

Zrnko z tvorby Scénografie Jana Duška do roku 1989 (s důrazem na inscenace se vztahem k dílu Františka Zelenky)¹

„Odkakživa, to jest ode dne, kdy jsem začal kreslit nebo malovat, dělám obrazy a sochy rozhodně proto [...], abych se mohl snažit – prostředky, které jsou mi dnes nejlustnější – lépe vidět a lépe chápat všechno kolem sebe...“ Alberto Giacometti²

Tvorba scénografa a pedagoga Jana Duška (1942) je velmi rozsáhlá, představuje na jeden tisíc výprav, dotýká se mnoha žánrů a typů divadel. Její jádro však – i podle samotného výtvarníka³ – spočívá v etapě, v níž vyvrcholila tzv. akční scénografie, jíž je představitelem a ve které se zároveň šťastně setkal s režisérem Evaldem Schormem. Jejich intenzivní spolupráce je ohraničena lety 1972 a 1987, z toho stěžejní část, tvorba pro Divadlo Na zábradlí, spadá do let 1976–1987 (z celkem pětadvaceti společných inscenací jich v DNZ vzniklo třináct). Tato etapa jejich tvůrčího spojení, stylově a myšlenkově kontinuální, je silnou a důležitou brázdou v dějinách českého divadla.⁴

V jednom z rozhovorů s Janem Duškem zazněla důležitá věta: „Nedělám scénografii, ale představení.“⁵ Tuto repliku lze chápat dvojím způsobem: jednak ve smyslu důrazu na celek, na tvorbu divadla jako organismu složek a faktorů, a za druhé tak, že každá jednotlivá výprava tohoto výtvarníka je velmi specifická – co do užitých materiálů, způsobu řešení proměn apod. Přitom vnitřní kontinuita, poznatelnost se těmito scénám zároveň nedá upřít. Dušek také neváhá své myšlenky, postupy zopakovat ve více inscenacích. Většinou však nejde jen o kopírování nápadu, ale o variantu řešení (kterýžto pojem se od pojmu *nápad* liší tím, že v sobě obsahuje koncepci, celistvost).

- 1 Stať vznikla za finanční podpory Ministerstva kultury ČR v rámci institucionálního financování dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace Institut umění – Divadelní ústav (DKRVO 2016, MK000023205).
- 2 Švýcarský sochař v odpovědi na anketu Pierra Volboudta Každému jeho skutečnost (*XX^e siècle*, Juin 1957, č. 9). In GIACOMETTI, Alberto. *Moje skutečnost*. Praha: Arbor vitae, 1998, úvodní, nečíslovaná s.
- 3 Viz habilitační přednáška DUŠEK, Jan. *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.
- 4 Tématem se již zabývali např. PEKÁREK, Hynek. *Scénografie Schormových inscenací v Divadle Na zábradlí*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, katedra divadelní vědy, 1982. 143 s. MIKULECKÁ, Klára. *Scénograf Jan Dušek*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Kabinet divadelních studií, 2012. 81 s.
- 5 Jan Dušek v osobním rozhovoru s autorkou, květen 2016.

Scénické a kostýmní návrhy Jana Duška⁶

Dušek patří k těm scénografům, pro něž je kresebné vyjádření základem každé výtvarné práce. Až na malé výjimky v podobě drobných doplňujících detailů nepoužívá fotografickou koláž ani počítačovou grafiku, respektive počítačovou simulaci maket. Sám zdůrazňuje, že pro zdárné, prvotní uchopení tématu je potřeba procítit ztvárňovanou látku prostřednictvím fyzického propojení ruky s materiálem, skrze velmi intimní kresbu či malbu. Tato prostá a zároveň magická základní technika je nenahraditelná pro další kroky ve smyslu důkladného sžití se s tím, co je potřeba interpretovat. Vede výtvarníka do hloubi problému, přímo k podstatě věci, usnadňuje komunikaci mezi scénografem a režisérem,⁷ nutí k co nejpřesnějšímu vyjádření, je nejen vnější linií, viditelnou na papíře, ale především vnitřním poutem mezi prvotní myšlenkou a ztvárňovanou materií. Duškova kresba není určena pro předvedení bravurního řemesla; je to životní postoj, způsob vztahování se k světu. Motivace k ní je podobně silná a osudová, jako v Giacomettiho citátu.

Dušek pracuje se všemi technikami kresby a malby – mezi scénickými a kostýmními návrhy nalezneme barevné křídové pastely, akvarelové barvy, tužku, ale obzvláště často a rád používá pero či dřívko s černou tuší, pro definitivnější verze také temperové barvy. Jeho návrhy nikdy nemají charakter vypilovaného, pro výstavy určeného obrazu. Stále zůstávají především pracovními pomůckami určenými k usnadnění dialogu s režisérem. Zejména kostýmní návrhy, vytvářené *perem a tuší*, někdy lehce barevně lavírované, vypovídají o Duškově „posedlosti kresbou“. Postihují pevnou, živou linií charakteristiku dramatické figury, a zároveň rysy a postoj herce, který má postavu ztvárnit. Razantním stylem kresby má Duškův rukopis příbuzná východiska s tvorbou Marty Roszkopfové⁸ – svou expresivitou, někde i diagonální kompozicí, jež podporuje dramaticčnost a zdůrazňuje pohyb figur. Tím, že rád črtá i charakteristické rysy hereckého představitele, připomene i přístup Luboše Hrůzy či Libora Fáry. Každé srovnání však kulhá, tváří v tvář zcela svébytnému, poctivě hledajícímu, vlastní zkušeností hnětenému Duškově stylu. Scénograf kreslí figuru v pohybu a v gestu, leckdy s výraznou mimikou ve tváři, hraje si s jejími variantami, simuluje si příští situace na scéně, postavy křičí, smějí se, jsou přehrbené či přehnaně rovné, utíkají z obrazu anebo bezradně stojí, neví, kam s rukama. To vše lze z kreseb vyčíst: není to tedy chladný záznam vnější podoby kostýmu, ale toho, jak bude fungovat na živém herci. Přestože jsou skici především pracovní pomůckou, určenou k dialogu, mají napětí, velký vnitřní náboj, hravost. Je v nich obsažena také jistá „aura prostoru“, tedy vnitřní napojení na to, jaké dispozice bude mít jeviště, eventuálně i jaký materiál při jeho budování bude užit.

Duškovým oblíbeným je tabulační papír s boční perforací, používaný i na technické kreslení, a v nedávné minulosti do jehličkových tiskáren, tenký natolik, aby mohl být v případě potřeby použit i jako transparentní „pauzák“. Dobře saje tuš, nerozpíjí barvu a navzdory své nízké gramáži je i dostatečně pevný. Papír hodný akčního scénografa, pro nějž je scénický návrh jen mostem, pracovním mezistupněm k finálnímu tvaru divadelní inscenace. Právě ten převažuje v souboru návrhů pro inscenace v Divadle Na zábradlí.

6 Scénické a kostýmní návrhy jsou uloženy v soukromém archivu Jana Duška a v Divadelním oddělení Národního muzea (*Hamlet, Bratři Karamazovi, Macbeth a Hlučná samota*).

7 Poutavě na toto téma hovořil Miloš Horanský v osobním rozhovoru s autorkou na téma Libor Fára (14. června 2004), Jan Dušek či někteří spolupracovníci Luboše Hrůzy; vesměs se rozhovor vždy stočil k tomu, že výtvarník často místo verbálního projevu volí v komunikaci raději kresbu.

8 Nejde mi zde o podobnost vnějších znaků, ale hlubších motivací k pojmání figur: jak u Roszkopfové, tak u Duška jsou to často postavy jakoby zachycené v určitém momentu, výkřiku, náhlém pohybu. Kreslené se znalostí a prožitkem daného dramatického textu.

Proteus, Městské divadlo na Královských Vinohradech, 1935. Scénický návrh Františka Zelenky. Divadelní oddělení Národního muzea, sign. H6p-333-40



Ženítko, Terezín, 1943. Scénický návrh Františka Zelenky. Divadelní oddělení Národního muzea, sign. H6p-6886-52



Gogol „Ženítko“ - I.

Zelenka

Král jelenem, Divadlo Na zábradlí, 1976. Kostýmní návrh Jana Duška.
Archiv Jana Duška



JELEN

Prava úbryt

za del -

u šro
leu

celý jelen
z lambrétyru

Malý kontext

Jan Dušek vkročil na pole profesionální tvorby ve velmi nadějném období, v roce vzniku Pražského quadriennale (1967), v letech plodných pro československou kulturu obecně. A zažil i období tzv. normalizace, které mělo do velké míry negativní dopad na vývoj českého divadla. Přesto zde základ velkého tvůrčího potenciálu zůstal i přes odchod mnohých umělců do emigrace či do ústraní a na scénách československých divadel se zrodil značný počet inscenací s nepřehlédnutelnými kvalitami (právě Schormovy k nim patří). Zároveň se od počátku let sedmdesátých plně konstituoval proud akční scénografie, který přesně konvenoval Duškově naturelu i tvůrčímu typu a který tento výtvarník razantně ovlivnil.

Stal se součástí silné generace českých a slovenských jevištních výtvarníků (Jaroslav Malina, Miroslav Melena, Jozef Ciller...), jež svedla do proudu „dějstvující scénografii“⁹ touha zabývat se tvorbou scény nikoli jako kulisou k představení, ale plně jako „výtvarným projevem dramatickým“.¹⁰ Tento proud (v rámci něž existuje tolik odlišností, kolik je jeho představitelů) měl ovšem své bezprostřední předchůdce, „hlasatele“ – Ladislava Vychodila a Libora Fáru.

Inspirace, spřízněné směry a duše

Věra Ptáčková píše o příbuznosti Duškovy scénografie se scénografií Františka Muziky.¹¹ Každé přirovnávání jednoho výtvarníka k druhému je diskutabilní. I toto je přílehlavé pouze v některých aspektech – v čistotě a minimalismu, ve snaze po skloubení herecké a scénografické složky, ve významové variabilitě scénických prvků. Muzikovy scény jsou však daleko více ovlivněny výtvarníkovým malířským zaměřením, stylizace nikdy nespěje k až brutální syrovosti jako u Duška, také je radikální rozdíl v užívání barevné škály, jež je v případě Duškových prací záměrně omezená, až asketicky střídá a spoléhá na přírodní barvy užitých materiálů (dřevo, bílá textilie), o scénických návrzích, často v černobílém provedení, ani nemluvě. Paralely lze nalézt v Muzikově „akční scénografii“ k inscenaci Shawova *Androkla a Iva*¹² a nepochybnou inspirací pak byla Duškovi Muzikova výprava k *Juliettě* Bohuslava Martinů (ND Praha, 1938; Dušek vytvořil scénu k této opeře pro SD Brno, 1982). Jinak je však Muzikova lyrická, svrchovaně malířská, leckdy až líbivá malba Duškově neučesanému, *pracovnímu* stylu velmi vzdálená.

Dušкова tvorba vyrůstá z velmi podnětného podhoubí šedesátých let a sám uvádí několik zdrojů, které považuje za „iniciační“: Marcela Duchampa, Aléna Diviše, filmy Federica Felliniho a postupy Františka Trösterera. Na pomyslný vrchol této „osobní pyramidy“ však staví pojetí scénografie, jaké uplatňoval František Zelinka (1904–1944), na jehož scénografické dílo jej upozornil právě Tröster.

„Setkání“ s dílem avantgardního architekta a scénografa je z hlediska české výtvarné sféry v druhé polovině 20. století zákonitě a typické. Poté, co od konce padesátých let dochází k postupnému uvolňování režimních pout a znovuožívání duchovního sepětí s meziválečnou avantgardou (jež bylo pro tuhou garnituru v padesátých letech takřka nepřipustné, ač mnozí z umělců, kteří s režimem aktivně

9 Dle sovětských teoretiků Milice Požarské a Viktora Berjozkina. Přeložené Helenou Suchařípovou termínem akční scénografie.

10 Viz VACKOVÁ, Růžena. *Výtvarný projev v dramatickém umění*. Praha: Tomsa, 1948. 649 s.

11 PTÁČKOVÁ, Věra. Kousek místa pro scénografy. *Amatérská scéna* 14, 1977, č. 5, s. 24.

12 Věra Ptáčková právě tuto inscenaci v režii Jindřicha Honzla zmiňuje jako „předvoj“ akční scénografie v partii věnované výpravě Libora Fáry k Jarryho inscenaci *Krále Ubu* v Divadle Na zábradlí (1964). Viz PTÁČKOVÁ, Věra. *Česká scénografie XX. století*. Praha: Odeon, 1982, s. 240. Viz též KOUBSKÁ, Vlasta. K brněnským představením *Androkles a lev* a *Donogoo Tonka* – z dopisů Jindřicha Honzla Františku Muzikovi. *Divadelní revue* 26, 2015, č. 1, s. 187–209.



Tragický příběh Hamleta, Divadlo Na zábradlí, 1978. Kostýmní návrh Jana Duška (hrobníci). Archiv Jana Duška

humor, absurdita, sarkasmus se nutně nemusí vylučovat s radostí a lehkostí, byť ty by byly zabarveny i temnějšími tóny. Zdá se, že tyto zdánlivě neslučitelné pocity generace šedesátých let, alespoň její velká část, sdílela a z nich čerpala, a právě promísením těchto protikladů založila jedinečnou, osobitou vlnu v českém umění tohoto období. Svědčí o tom příklady ze sféry divadla a výtvarného umění (oba

13 JIŘIČKA, Lukáš. Svoboda a volnost se pojí s úzkostí z rozkladu a entropie. Rozhovor se S. Dvorským. *Souvislosti* 16, 2005, č. 4, s. 361.

spolupracovali, z avantgardy vzešli a byli přímo jejími signifikantními tvůrci – básník Vítězslav Nezval, režisér Emil František Burian, výtvarník Adolf Hoffmeister...). Mladí tvůrci hledali inspirační podněty v umění, které jim bylo blízké svobodou vyjadřování, moderními postupy vzdálenými rigidností socialistického realismu a souvislostí s novými proudy doby – *pop-art*, *arte povera*, *objet trouvé*, informel, konceptuální umění apod.; právě *arte povera*, chudé umění, využívající dostupných, často přírodních materiálů, je pro dílo Duškovo, ale také například Fárovovo nebo Hrůzovo – u něj hlavně v období do roku 1968 – zásadním pramenem, z něhož se napájela jejich tvorba.

Stanislav Dvorský, básník, esejista a grafik, o sepětí tehdejší mladé generace umělců s tvorbou meziválečné avantgardy mluví rezervovaně: „Je pravda, že šedesátá léta jsou někdy považována za jakousi dobu bláznivých let dvacátých, ale ta paralela platí jen s velkou výhradou. Umění šedesátých let v určitém velmi nekompromisním a prohlubujícím smyslu navazovalo na výboje dvacátých let, na tehdejší detabuizace a překračování norem a rozrušování hranic, ale [...] osvobození výrazu se tentokrát zvláštním způsobem pojilo s úplně jinou vnitřní zkušeností, které nevládla žádná radost a lehkost, spíš pravý opak. Metafyzická úzkost, černý humor, absurdita, sarkasmus. Jenže ještě v něčem se ta dvě období významně lišila: avantgarda brala samu sebe smrtelně vážně, jako předvoj se cítila i trochu povznesenou elitou. Byly i výjimky, jistěže. Neoficiální umění šedesátých let se u nás těžce vyhrabávalo z podzemí, kam je zahnali stalinisté v padesátých letech, a elitářským pocitům se v podzemí spíš nedaří, než naopak.“¹³

Repliku je však potřeba doplnit a určité jí lze i oponovat: metafyzická úzkost, černý



Tragický příběh Hamleta, Divadlo Na zábradlí, 1978. Foto Karel Meister

obory za všechny reprezentuje v tomto punktu Libor Fára) či filmu (Josef Švankmajer, Juraj Herz a další). Ostatně i Zelenkovo dílo v sobě tyto póly vrchovatě obsahuje (Dvorského poznámka o povznesenosti, elitářství a nedostatku humoru ze strany avantgardních tvůrců působí až příliš zkratkovitě, a pokud jde o Zelenku, rozhodně se jeho osobnosti a tvorby netýká).

Důležitým dílem, které Duška vedle Zelenkovy válečné tvorby v terezínském ghettu mimořádně zaujalo, byla až minimalistická, originálně řešená scéna ke Claudelově „satyrské hře“ *Proteus* v režii Františka Salzera z roku 1935 (Komorní divadlo – Městské divadlo na Královských Vinohradech).¹⁴ Ta představuje už na první pohled „předchůdkyni“ některých Duškových scén a akční scénografie obecně – v použití specifických rekvizit „denní potřeby“, *objets trouvés* (obrovská stará matrace využitá jako zadní prospekt, plechová otlučená vana...), v objevování principu, který později vnese do umění směr *arte povera*. Je to scéna až surrealisticky asociativní, nadčasová, přitom ale korespondující s tématem hry (a tím je vlastně zároveň „realistická“) – hlavní postava je letitý „bůh šestého řádu“, postižený typickou stařeckou chorobou: hromaděním odpadu. Shromažďuje vedle rozmanité (i roztodivné) fauny také věci pocházející z potopených vraků.¹⁵ Tento odpad zde – „po schwittersovsku“ – Zelenka „proměnil v umění“.¹⁶ Inspirovala jej zřejmě scénická poznámka k čtvrtému obrazu prvního dějství, tedy ta, která se vztahuje k prostředí Proteova obydlí: „Deska se otočí, přinesouc jiný kraj ostrovní. Je zřítí Protea zcela nahého v koupací vaně s vypouklým dnem, v níž se koupá a jejíž kohoutek

14 Dle osobního rozhovoru, květen 2015.

15 V kontextu evropské literatury jde o text, který je součástí jakési „vlny apokryfů“ na antická témata (srov. Karel Čapek a jeho *Knihy apokryfů*, Frejkova inscenace *Když ženy něco slaví* či *Odyseus* Jamese Joyce).

16 Viz HLAVÁČKOVÁ, Miroslava. *Libor Fára*. Katalog k výstavě. Roudnice nad Labem: Oblastní galerie, 1989. Nestr.

je nahrazen zátkou. [...] Vedle něho je postaveno šest tabákových rostlin v kořenáčích. Před ním je proutěný koš, naplněný rybami, které hází svým tuleňům.“¹⁷

Vlasta Koubská o této progresivní scéně napsala v katalogu k Zelenkově výstavě: „...došlo (zde) k nebyvalému propojení fantaskní poetiky s groteskním humorem. Hlavním a vlastně jediným scénickým objektem se stala stará, rozměrná, použitá slaměná matrace. Stojící tvořila zeď, pak se zvedla do vzduchu a vytvářela strop a zároveň podlahu v patře, přistě byla postelí, zešikmělá byla klouzačkou a nakonec se rozhoupala. Její nebyvalá variabilnost vystoupila zásadně proti předem určenému jednoznačnému scénickému tvaru. Významy takového objektu byly objasňovány až konkrétní hereckou akcí, která dále v součinnosti s obrazovou projekcí podněcovala divákovu představivost. Nečekané asociativní souvislosti pak odkrývaly nové významy dramatického textu.“¹⁸ Tato výprava však jakoby předznamenala – co do způsobu komunikace s předměty na scéně – nejen akční scénografii sedmdesátých let, ale také to, co výtvarník vytvoří od roku 1943 ve specifických podmínkách terezínského ghetta, kdy ovšem byla práce s nuznými, otlučenými rekvizitami denní potřeby a jejich scénická variabilita vynucena okolnostmi. Bezútěšnost výjevu s vévodící roztrhanou matrací je vyvažována přítomností poetického, i když bizarního a surreálního prvku: otevřeným oknem, nevedoucím ven z prostoru – jen v něm stojícím „bez cíle“ nad plechovou vanou, podepřeným jednoduchou stojkou – a plným květin (tabákových keříků?). Malý, půvabný, nefunkční, absurdní segment, na nějž se může soustředit ztýraná duše.

Proteus v Zelenkově provedení přesně zapadl do Duškových představ, jak by měl scénograf přistupovat k pojímání jevištního prostoru; stejně jako Zelenka v tomto případě, i Dušek z povahy svého nejnvtřnějšího založení, fundamentálně, potřebuje čerpat svá témata z materie denní reality, kterou naplňuje přesahem a přetavuje v novou, specifickou „skutečnost“.

Zelenkovy terezínské výpravy, které Duška dle jeho vlastních slov uhranuly ve své oproštěnosti, jsou specifické tím, jak se odklánějí od abstrakce příznačné pro jeho scénografie v Osvobozeném divadle. Více se blíží právě *Proteovi* a zvláštním způsobem se v nich mísí realistická forma s jistou stylizací (tímto principem připomínají např. tvorbu Josefa Čapka pro děti). Ovšem, zde se nepochybně okolnosti Zelenkovy tvorby vzpírají jakémukoli „třídění“: realita kolem byla absurdnější a šilenější než nejčernější sny, a tudíž se jeho *realistické* scénografické návrhy stávají vlastně snovými, stylizovanými vizemi, vzpomínkami, touhou po návratu do klidu, jistoty a harmonie. Lada Bartošová (Tvrdíková) ve své diplomové práci o Zelenkovi připomíná, že terezínský soubor je paradoxně co do dochovaného materiálu v jeho díle částí nejucelenější a z hlediska výtvarného stylu také velmi konzistentní.¹⁹ Sám výtvarník si však svých terezínských scénografií po umělecké stránce příliš nepovažoval, měl pocit ustrnutí, nemožnosti se dále rozvíjet a nespíše i doufal, že toto období i se vši vykonanou prací jednou bude vnímat spíše jako zlý sen, než jako plnohodnotnou tvůrčí etapu: „Moje práce v Terezíně totiž se nevyvinula dosud v nějaký umělecký tvůrčí projev a také se už asi nevyvine.“²⁰ V kontextu, který dnes známe a o jehož hrůzně apokalyptičnosti Zelenka v Terezíně patrně tušil jen zčásti, se

17 CLAUDEL, Paul. *Proteus*. Přel. Arnošt Procházka. Praha: Kamila Neumannová, 1920, s. 6.

18 KOUBSKÁ, Vlasta. *František Zelenka 1904–1944: Rodák z Kutné Hory: Scénograf, architekt, grafik*. Praha: Národní muzeum, 2008. Nestr.

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

20 ZELENKA, František. Rkp. poznámky. Archiv holocaustu při Židovském muzeu v Praze. František Zelenka, složka VI/17a, i. č. 327. Cit. dle: TVRDÍKOVÁ, L. Op. cit., s. 82.

zdají podobné úvahy tragicky vizionářské...²¹ Ač měl tvůrce na mysli nepochybně spíše uměleckou stagnaci nežli konec holé životní perspektivy.

Srovnávání Zelenkova terezínského díla s prací výtvarníka, tvořícího ve zcela odlišných podmínkách (byť v éře normalizačního „bezčasí“), je pohříchu problematické, přesto: při pohledu na Duškovy výpravy k inscenacím *Hamleta* (zejména v Divadle Na zábradlí) jako by z nich vyzářoval podobný pocit, i když v pootočené, neidealizující perspektivě: vycházející z nejelementárnější reality tvoří obraz temného, citově vyprahlého, zkrvaveného světa, který je nepochybnou metaforou k žité skutečnosti pookupační chandry a celé normalizační etapy.

Jedním ze spojujících článků mezi scénografií avantgardy a akční scénografií je záliba v začleňování prostých, syrových materiálů, typických pro *arte povera* – dřeva (nahrubo opracované trámy, bedničky, praktikábly...) a textilie (v akční scénografii ovšem daleko hojnější), již Dušek využil právě ve „svých“ *Hamletech* v normalizačním období. Ta byla charakteristická také pro dílo Jaroslava Maliny (za mnohé další viz *Troilus a Kressida*, Činoherní studio Ústí nad Labem, 1979), Luboše Hružy (už ne v takové míře, ale jeho *Peer Gynt* v Nationaltheatret Oslo [1975] je na hře s tvarováním draperie přímo postaven) a Miroslava Meleny (již *Těžká Barbora* v Divadle Petra Bezruče, 1968, a ypsilonkovské inscenace – např. *Picasso a jeho Touha chycená za ocas*, 1969, *Dvanáct křesel*, 1973). Tvůrci akční scénografie sedmdesátých a osmdesátých let tak prověřují všestrannost textilie jako stavebního prvku, který může tvarovat jevištní prostor. Tento materiál je schopen členit, vrstvit se, je dostatečně proměnlivý, napomáhá

21 Zprávy o detailech a okolnostech Zelenkova úmrtí se různí. Podle některých zahynul 19. října 1944 v Osvětimi, dle jiných byl zastřelen na pochodu smrti v Gliwiciích o měsíc později. Viz TVRDÍKOVÁ, L. Op. cit., s. 11. V Osvětimi zahynula Zelenkova manželka a jejich osmiletý syn Martin, kvůli nimž se Zelenka přihlásil do transportu.



Tragický příběh Hamleta,
Divadlo Na zábradlí,
1978. Kostýmní návrh
Jana Duška (Duch).
Archiv Jana Duška



Bratři Karamazovi, Divadlo Na zábradlí, 1979. Scénický návrh. Archiv Jana Duška

zvyšovat účinek světla, poskytuje bezpočet možností, jak jím vyjádřit emoce, povětrnostní jevy, zakrýt či odhalit, co je právě třeba, přeměnit se v objekt, rámovat perspektivě zrcadlo atd. Může měnit své tvary a vzhled prostřednictvím řasení, světla, barevného pojednání. V Zelenkově případě se textilie objevuje spíše jako jeden z mála dostupných materiálů v terezínském ghettu, ovšem už v některých jeho výpravách mezi válkami funguje jako důležitý „architektonický“, variabilní prvek scény (viz např. *Ostrov Dynamit* v Osvobozeném divadle, 1930). V Terezíně byly nalezené předměty a kus látky často jediným použitelným materiálem. Dokonalá znalost historických slohů a souvislostí, lidové kultury a mytologie však Zelenkovi dovolily tyto skrovné prvky svobodně stylizovat a skloubit v moderní tvar: viz například jeho výtvarné zpracování lidové hry *Esther* (1944), pro něž zvolil až dětsky naivní, podstatě hry nesmírně blízkou formu: „Jevišť se nacházela na půdách kasáren, to samo o sobě dávalo scénám fantastickou atmosféru... Zelenka využíval všechny dané kvality jevišť, stupňoval je zdůrazněním jejich práchniviny (třeba v Gogolově *Ženitbě*), nebo tím, že používal výhradně materiálů typických pro ghetto (heraklit, sláma, plechovky). Kostýmy pro *Esther* byly například z prostěradel – zbyly jich tu stovky po mrtvých. Pestře obarvené a na dětský způsob poskládané a prostřihané nůžkami jako papír vytvořily cosi podobného kraječkám, ovšem roztrpepeným, chudince veselým. Král pak měl na krku řetěz z prázdných krabiček od pařtíků, štrápece na šatě Opovědníka byly z dřevité vlny.“²² Další možností byly zbytky prken či trámů, z nichž bylo možno stlouci jednoduché jevištní prvky. I tento materiál rád využívá Dušek, povyšuje jeho podstatu v syrovém, či jen velmi hrubě opracovaném stavu na významotvorný faktor, utvářející zároveň atmosféru představení (srovnej postupy Tadeusze Kantora). Tak užil například ve *Večeru tříkrálovém* v Divadle J. K. Tyla v Plzni (1976, režie Ota Ševčík) scénický segment, připomínající

22 ČERNÝ, František. *Theater – Divadlo*. Praha: Orbis, 1965, s. 222–223.



Bratři Karamazovi, Divadlo Na zábradlí, 1979

jednoduchá *pageants* – pojízdná jeviště z nahrubo opracovaného dřeva, a pootevřel tím možnost nahlédnout a proniknout do Shakespearova textu jinými úhly, jiným pohledem, skrze ryzí „hru na...“, očištěnou od nánosů a „výkladů“, a přitom hluboce spjatou s duchem Shakespearovy doby.

To, co očividně spojuje Jana Duška s Františkem Zelenkou, jsou humor, vtip, inklinace k nadsázce a ironii, skepse, která ale nezabraňuje člověku v dychtivosti a neutuchající chuti po životě; okno v *Proteovi* je toho signifikantním důkazem. U Duška se projevuje tendence k vtipu, shození, nadsázce už od jeho rané tvorby: ovlivnil v tomto směru velmi pozitivně některé inscenace ve Státním divadle v Ostravě na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, kde museli tvůrci často v úlitbě režimu zpracovávat folklorní, leckdy pseudolidová témata. Dušek jim dodal kýžený nadhled, přispěl k tomu, aby se tyto inscenace zcela nepropadly do naivity a ulpívání na stereotypch. I v tom, jak sám potvrzuje,²³ mu byl inspirací František Zelenka. Ač ne fyzické, je to tedy setkání niterné, hluboké, a jak říkali surrealisté – *osudové*.

Profesionální počátky

Začátky Duškovy tvorby jsou do značné míry spojeny se Státním divadlem Ostrava a posléze s Divadlem Petra Bezruče, kde po studiu u Františka Trösterera působil v letech 1967–1973. V druhém z nich se ocitá v problematické době po sovětské invazi, ovšem ještě za ředitele Saši Lichého (1966–1971), který se snažil zachovat trendy předchozí skupiny vedené Janem Kačerem (1959–1965), jež se svým moderním a neiluzivním, respektive antiiluzivním typem divadla významně podílely na proudu vytvářeném malými scénami v šedesátých letech.

Ve scénografii, kterou Dušek vytvořil ve Státním divadle (kupř. *Obchodník s deštěm*, 1968, s režisérem Bedřichem Jansou), uplatnil ještě velmi málo z principů, které

23 Osobní rozhovor autorky s Janem Duškem, květen 2016.



Bratři Karamazovi, Divadlo Na zábradlí, 1979. Kostýmní návrh – Aljoška (Pavel Zedníček).
Archív Jana Duška

běhu“,²⁷ výtvarně šlo o pozoruhodný počín. Dušek, provokován Calábkovým textem, obsahujícím v sobě „hru na...“, vytvořil antiiluzivní scénu, s využitím přírodních materiálů (dřeva, hrubého lanoví...), jejichž syrovost, rustikálnost a pro hmat i oko příjemná proteplenost přímo jako by vybízely k fyzickému kontaktu, ke hře. Ta také

o něco později začne směle a neortodoxně rozvíjet v Divadle Petra Bezruče: jednou z prvních tamních inscenací ohlašujících „zrození nového stylu“²⁴ je *Doktor Faust* z roku 1969, na němž se sešel s režisérem Pavlem Hradilem a autorem-dramaturgem Milanem Calábkem, s nimiž jej na dlouhá léta spojí hojná spolupráce.

Milan Calábek (*1940, tehdy mladý autor se zkušeností lektora pražského ND, kde připravoval spolu s dramaturgem Zdeňkem Hedbávným Goethova *Fausta* v režii Alfréda Radoka, kterážto inscenace se ale kvůli sovětské invazi a následné Radokově emigraci už nerealizovala)²⁵ koncipoval svého *Fausta* jako „hru na Fausta“, kterou hrají vesničané, a dramatický kus tak získává ráz obřadu a lidové suity – ostatně takový je i podnázev – *lidová suita se zpěvy ve čtyřech ročních obdobích*. Nepochybně se tu dá vystopovat inspirace tvorbou Emila Františka Buriana. Výraznou hudbu, která zde byla spolutvůrcem představení, nejen jeho kulisou, složil pro tuto inscenaci Zdeněk Pololánik, choreografii připravila Zdena Kyselá.

Centrem hry je zde Kašpar, tvořící i jakýsi most mezi účinkujícími a diváky, mezi starou pověstí o Faustovi a Faustem, jak ho pojmají a jak si jej přizpůsobují vesničané. V ostravské inscenaci, režírované Pavlem Hradilem, hrála Kašpara Barbara Plichtová, svým založením osobnost autorského typu, tehdejší debutantka.²⁶

Byť se inscenátorům v Ostravě zcela nepodařilo „tnout do živého“ a z jejich záměru hlavně vinou přílišné obecnosti, nekonkrétnosti vztahu každé z postav k faustovské látce zůstalo „pouze to, co nebylo cílem: kultivovaně sestavená montáž lidových obřadů na základě faustovského příběhu“,

24 Mám na mysli hlavně rozvinutí akční scénografie v rámci Duškovy tvorby, a tím i jakési „druhé fáze akční scénografie“, protože její principy, jak už bylo řečeno jinde, se začaly rodit již začátkem šedesátých let 20. století (viz např. Vychodilova scéna k Neveuxově *Zlodějce z města Londýna* v režii A. Radoka, 1962, či Fárova scéna k Jarryho *Králi Ubuovi* v režii J. Grossmana).

25 O zamýšlené Radokově inscenaci viz PETRUŽELA, Honza. Radokův *Faust* – Zpráva o nerealizované inscenaci. *Divadelní revue* 15, 2004, č. 2, s. 73–80.

26 V pozdější inscenaci téhož titulu, kterou Hradil spolu s Duškem vytvořili v roce 1972 v divadelním studiu JAMU, se Dušek poprvé pracovně setkal s herci, kteří budou později tvořit jádro souboru Divadla Na zábradlí, reprezentující tamní slavnou éru Evalda Schorma: Jiřím Bartoškou, který zde ztvárnil Kašpara, a Karlem Heřmánkem jako Mefistem.

27 CIMICKÁ, Dagmar. Těžištěm divadla je živý člověk. *Zemědělské noviny* 19. 3. 1970.

neustále probíhala – předměty získávaly akcí herců nové významy, jež se podle situací a také v souladu s rytmem tance, prostupujícího děj, zaměňovaly, prolínaly, byly v pohybu. Takřka v centru jevištní plochy stál dřevěný trám, obklopený kolem dokola lavicemi, v zadní části scénického prostoru tvořila soustava lanová jakýsi portál, vpravo stála tabule, na níž Kašpar napíše křídou jméno titulní postavy „hry na Fausta“, vlevo jakési „sluneční hodiny“, namalované na napnutém plátně, které odměřovaly roční doby. Portálové zrcadlo bylo nahoře uzavřeno šňůrou, na níž visely cípate roztrhané hadříky, jejichž obrysy, zaříznuté do temně vykrytého zadního prospektu, jako by svými ostrými hroty pomáhaly vytvářet napětí mezi onou hrou na... a hrou, jež je zároveň smrtelně vážnou lidskou komedií.

Tento typ scénografie uplatňuje Dušek v roce 1970 kupříkladu v tehdejší Divadle S. K. Neumanna v *Zavraždění sv. Celestiny, kuplířky z města Salamanky* (M. Calábek dle Fernanda de Rojase, režie Václav Lohniský), pro niž opět vybral jako základní materiál dřevo a nevzhledný hrubý textil. Uprostřed jakýsi „pranýř“, centrum „návsí“, v zadním plánu dřevěné schody, hrubá tkanina, jejíž účel se mění – může být závěsem, přikrývkou, pláštěm. Scéna opět ožívá součinností s hereckou akcí.

Pro *Dům doni Bernardy* v Divadle Petra Bezruče (1971, režie P. Hradil) zvolil minimalistické prostředky, které tomuto typu dramatiky velice svědčí:²⁸ jakkoli zde nelze příliš hovořit o akčnosti ve smyslu komunikace herce s rekvizitou, se scénografií, ona emocionálně podmíněná akčnost je podprahová, potenciální a svou syrovostí a čistotou, využíváním jen nejnужnějších scénických prvků do proudu „jednající scénografie“ patří. Kýžené napětí a zároveň symbióza mezi scénou, kostýmem a hercem zde probíhala jaksi v druhém plánu, skrze niterné spojení mezi nimi. Ostře vyhraněný kontrast mezi černou barvou kostýmů a bílou barvou (stěny kulisy a podlaha jeviště) byl podpořen výraznou modelací světlem a stýkáním geometrických ploch, které toto osvětlení vytvářelo.

Velmi podobný princip užil ve výpravě téhož titulu (a s týmž režisérem) v roce 1976 ve Státním divadle v Brně, avšak jak lze prozatím vysledovat z „prvního čtení“ obrazových materiálů, ostravská inscenace kypěla daleko emocionálnější nábojem, napětím, soustředěním, bezprostřednějším pocitem deziluze. Síla inscenace byla znásobena velmi svěžím, autentickým projevem hereckých představitelů, kterými zde mimo jiné byly Barbara Plichtová v roli Adély či Lenka Termerová jako Martirio.



Bratři Karamazovi, Divadlo Na zábradlí, 1979. Kostýmní návrh – Karamazov (Karel Augusta).
Archiv Jana Duška

28 Podobně čistě a oproštěně pracoval např. španělský režisér Carlos Saura s výtvarnou složkou k filmovému přepisu Lorkovy *Krvavé svatby* (1981).

Inscenaci Dostojevského *Strýčkova snu* (Státní divadlo Oldřicha Stibora Olomouc, 1971, režie Jirí Fréhar) zmiňuje V. Ptáčková v *České scénografii XX. století*: „...výprava [splyne] s akcí: měkkostí a rozbledlostí molitanového koberce determinuje chůzi i projev herce.“²⁹ Je to na první pohled zcela klasická výprava „ruského střihu“, navíc, navzdory Duškově obvyklé nechuti k opulentněji vybaveným scénám, je na této scéně k vidění vše, co si v ruském měšťanském domě lze představit: sametově měkké koberce, mobiliář, obrazy, masivní dveře. Vše však vlivem osvětlení jakoby pluje nad zemí, vystupuje ze tmy, měkce se připomíná a zase padá do přímě, a tím se „realita“ poněkud relativizuje, získává snovou perspektivu.

Dušek v inscenacích z prvních let profesionální dráhy ohledává nové možnosti, jak přistoupit k tvorbě scény, činí tak ale jistou rukou a s jasným záměrem – hlouběji se dostat k podstatě toho, co je to divadelnost, z jakých lidských potřeb a pohnutek plyne, a obnovit, pročistit, produchovnět, oživit výtvarnou složku divadla v symbióze s hereckým projevem.

Je zřetelné, že pro práci s Evaldem Schormem a dalšími režiséry v Divadle Na zábradlí přišel Dušek z oblastních divadel vybaven jako zralý scénograf, schopný významně spoluurčovat celkový ráz inscenace.

Na Zábradlí (dozrávání, prohlubování)

Situace v Divadle Na zábradlí byla v průběhu Duškova tamějšího působení poměrně dramatická, zejména ve střídání šéfů činohry.³⁰ Podstatné pro něj však bylo, že po celou „svou“ éru v DNZ zde mohl spolupracovat s blízkým režisérem Evaldem Schormem. Jádrem jeho poetiky, přístup k tvorbě, popisuje scénograf takto: „To, co Evalda Schorma odlišovalo od ostatních kvalitních režisérů – řečeno filmařskou terminologií –, byla volba objektivu. Nikdy nepozoroval stav světa jakoby zvenčí, pohledem člověka, který běh věcí konstatuje či s odstupem hodnotí. Jeho úhel pohledu zabíral i jeho samého jako součást zmatené doby, jako člověka spoluvinného za stav věcí. Proto také, i když se jeho divadelní citění realizovalo výhradně hereckým projevem, dokázal dát scénografickému gestu, které by jinde působilo jen jako artistní schválnost, lidské zdůvodnění a dramatické oprávnění.“³¹

Tato fáze Duškovy tvorby, datující se lety 1976–1987, se zdá po výtvarné stránce velmi konzistentní. Rozvinul v ní svůj koncept „jednající scénografie“³² v době, kdy se tento druh pojmání výtvarné složky inscenace ujal i mimo českou kotlinu (zejména v SSSR prostřednictvím hlavně Davida Borovského, Eduarda Kočergina i o generaci staršího Daniila Liděra). Duškova tehdejší tvorba tak nejen zapadá do obecnějšího kontextu akční scénografie, ale je zároveň i jedním z hlavních hybatelů jejího rozkvětu.

Divadlo Na zábradlí v sobě spojuje výhody klasického barokního prostoru, kukátkového jeviště, přitom natolik komorního, že umožňuje tvořit i typicky studiové inscenace. Pro mladého Duška, jenž sice už poznal i velké scény, ale více zkušeností měl s menšími jevišti, se DNZ³³ stalo patrně optimálním prostorem pro nastartování

29 PTÁČKOVÁ, V. Op. cit., s. 269.

30 Jaroslav Gillar, šéf činohry DNZ po Janu Grossmanovi, v roce 1976 emigroval, funkci po něm převzal Jaroslav Chundela, který emigroval o dva roky později, a další šéf, Karel Vondrášek, emigroval v roce 1982. V letech 1983–1989 vedl činohru DNZ Jan Přeučil. Viz též: FIALOVÁ, Daniela. *Divadlo Na zábradlí v období od odchodu Jana Grossmana do příchodu Evalda Schorma*. Bakalářská práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, katedra divadelní vědy, 2012. 87 s.

31 DUŠEK, J. Op. cit., s. 20.

32 Tento termín Dušek ve spojitosti se svou tvorbou uvádí raději než známý termín „akční“.

33 V roce 1967 prošlo divadlo rekonstrukcí, při níž byly některé dispozice změněny – např. hloubka jeviště se zvětšila ještě o metr, takže měří téměř sedm metrů.



Macbeth, Divadlo Na zábradlí, 1981. Archiv Jana Duška

další fáze tvorby. První tamní Schormovou režii a zároveň první Duškovou tamější výpravou³⁴ byla k inscenaci Gozziho hry *Král jelenem* (1976). Ta má k Zelenkově přístupu (jaký uplatnil např. v práci na barokní hře) blízko tím, jak neortodoxně, s až insitní otevřeností a „dětskou“ originalitou přistupuje k tématu, jehož zpracování si zároveň vyžaduje hlubokou znalost historických slohů a žánrů. Podobně hravě Dušek pronikal k jádru komedie dell'arte. Smlouva k tomuto dílu praví: „...výtvarník zodpovídá za dobovou a slohovou věrnost a za stylovou čistotu...“³⁵ To jej – podle vlastních slov – vyprovokovalo k tomu, aby se tomuto požadavku vzepřel a naopak se pokusil styly smísit, vytvořit atmosféru „hry na komedii dell'arte“. Odestetizovat ji, jít na dřev její hravě podstatě. Výsledek se zdá až jakousi jemnou barbarizací, připomenutím toho, co je v komedii pohanské, např. typické zveličování některých momentů (pohlavní znaky, maskování...). Dušek sem ve velmi stylizované formě vnesl také prvek Orientu, který s benátskou kulturou velmi úzce souvisí. Je přítomen jednak na kulise zadního prospektu v podobě až pohádkového motivu orientální architektury, jednak v některých kostýmech – turbanech a pláštích s překvapivě minuciózními dekorativními aplikacemi. Přitom zde zároveň neváhal uplatnit současné prvky. Kostým byl „rekvizitou na těle“.³⁶ Výtvarník o své první výpravě pro DNZ píše v habilitační přednášce: „V inscenaci *Král jelenem* šlo především o to, zbavit commedii dell'arte schematičnosti, toho, co je v tradiční typologii už nečitelné, pokusit se oživit komediální podstatu a neestetizovat historický tvar. Výsledkem byl Orient commedie dell'arte viděný letem světem, očima Benátčana z Prahy tohoto století.“³⁷ DNZ však nebylo jediné divadlo, kde tento princip uplatnil.

34 První setkání Duška se Schormem proběhlo v Brně při společné práci na inscenaci studentů JAMU už v roce 1972 (V. Rozov: *Věčně živí*).

35 Soukromý archiv Duška.

36 Z osobního rozhovoru s Janem Duškem, září 2014.

37 DUŠEK, J. Op. cit., s. 18.



Macbeth, Divadlo Na zábradlí, 1981. Archiv Jana Duška

O rok dříve vytvořil pro inscenaci Ruzzanteho hry s českým názvem *Křupani* (Státní divadlo Oldřicha Stibora Olomouc) některé velmi podobné kostýmy (hlavně co se týče jejich orientálního střihu), byť celkově vyšel „historické věrnosti a stylové čistotě“ výtvarné složky zřetelněji vstříc.

Svébytnou kapitolu v Duškově tvorbě „předsametové“ doby tvoří zpracování Shakespearova *Hamleta*. – Pro akční scénografii se jedna z výprav k této hře stala jakýmsi poznávacím znamením, symbolem: Borovského scéna k tomuto textu v Divadle na Tagance (1971, režie Jurij Ljubimov) bývá právem vnímána jako jedna z prvních a nejdůležitějších, které ohlásily nástup hlavního proudu akční scénografie, datovaný právě počátkem sedmdesátých let.

Jan Dušek se s touto hrou setkal jako scénograf dodnes celkem pětkrát, v období do roku 1989 třikrát. Poprvé v Divadle Petra Bezruče v roce 1970, kde jako autor scény s režisérem Pavlem Hradilem vytvořil z hlediska výkladu i formy razantní, provokativně minimalistický tvar: „Bílé plátěné závěsy ohraničují celé jeviště. Jen stojan, do něhož královi muži před chvílí odložili zbraň, tu překáží a dráždí.“³⁸ Jako kostýmní výtvarník už tolik radikální nebyl a navrhl velmi stylizovanou, zjednodušenou formu, blížící se tvarosloví alžbětinské doby. – Textilii jako hlavní členící materiál použil i v Divadle J. K. Tyla v Plzni (1974, režie O. Ševčík, kostýmy Jarmila Konečná). Na bílých závěsech na pravé straně jevištního prostoru bylo možno rozeznat iniciály C a G (Claudius a Gertruda). Jeviště členil do dvou úrovní jednoduchým dřevěným schodištěm, prostor pod ním byl vykryt závěsy z tmavé látky. František Zelenka scénu k *Hamletovi* neměl příležitost vytvořit, ale setkal se s jinými Shakespearovými dramaty. Jeho scénografie k nim jsou rovněž vysoce stylizované a oproštěné. Využití dlouhých pásů látky, pohybujících se jaksi zlověstně od „stropu“ prostoru, jak je v drobných obměnách vidíme na fotografiích Duškových

38 KRČMÁŘ, Zdeněk. Vitální Hamlet. *Mladá fronta* 28. 4. 1970.



Macbeth, Divadlo Na zábradlí, 1981. Archiv Jana Duška

scén k „Hamletům“, připomíná Zelenkovo pojetí scény k Shakespearově *Jak se vám to líbí* (ND, 1926, režie Karel Hugo Hilar): ne tolik ve smyslu užití týchž vnějších znaků, ale obecně, svým přimknutím k abstrakci, k nefigurativnímu vyjádření, k vnitřním motivacím zcela moderního, popisnosti vzdáleného pojmání jevištního prostoru.³⁹

Hamlet v DNZ, pro jehož inscenaci si Schorm zvolil „malou“ verzi, první kvarto, s názvem *Tragický příběh Hamleta, dánského prince*, v překladu Milana Lukeše, vyvolal svou radikálností, razantností výkladu jednak velký zájem publika i kritiky, jednak velký odpor některých zvláště rigidních periodik.

Tento *Hamlet*, výkladově jakýsi předchůdce, „starší bratr“ pozdějšího Schormova a Duškova zpracování *Macbetha* (1981), výtvarně vyjadřoval jakýsi bezútěšný a permanentní válečný stav. Jak píše výtvarník, klíčové byly tyto repliky: „Proč se odlévá tolik děl“, a „z pohřbu rovnou na svatbu“. ⁴⁰ Široké pruhy bílé látky vytvářely pozadí i zde a „strháváním postupně odkrývaly černý základ“ (přičemž v jednom výstupu je utržený pruh použit jako „náznak postele“). ⁴¹ V horní – „stropní“ části jevištního prostoru byla zavěšena maskovací vojenská síť, jejíž malé proužky vrhaly na bílé pásy plátna stíny a „zneklidňovaly“ jinak jen jemně se vlnící povrch povlávajících pruhů. V některých výstupech byly velmi aktivním segmentem scény rovněž bedničky s namalovanými maskovacími vzory, herci uzpůsobované pro sezení či vyskládané do různých kompozic: v některých momentech působily jako stěna bunkru, v jiné konstelaci to byl trůn, pohřebiště, pomník ve tvaru kříže, přičemž proměny probíhaly plynule, nenásilně, v rámci herecké akce.

S takto pojatou, neúprosně věcnou scénou souzněly jednoduché soudobé kostýmy, které se mohly – vyjma některých detailů připomínajících Shakespearovu dobu,

39 Vlasta Koubská mi připomněla též podobnost s Craigovými *screens*.

40 DUŠEK, J. Op. cit., s. 20.

41 MIKULECKÁ, K. Op. cit., s. 23.

např. typická pozdně renesanční okružní a koruny u postav herecké družiny – uplatnit v inscenaci hry „ze současnosti“. Claudius (Jiří Bartoška), arogantní, vyhaslý krasavec – na holém těle světlou přiléhavou vestičku, v těsných šik kalhotách stejné barvy – se ve chvílích úzkosti halí do velkého vojenského pláště, a v tom gestu připomíná sochu Balzaca od Augusta Rodina. Špatné svědomí v něm prohlubuje vyhaslost a únavu, podobnou únavě Macbethově (kterého Bartoška později zahraje v Schormově režii), zatímco Gertruda v podání Heleny Lehké, ve vyzývavém, přiléhavém kostýmu, který je ženskou obdobou kostýmu Claudiova, v paruce, v glazé rukavičkách a úzkém šátečku z těžé látky kolem krku, by mohla být i Lady Macbeth. Oč jsou kostýmy královské smetánky elegantnější a jednodušší, o to je líčení Claudia a Gertrudy nadsazenější: on má kolem propadlých očí hluboké kruhy, ona je křiklavě nalíčená, jako někdejší luxusní děvka, nyní odkvétající a umělá. Stali se oba mrtvými maskami, obdobně přízračnými jako duch Hamletova otce a obdobně nakaširovanými jako herecká družina. Proti nim takřka civilní, neokázalý, nevýrazný Hamlet (Oldřich Vlach) v černém je našinec, osamělec v té nalíčené smečce (jak píše Eva Šormová, v tomto prostředí je i Horatio „bezvýznamná nicka, hadr, který pro nikoho nic neznamená, linie vzájemného přátelství s Hamletem je zrušena; tak pozitivní kvalita, jakou je přátelství, do této hry nepatří“).⁴² Rosencrantz a Guildenstern (v „malé“ verzi Rosencrast a Guilderstone), zde jacísi Dobčinskij a Bobčinskij, jsou oblečeni do stejných, jednoduchých, opět takřka současných světlých svršků (triko, vesta, džíny), jejich jednoznačná charakterizace poslušných bezcharakterních psíků na vodítku je artikulována šalou, jíž jsou oba svázáni v „jedno tělo“, jejich příslušnost k univerzitě třírohým baretem se střapci. Zcela nečekaně pojali Dušek s Schormem hrobníky, oblečené do gumových zástěr, s klaunskými nosy a „nádražáckými“ čepicemi. Eva Šormová vytušila, jak podstatná je v Schormově výkladu tato jinak „epizodní“ dvojice a jak moc se její počínání podobá apokalyptickým obrázkům z koncentračních táborů. Zmiňuje „výstup s mrtvolami, jehož protagonistou se stává jeden z hrobníků, dosud bavící se divák soubojového střetnutí. Z klaunské tváře zaujatého pozorovatele [...] číší uspokojení nad tak vydatnou podívanou [...] s labužnickým uspokojením nekrofila (v podtextu: o práci mám postaráno) natahá všechny existující mrtvoly [...] na jednu neladnou hromadu, na jakési smetiště kadávrů, přetáhne přes ni síť, sedne si a vyčkává. Pointu představení má on, klaun-hrobník, nikoli přicházející Fortinbras.“⁴³ A jako zkrvavená postava ve zbytcích zrezivělého brnění, přikrytá prostěradlem, ovázaná obvazy, přichází na jeviště duch Hamletova otce. Je to vlastně trochu komická postava – obdoba juanovského komtura, jako převzatá ze staré jarmareční „rakvičkárny“.

V této inscenaci se zúročilo ve vrcholné formě vše, co se do té doby v Duškově tvůrčím světě skládalo, střádalo, vrstвило a prohlubovalo: souvislost s onou „velkou inspirací“ v Zelenkově a vůbec v avantgardní tvorbě, s iniciační ostravskou zkušeností, osudové setkání s Evaldem Schormem. Přitom výsledek vyznívá velmi samozřejmě, lehce, nepřekombinovaně, vtip balancuje se závratnou lehkostí na hraně propastné hrůzy a skepse.

V roce 1979 Evald Schorm uvedl v DNZ svou dramatinizaci *Bratrů Karamazových*. Jakkoli se mu podařilo s Duškem ukázat, že ani zpracování takové látky nemusí postrádat humor a grotesknost (projevující se hlavně u starého Karamazova v podání Vlastimila Bedrny, trapného, zlého klauna, tahajícího za sebou opelichaný čertovský ocas), inscenace se nesla na temné struně, barevně splynouví v šedožlutozelený „opar“. Výtvarníkovou ambicí bylo vyjádřit se zde především prostřednictvím

42 šrm [= Eva Šormová]. William Shakespeare – Hamlet. *Dialog* 2, 6. 11. 1978, č. 2, s. [22–24].

43 Op. cit.



LENNOX
Přeučil

Macbeth, Divadlo Na zábradlí, 1981. Kostýmní návrh - Lennox (Jan Přeučil). Archiv Jana Duška

Bude čas na pánele a Gicew - ?



Macbeth, Divadlo Na zábradlí, 1981. Kostýmní návrh.
Archiv Jana Duška

světla, jeho schopnosti dynamizovat a rytmizovat celý inscenační tvar. Prostředí, v němž se nervně, hekticky a prudce pohybovaly postavy jako lvi v kleci, bylo nehostinné, neútné, s pozadím polepeným vetvou tapetou (Dušek málokdy nechal černé pozadí DNZ odkryté, přiznané, jako to kdysi činil například Libor Fára) a s jedinou, dlouhou otlučenou lavicí a thonetkou. – Opět se vnucuje srovnání se Zelenkovým dílem – jeho závěrečnou fází, konkrétně s *Ženitbou* (Terezín, 1943): i její kompozice tkví v převažující, zdánlivě klidné, ale ve skutečnosti nehostinné a neútné horizontalitě, působící jako věčně průchozí, průvanem zasažený neosobní prostor, v němž lze jen těžko soustředěně spočinout.

Světelné zdroje, které použil Dušek do *Bratrů Karamazových*, narušovaly onu znepokojující horizontalitu. Připomínaly ty, které pár let předtím zakomponoval Fára do své výpravy ke Kačerově inscenaci Gorkého *Na dně*: nízko zavěšená technická svítidla, vytvářející přes svou tvarovou strohost zajímavý efekt: jako by se nad postavami vznášela měnící se kompozice elipsoidních neodbytných, otravných bodů, před nimiž (jako v lágru) není úniku a jež jsou jen výjimečně vyváženy teplým světlem svíčky, korespondujícím s tím, jak působí na okolí přítomnost Grušenky (jež zde díky Janě Preissové získala nezvykle něžnou auru).

Zřetelným příkladem, v němž se setkává Duškova a Zelenkova tvorba nejen z hlediska jisté vnější podobnosti, výběru materiálů, ale především způsobem nekonvenčního, otevřeného přístupu k vnitřní podstatě ztvárňované látky, jsou dvě Duškovy výpravy k dramaturgicky zcela odlišným inscenacím v éře „vrcholné akční scénografie“ – k *Macbethovi* (1981, režie Evald Schorm) a Hrabalově *Hlučné samotě* (1984, úprava a režie Evald Schorm) v DNZ. *Macbeth* vznikl ještě za působení Karla Vondráška ve funkci šéfa činohry, *Hlučná samota* za vedení Jana Přeučila (po emigraci Vondráška v roce 1982).

Podobně jako v předchozím shakespearovském opusu sáhl Evald Schorm k překladu Milana Lukeše a také k netradiční úpravě: jsou zachovány scény s Hekaté (Helena Lehká), vyškrtnutá postava Seywarda (jenž je v původní verzi Macbethem zavražděn), je redukován počet postav skotských thénů a více prostoru se dostává postavě Vrátného (Vlastimil Bedrna). Herci hráli v inscenaci několik postav. Dramaturgické napětí vytvářelo dvojí nastudování hlavních rolí: Macbetha alternoval Jiří Bartoška (o několik let předtím Claudius – jakýsi Macbethův „bratr“ ve způsobu získávání moci) s Oldřichem Vlachem (dřívějším Hamletem), Lady Macbeth Inka Čekanová s Janou Preissovou.

Pro *Macbetha* byla hlavním stavebním prvkem soustava matrací-žíněnek⁴⁴ a takřka neviditelná rybářská síť, která obemykala „boky jeviště i celý horizont. Ve středu horizontu je v síti prostřižen klenutý vchod.“⁴⁵

Některé z žíněnek byly v jistých scénách zavěšeny za onu síť na horizontu, další tvořily velmi pohyblivou „podlahu“ a vlivem herecké akce se přeskupovaly, „vytvářely nové konfigurace, a jak se postupně zachytávaly v bočních sítích, vytvářely hradby Dunsinanu, které prostor uzavíraly. Otočením na prořezanou rubovou stranu s vyhřezlými žíněmi vyrostl birnamský les.“⁴⁶ Matrace-žíněnký navozovaly pocit neútnosti, neustálé bojové pohotovosti, vnitřního nepokoje, nutnosti být na pozoru. Jako by se postavy ocitaly ve zvláštním nehostinném prostoru podobnému vězení a blázinci zároveň, permanentně válečném zpusťšeném místě, kde

44 Připomeňme, že tento materiál používali rádi i další protagonisté akční scénografie – za všechny viz např. výpravu Jaroslava Maliny k Shakespearově *Troilovi a Kressidě* (Činoherní studio Ústí nad Labem, 1979, režie Ivan Rajmont).

45 PEKÁREK, H. Op. cit., s. 106.

46 DUŠEK, J. Op. cit., s. 23, viz pozn. 44.

nemá smysl uvažovat o budoucnosti a lze zde jen vyčkávat na smrtící úder (ostatně ani král Duncan v podání Boříka Procházky rozhodně nebyl kladnou postavou, jen pouhým obětním beránkem cizí vášnivě touhy po moci, ale nepřijemným potutelným ješitou, „jehož smrt nás netrápí“).⁴⁷ Matrace (slamníky?) evokují také místo pro popravu,⁴⁸ kde se vražda může vykonat tlumeně, kde se vrazi nemusí „znepokojovat“ zvukem padajícího lidského těla. Nepochybně to odráželo (nejen) Schormův tehdejší životní pocit, který Dušek dovedl přesným způsobem vizualizovat. Nebyl tu jediný prvek, který by tento pocit zmírňoval, a to ani v kostýmech. Vládla tu naprostá strohost, vyprahlost, nemilosrdnost. Koncentrák. Na Duškových návrzích to ještě vypadá díky živé kresbě jen jako představa, skoro až dětská. Na fotografiích z inscenace už jako velmi tvrdá „realita“.

Herci byli oblečeni do oděvů připomínajících judistické úbory („stále ve střehu, připraveni k zápasu“).⁴⁹ Touto stylizací a užitými detaily evokovala inscenace také některé Kurosawovy filmy, zejména *Krvavý trůn* z roku 1957.

V rozhovoru na toto téma Dušek řekl: „*Macbeth* měl původ v jedné fotografii v časopisu Hobby věnovaném fotografii. Dva judisté se na ní perou hodně brutálně. Trhají si ústa. Sport se mění ve rvačku. Navíc nemám rád na jevišti zbraně a to judo umožňuje.“⁵⁰

Macbeth měl kromě judistického oděvu na jedné ruce polstrovaný chránič, používaný při výcviku psů. Ve chvíli vrcholného vnitřního zoufalství oděv zcela rozvine a široce ho roztáhne, jako člověk upínající se k jediné myšlence – ukončit svůj život, „uletět“ mu jako pták...

Postavy čarodějnic (z nichž jednu hrála představitelka Lady Macbeth, toužící se – podle Shakespearova textu – zbavit ženského pohlaví) a Hekaté Dušek řešil jako zvláštní bezpohlavní bytosti odněkud ze záhrobí (z antického podsvětí?), hlavy potažené a obličje zdeformované nylonovými punčochami, nahoře staženými do drobného copánku. Tyto figury nemusely být jinak maskovány, budily hrůzu a zároveň podivný soucit (podřízeny podobně kostýmované Hekaté) – splývaly s prostředím, jako kdyby měly ochranné zbarvení, jako kdyby byly částečně kamenem, částečně beztvárovou hmotou, trvale raněnou a obvázanou. Často se choulily do choreograficky přesně stylizovaných kompozic a tvořily zvláštní jednotu s variabilní kompozicí žíněnek.

Vraždy v tomto *Macbethovi* byly ztvárněny za pomoci červené stuhy (kterou jinak měly některé postavy stažené vlasy na čele) obtočené kolem krku oběti. „Mrtvý *Macbeth* musí být v závěru na jevišti nějak přítomný. Divadelní uříznutá hlava je těžko zvládnutelný neautentický krvák. To je lepší přinést *Macbetha* jako ulovené zvíře na tyči,“ píše Dušek ve své habilitační přednášce,⁵¹ a takové bylo i inscenační řešení této dramatické situace.

Dušek se v této inscenaci vlastně přiblížil i svému učiteli Františku Trösterovi, když jedné ze svých scénografií jako jedné z mála dává jakýsi architektonický punc.⁵²

47 GEROVÁ, Irena. *Macbeth – stav ohrožení. Svobodné slovo* 4. 11. 1981.

48 Vlasta Koubská mne upozornila na konkrétní událost, kterou měl také Dušek na mysli jako inspirační zdroj, když vytvářel tuto výpravu k *Macbethovi* – lidickou tragédií a popravu u Horákova statku.

49 GEROVÁ, I. Op. cit.

50 Jan Dušek v osobní korespondenci s autorkou této stati, červen 2016. K využití judistického kostýmu jako určitého znaku sáhl např. právě v DNZ o dvanáct let dříve také scénograf Libor Fára v inscenaci hry Fernanda Arrabala *Architekt a císař asyrský* – z obdobných důvodů jako Dušek.

51 DUŠEK, J. Op. cit., s. 23.

52 Podobně jako u své pozdější scénografie k Albeeho hře *Pobřeží* (1983, režie Lucie Bělohradská) se soustavou bílých hranolů, evokujících kamenné desky, plovoucí kry, lehátka, zkrátka stylizované útvary typické pro pobřežní krajinu.



Hlučná samota, Divadlo Na zábradlí, 1984. Foto Friedlaender

Přístup podobný Zelenkovu konceptu *Protea* zvolil Dušek v řešení Hrabalovy *Hlučné samoty* (1984). Scénou napomohl Schormovi zbavit adaptovanou literární látku patiny populárního a zjednodušujícího „pábitelství“,⁵³ nasměroval ji více k umocnění existenciální roviny, k akcentování kafkovského rozměru, absurdity. Na scénu postavil obrovský lis, který „je současně dveřmi, [...] současně místem, kam Hantů vkládá papír s gestem tvůrčího aktu“.⁵⁴ „Lis“ měl homolovitý tvar, byl vyroben z hliníkového plechu (aby byl dostatečně lehký pro manipulaci) a z vypouklé strany patinován „narezavo“ – ve scénách, kdy se ocitáme „dole“, v místnosti pod lisem. „Klíčem k řešení se stalo Hantovo závěrečné zalisování sama sebe,“ napsal o tomto objektu scénograf a pokračuje: „Proto přes už nebyl jen starý vysloužilý stroj, ale brána do jiné dimenze. [...] Svět ‚nahore‘ byl určen jednak sestupem návštěvníků po žebříku, jednak masivním stropem s násypným otvorem, odkud padalo chladné světlo ‚hořejška‘. [...] Sklopený strop vytvářel svou rubovou stranou supermoderní lis, který polykal na běžícím pásu do svého lesklého chřtánu likvidované knihy.“⁵⁵

Součástí scény se ve výstupech „nahore“ stávaly i spuštěné taHy, pomocí nichž se expedovaly do chřtánu lisu literární skvosty (Dušek vzpomíná, že tam – zcela bez odezvy komunistických činovníků – byly spuštěny např. Leninovy spisy – pěkně uspořádaně, po jednotlivých dílech).

V kostýmních návrzích Dušek věnoval pozornost každému detailu (např. kostýmu Cikánečky, představované Renatou Beccerovou, ale i na kostýmech „technického personálu“ sběrný), avšak v realizaci nevyzněly tak silně. Šlo přece jen více méně o civilní kostýmy, jejichž část byla pořízena „z fundusu“ divadla. Kresby však

53 Pábitelskou, laskavou „člověčinu“ dávno po Schormově smrti z této inscenace udělali herci Divadla Bez zábradlí, kam byla inscenace počátkem devadesátých let přenesena.

54 BERGEROVÁ, Marcela. Jan Dušek. *Scénografie* [s. d.], č. 56–57, s. 136.

55 DUŠEK, J. Op. cit., s. 24.

naštěstí uchovávají povědomí dalšího „patra“ původního záměru, přístupu, který tvůrci k Hrabalově látce měli.

Inscenace „se stala nejen velkým úspěchem, ale bohužel i zlomem v životní a umělecké dráze Evalda Schorma. Pravděpodobnou příčinou byl předem připravený zásah proti režisérovi osobě i proti divadlu, provedený vysokým funkcionářem, který byl přítomen na premiéře. Záminkou se stala závěrečná scéna s ‚Obrem‘. Poté, co se samovzdělanec Hanta zalisoval, přinutil, s nožem v ruce, opilý monstrózní řeznický tovaryš [v podání Karla Heřmáňka; pozn. VV] všechny ostatní postavy hry poslouchat své přitroublé verše. Přítomný funkcionář, sám literárně činný, ztropil přímo na premiéře nevídaný skandál a výsledkem byla amputace ‚Obra‘ a závěrečné scény, vivisekce textu a pro Schorma roční zákaz činnosti. [...] Představení se dodnes hraje i s těmito cenzurními zásahy.“⁵⁶

Otázka souznění výtvarníka začínajícího v šedesátých letech 20. století s tvorbou předchozích generací, s tvorbou architekta a scénografa, který spolu s dalšími vrstevníky v nejlepším slova smyslu umělecky poznamenal dvacetiletí mezi dvěma světovými válkami, je součástí obecnějšího a hlubšího fenoménu, jemuž je potřeba se dále a hlouběji věnovat. Má ty nejpřirozenější motivace, související se svobodou vyjádření, s obecně platným, zákonitým střídáním svobodných, tvořivých epoch s „tuhými“ etapami lidského společenství.⁵⁷ Právě toto umělecké pokračování, souvislost, provázanost s předchozími vzlety je na jinak velmi tristním střídání dlouhých temných dob s velmi krátkými radostnějšími to nejnadějnější.

Mgr. Věra Velemanová (1965), teatroložka. Vystudovala Pedagogickou fakultu v Hradci Králové (obor český jazyk – výtvarná výchova) a FF UK v Praze (obor divadelní věda). V roce 2006 vydala spolu s Vojtěchem Lahodou monografii *Libor Fára / dílo*. Od roku 2000 pracuje v Kabinetu pro studium českého divadla jako divadelní historička. Podílí se autorsky a redakčně na projektu *Česká divadelní encyklopedie*. Zaměřuje se na dějiny české scénografie 20. století a na divadelní činnost ruské emigrace v meziválečném Československu.

Věra Velemanová: A Grain of Creation. Jan Dušek's Set Designs until 1989 (with an emphasis on productions related to František Zelenka, the set designer). The text examines a segment of set designs designed by Jan Dušek (1942), the foremost representative of Czech action scenography. Dušek's work stems from visual art trends of 1960s (*arte povera*, *objet trouvé*), but it also resonates with Czech avant-garde visual art of 1920s and 1930s, particularly with the work of František Zelenka (1904–1944). The text tries to reveal some specific signs and symptoms of this intimate and close connection.

56 Op. cit.

57 Jak nadčasově zní ve své době naprosto konkrétní povzdech Oskara Schlemmera, příslušníka německé avantgardy, z 8. března 1936: „Umělec a stát. Je těžké být přítakávajícím ve státě, který upírá umělci tvůrčí svobodu, a muset přihlížet, jak spolu s mocí státu roste i troufalost předepisovat umění určitý směr.“ Cit. dle: SCHLEMMER, Oskar: *Reálná(?) utopie*. Ed. Stanislav Kolíbal. Přel. Alena Bláhová, Dagmar Magincová. Praha: Arbor vitae, 2000, s. 93.