

Kristýna Kozlová: FRANTIŠEK ZELENKA A JEHO TVORBA V TEREZÍNSKÉM GHETU.

Práce Kristýny Kozlové se nejprve soustřeďuje na osobnost Františka Zelenky, Zelenky funkcionalistického architekta a bytového návrháře (viz slavný *Tmavomodrý pokoj* Jaroslava Ježka), kde měl na něho inspirující vliv guru avantgardy Karel Teige. Dále se zaměřuje na Zelenku osobitého tvůrce plakátů sytých barevných ploch a jejich ostře konturovaných, esteticky i informačně pádných a okamžitě zapamatovatelných tvarů, které nezapřou avantgardní montážní metodu (autorka správně konstatuje, že Zelenka ve své tvorbě nerozlišoval mezi uměním a reklamou). Ale práce se, pochopitelně, dále zaměřuje především na Zelenku scénografa. A jejím jádrem, po stručné charakteristice spolupráce s Národním, Osvozeném a dalšími divadly, je pak tvorba pro divadlo v Terezíně. Zde se Zelenka významným způsobem podílel na výtvarném řešení celkem 27 inscenací či kabaretních večerů. Tyto jeho práce měly často značně široké stylové i kompoziční rozpětí. Viz např. na jedné straně barevně pestré, dadaisticky hravé kostýmní návrhy pro satirický kabaret Karla Švenka *Poslední cyklista* s karikaturou známého Vlajkaře *Jana Krysy Rozprašovače* (byť v této postavě se kromě známého Vlajkaře mohly skrývat dokonce fašisté dva – kromě autorkou vzpomínaného Jana Rysa-Rozsévače i redaktor Arijského boje J.V.Krýsa). Tento rozpoutaný, „osvobozený“ dadaismus byl ovšem v nejzazším kontrastu s pochmurným, depresivním až úzkostným tónováním návrhů na Büchnerova *Vojčka* či Shakespearova *Richarda III*. Veselou barevnost – navzdory spodnímu temnému podtextu existenciální úzkosti, vždyť valná část vystupujících dětí uvádění díla nepřežila - si uchovala snad nejslavnější terezínská inscenace vůbec, opera *Brundibár* Hanse Krásy na text Adolfa Hoffmeistera, na níž se Zelenka podílel nejen scénograficky, ale i režijně. Také se nuceně podílel jako scénograf na přípravě nacisty inspirovaného „propagačního“ dokumentu Kurta Gerrona *Teresienstadt* (známějšího pod titulem *Vůdce daroval Židům město*), kdy ovšem – stejně jako režisér Gerron – ani Zelenka se dokončení díla fyzicky nedožil. Tady mi ovšem v práci schází jakkoli stručná specifikace Zelenkova podílu na filmu [mluví se tu bez bližšího vysvětlení o Zelenkově zneužití při přípravě „druhého terezínského filmu[?]“, s.53] – zvláště, když ke Gerronově filmu existuje dnes už celkem slušná literatura (z poslední doby např. Charles Lewinski, 2015 aj.) a poměrně známé je i více než dvacetiminutové torzo.

Autorka právem zdůrazňuje (a na příkladech pečlivě v jednotlivých podkapitolkách dokládá), že navzdory životně stresujícím poměrům vytvořil Zelenka v řadě aspektů právě v Terezíně své vrcholné scénografické i kostýmní opusy, zbavené jakýchkoli stop ornamentismu. Nebál se používat autentické materiály, typické pro ghetto, jako byly pytlovina, latě, papír, dřevitá vlna z krabic, stará prostěradla po mrtvých – a tak „z nedostatku udělal divadelní přednost“ (s.45). I sám vynucený rozměr „chudého“ divadla jakoby předjímal řadu poválečných scénografických postupů a konceptů, jež na něj navázaly a jež vytvářely účinný a produktivní protiklad k řekněme technicistní scénografii Josefa Svobody. Z odstupu se ukazuje, že Zelenka mezi plejádou velkých scénografů prvé poloviny minulého století vyniká svou

osobitostí a originalitou, a že byl jednou z osobností nejméně výraznějších, což se mimochodem pozná i podle toho, že jeho tvorba má čitelné přesahy do divadelního, nejen scénografického myšlení let daleko pozdějších, tj. šedesátých až osmdesátých. A stopy tohoto Zelenkova komplexního divadelního myšlení můžeme rozpoznat dodnes i v díle následovníků (jakými byli či jsou scénografové Dušek, Melena, Malina, Vychodil aj.).

Práce čerpá převážně z dochovaných archivních materiálů, především z kostýmních i scénografických návrhů, jakož i z jeho plakátů s neopakovatelným rukopisem, a pokouší se postihnout jejich stylový i kompoziční vývoj. Schází mi tu snad jen – což snad ke scénografické tematice patří – obrazová příloha (popř. fotografie Zelenkových návrhů zalomené do textu). Za další problém první půle práce považuji – vzhledem k prostoru, věnovanému jiným scénám – trochu odbytou tvorbu (scénografickou, kostýmní, plakátovou i knižní) pro Osvobozené divadlo V+W. Je pouze okrajově zmíněna, ale přece jen deset významných inscenací, počínaje *Fatou Morganou* (chybně vročenou místo prosincem 1929 rokem 1928) a konče hrami *Nebe na zemi* a *Rub a líc* (1936), to všechno představuje vrchol OD, a i z hlediska scénické podoby poměrně ucelenou šňůru právě až emblematických představení V+W. A terezínská tvorba právě na mnohé aspekty této éry přímo navazuje a dále je (v drasticky odlišných podmínkách) transformuje, inovuje a rozvíjí.

Konečně za určitý problém považuji jazyk práce. Při oddělování vložených vět vedlejších a různých vsuvek autorka jakoby někdy zapomínala dělat čárky („Na levém rameni jí visela černá kabelka ve tvaru kola odkazující pravděpodobně k cyklistice“) a někdy přitom používá i krkolomných stylistických postupů (pleonasy): „Jednou z nejdůležitějších složek terezínské inscenace byla i **výtvarná výprava** Fr. Zelenky“; „Zároveň je patrná inspirace Zelenkovou plakátovou tvorbou a její vpisování (???) i do odvětví scénografie“, jindy zase použije nekonkrétních, povšechně frázeovitých označení: „Typickými prvky (...) byla parodie, komediálnost a taneční a hudební čísla. Snažil se tím mířit především na aktuálnost (???) a problematiku (???) doby“.

Na to, že autoři diplomek i bakalářek nedokáží rozlišit autory knih od uspořadatelů, redaktorů či editorů publikací - zde např. Farník, Jaromír: *V+W=100...*, popř. Černý, František: *Theater-Divadlo* - už jsem si zvykl. Stejně jako na to, že někdy pouhý vnější verbální popis (deskripce) scény nahrazuje vlastní analýzu a interpretaci. Sečteno podtrženo - text Kristýny Kozlové i přes některé nedostatky splňuje náležitosti, vážící se k formátu bakalářské práce, takže jej doporučuji k obhajobě a navrhuji hodnocení velmi dobře.

Prof. PhDr. Vladimír Just CSc.