

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH

A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

**SCÉNOGRAFIE OPAVSKÉHO DIVADLA VE DRUHÉ POLOVINĚ  
20. STOLETÍ**

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

Bc. Zuzana Rausová

(Teorie a dějiny dramatických umění)

Odborný vedoucí práce: Doc. PhDr. Jiří Štefanides

Olomouc 2014

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem svou diplomovou práci na téma *Scénografie opavského divadla ve druhé polovině 20. století* vypracovala samostatně a uvedla všechny použité prameny a literaturu. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne 3. 4. 2014

.....

Zuzana Rausová

Poděkování:

Děkuji za odbornou práci Doc. PhDr. Jiřímu Štefanidesovi za podnětné připomínky, odbornou konzultaci a pozitivní přístup při psaní mé diplomové práce. Dále děkuji paní Mgr. Sylvě Pracné, za poskytnutí veškerého odborného materiálu ze Slezského zemského muzea v Opavě, panu Pavlu Sýkorovi z Archivu Slezského divadla v Opavě a mým kolegům.

.....  
Zuzana Rausová

## Obsah

1. Úvod.....	5
2. Vliv repertoáru na vývoj opavského jevištního výtvarnictví.....	11
3. Karel Dudič .....	14
3.1. Životopis Karla Dudiče.....	14
3.2. Scénografická tvorba Karla Dudiče.....	16
3.2.1. Vzbouření na vsi.....	16
3.2.2. Ruy Blas.....	18
3.2.3. Rigoletto 1957.....	20
3.2.4. Rigoletto 1976.....	23
3.2.5. Rigoletto.....	25
3.3. Charakteristické rysy tvorby Karla Dudiče.....	27
4. Jaromír Malíček.....	29
4.1. Životopis Jaromíra Malíčka .....	29
4.2. Scénografická tvorba Jaromíra Malíčka .....	31
4.2.1. Jezinky a Bezinky.....	31
4.2.2. Hospoda ve Spessartu.....	35
4.2.3. Komédie nová o hašteřivých manželích.....	38
4.2.4. Figarova svatba .....	42
4.3. Charakteristické rysy tvorby Jaromíra Malíčka .....	47
5. Antonín Vorel.....	49
5.1. Životopis Antonína Vorla.....	49
5.2. Scénografická tvorba Antonína Vorla.....	51
5.2.1. Filumena Marturano.....	51
5.2.2. Lucerna.....	54
5.2.3. Měšťáci.....	58
5.3. Charakteristické rysy tvorby Antonína Vorla.....	62
6. Alexandr Babraj.....	64
6.1. Životopis Alexandra Babraje.....	64
6.2. Scénografická tvorba Alexandra Babraje.....	66
6.2.1. Les.....	66
6.2.2. Gazdina roba.....	69
6.2.3. Evžen Oněgin.....	72

6.2.4. Tosca.....	76
6.3. Charakteristické rysy tvorby Alexandra Babraje .....	80
7. Vývoj opavského jevištního výtvarnictví po druhé světové válce.....	82
7.1. Komparativní analýza předních opavských a ostravských scénografů.....	86
7.2. Vliv předních výtvarníků české scénografie 20. století.....	88
8. Závěr.....	94
9. Prameny.....	97
10. Literatura.....	101
11. Obrazová příloha.....	105
11.1. Scénografické a kostýmní návrhy.....	105
11.2. Fotografie.....	127
12. Abstrakt.....	140

# 1. Úvod

Diplomová práce se bude zabývat jevištním výtvarnictvím opavského divadla ve druhé polovině 20. století. Jejím cílem je popsat tehdejší opavskou scénografii skrze tvorbu vybraných jevištních výtvarníků. V širším kontextu je dalším z cílů zmapování scénografického vývoje opavského divadla a jeho porovnání s více známým ostravským jevištním výtvarnictvím. Práce se bude věnovat tvorbě Karla Dudiče, Jaromíra Malíčka, Antonína Vorla a Alexandra Babraje.

Práce je rozdělena do několika kapitol, které sledují výtvarný styl a vývoj jednotlivých scénografů. Prostřednictvím vybraných návrhů k inscenacím předkládá charakteristické rysy jejich tvorby. Zpracované medailony jevištních výtvarníků pak tvoří základ pro komparativní analýzu nejen jejich tvorby, ale snaží se je porovnat s významnými osobnostmi ostravského jevištního výtvarnictví.

Prvotním úkolem bylo vybrat vhodné scénografy, skrze které se dá demonstrovat opavské jevištní výtvarnictví druhé poloviny minulého století. Ve své bakalářské práci jsem se zabývala jevištním výtvarnictvím Karla Dudiče, který působil v divadle několik desítek let, jednak ve funkci výtvarníka, jednak i šéfa výpravy. Tato osobnost je s opavskou scénografií nejvíce spjata, proto jej analyzuji i ve své diplomové práci.

Mým prvotním cílem bylo analyzovat tvorbu Jana Pirníka a Pavola Herchla. Na doporučení Sylvie Pracné z divadelního pracoviště Slezského zemského muzea v Opavě jsem se však rozhodla pro jiné výtvarníky. Tvorba těchto dvou umělců nebyla pro divadlo příliš významná. Ačkoliv se zde podíleli na mnoha inscenacích, návrhy nebyly nikterak výjimečné.<sup>1</sup> Proto jsem tyto dva scénografy ze své práce vypustila a věnuji se tvorbě významnějších výtvarníků, kteří představovali pro opavskou scénografii větší přínos.

---

<sup>1</sup> Ústní sdělení Sylvie Pracné – vedoucí pracovnice Slezského zemského muzea v Opavě, oddělení společenských věd. 12. 10. 2013 (Opava), rozhovor vedla Zuzana Rausová.

Mezi ně patří například scénografka Eva Václavková, která je považována za jednu z nejlepších výtvarnic, především pro operní inscenace. I přes prvotní příslib spolupráce, který mi paní Václavková dala již v létě roku 2013, si nakonec nepřála, aby její scénografickou tvorbu diplomová práce zahrnovala. Necítí se zdravotně dobře a vzpomínky na divadlo ji zmáhají. Jelikož se ve Slezském zemském muzeu v Opavě nenachází ani jeden její scénografický návrh, analýza její tvorby není možná. Musela jsem tedy její portrét oproti původnímu zadání vypustit a zvolit si jinou osobnost opavského jevištního výtvarnictví.

I přes tyto prvotní problémy při výběru vhodných osobností, byli nakonec vybráni scénografové, jejichž přínos byl pro opavské divadlo dle pamětníků nejvýraznější. Vedle již zmíněného Karla Dudiče byl vybrán Jaromír Malíček, který Dudiče v 70. letech vystřídal ve funkci šéfa výpravy. Dále byl vybrán Alexandr Babraj, jenž zde hostoval po několik desetiletí a jehož tvorba nebyla dosud zpracována, a brněnský výtvarník Antonín Vorel, který zde hostoval v 70. letech a jehož výpravy nejvíce utkvěly v paměti tehdejším členům divadla.

Diplomová práce čerpá z archivních materiálů, výpovědí pamětníků a z dostupné teoretické literatury.

Pro analýzu tvorby jevištních výtvarníků jsem vybrala scénografické návrhy, skrze které popisují jejich charakteristické rysy, a které jsou pro výtvarníky profilové. K výběru vhodných návrhů mi pomohla databáze Slezského zemského muzea v Opavě. Databáze obsahuje soupis inscenací ke každému výtvarníkovi, na kterých se podílel v opavském divadle. Jednotlivé návrhy jsou označeny signaturou a jsou i krátce popsány. Ze soupisu každého výtvarníka se tak můžeme dozvědět, kolik návrhů se dochovalo k jednotlivým inscenacím, včetně návrhů kostýmních.

Scénograf Karel Dudič zde působil celý svůj život a k jeho pozůstalosti se dochovalo velké množství materiálu. Vedle scénografických návrhů jsou to i grafiky a obrazy. Jeho dílo by si tak zasloužilo samostatnou publikaci. Pro svou práci jsem vybrala takové návrhy, skrze které lze sledovat jeho scénografický vývoj, od popisně realistických scén až po vrchol v jeho scénografické tvorbě, kdy skloubil barvu a plošné ornamenty ve volných a členěných scénách. Výtvarně se podílel na činoherních i operních inscenacích. Proto jsem pro

analýzu jeho tvorby zvolila návrhy pro dvě činoherní a dvě operní inscenace, které byly uvedeny v rozmezí několika desítek let.

Jaromír Malíček působil v opavském divadle v 70. a 80. letech. Výtvarně zpracovával činoherní inscenace, operní jen zřídka. Během 70. let působil i v Divadle loutek v Ostravě. Stylizaci loutek, velkých gest a masivnosti přenesl i do svých scénografických výprav v divadle v Opavě. Vybrala jsem takové návrhy, ze kterých můžeme snadno rozpoznat výtvarnou stylizaci a inspiraci loutkovým divadlem.

K jevištnímu výtvarnictví Antonína Vorla se dochovaly scénografické a kostýmní návrhy pouze ke třem inscenacím. Po jejich analýze byla nutná konzultace s pamětníky, zda tyto návrhy reprezentovaly jeho tvorbu a jsou pro něj profilové. Důležité bylo srovnání s jinými jeho návrhy, které mi poskytl režisér Martin Dubovic, jenž si několik Vorlových návrhů ponechal.

Scénografické návrhy Alexandra Babraje jsou ve Slezském muzeu v Opavě dochovány jen k několika inscenacím. Domnívala jsem se, že vzhledem k jeho rozsáhlé tvorbě pro opavské divadlo zde bude velké množství materiálu. Alexandr Babraj však své návrhy rád rozdával lidem ve svém okolí. Mnoho bývalých i současných členů divadla má dodnes jeho návrhy vystaveny u sebe doma.<sup>2</sup> Z návrhů k inscenacím, které jsou uloženy v muzeu, jsem zvolila takové, jež dělí několik let a skrze které se tak dá vytvořit průřez jeho tvorbou pro divadlo v Opavě.

Pracovala jsem jednak s originály scénografických návrhů, jednak i s fotografiemi, jež jsou dostupné v divadelním archivu Slezského divadla v Opavě. Mimo fotografie jsou zde k některým inscenacím uloženy i programy a reklamní plakáty. Fotografie jsou pro práci důležité především proto, že zachycují samotnou realizaci scénografických a kostýmních návrhů. Skrze dochované fotografie můžeme vypožorovat, jak byly původní návrhy pro inscenaci využity a v jaké míře naopak pozměněny. V divadelních programech jsou cenné informace o obsazení a nachází se zde i přesná data uvedení premiér, která jsou občas nesprávně uvedena v soupisu inscenací Slezského

---

<sup>2</sup> Ústní sdělení Aleny Bastlové – tajemnice Slezského divadla v Opavě (1977 – 2001). 3. 3. 2014 (Opava), rozhovor vedla Zuzana Rausová.



zemského muzea. Na některých z divadelních programů se navíc podíleli samotní scénografové, tudíž jsou i doplňkovým zdrojem pro analýzy jejich tvorby.

Součástí medailonů výtvarníků jsou i životopisy. Životopis Karla Dudiče byl zpracován již v mé bakalářské práci, kde jsem čerpala z monografie Sylvy Marešové, kterou vydal Divadelní ústav v Praze.<sup>3</sup> Největší problém nastal u Jaromíra Malíčka, o němž není v žádné výtvarné encyklopedii zmínka. Proto bylo pro práci důležité navázat kontakt s manželkou Jaromíra Malíčka, Janou Malíčkovou, která mi poslala veškerý materiál důležitý pro zachycení jeho životopisu. Podobný přístup jsem zvolila pro zachycení životopisu Alexandra Babraje. Ačkoliv jsem se několikrát telefonicky spojila s paní Zdeňkou Babrajovou, k zachycení životopisných údajů mi postačily materiály, které se dochovaly v divadelním archivu Národního divadla moravskoslezského v Ostravě, jež byly napsány po jeho náhlém úmrtí. U Antonína Vorla jsem čerpala z výtvarných encyklopedií, které heslovitě zachycují důležitá data ve Vorlově životě a především pak z webových stránek amatérského divadla, kde je život výtvarníka Vorla popsán.<sup>4</sup>

Pro část práce, ve které srovnávám výtvarníky opavského divadla s více známým ostravským jevištním výtvarnictvím, čerpám ze semináře oborového výzkumu, ve kterém jsem se zabývala významnými jevištními výtvarníky, kteří působili v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě v letech 1945 – 1980. Pro práci byly vybrány nejdůležitější osobnosti tohoto období: Vladimír Šrámek, Jan Obšil, Otakar Schindler a Alexandr Babraj. Tvorba Vladimíra Šrámka, Otakara Schindlera i Jana Obšila je dnes již dobře zpracována. O Šrámkovi a Obšilovi byly napsány diplomové práce,<sup>5</sup> tvorba Otakara Schindlera je zpracována v monografii, kterou vydal Divadelní ústav v Praze.<sup>6</sup> Největší

---

<sup>3</sup> MAREŠOVÁ, Sylva. *Karel Dudič*. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 1977. 27 s. (67 s. obr. příl.)

<sup>4</sup> Vorel, Antonín, *scénograf Lomnice u Tišnova, Křenovice*, Brno. Databáze českého amatérského divadla. [online]. [citováno 1. 3. 2014]. Dostupné z WWW:<<http://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=osobnost&id=131>>.

<sup>5</sup> PÁNKOVÁ, Andrea. *Scénograf Vladimír Šrámek*. Diplomová práce. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity, 2012.

HRUŠKOVÁ, Blanka. *Scénograf Jan Obšil*. Diplomová práce. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity, 2012.

<sup>6</sup> ALBERTOVÁ, Helena. *Otakar Schindler scénograf a malíř*. Praha : Divadelní ústav Praha, 1998.

problém nastal u jevištního výtvarníka Alexandra Babraje, jehož scénografickou tvorbu ještě nikdo nezpracoval. K jeho osobnosti se v divadelním archivu Národního divadla moravskoslezského dochovaly jen novinové články, které se zabývají spíše jeho životem osobním, než profesním.

Diplomová práce čerpá z dostupné teoretické literatury. Nejvíce informací jsem získala z knihy Věry Ptáčkové *Česká scénografie 20. století*, kde je stručně shrnut vývoj české scénografie.<sup>7</sup> V knize jsou uvedena i životopisná data Karla Dudiče, Antonína Vorla a Alexandra Babraje. Další významnou publikací je kniha *Divadlo v Opavě 1805 – 2005*, jež pojednává o vývoji opavského divadla.<sup>8</sup> Dále jsem čerpala z publikací Miloše Zbavitele, který se věnuje opavskému divadlu již několik desítek let, z diplomových prací, jež jsou věnovány osobnostem ostravské scénografie,<sup>9</sup> a jiné literatury, věnující se ostravskému výtvarnictví.<sup>10</sup> Základem mé práce byla teoretická literatura zabývající se jevištním výtvarnictvím, má bakalářská práce věnovaná tvorbě Karla Dudiče,<sup>11</sup> novinové příspěvky o výtvarnících a internetové zdroje.

Jedním z nejdůležitějších zdrojů byly i výpovědi pamětníků. Rozhovory jsem vedla s bývalými členy činohry opavského divadla, kteří hráli v inscenacích, jež výtvarně zpracovávali výtvarníci, a jsou předmětem mé práce. Poskytli mi cenné informace o tom, jak scénografové spolupracovali s režiséry a díky jakým okolnostem se dostali do svých pozic.

Dalšími významnými pamětníky byli režiséři Drahomír Ožana a Martin Dubovic. Režisér Ožana mi osvětlil nejasnosti týkající se častého hostování jevištních výtvarníků a tvůrčích dvojic a upozornil mě na důležité momenty v tvorbě vybraných scénografů. Velkým přínosem pro diplomovou práci bylo setkání s režisérem, hercem a zpěvákem Martinem Dubovicem, který se všemi

---

<sup>7</sup> PTÁČKOVÁ, Věra. *Česká scénografie XX. století*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1982. 363 s.

<sup>8</sup> ZBAVITEL, Miloš aj. *Divadlo v Opavě (1805 – 2005)*. 1. vyd. Ostrava : Montanex, 2005. 249 s. ISBN 80-7225-196-1.

<sup>9</sup> PÁNKOVÁ, Andrea. *Scénograf Vladimír Šrámek*. Diplomová práce. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity, 2012.

HRUŠKOVÁ, Blanka. *Scénograf Jan Obšil*. Diplomová práce. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity, 2012.

<sup>10</sup> KOUBSKÁ, Vlasta. *Otakar Schindler (1923-1998) scénograf*. Národní muzeum. Praha, 2009.

<sup>11</sup> RAUSOVÁ, Zuzana. *Karel Dudič ve Slezském divadle v Opavě*. Bakalářská práce. Olomouc: Filozofická fakulta Univerzity Palackého, 2012, s. 41.

výtvarníky, o kterých práce pojednává, spolupracoval. Přiblížil mi nejen charaktery jednotlivých osobností, ale především jejich přístup k tvorbě a jejich scénografický styl. Navíc mi objasnil i skutečnost, proč opavská scénografie zaostávala za novátorstvím jevištního výtvarnictví nedaleké Ostravy. Režisér Dubovic se mnou konzultoval scénografické návrhy, které jsem vybrala pro jednotlivé medailony, a ubezpečil mě v tom, že jsou pro výtvarníky profilové.

## 2. Vliv repertoáru na vývoj opavského jevištního výtvarnictví

Výtvarné řešení jevištního prostoru je jednou z významných složek inscenace. Každý divák je před představením plný očekávání, jak bude vypadat ona scéna pro danou inscenaci. Role výtvarníka v inscenaci je tedy velmi důležitá a předem navozuje určitou atmosféru. Scénografie v neposlední řadě zahrnuje mimo výtvarné řešení scény a kostýmů i rekvizity, líčení a osvětlení. Ne všichni výtvarníci se však do této práce pouští. Někteří se věnují výhradně scéně, jiní zase kostýmům. Scénografie může působit samoučelně nebo naopak umocnit herecký projev. Scénografie však může ovlivnit i celkový režijní záměr inscenace a podílet se tak velkou měrou na výsledném uměleckém díle.<sup>12</sup>

Na scénografii opavského divadla ve druhé polovině 20. století je nutno nazírat skrze tehdejší repertoár. Od konce druhé světové války, kdy vzniklo pouze česky hrající opavské divadlo, byla nastolena velmi konvenční dramaturgie. Budovatelem opery v poválečných letech se stal František Presler, jehož dramaturgie se opírala o klasické tituly české opery. Česká tvorba tvořila téměř polovinu veškeré produkce. Mimo českou klasiku se v opeře často vyskytovala ruská klasika. V 50. letech opera i činohra opavského divadla velmi často hostovala, polovina veškeré produkce se realizovala na zájezdech. V 60. letech se česká klasika uváděla v rovnováze s klasikou světovou. Tehdejší šéf opery Jiří Kareš realizoval i moderní operní díla.<sup>13</sup> A právě za šefování Kareše dosahovala opavská opera vysoké úrovně. Opava měla v 60. letech nejlepší operní dům v republice a uváděla světové novinky.<sup>14</sup> V 70. letech nastal politický tlak na mnoho umělců, mnozí z nich byli nuceni odejít. Hledaly se nové dramaturgické a umělecké možnosti opavského divadla. Operu nahrazovala především konvenční klasická opereta. V té době však dosahovala největšího počtu repríz.<sup>15</sup> V polovině 80. let se divadlo vrátilo

---

<sup>12</sup> ZBAVITEL, Miloš aj. *Divadlo v Opavě (1805 – 2005)*. 1. vyd. Ostrava : Montanex, 2005, s. 170.

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 82.

<sup>14</sup> Ústní sdělení Martina Dubovice. Herec, režisér, zpěvák. 1. 4. 2014 (Olomouc), rozhovor vedla Zuzana Rausová.

<sup>15</sup> ZBAVITEL, Miloš aj. *Divadlo v Opavě (1805 – 2005)*. 1. vyd. Ostrava : Montanex, 2005. s. 84.

k náročnějším operním titulům. Na začátku 90. byla započata rekonstrukce divadelní budovy a po dobu oprav se zřídil náhradní divadelní prostor, který determinoval repertoárový výběr.<sup>16</sup> Od 90. let se opavské divadlo snažilo o jistou stabilizaci souboru a o jeho maximální profesionalitu.

Činohra opavského divadla neměla po válce svého šéfa. Nastoupil zde Zdeněk Podlipný, který si byl vědom opavských diváků, kteří nebyli připraveni na velké divadelní změny. Proto připravil srozumitelný lidový repertoár, s důrazem na českou klasiku. Po náhlé smrti Podlipného, který usiloval o ambiciózní dramaturgický plán bez sovětských her, činohra čelila krizi. Tuto krizi zdolal nastupující ředitel divadla a zároveň šéf činohry Oskar Linhart. V roce 1948 se shledal nepohodlným a ze svých funkcí byl odvolán. Na konci 40. let a v první polovině 50. let většinu činoherní produkce tvořily politické agitky, což zapříčinilo i krizi uvnitř souboru. Na začátku 60. let se s příchodem nové generace herců proměnila i dramaturgie a začaly se uvádět moderní lidové hry s příklonem k současnosti. V těchto letech nastaly i pokusy činohry, předkládat abonentnímu publiku hry „malých divadel“, které se začaly formovat vůči oficiálním scénám. Repertoár opavského divadla byl v těchto letech velmi rozmanitý a přinesl řadu zajímavých dramaturgických podnětů. To vše pak přetrhly 70. léta s řízenou dramaturgií. V 80. letech docházelo k proměnám v souboru činohry i v repertoáru, který byl více liberálnější. V činohře se objevily i experimentální výboje, jako byla hra Ostrovského *Les*, na které se výtvarně podílel Alexandr Babraj. Publikum však tento experiment nepřijalo.<sup>17</sup> V 90. letech se pak opavská dramaturgie zcela proměnila a začaly se uvádět hry zakázaných autorů. V prvních porevolučních sezónách se hledaly nové možnosti dramaturgie. Během těchto let přišlo mnoho nových herců a opavská činohra se formovala skrze významné režisérské osobnosti, které přišly s novými inscenačními koncepcemi.<sup>18</sup>

V následujících kapitolách se zaměřím na čtyři vybrané výtvarníky opavského divadla. Skrze scénografické návrhy k jednotlivým inscenacím pak vytvořím medailony osobností. Prostřednictvím zpracovaných medailonů se pak

---

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 85.

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 114-118.

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 119.

pokusím popsat tehdejší scénografii opavského divadla ve druhé polovině 20. století, která byla přizpůsobena danému repertoáru. Dále srovnám opavské jevištní výtvarníky s významnými osobnostmi ostravské scénografie.

### 3. Karel Dudič

#### 3.1. Životopis Karla Dudiče

Opavský rodák Karel Dudič se narodil 21. 8. 1918. Po základní škole studoval gymnázium, ale z finančních důvodů se studia vzdal a odešel do Zlína k Baťovým mladým mužům a krátce na to začal pracovat u firmy Baťa. Nejprve jako dělník v reklamním oddělení a pak jako návrhář. Při práci návrháře studoval umělecko-průmyslovou Školu umění. Po studiích byl přijat jako výtvarník Studia kresleného filmu na zlínském Kudlově, kde působil až do roku 1945.

Po válce se Dudič vrátil do rodné Opavy a začal zde pracovat jako samostatný grafik. Stal se spoluzakladatelem Sdružení umělců slezských, pro které maloval Opavu v troskách. Motivy válkou zničeného města se pak projeví i v jeho pozdější scénografické tvorbě.<sup>19</sup>

Od roku 1947 přijal pohostinskou scénografickou spolupráci se Slezským národním divadlem v Opavě, kde navázal spolupráci s Dětskou scénou v čele s jejím tehdejší dramaturgem Milošem Zbavitelem. Profesi jevištního výtvarníka dostal zcela náhodně, jelikož jeho nástupu předcházela tragédie, která se odehrála 27. ledna 1946. Dudič spolu s činoherním hercem Karlem Rozsívalem dostali od provozovacího výboru divadla za úkol předat důležitý materiál na ministerstvu v Praze, při tragické autonehodě Rozsíval zemřel a Dudič utrpěl vážné zranění hlavy. Jelikož vedení divadla i města pocítovalo morální závazek k mladému umělci, nabídli mu práci jevištního výtvarníka.<sup>20</sup>

Ačkoliv Dudič začínal pro Dětskou scénu, brzy mohl realizovat i velké scény. Především v počátcích své tvorby se přikláněl více ke grafice a malbě, vycházel ze svého povolání a se scénografií se teprve seznamoval. Již v roce 1948 se stal vedoucím výpravy a začal své malířské a grafické zkušenosti ze Zlína kombinovat s jevištním prostorem a jeho možnostmi. Během 50. let získal

---

<sup>19</sup> ZBAVITEL, Miloš. Dudič, Karel. In DOKOUPIL, Lumír. *Biografický slovník Slezska a severní Moravy, sešit 5*. 1. vyd. Ostrava : Ostravská univerzita, 2004, s. 24-25.

<sup>20</sup> ZBAVITEL, Miloš. *Hrst divadelních zátraků*. 1. vyd. Opava : Parnas Trading, 2001, s. 102-103.

několik ocenění celostátní Divadelní žatvy. V 60. letech se zúčastňoval scénografických výstav a začal hostovat i v jiných divadlech. Obdržel velké množství různých vyznamenání a v roce 1972 získal titul zasloužilého umělce. V roce 1974 obdržel velkou smetanovskou medaili při příležitosti Roku české hudby. V roce 1975 mu k nejrůznějším vyznamenáním přibyl i Diplom ministra kultury ČSR za rozvoj kultury.<sup>21</sup>

Scénografickou tvorbu Karla Dudiče lze rozdělit do tří období. V počátku bylo jeho jevištní výtvarnictví silně malířské, jelikož vycházel ze svého povolání malíře–grafika. Navíc působil v době, kdy se vyžadovala srozumitelnost a popisná realističnost scén.

V 50. letech se jeho scény proměnily ve vrstvené a prostorově členěné. Jeho scénografie se tak stala více funkční a plastickou. Na významu také nabývala výtvarná ornamentika a celková monumentalita kulis se přesouvala jen do pozadí jeviště.

Dudičova třetí tvůrčí etapa pak směřovala k jeho klasické formě. Sloučil prostor s výraznější barvou, detailní formu s celkovou kompozicí jevištní architektury, obsahovým významem a symbolem.<sup>22</sup>

V profesi vedoucího výpravy Dudič setrval až do roku 1977, kdy ze zdravotních důvodů musel ze své funkce odstoupit. Nadále však až do své smrti pracoval v opavském divadle jako výtvarník. Vytvořil celkem 288 jevištních výprav.<sup>23</sup>

Karel Dudič zemřel 22. května 1983 v Opavě na srdeční selhání.

---

<sup>21</sup> ZBAVITEL, Miloš. Schůzka v zákulisí se zasloužilým umělcem Karlem Dudičem. In *Ostravský kulturní měsíčník* 3, 1978, č. 7-8, s. 27-28.

<sup>22</sup> MAREŠOVÁ, Sylva. *Karel Dudič*. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 1977, s. 8.

<sup>23</sup> GEBAUER, Jiří. 2006. *Dudič, Karel, Scénograf, vedoucí výpravy Slezského divadla v Opavě, výtvarník, grafik*. [online]. Město Opava (citováno 2. 3. 2012) Dostupné z WWW: <<http://www.opava-city.cz>>.



## 3.2. Scénografická tvorba Karla Dudiče

### 3.2.1. Vzbouření na vsi

V roce 1950 Slezské divadlo Zdeňka Nejedlého v Opavě uvedlo nejznámější drama Lope de Vegy *Vzbouření na vsi*. Jedná se o tříaktovou veršovanou divadelní hru s prvky jak tragickými, tak komickými. Dílo dostalo název podle svobodné vesnice, která se vzbouří, protože komtur Goméz, představitel rytířského řádu, neuznává svobodná práva vesničanů, pronásleduje její obyvatele a znásilňuje ženy sedláků. Vega v díle zdůrazňuje kolektivitu, čest a morálku vesničanů, zdůrazňuje právo na lidskou důstojnost.<sup>24</sup>

Karel Dudič byl jevištním výtvarníkem opavského divadla již třetí sezónu. Jeho počáteční období se vyznačuje popisně realistickými scénami. Ty se vyznačují realistickými barvami a monumentálními kulisami. Jeho výtvarnictví bylo silně malířské, jelikož vycházel ze svého povolání malíře a grafika. V tomto období se však srozumitelnost vyžadovala a Dudič se toho přidržel.

Ve Slezském zemském muzeu se k inscenaci *Vzbouření na vsi* dochoval jeden centrální scénický návrh, čtyři jednoduché barevné nákresy a osm drobných skic na papíru.

Osm skic zachycuje Dudičovy výtvarné představy pro inscenaci. Na bílých papírech jsou tužkou načrtnuty obrysy kulis pro jednotlivé obrazy. Jelikož Dudič ve své počáteční tvorbě navrhoval popisně realistické scény, můžeme čitelně rozeznat, pro jaké prostředí v dramatu jsou jednotlivé scény určeny. Dudič však pro přehlednost tyto návrhy opatřil i popisy. Scény představují prostředí vesnice, královské sídlo a roklí. Vprostřed všech návrhů se nachází schodiště, které je zvýrazněno modrou propiskou. Schodiště je centrální kulisou Dudičových návrhů pro tuto inscenaci, zůstává po celou hru neměnné, pro změnu prostředí se střídají pouze jednotlivé kulisy. Schody obklopují jeviště do

---

<sup>24</sup> Databáze knih. *Ovčí pramen* – Lope de Vega. [online]. [citováno 13. 2. 2014] <<http://www.databazeknih.cz/knihy/ovci-pramen>>.

půlkruhu, člení jej a vrství. Na jednom z návrhů jsou vyznačeny i rozměry jednotlivých schodů a plošin na nich.<sup>25</sup>

Pro scény ve vesnici Dudič navrhl monumentální kulisy v pozadí scény, Jsou zde vyobrazeny chalupy vesničanů s různě vysokými střechami a u levého i pravého portálu se nacházejí stromy.

Královské komnatě dominuje vprostřed jeviště na schodišti trůn. V pravé části je na tyči pověšena vlajka odkazující na královský rod. Pravou i levou stranu pokrývají dlouhé závěsy. Na některých z návrhů je v pozadí několik mřížových oken, na některých z nich se v pozadí komnaty objevují stěny s jemnými ornamenty. Ornamentů však hojně využíval až v pozdějších letech své tvůrčí práce. Zde se nachází jen jako doplněk k navození královské místnosti. Jelikož se prostředí královského paláce dochovalo jen na černobílých návrzích, nemůžeme rozpoznat, jakých Dudič užil barev.

Kulisy v návrzích pro rokli jsou sestaveny podobně jako domy ve vesnici. Rokli tvoří dva postranní stromy a vprostřed scény, na vyvýšené plošině utvořené ze schodů, je rozprostřeno několik skal.

Čtyři barevné návrhy pro inscenaci *Vzbouření na vsi* rovněž zachycují různá prostředí dramatu. Tři z návrhů představují vesnici s jinak rozmístěnými kulisami a jeden z návrhů rokli. Tyto návrhy jsou rovněž nakresleny tužkou na bílém papíře. Zčásti jsou již vymalovány temperami a zachycují tak Dudičovo přemýšlení nad barvami. Na návrzích s černým podkladem tak vidíme odstíny šedé, hnědé a modré barvy, nejvýraznější barvou je v těchto návrzích žlutá.<sup>26</sup>

Ve Slezském zemském muzeu v Opavě se dochoval jeden centrální scénický návrh malovaný temperami, který je na černém podkladu. Je na něm stylizovaně zachycena jeskyně, odkazující k rokli, ve které se odehrává část děje. Dominantním prvkem scény je opět schodiště, které obepíná prostor jeviště do půlkruhu a vytváří několik možností příchodu k rokli. Na takto členité a vrstvené scéně jsou různě rozmístěny skály a vytvářejí expresivní atmosféru.

---

<sup>25</sup> Příloha č. 33 - návrhy scén pro *Vzbouření na vsi* z roku 1950. Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign. FI 395/1-13.

<sup>26</sup> Příloha č. 34 - návrhy scén pro *Vzbouření na vsi* z roku 1950. Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign. FI 395/1-13.

Drsný charakter krajiny a skal dotváří i barevnost návrhu. Dudič použil různé odstíny modré a šedé barvy. V modrém pozadí vyniká prostřední část červené barvy, jež odkazuje na zapadající slunce. Může nám však připomínat i oheň.<sup>27</sup> V počátečním scénografickém období se Dudič nechával inspirovat poválečnou Opavou, kterou po válce spatřil hořící a v troskách.<sup>28</sup> Ve své scénografické tvorbě v padesátých letech tohoto prvku často využíval. Ostré hrany skal připomínající trosky se objevily v inscenacích *Vilém Tell* (Gioacchino Rossini, 1953), *Manon Lescaut* (Giacomo Puccini, 1956), *Nížina* (Eugen d'Albert, 1958) a ze stejného roku i v inscenaci *Příhody Lišky Bystroušky* (Leoš Janáček).

Návrhy scén pro *Vzbouření na vsi* mají veškeré prvky, kterých Dudič používal ve své počáteční tvorbě, a jeho rukopis je tak velmi snadno rozeznatelný. Jeho scénografie se ustálila do podoby výrazného malířského stylu, prostorově vrstvené a členěné scény.<sup>29</sup> Členění a vrstvení scén jej však provázelo jeho celou scénografickou tvorbou, využíval toho pro dramatickou akci herců na jevišti, zejména při davových scénách, kdy se na jevišti v jeden moment setkala mnoho herců odlišného sociálního postavení, či pro zdůraznění důležitého dramatického momentu v ději.

V divadelním archivu se k této inscenaci dochovalo jen několik málo fotografií, na kterých jsou zachyceny pouze tváře herců. Scéna z fotografií vyčíst nelze.

### 3.2.2. Ruy Blas

Drama *Ruy Blas* Victora Huga bylo v opavském divadle uvedeno v roce 1967. Ve výtvarném zpracování se odráží Dudičovo vrcholné období jeho tvorby. Sloučil prostor s výraznou barvou, detailní formu s celkovou kompozicí jevištní architektury, obsahovým významem a symbolem.<sup>30</sup> Monumentální a

---

<sup>27</sup> Příloha č. 35- návrh scény pro *Vzbouření na vsi* z roku 1950. Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign. FI 395/1-13.

<sup>28</sup> MAREŠOVÁ, Sylva. *Karel Dudič*. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 1977, s. 8.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 8.

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 8.

členěné pozadí, které se v jeho tvorbě objevovalo od samých počátků, doplňuje scénickými detaily v podobě kulis a dekorací.

Dudič přistoupil k výtvarnému zpracování *Ruye Blase*, jehož děj se odehrává v 17. století na španělském královském dvoře.

Ve Slezském zemském muzeu v Opavě se k pozůstalosti Karla Dudiče dochovalo pět drobných skic k návrhům scén pro tuto inscenaci. Jsou zhotoveny na výkresech, bez paspart, nakresleny temperami a opět na černém pozadí, což se stalo Dudičovým specifikem. Scéna je jednoduchá a monumentální.

Dudič pro inscenaci *Ruy Blas*, vytvořil kompozici velkého prostoru, monumentálně pojednal a členil pozadí, jež pak doplnil reálnými hracími detaily. Tento tvůrčí přístup k jevištnímu výtvarnictví opakoval v několika inscenacích 60. let. Tak tomu bylo u *Zuzany Vojířové* (1962), u Schillerova *Dona Carlose* (1962) či *Peera Gynta* (1965).

V *Ruyi Blasovi* Dudič spojil malířské i divadelní cítění a dospěl tak ke své klasické formě, ve které sloučil prostor s barvou. Na prvním návrhu vidíme základní představu o výtvarném pojetí inscenace. Velké postranní kulisy obdélníkového tvaru v bílé a šedé barvě jsou seřazeny za sebou. Jedná se o exteriér uličky s výtvarnými dekorativními prvky po levé a pravé straně. Kulisy jsou doplněny o kované mříže, které připomínají jednak okna a jednak i brány města. Podlaha je v bílé barvě a nikterak členěná. Má však různé odstíny díky užití světla. Jednoduchou scénu ozvláštňují drobné prvky. V levé části scény se na velké postranní kulise nachází jakýsi obraz v hnědožluté barvě. Podobný dekorativní prvek se nachází i na protější pravé straně, kde se na světlých kulisách nacházejí další dva blíže nespecifikovatelné obrazy hnědých a černých tónů.<sup>31</sup>

Druhý z dochovaných návrhů je barevně shodný s předchozím návrhem. Je utvořen z vysokých bílých kulis, které vynikají na černém pozadí. Podlaha je rovněž v bílých a šedých tónech. Předchozí návrh značil exteriér, ale nyní se nacházíme v interiéru, v síni, jež je tvořena hieroglyfickými plochami stěn.

---

<sup>31</sup>Příloha č. 36 – návrh scény pro *Ruye Blase* z roku 1967. Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign. FI 399/1.

V levé části jeviště se nachází obloukový vchod, který tak značí vstupní dveře do síně paláce. Místo mříží a oken zde nalezneme pouze bílé hieroglyfy. Tyto až bizarní tvary jsou důkazem skutečnosti, že Dudič vytvářel pro jednu inscenaci reálné i fantazijní prostředí děje.<sup>32</sup>

Další z návrhů se od předchozích liší tím, že postranní velké bílé kulisy jsou z velké části zastoupeny kovanými mřížemi. V levé části scény se opět nachází vchod obloukového tvaru. Scéna je ozvláštněna dekorativními prvky. Dva hnědé pruhy se žlutými ornamenty jsou zavěšeny na bílých kulisách vprostřed jeviště a ozvlášťují černobílou scénu. Ornamenty vytvářejí jakousi grafiku paláce.<sup>33</sup>

Další návrh je téměř totožný s návrhem předchozím. Jedinou změnou je velký obraz připevněný na pravé kulise. Tato kolorovaná stěna dotváří prostor paláce. Vprostřed kulis se nachází čtvercová plocha s hnědožlutými ornamenty. Podlaha je ve stejných odstínech, na tomto návrhu vrhá stíny zadních mříží.<sup>34</sup>

Poslední z dochovaných návrhů je opět sestaven z kovaných mříží a vysokých bílých kulis, jež vynikají na černém pozadí. Podlaha v bílé barvě odráží stíny mříží. Kulisy jsou na tomto návrhu jinak rozestavěny, představují vchod do španělského paláce. V pravé části scény se nachází kolorovaná stěna se zlatým ornamentálním kováním, která je jediným barevným a dekorativním prvkem scény.<sup>35</sup>

### 3.2.3. Rigoletto 1957

V roce 1957 byla ve Slezském divadle Zdeňka Nejedlého v Opavě uvedena Verdiho opera *Rigoletto*. Námětem této opery je hra Victora Huga *Král se baví* z roku 1832. Hugova hra měla vážné problémy s cenzurou a ty se

---

<sup>32</sup> Příloha č. 36 – návrh scény pro Ruye Blase z roku 1967. Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign. FI 399/2.

<sup>33</sup> Příloha č. 36 – návrh scény pro Ruye Blase z roku 1967. Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign. FI 399/3.

<sup>34</sup> Příloha č. 36 – návrh scény pro Ruye Blase z roku 1967. Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign. FI 399/4.

<sup>35</sup> Příloha č. 36 – návrh scény pro Ruye Blase z roku 1967. Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign. FI 399/5.

nevyhnuly ani Verdiho opeře. Libreto muselo být několikrát přepracováno. Opera o čtyřech dějstvích, kterou výtvarně zpracoval Karel Dudič, byla v režii Bedřicha Kramosila.

Děj opery se odehrává v Mantově v 16. století. Dudičovy návrhy se dochovaly ke všem čtyřem jednáním opery.

V prvním jednání opery se nacházíme na plese. Dudič vytvořil členitou scénu díky užití několika různě velkých praktikáblů vprostřed jeviště, které vytvářejí jakési schodiště. Na pravé a levé straně jsou praktikáblu rámovány kovaným ornamentálním zábradlím. Na jevišti je v levém rohu velká bílá zdobná váza a v pravé části jeviště se nachází metrová světlá koule, přes kterou je přehozen červený sametový hábit. Zadní stěna jeviště je v šedé barvě s černými dekorativními prvky. Z vrchní části jeviště je zavěšena bílá plachta, jež připomíná závěs, který je sepnutý nad dějištěm opery. Na pravé i levé straně před zábradlím se nachází dva spirálové sloupy, jež jsou utvořeny z bílých latí. Návrh je mimo červenou látku přehozenou přes kouli jen v odstínu šedé barvy.<sup>36</sup>

Druhý Dudičův scénický návrh pro operu je situován k domu Rigoletta. Scéna představuje ulici města, kterou obepínají italské domky, přičemž na pravé straně se nachází dům Rigoletta. Mírně stočené schodiště s jednoduchým kovovým zábradlím vede ke vchodu Rigolettova domu. Schodiště obepíná vysoký strom, jehož kmen je ve tvaru oblouku a kopíruje tvar schodiště. Pod schodištěm je nízký půlkruhový černý vchod, který připomíná vchod do malého sklípku patřícího k domu. Centrální dějiště scény je vprostřed jeviště utvořeno pomocí několika různě velkých praktikáblů, jež dotváří členitost scény.<sup>37</sup>

Návrh scény pro třetí jednání je obdobný jako návrh první s tím rozdílem, že jednotlivé dekorace jsou zde jinak rozestavěny. Vprostřed jeviště se nacházejí praktikáblu tvořící schodiště, jež rámuje zdobné kovové zábradlí. V pravé části scény je umístěna bílá zdobná váza. Metrová koule se přemístila

---

<sup>36</sup> Příloha č. 37 – návrh scény pro Rigoletto z roku 1976. Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, muzikologické pracoviště. Fond: Scénografie, sign. F 93.

<sup>37</sup> Příloha č. 38 – návrh scény pro Rigoletto z roku 1976. Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, muzikologické pracoviště. Fond: Scénografie, sign. F 94.

do levé části na velký robustní čtvercový sloup, přes který je přehozen červený hábit. Nad jevištěm je zavěšen bílý závěs. Zadní stěnu jeviště vytváří šedé pozadí s černými dekorativními prvky, jež je v každé scéně neměnné. Levou i pravou stranu scény dotvářejí i pomyslné spirálovité sloupy.<sup>38</sup>

Poslední jednání tragické opery Dudič umístil do prostředí připomínajícího jednak hospodu, kde přijde o život Rigolettova dcera, jednak hřbitov a jednak řeku, do níž chce Rigoletto hodit mrtvé tělo. Tři místa, kde se odehrává čtvrté jednání opery, jsou pomocí různě vyvýšených praktikáblů oddělena. Přesto je spojuje pochmurná atmosféra scény. V pravé části jeviště se nachází šedý dům, ze kterého vychází několik menších dřevěných schůdků se zábradlím, jež jsou vchodem do hospody. Levá část scény představuje řeku. Dřevěný laťkový plot v půlkruhu vyplňuje tmavá plachta značící vodu. Nad touto pomyslnou hladinou jsou zavěšeny rybářské sítě, které nahradily bílou plachtu v předchozích obrazech. Tyto sítě jsou zavěšeny nejen nad řekou, ale nad celou plochou jeviště. V nejvíce vyvýšené a zadní části vprostřed jeviště se nachází hřbitov. Ten je utvořen zcela jednoduchým prvkem, velkým dřevěným křížem.<sup>39</sup>

Dudičovy návrhy pro tragickou operu *Rigoletto* jsou typickým příkladem jeho tvorby v padesátých letech. Prostorově vrstvená a členěná scéna vytvářela prostor pro dramatickou akci. Jeho výrazný malířský styl se v této inscenaci odrazil v použití šedivých barev, jež dotvořily pochmurnou až depresivní náladu, která je typická pro tuto tragickou Verdiho operu. Z Dudičových návrhů je patrná i monumentalita jednotlivých kulis i dekorací. Návrhy pro jednotlivá jednání jsou všechny v realistickém modu.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Příloha č. 39 – návrh scény pro Rigoletto z roku 1976. Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, muzikologické pracoviště. Fond: Scénografie. Sign.:F 95

<sup>39</sup> Příloha č. 40 – návrh scény pro Rigoletto z roku 1976. Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, muzikologické pracoviště. Fond: Scénografie, sign. FI 96.

<sup>40</sup> Příloha č. 36-40 – návrhy scény pro Rigoletto z roku 1957. Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, muzikologické pracoviště. Fond: Scénografie, sign. F 93-96.

### 3.2.4. Rigoletto 1976

V roce 1961 Dudič podruhé přistoupil k výtvarnému řešení Verdiho tragické opery *Rigoletto*. V monografii Karla Dudiče, kterou vydal Divadelní ústav v Praze, se nachází soupis veškerých inscenací, na kterých se Dudič výtvarně podílel. Není zde však uvedena opera *Rigoletto* z roku 1961. Nachází se zde pouze *Rigoletto* z roku 1957. Jelikož soupis inscenací v monografii Karla Dudiče končí v roce 1975, není zde zapsána ani třetí realizace *Rigoletta* z roku 1976, na které se Dudič podílel. V opavském muzeu se nachází několik návrhů Dudičovy scénografické realizace opery z roku 1976. Zachycuje jeho závěrečné tvůrčí období, kdy sloučil jevištní prostor s výraznými barvami a detaily na scéně s celkovou kompozicí jevištní architektury.

K inscenaci opery z roku 1976 se dochovaly tři scénické návrhy. Jsou nakresleny temperami na černém podkladu. Mimo tyto tři centrální návrhy se dochovaly čtyři další, jež jsou nakresleny zlatou barvou v kombinaci s temperami na černém papíře.<sup>41</sup>

Po analýze těchto návrhů je však patrné, že došlo k jejich špatnému zařazení. Zatímco první tři centrální scénické návrhy jsou označeny letopočtem a náleží inscenaci *Rigoletta* z roku 1976, zbylé čtyři návrhy na černém papíru připadají inscenaci z roku 1957, jelikož zachycují stejné výtvarné pojetí scén, jež byly vyobrazeny na scénických návrzích k předchozí analyzované inscenaci této opery.<sup>42</sup>

Všechny tři návrhy jsou v pravém spodním rohu označeny popisky. První návrh je určen pro první i třetí jednání opery. Scéna působí velmi plasticky díky zadnímu malovanému prospektu. Ten je sestaven z tří a čtyř řad modrých a růžových čtverců a připomíná šachovnici, která se postupně zúží směrem k pravému portálu a vytváří tak dojem chodby paláce. Z vrchní části jeviště jsou na pravé i levé straně zavěšeny asi dvoumetrové kulisy. Značí renesanční architekturu paláce. Centrálním dějištěm je schodiště nacházející se po celé

---

<sup>41</sup> Příloha č. 41. – návrh scény pro *Rigoletto* z roku 1976. Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, muzikologické pracoviště. Fond: Scénografie, sign. F 353/1-7.

<sup>42</sup> Příloha č. 44 – návrh scény pro *Rigoletto* z roku 1976. Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, muzikologické pracoviště. Fond: Scénografie, sign. F 353/3-7.



levé straně. Schodiště je rámováno zlatým kovaným zábradlím a doplňuje jej několik zlatých svícňů, jež jsou rozmístěny po celé ploše jeviště. Schody vedou na jakousi menší terasu, která vytváří druhé dějiště na jevišti. Na veškerých kulisách jsou vyobrazeny ornamenty dotvářející atmosféru renesanční Itálie.<sup>43</sup>

Druhý z návrhů Dudiče je určen pro druhé jednání opery. I když je velmi podobný s předchozím návrhem, díky využití a přeměně několika kulis se nenacházíme v interiéru paláce, ale v exteriéru. V pravé části jsou umístěny robustní zlaté dveře připomínající bránu paláce. Schodiště, jež se nachází na celé levé polovině scény, je mírně dekorativně obměněno. Pokud se vydáme po schodech nahoru, dojdeme na menší terasu, ze které vedou dveře do ložnice paláce. Hlavní změnou scény je vysoký zlatý plot před schody, který nás odkazuje na skutečnost, že se děj opery přenesl před bránu paláce.<sup>44</sup>

Třetí scénický návrh pro Verdiho operu je od předchozích dvou odlišný jak v užití kulis, tak i barev. Jediným prvkem, který je zde stejný jako v předchozích návrzích, je zadní stěna tvořena z modrých a růžových čtverců, jež se postupně zmenšuje směrem k pravému zadnímu portálu. Před touto stěnou šachovnicového tvaru je z vrchní části jeviště zavěšeno mřížové okno, které je ve zlatém ornamentálním rámu a odkazuje tak na paláce. Nacházíme se opět v exteriéru. Ačkoliv je palác od místa konání vzdálen, je neustále přítomen. Pravou část jeviště tvoří dřevěné kůly, na kterých jsou zavěšeny rybářské sítě. Dudič tím přesouvá děj k řece, kde se odehrává závěrečná část opery. Zde se dá spatřit značná podobnost s jeho návrhy pro tuto operu z roku 1957. Levou část scény odděluje od pravé šedá zeď s dřevěným plotem. Nachází se zde několik dřevěných schodů, které vedou na vyvýšenou plošinu. Kulisy naznačují prostředí hospody. Tento scénický návrh pro čtvrté jednání se liší svou atmosférou. Dudič zde použil jen šedých a hnědých odstínů. Zatímco v roce 1957 scénu čtvrtého jednání rozdělil do tří prostorů značících hospodu,

---

<sup>43</sup> Příloha č. 41 – návrh scény pro Rigoletto z roku 1976. Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, muzikologické pracoviště. Fond: Scénografie, sign. F 353/1-3.

<sup>44</sup> Příloha č. 42 – návrh scény pro Rigoletto z roku 1976. Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, muzikologické pracoviště. Fond: Scénografie, sign. F 353/2.

řeku a hřbitov, zde scénu rozdělil do jiných tří částí. Prostředí řeky, hospody a paláce v pozadí.<sup>45</sup>

### 3.2.5. Rigoletto

Dudičovy návrhy, které jsou nesprávně zařazeny k inscenaci z roku 1976, zobrazují výtvarné pojetí *Rigoletta* z roku 1957. Čtyři skici návrhů jsou nakresleny na černém papíře technikou zlaté barvy v kombinaci s temperami. Všechny návrhy mají společnou členitou scénu, kterou Dudič vytvořil díky užití několika různě velkých praktikáblů vprostřed jeviště.

Návrh pro první jednání je nejvíce odlišný s Dudičových centrálním návrhem pro tuto operu. Centrální dějiště, jež je vytvořeno praktikáblu a zábradlím, zůstává stejné. Renesanční zdobné zábradlí je na černém papíře zakresleno zlatou barvou. Chybí zde však jakékoliv jiné kulisy a dekorace, mimo zábradlí a lampu je scéna zcela prázdná, na rozdíl od centrálního návrhu, kde jsou vyobrazeny spirálovité sloupy, bílé závěsy, zdobná váza v pravé části jeviště a metrová koule s červeným přehozem.<sup>46</sup>

Skica návrhu pro druhé jednání naznačuje, že se děj přesouvá z paláce do exteriéru. Dudič nakreslil zlatou barvou dva stromy, jež umístil do pozadí jeviště. V pravé i levé části je umístěno zlaté zábradlí a v popředí jeviště se nachází metrová koule s červeným přehozem.<sup>47</sup>

Scéna pro třetí jednání je umístěna do prostředí paláce. Největší podobnost s centrálním návrhem pro třetí jednání se dá spatřit u použití kulisy v přední části jeviště, kde se na obou návrzích nachází bílá zdobná váza a na zadní stěně, jež je dekorativně zdobena. Dudič na černé skice zlatou barvou zdůraznil pozadí jeviště a zábradlí.<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> Příloha č. 43 – návrh scény pro Rigoletto z roku 1976. Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, muzikologické pracoviště. Fond: Scénografie, sign. F 353/3.

<sup>46</sup> Příloha č. 44– návrh scény pro Rigoletto z roku 1976. Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, muzikologické pracoviště. Fond: Scénografie, sign. F 353/1-7.

<sup>47</sup> Tamtéž, F 353/1-7.

<sup>48</sup> Tamtéž, F 353/1-7.

Čtvrté jednání z roku 1957 Dudič navrhl tak, aby vytvořil tři rozličné prostory. Hospodu, prostředí u řeky a hřbitov v pozadí. Na černém návrhu je stejně tak jako v návrhu centrálním naznačena hospoda v pravé části scény, ke které se dá dojít po několika schůdcích. Levá část scény je rovněž totožná na obou návrzích, představuje prostor u řeky, který je naznačen prostřednictvím rybářských sítí a malým dřevěným plotem. Zatímco v centrálním návrhu je třetí prostor hřbitova vyznačen velkým dřevěným křížem, na černé skice je vyvýšená plocha v zadní části jeviště zcela volná.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Tamtéž, F 353/1-7.

### 3.3. Charakteristické rysy tvorby Karla Dudiče

Pro Karla Dudiče bylo stejně tak jako pro výtvarníka Jaromíra Malíčka typické, že se přidržel realismu na scéně, ve smyslu použití reálných kulis a dekorací. Dudič takovéto scény vytvářel především v 50. letech, kdy se popisný realismus vyžadoval a byl jakýmsi scénografickým trendem. Realismus jej však provádí i v jeho pozdější tvorbě, kdy se již sice oprošťuje od popisnosti scén, ale vytváří realistické zkratky, které nás odkazují na momenty důležité pro hlavní myšlenku dané inscenace.

Dalším charakteristickým prvkem Dudičova jevištního výtvarnictví je monumentalita. Ta jej rovněž doprovází jeho celoživotní tvorbou. V 50. letech se stala hlavním rysem jeho realistických výprav. V pozdějších letech však začíná využívat výtvarného ornamentu a jeho velkolepé řešení se přesouvá do pozadí a portálů jeviště. Nikdy se však z jeho výtvarnictví nevytrácí.

Po celou dobu využívá velké množství barev, oproti Alexandru Babrajovi, který používal několik svých oblíbených a jeho výpravy se tak staly snadno rozpoznatelnými. V počátcích tvorby využívá realistických barev a jeho scénické řešení inscenací nám připomíná malované obrazy. Barvy jsou v chladnějších odstínech zejména proto, že se nechal inspirovat poválečnou Opavou. V době, kdy však využívá výtvarného ornamentu, začíná s barvami více experimentovat. Používá pestré, syté barvy výrazných tónů. Použití ornamentů u Dudiče nejvíce nabírá na významu až v 70. letech. Objevují se v různých podobách. Někdy scénu jen doplňují (*Čertova stěna*, 1960) jindy ji spoluvytvářejí (*Figarova svatba*, 1970).<sup>50</sup>

Dudič rád využíval i lidových prvků a dodržoval místní folklor pro danou inscenaci, což přispívalo k realističnosti jeho výprav.

Scénografie Karla Dudiče se vyznačuje i vrstvenou a členěnou scénou, jež pomáhá dramatické akci a rozvrstvení herců na jevišti. Scény členil jak horizontálně, tak i vertikálně. Ačkoliv jsou scény plastické, přední část jevištního prostoru ponechává výtvarník uvolněnou.

---

<sup>50</sup> MAREŠOVÁ, Sylva. *Karel Dudič*. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 1977, s. 8.

Za vrchol jeho tvorby můžeme považovat především přelom 60. a 70. let, kdy se v jeho tvorbě objevují působivé scény čistých tvarů, které spojuje monumentalita, barevnost, dekorativnost prostřednictvím ornamentů a lidové motivy dotvářející realističnost daných inscenací.<sup>51</sup>

Na rozdíl od ostatních opavských jevištních výtvarníků Dudič nerad navrhoval kostýmy. Výjimkou bylo počáteční období, kdy nastoupil do divadla. Jelikož však nedosahoval žádných průkaznějších výsledků, kostýmní návrhářství opouštěl a oslovoval ke spolupráci kostýmní návrháře, nejčastěji Bedřišku Ustohalovou<sup>52</sup> či Evu Václavkovou.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> RAUSOVÁ, Zuzana. *Karel Dudič ve Slezském divadle v Opavě*. Bakalářská práce. Olomouc: Filozofická fakulta Univerzity Palackého, 2012, s. 41.

<sup>52</sup> ARTARCHIV. 2005-2006. *Ustohalová Bedřiška*. [online]. Archiv výtvarného umění, o. s. [citováno 20. 2. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.artachiv.cz/osoby.php?Fvazba=osobavdokumentech&IDosoby=20253>>.

<sup>53</sup> ZBAVITEL, Miloš. Dudič, Karel. In DOKOUPIL, Lumír. *Biografický slovník Slezska a severní Moravy, sešit 5*. 1. vyd. Ostrava : Ostravská univerzita, 2004, s. 24-25.

## 4. Jaromír Malíček

### 4.1. Životopis Jaromíra Malíčka

Scénograf, malíř, výtvarník a pedagog Jaromír Malíček se narodil 30. července roku 1940. Vystudoval Pedagogickou fakultu v Ostravě, obor výtvarná výchova. Po dokončení studia, v roce 1958, začal učit na základních školách a vedl výtvarné kroužky v tehdejší Krajské domě pionýrů a mládeže v Ostravě.

V 70. letech jej však zvlábilo i divadlo. Začal pracovat jako výtvarník pro Divadlo loutek v Ostravě a ve stejné době se stal i šéfem jevištní výpravy ve Slezském divadle v Opavě, ve kterém vystřídal dlouholetého šéfa Karla Dudiče. Pro opavské divadlo vytvářel několik výprav, především pro činoherní inscenace. Jelikož se však nepohodl s vedením divadla, ze své funkce odešel.<sup>54</sup>

Po odchodu z divadla se vrátil opět ke své profesi výtvarného pedagoga. Učil na Základních školách ve Štěpánkovicích u Opavy, v Opavě Kateřinkách i v Opavě na Mařádkově ulici. Řada jeho žáků získala mnoho ocenění v dětských výtvarných soutěžích nejen u nás, ale i v zahraničí.<sup>55</sup>

Ve své scénografické tvorbě má Jaromír Malíček za sebou řadu úspěšných realizací. Navrhl scény ke dvaceti devíti činoherním inscenacím, čtyřem operám, třem operetám a čtyřem loutkovým hrám. Spolupracoval však i s divadelními scénami v Německu a Polsku, kde spolupracoval s režisérem Henrykem Adamkem. Malíčkoví bylo věnováno deset samostatných výstav, na dalších deseti se pak podílel kolektivně. V roce 1965 obdržel 1. cenu v celostátní soutěži výtvarných pedagogů a v roce 1986 získal čestné uznání v celostátní soutěži výtvarných pedagogů. Jaromír Malíček byl však nejen významným scénografem a úspěšným výtvarným pedagogem, ale i malířem. Jeho umělecká tvorba je rozmístěna do několika oblastí. Začínal novinovou

---

<sup>54</sup> Ústní sdělení Aleny Bastlové – tajemnice Slezského divadla v Opavě (1977 – 2001). 22. 3. 2014 (Opava), rozhovor vedla Zuzana Rausová.

<sup>55</sup> KAČÍREK, Miloš. *Jaromír Malíček – Poohlédnutí*. Katalog výstavy. Opava : Slezské zemské muzeum Opava, 20. dubna 2000.

kresbou, ilustroval poezii, ale i pohádky, které mu byly vždy velmi blízké. Ve volné grafice pak dával přednost linorytu a dřevořezu. V jeho grafické tvorbě také navrhoval plakáty, diplomy, podílel se na divadelní propagaci.<sup>56</sup>

Jaromír Malíček napsal v katalogu pro výstavu, která se konala 20. dubna 2000, článek, který má název *O „trojjednosti“*. Malíček se poohlíží za svou uměleckou tvorbou. Píše o svém trojím zakletí, jelikož je scénografem, výtvarníkem a pedagogem. Malíček píše o skutečnosti, jak se dostal k profesi jevištního výtvarníka. Dle jeho slov to byla čirá náhoda, za kterou vděčí bývalému řediteli ostravské opery Miloslavu Nekvasilovi, který na počátku 60. let vedl ostravský učitelský ochotnický soubor a požádal jej o návrh scény a kostýmů. O scénografii se však začal vážně zabývat až v 70. letech, kdy navázal spolupráci s Divadlem loutek v Ostravě a ve Slezském divadle Zdeňka Nejedlého v Opavě. Co se týče Malíčkovy výtvarné činnosti, nejvíce jej ovlivnilo setkání s profesorem Adolfem Hoffmeisterem. Učarovaly mu jeho koláže, kterým se pak sám začal věnovat. Za nejvýznamnější část jeho výtvarné trojjednosti však považuje jeho pedagogickou činnost.<sup>57</sup>

Jaromír Malíček zemřel 25. září roku 2006 po velmi těžké, mnoholeté nemoci.

---

<sup>56</sup> Tamtéž.

<sup>57</sup> MALÍČEK, Jaromír. *O „trojjednosti“*. In KAČÍREK, Miloš. Jaromír Malíček – Poohlédnutí. Katalog výstavy. Opava : Slezské zemské muzeum Opava, 20. dubna 2000.

## 4.2. Scénografická tvorba Jaromíra Malíčka

### 4.2.1. Jezinky a Bezinky

Divadelní hra amerického dramatika Josepha Kesselringa *Jezinky a Bezinky* vznikla v roce 1939. Hra dosáhla v dramatikově tvorbě největšího úspěchu. Opavské divadlo uvedlo tuto kriminální černou komedii v roce 1979, s podtitulem *Parodie na hrůzostrašné detektivky o čtyřech obrazech*, v režii Stanislava Holuba, který použil pro inscenaci překlad Zdeňky Werichové a Marie Frankové v úpravě Jana Wericha.

„Hra vznikla v době, kdy lavina špatných detektivek tekla přes jeviště Broadwaye i v daleko delší řadě obchodních produkcí, ve kterých tekla krev do orchestru, normálního člověka široko daleko neviděti, v každé almaře hysterické kvílení a ze skříňových stojacích hodin vypadne zavražděný notář. Když už to dál nešlo, pár lidí se zdravým rozumem dalo hlavy dohromady a řeklo si, že nejlepší cesta k odstranění takového repertoáru by byla takový repertoár zesměšnit.“<sup>58</sup>

V roce 1979 Malíček přistupuje k realizaci inscenace *Jezinky a Bezinky*. V této komedii se podílí jednak na scénografii, tak i na výtvarném řešení kostýmů. K inscenaci se dochoval jeden návrh scény a osm kostýmních návrhů určených pro mužské postavy ve hře. Malíček byl také grafickým autorem divadelního programu, který vydala redakce Miloše Zbavitele.

Z dochovaného návrhu je patrné, že Malíček vytvořil scénu v duchu viktoriánského stylu. Jelikož se pro tuto inscenaci dochoval jen jeden návrh scény, těžko lze říci, zda během představení probíhaly nějaké přestavby. Můžeme se však domnívat, že úpravy byly jen minimální vzhledem ke skutečnosti, že děj této komedie se odehrává pouze na jednom místě v domě elegantních tetiček.

---

<sup>58</sup> WERICH, Jan. *Člověk si od počátku rád s hrůznou pohrává....*(Z delší studie Jana Wericha). In Joseph Kesselring - *Jezinky a Bezinky*. Divadelní program. Činohra Slezského divadla Zdeňka Nejedlého v Opavě, premiéra 2. 3. 1979. Opava : Slezské divadlo Zdeňka Nejedlého v Opavě, 1979, s. 4-5.



Jaromír Malíček musel výtvarně zpracovat prostředí měšťanského salónu v americkém Brooklynu. Pro výtvarné řešení této komedie je důležité, aby prostor byl jednoduchý a přehledný, aby se diváci mohli snadno orientovat ve spleť ději plném vražd. Barvy byly v realistickém modu a plně dotvářely scénu, na níž se nachází jen dekorace mající funkci v samotném ději. Celé jeviště obepíná zdobná bílá látka, která představuje jednak závěsy v domě, tak i připomíná velká nebesa, jež rámují celý prostor jeviště a dotváří atmosféru měšťanského salónu. Pomyslná nebesa jsou nad jevištěm sevřena do kulatého tvaru připomínajícího cirkusovou manéž. Malíček tak výtvarně zpracoval jakýsi pomyslný cirkus, který se děje před zraky diváků v podobě vražd osamělých starých mládenců. Vprostřed jeviště je umístěn centrální vchod do salónu s velkými dveřmi, jež rámuje závěs z červeného sametu. Vpravo od hlavního vchodu se nachází bílé schodiště s červeným kobercem a zdobným bílým zábradlím, které však nikam nevede. Může představovat snad vstup do nějakého dalšího pokoje. Funkční význam na scéně samotné však nemá. Mezi bílým schodištěm a hlavním vchodem se v pravé části scény nachází i velké, stříbrem zdobené zrcadlo odrážející děj, jenž se odehrává na scéně. Před zrcadlem je umístěn malý dřevěný stůl s vazou a kytkou, značící spořádanou domácnost. Dalšími dekoracemi je zlatá mísa a stříbrné nádoby demonstrující majetek starých tetiček žijících v tomto domě. V levé části scény je umístěno kanape potažené bílou krajkou, na jehož obou stranách jsou dva velké zlaté svícny. Za pohovkou visí obraz se směřující se mužskou tváří, která tak po celou dobu inscenace přihlíží ději. V levém rohu scény je umístěna velká dřevěná truhla, kolem které se nachází dostatečné množství prostoru. Můžeme se tak domnívat, že právě tady se odehrávala značná část děje, jelikož se mrtvoly v této hře schovávají do truhly. V přední části scény, naproti hlavních dveřím, je umístěn stůl se třemi židlemi viktoriánského stylu. Veškerý nábytek v salónu je pokryt bílými krajkami, které doplňují bílá nebesa rámuující celou scénu. Celá podlaha jeviště je pokryta bílým huňatým kobercem. Veškerá dekorace je ve zlatých a stříbrných odstínech. Vše tak dotváří secesní styl měšťanského salónu. Malíček se snažil především o funkčnost scény, volný prostor pro

dramatickou akci, realistickou dekoraci a o jednotnost stylu ve svém výpravném pojetí.<sup>59</sup>

Kostýmní návrhy Jaromíra Malíčka, které se dochovaly pro tuto inscenaci, jsou všechny nalepeny na pásu polokartonu. Osm pánských postav stojících vedle sebe jsou v pořadí: Jonatan, Tedy a Mortimer Brewsterowi, komisař Roonay, pastor Dr. Harper, pan Witherpoon, Mc. Namarra, Dr. Einstein.<sup>60</sup>

Hledanému trestaneci Jonatanovi Brewsterovi, který utekl z blázince a má za sebou několik plastických operací, Malíček navrhl hnědý pruhovaný oblek, bílou rozhalenou košili a tmavé polobotky. Oproti ostatním postavám působí velmi prostopášně, jeho styl oblékání koresponduje s jeho životním stylem a nadhledem. Kostým dotváří pásek a bílý kapesník v klopě. Potrhlá a bláznivá postava Tedyho má na sobě černý frac, pod kterým má světlý oblek s tmavšími proužky, který doplňuje červenomodrá kravata. Na hlavě má naražený velký černý cylindr, dotvářející jeho nadřazenost nad ostatními postavami, jelikož si o sobě myslí, že je americkým prezidentem Rooseveltem. Kostým, který zdánlivě působí noblesně, je obrazem nitra postavy, která se neustále snaží na sebe strhávat pozornost. Pro třetího z bratrů Mortimera navrhl Malíček kostým, jenž rovněž dotváří jeho charakter - starý mládenec a divadelní kritik, který se má co nevidět oženit. Již v postoji samotné postavy z návrhu je patrná Mortimerova zakřivenost. Kdyby nebyl synovcem vraždících tet, byl by jistě jedním v pořadí osamělých mužů, které dámy zabíjejí, aby se tyto staří mládenci netrápili ve své samotě. Mortimer má oblečené černé kalhoty, černobílé kárované sako, bílou košili s malými černými knoflíčky a na krku velkého červeného motýlka, který je nejvýraznějším prvkem kostýmu spolu s velkými kulatými černými brýlemi. Postavu komisaře Rooneyho si Malíček představoval jako strhaného muže, jenž nepřilíš dbá o svůj vzhled a kterému chybí ženská ruka. Typický příklad policejního komisaře, který je stále pohlcen prací. Má na sobě již značně obnošené zelené šaty s modrou kravatou a

---

<sup>59</sup> Příloha č. 1 - návrh scény pro Jezinky a Bezinky z roku 1979. Slezské zemské muzeum v Opavě, divadelní oddělení. Fond: Scénografie, sign. FI 487/1.

<sup>60</sup> Příloha č. 2 - návrh kostýmů pro Jezinky a Bezinky z roku 1979. Slezské zemské muzeum v Opavě, divadelní oddělení. Fond: Scénografie, sign. FI 487/2.

červenou košilí a je velmi nedbale oholen. Robustní postava pastora Dr. Harpera působí z hromadného kostýmního návrhu nejvíce autoritativně. Černý oblek s černými boty a tmavou vestou dotváří jen kontrastní bílá látka u jeho silného krku. Kostýmní návrh Pana Whiterpoona působí komicky, připomíná kostým klauna. Tříčtvrteční kalhoty sepnuté pod kolenem gumou a kabátek jsou v hnědém odstínu s černými puntíky a zeleným lemováním. Obuty má hnědé klaunské boty, bílé punčochy, u krku proužkovanou kravatu a na hlavě zelenou baretku s kšiletem. Mc. Namarra má kostým připomínající policejní uniformu a Dr. Einstein vypadá jako člověk bez domova, který si na sebe navlékl vše, co mu přišlo pod ruku.<sup>61</sup>

K inscenaci *Jezinky a Bezinky* se v archivu Slezského divadla v Opavě dochoval divadelní program a tři fotografie, na kterých jsou zachyceny postavy při herecké akci. Na jedné z fotografií můžeme v pozadí rozpoznat bílé schůdky, které se dle návrhu nachází v pravé části jeviště. Co však můžeme z fotografií vyčíst, jsou kostýmy obou tet a dvou mužských postav. Tety jsou oděny v černých kostýmcích, na jedné z fotografií mají bílé kudrnaté paruky a na druhé z fotografií mají dlouhé černé pláště a klobouky se závojem. Třetí z fotografií zachycuje hereckou akci dvou mužů. Pokud jejich reálné kostýmy přirovnáme k Malíčkovým návrhům, rozpoznáme, že se jedná o postavy Dr. Einsteina a Jonatana Brewstera.<sup>62</sup>

Malíčková scéna pro inscenaci *Jezinky a Bezinky* působí čistě, jednoduše a velmi účelně. Prostor celého jeviště rámuje bílá nebesa, která dotvářejí celistvost scény. Jeviště ponechal volné, bez zbytečných dekorací a zcela funkční pro hru. Pomocí krajek a dekorací Malíček vytvořil dojem spořádané domácnosti dvou starých tetiček, které by nikdo nepodezříval z vražd. Scéna připomíná styl viktoriánské Anglie, i když se děj této hry odehrává v americkém Brooklynu. Ve výtvarném zpracování této hry Malíčkovy záleželo především na kostýmních návrzích, které pro každou inscenaci vytvořil

---

<sup>61</sup> Příloha č. 2 – návrh kostýmů pro *Jezinky a Bezinky* z roku 1979. Slezské zemské muzeum v Opavě, divadelní oddělení. Fond: Scénografie, sign. FI 487/2.

<sup>62</sup> Příloha č. 10 - fotografie k inscenaci *Jezinky a Bezinky* z roku 1979. Archiv Slezského divadla v Opavě. Inventární číslo 81.

tak, aby dotvářely charaktery jednotlivých postav a zároveň navenek ukazovaly jejich povahové rysy.

#### 4.2.2. Hospoda ve Spessartu

Hudební komedie skladatele a dirigenta Franze Grotheho byla v opavském divadle uvedena v roce 1979 jako československá premiéra, v režii Martina Dubovice. Choreografem byl Ladislav Vychodil a dirigentem Oldřich Bohuňovský. Režisér Dubovic využil pro inscenace jednak soubor činohry, jednak i soubor opery.<sup>63</sup> Námětem pro inscenaci opavského divadla byla předloha německého spisovatele období romantismu Wilhelma Haufa, který proslul jako autor pohádek. Podle jeho dobrodružné pohádkové prózy z německého středověku byla v roce 1958 natočena úspěšná filmová trilogie režiséra Kurta Hoffmanna.

Muzikálová komedie pojednává o statečné komtesce Franzisce, které se podařilo uniknout ze spárů loupežníků v převlečení za tovaryše. Jelikož její lakotný otec není ochoten odměnit chudého tovaryše, se kterým si vyměnila své šaty, sama se ho vydává zachránit. Děj se tak odehrává v loupežnickém hnízdě, kde je Franziska v chlapeckém přestrojení. Mladý a pohledný náčelník však její převlek odhalí. Spolu pak prchají před vojáky do zámku, kde Franziska náčelníka ukrývá. Děj komedie se stává ještě spletitějším, když náčelník komtesce prozrazuje, že je italským hrabětem, kterého přivedl na mizinu právě Franzisčin otec, který mu neplatil dluhy. Franziska tak zavrhne svého otce a zůstává se zchudlým hrabětem.<sup>64</sup> Les Spessart, jenž je dějištěm hry, není vymyšlený, ale skutečně existuje. Svůj název tento rozsáhlý les získal zkomolením původního názvu Spechtswald – les datlů.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> Ústní sdělení Martina Dubovice – režisér, herec, zpěvák. 1. 4. 2014 (Olomouc), rozhovor vedla Zuzana Rausová.

<sup>64</sup> *Hospoda ve Spessartu*. Filmová databáze. [online]. [citováno 15. 2. 2014]. Dostupné z WWW:<<http://www.fdb.cz/film/hospoda-ve-spessartu-das-wirtshaus-im-spessart/8567>>.

<sup>65</sup> Regionplzen.cz *Spessart – nejen les a loupežníci*. [online]. [citováno 5. 1. 2014]. Dostupné z WWW:<<http://www.regionplzen.cz/zpravodajstvi/?spessart--nejen-les-a-loupeznici>>.

K opavské inscenaci se dochoval jeden Malíčkův návrh scény a čtyři návrhy kostýmní, na kterých je vyobrazeno celkem šest postav tohoto muzikálu. Všechny kostýmní návrhy jsou i pro tuto inscenaci nalepeny na jednom velkém výkrese, což se stalo Malíčkovým specifikem.

Pro tuto inscenaci se dochoval i divadelní plakát, který ohlašuje, že Slezské divadlo Zdeňka Nejedlého v Opavě uvádí československou premiéru muzikálové komedie. Plakát má krémový podklad a je v hnědočervené barvě. Červeně je zde označen jen název divadla a ve spodní části se nachází dvě malovaná červená srdce, která značí, že se v komedii objeví milostná zápletka. Tmavě hnědou barvou je zde namalován potulný muzikant s flašinetem stojící na dřevěné konstrukci, která je jednak šibenicí a jednak konstrukcí s divadelní oponkou, na které je napsán název inscenace i s jejím autorem. Plakát tak odkazuje na skutečnost, že inscenaci budou doprovázet písně. Z plakátu samého lze snadno vyčíst Malíčkův výtvarný rukopis. Podobnou grafiku použil v divadelním programu pro inscenaci *Komedie nová o hašteřivých manželích*.<sup>66</sup>

Malíček navrhl scénu loupežnické hospody nacházející se uprostřed lesa ve Spessartu. Základem pro jeho scénu se stala dřevěná konstrukce představující dvoupatrovou hospodu, která je směrem k hledišti zcela obnažena, a my tak můžeme pozorovat děj v obou patrech najednou. Scénu rámuje zelený porost, který symbolizuje prostředí hustého lesa. Ve spodní části hospody se nachází dekorace, která slouží postavám v ději k dennímu použití – koště, džbán a podstavec na sekání dřeva. V pravé části hospody vedou dřevěné schůdky do druhého patra, kde se nachází postel s malým okýnkem, jakási hospodská světnice. Spodní část hospody se propojuje s ostatním hracím prostorem scény, která zasahuje do celé plochy jeviště. Dva bytelné dřevěné stoly se svícny a džbány spolu s velkým dřevěným sudem dotváří hospodskou atmosféru. Malíčkovská scéna působí pohádkovým, až romantickým dojmem.<sup>67</sup> Velkou podobnost ve výtvarném zpracování této scény lze spatřit i u jeho předchozích návrhů. Zadní část jeviště je vyplněna velkou konstrukcí

---

<sup>66</sup> Příloha č. 16 - Plakát pro inscenaci *Hospoda ve Spessartu* z roku 1979. Archiv Slezského divadla v Opavě. Inventární číslo 85.

<sup>67</sup> Příloha č. 8 – návrh scény pro *Hospodu ve Spessartu* z roku 1979. Slezské zemské muzeum v Opavě, divadelní oddělení. Fond: Scénografie, sign. FI 498/5.

demonstrující prostředí, kde se děj odehrává, zatímco přední část jeviště je volná a přizpůsobena dramatické akci, kde se nachází jen dekorace potřebné pro inscenaci. V tomto Malíčkově scénografickém návrhu pro inscenaci můžeme rozpoznat jeho inspiraci loutkovým divadlem. Ve výpravě používá hranatých masivních kulis a dekorací.

Kostýmní návrhy pro tuto inscenaci se dochovaly k šesti postavám této hudební komedie. První dochovaný kostýmní návrh byl určen pro postavu plukovníka Teckela. Bíločervenou uniformu se zlatými šerpami doplňuje šavle na opasku připevněném k hnědým kalhotám. Plukovník má obuty vysoké černé holínky a na hlavě má velký klobouk napoleonského střihu s fialovým pérem. Komický charakter postavy spolu s omšelým barevným kostýmem dotváří i zkroucený knír a skleněný monokl – brýle na jedno oko.<sup>68</sup>

Druhý z kostýmních návrhů náleží postavě barona Sperlinga. Kostýmu dominuje červený frac s velkými černými knoflíky a hnědé kalhoty se zelenou výšivkou. Kostým doplňují černé holínky a černý jezdecký klobouk. Důležitost baronovi přidává hůlka v levé ruce, černé kožené rukavice a brýlové oko na řetízku.

Postavu snoubence rozeznáme od ostatních postav komedie velmi jednoduše. Mimo pěkné oblečení má v levé klopě velkou kytici. Kabát i klobouk má v barvě lila, zlatou vestičku doplňuje bílá krajková košile s volánky, která přechází k bílým rukavičkám, ve kterých drží opět černou hůlku, která představuje jistý status vážnosti. I on má jako doplněk skleněný monokl.

Pro faráře Hanga navrhl Malíček dva kostýmy, z nichž jeden, který je určený pro civilní chvíle, se vyznačuje jistou mírou komičnosti. Barevnost kostýmu ponechal tradiční černé a bílé, ale svým střihem připomíná dámské šaty. Kabát je v pase velmi úzce vykrojený a tím černá sukně pod ním připomíná dámské šaty. Dojem komičnosti kostýmu vyvolává i klobouk, který svým tvarem i velikostí připomíná létající talíř. Druhý kostým faráře je slavnostnější, dlouhý černý plášť je v kombinaci s bílými krajkami a doplněn o dlouhý bílý šál.

---

<sup>68</sup> Monokl - "brýle" na jedno oko vyvinuté v Německu kolem roku 1700, který nebyl tak nápadný a nechal se lépe skrýt.

Pro postavy loupežníků Habána a Prudina Malíček použil nejrůznější typy a barevné kombinace látek. Kostýmy se skládají z otrhaných košil, vest z nejrůznějších zbytků látek, které doplňují záplaty, dřevé boty, klobouky, šály, šátky a provazy.<sup>69</sup> Loupežnické kostýmy mají pohádkový charakter a doplňují ducha výtvarníkovy scény.

K inscenaci se dochovaly čtyři fotografie, které zachycují kostýmované herce v Malíčkově scéně. První z fotografií zachycuje tvář hlavního hrdiny, velitele loupežníků a pozdějšího nápadníka komtesky. Na hlavě má černý klobouk s velkým pérem, je zarostlý a na tváři má několik jizev. Scéna v pozadí značí hustý les. Na druhé z fotografií jsou tři postavy, dva loupežníci drží v náručí komtesku převlečenou za tovaryše. Kromě hustého lesa v pozadí lze na této fotografii vidět práce se světlem. Scéna byla nasvícena tak, že podlaha jeviště odrážela scénu a vytvářela tak dojem listí na zemi. Takto nasvícená podlaha je zachycena i na třetí z fotografií, kde spolu hovoří dva z loupežníků. Na poslední fotografii jsou čtyři postavy. Farář v komickém kostýmu, baron a dvě dámy, z nichž mladší je komteska. Dámské šaty se skládají z dlouhé sukně, kabátků a kloboučků, komteska má i bílé rukavičky a paraple.

Jaromír Malíček svou výpravu přizpůsobil původní předloze, která tuto inscenaci řadí mezi pohádkové muzikálové komedie. Kostýmům vštípil jistou míru loutkové stylizace a scéně zase tajemno, které vytváří nejen užitím barev zelenohnědých a šedých odstínů, ale i pomocí světla, jež vytváří odlesky na podlaze a dotváří tak celkový dojem temného hustého lesa.

#### **4.2.3. Komédie nová o hašteřivých manželích**

Autorem hry *Komedie nová o hašteřivých manželích* je Stanislav Migda. Jedná se o lidovou veselohru s použitím starých textů o dvou dílech. Migdu inspirovaly čtyři hry, které ve Fulnecké kronice Felixe Jiřího Jaschky objevil Jaromír Pleskot. Mezi německy psanými zápisy našel texty čtyř původních

---

<sup>69</sup> Příloha č. 9 – návrh kostýmů pro *Hospodu ve Spessartu* z roku 1979. Slezské zemské muzeum v Opavě, divadelní oddělení. Fond: Scénografie, sign. FI 498/1-4.

českých a dosud neznámých her pololidového charakteru. U žádné z nich není autor znám a nemůžeme tak určit dobu vzniku. Sám Pleskot se však domnívá, že texty jsou jen opisy původních lidových her, které byly pořízeny na počátku 19. století. Tři z těchto her pak Stanislav Migda adaptoval do jedné. Původní hry s názvy „*Nestejnost v stavu manželském*“ a „*Žena hašteřivá a zoufanlivý manžel*“ pojednávají o tom, jak nedobré je manželství staršího muže a mladší ženy, stejně tak jako mladšího muže a ženy starší a o chodu domácnosti, ve které se manžel opíjí. Obě hry jsou řazeny jako frašky a doprovází je zpěvy. Třetí hra, ze které Migda čerpá pro svou adaptaci, nese název „*Hudební veselohra*“ a podle zdrojů byla ve Fulneku hrána již v roce 1670.<sup>70</sup> Tyto tři hry se tak staly výchozím materiálem či jakousi konstrukcí pro inscenaci. Dalším neméně důležitým materiálem byly masopustní zvyky a obřady z oblasti Moravy a Slezska pocházející ze stejného období jako výše zmíněné hry.<sup>71</sup>

*Komedie nová o hašteřivých manželích* byla v opavském divadle uvedena v roce 1980, v režii Stanislava Holuba.

Malíčkův scénografický návrh pro inscenaci *Komedie nová o hašteřivých manželích* se dochoval jen jeden. Návrh je v dřevěném rámu a na černém pozadí. Kostýmní návrhy ke čtyřem postavám inscenace jsou nalepeny na jednu velkou výkresu krémové podkladové barvy. Malíček se stejně tak jako u předchozích inscenací graficky podílel na divadelním programu. V programu je několik vtipných obrázků, na kterých jsou vyobrazeni jednak komedianti, jednak i manželský pár. Žena sedí na klečícím manželovi a bije jej holí. Obrázky jsou namalovány černou a červenou tuší.<sup>72</sup> Malíčková grafika divadelního programu pro tuto inscenaci je velmi podobná grafice v programu pro inscenaci *Hospoda ve Spessartu*, o které bude práce dále pojednávat.

Malíček pro tuto lidovou komedii navrhl scénu, která může představovat jednak světnici manželů, jednak i hostinec, kde hrávali lidoví herci a komedianti.

---

<sup>70</sup> PLESKOT, Jaroslav. *Komedie nová o hašteřivých manželích*. Divadelní program. Činohra Slezského divadla Zdeňka Nejedlého v Opavě, premiéra 13. 6. 1980. Opava : Slezské divadlo Zdeňka Nejedlého v Opavě, 1980, s. 4.

<sup>71</sup> MIGDA, Stanislav. *Komedie nová o hašteřivých manželích*. Divadelní program. Činohra Slezského divadla Zdeňka Nejedlého v Opavě, premiéra 13. 6. 1980. Opava : Slezské divadlo Zdeňka Nejedlého v Opavě, 1980, s. 9-10.

<sup>72</sup> *Komedie nová o hašteřivých manželích*. Divadelní program. Činohra Slezského divadla Zdeňka Nejedlého v Opavě, premiéra 13. 6. 1980. Opava : Slezské divadlo Zdeňka Nejedlého v Opavě, 1980. s. 5.



Malíček tak výtvarně zpracoval prostor pro divadelní formu „divadlo na divadle“, kdy se na jevišti ocitnou jednak herci hrající dobové publikum, tak i komedianti hrající pro ně.

Hlavním materiálem na scéně je dřevo, ze kterého je utvořena jednak konstrukce celé scény, tak i dekorace. Scéna je typickým příkladem Malíčkovy výtvarného stylu: Kulisy odkazující na dějiště hry se nacházejí v zadní části jeviště a v jeho popředí se nalézají jen pár realistických dekorací, které herci ožívají svou dramatickou akcí.

Dřevěná konstrukce je rozdělena do tří částí. Na pravé i levé straně jeviště se nachází obdélníková dřevěná konstrukce, na jejíž horní části jsou upevněny menší dřevěné fošny utvářející střechu. Nacházíme se tak uvnitř chalupy. Mezi oběma obdélníkovými konstrukcemi je jedna menší, která má nahoře zavěšenou velkou červenou mašli a může odkazovat na sňatek manželů. Pod mašlí je na vyvýšené plošině umístěn balkón, jenž je rámován dřevěným zábradlím s vyřezávanými srdíčky. V levé části pod balkónem je umístěn žebřík, kterým se dá sejít na jeviště. Ve spodní části pod balkónem je prostor, který je zahalen bílou plachtou. Můžeme se tak domnívat, že právě tam se nachází manželská postel, případně se může jednat i o další vchod pro herce. V levé i v pravé části jeviště jsou rozmístěny dřevěné lavice, na kterých se nachází dekorace denní potřeby manželů jako džbány a ošatky.<sup>73</sup>

Jelikož se v této inscenaci jedná o klasický příklad „*divadla na divadle*“, scéna představuje dvojí hrací prostor. Podle dochovaných fotografií pro tuto inscenaci komedianti hrají v centrální části scény. Tu pak v půlkruhu obklopují další herci hrající návštěvníky představení komediantů, kteří sedí na dřevěných lavicích, ale i na vyvýšeném balkónu. Obklopují tak komedianty ze všech tří stran.<sup>74</sup> Na pravé straně v pozadí dekorace se nachází velký sud odkazující na prostředí hostince. Na zadních konstrukcích, které nahoře vytváří střechu domu, jsou asymetricky zavěšeny nejrůznější předměty, které vynikají v černém pozadí celé scény. Džbány, hudební nástroje, bota, červené srdce, růžový

---

<sup>73</sup> Příloha č. 6 - návrh scény pro Komedii novou o hašteřivých manželích z roku 1980. Slezské zemské muzeum v Opavě, divadelní oddělení. Fond: Scénografie, sign. FI 489/1.

<sup>74</sup> Příloha č. 13 - fotografie scény a postav pro Komedii novou o hašteřivých milencích z roku 1980. Archiv Slezského divadla v Opavě. Inventární číslo 109.

zvoneček či ošatky. Dvojí významovost scény podtrhují i tyto účelně rozházené dekorativní předměty v pozadí, jež odkazují na potulné herce a muzikanty.<sup>75</sup>

Malíčkovy kostýmní návrhy se dochovaly ke čtyřem postavám komedie. Postava komediantky má fialový kabátek s volánky, kapsami a malými černými knoflíčky, hnědou vlněnou sukni se spodním tmavším lemováním a černé lodičky s mašlemi. Komediantka má hnědé dlouhé vlasy spletené do dvou copů, které jsou nahoře připnuty mnoha barevnými mašlemi. Na fotografiích je komediantka v bílé blůzce a její sukni je skládaná i více zdobená, než z prvotního návrhu. Druhý dochovaný kostýmní návrh patří ženichovi, který má na sobě slavnostní svatební kroj. Bílou halenu na šněrování s dlouhými rukávy doplňuje bledě modrá vesta s tmavšími výšivkami, tmavě modré dlouhé kalhoty s hnědým páskem a tmavě hnědé boty na šněrování. Slavnostní kroj doplňují nejrůznější stuhy, které má ženich připevněny na vestě, na předloktích a na svém tmavém klobouku. Postava rychtáře je stejně tak jako ženich oblečena ve svátečním kroji. Kostým je převážně v hnědé barvě, doplňuje jej bílá halena s červenou mašlí kolem krku a zelená vesta. Kostýmu dominuje dlouhý hnědý plášť s výšivkami a tmavým kloboukem. V ruce drží vařechu, která je ověncena barevnými pentlemi. Čtvrtý kostýmní návrh náleží mužské postavě. Jedná se o bílý kroj s kloboukem, který je z bílé plátěné haleny, která má na sobě již několik záplat. Na kotnících, na zápěstí a kolem krku má místo zdobení obilí, kolem pasu má místo pásku přivázané na provázku makovice. Ke kroji náleží i klobouk, který má rovněž v klopě místo pentlí obilí. Ke kroji náleží bílé punčochy a černé boty na šněrování. Postava v kroji drží ve své levici dřevěnou hůl, na kterou má připevněnou kytici z lučního kvítí. Tento kroj má jistou symboličnost, jelikož představuje masopustní masku a odkazuje k lidovým obřadům a tradicím.<sup>76</sup> Podle dochovaných fotografií má tento kroj oblečeno vícero postav, které se pak odlišují díky barevnému líčení a doplňkům.<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> Příloha č. 6 – návrh scény pro Komedii novou o hašteřivých manželích z roku 1980. Slezské zemské muzeum v Opavě, divadelní oddělení. Fond: Scénografie, sign. FI 489/1.

<sup>76</sup> Příloha č. 7 – návrh kostýmů pro Komedii novou o hašteřivých manželích z roku 1980. Slezské zemské muzeum v Opavě, divadelní oddělení. Fond: Scénografie, sign. FI 489/2-5.

<sup>77</sup> Příloha č. 14 - fotografie scény a herců činohry pro Komedii novou o hašteřivých manželích. Archiv Slezského divadla v Opavě. Inventární číslo 109.

Jedna z fotografií zachycuje v jeden moment třináct lidí na scéně. Pomocí kostýmu lze snadno rozeznat, kdo z herců je divákem a kdo komediantem. Přihlížející postavy sedí v dobových krojích, zatímco komedianti mají barevnější kostýmy a některé z nich i namalované tváře. Malíček se pro kostýmní návrhy nechal inspirovat masopustními zvyky, obřady, ale i kostýmy komedie dell'arte. Kostýmy jsou utvořeny podle dobové skutečnosti, že lidoví herci a komedianti hráli v jednoduchých kostýmech, na prkenných pódíích hospodských sálů, nebo pod širým nebem.<sup>78</sup> Jedna z fotografií pak zachycuje celý soubor komediantů, kteří stojí u dřevěného malovaného alegorického vozu s nápisem „Komedie nová“.

Hlavním poselstvím této komedie bylo poukázat na základní rysy lidového divadla. Jaromíru Malíčkoví se podařilo vytvořit scénu, která odkazovala na dvojí prostor. Jednak na světnici manželů, o nichž komedie pojednávala, jednak na hostinec, ve kterém komedianti tuto hru předváděli. Vytvořil tak specifický prostor pro divadelní formu „divadlo na divadle“. Pomocí dekorace, která se objevovala v zadní části jeviště, dotvořil charakter lidových her i masopustních zvyků. Realističnost scény představuje především využití dřeva, jako hlavního materiálu.

#### 4.2.4. Figarova svatba

Opera Wolfganga Amadea Mozarta *Figarova svatba* z roku 1786 byla v opavském divadle uvedena v roce 1981 v režii Martina Dubovice a v hudebním nastudování dirigenta Oldřicha Bohuňovského. Scénograf Jaromír Malíček se pro tuto operu podílel na výtvarném řešení scény i kostýmů.

Komická opera o čtyřech dějstvích se odehrává v 18. století na venkovském šlechtickém sídle ve Španělsku. Dochovaly se dva scénografické návrhy na modrém podkladu, které jsou zapaspartovány, a kostýmní návrhy k sedmi postavám, které jsou nalepeny na jednom velkém výkrese, podobně

---

<sup>78</sup> Příloha č. 15 – fotografie scény a herců činohry pro Komedii novou o hašteřivých manželích. Archiv Slezského divadla v Opavě. Inventární číslo 109.

jako návrhy pro inscenaci *Jezinky a Bezinky*. V divadelním archivu Slezského divadla v Opavě se nachází divadelní program, jehož grafickou úpravu rovněž zpracoval Jaromír Malíček, a několik fotografií, na kterých jsou zachyceni aktéři opery v honosných kostýmech dle návrhů Malíčka. V pozadí fotografií můžeme identifikovat scénu, která byla realizována dle scénografických návrhů.

První z návrhů scény pro inscenaci *Figarova svatba* se od druhého návrhu liší jednak svou barevností a jednak i rozestavením jednotlivých kulis na scéně. Hlavní konstrukce pro obě scény však zůstává stejná. Jevišťe rámuje pět velkých oken, která jsou ve zlatém kování. Jejich robustnost zjemňuje ornamentální styl kovových rámu a bílé krajkové záclonky. Okna nejsou na jevišti umístěna symetricky. Každé z těchto zlatých ornamentálních oken je v jiné výšce, je jinak přetočeno a je zavěšeno v jiné vzdálenosti od hlediště i od vrchní části nad jevištěm. Okna, která se nachází na krajích scény, pak sahají až k portálům. Vprostřed jeviště, v jeho centrální části, se nachází modrobílá podlaha připomínající šachovnici. Podlaha je rozdělena na dvě části. Zadní polovina podlahy je zešíkmena a vyvýšena nad polovinou přední. Ta rozčleňuje hrací prostor a vytváří tak vícero variant pro hereckou akci. Na podlaze jsou asymetricky rozmístěny tři malé zelené keře oválného tvaru s červenými kvítky. Dva z těchto keříků zpola zakrývají dvě dřevěné lavičky, které jsou jediným možným místem k usednutí postav na scéně. Scénografický návrh působí velmi jednoduše, jelikož se zde nachází jen minimum dekorace, ale zároveň plasticky díky členěné podlaze a asymetricky rozmístěným oknům. Jelikož jsou okna zavěšena poměrně vysoko nad podlahou a na scéně se objevují keře, scéna nás odkazuje na skutečnost, že se nacházíme v exteriéru.<sup>79</sup>

Druhý Malíčkův scénografický návrh pro inscenaci *Figarova svatba* využívá podobně jako návrh předešlý robustní okna ve zlatém ornamentálním kování, jež jsou dominantním prvkem celé scény. Na tomto druhém návrhu jsou však okna jinak uspořádána. Zatímco první z návrhů prostřednictvím vyvýšené polohy oken a zeleným keříkům představoval exteriér, zde jsou okna položena níže, jen dvě z nich jsou vyvýšená a zbylé představují spíše skleněné dveře,

---

<sup>79</sup> Příloha č. 3 – návrh scény pro Figarovu svatbu z roku 1981. Slezské zemské muzeum v Opavě, divadelní oddělení. Fond: Scénografie, sign. FI 496/1.

jelikož jsou umístěny přímo na podlaze. Tímto Malíček posouvá dějiště inscenace do interiéru a přitom využívá obdobných dominantních kulis. Mimo čtyři velká okna se na tomto scénografickém návrhu nalézají i troje dveře. U levých dveří je malá fialová židlička s bílým kováním, u pravých dveří je mimo stejné židličky i bílý stojek. Nábytek vytváří typicky mozartovskou atmosféru v secesním stylu. V tomto se dá najít podobnost s výtvarným pojetím *Figarovy svatby* scénografa Karla Dudiče z roku 1970, který rovněž zjemnil scénu ornamentálností a secesním nábytkem v podobě dvou bílých židliček a stolečku, jež byly jedinými dekoracemi na scéně. Namísto velkých oken Dudič použil troje bílé dveře s ornamentálním kováním.<sup>80</sup>

Zatímco první Malíčková scéna byla laděna do modra a jedinou odlišnou barvou zde byly zelené keříky s červenými kvítky, ve druhé scéně jsou všechny troje dveře a malá lavice před oknem v ostře červené barvě. Právě touto barevností Malíček odkazuje na změnu prostředí z interiéru do exteriéru. Na červených dveřích a nábytku jsou nakresleny zdobné ornamenty v bílé barvě, které dotvářejí secesní styl interiéru.<sup>81</sup>

Dochované fotografie druhou scénu nezachycují v její celistvosti, tak jako předchozí návrh první scény. Přesto je přestavba na fotografiích patrná právě díky rozmístění oken v pozadí. Okna již nejsou zavěšena nad zemí, ale jsou u podlahy. Rovněž rozpoznáme skutečnost, že se nacházíme v interiéru díky použitému nábytku – psací stůl, secesní židlička a stolek.<sup>82</sup>

Malíčkovy kostýmní návrhy pro *Figarovu svatbu* se dochovaly k sedmi postavám opery. Všechny postavy mají realistické kostýmy, které jsou navrženy dle dobových konvencí 18. století.

Dámské postavy z nižších vrstev mají halenky s nadýchanými volánkovými rukávky, na kterých mají šněrovačky, velké široké sukně s bílou zástěrou a doplňky v podobě náhrdelníků, mašlí ve vlasech či bílých čepečků. Značně odlišný je kostým Zuzanky. Od ostatních dámských kostýmů se liší

---

<sup>80</sup> MAREŠOVÁ, Sylva. Karel Dudič. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 1977, s. 54.

<sup>81</sup> Příloha č. 4 – návrh scény pro *Figarovu svatbu* z roku 1981. Slezské zemské muzeum v Opavě, divadelní oddělení. Fond: Scénografie, sign. FI 496/2.

<sup>82</sup> Příloha č. 11 – fotografie scény a operních pěvců *Figarovy svatby* z roku 1981. Archiv Slezského divadla v Opavě. Inventární číslo 81.

svou honosností. Šaty jsou v oranžovožluté barvě, s dlouhými rukávy, bohatou sukni a krajkovým límcem. K šatům jsou navrženy i doplňky v podobě výrazného náhrdelníku, náušnic a bílé kudrnaté paruky, která rámuje tvář s černou malovanou pihou krásy.

Další čtyři Malíčkovy kostýmní návrhy náležejí pánským postavám opery. Těžko však lze určit, pro které postavy v opeře jsou dané kostýmy určeny. Jedna z postav má kostým značící nižší společenskou vrstvu. Má na sobě bílou plátěnou halenu, zežloutlou zástěru kolem pasu se záplatou, hnědé tříčtvrteční kalhoty s bílými punčochami a černými polobotkami. Na hlavě černý klobouk, kolem krku hnědý šátek a v ruce drží proutěný košík. Druhá z mužských postav je podle kostýmu z vyšší společenské vrstvy. Krémovou halenu s velkým bílým límcem doplňuje červenočerná pruhovaná vesta se zlatými knoflíky, hnědé kalhoty jsou nad kolena staženy mašlemi a pruhované punčochy doplňují zelenohnědé polobotky. Z dochovaného kostýmního návrhu se můžeme jen domnívat, že se jedná o hlavní postavu Figara. Třetí z pánských postav připomíná soudce. Mimo dlouhou bílou vlnitou paruku má postava kulaté brýle a na tváři černou pihu, dlouhý černý plášť s bílým límcem, připomínající soudcovský talár. Poslední z postav kostýmních návrhů připomíná kněze, jelikož má dlouhý černý plášť doplněný o bílé krajky a zdobené boty.<sup>83</sup>

Fotografie zachycující postavy v Malíčkových kostýmech dokazují preciznost výtvarníka, který vždy dbal na realističnost kostýmů a dával jim vyniknout ve volné scéně. Jejich propracovanost se mísí s realističností, zařazuje postavy do sociálních tříd. Především ve scénách, kdy je vícero postav na jevišti, vidíme rozdílné kostýmy, které musely být velmi nákladné.

Jedna z dochovaných fotografií zachycuje několik postav na scéně. Pomocí fotografie můžeme rozpoznat účelnost vyvýšené podlahy, která člení prostor tak, že postavy mohou být různě rozmístěny a scény tak působí více plasticky.<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> Příloha č. 5 – návrh kostýmů pro Figarovu svatbu z roku 1981. Slezské zemské muzeum v Opavě, divadelní oddělení. Fond: Scénografie, sign. FI 496/3.

<sup>84</sup> Příloha č. 12 – fotografie scény a kostýmů pro Figarovu svatbu z roku 1981. Archiv Slezského divadla v Opavě. Inventární číslo 81.

Malíček se i pro tuto inscenaci graficky podílel na výrobě divadelního programu, kterou vydala redakce Miloše Zbavitele. Na přední straně programu je notový zápis z této opery a v pravé části je vyobrazen její autor spolu s názvem opery. Uvnitř programu je několik obrázků, které odkazují na secesní styl, ve kterém se opera odehrává a na zadní straně programu je portrét Petra Augustina Caron de Beaumarchaise, který byl autorem veselohry *Figarova svatba*, která se stala námětem pro Mozartovu stejnojmennou operu.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> *Wolfgang Amadeus Mozart – Figarova svatba*. Divadelní program. Opera Slezského divadla Zdeňka Nejedlého v Opavě, premiéra 30. ledna 1981. Slezské divadlo Zdeňka Nejedlého v Opavě, 1981.

### 4.3. Charakteristické rysy tvorby Jaromíra Malíčka

Jevištní výtvarnictví Jaromíra Malíčka nepředstavovalo žádné scénografické výboje. Byl vždy vzdálen jakékoli výpravné abstrakci, i experimentování s barvami. Vždy se vyhýbal romantickým detailům. Pracoval spíše s reálným významem scény. Jeho výpravy byly vždy oproštěny od velkých malovaných ploch, netvořil nikterak monumentální scény. Hlavní konstrukce se nacházely vždy v pozadí jeviště a dotvářely je realistické dekorace, které byly umístěny v popředí. Scéna tak působila plasticky, ale zároveň účelně, jelikož představovala volný prostor pro dramatickou akci. V tomto volném prostoru pak dával vyniknout kostýmům, na kterých si vždy dával velmi záležet a snažil se o to, aby dotvářely charakter daných postav. Pokud bychom Malíčkův výtvarný rukopis měli přirovnat k některému ze slavnějších výtvarníků české scénografie dvacátého století, mohli bychom uvažovat o podobnosti stylu s Josefem Wenigem. Podobně jako Malíček tvořil jednoduché scény bez malovaných perspektiv a důraz kladl především na kostým. Věra Ptáčková ve své knize *Česká scénografie 20. století* popisuje období, kdy posílila důležitost divadelního kostýmu: „V uvolněné scéně, osvobozené od hmoty i malovaných ploch, složené pouze z elegantních křivek, zaujal důležité místo divadelní kostým.“<sup>86</sup> Jaromír Malíček dával vyniknout na svých scénách právě divadelním kostýmům, které byly vždy do detailu propracovány. Podobně jako Wenig navrhoval kostýmy, které byly mnohdy výraznější, než samo dramatické prostředí.<sup>87</sup>

Malíček nepoužíval žádných realistických zkratk ani monumentálních ztvárnění scén, jako tomu bylo například u Karla Dudiče. Nikterak ani neexperimentoval s novými možnostmi scénografie, jako tomu bylo u Alexandra Babraje.

Jevištní výtvarnictví Jaromíra Malíčka se vyznačuje určitou mírou stylizace, která vycházela z loutkového divadla. Byl především výtvarníkem loutkových představení v ostravském divadle, proto se jeho scénografické

---

<sup>86</sup> PTÁČKOVÁ, Věra. *Česká scénografie XX. století*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1982, s. 188.

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 188.



návrhy vyznačují masivností a hranatostí v porovnání s velkými kompaktními plochami, které vytvářeli především scénografové-malíři. Nechával vždy volný prostor pro dramatickou akci, což se stalo specifikem v jeho tvorbě. Kostýmům pro dané inscenace vždy dodával správnou míru stylizace a barevnosti. Malíček se vyhýbal jakékoliv abstrakci. Realističnost scén však dokázal skloubit i s výrazným ornamentem a členitou scénou. Veškeré barvy, ať již v kostýmních návrzích či scénách, ponechával v realistickém modu. Ačkoliv vždy směřoval k výtvarnému sdělení, které by přispělo k pochopení hlavní myšlenky díla, své scény ozvláštňoval různými detaily, ať již lidovými motivy či ornamenty. Nikdy nevytvářel jevištní výpravy v duchu popisného realismu, které byly běžné převážně v padesátých letech. Vyhýbal se i konstruktivismu a formalismu. Malíček vytvářel funkční scénické prostory, které tvarově i barevně postihovaly základní atmosféru daných inscenací.

Své výtvarné nápady pro realizaci scén vždy předem konzultoval s režiséry, kteří s ním na základě jeho pečlivosti a vstřícnosti rádi spolupracovali.<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> Ústní sdělení Drahomíra Ožany – herec, režisér, šéf činohry Slezského divadla v Opavě (1981). 2. 2. 2014 (Opava), rozhovor vedla Zuzana Rausová.

## 5. Antonín Vorel

### 5.1. Životopis Antonína Vorla

Antonín Vorel se narodil 1. března roku 1920 v Lomnici u Tišnova, kde byla dlouholetá tradice ochotnického divadla, ve kterém hráli i jeho rodiče. Během studia gymnázia v Bučovicích zde navštěvoval i Divadelní odbor Junák a založil Studentský divadelní kroužek.

Po gymnáziu studoval dějiny umění na filozofické fakultě Univerzity J. E. Purkyně v Brně. Od roku 1942 pracoval jako výtvarník Horáckého divadla v Jihlavě. V roce 1945 se stal spoluzakladatelem Slováckého divadla v Uherském Hradišti, kde setrval ve funkci šéfa výpravy do roku 1951. Poté působil v Severomoravském divadle v Šumperku, ve kterém byl ve funkci šéfa výpravy do roku 1956. Dále se přesunul do Brna, kde několik let vypravoval scény pro divadlo Julia Fučíka a od roku 1961 se natrvalo usadil v Divadle bratří Mrštíků, kde se v roce 1966 stal i šéfem výpravy. V této funkci působil až do roku 1980 a do roku 1984 zde nadále pracoval jako jevištní výtvarník.<sup>89</sup>

Po celý svůj život tíhl k ochotnickému divadlu, u kterého vyrůstal. Vypomáhal nejrůznějším souborům ochotníků s repertoárem, režii a především s výtvarnou složkou. Patřil mezi nejvýznamnější organizátory amatérského divadelního hnutí. Divadelní ochotníci, kterým věnoval nezištnou profesionální pomoc, si Antonína Vorla připomínají cenou s jeho jménem, udělovanou za scénografii, a Divadlem Antonína Vorla v Křenovicích.<sup>90</sup> Od roku 1964 byl profesorem státní konzervatoře v Brně a mnoho let byl také pedagogem na JAMU.<sup>91</sup>

Antonín Vorel hostoval v mnoha divadlech a Opava nebyla výjimkou. Během 70. let zde vytvořil několik jevištních výprav pro činoherní inscenace. Ve

---

<sup>89</sup> PTÁČKOVÁ, Věra. *Česká scénografie XX. století*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1982, s. 319

<sup>90</sup> Vorel, Antonín, scénograf Lomnice u Tišnova, Křenovice, Brno. Databáze českého amatérského divadla. [online]. [citováno 1. 3. 2014]. Dostupné z WWW:<<http://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=osobnost&id=131>>.

<sup>91</sup> 20. výročí úmrtí Antonína Vorla. Divadlo.cz. [online]. [citováno 1. 3. 2014]. Dostupné z WWW:<<http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=4791>>.

Slezském zemském muzeu v Opavě se dochovaly jeho návrhy ke třem inscenacím pro opavské divadlo. Dále se zde nacházejí návrhy, které náleží inscenacím, na nichž se podílel v divadlech v Šumperku a Ostravě.

Antonín Vorel v opavském divadle nejčastěji spolupracoval s režisérem Liborem Plevou.<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> Přehled premiér od roku 1945. Slezské divadlo v Opavě. **[online]**. [citováno 1. 3. 2014]. Dostupné z WWW:< <http://www.divadlo-opava.cz/repertoar/prehled-premier-od-roku-1945/>>.

## 5.2. Scénografická tvorba Antonína Vorla

### 5.2.1. Filumena Marturano

Slavná komedie italského dramatika Edoarda De Filippa byla v opavském divadle uvedena v roce 1972 v režii Libora Plevy. Tématem dramatu o třech dějstvích je skutečnost, co všechno musí podstoupit prostá žena, aby dostala k oltáři zhýralého boháče a pro své syny zabezpečila budoucnost. Děj se odehrává v dramatikově rodné Neapoli. Edoardo de Filippo je pokračovatelem a obnovovatelem tradic starého lidového nářečního divadla. Vyjadřuje nejen národní specifiku italského jihu, ale podstata jeho her spočívá v ponoření se do nitřní povahy postav, snaží se pochopit konflikty mezi lidmi. Jádrem jeho her je humanistický a optimistický pohled na život a na člověka.<sup>93</sup>

Režisér Pleva si k výtvarné složce inscenace přizval Antonína Vorla, se kterým spolupracoval v brněnském divadle. V Opavě často vznikaly tvůrčí umělecké dvojice. A tak jako scénograf Alexandr Babraj spolupracoval s režisérem Karlem Nováčkem, tak i Antonín Vorel spolupracoval s režisérem Plevou.

Ve Slezském zemském muzeu v Opavě se dochovaly dva originály scénografických návrhů pro tuto inscenaci. Návrhy jsou označeny popisky, ze kterých lze vyčíst, že jsou určeny pro druhé a třetí jednání dramatu.

Návrh pro druhé jednání inscenace zobrazuje neapolský dům, kde žije Filumena s Domenicem. Vyznačuje se mnohostí barev a díky velkému množství dekorací a rekvizit dům partnerů působí velmi neuspořádaně. Vorel se snaží zachytit určitou temperamentnost, která je spjata s italským prostředím. Na členité scéně se v její levé části nachází bílá postel značící ložnici, která je oddělena tmavě modrým závěsem zavěšeným na velké zlaté ornamentální dekoraci, která se pak nachází i nad zadní stěnou v šedém odstínu. Vprostřed jeviště je na vyvýšené plošině položený malý modrý koberec, na kterém se

---

<sup>93</sup> *Edoardo De Filippo – Filumena Marturano*. Činohra Slezského divadla Zdeňka Nejedlého v Opavě, premiéra 16. ledna 1972. Opava : Slezské divadlo Zdeňka Nejedlého v Opavě, 1972.

nachází stůl se dvěma židlemi. Podle dochovaných fotografií byl stůl s židlemi centrálním dějištěm ve hře. Nad tímto nábytkem je z vrchního tahu zavěšen velký skleněný lustr. Obývací pokoj dotváří v jeho levé části krb, nad kterým jsou zavěšeny obrázky a zrcadla ve zlatém rámu. V pozadí obývacího pokoje se nachází velké okno, které je přikryto bílými průsvitnými závěsy. Vorel na ve svém návrhu namaloval na bílou plachtu tři tmavé obrysy postav. Právě tyto postavy mohou odkazovat na tři děti, o kterých se ve hře pojednává a jež jsou hnacím motorem Filumenina jednání. V pravé části scény je několik málo schůdků, jež vedou k bílé soše nahé ženy. Socha je přítomna po celou dobu inscenace, je zachycena na všech fotografiích. Za touto sochou je na růžovém pozadí rozvěšeno několik obrázků. Ačkoliv na návrzích je tento prostor za sochou prázdný, na fotografiích je zachyceno velké černé piano. Zatímco pravá stěna je růžová s pestrými obrázky, levá stěna je v bleděmodré barvě. Nad tímto zmateným neapolským příbytkem jsou nad celou šířkou jeviště zavěšeny tři šňůry, na kterých jsou zavěšeny bílé čtvercové plachty a připomínají vyprané pověšené prádlo.<sup>94</sup> Na dochovaných fotografiích pro tuto inscenaci je na těchto plachtách namalována tvář hlavní hrdinky.<sup>95</sup>

Z dochovaných fotografií je více patrný secesní styl nábytku. Vorlovy kostýmní návrhy pro inscenaci se nedochovaly. V divadelním archivu se však nachází mnoho fotografií kostýmovaných postav. Vorel pro ně navrhl oděv typický pro 50. léta. Jejich kostýmy doplňovaly i paruky a účesy typické pro přelom 50. a 60. let.<sup>96</sup>

Druhý scénický návrh Antonína Vorla pro inscenaci představuje opět dům partnerů, který se však proměnil ve slavnostní svatební místnost. Scéna je tvořena ze stejných kulis jako v předchozím návrhu. Návrh se však liší svou barevností. Jestliže se scéna druhého jednání vyznačovala barevností, pestrostí a určitým zmatkem, tato scéna je v čistě bílé barvě. Jeviště je poseto hnědými proutěnými koši, jež jsou zaplněny bílými svatebními kyticemi. Pravá

---

<sup>94</sup> Příloha č. 48 – návrh scény pro Filumenu Marturano z roku 1972. Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign. FI 188/1.

<sup>95</sup> Příloha č. 56 - fotografie scény pro Filumenu Marturano. Zdroj: Archiv SD v Opavě. Inventární číslo: Činohra 384.

<sup>96</sup> Fotografie pro Filumenu Marturano. Zdroj: Archiv SD v Opavě. Inventární číslo: Činohra 384.

stěna, která byla v předchozím návrhu růžová a poseta barevnými obrázky je zde zakryta bílými závěsy. Jelikož jsou však mezi závěsy mírné mezery, vidíme, že se ocitáme ve stejném domě, který je jen uzpůsoben svatebnímu dni. Stejně tak dlouhý tmavě modrý závěs, který se nacházel v levé části jeviště a odděloval prostor ložnice od obývacího pokoje, je na tomto návrhu v bílé barvě. Zadní část scény je stejná jako v předchozím návrhu. Velké okno zakrývají bílé průsvitné závěsy, za kterými se na tomto návrhu už nenachází žádné obrysy postav. V levé části jeviště je opět umístěna postel partnerů a za ní na vyvýšené plošině krb s obrázky a zrcadly. Vprostřed jeviště stolec a kolem něj je rozmístěno několik židlí, na kterých jsou položeny koše s květinami. Bílá socha nahé ženy má na hlavě černý cylindr a přes ramena má přehozeny bílé pánské rukavičky. Nad touto scénou se stejně jako na předchozím návrhu nachází tři dlouhé šňůry, na kterých jsou zavěšeny čtvercové látky. Jestliže v předchozím návrhu připomínaly bílé vyprané prádlo, na tomto návrhu mají zcela jinou funkci. Vorel vytvořil jakousi koláž fotografií, na kterých je vyfotografován hrdina dramatu z různých úhlů pohledu.<sup>97</sup>

Z dochovaných fotografií je patrné, že Vorlovy návrhy se zcela shodují s jejich následnou realizací. Je zde jen několik málo změn. Z fotografií je navíc patrné, že scéna byla velmi funkční, jelikož závěsy se různě proměňovaly a dotvářely atmosféru pro jednotlivá jednání hry. Vorel vytvořil čtvercovou konstrukci, ke které připevnil jednak velká prosklená okna, tak i závěsy a nábytek. Vrchní část konstrukce doplňovaly zlaté ornamenty a doplňovaly secesní nábytek v místnosti. Vorel zachytil národní specifiku italského jihu 50. let i s jeho temperamentní atmosférou.<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> Příloha č. 49 – návrh scény pro Filumenu Marturano z roku 1972. Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign. FI 188/2.

<sup>98</sup> Příloha č. 56 - fotografie scény pro Filumenu Marturano. Zdroj: Archiv SD v Opavě. Inventární číslo: Činohra 384.

### 5.2.2. Lucerna

Pohádkové drama Aloise Jiráska *Lucerna*, spojuje svět reálných a nadpřirozených postav. Hra vznikla v roce 1905 a jedná se o autorovu nejznámější hru. Zároveň se jedná o nejhranější původní českou divadelní hru, která časově spadá do historického období, kdy se sedláci dožadovali zrušení nevolnictví a povinné roboty. Dílo opěvuje krásu české přírody, dává důraz na českou lidovou slovesnost a upozorňuje na moudrosti prostých lidí z prostředí českého venkova.

Režisér Libor Pleva si opět přizval ke spolupráci výtvarníka Vorla. Hra *Lucerna* byla v opavském divadle uvedena v roce 1973.

Děj pohádkové hry se odehrává ve třech lokacích. Ve starém mlýně, na zámku a v lese. Ve Slezském zemském muzeu, v oddělení společenských věd se k této inscenaci dochovaly dva originály scénografických návrhů, jež jsou označeny popisky.

První z nich představuje prostředí u lípy v lese a je označen čísly 4 a 6, což odkazuje k obrazům inscenace, pro které byl návrh scény určen. Druhý návrh je označen popiskem 3 a je určen obrazům hry před mlýnem. Ke dvěma centrálním návrhům scény se dochovalo i dvacet sedm kostýmních návrhů pro postavy inscenace.

První dochovaný návrh výtvarníka Vorla představuje romantické prostředí lesa. V centrální části jeviště se nachází mohutná stará lípa s košatou korunou zelených listů ve tvaru srdíček. Lípa je jedním z nejdůležitějších prvků v inscenaci. Ačkoliv jí místní lidé mají ve velké úctě, správce ji chce porazit. Před lípou je nízká lavička, vyřezaná z pařezu. Jeviště je zcela volné, prostor lesa dotváří několik bílých kamenů značících lesní cestu. V levé zadní části scény stojí několik břízek a za nimi se tyčí holé kmeny úzkých stromů. V pozadí scény mezi stromy prosvítá rybník, nad jehož hladinou se odráží velký bílý měsíc v úplňku. Vorel použil realistických barev, jež dotvářejí atmosféru české přírody. Scénu zcela oprostil od jakékoliv náznakové dekorace a kulis.<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> Příloha č. 50 – návrh scény pro *Lucernu* z roku 1973. Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign. FI 189/1.

K inscenaci se dochovalo několik fotografií. Na jedné z nich je vyfotografována i Vorlova scéna. Z této fotografie je patrné, že scéna byla realizována přesně podle Vorlova návrhu. Levé části jeviště dominuje mohutná lípa, jejíž koruna stromů je nad celým jevištěm. V zadní části prosvítá slunce. Scéna je členitá, volná pro dramatickou akci, kulisy v pozadí jsou imitací dřeva a značí prostředí lesa.<sup>100</sup>

Druhý Vorlův návrh pro *Lucernu* je rovněž v realistickém modu a dotváří pohádkový charakter této hry. Nacházíme se v lese u starého mlýna, kde žije kromě mladého mlynáře Libora a babičky i schovanka Hanička. Scénu tvoří dřevěná chalupa představující mlýn, ke které se dá dojít z levé i pravé strany po úzkých chodíčkách s dřevěným zábradlím. Před chalupou se nachází kmen starého stromu. Od pravého portálu až vrchnímu tahu nad jevištěm se táhne zelené listí ve tvaru srdíček, jež odkazuje na neustálou přítomnost lípy, o které se v ději pojednává, i když není na tomto návrhu přítomna. Listí tak tvoří jakousi realistickou zkratku, jež odkazuje k prvnímu návrhu. Zadní část jeviště představuje les v dáli. Vorel použil pro zobrazení lesa bílou barvu, ze které pak prosvítá barva modrá. Odkazuje tak na přítomnost rybníka náležícího ke starému mlýnu, kde žijí vodníci Michal s Ivanem a další pohádkové postavy. Podlaha jeviště je v hnědých odstínech a vyznačuje okolí starého mlýna, který se nachází na samotě u lesa. Vrchní část scény nad mlýnem doplňuje černé pozadí, na kterém pak vyniká zelené listí, les v bílé barvě a rybník, jenž z lesa prosvítá.<sup>101</sup> Na fotografiích, které zachycují herce, vidíme v pozadí dřevěnou chalupu se zábradlím.

Návrh scény pro prostředí zámku se nedochoval. Zámecká místnost je čitelná jen z několika málo fotografií. Vorel zavěsil na tahy zdobné látky s ornamenty a scénu zámeckou místnost demonstruje i za pomoci několika málo kusů nábytku secesního stylu.<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> Příloha č. 57 – fotografie scény pro *Lucernu*. Zdroj: SD v Opavě. Inventární číslo: Činohra 50.

<sup>101</sup> Příloha č. 51 – návrh scény pro *Lucernu* z roku 1973. Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign. FI 189/2.

<sup>102</sup> Příloha č. 57 – fotografie scény pro *Lucernu*. Zdroj: SD v Opavě. Inventární číslo: Činohra 50.



Jak již bylo zmíněno, ke dvěma originálům scénických návrhů k inscenaci bylo dochováno i dvacet sedm návrhů kostýmních.

Pro návrhy scény použil Antonín Vorel jen několik málo barev. Objevila se zde z velké části hnědá, modrá a zelená, detaily na scéně byly dokresleny barvou bílou. A právě v těchto barevně úsporných a scénách s realistickými zkratkami dává Vorel vyniknout barevným pohádkovým kostýmům.

Výtvarník Vorel navrhl kostýmy pro *Lucernu* tak, aby oddělil tři různé vrstvy lidí. Ve hře se objevují postavy prostých lidí, postavy ze zámku a pohádkové bytosti.

Hlavní postava mladého mlynáře Libora má kostým složený z bílé haleny, hnědých plátěných kalhot a bot stejné barvy. Jeho kostým oživuje modrá vestička. Na druhém návrhu má mlynář oblečen i modrý kabátek a v ruce drží lucernu. Učitel Zajíček má bílou pruhovanou halenu, tmavé kalhoty a hnědý kabátek se zlatými knoflíky. Ačkoliv patří mezi prosté lidi, jeho kostým se vyznačuje jistou mírou noblesy. Dotváří jej černá hůlka v ruce a velký černý límec u krku. Zajíček má také na rozdíl od ostatních prostých postav světlou paruku, která odkazuje na vyšší sociální statut, jež je roven postavám ze zámeckého prostředí. Další hlavní postavou pohádkového příběhu je schovanka Hanička. Ta měla navržený klasický pohádkový kostým pro děvečku. Bílou halenu s nadýchanými rukávky doplňovala modrá šněrovačka. V pase měla uvázanou bílou zástěrku, která vynikala na široké červené sukni s bílými výšivkami. Přes ramena měla přehozen hnědý pléd a na nohách obuty dřeváčky. Ostatní ženské postavy z vesnice měly oblečeny podobné kroje jen s tím rozdílem, že místo haleny se šněrovačkou měly vypasované kabátky a šátky neměly přes ramena, ale vdané ženy kolem krku a těm starším zakrývaly hlavu. Mužské postavy vesnice mají bílé punčochy, na nich plátěné kalhoty a pod vypasovaným kabátem vojenského střihu vestičku se zlatými či stříbrnými knoflíky. Mužské postavy mají na hlavě klobouček a kolem krku puntíkové šátky různých barev.

Návrhy kostýmů pro panstvo se vyznačují širokou škálou barev a zdobných motivů. Pro jednu z hlavních hrdinek hry kněžnu, nakreslil výtvarník Vorel hned několik kostýmů. Všechny tři jsou v růžové barvě. První kostýmní návrh je určen pro první výstup kněžny, kdy přijíždí na zámek. Pod růžovým

vypasovaným pláštěm s hlubokým výstřihem vyčuhují červené šaty. Plášť je v pase sepnut zlatou sponou a je lemován bílou krajkou. Červené jsou i rukávky pláště, které doplňuje stejná krajka a rukavičky. Na bílé kudrnaté paruce má růžový klobouček Napoleonského střihu. Druhý kněžnin kostým si je podobný i s třetím. Dlouhé růžové šaty s volánky a kulatým výstřihem zdobí bílá krajka. Rukávky jsou zvonového tvaru a útlý kněžnin pas podtrhuje šněrovačka. Na třetím návrhu má kněžna stejný kostým, ale tentokrát je přizpůsoben k venkovním toulkám. Přes zdobné růžové šaty má přehozen plášť stejné barvy se zlatým lemováním a velkým bílým límcem kolem krku. Na bílé paruce má stejně jako na prvním návrhu připevněn růžový klobouček Napoleonského střihu.

Komorná kněžny má obdobný kostým jako Hanička. Bílou halenu s nadýchanými rukávky svírá modrá šněrovačka. V pase má uvázanou bílou zástěru, která je na široké modré sukni s bílými proužky. Haniččina sukně dosahuje délky do půli lýtek, sukně komorné je však o poznání delší. I bílá halena komorné je mnohem zdobnější než Haniččina. Další z postav náležících k zámku jsou vrchní komorný, dvořan, Žan a Pan Franc. Dvojice pánů Žan a Franc jsou téměř totožní. Jejich kostýmy tvoří fialové kalhoty do půli lýtek, šedivé fraky se stříbrným lemováním, které jsou u krku zakončeny límcem. Rukávky fraku jsou ve stejné barvě, jako jejich kalhoty. Vlasy mají vzadu sčesaný do pleteného copu. Dvořan má totožný kostým, jako předchozí zámecká dvojice. Na bílých punčochách má oblečeny fialové kalhoty, bílý kabátek se zlatými knoflíčky doplňuje dlouhá bílá náprsenka a jeho rukávky jsou opět ve stejné fialkové barvě jako kalhoty. Na hlavě má naražený bílý klobouk Napoleonského střihu. Čtvrtou postavou patřící k zámku je vrchní. Jeho kostým je mimo bílou náprsenku ve fialové barvě a doplňuje jej barva červená, která se vyskytuje na klobouku, rukávcích a košilí pod frakem. Tento kostým nejvíce připomíná kněžniny první šaty, které má oblečeny při příjezdu na zámek. Kostýmy jsou ve stejných barvách a náleží k nim i kloboučky Napoleonského střihu.

Kostýmní návrhy se dochovaly i k pohádkovým postavám. Vodník Michal má klasický světle zelený kabátek s vestičkou a tmavě zelené kalhoty. Kostým kontrastuje s velkými červenými botami, červenými rukávky, vázankou kolem

krku a špičatým kloboučkem sytě červené barvy. Ve svých dlouhých zelených prstech drží barevné pentle, jež má připevněny i ke kloboučku. Odlišný je kostým starého vodníka Ivana. Spíš než vodníka připomíná strašidlo. Hnědou halenu, klobouk a kalhoty doplňují barevné záplaty, kostým je celý roztřepený a připomíná oděv další pohádkové postavy z *Lucerny* hejkala, který byl navržen v hnědé barvě s dlouhými střapci kolem končetin.<sup>103</sup> Dochované fotografie z divadelního archivu jsou naprosto totožné s jeho kostýmními návrhy.<sup>104</sup>

Jevištní výtvarník Antonín Vorel navrhl pro pohádkový příběh romantickou scénu, pro kterou použil realistických barev. Na jevišti dal vyniknout pestrým kostýmům, které doplňovaly barevně jednoduchou scénu. Kostýmní návrhy pro postavy z lidu navrhl v běžných realistických barvách, jakoby tak splývaly s okolní přírodou. Nejčastěji se objevovala šedá, hnědá a zelená. Nad těmito kostýmními návrhy obyčejných lidí z vesnice kontrastovaly návrhy Haničky a mladého mlynáře. Hanička měla na bílé haleně modrou šněrovačku a mlynář na bílé košili modrou vestičku či kabátek.

Vorlovy kostýmní návrhy dopomáhaly divákům orientovat se mezi mnoha postavami v ději. Návrhy kostýmů pro zámecké postavy se lišili nejen svým střihem, kdy dámské postavy měly mnohem delší sukně a pánové na hlavách paruky s klobouky Napoleonského střihu, ale především svou barevností. Celému zámeckému panstvu dominovala fialová barva.

### 5.2.3. Měšťáci

Podobně jako pro předchozí analyzované inscenace si režisér Libor Pleva přizval svého brněnského kolegu pro výtvarné zpracování činoherní inscenace *Měšťáci*. Inscenace měla v opavském divadle premiéru 16. října

---

<sup>103</sup> Příloha č. 52 – návrh kostýmů pro Lucernu z roku 1973. Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign. FI 189/1-27.

<sup>104</sup> Příloha č. 58 - fotografie kostýmů pro Lucernu. Zdroj: Archiv SD v Opavě. Inventární číslo: Činohra 50.

1977. Hra Maxima Gorkého pojednává o měšťáckém individualismu, pokrytectví a o hledání smyslu života.<sup>105</sup>

Mimo sadu kostýmních návrhů se v opavském muzeu dochovaly i dva Vorlovy centrální scénické návrhy. Oba jsou označeny popisky. Jeden značí základní situaci pro inscenaci a druhý její proměnu.

Oba centrální návrhy představují prostředí měšťanského salónu, jež je vytvořeno pomocí mnoha rozmístěných dřevěných dveří na scéně. Jedná se o jakousi koláž, která je utvořena z několika dřevěných skříní. V zadní části jeviště je umístěna šedá stěna s bílými a černými dekorativními prvky. Před stěnou jsou hnědé robustní dveře, jež jsou vstupem do salónu. Ode dveří vede pár schůdků do místnosti, která je rámovaná skříněmi s vyřezávanými ornamenty. V levé části od dveří se nacházejí kývací hodiny, které svým designem zapadají k robustním skříním. Scéna je oproštěna od dekorací, v centrální části jeviště se nachází jen nízký stůl s béžovým ubrusem a několik židlí kolem něj. V pravé části scény je zavěšen tmavě modrý závěs, který odděluje hlavní hrací prostor od vedlejší malé místnosti.<sup>106</sup> V divadelním archivu Slezského divadla v Opavě se nachází fotografie k této inscenaci. Z těchto fotografií je více patrné než z návrhu, že Vorel vytvořil dva hrací prostory. Jeden představuje obývací pokoj. Mimo stůl a židle se zde nachází velké množství skříní. Druhý hrací prostor značí ložnici. Na vyvýšené plošině je umístěna postel, velké okno s bílou krajkovou záclonou a šedá zeď s tmavým vzorem.<sup>107</sup>

Oba scénické návrhy jsou rozmístěním kulis totožné, jejich proměna spočívá jen v barevnosti. Zatímco návrh scény pro základní situaci je v hnědé barvě a scénu ozvláštňuje jen modrý závěs se zelenou rostlinou v květináči, druhý návrh scény s popiskem „proměna“ je v šedivých odstínech a působí mnohem pochmurněji, než návrh předchozí. Závěs ztratil svou modrou barvu a proměnil se v šedivý, na stole již neleží světlý ubrus, stůl je sedřený a holý. Dveře do místnosti jsou otevřeny dokořán a na scénu proniká světlo ze zadní

---

<sup>105</sup> *Maxim Gorkij – Měšťáci*. Divadelní program. Činohra Slezského divadla Zdeňka Nejedlého v Opavě, premiéra 16. října 1977. Opava : Slezské divadlo Zdeňka Nejedlého v Opavě, 1977.

<sup>106</sup> Příloha č. 53 – návrh scény pro Měšťáky z roku 1977. Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní oddělení. Fond: Scénografie, sign. FI 182/1.

<sup>107</sup> Příloha č. 59 - fotografie scény a kostýmů pro Měšťáky. Zdroj: Archiv SD v Opavě. Inventární číslo: Činohra 256.

části jeviště. Vorel do prostoru otevřených dveří namaloval obrysy dvou postav muže a ženy. Třetí obrys ženské postavy se nachází vprostřed scény, všechny tři postavy na sebe jakoby hledí.<sup>108</sup>

K inscenaci se dochovala sada kostýmních návrhů, které rovněž navrhl výtvarník Vorel. Dámské kostýmy se lišily podle sociálního postavení. Ženy měšťanky měly oblečeny šaty, jejichž sukně byly ve tvaru kužele a ve spodní části mírně rozevláté. Útlé pasy byly podtrženy sepnutým páskem, či vypasovaným kabátkem a košilí ve tvaru korzetu. Aby se podtrhl úzký pas, rukávy byly buď vycpány v ramenech, nebo o větší míru rozšířeny. Kostýmy ženských postav z nižší třídy měly volně splývající sukně, jejichž délka sahala až k zemi. Sukně doplňovaly krátké kabátky.<sup>109</sup>

Pro mužské návrhy kostýmů zvolil výtvarník Vorel typické kostýmy ruského romantismu. Frakové kabáty pestrých a sytých barev doplňovaly vestičky s drobnými knoflíky. Kalhoty byly dlouhé a ne vždy ve stejném odstínu jako kabáty. Vyšší kotníkové boty byly na nízkém podpatku. V ruce měly některé z postav špacírku. Na fraku měly některé postavy zimní kabáty s vysokými límci. Starším mužským postavám nechyběly kníry ani typicky ruské postranní licousy, což se lišilo od postav mladých mužů.<sup>110</sup>

V divadelním archivu jsou ve stejné složce uloženy i fotografie, které byly pořízeny ke stejnojmenné inscenaci z roku 1961. V tomto roce vypravil scénu Karel Dudič a kostýmní výtvarnicí byla Eva Václavková. Jestliže Vorel navrhl členěnou scénu, ve které byly dva menší komorní prostory, jež byly odděleny kulisami v podobě dřevěných skříní, Dudič ponechal scénu zcela volnou a vytvořil velkolepě řešené pozadí. Měšťanskému salónu dominují závěsy, které jsou zavěšeny z vrchních tahů a sahají až k bočním portálům. Shora je také zavěšen látkový lustr, který je umístěn nad velkým stolem, kolem kterého jsou

---

<sup>108</sup> Příloha č. 54 – návrh scény pro Měšťáky z roku 1977. Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní oddělení. Fond: Scénografie, sign. FI 182/2.

<sup>109</sup> Příloha č. 55 – návrhy kostýmů pro Měšťáky z roku 1977. Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní oddělení. Fond: Scénografie, sign. FI 191/1-26.

<sup>110</sup> Tamtéž, FI 191/1-26.

rozestavěny židle. Místo malé ložnice se zde nachází jen polstrované kanape.<sup>111</sup>

Antonín Vorel navrhl komorní scénu sestavenou ze dvou hracích prostorů. Ty jsou od sebe odděleny pomocí vyvýšené plošiny. Jelikož jsou po celém jevišti rozmístěny skříně do půlkruhu, oba hrací prostory jsou jimi rámovány a scéna působí jako jeden celek.

---

<sup>111</sup> Příloha č. 60 - fotografie scény pro Měšťáky z roku 1961. Scéna: Karel Dudič. Zdroj: Archiv SD v Opavě. Inventární číslo: Činohra 256.

### 5.3. Charakteristické rysy tvorby Antonína Vorla

Antonín Vorel patřil ke generaci jevištních výtvarníků, kteří čerpali jednak z tradičních hodnot scénografie, a jednak se nebáli experimentovat. Jeho scény se vyznačují jistou mírou stylizace a abstraktnosti. A to jak s barvou a tvarem, tak i materiálem. Dokázal vždy citlivě zvolit techniku pro danou inscenaci. Antonín Vorel byl scénografem, který nechtěl lpět na žádném určitém divadelním slohu. Věra Ptáčková jej ve své knize zmiňuje v souvislosti se scénografií brněnského Divadla bratří Mrštíků. Cituje jeho vyjádření, ve kterém definoval tendence i omezení své generace. „Rád bych si i nadále zachoval výtvarnou zkratku, ale nechci se vzdávat ani tradičních technik...., ani nejnovějších poznatků svých i cizích, a chtěl bych výpravou působit emotivně na diváka. Myslím, že i abstrakce i stylizace reálných prvků může být divákovi srozumitelná.“<sup>112</sup> Tyto výtvarné tendence uplatňoval i v opavském divadle.

V opavském divadle volil pro své výpravy různých materiálů. Jeho návrhy připomínají výtvarné koláže. Je opakem výtvarníků, kteří vytvářeli volný prostor a monumentální pozadí, jako například Karel Dudič. Pro klasickou hru Aloise Jiráska *Lucernu* volil spíše tradiční postupy a nikterak neexperimentoval. Pro italskou hru *Filumenu Marturano* však využil vícero materiálů. Průsvitné plachty, za kterými tak byl další hrací prostor, fotografie tváří hlavních hrdinů zavěšené nahoře nad jevištěm byly jakousi realistikou zkratkou, stejně tak jako neuspořádaný nábytek značící italskou domácnost. Realistické zkratky měly své opodstatnění i ve hře *Měšťáci*, kde byly například neustále přítomny hodiny se zastaveným časem, jakoby značily nudnou atmosféru u lidí, kteří proplouvají životem v bezčasní. Podle pamětníků vytvářel důmyslné scény, které vždy měli svou velkou výpovědní hodnotu.<sup>113</sup>

U výtvarníka Antonína Vorla hrálo důležitou roli jeho kostýmní návrhářství. V jeho scénách si můžeme povšimnout, že ačkoliv jeho návrhy

---

<sup>112</sup> Mikota, Antonín Vorel, Acta scaenographica 6-IX, s. 107. In PTÁČKOVÁ, Věra. *Česká scénografie XX. století*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1982, s. 235

<sup>113</sup> Ústní sdělení Drahomíra Ožany. Herec, režisér, šéf činohry Slezského divadla v Opavě (1981). 2. 2. 2014 (Opava), rozhovor vedla Zuzana Rausová.

neoplývají velkým množstvím barev, opakem jsou jeho kostýmní návrhy, které zaplňují celou škálu různých barev a jejich odstínů. Sociální postavení postav ve hře dokázal odlišit pomocí barev. Vorlovy kostýmní návrhy tak dopomáhaly divákům orientovat se mezi mnoha postavami v ději.

Antonín Vorel byl scénografem i kostýmním výtvarníkem, který sice nikdy nezklamal, ale také nikdy nepřekvapil. Jeho scénografické i kostýmní návrhy nepředstavovaly žádné výboje.<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> Ústní sdělení Martina Dubovice. Herec, režisér, zpěvák. 1. 4. 2014 (Olomouc), rozhovor vedla Zuzana Rausová.



## 6. Alexandr Babraj

### 6.1. Životopis Alexandra Babraje

Scénograf, malíř a grafik Alexandr Babraj se narodil 7. února 1948 v Opavě. Vystudoval střední uměleckoprůmyslovou školu v Uherském Hradišti – obor malířství. Již při studiích na sebe upozornil svou pracovitostí a talentem se smyslem pro detail. Po studiích působil v divadlech v Uherském Hradišti a Českém Těšíně. Celý svůj život pak zasvětil již divadelní scénografii, věnoval se i grafice a malbě. Od roku 1975 pracoval ve Státním divadle v Ostravě, dnešním Národním divadle moravskoslezském v Ostravě, a na třicet sezon se zde usadil nejprve jako jevištní výtvarník a později i jako šéf výpravy a vedoucí scénografie. V této funkci setrval celých sedmnáct let. Výtvarně se zde podílel na čtyřech stech inscenacích všech žánrů - baletních, operních, operetních i činoherních. Jen pro ostravské divadlo vytvořil na dvě stě jevištních výprav.

Kostýmy navrhoval pro dvě stovky inscenací. Scény, kostýmy, ale i loutky navrhoval i pro jiná divadla, ve kterých často hostoval, a to v Praze, Brně, Olomouci, Šumperku, Zlíně, Uherském Hradišti, ale také v Opavě. Pro Slezské divadlo v Opavě vytvořil desítku jevištních výprav.

Alexandr Babraj hostoval jako výtvarník i v zahraničí, v Polsku, Slovinsku, Německu či Finsku. Scény však vypravoval i pro televizní pořady, filmy či muzikály na ledě (*Mrazík, Romeo a Julie*). Především na sklonku života se věnoval spíše tvorbě televizní, než divadelní. Zemřel nečekaně ve věku padesáti devíti let v Ostravě 21. června 2007.<sup>115</sup>

Babraj se snažil skloubit svou představu výtvarné stránky inscenace s představou režiséra, kterou posunul a dál rozvinul až do konečné podoby celé inscenace. Dle jeho přítele to byl kamarádský člověk, který příliš neuznával

---

<sup>115</sup> Moravskoslezský deník. *Zemřel scénograf a výtvarník Alexandr Babraj*. [online]. [citováno 5. 1. 2014]. Dostupné z WWW: <[http://moravskoslezsky.denik.cz/kultura\\_region/babraj\\_umrti20070622.html](http://moravskoslezsky.denik.cz/kultura_region/babraj_umrti20070622.html)>.

autority. Byl až neuvěřitelně pracovitý, velký perfekcionista, měl smysl pro detail a bazíroval na každé maličkosti, která se mu rodila v hlavě.<sup>116</sup>

Jeho scénografické návrhy se vyznačují romantickou barevností. Rád používal odstíny červené, černé, bílé, okrové a pařížskou modř. Ve svých výpravách neupřednostňuje ani malířský, ani grafický styl, snaží se o jejich skloubení. Jeho jevištní výtvarnictví je technicky různorodé, rád zkoumal výtvarné možnosti scénografie. Ve své tvorbě kladl důraz na detaily, které byly jakousi výpovědní zkratkou pro danou inscenaci. Všechny jeho jevištní výpravy spojuje preciznost v provedení.<sup>117</sup>

---

<sup>116</sup> Moravskoslezská regionální televize Polar Ostrava: Kdo byl kdo – Alexandr Babraj. **[online]**. [citováno 4. 12. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://polar.cz/archiv/video/kdo-byl-kdo-29-07-2013-05-13/1>>.

<sup>117</sup> Tamtéž.

## 6.2. Scénografická tvorba Alexandra Babraje

### 6.2.1. Les

Komedie o pěti dějstvích Alexandra Nikolajeviče Ostrovského *Les* byla v opavském divadle uvedena v roce 1982 v režii Otakara Koska. Alexandr Babraj se pro tuto inscenaci výtvarně podílel jednak na scénografii, tak i kostýmech a divadelním programu.

Komedie Ostrovského pojednává o zchudlé statkářce vdově, která zachovává zdání šlechtického blahobytu, počestnosti a dobročinnosti. Ve skutečnosti však prodává kupci kus po kuse starý les, aby mohla peníze dát promarnit nadutému mladíčkovi, nedostudovanému gymnazistovi, kterého si vydržuje a za kterého se i provdává. Na druhé straně svou lakotou a necitelností, s níž odmítne dát chudé neteři potřebné věno, dožene děvče téměř k sebevraždě. Její příbuzný, chudý potulný herec, se jako jediný umí zřít svých posledních peněz ve prospěch mladé dvojice a zahanbí tak celou statkářčinu banální a bezcitnou společnost. *Les* je tedy hlavním předmětem zápletky, "lesem - pralesem" je však u Ostrovského i svět prostřednosti a zatuhlých životních forem, typických pro společnost chudnoucích šlechtických statkářů a vzmáhajících se kupců. Tuto společnost, která se tvořila v Rusku po roce 1861 po zrušení nevolnictví, komedie zobrazuje a kritizuje svými hlavními postavami i řadou vedlejších figurek. Dramatik Ostrovskij se řadí do období realismu a ve svých dílech se zaměřoval především na život moskevské společnosti. Je zakladatelem ruského moderního dramatu.<sup>118</sup>

Divadelní program mimo osoby a obsazení obsahuje i několik fotografií ze zkoušek, na kterých je zachycen i scénograf Babraj. Fotografie tak dokazuje tvrzení pamětníků, že tento jevištní výtvarník se režisérům vždy snažil vyjít vstříc a snažil se skloubit výtvarnou stránku inscenace s představou režiséra, se kterým spolupracoval až do samotné premiéry. V divadelním programu je

---

<sup>118</sup> POSPÍŠL, Ivo aj. *Slovník ruských, ukrajinských a běloruských spisovatelů*. 1. vyd. Praha : Libri, 2001, s. 448-449.

několik krátkých pojednání o dramatiku Ostrovském. Grafika divadelního programu je jednoduchá, na přední i zadní straně jsou na tmavém pozadí vyobrazeny jen bílé větve odkazující k prostředí lesa, o kterém hra pojednává.<sup>119</sup>

V divadelním oddělení Slezského zemského muzea v Opavě jsou uloženy tři Babrajovy scénografické návrhy pro tuto inscenaci. Babraj zde podobně jako v předchozí inscenaci používá pro všechny tři scény dlouhých plachet, jež svírají prostor dějiště do jakéhosi půlkruhu. Plachty krémové barvy doplňují plachty malované, na kterých jsou vyobrazeny stromy, listí a pařezy. Centrální prostor vprostřed jeviště Babraj ponechává opět volný dramatické akci, zatímco pozadí scény je členěné a dotváří tak plasticitu a autentičnost hustého lesa. Pro všechny tři scénografické návrhy Babraj vytvořil realistické prostředí, jež ozvláštnil použitím různých materiálů a především užitím světelných efektů, které vytvářely různé stíny stromů a úhly pohledu. Jevištní výprava pro tuto inscenaci je charakteristická také tajemnou atmosférou, již výtvarník vytváří užitím barev krémové, hnědé, zelené a modré.<sup>120</sup>

První scénografický návrh má v pozadí cihlovou zeď v červenohnědé barvě. Na tomto pozadí pak vynikají malované plachty uzavírající prostor scény do půlkruhu. Prostor scény je členěn jen schůdky v pozadí a plachtami pokrývající podlahu. Na tomto scénografickém návrhu se nenachází žádná dekorace, prostor jeviště vyplňují je malované plachty značící les. Ačkoliv je scéna velmi úsporná, působí tajemně, jelikož výtvarník na krémových plachtách zachytil nejen les, ale i siluety postav rýsujících se mezi stromy.<sup>121</sup>

Druhý jeho návrh představuje les, který je o poznání hustší, než na předchozím návrhu, který prostor jeviště svírá prostřednictvím malovaných plachet do půlkruhu. Na druhém návrhu Babraje jsou malované plachty různě zpřeházeny přes sebe a pro větší hustotu jsou zde doplněny i o černé sítě, jež dotvářejí atmosféru hustého lesa, do jehož větví se dá snadno zaplést. Na

---

<sup>119</sup> *Alexandr Nikolajevič Ostrovskij - Les*. Divadelní program. Činohra Slezského divadla Zdeňka Nejedlého v Opavě, premiéra 21. 11. 1982. Opava : Slezské divadlo Zdeňka Nejedlého v Opavě, 1982.

<sup>120</sup> Příloha č. 19, 20, 21 – návrhy scén pro Les z roku 1982. Fond: Scénografie, sign. FI 523/1-3.

<sup>121</sup> Příloha č. 19 – návrh scény pro Les z roku 1982. Slezské zemské muzeum v Opavě, divadelní oddělení. Fond: Scénografie, sign. FI 523/1.

návrhu se nachází úsporná dekorace, několik volně rozmístěných židlí na scéně a malý kulatý stůl s čajovým servisem.<sup>122</sup>

Třetí návrh značící prostředí lesa se svou atmosférou liší. Scéna je zcela volná a její prostor není nikterak členěn. Vprostřed jeviště se nachází jen stůl s dvěma židlemi a čajovým servisem. Jestliže byl nábytek v předchozím návrhu nedbale rozmístěn, zde má již přesný řád. V pozadí jeviště jsou symetricky do půlkruhu rozmístěny úzké pravidelné stromy, připomínající svým tvarem topoly. Les zde nepůsobí nikterak tajemně a strašidelně, jako v návrzích předchozích.<sup>123</sup>

K inscenaci *Les* se dochovalo několik fotografií, na kterých lze rozpoznat realizaci jak Babrajových scén, tak i kostýmních návrhů.

Dle dochovaných fotografií byl jedinou dekorací na scéně dřevěný kulatý stůl s čajovým servisem a třemi židlemi, tak jak tomu bylo ve scénografických návrzích. Každá z fotografií zachycuje postavy dramatu právě u kulatého stolku či na dřevěných židlích. Z fotografií je tedy patrné, že tento nábytek byl centrálním dějištěm pro hru. Jeviště obklopují dlouhé závěsy s motivem lesa. Podlaha je rovněž pokryta světlými plachtami, které dotváří autenticitu nerovné půdy v lese.

Fotografie k inscenaci *Les* zachycují některé z postav v Babrajových kostýmech. Vdova Raisa Gurmyžská v podání Evy Záběhlické měla noblesní šaty, jež byly v pasu sepnuty velkou mašlí. Kolem krku měla bílou řasenou náprsenku. Spolu s usedlým účesem dotvářel kostým charakter lakotné vdovy, jež se snažila zaujmout navenek mladistvým vzhledem.

Naproti tomu kostým vdoviny vzdálené příbuzné Axjuši byl jednoduchý a podtrhoval její mladistvý vzhled. Široká sukně s barevnou mašlí v pase byla doplněna o jednoduchou bílou halenu s krátkými rukávy, výstřihem a tmavou šněrovačkou. K přirozenosti postavy dopomohly herečce Karin Szelongové i volně rozpuštěné tmavé vlasy.

---

<sup>122</sup> Příloha č. 20 – návrh scény pro *Les* z roku 1982. Slezské zemské muzeum v Opavě, divadelní oddělení. Fond: Scénografie, sign. FI 523/2.

<sup>123</sup> Příloha č. 21 – návrh scény pro *Les* z roku 1982. Slezské zemské muzeum v Opavě, divadelní oddělení. Fond: Scénografie, sign. FI 523/3.

Kostým herce Nešťastivce se skládá z tmavého fraku, bílé košile, a velkého černého cylindru. Jeho kostým působí velmi staromódně. Milonov má krémový oblek s tmavšími klopami a světlou vázankou. Jeho noblesu podtrhují dlouhé postraní licousy. Vosmibatov se svým synem Petrem mají stejné bílé košile s barevným lemováním. Nedostudovaný mladík Alexej Bulanov v podání Petra Vaňka má oblečený tmavý kostým s vázankou stejné barvy a bílou košili. Jeho mládí dotváří úzký černý knírek, který má i Vosmibatův syn Petr, zatímco starší mužské postavy mají dlouhé bílé vousy.<sup>124</sup>

Babraj dodržel realističnost kostýmů, které odkazovaly především na sociální zařazení jednotlivých postav a dotvářely jejich charaktery ve scéně, která představovala hustý les jako svět starých zatuchlých forem.

### 6.2.2. *Gazdina roba*

V roce 1992 Babraj přistoupil k výtvarné realizaci inscenace *Gazdina roba* v režii Alexandra Postlera. Drama spisovatelky Gabriely Preissové se svou uměleckou výstavbou blíží tvaru lidové balady. Tématem hry je ztroskotaný sen a velká láska, která trvá i přes všechny překážky a nástrahy okolí. Balada má jednoduchou dějovou linii, její strohost ve vyprávění přispívá k pochmurné atmosféře, která z balad vyvěrá. Děj se odehrává na moravském Slovácku, hra je doprovázena písněmi a tancem místního folkloru. K baladickému charakteru tohoto dramatu přispívá i skutečnost, že značná část děje se odehrává v moravské přírodě.<sup>125</sup>

Alexandr Babraj se podílel nejen na výtvarném řešení scény, ale i kostýmů. V muzeu se dochovaly dva originály scénických návrhů. Návrhy kostýmů se sice nedochovaly, ale některé z nich jsou rozpoznatelné z fotografií.

První Babrajův návrh pro *Gazdinu robu* se s druhým liší jen v dekoraci, hlavní konstrukce zůstává stejná. Babraj pro své návrhy použil hnědých a

---

<sup>124</sup> Příloha č. 31 fotografie scény a postav pro *Les*. Archiv Slezského divadla v Opavě. Inventární číslo 43.

<sup>125</sup> *Gabriela Preissová – Gazdina roba*. Divadelní program. Činohra Slezského divadla v Opavě, premiéra 2. 2. 1992. Opava : Slezské divadlo v Opavě, 1992.

šedých odstínů. Pomocí těchto barev dotvořil pochmurnou náladu dramatu s baladickým charakterem. Scéna je zasazena do prostředí slovácké chalupy. Zadní část jeviště je tvořena z obrovských kusů zažloutlých plachet, které rámuji scénu, zasahují až do portálů a uzavírají tak prostor světnice do půlkruhu, ve kterém se děj dramatu odehrává. V zadní části z plachet vykukuje okno, které značí, že se nacházíme v interiéru. V levé části jeviště jsou mezi plachtami umístěny dřevěné dveře, jež jsou jediným vchodem do světnice. Vlevo od dveří stojí dřevěná malovaná truhla s malou židlí. Vpravo od dveří je jídelní stůl s bílým ubrusem, na kterém stojí lampa. U stolu jsou postaveny dvě dřevěné židle, které jsou vyřezávány ve stylu moravského Slovácka. Uprostřed scény pod oknem je dřevěná lavice a vpravo od okna stojí malá vyřezávaná knihovnička, jež je nejzdobnějším kusem nábytku ve světnici. V přední části jeviště u pravého portálu se nachází dřevěný kus nábytku, který nelze z návrhu rozpoznat, jelikož je přes něj přehozena bílá plachta. Před scénou jsou v pravém i levém rohu kmeny opadaných stromů, které nás odkazují na drsné prostředí moravské přírody a dotváří tak celkový dojem pochmurné atmosféry baladického dramatu.<sup>126</sup>

Druhý Babrajův scénografický návrh pro inscenaci *Gazdina roba* se od prvního návrhu liší jen v rozmístění jednotlivých dekorací, které nás odkazují na jiné dějiště. Zažloutlé kusy plachet jsou stejně jako v předchozím návrhu rozloženy po celé scéně. Zatímco v první scéně z nich vykukovalo dřevěné okno a hlavní dveře, na tomto návrhu jsou plachty uprostřed scény více odkryty a před námi se odhaluje bleděmodrá obloha. Scéna je naprosto volná pro dramatickou akci. V zadní pravé části jeviště se nachází pouze velký stůl s bílým ubrusem, na němž jsou položeny džbány, a kolem stolu jsou umístěny dřevěné židle a lavice k sezení. V pozadí scény jsou rozmístěny hrábě a kosy. Pravý i levý roh přední části jeviště zdobí barevné pentle.<sup>127</sup>

V archivu Slezského divadla v Opavě se dochovalo několik fotografií, přičemž jedna z nich zachycuje samotnou realizaci scény. Na černobílé

---

<sup>126</sup> Příloha č. 17 – návrh scény pro *Gazdinu robu* z roku 1992. První návrh. Slezské zemské muzeum v Opavě, divadelní oddělení. Fond: Scénografie, sign. FI 526.

<sup>127</sup> Příloha č. 18 – návrh scény pro *Gazdinu robu* z roku 1992. Druhý návrh. Slezské zemské muzeum v Opavě, divadelní oddělení. Fond: Scénografie, sign. FI 526.

fotografii lze vidět plachty, které nejen rámují celý prostor jeviště, ale vytvářejí i členěnou podlahu, která je v zadní části vyvýšena pomocí několika málo schůdků. V pravém i levém rohu přední části scény se nachází kmeny stromů. Na této fotografii jsou zachyceny pouze tři dřevěné bytelné lavice, které jsou různě rozmístěny, jinak je prostor jeviště zcela prázdný.<sup>128</sup>

Na jedné z fotografií je zachycena hlavní hrdinka Eva v podání Hany Vaňkové a Mánek, kterého si zahrál Alexandr Postler ml. Na pozadí fotografie lze ostře rozpoznat Babrajovu scénu, která je shodná s jeho prvním scénografickým návrhem pro tuto inscenaci.<sup>129</sup>

Další z dochovaných fotografií zachycuje živou cimbálovou muziku, která byla umístěna v levém rohu scény. Tato fotografie byla pořízena ve druhé scéně, kdy se děj dramatu přesouvá do vesnické hospody. Právě na této fotografii je patrný volný prostor, který byl ponechán pro hereckou akci. Jen v pravé zadní části jeviště se nachází velký stůl s židlemi, odkazující na hospodský sál.<sup>130</sup>

Ačkoliv se Babrajovy kostýmní návrhy nedochovaly, z fotografií jsou čitelné. Kostýmy se liší podle sociálního zařazení postav. Některé mají lidové kroje a ostatní postavy mají šaty značně odlišné a spíše konzervativního střihu.

Postava Evy v podání Hany Vaňkové má květovaný kabátek s půlkruhovým výstřihem lemovaný krajkou a doplněný malými černými knoflíčky. Kostým tvoří tmavá sukně do půli lýtek s bílým krajkovým lemem a černé šněrovací boty. Vlasy má spletené do jednoho velkého drdolu, stejně tak jako ostatní dámské postavy dramatu, hrající vesnické děvečky. Odlišné kostýmy mají dámy z „vyšší společnosti“. Postava baronky v podání Ivany Petrželové má bílé šaty se slaměným kloboučkem a v ruce drží kytici. Stejně tak odlišný od lidových krojů je i kostým notariusky, ženy doktora v podání Jany

---

<sup>128</sup> Příloha č. 28 - fotografie scény pro *Gazdinu robu*. Archiv Slezského divadla v Opavě. Inventární číslo 125.

<sup>129</sup> Příloha č. 29 - fotografie scény pro *Gazdinu robu*. Archiv Slezského divadla v Opavě. Inventární číslo 125.

<sup>130</sup> Příloha č. 30 - fotografie scény pro *Gazdinu robu*. Archiv Slezského divadla v Opavě. Inventární číslo 125



Paroulkové, která má rovněž dlouhé světlé šaty bez vzoru, klobouček a bílé rukavičky.<sup>131</sup>

Postavy muzikantů, včetně veškerých postav, které se nacházejí v hospodě, kde se odehrává lidová zábava, jsou oblečeny ve zdobných slováckých krojích. Mužské postavy mají na hlavách kloboučky, oblečeny tmavé kalhoty, naleštěné holínky, plátěné košile a zdobné vestičky.<sup>132</sup>

Ženské postavy jsou oblečeny obdobně. Bílé plátěné haleny doplňují zdobné barevné vestičky a pod širokými sukněmi jim vylézají bílé krajkové spodničky a dámské černé holínky, jež byly typickým doplňkem kroje moravského Slovácka.

Babraj se snažil o zachycení atmosféry typické pro moravské Slovácko, které bylo založeno na odlišnostech typu krajiny, způsobu života, zemědělství, původu obyvatel, nářečí, lidové hudby a původní lidové architektury. Největším specifikem pro tento kraj byl však lidový kroj.<sup>133</sup> Proto Babraj ve svých jednoduchých scénách pro tuto inscenaci dal vyniknout právě kostýmům.

### 6.2.3. Evžen Oněgin

*Evžen Oněgin* je nejúspěšnějším a stěžejním dílem Puškinovým i Čajkovského. Je nejoblíbenější a nejčastěji hranou ruskou operou. Čajkovskij přitom nepočítal s tak velkou oblibou a sám své dílo pro jeho epizodickou strukturu nazval „lyrické scény“. Skladatel napsal hudbu pro Puškinův autobiografický román ve verších v roce 1877, ale nepočítal s tím, že by se dala inscenovat na divadle, jelikož se mu románová předloha zdála málo dramatická. Čajkovskij sám pracoval na libretu spolu s literátem Konstantinem Stěpanovičem Šilovským. Z Puškinovy poezie tak zůstal jen námět a základní charakter postavy. V opeře *Evžen Oněgin* se uplatňuje Čajkovského životní

---

<sup>131</sup> Tamtéž.

<sup>132</sup> Tamtéž.

<sup>133</sup> *Kroje*. Tradice Slovácka. [online]. [citováno 10. 2. 2014]. Dostupné z WWW:<<http://www.tradiceslovacka.cz/index.htm>>.

téma: touha po lásce, šťastném životě a citové svobodě, která se tragicky sráží se skutečností a s osudovými okolnostmi.<sup>134</sup>

Opera o třech dějstvích byla v opavském divadle uvedena v roce 1996 v režii Jiřího Glogara. Dirigentem byl Karel Mládek. Scénu, kostýmy i divadelní program výtvarně zpracoval Alexandr Babraj.

Divadelní program mimo Puškinovy kresby obsahuje i kostýmní návrhy Babraje. Ačkoliv jednotlivé postavy nejsou v programu popsány, můžeme je dle známé předlohy s určitostí přiřadit jednotlivým postavám opery – Lenskému, Evženu Oněginovi, Taťáně a Olze. Na přední i zadní straně divadelního programu je vyobrazena scéna z *Evžena Oněgina* v černobílé barvě a vprostřed scény stojí proti sobě dvě načrtnuté postavy, jež spolu zápasí: Lenskij a Evžen Oněgin. Grafika je na obou stranách Babrajem podepsána. Uvnitř programu se nachází fotografie Babrajova centrálního scénografického návrhu pro inscenaci.<sup>135</sup>

Scéna, jež je vyfotografována v divadelním programu, zachycuje jak romantickou atmosféru Puškinovy předlohy, tak i Čajkovského hudby. Romantická hudba je charakteristická zdůrazněnou emocionalitou, rozšířením a postupně i překročením tradiční harmonie, silnějším přijímáním impulzů z evropské lidové hudby a častým spojováním hudby s mimohudebními, obvykle literárními myšlenkami (programní hudba). Orchester byl během 19. století neustále rozšiřován, aby mohl vyjádřit stále jemnější citové odstíny a vyvolat v posluchačích mohutný dojem při plném nasazení všech nástrojů.<sup>136</sup>

Podobně jako sám skladatel nazval svou operu lyrickými scénami, dosáhl i Babraj této atmosféry svou jevištní výpravou, kterou zasadil do prostředí v období ruského romantismu na přelomu 18. a 19. století. Ačkoliv je scéna vytvořena z tmavých barev, působí velmi jemně a lyricky. Na černém pozadí scény vynikají kulisy v barvách okrové, modré a bílé. Tmavou podlahu

---

<sup>134</sup> Petr Iljič Čajkovskij – *Evžen Oněgin*. Divadelní program. Opera Slezského divadla v Opavě, premiéra 10. 3. 1996. Opava : Slezské divadlo v Opavě, 2005.

<sup>135</sup> Tamtéž.

<sup>136</sup> *Romantismus v hudbě*. [online]. [citováno 9. 3. 2014]. Dostupné z WWW:<<http://cs.wikipedia.org/wiki/Romantismus>>.

doplňují rozložené světle modré plachty, jež člení scénu a zároveň vytváří i jakýsi jemný odlesk nebes.<sup>137</sup>

Podlaha je mimo toto ozvláštnění pokryta spadáním listím. Scénu tvoří několik volně rozmístěných bílých bříz. Babraj si tento druh stromu zvolil jako jeden z typických prvků pro Rusko, které bílou břízu považuje za svůj národní strom. V zadní části jeviště se na vyvýšené plošině nachází místo ke schůzkám. Altánek s romantickým ornamentálním kováním a zahradní kyticí je centrálním dějištěm opery. Odkazuje na prostředí statku vdovy Gurmyžské, ve kterém se odehrává první jednání opery. Babrajova volná funkční scéna je oproštěna od jakýchkoliv zbytečných kulis a dekorací. Na scéně se nachází jen dvě lavičky. Babraj vytváří prostředí venkova lákající k romantickým schůzkám. Scéna z prvního jednání je zachycena nejen na jednom z obrázků, ale tvoří i grafiku divadelního programu, na kterém se scénograf podílel.<sup>138</sup>

Babrajova scéna měla několik přestaveb. Scéna prvního jednání opery představovala statek vdovy Gurmyžské a je nám známa z divadelního programu. Podle pamětníků se druhé jednání odehrávalo v ložnici Taťány. Na scéně se nacházela postel, psací stůl s židlí, kde hrdinka psala své dopisy a okno s bílými závěsy. Třetí dějství opery pokračuje s několikaletým odstupem na petrohradském šlechtickém plese, kde Oněgin znovu potkává Taťanu, tentokrát však jako manželku knížete Gremina. Babraj zachoval volnost prostoru a jednoduchost barev vytvářející jemnou romantickou atmosféru.<sup>139</sup>

V divadelním programu se nachází několik Babrajových kostýmních návrhů.<sup>140</sup> Ženské šaty v období romantismu se vyznačovaly rozevlátými sukněmi ve tvaru kužele. Pod sukněmi bývalo mnoho spodniček. Šaty se vyznačovaly úzkým pasem se sepnutým korzetem. Aby byly ženy v pase ještě hubenější, oděv v ramenou byl více rozšířený. Ženy často nosily velké klobouky zdobené umělým ovocem nebo květinami. Vlasy byly často složité a sepnuté.

---

<sup>137</sup> Příloha č. 26 – kopie návrhu scény pro Evžena Oněgina z divadelního programu. Archiv Slezského divadla v Opavě. Inventární číslo 50.

<sup>138</sup> *Petr Iljič Čajkovskij - Evžen Oněgin*. Divadelní program. Opera Slezského divadla v Opavě, premiéra. 10. 3. 1996. Opava : Slezské divadlo v Opavě, 1996.

<sup>139</sup> Ústní sdělení Aleny Bastlové – tajemnice Slezského divadla v Opavě (1977 – 2001). 12. 2. 2014 (Opava), rozhovor vedla Zuzana Rausová.

<sup>140</sup> Příloha č. 27 – návrhy kostýmů pro Evžena Oněgina z roku 1996. Fond: Scénografie, sign. FI 528.

Na plesy nosily hedvábné dlouhé rukavičky, šály a vějíře. V divadelním programu jsou otištěny dva Babrajovy kostýmní návrhy pro hlavní ženské postavy opery. Olga má červené šaty romantického střihu s velkým výstřihem a stříbrnými doplňky na dekoltu a ve složitém účesu. Taťána má světlé růžové nabírané šaty s volánky, velkým výstřihem a stříbrnými doplňky ve vlasech. Její kostým je o poznání jemnější než vyzývavě červený kostým Olgy. Babrajovy kostýmní návrhy pro hlavní hrdinky tak dotvářejí charaktery těchto hlavních postav.<sup>141</sup>

Muži nosili v období romantismu frakový kabát, který měl pestré a syté barvy. Pod kabátem mívali kostkované vesty. Kalhoty byly dlouhé a měly odlišnou než kabát. V zimě si oblékali dlouhé pláště s několika límci. Těmto kabátům se říkalo carriky. Ke kabátu nosili hůlku - špacírku a na hlavě cylindr. Jejich mužnost podtrhoval buď knír, nebo dlouhé postranní licousy. Kostýmní návrhy Babraje pro mužské postavy jsou v divadelním programu zobrazeny ke dvěma hlavním postavám, tedy pro Evžena Oněgina a pro Lenského. Lenský má tmavé dlouhé kalhoty s kabátem a barevnou pruhovanou vestičkou, pod kterou má bílou halenu s velkým stojacím límcem, jež svírá černá vázanka. Evžen Oněgin má krémové kalhoty i kabát s oranžovou vestičkou a hnědou vázankou. Jeho kostým je výrazně jemnější, než kostým Lenského. Jeho mužnost dotváří dlouhé postranní licousy.<sup>142</sup>

V divadelním oddělení Slezského zemského muzea se nedochoval žádný z Babrajových scénografických či kostýmních návrhů pro Čajkovského operu. V archivu Slezského divadla v Opavě se dochoval jen divadelní program, fotografie z inscenace nezůstaly žádné.

Babraj vytvořil něžnou jemnou a romantickou scénu pomocí několika málo prvků. Pomocí jednoho dochovaného návrhu, jenž je otoštěn v divadelním programu, nemůžeme s jistotou říci, jak užíval světelných efektů. Kostýmy navrhl v realistickém duchu ruského období na přelomu 18. a 19. století.

---

<sup>141</sup> Petr Iljič Čajkovskij - *Evžen Oněgin*. Divadelní program. Opera Slezského divadla v Opavě, premiéra 10. 3. 1996. Opava : Slezské divadlo v Opavě, 1996.

<sup>142</sup> Tamtéž.

#### 6.2.4. Tosca

Operu Giacomo Pucciniho *Tosca* uvedl soubor opery Slezského divadla v Opavě dne 23. října 2005. Režie se ujala Bohuslava Kráčmarová a dirigoval ji Damiano Binetti.

Dramatická opera o třech dějstvích je jedna z mála, ve které žádná z hlavních postav nepřežije celá tři jednání až do konce. Její děj se odehrává v Římě v červnu roku 1800. Příběh lásky, žárlivosti, pomsty, zrady a smrti shrnula sama režisérka v několika větách v divadelním programu. „Nabízím divákovi poněkud netradiční pohled na hlavní hrdinku stejnojmenné opery. Tosčin život v umění a lásce je pro mne příběhem výjimečné ženy, která přitahuje pozornost takřka všech mužských postav nejen svou duševní krásou a čistotou.“<sup>143</sup>

Alexandr Babraj navrhl pro tuto operu scénu, kostýmy a graficky se podílel na divadelním programu.

Na přední i zadní straně divadelního programu je obrys scény, která pak dominuje celé opeře. Na schodišti se nachází socha anděla s roztaženými křídly a mečem v ruce. Ačkoliv je v pozadí bleděmodrá obloha, nad andělem není nebe, ale mříže odkazující na vězení. Zachycuje tak hlavní atmosféru opery. Hrdinka, která obětuje vše pro lásku a ukončí svůj život. Zároveň nás anděl a jeho prostředí odkazuje na místo, kde se odehrává závěrečné dějství opery a to na Andělský hrad, z jehož hradeb Tosca v závěru dějství skočí. V programu jsou zachyceny i dva Babrajovy kostýmní návrhy pro hlavní hrdinku opery. Program je v různých odstínech modré barvy.<sup>144</sup>

V divadelním oddělení Slezského zemského muzea v Opavě nebyly k dispozici originály scénografických návrhů pro tuto operu. Dochovaly se pouze jejich kopie. Pro každé ze tří jednání byla určena jiná scéna. Babraj vytvořil základní konstrukci scény, jež zůstala pro celou operu neměnná.

---

<sup>143</sup> *Giacomo Puccini - Tosca*. Divadelní program. Opera Slezského divadla v Opavě, premiéra 23. 10. 2005. Opava : Slezské divadlo v Opavě, 2005.

<sup>144</sup> Tamtéž.

Pomocí snadno vyměnitelných dekorací dokázal proměnit dějiště opery na tři různá místa konání.<sup>145</sup>

První dějství se odehrává v chrámu Sant' Andrea della Valle. Scéna je členitá pomocí několika schůdků, jež vedou do středu jeviště, kde je umístěn pomyslný oltář. Prostředí chrámu lze snadno rozpoznat pomocí barevného vitrážového okna, na kterém je namalován obraz Magdalény, o které se v opeře pojednává a která je spouštěčem žárlivosti Tosky. Babraj dotvořil autenticitu chrámu pomocí světelných efektů. Světla se spouštějí z horní části jeviště a připomínají tak sluneční paprsky, jež prosvítají z vrchních oken dovnitř. Scéna je jednoduchá, členitá, volná a přesto působí velmi dramaticky, díky užití robustních dřevěných mříží, jež se v této scéně nacházejí nad oltářem a v pravé části kostela.<sup>146</sup>

Druhá kopie scénografického návrhu odkazuje na druhé dějství. Scéna chrámu se tak mění na prostředí paláce Farnese. Troje nízká schodiště členící scénu jsou různě rozmístěna. Nad schůdky jsou opět rozestavěny dřevěné mříže. Palác působí díky těmto komponentům velmi abstraktně. Přesto lze dějiště rozeznat díky užití jednotlivých kulis. V levé části scény se nachází psací stůl s židlí, v pravé části polstrované kanape s malým kruhovým stolem. I v tomto návrhu je patrné, že Babraj využíval světla k evokaci slunečních paprsků, pronikajících do interiéru.<sup>147</sup>

Třetí Babrajův návrh představuje andělský hrad. Motiv anděla byl použit i pro divadelní program a podtrhuje tak význam této scény, jež je dějištěm k rozuzlení celé opery. Troje schody jsou spojeny v pozadí scény podobně jako v prvním návrhu a opět vytvářejí jakýsi oltář, kde se nachází socha anděla s roztaženými křídly a mečem v ruce. Pozadí za sochou je v bleděmodré barvě a silně tak kontrastuje se zbytkem šedivé a pochmurné scény. Na levé i pravé straně jsou symetricky rozmístěny mříže. Třetí mříže jsou umístěny nad sochou

---

<sup>145</sup> Příloha č. 22, 23, 24 – kopie návrhů scén pro Toscu z roku 2005. Slezské zemské muzeum v Opavě, divadelní oddělení. Fond: Scénografie, sign. FI 529.

<sup>146</sup> Příloha č. 22 – kopie návrhu scény pro Toscu z roku 2005. Slezské zemské muzeum v Opavě, divadelní oddělení. Fond: Scénografie, sign. FI 529.

<sup>147</sup> Příloha č. 23 – kopie návrhu scény pro Toscu z roku 2005. Slezské zemské muzeum v Opavě, divadelní oddělení. Fond: Scénografie, sign. FI 529.

a uzavírají ji tak do jakéhosi vězení. Světla stejně jako v předchozích scénách svírají jeviště do půlkruhu a vytváří dojem slunečních paprsků.<sup>148</sup>

Babraj scénám pro všechny tři jednání vtiskl pochmurnou atmosféru. Prostor jeviště členil schůdky a zelenými mřížemi, které pro každou scénu sestavil odlišně. Společným znakem jeho návrhů byly šedivé barvy a použití světel, jež demonstrovaly světelné paprsky pronikající do interiérů.

Babrajovy kostýmní návrhy pro operu Tosca se dochovaly k šesti postavám. Pro hlavní postavu Tosku Babraj navrhl sytě červené šaty s červeným kabátkem, který má černé ornamenty a velký vyzývavý výstřih. Šaty jsou doplněny kloboučkem s malým závojem.<sup>149</sup>

Druhý Tosčin kostým je rovněž v sytě červené barvě a podobně jako v prvním kostýmním návrhu jej doplňuje černá krajka. Tosca má v tomto převleku i dlouhou červenou pláštěnku.<sup>150</sup>

Policejní ředitel Scarpia má černý dlouhý frak, černou vázanku, pruhovanou vestu a bílou košili. Vážnost této postavy doplňuje i velký černý cylindr. Po převleku má Scarpia místo černého fraku barevný ornamentálně zdobený a vypasovaný kabát, doplněný o černé rukavičky.<sup>151</sup>

Policejní agent Spoletta má obdobný kostým jako Scarpia ve svém prvním převleku. Tmavý černý frak s vestičkou a vázankou doplňuje velký černý cylindr.<sup>152</sup>

Malíř a milenec Toscy Mario Cavaradossi má béžové plátěné kalhoty, bílou halenu a černé holínky. V jednom z návrhů je vyobrazen ještě s hnědou vestou a tmavě hnědým vypasovaným kabátkem. Další z kostýmních návrhů zachycuje malíře ve vězení. Jeho bílá halena již vypadá obnošeně stejně jako béžové kalhoty a na ruku má připevněny silné řetězy.<sup>153</sup>

Postava žalářníka je svým kostýmem nepříliš nápadná až na černý klobouk napoleonského tvaru. Oblečeny má šedé kalhoty, černé holínky,

---

<sup>148</sup> Tamtéž, FI 529.

<sup>149</sup> Příloha č. 25 – kostýmní návrhy pro Toscu z roku 2005. Slezské zemské muzeum v Opavě, divadelní oddělení. Fond: Scénografie, sign. FI 529.

<sup>150</sup> Tamtéž, Tosca.

<sup>151</sup> Tamtéž, Scarpia.

<sup>152</sup> Tamtéž, Spoletta.

<sup>153</sup> Tamtéž, Malíř.

šedivou vestu s vázankou stejné barvy a obnošenou světlou košili. Žalářník je zarostlý a v ruce drží svazek klíčů.<sup>154</sup>

Babraj na svých kostýmních návrzích zachycuje i vedlejší postavy dětí, které se objevily v kostele. Dlouhé bílé kostelní haleny doplňují černé podkolenky a černé cvičky.<sup>155</sup>

Kostýmy byly zvoleny velmi jednoduše a korespondovaly s dobou, kdy se Tosca odehrávala. Nejvýraznějším kostýmem byly dvojí šaty Tosky. Červená barva jejich šatů odkazovala na lásku, žárlivost, vášnivost, ale i na samotnou smrt. A právě její kostým vynikal v tmavé pochmurné scéně, jež dotvářela dramatičnost Pucciniovy opery z roku 1900.

V archivu Slezského divadla v Opavě se dochovalo několik fotografií, které zachycují jednak scénu a jednak kostýmované postavy a potvrzují realizaci Babrajových kostýmních i scénických návrhů. Z fotografií zachycujících scénu je patrné, že Babraj využil v zadní části jeviště světelnou projekci, na které se objevil jednak obraz Magdalény v prvním jednání a jednak motiv anděla v jednání třetím.<sup>156</sup>

---

<sup>154</sup> Tamtéž, Žalářník.

<sup>155</sup> Tamtéž, Děti.

<sup>156</sup> Příloha č. 32 - fotografie scény pro Toscu. Archiv Slezského divadla v Opavě. Inventární číslo 55.



### 6.3. Charakteristické rysy tvorby Alexandra Babraje

Jevištní výtvarnictví scénografa, malíře a grafika Alexandra Babraje se vyznačuje souhrou barev a světel na volných a v pozadí členěných scénách.

Jeho scénografické návrhy se vyznačují romantickou barevností. Rád používal odstíny červené, černé, bílé, okrové a modré. Kombinoval malířskou a grafickou tvorbu k dosažení daného díla. Užitím barev a světel dokázal vždy zachytit tu správnou atmosféru, ať již ve scénách pro *Evžena Oněgina* či pro *Les*. Ve scéně pro klasickou operu Giacoma Pucciniho *Toscu* využil v pozadí i světelnou projekci, jež dotvářela nejen atmosféru opery, ale odkazovala i na změnu dějiště.

Oproti scénografovi Jaromíru Malíčkovu maloval Babraj velké plochy, což můžeme vidět například v inscenaci *Les* z roku 1982. Malované zadní prospekty pak doplňoval realistickými kostýmy, jež dotvářely charaktery postav.

Ačkoliv tvořil jednoduché scény ve smyslu oprostěnosti od přebytečných dekorací, měl smysl pro detail, jenž se pak stal výpovědní hodnotou pro celou inscenaci. Ať již v podobě lidových prvků, což můžeme vyzorovat na jeho scénografických návrzích i kostýmech pro *Gazdinu robu*, či v náznakové dekoraci - například čajový servis v inscenaci *Evžen Oněgin* roku 1996, jež vypovídá o tradici ruského samovaru. Babraj dokázal jednoduchými kulisami zachytit atmosféru pro celou inscenaci, ať romantický ornamentální balkónek na statku v *Evženovi Oněginovi*, či bytelné mříže evokující neustálé vězení pro v opeře *Tosca*.

Pro jevištní výpravy Alexandra Babraje bylo na rozdíl od ostatních opavských scénografů velmi důležité svícení, které vytvářelo stíny jeho zadním prospektům a dotvářelo romantickou atmosféru.

Ačkoliv byl Alexandr Babraj kmenovým výtvarníkem Národního divadla moravskoslezského v Ostravě, hodně hostoval i v jiných divadlech. V Opavě se podílel na mnoha inscenacích a jako jeden z mála hostujících výtvarníků zde působil několik desítek let. Jeho scénografické návrhy má mnoho pamětníků zarámovaných v podobě obrazů. Pro jeho pečlivost a preciznost v provedení práce byl vyhledávaným umělcem. Pro zadané inscenace byl vždy nejen scénografem, ale i kostýmním návrhářem a grafikem divadelních programů.

Alexandr Babraj se řadí mezi významné scénografy ostravského jevištního výtvarnictví. Zatímco v Ostravě navrhoval velmi nápadité scény, scénografické návrhy k inscenacím pro opavské divadlo zdaleka nejsou tak originální.

## 7. Vývoj opavského jevištního výtvarnictví po druhé světové válce

Jevištní výtvarníci opavského divadla měli vždy velkou vážnost. Jejich výtvarný styl se však musel podřizovat tehdejší dramaturgii a konzervativnímu publiku. Prvním šéfem výpravy byl v poválečném období malíř Vilém Čech. Své výpravy navrhoval především pro operní inscenace. Krátce na to jej pak vystřídal Karel Dudič, který se zde usadil na mnoho let. Od roku 1947 začal s divadlem externě spolupracovat a v roce 1948 převzal pozici šefa výpravy po Vítězslavu Čechovi a ve své funkci setrval až do roku 1973. Ve svých výpravách dokázal sloučit prostor s výraznou barvou, detailní formou s celkovou kompozicí jevištní architektury, obsahovým významem a symbolem.<sup>157</sup> Přesto se však vyhýbal jakémukoliv výtvarnému experimentování. Ačkoliv byl v Opavě váženým umělcem, je o něm jen malé povědomí mimo Moravskoslezský kraj.<sup>158</sup> Hostoval i v jiných divadlech, ale na rozdíl od ostatních opavských scénografů poměrně málo. Po odchodu z funkce šefa výpravy navrhoval scény pro opavské divadlo ještě dalších deset let.

V 50. letech zde také působil výtvarník Pavol Herchl. Spolupracoval převážně s mladými režiséry. Jeho scénografické návrhy však nebyly nikterak přelomové, blížily se popisnému realismu, jenž byl v těchto letech bezesporu běžný a kterému se v té době podřídil i tehdejší šéf výpravy Karel Dudič.

V 60. letech pak na pozici výtvarníka nastoupil Václav Jakš, který maloval scénografické návrhy pod uměleckým jménem Jan Pirník. Ani jeho tvorba však nevybočovala z klasického realistického pojetí, jeho jevištní výtvarnictví nikdy nepředstavovalo žádné výtvarné výboje.<sup>159</sup> V 70. letech se Pirník stal ředitelem opavského divadla, ale nadále působil i jako jevištní výtvarník. V 60. letech do opavského divadla nastoupila absolventka jevištního výtvarnictví na DAMU Eva Václavková, která zde setrvala až do roku 1973. Byla

---

<sup>157</sup> MAREŠOVÁ, Sylva. *Karel Dudič*. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 1977, s. 16.

<sup>158</sup> Ústní sdělení Drahomíra Ožany - herec, režisér, šéf činohry opavského divadla (1981). 2. 2. 2014 (Opava), rozhovor vedla Zuzana Rausová.

<sup>159</sup> Ústní sdělení Aleny Bastlové - tajemnice opavského divadla (1977 – 2001) 3. 3. 2014 (Opava), rozhovor vedla Zuzana Rausová.

scénografkou i kostýmní návrhářkou. Často spolupracovala s tehdejší šéfem výpravy Karlem Dudičem, kterému k jeho výpravám navrhovala kostýmy. Poté zde působila ještě v první polovině 80. let. Na rozdíl od ostatních scénografů opavského divadla přišla s výtvarným vzděláním a vnesla do tradiční scénografie nové prvky a postupy. Hojně využívala světelnou složku, která se odrážela na výpravách utvořených z nejrůznějších materiálů. Do svých výprav vkládala lyrické cítění a široké barevné spektrum. Vytvářela romantické poetické výpravy a dle režiséra Martina Dubovice byla nejlepší výtvarnicí operních inscenací.<sup>160</sup> Častou kostýmní výtvarnicí pro Dudičovy výpravy byla i Bedřiška Ustohalová.

Za Dudičova šéfování byli kromě těchto stálých výtvarníků přizváni mnozí scénografové k hostující spolupráci. Jezdili sem navrhovat tehdejší přední výtvarníci Státního divadla v Ostravě. Jedním z nich byl Vladimír Šrámek, který přinesl do Ostravy zcela nové prvky. Novátorská byla především jeho práce se světlem, používání geometrických tvarů u dekorací a zavěšování plastických kulis na scéně.

U výtvarníka Jan Obšila, jenž byl dalším z hostujících výtvarníků, převažovala vždy malířská složka nad složkou architektonickou. Svou scénografickou činnost soustředil především pro divadlo hudební – operu, operetu a balet. Ve své tvorbě se snažil o zaplnění celého jeviště, jeho scény nepůsobily nijak úsporně. Na rozdíl od abstraktních výprav Vladimíra Šrámka vždy dbal na funkčnost a výstižnost scén. Obšil rád využíval světla a světelných efektů v různé škále barevnosti. To se také stalo výrazným prvkem v jeho scénografické činnosti.

V opavském divadle hostoval i výtvarník Otakar Schindler, jehož výtvarný styl byl zcela odlišný od stylu Šrámka i Obšila. Nezajímal se o světelné efekty, ani o abstraktní tvary. Byl představitelem akční scénografie. Obdivoval surrealismus a jeho návrhy připomínají výtvarné koláže, které diváky nutí k zamyšlení. Zatímco u scénografických návrhů Vladimíra Šrámka dominuje

---

<sup>160</sup> Ústní sdělení Martina Dubovice - herec, režisér, zpěvák. 1. 4. 2014 (Olomouc), rozhovor vedla Zuzana Rausová.

složka architektonická, u výtvarníka Otakara Schindlera je to složka malířská, která je dominantní i u již zmíněného scénografa Jana Obšila.

Po odchodu Karla Dudiče z funkce šéfa výpravy se na tomto místě vystřídalo hned několik scénografů, z nichž nejvýznamnějším byl Jaromír Malíček. Malíček nepoužíval žádných realistických zkratk ani monumentálních ploch, jako tomu bylo právě u Dudiče. Nikterak ani neexperimentoval s novými možnostmi scénografie, jako ostravský Vladimír Šrámek. Nechával vždy volný prostor pro dramatickou akci, což se stalo specifikem v jeho tvorbě. Jelikož byl především výtvarníkem loutkových inscenací, svým kostýmům pro dané inscenace vždy dodával správnou míru stylizace a barevnosti. Kostýmy nabíraly v jeho výpravách větší důležitosti, než samotné scény. Malíček se vyhýbal jakékoliv abstrakci, konstruktivismu a formalismu. Ačkoliv vždy směřoval k výtvarnému sdělení, které by přispělo k pochopení hlavní myšlenky díla, své scénografické návrhy ozvláštňoval různými detaily, ať již lidovými motivy či ornamenty. Na rozdíl od jiných výtvarníků se však vyhýbal romantickým detailům.<sup>161</sup> Malíček vytvářel funkční scénické prostory, které tvarově i barevně postihovaly základní atmosféru daných inscenací.

Během 70. a 80. let působilo v opavském divadle mnoho scénografů. Scény zde navrhoval například Petr Barč. Podle pamětníků však ani tento výtvarník nepředstavoval žádné scénografické výboje. Bývalí i současní zaměstnanci divadla se však shodují na tom, že jedním z nejlepších hostujících výtvarníků byl Antonín Vorel. Tento kmenový výtvarník brněnského divadla spolupracoval s Liborem Plevou, který v té době v Opavě režíroval a se kterým se znal mnoho let. Vorel proto několikrát přijal pohostinskou práci. Mimo scénické návrhy navrhoval i kostýmy, podobně jako výtvarník Jaromír Malíček. Vorlovo jevištní výtvarnictví se dá srovnat s výtvarnictvím Karla Dudiče. Oba dva vytvářeli funkční scénografii, ale jejich tvorba nebyla nikterak průlomová a zásadní.

Alexandr Babraj byl jedním z hostujících scénografů, který však v opavském divadle navrhoval po několik desetiletí. Byl kmenovým výtvarníkem

---

<sup>161</sup> Ústní sdělení Martina Dubovice - herec, režisér, zpěvák. 1. 4. 2014 (Olomouc), rozhovor vedla Zuzana Rausová.

Státního divadla v Ostravě. Babraj vnesl do tehdejší scénografie zcela nové postupy. V opavském divadle mu však konzervativní repertoár a publikum nedovolovalo moc experimentovat, stejně tak jako před ním výtvarnici Evě Václavkové, která nových výtvarných a technických možností nabyla při studiích.<sup>162</sup> Alexandr Babraj nejvíce spolupracoval s režisérem Karlem Nováčkem.<sup>163</sup> Jeho scénografické návrhy se vyznačovaly romantickou barevností. Rád používal svých oblíbených barev a ve svých výpravách neupřednostňoval ani malířský ani grafický styl, ale snažil se o jejich skloubení. Jeho jevištní výtvarnictví bylo technicky různorodé, rád zkoumal výtvarné možnosti scénografie. Ve své tvorbě kladl důraz na detaily, které byly jakousi výpovědní zkratkou pro danou inscenaci. Všechny jeho jevištní výpravy spojuje preciznost v provedení.<sup>164</sup> Alexandr Babraj se učil jevištnímu výtvarnictví u scénografa Vladimíra Šrámka. Když Babraj přišel do ostravského divadla, spolupracoval se Šrámkem na několika inscenacích, pro které navrhoval kostýmy. Byl to právě výtvarník Šrámek, který tak ovlivnil počáteční Babrajův scénografický styl. Po několika sezónách si však Babraj vytvořil svůj vlastní rukopis. Ačkoliv ve Státním divadle navrhoval působivé a originální scénické i kostýmní návrhy, v opavském divadle byl ve svém uměleckém projevu opatrnější a neexperimentoval zde tolik, jako ve Státním divadle v Ostravě. Dalším výjimečným výtvarníkem opavského divadla v posledních letech druhé poloviny 20. století byl Martin Víšek.<sup>165</sup>

Tak jako během 70. let vznikaly tvůrčí dvojice na základě vzájemného souznění výtvarníka a režiséra, tak i v 90. letech se v opavském divadle spojilo několik dvojic. Režisér rád spolupracoval s výtvarníkem, se kterým si rozuměl ve výtvarném pojetí inscenace. Vznikly tak tvůrčí tandemy režiséra Bedřicha Jansy s výtvarníkem Ladislavem Vychodilem, režiséra Ivana Krejčího

---

<sup>162</sup> Ústní sdělení Evy Václavkové - jevištní a kostýmní výtvarnice opavského divadla (70. a 80. léta). 7. 8. 2013 (Opava), rozhovor vedla Zuzana Rausová.

<sup>163</sup> Ústní sdělení Františka Štěpána - člen činohry Slezského divadla v Opavě (1972 – 2001). 17. 10. 2013 (Opava), rozhovor vedla Zuzana Rausová.

<sup>164</sup> Regionální televize Polar Ostrava. *Babraj Alexandr*. [online] Dostupné z WWW: <<http://polar.cz/archiv/video/kdo-byl-kdo-29-07-2013-05-13/1>>

<sup>165</sup> Ústní sdělení Martina Dubovice - herec, režisér, zpěvák. 1. 4. 2014. (Olomouc), rozhovor vedla Zuzana Rausová.

s výtvarníkem Iljou Hylasem, často spolu pracovala i dvojice Václav Klemens a Marta Roszkopfová, či Zdeněk Černín s výtvarníkem Janem Duškem.<sup>166</sup>

### **7.1. Komparativní analýza předních opavských a ostravských výtvarníků**

Počáteční scénografická tvorba Karla Dudiče nejvíce připomíná scénografii ostravského výtvarníka Jana Obšila, který často hostoval i v opavském divadle. Jejich výtvarnictví je spřízněno nejen generačně, ale oba výtvarníci byli původním povoláním malíři. Jan Obšil byl typickým příkladem scénografa, který vytvářel jevištní výpravy ve 40. a 50. letech v duchu socialistického realismu. Scény byly navrhovány v realistickém modu, funkční a popisné. Realističnost se u něj projevovala i v použití barev. Scénografické návrhy ze 40. a 50. let připomínají spíše malované obrazy, což odpovídá i jeho povolání akademického malíře. K malířské složce výtvarník Obšil tíhl po celou dobu, čímž se výrazně lišil například od scénografa Vladimíra Šrámka, který se ve své tvorbě přikláněl ke složce architektonické. Ve Šrámkových návrzích se objevovaly plastické objekty, kvádry a krychle v oproštěných scénách bez kulis a dekorací.

K těmto dvěma výtvarníkům se dá připodobnit i scénografie Jaromíra Malíčka, který navrhoval scény a kostýmy v 70. letech. Rovněž i u tohoto výtvarníka převládá malířská složka nad složkou architektonickou. Podobně jako Dudič vytvářel Jaromír Malíček členěné a vrstvené scény a ponechával centrální prostor jeviště volný pro dramatickou akci. Některé jeho scénické návrhy jsou si s Dudičovými velmi podobné, především s těmi, které Dudič vytvářel ve své vrcholné tvorbě (*Figarova svatba* W. A. Mozarta). Malíčkovu jevištní výtvarnictví připomíná Dudičovu scénografii z 60. let, kdy si začal pohrávat s dekorativností a lidovými motivy na volných scénách, oproštěných od přebytečných kulis a dekorací. Oba se snažili zachytit základní atmosféru inscenace pomocí působivých dekorativních prvků, aniž by k tomu používali

---

<sup>166</sup> ZBAVITEL, Miloš aj. *Divadlo v Opavě (1805 – 2005)*. 1. vyd. Ostrava : Montanex, 2005, s. 170.

jakékoliv novátorské postupy. Co se týče barevnosti výprav, Malíček se vždy držel barev realistických, podobně jako Karel Dudič. Na přelomu 60. a 70. let však Dudič začal experimentovat se sytějšími tóny barev a často ve svých návrzích užívat i zlatou, prostřednictvím které zdůrazňoval důležité dekorace či kulisy. Jaromír Malíček byl na rozdíl od Karla Dudiče nejen jevištním výtvarníkem ale i kostýmním. Jeho stylizované kostýmní návrhy připomínaly kostýmy loutek a byly ve výraznějších barvách, než jeho výpravy.

Alexandr Babraj využíval svých oblíbených barev, kterými dosahoval romantické atmosféry. V jeho návrzích se často objevovala pařížská modř, dále odstíny červené, černé, bílé a okrové. Žádná tvorba jevištního výtvarníka se nedá s určitostí dělit na malířskou a architektonickou. Scénografové vždy musejí využívat obojích složek. U některých z nich však přesto jedna převládá. Jestliže u scénografické tvorby výtvarníků Karla Dudiče a Jana Obšila převládala složka malířská a u výtvarníka Vladimíra Šrámka složka architektonická, u Alexandra Babraje byly obě složky vyvážené, a toto striktní rozdělení zde neplatilo. Ve svých výpravách tedy neupřednostňoval ani malířský ani grafický styl, ale snažil se o jejich skloubení. Babraj ve své tvorbě kladl důraz na detaily, které byly jakousi výpovědní zkratkou pro danou inscenaci. Toho využíval i Dudič na přelomu 60. a 70. let, v jeho vrcholné výtvarné tvorbě. Na rozdíl od Dudiče i Malíčka Babraj hojně využíval i světelné složky, která často přebírala hlavní úlohu na jevišti. Zatímco jiní scénografové osvětlují své malované scény a dekorace, Babraj dal světelné složce zvláštní místo. V *Evženovi Oněginovi* vytváří světlo dojemnou atmosféru a je součástí scény. Pomocí světélek vytváří barevný obraz romantické venkovské přírody. Pro inscenaci *Tosca* použil v centrální části jeviště světelnou projekci. Na této projekci se promítaly motivy, které dotvářely jednotlivá jednání opery. Světelnou složku novátorsky využívala i výtvarnice Eva Václavková. Na scénách z různých materiálů vytvářela pomocí světla další obrazy.

Podobnost Babraje lze nejlépe spatřit se scénografem Antonínem Vorlem. Vorel dokázal vytvořit technicky různorodé inscenace. Dokázal navrhnout jednoduché romantické scény, ve kterých dal vyniknout barevným kostýmům. Stejně tak vytvářel novátorské scénografie s pomocí nových technik. V opavském divadle spolupracoval především s Liborem Plevou, jelikož se



znali z brněnského Divadla bratří Mrštíků. Výtvarný styl Antonína Vorla se dá přirovnat i ke stylu Otakara Schindlera, který byl představitelem akční scénografie. Ačkoliv byl Vorel dobrým jevištním i kostýmním výtvarníkem, ani jeho scénografická tvorba nebyla v opavském divadle nikterak zásadní a průlomová.

## 7.2. Vlivy předních výtvarníků české scénografie 20. století

V kontextu české scénografie 20. století můžeme vyzorovat, že jevištní výtvarnictví opavského divadla nebylo nikterak novátorské a experimentující. Tato skutečnost byla dána kulturním kontextem. Opavské divadlo bylo ryze českou scénou až po roce 1945, kdy se začaly formovat soubory i vedení divadla. Scénografové, kteří zde působili, nebyli školení jevištní výtvarníci, ale původně malíři. A zatímco v pražských divadlech výtvarníci rozvíjeli impulsy světové scénografie, v Opavě vytvářeli malíři „čisté scény“ pro klasické tituly, na které chodilo tehdejší konzervativní abonentní publikum. Podle Martina Dubovice se publikum opavského divadla chtělo dívat na krásné pohádkové scény a opavští výtvarníci se tomu přizpůsobovali. „Existuje jistá tradice – kulturní, divadelní i hudební. Pokud chceme přijít s něčím novým, musíme na tuto tradici navázat. Musíme znát to, co bylo již před tím, protože vše s tím souvisí. Nelze jen přijít s nápadem. Nápad může být zajímavý, ale je odtržen od kontextu a tradic. A především známá klasická díla předpokládají již určitou zaběhlou stylizaci, na kterou jsou diváci zvyklí.“<sup>167</sup>

Generace výtvarníků 30. a 40. let zvažuje funkce barvy, tvaru, kompozice a světla. Od abstraktnosti a konstruktivistických scén hledají východisko především v užití reálného tvaru, jehož reálnost by spočívala především v navození dramatické atmosféry inscenace. Hlavním představitelem realismu na jevišti byl Vlastislav Hofman. Jeho scény jsou ovlivněny konstruktivismem, jelikož ve svých výpravách zdůrazňuje velkolepě řešené konstrukce. Jeho

---

<sup>167</sup> Ústní rozhovor Martina Dubovice - herec, režisér, zpěvák. 1. 4. 2014 (Olomouc), rozhovor vedla Zuzana Rausová.

realismus tkví v monumentalitě, jež navozuje jistou míru dramatičnosti. Hofmanovi šlo o čistý prostor, bez jakýchkoliv přebytečných dekorací, kde vyniká dramatická akce herců.<sup>168</sup> Hofmanovy realistické scény jsou si velmi blízké s počátky Dudičovy scénografické tvorby. Dudič vytvářel popisně realistické scény, které ponechával zcela volné pro dramatickou akci. Podobnost s výtvarníkem Hofmanem se dá spatřit v Dudičových návrzích k inscenacím Karla Čapka *R. U. R.* (1947), *Bílá nemoc* (1955). Dudič však vytvářel konzervativní scénografii v duchu čistého realismu i v pozdějších letech, kdy už byly nové výtvarné postupy. Například v inscenaci *Nevěsta Messinská* Zdeňka Fibicha (1960), *Hrdelní pře* Vladislav Vančury (1963), *Macbeth* Williama Shakespeara (1964).

Hofmanův přínos pro scénografii je stejně důležitý jako přínos výtvarníka Františka Tröstera. Tröster doplňoval realistické scény o až kubisticky hranaté tvary a šikmy, jež rovněž přispívaly k dramatičnosti. Těchto ostrých hran používal ve své počáteční tvorbě i Dudič, který ve svých scénických návrzích čerpal ze svých vzpomínek na poválečnou rozbořenou Opavu. Ostré hrany se objevily v inscenacích *Vilém Tell* Gioacchina Rossiniho (1953), *Manon Lescaut* Vítězslava Nezvala (1956), *Nížina* Eugena d'Alberta (1958), *Příhody Lišky Bystroušky* Leoše Janáčka (1958). Vlastislav Hofman spolu s Františkem Tröstrem měli velký vliv na realismus ve scénografii.

Ve druhé čtvrtině minulého století se v evropské scénografii stále více odlišuje malířské a prostorové pojetí. V dnešní době nelze jednoznačně určit, zda scénograf tíhne ke složce malířské či architektonické. S postupem času se totiž tyto složky začaly prolínat. V českém kontextu se toto rozdělení uplatňovalo a přetrvávalo mnoho desetiletí. Počátky české scénografie jsou bezesporu spojeny s malířstvím. Hlavními představiteli první poloviny 20. století byli František Kysela a František Muzika.

Důležitým mezníkem ve vývoji české scénografie byl rok 1946, kdy byla Františkem Tröstrem založena první katedra scénografie ve světě. A právě u Tröstra vystudovalo mnoho výtvarníků, kteří jsou spjati s tvorbou 60. a 70. let a

---

<sup>168</sup> PTÁČKOVÁ, Věra. *Česká scénografie XX. století*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1982, s. 30.

kteří vnesli do české scénografie nové prvky a postupy, které kloubily se staršími osvědčenými technikami.

Na přelomu 50. a 60. let se v prostředí české scénografie objevilo mnoho výtvarníků, kteří ve svých návrzích upřednostňovali malířské prvky. Byl to například Oldřich Šimáček, který začínal již během války v olomouckém divadle. I on byl povoláním malíř, a proto se přikláněl k malířským tendencím, které se v české scénografii zrodily již během 30. let. V oblasti Severní Moravy a Slezska se tyto malířské tendence na přelomu 50. a 60. let objevily především u již zmíněného výtvarníka Jana Obšila a u opavského Karla Dudiče.

V 60. letech již byla zcela dostupná odborná výuka scénografie i nové možnosti technicky.<sup>169</sup> V té době přišel Antonín Vorel do Divadla bratří Mrštíků a navrhoval zde scénografii spolu s Milanem Zezulou. Ve stejné době měnil svůj výtvarný styl i Karel Dudič, který spojil barvu a linii ve složitém plošném ornamentu.

Realismus provázel opavskou scénografií po celou dobu její existence. Na přelomu 40. a 50. let výtvarníci navrhovali popisně realistické scény, které připomínaly malované obrazy na jevišti, na kterém byly umístěny další odkazy k inscenaci ve formě znaků a symbolů. V 60. a 70. letech se realismus rozložil do detailnější polohy. Často se využívalo realistických zkratk, které využívali Dudič, Vorel a Malíček. Výtvarníci se snažili o vhodný výběr detailů, které nějakým způsobem ozvláštnili, nebo je vytrhli ze známých souvislostí. Takové detaily jsou pak jakousi výpovědní hodnotou celé inscenace, jsou nositelem významu a spojují inscenaci do celku. Pomocí těchto zkratk vzniká na jevišti jisté napětí jednak mezi scénou a hercem, jednak i mezi scénou a divákem.

Generace scénografů 60. a 70. let se znovu dobírala podstaty divadelního umění. Čerpala jednak ze scénografie první poloviny 20. století, jednak se snažila využívat nových technik, a jednak i čerpala ze světové scénografie. Velký přínosem pro českou scénografii byl výtvarník Josef Svoboda. Výrazně se lišil od poválečných scénografů, stal se zakladatelem nových dramatických postupů a reformátorských projektů. Jeho největším

---

<sup>169</sup> PTÁČKOVÁ, Věra. *Česká scénografie XX. století*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1982, s. 265-266.

přínosem je bezesporu projekt Laterny magiky, která je technickým zázrakem scénografie.

V průběhu 60. let nastal zrod akční scénografie. Je to tvůrčí výtvarná etapa, kdy se jevištní výtvarníci snažili o jakési oživení prostoru jeviště. Scéna nebyla jen prostorem určeným k dramatické akci herců, ale hrála sama za sebe. Podobně jako scéna sama hrál svou akční roli i mobiliář, rekvizity a kostým. Tyto prvky nebyly jen doplňky scény, ale měly svou velkou dramatickou úlohu a stejně důležitou roli, jako herec sám.

Podle Věry Ptáčkové akční scénografie vychází organicky z herecké akce a vrací se k ní zpět. Scéna a kostým se tak k divákovi přibližují jako součást inscenačního komentáře i jako sugestivní nástroj dramatické iluze.<sup>170</sup>

60. léta byla spojena s intenzivnějším zájmem o kulturu, jednak filmovou, hudební, jednak i divadelní. V té době se zvedl i zájem českých scénografů o tehdejší tendence světového jevištního výtvarnictví a výtvarníci tak objevili nové inspirační zdroje.<sup>171</sup>

Osobnosti jevištního výtvarnictví opavského divadla, které jsou předmětem diplomové práce, patří mimo Alexandra Babraje do generace výtvarníků, kteří nastoupili do praxe po roce 1945. Zatímco Karel Dudič, Jaromír Malíček a Antonín Vorel vzešli ze stálých scén oficiálních divadel, která vyžadovala jistou míru konzervativnosti, Alexandr Babraj již využíval novějších technik a nových možností scénografie.

V Malíčkových realistických scénách formou a poetickým výrazem, nabývají na významu kostýmy. Jeho scénografická a kostýmní tvorba se dá přirovnat k výtvarníku Adolfu Wenigovi, který se proslavil v poválečné době. Oba výtvarníci malovali kostýmní návrhy ne jako jednotlivé skici, které malovali výtvarníci Antonín Vorel i Alexandr Babraj, ale kostýmované postavy malovali na podlouhlé kartony vedle sebe. Kostýmní návrhy Jaromíra Malíčka byly mnohdy výraznější než samo dramatické prostředí. Nešlo mu o psychologii figury, ale o loutkovou stylizaci a barevnou kompozici, která vynikala v prostoru a v pohybu.

---

<sup>170</sup> Tamtéž, s. 266.

<sup>171</sup> Tamtéž, s. 265.

Alexandr Babraj v té době studoval jevištní výtvarnictví a rozvíjel svůj smysl pro detail, který pak uplatnil hned v 70. letech v divadlech severní Moravy a Slezska. Poněkud novátorský styl Alexandra Babraje, který kloubil scénický prostor s kostýmy ve svých oblíbených barvách a nových světelných i technických možnostech, se dá přiřadit k osobnosti Otakara Schindlera. Ačkoliv výtvarník Schindler spadá do poválečné vývojové etapy, výrazně se profiloval právě v 70. letech v inscenacích Jana Kačera ve Státním divadle v Ostravě. Do této generace, která se výtvarně odděluje od generace poválečných scénografů, můžeme řadit i tvorbu Marty Roszkopfové, jejíž scénografické řešení dramatického prostoru napomáhá rozvíjet dramatické situace a umožňuje v nich formulovat ideje inscenovaného textu. Její scénické řešení inscenací je často klíčem k pochopení, k dešifrování významů. Scénografka ve svých scénických i kostýmních návrzích často používá tmavších odstínů výrazných sytých barev, které přispívají k dramatičnosti. Ve svých výpravách se vyhýbá jakékoli dekorativnosti, její scény se vyznačují funkčností s jistou mírou syrovosti. K této generaci patřil i Vladimír Šrámek, jedna z nejvýznamnějších osobností ostravské jevištní tvorby. Ve své scénografické činnosti navázal na svého učitele Františka Trösterera. Volná scéna s monumentálními kulisami dotvářela syrovou dramatičnost. Šrámek také využíval výtvarné zkratky, abstraktní tvary v podobě nejrůznějších plastických objektů. Během spolupráce s režisérem Radimem Kovalem se Šrámek blížil výtvarnému stylu Josefa Svobody, kdy jsou jeho scény tvořeny z obdélníkových panelů. Ve svých výpravách využíval možnosti světelné složky, která spoluvytvářela scénu. Šrámek rád spolupracoval, stejně jako opavský výtvarník Dudič, s kostýmní výtvarnicí Bedřiškou Ustohalovou.<sup>172</sup>

70. léta jsou v české scénografii významná i v pojetí divadelního kostýmu, který nabírá na významu. Kostým nejen splývá se scénou v jeden celek, ale herec se svým kostýmem hraje, kostým se tak stává rekvizitou, objektem i scénou samotnou. K významu kostýmů pro inscenaci se vyjádřila i Marta Roszkopfová. Její vyjádření je otištěno v knize Věry Ptáčkové.

---

<sup>172</sup> PTÁČKOVÁ, Věra: Vladimír Šrámek v kontextu české scénografie. In *Magie divadelního prostoru*, 2012, s. 6-16.

Roszkopfová tvrdí, že příčinou neúspěchu je maximální možná rozštěpenost tvůrčího týmu do mnoha osob, čímž je vytvořena nepříznivá atmosféra vzájemné závislosti, dekoncentrace, ba až konfliktnosti.<sup>173</sup> Zatímco v poválečné době a během 50. let bylo běžné, že jevištní výtvarníci si zvali kostýmní výtvarníky, v 70. letech již většinou pracovali na obou těchto složkách výtvarné stránky inscenace. V opavském divadle tomu nebylo jinak, až na výjimku Karla Dudiče, který vždy nerad navrhoval kostýmy.

Česká scénografie je díky osobnostem, jako jsou Josef Svoboda, František Tröster, Jaroslav Malina nebo Miloslav Melena, již po řadu desetiletí světovým fenoménem. Ani generace výtvarníků, kteří na tento odkaz navazují, nezůstává ve stínu světového dění. Současná česká scénografie má mnoho podob. Čerpá z tradičních výtvarných technik, využívá nových technologií, kostýmy jsou stále více nápaditější. V současné scénografii je podstatná role světelného designu, který může nahradit hmotné jevištní stavby a dekorace. Současná generace scénografů se od předchozí generace nejvíce liší tím, že jsou to lidé, kteří se už nezajímají pouze o výtvarné ztvárnění scén pro inscenaci, ale vedle kostýmních návrhů se mnohdy podílejí i na režii, vytváří koncepty představení, vydávají odborné publikace a realizují výstavy.<sup>174</sup>

Zatímco nová generace jevištních výtvarníků rozvíjí bohatý odkaz tradiční školy české scénografie a čerpá z nových tendencí světového výtvarnictví, v opavském divadle stále převládají vlivy scénografů minulého století. Opavské divadlo dnes nemá stálého jevištního výtvarníka a hostující scénografové se neustále ve svých návrzích vyhýbají většímu experimentování, jelikož se snaží přizpůsobit konzervativnímu publiku městského divadla a.

---

<sup>173</sup> ROSZKOPFOVÁ, Marta: *Katalog Mladá scénografie, Galerie Hodonín 1978*. In PTÁČKOVÁ, Věra. *Česká scénografie XX. století*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1982, s. 291.

<sup>174</sup> *Česká scénografie je stále ve skvělé formě*. Kulturní portál hlavního města Prahy. [online]. [citováno 1. 3. 2014]. Dostupné z WWW:<[http://kultura.praha.eu/jnp/cz/aktuality/tiskove\\_zpravy/scenografie.html](http://kultura.praha.eu/jnp/cz/aktuality/tiskove_zpravy/scenografie.html)>.

## 8. Závěr

Diplomová práce se zaměřila na scénografickou tvorbu opavského divadla ve druhé polovině 20. století. Cílem diplomové práce bylo upozornit na méně známé scénografy a pokusit se je zařadit mezi významné osobnosti více známého ostravského jevištního výtvarnictví. Skrze vybrané jevištní výtvarníky diplomová práce charakterizuje opavskou scénografii po druhé světové válce až do konce 20. století.

Pro svou práci jsem vybrala přední výtvarníky opavského divadla, kteří zde působili v rozmezí několika desítek let. K těmto osobnostem jsem zvolila návrhy reprezentující jejich tvorbu, skrze které lze rozpoznat jejich výtvarný styl. Součástí jednodolných medailonů jsou i životopisy. Podařilo se mi navázat kontakt s pozůstalými a zpracovat tak životopisná data umělců, o kterých není ve výtvarných ani jiných encyklopediích zmínka. Dále jsem navázala kontakt s pamětníky, kteří s vybranými výtvarníky úzce spolupracovali. Bohužel se mi nepodařilo zpracovat tvorbu Evy Václavkové, která byla rovněž jednou z osobností, jež formovala opavskou scénografii.

Dalším z cílů práce bylo srovnání předních opavských a ostravských výtvarníků. U mnohých z nich můžeme nalézt mnoho společných rysů. Zajímavé bylo zjištění, že ostravští výtvarníci, kteří již experimentovali s novými možnostmi scénografie, při hostování v opavském divadle navrhovali velmi konvenční scény. Dospěla jsem k závěru, že na scénografii opavského divadla ve druhé polovině 20. století musíme nazírat skrze tehdejší repertoár. Opavské divadlo bylo a stále je konzervativní městskou scénou, kde není mnoho prostoru pro experimentování jak v dramaturgii, tak i jevištním výtvarnictví. Tvůrčí týmy sázejí na přízeň abonentního publika, na jehož návštěvnosti jsou závislé.

Jevištní výtvarnictví opavského divadla nepředstavovalo žádné výtvarné experimenty a novátorství. Souviselo to s tehdejší konzervativním publikem, které by experimentátorské scény výtvarníků nepřijalo. Vznikaly zde tvůrčí kolektivní týmy, které se podřizovaly tehdejšímu divákovi. Místní publikum se těšilo z krásných pohádkových výprav a kostýmů. Zdejší výtvarníci byli

váženými umělci a neměli potřebu ani experimentovat ani expandovat do divadelních center. Například výtvarnice Eva Václavková, která byla během 70. a 80. let jednou z nejlepších výtvarnic operních inscenací, nebyla příliš známa mimo region Severní Moravy a Slezska. Ačkoliv měla mnoho nabídek z jiných divadel, nikdy neuvažovala o tom, že by z opavského divadla odešla. Chtěla navrhovat scény výhradě pro operní inscenace, což ji opavské divadlo umožňovalo. Další jevištní výtvarníci zde měli své rodiny a rovněž nechtěli z tohoto města odejít. Jelikož většina výtvarníků druhé poloviny 20. století se zajímala i o malířství, často se v Opavě pořádali výstavy, kde umělci mimo svá malířská díla vystavovali i své scénografické a kostýmní návrhy. Několik výstav měl Karel Dudič, Jaromír Malíček, Eva Václavková a v pozdějších letech i Alexandr Babraj.

V Opavě také chyběla umělecká kritika, která by upozornila na tehdejší významnější výpravy opavské scénografie. Odborná literatura věnující se českému jevištnímu výtvarnictví se zaměřuje na výtvarníky, kteří působili v divadelních centrech. Ve výtvarných encyklopediích najdeme o opavských scénografech jen nepatrné zmínky. Ačkoliv je ostravské divadlo nedaleko Opavy, vývoj scénografie byl zde značně odlišný. Scénografové čerpali z nových podnětů jevištního výtvarnictví a tvorba mnohých z nich je již odborně zpracována. Nejvýznamnější výtvarník ostravského divadla Vladimír Šrámek si již v 50. letech pohrával s abstraktními tvary na jevišti a v 60. letech vědomě navazoval na dílo Josefa Svobody, kdy v prázdném prostoru bez detailů pracoval pouze se světlem. Další významný výtvarník Ostravy Otakar Schindler vytvářel na jevišti scénografické koláže a předznamenal příchod akční scénografie. Během 60. let byly novátorské dramaturgické i výtvarné pokusy i v Opavě. Mladé obecnstvo tyto pokusy přijímalo s nadšením, ale konzervativní publikum to odmítalo a došlo k poklesu návštěvnosti.

Zajímáme-li se o vývoj opavské scénografie, musíme ji posuzovat v historickém a kulturním kontextu kraje. Vývoj jevištního výtvarnictví se v této oblasti výrazně liší od vývoje tehdejší české scénografie. Opavské divadlo bylo mentálně vzdáleno od divadelních center, ve kterých se již čerpalo z moderních světových dramaturgických i výtvarných tendencí. V opavském divadle však tyto tendence nikdo nevyžadoval, jelikož o ni většinové publikum nestálo.



Pro lepší pochopení vývoje nejen jevištního výtvarnictví, ale i celkové tvorby opavského divadla, by proto bylo žádoucí, zmapovat vývoj opavského divadelnictví s ohledem na historickou a kulturní specifičnost tohoto kraje.

## 9. Prameny

### Orální prameny

Drahomír Ožana – herec, režisér, šéf činohry Slezského divadla v Opavě (1981). 2. 2. 2014 (Opava), rozhovor vedla Zuzana Rausová.

Eva Václavková – jevištní výtvarnice opavského divadla 70. a 80. let. 7. 8. 2013 (Opava), rozhovor vedla Zuzana Rausová.

Alena Bastlová – tajemnice Slezského divadla v Opavě (1977 – 2001). 3. 3. 2014, 22. 3. 2014 (Opava), rozhovor vedla Zuzana Rausová.

František Štěpán – bývalý člen činohry Slezského divadla v Opavě. 17. 10. 2013 (Opava), rozhovor vedla Zuzana Rausová.

Sylva Pracná – vedoucí pracovnice Slezského zemského muzea v Opavě, oddělení společenských věd. 12. 10. 2013, 13. 3. 2014 (Opava), rozhovor vedla Zuzana Rausová.

Martin Dubovic – režisér, herec a zpěvák. 1. 4. 2014 (Olomouc), rozhovor vedla Zuzana Rausová.

### Zemský archiv v Opavě

ZBAVITEL, Miloš. Schůzka v zákulisí se zasloužilým umělcem Karlem Dudičem. *Ostravský kulturní měsíčník* 3, 1978, č. 7-8, s. 27-28.

### Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd:

Divadelní a muzikologické pracoviště, fond: Scénografie: Scénografické návrhy Karla Dudiče.

*Vzbouření na vsi* (1950), sign. FI 395/1-13.

*Ruy Blas* (1967), sign. FI 399/1-5.

*Rigoletto* (1957), sign. F 93-96.

*Rigoletto* (1976), sign. F 353/1-7.

Divadelní pracoviště, fond scénografie: Scénografické a kostýmní návrhy Jaromíra Malíčka.

*Jezinky a Bezinky* (1979), sign. FI 487/1-2.

*Hospoda ve Spessartu* (1979), sign. FI 498/5, FI 498/1-4.

*Komedie nová o hašteřivých manželích* (1980), sign. FI 489/1, 489/2-5.

*Figarova svatba* (1981), sign. FI 496/1-3.

Divadelní pracoviště, fond: Scénografie: Scénografické a kostýmní návrhy Antonína Vorla.

*Filumena Marturano* (1972), sign. FI 188/1-2.

*Lucerna* (1973), sign. FI 189/1-2, FI 190/1-27.

*Měšťáci* (1977), sign. FI 182/1-2.

Zdroj: Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie.

Divadelní pracoviště, fond: Scénografie: Scénografické a kostýmní návrhy Alexandra Babraje.

*Les* (1982), sign. FI 523/1-3.

*Gazdina roba* (1992), sign. FI 526.

*Evžen Oněgin* (1996), sign. FI 528.

*Tosca* (2005), sign. FI 529.

### **Archiv Slezského divadla v Opavě**

Fotografie k inscenacím:

Karel Dudič

*Vzbouření na vsi* (1950), činohra, č. 218.

*Ruy Blas* (1967), činohra, č. 347.

*Rigoletto* (1957), opera, č. 14/1957.

*Rigoletto* (1976), opera, č. 14/1976.

Jaromír Malíček:

*Jezinky a bezinky* (1979), činohra, č. 81.

*Hospoda ve Spessartu* (1979), činohra, č. 85.

*Komedie nová o hašteřivých manželích* (1981), činohra, č. 109.

*Figarova svatba* (1980), opera č. 17.

Alexandr Babraj

*Les* (1982), činohra, č. 43.

*Gazdina roba* (1992), činohra, č. 125.

*Evžen Oněgin* (1996), opera, č. 50.

*Tosca* (2005), opera, č. 55.

Antonín Vorel

*Filumena Marturano* (1972), činohra, č. 384.

*Lucerna* (1973), činohra, č. 50.

*Měšťáci* (1977), činohra, č. 256.

Divadelní programy:

*Komedie nová o hašteřivých manželích*. Divadelní program. Činohra Slezského divadla Zdeňka Nejedlého v Opavě, premiéra 13. 6. 1980. Opava : Slezské divadlo Zdeňka Nejedlého v Opavě, 1980.

*Gabriela Preissová – Gazdina roba*. Divadelní program. Činohra Slezského divadla v Opavě, premiéra 2. 2. 1992. Opava : Slezské divadlo v Opavě, 1992.

*Alexandr Nikolajevič Ostrovskij - Les*. Divadelní program. Činohra Slezského divadla Zdeňka Nejedlého v Opavě, premiéra 21. 11. 1982. Opava : Slezské divadlo Zdeňka Nejedlého v Opavě, 1982.

*Giacomo Puccini - Tosca*. Divadelní program. Opera Slezského divadla v Opavě, premiéra 23. 10. 2005. Opava : Slezské divadlo v Opavě, 2005.

*Petr Iljič Čajkovskij – Evžen Oněgin*. Divadelní program. Opera Slezského divadla v Opavě, premiéra 10. 3. 1996. Opava : Slezské divadlo v Opavě, 2005.

*Victor Hugo – Ruy Blas*. Divadelní program. Činohra Slezského divadla Zdeňka Nejedlého v Opavě, premiéra 3. prosince 1967. Opava : Slezské divadlo Zdeňka Nejedlého v Opavě, 1967.

*Giuseppe Verdi – Rigoletto.* Divadelní program. Opera Slezského divadla Zdeňka Nejedlého v Opavě, premiéra 20. června 1976. Opava : Slezské divadlo Zdeňka Nejedlého v Opavě, 1976.

*Edoardo De Filippo – Filumena Marturano.* Činohra Slezského divadla Zdeňka Nejedlého v Opavě, premiéra 16. ledna 1972. Opava : Slezské divadlo Zdeňka Nejedlého v Opavě, 1972.

*Alois Jirásek – Lucerna.* Činohra Slezského divadla Zdeňka Nejedlého v Opavě, premiéra 25. února 1973. Opava : Slezské divadlo Zdeňka Nejedlého v Opavě, 1973.

*Maxim Gorkij – Měšťáci.* Divadelní program. Činohra Slezského divadla Zdeňka Nejedlého v Opavě, premiéra 16. října 1977. Opava : Slezské divadlo Zdeňka Nejedlého v Opavě, 1977.

## 10. Literatura

ALBERTOVÁ, Helena. *Otakar Schindler scénograf a malíř*. Divadelní ústav Praha, 1998. ISBN 80-7008-081-7.

HRUŠKOVÁ, Blanka. *Scénograf Jan Obšil*. Diplomová práce. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity, 2012.

KAČÍREK, Miloš. *Jaromír Malíček – Pohlédnutí*. Katalog výstavy. Opava : Slezské zemské muzeum Opava, 20. dubna 2000.

KOUBSKÁ, Vlasta. *Otakar Schindler (1923-1998) scénograf*. Praha: Národní muzeum, 2009. ISBN 978-80-7036-269-3.

MALÍČEK, Jaromír. O „trojjedinosti“. In *Jaromír Malíček – Pohlédnutí*. Katalog výstavy. Opava : Slezské zemské muzeum Opava, 20. dubna 2000.

MAREŠOVÁ, Sylva. *Karel Dudič*. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 1977. 27 s. (67 s. obr. příl.)

PÁNKOVÁ, Andrea. *Scénograf Vladimír Šrámek*. Diplomová práce. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity, 2012.

PÁNKOVÁ, Andrea. *Vladimír Šrámek 1927 – 2012*. In *Magie divadelního prostoru*, 2012. s. 4-5. ISBN 978-80-904316-4-5.

POSPÍŠIL, Ivo aj. *Slovník ruských, ukrajinských a běloruských spisovatelů*. 1. vyd. Praha : Libri, 2001. 680 s. ISBN 80-7277-068-3.

PTÁČKOVÁ, Věra. *Česká scénografie XX. století*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1982. 363 s.

PTÁČKOVÁ, Věra. *Divadlo na konci světa. Stati o scénografii*. 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2008. 337 s. ISBN 978-80-86102-658.

PTÁČKOVÁ, Věra: Vladimír Šrámek v kontextu české scénografie. In *Magie divadelního prostoru*, 2012. s. 6-16. ISBN 978-80-904316-4-5.

PRACNÁ, Sylva. *Život plný slunce Alexandra Babraje*. Příležitostný tisk k výstavě. Slezské zemské muzeum, 2008.

RAUSOVÁ, Zuzana. *Karel Dudič ve Slezském divadle v Opavě*. Bakalářská práce. Olomouc: Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, 2012. 41 s.

TELCOVÁ, Jiřina. *Paleta a maska: scénografie brněnského divadla v letech 1884-1944*. 1. vyd. Brno : Moravské muzeum, 1988. 160 s.

ZBAVITEL, Miloš aj. *Divadlo v Opavě (1805 – 2005)*. 1. vyd. Ostrava : Montanex, 2005. 249 s. ISBN 80-7225-196-1.

ZBAVITEL, Miloš. Dudič, Karel. In DOKOUPIL, Lumír. *Biografický slovník Slezska a severní Moravy, sešit 5*. 1. vyd. Ostrava : Ostravská univerzita, 2004, s. 24-25. ISBN 80-7042-671-3.

ZBAVITEL, Miloš. *Hrst dochovaných divadelních zázraků*. 1. vyd. Opava : Parnas Trading, 2001. 207 s. ISBN 80-902596-7-7.

ARTARCHIV. 2005-2006. *Ustohalová Bedřiška*. **[online]**. Archiv výtvarného umění, o. s. [citováno 20. 2. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.artachiv.cz/osoby.php?Fvazba=osobavdokumentech&IDosoby=20253>>.

*Česká scénografie je stále ve skvělé formě*. Kulturní portál hlavního města Prahy. **[online]**. [citováno 1. 3. 2014]. Dostupné z WWW:<[http://kultura.praha.eu/jnp/cz/aktuality/tiskove\\_zpravy/scenografie.html](http://kultura.praha.eu/jnp/cz/aktuality/tiskove_zpravy/scenografie.html)>.

Databáze knih. *Ovčí pramen – Lope de Vega*. **[online]**. [citováno 13. 2. 2014] <<http://www.databazeknih.cz/knihy/ovci-pramen>>.

GEBAUER, Jiří. 2006. *Dudič, Karel, Scénograf, vedoucí výpravy Slezského divadla v Opavě, výtvarník, grafik*. **[online]**. Město Opava [citováno 2. 3. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.opava-city.cz>>.

*Hospoda ve Spessartu*. Filmová databáze. **[online]**. [citováno 15. 2. 2014]. Dostupné z WWW:<<http://www.fdb.cz/film/hospoda-ve-spessartu-das-wirtshaus-im-spessart/8567>>.

*Kroje*. Tradice Slovácka. **[online]**. [citováno 10. 2. 2014]. Dostupné z WWW:<<http://www.tradiceslovacka.cz/index.htm>>.

Moravskoslezská regionální televize Polar Ostrava: *Kdo byl kdo – Alexandr Babraj*. **[online]** [citováno 4. 12. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://polar.cz/archiv/video/kdo-byl-kdo-29-07-2013-05-13/1>>.

Moravskoslezský deník. *Zemřel scénograf a výtvarník Alexandr Babraj*. **[online]**. [citováno 4. 12. 2013]. Dostupné z WWW: <[http://moravskoslezsky.denik.cz/kultura\\_region/babraj\\_umrti20070622.html](http://moravskoslezsky.denik.cz/kultura_region/babraj_umrti20070622.html)>.

Přehled premiér od roku 1945. Slezské divadlo v Opavě. **[online]**. [citováno 1. 3. 2014]. Dostupné z WWW:< <http://www.divadlo-opava.cz/repertoar/prehled-premier-od-roku-1945/>>.

Regionplzen.cz *Spessart – nejen les a loupežníci*. **[online]**. [citováno 5. 1. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.regionplzen.cz/zpravodajstvi/?spessart--nejen-les-a-loupeznici>>.

Rejstřík her. Slezské divadlo v Opavě. **[online]**. [citováno 1. 3. 2014]. Dostupné z WWW:< <http://www.divadlo-opava.cz/repertoar/rejstrik-her/>>.

*Romantismus v hudbě*. **[online]**. [citováno 9. 3. 2014]. Dostupné z WWW:<<http://cs.wikipedia.org/wiki/Romantismus>>.

*Vorel, Antonín, scénograf Lomnice u Tišnova, Křenovice*, Brno. Databáze českého amatérského divadla. **[online]**. [citováno 1. 3. 2014]. Dostupné z WWW:< <http://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=osobnost&id=131>>.



20. výročí úmrtí Antonína Vorla. Divadlo.cz. **[online]**. [citováno 1. 3. 2014].  
Dostupné z WWW:< <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=4791>>.

## 11. Obrazová příloha

### 11.1. Scénografické a kostýmní návrhy

Jaromír Malíček Jezinky a Bezinky



Příloha č. 1 – návrh scény pro Jezinky a Bezinky z roku 1979.

Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign.: FI 487/1.



Příloha č. 2 – návrh kostýmů pro Jezinky a Bezinky z roku 1979

Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign.: FI 487/2.

**Jaromír Malíček** Figarova svatba



Příloha č. 3 – návrh scény pro Figarovu svatbu z roku 1981

Zdroj: Slezské zemské muzeum Opava, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign.: FI 496/1.



Příloha č. 4 – návrh scény pro Figarovu svatbu z roku 1981

Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign.: FI 496/2.



Příloha č. 5 - návrh kostýmů pro Figarovu svatbu z roku 1981

Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign.: FI 496/3.

**Jaromír Malíček** Komedie nová o hašteřivých manželích



Příloha č. 6 – návrh

scény pro Komedii novou o hašteřivých manželích z roku 1980. Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní oddělení. Fond: Scénografie, sign.: FI 489/1.



Přílohy č. 7- návrhy kostýmů pro Komedii novou o hašteřivých manželích z roku 1980. Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní oddělení. Fond: Scénografie, sign.: FI 489/2-5.

## Jaromír Malíček Hospoda ve Spessartu



Příloha č. 8 – návrh scény pro Hospoda ve Spessartu z roku 1979. Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign.: FI 489/5.



Příloha č. 9 – návrh kostýmů pro Hospoda ve Spessartu z roku 1979. Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign.: FI 498/1-4.

## Alexandr Babraj Gazdina roba



Příloha č. 17 – Návrh scény pro Gazdinu robu z roku 1992. Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign.: FI 526.



Příloha č. 18 – návrh scény pro Gazdinu robu z roku 1992. Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign.: FI 526.

## Alexandr Babraj Les



Příloha č. 19 – návrh scény pro Les z roku 1982. Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign: FI 523/1-3.



Příloha č. 20 – návrh scény pro Les z roku 1982. Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign: FI 523/1-3.





Příloha č. 21 – návrh scény pro Les z roku 1982. Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign: FI 523/1-3.

### Alexandr Babraj Tosca



Příloha č. 22 – návrh scény pro Toscu z roku 2005. Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, muzikologické oddělení. Fond: Scénografie, sign.: FI 529.



Příloha č. 23 – návrh scény pro Toscu z roku 2005. Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, muzikologické oddělení. Fond: Scénografie, sign.: FI 529.



Příloha č. 24 – návrh scény pro Toscu z roku 2005. Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, muzikologické oddělení. Fond: Scénografie, sign.: FI 529.

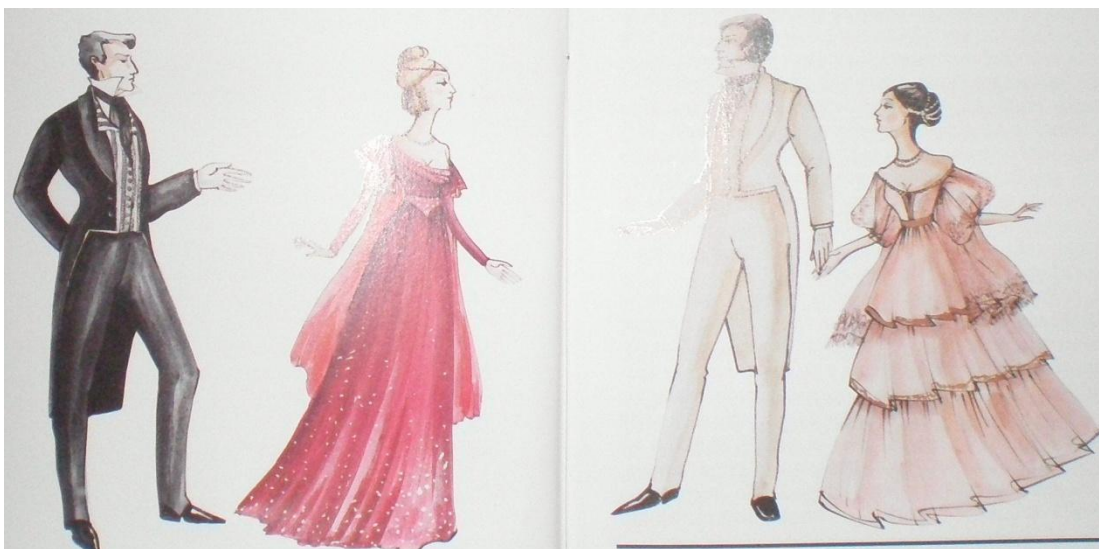


Příloha č. 25 – kostýmní návrhy pro Toscu z roku 2005. Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní oddělení. Fond: Scénografie, sign.: FI 529.

## Alexandr Babraj Evžen Oněgin



Příloha č. 26 – návrh scény pro Evžena Oněgina z roku 1996. In Divadelní program. Zdroj: Archiv Slezského divadla v Opavě. Inventární číslo: Opera 50.



Příloha č. 27 – návrhy kostýmů pro Evžena Oněgina z roku 1996. In Divadelní program. Zdroj: Archiv Slezského divadla v Opavě. Inventární číslo: Opera 50.

**Karel Dudič** Vzbuření na vsi



Příloha č. 33 - návrh scény pro Vzbuření na vsi z roku 1950. Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign.: FI 395/1-13.



Příloha č. 34 - návrhy scén pro Vzbuření na vsi z roku 1950. Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign.: FI 395/1-13.



Příloha č. 35 - návrhy scén pro Vzbouření na vsi z roku 1950. Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign.: FI 395/1-13.

### Karel Dudič Ruy Blas



Příloha č. 36 - návrhy scén pro Ruye Blase z roku 1967. Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign.: FI 399/1-5.

**Karel Dudič** Rigoletto 1957



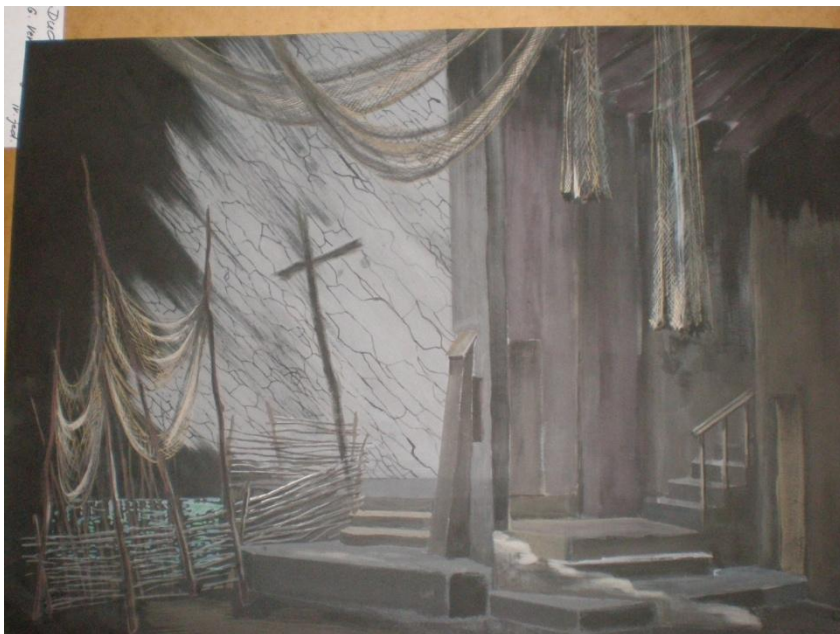
Příloha č. 37 – návrh scény pro Rigoletta z roku 1957. Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, muzikologické pracoviště. Fond: Scénografie, sign.: F 93.



Příloha č. 38 – návrh scény pro Rigoletta z roku 1957. Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, muzikologické pracoviště. Fond: Scénografie, sign.: F 94.



Příloha č. 39 – návrh scény pro Rigoletta z roku 1957. Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, muzikologické pracoviště. Fond: Scénografie, sign.: F 95.



Příloha č. 40 – návrh scény pro Rigoletta z roku 1957. Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, muzikologické pracoviště. Fond: Scénografie, sign.: F 96.



**Karel Dudič** Rigoletto 1976



Příloha č. 41 – návrh scény pro Rigoletta z roku 1976. Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, muzikologické pracoviště. Fond: Scénografie, sign.: F 353/1.

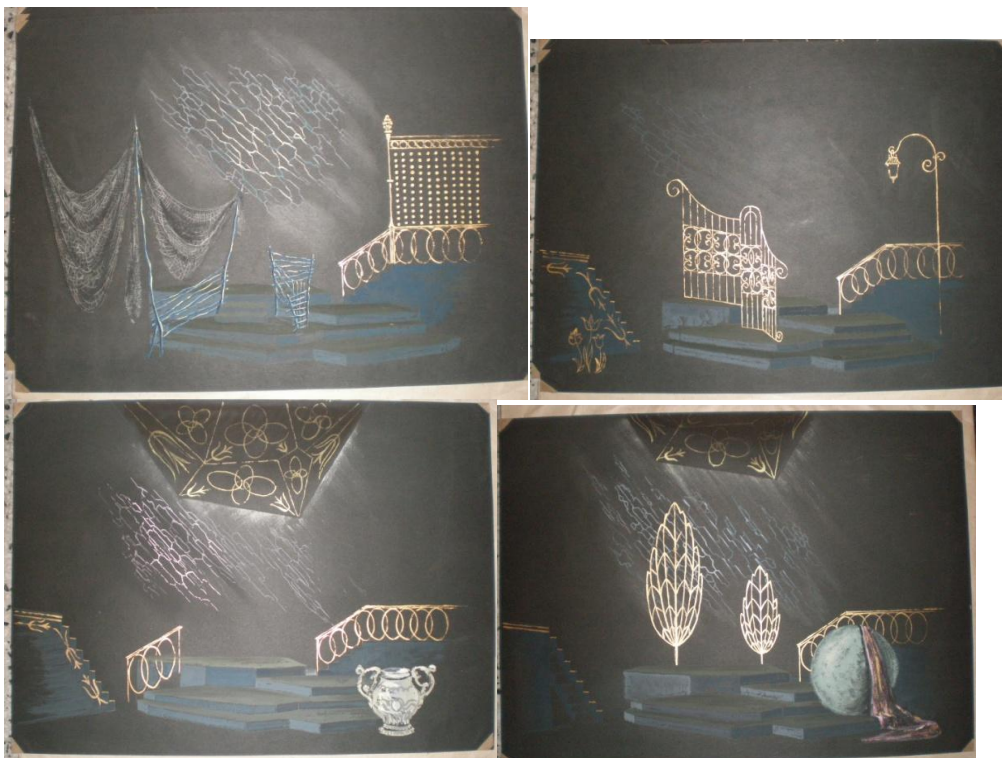


Příloha č. 42 – návrh scény pro Rigoletta z roku 1976. Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, muzikologické pracoviště. Fond: Scénografie, sign.: F 353/2.



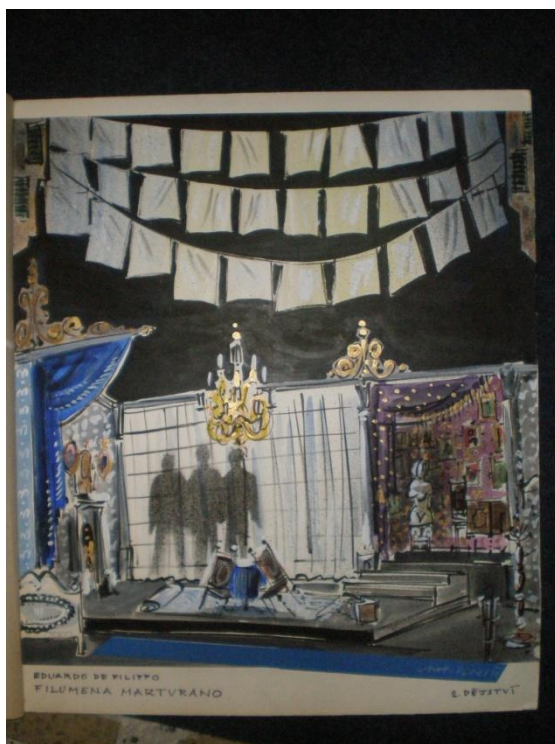
Příloha č. 43 – návrh scény pro Rigoletta z roku 1976. Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, muzikologické pracoviště. Fond: Scénografie, sign.: F 353/3.

Rigoletto – návrhy náležící inscenaci z roku 1957.



Příloha č. 44 – návrh scény pro Rigoletta z roku 1957. Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, muzikologické pracoviště. Fond: Scénografie, sign.: F 353/1-7.

## Antonín Vorel Filumena Marturano



Příloha č. 48 – návrh scény pro Filumenu Marturano z roku 1972. Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign.: FI 188/1.



Příloha č. 49 – návrh scény pro Filumenu Marturano z roku 1972. Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign.: FI 188/2.

**Antonín Vorel Lucerna**



Příloha č. 50 – návrh scény pro Lucernu z roku 1973. Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign.: FI 189/1.

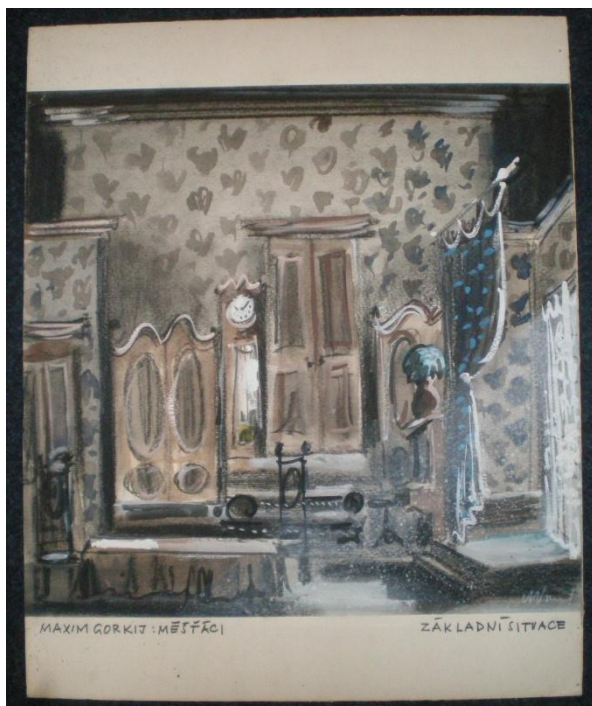


Příloha č. 51 – návrh scény pro Lucernu z roku 1973. Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign.: FI 189/2.

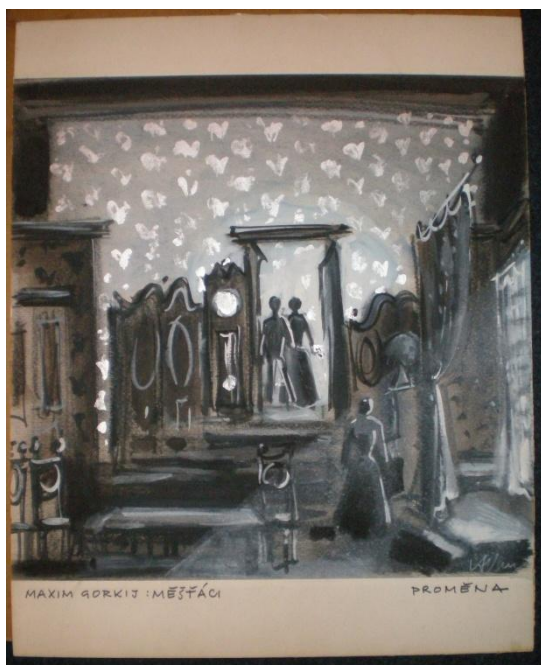


Příloha č. 52 – návrhy kostýmů pro Lucernu z roku 1973. Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign.: FI 190/1-27.

## Antonín Vorel Měšťáci



Příloha č. 53 – návrh scény pro Měšťáky z roku 1977. Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign.: FI 182/1.



Příloha č. 54 – návrh scény pro Měšťáky z roku 1977. Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign.: FI 182/2.



Příloha č. 55 – návrhy kostýmů pro Měšťáky z roku 1977. Zdroj: Slezské zemské muzeum v Opavě, oddělení společenských věd, divadelní pracoviště. Fond: Scénografie, sign.: FI 191/1-26.

## 11.2. Fotografie

### Jaromír Malíček Jezinky a Bezinky



Příloha č. 10 – fotografie k inscenaci Jezinky a Bezinky. Zdroj: Archiv SD v Opavě. Inventární číslo: Činohra 81.

### Jaromír Malíček Figarova svatba



Příloha č. 11 – fotografie scény a postav k inscenaci Figarova svatba. Zdroj: Archiv SD v Opavě. Inventární číslo: Opera 17.





Příloha č. 12 – fotografie scény a postav k inscenaci Figarova svatba. Zdroj: Archiv SD v Opavě. Inventární číslo: Opera 17.

**Jaromír Malíček** Komedie nová o hašteřivých manželích



Příloha č. 13 – fotografie scény a postav k inscenaci Komedie nová o hašteřivých manželích. Zdroj: Archiv SD v Opavě. Inventární číslo: Činohra 109.



Příloha č. 14 – fotografie scény a postav k inscenaci Komedie nová o hašteřivých manželích. Zdroj: Archiv SD v Opavě. Inventární číslo: Činohra 109.



Příloha č. 15 – fotografie scény a postav k inscenaci Komedie nová o hašteřivých manželích. Zdroj: Archiv SD v Opavě. Inventární číslo: Činohra 109.

**Jaromír Malíček** Hospoda ve Spessartu



Příloha č. 16 – plakát pro inscenaci Hospoda ve Spessartu. Zdroj: Archiv SD v Opavě. Inventární číslo: Činohra 85.

**Alexandr Babraj** Gazdina roba



Příloha č. 28 – fotografie k inscenaci Gazdina roba. Zdroj: Archiv SD v Opavě. Inventární číslo: Činohra 125.



Příloha č. 29 – fotografie k inscenaci Gazdina roba. Zdroj: Archiv SD v Opavě.  
Inventární číslo: Činohra 125.



Příloha č. 30 – fotografie k inscenaci Gazdina roba. Zdroj: Archiv SD v Opavě.  
Inventární číslo: Činohra 125.

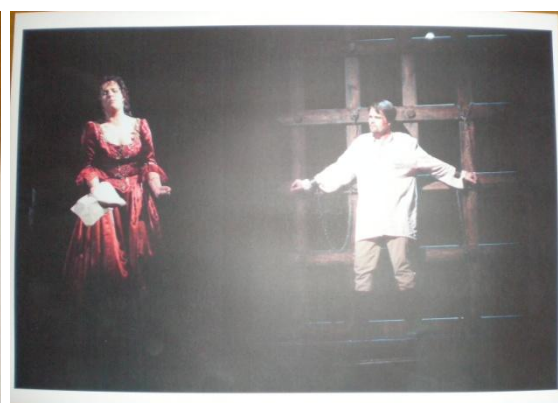
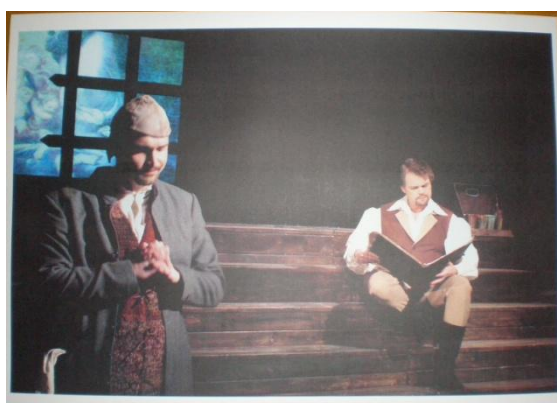
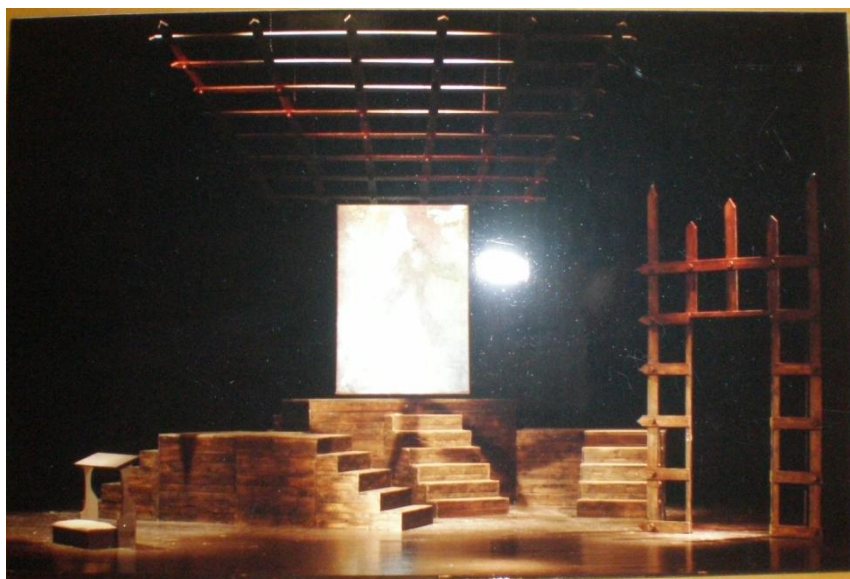
## Alexandr Babraj Les



Příloha č. 31 – fotografie k inscenaci Les. Zdroj: Archiv SD v Opavě. Inventární číslo: Činohra 43.

## Alexandr Babraj Tosca





Příloha č. 32 – fotografie scény pro Toscu. Zdroj: Archiv SD v Opavě. Inventární číslo: Opera 55.

**Karel Dudič – Ruy Blas**



Příloha č. 45 – fotografie scény pro Ruy Blas. Zdroj: Archiv SD v Opavě. Inventární číslo: Činohra 347.

**Karel Dudič Rigoletto 1957**



Příloha č. 46 – fotografie scény pro Rigoletto z roku 1957. Zdroj: Archiv SD v Opavě. Inventární číslo: Opera 14.

**Karel Dudič Rigoletto 1976**



Příloha č. 47 – fotografie scény pro Rigoletto z roku 1976. Zdroj: Archiv SD v Opavě. Inventární číslo: Opera 14.

**Antonín Vorel Filumena Marturano**



Příloha č. 56 - fotografie scény pro Filumenu Marturano. Zdroj: Archiv SD v Opavě. Inventární číslo: Činohra 384.



**Antonín Vorel Lucerna**



Příloha č. 57 - fotografie scén pro Lucernu. Zdroj: Archiv SD v Opavě.  
Inventární číslo: Činohra 50.



Příloha č. 58 - fotografie kostýmů pro Lucernu. Zdroj: Archiv SD v Opavě.  
Inventární číslo: Činohra 50.

## Antonín Vorel Měšťáci



Příloha č. 59 – fotografie scény a kostýmů pro Měšťáky. Zdroj: Archiv SD v Opavě. Inventární číslo: Činohra 256.

**Karel Dudič Měšťáci**



Příloha č. 60 – fotografie scény pro Měšťáky z roku 1961. Scéna: Karel Dudič.  
Zdroj: Archiv SD v Opavě. Inventární číslo: Činohra 256.

## 12. Abstrakt

Magisterská diplomová práce se zabývá scénografickou tvorbou opavského divadla ve druhé polovině 20. století. Práce se věnuje tvorbě Jaromíra Malíčka, Alexandra Babraje, Karla Dudiče a Antonína Vorla. Cílem diplomové práce je upozornit na méně známé scénografy a pokusit se je zařadit mezi významné osobnosti více známého ostravského jevištního výtvarnictví. V širším pojetí je jejím cílem zmapování vývoje opavského jevištního výtvarnictví v kontextu české scénografie 20. století.

Práce analyzuje scénografickou činnost jednotlivých jevištních výtvarníků. Skrze vybrané inscenace pak předkládá charakteristické rysy v jejich tvorbě.

Pro analýzu tvůrčí činnosti Jaromíra Malíčka jsou vybrány inscenace *Jezinky a Bezinky*, *Figarova svatba*, *Komedie nová o hašteřivých manželích* a *Hospoda ve Spessartu*. K jevištnímu výtvarnictví Alexandra Babraje, který v opavském divadle hostoval po několik desetiletí, jsou vybrány scénografické návrhy k inscenacím *Gazdina roba*, *Les*, *Tosca* a *Evžen Oněgin*. Z rozsáhlé tvorby Karla Dudiče, který byl dlouholetým šéfem jevištní výpravy opavského divadla, jsou pro diplomovou práci vybrány inscenace, skrze které lze demonstrovat jeho výtvarný vývoj. Práce analyzuje scénografické návrhy k inscenacím *Vzbouření na vsi*, *Ruy Blas*, *Rigoletto* z roku 1957 a *Rigoletto* z roku 1976. Čtvrtým analyzovaným umělcem je kmenový výtvarník brněnských divadel Antonín Vorel. K charakterizaci jeho tvorby jsou vybrány návrhy k opavským inscenacím *Lucerna*, *Měšťáci* a *Filumena Marturano*.

Magisterská diplomová práce si vytkla za cíl přiblížit tvorbu jevištních výtvarníků, kteří byli významnými osobnostmi opavské scénografie ve druhé polovině 20. století. Práce zhodnocuje přínos těchto osobností, vytyčuje jejich charakteristické rysy tvorby, komparuje je mezi sebou a zařazuje je mezi významné jevištní výtvarníky české scénografie.

## Abstract

The topic of this master's diploma thesis is the scenographic production (writings) of theatre of Opava during the second half of the 20<sup>th</sup> century. This thesis focuses on works of Jaromír Malíček, Alexandr Babraj, Karel Dudič, and Antonín Vorel. The objective of the thesis is to raise the awareness of these scenographers and thus include them in the more renowned scenography in Ostrava. From the broader perspective, the goal of this thesis is to map the development of scenography in Opava in the context of the Czech scenography in the 20<sup>th</sup> century.

The thesis analyses the scenographic activities of the above mentioned artists whose characteristics are depicted through carefully chosen inscenations of theirs.

*Jezinky a Bezinky*, *Figarova svatba*, *Komedie nová o hašteřivých manželích*, and *Hospoda ve Spessartu* are used for the analysis of Jaromír Malíček's works. The scenographic activities of Alexandr Babraj, who hosted in theatre of Opava for several decades, are described on *Gazdina roba*, *Les*, *Tosca*, and *Evžen Oněgin*. Analysis of *Vzbouření na vsi*, *Ruy Blas*, *Rigoletto* from 1957 and *Rigoletto* from 1976 show the development of works of Karel Dudič, who led the scenographic production in Opava for several years. In order to show the characteristics of works of Antonín Vorel, who was the tribal artist of theatres in Brno, this thesis focuses on *Lucerna*, *Měšťáci* a *Filumena Marturano* that were played in Opava.

The above mentioned artists belong to influential figures of theatre of Opava. This master's diploma thesis also evaluates their contributions, points out characteristics of their works. Moreover, it also compares the artists among each other and includes them to the list of prominent artists of the Czech scenography.

## Anotace

- Autor: Zuzana Rausová
- Katedra divadelních, filmových a mediálních studií,  
Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci
- Název práce: Scénografie opavského divadla ve druhé polovině 20. století
- Vedoucí práce: Doc. PhDr. Jiří Štefanides
- Klíčová slova: Jevištní výtvarnictví, Slezské divadlo v Opavě, scénografické návrhy
- Anotace: Magisterská diplomová práce se zabývá scénografií opavského divadla ve druhé polovině 20. století. Skrze vybrané výtvarníky popisuje jevištní styl a vývoj opavského výtvarnictví. Práce upozorňuje na méně známé scénografy opavského divadla a analyzuje jejich tvorbu skrze vybrané scénografické a kostýmní návrhy k instancím.