

Úkoly Scénografického ústavu¹

Kateřina Lukáčová

Úvod

Příspěvek se zabývá Scénografickým ústavem (původně laboratoří), institucí, která měla v letech 1957–1972 za úkol vytvářet teoretickou i technologickou základnu pro scénografickou divadelní praxi. Fungování Scénografického ústavu (laboratoře) je úzce spojeno s osobností Miroslava Kouřila, který stál v jeho čele po celou dobu existence ústavu. Centrem mého zájmu jsou pak konkrétní úkoly Scénografického ústavu, na nichž se snažím představit Kouřilovy snahy o vytvoření vlastního divadelního prostoru. Vybrala jsem ty, které se týkají Kouřilových pokusů o založení vlastního divadla jako prostoru, kde by mohl uvádět výsledky výzkumů Scénografické laboratoře (respektive Scénografického ústavu). Jde především o Luminiscenční divadlo (fungující v rámci Scénografické laboratoře mezi lety 1959–1962) a Experimentální studio Scénografické laboratoře (jež nikdy nebylo otevřeno). Na základě studia těchto projektů shledávám v Kouřilově díle určité stále se opakující znaky, jež vykazují všechny jím navrhované divadelní prostory. Jedná se zejména o snahu docílit co možná největší variability prostoru, o možnost sledovat průběh práce divadelních umělců a využití prostoru k různým (ne výhradně) divadelním účelům.

Scénografická laboratoř

Miroslav Kouřil (1911–1984) založil Scénografickou laboratoř, pracoviště pro scénografický vývoj, v roce 1957.² Díky této instituci mohl po více než dvaceti letech navázat na své předchozí snahy, realizované v rámci scénografického výzkumného programu Studia D35. Hlavním rozdílem mezi Studiem D35, jež vzniklo při Burianově Divadle D34, a Scénografickou laboratoří bylo, že se její činnost nepojila s inscenační praxí jednoho

1 Tato studie vychází z bakalářské práce obhájené na Katedře divadelních studií v září 2014.

2 Postupně v roce 1958 do ní začlenil i Knihovnu divadelního prostoru, v níž od roku 1944 vycházely doposud ojedinělé odborné publikace. V letech 1944–1946 bylo vydáno šestnáct původních i přeložených svazků, od roku 1958 vychází tato edice ve Scénografické laboratoři a Scénografickém ústavu.

určitého divadla, ale přispívala v celostátním rámci k rozvoji československého divadelnictví obecně (viz KOLARÍK 1967: 1–3). Scénografická laboratoř stihla ještě v průběhu roku 1957 uspořádat celostátní technické konference a semináře zaměřené na různé umělecké a technické problémy.³

V době vzniku Scénografické laboratoře se soudobé scénické výtvarnictví snažilo vymanit z přemíry popisnosti a pomalu dospívalo k tvůrčímu navázání na někdejší odkaz avantgardy a k opětovnému dosažení mezinárodního uznání (KOLARÍK 1967: 1–3). K přerušení plynulého vývoje došlo i v oblasti teorie scénografie, a tak se i potřeba dalšího výzkumného úsilí v této oblasti považovala za velmi aktuální. Dalším impulsem ke vzniku instituce, ale také činitelem, určujícím budoucí činnost Scénografické laboratoře, se stal tehdejší stav ve sféře divadelní techniky. Mezi zásadní úkoly tohoto pracoviště patřilo zejména zlepšení dosavadní situace v oblasti techniky, která oproti světové úrovni, dle konstatování odborníků, zaostávala přibližně o čtyřicet let (KOLARÍK 1967: 1–3). Pro první rok své činnosti si Scénografická laboratoř stanovila následující úkoly:⁴

A – praktické

- 1) dokončení návrhu na divadelní barevnou škálu pro umělecko-technickou práci (Kouřil)
- 2) dokončení vývoje svítících barev pro divadelní účely (Kouřil, Meluzín, ing. Kubeček – host)
- 3) dokončení projektu stavebnictví dekorace typu ŠK (Meluzín, Kopecká – externista)
- 4) dokončení technologie malby diapozitivů (Meluzín, Svoboda – externista)
- 5) dokončení vývoje umělého zrcadla pro jeviště (Kouřil, Peclar – externě)

B – teoretické

- 1) dokončení spolupráce laboratoře na MŠK a OSZUK při zpracování vyhlášky o službách technických vedoucích jeviště (Kouřil, Meluzín)
- 2) II. Den nové techniky (divadelní vlásenkářství)
- 3) vydání 2. svazku sborníku „Scénografický obzor“
- 4) vydání 3. čísla Informační zprávy

C – vzdělávání

školení scénografů pražských souborů lidových divadel pro městský dům osvěty⁵

Scénografická laboratoř začínala se třemi pracovníky; z toho plyne jasný důvod, proč musela zvažovat své možnosti a posloupnosti úkolů, kterým bylo nutné se věnovat. Hlavní zájem laboratoře (později ústavu) spočíval v oblasti péče o technický rozvoj československých divadel a vývoje scénografické techniky a technologie (chápané v jejich umělecko-technických a vědecko-technických souvislostech).

3 První byl například věnován scénickému osvětlování. Další se pak zabývají prací rekvizitáře, kašera – modeláře, malířstvím dekorací aj. (KOUŘIL 1964: 227).

4 Pro srovnání uvádím úkoly z roku 1961 v příloze č. 2.

5 *Národní archiv Praha, fond Scénografického ústavu (Praha 1963–1974), karta č. 11, Úkoly na rok 1957.*

Scénografický ústav

Ze zřizovací listiny Scénografického ústavu vyplývá, že ústav byl zřizován ministrem kultury Františkem Kahudou v roce 1963.⁶ Rozvolnění vazeb s Národním divadlem, pod něž Scénografická laboratoř zpočátku spadala, pak mělo probíhat postupně v témže roce. K proměně organizační základny došlo v srpnu 1963, ze Scénografické laboratoře se stal Scénografický ústav se sídlem v Praze, jehož provoz podléhal ministerstvu školství a kultury.

Náplní práce ústavu podle zřizovací listiny bylo:

- a) vývoj technických zařízení, technologií a ekonomiky v oboru scénografie
- b) zpracování technologických projektů divadelních prostorů v divadlech, kulturních domech a speciálních zařízeních pro umění a osvětlu
- c) zpracování projektů technických zařízení jevišť a scénického osvětlení
- d) vývoj speciálních technických zařízení pro oblast umění a osvětlu (knihovny, muzea výstavnictví aj.)
- e) vývoj dekoračních technik a technologií pro televizní studia
- f) zajiřování vědecko-technických a ekonomických informací a technická normalizace pro celou oblast umění a osvětlu⁷

Oficiální vznik ústavu se datuje na 1. 10. 1963, v té době se ústav řadil do vědeckovýzkumné a vývojové základny ČSSR a byl samostatnou rozpočtovou organizací.

Úkoly Scénografické laboratoře/Scénografického ústavu

Úkoly Scénografického ústavu byly konkrétně rozplánovány s perspektivou mnohaleté aktivity. Zaměstnanci Scénografického ústavu pravidelně vypracovávali studie o vlastním rozvoji, postupném rozšiřování odborů, o plánech úkolů. Není proto snadné z dochovaných materiálů vyčíst ani přesnou strukturu Scénografického ústavu, neboť není zcela zřejmé, kdy se jedná o plány zaměřené na budoucí projekty, a kdy jde o faktickou skutečnost. Názvy jednotlivých odborů se v materiálech často neshodují. Na druhou stranu ale existují plány rozvoje vypracované velmi podrobně až do roku 1990. Jestliže vezmeme v úvahu, že Scénografický ústav zanikl v roce 1974,⁸ sahaly tyto návrhy do vzdálené budoucnosti.

Charakter úkolů zpracovávaných Scénografickým ústavem je velmi různorodý a odvíjí se od odlišnosti odborů. Jednotlivé odbory vždy předkládaly plány svých úkolů,

6 *Národní archiv Praha*, fond Scénografického ústavu (Praha 1963–1974), karton č. 11, Zřizovací listina Scénografického ústavu.

7 *Národní archiv Praha*, fond Scénografického ústavu (Praha 1963–1974), karton č. 11, Zřizovací listina Scénografického ústavu.

8 Ačkoliv o jeho zrušení se uvažovalo už i mnohem dříve. Viz *Národní archiv Praha*, fond Scénografického ústavu (Praha 1963–1974), karton č. 75, 1972. Stanovisko k současnému stavu a perspektivě Scénografického ústavu (1972).

dokončených, nedokončených i nových, ty byly schvalovány a postupně plněny. Z důvodu nedostatečného uspořádání archivního materiálu mnohdy není snadné dohledat, jestli byly projekty skutečně splněny nebo využity v praxi. Závěrečnou zprávu se mi podařilo nalézt jen v několika případech.⁹ Spíše lze narazit na plány a seznamy budoucích úkolů. U jiných plánovaných projektů chybí písemnosti dokládající, z jakého důvodu se vypracované plány a nákresy nepodařilo realizovat. Ze seznamu záměrů pro rok 1961¹⁰ vyplývá, že jednotlivé požadavky ústavu zadávalo samo Ministerstvo školství, popřípadě Národní divadlo.¹¹ Podobné seznamy s konkrétním zadavatelem se mi ale nepodařilo nalézt k žádnému dalšímu roku. Zde uvedené závěry tedy není možné zobecňovat i z toho důvodu, že není jasné, kdo zadával ústavu projekty v následujících letech.

V záznamech lze dohledat i konkrétní úkoly zadané jednotlivými divadly. Scénografický ústav například pro Burianovo Divadlo D navrhoval křesla, jejich design i rozmístění. Dochovalo se také mnoho žádostí o poučení v oblasti osvětlování, jevištní techniky i konkrétního divadelního provozu. Jde však pouze o jednotlivé dopisy konkrétních žadatelů, jejichž procentuální počet nelze přesně vyjádřit.

Na základě seznamu úkolů pro rok 1974 si lze utvořit poměrně dobrou představu o tom, jaká byla struktura Scénografického ústavu v době jeho zániku, a z příslušných zadání je vyvoditelné, čím se jednotlivé odbory zabývaly.¹²

Vzdělávání jako jeden z úkolů Scénografického ústavu

Kromě jiného se zájem Scénografického ústavu soustředil také na záměr kvalifikovat a vzdělávat technický personál pracující na kreslení a realizaci scénické výpravy. V roce svého založení (1957) zahájil ústav pořádání celostátních technických konferencí a seminářů, věnovaných různým uměleckým a technickým problémům. První byl věnován scénickému osvětlení, další pak práci rekvizitáře, kašera – modeláře, novinkám o malování dekorací, zavádění plastických hmot v dekorační technice, ekonomickým problémům technického divadelního provozu, nové kostýmní technologii, výrobě vlásenek z nevlasových materiálů atd. Na těchto konferencích se scházelo 200–300 delegátů z šedesáti operních, baletních, operetních a činoherních divadel a dvanácti profesionálních loutkových scén. V roce 1964 uspořádal Scénografický ústav Den nové techniky v Brně, zaměřený na stavbu nového divadla.¹³ Účastníci se seznámili se složitou jevištní technologií a některými problémy modernizace scény.

V letech 1959 a 1960 pořádal Scénografický ústav odborné kurzy pro divadelní osvětlovače, jevištní techniky, scénické výtvarníky, kostyméry, maskéry, vlásenkáře,

9 Například závěrečná zpráva o fungování Luminiscenčního divadla.

10 Viz příloha 1.

11 Scénografická laboratoř v té době spadala pod Národní divadlo; pravděpodobně z toho důvodu, že většinu úkolů zadávala Scénografické laboratoři právě tato instituce. Těžko říct, zda tento trend pokračoval i po osamostatnění Scénografické laboratoře.

12 Podrobně viz příloha 2.

13 Tím je myšlena budova dnešního Janáčkova divadla v Brně.

kašery a modeláře. Toto úsilí nakonec přešlo v založení Státní odborné umělec-koprůmyslové školy pro oblast scénografie, kde bylo zřizeno pravidelné studium hlavních oborů divadelní techniky: jevištní technika, malířství dekorací, kašérství a modelářství, divadelní osvětlování, divadelní kostýmnictví, divadelní vlásenkářství a maskérství. První absolventi této školy studium dokončili v roce 1963. V roce 1962 byla scénografie akreditována jako obor na vysoké škole (Univerzita Karlova v Praze). V roce 1963 byly scénografické přednášky zavedeny též na Vysoké škole múzických umění v Bratislavě, kde obor scénografie vedl Ladislav Vychodil (1920–2005). Na Akademii múzických umění v Praze vedl od roku 1946 až do své smrti katedru pro scénické výtvarnictví profesor František Tröster (1904–1968) (KOUŘIL 1964: 225–228).

Divadelní prostory vytvořené v rámci Scénografického ústavu/ Scénografické laboratoře

Kouřilovy snahy o vlastní divadelní prostor

Ve většině úkolů Scénografického ústavu, které se zabývají využitím divadelního prostoru, popřípadě vytvořením nového divadelního prostoru, lze nalézt společné znaky, charakteristické pro Kouřilovy snahy o převedení vlastních myšlenek do praxe. S těmito shodnými vlastnostmi se setkáváme už v projektu Divadla práce. Proto je v tomto oddíle zařazena i kapitola týkající se Burianova a Kouřilova společného díla, ale také kapitola o Kouřilově studii *Divadelní prostor*, která podle mého názoru shrnuje a syntetizuje Kouřilova východiska týkající se vztahu divadla a prostoru.

Divadelní prostor¹⁴

Studie „Divadelní prostor a výtvarníková účast v divadle“ obsahuje zásadní východiska Kouřilova chápání divadelního prostoru, která se později promítají do úkolů Scénografického ústavu. Kouřil se zde zabývá účastí výtvarníka na tvorbě divadelního díla. Divadlo chápe jako strukturu, která syntézou slučuje různá umění. K těm patří i výtvarné umění scénografické, které se váže k prostoru. Zároveň i sám divadelní prostor je podle Kouřila tvořen syntézou prostoru jeviště a hlediště; kvalitativně je podřízen dramatickému prostoru.¹⁵ Pokud posuzujeme divadelní prostor, je nutné nahlížet na něj jako na jednu součást bohaté struktury, kterou sice lze teoreticky pozorovat odděleně, nelze ji však vyjmout bez poškození celku. Kouřil analyzuje divadelní prostor dvěma způsoby. Jednak jako součin půdorysu, výškového členění, materiálu a světla ve statické funkci, jednak jako statický díl dramatického prostoru (KOUŘIL 1945: 35). Základní znak

14 Pojednání „Divadelní prostor a výtvarníková účast v divadle“ bylo předneseno 29. listopadu 1943 ve Sdružení pro divadelní tvorbu při Umělecké Besedě v Praze (KOUŘIL 1945).

15 Ten tvoří scéna, hlediště s diváky, akce dramatických postav, světlo a zvuk (KOUŘIL 1945: 35).

prostoru je dán poměrem jeviště a hlediště. Poměr diváka je přitom individuální, neboť každý divák sedí na jiném místě. Vidí tak scénu z jiné perspektivy.

Scéna jako jedna ze složek dramatického díla musí vyhovovat funkci, která vychází z koncepce dramatického díla, je podřízena jeho konečnému účelu. To platí i pro technické pomůcky, které by měly mít svou dramatickou funkci a účel. Co svůj účel nemá, na jeviště nepatří.¹⁶ Jednota stylu je pak první a nejdůležitější jednotou dramatického díla.

Za tvůrce iluze perspektivy považuje Kouřil světlo, jehož úkolem je nejen scénu osvětlovat, ale hlavně ji prostorově spoluvytvářet (KOUŘIL 1945: 43). Na základě poměru ilusivnosti perspektivy dělí Kouřil scénu na tři skupiny: scéna může být buď obrazem, reliéfem nebo konstrukcí (KOUŘIL 1945: 44).

Kouřil se domníval, že nastala doba pro reformu. „Starý divadelní prostor“¹⁷ už nestačil technickým i výrazovým požadavkům tehdejších umělců. Ten nový by se pak měl vyznačovat především variabilitou a schopností navázat na předchozí vývoj.

Divadlo práce

Projekt Divadla práce pochází z roku 1938. Jedná se o společné dílo Emila Františka Buriana a Miroslava Kouřila, v němž formulovali společná východiska procesu proměny divadelního prostoru k variabilní a technologicky dostačující scéně. Tento projekt vznikl sedm let před publikováním studie *Divadelní prostor*, a stal se tak ve své době vizionářským dílem, předznamenávajícím budoucí směřování úvah o divadelním prostoru. Stále divadelní budovy jako Národní divadlo nebo Divadlo na Vinohradech byly v tomto díle označeny za pomníky, které slouží pouze jako připomínka nebo příklad. Pro tehdejší vyjádření tvůrčích snah ale nedostačující.¹⁸ Tento pokus o realizaci stavby kulturního centra se stal pouze praktickou odpovědí na otázky tehdejší generace. Burián s Kouřilem se domnívali, že jejich řešení kulturního domu přispěje k reorganizaci pražského divadelního života. Jejich projekt měl být schopen co nejrozmanitějšího provozu, aniž by došlo k vzájemnému rušení obsažených složek.

Autoři projektu si Divadlo práce představovali jako budovu obsahující čtyři divadelní prostory. Divadlo práce, theatergraph, komorní divadlo a kinemu (KOUŘIL a BURIAN 1938: 6). Divadlo práce mělo mít hranolový prostor, hlediště ani jeviště nemělo mít určitý charakter. Půdorysem to byl obdélník, sedačky pro diváky měly možnost otáčet se kolem své vlastní osy, aby umožňovaly divákovi absolutní rozhled. Prostor měl dvě patra, přičemž ve druhém patře se počítalo s technickým zázemím.¹⁹

16 „[...] točna nesmí být na jevišti jen pro efekt otáčení, když během dramatického dění nemá dramatickou funkci, svým pohybem jen vadí.“ (KOUŘIL 1945: 42)

17 Kukátková forma, fixovaná v 17. století Furtenbachem, jejím typickým znakem je předěl mezi divákem a hercem ve formě portálu, opony a přední rampy (KOUŘIL 1945: 43).

18 „Jsme povinni postavit pomník dvaceti letům vývoje kultury naší Země.“ (KOUŘIL a BURIAN 1938: 3)

19 „Prostorově je půdorys protažen přes dvě podlaží: v prvním jsou filmové kabiny a dva podélné můstky, ve druhém podlaží je příslušenství, technické zákulisí (orchestr, zvuková kulisa, inspicient hry, inspicient světla).“ (KOUŘIL a BURIAN 1938: 6)

V prostoru se pak nacházely ještě dva přchn oton balkony, z nichž se v přpad potřeby vytvořil jejich spojenm podeln visut balkon. Balkony v této koncepci slouily jako reflektorov rampy, přpadn jako msta vhodn pro nástupy herců. V projektu se také potlo s možností využit konstrukci stropu slu k zavěšení reflektorů. Divadelní prostor však byl vybaven pouze technicky. Dležit pro záměr Divadla prce byla jeho naprost přizpsobivost v půdorysu, kter umoņovala veker varianty uspořádání.²⁰

Druh prostor, theatergraph, sestával z hlediště s půdorysem hruškovitého tvaru, k němuž bylo ve směru podeln osy přclenno skorotvercov jeviště (KOUŘIL a BURIAN 1938: 12). Tento prostor byl rozdlen projekn plochou, kter ho mohla asten uzavírat. Vzadu proti hlediště se pak rovněž nacházela projekn plocha. Podlaha se skládala ze dvou řachovnicovit dlench dl, s možností mechanického zvýšení či snížení. V polovině hloubky se pak členila přchnm břcm psem, kter umoņoval mechanick nástup ze strany. Provait mělo mít mechanismus pro voln zavěšení doplnk a rám, kter zastupoval funkci reflektorov rampy.

Třetí prostor – tedy komorn divadlo, projektovan jako kuktkov jeviště s lichobžnkovm hledištěm a orchestrem – měl sloužit předevm koncertům, operm, komorním bsnickm pedstavenm. Kinema²¹ pak byla koncipována jako biograf s nepretržitm programem, pro jehož konstrukci se potlo s půdorysem lichoběžníku se skloněnou podlahou, na uř základní s projekn plochou. Kromě těchto divadelních prostorů se v budově měly nacházet další doplnkov prostory jako přednřkov sl, výstavní sl, zasedací sn. Za staveniště byla vybrána plocha Slovanského ostrova, jehož zpřístupnn mělo napomoci premostn ramene Vltavy (KOUŘIL a BURIAN 1938: 22).

Představy, jež nacházíme v projektu Divadla prce, vyuil Kouřil i ve svých budoucích projektech zabývajících se divadelním prostorem. Stále se v nich napřklad setkáme s opakováním myšlenek o variabilitě prostoru i o sdružování různých kulturních ak. I nadále je z jeho strany požadována nleit technologick vybavenost a flexibilita.

Luminiscenční divadlo Scnografick laboratoří

Luminiscenční divadlo Scnografick laboratoří bylo provozováno společn s Mstskm domem osvěty v době od 29. 12. 1959 do 30. 1. 1962. Jak vyplývá z korespondence Valtera Meluzína, byla ke dni 28. ervna 1962 vedoucím Scnografick laboratoří (Kouřilem) provedena likvidace Luminiscenčního divadla. Veker zařízení, předmty a vzorky byly převezeny do sklad Národního divadla na Floře (Praha 3).

Luminiscence se už od dvacátých let minulého století vyuivalo jako překvapivho efektu, ovsem i v t době pouze zřídka, předevm kvůli nedostupnosti materiálu (cenov i technick). Př pokusech s lumintory v rámci Scnografick laboratoří vznikl

20 1. Hrací plocha je umístěna na kratší straně obdelnkovho slu. 2. Hrací plochy jsou rozdleny, jeviště v tradičním smyslu neexistuje, vzniká podeln nebo přchn studio. 3. Hrací plocha je uprostřed divadelního prostoru. Vznikne forma cirku (arny) (KOUŘIL a BURIAN 1938: 8–10).

21 Měla se nacházet v suterénu (KOUŘIL a BURIAN 1938: 14).

na jaře roku 1959 nápad vytvořit pomocí luminiscence speciální divadelní žánr. Tento žánr byl poprvé předveden na 5. Scénografické výstavě v paláci Dunaj v listopadu 1959. Představení zde uvedené bylo spíše experimentem, poukazujícím na možnosti tohoto způsobu uměleckého vyjádření. Recenze publikovaná v *Literárních novinách* č. 47, 1959 (a citovaná v závěrečné zprávě) popisuje představení jako různobarevně zářící křivky, spirály i masky, jež se pohybovaly v rytmu vířivé hudby na tmavém pozadí. Jednalo se o zhruba čtvrt hodinový pořad, který v průběhu výstavy dosáhl přibližně sta repríz. Na základě značného ohlasu, jehož se znovu objevenému žánru dostalo na Scénografické výstavě, došlo 1. ledna 1960 k uzavření smlouvy mezi Scénografickou laboratoří a Městským domem osvěty, na jejímž základě bylo zřízeno Luminiscenční divadlo Scénografické laboratoře.²² Podle této smlouvy byl pověřen vedením čtyřčlenného kolektivu architekt František Tvrdek. Dalšími členy byli M. Tvrdková (herečka), J. Jakubec (umělecký technik) a B. Hrnčír (herec).

Luminiscenční divadlo jako divadelní žánr

V rámci provozování Luminiscenčního divadla pod hlavičkou Scénografické laboratoře považovali jeho tvůrci za hlavní záměr prezentovat luminiscenční divadlo jako plnohodnotný jevištní žánr, kterému jeho technické podmínky určují specifické zákonitosti pro fungování. Luminiscenční divadlo využívalo podstaty fotoluminiscence, což znamená rozzáření luminiscenčních látek pomocí ultrafialového světla. V Luminiscenčním divadle se užívalo pohybu předmětů pojednaných luminofory proti černému pozadí, které pohlcovalo viditelné záření UV lampy. Hrající předměty byly vedeny a pohybovány herci, kteří byli oděni v černém – tím pádem kryti – neboť splyvali s pozadím. K vyvolání emoce u diváka bylo využíváno čtyř elementů: barvy, tvaru, pohybu a zvuku. Hlavní však byla vizuální stránka.

V průběhu fungování Luminiscenčního divadla se odehrálo několik jevištních ověřovacích zkoušek. Jako příklad mohu uvést hranou anekdotu *Ryby*, realizovanou pomocí barevných plošných loutek. V popředí byl korálový útes a mořská tráva. Ryby, on i ona, se prohánějí ve vodě v tempu hudby. Samička vláká partnera do zelených sítí vodních rostlin. Sameček odpluje. Z úkrytu vyplave postupně samička a za ní řádka malých rybiček, kombinovaných z typických znaků obou partnerů. Jiným projektem je *Pavučina*, v níž Pavouk v rozlehlé pavučině chytá mouchy. V rámci Luminiscenčního divadla se odehrála i celovečerní hra *Tristan a Isolda* – na námět románu Josepha Bédiera vypracoval scénář k tomuto představení S. Jánský.

V roce 1960 nazkoušel tvůrčí kolektiv 28 krátkých scének a k realizaci pak připravil osm nových scénářů. Pro jevištní zkoušky bylo vyrobeno 6 dekorací, celkem bylo provedeno 9 předváděček (představení viděly i zahraniční návštěvy – například Larinov ze SSSR a hosté z Vietnamu). Umělecké ověřovací zkoušky měly prozkoumat širší tohoto žánru.

²² Viz *Národní archiv Praha*, fond Scénografického ústavu (Praha 1963–1974), karton č. 93, Závěrečná zpráva o činnosti Luminiscenčního divadla (zpracovali M. Tvrdková, F. Tvrdek, B. Hrnčír).

Forma Luminiscenčního divadla je ve své podstatě iluzivní. Jeho charakter je spíše poetický, lyricky křehký – zároveň se ukázalo, že je tento žánr velmi dobře schopen vyvolávat emoce u diváka. V průběhu experimentování dospěli jeho tvůrci k poznání, že pomocí luminiscenčního divadla lze velmi dobře vyjádřit myšlenku hudebního díla, ilustrovat báseň nebo vytvořit paralelu básně. Problematickými se podle realizátorů projektu Luminiscenčního divadla postupem času ukázaly příliš dějové hry s rozvláchnými monology i dialogy, ve kterých vystupovaly živé bytosti nebo loutky. V rámci tohoto typu divadla působily zmíněné prvky příliš naturalisticky a nevěrohodně.²³

Za dobu dvouletého procesu jevištních zkoušek dospěli zaměstnanci Scénografického ústavu k závěru, že luminiscenčních efektů není možné využít pro vytvoření zcela nového divadelního žánru, protože přes svou estetickou zajímavost nepřináší dostatečné zázemí pro budování příběhu. Luminiscence se tedy vrátila ke svému původnímu účelu a byla nadále používána jako efektní ozvláštňení inscenací.

Experimentální studio a jeho úkoly

Dalším pokusem o vytvoření nové formy divadelního prostoru bylo Experimentální studio Scénografické laboratoře, jež mělo nalézt své působiště v bývalé Michalské kapli na Michalském náměstí (Staré Město). Kouřil žádal ministra Kahudu, aby věnoval vytvoření Experimentálního studia pozornost. Připomínal mu vládní usnesení z roku 1961, dle kterého se v oblasti scénické techniky ukládá „zajistit v rozsáhlé míře uplatnění nových výsledků vědy a techniky, zejména v oboru projekce, osvětlování a elektroakustiky“.²⁴ Kouřil považoval za zcela zásadní zřídit studio, jehož úkolem se stane provozování názorné předváděcí síně pro jevištní, světelnou, zvukovou a obrazovou techniku a pro základní scénografický výzkum nových výrazových prostředků.

Přitom měl na mysli hlediště s menším počtem sedadel, avšak s maximální možnou variabilitou, vybavené dokonalou technikou československé výroby. K tomuto hlavnímu hledišti pak přiléhaly přičleněné divadelní prostory zákulisí, jako například kabina osvětlovače, pracovna maskéra, kabina zvukové kulisy, luminiscenční jeviště apod., při nichž měla být rovněž zřízena malá hlediště, ze kterých by odborníci a zájemci sledovali výkon odborné práce přímo během procesu představení.²⁵

Za předpokladu splnění uvedených podmínek by pak Experimentální studio Scénografické laboratoře při Národním divadle mělo plnit následující úkoly:

- 1) sloužit názornému předvedení divadelního uměleckého a technického provozu umožněním účasti odborníků a zájemců v hledišti

23 *Národní archiv Praha*, fond Scénografického ústavu (Praha 1963–1974), karton č. 93, Závěrečná zpráva o činnosti Luminiscenčního divadla.

24 *Národní archiv Praha*, fond Scénografického ústavu (Praha 1963–1974), karton č. 193, z dopisu Miroslava Kouřila ministroví Kahudovi 29. června 1961.

25 *Národní archiv Praha*, fond Scénografického ústavu (Praha 1963–1974), karton č. 193, Experimentální studio Scénografické laboratoře – projekt, zpracoval Ing. arch. J. Krč.

- 2) usnadnit přímou uměleckou práci nastupující herecké generaci, při níž se naučí nové postupy a ověří si prakticky bez dlouhého popisování účinnost a technologii nové divadelní práce a nových výrazových prostředků, a to i divákovi
- 3) umožňovat názorný komplexní pohled na divadelní provoz pro odborníky a zájemce, protože bude možno během představení přecházet, a tak pozorovat nejen účinky jako divák, ale též „zezadu“ divadelní práci jeviště
- 4) představovat názornou školu lidové tvořivosti, v níž se bude předvádět dokonalá divadelní práce a učit jejím výrazovým prostředkům
- 5) uskutečňovat zde sejetí školy, vývoje a divadelní praxe společným úsilím DAMU, Scénografické laboratoře a starších zkušených umělců a nové divadelní generace, bude čerpat zkušenosti i znalost nových výrazových prostředků na názorných příkladech
- 6) umožňovat i mezinárodní výměnu zkušeností, když ve studiu budou případ od případu hostovat cizí umělci zejména z lidových demokracií a SSSR, kteří stejně dlí v Praze za jiným posláním a tak se dosáhne výzkumu nových výrazových prostředků divadla za účasti mnoha národních kultur a vytvoří se tradice nového druhu mezinárodní kulturní spolupráce.²⁶

Experimentální studio s nemalými ambicemi chtělo přinést jako atraktivní divadelní experimentální zřízení i příjem, a to zejména devisový, protože při své kapacitě předváděcí sítě mohlo sloužit večer cizincům pobývajícím v Praze k uspokojení jejich zájmu o československou kulturu. Tvůrci projektu považovali Experimentální studio Scénografické laboratoře při Národním divadle za jedinečnou instituci na světě, díky které by ČSSR získala prioritu ve vypsaném scénografickém výzkumu a zároveň by Scénografická laboratoř dosáhla vytčeného záměru poukázat názorně na to, jak se výsledky přenáší do praxe.²⁷

Projekt Experimentálního studia

Dle dochovaného projektu bylo experimentální scény přímo zapotřebí už kvůli „socialistickému pokroku“. Tehdejší doba vyvolávala potřebu postupovat stále vpřed. Aby se pokroku docílilo, nutně muselo dojít k experimentu, jenž ověřil teze jejich aplikací do praxe. Experimentální scéna se zaměřovala především na možnosti zkoušení divadelního prostoru, a tím pádem na zkoumání vztahu divadla a diváka ve sdíleném prostoru. K dalším oblastem zájmu pak patřil vztah herce a kostýmu (popřípadě masky), nové materiály a plastické hmoty jako nové prostředky uměleckotechnické práce, scénická světla – ať už jako materiál nebo dekorace nebo scénický zvuk. Diváckou základnu takto koncipované experimentální scény netvořili nahodilí zájemci, ale diváci vybraní z řad divadelních odborníků.

26 *Národní archiv Praha*, fond Scénografického ústavu (Praha 1963–1974), karton č. 193, Experimentální studio Scénografické laboratoře – projekt, zpracoval Ing. arch. J. Krč.

27 *Národní archiv Praha*, fond Scénografického ústavu (Praha 1963–1974), karton č. 193, z dopisu Miroslava Kouřila ministru Kahudovi 29. června 1961.

Hlavním posláním Experimentálního studia bylo posunout scénografii dál, nikoli vytvářet divácky zajímavé produkce. Centrem výzkumu se staly požadavky živě dokončovat vývoj nových výrazových prostředků, zvyšovat úroveň technologií, což zároveň vedlo k nutnosti růstu úrovně vzdělanosti techniků. K hlavním zvláštnostem Experimentálního studia patřila jeho prostorová dispozice, umožňující divákům sledovat jak divadelní dílo „zepředu“, tak technologické a zákulisní práce „zezadu“. Pro vytvoření takto zvoleného programu byl vybrán jeden neužívaný pražský chrámový prostor. Idea divadelního prostoru čerpala inspiraci z projektu Divadla práce.²⁸

Prostor Experimentálního studia se vrstvil do čtyř podlaží, což částečně vycházelo z charakteru vybraného místa. V přízemí umístili autoři záměru hlediště studia se sto dvaceti sedadly, jehož podlaha je členěna na čtvercové přepady o rozměrech 120 x 120 centimetrů. Ty umožňovaly jednak proměny tvaru podlahy podle volného rozložení hracích ploch, stejně jako volné otáčení sedadel při inscenačním využití celého prostoru. K hledišti přiléhaly dva postranní jevištní prostory oddělené shrnovací stěnou. Čelo sálu bylo rovněž uzavřeno shrnovací stěnou, za níž se nacházelo jeviště s půlkruhovým sádrovým horizontem. Hlavní jeviště mělo mít portál, předscénu, oponu a veškeré osvětlovací zařízení. Zbytek bočních stěn hlediště plánovali tvůrci upravit jako ekran – tedy prostor k promítání. Nahoře kolem dokola pak měly být osvětlovací můstky. Průhledová okna technického bloku zabudovaná do prvního patra zadní stěny hlediště poskytovala prostor pro pozorování práce osvětlovače a elektroakustika v první posluchárně, zde se také dalo pomocí televizoru sledovat představení odehrávající se na jevišti. Ve druhém patře se počítalo s umístěním šaten umělců, skladů kostýmů a rekvizit a s velkou pracovní maskéra se skleněnou stěnou, skrze níž bylo možné jeho práci sledovat. K této stěně přiléhala další posluchárna pro studium přípravy a průběhu líčení. I zde se počítalo s umístěním televize určené ke sledování představení. V posledním patře se plánovalo zřízení výstavních prostor a přednáškového sálu. Jednomu večeru v takto uspořádané budově by tak mohlo přihlížet až 300 lidí. Experimentální studio vidělo svou cílovou skupinu především v divadelních odbornících, ne v široké veřejnosti.²⁹

Experimentální studio Scénografické laboratoře, na rozdíl od jiných divadelních prostorů navrhovaných samotným Kouřilem nebo jinými pracovníky Scénografického ústavu, obohacovalo aspekt pozorování samotného procesu tvorby uměleckého díla. Pohled do zákulisí se zde umožňoval pouze vybraným divákům, zřejmě z toho důvodu, aby byla zajištěna jejich dostatečná odbornost či obeznámenost s problémem. Otázkou zůstává, jestli by také diváci mohli po skončení díla práci odborníků kritizovat, a stávali by se tak spolutvůrci nebo alespoň rádci. Umění se tak ještě více přiblížilo diskuzi, protože diskutovány by mohly být nejen jeho výsledky – hotová umělecká díla, ale i proces jejich tvoření.

28 *Národní archiv Praha*, fond Scénografického ústavu (Praha 1963–1974), karton č. 193, Experimentální studio Scénografické laboratoře – projekt, zpracoval Ing. arch. J. Krč.

29 *Národní archiv Praha*, fond Scénografického ústavu (Praha 1963–1974), karton č. 193, Experimentální studio Scénografické laboratoře – projekt, zpracoval Ing. arch. J. Krč.

Studie na využití pražských Emauz³⁰

Několik let po pokusu o vytvoření Experimentálního studia vznikla „Studie na využití pražských Emauz“, která dokazuje, že si Miroslav Kouřil nenechával ujít příležitosti k prosazení vlastních představ o fungování divadelního prostoru. Tato studie se zabývala konkrétní úpravou budovy pražských Emauz (tj. kláštera Na Slovanech) pro divadlo, koncertní síň a výstavní sál. Tomuto úkolu bylo uděleno číslo 70 – 66 a k jeho řešení došlo v prosinci roku 1966. Odpovědným pracovníkem byl sám Kouřil.

Scénografický ústav dostal za úkol zpracovat studii o kulturním využití prostoru hlavního chrámu pražských Emauz, který se nákladně rekonstruoval spolu s přilehlými prostory kláštera, zejména křížovou chodbou apod. Část přilehlé budovy na jihu využívala ČSAV,³¹ odlehlejší křídlo sloužilo nemocničním účelům. Bylo nemyslitelné, že by prostory zůstaly v tehdejší stavu. Scénografický ústav sloučil ve své koncepci již původní myšlenky proměnit pražské Emauzy na koncertní síň či výstavní sál a zároveň ji doplnil o divadelní provoz. Hledalo se takové řešení přestavby prostoru, jež respektovalo především architekturu chrámu a co nejméně ji ovlivňovalo.

Scénografický ústav došel z různých důvodů k závěru, že v prostorách chrámu lze uskutečňovat tyto kulturní provozy:

1. varhanní koncerty a čas pro nacvičování včetně potřeb varhanního oddělení konzervatoře (kapacita 632 posluchačů)
2. vokální a instrumentální koncerty velkých těles (kapacita 632 posluchačů)
3. vokální a instrumentální koncerty komorních těles nebo jednotlivých pěvců (kapacita 560 posluchačů)
4. divadelní představení činoherní, baletní nebo komorních oper experimentálního charakteru na podiu (kapacita 560 diváků)
5. výstavy v chrámovém prostoru na ploše asi 580 metrů čtverečních (v době výstav je přirozeně vyloučen koncertní a divadelní provoz, je-li celá plocha zastavěna exponáty)
6. prohlídkový provoz památkový ve veškerém volném čase mimo provozy (bude možný i ve večerních hodinách, s ohledem na osvětlení všech prostorů)

Scénografický ústav konstatoval, že při dobrém dramaturgickém vedení, pečlivé propagaci a péči o diváky by se tu dal předpokládat celoročně zajímavý a přitažlivý provoz pro občany republiky i cizince. Musela být však splněna podmínka repertoárového divadla a pravidelnost provozu, i když to nutně neznamenalo zajištění každodenního programu. Scénografický ústav počítal s konkrétními uměleckými soubory i umělci.³²

Celkové řešení nepočítalo s velkou přestavbou podzemí. Problém představovalo především topení a klimatizace, zejména v prostoru chrámu. Počítalo se se zdvojeným

30 *Národní archiv Praha*, fond Scénografického ústavu (Praha 1963–1974), karton č. 109, Studie na využití pražských Emauz.

31 ČSAV – Československá akademie věd. Část pracovišť této instituce, která se o rekonstrukci kláštera Na Slovanech významně zasloužila, zde sídlila od roku 1960.

32 Např. vokální soubory, balet Praha, tematické výstavy, Krejčovo divadlo Za branou.

zasklením oken a těsným provedením nouzových východů. Kotelnu a strojovnu umístili autoři projektu pod střední lodí, případně navrhovali vybudovat ji na severní straně chrámu, kde se počítalo s nezbytnou urbanistickou úpravou schodiště, terasy apod., v jejichž zdech a obložení se vše nutné pro výhřev místností dalo ukrýt.

Přestavba a restaurace pražských Emauz podle předběžných propočtů dosahovala částky 29 000 Kčs. Tvůrci záměru však konstatovali, že navržené řešení si pravděpodobně vyžádá další náklady, kvůli kterým by se cena vyšplhala na 6 260 000 Kčs.

K přestavbě pražských Emauz a k následnému přesídlení do těchto prostor se také prostřednictvím dopisu Miroslavu Kouřilovi vyjadřuje Otomar Krejča, s jehož souborem se počítalo jako s jedním z možných ansáblů pověřených provozem v nově přebudovaném prostoru. Krejča hodnotil studii Scénografického ústavu k této přestavbě i možné využití areálu pro divadelní i jiné účely. Řešení považoval za důmyslné, splňovalo podle něj možnost víceúčelového využití pro kulturní události a citlivě a účelně se vyrovnávalo s náročnými podmínkami daného prostoru. Sám měl však problém se zvláštností gotického a církevního charakteru architektury. Uznával, že někdy by tato specifičnost mohla být využita, jindy by ale stylový i žánrový rozsah repertoáru kontrastoval méně výhodně nebo rušivě: „Připravuji právě inscenaci *Nestroye* a nedovedu si ji dost dobře představit v tomto prostoru. Naproti tomu např. nejslavnější hru *Shakespearovu*, na kterou taky časem dojde, v něm vidím velmi plasticky.“³³

Krejča také zmiňuje další problémy, jakými se stala možnost zřízení větších odkladových, manipulačních a nejnnutnějších skladovacích prostor; omezené zákulisí a prostor pro administrativu divadla; a poznamenává, že by se v tomto bodě stále naráželo na nedotknutelnost stavebního a památkového rázu.³⁴

K realizaci zmíněného projektu však nikdy nedošlo. Nepodařilo se ani dohledat, že by se později v prostoru pražských Emauz provozovala divadelního představení. Ze studie však vyplývá, že se Kouřil snažil pro divadlo využít jakékoli možnosti. Ochetně přistoupil na omezení, která klášter skýtal, ale zároveň chtěl tato omezení využít ve prospěch kultury. Stejně jako v případě ostatních jeho projektů, vnímáme i zde jasně patrný apel na variabilnost prostoru stejně jako úsilí o naplnění požadavku návaznosti. Kouřil počítal i s varhanními koncerty a uvažoval o kolejnicích, na něž by varhany postavil, aby zachoval co možná největší počet účelů, k nimž by mohly být pražské Emauz využity. Stejně jako v předchozích záměrech vytvořil nejen co možná nejvariabilnější projekt (i když v rámci omezení daných specifičností církevní budovy), ale také prostředek, jež by umožňovalo provozovat různé druhy umění.

33 Dopis Otomara Krejči adresovaný Miroslavu Kouřilovi.

34 Dopis byl odeslán 22. 2. 1967.

Úvaha o zkvalitnění sítě divadelních budov a divadelních sálů³⁵

Miroslav Kouřil se nezabýval pouze vybudováním jednoho variabilního prostoru splňujícího požadavky technologické i estetické, uvažoval také o vytvoření koherentní sítě divadelních budov v Praze.

Kouřil k tomuto problému přistupoval dvěma možnými způsoby. Prvním z nich bylo hledisko umělecko-provozní, které vyzdvihovalo rozložení divadelních souborů charakterizovaných podle žánrů a kulturně-společenského významu. Druhé hledisko bylo provozně-urbanistické, jež bralo na vědomí hledisko kulturně-politické. To se zabývalo divadelními budovami a sály na základě vhodnosti jejich využití a efektivity investice, včetně efektivity těch provozních důsledků, jež přináší provádění investice. V Kouřilově úvaze se nachází spíše řešení druhého problému, a to zejména spektra provozně-urbanistického. První problém byl pro Kouřila statický a vyřešený. Kouřil se zajímal o budovy a sály, které byly v Praze v provozu profesionálních souborů. Celkem šlo o 21 divadel a sálů.

Prvním jeho závěrem bylo nerozšiřovat stav divadelních budov a prostor v Praze o další sály. Naopak ty, které měly hrubé závady oproti ČSN 73 5250, chtěl změnit na místa občanského provozu (např. sál ve Smečkách č. 18 – Činoherní klub). Ostatní se snažil prověřit po stránce efektivity investic, které byly nutné k jejich modernizaci. Jestliže bylo financování nákladné a nejednalo se o historickou památku, zastával názor postavit raději novou budovu. Divadelní budovy a divadelní sály v Praze nabízely denně celkem 14 373 sedadel, to znamenalo, že se tu realizovala kulturně-divadelní nabídka asi 14 sedadel na 1 000 obyvatel, což Kouřil považoval při aktuálním počtu sálů za velmi nízké číslo. Miroslav Kouřil dělil divadelní budovy a sály do několika skupin:

- A – přes 1200 sedadel: 2 budovy
 - B – od 801 do 1200 sedadel: 3 budovy a 1 sál
 - C – od 401 do 800 sedadel: 1 budova a 9 sálů
 - D – od 250 do 400 sedadel: 1 budova a 2 sály
 - E – od 101 do 250 sedadel: 1 budova a 1 sál
- Celkem se jednalo o 8 budov a 13 sálů.

Podle Kouřila bylo vhodné vyřešit zejména navrhované doplnění sítě divadelních budov ve skupině C (od 401 do 800 sedadel).

Ve svém druhém závěru Kouřil doporučoval přenesení divadel č. 6 (Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého) a 7 (Divadlo S. K. Neumanna) k severojižní komunikaci, tedy přiblížit je k ose „budoucího“ metra, a doplnit tak vybavení středu města i soustavu divadel a zkvalitnit tento druh kulturního prostředí. Ostatní divadelní budovy a sály se měly postupně modernizovat provozně, stavebně a ve výrazu prostředí pro diváka, umělce a techniky. Především šlo o historické budovy č. 1 (Národní divadlo) a č. 2 (Tylovo divadlo); zástavbou okolí se mělo zlepšit zázemí. Rekonstrukce Zítkovy historické

35 *Národní archiv Praha, fond Scénografického ústavu (Praha 1963–1974), karta č. 113, Úvaha o zkvalitnění sítě divadelních budov a divadelních sálů.*

budovy ND měla podtrhnout úroveň historického významu budovy. Rekonstrukcí Smetanova divadla by získala Praha budovu repertoárové opery s velmi kvalitním zázemím v jevištní části. Těmito dvěma zásadními kroky by se dosáhlo velmi výrazného zkvalitnění sítě divadelních budov a Praha tak dle Kouřila mohla získat v tomto směru vybavení na světové úrovni.

Scénografický ústav vypracoval již v roce 1963 podrobný program s vyčíslením potřebných investic v celé ČSSR. Tento program však narazil u konservativních činitelů na nepochopení, hlavním nedostatkem se pochopitelně staly vysoké náklady.

Kouřil tuto svou úvahu sepsal v roce 1968, v té době poukazoval na problém ve vytyčení dlouhodobé cesty obnovy celé divadelní sítě. V Praze odhadoval realizaci záměru na 21 let, což v praxi znamenalo zabezpečit a soustavně realizovat tento projekt až do roku 1990.

Jeho návrh tedy sleduje tyto hlavní záměry:

1. Zkvalitnit síť divadelních budov v Praze.
2. Efektivně využít investic, aby se zvětšovala nebo alespoň kvalitněji nahrazovala vybavenost města profesionálními divadly.
3. Na nejmenší míru zmenšit výdaje, které by vznikly zaměstnáváním souborů v době přestavby.

Jedním z dalších kroků Kouřilova plánu byla stavba budovy o dvou sálech, Divadlo 1000. Jeden sál s 800 sedadly odpovídal typu modernizovaného kukátkového divadelního prostoru a druhý o 200 sedadlech splňoval představu typu halového divadelního prostoru s variabilitou, která je charakteristická pro všechny Kouřilem navrhované divadelní prostory. První sál měl sloužit souborům jako přechodné působiště při rekonstrukcích (proto modernizovaný kukátkový divadelní prostor). Druhý sál by sloužil Činohernímu klubu, jehož provozovna ve Smečkách neodpovídala normě o bezpečnosti provozu. Dále se nabízelo využít stavby Kulturního domu na Praze 4, kde by se dočasně (asi od roku 1974 do 1990) usadila Laterna magika. Cílem uvedených přesunů zmíněných divadelních provozů se stalo zabydlení této oblasti divadly, počítalo se zde s novou budovou Realistického divadla, jež se sem mělo také přestěhovat. Do sálu Laterny magiky na Národní třídě mělo přesídlit Divadélko Rokoko, jeho původní působiště mělo být zrušeno. Pro Divadlo Komédie, ABC, Hudební divadlo v Nuslích, Semafor a Divadlo Na zábradlí plánoval Kouřil v průběhu doby jen částečné rekonstrukce, v takové míře, která by nepřesáhla dobu krátce přesahující divadelní prázdniny. Na počátku osmdesátých let chtěl také ve Voršilské ulici vybudovat Studio Národního divadla. Dále měl v plánu přenést celý komplex DAMU do budovy kláštera Křížovníků atd.

Podle těchto plánů měly být po roce 1990 kvalitně vybaveny pro hudební divadlo 4 budovy, pro činohru 7 budov a 9 sálů, pro světelné divadlo 1 budova a pro loutkové divadlo 1 budova a 1 sál. Miroslav Kouřil ve své úvaze tvrdil, že tato cesta je reálná a divadelně technicky i stavebně a urbanisticky nutná.³⁶

36 *Národní archiv Praha*, fond Scénografického ústavu (Praha 1963–1974), karton č. 113, Úvaha o zkvalitnění sítě divadelních budov a divadelních sálů.

Jak je patrné, Kouřil nad divadelnictvím uvažoval komplexně. Jeho cílem se stalo vytvořit v Praze divadelní organismus, který by byl fungující a zároveň velmi přesně naplánovaný, ať už se počtu sedadel i rozmístění jednotlivých divadel týká. Jednalo se o pečlivě propracovanou úvahu, k níž existovalo několik podrobných plánů stavu a rozmístění divadel, zachycujících situaci z doby vzniku projektu a přesahujících až do devadesátých let.

Závěr

Snahy Miroslava Kouřila o vytvoření takového prostoru, který by splňoval všechny provozní, technologické i umělecké potřeby tehdejšího umění, započaly už v období jeho spolupráce s Emilem Františkem Burianem v Divadle D. Myšlenky, představené v jejich studiích *Divadlo práce* (1938), *Dejte nám divadlo* (1939) či *Divadelní prostor* (1945), se objevují ve všech Kouřilových pozdějších projektech. Zároveň dochází k jejich rozpracování. Ostatně pro všechna období jeho práce je charakteristická také přísná systematickosti a promýšlení detailů.

Například v projektu Experimentálního studia Scénografické laboratoře, které nemělo být pouze divadlem určeným pro běžné diváky, ale studiem, kde se budou tvorbou divadelního díla zabývat odborníci simultánně s průběhem divadelního díla na hlavním jevišti, měla být sledována činnost technického personálu, kostymérů, maskérů, inspicientů i samotných herců v zákulisí. K aspektu nutné variability a multifunkčnosti prostoru se zde přidává pohled do zákulisí, určený především divadelním odborníkům. Zároveň chtěl pro svá divadelní studia využít i prostory neobvyklé, které svým charakterem kladly odpor provozování některých inscenací. To se týká úpravy objektu pražských Emauz, kde se i v rámci omezení snažil naplnit své základní teze týkající se možnosti obměny a přizpůsobení místa různým účelům.

Kouřil se však nezaměřoval pouze na vytvoření jediného multifunkčního prostoru. Z jeho úvah o divadelní síti v Praze vyplývá, že přemýšlel o městě a divadelní síti jako o organismu, který by měl určitým způsobem kooperovat a tvořit vhodné kulturní zázemí pro všechny kulturní konzumenty. Tato síť divadel by podle jeho úvah měla fungovat ve vzájemné kooperaci a nabízet jako koncepční celek všechny možnosti využití pro umělce a zároveň dostatek míst a prostoru pro diváky. Velikášské a propracované uvažování o divadelní síti se však u Kouřila objevuje už mnohem dříve. Ve studii nazvané „Návrh k přepracování československých divadelních poměrů“,³⁷ která vychází ze společných diskuzí Miroslava Kouřila a Emila Františka Buriana v poválečných letech, se můžeme dočíst o propracované divadelní síti v rámci celého státu. Hovoří se v ní mimo jiné o dramaturgické centrále, která by vytvářela tzv. celostátní dramaturgický plán, který měl sloužit především vládnímu programu, nesměl však předepisovat formu uměleckého uskutečnění. Tento dokument mimo jiné požadoval snížit počet divadel a odstranit režimu nepřátelské umělce. Města, kraje i země měla být rozdělena na zá-

37 Uveřejněna v úvodu publikace (ROLLAND 1946).

jmové sféry diváckých skupin. Divácké skupiny pak byly rozděleny na buňky, jimiž se měly stát jednotlivé podniky, továrny atp. Takto koncipovaná divácká organizace by se stala hospodářsky soběstačnou.

Ačkoliv je těžké posoudit, které myšlenky jsou Kouřilovy a které Burianovy, je zřejmé, že jejich spolupráce měla na Miroslava Kouřila velký vliv, neboť koncepce formulované v jejich raných společných dílech se objevují ve většině jeho pozdějších projektů.

Bibliografie

- ČERNÝ, Jindřich. 2007. *Osudy českého divadla po druhé světové válce* [Fortunes of the Czech Theatre After the WWII]. Praha: Academia, 2007.
- DOLANSKÁ, Slávka. 1972. Sborník 15 let Scénografického ústavu [Anthology to the 15th Anniversary of the Scenographic Institute]. *Interscaena* 2 (1972): 4: 2.
- FRIEDMAN, Václav. 1971. Mírku, kolik je ti opravdu? [Mirek, How Old Are You, Really?]. *Interscaena* 1 (1971): 5: 94.
- GROSSMAN, Jan. 2000. *Texty o divadle II. Část 2.* [Texts on Theatre II, vol. 2]. Jan Grossman; uspořádal Miloslav Klíma. Praha: Pražská scéna, 2000.
- HILMERA, Jiří. 1962. Pět let činnosti Scénografické laboratoře [Five Years of the Scenographic Laboratory]. *Acta scaenographica* 2 (1962): 2: 21–23. Knihovna divadelního prostoru, sv. 66 [Library of Theatrical Space series, vol. 66].
- JUST, Vladimír. 2010. *Divadlo v totalitním systému: Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech* [Theatre in Totality: Story of the Czech Theatre Between 1945 and 1989 Not Only in Figures and Contexts]. Praha: Academia, 2010.
- KNAPÍK, Jiří a Martin FRANC. 2011. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967* [A Guide Through Czech Culture and Lifestyle Between 1948 and 1967]. Praha: Academia, 2011.
- KOLARČÍK, Jiří. 1967. Deset let Scénografického ústavu 1957–1967 [Ten Years of the Scenographic Institute (1957–1967)]. *Acta scaenographica* 8 (1967): 1: 1–3.
- KOUŘIL, Miroslav a Valter MELUZÍN. 1972. Výstava k patnáctiletí Scú [An Exhibition to the 15th Anniversary of the Scenographic Institute]. *Interscaena* 2 (1972): 4: 84.
- KOUŘIL, Miroslav a Emil František BURIAN. 1938. *Divadlo práce: studie divadelního prostoru* [Theatre of Labour: A Study of Theatrical Space]. Praha: [Jaroslav Kohoutek], 1938.
- KOUŘIL, Miroslav. 1960. Scénografický vývoj [The Development of Scenography]. *Acta scaenographica* (1960): 2: 21–23.
- KOUŘIL, Miroslav. 1964. Scú + Scénografie + Essen [The Scenographic Institute + Scenography + Essen]. *Acta scaenographica* 4 (1964): 12: 225–228. Knihovna divadelního prostoru, sv. 67 [Library of Theatrical Space series, vol. 67].
- KOUŘIL, Miroslav. 1972. Patnáct let Scénografického ústavu [The 15th Anniversary of the Scenographic Institute]. *Interscaena* 2 (1972): 4: 65–66.
- KOUŘIL, Miroslav. 1945. *Divadelní prostor* [The Theatrical Space]. Praha: Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol, 1945.

- KOUŘIL, Miroslav. 1950. *Úkoly československého divadelnictví v r. 1950* [The Mission of the Czechoslovak Theatre in 1950]. Praha: Umění lidu, 1950.
- KOUŘIL, Miroslav. 1955. *O malém jevišti* [On a Small Stage]. Praha: Orbis, 1955.
- KOUŘIL, Miroslav. 1970. *Základy teoretické scénografie* [The Basics of the Theory of Scaenography]. Praha: Scénografický ústav, 1970.
- MIKOTA, Jan. 1967. PQ + 10 SCÚ [The Prague Quadriennial + 10th Anniversary of the Scaenographic Institute]. *Kulturní práce* 7 (1967): 11: 20. (K výstavě a oslavě deseti let Scénografického ústavu.) [To the Exhibition and Celebration of the 10th Anniversary of the Institute.]
- Národní archiv Praha, fond *Scénografického ústavu (Praha 1963–1974)* [The Prague National Archive, the Scaenographic Institute collection (Prague, 1963–1974)].
- Sborník Interscaena* [Interscaena Collection] 2 (1972): 2 a 4: 2 + obálka [cover], 1 fot. [pic.]. (Resumé v ruštině, angličtině, francouzštině, němčině; podepsáno -sd-; informace o obsahu sborníku k 15. výročí založení Scénografického ústavu.) [Russian, English, French and German summary; Signed -sd-; Information about the contents of the collection issued in connection with the 15th Anniversary of the Scaenographic Institute.]
- VEBER, Václav. 1971. Šedesát let Miroslava Kouřila: Životopisná studie [60th Anniversary of Miroslav Kouřil: A Biographic Study]. *Interscaena* 1 (1971): 5: 88–94.
- VEBER, Václav. 1972. Zahraniční styky Scénografické laboratoře a Scénografického ústavu [International Liasons of the Scaenographic Laboratory and Institute]. *Interscaena* 2 (1972): 4: 81–84.

Summary

The Activities of the Czech Scenographic Institute

The present study, based on a bachelor thesis of the same title, presents a limited number of outcomes from vast scale of activities the Czech Scenographic Institute carried out over some fifteen years of its existence, especially those connected to the use of various types of spaces for theatrical productions. Another point of reference is the personality of Miroslav Kouřil, head of the institute, whose theoretical works on theatrical space have been also analysed to reveal Kouřil's opinions on its functions, characteristics, etc. The second part of the paper covers concrete projects of the Institute, such as the Luminescent Theatre, Experimental Studio, and the Study of Revitalization of the Emmaus Monastery in Prague. The study is appended by Kouřil's "Essay on the improvement of theatre buildings and theatre halls", that makes suggestions concerning possible future localization and operation of theatres in Prague.

Klıčov slova

Scnografickstav, Scnografick laboratoř, Miroslav Kouřil, Divadelní prostor, luminiscenn divadlo, Experimentální studio Scnografick laboratoře

Keywords

The Czech Scenographic Institute, The Scenographic Laboratory, Miroslav Kouřil, theatrical space, The Luminescent Theatre, The Experimental Studio of the Scenographic Laboratory

DOI: 10.5817/TY2016-1-8

Bc. Kateřina Lukáčová je absolventka bakalrskho studia oboru Teorie a dějiny divadla na Katedře divadelních studií FF MU v Brně (CZ). V bakalárské práci, na nz je studie zalořena, se zabývala vzkumemkol Scnografick laboratoře/stavu. V magisterskm stupni studia zpracovv diplomovou prci tkajc se opern scénografie ve Sttnm divadle v Brn v 60. letech minulho století se zamřenm na práce scnografa J. A. řlka. Kontakt: katerinalukacova90@gmail.com.

Kateřina Lukáčov received her B.A. degree from history and theory of theatre at the Department of Theatre Studies, Faculty of Arts, Masaryk University in Brno (Czech Republic). In her bachelor thesis the present study draws from she explores and describes the activities of the Czech Scenographic Institute (or Laboratory). Her M.A. research is concerned with set designs created for opera productions in Brno State Theatre in the 1960s, in particular with designs by J. A. řlek. Email: katerinalukacova90@gmail.com.

Příloha 1

Úkoly Scénografické laboratoře na rok 1961:

- 1) Technologie osvětlování I. – II. (objednalo ND, zpracování exaktních podkladů k sestavení odborné příručky pro divadelní osvětlovače)
- 2) Automatizace scénického osvětlení (objednalo ND, náklady 100 000, dosažení a předstížení úrovně USA a Anglie)
- 3) Regulace na základě polovodičů I. část (objednalo ND)
- 4) Polarizované světlo na scéně (náklady 45 000, objednáno ND, pokus o využití patentu ing. Nováka a ing. Pechara na poli scénického osvětlení)
- 5) Automatické ovládání diaprojektorů (náklady 36 000, objednáno MŠK, vývoj prototypu diaprojektoru ovládaného na dálku)
- 6) Prototyp svítidla 1000W/24V (náklady 21 000, objednáno MŠK)
- 7) Malé nízkovoltové svítidlo (náklady 3 000, objednáno Chemko Strážské – speciální svítidlo pro loutkové scény)
- 8) Efektové přístroje pro scénu (náklady 33 000, objednáno MŠK)
- 9) Scénické lampy (náklady 14 000, objednáno MŠK)
- 10) Luminiscenční promítání (náklady 2 500, objednáno MŠK)
- 11) Luminiscenční divadlo Scénografické laboratoře (náklady 4 500, objednáno MŠK, vytvořit na základě předchozích pokusů umělecký žánr nového scénického výrazu)
- 12) Typizace portálů, provazišť, točen (objednáno MŠK)
- 13) Mechanické jevištní tahy (náklady 50 000, objednáno MŠK)
- 14) Odstranění prašnosti v divadle (náklady 23 000, objednáno ND)
- 15) Baletní podlaha pro jeviště (náklady 10 000, objednáno Státní divadlo Brno)
- 16) Typové divadelní křeslo (D – 34 a Smetanova síň) – objednáno D – 34 – křesla do hlediště
- 17) Nový typ konstrukce dekorace (náklady 15 000, objednáno Státní divadlo v Brně)
- 18) Technologie výroby scénického nábytku (objednáno MŠK)
- 19) Scénický textil potištěný (náklady 1 000, objednána Divadelní služba národní podnik)
- 20) Scénický textil barevný a malovaný (objednáno MŠK)
- 21) Výroba kostýmů lepením (náklady 3 500, objednáno Státní divadlo Brno)
- 22) Hořlavost a nehořlavá impregnace scénického textilu (objednáno MŠK)
- 23) Čištění a praní kostýmů z potištěného scénického textilu (objednáno MŠK, úkolem bylo vytvořit předpis)
- 24) Technický vývoj pro loutkářství (náklady 24 000, objednáno Ústřední loutkové divadlo)
- 25) Bezpečnost a hygiena práce s chemikáliemi a umělými hmotami v divadle (objednáno MŠK, řešerše a opatření platných předpisů)
- 26) Technická výpomoc výrobě n. p. Divadelní služba (objednána divadelní služba, 400 hodin)
- 27) Kontrolní zkušební služba pro Ateliér filmového tisku, n. p. Divadelní služba (objednána Divadelní služba, cca 600 hodin)
- 28) Laboratorní výroba barev (1 300 hodin, objednáno MŠK)³⁸

38 *Národní archiv Praha*, fond Scénografického ústavu (Praha 1963–1974), karton č. 11, Plány úkolů výzkumu a vývoje Ministerstva školství a kultury (1961).

Příloha 2:

sekretariát

Udržoval zahraniční styky a zajiřřoval politické školení pracovníků

odbor 1 – výzkum koncepce a metodiky práce ústavu

Teoretické a koncepční podklady pro rozvoj ScÚ a odborů řešené v roce 1974

Patentosprávní agenda, zlepřovací náměty a průmyslové vzory

Výzkum technicko ekonomické účinnosti technického rozvoje v kultuře

odbor 2 – hospodářsko – správní

Odbyt časopisů a knih

Výstavba prostorů Scénografického ústavu

Jednání o zakázkách

Režie rozmnořovací a adjustační dílny

Náklady na úkoly r. 1973 převislé do roku 1974

odbor 3 – teorie

Výstava Scénografického ústavu o divadelní technologii – Chrudim

Metoda výchovy odborných pracovníků

Typy oděvní módy různých století

Studie historické a teoretické scénografie

THU výstavby kulturních zařízení

Výzkum MTZ kultury

Systém výchovy odborných pracovníků pro scénografii a divadelní techniku

Teatrologické pojmosloví

odbor 4 – technického výzkumu

Zaměřování budov (Zámek Velké Opatovice...)

Projekty zařízení scénografického a scénického osvětlení (Divadlo F. X. Šaldy Liberec, Kulturní dům v Jamách...)

Unifikace výroby zařízení jeviště

Regulace na základě polovodičů 1962-1973 – závěrečná zpráva

Resortní posuzování investic

Objekty LŠU a kina Moskva Kadaň – IZ a architektonické studie přestavby

Kulturní spol. objekt Trenčín – architektonická studie s návrhem PŮ na rekonstrukci

Konzultace odboru 4

Výzkum využití památek – osvětlování památkových a přírodních objektů, studie využití zámků, provoz osvětlovací aparatury

Autorské dozory

odbor 5 – technologického výzkumu

Hořlavost a nehořlavé úpravy
Výzkum scénické malby
Zavádění VTP do divadelní výroby a praxe
Laboratorní výroba barev
Vývojová kolekce 1974

odbor 6 – experimentálního výzkumu

Výzkum metod činnosti ESA (projekt, historie experimentace v divadle)
Standardizace ve výstavnictví (historie výstavnictví, pozůstalost Josefa Jiříčného)

odbor 7 – vědeckých, technických a ekonomických informací

Bezpečnostní, požární a zdravotní předpisy pro divadlo
Výchovná péče o divadelní techniky a scénografy vydáváním technologické literatury (ediční plán 1974) (časopisy, knihy)
Normalizace – projednávání a vyhlásování norem
Vývoj metodiky katalogizace ScÚ (vývoj metodiky, katalogizace anotace v ScÚ a realizace souborného katalogu)
Teatralia v ČSSR
Soupis pozůstalosti Jana Porta
Soupis zvukových záznamů divadelní práce
Správa knihovny
Správa spisovny, archivu a depositářů

odbor 8 – výzkum audiovizuální techniky a tvorby

Prostředky LTZ (integrace RVHP)
Jednání o zakázkách odboru 8
Výzkum metodiky, teorie, tvorby a techniky AV systémů
Propagační a informační centrum APN v Praze
Dietrichsteinský palác Brno – AV síň
Motokov – univerzální AV scénický systém s programovou náplní
Městské muzeum Mariánské Lázně – stálá AV expozice
Reklama v kulturních zařízeních (integrace RVHP)³⁹

39 *Národní archiv Praha, fond Scénografického ústavu (Praha 1963–1974), karton č. 72.*