



## SCÉNICKÝ, DIVADELNÍ, TEATRÁLNÍ

 *Fr. scénique, angl. well staged, stagey, něm. szenisch, Bühnenwirksam, theatralisch, šp. escénico.*

1/ Vztahující se ke scéně\*.

2/ To, co se zvlášt' hodí pro scénu, pro divadelní provedení, divadelní výraz. Hra či části textu jsou občas mimořádně *divadelní, teatrální*, přímo se nabízejí k podívané a jevištnímu provedení.

## SCÉNICKÝ MATERIÁL

 *Fr. matériaux scéniques, angl. stage materials, něm. Bühnenmaterial, šp. materiales escénicos.*

1/ Označující systém

Pokud posuzujeme různé druhy umění nebo praktické scénické postupy (malířství, architektura, projekce diapozitivu či filmu, hudba, zvuky, vypovídání textu) z hlediska systému *znaků*, nazýváme je někdy *označující* či *scénické systémy*\*. Scénickým materiálem jsou tedy znaky, které představení používá

jako *signifiant, označující*, tzn. používá je v jejich hmotné podstatě.


Scéna je vždycky, dokonce i když je divadelní prostor jakoby nezpracovaný nebo prázdný, místo, kde se konkrétně vytvářejí materiály nejrůznějšího původu, které mají ilustrovat, naznačovat nebo rámovat jednáni hry. Úlohu materiálu zde nehrají pouze objekty či formy, jejichž nositelem je scéna jako taková, ale i těla hercu, osvětlení, zvuk a pronášený či deklamovaný text. Zvláště „přirozený“ materiál, jako např. dřevo, beton, mramor či textil, svým složením a strukturou silně působí nejen na divákov zrak, ale i na jeho další smysly: hmat, sluch a čich.

## 2/ Hmotnost jeviště

Divák vnímá materiál, který představení používá a který představuje jistou zásobu *označujícího*, aniž by je mohl či chtěl převést do systému *označovaného*. „Označující“ někdy tomuto převodu odolávají nebo vytvářejí jiné významy a hodnoty. Materiálnost scény kontrastuje s fikcí, která se vytváří z údajů fabule a charakteru; je spojena s událostí, s přímým působením inscenačních mechanismů na obecenstvo.

V divadelní estetice nabývá scéna různého významu, který variuje od neutrálního, „aseptického“ a abstraktního místa, jehož jediným úkolem je umožnit poslech textu (především klasického), po místo konkrétní a proměnlivé, z něhož má být cítit materiální podstata divadelního jazyka a scény. ARTAUD je toho názoru, že „na jevišti, které je především místem, kde se něco odehrává, musí jazyk slov ustoupit jazyku znaků, jejichž objektivní ráz nás bezprostředně zasáhne nejlépe“ (1964a: 162).

## SCÉNICKÝ (JEVIŠTNÍ) PROSTOR

 *Fr. espace scénique, angl. stage space, něm. Bühnenraum, šp. espacio escénico.*

Prostor, který publikum konkrétně vnímá na scéně (scénách), nebo fragmenty nejrůznějších scénografických řešení. Scénický prostor je přibližně to, čemu říkáme „scéna, jeviště“

divadla: pro diváka je určen představením, *tady a teď*, díky hercům, jejichž pohyby jej vymezují.

### 1/ Hranice a formy

Divadlo se vždycky odehrává v prostoru, přesně určeném předělem mezi pohledem (publikum) a pozorovaným objektem (jeviště). Hranice mezi hrou a ne-hrou je určena každým typem inscenace a scény; jakmile divák tuto hranici přestoupí, přestává být pozorovatelem a stává se účastníkem události, která již není divadlem, ale *dramatickou hrou\** nebo *happeningem\**, a scénický prostor pak splývá s prostorem společenským. S výjimkou těchto přesahů zůstává scénický prostor nedotknutelný, ať jsou jeho podoby či proměny jakékoli.

Scénický prostor se utváří v přímém vztahu k prostoru divadelnímu (místo, budova, sál). Nabýval nejrůznějších forem i vztahů s publikem. Připouštíme-li rituální původ divadla, účast skupiny v ceremoniálu, rituálu a konečně ritualizovaném jednání, pak prapůvodní prostor představuje kruh, a scéna tedy nevyžaduje určitý úhel pohledu či specifickou vzdálenost. Kruh – kterým se inspiroval i řecké divadlo, částečně přirozeného původu a částečně uměle vyhloubené na úpatí hory – se uplatňuje všude tam, kde se diváková účast neomezuje jen na vnější pohled na událost. Základem vztahu mezi publikem a jevištěm se později začíná stávat úhel pohledu, optický svazek spojující divákově oko s jevištěm. Na tzv. kukátkovém jevišti jsou herci uzavřeni v jakési „krabici“, frontálně otevřené k divákům a k vladaři, jehož postavení ve výhledu i poslechu je privilegované. Tento typ scény organizuje prostor na principu distance, symetrie a redukce světa na kubus, který kombinovanou hrou přímého zobrazení a iluze označuje, „znamená“ celý svět.

Kombinace těchto dvou principů – kruhu a linie, *chóru* těch, kdo vykonávají obřad, a *pánova oka* – vytváří všechny typy scény a divadelních vztahů: všechny byly v divadelní historii vyzkoušeny a žádná se neprosadila definitivně, protože představování a zobrazování skutečnosti podléhá neustálým změnám, které se projevují již v dramatickém textu a jeho struktuře.

### 2/ Závislost a nezávislost scénického prostoru

Scénický prostor je na jedné straně předurčen typem scénografie a vizuální představou, kterou si o *dramatickém prostoru\** udělal režisér při četbě textu. Na druhé straně však mají režisér a scénograf velkou míru volnosti, aby tento prostor vytvářeli podle svého. Scénický prostor inscenace je výslednicí této dialektiky determinace a svobody. Právě proto se často setkáváme s názorem, že prostor je jakýmsi prostředníkem mezi dramatickou vizí a jevištní realizací: „Inscenační text se utváří v úrovni prostoru, protože právě prostor je do velké míry oblast toho, co v textu *chybí, co text neříká*“ (ÜBERSFELDLOVÁ, 1977a: 153). (Viz též JANSEN, 1984.)

### 3/ Fungování scénického prostoru

Díky své znakové podstatě scénický prostor neustále kolísá mezi prostorem *označujícím* (signifiant), konkrétním a vnímatelným, a prostorem *vnějším, označovaným* (signifié), k němuž se divák musí neustále abstraktně odvolávat, chce-li vstoupit do fikce (*dramatický prostor*). Tato konstitutivní ambivalence *divadelního prostoru\** (tzn. *dramatického + scénického*) vyvolává u diváka zdvojené vidění: vlastně nikdy nevíme, máme-li jeviště chápat jako místo konkrétní a skutečné, nebo naopak jako *jinou scénu*, tj. jako zobrazení latentní a podvědomé. V tomto druhém případě můžeme jeviště „čist“ jako sonbor rétorických figur a hledat jejich hluboký smysl (*rétorika\**). To, co zobrazuje jeviště, není projevem jiné, neobrazné či dokonce nefigurativní reality: je to realita, která náleží jak pozorovateli, který do ní promítá sám sebe, tak režisérovi, který ji vytváří s pomocí scénického prostoru a přítomnosti herců. *Zobrazit, znázornit (figurovat) scénu* znamená použít určitou rétorickou figuru tak, aby se určitý prvek – konkrétní prostor – převedl do prostoru pomyslného, dramatického i mimojevištního. K tomuto přechodu z oblasti viditelného nejlépe slouží dvě figury: metafora a metonymie. Metafora transformuje svůj předmět na základě podobnosti/nepodobnosti, metonymie na základě prostorové sonmeznosti. Dva kombinací principy, které podle JAKOBSONA (1963) určují jakýkoli smysl a semiózu, jsou klíčem ke

všem scénickým obrazům: k jejich povaze i schopnosti označovat skutečnost a manipulovat prostorem (*text a scéna\**).

#### 4/ Typologie a vlastnosti scénického prostoru

Každé estetice odpovídá určitě pojetí prostoru, proto lze na základě analýzy prostoru stanovit typologii jednotlivých dramatických forem (viz KLOTZ, 1960; HINTZE, 1969):

**a/** Prostor klasicistní tragédie se vyznačuje absencí: je to neutrální, průchozí místo, které nijak necharakterizuje prostředí, je pouze intelektuální a morální základnou pro dramatickou postavu. Je to abstraktní a symbolické místo, podobné šachovnici: nositelem významu je odlišnost, rozdílnost, charakteristika „polí“ je nadbytečná.

**b/** Romantický prostor často nadužívá falešného lesku, „lokálního koloritu“ nebo „subjektivní“ archeologie, která má sugerovat představu neobyčejných, vzdálených krajů.


**c/** Naturalistický prostor co nejvíce napodobuje svět, který chce popsat. Jeho hmotná faktura se zaměřuje na *prostředí\** (ekonomický základ, dědičnost, historičnost), obklopující dramatické postavy.

**d/** Symbolistický prostor naopak zbavuje prostředí materiální podstaty a stylizuje je jako subjektivní nebo snový svět, ovládaný odlišnou logikou (např. STRINDBERG, CLAUDEI, APPIOVY nebo CRAIGOVY scénografické projekty). Vzdává se vlastní specifčnosti ve prospěch syntézy scénického umění a vytvoření „ne-reálně“ atmosféry celku (*Gesamtkunstwerk\**).


**e/** Expresionistický prostor modeluje dějiště jako paraboly (podobnosti): vězení, ulice, ústav, město. V expresionistickém divadle i prostor dokládá hlubokou krizi, již trpí ideologické a estetické vědomí.

Prostor současného divadla je natolik a tak permanentně experimentální, že není možné shrnout jej do několika charakteristických rysů. Kterákoli dramatická forma, dokonce i kterákoli inscenace může být objektem prostorové analýzy, ověřující její funkci. Prostor už necbápeme jako schránku, v níž lze uskutečnit určité změny, ale jako dynamický

prvek celé divadelní koncepce. Přestává být pouhým obalem a stává se viditelným místem, kde se vytváří a vyjevuje *smysl*.

 Brook, 1968; Bablet, 1972, 1975; Hays, 1977, 1981; Banu a Übersfeldová, 1980; Janzen, 1984; Carlson, 1989; Régy, 1991; Boucris, 1993; Pavis, 1996a.

## SCÉNICKÝ RUKOPIS

 Fr. *écriture scénique*, angl. *stage writing*, něm. *szenische Schreibweise*, šp. *escritura escénica*.

**1/ Dramatický rukopis** (ve smyslu *dramatického textu\**) je divadelní svět vytvořený dramatikem v textu a vnímaný divákem. *Drama* chápeme jako literární strukturu, založenou na několika dramatických principech: rozdělení rolí, dialog, dramatické napětí, jednání postav. Tento dramatický rukopis má charakteristické rysy, které usnadňují jeho přechod (nebo konfrontaci) v rukopis jevištní, scénický: především je to rozdělení rolí, ale i přítomnost nejasných či nedourčených míst v textu, a konečně i hojnost *časoprostorových údajů\**. Dramatický rukopis bychom však neměli směřovat s rukopisem scénickým, což je způsob využití možností jevištního výrazu (herec, prostor, čas).

Úkolem scénografa je pomáhat režisérovi nahlížet scénický rukopis (či jazyk): „Pro každou hru [má] objevit určitý jazyk, který mluví ‚k okní‘ a podporuje, prohlubuje a rozšiřuje významy hry, jednon přesně a téměř kriticky, jindy rozptýleně a jemně, jako v básnickém obrazu (kde jsou nezáměrné významy stejně důležité jako významy zamýšlené), v rámci zvoleného rejstříku a způsobu výrazu“ (R. ALLIO, citován in BABLET, 1975: 308).


**2/ Scénický rukopis** (či *umění*) je způsob využití celého jevištního aparátu k inscenování – „ztělesnění a zobrazení“ – postav, místa i děje, který se na scéně odehraje. Tento „rukopis“ (ve smyslu „stylu“ či osobního způsobu vyjádření určitého autora) samozřejmě nemá nic společného s psaním textu: je to metaforické označení inscenační praxe, která pomocí nejrůznějších nástrojů, materiálů i technických postupů sděluje divákovi *smysl*. Srovnání divadelní praxe s „rukopisem“ by


mohlo být oprávněně teprve tehdy, kdybychom vytvořili náležitou terminologii zahrnující jednotlivé rejstříky, jednotky a postupy divadelní praxe. *Sémiologie* sice objevuje některé principy fungování scény, ale zatím má ještě daleko k „abecedě“ a k „rukopisu“ v tradičním slova smyslu.

Scénický rukopis není nic jiného než *inscenace\**, již se ujímá tvůrce, kontrolující všechny scénické systémy (včetně textu) a organizující jejich vzájemné vztahy; výsledná *inscenace* (a její jednotlivá představení) proto není podružným produktem dramatického textu, nýbrž přímo zakládá jeho smysl. Není-li inscenován dramatický text, mluvíme o scénickém rukopisu v pravém slova smyslu (např. u počáteční práce R. WILSONA, u KANTORA či LEPAGE).


*Dramaturgická analýza\** přistupuje k *dramatickému textu* z hlediska jeho budoucího *scénického rukopisu*.

3/ Podle PLANCHONA existovaly v dějinách divadla *vždycky* oba typy „rukopisu“, ale každá epocha zdůrazňovala jen jeden z nich. Středověk vytváří obrazy a představuje postavy z mysterií. Klasicismus vychází z textu, upravuje a přepracovává textové materiály a nestará se o jejich vizuální předvedení. Naše epocha rozlišuje oba rukopisy a tvůrci představení se přiklánějí k jednomu či druhému: „Někdy zabírá celý prostor dramatický text, jindy naopak scénické ztvárnění, jindy zase směs obojího“ (*Pratiques*, č. 15–16, 1977: 55). Toto rozlišení a tento předěl, které jak režiséři, tak divadelní vědci rádi udržují, jsou však hodně sporné: odedávna zdůrazňovací rozdíl mezi *mimesis\** (napodobení) a *diegesis\** (vyprávění), či mezi zobrazením a textem, odpovídá kritériu realistického napodobování – je tedy výrazem určitého vztahu k věci, na niž se odkazuje: to však není jediný možný vztah. Na druhé straně každý text nutí svého čtenáře, aby si o něm vytvořil vlastní fiktivní představu, a naopak každý scénický obraz lze „číst“ pomocí souboru kódů a spojení, které jej umožňují lineárně rozložit.

 Rétorika, text a scéna.


 Barthes, 1953; Artaud, 1964a; Bartolucci, 1968; Larthomas, 1972; Martin M., 1977; Vais, 1978; Alcandre, 1986; Vinaver, 1993.

## SCÉNICKÝ SYSTÉM


 Fr. *système scénique*, angl. *stage system*, něm. *Bühnensystem*, šp. *sistema escénico*.

Scénický (nebo označující) systém spojuje soubor znaků stejné inateriální povahy (osvětlení, gestika, scénografie atd.) a formuje sémiologický systém protikladů, redundancí, komplementárnosti atd.

Pojem scénický systém pomáhá přesáhnout příliš úzké pojmy *divadelního znaku\** či *minimální jednotky\**. Týká se jak vnitřní organizace jednoho ze systémů, tak vzájemných vztahů mezi jednotlivými systémy, a umožňuje chápat divadelní inscenaci jako objekt, v němž se kříží vektory všech možných směrů.

 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 vypovídání\** (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 vypovídání, 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 uení 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 záminkou pro vystavování obrazů (*instalace\**) či pro formální experimenty s objemy a barvami. Mnozí významní malíři podlehlí 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 vymezit 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 prostoru, 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 malovanou kulisovou dekorací, 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 opakováním 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 nejjistší podobě není podle jeho názoru ničím jiným než konfigurací, tvárností textu či hudby, kterou vnímáme z živého jednání lidského těla, stavicího se na odpor rovinám a objektům zkonstruovaným v prostoru. Proto jsou z jevišť 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 JACQUES-DALCROZE. „Inscenační umění spočívá v rozvržení toho, co dramatik mohl rozvrhnout pouze v čase, do prostoru,“ napsal APPIA. Herec již není uzavřen v omezujícím prostředí, na pozadí neměnného plátna; stojí naopak uprostřed prostoru oživeného světlem. Scénografie vytváří mohutné, ale křehké a tvárné prostory: schodiště, pódia, portály, piliře, vznosné stípy, 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 zastupované 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 jevišť vytvářejí skutečný hrací mechanismus (viz jeho *Odpoutané divadlo. Zápisky režiséra / Zápiski režissera*, 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 podřítit 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 GONČAROVOVÉ a LARIONOVA. Malovanou dekoraci ožívují hřívivé, 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 souvisí 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), MOIÛÈRŮV *Tartuffe*, 1950), UTRILLO (CHARPENTIEROVA *Louisa*, 1950), DUFY (MILHAUDŮV *Vůl na střeše / Le Bœuf sur le toit*, 1920), SALACROUVI *Suoubenci z Le Havru / Les Fiancés du Havre*, 1944), PALÍ (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 oživovat prostor, čas i herectví totálním tvůrčím aktem, v němž můžeme stěží rozlišit, co patří režisérovi, scénografovi, světelnému designérovi, herci či hudebníkovi.


 Bablet, 1965, 1975; Rischbieter a Storch, 1968; Badenhäuser a Zielske, 1974; Pierron, 1980; Boucris, 1993.

## SCÉNOLOGIE

 Fr. *scénologie*, angl. *scenology*, něm. *Szenologie*, šp. *escenologia*.


MEYERHOLD tak nazývá vědu (*scenovědění*), která studuje drama, režii, herectví, scénografii, tj. všechny prvky, které společně utvářejí divadelní představení. Dnes bychom spíše hovořili o *teatrologii*\* či v případě neevropských forem o *etnoscénologii*\*.

## SCÉNOSLED, SLED SCÉN

 Fr. *enchaînement*, angl. *scene order*, něm. *Szenenfolge*, šp. *encadenamiento*.

**1/** Spojování epizod fabule; způsob, jakým je hra rozčleněna na scény a jak inscenace koordinuje a rytmizuje scénické systémy a realizuje přechody v jednání. *Iluzivní* dramatika (klasicismus, romantismus, naturalismus) chápe divadelní hru jako tematickou a *aktanční* posloupnost a dbá na to, aby byl sled scén účinný a diskrétní: *zauzlení*\* (*nodus*\*), spojující jednotlivé scény, nemají být patrné.

**2/** Souvislost někdy obstarává *motiv*\* (text, lyrická nebo taneční mezihra, komentář), který má scény spojovat (epický vypravěč, cirkusový či muzikálový konferenciér).

 Spojitost scén, dramaticčnost a epičnost, analýza vyprávění.