

Bartošová, Lada

Tři balety Františka Zelenky

Theatralia. 2010, vol. 13, iss. 2, pp. 190-213

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/115610>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.



Lada Bartošová / Tři balety Františka Zelenky

Architekt, scénograf, autor plakátů a grafik židovského původu František Zelenka¹ se proslavil zejména svými architektonickými návrhy (Ježkův Modrý

1 Narodil se 8. června 1904 v Kutné Hoře. Tam také vystudoval měšťanskou školu. Stal se členem Sdružení kutnohorského studentstva, kde mu již od počátku byla projeována důvěra ve výtvarných záležitostech. R. 1925 se na přání židovského Dámského dobročinného spolku spolupodílel na *Princezně Pampelišce*. Byla to jeho první práce na scéně vůbec. V letech 1923–28 studuje v Praze architekturu. V průběhu studia spolupracuje na mnoha inscenacích pro Národní divadlo (*Jak se vám líbí, Blažena a Beneš, Prsy Tiresiovy* aj.). V r. 1927 poprvé spolupracuje s Frejkou a Divadlem Dada (*Třetí zavěšení visacího stolu, Dona Kichotka*). Na konci svého studia se Zelenka účastní soutěže o projekt divadla v Kutné Hoře (později, v r. 1936, rovněž o stavbu Národního divadla v Brně). V prvním období jeho tvorby převládají v návrzích zejména konstruktivistické scény, ve 30. letech začíná používat jednotlivé ironicky symbolické detaily. V jeho návrzích je stále znát volnost a smysl pro humor.

Po dokončení studia spolupracuje s Osvozeným divadlem, pro které navrhuje nejen scénu, ale také kostýmy a v neposlední řadě plakáty. Současně připravuje výpravu pro řadu předních režisérů – Dostala, Salzera a opakovaně pro Pujmana. V letech 1931–37 působí v časopise *EVA*, kde vede rubriku *Jak bydlíš?* Ve stejné době se seznamuje se svou budoucí ženou Trudou, rozenou Joklovou, se kterou má později syna Martina. R. 1931 poprvé vystavuje své plakáty v Krásné jizbě (ve vystavování pokračuje: 1935 v Alšově síni, 1943 v Essenu). Od r. 1932 projektuje rodinné domy, později rovněž administrativní budovy. Vyniká návrhy obchodních portálů, ale i designem nábytku a interiérů. Vzhledem k jeho plodné činnosti v oblasti architektury vypravuje v letech 1933–34 jen několik her (převážně v režii Stejskala). V letech 1935–37 se podílí na několika inscenacích opakovaně s Novákem a Stejskalem. V předválečných letech stále častěji spolupracuje s režisérem Salzerem. Společně r. 1938 připravují *Milostná mámení, Sluha dvou pánů, Divočerný klobouk* a *Poslední prázdniny*.

Počátek okupace znamenal konec Zelenkovy tvorby. V tomtéž roce se mu ještě pod cizím jménem podařilo připravit se Salzerem *Zkrocení zlé ženy* a v r. 1941 *Jak se vám líbí*. To byla ale Zelenkova poslední práce na svobodě pro divadlo. Poté se podílel tajně na uvedení dětské opery *Flašinetář Brundibár*. 13. července 1943 byl scénograf i se svou rodinou deportován do Terezína. I tam se věnoval scénografické (i režisérské) tvorbě. Během patnácti měsíců v Terezíně se podílel na dvaceti sedmi inscenacích, např. *Prodaná nevěsta, Poslední cyklista, Ženitba, Lidová hra Ester* či *George Dandin*. Celá terezínská tvorba Františka Zelenky je optimistická a využívá všech dostupných materiálů. Až poslední návrhy scén jsou ponuré a pesimistické. František Zelenka zemřel s největší pravděpodobností 19. října 1944 v transportu do Osvětimi, nebo byl zastřelen o měsíc později v Gleiwitzu, když už nemohl pokračovat v pochodu smrti.

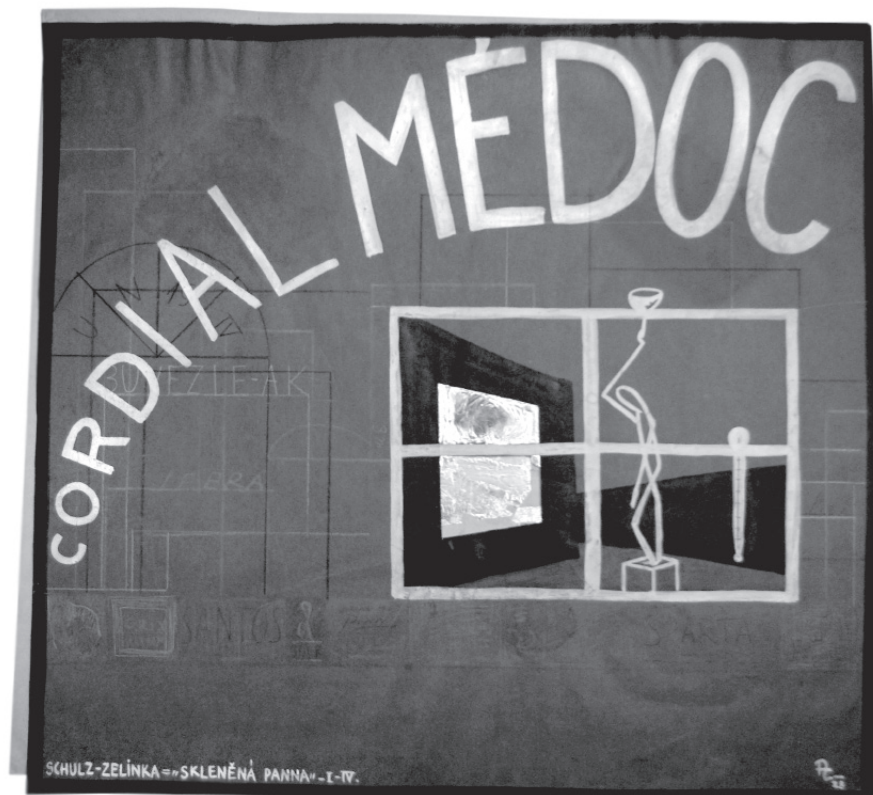
pokoj, dnešní Špálova galerie), unikátním propojením designu a reklamy, ale hlavně svým spojením s Osvobozeným divadlem a divadlem vůbec. V počátcích své tvorby byl ovlivněn zejména poetismem a konstruktivismem, což korespondovalo s myšlenkami Osvobozeného divadla. Architekt František Zelenka bohužel po válce upadl nezaslouženě v zapomnění. Jedná se ale o umělce, který i přes tragický osud přistupoval vždy ke své tvorbě s ohromným optimismem a vysokými uměleckými nároky na provedení svého návrhu.

Po architektu Františku Zelenkovi zůstala pozůstalost architektonických projektů v Národním technickém muzeu a scénických a kostýmních návrhů, které jsou uloženy v Divadelním oddělení Národního muzea (dále jen DoNM) v Praze, řada teoretických článků a několik jím projektovaných domů (dnes většinou přestavěných). Materiálů, které by vypovídaly o Zelenkově soukromém životě ale příliš není. Jedná se o dva dopisy, pár portrétních a rodinných fotografií (nedávno objevených v Americe) a malé loutkové divadlo jeho syna Martina, u kterého není vyloučeno, že se na výrobě loutek podílel i jeho otec.

Ačkoliv se dochovala celá řada jeho scénických návrhů pro inscenace různých divadel (i zahraničních), je tvorba Františka Zelenky nejčastěji spojována s Osvobozeným divadlem. Revue ale zdaleka nepatřily k nejčastějším kusům, které scénograf připravoval. Největší díl v Zelenkově scénografické tvorbě zabírá činohra (povětšinou komediálního ladění). Vzhledem k tomu, že balet je poněkud okrajovou záležitostí v Zelenkově práci, nevěnuje se mu, až na výjimky, téměř žádná pozornost. Přesto jsou zejména jeho baletní kostýmy jedinečné, fascinující a plné vtípu stejně jako návrhy pro Osvobozené divadlo. Zelenkův přístup k pohybu, hudbě, barvě aj., který lze vidět na jeho baletech je natolik blízký poetistické hravosti, kterou známe z divadla Voskovce a Weriha, že si zajisté pozornost zaslouží.

František Zelenka s baletem Národního divadla nespolupracoval příliš často – celkem připravoval pouze čtyři balety (*Skleněná panna* – 1928, *Fagot a flétna* – 1929, *Uspavač* – 1932, *Osudy* – 1935). Po první světové válce balet na scéně Národního divadla soustavně upadal. Kromě toho, že bylo třeba najít za Augustina Bergera nového baletního mistra, byl celý baletní soubor již postarší a neschopný adaptovat se na postupy moderního tance. Sám Augustin Berger nebyl schopen otevřít scénu Národního divadla ani dramaturgicky zajímavějšímu repertoáru. Co se mu ale podařilo, bylo přivedení nadějně mladé ruské tanečnice Jelizavety Nikolské, která poprvé v Praze hostovala v *Labutím jezeře* (1922), posléze přijala angažmá a nedlouho poté se zasloužila o to, že místo baletního mistra získal, ačkoliv se uvažovalo o Joe Jenčíkovi, Remislav Remislavský.

Tomu se sice podařilo rozšířit podstatně baletní soubor, ale (stejně jako jeho



Návrhy scény pro 1.–4.obraz baletu *Skleněná Panna*, *U mima*. Originál uložen v Divadelním oddělení Národního muzea.

předchůdce) ani on nebyl schopen uvádět moderní dramaturgii. O to se snažil zejména Otakar Ostrčil coby šéf opery. S režii Remislavu Remislavskému pomáhal téměř u všech inscenací Ferdinand Pujman. Proti Remislavskému se zvedla v tisku vlna odporu, která vyvrcholila jeho odchodem v průběhu zkoušení nového baletu *Raymonda* (1927). Proto bylo nezbytné najít velmi rychle náhradu, a tak do Národního divadla přichází z Brna baletní mistr Jaroslav Hladík, který hned jako svou první inscenaci připravuje moderní lyrické Schulzovo libreto *Skleněná panna*, které ale (soudě podle ohlasů v tisku) nebylo choreografem adekvátně vyjádřeno. Otakar Ostrčil se rozhodl Jaroslavu Hladíkovi, který se jinak osvědčil, stále angažmá nechat a na různé balety (podle jejich potřeby) angažovat jiné choreografy. Tak tomu bylo např. i v případě *Fagotu a*

flétny, kde vytvořil choreografii Saša Machov.

Po čase byla Jaroslavu Hladíkovi smlouva ukončena a opět bylo nutno vyřešit problém, kdo by se měl stát novým šéfem baletu. Uvažovalo se o Jelizavetě Nikolské a Joe Jenčikovi, který byl v té době v Osvobozeném divadle. Nakonec začali oba působit v Národním divadle pohostinsky, čímž vedení Národního divadla vyřešilo celou situaci velice kulantně. (Brodská 2006: 141)

Skleněná panna

Národní divadlo Praha, režie a choreografie Jaroslav Hladík
(premiéra 2. července 1928)

Balet-pantomima *Skleněná panna* měla premiéru 2. července 1928 v Národním divadle v režii a choreografii Jaroslava Hladíka. V baletu byla použita hudba Jana Evangelisty Zelinky.

K baletu se dochovaly v DoNM v Praze tři scénické návrhy (DoNM S-XIXb: 3d) a sada návrhů kostýmních (DoNM S-XIXa: 2g). V archivu ND je uložen plakát (Archiv ND *Skleněná panna*: B 110 A), na němž jsou pojmenovány jednotlivé obrazy. Dále máme k dispozici poznámky Františka Zelenky k baletu *Skleněná panna*, které byly publikovány v libretu vydaném v *Zátiší knihy srdce i ducha* (Zelenka 1928a), k němuž scénograf mimo jiné dělal také obálku.

Balet-pantomima *Skleněná panna* předvádí obraz lásky v moderní době. Mim se zamiluje do krásné Květinářky, kterou jednoho dne spatří na ulici v odraze ve svém zrcadle. Květinářka ho ale nevidí a zamiluje se do Policisty. Mim vyráží do ulic moderního velkoměsta za svou láskou. Cestou potkává Policistu (jenž ho zve, za zvědavého šmírování místních novinářů, na svatební obřad), Listonoše (který popohání bičíkem Dopisy, aby co nejrychleji dorazily k adresátovi), Postavy z plakátů a, mimo jiné, krásnou mladou Dámu, která ho odveze svým luxusním vozem do jazzového baru. V baru se seznámí s Tanečnicí (prostitutkou). Ta ho svede, ale opilý Mim se vzpomíná a Tanečnici, kvůli své lásce, odmítá. Po propité noci, kterou Mim strávil také na jakémsi Policistově večírku na rozloučenou se svobodou, se Mim probouzí do nového rána. Místo zpěvu ptáků slyší Opilce hrát na harmoniku. Potkává svatební průvod své Květinářky. Snaží se ji ještě zachytit, ona ho ale přehlíží a Mim mizí na městských nárožích a splývá s moderním plakátem. Libreto *Skleněné panny* tedy obsahuje poetické, lyrické a groteskní prvky, je plné rychlých vizuálních střihů – jako moderní film.

Libreto má v podstatě podvojný děj – jeden reálný a druhý zrcadlový. Tomu byla přizpůsobena hudba, která měla „dvojitou tvářnost hudební: ukázat jev o sobě; ukázat psychologický příčinný stav jevů“ (Očadlík 1928: 2–3), ale zajisté také Zelenkova scéna.

Návrh pro I. obraz je totožný s výjevem ve scéně IV. Návrh je malován (jako ostatní návrhy) akvarelovými barvami na šedém papíře. Různá pojmenování, která obraz dostal, ho celkem trefně vystihují: na plakátu je uveden název „Okno“ a v Zelenkových poznámkách k baletu „Prolog“. Na jevišti můžeme vidět Mimův svět skrze okno do ulice, které je vysoké cca tři metry a jsou pod ním reklamní nápisy představující plakáty, např. SPARTA, KLOUDA A SYN, BA-TA-CLAN, AVEZ... aj. V Mimově pokoji je vše, o čem se zmiňuje libreto. Návrhu dominuje zrcadlo, přes které Mim sleduje dění na ulici (to Zelenka znázornil kusem staniolu). Scéna je přesně geometricky rozvržena a je vymezena konstrukcí linek černé, červené a modré barvy. Tato konstrukce je doplněna francouzskými nápisy. Na návrhu je (na zvětšenině barometru) dokonce i fiktivní datum, kdy se děj odehrává (opět francouzsky uvedeno 19. dubna) a také naddimenzovaný teploměr, který si Mim podle libreta měl dát pod paži. Veškeré dění na scéně v tomto obraze diváci měli sledovat (alespoň jak vyplývá z návrhu) z pohledu chodců, kteří stojí na ulici.

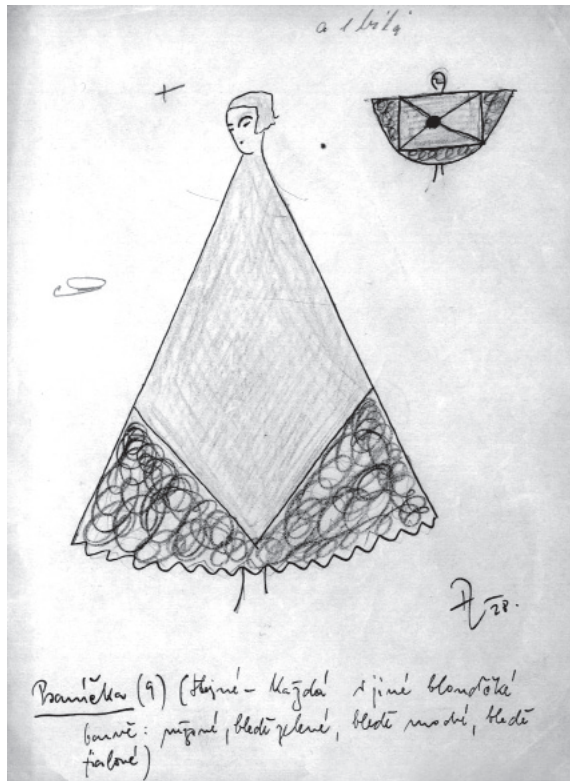
II. scéna zobrazuje moderní městskou ulici (přehlcenou neonovou reklamou a elektrickým vedením). Ulici dominuje redakce novin, k níž se sbíhají veškeré cesty. Domy v ulici jsou znázorněny jako dominové kameny, které jen čekají, až do nich někdo ťukne a ony se sesypou. Na jejich střeších jsou velké neonové reklamy na značky OMEGA, MOUTARD, BOSCH, CALVADOS aj. (tedy obecně známé „trade marky“ té doby), ale také poutače na kavárny a bary v domech umístěné – opět zobrazeny neonovou reklamou. Na předscéně je velká červená oblouková lampa, od níž vedou dráty, na kterých jsou pouliční svítidla. Zkrátka, jak píše autor libreta: „Město svítí jako mramor“ (Schulz 1928: 11). V průběhu výstupu ovšem začne svítit i sám Mim, kterému láskou vzplane srdce žářem, a tak si je nucen zavolat požárním automatem hasiče. Nicméně na scéně se objevuje krásná Dáma, která přijíždí opravdovým vozem – jednalo se o blíže nespecifikované sportovní auto, které zapůjčila (podle informace uvedené na plakátu) firma Studebaker. (Archiv ND Skleněná panna: B 110 a)

Po II. scéně následovala delší přestávka, která byla pravděpodobně nutná pro náročnější výměnu scény, neboť další obraz se neodehrával na ulici, nýbrž v jazzovém baru plném světla a hudby, což byl absolutní opak potměšlé podvečerní ulice, kterou diváci viděli v předchozí scéně.

Návrh pro III. obraz František Zelenka vytvořil až hýřivě barevný. Spíše než jazzový bar tak prostor připomíná moderní diskotéky. Návrh je plný barev, konfetů. Scéna je mírně vyvýšená – její horní část představuje centrálně umístěný bar s duhovými závěsy, za drapérií se skrýval *chambre* (v podstatě obdoba části vykřičeného domu), který byl místo červenou lucernou vyzdoben podkovou pro štěstí zavěšenou na růžové stuze. Spodní část jeviště pak představovala

taneční prostor, na němž probíhal rej návštěvníků podniku a pravděpodobně také šílený Mimův tanec. Celému obrazu dominuje zmiňovaný bar se třemi příslušnými barovými židlemi (na nichž líně posedávaly postavy Alkoholů) a po bocích menší klubové stoly s křesílky. Za barem, tedy v místě, kde obvykle postává barman (člověk, který se od příchozích dozví ledasco), je ale půlkruhová lavice, na kterou usednou novináři, aby náhodou nepřišli o nějaký drb. To vše bylo v tmavém baru prosyceno výraznými barevnými doplňky a světly. Atmosféru dokreslovala i barová odrhovačka.

Ve IV. obraze, který je v originále libreta pojmenován „Skleněná panna“ (ovšem Františkem Zelenkou „Epilog“), se znovu vracíme na ulici plnou reklamy. Mim se probouzí do nového rána, z lampy na něj téměř spadne Opi-



Návrh kostýmu pro postavy Psaníček, balet *Skleněná panna*. Originál uložen v Divadelním oddělení Národního muzea.

lec a zoufalý Mim sleduje svatební průvod své milované Květinářky. Když ho svatebčané míjí, Mim se ještě naposledy pokusí Květinářku chytit za ruku. Ta už ho ale nevidí, neboť Mima pohltila moderní reklama a splynul s plakátem, na kterém byl nápis CORDIAL-MEDOC (tedy pojmenování známého francouzského likéru na bázi brandy, který Mim pravděpodobně popíjel předchozí večer). František Zelenka o této poslední scéně napsal: „Zelenavé ráno. Je protivné, že ptáci již zpívají. - - - Uškrťte ptáky! I její i Vaše hrdlo je ptačí“ (Zelenka 1928a).

V libretu *Skleněná panna* vystupují kromě lidských postav jako jsou např. Mim, Květinářka, Dáma, Policista a Listonoš, zejména postavy personifikované – Dopisy, Peníze, Alkoholy aj. Kostýmy lidských postav vycházejí z poslání těch, kteří si je oblékají, tedy např. Květinářka (Helena Štěpánková) má šaty laděné do bílo-růžové barvy s drobnými květy, na hlavě má klobouček s růžovou stuhou a květy a kolem krku má na provaze přivázaný celý svůj skromný obchůdek s květinami.

Návrhy na kostýmy hlavních postav – Mima (Karla Pirníka) a Policisty (Emanuela Famíry) – bohužel nemáme k dispozici. Podle libreta byl kostým Mima ušit tak, že se otočením na ruby proměnil, a v části baletu na něm bylo dokonce připevněno perníkové srdce. O Policistovi víme jen to, že měl být „mladý, krásný a pýcha předměstské ulice“ (Schulz 1928: 8). Tanečnice (Eva Vrchlická ml.), která je de facto společnicí určenou do výše zmiňovaného *chambre*, má kostým lehce erotický – krátkou nabíranou sukni, dlouhé odkryté nohy a masku přes obličej.

Z dochovaných kostýmních návrhů a z obsazení uvedeného na plakátu k baletu se zdá, že personifikované postavy na jevišti vůbec nevystupovaly (ačkoliv pro ně František Zelenka kostýmy navrhoval), nebo nebyly rozepisovány jejich party, neboť se jednalo o sboristy. Je tedy sice možné, že tyto postavy byly kvůli snížení nákladů z libreta před realizací vyškrtnuty, ale scénograf s nimi počítal, a proto je i my přidáme k Zelenkově představě jevištního řešení.

Mezi Zelenkovými návrhy kostýmů se tak možná nedočkaly své realizace Alkoholy, Dandyové, Dopisy, Peníze, Vojáci aj.

Sám Karel Schulz o Alkoholech v libretu říká, že měly mít na pozadí napsány zkratky chemických prvků. František Zelenka ale vytvořil Alkoholy úplně jinak. V jeho podání se jednalo o šest elegantních a spoře oděných krásek, kterým jen těžko odolat (stejně jako lahvi alkoholu), přičemž každá z nich měla hedvábný kostým v barvě jiného alkoholického nápoje.

Jakýmsi šéfem Alkoholů byl Mixter (Ria Astrová), který byl oděn v atlasovém černobílém obleku (ne nepodobném šatům vrchního) s velkými černými klopami. Na nohou (snad aby se zdůraznila jeho nadřazenost) měl přidělané

dřevěné stoličky připomínající koturny.

Postava Listonoše před sebou měla hnát Dopisy, které František Zelenka znázornil spíše jako milostná psaníčka. Podle poznámek na návrhu je mělo představovat devět tanečnic, které měly být oblečeny ve stejných kostýmech, ovšem každá v jiné bleďoučké barvě (růžová, bleďě zelená, bleďě modrá, bleďě fialová atd.). Jejich kostýmy měly být ušité tak, aby když se rozvinou (roztažením paží), vytvořily tvar psaníčka.

Další skupina postav, o níž s určitostí nemůžeme říci, že se na scéně skutečně objevila, jsou Peníze. Na dochovaném návrhu jsou tyto postavy zobrazeny jako kovová československá pětikoruna – tanečnice oděná v přiléhavých žlutých šatech z umělého hedvábí měla na sobě kruhovou konstrukci (tvořící kulatý tvar mince), v níž byla vepsána, v kruhu upevněná, pětka. Tvarem kostýmu Peněz chtěl snad František Zelenka zdůraznit to, jak se vždy rozkutálí.

Dále se mezi návrhy pro *Skleněnou pannu* vyskytují také Dandyové, které mělo představovat šest dam v zelených plstěných kloboucích, širokých kalhotách s hůlkou, postava Kamelota (s pusou otevřenou dokořán od věčného provolávání čerstvých zpráv), který měl přes paži přehozené noviny s nadimenzovanými nápisy a např. postava Čističe bot. Ten byl znázorněn jako Turek – celý jeho kostým byl laděn do červeno-černé, na rukou měl černé atlasové rukávy a přidělané velké rejžáky a na hlavě typickou tureckou čapku s třásněmi.

Zelinkova hudba, která až do této doby vynikala zejména svou polyfoničností, se ve *Skleněné panně* proměnila, převládají v ní lyrické momenty. Hudba byla v určité opozici k přeplněné scéně Františka Zelenky (např. ve III. obraze). V kontextu díla Jana Evangelisty Zelinky působila až banálně. I to ale zapadá do celkového konceptu inscenace. I hudba se stává parodickou nápodobou – stejně tak, jako Zelenkou zobrazený svět v zrcadle. Banální barová hudba v podání Jana Evangelisty Zelinky tak vlastně paroduje laciné barové produkce podobně, jako např. podkova na růžové šňůrce paroduje notoricky známé růžové lucerny.

Provedení scény (podle dochované fotografie) odpovídalo návrhu Františka Zelenky a ze samotného libreta byly realizovány i takové detaily, jako např. pes, který má, jak píše Karel Schulz, nad vším *zvednout nožičku*. Tohoto psa scénograf znázornil v komické nadsázce s velikýma očima, ohromnou bílou kostí a extrémně protáhlým tělem.

Fagot a flétna (férický balet)

Národní divadlo Praha, režie Ferdinand Pujman, choreografie Saša Machov (premiéra 2. února 1929)



Návrh scény pro balet *Fagot a flétna*. Originál uložen v Divadelním oddělení Národního muzea.

Fagot a flétna měl po dlouhých peripetiích premiéru v Národním divadle 2. února 1929. Režie se ujal Ferdinand Pujman, který ale zároveň dramaturgicky upravil původní Nezvalovo libreto (DoNM Pujman: A-4182/4186) natolik, že za autory libreta *Fagotu a flétny* lze považovat zejména Emila Františka Buriána a Ferdinanda Pujmana, dirigentem byl Otakar Ostrčil a choreografem Saša Machov (jednalo se o jeho první spolupráci s Národním divadlem). Scénické výpravy se po Antonínu Heythumovi ujal František Zelenka.

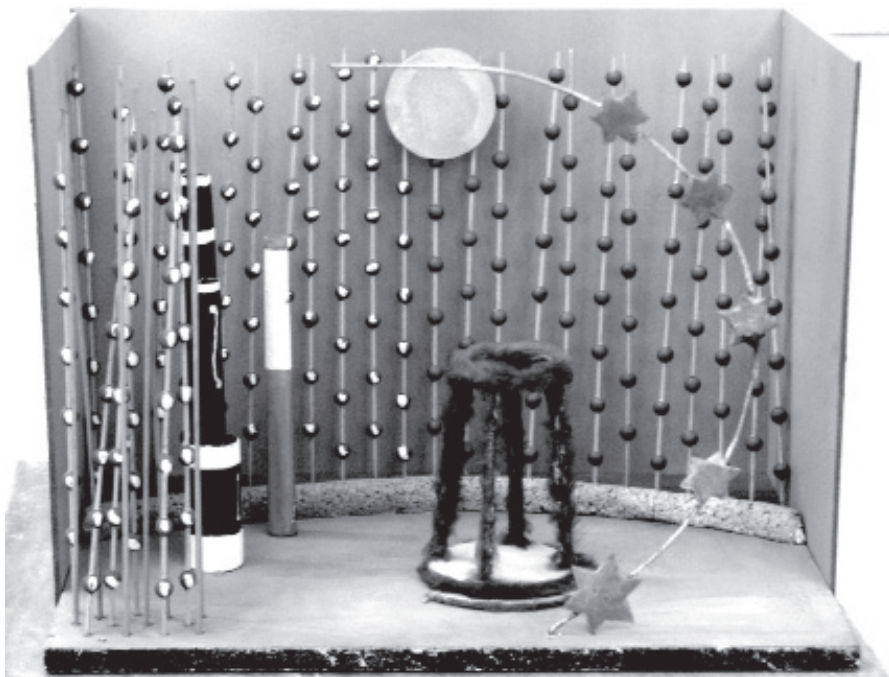
K inscenaci *Fagotu a flétny* máme k dispozici sadu scénických (DoNM S-XIXa-3j) a kostýmních návrhů (DoNM S-XIXa-1g), model scény, fotografie (DoNM Pujman: A 38/7), libreto s poznámkami Ferdinanda Pujmana (DoNM Pujman: A 4182/4186), poznámky Františka Zelenky k provedení *Fagotu a Flétny* (Zelenka 1928b: 156-159) a několik recenzí.

Obsah nakonec uvedeného libreta je výrazně dějově jednodušší, než bylo původní libreto Nezvalovo. Pujmanovo libreto se soustřeďuje na téma lásky

v různých podobách a v různém věku. Popisuje námluvy, svatbu, žárlivost atd. Je to typická poetistická, hravá revuální hříčka.

Původní představa scény (před škrty Ferdinanda Pujmana) byla přímo megalomanská. Na jevišti se v průběhu baletu měl objevit Princ s vozíkem, na němž přiveze jezírko, v popředí scény měl být velký Diogenův sud, napravo prospekt s vlakem atd. – to vše odpovídalo Burianově a Nezvalově představě féerického baletu, který se výrazně inspiroval v dobové revuální tvorbě. Kvůli finanční náročnosti na přípravu scény došlo k uvedení *Fagotu a flétny* až po třech letech od doby, kdy Ferdinand Pujman text poprvé četl. Došlo také ke značným škrům, které měly ušetřit finance Národního divadla. Z libreta tak byla vyškrtnuta např. většina postav (v podstatě zbyly jen hudební nástroje), došlo k přesunutí replik jiným postavám, aby se ušetřilo za kostýmy atd. Ačkoliv byla značně finančně omezena i výprava, tak *Fagot a flétna* (alespoň vizuálně) stále vyzařoval poetisticky rozverného ducha.

V konečné verzi byla scéna téměř neměnná a k jejím proměnám docházelo převážně jen použitím různých rekvizit a hereckou akcí. I přes to ale působí-



Model scény pro balet *Fagot a flétna*. (Foto L. Bartošová)

la velice hravě. Oproti návrhu, podle kterého se měl balet odehrávat na půlkruhové scéně, se hrací prostor nacházel před rovným prospektem tvořeným bílým plátnem a velkými třpytkami na lanech. Není vyloučené, že se toto plátno v průběhu inscenace vyťahovalo do provazistě. Na jevišti se nacházelo jen několik objektů. Byly to futrály Fagotu a Flétny (ty byly drženy vzhledem ke svým velkým rozměrům pravděpodobně kovovou konstrukcí – to by potvrdzovaly i zmínky na scénických návrzích), které se podle potřeby proměňovaly. Dále byla na jevišti (v jeho levé části) půlkruhová konstrukce, která představovala hvězdnou dráhu složenou z pěti hvězd, na jejímž konci byl (u portálu ve středu scény) svítící stříbrný měsíc – na návrhu vytvořen prostě kouskem staniolu. Hvězdy (ale i měsíc) byly buď vyrobeny z fosforeskujícího materiálu, nebo svítily díky elektrickým žárovkám umístěným vevnitř. V neposlední řadě se na jevišti také nacházel květinami nazdobený objekt (jenž se dal volně natáčet), který mimo jiné představoval např. studánku, ve které se zrcadlí měsíc. Hladina této studánky byla představována pravděpodobně zrcadlem a objevovaly se na ní za pomoci dalšího zrcadla (o průměru cca 1,5 m) hvězdy a zajisté i jiné objekty (DoNM S-XIXa-4j: 5290-38). Další možností je, že se nejednalo o zrcadlo, ale o promítací plátno, na kterém se mohlo ukázat Fagotovo bohatství tak, jak o tom mluví Ferdinand Pujman ve svých poznámkách k libretu: „Fagot ukáže na filmu své bohatství“ (DoNM Pujman: A 4182/4186). Další okamžik, který byl pravděpodobně zachycen na filmovém pásu a promítán publiku, je vadnutí růží (Zelenka 1928b: 156–159). O tom, že by byly tyto dvě scény ale opravdu nafilmovány, ovšem nemáme žádné důkazy.

Scéna byla pravděpodobně (soudě podle dochovaných fotografií) nasvícena seshora, což zajisté i umocňovalo záři měsíce, který se vznášel nad vším děním na jevišti.

Zelenka se tedy nesnažil pro všech pět obrazů vytvořit několik scén, nýbrž pracoval s jednotným, abstraktním, scénickým prostorem, a to zejména z jednoho důvodu – všech pět obrazů *Fagotu a flétny* se odehrávalo v době kratší než třicet minut, a to je pro výměnu dekorací (navíc za neustálé přítomnosti reje hudebních nástrojů) hodně málo času. Výprava byla navíc v souladu s poetistickou zálibou v nečekaných spojeních neutříděná a nacházely se na ní neuspořádaně různé objekty – např. vývrtka, lekníny, past na myši a fialky (Zelenka 1928b: 159).

Kostýmy hlavních protagonistů jasně odkazují k hudebním nástrojům. František Zelenka se kostýmem ale nesnažil o alegorii, ale spíš o nalezení ducha toho kterého hudebního nástroje a jeho vyjádření (Zelenka 1928b: 158). Hledal vždy základní barvu a pohybovou křivku nástrojů, kterou se posléze snažil vyjádřit tvarem, barvou a materiálem, z něž byl kostým vyroben.

Fagot (Saša Machov) z návrhu působí elegantně – jako sebejistý švihák. Jeho sametový hnědý kostým (jakási kombinéza převázaná v pase) byl doplněn stříbrnými doplňky – širokým límcem, knoflíky, páskou přes levou paži. Realizace se ale od návrhu lišila. Kostým byl sice tvarově návrhu blízký, ale lišil se materiálem, který více odpovídá fyzické podobě fagotu – hudebnímu nástroji – lesklým materiálem, ze kterého byl ušit.

Flétna (Milča Majerová) měla svůj lehce erotický kostým (kratičká krepová nabíraná sukně a bělostříbrný pás látky přes prsa) doplněn černými kolečky představujícími klapky pro prsty na tělu flétny – hudebního nástroje. Klapky byly znázorněny na prsou, kolenech a u zápěstí. Na návrhu je navíc kostým flétny doplněn o čapku, která připomíná tyčinku na čištění flétny. Od tohoto však bylo při realizaci upuštěno.

Čtitel Flétny – Klarinet (Rija Astrová) – měl kostým přímo čarovný. Sice svým tvarem a barevným laděním jasně odkazuje opět k ním představovanému hudebnímu nástroji, zároveň ale díky mírně fosforeskujícím doplňkům svého černého kostýmu místy na dochovaných fotografiích připomíná i čaroděje. Jeho kostým byl ušit z černého plátna, na němž byly bíle zvýrazněny klapky (na obou nohou, těle i na ruce). Na hlavě, která představovala hubičku, pak měl Klarinet mírně špičatý klobouk, který svým tvarem více než jasně odkazuje k náustku, na kterém nechybí dokonce ani dřívko na rozezvučení nástroje.

Další z Flétniných obdivovatelů – Xylofon (Marie Kácová) – rovněž oslnivě zářil. Stejně jako nástroj v orchestru i na scéně vystupoval jako sólista. Na návrhu jej František Zelenka ukazuje v dlouhém modrém trikotu s rukávy, na hlavě s černým kloboučkem a paličkami v ruce. Od krku má spuštěné tělo xylofonu, které mělo být podle výtvarníka tvořeno voskovým plátnem, na němž byla připevněna prkýnka a dva černé pruhy, které spojují jednotlivá dřívka (v podstatě zastupující soustavu rezonátorů). Ve skutečnosti ale dřívka Xylofonu nebyla tvořena dřevěnými prkýnkami, ale byla pravděpodobně sestavena z pěti pruhů, které se daly částečně ohýbat a tvořily Xylofonovi v podstatě šatečky.

Fagotův přítel Pozoun (Karel Líčka) byl oděn v žluto-černém trikotu z hedvábí. Na levé nohavici měl tři bambulky (představující klapky nástroje), které byly i na vestě. Pozoun je na návrhu zobrazen jako černoch se speciálně načesanou ofinou od středu hlavy do jakési čupřiny. Této jeho podobě pravděpodobně také odpovídal jeho jazzově laděný hudební part.

Trubka (Ema Geitlerová) měla kostým z jasně žlutého voskového plátna, které evidentně odkazuje k mosazi, z níž se trubka vyrábí. Kostým měl od pasu dolů rozšiřující se kalhoty, přiléhavý vršek – z nějž poněkud eroticky vyčnívala ňadra představující klapky – s rozšířenými rukávy. Obličej byl žlutě nalíčen a

na hlavě byla naražena velká rozšiřující se čepice, která představovala nátrubek.

Dvě Píšťaly (Bohumila Müllnerová, Anna Rennetová) měly stejné kostýmy – krátkou zelenou sukýnku, bílou vestičku se zelenými velkými knoflíky (dírký na prsty), červené rukávy z voskového plátna a vysokou úzkou pruhovanou čepici.

Kostým Tympánu (Růžena Gottliebová) je tvořen tělem hudebního nástroje (měděným kotlem), jenž má na sobě herečka oblečený jako obrácenou sukni. Na návrhu má Tympán okrový trikot, přes který měl na šňůrách kolem krku připevněn kotel, na němž je k pasu tanečnice napnuta bílá látka, která představuje kůži, na kterou se paličkami hraje. Dvě Paličky, které vystupovaly vždy s Tympánem (na dochovaných fotografiích se k němu vždy tulí), měly podle návrhu jednoduchý kostým s širokými nohavicemi a vyčesanými vlasy či parukou.

Podobná součinnost postav byla i u Harfy (Zdenka Palečková) a Drnkačky harfy (Marie Vávrová). Harfa, jejíž kostým je vysoce elegantní, vzdušný a tvořený přiléhavým trikotem šedě-stříbřité barvy, měla základní linii těla doplněnou stuhami, které byly připevněny na pravé paži a levém boku a tvořily tak (při odpažení) struny. Opěrný sloup harfy byl tedy tvořen tělem a ozdobná hlavice hlavou tanečnice. Drnkačka harfy byl v podstatě spoře oděná tanečnice s čepicí s pérem na hlavě, která byla oblečena do kostýmu podobných barevných odstínů jako Harfa. Drnkačka harfy měla stříbřitou řídkou, na pravém boku mírně nabíranou sukni a odkryté nohy.

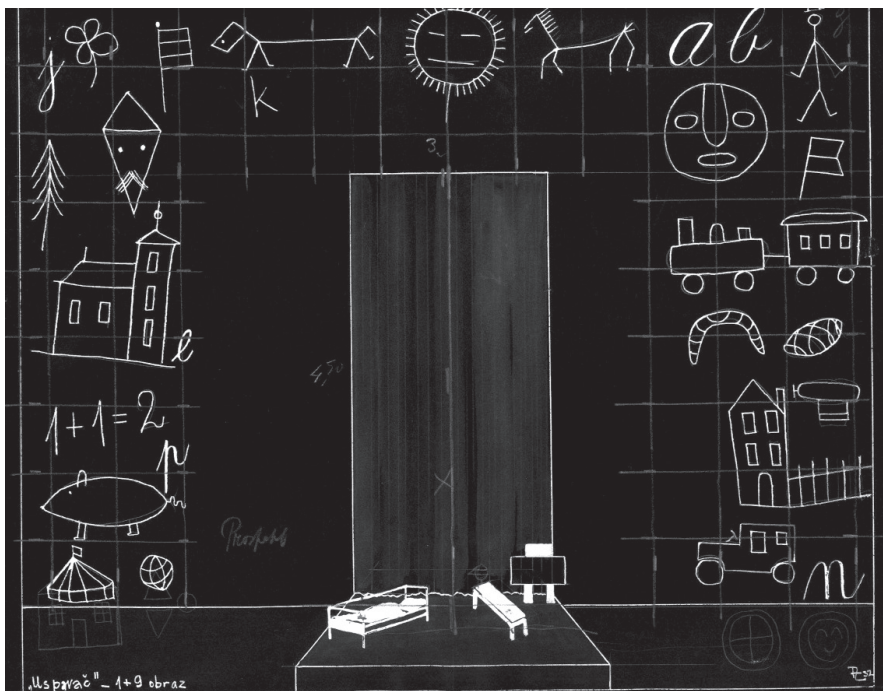
Další hereckou spolupráci tvořily Loutny (Helena Holečková a Marie Malíková) a jejich Drnkači (Václava Jägrová a Štěpánka Fuchsová). Tvar kostýmu Loutny odpovídal oválnému tvaru s krkem a vydutým tělem, který má sám nástroj. Kostým se skládal z bílého trikotu, černých rukávů a škrabošky (čímž Zelenka odkazuje ke komedii dell' arte), od krku dolů natažených strun a těla loutny, které bylo vytvořeno širokánskou krajkovou nabíranou sukni. Drnkač loutny měl trikot bílo-zelený, sametový široký kruhový límeček a černý klobouk s pérem.

Podle návrhu kostým Basy (Zdenka Zabylová) částečně deformuje linii tanečnickova těla. Její tělo je tvořeno širokánskými nabíranými kalhotami se zvukovými průřezy, od pasu nahoru umístěným hmatníkem se strunami, velkými rukávy, které při připažení dotváří tvar kontrabasu a na hlavě s kloboučkem ve tvaru hlavice spirálového zavitu (stejným jako u basy).

Posledním z vystupujících hudebních nástrojů je Harmonika (představitel neuveden), která tvarem svého kostýmu odkazuje k měchu akordeonu. Měch je na návrhu bílo-zelený, natažený zvláště na každou nohu. Na hlavě pak má Harmonika umístěn chyták na tahání měchu. Při realizaci byl princip zachován

a Harmonika skutečně i na scéně působí pérovým dojmem.

Františku Zelenkovi se výpravou *Fagotu a flétny* podařilo to, o co se, podle svých slov, zejména snažil, a to vyjádřit a podpořit hudbu také rytmem scény (Zelenka 1928b: 156–150), neboť stejně jako Joe Jenčík věřil, že každý pohyb má svou barvu, on sám zase viděl barvu a její různé odstíny v tónech. Inscenace u kritiky ani veřejnosti příliš neuspěla. Nemohlo tomu být zřejmě jinak. *Fagot a flétna* byl uveden na jevišti Národního divadla, na kterém tato drobná hříčka musela za prvé působit nepatřičně a za druhé také určitě pobuřovala abonenty, kteří na moderní výrazový tanec ani na moderní hudbu nebyli zvyklí. Mladší, moderněji smýšlející publikum zase v baletu již nespatořovalo autentický avantgardní balet, neboť po výrazných úpravách měl *Fagot a flétna* již jen velmi málo z původního Nezvalova libreta. Kritika zaznamenala zejména Ostrčilův kvalitní orchestr, zajímavé taneční prvky Saši Machova a Zelenkovu scénu, o které se vyjadřuje jako o vtipné a nápadité. Co ale kritice vadilo, byla rozlehlost scény (Ježek 1929: 222–224). S tou ovšem, vzhledem k rozměrům Ná-



Návrh scény Dětského pokoje (1. a 9. obraz), balet *Uspavač*. Originál uložen v Divadelním oddělení Národního muzea.

rodního divadla, nemohl scénograf příliš pracovat. Nejvýstižnější se jeví názor Otakara Šourka, který uvedl, že: „Dekoračně, kostýmově i mimicky stylisovaná scéna plně hověla duchu a slohu novinky, těžíc hlavně z nápadů a pohybové techniky pana S. Machova a z divadelně výtvarného smyslu p. Zelenky, jenž tu byl ve svém živlu. (O. Š. 1929)

Malý uspavač

Národní divadlo Praha, režie a choreografie Joe Jenčík
(premiéra 30. května 1932)

Balet *Malý uspavač* měl premiéru v Národním divadle 30. června 1932 v režii a choreografii Joe Jenčíka, který byl pro režii tohoto baletu navržen Ostrčilem v březnu téhož roku (Archiv ND Uspavač: B 140a). Scénickou výpravu navrhl opět František Zelenka. Na realizaci kostýmů se s ním ovšem podílela akademická malířka Božena Nevolová (1893–1946), která spolupracovala s Národním divadlem samostatně v sezoně 1934–35 na inscenacích *Richard z Berdeaux* (rež. Jiří Frejka) a *Veta za vetu* (rež. Karel Dostal) a v sezoně 1938–39 na baletu *Gisele* (rež. Jelizaveta Nikolská). Výtvarná spolupráce na kostýmech byla prakticky nezbytná, neboť v baletu *Uspavač* vystupuje více než padesát osob, jejichž kostýmy musely být náročné na realizaci.

Schmittovo libreto i jeho Jenčíkova úprava vychází ze šesti Andersenových pohádek, zejména pak z *Uspavače*. Jenčíkův *Uspavač* má jednoduchou počáteční zápletku, na kterou navazuje řada snových a pohádkových výjevů. Ústřední postavy jsou Uspavač a Dítě, které usíná s nejasnou představou, že nápis, který nechalo na tabuli, tj. „KOBILA“, asi nebude úplně správně. V jeho spánku ho provází snové výjevy, ve kterých vystupují postavy jako právě zmínovaný Uspavač, Uspavačka, Písmena K, O, B, Y, I, L, A, Akrobatka, Čínská princezna, Čáp aviatik, Kachny, Myši, Panenka Berta, Chůva, Modistka aj.

Scénické návrhy uložené v DoNM (DoNM S-XIXa-5f) vycházejí z této počáteční zápletky, tedy z hrubky na tabuli. To je evidentní zejména u dvou návrhů pro I. a IX. a VI. a VII. obraz.

Návrh pro I. a IX. obraz je totožný. Zadní prospekt je černý a jsou na něm jednoduché kresby připomínající dětské čárání křídou po tabuli. Můžeme vidět písmena, číslice, šapitó, kostel, vláček, rohlík, myš vypadající jako prasátko, psa a zmiňovanou kobyly. V centrální části scény se nachází obdélníkový průhled do hloubky jeviště vykrytý modrým závěsem, před kterým je vyvýšený obdélníkový praktikábl (představující dětský pokoj), na němž jsou postel, lavice a tabule, jejíž pomalovaná deska je zobrazena naddimenzovaná na celém zadním prospektu. Nad tím vším je v centrální části scény umístěno slunce. Tyto dva obrazy tedy nezachycují dětské snění a snové výjevy, ale v nadsázce

ukazují pokoj před tím, než dítě usne a v případě IX. obrazu po jeho probuzení.

Pro II. obraz je scéna opět centrálně uspořádaná, ovšem do nepravidelného půdorysu – zužuje se za využití různě širokých a barevných stоек směrem do hloubky jeviště. To je ohraničeno na pravé straně portálovým rámem jeviště, na němž jsou umístěny výstrižky z *Malého oznamovatele* (s články typu Hledám, Prodám, Osamělá žena...), a na straně levé pak zavěšenou naddimenzovanou mucholapkou. Ve středu scény II. obrazu jsou umístěny černé schody trojúhelníkového půdorysu, na nichž (jako na piedestalu) stojí velká červená koule představující sýr s výrazně žlutou výsečí, do kterého je zapichnutá cedulka (stejná jako v lahůdkářství) s nápisem „10 dkg Kč 2.40“. Za sýrovou koulí (ovšem opticky na ní) je umístěn síťovaný kryt, který představuje skleněné víko běžně užívané k ochraně sýrů, mimo jiné, i před hlodavci, což je případ i v Jenčíkově *Uspavači*. Celá tato scéna tedy jasně odkazuje k místu svého dějiště – do lahůdkářství a představuje odkrývání myšího památníku (tedy Eidamu).

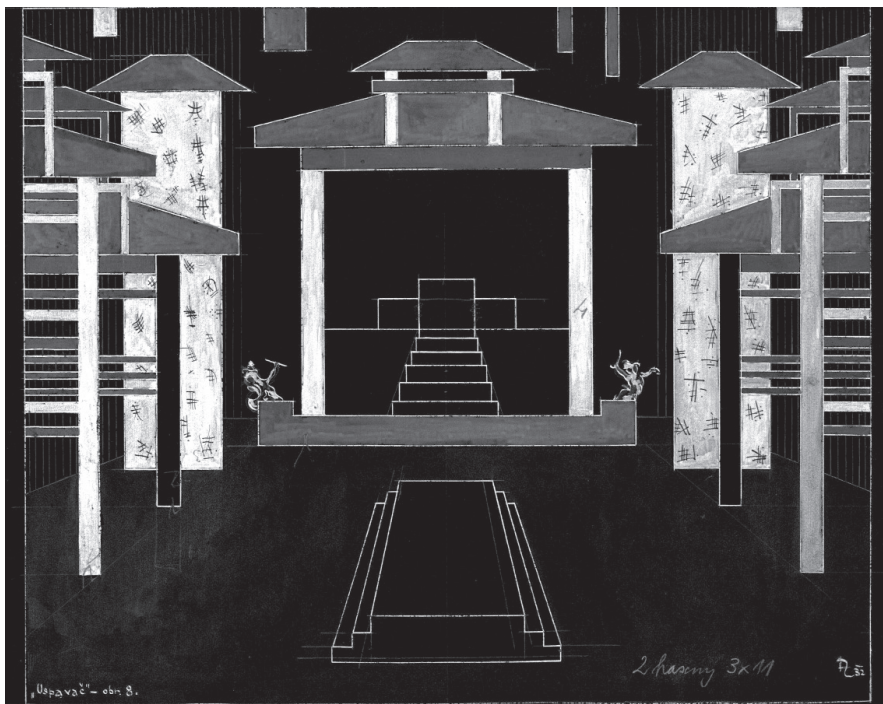
Návrh pro scénu III. obrazu představuje možnost Dítěte vidět celý svět (o kterém mu vypravuje Čáp aviatik) za pomoci moderní vzducholodě, do které z levé části jeviště vede žebřík. Pozadí pro jevištní akci tvoří sytě modrý zadní prospekt (jen ve spodní části s pískově žlutým pruhem – odkazujícím k představám o Sahaře a Africe vůbec), na němž je nakreslena síť zemských rovnoběžek, čímž zadní prospekt získává na plasticitě. V pravé části prospektu je sytě červenou barvou namalován tvar afrického kontinentu, přes který je velkým žlutým písmem nápis *AFRIKA*. V Zelenkových poznámkách je uvedeno, že jak kontinent, tak nápis jsou transparentní.

IV. obrazem se dostáváme před hrad Černého kavalíra. Prospekt je tentokrát světlešedý a bílý (s hvězdičkami a měsícem) a před ním se tyčí, jakoby na kopci, silueta černého hradu s věžičkami, cimbuřím, hradbami a okny, skrze která prosvítá světlý, pravděpodobně osvětlený, zadní prospekt. Scéna je opět komponovaná centrálně. V levé části kopce jsou vrátka (opět zezadu osvětlená), která byla pravděpodobně určena pro vstup Černého kavalíra na turnajové hřiště pro scénu souboje s Dítětem a následně s Cínovým vojákem.

V. obraz představuje náves, na které se odehrává svatba Kašpárka a Modistky. Na návsi stojí kostel s modrou střechou a vysokým úzkým vchodem. Vpravo od něj je zelenožlutá cukrárna s velkou prosklenou výlohou, jež láká mlsnou Modistku, a na straně druhé pak přístřešek právě zemřelého Cínového vojáčka (domeček jako pro hradní stráž či figurky předpovídající počasí), vedle kterého je radnice. Obě klíčové budovy tohoto obrazu na sobě mají velké tiskací nápisy, informující o tom, co představují – tedy *RADNICE*, *CUKRÁŘSTVÍ*. Zadní prospekt je v jemných barvách několika odstínů a jsou na něm různobarevné hvězdičky – na žlutém pozadí zelené, na modrém červené, na okrovém

modré. Mezi modrou a žlutou částí prospektu je Zelenkovým písmem poněkud ironicky nápis „pravé slunce“ (DoNM S-XIXa-5f), které opravdu, díky zobrazeným kráterům, působí jako Slunce zachycené hvězdářskou technikou, čímž Zelenka pozoruhodně tematizuje vztah hry a reality na jevišti. V. obraz ukazuje naivní dětskou malbou svatbu dvou drobných postaviček. Náměstí proto svou přehnanou barevností a geometrickou jednoduchostí působí více jako domeček pro panenky, než reálné náměstí.

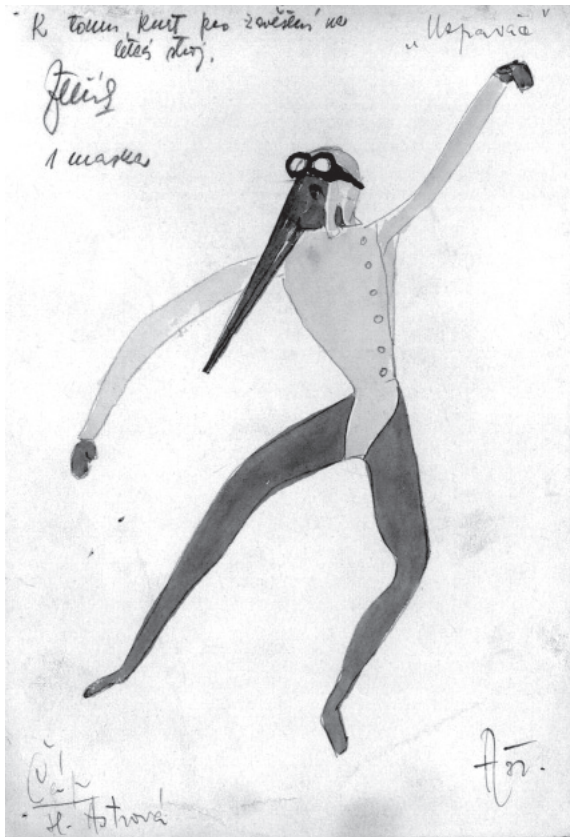
Pro VI. a VII. obraz scénograf opět využívá hry s tabulí. Tentokrát ale na obráceném principu než v předchozím případě. Deska tabule už není zrcadlově zobrazena s nadsázkou na zadním prospektu, ale je ve zvětšenině umístěná v centrální části scény a podobá se více starým dětským početním tabulkám. Celý návrh (jako návrhy pro I. a IX. obraz) je proveden na černém papíře, tudíž i tabule má za sebou černý prospekt. Na tabuli je dětská kresba představující dům strýčka Toma s boudou, květinami a bílým plotem. Deska tabule se dá od-



Návrh scény Čínského paláce (8. obraz), balet *Uspavač*. Originál uložen v Divadelním oddělení Národního muzea.

klopit, čímž se otevře jeviště do hloubky a vznikne prostor pro vstup Uspavačky přímo do středu scény. V pravém horním rohu scény se vznáší žlutohnědé kolo (měsíc). V opačném rohu pak naddimenzovaný katovský meč, kterým má být setnuta hlava Dítěti za to, že nezná gramatiku.

Obraz VIII. ukazuje zajímavé propojení kubisticko-konstruktivistických prvků s hravým až naivistickým pojetím scény. Scéna představuje prostor pro výstup Čínských tanečnic a již na první pohled jasně odkazuje k tradiční čínské architektuře (ovšem tvarově zjednodušené a vystavěné za pomoci geometrických objektů připomínajících barevné dřevěné dětské kostky), dokonce její centrální část evokuje tradiční čínská jeviště, což svědčí o Zelenkově po-



Návrh kostýmu pro postavu Čápa, balet *Uspavač*. Originál uložen v Divadelním oddělení Národního muzea.

vědomí o tomto druhu divadla. Toto „čínské“ jeviště je umístěno v zadní části scény. V *Uspavači* výtvarník vytvořil divadlo na divadle. Převládající barvy na návrhu jsou žlutá (představující sever Číny a Chuang-Che), zelená (zastupující zelené cedrové háje a džungli na jihu) a vše propojující červená (která zastupuje v Číně všude přítomné majolikové střechy), tedy tradiční čínské barvy. Majolikové schodovitě uspořádané střechy jsou červené, nesou je žluté sloupy. V bočních částech scény jsou zrcadlově umístěny objekty představující čínskou ulici – sloupy a na nich červené střechy. Za zmínku stojí i to, že v návrhu je dodržena barevná jednota a cykličnost. Až na dvě výjimky – jeden černý sloup a jeden žlutý sloup zdobený čínskými znaky (vše zrcadlově v pravé i levé části návrhu) – dodržuje předem daná barevná kritéria. Vertikální objekty jsou žluté, horizontální pak zelené a červené. Aby obraz nepůsobil příliš jednoduše, narušuje tuto kompozici pomocí několika geometrických prostorových objektů umístěných u horního portálu.

Jak je tedy zřejmé, František Zelenka se při návrzích inspiroval dětskou představivostí a snovostí. To, že se jedná o snové výjevy, potvrzuje ve všech scénách přítomností měsíce a hvězd (různobarevných snad díky barevnému Uspavačovu parapleti). Pokud se na portálu ukáže slunce, je to jasným znamením toho, že je Dítě již vzhůru. V návrzích jsou znaky poetismu a pro Zelenku typické hravosti. To je nejzřetelněji vidět na návrhu pro II. obraz. V něm např. dochází k odkrývání velkého sýrového památníku nikoliv tak, že je z něj (jak bývá zvykem) stržena látka, ale tak, že je z obřího sýra odklopeno skleněné víko – což logicky musí myši (které se jinak ke kusu Eidamu nemohou dostat) nadchnout. Celý návrh pro II. dějství je naddimenzovaný. Nejen, že vidíme obří sýr, ale vzápětí si uvědomíme, že jsme se, spolu s myším publikem, ocitli na slavnosti odkrytí památníků, a to přímo ve výloze lahůdkářství, kde na nás čeká – kromě obří mucholapky – dokonce i cedulka s cenou. Hravost se projevuje ale ve většině scén – např. v již zmíněném prvotním východisku, tedy principu zobrazení tabule, která svými čaranicemi předvídá budoucí děje na scéně, na zadním prospektu. Z návrhů vyplývá, že František Zelenka velmi často pracoval s černým prospektem či naopak s různými typy osvětlení scény – zejména co se týká nasvícení či podsvícení zadního prospektu. Geometricky zjednodušené tvary často evokují dětské malby. K dětskému světu odkazují svou barevností a jednoduchostí. Naddimenzované malůvky z tabule, domek strýčka Toma i scéna z čínského paláce připomínají nejen dětské kresby, ale také stavebnice. Proto se nedá říct, že by scéna pro *Uspavače* byla kubistická či dokonce konstruktivistická (ačkoliv scéna čínského paláce k tomu odkazuje). Zelenka spíše užívá těchto principů a postupů proto, aby vyjádřil hravost, bezprostřednost a dětské představy. Scénické návrhy k baletu *Uspa-*

vač, pro scénografa ne úplně obvykle, nemají prvky funkcionalismu. Převládá na nich hravý poetismus.

Návrhy kostýmů (DoNM S-XIXa-2i), na kterých se František Zelenka podílel s Boženou Nevolovou jsou velmi různorodé – od běžných (civilních) oděvů až po kostýmy postav s kaširovanými hlavami. V návrzích kostýmů (zejména pro písmena) jsou znát ještě prvky konstruktivismu. Celkově se dá ale říci, že převládá hravý poetismus.

Hlavní postava, Dítě, má civilní oděv – žluté laclové kalhoty. Návrh kostýmu Uspavače se nedochoval. Soudě podle rozpočtu (Archiv ND Uspavač: B 140a) měl Uspavač modrý fráček z ripsu, cylinder a velký hedvábný závoj. Jeho hlavní rekvizitou bylo pravděpodobně barevné paraple. Uspavačka pak měla kostým v barvě šedivé z etamínu a šifonu. Měla krátkou sukni, přiléhavé sáčko s velkými klopami, jehož rukávy byly tak široké, že působily jako křídla mûry, na hlavě čapku se závojem a deštník tmavých barev.

Sedm postav písmen K, O, B, Y, I, L, A (sedm tanečnic) bylo oslnivě bílých (bílá přiléhavá trikoty a rukavice). Na hlavách měly kovové obroučky, na nichž byla nainstalována mohutná písmena – jak na návrhu uvádí František Zelenka „jako svítící masa“ (DoNM S-XIXa-2i).

V *Uspavači* vystupuje také řada zvířecích postav, které František Zelenka většinou realizoval tak, že kostýmy tanečníků umocnil kaširovanými hlavami, zobáky, maskami atd.

Čáp aviatik, který spadne při svém letu do teplých krajin, je hravě znázorněn Marií Astrovou, resp. pomocí jejích dlouhých nohou v oranžových přiléhavých kalhotách a aviatickým oblekem (žlutým trikotem na zapínání až ke krku, červenými rukavicemi a koženou leteckou přilbou s brýlemi) a kaširovaným čapím zobákem. Navíc mu výtvarník přidává kurt pro zavěšení na létací stroj.

Kachny mají také kostým doplňující jejich funkci na scéně. Stejně jako je Čáp aviatik v leteckém, jsou Kachny (klasické drbny a venkovanky, které „opovrhují moderními dopravními prostředky“ (Jenčík 1932: 8)) oblečeny jako venkovské babky – na hlavě šátky, mají šaty se zástěrou. Oděvem tedy odkazují k lidskému pokolení, ale jeho barvou (stejně jako u Čápa) stále ke zvířecímu – resp. kachnímu (dominuje barva žlutá, oranžová a zelená). Navíc mají, stejně jako Čáp aviatik, kaširovaný zobák.

Myši mají na návrzích také kaširované hlavy (Archiv ND Uspavač: B 140a) protáhlého tvaru připomínající myší čenichy. Jejich kostýmy se lišily podle role. Např. Myši – družičky (šest elévek) měly šaty z bílého a žlutého flóru, myši škrabošky, na hlavách věnečky a v ruce kytice. Kolem krku měly navlečené červené korále.

Postavičky jako Panenka Berta a Cínový vojáček odpovídají běžnému vni-

mání těchto dětských figurek. Panenka Berta (jako dobové panenky) je oblečena v zelené módní pelerině, několika vrstvách spodniček a nabíraných sukní, na hlavě má klobouček a na rukou pár mašlí. Cínový vojáček má pak pušku s bajonetem, vojenskou červenou uniformu s vysokou chlupatou medvědicí.

Kašpárek nemá klasický kašpárkovský oděv, ale pro zvláštní příležitost (svou svatbu) měl pravděpodobně také sváteční oděv, tedy oblek z krémově zbarveného hedvábí, ale k němu (na svatbu poněkud nevhodně) pruhované triko a kaširovaný klobouk (Archiv ND Uspavač: B 140a). Jeho nevěsta Modistka svým kostýmem odkazuje ke své nezkrtné mlsnosti – celkově působí jako bonbónek. Má nabírané široké rukávy, modrý klobouček s peřím a na pravém rameni modrou mašlí – působí jako zabalený dáreček. Navíc i její sukně výrazně připomíná svou strukturou šlehačku.

Temný rytíř, tzv. Černý kavalír, který se na scéně pravděpodobně zjevoval z potemnělého hradu, je celý v černém (od koně počínaje a přilbou konče). Má kaširovaného koně, pavězu a brnění s přilbou. Z poznámek na návrzích vyplývá, že se používal také bílý kaširovaný kůň, který s největší pravděpodobností sloužil Cínovému vojáčkovi při souboji s Černým kavalírem. Jejich klání tedy bylo na kopí a navíc koňmo.

Postavy, které Dítěti způsobují spolu s Katem noční můru, tedy Čínský císař a jeho dvě dcery, byly svým oděvem stylizovány tak, aby jejich kostým připomínal tradiční čínský šat. Čínský císař měl kostým z různobarevného lamé a plátna, jeho dvě dcery pak měly tradiční roucha ze žlutého a černého žoržetu a lamé, opánky a každá po jednom čínském deštníku. Evropskou představu tradičního čínského oděvu ještě umocňuje výrazné žluté líčení a jehlice v drdolech.

Sólisté byli doplněni také sboristy, kteří tvořili dvě skupiny – ženský sbor, složený ze šestnácti tanečnic ve žlutých trikotech s dlouhou kostkovou sukní, a mužský sbor (na návrhu nazvaný „sbor kluků“), který tvořilo osm tanečníků, mezi nimiž byl na návrzích i černoch, oblečených v dlouhých bílých nočních košilích.

Ve všech baletech František Zelenka respektuje požadavky baletu a nechává vždy střední plochu jeviště volnou. Svou scénou se snaží vytvořit dekorační základnu pro pohyb. Scénu se snaží roztančit a uvést (v součinnosti s kostýmy) do pohybu. Tak i v baletu prosazuje funkčnost, která se prolíná celou jeho tvorbou. Podobně jako v opeře pak usiluje o zhmotnění hudby. Pro jeho výpravy je typická inspirace architekturou, a to nejen soudobou evropskou, která v jeho návrzích převládá, ale také čínskou, jak je tomu např. v baletu *Uspavač*. Inspiruje se také v typografii a na scéně hojně používá nápisy v různých podobách – rozdílné fonty, neonové reklamy. Tyto nápisy jsou sice částečně popisné

(často určují, kde se děj odehrává), ale spíš slouží jako prostředek k ironizaci zobrazované reality na scéně. Z estetiky plakátu vychází pro své jevištní realizace také při používání velkých barevných ploch – zejména na horizontu, kde (podobně jako na svých plakátech) dává do výrazných barevných kontrastů základní barvy.

Zelenkovy baletní kostýmy doplňují svou hravostí scénu. Opět odpovídají dětskému vnímání jednotlivých postav a navíc, stejně jako u jeho ostatních realizací, vychází z jemu vlastního výtvarného postupu – zdívatelnit hru esencí z těch výtvarných prvků, které ji divákům dojmově charakterizují. U baletních kostýmů Zelenka dělal vždy kompromis mezi křivkou tanečnickova těla a kýženým výsledkem kostýmu. Kostým musel, stejně jako baletní scény, být „roztancovatelný“ – má tedy svou barvou a tvarem znásobovat charakter tance. To se projevuje i u samotných návrhů, u kterých je patrné, že výtvarník pracuje s jejich pohybem (např. Psanička ve *Skleněné panně* mění svou podobu při roztazení paží). U baletu tedy charakterizační funkce kostýmu ustupuje do pozadí a pro scénografa je mnohem podstatnější jeho schopnost přizpůsobit se tanečnickovu pohybu a rozvíjet ho. Od toho se pak samozřejmě odvíjí i vysoké nároky na technické provedení baletního kostýmu, zejména tehdy, kdy nemá překážet tanečnickovi v pohybu (ba naopak), a navíc má nabízet dokonce i invenci pohybových možností. Tu často můžeme najít ve volbě vhodného materiálu, který svými vlastnostmi umocňuje tanečnickův pohyb v souladu s charakterem postavy. Stejně tak je ale pro Zelenku podstatné i postavení tanečnicka na jevišti. Tanečník je základní částí prostoru a svým pohybem jej dotváří, o čemž svědčí i scénografovy poznámky: „Herec, oblečený v kostým, je, jako statická jednička, tektonickou složkou architektonické jevištní kompozice.“ (Zelenka 1928b: 156) To, co Zelenka v baletních výpravách neuznává, je líbivá nefunkční scéna, která není součástí jevištní akce. Tvrdí, že „je nutno vytvořiti architektonicky pevně zkloubený celek, jehož jednotky by tvořily režiséru-choreografu základnu jeho akcí.“ (Zelenka 1928b: 157)

Ve všech svých baletních realizacích usiluje primárně o funkčnost scény a její roztancovatelnost, což sám definuje jako „výtvarně-jevištní materialismus“ (Zelenka 1928b: 156), nikoliv o dekoraci sice na pohled zajímavou, ale pohybově absolutně nevyužitelnou. Při pohledu na dobovou scénografii můžeme prohlásit, že František Zelenka byl jediným českým scénografem, kterému se podařilo udržet poetisticky hravou linii v celé své tvorbě, a to dokonce i při práci na konzervativnější baletní scéně Národního divadla.

Bibliografie:

- BERGEROVÁ, Marcela. 1990. Ferdinand Pujman a česká scénografická avantgarda. *Divadelní revue*, roč. 1, 1990, č. 3, s. 52–62.
- BÍLKOVÁ, Marie. 1992. Nejen scénografie Františka Zelenky. *Scéna*, roč. 17, 1992, č. 4, s. 7.
- BRODSKÁ, Božena. 2006. Divadelní ta- neční dění ve 20. století. In *Dějiny bale- tu*. Praha: AMU, 2006. s. 141–216.
- JENČÍK, Joe. 1932. *Uspavač*. Praha 1932.
- JEŽEK, Jaroslav. Burian, Emil František. 1929. Fagot a flétna. In: *Rozpravy Aven- tina* 4, 1928–29, č. 22, s. 222–224.
- KOL. 1993. *František Zelenka – Divadlo, plakáty, architektura*. Praha: Umělec- kopřůmyslové muzeum, 1993.
- MAREŠOVÁ, Sylva. 1965. František Ze- lenka. *Acta scaenographica*, roč. 6, 1965, č. 1, s. 15–18.
- OBST, Milan. 1966. K. H. Hilar a česká di- vadelní avantgarda. In *K. H. Hilar*. Pra- ha 1966, s. 21–28.
- OČADLÍK, Mirko. 1928. Skleněná pan- na. *Národní a Stavovské divadlo*, roč. V, 1928, č. 44, 30. června 1928, s. 2–3.
- PTÁČKOVÁ, Věra. 1979. *Česká scénogra- fie XX. století*. Praha: Odeon, 1979.
- PUJMAN, Ferdinand. 1933. *Operní sloh Národního divadla*. Praha 1933.
- SCHULZ, Karel. 1928. *Skleněná panna. Balet-pantomima čtyřech scénách*. Pra- ha: Zátíší knihy srdce i ducha, 1928.
- SPURNÁ, Helena. 2000. Fagot a flétna: ne- zavřený experiment české meziváleč- né avantgardy. *Q3*, 2000, s. 77–92.
- O. Š. (Šourek, Otakar). 1929. Z hudební- ho života. *Venkov*, roč. XXIV, 1929, 5. února. 1929.
- O. Š. (Šourek, Otakar). 1929. Z hudebního života. *Venkov*, roč. XXII, 1927, č. 42, 19. února 1927, s. 2.
- TROJAN, Josef. 1962. Divadla mladých ve dvacátých letech. In STOČESOVÁ, Gi- nette (ed.). *Knihy o Praze*. Praha, 1962. s. 207–231.
- TVRDÍKOVÁ, Lada. 2009. *František Ze- lenka – scénograf*. Brno, 2009. Diplo- mová práce Kabinet pro studium diva- dla při Seminári estetiky.
- WENIGOVÁ, Michaela. 1968. *František Zelenka*. Praha, 1968. Diplomová práce Katedra dějin a teorie divadla FF UK.
- ZELENKÁ, František. 1928a. Jak jsem vi- děl Skleněnou pannu. In SCHULZ, Ka- rel. *Skleněná panna. Balet-pantomima o čtyřech scénách*. Praha: Zátíší knihy srdce i ducha, 1928.
- ZELENKÁ, František. 1928b. Poznámky k výpravě E. F. Burianova baletu „Fagot a flétna“. *Rozpravy Aventina* 3, 1927–28, s. 156–159.
- ZELENKÁ, František. 1929a. Folklor na jevišti. *Československé divadlo*, roč. V, č. 13, 1929, s. 194–5.
- ZELENKÁ, František. 1929b. Realismus a jeho jevištní realizace. *Československé divadlo*, roč. V, 1929, č. 4, s. 50.
- ZELENKÁ, František. 1929c. Výtvarná složka opery. *Národní a Stavovské di- vadlo*, roč. VI, 1929, č. 21, s. 5.
- ZELENKÁ, František. 1931. Plakáty pro Osvobozené divadlo. Otištěno v progra- mu ke hře Leon Clifton čili Perná noc s gorilou. Praha 1931.

Prameny:***Skleněná panna***

ZELENKA, František. *Scénické návrhy k inscenaci Skleněná panna*. Premiéra 2. července 1928, Národní divadlo, Praha. DoNM, Praha: sign. S-XIXb – 3d.

ZELENKA, František. *Kostýmní návrhy k inscenaci Skleněná panna*. Premiéra 2. července 1928, Národní divadlo, Praha. DoNM, Praha: sign. S-XIXa – 2g.

Plakát k inscenaci Skleněná panna. Premiéra 2. července 1928, Národní divadlo, Praha. Archiv ND, Praha: sign. B 110 A.

Fagot a flétna

PUJMAN, Ferdinand. *Libreto i s úpravami k inscenaci Fagot a flétna*. Premiéra 2. února 1929, Národní divadlo, Praha. DoNM, Praha: Pozůstalost F. Pujmana, sign. A-4182/4186.

ZELENKA, František. *Scénické návrhy k inscenaci Fagot a flétna*. Premiéra 2. února 1929, Národní divadlo, Praha. DoNM, Praha: sign. S-XIXa-3j.

ZELENKA, František. *Sada kostýmních návrhů k inscenaci Fagot a flétna*. Premiéra 2. února 1929, Národní divadlo, Praha. DoNM, Praha: sign. S-XIXa-1g.

Fotografie k inscenaci Fagot a flétna. Premiéra 2. února 1929. Národní divadlo, Praha. DoNM, Praha: Pozůstalost F. Pujmana, sign. A 38/7.

Uspavač

ZELENKA, František. *Scénické návrhy k inscenaci Uspavač*. Premiéra

30. května 1932. Národní divadlo, Praha. DoNM, Praha: sign. S-XIXa-5f.

ZELENKA, František. *Kostýmní návrhy k inscenaci Uspavač*. Premiéra 30. května 1932. Národní divadlo, Praha. DoNM, Praha: sign. S-XIXa-2i.

Různý spisový materiál k inscenaci Uspavač. Premiéra 30. května 1932. Národní divadlo, Praha. Archiv ND, Praha: sign. B 140a.

Mgr. Lada Bartošová (1984) vystudovala divadelní vědu v Kabinetu divadelních studií při SE FF MU, v současné době je studentkou prezenčního doktorského studia na Katedře divadelní vědy FF UK. Ve svém výzkumu se zabývá zejména starším českým divadlem (zejména scénografií), divadelním provozem na českém venkově a ochotnickým divadlem.

Summary**Lada Bartošová: František Zelenka and his ballets in the National Theatre**

Discussing the set design for three ballets staged in the National Theatre in Prague by František Zelenka, the study tries to depict the principles of his method, typical of his stage design for ballet performances. Despite the fact that set designs for ballets forms only a minor part of his scenographic works, his concepts are creative, full of innovative ideas, and thus unique. All of the ballets Zelenka took part in the National Theatre are full of poetism and playfulness. Each of the settings illustrates Zelenka's relation to movement and colours, defined also theoretically in his studies.