královských Vinohrad uvedl Zavřel roku 1914 symbolistické drama V. Dyka Zmoudření Dona Quijota. Malíř a grafik František Kysela použil reliéfní scénu, jejíž mělkost zdůraznil ještě triptychovým členěním



portálu; vztah herce a jeviště řešil disproporcí mezi lidskou postavou a kulisou. Z výtvarného hlediska nesla výprava stopy secese,

symbolismu i abstrahujících postupů, které později v Kyselově scénografickém díle převáží. Nepoměrem mezi hercem a scénou vzniklá nadsázka posunula pak tuto inscenaci na pomezí expresionismu. K Zavřelovu názoru se Hilar přihlásil v téměř roce inscenací Penthesiley H. von Kleista: na podobných principech formálních a výrazových ji scénograficky realizoval V. H. Brunner.

Ve scénografii, která v těchto letech stále ještě zápasila s typovou kulisou, se slohové výboje příbuzných umění, zejména volné výtvarné tvorby, mohly odrážet pouze v dílčích realizacích. Nese-li Kyselova triptychově členěná scéna stopy symbolismu a náznak expresionismu, charakterizuje pak Miroslav Lamač scénografii k Penthesilei jako „spojení nového klasicismu a do jisté míry i rustikalizovaného prekubismu“.<sup>5)</sup> Scénografii dalšího Hilarova partnera A. V. Hrsky ke Shakespearovu Antoniovi a Kleopátře (1917) lze označit za kuboexpresionistickou. Jako by Hilarovi

výtvarníci, které si začal – už programově, inspirován v tom Zavřelem – vybírat podle názoru, předznamenávali vývoj razantněji než režisér sám; divadelní prostředí stále ještě důslednost výtvarných výbojů spíš tlumilo.

Většinu tvůrců však, kteří určili základní rysy české moderní scénografie: Ladislav Machoň, Pavel Kropáček, František Kysela, Vratislav Hugo Brunner, Alexandr Vladimír Hrska a posléze Vlastislav Hofman, Bedřich Feuerstein, Jiří Kroha a Josef Čapek, už spojovala programově příbuznost členů Skupiny výtvarných umělců, spolku, který se stal ohniskem právě vznikajícího českého kubismu. „Craig izoloval herce do neurčité a mrtvé prostory, zasvětil je do symbolické jednoty celého díla; tím ovšem nepronikl do celého organismu, nýbrž stabilisoval pouze literární



formu ... Není též dnes sensace rokokově naladěné ani romantické, nýbrž moderní sensace jest něčím umělým, podobným vnitřní pravdě, co tvoří synthetické vědomí reality ... naturalismus nás nenasytí ... potřebujeme nasycení

formou vedenou duchem ... Poznatkové formy ve scéně stanoveny jsou tvary osob, podélných tvarů oproti pravoúhlým a šikmým pozadím a polohám světelných kuželů ... Světelné plochy ostře protínané jinými současně mohou působiti s barevnými stěnami základních forem ... nová sensace oka pozorováním ploch nesestavených již rovnoběžně za sebou přivede režiséra ke kombinaci rovnoběžné plastiky v celkovém prostoru ... bylo by nesmyslem, kdyby se někdo domníval, že bude mít scénu nejmodernější, dá-li okolo herců kubistická plátna

## II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

### Scénografie – kubismus a expresionismus

*neb nábytek. Kubismus jest názor široký.*<sup>6)</sup> – Hofmanův text jako by přímo navazoval na programovou stať Pavla Janáka,<sup>7)</sup> jeho pozdější divadelní praxe bude méně důsledná.

Počátky českého moderního scénického výrazu jsou obecně spojovány se symbolismem a expresionismem – s nástupem K. H. Hilara, který se k expresionismu hlásil a dokonce jej manifestoval o měsíc dřív (listopad 1919) v inscenaci Arnošta Dvořáka *Husité* než režisér Leopold Jessner v Berlíně v inscenaci Schillerova *Viléma Tella*.<sup>8)</sup> Husity vstoupil Vlastislav Hofman na jeviště. Jeho prostor pojednal v provokativním „retro“ barokního systému kulisy a prospektu; expresionistický názor byl přítomen pouze v temperamentní barevnosti a rukopisu. Byl to pokus o nové využití baroka, nebo rozpaky začátečníka? Mladší



generace tento nástup odsoudila<sup>9)</sup> jako doklad překonaného už iluzivního systému. Kde je ten Hofman, který už v roce 1912 realizoval portál s bočními kaplemi hřbitova v Dáblících, kde jsou jeho teorie? A přece můžeme

i v této výpravě najít stopy kubistického přístupu: ve zkosených úhlech a šikmých liniích, v rámování portálu, v řešení některých interiérů. Nejkomplexněji se jeví kubistický kompoziční rozvrh ve scénografiích k Fischerovu *Heraklovi* a v prostorovém pojetí prolnutí exteriéru s interiérem ve scénografiích ke Strindbergově *Slečně Julii* (1920) či pro scénu k 3. jednání Gluckovy opery *Orfeus a Euridika* (1921) v kompozici z lomených ploch. Andrejevovo drama *Ten, jehož políčkují* (1921) ukázkově dokládá kubisticky pojatý interiér. Kubistické tvarosloví doznívá roku 1923



v pyramidě k Vrchlického *Námluvám Pelopovým* a 1928 v lomených portálech Vrchlického dramatické básně *Bar Kochba*.

Kubistické dobrodružství však bylo u Hofmanova scénografického díla jen jedním z řady přístupů, jimiž zakladatel českého moderního scénického výrazu zkoušel možnosti jevištního projevu. Celé jeho dílo až do čtyřicátých let (*Shakespearův Richard III.*, 1934, či *Macbeth*, 1939) prostupují symbolismus a expresionismus s výraznými stopami kubis-

mu. „*Ve skutečnosti Hilar přejímal z expresionismu jen jeho vnější výtvarně estetický vzhled a také jeho monumentální mysticismus měl pouze estetický rozměr, v němž se expresionistická grimasa ztrácela za sošností výtvarně ukázněného gesta. Stejně formálně a ve formalistickém smyslu i eklekticky přistupuje k přínosům moderního umění i Hilarův scénograf Vlastislav Hofman, který z expresionistického těžiště své jevištní tvorby těží právě tak kubistickou a konstruktivistickou jako symbolistickou či surrealistickou stylizaci.*“<sup>10)</sup>

Spojnicí a největším přínosem celého Hofmanova scénografického díla není jeho eklekticismus – byť má tento termín v oblasti dramatických umění zcela jinou váhu, význam i dosah, než se mu přikládá v oblasti volné umělecké tvorby. Podstatným přínosem je úsilí architekta zformovat nově jevištní prostor. Černou krychli jeviště chápal Hofman jako laboratoř, v níž mohl prověřovat a kombinovat malovanou kulisu, hmotnost scénických objektů

## II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

### Scénografie – kubismus a expresionismus

a jejich měřítko k dané krychli, rytmizování podlahy a půdorys, proporce a řez, jednotu a roztržitost prostoru v dramatickém smyslu. Tak roku 1928 ve výpravě k Dostojevského Zločinu



a trestu propojil mělký pruh exteriéru před domem vraždy s hlubokým perspektivně ubíhajícím průjezdem, schodištěm, prorážejícím fasádu domu a průhledem do místností, v nichž probíhala dramatická akce. Podobné kontrasty rozvinul ve scénografii k Macbethovi, kde zcela proti pravidlům slohové jednoty spojil v jedné inscenaci dusný prostor se sníženým portálem s převýšenou gotickou architekturou, civilistickými interiéry a soudobým nábytkem do variabilního vysoce působivého dramatického celku.

Poukázal tím především na formální volnost scénické architektury proti projektům architektury profánní, na básnické možnosti dramatické reality.

V těchto inscenacích se završilo Hofmanovo dílo, které mapovalo problematiku české scénografie od přímé aplikace uměleckých směrů až po podřízení výtvarných kritérií dramatickým požadavkům. Dramatické dílo se odehrává v čase: historickém i metaforickém. Sestavy bílých panelů tvořících jako ozvuky Craigových screens prostředí k Shakespearovu Hamletovi (1926) doplnil v souladu s Hilarovou režijní interpretací mobiliářem i kostýmem ve stylu dvacátých let: kožišiny-lišky kolem špičatých výstřihů dam, klobouky a róby Ofélie i Gertrudy, fraky šlechticů jsou ukázkami soudobé módy vysoké společnosti. A tuhá

španělská renesance v kostýmech ke Strindbergově Královně Kristýně (1922), rozrušená kubistickým řádem záhybů, upozornila opět na dramatickou jednotu historického času a současné existence. Kostým i masku chápal Hofman v ideově i formální jednotě se scénou: „*Ryze dramatický kostým, ať historický nebo dnešní, vychází z funkčního výrazu dějového.*“<sup>11)</sup> Míží rozdíl mezi historickým, civilním či fantaskním kostýmem: slohové prvky jsou podřízeny dramatické jednotě a interpretačnímu vyznění díla.

Vlastislav Hofman je jedním ze zakladatelů české moderní scénografické poetiky: v odlišných kontextech než literárních či výtvarných uplatnil metaforu, nadsázku, symbol a formální slohové prvky. Povýšil kritéria dramatická nad výtvarná i za cenu toho, že sled jeho prací i jednotlivé výpravy, nazírány z dogmatických výtvarných hledisek, ztrácejí na první pohled slohovou jednotu.

Ačkoli je vstup Bedřicha Feuersteina na jeviště datován až rokem 1921, kdy měl již kubistické dobrodružství za sebou, zapůsobilo na jeho scénografickou formu možná hlouběji než u Vlastislava Hofmana. Zkušenosti, které Hofman pružně transformoval do nových souvislostí, aby nad kontinuitou vlastní tvorby vytýčil experiment podmíněný svobodou výrazových prostředků, ukládal tektonik Feuerstein jako stavební kameny do vnitřního řádu výsledné formy, do hledání výtvarných ekvivalentů k interpretaci dramatického textu. „*Za svého krátkého života prošel bez otřesu několika tak zvanými uměleckými generacemi a pronesl jejich neúprosnými celními přehradami svůj prostý a neomylný cit ... Pro pravou míru inspirace, vkusu, upřímnosti, pro pravou míru nadšení a autokritiky, citu pro pravou nedotknutelnou a nepodplatitelnou tvůrčí emoci...*“<sup>12)</sup>

## II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

### Scénografie – kubismus a expresionismus

Hlavní své poslání nalézal v architektuře: u Augusta Perreta v Paříži a v Japonsku. Divadlo ho přitahovalo větší svobodou tvorby, spojením danosti dramatické i prostorové s volnou imaginací. Stavěl vnitřní architektury dramatu, řádové, a přesto fantaskní, v nichž se mohl realizovat všemi výtvarnými způsoby: malířstvím, grafikou, konstrukcí i pevným tvarem. Kubistickou

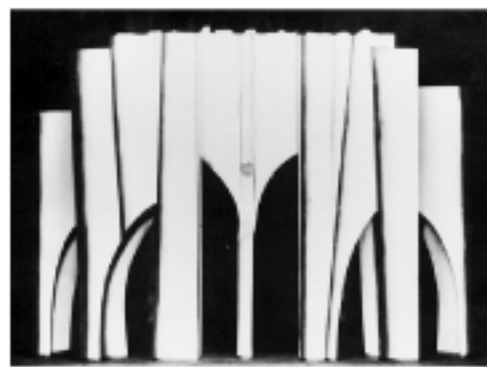


minulost zhodnotil přímo ve své první scénografii ke hře Karla Čapka *RUR* (1921). S přirozeností vyplývající z dramatických požadavků, která se stane základem jeho originality,

použil v Alquistově laboratoři sklo; kubistické objekty ozvláštnil stínem – postupy, jimiž předešel dobu o jednu slohovou epochu. Architektura Molièrova *Zdravého nemocného* (1921) podržela v realizaci jak slohové znaky, tak bezprostřednost rukopisu v malovaných lisénách a supraportách. Trompel'oeil barokní malované architektury postavil paradoxně do služeb divadelní antiiluzivnosti. Humor, komediálnost, přímá i metaforická inspirace commedií dell'arte se projevila i v kostýmech této Hilarovy inscenace, kde se tanečníci baletních intermezz, proměnění v injekční stříkačky či chirurgické kleště, působili málem výraznějším dojmem než sami protagonisté.

Tvůrčí svoboda, kterou divadlo Feuersteinovi nabídlo, mu o to nesmlouvavěji přikazovala nalézt jedinečný výtvarný ekvivalent pro interpretaci dramatického textu. Víc než purismus, k němuž je přiřazován, víc než dramatické tvary kubistické architektury, jimž propadl během studií, hledal přesnost a vnitřní pravdivost tvaru.

Proto mohl v historických slozích nalézat stopy nadčasovosti. Čím jiným je scénická architektura k Marlowovu Eduardu II. (1922) než výsledkem takového procesu? Gotická spirituálnost, kubistický smysl pro dramaticčnost hmoty a cit pro abstraktní tvar vytvořily na scéně objekt nadčasových hodnot. Naléhavost výsledného tvaru vyvěrá tak z jakéhosi průsečíku mezi dobovým vyjadřovacím způsobem a přirozeným fungováním věcí: z vířivého kroužení sukni vzešly například futuristicky laděné barevné koutče pro plakát k Švédským baletům (1921). Podobně organicky vyrostly i architektury Smetanových oper: *Braniboři v Čechách*, *Dalibor*, *Libuše*, *Čertova stěna*. Datovány 1922, rokem Ostrčilova



smetanovského cyklu – ten však scénicky realizoval František Kysela. Možná Feuerstein proto neuspěl, že tvary jeho scénické architektury signalizovaly skrytou „jinakost“: absenci vlasteneckého patosu i sebemenšího zvyklého

znaku „slovanství“. Hrou na doteky slohů a tvarů směřoval k zásadnímu: k meritu dramatické zápletky.

Nesamozřejmost Feuersteinových scénických artefaktů je přínosem celé české kultuře, ne „jen“ výtvarnému či „jen“ dramatickému umění. Jeho dílo vyjadřuje antinonii mezi výtvarnými a dramatickými požadavky, zakotvenou v samém jádru scénografie: „*Feuersteinův jevištní purismus se projevil principem příliš úzkým a divadelně málo produktivním. Ale vykonal dílo očistné, proboujel jeviště jako útvar architektonický.*“<sup>13)</sup>

## II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

### Scénografie – kubismus a expresionismus

Scénografické dílo Jiřího Krohy je ve své temperamentní extravertnosti opakem úzkostlivé přesnosti Feuersteinových scénických projektů. Označení jeho architektonických projektů i předmětů užitého umění: kuboexpresionistický – kubodynamický – kubofuturistický – jsou snadno a bez formového regresu přenosné i na jeho scénografie. Krohova scénografická činnost byla krátká: mezi lety 1921 a 1923 vytvořil však soubor scén a kostýmů, v českých podmínkách pozoruhodný slohovým maximalismem. Nejpříměji ze svých generačních současníků se obrací k evropské avantgardě desátých let, srovnává se datací i názorem s ruskými konstruktivisty (A. Vesnin, bří Stenbergové, A. O. Exterová) a s italskými futuristy (E. Prampolini). Jako mnozí z tvůrců první čtvrtiny století, poután dogmatem slohové čistoty, usiluje alespoň v teorii o řešení vztahu mezi živým hercem a umělým jevištním prostorem. Podobně jako E. G. Craig, který už na počátku století prosazoval místo

nedokonalého herce dokonalou Nadloutku, podobně jako úvahy O. Schlemmera v Bauhausu o funkční vázanosti lidského těla vůči prostoru, předvídal Jiří Kroha výpravou nahradit všechny složky dramatického díla: básníka i herce. „*Jest nutno, by scéna zherečtěla ... Ze situace, která je dnes, nezachrání nás ani nová režie, ani nová výprava, zůstane-li*



*jejich poměr jako dosud, tj. zůstane-li herec výhradním nositelem dramatického děje v statickém prostředí.*“<sup>14)</sup> Pro hru A. Dvořáka a L. Klímy Matěj Pochivý (1922) v Hilarově režii navrhl konstrukci lesa z pevných a pohyblivých válců, po jejichž obvodě se kývavě pohybovaly plošné zubovité tvary. Scéna



vzniklá vířením barevných ploch a stínů, geometrických a kubických tvarů je – podobně jako scénografie ke hře H. Ch. Grabbeho Žert, satira, ironie a hlubší význam – přímým potomkem jeho romantických kubistických architektur. Konstrukce a barvy měnící se podle potřeby děje, světlo, prostory, kde lidský hlas zaznívá jen jako jeden z elementů, měly vytvořit divadlo, které

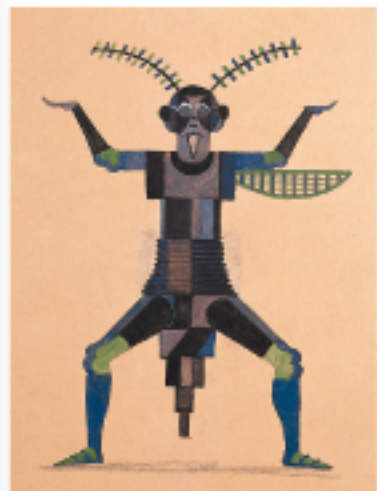
ze svého počtu zamýšlelo škrtnout herce a s ním všechny tradiční složky dramatického díla: dialog, psychologii, afekty i děj. A právě proto, že herec rušil představu jednotné stylizace jevištního obrazu svým organickým nestylizovatelným tělem, vybavil ho Kroha stylizovaným kostýmem s abstraktní barevností, systémem vyztužených ploch, hran a hrotů (ovlivněn silně především Exterovou), aby ho – ve prospěch jednotného výtvarně dramatického účinku – zcela zbavil realistických vazeb a psychologie.

Dvacátým letům náleží i scénografická tvorba Josefa Čapka (poslední výprava pro Lortzingovo drama Pytlák, připravené pro Národní divadlo a neprovedené, je datovaná 1932). Obohacuje scénografické spektrum tohoto desetiletí o další osobnostní i slohové fasety. Zatímco ostatní příslušníci zakladatelské generace české moderní scénografie nazírali spolupráci především z hlediska vývoje výtvarného umění, zvažoval Čapek stavbu scény i kostýmu z náhledů širších: zdůrazňoval její mravní poslání ve smyslu



## II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

### Scénografie – kubismus a expresionismus



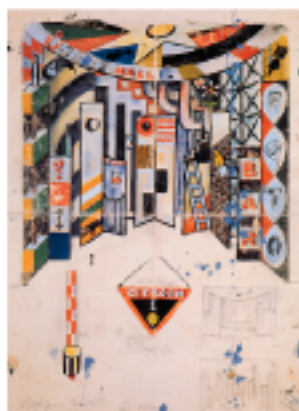
výpovědi dramatického díla. Jeho stylizace (napájená formalismem kubistické inspirace, expresionistickou nadsázkou i psychologickým ponorem sociální malby) vychází z osudu dramatického hrdiny: Čapkovi víc než jiným byl scénografický či kostýmní návrh dokladem lidského osudu, příběhem o člověku. Proto se k nám ostatně témata scénografických artefaktů ze všech výtvarných oborů obracejí nejosobněji: sugerují pocity hrdinů v mezních situacích, které můžeme konfrontovat s vlastní zkušeností. Mírou všeho na jevišti (i jako dramatikovi) mu byl člověk –



herec a tento antropocentrický postoj, který mu ve scénografii nikdy nedovolil nastoupit cestu čisté abstrakce, je také klíčem k jednoduché záhadě jeho díla. Přes zdánlivou neambicióznost provokuje základní otázky o poslání tvorby, jejíž specifická váha netkví v principu objevu, který jsme dosud chápali jako základní motor evropské kultury. Čapkovo scénografické dílo vnučuje otázky po smyslu oboru samého. Požadavek služby dramatickému dílu, který u nás v dnešních časech zplaněl mechanickým opakováním a hrozí omezit vlastní tvůrčí rozměr scénografie, povýšil Čapek ve dvacátých letech na nutný výchozí bod. Nejcitlivěji ze svých generačních druhů vnímal kontradikci vězící v samém jádru oboru, dvě soupeřící tendence: tu, která vkládá hlavní ambice do básníkova poselství, i tu, jejíž ctižádostí je vybavit obor přívzvkem samostatné tvorby.

Scénografický debut představuje soubor scén a kostýmů k inscenaci *Ze života hmyzu* (1922). Satirické konverzační hry, sociální drama a komedie byly ostatně hlavním tematickým okruhem jeho scénografické praxe. V opeře se stal hlavním scénografem Leoše Janáčka. Přesto, že světovou premiéru *Lišky Bystroušky* uvedlo Národní divadlo v Brně (1924) v pozoruhodné geometrizující stylizaci Eduarda Miléna, stala se Čapkova scénografie a kostýmy k této opeře prubířským kamenem všech následujících realizací a jedním z nejcelistvějších výtvarně dramatických prací první poloviny století.

Čapek převedl v jistém smyslu do scénografie princip výstavby svých obrazů. Kompozicí horizontu či prospektu rušil úběžnou deskriptivní prostorovost a perspektivní dojem hloubky rozkládal do výšky a do stran: antiiluzivní barevností vtahoval prostor do středu scény, jako by byla obrazovou plochou (C. Debussy, *Hračková skříňka*, 1925). V Aristofanově *Ženském sněmu* (1923) parafrázoval naopak s humorným nadhledem systém barokní kulisové dekorace: stojkám, od hlavy k patě pomalovaným „antickým“ ornamenty, vévodily na prospektu obrovské spodní kalhoty (deminutiva nelze použít) s meandrem. Prvek humoru vnesl i do výpravy k Molièrovi-Schulhoffovu *Bařtipánovi*, kde se dramatickým prostorem stal vnitřek obrovského dortu – tentokrát s „barokním“ designem.

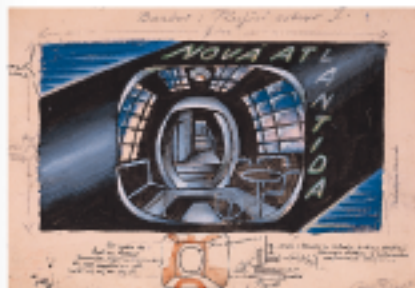


Zvlášť tento okruh scénografií podřídil Čapek modernímu výtvarnému myšlení. Novým, kubismem ovlivněným zhodnocením kompozice, tvarů a barev popřel iluzivní

## II) ÚSILÍ O MODERNÍ VÝRAZ

### Scénografie – kubismus a expresionismus

prostorovost. Zájem o člověka ho přivedl ke hrám se sociální tematikou, jež ve scénografických projektech čerpají z jeho sociální malby. Také v řešení kostýmů byl mu měřítkem



dramatické i scénografické názornosti člověk. Komplexním viděním figury v jejím fyzickém, psychologickém i dramatickém celku navrhoval víc než pouhé kostýmy – vytvářel lidské typy. A to konkrétně na konkrétního herce, jako ostatně všichni

výtvarníci první poloviny století. U Čapka to jsou však ještě navíc jakési „vnitřní portréty“, jejichž výrazná karikující kontura, zdůrazňovaná nadsázka upozorňují na expresionistická východiska.

Rok 1920 otevřel novým uměleckým proudům nejen činohru. Nový šéf opery Otakar Ostrčil ustavil s režisérem Ferdinandem Pujmanem (1921) moderní operní projev s vysokým stupněm stylizace ve všech složkách. Také oni si začínali vybírat výtvarníka podle názorové příbuznosti a objevili tak pro hudební divadlo Hofmana, Feuersteina, Čapka, Zelenku; kmenovým výtvarníkem se stal František Kysela. Ten se podepsal pod smetanovský cyklus, aby navázal na vinohrad ský program.<sup>15)</sup> Abstrahující přístup Pujmanův měl vliv i na výpravu tak zakonzervovaného titulu, jakým byla a dosud je Prodaná nevěsta: obecnstvem výlučně přijímanou folklorní drobnokresbu nahradil Kysela úspornou volbou



scénografických znaků; přesto, že nepřekročil zdaleka meze realistického vidění, vyvolal cyklus bouří nevole. Tituly nezávislé na konzervativnosti publika (i kritiky), jako Ostrčilova opera Vlasty skon (1924) či Mozartova Kouzelná flétna (1932), inscenovali Pujman s Kyselou ve zcela abstraktním tvarosloví.

Tuto velkou svobodu projevu ve výtvarné oblasti zajišťoval od roku 1919 šéf výpravy Josef Matěj Gottlieb. Jeho uměleckému citu, toleranci a osobní skromnosti vděčíme za pohostinské práce zakladatelů moderní scénografie.



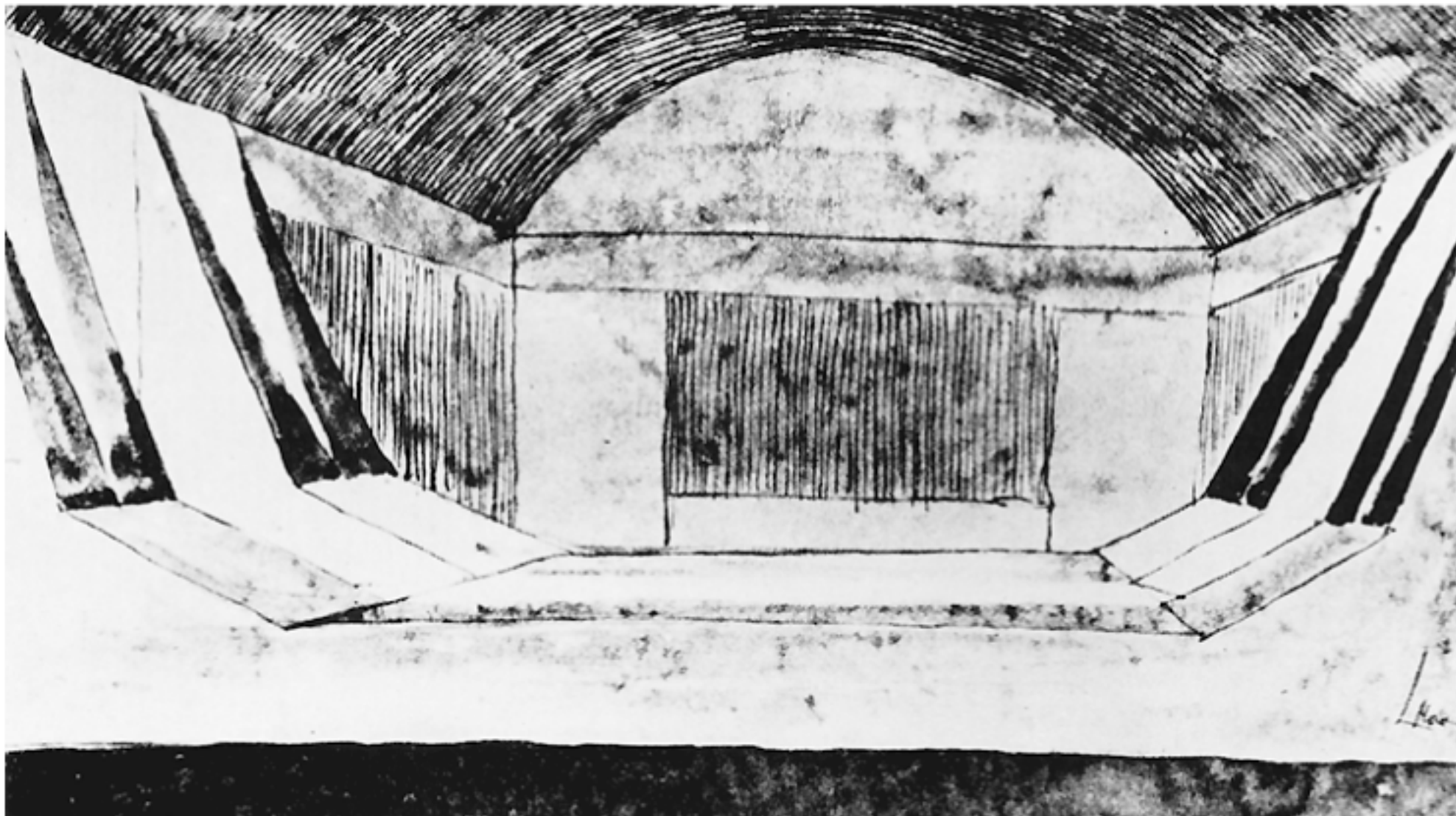
Pro ty, kdo chápou dějiny umění jako dějiny objevů, není jeho přínos možná výrazný. Otevře-li se však historie divadla a jeho výtvarné složky těm, kteří navzdory moderním teoriím, avantgardě, zcizujícím konstrukcím a jejich imaginativnímu působení uchovávali jeviště jako místo iluze, bude doceněn.

České divadlo i jeho scénografie, v desátých letech ještě zcela závislé na evropských slohových proudech, vyvíjely paralelně úsilí o samostatné koncepce. Nejsilnější tu byl impuls expresionistický – pro rodovou příbuznost s dramatickým uměním, nejoriginálnější kubistický, podporovaný svěbytným faktem české kubistické architektury. Formální experiment neexistoval jen v oblasti „vážného“ umění, prosazoval se stejně důrazně i v kabaretu. Dekorace Červené sedmy byly expresionistické a dokonce i kubistické.<sup>16)</sup> Tato skutečnost je pro šíři, s jakou byly nové umělecké názory uplatňovány v praxi, a pro jejich životaschopnost tím nejlepším argumentem.

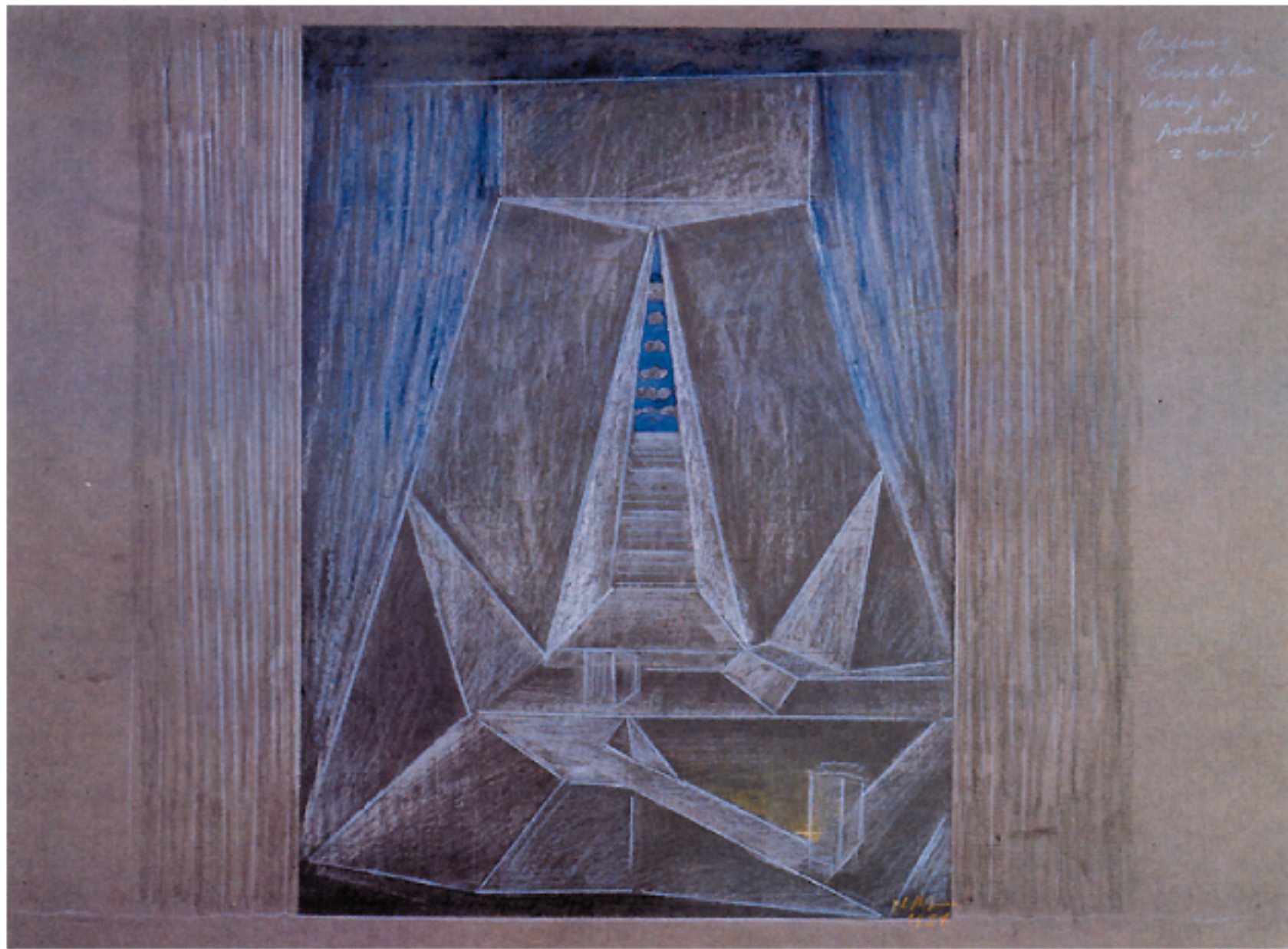




Bedřich  
Feuerstein,  
Simon  
Gantillon,  
Maya,  
Městská divadla  
pražská 1932  
(režie  
B. Stejskal),  
NG v Praze



Ladislav Machoň – Pavel Neri,  
Molière, Sibalství Scapinova,  
Divadlo Umění,  
1912  
(režie P. Neri a L. Machoň)



Vlastislav Hofman,  
Ch. W. Gluck, Orfeus a Eurydika,  
Stavovské divadlo,  
1921 (režie F. Pujman),  
NM v Praze



Vlastislav Hofman,  
W. Shakespeare, Hamlet,  
ND 1926  
(režie K. H. Hilar),  
NM v Praze



Vlastislav  
Hofman,  
W. Shakespeare,  
Hamlet,  
kostým Gertrudy,  
ND 1926  
(režie  
K. H. Hilar),  
NM v Praze

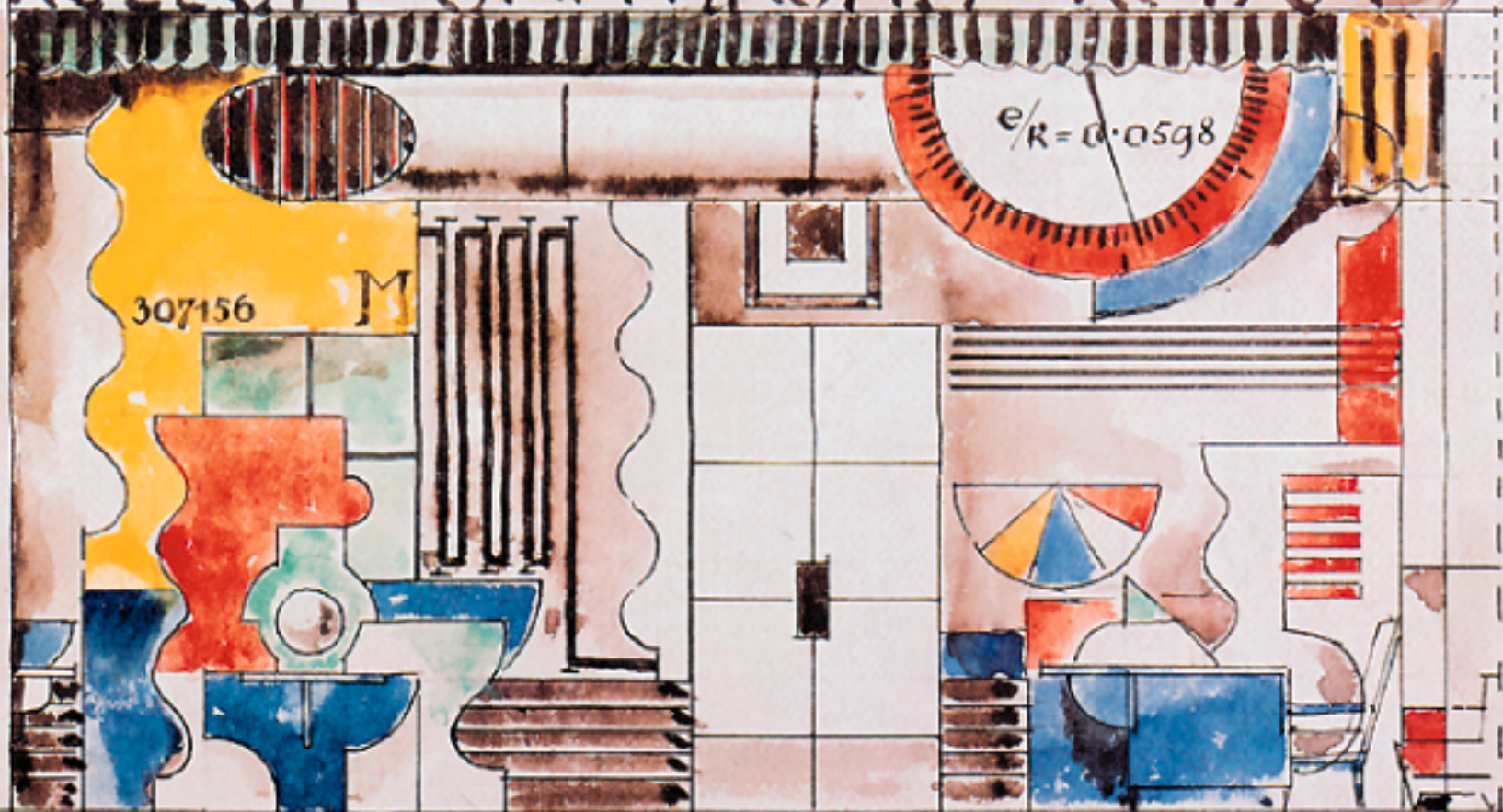


4 Music

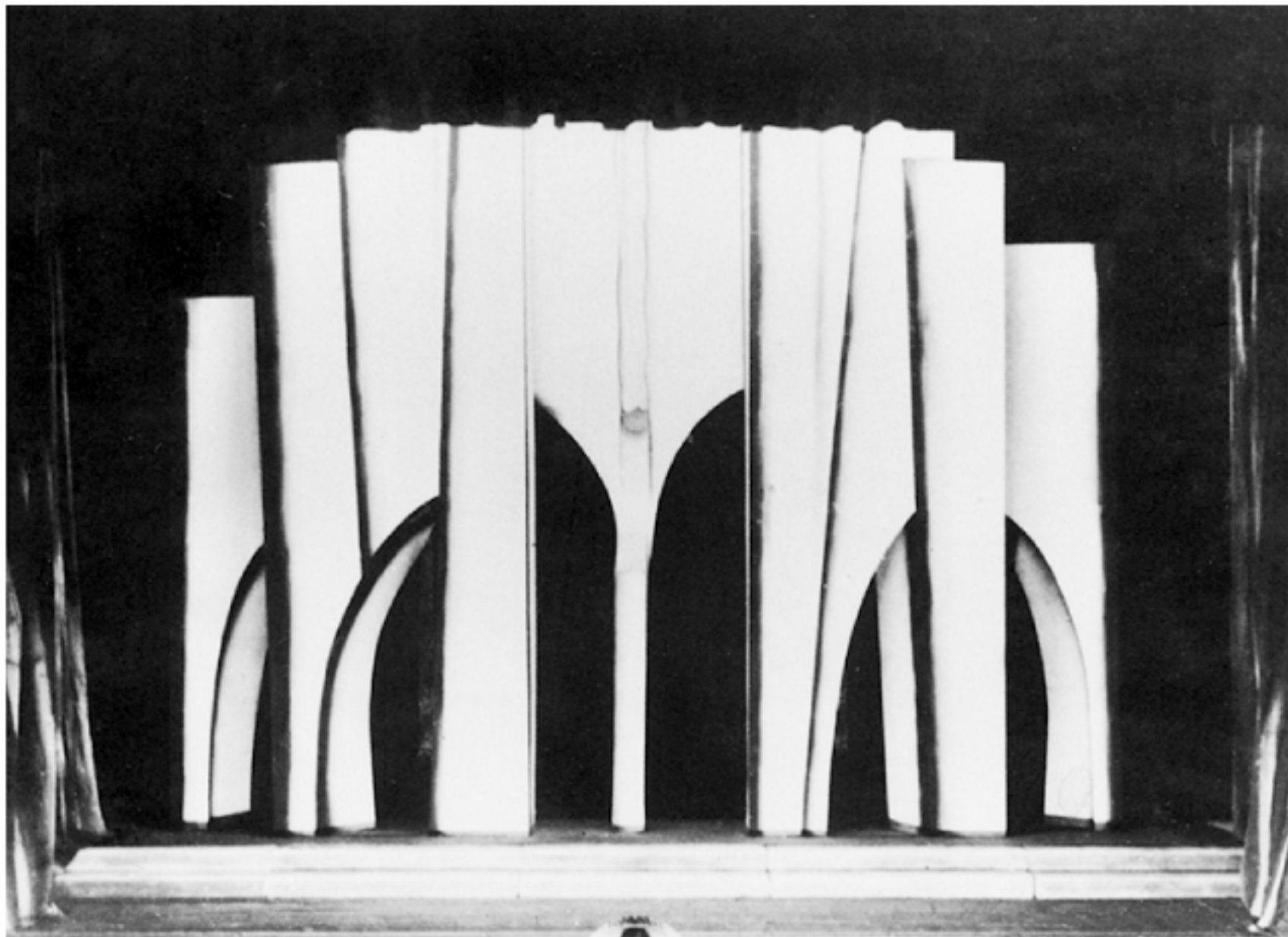
*Priglasení  
vlastní*

Vlastislav  
Hofman,  
A. Strinberg,  
Královna  
Kristýna,  
kostým  
Kristýny,  
ND 1922  
(režie  
K. H. Hilar),  
NM v Praze

# ROSSUM'S UNIVERSAL ROBOTS



Bedřich Feuerstein,  
K. Čapek, RUR,  
ND 1921  
(režie V. Novák),  
NM v Praze



Bedřich Feuerstein,  
CH. Marlowe, Eduard II.,  
ND 1922  
(režie K. H. Hilar),  
archiv ND v Praze





Jiří Kroha,  
L. Klíma,  
Matěj Poctivý,  
ND 1922  
(režie V. Novák),  
NM v Praze



Jiří Kroha,  
L. Klíma,  
Matěj Poctivý,  
ND 1922  
(režie V. Novák),  
NM v Praze



Karel Hugo Hilar  
– Josef Čapek,  
bratři Čapkové,  
Ze života hmyzu,  
kostým Motýlů,  
ND 1922  
(režie  
K. H. Hilar),  
NG v Praze



Eduard Milén,  
L. Janáček,  
Liška  
Bystrouška,  
kostým Komára,  
ND v Brně 1924  
(režie O. Zítek),  
MZM v Brně



bratři Čapkové,  
L. Janáček,  
Výlety pana  
Broučka  
na měsíc,  
ND v Brně 1926  
(režie O. Zíttek),  
MZM v Brně



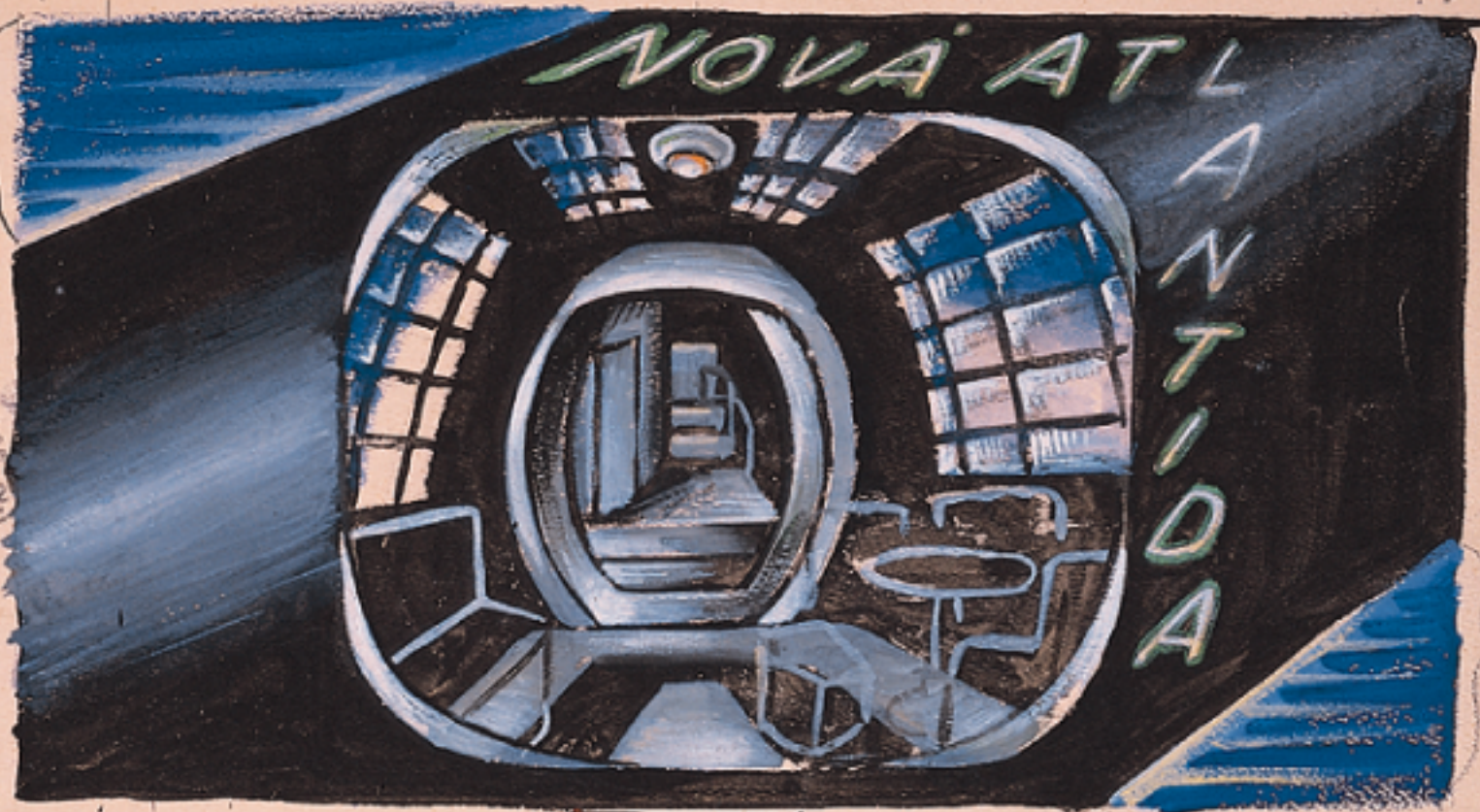
Eduard Milén,  
L. Janáček, Liška Bystrouška,  
kostým Ježka,  
ND v Brně 1924, (režie O. Zítěk),  
MZM v Brně

Bartoš: Plující ostrov I.  
7 m

Tram-  
sarent

4 m  
větší ofsta  
nemí  
možná?

Transp. C. 1. 1927



Do zadku se  
kabinou lodní  
zmenší ovládací panel  
ke 1000 ampérů na světlo  
několik se najde asi 1m 20



okna transparentní  
dveře v hloubce ze schody, ze které dveřemi  
červeným světlem a sámským  
napráciena stroje  
schod  
schod  
Pozadí

Josef Čapek

Josef Čapek,  
J. Bartoš, Plující ostrov,  
ND v Brně 1927  
(režie R. Walter),  
MZM v Brně



Josef Matěj Gottlieb,  
G. Bizet, Carmen,  
ND 1936  
(režie J. Turnau),  
NM v Praze





František Kysela,  
Z. Fibich, Blaník,  
ND 1925  
(režie F. Pujman),  
NM v Praze

- 1) *Dějiny českého divadla III.*, Academia, Praha 1977, s. 384.
- 2) Vojta Novák, *Snahy Divadla Umění, Scena*, 1913–1914, s. 250.
- 3) Vojta Novák, *tamtéž*, s. 248.
- 4) Jindřich Honzl, *Roztočené jeviště*, Praha 1925, s. 181, 177–179.
- 5) Miroslav Lamač, *Osma a Skupina výtvarných umělců*, Praha 1988, s. 293.
- 6) Vlastislav Hofman, *Obrazově zformovaná scéna, Scena* 1913–1914, s. 4–9.
- 7) Pavel Janák, *Hranol a pyramida, Umělecký měsíčník I*, 1911–1912, s. 162–170.
- 8) „*Režijní směr, s nímž jsme na české jeviště vešli... byl a jest výrazem generace malířské, režijní, herecké, byl její uměleckou potřebou... Bylo by absurdní tvrdit, že dnes slavný režisér berlínský vzal od nás svou původní inspiraci. Byla prostě v době.*“  
V: K. H. Hilar, *Boje proti včerejšku*, Praha 1925, s. 251.
- 9) Jindřich Honzl, *O scénické drama, Kmen III*, s. 36–37.
- 10) Jindřich Honzl, v: Vratislav Effenberger, *Osvobozené divadlo*, Divadelní ústav Praha 1974, rukopis, s. 53.
- 11) Vlastislav Hofman, *O konstruktivní realismus*, v: *Nové české divadlo 1927*, Aventinum, Praha 1927, s. 46.
- 12) Jiří Voskovec, *Stavitel divadelních obrazů*, v: *Bedřich Feuerstein*, SVU Mánes, Praha 1936, s. 27.
- 13) K. Dostal, *Nepřemožený*, v: *Bedřich Feuerstein*, Praha 1936, s. 38.
- 14) Jiří Kroha, *Dejte nám střechu*, v: *Horizont*, 1927, č. 8, s. 139.
- 15) *Prodaná nevěsta a Hubička*, inscenované na Vinohradech r. 1915 Ostrčillem, Hilarem a Kyselou, viz Jaroslav Procházka, K. H. Hilar, *zakladatel české moderní operní režie*, v: K. H. Hilar, *sborník*, Národní muzeum, Praha 1967, s. 29–45.
- 16) Jiří Červený, *Červená sedma*, Praha 1959, s. 181: „*Drémanovy expresionistické dekorace, představující zoufalou ulici periferie, ulici nakloněných bezútěšných domů.*“