



Divadelní kódy, divadelní sémiologie, dotazník.

## SCÉNOGRAFIE



Fr. *scénographie*, angl. *scenography*, *stage craft*, něm. *Bühnenbild*, šp. *escenografía*.

V antickém Řecku byla *skénographia* umění zdobit divadlo a dekorační malba jako výsledek této techniky. V období renesance byla scénografie technika, spočívající v rozkreslení a malbě perspektivní dekorace a zadního prospektu. V moderním slova smyslu jde o umění, které se zabývá organizací jeviště a divadelního prostoru, a metonymicky i o vlastní dekoraci, která je výsledkem práce scénografa. Pojem *scénografie*, který dnes stále častěji nahrazuje pojem *dekorace*, přesahuje zastaralé – ornamentální a dekorativní – pojetí divadelní „výpravy“: vystihuje snahu této disciplíny být skutečným rukopisem „vpi-sovaným“ do trojrozměrného prostoru (k němuž je nutno přidat i dimenzi časovou), nikoliv pouze výtvarným dílem na plátně, jak tomu v divadle bylo až do období naturalismu. Divadelní scéna odmítá hrát roli pouhého „statisty“, podřízeného prvotnímu, určujícímu dramatickému textu, nemá být pokládána za pouhé zhmotnění *scénických poznámek*\*

### 1/ Prostorový rukopis

Zatímco kulisová dekorace je dvourozměrná (plocha malovaného plátna), scénografie

je vepsána do trojrozměrného prostoru: jako bychom od malířství přešli k sochařství či architektuře. Tato proměna funkce scénografie je spojena s vývojem dramatiky. Odpovídá jak autonomnímu vývoji jevištní estetiky, tak zásadní proměně chápání dramatického textu a jeho jevištního ztvárnění.

Dlouho platil názor, že dekorace má realizovat pravděpodobné a ideální prostorové údaje, které obsahuje dramatický text a které mohl mít autor při psaní na mysli: taková scénografie měla divákovi umožnit, aby lokalizoval a rozpoznal neutrální, univerzální místo (palác, náměstí), přizpůsobené každé situaci a vytvářející abstraktní prostor pro věčného člověka zbaveného etnických i společenských kořenů.

Dnes naopak scénografie nevidí svůj úkol jako ideální a jednoznačnou ilustraci dramatického textu, ale jako *scénickou dispozici, uspořádání scény\**, jež nemá ilustrovat, nýbrž osvětlovat text a lidské jednání, představit určitou *situaci vypořádání\** (už ne fixní, neměnné místo) a spoluvytvářet smysl inscenace v neustálých korespondencích prostoru a textu. Scénografie je tedy výsledkem sémiologického pojetí inscenace (sladění scénických materiálů, vzájemná závislost jednotlivých systémů, zejména obrazu a textu, hledání takové situace vypořádání, která není „ideální“ či „věrná“, ale která umožňuje nejproduktivnější čtení dramatického textu a jeho sepětí s ostatními divadelními složkami). „Vytvořit scénografii“ znamená rozehrát vzájemné proporce a vztahy mezi prostorem textu a scénickým prostorem, vytvářet strukturu každého individuálního systému a zároveň brát v úvahu systémy ostatní, jejich soulad i fázový posun.

## 2/ Původní rukopis scénografa

Tyto nové možnosti posilují postavení scénografa, který si postupně uvědomuje jak vlastní autonomii, tak původnost, originalitu svého přínosu inscenaci. Už není tím, čím byl kdysi, malířem v dílnách, kde maloval plátno jako pozadí pro herce či režiséra. Dnes má vlastní poslání – vytvářet a přetvářet všechny *prostor\**: *scénický\**, *scénografický* a *divadelní\**. Musí se vyrovnávat se stále širším *rámcem\**: s jevištěm a jeho podobami, se vztahem mezi jevištěm a hledištěm, s umís-

těním hlediště v divadelní budově či ve společenském prostoru, i s bezprostředním okolím hracího prostoru a divadelní budovy.

Ale právě to, že pracuje s trojrozměrnými prostory a objemy, vede někdy scénografa k tomu, že strhává v inscenaci všechnu pozornost na sebe; stává se to tehdy, když se prostor jeviště stává pouhou zámlinkou pro vystavování obrazů (*instalace\**) či pro formální experimenty s objemy a barvami. Mnozí významní malíři podleli pokušení tohoto svobodného výrazu umožňujícího „divadelní“ vystavení jejich děl (PICASSO, MATISSE, malíři Ruského baletu), a toto estetizující pokušení vytvářet dekoraci krásnou „o sobě a pro sebe“ je stále velké, přes varování mnoha režisérů, kteří se snaží udržet scénografii ve správných proporcích, tak aby spoluvytvářela celkový smysl inscenace.

Přestože škála současných experimentů je nesmírně široká, můžeme ve scénografii vymezipnout několik základních tendencí, které se snaží:

– *Rozbit frontálnost* kukátkové scény, tak aby se scéna otevřela do hlediště, přiblížila se pohledům diváka – a divák se tak přiblížil k ději. Jeviště italského typu, hierarchické, založené na vzdálenosti a iluzi, cítíme jako anachronické. Ale toto odmítání nijak nevylučuje, že je můžeme znovu objevovat jako místo, na němž lze experimentovat s divadelní iluzí, snem (*divadlo fantazie\**) a technikou: kukátková scéna už není doménou *pravděpodobnosti\**, ale místem klamu a snu.

– *Otevřít prostor*, zmnožit úhly pohledu a tím relativizovat dosud jednotné a strnulé vnímání, rozdělit publikum a umístit je všude kolem divadelní události i v jejím středu.

– *Upravit scénografii* podle hercových potřeb a specifického dramaturgického záměru.

– *Přestavět strukturu dekorace*, tak, aby se zakládala jak na prostor, tak na objektu a kostýmu, což jsou pojmy, přesahující strnulou představu divadelního jeviště jako jakéhosi povrchu, který je třeba zahalit.

– *Odhmotnit scénografii*: jeviště se díky lehkému a velmi mobilnímu materiálu stává podobným rekvizitě ve službách herce, jeho „prodloužením“. Světlo může vykrojit ze tmy

jakékoli místo, spolu s hudbou navodit jakoukoli atmosféru.

V současné divadelní praxi scénografie už dávno není někdejší malovaná kulisová dekorace, ale dynamickým a polyfunkčním prvkem divadelního představení.

## 3/ Několik orientačních bodů

Nepokoušíme se zde podat soupis hlavních scénografů dvacátého století, který by nutně musel zůstat neúplný, ale soustředíme se na ty, jejichž úloha byla zásadní: jsou to Adolphe APPIA (1862–1928) a Edward Gordon CRAIG (1872–1966). Díky nim se stala scénografie poprvé duchem či duší divadelního představení. APPIA a CRAIG byli víc než malíři a tvůrci dekorací: byli to skuteční divadelní reformátoři, kteří přišli s pojetím inscenace jako celku. Jejich skici, projekty a teoretické reflexe jsou důležitější než konkrétní scénografie použité v divadelních inscenacích. Oba se postavili proti naturalistické inscenaci, která vytváří prostředí jako mimetickou a pasivní repliku skutečnosti, např. odporovali názoru A. ANTOINA, že „prostředí určuje pohyb postav, a nikoliv pohyby postav prostředí“ (*Rozhovor o režii / Causerie sur la mise en scène*, 1903: 603). V APPIOVĚ a CRAIGOVĚ estetice je centrem scénografie „dech“, rytmus prostoru. Scénografie už nemá dvourozměrný charakter, ale je živým organismem, který se mění v čase, podléhá světelným proměnám a hudebnímu rytmu a tempu. Scénografie (už nemluvíme o „dekoraci“, protože tento pojem je příliš spojen s malířstvím) je sama o sobě chápána jako svět smyslu, který není ilustrací a opakovaním textu, ale umožňuje, že tento text vidíme a slyšíme jakoby zevnitř (vliv symbolismu). „APPIA nás naučil, píše COPEAU, že hudební rytmus, jenž zahluje, doprovází a řídí dramatické jednání, vytváří zároveň i prostor, v němž se toto jednání rozvíjí. Inscenační umění ve své nejčistší podobě není podle jeho názoru ničím jiným než konfigurací, tvářností textu či hudby, kterou vnímáme z živého jednání lidského těla, stavícího se na odpor rovinám a objektům zkonstruovaným v prostoru. Proto jsou z jeviště vykázaný všechny nehybné dekorace, všechna pomalovaná plátna, a hlavní role se ujímá aktivní prvek, světlo“ (*Comœdia*, 12. 3. 1928).

APPIOVO dílo obsahuje kromě knih (*Inscenace wagnerovského dramatu / La Mise en scène du drame wagnérien*, 1895, *Hudba a inscenace / Die Musik und die Inszenierung*, 1899, *Živoucí umělecké dílo / L'Œuvre d'art vivant*, 1921) i stovku scénických návrhů pro opery (WAGNER), činohry (SHAKESPEARE, IBSEN, GOETHE), a „rytmické prostory“ pro JAKUES-DALCROZE. „Inscenační umění spočívá v rozvržení toho, co dramatik mohl rozvrhnout pouze v čase, do prostoru,“ napsal APPIA. Herci již není uzavřeni v omezujícím prostředí, na pozadí neměnného plátna; stojí naopak uprostřed prostoru oživeného světlem. Scénografie vytváří mohutné, ale křehké a tvárné prostory: schodiště, pódia, portály, pilíře, vznosné stíny, které herce nedrtí, ale začleňují lidské tělo do hudebního a architektonického řádu. Prostor se tak stává duševní krajinou či dokonalou architekturou, sen a hudba nabývají forem, ideje se zhmotňují a text ožívá v rytmickém světě času a prostoru.

CRAIG sdílí APPIOVO odmítání historické přesnosti a inscenace zastíněné hereckou hvězdou či výtvarnou ilustrací a spolu s ním věří ve WAGNEROVO totální umělecké dílo, v autonomii scénografie a v dynamickou syntézu jednotlivých složek představení: „Divadelní umění není ani herectví, ani hra, ani scéna, ani tanec, nýbrž sestává ze všech prvků, které tyto věci tvoří: z jednání, které je duší herectví; ze slov, která jsou tělem hry; z linie a barvy, které jsou srdcem scény; z rytmu, jenž je podstatou tance“ (*O divadelním umění / On the Art of the Theatre* 1911: 138). Zatímco však APPIA připravoval pro herce centrální úlohu v rámci rytmického časoprostoru, CRAIG směřoval k neutralizaci herce a dospěl k teorii nadloutky, jejímž úkolem nebylo herce nahradit, nýbrž zabránit „nezáměrným doznáním“ lidské bytosti, která příliš podléhá emocím, náhodám a improvizaci, jež jsou vlastní každé živé hmotě.

Po tomto APPIOVĚ a CRAIGOVĚ impozantním zahájení vstoupilo divadlo dvacátého století rovnou do scénografického prostoru. Experimenty a styly se rychle střídaly. Především to byl ruský konstruktivismus; např. TAIROV (1885–1950) strukturuje prostor rovinami, liniemi a křivkami, jež z jeviště vytvářejí skutečný hrací mechanismus (viz jeho *Odpoutané divadlo. Zápisky režiséra / Zápisky režisera*, 1921; 1927).

Jacques COPEAU (1879–1949) v reakci na estetismus těchto obránců rytmického prostoru i na militantní konstruktivismus ruských scénografů navrhoval návrat k holému jevišti, k pódiu, které „popírá nutnost veškeré divadelní techniky“ a ponechává první i poslední slovo herci a jeho gestu. Scénografie se musí podřídít inscenačnímu záměru, který slouží textu a „nástinu dramatického jednání“. Protikladem této oproštěné estetiky je ĎAGILEVŮV Ruský balet (v dekoracích a kostýmech Leona BAKSTA), který od roku 1909 oslňoval Paříž, a po něm tvorba GONČAROVŮV a LARIONOVA. Malovanou dekoraci ožívují hýřivé, jasné barvy (červená, oranžová, žlutá, zelená) ruských folklorních motivů, a ještě více kostýmy zpěváků, tanečníků a sboristů. Tzv. „divadlo malířů“ představovalo pro scénografii nebezpečí, že ztratí kontrolu nad malbou a stane se výstavou pláten, která souvisejí s jednáním na jevišti jen velmi volně. Výsledek byl ovšem přesto velice zajímavý, zejména tehdy, když šlo o malíře – pracující velice často pro Ruský balet – takových jmen jako PICASSO (SATEHO *Parade*, 1917), MATISSE (STRAVINSKÉHO *Zpěv slavíka / Le Chant du rossignol*, 1920), Fernand LÉGER (MILHAUDOVO *Stvoření světa / La Création du monde*, 1923), BRAQUE (AURICOVI *Protivové / Les Fâcheux*, 1924, MOLIÈRŮV *Tartuffe*, 1950), UTRILLO (CHARPENTIEROVA *Louisa*, 1950), DUFY (MILHAUDŮV *Vůl na střeše / Le Bœuf sur le toit*, 1920, SALACROUŮV *Snoubenci z Le Havru / Les Fiancés du Havre*, 1944), DALÍ (SHAKESPEAROVO *Jak se vám líbí* v římském Teatro Eliseo, 1948), MASSON (SARTROVI *Mrtví bez pohřbu / Morts sans sépulture*, 1946). Malíři si dnes často s divadelní výpravou nevědí příliš rady; občas se opět stávají „ilustrátory“. Výjimečná je tvorba scénografů, kteří úzce spolupracují s jediným režisérem (R. PEDUZZI a P. CHÉREAU, R. ALLIO a R. PLANCHON, Y. KOKKOS a A. VITEZ, J. SVOBODA a O. KREJČA, W. MINKS a P. ZADEK, G. AILLAUD a K. M. GRÜBER). V nejlepší současné produkci se scénografům daří oživit prostor, čas i herectví totálním tvůrčím aktem, v němž můžeme stěží rozlišit, co patří režisérovi, scénografovi, světelnému designérovi, herci či hudebníkovi.