Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Markéta Vörösová

Scénografie Jiřího Trnky v Národním divadle

Jiri Trnka´s Scenography in National Theatre

Praha 2013 Vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Just, Csc.

Mé poděkování patří vedoucímu této práce prof. PhDr. Vladimíru Justovi, Csc. za trpělivé vedení i jeho rady, připomínky a postřehy, které mi při zpracování práce poskytl. Dále děkuji za vstřícný přístup ze strany dědiců pozůstalosti Jiřího Trnky a Archivu Národního divadla v Praze.

Tuto diplomovou práci bych chtěla věnovat slečnám Kuslové a Vodehnalové za zpříjemnění studentských let.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

……..

ABSTRAKT

Jiří Trnka (1912 – 1969) patří bezesporu k nejvýznačnějším českým výtvarníkům 20. století. Zasloužil se o to nejen kvůli světovým úspěchům v oblasti animovaného filmu, ale i nehynoucímu věhlasu ilustrátorské tvorby. Jeho umělecké aktivity se široce rozprostíraly – byl také malířem, grafikem, sochařem, loutkářem a scénografem. Ve všech vyjmenovaných disciplínách dosáhl obdivuhodných výsledků. Od začátku 40. let se začal věnovat divadelní scénografii, když spolupracuje s Národním divadlem. Vytvořil tu celkem 13 výprav, v kterých se projevil jeho osobitý talent. Ještě 44 let po smrti Jiřího Trnky nebyl jeho přínos pro české scénické výtvarnictví dostatečně zdůrazněn, což bych svou diplomovou prací chtěla napravit. Literatura věnovaná jeho dílu se většinou zabývala jinými výtvarnými disciplínami než právě scénografií. Trnka však dokázal spolu s režiséry J. Frejkou a K. Dostalem v Národním divadle vytvořit nezapomenutelné inscenace. Mým cílem je zdokumentovat a vyložit Trnkovu scénografickou práci v kontextu Národního divadla za doby okupace. Také bych chtěla vymezit jeho charakteristický styl.

KLÍČOVÁ SLOVA

Jiří Trnka, Jiří Frejka, Karel Dostal, Národní divadlo, Dřevěné divadlo, scénografie, scénické výtvarnictví, jevištní výtvarnictví, výprava, kostýmy, rekvizity, dekorace, 40. léta, scénický návrh, výtvarník, scénické poznámky, animovaný film.

ABSTRACT

Jiri Trnka (1912 – 1969) ranks among the foremost representatives of Czech modern art in the 20th century and alongside the most remarkable protagonists of the visual art scene over a period ranging from the late 1930s through the end of the1960s. He stood out within that movement for his multiple talents, as a draughtsman, book illustrator, puppet designer, painter, animated film-maker, sculptor and stage designer! In the early 40s a new prospect opened up for him connected with work in theatre, as he took up the post of stage designer at the National Theatre in Prague, an assignment which enabled him to put to use his specific talent for stagecraft. He created 13 stage decorations together. It is already 44 years since Jiri Trnka died but his merit for the Czech stage design isn´t accentuated – that´s is what I would like to correct. The whole literature describes other parts of his arts - not stage design. Trnka was able to create unforgettable productions thanks the cooperation with Jiri Frejka or Karel Dostal. My aim is documented and explained Trnka´s work in the context of the Nation Theatre during the Second World War. I would like to define his style in the relation to his contemporaries.

KEY WORDS

Jiri Trnka, National Theatre, set designer, scenography, stage decoration, costume, properties, scene, 40s, space, stage, style, set, constructed set, stage design, didascalia, theatrical space

OBSAH

Úvod 11

Cesta Jiřího Trnky k divadlu 14

Národní divadlo za okupace 23

Scénografie Jiří Trnky v Národním divadle 34

Kamaráde, kde jsi? 38

Benátská maškaráda 45

Zimní pohádka 52

Veronika 60

Lišák Pseudolus 66

Zlý jelen 72

Soud lásky 77

Gygův prsten 80

Stanice Gordian 84

Sen jako život 89

Strakonický dudák 94

Císařův mim 100

Krvavé křtiny aneb Drahomíra a její synové 106

Následné Trnkovo umělecké působení 111

Předchůdci, současníci a nástupci 118

Vlastislav Hofman 120

Josef Čapek 122

Josef Lada 124

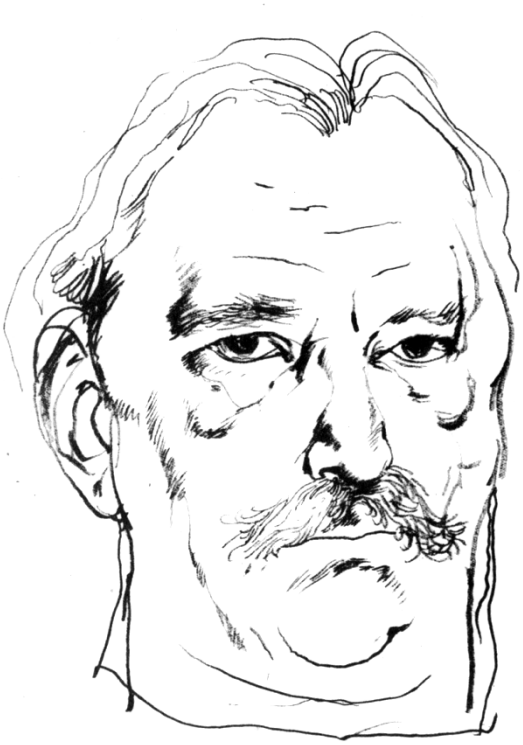
František Tröster 125

Josef Svoboda 127

Závěr 129

Seznam pramenů a literatury 134

Primární literatura....134
Sekundární literatura....138
Obrazová dokumentace....145
Přílohy....147
Začlenění do kontextu teoretického vnímání scénografie ve 20. – 40. letech....147
Přehled činoherních inscenací....157



Podle mého názoru je Trnka
chloubou českého národa.
Podle mého skromného názoru
je chloubou lidstva.

Nazim Hikmet

Úvod

V roce 2012 jsme oslavili sto let výročí od narození Jiřího Trnky, strůjce slávy českého kresleného a animovaného filmu. Na počest tohoto jubilea se konaly rozličné akce jako retrospektivní přehlídka jeho filmů z fondu NFA v Ponrepu, putovní výstava a přehlídka Českých centrem s názvem *Jiří Trnka – Ve službách imaginace*, výstava jeho původních děl i fotografií v galerii Millenium v Praze, retrospektiva jeho filmů na Mezinárodním festivalu animovaného filmu AniFest 2012 a doprovodná výstava s průřezem díla, desetidílný dokumentární cyklus pro ČT Miroslavy Humplíkové s názvem *Trnka z Čech*. A při příležitosti zmíněného výročí jsem byla i já inspirována k sepsání této diplomové práce.

Jiří Trnka (1912 – 1969) patří bezesporu k nejvýznačnějším českým umělcům 20. století. Jeho umělecká tvorba byla odborníky hojně reflektována. U širokého okruhu diváků je znám především jako tvůrce animovaných filmů, které se i dnes těší oblíbenosti. Stejně tak byl také dlouho chápán jako tvůrce kouzelných ilustrací velkého množství knih, hlavně pro dětského čtenáře. Trnkovy obrazy a plastiky však zůstávaly spíše na okraji poznání. A stejně tak ani 44 let po smrti se stále jeho divadelně-výtvarné dílo nedočkalo doposud dostatečné a významu odpovídající pozornosti. Proto jsem se rozhodla ve své diplomové práci tuto neuspokojivou mezeru zaplnit.

Existuje sice celá řada odborných statí a publikací, které se zabývají jeho filmovou tvorbou a ostatními výtvarnými disciplínami. Jsou to však pouhé střípky a jediné ucelené monografie vyšly z pera L. H. Augustina a Vlastimila Tetivy, v nichž však kapitoly, týkající se scénografie, nejsou dostatečně podrobné a vyčerpávající, jak by si Trnkovo scénografické dílo zasloužilo.

První kapitola nese název **Cesta Jiřího Trnky k divadlu**. Jako žák Josefa Skupy, autora Spejbla a Hurvínka, se k loutkovému divadlu dostal již jako dítě v LD Feriálních osad v Plzni a jeho nadšení mu zůstalo až do dospělosti. Trnka si splnil svůj sen, když otevřel Dřevěné divadlo (1936 – 1937), které hrálo v pražském sále Rokoko. Všechny tyto skutečnosti ovlivnily jeho pozdější divadelní tvorbu a nutně formovaly osobnost. V této kapitole vycházím ze vzpomínek lidí z okruhu jeho přátel a spolupracovníků, stejně jako ze vzpomínek jeho dětí. Neocenitelnou pomůckou při psaní jsou dvě knihy, které napsaly osoby

Trnkovi velmi blízké – jeho matka a první žena. Růžena Trnková popisuje synovo mládí, dospívání i dospělost; z knihy čiší mateřská láska a něha, při čerpání faktů je tedy potřeba odhlédnout od silného citového zabarvení událostí. Pragmatičtěji přistupovala k sestavení publikace Trnkova manželka Helena Chvojková. V knize jsou otištěny různé úvahy a soukromé dopisy, stejně jako vzpomínky jeho přátel.

Úkolem práce není pouze reflexe Trnkovy jevištní tvorby bez dostatečného nastínění kontextu českého divadla, umění i společnosti 30. – 40. let 20. století. Druhá kapitola se tedy jmenuje **Národní divadlo za okupace**. V ní se zabývám nejenom scénickými výtvarníky, kteří v té době v ND pracovali, ale hlavně se zaměřím na režiséra Jiřího Frejku, jehož umělecká spolupráce s dvorním scénografem Františkem Tröstrem byla za války násilně přerušena. Následně se vytvořila nová tvůrčí dvojice Frejka – Trnka. Aby kapitola působila uceleně, rozhodla jsem se začít již mapováním situace v roce 1935, kdy se stal šéfem činohry ND Otokar Fischer. Jako základní prameny mi posloužily *Dějiny českého divadla IV*. a kniha Jana Kopeckého *Čtení o Národním divadle: Útržky dějin a osudů*. Stejně tak jsem čerpala z předmluvy Ladislavy Petiškové v souboru Frejkových statí *Divadlo je vesmír*.

Předchozí část rozvíjí **Scénografie Jiřího Trnky v Národním divadle** - což je základní kapitola, které bude celá moje práce podřízena a také dostane nejvíce prostoru. K výtvarné spolupráci v Národním divadle ho poprvé v roce 1936 přizval režisér Jiří Frejka. Od 1941 se koná kontinuální spolupráce s tímto divadlem – hlavně v tandemu s Frejkou. K nejvýznamnějším inscenacím z rozhraní let 1941 – 1943 patří *Benátská maškaráda*, *Lišák Pseudolus*, *Zlý jelen* a *Strakonický dudák*. Poslední práce pro Národní divadlo, na níž se Trnka podílel jako tvůrce kostýmní složky, je Krejčova inscenace *Drahomíra a její synové* z roku 1960. Celkem tady vytvořil 13 scénografií. Při psaní této části čerpám ponejvíce z fotografického materiálu. Často jsem odkázána pouze na práci se záznamem scénické nebo kostýmní složky. A fotografie jsou pochopitelně vzhledem k roku provedení černobílé, což mou schopnost popsat scénografie, v nichž je důležitá právě barevnost, svazuje. K některým inscenacím se však dochovaly i scénické návrhy, u nichž lze sledovat vývoj od návrhu až k výsledné jevištní realizaci. Dále mi jsou nápomocny novinové kritiky, u nichž mě nezajímá pouze věcná stránka popisu výpravy, ale i hodnotící hledisko celé scénografie. Zatímco ještě roku 1941 vycházelo dostatek divadelních recenzí k utvoření postačující rekonstrukce inscenace, postupně došlo k tristnímu snižování prostoru kulturních rubrik v tištěných mediích. Všechny tyto materiály jsou shromážděny v archivu Národního divadla,

potažmo v pozůstalosti Jiřího Trnky. Velmi nevšedním zdrojem informací pro rekonstrukci scénografií jsou smlouvy typu *Rozpočty na výpravu*, z nichž se nedozvídáme pouze seznamy a ceny zakoupeného nábytku a rekvizit, ale i přesného rozpisu použitého materiálu na kostýmy.

Umělecká spolupráce Jiřího Trnky se však neomezuje pouze na Národní divadlo, a tak se další část mé práce bude nazývat **Následné Trnkovo umělecké působení**. Tato kapitola bude navazovat na předchozí a uvedu tu jeho pozdější spolupráci s Divadlem na Vinohradech, Divadlem ABC – stejně jako i s oblastními divadly. Pojem scénografie se však neváže pouze k divadelní terminologii, setkáváme se s ním i ve filmu. V 50. letech Trnka rovněž vytvořil kostýmy k několika filmům. Jak už bylo nastíněno výše, jeho umělecké aktivity se široce rozprostíraly – byl také malířem, grafikem, sochařem… a obzvláště tvůrcem animovaných filmů. Ve všech vyjmenovaných disciplínách dosáhl obdivuhodných výsledků a zmínky o nich se nutně v mé diplomové práci objevují právě v této kapitole.

Aby se mohl vymezit Trnkův jevištní styl, zahrnu do práce i kapitolu **Předchůdci, současníci a nástupci**. Díky ní později mohu popsat Trnkovu tvorbu a začlenit ji do kontextu tvorby jeho kolegů. Pro detailnější analýzu stylu jsem si vybrala Vlastislava Hofmana, jenž vytvořil základ pro českou moderní scénografii a patří právě k té starší generaci. Vzhledem k architektonickému pojetí prostoru tvoří k Trnkovi protiklad Josef Tröster a Josef Svoboda. Svoboda patří již do generace scénografů, kteří na tuto dráhu nastoupili až po 2. světové válce. Dále pokračuji nastíněním tvorby Josefa Čapka a Josefa Lady, kteří naopak v pojetí malířské scény tvořili přesně v Trnkových intencích. Povětšinou čerpám z monografií daných výtvarníků nebo z děl Věry Ptáčkové „Česká scénografie XX. století“ a „Divadlo na konci světa“.

Závěr práce poskytne prostor pro shrnutí Trnkova stylu, vymezení jeho specifik a odlišností. Při začlenění Trnkovy osobnosti do všech výše zmíněných kontextů se naplno odhalí jeho charakteristický hravý rukopis, lidské měřítko, důraz na artistnost a výtvarný vtip.

Cesta Jiřího Trnky k divadlu

Jiří Trnka se narodil 24. února 1912 v Plzni do rodiny klempířského mistra a švadleny. Po rodičích zdědil řemeslnou zručnost a už od raného dětství se v něm projevovalo výtvarné nadání. Růžena Trnková brala často své dva syny, Jiřího a mladšího Rudolfa, na dětské představení do plzeňského Loutkového divadla Feriálních osad. Josef Skupa byl vůdčí osobností tohoto souboru a právě on hluboce ovlivnil další Trnkův osud. První kontakt mezi nimi proběhl v roce 1917, když Jiří vyhrál výtvarnou soutěž a o vítězství rozhodl právě jeho budoucí profesor, neboť Skupa kromě působení v divadle také učil kreslení na reálném gymnáziu. Ovšem vliv na Trnkův zájem o loutky mohl být zapříčiněn i plzeňskou rodinou Novákových s jejich tradičním loutkovým divadlem.

Jiřího hlavní zábava během dětských let bylo kreslení, vyřezávání, četba a divadlo. Když byl ve čtvrté třídě, přinesl mu jeho strýc loutkové divadlo v dezolátním stavu. Chlapec se s chutí vrhl do jeho záchrany. Pro nově opravené divadélko vytvořil nové kulisy, stejně jako oponu. A spolu s bratrem hráli u nich ve sklepě improvizovaná představení.



Obr. 1

Za Skupou chodil Jiří, kterému jeho učitel říkával výhradně Trnčí, už od deseti let. „Skupa (…) si ho našel jako nadějného žáka, a když pak přešel k němu do divadla, dělal práce všeho druhu. Když zjistil, že umí kreslit líp než on sám, tak mu svěřil propagaci a pak se už podílel na loutkách.“[1] Jiří jako nejmladší člen divadla byl tedy pod Skupovým vedením pověřen všemi možnými výtvarnickými úkoly.

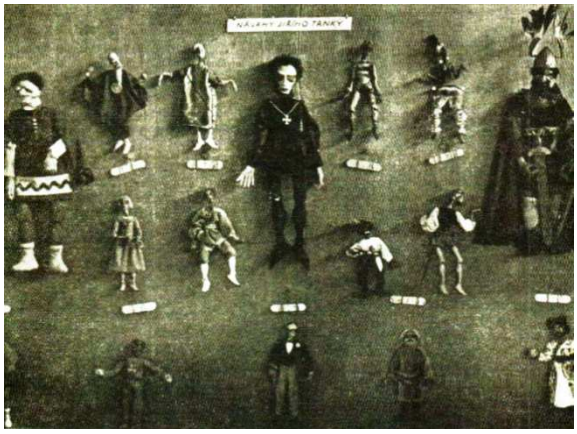
Kreslení a divadlu se ale Jiří věnoval natolik, že učení a školní povinnosti na reálném gymnáziu ustupovaly do pozadí. Často také trávil čas vyřezáváním různých figurek ze dřeva, a nelze se tedy divit, že si k Vánocům jako dárek přál předplatné časopisu *Loutkář*. Celá krabice s dřevěnými figurkami ale skončila za trest v ohni, poté co se jeho otec rozzlobil kvůli

[1] MALÍKOVÁ, N. *Rozhovor v Trnkově domě o nepřítomném panu Jiřím Trnkovi (rozhovor – Trnka Jan; Trnková Klára).* Loutkář 4/2012, str. 176.

synovým problémům ve škole[2]. Tato událost však mnoho nenapravila, neboť chlapec si vyrobil nové figurky – ještě propracovanější a větší.

V roce 1927 se finanční situace zhoršila, když musel otec zavřít klempířskou firmu. Bylo jasné, že finančně přispívat na studium dvou synů by se pro rodinu stalo neúnosným. Jiří navštěvoval Skupovy soukromé hodiny kreslení, dámský kurs batikování, vášnivě četl, kreslil, vyřezával, věnoval se loutkovému divadlu, což se projevilo na jeho špatném školním prospěchu. Musel tedy studium na reálce přerušit. Učil se cukrářem, chvíli byl i zámečnickým učněm, prodával v obchodě s uměleckými předměty. Na divadélko však nezanevřel, naopak pracoval ještě intenzivněji, navštěvoval všechny plzeňské umělecké výstavy i příležitostné přednášky o umění. Protože si vyrobil velké divadlo s mnoha loutkami a pozadími, mohl pořádat s přítelem doma soukromá divadelní představení pro rodiče a blízké přátele.

Když se blížil konec Jiřího učební doby, přimlouval se za něj bývalý profesor, aby mu rodiče umožnili jeho vysněné studium na Uměleckoprůmyslové škole v Praze, a také pro něj přislíbil stálý příjem za nové návrhy a loutky pro LD Feriálních osad. Otec však stále nechtěl ke studiu svolit. Během prázdnin roku 1929 se pořádala v Praze velká loutkářská výstava, kde Skupa vystavoval své loutky, a začlenil do kolekce i několik kusů svého nadaného žáka. Tyto dřevěné figurky měly již všechny vlastnosti pozdějšího „trnkovského“ rukopisu. Tento styl spočíval v technice návrhu loutek, již pochytil právě ze Skupova divadla, a která se zaměřovala na „potřeby divadelní optiky a nutnost výtvarného obličeje loutky. A proto do jeho lapidárních rysů zhušťuje vnitřní a vnější charakteristiku postavy. Pro jeho loutky je typický výrazně řezaný nos, nápadné rty a veliké uhrančivé, neobyčejně strnulé oči, které přitahují pohled diváka a jsou schopné nejsugestivnější evokace



Obr. 2

[2] Jak vzpomíná dcera Klára Trnková, nejednalo se pouze o nepodstatnou příhodu: „Myslím, že jedním z důvodů zvláštního vztahu k otci byl fakt, že dědeček otci jeho první divadlo, kterému věnoval spoustu práce, spálil. Hodil do kamen loutky, kulisy, prostě všechno. To ho zasáhlo, a tam někde to se svým tatínkem ukončil.“
MALÍKOVÁ, N. *Rozhovor v Trnkově domě o nepřítomném panu Jiřím Trnkovi (rozhovor – Trnka Jan; Trnková Klára).* Loutkář 4/2012, str. 176.

citu.“[3] Když otec slyšel od přítomných umělců chválu na loutky svého syna, začal se na jeho zájmy dívat jiným pohledem – a na základě toho souhlasil s jeho dalším studiem.

Sedmnáctiletý Trnka byl v září 1929 přijat na UMPRUM v Praze do grafického oddělení profesora Bendy, který své žáky vedl k všestrannosti a dokonalému zvládnutí řemeslných technik, což mu naplno vyhovovalo, a tak se stal jedním z vynikajících studentů. Během studií se musel sám živit, a tak mu mnohdy kvůli práci nezbýval ani čas na školu. Když v roce 1930 založil Skupa profesionální zájezdovou skupinu Plzeňské loutkové divadlo prof. Skupy, začal do výtvarné podoby jeho představení intenzivněji zasahovat právě Trnka. Dále vytvářel i nové loutky pro LD Feriálních osad, stejně jako se podílel na dotvoření loutky Máničky, kterou podle Skupova návrhu vyřezal Gustav Nosek. Psa Žerika již navrhl sám Trnka. Josef Skupa měl na umělecký vývoj svého žáka mimořádný význam, jak již bylo uvedeno výše. Skupa řešil nově otázky soudobého loutkového umění a ve snaze o bezprostřední kontakt s publikem nahradil tradiční loutkové typy (např. Kašpárka) novými typy s aktuálním obsahem. Všechny své nabité praktické zkušenosti uplatnil právě při vytváření postav Spejbla a Hurvínka, které se koncem 20. let staly hlavními protagonisty plzeňského divadla. Trnka však v tomto směru nepokračoval, i když se také ve svých dílech občas uchyloval k loutce jako karikatuře nebo grotesce. Spíše se snažil navrátit ke staré tradici, kterou však posunul na novou a vyšší úroveň. Trnka vyšel ze základů, které mu dalo Skupovo dílo a převedl je pomocí filmu do jiných oblastí. Sám o vlivu svého profesora na další tvorbu řekl: „Naučil mne neopakovat vše to, co on sám dělá, protože je to neopakovatelné, ale rozšířit naše společné zkušenosti na nová pole a pracovat jinými prostředky ve společném duchu a se společnou láskou k loutkám a divadlu.“[4]

V roce 1930 se konala výstava v Paříži, kde byly opět zastoupeny Trnkovy loutky, a následného roku se konala Mezinárodní loutkářská výstava v Praze. Ze tří expozic, patřila celá jedna právě Jiřímu. Psalo se o ní: „Loutky nadějného, devatenáctiletého umělce, žáka profesora Skupy, Jiřího Trnky z Plzně, překvapí svým výrazem skvělou charakterizační schopností. (…) Budou prvořadou atrakcí v letošní podzimní sezóně v novém divadle profesora Skupy.“[5]

[3] BENEŠOVÁ, M. *Jiří Trnka a jeho loutky.* Československý loutkář 1962, č. 2, str. 28 – 30.
[4] BOČEK, J. *Několik problémů trnkovských.* Výtvarné umění, 1962, roč. XV. str. 214 – 215.
[5] TRNKOVÁ, Růžena: *Můj syn*. Praha: Československý spisovatel, 1972. str. 78.

V době studií rád navštěvoval Osvobozené divadlo, kde byl okouzlen Voskovcem a Werichem vzhledem k jejich novému hereckému projevu, a tak se rozhodl nevynechat ani jednu jejich premiéru nové hry.

Dále si přivydělával novinovými kresbami nebo spoluprácí se Skupovým divadélkem. Se svým přítelem Jaroslavem Kuncmanem společně psali absurdní komické příhody ze Spejblova života a roku 1931 jim vyšla tiskem dada-humoreska *Spejblův rodinný výlet*, právě s Trnkovými ilustracemi. O tři roky později vyhrál v soutěži na návrh ozdobných kondolenčních telegramů částku, která mu pomohla v klidu dokončit školu. Ve stejné době mu také Skupa zadal jeho první návrh scény pro Zeyerovu hru *Radúz a Mahulena*.

V roce 1935 po úspěšném ukončení studia přijal nabídku Kuncmana, aby společně napsali loutkovou hru *Mořský pán*, která by byla uvedena v plzeňském LD Feriálních osad. V této groteskní revue „prezentovali parodii na dobrodružnou literaturu. Podařilo se jim zparodovat naivní syžet a typické postavy tohoto druhu literatury.“[6] Trnka navrhl scénu, namaloval kulisy, vyřezal a okostýmoval loutky. Dle vzpomínek Trnkovy matky se jednalo na tehdejší dobu o odvážnou hru s mnoha originálními nápady. Inscenace o zlém pirátovi měla relativně úspěch a kritika se o ní vyjadřovala příznivě. Následně spolu v tvůrčí dvojici napsali druhou hru, která měla být parodie na operu *Carmen* s Bizetovou hudbou. Tyto dvě inscenace znamenaly, že již mohl Trnka nezávisle na Skupovi tvořit, a ověřil si tak své schopnosti, které směřovaly k vytvoření vlastního loutkového divadla. Měl o svém dalším působení naprosto jasno, za každou cenu chtěl zůstat v Praze a věnovat se milovaným loutkám. Nejdříve však potřeboval našetřit větší finanční obnos.

V květnu roku 1935 jel Skupa do Pobaltí na uměleckou cestu a svého žáka vzal s sebou. Tam Trnka navrhl výpravu pro divadlo v Rize ke hře bratří Mrštíků *Maryša*[7]. Po návratu si v Praze našel zaměstnání – kreslil ilustrace do novin pro nakladatelství Melantrich. Vytvářel také divadelní výpravy pro činoherní divadla. Ovšem ve volných chvílích začal pomýšlet na to, že se vrátí ke své staré lásce – tedy k divadlu a loutkám. Tou dobou začal psát loutkovou hru

[6] TETIVA, V. *Jiří Trnka*. Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, 1999. str. 19.
[7] Jediná zmínka o této inscenaci se objevuje v zdroji: KNÍŽÁK, M. *Encyklopedie výtvarníků loutkového divadla v českých zemích a na Slovensku od vystopovatelné minulosti do roku 1950 (M – Z).* Hradec Králové: Nucleus, 2005. str. 1024.

Mezi broučky[8] podle motivů Karafiátovy knížky, kde by jako postavy vystupovaly samé zvířátka. Na této dramatizaci byl ještě znatelný Skupův vliv.

V redakci Melantrichu se seznámil s Josefem Hášou, který byl bývalým společníkem Voskovce a Wericha. A ti právě opustili se Spoutaným divadlem sál v pražském Rokoku, který byl nyní volný. Trnka se s ním domluvil, že by tam mohli zřídit loutkovou scénu, čímž by svých deset let praktické divadelní činnost mohl tvořivě zužitkovat. Háša se ujal obchodních záležitostí, zatímco Trnka měl na starosti uměleckou práci. Tímto projektem se plně nadchl, neboť by se mu tím splnil sen o osamostatnění. Rozhodl se pro oddělenou interpretaci loutek a pro první inscenaci vyřezal tradiční marionety. „Velkou pozornost věnoval technickému vybavení divadla stejně jako výběru schopných spolupracovníků. Z divadla Feriálních osad si například přivedl vynikající vodiče loutek, manžele Jaroslava a Annu Kuncmanovi, získal i profesionální činoherce, např. Rudolfa Hrušínského nejstaršího a vynikajícího rozhlasového režiséra Miloslava Jareše z Divadla mládeže v Legii mladých.“[9]

Profesionální loutková scéna Dřevěné divadlo v Rokoku otevřela premiérou hry *Mezi broučky* 12. září 1936. Režíroval již zmíněný Jareš, výprava a loutky byly dílem Trnky a hudbu složil Miroslav Ponc. Divácká návštěvnost díky hojné propagaci v tisku, která byla zapříčiněna jeho přátelskými vztahy s redaktory v novinách, stále stoupala. Hrálo se třikrát týdně – ve středu a o víkendu. Trnkova matka vzpomínala, že často bývalo i vyprodáno[10]. V časopise *Loutkář* se však objevila drobná negativní recenze: „Toto první pražské profesionální loutkové divadlo (…) nepřineslo zatím nic překvapujícího, ani průbojně nového. Premiéra hry (…) byla



Obr. 3

[8] V osobní korespondenci z roku 1935 si Trnka stěžuje: … dal jsem se znovu do psaní a píši Broučky, až mě bolí záda. To psaní je opravdu velká fyzická dřina. Už se to trochu pohnulo a jde to kupředu. Ono to bylo tak asi. Já si to představoval moc důmyslné a rozumné, vymýšlel jsem tendenci a solidní špásy, a neznám vůbec řemeslo, prostě jsem to nedovedl říci, co jsem vymyslel. Tak jsem slevil a píši, na co se svými prostředky vyjadřovacími stačím, a jde to. Jsou to naivní žertíčky a záplatky, je to hloupé až hrůzné, ale lepší nežli S. to je a spoléhám na dobrou vůli dětiček. Snad budou mít více trpělivosti, nežli mám sám se sebou.“
TRNKOVÁ, R. *Můj syn.* Praha: Československý spisovatel, 1972. str. 92.

[9] JIRÁSKOVÁ, M. *Loutka a moderna.* Brno: Arbor vitae, 2011. str. 344.

[10] Matka Jiřího Trnka vyprávěla historku: „Jednou přišel pan Kuncman s tím, že venku stojí ještě plno lidí, kteří už nedostali lístky do divadla. Nějaký chlapec prý tam i plakal a jeho matka vyprávěla druhým ženám: „Vidíte to, ten náš Pepa se i navoněl, když slyšel, že půjdeme na Broučky – a teď se tam nedostanem.“
TRNKOVÁ, R. *Můj syn.* Praha: Československý spisovatel, 1972. str. 104.

obsahově, recitačně i technicky tak nehotová, že raději posečkáme se svým úsudkem.“[11] V této době ho také přizval poprvé k výtvarné spolupráci v Národním divadle režisér Jiří Frejka na inscenaci Štěpánkovy hry *Kamaráde, kde jsi?*

„Na repertoáru (Dřevěného divadla) byla vždy pouze jedna inscenace, a když na ni přestali diváci chodit, byla vystřídána další.“[12] Druhou inscenací byla hra *Vasil a medvěd* Josefa Menzela, kterou napsal přímo pro toto divadlo. Jednalo se o zpracování staré ruské bajky, které mělo u dětského publika mimořádný úspěch, ačkoliv po dramaturgické stránce nebyla pro děti zrovna vhodná. „Trnka se tu více přiblížil dětské představivosti a fantazii; dětský divák byl „vtažen“ do hry, byl jejím téměř aktivním účastníkem, také scéna a dialogy vycházely ze světa dětských her.“[13] Jak se opět s výtkami ozývají v *Loutkáři*, děti radostně křičí a jásají při každém výprasku, který od lenivého Vasila dostává nebohý medvěd.



Obr. 4

Koncem listopadu 1936 musel Trnka pomýšlet na další inscenaci. Pozdější *Vánoce u broučků*, opět autorské tandemu Kuncman-Trnka, a Menzelův *Pan Eustach, pes a sultán* nedosáhly stejného úspěchu jako předešlé a žádoucí ohlas se u publika nenašel. V *Loutkáři* doktor Jan Malík vyzdvihoval alespoň vizuální stránku inscenace. Neustále však nepřestal vytýkat technickou neobratnost a nevhodný text, plný laciných rvavých a dravých scén. Svůj referát zakončil: „Trnkovo Dřevěné divadlo dokazuje, že výtvarníkovo výhradní vůdcovství je pohromou pro divadlo, je-li tento výtvarník jen výtvarníkem a setrvává tvrdošíjně na představě, že libreto, jeho tlumočení hlasové i loutkové, jsou podřadnými složkami, které nejsou hodny ani zájmu, ani úvahy, ani dobré vůle.“[14]

V odborném loutkářském tisku se po celou dobu ozývaly výtky proti kvalitě inscenací Dřevěného divadla, což vyústilo v referát Jana Malíka s názvem *Konfrontace*, který předtím

[11] [?]. *Trnkovo Dřevěné divadlo*. Loutkář 1936/1937. str. 35.
[12] NEURETEROVÁ, J. *Chybami se člověk učí.* Loutkář 3/2012. str. 114.
[13] TETIVA, V. *Jiří Trnka*. Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, 1999. str. 20.
[14] MALÍK, J. *Trnkovo Dřevěné divadlo.* Loutkář 1936/1937. str. 96.

přednesl na zasedání Loutkářského soustředění. Divadélko nepřežilo ani první sezónu, což zapříčinilo udržování rozsáhlého ansámblu a nízké vstupné. Tou dobou se také vyskytla nepříjemná okolnost ohledně změny majitele Rokoka.

Slibné Dřevěné divadlo tak zaniklo v polovině března 1937. Trnka, jenž do divadélka vkládal všechny své naděje a sny, byl velice zklamán. Ovšem později se k zániku svého divadla vyjádřil: „(…) V Rokoku jsem kdysi děla snad všechny chyby, co se dělají dnes: chtěl jsem ukázat na herecký pohyb a slovo; vymýšlel jsem si všelijaké efekty, pořád se něco dělo, snad se na to dobře koukalo, ale o nic nešlo a nebylo to dobré divadlo.“[15] Snažil se o originální inscenace, jejichž text byl přímo určen pro Dřevěné divadlo, a rozhodně nelpěl na tradičním Kašpárkovi, což dokazuje jasný Skupův vliv. A v této době se poprvé setkal s animovaným filmem, když pro černobílý snímek vytvořil loutku Hurvínka.

I když se Trnka stále cítil být loutkářem, po neúspěchu divadla se stal ilustrátorem dětských knih a časopisů. Začal také spolupracovat s podnikem na výrobu hraček, ale odmítl se nechat zaměstnat natrvalo, protože měl své umělecké plány. Usoudil, že by bylo výhodnější zařídit si vlastní výrobu hraček, a začal na tomto plánu pracovat. Chystal svá dílka vystavit na veletrhu na jaře 1939, avšak k němu bohužel po březnových událostech nedošlo. Vytvořil také skoro dva a půl metru širokou trojrozměrnou kompozici - dioráma *Svatba u Broučků* pro připravovanou Světovou výstavu v New Yorku 1939, která však nakonec nebyla do USA odeslána[16].



Obr. 5

[15] NEURETEROVÁ, J. *Chybami se člověk učí.* Loutkář 3/2012. str. 115.
[16] Více informací v článku Markéty Formanové „Diorama Svatba u Broučků od Jiřího Trnky v Muzeu Loutek v Plzni in Loutkář 4-2012. str. 170 – 171.

I v této době ještě vytvořil nějakou loutku pro Josefa Skupu, a když byla roku 1939 vyhlášena Národním divadlem soutěž o nejlepší výpravu ke Smetanově *Libuši*, vyhrály právě Trnkovy návrhy plné monumentality. Inscenace se však nerealizovala z důvodu začínající německé okupace.



Obr. 6

Místo zrušeného veletrhu vystavil Trnka své hračky a modely na své výstavě *Malíř naděluje dětem* v roce 1941. Vystavil zde své práce loutkářské a ilustrátorské, hadrové panáčky, o něž se předpokládaný zájem výrobců hraček nedostavil, či již zmíněné dioráma Svatba *u Broučků*. Pozitivní posudky o výstavě upevnily jeho sebevědomí a zvýšily objednávky na další ilustrace.

Stejného roku se začala tříletá spolupráce s Národním divadlem. Ve svých výpravách se Trnka zaměřoval obzvláště na barvu a malebnost. Protože inscenaci chápal jako výtvarný celek, snažil se vždy navrhovat zároveň scénu i kostýmy. Navrátil se k malované dekoraci – ovšem v novém duchu. „Scénu už nechápal jako svět tvarů a světel a prostor pro herecké jednání, ale hlavně jako navození atmosféry, jako citová a náladový ekvivalent dramatu.“[17] Ojediněle se však také pokusil o architektonickou koncepci scény.

Válečná léta byla prvním obdobím Trnkovy malířské tvorby. V malbě se nyní Trnka zaměřoval na cirkus, divadlo, krajinu či portréty. Prohloubila se spolupráce a přátelství s režisérem Jiřím Frejkou, který mu například zahájil jeho pražskou výstavu obrazů v roce 1943. Ještě se na chvilku vrátil k loutkovému divadlu, když se v sezóně 1944-45 hrála hra Jiřího Kaliby *Toník poslední (O vodníkovi)*, pro kterou dvě loutky vytvořil právě Trnka.

V září 1944 měl v rámci tzv. totálního pracovního nasazení nastoupit do leteckých továren, avšak filmové studio Barrandov si ho vyreklamovalo do svých služeb. Dostal šestiměsíční odklad a mohl tak výtvarně spolupracovat při natáčení *Černých myslivců*. „Nakonec celou svou dosavadní práci zúročil v kresleném a loutkovém filmu, jehož tradici u nás s Karlem Zemanem a Hermínou Týrlovou založil a který dovedl ke světové proslulosti. V roce 1945

[17] KNÍŽÁK, M. *Encyklopedie výtvarníků loutkového divadla v českých zemích a na Slovensku od vystopovatelné minulosti do roku 1950 (M – Z).* Hradec Králové: Nucleus, 2005. str. 1024.

spoluvytvořil nejstarší a největší české studio kreslených filmů Bratři v triku a shromáždil kolem sebe skupinu tvůrců, kteří z filmového druhu sloužícího reklamě a zábavě vytvořili v krátké době opravdové umění. To všechno by bylo nemyslitelné bez dobré průpravy v loutkovém divadle…“[18]

[18] JIRÁSKOVÁ, M. *Loutka a moderna.* Brno: Arbor vitae, 2011. str. 344.

Národní divadlo za okupace

Karel Hugo Hilar působil v Národním divadle jako šéf činohry od roku 1921 až do své smrti v březnu 1935. O šest měsíců později byl do jeho funkce nově dosazen univerzitní profesor a překladatel Otokar Fischer. Jeho nástupem došlo ke změně v dramaturgické koncepci. Snažil se v inscenování současného i klasického repertoáru klást důraz na dramatického autora a volal po básnickém pojetí divadla. Přesto by inscenovaná díla měla být stále schopna promluvit svým etickým nábojem k událostem, které se odehrávaly těsně za našimi hranicemi. Jako aktivní protifašistický demokrat byl přesvědčen, že „divadelní umění, dnes více než možná dřív, u nás odpovědněji nežli snad kde jinde opět se naplňuje obsahem hutným a závažným a je zaměřeno k úkolům nejbdělejší ostražitosti.“[19]

Nový šéf činohry umožňoval režisérům v Národním divadle plodný tvůrčí vývoj, Vojta Novák se tak nově zaměřil na klasické veselohry a moderní problémové reportážní hry. Z Brna byl angažován Aleš Podhorský. Fischerovi byl však generačně i názorově nejbližší vrchní režisér činohry Karel Dostal, kterého si navíc velmi cenil. V předválečných letech se Dostalova pozornost přesunula do oblasti současné dramatiky. Mezi jeho nejvýznamnější inscenaci patřilo drama Viléma Wernera *Lidé na kře* (SD 1936), které dosáhlo až do své derniéry 92 repríz. Jeho následné inscenace Čapkových her *Bílá nemoc* (SD 1937) a *Matka* (SD 1938) se staly prvořadými událostmi v tehdejší české kultuře a měly i neobvyklý politický dopad. Při inscenování těchto dramat ho zaujal právě aktuální konflikt demokracie a diktatury, humanity a moci.

Co se týče spolupráce s jevištními výtvarníky, Karel Dostal nejčastěji tvořil tvůrčí dvojici s Vlastislavem Hofmanem. Ten se při spolupráci proměňoval v uvážlivého architekta prostorů, které stylově i sociálně vystihovaly prostředí hry. Například v případě Čapkovy *Matky* vynikala režisérova promyšlenost celé ideové koncepce, pro niž vytvořil Hofman pokoj přeplněný věcmi, na nichž lpěly matčiny vzpomínky na mrtvé. Pokud byl naopak režisérův cíl zachytit freskovitě historického pozadí, obracel se na Aloise Wachsmanna. Jevištní výprava Schillerova dramatu *Úklady a láska* (SD 1937) „byla činitelem, dodávající inscenaci vzruch řešením, inspirujícím se barokním tvaroslovím i společenskými protiklady, tvořícími zázemí

[19] ČERNÝ, F., et al. *Dějiny českého divadla IV.* Praha: Academia, 1983. str. 338.

konfliktu.“[20] Stejně tak básnické texty realizoval nejraději buď s tímto spolupracovníkem (Shakespeare: *Prospero*, ND 1937), nebo se obracel na Františka Muziku (Jean Giraudoux: *Nová Elektra*, SD 1938). Tento výtvarník spolupracoval též při inscenacích českých klasických her v režii Podhorského.

Mladý režisér Jiří Frejka se v předválečných letech „vypracoval v prvořadou osobnost české režie, uskutečňující avantgardní program prostředky velké scény v souladu se zodpovědným stavem společnosti.[21] Od nástupu do Národního divadla se musel potýkat se zásadním problémem, který spočíval v nalezení spolupracovníka, s nímž by se plně shodl na otázkách vnímání scénického prostoru. Pracoval s významnými avantgardními malíři a architekty té doby – stejně tak ale i se stálými scénografy ND Vlastislavem Hofmanem a Bedřichem Feuersteinem. Při spolupráci s Feuesteinem na inscenaci Nezvalových *Milenců z kiosku* (SD 1932) přitahovala Frejku jeho scénické pojetí v rámci puristické čistoty architektonického řešení. Ojedinělá a velmi objevná byla inscenaci Antoinova *Píseň Asie* (SD 1935), na které se výtvarně podílel Bedřich Wachsmannn. „Jeho výprava (…) vyvažovala plošnou malířskou krásou Frejkovy experimenty s kinetickými možnostmi nového technického vybavení jeviště ND.“[22] Zato Hofmanův monumentálně dramatický výraz nacházíme při rekonstrukci Hilarovy inscenace *Král Oidipus* (ND 1936) a otevřenost novým scénickým postupům a aplikaci scénografických novinek lze vysledovat v inscenaci Jiráskova *Gera* (ND 1936). Mezi další Frejkovy spolupracovníky patřili vzhledem k provozním požadavkům ND i Adolf Wenig, Venda a J. M. Gottliebovi. Roku 1936 si poprvé vyzkoušel spolupráci na Štěpánkově hře *Kamaráde, kde jsi?* s Jiřím Trnkou, kterého pro Národní divadlo objevil.

Nejvýznamnější inscenace Národního divadla však vytvořil Frejka v tvůrčí dvojici se scénografem Františkem Tröstrem, který dříve působil na slovenské scéně Národního divadla v Bratislavě, kde spolupracoval s režisérem Viktorem Šulcem. Frejka byl nejvíce zaujat tím, že „vitální až expresivní energie a dynamické prostorové cítění, vyjádřené čistými liniemi architekta Tröstra jako by slučovaly v nové syntéze všechny pozitivní vlastnosti jeho někdejších spolupracovníků.“[23] Jejich společná tvůrčí práce se započala roku 1935 a přinesla jim i zahraniční uznání. Tröster byl povahovým protikladem ke klidnému a neustále se ovládajícímu Frejkovi, zato však dokázal vždy vyhovět jeho maximalistickým požadavkům a

[20] ČERNÝ, F., et al. *Dějiny českého divadla IV.* Praha: Academia, 1983. str. 339.
[21] PETIŠKOVÁ, L. *Předmluva* in FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004. str. 33.
[22] *tamtéž*, str. 34.
[23] *tamtéž*, str. 34.

respektoval podíl, který si režisér na výtvarném podílu inscenace připisoval. Oba totiž bývali společně uváděni jako tvůrci scénografie. Frejka měl také výtvarný talent a zajímal se o soudobé malířství. V jeho režijních knihách lze objevit i nákresy scén. Zvláštní zájem projevoval i o kostým.

Frejka dospěl ke kritickému rozvinutí ideového odkazu avantgardy 20. let. Profesionálně se vyvíjel od programu čistého divadla k formulaci, že divadlo je svědomím doby. Pokud mu bylo určeno inscenovat díla, která by neodpovídala jeho programu, dokázal je dodatečně dramaturgicky upravit dle svých představ. Zaměřoval na inscenace klasických textů, v nichž se snažil o osobité, aktualizující řešení klasiky – ovšem nejednalo se o tendenční výklad textu, který by směřoval k aktuální politické problematice. Pochopil nevyhnutelnost konfrontovat svůj estetický ideál s problémy současné doby, a tak aktualizace vnímal především u pocitové sféry postav dramat.

První společnou inscenací tohoto režiséra a výtvarníka v Národním divadle byla hra Lope de Vegy *Vzbouření na vsi* (ND 1935), jež se u nás stala přelomem v chápání moderního jeviště u nás – změny jednotlivých prostředí spočívaly v postupném otáčení architektury na scéně. Drama svým tématem vyznívalo jako „bojovně demokratická aktualita (…), přičemž zanedlouho po premiéře nabyla tato inscenace o to větší naléhavosti, že ji obecenstvo chápalo jako připomínku bojujících španělských republikánů. Tady se ukázala dobová výhoda Frejkovy aktualizační metody, která ponechávala význam inscenace vždy poněkud otevřený a umožňovala tak přes zdánlivou politickou zdrženlivost i značně radikální diváckou konkretizaci.“[24] Frejka se uchyloval k původním dramatům s aktuálními náměty, jen pokud v nich nacházel téma, které přesahovalo časový význam původního vyznění.

Aktuálního významu nabyla i inscenace Jirákova *Gera* (ND 1936), když v den premiéry vstoupila do Sárska hitlerovská vojska. V Shakespearově dramatu *Julius Caesar* (ND 1936) chtěl Frejka ukázat „pratypy politických povah“, nikoli ilustraci politické situace. Tato inscenace je považována za vrchol tvorby Tröstra, když ve scénografii „vyšel z pozice diváka a rytmizoval drama změnami zorných úhlů. Střídal konvenční úhel pohledu s vyhrocenou žabí perspektivou, aby přiměl obecenstvo k aktivnímu a dynamickému vnímání.“[25] Stejně tak byl touto Frejkovou metodou aktualizován i Gogolův *Revizor* (ND 1936), v němž byly použity vynalézavé výtvarné postupy, z nichž je nejznámější chůze Chlestakova špalírem „opilých“

[24] ČERNÝ, F., et al. *Dějiny českého divadla IV.* Praha: Academia, 1983. str. 342.
[25] PTÁČKOVÁ, V. *Česká scénografie 20. století*. Praha: Odeon, 1982. str. 121.

dveří. Z Hsiungovo-Hlávkovy *Paní Studánky* (SD 1937) vytvořil Frejka syntetickou jevištní báseň, pro niž oproštěnou výpravu z barevných provazů, lampionů a promítaných ornamentů vytvořil opět Tröster.

Atmosféra nadcházejících válečných událostí nutně ovlivnila mentalitu diváků a oživil se vztah mezi publikem a umělci. Inscenace z konce 30. let vzbuzovaly v hledišti nadšenou odezvu a „prožitek této jednoty byl něčím, co přesahovalo zkušenosti generace, jež vstupovala do života se založením československého státu. (…) Obrat k národní problematice byl na obou stranách, v hledišti i na jevišti, logicky přirozenou reakcí, povolávající znovu k životu obrozenecké pojetí kultury, jak o tom svědčí dobové heslo „zpět k národní tradici". (…) Ve Frejkových režiích v této době logicky zesílil význam dramatu jako literární složky díla, a spolu s ním také úloha herecké individuality."[26]

Po vyslechnutí zprávy o připojení Rakouska k Třetí říši v březnu 1938 dostal Otokar Fischer srdeční slabost a následně zemřel. Jeho smrt způsobila v činohře Národního divadla jisté bezvládí a umělecký chaos.

Citelnou ranou v uměleckém vývoji Jiřího Frejky se stal nešťastný odchod jeho nejbližšího scénografa. Často se vykládá tato ukončení spolupráce na pokyn vyšších míst. Jiří Hilmera ovšem dokázal, že „šlo o osobní roztržku, vzniklou patrně z Tröstrovy nespokojenosti nad Frejkovým v jeho očích nedosti pevným postojem v nepochybně ošemetném pomnichovském období."[27] Frejka totiž jako úlitbu režimu napsal doprovodný text *Vyšší pojetí politického dramatu v říši* ke kontroverzní inscenaci Ortnerova *Nebeského sňatku*[28]. V ND vytvořil Tröster pro Frejku výpravy k celkem třinácti inscenacím a jednu scénografii k neuvedené opeře *Prodaná nevěsta* (1937). Pro Frejku znamenal Tröstrův odchod hledání nového spolupracovníka.

V době pokračujících politických otřesů, které katastroficky vyvrcholily 29. září 1938 podpisem Mnichovské dohody o připojení pohraničí Československa k Německu, byli inscenátoři nuceni vypořádat se s prvními cenzurními zásahy. Fischerovský program byl „prakticky okleštěn jen na úsilí o budování kmenového repertoáru, ovšem bez předchozí

[26] PETIŠKOVÁ, L. *Předmluva* in FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004. str. 36.
[27] HILMERA, J. *Přínos Jiřího Frejky pro scénografii Národního divadla.* Divadelní revue, 2004. roč. 15, č. 3. str. 100.
[28] V tomto článku Frejka vyzdvihuje kvalitu současné německé dramatiky, pro kterou jsou v říši vytvořeny ideální podmínky, neboť i politika se o umění zajímá.

ideové promyšlenosti. Divadlo, jemuž po Mnichovu začala být znemožňována výpověď o vzrušujících problémech současnosti, ztrácelo dočasně divákův zájem.“[29] Novým šéfem činohry se stal v lednu 1939 Jan Bor, ovšem jeho jmenování bylo v hereckém souboru pojímáno značně rozporuplně.

V březnu 1939 vpadla do českých zemí německá vojska a byl vyhlášen tzv. Protektorát Čechy a Morava. První premiéra činohry v nové sezóně, uvedená pouze čtyři dny po této události, byla Dostalova inscenace *Život je sen* (SD 1939). Ačkoliv se v této době zhoršovaly podmínky pro divadelní provoz, přirozeně se také vystupňovalo vlastenecké vědomí českého obyvatelstva. Lidé toužili být v prvních měsících okupace pohromadě, a tak byla divadla opět plná. V Lidových novinách vyjádřil Jan Drda v kritice svůj dojem z jevištního koncertu dirigenta Václava Talicha *Má vlast* v Lidových novinách: „Takový večer (…) se nezapomíná. (…) To nejsou diváci, ti lidé v divadle, a neztajují dech jen pro úžasný pocit krásy. To je bratrské shromáždění lidí, které splynulo v celek o jednom srdci, shromáždění s jednou jasnou myslí, se stejným koloběhem krve ve společných žilách.“[30]

Toto období je také spojeno s dobou Frejkovy osobní krize, kdy se u něj objevily prudké a nesnesitelné bolesti hlavy. K tomu bylo vážně ohroženo jeho osobní postavení v Národním divadle. V té době shrnul své názory do publikace *Smích a divadelní maska*, později i do knihy *Železná doba divadla*. „V jeho textech stále více sílil motiv české kultura a národa. Roku 1939 stačil ještě publikovat studii *O divadlo vskutku národní*, kde vyslovil podobně jako v několika předchozích kratších statích potřebu vrátit divadlo nejširší veřejnosti. Vyslovil zde požadavek na zachování hodnot české národní kultury za všech okolností.“[31] Při hledání nového spolupracovníka Frejka dlouho tápal. Navázal opět spolupráci s Vlastislavem Hofmanem, Václavem Gottliebem, poté vystřídal Zdeňka Rykra, architekta Luďka Kubeše a Františka Tichého. Také si scénografie pro některé své inscenace navrhoval sám.

Teprve v roce 1941 při inscenaci *Benátská maškaráda* opětovně navázal vztah s Jiřím Trnkou – a nyní jejich spojenectví nabylo trvalejšího rázu. „Je přitom dobře si povšimnout, že Trnkovy impresivně malířské výpravy byly takřka protipólem toho, k čemu v letech 1935-38 směřoval Frejka ve spolupráci s Tröstrem.“[32] Od této doby spolu systematicky pracovali a

[29] ČERNÝ, F., et al. *Dějiny českého divadla IV.* Praha: Academia, 1983. str. 365.
[30] KOPECKÝ, J. *Čtení o Národním divadle: Útržky dějin a osudů.* Praha: Odeon, 1984. str. 227.
[31] PETIŠKOVÁ, L. *Předmluva* in FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004. str. 36.
[32] HILMERA, Jiří. *Přínos Jiřího Frejky pro scénografii Národního divadla.* Divadelní revue, 2004. roč. 15, č. 3. str. 100.

výsledky jejich tvorby přinesly devět společně nastudovaných inscenací. V období válečných let přitom Frejka objevil pro divadelní tvorbu hned několik soudobých malířů a grafiků, s kterými také spolupracoval – jako například s Karlem Liškou, Arnoštem Paderlíkem a Jaroslavem Švábem. Také opět obnovil spolupráci s Hofmanem a Kubešem.

Zato malíř František Muzika se za války stal hlavním spolupracovníkem Karla Dostala. Tento zastánce poetického směru scénografie se podílel na 17 výpravách v letech okupace a inspiraci čerpal ze surrealismu. „Muzikova scénografická torba z těchto let se člení do dvou skupin (…). První tvořily v podstatě architektonicky koncipované scény klasicky přísné úměrnosti, druhou scény koncipované vysloveně malířsky, v nichž dominovala hlavně složka romanticko-fantazijní.“[33]

V květnu 1939 přestalo být Stavovské divadlo druhou scénou Národního divadla. Říšský protektor Konstantin von Neurath rozhodl o vrácení Stavovského divadla pražské německé menšině, čímž připravil Čechy o možnost hrát v reprezentativních prostorách. Posledním českým představením v tomto divadle byla Jiráskova *Lucerna*. Herec Zdeněk Štěpánek vzpomínal: „Bylo nám jako o pohřbu a teprve v posledním jednání, ve scéně, kdy panští pacholci chtějí lípu, tu symbolickou českou lípu porazit, vjel do nás blesk vzdoru, síly a takového odporu, že zapálil i hlediště, a při slovech „Buď požehnána a stůj navěky!“ bouřil už takový aplaus, že nebylo slyšet slova. Lidé tleskali, plakali a my s nimi.“[34] Aby však herci měli vůbec kde hrát, náhradou za tuto budovu dostala činohra ND Varieté v Karlíně – tedy obrovské prostory, které bylo nutno přes prázdniny provizorně upravit. „Zde byla na začátku sezóny 1939/40 otevřena pobočná scéna ND, tzv. Prozatímní divadlo.“[35]

Když německý nacismus rozpoutal v září 1939 druhou světovou válku, vzrostly ještě obtíže, s nimiž se muselo Národní divadlo vyrovnávat. Nutně pocítilo nacistický nátlak, protože bylo přímo podrobeno ministrovi školství a národní osvěty a také bylo finančně podporováno z prostředků protektorátní vlády. Nacisté do budoucna s existencí českého národa (potažmo s jeho uměním) nepočítali, avšak prozatím ještě nechali kulturní záležitosti v rukou Čechů. Divadelní aktivitu tolerovali v jistých mezích, neboť se jednalo o druh zábavy, který mohl lidem přinést odpoutání pozornosti od současných společenských problémů.

[33] SRBA, B. *O nové divadlo: nástup nových vývojových tendencí v českém divadelnictví v letech 1939 – 1945.* Praha: Panorama, 1988. str. 126.
[34] ŠTĚPÁNEK, Z. *Herec.* Praha: Mladá fronta, 1961. str. 225.
[35] ČERNÝ, F., et al. *Dějiny českého divadla IV.* Praha: Academia, 1983. str. 462.

Nacisté systematicky rozrušovali organizační základnu českých divadel, mířili proti vedoucím i řadovým pracovníkům. Byl vydán zákaz vstupu Židů do divadel, přestali se uvádět sebeméně podezřelí autoři. Postupně zmizela z kulturní scény jména dramatiků, skladatelů, režisérů, herců, zpěváků…

Hlavním nástrojem ideového usměrňování českých divadel byla cenzura. Nacisté vydali několik generálních cenzurních zákazů, vyřazující celé velké skupiny divadelních her. Avšak i poté, co hry prošly úspěšně cenzurou, vyškrtalo se dodatečně vše, co si mohl divák vyložit způsobem nacistům nepřátelským. Dramatik, překladatel či upravovatel textu neměl mnoho možností, jak kontrolu obejít. Nezasahovalo se ale pouze do textů her, cenzura ovládla i jejich jevištní provedení. I tak si však interpreti, jakožto hlavní tvůrci jinotajů, dokázali najít metody dorozumívání s diváky. Právě toto oslabení složky dramaturgie a režie, využilo naopak herectví, i scénografie a hudba.

V těchto těžkých časech se zvýšil zájem českého obyvatelstva o divadla, kam přicházelo hledat duchovní posilu a povzbuzení, kterého se jim jinde nedostávalo. „V činohře došlo za okupace ke snížení počtu premiér, ze třetice v sezóně 1938–39 na sedmnáct v sezóně 1941–42. Umožnila to mj. vysoká návštěvnost, v níž se – jako za první světové války – projevilo užší přimknutí národa k divadlu jakožto symbolu kulturní a jazykové svébytnosti. Vyšší návštěvnost dovolila zvýšit počet repríz i u náročných představení a omezit konzervační bulvár.“[36] Když v listopadu 1939 byli v Praze první popravení, národ se začal bránit kulturou. Znovuožívá budovatelské poslání Národního divadla. Repertoár byl hrubě okleštěn, ponejvíce se tedy hrála díla českých klasiků, ale ještě se mohl inscenovat i Shakespeare. Také hudba českých skladatelů byla pro národ duchovní posilou. K nejoblíbenějším inscenacím za okupace patřila inscenace *Zuzana Vojířová* (ND 1942), zdramatizovaná povídka Františka Kubky. V režii Jana Bora dosáhla 101 repríz.

Inscenování klasického českého repertoáru se právě za okupace věnoval Jiří Frejka, neboť podle něj obrozenecký repertoár dokázal v lidech vzbudit víru v lepší budoucnost a vlastenectví. Nastudoval hru V. K. Klicpery *Lhář a jeho rod* (ND 1939) a *Zlý jelen* (ND 1942) ve vlastní dramaturgické úpravě. „Láskyplně posměšná adorace obyčejných lidiček – chytrých i naivních – nesla v obou inscenacích prvky odpovídající národní mentalitě a byla

[36] ĆERNÝ, J., et al. *Národní divadlo 1883 - 1983: Stručný průvodce sto lety jeho umělecké práce.* Praha: Národní divadlo, 1983. str. 42.

také takto pochopena.“[37] Na komediálním repertoáru se Frejka pokoušel rozvíjet typy komedie dell´arte, v níž avantgarda viděla svůj vzor divadelní poezie. Hlávkova *Benátská maškaráda* (PD 1941) patřila k divácky velmi oblíbeným inscenacím, dosáhla 46 repríz. Stejně tak Frejka uvedl *Strakonického dudáka* J. K. Tyla (ND 1943) jakožto zápas o lidskou duši - opět od ilustrativních prvků s dramaturgicky očištěnou úpravou, s níž pracovali inscenátoři ještě další desetiletí.

Když byl odvolán Konstantin von Neurath, říšský protektor pro Protektorát Čechy a Moravu, přijel v září 1941 jeho nástupce Reinhard Heydrich, jenž nastolil ostrou protičeskou politickou orientaci - vyhlásil stanné právo, zavedl hromadné zatýkání a popravy. Veškeré kulturní aktivity byly na jeho rozkaz zakázány. Když byla po měsíci divadla opět otevřena, zvýšila se nad nimi kontrola, a ještě přitvrdila cenzura. Ministrem školství a národní osvěty se stal v lednu 1942 Emanuel Moravec, a jakožto přímý nadřízený Národního divadla, ihned požadoval nastudování více německých her.

Činohra proto nasadila Goethovo drama *Torquato Tasso* (ND 1942), které se v režii Karla Dostala stalo scénickou básní o svobodě. Výtvarník Muzika vytvořil scénografii, v níž „základním kompozičním prvkem byl rozměrný zadní prospekt představující renesančně pojatý obraz italské krajiny (…), avšak s oblohou barokně potemnělou, (…) působící zcela ponuře, jak působilo i ono nebe, které viselo nad hlavami lidí okupačních let.“[38] Stejně tak se v rámci upřednostnění německého repertoáru nastudovala Gluckova opera *Orfeus a Eurydika* (ND 1939). Dostalovi se opět podařilo vytvořit dílo, vyzdvihující krásnou lásku a mravní čistotu. Na nátlak protektorátních úřadů byla do repertoáru ND prosazena i inscenace Grillparzerova *Běda lhářům!* (ND 1941). Ačkoliv byl nátlak ministra Moravce vyvíjen hlavně na šéfa opery Václava Talicha a na režiséra Karla Dostala, nevyhnul se ani Jiřímu Frejkovi. Jako úlitbu režimu režíroval hru Hermanna Heinze Ortnera *Nebeský sňatek* (ND 1942) a Zavřelova *Caesara* (ND 1942) z cyklu *Polobozi*.

Frejka inscenoval také hry světového repertoáru jako Shakespearovu *Zimní pohádku* (ND 1941) či Plautova *Lišáka Pseudola* (PD 1942), kterého Národní divadlo uvedlo s velkým napětím. Nacistům však nepřišly antické hry nebezpečné. „Samotné inscenátory překvapilo,

[37] PETIŠKOVÁ, L. *Předmluva* in FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004. str. 42 – 43.
[38] SRBA, B. *O nové divadlo: nástup nových vývojových tendencí v českém divadelnictví v letech 1939 – 1945.* Praha: Panorama, 1988. str. 127.

že německé publikum [ve smyslu německé úřady, pozn. MV] necítilo z jasně čitelného konfliktu pána a sluhy sociální osten hry, palčivý pro ponížené Čechy.“[39]

Současné hry se naopak uváděly velmi zřídka. Inscenace Faltisovy *Veroniky* (PD 1941) o venkovské dívce, která se ujala uštvaného Jánošíka, vzbudila na oficiálních místech nelibost. „Dnes obtížně čitelná negativní reakce reakčních míst mohla být probuzena nežalovatelným dojmem z inscenace – ta totiž mohla být čtena jako metaforický ohlas myšlenek Benešových londýnských projevů. Inscenace spadala do časů těžkých represí, respektive výjimečného stavu, který po svém příchodu do Prahy vyhlásil Heydrich.“[40] A právě po tomto skandálu se Frejka uchýlil k již zmíněné Ortnerově hře z dějin třicetileté války, přičemž se nadekretovaným repertoárem měl uchránit od další pozornosti protektorátních úřadů.

Dne 28. května 1942 při Smetanově opeře *Dalibor* dozpívala Marie Podvalová jako Milada ke slovům „… že tě soudil král“ a představení bylo náhle přerušeno. V Praze byl spáchán atentát na zastupujícího říšského protektora Heydricha. Všechna divadla byla okamžitě zavřena! „Řízením činohry byl (…) pověřen František Götz, který potom zkušeně vedl toto těleso těžkými obdobími otevřené perzekuce českého lidu po atentátu na Heydricha i za Frankovy tzv. postalingradské politiky „usmiřování“ až do dubna 1944.“[41] Stejně se během okupace měnilo vedení i na pozici ředitele Národního divadla, na této pozici se za války vystřídali Stanislav Mojžíš-Lom, Karel Neumann a Ladislav Šíp. Za takových podmínek se pochopitelně nemohlo konstituovat řádné umělecké vedení, které by se mohlo zasadit o tvorbu v duchu národního odporu.

Součástí plánu okupantů byl útok na českou inteligenci. Snažili se zdiskreditovat v očích národa vybrané jedince, kteří byli s Národním divadlem spjati. Po atentátu na Heydricha se konala manifestace *Slib českých divadelníků německé říši* v Národním divadle. Kdo z se pozvaných divadelníků této akce nezúčastnil, jakoby schvaloval atentát.

Na začátku roku 1943 nastal ve válce zvrat, když Sověti zvítězili nad německou armádou v bitvě o Stalingrad. Divadla jako opět na krátkou dobu uzavřena, nehrálo se „na znamení

[39] PETIŠKOVÁ, L. *Předmluva* in FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004. str. 43.
[40] *tamtéž*, str. 43.
[41] ČERNÝ, F., et al. *Dějiny českého divadla IV.* Praha: Academia, 1983. str. 462 – 463.

smutku nad skončením hrdinského boje 6. armády na Volze“.[42] V březnu zemřel šéf činohry Jan Bor.

Jiří Frejka se v této době režíroval kineticky objevnou inscenaci Hebbelova *Gygova prstenu* (ND 1943) s myšlenkou nadřazenosti vyššího řádu nad lidským, a *Císařova mima* (PD 1944) v přebásnění Václava Renče, v němž rozvíjel svou vizi divadla jevištního patosu. Veršované drama, „pojednávající o obrácení slavného římského herce na křesťanskou víru, působilo jako jistý výzva k odhození masek, k občanské identitě a k jasnému gestu odporu.“[43] Nad hrou Stanislava Loma *Člověk Odysseus* (ND 1944) navázal Frejka opět spolupráci v ND s Františkem Tröstrem. V neobyčejně složitých provozních podmínkách se jednalo o uvedení poslední premiéry sezóny před zákazem činnosti českých divadel.

Sezóna 1943–1944 byla v Národním divadle poslední ukončenou válečnou sezónou. Nacisté se ještě snažili podlamovat sílu tohoto divadla různými reorganizacemi, a tak se poslední proměna odehrála ještě v březnu 1944 k pátému výročí okupace. „Frank a Moravec se pokusili rozřešit v rámci reorganizace pražského oficiálního divadelnictví problém soužití druhově různorodých divadelních umění na hlavní scéně ND.“[44] Historická budova na vltavském nábřeží byla výhradně vyhrazena pro operu a balet. A tak se činohra z nevyhovujících prostor tzv. Prozatímního divadla v Karlíně přestěhovala do nových prostor Městského divadla na Královských Vinohradech, kde se hrálo pod názvem České národní divadlo. Vinohradský soubor se naopak přestěhoval do Karlína, kde František Götz musel vykonávat funkci ředitele nově nazvaného Divadla J. K. Tyla. Götze na této pozici v Národním divadle v dubnu 1944 vystřídal lektor Miloš Hlávka.

Novou sezónu už divadla nezahájila, neboť byla z rozkazu říšského ministra Goebbelse k 1. září 1944 uzavřena a jejich personál přeřazen do válečného průmyslu. Válka byla vyhlášena za totální. V únoru 1945 nečekaně K. H. Frank nařídil, aby do měsíce opět první scéna zahájila svou činnost. „Jeho záměrem bylo napomoci tímto gestem vytvoření předpokladů k ukončení války v českých zemích „mírovým převratem“.“[45] Zdejší umělci však na výzvu reagovali velmi pozvolna a do konce války se odehrálo jen pár představení.

[42] KOPECKÝ, J. *Čtení o Národním divadle: Útržky dějin a osudů.* Praha: Odeon, 1984. str. 243.
[43] PETIŠKOVÁ, L. *Předmluva* in FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004. str. 43.
[44] ČERNÝ, F., et al. *Dějiny českého divadla IV.* Praha: Academia, 1983. str. 462.
[45] *tamtéž*, str. 462.

Dne 27. května roku 1945 byla Praha opět svobodná a Národní divadlo vítalo šťastný začátek nového života představením *Prodané nevěsty* pro bojovníky na barikádách. Chod Národního divadla byl zahájen manifestačním pásmem *Věrni zůstaneme* ve Frejkově režii. O dalším postupu divadla rozhodovala Revoluční odborová rada divadelníků, která vydala v dubnu 1945 oficiální směrnice. Ve vedení ND se objevili Karel Dostal, Jindřich Honzl a Jaroslav Průcha. Jiří Frejka byl naprosto pominut, což pro něj znamenal popud k ukončení pracovního poměru s Národním divadlem k 28. červnu 1945. Jak vzpomínal herec Ladislav Boháč: „Odešel z Národního divadla hned v létě 1945, aby se stal ředitelem Vinohradského divadla. Vedla ho tam snad dávná touha stát se vedoucí osobností, a pak možná rozpory s Jindřichem Honzlem, které u tvůrců tak vyhraněných nejsou ničím neobvyklým. Škoda…“[46]

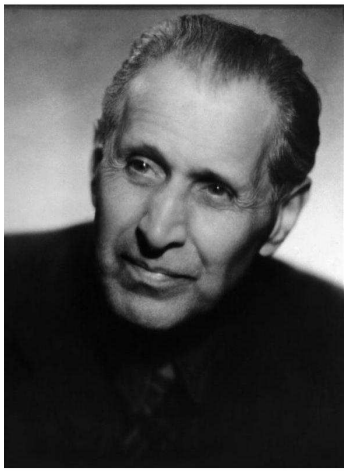
[46] BOHÁČ, L. *Tisíc a jeden život*. Praha: Odeon, 1981. str. 190.

Scénografie Jiří Trnky v Národním divadle

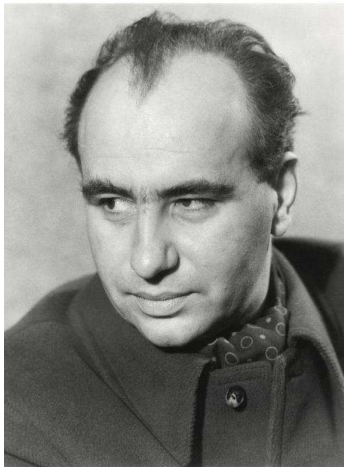
Jiří Trnka se v Národním divadle v letech 1936 – 1960 podílel celkem na 13 výpravách, přičemž to povětšinou znamenalo navrhnout scénu, kostýmy i rekvizity. Sám Trnka se k tomuto tématu vyjádřil: „Že se kostýmy dělí od dekorací a že jsou pak dva různí navrhovatelé, je praxe nesprávná. Dekorace i kostýmy musí být z jedné ruky. Když je bohatá a pestrá malířská dekorace, musí ji odpovídat i kostýmy. (…) Musí se to komponovat najednou.“[47]



I přes výrazně omezený a ztížený provoz patřilo Trnkovo dílo za okupace na scéně Národního divadla k umělecky nejhodnotnějším projevům českého divadelnictví. Ve válečných letech bylo pochopitelné omezení finančních fondů, chybělo topivo a vůbec finanční prostředky na přípravu inscenace. Nedostatky v zásobování se odrážely i v materiálovém vybavení. Toto vše se v Trnkově scénografickém díle projevilo, obzvláště při realizaci jeho kostýmních návrhů, kdy se musely přešívat již vyřazené kostýmy, nacházející se v divadelním fundusu.



Relativně stálou tvůrčí dvojici utvořil s režisérem Jiřím Frejkou, který ho do Národního divadla přivedl. Trnku objevil právě díky svému zájmu o loutky. Jejich spolupráce se započala již roku 1936, ale intenzivněji pokračovala až v letech 1941–1944. Za tuto dobu spolu vytvořili deset inscenací. Jejich vztah se však neomezoval pouze na divadlo, stali se z nich skuteční přátelé. V roce 1942 vydal Frejka knihu *Outěchovice* s podtitulem *Vyprávění o rodu dědičných myslivců Frejků v Outěchovicích a o světě kolem nich*. Nejednalo se o žádnou



Obr. 7

[47] TRÄGER, J. *S Jiřím Trnkou o divadle, loutkách, jevištním výtvarnictví.* Divadelní noviny 1959/1960, r. 3, č. 23. str. 8.

suchopárnou kroniku rodu, k vyprávění posloužil autorovi zápisník jeho otce. Trnka do díla přispěl čtyřmi barevnými a patnácti černobílými litografiemi. Jeho grafiky podtrhly příhody, které se odehrávaly v myslivně během celého roku. Dále Frejkovi vyšla kniha *Železná doba divadla*, obsahující pohled na divadlo za druhé světové války, s Trnkovou grafickou úpravou. A Frejka zase naopak zahájil svému příteli pražskou výstavu obrazů v roce 1943.

Dalším režisérem, pro něhož vytvářel Trnka scénografie, byl Karel Dostal. Jejich společná tvorba se však omezila pouze na dvě inscenace – obě z roku 1943. Trnkovou poslední prací pro Národní divadlo byly návrhy kostýmů k inscenaci Otomara Krejči *Drahomíra a její synové* z roku 1960. Scénické řešení navrhl Josef Svoboda. V tomto výčtu scénografií Jiřího Trnky pro Národní divadlo je zvláštní, že se vždy jednalo o činoherní inscenace. Nikdy mu v těchto prostorách nebylo umožněno podílet se výtvarně na jiném divadelním žánru – baletu či opeře. Vzhledem ke své vyhraněné osobnosti šéf opery Václav Talich za svou éru vystřídal mnoho spolupracovníků. Od svého nástupu v sezóně 1935–1936 až do konce okupace vystřídal jedenáct scénografů: Vlastislava Hofmana, Josefa Ladu, Otakara Mrkvičku, Františka Muziku, Vincence Beneše, J. M. Gottlieba, Jana Zrzavého, Jiřího Vopršala, Cyrila Boudu, Karla Svolinského, Františka Tröstra. Důvod, proč nebyl k společné práci vyzván i Trnka není znám.

Jiří Trnka v roce 1939 vyhrál svými návrhy soutěž na výpravu Smetanovy opery Libuše, která se měla hrát právě v tomto divadle. Jevištní realizaci však zabránila německá okupace. I přes zákaz provedení se alespoň dochovaly Trnkovy návrhy – a to jak scénické, tak kostýmní. Ty jsou navrženy tak, že jsou schopny tlumočit heroismus látky z bájné české minulosti, a při jevištní realizaci by jistě dokázaly pozdvihnout naše národní vědomí. L. H. Augustin se k této scénografii pro naší národní operu vyjadřuje: „S mánesovsko-alšovskou oduševnělostí, emocionalitou a dramatickou obrazností se tu ponořil do ducha muzikální struktury opery, jejíž bohatou melodičnost podtrhl i vyzvedl expresivně malířskou tonalitou scénického řešení, z něhož trvale dýchá kouzlo imaginárního pravěku, zpřítomněného jako odkaz, příklad a časové memento.“[48]

Návrhy plné monumentality jsou řešeny pomocí výrazných barev – obzvláště jasná modrá obloha bez jediného mráčku zdůrazňuje poetizaci atmosféry samotného libreta. Přesto nejsou plny patosu, výtvarník spíše vystihuje typizaci dějového prostředí, aniž se uchyluje

[48] AUGUSTIN, L. H. *Jiří Trnka.* Praha: Academia, 2002. str. 198.

k přeplnění potenciálního jeviště popisnými či nepodstatnými rekvizitami. Vše působí velice čistě, jednoduše – avšak velmi působivě.



Obr. 8

Pro první jednání, ve kterém se odehrává Libušin soud nad sporem o dědictví mezi velmoži, vytvořil Trnka návrh interiéru – knížecí síň na Vyšehradu. Na levé straně návrhu se perspektivně snižuje masivní zeď. Pravá část je tvořena z tmavé kamenné stěny a uprostřed návrhu ústí v dřevěný rám. K němu zdola vedou tři kamenné schody. Nad tím vším se klene velmi bytelný dřevěný strop s viditelnými trámy, jež jsou podepřeny širokými kládami. V levé části u zdi se ještě nachází stolek, jemuž vévodí soška bůžka. Prostor je ztvárněn relativně jednoduše, ovšem hlavní důraz je v použití materiálů, neboť už v samotném kamenu a dřevu se odráží lyrismus vlastního materiálu.

Ve druhém dějství se Krasava přiznává svému otci, že to ona je důvodem sváru mezi bratry. Pro tuto scénu byla navržena exteriérová scéna. „Mohutná lípa vévodí perspektivně zdůrazněnému vstupu mezi palisádami se třemi dřevěnými chodníky vedoucími k bájnému stromu, nad jehož korunou se vznáší mohutně nakypěný mrak. Bělošedavý tón s nádechem do tmavé modři podtrhuje baladické ladění scény. Větvoví lípy se roztíná do stran tak, že uprostřed se otevírají dva otvory do podoby lidských očí. U paty kmene stromu na výšině se rýsuje knížecí stolec, připravený k plnění své vladařské funkce.“[49]



Obr. 9

Druhé jednání pokračuje tím, že do Stadic přijíždějí za Přemyslem Oráčem poslové z Vyšehradu. Návrh je vyřešen tak, že uprostřed opět stojí mohutná lípa, a za ní se rozprostírá údolí se žlutavými poli

[49] AUGUSTIN, L. H. *Jiří Trnka.* Praha: Academia, 2002. str. 189.

s naskládanými kopkami slámy. Velký důraz na návrhu je věnován sytě modrému nebi. Trnka navrhl ideál české plodné krajiny s úrodou, ovšem nikoliv pateticky a kýčovitě.

Posledním návrhem, který nemůžeme přesně zařadit, je opět zobrazení české krajiny, které dominuje osamělá hora. Za ní se pne natažená ruka s otevřenou dlaní. Scéně vévodí zelená barva přilehlých luk a strání. Na potemnělém nebi září měsíc. Na rozdíl od předchozích dvou skic je tento navržen v nerealistické, až snové poloze. A svou atmosférou noční krajiny působí magicky.

K takto řešené výpravě navrhl Trnka jednoduché kostýmy, které odpovídají představám oblečení za bájných časů Libuše. Ženy mají povětšinou bílé dlouhé tuniky bez rukávů s nařaseným výstřihem. Dále je pod ňadry umístěn širší zdobený pás, zvýrazňující tvar lidské postavy. Pod tunikou se skrývá dlouhá sukně. Jako pokrývka hlavy slouží jednoduchý slaměný klobouk.



Obr. 10

Mladí muži jsou oděni do režných úzkých kalhot. Na horní polovině těla mohou mít zakasanou bílou košili, nebo zůstat nazí. Kmeti mají přes sebe přehozenu dlouhou nařasenou tuniku. Také je použito mnoho dalších doplňujících ozdob – zdobné výšivky či náramky a kroužky kolem paží. Na nohách mají uzavřené kožené boty s úzkými, hustě kladenými ovinkami, které obepínají celé lýtko. Celé vzezření působí velmi jednoduše, ale přesto efektně.

Na následném popisu lze doložit, jak Trnka dokázal vystihnout podstatu postav už samotným oděním. Velmož Šťáhlav je oblečen do úzkých šedých kalhot a do delší světlé tuniky, kterou má na ramenou nařasenou a dozdobenou dekorativními sponami. Přes prsa jsou umístěny kožené řemínky, stejně tak i v pase. Působí velmi mužně, ovšem jeho jemnost a mírnost je vyjádřena zeleným stvolem, který třímá v ruce. Zato hrubý bratr Chrudoš má vzezření skutečného bojovníka – dlouhé černé tunice, pod níž se ukrývají černé nohavice, vévodí bytelný kovový pás, a na obou ramenech má masivní ozdoby, které připomínají brnění. Za pasem nosí delší nůž a v ruce kladivo.

Kamaráde, kde jsi?

Herec Zdeněk Štěpánek byl autorem dnes již zapomenutých her *Monastýr nad tajgou* či *Nezbedný bakalář*. Jak se ovšem zmínil dramaturg Národního divadla František Götz, drama *Kamaráde, kde jsi?*[50] patřilo k tomu nejlepšímu, co autor kdy napsal. Hlavně motiv přátelství povznesl úroveň této hry, která je časově zasazena relativně do současnosti – a stejně tak byla řešené i výtvarně. První akt se odehrává v roce 1914 těsně před vypuknutím války, další dějství někdy po válce.

U prvního jednání najdeme v dramatu rozsáhlou scénickou poznámku, která popisuje skromný příbytek dvou kamarádů.[51] Trnka navrhl scénu, v níž pokojový interiér relativně volně přechází do exteriéru, čímž se mu podařilo rozvinout komorní výjev do širšího prostoru. Náznak pokoje, který se rozprostírá až do torza jednopatrové budovy, skýtá vybavení, které je nutné nejen pro hereckou akci, ale též pro charakteristiku prostředí. Místnost je vybavena stolkem s plynovou lampou, židlemi a železnými kamny s kouřovodem. U stěny se nalézá jedna postel, čímž už v samotné hře je zdůrazňuj nuzné sociální postavení mladíků – jeden z nich musí spát na zemi. Pokoj ale přesto nepůsobí depresivně. Naopak nápadné doplňky jako je povlečení či ubrus, značí, že si muži dokázali svůj příbytek zútulnit.



Obr. 11

[50] V předvečer války zachrání prostý mladík Petr dceru bohatého továrníka. Protože ale musí narukovat kvůli mobilizaci, těží z celé situace jeho kamarád Pavel, jenž se s Arankou následně ožení. V poválečné době se Pavel, omámený mocí a penězi, pouští do dobrodružného života – jak po finanční stránce, tak i milenecké. Spadne ale do nastražené léčky svých „přátel", a všichni ho v tu chvíli opouští, dokonce i jeho manželka. Petr, který se již vrátil z války, se stane novým řidičem v rodině továrníka. Aranka ho přemluví k společnému útěku. Dojedou na venkov, kde se velmi sblíží. Po návratu do Prahy ji Petr zavede do svého starého bytu, a v tu chvíli zjišťují, že jejich minulost je spojena osudným večerem. Na Aranku již nyní nemá právo, protože je to žena jeho kamaráda. A kamarádství zavazuje víc než nejpřísnější mravní zákon! Když k nim přijde Pavel, manželé se na Petrovu radu usmíří, a jdou společně do těžkého života.

[51] „Někde na předměstí Prahy, blízko Vltavy, v malém pokojíku bydleli dva mladí muži. Petr a Pavel. Bydleli v podnájmu u povozníka Karbuse, který, sám vdovec, mnoho o pohodlí svých podnájemníků nedbal a tak pokojík poskytoval oběma jen to nejnutnější. Vidíme tu starou skříň, stůl, dvě židle a jen jednu postel. Je zde také stará truhla, patrně po nebožce Karbusové, a malý černý kufřík, jaký mívají rekruti. Jsou tu i kamna, obyčejná, kuchyňská, železná kamna, na nichž stojí lihový vařič. Není tu ani elektrika a tak naši mládenci svítí na svoji chudobu petrolejovou lampičkou."
ŠTĚPÁNEK, Z. *Kamaráde, kde jsi?* Praha: Rosendorf, 1918. str. 3.

Ze dvou stran je pokoj ohraničen pevnými stěnami. Neprůhledná zadní a průsvitná postranní stěna jsou vyrobeny ze silného celofánu s motivem lístků. Po levé straně domu se táhne schodiště, kterým bychom mohli vyjít do druhého patra. Z prvního patra budovy vidíme pouze jeho náznak, neboť je dotvořen jen do půli svých oken. „Detail jakoby zavěšeného okna na střeše s fragmentem římsy epizuje příběh a dává mu punc tehdejší přítomnosti.“[52] Na horizontu jsou naznačené další torza budov, z nichž můžeme spatřit římsu či okno, a jsou lemovány opět symbolickými kresbami patrových budov. Spíše než fotografický materiál z inscenace se dochovaly scénické návrhy, jež se vyznačují malířskou svěžestí. K tomuto prvnímu jednání jsou k dispozici dvě velmi sobě si podobné skici, které se vyznačují jen pár odlišnostmi. Zvláštním faktem je, že ani na jednom návrhu nejsou naznačena kamna, jež jsou vlastně motivem hry – v jevištním provedení již pochopitelně nechyběla.



Obr. 12

V protikladu k chudému pokoji mladíků stojí didaskalie na začátku druhého aktu: *„Moderně, s přepychem zařízená hala Kodetovy vily, ohromné okno vedoucí na terasu, s výhledem do zahrady. Všude plno květin, krásných koberců. Dřevěné schodiště vede do soukromých pokojů.“*[53] I k této scéně se dochovaly rovnou dvě Trnkovy skici. Pro tu první je charakteristická černá plocha - jako by tvořena krajkou, která pokrývá zadní plán výkresu. Prostředí pokoje vymezuje zezadu světle růžová zeď. Nejvýraznějším scénickým prvkem je červená bytelná pohovka s taburetkou a žlutou lampou, stojící na levé straně. Aby byla skica vyvážena, umístil výtvarník na pravou stranu náznak černého závěsu, který se táhne od horního rohu dolů.

Později malovaná skica, která posloužila jako přímá inspirace pro jevištní realizaci, už obsahuje více detailů. Důraz je kladen na černou plochu uprostřed návrhu, která svým tvarem připomíná křídlo klavíru. Z levé strany této plochy vede krátké schodiště s červeným ozdobným zábradlím secesního stylu, které se zastavuje u černé trojmístné pohovky se zlatými lištami. U ní stojí malý konferenční stolek a lampa. Napravo je na vyvýšeném

[52] AUGUSTIN, L. H. *Jiří Trnka.* Praha: Academia, 2002. str. 187 – 188.
[53] ŠTĚPÁNEK, Z. *Kamaráde, kde jsi?* Praha: Rosendorf, 1918. str. 25.

schůdku klavír a vedle něj uprostřed scény bílé křeslo. Na zemi je natažen červený úzký koberec. Vše dohromady dává poznat přepych vily a jejích majitelů. „V pozadí se otevírá výhled na Prahu s dominantou Hradčan nad střechami malostranských domů. Lokalizační prvek hry se však plně zvýtvarňuje celkovým rozvrhem velkých barevných ploch, do jejichž tvarového prolínání je organicky začleněn.“[54]

Jednání třetí se koná v exteriéru. Z didaskalií vyčteme: „Na lesní cestě blízko krásné paseky zastavilo luxusní auto. Aerovka.“[55] Při realizaci byla použita bílá Aerovka s plátěnou střechou, kterou dostalo Národní divadlo k zapůjčení výměnou za reklamu. Na začátku jednání po rozhrnutí opony již stála na fošnách. Její odjezd byl vytvořen pouze změnou osvětlení, když na ni přestalo dopadat světlo.



Obr. 13

Na jevišti byla na plochém horizontu naznačena hornatá krajina, hrací prostor byl vymezen zdáním trávy se spoustou květin a keři. Na scénickém návrhu pro toto dějství dominuje červený automobil, a jak se vyjádřil L. H. Augustin: „Motiv červeného osobního auta jedoucího do vrchu zdůrazňuje základní civilistní akcent, postihující dějový rámec literární předlohy. Výrazná barevná plošnost v kontrastu mezi modrou, zelenou a bílou pak napověděla silné koloristické cítění, s nímž výtvarník ke své úloze přistupoval.“[56] Změna barevnosti při realizaci tedy je vnímána spíše ke škodě.

Druhá scénická skica pro tu samou scénu obsahuje pohled na idylickou krajinu „s nápovědí silnice v podobě dvojice bílých patníků a s vysokým stromem u levého okraje nad loučkou pokrytou sedmikráskami, což ještě víc umocňuje životně poetickou náladu hry.“[57] Strom se svou korunou dotýká nebes… Nebe však nepůsobí optimistickým dojmem, neboť je plné šedivých mraků.

[54] AUGUSTIN, L. H. *Jiří Trnka.* Praha: Academia, 2002. str. 188.
[55] ŠTĚPÁNEK, Z. *Kamaráde, kde jsi?* Praha: Rosendorf, 1918. str. 54.
[56] AUGUSTIN, L. H. *Jiří Trnka.* Praha: Academia, 2002. str. 187.
[57] tamtéž, str. 188.









Obr. 14 - 17

V posledním jednání se vlastně na scénu navrací stejná výprava z jednání prvního. Stejně tak i scénické poznámky zní: „Nic se tu celkem nezměnilo, snad jen nějaká maličkost. Místo petrolejové lampy je tu žárovka.“[58]

Garderobu pro Olgu Scheinpflugovou, která ztvárňuje hlavní ženskou postavu Aranku, pro první jednání ještě navrhl Trnka. Další kostýmy si herečka obstarala sama. Pruhovaná halenka s tříčtvrtečními rukávy je dozdobena černými stužkami. V pase je výrazný široký pásek, jenž doplňuje tmavou delší sukni. Celkový dojem Aranky podtrhuje účes z polodlouhých kudrnatých vlasů, který dodávají představitelce zdání mládí a rebelství.



Obr. 18

Pro druhé až páté jednání má představitelka Aranky povětšinou stejné oblečení – vždyť taky tyto dějství na sebe bezprostředně navazují. Jedná se o tmavé odpolední šaty jednoduchého střihu s balonovými rukávy ze světlejší látky s ornamentálním vzorem. Při cestě na venkov si herečka obleče světlý cestovní plášť volného a rovného střihu s černým límcem, který se barevně hodí k černým rukavičkám a k apartnímu tmavému kloboučku s úzkou krempou. Vlasy jsou staženy do uhlazeného drdolu. Na rozdíl od prvního jednání je tu zřejmá změna od nespoutané mladé dívky do továrníkovy manželky, kterou svazují konvence. Změnou stylu v oblékání se také vytvořila dostatečná mezera pěti let mezi jednáními, protože Scheinpflugová díky usedlejšímu účesu působí, jako by zestárla. Odpolední šaty, plášť do auta, střevíce a klobouky si pořídila Scheinpflugová sama, dostala na nákup finanční příspěvek 1 500 Kč.

Stejně tak příspěvek na pořízení si nových odpoledních šatů pro svou postavu Marty dostala i Jarmila Kronbauerová. S finanční podporou však nebyla spokojena a dvakrát korespondovala ředitelství Národního divadla, aby jí příspěvek ve výši 400 Kč zvýšili alespoň na 600 Kč, ačkoliv „i tato částka vzhledem ke skutečnému nákladu jest až příliš nízká.“[59] Dvakrát však herečka dostala zamítavou odpověď, třebaže se zarputile hájila tím, že dostává pouze zlomek

[58] ŠTĚPÁNEK, Z. *Kamaráde, kde jsi?* Praha: Rosendorf, 1918. str. 67.
[59] Druhý dopis Jarmily Kronbauerové adresovaný ředitelství Národního divadla – viz příloha.

vynaložené částky. Jak Kronbauerová namítá: „Nelze přeci přehlédnouti, že i patřičné oblékání, dokonalo vjem souhlasící s intencemi autorovými, je součást výkonu.“[60] A jinde dodává: „Že tyto náklady byly též užitečné pro hru, o tom svědčí netoliko text role mně přidělené, nýbrž i kritika, která tuto okolnost zvlášť podtrhla.“[61] Dle scénických poznámek autora hry Zdeňka Štěpánka je Marta „elegantní žena, skvěle oblečena“[62]. A v samotném textu hry skutečně na její šaty padají komplimenty. Tato postava přítelkyně Aranky a zároveň milenky jejího manžela má pouze jeden výstup v druhém jednání. Obrazový záznam dané garderoby se bohužel nezachoval, a ani v dochovaných recenzích nenajdeme odkazy.

Na kostým pro služku Madličku (Elena Hálková) se použily černé šaty ze skladu, které se upravily v dílně, k nim byla následně přišita zástěrka z tylu. A do vlasů se uvázala tylová mašle.

I pánská garderoba je řešena výpůjčkami ze skladu kostymérny nebo finančními příspěvky na vlastní obleky. Václav Vydra st. si pořídil světlý jemně kostkovaný oblek, který doplnil o bílou košili a vzorovanou kravatu. K dotvoření celkového zjevu mu jsou navrženy rukavice a klobouk srnčí barvy, čímž jako továrník Kodet působil velmi elegantně.

Obleky ze skladu mají na sobě i dva hlavní mužští představitelé Petra a Pavla. V prvním jednání jsou vykresleni jako chudí mladíci, kteří nosí staré a obnošené oblečení. Inteligent Pavel (Hugo Haas) i v chudobě působí elegantnějším dojmem, má na sobě tmavý oblek, bílou košili a černou vázanku. Ve druhém jednání zní ohledně této postavy scénická poznámka: „Pavel vejde v elegantním sportovním nebo cestovním obleku, blahobytný pán, jemuž na krejcaru, ani na mínění lidí nezáleží.“[63] Haas si pořídil vlastní světlý oblek s jemnými proužky, světlou košili a výraznou pruhovanou kravatu. Své oblečení doplnil o tmavou elegantní obuv.



Obr. 19

[60] První dopis Jarmily Kronbauerové adresovaný ředitelství národního divadla – viz příloha.
[61] Druhý dopis Jarmily Kronbauerové adresovaný ředitelství národního divadla – viz příloha.
[62] ŠTĚPÁNEK, Z. *Kamaráde, kde jsi?* Praha: Rosendorf, 1918. str. 32.
[63] *tamtéž*, str. 41.

Petr (Zdeněk Štěpánek) se od svého kamaráda liší hned na začátku hry. Má na sobě tmavou bundu z modrého manšestru a kalhoty, pruhovanou košili nosí jako rozhalenku a na hlavě má světlou čepici ve stylu bekovky. Rozhodně nepůsobí upraveně. Následně jako Arančin šofér nosí zelenou uniformu jednoduchého střihu s dvouřadým zapínáním.

Pan domácí Karbus (Saša Rašilov) je oblečen v prvním jednání do proužkované košile, tmavé volné bundy a kloboučku s úzkou krempou. Podobně je oblečen i v posledním jednání, kde se opět objevuje.

Tři trampové (Stanislav Neumann, Jan Pivec a Josef Gruss) působí velmi uvolněně a výletnicky. Nosí košile nebo tílka, kolem krku uvázané šátky a na hlavách typické klobouky s širokou krempou. Jednotlivé části oblečení jsou taktéž poskládány ze skladu.

Benátská maškaráda

Miloš Hlávka upravil pro Národní divadlo Goldoniho příběh napsaný podle Corneillovy předlohy, v níž je ústřední hrdinou neobyčejný lhář a snílek. V této nové variaci s názvem *Benátská maškaráda*[64] se snažil Hlávka přiblížit současnému divákovi, a tak více prokreslil rušné benátské karnevalové noci, plné žhavých polibků a zvuků mandolín. Soustředil se také na benátskou frivolnost, neapolské popěvky a chvástavé nehoráznosti Lelia. Jednotlivé postavy jsou v této úpravě více propracované a zvýšila se rušnost a komičnost hry. Dějiště jsou omezeny na ulici s domem Balanzoniho a na doktorův pokoj. Dále je původní próza proměněna v hravé verše, stejně jako přibyly baletní scény. Na této inscenaci spolupracoval kromě režiséra Frejky a výtvarníka Trnky i hudební skladatel Miroslav Ponc, který zhudebnil popěvky a serenády. Jeviště tak bylo nejen roztančené, ale i rozezpívané.

První, druhé a čtvrté dějství hry se odehrává na benátském náměstíčku. Scénické poznámky zní: „Náměstíčko v pozadí s riem, přes něž se klene můstek. Na jedné jeho straně dům doktora Balanzoniho. Naproti němu hostinec „U okřídleného lva“. Uprostřed kašna se sochou Goldoniho. Za mostem kavárnička. Také přes orchestr se klene most do hlediště. Na něm lze hrát důvěrnější výjevy. Pozdní večer na podzim.“[65] Trnkovi se podařilo toto náměstí vytvořit pomocí černého kruhového horizontu, jenž vymezuje konstantní prostor hry pro všechny obrazy.



Obr. 20

[64] Patologický lhář Lelio přijíždí do svých rodných Benátek se sluhou Harlekýnem. Když tento milovník na balkóně spatří dvě mladé a krásné dcery doktora Balanzoniho, okamžitě se do nich (dle svého zvyku) zamiluje. Dívky však již své ctitele mají, do Rosaury je zamilován nesmělý Florindo a Beatrice je vyvolená vášnivého padovského kavalíra Oktavia. Poněvadž i Harlekýn odkoukal techniku svádění od svého pána, podaří se mu dostat do komůrky ke služce Kolombíně. Lelio vždy díky chytré lži a falešnému jménu dokáže přesvědčit Rosauru, že dárky od tajného ctitele jsou vlastně od něj, a dostane se jí tak do přízně. Mezitím Doktor se svým přítelem Pantalonem domluví sňatek svých dětí. A dceru Beatrice hodlá provdat za Oktavia. Obě dívky ale otci sdělí, že se o ně už uchází bohatý šlechtic – pochopitelně Lelio. Pantalone náhodou potká svého syna Lelia, který se z domluveného sňatku vykrucuje. Když ale zjistí, kdo má být jeho nastávající, snaží se ze svých lží zase vylhat. Přichází maskovaná dáma a vzápětí odhazuje svou masku - je to skutečná Leliova manželka Cleonice. Florindo se nakonec naplno vyzná ze své lásky, stejně jako Oktavio. Všichni se tedy usmíří a Lelio pronese oslavnou řeč, že již nikdy nezalže, jinak ať se propadne – a ono se to skutečně stane.

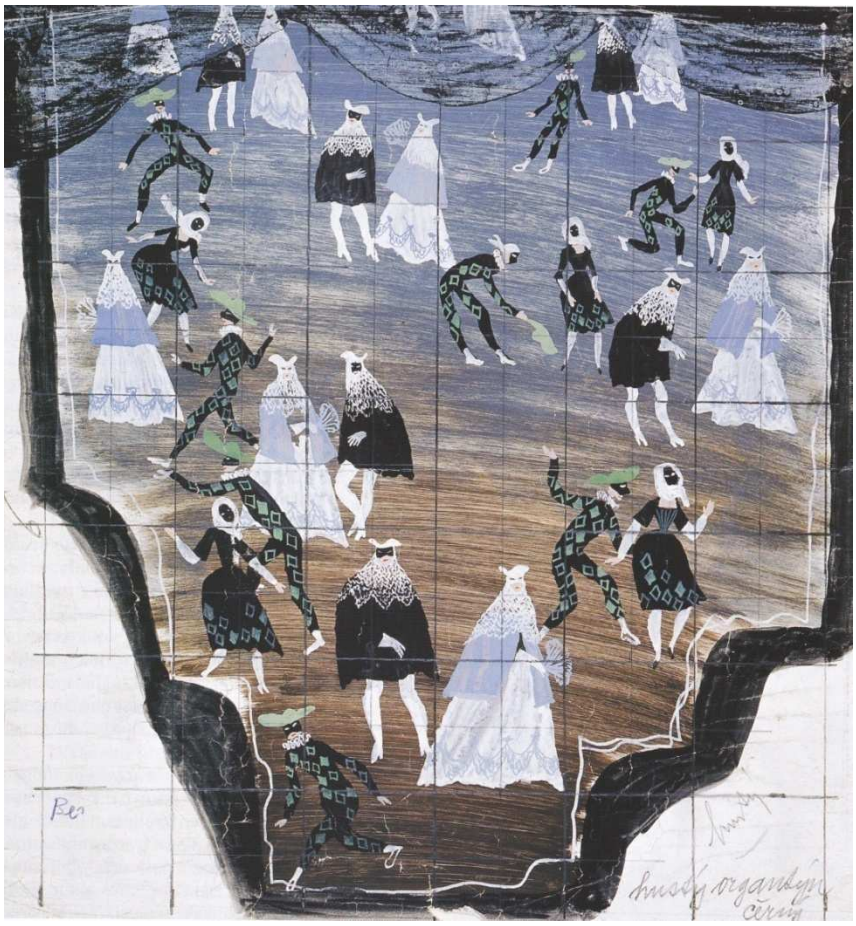
[65] HLÁVKA, M. *Benátská maškaráda.* Praha: Dilia, 1978. str. 3.

Tmavá fasáda je sestavena z pevných kulisových dílů a pomalována hravými bílými liniemi, tvořící architekturu benátských domů. Tyto linie na tmavém pozadí vytvářejí dokonce pomyslné krajkoví. Růžena Vacková toto zdání ve své úvaze rozvíjí: „Benátské domy v Goldoniho „Lháři“[66] se svými balkonky byly zhotoveny jakoby z krajek (patrně tuhé papíroviny), tedy z živlu nesouladného a látkově odpůrčího. A přece tu byl soulad: toto krajkoví koresponduje totiž s architektonickými představami výzdob architektur prolamovanými deskami maureskními: navozuje pak navíc významovou benátskou látku: krajkoví šatu Benátčanek. A poněvadž jde o galantní hru, v níž erotické vztahy a hra s nimi, je tématikou, je živel ženského dění živlem, který může konstituovat i architekturu jeviště.[67]

Do horizontu je prolomeno několik oken, dveří a loggií a celý prostor má odkazovat k známému benátskému náměstíčku Ponte di Rialto. „Jako surrealistickou zvláštnost postavil (výtvarník) doprostřed scény realisticky stylizovaný pomník se sochou dramatika Goldoniho, které shlížela z podstavce na rej postav a nakonec si s nimi sama také zahrála.“[68] Toto nahrazení kašírované sochy v jednom dějství živým představitelem podepírá vyznění, že lhář mezi námi může být skutečně kdokoliv. Překvapivě se hraje také v prostoru orchestru, který se ve své polovině proměňuje v kanál, po němž přijíždí gondoliéry, z nichž následně vystupují zpívající kavalíři.

Celá scénografie je řešena velmi kreativně – například na konci inscenace sjede představitel svůdce Lelia do hlubin propadlem. Režisér s výtvarníkem nastavují protagonistům na scéně mnoho vratkých překážek, přes něž musejí skákat nebo padat. Už samotná herecká akce tedy nemůže působit staticky, ale živý dynamický ráz je vytvořen i rozrušování nehybnosti samotné scénografie. Při scénách benátské maškarády se shora spustí přes prostřední část fasády barevná opona, která „představuje zároveň soubor hereckého oblečení, jehož typologická rozvernost svědčí o malířově velice bohaté obraznosti. Musíme si tu vzpomenout na postavy, s nimiž se setkáváme v dílech malíře Francesca Guardiho, Goldoniho současníka a benátského souseda, jenž byl epikem života i prostředí města na lagunách.“[69] Hemžením se protagonistů na malém prostoru náměstíčka společně s takto řešenou malbou vznikl skutečně dojem plně zaplněné scény.

[66] Recenzenti se často dopouštěli chyb ohledně správného názvu a autora. Tato inscenace se skutečně nazývala Benátská maškaráda a autorem je Miloš Hlávka.
[67] VACKOVÁ, R. *Výtvarný projev v dramatickém umění.* Praha: Tomsa, 1948. str. 221.
[68] SRBA, B. *O nové divadlo: nástup nových vývojových tendencí v českém divadelnictví v letech 1939 – 1945.* Praha: Panorama, 1988. str. 132.
[69] AUGUSTIN, L. H. *Jiří Trnka.* Praha: Academia, 2002. str. 192.



Obr. 21



Obr. 22

Jediné třetí dějství se dle didaskalií má odehrávat v dívčí komnatě v lékařově domě – doslovně: „Rosauřin pokoj s výhledem na Benátky. V pozadí balkón.“[70] Horizont s otáčejícími a zavírajícími se sekvencemi poskytuje neutuchající proměny situací. Nejen že se otevírají okna a otáčejí dveře, ale je možno svým úplným otočením dekorace proměnit během vteřiny dějiště – z náměstí v útulný rokokový salon váženého lékaře a současně ložnici děvčat. Při jevištní realizaci se v takto vytvořeném prostoru k rozehrání herecké akce používala z rekvizit pojízdná lenoška, na níž sestry usadily svého otce, a jezdily s ním po jevišti, dokud ho nevyklopily. Tedy opět rekvizita, která vybízela aktéry k herecké akci.



Obr. 23

Celkový dojem scénografie působí hlavně díky něžným a sladkým barvám na kontrastním pozadí velmi lyricky. K tomu přispívá i osvětlení jeviště, s nímž výtvarník pracuje, a které dokáže proměnit barevné nálady hry a navodit potřebnou atmosféru jednotlivých proměn, stejně jako zesílit lehké napětí jednotlivých výstupů.

V dopisu, adresovaném ministru školství a národní osvěty, se žádá o schválení potřebné částky za dekorační a kostýmní výpravu k této inscenaci. Za příčinu navýšení rozpočtu se jako hlavní důvod uvádí najmutí externího výtvarníka, jehož práce musí být tedy honorována poměrně vyšší částkou. Mimochodem tento argument se opakuje pravidelně i u jeho dalších Trnkových inscenací. Před pěti lety dostal Trnka za výpravu k inscenaci *Kamaráde, kde jsi?* finanční odměnu 1 000 Kč, nyní se částka zvýšila na 2 500 Kč. Ovšem na zvýšeném rozpočtu se podílela i skutečnost, že byla potřeba vynaložit mnoho finančních prostředků na pořízení poměrně značné garderoby, neboť byl v inscenaci použit i baletní soubor, čímž se náklady přiblížily k operním realizacím. Z rozpočtu k výpravě se dozvídáme, že scénická dekorace byla vytvořena z černého organtýnu, širtynku, avšak hlavně ze starého plátna, jehož cena se však do finančního plánu započítat nemusela.

[70] HLÁVKA, M. *Benátská maškaráda.* Praha: Dilia, 1978. str. 49.

Pro postavu lháře Lelia (Eduard Kohout) jsou navrženy dvě varianty kostýmů. Pro ten první se zakoupil bílý trikot, střevíce, rukavice a klobouk. Z fotografií inscenace je zřejmé, že je Kohout oblečen do bílého kabátce a punčoch, které jsou po celé délce stran doplněny o tmavé mašličky. Jako druhá varianta kostýmu se užil krátký kabátec se zdobným límcem a nabíranými dlouhými rukávy. Zapínání kabátu je řešeno knoflíky s textilními mašličkami a v pase se zavazuje stužka. Dokoupil se černý trikot, další bílý klobouk a vysoké bílé boty a černé punčochy. Jako doplněk svého celkového zjevu drží v jedné ruce kord a v druhé rudou růži, kterou následně kolem svého meče omotal. Toto použití rekvizity komentuje Růžena Vacková: „Předmět může formovat postoje postavy i plasticitu jeho zjevu. Kord z rudé růže, který doprovázel, a přívlastkem doplňoval, bytost okouzlujícího Goldoniho-Kohoutova lháře z Benátek.“[71]



Obr. 24

Josef Gruss v roli Harlekýna má upravený oblek ze skladu garderoby. Jedná se o krátký kabátek s barevnými čtverci a velkým bílým nařaseným límcem, na nohách tmavé punčochy s tmavými střevíci a na hlavě malou černou čapku.

Doktor Balanzoni v podání Stanislava Neumanna je oblečen do kostýmu vyhotoveného z černého sametu a klotu, dlouhý černý plášť mu byl upraven opět ze skladu. V rukou svírá stařeckou hůl. Velice výrazné je maskování – herec má bělovlasou paruku a na nose brýle se silnými černými obroučkami.



Obr. 25

Kostýmy Jiřiny Šejbalové a Vlasty Fabiánové byly dle výpisu pořízeny z bílého taftu, krajek a krajkových ozdob. Realizace obou ženských šatů je velmi podobná. Vrchní část oděvu je vypasovaná a obepíná ženské křivky. Hluboký kolový výstřih doplňuje krajková aplikace, která se stupňovitě zužuje do cípu až k pasu. Krajkou jsou olemovány

[71] VACKOVÁ, R. *Výtvarný projev v dramatickém umění.* Praha: Tomsa, 1948. str. 276.

i široké rukávy. Pro kontrast vosího pasu se od pasu dolů sukně rozšiřuje a splývá až na zem. Tyto krinolínové sukně s výztužemi jsou typické pro rokokový styl oblékání, stejně jako charakteristické všudypřítomné zdobení krajkami. K dozdobení užívají obrovské krajkové vějíře. Jejich účes tvoří rokokové kudrnky. Pro jejich služku Kolombínu (Vlasta Matulová) navrhl výtvarník prostší oděv v tmavých barvách. Též má šaty s přiléhavým živůtkem a hlubokým výstřihem.



Obr. 26

Oktavio Ladislava Peška nosí zdobený tmavý krátký kabátec, z něhož je vykasaný bílý krajkový límec, a úzké kalhoty. Na hlavě má černý klobouk s širokou krempou, ozdobený pírkem. Na nohách červené boty, na krku pověšenou lahev a v ruce vždy vytasený kord.

Trnka vyšel z commedie dell´arte a směsice rokokových kostýmů, kdy Lelio připomíná svým bílým kostýmem Pierota, zatímco Harlekýn nosí svůj typicky mnohobarevný kostkovaný oblek. Hojně se též užívají škrabošky pro podtržení atmosféry maškarního děje.

V archivu Národního divadla se dochovaly i Trnkovy scénické návrhy k této inscenaci. Jedná se o doprovodné malby, na nichž jsou zpodobeny postavy z commedie dell´arte – Pierot, Harlekýn a Kolombína. Malby jsou řešeny v tlumených barvách zelené a hnědé, o to více v kontrastu vyniknout růžovoučcí amorkové a svůdné nahé tělo Kolombíny. Okraje jsou ozdobeny bílými liniemi, které snad posloužily jako základ pro použité krajkoví při realizaci. Tyto skici posloužily pouze jako studie.

Návrh dvou tmavě zelených čtverců, v nichž výtvarník namaloval bílý džbán s růžovými květinami, a v pravém horním rolu jsou naznačeny krajkové záclonky, je bezprostřední předlohou pro jevištní řešení otevřených oken na balkoně. Stejně tak se zachovala skica rokokového zrcadla a bílého elegantního stolku se džbánem, které jako vybavení patřily do pokoje dívek. Na návrhu se zachovala i ona opona, která je velice podobná svému jevištnímu řešení.

Dobové kritiky se o Trnkově scénografii vyjadřují velmi pochvalně, stejně jako o celé inscenaci. Výprava byla označována za roztomile vtipnou a prý tvořila krásné snové ovzduší pro benátskou taškařici. Karel Koval pro *Venkov* ve své recenzi uvádí, že „Frejkovi do noty kápl Trnka skvělou výpravou, kterou jest z nejpozoruhodnějších, jež jsme v poslední době viděli. Trnka je rozený divadelní výtvarník, má smysl pro jevištní prostor, který řeší se zjevným citem pro herecké akce, dovede vytvářeti z prostého materiálu, opravdová divadelní kouzla, tak ty jeho Benátky působily jako kouzelná skříňka, jejichž stěny otáčecí uváděly diváka z náměstí do komnat a dávaly iluzi vlahého ovzduší benátského, a to jak náladovostí, tak typickou barevností. Trnka zasluhuje pozornosti, jistě mu bude dána možnost, aby se častěji mohl jako divadelní výtvarník projeviti, neboť má všechny předpoklady a rázovité znaky jevištního umění.“[72] Ovšem proti označení divadelně účelné výpravy se ohradil recenzent v olomouckém *Našinci*, když scénografii zhodnotil: „Výprava omezila se na jedinou scénu, malé benátské náměstíčko, kde bylo poměrně málo místa na balet, který řídil J. Jenčík.“[73] Jednalo se však o ojedinělou výtku.

[72] KOVAL, K. *Benátská maškaráda v Prozatímním divadle.* Venkov, Praha, 22. 2. 1941.
[73] A. S. [?]. *Benátská maškaráda na scéně Prozatímního divadla.* Našinec, Olomouc, 1. 3. 1941.

Zimní pohádka

Shakespearova *Zimní pohádka*[74] bylo jediné dílo tohoto alžbětinského dramatika, jež mohl Frejka za okupace nastudovat. Bořivoj Srba uvádí důvody oblíbenosti u diváků této pohádkové romance: „Dík tomu, že tu Shakespeare skrze básnickou fikci po duchu jaksi „uhodl" mnohé z atmosféry českého prostředí, nabývala v pohnutých dnech roku 1941 Frejkova Zimní pohádka v daném pojetí významu poetického holdu české vlasti: Čechy v ní byly představeny v podobě rousseauovsky idylického zemského ráje, obývaného dobrými lidmi a dokořán otevřenému všem, kdo přicházejí v míru a pokoji jako přátelé."[75] A celý závěr navíc vyzněl jako optimistická víra ve vítězství dobra nad zlem.

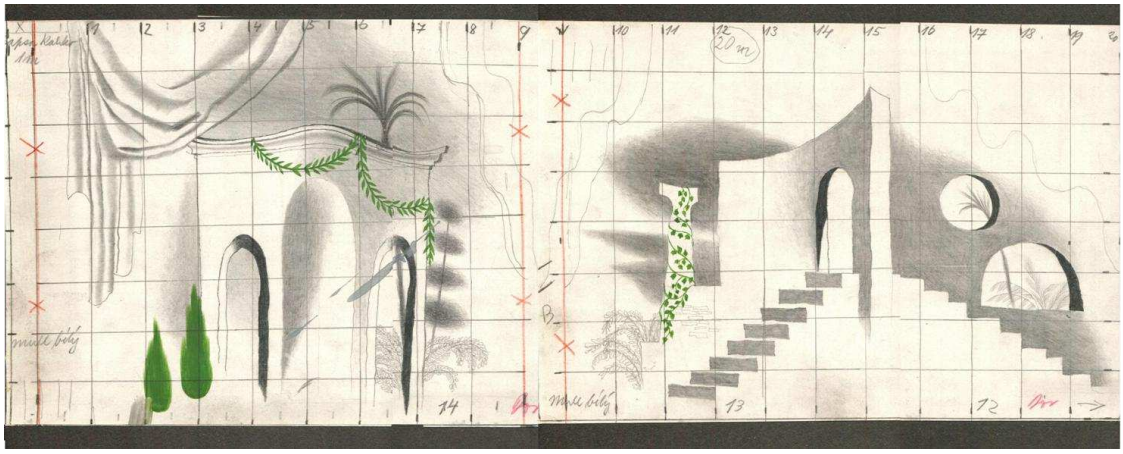
Původní hra se tentokrát hrála bez větších škrtů a skoro doslovně. Celkem patnáct obrazů je dle scénických poznámek takto rozdělných: předsíň v Leontově paláci - trůnní síň v paláci - pokoj v paláci Leontově - předsíň v žaláři - komnata v paláci - přístav na Sicílii - soudní síň. Tato první část, odehrávající se na Sicílii, svírá Leontův příběh až po Hermioninu smrt, a je vyladěna v tragédii antických rozměrů. Následující část se odehrává v Čechách a připomíná naopak spíše pastorální hru: pustý kraj u moře - neutrální prostor, scéna s časem - Polyxenův palác - silnice u pastevny - před pastevnou. Třetí část tvoří sicilský závěr pohádky: pokoj v paláci Leontově – před palácem Leontovým – kaple v domě Paulinině.

V textu se nacházejí dvě různorodé stylové roviny s odlišným dějištěm – Sicílie a „Čechy". Řešení Frejka našel v podobě posunutí celého příběhu do pozdní antiky, bez blíže vykresleného časoprostoru. Tento časový posun nebyl ničím, co by se Shakespearovu dramatu příčilo, neboť o Hermionině nevinně rozhoduje delfské orákulum. Navíc se celá hra

[74] Sicilský král Leontes je přesvědčen, že ho manželka Hermiona podvádí s jeho hostem a přítelem z dětství, českým králem Polyxenem. Těhotnou ženu tak nechá zavřít do vězení, kde vzápětí porodí, český král stihne před jeho hněvem utéci zpět do vlasti. Leontes je přesvědčen, že narozená dcera není jeho, a chce ji nechat zabít. Pověří dvořana, aby ji odvezl někam daleko a nechal na pospas vlkům. Tak je dítě nalezeno Starým pastýřem a Mladým pasákem na pobřeží přímořských Čech, a ti si malou Perditu osvojí za vlastní. Královna při soudu nad svou nevěrou umírá, stejně tak jako jejich malý syn. V tu chvíli se král dozvídá orakulum z delfské věštírny, které potvrzuje Hermioninu nevinu. O šestnáct let později se Florizel, syn Polyxena, uchází o Perditu, domnělou pastýřovu dceru. Král však synovi svatbu zakazuje, a tak mladá dvojice uteče na Sicílii, kde je vítá král Leontes. Za chvíli však k českým břehům připlouvá i Polynexes. Pastýři králům prozradí, že dívka se u nich nenarodila a dokládají tajnostmi, které se k jejímu nalezení vztahují. Leontes pochopí, že našel svou ztracenou dceru. Pastýři jsou povýšeni na šlechtice. Florizelovi a Perditě už tedy k sňatku nic nebrání, neboť jsou oba z královského rodu. Všichni se jdou podívat na sochu královny Hermiony, když se zjistí, že živá a celou dobu se pouze skrývala.

[75] SRBA, B. *O nové divadlo: nástup nových vývojových tendencí v českém divadelnictví v letech 1939 – 1945.* Praha: Panorama, 1988. str. 161.

nesla v polosnové poloze, kdy se výjevy královské a pastýřské objevovaly a zase mizely jako zhmotnělé přeludy. Jednalo se o dokonale slohově sjednocenou inscenaci.



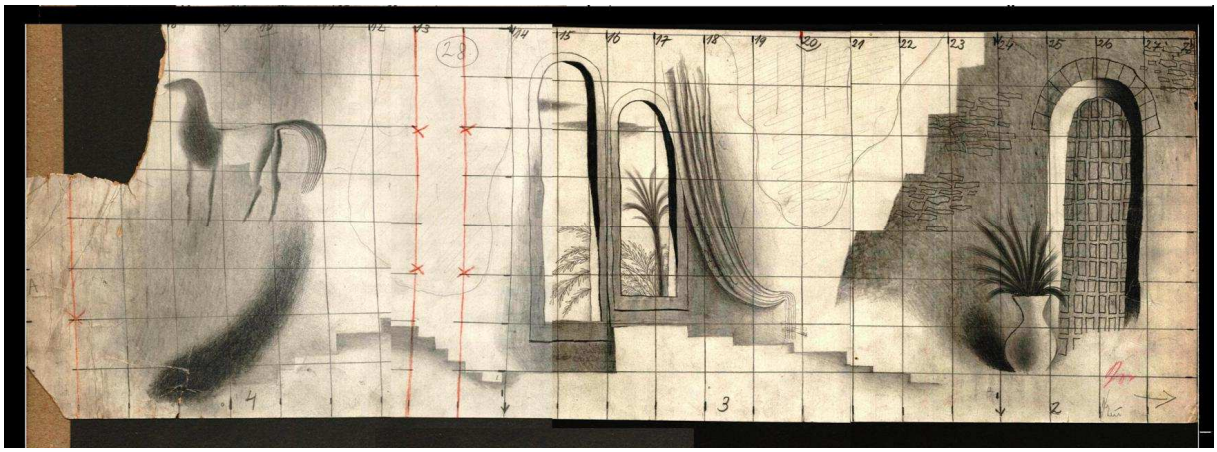
Obr. 27

V dobovém tisku se nutně při příležitosti této inscenace objevovaly zmínky i o proslaveném nastudování v rámci Kvapilova shakespearovského cyklu v Národním divadle roku 1916. Miroslav Rutte se ke Kvapilově inscenaci vyjádřil, že se v ní režisér „pokusil o důsledný anachronismus a přenesl si ty pohádkové Čechy do přítomnosti, obklopiv je jakousi měkkou září mánesovského lyrismu. Pastýřská slavnost se konala před českou chalupou, obrostlou květinami, za níž se táhly lány polí a kde se na obzoru tyčil Říp, král Polyxenes se díval z terasy svého hradu na Hradčany a na rozcestí, kde Autolycus přepadá dobráckého pasáka, kroutila se známá barokní socha sv. Jana Nepomuckého. Toto řešení mělo svůj vtip, ale i své nebezpečí, setřelo kouzlo primitivismu, jež vdechl Shakespeare své (…) pohádce…“[76] Frejka s Trnkou se nesnažili vyjádřit rozdílnost a konkrétnost prostředí naturalisticky, jako se o to snažil Jaroslav Kvapil. Naopak použili slohové prostředky poetismu, jemně zdůraznili patetičnost královských výjevů, ve výjevech lidových pak podtrhli rokokovou pastorální jemnost a básnivost.

Trnka sjednotil rozdílné děje do celistvého scénického rámce pomocí užití jednoho výtvarného prvku – jako prospektů použil zvětšené gobelíny, které byly pojednány kresebně i malířsky. Výjevy v první části, které vyznačovaly sicilské prostředí děje, řešil v černo-bílé škále. Tyto sicilské gobelíny vytvořil „z režných, kouzelně osvětlovaných a prosvětlovaných závěsů, jež tvořily s postranními paravánovými kulisami jakési vzdušné zdivo, znázorňující

[76] RUTTE, M. *Shakespearovo loučení.* Kultura, Praha, 4. 4. 1941.

mohutnost bez její tíže. Jen zadní prospekt s pompejánskými emblémy odlišoval scény v Leontově paláci a proměnil lyrickou komnatu v studeně přísnou soudní síň.“[77] Upevnění prospektů je efektně vyřešeno formou kolejnic, tyto šerosvitné výjevy se tedy mohou velmi rychle proměňovat. Zvolená scénografie představovanému prostředí dodává patetickou monumentalitu a za nejpůsobivější scénické výjevy se považuje ztvárnění trůnní komnaty a scény soudní.



Obr. 28

V druhé části (celé čtvrté dějství) je vykresleno české království. Toto jsou ale pohádkové Čechy, do nichž se ze Sicílie lze doplavit přímo po moři, a po jejichž březích se prohánějí medvědi, dávící sicilské šlechtice. Pasou se tam na skalách ovečky, a lidu vládne král Polyxenes. V návrzích české krajiny se plně projevil Trnka jako ilustrátor se svým typickým lyrickým pojetím. Pastelovými barvami přímo zmelodizoval jevištní prostor – české scény plné slunce a barev silně kontrastují s předchozími sicilskými potemnělými scénami v paláci. Scénografie tu je „změkčena“ gázovými závěsy, které působily jako snový, líbezný opar. Na nich pro nastínění přírodní scenérie používá lyrická stylizací tvarů – a tak vyznívá důvěrné domácí kouzlo našich krajů a české přírody. Scéna pusté krajiny u českého moře je ztvárněna jako silueta jakési velké kaple s černými strhanými mraky na obloze, jimiž se prodírá zářící měsíc.

[77] RUTTE, M. *Shakespearovo loučení.* Kultura, Praha, 4. 4. 1941.

Dále se nám dochovaly fotografie, z nichž můžeme vyčíst výtvarnou realizaci scény u strže - prostá krajina se zeleným paloukem (či snad sadem), ubíhající do dálky a šířky, jež přechází z předního plánu do pozadí v jemnou mlhovinu průsvitných závěsů, za nimiž tančí tanečníci jako lesní smrčky. Nalevo vpředu stojí na skále tři ovápněné štěpy a za nimi bílé patníky, uprostřed scény je jevištní prohlubeň jako rybníček. Právě na ten odkazují recenzenti, že tato „bazénová prohlubeň“ není v inscenaci vůbec funkčně využita a herci se jí jen celou dobu snaží vyhýbat. „V této krajině (…) se sem včleňované průvody tančících dívek i víl vyjímaly zcela přirozeně; i ony byly součástí snové představy obou umělců (režiséra a scénografa) o rodné zemi.“[78]



Obr. 29

Dochovalo se nám mnoho Trnkových kostýmních návrhů. Nakolik se tyto kresby proměnily při jevištní realizaci, nelze vždy porovnat kvůli absenci dobrého fotografického materiálu, který by tyto změny zaznamenal.

Jeden z nejvýraznějších kostýmů má sicilský král Leontes Jiřího Steimara. Jedná se o dlouhou bílou řízu z hedvábí pruhovanou černými sametovými pásy, která je u krku vyřešena límcem. Kolem krku má zavěšen mohutná bronzový náhrdelník a přes hruď uvázánu černou šerpu z tylu. K tomu bílé rukavice, černý klobouk a střevíce. Tato bílo-černá pruhovaná tunika se objevuje již na návrhu, skica je skutečně podobna svému vyhotovení.



Obr. 30

[78] SRBA, B. *O nové divadlo: nástup nových vývojových tendencí v českém divadelnictví v letech 1939 – 1945.* Praha: Panorama, 1988. str. 133.









Obr. 31 – 34

Pro jeho ctnostnou a krásnou manželku Hermionu (Jarmila Kronbauerová) jsou vyhotoveny celkem tři kostýmy. První navrhl výtvarník z růžového hedvábí a bílého šifonu. A právě tato róba je doplněna ještě kloboukem a závojem se stala terčem kritiky, neboť vypadá „vedle antických kostýmů jako francouzská róba nějaké secesní turistky, jež zabloudila omylem do dávnověku.“[79] Další šaty již jsou vyhotoveny z béžového hedvábí. Jedná se o jednoduše řešenou tuniku s dlouhými rukávy, jež svou délkou sahá až na zem. Pas má přepásán a dolů jí splývá pruh jinobarevné tylové látky. Přes vlasy má přehozen závoj. Její poslední kostým je dlouhá, volná tunika s dlouhými rukávy, zahalující tedy celé tělo. Použilo se fialové plátno a šedý georgette.



Obr. 35

Kostým českého krále Polyxena je řešen z černého froté, tylu a klotu. K tomu má oblečen bílý plášť a střevíce. Kolem krku mu visí mohutný šperk.

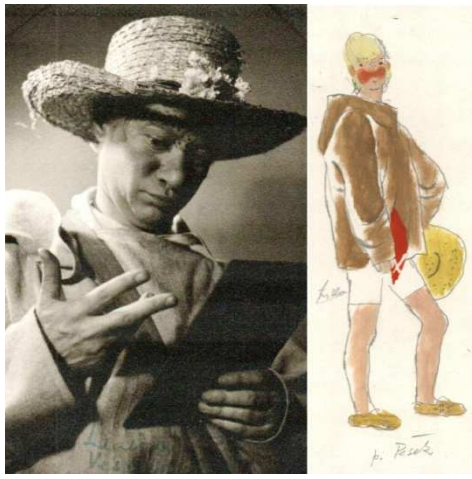
V porovnání s nimi je zjev obou pastýřů řešen velmi groteskně, obzvláště co se týče i jejich masek. Velmi rozporuplně přijímají recenzenti kostým starého pastýře (Stanislav Neumann). Jedni ho považují za skvělý, připomínal jim dokonce Trnkovu postavičku Vasila z Dřevěného divadla. Zato pro mnohé působí rušivě, pastýř prý vypadá spíše jako Eskymák, jenž do Čech pouze zabloudil. Tento dojem způsobuje obrovská kožešinová vesta s dlouhým chlupem, sahající až ke kolenům, která dokonce trochu omezovala herce v pohybu. Pod ní nosí hnědou volnou tuniku a světlé kalhoty zastrčené do vysokých bot tmavé barvy. Jeho druhý šlechtický oděv je navrhnut z modrého a bílého klotu. Účes tvoří z části vysoká čelní pleš, za části paruka z bílých kudrlinek. I jeho plnovous je tvořen bílými kudrlinkami, vše doplňuje veliký nos.



Obr. 36

[79] RUTTE, M. *Shakespearovo loučení.* Kultura, Praha, 4. 4. 1941.

Mladý pasák (Ladislav Pešek) s roztomilými pihami na čele má ze žlutého flanelu ušit volnou tuniku s kapucí a dlouhými rukávy, k tomu světlé trikotové kalhoty, slaměný klobouk a kožené nízké boty s řemínky na nártu a kotníků. Jeho oděv jakožto šlechtice je také řešen v modré barevné škále, užito je plátno a klobouk.



Obr. 37

Královský syn Florinzel nosí jako domnělý pasák kratší chitón s rukávy ze žlutého hedvábí, přiléhavé nohavice a zelené sandály. Perdita má delší šaty bez rukávů s délkou lehce pod kolena, zdůrazněn je její pas přepásáním. Její kostým z modrého hedvábí a bílého šifonu se považuje za nevhodný kvůli délce šatů, ale hlavní problém dle recenzentů spočívá v rušivé červeni paruky. Své kostýmy na útěku si dvojice milenců změní na elegantní bílé oděvy, které jsou užity z bílého flanelu, tylu a hedvábí.

Další pastýřky, které se na scéně objevily při slavnosti stříže, oblékají antické chitóny a svou ladností korespondují s pastelově křehkým jarním horizontem. Postava Čas je i kostýmem ztvárněna jako barokní socha. Podle původního návrhu měl vypadat jako starý muž o holi, který je zahalen do bílého, škrobeného a hodně zmačkaného plátna, na němž jsou chomáčky vaty. Při realizaci byl však představitel oblečen do jednoduchého bílého dlouhého pláště.



Obr. 38

Dochovaných scénických návrhů je sice jen hrstka, ale přesto z nich můžeme vypozorovat společné rysy. Pro sicilské výjevy jsou navrženy černo-bílé skici s antickou architekturou, pro niž jsou typické kulaté oblouky a sloupy. Jediný barevný akcent je dán na zelenou, která zpodobuje živé rostliny. Zato scény z českého království jsou již tvořeny v barvách – ať se jedná o zalesněnou krajinu s konturou hradu, či útes za bouřky.

V recenzích najdeme četné pozitivní zmínky o prolínání dvou světů – urozeného a lidového, kdy vznětlivé a ohnivé ztvárnění Sicílie dalo půdu pro zrod tragické žárlivosti pomstychtivého vladaře a naopak idylická krása Čech dala vznik mladické lásce. Celá inscenace tak byla hodnocena jako velmi čistá a krásná. Scénografie se označovala za vtipnou a vkusnou, k tomu i velmi funkční díky rychlým proměnám. Kritici také užívali přirovnání k rukopisu Jana Zrzavého či k milostnému kouzlu Mánese. Výtky se skutečně upínaly spíše na kostýmní složku, dále přecenění světelné složky, a že české dekorativní motivy nebyly použity sugestivněji – tyto výhrady se však týkaly pouze jednotlivců. Zbytečně se tedy Trnka obával, když v dopise, adresovaném své matce, píše: „Ráno máme generální zkoušku v Národním divadle na Zimní pohádku, ta bude ve středu. Bylo to moc těžké, žádný malíř to zatím neudělal. Kdyby mě tedy v novinách rozbili, nedbej na to, víc se udělat nedalo.“[80]

[80] Trnkův dopis do Plzně v březnu 1941 in CHVOJKOVÁ, H. *Jiří Trnka*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990. str. 22 – 23.

Veronika

Faltisova hra *Veronika*[81] vychází z lidové poezie i s jejími krajnostmi v podobě lidových pašijí. Jedná se o baladickou hru o divokém zbojníkovi, jehož zlobu na lidi a Boha překoná vroucí a oddaná dívčí láska. Je to vlastně podobenství života vítězícího nad smrtí. Námět měl svou odezvu ve válečných letech, kdy svým tématem dokázal vyburcovat diváky ve víru v dobro a v životní sílu našeho pokořovaného národa, kterému byla vzata svoboda.

Jiří Trnka vytvořil prostou, ale přesto monumentální výpravu, která vyjadřuje baladický ráz hry i prostředí v horách v druhé polovině 19. století. Jednoduché dekorace dávají vyniknout hereckému projevu, na němž je kladen důraz – obzvláště v dialozích mezi Veronikou a Jankem. Jednotícím prvkem pro všechny dějství se stává symbol Kristova roucha, jež se vine mezi hvězdami na červeném podkladu v horní části scény. Po stranách jsou umístěni stylizovaní andělé, kteří po celou dobu shlížejí na scénu pod sebou. Drama je založeno na baladickém prožitku a inscenátorům se daří vyjádřit jevištními prostředky atmosféru, která podporuje dění na scéně – to vše pomocí světelné složky scénografie. Pro Trnku je to vůbec poprvé, kdy takto velkou úlohu sehrálo nasvícení scény. Snad i proto ubral na složitosti výpravy a pracoval hlavně s hloubkou černého prostoru.

Pro první dějství, během něhož si vesničané v malé vesnici uspořádali na Velký pátek velikonoční divadlo o ukřižování Páně, jsou určeny velmi podrobné scénické poznámky.[82]

[81] Při vesnickém představení pašijové hry převezme zbojník Janek za onemocnělého herce úlohu Krista, aby se ukryl před pronásledovateli. Svou roli sehraje s takovým citem, že uchvátí citlivou dívku Veroniku. Vnitřní hlas ji nutí, aby se pokusila Janka zachránit a přivést k Bohu. Odvede ho do horské salaše, o níž nikdo neví, a tam o něho obětavě pečuje. Ale v Jankovi tvrdý život ubil víru v Boha, Veroničina snaha o jeho nápravu nenachází odezvu a neustále musí přihlížet jeho útěkům. Když se od svého přítele z vesnice Šimona, který za ní přišel, aby jí přinesl potraviny a vyznal své city, dozví, že láska dovede změnit duši člověka, nabídne Jankovi i své tělo. Janek podlehne, ale následně opět jí opět unikne do vesnice. Teprve když zjistí, že Veronika čeká jeho dítě, zatouží po klidu a rodinném štěstí. Proto důvěřivě přijímá nabídku svého bývalého druha, nyní zámožného muže a vesnického starosty Barbory, aby uprchl do ciziny a vychovával s Veronikou své dítě k lepšímu životu. V Jankovi se láme démonický vzdor a on se obrací na cestu pokory a lásky k Bohu, v té chvíli je však zrazen. Oba muži najdou smrt v palbě četníků. Veronika se navrací zpět do rodné vsi a tam se jí ujme Šimon, který trpělivě čekal na její lásku.

[82] „Za vesnicí, kde se lesnatá krajina příkře zvedá vzhůru do hor, postavili na kládách a trámech primitivní jeviště. Jeho pozadí tvoří temná plenta, uprostřed je rozstřižená, aby se jí mohlo vcházet. Opona je zavěšena na laně mezi dvěma kládami a rozhrnuje se z prostředka na obě strany. Kulisy tvoří sama příroda: lesní stromy, křoviny a houští. Na divadelním jevišti jeví se obraz při pohledu z hlediště takto: Houštiny a křoviska se táhnou po celé levé straně do pozadí. Pozadím je pak lesní stromoví, které zabírá i část strany pravé. Takto je utvořeno travnaté prostranství, na němž je umístěna venkovská scéna pro velikonoční hru, šikmo od levé strany z pozadí do pravé strany v popředí. Vlevo od scény v samém pozadí stojí bouda, jakási šatna, kde se lidoví herci upravují

Výtvarník se uchyluje k jejich zjednodušení, a jak již bylo naznačeno, místo realistického ztvárnění přírody pracuje s černým prostorem, který se rozprostírá až do zadních útrob jeviště. Na levé straně je vytvořeno jednoduché jeviště s pozadím, zavěšeným na dřevěném rámu, které se rozprostírá přes polovinu celé scény. Hlediště nachází v pravém rohu a venkovští diváci sedí natočeni čelem ke skutečné jevištní rampě, přičemž divadelnímu představení přihlížejí spíše z boku. Scéna je vlastně velmi prostě vybavená, co se týče dekorací, důraz se klade hlavně na děj pašijové hry, během níž se na jevišti objeví mnoho účinkujících. Režisér Frejka v takto pojednané scénografii vytvořil davové scény se hrou ve hře, v nichž se umocňuje obřadnost lidových pašijí, aby se následně změnila v intimní atmosféru.



Obr. 39

Pro zájezdové hostování Národního divadla s touto inscenací vytvořil scénografii Řanda-Palivec. Z dobových recenzí se dočteme, že se jedná o průměrnou výpravu a na malém jevišti obtížně vnímatelnou. Při ztvárnění lidových pašijí se jako zadní vykrytí používá dřevěný rám s oponou, který se táhne po celé pravé polovině scény. Před takto vytvořenou stěnou sedí osazenstvo představení ve dvou řadách. Jednoduché vyvýšené jeviště s křížem se nachází vlevo a jeho součástí je i brána, stlučená z dřevěných klád. Nalevo se pne plochá dekorace stromu, u něhož posedává při představení Veronika se Šimonem, odtrženi od zbytku diváků (přesně dle didaskalií). Jako v druhém plánu scénografie protínají v horní části scény oblohu vysoké stromy, které se táhnou až ke stropu divadla. Při porovnání se scénickými



Obr. 40

pro vystoupení. V pravém rohu jeviště, tedy před oponou scény, je několik dřevěných lavic pro venkovské diváky. Za zadní plentou scény je postaveno vysoké lešení pro pěvecký sbor klášterních chovanek. (…) Z hlediště je vidět vše, co se děje v šatně, mezi diváky a na scéně i při zavřené oponě. Venkovští diváci však nemají viděti k šatně a do zákulisí."
FALTIS, D. C. *Veronika.* Praha: Divadelní nakladatelství a knihkupectví Marie Švejdové, 1947. str. 9 – 10.

poznámkami shledáme, že se Řanda-Palivec snažil plně vyplnit dramatikovy představy o scénografii, což je pravý opak řešení Trnkova.



Obr. 41

Druhé a čtvrté dějství se shodně odehrává ve vnitřku staré horské chatrče[83]. Při realizaci vytvořil Trnka chatrč opět pomocí pár jednoduchých dekorací. Využil pouze náznaku a celá scéna se ponořuje spíše do baladického šerosvitu. Na pravé straně scény je umístěna zástěna z nařasené látky jakožto zeď pokoje a ohraničuje tedy jevištní akci. Vybavení chatky je minimální – oltář se soškou Panny Marie, lůžko a stůl se židlemi. Do místnosti se vstupuje zleva. Na rozdíl od předchozího dějství se tu takto strohá scéna nezaplňuje velkým počtem herců, v tomto prostoru se kromě Veroniky a Janka objevuje pouze Šimon. Na horní části scény, která se po celou dobu inscenace nemění, jsou nasvíceny pouze hvězdy, zatímco postranní andělové se ponořují do tmy.

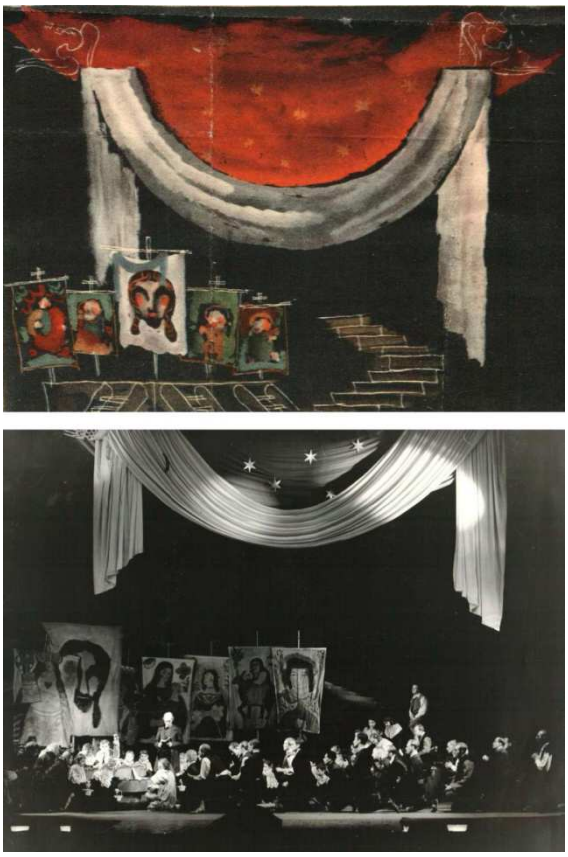
Scéna pro třetí dějství má představovat hospodu[84]. Dobové kritiky se shodují, že toto jednání je svým provedením vůbec nejpůsobivější. Pohřební hostinu ztvárnil režisér a výtvarník velmi citlivě a atmosféra vyzařuje jímavost a vroucnost. Zbojník Janek vpadne do pohřebního hodokvasu a přinutí ve vzpurném rouhání plačící vdovu k tanci, načež je vyrušen Veronikou, která mu poví o svém těhotenství. Objevuje se tu Trnkův cit pro barvu a světelný účin, stejně

[83] „Vše je tu upraveno úhledně a čistě. Na malém okénku na zadní stěně visí bílé zdrhovací záclonky. Před okénkem stojí nevelký stůl, udělaný z větví a větviček, a dvě židle po stranách, vyrobené z téhož materiálu. Stůl je pokryt lněným barevným ubrusem. V levém rohu podél stěny stojí kavalec, pokrytý houní. Podobné lůžko je umístěno stejným způsobem při straně pravé. Mezi tímto lůžkem a okénkem je umístěn malý krb. Proti nim na druhé straně stojí nízká podélná kredenc, zakrytá rovněž lněným barevným plátnem. V levé části kredence jsou uloženy věci domácí potřeby, v pravé pak prosté hliněné nádobí a zároveň potraviny. Povrch kredence je upraven jako malý polní oltář: uprostřed stojí dosti veliká porculánová soška Panny Marie s děťátkem; před ní plápolá věčné světlo v kalíšku s olejem; napravo i nalevo od sošky jsou rozestaveny svaté obrázky, v rámečcích i bez rámečků. Na stole kolem petrolejové lampičky je poházeno vrbové proutí. Pod stolem je srovnáno několik lýkových košíčků různé velikosti.“
FALTIS, D. C. *Veronika.* Praha: Divadelní nakladatelství a knihkupectví Marie Švejdové, 1947. str. 50.

[84] „Šenkovna hospody v malé podhorské vesnici. Napravo je nálevní stůl, za ním polička s lahvemi a sklenicemi. V pozadí jsou dvoje dveře: vpravo zvenčí, vlevo do pokoje. Mezi oběma dveřmi stojí dlouhý stůl, pokrytý sklenicemi a lahvemi. Na levé straně vedou dveře do lokálu. Poblíž nich stojí menší stůl s několika židlemi. V šenkovně je plno lidí. U menšího stolu sedí starší lidé v černém, s mladou vdovou v čele. Dlouhý stůl v pozadí je obsazen několika muzikanty s nástroji a mladšími i staršími venkovany obojího pohlaví.“
tamtéž, str. 67.

jako Frejkův cit pro kompozici a pohybový rytmus. V této hospodské scéně se díky použitým barevným odstínům, může scénické podoba připodobnit k breughelovským výjevům. Po celé ploše jeviště je umístěn dlouhý stůl s bílým ubrusem. Kolem dokola sedí venkované a mladá vdova v čele stolu – na pravé straně scény. Nalevo usazeni muzikanti se svými nástroji na lavičkách ve dvou vyvýšených řadách. Doprostřed scény je shora spuštěn velký lustr, který výrazně osvětluje prostor pod sebou. Napravo se nacházejí vchodové dveře s půlkruhovým obloukem.

Po čtvrtém dějství následuje závěr. V Národním divadle však inscenátoři zvolili jiné zakončení a tato závěrečná část hry se nehrála. Avšak k tomuto rozhodnutí dospěli až později při zkoušení, a tak i pro tuto nehranou část vytvořil výtvarník návrh. Scénické poznámky umisťují daný úsek na poutní místo v lese.[85] Trnka se opět vyvaroval ztvárnění realistické přírody a raději se uchyluje k užití prázdného tmavého prostoru. Jen v levé straně scény stojí na třech podstavcích soška Panny Marie. Za tím jsou vystavěny korouhve s vyobrazením ikon Panenky Marie, Ježíše Krista či dalšího světce. Napravo se nacházejí točité schůdky.



Obr. 42

Růžena Vacková v kapitole o Výtvarné dramatické kompozici a slohu udává jako jeden z názorných příkladů právě tuto inscenaci: „Jsou ovšem také velká stylová díla dramatická. Tehdy, je-li slohové východisko formální právo slohové formové i myšlenkové struktuře díla. (…) Byla to Trnkova inscenace Faltisovy „Veroniky“, v níž folkloristické scény pod vlivem „Lidových suit“ jsou odvozovány z představivosti lidové a z forem lidových inscenací a naproti tomu velké obřadní výjevy budují v obraze jevištním na

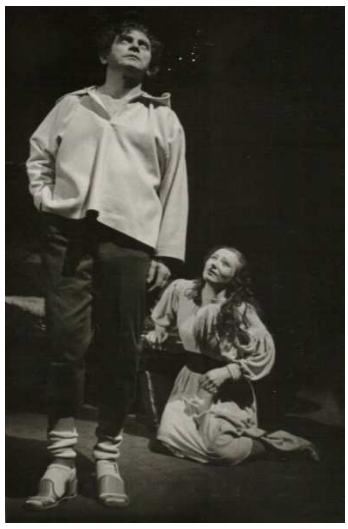
[85] „Poutní místo v lese, podobně jako v dějství prvém. Vlevo v pozadí, na kraji lesa, stojí kaplička – socha Panny Marie s děťátkem na podstavci, který má klekátko, dosti široké pro dva. Sochu zdobí staré uschlé květiny. Střed jeviště tvoří palouk. Z levé strany ústí na palouk lesní cesta. Celým pozadím se táhne lesní stromoví.“
FALTIS, D. C. *Veronika.* Praha: Divadelní nakladatelství a knihkupectví Marie Švejdové, 1947. str. 99

analogiích kompozic výtvarného umění; zde byly pro zrádnou hostinu použity kompozice z holandských genrů, a z rytin tanců smrti.“[86]



Obr. 43

Titulní postava Veroniky (Vlasta Fabiánová) „*je dospívající dívka křehkého, lyrického zjevu, tmavých, v copánky spletených vlasů.*“[87] Při jevištní realizaci však má své dlouhé kudrnaté vlasy rozpuštěny na ramenou, na sobě nosí jednoduché světlé plátěné šaty s hnědým širokým opaskem pod prsy. Šaty volného střihu s délkou pod kolena mají balonové rukávy, které se u zápěstí zužují. Od ramene k podpaží je oděv natržen – obnošenost šatů vyjadřuje i sociální prostředí, z něhož Veronika pochází. Na nohách má obuty páskové sandály a v nich modré punčochy a teplé bílé ponožky. Ve druhém dějství by podle dramatika měla mít oblečena jiné šaty a měla by na ní znát její bezútěšná situace[88]. Výtvarník však pro druhé dějství zvolil stejný kostým jako pro první. Od původního scénického návrhu se kostým vůbec neodchyluje. Její další kostým je vyroben z bílého brokátu a žlutého flamizolu – avšak na obrazovém materiálu se nám jeho podoba nezachovala.



Obr. 44

Úlohu zbojníka Janka sehrál Zdeněk Štěpánek v alternaci s Jiřím Dohnalem. Janek je „statný, svalovitý chlapík, ostře řezaného obličeje, snědý, temných jiskrných očí a bujných vlasů. Je mu asi třicet let.“[89] (…) „Je oblečen ve vysoké boty, úzké kalhoty a rozhalenou košili. V jeho tváři se zračí děs štvaného zvířete. Za širokým pasem mu vězí bambitka.“[90] Jako Jankův kostým výtvarník navrhl volnou halenu tělové barvy s kapucí a úzké kalhoty tříčtvrteční délky. Na nohách

[86] VACKOVÁ, R. *Výtvarný projev v dramatickém umění.* Praha: Tomsa, 1948. str. 460.
[87] FALTIS, D. C. *Veronika.* Praha: Divadelní nakladatelství a knihkupectví Marie Švejdové, 1947. str. 10.
[88] Veronika se počne okukovat: nohy v teplých, tlustých punčochách, obuté v dřeváky, ruce poněkud zhrublé prací, sukni značně pomačkanou a zástěru značně špinavou.“
FALTIS, D. C. *Veronika.* Praha: Divadelní nakladatelství a knihkupectví Marie Švejdové, 1947. str. 55.
[89] *tamtéž*, str. 24.
[90] *tamtéž*, str. 21.

obuty stylizované sandály s plnou patou a zapínáním přes nárt, v nich teplé ponožky. Ve čtvrtém dějství si na sebe Janek oblékne ještě krátký kožich.

Starosta a bývalý vůdce zbojníků (Bedřich Karen) je popsán jako „silný, vysoký chlap s knírem a s vousy na bradě, zlého, neklidného pohledu, oblečený v panský kožich.“[91] V tomto případě se Trnka uchyluje k možnosti využít úpravy obleku ze skladu. Barbora tak nosí vysoké hnědé kozačky, šedivé kalhoty a světlý kožich bez rukávů, který je v pase přepásán. Pod ním má černé sako a bílou košili. Kolem krku uvázanou červenou stužku a na hlavě černou beranici.



Obr. 45

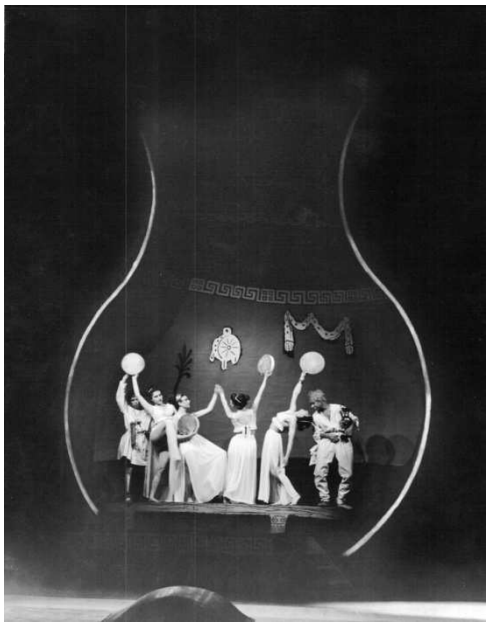
V Národním středu vyšla recenze, kde se popisují kostýmy vesničanů při představení pašijí: „Hrající herci byli oděni ne jako na skutečném lidovém divadle; zde se správně pro svou jinou věc Frejka s Trnkou odchýlili od „Lidových suit“; neoblékli herce jakoby s naivní výpomocí šatny. Bylo by to rušilo velký tón mystéria. Trnka s Frejkou řešili si jakousi lidovou autenticitu tím, že své pašijové herce oblékli tak, jak by si je byl lid, kdyby měl dost prostředků, nejkrásněji oblékl sám. Tedy podle podob tehdejších svatých obrázků. Tedy v této lidově-umělé perspektivě ideálně.“[92] V tomto duchu jsou navrženy kostýmy i hlavních protagonistů.

Z Trnkových návrhů se dochovala scéna s korouhvemi a jedna část z této praporové žerdě. Je patrné, že proměny při jevištní realizaci byly skutečně malé, stejně jako u kostýmních návrhů pro Veroniku a pro bývalého vůdce zbojníků.

[91] FALTIS, D. C. *Veronika.* Praha: Divadelní nakladatelství a knihkupectví Marie Švejdové, 1947. str. 67.
[92] V.R. [?]. *Faltisovo dramatické mysterium o Veronice a zbojníkovi.* Národní střed, Praha, 18. 11. 1941.

Lišák Pseudolus

Nacistům nepřipadaly antické hry ideologicky nebezpečné. Mylně se domnívali, že v dramatech vytvořených v tak dálné minulosti se nemůže nacházet nic podvratného. A tak režiséru Jiřímu Frejkovi bylo dovoleno uvést Plautovu komedii *Lišák Pseudolus*[93] s motivem poníženého sluhy, jenž přemůže své pány. Inscenace získala okamžitě mezi diváky neobyčejnou oblibu, zejména díky výkonu Ladislava Peška, který použil snad všechny myslitelné herecké prostředky při ztvárnění titulní postavy jako živočišného, pudového a hravého lháře. „Frejka s Peškem (…) představili otroka Pseudola jako pravý opak toho, co si pod pojmem hrdiny a hrdinství představovali nacističtí ideologové. Peškův Pseudolus reprezentoval dokonale nehrdinský typ, dokonce programově antihrdinský typ člověka zotročeného, jenž nevěří na hesla o velikosti, je přikrčený v brázdě, když je třeba zachránit si kůži, ale který se umí rvát o svůj život, dokáže přechytračit své nepřátele (…). Postavit programově na scénu právě takového hrdinu, to byla v té době, uvážíme-li, co se o hrdinství rozhlašovalo, nemalá odvaha.“[94]



Obr. 46

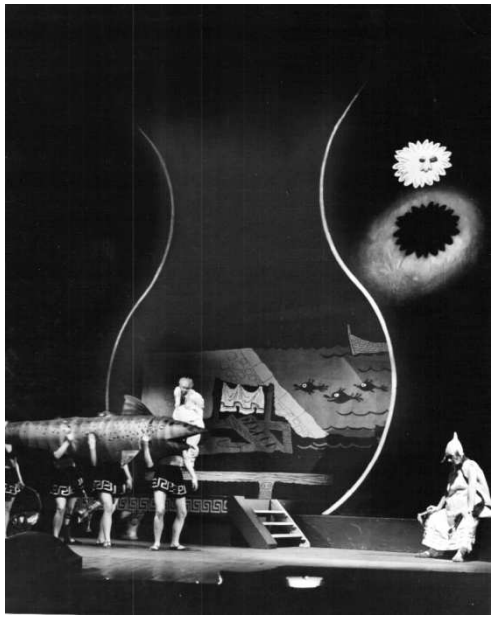
Režisér vytvořil inscenaci, v níž spojil prvky antické s commedií dell´arte. Klíčem pro uchopení se mu stal „zdravý smích“ a „zesměšnění vážnosti“. Děj se tedy předvádí jako zábavný příběh, který se před diváky tvoří „improvizovaně“. Vycházel z Plautova pojetí komedie, kterou podepřel nadměrnou dávkou hudby, zpěvu a tance. Toto nastudování se uvádí jako vzorový příklad zapojení hudby do činoherní inscenace. Skladatel Miroslav Ponc dodal scénickou hudbu o 16 uzavřených

[93] Calidorus se bojí, že prodají jeho milou, héteru Foenicii, makedonskému vojákovi. Jediná jeho naděje na záchranu milenky je složit Balliovi částku dříve, než si ji voják odvede. Otrok Pseudolus slibuje svému pánovi, že vymyslí dokonalý plán, jak zlého a lakomého kuplíře o otrokyni okrást. Celý problém vyřeší šťastná náhoda, když se potká s poslem Harpaxem, jenž si pro mladou dívku přišel, aby ji dovedl svému pánovi. Má u sebe zbylou částku peněz a vojákovu pečeť, což od něj Pseudolus lstí vyláká. Za pomoci falešného Harpaxe z kuplířova domu odvede Calidorovu milenku - a to i přesto, že byl Ballio varován. Přichází opravdový posel a vyjeví se Pseudolův úspěšný podvod.

[94] SRBA, B. *O nové divadlo: nástup nových vývojových tendencí v českém divadelnictví v letech 1939 – 1945.* Praha: Panorama, 1988. str. 172 – 173.

číslech, které Frejka pevně spojil s jevištním děním. Režisér ve svém proslovu k hercům definuje stěžejní body, které chtěl v této inscenaci zdůraznit. Jedním z nich byla právě výtvarná stránka, neboť inscenace byla předváděna jako reliéf na řecké váze: „Druhým zřetelem je výtvarnost. Sem patří i pantomimické mezihry jako masky, inspirované na starých fryackých vázách, ale není to jen povrch, který chceme lehce zabarvit touto výtvarností. Zdůrazněná maska nebo kostým je vyjádřením vnitřního komického rysu postavy, jak je toho dokladem zase třeba tlamatý a sražený Pseudolus s plandavým břichem a rukama gorily, který klouže svýma plochýma nohama v nebezpečných dobrodružstvích a v nemravné organizaci mravní odplaty.“[95]

Scénické poznámky k této hře přímo zní: „Ulice v Athénách před Velkými Dionýsiemi, od rána do večera.“[96] Jiří Trnka opět vytvořil sjednocující výrazný scénografický prvek, když „sevřel jednotlivé prvky scény do pevně rámovaného a tmavě vykrytého kulisového oblouku s otvorem vyříznutým do tvaru obrovsky zvětšené antické vázy, přičemž vlastní akční prostor nalézající se za oním obloukem, rozčlenil do několika úrovní a v pozadí uzavřel malovanými, během hry obměňovanými prospekty.“[97] Tento prostor se střídavě odkrývá a zase zakrývá pomocí opony hnědé barvy s bílými ornamentálními kresbami. Sytě černá barva oblouku vyvolává dojem prázdnoty, zatímco bílé kresby společně se stejně barevnými kostýmy herců a tanečníků tvoří společně výtvarnou výzdobu oné vázy, a tak vzniká barevná harmonie.

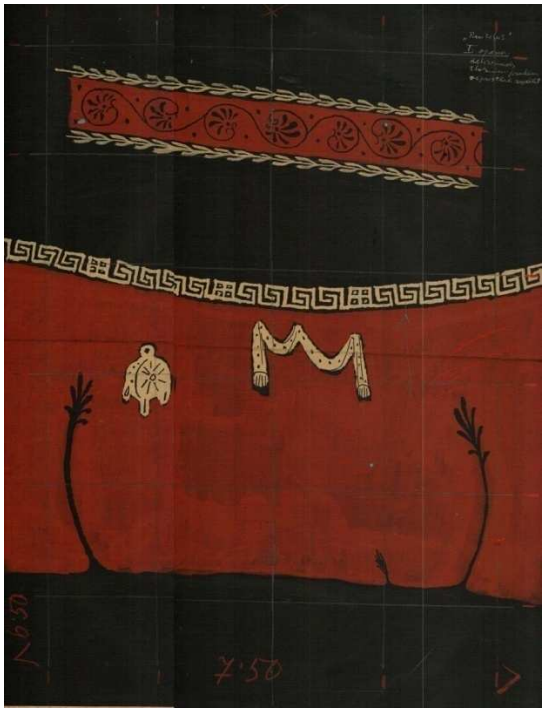


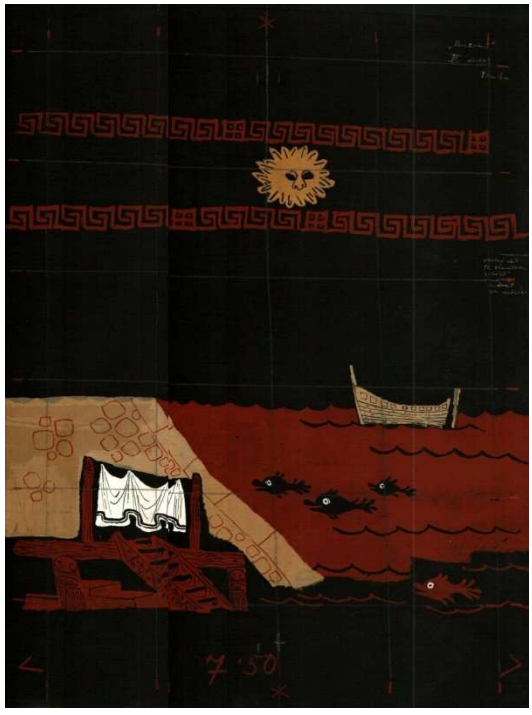
Obr. 47

Po zdvižení oponky se tento figurální vlys na řecké váze nejdříve představuje ve zcela statických polohách, aby se následně tanečníci spolu s realistickými rekvizitami rozhýbali a na konci jednotlivých sekvencí inscenace zase navrátili do původní sošné nehybnosti.

[95] FREJKA, J. *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004. str. 348.
[96] PLAUTUS, T. M. *Pseudolus.* Přel. Vladimír Šrámek. Kladno: Nakl. J. Šnajdr, 1946. str. 1.
[97] SRBA, B. *O nové divadlo: nástup nových vývojových tendencí v českém divadelnictví v letech 1939 – 1945.* Praha: Panorama, 1988. str. 132.





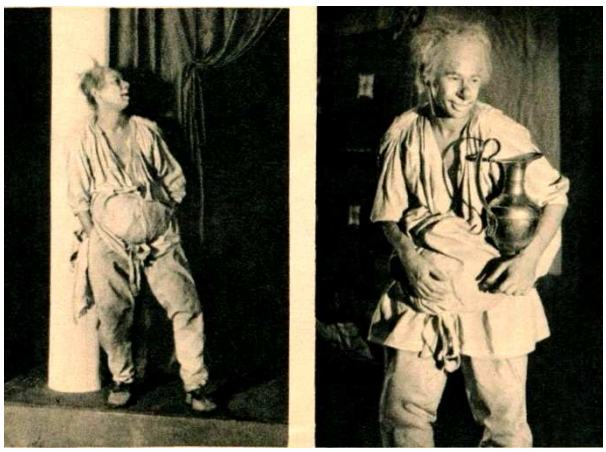


Obr. 48 - 50

„Za choreografické spolupráce J. Jenčíka a D. Vondrové a za hudební spoluúčasti Poncovy rozehrával Frejka postavy do bujné plnosti a jeho „váza“ pak šuměla, kypěla, vřela a bouřila pohybem jako život na tržišti a v přístavu starověkých Athén, kde se příběh hry odehrával. Bylo to jedinečné řešení, které dramatizovalo prostor, zároveň soustřeďovalo jevištní akci a zabraňovalo tomu, aby se komedie tříštila v nepřehlednou změť jednotlivin.“[98]

Herecký prostor člení výtvarník na tři úrovně. Vpředu jeviště je relativně široký pás s vchody po stranách, kde se odehrává většina herecké akce. Několik dřevěných schůdků vede k blízkému zvýšenému pódiu, využívanému také k sezení. Poslední úsek je za rámem vázy, kde se začínají a uzavírají sekvence inscenace. Rekvizit, které by hereckou akci oživily, se používá minimum. Stejně jako Trnka karikuje vlys na řecké váze, se vtip objevuje v kostýmní složce i v rekvizitách. Na scénu přichází voják Harpax a za uzdu tahá dřevěného koně na kolečkách v životní velikosti. Dále se pro navození atmosféry přístavu používá obrovská kašírovaná ryba, kterou na svých ramenech nesou čtyři tanečnice. Den a noc se naznačují sluncem a půlměsícem, umístěnými vždy v horní části scény na černém plátně. Scénografie má být právě tak jednoduchá, jako jsou dětské obrázky.

Co se týče prospektů, dochovaly se nám oba jejich návrhy, které k jevištní realizaci posloužily jako přímý předobraz. První má zpodobovat athénské tržiště. Výtvarník užil jako základ terakotovou barvu, jež doplnil jednoduchými obrysy v béžové a černé barvě. Nechybí antické zdobné motivy a prostý náznak prostoru. Druhý návrh se vztahuje k zobrazení přístavu a je řešen v podobně barevné škále. Tento prospekt však již vypracoval výtvarník detailněji, ovšem opět v jednoduché malbě. Trnka si tu pohrál i s perspektivou, která je řešena velmi plošně – vypadá, jako by jednalo o dílo dítěte. Přístav je naznačen molem a mořem. V archivu Národního divadla se nacházejí i další doprovodné malby, které jsou pro tuto inscenaci zhotoveny.



[98] SRBA, B. *O nové divadlo: nástup nových vývojových tendencí v českém divadelnictví v letech 1939 – 1945.* Praha: Panorama, 1988. str. 172.

Celé inscenaci i s tak výraznou výtvarnou složkou vévodil herecký výkon Ladislava Peška. Jeho pohybové kreace Trnku velmi ovlivnily, Ještě dlouho poté se v jeho díle občas objeví kresba či malba s motivem Pseudola. Prvotní kostýmní návrh se n Obr. 51 první seznámení se s jeho náčrtkem vzpomíná: (Frejka) „si mě zavolal ke stolku a z aktovky vyndal výkresy. Z prvního obrázku se na mne dívá přízračně ošklivá postava. Na hlavě chomáč zrzavých vlasů, baňatý nos, velká žabí ústa s převislým širokým spodním rtem, shrbený, břichatý. Je to návrh kostýmu, Pseudolův portrét. Oblečen je do hrubé plandavé košile stažené nějakým provázkem a zbytku roztrhaných kalhot. Všechno je jako z juty. Dívá se na mne z obrázku a já vím, že je to on. Tak nějak jsem si ho představoval. Jenže Trnka dal mým představám přesný výtvarný výraz. Trnka jako by se řídil Frejkovým heslem: Nemluv a ukaž. Vyšel z textu, ale vše na obrázku je také součástí mne, člověka Peška, a mojí představy Pseudola. (…) Tentokrát se výtvarník dal inspirovat mnou a vytvořil výtvarné dílo, které je zase inspirativní pro mne.“[99]

Již v samotném textu se z úst Harpaxe dozvídáme Pseudolův popis: „Zrzavý byl, panderatý, tlustých lýtek, opálený, velkou hlavu měl, oči trochu vyvalené, rudou hubu – a co hlavně, ploché nohy.“[100] Trnka se přesně pokusil vystihnout tohoto tvora s pomocí výrazného maskování. Jak již bylo řečeno výše, režisér se tu inspiroval commedií dell´arte, což lze vysledovat i v použití masek. Nikoliv však ve smyslu pouhé obličejové masky, ale maskovaní celé hercovy fyziognomie. Pseudolus nosí jednoduchou plátěnou tuniku a volné kalhoty, na nohách sandále. Pod volnou tunikou má břišní zplihlou vycpávku. Celkově jeho nemotorné tělo vypadá, jako by se snad celý den jen válelo po hospodách. Díky svému maskování obličeje, působí spíše jako polozvířecí satyr se svou vysokou lebkou, rozcuchanými vlasy, tlustými rty a bambulí místo nosu. A nad obočím má malou prohlubeň kulatého tvaru – snad pozůstatek po rohu. Peškův herecký výkon je s fyzickým vzezřením postavy naprosto svázán. Komplexní obraz o Pseudolovi totiž tvoří i specificky komická chůze na způsob kačera. Velice detailně jeho ztvárnění a konání na jevišti popisuje v recenzi E. Bass: „Paťatý a ploskonohý jak sám Titus Maccius Plautus zjevil se nám se zplihlým panděrem, na tenkém krčku tlama pyskatá, očička jak dva špendlíčky, lidský skřet a zmetek vylezlý z bláta a hlíny, taková člověčí prašivinka, která ve strachu si ukrádá své přízemní radovánky: ale jaká živost se v ní rozhoří, když je roznícena vyšší ctižádostí, jak ty plouhavé nohy začnou pobíhat, ruce rejdit, mozek pracovat – přes dvě hodiny je jeviště zaplněno tou potvorou, vytvořenou

[99] PEŠEK, L. *Tvář bez masky: skutečnost a sen.* Praha: Odeon, 1979. str. 178 – 179.
[100] PLAUTUS, T. M. *Pseudolus.* Přel. Vladimír Šrámek. Kladno: Nakl. J. Šnajdr, 1946. str. 98.

z podivuhodné poddajnosti a pružnosti tělesné, z neselhávajícího hlasu, z nevyčerpatelné živosti a z tajemného pudu udělat vždy gesto, které je skladba i život zároveň.“[101]



Obr. 52

Harpax v podání Jana Pivce má kostým ve stylu řeckého vojáka – samozřejmě opět karikovaný. Tuniku s krátkým pláštěm má doplněnu o látkový kyrys, na němž jsou jednotlivé prsní plátky ve tvaru ženských ňader. Na hlavě přilbu s chocholem a od kolen po kotníky kožené chrániče a střevíce na nohách.

Sveřepý a chamtivý kuplíř Balio (František Kreuzmann st.) je v Plautově hře osloven: „Ty s tou kozlí bradou, slyšíš?“[102] Výtvarník mu proto také přisuzuje dlouhou černou bradku, srostlé obočí a velmi výrazné líčení. Svůj dlouhý chitón bez rukávů má v pase přepásán a čepici s dvěma odstátými cípy na stranách a na nohách nosí slaměné trepky. Představitelé dalších dvou starců (Stanislav Neumann a Ludvík Veverka) mají kostýmy z bílého plátna a hedvábí. Simo obléká volnou tuniku a kalhoty, kolem krku šál a v ruce hůlku. Kallifo má dlouhou tuniku, dozdobenou stejným vzorem, jaký je použit k výzdobě celé délky zvýšeného pódia. Zamilovaný mladík Kalidorus (Ladislav Boháč) s odhalenou hrudí nosí jen krátkou suknici a dřeváky. Trup si však ještě zakrývá velkým šátkem.

V této inscenaci je v malebném primitivismu dekorací přítomen vtip – scénografie působí velmi žertovně, přitom však stále vkusně, jak se shodují doboví recenzenti. Také se chválí nadmíra zdařilých masek, ale vůbec i celý výborný režijní a výtvarný nápad s vázou. Jediné negativní výtky směřují snad jen k ponurosti, jež výprava svou barevností vzbuzuje. Nebo že inscenace je výpravností až přetížena. Většinou se však skutečně jednalo o oslavné ódy. A co je velmi důležité, tato jednoduše pojednaná scénografie přenechala hercům celý volný prostor, čehož naplno využil Ladislav Pešek.

[101] BASS, E. Peškův veliký den. Lidové noviny, Praha, 14. 4. 1942.
[102] PLAUTUS, T. M. *Pseudolus.* Přel. Vladimír Šrámek. Kladno: Nakl. J. Šnajdr, 1946. str .81.

Zlý jelen

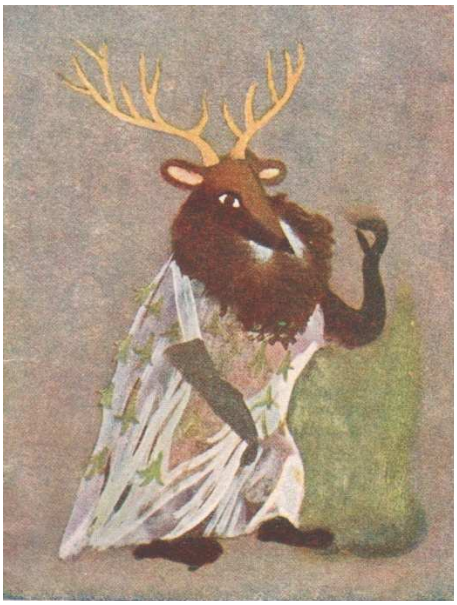
Jiří Frejka se po inscenaci *Lhář a jeho rod* znovu navrátil roku 1942 ke svému oblíbenému autorovi V. K. Klicperovi. Premiérou hudební veselohry *Zlý jelen*[103] oslavilo Národní divadlo 150. výročí narození tohoto českého obrozeneckého dramatika a zakladatele naší dramatické tvorby. Režisér provedl rozsáhlou úpravu textu a mnohými podrobnostmi se inspiroval i osobní zkušeností, čímž ještě více odkryl svět české myslivny. Frejka se narodil v Outěchovicích u Pacova v rodině nadlesního, a také vydal vzpomínkovou knihu Outěchovice, ze které při přípravě inscenace čerpal. Nově do inscenace zakomponoval staré písničky, taneční vložky a rozvedl myslivecké motivy – stále však neporušil čistotu stylu. *Zlý jelen* patřil k jeho významným počinům, neboť za války posiloval v lidech víru, odvahu a národní hrdost.

Úpravy textu samotné hry jsou citelné u dialogů, které jsou měněny a přemisťovány. Původní komedii osvobodil od strnulosti zastaralé vazby, ale hlavně ji vyprostil od naivity. Inscenace „se otevírá pantomimou v kostýmech myslivců a jelenů. Hlas dřevorubce ohlašuje, že komedie o *Zlém jelenu* začíná. Tanec quadrilly. Lesnický mládenec Vítek v monologu oznámí vzájemné vyznání lásky se schovankou polesního Růženkou, končící písničkou, v níž pokračují pytláci a dřevaři, vracející se z práce. Houfek zvěře v rychlé skočně letí scénou. Ozve se rána, Zlý jelen klesá mrtev. Nyní teprve začíná vlastní Klicperova hra.“[104] Vůbec v celé hře je nově zdůrazněn motiv mysliveckého stavovství a posilněn rychlejší spád příběhu. Celek je spjat do myslivecko-jeleních meziher. Frejka spolu s výtvarníkem Trnkou nalezli klíč k řešení prostoru. Společně se navrátili k postupům staré kulisové dekorační konvence.

[103] Do rozlehlého lesního revíru přijíždí po smrti svého otce nový hrabě Ivan - dosud neznámý. A současně s ním se v oboře objevuje i za muže přestrojená Ivana, jež se má stát ženou mysliveckého mládence Jaromíra, sloužícího u svého otce, polesného Myslibora. Zrovna během jejich příchodu zastřelil neznámý pytlák zlého jelena, který sice napáchal mnoho zla, ale jehož zakázal hrabě zastřelit. I zatkne myslivecký mládenec Vítek oba příchozí a odvede je do revírny, kde jsou vězněni. Ale i na mysliveckého mladíka padne podezření, že to on je pytlák, a i on je uvězněn. V následující noci se stanou podivuhodné věci. Vítek má milou, Mysliborovu schovanku Růženu, a tu najde, jak se objímá s uvězněným pytlákem, a strašně žárlí. Pochopitelně se nemůže dovtípit, že se jedná pouze o její sestřenici Ivanu. Druhý pytlák Ivan uteče do lesa. Ráno ho sice znovu zatknou, ale už se dá poznat. Revír dá Mysliborovu synu Jaromírovi, jenž je pasován na svobodného myslivce a může si vzít Ivanu, která za ním přijela. Pak se usmíří i rozhádaný pár Vítka a Růženy. A zjistí se, že zlého jelena zastřelil sám Jaromír, který k tomu dostal rozkaz z hraběcího úřadu.

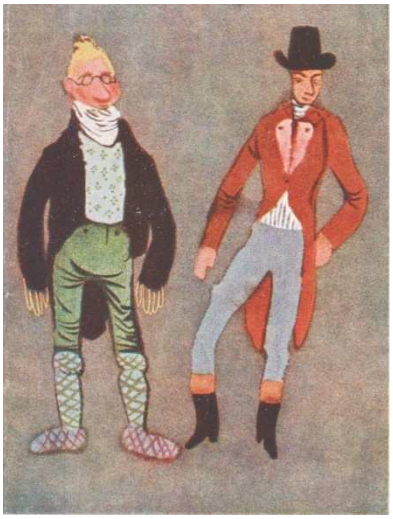
[104] BROUSIL, A. M. *Klicperův „Zlý jelen“ ve stínu Outěchovic.* Venkov, Praha, 4. 12. 1942.


Když já poštvu svý tři psy
do nejhlubší houštiny,
orel, kuna vrána,
vše střeli má rána,
ať se svatby vydaří









Obr. 53 – 57

Jiří Trnka zasadil tuto hru do půvabně, až pohádkově laděných barev. Tato jeho scénografie patří vůbec k nejznámějším, jaké pro Národní divadlo vytvořil, o to je smutnější absence dochovaných obrazových záznamů. „Jeho návrh výpravy je největším kladem představení“[105], tak pěly některé dobové kritiky chválu. Zlý jelen je realizován jako zasněný svět plný kouzla a šerosvitu a použilo se pevného rámu s obrazem lesa a loveckým výjevem v pohybu, který trvale obepíná scénu. Tento milý a žertovný rám připomíná, že jde o divadlo na divadle. Má parafrázovat spolu s děním na scéně barvotiskové výjevy ze starého mysliveckého nástěnného kalendáře. Toto řešení je použito hned v úvodu, kdy jsou na jeviště uvedeny postavy, vypadlé z otevřených desek. Zastřelený jelen je jakoby vytažen z obrovské myslivecké torby, ze které se zároveň vysypalo i vše ostatní – postavičky, rekvizity i kulisový les.

Kulisový oblouk rámuje ze tří stran lovecké panoráma, kde jsou namalováni dva hajní v nadživotní velikosti, již shlížejí na jevištní dění. Za nimi je zpodoben lesní výjev z lovu na jelena. Ne každý si však ony rozkošné lesníky, kteří jsou svým zjevem tak charakterističtí pro Trnkovy ilustrace, pochvaloval. „Postavy na rámu jsou šeredné, nečeské,“[106] mínil ve své kritice V. Lipský. Postavičky však spíše vyhlížejí se svými baculatými tvářemi a plnovousy roztomile. Ona „podivná sladkost atmosféry Trnkových ilustrací“[107] se pochopitelně nemusí zamlouvat každému.

Režisér Jiří Frejka vysvětloval zrození nápadu scénografického řešení takto: „Ze záměru inscenačního plyne i konstantní prostor hry, příznačný prostor dramatu, který se jen vynořuje z neskutečna jako vhodný hrací prostor, tj. nadskutečný prostor s příznačnými prvky, uspořádaný a členěný v časoprostor podle obrazu dramatického děje a akce. Půdorys není začátkem, nýbrž příznačným výsledkem



Obr. 58

[105] SEJUD, J. *Klicperův „Zlý jelen“ v Národním divadle.* Polední list, Praha, 4. 2. 1942.
[106] LIPSKÝ, V. *V myslivně za starých časů.* Národní střed, Praha, 5. 12. 1942.
[107] PTÁČKOVÁ, V. *Česká scénografie 20. století.* Praha: Odeon, 1982. str. 165.

této práce. (…) Najít základní formuli řešení a najít ji šťastně je celá věc. Jak je jednoduchá! A jak bolestně těžko se leckdy dojde k této jednoduchosti! Pro komedii byl užit motiv lovecké brašny v Klicperovi, z nějž se vysypali herci i kulisový les.“[108] Do tohoto pozoruhodně řešeného rámce byl umístěn všechen ten úsměvný šum rokokové myslivecké pohody.

Na scénických poznámkách hry Zlý jelen bez Frejkových úprav se dozvídáme, že na začátku prvního dějství „pod předními duby leží jelen s velikými parohy. Než se opona vyhrne, slyšeti jest silnou ránu z kulovnice.“[109] Trnkova scénografie tvoří tento dubový les pomocí dvou postranních a jedné středové kulisy. Místo zadního prospektu se užívá inkoustově černý výkryt. Na plošných kulisách je ztvárněn stylizovaný les, pro něhož je typická primitivizující pravidelnost linií. Kulisy svým velmi jednoduchým malířským řešením charakterizují prostředí děje a zdůrazňují fiktivnost hry.

Tato jednoduchá plošná stylizace však není dodržena v obraze polesního úřadu[110], který je naopak ztvárněn trojrozměrně. Vypadá realisticky se všemi detaily jako vypracovaná místnost v myslivně. Na tuto materiální nesourodost se v recenzích často upozorňuje, stejně jako na použití nevhodných plechových schodů, které by se spíše hodily pro maják či věž. Ta samá scéna je použita pro třetí i čtvrté dějství.

Velkou pozornost věnoval Trnka i maskování a kostýmování herců. Humorný a naivistický ráz je zachován i v této složce, což plně odpovídá Frejkovu režijnímu pojetí této inscenace ve stylu commedie dell´arte.



Obr. 59

Hrabě Ivan (Karel Höger) přijíždí do myslivny inkognito, a náhodou se stane, že je ostatními pokládán za pytláka. Jeho kostým působí velmi elegantně a skládá se z perfektně padnoucího fraku s delšími šosy a bílými klopami. Jak je uvedeno v knize *Dějiny odívání*, frak se „převážně šije z tmavých látek, bez větších ozdob; od osmdesátých let je možné v něm přijít i ke dvoru. Kalhoty, které se k němu

[108] FREJKA, J. *Železná doba divadla: projevy z války.* Praha: Melantrich, 1945. str. 49.
[109] KLICPERA, V. K. *Soubor spisů Václava Klimenta Klicpery (Díl 1).* Praha: Kočí, 1906. str. [illegible].
[110] Kancelář polesního ouřadu v myslivně. Nad hlavním vchodem jelení parohy. Vpravo jsou dveře do listovny, vlevo do zvěřinného skladu. Po stěnách visí ručnice a jiné myslivecké nástroje. Vedle listovny jest veliké, široké okno. Vpravo, a sice v popředí psací stůl.
tamtéž, str. 488.

nosí, razí jednu zvláštnost, a tu si mužské kalhoty podrží dlouho do devatenáctého století – jsou vždy o stupeň světlejší.“[111] Z fotografií jevištní realizace není zřejmé, zda Trnka tuto zvláštnost dodržel, ovšem na svém kostýmním návrhu je výrazně červený frak doplněn šedými kalhotami. U čeho však výtvarník zachoval historickou pravdivost, je skutečnost, že hlavní ozdobou vest byla nápadná látka. Vlastně jen kravata a vesta patřily k hlavním ozdobám mužů na konci 18. století. Ivan tak nosí pruhovanou vestu a kolem krku ovázanou bílou kravatu, která je doplněna o malý šperk. Přes rameno má pušku a na hlavě klobouk.

Polesný a svobodný myslivec Myslibor, stejně jako dva myslivečtí mládenci Jaromír a Vítek nosí velmi podobné kostýmy, které se skládají z delších kabátků s výraznými klopami. Ty jsou doplněny plátěnými kamašemi a vysokými botami nad kolena. Na hlavách mají klobouky s ohnutou krempou, doplněné peřím. Kostýmy přispívají k vystižení ducha hry a světského koloritu.

Z dopisu adresovanému Ministerstvu zemědělství ohledně Týdne propagace veřejného významu lesů se dozvídáme, že není možné v roce 1946 znovu vypravit pro tuto příležitost „Zlého jelena“, protože dekorace při požáru skladišť Národního divadla bohužel shořely. Avšak Jiří Trnka si zopakoval tuto výpravu na scéně Městského divadla na Vinohradech v roce 1948. Stejně jako i o rok dříve v Městském divadle v Plzni a roku 1952 v Městském oblastním divadle na Kladně.

[111] KYBALOVÁ, L. *Dějiny odívání (Barok a rokoko).* Praha: Lidové noviny, 1997. str. 143 – 144.

Soud lásky

První spolupráce režiséra Karla Dostala a výtvarníka Jiřího Trnky se datuje do roku 1943, kdy se sešli nad hrou Jaroslava Vrchlického Soud lásky[112], jež byla uvedena k 90. výročí narození autora. Tato slunná renesanční komedie se již v Národním divadle realizovala před 9 lety v režii K. H. Hilara, jehož inscenace se považovala za čistou, prozářenou a vznosnou. Je pozoruhodné, že Dostalovo jevištní provedení bylo hlavně díky Trnkově scénografii označováno naopak za pochmurné, když „svými temnými tóny a jistou masivnosti přebarvuje všechnu vnitřní slunečnost a barvitost celé hry jakousi téměř biblickou ponurostí a neskutečnou tajuplností.“[113] Změna spolupracovníka tedy Trnkovi přinesla první vyloženě negativní reakce na jeho scénografii.

Celá šířka a hloubka jeviště nebyly využity funkčně a akční prostor se velmi zmenšil. Herecká akce se odehrávala na poměrně mělkém prostoru a velmi brzy se stávala stereotypní, když se hercům nenaskytl dostatek prostoru pro rozehrání situací – obzvláště při dvoření.



Obr. 60

Děj hry se odehrává kolem roku 1341 o svatodušních svátcích v Avignonu a scénické poznámky umisťují první a třetí dějství na nádvoří paláce paní Fanetty z Romaninu v Avignonu[114]. Trnka vytvořil jednouchou scénu, v níž nádvoří rozčlenil na dvě podlaží.

[112] Do Avignonu přijíždí trubadúři Doria a Cigalla a od kaplana Esparbilla se dozvídají, že se dnes koná soud lásky. Stejně tak se v městě právě nachází i zatvrzelý odpůrce lásky Vilém Balbz a se svým mladším bratrem Petrem, jenž je zrovna zamilován. Vilém slíbil své matce, že ho ochrání od svodů lásky, a proto mu jeho city rozmlouvá – avšak zbytečně. Začne se slavnost, kterou pořádá Fanetta, předsedkyně soudu lásky. Všichni muži se během hostiny zamilují, dokonce i ve Vilémovi procitla láska k Fanettě. Hosté by se měli rozejít, ale zamilované páry si domluví schůzky v pavilónu. Přichází Papežský komisař, aby zkontroloval, zda se tu nejedná o útulek volné lásky. Nastává zmatek a páry si ve tmě omylem vymění své polovičky. V pavilónu jsou objeveni nesezdaní milenci, a aby Fanetta zachránila situaci, prohlásí, že se zítra koná jejich již domluvený sňatek. Milenci jsou nešťastní, neboť si mají vzít toho, koho nechtějí. Vše se však papeži vysvětlí pravdivě a on rozhodne, že si mají vzít správné partnery. Následně přichází zpráva, že se musí soud lásky navždy zrušit. Fanetta však namítá, že se soud lásky již rozpustil, neboť dámy při rozhodování nesmí být schváceny láskou, což jsou nyní všechny – včetně ní samé.

[113] -ch [?]. *„Soud lásky“ – hra životního optimismu Jaroslava Vrchlického.* Rozkvět, Praha, 16. 2. 1943.

[114] V pozadí velká, girlandami a věnci ozdobená tribuna s hojnými stupni. Nahoře křeslo pod baldachýnem, dvě řady menších křesel z každé strany.
VRCHLICKÝ, J. *Soud lásky.* Praha: Dilia, 1953. str. 3.

V zadní části scény jsou navrženy tři květinové girlandy, jež tvoří oblouky, pod nimiž se lze usadit na lavičky z mramoru. Jedná se tak o parkové zákoutí, které však svou barevností působí velmi studeně. Po pravé straně se nachází jediný vchod na jeviště. V hloubce scény je malovaný prospekt s lyrickým pozadím krajiny v tlumených a zjemnělých tvarů a barev. O to více poté vyniká plastičnost postav a věcí v přední části jeviště.



Obr. 61

V druhém dějství je drama umístěno do skvostně zařízené zahrady v paláci Fanetty z Romaninu[115]. Trnka ztvárnil toto jednání před tmavým pozadím, které je vytvořeno paravánem uprostřed scény. Tudy také herci přicházeli a odcházeli. Před tímto závěsem je umístěno velké lehátko s řasenou draperií. Na obou stranách stojí antické sloupy a vpravo se nachází další sedačka. Vzadu je malovaný prospekt se světélkující siluetou paláce, která je řešena s přísně úběžnou perspektivou – snad tak má upomínat na renesanční objev kouzla perspektivy. Toto ztvárnění druhého dějství bylo pochváleno, neboť se tvůrcům podařilo kouzelnou avignonskou noc naplnit magickou krásou.

Scénografie je vytvořena takto staticky a ani světelná složka není příliš vyřešena. Hýřivý a bohatě vzletný verš Vrchlického tak nebyl projasněn ani touto formou. Ponurá a vznosná výprava nedokázala zevně dokreslit vnitřní ovzduší hry.



Obr. 62

Vzhledem k tomu, že se nezachovaly kostýmní návrhy a ani dokument *Rozpočet na výpravu*, jen těžko nyní můžeme soudit, na kolik jsou kostýmy skutečně vyhotoveny dle požadavků výtvarníka. Dámské oděvy totiž působí stylově nejednotně a zřejmě jsou pouze přešívané

[115] Napravo i nalevo v bosketech z růží pavilony, sedátka a vodomety. V pozadí dlouhá mramorová loggie s velkými okny. Chvílemi zní z loggie ztlumená hudba.
VRCHLICKÝ, J. *Soud lásky.* Praha: Dilia, 1953. str. 31.

ze skladu. Dámský šat se často skládá z dlouhých splývavých cotte, typických pro 13. století, ve vypasované linii s řadou detailů (květinové nášivky) a různě tvarovanými výstřihy, pod prsy často staženy. Jako pokrývky hlavy slouží poloprůsvitné závoje.

Mužské kostýmy se skládají z kratších, bohatě řasených kabátců s výraznými rukávy a s vycpávkami na hrudi a ramenou. A jeho součástí je i zdobený límec. Muži nosí kratší pláště a těsně přilnavé punčochové kalhoty s uzavřenými kotníčkovými botami. Siluetu postavy tedy tvoří štíhlé a dlouhé nohy a kontrast rozšířených ramenou vůči útlému pasu. Časově bychom jejich celé kostýmy mohli zařadit do 14. století.

Gygův prsten

Hebbelovo drama *Gygův prsten*[116] v přebásnění Václava Renče je vlastně lyrická báseň o lásce tří velkých lidí, kteří svým jednáním kolem sebe rozseli kletbu smrti. Příběh sám o sobě byl sice dobovému publiku velmi vzdálený, ale síla krásného českého jazyka, linoucí se z jeviště v době okupace, byla velkým kladem inscenace. Mytická postava řecko-římské antiky Gyges však přeci jen existoval, jak dokládají asyrské prameny. Byl to starověký lydský král, který vládl pravděpodobně v letech 680 – 644 př. n. l.

Jiří Trnka navrhl pro tuto inscenaci univerzální scénu, na níž se odehrává veškeré dramatikem určené dějiště: síň, komnata královnina, prostranství a chrám bohyně Hestie. Scéna je relativně neměnná, velký důraz je však kladen na světelnou složku inscenace. Vzhledem k členité scénografii se každé jednání odehrává v jiném úseku dekorace, což je doplněno právě i proměnou osvětlení. Scénické poznámky, týkající se scénografie a jevištní akce na scéně, jsou velmi strohé. Dozvídáme se z nich pouze, že děj se odehrává před naším letopočtem v časovém rozpětí dvou dnů.

V novinové kritice autora s iniciály J. K. stojí napsáno: „Studený masiv sloupů, portálů a hrozivě chladných stěn, na jejichž pozadí pohyby lidských těl ze souhry bílých světel vytvářejí živé plastiky a reliéfy. Scéna, světla, kostýmy, všechno bez živějších barev, všechno stylizováno do přísné slavnosti, všechno tlumeno, aby střídmá šeď



Obr. 63

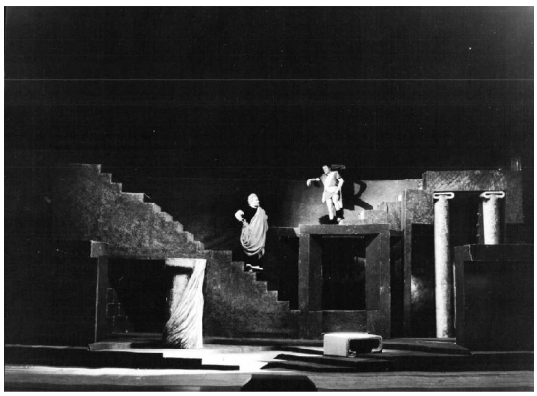
[116] Lydský král Kandaules žije v manželství s Rhodopou, která vyniká stejně velkou krásou jako cudností. Nechce se proto ukázat nezahalená žádnému jinému muži, než svému manželovi. V Kandaulovi roste pocit hrdosti nad krásou své ženy a musí se někomu se svým nádherným pokladem pochlubit. Zavede tak svého přítele Gyga, který použije kouzelný prsten neviditelnosti, do ložnice své manželky, aby tam mohl spatřit nejkrásnější bytost na světě. To byl osudný okamžik! Mladík se do ní horoucně zamiluje, a poněvadž už nemůže být přítelem krále, chce odejít do Egypta. Rhodope přišla na jeho tajemství, když se neviditelný muž v noci prozradil hlasitým vzdechem při pohledu na její krásu. Také jí otrokyně prozradila, že ji Gyges miluje, což by nebylo možné, kdyby ji nebyl v noci spatřil. Rhodope se cítí strašně ponížená a žádá, aby král svého přítele potrestal. Když však pozná, že její manžel sám je příčinou činu, donutí oba muže k souboji, v němž Kandaules padne. Pak před oltářem Hestie se královna stane manželkou Gyga. Tím se cítí rozhřešena, protože žádný muž kromě manžela nesmí spatřit nezahalenou tvář vznešené ženy, a vzápětí spáchá sebevraždu. Gygovi připadne královská koruna.

dominovala. Téměř bez rekvizit, bez oslabujících zbytečností, jen ze slova básníkova, přísně účelné scény a lidských těl vyrostla Frejkovi mohutná jevištní plastika.“[117]

Scénografii poskládal výtvarník z různých prvků architektury, které jsou pro antickou dobu charakteristické. Jedná se například o výše zmíněné sloupy a portály, které jsou však divadelně přizpůsobeny. Navržené sloupy působí velmi jednoduše – bez žlábkování a hlavice. Jako zakončení mají buď tvar připomínající voluty, nebo čtvercovou desku. Co se týče barevnosti, tak je již v samotném návrhu v temných barvách hnědé, šedé a černé.

Scéna je členěna dvěma schodišti – jedno vede z horního levého rohu dolů doprostřed jeviště, druhé končí na plošině, která je vytvořena z bytelné čtvercové konstrukce. Jednolitý prostor však protínají i další konstrukce. K dojmu členitého prostoru dopomáhá i různě odstupňována podlaha. Toto vše nutně ovlivňuje hereckou akci, která tímto získává překážky a nové impulzy. Scénografie dává také příležitost k vyjádření mizanscén a působí divadelně funkčně.







Dochoval se fotografický materiál z první scény prvního jednání, v níž se Kandaules připravuje na slavnost. Nízký objekt na pravé straně, ke kterému vedou dva schody, tu představuje králův trůn. Jeho otrok Thoas stojí dole a král na takto vyvýšené plošině. Jejich postavením v mizanscéně lze jednoduše vysledovat vyjádřený vztah nadřízeného – podřízeného. Naproti tomu Kandaulův přítel Gyges stojí opodál u sloupu – ve stejné úrovni jako trůn. Mezi dvojicí je tedy vyjádřen rovnocenný vztah, který se ale nezakládá na jejich hodnosti.

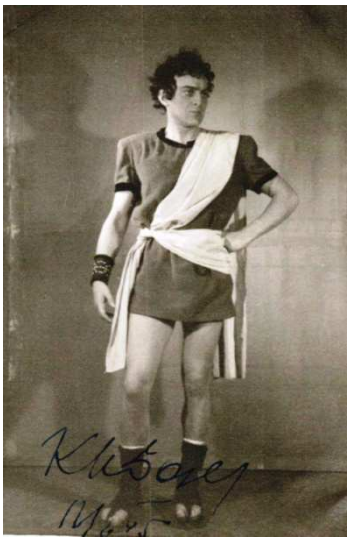
Str. 64

[117] J. K. [?]. *Svátek divadla*. ? , 9. 3. 1943.

O stejný sloup se opírá Gyges i v poslední scéně pátého aktu, v níž pojímá v chrámu za svou ženu Rhodope. Je tu zřejmá kontinuita s prvním obrazem. Rhodepe stojí u krychlového mohutného objektu, který má představovat oltář bohyně Hestie. Zbytek scény je ponořen do tmy, zatímco bodové světla ostře osvětlují Gyga, královnu a po stranách stojící její služebnice, které celému aktu sňatku a následné sebevraždy přihlížejí. V horní části scény vidíme náznak bouřkové oblohy, která značí předzvěst tragédie.

Naopak plně osvětlena je scéna při ztvárnění síně ve druhém aktu, když Kandaules vyzpovídává svého přítele o prožité noci. Král stojí na dlouhém schodišti a Gyges na protilehlém schodišti. Mizanscéna vyjadřuje začínající konflikt a neochotu Gyga potkat se s králem a povědět mu o lásce k jeho manželce.

Gyges Karla Högra má krátkou stříbrnou tuniku s černými lemy římského střihu, která se od řeckého chitónu založeného na obdélníku liší tím, že má všité rukávy a není tolik nařasena. Přes tuniku se obvykle nosil plášť, avšak tato postava má stylizovaný himation obtočený kolem levého ramene a pasu, jeho konce visí volně dolů. Na rozdíl od svého řeckého vzoru není hustě nařasený. Na pravé ruce nosí široký zdobený náramek. Má černou kudrnatou paruku a na nohách kotníkovou obuv ve stylu kothurnů na vysoké podrážce. Ačkoliv se často stávalo, že výtvarník musel přešívat již použité oděvy ze skladu, v tomto případě skutečně vytvořil Trnka kompletní kostým.



Obr. 65

Král Kandaules (Jiří Štěpánek) obléká dlouhou tuniku z černého sametu s krátkými rukávy, což koresponduje s krátkou tunikou Gyga. V římské společnosti se postavení vyjadřovalo širokou paletou znaků, jako například i délkou svého oblečení. „Například římští vojáci se obvykle vyznačovali tím, že nosili kratší tuniky než civilisté.“[118] Král má tedy na rozdíl od svého bojovníka oděv až ke kotníkům. Přes tuniku nosí nařasenou tógu, splývající volně dolů. Kolem krku a na rukách nosí výrazné zlaté doplňky. Divoce upravené vlny vlasů doplňuje hustý plnovous.

[118] KYBALOVÁ, L. *Dějiny odívání (Starověk)*. Praha: Lidové noviny, 1998. str. 31.

Otroka Thoa představuje Jaroslav Průcha s načernalou pletí a bílými vlasy, které tak o to více kontrastují. Na sobě má tuniku jednoduchého střihu s dlouhými rukávy. Krk doplňuje velmi masivní ocelový náhrdelník, který spíše připomíná obojek.



Obr. 66

Krásnou Rhodepe (Marie Glázrová) oblékl výtvarník do velmi jednoduché a těsně splývající tuniky. Pokud by se Trnka řídil historickou skutečností, navrhl by naopak velmi řasenou róbu. V římské době „tunika sloužila jako spodní prádlo, nosila se na holém těle a byla vyhrazena pro vdané ženy. Nad stolou, pečlivě nařasenou a tóze podobnou róbou, se nosila palla, objemný plášť, sloužící rovněž jako závoj. Jakmile se Římanka vdala, na veřejnosti si vždy zakrývala hlavu závojem; ten sloužil také jako znak postavení, které sňatkem získala a symbol práva jejího manžela nad ní a ochránce její čistoty.“[119] Rhodepe se zdržuje stále ve své komnatě a ve chvíli, kdy z ní vychází, si tedy oblékne pallu, která jí diskrétně zakrývá hlavu – avšak už nezakrývá tuniku. Tunika má na prsou kolem dokola ozdobné lemy a výrazným prvkem je černé ramínko s ozdobnou sponou. Vlasy jsou upraveny do zapleteného drdolu. Plášť je vyroben z šedého hedvábí.

[119] KYBALOVÁ, L. *Dějiny odívání (Starověk).* Praha: Lidové noviny, 1998. str. 36.

Stanice Gordian

Dramatikovi Daliboru C. Faltisovi se v Národním divadle inscenovala i jeho druhá hra. Po *Veronice* to byla *Stanice Gordian*[120], jejíž původní název zněl *Blizzard*. V posledních letech se rozšířilo zejména v anglické literatuře téma výprav na točnu, a tak se i Faltis začetl do kronik polárních badatelů a napsal z celkového dojmu vlastní drama, v němž se pokoušel nalézt pro současnou dobu hrdinský motiv. „Tím stává se tato hra z let osmdesátých i přes své velmi odlehlé prostředí arktických krajů Grónska vlastně myšlenkově hrou velmi aktuální, hrou dnešního vnitřního dění v lidech i národech a současně poctivou zastánkyni neměnných pravd.“[121]

Toto mužné drama z prostředí arktických výzkumníků Stanice Gordian se odehrává v osmdesátých letech 19. století v Norsku a na severovýchodě Grónska. Trnkova scénografie je v dobových kritikách často kritizována pro svou nevhodnost. K poměrně realistickému příběhu, z něhož Frejkovo režijní pojetí vytvořilo inscenaci rychlého a rušného spádu, navrhl Trnka opět malířskou scénu, která má místy až pohádkový nádech. Pár zakomponovaných realistických náznaků nepůsobí v celku výpravy organicky. Norské scény jsou navrženy s barvitou náladovostí, zatímco „v obrazech severského soumraku se snově přizvukovanou hloubkou prostoru na pozadí reálných předmětů a dějišť.“[122] Jak je u Trnkových scénografií zvykem, po stranách jeviště se nachází rám, který v tomto případě nikterak necharakterizuje prostředí, spíše opět přispívá k malířskému zdání scény. Tento rám můžeme sledovat již na

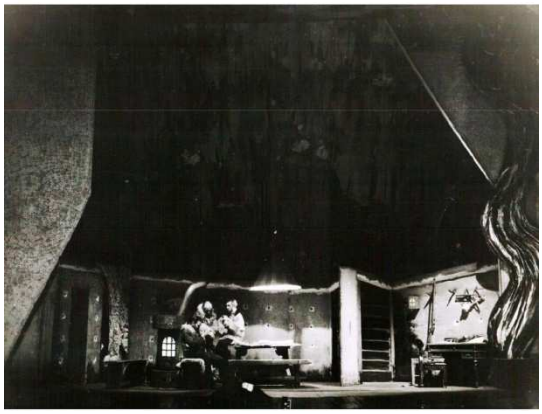
[120] Při poslední polární výpravě do Grónska pod vedením Freda Larsena zřejmě zahynuli oba synové kapitána Bernarda. Po návratu se Larsen oženil s Elisou, ačkoliv tu má velmi rád jeho nejlepší přítel Ivar. Nyní se připravuje k další polární výpravě a Bernard neustále převrací myšlenku, že by jeho synové mohli být stále naživu. Výprava v pořádku na stanici Gordian dorazila, svůj úkol splnila, a tak jen čekají na záchranný parník. Zatím se Larsen s mladým kadetem Davidem odtrhnou od skupiny a vydají se k severnímu pólu, jehož dosažení je poručíkův životní sen. Po návratu z neúspěšné výpravy je Larsen kapitánem zbaven hodnosti a zjistí se, že David je třetí Bernardův syn. Posádka se dozvídá, že záchranná loď skončila pod vodou. Kapitán se chce vydat hledat své syny. Na stanici se spustí vzpoura a za velitele je prohlášen Larsen, který to však rázně odmítá. Posádka se nakonec rozhodla opustit stanici a vydat se na cestu. Plavili na bárce, která však brzy ztroskotala, a tak se utábořili v jeskyni. Přeživší bojují s omrzlinami a dalšími nemocemi, ale naštěstí jsou zachráněni. Larsen bohužel přišel o končetiny, a tak je opoután na invalidní vozík. Do nemocnice za ním přichází kapitán Bernhard, který se dozvěděl, že jeho synové byli zastřeleni jako buřiči – a chápe, proč tak Larsen musel učinit. Bohužel však přišel i o svého posledního syna, neboť David také zemřel. Kapitán se chce vydat zpátky na stanici Gordian, aby zachránil to, co tam zůstalo. Pojede s ním ve skupině i Ivar a Larsen chce jet také s nimi. Vzápětí však umírá - šťastný s představou, že se jednou k pólu vrátí.

[121] HLOCH, V. *Faltisova mužná hra.* Venkov, Praha, 18. 5. 1943.

[122] SAJÍC, J. *Faltisova nová hra o mužích.* Lidové listy, Praha, 18. 5. 1943.

návrzích, kdy působí jako dvě od sebe odtržené kry. Ovšem při realizaci se zamýšlený dojem ztratil, na pravé straně je orámování doplněno plošným motivem plynoucí řeky.



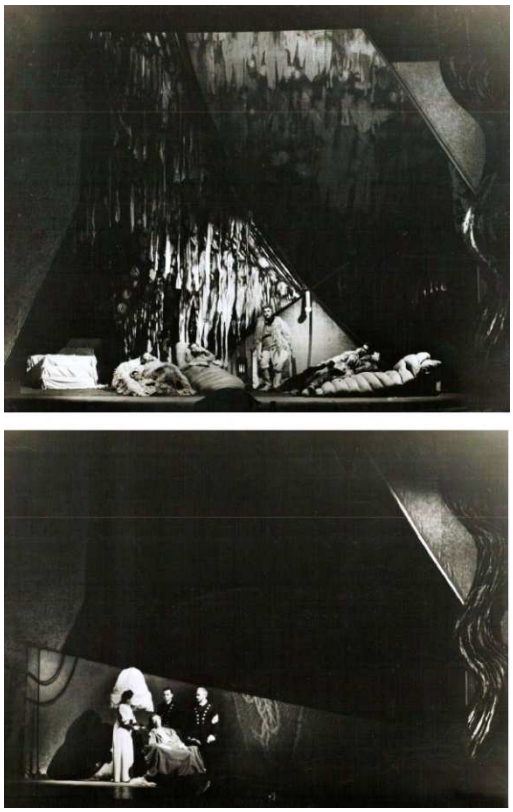


Obr. 67

Pro první dějství se nachází ve scénických poznámkách popis interiéru přístavní krčmy v Tromsö[123]. Scénický návrh působí obzvláště barevně, hlavně v porovnání se zneklidňující, až zmrazující šedí a bělobou následných obrazů. Celé scéně vévodí obrovský bar, který překvapivě není plný alkoholických lahví, ale v jehož výklencích jsou postaveny figurky Eskymáků. Uprostřed baru je zakomponován orchestrion. Na vrchu jsou plošné dekorace mořských panen a uprostřed trůní lední medvěd. Celý pult je navržen v barvách hnědé a zelené, vše dozdobeno červenými stuhami. Kolem výčepního pultu jsou rozmístěny vysoké židle a lavice. Úplně napravo stojí světlá skříň s prázdnými vysokými regály. Před ní je kruhový stolek s židlí. Ze scénického návrhu vidíme, že z původního polokruhovitého se stal při realizaci pult rovnoběžný s rampou jeviště. A také se přemístil kruhový stolek. Tato výprava spíše působí jako nějaké severské panoptikum a kromě pár lahví na pultu má s prostředím hospody pramálo společných znaků.

[123] Vlevo vysoké regály s lihovinami, barový pult s vysokými sedátky. V pozadí, blíže baru, dveře na ulici, vpravo od nich okno a hráčský stůl, v rohu starý orchestrion. V popředí dva stoly s židlemi, jeden před samým barem, druhý na druhém konci místnosti.
FALTIS, D. C. *Stanice Gordian.* Praha: Českomoravský Kompas, 1943. str. 7.

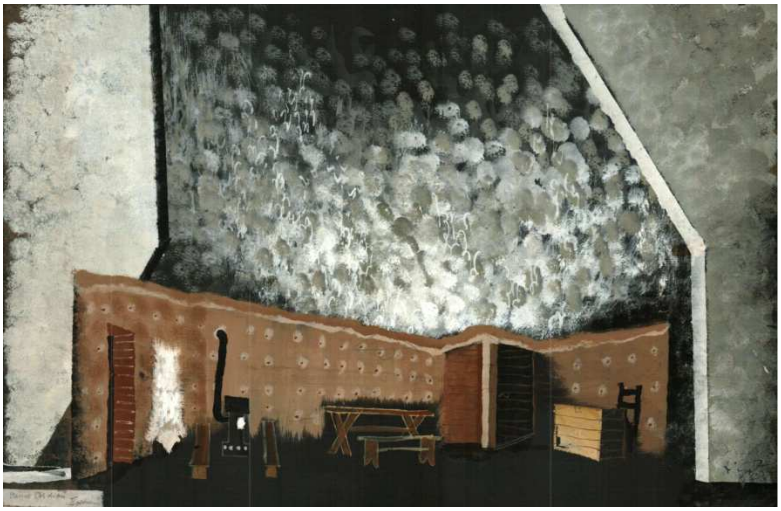
Následně se děj přenese do Grónska, druhé a třetí dějství se totiž společně odehrávají v jídelně důstojníků a Bernardově kóji vědecké stanice Gordian[124]. Co se týče barevnosti, je nábytek i obložení zdí řešeno v tlumené hnědé barvě. Nad zpracováním interiéru je šedivo-bílý prospekt, který vzbouzí dojem sněhové vánice, která venku panuje. Od přední části scény vede šikmo dozadu stěna jídelny, zatímco kolmo na ní je napojena stěna malé kóje – tyto dva prostory nejsou od sebe odděleny stěnou. Kabina obsahuje pouze stůl a židli, na stěně pak visí doplňky potřebné pro expedici. Jinak veškeré vybavení pokoje, které ve scénických poznámkách uvádí dramatik, bylo pro svou nepotřebnost pro děj při realizaci vypuštěno. Výbava jídelny se také omezuje na stoly a stoličky. Nalevo stojí švédská polární kamna a vedle nich na stěně visí zvířecí kožešina. Doprostřed scény je ze shora svěšena lampa, jež díky svému bodovému osvětlení dokáže vytvořit intimní atmosféru i na tak velkém jevišti.



Obr. 68

[124] Jídelna zabírá víc než dvě třetiny jeviště, jehož zbytek tvoří koje, oddělená od jídelny dřevěnou stěnou s dveřmi. V levé boční stěně jídelny jsou dveře do dalších místností. K východu v levém koutě jídelny vede několik schůdků, a dveře, jakož i všechny rohy, jsou zataženy ještě těžkým kožešinovým nebo pytlovým závěsem. Mezi oběma dveřmi stojí malá kredenc. Celý obdélník zadní stěny zabírají velké kartonové mapy, diagramy a kartotéky, připevněné na skobách, a vědecké přístroje: termograf, chronometry, sloup registračního přístroje anemometru apod. Pod mapami mezi přístroji stojí pulty s kalamáři, pokryté knihami a papírem. Střed jídelny tvoří dlouhý stůl obklopený lavicemi. Na pravém konci stolu jsou umístěna kamna, kolem nich několik stoliček. Jediné nevelké okno jídelny je v zadní stěně poblíž východu a je zakryto dřevěným bedněním. Nad stolem visí plynová lampa. Bernardova koje je zřízena jednoduše. Na pravé boční stěně je vedle dveří umístěno nevysoké lůžko. Nad ním v dřevěných přihrádkách jsou srovnány knihy, svazky papírů, svitky map, lahve s alkoholem, různé skřínky apod. V rohu u stěny, která dělí kóji od jídelny, stojí stůl s židlí, takže píše-li Bernard, je obrácen zády k lůžku a má malé bedněné okno po pravé ruce. Vedle okna jsou na stěně rozvěšeny různé kožené kapsáře a brašny plné různých předmětů. Kamínka pod oknem, puška na stěně, kufřík pod lůžkem, kalamář a lampa na stole doplňují inventář.
FALTIS, D. C. *Stanice Gordian.* Praha: Českomoravský Kompas, 1943. str. 35.







Obr. 69 - 71

Čtvrté dějství je umístěno dle didaskalií do půlkruhu jeskyně, vybudované pod zemí z ledu a kamení.[125] Na základním zadním prospektu je užita plošná malba, na níž jsou znázorněny rampouchy visící ze stropu. Ze dvou latěk je stlučen strop stanu, jehož zadní stěnu tvoří béžová látka. Tento malý stan je ale vytvořen jen náznakově, neboť všechny čtyři spacáky musí být vystrčeny před něj. Mezi spacáky se také nachází malé kamínka a nalevo scény vedou schody, přes něž je přehozena draperie světlé barvy.

Pro páté dějství je v dramatu předepsána terasa posádkové nemocnice. [126] U tohoto jediného obrazu se nezachoval scénický návrh. Z jevištní realizace je však zřetelné, že se přes celou šířku scény táhne svažující se deska, která vymezuje zezadu akční prostor. Zdání interiéru je vytvořeno pouze lampou a pojízdným Ivarovým křeslem.

Kostýmní návrhy se bohužel nedochovaly vůbec. Z fotografií můžeme vyčíst, že Trnka zachoval skutečně zdání konce 19. století, když ženské postavy oblékl do elegantních šatů, typických pro danou dobu. Použil však jen upravené kostýmy ze skladu.

Pro muže jsou vyhotoveny modré uniformy, jak již vyplývá z jejich profese, a ty vzápětí vymění za své polární kostýmy, ušity z béžového plyše, vaty a kůže. Oděv Starého pastýře ze Zimní pohádky se v recenzích přirovnává k Eskymákovi. Nyní tedy máme příležitost porovnat jeho pastýřský oděv s oblečením do arktických mrazů. Obě varianty jsou si díky huňatým kožichům velmi podobné.

[125] Strop, vyztužený lyžemi, holemi a dřevěnými částmi saní, je pokryt stanovou celtou. Ze všech koutů čiší mráz, stěny jsou pokryty ledem a ze štěrbin stropu visí rampouchy. Vlevo nad několika schůdky ze špinavého ledu vidí kus celty, zakrývající vchod. V popředí uprostřed stojí nevysoká polní kamínka, úplně temná. – Vlevo opodál vchodu leží David, vedle něho Fred ve spacích pytlích. Jsou zčásti opřeni o zeď, hlavy chráněny kožešinou. Všem lze sotva rozpoznat jejich vousaté tváře. Vedle Freda – uprostřed pozadí – stojí velká kovaná bedna, vedle ní vpravo je položen spací pytel Bernarda. Po pravé straně přímo proti vchodu leží dvojitý pytel pro Jakuba a Jense, oba v něm leží a tvrdě spí. Gustavův pytel je vedle vchodu vlevo. V jeskyni je značné šero. FALTIS, D. C. *Stanice Gordian.* Praha: Českomoravský Kompas, 1943. str. 87.

[126] V pozadí široké otevřené okno, jímž je vidět jen nekonečnou modrou klenbu oblohy. Vpravo široké zasklené dveře kamsi na chodbu. Vlevo v pořadí kulatý bílý stůl s židlemi. Na stole je džbán s vodou, sklenice a miska s ledem.
tamtéž, str. 107.

Sen jako život

Grillparzerova romantická hra *Sen jako život*[127] vyznívala jako chvála domova, rodné země, v čemž se dá přirovnat i k Tylovým dramatům *Jiříkovo vidění* či *Strakonický dudák*. František Černý upozorňuje na to, že ve chvílích, kdy fašistické armády zahájily ústupové manévry, ožil tedy na českém divadle sen, v němž se Rustan z touhy po moci a slávy dopouští zločinů, avšak vše je neúprosně odhaleno ve snu, což působí k jeho morální nápravě. Už tato skutečnost byla aktuální.“[128]

V celé výpravě jsou jemně užity prvky z perského umění. Na scéně se nachází konstantní pomalovaný proscéniový rám, který je pro scénografie Jiřího Trnky typický. Zajímavostí je, že v perském malířském umění byly zdobné okraje obrazů považovány za integrální část uměleckého díla. Rám je tu pomalován v rámci ornamentální dekorativnosti v barevných odstínech červené, černé a žluté. Už samotný oblouk naznačuje orientální půvab celého příběhu. Výprava se zakládá na práci s točnou, pomocí níž se rychle střídaly dějiště hry. Přestavby a jejich princip za zataženou oponou probíhaly velmi rychle, i když po technické stránce nebyly plně zvládnuty, o čemž svědčí i svědectví Vladimíra Hlocha: „Poněkud komicky působí snoví odklízeči rekvizit. Také přestavbou pauzy při otevřené scéně jsou tak krátké, že dotahování a odtahování prospektu zbytečně ruší.“[129]

První dějství má společné prostory, neboť se dle scénických poznámek odehrávají uvnitř venkovské chaty uprostřed krajiny[130]. Trnka pro tento prostor navrhl v náznaku jednu místnost, jejíž zadní stěna je tvořena z ploché kulisy rákosové zástěny, která je vyztužena

[127] Mladý muž Rustan sní o slávě a dobrodružství a neváží si svého klidného domova u Massuda a své milenky Mirzy. Rozhodne se, že následujícího dne odejde se svým černošským otrokem Zangou do světa. V noci ale zažije krutý a varovný sen, který ho vyléčí z touhy po moci. Rustan nejdříve zažívá lesk slávy. Král se domnívá, že mu tento mladý muž zachránil život. Nabízí mu ruku své dcery Gülnary a mladík vše rád přijímá. Ovšem v oslnivosti nádhery paláce se rozehrává drama zápasu o trůn. Všechna Ruslanova přirozená mravní síla je zlomena a podléhá ďábelskému našeptávači, ve kterého se proměnil Zanga. Nejenže zavraždil pravého panovníkova záchrance, aby nebyla prozrazena jeho lež, ale Ruslan se dopouští i vraždy samotného krále. Došel tedy ke svému cíli, když se spolu s Gülnarou dělí o moc. Jenže je drcen vinou svých zločinů, které se projeví. Nezbývá mu nic jiného, než se dát spolu se svým otrokem na útěk. Nakonec Ruslan páchá sebevraždu. Když procitne ze snu, uvědomí, že vše jako sláva, bohatství, moc, bída a smrt nebylo skutečné. Zříká se bláhových cest za dobrodružstvím a šťastně se raduje ze svého domova a z lásky Mirzy. Otroka Zanga raději vyplatí a propustí ze služby.

[128] ČERNÝ, F. *Přednáška – Sen jako život*. Archiv Národního divadla.

[129] HLOCH, V. *Grillparzerova romantická hra na Národním divadle.* Venkov, Praha, 5. 10. 1943.

[130] „Skalnatá venkovská krajina porostlá stromy. V popředí vlevo stavení. Vedle dveří lavička.
BALVÍN, J. *Vídeňské lidové divadlo od Hanswursta Stranitzkého k Nestroyovi.* Praha: Odeon, 1990. str. 239.

dřevěnými trámy**.** Před zdí stojí uprostřed naznačené místnosti rustikální stůl s lavicí a napravo je lůžko s kožešinou, na které následně ulehá Rustan ke svému snění. A tato dekorace lože je na scéně přítomna po celou dobu inscenace. Celý prostor vzadu vykrývá černá látka. Scénografie malé venkovské světnice působí velmi prostě a jednoduše, aby o to více vynikl přepych královského paláce.

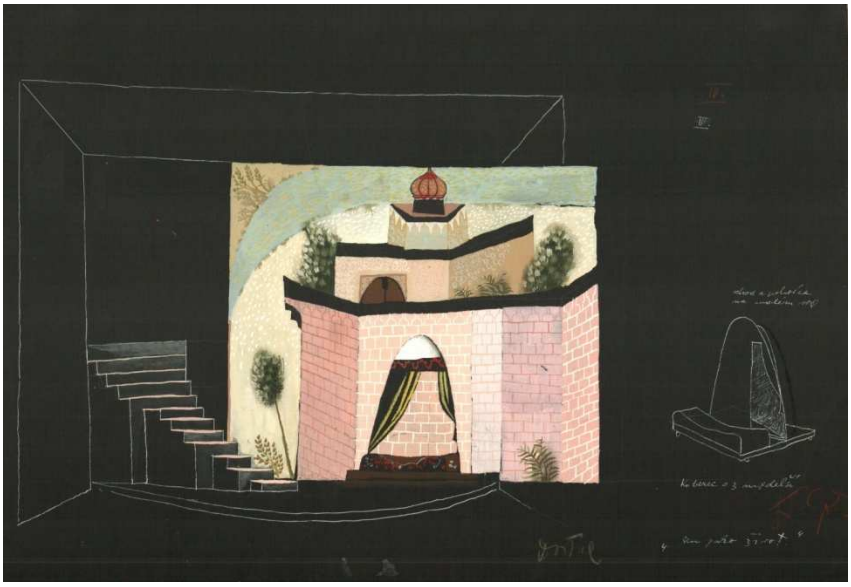


Obr. 72

Druhé dějství se odehrává v lesní krajině[131]. Prostředí pohádkové přírody se řeší pomocí stylizace, kdy jsou užity látkové závěsy místo hmotných staveb, čímž se podtrhuje snovost příběhu. Na zadním prospektu jsou namalovány stromy a celá malba vyvolává zdání lesa. Hlavní barevný akcent stojí tedy pochopitelně na zelené v její široké škále odstínů. Další výrazně užitou barvou je výše zmíněná bílá a dále růžová. Scénický návrh této scény je při porovnání s výsledným jevištním tvarem skutečně velmi podobný. Před tímto látkovým prospektem se nachází úzký most, který sestává z jednoduše z vrstvení různých velikostí kvádrů a směrem doleva se svažuje. Kolem mostu jsou rozestavěny ploché kulisy rostlin a pod ním „protéká“ řeka, vytvořena z modrého pruhu látky a navazující na plátno lesa, takže působí dojmem, že se řine právě odtud. Napravo jsou z obrovských kvádrů vystaveny dlouhé schody, jež mají představovat skálu. Stejný prostor se objevuje i v sedmém obrazu, kde skokem z mostu do řeky ukončuje Rustan svůj život.

[131] V pozadí skály, mezi nimi potok překlenutý mostem. V popředí vpravo osamělá skála, z jejího převráceného boku tryská pramen, vedle něho lavička z mechu. Naproti ní vlevo palma.
BALVÍN, J. *Vídeňské lidové divadlo od Hanswursta Stranitzkého k Nestroyovi.* Praha: Odeon, 1990. str. 247.







Obr. 73 - 75

Třetí dějství se má odehrávat v otevřeném prostranství v městě Samarkandu[132]. Na této výpravě je ztvárněn hlavně panovnický pokoj uvnitř paláce. Otočením točny se nyní druhá strana skály z předchozího obrazu dostala na levou stranu, kde představuje schody. Zdání paláce tvoří dvě plošné dekorace. Na prvním prospektu jsou namalovány vzdálenější části paláce, kolem nichž se rozprostírá exotická příroda v podobě stromů a keřů, jež rostou podél zdí. Palác skutečně vypadá orientálně, o čemž svědčí typická kupolovitá věžička – stejně jako půlkruhovité oblouky u dveří a oken. Druhý palácový prospekt s obloukovým průřezem, umístěný na jevišti před tímto prvním, zajišťuje průhled do vnitřku budovy. Za záclonou vidíme lůžku s nařasenou draperií. Vedle něho stojí stolek se svícnem a knihou. Vedle schodů stojí další stůl, na němž je postaven osudný pohár vína, kterým se král otráví.



Obr. 76

V paláci se nacházíme i ve čtvrtém dějství[133]. Látkový prospekt tentokrát vytváří zdi paláce. Jsou na něm nakresleny obrysy hradeb paláce a nad nimi se prohání orientální válečníci na koních. V dekoraci jsou dva průhledy, které znázorňují vstupy do paláce. Tento prospekt doplňuje ještě druhý,



Str. 77

[132] Kulisy v popředí znázorňující terasu, na ní je postaven stan, jeho stěny jsou nyní [illegible] pohovka s poduškami, nad ní baldachýn, vzadu ozdobený splývavou draperií. Vedle lůžka stolek. Naproti na levé straně větší stůl, tmavočerveně potažený.
BALVÍN, J. *Vídeňské lidové divadlo od Hanswursta Stranitzkého k Nestroyovi.* Praha: Odeon, 1990. str. 255.

[133] Síň královského paláce, vpravo a vlevo postranní dveře, v pozadí vlevo hlavní vchod, vedle něho výklenek, zakrytý závěsem. Vpředu vpravo stůl a židle.
tamtéž, str. 267.

který vytváří zdání hloubky, a na němž je namalován vnitřek budovy. Nalevo zůstaly schody z předchozího jednání. Další dekorace se neužívají, neboť si je nevyžaduje ani jevištní akce, jak je vidět ve scénických poznámkách. Je zvláštní, že ačkoliv by se tato scéna měla spíše odehrávat v interiéru, výtvarník ji umístil do nezařaditelného prostoru, nacházejícího se na pomezí interiéru a exteriéru.

Rustan (Ladislav Boháč) si v úvodní scéně obléká šedou hedvábnou halenu s dlouhým rukávem, přes niž má světlou lehce nařasenou vestu. Pas je přepásán provazem, za kterým nosí toulec s šípy. Ve svém pohádkovém snu se stane sultánovým zetěm a působí ve svém kostýmu skutečně urozeně. Hedvábná halena mu zůstala, ale nově se oblékl do pláště s krátkým rukávem z černého brokátu. Kolem pasu má omotán z pruhovaného hedvábí široký pás. Na hlavě světlý turban, na němž později nosí královskou korunu. Přes rameno si přehodil díku a na levé ruce mu září ohromný prsten.



Str. 78

Černošského otroka Zangu hraje Ladislav Pešek. Jeho načerněná tvář získává černošské rysy pomocí vhodného maskování. Jedná se o plnější rty, širší nos a zvýraznění lícních kostí. Také mu jsou zvětšeny nadočnicové oblouky. Na hlavě má paruku z krátkých černých kudrnatých vlasů, výrazné obočí a krátce střižený plnovous. V prvním a posledním jednání má na sobě domácí oblečení, které vzniklo přešitím obleku ze skladu, a skládá se z černé košile, kalhot a světlé vesty. Kolem krku si uvázal červený šátek, který sehraje svou úlohu ve scéně s vínem. Pro další dějství nosí červený hedvábný plášť a pokrývku hlavy.

Václav Vydra st. se objevil v dvojroli, kdy ztvárňoval postavu Massuda a Krále ze Samarkandu. Zatímco Massud je oblečen do prosté dlouhé haleny s dlouhými pruhovanými rukávy, která je v pase přepásána, a tmavých kalhot; jako perský král má na sobě honosně zdobený kostým s turbanem a královskou korunou na hlavě. Pro obě postavy však zůstává stejný bílý dlouhý plnovous s tmavým knírem. Stejně tak působí rozdílně i oblečení pro Mirzu a královskou dceru Gülnaru, jejíž kostým se skládá z materiálů jako šifon, brokát a hedvábí.

Strakonický dudák

Tylova slavná národní báchorka *Strakonický dudák*[134] byl v Národním divadle inscenován například v roce 1913 režisérem Jaroslavem Kvapilem a o výtvarnou složku se postaral Josef Wenig. Následné uvedení bylo roku 1930 v nastudování režiséra Karla Dostala a výtvarníka Josefa Lady. Jiří Frejka si tuto hru dramaturgicky upravil a v novém pojetí vyvrátil dosavadní tradičnost některých postav i celých scén. A právě toto protitradiční a generační vidění Tylova dramatu narazilo na vžitou představu a nutně vyvolalo kontroverzní reakce, ovšem u diváků sklízelo úspěch. Premiéra byla v roce 1943 a na repertoáru se udržela až do 1948, dosáhla 70 repríz.

Scénické pásmo bylo v nové Frejkově dramaturgické úpravě rozčleněno do jedenácti obrazů. Snažil se v nich zobrazit český život s lidovými typy, ovzduší naší domoviny i vroucí českou hudebnost. Nově však vnukl zostřený význam Švandovu nástroji, když se soustřeďoval na symbolickou funkci dud. Ty se staly pro Frejku „symbolem české písně, výrazem lidového ducha, lidového génia projevujícího se uměním“[135]. Celý symbol pak uzavřel v poslední scéně, kdy se jim s Dorotčinou láskou opět vrátila i čarovná moc. Najednou jsou symbolem Švandova vykoupení, spasení i obrození. Frejka se také zaměřil na skladební úpravy – kupříkladu Vocilka otevírá svým kupletem celou inscenaci, ačkoliv se má objevit až v úvodu druhého jednání. Tato postava nabyla celkově u Frejky většího významu oproti Tylově hře.

V dobových recenzích se snad nenajde rozporuplnější hodnocení Trnkovy výpravy než u této inscenace. Zvykem bývalo k Strakonickému dudákovi navrhnout kulisy ilusivní a pohádkové s různými dekoračními zvyky jsou gázové opony při ztvárnění nadpřirozeného světa. Pro jedny byla tedy Trnkova scénografie velké zklamání, druzí pěli chválu. Výtvarník se tentokrát opět rozhodl pro ztvárnění scény v čistě malířském stylu a pracoval s prostorovou iluzí

[134] Dudák Švanda se vydává do světa, aby získal velký obnos peněz a mohl se tak ucházet o svou milou Dorotku. Když však usne v lese, zjevují se lesní víly a také jeho matka, Rosava, jež se za lásku k člověku stala za trest polednicí. Do Švandových dud vloží kouzlo, aby se mu vždy dařilo. On si však nedokáže vydělané peníze dlouho udržet díky vyžírkovi a lháři Vocilkovi, a tak se stále nevrací domů. Dorotce, která na svého milého doma marně čekala, umírá otec, a tak se rozhodnou s Kalafunou jít do světa najít Švandu a přivézt ho zpět. Tomu se ale zrovna podařilo uzdravit ze smutku princeznu Zuliku, se kterou se má oženit. Dorotka s Kalafunou a dudák jsou uvězněni. Ve vězení se Švandovi zjeví jeho matka a prozradí mu své tajemství, načež je ale proměněna v divou ženu. Zázračné dudy dostanou trojici z vězení a vrací se domů. Vocilka zatouží po Švandových dudách a nažene ho na půlnoční hostinu divých žen a duchů na popraviště. Naštěstí ho na ponuknutí Rosavy zachrání Dorotka. Švanda prokleje své čarovné dudy, které ztratí svou moc. Lesana slíbí, že Švandovi pomůže v hromadění jeho majetku a on se může oženit s Dorotkou, která mu mezitím všechno odpustila.

[135] PEŠEK, L. *Tvář bez masky: skutečnost a sen.* Praha: Odeon, 1979. str. 207.

v přímé návaznosti na plošnou malbu na dekoracích. Scénografie je ve svém základu podobna inscenaci Klicperova Zlého jelena s rozdílem, že tady nebyl použit rám. Ovšem opět je plošnou malbou zachycena lidová atmosféra s jasnou návazností na tvorbu lidových malířů. Obrazy jsou plošně barevné a nehluboké. Jako inspirace posloužilo tvůrcům obzvláště lidové baroko, jak se projevovalo na primitivních obrázcích na skle a porcelánu. Jak však podotýká kritik A. M. Brousil: „Ale tato módní barokní inspirace je pěstí na oko snové představivosti Tylově, jeho měkké plastičnosti s pevným vnitřním jádrem, jeho líbeznému lyrismu.“[136]

Trnka se při tvorbě scénografie musel vyrovnávat s rozlišností tří různých světů – našeho českého domácího prostředí, exotického a nadpřirozeného. Nevyužil k tomu však technickou zázračnost soudobé jevištní techniky. Zůstal jen u vertikálního členění jeviště. Jím navržená výprava tvoří mělký divadelní prostor, v němž bohužel nezbývá hercům dostatek prostoru pro jevištní akci. Prospekty, vymezující jeviště, jsou umístěny relativně blízko rampě a tak vzniká skutečně jen úzký obdélníkový pás akčního prostoru. Rozdílnost prostředí na původních scénických návrzích vyjádřil způsobem, kdy české a turecké scény mají jiné vykrytí scény, aby se dostatečně oddělily jako dva rozdílné kraje. Zatímco naše chaloupky a hospody mají polokruhovitý tvar, cizokrajné interiéry a exteriéry jsou vytvořeny pomocí lichoběžníkového ostrého tvaru. Při realizaci však tento nápad nebyl důsledně realizován a zůstal tak pouze u některých výjevů. Tylovy nadpozemské bytosti žijí s lidmi v symbióze na zemi. Trnka tento střed lidského a bájného světa znázornil velmi doslovně, když se lesní víly či divé ženy vždy objevují v kruhovém výřezu v prospektu.



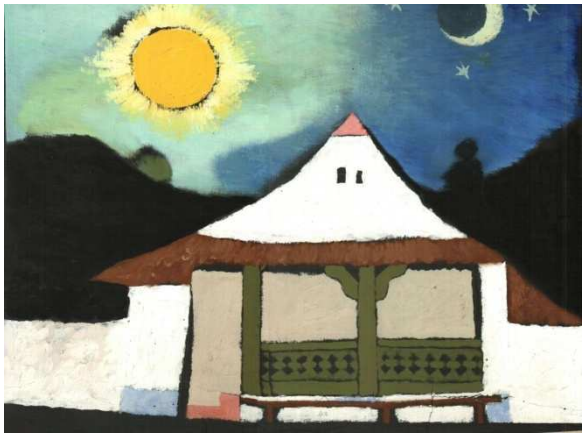
Obr. 79

Tylova hra je plna scénických proměn, které však režisér ve své úpravě zredukoval. V prvním dějství, v němž se Švanda vydá do světa s očarovanými dudami, se objevují místa děje: před hospodou, krajina blíže lesu se stavením hajného a poslední scéna na samém okraji lesa. A právě k ní zní scénické poznámky: „Mezitím se rozevřel i peň stromu a z něho vyšla Rosava.

[136] BROUSIL, A. M. *O generační dílo v Strakonickém dudákovi 1943.* Národní divadlo, Praha, ?










Obr. 80 - 87

Nyní se rozhrnují nazad křoviny a z nich vystupují lesní panny (…).“[137] – Nyní se křoviny a strom zase rozevřou a panny v nich zmizejí.“[138] Tento moment vyřešil Trnka již zmíněným výřezem v nebi. Tento scénografický prvek sklidil v kritikách mnoho různých – a povětšinou hanlivých – pojmenování jako „neblahý kukátkový průstřih oblohou“[139], „scéna s dírou do světa“[140], „nepěkná díra v prospektu přímo na nebi“[141] či „motivačně nejasné okrouhlé okénku v ploše zadního prospektu“[142]. Při Švandově snu se v onom prostoru posune prospekt se stylizovanou malbou lesa a objeví se silueta lesních panen. Po jejich promluvách se opět na místo vrátí malované stromy. Tvůrci scénu umístili z předepsaného okraje lesa do polí, která prý recenzentům připomínala spíše plástve sádry. Ovšem na původním návrhu vidíme opakovaně nákres scény lesa, který ještě s žádnými průhledy nepočítal. Tento nápad se tedy musel zrodit až později, stejně jako výše zmíněná dislokace.

Na návrzích pro české scény jsou ztvárněny rozkošné chaloupky ve výrazných barvách – zelené, bílé či červené. Svými neostrými hranami vzbuzují dojem útulnosti a asociují české ovzduší. Stavení hajného skutečně navrhl Trnka jako obrázek z dětské pohádky, kdy roztomilý domek s červenou doškovou střechou, na níž jsou dvě hrdličky, je pokryt mechem a keři. Stejně tak i prvotní návrh lesa není řešen v realistické malbě, ale je stylizován do jednoduše řešených zelených stromků, jež se pnou vůči sytě modré obloze.

Jednání druhé se dle scénických poznámek odehrává v jeskyni plné drahých kovů, pak na ulici v městě řeckého nebo ideálního slohu, v komnatě v hostinci, skvostném sále v paláci a na konec ve vězení. Následná proměna v tmavorudé jeskyni se neinscenovala, jak již bylo zmíněno, Frejkova úprava mnohé scény propojila a neřešilo se tolik přestaveb.

V tomto případě musel Trnka vytvořit exotiku dalekého světa, pro niž nalezl velmi vhodné ztvárnění. Turecké výjevy patřily jako jediné k chváleným scénám, neboť je Trnka řešil se svým typicky hravým stylem. Výprava byla „nabitá obrazotvorností lidu, která se váže na

[137] TYL, J. K. *Strakonický dudák aneb Hody divých žen.* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. str. 35.
[138] TYL, J. K. *Strakonický dudák aneb Hody divých žen.* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. str. 36.
[139] SAJÍC, J. *Tylův „Strakonický dudák“ nově.* Lidové noviny, Praha, 23. 10. 1943.
[140] SEJUD, J. *Strakonický dudák v Národním divadle*. Polední list, Praha, 26. 10. 1943.
[141] [?]. *Strakonický dudák v Národním divadle.* Rozkvět, Praha, 2. 11. 1943.
[142] ŠULC, A. F. Nový Strakonický dudák. A-Zet, Praha, ? .

karetní obrázky s humornou zvědavostí (zejména nástup Alamirův).“[143] Stěny v exotickém hostinci jsou pokryty pseudoorientálními kresbami arabských postaviček. Fantastická nádhera paláce se naopak řešila jako černo-bílá šachovnicová scéna, stejně jako této barevnosti přizpůsobil výtvarník i vězení. A právě tu se stal opět problematickým výstup v tureckém vězení, v kterém se na hradbě znovu odklopil realistický kruh v hradbě, kde se následně zjevily divé ženy.

Pro třetí dějství jsou vytvořeny scény vesnické hospody, chudobné světnice u Kalafuny, a strašidelného lesa o půlnoci. Poslední scéna se odehrává v háji. Co se týče scénického řešení oné světnice, Trnka „stylizuje chudobu Kalafunova příbytku, avšak vnitřek jeho chalupy působí jako po kruté dražbě.“[144] Když se venkovský muzikant vrací z cest, nevítá ho teplo domova, ale naopak ho čeká pustý dům. Před plochou malbou kamen stojí lavice a Kalafuna usedá na staré křeslo, které mu přitáhnou děti. Výprava pro tento výstup kromě dveří již více nezobrazuje.



Obr. 88

Doslovné Tylovy didaskalie k lesní scéně zní: „Jasně ozářený prostor – jako v krásné zahradě. Strakatina maškar. Vše jeví divokou veselost.“[145] „Scéna promění se v pustou krajinu, země se otevírá a z ní vystupují duchové, též okolo Švandy v kolo sestupující, takže nemůže tento ven. Kolem pustá tma, kde stála světla, viděti sovy, jejichž skřehot se chvílemi ozývá.“[146] Při realizaci se pro tento výjev užila žlutá projekce se siluetou šibenice s havranem. Právě tato scéna na popravišti je také zaznamenána na scénickém návrhu, kde tyto černé linie šibenice a havrana jsou namalovány na noční zatažené obloze. V horní části skici kontrastuje s inkoustově modrou plochou oblohy žlutý měsíc.

[143] *tamtéž,* ? .
[144] BROUSIL, A. M. *O generační dílo v Strakonickém dudákovi 1943.* Národní divadlo, Praha, ?
[145] TYL, J. K. *Strakonický dudák aneb Hody divých žen.* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. str. 132.
[146] *tamtéž*, str. 133.

Jako jediný kostýmní návrh se zachovala skica pro postavu Zuliky. Jedná se o dlouhé šaty splývavého střihu s rozšířeným dolním lemem, které jsou kolem ramen doplněny o bílou lišku. Na hlavě má klobouček, doplněný krajkou. Jako rekvizitu ji Trnka ještě domaloval pudr a labutěnku, čímž zdůraznil její charakter – marnotratnost. Při realizaci se místo liščího kožíšku užilo bílé péřové boa.



Obr. 89

Ladislav Pešek vzpomínal, jak se podle Trnkova návrhu vybíral jeho kostým pro postavu Vocilky. „Elegance tohoto drobného podvodníčka je velmi chatrná. Vlastně na něm není nic elegantního. Je to trhan, pobuda. Přebrali jsme desítky propocených buřinek, než vybral tu pravou. Šátek na krku vypadá jako onuce a zbytky sametového sáčka a kalhot jsou rovněž ve stavu rozkladu. Na rukou mám jen jednu rukavičku bez prstů. A pak boty. Rozšmajdaná, ochozená bagančata. Ve vypjaté dramatické scéně, kdy bych byl ochoten i zabít, beru místo staré špacírky do ruky klacek s kulatým koncem.“[147] Jeho kostým tedy skutečně zobrazoval komiku zvetšené Vocilkovy elegance, jak sama tato postava o sobě v textu promlouvá: „Garderoba je sice – trochu sešlá; tuhle z levého šosu bude moct bejt brzo cedník – a kolena se derou na čerstvé povětří; ale vždyť máš ještě bílé rukavičky.“[148] Jeho elegantní oblečení, když začal využívat Švandovy finance, se sestavilo z elegantního černého kabátu, bílé košile s motýlkem a bílých rukavic.



Obr. 90

Švanda (Jiří Dohnal) má na sobě národní oděv, který se skládá z bílé košile, kolem krku uvázaného šátku, tříčtvrtečních kalhot a tmavého kabátku, na hlavě nosí čepici s kožešinou. Dorotka (Marie Glázrová) je oblečena do jednoduchých polodlouhých šatů a bílé košile s krátkým rukávem. Lesní víly mají dlouhé světlé splývané šaty a ve vlasech listoví. Exotické kostýmy jsou tvořeny z lesklých materiálů a muži nosí místo kalhot dlouhé tuniky.

[147] PEŠEK, L. *Tvář bez masky: skutečnost a sen.* Praha: Odeon, 1979. str. 211.
[148] TYL, J. K. *Strakonický dudák aneb Hody divých žen.* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. str. 60.

Císařův mim

Václav Renč volně upravil starokřesťanskou tragikomedii *Lo fingido verdadero* dramatika Lope de Vega pod novým názvem *Císařův mim*[149]. Původní hra tvořila pouze inspirační pramen, který její česká variace značně přepracovala – z drobné scény se stala hlavní myšlenka a naopak, posun nastal i pojetí a motivacích postav. *Císařův mim* patřil k jedněm z nejstatečnějších her, které se na českých jevištích za války vůbec objevily. „Pod rouškou náboženské tragédie (a jenom díky této motivaci hra s tak ožehavou problematikou prošla sítem cenzury) vyjádřil Renč vlastně nejzávažnější problém veřejné morálky té doby, problém mravního postoje českého člověka k fašistické diktatuře, otázku, zda se podvolit okupantům, a zajistit si tak „přežití“, nebo zda jim vzdorovat.“[150]

Jiřímu Trnkovi se vytýkalo, že na scéně více maluje, než staví. Snad proto chtěl dokázat, že ovládá smysl ztvárnit architektonicky pojednaný prostor, jako se o to již pokoušel při inscenaci *Gygův prsten*. Režisér Frejka dokázal, že navržená scénografie pro *Císařova mima* byla do jisté míry ovlivněna konstruktivismem: „Scéna, to byl pro nás abstraktní prostor v čase jevištního světla, tj. abstraktní prostor, který se proměňuje od počátku hry ke konci. Stavěly jsme jen z čistých materiálů, proměňovali jsme jej světly a docházeli jsme k půvabným abstraktním hrám.“[151]

Drama vyžaduje tři interiéry – dva v císařském paláci a jeden v domě mima Genesia, kde se odehrává čtvrtý obraz. A. M. Brousil se zamýšlí ve své eseji, „ (…) že dva císařské lze snadno získat pouhou variantou jediného a že lze předpokládat císařovo pohostinství herecké družiny

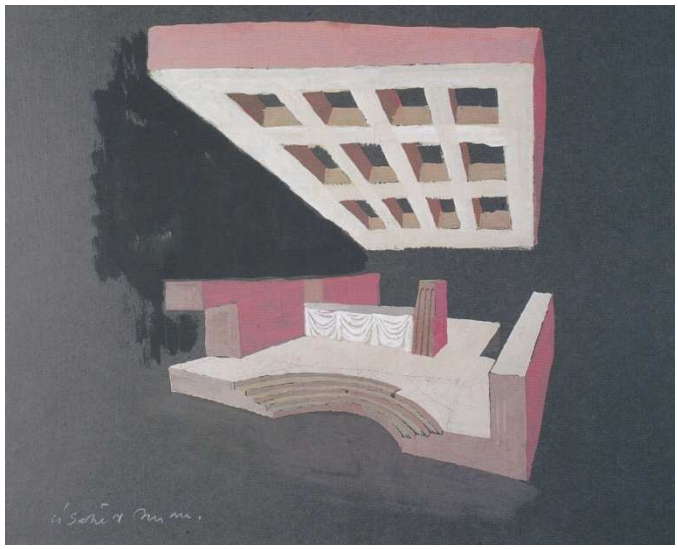
[149] Velký herec a básník Genesius, který žije v rozmařilém Římě, je přizván Diokleciánem do jeho paláce. Herecká skupina tu před zraky dvořanů sehraje slavnostní historické představení, které vrcholí provoláním setníka Diokleciána císařem. Mladý a zpupný Maxentius naráží na okolnosti, za jakých se dostal Dioklecián k vládě, a jeho otec Maximián se snaží svého panovníka a přítele bránit. Císař, jenž se snaží zachránit Řím pevným setrváním na staré pohanské víře, si vyvolí mima za nástroj svého záměru – má mu napsat a sehrát parodii na křesťanství. Genesius ji zkouší se svou milenkou, křesťanskou Pamelou. Donutí věřící děvče, aby aspoň chvíli hrálo v rouhačské hře, a tím ji tak vžene přímo na popraviště, kde Pamela odpyká vinu, že se posmívala své víře. Když se o její smrti mim dozví, o to více začne křesťany nenávidět! Maxentius se mezitím spojil s křesťany a chystá převrat císařství. Císařova milenka Camilla se vlichotí do jeho přízně, aby oplátkou pozdržel své plány, neboť tuší, že se mu cíl podaří. Dioklecián je přistihne v objetí a vyžene ji, aniž tuší, jak se pro něj z lásky obětovala. Začne se představení a Genesiův otřes ze smrti své milé rozhodne o tom, že se stává křesťanem právě při hře před císařem a je za to popraven. Dioklecián se dozvídá, že byl Maxentius provolán za nového císaře. Na konec zůstává v paláci sám všemi opuštěn.

[150] SRBA, B. *O nové divadlo: nástup nových vývojových tendencí v českém divadelnictví v letech 1939 – 1945.* Praha: Panorama, 1988. str. 176.

[151] TETIVA, V. *Jiří Trnka*. Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, 1999. str. 59.

v jeho paláci, zní výtvarníkův úkol jednoduše i obtížně zároveň, protože se na něm chce, aby vytvořil sice jeden dramatický prostor, který by však vydal tři obratné architektonické varianty.“ [152]

Scénografie má stejný neměnný základ z masivního kvádrovitého zdiva, který ze dvou stran vytíná prostor římského paláci císaře Diokleciána. Jednoduchá scénografie se díky pár doplňkům nebo vykrytí části jeviště dokáže lehce přizpůsobit ztvárnění nového prostoru. Proměny scén se dějí velmi lehce a hbitě. Výtvarník se snažil o vytvoření scény monumentální prostoty a elegance, aby vytvořil čistě funkční výpravu. Vyhnul se každé dekorativnosti a přepychu, které by se mohly očekávat při ztvárnění císařského paláce, aby tím neoslabil vnitřní drama. A právě tento nedostatek velkoleposti vytýká výpravě recenzent, když píše „Její nízká architektura postrádá vznosné monumentálnosti. Není římská, panská, je pšovanská, selská; není pro Diokleciána, je pro Gattamelatu[153].“[154]



Obr. 91

Po bočních stranách se až do hloubky scény táhnou tlusté zdi. Pravá strana je složena z kombinací zelené a rudo-žluté. Levá je hnědočervená a obě zakončené třemi nízkými sloupy. Zpředu se zvedá krátké schodiště, jež je na svých krajích mírně sevřené, takže tvoří polokruh. Vertikální členitost schodiště rozrušuje dramaticky jinak plochý prostor pro hereckou akci. Do vytyčené scény vedou celkem čtyři vchody.

Úplně vzadu je černý horizont, který uzavírá boční stěny a jako čelní stěna slouží veliká mozaika. Vedle ní se po obou stranách v prvním jednání objeví stylizované kresby hlav, jaké známe ze starověkých římských maleb. Pro další obrazy zůstávají stále na stejném místě,

[152]BROUSIL, A. M. *Mim*, Řád, 15. 6. 1944.
[153] Erasmo of Narni (1370 – 1443), spíše znám jako „Gattamelta“, byl nejznámějším žoldnéřem v renesanční Itálii.
[154] BROUSIL, A. M. *Mim*, Řád, 15. 6. 1944.

pouze jsou zahaleny ve tmě. Nad tímto prostorem visí vysoko zdvižený obdélníkový strop s otvory oken. Těmito vzdušnými otvory jsou protkány zelené girlandy. Strop je sám o sobě natolik masivní, že má divák pocit, že se každou chvíli zřítí. Takto vypadá společný prostor pro všechny jednání.

V prvním a druhém jednání má výprava dle scénických poznámek představovat hlavní chodbu císařského paláce[155]. V pravém rohu je umístěn výklenek s císařským trůnem, v němž přihlíží Dioklecián divadelnímu představení ve druhém obraze. Scénografie dává malý prostor pro herecký i dvořanský živel na jedné scéně. Herci hrají vlevo před černým závěsem na bílém podkladě, vystrkovaném z příležitostných středních dveří, a prostírají na podlahu rudou látku. Na levé stěně je také umístěn oltářek s klekátkem. Dvořané, stojící napravo, se na představení herecké družiny musí dívat zezadu nebo z boku.



Obr. 92

Třetí obraz se má odehrávat v jiné síni v paláci[156]. Výprava zůstává podobná předchozím dvěma obrazům, jen je doprostřed jeviště umístěn velký stůl s bílým ubrusem, a je prostřeno k hostině. Důrazně se tu pracuje s osvětlením jeviště. V tuto chvíli je hodovní síň ostře osvětlena. „Rozehrává se hloubka scény aranžováním i světlem, obraz působí mocně. Jakmile přijde za caesarem mim, vyjde mu caesar vstříc; usedá potom vlevo v popředí, proti němu vpravo na schodišti zůstane stát mim, oba náležitě osvětleni, kdežto vzadu hostina, připomínající tak trochu da Vinciho Poslední večeři, ponořená stažením světel do položera, utichá. Je to jediné hladké a účinné řešení, v němž se živě střídá potřeba velkého i malého prostoru.“[157]

[155] Mezi sloupy zleva místo pro herce. Vpravo sedí a stojí vznešení diváci (…).
RENČ, V. *Císařův mim.* Praha: Nakladatelství Vyšehrad, 1944. str. 32.
[156] Hluboko v pozadí část prostřené tabule. Za schodištěm táhnoucím se podél celé síně je vidět hlavy stolovníků.
tamtéž, str. 65.
[157] BROUSIL, A. M. *Mim*, Řád, 15. 6. 1944.

V domě mima Genesia se odehrává čtvrtý obraz. Jedná se spíše o jeho domácí zkušebnu. Část jeviště se vykrývá černým závěsem, čímž se hrací prostor zmenšil. Nachází se zde opět již zmíněný oltářek s klekátkem u pravé zdi, ve středu stojí stolek s židlí a další je napravo. Na různých místech na zdi je upevněno několik kašírovaných masek a pověšena roucha. Barevný akcent celé výpravy představuje černá, červená a bílá.

Závěrečné dva obrazy se opět odehrávají v císařském paláci. Vzdušnými otvory ve stropě je ale místo zelených rostlin protkána dlouhá látka. Pro páté jednání se získává zmenšený prostor tím, že se vestavuje do středu scény umělý ostrý roh. Během šestého obrazu je scéna vyklizena o tuto přidanou kulisu uprostřed jeviště. Má se odehrát další představení herecké skupiny, na které pro změnu nepřihlíží Dioklecián z trůnu. Nyní je usazen na kamenné lavici u pravé strany jeviště, což příliš nevyzdvihuje jeho císařské postavení. Při představení parodie se na podlaze rozprostírá strakatá látka a na oltářek se umisťuje lyra se zvířecí hlavou, dvě masky a váza. Největšího účinku dosáhne Trnkova scénografie na úplném konci inscenace, když v strohosti holé architektury prázdného paláce zůstává Dioklecián sám se svým výkřikem: „Já nejsem mim!“. Opuštěný člověk uprostřed chladných mramorových stěn mauzolea.



Obr. 93

Kostýmy nejsou opět pravověrně vytvořeny dle historického stylu Diokleciánovy doby, Trnka je výtvarně přestylizoval. Oděvy vždy vycházejí z charakteru římského šatu, ale jsou upraveny pro estetické potřeby inscenace a působí účelně. Takto stylizované jsou přehozy, s nimiž se sice setkáváme na tógách římských dvořanů, ale které ve skutečnosti v dané době takto neexistovaly, aby tvořily součást oděvu na tóze. Řasení a obloukovité zvlnění na prsou nebylo tak bohaté a vznikalo jen úpravou římské tógy nebo pláště. Nejčastěji se v dané době nosily tuniky, což byli rovné košile bez rukávů z vlněné nebarevné tkaniny. Ty tvořily základní část oděvu pro muže i ženy. U mužů sahaly ke kolenům, v pase byly přepásány a jen lehce zřaseny. Jako vrchní rouchu se nosila tóga, která byla střižena do elipsy a řasila se na levé rameno. Římanky nosily přes tuniku, sahající až ke kotníkům, štolu, jež je sepnutá na prsou a sahá až na zem. V inscenaci byly nově upraveny již vytvořené kostýmy ze skladu, a

tak výtvarník vlastně ani neměl příležitost dbát pravdivosti. Stejně je adaptována i obuv se svým vázáním a podešvemi, i úprava hlavy.

Mim Genesius v podání Eduarda Kohouta má v prvním a třetím dějství oblečený černý trikot s černým pláštěm, vespod bílý. Na hlavě má stylizovanou harlekýnskou bílou hučku, jež je ověnčena snítkou vavřínu. A protože se v Římě hojně šperky zdobili muži i ženy, nosí Genesius náušnice. Ve druhém obraze hraje mim Diokleciána, a má purpurový přehoz přes kostým brnění, šedivou přilbu a meč, vytvářeje císařův zjev pochopitelně pomocí podstaty jeho interpreta. Ve čtvrtém obraze zůstává jen v trikotu s kratičkou suknicí, nyní však bez přehozu – jen v černé vestě na holém těle. V první části šestého obrazu je oblečen jako dříve v černý trikot a černý plášť, na hlavě opět hučku. Ve druhé části, v níž se odehrává představení parodie, své tělo skrývá do strakaté látky, „jako se halil primitivní člověk do kůže, spletl dlouhé světlé vlasy v rulíky, na rukou nese okovy; výraz jeho tváře je smrtelně bledý, extatický, připomíná některé obrazy Krista, vlečeného na Kalvarii. Toto kostýmování je důvtipné, ale platinová barva a celá úprava vlasů s odstávajícími vrkůčky působí nelibě drasticky,“[158] jak se vyjádřil kritik Brousil.



Obr. 94

Jaroslav Průcha vytvořil postavu císaře Diokleciána. Jeho vzhled je založen na podstatě vojenského imperátora – na bílém rouchu ve stylu tógy nosí přehozen na ramenou rudý přehoz, což na prsou vytvořilo volný oblouk. Přehoz mu vzadu splývá, a tím se vytváří královská purpurová vlečka. Purpurová barva byla v antickém Římě znakem luxusu. Na hlavě má položen zlatý vavřínový věnec, který kontrastuje s uhlově černými vlasy, i obočí je černě zvýrazněno.

Sebevědomý mladý Maxentius (Ladislav Boháč) nosí hnědý trikot a kabátek. Kreuzmannův Maximián je v bílém rouchu s temně zeleným přehozem. Na hlavě nosí zlatý vavřín a na temeni pleš. Výrazná je na něm jeho ježatá bradka, rovně zastřižena a trčící dopředu.

[158] BROUSIL, A. M. *Mim*, Řád, 15. 6. 1944.

Strážce Rutilius (František Velebný) je v bílém rouchu s fialovým přehozem, konzul Aper (Stanislav Neumann) v bílém plášti s červenou obrubou. Důstojník vojenského tábora Flavius Claudius (Karel Höger) nosí brnění se zeleným přehozem a na hlavě těžkou přilbu.

Herci Genesiovy družiny jsou oblékáni podobně jako Genesius, ovšem nemají černo-bílý přehoz. Dvořané jsou naopak odstupňováni podle Diokleciána, vojáci v brnění s přilbami, nebo v hnědé kabátky, s kopí v rukou. Herečku a milenku Genesia hraje Eva Klenová a má oblečeny černé dlouhé šaty. Vlasy si zakrývá okrajem pally s bílou vnitřní stranou, když sehrává roli historické Camilly jako selské dívky.

Krvavé křtiny aneb Drahomíra a její synové

Národní divadlo uvedlo po 111 letech poprvé od vzniku na své scéně Tylovu historickou hru *Krvavé křtiny* s podtitulem *Drahomíra a její synové*[159] v režii Otomara Krejči. Tato inscenace z roku 1960 navazovala na předchozí Krejčovu inscenaci *Strakonického dudáka*, která pro něj signalizovala novou etapu ideové interpretace díla J. K. Tyla. Podnětná režie tohoto dramatu vyvolala dramatický spor o věrnosti tradice a o čistotě divadelního stylu při jevištním provedení našich klasických děl. Přední pražská scéna tak naznačila, že hledá cestu, jak v dobovém kontextu vytvořit opravdu živou a podnětnou část národní kultury. A tak obě Krejčovy inscenace Tylových dramat byly ve všech svých částech tvořeny programově jako díla současná. Otevřely tak prostor pro nové pojetí české klasiky. A i Jan Kopecký v *Divadelních novinách* hodnotí nasazení těchto her: „Snad konečně umlknou hlasy, které omezují význam dnešní práce činohry jen na renesanci psychologické dramatiky, když se tu dramatem Tylovým podává důkaz, že činohra Národního divadla chce a dovede se probíjet i k soudobému patosu politického divadla.“[160]



Obr. 95

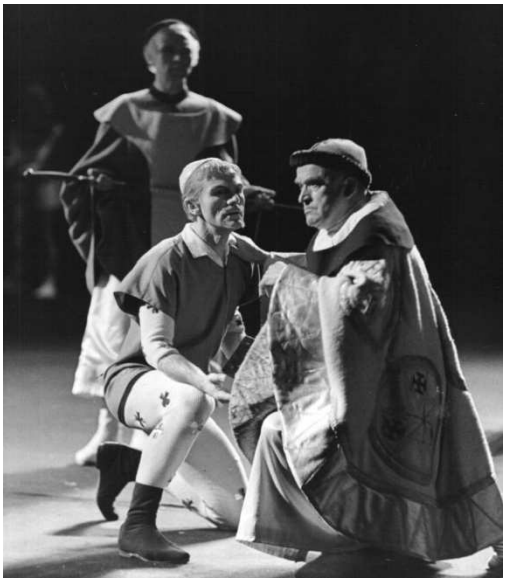
Tvůrci se při realizaci *Krvavých křtin* nesnažili ani ve výtvarné složce dramatického díla o vytvoření historizující koloritu a dodržování historické správnosti. Scénický výtvarník Josef Svoboda vytvořil scénografii, která je materiálově syrová a básnivá. Základní tón celé inscenace, jejíž děj se odehrává za dob Přemyslovců, udává jednoduše řešená scéna, v níž

[159] Po smrti knížete Vratislava usedá na trůn jeho zbožný syn Václav, který si přeje zachovat s Franckou říší dobré vztahy. Z bojů se navrací Hněvsa, který Drahomíru nabádá, aby se ujala vlády místo svého syna. Protože se chce vymanit z franského područí a pomoci moravským kmenům v boji proti německému králi, vyšle bez Václavova vědomí vojska na pomoc. Česká vojska vítězí a knížecí bratr Boleslav si do Prahy přiváží nevěstu Světimíru. Za Václavem přichází vyslanci německého krále a ten se snaží vše urovnat. Přistupuje na podmínku zaplacení Němcům válečných výdajů, jen aby nevtrhla německá vojska do Čech. Proti tomu se však postaví Hněvsa, čímž pohřbívá mír. Za to je vyhnán a slibuje knížeti pomstu. Drahomíra se cítí Ludmilou ohrožena, neboť ví, jak velký vliv má na jejího syna. Využívá tak Hněvsovi nabídky a dává ji zavraždit. Jejím vrahem je Tyro, Hněvsův sluha. Václav je zdrcen, přesto však odjíždí za německým králem Jindřichem a vyjedná s ním mírové podmínky, čímž vzroste jeho obliba mezi prostým lidem, který již nechce další válku. Drahomíra s Boleslavem však nesouhlasí. Po roce Boleslav pozve Václava na křtiny svého syna a plánuje ho sesadit z trůnu. Václav přijíždí na slavnost, po skončení se chce jít pomodlit. Boleslav ho chce doprovodit a při té příležitosti zabít. Václav doprovod odmítá. Při cestě do kostela se na něj ale vrhne Hněvsova družina a zavraždí.

[160] KOPECKÝ, J. *Čin.* Divadelní noviny, Praha, 28. 9. 1960.

se ohromná šikmá plocha klene z hlouby jeviště až k překrytému orchestru. Na scénu přichází herci ze zadní části, jež je vykryta černým horizontem. „V této inscenaci (…) je vše podřízeno ústřední myšlence: hodnoty ducha, lidskost, láska, mír srdcí i zbraní mohou existovat, jsou skutečnými hodnotami jen tehdy, můžeme-li jich užívat nepokořeni a ve svobodě.“[161] Vše na scéně směřuje k metafoře, a tak i výtvarník užívá velkorysé zkratky. Nad scénou jsou zavěšeny mohutné dřevěné palety s motivem románské architektury, které působí monumentálním dojmem a vytvářejí atmosféru dávnověku. „Kaple – jako dramatický vrchol scénografie – je celá ze světla: první pokus o plastický tvar, vybudovaný z tak transparentního materiálu. Uprostřed scény postavil totiž Svoboda černou stěnu s výkrojem uprostřed, jímž se jakoby pod tlakem, se silou vodopádu, draly na scénu světelné paprsky. Otvor plný světla kreslil tak v černé stěně tvar modlitebny. Až hluboko vzadu, jakoby v samém jádru světelného oparu, se černal vlastní portál a rytmus tmavých, hmotných a zářivých světelných ploch vytvářel plasticitu objektu. Ze světla samého tak vznikla pozitiv i negativ plochy i plastický tvar předmětů.“[162] Tato jeho scénografie byla ve své době pokládána za jednu z nejlepších, jaká se vůbec na jevišti Národního divadla objevila.

V takto zjednodušené scéně o to více vynikly krásné Trnkovy kostýmy. Trnka je k opětovné práci s Národním divadlem přizván po přestávce 16 let. Josef Svoboda spolupracuje od roku 1954 většinou s Jindřiškou Hirschovou, která se s ním „podílela na většině profilových výprav této scény. Jiným stálým Svobodovým kostýmním spolupracovníkem už od dob Velké opery 5. května byl Jan Kropáček, výtvarník se značnou charakterizační i dekorativní schopností.“[163]

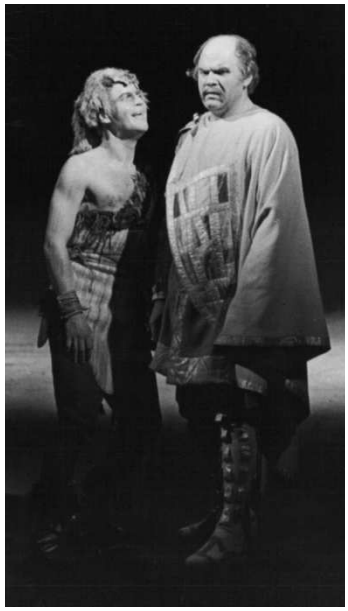


Obr. 96

Výtvarník řešil kostýmy panovníků z českého dvora 10. století. Sv. Václav je v dobovém obleku vyobrazen „na iluminaci v rukopisu Gumpoldovy legendy o svatém Václavu asi z roku 1006, v kombinaci krátké tuniky a pláště;

[161] kn [?]. *Hra z úsvitu českých dějin*. Mladá fronta, Praha, 17. 6. 1960.
[162] PTÁČKOVÁ, V. *Josef Svoboda.* Praha: Divadelní ústav, 1984. str. 45.
[163] *tamtéž*, str. 286.

těsné červené nohavice jsou obtočené žlutými ovinky na lýtku velmi hustě, přes koleno volně. V polodlouhé tunice s ozdobnými lemy a úzkých kalhotách je zobrazen týž kníže také v Kodexu Vyšehradském.“[164] Sv. Václav v podání Radovana Lukavského má ony ovinky kolem lýtka pouze na kostýmním návrhu, ovšem při realizaci se tento prvek nezachoval, stejně jako původní ladění do modré barvy. Na sobě má vlněný trikot s aplikací křížů, přes nějž má přehozenu světlou kratší tuniku. Na nohách vyšší tmavou obuv. A na hlavě místo koruny nosí čapku.



Obr. 97

Hněvsa (Vítězslav Vejražka) nosí tuniku asymetrického střihu s mozaikovou aplikací, Tyrův živočišný zjev (Jan Tříska) je podepřen o materiál, z něhož je jeho kostým vytvořen. Jedno rameno má odhalené a přes druhé má přehozen kožešinový plášť, z něhož má vytvořenu i pokrývku hlavy s ohonem. Punčochy jsou též podšité kožešinou a následně proděraveny. Na nohou má obuty krbce.

Drahomíra (Marie Vášová) nosí dlouhou tuniku z šifonu a veluru, sahající až k zemi a zůstávající téměř zakryta pod stejně dlouhým brokátovým pláštěm. Vdané ženy užívaly v dané době na hlavě šátek, tak má i Drahomíra roušku, která se ovíjí kolem hlavy, zakrývá čelo a jeho cípy splývají až pod ramena. „Nejstarší zmínka takového závoje pro Čechy se pojí k násilné smrti kněžny Ludmily. A právě po smrti své tchýně vymění svou světlou roušku za černou. Ludmila (Leopolda Dostalová) má zdobený plášť s širokými lemy, který zakrývá dlouhou tuniku světlé barvy.



Obr. 98

V dochované korespondenci mezi ministerstvem školství a kultury, náměstkem ředitele, šéfem činohry Krejčkou a výtvarníkem Trnkou se dozvídáme, že bylo požádáno o zcela výjimečné povolení k výplatě

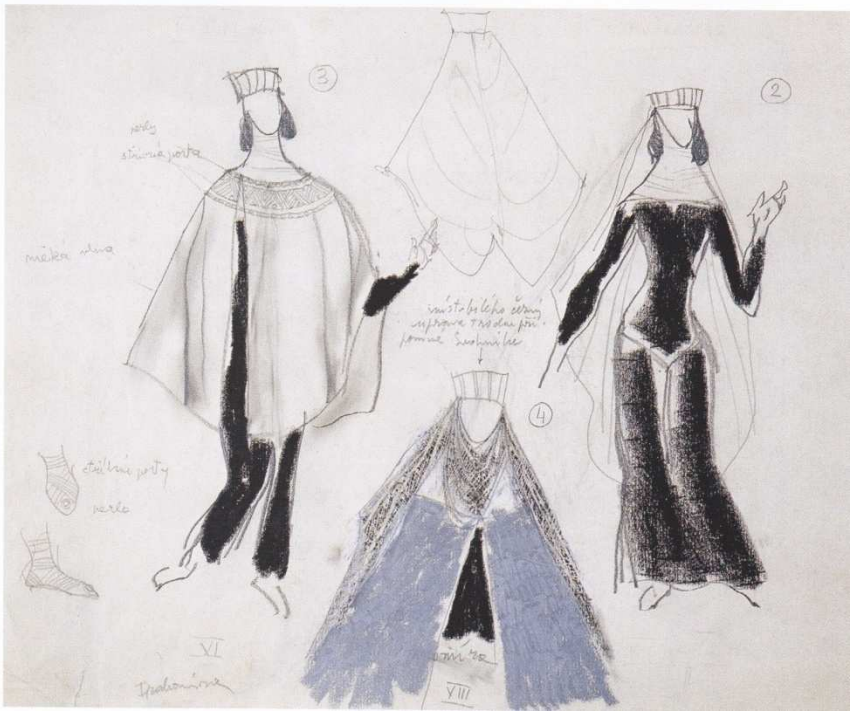
[164]KYBALOVÁ, L. *Dějiny odívání (Středověk).* Praha: Lidové noviny, 2001. str. 42.

paušální odměny 5000 Kčs za kostýmní výpravu k inscenaci *Drahomíra*. Ředitelství divadla mohlo vyplatit výtvarníkovi 50 Kčs za jeden přijatý kostýmní návrh. Pokud se v tedy v tomto případě měla udělit výjimka, musela být navržená částka schválena ministerstvem. V odůvodnění se uvádí, že „výprava je mimořádně obtížná a výtvarně náročná. Mistr Trnka ji provede význačným způsobem. V honoráři je zahrnuta také odměna za návrhy zbraní, šperků, štítů a velkého počtu jiných rekvizit, jejichž výtvarné propracování bylo velmi obtížným úkolem.“[165] Krejča v jiné obhajobě vysvětluje, že se celkově jedná o cca 60 kostýmů. Z pozdějšího dokladu vyplývá, že Trnka předal výrobě kostýmů přesně 47 kostýmních návrhů (figur), z nichž je 36 pánských a 11 dámských.

[165] Žádost o zcela výjimečné povolení k výplatě paušální odměny, viz příloha.







Obr. 99 - 101

Následné Trnkovo umělecké působení

Jiří Trnka se po válce chystal znovu věnovat loutkám, avšak když za ním na jaře 1945 přišli členové Afitu s návrhem, aby se postavil do čela jejich kolektivu jakožto vůdčí osobnost, souhlasil. Původně jim měl dělat pouze kreslíře, ale protože měl už zkušenosti divadelní a ilustrátorské, začal se podílet i na scénáři a režii. Jeho nápad natočit *Zasadil dědek řepu*, který měl už vymyšlen pro loutkový film, byl přijat a původní scénář se přepracoval na požadavky kresleného. Film byl za necelé čtyři měsíce hotov. Trnkovi se v této době konala již třetí samostatná výstava, které obsahovala jeho práce z posledních dvou let.

Roku 1946 následovaly další animované snímky *Zvířátka a Petrovští*, který získal cenu v Cannes za nejlepší trikový film, *Dárek* a *Pérák a SS*. Avšak na konci roku se Trnka rozloučil se studiem Bratři v triku i s kresleným filmem, protože dal přednost filmu loutkovému. U toho kresleného mu vadila jeho neustálá akce. Panák se nemohl dostat do hlubších duševních poloh, a jím nakreslený typ, když prošel fázovacím procesem, ztratil z původní osobitosti a stal se z něho výtvarně universální charakter. Mezi další příčiny odchodu lze zařadit i nesouhlas kolektivu s tematikou jeho filmů - prý byly příliš obecné, málo ideové. Ale hlavním důvodem byla touha některých bývalých spolupracovníků po uplatnění vlastní koncepce. Z kresleného filmu s ním přecházelo několik animátorů. Nový kolektiv celkem obsahoval jednadvacet spolupracovníků.

Prvním jejich dílkem, na kterém si vyzkoušeli vytvořit loutkový film, byl *Betlém*. Poté se začaly dělat další díly jako *Pouť* a časově pozpátku celá řada českého roku na vesnici, až do *Masopustu*. Celý komplet Trnka pojmenoval *Špalíček* (1947) a doma i v zahraničí slavil velký úspěch. U těchto i u svých pozdějších filmů byl Trnka režisérem, scénáristou a výtvarníkem. I přes časovou a fyzickou vyčerpanost nezanevřel na malování a ilustrování, kterým se nadále hojně věnoval.

V roce 1947 se Trnka výtvarně podílel na povídkovém filmu s detektivními zápletkami *Čapkovy povídky* v režii Martina Friče. Stejného roku v Městském divadle v Plzni inscenovala režisérka Zdena Cinková jako svůj debut Klicperovu mysliveckou hru *Zlý jelen* s použitím Frejkovy úpravy pro Národní divadlo z roku 1942, k níž bylo přistupováno až pietně. V této inscenaci byla znovu použita hudba Václava Trojana a Trnkova výprava. Hra se odehrává

v prostředí panské myslivny z doby kolem roku 1848. Jeho scénické řešení bylo zřejmě úplně přejato, nebo přetvořeno pro plzeňskou scénu se skoro neznatelnými odchylkami. Scénografie opět nechtěla vyvolat iluzi skutečného prostoru. Příběh o lesním dobrodružství majitele panství byl zasazen do pevného rámu s motivem lesa a loveckým výjevem. Postavy byly také uvedeny na jeviště „otevřením" desky starého mysliveckého kalendáře. Snad tato skutečnost tak zapůsobila na recenzenty, že se v dobových kritikách často objevovalo přirovnání herců k figurkám – např. „ožily nádherné loutkové figurky Matěje Kopeckého"[166] či „jako by se před vámi otevřela babiččina či prababiččina vitrína"[167]. Scénická a kostýmní výprava dala zkrátka opět celé inscenaci kouzelný rámec. O rok později uvedl hostující režisér Jan Fišer tento svět české myslivny v Městském divadle na královských Vinohradech, opět se stejnou Trojanovou hudbou a Trnkovou scénografií.

V roce 1948 se Trnka podílel ještě na další inscenaci. V Divadle V+W nastudoval jako režisér Jiří Voskovec hru *Divotvorný hrnec*, pro niž navrhl jednoduchou scénu, kterou doplňovaly barevné kostýmy Zdeňky Werichové. Tato adaptace amerického muzikálu byla poslední společnou inscenací Voskovce a Wericha, jenž si zahrál roli vodníka Čochtana. Inscenace byla brzy přenesena za karlínskou scénu Divadla státního filmu.



Obr. 102

Stejný rok vznikl celovečerní film *Císařův slavík*, ale toto filmové přebásnění Andersenovy pohádky bylo přijato spíše s rozpaky. Na Broadwayi se však hrál šest týdnů. O rok později následovaly tři krátkometrážní loutkové filmy *Árie prérie*, *Čertův mlýn* a *Román s basou*.

V Divadle státního filmu režíroval Jiří Frejka v roce 1950 hru *Nebe na zemi*, přičemž od prvního uvedení hry před válkou uplynulo již 15 let. K této inscenaci vytvořil scénickou i kostýmní složku vytvořil Trnka. Zatímco na českých jevištích bujelo budovatelské drama, zde se inscenovala mytologicko-barokní hra o Jupiterovi, jenž sestoupí na zem. Jednalo se o obrovský divácký hit, avšak kritika byla negativní.

[166] -vč- [?]. *Klicpera: Zlý jelen.* Nová den, Plzeň, 11. 12. 1947.
[167] -fw- [?]. *Klicpera: Zlý jelen.* Svobodný směr, Plzeň, 13. 12. 1947.

V této době vznikl Trnkův třetí celovečerní film *Bajaja*. Za námět mu posloužily dvě pohádky Boženy Němcové. Rok poté následovaly experimentální filmy – ploškový *Veselý cirkus*, dvě kreslené pohádky *O zlaté rybce* a *Jak stařeček měnil, až vyměnil*, které byly zpracovány formou statických obrázků. Trnka též výtvarně spolupracoval na barevném filmu *Císařův pekař* a *Pekařův císař*, což je dvoudílná historická komedie režiséra Martina Friče. Původně film natáčel režisér Jiří Krejčík, po jeho neshodách s Janem Werichem režii brzy převzal právě Frič. Film je sestřihán ve dvou verzích. Trnka také vytvořil výtvarné řešení k loutkové prvotině Břetislava Pojara *Perníková chaloupka*.

Obrovský mezinárodní úspěch přinesl Trnkovi film *Staré pověsti české* (1952), jehož námět zprvu odmítal, poněvadž se chystal natočit kombinovaný film o českém loutkáři Matěji Kopeckém. Příliš mu neseděla Jiráskova forma, a tak se rozhodl čerpat z *Kosmovy kroniky* a Vančurových *Obrazů z dějin národa českého*. Scénář obsahoval šest nejstarších legend: O praotci Čechovi, O silném Bivojovi, O Přemyslu Oráčovi, Dívčí válku, O Horymírovi a Křesomyslovi a Luckou válku. Největší zkušenost bylo pro Trnku užití mluveného slova, kterému se do té doby vyhýbal. Na mezinárodním festivalu v Benátkách dokonce získal hned několik cen, ale „největší uznání, stříbrného lva dostal od deputace prostých benátských diváků“[168]. Stejného roku v Městském oblastním divadle na Kladně opět použili Frejkovu úpravu Klicperovy hry *Zlý jelen* a s Trnkovou scénografií.



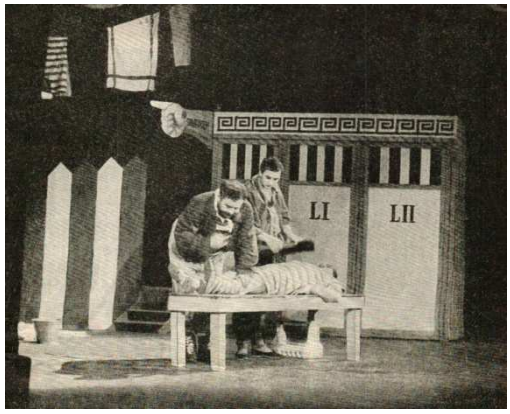
Obr. 103

V roce 1953 se Trnka věnoval knižním výzdobám, ilustroval např. Nezvalovy drobné črty *Věci, květiny, zvířátka a lidé*. *Dva mrazíci* (1954) je kombinovaný loutkový a papírkový film, ve kterém dva papírové mrazíky namluvil Jan Werich s Vlastou Burianem. Ve stejném roce vyzdobil knížku Jaroslava Seiferta *Maminka* a vznikl loutkový film *Osudy dobrého vojáka Švejka* (3 epizody z Haškovy knihy), opět s hlasovým projevem Wericha. V tomto díle se Trnka dostal až na samou hranici možností práce s loutkou. Jako poděkováním Josefu Skupovi natočil ještě loutkový film *Cirkus Hurvínek*. Výtvarně se také podílel na filmové pohádce Bořivoje Zemana *Byl jednou jeden král*, která byla vystavena na základě děje z klasické pohádky *Sůl nad zlato*. Interiéry zámku se natáčely v kulisách ateliéru, postavených dle jeho návrhu.

[168] CHVOJKOVÁ, H. *Jiří Trnka.* Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990. str. 31.

Stejně tak Trnka navrhoval dekorace pro filmovou husitskou trilogii režiséra Otakara Vávry a scénáristy M. V. Kratochvíla, natočenou na motivy děl Aloise Jiráska. První díl s názvem *Jan Hus* byl natočen roku 1954, po roce následovaly filmy *Jan Žižka* a závěr *Proti všem*. Při tvorbě nad touto scénografií skutečně konzultoval s kunsthistoriky, historiky a ředitelem Vojenského muzea, neboť chtěl dodržet historickou pravdivost.

Miloš Nedbal režíroval roku 1955 v pražském Divadle satiry antickou feérii *Caesar*. Jednalo se o hru se satirickým námětem, o níž se často psalo, že spíše šlo o pietní ukázku bývalé slávy Osvobozeného divadla. Přitom však tato inscenace dosahovala obrovského diváckého ohlasu, jenž překonal úspěch z prvního provedení v roce 1932! Vedle Jiřího Trnky se na návrhu scény podílel Karel Škvor, kostýmy byly dílem Adolfa Weniga. Scénografii tvořily černobílé plošné dekorace, s nimiž korespondovaly i kostýmy. S touto inscenací hostovali i v estrádní hale bratislavského Parku kultury a oddechu a i přes hojnou reflexi v slovenském tisku, jakékoliv (i byť ty nejmenší) zmínky o výpravě zastínila osobnost Jana Wericha, jemuž jako jedinému patřil zájem médií.



Obr. 104

Od časově i fyzicky vyčerpávající kinematografie se rozhodl Trnka odpočinout a soustředit se v roce 1956 jen na knižní výzdobu. Výtvarně doprovodil například *Pohádky tisíce a jedné noci* a *Pohádku o Květušce* Františka Hrubína, *Bajaju* od Vladimíra Holana, *Andersenovy pohádky* a další knížky. Vystavoval své práce v Jižní Americe a v západním Berlíně. Na Světové výstavě *Expo 58* v Bruselu byl vyhodnocen pavilon Československa za vůbec nejlepší ze všech, a velký podíl na tomto ocenění měl právě i Jiří Trnka.

Roku 1959 byl dokončen velice úspěšný film *Sen noci svatojánské*. Tato Shakespearova lyrická komedie je plná loutkového baletu, pantomimy, s nepatrným použitím slova a velkým důrazem na hudbu Václava Trojana. Miroslav Horníček režíroval v roce 1959 Nezvalovu hru *Milenci z kiosku* a Trnka poetický smysl dramatu „navíc zdůraznil jemnou, chvílemi až přepudrovanou scénou“[169]. Místo zadního prospektu byly užity nařasené závěsy, které byly na jevišti doplněny plošnými dekoračními ornamenty a nábytkem se secesními prvky. Takto

[169] JELÍNEK, A. *Nezval v ABC*. Divadelní noviny, Praha, roč. 3, č. 1, 2. 9. 1959.

elegantní scénu doplňovaly i apartní kostýmy. Koncem roku instaloval Trnka v Paříži svou další zahraniční výstavu.

Následující rok vytvořil kreslený film *Proč UNESCO?* Nadále ilustroval, např. Werichovo *Fimfárum* nebo *Pohádky bří Grimmů*. K Trnkovým padesátinám se konala souborná výstava v pražském Mánesu a v Plzni. Také si napsal a ilustroval svou vlastní pohádkovou knížku s názvem *Zahrada.*

S rokem 1960 se váže poslední Trnkova spolupráce s Národním divadlem, když pro inscenaci Tylovy *Drahomíry* v režii Otomara Krejči navrhl kostýmy a Josef Svoboda scénu. Krejča text upravil tak, že se po jazykové stránce přiblížil do současných dnů a dramaturgickými zásahy zdůraznil Tylovy pokrokové myšlenky dramatu, ačkoliv se odehrává na konci prvního tisíciletí.

Jiří Svoboda režíroval o rok později tuto hru v Krejčově úpravě v divadle Oldřicha Stibora v Olomouci. Výtvarník Jiří Procházka vytvořil střízlivou, ale přesto monumentální a slohově čistou scénu, pro niž Trnka dotvořil střídmé kostýmy.

Na základě zkušeností z dvacetiminutového loutkového filmu *Vášeň* (1961) o dva roky později natočil další krátký loutkový film *Kybernetická babička*, ve kterém se vyjádřil ke konfliktu člověka s technickou civilizací. Vrátil se k vlastní malířské práci a zaměřil se i na novou sochařskou tvorbu.

Jihočeské divadlo uvedlo roku 1964 komorní hříčku bratrů Čapků *Lásky hra osudná* v režii Zdeňka Míky. Toto divadlo využívalo kromě svých klasických prostor k hraní i barokní divadlo a maškarní sál. A právě k vystihnutí atmosféry komedie o sváru jemného, poetického Harlekýna a brutálního, omezeného Trivalina o krásnou Kolombínu dopomohl tento historický sál s nástěnnými i stropními freskami, představující tančící hosty zámeckých maškarních plesů. Režisér ještě podtrhl zásadní zaměření hry jako commedie dell´arte, když inscenaci umístil do zcela intimního oválu a uměle tak vytvořil prostor arény. Trnka se při této inscenaci podílel na scénické i kostýmní výpravě.



Obr. 105

Pro loutkový film *Archanděl Gabriel a paní Husa* (1964) si vybral námět povídky z Boccaciova *Dekameronu*. O rok později natočil podle komedie loutkáře Durantyho film *Ruka*. Toto jeho poslední loutkové dílo bylo vytvořeno s neskrývaně kritickým podtextem vůči politickému systému, také okamžitě putovalo do trezoru. V tomto období se více soustředil na ilustrování, malování a sochařství. S hraným filmem skončil vytvořením animované složky pro Lipského parodii *Limonádový Joe*.

J. K. Tyl se při psaní dramatu *Čestmír* inspiroval českým mýtem o lucké válce. Roku 1965 režisér Jaroslav Horan a dramaturg Jaroslav Král odstranili z původní hry pro nastudování v Divadle F. X. Šaldy vnějškové, dobově podmíněné rysy textu a obrozenecké klišé. Výtvarník Vratislav Habr navrhl scénografii oproštěnou ode všech popisných a nadbytečných dekorací. Prostor tak vytvářely posunující plochy a důraz spočíval na světelné složce, která vytvářela atmosféru a zdůrazňovala jednotlivé části prostoru. Jiří Trnka spolupracoval na inscenaci jako kostýmní výtvarník. Alespoň malou zmínku i o jeho práci nalezneme v kritice Jindřicha Šimáčka, jenž vykreslil scénu Neklanova odchodu, v němž se mimochodem skrývá i jeho charakteristika: „Toto kníže odhodlaně zavelí svým poddaným, aby vytáhli do boje proti žateckým Lučanům. Sloužící přináší mladý kmen stromu, na němž důstojně spočívá zbroj. Návrhy kostýmů od národního umělce Jiřího Trnky tu pomohly vytvořit z oblečeného kmenu obraz reka. A Neklan se odívá. Přilba mu naprosto nesedí, pod pláštěm klesnou kolena, pak uchopí meč a táhne jej za sebou přes jeviště, hrot drkotá po zemi.“[170]

V roce 1966 se Trnka zúčastnil výstavy *Dvacet let loutkového filmu* v Curychu a měl osobní expozice v Mnichově a Hamburku. Následujícího roku byl jmenován profesorem na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, avšak započala mu též těžká srdeční choroba. Spolupracoval na československé expozici na Světové výstavě v kanadském Montrealu.

V průběhu Pražského jara se žáci VŠUP dožadovali jeho jmenování rektorem školy, jímž se však stát nemohl, neboť podepsal protestní výzvu *Dva tisíce slov*. Začal tedy alespoň pracovat na přípravách loutkového filmu inspirovaného *Českou mší vánoční* hudebního skladatele Jakuba Jana Ryby. Toto dílo však již nikdy nedokončil. Ve stejné době získal ve Švýcarsku za své ilustrace Andersenovu cenu.

Své poslední kostýmní návrhy vytvořil pro inscenaci *Oldřich a Božena* Divadla na Vinohradech. Jaroslav Dudek režíroval toto drama Františka Hrubína, v němž vyšel ze

[170] BERÁNEK, J. *Služba klasikovi i divákům.* Průboj, Ústí nad Labem, 20. 6. 1965.

známého příběhu o knížeti, jenž se zamiloval do krásné neurozené ženy. Básník se zaměřil na situaci Oldřichova vztahu ke své ženě Jutě, která mu v manželství nedala očekávaného potomka, ale přitom základ hry spočíval v dramatickém očekávání ještě nenarozeného potomka Oldřicha s Boženou. Inscenace byla oproti předloze střídmější a méně vznosná. Výtvarník Zbyněk Kolář navrhl v rámci svého smyslu pro čistotu a monumentalitu stylu scénografii, která byla prostá, tvárně proměnlivá a nesmírně básnivá. Výpravu tvořilo jen několik nezbytných dekoračních náznaků, které charakterizovaly prostředí: studna, stůl, lůžko. Vše ostatní bylo dokresleno světlem, které zbavilo jeviště strohosti a vytvořilo sugestivní atmosféru – krvavá zář či mlžný podzimní opar. Ovšem, jak poznamenal o režisérově koncepci Miloš Smetana v Divadelních novinách, „nespoléhá na žádný vnější účin malebnosti. Výtvarnou dominantou scény jsou především kostýmy Jiřího Trnky, které materiálem a barvou výmluvně charakterizují postavy i prostředí.“[171] V recenzích byla tedy vyzdvihována výtvarná krása a barevnost jeho kostýmů, a inscenace se dočkala u většiny recenzentů až nekritického obdivu. Proti tomu se ohradil Sergej Machonin a Jindřich Černý, který uvedl: „Líbivost vnější výtvarné aranže, svobodovské kouzlení s hmotou světla, která zalévá – trochu nelogicky – temný příběh, (…) – to všechno bylo kriticky stráveno s hlasitou pochvalou.“[172]



Obr. 106

Roku 1969 se konala Trnkova samostatná výstava děl z posledního období v pražské Nové síni. Opakovaně byl hospitalizován v Ústřední vojenské nemocnici, kde 30. prosince zemřel. Pohřeb se konal 8. ledna 1970 a stal se „tichou demonstrací kulturní obce proti sovětské okupaci.“[173] Jaroslavu Seifertovi bylo zakázáno promluvit nad rakví, a tak jeho projev přečetl herec Rudolf Hrušínský.

[171] SMETANA, M. *Krvavé spiknutí v Čechách.* Divadelní noviny, čís. 2, roč. XII., 9. 10. 1968.
[172] ČERNÝ, J. *Zdůvodnění.* Archiv Národního divadla.
[173] AUGUSTIN, L. H. *Jiří Trnka.* Praha: Academia, 2002. str. 435.

Předchůdci, současníci a nástupci

Jiří Trnka se poprvé jako scénický výtvarník představil v polovině 30. let minulého století, což bylo období, v němž se scénografie začala konstituovat jako jedinečný svébytný umělecký obor. Toho času v Národním divadle největšího počtu výprav dosahoval J. M. Gottlieb, který své letité zkušenosti nejlépe uplatňoval na operních opusech. Na Vinohradech zase zastával funkci hlavního výtvarníka Josef Wenig, jenž svůj secesní styl rozrušoval obratně impulsy různorodých dobových prvků.

V této době definitivně ukončil svou dráhu scénického výtvarníka Josef Čapek. Do výprav vnášel nebývale vlídnou poetiku svých volných obrazů. Na chvíli se v rámci práce pro divadlo odmlčel i A. V. Hrstka. Zakladatel české moderní scénografie Vlastislav Hofman spojil svůj nástup s vlnou vrcholícího expresionismu na českých jevištních. Ve svých následujících výbojích pokračoval i v rámci fauvismu, kubismu či konstruktivismu – a nechal tak na scénu vstoupit nejmodernější výtvarné směry. Bedřich Feuerstein, „jehož puristicky cítěné nebo surrealistickou poetiku nabité scény zásadně ovlivnily dramatický obsah děje“[174], přibližně v této době zapojil do svých scénických výprav nově i prvky symbolismu. Malíř František Kysela měl charakteristický rukopis, vyznačující se obvyklou malířskou stylizací, který však překvapivě vyměnil za řešení scénického prostoru pomocí architektonických prostředků. Stejně tak tvořil v tomto údobí výpravy i Václav Pavlík.

Výtvarníci, kteří se podíleli na radikálních výbojích avantgardních scén, a již vyšli z konstruktivismu, se buď poté úplně odmlčeli, nebo se scénografii věnovali jen příležitostně – to se týkalo Štýrského, Mrkvičky a Hoffmeistra. Ovšem někteří plynule pokračovali na jevišti velkých divadel. Právě tak Antonín Heythum, jenž v Osvobozeném divadle spolupracoval s Jiřím Frejkou, odhaloval konstruktivní podstatu scénické stavby. Takto pracoval i Zdeněk Rossmann pro brněnské jeviště.

František Zelenka se začal ve 30. letech divadelní práci věnovat soustavně a mířil spíše k ironickému výrazu. „Později svou terezínskou tvorbou dokázal, s jakým minimem

[174] KOUBSKÁ, V., et al. *František Tröster: Básník světla a prostoru prostoru = artist of light and space.* Praha: Obecní dům, 2007. str. 11 – 12.

prostředků může scénograf působivě pracovat.“[175] Po svých konstruktivistických začátcích vytvářel František Muzika scénografie v duchu svých imaginativních obrazů. V divadle D34 se experimentovalo s divadelní projekcí, aby zanedlouho v projektech režiséra E. F. Buriana a scénografa Miroslava Kouřila byl použit princip Theatergraph.

První polovina století vyvrcholila dílem Františka Tröstra, jehož dynamické scénické projekty „prozrazovaly architektonické školení i těsnou součinnost s režií. Architektonickou tradici české moderní scénografie završil Josef Svoboda, pro kterého se jevištní technika stala jednou z tvůrčích složek inscenace“[176].

[175] KOUBSKÁ, V., et al. *František Tröster: Básník světla a prostoru prostoru = artist of light and space.* Praha: Obecní dům, 2007. str. 12.
[176] VÖRÖŠOVÁ, M. *Divadelní dekorace? Jevištní výtvarnictví? Scénografie?* Praha, 2012. Bakalářská práce na Divadelní fakultě Akademie múzických umění. str. 12.

Vlastislav Hofman

Vlastislavu Hofmanovi přísluší titul zakladatele a budovatele české moderní scénografie, jak již bylo zmiňováno výše. Jeho význam spočívá i v ustanovení scénografie jako rovnoprávné složky divadelního díla, neboť „byl rovněž první, kdo – v intencích expresionismu – navrhl moderní divadelní kostým a masku, které chápal v dramatické a slohové jednotě s hercem, jeho pohybem, grimasou, prostředím i básnickým textem“[177].

Povýšil tedy kriteria dramatická nad výtvarná, a tím vyvázal scénografii z výtvarné oblasti a začlenil naopak do divadelního umění. Mezi svými současníky jako první chápal scénu architektonicky, prostory nenavrhoval jen z malovaných prvků. Nesnažil se hmotu jeviště zpracovat plošně, ale naopak jako trojrozměrný útvar. Vytvářel ideální prostor pro herce v rámci dramatické funkčnosti. Vycítil jeho potřeby a nikdy se ho nesnažil scénografií zastínit.

Již před svým prvním divadelním debutem (inscenací hry A. Dvořáka *Husité*, MDV 1919, rež. Hilar) publikoval Hofman své názory v časopise *Scéna*, kde se ohrazoval proti naturalismu na jevišti. Jeho dílo naopak prostupovaly symbolismus a expresionismus. Právě jeho expresionistické výpravy z 20. let zůstávají nejpůsobivější etapou. Ovšem dramatická barevnost a tvarová nadsázka charakterizují jeho výpravy až do 40. let. Neváhal uplatnit metaforu, nadsázku, princip koláže a různé slohové prvky (včetně baroka, klasicismu, realismu, secese a kubismu). K jeho cílům rozhodně nepatřilo řešit scénu v rámci historické správnosti či ji zobecňovat. „Nešlo zde o správnost volby architektury a kostýmu, vycházející ze symbolistických protikladů vyjádřených nejpatrněji v materiálu a v barvě, jako spíše o vůdčí ideu hry.“[178]

Při každé inscenaci se Hofman snažil budovat novou jevištní architekturu a řešil stále nové scénografické problémy. Postupem času tlumil svůj příznačný výtvarný projev, jenž spočíval ve zvýšené expresivnosti, což mělo za následek ztrátu slohové jednoty.

Problematiku kostýmu nechápal jen jako výtvarnou a stylovou záležitost. Jeho kostýmní návrhy vychází přímo z výtvarného typu figury. Nejde mu jen o ztvárnění oděvu, ale na skicách jsou zachyceny i adekvátní výrazy obličeje a postoje, jež by pro danou postavu byly

[177] PTÁČKOVÁ, V. *Divadlo na konci světa: stati o scénografii*. Praha: Pražská scéna, 2008. str. 49.
[178] *tamtéž*, str. 43.

dle jeho výtvarné představy nejlépe vyjadřující. V jeho navržených kostýmech byla povětšinou přítomna bytostná nadsázka a exprese, „kostýmy koncipoval v téměř geometrických plastických tvarech: „Výtvarně bylo tu předsevzetí považovati postavu herce v kostýmu a masce za sochu.“[179] Jeho sugestivní návrhy byly velmi inspirativní pro herce i režiséra. Dokázal propojit výrazové prvky soudobého civilního oděvu s prvky historickými.

V jeho scénografiích se často objevoval motiv trojúhelníku či strmé schody. Také pro něj byla charakteristická ostrá barevnost, hrající nejdůležitější výrazovou roli, a použití kubisticky tvarovaného nábytku. Vytvářel spolu se základním vymezením prospektu svou statickou symetrií pocit vnitřního napětí a pohybu. „Opět se navrátil k čistě expresionistické malbě. (…) Ortodoxní expresionismus (…) rozrušil novým zdůrazněním atmosféry; ne ústupem k impresionismu, ale spíše posuvem k poetismu.“[180] Jeho vývoj tedy probíhal od zjednodušeného kulisového plánu přes zastupující výtvarné symboly a zdivadelněnou scénu.

[179] PTÁČKOVÁ, V. *Divadlo na konci světa: stati o scénografii*. Praha: Pražská scéna, 2008. str. 43.
[180] *tamtéž,* str. 46.

Josef Čapek

Stejně jako Hofman i Josef Čapek patří k zakladatelům české moderní scénografie a k budovatelům její moderní poetiky. Čapkův styl a pojímání výpravy se však velmi lišily od jeho vrstevníků, neboť hlavním inspiračním zdrojem tvorby mu vždy zůstalo malířství. Scénografii tedy připoutal k modernímu malířství. Naprosto se vzdal jakýchkoliv ambicí na výstavbu architektonického prostoru. Měl všestranné nadání, což je projevilo i na skutečnosti, že kromě téměř všech malířských disciplín, se věnoval i umělecké kritice a psaní dramat, díky čemuž přirozeně chápal zařazení scénické výpravy do kontextu ostatních složek inscenace. Také měl schopnost nadhledu a interpretace textu. Jím navržené scénografie nejen ztvárňovaly jednotlivé dramatické situace, ale rovnou je komentovaly a polemizovaly s nimi.

Pod vlivem kubismu pracoval s tvarovou zkratkou, aby následně došel ke znaku, zjednodušující věc na samotný její princip. Začal „konvenčním schématem na lichoběžníkovém půdorysu, ukončeném prospektem a toto skladebné schéma můžeme sledovat s nepatrnými odchylkami po celou dobu jeho jevištní práce až do začátku třicátých let.“[181] Jeho přístup ke scénografii byl racionalističtější, než můžeme vypozorovat u jeho současníků, neboť se soustřeďoval hlavně na člověka-herce.

Co se týče zařazení k nějakému uměleckému směru, nikdy se nedal takto formálně přiřadit. Jeho cílem bylo pouze moderními malířskými prostředky vytvořit na scéně co nejpůsobivější prostředí pro dramatickou akci. K tomu využíval především typické jevištní materiály, obzvláště drapérii.

Scénografií se zabýval dvanáct let a vyzkoušel si všechny hlavní dramatické žánry jako operu, činohru i balet. Nejbližší mu byla – hlavně pro jeho humor – komediální tématika, v níž uplatňoval schopnost významové zkratky a stylizace. Zjednodušováním tvaru chtěl explikovat jejich funkčnost a služebnost člověku. „Cit pro běžné věci denního života, pro detail a jeho umělecké ozvláštnění, smysl pro racionální barevnou a tvarovou kompozici, vypěstovaný moderními výtvarnými proudy a jeho vlastní malířskou tvorbou – to jsou komponenty, které určují nejen půvab a kultivovanost jeho výprav.“[182]

[181] PTÁČKOVÁ, V. *Divadlo na konci světa: stati o scénografii*. Praha: Pražská scéna, 2008. str. 55.
[182] *tamtéž,* str. 57 – 58.

Dále je pro něj typické, že užíval vpředu tmavých ploch v portálu až do vybledlých tónů v hloubce jeviště. Co se týče ztvárnění exteriérů, tak ty vždy končily „prospektem s modrou oblohou a zelenými pohořími; prospekt interiérů je často prolomen oknem nebo dveřmi s průhledem do dalšího prostoru“[183].

Čapkův přínos a význam pro českou scénografii tkví hlavně v kostýmní tvorbě. „Dramatická figura – člověk – je Čapkovi centrem a nejdůležitější komponentou na jevišti, ke které má scéna a výtvarné zpracování vztah vysloveně služebný. Tak jako je člověk ústředním výtvarným a ideovým motivem v celém Čapkově díle, stejně staví i jevištní postavu do centra scény.“[184] Při návrhu kostýmu vycházel ze zjevu a psychologie daného herce, pro něhož tvořil. Vytvářel rovnou lidské typy s výrazovou nadsázkou, čímž ztvárnil přesnou charakteristiku základních vlastností dramatické postavy. Samotné kostýmní skici byly tedy pro herce velmi inspirativní. Přestože se celkem podepsal pod padesát pět výprav, jakožto scénický výtvarník zůstal bohužel kritikou téměř nepovšimnut a náležitě zhodnocen.

[183] PTÁČKOVÁ, V. *Divadlo na konci světa: stati o scénografii*. Praha: Pražská scéna, 2008. str. 60.
[184] *tamtéž*, str. 63.

Josef Lada

Scénografie Josefa Lady jsou jedinečné a nezávislé na jakémkoliv programovém hnutí. Je autorem pouhých devíti divadelních výprav, a výtvarně se podílel na šesti filmech. Jevištní tvorba tohoto bytostného malíře se přiklání až k jejímu meznímu pojetí. Dokázal se však udržet na hraně, aby se nedegradoval řešení výpravy na pouhé dekoratérství.

Lada pokryl prospekty a kulisy svými obrázky v celkem nezměněné podobě. Z plošného jevištního návrhu tak vznikla plošně řešená scénografie. Základ jeho výtvarného projevu, který vysledujeme na dochovaných návrzích, se seskládal z kresebné linie s příznačnými rysy a důrazem na uzavřené kontury. Jeho linie byla nepřerušená a silná, bez jakéhokoliv zavlnění či vibrace. Společné působení všech čar vytvářelo jedinečnou atmosféru výtvarného díla. Ve stejném duchu navrhoval i kostýmy, které spolu se scénou dokazovaly jeho vidění výtvarné a scénografické.

Kromě typického vedení linií je v jeho díle velmi charakteristické i užití barev. Malíř Filla tuto Ladovu barevnost vystihl: „není ani lokální, ani naturalistická, a ze všeho nejméně impresionistická. Je prostě poetická, básnivá.“[185] Jím použité barvy nebyly takové, jaké bychom nazírali v skutečném světě, ony patřily skutečně do světa pohádkového. Užitá barevná škála nebyla sama o sobě příliš bohatá, neboť se v ní stále opakovalo jen několik tónů. S divadelním prostorem zacházel velmi svévolně a neuznával tradiční naturalistické prostorové pojetí. Plasticita se mu příčila, s prostorem si hrál a dělal si z něj legraci. Schválně tedy na trojrozměrném jevišti navrhoval již zmíněné plošné dekorace.

Svým malířským stylem je Ladovi velmi podobný Josef Čapek. „Svým založením, zejména svou moudrou orientací k tvárnému repertoáru lidové tvořivosti a dětské představivosti blíží se k Ladovi víc než kdokoli jiný. Čapek došel k soustavě silných uzavřených kontur a k principálně téměř shodnému, jen mnohem expresívnějšímu pojetí barevnosti, než jaké nacházíme u Lady.“[186] Ovšem stejně tak je v scénografické publikaci uvedeno i přirovnání tohoto malíře k Trnkovi: „Návrhy Josefa Lady poznáme okamžitě, rozpoznali bychom je i na scéně, stejně jako kostýmní návrhy Jiřího Trnky.“[187]

[185] FORMÁNEK, V. *Josef Lada.* Praha: Odeon, 1981. str. 50.
[186] *tamtéž*, str. 58.
[187] PTÁČKOVÁ, V., et al. *Český divadelní kostým/Czech Theatre Costume.* Praha: Pražská scéna, 2011. str. 79.

František Tröster

František Tröster spolu s Josefem Svobodou patří k našim českým scénografům, kteří svým architektonickým vzděláním vnímali scénu spíše z pozice architekta. Byl významnou scénografickou osobností, jež byla uznávána doma i v cizině. Také naleží k zakladatelům moderní české scénografie. Jeho nejvýznamnější práce spadaly do 30. let. Ve svém díle navázal na českou divadelní avantgardu, její prostředky přenesl do období po 2. světové válce, a dále je úspěšně rozvíjel. Uvědomoval si, že je nutno překonat oproštěnou konstruktivistickou scénu, a naopak se přiklonil k užití reálného tvaru, barvy a volby materiálu, které s sebou přinášely oznamovanou a emotivní funkci. V rámci konstruktivismu naopak pokračoval v rozvíjení kinetiky scénických prvků. Naštěstí technické možnosti Národního divadla plně dokázaly vyhovět výtvarníkově fantazii a hlavně režijním nárokům Frejky, jeho hlavního spolupracovníka. „Ve snaze o co nejsilnější vyjádření nikoli jen dějiště, ale vlastního – obvykle pocitově aktualizujícího – pojetí umělecké podstaty inscenovaného textu nenechal Tröster nevyužit žádný z prostředků, který se mu nabízel. Celkové zreálnění dekorace uplatněním skutečných tvarů bylo u něho doprovázeno novou koncepcí perspektivy scény, v níž docházelo k stálým napětím mezi reálně pojatými výseky a zásadně neiluzivní pojatou celkovou kompozicí. Z toho napětí těžil Tröster mnohý významový efekt.“[188]

Ve svých scénografiích se často opíral o nové jevištní technické metody – hlavně točnu a světlo, které rytmizovaly divadelní představení. Jeho snahou bylo, aby výtvarná složka plně tvořila s dalšími složkami dramatického umění celek. Prosazoval dramatickou služebnost, účelovost a funkčnost, nikoliv prosazování výtvarné složky nad všemi ostatními. S Frejkou vyvinul řadu novátorských postupů, především v oblasti dynamizace scény, když se pohyb scénických dílů stával dramatickým výrazovým prostředkem. „Celá tato promyšlená velkorysá jevištní stavba působila vždy na smysly diváka barevností a bezprostřední i asociativní výmluvností použitého povrchového materiálů. To vše se spojovalo v jedinečnou a zcela určitou uměleckou výpověď.“[189]

Využití točny vymanil z tradičního transportního prostředku a proměnil ji ve scénicky výrazový prvek. Scénické světlo se v jeho podání soustřeďovalo na dramatickou funkci a využívalo atmosféru a náladovost, které pomocí něho může na jevišti vykouzlit.

[188] ČERNÝ, F., et al. *Dějiny českého divadla IV.* Praha: Academia, 1983. str. 362.
[189] *tamtéž,* str. 362.

Tröster byl vždy velmi zaujat prostorem, na jeho díle je tedy patrný rozdíl ve vnímání scény a kostýmů, které jsou s prostorem spojeny světly a stíny postav. „Ty z nich a jejich oděvů vytvářejí – kromě jejich dramatických a epických funkcí – aktivní prostorový prvek scény, pronikající celým jejím objemem, jenž „hmotné“ prostředky, včetně herce, propojuje s nehmotnými. Režii, interpretaci, přerod herecké postavy v dramatickou osobu v architektuře scény násobí a stvrzuje světlo. Tröster svůj kostým nevyčleňuje z celku scénického obraz; vytváří z něj vědomě jeho homogenní část, kostým mu splývá se scénou, doplňuje ji.“[190] Až do konce války navrhoval celou výtvarnou složku, ovšem po válce se soustřeďoval především na návrh scénického řešení a kostýmy přenechal svým spolupracovníkům.

[190] PTÁČKOVÁ, V., et al. *Český divadelní kostým/Czech Theatre Costume.* Praha: Pražská scéna, 2011. str. 70.

Josef Svoboda

Josef Svoboda patří k našim nejvýznamnějším scénografům 2. poloviny 20. století. Stejně tak jako ovlivňoval české poválečné divadlo, vysloužil si i významné postavení i ve světové scénografii díky svých technickým a technologickým inovacím v divadelní tvorbě. Jeho vstup na světovou scénu ovlivnila Laterna magika. Tento jedinečný typ multimediálního divadla, vytvořený na principu polyekránů, se poprvé představil na české expozici světové výstavy Expo 58 v Bruselu, a sklidil ohromný mezinárodní ohlas. Jeho unikátní princip spočíval v kombinaci spojení s výstupy živého aktéra a filmového obrazu společně se zvukem.

Scénografie je pro něj dramatická složka v jeho definitivní podobě, která se integruje se všemi ostatními složkami. Mnohdy se však stalo, že vizuální část inscenace se dostala do popředí a ovlivnila tak velmi patrným způsobem poslání inscenace. „Svoboda je především tvůrcem nového dramatického prostoru, tvůrcem té optiky, jejímž prostřednictvím vnímáme dramatické dílo jako novou uměleckou skutečnost.“[191] Uvědomoval si, že scénografii nemá sdělovat pouze prostou informaci o daném prostředí, šlo mu o sdělení poselství, nalézající se v dramatickém díle. Vždy se zaměřil na atmosféru, která se vyvíjela společně s inscenovaným dějem.

V jeho osobě se dovršil vývoj kukátkového jeviště. Dokázal však tomuto neměnnému a zastaralému divadelnímu prostoru opět vrátit poutavost za pomocí veškeré jevištní techniky, která se mu v dané době naskytla. A právě technika podmiňovala elementárně způsob Svobodovy tvorby a její možnosti mu byly inspiračním vzorem. Pozdvihl ji na úroveň uměleckého vyjadřovacího prostředku. Pomocí ní vytvářel metaforičnost scénického prostředí, jeho hmotnou, architektonickou a filozofickou strukturu. Svoboda byl také architektem, jeho projekty na divadelní budovy nebyly bohužel realizovány.

U scénografa považoval za potřebné mít výtvarné předpoklady, režijní smysl a znalosti pomocných technických oborů. Právě jeho znalosti z oblasti osvětlování, mechaniky, akustiky, elektroniky a optiky mu dovolily ovládnout celý divadelní prostor. „Do svých výrazových prostředků neváhal zahrnout i princip holografie, který mu (…) dovolil vytvořit

[191] PTÁČKOVÁ, V. *Josef Svoboda*. Praha: Divadelní ústav, 1984. str. 160.

výpravu jenom ze světla: neprůsvitné předměty a tvary na scéně, identické se svými hmotnými modely, se ve zlomku vteřiny měnily v jiné.“[192]

Jeho styl se nedal zahrnout do realismu ani nerealismu. Svou scénografickou koncepci postavil na divadle ve významu živé věci, která je v pohybu. Scénografie nemá hned po rozevření opony dát divákovi konečný vizuální dojem a být neměnná. Naopak se musí neustále vyvíjet a spolupracovat s dějem. Divák má mít neustálý pocit změn. V tom spočívala kinetická scéna, kterou se snažil vytvořit. Scéna musela mít prostorou i časovou pohyblivost, jakou mají dramatické postavy. Scéna musí jednat tak, jak na nás působí okolní svět… Všechny prostředky, všechny materiály jsou k tomu dobré. „Tvárné scénografické prostředky mu nejsou cílem, ale nástrojem k dosažení něčeho, co přesahuje hranice scénografie, protože se vždycky dovolává jak skutečnosti určité, tak poměru mezi člověkem a skutečností vůbec.“[193]

Svobodův jevištní styl se vyznačuje systematičností a přesností tvarů a proporcí a naprostou kontrolou výrazových prostředků. Úspěšně bojoval s divadelním prostorem, který zůstal na úrovni 19. století. Vytvářel dokonale fungující scénografie, v níž se spojil zázrak světla a pohybu. Vytvořil více než 700 výprav, společně na scénické a kostýmní složce se však podílel jen výjimečně.

[192] PTÁČKOVÁ, V. *Josef Svoboda*. Praha: Divadelní ústav, 1984. str. 159.
[193] *tamtéž*, str. 160.

Závěr

Jiří Trnka byl v počátku své divadelní práce pro Národní divadlo pokládán pouze za autora ilustrací dětských knížek a loutkáře. Během krátké doby již nikdo o jeho novém postavení nepochyboval. Svým dílem se zařadil k významným českým scénografům minulého století, což by se nestalo bez režiséra Jiřího Frejky, který ho objevil a do tohoto divadla přivedl. Jeho vliv je patrný i na Trnkovu scénografickém stylu, neboť ho učil dramatickému rozpracování scénického prostoru. Trnka se mu odměnil tím, že architektonické řešení, které tvořil jeho minulý spolupracovník František Tröster, vyměnil za malířské pojetí, které bylo nejen velmi výtvarně líbezné, ale plné humoru a ryzí českosti.

Frejka ve velké míře ovlivňoval tvorbu výtvarníků, s nimiž spolupracoval. Nikdy však nebyl uveden jako spoluautor Trnkova scénického řešení, jak to běžně dělal při jeho spolupráci s Hofmanem či Tröstrem. Nutně se spolu s Trnkou navzájem ovlivňovali a inspirovali. Jeho význam Frejka vyzdvihl (i když nepřímo) ve svém díle *Železná doba divadla*. Nelze přesně rozlišit hranici mezi režijní koncepcí díla a vizuálními vklady scénografa. Ani se nezachovala konkrétní dokumentace, která by ukazovala genezi Trnkova scénografického díla s postupnými zásahy režiséra. Frejka měl výtvarný cit a přehled o soudobém výtvarném umění, takže jistě provokoval tvořivost svého uměleckého partnera. Trnka zase vládl jasným režijním talentem, jak to dokazují jeho následné animované filmy. Jistě se při inscenacích uplatil i ve formě spoluúčasti na režii. Vládlo mezi nimi zvláštní souznění. Oba se sobě dokázali přizpůsobit a nebyli si jen navzájem trpnými vykonavateli nápadů toho druhého. „Pro oba byl východiskem v této době lyrický, ostře subjektivovaný prožitek světa. Chápali scénu v její celistvosti, jako magický prostředek básnické imaginace, vytvářející pro poetickou fantazii týž volný a svobodný prostor, jaký utvářelo pouhé slovo. Svou představu divadelní poezie nespojoval Frejka se sentimentálním lyrismem příznačným pro válečnou dobu, který vyjadřoval kolektivní prožitek národní katastrofy. A v tom našel v Trnkovi ideálního spolupracovníka. Oba dva, každý samostatně ve své profesi, ale v konečném výsledku společně, prosazovali cestu ne laciného efektu a obrázkářství, ale mohutně stavěného tvaru, ne improvizovaného popisu, ale tvorby.“[194]

[194] TETIVA, V. *Jiří Trnka.* Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, 1999. str. 59.

Trnka s Frejkou se postupně stali blízkými přáteli v osobním životě. Práce se tedy přirozeně proplétala se soukromím. Často po nocích volal Frejka k Trnkovi domů, protože mu, trpící nespavostí kvůli bolestem hlavy, potřeboval sdělit nápad. Systematická spolupráce přinesla výsledky v podobě devíti společně nastudovaných inscenací. Na tomto jejich těsném svazku jsem chtěla ukázat důvod, proč jsem v diplomové práci věnovala právě tolik prostoru i Frejkovi.

S Karlem Dostalem vytvořil Trnka dvě inscenace. Změna v režijním vedení však uvolnila jeho malířský projev a vlastní výrazové prostředky, že zapomínal na vytvoření nutného akčního prostoru. Zrovna v těchto případech se hercům nedostala potřebná svoboda pro hereckou akci.

Jiří Trnka si vytvořil svůj vlastní styl. „Do mnoholetého zápasu mezi malířským a architektonickým pojímáním scénické výpravy vstoupil (…) především jako malíř. Nepostavil se však přitom jednoznačně na stranu scénografů-malířů, kteří pojímali scénu více barevně než tvarově, třebaže ve svých kreacích také prosazoval barvu a malebnost.“[195] Ve většině inscenací uplatnil malířské postupy, které na scénu vracely tradiční kulisy a zadní prospekt. Tradici kulisového systému však posunul ve svém pojetí dál, ovšem v jiném smyslu než se o to pokoušel Josef Lada. Společným charakteristickým prvkem jejich stylu bylo, že se nesnažili perspektivní a iluzivní malbou evokovat konkrétní prostory a vyvolat dojem šířky a hloubky jeviště. Na rozdíl od něj se ale Trnka trojrozměrnosti prostoru schválně nevyhýbal a také se občas uchyloval k architektonicky řešeným výpravám.

Trnka zdůraznil plošnost kulisy proto, aby plně odhalil její divadelní funkci. To je charakteristický znak, který se neobjevoval v jevištním díle jiných též malířsky založených scénografů. Usiloval o vytvoření účelného prostoru pro dramatickou akci, a teprve poté se malířskými prostředky snažil vyjádřit atmosféru inscenace. Divadelní scénu vnímal jako prostor neskutečný, podléhající zákonům fantazie. Nevycházel z logiky – z toho důvodu se také většina jeho scénografických děl vyznačovala až pohádkově působícím poetickým kouzlem. Scéna pro něj byla uměle vytvořený prostor, formovaný pomocí hrou světel a tvarů. Scénickou akci často omezil a sevřel do jednotného scénického rámce, který se klenul po celou dobu inscenace a jednotlivé výjevy stylově spojoval.

[195] SRBA, B. *O nové divadlo: nástup nových vývojových tendencí v českém divadelnictví v letech 1939 – 1945.* Praha: Panorama, 1988. str. 131.

Trnkovým cílem nebylo přesně charakterizovat prostředí a dosáhnout iluzivního přepisu scénických poznámek dramatika. Vůbec se neohlížel na didaskalie, jak je doloženo i v této práci. Pro každou hru hledal zvláštní prostorové řešení, v němž skutečně vycházel ze sebe. Tento znak má společný s Vlastislavem Hofmanem, který také řešil v rámci každé inscenace stále nové scénografické úkoly.

Scénický rámec klasických komedií, v nichž se Frejka pokoušel vzkřísit ducha a postavy commedie dell´arte i s jejím původním satirickým smyslem, navozoval dojem, že jde o divadlo na divadle. Trnka s Frejkou se inspirovali produkcemi potulných komediantů, hrajících pod širým nebem pro lidové publikum. „Základním prvkem výprav v těchto inscenacích bývalo podium nebo alespoň nějaký nepatrný stupeň, který vyzvedal herce nad úroveň podlahy jeviště. Z téhož důvodu Frejka rád míval na scéně rozmanité opony, závěsy, paravány a kulisové prvky. Na takto upravené scéně uplatňoval pak různé nadměrně zveličené, „primitivně" kašírované, křiklavě malované a jinak záměrně zdivadelňované rekvizity, jejichž objevení na scéně vneslo do děje vždy nový vzruch a vždy znovu zdůrazňovalo, že jde o pouhou hru (papírový žralok v *Pseudolovi*, maškara jelení příšery, vytahovaná z obrovské myslivecké torny na počátku *Zlého jelena*). Proměny dějiště se uskutečňovaly většinou na otevřené scéně a nezřídka je prováděli v pantomimických mezihrách sami herci a tanečníci."[196]

A právě ve svých nejznámějších scénografiích pro inscenaci Benátskou maškarádu, Lišáka Pseudola a Zlého jelena vytvořil díky malbě na plošné dekoraci funkční dramatický prostor, který přitom působivě navozoval poetickou náladu hry pomocí barevné účinnosti.

Malířsky pojaté výpravy s charakteristickým lyrickým tvaroslovím tvořily základ Trnkova stylu, ovšem také tvořil i scénografie v duchu zásad architektonicky pojaté dekorace. Pro inscenace *Gygův prsten* a *Císařův mim* – tedy pro obě hry odehrávající se v antice – vytvořil „pomocí masivních plastických bloků ztěžklé architektonické scény (…). Obě se ve svrchované míře vyznačovaly skladebnou čistotou a poetickým výrazem, a to je povyšovalo nad většinu ostatních soudobích scénografických prací. Trnkovo pojetí scénické výpravy, respektující přínos předchozího období, kdy se na scéně prosazovali hlavně architekti, a zároveň upravující scénu do podoby malířského obrazu, představovalo svým způsobem ideální vyrovnání obou hlavních směrů soudobé scénografie v syntéze, která dávala i značné

[196] SRBA, B. *O nové divadlo: nástup nových vývojových tendencí v českém divadelnictví v letech 1939 – 1945.* Praha: Panorama, 1988. str. 169 – 170.

možnosti do budoucna.“[197] V těchto případech pracoval Trnka hlavně se světlem, které rytmizovalo jevištní dílo – obdobně jako tak činil ve svém scénografickém díle František Tröster. Scéna byla po celou dobu relativně neměnná a její kinetika spočívala ve světelné složce, která vytvářela jednotlivé scénické proměny.

Trnka se vždy snažil navrhnout společně kostýmy i scénu, neboť chápal jeviště se vším, co se na něm v dané chvíli vyskytovalo, jako jeden výtvarný artefakt. Divadlo považoval za syntetické umění. Pro jeho kostýmní návrhy bylo typické, že se rovnou snažil vystihnout postoj a gesto dramatické postavy a její fyziognomický typ. Tyto náčrtky se tak staly velmi inspirativní pro herce a jejich pojetí postavy – tento rys se objevuje i v díle Hofmana. Jak již bylo zmíněno výše, Trnkovy a Ladovy kostýmní skici jsou natolik charakteristické, že rukopis jejich autora je ihned rozpoznatelný.

K Trnkově charakteristice stylu patřilo také občasné nadřazení výtvarné složky inscenace nad ostatní, což se mu stávalo hlavně v začátcích kariéry. Pokaždé se mu nepodařilo vytvořit ideální akční prostor v rámci dramatické funkčnosti. Dominantního postavení scénografie se dopouštěl i Svoboda, ovšem v tomto případě se tak dělo bezděčně kvůli nadužití jevištní techniky.

Jak již bylo uvedeno, zařadil se k scénografům, kteří obohatili novými rysy oblast malířských řešení výprav za druhé světové války. A tak i Trnka přispěl k tomu, že si naše scénografie za okupace udržela vysokou úroveň. Díky humoru, poetismu a hravosti, které vnesl svým dílem na česká jeviště, pomáhal lidem překonávat těžké období a přinášel jim potěchu.

Po skončení války se k divadelní práci uchyloval jen výjimečně. Nelze se tomu ani příliš divit, neboť je nemožné spojit jeho lyrické pojímání scény spolu s oficiálním jevištním stylem dané doby. Na českých jevištích se rozmohl v 50. letech socialistický realismus, propagovaný ze Sovětského svazu. Metafora byla zavrhnuta, vše na scéně se řešilo jen v rámci splnění funkčních požadavků. Ladislav Pešek vzpomínal: „V padesátých letech, když po nás režiséři chtěli, abychom na jevišti škrábali brambory, kousali do jablka, zametali podlahu a myli nádobí, mne jednou J. T. pozval do tehdejšího ateliéru (…). Díky tomu znovu okřála moje fantazie, utlumovaná v té době šedí popisného realismu.“[198] Trnka dal přednost animovanému filmu, v kterém více mohl uplatnit své umělecké vnímání. Film se mu také dokázal v jeho

[197] SRBA, B. *O nové divadlo: nástup nových vývojových tendencí v českém divadelnictví v letech 1939 – 1945.* Praha: Panorama, 1988. str. 133 – 134.
[198] CHVOJKOVÁ, H. *Jiří Trnka.* Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990. str. 27.

nárocích plně podřídit, zatímco divadlo – ve smyslu komunikace jeviště a hlediště – bylo pro něj nepředvídatelné. Jak sám k tomu dodal: „Hlediště pro mne nikdy mnoho neznamenalo, nemluvilo ke mně, znal jsem jen zákulisí. (…) Tam jsem všemu rozuměl.“[199]

Až v 60. letech se opět na českých jevištních začali více prosazovat malíři, ovšem to se již Trnka plně věnoval jiným výtvarným disciplínám. Lze se tedy jen domnívat, jak by za jiných společenských událostí pokračoval jeho divadelní vývoj. Snad si doba okupace žádala právě jeho jedinečný styl, kterým by nemusel zaujmout v jiném období. Ve svých filmových dílech usiloval o nalezení vlastního, svérázného rukopisu. Neustále senprofesně vyvíjel a proměňoval svůj režijní styl. Pokoušel se překročit dosavadní možnosti a hranice výrazu v tomto odvětví. Loutkový film mu byl zkrátka osudem. „Spěl k němu a bezděky se k němu připravoval už v dobách, kdy ještě nemohl ani pomyslet, že právě v něm uskuteční svůj velkolepý tvůrčí čin.“[200] Film umožnil prolnutí jeho tvůrčích zájmů malíře, ilustrátora, loutkáře a scénografa.

[199] CHVOJKOVÁ, H. *Jiří Trnka.* Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990. str. 104.
[200] BRDEČKA, J. *Jiří Trnka.* in URC, R., et al. *Jiří Trnka - maliar, ilustrátor, bábkar.* Bratislava: 1987. str. 9.

Seznam pramenů a literatury

Primární literatura

AUGUSTIN, L. H. *Jiří Trnka*. Praha: Academia, 2002. s. 463. ISBN 80-200-1050-5.

BALVÍN, Josef. *Vídeňské lidové divadlo od Hanswursta Stranitzkého k Nestroyovi*. Praha: Odeon, 1990. s. 440.

BENEŠOVÁ, Marie. *Jiří Trnka a jeho loutky*. Československý loutkář, 1962, roč. 12, č. 2, s. 28 – 30.

BERNÁŠEK, Antonín. *Co má věděti návštěvník divadla*. Praha: Vesmír, 1921. s. 127.

BOČEK, Jaroslav. *Jiří Trnka – historie díla a jeho tvůrce*. Praha: St. nakl. krás. lit. a umění, 1963. s. 292.

BOČEK, Jaroslav. *Několik problémů trnkovských*. Výtvarné umění, 1962, roč. 15, s. 214 – 215.

BOHÁČ, Ladislav. *Tisíc a jeden život*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1981. s. 315.

CÍSAŘ, Jan. *Dílo Jiřího Frejky v historickém kontextu českého moderního divadla*. Divadelní revue, 2004. Roč. 15, č. 3. s. 96-98. ISSN 0862-5409.

ČERNÝ, František, et al. *Dějiny českého divadla IV*. Praha: Academia, 1983. s. 706.

ČERNÝ, Jindřich, et al. *Národní divadlo 1883 - 1983: Stručný průvodce sto lety jeho umělecké práce*. Praha: Národní divadlo, 1983. s. 118.

DVOŘÁK, Antonín. *Trojice nejodvážnějších.* Praha: Orbis, 1961. s. 130.

FALTIS, Dalibor C. *Stanice Gordian*. 1. vyd. Praha: Českomoravský Kompas, 1943. s. 120.

FALTIS, Dalibor C. *Veronika*. Praha: Divadelní nakladatelství a knihkupectví Marie Švejdové, 1947. s. 103.

FORMÁNEK, Václav. *Josef Lada*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1981. s. 65.

FORMANOVÁ, Markéta. *Diorama Svatba u Broučků od Jiřího Trnky v Muzeu loutek v Plzni*. Loutkář 4/2012, s. 170 – 171.

FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2004. s. 732. ISBN 80-7008-163-5. s. 732.

FREJKA, Jiří. *O divadlo vskutku národní*. 1 vyd. Praha: Václav Petr, 1939. s. 29.

FREJKA, Jiří. *Outěchovice - Vyprávění o rodu dědičných myslivců Frejků v Outěchovicích a o světě kolem nich.* Praha: Vyšehrad, 1942. s. 250.

FREJKA, Jiří. *Železná doba divadla: projevy z války*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1945. s. 136.

GROSSMAN, Jan. *Jevištní výtvarnictví 1945 – 1960*. Praha: Divadelní ústav, 1960. s. 42.

HEBEL, Friedrich. *Gygův prsten.* Přel. Václav Renč. Praha: Vyšehrad, 1942. s. 132.

HEPNER, Václav. *Scénická výprava na jevišti Národního divadla v letech 1883 - 1900.* Praha: Stát. nakl. krás. lit., hudby a umění, 1955. s. 119.

HILMERA, Jiří. *Česká divadelní architektura.* Praha: Divadelní ústav, 1999. s. 319.

HILMERA, Jiří. *František Tröster.* 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1989. s. 251. ISBN 59-110-88.

HILMERA, Jiří. *Přínos Jiřího Frejky pro scénografii Národního divadla.* Divadelní revue, 2004. roč. 15, č. 3. s. 99-101. ISSN 0862-5409.
HILMERA, Jiří. *Scénografie 1948 – 1958*. In ADLEROVÁ, Alena. *Dějiny českého výtvarného umění.* Ş4/2, 1890/1938. Vyd. 1. Praha: Academia, 1998. s. 478.
HLÁVKA, Miloš. *Benátská maškaráda*. Praha: Dilia 1978. s. 108.
HOFMAN, Vlastislav, et al. *Scénické umění výtvarné.* Praha: Jednota umělců výtvarných, 1921. s. 56.
CHALOUPKA, Adolf. *Česká divadelní dekorace.* Praha: Státní grafická škola, 1939. s. 21.
CHVOJKOVÁ, Helena. *Jiří Trnka*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990. s. 136.
JINDRA, Vladimír. *Co je scénické výtvarnictví?* In: *František Tröster.* Praha: Divadelní ústav, 1982. s. 72-125.
JINDRA, Vladimír. *Současná scénografie.* Praha: Odeon, 1982. s. 71.
JINDRA, Vladimír. *Specifičnost scénografie.* In Scénografie 50 – 51. Praha: Divadelní ústav, 1984. str. 8 – 99.
JIRÁSKOVÁ, Marie. *Loutka a moderna.* Brno: Arbor vitae, 2011. s. 453. ISBN 978-80-87164-85-3.
KLICPERA, Václav Kliment. *Soubor spisů Václava Klimenta Klicpery* (Díl 1). Praha: Kočí, 1906. s. 654.
KNÍŽÁK, Milan. *Encyklopedie výtvarníků loutkového divadla v českých zemích a na Slovensku od vystopovatelné minulosti do roku 1950* (A – L). Hradec Králové: Nucleus, 2005. s. 566. ISBN 80-86225-87-9.
KNÍŽÁK, Milan. *Encyklopedie výtvarníků loutkového divadla v českých zemích a na Slovensku od vystopovatelné minulosti do roku 1950* (M – Z). Hradec Králové: Nucleus, 2005. s. 567-1174. ISBN 80-86225-88-7.
KOLEGAR, Jan. *Historie scénických technologií.* Vyd. 1. Brno: JAMU, 2001. s. 136.
KOPECKÝ, Jan. *Čtení o Národním divadle: Útržky dějin a osudů.* 2. vyd. Praha: Odeon, 1984. s. 412.
KOUBSKÁ, Vlasta, et al. *František Tröster: Básník světla a prostoru prostoru = artist of light and space.* Praha: Obecní dům, 2007. s. 189. ISBN 978-80-86339-38-2.
KRAUS, Karel. *Divadlo ve službách dramatu*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2001. s. 638. ISBN 80-7008-113-9.
KYBALOVÁ, Ludmila. *Dějiny odívání (Barok a rokoko).* Praha: Lidové noviny, 1997. s. 235.
KYBALOVÁ, Ludmila. *Dějiny odívání (Starověk).* Praha: Lidové noviny, 1998. s. 220.
KYBALOVÁ, Ludmila. *Dějiny odívání (Středověk).* Praha: Lidové noviny, 2001. s. 278.
LEVENTON, Melissa. *Ilustrovaná encyklopedie odívání.* Přel. Marcela Nejedlá. Bratislava: Perfekt, 2009. s. 351. ISBN 978-80-8046-430-1.
LOM, Stanislav, et al. *Výtvarná práce na jevišti Národního divadla: 1881 – 1941*. Praha: S.V.U. Myslbek, 1941. s. 78.
MALÍKOVÁ, Nina. *Rozhovor v Trnkově domě o nepřítomném panu Jiřím Trnkovi (rozhovor – Jan; Trnková Klára Trnka).* Loutkář 4/2012, s. 175 – 177.
MATĚJČEK, Antonín. *Národní divadlo a jeho výtvarníci.* Vyd. 2. Praha: Stát. nakl.

krás. lit., hudby a umění, 1954. s. 311.
MÜLLER, Václav. *Malý divadelní slovník.* Brno: Městské kulturní středisko S.K. Neumanna, 1977. s. 132.
NEUREUTOVÁ, Jitka. *Chybami se člověk učí.* in: Loutkář 3/2012, s. 113–115.
PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník.* Přel. Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 493.
PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Vyd. 1. Praha: Národní divadlo, 2004. s. 348.
PEŠEK, Ladislav. *Tvář bez masky: skutečnost a sen.* Praha: Odeon, 1979. s. 309. ISBN 01-001-79.
PLAUTUS, Titus Maccius. *Pseudolus.* Přel. Vladimír Šrámek. Kladno: Nakl. J. Šnajdr, 1946. s. 109.
PTÁČKOVÁ, Věra. *Česká scénografie 20. století*. Praha: Odeon, 1982. s. 363.
PTÁČKOVÁ, Věra, et al. *Český divadelní kostým/Czech Theatre Costume*. Praha: Pražská scéna, 2011. s. 263. ISBN 978-80-86102-71-9.
PTÁČKOVÁ, Věra. *Divadlo na konci světa: stati o scénografii*. Vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2008. s. 337.
PTÁČKOVÁ, Věra. *Josef Svoboda*. Praha: Divadelní ústav, 1984. s. 204.
PTÁČKOVÁ, Věra. *Metafyzická realistka Růžena Vacková.* In: *Miscellanea theatralia Miscellanea theatralia: sborník Adolfu Scherlovi k osmdesátinám.* Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2005. s. 43-52.
PTÁČKOVÁ, Věra. *Scénografie třicátých let.* In *Dějiny českého výtvarného umění.* Ş4/1, 1890/1938. Vyd. 1. Praha: Academia, 1998. s. 393.
RENČ, Václav. *Císařův mim*. Praha: Nakladatelství Vyšehrad, 1944. s. 136.
SHAKESPEARE, William. *Zimní pohádka.* Přel. Bohumil Štěpánek. Praha: Dilia, 1953, s. 88.
SCHREIBEROVÁ, Jarmila. *Slavné osobnosti v dějinách Prahy 5.* Praha: Perseus, 2009. s. 495. ISBN 978-80-254-4442-9.
SRBA, Bořivoj. *O nové divadlo: nástup nových vývojových tendencí v českém divadelnictví v letech 1939 – 1945.* Praha: Panorama, 1988. s. 295.
ŠTĚPÁNEK, Zdeněk. *Herec.* 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1961. s. 307.
ŠTĚPÁNEK, Zdeněk. *Kamaráde, kde jsi?*. Praha: Rosendorf po 1918, s. 85.
TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka*. Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, 1999. s. 207.
TRÄGER, Josef. *S Jiřím Trnkou o divadle, loutkách, jevištním výtvarnictví.* Divadelní noviny 1959/1960, r. 3, č. 23, s. 8.
TRNKOVÁ, Růžena. *Můj syn*. Praha: Československý spisovatel, 1972. s. 141.
TYL, Josef Kajetán. *Krvavé křtiny aneb Drahomíra a její synové.* Praha: Pospíšil, 1868. s. 103.
TYL, Josef Kajetán. *Strakonický dudák aneb Hody divých žen.* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. 146s.
URC, Rudolf, et al. *Jiří Trnka - maliar, ilustrátor, bábkar*. Bratislava: 1987. s. 54.
VACKOVÁ, Růžena. *Věda o slohu* 1. Praha: Aula, 1993. s. 169.
VACKOVÁ, Růžena. *Výtvarný projev v dramatickém umění.* Praha: Tomsa, 1948. s. 649.

VÖRÖŠOVÁ, Markéta. *Animované filmy Jiřího Trnky.* Rakovník, 2006. Středoškolská odborná činnost, Gymnázium Zikmunda Wintra v Rakovníku.
VÖRÖŠOVÁ, Markéta. *Divadelní dekorace? Jevištní výtvarnictví? Scénografie?* Praha, 2012. s. 59. Bakalářská práce na Divadelní fakultě Akademie múzických umění.
VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Soud lásky.* Praha: Dilia, 1953. s. 85.
ZDEŇKOVÁ, Marie. *Czech Made – Současná česká scénografie v obrazech.* Praha: Divadelní ústav, 2003. s. 151.
ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie.* Vyd. 1.
Praha: Melantrich, 1931. s. 408.

Sekundární literatura

AFŠ [?]. *Grillparzerův romantický Sen jako život*. A-Zet, Praha, 5. 10. 1943.
AFŠ [?]. *Herecká žeň ze Strakonického dudáka.* A-Zet, Praha, 26. 10. 1943.
AFŠ [?]. *Veselohra z básnického okouzlení renesancí*. A-Zet, Praha, 3. 2. 1943.
A. J. [?]. *Faltisova „Veronika" v Prozatímním divadle.* Nedělní listy, Praha, 14. 11. 1941.
A. J. U. [?]. *Soud lásky.* Národní politika, Praha, 7. 2. 1943.
A. J. U. [?]. *Veronika.* Národní politika, Praha, 16. 11. 1941.
AMB [A. M. Brousil]. *Klicperův „Zlý jelen" ve stínu Outěchovic.* Venkov, Praha, 4. 12. 1942.
AMB [A. M. Brousil]. *Premiéra Plautova Pseudola.* Venkov, Praha, 11. 4. 1942.
amp [A. M. Píša]. *Benátská maškaráda.* Národní práce, Praha, 22. 2. 1941.
amp [A. M. Píša]. *Sto let Strakonického dudáka.* Právo lidu, Praha, 25. 11. 1947.
amp [A. M. Píša]. *Večer divadelního kouzla*. ?
ar. [?]. *Úspěšná premiéra Faltisovy hry*. ?
A. S. [?]. *Benátská maškaráda na scéně Prozatímního divadla*. Našinec, Olomouc, 1. 3. 1941.
A. T. [?]. *Pražský divadelní přehled*. Zteč, Praha, 18. 10. 1943.
B. [?]. *Česká varianta na hru Lope de Vegy*. Osvěta, Praha, 29. 2. 1944.
bal [?]. *Drahomíra a její synové*. Mladá fronta, Ostrava, 2. 6. 1961.
BANZET, J. R. *Sen jako život v Národním divadle.* Národní střed, Praha, 3. 10. 1943.
BANZET, J. R. *Vrchlického „Soud lásky"*. Národní střed, Praha, 10. 2. 1943.
BASS, Eduard. *Benátská maškaráda*. Lidové noviny, Praha, č. 49, 22. 2. 1941.
BASS, Eduard. *Peškův veliký den.* Lidové noviny, Praha, 14. 4. 1942.
BERÁNEK, Jindřich. *Služba klasikovi i divákům*. Průboj, Ústí nad Labem, 20. 6. 1965.
BĚHOUNEK, V. *Drahomíra a její synové.* Práce, Praha, 21. 6. 1960.
bg [?]. *Strakonický dudák na malém jevišti.* Lidové noviny, Praha, 24. 6. 1944.
BOJAR, Pavel. *O nové divadlo čili Frejkův Strakonický dudák.* Praha v týdnu, Praha, 4. 11. 1943.
BROUSIL, A. M. *Česká země se vyskytla i v Shakespearově tvorbě.* Venkov, Praha, 4. 4. 1941.
bs [?]. *Sto let Strakonického dudáka.* Lidová demokracie, Praha, 25. 11. 1947.
ček. [?]. *Klicperův Zlý jelen.* Stráž českého západu, Plzeň, 13. 12. 1947.
čk [?]. *Tylova Drahomíra v Olomouci*. Svobodné slovo, Brno, 25. 5. 1961.
ČERNÝ, František. Přednáška – Sen jako život, archiv Národního divadla.
CÍSAŘ, Jan. *Slovo a jednání.* Zemědělské noviny, Praha, 4. 10. 1968.
CÍSAŘ, Jan. *Tyl monumentální.* Tvorba, Praha, 23. 6. 1960.
ČIHÁK, František. *Pseudolus Ladislava Peška*. ?
ČTK [?]. *Nejlepší inscenace na filmový pás.* Pravda, Praha, 12. 5. 1962.
čt/rk [?]. *Stoletý Švanda dudák.* Kulturní příloha ČTK, Praha, ?
d. [?]. *Tyl hodný Národního divadla.* Svobodné slovo, Praha, 17. 6. 1960.

de. [?]. *Zlý jelen.* Svět Zlín, Zlín, 16. 12. 1942.
dj. *Faltisova Veronika zjednodušená*. Lidové noviny, Brno, 5. 9. 1942.
DRDA, Jan. *Přínos divadelní kultuře.* Lidové noviny, Praha, ?
dr H-K [?]. *Slunná veselohra avignonská*. ? , Praha, 4. 2. 1943.
drko [?]. *Veronika.* České slovo, Ostrava, 8. 9. 1942.
Dr. Mík [Jan Malík]. *Trnkovo Dřevěné divadlo.* Loutkář 1936/1937, s. 95 – 96.
Dr. P. K. [?]. *Benátská maškaráda v Prozatímním divadle*. Telegraf, Praha, 21. 2. 1941.
Dr. P. K. [?]. *Shakespearova Zimní pohádka v Prozatímním divadle.* A-Zet, Praha, ?
Dr. P. K. [?]. *Zlý jelen.* Pražanka, Praha, 23. 12. 1942.
e.f. [?]. *Carlo Goldoni: Benátská maškaráda v Prozatímním divadle.* Světový zdroj, Praha, 15. 3. 1941.
ej. [?]. *Hra o kouzlu domova Sen jako život v Národním divadle.* Národní politika, Praha, 2. 10. 1943.
ej. [?]. *Klicperova veselohra o zelené krvi: Zlý jelen.* Národní politika, Praha, 4. 12. 1942.
ej. [?]. *Masopustní komedie o rozmarném snění.* Polední národní politika, Praha, 21. 2. 1941.
ej. [?]. *Návrat Tylova Strakonického dudáka.* Polední národní politika, Praha, 23. 10. 1943.
ej. [?]. *Shakespearova hra o české zemi.* Polední národní politika, Praha, 31. 4. 1941.
em [?]. *Krásný úspěch Veroniky.* Národní práce, Rokycany, 15. 12. 1942.
ENGELMÜLLER, Karel. *Benátská maškaráda.* Národní politika, Praha, 22. 2. 1941.
ENGELMÜLLER, Karel. *Zimní pohádka*. Národní politika, Praha, ?
-elšk- [?]. *Zrcadlo rokokových Benátek.* Expres, Praha, 5. 3. 1941.
er [?]. *Klicperovský jevištní styl.* Večerní české slovo, Praha, 3. 12. 1942.
-fw- [?]. *Klicpera: Zlý jelen.* Svobodný směr, Plzeň, 13. 12. 1947.
G. [?]. *Fridrich Hebbel a jeho „Gygův prsten“*. ?
(g) [?]. *Werich opět v Bratislavě.* Sloboda, Bratislava, 29. 9. 1952.
Gm [?]. *Tylova Drahomíra v Národním divadle*. Lidová demokracie, Praha, 18. 6. 1960.
HÁJEK, Jiří. *Sezóna plná nadějí.* Plamen, Praha, 1. 8. 1960.
HÁJEK, Jiří. *Významný umělecký čin Národního divadla*. Rudé právo, Praha, 22. 6. 1960.
HAVEL, Miloslav. *Vrchlického hra o lásce.* Praha v týdnu, Praha, 25. 2. 1943.
hc. [?]. *Sen jako život v Národním.* Večerní české slovo, Praha, 2. 10. 1948.
HLOCH, Vladimír. *Faltisova mužná hra.* Venkov, Praha, 18. 5. 1943.
HLOCH, Vladimír. *Grillparzerova romantická hra na Národním divadle.* Venkov, Praha, 5. 10. 1943.
HLOCH, Vladimír. *Nová inscenace Tylova Strakonického dudáka.* Venkov, Praha, 26. 10. 1943.
HLOCH, Vladimír. *Romantická hra o léčivém snu.* Venkov, Praha, 5. 10. 1943.
HLOCH, Vladimír. *Vrchlického „Soud lásky“*. Venkov, Praha, 9. 2. 1943.
HOŘÍNEK, Zdeněk. *Hrst otazníků – na okraj Oldřicha a Boženy.* Host do domu, Brno, 1. 12. 1968.
-ch [?]. *„Soud lásky“ – hra životního optimismu Jaroslava Vrchlického.* Rozkvět, Praha, 16. 2. 1943.
I. L. [?]. *Brněnské komorní hry a královopolské Bratrství na ukončenou.* Venkov, Praha, 6. 7. 1944.

ille [?]. *Werich, Horníček a Caesar.* Večerník, Bratislava, 18. 9. 1952.
-in [Sejud, Jaromír]. *Grillparzerova pohádková hra v Národním divadle.* Polední list, Praha, 5. 10. 1943.
- in [Sejud, Jaromír]. *Klicperův „Zlý jelen“ v Národním divadle.* Polední list, Praha, 4. 2. 1942.
-in [Sejud, Jaromír]. *Lišák Pseudolus.* Poslední list, Praha, ?
-in [Sejud, Jaromír]. *Strakonický dudák v Národním divadle.* Polední list, Praha, 26. 10. 1943.
JAROŠ, Svatopluk. *Divadlo v maškarním sále.* Lidová demokracie, Praha, 22. 7. 1964.
JB [?]. *Werich v PKO*. Pravda, Bratislava, 21. 9. 1952.
jd [?]. *Drama v duchu Amundsenově*. ?
jd [?]. *Klicpera po myslivecku*. Lidové noviny, Praha, 4. 12. 1942.
jd [?]. *Obnovená hra Jaroslava Vrchlického*. Lidové noviny, Praha, 4. 2. 1943.
JEDLIČKA, Jaromír. *Dějiny promluvily z olomoucké scény.* Stráž lidu, Olomouc, 2. 6. 1961.
JELÍNEK, Antonín. *Nezval v ABC.* Divadelní noviny, Praha, roč. 3, č. 1, 2. 9. 1959.
jig [?]. *Maskované Benátky.* České slovo, Praha, 22. 2. 1941.
J. K. [?]. *Jubilejní Strakonický dudák.* Lidové noviny, Praha, 23. 10. 1943.
J. K. [?]. *Svátek divadla.* ? , 9. 3. 1943.
jk [?]. *Císařův mim v Prozatímním divadle*. Večerní české slovo, Praha, 14. 2. 1944.
jmk [?]. *Stoletý Strakonický dudák*. Svobodné slovo, Praha, 25. 11. 1947.
jot. [?]. *Ladislav Pešek v Brně*. Moravské noviny, Brno, 24. 6. 1944.
jp [?]. *Benátská maškaráda ve třetí sezóně.* České slovo, Praha, 5. 9. 1942.
jp [?]. *F. A. Šubert o „Zlém jelenu“*. České slovo, Praha, 5. 12. 1942.
jp [?]. *Tyl stále živý*. Svobodné slovo, Venkov, 15. 5. 1965.
jr. [?]. *Volně, příliš volně!* Národní listy, Praha, 22. 2. 1941.
J.Š. [?]. *Goldoni v Hlávkově úpravě.* Národní noviny, Praha, 28. 2. 1941.
jtg. [?]. *Balada o muži zbojníkovi.* České slovo, Praha, 19. 11. 1941.
jtg. [?]. *Jeho pastorkyně.* České slovo, Praha, 5. 4. 1941.
jwg [Wenig, Jan]. *Grillparzerova pohádková hra*. České slovo, Praha, 5. 10. 1943.
jwg [Wenig, Jan]. *Klicpera o myslivcích.* ?
jwg [Wenig, Jan]. *Láska všecko jest.* České slovo, Praha, 4. 2. 1943.
jwg [Wenig, Jan]. *Tylův Strakonický dudák.* ?
jwg [Wenig. Jan]. *Z herce světcem*. ?
k. [?]. *Myslivecká veselohra*. Práce, Západočeské vydání, 10. 12. 1947.
KALINA, Jan. *Caesar v Bratislavě.* Práca, Bratislava, 19. 9. 1952.
K. B. [?]. *Strakonický dudák komorně?* Moravské noviny, ? , 26. 6. 1944.
kd [?]. *Sto let na tomže jevišti*. Svobodné noviny, Praha, 26. 11. 1947.
K. L. [?]. *Nový úspěch Strakonického dudáka*. ?
kn [?]. *Hra z úsvitu českých dějin*. Mladá fronta, Praha, 17. 6. 1960.
KOPECKÝ, Jan. *Čin.* Divadelní noviny, Praha, 28. 9. 1960.
KOPECKÝ, Jan. *Drahomíra poprvé v Národním!* Večerní Praha, Praha, 19. 6. 1960.
KOPECKÝ, Jan. *Lež i pravda na divadle.* Lidové noviny, Praha, 15. 2. 1944.
KOPECKÝ, Jan. *Romantikův protest proti romantismu.* Lidové noviny, Praha, 31. 10. 1943.
KOPECKÝ, Jan. *Stoletý dudák ze Strakonic.* Časopis ND, Praha, č. 3, listopad 1947.

KOPECKÝ, Jan. *Sto let Tylova Švandy dudáka.* Mladá fronta, Praha, 21. 11. 1947.
-kov- [?]. *O Štěpánkově hře, která chce být oslavou lidského srdce.* Večer, Praha, 7. 9. 1936.
KOVAL, K. *Benátská maškaráda v Prozatímním divadle*. Venkov, Praha, 22. 2. 1941.
KOVAL, K. *Režie a provedení Faltisovy „Veroniky“*. Venkov, Praha, 18. 11. 1941.
KRÝSA, V. J. *Vrchlického hra o lásce.* Árijský boj, Praha, 13. 2. 1943.
KŘOVÁK, Miroslav. *Oldřich a Božena na Vinohradech.* Svoboda, Praha, 9. 10. 1968.
kš. [?]. *Goldoni a náladička.* List mladých, Praha, 10. 3. 1941.
LIPSKÝ, V. *V myslivně za starých časů.* Národní střed, Praha, 5. 12. 1942.
LUKEŠ, Milan. *To je začátek.* Divadelní noviny, Praha, 23. 11. 1960.
m [?]. *Pražští hosté v ČDMO.* Ostravská národní práce, Ostrava, 3. 9. 1942.
M. [?]. *Plautův Pseudolus s pražskými herci v Brně*. ?
M. [?]. *Strakonický dudák s Ladislavem Peškem v Brně*. ?
M-a [?]. *Veronika v Pardubicích.* ? , 18. 9. 1942.
MACHONIN, Sergej. *Poznámka k Oldřichu a Boženě*. Listy, Praha, 14. 11. 1968.
MACHONIN, Sergej. *Tyl současný a monumentální*. Literární noviny, Praha, 25. 6. 1960.
MALÍK, Jan. *Konfrontace.* Loutkář 1936/1937. s. 37 – 39.
MARTINEC, Jan. *Hrubínova nová hra*. Svět práce, Praha, 9. 10. 1968.
MILOTOVÁ, K. *Stále svěží Švanda dudák.* Práce, Praha, 25. 11. 1947.
mk [?]. *Hlávkův Carlo Goldoni ve stylu D41*. Věčerník nár. práce, Praha, 22. 2. 1941.
NOŽKA, Jiří. *Krvavé křtiny.* Svět v obrazech, Praha, 12. 10. 1968.
NOŽKA, Jiří. *Tylova Drahomíra v Národním divadle*. Obrana lidu, Praha, 22. 6. 1960.
OPAVSKÝ, J. *Autor, divadla a diváci.* Rudé právo, Praha, 23. 11. 1968.
oz [?]. *Jubileum Strakonického dudáka*. Obrana lidu, Praha, 4. 11. 1947.
P. [?]. *Císařův mim.* Národní práce, Praha, 15. 2. 1944.
P. [?]. *Činoherní program Národního divadla*. ?
p. [?]. *Faltisova dramatická balada.* Národní práce, Praha, 18. 11. 1941.
p. [?]. *K jubileu Jaroslava Vrchlického*. Národní práce, Praha, 9. 2. 1943.
p. [?]. *Praotec jevištních lhářů.* Národní práce, Praha, 14. 4. 1942.
-pat- [?]. *Lišák Pseudolus v Mladé Boleslavi*. Národní práce, ? .
(pb) [?]. *Hrubín a Miller.* Práce, Bratislava, 22. 12. 1968.
PECHÁČEK, Jaroslav. *Osvobozené divadlo po dvaceti letech*. ?
per [?]. *Tyl stále současný.* Nová svoboda, Ostrava, 10. 6. 1961.
ph [?]. *Televize vysílala*. Kultura, Praha, 31. 3. 1960.
PROCHÁZKA, Jaroslav. *Číst klasiku dnešníma očima*. Svobodné slovo, Praha, 14. 6. 1960.
POLÁK, Josef. *Rustanovo vidění.* Národní práce, Praha, 5. 10. 1943.
-Q- [?]. *Faltisova Veronika*. Východočeský kraj, Pardubice, 25. 9. 1942.
r. [?]. *Film pomůže divadlům*. Svobodné slovo, Praha, 15. 5. 1962.
RADOŇ, Vladimír. *Klicpera od lesa.* Pražský list, Praha, 4. 12. 1942.
RADOŇ, Vladimír. *Vrchlického mistrovská hra o lásce*. Pražský list, Praha, 3. 2. 1943.
re [?]. *Herecké výkony na filmový pás.* Lidová demokracie, Praha, 12. 5. 1962.
rd. [?]. *Veronika*. Eva, Praha, 1. 12. 1941.
RUTTE, Miroslav. *Shakespearovo loučení.* Kultura, Praha, 4. 4. 1941.
R.Z. [?]. *Našimi divadly*. Lípa, Praha, č. 12, 1941.

RZ [?]. *Prozatímní divadlo.* Lada, Mladá Boleslav, 5. 3. 1941.
SAJÍC, Jan. *Faltisova nová hra o mužích.* Lidové listy, Praha, 18. 5. 1943.
SAJÍC, Jan. *Grillparzerův „Sen jako život“*. Lidové noviny, Praha, 6. 10. 1943.
SAJÍC, Jan. *Italské rokoko.* Lidové listy, Praha, 22. 2. 1941.
SAJÍC, Jan. *Jeden divadelní prapředek.* Lidové listy, Praha, 15. 4. 1942.
SAJÍC, Jan. *K devadesátinám Jaroslava Vrchlického*. Lidové listy, Praha, 4. 2. 1943.
SAJÍC, Jan. *Klicperovo výročí.* Lidové listy, Praha, 4. 12. 1942.
SAJÍC, Jan. *Lidová balada.* Nedělní lidové listy, Praha, 14. 11. 1941.
SAJÍC, Jan. *Tylův „Strakonický dudák“ nově.* Lidové noviny, Praha, 23. 10. 1943.
SAJÍC, Jan. *Španělský kritik a český básník.* ?
(sd) [?]. *Básníkův dar jevišti.* Lidová demokracie, Praha, 1. 10. 1968.
Sch. [?]. *Televizní úspěchy.* Literární noviny, Praha, 2. 4. 1960.
SRBOVÁ, Olga. *Divadlo.* Naše doba, Praha, 15. 12. 1941.
(sm) [?]. *Drama lásky a smrti.* Mladá fronta, Praha, 5. 10. 1968.
SMETANA, Miloš. *Dítě bude žít!* Film a divadlo, Bratislava, 21. 11. 1968.
SMETANA, Miloš. *Krvavé spiknutí v Čechách.* Divadelní noviny, čís. 2, roč. XII., 9. 10. 1968.
STRÁNSKÁ, Alena. *Básník a historie.* Svobodné slovo, Praha, 4. 10. 1968.
Š. [?]. *J. Dohnal ve Faltisově „Veronice“*. A-Zet, Praha, 3. 1. 1942.
Šn. [?]. *Plautův Lišák Pseudolus*. ?
šs [?]. *Bulletin Vinohradského divadla*. ? , Praha, 16. 10. 1968.
ŠTĚPÁNEK, Bohuš. *Svátek v divadle.* Večerní Praha, Praha, 30. 9. 1968.
ŠULC, A. F. *Dramatická báseň v římském rouše*. A-Zet, Praha, 15/II.
ŠULC, A. F. *Faltisova Veronika v Prozatímním*. A-Zet, Praha, 15. 11. 1941.
ŠULC, A. F. *Nová Strakonický dudák*. A-Zet, Praha, ? .
ŠULC, A. F. *Peškův úspěch v římském Pseudolovi.* A-Zet, Praha, ? .
ŠULC, A. F. *Postavy, které nás upoutaly.* A-Zet, Praha, 28. 4. 1943.
T. [?]. *Benátská maškaráda*. Praha v týdnu, Praha, 7. 3. 1941.
ton [?]. *Pražští herci na scéně v Pardubicích*. Národní politika, Praha, 18. 9. 1942.
TRÄGER, Josef. *František Hrubín před premiérou*. Divadelní noviny, Praha, 9. 10. 1958.
TRÄGER, Josef. *W & T.* Divadelní noviny, Praha, 4. 9. 1963.
[?]. *Trnkovo Dřevěné divadlo*. Loutkář 1936/1937, s. 35.
[?]. *Trnkovo Dřevěné divadlo.* Loutkář 1936/1937, s. 48 – 49.
Tu [?]. *Pražské divadlo na Vinohradech*. Vlasta, Praha, 9. 10. 1968.
-ühl- [?]. *Italská rokoková komedie.* Naše zprávy, Praha, 26. 2. 1941.
URBAN, A. J. *Císařův mim*. ?
URBÁNKOVÁ, Milena. *Dítě se narodilo.* Práce, Praha, 1. 10. 1968.
URBANOVÁ, Alena. *Olympské podobenství*. Svobodné noviny, Praha, 26. 1. 1951.
VACULÍK, Miloš. *Hovoříme s básníkem Františkem Hrubínem*. Rudé právo, 29. 9. 1958.
-vč- [?]. *Klicpera: Zlý jelen*. Nová den, Plzeň, 11. 12. 1947.
vel [Havel, Miloslav]. *Grillparzer v Národním.* Praha v týdnu, Praha, 22. 10. 1943.
ves [?]. *Frejkův myslivecký Klicpera*. List paní a dívek, Praha, 17. 12. 1942.
vf [?]. *Třikrát pozoruhodné divadlo*. Zemědělské noviny, Praha, 26. 4. 1962.

vil. [?]. *Víc než pohádka.* Národní práce, Praha, 24. 10. 1943.
Vk [?]. *Obnovený Strakonický dudák.* ?
vlč. [?]. *Plautův Lišák Pešek.* České slovo, Praha, 24. 4. 1942.
vp [?]. *Antická tragédie v Kulturním domě.* Mělnické listy, Mělník, ?
V.R. [?]. *Faltisovo dramatické mysterium o Veronice a zbojníkovi.* Národní střed, Praha, 18. 11. 1941.
V.R. [?]. *Pražskobenátská maškaráda v Prozatimním divadle*. Národní střed, Praha, 23. 2. 1941.
vr [?]. *Strakonický dudák v novém provedení*. Svět Zlín, Zlín, 3. 11. 1943.
VRBKA, Stanislav. *Vášeň a krutost moci.* Nové slovo, Bratislava, 24. 10. 1968.
V. Š. [?]. *Klicperův Zlý jelen.* Pravda, Plzeň, 14. 12. 1947.
ZACH, Jan [A. M. Brousil]. *O generační dílo v Strakonickém dudákovi 1943*. Národní divadlo, Praha, ?
ZACH, Jan [A. M. Brousil]. *Mim,* Řád, 15. 6. 1944.
Z. D. [?]. *Stoletý Strakonický dudák*. Mladá fronta, Praha, 26. 11. 1947.
zk [?]. *Čarokrásná Tylova hra o začarovaných dudách*. ? , 28. 10. 1943.
Z. N. [?]. *Veselá Benátská maškaráda.* A-Zet, Praha, 20. 2. 1941.
[?]. *Autor o své hře.* Ranní noviny, Praha, 15. 9. 1936.
[?]. *Básník se vrací ke staré pověsti.* Lidová demokracie, Praha, 24. 9. 1968.
[?]. *Benátská maškaráda*. Express Praha, Praha, 21. 2. 1941.
[?]. *Benátská maškaráda*. Lidové noviny, Brno, 22. 2. 1941.
[?]. *Benátská maškaráda*. Rakovnické noviny, Rakovník, 28. 2. 1941.
[?]. *Benátská maškaráda*. Večerník České slovo, Praha, 27. 2. 1941.
[?]. *Co říká autor o hře, v níž se zpovídá z vlastních zážitků?* Národní osvobození, Praha, 9. 9. 1936.
[?]. *Další činoherní premiéra ve Stavovském divadle*. Ranní noviny, Praha, 11. 9. 1936.
[?]. *Dítě se narodí*. Politika, Praha, 10. 10. 1968.
[?]. *Dvakrát „Soud lásky" ke dvěma jubileím Jaroslava Vrchlického*. Pražanka, Praha, 17. 2. 1943.
[?]. *Faltisova Veronika*. Večerní české slovo, Praha, 14. 11. 1941.
[?]. *Faltisova „Veronika" v Prozatímním divadle.* Lípa, Praha, 26. 11. 1941.
[?]. *Jak vznikla Štěpánkova hra „Kamaráde, kde jsi?"*. Ranní noviny, Praha, 29. 8. 1936.
[?]. *Komedie Zdeňka Štěpánka „Kamaráde, kde jsi?"*. Národní střed, Praha, 1. 9. 1936.
[?]. *Mladí představují Goldoniho.* Polední list, Praha, 22. 2. 1941.
[?]. *Národní divadlo*, roč. XX č. 8., 1943.
[?]. *Národní divadlo. Jaroslav Vrchlický: Soud lásky.* Lada, Mladá Boleslav, 20. 2. 1943.
[?]. *Lišák Pseudolus po 2130 letech.* České slovo, Praha, 17. 2. 1942.
[?]. *O divadelních zážitcích Zdeňka Štěpánka*. Lidový deník, Praha, 15. 9. 1936.
[?]. *Pohotovost má i svoje temné stránky.* Kulturný život, Bratislava, 28. 9. 1952.
[?]. *Premiéra ve Stavovském divadle.* Telegraf, Praha, 15. 9. 1936.
[?]. *První jubilejní inscenace Národního divadla.* Moravské noviny, ? ,24. 10. 1943.
[?]. *Sen jako život v Národním divadle*. Rozkvět, Praha, 12. 10. 1948.
[?]. *Sen večera avignonského*. Večerní české slovo, Praha, 2. 2. 1943.

[?]. *Skvělý úspěch klasické komedie*. A-Zet, Praha, 4. 12. 1942.
[?]. *Slibná premiéra v Prozatímním*. Lidové noviny, Brno, 16. 11. 1941.
[?]. *Strakonický dudák v Národním divadle*. Rozkvět, Praha, 2. 11. 1943.
[?]. *Štěpánkova hra Kamaráde, kde jsi?* Pražské noviny, Praha, 12. 9. 1936.
[?]. *Štěpánkova hra „přátelství a čestnosti“*. Lidový deník, Praha, 10. 9. 1936.
[?]. *Tenkrát, když jsem v noci po věnečku jezdil…* Národní střed, Praha, 10. 9. 1936.
[?]. *Tschechische Theater*. Prager Montagsblatt, Praha, 14. 9. 1936.
[?]. *Tylův Strakonický dudák.* Čin, Brno, 18. 10. 1947.
[?]. *Tyl zapomenutý a dnešní.* Průboj, Ústí nad Labem, 8. 5. 1965.
[?]. *Úspěch včerejší premiéry*. Polední list, Praha, 16. 9. 1936.
[?]. *Velký zájem o Štěpánkovu hru.* Večerník Národní listy, Praha, 14. 9. 1936.
[?]. *Veronika v Pardubicích.* Lidový deník, Pardubice, 19. 9. 1942.
[?]. *Vrchlického hra o lásce.* Svět, Praha, 24. 2. 1943.
[?]. *Werichův Caesar v Bratislavě*. Lud, Bratislava, 19. 9. 1952.
[?]. *Zdeněk Štěpánek o své hře.* Večerník Práce lidu , Praha, 5. 9. 1936.
[?]. *Z kulturních aktualit.* Československý svět, Praha, 7. 11. 1968.

Obrazová dokumentace

1 Josef Skupa – zdroj: JIRÁSKOVÁ, Marie. Loutka a moderna. Brno: Arbor vitae, 2011.
2 Trnkovy loutky – zdroj: JIRÁSKOVÁ, Marie. Loutka a moderna. Brno: Arbor vitae, 2011.
3 Loutka Broučka (Mezi broučky) – zdroj: JIRÁSKOVÁ, Marie. Loutka a moderna. Brno: Arbor vitae, 2011.
4 Trnka s loutkou Vasila – zdroj: JIRÁSKOVÁ, Marie. Loutka a moderna. Brno: Arbor vitae, 2011.
5 Dioráma Svatba u Broučků – zdroj: www.oko24.cz
6 Libuše (scénický návrh) – zdroj: BOČEK, Jaroslav. Jiří Trnka – historie díla a jeho tvůrce. Praha: St. nakl. krás. lit. a umění, 1963.
7 Fotografie J. Frejky, K. Dostala a O. Krejči – zdroj: archiv Národního divadla
8 – 9 Libuše (scénický návrh) – zdroj: pozůstalost Jiřího Trnky
10 Libuše (kostýmní návrh) – zdroj: pozůstalost Jiřího Trnky
11 – 13 Kamaráde, kde jsi? (fotografie z představení) – zdroj: archiv Národního divadla
14 – 17 Kamaráde, kde jsi? (scénické návrhy) – zdroj: AUGUSTIN, L. H. Jiří Trnka. Praha: Academia, 2002.
18 Kamaráde, kde jsi? (fotografie + kostýmní návrh) – zdroj: archiv Národního divadla
19 Kamaráde, kde jsi? (fotografie z představení) – zdroj: archiv Národního divadla
20 Benátská maškaráda (fotografie z představení) – zdroj: FREJKA, Jiří. Železná doba divadla: projevy z války. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1945. s. 136.
21 Benátská maškaráda (scénický návrh) – zdroj: AUGUSTIN, L. H. Jiří Trnka. Praha: Academia, 2002.
22 – 23 Benátská maškaráda (fotografie z představení) – zdroj: FREJKA, Jiří. Železná doba divadla: projevy z války. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1945.
24 Benátská maškaráda (fotografie z představení) – zdroj: archiv Národního divadla
25 Benátská maškaráda (fotografie) – zdroj: archiv Národního divadla
26 Benátská maškaráda (fotografie z představení) – zdroj: PEŠEK, Ladislav. Tvář bez masky: skutečnost a sen. Praha: Odeon, 1979.
27 – 28 Zimní pohádka (scénický návrh) – zdroj: archiv Národního divadla
29 Zimní pohádka (fotografie z představení) – zdroj: archiv Národního divadla
30 – 34 Zimní pohádka (kostýmní návrh) – zdroj: archiv Národního divadla
35 Zimní pohádka (fotografie z představení) – zdroj: archiv Národního divadla
36 Zimní pohádka (fotografie z představení) – zdroj: FREJKA, Jiří. Železná doba divadla: projevy z války. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1945.
37 Zimní pohádka (fotografie + kostýmní návrh) – zdroj: archiv Národního divadla
38 Zimní pohádka (fotografie z představení) – zdroj: FREJKA, Jiří. Železná doba divadla: projevy z války. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1945.
39 – 41 Veronika (fotografie z představení) – zdroj: archiv Národního divadla
42 Veronika (scénický návrh + fotografie z představení) – zdroj: archiv Národního divadla
43 Veronika (fotografie z představení + kostýmní návrh) – zdroj: archiv Národního divadla
44 Veronika (fotografie z představení) – zdroj: archiv Národního divadla
45 Veronika (fotografie z představení + kostýmní návrh) – zdroj: archiv Národního divadla
46 – 47 Lišák Pseudolus (fotografie z představení) – zdroj: archiv Národního divadla
48 – 50 Lišák Pseudolus (scénické návrhy) – zdroj: archiv Národního divadla
51 Lišák Pseudolus (fotografie z představení) – zdroj: PEŠEK, Ladislav. Tvář bez masky: skutečnost a sen. Praha: Odeon, 1979.
52 Lišák Pseudolus (fotografie z představení) – zdroj: archiv Národního divadla
53 Zlý jelen (scénický návrh) – zdroj: Klicpera, Václav Kliment. Zlý jelen. Praha: Tomsa, 1943.

54 – 57 Zlý jelen (kostýmní návrh) – zdroj: Klicpera, Václav Kliment. Zlý jelen. Praha: Tomsa, 1943.
58 Zlý jelen (fotografie z představení) – zdroj: archiv Národního divadla
59 Zlý jelen (fotografie) – zdroj: archiv Národního divadla
60 – 61 Soud lásky (fotografie z představení) – zdroj: archiv Národního divadla
62 Soud lásky (fotografie) – zdroj: archiv Národního divadla
63 Gygův prsten (scénický návrh) – zdroj: archiv Národního divadla
64 Gygův prsten (fotografie z představení) – zdroj: archiv Národního divadla
65 Gygův prsten (fotografie) – zdroj: archiv Národního divadla
66 Gygův prsten (kostýmní návrh) – zdroj: archiv Národního divadla
67 – 68 Stanice Gordian (fotografie z představení) – zdroj: archiv Národního divadla
69 – 71 Stanice Gordian (scénický návrh) – zdroj: archiv Národního divadla
72 Sen jako život (fotografie z představení) – zdroj: archiv Národního divadla
73 - 75 Sen jako život (scénický návrh) – zdroj: zdroj: pozůstalost Jiřího Trnky
76 – 77 Sen jako život (fotografie z představení) – zdroj: archiv Národního divadla
78 Sen jako život (fotografie) – zdroj: archiv Národního divadla
79 Strakonický dudák (fotografie z představení) – zdroj: archiv Národního divadla
80 – 87 Strakonický dudák (scénický návrh) – zdroj: pozůstalost Jiřího Trnky
88 Strakonický dudák (fotografie z představení) – zdroj: archiv Národního divadla
89 Strakonický dudák (kostýmní návrh) – zdroj: archiv Národního divadla
90 Strakonický dudák (fotografie z představení) – zdroj: PEŠEK, Ladislav. Tvář bez masky: skutečnost a sen. Praha: Odeon, 1979.
91 Císařův mim (scénický návrh) – zdroj: archiv Národního divadla
92 - 93 Císařův mim (fotografie z představení) – zdroj: archiv Národního divadla
94 Císařův mim (kostýmní návrh) – zdroj: pozůstalost Jiřího Trnky
95 – 98 Drahomíra (fotografie z představení) – zdroj: archiv Národního divadla
99 – 101 (kostýmní návrh) – zdroj: pozůstalost Jiřího Trnky
102 Divotvorný hrnec (fotografie z představení) – zdroj: Divadelní ústav
103 Byl jednou jeden král (kostýmní návrh) – zdroj: pozůstalost Jiřího Trnky
104 Caesar (fotografie z představení) – zdroj: Divadelní ústav
105 Ruka (fotografie z filmu) – zdroj: AUGUSTIN, L. H. Jiří Trnka. Praha: Academia, 2002.
106 Oldřich a Božena ((kostýmní návrh) – zdroj: pozůstalost Jiřího Trnky

Přílohy

Začlenění do kontextu teoretického vnímání scénografie ve 20. – 40. letech

V moderní etapě scénografie se proměnila hierarchizace složek evropského dramatického umění, a s tím se i zvýšil důraz inscenátorů na provedení scény. Dříve jevištní výtvarníci nebrali ohled na individuálnost každé inscenace a ztvárnění jednotlivých prostředí. Scénografie na počátku 20. století začala náležet do tvůrčích složek inscenace i za pomoci nových technických vymožeností, a odpoutávala se od čistě výtvarného umění. Nebyla již pouhá ilustrace textu, ale naopak se nově začala podílet i na výkladu dramatického díla. Tuto proměnu lze vysledovat i na spisech českých divadelních teoretiků.

Otakar Zich patřil k prvním českým divadelním vědcům, je autorem významného díla *Estetika dramatického umění* z roku 1931. Tento spis byl poskládán z přednášek z estetiky, jež přednesl v roce 1922 na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. A právě scénografii a divadelní scéně se věnoval v kapitole *Druhý úkol režiséra* (prvním úkolem je dramatický děj).

Šestisetstránková kniha *Výtvarný projev v dramatickém umění* Růženy Vackové byla sepsána již roku 1942, ačkoliv bylo její vydání pozdrženo. V tomto historicko-teoretickém spisu se skrývá odraz sumarizace vnímání scénografie 30. - 40. let minulého století. V době okupace byl Vackové nacisty zabaven obsah její knihovny, a tak ji trápil nedostatek pramenů. Z toho důvodu se v knize nacházejí hojně zmínky o v té době aktuálních inscenacích Národního divadla z let 1941 –1942, které jí posloužily jako názorné příklady scénografických problémů. Proto jméno Jiřího Trnky v její knize též hojně figuruje.

Režisér Jiří Frejka poskytl svými divadelními texty vklad do teoretického myšlení a tvůrčího programu meziválečné avantgardy, stejně jako se v jeho spisech zrcadlila situaci umělce i divadla v době okupace. Za jeho života vyšla díla *Živé divadlo*, *Smích a divadelní maska*, *Železná doba divadla*, ve kterých najdeme zmínky o jeho pojetí moderní scénografie, jež se utvářelo ponejvíce při spolupráci s Františkem Tröstrem, ale také s Trnkou. Výbor z jeho teoretických statí, napsaných v letech 1923–1952, vyšel ve svazku *Divadlo je vesmí*r, v němž jsou obsaženy reformní názory na divadlo, i na výtvarnou složku dramatického díla.

<u>Proměna pojmenování</u>

Nejdříve bych se ráda zabývala terminologií. Již v názvu své diplomové práce užila termín „scénografie“, jejž dnes užíváme běžně, avšak ve 40. letech, o nichž ponejvíce pojednávám, tomu tak nebylo. Před expanzí používání tohoto novodobého pojmu se v české odborné divadelní literatuře objevují termíny „dekorace“, „výprava“, „jevištní a scénické výtvarnictví“.

Od 19. století do současnosti se pojmenování pro výtvarný projev v dramatickém umění neustále proměňovalo. Nejdříve se užíval termín „divadelní dekorace“, který už na začátku minulého století začíná získávat pejorativní nádech kvůli tomu, co představuje. Jak tvrdí Jiří Frejka: „Vymyslit nějakou dekoraci – a už v tom slově je její odsudek – bez herce je

v budoucnu vůbec nepředstavitelné.“[201] V divadelním slovníku *Co má věděti návštěvník divadla* z roku 1921 se vysvětluje, že znázornění děje na jevišti se děje právě přes dekorace, které „se skládají z prospektu, tj. ze zadní opony, na níž je zobrazeno pozadí krajiny, města nebo uzavřené místnosti apod., dále z kulis, jež zobrazují pobočné stěny nebo popředí krajiny, a ze sufit, jež znázorňují stropy neb oblohu.“[202]

V roce 1922 přednesl Otakar Zich výsledky svých estetických úvah, jedná se tedy o stejný časový úsek, v jakém byl sepsán výše zmiňovaný slovník. Zmínku o „dekoraci“ najdeme však v Zichově spisu v jiném významu. V podkapitole „Pevná výplň scény – scénické předměty vůbec“ použije autor termín „dekorace“, jenž charakterizuje jako „předměty tak veliké, že se jimi scéna nejenom vyplňuje, ale i obstavuje, takže tvoří též případné ohraničení její.“[203] Pojem tedy používá v již přeneseném významu, jak ho známe dnes, a nikoliv jen ve smyslu malovaných kulis.

Obdobně bylo negativně vnímáno zastaralé pojmenování „výprava“ – totiž „vypravit hru“ znamená ještě ve 20. letech minulého století namalování kulis relativně neurčitého interiéru bez ohledu na smysl a obsah hry, kdy se na scénu postaví pozadí a postranní kulisy – tedy obdoba vnímání dekorace. Jiří Frejka „výpravu“ přirovnává k příležitostnému kabátu, který si daná inscenace oblékne, svlékne a přenechá zase jiné. Ovšem v dnešní době již tento pojem jakoukoliv pejorativnost ztrácí, neboť divadelní výprava je pro nás pouze synonymem pro scénografii.

Právě novodobější pojem „jevištní výtvarnictví“ je chápán jako speciální druh výtvarnictví, který je však striktně vymezen jevištěm – není tedy přenositelný mimo divadlo. Ovšem už Zich si je vědom, že jeviště může stejně dobře fungovat na divadle, jakož to i v nedivadelních prostorách, a tak dával přednost pojmu „divadelní scéna“ před pojmem „jeviště“. Frekventovanějším pojmem se tedy postupně stává „scénické výtvarnictví“. Jak také namítal František Tröster, jeviště jako architektonicko-technický útvar nic nepředstavuje, hodnotu získává až při proměně ve scénu pomocí hrou herců.

„Růžena Vacková kotví pojmosloví ve výtvarné terminologii, ve výsledku však definuje dramatické dílo.“[204] Jak již název jejího spisu napovídá, používá pojmenování „výtvarný projev dramatický“, stejně tak se ale často vyskytuje „divadelní scénografie“. Pojem „výtvarný projev“ užívá ve svých statích i Jiří Frejka, ale zmiňuje se také o „jevištní architektuře“ ve smyslu dnešní scénografie, do které nezahrnuje kostýmy.

Termín „scénografie“ se v naší divadelní terminologii používá přibližně od 60. let a je odvozený od řeckého slova „skénografia“. Jeho užití se objevuje už u Aristotela. „Doslovně odkazuje ke starověkým skéné (budova v pozadí jeviště přiléhající k orchestře) a grafein (rýt, psát). Skénografie jako malování skéné (dekorování divadla) se dá tedy chápat pouze jako jedna z forem dnešní scénografie, neboť ta je zastřešujícím pojmem pro všechny výtvarné složky inscenace. Jak je ze slovotvorného rozboru vidno, ani tento termín není ideální. I Věra Ptáčková poukazuje na neschopnost zahrnout do tohoto pojmu dramatický kostým.“[205]

Scénografie jako nezbytná složka dramatického díla

[201] FREJKA, J. *Divadlo je vesmír.* 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2004. str. 499.
[202] BERNÁŠEK, A. *Co má věděti návštěvník divadla*. Praha: Vesmír, 1921. str. 18.
[203] ZICH, O. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie.* Vyd. 1. Praha: Melantrich, 1931. str. 233.
[204] PTÁČKOVÁ, V. *Metafyzická realistka Růžena Vacková*. In: *Miscellanea theatralia Miscellanea theatralia: sborník Adolfu Scherlovi k osmdesátinám.* Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2005. str. 50.
[205] VÖRÖŠOVÁ, M. *Divadelní dekorace? Jevištní výtvarnictví? Scénografie?* Praha, 2012. Bakalářská práce na Divadelní fakultě Akademie múzických umění. str. 2.

Česká estetická škola od Otakara Zicha, přes Jana Mukařovského, Jiřího Veltruského, Jiřího Frejku a Růženu Vackovou reflektuje dramatické dílo v souladu se syntetizujícími a integračními tendencemi moderního pojetí. Zich se divadelní scénou a její výplni zabýval v kapitole „Druhý úkol režisérův", čímž podle Vladimíra Jindry jasně vyjadřuje degradovanou pozici výtvarné složky v dramatickém díle: „V jednoduchém hierarchickém seskupení, v jehož čele stojí herecká složka, je postavení scény trvale sekundární."[206] Divadelní scéna sama o sobě se Zichovi jeví jako celkem podružná, neboť její nutný podíl na dramatickém díle lze zjednodušit na pouhý architektonicky ohraničený prostor „jeviště", jehož nutnou výplní jsou herci a jejich herecký výkon. Na Zichův razantní názor sice Frejka nenavazuje, ovšem též vnímá důležitou pozici herce, jenž nutně ovlivňuje celou vizuální složku dramatického díla: „Ústřední jevištní architekturou je hrdina dramatu. Z něho, jak nám jej určí samo drama a jeho inscenační záměr, vyvozujeme ostatní prostor architektonický."[207]

Vacková vnímá scénografii v její podstatě jako integrační pásmo, do něhož ostatní jevištní komponenty samovolně vplývají, např. herec svým kostýmem a maskou. Výtvarný projev je tedy „funkčně vždy účastný, třebaže snad skrytě a druhotně, v odvozených vztazích. (…) obsahuje a pojímá všechny názorné a znázorňující složky dramatického umění."[208]

Scénografie je zkrátka v dramatickém díle vždy nutně přítomna. Vůbec nezáleží, jakým vnějším projevem se bude scénografie prezentovat. Stejný názor zastává i Jiří Frejka, který naopak vidí budoucnost v odstranění ze scény všeho zbytečného. V jeho pojetí novému divadlu není potřeba žádných dekorací, nutné jsou pouze „dobré rekvizity, aby se jeho plastičnost a mnohotvárnost mohla rozvíjet plně a bez zadrhávání u tisíce drobností, které patří sice do salonu pana X. Y., ale ne do salonu na scéně, kde vůbec není třeba parket, zrcadel a psíků, aby byl salon salonem."[209] Hlavní smysl scénografie je ten, že působí synteticky!

Vacková nepřímo polemizuje s Frejkovým názorem na avantgardní divadlo a jejich způsob výtvarné stylizace odhalené scény. Konstruktivistické jeviště podle ní totiž porušuje vztah jeviště-hlediště a obhajuje to tím, že scéna bez dekorací pouze zaneřádí jeviště haraburdím, avšak nestane se skutečným dějiště. Frejka naopak odepírá jakékoliv iluzionistické tendence na divadle, naopak volal po konstruktivismu postaveným na účelnosti scény, jež vytvoří hercům ty správné podmínky a bude jejich tvůrčím prostorem.

Podle Zichova mínění se herci jakožto skuteční lidé musí nutně vyskytovat v reálném prostoru. Stejně tak i Jiří Frejka tvrdí, že jevištní prostor není o nic méně skutečným, než je trojdimenzionální prostor, ve kterém žijeme. „Ke třem rozměrům staré stereoskopické scény přistupuje například čas, v němž se uskutečňují jevištní sestavy, hlediště jako zvláštním způsobem vypjatý celek vnímající to, co se děje na jevišti, i sám do jisté míry to ovlivňující; a řada dalších činitelů."[210]

Termíny scéna – dějiště – jeviště

Ještě v 60. letech si stěžuje František Tröster na zaměňování a slučování pojmů „jeviště" a „scéna" – aneb prostředek a nástroj vs. výsledné dílo. To, že se nejedná o zaměnitelná synonyma, se již řešilo dříve.

---

[206] JINDRA, V. *Specifičnost scénografie.* In Scénografie 50 – 51. Praha: Divadelní ústav, 1984. str. 60.
[207] FREJKA, J. *Divadlo je vesmír.* 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2004. str. 496.
[208] VACKOVÁ, R. *Výtvarný projev v dramatickém umění.* Praha: Tomsa, 1948. str. 20.
[209] FREJKA, J. *Divadlo je vesmír.* 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2004. str. 86.
[210] tamtéž. str. 97.

Zich chápe, že se může použít scéna ve významu jeviště, ale i výjev (tzv. „dramatická scéna"), proto používá tento termín s přívlastkem „divadelní". „Termín „divadelní scéna" používá ve smyslu scény dramatického díla jako prostory, v níž předvádějí herci dramatický děj."[211] Jeviště jako architektonicko-technická představa se může stát scénou teprve tehdy, když na něm herci hrají při dramatickém představení.

Vacková si nejdříve uvědomuje mnohoznačnost pojmu „jeviště" ve smyslu prostranství, na němž herci představují dramatický děj, jako i architektonický úsek v divadle, který v sobě obsahuje scénu se svým technickým zákulisím. Proto zavádí termín „dějiště" jako prostor, na kterém se dějstvuje dramatické dílo. A jevišti ponechala vžitý rozsah místa, na kterém se inscenace připravuje a technicky a provozně vykonává. A scénu charakterizuje jako vizuální výstup v určitém dějstvování.

Naproti tomu Frejka termíny „scéna" a „jeviště" volně zaměňuje, jsou to pro něj synonyma, ale „dějiště" používá ve významu své současnice. Jeviště i scénu charakterizuje jako nebližší, spoluhrající okolí herců. A právě herce podněcuje k novým pohybovým a hlasovým výbojům; herci tedy vlastně při práci pomáhá. Stejně tak ale i kromě svého vlastního kouzla musí oplývat jeviště ještě jednou vlastností – musí být pohodlné! „Jeviště je jako ring pro boxera: je vždycky na něm možno dobře padnout. Herec se nenaučil na svém jevišti pouze kolik kroků lze udělat na dálku, šířku, po laně do provaziště. (…) Jeviště není však postel, na kterou si chodí herec odpočinout, je to jen zdánlivý kamarád – ne, je to soupeř v boxerském ringu. Působí vám radost tím, že vám dává nad sebou vítězit, ale tutéž radost působí stejně rád i sobě, dostane-li se k ráně."[212] A právě v ostrém kontrastu stojí vnímání scény u Zicha, jenž její funkci snižuje jen na charakterizační, neboť slouží jen k představení místa dramatického děje.

Scénografie x výtvarné umění a architektura

Vlastislav Hofman v roce 1921 volí pro pojmenování scénografie termín „výtvarné umění v divadle", čímž jasně naznačuje těsný příklon výtvarné složky dramatického díla k výtvarnému umění. Ještě na začátku 20. století, totiž výtvarný projev na divadle osciloval mezi přičleněním k čistě výtvarnému umění a svým vlastním specifickým oborem.

Otakar Zich tento problém řeší v podkapitole „Scénické kvality kinetické". Dle něj nepatří scénografie do výtvarného, ale do dramatického umění, v němž tvoří jednu z jeho složek. Růžena Vacková dodává, že „výtvarné umění je zde (tj. v dramatickém díle) neustále přítomno, avšak ztrácí svou svébytnost, proměňuje se a slouží."[213] Výtvarný projev dramatický však je nutně ovládán zásadami obrazových kompozic v malířství, stejně jako podléhá soudobým malířským slohům.

Primární důvod, proč vyvazuje Zich scénografii z přímé závislosti na výtvarných pravidlech, je jen ten, že dramatická scéna se na rozdíl od výtvarných děl neustále mění, neboť je to časově-prostorový proměnný útvar. Scénografie se nikdy nemůže posuzovat bez kinetické scénické kvality. Malířství není tedy přítomno jako složka dramatického díla, ale podílí se pouze na technickém vytváření inscenace.

Stejně tak si i Frejka si uvědomuje, že komponovat scénu jako obraz (tj. malířsky napodobit skutečnost) je zhola nemožné. Jeviště není obraz života, proto nemůže mít nic společného

[211] VÖRÖŠOVÁ, M. *Divadelní dekorace? Jevištní výtvarnictví? Scénografie?* Praha, 2012. Bakalářská práce na Divadelní fakultě Akademie múzických umění. str. 26.
[212] FREJKA, J. *Divadlo je vesmír.* 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2004. str. 382.
[213] VACKOVÁ, R. *Výtvarný projev v dramatickém umění.* Praha: Tomsa, 1948. str. 49.

s malířským obrazem. Hlavní je „dynamizovati prostor, vytvořiti z celého jeviště hřiště silokřivek, na němž dochází k zápasu jednotlivých proudů jevištní akce. Jeviště nemá nic společného s malířským obrazem, stejně jako není obrazem života.“[214]

Soudobé divadlo se zdá být Frejkovi stále ještě předekoratizováno ve smyslu barokního divadla, čímž se bohužel zbavuje svých dramatických možností. Je potřeba se zbavit dekorací a začít tvořit scénu. Důraz musí být kladen na výškové rozrůznění jeviště, světelný design a následné jevištní proměny s jen minimem rekvizit.

Scénografie bývá též často přičleňována k architektuře, neboť se scéna některými svými vlastnostmi může podobat architektonickým dílům – ovšem ty v nás vyvolávají pouze technickou představu, neboť nepatří do obrazových umění. „Jeviště je sice výlučně architektonicko-technický útvar, který nic nepředstavuje, avšak během předvádění děje herci se z něho stává scéna, která vyroste na jeho základech – toto je obrazová představa.“[215]

Ovšem i architektura ovlivňuje přímo jevištní tvar, neboť jejím úkolem je vytvořit uzavřenou část prostoru, tj. jeviště. Architekt tak ovlivňuje následnou kvalitu scény, neboť má svůj podíl na jejím ohraničení a rozčlenění. Organizuje také nazírací vztahy mezi hledištěm a jevištěm.

Ideální scéna

Zichova koncepce se zaměřuje pouze na formu jeviště jako šestibokého hranolu, do něhož se diváci dívají jednou „odstraněnou“ stěnou. V této kukátkové neboli perspektivní scéně je tedy jeviště „ohraničeno shora, zdola a ze tří bočních stran; před samotnou scénou je zbudovaný hmotný architektonický rám a všem divákům poskytuje zhruba jediný pohled pro všechny, neboť se dívají jen z jedné strany. Scéna se rozprostírá až tam, kam dohlédnou skrz tento proscéniový rám. Zatáhnutí opony znamená pro diváka uzavření scény – v tu chvíli pro ně neexistuje. Tak se děje při přestavbách scény, přestávce, stejně jako na konci představení.“[216] Zich se ve své teorii zaměřil pouze na realistický typ divadla.

Pro Vackovou však byla kukátková scéna zastaralým vzorem 19. století. Dle ní se naopak divadlo musí odpoutat od portálového zarámování, stejně jako je potřeba odstranit oponu, aby mohl vzniknout nový divadelní prostor, jenž zaručí skutečný syntetický divadelní stav. A to všechno splňoval návrh Divadla práce od Miroslava Kouřila. Vacková neodmítá žádný typ divadelního prostoru kromě kruhové prostorové varianty s diváky kolem dokola, „protože by v určitých chvílích a tu ve chvílích dramaticky právě rozhodujících a nejsoustředěnějších, diváci nebyli účastni.“[217]

Jiří Frejka si uvědomuje, že ideální scénu ve smyslu ideálně vytvořeného divadelního prostoru lze docílit i jen díky zabudované moderní technice, která dodá prostoru psychickou funkci a nosnost. Tvůrci se totiž musí snažit „dát herci pocit přímého styku s divákem. Hrajeme dnes v divadlech, jejichž půdorys má původ v barokních časech.“[218] Vzhledem k tomu, že je Frejka svázán od poloviny 30. let s kukátkovou scénou Národního divadla, nesnaží se přímo o odstranění jevištního portálu, který má na svědomí tvrdé oddělení jeviště a hlediště a neumožňuje herci dát pocit přímého styku s publikem. Půdorysy většiny divadel v dané době mají ještě půdorys z barokních časů, a proto jsou jeviště tak nevyhovující.

[214] FREJKA, J. *Divadlo je vesmír.* 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2004. str. 86.
[215] VÖRÖŠOVÁ, M. *Divadelní dekorace? Jevištní výtvarnictví? Scénografie?* Praha, 2012. Bakalářská práce na Divadelní fakultě Akademie múzických umění. str. 30.
[216] tamtéž, str. 31.
[217] VACKOVÁ, R. *Výtvarný projev v dramatickém umění.* Praha: Tomsa, 1948. str. 57.
[218] FREJKA, J. *Divadlo je vesmír.* 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2004. str. 465.

Zapotřebí je tedy změnit tvářnost scény! „Otáčivé jeviště, propadla, pohyblivé chodníky jevištní atd. znamenají něco víc, než když se do továrny přiveze nový stroj: v jejich mechanismech jsou skryty nové dojmové prostředky, nové cesty, jak sepnout diváka s jevištěm.“[219] Frejka sní o nehmotných prostředcích jako je filmová projekce, o jakési pohybující se mlhovině, díky které by o to více vynikl herec. Vidí tedy budoucnost ve využití nehmotných prostředků ve spojitosti s omezením či úplným odstraněním kulis a dekorací. Vytvoří se tak pluralistické jeviště, jež v sobě pojímá sobě vždy mnoho scén.

Protože se Frejka zabýval problematikou výstavby moderních divadelních budov, účastní se s architekty Luďkem Kubešem a Oldřichem Pekárkem soutěže o návrh Národního divadla v Brně, jak popisuje ve své eseji „Smysl scénického návrhu v celku inscenace“. Již jednou se podílel na návrhu budovy Osvobozeného divadla společně s architektem Josefem Chocholem v roce 1926. Jak sám přiznává, do soutěžního klání se roku 1937 zapletl náhodou, neboť chtěl objevit, co si myslí stavební odborníci o stavbě divadel. A dospívá k názoru, že jen to jeviště dnešního divadla je správné, pokud je co nejuniverzálnější. A důležitým prvkem je transport herce před očima diváka! Jeviště není přeci ztuhlým obrazem, ale naopak spoluhercem, hercovým pomocníkem. Konstatuje, že stavba kukátkového jeviště v dnešní době je zločin, ačkoliv se tak stále děje. Tyto zásady pochopil již ve svých počátcích avantgardní tvorby.

Divadelní výtvarník

Stejně jako u neshody ve vymezení termínů pro výtvarnou složku dramatického díla, se různí i pojmenování pro jejího tvůrce. Otakar Zich přenechává úkol řešení divadelní scény samotnému režisérovi inscenace, pro kterého má detailnější označení „režisér-scénik“. Jeho režijně-výtvarnou úlohou je přepis dramatického děje do scénické prostory aneb „koncipování scénické formy představení. (…) Režisér musí volit určitý tvar a velikost scény pro každý nepřetržitý oddíl představení, akty, obrazy, proměny, podle toho, jak toho žádá dramatik poznámkou na počátku každého takového oddílu, aneb, neurčuje-li to autor sám, stanoviti to podle požadavků dramatického děje, podle počtu osob, účastenství sboru aj.“[220] Ovšem i Zich nakonec přiznává, že si režisér často přibírá ke spolupráci „architekta, přesněji výtvarníka s architektonickým nadáním, pro statickou koncepci scény“[221]. Zavrhuje možnost, že by se takovým spolupracovníkem mohl stát výtvarník s pouze malířským nadáním, neboť ten nedokáže zvládnout jevištní architekturu.

Proti tomuto tvrzení se ohrazuje Vacková: „Nejčastěji je však jeviště doménou malířovou. Nejen z tradice, poněvadž malíři vybavovali a vypravovali velké kompozice perspektivního a kukátkového jeviště, nýbrž z přirozené povahy jevištní tvorby. Malířský názor je nejvíce disponován na hru fikcí (…). Na moderním jevišti odhaduje nejsnáze povahu jevištní barvy a její proměnnost pod dopadem světla.“[222] K vytvoření opravdového dějiště tedy není nutná prostorová vnímavost, ale hlavně dramatické cítění, nazírací vlastnost a tvůrčí smysl. Za nejlepší vlastnosti pro takového divadelního odborníka, pro něhož užívá termín „divadelní výtvarník“ či „scénograf“, se dle ní skloubí v tvůrci se zkušenostmi současně architekta i malíře. Dvojím nazíráním na výtvarnou složku dramatického díla by se mohla rozrušit inscenační jednota, proto je zavržena možnost dvou tvůrců pro scénu a kostým.

Zato Jiří Frejka nevnímá „jevištního výtvarníka“, jak nazývá tvůrce výtvarného projevu, přes jeho původní zaměření na malíře, architekta či sochaře. V divadle je „totiž něco platný jen ten, kdo sám se vycvičil a má schopnost dál postupovat v tomto časoprostorovém chápání

[219] FREJKA, J. *Železná doba divadla: projevy z války.* 1. vyd. Praha: Melantrich, 1945. str. 62.
[220] ZICH, O. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie.* Vyd. 1. Praha: Melantrich, 1931. str. 269.
[221] tamtéž, str. 275.
[222] VACKOVÁ, R. *Výtvarný projev v dramatickém umění.* Praha: Tomsa, 1948. str. 439.

svého režiséra, jinými slovy, kdo dovede spoluprací sledovat záměr dramatizační, jímž text se stává dramatem. Je tedy jevištní výtvarník, pracující s režisérem hodným toho jména, dotvořovatelem podnětného názoru inscenátorova a je mu více nebo méně nápomocen…“[223] Všechny prvky se při výsledném jevištním tvaru musí soustředit ke službě dramatu, což zajišťuje osoba režiséra, takže jeho práce v žádném případě nesmí být přesáhnuta výtvarným vkladem. Při posuzování práce výtvarníka se nesmí vnímat výsledek jeho práce na jevišti jako obrázek. Zato nám k jeho ocenění postačí náhled na půdorys, z něhož lze poznat, zda jsou na scéně postaveny dekorace ve smyslu pomalovaných kusů plátna, nebo jde-li o skutečnou dramatickou práci. Jevištní výtvarník se zkrátka musí naučit myslet v prostoru!

Ve scénických poznámkách se často objevují popisy daného místa a je poté na tvůrcích, zda se autorovy představy zpodobní doslova nebo odvrhnou. Jak již bylo zmíněno výše, Zich vnímá naprostou podřízenost předpisům dramatika, takže se dle nich má přesně navrhnout statická forma scény. Volnost inscenátorů spočívá v rozmístění rekvizit a dekorací, které však nutně musí plnit úkoly funkčnosti a charakteristiky dramatické scény.

Proti Zichovu tvrzení namítá Frejka: „Úkol tedy není dán slovy: dům v Řecku, zahrada před domem Memnonů, ostrov v Tichomoří, neboť každý takovýto předpis je možno provést takzvaně přesně, a přeci by neměl s prostorem dramatu nic společného. Prostor dramatu je tvar tvarů a jeho podoba prýští z ducha dramatických slov, z míry stylizační a ze záměru slohového. Skutečnost řeckého domu je nejvýš pramenem, materiálií, která musí být teprve dramatizována.“[224] Inscenační záměr je výsledkem tvorby režiséra a výtvarníka, kteří se spolupodílí na konstantním prostoru, jenž se jeví jako vhodný hrací prostor.

Ve vnímání Vackové má být dramatický prostor vytvořen hlavně pro dějstvování z funkčních a sociologických požadavků. Jakékoliv nutnosti dodržení přesné lokality děje dle scénických poznámek se nezabývá.

Scénické osvětlení

Světlo ve smyslu scénickém osvětlení je ovladatelné a umělé. Otakar Zich vnímá světlo jako „kouzelníka“, jenž se dle pokynů tvůrců mění s dynamikou dramatikou děje, což se týká především jeho intenzity a barevnosti. Dokáže proměnit nejen celkový vzhled scény, ale i jen její část. Stejně tak se k jeho úkolům řadí vyplnění scény, její vznik a rozčlenění. Růžena Vacková považuje světlo za rozhodující element divadelní iluze.

Jiří Frejka kladl ve své praxi velký důraz na použití světla, neboť ho vnímal jako prvního činitele při vytváření dramatického prostoru. Rozlišuje se na světlo absolutní (modelující hercovu postavu), asociativní (modrá noc, film davu, doplňujícího jevištní obraz) a dramatizační (rudá barva jako krev, plamen požáru). „Stápí do tmy nedůležité věci a postavy, světelně podtrhuje hlavní osobu děje či dramatickou věc, takže je možno říci, že ze tmy, z jakéhosi nadskutečného, vyššího prostoru – pomocí světla – se modeluje a vytváří divadelní skutečnost. Je to světlo, které dovolilo moderním divadelníkům takto učinit prostor tvárným, učinit jej pohyblivým, plastickým. A světlo bude daleko nejdůležitějším činitelem hlavně v budoucnosti.“[225] A to je i důvod, proč Vladimír Jindra charakterizuje scénický prostor vytvořený Frejkovým spolupracovníkem Tröstrem za prostor vytvořený světlem. Světlo je vnímáno jako hlavní scénický prvek.

---

[223] FREJKA, J. *Divadlo je vesmír.* 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2004. str. 496.
[224] tamtéž, str. 497.
[225] FREJKA, J. *Železná doba divadla: projevy z války.* 1. vyd. Praha: Melantrich, 1945. str. 61.

Kostým a maska

Ještě na začátku 20. století se běžně řešila problematika divadelních kostýmů podobně jako scény – tedy inscenátoři si pro jednotlivé inscenace vybírali z fundusu rozděleného pro hry žánrové či historické. Za těchto podmínek si herec vůbec nemohl dopomoci kostýmem k vytvoření dramatické postavy, nabízel pro něj pouze možnost změnit svůj vzhled. „S radikálním názorem na individualizovanost každé výpravy, což bylo v praxi řešeno řadou moderních výtvarných a výtvarně-režijních postupů, změnily se také převratně požadavky na kostým. Moderní drama rozšířilo podstatně rejstřík dramatických postav, moderní režie nutila herce individuálně rozlišovat role a moderní scénografie se snažila vytvořit z herce stylově adekvátní součást scény.“[226]

Otakar Zich rozděluje kategorii stálý vněmový komplex na oblek a tělesný zjev, které divákovi vypovídají, koho herec představuje na jevišti. Hercův tělesný zjev přímo vypovídá o vnějších vlastnostech (krása/ošklivost) představované dramatické osoby, ty však nejsou mnohdy dostačující. Změna tělesného zjevu člověka bez cizích prostředků je nemožná, proto se používá kostýmu pro dotvoření a rozšíření hercova tělesného já. Forma kostýmu a dotyk hercova těla s kostýmem a jeho pocit z něho, jsou inspirací k vnitřně hmatovému utváření plastické postavy.

Na Zichovy myšlenky navazuje Vacková a rozvíjí je. Herci totiž podle ní dává předmětnou významovost. Hercův kostým není pouze skutečností estetickou (klidně se může jednat i o jeho běžný civilní oděv), ale předně etickou. Divadelní oděv musí být významově jednoznačný a zvýrazňující tělesnou proporcionalitu herce.

Režisér Frejka se však na kostým jakožto hercův oblek pro jeviště dívá spíše pohledem praktika. Vlastnosti divadelního kostýmu srovnává například s koupacím trikotem pro závodního plavce ve smyslu účelnosti. V obou případech totiž nesmí oděv překážet, nesmí mít zbytečně ani o centimetr více látky, než by bylo nezbytné. „Dále určitá pohodlnost práce v tomto kostýmu: herec musí míti pocit, že bez určitého kostýmu by nemohl hráti určitou roli. Že je pro něho výhodným a užitečným nástrojem, že pomáhá každému jeho pohybu k větší výraznosti. Zdá se nám, že bez určitého kostýmu by nebylo půvabů určité postavy. (…) Divadelní kostým uvolňuje a zvýrazňuje hercovo tělo. Každý pohyb musí plynouti zcela prostě, volně a býti kostýmem podporován ve svém chodu nežli rušen.(…) Dobrý kostým učiní na herci výraznými právě ty pohyby, kterých je mu třeba pro tu nebo onu postavu. “[227]

A protože kostým má být účelný, nikoliv však samoúčelný, není zapotřebí na jevišti naprosto věrně napodobené kostýmy, brnění a královské pláště. Divadlo neplní funkce muzea, nemusí se tedy brát ohledy na dobovou pravdivost. Kostým na scéně není pro poučování, ale pro vzrušení.

Zich zahrnuje do vnějšího vněmového komplexu mimo oblek a tělesného zjevu i masku, která tvoří další neživý hercův přídavek. V jeho pojetí se nejedná jen o vnější prostředky (např. paruku), kterými si herec může změnit svůj vzhled. „Tedy i „maska“ v širším slova smyslu, tak jako odpovídá obrazové představě „tělesného zjevu“, má v sobě velmi mnoho, co pro herce jest vnitřně hmatovým vněmem, ovšem stálým (vněmy „polohy“, ne pohybu, např. stále otevřená ústa aj.).“[228]

---

[226] PTÁČKOVÁ, V. *Divadlo na konci světa: stati o scénografii.* Vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2008. str. 62.
[227] FREJKA, J. *Divadlo je vesmír.* 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2004. str. 388 – 389.
[228] ZICH, O. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie.* Vyd. 1. Praha: Melantrich, 1931. str. 136.

I Vacková vnímá pojetí „masky“ stejně jako její předchůdce: „Maska je celý zjev, tvářnost celého dramatického člověka, tedy tvář-maska i oděv, i ruce, i hlava a celé odění.“[229] A v těchto intencích na ni navazuje Frejka: „Maska není jen kostým. Maska je i pohyb, který není možno učinit jinak než v určitém kostýmu. (…) Maska je i tvář, která musí být právě jen tou či jinou, ale určitou tváří, zase shodnou s kostýmem, s pohybem. A hlavně: maska není nic vnějšího; je to výraz celé osobnosti.“[230]

Scénické předměty

Jiří Frejka chápe scénické předměty (nazývá je rekvizitami) ve smyslu pravé divadelnosti, která nás denní život pouze nenapodobuje, ale koresponduje s ním a naší zkušeností o něm. „Rekvizita spojuje duševní zážitek s vnějším dojmem a ukájí stejně naše tělově-pohybové já, jako vede k přesnému pojetí myšlenek; vždyť divák, nebo spíše diváci, myslí mozkem – srdcem + tělem a ne nějakým etickým aparátem nebo jen očima.“[231]

Scénické předměty jsou v Zichově díle považovány za pevnou náplň scény. Předměty, které ke svému uskutečnění požaduje dramatický děj, mají buď úkol charakterizační, funkční – nebo oba současně. „Požadavek na ztvárnění předmětů je pouze jeden: musí mít trojrozměrnou skutečnost, aby se nerušila iluze při jednání s živým (též trojrozměrným) hercem.“[232]

Pro Růženu Vackovou jsou scénické předměty znakem výtvarníkovy dramatické interpretace. Mohou být pouze líčivé, nebo naopak skutečně samy dramaticky hrají – a v nich se právě projevuje forma dynamického jeviště.

Kinetika scény

Dramatická scéna jako časově-prostorový útvar se proměňuje v dvojím čase – reálném a dramatickém. Zich vztahuje divadelní kinetiku jen na mechanický pohyb herců, jenž je určen dramatickým textem, „a jím je omezen jen na vyznačení nedramatické změny lokality děje.“[233] Hlavní důraz na jevišti má být na dramatických osobách, které vyniknout tím, že se jejich pohyby odrážejí od nehybnosti jejich případného okolí (neživých předmětů na scéně). Stejně tak vnímá kinetiku scény i Vacková, která dodává, že v reálném čase sledujeme na scéně proměnlivost figurálních skupin, zatímco v dramatickém čase pozorujeme změnu prostorových vztahů a proměnu osob vůči svému okolí. Jevištní obraz se proměňuje také díky technickým prostředkům dramatické iluze – např. světelné proměny.

V ostrém kontrastu je vyspělé vnímání scénické kinetiky v pojetí Frejky. Pro názornost si připomeňme popis slavné scény návratu opilého Chlestakova z inspekce v inscenaci Gogolova Revizora (ND, 1936): „Opilý a vrávoravý není herec, nýbrž prostředí, v němž se pohybuje. Dveře, seřazené a zmenšující se perspektivně na způsob tradičních bočních kulis, se pohybovaly a houpaly. (…) Nikoli herec, nýbrž dramatický prostor přestal být pevně zakotven v půdorysu, stal se labilní – opilý.“[234] V této formě se mechanická kinetika scény spolu v herectví proměnila v nový časoprostorový znak!

---

[229] VACKOVÁ, R. *Výtvarný projev v dramatickém umění.* Praha: Tomsa, 1948. str. 515.
[230] FREJKA, J. *Divadlo je vesmír.* 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2004. str. 414.
[231] tamtéž, str. 86.
[232] VÖRÖŠOVÁ, M. *Divadelní dekorace? Jevištní výtvarnictví? Scénografie?* Praha, 2012. Bakalářská práce na Divadelní fakultě Akademie múzických umění. str. 39.
[233] JINDRA, V. *Specifičnost scénografie.* In Scénografie 20 – 51. Praha: Divadelní ústav, 1984. str. 62.
[234] KOUBSKÁ, V., et al. *František Tröster: Básník světla a prostoru.* Praha: Obecní dům, 2007. str. 93.

Látková podmíněnost a různorodost

Jevištní prostor je jiný trojdimenzionální prostor než ten, v kterém žijeme – ale proto není o nic méně skutečný. Iluze byla odedávna spojována s divadlem – je totiž jeho prostředek i výsledný produkt. A tuto iluzi zprostředkovává divákům právě výtvarná složka dramatického umění. Scénografie se vyznačuje fiktivností, látkovou podmíněností a různorodostí. „Jak Otakar Zich poznamenává, v dramatickém umění nastává látková shoda povětšinou jen mezi materiálem, že kterého je vytvořena herecká postava a dramatická postava, neboť je představuje živé lidské tělo. Co se však týká výplně scény, na ni se toto pravidlo nevztahuje. A je to dokonce žádoucí.“[235] Stejně tak na něj navazuje i Vacková, pro niž je divadelní dějiště sestaveno z různých látek, které se divákům jeví jako látky jiné.

Proti těmto tvrzením vystupuje Jiří Frejka, který schválně dává přednost zaplnění scény pravými materiály – opět pokud je to tedy z praktických důvodů vůbec možné. A „proto užíváme slámy na selské střechy a klobouky. Chceme, aby čistý materiál mluvil svým vlastním lyrismem“[236]. Udává důvod, proč by se mělo užívat pravých látek, neboť s sebou přináší novou inscenační hodnotu, jak to dokázal např. v inscenaci Vzbouření na vsi (ND 1935). „A tak shrnujeme: chápati svůj materiál, znáti jeho nosnost a zákonitost; zbavit se všeho, co překáží výraznosti herce a jeho pracovního prostředí; pracovati účelně v daném materiálu; toť vše, oč usiluje moderní jevištní umění.“[237]

[235] VÖRÖŠOVÁ, M. *Divadelní dekorace? Jevištní výtvarnictví? Scénografie?* Praha, 2012. Bakalářská práce na Divadelní fakultě Akademie múzických umění. str. 42.
[236] FREJKA, J. *Divadlo je vesmír.* 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2004. str. 463.
[237] tamtéž, str. 87.

Přehled činoherních inscenací

Kamaráde, kde jsi?

Divadlo: Národní divadlo Praha
Scéna: Stavovské divadlo
Soubor: činohra
Uvedení: od 15. 09. 1936 do 17. 01. 1937 (22x)

Dramatik: Zdeněk Štěpánek

Inscenátoři:
Režie: Jiří Frejka
Výprava: Jiří Trnka

Obsazení:
Papá Kodet: Václav Vydra st.
Aranka: Olga Scheinpflugová
Marta: Jarmila Kronbauerová
Madlička: Elena Hálková
Petr: Zdeněk Štěpánek
Pavel: Hugo Haas
Pan Karbus: Saša Rašilov
Policejní strážník: Jiří Vasmut
Detektiv: Jaroslav Průcha
Tajemník: Eduard Blažek
První tramp: Stanislav Neumann
Druhý tramp: Jan Pivec
Třetí tramp: Josef Gruss
Sluha: František Velebný

Benátská maškaráda

Divadlo: Národní divadlo Praha
Scéna: Prozatímní divadlo
Soubor: činohra
Uvedení: od 20. 02. 1941 do 26. 08. 1944 (46x)

Dramatik: Miloš Hlávka
Na motivy: Carlo Goldoni

Inscenátoři:
Režie: Jiří Frejka
Výprava: Jiří Trnka
Hudba: Miroslav Ponc

Obsazení:
Pantalone: František Roland
Lelio: Eduard Kohout
Harlekýn: Josef Gruss
Doktor Balanzoni: Stanislav Neumann

Rosaura: Jiřina Šejbalová
Beatrice: Vlasta Fabianová, Božena Půlpánová
Kolombína: Vlasta Matulová
Oktavio: Ladislav Pešek
Florindo: Jiří Dohnal, Karel Höger
Brighella: Karel Kolár
Maskovaná dáma: Vlasta Fabianová, Jarmila Kronbauerová, Jiřina Steimarová
Gondolier: Oldřich Kovář, Jan Mestek, Jiří Hrubeš
Číšník: Viktor Roubal, Eduard Blažek
Poslíček: Hana Váchová, Jaroslava Adamová
Gondolier: Karel Adámek

Zimní pohádka

Divadlo: Národní divadlo Praha
Scéna: Národní divadlo
Soubor: činohra
Uvedení: od 02. 04. 1941 do 07. 06. 1941 (15x)

Dramatik: William Shakespeare
Překladatel: Bohumil Štěpánek

Inscenátoři:
Režie: Jiří Frejka
Výprava: Jiří Trnka
Dirigent a autor hudby: Vladimír Černý

Obsazení:
Leontes: Jiří Steimar
Hermiona: Jarmila Kronbauerová
Mamillius: Vlasta Matulová, Jiřina Steimarová, Marie Škrabálková
Antigonus: Jaroslav Vojta
Paulina: Růžena Nasková
Polyxenes: Jaroslav Průcha
Florizel: Karel Höger
Camillo: Otto Rubík
Archidamus: Karel Kolár
Pán: Karel Kála
Dion: Karel Šott
Dvořan: Eduard Blažek
Šlechtic: Bohumil Vávra, Neuveden
Šlechtic: František Velebný, Neuveden
Čas: Karel Černý, Rudolf Deyl
Dvorní dáma: Marie Ježková
Dvorní dáma: Růžena Gottliebová
Emilie: Růžena Gottliebová, Eliška (Ella) Poznerová
Starý pastýř: Stanislav Neumann
Mladý pasák: Ladislav Pešek
Perdita: Vlasta Matulová, Jiřina Steimarová
Čeledín: Eduard Blažek
Mopsa: Elena Hálková
Dorka: Marie Ježková
Autolycus: František Kreuzmann st.
Úředník: František Velebný, Karel Kála, Josef Dvořák

Žalářník: Eduard Blažek
Sluha: Bohumil Vávra
Veronika

Divadlo: Národní divadlo Praha
Scéna: Prozatímní divadlo
Soubor: činohra
Uvedení: od 14. 11. 1941 do 05. 04. 1942 (28x)

Dramatik: Dalibor C. Faltis

Inscenátoři:
Režie: Jiří Frejka
Výprava: Jiří Trnka
Dirigent a autor hudby: Vladimír Černý

Obsazení:
Veronika: Vlasta Fabianová
Janek: Jiří Dohnal, Zdeněk Štěpánek
Šimon: Jiří Dohnal, Karel Höger, Otto Rubík
Starosta: Bedřich Karen
Pan řídící: Jaroslav Průcha
Kmotříček Janda: Ludvík Veverka
Tomeš: Ladislav Boháč
Kmotra Hálková: Marie Ježková
První žandarm: Otto Rubík, Felix Le Breux
Druhý žandarm: Karel Černý, Karel Šott
Hostinský: František Velebný
Bába Martínka: Božena Půlpánová, Milada Smolíková
Tetka: Zdenka Baldová, Jarmila Kronbauerová, Božena Půlpánová, Eva Vrchlická
Dívčice: Růžena Gottliebová
Jidáš: Stanislav Neumann, František Roland
Kaifáš: Karel Kolár, Stanislav Neumann
Annáš: František Velebný
Smrt: Růžena Gottliebová, Stanislava Strobachová
První anděl: Božena Půlpánová, Dagmar Vondrová
Druhý anděl: Věra Michlová, Věra Machulová
Žena ze zástupu: Dagmar Prokopová
První žid: Karel Houska
Druhý žid: Felix Le Breux
Ozbrojený žid: Jaromír Spal
Učitel: Václav Král
První učedník: Ladislav Fišer, Jaroslav Krulík
Druhý učedník: Jaroslav Heyduk
Pomocník: Vítězslav Bartoš
Cizoložná žena: Libuše Weinerová
Vesnická zpěvačka: Zuzana Lipovská
Vesnická zpěvačka: Jarmila Balašová
Vesnická zpěvačka: Ludmila Káchová
Starší venkovan: Karel Adámek
Jiný venkovan: Emil (Emanuel) Hruška
Francek: Jaroslav Kapr-Vyhar
Chasník: Josef Pehr
Mladá vdova: Dagmar Prokopová
Starší venkovanka: Božena Půlpánová, Milada Smolíková
První venkovanka: Marie Ježková

Druhá venkovanka: Růžena Gottliebová
Muž ze zástupu: Eduard Blažek

Lišák Pseudolus

Divadlo: Národní divadlo Praha
Scéna: Prozatímní divadlo
Soubor: činohra
Uvedení: od 11. 04. 1942 do 25. 04. 1945 (27x)

Dramatik:Titus Maccius Plautus
Překladatel: Vladimír Šrámek

Inscenátoři:
Režie: Jiří Frejka
Výprava: Jiří Trnka
Hudba: Miroslav Ponc
Pohybová spolupráce: Joe (Josef) Jenčík, Dagmar Vondrová

Obsazení:
Simo: Stanislav Neumann, František Velebný
Kallifo: Jaroslav Průcha, Ludvík Veverka
Kalidorus: Ladislav Boháč, Karel Höger
Pseudolus: Ladislav Pešek
Charinus: Josef Gruss
Ballio: František Kreuzmann st., Václav Vydra st.
Otrok Ballionův: Marie Ježková, Václav Švorc
Harpax: Jan Pivec
Kuchař: Josef Pehr, Neuveden
Kuchtík a otrok: Antonín Jedlička
Simia: Bohumil Bezouška, Karel Černý, František Velebný
Foenicium: Dagmar Vondrová
Hedilium: Irena Švingerová, Eva Šimonová, Helena Hanková
Xystillida: Dagmar Prokopová
Aischrodora: Helena Beiglová

Zlý jelen

Divadlo: Národní divadlo Praha
Scéna: Národní divadlo
Soubor: činohra
Uvedení: od 02. 12. 1942 do 21. 08. 1944 (28x)

Dramatik: Václav Kliment Klicpera
Úprava: Jiří Frejka

Inscenátoři:
Režie: Jiří Frejka
Výprava: Jiří Trnka
Dirigent: Václav Neumann, Miroslav Ponc
Hudba: Václav Trojan
Pohybová spolupráce: Dagmar Vondrová

Obsazení:
Myslibor: František Smolík
Jaromír: Ladislav Boháč

Růžena: Vlasta Matulová
Vítek: Jan Pivec
Ivan: Karel Höger, Václav Švorc
Ivana: Jiřina Steimarová
Barnabáš: Zvonimír Rogoz, Ladislav Pešek
Strachoš: Stanislav Neumann, Ludvík Veverka
Prokop: Josef Gruss, František Kreuzmann st.
Zapotil: Eduard Blažek
Mrňák: František Velebný
Lelek: František Roland
Drnák: Hanuš Kubík
Tančí: Helena Maturová, Eva Machulová, Jindra Malkovská, Soňa Sloupová, Irena Čichovská, Milada Červinková, Mirka Němčíková, Anna Benešová

Soud lásky

Divadlo: Národní divadlo Praha
Scéna: Národní divadlo
Soubor: činohra
Uvedení: od 02. 02. 1943 do 23. 11. 1943 (19x)

Dramatik: Jaroslav Vrchlický

Inscenátoři:
Režie: Karel Dostal
Výprava: Jiří Trnka
Dirigent: Miroslav Ponc
Hudba: Václav Trojan

Obsazení:
Fanetta z Romanicu: Růžena Gottliebová, Jiřina Šejbalová
Lauretta de Sade: Eva Klenová, Marie Kautská
Vilém Balbz: Jan Pivec
Petr: Karel Höger
Francesco Petrarca: Zvonimír Rogoz
Simon Doria: Eduard Kohout
Lanfranc Cigalla: Jiří Dohnal
Blanca ze Flassans: Vlasta Matulová, Ludmila Vostrčilová
Ysoarda z Ansoys: Vlasta Fabianová
Brianda z Luny: Jiřina Steimarová
Don Esparbilla: Jiří Steimar
Loys Lascaris: František Kreuzmann st.
1. páže: Jiří Maršálek
2. páže: Zdeněk Martínek
Papežský komisař: Josef Gruss

Gygův prsten

Divadlo: Národní divadlo Praha
Scéna: Národní divadlo
Soubor: činohra
Uvedení: od 06. 03. 1943 do 25. 10. 1943 (24x)

Dramatik: Friedrich Hebbel
Překladatel: Václav Renč

Inscenátoři:
Režie: Jiří Frejka
Výprava: Jiří Trnka
Hudba: Miroslav Ponc

Obsazení:
Kandaules: Zdeněk Štěpánek
Rhodope: Marie Glázrová
Gyges: Karel Höger
Hero: Jiřina Steimarová
Lesbia: Antonie Hegerlíková
Thoas: Jaroslav Průcha
Karna: František Velebný

Stanice Gordian

Divadlo: Národní divadlo Praha
Scéna: Prozatímní divadlo
Soubor: činohra
Uvedení: od 14. 05. 1943 do 25. 11. 1943 (27x)

Dramatik: Dalibor C. Faltis

Inscenátoři:
Režie: Jiří Frejka
Výprava: Jiří Trnka
Odborný poradce: František Běhounek

Obsazení:
Poručík Fred Larsen: Zdeněk Štěpánek
Eliza: Vlasta Matulová, Jiřina Steimarová
Poručík Ivar: Jiří Dohnal
Kapitán Bernard: Bedřich Karen
Kadet David: Josef Gruss
Dr. Dominik: František Velebný, Ludvík Veverka
Seržant Peters: Ladislav Pešek
Seržant Gustav: Jaroslav Průcha
Eskymák Jens: Otto Rubík
Mikuláš: Jaromír Pleskot
Jakub: Svatopluk Šíp
Lucie: Elena Hálková

Sen jako život

Divadlo: Národní divadlo Praha
Scéna: Národní divadlo
Soubor: činohra
Uvedení: od 01. 10. 1943 do 03. 12. 1943 (10x)

Dramatik: Franz Grillparzer
Překladatel: František Hrubín

Inscenátoři:
Režie: Karel Dostal
Výprava: Jiří Trnka
Hudba: Miroslav Ponc

Obsazení:
Massud: Václav Vydra st.
Mirza: Vlasta Fabianová
Rustan: Ladislav Boháč
Zanga: Ladislav Pešek
Král ze Samarkandu: Václav Vydra st.
Gülnara: Vlasta Fabianová
Starý Kaleb: Stanislav Neumann
Karkhan: Svatopluk Šíp
Muž se skály: Jaroslav Průcha
Stařena: Marie Ježková
Králův komoří: Vítězslav Bartoš
Hejtman: František Velebný

Strakonický dudák

Divadlo: Národní divadlo Praha
Scéna: Národní divadlo
Soubor: činohra
Uvedení: od 21. 10. 1943 do 26. 06. 1948 (70x)

Dramatik: Josef Kajetán Tyl
Úprava: Jiří Frejka

Inscenátoři:
Režie: Jiří Frejka
Výprava: Jiří Trnka
Dirigent: Miroslav Ponc, Alexandr Podaševský
Hudba: Václav Trojan
Pohybová spolupráce: Dagmar Vondrová

Obsazení:
Koděra: Karel Kolár, František Roland, František Velebný, Jaroslav Vojta
Šavlička: František Kreuzmann st., Václav Švorc
Trnka: Jaroslav Průcha, František Roland, František Velebný, Vítězslav Bartoš
Dorotka: Marie Glázrová, Eva Klenová
Švanda: Jiří Dohnal, Karel Höger
Kalafuna: Stanislav Neumann

Kordula: Leopolda Dostalová, Antonie Nedošínská, Míla Pačová
Pantaleon Vocilka: Ladislav Pešek
Nalejváček: Václav Švorc, Hanuš Kubík
Franěk: Václav Švorc, Neuveden, Vítězslav Bartoš
Váša: Jaromír Pleskot, Stanislav Vyskočil, Neuveden
Tomáš: Bohumil Machník, František Velebný
Král Alenoros: Karel Černý, František Velebný, Jaroslav Vojta
Zulika: Eva Klenová, Jiřina Steimarová
Alamír: Otto Rubík, Svatopluk Šíp
Mikuli: Emil Bolek, Karel Kolár, František Velebný
Gulinari: Růžena Gottliebová, Dagmar Prokopová, Vlasta Vlasáková
Lesana: Vlasta Fabianová, Jiřina Steimarová, Stanislava Strobachová
Rosava: Božena Půlpánová
Mihulice: Dagmar Prokopová, Jaroslava Adamová, Hana Makovičková, Vlasta Vlasáková
Divuka: Jiřina Steimarová, Jaroslava Adamová, Vlasta Vlasáková, Dagmar Sedláčková
Bělena: Marie Ježková, Jaroslava Adamová, Vlasta Vlasáková
Soused: Eduard Blažek
Lesní panna: Hana Makovičková, Vlasta Vlasáková
Dvořanín: Jaromír Pleskot, Václav Švorc, Vítězslav Bartoš

Císařův mim

Divadlo: Národní divadlo Praha
Scéna: Prozatímní divadlo
Soubor: činohra
Uvedení: od 12. 02. 1944 do 27. 08. 1944 (27x)

Dramatik: Václav Renč
Na motivy: Lope Felix de Vega Carpio

Inscenátoři:
Režie: Jiří Frejka
Výprava: Jiří Trnka
Hudba: Jan F. Fischer

Obsazení:
Dioklecián: Jaroslav Průcha
Maximián: František Kreuzmann st.
Maxentius: Ladislav Boháč
Camilla: Vlasta Matulová
Setník Lentulus: Eduard Blažek, Vítězslav Bartoš
Senátor Rutilius: František Velebný, Vítězslav Bartoš
Genesius: Eduard Kohout
Octavius: Ladislav Pešek
Pamela: Eva Klenová
Fabricius: Stanislav Neumann
Tullius: Zvonimír Rogoz, František Velebný
Flavius-Claudius: Karel Höger
Sergestus: Josef Gruss, Stanislav Vyskočil
Albinus: Karel Kolár
Marcela: Marie Ježková
Livie: Dagmar Prokopová
Fabius: Neuveden
Sallust: Václav Švorc, Svatopluk Šíp, Vítězslav Bartoš
Stráž: Eduard Blažek, Svatopluk Šíp

Zlý jelen

Divadlo: Městské divadlo v Plzni
Scéna: Velké divadlo Plzeň
Soubor: činohra
Uvedení: 7. 12. 1947 (premiéra)

Dramatik: Václav Kliment Klicpera
Úprava: Jiří Frejka

Inscenátoři:
Režie: Zdena Cinková
Dirigent: Walter Lederer
Výprava: Jiří Trnka
Hudba: Václav Trojan
Choreograf: Slavibor Jindřich

Obsazení:
Myslibor: Zdeněk Kryzánek
Jaromír: Václav Neužil
Růžena: Jarmila Balašová
Vítek: Josef Větrovec
Ivan: Miloš Bílek
Ivana: Libuše Sobotová
Barnabáš: Jaroslav Koudelka
Strachoš: Vladimír Huber
Prokop: František Nechyba
Lelek: Emanuel Ulrich
Zapotil: Antonín Matějovič
Mrňák: Antonín Tauc

Divotvorný hrnec

Divadlo: Divadlo V + W Praha
Scéna: Divadlo V + W Praha (Inscenace byla počátkem sezóny 1948/49 přenesena na karlínskou scénu Divadla státního filmu - Divadlo umění lidu v Karlíně)
Uvedení: 6. 3. 1948 (československá premiéra)

Skladatel: Burton Lane
Libreto: Edgar Yip Harburg a Fred Saidy
Překladatel: Jiří Voskovec a Jan Werich
Úprava: Jiří Voskovec a Jan Werich

Inscenátoři:
Režie: Jiří Voskovec
Dirigent: Karel Vlach
Scénický výtvarník: Jiří Trnka
Kostýmní výtvarnice: Zdeňka Werichová
Choreograf: Saša Machov

Obsazení:
Buzz Collins: Martin Raus
Šerif: Ladislav Sedláček

Honza: Josef Vinklář
Diana: Marie Wachsmanová
První družstevník: Karel Šlajs
Druhý družstevník: Stanislav Lužický
Třetí družstevník: Otto Tutter
První družstevnice: Inka Horáková
Druhá družstevnice: Olga Šimůnková
Třetí družstevnice: Yvonne Šebestáková
Zpívající družstevníci: Pavel Dzian, Jindřich Forman, Ladislav Kulas, Raymond Pour, Bohumil Vaněček
Zpívající družstevnice: Věra Holotíková, Marie Horová, Věra Kočvarová, Blažena Lázničková
Tančící družstevníci: Bedřich Füsseger, František Halmazňa
Tančící družstevnice: Elén Tanasco, Eva Adamová
Zuzana: Manon Chaufour
Josef Maršálek: Václav Trégl
Káča Maršálková: Soňa Červená
Woody Rychtarik: Rudolf Cortés
Vodník Čochtan: Jan Werich
Harold: Karel Svoboda
Senátor Kets Mets Randall: František Černý
První geolog: Miroslav Grác
Druhý geolog: Jiří Suk
Belinda:Ljuba Hermanová
Mr. Bercy: Jiří Suk
Mr. Dacy: Karel Svoboda
První zástupce šerifův: John Arnošt Mirský
Druhý zástupce šerifův: Petr Grigorjev

Zlý jelen Starobylá myslivecká fraška o čtyřech dějstvích ve zpracování Jiřího Frejky

Divadlo: Městské divadlo na Vinohradech Praha
Scéna: Městské divadlo na Vinohradech Praha
Uvedení: 6. 5. 1948 (premiéra)

Dramatik: Václav Kliment Klicpera
Úprava: Jiří Frejka

Inscenátoři:
Režie: Jan Fišer (j.h.)
Výprava: Jiří Trnka
Hudba: Václav Trojan
Choreografka: Dagmar Vondrová
Dirigent: Antonín Maria Nademlejnský

Obsazení:
Myslibor: Jaroslav Marvan
Jaromír: Rudolf Hrušínský st.
Růžena: Jaroslava Adamová
Vítek: Otomar Krejča
Ivan: Radovan Lukavský
Ivana: Antonie Hegerlíková
Barnabáš: František Kovářík, Bohumil Bezouška
Strachoš: Vladimír Hlavatý
Prokop: Karel Jelínek
Lelek: Jiří Těšík

Zapotil: Miloš Liška
Mrňák: Jaroslav Vávra

Nebe na zemi

Divadlo: Divadlo státního filmu Praha
Uvedení: 21. 12. 1950 (premiéra)

Dramatik:Jiří Voskovec a Jan Werich
Skladatel: Jaroslav Ježek
Úprava: Jan Werich a František Rachlík

Inscenátoři:
Režie: Jiří Frejka
Výprava: Jiří Trnka
Choreograf: Saša Machov
Asistentka choreografie: Manon Chaufour
Hudba: Jaroslav Ježek a Václav Trojan
Dirigent: Karel Vlach

Obsazení:
Camilio: Rudolf Cortés, Jan Brandýs
Jupiter: Vladimír Ráž, Martin Raus
Juno: Gabriela Třešňáková, Zora Polanová
Merkur: Martin Raus, Bedřich Ulrych
Danae: Elén Tanasco
Evropa: Olga Jungová
Leda: Manon Chaufour
Býk: Bedřich Füsseger
Zlatý déšť: Bedřich Füsseger
Labuť: Bedřich Füsseger
Sousedka: Ljuba Hermanová
Rakvář: Emanuel Kovařík, Ferdinand Jarkovský
Catastrofa: Soňa Červená, Věra Náchodská
Druhá sousedka: Věra Náchodská, Soňa Červená
Bartolus: František Černý, František Voborský
Amaranta, jeho žena: Marie Kautská, Marie Nováková
Druhý soused: Karel Šlais
Caverna: Václav Trégl, Jindřich Doležal
Scipio, kostelník: Vítězslav Boček, František Černý
Horacio Darda: Vlasta Burian

Zlý jelen

Divadlo: Městské oblastní divadlo na Kladně
Uvedení: 16. 11. 1952 (premiéra)

Dramatik: Václav Kliment Klicpera
Úprava: Jiří Frejka

Inscenátoři:
Režie: Jaromír Staněk
Dirigent: M. Platil
Výprava: Jiří Trnka
Hudba: Václav Trojan
Choreograf: Vladimír Zoubek

Caesar

Divadlo: Divadlo satiry Praha 55-57
Scéna: Divadlo ABC Praha
Uvedení: 12. 11. 1955 (premiéra)

Dramatik: Jiří Voskovec a Jan Werich
Skladatel: Jaroslav Ježek

Inscenátoři:
Režie: Miloš Nedbal (j.h.)
Asistentka režie: Hana Horáková
Scénický výtvarník: Jiří Trnka a Karel Škvor
Kostýmní výtvarník: Adolf Wenig
Hudba: Jaroslav Ježek, Václav Trojan a Vlastimil Hála
Choreograf: Luboš Ogoun
Dirigent: Karel Vlach

Obsazení:
Kleopatra: Jiřina Marešová, Jaroslava Adamová, Alena Vránová, Květa Fialová
Marcus Antonius: Vladimír Hrubý, Jan Víšek, Otto Lackovič
Ratata: Miloš Kopecký, Otto Budín
Brutus: Gustav Heverle, Jan Maška
Cicero: Václav Trégl
Caesar: Rudolf ml. Deyl, Vladimír Klemens
Onomatopoe: Alena Vránová, Ludmila Píchová
Musculus: Karel Houdek
Místopředseda senátu: Lubomír Bryg
1. senátor: Oldřich Dvorský
2. senátor: Stella Zázvorková
3. senátor: Otto Lackovič
4. senátor: Milan Mach
Senátoři: Stanislav Lužický, Josef Šilhan, Maxmilián Smejkal
Terentius Bulva: Miroslav Horníček
Titus Papullus: Jan Werich
Lev: Jan Vošický

Milenci z kiosku

Divadlo: Divadlo ABC Praha 57-62
Scéna: Divadlo ABC Praha
Uvedení: 29. 5. 1959 (premiéra)

Dramatik: Vítězslav Nezval

Inscenátoři:
Režie: Miroslav Horníček
Výprava: Jiří Trnka
Hudba: Evžen Illín
Dirigent: Karel Vlach

Obsazení:
Simonides: Vladimír Klemens

Lazar: Jiří Pick
Helena: Jaroslava Adamová
Benjamin: Josef Zíma
Strýc Sokrates: Felix le Breux
Andreas etc.: Miloš Kopecký
Livia: Ludmila Píchová
Simonidesova sekretářka: Majva Červená

Drahomíra a její synové

Divadlo: Národní divadlo Praha
Scéna: Národní divadlo
Soubor: činohra
uvedení: od 10. 06. 1960 do 02. 07. 1964 (97x)

Dramatik: Josef Kajetán Tyl
Úprava: Otomar Krejča

Inscenátoři:
Režie: Otomar Krejča
Režijní spolupráce: Jaroslav Horan
Scénický výtvarník: Josef Svoboda
Kostýmní výtvarník: Jiří Trnka
Hudba: Miroslav Ponc

Obsazení:
Drahomíra: Marie Vášová
Václav: Radovan Lukavský
Boleslav: Rudolf Hrušínský st.
Ludmila: Leopolda Dostalová
Hněvsa: Vítězslav Vejražka
Česta: Jan Pivec
Velena: Marie Tomášová
Světimíra: Naďa Gajerová
Tyra: Jan Tříska
Popel: Jaroslav Průcha
Chrastěj: Bedřich Karen
Podiven: Karel Pech
Jindřich Ptáčník: Ladislav Boháč
Sigibert: Emil Konečný
Fredegard: Jan Přeučil
Starý muž: Jiří Steimar
Jiná starý muž: František Roland
První žena: Milada Smolíková
Sluha Václavův: Jaroslav Horan
Kněz: Zdeněk Šavrda

Drahomíra

Divadlo: Divadlo Oldřicha Stibora Olomouc
Scéna: Velké divadlo Olomouc
Soubor: činohra
Uvedení: 21. 5. 1961 (premiéra)

Dramatik: Josef Kajetán Tyl
Úprava: Otomar Krejča

Inscenátoři:
Režie: Jiří Svoboda
Scénický výtvarník: Jiří Procházka
Kostýmní výtvarník: Jiří Trnka
Hudba: Ladislav Simon

Obsazení:
Jindřich Ptáčník: Alois Ostr
Sigibert: Kamil Marek
Fredegar: Eduard Pavlíček
Drahomíra: Zora Rozsypalová
Václav: Milan Vágner
Boleslav: Jaroslav Švehlík
Ludmila: Vlasta Kleinová
Světimíra: Věra Bublíková
Hněvsa: Otakar Vážanský
Popel: František Řehák
Chrastěj: Miloslav Musil
Česta: Bohumír Koukal
Velena: Libuše Matějová
Tyra: Radoslav Brzobohatý
Podiven: Zdeněk Ornest

Lásky hra osudná

Divadlo: Jihočeské divadlo České Budějovice
Scéna: Maškarní sál Český Krumlov
Soubor: činohra
Uvedení: 20. 6. 1964 (premiéra)

Dramatik: Karel Čapek a Josef Čapek

Inscenátoři:
Režie: Zdeněk Míka
Výprava: Jiří Trnka
Hudební nastudování: Jiří Kosina

Obsazení:
Gilles: Oldřich Slavík
Trivalin: Karel st. Roden
Baloardo: Jan Trnka
Scaramouche: Karel Charvát
Brighella: Antonín Hardt
Isabella: Ludmila Slancová
Zerbine: Vlasta Vilská
Prolog: Leon Slavník

Čestmír

Divadlo: Divadlo F. X. Šaldy Liberec
Scéna: Divadlo F. X. Šaldy Liberec
Soubor: činohra
Uvedení: 8. 5. 1965 (premiéra)

Dramatik: Josef Kajetán Tyl
Úprava: Jaroslav Král a Jaroslav Horan

Inscenátoři:
Režie: Jaroslav Horan
Scénický výtvarník: Oldřich Šimáček
Kostýmní výtvarník: Jiří Trnka
Hudba: Petr Doubravský
Choreografka: Milena Moravcová
Dramaturg: Jaroslav Král

Obsazení:
Neklan: Vojtěch Ron
Vlastav: František Peterka
Slavoš: Miroslav Saic
Vojmír: Rudolf Kyselý
Častava: Jarmila Hlavatá
Kruvoj: Petr Rýdel
Liběna: Xenie Chytrá
Klen: Vladimír Housa
Čestmír: Vladimír Volek
Ratiboř: František Čužna
Luděk: Vladimír Mílek
Stobor: Milan Novotný
Sytek: Miloš Bílek
Bohuše: Milada Vítová
Radovan: Vladimír Šorsák
Dále hrají: Vlasta Petříková, Žofie Housová, Anna Portová, Miroslav Bílek, Karel Janda, Vlasta Kuklová, Jožka Vančurová, Anna Červinková, Jiřina Trousilová, Monika Gattermanová, Eliška Novotná, Milan Gašparík, František Sládeček, Otakar Šnajdr, Michaela Bendová, Josef Němeček, Ivo Knotek, Jarmila Jarošová, Soňa Škvorová, Olga Modráčková, Jiří Slezáček, Jaroslav Novotný, Pavel Petrus

Oldřich a Božena aneb Krvavé spiknutí v Čechách

Divadlo: Divadlo na Vinohradech Praha
Uvedení: 27. 9. 1968 (první provedení)

Dramatik: František Hrubín

Inscenátoři:
Režie: Jaroslav Dudek
Asistent režie: Miloš Novotný
Scénický výtvarník: Zbyněk Kolář
Kostýmní výtvarník: Jiří Trnka
Hudba: Václav Trojan

Dirigent: Ladislav Simon

Obsazení:
Oldřich:Radoslav Brzobohatý
Jaromír: Stanislav Remunda
Juta: Jiřina Jirásková
Guntr: Karel Höger (j.h.)
Kochan: Vladimír Šmeral
Kaplan: Petr Haničinec
Veliš: František Hanus
Odolen: Karel Houska
Vrah: Oldřich Lukeš
1. muž: Jaroslav Moučka
2. muž: Vladimír Bičík
Bába: Světla Amortová

JARMILA KRONBAUEROVÁ-POLÁKOVÁ
PRAHA II., PODSKALSKÁ TŘ. 50.
Telefon 45396.

R. O. ředitelství Národního divadla v Praze.

Pro hru „Kamaráde, kde jsi" byl mi poskytán příspěvek ve výši 400 Kč. Tato částka jest toliko nepatrný zlomek skutečných výloh, kterých jsem podle autorových pokynů – skvěle oblečena, velmi elegantní – ~~jsem~~ na hru vynaložila. Proto jest foto částka i ve smyslu Vašeho dopisu ze dne 9. t. m. výdajům naprosto neúměrná.

Nelze přece přehlédnouti, že i patřičné oblékání, dokonalost zjevu souhlasící s intencemi autorovými jest součástí výkonu.

Žádám proto zdvořile, aby příspěvek mi byl zvýšen na 600 Kč, při čemž podotýkám, že mohu kdykoliv dokázati, že i toto zvýšení nedosahuje zdaleka úměrnosti v poměru k obnosu účtů p. Roubíčkové, Tomkové a jiných dodavatelů (dodatků), kteří mi šaty a součásti pro tuto hru zhotovili.

Znamenám se s projevem dokonalé úcty:

Jarmila Kronbauerová 21. IX. 36.

Národní divadlo v Praze.
Dne 21. IX. 1936
Ad 2325.
Čís. ..... příl.

Přepis dopisu:

Ředitelství Národního divadla v Praze

Pro hru „Kamaráde, kde jsi?“ byl mi poukázán příspěvek ve výši 400 Kč. Tato částka je toliko nepatrný zlomek skutečných výloh, který jsem podle autorových pokynů – skvěle oblečena, velmi elegantní – na hru vynaložila. Proto je tato částka i ve smyslu Vašeho dopisu ze dne 9. t. m. výdajů naprosto neúměrné.

Nelze přeci přehlédnouti, že i patřičné oblékání, dokonalo vjem souhlasíc s intencemi autorovými, je součást výkonu.

Žádám proto zdvořile, aby příspěvek byl mi navýšen na 600 Kč, přičemž podotýkám, že mohu kdykoliv dokázati, že i toto zvýšení nedosahuje zdaleka úměrnosti v poměru k obnosu účtů p. Roubíčkové, Jomerové a jiných dodavatelů (dodatků), kteří mi šaty a součásti pro tuto hru zhotovili.

S projevem dokonalé úcty

Jarmila Kronbauerová

Milostivá paní!

Odpovídaje na Váš dopis ze dne 21.t.m., sděluji, že v rozpočtu na výpravu hry Zdeňka Štěpánka "Kamaráde, kde jsi?", na který jsem Vás předem upozornil dopisem ze dne 10.t.m. č.j.2325/36, byl pro Vás rozpočten na šaty odpolední nové vlastní příspěvek Kč 400.

Výměrem ze dne 18.IX.1936 ad č.j.2325/36 byla Vám celá tato částka poukázána k výplatě.

Nemohu tudíž vyhověti Vaší žádosti o dodatečné zvýšení zmíněného příspěvku na Kč 600.--, protože na ně není rozpočtové úhrady.

S projevem dokonalé úcty

22./IX.1936.

Paní
Jarmile Kronbauerové,
člence činohry.

JARMILA KRONBAUEROVÁ-POLÁKOVÁ
PRAHA II., PODSKALSKÁ TŘ. 50.
Telefon 45396.

V Praze, dne 24. září 1936.

Váženému

ředitelství Národního Divadla

v P r a z e .

K Vašemu ctěnému dopisu ze dne 22.t.m. sděluji zdvořile toto : Dopisem ze dne 10.t.m. sdělilo mně vážené ředitelství,že příspěvek pro hru Zdeňka Štěpánka " Kamaráde kde jsi " bude určen v mezích rozpočtu a v p o m ě r u k e s k u t e č n é m u a u ž i t e č n é m u n á k l a d u . Teprve po premiéře byla mně vyplacena částka Kč 400.--.

Svým dopisem ze dne 21.t.m. nežádala jsem o d o d a t e č n é zvýšení příspěvku,nýbrž dovolávala jsem se určení příspěvku ve smyslu dopisu ze dne 10.t.m , dle něhož má býti příspěvek stanoven ~~ke skutečnému~~ v poměru a užitečnému nákladu. Kdybych bývala věděla,kterou částkou ctěné ředitelství hodlá přispěti k mé garderobě pro tuto hru, byla bych se zajisté dle toho zařídila. Jelikož však ctěné ředitelství mně sdělilo,že příspěvek bude určen teprve po premiéře,dle skutečných a užitečných nákladů, mohla jsem se říditi při pořizování garderoby pro tuto hru jedině směrnicemi,uvedenými ve Vašem ctěném dopise, tedy m ě ř í t k e m u ž i t e č n o s t i.

Jsem ochotna předložiti kdykoliv účty, z nichž jest vidno,kolik činí s k u t e č n é náklady. Že tyto náklady byly též u ž i t e č n é pro hru, o tom svědčí netoliko text role mně přidělené, nýbrž i kritika,která tuto okolnost zvlášť podtrhla. /Viz "Venkov"./

Že částka Kč 400.-- jest v naprostém nepoměru k těmto nákladům, jest samozřejmé a tuto okolnost mohu kdykoliv doložiti.

Jelikož ctěné ředitelství samo mně před premiérou přislíbilo, že příspěvek bude vyměřen po premiéře v poměru ke skutečným a užitečným nákladům,mohu se proto právem dožadovati toho, aby částka byla ve smyslu tohoto

dopisu poměrná. Není přec možno,aby bylo při přidělování příspěvku na garderobu postupováno tím způsobem, že ctěné ředitelství odkáže herečku před premiérou na to, aby si pořídila pro ten neb onen kus garderobu užitečnou,tudíž garderobu,jejíž přiléhavost vyplývá z kusu samotného,při čemž slíbí příspěvek přiměřený těmto nákladům,vynaloženým dle tohoto měřítka,a aby ctěné ředitelství poukázalo pak p o p r e m i é ř e libovolný příspěvek bez ohledu na toto měřítko.

Proto žádám zdvořile,aby mně byla poukázána částka, o kterou jsem žádala,při čemž znovu podotýkám, že i tato částka vzhledem ke skutečnému nákladu jest až příliš nízká.

S projevem dokonalé úcty!

Camilla Horková

25-9-36.

Národní divadlo v Praze.
25. IX. 1936
Čís. jedn. 2463 / přil.

Milostivá Paní!

Lituji, že nemohu vyhověti ani opětovné žádosti Vaší ze dne 25.t.m. o dodatečné zvýšení příspěvku na garderobu do hry Zdeňka Štěpánka "Kamaráde, kde jsi?", který Vám byl poukázán výměrem ze dne 18.IX.1936 ad č.j.2325/36 částkou Kč 400.--.

V dopise ředitelství ze dne 10.září 1936 č.j.2325/36, o který svůj požadavek opíráte, bylo výslovně uvedeno, že příspěvek na pořízení garderoby bude vyměřen v mezích rozpočtu, a zároveň byla jste upozorněna, že informaci o určené garderobě a příspěvku na její pořízení Vám podá režisér, takže jste měla možnost říditi se při pořizování garderoby rozpočtenou částkou.

Prosím, abyste se tímto vysvětlením spokojila, a jsem s výrazem dokonalé úcty

26./IX.1936.

Paní Jarmile Kronbauerové,
člence činohry.

Ředitelství
Národního divadla v Praze

Č. j. 2325/36.
Toto číslo budiž při každé odpovědi udáno.

V Praze dne 9.září 1936.

Věc: Zdeněk Štěpánek Kamaráde,
kde jsi? Rozpočet.

K čís.:

Přílohy:

Rozpočet na výpravu hry Zdeňka Štěpánka "Kamaráde, kde jsi?" upravuje se takto:

1/ Akademickému malíři Jiřímu Trnkovi za návrh výpravy dekorační a kostýmní ..... Kč 1.000.--

2/ na zhotovení dekorací:

200 m starého plátna		--.--	
150 m organtinu černého po Kč 2.10	Kč	315.--	
200 m mullu bílého po Kč 2.10	Kč	420.--	
66 m mullu černého po Kč 3.20	Kč	211.20	
50 m plátna /ze zásoby/ po Kč 5.80	Kč	290.--	
8 m juty červené po Kč 6.--	Kč	48.--	
20 m juty zelené po Kč 6.--	Kč	120.--	
60 bm širtinku po Kč 5.70	Kč	342.--	
20 m juty řídké po Kč 2.50	Kč	50.--	
4 fošny pod auto	Kč	50.--	Kč 1.846.20

3/ na nábytek a rekvisity:

10 m černé látky manchester po Kč 16.-	Kč	160.--	
10 m bílé látky manchester po Kč 16.-	Kč	160.--	
12 m^2 celofánu silného po Kč 20.--	Kč	240.--	
svítící květiny	Kč	200.--	
květiny na zemi	Kč	250.--	

vypůjčení malého auta za reklamu		--.--	
1 křeslo bizarrní /mušle/	Kč	200.--	
1 palma	Kč	50.--	
mimořádné výlohy	Kč	400.--	Kč 1.660.--

4/ na zhotovení kostýmů:

A/ Dámská garderoba

pro pí.Scheinpflugovou

I./ 2 m siré hedvábí po Kč 45.--	Kč	90.--	
2 m proužkového hedvábí po Kč 45.--	Kč	90.--	
II.-V./ šaty odpolední, plášť do auta, kostým, plášť /cape/, střevíce a klobouky nové vlastní, příspěvek	Kč	1500.--	
koupací plášť ze skladu		--.--	

pro pí.Hálkovou

šaty černé ze skladu upraviti v dílně		--.--	
3 m tyllu puntíkovaného na zástěrku po Kč 14.--	Kč	42.--	

pro pí.Kronbauerovou

šaty odpolední nové vlastní, příspěvek	Kč	400.--	
různé	Kč	180.--	Kč 2.302.--

B/ Pánská garderoba

pro p.Vydru

1 klobouk barvy srnčí	Kč	100.--	
1 rukavice barvy srnčí	Kč	50.--	
1 kamaše	Kč	35.--	
oblek nový vlastní, příspěvek	Kč	300.--	

pro p.Štěpánka

4 m modrého manchestru po Kč 18.--	Kč	72.--	
4 m zeleného plátna po Kč 20.--	Kč	80.--	

1 sweatr červený	Kč	80.—	
druhý oblek ze skladu		—	
pro p.Haase			
oblek ze skladu		—	
druhý oblek nový vlastní, příspěvek	Kč	300.—	
pro p.Rašilova			
4 m modrého plátna po Kč 20.—	Kč	80.—	
pro pp.Průchu, Grusse, Pivce, Velebného, Blažka, Vasmuta a 12 vojáků			
obleky ze skladu		—	
různé	Kč	150.—	Kč 1.247.—

Úhrnem činí tudíž rozpočtený náklad na výpravu řečené hry ..... Kč 8.055.20.

Ředitel:

Ministerstvu školství a národní osvěty

accl rozpočet v P r a z e .

V příloze předkládám podrobný rozpočet na výpravu hry Carlo Goldoniho "Benátská maškaráda", a protože úhrnný náklad přesahuje meze vlastní příslušnosti ředitelství, žádám o schválení potřebné částky ..... K 21.389.30.

Příčinou tohoto vyššího nákladu je především už ta okolnost, že přibrán byl cizí výtvarník, jehož originální návrh musí býti honorován poměrně vyšší částkou, mimo to obsah hry přináší s sebou potřebu značného počtu mimořádných rekvisit a konečně zvláště náklad na pořízení garderoby, zejména pánské, je poměrně značný, a to nikoli naposled také proto, že vedle solistů vyskytuje se zde také složka baletní, takže výměra nákladů kostýmních se přibližuje potřebě děl operních.

Žádám tudíž, aby na novou výpravu hry Carlo Goldoniho "Benátská maškaráda" povolen byl úhrnný náklad ..... K 21.389.30.

25./I.1941.

Ředitelství
Národního divadla v Praze

Čís. j. 188/41.
Toto číslo budiž při každé odpovědi udáno.

V Praze dne 25.ledna 1941.

Věc: Carlo Goldoni Benátská maškaráda.

Rozpočet.

K čís.:

Přílohy:

Rozpočet na výpravu hry Carlo Goldoniho "Benátská maškaráda" upravuje se takto:

1/ akad.malíři Jiřímu Trnkovi za návrh výpravy dekorační a kostýmní ..... K 2.500.--

2/ akademické malířce Boženě Nevolové za spolupráci na sestavení rozpočtu výpravy kostýmní, při nákupu látek a příprav a při opatřování dámských toilet ..... K 250.--

3/ na zhotovení dekorací:

260 m starého plátna	-.--	
32 m širtinku po K 10.80	K 345.60	
88 m organtinu černého po K 4.55	K 400.40	K 746.--

4/ na nábytek a rekvisity:

1 křeslo pojízdné	K 200.--	
4 kufry	K 180.--	
1 socha v životní velikosti	K 280.--	
8 vějířů krajkových po K 100.--	K 800.--	
různé škrabošky	K 250.--	
různé rekvisity	K 250.--	
různé kování	K 250.--	
mimořádné výlohy	K 200.--	K 2.410.--

5/ na zhotovení kostýmů:

A/ Dámská garderoba

pro pí.Kronbauerovou

vlastní dobový kostým		
náhrada za užívání		K 500.--

pro pí.Šejbalovou

10 m bílého taffetu	po K 42.--	K 420.--
2 m podšívky	po K 8.--	K 16.--
krajková ozdoba		K 100.--
3 m krajky	po K 60.--	K 180.--
klobouk		K 60.--
4 m modrého taffetu	po K 33.70	K 134.80
6 m červeného taffetu	po K 23.--	K 138.--
5 m organtinu	po K 5.50	K 27.50

pro sl.Fabiánovou

10 m bílého taffetu	po K 42.--	K 420.--
2 m podšívky	po K 8.--	K 16.--
3 m krajky	po K 60.--	K 180.--
krajková ozdoba		K 200.--
4 m žlutého taffetu	po K 33.70	K 134.80
5 m organtinu	po K 5.50	K 27.50
klobouk		K 60.--
6 m taffetu	po K 42.--	K 252.--

pro pí.Matulovou

2 ½ m černého klotu	po K 38.--	K 95.--
1 m zeleného atlasu		K 38.--
1 m bílého batistu		K 38.--
2 m podšívky	po K 8.--	K 16.--
ozdoba		K 100.--

4 tanečnice /k pí.Šejbalové/

24 m bílého taffetu	po K 15.--	K 360.--
krajkové ozdoby		K 160.--
16 m modrého taffetu	po K 33.70	K 539.20
20 m organtinu	po K 5.50	K 110.--
4 klobouky	po K 40.--	K 160.--

4 tanečnice /k pí.Matulové/

10 m černého klotu	po K 38.--	K 380.--
8 m podšívky	po K 8.--	K 64.--
2 m zeleného atlasu	po K 38.--	K 76.--
3 m širtinku	po K 12.50	K 37.50

1 dítě

kostým ze skladu	K 350.--	
na různé		K 5.390.30

B/ Pánská garderoba

pro p.Kohouta - nové

I.	1	bílý trikot	K	180.--
	5 m	rypsu po K 42.--	K	210.--
	25 m	růžové atlasky po K 3.--	K	75.--
	3 m	černé krajky po K 60.--	K	180.--
		příprava	K	100.--
II.	7 m	černého sametu po K 45.--	K	315.--
	4 m	klotu po K 35.--	K	140.--
	1	černý trikot	K	80.--
	25 m	růžové stuhy po K 3.--	K	75.--
	2	klobouky po K 50.--	K	100.--
	1	střevíce bílé	K	250.--
	1	vysoké bílé boty	K	600.--
	1	rukavice bílé	K	80.--

pro p.Rolanda

4	m	hnědé látky po K 70.--	K	280.--
		příprava	K	100.--
2	m	bílé plstě po K 35.--	K	70.--
1		klobouk	K	40.--

pro p.Dohnala

6	m	černého hedvábí po K 40.--	K	240.--
6	m	bílého hedvábí po K 40.--	K	240.--
4	m	šedého hedvábí po K 40.--	K	160.--
		příprava	K	60.--
25	m	černé atlasky po K 3.--	K	75.--
1		klobouk	K	40.--

pro p.Peška

8	m	hedvábí po K 30.--	K	240.--
2	m	plstě po K 35.--	K	70.--
		příprava	K	60.--
10	m	černé šňůry po K 4.--	K	40.--
3	m	černého klotu po K 35.--	K	105.--
50	m	hnědé šňůry po K 4.--	K	200.--
1		červené boty	K	500.--
1		klobouk	K	40.--

pro p.Grusse

oblek upravený ze skladu

pro p.Neumanna

I.	9 m	sametu černého po K 40.--	K	360.--
	4 m	klotu po K 35.--	K	140.--

II. plášť upravený ze skladu

pro p.Högra

3	m	klotu po K 35.--	K	105.--
4	m	kalika po K 12.--	K	48.--
2	m	zeleného hedvábí po K 25.--	K	50.--
50	m	zelené šňůry po K 4.--	K	200.--

pro p.Kováře

1 m černé plstě		K 35.--	
příprava		K 40.--	
4 páni baletu /jako p.Höger/			
12 m klotu	po K 35.--	K 420.--	
16 m kalika	po K 12.--	K 192.--	
4 m zeleného klotu	po K 12.--	K 48.--	
200 m zelených šnůr	po K 4.--	K 800.--	
5 klobouků	po K 40.--	K 200.--	
4 páni baletu /jako p.Kohout/			
4 černá trika	po K 80.--	K 320.--	
100 m růžové stuhy	po K 3.--	K 300.--	
12 m černé krajky	po K 60.--	K 720.--	
8 m bílého klotu	po K 35.--	K 280.--	
4 klobouky	po K 40.--	K 160.--	
příprava		K 200.--	
10 m batistu	po K 13.--	K 130.--	
na různé		K 400.--	K 10.093.--

Úhrnem činí tudíž rozpočtený náklad na výpravu řečené hry ..... K 21.389.30.

Ředitel:

Ministerstvu školství a národní osvěty

accl rozpočet

v Praze.

V příloze předkládám podrobný rozpočet na výpravu hry Williama Shakespearea "Zimní pohádka", a protože úhrnný náklad přesahuje meze vlastní příslušnosti ředitelství, žádám o schválení potřebné částky ..... K 27.762.20.

Příčinou tohoto vyššího nákladu je předem už honorář cizího výtvarníka, který byl přibrán, mimo to pak podstatné zvýšení cen materiálií potřebných na zhotovení dekorací jakož i nábytku a rekvisit, ale především nesmírné zdražení látek na zhotovení garderoby dámské i pánské, z nichž tato jest arci v uvedené hře složkou mnohem významnější než ona.

Žádám tudíž, aby na novou výpravu hry Williama Shakespearea "Zimní pohádka" povolen byl úhrnný náklad ..... K 27.762.20.

20./III.1941.

Ředitelství
Národního divadla v Praze

Čís. j. 718/41.
Toto číslo budiž při každé odpovědi udáno.

V Praze dne 20.března 1941.

Věc: W.Shakespeare Zimní pohádka.
Rozpočet.

K čís.:

Přílohy:

Rozpočet na výpravu hry Williama Shakespearea Zimní pohádka upravuje se takto:

1/ akad.malíři Jiřímu Trnkovi za návrh výpravy dekorační a kostýmní ..... K 3.000.--

2/ akademické malířce Boženě Nevolové za spolupráci na sestavení rozpočtu výpravy kostýmní, při nákupu látek a příprav a při opatřování dámských toilet ..... K 250.--

3/ na zhotovení dekorací:

300 m starého materiálu		-.--	
40 m nového plátna po K 16.92	K	676.80	
670 m batist-mullu po K 4.42	K	2.961.40	
320 m organtinu po K 2.95	K	944.--	
30 m šifonu po K 14.--	K	420.--	
100 m šňůry na záclony	K	200.--	K 5.202.20

4/ na nábytek a rekvisity:

různé květiny a guirlandy	K	1.400.--	
1 svícen	K	150.--	
potahy na nábytek	K	500.--	
4 polštáře po K 50.--	K	200.--	
různé rekvisity	K	200.--	
mimořádné výlohy /včetně kolejnice pro pohyb prospektu/	K	400.--	K 2.850.--

5/ na zhotovení kostýmů:

A/ Dámská garderoba

pro pí.Kronbauerovou

I.	8 m růžového hedvábí	po K 35.—	K	280.—
	2 m bílého chiffonu	po K 75.—	K	150.—
	6 m tyllu	po K 22.—	K	132.—
	plissé		K	100.—
	klobouk		K	250.—
	3 m bílého hedvábí	po K 35.—	K	105.—
	10 m tyllu	po K 22.—	K	220.—
II.	8 m béžé hedvábí	po K 35.—	K	280.—
	závoj ze skladu			
III.	8 m fialového plátna	po K 30.—	K	240.—
	3 m šedého georgettu	po K 38.—	K	114.—

pro pí.Matulovou

I.	2½ m modrého hedvábí	po K 20.—	K	50.—
	3 m bílého chiffonu	po K 46.—	K	138.—
	applikace		K	100.—
II.	6 m bílého flanelu	po K 15.—	K	90.—
	10 m tyllu	po K 22.—	K	220.—
	applikace		K	100.—

pro pí.Hálkovou

1 m režného plátna		K	20.—
1 m bílého georgettu		K	30.—
1 m růžového plátna		K	15.—

pro sl.Ježkovou

I.	4 m modrého plátna	po K 25.—	K	100.—
	1 m bílého plátna		K	15.—
	1 m režného plátna		K	20.—
	1 m bílého georgettu		K	30.—
II.	říza ze skladu			

pro sl.Gottliebovou

říza ze skladu

pro pí.Steimarovou

černý trikot ze skladu
3 m bílé látky po K 20.— K 60.—

8 dam baletu

15 m růžového plátna	po K 20.—	K	300.—
4 m režného plátna	po K 16.—	K	64.—
8 m bílého georgettu	po K 30.—	K	240.—
6 m barevného plátna	po K 20.—	K	120.—

pro pí.Naskovou

10 m fialového sametu	po K 50.—	K	500.—
8 m černého tyllu	po K 25.—	K	200.—
3 m červeného chiffonu	po K 45.—	K	135.—

na různé	K	500.—	K 4.918.—

B/ Pánská garderoba

pro p.Steimara

8 m	bílého hedvábí	po K	36.--	K	288.--
100 m	černé sametky	po K	5.--	K	500.--
6 m	kalika	po K	12.--	K	72.--
10 m	černého sametu	po K	35.--	K	350.--
10 m	černého tyllu	po K	30.--	K	300.--
1	černé střevíce			K	250.--
1	klobouk			K	50.--
1	bílé glacé rukavice			K	60.--

pro p.Rubíka

6 m	šedé látky	po K	60.--	K	360.--
10 m	šedého sametu	po K	25.--	K	250.--
4 m	kalika	po K	12.--	K	48.--
1 m	bílého hedvábí			K	35.--
1	vysoké bílé rukavice			K	150.--
1	klobouk			K	50.--
1	bílé střevíce			K	250.--
7 m	modrého velouru	po K	120.--	K	840.--
7 m	bílého hedvábí	po K	30.--	K	210.--

pro p.Högera

I.	1 bílé triko			K	120.--
	6 m žlutého flanelu	po K	20.--	K	120.--
	1 zelené sandály			K	150.--
II.	6 m bílého flanelu	po K	20.--	K	120.--
	4 m kalika	po K	12.--	K	48.--
	1 m bílého hedvábí			K	30.--

pro p.Neumanna

2	kůže vysoké	po K	190.--	K	380.--
5 m	hnědé látky	po K	35.--	K	175.--
4 m	kalika	po K	12.--	K	48.--
3 m	modrého klotu	po K	35.--	K	105.--
3 m	bílého klotu	po K	35.--	K	105.--

pro p.Peška

I.	6 m žlutého flanelu	po K	20.--	K	120.--
	6 m kalika	po K	12.--	K	72.--
	1 trikotové kalhoty			K	50.--
II.	6 m modrého plátna	po K	20.--	K	120.--
	příprava			K	100.--
	1 klobouk			K	50.--

pro p.Deyla

7 m	kalika	po K	12.--	K	84.--
10 m	plátna	po K	13.--	K	130.--

pro p.Vojtu

5 m	stříbrného serge	po K	35.--	K	175.--
5 m	kalika	po K	12.--	K	60.--
50 m	fialové sametky	po K	5.--	K	250.--
1 m	bílého hedvábí			K	35.--
8 m	fialového sametu	po K	36.--	K	288.--
8 m	bílého hedvábí	po K	39.--	K	312.--
1	černé střevíce			K	250.--

pp.konservatoře				
2 ½ m zelené látky	po K 70.--	K	175.--	
příprava		K	100.--	
1 m bílé plstě		K	35.--	
pro p.Šotta				
5 m zelené látky	po K 70.--	K	350.--	
příprava		K	100.--	
1 m plstě		K	35.--	
pro p.Velebného				
6 m hedvábí	po K 30.--	K	180.--	
4 m kalika	po K 12.--	K	48.--	
pro p.Průchu				
4 m červeného frotté	po K 30.--	K	120.--	
2 m červené látky	po K 55.--	K	110.--	
6 m klotu	po K 35.--	K	210.--	
10 m tyllu	po K 35.--	K	350.--	
1 m bílé plstě		K	35.--	
1 střevíce		K	250.--	
pro p.Kreuzmanna				
3 m kanafasu	po K 15.--	K	45.--	
9 m žlutého hedvábí	po K 30.--	K	270.--	
2 m kalika	po K 12.--	K	24.--	
3 ochotníci /šlechta/				
3 páry bílých punčoch	po K 20.--	K	60.--	
10 m různobarevného klotu	po K 35.--	K	350.--	
1 pastýř				
2 ½ m zelené látky	po K 70.--	K	175.--	
1 kalhoty		K	40.--	
3 pastýři				
15 m plátna	po K 20.--	K	300.--	
3 páry kalhot	po K 40.--	K	120.--	
na různé		K	500.--	K 11.542.--

Úhrnem činí tudíž rozpočtený náklad na výpravu

řečené hry ..... K 27.762.20.

Ředitel:

Ministerstvu školství a národní osvěty

accl rozpočet v Praze.

V příloze předkládám podrobný rozpočet na výpravu hry Dalibora C.Faltise-Vačkáře "Veronika" /Láska a smrt/, jejíž premiéra jest určena na den 30.t.m., a protože úhrnný náklad přesahuje meze vlastní příslušnosti ředitelství, žádám o schválení potřebné částky K 14.750.--.

Nicméně ani toto překročení vlastní příslušnosti ředitelství není přílišné, a způsobeno bylo především značným počtem účinkujících osob, kterážto okolnost zejména dochází výrazu v položce garderoby pánské, zvláště když se ovšem vůbec jak ve výpravě kostýmní, tak i ve výpravě dekorační uplatňují také značně zvýšené ceny materialií. Jinak padá na váhu také honorář přibraného cizího výtvarníka; v té příčině dovolává se ředitelství výnosu ministerstva školství a národní osvěty ze dne 13.XI.1940 č.j. 145646/40-IV/2.

Žádám, aby na novou výpravu hry Dalibora C.Faltise "Veronika" povolen byl úhrnný náklad ..... K 14.750.--.

19./IX.1941.

Ředitelství
Národního divadla v Praze

Čís. j. 2380/41. V Praze dne 17.září 1941.
Toto číslo budiž při každé odpovědi udáno.
Věc: Dalibor Faltis Veronika.

Rozpočet.

K čís.:

Přílohy:

Rozpočet na výpravu hry Dalibora Faltise "Veronika" upravuje se takto:

1/ akad.malíři Jiřímu Trnkovi za návrh výpravy dekorační a kostýmní ..... K 2.500.--

2/akademické malířce Boženě Nevolové za spolupráci na sestavení rozpočtu výpravy kostýmní, při nákupu látek a příprav a při opatřování dámských toilet ..... K 250.--

3/ na zhotovení dekorací:

300 m starého materiálu		-.--	
120 m šifon-batistu po K 14.--		K 1.680.--	
50 m juty režné po K 5.20		K 260.--	K 1.940.--

4/ na nábytek a rekvisity:

košíky	K 300.--	
4 židle	K 280.--	
hračky	K 250.--	
květiny	K 300.--	
různé rekvisity	K 250.--	
mimořádné výlohy	K 200.--	K 1.580.--

5/ na zhotovení kostýmů:

A/ Dámská garderoba

pro sl.Fabiánovou - nové

I. 9 m plátna po K 50.--	K 450.--	
1 m hnědého plátna	K 50.--	
sandály	K 200.--	
modré punčochy	K 50.--	

II.	2 m bílého brokátu	po K 60.--	K 120.--	
	4 m žlutého flamisolu	po K 40.--	K 160.--	

pro pí.Vrchlickou, sl.Ježkovou, pí.Smolíkovou, sl.Strobachovou a Gottliebovou

kostýmy upravené ze skladu

pro sl.Gottliebovou - plášť nový

4 m červené látky	po K 60.--	K 240.--	

pro pí.Vrchlickou - plášť nový

4 m modré látky	po K 70.--	K 280.--	

16 dětí

řízy ze skladu vybarvené
límce a rochetky nové:

2 m	plátna po K 15.--	K 30.--	
16 m	krajky po K 30.--	K 480.--	

3 dámy konservatoře

1 nová zástěra:
1 m brokátu K 60.--

20 dam /ochotnice a konservatoř/

kostýmy podle možnosti upravené ze skladu

hnědé šátky nové:
8 m látky po K 40.-- K 320.--

na opravy a různé K 400.-- K 2.840.--

B/ Pánská garderoba

pro p.Štěpánka - nové

I.	4 m hrubé látky	po K 120.--	K 480.--	
	1 punčochy		K 60.--	
	1 triko tělové		K 120.--	
	1 sandály		K 300.--	
II.	12 m bílého klotu	po K 35.--	K 420.--	

pro p.Karena

oblek upravený ze skladu

pro p.Průchu

8 m	plátna	po K 25.--	K 200.--
10 m	krajky	po K 15.--	K 150.--
1	koruna		K 30.--
6 m	červené látky	po K 25.--	K 150.--

pro p.Dohnala

1.20 m	bege látky	po K 200.--	K 240.--
1	opánky		K 300.--
1	punčochy		K 60.--

pro p.Veverku

2 obleky upravené ze skladu

pro p.Boháče

I.	1.20 m šedé látky	po K 200.—	K	240.—
	ostatní ze skladu			
II.	6 m zeleného hedvábí	po K 40.—	K	240.—

pro p.Rubíka

7	m malířského plátna	po K 25.—	K	175.—
	příprava		K	100.—
1	kamaše		K	50.—

pro p.Černého

7	m malířského plátna	po K 25.—	K	175.—
	příprava		K	100.—
1	kamaše		K	50.—
2	zelené šňůry	po K 100.—	K	200.—

pro pp.Vohebného, Adámka, Rolanda, Kolára,
30 pp.ochotníků, 15 pp.konservatoře

obleky upravené ze skladu

10 ochotníků

10 houní	po K 90.—	K	900.—
10 čepic	po K 40.—	K	400.—

na opravy a různé	K	500.—	K 5.640.—

Úhrnem činí tudíž rozpočtený náklad na výpravu řečené hry ..... K 14.750.—.

Ředitel:

AMT FÜR VOLKSAUFKLÄRUNG
ÚŘAD LIDOVÉ OSVĚTY

ZAHL: 2.515/42 .
Č. j.:

PRAG, am
V PRAZE dne 3. dubna 1942.

Bei der Antwort ist diese Zahl anzugeben. Über jeden Gegenstand ist abgesondert zu schreiben.
Při odpovědi budiž toto číslo jednací uvedeno. O každé věci pište samostatně.

BETRIFFT: P r a h a , Národní divadlo.
VĚC: Plautus Pseudolis. Rozpočet.

U jmen solistů budou napříště uváděny role. Činí se tak vždy, tentokráte se tak (omyben) nestalo. Částka jen nepatrně převyšuje kompetenci ředitelství.

Zur Zahl:
K číslu:

Anlagen: 1.
Přílohy:

Ředitelství Národního divadla

v P r a z e .

Schvaluji náklad na novou výpravu hry shora uvedené v částce 11.840.- K /slovy: jedenácttisícosmsetčtyřicet korun/ s podmínkou, že tímto opatřením nebude překročena 1/12 částky preliminované na účelové položce rozpočtu Národního divadla na rok 1941 spolu s dodatkem.

Poznamenávám, že v rozpočtu připojeném k tamní zprávě shora uvedené není ke jménům jednotlivých sólistů připojeno označení jejich role v připravované hře. Připomínám v této věci výnos ministerstva školství a národní osvěty ze dne 3. prosince 1941, čj. 151.781/1941-IV/2.

Za ministra:

Matula v.r.

Ověřil:

Pak

Budata.

účtárně na vědomí.

Nationaltheater in Prag.
Národní divadlo v Praze.
Den / Dne 11. IV. 1942
Pro. / Čís. jedn. 903 / Beilage. / příloh.

11. IV. 1942

přednosta kanceláře.

Direktion
des Nationaltheaters in Prag
Ředitelství
Národního divadla v Praze

Prag am / V Praze dne 26. března 1942.

Zahl: / Č. j.: 740/42.
Betrifft: / Věc: Plautus Pseudolus.
Rozpočet.

Beilagen: / Přílohy:

Rozpočet na výpravu Plautovy hry "Pseudolus" upravuje se takto:

1/ akad.malíři Jiřímu Trnkovi za návrh výpravy dekorační a kostýmní ..... K 3.000.--

2/ akademické malířce Boženě Nevolové za spolupráci na sestavení rozpočtu výpravy kostýmní, při nákupu látek a příprav a při opatřování dámských toilet ..... K 250.--

3/ na zhotovení dekorací a na rekvisity:

500 m starého materiálu		-.--	
50 m nového plátna	po K 16.98	K 849.--	
různé rekvisity		K 450.--	
květiny		K 300.--	
stříkací zařízení		K 210.--	
mimořádné výdaje		K 300.--	K 2.109.--

4/ na zhotovení kostýmů:

A/ Dámská garderoba

4 dámy baletu /kostýmy bílé/

26 m bílého georgettu	po K 29.--	K	754.--
1 m růžového hedvábí		K	30.--

2 přehozy

8 m bílého georgettu	po K 29.--	K	232.--

4 dámy /otroci/				
10 m režného plátna	po K 32.--	K 320.--		
4 dámy /pekaři/				
20 m bílého plátna	po K 15.--	K 300.--		
4 páry korkových opánků	po K 150.--	K 600.--		
4 dámy /sluhové/				
20 m černého georgettu	po K 32.--	K 640.--		
ozdoba		K 150.--		
na různé		K 300.--	K 3.326.--	
B/ Pánská garderoba				
pro p.Neumanna				
8 m bílého plátna	po K 15.--	K 120.--		
2 ½ m bílého hedvábí	po K 40.--	K 100.--		
½ m terra hedvábí	po K 40.--	K 20.--		
ozdoba		K 50.--		
pro p.Věverku				
10 m bílého plátna	po K 15.--	K 150.--		
2 ½ m hedvábí	po K 40.--	K 100.--		
ozdoba		K 50.--		
pro p.Boháče				
2 m hedvábí	po K 40.--	K 80.--		
plissé		K 60.--		
2 frotté ručníky	po K 80.--	K 160.--		
1 dřeváky		K 90.--		
ozdoba		K 50.--		
pro p.Grusse				
2 m hedvábí	po K 40.--	K 80.--		
plissé		K 60.--		
2 m terra hedvábí	po K 40.--	K 80.--		
1 dřeváky		K 90.--		
ozdoba		K 50.--		
pro p.Peška				
9 m plátna	po K 15.--	K 135.--		
1 sandály		K 100.--		
pro p.Černého				
7 m plátna	po K 15.--	K 105.--		
pro p.Pivce				
7 m plátna	po K 15.--	K 105.--		
2 m plyše	po K 150.--	K 300.--		
pro p.Kreuzmanna				
10 m plátna	po K 15.--	K 150.--		
1 čepice		K 20.--		
3 m černého hedvábí	po K 40.--	K 120.--		
1 slaměné trepky		K 80.--		

Kuchař			
4 m plátna	po K 15.—	K 60.—	
6 hudebníků			
obleky upravené ze skladu			
6 čepic	po K 15.—	K 90.—	
na různé		K 500.—	K 3.155.—

Úhrnem činí tudíž rozpočtený náklad na výpravu řečené hry ..... K 11.840.—.

Ředitel:

Direktion
des Nationaltheaters in Prag
Ředitelství
Národního divadla v Praze

Prag am 22. Listopadu 1942.
V Praze dne

Zahl: 3016/42.
Č. j.:

Betrifft: V.K.Klicpera Zlý jelen.
Věc:

Rozpočet.

Beilagen:
Přílohy:

Rozpočet na výpravu hry V.K.Klicpery "Zlý jelen" upravuje se takto:

1/ p.akad.malíři Jiřímu Trnkovi za návrh výpravy dekorační a kostýmní ..... K 3.500.--

2/ akademické malířce Boženě Nevolové za spolupráci na sestavení rozpočtu výpravy kostýmní, při nákupu látek a příprav a při opatřování dámských toilet ..... K 250.--

3/ na zhotovení dekorací:

400 m starého materiálu		--.--	
20 m textilitu	po K 13.10	K 262.-	
50 m organtinu bílého	po K 5.--	K 250.-	
30 m organtinu černého	po K 6.50	K 195.-	K 707.--

4/ na nábytek a rekvisity:

jelení hlavy /10 kusů/		K 300.-	
borlice /lesní trubka/		K 100.-	
potahy na nábytek 10 m	po K 25.--	K 250.-	
doprava vypůjčeného nábytku		K 250.-	
různé rekvisity		K 250.-	
mimořádné výlohy		K 250.-	K 1.400.--

5/ na zhotovení kostýmů:

A/ Dámská garderoba

pro pí.Matulovou

I. čepec a zástěra ze skladu

7 m bège hedvábí	po K 45.--	K 315.--	
2 m podšívky	po K 16.--	K 32.--	
ozdoba		K 100.--	

II.	9 m žlutého hedvábí	po K 48.—	K	432.—
	2 m podšívky	po K 16.—	K	32.—
	klobouk		K	150.—
	ozdoba		K	50.—

pro pí.Steimarovou

I.	9 m žlutého hedvábí	po K 48.—	K	432.—
	2 m podšívky	po K 16.—	K	32.—
	klobouk		K	150.—
	ozdoba		K	50.—
II.	trikot a bolinky ze skladu			
	3 m hedvábí	po K 50.—	K	150.—
	2 m podšívky	po K 25.—	K	50.—
	nový vysoký klobouk		K	200.—
	1 m látky		K	45.—
	uprava a ozdoba		K	50.—

4 dámy baletu /jeleni/

hnědé trikoty ze skladu
vysoké boty ze skladu

8 m	černého hedvábí	po K 45.—	K	360.—
	příprava		K	100.—

4 dámy baletu /myslivci/

10 m	šedého hedvábí	po K 55.—	K	550.—
8 m	podšívky	po K 30.—	K	240.—
3 m	zeleného hedvábí	po K 45.—	K	135.—
	hnědé trikoty ze skladu			

4 dámy baletu /strašidla/

15 m	bílého hedvábí	po K 50.—	K	750.—

1 dáma baletu /zlý jelen/

3 m	bílého hedvábí	po K 35.—	K	105.—
	ozdoba		K	100.—
			K	200.—
				K 4.810.—

na opravy a různé

B/ Pánská garderoba

pro p.Högra

1,30 m	šedé látky	po K 150.—	K	195.—
	příprava		K	50.—
	vesta:			
1 m	pruhované látky		K	60.—
	příprava		K	60.—
	ozdoba		K	100.—
	ostatní upravené ze skladu			

pro p.Sedlika

2 ½ m	šedé látky	po K 120.—	K	300.—
1 m	zelené látky		K	90.—
1 m	hnědé látky		K	100.—
	příprava		K	200.—

	zelený klobouk		K	450.--
1	pero /křídlo/		K	50.--
2 ½	m zeleného atlasu	po K 45.--	K	112.50
15	m širtinku	po K 9.--	K	135.--
	pro p.Boháče			
2 ½	m šedé látky	po K 120.--	K	300.--
	příprava		K	200.--
1	m zelené látky		K	90.--
	plátěné kamaše nad kolena		K	200.--
2 ½	m zeleného atlasu	po K 45.--	K	112.50
10	m širtinku	po K 9.--	K	90.--
	pro p.Pivce			
2 ½	m zeleného atlasu	po K 45.--	K	112.50
5	m širtinku	po K 9.--	K	45.--
	plátěné kamaše nad kolena		K	200.--
1	m zelené látky		K	90.--
	pro p.Neumanna			
2	m hnědé látky	po K 80.--	K	160.--
	příprava		K	150.--
	pro p.Peška			
6	m kostkového flanelu	po K 40.--	K	240.--
	ostatní ze skladu			
	pro pp.Rolanda, Kreummanna, Velebného, Blažka a 12 pp.konservatoře			
	obleky opravené ze skladu			
	na opravy a různé		K 700.--	K 4.292.50

Úhrnem činí tudíž rozpočtený náklad na výpravu řečené hry ..... K 14.959.50.

Ředitel:

Č. 1342-c

V Praze dne 13. května 1946.

Ministerstvu zemědělství

v Praze.

Věc: Týden propagace veřejného
---- významu lesů.

Na dopis ze dne 11. května t.r. č.j. 66.815/IV/4/46 odpovídáme: Repertoár Národního divadla, který musí respektovat v prvé řadě úkoly umělecké a v druhé řadě úkoly kulturně-politické, je sděláván vždy pro sezonu příštího roku. Příležitostné oslavy a národní akce, které se vyskytnou během roku, vybírají z našeho repertoáru ty hry, které jsou pro tu nebo onu příležitost nejvhodnější. Letošní repertoár, ani repertoáry minulých let, neobsahovaly činohru "Zlý jelen" od Václava Klimenta Klicpery /nikoli J. Klicpery, jak píšete/. Posledně byl na repertoáru "Zlý jelen" v r. 1942, t.j. tak vzdálená doba, že by bylo zapotřebí nového studia aspoň třínedělního. Získat čas pro toto studium je nám nyní zcela nemožné. Nad to je nám nemožné vypravit znovu "Zlého jelena" také proto, že dekorace při požáru skladišť Národního divadla shořely.

Navrhujeme Vám proto, abyste si vybrali z našeho repertoáru, dávaného od květnové revoluce, jinou hru. Domníváme se, že by účelu, který navrhujete, nejlépe vyhovovala Drdova novinka "Hrátky s čertem". Prosíme, abyste nám obratem odpověděli, souhlasíte-li, nebo máte-li jiný návrh. Zároveň prosíme o přesné datum Vašeho představení. Nejlépe by se nám hodilo pondělí 17. června.

V dokonalé úctě

Direktion
des Nationaltheaters in Prag
Ředitelství
Národního divadla v Praze

Prag am 1. března 1943.
V Praze dne

Zahl: 475/43.
Č. j.:
Betrifft: Friedrich Hebbel Gygův prsten.
Věc:
Rozpočet.

Beilagen:
Přílohy:

Rozpočet na výpravu hry Friedricha Hebbela "Gygův prsten" upravuje se takto:

1/ akad.malíři Jiřímu Trnkovi za návrh výpravy dekorační a kostýmní ..... K 5.000.--

2/ akademické malířce Boženě Nevolové za spolupráci na sestavení rozpočtu výpravy kostýmní, při nákupu látek a příprav a při opatřování dámských toilet ..... K 250.--

3/ na zhotovení dekorací:

300 m starého materiálu			--.--	
50 m nového plátna	po K 16,98	K	849.--	
10 m. textilitu	po K 13.10	K	131.--	K 980.--

4/ na nábytek a rekvisity:

7 m^2 lakování stěn	po K 60.--	K	420.--	
úprava nábytku		K	150.--	
1 koruna		K	450.--	
1 koruna		K	400.--	
kameny /imitace/		K	200.--	
figurální ozdoba hlavy a štítu		K	500.--	
2 tygří hlavy		K	300.--	
8 věnců a květiny		K	500.--	
6 tamburin		K	600.--	
zvonky		K	150.--	
4 zrcadla		K	250.--	
1 kámen velký /diamant/		K	100.--	
1 buněk		K	200.--	
různá sedadla		K	200.--	
různé rekvisity		K	300.--	
mimořádné výlohy		K	250.--	K 4.970.--

5/ na zhotovení kostýmů:

A/ Dámská garderoba

pro sl.Glázrovou /Rhodope/

20 m černého chiffonu	po K 55.—	K 1.100.—	
3 m bílého hedvábí	po K 45.—	K 135.—	
plášť:			
6 m šedého hedvábí	po K 55.—	K 330.—	

pro pí.Steimarovou /Hero/

4 m šedého hedvábí	po K 35.—	K 140.—	
černý závoj ze skladu			

pro sl.Hegerlíkovou /Lesbia/

4 m šedého hedvábí	po K 35.—	K 140.—	
černý závoj ze skladu			

6 dam tanečnic

24 m šedého hedvábí	po K 36.—	K 864.—	

6 dam

černé řízy ze skladu			
6 m bílého georgettu	po K 30.—	K 180.—	K 2.889.—

B/ Pánská garderoba

pro p.Štěpánka /Kandaules/

5 m plyše	po K 250.—	K 1.250.—	
8 m černého sametu	po K 38.—	K 304.—	

pro p.Högra /Gyges/

2 m plyše	po K 250.—	K 500.—	
4 m stříbra	po K 20.—	K 80.—	
1 stylové boty		K 250.—	

pro p.Průchu /Thoas/

6 m hnědé látky	po K 50.—	K 300.—	
2 m šedého sametu	po K 38.—	K 76.—	

pro p.Velebného /Karna/

5 m šedého sametu	po K 38.—	K 190.—	
1 sweatr		K 100.—	

pro p.Pleskota

1 sweatr		K 100.—	
3 m bílého hedvábí	po K 40.—	K 120.—	

4 mojáci

40 m organtinu	po K 15.—	K 600.—	

2 ochotníci

3 m plyše	po K 50.—	K 150.—	

1 ochotník /konservatorista/
2 m bílého hedvábí po K 40.-- K 80.--

2 ochotníci /konservatoristé/
7 m hedvábí po K 40.-- K 280.-- K 4.300.--

Úhrnem činí tudíž rozpočtený náklad na výpravu
řečené hry ..... K 18.469.--

Ředitel:

C.j. 993/43. V Praze dne 4.května 1943.

Věc: Dalibor C.Faltis Stanice Gordian.
Rozpočet.

Rozpočet na výpravu hry Dalibora C.Faltise "Stanice Gordian" upravuje se takto:

1/ akademickému malíři Jiřímu Trnkovi za návrh výpravy dekorační a kostýmní ..... K 5.000.--

2/ akademické malířce Boženě Nevolové za spolupráci na sestavení rozpočtu výpravy kostýmní, při nákupu látek a příprav a při opatřování dámských toilet ..... K 250.--

3/ na zhotovení dekorací:

350 m starého materiálu		-.--	
270 m starého plátna		-.--	
70 m organtinu bílého	po K 5.--	K 350.--	
20 m textilitu	po K 13.10	K 262.--	
15 m nového plátna	po K 16.98	K 254.70	
40 m juty surové	po K 13.10	K 524.--	
20 m kalmuku	po K 47.--	K 940.--	K 2.330.70

4/ na nábytek a rekvisity:

přelakování barového stolu 11 m^2 po K 15.--	K 165.--	
lakování orchestryonu 18 m^2 po K 25.--	K 450.--	
1 lampa: podstavec a stínidlo	K 900.--	
5 spacích pytlů po K 150.--	K 750.--	
2 švédská polární kamna	K 200.--	
projekce	K 150.--	
různé navigační a astronomické přístroje	K 300.--	
doplňkové materiály	K 300.--	
různé rekvisity	K 400.--	
mimořádné výlohy	K 300.--	K 3.915.--

5/ na zhotovení kostýmů:

A/ Dámská garderoba

pro M.Matulovou, Hálkovou a ostatní kostýmy upravené ze skladu

na opravy a různé K 500.--

B/ Pánská garderoba

pro p.Štěpánka

I.	3 m modré látky	po K 120.--	K	360.--
	příprava		K	200.--
	ozdoba		K	60.--
	čepice		K	60.--
II.	2 ½ m bège plyše	po K 250.--	K	625.--
	5 tabulí vaty	po K 5.--	K	25.--
	příprava		K	60.--
	1 kůže		K	100.--

pro p.Karena

I.	3 m modré látky	po K 120.--	K	360.--
	příprava		K	200.--
	ozdoba		K	60.--
	čepice		K	60.--
II.	2 ½ m bège plyše	po K 250.--	K	625.--
	5 tabulí vaty	po K 5.--	K	25.--
	příprava		K	60.--
	1 kůže		K	100.--

pro p.Dohnala

3 m	modré látky	po K 120.--	K	360.--
	příprava		K	200.--
	ozdoba		K	60.--
	čepice		K	60.--

pro p.Grusse

I.	3 m modré látky	po K 120.--	K	360.--
	příprava		K	200.--
	ozdoba		K	60.--
	čepice		K	60.--
II.	2 ½ m bège plyše	po K 250.--	K	625.--
	5 tabulí vaty	po K 5.--	K	25.--
	příprava		K	60.--
	1 kůže		K	100.--

pro p.Peška

2 m	pruhované látky	po K 25.--	K	50.--
	ostatní ze skladu			

pro p.Rubíka

4 m	malířského plátna	po K 20.--	K	80.--
	ozdoby		K	100.--
4	kůže	po K 100.--	K	400.--

pro pp.Průchu, Veverku, Pleskota, Šípa a 4 vojáky

obleky upravené ze skladu

9 kapucí 1
upraviti ze starých kostýmů, které se vyřadí
č. 05804, č. 06510 $\frac{0}{2}$ $\frac{2}{2}$

na různé K 500.-- K 6.280.--

Úhrhem činí tudíž rozpočtený náklad na výpravu
řečené hry ..... K 18.275.70.

Ředitel:

Č.j. 2140/43. V Praze dne 15.září 1943.

Věc: Fr.Grillparzer Sen jako život.
Rozpočet.

Rozpočet na výpravu hry Fr.Grillparzera "Sen jako život" upravuje se takto:

1/ akad.malíři Jiřímu Trnkovi za návrh výpravy dekorační a kostýmní ..... K 6.000.—

2/ akademické malířce Boženě Nevolové za spolupráci na sestavení rozpočtu výpravy kostýmní, při nákupu látek a příprav a při opatřování dámských toilet ..... K 250.—

3/ na zhotovení dekorací:

170 m starého plátna		—.—	
200 m starého organtinu		—.—	
15 m textilitu silného	po K 13.10	K 196.50	
120 m textilitu slabého	po K 13.10	K 1.572.—	
180 m režného plátna	po K 17.—	K 3.060.—	K 4.828.50

4/ na nábytek a rekvisity:

poháry	K	200.—
květiny	K	300.—
2 perské dýky	K	200.—
kameny	K	150.—
rákos	K	80.—
různé rekvisity	K	300.—
mimořádné výlohy	K	300.— K 1.530.—

5/ na zhotovení kostýmů:

A/ Dámská garderoba

pro pí.Fabiánovou

2 obleky nově upravené ze skladu

na doplňky, úpravu a ozdoby:

2 ½ m černého crepesatinu	po K 45.—	K	112.50
5 m růžového plátna	po K 25.—	K	125.—
1 m šedého georgettu		K	70.—
1 m bílého hedvábí		K	45.—
3 m bílého brokátu	po K 48.—	K	144.—
4 m černého chiffonu	po K 70.—	K	280.—
ozdoba		K	100.—

3 dámy baletu

kostýmy nově upravené ze skladu

na doplňky:

3 m hedvábí	po K 40.—	K	120.—
1 ½ m bílého georgettu	po K 35.—	K	52.50
3 klobouky	po K 200.—	K	600.—

pro sl.Ježkovou
kostým upravený ze skladu
na opravy a různé K 300.— K 1.949.—

B/ Pánská garderoba

pro p.Boháče
I. oblek nově upravený ze skladu
na doplňky a úpravu:

5 m žlutého plátna	po K 15.—	K	75.—
5 m šedého hedvábí	po K 30.—	K	150.—

II. oblek nově upravený ze skladu
na doplňky a úpravu:

5 m černého brokátu	po K 22.—	K	110.—
3 m pruhovaného hedvábí	po K 14.—	K	42.—
3 m plátna	po K 15.—	K	45.—

pro p.Průchu
3 obleky nově upravené ze skladu
na doplňky:

6 m černého sametu	po K 30.—	K	180.—
2 m šedého hedvábí	po K 30.—	K	60.—

pro p.Peška
2 obleky nově upravené ze skladu
na doplňky:

4 m režného plátna	po K 15.—	K	60.—
5 m červeného hedvábí	po K 20.—	K	100.—

pro p.Vydru
2 obleky nově upravené ze skladu
na doplňky, úpravu, ozdoby:

2 m žluté látky	po K 14.—	K	28.—
3 m modrého plátna	po K 15.—	K	45.—
2 m plyše	po K 250.—	K	500.—
5 m hedvábí	po K 80.—	K	400.—
2 m kostkového hedvábí	po K 12.—	K	24.—
2 m zeleného hedvábí	po K 64.—	K	128.—
2 ½ m bílého hedvábí	po K 30.—	K	75.—

pro pp.Šípa, Bartoše a 3 ochotníky
obleky upravené ze skladu
25 ochotníků
pláště barvit
na doplňky:

5 m bílého plátna	po K 15.—	K	75.—
na opravy a různé		K	500.— K 2.597.—

Úhrnem činí tudíž rozpočtený náklad na výpravu
řečené hry ..... K 17.154.50.

Ředitel:

MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ
A NÁRODNÍ OSVĚTY.

V PRAZE, dne 14. října 1930.

Č. j. 93.887/30-V

Při odpovědi budiž toto číslo jednací uvedeno.
O každé věci pište samostatně.

Věc: Praha - Národní divadlo.
Tylův " Strakonický dudák "
náklad na výpravu.

Odpověď k čís. 4200 ze dne 24.června 1930.

Přílohy 2.

Ředitelství Národního divadla

V P r a z e .

Za předpokladu, že rozpočtová úhrada je v rámci celkových ročních potřeb plně zajištěna, povoluji náklad Kč 12.255.--na scénickou a náklad Kč 15.032.--na kostymní výpravu Tylovy hry " Strakonický dudák" podle rozpočtu ze dne 23. června a 16. června 1930. Příště buď s návrhem na celkový náklad výpravy vždy spojen i honorář autoru scénického návrhu.

Ministr:

I.

1/ Ú č t á r n ě
2/ Panu šéfu scénické výpravy Václavu Gottliebovi
3/ Technické správě
4/ A d m i n i s t r a c i
5/ Paní Julii Maxiánové, inventární úřednici

1 - 5

Rozpočet na zhotovení dekorací pro hru J.K. Tyla "Strakonický dudák" upravuje se takto:

1/ akademickému malíři J. Trnkovi za návrh výpravy dekorační	K	3.500,--	3.500
2/ šéfu scénické výpravy V. Gottliebovi ze technickou upravu	K	600,--	600
3/ na zhotovení dekorací:			
200 m starého plátna			
190 m starého plátna papírového			
165 m nového plátna metr za 20 K	K	3.300,--	
na opravu rekvisit	K	350,--	
květiny	K	200,--	
různé rekvisity	K	150,--	
mimořádné výlohy	K	500,--	4.500
Úhrnem činí tudíž rozpočtený náklad na dekorační výpravu řečené hry	K.		8.600

II.

1/ Ú č t á r n ě .

Ukládám hlavní pokladně, aby na řad výpravy J.K. Tyla "Strakonický dudák" vyplatila akademickému malíři J. Trnkovi za návrh výpravy dekorační honorář ..... K 3.500,--
a šéfu scénická výpravy V. Gottliebovi za technickou upravu honorář ..... K 600,--.

2/ Panu akad.malíři J. T r n k o v i ,
P r a h a XVI., Jinonická 151.

Za návrh dekorační výpravy pro hru J.K. Tyla "Strakonický dudák" poukazuji Vám k výplatě u hlavní pokladny Národního divadla v Praze honorář K 3.500,--.

3/ Panu V. Gottliebbvi, šéfu scénické výpravy

Za technickou úpravu pro hru J.K. Tyla "Strakonický dudák" poukazuji Vám k výplatě u hlavní pokladny honorář K 600,--.

24.7.1945.

Č.j. 2398/43. V Praze dne 14.října 1943.

Věc: J.K.Tyl Strakonický dudák.
Rozpočet.

Rozpočet na výpravu hry J.K.Tyla "Strakonický dudák" upravuje se takto:

1/ p.akademickému malíři Jiřímu Trnkovi za návrh výpravy dekorační a kostýmní ..... K 10.000.--

2/ akademické malířce Boženě Nevolové za spolupráci na sestavení rozpočtu výpravy kostýmní, při nákupu látek a příprav a při opatřování dámských toilet ..... K 250.--

3/ na zhotovení dekorací:

1.211 m starého plátna				
217 m nového plátna	po K 16.98	K 3.684.70		
106 m^2 organtýnu bílého	po K 5.--	K 530.--		
5 m^2 bobinetu	po K 11.--	K 55.--		
10 m textilitu	po K 13.10	K 131.--	K	4.400.70

4/ na nábytek a rekvisity:

1 dudy		K	1.700.--
květiny		K	500.--
drátěná konstrukce na koně		K	700.--
2 podnosy se zvonky		K	300.--
3 dudy napodobené		K	450.--
kování na dudy		K	550.--
12 masek kašírovaných		K	180.--
50 m mullu na příšery	po K 3.16	K	158.--
60 m mullu na koně	po K 3.16	K	189.60
svítící barva červená		K	500.--
různé rekvisity		K	300.--

na doplňky a opravy:

5 m červené látky	po K 50.—	K	250.—
1 m červeného hedvábí		K	25.—
—.75 m cyklamen látky	po K 97.—	K	72.75
2 m batistu	po K 30.—	K	60.—
1 m hedvábí		K	30.—

provpí.Pačovou

kostým upravený ze skladu			
slaměné třepky		K	70.—

pro sl.Klenovou /Zulika/

kostým nově upravený ze skladu

7 m bílého hedvábí	po K 31.—	K	217.—
2 m černého hedvábí	po K 9.—	K	18.—
4 m bílé látky	po K 35.—	K	140.—
ozdoba z imitace lišky		K	2.500.—

6 dam /dívé ženy/

řízy upravené ze skladu			
1 ½ m plátna	po K 15.—	K	22.50

4 dámy baletu

černé trikoty a košilo ze skladu			
4 čepice	po K 50.—	K	200.—

5 dam konservatoře

kostýmy upravené ze skladu			
15 m plátna	po K 28.—	K	420.—
5 čepic	po K 25.—	K	125.—

12 dětí

obleky upravené ze skladu

8 m plátna	po K 25.—	K	200.—
4 čepice	po K 25.—	K	100.—
6 párů slaměných pantoflí	po K 50.—	K	300.—
na opravy a různé		K	1.000.—

K 6.010.25

B/ Pánská garderoba

pro pp.Neumanna, Dohnala, Velebného, Vojtu, Kreuzmanna, Průchu, Kubíka, Bartoše I.,Peška

obleky nově upravené ze skladu

pro p.Černého /Král Alenorus/

oblek nově upravený ze skladu

na opravy a doplňky:

6 m plátna	po K 25.—	K	150.—
7 m hedvábí	po K 40.—	K	280.—
4 m černého hedvábí	po K 40.—	K	160.—
2 m různého hedvábí	po K 40.—	K	80.—
1 koruna		K	100.—

pro p.Kolára /Mikuli/

oblek nově upravený ze skladu

na opravy a doplňky:			
1 m černé látky		K	150.—
příprava		K	50.—
pro p.Rubíka /Alamir/			
oblek nově upravený ze skladu			
na opravy a doplňky:			
6 m bílého hedvábí	po K 50.—	K	300.—
8 m černého hedvábí	po K 40.—	K	320.—
6 m plátna	po K 25.—	K	150.—
2 m různého hedvábí	po K 40.—	K	80.—
1 koruna		K	100.—
pro p.Bartoše II. /Franěk/			
oblek upravený ze skladu			
na doplňky:			
3 m hedvábí	po K 40.—	K	120.—
6 m plátna	po K 25.—	K	150.—
6 mužů:			
obleky upravené ze skladu			
na doplňky:			
30 m černého hedvábí	po K 20.—	K	600.—
8 strašidel:			
obleky nově upravené ze skladu			
na doplňky:			
56 m plátna	po K 25.—.	K 1.400.—	
na opravy a různé		K 1.000.—	K 5.190.—

Úhrnem činí tudíž rozpočtený náklad na výpravu řečené hry ..... K 31.678.55.

Ředitel:

Č.j. 331/44. V Praze dne 4.února 1944.

Věc: Lope de Vega Císařův mim.
Rozpočet.

Rozpočet na výpravu hry Lope de Vegy "Císařův mim" upravuje se takto:

1/ p.akad.malíři Jiřímu Trnkovi za návrh výpravy dekorační a kostýmní ..... K 7.000.—

2/ p.Václavu Gottliebovi za technickou úpravu ..... K 500.—

3/ akademické malířce Boženě Nevolové za spolupráci na sestavení rozpočtu výpravy kostýmní, při nákupu látek a příprav a při opatřování dámských toilet ..... K 250.—

4/ na zhotovení dekorací:

80 m starého materiálu		-.—	
120 m papírového plátna	po K 10.50	K 1260.—	
10 m juty	po K 13.10	K 131.—	K 1.391.—

5/ na nábytek a rekvisity:

lakování stěn a trůnu 16 m² po K 60.—	K	960.—
1 trůn	K	300.—
květiny	K	250.—
masky kašírované	K	500.—
nosítka	K	150.—
krunýře	K	500.—
různé rekvisity	K	500.—
mimořádné výlohy	K	400.— K 3.560.—

6/ na zhotovení kostýmů:

A/ Dámská garderoba

pro pí.Matulovou

2 kostýmy nově upravené ze skladu

na doplňky:

8 m hedvábí	po K 35.—	K	280.—
2 m podšívky	po K 20.—	K	40.—
3 m černého hedvábí	po K 38.—	K	114.—
3 m bílého hedvábí	po K 38.—	K	114.—
6 m zeleného hedvábí	po K 45.—	K	270.—
2 m bílého hedvábí	po K 38.—	K	76.—

pro sl.Klenovou

kostým nově upravený ze skladu

na opravy:

3 m černého hedvábí	po K 42.—	K	126.—
3 m bílého hedvábí	po K 38.—	K	114.—

pro sl.Ježkovou, Prokopovou a dámy baletu

kostýmy upravené ze skladu

na opravy a různé	K 1.000.—	K 2.134.—

B/ Pánská garderoba

pro p.Boháče

kostým nově upravený ze skladu

na doplňky:

6 m červeného hedvábí	po K 30.—	K	180.—
5 m bílého hedvábí	po K 40.—	K	200.—

pro p.Průchu

kostým upravený ze skladu

1 čepice	K	50.—
1 zlatý věnec	K	60.—

pro p.Kreuzmanna

kostým upravený ze skladu

1 čepice	K	50.—
1 zelený věnec	K	40.—

pro p.Peška

2 kostýmy nově upravené ze skladu

na doplňky:

6 m černého hedvábí	po K 30.—	K	180.—
příprava		K	100.—
6 m zeleného hedvábí	po K 28.—	K	168.—

pro p.Kohouta

3 kostýmy nově upravené ze skladu

na doplňky:

12 m černého lamé	po K 36.—	K	432.—
1 čepice		K	50.—
1 zlatý věnec		K	60.—
7 m červeného hedvábí	po K 40.—	K	280.—
příprava		K	100.—
3 m bílé látky	po K 40.—	K	120.—

pro p.Högra

kostým nově upravený ze skladu

na doplňky:

6 m černého hedvábí	po K 30.—	K	180.—
příprava		K	100.—

pro p.Rogoze

kostým nově upravený ze skladu

na doplňky:

6 m černého hedvábí	po K 30.—	K	180.—
příprava		K	100.—

pro p.Šípa

kostým nově upravený ze skladu

na doplňky:

6 m černého hedvábí	po K 30.—	K	180.—
příprava		K	100.—



NÁRODNÍ
DIVADLO
ŠÉF
ČINOHRY

Praha, 22. dubna 1960.

Ředitelství Národního divadla
k ruk. s. nám. ředitele Maršálka
doplňovací budova

Dohodl jsem se s výtvarníkem, zasloužilým umělcem Jiřím T r n k o u, na paušálním honoráři

5.000.-- Kčs

za kostýmní návrhy ke hře "Drahomíra". Celkově jde o cca 60 kostýmů.

Jelikož - jak je mi známo -tato částka převyšuje honorář stanovený příslušnými směrnicemi, žádám, aby byl obstarán souhlas ministerstva školství k uzavření smlouvy s výtvarníkem.

Podotýkám, že se jedná o zvášť obtížnou práci, kterou mistr Trnka provedl dokonale. V honoráři je také zahrnuta odměna za návrhy zbraní, šperků, štítů a pod.

Děkuji a jsem

se soudružským pozdravem

šéf činohry:

OVOCNÝ TRH 6, PRAHA I

Sčt 01-81087-57

Ministerstvo školství a kultury,
odd.PAM, k rukám s.Dr.Bašty,
P r a h a

28. 4. 1960
763

Věc: J.Trnka - odměna

K návrhu správy činohry předkládáme žádost o zcela vyjímečné povolení k výplatě paušální odměny Kčs 5.000,- za kostýmní výpravu k činohře "Drahomíra" zasloužilému umělci malíři Jiřímu Trnkovi.

Uvedená výprava je mimořádně obtížná a výtvarně náročná. Mistr Trnka ji provede význačným způsobem. V honoráři je zahrnuta také odměna za návrhy zbraní, šperků, štítů a velkého počtu jiných rekvisit, jejichž výtvarné propracování bylo velmi obtížným úkolem.

Náměstek ředitele :

Dr Tayerle

Zasloužilý umělec
Jiří T r n k a ,
akademický malíř,
Praha II., Revoluční 24

1034

4. 6. 1960

Věc: smlouva na dodání kostýmní výpravy pro Drahomíru.

Vážený soudruhu,

prosím, abyste laskavě přijal písemné potvrzení dohody, kterou jste uzavřel s uměleckou správou činohry Národního divadla na dodání návrhů kostýmní výpravy pro hru J.K.Tyla: Drahomíra a její synové.

Dovoluji si Vám současně sdělit, že v souladu s návrhem vedení činohry bylo požádáno ministerstvo školství a kultury o povolení vyjímky z předepsaných maximálních odměn, jež může ředitelství divadla za kostýmní návrhy poskytnout - t.j. nejvýše Kčs 50,- za 1 přijatý kostýmní návrh -a vyžádán souhlas ke stanovení paušální odměny za Váš návrh kostýmní výpravy ve výši Kčs 5.000,-.

Podle usancí jsme zároveň pro Vás připravili na středu dne 8.6.1960 zálohu ve výši 2.000,- Kčs, jejíž výplatu Vám provede při Vaší návštěvě toho dne vedoucí mzdové účtárny s.Malý. Zbytek odměny Vám přísluší po premiéře a bude vyplacen podle rozhodnutí ministerstva o našem podání.

Prosím, abyste přijal mou zprávu a jsem

se soudružským pozdravem

náměstek ředitele :

Exp.:
1 - mzdové účtárna k laskavému provedení
2 - hospodářský vedoucí činohry s.Dr.Tichý
3 - hospodářský tajemník UT provozu
4 - vedoucí výroby kostýmů
5 - právní
6 - PAM

Dr.Tayerle

Referatník

Národní divadlo v Praze

Vážený soudruh
Ing. P e l í š e k ,
první náměstek ministra
školství a kultury
P r a h a

1801

9. 12. 1960

Vážený soudruhu náměstku,

prosím, abyste laskavě přijal naši žádost o pomoc při řešení jednoho z aktuálních problémů našeho provozu.

Národní divadlo v minulosti bylo spojeno pracovními vztahy se jmény nejslavnějších tvůrců naší národní kultury, ve všech jejích oborech. Mezi tvůrci této tradice jsou i sám M.Aleš, Hynais a jiní umělci výtvarnické profese.

Tato minulost Národního divadla nás zavazuje k tomu, aby právě dnes, byli přivoláváni i v oboru výtvarné spolupráce k činnosti v Národním divadle nejpřednější současní umělci.
V souladu s tím přikročilo Národní divadlo při zadávání scénických výprav ke spolupráci se zasloužilými umělci Svolinským a Trnkou.
Zde však vytváří obtíž ekonomické zajištění této spolupráce. Pro krytí honorářové úhrady těmto umělcům nemá obecný platový předpis řešení.
Naše žádost na oddělení PAM ministerstva školství o výjimečné povolení honoráře pro s.Trnku za kostýmní výpravu Tylovy Drahomíry nebyla, bohužel, přijata. (Paušální honorář Kčs 5.000,-).

Vážený soudruhu náměstku, prosím, abyste laskavě uvážil možnost mimořádného řešení případu honoráře Kčs 5.000,- pro zasloužilého umělce J.Trnku za kostýmní výpravu pro uvedenou hru Drahomíra v souvislosti s naším společným zájmem na neustálém vzestupu úrovně umělecké produkce Národního divadla.

Děkuji Vám za porozumění pro naše vnitřní provozní otázky a pochopení, se kterým jste je vždy řešil.

Se soudružským pozdravem

Exp.:
s.náměstek Maršálek , činohra a právní

Národní divadlo v Praze

V Praze dne 24. června 1960.

Č.j.: 1162

Přílohy: 6

Vyřizuje: Slámová

Podatelně.

Rozpočet

na výpravu hry-~~[illegible]~~ "D R A H O M Í R A"

Režisér ..... : Otomar Krejča	Premiéra dne 15.6.1960
Výtvarník dekorací: arch.Jos.Svoboda	Výroba - započetí :
kostýmů : Jiří Trnka	- ukončení :

	Dekorace Kčs	Kostýmy Kčs	Vlásenky Kčs		Celkem Kčs
1. Materiál a) základní ...	25.137.—	39.955.—	1.820.—		66.912.—
b) pomocný ...	5.027.—	2.800.—			7.827.—
2. M z d y					
3. Honoráře ext.prac.(NF).					
4. Honoráře výtvarníků ...	3.500.—	5.000.—			8.500.—
5. Národní pojištění					
6. Ostatní náklady					
V ý r o b a celkem ...	33.664.—	47.755.—	1.820.—		83.239.—
7. Nákup hotových předmětů	-	5.550.—			5.550.—
N á m k l a d celkem ...	33.664.—	53.285.—	1.820.—		88.769.—

t.j.slovy Kčs ~~[illegible]~~

Rozsah výroby .... obrazů ..... ks ..... ks

~~Schvaluji a dávám jako souhrnný příkaz k výrobě.~~

Beru na vědomí.

Náměstek ředitele:

[signature]

Č. 752.

Národní divadlo v Praze.

List:

ROZPOČET

dekorací

na ~~XXXXXXXXXX~~ pro hru-operu-balet: "Drahomíra"

Role, představitel, název výrobku, druh materiálu:	Materiál: počet j/zdn.množ.	Materiál: j/zdn. v Kčs	Materiál: jednotlivě Kčs	Materiál: celkem Kčs	Pracovní doba v hod.	Pozn.
1 + 3 + 4 obraz :						
kožanka okr. - opona m2	110	26.-	2.860.-			
plš -doplňky k podlaze kg	10	37.-	370.-	3.230.-		
2. obraz :						
samet černý - mraka m	60	46.-	2.760.-			
plš - prokřikabl kg	30	37.-	1.110.-	3.870.-		
5. obraz :						
samet černý - mraka m	45	46.-	2.070.-			
plátno než. - zástavy m	10	16.-	160.-			
olejovina m2	8	29.-	232.-	2.462.-		
6. obraz :						
kožanka okr. - strop m2	75	26.-	1.950.-	1.950.-		
7. obraz :						
kepr černý - potah na kameny m	60	19.-	1.140.-	1.140.-		
8. obraz :						
bez textilu						
9. obraz :						
plš - potah na podium kg	5	37.-	185.-	185.-		
jehličnaté řezivo m3	7	1100.-	7.700.-			
překližka m2	130	20.-	2.600.-			
mimořádné výlohy			2.000.-	12.300.-		
(mimo rozpočet na rekvisity, který bude podán dodatečně) Celkem.				32.137.-		

Rekapitulace:	skutečnost	Rozpočet	+-
1. Materiál a) základní 20.....		23.137.-	
b) pomocný ... %		5.027.-	
2. Mzdy (..... hod. x prům. mzda Kčs .....)			
arch. J. Svoboda 3. Honoráře externích prac. (z NF)			
4. Honoráře výtvarníků (os.výd.mimo fdy)		3.500.-	
5. Národní pojištění (10% mezd)			
6. Ostatní náklady			
V ý r o b a celkem		31.664.-	
7. N á k u p hotových předmětů			
N á k l a d c e l k e m			

Rozpočet sestavil a)	12. dubna 1950. dne	Hlavní výtvarník a)	dne	Přdn.z rozp. odb. a)	dne
Vedoucí výroby a)	dne	Vedoucí umělec. správy a)	dne	Vedoucí účetní a)	dne

S c h v a l u j i a dávám jako úsekový příkaz k výrobě.

Místoředitel:

a) Příp. připomínky uvedte na zadní straně.

č. 753.

Národní divadlo v Praze.

ROZPOČET kostýmy

List: 1

na pro hru-operu-balet Tyl : Drahomíra

Role, představitel, název výrobku, druh materiálu	Materiál: počet a kalo-mazi	Materiál: dl. kůže	Materiál: jednotlivě kčs	Materiál: celkem kčs	Pracovní doba vhod.	Poz.
Václav - Lukavský:						
tričot vln. s aplik.				430.—		
tunika bílá - krav. vlž.				90.—		
" růž. jersey				400.—		
" modrá jmmmy vlna				187.50		
" růž. vlna				187.50		
plášť vlněný s aplikací				1.000.—		
" kolový z juty				100.—		
čapka				20.—		
helma - externě				100.—		
brnění pletené z lacetek				300.—		
spona - nákup				20.—		
Boleslav - Hrušínský:						
vln. trikot a rukáv s aplikací				550.—		
tunika bílá vlna				330.—		
život červený s plot. rukávy				150.—		
plášť khaki vlna				700.—		
spona - nákup				30.—		
čapka				15.—		
obuv				150.—		
košile a rukavice pletené z lacetek				450.—		
Hněvsa - Vojtružka:						
trikot bílý vlněný				200.—		
tunika s aplikací, podšívka sukno				600.—		
plášť s podš. - vln. šatovka				800.—		
spona - nákup				30.—		
náhlavec				30.—		
helma - externě				100.—		
košile pletená z lacetek				300.—		
Časta - Pivec:						
punčochy - nákup				15.—		
tunika ze seglu				80.—		
šuba				1.100.—		
" krátká				650.—		
krbce				150.—		
Tyra - Třísla:						
éskapeny				100.—		
punčochy podšité kůží				15.—		
zástěra s řemeny				195.—		
náhlavec				100.—		
pláštěnka				500.—		
krbce				150.—		
Popel - Průcha:						
punčochy				25.—		
plášť celokolový				1.200.—		
podšívka				90.—		
tunika				300.—		
náhlavec				50.—		
převod				11.909.—		

č. 754

Národní divadlo v Praze.

ROZPOČET

List:

na kontýny pro [illegible] - balet Tyl: Drahomíra

Role, představitel, název výrobku, druh materiálu	Materiál: počet a jedn. množ.	Materiál: č. Kčs	Materiál: jednotlivé Kčs	Materiál: celkem Kčs	Pracovní doba v hod.	Pozn.
přenos				11.909.—		
Chrastěj - Karen:						
trikot vln. s podšitím				200.—		
tunika bílá atlas s přípr.				200.—		
plášť s podšívkou				600.—		
kapuce				100.—		
čepice				10.—		
Podiven - Pech:						
tunika atlas				200.—		
trikot černé vlna				200.—		
plášť				650.—		
kapuce				120.—		
ornát				200.—		
čepice				30.—		
Sigibert - Konečný:						
trikot vln.				200.—		
život s rukávy				200.—		
eskapeny				120.—		
helma - nákup				50.—		
plášť				350.—		
košile z lacetek - cizí výr.				300.—		
Fredegard - Čepek (A.M.U.):						
trikot				80.—		
tunika				250.—		
krunýř - duvetin				220.—		
kukla plet. z lacetek - externě				150.—		
rukavice dto.				150.—		
Jindřich - Boháč:						
černé vln. trikot				200.—		
život s rukávy				150.—		
kalhoty černé sukno				150.—		
škapulíř plat. spřípr.				140.—		
košile, kapuce a rukavice plet. z tkal. - ext.				600.—		
plášť kol. běž s kapucí				700.—		
košile - kaliko				36.—		
obuv				150.—		
Kněz - Šavrda:						
tunika černá atlas.				150.—		
triko a podšítí				100.—		
škapulíř				250.—		
sandály				150.—		
Ministranti - kompars (Dáňa, Kocanda):						
sukně			120.—	240.—		
rochetka			50.—	100.—		
převod				18.615.—		

754

Národní divadlo v Praze.

List:

ROZPOČET

na kostýmy pro hru-operu-balet

Tyl : Drahomíra

Role, představitel, název výrobku, druh materiálu		Materiál: počet a jedn. množ.	Materiál: č. Kčs	Materiál: jednotlivě Kčs	Materiál: celkem Kčs	Pracovní doba v hod.	Pozn.
přenos					18.615.—		
Kmeti + kompars 5 x:							
plášť sukno	5x			750.—	3.750.—		
čepice				20.—	100.—		
obuv				100.—	500.—		
Kněží Václava - kompars 2x:							
trikot a podšití				100.—	200.—		
tunika atlas				120.—	240.—		
juta na košili				50.—	100.—		
čepice				10.—	20.—		
opánky				100.—	200.—		
Panoša Drahomíry - kompars 2 x:							
černý trikot				80.—	160.—		
tunika - obl.látka				200.—	400.—		
obuv				100.—	200.—		
čepice				10.—	20.—		
Vojáci Boleslava a Václava - 5 x kompars:							
trikot	5 x			80.—	400.—		
tunika vlna				220.—	1.100.—		
kapuce a plet.rukávy z tkalounů - exter.				300.—	1.500.—		
Kostelník - kompars:							
trikot					80.—		
tunička vln.					90.—		
obuv					100.—		
Vojíni Jindřicha - kompars 6 x:							
černý trikot	6x			80.—	480.—		
život s rukávy aplik.				150.—	900.—		
košile z tkalounů - exter.				300.—	1.800.—		
helma - exter.				50.—	300.—		
Drahomíra - Vášová:							
šaty z velour-chifonu					650.—		
plášť brokát.					1.100.—		
náhlavec a závoj					220.—		
obuv					250.—		
kovové ozdoby - exter.					150.—		
kolový plášť zdobený					780.—		
Ludmila - Schäinpflugová, Dostálová:							
tunika zdobená	2 x			600.—	1.200.—		
škapulíř s aplikacemi	2 x			325.—	650.—		
náhlavec se závojem	1 x				100.—		
obuv	2 x			250.—	500.—		
plášť plyšový s aplik.					1.600.—		
převod					38.555.—		

č. 754

Národní divadlo v Praze.

List 1

ROZPOČET

na kostýmy pro hru-operu-balet: Tyl: Drahomíra

Role, představitel, název výrobku, druh materiálu:	Materiál: počet a jedn. množ.	Materiál: Kč/1	Materiál: jednotlivé Kčs	Materiál: celkem Kčs	Pracovní doba v hod.	Pozn.
přenos				38.555.—		
Valena - Tomášová:						
trikoty krepsilonové	2 x		65.—	130.—		
živůtek, sukně, pas				325.—		
obuv - krboe				150.—		
Světimíra - Gaierová:						
kíza				475.—		
plášť				400.—		
spona a kov.pas - exter.				100.—		
náhlavec				20.—		
obuv				200.—		
Dívky Ludmily - 2 x komparsa:						
halenka, živůtek, sukně	2 x		260.—	520.—		
krbce	2 x		150.—	300.—		
Dvůr Boleslava-dívky 2 x komparsa (jako Tomášová):						
	2 x		605.—	1.310.—		
Prosebnice - komparsa 10x:						
sukně, kazak(halenka), plachetka 10 x			300.—	3.000.—		
Celkem				45.485.—		

Rekapitulace:	Skutečnost	Rozpočet	+-
1. Materiál a) základní ..... 7 %		39.955.—	
b) pomocný ... %		2.800.—	
2. Mzdy (..... hod. x prům. mzda Kčs .....)			
3. Honoráře externích prac. (z NF)			
4. Honoráře výtvarníků (os.výd.mimo fdy)		5.000.—	
5. Národní pojištění (10% mezd)			
6. Ostatní náklady			
Výroba celkem		47.755.—	
7. Nákup hotových předmětů		5.530.—	
Náklad celkem		53.285.—	

Rozpočet sestavil v)	Zborník 7.6.60 dne	Hlavní výtvarník v)	dne	Přídr.rozp. odb. v)	dne
Vedoucí výroby v)	dne	Vedoucí uměl.správy v)	dne	Vedoucí účetní v)	dne

~~xxxx

Národní divadlo v Praze.

List:

ROZPOČET

na vlásenky pro hru-operu-balet "Drahomíra"

	Role, představitel, název výrobku, druh materiálu:		Materiál: počet a jedn. množ.	Materiál: Kčs	Materiál: jednotlivé částky	Materiál: celkem částky	Pracovní doba v hod.	Pozn.
C/1	Tomášová	vlásenka				250.—		
C/2	Gajerová	-"-				240.—		
C/3	Vášová	-"-				250.—		
C/4	Vášová	díly				140.—		
C/5	Tomášová	díly				140.—		
C/6	Gajerová	díly				110.—		
C/7	Lukavský	vlásenky				120.—		
C/8	Pivec	vlásenky				140.—		
C/9	Hrušínský	-"-				130.—		
C/10	Šavrda	-"-				100.—		
C/11	Pech	-"-				100.—		
C/12	Vejřažka	-"-				100.—		
		Celkem				1.820.—		

Rekapitulace:	Skutečnost	Rozpočet	+-
1. Materiál a) základní			
b) pomocný ... %			
2. Mzdy (..... hod. x prům. mzda Kčs .....)			
3. Honoráře externích prac. (z NF)			
4. Honoráře výtvarníků (os. výd. mimo fdy)			
5. Národní pojištění (10% mezd)			
6. Ostatní náklady			
Výroba celkem			
7. Nákup hotových předmětů			
Náklad celkem		1.820.—	

Rozpočet sestavil x)	5.VI.1960	Hlavní výtvarník x)	dne	Plán. a rozp. odb. x)	dne
Vedoucí výroby x)	dne	Vedoucí umělec. správy x)		Vedoucí účetní x)	dne

Schvaluji a dávám jako úsekový příkaz k provedení.

Béřu na vědomí.

Náměstek ředitele:

x) Příp. připomínky uvádějte na zadní straně.