



# Od vyobrazení k výrazu čili expresionismus

Autor:	prof. MgA. Zuzana Sílová, prof. Jaroslav Vostrý
Škola:	Akademie múzických umění v Praze
Fakulta:	Divadelní fakulta
Katedra:	Katedra činoherního divadla
Studijní program:	Herectví činoherního divadla, Režie-dramaturgie činoherního divadla

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16\_015/0002404



EVROPSKÁ UNIE  
Evropské strukturální a investiční fondy  
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,  
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

Divadlo v historii západní kultury

**Od vyobrazení k výrazu  
čili Expressionismus**

Zuzana Sílová a Jaroslav Vostrý, 2020

# Obsah

## **a/ Moderní umění a expresionismus**

*a/1 Křik*

*a/2 Umělecký směr, nebo přirozená tendence?*

*a/3 Expresivní výraz*

## **b/ Od Büchnera ke Kaiserovi**

*b/1 Büchner*

*b/2 August Strindberg*

*b/3 Frank Wedekind*

## **c/ Ze severu na jih a z Evropy do Ameriky**

*c/1 Na východ i přes Atlantik*

*c/2 Expresionismus a groteska*

*c/3 Proti emocionalismu intelektualistická modelovost?*

## **d/ Expresionismus a Brecht**

*d/1 Německojazyčná drama  
s expresionistickým východiskem*

*d/2 Lyrický úchvat a epický odstup*

*d/3 Brechtův dramatický princip a metoda  
výstavby herecké postavy*

## **e/ Expresionistická scéna a její východisko**

*e/1 Expresionistická scénografie 20. let 20.  
století*

*e/2 Příklad z filmu*

*e/3 Od expresionismu k antropologickému  
divadlu*

## Doplňující četba

*Z her:* Strindbergova *Slečna Julie* a některá další hra a Pirandellovo *Šest postav hledá autora*

### *Literatura:*

Bablet, D. „Expresionismus na scéně“, *Divadlo* 1969, 4 (duben): 59–71

Brockett, O. G. *Dějiny divadla*, kap. 14 (540-558), 15 a 16

Hyvnar, J. *Herec v moderním divadle (K divadelním reformám 20. století)*, Praha 2011: 79–97 [Appia a Craig], 133–137 (Expresionistické herectví)

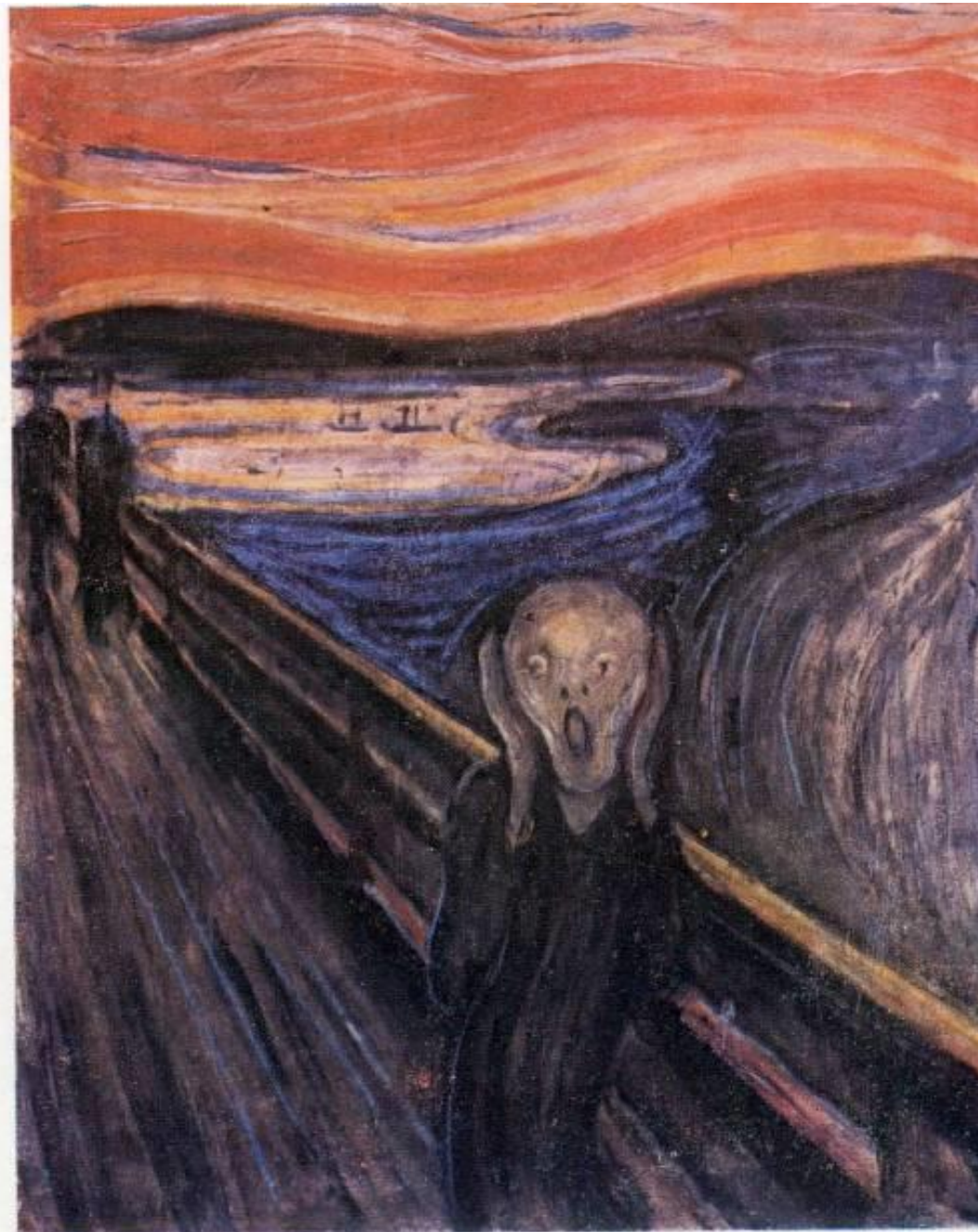
Styan, J. L. *Černá komedie*, Praha 1967: 123–167 (Část III: Směrem k tragickému zvratu)

Völker, K. / Grimm, R. / Esslin, M. / Harder, H.-B. *Smysl nebo nesmysl? (Groteskno v moderním dramatu)*, Praha 1966

Vostrý, J. *Scénologie dramatu*, Praha 2010: 138–152 (*Slečna Julie*) a 196–214 (*Šest postav hledá autora*)

Vostrý, J. „Od modernismu k postmoderně: expresionismus“, *Disk* 1 (červen 2002): 6–19

**Edvard  
Munch**



***Křik***  
**1895**

# a/ Moderní umění a expresionismus

## a/1 Křik

Edvard Munch (1863–1944):

*Křik* (1895)

Umění výrazem existenciální úzkosti:

od *Procesu* Franze Kafky (1883-1924),

psaného 1914 v Praze a vydaného 1925 v Berlíně,

k *Čekání na Godota* (1953)

Samuela Becketta (1906–1989),

či např. ve filmu od *Kabinetu doktora Caligariho*

režiséra Roberta Wieneho z roku 1920

k *Modrému sametu* (1986) Davida Lynche.

## Ad a/1 Křik

Munchův obraz *Křik* (1895) představuje prototyp určité reakce na stav světa: reakce, která jako by už ohlašovala hrůzy 1. svět. války a celé 1. poloviny 20. století. Tato reakce se stala příznačnou zejm. pro německé expresionistické umění 1905–1925. Je výrazem krajní citlivosti neschopné nepřipouštět si bídu a bolest světa, spojenou s negativními důsledky převratů spojených s modernitou; bolest o to tíživější, že ji provázela ztráta útočiště poskytovaného náboženstvím.

V podivné kosmické krajině tu křičí člověk, který má místo hlavy umrlčí lebku; její jen obecné rysy jsou spojené se ztrátou individuální tváře, která – v konfrontaci s kosmickými procesy – jako by pozbývala jakéhokoli významu.

Zbyla existenciální úzkost, která se stává tématem moderního expresionistického umění v jeho vývoji od *Procesu* Franze Kafky (psaného 1914 v Praze a vydaného 1925 v Berlíně), k Beckettovu *Čekání na Godota* (1953) a dále např. k Heineru Müllerovi a k dramatu *in-yer-face* i – např. ve filmu – od proslulého *Kabinetu dr. Caligariho* Roberta Wieneho (1920) k Lynchovu *Modrému sametu* (1986).

## a/2 Umělecký směr, nebo (přirozená) tendence?

*Vyobrazení* (pictura, picture)

= zachycení vnější podoby;

*obraz* (imago, image)

vzniká při vnímání prvků díla, poukazujících  
svými vazbami k hlubšímu smyslu;

*výraz* = aspekt díla, ve které se zračí způsob,  
jakým autor vidí svět a reaguje na něj.

Proti **klasicismu** směřujícímu k ideálu (*Bronzy*)

**expresionismus** porušuje

obvyklou vnější podobu skutečnosti,

ze které vychází **realismus**

(Masacciovo *Vyhnání z ráje*),

ba dokonce ji zkresluje (*Avignonská Pieta*).



## 3 příklady

*I Bronzi di Riace (ideál)*

Museo Nazionale di Reggio Calabria.

*Avignonská Pieta* (tvarová stylizace bez ohledu na podobu, s apelem na vnitřně hmatové vnímání: *rytmus*).

Renesanční cesta k syntéze na podkladě *pravděpodobnosti (iluze reality)*:

Masaccio: *Vyhnání z ráje* (1425–1427)

z kaple Brancacciů v chrámu S. Maria del Carmine ve Florencii

obrazová příloha č. 2: Bronzi di Riace

# Pietà de Villeneuve-lès-Avignon





**Masaccio: *Vyhnání z ráje* (1425–1427)**

## Ad a/2 Umělecký směr, nebo (přirozená) tendence?

Tak jsme snadno přešli od německého expresionismu z 1. čtvrtstoletí 20. věku k tomu, co se jeví živé i dnes, a můžeme se ptát, není-li tendence k expresionistickému vyjadřování jednou z nejdůležitějších tendencí moderního umění vůbec. Ukáže se ale, že tuto linii můžeme vést i do minulosti, v německém dramatu například ke Georgu Büchnerovi (1813–1837), a že expresionismus v širším smyslu lze dokonce považovat za jednu ze tří hlavních stylových tendencí západního umění. Jde o takovou tendenci, v jejímž rámci se upřednostňuje výraz (fr. *expression* z lat. *expressio*) před vyobrazením (*pictura*, angl. *picture*). Ve vyobrazení jde na prvním místě o zachycení vnější podoby: tím se vyobrazení liší od obrazu (*imago*, *image*), který teprve vzniká v procesu divákovy vnímání jednotlivých prvků díla či jednotlivých vyobrazení poukazujících svými vazbami k hlubšímu smyslu; v rámci expresionismu se to děje za cenu autorského zkreslení předpokladatelné 'reálné' ('přirozené') podoby objektů znázornění, která by odpovídala běžné zkušenosti.

Proti klasickému či klasicistnímu směřování k ideálu (*Bronzy z Riace*) i realistickému východisku ve vnější podobě reality (Masacciovo *Vyhnání z ráje*) porušuje expresionistický autor tuto obvyklou vnější podobu skutečnosti (*Avignonská pieta*), ba dokonce ji bezohledně rozkládá či deformuje a zjednodušuje ve prospěch těch rysů, které by měly vyjadřovat vnitřní obsah – totiž jeho vidění světa při bezprostřední reakci na nějaký předmět či námět. To je jasně patrné ze srovnání portrétu Sira Henleyho Lee od Antona Mora (1568) s obrazem *Mladý vzdělanec* od Emila Noldeho (1919) či s portrétem Dory Mar na obraze Pabla Picassa *Plačící žena* (1936).

# Od renesance k modernitě

Srovnání tří malířských kreseb:

Anton Mor, *Sir Henley Lee* (1568)

Emil Nolde, *Mladý intelektuál* (1919)

Pablo Picasso, *Plačící žena* (1936)

Od detailního vykreslení k vyhmátnutí zákl. rysů,  
od obličeje k masce,  
od renesančního modelu ke gotice  
a primitivnímu umění,  
od pasivního obrázení k aktivizujícímu gestu  
(viz *gestus*: řízení, konání, držení),  
od vizuálního vnímání k vnitřně hmatovému.





**Anton Mor,  
*Sir Henley Lee* (1568)**



obrazová příloha č. 6: Emil Nolde, Mladý intelektuál (1919)

obrazová příloha č. 7: Pablo Picasso, Plačící žena (1936)

## a/3 Expresse čili výraz

Fr. *expression* z lat. *expressio* od *exprimere*,  
tj. vytlačit, vymačkat;

z expresse vycházejí všechny modernistické směry.

Rozdíl: a/výraz jako projev duševního stavu postavy

a b/výraz nahrazující pouhé *vyobrazení*  
*obrazem* světa,

jak se jeví autorovi či režisérovi  
při reakci na předmět či námět,

odhalující *rozpornost sil, které ho tvoří,*

a to (i při statickém zachycení) *v pohybu;*

i v malířství jde o přímé zachycení autorského prožitku  
s apelem na vnitřně hmatové vnímání.

## Ad a/3 Expresse čili výraz

Tak se převažující tendence klasické moderny v přístupu ke skutečnosti liší svým směřováním od impresionismu (směřujícího k zachycení vizuálního dojmu) i od psychologického realismu (směřujícího z vnitřku k výrazu duševního stavu postavy). Proti tomu směřuje expresionismus k výrazu nadindividuálních sil, jež obojí (dojem i psychický stav) určují.

Místo výrazu jako projevu psychického stavu postavy máme co dělat s výrazem nahrazujícím pouhé vyobrazení obrazem světa, jak se jeví autorovi či režisérovi při reakci na námět: tato reakce proniká ve zdařilém případě k rozpornosti sil, které předmět či námět tvoří, což souvisí s jeho zachycením v pohybu. I v malířství jde o zachycení bezprostředního autorského prožitku, které apeluje na vnitřně hmatové vnímání.

Také tím se expresionismus jeví dědicem židovsko-křesťanské tradice s její tendencí k bezprostřednímu výrazu duševně-tělesného prožitku vzhledem k tomu, co ho přesahuje (viz *Avignonskou pietu* ve srovnání s *Bronzy z Riace*). Výraz emocí poukazuje od jejich původu v konkrétní situaci k jejich univerzální platnosti; jde o univerzální platnost v rámci pozemské existence člověka, ať už by měla být vykoupěna Kristovou obětí, nebo vyzývala k úsilí o revoluční proměnu světa.

## **b/ Od Büchnera ke Kaiserovi**

b/1 Georg Büchner (1813–1837):

studium medicíny a přírodních věd;

ztroskotání nadějí spojených s osvícenskou ideou pokroku,  
revolucí a Napoleonem;

v revoluci 1830 politická činnost,

leták *Mír chýším a válku palácům*;

soukromý docent v Curychu (srovnávací anatomie).

1835 *Dantonova smrt* a téma revoluce,

1836 *Leonce a Lena* a vzpoura mládeže

(od romantiků po hippies),

1836 *Vojcek* (nedokončený):

člověk jako ponižovaná a manipulovaná hříčka cizích sil.

*Vojcek* opera Albana Berga (1925)

i film Wenera Herzoga (1979) s Klausem Kinskim.

## Ad b/1 Georg Büchner

Když Gerhard Hauptmann (1862–1946) ve svém naturalistickém období hledal nějakého předchůdce a když o totéž usilovali němečtí expresionisté první čtvrtiny 20. století, ukázali svorně na Georga Büchnera (1813–1837).

Hauptmannovi k tomu dalo oprávnění zejména sociální zaměření Büchnerova (nedokončeného) *Vojcka* (1836) a expresionistům nelehký pokus revolučně naladěného mladíka – postrádajícího idealistické iluze – o vyrovnání s francouzskou revolucí v dramatu *Dantonova smrt* (1835), ale opět i *Vojcek* svou povahou výkřiku deroucího se z hrdla při pohledu na důsledky moderní manipulace člověka: Antihrdinu Büchnerovy hry dovede ponižování toho lidského v něm k vraždě nevěrné milé; Büchnerova komedie *Leonce a Lena* jakoby předjímal vzpouru mládeže 60. let.

Všechny Büchnerovy hry se objevily na jevišti až ve 20. století (poprvé 1910–1913), *Vojcek* se stal námětem slavné stejnojmenné expresionistické opery Albana Berga (1925) i stejnojmenného filmu Wenera Herzoga (1979), kde *Vojcka* hrál herecký expresionista Klaus Kinski.

obrazová příloha č. 8 - 10: Woyzeck (1979), režie Werner Herzog,  
v titulní roli Klaus Kinski

obrazová příloha č. 11 - 13: Woyzeck (1979), režie Werner Herzog,  
v titulní roli Klaus Kinski

b/2 August Strindberg (1849-1912):

*Slečna Julie* 1888, *Hra s ohněm* 1892,

trilogie *Do Damašku* 1898-1904,

*Královna Kristina* 1901,

*Tanec smrti* 1901,

*Hra snů* 1902, *Sonáta příšer* 1907;

1907 Intimní divadlo a řada komorních  
symbolicko-expresionistických her.

V trilogii *Do Damašku* prototyp tzv. Ich-Drama:

podle tohoto principu napsal 1912

hl. představitel něm. expresionismu

Georg Kaiser (1878–1946)

tragikomedii *Od rána do půlnoci* (prem. 1916).

## Ad b/2 August Strindberg

Velký vliv na německé expresionistické drama, pěstované po roce 1912, ale i na příbuzné jevy v dalším vývoji divadla vykonal zejména autor „naturalistické“ *Slečny Julie* (1888) a historické hry *Královna Kristina* (1901) Švéd August Strindberg (1849–1912), a to hlavně svými pozdějšími hrami *Do Damašku* (tři díly z let 1898–1904), *Tanec smrti* (1901) a *Hra snů* (napsaná také 1901 a 1906 doplněná o ‘předehru’). Ve hře *Do Damašku* vytvořil Strindberg prototyp tzv. Ich-Drama, tj. hry bez pevné dějové osnovy s ústřední postavou, která nemá daleko k lyrickému *já* obrazyjícímu protichůdná hnutí v duši moderního člověka s jeho komplexy a pocity viny; v člověku, který je nazíraný v opozici k představě *charakteru* počátečního měšťanského realismu. V moderním člověku jako by přebývala řada vzájemně se svářících postav, reprezentujících různé protikladné aspekty a vrstvy jeho bytosti a vlastně i nadindividuální síly, které člověka utvářejí. Tímto principem si posloužil i hlavní představitel německého expresionismu 2. desetiletí 20. století Georg Kaiser (1878–1945) v tragikomedii *Od rána do půlnoci* napsané 1912 a uvedené 1916.



Stejný princip měl vliv i na inscenační praxi, když např. děj *Hamleta* se inscenoval či dokonce i dnes inscenuje jako projekce duševních procesů titulního hrdiny (viz nedávný staronový švýcarský pokus). Mimoreálný časoprostor Strindbergovy *Hry snů* ukazuje k obecnému posunu hodnocení vztahu vnějších a vnitřních i vědomých a nevědomých fenoménů určujících lidský život, který se odehrál na přelomu 19. a 20. století (Freudův *Výklad snů* vyšel 1900 a jeho *Tři příspěvky k teorii sexu* 1905). Toto hodnocení se stalo živnou půdou rozvoje moderní psychoanalýzy a jejího mimořádného vlivu ve 20. století.

Tyto stránky Strindbergovy tvorby zajistily jeho dramatické velké vliv i ve 2. polovině 20. století. Významnou roli tu sehrála zejména Strindbergova hra *Tanec smrti*, která pomocí groteskního střetávání naturalistických a fantaskních, hrůzných a směšných, reálných a symbolických prvků ukazuje trvalé autorovo trauma ze zápasu muže a ženy v manželství. Hra zapůsobila na řadu dramatiků, z nichž zaslouží jmenovat Ionescovy *Oběti povinnosti* (1953) a Albeeho *Kdo se bojí Virginie Woolfové*, nehledě k Dürrenmattovu zpracování tohoto textu pod názvem *Play Strindberg*. Slavným inscenátorem Strindberga byl filmový režisér Ingmar Bergman (1918–2007), v nejednom ohledu ve svých filmech (a to nejen ve *Scénách z manželského života*) i jeho následovník.

# Strindbergův vliv

na drama a divadlo 20. st.,  
včetně meziválečného amerického (O'Neill);

vliv *Tance smrti*:

Ionesco: *Oběti povinnosti* 1953,

Albee: *Kdo se bojí Virginie Woolfové* 1962,

Dürrenmatt: *Play Strindberg* 1969

(slavná inscenace MDP 1970);

viz i Heiner Müller

a in-yer-face theatre: Mark Ravenhill, Sarah Kane.  
Inscenátorem Strindberga filmový a divadelní režisér

Ingmar Bergman (1918–2007),

jehož autorské filmy Strindberg také ovlivnil  
(nejenom *Scény z manželského života*).

b/3 Frank Wedekind (1864-1918)

*Procitnutí jara* 1891:

inscenace E. F. Buriana 1936

a J. Pokorného v ČS Ústí v polovině 90. let,  
2008 Peymannova inscenace v Berliner Ensemble;  
současný úspěšný muzikál *Spring Awakening*.

*Duch země* 1895 (*Lulu*)

a pokrač. *Pandořina skříňka* (1902/1908)

(síla rozumu a síla pudů, civilizace a přírody):  
obě hry společně pod názvem *Lulu* inscenoval  
František Zavřel v Mnichově 1913  
a v Praze ve Švandově divadle 1914.  
Opera Albana Berga *Lulu* (1929–1935).

obrazová příloha č. 14: Frank Wedekind: Procitnutí jara, režie E. F. Burian, výprava Miroslav Kouřil, D 37 1936

obrazová příloha č. 15: Frank Wedekind: Procitnutí jara, režie E. F. Burian, výprava Miroslav Kouřil, D 37 1936

obrazová příloha č. 16: Frank Wedekind: Procitnutí jara, režie Claus Peymann, Berliner Ensemble 2008

obrazová příloha č. 17: D. Sheik & S. Sater: Spring Awakening, muzikálová verze Procitnutí jara, Eugene O'Neill Theatre, New York 2006, režie Michael Mayer, choreografie Bill T. Jones

obrazová příloha č. 18: Probuzení jara v Městském divadle Brno, 2009, režie Stanislav Moša

## Ad b/3 Frank Wedekind (a český divadelní expresionismus)

Z německých autorů zaslouží ještě aspoň zmínku protoexpresionista Frank Wedekind (1864–1918), bohém i moralista, básník bavič zpívající při kytáře a cenzurou pronásledovaný (z hlediska své doby) skandální dramatik, který podle svědectví současníka „přemohl naturalistickou bestii pravděpodobnosti a přivedl na jeviště opět živou divadelnost“ (tak zní často citovaný ohlas Friedricha Kayslera na berlínskou premiéru *Ducha země*, tj. 2. dílu hry s hlavní postavou Lulu, z roku 1902; zde citujeme podle *Literatur Lexikon. Autoren und Begriffe in sechs Bänden*, Bd. 4, Stuttgart / Weimar 2008: 496). Do divadelních dějin se Wedekind zapsal jako autor proslulé *Lulu* (pův. ve 2 dílech z roku 1895 a 1902), hry o střetnutí živočišného sex-appealu a pokrytecké měšťanské společnosti (v Praze uvedl tuto hru roku 1914 původce její autorizované úpravy František Zavřel), a *Procitnutí jara*, hry o nepoučeném pubertálním sexu v prostředí autoritativního šosáctví: ta má v české divadelní historii místo díky slavné inscenaci E. F. Buriana z roku 1936 a poskytla předlohu i pro současný americký muzikál.

Obě citované inscenace (Zavřelova i Burianova) poukazují k vlivné linii svérázného českého divadelního expresionismu, jehož působení je spojené především s válečným a těsně poválečným šéfováním a scénickou praxí K. H. Hilara ve vinohradském divadle. Jejím prologem byla další pražská pohostinská režie Františka Zavřela, pozvaného českými dramatiky, nespokojenými s dramaturgií Národního divadla, z Německa, kde působil v takových centrech modernistických snah, jaká představovaly Berlín a Mnichov. Na Vinohradech, kam ho pozval K. H. Hilar, inscenoval Zavřel básnickou hru Viktora Dyka *Zmoudření dona Quijota* ve scénografii F. Kysely, která – iniciována Zavřelovým pojetím – představovala rázný rozchod s iluzí reality v rámci využití specifčnosti divadla, znovu objevené na počátku 20. století.

Tato událost v dějinách českého divadla si zaslouží pozornost v rámci stopování nejdůležitějších tendencí celého západního divadla, protože i díky inscenované Dykově hře dobře ukazuje stylové kořeny expresionismu: Expresionismu by nebylo bez zhodnocení nejdůležitějšího výdobytku symbolismu, který nespočíval v odvratu k jiné skutečnosti, ale od reálného k obecnému v souvislosti s objevem symbolické potence všeho konkrétně předmětného, co se octne na jevišti. To umožnilo návrat či nový objev básnickosti, přesahující i rámec vlastního dobového expresionistického stylu: totiž té básnickosti, která nezůstává jen v rovině slovního textu, ale stává se základem vlastního divadelního, tj. scénického výrazu. Odtud také v českém divadle vývoj od Hilara k avantgardě, a to zejména k E. F. Burianovi, a v delší perspektivě k jeho následovníku Alfrédu Radokovi.

# Od Zavřelovy inscenace *Lulu* k Alfrédu Radokovi

Pražské hostování Františka Zavřela 1914:  
na Smíchově *Lulu*,

na Vinohradech na pozvání K. H. Hilara  
Dykovo *Zmoudření Dona Quijota*

jako prolog Hilarovy vinohradské éry v době 1. svět. války;  
Kyselova scénografie, iniciovaná Zavřelovým pojetím,  
znamenalá rázný rozchod s iluzí reality v rámci využití  
specifičnosti divadla, znovu objevené na počátku 20. století.

Expresionismus a nový objev básnickosti na jevišti,  
která nezůstává v rovině slovního textu,  
ale je základem básnického divadla.

Od Hilara k E. F. Burianovi a od EFB k Radokovi.



obrazová příloha č. 19: František Kysela: scénický návrh k Dykovu Zmoudření dona Quijota, režie František Zavřel, Městské divadlo na Král. Vinohradech 1914

obrazová příloha č. 20: Romain Rolland: Hra o lásce a smrti, režie Alfréd Radok, výprava Ladislav Vychodil, Městská divadla pražská 1964

# c/ Ze severu na jih a z Evropy do Ameriky

c/1 Na východ i přes Atlantik

Leonid Nikolajevič Andrejev (1871–1919):

*Život člověka, Ten, který dostává políčky.*

Miroslav Krleža (1893–1981):

*Páni Glembajové, V agónii, Leda.*

Stanislaw Ignacy Witkiewicz [Witkacy] (1885–1935)

Dochováno asi 20 her: *Tumor Mozkovič, Ševci, Sonáta Belzebuba, Metafyzika dvouhlavého telete, Matka.*

Vliv na Tadeusze Kantora i Józefa Szajnu  
(podrobněji *Disk 2*, prosinec 2002).

Viz i Jerzy Grotowski (1933–1999),  
svérázný dědic Artauda a Stanislavského.

## Ad c/1 Na východ i přes Atlantik

Pozornost si jistě zaslouží expresionistické tendence dramatiky Slovanů (tj. kromě české zejm. ruské, polské a chorvatské), i když největší vliv v divadle 1. poloviny minulého století – a to včetně českého – měli Američan Eugene O'Neill (1888–1953) a Ital Luigi Pirandello (1867–1936).

Z dramatiků slovanských kultur stojí aspoň za zmínku Leonid Andrejev (1871–1919; viz jeho *Život člověka* 1906 a hru *Ten, který dostává políčky* 1915), a Miroslav Krleža (1893–1981; viz *Páni Glembajové* a *V agonii* 1928, *Leda* 1932). Stanislav Ignacy Witkiewicz (1885–1939; viz jeho *Matku* 1924) musí být uvedený jako představitel polského expresionismu, se kterým ostatně souvisí nejen působení poválečných polských dramatiků, ale zejména reformní úsilí Jerzyho Grotowského (1933–1999), jako svérázného potomka Antonina Artauda (1896–1948) i K. S. Stanislavského (1863–1938), i divadlo Tadeusze Kantora (1915–1990).

Američan Eugene O'Neill prošel pod Strindbergovým vlivem obdobím naturalismu i symbolismu, aby zakotvil u realistické psychologické hry, pro americké publikum nejpřijatelnější (viz nejúspěšnější *Cestu dlouhého dne do noci*, kterou napsal z vlastních mladických zážitků 1941); vedle řady kdysi úspěšných, ale dnes nehraných expresionistických her se udržuje v repertoáru jeho zpracování Aischylovy *Oresteie* v dramatu *Smutek sluší Elektře* (1931), které rovněž nezapře fascinaci Strindbergem a vliv freudismu. V irském divadle můžeme sledovat expresionistickou linii od Johna Millingtona Synge (1871–1909) s jeho *Hrdinou západu* až k dnešním dramatikům.

# Expresionismus v americkém a irském vydání

Eugene Gladstone O'Neill

(1888-1953):

*Císař Jones* 1920, *Chlupatá opice* 1922,

*Všechny děti boží* 1924

*Touha pod jilmy* (česky *Farma pod jilmy*) 1925,

*Velký bůh Brown* 1926, *Smutek sluší Elektře* 1931,

*Měsíc pro smolaře* 1947,

*Cesta dlouhého [Dlouhá cesta] dne do noci* 1941

(zveřejněno 1956).

John Millington Synge

(1871–1909):

*Hrdina západu* (1907)

## c/2 Expresionismus a groteska

Nikolaj Vasiljevič Gogol (1809–1852):

*Petrohradské povídky (Nos),  
Revizor 1836, Ženitba a Hráči 1842.*

**Groteska** (od *grotta*):

těhotné stařeny a spojitost protikladů.

Teatro grottesco:

Luigi Chiarelli (1880–1947):

*Maska a tvář 1916.*

Luigi Pirandello (1867–1936):

*Každý má svou pravdu 1917,*

*Jindřich IV. 1922,*

*Šest postav hledá autora 1923.*

## Ad c/2 Expresionismus a groteska

Pirandellova tvorba souvisí s italským hnutím dramatiků vycházejících z grotesky a groteskna, které tvoří vedle utopického extatismu druhý pól expresionistického přístupu ke světu. Jeho suverénním představitelem byl ovšem už v 19. století N. V. Gogol (1809–1852) ve svých *Petrohradských povídkách*, ale základní rysy této grotesky obsahují i jeho hry *Revizor* (1836) i *Ženitba a Hráči* (obojí 1842).

Původní grotesku ztělesňuje obraz těhotných stařen, nalezený v jeskyni, it. *grotta*, odkud má tento způsob pohledu na pozemskou skutečnost svůj název. V italském hnutí *teatro del grottesco* ztratila groteska tento svůj původní rozměr surově názorné spojitosti protikladů (kosmu a chaosu, přirozenosti a obludnosti, života a smrti), kterou nabude (po Kafkovi) zas až u Becketta. Neztratila ovšem na komediálnosti: ta tu vyplývá z moderní problematiky všeobecného scénování s jejím komplikovaným vztahem přirozené scéničnosti a záměrné scénovanosti, aktualizované rozvojem nových médií. Ve hře Luigiho Chiarelliho (1880–1947) *Maska a tvář* z r. 1916 tak svět funguje jen jako absurdní hra úloh: maska a tvář, fraška a tragédie v ní splývají.

Z podobného námětového podhoubí, kde se vztah masky a tváře rozšiřuje na vztah člověka a jeho role ve vlastních i cizích očích – a z toho vyplývající oprávněnosti či neoprávněnosti jeho postoje i postavení – vychází i Pirandellova komedie *Každý má svou pravdu* z r. 1917. Odtud těží také jeho snad nejslavnější hra *Šest postav hledá autora* z r. 1923 i *Jindřich IV.* uvedený už o rok dřív. Všechny quasi-filosofické a pseudo-filosofické interpretace italského divadelníka Pirandella nepřihlížejí bohužel většinou k jeho kořenům a kořenům umění jeho souboru v italské komediálnosti a komediantství.



c/3 Proti emocionalismu  
intelektualistická modelovost?

Georg Bernard Shaw

(1856–1950):

*Pygmalion* 1912, *Caesar a Kleopatra* 1917,  
*Svatá Jana* 1923.

Karel Čapek

(1890–1938):

*RUR* 1920, *Věc Makropulos* 1922 (Janáček 1926),  
*Bílá nemoc* 1937, *Matka* 1938.

Friedrich Dürrenmatt

(1921–1990):

*Návštěva staré dámy* 1956

## Ad c/3 Proti emocionalismu intelektualistická modelovost?

Už u Pirandella máme co dělat s tou linií dramatu konce 20. století, která s expresionismem souvisí tím, že nedbá o podobnost s 'realitou', resp. nesnaží se vytvářet iluzi skutečnosti, ale současně představuje polemiku s emocionalistickým dramatem.

Tento intelektuální proud začíná od zralého G. B. Shawa (1856–1950; 1912 *Pygmalion*, 1917 *Caesar a Kleopatra*, 1923 *Svatá Jana*), jehož intelektuální konstrukce ironizují velké látky jejich připodobněním k banální skutečnosti, a pokračuje ke Karlu Čapkovi a Friedrichu Dürrenmattovi (1921–1990; 1956 *Návštěva staré dámy*).

Jakoby laboratorní modely dvou posledně jmenovaných dramatiků mají také nezbytný intelektuální rozměr. Jsou ale v konečné instanci výrazem obav z působení sil, před kterými zůstává sice 'normální pohled' slepý, ale které o to mocněji ohrožují život na tomto světě zevnitř. Nejradikálnějšího představitele má tento proud v Bertoltu Brechtovi.

# **d/ Expresionismus a Brecht**

d/1 Německojazyčná dramatika  
s expresionistickým východiskem...

J. M. R. Lenz (1751–1792),

Christian D. Grabbe (1801–1836), Georg Büchner (1813–1837),

Carl Sternheim (1878–1942), Georg Kaiser (1879–1945),

Friedrich Dürrenmatt (1921–1990), Rainer Fassbinder (1945–1982)

... a raná tvorba B. Brechta (1898–1956):

*Baal* (1918): vitalismus na pozadí doby  
poznamenané smrtí;

*Bubny v noci* (1919) + *V houštinách měst* (1921–1924)

a velkoměsto v pojetí malířů

pův. drážďanské expresionistické skupiny Die Brücke.



**Ludwig Kirchner, *Potsdamer Platz*, 1914**

## Ad d/1 Německojazyčná dramatika s expresionistickým východiskem

Jörg Schönert v *Literatur Lexikon* (Bd. 4, Stuttgart / Weimar 2008: 497) píše v hesle věnovaném Wedekindovi o tradici německého antiiluzionistického divadla, která se rodí v dílech představitele preromantického hnutí Sturm und Drang J. M. R. Lenze (1751–1792), Christiana D. Grabbeho (1801–1836) a Georga Büchnera (1813–1837) a pokračuje v díle komediografa Carla Sternheima (1878–1940; toho také uváděl na Vinohradech K. H. Hilar), Georga Kaisera (1878–1945), Bertolta Brechta (1898–1956), Friedricha Dürrenmatta (1921–1990) a Rainera Fassbindera: jde tu vlastně o expresionistickou tendenci v širším smyslu. Nejen Dürrenmatt z 2. poloviny 20. století, ale ani Brecht, který začíná už na přelomu desátých a dvacátých let, k expresionistickému směru v *užším* smyslu rozhodně nepatří.

## d/2 Lyrický úchvat a epický odstup

### Nová věcnost (1925):

expresionismus oživený bezprostředním vztahem k realitě  
v malířském díle Otto Dixe (1891–1969)  
a Georga Grosze (1893–1959).

Brechtův lyrický entuziasmus krocený epickým odstupem  
a projekt *epického divadla*.

Ve snaze, aby se umění otevřelo vědě  
a divadlo společenské angažovanosti,  
příklon k marxismu.

Věrnost myšlence a umění přežít  
(Brecht sledovaný americkou i sovětskou tajnou policií).

Tradice mimu  
a v dramatice chronotopos cesty.

obrazová příloha č. 22: Otto Dix: Portrét novinářky Sylvie von Harden (1926)

obrazová příloha č. 23: George Grosz: Berlínská ulice (1931)

## Ad d/2 Lyrický úchvat a epický odstup

V polovině 20. let se německý extatický expresionismus v souvislosti s odlivem revoluční vlny vyčerpával. Nastupuje tzv. Nová věcnost, která ovšem nepředstavuje ani tak radikální stylovou změnu, jako proměnu postoje. To je dobře vidět ve výtvarném umění např. na Dixovi a Groszovi. Na meze básnického entuziasmu narazil Bertolt Brecht hned při srovnání svých mladických nacionalistických veršů z počátku války se skutečností: odtud jeho úsilí o korekci lyrického uchvatu odstupem, spojeným s epičností, a projekt *epického divadla*. Umění se má podle něho otevřít vědeckým poznatkům; v tom duchu chtěl čelit myšlenkové vágnosti dobového německého expresionismu marxismem. Tuto volbu určila jeho touha zapojit umění do bezprostředního společenského zápasu, v němž se mu jedinou skutečnou hrází fašismu jevil komunismus. Jeho věrnost myšlence bez ohledu na vědomí hrůzné politické praxe SSSR i NDR ukazuje, že příklon k údajně vědeckému názoru nepředstavoval u něho všezahrnující protiklad náboženské víry, ačkoli byl samozřejmě motivovaný i prostou snahou o přežití (Brecht sledovala jak americká, tak sovětská tajná policie a pak i policie NDR).



Naznačené úsilí o racionální odstup řadí Brechta k dramatikům *intelektuálního směru*. Před intelektuální suchostí a totální ideologizací chrání jeho hry jak *tradice mimu* (epické herectví je podle něho herectví komediální), tak nevykořenitelný brechtovský *lyrismus*, který v dramatice zdaleka nekončí u songů. V uplatňování tohoto lyrismu pomáhá Brechtovi odpor k paradigmatu zápletkové hry, který nahrazuje výstavbou svých her na *časoprostorovém půdorysu cesty*, jímž se – v duchu tradice mystérií – řídil i Shakespeare. Tuto tradici doplňuje u Brechta ovšem – byť nevědomě – tradice vídeňské lidové komedie, která je mu blízká nejenom svými kořeny v mimu, ale i zapojením zpěvu: místo kupletů vídeňské komedie zaujímají v jeho hrách songy, které autorovi často dovolují i vyhovět přirozenému sklonu k reflexivní lyrice, a tedy i k lyrickému subjektivismu v rámci deklarovanému úsilí o epickou objektivitu.

## d/3 Brechtův dramatický princip a metoda výstavby herecké postavy

Místo měšťanského ideálu (apriorně daného) *charakteru*  
tvorba postavy

rozvíjením třeba rozporuplného jednání v situacích

včetně jejího „přemontování“ v komedii *Muž jako muž* (1924–1926)

či neslučitelnosti dvou způsobů jednání

(*Pan Puntila a jeho sluha Matti*, 1940–1941),

resp. jejího rozštěpení do dvou postav

(*Dobry člověk ze Sučuanu*, 1938–1942).

Specifické spojení konkrétního s obecným  
a intelektu s city a (tělesnými) pocity představuje

brechtovský *gestus* postavy

jako přímé spojení *principu* ztělesnění (projevovaného držením těla,  
pohybem a jednotlivými gesty) s *tématem*.

## Ad d/3 Brechtův dramatický princip a metoda výstavby herecké postavy

Pozdější Brecht, kterému je od počátku protivná exaltace německé expresionistické poezie té doby, není ani trvalým zajatcem obecnější expresionistické tendence, kterou ovšem rozvíjí obecnou metodou podobnosti (*Kavkazský křídový kruh* 1944–1945), střetáváním tvaru a látky (*Zadržitelný vzestup Arthura Uie* 1941) i radikálním vzdálením od představy 'charakteru', která souvisí s mentalitou původní měšťanské fáze modernity.

Brecht tak v teorii herectví i ve své režijní praxi oponuje výstavbě herecké postavy, kterou by měl v rámci naplnění požadavku „kontinuity dramatické osoby“ (O. Zich) zakládat apriorně určený jednotný způsob jednání ve všech situacích. Proti měšťanské představě charakteru vychází totiž Brecht z moderní nezbytnosti přizpůsobení a manipulovatelnosti člověka. Herecká postava má být proto podle Brechta výsledkem jejího (třeba rozporného) jednání v konkrétních situacích.

Tak se u Brechta už dramatická osoba v duchu šířeji a hlouběji pojetého expresionismu zjevuje i přímo ve dvou postavách (*Dobry člověk ze Sečuanu*, 1939–1941) či předvádí své různé tváře dvěma radikálně odlišnými způsoby chování za střízliva a v opilosti (*Pan Puntilla a jeho sluha Matti*, 1940). Pradivadelně komediální základ takového způsobu (můžeme mluvit o základu *mimickém* od *mimus*) se výborně uplatňuje při demonstraci snadného moderního „přemontování“ člověka (*Muž jako muž*, 1924–1926).

Ve všech jmenovaných případech se ukazuje expresionistické přímé tíhnutí k zobecnění, realizovatelné nejen na intelektualistické bázi (v protikladu k emocionalistickému americkému abstraktnímu expresionismu po 2. světové válce). Specifické spojení konkrétního s obecným a intelektuálního s emocionálním, resp. intelektu s city a (tělesnými) pocity představuje brechtovská metoda hereckého ztělesnění totožného s tím, čemu Brecht říká *gestus* postavy: jde o přímé spojení *principu* ztělesnění (projevovaného držením těla, pohybem a jednotlivými gesty) s *tématem* (viz postupné hrbení Matky Kuráže, jak ji hrála Helene Weigelová: takové držení těla dovolovalo mluvit o ‘skutečném’ zlomení postavy).

obrazová příloha č. 24: Americký abstraktní expresionismus:  
Jackson Pollock, Number 1 (1948–9)

obrazová příloha č. 25, 26, 27, 28, 29: Helene Weigelová –  
Matka Kuráž v inscenaci B. Brechta a E. Engela, Berliner  
Ensemble 1949

obrazová příloha č. 30: B. Brecht: Bubny v noci, Mnichov 1922,  
režie O. Falckenberg, scéna O. Reigbert

## e/ **Expresionistická scéna a její východisko**

e/1 Expresionistické scénografie 20. let 20. století

Scéna O. Reigberta k Brechtově hře *Bubny v noci*:  
od naturalistického prostředí  
k dramatickému prostoru.

Interiér v moderním velkoměstském exteriéru:  
děj nazíraný v jeho obecné platnosti.

Součástí scénografie postoje herců.

Diagonálnost proti rovným liniím.

Celek dává dohromady nikoli běžná logika, ale  
**rytmus**

= výraz sil, které určují jeho vnější podobu i vnitřní princip.

## Ad e/1 Expresionistická scénografie 20. let 20. století

Základní tendence scénografie dobového německého expresionismu dobře vystihuje fotografie scény O. Reigberta k Brechtově hře *Bubny v noci* psané 1919, která měla premiéru v mnichovských Kammerspiele roku 1922 v režii O. Falckenberga.

Od naturalistického *prostředí* směřuje Reigbertova scénografie k *dramatickému prostoru*; děj se přece odehrává nejen v konkrétním interiéru, ale v moderním velkoměstě, které mu dodává rozhodující ráz – a tato velkoměsto jednání postav současně charakterizuje. To konkrétní směřuje přímo k obecnému a obecné se konkretizuje: svět má být zjevný v univerzalitě svých (z vnějšího hlediska různě se realizujících) energií.

Součástí scénografie jsou i expresivní postoje herců; i pro ně je charakteristická diagonálnost vyznačující postranní kulisy v kontrastu k rovným liniím 'sloupů', které tvoří součást plochého pozadí: diagonály dodávají scéně dramatický pohyb a celek je výrazně rytmicky členěný.

## e/2 Příklad z filmu

Kulisová scéna z filmu *Raskolnikow*,  
který podle Dostojevského natočil 1923  
režisér Robert Wiene (1873–1938),  
také režisér nejslavnějšího expresionistického filmu  
*Kabinet doktora Caligariho* (1920):

Úzká ulička se sešikmenými stěnami domů  
s jakoby zamřížovanými okny a kontrastem světla a tmy:  
Postava součástí obrazu totožného s výrazem  
(pocit úzkosti z podoby skutečného světa  
předávaný divákovi).

Expresionistická scéna v tomto případě  
sloučenina naturalismu se symbolismem.



obrazová příloha č. 31, 32: Cabinet dr. Caligariho, Německo 1920,  
režie Robert Wiene

obrazová příloha č. 33: Raskolnikow, Německo 1923, režie Robert  
Wiene

## Ad e/2 Příklad z filmu

Že nejde o cosi ojedinělého, ukazuje i scéna filmu *Raskolnikow*, který natočil podle Dostojevského románu *Zločin a trest* 1923 režisér Wiener: Raskolnikov jde k lichvářce, kterou nakonec zavraždí, ulicí deformovaného světa: skloněná střecha ho nutí sklánět hlavu na cestě, na níž ho doprovází vlastní temný stín k bráně překřížené pouliční lampou připomínající kříž; ten jako by mu měl zabránit pokračovat dál. Podobný popis je ovšem příliš doslovný a účinnost viděného je založena na tom, že nám Raskolnikovovu situaci umožňuje nikoli hned 'domyslet', ale také a zejména pomocí dramatických diagonál především ostře pocítit.

I zde se herec stává součástí scénografie v celkovém obraze, který je totožný s výrazem; fikční svět filmu se rovná pocitu ze světa, ba je přímou reakcí na něj: pohyb, který vnímáme i pomocí převládajících sešikmení, je výrazem emocionálně-intelektuálního pohybu, který v autovi filmu vzbuzuje svět, jak ho ztělesnil Dostojevského příběh: Princip reakce na svět je totožný s tématem i v tom smyslu, že místo jeho myšlenkové *formulace* ho přímo *formuje* rytmus, apelující na naše vnitřně hmatové vnímání.

Zvolený filmový příklad je poučný i vzhledem k tomu, že ukazuje expressionistickou scénu jako svéráznou sloučeninu naturalismu se symbolismem. Její počátky je možné sledovat už ve Strindbergově popisu scény *Slečny Julie*: Mluvící zařízení na této scéně, která představuje kuchyň, neprostředkuje jen na příslušném místě pánův hlas, ale zastupuje v motivické struktuře scénických prvků jak nadřazenou cizí vůli a hrozbu, tak také spolu s ledničkou i moderní civilizaci – zatímco březové větvičky na kamnech i pohled skleněnými dveřmi do exteriéru zpřítomňují přírodu, a vazba obojího jejich vzájemný konflikt.

## e/3 Od expresionismu k antropologickému divadlu

Návrh scény Ludwiga Sieverta  
k inscenaci Kleistovy *Penthesiley* ve Frankfurtu n. M. 1920:  
opět dominance celkového rytmu nad individuální akcí  
a vertikální řešení.

### Rytmus a schody:

scéna Ericha Pirchana k Shakespearovu *Richardu III.*  
v režii Leopolda Jessnera v berlínském Staatstheater 1923.

Inspirace Appia a Craig.

Adolphe Appia a Émile Jacques-Dalcroze (1865–1950):  
*Rytmičké prostory.*

Od expresionismu ke Grotowskému;  
viz *Vytrvalý princ.*

obrazová příloha č. 34: H. von Kleist, Penthesilea, 1920, režie R. Weichert,  
scéna L. Sievert

obrazová příloha č. 35: W. Shakespeare, Richard III., 1923, režie L. Jessner,  
scéna E. Pirchan

obrazová příloha č. 36: E. G. Craig: Steps

obrazová příloha č. 37: A. Appia a É. Jacques-Dalcroze: Rytmické prostory  
(inscenace Gluckova Orfea a Eurydiky), Hellerau, 1913

## Ad e/3 Od expresionismu k antropologickému divadlu

Vyvýšená cesta s ostrými úhly tvoří základ návrhu Ludwiga Sieverta pro Kleistovu *Penthesileu* v režii Richarda Weichertera ve Frankfurtu n. M. roku 1920: tak rovněž ukazuje dominanci celkového rytmizovaného pohybu nad individuální akcí, která je pro dobový expresionismus příznačná. I zde máme co dělat s vertikálním řešením, které se ustavilo v rámci nového pojetí jevištní podlahy. To je základem i ještě nápadnějšího, ale i méně vynalézavého scénického řešení brněnského rodáka Ericha Pirchana (1884–1957) pro Shakespeara *Richarda III.* v inscenaci nejproslulejšího německého expresionistického režiséra Leopolda Jessnera (v Berlíně 1920).

Pirchanova scéna k Jessnerově inscenaci ne náhodou připomíná Craigovy náčrty různých postavení lidských figur na fantastických schodištích i Appiovy *Rytmické prostory* inspirované jeho setkáním s hudebním pedagogem Émilem Jacques-Dalcrozem.

Ano, patrony expresionistické scény byli A. Appia a E. G. Craig s jejich směřováním od dekorace ke scénografii, od malby ke svícení, od rovné podlahy k vertikálnímu řešení, od neartikulovanosti k rytmu a od prostředí k dramatickému prostoru: ten teprve činil jeviště místem, které znamená svět.

Od počátků zahájených spoluprací Appiy a Dalcroze vede cesta až ke Grotovskému a Barbovi. Tak se nám ukazuje i jeden důležitý zdroj současného tzv. „antropologického“ či „fyzického divadla“: jeho původ je nemyslitelný bez úsilí expresionismu o vyjádření ducha tělem, tj. je nemyslitelný bez úsilí směřujícího k *divadelně poetickému obrazu*, který vychází nikoli z *vyobrazení*, ale z *výrazu* – u Grotovského především z hereckého výrazu, který na rozdíl od individuální psychologie směřuje k hlubšímu, duchovnímu smyslu.

obrazová příloha č. 38, 39: Calderón: Vytrvalý princ, režie J. Grotowski, Teatr Laboratorium 1965, v tit. roli Ryszard Cieślak

obrazová příloha č. 40: Calderón: Vytrvalý princ, Teatr Laboratorium 1965

obrazová příloha č. 41: Calderón: Vytrvalý princ, Teatr Laboratorium 1965

obrazová příloha č. 42: Calderón: Vytrvalý princ, Teatr Laboratorium 1965



## Kontrolní otázky a náměty seminárních prací:

1. Proč a jak je možné a dokonce důležité rozlišovat vyobrazení, obraz a výraz?
2. Máme v expresionismu co dělat s uměleckým směrem, či obecnější tendencí, a jaká jsou jeho východiska?
3. Expresionistické tendence v dramatu 20. století a jejich předhistorie.
4. Expresionismus a Brecht.
5. Čím se vyznačuje expresionistická scénografie?

## SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH A ZDROJŮ:

obr. 1 Edvard Munch, Křik (1895), zdroj: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Výkřik#/media/Soubor:The\\_Scream.jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Výkřik#/media/Soubor:The_Scream.jpg)

obr. 2 Bronzi di Riace, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751886143/>

obr. 3 Avignonská Pieta, zdroj: [https://en.wikipedia.org/wiki/Pietà\\_of\\_Villeneuve-lès-Avignon#/media/File:F0082\\_Louvre\\_Pietà\\_de\\_Villeneuve-lès-Avignon\\_RF\\_1569\\_rwk\\_B.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Pietà_of_Villeneuve-lès-Avignon#/media/File:F0082_Louvre_Pietà_de_Villeneuve-lès-Avignon_RF_1569_rwk_B.jpg). vyměnit slide za pic z wiki

obr. 4 Masaccio: Vyhánání z ráje (1425–1427), zdroj: [https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:Masaccio\\_expulsion-1427.jpg](https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:Masaccio_expulsion-1427.jpg)

obr. 5 Anton Mor: Sir Henley Lee (1568), zdroj: [https://en.wikipedia.org/wiki/Antonis\\_Mor#/media/File:Anthonis\\_Mor\\_024.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Antonis_Mor#/media/File:Anthonis_Mor_024.jpg)

obr. 6 Emil Nolde: Mladý intelektuál (1919), zdroj: <https://wienerholocaustlibrary.org/exhibition/london-1938-defending-degenerate-german-art/>

obr. 7 Pablo Picasso: Plačící žena (1936), zdroj: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-weeping-woman-t05010>

obr. 8 - 10 Woyzeck (1979), režie Werner Herzog, v titulní roli Klaus Kinski, zdroj: <https://i.pinimg.com/originals/c0/63/04/c06304f086597688b1257f78274c105c.png>

obr. 11 - 13 Woyzeck (1979), režie Werner Herzog, v titulní roli Klaus Kinski, zdroj: <https://i.pinimg.com/originals/8a/40/f5/8a40f565cbb1cee50a7b8735d4c30c58.png>

obr. 14 Frank Wedekind: Procitnutí jara, režie E. F. Burian, výprava Miroslav Kouřil, D 37 1936, zdroj: <http://www.medienkunstnetz.de/works/theatergraph/>

obr. 15 Frank Wedekind: Procitnutí jara, režie E. F. Burian, výprava Miroslav Kouřil, D 37 1936, zdroj: [https://www.phil.muni.cz/udim/avantgarda/avantgarda/divadlo\\_d/d\\_procitnutijara\\_v.jpg](https://www.phil.muni.cz/udim/avantgarda/avantgarda/divadlo_d/d_procitnutijara_v.jpg)

obr. 16 Frank Wedekind: Procitnutí jara, režie Claus Peymann, Berliner Ensemble 2008, zdroj: <https://www.welt.de/kultur/article2841438/Das-tolle-Fruehlingserwachen-des-Claus-Peymann.html#cs-BE-1-DW-Kultur-Berlin-jpg.jpg>

obr. 17 D. Sheik & S. Sater: Spring Awakening, muzikálová verze Procitnutí jara, Eugene O'Neill Theatre, New York 2006, režie Michael Mayer, choreografie Bill T. Jones, zdroj: <https://www.wnyc.org/story/spring-awakening-headed-back-broadway/>

obr. 18 Probuzení jara v Městském divadle Brno, 2009, režie Stanislav Moša, zdroj: [https://www.mdb.cz/media/cache/gallery\\_detail/Image/fotogalerie/154\\_011.jpg](https://www.mdb.cz/media/cache/gallery_detail/Image/fotogalerie/154_011.jpg)

obr. 19 František Kysela: scénický návrh k Dykovu Zmoudření dona Quijota, režie František Zavřel, Městské divadlo na Král. Vinohradech 1914, zdroj: <https://i.pinimg.com/originals/98/e1/89/98e189da6da61fd16edb0d27ba00b2e5.png>

obr. 20 Romain Rolland: Hra o lásce a smrti, režie Alfréd Radok, výprava Ladislav Vychodil, Městská divadla pražská 1964, zdroj: <https://i.pinimg.com/originals/3a/eb/5e/3aeb5e76a9d18c137aeac0f08aad0249.png>

obr. 21 Ludwig Kirchner: Potsdamer Platz (1914), zdroj: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ernst\\_Ludwig\\_Kirchner\\_-\\_Potsdamer\\_Platz.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ernst_Ludwig_Kirchner_-_Potsdamer_Platz.jpg)

obr. 22 Otto Dix: Portrét novinářky Sylvie von Harden (1926), zdroj: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/5/59/Otto\\_Dix\\_Sy\\_von\\_Harden.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/5/59/Otto_Dix_Sy_von_Harden.jpg)

obr. 23 George Grosz: Berlínská ulice (1931), zdroj: <https://www.flickr.com/photos/aileverte/18207203451>

obr. 24 Americký abstraktní expresionismus: Jackson Pollock, Number 1 (1948–9), zdroj: <https://www.jackson-pollock.org/number-1.jsp>

obr. 25, 26, 27, 28, 29 Helene Weigelová – Matka Kuráž v inscenaci B. Brechta a E. Engela, Berliner Ensemble 1949, zdroj: <https://i.pinimg.com/originals/c9/7f/a0/c97fa037b45673196862fa9bae34a52f.png>

obr. 30 B. Brecht: Bubny v noci, Mnichov 1922, režie O. Falckenberg, scéna O. Reigbert, zdroj: [https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/bayerisches-feuilleton/trommeln-in-der-nacht-revisited-100~\\_v-img\\_\\_16\\_\\_9\\_\\_xl\\_-d31c35f8186eb80b0cd843a7c267a0e0c81647.jpg?version=21a29](https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/bayerisches-feuilleton/trommeln-in-der-nacht-revisited-100~_v-img__16__9__xl_-d31c35f8186eb80b0cd843a7c267a0e0c81647.jpg?version=21a29)

obr. 31, 32 Cabinet dr. Caligariho, Německo 1920, režie Robert Wiene, zdroj: <https://i.pinimg.com/originals/91/ed/e2/91ede2c3c465bf5ca933a206c67bfd0c.png>

obr. 33 Raskolnikow, Německo 1923, režie Robert Wiene, zdroj: <https://i.pinimg.com/originals/ba/3e/20/ba3e20c9a1b5d61ffce7e5ed3f520de9.png>

obr. 34 H. von Kleist, Penthesilea, 1920, režie R. Weichert, scéna L. Sievert, zdroj: <https://i.pinimg.com/originals/4c/c5/66/4cc5666af2fa1a18348877bf25da0060.png>

obr. 35 W. Shakespeare, Richard III., 1923, režie L. Jessner, scéna E. Pirchan, zdroj: <https://i.pinimg.com/originals/b7/b7/a2/b7b7a2eebf60117e5220fb958b150d8e.png>

obr. 36 E. G. Craig: Steps, zdroj: <https://library.calvin.edu/hda/sites/default/files/imagecache/medium/cas822h.jpg>

obr. 37 A. Appia a É. Jacques-Dalcroze: Rytmické prostory (inscenace Gluckova Orfea a Eurydiky), Hellerau, 1913, zdroj: <https://i.pinimg.com/originals/d5/5d/49/d55d4997ee58a47a7f0dfe1af5de98fe.png>

obr. 38, 39 Calderón: Vytrvalý princ, režie J. Grotowski, Teatr Laboratorium 1965, v tit. roli Ryszard Cieślak, zdroj: <https://i.pinimg.com/originals/48/3d/e2/483de2e5b10b83ed5682a9d6b1dd560a.png>

obr. 40 Calderón: Vytrvalý princ, Teatr Laboratorium 1965, zdroj: <https://i.pinimg.com/originals/71/00/9e/71009e54467dd581ca021ec3f62657c8.png>

obr. 41 Calderón: Vytrvalý princ, Teatr Laboratorium 1965, zdroj: <https://i.pinimg.com/originals/b7/99/2a/b7992a5e96382efba123348eed426fe6.png>

obr. 42 Calderón: Vytrvalý princ, Teatr Laboratorium 1965, zdroj: <https://i.pinimg.com/originals/58/e4/10/58e4104c725db07c1a82e1fe8f95185f.png>



Oponenti: prof. MgA. Jan Burian  
prof. PhDr. Miroslav Plešák

Neprošlo jazykovou ani redakční úpravou.

Datum poslední aktualizace: 10. 6. 2021

Dostupné pod licencí [Creative Commons BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

© Akademie múzických umění v Praze, Malostranské náměstí 259/12,  
118 00 Praha 1, IČ 61384984



EVROPSKÁ UNIE  
Evropské strukturální a investiční fondy  
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání

