

POSLEDNÍ SPOLEČNÝ OPUS EVALDA SCHORMA A JANA DUŠKA

Akční scénografie na rozcestí

VĚRA VELEMANOVÁ

Abstrakt

Poslední společnou práci Evalda Schorma a Jana Duška v Divadle Na zábradlí se stala v roce 1987 inscenace hry Ronalda Harwooda *Garderobier*, jež byla zároveň českou premiérou tohoto kusu. Studie je součástí většího projektu, mapujícího dílo Jana Duška, a analyzuje jeho výpravu ke *Garderobierovi* v kontextu dalších jeho prací druhé poloviny 80. let i z hlediska počátku stylových proměn, které u Duška nastávají v konci 80. let 20. století, kdy se jeho akční scénografie obohacuje např. o odkazy na klasickou barokní scénu apod.

Klíčová slova

akční scénografie, české divadlo, 20. století, Divadlo Na zábradlí

The last collaborative opus of Evald Schorm and Jan Dušek. Action scenography at the crossroads

Abstract

The last collaborative work of Evald Schorm and Jan Dušek at Na zábradlí Theatre was the 1987 production of Ronald Harwood's play *Garderobier (The Dresser)*, also the Czech premiere of this piece. The article is part of a more extensive project mapping Jan Dušek's work. The author analyses Dušek's scenography for *Garderobier (The Dresser)* in the context of the scenographer's other works of the second half of the 1980s and in terms of the beginning of stylistic changes that occurred in the late 1980s, when references to classical Baroque stage design, etc. enriched his action scenography.

Keywords

action scenography, Czech theatre, 20th century, Na zábradlí Theatre

Motto: „Vždycky, pokud jde o tvůrčí akt, stojí tvůrce sám proti nicotě a musí z něčeho vytvořit hodnotu. Jediné, co se může stát důvodem k existenci, která má smysl, je tvorba hodnot.“¹

Dějiny české scénografie dvacátého století jsou z určitého úhlu pohledu i dějinami tvůrčích dvojic režisérů a jevištních výtvarníků. Vzpomeňme např. spolupráce Jiřího Frejky a Františka Tröstra, Karla Hugo Hilara a Vlastislava Hofmana, Alfréda Radoka a Josefa Svobody, Jana Kačera a Luboše Hružy či Otakara Schindlera, Karla Kříže a Jaroslava Maliny, Jana Schmida a Miroslava Meleny... Mezi tato již legendární spojení se řadí i pozoruhodné partnerství Evalda Schorma a Jana Duška.

V osobních rozhovorech i ve své publikované přednášce (Dušek 1996) označuje Jan Dušek spolupráci s Evaldem Schormem v rámci své scénografické tvorby za zásadní. Právě v tomto důležitém období uzrála Duškova premisa: „Nedělám scénografii, ale divadlo.“² Setkání s Evaldem Schormem, jehož životní příběh představuje jeden ze smutných uměleckých i lidských osudů, které doplatily na dlouhá léta tzv. normalizace 70. a 80. let 20. století,³ bylo tak významným nejen pro osobní a tvůrčí vývoj scénografa samotného, ale potažmo pro vývoj českého divadla a scénografie obecně. Protože v oné Duškově větě se do značné míry skrývá i charakteristika samotné akční scénografie,⁴ jejímž představitelem výtvarník je. Tedy scénografie, založené na živé interakci hereckého projevu a scénického prvku, scénického prostoru, na proměnách funkcí scénických segmentů vlivem herecké akce, zkrátka na aktivním vztahu mezi hercem a scénou, kdy se stírají bariéry mezi jednotlivými složkami inscenace, které mezi sebou vedou dialog, ovlivňují se navzájem.

Historie pracovních setkávání Schorma s Duškem je delší a rozmanitější než ona – po umělecké stránce nejdůležitější – společná etapa v Divadle Na zábradlí (DNZ). Celkem spolu pracovali od roku 1972 na 25 inscenacích, z toho bylo 13 v DNZ.

- 1 Tato slova si napsal Evald Schorm v poznámkách k filmu *Návrat ztraceného syna*. Soukromý archiv, viz také in: HERTL, David – HLAVATÝ, Pavel. *Evald Schorm. Režisér bojující s normalizační nicotou* (online). Český rozhlas Plus, 2018 (cit. 22. 9. 2024). URL: <https://www.mujirozhlas.cz/portrety/evald-schorm-reziser-bojujici-s-normalizacni-nicotou>.
- 2 Osobní rozhovory autorky studie s Janem Duškem, vedené se scénografem od roku 2014.
- 3 Poslední filmovou práci, kterou mohl po vpádu vojsk Varšavské smlouvy do Československa ještě vytvořit, bylo vlastně „dědictví“ po emigrovaném Vojtěchu Jasném – *Psi a lidé* (1971). Poté (ačkoliv byl až do roku 1981, než byl přijat do angažmá v Laterně magice, zaměstnancem FSB) nastala v jeho hrané filmografii až do roku 1988 velká mezera (film *Vlastně se nic nestalo* – jeho premiéry už se nedožil), pouze mu byl v roce 1976 „povolen“ dokument *Etuda o zkoušce* (1976). Tuto profesní prázdnotu vyplnil hojnou divadelní prací (viz studie např. v Divadelní revue), zaměstnáním v Laterně magice, zasáhl významně do dějin ústeckého Činoherního studia, Studia Ypsilon ještě v jeho liberecké éře i později v pražském působišti, a dlouhou řadou inscenací v Divadle Na zábradlí, takřka výhradně vytvořených spolu s výtvarníkem Janem Duškem. Poslední Schormovou divadelní režii se stala inscenace Beethovenovy jediné opery *Fidelio* v Národním divadle (1988). Opera měla premiéru měsíc před režisérovou smrtí.
- 4 Akční scénografie čerpá svou inspiraci v meziválečném jevištním výtvarnictví – zejména v tvorbě Františka Muziky či Františka Zelenky (který byl právě Duškovi velkým vzorem), dále v proudech, jako je arte povera – chudé umění, objet tróuvé – poetika „nalezeného předmětu“ atd. Jejím charakteristickým rysem je antiiluzivní prostor, v němž jsou využity velmi prosté materiály jako hrubě opracované dřevo, textilie apod. Akční scénografie se vyznačuje také proměnami funkcí předmětů na scéně (s tímto principem přišel např. Libor Fára, jeden z průkopníků moderní akční scénografie, v jehož výpravě *Krále Ubu* v Divadle Na zábradlí z roku 1964 se měnila např. funkce obyčejných otlučených popelnic, které sloužily v některých výstupech i jako kroupka v kostele atd.). Akční scénografie získala svůj název prostřednictvím sovětských teoretiků – Viktora Berjozkina (Berjozkin 1975) a Milici Požarské (Požarskaja 1977), kteří v reakci na dílo scénografa Davida Borovského a dalších sovětských scénografů označili tento typ scénografie „dějstvujícím scénografiem“, což přeložila Helena Suchařípová jako „akční scénografie“.

Jichj prvním společným dílem se stala nenápadná inscenace ve studiu JAMU – *Věčně živí* Viktora S. Rozova (za režijní asistence tehdejšího studenta Miroslava Kroboty).⁵ V té době byl Ewald Schorm „uklizen“ z hlavního města a pro brněnská divadla tehdy pracoval v hojnější míře.⁶ Až v roce 1976 měl opět povoleno vrátit se i pracovně do Prahy, konkrétně nejintenzivněji tvořil pro DNZ, pro něž se stala Schormova éra jedním z nejlepších období.⁷ S dlouhou absencí filmové práce a vinou zdravotních problémů, které se u něho prohlubovaly, vstoupila jeho tvorba ve druhé polovině 80. let do závěrečné etapy.

O jedenáct let mladší Jan Dušek se naopak v závěru normalizační éry (kdy se už pomalu její pouta uvolňovala) ocitl na vrcholu svých tvůrčích sil: stal se vůdčí osobností akční scénografie a postupně i uznávaným pedagogem pražské DAMU. Množství scénografické práce by mohlo v sobě skrývat nebezpečí opakovat se, žít z dosaženého. Právě včas však nastávala v jeho tvorbě jistá stylová změna, zprvu velmi pozvolna a posléze, na samém konci této dekády, prudčeji a očividněji, ovšemže také závisle na titulech, s nimiž se Dušek potkal. Ještě v roce 1986 vznikla v Divadle na Vinohradech Schormova inscenace Hubačovy *Generálky* s Duškovou scénou. Tato výprava v rámci scénografy tvorby vedle jiných jeho děl (zejména těch z Divadla Na zábradlí) poněkud zapadla. Jeví se však jako ukázkový projev akční scénografie – zejména po materiálové, stylové, tvaroslovné stránce – jak ve scénických návrzích, tak v realizaci. Ve víceméně „provozní“ inscenaci zručně napsané hry, postavené na komediální kreaci Jiřiny Bohdalové,⁸ však Jan Dušek dostal možnost využít velký jevištní prostor, který zaplnil a rozčlenil trámovým ze syrového dřeva. Jeviště oním trámovým zklenul do uzavřeného tvaru jakéhosi zpustlého „vnitřku zeměkoule“ plného děr a jakoby trouchnivější polorozpadlé hmoty, v dolní třetině tohoto útvaru umístil lávky, od nichž vedly schůdky a po kterých se mohli herci také pohybovat. Do čela, uprostřed perspektivního zrcadla, umístil velká vrata. Celá konstrukce evokovala proslulou scénu Ladislava Vychodila k Radokově nastudování Rollandovy *Hry o lásce a smrti* v Divadle Komédie (1964). Bylo v tom rovněž cosi symbolického – Vychodilovo dílo se tu připomíná obloukem po více než dvaceti letech, coby jedno z prvních, které ohlašovalo příchod moderní akční scénografie,⁹ neutuchajícího, inspirativního proudu v českém jevištním výtvarnictví, který byl léty obohacován a rozvíjen generací Jana Duška, Jaroslava Maliny, Miroslava Meleny a dalších výtvarníků.

V témže roce 1986 vypravil Jan Dušek ještě v typickém duchu akční scénografie např. Giraudouxovu *Ondínu* ve Východočeském divadle v Pardubicích, tentokrát za použití dalšího typického materiálu v řádu onoho stylu – vzdušné prostříhané textilie, jež překlenuje ve velkém oblouku jevištní prostor a může se díky prostříhaným pásům ve své dolní části měnit ve „stromoví“, kteréhožto tvaru se dosáhne jednoduchým způsobem – svázáním několika pásů do „kmenů“ (tento princip už použil Dušek o něco

5 Titul, který později, v roce 1985, vypraví scénou Jan Dušek pro Divadlo E. F. Buriana a režii Jiřího Fréhara a v úpravě Evalda Schorma.

6 Viz např. Brucknerova *Alžběta Anglická*, 1972, Roseových *Dvanáct rozhněvaných*, 1973, Jiráskova *Lucerna*, 1974 atd. – vše Státní divadlo Brno). V letech 1969–1973 mohl také působit jako pedagog na JAMU.

7 Viz další studie, které o tomto období pojednávají: ŠVEJDA, Martin – VELEMANOVÁ, Věra. 2018; Tíž. 2020.

8 „Predstavenie režírované bez schormovskej invencie a citlivosti práve na to, čo herecká tvorba skutočne je, prekvapuje monotónnosťou, stereotypnosťou aranžmá, všeobecnosťou situácií a množstvím komediálnych klišé. Akoby bol jeho zmyslom iba hold herečke, kvôli ktorej všetko ustupuje do pozadia (doslova), aby nič nezastrelo lesk jej osobnosti.“ (Nesign. 1986).

9 Slovo moderní používám z důvodu naznačeného výše, že jistá předznamenání tohoto stylu nalézáme už v meziválečné tvorbě Františka Zelenky či Františka Muziky.

dříve v inscenaci *Radúz a Mahulena* v režii Pavla Pecháčka pro někdejší gottwaldovské Divadlo pracujících v roce 1974, kdy podobným způsobem svázal lanoví vykrývající prostor scény). V roce 1986 vznikla také další Duškova scéna, jež nese typické znaky akční scénografie – k *Matce Kuráži* v Jihočeském divadle – „ve které byl válčí svět sevřen a ohraničen drátěným pletivem, vzpřímené či nakloněné žebříky, rozevlátá draperie vyznačovaly tragická zastavení *Matky Kuráže*, která vlekla svůj vozík po točně, z jejíhož chodu, stejně jako z neúprosného běhu dějin, není úniku.“ (Bergerová 1987: 130–131) Návrhy kostýmů k této inscenaci, kreslené tuší, se vyznačují tímž razantním rukopisem jako některé soudobé či nedávné práce např. v Divadle Na zábradlí (*Macbeth*, 1981, *Hlučná samota*, 1984): tváře vytřeštěné, napůl jakoby obestřené smrtí, oči často přivřené, nebo místo nich jen prázdné černé otvory. Podobně jako v jiných návrzích tohoto období rozmáchlý, až barokně exaltovaný výraz kreseb kontrastuje s prostotou a lapidárností funkčního kostýmu, stylově těžčího z principů chudého divadla,¹⁰ z poetiky oškřivosti, patiny, neučesanosti.

V roce 1986 vytvořil Dušek také výpravu ke slavné inscenaci režiséra Ladislava Vymětala *Přelet nad hnízdem kukačky* v Městských divadlech pražských. Vystavěl nehostinně působící prostor, nad nímž je pletivový strop, hranaté lampy, uprostřed prosklená budka pro hlídkující sestru, okna, ještě zabezpečená pletivovými rámy, jimiž jednou stejně hlavní postava a v závěru pak Bromden uteče „ven“. I pro tento výstup scénu Dušek připravil – bylo to velice funkční a velice vypovídající – prostor, kde není spočinutí, kde nemá nikdo soukromí, je stále sledován (což byla samozřejmě také paralela s tehdejším světem, ve kterém jsme žili).¹¹

Jako kdyby se tím, jak za dvacet let své profesionální dráhy Dušek ozkoušel, potěžkal, rozvinul možnosti akční scénografie z tolika různých aspektů – materiálového, tvarového, dramaturgického – nutně musel posunout jinam, obrátit pozornost k dalším inspiračním zdrojům, ke klasice, byť tak či onak stylizované, nadsazené, ale přece – k iluzivní scéně. Náznaky toho se u něj objevují ojedinele už v průběhu 70. let, v souvislosti s konkrétními tituly, které si tyto „odskoky“ z hlediska tématu hry vyžadují (viz dále), ale systémově a markantněji to lze vysledovat až koncem 80. let, např. právě v poslední inscenaci, kterou vytvořil Jan Dušek s Evaldem Schormem v Divadle Na zábradlí a jež měla premiéru 7. 4. 1987 a byla prvním českým nastudováním hry Ronald Harwooda *Garderobier* (*The Dresser*).¹²

Ronald Harwood (1934–2020, vlastním jménem Ronald Horwitz, české zdroje někdy uvádějí chybně Horowitz) byl dramatik, původně i herec a scénárista (mj. film *Pianista*). Jeho *Garderobier* Schorma zjevně zaujal coby citlivě napsaná hra, jež velmi nenásilně a zároveň důrazně vyjadřuje to, čím Schorm v té době žil, co jej trápilo: přes nepřízeň osudu velkou touhu pokračovat v profesi, pro kterou člověk žije, a vyslovit se skrze ni o svém lidském i občanském postoji. Ilustrují to některé poznámky v úvodu Schormovy režijní knihy, jimiž pro sebe a pro herce pojmenovával důležité pilíře, na kterých by měla inscenace stavět při modelaci jednotlivých postav. Jsou psané jeho charakteristickým, velkým, dychtivým, až „dětským“ písmem: „Nezávislost“ (toto slovo se v režijní knize několikrát opakuje), „Smysl pro služebnost“, „Hrát o sobě mimo text“,

10 Divadla založeného na oné materiálové prostotě, na antiiluzivnosti, experimentu, maximálním využití hercovy tělesnosti a fantazie (viz např. Brook 1968 nebo Grotowski 1968).

11 Připomínám, že film Miloše Formana z roku 1975 byl v Československu uveden až v roce 1990.

12 Prvou československou inscenací této hry viděli diváci už o dva roky dříve v bratislavském SND v režii Miloše Pietora. Premiéra proběhla 23. 2. 1985, scénu vytvořil Ladislav Vychodil, kostýmy Milan Čorba, Normana hrál Martin Huba a Sira Ctibor Filčík. Inscenace DNZ měla celkem 50 repríz s derníerou 17. 10. 1989, takže se hrála dva a půl roku.

„Zdrženlivost citu“ (Schorm 1987) atd. Signifikantní jsou i některé razantním tahem tužky vyznačené repliky (viz příklad dále).

I Harwoodova osobnost, étos, s nímž dramatik vnímal to, jak by měl umělecký tvar zahrát kromě estetických stejně nebo ještě silněji na lidské struny v publiku, byly Schormově naturelu velmi blízké, jakož i Harwoodův úděl syna židovského uprchlíka, jeho esprit, vzdělání a mnohostranný talent.¹³

V mládí se Harwood živil mimo jiné i jako garderobiér herce Donalda Wolfita (původním jménem Woolfitt),¹⁴ o němž napsal životopisnou knihu *Sir Donald Wolfit C. B. E.: His Life and Work in the Unfashionable Theatre* (poprvé vyšla 1971)¹⁵. V programu k Schormově nastudování hry *Garderobier* jsou citována Harwoodova slova o Wolfitovi:

„Poslední herec – ředitel byl Sir Donald Wolfit, jehož garderobiérem jsem byl od roku 1953 do roku 1958. Wolfit všeobecně a jednomyslně uctíváný v *Králi Learovi* hrál na venkově, ale čas od času i v Londýně. Byl to herec velké vnitřní síly a jeho Volpone, Tamerlán a Macbeth se zapsali do dějin. Během německých náletů za poslední války hrál Shakespeara ve Strand Theatre v Londýně, za poledne, často doprovázen hlomozem vybuchujících bomb. Ve stejné době jezdil na venkov, kde byly podmínky naprosto stejně nebezpečné. Ale čas pracoval proti němu. Nové ekonomické zřetele čím dál víc znemožňovaly to, aby samojediný člověk udržoval velkou klasickou divadelní společnost. A co je ještě důležitější, demokratizace celé společnosti se začala prosazovat i v divadelnictví. Nenapravitelnému individualistovi odzvonilo a musel zmizet ze scény.“ (Program 1987: 3)

Zkušenost z tohoto životního období inspirovala Harwooda k napsání hry *The Dresser* (1980), která měla premiéru v Manchester Royal Exchange Theatre (s Tomem Courtenyem jako Normanem a s „dvorním“ hercem režiséra Davida Lynche Freddie Jonesem v roli Sira), pak byla inscenace přenesena na Broadway. Titul se stal už v době svého vzniku velmi populárním. Hra o tvrdohlavě a statečně, umanuté touze přebít silou uměleckého tvaru fyzickou bolest a ponížení, utrpení, způsobené ničivým bombardováním, o existenciálních otázkách po smyslu této duchovní vzpoury divadla vůči brutální síle, rezonovala zpočátku pochopitelně nejvíce v Anglii; historie každé z britských rodin je nějakým způsobem poznamenána touto válečnou zkušeností a vědomím, že člověk nesmí do posledního momentu rezignovat před násilím a zvůli. Postupně drama získalo na popularitě i jinde ve světě, v českých zemích vyjma Schormovu inscenaci až po roce 1989.¹⁶

13 Proslavil se také jako autor třináctidílného seriálu o dějinách divadla z roku 1983 (v roce 1984 vznikla z tohoto počínu kniha *All the World's a Stage*. London: Secker and Warburg, 1984). Narodil se v jihoafrickém Kapském Městě, ale začátkem 50. let se přemístil do Velké Británie za studiem.

14 Donald Wolfit (1902–1908) byl skutečně jeden z posledních umělců, který měl kočující divadelní společnost, účinkoval však coby shakespearovský herec např. v Old Vicu, hrál i v proslulých filmech, jako je *Místo nahoře* (1959), *Lawrence z Arábie* (1962) a mnoha dalších. Český režisér Jiří Weiss, jenž byl za 2. světové války v britském exilu, a poznal se tudíž s Wolfitem osobně, jej obsadil do svého filmu, natočeném v Československu – *Třicet jedna ve stínu* (1965).

15 Harwood 1971.

16 Konkrétně jde o tato nastudování: 1990 – Divadlo Vítězslava Nezvala Karlovy Vary, 1998 – Jihočeské divadlo České Budějovice, 2002 – Divadlo v Dlouhé a Divadlo F. X. Šaldy Liberec, 2003 – Spolek Kašpar Praha, 2005 – Divadlo Bolka Polívky Brno, 2013 – Divadlo J. K. Tyla Plzeň, 2015 – Divadlo Bez zábradlí, 2017 – Městské divadlo Mladá Boleslav. Ve všech těchto případech je titul uváděn ve tvaru *Garderobiér*.



Obr. 1. Zleva: Zuzana Bydžovská (Irene), zády k nám Zdeněk Dušek (Gloster), Petr Pospíchal (Kent), Bořík Procházka (Sir), Vlastimil Bedrna (Oxenby, Edmund) a Hana Smrčková (Madam). Z inscenace hry Rolanda Harwooda *Garderober*, Divadlo Na zábradlí 1987, režie Evald Schorm, výprava Jan Dušek, foto Pavel Vácha. Fotografický fond IDU.



Obr. 2. Zleva: Jan Přeučil (Thorton, Blázen) a Bořík Procházka (Sir). Z inscenace hry Rolanda Harwooda *Garderobier*, Divadlo Na zábradlí 1987, režie Evald Schorm, výprava Jan Dušek, foto Pavel Vácha. Fotografický fond IDU.

Hra byla také zfilmována, v roce 1983 Peterem Yatesem s Tomem Courtneyem (Norman) a Albertem Finneyem (Sir) a v roce 2015 Richardem Eyrem s Ianem McKellenem (Norman) a Anthony Hopkinsem (Sir).

Filmy do jisté míry vyprovokovaly uvedení hry na jevištích v Čechách a na Slovensku (starší verze z roku 1983 právě Pietorovu a Schormovu inscenaci).

Druhá polovina 80. let z hlediska divadelního by se dala charakterizovat jako doba, kdy publikum hledalo v divadle mj. to, čeho se mu nedostávalo v reálném životě – pravdivé slovo, témata, která se – ať už v hrách historických (Oldřich Daněk, Jiří Šotola) či současných (Karel Steigerwald) – týkala tak či onak střetu či koexistenci individua se systémem, se zvlášť, s mocí. Ve druhé polovině 80. let se ono slovo (podobně jako ve druhé polovině 60. let) stávalo reálnou silou, která mohla ještě věci měnit a jít se „režim“ bál. (Dnes, kdy se zdá, že tato síla vyčpěla a ztrácí se, relativizuje se obrovskou inflací a špatným zacházením, může Harwoodova hra, objevující se občas na českých jevištích, působit v první řadě jako příležitost pro hereckou exhibici – viz inscenace Divadla Bez zábradlí, 2015). *Garderobier* je však hra o síle slova, komediantství, divadla v okleštěné atmosféře masivně bombardovaného Londýna 40. let, navíc v situaci, kdy je soubor oslabený o mladé herce, kteří museli narukovat. Její ethos byl však přenositelný do nesvobodné atmosféry v totalitním státě, pod jehož zbytnělou strukturou se hromadil zetek a pára jakoby těsně před vybuchnutím a každá trefná narážka budila v publiku reakci.

Je tedy celkem nabílední, proč se právě v této době odhodlal Schorm hru inscenovat. Klíčem k jejímu jádru, k poslání, které z ní v této době vycítil, charakterizuje zvláště jedna věta, kterou si v režijní knize¹⁷ silnou linkou podtrhl: „Jen nás bombardujte, házejte na nás pumy třeba bez přestání, jestli si troufáte, ale každé slovo, které vyslovím, bude štítem proti vašemu barbarství, každá věta, kterou pronesu, ochranou před vaším terorem.“ (Harwood 1987: 43)

Inszenace vznikla i díky iniciativě s Divadlem Na zábradlí spolupracujícího dramaturga a překladatele Milana Lukeše.¹⁸ V inscenaci byl také použit jeho překlad Shakespearova *Krále Leara* z roku 1974 (vytvořený původně pro inscenaci této hry v Chebu v režii Jana Grossmana, 1975). Harwoodovu hru samotnou ovšem přeložila Ivana Jílovcová-Fieldová, která v té době žila v USA, kam se provdala roku 1974 (přes její legální odchod je poměrně s podivem, že její jméno mohlo být uvedeno v programu, protože vládnoucí systém příliš neodpouštěl ani těm, kteří opustili republiku tímto způsobem, nikoliv jako emigranti).¹⁹

Schormovo profesní zázemí, tj. povolání filmového režiséra, mělo do značné míry vliv na styl jeho divadelní práce (o tom viz též předchozí studie v *Divadelní revui*²⁰). Věnoval velkou péči práci se světlem, tomu, aby přechody mezi výstupy byly plynulé, nerušivé, pracoval i zde metodou „filmového střihu“, k čemuž velmi přispívala také Duškova scénografie, její akční základ, tj. i začlenění herecké akce do práce se scénou, kdy sami herci – už z podstaty textu pojednávajícího

17 Schorm, Evald. Režijní kniha k inscenaci *Garderobier*, 1987, Divadelní oddělení Národního muzea, přír. č. H6p-44/89.

18 Tuto skutečnost mi potvrdil Milan Lukeš v osobním rozhovoru, květen 1994.

19 Ivana Jílovcová-Fieldová studovala v New Yorku drama a dějiny divadla na Columbia University, pracovala v New Yorku také jako jazykový poradce pro divadla, spolupracovala s režisérem Vojtěchem Jasným. V roce 1994 se vrátila do vlasti, překládá dosud, vedle dramát také beletrii a literaturu faktu. Zdroj: Web Obce překladatelů. Jílovcová-Fieldová Ivana (obecprekladatelu.cz). Prvním českým překladem byl ovšem už v roce 1982 překlad Věry Šedé (vyšlo v Dili, viz Harwood 1982).

20 Viz pozn. 7.

o „divadle na divadle“ – např. pohybovali s jednotlivými scénickými segmenty, a měnili tak charakter jednotlivých výstupů.

Ač zde Jan Dušek ještě zůstával věren (v souladu s tématem hry) principu „chudého divadla“, akční scénografii, přesto se už v této výpravě objevují prvky předznamenávající jistou změnu stylu, jež se cele projeví například v pozdějším do jisté míry ikonickém²¹ *Dantonovi* v Národním divadle (1989). Je však nutno předeslat, že podobné „odskoky“ od typické akční scénografie činil Dušek už dříve – viz např. Brechtův *Don Juan* ve Státním divadle Brno v roce 1986 s prostřihávanou „barokní“ dekorací anebo už scéna k první společné inscenaci Schorma a Duška v DNZ – nastudování Gozziho hry *Král jelenem*, kde byly malované kulisy s trochu naivisticky pojatými motivy Benátek organickou součástí „hry na...“, „divadla na divadle“. Je proto symbolické a v řádu věcí, že poslední společná inscenace, v níž je zakódován podobný princip „divadla na divadle“, v sobě spojovala po výtvarné stránce jak znaky chudého divadla, potažmo akční scénografie, tak (velmi) jemný odkaz na malované kulisy, na iluzivní scénu.

Dušek už tak hluboký prostor někdejšího barokního jeviště DNZ opticky ještě prohloubil nenápadným naznačením iluze perspektivy – půdorys scény, který byl vymezen soustavou dřevěných desek, se sbíhal do jakéhosi pomyslného lichoběžníku. Druhá strana některých dřevěných desek byla opatřena lesklými hladkými plochami, které působily jako zdánlivě transparentní, ale byly ve skutečnosti neprůhledné, s namalovanými motivy oblaků. Desky byly posuvné a otočné, zároveň upevněné na tazích. Když bylo potřeba ukázat pouze „zákulisi“, otočily se pomocí herecké akce rubem k divákům, když bylo potřeba divadelní iluze (tedy ve scénách, kdy herci hrají Krále Leara), otočily se onou lesklou, pomalovanou stranou. Zůstávaly zde však i ony „zákulisní“, obyčejné dřevotřískové desky po levé straně, naznačující ono stálé vědomí „divadla na divadle“, prolínání reality s divadelní hrou. Hloubka někdejšího barokního jeviště DNZ totiž dávala Schormovi a Duškovi možnost rozehrát *Garderobiera* simultánně jakoby na dvou dějištích – v divadelním „zákulisi“ – v Sirově šatně, a přitom moci nahlédnout jakoby „za roh“ na „jeviště“, na němž hraje Sirova společnost *Král Leara*. Tak bylo pojato druhé dějství, které se odehrává „během a těsně po představení Leara“ (Harwood 1987: 45): „Střední část hry je komponována jako simultánní scéna: situace v zákulisi je konfrontována se situacemi v Learovi“ (Kacetlová 1987: 2).

V zadní části jeviště pak ještě prosvítala dekorace, připomínající cihlovou stěnu „protějščího domu“. Nebohý starý mobiliář s nejnnutnějšími rekvizitami doplňoval onu základní architekturu jeviště: stolek s thonetkou, na něm stojan na paruku ve tvaru neuměle pojednané lidské hlavy a líčidla, nalevo malé omšelé lůžko s potrhanou dekou, vzadu prastarý otlučený lavór.

Ač se Harwoodova hra jeví na první pohled jako realistický, více méně konverzační kus, je v ní zakódován určitý paradox, přesahy mezi iluzí a realitou, dané už napětím mezi „divadlem na divadle“ a trpkou, šedivou, smutnou realitou. Dušek tento paradox umně zabudoval i do scény, když doprostřed otlučených praktikábových stěn najednou umístil panely, které po svém otočení ukáží malbu nadoblačných výšin, čistých, snových, bez hrozivých letadel a bomb. Tyto výšiny však mohou být i sarkastickou připomínkou možného blízkého konce. Vyčerpání, únava z věčné obavy o život, která pronásleduje Sira a jeho družinu, se slévá s deziluzí, skepsí, ústící do šílenství,

21 Tato inscenace Büchnerovy hry, jejímž tématem je Velká francouzská revoluce, měla jednu z repríz 17. listopadu 1989 a během ní se pod okny ND odehrávaly dramatické momenty na Národní třídě, vedoucí k revoluci „sametové“. Dušek samotný, který měl mezi studenty na Národní třídě syna, na tuto skutečnost vzpomínal v osobním rozhovoru.

které potkalo dramatickou postavu, již Sir ztělesňuje – Krále Leara. A ostatně i scéna jako celek vypovídá o tom, že je jakoby spíchnuta horkou jehlou, aby se bylo možno rychle přemístit do jiného města anebo rychle utéci před bombami.

Žádná z recenzí, ani interní materiál někdejšího Divadelního ústavu (Kacetlová 1987), jímž se inscenace schvalovala, se o Duškově scéně nerozepisuje, jako by za to nestála. Ano, určitě se jedná o jednu z nejméně nápadných, která v DNZ ve spolupráci se Schormem vznikla. Ale její minimalistické, přesto pregnantní vyjádření stojí za pozornost. Navíc onen motiv oblak se prolíná Duškovými scénami zejména pozdějšího období (viz např. *Dantonova smrt*) a nese v sobě zmíněnou velmi jemnou připomínku barokní scénografie – ostatně právě baroko je, podobně jako arte povera, akční scénografie, charakteristické (přes svou extatickou zbožnost, jíž se odlišuje) také značným skepticismem, defétismem, vědomím neustálé, osudové přítomnosti blízkého konce.²²

Podobně byly v recenzích opomenuty i kostýmy ke *Garderobierovi*, ač v nich se skrýval jeden z klíčů ke smyslu inscenace jako celku, klíč k pojetí postav. V kostýmech se mísí směšné s dojemným a tragickým, což je typický rozpor divadla, ale i běžné existence. Divadelní kostýmy k představení *Krále Leara* jsou korunovány komicky nepadnoucími parukami (Edmund-Oxenby v podání Vlastimila Bedrny, Lear-Sir Boříka Procházky, jehož dlouhé bílé „vlasy“ a „vousy“ jako kdyby byly vyrobeny z prastarých koňských žíní). Vše působí omšele, jakoby poskládáno z toho, co se herecké společnosti podařilo uchovat či nasbírat – moly rozežranou šaškovskou čepici, nápodoby barokních límců, které už dávno nejsou bílé, pláště stokrát zrecyklované dlouhou řadou představení. Dušek použil i pestrý „honosný“ plášť, který „hrál“ v první Schormově inscenaci v DNZ – v *Králi jelenem*, kde byl nejen královským hávem, ale i orientálním kobercem. Tak se záměrně, stejně jako oním odkazem na barokní scénu, vrátil k úvodu vzájemné spolupráce v Divadle Na zábradlí.

Obnošenost a bída „civilních“ oděvů, jejich šedivá ponurost, zaměnitelnost, jednak koresponduje s bídou kostýmů „divadelních“, uplatněných v *Králi Learovi*, jednak se situací, v níž není místo ani nálada na péči o oblečení.

Velkého kontrastu co do pojetí kostýmů, ale ruku v ruce s tím i dvou hlavních postav, dosáhl Schorm už obsazením. Výhoda hry je v tom, že dává inscenátorům volnost ve věkovém zakotvení obou protagonistů. Zejména oba anglické filmy své hrdiny charakterizovaly jako přibližné vrstevníky, což v sobě nese určitý vzorec chování a vzájemného vztahu. Oproti tomu, když je Norman o mnoho mladší než Sir (inscenace v Dlouhé a inscenace, která je předmětem této analýzy), nastává zde napětí zcela jiného rázu než ve výše zmíněném řešení. Navíc Pavel Zedníček (Norman) a na druhé straně Bořík Procházka (Sir) byli nejen herci různých generací, ale i typů a zcela odlišných hereckých temperamentů. Hrozilo nebezpečí, že dryáčnická komika Pavla Zedníčka zastíní a přebije projev spíše intelektuálního, nenápadného Procházky. Ovšem došlo ke kýženému výsledku, kdy Zedníček svůj temperament zkrotil, uhladil, zklidnil, ačkoliv stále zůstal „energický až uspěchaný“ (hbk 1987), zatímco Procházka rozezněl vedle strun nostalgických a tragických také tóny uražené, nervní, cholerické, hystriónské, bolestínské. Sir v jeho podání se podle Marie Bokové „prodíral ke svému poslednímu vzepětí odjinud, z hloubi zraněné duše a nemocného těla (...) Tvořil totiž právě teď, před námi a s námi (...) Bořík Procházka k této nádherné postavě dozrál“ (Boková 1988).

22 Toto vědomí a tato úzkost vrcholí v minulém období lidského věku právě v baroku, v době po třicetileté válce: „Vztah baroka k dnešku je opravdu osudový, tj. je dán nutnostmi, vytvořenými podobnou situací vnitřní na obou stranách, podobným prožíváním jistých základních kategorií životních u člověka 16. – 18. století a člověka 20. věku, jako je čas, prostor, Absolutno, Nic atd.“ píše Zdeněk Kalista v roce 1976. (Kalista 1992: 153)

Zdá se, že tím vzniklo i žádoucí napětí mezi postavami, a nebylo je potřeba zatěžkávat motivem homosexuálního vztahu Normana k Sirovi, jak to naznačuje např. film z roku 1983. Kritika tento moment zmiňuje, když popisuje kreaci Zedníčkovu a režijní i dramaturgické pojetí postavy, jež „míjí významovou plochu role, která naznačuje homosexualitu“ (hbk 1987).

Právě už do pojetí jejich kostýmů Dušek vložil jistou inspiraci pro psychologii postavy – kam ji směřovat. Zedníčkův Norman jako jediný, už z charakteru své pracovní pozice, velmi dbá i na svůj zevnějšek: má tenký tmavý pulovřík na bílé košili s černým motýlkem, kalhoty s přísně našehlenými puky, uhlazené vlasy, uhlazený projev (Věra Kmochová ve své recenzi ukazuje u Zedníčkova Normana dokonce na „smerďakovské rysy“ – Kmochová 1987), udržuje i ve vypjaté a nebezpečné atmosféře rituály, na které je zvyklý a jejichž zachování považuje za navýsost nutné pro přežití: „A herci musí pracovat. Musí se nalíčit a převléknout do kostýmu a pak taky, toť se ví, musí hrát.“ (Harwood 1987: 16) Protože cítí, že Sir se propadá do temnoty, stává se skutečně Learem, procházejícím bouří a obnaženým na holou podstatu – na jevišti i v zákulisí.

Uzavření etapy, jíž se dodnes říká „schormovská etapa v Divadle Na zábradlí“, přišlo pro Evalda Schorma, tak jako uzavření celé jeho tvorby, příliš brzy. Podobně jako protagonista Harwoodova *Garderobiera* Schorm cítil úbytek vlastních sil, i když se tomu snažil statečně čelit až do konce. Přesto, nebo právě proto, se jeví jako pro jeho situaci trefná replika Sira z Harwoodovy hry: „Jsem uvnitř plný kamení. Jeden kámen na druhém. Nemůžu se zvednout. Je to příliš velká tíha.“ (Harwood 1987: 21)

Co se týče scénografie Jana Duška, Schormova éra v Divadle Na zábradlí pro něho znamenala – i podle jeho vlastních slov, která můžeme číst v habilitační přednášce (Dušek 1996) a jež potvrdil v osobních rozhovorech s autorkou studie – největší možnou svobodu, rozvoj, možnost spolupracovat na pozoruhodných titulech, zasahovat nejen do výtvarné tváře inscenací, ale cítit se jako někdo, kdo ji buduje coby celek. Úzká spolupráce v tomto smyslu se projevovala například v oněch přechodech z výstupů „v zákulisí“ do pasáží „na divadle“, které díky vzájemnému propojení výtvarníka leckdy až režijního přístupu a Schormova „filmového uvažování“ působily velmi plynule a samozřejmě – (nejen) tady byla Duškovi dávana pravomoc k tomu, aby hledal co nejhladší řešení spolu s herci, aby vstupoval do zkoušení těchto akcí tak, aby jejich vizuální provedení mělo v sobě lehkost a výtvarnou noblesu a nerušilo dějovou linku.

Tato zkušenost z pozoruhodného sladění režiséra a scénografa pro Duška logicky vytvářela most k dalšímu rozvíjení jeho stylu. Nehledě k zásadnímu setkání s Evaldem Schormem – zdánlivě nenápadným učitelem, který svou laskavou metodou dokázal zanechat hlubokou brázdou v uvažování a směřování tolika mladších kolegů.

Ony výše zmíněné, zprvu pozvolné změny, které lze vystopovat v tvorbě Jana Duška tohoto období, byly předvojem prudšího zlomu, jenž u něho nastal bezděky, ale ruku v ruce s předělem v celospolečenském měřítku. Symbolicky onou velkolepou „klasickou“ scénou k *Dantonově smrti* v Národním divadle v roce 1989 jako by se už plně rýsovala proměna Duškova stylu, který sám sebe potřeboval obnovit, obohatit, občerstvit. Po roce 1989 se začíná měnit i divadelní systém. Vznikají soukromé scény, soubory, které pracují za přispění grantových programů, mění se přirozeně i skladba repertoáru, zvyšují se možnosti vycestovat apod. To vše má zcela pochopitelný vliv i na scénografickou tvorbu. Princip akční scénografie sice neumírá, nevyčerpává se, ale je obohacován o další vlivy a tendence (postmoderní proud, minimalistická scéna, návraty ke starým stylům, site specific, imerzivní divadlo atd.), přeskupují se priority, kombinují se přístupy. Jan Dušek z tohoto velmi nabitého „vlaku“ nevystupuje, naopak, podílí se na jeho rychlém tempu.



Obr. 3. Zleva: Bořík Procházka (Sir), Jan Přeučil (Thorton, Blázen), Pavel Zedníček (Norman), Hana Smrčková (Madam), Zuzana Bydžovská (Irene), Zdeněk Dušek (Gloster) a Petr Pospíchal (Kent). Ze zkoušky inscenace hry Rolanda Harwooda *Garderohier*, Divadlo Na zábradlí 1987, režie Evald Schorm, výprava Jan Dušek, foto Pavel Vácha. Fotografický fond IDU.



Obr. 4. Zleva: Pavel Zedníček (Norman) a Bořík Procházka (Sir). Z inscenace hry Rolanda Harwooda *Garderohier*, Divadlo Na zábradlí 1987, režie Evald Schorm, výprava Jan Dušek, foto Pavel Vácha. Fotografický fond IDU.



Obr. 5. Zleva: Pavel Zedníček (Norman), Bořík Procházka (Sir) a Jan Přeučil (Thorton, Blázen). Z inscenace hry Rolanda Harwooda *Garderobier*, Divadlo Na zábradlí 1987, režie Evald Schorm, výprava Jan Dušek, foto Pavel Vácha. Fotografický fond IDU.



Obr. 6. Zleva: Hana Smrčková (Madam) a Pavel Zedníček (Norman). Z inscenace hry Rolanda Harwooda *Garderobier*, Divadlo Na zábradlí 1987, režie Evald Schorm, výprava Jan Dušek, foto Pavel Vácha. Fotografický fond IDU.



Obr. 7. Zleva: Bořík Procházka (Sir) a Pavel Zedníček (Norman). Z inscenace hry Rolanda Harwooda *Garderobier*, Divadlo Na zábradlí 1987, režie Evald Schorm, výprava Jan Dušek, foto Pavel Vácha. Fotografický fond IDU.




Obr. 8. Zleva: Pavel Zedníček (Norman) a Bořík Procházka (Sir). Z inscenace hry Rolanda Harwooda *Garderobier*, Divadlo Na zábradlí 1987, režie Evald Schorm, výprava Jan Dušek, foto Pavel Vácha. Fotografický fond IDU.

Recenzovaný odborný článek vznikl na základě institucionální podpory dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace IDU poskytované Ministerstvem kultury.

Bibliografie

- Archiv Divadla Na zábradlí, fotografický a písemný materiál, vč. programu, k inscenaci hry Ronalda Harwooda *Garderobier*. 1987.
- BERGEROVÁ, Marcela. 1987. Jan Dušek. *Scénografie 1987*, č. 56–57, s. 125–138.
- BERJOZKIN, Viktor. 1975. O současném stavu sovětské scénografie. In: *Scénografie PQ 75*, Praha: Divadelní ústav, 1975, s. 5–29.
- BOKOVÁ, Marie. 1988. Garderobiérům! *Scéna 13*, 1988, č. 1, s. 4.
- BROOK, Peter. Chudé, kruté, ošklivé divadlo. *Scénografie*, 1968, č. 4, s. 59–61.
- DUŠEK, Jan. 1996. Inscenační praxe Divadla Na zábradlí v letech 1976–1988. *Acta Academica '93: bulletin pro teoretickou a vědeckou činnost AMU*. Praha: Akademie múzických umění, 1996, s. 18–24.
- GROTOWSKI, Jerzy. Plaidoyer pro chudé divadlo. *Scénografie*, 1968, č. 4, s. 62–64.
- HARWOOD, Ronald. 1982. *Garderobiér*. Praha: Dilia, 1982.
- HARWOOD, Ronald. 1987. *Garderobier*. Praha: Dilia pro Divadlo Na zábradlí, 1987.
- HERTL, David – HLAVATÝ, Pavel. 2018. *Evald Schorm. Režisér bojující s normalizační nicotou* (online). Český rozhlas Plus, 2018 (cit. 22. 9. 2024). URL: <https://www.mujirozhlas.cz/portrety/evald-schorm-reziser-bojujici-s-normalizacni-nicotou>.
- HARWOOD, Ronald. 1971. *Sir Donald Wolfitt C. B. E.: His Life and Work in the Unfashionable Theatre*. London: Secker and Warburg, 1971.
- hbk. 1987. Garderobiér poprvé. *Lidová demokracie* 14. 5. 1987.
- KACETLOVÁ, Eva. 1987. *Ronald Harwood. Garderobiér*. Interní rkp. Divadelního ústavu. Praha: Divadelní ústav, 1987.
- KALISTA, Zdeněk. 1992. *Tvář baroka*. Praha: SPN, 1992.
- KMOCHOVÁ, Věra. 1987. Tři herecké portréty. *Tvorba* 52, 1987, č. 22, s. 9.
- Nesign. 1986. Bez boja. *Film a divadlo* 30, 1986, č. 13, s. 12.
- NOVOTNÝ, František. 1987. Garderobiér v rozpacích. *Práce* 30. 4. 1987.
- POŽARSKAJA, Milica. 1977. Zamyšlení nad Pražským Quadriennale 1975. *Interscéna* 1, 1977, č. 1, s. 5.
- PTÁČKOVÁ, Věra. 1977. Kousek místa pro scénografy. *Amatérská scéna* 4 (Ochotnické divadlo 24), 1977, č. 10, s. 24.
- PTÁČKOVÁ, Věra. 1982. Česká scénografie XX. století. Praha: Odeon, 1982.
- PTÁČKOVÁ, Věra. 2008. *Divadlo na konci světa*. Praha: Pražská scéna, 2008.
- SCHORM, Evald. 1987. Režijní kniha k inscenaci *Garderobier*. Rkp., 1987. Divadelní oddělení Národního muzea, přír. č. H6p-44/89.
- ŠVEJDA, Martin – VELEMANOVÁ, Věra. 2018. Zrod Schormovy éry. *Divadelní revue* 29, 2018, č. 3, s. 7–42.
- ŠVEJDA, Martin – VELEMANOVÁ, Věra. 2020. Ano, o to jde. *Divadelní revue* 31, 2020, č. 3, s. 23–50.
- URBANOVÁ, Alena. 1993. Evald Schorm. *Divadelní revue* 4, 1993, č. 1, s. 13–20, 73–76.
- VELEMANOVÁ, Věra. 2016. Zrnko z tvorby. *Divadelní revue* 27, 2016, č. 3, s. 99–122.

Mgr. et Mgr. Věra Velemanová
Institut umění – Divadelní ústav
Kabinet pro studium českého divadla
vera.velemanova@idu.cz
 <https://orcid.org/0000-0001-8155-4408>

Věra Velemanová se jako divadelní historička zabývá českou scénografií a divadlem emigrace z Ruského impéria mezi dvěma světovými válkami v Československu. V rámci projektu Česká divadelní encyklopedie působí jako garant oddílu České divadlo od roku 1945. Je doktorandkou na Katedře divadelní vědy FF UK, kde také externě vyučuje.



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.