

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

Bakalářská práce

Kristýna Kozlová

František Zelenka a jeho tvorba v terezínském ghettu

Praha 2019

Vedoucí práce: PhDr. Barbara Topolová, Ph.D.

Konzultant: Mgr. et Mgr. Věra Velemanová

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat Mgr. et. Mgr. Věře Velemanové za cenné připomínky a vstřícný přístup. Poděkování patří také PhDr. Barbaře Topolové, Ph.D. za poskytnuté rady při psaní práce a doc. PhDr. Vlastě Koubské za odbornou konzultaci.

Prohlášení

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

V Praze dne 4. května 2019

.....

Jméno a příjmení

Abstrakt

Bakalářská práce se zabývá osobností Františka Zelenky, architekta, grafika, bytového návrháře a scénografa. Zaměřuje se především na Zelenkovy jevištní práce pro divadlo vzniklé v terezínském ghettu. Pozornost je věnována rekonstrukci výtvarné složky vybraných terezínských inscenací z operního, kabaretního a činoherního divadla. Cílem práce je na základě dochovaných materiálů zmapovat a provést analýzu Zelenkovy výtvarné činnosti v ghettu v kontextu jeho vlastní předválečné tvorby.

Klíčová slova

scénografie, kostýmní návrhy, divadlo, terezínské ghetto, František Zelenka

Abstract

The thesis deals with the personality of František Zelenka, an architect, graphic artist, interior designer and stage designer. It focuses above all on Zelenka's stage design for drama performances in Theresienstadt Ghetto. The attention is paid mainly to the reconstruction of the art element of selected performances, including opera, cabaret and drama. The objective of this thesis is to describe and analyse artistic work of František Zelenka, using the preserved material, and view his ghetto production in the context of the artist's pre-war activity.

Keywords

scenography, costume designs, theater, Theresienstadt Ghetto, František Zelenka

Obsah:

Úvod	6
1 František Zelenka.....	7
1.1 Zelenka jako tvůrce plakátů.....	8
1.2 Zelenka jako architekt	10
1.3 Zelenka jako bytový návrhář	11
1.4 Zelenka jako scénograf.....	12
2 Tereziánské divadlo	18
3 Zelenkova divadelní činnost v tereziánském ghettu.....	21
4 Zelenkovy výpravy k tereziánským inscenacím.....	26
4.1 Opery v tereziánském ghettu.....	27
4.1.1 Císař Atlantidy	27
4.1.1 Prodaná nevěsta	28
4.1.2 Bastien a Bastienka	28
4.1.3 Služka paní.....	30
4.1.4 Carmen	30
4.1.5 Brundibár	32
4.2 Kabarety v tereziánském ghettu	34
4.2.1 Poslední cyklista	35
4.2.2 Karusel.....	39
4.3 České činoherní divadlo v tereziánském ghettu.....	41
4.3.1 Esther	41
4.3.2 Ženitba	44
5 Shrnutí Zelenkovy tereziánské tvorby	46
Závěr.....	48
Použité zdroje	49
Přílohy	52

Úvod

V bakalářské práci bych čtenářům ráda blíže představila osobnost Františka Zelenky jako architekta, tvůrce plakátů, bytového návrháře a především scénografa. Zaměřuji se na jeho tvorbu v terezínském ghettu a na základě dochovaných materiálů, kterými jsou především kostýmní a scénografické návrhy, se pokouším o její analýzu.

Z výtvarného hlediska rozebírám operní inscenace *Císař Atlantidy*, *Prodaná nevěsta*, *Bastien a Bastienka*, *Služka paní*, *Carmen* a dětskou operu *Brundibár*. Dále zkoumám návrhy kabaretu *Poslední cyklista* a *Karussel*. A z činoherní produkce se snažím popsat inscenace *Esther* a *Ženitba*.

Zelenkovu scénografickou a kostýmní tvorbu popisuji a identifikuji na základě dochovaných návrhů z terezínského ghetta uložených v depozitáři Divadelního oddělení Národního muzea v Terezíně. Návrhy jsou téměř jediným dochovaným a relevantním zdrojem, a i proto jsou hlavním předmětem zkoumání této práce. Využívám také další materiály jako plakáty, dopisy a záznamy výpovědí vězňů uložené v dokumentačním a sbírkovém oddělení Památníku Terezín. Celkově byla badatelská činnost vzhledem k nedostatečným pramenům komplikovaná. Obdivuhodný je ovšem fakt, že i přes extrémní podmínky terezínského ghetta se stejně zachovala rozsáhlá část Zelenkových výtvarných návrhů.

V bakalářské práci dále zachycuji Zelenkův postupný scénografický vývoj uvnitř ghetta, a to i v kontextu jeho předválečné umělecké tvorby.

1 František Zelenka

František Zelenka se narodil 8. června 1904 v Kutné Hoře. V letech 1923 - 28 studoval architekturu a pozemní stavitelství na ČVUT v Praze. Byl členem skupiny Devětsil společně například s Františkem Muzikou, Antonínem Heythumem, Otakarem Mrkvičkou nebo Jindřichem Štyrským.

Známý je též jako funkcionalistický architekt a člen Klubu architektů a Svazu československého díla. Navrhl například pavilon pro firmu Philips v Pardubicích, činžovní domy i moderní portály obchodních domů. Nejvýznamnějším z nich byl portál Vilímkova nakladatelství na Národní třídě. Zelenka také projektoval tři rodinné vily na Smíchově v Praze a v kolonii Baba.

Dále se prosadil i jako bytový návrhář a přispěvatel do časopisu *EVA*, propagujícího zásady moderního bydlení. Vybavil například interiér tzv. *Modrého pokoje* hudebního skladatele Jaroslava Ježka.

Zelenka proslul nejen jako grafik a autor plakátů vzniklých především pro Osvobozené divadlo, ale uplatnil se hlavně jako scénograf ve Stavovském divadle, Městském divadle na Královských Vinohradech, Komorním divadle či v Divadle komiků na Smíchově. Mezi lety 1926 - 41 se jako výtvarník podílel zhruba na 90 divadelních výpravách.

Účastnil se také uspořádání sbírek Ústředního židovského muzea v Praze, z něhož chtěli nacisté vytvořit muzeum tzv. zaniklé rasy. Zelenka tedy participoval i na veřejném kulturním životě a snažil se ho rozvíjet ve všech směrech.

Postupný zánik Zelenkovy oficiální tvorby přišel v letech 1939 - 41, kdy byl nucen vypracovat hry pro Městská divadla pražská pod krycími jmény režiséra Františka Salzera nebo Jana Porta. 13. července 1943 byl se svojí manželkou Gertrudou a osmiletým synem Martinem deportován do terezínského ghetta. Za svého pobytu v Terezíně se snažil organizovat vězeňské divadlo. Sám se do něj zapojoval především jako scénograf. Vytvořil zde kolem 25 představení. František Zelenka umírá v roce 1944, pravděpodobně při transportu do koncentračního tábora Osvětim.

1.1 Zelenka jako tvůrce plakátů

Zelenkův první plakát vznikl roku 1926 při příležitosti maškarního plesu hudebních umělců v Lucerně. K vytvoření plakátu přistupoval Zelenka, jako moderní a avantgardní umělec. Byl zde též patrný vliv konstruktivismu, kterým byl Zelenka ovlivněn. Plakát měl podobu černobílé litografie, jež byla zbavena všech ozdob a barev.

Zelenka se v počátcích své plakátové tvorby inspiroval expresionismem. To je patrné hned na jeho druhém plakátu *Stravinský: L'histoire du soldat*, který vytvořil v roce 1927 pro Městské divadlo na Královských Vinohradech. Z plakátu na diváka vystupuje lidská tvář umístěná ve spleti linií. V počáteční tvorbě byl Zelenka ovlivněn také konstruktivismem a českým poetismem vycházejícím z hravé kombinace zábavy s prvky moderního umění, což lze pozorovat na plakátu *Skleněná panna* z roku 1928 vytvořeném pro České, Zemské a Národní divadlo. Zde je již rozpoznatelný následující umělecký rukopis Zelenkovy plakátové tvorby i pozdější tvorby scénografické vyznačující se použitím elementárních barev a plošných geometrických obrazců s konturami pevných linií. Stejně prvky Zelenka později využíval i v terezínském ghettu.

Kolem roku 1929 se Zelenka připojil k Osvobozenému divadlu pod vedením Jiřího Voskovce a Jana Wericha jako autor scénických výprav a plakátů. V jeho plakátové tvorbě lze postupně sledovat i jeho uměleckou proměnu. Zelenkovy pozdější plakáty jasných barev a tvarů měly symbolický význam. Využíval v nich zejména úderné barvy, jako byla červené a žlutá. Zelenka se nezalekl ani velkých ploch, které tyto syté barvy odrážely do prostoru. Právě k nespoutané barevnosti se uchýloval i ve své pozdější scénografické tvorbě v Terezíně.

Nutné je také zdůraznit, že jedním z východisek samotného poetismu bylo ohledávání hranice mezi obrazem a básní. K nejtypičtějším projevům poetismu pak patřily tzv. obrazové básně. Josef Kroutvor je charakterizuje takto: „*Podklad těchto kolážových útvarů tvořilo jednoduché geometrické schéma, do něhož se vlepovaly nalezené či vystřižené konkrétní fragmenty reality – například jízdenky, fotografie, reklamní nálepky.*“¹ Autorem těchto obrazových básní byl i Jiří Voskovec a ovlivněn jimi byl samozřejmě i František

¹ KROUTVOR, Josef. Interiéry FZ. In: *Zelenka: plakáty, architektura, divadlo*. Praha: UMPRUM, 1991, s. 10.

Zelenka, což se například projevilo na plakátu *Fata morgana* z roku 1928 vytvořeném pro Osvobozené divadlo. Ten vznikl právě tak, že Zelenka přenesl zmíněnou obrazovou báseň na plakát.

Zelenka ve své grafické tvorbě nerozlišoval mezi uměním a reklamou, neodděloval ideály od každodenní skutečnosti. Zelenkova vzájemná spolupráce s Osvobozeným divadlem tudíž neměla jen uměleckou hodnotu, ale byla především reklamní záležitostí, jak dosvědčují i slova Voskovce a Wericha: „*Divadlo, které je vždy trochu ztlumený cirkus, potřebuje také trochu ztlumenou reklamu. Myslíme, že Zelenkovy plakáty tomu požadavku vyhovují dokonale.*“²

Patrné je to na plakátu *Leon Clifton čili Perná noc s gorilou* z roku 1929, na němž Zelenka pracoval se symbolistními a abstraktními znaky, které však přímo komunikovaly s pozorovatelem a zastupovaly tak určitou formu moderního umění. Na plakátu je oko vyřazující světlo jako z reflektoru a osvětlující dva klauny, již představují Voskovce a Wericha.

Zelenka vytvářel i plakáty k filmům, například k filmu *Pudr a benzín* z roku 1931. Při tvorbě filmových plakátů využíval spíše divadelních prostředků a koncipoval je jako divadelní obraz.

Byl také autorem obálek Ježkových písní a her Voskovce a Wericha, které se vyznačovaly určitým emotivním až poetickým ztvárněním. Největší přes dva a půl metru vysoký Zelenkův plakát vznikl pro pražské Varieté uvádějící roku 1932 operetu *Maya*.

„*Zelenkovo koncepční myšlení opouští metafory poetismu a směřuje do zcela nové oblasti grafického funkcionalismu, designu a vizuální komunikace.*“³

² KROUTVOR, Josef. Interiéry FZ. In: *Zelenka: plakáty, architektura, divadlo*. Praha: UMPRUM, 1991, s. 10.

³ KROUTVOR, Josef. Interiéry FZ. In Týž. *Zelenka: plakáty, architektura, divadlo*. Praha: UMPRUM, 1991, s. 12.

1.2 Zelenka jako architekt

František Zelenka ve svých architektonických dílech zastával především čistou a střízlivou tvorbu funkcionalismus (inspiroval se také Adolfem Loosem). Z dob Zelenkových studií na Škole architektury a pozemního stavitelství na pražské ČVUT v letech 1923 - 1928 se dochoval jeho soutěžní projekt Divadla J. K. Tyla v Kutné Hoře. V projektových návrzích je patrná právě Zelenkova architektonická střízlivost.

Společně s pražským architektem Františkem Kerhartem se k projektu divadelní budovy vrátil v letech 1936 - 37 a účastnil se vypsané soutěže na nové brněnské Národní divadlo. V oceněném návrhu oba architekti přinesli poněkud naddimenzované a netradiční řešení spojení tří divadelních scény právě do jedné budovy.

V období mezi lety 1932 - 36 Zelenka projektoval tři rodinné domy. Prvním z nich byla menší vila s plochou střechou, postavená v ulici U Malvazinky 20 na Smíchově. Zelenka zároveň navrhl zařízení pro tři místnosti v patře, včetně dětského pokoje.

Poté následoval projekt vily v kolonii Svazu čs. Díla na Babě s rozlehlým obývacím pokojem spojeným s jídelnou. Zelenka zde použil ozvláštňující romantizující prvek, a to škrábanou omítku místo obvyklé hladké.

Třetí vilová stavba na Smíchově, v ulici Na Cihlářce 14, byla určena řediteli závodu s kovovými stroji a nástroji Václavu Antonínu Treybalovi. U této stavby Zelenka zadní zahradní část posunul o půl podlaží nad přední uliční část. Je zde také patrná inspirace Loosovým Raumplanem. Osobnost architekta Adolfa Loose byla pro Zelenku velmi inspirativní, a proto se k ní obracel i v terezínském ghettu, kde uspořádal přednáškový večer zasvěcený právě Loosovi.

Zelenkův soutěžní návrh administrativní budovy továrny AERO v Praze z roku 1935, jenž obdržel první cenu, nebyl realizován, zato byly přijaty jeho návrhy na činžovní a obchodní domy. Za nejzajímavější lze považovat tzv. skleněný dům – nájemný a obchodní dům v Palackého ulici 9. Zelenka v této stavbě použil sklobeton na klenby, parapety, nadpraží, ale nechal jím vyzdít i příčky uvnitř bytů. Právě tento počín vykazuje prvky avantgardní architektury. „Tzv. „skleněný dům“ – to bylo tehdy téma řady avantgardních

architektů různých zemí ovlivněných především pařížskými Masion de Verre arch. P. Chareau a B. Bijvoeta (1928–32) a Le Corbusierovým domem na Porte Molitor (1933).“⁴

Ze Zelenkovy architektonické tvorby dále vynikaly obchodní portály. Zejména pak portál Vilímkova nakladatelství na tehdejší Národní třídě, který lze zařadit k nejlepším ukázkám tzv. uliční architektury 30. let. Výloha byla orámována deskami stříbrného opaxitu a večer nad výkladní skříní svítila neonová silueta postavy s knihami.

„Zelenkovo architektonické dílo patří k nejlepšimu, co v meziválečném období u nás – a zejména v Praze – vzniklo.“⁵

1.3 Zelenka jako bytový návrhář

Také při koncepci bytových interiérů Zelenka vycházel ze zásad funkcionalismu, avšak s větším ohledem na sociální potřeby nájemníka. Zaměřoval se především na užitkové, funkční, praktické a standardní vybavení, ovšem na úrovni kvality a vkusu.

Od 30. let Zelenka přispíval do časopisu *EVA* a vedl v něm rubriku: *Jak bydlíš?*, v níž odpovídal na dotazy čtenářů a propagoval principy moderního bydlení. Zelenka v článku *Dnešní nábytek*, který vyšel v *EVĚ* roku 1931. Definoval své funkcionalistické stanovisko, jež zaujímal. Šlo mu především o to, aby umístění nábytku a jeho samotné využití bylo zpravidla podřízeno pouze funkci a fyziologickým potřebám člověka, jako byly spánek, jídlo, práce a zábava. Nábytek měl být rozdělen v pokojích tak, aby nepřekážel jednotlivým potřebám, ale byl s nimi prakticky propojen. Vzhled samotného nábytku by pak měl být podřízen pouze své funkci.

Zelenka popsal téměř totéž, co funkcionalista, architekt a autor publikace *Nejmenší byt* Karel Teige. Architekti chtěli docílit malého, pohodlného, ale vyhovujícího bytu. Chtěli spojit užitečnost a moderní vkus bytů určených hlavně pro střední vrstvy, do které se řadili úředníci, učitelé a státní zaměstnanci, a zvýšit jim tak kvalitu bydlení. Byt měl být

⁴ LUKEŠ, Zdeněk. FZ – projektant. In: *Zelenka: plakáty, architektura, divadlo*. Praha: UMPRUM, 1991, s. 21 - 22.

⁵ LUKEŠ, Zdeněk. FZ – projektant. In: *Zelenka: plakáty, architektura, divadlo*. Praha: UMPRUM, 1991, s. 22.

přizpůsoben počtu bydlících, jejich potřebám a finančním možnostem. U moderního bytu měl být zpravidla zvětšený obývací pokoj a využívat se měly různé skříňky, police nebo vestavěné skříně.

„Kolem roku 1930 se konstruktivistické názory sjednocují na platformě funkcionalismu, racionální estetika interiérů si vypracovává vlastní universální program.“⁶

Mezi hlavní členy programu tohoto funkcionalistického designu se řadili Antonín Heythum, Ladislav Žák, Karel Honzík, Hana Kučerová a především František Zelenka. Společně pak roku 1934 vydali sborník Svazu československého díla s názvem *Byt*. Tento sborník sloužil k popularizaci funkčního a moderního bydlení. Nechyběly v něm fotografické přílohy, úvahy, tipy a upozornění. Funkcionalisté ve své brožuře také navazovali na již zmíněného Karla Teigehe. Zelenka zaujímal i zde své funkcionalistické designové stanovisko. Jedním z jeho návrhů nábytku byla trojdílná funkční pánská skříň, která měla jednotlivé poličky vyhrazené přímo pro konkrétní kusy oblečení, a to včetně lyžařské výbavy či dlouhého zimního pláště.

Jedním ze Zelenkových interiérových návrhů byl *Tmavomodrý pokoj* Jaroslava Ježka v Kaprově ulici v Praze, do něhož byl umístěn nábytek z černě mořeného dřeva a v němž bylo vše laděné do modré barvy z důvodu Ježkova ztrácejícího se zraku.

Zelenkovy kompozice bytových interiérů tak nepochybně ovlivňovaly i jeho scénografické zkušenosti. Některé Zelenkovy divadelní návrhy připomínají jeho dobové projekty, které se přes svůj funkcionalistický styl vyznačovaly i jemnou poetičností. Stejně tak i v ghettu Zelenka koncipoval své scénografické návrhy jednoduše a funkčně a to s ohledem na dané možnosti a podmínky k práci. Scénu pak v Terezíně zpravidla přizpůsoboval jejím funkčním potřebám.

1.4 Zelenka jako scénograf

V polovině 20. let vstoupila do české scénografie vlna mladé umělecké generace seskupující se převážně kolem Devětsilu a menších avantgardních divadel. Mezi tyto umělce patřil například Jindřich Štyrský, Otakar Mrkvička, Antonín Heythum a také František Zelenka.

⁶ KROUTVOR, Josef. Interiéry FZ. In: *Zelenka: plakáty, architektura, divadlo*. Praha: UMPRUM, 1991, s. 29.

Umělecká tvorba 20. a 30. let 20. století přesahovala tu soudobou, a především zaujímala široký umělecký rozptyl. „*Byla to doba naplněná přemírou tvořivého kvasu, poháněná stále novými impulsy, popírající všechno staré ve vyhraněném úsilí o nový život.*“⁷

František Zelenka prosazoval nový pohled na realitu světa a člověka a snažil se o novátorské pojetí samotného umění jako celku skrze puristické a konstruktivistické formy. Nebyl však nikdy radikálně vyhraněn a zaměřen pouze na tyto dva směry. V jeho scénografické tvorbě převažovala i určitá dávka hravosti. Tato hravost pak dosáhla svého vrcholu právě v jeho pozdější tvorbě v podmínkách nesvobody.

V Zelenkových výtvarných pracích nechyběla hlavně nápaditost, fantazie a detailní promyšlenost vždy ve spojení s určitým nádechem humoru a komediantství. Měl všestranně rozvinutý umělecký talent, který byl patrný nejen v jeho scénografických návrzích.

Na jaře roku 1926 dostal Zelenka první profesionální nabídku od šéfa činohry Národního divadla v Praze Karla Hugo Hilara. Měl připravit scénu k inscenacím *Jak se vám to líbí?* a *Blažena a Beneš (Mnoho povyku pro nic)*. Obě tyto shakespearovské inscenace byly pojaty v netradiční a maximálně zjednodušené výpravě a oproštěny od kulis. Zelenka využil jen ty nejnútnejší scénografické prvky, umístěné zpravidla na středovou osu jeviště. Na pozadí často situoval závěs neutrálních či pestrých barev. Právě závěsy a kusy látek se později staly dominantním prvkem, který Zelenka uplatňoval při výtvarné práci uvnitř terezínského ghetta. Tímto scénografickým řešením chtěl klást důraz především na samotné herce, jejichž osobnost podtrhl svými kostýmními návrhy. Kostýmy byly pestrobarevné, „komediantské“ a zejména u *Blaženy a Beneše* byly některé z postav zobrazeny jako karikatury. Scénickým výpravám nechyběl ani konstruktivistický charakter. Například do inscenace *Blažena a Beneš* Zelenka zakomponoval mohutnou houpačku a dřevěný zahradní altánek vytvořený z latěk, na nichž byly zavěšené okurky a dýně. Podobný konstruktivistický prvek následně využil i ve své terezínské inscenaci *Esther*.

Inszenace *Jak se vám to líbí?* a *Blažena a Beneš* byly první i poslední spoluprací Zelenky a Hilara, důvodem bylo především vnitřní nepochopení mezi oběma umělci. Karel Hugo Hilar již v této době na scéně prosazoval civilismus, ale František Zelenka více tíhl k avantgardě a Mejercholdově biomechanice, a tak je na návrzích i realizacích patrné, že se

⁷ PECHOVÁ, Olyvia. František Zelenka a jeho dílo, *Židovská ročenka 5749, 1988 - 1989*, s. 102.

oba tvůrci neshodli na jevištním provedení, respektive nedokázali skloubit dva odlišné přístupy. Tuto vnitřní rozkolísanost vystihl právě Jan Port: „*Věčná problematika, hledání, tápání i odkazování nalezeného – toť princip Hilarova tvoření a celé jeho hoffmanovské generace. Lehký, bystrý postřeh, přehlednost, delikátnost a gurmánství uměleckých pamlsků, toť princip rokokového Zelenky.*“⁸

Zelenka se těmito inscenacemi zviditelnil a v průběhu pozdějších let začal spolupracovat s předními českými režiséry své doby, jako byl Ferdinand Pujman, Otakar Ostrčil, Karel Dostal, Vojta Novák, Josef František Muncingr nebo Hanuš Thein. V Městském divadle na Královských Vinohradech a Městském komorním divadle pak tvořil společně s František Salzerem a Bohušem Stejskalem. Dále se výtvarně podílel i na inscenacích v Brně, Olomouci, Kutné Hoře, Bratislavě (roku 1936 zde byl šéfem výpravy ve Slovenském národním divadle), Plzni a Mnichově.

Roku 1926 se Zelenka spolu s Karlem Teigem a Otakarem Mrkvičkou podílel na výpravě Apollinairových *Prsů Tirésiových* v režii Jindřicha Honzla v Osvobozeném divadle, v němž až do roku 1932 působil jako šéf výpravy. Ve výtvarném pojetí scény *Prsů Tirésiových* dominoval především poetismus prostupující skrze návrhy kostýmů, scéna byla nápaditá avšak jednoduchá, poskytující prostor barevným geometrickým prvkům.

Ve stejném roce byl Zelenka autorem též výprav dvou inscenací v Městském divadle v Olomouci. *Komedie v kostce* a Verdiho *Síly osudu*, obě byly v režii Františka Salzera. V Síle osudu Zelenka vytvořil jednoduchou scénu s použitím rekvizit nesoucích pouze významovou funkci. Celkovou atmosféru inscenace poté dotvářel prací se světly. Skrze světelné stíny docílil zrcadlení a násobení několika gotických oblouků zjevujících se na závěsu.

Také v roce 1927 vytvořil Zelenka mnoho významných inscenací, mezi něž se řadí například Dvořákova opera *Čert a Káča* uvedená v Národním divadle. Pro scénu odehrávající se v pekle Zelenka připravil „*malebnou expresivní dekoraci s otevřenou tlamou pekelné brány a červenými plameny, plápolajícími z kotlů v podobě kalichů, do nichž se vystupovalo po žebřících.*“⁹

⁸ PORT, Jan. Výstava na paměť ing. arch. Fr. Zelenky. *Divadlo* 32, 1946, č. 1, 13. s. 13 - 14.

⁹ PECHOVÁ, Olyvia. František Zelenka a jeho dílo, *Židovská ročenka* 5749, 1988 - 1989, s. 103.

U této výpravy se Zelenka uchýlil k určité výtvarné formě lidového dekorativismu: „Napříč vzrůstající tendencí k lidovosti a folklóru, jež byla součástí dobové noty, utváří tvarově zkrácenou „lidovou“ scénu.“¹⁰ Podobně tomu bylo i u inscenacích Klicperových her či Frejkova – Burianova *Mastičkáře* v divadle Dada z roku 1928. Z lidového dekorativismu Zelenka později vycházel i v Terezíně, například v již výše zmíněné inscenaci *Esther*.

Ve svém článku *Realismus a jeho jevištní realizace* z roku 1927 zaujímá Zelenka ke své scénografické tvorbě takové stanovisko, v němž požaduje především architektonické a zjednodušené ztvárnění scény a využití ryze přírodních materiálů jako dříví, slámy, proutí či textilu. Tuto výtvarnou koncepci byl později nucen využít i v rámci své tvorby v terezínském ghettu, kde mohl rekvizity a scénu vytvářet pouze z obdobných nalezených materiálů.

Zelenkovy scény nezapřou pozoruhodný smysl pro humor, představivost a bujnou fantazii vyjádřené nejen skrze jejich lapidárnost. Prostředky, které využíval, byly jednoduché a střídme, avšak vždy zakomponované tak, aby umocňovaly výtvarnou působivost. „Jednoduše a působivě dokázal v prostoru uplatnit harmonický souzvuk tvaru a barvy a využívat ryze divadelních prostředků k tomu, aby postihl povahu prostředí a atmosféru hry.“¹¹

V letech 1926 - 31 připravil Zelenka 16 operních inscenací s Ferdinandem Pujmanem. Jejich spolupráce byla velmi netypická – režisér Pujman, jenž měl rád pevný řád ve smyslu skupinových či jednotlivých hereckých aranžmá, si k sobě přizval výtvarníka, který z části vnímal divadelní tvorbu nejen poeticky, ale svým způsobem až protestně. Ovšem právě díky těmto dvěma nesourodým umělcům vznikly výjimečné inscenace jako *Kunálovy oči* (1928), *Armida* (1931) nebo *Lazebník sevillský* (1931).

Zelenka u operních výprav považoval za nutnost ve své tvorbě spojit tři individuální složky – hudbu, slovo a obraz. Výtvarník neměl podle Zelenky ilustrovat a vytvářet náladu, ale projevovat svou emoci z hudby a slovního propojení, a to způsobem přítomnosti

¹⁰ MIHOLOVÁ, Kateřina. *Esther* [DVD-ROM]. Praha: Augias, 2012 [cit. 7. 1. 2019].

¹¹ PECHOVÁ, Olyvia. František Zelenka a jeho dílo, *Židovská ročenka 5749, 1988 - 1989*, s. 104.

uměleckého díla. Na prvním místě v Zelenkově tvorbě stál vždy divadelní obraz, nikoliv ilustrace.

Pro Zelenkovy scénické výpravy byly vedle jeho mnohovýznamovosti, jednoduchosti a konstruktivismu příznačné také sarkasmus a ironie. Zřejmě i pro Zelenkův sarkastický vtíp a určitou nadsázku si ho Voskovec s Werichem vybrali do svého Osvobozeného divadla.

František Zelenka se dá považovat za předchůdce akční, proměnné, imaginativní scénografie, a to díky výpravě k inscenaci Claudelovy hry *Protheus* (1935, režie Fr. Salzer). Na jeviště Městského komorního divadla, kde se inscenace odehrávala, umístil matraci, před ní se pak nacházela vana, ve které v určitých scénách ležel Protheus. Zelenka tím docílil jisté humorné nadsázky celé inscenace a vystihl tak i atmosféru Claudelovy básně. Inspiroval i výtvarníky Jaroslava Malinu a Jana Duška. Jaroslav Malina vytvořil scénu k inscenaci Shakespearovy hry *Troilus a Kressida* v Činoherním studiu v Ústí nad Labem v roce 1979 v režii Ivana Rajmonta. Malina do inscenace zakomponoval starou železnou postel a špinavé matrace. Tyto prvky byly poté využívány metaforicky a Malina se snažil zmnohonásobit jejich funkci. Postel například v jednom z výstupů evokovala vězení. Jan Dušek v inscenaci *Macbetha* (1981, režie E. Schorm) použil soustavu slavníkových matrací, které se postupně funkčně proměňovaly podle charakteru výstupů. Sloužily ke ztvárnění prostoru k zápasu, ale také byly využity jako hradby nebo les.

Pokud se zaměříme na Zelenkovy prvotní scénografické návrhy, spatříme v nich jistou záměrnou neurovnanost, seskupení různorodých narychlo sebraných prvků, které tak využíval ke karikujícímu vyznění celé scény. Později se ve svých scénografických řešeních soustředil spíše na hloubku perspektivy scény. Zpravidla se tento Zelenkův koncept objevuje v hrách z moderního prostředí, například v pracovně v inscenaci *Nahý v trní* (1930, režie: K. Dostal), kde je příznačný kruhový světlík ve stropě.

Určitou dávkou nadsázky Zelenka docílil komplexní divadelní působivosti. Často využíval opakující se prvky na jevišti, jako například v inscenaci *Veliká výhra* (1934, režie: B. Stejskal), v níž použil několik kadeřnických křesel umístěných podél zrcadlové stěny. Koncept stejného opakujícího se prvku plánoval zapojit i do své nerealizované tereziánské inscenace *Strakonického dudáka* v podobě hracích karet velkých rozměrů zakomponovaných do scény.

Do svých výprav Zelenka také rád vkládal různé rekvizity či atributy odkazující na moderní techniku, například signální světla či neonové reklamy. Inscenace Městského divadla na Královských Vinohradech *Poslední prázdniny* z roku 1938 byla i pro Zelenku poslední inscenací, jež mohla být ještě těsně před hitlerovským vpádem uvedena pod jeho vlastním jménem.

2 Terezínské divadlo

Kultura v drastických podmínkách terezínského ghetta dosáhla neuvěřitelného rozmachu a různorodosti. Sloužila především jako únik z přítomnosti a kruté reality. Byla ovšem i cestou, která mohla demonstrovat určitý kousek „svobody“ a vyjádření odporu proti násilí, bezpráví. Sloužila také jako prostředek semknutí a sounáležitosti vězňených osob. Kromě divadla se v ghettu pořádaly i další aktivity, jako hudební produkce a sportovní utkání. Divadelní život byl však nepochybně jedním z vůdčích prvků tehdejší kultury v Terezíně. Byl to projev nezníčitelné vůle k životu, ale také forma zábavy a chvilkového zapomnění. Zároveň bylo divadlo v Terezíně určitým prostorem rezistence, prostorem umožňujícím vězňům „zůstat člověkem“.

V roce 1942 začaly být kulturní aktivity uvnitř terezínského ghetta tolerovány. Kulturní akce a večery byly povoleny, ale jejich program musel být vždy předložen ke kontrole. Divadelní činnost byla provozována z prostých důvodů: nacisté tak měli před mezinárodní veřejností argument dokazující, že se v Terezíně daří i kultuře. Dohled nad pořádanými kulturními akcemi svěřila komandatura židovské samosprávě, čímž také docílila přenesení odpovědnosti za pořádané akce na samotné vězně. O rok později vznikl kulturní odbor pro řízení veškerých „volnočasových“ aktivit tzv. *Freizeitgestaltung*. Za jeho vedení byl po většinu času zodpovědný Ing. Otto Zucker. Tento odbor měl kolem 40 úseků a František Zelenka byl vedoucí oddělení divadelních návrhů a dekorací.

Terezínská divadelní činnost byla i navzdory podmínkám (nedostatek materiálů, provizorní prostory) velmi rozmanitá, co se repertoáru a žánrové diferenciaci týče. Zpočátku byla tvorba zaměřena spíše na kabarety, revue, přednášky, dramatická a recitační pásma, a to především z nedostatku divadelních her a textů. S novými transporty postupně přibývali i noví vězni nejen z uměleckých řad a přivázeli s sebou i různé divadelní hry nebo texty vhodné pro divadelní ztvárnění. Postupně tak byli v ghettu uváděni světoví i čeští klasici, jako například Molière, William Shakespeare, Nikolaj Vasiljevič Gogol, Edmond Rostand a Karel Čapek. Ovšem přítomná byla i autorská tvorba a některé dramatické texty byly napsány přímo v ghettu, kupříkladu Karlem Švenkem, Petrem Kienem či autorskou dvojicí Josefem Lustigem a Jiřím Spitzem.

V terezínském ghettu byla zároveň udržována kontinuita a kvalita českého předválečného divadla, a to především díky tomu, že sem byli transportováni významní čeští

i němečtí hudebníci, výtvarníci, herci, režiséři a jiní umělci podílející se na tvorbě meziválečného divadla. Mezi ně patřil například Karel Ančerl, Hans Krása, Gustav Schorsch, Zdeněk Jelínek, Karel Reiner, Norbert Frýd, Annie Freyová, Heda Grabová, Ota Růžička nebo Kurt Gerron.

Fungovalo zde proto několik divadelních souborů a uměleckých skupin prezentujících české, německé i židovské divadlo. Žádné umělecké skupině nechyběla různorodost tvorby, uváděny byly opery, loutkohry, činohry či kabarety. Zkoušky povětšinou probíhaly večer a v noci po nucených pracích. „*Lidé věnovali divadlu takovou spoustu času, energie a materiálu, až se to dnes zdá nevysvětlitelné.*“¹²

Postupně ale nacisté začali význam terezínských kulturních činností zneužívat ke svému prospěchu. Pořádané byly tzv. *Stadtverschönerung* neboli „zkrášlovací akce“ města. Nejvíce jich proběhlo před návštěvou Mezinárodního výboru Červeného kříže. Vedly k vytvoření iluze klidného města Terezín, v němž německá říše poskytuje pomoc válkou zuboženým Židům. Absurdita spočívala ve skutečnosti, že divadelní produkce byly nejdříve zakazovány, později spíše jen trpěny a před příjezdem inspekce Červeného kříže vysloveně příkazovány. Terezínské ghetto se proměnilo na fungující město s fiktivní bankou, školou, Společenským domem s kavárnou a divadelním sálem. Bylo uvedeno i vzorové představení Flašinetáře Brundibára, kvůli němuž musel František Zelenka během jedné noci upravit a vylepšit kostýmy a kulisy. Výpravu tak doplnil o prospekt s činžáky z pražské periferie tak, aby korespondovala se sociálním kontextem hry v předstávách Němců.

V srpnu a září 1944 byl natočen propagační, hraný dokument s názvem *Theresienstadt* známý spíše pod jménem *Vůdce daroval Židům město*. Na tomto snímku se museli podílet také terezínští vězni. Například Kurt Gerron byl povolán jako režisér a výprava byla svěřena Františku Zelenkovi.

Anna Auředníčková se ve své knize *Tři léta v Terezíně* zmiňuje o tom, jak byl Zelenka na základě nacistického příkazu, nucen podílet se na tomto lživém filmovém snímku: „*Nutili jej výhružkami, aby pomáhal při filmování terezínských obrazů, a povídalo se, že ho velitel tábora fackoval až hrůza, když okamžitě rozkaz neprovedl.*“¹³

¹² FRÝD, Norbert. Kultura v předposlední stanici, *Plamen* 6, 1964, č. 9, s. 63. In: Černý, František: Theater - Divadlo, Praha 1965. 222 s.

¹³ AUŘEDNÍČKOVÁ, Anna. *Tři léta v Terezíně*. Praha: Alois Hynek, 1945. s. 40.

I přes všechny tyto okolnosti mělo terezínské divadlo především zábavnou funkci. Vážná témata nebyla zcela podporována a mnohdy byla i zakazována. Komedieální žánry dávaly lidem určitou naději a schopnost žít až do posledních transportů do koncentračních táborů. Tento fakt neutuchající touhy po tvorbě a lásky k divadlu lze vysledovat také v Zelenkově výtvarné tvorbě vznikající uvnitř ghetta, přestože jeho vztah k terezínskému divadlu nebyl vždy jednoznačný a převládala u něj určitá emoční a tvůrčí rozpolcenost.

3 Zelenkova divadelní činnost v terezínském ghettu

František Zelenka byl se svojí rodinou do terezínského ghetta deportován 13. července 1943. Podílel se zde na recitačních a přednáškových večerech. Z dochovaného záznamu večerních akcí víme, že Zelenka společně s režisérem Gustavem Schorschem, s nímž v terezínském ghettu výtvarně spolupracoval na Gogolově *Ženitbě*, v rámci recitačního večera v listopadu roku 1943 dvakrát uvedl *Scény z Molièra*. V březnu o rok později Zelenka společně s Norbertem Frýdem a Karlem Reinerem uspořádal dva přednáškové večery, evidované ovšem jako recitační, na téma Lidové divadlo. V témže měsíci připravil s Milanem Fischlem večer s názvem *Asago*. V listopadu Zelenka již sám uvedl přednáškový večer na téma: *Adolf Loos a jeho články*.

Celkem se Zelenka podílel zhruba na 50 přednáškových večerech a na výtvarném řešení pravděpodobně 27 inscenací, ne všechny z nich však byly uvedeny či zrealizovány.

Ze Zelenkovy kostýmní a scénografické tvorby se dochovaly návrhy k 13 inscenacím. Paradoxem zůstává, že se Zelenkova výtvarná díla vzniklá v terezínském ghettu řadí mezi jeho vrcholnou tvorbu. Tyto výtvarné nákresy jsou kompletací všech doposud použitých výtvarných metod od Zelenkovy rané tvorby až po tvorbu terezínskou. V Terezíně Zelenka skloubil všechny své scénografické postupy a hlavní principy, jako byla snaha o čistotu, detail, barevnost a konstruktivistické prvky. Zároveň také pracoval s nedivadelním prostorem, a využíval především jeho funkčnost, a to vždy s autorským nadhledem. Vzhledem k prostředí, které bylo v terezínském ghettu k dispozici, vynikalo samotné řešení scény lapidárností a jednoduchostí bez možnosti bohatších prostředků, tudíž se právě jednoduchost stala Zelenkovým jediným opěrným bodem.

K dispozici měl pouze velmi stísněný jevištní prostor. Hrál se na půdách, schodech, kůlnách nebo v prostorech ubikací. V létě byla ovšem situace jednodušší, jelikož se divadelní představení mohla konat na dvorech, což tak zajišťovala i větší účast publika. Kasárenské prostory zároveň umožňovaly umělcům určitým způsobem navázat na předválečnou éru se snahou o hledání nových divadelních forem a experimentování. „*Tendence prvorepublikové avantgardy byla jasná: osvobodit se 'z pout (tradičního) dramatu', uvolnit prostředky scénického účinku, které dostanou samy o sobě možnost*

výpovědi.“¹⁴ Zelenka právě k tomuto scénickému účinku vždy dospěl a vytvořil působivé výtvarné práce, což bylo ve vztahu k prostředí a situaci, v níž se terezínští vězni nacházeli, více než obdivuhodné.

Zelenkovy výpravy se musely omezit na jednoduchá, metaforická a mnohovýznamová řešení. Ve většině případů byl nucen pracovat pouze s náznakem nebo jevištní zkratkou. Jako materiál většinou musel použít jen to, co bylo zrovna k dispozici. Zelenka to ovšem nebral jako překážku, ba naopak snažil se s daným prostorem i výtvarnými prostředky vypořádat a zakomponovat je do svých scénografických řešení. Využíval proto materiály typické výhradně pro ghetto, jako byla sláma, heraklit, piliny, dřevo, papíry, ale i různé plechovky nebo prostěradla po mrtvých.

„Zelenka byl terezínský kouzelník. Uměl ze starého prostěradla, ukradeného v zavšiveném bloku, udělat královský přehoz a z krabic od margarinu nejpůsobivější rekvizity.“¹⁵

Využíval i kvalit půdních jevišť, a to zvýrazněním jejich práchnivín, což rozpracoval například v Googolově *Ženitbě*, jež měla v terezínském ghettu velký úspěch.

Zelenka si také často pouze představoval konstrukci scény nebo výtvarnou podobu kostýmů a domýšlel ji jen skrze své návrhy, vědom si nejisté perspektivy samotné realizace. Omezené jevištní prostředky způsobily, že se těžiště výtvarné složky představení přesunulo a zaměřilo spíše na složku kostýmní. Díky Zelenkově fantazii často vznikaly funkční a účelné kostýmy, které vynikaly svou barevností, nápaditostí a hyperbolou. *„Kostýmy ušité z hadrů zemřelých a kulisy malované na starém, zmačkaném papíře. Není to vlastně divadelní představení, je to obraz přemáhající lásky k umění.“¹⁶*

Zelenka byl velmi všestranným výtvarníkem, což se projevilo jak v jeho tvorbě před deportací, tak i následně v ghettu, kde pracoval pro činohru, kabaret i operu a jako jeden

¹⁴ BŘENOVÁ, Klára. Terezínská prkna, co znamenala svět. *Disk: Časopis pro studium scénické tvorby*, červen 2012, č. 40, s. 89.

¹⁵ TŮMA, Mirko. Terezínský divadelník, *Divadelní zápisník* 1, 1945/1946, č. 15 - 16, str. 474.

¹⁶ TŮMA, Mirko. České divadlo v Terezíně, *Divadelní zápisník* 1, 1945/1946, č. 1 - 2, s. 39.

z mála terezínských umělců se snažil překročit hranici, jenž oddělovala německé a české soubory.

Z jeho dopisu z roku 1944 adresovaném Otto Zuckerovi jsme také schopni vysledovat Zelenkův osobní postoj a pohled na uměleckou práci v terezínském ghettu i z pozice vedoucího výtvarného oddělení v rámci *Freizeitgestaltungu*. Zároveň je z dopisu patrný i rozpor mezi jeho tehdejším emočním nastavením a výtvarnou stránkou. Vidíme, jaký byl Zelenkův přístup k tvorbě, která působila lehce a vesele v kontrastu k jeho emočnímu stavu projevujícím se úzkostmi a zachmuřením.

V dopise Zelenka uvádí: „*Moje práce v Terezíně totiž se nevyvinula dosud v nějaký umělecký tvůrčí projev – a také se už asi nevyvine. (Totiž: umělecko-tvůrčí projev toho druhu, na který jsme byli dříve zvyklí a jaký také kvalifikoval mně osobně k těm úkolům- s patřičnými výsledky, kterými jsem byl v Praze i v cizině pověřován: každým dílem přinést něco, v čem nové hodnoty jsou nesporné, aniž by úroveň – položená hodně vysoko – byla snížena.)*

Proč se tak neděje v Terezíně má několik příčin:

1) Prostředí není zralé pro tvůrčí činy. Ne publikem, publikum je výborné a dá se vychovávat, jak vím odjinud a jak vím i zde ze svých přednášek. Je to tedy prostředí jiné, než prostředí vytvářené obecnstvem, které nese vinu (??). Prostředí, které vytvořil sám Freizeit, prostředí, které nemá umělecké páteře, ani cíle, ani meze dolů či nahoru, které si musí každé umělecky pracující těleso předem dát. Víte, že už dávno minuly doby, kdy divadlo mohl dělat jedinec, "star" toho kterého druhu. Už nemůže tenorista zachraňovat operu svým vysokým C, či režisér činohru svými nápady. Od té doby, co vytváříme divadlo jako "Gesamtkunstwerk", musíme jeden druhému atd... A tu jsem našel v Terezíně velmi málo podpory a porozumění. Snad jedině Schorsch a 2 – 3 hudebníci mně porozumějí.“¹⁷

Jako první příčinu Zelenka uvádí nemožnost vytvářet umělecký tvůrčí projev a poukazuje na nevhodné prostředí pro uměleckou tvorbu. V dopise se zmiňuje i o neporozumění a nedostatku podpory od ostatních vězňů/umělců. V dalším bodě Zelenka nastiňuje otázku židovství a zmiňuje osobní zklamání ve vztahu k umění uvnitř ghetta, kde cílil právě na kulturní odbor *Freizeit*. Uvádí: „*A zde v tom židovském prostředí jsem shledal,*

¹⁷ ZELENKÁ, František. *Dopis O. Zuckerovi*, 1944, 5 stran., psáno ručně. Terezínské muzeum, Magdeburské kasárny, expozice Divadlo. s. 2.

že stačí jen mít hubu a mluvit, že stačí kvantita a popularita (ne kvalita a skromnost, která je umělci nutností), že pro měřítka se nejde daleko, že nevzdělanost může být i ctností (je-li podepřena konexí), kde kritisovati a demagogicky másti obyvatelstvo smí každý, kdo má dostatečně drzou hubu atd. “¹⁸

Pravděpodobně se, vedle nespokojenosti s převahou kvantity nad kvalitou, dotýká i nacistického propagandistického snímku *Vůdce daroval Židům město*, na kterém se musel podílet.

Zelenka se zmiňuje i o absenci touhy a určité vnitřní motivaci k dalšímu tvoření.

Dopis poté zakončuje takto:

„A tak se omezuje můj projev v Terezíně jen na to, abych obecenstvu, které se o mě a mé dílo zajímá, poskytl v řadě veřejných i soukromých přednášek (bylo jich dosud asi 50) možnost pohlédnout do krajin i oblastí, kde se právě umění tvořovalo a z nichž vyroste asi i podhoubí pro umění nové. Byl bych šťasten, kdyby alespoň na jednoho z mých stálých posluchačů má slova působila zárodňujícím způsobem. To, co jsem udělal v divadle (Brundibár, Dandín, Ženitba atd.) nebylo doneseno do výšin, na které jsem byl zvyklý z těch důvodů, které jsem výše vyložil.“¹⁹

Zelenkův dopis reflektuje jeho vnitřní pocity a zároveň nabízí i jiný pohled na jeho uměleckou činnost v ghettu. V Zelenkových výtvarných pracích lze vysledovat kontrastnost a rozporuplnost, a to zejména pokud srovnáme ranou terezínskou tvorbu s tou pozdější. Pokud se například zaměříme na Zelenkovy kostýmní návrhy pro kabaret Karla Švenka *Poslední cyklista*, v nichž převažuje veselý dadaistický duch, barevnost a hravost, nalezneme značný kontrast oproti návrhům pro Büchnerova *Vojčka*, v nichž jako hlavní složka dominuje ponurost a využity jsou pouze temné barvy a zachmuřenost. Odlišnost je více než zřejmá. Ze Zelenkových prvotních rozpustilých návrhů tedy později přímo čpí i zřetelné pocity strachu a úzkosti.

U Zelenky je patrný i rozdíl mezi zobrazovanou realitou a určitým divadelním „útěkem“ daleko od ní. Zaměříme-li se na Zelenkovy kostýmní a scénografické nákresy, je v nich především hojně využívaná grotesknost. Nadsázka a rozvernost jsou záměrně v kontrastu se závažností tématu, k době a situaci. V opozici k těmto „komediálním“

¹⁸ Tamtéž.

¹⁹ ZELENKA, František. *Dopis O. Zuckerovi*, 1944, 5 stran., psáno ručně. Terezínské muzeum, Magdeburské kasárny, expozice Divadlo. s. 4.

návrhům pak stojí některé z dochovaných Zelenkových chmurných, depresivních skic mapujících okolí terezínského ghetta, jež jsou jasným odrazem reality prostředí, ve kterém se výtvarník nacházel, snažil se s ním a s danou skutečností s určitou uměleckou lehkostí vypořádat.

4 Zelenkovy výpravy k terezínským inscenacím

V roce 1943 vytvořil Zelenka výpravu k těmto hrám: *Flašinetář Brundibár*, *Prodaná nevěsta*, *Poslední cyklista*, *Ženitba*, *Vasja*, *Esther*, *Třetí zvonění*, *George Dandin*, *Muž osudu*, *Hoffmanovy povídky*, *Netopýr*, *Richard III.*, *Děvčátko cestuje do zaslíbené země*.

Roku 1944 navrhl scénu a kostýmy k následujícím inscenacím: *V studni*, *Hoře z rozumu*, *Florentinská tragedie*, *Vojcek*, *Úspěch Kolumbův*, *Romantikové*, *Carmen*, *Bastien a Bastienka*, *Služka paní*, *Žebrácká opera*, *Kabaret Karussell*, *Císař Atlantidy*, *Strakonický dudák*, *Veta za Vetu a Loyalties*.

V inscenacích *George Dandin* a *Flašinetář Brundibár* dokonce Zelenka sám figuroval i jako režisér, přičemž dětská opera *Brundibár*, jejíž premiéra proběhla pravděpodobně 23. září 1943 a jež měla 55 repríz, byla velkým terezínským úspěchem. Molièrův *George Dandin* nebyl tak divácky ani divadelně prosperující. Vzhledem k nedostatku materiálů nelze s přesností určit, v čem spočíval divácký neúspěch této inscenace. Zelenka se jako režisér pravděpodobně uchýlil k minimalismu a jednoduchosti, což se podepsalo na nedostatečném vyznění děje a jednání postav. „*Redukce postav na pohyb a gestický projev a naprosté opomíjení veškerých vztahů jednajících postav vedlo až k zprimitivnění celé hry.*“²⁰

V roce 1944 se v Zelenkových výpravách pro německý divadelní soubor vedený Karlem Meinhardem objevují prvky pochmurného až surrealistického stylu. Příkladem mohou být inscenace *Vojcek*, *Úspěch Kolumbův* či *Richard III.* datovaný na konec roku 1943. Tyto příznaky odlišného scénického stylu se nápadně projevují v Zelenkových nedokončených inscenacích jako určitá předzvěst onoho konce. Také scénografické návrhy jsou stylizovány v temných barvách, jako například scéna ke *Strakonickému dudákovi*.

Na základě dochovaných Zelenkových návrhů, výpovědí vězňů a muzejních materiálů lze konkrétně analyzovat některé z inscenací, které byly v terezínském ghettu

²⁰ WENIGOVÁ Michaela. Terezínské období Františka Zelenky. *Acta scaenographica* 10, 1969, č. 1. s. 16.

uvedeny, nebo se měly odehrát. O některé nákresy se však nelze opřít s úplnou přesností, kvůli nedostatečným zdrojům a také vzhledem ke značným stylovým odlišnostem mezi jednotlivými výtvarnými návrhy, není zcela jisté, zda z Terezína opravdu pocházejí.

4.1 Opery v terezínském ghettu

Rozmach terezínského operního života zajistilo vytvoření *Freizeitgestaltungu*. Hudební činnost byla řízena právě z tohoto centra a byly jí vyřazeny tři sekce, hudební oddělení, které vedl Hans Krása, oddělení operní a vokální hudby pod vedením Rafaela Schächtera a složka zaštiťující pořady instrumentální hudby v čele s Gideonem Kleinem.

Zpočátku se opery realizovaly jako koncertní díla. Operní repertoár nebyl ve srovnání s činoherní činností v ghettu tak pestrý a i počet nastudovaných operních představení byl nižší. V době, kdy začala Komandatura oficiálně povolovat kulturní provoz, tedy v průběhu „zkrášlovacích akcí města“ v letech 1944 - 1945 se začaly připravovat i skutečné operní inscenace ve většině případů s výpravou Františka Zelenky.

Na základě dochovaných pramenů jsme schopni analyzovat některé ze Zelenkových operních prací. V operních výpravách Zelenka navázal především na svou předválečnou tvorbu v podobě lehkého komediálního stylu dosahujícího správného výtvarného účinku.

4.1.1 Císař Atlantidy

Opera *Císař Atlantidy* o čtyřech obrazech skladatele Viktora Ullmanna, jejíž libreto v německém jazyce napsal v roce 1943 Peter Kien přímo v Terezíně, nebyla realizována. Odvážný námět zpracovávající příběh o diktátorském císaři Overallovi, jenž přikázal vyvraždit celou zem, avšak dokonce i Smrt tento úkol odmítla vykonat, sloužil jako metaforický obraz analogie ke skutečnosti, ve které se vězni nacházeli. Císař a jeho vliv byl jasným odkazem na nadvládu samotného Hitlera a nahlížení na válečnou dobu, což také dokazuje jedna z mnoha replik: „*Bubeník: Moudrost je k smíchu, pravda jenom žvást. My Overall.*“²¹

Utopické libreto čerpá inspiraci z *comédie dell'arte* – vystupující postava Harlekýna mimo jiné také rozkrývá témata lásky a utlačované svobody. Ironickou formou a

²¹ ULLMANN, Viktor. *Císař Atlantidy*. Divadelní ústav, 1998. s. 13.

s nadhledem se snaží poskytnout pohled na realitu, končí však smrtí samotného Overalla, což pro vězně symbolizovalo určitou naději na lepší budoucnost a šťastný konec.

František Zelenka ve svém scénografickém návrhu pracoval s hloubkou prostoru, která byla vytvořena pomocí drapérií. Z návrhu lze vyvodit, že Zelenka využíval látek primárně kvůli nosné funkci prohloubení scény. Drapérie zde tedy měla spíše zastávat funkci prostorově tvárnou než dekorativní. Dále na scénu umístil velký černý trůn pro císaře Overalla z Atlantidy, ten měl symbolizovat a zároveň umocnit samotné postavení císaře. Trůn také podtrhoval utopickou totalitu paralelně se pojící k samotné realitě. Shledáme zde i konstruktivistický prvek v podobě aplionu stojícího v pozadí, jenž měl být pravděpodobně po celou dobu přítomen na scéně.²²

4.1.1 Prodaná nevěsta

Smetanova *Prodaná nevěsta* byla nastudována Rafaelem Schächterem a poprvé v ghettu uvedena 25. listopadu 1942. Opera měla asi 35 repríz. Vyvolávala v terezínských vězňích touhu po domově a měla tak na ně velký emoční účín. Zhruba o rok později byla uvedena s celým orchestrem a operní výpravou.

Zelenkovo jednoduché, ale funkční řešení scény bylo pro všechny tři obrazy stejné. Na scéně měly být umístěny tři šikmé plochy vymežující jevištní prostor a tvořící zároveň celek díky spojení látky s nepravidelnými, vodorovnými, červenobílými pruhy odkazujícími se na kolorit vesnické slavnosti. Okraje scény poté doplnily zelenočervené fáborky, jež plnily především dekorativní funkci a zároveň měly symbolizovat venkovskou zábavu.

4.1.2 Bastien a Bastienka

V roce 1944 byla uvedena Mozartova raná opera z roku 1768 *Bastien a Bastienka*, u nás známá také pod názvem *Jeník a Hanička*. Tato opera byla nastudována dětským operním studiem a pravděpodobně uvedena v Hamburských kasárnách terezínského ghetta v režii Karla Bermana.

Zelenka se v tomto scénografickém návrhu držel předepsaného prostředí libreta, které se odehrává na vsi s vyhlídkou do polí, a opět pracoval s drapérií. Černé kusy látek umístěné po stranách zužovaly a zároveň vymežovaly hrací prostor. Za nimi byly umístěné

²² Fr. Zelenka: *Císař Atlantidy*, složka uložena v DoNM Praha pod signaturou S – XIX a – 6g.

zelené kusy prostěradel a pozadí mělo být bílé. Scéna tudíž byla díky drapériím a jejich barvám a rozvrstvení rozčleněna na několik stupňů – od nejbližšího dění až po vzdálený horizont. Zelenka zde stejně jako u opery *Císař z Atlantidy* pracoval s hloubkou jevištního prostoru. Plocha jeviště měla být vykryta zelenohnědým kobercem a uprostřed se nacházela dřevěná deska ubíhající do levé části scény, podepřená dvěma stoličkami. Na desce bylo volně položené dřevěné prkno směřující do popředí. Deska působila jako molo a pravděpodobně měla sloužit pro výstupy, odchody a příchody jednotlivých postav, tedy Bastiena, Bastienky a kouzelníka Colase. Scénografické řešení svou jednoduchostí působí dojmem čisté a volné krajiny. Atmosféru rozvolněnosti a idylichosti scény dotvářel i ve výšce umístěny obláček hnědé barvy z dřevité vlny.

Právě s dřevitou vlnou a závěsovým vykrýváním a ohraničením jevištního prostoru Zelenka ve svých návrzích pracoval často. Důvod byl zřejmý, závěsy z prostěradel po mrtvých a dřevitá vlna z krabic od válečných nábojů byly lehce sehnatelným materiálem.

V kostýmních návrzích Zelenka čerpal z pastorálního charakteru opery. Kostýmy Bastienky a Bastiena měly být svými protějšky. Zelenka si zde pohrál s formou stejného kostýmního návrhu pro mužskou a ženskou postavu lišící se pouze stříhem a barvou květin umístěných na oděvu. Bastienka měla mít sukni do pasu béžové barvy, stejně barevný klobouk a bílou nabíranou halenku. Na klobouku, halence i sukni byly připevněné červené květiny pravděpodobně též vytvořené z dřevité vlny stejně jako například chomáče mechu na kostýmu Oповědníka v inscenaci *Esther*. Bastien měl být oděn do analogického kostýmu s rozdílem sukne a barevných květin. Na sobě měl klobouk a kalhoty pod kolena, obojí béžové barvy, a bílou nabíranou halenku. Květiny umístěné na klobouku a kalhotách byly žluté. Kostým kouzelníka Colase se od těchto dvou zcela odlišoval a připomínal pastýřské roucho. Colas byl oblečen do kožešinové vesty hnědé barvy, na hlavě měl květinový věneček a v levé ruce píšťalu místo dud předepsaných v libretu.

Na těchto kostýmních návrzích lze vysledovat Zelenkovu práci se stylovou a barevnou jednoduchostí, s pouhým náznakem. Dekorativnost je umocněna detailem v podobě žlutých a červených květin na oděvu Bastienky a Bastiena, ty zároveň odkazovaly na určité spojení s přírodou.²³

²³ Fr. Zelenka: *Bastien a Bastienka*, složka uložena v DoNM Praha pod signaturou S – XIX a – 6b.

4.1.3 Služka paní

La serva padrona, v českém překladu *Služka paní*, je opera buffa pocházející z roku 1733, jejímž skladatelem byl Giovanni Battista Pergolesi, libreto napsal Gennaro Antonio Federico. V terezínském ghettu byla uvedena v roce 1944 v režii Karla Bermana.

V této inscenaci se dochovaly pouze Zelenkovy kostýmní návrhy, v nichž je více než patrná inspirace komedií dell'arte. Dominantní složkou návrhů je hravost, pestrost a nadsázka. Figura služebné Serpiny je klasický typ Kolombíny. Byla oblečena do nabíraných šatů s bílým čepcem. Šaty byly laděny do fialové, bílé a červené barvy. Postava doktora Pandolfa zas odpovídá typu postavy Dottora a jeho kostým byl na rozdíl od ostatních figur honosnější. Na hlavě měl posazený klobouk s pery, přes sebe přehozený zelený plášť, na sobě halenu s nabíranými rukávci a červené kalhoty. Poslední postavou byl sluha Vespone odpovídající typu Harlekýna. Zelenka jeho kostým navrhl tak, jak je typicky zobrazována figura Pierota z francouzského lidového divadla. Vespon měl na sobě dlouhé bílé šaty s velkými červenými knoflíky a širokým černým baretem, přes levé rameno měl přehozen červený šál.

Zelenka zde pracoval se sytými barvami, na rozdíl od kostýmních návrhů k opeře *Bastien a Bastienka* a vystihl tím přesné charaktery postav a lokaci Neapole 18. století, do níž je libreto zasazeno.²⁴

4.1.4 Carmen

Čtyřaktovou operu *Carmen* od francouzského skladatele Georgese Bizeta, jejíž libreto napsali Henri Meilhac a Ludovic Halévy vycházející z novely Prospera Mériméa, uvedl terezínští vězni v nastudování dirigenta Franze Kleina a v režii Kurta Gerrona roku 1944.

Zelenkova výprava se od oper *Bastien a Bastienka* a *Služka paní*, v níž je patrná spíše lehkost a veselost, dost lišila. Využil v ní funkce scény a čtyři místní údaje předepsané v libretu sjednotil do jednoho pomocí tří pomyslně rozdělených ploch představujících prostředí Továrny, Krčmy a Prostranství v Seville před býčí arénou.

²⁴ Fr. Zelenka: *Služka paní*, složka uložena v DoNM Praha pod signaturou S – XIX a – 6i.

Na pravé straně scény byly tři pomyslné stupínky neboli barevné plochy ubíhající do pozadí jeviště. Levou část scény pak zakrýval zelený závěs s černými pruhy představující prostředí divočiny, přírody. Zelenka opět pracoval s hloubkou prostoru, tentokrát však pomocí velkých barevných ploch, které sloužily právě k jeho rozčlenění a vymezení jednotlivých prostředí mezi čtyřmi jednáními. Uprostřed scény mělo být nejspíše sevillské prostranství sloužící také jako místo pro odehrání hlavních dějových událostí a hereckých výstupů. Zelenka využil barvy vycházející z typicky španělského stylu. Na scénu zakomponoval především žlutou a červenou.

Z této opery se dochovaly dva scénografické nákresy, nelze však určit, který z nich byl nakonec realizován. Návrhy jsou téměř identické. Liší se pouze v dekorativním prvku bíločervené látky, jež je na jednom z návrhů umístěna na plochách rozdělujících prostředí a na druhém nákresu zcela chybí. Dalšími rozlišujícími prvky jsou dva dřevěné sudy a krabice umístěná do středu scény pro dokreslení místního koloritu. Na prvním návrhu s dekorativními látkami tyto sudy a krabice nejsou přítomny.

V kostýmních návrzích se Zelenka oprostil od komplementárních barev a pracoval převážně jen se dvěma nebo třemi barvami, často pokrývajícími celou plochu oděvu. Kostýmy vynikaly zejména svou barevnou střídmostí ladící s charakterem postav.

Postava cikánky Mercedes byla oděna do úzkých černých šatů se zelenobílým pruhem ve spodní části a měla přes sebe přehozený červený pléd s třásněmi. Postava druhé cikánky Frasquity měla bílé šaty s rudým pruhem umístěným na spodní a horní části. Na hlavě měla mít klobouček se stejně rudým zdobením. Kostýmy pro ženský chor měly být podobného ražení jako šaty Frasquity, avšak bez kloboučku. Micaela se od cikánských dívek odlišovala, a proto jí Zelenka navrhl čistě modré šaty s bílým pruhem. Zároveň Zelenka nejspíše vycházel z popisu postavy Micaely, objevujícího se v libretu. „*Morales: „Sličná dívka, děcko pouhé, po tobě se tázala tak zmatená! Sukně modrá, pletence dlouhé –“*²⁵

Naopak u postav cikánek použil zcela opačný způsob práce a pestrost popisovanou v libretu vyměnil spíše za střídmost. „*Carmen: Jak září cetky blýskavé hle, na osmahlé pleti krásně, vlá pestrý šat i rudé třásně jak peruti kol mihavé.*“²⁶ Tento popis v Zelenkových návrzích sedí pouze na samotnou Carmen, jejíž šat se od všech ženských postav zcela odlišuje.

²⁵ MEILHAC, Henri. *Carmen*. Praha: Urbánek, 1908. s. 10.

²⁶ MEILHAC, Henri. *Carmen*. Praha: Urbánek, 1908. s. 25.

Pravděpodobně měl být sešit z různých kusů látek, které byly momentálně v ghettu k dispozici. Na jejích šatech se objevila kombinace barev žluté, černé a červené. Šaty s rozparkem, jenž měl podtrhnout Carmeninu vášeň, šarm a zároveň necudnost, byly doplněny ještě třásněmi a barevnými bambulkami. Obličej jí měl zakrývat černý závoj.

Kostýmy pro mužské postavy byly také jednoduché a nepřekypovaly barevností. Postavy cikánských podloudníků Dancaira a Remendanda byly zahaleny v černém hábitu a na hlavě jim dominoval pouze rudý šátek. Don José, poručík Zuniga, Morales a mužský chor byli oděni do jednotných uniforem skládajících se z černých kalhot a košile, přes kterou měl být přehozen rudý pláštík s nášivko v podobě černého a žlutého pruhu připomínající hodnost. Na nohou měli vysoké černé holínky a v pase šavli. Na hlavě měli posazený černý klobouk připomínající přílbu.

Od mužských postav se svým šatem lišil toreador Escamillo, který měl bílou košili, černé kalhoty a černý baret, pod nímž nosil rudý šátek. Přes jeho rameno byla ležérně přehozena muleta s rudým, žlutým a černým pruhem. Stejně barevný šátek měl i kolem pasu. Jeho kostým působil velmi dominantně a podtrhoval španělský temperament.

Zelenka tak svou jednoduchostí a nenásilným použitím 2 - 3 barev na kostým odlišil jednotlivé postavy a zároveň jeho kostýmní návrhy trefně korespondovaly s prostředím španělské Sevilly. Tyto kostýmy byly nejspíše vytvořeny převážně z prostěradel zbylých po zemřelých věznicích.²⁷

4.1.5 Brundibár

Nejvýznamnější dětskou operou bylo uvedení *Flašinetáře Brundibára* Adolfa Hoffmeistra a Hanse Krásky. Nastudovali ji Rafael Schächter, František Zelenka a Rudolf Freudenfeld, který vzal partituru *Brundibára* s sebou do ghetta. Uvedena byla 23. září 1943 v Magdeburských kasárnách a měla zřejmě 55 repríz. V letech 1942 - 1943 byl *Brundibár* uveden i v dětském židovském sirotčinci v Praze na Hagiboru se stejnými inscenátory jako v Terezíně.

Libreto o dvou jednáních ilustruje příběh dvou dětí, Pepíčka a Aninky, které se snaží vydělat si peníze na mléko, jež potřebují pro svou nemocnou maminku. Neví však, jakou formou by peníze mohly získat. Nechají se tedy inspirovat zápornou postavou

²⁷ Fr. Zelenka: *Carmen*, složka uložena v DoNM Praha pod signaturou S – XIX a – 6c.

Flašinetáře Brundibára a dají se do zpěvu, samy na to ale nestačí. Druhý den jim přijdou pomoci školní děti a zvířátka (vrabec, kocour, pes). Společným zpěvem se jim plní klobouk penězi, ten jim ovšem ukradne závistivý Brundibár. Příběh má ale dobrý konec, peníze jsou zachráněny, Brundibár potrestán a mléko pro maminku na uzdravení koupené. Závěr samotného libreta přímo promlouval k vězňům, dával jim naději a nabíjel je pozitivní energií. V textu lze opět vysledovat určitou analogii mezi zápornou postavou Brundibára a Adolfem Hitlerem.

„Brundibár poražen

utíká do dáli.

Zaviřte na buben

válku jsme vyhráli.

Vyhráli proto jen

že jsme se nedali

že jsme se nebáli

že jsme si všichni svou

písničku veselou

do kroku zpívali.“²⁸

Zelenkův návrh scény pro terezínské ghetto, který se dochoval ve složce evidované pod názvem *Slaměný klobouk*, byl pravděpodobně totožný s návrhem pro sirotčinec. Avšak v dětském domově se *Brundibár* vzhledem k zakázané kulturní činnosti Židů hrál pouze dvakrát. Zelenka pracoval s jednoduchostí a veselou barevností. Pro výpravu zvolil dřevěný laťkový plot, před kterým a za kterým se nacházeli a vykukovali účinkující. V pozadí byl umístěn nákras zobrazující pražské činžovní domy laděné do veselých barev, jako například žluté, červené a modré. Trefně a s lehkostí Zelenka vyřešil přeměnu dětí na zvířátka pomocí masek namalovaných na papíře s otvorem pro hlavu.

Před příjezdem komisí Mezinárodního červeného kříže pravděpodobně došlo k určitým výtvarným úpravám. Právě tato dětská opera byla totiž komandaturou vybrána

²⁸ HOFFMEISTER, Adolf. Brundibár. In: *Hry a protihry*. Praha: Orbis, 1963, s. 161.

jako jedna z akcí, jež měla dokumentovat způsob života v ghettu. Později byly i některé záběry z *Brundibára* zneužity pro lživý filmový snímek *Vůdce daroval Židům město*.

Opera proto byla přenesena z Magdeburských kasáren do divadelně vybaveného sálu sokolovny s jevištěm, orchestřištěm a šatnami nacházejícího se v tu dobu za hranicemi ghetta. Zelenka měl údajně pouze jednu noc na přemalování a zkrášlení kulis a rekvizit, na které mu byl komandaturou vydán i potřebný materiál.

Brundibár byl vzhledem k přibývajícimu počtu transportů několikrát zkoušen v jiném hereckém obsazení. I přes všechny tyto překážky byla opera (nejen divácky) velmi úspěšným počinem terezínského ghetta. Zůstává však smutný fakt, který uvádí Norbert Frýd: „*Nikdo se již nikdy nedopočítá počet mrtvých z Flašinetáře Brundibára.*“²⁹

4.2 Kabarety v terezínském ghettu

Tvorbu kabaretních pásem z české produkce zastupoval v ghettu především Karel Švenk, reprezentující vedle Josefa Lustiga a Jiřího Spitze i formu autorského divadla. Švenk před deportací do Terezína pracoval jako amatérský herec, textař a režisér. Ve 30. letech působil v Klubu zapadlých talentů. V terezínském ghettu vytvořil revuální představení *Ať žije život* a *Poslední cyklista aneb Bořivoj a Mánička*. Nejdříve bylo Švenkovým záměrem pouze pobavení publika, postupně se ale snažil využít divadlo jako určitou formu výchovy diváka. Jeho revuální pásma stála především na komediálně a groteskně pojatých scénách. Inspirací mu byla i předválečná tvorba Osvobozeného divadla. Typickými prvky jeho autorského divadla byla parodie, komediálnost a taneční i hudební čísla. Snažil se tím mířit především na aktuálnost a problematiku doby.

Linii německé kabaretní produkce reprezentoval například vedle Hanse Hofera, Egona Thorna, Bobyho Morgana i Kurt Gerron. Gerron, vlastním jménem Gerson, pocházel z Berlína a ve 20. letech se proslavil jako interpret politických a satirických písní v berlínských kabaretech. Věnoval se také činohernímu herectví (ztvárnil například roli Tigera Browna v prvním provedení *Žebrácké opery* v roce 1928) a působil i jako filmový režisér ve společnosti UFA. Jeho filmové schopnosti a zkušenosti byly zneužity k režii zmíněného propagandistického filmu pro Červený kříž. V terezínském ghettu zastupoval

²⁹ RŮŽIČKA, Ota. Vzpomínky vězňů uloženo v badatelně Památníku Terezín. 12. 11. 1972, S 34 834, s. 53. Fr. Zelenka: *Slaměný klobouk*, složka uložena v DoNM Praha pod signaturou S – XIX a – 51.

Gerron bohatou produkcí kabaretů a revuálních pásem. Vytvořil například revue *Kolotoč* nebo kabaret *Karussel*.

Hlavním rozdílem mezi českou a německou kabaretní produkcí bylo to, že německé kabarety organizovali především bývalí profesionální kabaretiéři, kdežto českou produkci reprezentovali spíše ochotníci a amatéři. Český kabaret byl více politický, útočnější a přímo se vztahoval k problematice ghetta. V opozici stojící produkce německá volila především témata odkazující na lidské soukromí. Činnost německých kabaretů vzniklých v ghettu byla kvantitativně nejbohatší.

4.2.1 Poslední cyklista

V roce 1943 se nejspíše uskutečnila veřejná generálka Švenkovy hry *Poslední cyklista*. Pravděpodobně však nebyla uvedena pro širší okruh vězňů. Na základě vnitřní cenzury ji židovská samospráva v čele s radou starších zamítla kvůli jejímu protinacistickému charakteru. *Poslední cyklista* je analogií k hitlerovské nadvládě spojené s holocaustem.

Ve hře užití pojmy byly sice nahrazeny (blázni - nacisté, Židé - cyklisté), i přesto však bylo patrné, na co hra přímo odkazuje. Barvitý děj v sobě plně nese zpodobnění tehdejší válečné situace. Hlavní dějovou linku zastupují blázni dostávající se k moci v čele s Krysou a Narciskou, kteří se rozhodnou vyhladit všechny cyklisty na Zemi. Na pozadí je vykreslen i milostný vztah mezi Máničkou a Bořivojem Abelesem. Prodavač se smíšeným zbožím Bořivoj Abeles je hlavní postavou bezmocným smolařem a zároveň posledním cyklistou. Nadvláda bláznů se ho snaží vystřelit raketou do vesmíru a tím zcela očistit Zemi od cyklistů, avšak Bořivoj má poslední přání zapálit si doutník. Omylem však zapálí doutnák rakety, ve které se nacházejí blázni, raketa tak do vesmíru vystřelí blázny místo hlavního hrdiny. Konec je tedy radostný, svět je osvobozen od nadvlády a na Zemi lze opět volně žít.

Samotný název a námět hry odkazuje k soudobé židovské anekdotě: *Za všechno mohou Židi a cyklisti*. Jako první většinou vyvstane otázka: „Proč cyklisté?“, ale nikdo už se nezamýšlí nad tím, proč Židé. Švenk ve hře pracoval s absurdním komediálním obrazem převedeným do kruté reality. Odpovídají tomu i některé repliky objevující se ve hře:

„Vyvezeme Cyklisty na ďábelské ostrovy, kde každý bude mít možnost umřít hned nebo později.“³⁰

Švenk využíval metafory i v rámci jmen postav. Hlavní hrdina Bořivoj Abeles má například typické české jméno spojené s židovským příjmením odkazujícím pravděpodobně na pražského Žida Šimona Abelese.³¹ Negativní a vůdčí postava Jana Krysý Rozprašovače připomíná svým jménem Jana Rysa Rozsévače, což byl činitel české fašistické organizace Vlajka.

Vzhledem ke komediálnímu a satirickému charakteru hry pojal Zelenka své scénografické a kostýmní návrhy v dadaisticky hravém a veselém duchu.

Návrhem scény pro první obraz byl *Blázinec*. Do středu jeviště Zelenka umístil ohromnou konstrukci skládající se pravděpodobně z dřevěných latí. Tato konstrukce žluté barvy připomínala skleník nebo spíše klec určenou bláznům. Nad ní byl umístěn nápis *Blázinec*, čímž chtěl Zelenka zřejmě konkretizovat prostředí a usnadnit divákovu orientaci v ději. Na levé straně od konstrukce se nacházely dřevěné schůdky pro jednotlivé řečnické výstupy bláznů. Pozadí scény bylo tvořeno z červených látek připomínajících oponu, stejně tomu bylo i u dalších dochovaných scénografických návrhů pro tuto inscenaci. Zelenka tedy opět funkčně pracoval se sjednocujícím prvkem v podobě stejnobarevné drapérie tvořící a stmelující pozadí všech obrazů. Drapérie byla nejspíše zavěšená na půdních krovech a vykrývala jevištní prostor.

Na nákresu pro druhý obraz se nachází obchod Bořivoje Abelese. Jelikož se jednalo o krámk se smíšeným zbožím, postavil Zelenka do prostoru různé láhve, baňky, dřevěné bedničky a na prodejní pult umístil váhu. Otázkou však zůstává, jaké dostupné rekvizity figurovaly na scéně během představení. Prodejní pult byl umístěn šikmo na střed scény, čímž Zelenka docílil prodloužení hrací plochy. Po stranách pultu byla dřevěná bedna a police, na níž se opět tyčily drobné předměty různorodého charakteru. Zelenka na scénu často situoval dřevěné bedny, jelikož byly snadno sehnatelným materiálem a zároveň působivou rekvizitou odpovídající reálnosti prostředí. Ve středu jeviště měla být zavěšena cedule s nápisem *Bořivoj Abeles obchod ve smýšeném zboží*.

³⁰ ŠVENK, Karel. *Poslední cyklista*. Praha: Divadlo Rokoko, 1961. s. 31. (K dispozici je pouze text, který byl použit v Rokoku, režie D. Vostřel roku 1961. Text byl rekonstruován na základě vzpomínek pamětníků.)

³¹ Šimon Abeles byl pražský Žid, který konvertoval ke křesťanství a zemřel ve věku 12 let. Byl oslavován jako křesťanský mučedník.

Zelenka ve svých scénografických návrzích pro *Posledního cyklistu* často pracoval s nápisy umístěnými na scéně. Cedule konkretizovaly lokaci a zajišťovaly divákovi lepší orientaci v ději. Zároveň je patrná inspirace Zelenkovou plakátovou tvorbou a její vpisování i do odvětví scénografie. Použitím typografií docílil stejného účinku jako u tvorby plakátů, tedy apeloval na diváka a zároveň využil funkčnosti, jež nesla významový prvek lokace.

Pro třetí výstup Zelenka navrhl parník. V pozadí se tyčil jeho velký komín a dva bílé kruhy s modrými pruhy. Scénu přepažoval praktikábl s plovacím kruhem připomínající schůdky či vítězný stupínek. Zelenka využil kontrast mezi pravou a levou hrací plochou. Na pravé straně od praktikáblu byla umístěna konstrukce připomínající terasovou střechu, znázorňující vyvýšené patro paluby. Druhá polovina jeviště byla přeplněná různými kufry a objevila se na ní i dvě křesla s nízkým stolečkem sloužící pravděpodobně jako odpočinkový kout pro kapitána lodi. Zelenka použitím bílé a modré barvy s červeným kontrastním pozadím opticky zvětšil hrací prostor. Zároveň rozčleněním scény do tří stupňů skrze praktikábl, paraván a odpočinkový prostor podtrhl výšku jeviště.

Stan badatelů pro čtvrtý obraz se nacházel v pravé části jeviště. Připomínal svým tvarem týpí a na jeho vrcholu čněla bílomodrá vlaječka. Hrací prostor byl vymezen nízkou praktikáblou konstrukcí šedé barvy. Uprostřed byl umístěn zeměpisný globus a vlevo se nacházely tři rostliny, které měly místo květů kompasu, hodiny či policejní plácačky červené barvy. Lze je chápat jako symbol plynoucího času, hledání správného směru a zároveň policejní nadvlády. Nad rostlinami byl situován nápis *Vchod do zámku za rohem*.

Návrh laboratoře pro pátý obraz působí stroze a jednoduše. Scéna byla rozčleněna pomocí bílých kvádrů, paravánů a obdélníků s barevnými geometrickými obrazci, kruhy či čtverci. Funkčně využitě stojky kladly důraz na hloubku a výšku jeviště. Zelenka tedy s jednoduchostí pracoval s prostorem a funkčně ho využíval. Zároveň je v tomto návrhu patrné jeho architektonické cítění.

Posledním návrhem bylo Letiště, na kterém se nacházela pouze raketa určená pro výstřel Bořivoje Abelese do vesmíru. Raketa uprostřed scény evokovala obelisk. Byla zdobená zelenými girlandami, což poukazovalo na jistou formu nadsázky. Výstřel posledního cyklisty (tedy smutná událost) byl díky věncům zdobícím raketu pojat ve slavnostním duchu. Na červeném pozadí se objevily různobarevné kruhy symbolizující vesmírné planety.

Zelenka v *Posledním cyklistovi* viditelně uplatnil své předchozí zkušenosti z architektury a plakátové tvorby. Využíval konstruktivistické a funkční prvky přenesené do hravé barevnosti a nadsázky.

Zelenkovy kostýmní návrhy byly pojaty barevně, vesele a civilně. Rozpracoval vždy jednoduchý detail, kterým kostým posunul do ironizující a komediální roviny. Zároveň kostýmy barevně korespondovaly s návrhy scény.

Postava Máničky působila stylem městské dívky. Byla oděna do kostýmku s červeným sáčkem a podkolenkami a zelenou sukni dlouhou těsně pod kolena. Kolem krku měla zelený šátek a na hlavě drobný klobouček. Na levém rameni jí visela černá kabelka ve tvaru kola odkazující pravděpodobně k cyklistice.

Kostým tanečnice svým vzhledem asocioval uniformu dívky z *Hitlerjugend*. Na sobě měla bílou halenku, zelený šátek a stejnobarevnou sukni. Kostým byl doplněn vysokými botami.

Postava Paní, pravděpodobně Narcisky, jež dala hlavní příkaz k odsunu cyklistů, byla pojata v karikатурním duchu. Její kostým se skládal z dlouhého černého pláště, černého širokého klobouku, hnědé sukně a bílého trika. Paní byla obézní a její velká prsa jí visela až u pasu. Její mohutnost si lze vyložit jako symbol moci. Svoji šířkou zaplnila veškerý prostor na Zemi, ovládla jí a blázni poslouchali její příkazy. Zajímavé byly její doplňky žluté barvy, náhrdelník a kabelka, ze které vyčníval trojzubec. Ten je využíván především k lovu ryb, zde fungoval jako jakási metafora k lovení cyklistů. Zároveň odkazoval k řecké mytologii, a to k bohu Poseidonovi, jenž trojzubec využíval k vyvolání zemětřesení a bouří, stejně jako postava Paní vyvolávala nepokoje na Zemi.

Z pánských kostýmů se dochoval návrh badatelů, námořníků, kapitána, soudce a komisaře. Badatelé měli mít uniformu laděnou do béžové barvy s výraznými zlatavými knoflíky, hnědými kalhotami a černými holínkami. U pasu nosili pouzdro na zbraň a na hlavě cyklistickou helmu. Svým vzhledem připomínali groteskně znázorněného německého vojáka.

Námořnický kostým splýval s prostředím lodi. Jeho pojetí bylo celkem tradiční modré kalhoty, pruhované bílé tílko a kolem pasu zavěšený plovací kruh a láhev. Kapitán námořníků měl zdobenější uniformu se zlatými pruhy na bílých kalhotách. Pruhy byly i na modré uniformě, na níž se místo vojenské hodnosti umístěné na ramenou, nacházely dva plovací kruhy s červenými pruhy. Zelenka tak rozvinul detail námořnického plovacího

kruhu do mnohovýznamové roviny. Kapitán také nesl v levé ruce kotvu a v pravé ruce dalekohled. Na hlavě mu nechyběla ani kapitánská čepice a na očích lorňon.

Postava komisaře byla ztvárněna s určitou formou nadsázky a karikatury, už jen pro barevnou nesourodost kostýmu. Komisař působil jako člověk pokoušející se stylizovat do role gentlemana. Měl žlutozelené kostkované sako se čtyřmi kapsami a z klopy mu vyčuhal červený kapesníček. Okolo krku měl omotaný červený šátek a na hlavě šedý klobouk s černým pruhem. Kalhoty měly šedou barvu a z nohavic vykukovaly velké žluté boty.

Hyperbolický byl i návrh kostýmu pro postavu Soudce. Měl být oděn v mohutném kabátu symbolizující pravděpodobně blahobytnost a korupci. Dále Soudce nosil bílý kožesinový rukávník s bílou čepicí podobnou beranici či papaše. Postava Soudce evokovala ruského cara.

Celkově kostýmní návrhy podtrhovaly a vystihovaly protinacistický charakter hry. Zelenka je pojal s civilní jednoduchostí, karikaturou a hravou nadsázkou. Ve většině návrhů pro *Posledního cyklistu* si zvolil určitý detail, který rozpracoval do mnohoznačnosti.³²

4.2.2 Karusel

Roku 1944 se zřejmě v Hamburských kasárnách odehrálo revuální pásmo *Karusel* v režii Kurta Gerrona. Úroveň tohoto kabaretu byla vysoká, jelikož se na jeho vzniku podíleli profesionální divadelníci a umělci. Gerron sestavil barvitý program složený z šansonů, terezínských písní i operetních árií. Sám v něm také účinkoval s písní *Mackie Messer* z *Žebrácké opery* od Kurta Weilla a Bertolda Brechta.

Zelenka pro výtvarné ztvárnění scény opět využil dekoru drapérií, pomocí nichž pracoval s vykrýváním scény. Zvolil červenou, modrou a bílou barvu, které prostorově zvětšily jeviště a umocnily jeho šířku. Látky na scénu umístil tak, aby rozčlenil prostor na menší hrací plochy. Zároveň pracoval i s vertikálním a horizontálním řešením scény. Drapérie tvořily několikastupňovou úroveň, čímž prodlužoval scénu do výšky i šířky. Vertikálností bylo navíc docíleno zapojením bílých dřevěných schůdků náležejících konstrukci v podobě bílé laťkové klece umístěné na levé straně scény před pianem. Na pravé straně se nacházela robustní opona bíločervené barvy. Zelenka pro svůj scénografický návrh

³² Fr. Zelenka: *Poslední cyklista*, složka uložena v DoNM Praha pod signaturou S – XIX a – 6h.

kabaretu *Karussel* zvolil výtvarný postup práce ve stylu „jeviště na jevišti“ a docílil tím především efektnosti celé výpravy.

Dále se ze Zelenkových návrhů dochovaly čtyři nákresy, které pravděpodobně nebyly realizovány a spíše jen dotvářely Zelenkovy myšlenky výtvarného pojetí kabaretu. Prvním z nich byl pohled přes zamřížované okno ven na dvůr terezínského ghetta. Dalším je výhled z tmavého obloukovitého výklenku na pláž a moře s parníky, diametrálně odlišný od pohledu v prvním nákresu. Působil jako útek od prvního obrazu situovaného do terezínského ghetta. Třetím, doplňujícím nákresem kabaretu byl kumbál s košťaty a kýbly. Na dveřích byl nápis *Nur für* (pouze pro). Zelenka plně využil své schopnosti ironie a metafory a tuto uklízeckou místnost v návrhu určil a vyčlenil pouze pro nacisty. Posledním návrhem byl veselý a pestrobarevný obraz Francie. Zelenka v něm použil jednoduché atributy odkazující k Francii. Do levé části situoval dům s mansardovou střechou a do horního rohu francouzskou vlajku. Uprostřed se vyjímal červený nápis *Dubonet*, což je druh francouzského vína.

Na těchto nákresech je opět patrné, jakým způsobem se Zelenkova architektonická a plakátová činnost vpisovala do jeho výtvarné tvorby (práce s typografií, mansardová střecha).

Ženské kostýmní návrhy se vyznačovaly efektností, barevností a veselostí. Na šatech a nabíraných sukniích byly zobrazeny geometrické či květinové vzory. Zajímavé byly kostýmní návrhy pro Paříž a Vídeň. Vídeň byla oblečena do pestrobarevných šatů s černým svrškem a černou čtvercovou záplatou na sukni. Šaty byly pravděpodobně vyrobeny ze starého roztrhaného oblečení či nalezených barevných kusů látek. V opozici poté stál kostým Paříže, jež měla stejné šaty jako Vídeň, ale v černé barvě. Zelenka zde tedy opět pracoval s dávkou hravosti, základní vtip spočíval v tom, že tyto dva kostýmy byly pouze barevně převrácené.

Pánské kostýmní návrhy byly oproti dámským barevně střídmější. Vizuálně odpovídaly módě 80. let 19. století a působily velmi elegantně. Pánové byli oděni do kostkovaných kalhot, saka či pláště, v ruce měli hůl a na hlavě cylindr. Zelenka pracoval s výrazným kontrastem mezi pánskými a dámskými kostýmy. Jeho návrhy pro kabaret nabývaly ve srovnání s kostýmy *Bastiena a Bastienky* zcela opačného významu.

„Zelenka navrhl scénu a kostýmy v nápadném bulvárním stylu, odpovídajícím jak vysoké profesionální úrovni kabaretu, tak i odlišnému charakteru humoru a osobnosti Kurta Gerrona samého.“³³

Odlišná byla i práce s materiálem. Jako v jedné z mála terezínských inscenací se v *Karuselu* objevily šaty vězeňkyň, jež byly různým způsobem přešívány a upravovány do finální kostýmní podoby.³⁴

4.3 České činoherní divadlo v terezínském ghettu

Kromě již zmíněných inscenací a divadelních produkcí vznikala v ghettu v letech 1942 - 1944 celá škála českých činoherních představení v režii Jiřího Strasse, Vlasty Schönové, Bedřicha Steina, Ireny Dodalové či Otakara Růžičky. Uváděny byly především veselohry a komedie českých a ruských autorů jako Antona Pavloviče Čechova, Nikolaje Vasiljeviče Gogola, Františka Langerera, Karla Čapka a Václava Štěcha. V ghettu se hrály hlavně komedie. Právě v divadelní komice a smíchu byla určitá možnost nadhledu a odpoutání se od reality v podobě všudypřítomného hladu, práce a smrti.

Mezi dvě nejvýznamnější a nejúspěšnější české činoherní inscenace s výpravou Františka Zelenky se řadí právě *Esther* a *Ženitba*.

4.3.1 Esther

Starozákonní příběh o pronásledování Židů a jejich následné záchraně, v němž je hlavní postavou královna Esther, se často uváděl při židovském svátku *purim*. V minulosti byl tento příběh převzat z židovského prostředí a zasazen do repertoáru českého lidového divadla. Text byl hojně hráván ochotnickými vesnickými spolky při různých masopustních slavnostech na konci 18. stol.

První nastudovanou hru *Esther* podle scénáře Emila Františka Buriana reflektoval, terezínský chlapecký časopis *Vedem*. Číslo časopisu z 5. 11. 1943 pak zmiňuje přípravy hry v režii Norberta Frýda s hudebním aranžmá Karla Reinera. Scénář *Esther* přivezl do

³³ PAŘÍK, Arno. Divadlo v Terezíně. In Týž. *Zelenka: plakáty, architektura, divadlo*. Praha: UMPRUM, 1991, s. 46

³⁴ Fr. Zelenka: *Karusel*, složka uložena v DoNM Praha pod signaturou S – XIX a – 6e.

Terezína již zmiňovaný spisovatel Norbert Frýd a inscenace byla uvedena na jaře roku 1944 na půdě Magdeburských kasáren. Měla celkem 15 repríz.

Jednou z nejdůležitějších složek této terezínské inscenace byla právě i výtvarná výprava Františka Zelenky.

František Zelenka dovedněji rozvinul Burianovu představu jevištního řešení inscenace a vytvořil na půdě Magdeburských kasáren mansionovou scénu těžící ze středověkého i lidového divadla. Jeviště rozdělil na tři části pomocí dřevěných budek/ kójí s oponkami. Budky představovaly sídlo Královny (později i Esther), sídlo Amana a sídlo Krále. Byly ze dřeva a měly mnoho funkcí, dalo se v nich například sedět, ale také sloužily jako průchozí brána. Nad každou dřevěnou budkou byly umístěny lampy zajišťující osvětlení. Tyto kóje byly zřejmým příkladem využití konstruktivismu, připomínaly také konstrukce mohutných žebříků ze Zelenkovy dřívější výpravy k inscenaci *Blažena a Beneš*.

Půda kasáren pak inscenaci propůjčila určitou nadčasovou atmosféru. Scéna byla vytvořena, jak tomu bylo i u většiny předchozích inscenací, pouze z dostupných materiálů. Mezi ty se řadilo dřevo, piliny, sláma, papír, prostěradla, ale i heraklit. Heraklitové desky Zelenka použil na půlkruhové ohraničení scény.

Před pohyblivými kójemi se nacházel prostor předscény sloužící k živějším a kontaktním výstupům či hromadným scénám.

Výpravě nechyběla ani určitá symbolika. Scény moci nebo úspěchu a osudových zvrátů jedince ztvárnil Zelenka skrze rekvizity a kostýmy – například scéna zpodobňující udělení a odebrání práva byla zobrazena předáním nebo sejmutím koruny a výjev popravy symbolizoval pověšený plášť.

Zelenkovy kostýmní návrhy k inscenaci *Esther* byly originální, novátorské a reflektovaly a charakterizovaly dramatické prostředí a postavy. Zelenka se nechal inspirovat různými karnevalovými a lidovými převleky. Kostýmy byly pestrobarevné, výrazně stylizované a převládala v nich znakovost a hyperboličnost. Nadsázka byla využita především skrze vyhublé terezínské herce, kteří měli být podle Zelenkových kostýmních návrhů mohutní až nepřirozeně kulatí, a symbolizovat tím tak blahobyť, který je v příběhu zobrazen. Barevně zářivé kostýmy zároveň kontrastovaly s věžeňským špinavým prostředím. Právě svou bohatostí a barevnou rozpustilostí měly kostýmy působit groteskně až ironicky.

Podle Zelenkova návrhu měla být postava Krále Ašvery oblečena do tří vrstev látky. Na krku měl mít Král zavěšen lesní roh, což mělo přidat na jeho komičnosti, zároveň tím chtěl Zelenka znevážit královské postavení a důležitost, a proto ho skrze tento prvek stylizoval do postavy ponocného. Nadsázku podpořila i dřevitá vlna nabarvená nazrzavo, která měla evokovat Královy vousy a plechovky od konzerv zavěšené na jeho šatech zobrazující Královu pomíjivou honosnost.

Postava Královny Vasty byla oděna do dvou kontrastujících vrstev prostěradel, dolní vrstva byla zářivě bílá a horní část černá. V první vrstvě prostěradla byly vystříhány otvory, díky kterým prosvítala spodní část bílého prostěradla. Karikaturním prvkem byly Vastiny pruhované punčocháče.

Zarešin (Amanova žena) kostým se vyznačoval různobarevnými kusy látek. Na hlavě se honosila duhovým věnečkem.

Figura Oповědníka byla podle Zelenkova kostýmního návrhu oděna v černém obleku, na kterém byly připevněny chomáče nazeleno nabarvené dřevité vlny připomínající mech. Tyto chomáče byly umístěny i na Oповědníkových botách. Komický kostým měl doplňovat špičatý černý klobouk.

Mardocheuse Zelenka stylizoval do postavy poutníka/tuláka a jeho kostým byl barevně umírněnější, převažovaly v něm barvy černá a šedá. Přes rameno měl mít přehozený pytel a na nohou vysoké holínky.

Postavu Selky vykreslil Zelenka jako mohutnou ženu se zeleným přehozem zakrývajícím hlavu a celé tělo. Šedivý Sedlákův kostým s huňatými rukavicemi a bičem v ruce pak představoval typického venkovana. Mezi další epizodní postavy patřil například Kuchař s bílou zástěrou a kuchařskou čepicí či Sklepník ve švestkově modrém hábitu držící v ruce láhev od vína.

Nejvíce se od všech ostatních postava odlišoval Kata, který byl maskován červeným pláštěm s typicky katovskou kuklou.

Návrh kostýmu samotné Esther se nedochoval, ale ve svých skicách ho zachytila Charlotta Burešová. Sukně Esther byla pomalována květinovými vzory, jinak měl být její oděv čistě bílý. Z hlavy jí trčely dva zapletené copánky.³⁵

³⁵ Fr. Zelenka: *Esther*, složka uložena v DoNM Praha pod signaturou S – XIX a – 6d.

4.3.2 Ženitba

Ženitba od Nikolaje Vasiljeviče Gogola byla jednou z nejúspěšnějších terezínských inscenací. Přípravovala se půl roku a uvedena byla v roce 1943 v režii Gustava Schorsche a s výpravou Františka Zelenky. Gustav Schorsch v předválečném období působil jako asistent režie Karla Dostala v Národním divadle. Byl také hercem a spoluvůrcem večerů v D pro 99 u Topičů. Zelenkův vztah s českým režisérem Schorschem byl velmi přátelský i umělecky blízký. Spojovala je preciznost a řád, v kombinaci se zálibou v černém humoru a kruté nadsázce. Stejně jako Zelenka, odmítal také Schorsch ve své režijní práci iluzivnost a lživost výpovědi. Chtěl vždy pravdivě vytvářet divadelní obraz s maximálním emočním účinkem. Vzájemné porozumění obou umělců dokazuje i Zelenkův dopis adresovaný Otto Zuckerovi. Dále se o podobnosti jejich umělecké práce zmiňuje i Mirko Tůma, bývalý terezínský vězeň: „*Motiv tyрана, jehož lze zasáhnout ohromujícím násilným činem, se podezřele často objevoval u Schorsche a Zelenky.*“³⁶

Pro *Ženitbu* se dochovaly oba Zelenkovy scénografické návrhy, jak pro první, tak pro druhé jednání. V prvním dějství se ocitáme v mládeneckém pokoji Podkolatova v druhém pak v pokoji Agátina bytu. Zelenka při své práci vycházel z textu hry a z prostoru, který mu byl k dispozici. „*Kočkarev: Podívej se na svůj pokoj. No co je tady k vidění? Táhle se válí špinavá bota, tadyhle stojí škopek na mytí, stůl je plný tabáku a popela a ty sám se tu válíš celý den jako buchta na pekáči. Podkolatov: To je pravda. Že bych tu měl pořádek, to teda nemám.*“³⁷

Zelenka v tomto případě využil kvalit půdních jevišť zvýrazněním jejich práchnivín. Jeho scénografické řešení *Ženitby* sestávalo z různých kusů pytlůvín a papírů. Vědomě a záměrně pracoval s daným prostorem scény bez jakéhokoliv přikrášlování. Na střed jeviště umístil rozestlanou postel. Ta byla ústředním bodem umocňujícím Podkolatovo nicnedělání a lenost. Dále vytyčil hrací prostor látkami a zavěšenými kabáty. Látky ubíhající směrem na střed scény opticky zužovaly prostor a působily tísnivým dojmem. Nad postel situoval poličku přeplněnou různým špinavým nádobím a lahvemi. Tento pokoj tedy přesně

³⁶ TŮMA, Mirko. České divadlo v Terezíně, *Divadelní zápisník* 1, 1945/1946, č. 1 - 2, str. 40.

³⁷ GOGOL, Vasiljevič, Nikolaj. *Ženitba*. Praha: Stavovské divadlo, 1994. s. 73.

vypovídal o životním stylu postavy Podkolatova. Zelenka minimálními prostředky dosáhl maximálního účinku a využití scény.

Pokoj v Agátině bytě byl oproti prvnímu návrhu honosnější. Hrací prostor byl vymezen a rozčleněn paravánem v pozadí. Na levé straně se nacházelo okno, které později sloužilo k Podkolatovu úprku. Vedle okna bylo umístěno zrcadlo a houpací křeslo fungující jako soukromý prostor Agáty. V pravé části jeviště stál stůl s pěti židlemi sloužící k přijímání ženichů. Na podlaze byly rozmístěny koberce. Pokoj působil čistým a salónním dojmem.

Zelenka ve svých scénografických návrzích pro *Ženitbu* výborně vystihl celkovou atmosféru hry. Využil materiály typické pro ghetto, jako latě, papír, pytloviny, stará prostěradla, a z nedostatků udělal divadelní přednosti.³⁸

³⁸ Fr. Zelenka: *Ženitba*, složka uložena v DoNM Praha pod signaturou S – XIX a – 6l.

5 Shrnutí Zelenkovy terezínské tvorby

Vedle těchto výtvarně významných terezínských prací se dochovaly i Zelenkovy další scénografické a kostýmní návrhy, zejména k inscenacím *Třetí zvonění*, *Richard III.*, *Vojcek*, *Strakonický dudáka* a *Loyalities*.

Scénografické nákresy pro *Třetí zvonění* a *Loyalities* se od ostatních svým výtvarným pojetím vizuálně velmi liší. Na obou jsou zachyceny interiéry bez větších detailů a vyznačují se především svou strohostí a jednoduchou skladbou scény.

V návrzích pro inscenaci *Loyalities*³⁹ je patrná také Zelenkova geometrická přesnost, vycházející z jeho architektonické zkušenosti. Zelenka zvolil i jiný styl práce a od malby se přesunul k rýsování. Je proto pravděpodobné, že návrhy na *Loyalities* mu mohly být oficiálně zadané komandaturou terezínského ghetta, avšak nelze vyloučit možnost, že sám Zelenka se opět uchýlil k architektonické činnosti prostřednictvím jemu blízké scénografické tvorby.

Zelenkův rukopis se celkově v terezínském ghettu stále více odpošťoval od detailů a dekorativních prvků. Ve výtvarné zkratce zachycoval Zelenka spíše charakter a pocity doby. Jeho revuálně karikované návrhy plné humoru se postupně překlenuly k pochmurnému a strohému výrazu a zachycovaly tragédii lidského osudu. Výstižnost doby a Zelenkovu postupnou výtvarnou i pocitovou přeměnu trefně zobrazují návrhy vytvořené pro *Vojcka* a *Richarda III.*.

Oba nákresy působí velmi pochmurně a převažuje v nich především černá barva. Pro scénu *Richarda III.* zvolil Zelenka práci s ostrou černou linkou zachycující lví tlapu na pozadí a vpředu se tyčící čtyři šibenice. Ze samotného návrhu tak dýchá všudypřítomná smrt a pocity bezmoci.

Zelenkova výtvarná činnost se tedy i uvnitř ghetta neustále vyvíjela. Paradoxem zůstává, že právě v těchto podmínkách vytvořil jedny ze svých nejlepších scénografických prací a vtiskl tak terezínskému divadlu výraznou podobu. Svou tvořivou lehkostí, barevností, ironií a humorem převedeným do drastických podmínek, kde mohl vzhledem k nedostačujícím prostředkům a k prostředí uvnitř terezínského ghetta pracovat pouze s

³⁹ Fr. Zelenka: *Loyalities*, složka uložena v DoNM Praha pod signaturou S – XIX a – 6n.

divadelní zkratkou, náznakem a funkčností scény, Zelenka ovlivnil nejen ranou poválečnou tvorbu, ale jeho práce vzniklé v Terezíně svými výtvarnými principy a prvky předjímaly také koncept chudého divadla a akční scénografie, jež přichází až v 60. letech 20. století.

Zelenkova divadelní činnost byla definitivně krutě a nelítostně skončena 19. října 1944, ten den se svou manželkou Gertrudou a synem Martinem jedním z posledních transportů Es 1153 opustil Terezín a zahynul záhy, pravděpodobně při transportu mířícím do koncentračního tábora Osvětim. Pozůstalost jeho díla, které Zelenkova matka Kamila Zelenková prodala Národnímu muzeu, však bezesporu zůstává klíčovým pro další vývoj moderní scénografie.

Závěr

Skrze analýzu Zelenkových výtvarných prací terezínských inscenací se bakalářská práce snažila postihnout Zelenkovu vrcholnou scénografickou tvorbu. Je pozoruhodné, že právě v extrémních podmínkách ghetta byl Zelenka schopen vytvořit veselé a humorné návrhy s lehkým nádechem nadsázky. I když byl on sám pravděpodobně se svojí tvorbou v ghettu nespokojen a zdála se mu nedostačující, vytvořil právě v Terezíně jedny ze svých vrcholných děl, jež ovlivnily pozdější scénografy, jako byl především Jan Dušek. Janu Duškovi Zelenkovy práce doporučil ke studiu jeho profesor František Tröster. Inspiroval ho zřejmě Zelenkův postup práce – vytvořit vždy komplexní výtvarný divadelní obraz a i s minimálními prostředky dosáhnout maximálního účinku scény.

Zelenka se tak nepřímo stal předchůdcem akční scénografie vyvíjející se postupně na českém území v 60. letech 20. století. Z jeho scénografického díla vycházely i koncepce chudého divadla, kterou kupříkladu silně ovlivnily návrhy scény na Gogolovu *Ženitbu*.

Nejlépe osobnost Františka Zelenky a jeho práci a život uvnitř terezínského ghetta vystihuje výrok terezínského vězně Oty Růžičky: „*Je třeba každému určit to, co mu patří. A Zelenkovi patří jedno z prvních míst, jedno z nejčestnějších. Udělal pro české divadlo i pro Terezín, co bylo v jeho silách a odešel tam, odkud není návratu. Jeho vrazi potrestáni nebyli, ba ani je nikdo nehledal, zdá se, že ani nikdy nebudou. Snad podle sylogismu, že v žádném zákoníku není trest zvlášť odstupňovaný za vraždu velmi talentovaného člověka.*“⁴⁰

⁴⁰ RŮŽIČKA, Ota. Vzpomínky vězňů uloženo v badatelně Památníku Terezín. 12. 11. 1972, S 34 834, s. 53.

Použité zdroje

- AUŘEDNÍČKOVÁ, Anna. *Tři léta v Terezíně*. Praha: Alois Hynek, 1945. 109 s.
- BŘENOVÁ, Klára. Terezínská prkna, co znamenala svět. *Disk: Časopis pro studium scénické tvorby*, červen 2012, č. 40, s. 86 - 95.
- ČERNÝ, František.: *Theater – Divadlo*, Praha: Orbis, 1965. 442 s.
- FARNÍK, Jaromír. *V+W = 100: Pocta Jiřímu Voskovcovi a Janu Werichovi: Vždy s úsměvem*, Praha: Lotos, 2005. 124 s.
- FRÝD, Norbert. Kultura v předposlední stanici, *Plamen* 6, 1964, č. 9. s. 59 - 66, In: Černý, František: *Theater - Divadlo*, Praha 1965. 222 s.
- FRÝD, Norbert. *Lahvová pošta*. Praha: Československý spisovatel, 1971. 228 s.
- GOGOL, Vasiljevič, Nikolaj. *Ženitba*. Praha: Stavovské divadlo, 1994. 99 s.
- HILMERA, Jiří. FZ – scénograf. In: *Zelenka: plakáty, architektura, divadlo*. Praha: UMPRUM, 1991, s. 35 - 36.
- HOFFMEISTER, Adolf. Brundibár. In: *Hry a protihry*. Praha: Orbis, 1963, s. 145 - 161.
- KARAS, T. *Našemu transportu se říkalo Celá kile*. [online]. 2001 [cit. 6. dubna 2019]. Dostupné z: www.holocaust.cz.
- KROUTVOR, Josef. Interiéry FZ. In: *Zelenka: plakáty, architektura, divadlo*. Praha: UMPRUM, 1991, s. 29 - 32.
- KROUTVOR, Josef. Plakáty FZ. In: *Zelenka: plakáty, architektura, divadlo*. Praha: UMPRUM, 1991, s. 9 - 13.
- KRYL, Miroslav. Recitační a divadelní činnost českých vězňů terezínského koncentračního tábora ve světle sbírky Karla Heřmana. *Terezínské listy*, 1985, č. 14. s. 56 - 75.
- KOUBSKÁ, Vlasta. *František Zelenka 1904 - 1944*. Kutná Hora: Muzeum Kutná Hora, 2008. 44 s.
- KOUBSKÁ, Vlasta. *František Zelenka, scénograf 1904 - 1944*. Praha: Národní muzeum, 1994. 11s.

- LUKEŠ, Zdeněk. FZ – projektant. In: *Zelenka: plakáty, architektura, divadlo*. Praha: UMPRUM, 1991, s. 21 - 22.
- MAREŠOVÁ, Sylva. František Zelenka. *Acta scaenographica* 6, 1965, č. 1. s. 15 - 18.
- MEILHAC, Henri. *Carmen*. Praha: Urbánek, 1908. 64 s.
- MIHOLOVÁ, Kateřina. *Esther* [DVD-ROM]. Praha: Augias, 2012 [cit. 7. 1. 2019].
- NELLI, Iacopo Angelo. *Služka paní*. Praha: Umělecká beseda, 1908. 24 s.
- PAŘÍK, Arno. Divadlo v Terezíně. In Týž. *Zelenka: plakáty, architektura, divadlo*. Praha: UMPRUM, 1991, s. 45 - 50.
- PECHOVÁ, Olyvia. František Zelenka a jeho dílo, *Židovská ročenka* 5749, 1988 - 1989, s. 101-107.
- PESCHEL, Lisa. *Divadelní texty z terezínského ghetta 1941 – 1945 / Theatertexte aus dem Ghetto Theresienstadt 1941 – 1945*. Praha: Akropolis, 2008, 545 s.
- PORT, Jan. Výstava na paměť ing. arch. Fr. Zelenky. *Divadlo* 32, 1946, č. 1, 13. s. 13 - 14.
- PTÁČKOVÁ, Věra. *Divadlo na konci světa*, Praha: Pražská scéna, 2008. 344 s.
- PTÁČKOVÁ, Věra. *Česká scénografie XX. století*, Praha: Odeon, 1982. 362 s.
- RŮŽIČKA, Ota. Vzpomínky vězňů uloženo v badatelně Památníku Terezín. 12. 11. 1972, S 34 834, 87 s.
- ŠORMOVÁ, Eva. K problematice divadla v Terezíně, *Divadelní revue* 6, 1995, č. 2, s. 65 - 72.
- ŠORMOVÁ, Eva. *Divadlo v Terezíně 1941/45. /stí nad Labem: Severočeské nakladatelství pro Památník Terezín*, 1973. 114 s.
- SRBA, Bořivoj. *České divadlo za nacistické okupace a druhé světové války (1939 - 1945)*. In: Černý, František. *Dějiny českého divadla IV*, Praha: Academia, 1983. s. 556, 559 - 560, 635 - 636.
- SRBA, Bořivoj. Divadlo za mřížemi, *Divadelní revue* 6, 1995, č. 1, s. 9 - 27.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. Do postele s Kresidou, *Theatralia* 20, 2017, č. 1, s. 73 - 87.
- ŠVENK, Karel. *Poslední cyklista*. Praha: Divadlo Rokoko, 1961. 74 s.

TVRDÍKOVÁ, Lada. *Scénograf František Zelenka*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Katedra divadelních studií, 2009. 106 s.

TŮMA, Mirko. České divadlo v Terezíně, *Divadelní zápisník* 1, 1945/1946, č. 1 - 2, s. 38-41.

TŮMA, Mirko. Tereziánský divadelník, *Divadelní zápisník* 1, 1945/1946, č. 15 - 16, s. 473 - 476.

ULLMANN, Viktor. *Císař Atlantidy*. Divadelní ústav, 1998. 15 s.

UTITZ, Emil. *Psychologie života v tereziánském koncentračním táboře*, Praha: Dělnické knihkupectví a nakladatelství, 1947. 68 s.

WENIGOVÁ Michaela. Tereziánské období Františka Zelenky. *Acta scaenographica* 10, 1969, č. 1. s. 15-17.

WEISKERN, Friedrich Wilhelm. *Jeník a Hanička*. Praha: V. Kotrba, 1906. 29 s.

ZELEŇKA, František. *Dopis O. Zuckerovi*, 1944, 5 stran., psáno ručně. Tereziánské muzeum, Magdeburské kasárny, expozice Divadlo.

Návrhy kostýmů Františka Zelenky z Tereziánského ghetta uložené v Divadelním oddělení Národního muzea v Terezíně.

Přílohy

1) Výpovědi vězňů vztahující se převážně k Františku Zelenkovi uložené v Dokumentačním oddělení Památníku Terezín

A 5523 (1107)

„V Terezíně se hrála divadla, byly tam přednášky. Konaly se legálně na půdách. Byli tam i katoličtí kněží a jeptišky.“

Marie Weinerová – cit. s. 4., 6. 8. 1899 v Plzni, A 5523 (1107).

Plzeň 18. 11. 1972 sepsala J. Jarošová, 5 stran.

A 222/80 (1962), A 6772

„Pamatuji si na spoluvězně Františka Zelenku, který pomáhal při vystoupení „Broučci“ pro MČK, dále na Haase, Frittu, oba kreslili poměry v ghettu.“

Podle rozhovoru s Lustigem Františkem dne 16. 4. 1980 v Miskovicích zapsala Eugenie Štíbrová, 2 strany.

A 8729/ A 17/95, 2336

„V L 410 jsem se taky setkala se sionistickou skupinou. Večer nám dělali různé přednášky, chodili za námi i architekt Zelenka z Osvobozeného divadla, operní pěvec Karel Berman a jiní známí specialisté.“

Hana Hermannová rozené Poláková – cit. s. 3, 5 listů, A 8729 (2336) orig. A 17/95

Rozhovor natočila Jiřina Fleischmanová dne 14. 12. 1992, 5 stran.

A 5464 (1161)

„V Terezíně se sešlo mnoho vzácných lidí, jako Karel Poláček s manželkou a dcerkou, dr. Norbert Frýd, Karel Ančerl, František Zelenka, Karel Švenk, Karel Berman, Gideon Klein, malíř Bedřich Fritta, a ti v půdních prostorách kasáren rozdávali kulturu. Byli jsme vděční za každý kousek improvizace, a pro nás lidi z Čech, kteří jsme svůj domov měli tak velmi rádi, znamenala česká písnička, přednáška s vlasteneckým tématem velmi mnoho. Z těch shora jmenovaných, pokud je mi známo, přežil Norbert Frýd a dirigent Karel Ančerl, který už také dnes nežije.“

Prokopová – cit. s. 4, 9 listů, A 5464 (1161). Podle záznamu Marie Prokopové, který je přiložen ke vzpomínce, zapsala Jana Kořánová, září 1973, 9 stran.

A 11489, A 4/97 (2405)

„Když člověk měl zájem sehnat nějaké lístky, tak to trochu šlo. Tak Brundibár, viděla jsem snad všechna představení, která se hrála, snad taky proto, že jsem se znala s architektem Františkem Zelenkou, který mi udělal vlastní kalendář – ten je už v muzeu, myslím na rok 1944, v červených deskách, pochopitelně ručně dělaný.“

Blasková – cit. s. 6, 12 listů, A 4/97 orig. A 11489 (2405). Vzpomínka Hany Blaskové rozené Aschermannové, vzpomínku nahrála na 1 magnetofonovou kazetu L. Chládková (1. 2. 1996), opis na 11 stranách pořídila Š. Ratajová, úvodní list doplnila E. Němcová

Ota Růžička, S 34 834.

O Otto Zuckerovi a Freizeigestaltung

„Úplně zneužil velkého divadelního vypravěče Františka Zelenku, jehož nechával kreslit čistě pro skicák, nenechal mu je realizovat, ačkoliv to byly neobyčejně zdařilé práce. Místo toho ho nutil do režie, ačkoliv Zelenka v ní žádnou zkušenost ani znalost neměl. Tak vznikla definitivní podoba Moliérova „Dandina“. Byl to nejspíše Zucker, který při nejmenším poradil Zelenkovi, aby se zúčastnil druhého terezínského filmu, který vznikl v roce 1944, čímž znesvětil památku tohoto výtečného vypravěče mezi jinými i mnoha revue V+ W.“ (str. 12)

„Vím pouze něco a ne všechno o kultuře v Terezíně. Tam jsme měli publika habaděj. Toto publikum najde i tato kniha. Je to totéž publikum, které chodilo do Osvobozeného divadla, totéž publikum, které chodilo k E. F. Burianovi. Jestliže divadlo bojuje, najde a nachází spojence. Terezínského divadlo bojovalo. A tak nachází spojence po 25 letech.“ (str. 12)

„V Terezíně se zkoušelo dlouho a tvrdě. Někaké „polohlasem“ nebo „ono to dojde až na představení“ neexistovalo. Všechny role se učilo nazpaměť. Kázeň na zkouškách byla absolutní.“ (str. 12)

František Zelenka v Terezíně

„Mezi statisíci zavlčenými do Terezína byl František Zelenka. Jeho potřeby byly víc, než skromné; nevím, zda si kreslicí potřeby přinesl sebou, či snad mu je velkoryse věnovala rada starších. Sedal si ke kdekterému stolu, rozevíral svoji mapu a kreslil a kreslil. Bylo příjemným požitkem dívat se na vzhledného muže, jak to provádí se zápallem a vnitřním zaujetím. Myslím, že to byly chvíle, kdy byl dokonale šťasten i v Terezíně. Asi zapomínal na všechno, co se děje kolem něho; jednou mi ukázal tuto mapu. Byly to návrhy jeviště, návrhy kostýmů, programů a her, které byly plánovány ještě docela mlhavě, a které se nikdy neuskutečnily. Jako např. právě Netopýr. V případě, že se tento skicář ztratil, je to ohromná škoda. Vždyť to byl soubor terezínských divadelních snů. Byl to soubor veleděl jevištního výtvarnictví. Zelenka byl fanatik divadla. A právě proto se nechal zneužít k tak hloupé akci, jako bylo v roce 1944 tzv. zkrášlení města a terezínský druhý film.“ (str. 51)

„Já osobně mohu hovořit za rok 1943 a ne 1944. Jak vypadaly jeho poslední měsíce nevím. Jisté je, že jeho ztráta byla jednou z nejtěžších, jakou české divadlo vůbec potkala. Vznášel totiž při každé výpravě osobitý, neopakovatelný a nenapodobitelný tón... Vždyť pracoval pro českou i německou skupinu. Pravděpodobně výčet Zelenkových terezínských prací nebude nikdy úplný.“ (str. 52)

„Zelenka byl Schorschův přítel a uznával Gogolovu „Ženitbu“ za představení zvlášť zdařilé, ostatně jako každý. Kritizoval rád a někdy hodně ostře. Právě proto byly zajímavé jeho přednášky, při nichž vyprávěl poutavě. Elegán se žlutou hvězdou na hrudi živě podával své vzpomínky a názory na evropskou třídu vypravěčů, jako byl náš Hofman nebo Němci, jako byl Arravantino, Pirchan nebo Roller. Jenže to bylo zase přecenění posluchačů. Kolik z nich vůbec vědělo, o kom a o čem je vlastně řeč? Bavili se, jak přednášející nachází jízlivá slova na účet své konkurence. Málo kdo z nich si uvědomil, že právě Zelenka má plné právo kritisovat a odsuzovat, že se na špinavé terezínské půdě utkávají velké směry pojetí divadla tak, jak je prosazovali Němci a zas jak Češi v celoevropském měřítku. Ale neslyšel jsem ho nikdy kritisovat francouzské nebo sovětské výpravčí. Mělo vůbec smysl, že se Zelenka zlobil na bezednou nicotnost „Villona“. Nebo, že se pachtil zbytečně s Georgem Dandinem, z něhož se marně snažil udělat revoluční hru. Nakonec to všechno proti jeho pražskému dílu bylo malé, úplné nic.“ (str. 52)

„Je třeba každému určit to, co mu patří. A Zelenkovi patří jedno z prvních míst, jedno z nejčestnějších. Udělal pro české divadlo i pro Terezín, co bylo v jeho silách a odešel tam, odkud není návratu. Jeho vrazi potrestáni nebyli, ba ani je nikdo nehledal, zdá se, že ani nikdy nebudou. Snad podle sylogismu, že v žádném zákoníku není trest zvlášť odstupňovaný za vraždu velmi talentovaného člověka.“ (str. 53)

V Praze 12. 11. 1972, S 34 834, Ota Růžička, 87 stran. cit. s. 12, 51,52,53.