

VĚRA PTÁČKOVÁ

KONFRONTACE SCÉNOGRAFŮ

Československá soutěžní expozice Pražského quadrienále — již třetího v pořadí — byla otevřena ve vánoční čas 22. prosince v jízdárně Valdštejnského paláce v Praze. Daleko výrazněji než na prvých dvou výtvarných přehlídkách vynikla zde generační problematika a stala se vlastně hlavním tématem přehlídky.

Generace, která dnes zaujímá — jde o vrstevníky vedoucí umělecké pozice Josefa Svobodu, Ladislava Vychodila, Vladimíra Nývltu a další — se formovala v padesátých letech; nacházela hlavní zdroje inspirace v domácích okruzích: v československé meziválečné divadelní a scénografické tvorbě a především v realistických tradicích.

Poválečná generace byla výrazně formována politickými a sociálními změnami a vazbou na naši avantgardu třicátých let, jejíž formální objevy srovnala se svou životní a společenskou situací, vrátila se k romantickému a iluzivnímu pojetí dramatického prostoru a završila jeho vývoj. Hodnota jejího přínosu byla oceněna na mezinárodních fórech saopaulských biennálí i na obou předchozích pražských výstavách řadou zlatých medailí.

Generace následujícího desetiletí, což jsou výtvarníci, jejichž umělecké školení probíhalo o patnáct či více let později (Miloslav Melena, Jaroslav Malina, Jan Dušek, Štefan Hudák, Jozef Ciller...), vychází ze zcela jiné

společenské i umělecké situace. Skutečnost, která dříve vstupovala do procesu umělecké stylizace jako celek, je nyní v tomto procesu reprezentována detailem. Nejde tedy o stylizaci celku, ale o výběr detailu, který je v autentickém stavu vytržen z celku životní reality. A tak začíná být opouštěna romantická koncepce Tröstrova hyperbolického realizmu, která buduje scénu jako znak nebo symbol dramatu. Zdá se, že k tröstrovské generaci má nejbližší spíše Antonín Heythum svým smyslem pro detail, rekvizitu, mobiliář, svou schopností vytvořit prostředí jako předpoklad pro drama a ne jako jeho výklad.

Hudákova soustava dveří v *Idiotovi* je zcela jiná než Tröstrovy slavné dveře pro Frejkovu inscenaci *Revizora*: vytvářejí bludiště pro herce, nesuplují jeho dramatický stav nebo akci a přitom navozují dojem životní reality: jsou otlučené, oleštěné, jsou autenticky staré, stejně jako nábytek interiéru pro hru *Rodeo A. Scibora-Rilského*. Jeho vrstevník Jozef Ciller (oba jsou žáky Ladislava Vychodila, a ačkoliv z nejmladších, přece jedni z nejvýraznějších současných československých scénografů) se pokusil řešit obtížný problém výstavní prezentace scénického návrhu. Odolal pokušení zdůraznit výtvarnou složku představení a snažil se o jakousi formu imaginativní dokumentace inscenace jako celku. Především kon-

cipuje návrhy na každou výpravu **římak**: Podivnou paní Savageovou jako jednoduchý architektonický přesný výkres (mimo chodem poprvé navrhuje tuto halu jako součást bláznince a ne jako obligátní idylický měšťanský interiér), *Frašku o advokátu Pathelinovi* jako kreslený konvolut celkových a divadelních scénických dispozic, Dvacet minut s andělem jako plakát složený z útržků textů a kreseb. Výpravu k Čaji pro pana senátora rozkresluje detailně na dvou panelech: od podrobných fotostory realizovaných scénických dispozic (bohužel formát kontaktů je příliš drobný a nepřehledný) k rozkresleným aranžmá jednotlivých scén dokonce s úryvky textů a popisy.

Tato na první pohled detailní dokumentace není bez humoru a vyžaduje značnou divákovy asociační schopnosti: pobaví však a přinutí ho postát před touto šarádou o něco déle.

Jozef Ciller je s Albertem Pražákem jediný, kdo se v této expozici zabývá problémem jednotného divadelního prostoru, zahrnujícího herce i diváka: ve své maketě prostorové dispozice pro *Sherhauferovu* dramatickou montáž *Jedenáct dní křižníku Potěmkin* situoval kolem stěn sálu (nastudováno pro Dům umění města Brna) diváky a místo pro hru uprostřed obehnal drátěnou klec.

Pražákovo hlavní výstavní téma je maketa a fotografie pro *Queneauův Let Ikarův*, který inscenoval v Antverpách ve Studiu Herman Teirínck. Principem této výpravy, která současně určovala i režijní koncepci a zřejmě do značné míry i herecký projev, byla průhledná stěna z plexiskla, která dělila sál, diváky i herce na dvě stejné poloviny; kontakt a různé prostorové změny a efekty nastávaly prosvícením nebo jednostranným nasvícením této stěny. Škoda že tento bezpochyby zajímavý nápad, který se jako jediný z celé čs. expozice výrazně dovolává Josefa Svobody, je realizován tak nejasně, že je nesnadné pochopit princip této inscenace.

Problém výstavní prezentace se snaží řešit i Vladimír Suchánek — především u Velkoplého Paroháče a u *Zurabáje*, zde kombinuje maketu s reliéfem, plastickým detailem, výkresem a fotografií; bohužel na tak renomovaného autora a nositele stříbrné medaile je jeho expozice dosti nevyvážená

a vedená nebezpečně snahou po výtvarném efektu, což se stejně projevuje v nic neříkajícím přetechnizovaném *Králi Learovi*, ale i v přeplácané *Margaretě ze zámku*.

Jan Dušek představuje na šesti fotografických Ivanu Šimáčka z Olomouce realizaci své výpravy ke *Gillovým Křupanům*, která dokazuje šťastné spojení scény s kostýmem a jejich vzájemné prolínání: kus doškové střechy spadne a vytvoří na herci jakýsi kabátec: bílé prostěradlo jako sněhová pokrývka se stává zároveň pláštěm a zároveň jakýmsi útvarem, členitým podlahu scény. Scéna i kostým je vytvořena ze stejných prvků: ze dřeva, ze slámy, plátna, kovu; stávají se jediným koncepčním celkem se značnou významovou variabilitou i asociační schopností jednotlivých prvků výpravy.

Podobně pracuje i Miloslav Melena, který vykoulí jedním pruhem plátna několik různých prostorových možností. Michal Hess navrhuje zas dekoraci k *Ženitbě* jen ze samých divadelních kostýmů, sloužících jako scénické prostředí i jako rekvizita.

TVORBA
Kápisník, Praha

21. 1. 1976

Melena, Malina i Dušek konfrontují své návrhy důsledně s fotografiemi realizací, čímž ukazují svou práci jasně jako součást divadelního celku, kde je výslednicí konečná jevištní podoba a v žádném případě ne počáteční skica.

Erudované kostýmní kresby Josefa Jelínka stejně jako Marty Roszkopfové je možno bez konfrontace s realizací hodnotit spíše jako zdařilé ilustrace. Totéž platí i o souboru lidových karnevalových masek Aleny Hoblové. A přitom jde o jedny z nejvýraznějších kostýmografických zjevů naší mladé generace.

Helena Anýžová a Irena Greifová předvádějí své kostýmní návrhy jako předlohy pro krejčovnu se všemi nutnými rozkresy detailů a technickými popisy. Anýžová se snaží přiblížit divákovi nejen technický postup při zhotovení kostýmu, ale krasopisně doplněnými úryvky z dialogů i charakter dramatické figury.

Generaci budovatelů naší poválečné scénografie představují v soutěžní expozici (nositelé zlatých medailí ze Sao Paula a

minulých PQ nesoutěžní) expozice Květoslava Bubeníka, Adolfa Weniga, Otakara Schindlera, který způsobem své práce generační rozdíl téměř překonává. V kostýmech k *Rakovi* konfrontuje své pojetí s módní kresbou a dobovými fotografiemi. V uměřeném souboru *Zbyňka Koláře* vynikají návrhy k *RUR* s parafrází *Dürerovy* kresby na prospektu. K této kolekci již téměř klasických autorů je třeba ještě připojit návrhy *Jarmily Konečné*, která se hlásí k tomuto kruhu spíše generačně než názorově. Nejvýraznější z její kolekce, se smyslem spíše pro divadelní než dramatický efekt, je soubor kostýmů k *Mrtvým duším* a *Berliozovým Trójánům* a pokus o nové využití techniky artprotisu.

U těchto autorů schází — zcela důsledně — fotografická konfrontace i jakýkoli pokus o plasticitější nebo lépe adekvátnější způsob výstavní adjustace výtvarné složky divadelního výrazu. Udrželi si víru v uměleckou působivost klasického jevištního a kostýmního návrhu a ve výtvarnou autornost scény. Povědomí soběstačnosti scény souvisí do značné míry s celkovým politickým a společenským vývojem Československa a vědomou snahou nastupující generace zapojit čs. scénografii do širšího světového kontextu. Začíná se tu projevovat i vliv obou **Pražských quadrienále**.

Polská imaginativnost a malířskost, smysl pro autenticitu materiálu a pro detail proniká i do současné československé scénografie, stejně jako se dramatický rukopis *Svédky* *Gunilly Palmstierny Weissové* (nositelka zlaté medaile za kostým na PQ 71) přetavil do lyrismu *Stanislavy Vančíkové* a čistý tvar *J. Carrozina* a *C. Prietové* z *Uruguaye* našel vzdálenost v *Melenově* kouzlení s bílým plátnem. Takových srovnání bychom našli jistě víc, ať jde o shodu náhodnou či záměrnou.

V zahraniční expozici v bruselském pavilónu se opět sejde s obdobnými případy integrování československého jevištního a kostýmního výtvarnictví mimo území našeho státu. A v tom je — a má být — jeden z hlavních významů **Pražského quadrienále**: v informaci, konfrontaci a třibení ale i v podání důkazů o rostoucí převaze socialistické scénografie.