

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

Zdenek Seydl – Scénografické a kostýmní práce

Magisterská diplomová práce

Bc. ELIŠKA BURDOVÁ

Vedoucí práce:
prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.

Olomouc 2020

Rozsah práce ve znacích včetně mezer: 178 593 znaků

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem svou magisterskou diplomovou práci vypracovala samostatně za použití v práci řádně uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne 17. 8. 2020

.....

Bc. Eliška Burdová

Poděkování:

Mé největší poděkování patří panu prof. PhDr. **Ladislavu Danielovi**, Ph.D. za laskavé vedení mé práce, inspirativní podněty, rady a připomínky, a především za obětavost a vynaložený čas. Dále bych ráda poděkovala Alšově jihočeské galerii v Hluboké nad Vltavou, Galerii výtvarného umění v Havlíčkově Brodě, Galerii výtvarného umění v Náchodě za vstřícný přístup, a zejména pracovníkům divadelního oddělení Národního muzea a Divadelního ústavu v Praze. V neposlední řadě děkuji své rodině za neutuchající podporu.

Nevím, obstojím-li já. Ale určitě vím, že nepodlehnu historismu, machám a všem nemocem dnešních umělců. Alespoň malý kousek půdy chci mít pod nohama, a ta musí být má. Nechci si na její zaplacení vypůjčovat a taky se nebudu v cizí zahrádce rejpat.

Zdenek Seydl

OBSAH

Úvodem.....	7
Literatura o Zdenku Seydlovi.....	9
1 Zdenek Seydl a divadlo.....	14
1.1 Doba politického tání – padesátá a šedesátá léta.....	17
1.1.1 Zdenek Seydl u E. F. Buriana.....	18
1.1.2 V područí armády.....	23
1.1.3 Národní divadlo.....	26
1.1.4 Zelená pro Zdenka Seydla aneb divadlo Semafor.....	33
1.1.5 Balet Praha.....	35
1.2 Sedmdesátá léta – divadelní svět v období tzv. normalizace.....	38
1.2.1 A zase (ještě) v Národním.....	39
1.2.1.1 V opojení poetiky imaginace – Laterna magika.....	48
1.2.2 Na menších scénách.....	51
1.3 Nerealizovaná díla.....	54
2 Symfonie tvarů a barev.....	56
2.1 Činohra.....	56
2.1.1 <i>Porážka</i>	56
2.1.2 <i>Matka Kuráž a její děti</i>	57
2.1.3 <i>Amfitryon</i>	58
2.2 Balet.....	61
2.2.1 <i>Doktor Faust</i>	61
2.2.2 <i>Pták Ohnivák</i>	63
2.2.3 <i>Petruška</i>	65
2.2.4 <i>Špalíček</i>	67
2.3 Opera.....	69
2.3.1 <i>Lásky hra osudná</i>	69
2.3.2 <i>Smrt kmotřička</i>	71
Závěrem.....	73
Soupis inscenací s katalogem dochovaných originálů.....	76
Realizované inscenace.....	76

Nerealizované inscenace	89
Seznam použitých zkratk.....	91
Archivní prameny	92
Seznam literatury	94
Internetové zdroje	108
Seznam obrazové přílohy	109
Obrazová příloha	116
Anotace	137

Úvodem

Tvorba Zdenka Seydla, významného českého umělce, význačně ovlivnila kulturu zejména druhé poloviny dvacátého století. V roce 1949, kdy bylo založeno nakladatelství Československý spisovatel, se stal vedoucím výtvarné redakce, z čehož pramenil i jeho zásadní podíl na výtvarném pojednání knih. Za svého života opatřil nespočet knih graficky upravenými obálkami, ilustracemi či typografií, které jsou dodnes živé prostřednictvím antikvariátů a knihoven. Ačkoliv dominantní část své tvorby zasvětil knižním obálkám a ilustracím, nebylo toto umělecké odvětví jediné, v němž vynikal. Rád střídal různé způsoby práce a techniky. Proto se jeho jméno objevuje i v souvislosti s volnou grafikou, malbou a užitým uměním, a to od návrhů textilních dezénů až po keramiku nebo hračky. Vytvářel plakáty, loutkové i animované filmy a především nelze opomenout jeho práci pro divadlo, která se prostupuje jeho celoživotním úsilím.

S divadelním výtvarnictvím se setkal již v době studií v polovině třicátých let a o dvacet let později téměř každoročně navrhoval pro divadlo scénu nebo kostýmy. Poslední inscenaci se Seydlovou výpravou měli diváci možnost zhlédnout v roce 1977, rok před umělcovým předčasným úmrtím. S výjimkou historicky umění Věry Ptáčkové, která se však zabývá českou scénografií dvacátého století spíše v obecnějším rámci, nebyla dosud Seydlově práci pro divadlo věnována větší pozornost. Právě tato skutečnost byla hlavní pohnutkou vyplnit mezeru v bádání o Seydlově umělecké činnosti a splatit mu tak dluh, neboť jak sám se často vyjadřoval, jeho posláním bylo tvořit pro radost a krásnější svět – pro lidi.

Výběrem tohoto tématu se tak otevírají otázky, jakým způsobem Zdenek Seydl přistupoval k tvorbě pro divadlo, zda jsou jeho scénografické a kostýmní práce v něčem specifické a pokud ano, v čem právě tato originalita tkví. Nejprve je však vůbec nezbytné zaměřit se na osobnost Zdenka Seydla i jeho všestrannou uměleckou činnost z obecnějšího hlediska, a snažit se porozumět, jakým byl člověkem. Toto poznání poskytne relevantní literatura, které bude v práci věnována kapitola, z níž se lze dozvědět mnoho informací jak o osobě umělce, tak i o jeho tvorbě. V poznámkovém aparátu bude literatura uvedena ve zkrácené verzi (autor/editor, rok vydání) pro snadnější orientaci v práci a zároveň v seznamu literatury.

Ve zvoleném tématu práce mají základní výpovědní hodnotu návrhy ke scéně a kostýmům jakožto nositelé uměleckého názoru umělce, které také současně poodkrývají umělecký záměr výtvarníka. Nelze se však zaměřit výlučně na formální stránku návrhů, neboť jako umělecké artefakty nemohou komplexněji nastínit jak přístup Zdenka Seydla k dramatickému dílu, tak charakter inscenace. Vzhledem k nedostačujícím informacím týkajících se Seydlovy divadelní produkce v odborné literatuře, bude nutné prozkoumat archiválie, které svou povahou odkazují k jednotlivým divadelním hrám, na nichž se Seydl podílel. V případě požadavků příslušných institucí, budou tyto archivní prameny uvedeny v poznámkovém aparátu v plném znění. V práci se budu též opírat o dobovou kritiku, jež i přes subjektivní hodnocení inscenací podává ucelenější představu o realizovaných dramatických kusech, případně o podobě scénografie či kostýmů.

Na úvod je třeba zdůraznit, že Zdenek Seydl žil od dospělosti v dobách totalitních režimů a divadlo, které je schopno oslovit rozsáhlou škálu populace, bylo tak silně spjata s dobovou politikou. Proto ani Seydlova divadelní tvorba nelze separovat od dobových souvislostí. Výtvarníkovu práci pro divadlo se tedy pokusím vyložit nejen z hlediska jeho tvůrčího záměru či výsledné realizace inscenace, ale současně mi půjde o komplexnější pohled na politické a společenské změny, které mohly rovněž jeho tvorbu pro divadlo ovlivnit.

Je nasnadě, že Seydlova výprava jednotlivých inscenací se bude lišit podle povahy divadelního žánru či charakteru inscenace. S tím taktéž souvisí různé přístupy výtvarníka k prostoru či kostýmům ve vztahu k dramatickému dílu. V práci se tedy pokusím na vybraných inscenacích demonstrovat výtvarný názor Zdenka Seydla s důrazem na jeho scénografické či kostýmní návrhy. Současně budou zmíněny i nerealizované inscenace, které doplňovaly umělcovu práci pro divadlo.

Seydlův životní odkaz, ač bezesporu velmi rozsáhlý není však v povědomí veřejnosti (i odborné) tak známé, jak by si jistě poprávu zasloužil. Jelikož tak ve zkoumání tvorby a života tohoto autora cítím určité mezery, bude i pro mne samotnou velmi podnětné, nahlédnout do neprobádaných tajů jeho díla, a poznat tak tohoto význačného českého tvůrce, který měl nesporný vliv na celou českou kulturu ve všech podobách. Proto by se měl stát inspirací nejen pro umění dnešní doby.

Literatura o Zdenku Seydlovi

Vzhledem k Seydlovu zájmu o nejrůznější výtvarné obory, které se v jeho tvorbě neustále prolínaly, lze jeho jméno nalézt v mnoha publikacích zabývajících se jednotlivými druhy umění, v přehledových encyklopediích či slovnících a v dobovém tisku, v němž autoři článků převážně reflektovali výstavy Seydlových uměleckých děl. Záměrem tohoto pojednání není podat vyčerpávající seznam literatury, nýbrž poukázat hlavně na texty, které přispěly k obohacení badatelských zkoumání o osobnosti Zdenka Seydla a jeho umělecké činnosti.

Nejranější zmínky o umělci se objevují v katalozích k autorským výstavám ze čtyřicátých let. Autory úvodních slov byli umělcovi blízcí přátelé, kteří v textech nastiňují Seydlovu povahu a charakter jeho umělecké tvorby. Jiří Kotalík (Seydlův blízký přítel) nacházel východisko veškeré jeho tvorby v kresbě, která se podle jeho mínění stala umělcovým svébytným vyjadřovacím prostředkem a současně východiskem pro různé další výtvarné techniky.¹ Z osobního setkání čerpala i Jarmila Glazarová, která zmiňuje jeho lásku ke sbírání brouků a Janáčkově hudbě.² První heslovité životopisné údaje lze nalézt v katalogu k výstavě konané v Topičově salonu na přelomu roku 1949 a 1950. Ladislav Fikar charakterizuje Zdenka Seydla jako osobitého trpělivého hromotluka, jenž se na svět díval dětskýma očima a zmiňuje také jeho zvědavost poznat běžný svět květin, ptáků a brouků.³ K charakteristice Seydlovy osobnosti a inspiračním zdrojům, které naznačily cestu umělcova hledání, přispěl i Ota Janeček. Poukazuje na výtvarníkův zájem o čínskou kresbu a dřevoryty, o kolorované rytiny přírodopisných knih osmnáctého století a také spjatost s lapidárním pojetím formy lidového umění.⁴

Od konce čtyřicátých let se stále více objevuje Seydlovo jméno i v dobovém tisku. Řada článků vyšla především v periodiku *Tvar*, v němž byl roku 1949 otištěn krátký článek Karla Hetteše, jenž čtenářům představil umělce jako jednoho z nejvýraznějších výtvarníků působících v textilním průmyslu.⁵ S grafickou úpravou knižní produkce seznámil veřejnost Josef Raban, jenž poukazyval na četnost výtvarníkův pojednaných knižních obálek,⁶ avšak mnohem obsáhlejší článek věnoval Zdenku Seydlovi historik umění Miroslav Lamač. Medailon byl v *Tvaru* publikován roku 1957 a autor v něm

¹ Kotalík 1943.

² Glazarová 1945.

³ Fikar 1949.

⁴ Janeček 1954.

⁵ Hetteš 1949, s. 8–9.

⁶ Raban 1955, s. 56–57.

podává komplexnější přehled Seydlova života a jeho umělecké dráhy v rozmanitých uměleckých odvětvích. Rovněž se snaží nalézt podstatu výtvarníkovy uměleckého výrazu, který dle něj pramení ze Seydlových dětských kreseb, pohlížení na svět dětskýma očima a ze zaujetí Čínou a Orientem.⁷ O rok později publikoval svůj text s minimálními úpravami v knize *Zdenek Seydl. Grafika*.⁸ Obdobně jako Miroslav Lamač se pokusil nastínit Seydlův výtvarný profil i Jiří Padrta v článku pro časopis *Hollar*.⁹

Důležitou publikací, která přispívá k poznání Seydlovy osobnosti jsou *Pražské ateliéry*.¹⁰ Ke Zdenku Seydlovi zavítal Milan Kundera, jenž čtenářům přibližuje umělcovu povahu a zájmy pramenící ze setkání či jeho ateliér, který byl „*mezi ateliéry neateliér*“ – tmavý, kde nebylo možno vůbec malovat.¹¹ Snad právě kvůli nehostinným podmínkám pro práci se Zdenek Seydl uchyloval spíše ke grafice a kresbě než volné malbě. Zájem o grafiku projevil historik umění Luboš Hlaváček, jenž ve své knize *Současná československá grafika*, neopomněl ani Seydla, pro něhož byly grafické techniky jedním ze základních vyjadřovacích prostředků.¹²

Důležitým pramenem poznání osobnosti Zdenka Seydla, jeho smýšlení a nazírání na svět i na umění jsou jeho vlastní texty, rozhovory nebo reakce na ankety, které vycházely v dobovém tisku od poloviny padesátých let. Krátce po svém návratu z tříměsíčního studijního pobytu v Číně popsal své zážitky ve *Výtvarné práci* a posléze je také vydal knižně s názvem *Byl jsem v Číně*.¹³ Seydl ve svých úvahách často přemýšlel, jakou roli má nebo by mělo mít umění pro člověka, společnost či samotného tvůrce.¹⁴ Podle něj „*nemá mít (člověk) umění na chvíli, má ho mít na sobě, v sobě a kolem sebe*“,¹⁵ proto také vytvářel „umění pro užitek“ od obálek na knížky přes textil, loutkový a kreslený film až k plakátům. Stejně cenné jako umělcova zamyšlení jsou i rozhovory se Zdenkem Seydlem. Zpovědi, které umožňují vhled do výtvarníkovy duše, jeho snů, inspirativních podnětů a záměrů, se kterými svá umělecká díla tvořil.¹⁶ Na podobné koncepci staví i publikace Jaromíra Pelce a Karla Sýse *Návštěvy v ateliérech*, která však

⁷ Lamač 1957, s. 18–27.

⁸ Lamač 1958.

⁹ Padrta 1957, s. 78–81.

¹⁰ Pilař – Prošek – Řezáč et al. 1961.

¹¹ Milan Kundera, Seydlův ateliér není ateliér, in: Pilař – Prošek – Řezáč et al. 1961, s. 63–64, cit. s. 64.

¹² Hlaváček 1964, s. 82–83.

¹³ Seydl 1957a, s. 4–5. – Seydl 1957b, s. 4–5. – Seydl 1958a.

¹⁴ Anketa k situaci v našem výtvarném umění 1960, s. 248. – Seydl 1958b, s. 72–73. – Seydl 1959, s. 3.

¹⁵ Seydl 1959, cit. s. 3.

¹⁶ Černík – Seydl 1971, s. 9. – Dvořák – Seydl 1976, s. 5. – Nyklová-Veselá – Seydl 1971, s. 11. – Seydl 1970, s. 4. – Seydl – Veselý 1960, s. 4.

byla vydána až po smrti Zdenka Seydla.¹⁷ Důležitým pramenem je rovněž dílo vydané k desátému výročí výtvarníkovy smrti s názvem *Autoportrét, který si napsal a nakreslil Zdenek Seydl*. Marie Seydlová společně s Vladimírem Sainerem publikovali do té doby neznámé umělcovy deníky z let 1945–1948.¹⁸

Ke komplexnějšímu poznání Zdenka Seydla výrazně přispěla Jana Šálková. Přípravu retrospektivní putovní výstavy, která se konala mezi lety 2001 až 2003, předcházela hlubší bádání, která Šálková zúročila v katalogu k výstavě. Úvodní text obsahuje Seydlův životopis a průřez jeho tvorbou. Hlavní část publikace zaujímá rozsáhlý katalog děl, v němž jsou zastoupena všechna umělecká odvětví, jimž se Seydl věnoval.¹⁹

Předmětem badatelského zájmu, který rezonoval i v nedávné době, je především Seydlova knižní produkce. Ilustrace, a zejména ty pro děti a mládež, zaujaly historičku umění Blanku Stehlíkovou, která bádání na poli ilustrační tvorby zasvětila podstatnou část svého života. Zdenka Seydla zmiňuje ve svých publikacích zaměřených souhrnně na české ilustrátory dětských knih, které vycházely v sedmdesátých a osmdesátých letech.²⁰ Kusé zmínky o Seydlových ilustracích však záhy nahradil obsáhlejší medailon v publikaci Františka Holešovského z roku 1989. Umělce představuje jako všestranného výtvarníka, nastiňuje rovněž jeho základní životní milníky a snaží se o interpretaci jeho dekorativně stylizujícího rukopisu.²¹ Nesporný zájem o osobu a tvorbu Zdenka Seydla, se kterým se Stehlíková osobně znala, pak zúročila ve svých pamětech *Abeceda lásky. Osobnosti, které jsem znala*.²²

Po roce 2000 byla větší pozornost věnována Seydlově grafické úpravě knižních obálek. Zdenek Primus poukazuje na abstraktní tendence, kterých Seydl využil na knižních obálkách z šedesátých let.²³ Polana Bregantová se zaměřila na typografické řešení obálek edic Dílna, Bedna, Otázky a názory a Život kolem nás, které vycházely v nakladatelství Československý spisovatel.²⁴ Grafickou úpravou Seydlových obálek se zabývala ve své bakalářské práci Zuzana Dobrovolná, jež usilovala o co nejucelenější přehled výtvarných projevů v rámci nakladatelství, pro něž Seydl pracoval. Úvodní studii též nastínila umělcův život a jeho umělecké úspěchy.²⁵ Na bádání Zuzany Dobrovolné

¹⁷ Pelc – Sýs 1981, s. 104–109.

¹⁸ Sainer – Seydlová (edd.) 1988.

¹⁹ Šálková – Suchý 2001.

²⁰ Stehlíková 1979, s. 39. – Stehlíková 1984, s. 67.

²¹ Blanka Stehlíková, Zdenek Seydl, in: Holešovský 1989, s. 319–322.

²² Stehlíková 2009, s. 183–186.

²³ Primus 2003, s. 63.

²⁴ Polana Bregantová, Typografie 1958–2000, in: Švácha – Platovská (edd.) 2007, s. 357–365.

²⁵ Dobrovolná 2012.

navázali pracovníci Archivu výtvarného umění ve spolupráci s Ladislavem Daňkem a Martou Sylvestrovou. V roce 2015 vydali nejzásadnější dvousvazkovou monografii Zdenka Seydla, která nejenže co nejpodrobněji předkládá Seydlův život, ale kompletně mapuje jeho knižní produkci. Podstatnou součástí knihy zaujímá obrazový doprovod knižních obálek.²⁶

Nelze opomenout ani bakalářskou práci Jany Čermákové (rozené Viktorové) *Ilustrační dílo Heleny Zmatlíkové*. Helena Zmatlíková byla druhou ženou Zdenka Seydla, Čermákové práce tak výtvarníka zasazuje do kontextu umělecké tvorby Zmatlíkové.²⁷ Na svou studii navázala ve své magisterské diplomové práci, v níž ponechává Zdenku Seydlovi větší prostor, ač stále v kontextu života a díla Zmatlíkové, a v krátkém medailonu zmiňuje jejich osobní život, spolupráci a vzájemné prolínání jejich tvorby.²⁸ Na bádání v oblasti Seydlovy knižní produkce jsem navázala v roce 2018 svou bakalářskou prací *Ilustrace Zdenka Seydla pro nakladatelství Odeon a Československý spisovatel*. Cílem bylo nastínit a charakterizovat umělcovu ilustrační knižní tvorbu pro dospělé čtenáře v rámci těchto dvou nakladatelství, s nimiž Zdenek Seydl nejvíce spolupracoval. Zároveň práce předkládá hlavní milníky výtvarníkovy života.²⁹

Scénografii a navrhování kostýmů pro divadlo se Zdenek Seydl věnoval od svých studijních let až do sklonku svého života. Dosud však jeho divadelní tvorbě nebyla věnována patřičná pozornost, a je tedy možné se setkat pouze se zlomkovitou reflexí jeho scénografických a kostýmních prací.

Roku 1957 měl Seydl za sebou již dvě výpravy k inscenacím Emila Františka Buriana – *Vojnu a Operu z pouti*. Kostýmní návrhy vystavil společně se svou knižní tvorbou v Galerii Československého spisovatele, kde je měl možnost zhlédnout Miroslav Lamač. Své dojmy zaznamenal v již zmíněném textu v časopise *Tvar*, v němž zmiňuje i nakonec nerealizovanou hru Jana Wericha o Jaroslavu Ježkovi, pro kterou měl Seydl údajně navrhnout kostýmy.³⁰

Důležité informace o Seydlově životě a jeho pracích pro divadlo přináší publikace Aleše Fuchse *Zdenek Seydl. Kostýmy* vydaná Divadelním ústavem v Praze roku 1977. Fuchs v knize vzpomíná na setkání s umělcem, nastiňuje základní fakta o jeho životě a

²⁶ Hůla – Lehkoživová – Špičáková (edd.) 2015.

²⁷ Viktorová 2012.

²⁸ Čermáková 2015, s. 42–45.

²⁹ Burdová 2018.

³⁰ Lamač 1957, s. 25–26.

především hovoří o divadle, o jeho raných studentských pracích, které předznamenaly jeho budoucí tvorbu. Kniha je zásadní také pro svůj bohatý obrazový doprovod kostýmních návrhů (výběr Zdenka Seydla samého), jejichž originální kresby ve své většině nelze v současné době dohledat.³¹

Letmou charakteristiku Zdenka Seydla jako scénického a kostýmního výtvarníka podává Věra Ptáčková, historička umění, která svůj badatelský zájem soustředila na českou scénografii. Podle ní nese Seydlova kostýmní tvorba společné vlastnosti se scénickými kostýmy Josefa Čapka, Bedřicha Feuersteina a Františka Tichého, jejichž tvorba je založena na karikatuře. Stejně jako u Josefa Lady spatřuje Ptáčková u Zdenka Seydla rys grotesknosti, který se projevuje ve všech divadelních žánrech, na kterých Seydl spolupracoval.³² I ve své obsáhlé publikaci *Česká scénografie XX. století* hovoří o umělci spíše v souvislosti s kostýmním výtvarnictvím. Připomněla jeho bytostnou ornamentalitu projevující se v textilních dezénech, která dle ní pramení z naivismu dětské kresby.³³ Totožně se k Seydlovu rukopisu vyjádřila v knize *Český divadelní kostým* z roku 2011.³⁴

Vzhledem k působnosti Zdenka Seydla převážně v Národním divadle lze nalézt jeho medailon i ve slovníku umělců *Národní divadlo a jeho předchůdci*. Autorkou hesla je Sylva Šimáčková, která zkratkovitě předkládá výběr inscenací, na nichž Seydl pracoval.³⁵

³¹ Fuchs 1977.

³² Ptáčková 1978, s. 24.

³³ Ptáčková 1982, s. 286.

³⁴ Věra Ptáčková, A opět vyhraněná výtvarnost malířů, in: Dvořák (ed.) 2011, s. 97–103, zvl. s. 97–100.

³⁵ S. Š. [Sylva Šimáčková], heslo Seydl Zdenek, in: Procházka (ed.) 1988, s. 436.

1 Zdenek Seydl a divadlo

Ačkoliv je Zdenek Seydl znám především díky své knižní produkci a s jeho výtvarným řešením knižních obálek se i v současné době lze setkat na pultech antikvariátů, podstatnou část svého života zasvětil divadelnímu výtvarnictví. Narodil se 29. dubna 1916 v Třeboni a jako malý kluk snil o tom stát se hercem či hudebníkem.³⁶ Osud mu však předurčil, i přes nevoli jeho otce Emila Seidla, jenž chtěl mít ze syna nejlépe řezníka, jít jinou cestou.³⁷ Jako malý kluk však ještě netušil, že svému snu o profesi herce nebo hudebníka se přiblíží mnohem více. Odmala rád kreslil a maloval, a ačkoliv se na základní škole setkal s nepochopením,³⁸ jeho talent rozpoznal Seydlův nevlastní otec, akademický sochař Karel Pokorný.³⁹ Ten malého Zdenka v zálibě kreslení velmi podporoval a v pozdějších letech na něj sám Seydl vzpomínal jako na svého učitele.⁴⁰

První úspěchy na sebe nedaly dlouho čekat. Již ve svých třinácti letech získal první cenu za kresbu *Toman a lesní panna* roku 1929 na Mezinárodní výstavě dětské kresby v Mánesu.⁴¹ Vliv Karla Pokorného je patrný především v důrazu na umělecké vzdělání. Otčím jej směřoval na Uměleckoprůmyslovou školu v Praze, kde sám před první světovou válkou studoval. Předtím, než Seydl na UMPRUM v roce 1936 nastoupil, absolvoval jednoroční kurz na Státní grafické škole u profesora Jana Konůpka a následně se vyučil sazečem v České grafické unii v Praze na Vyšehradě.⁴²

Podstatným impulzem pro začínajícího mladého umělce bylo setkání s profesorem Františkem Kyselou,⁴³ v jehož ateliéru kreslení a malby na UMPRUM

³⁶ Sainer – Seydlová (edd.) 1988, s. 15.

³⁷ Šálková – Suchý 2001, s. 7.

³⁸ „V hodinách kreslení neuspíval, protože mu ‚rovné a svislé čáry‘ činily potíže.“ (Šálková – Suchý 2001, cit. s. 6.)

³⁹ Karel Pokorný (1891–1962) byl český sochař a pedagog. Prvního uměleckého vzdělání se mu dostalo v letech 1911–1914 na UMPRUM u profesora Josefa Drahoňovského. Následně v letech 1914–1917 studoval v ateliéru Josefa Václava Myslbeka na AVU, kam také v roce 1945 nastoupil jako profesor. V roce 1923 uzavřel sňatek s rozvedenou Seydlovou matkou Zdeňkou Seidlovou (1891–1970). (Hůla – Lehkoživová – Špičáková (edd.) 2015, s. 399. – Novotný 1956.)

⁴⁰ Vřelý vztah mezi Zdenkem Seydlem a Karlem Pokorným je patrný z několika dopisů a pohlednic zaslaných Seydlem otčímovi nebo matce. Také do svého deníku si roku 1942 napsal: „Měl-li jsem kdy učitele, byl to tedy jedině můj milý nevlastní otec K. Pokorný.“ (Sainer – Seydlová (edd.) 1988, cit. s. 12. – ANG, fond Karel Pokorný, kart. 1, inv. č. 38, Korespondence rodinná. Seydl Zdeněk – Pokorný Karel, Pokorná Zdeňka.)

⁴¹ Černík – Seydl 1971, s. 9. – Seydlova kresba, kterou vytvořil v sedmi letech, byla otištěna ve *Volných směrech* roku 1936. (Fišárek 1936, s. 56.) V literatuře je často uváděno, že byl vystaven celý soubor jeho kreseb. Sylva Šimáčková předkládá, že se jednalo o kresby kostýmů k Smetanovým operám. (S. Š. [Sylva Šimáčková], heslo Seydl Zdenek, in: Procházka (ed.) 1988, s. 436.)

⁴² Marta Sylvestrová, Radost nemá prázdniny, in: Hůla – Lehkoživová – Špičáková (edd.) 2015, s. 20–40, zvl. s. 24.

⁴³ František Kysela (1881–1941) se věnoval malbě, knižní a volné grafice, navrhoval interiéry, sklářská a textilní díla. Působil jako jevištní a kostýmní výtvarník a významně zasáhl do dalších odvětví užitého

absolvoval v roce 1941. Spojitost obou umělců je patrná hned v několika aspektech. Na straně jedné tu stála Kyselova ornamentálnost, pramenící z jeho rané tvorby ovlivněné dekorativním uměním, a cit pro barevnou kompozici – obojí Seydlovi tak blízké. Na straně druhé to byla Kyselova nevyhraněnost vůči nejrůznějším žánrům výtvarného umění a schopnost chápat jejich specifika, v čemž podporoval i své studenty. Není tudíž překvapující, že Zdenek Seydl výrazně zasáhl i do oblasti divadelní tvorby stejně tak jako jeho učitel, který měl v té době již za sebou řadu zkušeností scénického výtvarníka.⁴⁴

Dovednost scénografa si Seydl osvojoval již v době studií. V roce 1935 pro soubor *Blue music* vedeným Jiřím Verbergerem a Janem Rychlíkem připravil scénu, kostýmy a oponu pro jazzový večer konaný v tehdejší Radiopaláci v Praze na Vinohradech. O dvě léta později své schopnosti zdokonalil výpravou ke studentskému představení avantgardní hry *Prsy Tirésiovy* Guillaumea Apollinaira. *Divadelnímu kolektivu mladých* byl tehdy propůjčen Divadelní sál Na Zbořenci v Praze. Krátce po propuknutí druhé světové války vytvořil scénu a kostýmy pro studentské představení Josefa Kajetána Tyla *Strakonický dudák* v Umělecké besedě v Praze a taktéž spolupracoval s divadlem Akropolis.⁴⁵ Do roku 1941 se však jednalo pouze o participaci na studentských představeních. První zkušenost na profesionální úrovni získal navržením scény, na které spolupracoval s Josefem Císařem a Cyrilem Boudou, pro operu Boleslava Vomáčky *Vodník*. Uvedením opery v tehdejší Městském divadle v Plzni debutoval nejen Zdenek Seydl, ale i mladý operní režisér Václav Kašlík.⁴⁶

Zájem Zdenka Seydla o divadlo je nesporný. V divadelních kruzích si našel mnoho přátel a také svou první ženu, herečku Alexandru Myškovou, s níž byl krátce ženat v letech 1944 až 1945. Mezi blízké přátele Zdenka Seydla, kteří mimo jiné rovněž pracovali pro divadlo, patřili František Tichý, Jiří Trnka, Jiří Suchý nebo Jan Werich, pro

umění. Mezi lety 1900–1904 navštěvoval základní třídu profesora Karla Vítězslava Maška na UMPRUM. Po jednoletém studiu na AVU u profesora Hanuše Schweigera se vrátil na UMPRUM, kterou absolvoval roku 1908. Od roku 1913 zde působil jako pedagog a v roce 1917 byl jmenován profesorem. (Poche – Marešová 1956.)

⁴⁴ Od roku 1914 působil František Kysela jako scénický výtvarník v ND. V úzké spolupráci s Otakarem Ostrčillem (od roku 1920 šéf opery) a režiséry Ferdinandem Pujmanem a Hanušem Theinem se významně podílel na výpravách operních děl. Především se jednalo o scénografii a kostýmy k operám jeho milovaného skladatele Bedřicha Smetany (sám byl členem Společnosti Bedřicha Smetany), v nichž vycházel především z lidových motivů a později dospěl k tvarové i barevné jednoduchosti a symbolice scény. (Poche – Marešová 1956, zvl. s. 19–25. – oh [Ondřej Hučín], heslo Národní divadlo, in: Šormová (ed.) 2000, s. 319–337, zvl. s. 331–332.)

⁴⁵ Fuchs 1977, s. 14.

⁴⁶ Ibidem, s. 14. – Mojmír Sobotka, Kašlík Václav, *Český hudební slovník osob a institucí*, https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=2669, vyhledáno 6. 3. 2020.

něhož Seydl ilustroval řadu jeho knih. S Miroslavem Horníčkem každoročně trávil měsíční pobyt v Mariánských Lázních.⁴⁷ Velmi jej obohatilo také čínské divadlo, jež navštěvoval při svém studijním pobytu v Číně roku 1957. Ve svých zážitcích píše: „*Chodil jsem na čínskou operu každý večer.*“⁴⁸ Patrně jej zaujaly silně inspirativní, tvarově bohaté kostýmy. To už ovšem měl za sebou několik scénických výprav pro divadlo Emila Františka Buriana a Národní divadlo.

⁴⁷ Burdová 2018, s. 18–19. Informace pochází od pana Ivana Zmatlíka, s nimž jsem se setkala v rámci bádání k mé bakalářské práci.

⁴⁸ Seydl 1957b, cit. s. 4.

1.1 Doba politického tání – padesátá a šedesátá léta

V období tzv. destalinizace došlo v divadelní kultuře alespoň k částečnému osvobození od otěží, jimiž byla doposud plně svázána. Jednalo se však jen o částečné uvolnění, neboť celá česká divadelní sféra, ať už s kladnými či zápornými reakcemi na tuto dobu, byla od února 1948 stále závislá na režimní politice a ideologii. Divadlo jako celek se pod ideologickým tlakem muselo totiž podřídit jedinému panujícímu uměleckému směru a zároveň platnému vzoru „socialistickému realismu“.

Tato oficiální „tvůrčí“ metoda se stala – nebo spíše měla stát – prostředkem výchovy a převýchovy nejširších lidových mas v duchu socialismu. Zakládala se na rovnostářské „ideovosti“ a zároveň „lidovosti“, která měla být všem srozumitelná. Základem vyjadřovacího prostředku byl „realismus“, který by se odvozoval z „pravdivé“ životní skutečnosti. Nutno však podotknout, že ze strany totalitního režimu šlo o „*manipulativní projekci předem připravených a přísně definovaných ideologických schémat do reality*“.⁴⁹ Tak zvaný „realismus“ v totalitní době totiž spíše pravdivou skutečnost zatemňoval. Takto nastavený dogmatický systém poznamenal i podobu divadelní kultury, jež postupně dospěla k unifikaci. Divadelní výtvarníci byli nuceni navrátit se k iluzivnímu pojetí, které nemělo plnit ani tak estetickou funkci, jako funkci společenskou.⁵⁰

Od poloviny padesátých let (právě v době uvolňování politicko-ideologického nátlaku) začal Zdenek Seydl téměř pravidelně na profesionální úrovni pracovat pro divadlo. Divadelní kultura, fungující sice stále v rámci a pod kontrolou komunistické ideologie, se však začala postupně odpoutávat od diktovaných idejí Komunistické strany Československa.⁵¹ To se projevilo nejen v inscenační tvorbě, ale také v jevištním výtvarnictví, které se opíralo o znalosti a názory domácí avantgardy a scénografie meziválečných let, v němž mohl Seydl uplatnit svůj tvůrčí projev založený na výtvarné zkratce a stylizaci.

⁴⁹ Just 2010, cit. s. 44.

⁵⁰ Ibidem, s. 64–65.

⁵¹ V úsilí o rozšiřování výrazových možností divadla přispěla bezděčně i pohostinská režie sovětského režiséra Arkadije Vasiljeviče Sokolova v DČA roku 1952. Inscenace *Přelom* Borise Lavreněva měla jít příkladem a zároveň měla být jako poučení o té nejsprávnější cestě socialisticky realistického divadla. Průměrná hra však na současníky zapůsobila svou ohromující fantazií, bohatstvím jevištních prostředků a uměleckou stylizací „*téměř revolučně*“. (Just 2010, cit. s. 66. – Hedvábný (ed.) 1997, s. 99–100.)

1.1.1 Zdenek Seydl u E. F. Buriana

Také divadlo „D“ Emila Františka Buriana se začalo vymaňovat z područí vnučeného kulturně politického programu a zásahů do inscenačních otázek ze strany ministra národní obrany Alexeje Čepičky a jeho poradců.⁵² Situace vyvrcholila roku 1955 vystoupením divadla ze svazku s armádou, pod jehož správu spadalo od října 1951.⁵³ Burianovo divadlo mělo šanci navázat na své vrcholně tvůrčí období meziválečných let, jež bylo charakteristické principem divadelní syntézy a v níž se snoubily se stejnou hodnotou jednotlivé výrazové složky, jako text, herecký a hudební projev, hudba a scénografie. Burian svůj manifest završil změnou názvu divadla, kterou se navrátil k původnímu označení D 34, tentokrát však již beze změny dvojčíslí.

Burianův velký přínos pro umění – a nejen týkající se divadelní oblasti – je nesporný. V jedné vzpomínce na něj píše Ladislav Daneš: „*Tak vskutku tenkrát dovedl Burian vlévat do lidí inspiraci a nadšení. I do starých kozáků, kteří už leccos zažili. Stejně tak oslovil a získal pro spolupráci výtvarníky, jako byli Zdeněk Seydl nebo František Tichý.*“⁵⁴ Vzhledem k Seydlově bohaté výtvarné činnosti v nejrůznějších uměleckých oborech, které již v padesátých letech zcela prostoupily jeho tvorbu, mu muselo být blízké také Burianovo pojetí syntetického divadla. První kontakty s Burianem navázal již v době svých studií před druhou světovou válkou. Divadlo v té době vyvíjelo řadu dalších aktivit v oblasti kultury skrze pořádání večerů poezie, koncertů soudobé hudby, akce festivalového charakteru ad. Ve foyer a na chodbách divadla byly pořádány výstavy současných umělců. Ve vyhlášených *Salónech na chodbě* v roce 1938 vystavoval také Seydl společně s dalšími mladými umělci. V reflexi na výstavu v D 38 napsal Václav Hejna: „*Srdečně díky E. F. Burianovi a vůbec všem, kteří podporují mladé.*“⁵⁵ Úzkou

⁵² Emil František Burian (1904–1959) byl režisér, skladatel, herec a spisovatel, člen *Devětsilu*. Jeho divadelní činnost, ať už herecká, skladatelská nebo režisérská, je spjata s Osvobozeným divadlem, Divadlem Dada, Českým divadlem v Olomouci, ND v Praze a Brně a kabaretní scénou Červené eso. (Jaroslav Pokorný, Burian Emil František, in: Kouřil – Lormanová (edd.) 1971, s. 39–42.) Činnost jeho divadla D 34 byla zahájena v září 1933 v koncertním sále Mozarteum na Jungmannově třídě v Praze, které v roce 1939 přesídlilo do koncertního sálu Na Poříčí. Písmeno D v názvu reagovalo na programové zaměření divadla a znamenalo divadlo, doba, dnešek, dělník atp. Dvojčíslí se měnilo v závislosti na letopočtu druhé sezóny divadla až do roku 1951 (výjimku tvoří léta 1941–1945, kdy byl Burian zatčen gestapem a uvězněn v koncentračních táborech Dachau a Neuengamme, divadlo bylo rozpuštěno a po konci války Burianem znovu seskupeno). Burian své divadlo koncipoval jako sociálně angažované, časové a revoluční. (bs [Bořivoj Srba], heslo Divadlo D 34, in: Šormová (ed.) 2000, s. 55–62.)

⁵³ V poválečných letech, kdy se Burian vrátil do Prahy z koncentračního tábora, se obnovené divadlo potýkalo s finanční krizí v důsledku klesající návštěvnosti. Záchranou bylo převedení divadla do správy armády. Rozhodnutím ministra národní obrany Alexeje Čepičky a prezidenta republiky Klementa Gottwalda se tak z D 51 stalo Armádní umělecké divadlo, Burianovi byla propůjčena hodnost plukovníka. (Kočová 1955, s. 659.)

⁵⁴ Burian 2012, cit. s. 256.

⁵⁵ Hejna 1938, cit. s. 136.

spolupráci navázali Burian se Seydlem o deset let později, kdy společně pracovali na kresleném filmu *Šváb* v režii Karla Manna.⁵⁶

Burian získal Seydla jako výtvarníka pro některé své inscenace v roce 1955, kdy byla na scéně Burianova divadla potřetí obnovena inscenace *Vojna*.⁵⁷ Jednalo se o jevištní zpracování lyrické poezie, syntézu baletu, voicebandu a hudby. Textovou matérií byla Burianovi lidová poezie sesbíraná Karlem Jaromírem Erbenem v *Prostonárodních českých písních a říkadlech*. Burian se však nesnažil o pouhé ilustrování lidových veršů. Jeho zájem se soustředil na prostředí a atmosféru venkovského života, neboť podle něj lidová poezie vždy odrážela určitá fakta a vázala se k určité činnosti či zvyku. Snažil se pochopit sociální zákonitosti vzniku lidových písní a jejich význam v životě lidu. Chtěl poukázat na lidovou kulturu jako na domácí tradici a pohledem moderního člověka jí dát nový obsah.⁵⁸

Ještě před samotným znovuuvedením hry v D 34 je však v programu Armádního uměleckého divadla uvedeno, že lidovou hru zařazuje „do slavnostního cyklu k desátému výročí osvobození naší vlasti“.⁵⁹ Součástí kmenového repertoáru se však *Vojna* nikdy nestala. Dvacátého února roku 1955 se v AUD konalo pouze koncertní provedení této hry.⁶⁰ Ať už inscenace měla, anebo neměla být hrána na prknech AUD, dříve než se tak stalo, bylo Burianovo divadlo propuštěno ze služeb armády. Jak již bylo řečeno výše, tímto činem se Burian navrátil k vlastním tvůrčím východiskům a *Vojnou* pomyslně uzavřel svoji práci v poválečném období.

Podle Sergeje Machonina bylo znovunastudování hry novou událostí, neboť nevyznívala stejně, jako v předválečné době. Už se nejednalo o metaforické znázornění „revolty proti bezpráví kapitalistického řádu světa“ a „nezastřeného protestu a výzvy do boje za spravedlivý mír ve světě, hrdého výkřiku lidové a národní nenávisti

⁵⁶ *Šváb*, 1948, Studio Bratři v triku, režie: Karel Mann, hudba: Emil František Burian, výtvarník: Zdenek Seydl.

⁵⁷ *Vojna*, L: Karel Jaromír Erben, H: Emil František Burian, R: Emil František Burian, Ch: Nina Jirsíková, S+K: Zdenek Seydl, D: Vlastimil Pinkas, D 34, P: 21. 10. 1955. – Poprvé byla *Vojna* uvedena 22. 1. 1935 v divadle D 35 a stala se jedním z nejproslulejších představení Burianovy tvorby. Velkého úspěchu sklidila v témže roce na zájezdu ve Švýcarsku a o dvě léta později byla hrána na mezinárodním Jarním festivalu pořádaném Burianovým divadlem. V roce 1938 doprovodila ve Valdštejnské zahradě výstavu Pražské baroko. V době okupace byla hra připuštěna k provozování, ne však na dlouho, neboť na udání náměstka vedoucího Národního souručenství byla *Vojna* po stránce kulturní i politické shledána jako naprosto nevhodná a roku 1940 vydaly protektorátní úřady zákaz jejího provozování. (Kočová 1955, s. 127.)

⁵⁸ Karel Chotek, Úvod, in: Burian 1955, s. 7–19. – Kočová 1955, s. 128–129.

⁵⁹ Burian: *Vojna* (div. program) 1955, nestr.

⁶⁰ Na tento fakt upozornil divadelní historik Jindřich Černý. (Burian 2012, s. 297.)

k okupantům“,⁶¹ ale ozývaly se otázky po uměleckém názoru „dnešních dní“. Odpovědí se stala Burianova tvůrčí metoda básnické stylizace, která uchopovala skutečnost prostřednictvím metafor, v podstatě vlastní básni. Machonin napsal, že „*Vojna*‘ je umělecká tvůrčí polemika proti zchudlému, zjednodušenému a řeholnickému výkladu socialistického realismu“.⁶² Burianova baletní a voicebandová montáž na texty lidové poezie se tak postavila proti soudobému konvenčnímu chápání socialistického realismu a popisnému přepisu života.

K metaforickému vyznění inscenace přispěly také scénografie a kostýmy Zdenka Seydla inspirované lidovým uměním. V prvním okamžiku, kdy se divák setkal tvář v tvář se scénou, promlouvala Seydlova opona s vyobrazením dvou proti sobě stojících kohoutů,⁶³ kteří doplňovali „[...] stylizovaný zvuk kohoutího kokrhání, jímž jsou zahajovány hudební přede hry. To není vymyšlená schválnost – naše obrazné myšlení nám spojuje představu kohouta v nejrůznějších asociacích s myšlenkou díla – kohouta bojovného a rvavého, rudého kohouta požáru, břeskného kohouta úsvitu atd.“⁶⁴ Scénu vytvořil autor pomocí jednoduchých malovaných detailů upevněných na černém horizontu. Vzhled jeviště se měnil podle místa, v němž se odehrávaly jednotlivé obrazy hry a divák měl tak šanci orientovat se v prostředí děje. V prvním obraze bujarého masopustního veselí oživila jeviště dvojice dekorativně pojatých chaloupek. Následující scéna námluv a svatby přenesla pozorovatele do světnice venkovského lidu s tradičním lidovým obrázkem svatého na skle a bohatou květenou na parapetu okna [2]. Svou prostotou a jednoduchostí nechala scéna vyznít finále *Vojny*, v níž umírá selský hoch raněný ve válce, do které byl společně s kamarády na manifest císaře povolán. Jeho poslední verše dozněly před prospektem vysokého traviska s květy a s provoláním kamarádů: „*Přeškoda nastokrát ty krve červený, že bude vylita na trávě zelený!*“⁶⁵

U kostýmních návrhů vycházel Seydl z lidových krojů a vojenského oděvu. Jak dokazují umělcovy dochované návrhy konturované tužkou a plošně kolorované anilinovými barvami se zlatými detaily, hýřily kostýmy živou barevností, čímž oživily scénu s jinak černým pozadím. Zároveň byly navrženy tak, aby metaforicky dotvářely

⁶¹ Machonin 1955, cit. s. 3.

⁶² Ibidem, cit. s. 3.

⁶³ O podobě opony se zmiňuje František Vrba v článku pro časopis *Divadlo*. (Vrba 1955, s. 974.) Návrh Seydlovy opony patrně není znám a vyobrazení nezachycují ani dobové fotografie. Symbol kohoutů však doprovází také knižní vydání *Vojny* se Seydlovou úpravou a ilustracemi, z čehož lze vyvodit i vzhled samotné opony. (Burian 1955.)

⁶⁴ Vrba 1955, cit. s. 974.

⁶⁵ Burian 1955, cit. s. 75.

libreto. Například František Vrba viděl symboliku ve scéně námluv vynucené kvůli majetku a bez lásky. V písni zpívá ženich: „*Kdes, holubičko, lítala, žes sobě líčko, krásné peříčko, zrousala? Budeš-li ještě lítati, budu já na tě, má holubičko, líkati. Políknu na tě ječnej klas, dostanu já tě, má holubičko, brzo zas.*“⁶⁶ Burian zde nevěstu vylíčil jako zajatou holubičku, kolem níž tančily nevěstiny družky v bílých čepcích, tzv. „holubičkách“, jež umocnily význam textu.⁶⁷ Jeden ze Seydlových návrhů zpodobňuje k této části alegorickou postavu *Úrody* [3], tanečníka ověnceného obilnými klasy. Symbolika se však vyjevuje již v prvním obraze po zvednutí opony. Maškary masopustního veselí odpradávná disponovaly hlubokým významem a každá z postav plnila určité poselství. Typickou postavou byl *Laufer* [4], jenž prakticky vedl celý masopustní průvod. Seydl jej stylizoval do podoby šaška v overalu s barevnými aplikacemi v podobě záplat, bohatým límcem a kloboukem. František Černý upozornil na nedostatek textu v obraze, s čímž souvisela slabší dějovost.⁶⁸ Díky tomu se však právě zde mohla více než kde jinde uplatnit výtvarníková fantazie. U kostýmů vesnického lidu hrál důležitou roli motiv lidové výšivky, které Seydl stylizací a nadsázkou přetavil do znaku [5]. Zdobené vesnické kroje v průběhu inscenace ztrácely na bohatosti [6]. V závěrečném obraze jsou vojáci ustrojeni takřka do dnešního civilu.

V rámci divadla D 34 zřídil Emil František Burian v roce 1955 miniaturní Operní studio,⁶⁹ které se uvedlo novinkou s názvem *Opera z pouti* s podtitulem *Velká švanda o 3 dějstvích*.⁷⁰ Autorem libreta a hudby byl sám Burian a inspiroval se tradicí lidového divadla devatenáctého století, tentokrát z pouťového prostředí pražských periferií. Jádrem zpěvohry se tvůrci stala anonymní předloha *Komedie o Františce, dceři krále anglického, a Honzíčkovi, synu kupce londýnského*, kterou rámcově zasadil do pouťového představení. Podstatou hry však není, jak by se mohlo zdát, ona *Komedie o Františce a Honzíčkovi*, ale aktéři, prostí pouťoví komedianti, kteří nevázaným humorem, naivitou a komickým pathosem rozehrávají původní lidovou hru v jarmarečním prostředí střelnic, atrakcí a kolotočů.⁷¹

⁶⁶ Ibidem, cit. s. 31–32.

⁶⁷ Vrba 1955, s. 974.

⁶⁸ Černý (rec.) 1955, nestr.

⁶⁹ Do Operního studia (1955–1959) angažoval Burian sólisty ze zrušené Armádní opery (1952–1955). Vedle klasických oper, které studio s orchestrem pod vedením dirigenta Vlastimila Pinkase hrálo, sloužila operní scéna jako platforma pro soudobé skladatele komorních oper. (bs [Bořivoj Srba], heslo Divadlo D 34, in: Šormová (ed.) 2000, s. 61.)

⁷⁰ *Opera z pouti*, L: Emil František Burian, H: Emil František Burian, R: Libuše Čechová, S+K: Zdenek Seydl, D: Vlastimil Pinkas, Ch: Nina Jirsíková, D 34, P: 28. 1. 1956.

⁷¹ Burian (ed.) (div. program) 1956, nestr.

V *Opeře z pouti*, režírované Libuší Čechovou pod Burianovým vedením, postihl autor zpěvohry sloh lidového pout'ového humoru. Oproti *Vojně*, v níž hráli dominantní úlohu kostýmy a jejíž scéna vzbudila řadu polemických reakcí,⁷² pěli diváci na výpravu k opeře velkou chválu. Burian požadoval výpravu, která by se inspirovala duchem pout'ových arén, bud, střelnic a kolotočů, což byl pro Seydla velmi milý úkol. Dekoracemi a kostýmy vystihl celkové ladění a požadavky díla, jež tkví ve dvojkolejnosti inscenace. Jednak se mu bravurně podařilo malovanou scénou postihnout atmosféru lidové předměstské poutě se všemi detaily a pout'ovými tretkami. Zároveň divák neztrácel přehled mezi oním jarmarečním prostředím a operou hranou, zpívanou a tančenou vystupujícími komedianty. Ve scénografii Zdenek Seydl docílil tohoto účinku pomocí malého jeviště umístěného na scénu [7]. U kostýmů k tomu přispěla bohatá barevnost a dezény látek. Vytvořil až jakési „kostýmy kostýmů“.

Tušové kresby kostýmů kolorované anilínovými barvami nepostrádají Seydlův rukopis. Díky charakteru hry mohl umělec dopřát více prostoru své fantazii, prokázat svou vtipnou vynalézavost a vyhrát si i s nejmenšími detaily. U řady kostýmních návrhů lze pozorovat takřka orientální dekor [8]. Přes veselost a hravost, kterými kresby oplývají, je do značné míry u některých postav patrný realismus, zejména u skladby těla, obličejů a detailů rukou. Tak je tomu například u postavy *Anežky Kupcové* [9] nebo *Kupce* [10]. U postav fantasknějšího rázu se vůbec nebál použít nadsázky a stylizace [11].

Inscenace doprovázená smíchem z hlediště měla velmi pozitivní ohlasy jak ze strany publika, tak rovněž i tisku. Při premiérovém uvedení hry seděla v hledišti také Seydlova matka, jež si do svého deníku zapsala: „*Přišla jsem z premiéry ,Opera z pouti‘ u E. F. Buriana. Výpravu dělal a kostýmy můj syn Zdeněk Seydl! [...] Zasmála jsem se upřímně, premiéra byla ohromná – diváci nadšení a já jako matka jsem přála z celé duše mému hodnému a pilnému synovi Zdeňkovi úspěch.*“⁷³ V roce 1958 byla *Opera z pouti* v divadle D 34 znovu uvedena na jeviště a Seydlova výprava dotvářející humorný ráz představení bavila publikum i nadále.

⁷² František Vrba zhodnotil scénu slovy: „*Seydlova scéna [...] je sama o sobě lahodná, nemyslím však, že by byla k účinku představení všude nezbytná.*“ (Vrba 1955, cit. s. 974.) Pravoslav Sovák dospěl k názoru, že „*výtvarník příliš volně zacházel s lidovými prvky a že by přepsání autentického lidového motivu osobitým Seydlovým rukopisem bylo přesvědčivější.*“ (Sovák (rec.) 1956, cit. s. 4.)

⁷³ ANG, fond Karel Pokorný, kart. 2, inv. č. 85, Deník Zdenky Pokorné 1956–1968, zápis ze dne 28. 1. 1956.

I přes uvedení Burianových operních realizací, jako byla *Opera z pouti* nebo *Račte odpustit*,⁷⁴ se operní soubor potýkal s řadou nesnází, neboť postrádal díla soudobých československých tvůrců, která by žánrem odpovídala jeho zaměření a pro něž především bylo studio založeno.⁷⁵ V důsledku nezájmu tehdejších skladatelů napsat operu komornějšího charakteru, učinil kolektiv Operního studia ústupek a do svého repertoáru zařadil komický kus italského operního skladatele Gaetana Donizettiho *Nápoj lásky* z první poloviny devatenáctého století.⁷⁶ Realizace sklídila řadu rozporuplných ohlasů. Někteří recenzenti nahlíželi kriticky zejména na režii a sólový a sborový přednes,⁷⁷ jiní se s představením víceméně spokojili. Největší přínos spatřovala kritika ve výpravě Zdenka Seydla. Podle Vladimíra Bora se umělci povedlo „vystihnout svěží a jižní ráz díla“ jednoduchými dekoracemi živých barev stejně jako „tvářnost a vztahy postav“.⁷⁸ V důsledku absence dobových fotografií z inscenace a Seydlových návrhů scény a kostýmů si však nelze udělat vlastní ucelenou představu o výtvarném pojednání inscenace.

1.1.2 V područí armády

Obdobný osud, jaký potkal divadlo Emila Františka Buriana, zasáhl i druhou největší pražskou scénu – Divadlo na Vinohradech.⁷⁹ Oficiálně Městské divadlo na Královských Vinohradech bylo roku 1950 rozkazem prezidenta republiky Klementa Gottwalda přiděleno armádě a následně se z rozkazu ministra národní obrany Alexeje Čepičky stalo Divadlem československé armády.⁸⁰ Účel divadla byl jasný. Především mělo politicky a

⁷⁴ *Račte odpustit*, L: Emil František Burian, H: Emil František Burian, R: Libuše Čechová, S+K: Karel Vaca, D: Vlastimil Pinkas, Ch: Nina Jirsíková, D 34, P: 29. 10. 1956.

⁷⁵ O problému absence soudobých komorních operních inscenací hovoří například: Bohumil Karásek, Malá poznámka pro naše diváky i pro naše skladatele, in: Burian (ed.) 1957, nestr. – Kopecký (rec.) 1957a. – Kotek (rec.) 1957.

⁷⁶ *Nápoj lásky*, L: Felice Romani, H: Gaetano Donizetti, R: Libuše Čechová, S+K: Zdenek Seydl, D: Vlastimil Pinkas, Ch: Nina Jirsíková, D 34, P: 17. 4. 1957.

⁷⁷ Ke kritice například: Brožovská (rec.) 1957. – Kotek (rec.) 1957.

⁷⁸ Bor (rec.) 1957, cit. s. 3.

⁷⁹ Městské divadlo Královských Vinohrad zahájilo svou činnost roku 1907. Po připojení obce Královské Vinohrady roku 1922 k Praze, se divadlo stalo reprezentativní scénou hlavního města, která si v průběhu let vydobyla přední místo v českém divadelnictví. V Městském divadle na Královských Vinohradech působila řada významných osobností, namátkou Karel Hugo Hilar, Jaroslav Kvapil, Otakar Ostrčil, Karel Čapek, Jiří Frejka, výtvarníci jako Josef Wenig, Antonín Heythum, Vlastislav Hofman, František Tröster nebo František Zelenka a mnoho vynikajících herců. Od roku 1966 nese název Divadlo na Vinohradech. (šrm [Eva Šormová], heslo Divadlo na Vinohradech, in: Šormová (ed.) 2000, s. 111–119.)

⁸⁰ Po okupaci byl uměleckým ředitelem Městského divadla na Královských Vinohradech jmenován režisér Jiří Frejka (1904–1952). Byl přesvědčen, že proklamované soudobé požadavky primitivně vykládaného socialistického realismu lze realizovat na vysoké umělecké úrovni, nikoli pouze přímočarou tendenční ideovou výpovědí. Kvůli Frejkovu proklamování moderního divadla se scéna střetla s ostrou zideologizovanou kritikou. Jako východisko se nabízela změna provozovatele. Od roku 1950 divadlo přešlo z Ústředního národního výboru hlavního města Prahy pod správu armády. Na místo ředitele byl dosazen vojenský funkcionář a Jiří Frejka byl paradoxně zbaven místa. (Balvín (ed.) 1968, s. 33–35.)

ideově vychovávat armádní publikum. Úzce vyhraněný propagandistický vojenský program měl na repertoáru zvláště sovětské hry utvrzující ve vojenských a občanských cnostech. Samozřejmě takto specifický program diktovaný provozovateli divadla neuspokojoval širší nevojenské publikum, které mělo od divadla daleko větší očekávání, stejně jako samotný umělecký soubor. V letech po destalinizaci tak začala do repertoáru divadla pronikat klasika a hry reflektující kritičtěji soudobé společenské problémy.⁸¹

Vrcholem éry Ústředního divadla československé armády se stalo uvedení nové hry Jana Drdy *Dalskabáty – hříšná ves aneb Zapomenutý čert*.⁸² Dramatik využil pozadí optimistické pohádky jako prostředek k symbolickému výkladu myšlenek, problémů a ideálů socialistické doby. Kritici pějící na divadelní inscenaci chválu, hovořili o hře moderní, současné, socialistické a plně myšlenkové podnětnosti. Drda metaforicky pranýřuje buržoazní svět, církev a nad ně staví postavu zapomenutého čerta Trepifajksla, který poznává pravé lidství v podobě přátelství a poctivé práce. Nelze se tedy divit, že tendenčně orientovaná kritika uvítala *Dalskabáty* s otevřenou náručí, ačkoliv často kritizovala samotného autora, že svůj potenciál nevyužil v plné míře.⁸³ I u diváků se optimistická pohádka dočkala velkého úspěchu. V ÚDČA dosáhla inscenace více než dvou stovek repríz. Jakou zásluhu na oblíbenosti hry u publika a kritiky měla její ideologičnost, těžko říct. Nutno však podotknout, že po účelově zaměřeném militaristickém programu divadla vnesla pohádka do repertoáru něco nového a zároveň dobového.

K živému vzruchu na scéně přispěl Zdenek Seydl svou výpravou. Dle recenzentů překypovala umělcova svérázná scénografie a kostýmy bohatou barevností. Ladění pohádkové veselohry umožnilo Seydlovi uplatnit svůj osobitý výtvarný výraz a nápaditost. Na přebohaté scéně lze prakticky stěží nalézt prázdné místo. Každý prospekt je v umělcově podání pojat dekorativně pomocí stylizace a zmnožením prvků nápadně připomínající dezény látek [11; 12]. Pro své kostýmní návrhy čerpal z lidového oděvu. I přes veselou barevnost jsou kostýmy pojaty výrazně decentněji [13; 14; 15], avšak s překypující ornamentálností scény utvořily jednotný celek.

⁸¹ šrm [Eva Šormová], heslo Divadlo na Vinohradech, in: Šormová (ed.) 2000, s. 116.

⁸² Mezi lety 1954–1960 neslo divadlo název Ústřední divadlo československé armády. Roku 1960 bylo pojmenování opět změněno na Divadlo československé armády, které mu bylo dáno vedením divadla roku 1950 v důsledku změny provozovatele. Pod tímto názvem fungovalo až do roku 1966. (Ibidem, s. 111–119.) – *Dalskabáty – hříšná ves aneb Zapomenutý čert*, Dr: Jan Drda, H: Jiří Srnka, R: Miloslav Stehlík, S+K: Zdenek Seydl, ÚDČA, P: 18. 12. 1959.

⁸³ Více ke kritice Jana Drdy: Císař (rec.) 1960. – Gabriel (rec.) 1960.

Základní nedostatek spatřovala veřejnost v délce představení, která přesáhla čtyři hodiny. Velmi ostře byla kritizována rozvleklá režie Miloslava Stehlíka, kterému se nepodařilo trvání inscenace ukočírovat.⁸⁴ K tomuto pochybení patrně přispěla i Seydlova scénografie s množstvím prospektů a kulis, které musely být mezi jednotlivými obrazy za oponou náročně představovány a tím návštěvníkům prodloužily strávený čas v divadle. Snad i zde lze spatřovat mírné selhání režiséra, že Zdenka Seydla více neusměrnil. Třebaže mělo ÚDČA na přelomu padesátých a šedesátých let uvolněné ruce, nutno podotknout, že stále patřilo pod správu armády a provozovatelé divadla bedlivě dohlíželi na uplatňování oficiálního modelu socialistického realismu v inscenačních i výtvarných otázkách. Předepsaná tvůrčí metoda tak Seydlovi nedovolila scénu zcela oprostít od malovaných kulis.

Po pěti letech od první premiéry *Dalskabátů* v ÚDČA byla Drdova pohádková hra opět uvedena na scénu.⁸⁵ Tentokrát soubor vykročil z budovy divadla a přesunul se pod širé nebe. Jeviště jim poskytlo letní divadlo v zahradě Na Valech v prostorách Pražského hradu. Zde DČA uvádělo hru celý červenec každou sobotu a neděli. Dle Pavla Gryma vytvořil pro letní představení Zdenek Seydl „*lehce přenosnou a praktickou skládací scénu, aniž slevil ze své originality*“.⁸⁶

Vedle divadelních inscenací hraných souborem vinohradského divadla, byly do repertoáru zařazeny literárně hudební pořady, recitace, četby a estrády. Začátkem šedesátých let nabídlo DČA pomocnou ruku mladým začínajícím umělcům Konzervatoře v Praze a poskytlo jim svá prkna pro džezovou revue z tvorby Jaroslava Ježka *Tmavomodrý svět. Džezová revue o dvou dílech* a jako výtvarníka přizvali Zdenka Seydla.⁸⁷ Vyjma obnovené premiéry *Dalskabátů* pro venkovní představení roku 1964 umělcova práce pro vinohradské divadlo na několik let utichá a navrací se až v první polovině sedmdesátých let.

⁸⁴ Neúnosnou délku představení kritizovali recenzenti i v jinak kladných reakcích. Ke kritikám například: Gabriel (rec.) 1960. – Kopecky (rec.) 1959. – Machonin (rec.) 1960. – Mölzer (rec.) 1960. – Roubíček (rec.) 1959. – Šafaříková (rec.) 1959.

⁸⁵ *Dalskabáty – hříšná ves aneb Zapomenutý čert*, Dr: Jan Drda, H: Jiří Srnka, R: Miloslav Stehlík, S+K: Zdenek Seydl, DČA, P: 2. 7. 1964.

⁸⁶ Grym (rec.) 1964, cit. s. 3.

⁸⁷ *Tmavomodrý svět. Džezová revue o dvou dílech*, Sc: Václav Holzknecht Av: Vlastimil Školaudy, H: Jaroslav Ježek, Tp: Jiří Voskovec – Jan Werich, R: Hanuš Thein, S+K: Zdenek Seydl, D: František Hertl, DČA, P: 1. 5. 1962. – K výpravě Zdenka Seydla se nepodařilo získat bližší informace. Návrhy kostýmů a scény se patrně nedochovaly.

1.1.3 Národní divadlo

Inscenační a kostýmní tvorba Zdenka Seydla je nejméně zastoupena v Národním divadle, kde se mu příchodem režiséra Jaromíra Pleskota naplno otevřely dveře k rozehrání imaginace na prknech jeviště a nalézání vhodných prostředků uměleckého zpodobení zprostředkujících dramatický zážitek divákovi.⁸⁸ Začalo to „porážkou“, z níž Seydl vzešel vítězně, a která mu zajistila vstupenku do zákulisí největšího českého divadla, jedné z kolébek moderní české scénografie.

Porážka – historická hra norského spisovatele, básníka a reportéra Nordahla Griega v režii Jaromíra Pleskota zachycuje období tragických událostí pařížské Komuny roku 1871, vzpouru proti bezpráví a krvavý konec posledních komunardů v květnových dnech.⁸⁹ V programu se Seydlovo jméno objevilo po boku jednoho z největších a nejexperimentálnějších scénografů ND druhé poloviny dvacátého století – Josefa Svobody,⁹⁰ s nímž bude Seydl jako kostýmní výtvarník notně spolupracovat obzvláště v sedmdesátých letech.

Na jeviště Tylova divadla byla hra zařazena jako slavnostní představení ke čtyřicátému výročí Velké říjnové revoluce. *Porážka* odrážející sociální revoluci a poukazující na hrdinský pokus proletariátu vzít vládu do svých rukou, nabyla v duchu socialistické doby na ideologičnosti. Snad proto lze ve výpravě vysledovat určitou ilustrativnost textu poplatnou oficiálnímu tvůrčímu stylu. Svobodovu výpravu založenou na střídání scenerií projektované na tylové závěsy [17; 18], obohatil Zdenek Seydl dobově realistickými kostýmy [20; 22; 23]. Ale i ti největší kritici, jako byl Sergej Machonin zhodnotili výpravu jako krásnou.⁹¹ Slovy Jana Kopeckého dostala hra „*dík [...] Svobodově výpravě a Seydlovým kostýmům působivou atmosféru, která není bez míst účinku básnického*“.⁹² Jako by byl Zdenek Seydl touto inscenací zkoušen a lze říct, že

⁸⁸ Jaromír Pleskot (1922–2009) byl herec, divadelní a filmový režisér, pedagog. Před příchodem do ND roku 1957 byl jako režisér angažován Jiřím Frejkou v Divadle na Vinohradech (1945–50). Mezi lety 1951–1953 působil jako šéf činohry v Olomouci, kam byl z hlavního divadelního centra „vyštván“ z důvodu svébytných inscenací vymykajících se vlivu socialistického realismu. (M. O. [Milan Obst] – H. K. [Hana Konečná], heslo: Pleskot Jaromír, in: Procházka (ed.) 1988, s. 375–376.)

⁸⁹ *Porážka*, Dr: Nordahl Grieg, H: Lubor Schwarz, R: Jaromír Pleskot, S: Josef Svoboda, K: Zdenek Seydl, ND – Tylovo divadlo, P: 14. 6. 1957.

⁹⁰ Josef Svoboda (1920–2002) byl jako šéf výpravy angažován roku 1945 ve Velké opeře Divadla 5. května, která byla roku 1948 sloučena s ND. Roku 1950 se stal v ND šéfem umělecko-technického provozu. Úzce spolupracoval s režiséry Alfrédem Radokem, Otomarem Krejčou, Václavem Kašlíkem. Pro československý výstavní pavilon na EXPU 58 spolupracoval s Radokem na polyekranu a Laterně magie a následně na stejnojmenné experimentální scéně ND. Za scénografii získal mnohá světová ocenění a je považován za jednoho z nejvýznamnějších scénografů dvacátého století. ND vtiskl zcela specifický a osobitý profil scénografie. (Albertová 2012.)

⁹¹ Machonin (rec.) 1957.

⁹² Kopecký (rec.) 1957b, cit. s. 4.

uspěl, neboť právě zde se počíná jeho cesta scénografa a kostýmního výtvarníka na scénách ND, kde od roku 1957, kdy byla *Porážka* uvedena, takřka soustavně působil až do sklonku svého života. Nevyhýbal se žádným úkolům a divadelním žánrům a s jeho uměleckým projevem bylo možné se setkat prostřednictvím činoherních představení, baletů i operních děl.

Inscenace s výrazným politickým a ideovým akcentem musela v době svého uvedení působit jako jistý přežitek, neboť v polovině padesátých let byl v ND opět angažován Alfréd Radok,⁹³ který po éře sevření scény ND socialistickým realismem navrátil na jeviště „*sugestivní dramatické obrazy a emocionalitu*“.⁹⁴ Navíc roku 1956 se stal šéfem činohry Otomar Krejča, v jehož inscenacích se ozývaly existenciální a společenské problémy vyjádřené skrze psychologii postav. A zdůrazněme, že s oběma individualitami úzce spolupracoval Josef Svoboda.

Volání po nových možnostech odkloněných od diktované estetiky se ozývalo i v baletním souboru ND. Po smrti avantgardního choreografa a šéfa baletu Saši Machova roku 1951 se sice noví šéfové snažili navázat na jeho choreografii plnou dramatického výrazu, ale v důsledku nové proklamované estetiky nemohl baletní soubor rozvinout své invence a uchýlil se k realistickým tanečním dramátům s důrazem na obsahovou stránku.⁹⁵ Konvenčnost realismu překonal roku 1958 balet *Doktor Faust* v režii Jiřího Blažka,⁹⁶ který svou choreografií naprosto upozadil pantomimickou popisnost a naopak zdůrazňoval uvolněnou fantazii a „*autonomní krásu pohybu*“.⁹⁷ Blažkova choreografie k *Doktoru Faustovi* se zdála natolik progresivní, že je považována za mezník začínající nové etapy v baletním uměleckém vývoji. Na Festivalu současného baletu v Brně roku

⁹³ Alfréd Radok (1914–1976) přišel do ND roku 1948 z Divadla 5. května. Kvůli jeho metaforicky obrazivé inscenační práci, byl v době nejtvrďšího prosazování socialistického realismu obviňován z formalismu a ideové pochybenosti. Útočištěm se mu stalo Divadlo státního filmu a Vesnické divadlo. Mezi lety 1956–1959 se do ND navrátil. (oh [Ondřej Hučín], heslo Národní divadlo, in: Šormová (ed.) 2000, s. 319–337, zvl. s. 325. – V. P. [Vladimír Procházka], heslo Radok Alfréd, in: Procházka (ed.) 1988, s. 402–403.)

⁹⁴ oh [Ondřej Hučín], heslo Národní divadlo, in: Šormová (ed.) 2000, s. 319–337, cit. s. 326. – Dogmatický socialistický realismus sužoval i ND, které mělo plnit státně reprezentativní funkci. Soudobé chápání funkce ND nejvýstižněji popsal František Černý: „*Národní divadlo má být scénou vůdčí, byť dávno už není divadlem jediným, mající závazné povinnosti k současnému životu i k budoucnosti českého lidu i k české divadelní kultuře. [...] Neboť i dnes chceme Národní divadlo považovat za ohniskovou scénu, vyzářující do našeho dneška i zítřka zásadní impulzy ideové a umělecké.*“ (František Černý, Reprezentativní socialistická scéna, in: Keclík (ed.) 1964, s. 49–53, cit. s. 53.) Ostatně iluzivní styl na čas ovládl i nejprogresivnější jevištní výtvarníky ND jako Vlastislava Hofmana, Františka Trösterera nebo Josefa Svobodu.

⁹⁵ oh [Ondřej Hučín], heslo Národní divadlo, in: Šormová (ed.) 2000, s. 319–337, zvl. s. 335–336.

⁹⁶ *Doktor Faust*, L: Heinrich Heine, H: František Škvor, R: Jiří Blažek, Ch: Jiří Blažek, S+K: Zdenek Seydl, D: František Škvor, ND – Smetanovo divadlo, P: 18. 7. 1958.

⁹⁷ oh [Ondřej Hučín], heslo Národní divadlo, in: Šormová (ed.) 2000, s. 319–337, cit. s. 336.

1960, kde se formovaly názory, že „zájem o formu nemusí znamenat sklouznutí do bezideového formalismu; [...] že choreografie je svobodná umělecká tvorba“, získala inscenace vysokého uznání.⁹⁸

Na úspěchu tohoto baletu se výrazně podílela výprava Zdenka Seydla, jež byla kritikou přijímána velmi pozitivně.⁹⁹ Ačkoliv se jednalo o umělce první práci na baletu, náležitě pochopil dynamiku tanečního pohybu a fantasknost libreta Heinricha Heineho. Na úsporně pojaté scéně v podobě geometricky zdobných textilií zavěšených nad jevištěm navozující působivou atmosféru, přenechal velký prostor tanečnickům a jejich choreografickým kreacím [24; 25]. O to víc se soustředil na kostýmy, které svým výtvarným ztvárněním umocnily gesta vyjádřené tancem. Rozmanité a pestře barevné kostýmy [28; 29] korespondovaly se snovostí pěti obrazů, do kterých byl děj rozvržen a s vytríbeností vkusu je Seydl pečlivě slohově sjednotil se scénou, čímž utvořily ucelený obraz baletu.

Spolupráce Zdenka Seydla s choreografem a režisérem Jiřím Blažkem se zdála natolik úspěšná, že bylo jen otázkou času, kdy společnými silami přivedou k životu další z baletů tiše čekajících na zinscenování. Dramaturgie baletu ND nemusela o námětu dlouze přemýšlet. V roce 1962 totiž slavil osmdesáté narozeniny Igor Stravinskij, a bylo tedy příhodné poctit jubilanta některým z jeho baletních děl. Jiří Blažek sáhl rovnou po dvou Stravinského dílech, které se dnes již řadí mezi klasická díla moderního baletu – *Ptáku Ohniváku*, jenž byl autorovým prvním baletem vůbec, a *Petruškovi*, který napsal o rok později v roce 1911.¹⁰⁰

Seydlova výprava k *Ptáku Ohniváku*, klasické ruské pohádce, v očích nemilosrdné kritiky neuspěla. Vadila jim přílišná primitivizující geometričnost, která nebyla schopná se sžít s hudbou a s ladností choreografie.¹⁰¹ A v případě, že recenzenti na výpravu nahlíželi jako na solitérní umělecký projev oprostěný od dalších dramatických výrazů, pak spatřovali nedostatky v nejednotném stylovém prostředí scény a kostýmů.¹⁰² Výtky byly jistě oprávněné. Expresivně pojatá scéna a kostýmy, v nichž vystupuje zlý čaroděj Kostěj a jeho družina [32], působí stylově diametrálně odlišně oproti bájně

⁹⁸ Just 2010, cit. s. 85.

⁹⁹ Jirko (rec.) 1958. – Langr (rec.) 1958. – Lébl – Vašut (rec.) 1958. – Luchněvová (rec.) 1958. – Rey (rec.) 1958. – Vachtová (rec.) 1958. – Vašut (rec.) 1958.

¹⁰⁰ *Pták Ohnivák*, L: Michail Fokin, H: Igor Fjodorovič Stravinskij, R: Jiří Blažek, Ch: Jiří Blažek, S+K: Zdenek Seydl, D: Albert Rosen, ND, P: 22. 6. 1962. – *Petruška*, L: Alexandre Benois, H: Igor Fjodorovič Stravinskij, R: Jiří Blažek, Ch: Jiří Blažek, S+K: Zdenek Seydl, D: Albert Rosen, ND, P: 22. 6. 1962.

¹⁰¹ Pospíšil (rec.) 1962. – Schmidová (rec.) 1962. – Vašut (rec.) 1962a.

¹⁰² Vachtová (rec.) 1962.

zahradě s jabloňovým stromem se zlatými jablky [33], v níž carevič Ivan polapil Ptáka Ohniváka, a geometricky pojatých kostýmů a scény lidského světa careven, bohatýrů, bojarů a bojarek [41; 42; 44; 45]. Ač měl na koncipování výpravy Seydl málo času,¹⁰³ mohl se přesto pokusit protichůdné strany pohádkového světa více sladit.

Oproti tomu *Petrušku* všichni nadšeně vítali. Nešetřili chvalozpěvy, ba dokonce řada z kritiků uznala inscenaci jako velký a významný umělecký počín, nejlepší, jaký měli možnost na našich scénách zhlédnout.¹⁰⁴ Příběh Petrušky, oživlé loutky plné lidského citu, se odehrává na pozadí ruské masopustní pouti v Petrohradě roku 1830. Inscenace s pouťovým loutkovým divadélkem a plno rozličných postav v ulicích byla pro Seydla velkou inspirací. Umělec se ocitl přímo ve svém živlu a baletu doslova vnutil svůj pitoreskně bohatý kolorit své palety a tvářnost vyvěrající z nezměrné představivosti. Zde se Seydlovi podařilo vytvořit kompaktní celek výpravy, který společně s hudbou a choreografií Jiřího Blažka přispěl k věhlasu inscenace. Největší úspěch však čekal Zdenka Seydla o několik let později. Přesněji řečeno v roce 1967, kdy se konalo první Pražské quadriennale.¹⁰⁵ V sekci Československé scénografické a kostýmní tvorby získal za soubor dvaceti dvou kostýmních návrhů k *Petruškovi* stříbrnou medaili.¹⁰⁶ Kritériem pro posouzení nebyla pouze výtvarná hodnota návrhu, ale také jeho „*funkčnost z hlediska dramatu*“.¹⁰⁷ Ocenění tak dokazuje Seydlovo pochopení specifičnosti jevištního výtvarnictví a jeho smyslu pro jednotu dramatického díla.

¹⁰³ V záznamu z rozpočtové porady na připravovanou inscenaci *Petruška* je uvedeno, že Zdenek Seydl byl výpravou scény i kostýmů k *Ptáku Ohniváku* požádán opožděně. (Divadelní archiv Národního divadla, Praha, *Petruška* 1962, sign. B85d, Záznam z rozpočtové porady na připravovanou inscenaci *Petruška*, konanou dne 3. května 1962.)

¹⁰⁴ Sychra (rec.) 1962. – Vašut (rec.) 1962a. – Vašut (rec.) 1962b.

¹⁰⁵ Myšlenku uspořádat mezinárodní soutěžní výstavu scénografie a divadelní architektury podnítily úspěchy české a slovenské scénografie na Biennale v São Paulu, jehož výtvarná složka byla roku 1957 rozšířena o sekci scénografie. Poprvé na Biennale vystavovali českoslovenští scénografové roku 1959, z nichž byl František Tröster vyznamenán zlatou medailí jako nejlepší zahraniční scénograf a československá expozice získala cenu za nejlepší zahraniční expozici. A významná ocenění putovala domů i ročníky následující. Exceloval Josef Svoboda, Jiří Trnka, Ladislav Vychodil, po něm Vladimír Nývlt. Tyto úspěchy vedly k nabídce Praze, aby ve spolupráci se saopaulským Biennale byla výstava jevištního a kostýmního výtvarnictví pořádána střídavě v každém z měst jednou za čtyři roky. Tak se zrodilo Pražské quadriennale, jehož přípravou a realizací byl pověřen Divadelní ústav v Praze. První PQ bylo zahájeno 22. září 1967. Jako výstavní prostor posloužila Valdštejská jízdárna a Bruselský pavilon, který byl po skončení EXPO 58 přenesen do Parku kultury a oddechu v Praze. (Gabrielová 2007.)

¹⁰⁶ Československá scénická a kostýmní tvorba byla v rámci PQ samostatnou sekcí, která měla charakter celostátní přehlídky „*s cílem ukázat současný stav, problematiku i vývojové tendence tohoto výtvarně dramatického oboru*“ (Gabrielová 2007, cit. s. 17.) Za soubor vystavených scénografických návrhů udělila mezinárodní porota zlatou medaili Vladimíru Nývltovi, za návrhy divadelních kostýmů Ludmile Purkyňové.

¹⁰⁷ Ptáčková – Jindra (edd.) 1967, cit. s. 12. Katalog dostupný také online na stránkách archivu PQ: <http://services.pq.cz/cs/archiv-1967.html>, vyhledáno 27. 4. 2020.

Pohádkovost a lidovost byla Zdenku Seydlovi velmi blízká. Na svět nahlížel očima dítěte, což se promítlo také do jeho tvorby a z čehož učinil svůj nezaměnitelný výtvarný projev. Umělcův vztah k pohádkám a dětskému světu zaujal i operního pěvce Přemysla Kočího, jenž chystal svůj první režisérský debut v podobě *Čerta a Káči* Antonína Dvořáka.¹⁰⁸ „Zdenek Seydl má, podle mého názoru, nejbližší k tomu, aby se stal moderním pokračovatelem geniálního Josefa lady – a to byl důvod, který mne vábil ke spolupráci s ním.“¹⁰⁹ Opera ND tak zahájila svou sezónu 1966/1967 ryze českou operní pohádkou, která měla potěšit nejen dospělé, ale především dětské publikum a zároveň si vzpomněla na skladatele Antonína Dvořáka, který by den před premiérou oslavil sto dvacáté páté narozeniny.

Pohádkový svět a prostředí prostého lidu v inscenacích nebylo pro Seydla žádné novum. Vzpomeňme umělcovy začátky u Burianovy *Vojny* anebo Drdovy *Dalskabáty* v ÚDČA. Přestože i s postupujícími léty Seydl ve scénografii nevyužívá nejmodernějších prostředků (prostor jeviště nejčastěji řeší pomocí zadních a bočních prospektů), nikdy se neopakuje. Reálné prostředí děje vytyčené libretem Adolfa Weniga vytvořil s promyšlenou jednoduchostí a až naivitou blízkou nejmladšímu divákovi. Oproti *Dalskabátům* scénu oprostil od přemíry dekorativně zdobených kulis a vystačil si s detaily, které na prospektech rámuujících jeviště charakterizují prostředí. Nejjednodušeji a zároveň nejrealističtěji pojal interiér hospody [57], v níž dominovala kachlová kamna a kde ponechal mnoho volného prostoru pro početný operní sbor. Seydlovo peklo nepůsobilo démonicky, ale hravě a rozverně. Zadní prospekt se stylizovanou pekelníkovou hlavou vyplazující na diváka jazyk umocnil pohádkovost prostředí a kulisy posázené rozpustilými maskami zvířat a lidí vnesly na jeviště groteskní komičnost [58]. Ani zámecký interiér neopanovala přebujelá výprava [59]. Stejně jako u hospodského prostředí využil výtvarník výtvarné stylizace detailů udávající charakter scény.

Seydlem navržené kostýmy vtiskly opeře lehce nadnesený humor. Ponejvíc úbory pekelníků, kteří místo chlupatých bytostí zastupující zlo, působili ve svých hedvábných pestře barevných šupinatých kostýmech s velkými pruhovanými rohy jako rozpustile veselí a bodří čertíci, kteří trestají nespravedlivé [60; 61]. Lidovost a českost pohádkové hry podtrhlo stylizované selské oblečení děvčat a chasníků, sedláků, selek a muzikantů, z nichž nejbohatěji zdobený kostým s lidovými výšivkami a krajkami patřil hubaté, ale

¹⁰⁸ *Čert a Káča*, L: Adolf Wenig, H: Antonín Dvořák, R: Přemysl Kočí, S+K: Zdenek Seydl, D: Josef Chaloupka, Ch: Jiří Němeček, ND, P: 9. 9. 1966.

¹⁰⁹ Balabán (ed.) (div. program) 1966, nestr.

dobrosrdečné Káče [62]. Vcelku tak vytvořil umělec úsměvný pohádkový obraz českého lidu, který ještě pamatoval robotu a jejichž kostýmy bystře odrážely jejich charaktery.

Rok 1966 byl v divadelní kultuře pro Zdenka Seydla velmi plodným. Od premiéry *Čerta a Káči* uplynuly dva měsíce a na jevišti Národního divadla zazněly další opery se Seydlovou bohatou výpravou. Dramaturgie sáhla po jednoaktovce tehdejšího šéfa opery Jiřího Pauera *Žvanivý Slimejš*,¹¹⁰ kterou ND uvedlo po jejích úspěších na menších mimopražských scénách.¹¹¹ Námětem opery se staly dvě východoasijské pohádky nadšeného japanologa a spisovatele Joeho Hlouchy, které v operní libreto převedla Míla Mellanová. Sám autor nazval dílo „*operou pro malé a velké děti*“,¹¹² ale díky satirickému nádechu a morálním otázkám ve vtípném exotickém pohádkovém příběhu oslovoval *Žvanivý Slimejš* i dospělé publikum. Operu tak čekaly rovnou dvě premiéry – jedna odpolední pro nejmladší diváky a večerní pro dospělé. Námět opery vycházející z asijských pohádek musel být Zdenku Seydlovi důvěrně blízký. Sám se velmi zajímal o čínskou filosofii a poezii, což vyústilo v tříměsíční studijní pobyt v Číně, kde nasbíral mnoho nevyčerpatelné inspirace.¹¹³

V libreto se objevují dvě dějové linie. Příběh manželů Kičibeje a Saiši, který tvoří pomyslný rámec hry, a příhoda nafoukaného Slimejše, jenž se snaží polapit Opici. Výtvarníkovi se podařilo tyto dva proudy sjednotit v jeden celek a vytvořit tak malebné pohádkové prostředí plynoucí z jeho zkušeností východním světem. Nejlépe se mu podařilo vystihnout *Slimejše*, naporáděného a vznešeného vyslance přicházejícího na zem z mořského světa s důležitým posláním. Seydl jej oblékl do opulentního oděvu z volánů posázeným malými perleťovými knoflíky a neopomněl ani detaily jako vysoký náhlavec s náznaky tykadela a ulitou na zádech [63]. *Slimejšův* vzhled kontrastoval s kostýmy

¹¹⁰ *Žvanivý Slimejš*, L: Míla Mellanová, H: Jiří Pauer, R: Karel Jernek, S+K: Zdenek Seydl, D: Jaroslav Krombholc, Ch: Jiří Němeček, ND, večerní premiéra pro dospělé publikum: 11. 11. 1966; odpolední premiéra pro děti: 19. 11. 1966.

¹¹¹ *Žvanivý Slimejš* bylo první operní dílo Jiřího Pauera, které složil roku 1950. Poprvé jej uvedlo operní studio Akademie múzických umění v Praze na scéně Divadla Jiřího Woltra v roce 1958. Úspěch dílu zaručily inscenace hrané v divadlech v Opavě, Olomouci, Plzni, Bratislavě, Banské Bystrici nebo Liberci. Na jevišti ND se opera objevila poprvé až v roce 1966. (Pavel Eckstein, *Operní skladatel Jiří Pauer*, in: Balabán (ed.) (div. program) 1966/1967a, s. 1–3.)

¹¹² *Ibidem*, cit. s. 3.

¹¹³ Zájem o čínskou kulturu Zdenek Seydl vyslovil již v roce 1945 na autorské výstavě v Kabinetu grafického umění s dedikací „Věnováno Číně“. Společně s grafickými pracemi s tématem zvířectva, které měly ilustrovat nerealizovanou přírodopisnou knihu, vystavil grafické listy *Lao-Tse*, *Starý Číňan* a *Mudrc*. Nesporným inspiračním zdrojem byla umělcovi návštěva Číny, kam v roce 1957 vycestoval společně se sochařem Vincencem Vinglerem. Na cestách nasával tamní atmosféru a nasbíral mnoho podnětů pro svou tvorbu. Z pobytu si přivezl mnoho kreseb, ve kterých zachytil tamní život a kulturu. Působení čínského pobytu se projevilo v umělcově volné tvorbě a v ilustracích knih *Osmnáct básní na staré nápěvy* a *Na zemi vyšlo plno lamp*. Své zážitky sepsal v autorské knize *Byl jsem v Číně* s bohatými ilustracemi.

Kičibeje a *Saiši*, kteří byli oděni do jednoduchých chudých obleků se stylizovanými slaměnými klobouky a *Opice* do skromného trikotu [64]. Na scéně dominovala mohutná horizontálně situovaná větev zvedající se do výše, na níž spočinul malý slaměný domeček [65]. Prostředí příběhu odehrávající se na pokraji džungle umocnily přebujelé listy z mačkaného papíru sloužící zároveň jako promítací plocha.¹¹⁴ Promítané diapozitivy navozovali atmosféru pronikajících paprsků slunce mezi listovím. Záslouhou až nadneseného pojetí scény se lidský svět ocitl uprostřed pohádky, v němž člověk působí jako malý tvor srovnatelný s velikostí opice, ba dokonce užvaněného Slimejše.

Zařazení *Žvanivého Slimejše* do repertoáru ND si žádalo doplněk, který by z jednoaktovky učinilo „celovečerní“ představení. Pro nejmladší publikum napsal Jiří Pauer „*zpívanou pohádku pro děti*“,¹¹⁵ která svým charakterem vytvořila protipól k orientální opeře. Na libretu opět pracovala Míla Mellanová, jež spojila dvě české pohádky o Červené Karkulce a Neposlušných kůzlátkách, čímž vytvořila novou a vynalézavou variantu klasické pohádky. Ani Zdenek Seydl se nesnažil výpravou k *Červené Karkulce* navázat na předchozího *Žvanivého Slimejše*.¹¹⁶ Pohádková opera byla určena pro nejmladší děti a stejným způsobem k výtvarnému ztvárnění inscenace přistupoval i umělec. Scénu i kostýmy značně stylizoval a soustředil se na nejjednodušší geometrické tvary. U kostýmů kombinoval skrze filmtisk puntíky, čtverečky a proužky, a nejen postavy a zvířata, ale celou scénu doslova oblékl do jednotného geometrizujícího hávu [66; 67; 68]. Tištěným textilem potáhl les, babiččinu chaloupku, chlív a pamatoval i na nábytek. S invencí přikročil k proměně scény, kterou předepisovalo libreto. Záslouhou točny o průměru dvanácti metrů, v jejímž středu Seydl umístil domeček v hlubokém lese, se diváci pootáčením točny ocitli uprostřed babiččina pokoje. Závěr inscenace završovalo z provaziště spuštěné plátno, které typickým výtvarnickovým písmem oznamovalo šťastný konec pohádky [69].

Pro večerní představení *Žvanivého Slimejše* byl protějšek nalezen v jednoaktové opeře *Lásky hra osudná*,¹¹⁷ kterou se jakožto operní skladatel představil Zdeněk Folprecht

¹¹⁴ Koncepce scény nebyla čistě idea Zdenka Seydla. Režisér Karel Jernek měl jasnou představu o rozvržení prostoru a mobilním zařízení jeviště. (Divadelní archiv Národního divadla, Praha, *Lásky hra osudná* 1966, sign. 0179a, Záznam z výrobní porady na připravovanou inscenaci *Žvanivý Slimejš, Červená Karkulka a Lásky hra osudná*.)

¹¹⁵ Pavel Eckstein, *Dvě pohádkové aktovky Jiřího Pauera*, in: Balabán (ed.) (div. program) 1966/1967b, s. 3–9, cit. s. 8.

¹¹⁶ *Červená Karkulka*, L: Míla Mellanová, H: Jiří Pauer, R: Karel Jernek, S+K: Zdenek Seydl, D: Josef Chaloupka, Ch: Jiří Němeček, ND, P: 19. 11. 1966.

¹¹⁷ *Lásky hra osudná*, L: Karel Čapek – Josef Čapek, H: Zdeněk Folprecht, R: Karel Jernek, S+K: Zdenek Seydl, D: Jaroslav Krombholc, ND, P: 11. 11. 1966.

v roce 1926. Folprecht zhudebnil hru Karla a Josefa Čapkových a s velkou vervou se pustil do textových úprav pro potřeby opery. A ačkoliv zařazením hry vzdalo ND hold svému umělci, který v divadle působil řadu let, povaha opery, z níž se vytratila čapkovská atmosféra, vzbuzovala velké rozpaky. Záměr autorů předlohy přenést *commedii dell'arte* do současnosti, však bylo na úkor libreta a kritické jazyky napjatě čekaly, jak se rozpory mezi předlohou a jevištním tvarem odrazí i v režii Karla Jerneka. Režisér se sice snažil respektovat a uplatňovat názor bratří Čapků, ale závazným pro něj bylo především Folprechtovo libreto, které však „nevystihuje důležitou komediální, ironizující rovinu předlohy a nadměrně zdůrazňuje rovinu lyrickou“.¹¹⁸ Vztah ke skutečnosti zcela zmizel a kvůli vyškrtnutým pasážím se charaktery postav definované v předloze vytratily.¹¹⁹ Temperament se osobám pokusil navrátit Seydl ztvárněním kostýmů, které vycházeli z typů *commedie dell'arte*. Aktéři *Brighella*, *Scaramouche* a *Dottore Balardo* už svým jménem předznamovali vzhled svého oděvu. Vášnivého a silného *Trivalina* umělec připodobnil k Harlekýnovi [74], poetický milovník *Gilles* dostal podobu Pierota [70]. Díky Seydlově pestře barevné paletě vzniklo zdařilé představení, které bavilo dospělé diváky.

1.1.4 Zelená pro Zdenka Seydla aneb divadlo Semafor

Uvolněná situace v druhé polovině padesátých let umožnila spontánní vznik malých scén, které přerostly až do tzv. hnutí malých jevištních forem. Malá divadla navázala na tradici předválečných autorských kabaretů, avantgardních satirických revuí a literárních scének. Inspirací pro vznik byla i proměna velkých kamenných divadel, která se snažila „vybočit z nadiktovaného dramaturgického modelu i unifikovaného stylu tvorby“.¹²⁰ Členové, často nedivadelníci jako literáti, výtvarníci, filmaři, se distancovali od politických struktur a obraceli se k mladým lidem.¹²¹

Jedním z takto formujících se divadel na sklonku padesátých let se stal také Semafor založený skupinou mladých, převážně amatérských herců a zpěváků, hudebníků a výtvarníků v čele s Jiřím Suchým a Jiřím Šlitrem.¹²² Název Semafor – Sedm malých

¹¹⁸ Karásek 1966, cit. s. 2.

¹¹⁹ Candra (rec.) 1966, s. 726.

¹²⁰ Tatjana Lazorčáková, Fenomén divadel malých forem (šedesátá léta 20. století), in: Daniel (ed.) 2008, s. 107–123, cit. s. 109.

¹²¹ Ibidem, s. 107–123.

¹²² Zrodu Semaforu roku 1959 předcházela řada aktivit Jiřího Suchého, který se snažil prosadit na jevišti. Vzpomeňme ty nejdůležitější, které přispěly ke vzniku divadla a formovaly jeho zaměření. S Miroslavem Horníčkem pořádali večery s názvem *Pondělky s tetou* v kavárně Vltava, s Ivanem Vyskočillem stál na přelomu let 1957 a 1958 při zrodu text-appealů v pražské vinárně Reduta, které podnítili vznik Divadla na

forem – odrážel rozsah žánrového rejstříku, kterým se mělo divadlo ubírat.¹²³ Nakonec však přežil pouze jeden z plánovaných druhů, a to hudební divadlo. Semafor od počátku provázela tíživá finanční situace. Jiří Suchý o něm mluví jako o chudobném divadle, které si na sebe muselo samo vydělat.¹²⁴ Světlou stránkou byla vazba se Státním divadelním studiem,¹²⁵ do kterého spadala další malá divadla a díky němuž si divadlo nemuselo obstarávat vlastní kanceláře, účtárnu, fundus a výrobu.¹²⁶

Z nedostatku financí se o výtvarnou stránku Semaforu staral nejprve Jiří Suchý, mimo jiné nadaný kreslíř a grafik, který po vojně pracoval v pražské Propagační tvorbě, a následně jeho budoucí manželka Běla Novotná. Díky úzké spolupráci partnerů a debatám, jakým směrem by se měl odvíjet vzhled kostýmů, kulis a rekvizit pro jednotlivá představení, si Semafor uchoval ucelený vizuál.¹²⁷ A přece letáček vložený do programu divadla uvádí: „*Papírové blues. Literární kabaret pod patronátem p. Christiana Morgensterna.*“ A pod výčtem autorů pásma je „malíř: Zdenek Seydl“.¹²⁸

Jiří Suchý se se Zdenkem Seydlem znali již z Reduty, v níž Suchý vystupoval a kde v hledišti sedávala řada osobností z kulturní sféry. Záhy se stali dobrými přáteli a Seydl začal s divadlem spolupracovat. V roli scénického výtvarníka a kostyméra se však v Semaforu ocitl pouze jednou, a to v literárním kabaretu *Papírové blues*.¹²⁹ Pořad z básní Christiana Morgensterna a povídek Jiřího Suchého na motivy básnickových veršů navázal na dřívější text-appealy obohacené o písně a pantomimická čísla. Semafor navštěvovali především mladí lidé kvůli humoru a písničkám Jiřího Suchého, čemuž přispělo i *Papírové blues*, které návštěvníky obveselovalo svou literární absurdností. Oproti tomu oficiální kritika měla k pořadu podstatné výtky.¹³⁰ Ve výpravě spatřoval Jan Císař notnou

Zábradlí roku 1958 a odkud o rok později Jiří Suchý odešel, aby společně s dalšími mohl založit vlastní divadlo Semafor. (Více ve vzpomínkách Jiřího Suchého: Suchý 1991.)

¹²³ Záměrem divadla bylo do svého repertoáru zahrnout hudební divadlo, dětský kabaret, divadlo poezie, loutkové divadlo, výstavy výtvarného umění, pantomimu a experimentální film. (Suchý 1991, s. 185–187.)

¹²⁴ Ježek – Tichý 2003, s. 29.

¹²⁵ „*Státní divadelní studio byl [...] velmi zvláštní ‚provizoratel‘ divadel, [...] aby umožnil existenci ‚nezávislejších‘ souborů, které se draly do života – a přitom je ovšem měl i pod jakýmsi dohledem.*“ (Jan Císař, Dějiny – paměť – retro, *Divadelní noviny*, <https://www.divadelni-noviny.cz/dejiny-pamet-retro>, vyhledáno 2. 4. 2020.) Pod SDS spadala divadla jako Balet Praha, Reduta, Divadlo za branou nebo Laterna magika.

¹²⁶ Rössler 1990, s. 8.

¹²⁷ Ježek – Tichý 2003, s. 29.

¹²⁸ IDU, fond Divadelní inscenace, ev. č. 33155, Divadelní program – Papírové blues.

¹²⁹ *Papírové blues. Literární kabaret pod patronátem p. Christiana Morgensterna*, Dr: Jiří Suchý, H: Milan Pilar – Jan Malásek – Jiří Šlitr – Jiří Suchý, R: Jiří Suchý – Juraj Herz, S+K: Zdenek Seydl, Semafor, P: 17. 2. 1961.

¹³⁰ Nejednalo se ovšem pouze o literární kabaret *Papírové blues*. Kritici se nespokojovali se zaměřením divadla, a především s jeho apolitičností. Ostře tepali dramatickou výstavbu her, neboť dle jejich soudu málo nebo vůbec odrážely společenské dění doby. (Ježek – Tichý 2003, s. 21, 30. – Kolář 1991, s. 17–

jednoduchost bez vtípu, fantazie a poezie.¹³¹ Vladimír Justl byl shovívavější, ale i on viděl výpravu zbytečně chudou a tmavou, v níž vážila technická složka.¹³² Lze říci, že takové definice odporují Seydlovi výtvarnému citění plnému hravosti a barevnosti. Domnívám se, že ač Zdenek Seydl figuruje jako autor výpravy, jevištní výtvarnictví není v tomto případě záležitostí pouze jedné osoby. Jednak v Semaforu existovala umělecká rada, jejímž členem společně s Jiřím Trnkou, Vladimírem Justlem a dalšími byl i Seydl, a tato posuzovala a vážila nápady a záměry, se kterými se jí divadelníci svěřovali.¹³³ Zároveň divadlu vévodila osobitost Jiřího Suchého, jenž požadoval spíše civilismus, neokázalost a nestylizovanost kostýmů. „*Tak normální, že by v nich mohl herec téměř vyjít na ulici, aniž by vzbudil větší pozornost.*“¹³⁴ Na jednoduchosti výpravy participovala také finanční omezenost divadla. Nejčastěji byly kostýmy přešívány ze starého fundusu, což Suchý povýšil na přednost Semaforu.¹³⁵

Literárním kabaretem spolupráce s divadlem Semafor pro Zdenka Seydla neskončila. Semaforскому designu vtiskl symbolickou podobu třech semaforových světél.¹³⁶ Vytvářel plakáty, programy a údajně také na chodbách divadla vystavoval.¹³⁷ Po přesunutí Semaforu do pasáže Alfa vyzdobil interiéry divadla.¹³⁸ Jako vedoucí výtvarné redakce nakladatelství Československý spisovatel výtvarně upravil Suchého knihy a jeho první gramofonovou desku s písničkami.¹³⁹

1.1.5 Balet Praha

Po zkušenostech s výpravou k baletům Národního divadla se Zdenku Seydlovi dostalo příležitosti spolupracovat s nově se formujícím baletním souborem. Experimentální

18.) Více k negativní kritice inscenace *Papírové blues: Císař* (rec.) 1961. – Grym (rec.) 1961. – Justl (rec.) 1961. – Machonin (rec.) 1961.

¹³¹ Císař (rec.) 1961, s. 5.

¹³² Justl (rec.) 1961, s. 6.

¹³³ Šálková – Suchý 2001, s. 67.

¹³⁴ Suchý 1991, cit. s. 184–185.

¹³⁵ Ježek – Tichý 2003, s. 29.

¹³⁶ Vladimír Just, Nebyl jen Semafor a Zábradlí aneb Malá divadla jako hnutí, in: Lázněvská – Šrámková – Zborník (edd.) 2005, s. 10–23, zvl. s. 17.

¹³⁷ vj [Vladimír Just], heslo Semafor, in: Šormová (ed.) 2000, s. 425–428, zvl. s. 425.

¹³⁸ Šálková – Suchý 2001, s. 67. – Od svého založení působil Semafor v podzemním sále Ženských domovů v ulici Ve Smečkách. Na konci druhé sezony o sál přišel a byl nucen hostovat v divadlech mimo pražské centrum. V roce 1962 získal působiště v pasáži Alfa, kde zůstal do roku 1993. V současné době sídlí divadlo Semafor v Praze – Dejvicích. (vj [Vladimír Just], heslo Semafor, in: Šormová (ed.) 2000, s. 425–428.)

¹³⁹ Jiří Suchý, *Klokočí. Písničky 1954–1963*, Praha 1964. – Jiří Suchý, *Semafor. Člověk z půdy, Taková ztráta krve, Jonáš a Tingl-tangl*, Praha 1964. – Jiří Suchý, *Motýl. Písničky*, Praha 1965. – Jiří Suchý, *Písničky* (gramofonová deska), Praha 1964.

taneční soubor Balet Praha,¹⁴⁰ v jejímž čele stanuli choreografové Luboš Ogoun a Pavel Šmok, hledal nové cesty pojetí baletní choreografie a zároveň prosazoval novou dramatickou orientaci.¹⁴¹ Studio se zaměřilo na kratší taneční útvary s reprodukovanou hudbou, jež většinou nebyla neurčena pro jevištní ztvárnění.

S Baletem Praha se Seydl představil roku 1964 hned v zahajovacím představení *Variace*. Inscenace se skládala ze čtyř naprosto rozdílných krátkých baletů: *Rossiniana*, *Hirošima*, *Reflexy* a *Podivuhodný mandarín*.¹⁴² Na výtvarné řešení inscenací nebyl Zdenek Seydl sám, ačkoliv mu byl ponechán největší prostor. Přizváni byli další dva umělci Miroslav Walter a Karel Vaca a každý měl na starost jeden balet.

V inscenaci *Reflexy* vystávají na povrch humorně vážné úvahy o životě, o problémech dospívání, které v nekonkrétním prostředí řeší postavy Já, Ty, X, Y, ? a !. Autor choreografie Pavel Šmok se pokusil vyjádřit děj co nejjednoduššími prostředky. Seydl pro postavy navrhl „*trikoty rozdělené geometricky na velké různě barevné plochy s nápisy na zádech*“.¹⁴³ U *Podivuhodného mandarína*, který se stal trvalou součástí repertoáru Baletu Praha, vyřešil kostýmy civilním dobovým oděvem [76] a podle Danuše Pasekové „*ponechal kostýmy i scénu v poloimprovizované poloze*“.¹⁴⁴ Další příležitost dostal umělec k baletům *Ze studentského života* na hudbu Bedřicha Smetany a *Romea a Julii* skladatele Petra Iljiče Čajkovského.¹⁴⁵ Stejně jako u předchozího představení byly oba balety součástí většího celku. Dohromady bylo v témže představení možné zhlédnout šest baletů.

¹⁴⁰ Studio Balet Praha bylo založeno roku 1964 choreografy Lubošem Ogounem, Pavlem Šmokem a tanečním kritikem a libretistou Vladimírem Vašutem. Balet Praha zanikl v důsledku nepříznivých politických a uměleckých podmínek po sovětské okupaci roku 1970. V polovině sedmdesátých let na jeho tradici navázal Pražský komorní balet. (Český taneční slovník 2001, s. 10–11.)

¹⁴¹ Koncem padesátých let prošel balet procesem transformace, do té doby závislé na sovětském vzoru. Významně k tomu přispěl Festival současného baletu v Brně roku 1960, kde se objevily myšlenky, že choreografie je svobodná umělecká tvorba, a že „*zájem o formu nemusí znamenat sklouznutí do bezideového formalismu*“ . Hledání nových proudů v baletním umění se nejvíce projevilo mimo oficiální soubory. (Just 2010, cit. s. 85.)

¹⁴² *Rossiniana*, H: Gioachino Rossini, Ch: Pavel Šmok, S+K: Miroslav Walter, Balet Praha; Hudební divadlo v Nuslích, Praha, P: 13. 11. 1964. – *Hirošima*, H: Viliam Bukovský, Ch: Luboš Ogoun, S+K: Karel Vaca, Balet Praha; Hudební divadlo v Nuslích, Praha, P: 13. 11. 1964. – *Reflexy*, H: Zdeněk Zouhar, Ch: Pavel Šmok, S+K: Zdenek Seydl, Balet Praha; Hudební divadlo v Nuslích, Praha, P: 13. 11. 1964. – *Podivuhodný mandarín*, L: Melchior Lengyel, H: Béla Bartók, Ch: Luboš Ogoun, S+K: Zdenek Seydl, Balet Praha; Hudební divadlo v Nuslích, Praha, P: 13. 11. 1964.

¹⁴³ Paseková (rec.) 1964, cit. s. 12.

¹⁴⁴ *Ibidem*, cit. s. 12.

¹⁴⁵ *Ze studentského života*, L: Luboš Ogoun, H: Bedřich Smetana, Ch: Luboš Ogoun, S+K: Zdenek Seydl, Balet Praha; Hudební divadlo v Nuslích, Praha, P: 3. 6. 1966. – *Romeo a Julie*, L: Luboš Ogoun, H: Petr Iljič Čajkovskij, Ch: Luboš Ogoun, S+K: Zdenek Seydl, Balet Praha; Hudební divadlo v Nuslích, Praha, P: 3. 6. 1966.

Seydlovy kostýmy pro taneční soubor Baletu Praha možná nebyly úplně nejzdařilejšími realizacemi.¹⁴⁶ Snad k tomu přispělo zaměření divadla, které se vyznačovalo experimentálnější formou, snahou vyjádřit tancem obsah a myšlenku díla, k čemuž se umělec snažil přizpůsobit výtvarné řešení pro něj jinak cizí. U těchto baletů lze pozorovat jen minimum Seydlovy typické dekorativnosti a barevnosti. Svůj osobitý styl mohl lépe rozvinout u delších inscenací s výraznější dějovou linií, ať už se jednalo o balet, činohru nebo operu. Faktem však zůstává, že díky zájezdové činnosti Baletu Praha, kde inscenace sklízely velké úspěchy, se mohli zahraniční diváci seznámit se Seydlovou výpravou.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Například Jan Rey píše o kostýmech k baletu *Podivuhodný mandarín* jako o kostýmech nedobrych. (Rey (rec.) 1965.)

¹⁴⁷ Za celou dobu existence nedisponoval Balet Praha žádnou scénou. Nejčastěji hostoval na scénách Hudebního divadla v Nuslích, v Divadle E. F. Buriana, ABC nebo Laterně magie. Z toho důvodu se práce souboru orientovala na zájezdovou činnost. (Pokorný 1968.)

1.2 Sedmdesátá léta – divadelní svět v období tzv. normalizace

Po čtyřleté pauze od posledních scénografických a kostýmních realizací se Zdenek Seydl navrátil do divadla v roce 1970, tedy v době, kdy zemi okupovala vojska Varšavské smlouvy, a výtvarně spolupracoval na řadě inscenací do roku 1977.¹⁴⁸

Díky rozšíření televize již komunistická byrokracie neshledávala divadlo jako rozhodující nástroj propagandy a manipulace mas, jak tomu bylo v poúnorovém období 1948, a tudíž v prvních posrpnových letech divadelní kultura měla možnost kontinuálně navazovat na uvolněná šedesátá léta s charakteristickou dramaturgickou i žánrovou diferencovaností a na meziválečnou avantgardu, která už v poválečných letech rezonovala v českém divadelnictví. Nicméně ani toto období „*doznívání instinktivní obrany této kreativní rozrůzněnosti*“ neuniklo normalizačním tlakům a divadelní kultura špěla k unifikaci a s tím spojeným úpadkem v kamenných divadlech.¹⁴⁹

Jevištní vzdor proti útlaku se projevil (tak jako již dříve v minulosti) příklonem k národní identitě. Výběr titulů z českých dějin však znamenal také znovuoživení již dávno překonaných režisérských, hereckých i scénografických postupů a stejně jako za dob socialistického realismu převládlo „*bezduché aranžování*“.¹⁵⁰ Vedle tohoto vlasteneckého citění reagovalo divadlo na tísnivou politickou situaci orientací k lyrickému postoji ke světu, což se projevilo jak v dramatu, z něhož vymizel konflikt, kritická satira nebo tabuizovaná a mravní témata, tak v režii i herectví. „*Šedivý průměr*“ kamenných scén, jak Vladimír Just nazývá tuto neinvenční scénickou tvorbu, mohla zachránit jedině režijní, dramaturgická či scénografická osobitost spjatá především s výjimečnými individualitami nebo znamenitými hereckými výkony.¹⁵¹ A na úvod zmíníme, že právě s řadou těchto osobností, jako byli režiséři Evald Schorm, Miroslav Macháček, Jan Kačer nebo scénograf Josef Svoboda, spolupracoval Zdenek Seydl po „celá“ sedmdesátá léta.

V těchto posledních sedmi letech svého působení v divadle Seydl participoval na představeních převážně jako kostýmní výtvarník v součinnosti se scénografy jako již zmíněným Josefem Svobodou, Milošem Ditrichem, Danou Zámečnickovou nebo Milošem

¹⁴⁸ Zdenek Seydl zemřel 17. června 1978.

¹⁴⁹ Just 2010, cit. s. 113.

¹⁵⁰ Ibidem, cit. s. 121. – Paradoxem této vlastenecko-buditelské orientace byla snadná cesta vedoucí k loajalitě s režimem. Rutinní a fádňní inscenační přístupy v hrách z české mytologie, které opět ovládly jeviště, se uplatnily také v direktivně komunisticky laděné dramaturgii – ať sovětské či tuzemské. (Ibidem, s. 120–125.)

¹⁵¹ Ibidem, s. 102–136.

Tomkem. Do normalizace Seydl realizoval svou práci v mnohých divadlech. V sedmdesátých letech se však zaměřil ve své tvorbě na Národní divadlo a s jinými divadly spolupracoval spíše sporadicky.

1.2.1 A zase (ještě) v Národním

Ve srovnání s padesátými léty, kdy celá česká divadelní kultura byla podrobena ideologicko-mocenským orgánům, které zasahovaly do divadelního dění a detailně předepisovaly skladbu repertoáru, se v době normalizace komunistická byrokracie spokojovala s nomenklaturně povinnou stranickou příslušností šéfů souborů a kontrolou a odpovědností na lokální úrovni. Výjimkou bylo Národní divadlo, kterému byla opět přiřčena funkce „státněreprezentativní první scény“ a tudíž byl na ni vyvíjen i silnější mocensko-politický tlak. Do chodu divadla (a nejen do repertoáru nebo personálních změn) často zasahovali i ti nejvyšší straničtí funkcionáři v zemi. Ostrému dohledu neunikla předně činohra, neboť její jazyk oproti opeře či baletu byl mnohem snadněji ideologicky manipulovatelný.¹⁵²

Po čtyřletém odmlčení byla Zdenku Seydlovi na návrh režiséra Václava Špidly svěřena výprava k připravované inscenaci kolumbijského dramatika Enriqueho Buenaventury *Na pravici Boha Otce*.¹⁵³ Buenaventura zpracoval stejnojmennou básnickou novelu Tomáše Carrasquilly inspirovanou jednak kolumbijskou lidovou pověstí o chudém a dobrém rolníkovi Peraltovi, jenž přelstil Smrt, tak putováním Ježíše se svatým Petrem. Překladatelka a autorka úprav dramatické předlohy Ivana Vadlejchová zdůraznila blízkou podobnost s českými lidovými pohádkami pojednávajících o putování sv. Petra s Pánem, které zpopularizovala Božena Němcová, a taktéž českou pohádkovou tradici boje člověka proti peklu.¹⁵⁴ Snad právě tato spjatost s poezií a humorem lidových pověstí vzbudila u Zdenka Seydla zájem ke scénické realizaci.

Na rozdíl od předešlých scénických a kostýmních výprav, u nichž měl umělec (až na výjimky) možnost pracovat téměř ve vlastních intencích, byla tato inscenace specifická svým důrazem na co nejnižší možný rozpočet a koncepční představu režiséra Václava Špidly. Rozvinutá struktura hry „divadla na divadle“ určila směr, jakým se Seydl vydal. Pomocí terasovitě stupňovaných praktikáblů rozčlenil prostor a doplnil jej schodišti a

¹⁵² Just 2010, s. 106–107.

¹⁵³ *Na pravici Boha Otce*, Dr: Enrique Buenaventura, H: Miroslav Ponc – Petr Hapka – Petr Rada, R: Václav Špidla, S+K: Zdenek Seydl, ND (Tylovo divadlo), P: 27. 3. 1970.

¹⁵⁴ Ivana Vadlejchová, O hře, in: Balabán (ed.) (div. program) 1969/1970a, s. 4–6.

nábytkem ze staršího fundusu. Takto prostá a zároveň variabilní scéna odpovídala představě režiséra, jenž požadoval, aby scéna splňovala charakter „starého divadla“.¹⁵⁵ Použitím opotřebovaného materiálu tak navodil nejen dojem lidového divadla, ale hlavně nezatížil rozpočet. Stavebně i provozně jednoduchá scéna doplněna malovanými dekoracemi, z nichž jedna vyobrazovala příhodně boží pravici vycházející z názvu hry, se v průběhu inscenace proměňovala přímo před zraky diváků manipulací přední a zadní opony [77]. Návrhy ke kostýmům nakreslil Seydl na své poměry velmi skicovitě s vystižením stěžejních charakterových rysů postav. Prosté, ale zároveň obratné načrtnutí návrhů sloužilo jako východisko pro výběr vhodných kostýmů z divadelního fundusu, na něž výtvarník odborně dohlížel. S výjimkou kostýmu *Smrti* [78], který byl zhotoven v dílně ND, stačilo pouze upravit, případně opravit starší kostýmy dle Seydlových představ.¹⁵⁶

V dobovém tisku se o hře psalo se zaujetím, avšak k hodnocení inscenace a výpravy Zdenka Seydla přispěli recenzenti velmi sporadicky. Největší zájem vzbudil Waldemar Matuška v roli Lucifera a Josef Laufer v alternaci, kteří jakožto představitelé populární hudby přilákali do ND i publikum běžně nenavštěvující největší českou scénu.¹⁵⁷

V roce 1970 si ND připomínalo dvacáté páté výročí osvobození vlasti sovětskou armádou a obnovení české státnosti. K tomuto jubileu sáhla dramaturgie opery po díle českého skladatele Rudolfa Karla, jenž se zapojil do ilegální práce proti okupantům, a nakonec po věznění v Terezíně zemřel roku 1945. Jeho operní pohádku *Smrt kmotřička*,¹⁵⁸ kterou dokončil roku 1933, režíroval Václav Kašlík a jeho pravou rukou při scénografické výpravě nemohl být nikdo jiný než Josef Svoboda.¹⁵⁹ Operní pohádka o životě a smrti plná prosté lidové moudrosti obsahuje taktéž sociálně kritické prvky

¹⁵⁵ Divadelní archiv Národního divadla, Praha, Na pravici Boha Otce 1970, sign. Č626a, Protokol č. 4 69/70 k přípravě premiéry Národního divadla, z výrobní porady dne 16. 12. 1969.

¹⁵⁶ Divadelní archiv Národního divadla, Praha, Na pravici Boha Otce 1970, sign. Č626a, Honorář za odbornou poradu při výběru kostýmů z fundusu výtvarníkovi Zdeňku Seydlovi – Na pravici boha otce. – Divadelní archiv Národního divadla, Praha, Na pravici Boha Otce 1970, sign. Č626a, Rozpočet na výpravu: Enrico Buena Ventura: „Na pravici Boha Otce“ ze dne 19. 3. 1970.

¹⁵⁷ Výběr z recenzí: Beneš (rec.) 1970. – Grym (rec.) 1970. – Otava (rec.) 1970.

¹⁵⁸ *Smrt kmotřička*, L: Stanislav Lom, H: Rudolf Karel, R: Václav Kašlík, S: Josef Svoboda, K: Zdenek Seydl, D: Zbyněk Vostrák, Ch: Antonín Landa, ND, P: 29. 4. 1970.

¹⁵⁹ Rovněž jako Josef Svoboda přišel režisér a dirigent Václav Kašlík (1917–1989) do ND roku 1948 z Divadla 5. května, jehož byl spoluzakladatelem. Ve svých režijních počinech se Kašlík snažil vytvořit dynamickou operní inscenaci s důrazem na scénografickou složku, která by svými stylizovanými básnivými prostředky korespondovala se stylizovanou hudebně-dramatickou formou. Úzce spolupracoval se scénografem Františkem Trösterem, posléze stále častěji s Josefem Svobodou, jehož výtvarná vynalézavost a mnohotvárnost a užití nových technologií ve scénografii byla Kašlíkovi výsostně blízká. (O. J. [Olga Janáčková], heslo Kašlík Václav, in: Procházka (ed.) 1988, s. 211–212.)

aktuálně vynívající i v době normalizace. Již libreto Stanislava Loma, které vyšlo knižně roku 1930, nevymezuje přesnou dobu, v níž se pohádka odehrává.¹⁶⁰ Tvůrci tudíž nebyli svázáni časovým rozpětím a operní představení mohli svobodně přenést do „současnosti“ s využitím moderních prostředků. Ve srovnání s prvním uvedením inscenace v ND ve třicátých letech, jejíž scénografie se soustředila na realistickou výmluvnost malovaných prospektů, koncipoval Svoboda scénu jako maximálně oprostěný prostor vymezený zepředu amorfním rámem [79].¹⁶¹ Se Svobodovou elementárně pojatou scénou kontrastovaly pestře barevné kostýmy Zdenka Seydla, které svými stříhy přispěly k aktuálnímu vyznění inscenace. Seydl se nesnažil umocnit pohádkovost díla, ale navrhl kostýmy stříhově zasazené do první republiky s vlastní vnesenou invencí [80; 81]. Funkční kostýmy a nenáročná scéna vtiskly pohádce moderní tvar, který podtrhl Kašlíkovu režii.

Mezi neinvenční a rozmělněnou divadelní produkcí, která ovládla jeviště důsledkem posrpnového dění, se vynořovaly do popředí jednotlivé inscenace jako izolované tvůrčí počiny výjimečných individualit. Jednou z takových realizací byla inscenace Bertolta Brechta *Matka Kuráž a její děti* v hostující režii Jana Kačera.¹⁶² Tuto vysoce antimilitaristickou a humanistickou hru odehrávající se v době třicetileté války napsal německý dramatik a divadelní teoretik v roce 1939 v době vypuknutí druhé světové války. *Matka Kuráž a její děti* se rychle rozšířila na jeviště světových divadel. Obecenstvo ND ji však paradoxně mohlo zhlédnout až v roce 1970.¹⁶³ V čem ale spočíval nebývalý úspěch této hry na scéně Tylova divadla? Především v tom, že se mladý režisér společně se scénografem Josefem Svobodou, Zdenkem Seydlem a Danou Medřickou v titulní roli Matky Kuráže vzeprl Brechtovu předepisovanému pojetí epického

¹⁶⁰ Lom 1930.

¹⁶¹ Poprvé byla opera *Smrt kmotřička* uvedena v ND 31. března 1933 na scéně Vojty Nováka a Zdenka Kratochvíla.

¹⁶² *Matka Kuráž a její děti*, Dr: Bertolt Brecht, H: Paul Dessau, R: Jan Kačer, S: Josef Svoboda, K: Zdenek Seydl, ND (Tylovo divadlo), P: 16. 10. 1970. – Jan Kačer (nar. 1936) je český divadelní režisér, divadelní a filmový herec. Mezi léty 1959–1964 působil v ostravském Divadle Petra Bezruče, v němž mimo jiné v roce 1961 zinscenoval *Matku Kuráž a její děti*. Byl jedním ze zakladatelů Činoherního klubu v Praze. (Vázanová 2010, s. 25.)

¹⁶³ Bertolt Brecht (1898–1956) byl německý dramatik, divadelní teoretik a režisér, jenž v roce 1933 emigroval z Německa. Po válce založil divadlo Berliner Ensemble. V českých divadlech byly Brechtovy hry v poúnorovém období opomíjeny. Jeho tvorba, přes jeho komunistické přesvědčení a divadelní myšlení vycházející z marxismu, sice zapadala do diktované dramaturgie jako socialistické hry, ale jeho rozpracování metody tzv. epického divadla bylo polemikou k oficiálně prosazovanému „realismu“. Brechtova dramatika se v českých divadlech začala šířit od poloviny padesátých let. *Matku kuráž a její děti* měli diváci možnost zhlédnout v Tylově divadle roku 1958, avšak v hostujícím podání divadla Berliner Ensemble. (Just 2010, s. 62, 75.)

divadla.¹⁶⁴ Ve výpravě se toto odklonění od Brechtem požadované prázdné a jednoduché scény, v níž by jasněji vyznělo herecké podání, které by vedlo diváka k rozvíjení vlastní fantazie, projevilo v důrazu na působení scénických objektů a kostýmů jako samostatných plastik. Svobodova scénografie se zakládala na mohutném železném rozvrásněném plátu zavěšeného na třech ocelových lanech, který bylo možné naklánět směrem k divákovi a posunovat v prostoru nahoru a dolů. Stal se symbolem země rozbrázděné jednak válkou, v jiné chvíli zase střechou [82]. Seydl do jinak v základě lapidární scény vnesl inteligentní dekorativnost v podobě lehce nadsazených barokních kostýmů zachycujících dobu třicetileté války [83; 84]. Druhým významným aspektem úspěchu inscenace bylo její protirežimní vyznění v normalizační době. Obecenstvo tleskalo v „nežádoucích“ místech, nacházelo aktuální významy a dvojsmysly, postava krále Gustava Adolfa byla zaměňována s Gustavem Husákem. Hra se tak setkala s mocenskou odezvou. „*Nejdříve škrty, poté úplný zákaz inscenace a trest pro Jana Kačera v podobě zákazu režírování v Praze a objevování se na televizní obrazovce.*“¹⁶⁵

V normalizační době a v důsledku opětovného zesíleného dohledu ze strany mocenských orgánů byla v činohře ND velmi obtížně prosazována západní moderní dramata a dramaturgie se častěji uchýlovala k ruské a sovětské dramatické tvorbě a k dílům českých klasiků, z nichž se prosadilo v podobě alespoň jedné inscenace v sezóně. V roce 1972 slavil sto osmdesáté výročí narození Václav Kliment Klicpera a ND tak vsadilo na jeho rytířskou veselohru *Hadrián z Římsů*.¹⁶⁶ Miloslav Stehlík – tehdejší dramaturg činohry ND – píše v divadelním programu k inscenaci: „[...] *toto kulaté výročí není důvodem pro uvedení jeho ‚Hadriána‘ [...]. V. K. Klicpera opravdu nepotřebuje být na jevišti oprašován, vzpomínán a oslavován jen při svých výročích. Klicpera je živý dramatik, na kterého si vzpomene každý dramaturg, když uvažuje o předprázdninové premiéře.*“¹⁶⁷ Zdá se však, že Stehlíkův výrok je spíše ospravedlněním a obhajobou uvedení hry, v jejímž inscenačním přístupu stejně jako ve výpravě lze spatřit jistou stagnaci invenčního pojetí jevištního díla.

¹⁶⁴ Brechtovo epické divadlo stojí v opozici k direktivnímu prosazování systému Stanislavského jako popisně realistického stylu, v němž se herci pomocí psychologismu snaží diváka vtáhnout do děje. Brecht klade důraz na diváka, který má přemýšlet a kriticky hodnotit, dojít k vlastnímu názoru a ne se pouze mechanicky oddat dění na scéně. Herci se nemají vcítovat do role, ale sami si musí od prezentované postavy udržet odstup. V Kačerově představení byla tato metoda popřena rozvíjením hluboké psychologičnosti, především v hereckém výkonu Dany Medřické. (Vázanová 2010, s. 8–12.)

¹⁶⁵ Vázanová 2010, cit, s. 25. – Krejčí 2002.

¹⁶⁶ *Hadrián z Římsů*, Dr: Václav Kliment Klicpera, H: Ladislav Simon, R: Václav Hudeček, S: Miloš Ditrich, K: Zdenek Seydl, ND (Tylovo divadlo), P: 23. 6. 1972.

¹⁶⁷ Miloslav Stehlík, [úvodní slovo], in: Klicpera: *Hadrián z Římsů* (div. program) 1971/1972, cit. s. 4.

Zdenku Seydlovi zde byla svěřena práce na kostýmech. Pro vytvoření scénické výpravy byl osloven Miloš Ditrich, jenž zmenšil prostor velkého jeviště a jako hlavní prvek určil kulisu hradu a orámoval scénu sítovými oblouky s listy [86]. Seydlovy kostýmní návrhy nepostrádající jeho hravý rukopis se zakládají na silné černé obrysové linii [87]. Ladislav Daneš se k výpravě vyjádřil slovy: „[...] *scéna stejně jako kostýmy Zdenka Seydla vypadají a hrají ještě lépe na papíru než realizované*“.¹⁶⁸ Ačkoliv se výtvarník musel kvůli snížení nákladů na výrobu kostýmů uchýlit k výběru oděvů ze staršího fundusu, přesto se mu v Ditrichově realistické scénografii podařilo dosáhnout poetičnosti i žertovného naladění. Navíc byl Seydlovi ponechán prostor i pro dodání návrhů některých loutek, které se v hojném počtu v inscenaci objevily a umocnily humornost Klicperovy hry.¹⁶⁹

Oproti činohře, v níž dramaturgie mnohdy ulpívala na vyhovujících nebo přinejmenším politickými dohlížiteli trpěných inscenací, se baletu ND v sedmdesátých letech dařilo držet vyvážený repertoár. Díla soudobá se prolínala s klasickými tituly a české autory doplňovaly balety zahraničních autorů. Vedle baletních premiér *Dona Juana* a *Enšpíglova šibalství* Richarda Strausse a *Svěcení jara* Igora Fjodoroviče Stravinského v prosinci tak uzavřel sezónu 1972 cyklus zpívaných baletů *Špalíček* českého skladatele Bohuslava Martinů.¹⁷⁰

Baletní pásmo her, pohádek a říkadel s cílem vytvořit lidové divadlo dokončil Martinů v roce 1932 při svém pobytu v Paříži. O osm let později *Špalíček* přeinstrumentoval pro velký orchestr a nově ho uspořádal, a pro jeho ryzí českost jej lze zařadit k dílům, jako jsou *Prodaná nevěsta* nebo *Strakonický dudák*. Právě českost a hudební hodnoty díla vedly šéfa baletu Emericha Gabzdyla k jeho nastudování.¹⁷¹ Režijně a choreograficky se přípravy baletu zhostil Antonín Landa, pro něhož výběr scénického výtvarníka nebyl obtížným úkolem. Landu natolik zaujaly navržené kostýmy k *Petruškovi* a jeho práce na choreografii ke *Smrti Kmotřičce*, na níž se podílel výtvarně

¹⁶⁸ Daneš (rec.) 1972, cit. s. 5.

¹⁶⁹ V dodatku protokolu z výrobní porady na inscenaci Hadrián z Římsů se uvádí, že měl Zdenek Seydl dodat výtvarné návrhy pro loutky sokola, krahujce, kance, kuny se dvěma mláďaty a čtyř marionet v podobě holoubků. (Divadelní archiv Národního divadla, Praha, Hadrián z Římsů 1972, sign. Č272f, Dodatek k protokolu č. 13/71–72 z výrobní porady na inscenaci činohry Hadrián z Římsů.)

¹⁷⁰ *Špalíček*, L: Bohuslav Martinů, H: Bohuslav Martinů, R: Antonín Landa, Ch: Antonín Landa, S+K: Zdenek Seydl, D: Bohumil Gregor, ND, P: 7. 12. 1972.

¹⁷¹ Pešková (rec.) 1972. – Pro Emericha Gabzdyla však *Špalíček* nebyl novinkou. V jeho choreografii bylo dílo uvedeno v roce 1960 ve Státním divadle v Ostravě, kde mezi lety 1938–1970 působil jako tanečnický, choreograf a šéf baletu. Jako výtvarník se mu tehdy stal pravou rukou Karel Svolinský. (Jaroslav Mihule, Dílo prosté lidové lyriky, in: Martinů: *Špalíček* (div. program) 1972/1973, s. 3–5.)

i Seydl, jej utvrdila k oslovení právě jeho: „[...] věděl jsem okamžitě, že scénu i kostýmy musí dělat kumštýř, který cítí a chápe lidovost stejně jako Martinů. A to už jsem také hned myslel na Zdenka Seydla.“¹⁷²

Ve *Špalíčku*, rozděleném do třech dějství, se prolínají lidové motivy s pohádkami, dětskými říkadly, hrami a zvyky. Martinů se v baletu snažil zachovat prostou lidovou lyriku, komponovanou však moderně a na vysoké básnivé úrovni, a tato přirozenost se stala taktéž východiskem pro inscenátory představení.¹⁷³ V choreografii usiloval Antonín Landa o vyjádření podstaty věci bez vnějšího ilustrování dějových linií a současně kladl velký důraz na výtvarné pojetí scény a kostýmů, které přispívají k celkovému vyznění baletu. Ani Zdenek Seydl se výtvarným pojetím inscenace nesnažil kopírovat jednotlivé obrazy: „Chtěl jsem udělat scénu, působící jako čistá světnice, kde se prolíná smutné a veselé.“¹⁷⁴ Akcentoval především baletní plochu pro rozehrání pohybových kreací a výzdobu soustředil na zadní prospekty, paravánové díly a sufity [88]. U bezmála sto dvaceti navržených kostýmů využil své bohaté fantazie a folklorní ladění transponoval do výtvarné zkratky s jednoduchými, převážně geometrickými tvary. Pohyb a kostým se tak staly hlavními prvky inscenace.¹⁷⁵

Již od padesátých let rezonovalo mezi režisérskými osobnostmi jméno Miroslava Macháčka,¹⁷⁶ jenž se v sedmdesátých a osmdesátých letech stal nejvýraznější režijní osobností činohry ND. Ve svých inscenacích se zaměřoval na člověka ve společenských souvislostech, pátral po mravních hodnotách i charakteru u jedince. V textech vždy hledal aktuální sdělení.¹⁷⁷

¹⁷² JM, Několik otázek Antonínu Landovi, choreografovi *Špalíčku*, in: Martinů: *Špalíček* (div. program) 1972/1973, s. 6–7, cit. s. 6.

¹⁷³ Hejzlar 1989, s. 41–42.

¹⁷⁴ Divadelní archiv Národního divadla, Praha, *Špalíček* 1972, sign. B132c, Protokol čís. 4–72/73 k přípravě baletu Národního divadla – z výrobní porady dne 12. 9. 1972, cit. s. 1.

¹⁷⁵ Stylizované pojetí *Špalíčku*, ať už v Landově choreografii či Seydlově výpravě, se však neobešlo bez kritických hlasů zejména ze strany Vladimíra Vašuty. Z inscenace se dle něj vytratila lidová radost a vtip, „ba místy i její rodná českost“, což zapříčinilo Landovo pojetí prostoty, jež je v jeho koncepci „příliš chtěná, příliš vynucená, násilná“ a na dětského diváka tudíž inscenace působí chladně. Vašutovy námitky směřovaly ke sdělnosti a srozumitelnosti díla, které potlačila i Seydlova výtvarná složka jejíž „robustní, burleskní výtvarný ráz“ se příliš odklonil od „lidovosti našich masopustních maškar“. (Vašut (rec.) 1972, cit. s. 5. – Vašut (rec.) 1973.)

¹⁷⁶ Miroslav Macháček (1922–1991) byl český herec a divadelní režisér. Po dvouletém působení jako herec v Pardubicích byl angažován do Realistického divadla Zdeňka Nejedlého v Praze (1950–1952), odkud byl z politických důvodů vypuzen do Českých Budějovic. V Českých Budějovicích od roku 1954 působil jako hlavní režisér činohry. V roce 1956 odešel do Městských divadel pražských a o tři léta později získal angažmá jako činoherní režisér v ND. (Macháček 1995, s. 63–64. – E. Š. [Eva Šormová], heslo Macháček Miroslav, in: Procházka (ed.) 1988, s. 287–288.)

¹⁷⁷ oh [Ondřej Hučín], heslo Národní divadlo, in: Šormová (ed.) 2000, s. 319–337, zvl. s. 327. – Lazorčáková 2013, s. 45.

S velkou režijní originalitou přistoupil i k inscenování Molièrova díla *Amfitryon*,¹⁷⁸ v němž uplatnil svou znalost francouzského barokního divadla sedmnáctého století jak v inscenačních přístupech, tak ve scénografii. Molièrovu komedii silně inspirovanou antickou mytologií a Plautovým *Amfitryonem* nezasadil Macháček do antického prostředí, nýbrž do atmosféry dvorních zábav Ludvíka XIV., kde byla hra poprvé předvedena roku 1668. Začlenění komedie do dvorské maškarády umožnila režisérovi obohatit Molièrův text o nové nápady a situace.¹⁷⁹

Z koncepce barokního divadla vyplývá i scénografie hostující výtvarnice Dany Zámečnickové a kostýmy Zdenka Seydla, které organicky dotváří časovou a místní situovanost děje. V časech prvního uvedení hry za Ludvíka XIV. hýřila scéna bohatstvím, nádherou a leskem s využitím množství jevištních efektů a mašinerií. Oba výtvarníci se snažili docílit efektu dvorní maškarní zábavy. Zámečnicková se silně inspirovala iluzivními perspektivními dekoracemi a pojala prostor jako holou scénu s „malovanými“ postranními kulisami, několika řadami sufit a zadního prospektu, evokujícími barokní jevištní scenerii [90]. Pompéznost komedie umocnily divadelní mechanismy v podobě létacích strojů a Seydlem navržené náročné a efektní barokně laděné kostýmy a masky.

Po *Amfitryonovi* byl Zdenek Seydl osloven pro návržení kostýmů k inscenacím *Člověk odjinud* a *Optimistická tragédie*,¹⁸⁰ na kterých tentokrát spolupracoval se scénografem Josefem Svobodou. Jednalo se o dvě sovětské ideologicky tendenční dramaturgie, které paradoxně režíroval Miroslav Macháček.¹⁸¹

Člověk odjinud sovětského dramatika Ignatije Dvoreckého měl premiéru v roce 1971 v Činoherním divadle na Malé Bronné v Moskvě, o dvě léta později inscenaci uvedlo ND „za účasti oficiálních hostí“ k Měsíci československo-sovětského přátelství

¹⁷⁸ *Amfitryon*, Dr: Jean-Baptiste Poquelin zv. Molière, H: Miroslav Ponc, R: Miroslav Macháček, S: Dana Zámečnicková, K: Zdenek Seydl, ND (Tylovo divadlo), P: 13. 1. 1973.

¹⁷⁹ Křovák (rec.) 1973. – Slupecká (rec.) 1973.

¹⁸⁰ *Člověk odjinud*, Dr: Ignatij Dvoreckij, H: Ladislav Simon, R: Miroslav Macháček, S: Josef Svoboda, K: Zdenek Seydl, ND, P: 8. 11. 1973. – *Optimistická tragédie*, Dr: Vsevolod Vitaljevič Višněvskij, H: Zdeněk Liška, R: Miroslav Macháček, S: Josef Svoboda, K: Zdenek Seydl, ND, P: 16. 1. 1975.

¹⁸¹ Z výpovědi Miroslava Macháčka lze vyzkoušet mocenské a politické tlaky, které byly na umělce vyvíjeny a výrazně zasahovaly nejen do jejich umělecké tvorby, ale i osobního života a často měly existenční dopady. Ve svých *Zápisích z blázince* popisuje útrapy a problémy s Komunistickou stranou Československa, které vyvrcholily hospitalizací v psychiatrické léčebně roku 1975. Mimo jiné se v deníku zmiňuje taktéž o inscenaci *Optimistická tragédie*, kterou patrně nechtěl režírovat. „V té době (kol. pol. 70. let) za mnou přišel jeden funkcionář z divadla a řekl mi, že slyšel o tom, že nechci dělat sovětskou hru *Optimistická tragédie*. Ptal se, jestli vím, jaké mám v divadle postavení a jestli si uvědomuji, že když tu hru nebudu inscenovat, poletím ven. [...] Hru jsem dělal.“ (Macháček 1995, cit. s. 67. – Více o Macháčekově osudu: Ibidem.)

a současně k padesátému šestému výročí Velké říjnové socialistické revoluce.¹⁸² Hra s výrobním tématem odehrávající se v leningradském metalurgickém podniku pojednává o střetu mladého komunistického inženýra Češkova s pracovníky zaostalého závodu, kde se snaží moderními metodami zvýšit výrobu.¹⁸³ Macháčková koncepce spočívala na dialozích a situacích, po většinu času se odehrávajících v továrním prostředí. Josef Svoboda pracoval s volným prostorem zastupující interiér a minimem nábytku a rekvizit. Atmosféru továrny navozovala barevná projekce rozžhavené oceli přecházející v tlukot srdce se zvukovou kulisou, která byla promítána na oponu v dolní třetině prořezanou ve svislých pruzích [93], a tím umožnila průchod hercům.¹⁸⁴ V koncepci lapidárně pojednané scéně spatřovala dobová kritika Svobodův záměr nerozptylovat návštěvníkovu pozornost a umocnit jeho plné soustředění na text.¹⁸⁵ Charaktery postav dokreslovaly Seydlem navržené kostýmy [94], jejichž civilnost pramenila z povahy hry. Seydl požadoval pro herce obnošený konfekční oděv, čehož docílil výběrem kostýmů z fundusu ve stejném barevném ladění.¹⁸⁶

V podobném scénografickém duchu se nesla i *Optimistická tragédie* Vsevoloda Višněvského, účastníka bojů Velké říjnové socialistické revoluce, o čemž také pojednává jeho drama. Svoboda vybudoval dramatický prostor pomocí stupňovitých pódíí utvářejících nakoso situovaný čtverec. Velkou roli hrála práce se světlem, které nejen že jevištní prostor vymezovalo, ale byla i součástí divadelní akce. Na jednoduché scéně připomínající palubu lodi [95] rozehráli herci drama v dobových kostýmech, jež evokovaly oděvy a uniformy anarchistického námořnického pluku [96], který se zásluhou nově příchozí komisařky změnil v ukázněný komunistický oddíl Rudé armády.

Pro obě inscenace oslavující socialistické ideje navrhl Zdenek Seydl naturalistické a ne příliš invenční kostýmy. Tento formalismus by mohl souviset s lapidárností a elementárností Svobodovy scénografie pracující s metaforou a znakem, kde „historické“ kostýmy ozřejmily publiku charakter her a i především prostředí a období, v nichž se dramata odehrávala. Také je nutné zmínit, že navržené kostýmy neodrážejí pouze výtvarníkovu fantazii, ale často do koncepce zasahuje režisér svým záměrem o konkrétní podobě a vyznění inscenace. Zvláště patrné je tomu u svérázné osobnosti Miroslava

¹⁸² Imrich (rec.) 1973. – Levý (rec.) 1973, cit. s. 7.

¹⁸³ Hrouda (rec.) 1973a. – Švagrová (rec.) 1973.

¹⁸⁴ Divadelní archiv Národního divadla, Praha, Člověk odjinud 1973, sign. Č140a, Protokol čís.: 6–1973/74 k přípravě činohry Národního divadla – z výrobní porady dne 31. 8. 73. – Levý (rec.) 1973.

¹⁸⁵ Levý (rec.) 1973.

¹⁸⁶ Divadelní archiv Národního divadla, Praha, Člověk odjinud 1973, sign. Č140a, Protokol čís.: 6–1973/74 k přípravě činohry Národního divadla – z výrobní porady dne 31. 8. 73.

Macháčka, jenž jako inscenátor pracoval vždy s jasným cílem. Důležitým faktorem je ovšem také ideové zaměření *Člověka odjinud* a *Optimistické tragédie*, které bylo zakotveno ve srozumitelném vyznění her. Z dobových recenzí nelze o Seydlem navržených kostýmech takřka nic vyčíst, ačkoliv se o inscenovaných dramatech v ND notně psalo. Novinové články není možné s jistotou nazvat ani „kritikou“, neboť jen výjimečně v nich bylo něco kritizováno, spíše se jednalo o tendenčně kladná hodnocení.

Návrat baletního představení *Doktor Faust* skladatele Františka Škvora po sedmnáctileté pauze na scénu ND znamenalo i navrácení se Zdenka Seydla k faustovskému tématu.¹⁸⁷ Výpravou k baletu tak zakončil svou práci pro ND a divadlo jako takové vůbec. Inscenace se režijně i choreograficky ujal Jiří Blažek, jenž společně se Seydlem stál za velkým úspěchem Škvorova baletu realizovaného už v roce 1958. Hlavní ideou nového nastudování díla bylo „hlubší zevšeobecnění dramatického konfliktu“ a zdůraznění nadčasovosti hry,¹⁸⁸ jež líčí charaktery, které „jsou všelidské a trvají stále dál, ať vzniknou v kterékoli době“.¹⁸⁹ Blažek volil imaginární prostředí, v němž se příběh měl odehrávat bez zasazení do konkrétního historického období. Díky této koncepci se mohl Seydl svobodně vyjádřit při výtvarném pojednání scény a kostýmů.

Výzdobu jinak prázdné scény s černým horizontem soustředil umělec podobně jako u představení z padesátých let na dekorace zavěšené v provazišti. Křivky a spirály však tentokrát vystřídaly geometrické obrazce. Atmosféra Faustovy pracovny s dlaní se zodiakálními značkami doprovázená dvěma kruhy a s jediným použitým mobiliárem v podobě faldistoria [97], se vzápětí proměnila ve vévodský dvůr s trojicí mohutných lustrů náznakem ztvárněných prolínajících se čtyřúhelníků [98]. Ostré tvary nahradily i ztvárnění vlnobití moře ve scéně spartské Heleny, které navozují spíše dojem horské krajiny [99]. Podobnost lze do jisté míry vysledovat u posledního obrazu jarmareční scény, v níž ze stropu visí pestrobarevné pouťové bonbony [100]. Scéna i tvarově různorodé stylizované kostýmy zdobené geometrickými formami překypovaly pestrými kontrastními barvami. Seydlovou představou bylo vyjádřit dva protikladné živly – dobro a zlo.¹⁹⁰ Ideu v podobě kostýmů i scénické výzdoby promítl skrze střetnutí neuspořádaných chaotických forem symbolizující zlo se spořádanými tvary dobra.

¹⁸⁷ *Doktor Faust*, L: Heinrich Heine, H: František Škvor, R: Jiří Blažek, Ch: Jiří Blažek, S+K: Zdenek Seydl, D: Vladimír Válek, ND (Smetanovo divadlo), P: 26. 5. 1977.

¹⁸⁸ Roučková (rec.) 1977, cit. s. 5.

¹⁸⁹ Divadelní archiv Národního divadla, Praha, *Doktor Faust* 1977, sign. B17c, Protokol číslo 13–1976/77 k přípravě baletu Národního divadla z výrob. porady dne 10. 2. 77, cit. s. 1.

¹⁹⁰ *Ibidem*, s. 1.

Pestrobarevná a tvarově bohatá výprava na sebe strhla mnoho pozornosti, což s sebou neslo nelibost kritiků, kteří se s inscenací vyrovnávali prostřednictvím dobového tisku. Kostýmy a scénografické složky jako samostatné výtvarné artefakty sice hodnotili kladně, ale podle nich se pod dominující vnější formou ztrácel myšlenkový obsah hry i jednota s tancem a hudbou. Taktéž kritizovali nedostatečnou charakterizaci postav a místa děje, což bylo důsledkem snahy Jiřího Blažka zinscenovat moderní baletní představení a nekonkretizovat místo ani dobu.¹⁹¹ Režisér spatřoval výpravu jako svébytnou uměleckou disciplínu nezávislou na hereckém aktu. Dekorace s kostýmy a hra pro něj byly dvě souběžné linie.¹⁹² Ovšem ne všichni recenzenti přikládali vinu Zdenku Seydlovi. Alena Ižová směřovala svou výtku k režiséru Jiřímu Blažkovi, jenž nedokázal sjednotit názory kolektivu.¹⁹³ Podobně se vyjádřila i Dana Paseková: „[...] *choreograf, který si vybere jako spolupracovníka Zd. Seydla, musí počítat s jeho estetikou jako daným stavebním materiálem, musí být ochoten vzdát se pohodlí konvenční choreografie [...] a také musí být připraven svést nejednu tvrdou bitvu, aby silná osobnost výtvarníka se přizpůsobila jeho základnímu záměru [...]*“¹⁹⁴

1.2.1.1 V opojení poetiky imaginace – Laterna magika

V sedmdesátých letech byly scénografické práce a kostýmy Zdenka Seydla známé široké veřejnosti díky popularitě řady představení, na nichž se podílel. Jeho osobitý rukopis na sebe strhával pozornost a kostýmy nebyly upozaděny ani u inscenací, jejichž scénografii vytvořili jiní umělci. Seydl převážně spolupracoval s Josefem Svobodou, jehož zásluhou mohl být přítomen u „znovuzrození“ nejexperimentálnější scény u nás – Laterny magiky.

Laterna magika se zrodila v atmosféře dočasně uvolněných poměrů jako stejnojmenný divadelně-filmový program předváděný v síni československého pavilonu na Světové výstavě v Bruselu roku 1958. Za jeho zahraničním úspěchem na EXPU 58 stál tým spolupracovníků v čele s Alfrédem Radokem a Josefem Svobodou. Po skončení výstavy zahájila Laterna magika svou činnost na nově zřízené experimentální scéně Národního divadla v Praze. Četné zájezdy do zahraničí však způsobily repertoárovou stagnaci. Pouze výjimečně byl vytvořen nový program, herci spíše vystupovali

¹⁹¹ Bajer (rec.) 1977. – Hošková (rec.) 1977. – Pešková (rec.) 1977.

¹⁹² Divadelní archiv Národního divadla, Praha, Doktor Faust 1977, sign. B17c, Protokol číslo 13–1976/77 k přípravě baletu Národního divadla z výrob. porady dne 10. 2. 77, s. 1.

¹⁹³ Ižová (rec.) 1977.

¹⁹⁴ Paseková (rec.) 1977, cit. s. 8.

s repertoárem typově navazujícím na program *EXPO 58*, který byl doplňován a upravován.¹⁹⁵ V té době už Laterna magika spadala pod Československý státní film a později působila v rámci Státního divadelního studia.¹⁹⁶ Kolem roku 1973 se – i přes značné úspěchy v zahraničí – uvažovalo o jejím zrušení. O její záchranu se zasloužil Josef Svoboda, jenž se stal jejím novým uměleckým šéfem, a Laterna magika byla opět přičleněna k Národnímu divadlu.¹⁹⁷

Do nové éry vstoupila Laterna magika s představením *Pražský karneval*,¹⁹⁸ který odrážel ideu Josefa Svobody vytvořit nový typ inscenace, jež by byla „*soudržným dramatickým kusem*“.¹⁹⁹ Autorem a režisérem *Pražského karnevalu* byl Václav Kašlík, s nímž Josef Svoboda v té době často spolupracoval. Jako námět vybral Kašlík pražské pověsti a legendy, které se dochovaly v lidovém podání a v literatuře Aloise Jiráska a Františka Kubky. Osnovu představení tvořily příběhy: Kouzelník Žito, Střevíčky, Faustův dům, Travička, Zlatá ulička, Dora a finálové Zaklínání.

Vytvořit si ucelený obraz o kostýmech, které Zdenek Seydl navrhl u tohoto představení je velmi komplikované. Jelikož návrhy kostýmů se vůbec nedochovaly a černobílé fotografie pouze sporadicky, nelze tak posoudit kvality a invenci umělce v této inscenaci. Navíc nebyl *Pražský karneval* na repertoáru Laterny magiky dlouho. Krátce po jeho premiéře byl patrně kvůli baladickému ladění přecházející až do morbidnosti a situovanosti do historie, čímž by i nepříznivě reprezentoval Československo v zahraničí, cenzurou zakázán.²⁰⁰ O podobě kostýmů či dokonce o Zdenku Seydlovi se nepíše ani v kritikách, které však ještě před stažením inscenace stihly informovat veřejnost.²⁰¹

O to více potěší reprodukováné kostýmní návrhy k přepracované verzi pražských pověstí s názvem *Láska v barvách karnevalu*,²⁰² které jsou uloženy v Divadelním ústavu

¹⁹⁵ Ustrnutí dramaturgické koncepce způsobil i odchod Alfréda Radoka z Laterny magiky. Podnětem byl druhý program *EXPO 58*, jehož součástí bylo *Otvírání studánek*, které bylo ještě před premiérou zakázáno. V květnu roku 1960 byl Radok zbaven funkce uměleckého vedoucího a následně z Laterny magiky byl vyhozen. (Janeček – Kubišta 2006, s. 10–11.)

¹⁹⁶ Pod Československý státní film spadala Laterna magika od roku 1960, v rámci Státního divadelního studia působila mezi lety 1966–1973.

¹⁹⁷ Kocourková 2018, s. 88.

¹⁹⁸ *Pražský karneval*, L: Václav Kašlík, H: Václav Kašlík, Ms: Miroslav Horníček, R: Václav Kašlík, Ch: Vlastimil Jílek – Pavel Šmok, S: Josef Svoboda, K: Zdenek Seydl, Kfd: Emil Sirotek, D: František Vajnar, ND (Laterna magika), P: 30. 5. 1974.

¹⁹⁹ Kocourková 2018, cit. s. 188.

²⁰⁰ *Ibidem*, s. 194–195.

²⁰¹ K recenzím například: Daneš (rec.) 1974. – Rössler (rec.) 1974a. – Rössler (rec.) 1974b.

²⁰² *Láska v barvách karnevalu*, Scn: Václav Kašlík – Evald Schorm – Josef Svoboda – Bohumír Gemrot – Zdeněk Mahler – Jaromír Kallista, H: Pavel Bořkovec – Julius Fučík – Jan Klusák – Bohuslav Martinů – Wolfgang Amadeus Mozart – František Ignác Tůma – Pavel Josef Vejvanovský, R: Václav Kašlík – Evald Schorm, Ch: Miroslav Kůra – Jiří Blažek – Pavel Šmok – Vlastimil Jílek, S: Josef Svoboda, K: Zdenek Seydl, Kfd: Emil Sirotek, ND (Laterna magika), P: 29. 3. 1975.

v Praze. Přetvořením inscenace a tím i záchranou alespoň částí scén byl pověřen Evald Schorm. Z původního *Pražského karnevalu* zmizel konferenciér a místo něj nově provázely dějem tři figury z *commedie dell'arte* – Kolombína, Harlekýn a Pantalón. Ustálenost typů postav a jejich vzhled však nezabránila Zdenku Seydlovi v rozvinutí jeho fantazii. Kostýmní návrhy a masky překypují pestrou barevností, hravostí a nápaditostí. Seydl se nedržel striktních pravidel, jak mají být postavy v *commedia dell'arte* oděny, ale se vši originalitou naprosto pozměnil jejich vizuál. Místo červeného kostýmu s pláštěm navrhl *Pantalónovi* mnohem rozvernější a barevnější úbor. U *Harlekýnova* kostýmu upustil od károvaného dekoru, zároveň však oblek neztratil nic ze své barevnosti. Navržené kostýmy a masky jsou samy o sobě karnevalem barevných variací, tvarů a rozverné poetičnosti, které odrážejí Seydlovu osobnost [101; 102].

Láska v barvách karnevalu vedla ke vzniku nového typu inscenací vyznačujících se kompaktním, tematicky provázaným jevištním tvarem. Pod taktovkou Evalda Schorma a rozsáhlého kolektivu těch nejlepších umělců se zrodil „nesmrtelný“ *Kouzelný cirkus* [103].²⁰³ Hlavními postavami jsou dvojice klaunů – Smutný a Veselý, kteří se snaží dosáhnout krásnou Venuši z Botticelliho obrazu. Při svých cestách a dobrodružstvích jim do cesty klade nástrahy Svůdce jako manipulátor ztělesňující zlo. Jak poukazuje Lucie Kocourková, předobraz hrdinů se zrodil již v *Lásce v barvách karnevalu*. Z Kolombíny se stala Venuše, z Pantalóna Svůdce a z Harlekýna dva navzájem se doplňující klauni.²⁰⁴

Velké množství rozličných postav a artistů vystupujících v inscenaci vyžadovalo i jejich různou charakteristiku, samozřejmě však v nutné stylové jednotě, kterou udával rámec představení. *Venuše* v upnutém tělovém trikotu s blond parukou a zlatou korunkou jako by přímo vystoupila z obrazu Sandra Botticelliho. *Svůdce* v červené vestičce a károvaném fraku dostal podobu ďábelského ředitele cirkusu a *Veselý klaun* se *Smutným klaunem* obdrželi hravě barevné kostýmy.

Laterna magika byla díky *Kouzelnému cirkusu* vyhledávaným divadelním tělesem. Inscenace se stala vůbec nejpopulárnějším a nejreprízovanějším představením nejen Laterny magiky, ale řadí se i mezi nejhranější tituly ve světě. Díky zahraničním zájezdům navštívili herci *Kouzelného cirkusu* sedmnáct zemí světa, ne-li více. O popularitě inscenace a Zdenkem Seydlem navržených kostýmech hovoří Vladimír

²⁰³ *Kouzelný cirkus*, Scn: Evald Schorm – Emil Sirotek – Jiří Srnec – Josef Svoboda – Jan Švankmajer – Karel Vrtiška, R: Evald Schorm – Jiří Srnec – Jan Švankmajer, Ch: Karel Vrtiška – Jiří Hrabal – Vlastimil Jílek – Josef Koniček – František Pokorný, S: Josef Svoboda, K: Zdenek Seydl, Kfd: Emil Sirotek, ND (Laterna magika), P: 15. 4. 1977.

²⁰⁴ Kocourková 2018, s. 212.

Pohořelý (představitel Smutného klauna) ve své vzpomínce ze zájezdu v Eidhovenu v Nizozemí: „*Diváci byli nadšení, měli jsme potlesky ve stoje [...]. Potom jezdila do Prahy spousta Holanďanů a chodili na Laternu magiku, protože ji nestačili v Eidhovenu vidět, někteří se ptali, jestli si nemůžou koupit kostýmy z představení, takový byl zájem.*“²⁰⁵ Nadčasovost a originalita představení zajistily, že je dílo v Laterně magice na repertoáru již přes čtyřicet let. Díky *Kouzelnému cirkusu* a jeho původnímu filmovému záznamu, který je stále součástí inscenace, „cirkusové“ postavy v kostýmech Zdenka Seydla pořád ožívají.

1.2.2 Na menších scénách

V sedmdesátých letech pracoval Zdenek Seydl převážně pro Národní divadlo, nelze však opomenout ani jeho práce pro divadelní scény, které menšinově, nicméně podstatně zaujímají důležité místo v umělcově divadelní produkci. Roku 1971 se navrátil do „Burianova“ divadla, tentokrát však už bez Emila Františka. Seydlův nezaměnitelný rukopis rozzářil scénu v mimopražském Divadle Vítězslava Nezvala v Karlových Varech a jeho kostýmy měli diváci možnost zhlédnout po více jak deseti letech i v Divadle na Vinohradech.

Spolu se smrtí Emila Františka Buriana roku 1959 zaniklo i jeho pověstné divadlo D 34. Na něj však navázalo divadlo nové a svým názvem upomínalo na jednoho z největších avantgardních divadelních režisérů. Počátkem sedmdesátých let zaklepala normalizace i na dveře Divadla E. F. Buriana. Příchodem nového ředitele – herce z ND Josefa Mixy, jenž „*vedl divadlo v intencích normalizační kulturní politiky*“,²⁰⁶ vzala však v šedesátých letech vydobytá tvůrčí vynalézavost jak dramatická, inscenační, tak i herecká za své. Neinvenční režie způsobila i sníženou návštěvnost a divadlo tak přistoupilo k uvádění veseloher v domnění, že si diváky opět získá.²⁰⁷

Zdenek Seydl byl pověřen výpravou k veselohře Tirsa de Molina *Don Gil, modrý kavalír* v režii Josefa Pally.²⁰⁸ Umělcovy návrhy se nedochovaly, ale kusou představu o výpravě si lze udělat z otištěného návrhu na scénu a jednoho kostýmu v divadelním programu k představení.²⁰⁹ Koncepti výpravy založil Seydl na symbolice hry, v níž rozehrávají herci komedii plnou zápletek, omylů, nedorozumění a intrik. Hlavním

²⁰⁵ Ibidem, cit. s. 253.

²⁰⁶ Šrm [Eva Šormová], heslo Divadlo E. F. Buriana, in: Šormová (ed.) 2000, s. 63–65, cit. s. 64.

²⁰⁷ Ibidem, s. 64.

²⁰⁸ *Don Gil, modrý kavalír*, Dr: Tirso de Molina, H: Jaromír Oto Karel, R: Josef Palla, S+K: Zdenek Seydl, Divadlo E. F. Buriana, P: 23. 11. 1971.

²⁰⁹ Mixa (ed.) (div. program) 1971.

výrazovým prostředkem byl charakteristický znak hracích kostek – puntík, který zaplňoval prostředí jeviště a přecházel i na kostýmy herců. Dojem umocňovala šestice hracích kostek umístěných na podlaze scény.

Krátce po listopadové premiéře v Divadle E. F. Buriana měla své první veřejné uvedení inscenace *Ženský boj* Václava Klimenta Klicpery v Divadle Vítězslava Nezvala v Karlových Varech.²¹⁰ Komedií z krkonošského lidového prostředí o věčném sváru mezi muži a ženami se představil čerstvý absolvent pražské DAMU – režisér Ivan Zmatlík, jenž ke spolupráci přizval svého nevlastního otce Zdenka Seydla.²¹¹ Proměnu scény řešil Seydl pomocí látkových plent, které byly díky své snadné manipulovatelnosti a pestrému malování schopny budovat prostor [104; 105]. Výtvarník zavzpomínal na své dětství, kdy jako dítě obkresloval lidové vzory. Nyní si je opět vypůjčil, aby motivy bez parafrází a s tvůrčí schopností představil obecnstvu. Příklon k lidovému umění objasňuje v divadelním programu: „*Protože upřímnost a skromnost jsou stehy vyšíváných krajk a štětec, který pomalovává almaru z Kerkonoš, je namáčen do dobroty z perníkového medu, jako i pan Václav Kliment Klicpera je studnou křišťálově českých slovosledů i potměchutě.*“²¹² Velmi vynalézavě a hravě ztvárnil ženskou zbroj ve svém kostýmním návrhu. Ženám „vyzbrojenými“ poklicemi, dřevěnými lžicemi a lopatkami na smetí posadil na hlavy místo přilbic jedné džbán, druhé hrnec a poslední cedník. Do rukou jim vložil lopatu, vidle a smeták a v plné zbroji s válem na těsto místo štítu se ženy mohly pustit do boje [106].

Představení plné lidových prvků očekávalo i obecnstvo v Divadle na Vinohradech, kde byla na repertoár zařazena česká klasická báchorka Josefa Kajetána Tyla *Strakonický dudák*.²¹³ Zdenek Seydl se však vydal jinou cestou. Nenechal se svázat tradicí ani konvencemi a snažil se navrhnout moderní kostýmy, které by podtrhly spíše pohádkovou prostotu divadelní hry než její niternou lidovost. Vydal se cestou stylové zkratky a grotesky. Vlastnosti dekorace na jinak střízlivé scéně Miloše Tomka (pouze se zavěšenými prvky navozující prostředí děje) tak převzaly Seydlovy kostýmy. Pro postavy nadpřirozeného světa volil stylizované, místy až fantaskní úbory. Například masky

²¹⁰ *Ženský boj*, Dr: Václav Kliment Klicpera, H: Jaroslav Tvrdý – Ivan Zmatlík, R: Ivan Zmatlík, S+K: Zdenek Seydl, Divadlo Vítězslava Nezvala (dnes Městské divadlo Karlovy Vary), P: 11. 12. 1971.

²¹¹ Ivan Zmatlík (nar. 1944) je synem ilustrátorky Heleny Zmatlíkové. V roce 1951 se stala druhou ženou Zdenka Seydla, který jí pomáhal s výchovou jejího syna Ivana z prvního manželství. Jejich vztah se rozpadl v roce 1973 a v témže roce se Seydl potřetí oženil s Marií Raabovou. (Hůla – Lehkoživová – Špičáková (edd.) 2015, s. 402.)

²¹² Zdenek Seydl, Proč právě *Ženský boj*, in: *Klicpera: Ženský boj* (div. program) 1971.

²¹³ *Strakonický dudák*, Dr: Josef Kajetán Tyl, H: Svatopluk Havelka, R: František Štěpánek, S: Miloš Tomek, K: Zdenek Seydl, DnV, P: 10. 10. 1973.

Zbrojnošů „krále zemí neznámých“ [107] se silně dotýkaly abstrahovaných forem kostýmů Triadického baletu Oskara Schlemmera. Bílé šaty *Lesních panen* současně dotvářely scénu, když se se zvednutím oboustranné sukně proměnily v rozkvetlé koruny stromů [108]. Kostýmy lidí pojal dekorativněji za podpory barvitých zdobných dezénů látek.

Seydlův byt' silný projev se však setkal v dobovém tisku s neblahým hodnocením. Kostýmy podle kritiků nevyvolávaly dojem českého prostředí, strhávaly na sebe až zbytečně velkou pozornost a rozštípily inscenační jednotu představení. Zdenek Seydl byl odsuzován, že se nedržel tradic, že nezasadil kostýmy do lokálního a dobového prostředí Tylovy hry a vytratil se tak její lidový charakter.²¹⁴ Ovšem ne všichni na Seydlův výtvarný projev pohlíželi stejně a jeho kostýmy, ač v menšině, si zasloužily i uznání.²¹⁵

²¹⁴ Více ke kritice: Beneš (rec.) 1973. – Kopáčová (rec.) 1973. – Langr 1974. – Nožka (rec.) 1973. – Procházka 1974.

²¹⁵ Seydlem navržené kostýmy hodnotili kladně například: Hrouda (rec.) 1973b. – Švormová (rec.) 1973.

1.3 Nerealizovaná díla

Mezi velkým počtem Seydlem vytvořených kostýmních návrhů se objevují i takové, které jsou opředeny řadou otázek, na něž lze jen stěží odpovědět. V knize Aleše Fuchse publikoval Seydl řadu kreseb, které se sice velmi podobají návrhům ke kostýmům, avšak jsou označeny jako pouze „studie“. Jednou z nich je kresba *Čerta*,²¹⁶ která svým kreslířským výrazem založeným na silné černé kontuře a barevným vyplněním ploch, je totožná s kresbou *Starého Ezechiela*, která dle uvedených informací v knize měla sloužit jako návrh divadelního kostýmu ke hře Josefa Kajetána Tyla *Tvrdohlavá žena*.²¹⁷ Lze se dozvědět, že hra nakonec nebyla realizována, avšak chybí údaj, o které z divadel se mělo jednat. Jisté je, že kresba byla nakonec použita jako ilustrace v knize Štefana Kubína *Strakatý máslo*.²¹⁸ Knihu provází řada dalších kreseb stejného rukopisu. Seydl vymezoval tvar kreseb čtvercem a postavám tak zcela chybí krky. Ve srovnání s typickými umělcovými kostýmními návrhy kresba *Starého Ezechiela* zcela vybočuje. Nejen její umístění v knize, ale i způsob kresby, který je totožný s dalšími ilustracemi, by spíše nasvědčoval, že se jedná o ilustraci než o kostýmní návrh.

Další otázka vyvstává při pohledu na tři kostýmní návrhy z Alšovy jihočeské galerie, kterým je připisován rok 1949 a na jeden nedatovaný návrh z Galerie výtvarného umění v Náchodě. Miroslav Lamač ve svém textu pro časopis *Tvar* uvádí, že Seydl v roce 1949 navrhoval kostýmy pro Jana Wericha, jenž připravoval hru o Jaroslavu Ježkovi.²¹⁹ Všechny čtyři kresby jsou svou stylizací protáhlých postav takřka totožné. Navíc jsou v levém horním rohu číslovány a doplněny přípisem s názvy Ježkových písní: *Vousatý svět* [109], *Svět patří nám* [110], *Blues z pozůstalosti* [111] a *Na shledanou v lepších časech* [112]. Lze se tedy domnívat, že se jedná o kresby z jednoho souboru k nerealizované Werichově hře, z jejichž různorodého číslování lze vyčíst, že Zdenek Seydl vytvořil kostýmních návrhů mnohem více.

Z poloviny sedmdesátých let pochází několik kostýmních návrhů ke hře Jana Drdy *Dalskabáty hříšná ves aneb Zapomenutý čert*, která měla být realizována roku 1975 v Národním divadle. Je zřejmé, že si Zdenek Seydl Drdovu pohádku oblíbil, neboť již v roce 1959 vytvořil scénu a kostýmy této inscenace pro Ústřední divadlo československé armády (dnes Divadlo na Vinohradech) a taktéž doprovodil ilustracemi dvě knižní

²¹⁶ Fuchs 1977, s. 49.

²¹⁷ Ibidem, s. 120.

²¹⁸ Kubín 1964, s. 160.

²¹⁹ Lamač 1957, s. 25.

vydání. Oproti kostýmním návrhům k realizovanému představení, jejichž černé obrysové linie vyplnil vodovými barvami, se tentokrát uchýlil pouze k barevné kontuře fixy [113; 114]. Postavy jsou mnohem více stylizovanější a rozvernější, ale zároveň nechybí vykreslení detailů.

2 Symfonie tvarů a barev

Výběr jednotlivých inscenací je určen snahou poukázat na různorodost tvůrčích principů a přístupů Zdenka Seydla v divadelní tvorbě. Důraz je kladen na jeho scénografické a kostýmní návrhy nejen jako na autonomní umělecká díla, ale současně jako dramaticko-inscenační složky jednotlivých představení.

2.1 Činohra

2.1.1 Porážka

Dr: Nordahl Grieg

H: Lubor Schwarz

R: Jaromír Pleskot

S: Josef Svoboda

K: Zdenek Seydl

ND (Tylovo divadlo)

P: 14. 6. 1957

Ve třinácti obrazech se rozehrává příběh z jara roku 1871 o pařížských komunardech. Řada recenzentů upozorňovala na předlohu Nordahla Griega, která ilustrací historické události upozadila lidské charaktery a osudy.²²⁰ Pramálo senzibility v ději tak nechávalo obecenstvo vůči inscenaci emocionálně pasivním.

Poetičnost a lyriku vnesla do hry předně Svobodova scénografie, jež výrazně dokresluje prostředí. Projekci pařížských ulic [17], monumentálních palácových interiérů, průčelí domů a rozkvetlých stromů nad hřbitovní zdí v závěrečné scéně obohatil mobiliárem. Naddimenzovaná promítaná scenerie na rozměrných tylových závěsech v porovnání s velikostně věrnými rekvizitami vyjádřila ideovou hloubku představení [18]. Na realistické scéně ilustrující atmosféru děje demonstrují historický příběh herci v Seydlových barevných naturalistických kostýmech, které podle Stanislava Zvoníčka „jsou pestré jak malířova paleta“.²²¹

Zdenku Seydlovi bylo svěřeno vytvoření sto osmi kostýmních návrhů, což dokazuje rozsáhlost úkolu, kterého se umělec zhostil. K návrhům použil kolorovanou perokresbu tuší na lehce okrových papírech. Pestrá barevnost vypovídá o užití anilínových barev. Kresby výtvarník opatřil autorským razítkem a přípisem tužkou označující osobu, jíž kostým náleží. Většina dochovaných návrhů zobrazuje vojáky a

²²⁰ Ke kritice dramatické předlohy: Machonin (rec.) 1957. – Urbanová (rec.) 1957. – Zvoníček (rec.) 1957.

²²¹ Zvoníček (rec.) 1957, nestr.

členy národní gardy v dobových uniformách, v nichž dominuje červená a pařížská modř [19]. Více než barevnost však zaujme kreslířský rukopis realistických postav, jenž oproti většině Seydlových rozverných děl není příliš obvyklý. Postavy nabývají individuálního rázu a psychologičnosti. Například u Thiersova pověření *Debruna* [20] lze pozorovat rysy Bohuše Hradila. Zachycením zvýšené emocionality v jejich tvářích definoval Zdenek Seydl povahy jednotlivých postav. Figury v rozmanitých postojích doplněny o rekvizity rozehrávají hru již na papíře.

Postavy konturovány silnější černou tušovou linií nabývají na plasticitě graficky cítěným šrafováním a lehkým barevným odstíněním zvýrazňujícím siluety osob. Nejmarkantněji lze stínování pomocí lokálních barev pozorovat v oblastech tváří a rukou jako by byly postavy osvětleny ostrým světlem. Do realisticky provedených kostýmních návrhů vnesl umělec i něco ze své svébytné ornamentálnosti v podobě vlnovek a zákrutů. Těmi vyjádřil zdobení uniforem generála *Thierse* [21] a *Komandanta* [22], u *Gabriely Langevinové* [23] takto stylizoval volány lemující smaragdově zelený plášť.

2.1.2 Matka Kuráž a její děti

Dr: Bertolt Brecht

H: Paul Dessau

R: Jan Kačer

S: Josef Svoboda

K: Zdenek Seydl

ND

P: 16. 10. 1970

Divadelní hra *Matka Kuráž a její děti* vznikla v době vypuknutí druhé světové války v roce 1939. Autor Bertolt Brecht se v díle bouří proti násilí, totalitě a válce, která se dotýká především obyčejných lidí. Příběh o markytánce Anně Fierlingové, zvané Matka Kuráž, se odehrává mezi léty 1624 až 1636 v době třicetileté války. Se svým obchodnickým vozem se táhne válkou zpustošenou krajinou a snaží uživit sebe a své tři děti. Ve válce vidí způsob obživy a nezanevře na ni ani v momentě, kdy v ní všechny své děti ztratí. Poprvé bylo drama uvedeno v roce 1941 v Curychu a o osm let později jej režíroval sám Bertolt Brecht ve svém divadle Berliner Ensemble. V Národním divadle nebyla tato hra – s výjimkou zájezdu Brechtova divadla do Prahy v roce 1958 – až do roku 1970 uvedena.²²²

²²² Vážanová 2010, s. 13–14.

Principem Svobodovy scénografie se stal lapidární znak, kterým metaforicky vyjádřil hrůzy války. Monumentální čtyř a půl tunová železná plastika z prohýbaných svařovaných plátů o velikosti scénické podlahy byla zavěšena na třech kovových lanech. Variabilitu tohoto objektu určovala jeho schopnost manipulace v prostoru. Jednou sloužila plastika jako opona nebo střecha chalupy, podruhé jako pošlapaná a rozbrázděná země válkou [82]. „*Spodní část plošiny byla z blýskavého plechu, což symbolizovalo vábení války, horní byla rezavá, jakoby zakrvavená a začernalá lidským utrpením.*“²²³ Svobodovy prvotní představy o scénografii byly však jiné. Helena Albertová uvádí, že se scénograf snažil Janu Kačerovi vnutit scénu založenou na projekcích. „*Režisér si naopak představoval robustní, drsnou a hmotnou scénografii*“, kterou podpořil i Zdenek Seydl.²²⁴ Jinak prosté jeviště bylo doplněno nábytkem pro interiérové scény z drobného materiálu, jenž správným estetickým dojmem dopomohl navodit dobovou atmosféru.

Výraznou roli v inscenaci hrály Seydlem navržené barokní kostýmy. Jejich účelem bylo zachytit dobu třicetileté války a současně díky nim inscenace se Svobodovou drsnou scénou působila na diváka mnohem přívětivěji. Bohatá mnohotvárnost kostýmů a symbolický monumentální scénický objekt popřel brechtovskou koncepci jednoduché a prázdné scény.²²⁵

Po formální stránce jsou kostýmní návrhy pro *Matku Kuráž a její děti* velmi specifické. Zdenek Seydl vytvořil kresby pro jeho běžné návrhy nezvyklým sépiovým inkoustem na lehce nahnědlém nebo nazelenalém hrubším papíru. Plasticitu postav modeluje šrafurou nebo lavírováním [83; 84; 85]. Kreslil lehkou rukou, výstižně a bez jakéhokoliv zaváhání. U těchto návrhů se snad nejvíce projevilo Seydlovo grafické cítění a výtvarná zkratka. Podobně jako i u jiných inscenací, byly zde kostýmy Seydlem vybrány z fundusu, na nichž proběhly drobné úpravy nebo doplnění dle představ výtvarníka.²²⁶ Naprostá absence barevnosti kresebných návrhů by nasvědčovala předem dojednanému využití starších kostýmů.

2.1.3 Amfitryon

Dr: Jean-Baptiste Poquelin zv. Molière

H: Miroslav Ponc

R: Miroslav Macháček

S: Dana Zámečníková

²²³ Albertová 2012, cit. s. 164.

²²⁴ Ibidem, cit. s. 171.

²²⁵ Ptáčková 1983, s. 49.

²²⁶ Divadelní archiv Národního divadla, Praha, Matka Kuráž a její děti 1970, sign. Č541a, Rozpočet na výpravu: Bartolt Brecht: Matka Kuráž ze dne 17. června 1970.

K: Zdenek Seydl
ND (Tylovo divadlo)
P: 13. 1. 1973

Molièrův *Amfitryon* je jednou z tzv. komedií-baletů, které byly oblíbenou zábavou Ludvíka XIV., milovníka skvělých podívaných, v nichž často sám francouzský král a jeho dvořané vystupovali.²²⁷ V komedii čerpající z antických bájí autor satiricky kritizoval mravy vládnoucí šlechty a současně samotného „krále Slunce“ s jeho milostnými pletkami.²²⁸ Ve vládci Olympu Jupiterovi, který na sebe vzal podobu thébského vojevůdce Amfitryona, aby svedl jeho ženu – krásnou Alkménu, Molière ztělesnil samotného Ludvíka XIV. a paralelně rozvinul zápletku záměny boha Merkura za Amfitryonova sluhu Sosia, čímž inscenaci obohatil o mnoho komediálních situací.

V době *Amfitryonovy* premiéry v Palais Royal v roce 1668 bylo dvorské divadlo považováno za vznešenou a slavnostní podívanou. Proto byl také kladen důraz na výtvarnou složku, v níž se usilovalo o co nejvěrnější optickou iluzi celistvého obrazu světa. Architektonicky komplikované a malířsky bohatě malované dekorace provázela náročná jevištní technika, grandiózní triky, efekty a mašinerie.²²⁹ Princip barokního divadla poplatný době vzniku Molièrovy komedie silně ovlivnil režiséra Miroslava Macháčka, jenž z *Amfitryona* učinil velkolepé představení odehrávající se jako karnevalová dvorní zábava Ludvíka XIV.

Tohoto režijního koncipování inscenace se nutně musela přidržet i výprava, která měla za úkol vtáhnout diváka do atmosféry zábav sedmnáctého století. Výtvarnice Dana Zámečnicková, poučena francouzským barokním divadlem, navrhla scénu, jejíž výzdoba se dle dobových pravidel soustředila na zadní prospekt, bohatě malované plošné kulisy s iluzivní perspektivou umístěné po stranách jeviště a na systém závěsných paludamentů, které nejenže plnily estetickou funkci, ale jejich úlohou bylo zároveň zakrýt pohled do provaziště.²³⁰ Rozdíl mezi typickou barokní scenerií a výpravou k *Amfitryonovi* spočíval v absenci malířskosti, kterou Zámečnicková nahradila použitím reprodukováných fotografií na plátně. Nechyběla ani jevištní technika s mechanismy a zvláštními efekty jako létací stroje ve formě oblaku, na němž pronáší prolog Merkur společně s Nocí na

²²⁷ Brockett – Hildy 2019, s. 315.

²²⁸ Nicméně tuto nepřímou kritiku Ludvík XIV. považoval spíše za poctu jeho osobě a „*neshledával na ní nic závadného*“. (Mikeš 2001, cit. s. 364)

²²⁹ Brockett – Hildy 2019, s. 187–191. – Kazda 1998, s. 149.

²³⁰ Braun 2001, s. 83–90.

voze taženém vzduchem dvěma koňmi [90]. Režijním požadavkem bylo také plné nasvícení scény během celého představení.²³¹

Snaha o honosnost inscenace pronikala v sedmnáctém století i do divadelních kostýmů, jejichž základ tvořil barokně přizdobený dobový oděv, který tvořil výrazný kontrast ke kostýmům *commedie dell'arte*.²³² Zdenek Seydl si byl vědom, že k umocnění pompéznosti inscenace odehrávající se jako maškarní zábava na dvoře Ludvíka XIV. je nutné přizpůsobit i podobu kostýmů. Usiloval o efektní a nadmíru barevné kostýmy s bohatým zdobením krajkami, výšivkami a rozmanitým dezénem látek. Jeho záměry lze vyčíst ze zaznamenané porady k připravované inscenaci: „*Jedná se o karneval, kostýmy musí „šumět“. Náročnost je zde i u komparsů, efekt je potřebný, nic se nedá ošidit.*“²³³ Vedle barokem inspirovaných kostýmů navrhl Seydl taktéž obličejové masky zvyšující Macháčkovu karnevalové ladění Molièrovu komedie, díky kterým bylo možné vyřešit i záměnu pravého a nepravého Amfitryona a Sosia. U postav *Merkura* a *Sosia* zvolil Seydl harlekýnské škrabošky, v případě boha *Jupitera* a *Amfitryona* pak použil komplikovanější přilbice s bohatým chocholem znesnadňujících rozlišení hercových obličejových rysů.

Okázalost kostýmů a masek lze spatřovat i u Seydlových návrhů. Ačkoliv v realizované inscenaci překypovalo oblečení barevností, kresby paradoxně postrádají barevný akcent a umělec užil pouze obrysovou kresbu tužkou [91].²³⁴ Návrhy však nepostrádají Seydlovu originalitu, kdy barevnost nahradil detailním vykreslením i nejmenších detailů zdobících oděvy [92]. V pružnosti kresebných linií formujících se v ostré hrany, nebo naopak ve vlnících se křivkách v návrzích, lze pozorovat spjatost se Seydlovými volnými kresbami a ilustracemi. Metamorfované rozvlákněné linie a spirálovité zákruty umělcova rukopisu je možné shledat v kresbách zachycujících jeho putování Čínou v roce 1957. Toto výtvarné vyjadřování se záhy stalo jeho osobitým stylem, který uplatňoval až do konce svého života, a to jak ve volných kresbách, tak v ilustracích, malbách, grafikách a dalších uměleckých oborech. Nutné je zdůraznit, že umělecký projev založený na uvolněném rukopisu nebyl jedinou formou Seydlova uměleckého projevu. Srovnáním kostýmních návrhů s dalšími Seydlovými díly jsou kresby

²³¹ Divadelní archiv Národního divadla, Praha, Amfitryon 1973, sign. Č18b, Protokol čís. 6–72/73 k přípravě činohry Národního divadla – z výroby porady dne 5. 10. 72, s. 1.

²³² Zavorský 2011, s. 69.

²³³ Divadelní archiv Národního divadla, Praha, Amfitryon 1973, sign. Č18b, Protokol čís. 6–72/73 k přípravě činohry Národního divadla – z výroby porady dne 5. 10. 72, cit. s. 1.

²³⁴ O barevnosti kostýmů se lze dočíst v protokolu k přípravě inscenace, který je uchován v Divadelním archivu Národního divadla, nebo v dobových recenzích. (Divadelní archiv Národního divadla, Praha, Amfitryon 1973, sign. Č18b, Protokol čís. 6–72/73 k přípravě činohry Národního divadla – z výroby porady dne 5. 10. 72, s. 1. – Křovák (rec.) 1973.)

k *Amfitryonovi* mnohem více realističtější, odpovídají požadavku na srozumitelnost a jasnou čitelnost, která je nutná při realizaci kostýmu. Deformaci tvaru tak Seydl využil spíše ve svých volných uměleckých dílech.

2.2 Balet

2.2.1 *Doktor Faust*

L: Heinrich Heine

H: František Škvor

R: Jiří Blažek

Ch: Jiří Blažek

S+K: Zdenek Seydl

D: František Škvor

ND (Smetanovo divadlo)

P: 18. 7. 1958

Do pěti obrazů je rozdělen příběh Heinricha Heineho na faustovské téma opírající se o středověkou německou legendu. Ústředním tématem se stává hledání ideálu ženy, ostatně i Mefistofeles ve hře vystupuje jako krásná žena. Realita se upořádá a Faustovo hledání se přenáší do scénického snu a fantazie.

Snovost a fantasknost baletu umocňuje Seydlovo rozvržení scény. Vedle mohutných a rozsáhlých pláten soustředil výzdobu na zadní prospekt a boční strany jeviště. Umělcův osobitý rukopis nelze popřít. U *Doktora Fausta* se vyvaroval realistické popisnosti a vystačil si s jednoduchým ornamentálním detailem, jenž navodil atmosféru děje.

V prvním obraze Faustovy pracovny lze pozorovat šestici asymetricky rozmístěných zvířetníkových kruhů různých velikostí [24]. Scénu doplnil o zrcadlo, v němž se Faustovi zjevila krásná Vévodkyně. Ve scéně vévodského dvora navodil velkolepost mohutnými malovanými závěsy, jejichž draperii vyjádřil stylizovanou malbou a dvojicí postranních ostře láných kulis [25]. Ve scéně se prolínají dva aspekty – oblost linií a kubické tvary. Nejlépe je zaoblenost pozorovatelná u vlnobití moře ve scéně se spartskou Helenou, v níž pomocí spirálovitě se kroutících linií vyjádřil Zdenek Seydl rozbourené moře zachvacující ostrov [26]. V závěrečné jarmareční scéně navodil atmosféru pouťovými bonbony visícími ze stropu [27]. Ostře láné linie, které lze spatřit v některých detailech scény poukazují na Seydlovo poučení českým kubismem. U zrcadla ve Faustově pracovně nebo u kulis na vévodském dvoře je čitelná inspirace

nábytkem a designem českých kubistických umělců Josefa Gočára, Vlastislava Hofmana a Pavla Janáka.

Ačkoliv by se zdálo, že výprava na sebe upoutává veškerou svou pozornost, Seydl k ní přistupoval s velkou promyšleností a vynalézavostí. Scéna oproštěná od zbytečných kulisa a mobiliářů umožnila tanečnickům snadnější pohyb po jevišti. O to více zapůsobily kostýmy, které se staly prostředkem hereckého výrazu. Živě barevné, pitoreskní, místy až rozverně kostýmy umělec koncipoval s důmyslností umocnit choreografii a charakterizovat postavy. Jako zářný příklad poslouží stať Lídy Vachtové, která je cenným zdrojem informací k podobě realizovaných kostýmů: „[...] *had* [...] *přesvědčuje svou hadovitostí nejen díky tanečnímu výkonu [...], ale především koncepcí kostýmu – bílé, gázové zavítky hlavy, vlnivé úseky jedovatě žlutých ploch, vedených velice funkčně v černém trikotu – třeba na ruce postupují ve směru ulmu a radiu.*“²³⁵ A nebo „*perly na růžovém trikotu Salome usvědčují ji z líné lascivnosti*“.²³⁶ Stejně jako u neustálého přemítání nad nejvhodnějším výtvarným ztvárněním scény se měnila i forma kostýmů, aby co nejlépe souzněla s gesty tanečníků. „*Je ovšem nutné si uvědomit, že Seydlovy kostýmy nevznikly z nějakého definitivně geniálního náčrtu na papíře [...]; byly to týdny a dny zkoušek až do generálky, ve kterých se měnil někdy jen detail kostýmu, jindy téměř celá koncepce.*“²³⁷

Malý zlomek dochovaných kostýmních návrhů v porovnání s černobílými dobovými fotografiemi naznačuje finální verzi realizovaných kostýmů. Kresby umělec vyhotovil černou tuší s užitím čistých tónů vodových barev.²³⁸ Tváře postav se v hmotnosti oděvu spíše ztrácí, ale o to větší důraz kladl výtvarník na překypující dynamičnost pohybu figur, která zesiluje mohutný lineárně propracovaný oděv. Živelnost, démonickou svůdnost a eleganci *Mefistofely* [28] vyobrazené v plném tanci znásobuje rudě zbarvený saténový vlající plášť, rukavičky a náhlavec s dlouhým brkem symbolizující úpis peklu. Noblesu a pompéznost vášnivé a pomstychtivé *Vévodkyně* [29] vyjádřil Seydl bohatou draperií našasených rukávců a pláště.²³⁹ Totožná fyziognomie

²³⁵ Vachtová (rec.) 1958, cit. s. 7.

²³⁶ Ibidem, cit. s. 7.

²³⁷ Ibidem, cit. s. 7.

²³⁸ U kostýmních návrhů uložených v Divadelním oddělení Národního muzea v Praze hovoří Jana Šálková o kolorování temperovými barvami. Absence pastóznějšího nánosu typického pro temperu a výraznější kolorit nasvědčuje upotřebení akvarelu. Nadto s akvarelovou technikou maloval Zdenek Seydl nejčastěji. (Šálková – Suchý 2001, s. 82)

²³⁹ Jana Šálková mylně považuje kresbu za návrh k postavě spartské *Heleny*. (Šálková – Suchý 2001, s. 82.) Po srovnání s fotografiemi z inscenace je patrná shodnost s postavou *Vévodkyně*. Nadto Lída Vachtová uvádí, že *Heleně* byla opatřena bleděmodrá kadeřavá vlásenka, která nikterak nekoresponduje s vyobrazením. (Vachtová (rec.) 1958.)

tváře a vyobrazení vlasů a koruny u kostýmního návrhu *Vévodkyně* a *Tanečnice* [30] svědčí o dvojím kostýmním konceptu téže postavy. Umělcovu nápaditost v návržení nepřeborného množství kostýmů charakterizuje postava *Tanečníka* s pastýřskou holí [31], u něhož se Seydl nebál použít výrazných aplikací na trikotu. Pro bohatější představu podoby kostýmů si opět půjčme slova Lídy Vachtové: „*Vrchní satanáš má žlutý trikot posázený červenými a černými střapci a bambulkami a upomíná svým kostýmem až k inspiraci z čínské opery, podčerti jsou střapatí, chlupatí [...]*“.²⁴⁰

2.2.2 Pták Ohnivák

L: Michail Fokin

H: Igor Fjodorovič Stravinskij

R: Jiří Blažek

Ch: Jiří Blažek

S+K: Zdenek Seydl

D: Albert Rosen

ND

P: 22. 6. 1962

Pták Ohnivák patří dnes již ke klasickým baletům z období před první světovou válkou. Hudbu k baletu napsal Igor Fjodorovič Stravinskij na objednávku Sergeje Pavloviče Ďagileva. Svou prvotinu zkomponoval Stravinskij v roce 1910 a ještě v témže roce hrál novinku soubor Ruských baletů v Pařížské opeře.²⁴¹ Balet inspirován ruskými pohádkami pojednává o careviči Ivanu, jenž se snahou o polapení Ptáka Ohniváka ocitne v zahradě zlého čaroděje Kostěje. S Ohnivákovou pomocí přemůže „nesmrtelného“ Kostěje a osvobodí zakleté careviče a zajaté carevny, z nichž nejkrásnější si vezme za ženu.

Seydlova výprava vzbudila mnoho kontroverzních reakcí. Recenzenti nejvíce kritizovali užití nadměrné výtvarné abstrakce, kterou umělec využil jak ve scénografii, tak u navržených kostýmů.²⁴² Co se týká scénického prostoru soustředil se pouze na zadní prospekty, které měly navodit atmosféru jednotlivých obrazů. Různorodost, se kterou přistoupil k malovaným prospektům byla jistě chvályhodná, nicméně výtvarné ztvárnění působí značnou roztrůstěností. Zdenek Seydl se patrně snažil zdůraznit protichůdné strany pohádkového světa podle předlohy Stravinského hudby. Obraz mocného Kostěje a jeho družiny se špičatými mohylami zakletých carevičů a bohatýrů přímo bodá do divákova podvědomí, že se blíží zlo [32]. Oproti tomu pestře barevná stylizovaná vegetace zahrady

²⁴⁰ Vachtová (rec.) 1958, cit. s. 7.

²⁴¹ František Alois Kypka, Igor Stravinskij, in: Kypka – Paclt 1957, s. 7–70, zvl. s. 15–16.

²⁴² Pospíšil (rec.) 1962. – Schmidová (rec.) 1962. – Vašut (rec.) 1962a.

s vějířovitými korunami stromů hraničící s formami *art deco* doplňuje líbeznost dobrodružného Ptáka Ohniváka. Zdůrazněme, že právě na této scéně se na jevišti objevila jediná kulisa celého baletu – strom se zlatými jablky. Původně Seydl navrhoval totožný tvar se stromy malovanými na zadním prospektu [33]. Dobové fotografie z inscenace však vypovídají, že výsledný tvar vějíře byl změněn a oblou korunu stromu nahradila trojúhelníková forma, jež svou ostrostí se zbývající scénou nekoresponduje [34]. Kontrastně pojmal výtvarník i závěrečnou scénu „reálného“ lidského světa, v němž dobro zvítězilo a osvobozené postavy se účastní svatebního veselí cara Ivana. Zadní prospekt s výjevem paláce evokuje svou geometrizací mozaiku [35; 36].

Tvarovou rozmanitost své fantazie uplatnil Zdenek Seydl i u kostýmů. Invenčně obsáhl *Příšery* Kostějovy družiny [37; 38]. Barevné trikoty s bohatými látkovými aplikacemi příznačně zvýrazňovaly choreografii Blažka. U kostýmu mocného čaroděje [39] lze vysledovat určitou inspiraci kostýmem *Kostěje* od ruského umělce a scénografa Alexandra Jakovleviče Golovina.²⁴³ Seydl převzal fyziognomii postavy a svým osobitým rukopisem ji stylizoval. Tuniku navrženou Golovinem nahradil trikotem. Oč nápaditěji si výtvarník poradil s tajemnými přízraky, o to méně vynalézavosti vyložil u postavy *Ptáka Ohniváka* [40]. Přílehlavý trikot ohnivých odlesků se zlatými akcenty není nic jiného než decentně pozměněný kostým *Mefistofely z Doktora Fausta*, jehož ND uvedlo o čtyři roky dříve.²⁴⁴ U *Ptáka Ohniváka*, jenž svým tancem udává náladu představení, bychom čekali mnohem nápaditější provedení a užití per evokující bájného ptáka. Nejproblematictější vyznívají vysoce stylizované kostýmy lidského světa [41; 42; 43]. Je třeba si uvědomit, že v baletu hraje kostým společně s choreografií a hudbou zásadní roli na dramatickém účinku inscenace. Tvarově střízlivé, geometricky členěné kostýmy neharmonizují s poetickou a ladnou baletní choreografií a na diváka působí spíše odtažitě.

V důsledku vysoké míry geometrizace a slohové rozmanitosti ztratila inscenace svou pohádkovou podstatu a odvrátila se od původního charakteru díla. Zaměříme-li se však na návrhy kostýmů, musíme ocenit Seydlovu tvarovou a barevnou obrazotvornost.

²⁴³ Alexandr Jakovlevič Golovin (1863–1930) byl ruský malíř a scénograf, tvořící ve stylu Art Nouveau. Pro divadlo pracoval od roku 1898. Ve svém přístupu se pokusil skloubit architektonické a malířské prvky pomocí řady pečlivě provedených velkých panelů. Společně se Sergejem Ďagilevem spolupracoval na prvních pařížských realizacích Ruských baletů. Mimo Ďagileva spolupracoval taktéž s divadelními režiséry Konstantinem Sergejevičem Stanislavským a Vsevolodem Emiljevičem Mejerholdem. (V. [Vasilij] Rakitin, heslo Golovin, Aleksandr (Yakovlevich), in: Turner (ed.) 1996b, s. 877–878. – Irina Shumanova, Golovin and Diaghilev. Pro et contra, *The Tretyakov Gallery magazine*, <https://www.tretyakovgallerymagazine.com/articles/3-2014-44/golovin-and-diaghilev-pro-et-contra>, vyhledáno 12. 5. 2020.)

²⁴⁴ Vachtová (rec.) 1962.

Prokázal, že jeho umělecký názor není vyhraněný a v jednom souboru kostýmních návrhů demonstroval svou širokou uměleckou „slovní zásobu“. Tušové perokresby strnulých postav koloroval pestrými anilinovými barvami s přídavkem zlaté a stříbrné. Neopomněl ani návrhy rekvizit příznačné pro jednotlivé figury a rozkreslení náhlavců *Příšer*, kokošník *Carevny* a *Bojarek* [44] nebo kožešinové pokrývky hlav *Careven* [45].

2.2.3 *Petruška*

Libreto: Alexandre Benois

H: Igor Fjodorovič Stravinskij

R: Jiří Blažek

Ch: Jiří Blažek

S+K: Zdenek Seydl

D: Albert Rosen

ND

P: 22. 6. 1962

Stejně jako *Ptáka Ohniváka* napsal *Petrušku* Igor Fjodorovič Stravinskij pro Ruské balety. Dílo se řadí mezi nejvýznamnější inscenace v produkci Sergeje Ďagileva a jeho tzv. ruských sezón, které prezentovaly domácí ruskou kulturu v zahraničí. Premiéra se konala v Pařížském divadle roku 1911 a francouzské publikum *Petrušku* nadšeně přivítalo.²⁴⁵ Odtud to byl už jen malý krok, aby inscenace pronikla i na scény dalších světových divadel. V ND byl balet uveden až po první světové válce v roce 1925, ale vskutku osobitý ráz mu vtiskl až Zdenek Seydl roku 1962. Výprava k *Petruškovi* přinesla Seydlovi velkou chválu nejen ze stran obecnstva a kritiků, ale také světové uznání za kostýmní návrhy, za které získal na Pražském quadriennale roku 1967 stříbrnou medaili v sekci Československé scénografické a kostýmní tvorby.

Význam Seydlova úspěchu pramenil z povahy baletu, jak ji určila Stravinského hudba a libreto, na němž spolupracoval i scénograf Alexandre Benois.²⁴⁶ Příběh *Petrušky* se odehrává o ruské masopustní pouti plné lidového humoru a městského folklóru, a právě toto prostředí bylo Zdenku Seydlovi více než blízké – atmosféra plná života, vzruchu, barev a věcí, jež mu byla nedílnou inspirací. Jeho obdiv a zaujetí pout'ovým veselím se

²⁴⁵ Pavel Klein, Igor Stravinskij a Sergej Ďagilev. Scénická vize baletu *Petruška*, in: Spurná (ed.) 2004, s. 171–193, zvl. s. 171.

²⁴⁶ Alexandre Nikolajevič Benois (1870–1960) byl ruský malíř, grafik, scénograf a spisovatel, člen skupiny Mir iskusstva. Stál u zrodu Ruských baletů a od počátku participoval na jejich uměleckých projektech. Mezi lety 1909–1911 pracoval jako umělecký ředitel Ruských baletů a současně do první světové války působil jako umělecký ředitel Moskevského uměleckého divadla (MCHAT). Výtvarné řešení scény a kostýmů chápal jako nedílnou součást celé inscenace. Největšího uměleckého úspěchu v divadle dosáhl v realizacích pro Ďagilevovy Ruské balety, zejména výpravou k *Petruškovi* z roku 1911. (Kenneth Archer, heslo Benois, Alexandre, in: Turner (ed.) 1996a, s. 734–735.)

projevilo nejen v inscenační tvorbě,²⁴⁷ ale i v jeho autorské knize *Růže z pouti* s bohatými ilustracemi, v níž popisuje své dojmy z jarmarečního prostředí, které se v něm zakořenily.²⁴⁸ Pro *Petrušku* vytvořil, i přes spousty charakterově rozličných postav, stylově kompaktní výpravu, jež se dle kritiků znamenitě snoubila jak se Stravinského hudbou, tak s choreografií sestavenou Jiřím Blažkem a zaručila tím inscenaci nebývale příznivé ohlasy.²⁴⁹ Petrohradskou pouť s loutkovým divadlem roku 1830 oprostil od realistické popisnosti, jak ji předepisovalo libreto a původní výprava Alexandra Benoise, a svou fantazií a originálním rukopisem ji přenesl do „dnešních“ dnů.

Mozaika – tímto jedním slovem by bylo možné charakterizovat výpravu k *Petruškovi*. Mozaika kostýmů složena z bohatě barevných, až křiklavých geometricky ornamentálních prvků. Oděv, jenž je pouze malým „sklíčkem“ v celkové graficky řešené dekoraci. A konečně i mozaika rozličně charakterizovaných postav od hlavních „hrdinů“ Petrušky, Baleríny a Maura, přes figury rušného dění masopustu, které však spojil do organického celku.

Scénu prvního obrazu Zdenek Seydl orámoval malovanými dekoracemi krámků, které rozprostřel po stranách ústředního loutkového divadélka zahaleného oponou posetou hvězdami [46]. Pout'ovou atmosféru navodila především pestrá barevnost kulis a stylizovaná zdobnost a Seydlovu rukopisu neunikly ani azbukové nápisy na jarmarečních boudách. Ve scéně, v níž se zvedla opona malého divadélka a starý šarlatán oživil loutky Petrušky, Baleríny a Maura, lze oproti původnímu scénografickému návrhu spatřit mírné odchýlení. Pozadí loutkového divadla totiž Seydl původně navrhl velmi zdobně, od čehož v konečné fázi upustil [47; 48]. Tento počín se zdá velmi šťastným, neboť na čistém pozadí bez ornamentů mohly na sebe kostýmy loutkových postav upoutat více pozornosti. Petruškův pokoj v druhém obraze, v němž bujaré veselí vystřídal smutek a bezmocnost loutky s lidskými emocemi, navrhl bez veškeré přeplněné pout'ové zdobnosti. U návrhu Maurova pokoje lze spatřit poučení návrhy Alexandra Benoise. Ruský scénograf, jenž dal *Petruškovi* podobu vůbec jako první, pojal zadní malované prospekty jako otevřenou knihu s výjevem orientální krajiny s kokosovými palmami pravidelně se střídající s kaktusy. Ze schématu, jak jej navrhl Benois, vyplynula i Seydlova prvotní koncepce. Podobnost lze spatřit jak ve formování prostoru, tak v rytmickém střídání palem a kaktusů na malovaném prospektu [49]. Dobové fotografie z inscenace z roku 1962 sice

²⁴⁷ Připomeňme *Operu z pouti* Emila Františka Buriana v D 34 z roku 1956.

²⁴⁸ Seydl 1960.

²⁴⁹ Pensdorfová 1962.

nepostihují komplexně celý prostor této scény, ale i na fotografiích zaměřených především na postavy vystupující v tomto obraze lze zpozorovat výtvarníkově odchylení od návrhu. Malba sice naznačuje kmeny dřevin, ale místo stylizovaných kaktusů rytmizuje plochu kuželovými motivy. V závěrečném obraze neutichajících masopustních radovánek, v nichž příběh *Petrušky* vrcholí, se na scénu navrátily paravánové díly s obrazem ruské pouti.

U kostýmů mohl dát Zdenek Seydl volný průchod své nezměrné fantazii. Toliko rozdílných postav vystupuje v baletu a přesto každá z nich má nezaměnitelnou podobu, která zároveň vtiskává každé z nich jistou svébytnost. Postavičky v návrzích jako by přímo utekly z dětských knížek ilustrovaných Seydlem a na jevišti roztančily kaleidoskop barev a tvarů. Se vši pečlivostí si vyhrál i s nejmenšími detaily. Kolorované kresby ani ne tak kostýmů, jako typologie ruských pouťových návštěvníků, přímo křičí barevnou jásavostí [50; 51; 52; 53]. Cennou výpovědí o podobě kostýmů jsou dochované návrhy, které řeknou mnoho o umělcově záměru. Samotnou realizaci pak přiblíží, ke vši škodě v tónech šedi, dobové fotografie. Největší výpovědní hodnotou je však realizovaný kostým, jenž prožil šťastné chvíle svého vzniku až po všechny útrapy na jevišti. Jediný dochovaný šitý kostým navržený Zdenkem Seydlem se dochoval právě k *Petruškovi*.²⁵⁰ Díky kostýmu *Maura* [54; 55; 56] si lze udělat jasnou představu o výsledné barevnosti, způsobu, jakým je návrh na papíře řešen v prostoru a o rozdílné koncepci mezi Seydlovou představou a reálně možným provedením.

2.2.4 Špalíček

L: Bohuslav Martinů

H: Bohuslav Martinů

R: Antonín Landa

Ch: Antonín Landa

S+K: Zdenek Seydl

D: Bohumil Gregor

ND

P: 7. 12. 1972

V cyklu baletů *Špalíček*, komponovaných Bohuslavem Martinů mezi léty 1931 a 1932 se odráží skladatelovo citelné sepětí s vlastí, s níž se rozloučil roku 1923 odchodem do Paříže. V myšlenkách se vrací ke své domovině v rodné Poličce a svým zážitkům

²⁵⁰ Zrealizovaný kostým *Maura* navržený Zdenkem Seydlem je vůbec jediným dochovaným z produkce tohoto umělce, neboť v rámci běžného divadelního provozu byly kostýmy neustále přešívány, upravovány a následně užity pro další představení. Jedním z hledisek této praxe je snížení výrobního rozpočtu pro dané představení.

z dětství. Jeho snahou bylo vytvořit lidové divadlo se zachováním prostého lidového tónu a využitím starých českých her, dětských říkadel a pohádek. Inspiraci hledal ve sbírce říkadel Karla Jaromíra Erbena a v literatuře Boženy Němcové.²⁵¹

Pohádky ve *Špalíčku* – O kohoutkovi a slepičce, O kocourovi v botách, Pohádku o ševci a smrti a Popelku – doplnil skladatel legendou o svaté Dorotě, lidovými zvyky jako například vynášení smrti a dětskými hrami.²⁵² Martinů se k partituře neustále vracel, upravoval a přepracovával ji. Své premiéry se balet dočkal v Národním divadle v Praze v roce 1933 v choreografii Joe Jenčíka.²⁵³ Tehdy bylo možné *Špalíček* zhlédnout ještě v původní verzi, v níž místo pohádky o Popelce byla součástí třetího jednání Erbenova balada Svatební košile. Konečná verze baletu (dokončená v roce 1940) se své premiéry v ND dočkala až po druhé světové válce v roce 1949 v choreografii Niny Jirsíkové.

Srovnáním výtvarného pojetí scény a kostýmů předchozích realizací *Špalíčku* na scéně ND lze u Zdenka Seydla spatřit výrazný posun směrem k požadavkům Bohuslava Martinů odstranit folklorizující tendence ve výpravě.²⁵⁴ Výtvarné řešení Josefa Matěje Gottlieba z roku 1933 se neslo ještě v duchu realistické scénografie utvářející prostředí děje, kterou později od prostoduché popisnosti vymanil Josef Svoboda. Ale ani Jan Kropáček, který se se Svobodou podílel na výpravě v roce 1949, se neodklonil od folklóru a jeho kostýmní realizace vycházely z lidových krojů. Ačkoliv je lidovost hlavní podstatou celého díla, Zdenek Seydl se zde citelně odvrátil od tradičního pojetí folklóru a navrhl moderní, osobitou výpravu, inspirovanou sice lidovými motivy, ale s výraznou výtvarnou zkratkou a stylizací.

Seydlovi bylo zadáno vypracování kompletního scénického návrhu včetně sto dvaceti kostýmních návrhů pro sólové tanečníky, členy baletního souboru a hostující děti z baletního učiliště. Výtvarník dobře chápal specifikum baletu, v němž je kladen důraz na taneční a pohybové vyjádření. Proto také pojal scénu jako volný prostor se zadním průchozím paravánem, jenž navozuje dojem vesnických domů na návsi [88], přičemž u některých jednání zcela mizí a je ponechán prázdný zadní prospekt. Výzdobu scény soustředil na výtvarné pojednání sufit v rozličných tvarových formách s geometrizujícím zdobením.

²⁵¹ Hejzlar 1989, s. 26, 40–42.

²⁵² Hra na „Pannu“, Hra na „Hastrmana“, Hra na „Vlčka“.

²⁵³ Nedbal 1965, s. 28.

²⁵⁴ Divadelní archiv Národního divadla, Praha, Špalíček 1972, sign. B132c, Protokol čís. 4–72/73 k přípravě baletu Národního divadla – z výrobní porady dne 12. 9. 1972, s. 1.

Oč jednodušeji pojal Zdenek Seydl scénu, aby nechal vyznít choreografii, o to větší důraz kladl na výtvarné řešení kostýmů pro tanečnický. Umělec se inspiroval lidovým folklórem, ale osobitě jej přetavil do lapidární zkratky. Hlavními znaky se pro něj staly proužky, puntíky a čtverečky. Dílčí kostýmy promýšlel do nejmenších detailů. Bylo pro něj velmi důležité „*co má tanečník na hlavě a na nohou, protože tím se figura uzavírá*“.²⁵⁵ Ve *Špalíčku* ožívá mnoho pohádkových postav a zvířat, a proto mohl uplatnit svou bohatou fantazii při formování jednotlivých kostýmů, které souvisí s celkovým vyzněním baletu. Podobu oděvů promýšlel v závislosti na tanečním pohybu, užil přitom tvarové nadsázky, ale i přesto velmi dbal na srozumitelné vyznění postav. Seydl odstranil naturalističnost, ale postavy, především zvířata, obdařil charakteristickými znaky, díky kterým byly snadno rozpoznatelné [89].

2.3 Opera

2.3.1 *Lásky hra osudná*

L: Karel Čapek – Josef Čapek

H: Zdeněk Folprecht

R: Karel Jernek

S+K: Zdenek Seydl

D: Jaroslav Krombholc

ND

P: 11. 11. 1966

Divadelní hru *Lásky hra osudná* napsali Karel a Josef Čapkovi v roce 1910. Mladého skladatele a dirigenta Zdeňka Folprechta zlákala ke zhudebnění a se souhlasem Karla Čapka vytvořil jednoaktovou operu, která měla poprvé premiéru ve Slovenském národním divadle v Bratislavě roku 1926, kde svého času začínající umělec působil.²⁵⁶ V roce 1946 uvedl dílo Karel Nedbal v Olomouci a o dvacet let později měli diváci možnost zhlédnout aktovku jako doplněk k opeře *Žvanivý Slimejš* i na jevišti ND.²⁵⁷

Již jsme se dotkli problematiky čapkovské předlohy a Folprechtova libreta, které prošlo značnou úpravou pro potřeby opery. Bratři Čapkovi napsali groteskní aktovku o lásce, intrikách a moci peněz s trpce ironickým koncem. Autoři se inspirovali commedii

²⁵⁵ Ibidem, cit. s. 1.

²⁵⁶ Zdeněk Folprecht (1900–1961) napsal operu *Lásky hra osudná* ve svých dvaadvaceti letech. Ve SND v Bratislavě působil jako dirigent v letech 1923–1938, do ND jej angažoval Václav Talich v roce 1939. V ND působil jako dirigent a hlasový poradce zpěváků při studiu repertoáru až do své smrti roku 1961. (J. P. [Jaromír Paclt], heslo Folprecht Zdeněk, in: Procházka (ed.) 1988, s. 105.)

²⁵⁷ Pavel Eckstein, Zdeněk Folprecht, skladatel a dirigent, in: Balabán (ed.) (div. program) 1966/1967a, s. 6–7.

dell'arte, která jim umožnila „funkčně využít jednotlivé komické typy, ale také parodovat určité konvenční přístupy k životu a tvorbě tak, jak je generovala soudobá literatura“.²⁵⁸ Kritika dobové poetiky a společenských stereotypů, na nichž Čapkové svou hru vystavěli, ztratila v důsledku Folprechtových úprav na vážnosti a postavy zastupující určité obecné vlastnosti pozbyly charakter, který jim byl předlohou určen.

Tento ztracený původní záměr autorů dokázal do opery vrátit Zdenek Seydl svými nápaditými kostýmy. Inspirací mu byla samotná commedia dell'arte a její typologie postav. Současně také vycházel z čapkovské hry, jejíž „kostýmy [...] nemají pranic historického; idea těchto krojů je současná, jen fazóny jsou značně nezvyklé“,²⁵⁹ avšak z jejich následného popisu si lze představit aktéry v oblecích poplatných renesančnímu divadlu. Například u postavy Gillese píše autoři, že se nejedná o Pierota, ale žádají pro něj „široké bílé šaty, krajky na prsou a rukávech“,²⁶⁰ tedy kostým, jenž reflektuje ustálený typ commedie dell'arte a který Seydl použil v opeře. Bíle napudrovaného poetu *Gillese* doplnil lehce narůžovělým brokátovým kloboukem a boty a zvýraznil bambulové knoflíky [70]. Z předlohy vycházel taktéž u dalších postav. *Dottore Balloardo* měl být oděn do pruhovaných černých kalhot a kazajky s černou pelerínou a kastrolkem na hlavě. Kolem krku měl mít krejzlík [71]. U výsledného kostýmu nakonec výtvarník upustil od škrobeného límce a kastrolek nahradil černým vysokým kloboukem. Od návrhu se výrazně liší kostým *Isabelly* [72]. Dlouhé růžové šaty se žlutým pláštěm Seydl podstatně zkrátil. Přidržel se tak čapkovského předpisu a zdůraznil koketnost postavy. V rozporu s předlohou pracuje již čistě v intencích commedie dell'arte u postav *Brighelly*, *Trivalina* a *Scaramoucheho*. *Brighellu* oblékl do žlutozelených kalhot a kazajky s prýmkou opatřeným zeleným pláštěm, černou polomaskou, dýkou a brašničkou u pasu [73]. *Trivalinovi* vtiskl oděvem charakter *Harlekýna* – bílý oděv posázel nepravidelnými barevnými záplatami a u návrhu nechyběla ani dřevěná plácačka [74].

Lásky hra osudná je divadlem na divadle, v němž mizí hranice mezi hrou a skutečností. U rozvržení scény se Zdenek Seydl uchýlil k menšímu jevišti, které si poprvé vyzkoušel v roce 1956 u *Opery z pouti* Emila Františka Buriana. Menší jeviště lemovaly po stranách geometricky formované sloupy. Pomocí kulis ustupujících k zadnímu prospektu navodil umělec dojem hloubky prostoru, v jehož středu umístil válcový altánek s kuželovitou střechou. Kulisy v horní části vyzdobil malovanými stylizovanými stromy

²⁵⁸ Janoušek 2018, cit. s. 33.

²⁵⁹ Bratří Čapkové 2005, cit. s. 6.

²⁶⁰ Ibidem, cit. s. 6.

v květináčích [75]. Ve srovnání s *Operou z poutí* upustil umělec od přemíry popisnosti a bohatého dekoru.

2.3.2 *Smrt kmotřička*

L: Stanislav Lom

H: Rudolf Karel

R: Václav Kašlík

S: Josef Svoboda

K: Zdenek Seydl

D: Zbyněk Vostřák

ND

P: 29. 4. 1970

Zařazením operního díla *Smrt kmotřička* připomnělo Národní divadlo ke dvacátému pátému výročí osvobození vlasti „*hrdinství těch, kdo ve jménu života v boji s fašistickým otroctvím obětovali svůj vlastní život*“ – tj. hrdinství českého skladatele Rudolfa Karla, jenž za svou ilegální protifašistickou činnost v odboji byl odsouzen a vězněn nejprve na Pankráci a později v Terezíně, kde také zemřel roku 1945.²⁶¹ Vlastenectví, jež se odrazilo nejen v Karlově životě, ale také v jeho tvorbě, muselo jistě aktuálně vyznít i u divadelníků v posrpnové době, kteří vnitřně bojovali s normalizačními tlaky komunistické moci. Jan Seidel, tehdejší hlavní dramaturg opery ND, napsal v divadelním programu ke Karlově dílu: „*Vracíme se k němu právě proto, že jeho hodnoty k nám dosud promlouvají svou naléhavostí i prostotou lidové moudrosti; znovu se stávají duchovním nástrojem dalších zápasů o lepší život.*“²⁶² V souvislosti s mocensko-politickým řízením ND stranickými orgány bylo jistě možné výrok chápat jako určitou agitaci „boje o lepší život“. Přihlédneme-li však k osobnostem, kteří pohádkovou operu zinscenovaly, a především jaké formy použily, spatříme dozvuky uvolněných šedesátých let.

Libreto k pohádce o Chasníčkovi, třináctém dítěti potulného Šumaře, který se díky své kmotře – samotné Smrti – stal věhlasným lékařem, aby se jí vzápětí mohl vzepřít pro lásku k Princezně, napsal Stanislav Lom roku 1930. Děj příběhu však nesituoval do dob dávné minulosti, ale jak sám píše děje se „*kdy je vám libo v naší době*“.²⁶³ Nejen pro Václava Kašlíka, ale i pro Josefa Svobodu a Zdenka Seydla se tato časová neurčitost stala možným prostředkem pro moderní vyznění inscenace, ať už v režii či výtvarné koncepci. Svoboda pojednal scénu jako jednoduchý volný prostor ohraničený amorfně tvarovaným

²⁶¹ Jan Seidel, *Ve jménu života...*, in: Balabán (ed.) (div. program) 1969/1979b, cit s. 3.

²⁶² *Ibidem*, cit. s. 3.

²⁶³ Lom 1930, cit. s. 10.

rámem, na nějž byla promítána barevná projekce. Na pravém portále dekoračně naznačil rozbitou střechu Šumařovy chalupy, vlevo užil náznak větve. Prostředí scény se měnilo pouze úsporným užitím rekvizit, z nichž snad nejvíce navodily poetickou atmosféru hořící svíce pro druhé dějství odehrávající se v limbu [79], v němž Smrt střeží řád světa.²⁶⁴ Do stroze pojednané scény vnesl Seydl svými barevnými kostýmy prvek dekorativnosti a moderními stříhy popřel konvenční zobrazování pohádkových postav. Svobodova a Seydlova výprava porušila realistický úzus jasně srozumitelný pro pohádková představení a se vši vynalézavostí otevřela prostor pro nové, moderní koncipování takto laděných děl.

Kostýmní návrhy jsou pozoruhodné svou formou blízkou ilustracím. Osobitou doménou Seydlových kreseb je modelace jednotlivých postav pomocí jednoduchých a úsporných, ale i velmi účinných graficky cítěných linií. Pro vyjádření základní tvarové podstaty figur si vystačil pouze s několika málo črty. Například tělo *Paní starostové* [80] vystihl zvonovitou křivkou a ruce umístil do takto vymezeného prostoru nebo u *Honorace* [81] načrtl sako pomocí deformovaných oválů, jejichž obrysová kontura současně posloužila jako východisko pro ruce. Vzhled každé postavy pojal Seydl odlišně, současně však kresby představují ucelený soubor. Příznačné je užití pestrých barev, kterými autor buď plošně vyplňuje plochu, nebo prokresluje detaily a dezény látek.

²⁶⁴ Divadelní archiv Národního divadla, Praha, Smrt kmoťička 1970, sign. O324d, Protokol č. 8/70 k přípravě premiéry Národního divadla z výrobní porady ze dne 27. února 1970.

Závěrem

Po zkušenostech s divadelní výpravou ze svých studentských let začal Zdenek Seydl na profesionální úrovni pracovat pro divadlo v polovině padesátých let. Nejvíce jeho scénografických a kostýmních prací patřilo Národnímu divadlu, ale výtvarně dramatická složka jeho tvorby si našla cestu i na jeviště dalších pražských (i mimopražských) divadel. Vypravil tři inscenace pro Emila Františka Buriana, Divadlo na Vinohradech či pro Balet Praha; spolupracoval s Jiřím Suchým v divadle Semafor nebo Ivanem Zmatlíkem v Karlových Varech. Na svém kontě má přes třicet divadelních realizací a některé však zůstaly pouze na papíře.

Zdenek Seydl nebyl vyhraněn vůči žádnému divadelnímu žánru. Svým výtvarným rukopisem obohatil jak činohru, tak i balet či operu. Z realizovaných inscenací je však patrné, že jeho volba nejčastěji směřovala ke hrám komediálního či lidově-pohádkového charakteru. Seydl si důkladně vybíral určitý typ inscenací, jak sám v jednom z rozhovorů uvedl: „*Moc rád dělám divadlo, ale nedělám všechno, vybírám si. Protože jenom určité věci může určitý člověk dělat určitě.*“²⁶⁵ Přístup k těmto tématům pramení z jeho osobnosti, nahlížení na svět a bytostného, jemu vlastního humoru. Inspiraci nejčastěji čerpal z lidového prostředí, neboť „prostota“ se mu stala životním krédem a základním vyjadřovacím prostředkem. Do svého deníku si jednou napsal: „*Lidové umění [...] a prosté malby, výšivky a láska a cit, které jsou v tom zašité, mají ve mně obdivovatele !!, ale i pokračovatele!!! Chtěl bych, aby každý můj obraz byl takovou prostou písničkou oproštěnou od veškeré falše, pózy a strojenosti.*“²⁶⁶ Seydlovou hlavní snahou bylo vyjádřit se nově, jasně, „monumentálně“ a pravdomluvně. Nesnažil se o zachycení skutečnosti, ale přizpůsoboval ji své obrazotvornosti.

Každá z inscenací, kterou Seydl řešil individuálně dle jejího charakteru, nese jeho nezaměnitelný a osobitý rukopis, jenž pramení z jeho kresebnosti. Seydlova inscenační tvorba je založena na ornamentu a detailu, které až zveličuje, stylizuje. Jsou i určující pro vymezení prostoru a charakteristiku postav. Důležitým rysem ve výsledném dramatickém díle je silná kontura a pestrá barevnost pramenící z jeho ilustrační tvorby. Nejlépe je jeho osobitý výraz patrný u scénografických, ale především kostýmních návrhů, které lze snadno zaměnit s ilustracemi. Seydlovy kresby totiž nezachycují (až na výjimky k některým inscenacím) realistickou postavu, nýbrž odrážejí jeho imaginární svět – veselé

²⁶⁵ Seydl 1970, cit. s. 4.

²⁶⁶ Sainer – Seydlová (edd.) 1988, cit. s. 10.

papírové postavičky ožívají prostřednictvím divadla. Z inscenačních prací je tak více cítit malíř a kreslíř, jenž nebuduje prostor pomocí složitých praktikáblů, ale vytváří rámec hry – soustředí se na jednoduchou plošnou malovanou dekoraci, čímž ponechává prostor pro herce. Mnohem větší důraz klade Seydl na kostým jakožto dramatického nositele postav a děje. Tento vztah jednoduše a lapidárně pojaté scény a bohatě pojednaných kostýmů by mohl mít kořeny v Seydlově zaujetí Čínou. Na návštěvu čínské opery vzpomíná slovy: *„Herci svými pohyby naznačují vše, čemu u nás napomáhají rekvizity a kulisy. Na jevišti totiž není nic – jen jednobarevné závěsy a jedinou dekorací na jevišti jsou nádherné kostýmy.“*²⁶⁷

Poněkud jinak přistupuje ke scénickým dílům, pro něž vytvářel výhradně kostýmy. Nejčastěji spolupracoval se scénografem Josefem Svobodou, ale ani silná osobitost tohoto umělce neupozadila výtvarný názor Zdenka Seydla. Ten do jinak střídme scény totiž vnesl inteligentní dekorativnost, čímž na diváka působil daný dramatický kus vlídněji.

Doba, v níž Zdenek Seydl tvořil pro divadlo, se v padesátých a šedesátých letech nesla v duchu hledání a návratu k předválečným uměleckým výbojům. Seydl se však svou divadelní tvorbou nesnažil navázat na inscenační avantgardní proudy předválečné doby. Šel si za svým cílem – být svůj a nekopírovat. Proto se mu přičila i diktatura socialistického realismu a bezduchého aranžování reality. Do svého deníku si Zdenek Seydl napsal: *„Vím, že bych lépe získal slávu a uznání oficiální kritiky, kdybych se uchýlil k šerosvitu, pastosnímu malování, eskamoterským výkonům, bravůře a šikovnosti. Zavrhuji tento způsob vyjadřování se! Ale ti dnešní umělci koktají po těch starších. Musíme si říci, že stálým /špatným/ napodobováním jim kazí velké renomé. Ale co se týče mě, budu si dále malovat ty ‚dekorace‘, neboť jedině v těch místech vidím spásu, naději a možnost nového hledání.“*²⁶⁸ Naštěstí v polovině padesátých let, kdy se Seydlova divadelní tvorba začíná formovat a rozmáhat, byl již socialistický realismus na ústupu a jeho scénografické a kostýmní práce byly vnímány přívětivě.

Svůj silný osobitý rukopis si uchoval i v průběhu sedmdesátých let, kdy mu byly svěřeny především práce na kostýmech. Zajímavé jsou v tomto ohledu kostýmy k tendenčním dramatům *Člověk odjinud* a *Optimistická tragédie*. Proč se rozhodl vynaložit své úsilí na tyto hry se silným agitačním nábojem, v nichž nemohl uplatnit svou bohatou fantazii jako u jiných inscenací, zůstává i nadále otázkou. Jisté však je, že i přes

²⁶⁷ Seydl 1957b, cit. s. 4.

²⁶⁸ Sainer – Seydlová (edd.) 1988, cit. s. 11.

civilní charakter těchto inscenací vnesl do podoby kostýmů něco ze sebe, byť už jen výběrem zajímavého dekoru či materiálu textilu.

Zdenek Seydl vtiskl svým realizovaným inscenacím nezaměnitelně originální a specifický ráz. V rámci svého přesvědčení se snažil navrhnout moderní výpravu, neboť jeho slovy: „*MODERNÍ – rozumí se jednoduchý, účelný! Ne však odbytý nebo nedokončený.*“²⁶⁹ Jeho scénografické a kostýmní návrhy vypovídají mnoho jak o inscenaci, tak o její podobě a charakteru postav. Současně jsou však svébytným uměleckým artefaktem i sondou do umělcovy dětské duše. Seydl nebyl vystudovaný scénograf ani kostýmograf, vycházel ze své fantazie a experimentu. Neopakoval se, porušoval navyklý řád kresby a řídil se svou představou o kráse. Vyjadřoval se jednoduše, neboť podle jeho vyjádření se již nakreslilo „*mnoho zbytečných čar*“.²⁷⁰

*„Práci u divadla mám moc rád, protože když výpravu dělá malíř, je to něco jako uskutečnit živý, pohyblivý obraz. A to je na tom nejkrásnější.“*²⁷¹

– Zdenek Seydl

²⁶⁹ Ibidem, cit. s. 8.

²⁷⁰ Ibidem, cit. s. 25.

²⁷¹ Seydl 1970, cit. s. 4.

Soupis inscenací s katalogem dochovaných originálů

Soupis inscenací, na nichž se Zdenek Seydl výtvarně podílel, je řazen chronologicky dle data premiéry. V případě, že se dochovaly originální scénografické či kostýmní návrhy ve veřejném majetku, jsou tyto u inscenací uvedeny jako **katalog**, průběžně číslovaný **1–93**.

Av = autor veršů

D = dirigent

Dr = dramatik

H = hudba

Ch = choreografie

K = kostýmy

Kfd = kameraman filmových dotáček

L = libreto

Ms = autor mluveného slova

P = premiéra

R = režie

S = scéna

Scn = scénář

S+K = scéna + kostýmy

Tp = texty písní

Realizované inscenace

1. Džezový večer *Blue Music*

Blue Music

Radiopalác na Vinohradech, Praha

S+K: Zdenek Seydl

1935

2. Prsy *Tirésiovy*

Divadelní kolektiv mladých (studentské představení)

Divadelní sál Na Zbořenci, Praha

Dr: Guillaume Apollinaire

S+K: Zdenek Seydl

1937

3. Strakonický dudák

(studentské představení)

Umělecká beseda, Praha

Dr: Josef Kajetán Tyl

S+K: Zdenek Seydl

1940

4. (název představení neurčen)

Divadlo Akropolis, Praha

Dr: Pedro Calderón de la Barca

S+K: Zdenek Seydl

1941

5. Vodník

Městské divadlo, Plzeň

L: Adolf Wenig

H: Boleslav Vomáčka

R: Václav Kašík

S: Zdenek Seydl – Josef Císař

K: Cyril Bouda

1941

6. Vojna

D 34, Praha

L: Karel Jaromír Erben

H: Emil František Burian

R: Emil František Burian

Ch: Nina Jirsíková

S+K: Zdenek Seydl

D: Vlastimil Pinkas

P: 21. 10. 1955

Návrhy kostýmů, katalog, č. 1–10:

1 Husar, nedat., tužka, akvarel, papír, 298 × 242 mm, GVU v Havlíčkově Brodě, inv. č. K 45

2 Rekrut, nedat., tužka, akvarel, papír, 297 × 240 mm, GVU v Havlíčkově Brodě, inv. č. K 46

3 Invalida, nedat., tužka, akvarel, papír, 281 × 196 mm, GVU v Havlíčkově Brodě, inv. č. K 47

4 Milý, nedat., tužka, akvarel, papír, 284 × 215 mm, GVU v Havlíčkově Brodě, inv. č. K 48

5 Hansbuřt klapačka, nedat., tužka, akvarel, papír, 307 × 182 mm, GVU v Havlíčkově Brodě, inv. č. K 49

6 Druhý sedlák, nedat., tužka, akvarel, papír, 286 × 207 mm, GVU v Havlíčkově Brodě, inv. č. K 50

7 Laufer první, nedat., tužka, akvarel, papír, 305 × 214 mm, GVU v Havlíčkově Brodě, inv. č. K 51

8 Voják I., nedat., tužka, akvarel, papír, 388 × 156 mm, GVU v Havlíčkově Brodě, inv. č. K 52

9 Voják II., nedat., tužka, akvarel, papír, 305 × 188 mm, GVU v Havlíčkově Brodě, inv. č. K 53

10 *Úroda – Tanečník k Holubičkám*, nedat., tužka, akvarel, papír, 366 × 252 mm, GVU v Havlíčkově Brodě, inv. č. K 54

7. Opera z pouti

D 34, Praha

L: Emil František Burian

H: Emil František Burian

R: Libuše Čechová

S+K: Zdenek Seydl

D: Vlastimil Pinkas

Ch: Nina Jirsíková

P: 28. 1. 1956

Návrhy kostýmů, katalog, č. **11–15**:

11 *Anežka Kupcová*, nedat., tuš, akvarel, papír, 327 × 222 mm, GVU v Havlíčkově Brodě, inv. č. K 40

12 *Kupec / Pan Truhlář*, nedat., tuš, akvarel, papír, 320 × 219 mm, GVU v Havlíčkově Brodě, inv. č. K 41

13 *První zloděj čili drabant*, nedat., tuš, akvarel, papír, 325 × 219 mm, GVU v Havlíčkově Brodě, inv. č. K 42

14 *Blázen*, nedat., tuš, akvarel, papír, 323 × 210 mm, GVU v Havlíčkově Brodě, inv. č. K 43

15 *Opovědník*, nedat., tuš, akvarel, papír, 324 × 210 mm, GVU v Havlíčkově Brodě, inv. č. K 44

8. Nápoj lásky

D 34, Praha

L: Felice Romani

H: Gaetano Donizetti

R: Libuše Čechová

S+K: Zdenek Seydl

D: Vlastimil Pinkas

Ch: Nina Jirsíková

P: 17. 4. 1957

9. Porážka

Národní divadlo, Praha (Tylovo divadlo)

Dr: Nordahl Grieg

H: Lubor Schwarz

R: Jaromír Pleskot
S: Josef Svoboda
K: Zdenek Seydl
P: 14. 6. 1957

Návrhy kostýmů, katalog, č. **16–24**:

16 *Generál Thiers*, nedat., tuš, akvarel, papír, 310 × 220 mm, NMd, inv. č. D 11 234

17 *Plukovník Rossel*, nedat., tuš, akvarel, papír, 310 × 220 mm, NMd, inv. č. D 11 235

18 *Komandant*, nedat., tuš, akvarel, papír, 310 × 220 mm, NMd, inv. č. D 11 236

19 *Voják*, nedat., tuš, akvarel, papír, 310 × 220 mm, NMd, inv. č. D 11 237

20 *Gardista*, nedat., tuš, akvarel, papír, 310 × 220 mm, NMd, inv. č. D 11 238

21 *Člen Národní gardy*, nedat., tuš, akvarel, papír, 310 × 220 mm, NMd, inv. č. D 11 239

22 *Gabriela Langevinová*, nedat., tuš, akvarel, papír, 310 × 220 mm, NMd, inv. č. D 11 240

23 *Kompars*, nedat., tuš, akvarel, papír, 310 × 218 mm, AJG, inv. č. G 13 115

24 *Debrun / pověřenec Thiersův*, nedat., tuš, akvarel, papír, 310 × 222 mm, AJG, inv. č. G 13 116

10. **Opera z pouti** (obnovená premiéra)

D 34, Praha

L: Emil František Burian

H: Emil František Burian

R: Libuše Čechová

S+K: Zdenek Seydl

D: Vlastimil Pinkas

Ch: Nina Jirsíková

P: 13. 2. 1958

11. **Doktor Faust**

Národní divadlo, Praha (Smetanovo divadlo)

L: Heinrich Heine

H: František Škvor

R: Jiří Blažek

Ch: Jiří Blažek

S+K: Zdenek Seydl

D: František Škvor

P: 18. 7. 1958

Návrhy kostýmů, katalog, č. **25–28**:

25 *Mefistofela*, nedat., tuš, akvarel, papír, 220 × 330 mm, NMd, inv. č. D 11 256

26 *Vévodkyně*, nedat., tuš, akvarel, papír, 220 × 330 mm, NMd, inv. č. D 11 257

27 *Tanečnice (Vévodkyně)*, nedat., tuš, akvarel, papír, 235 × 330 mm, AJG, inv. č. G 13 119

28 *Tanečník*, nedat., tuš, akvarel, papír, 235 × 330 mm, AJG, inv. č. G 13 120

12. ***Dalskabáty – hříšná ves aneb Zapomenutý čert***

Ústřední divadlo československé armády, Praha

Dr: Jan Drda

H: Jiří Srnka

R: Miloslav Stehlík

S+K: Zdenek Seydl

P: 18. 12. 1959

Návrhy kostýmů, katalog, č. **29–33**:

29 *Belfegor / pekelný guvernér*, nedat., tuš, akvarel, papír, 296 × 210 mm, NMd, inv. č. D 11 241

30 *Trepifajksl / později Mates*, nedat., tuš, akvarel, papír, 297 × 210 mm, NMd, inv. č. D 11 242

31 *Marjána Plajznerová / vdova po hrobaři*, nedat., tuš, akvarel, papír, 297 × 209 mm, NMd, inv. č. D 11 243

32 *Ondřej Tyburec / kovář v Dalskabátech*, nedat., tuš, akvarel, papír, 295 × 209 mm, NMd, inv. č. D 11 244

33 *Emanuel Broukal / farář*, nedat., tuš, akvarel, papír, 296 × 210 mm, NMd, inv. č. D 11 245

13. ***Papírové blues. Literární kabaret pod patronátem p. Christiana Morgensterna***

Semafor, Praha

Dr: Jiří Suchý

H: Milan Pilar – Jan Malásek – Jiří Šlitr – Jiří Suchý

R: Jiří Suchý – Juraj Herz

S+K: Zdenek Seydl

P: 17. 2. 1961

14. ***Tmavomodrý svět. Džezová revue o dvou dílech***

Divadlo československé armády, Praha
Sc: Václav Holzknecht
Av: Vlastimil Školaudy
H: Jaroslav Ježek
Tp: Jiří Voskovec – Jan Werich
R: Hanuš Thein
S+K: Zdenek Seydl
D: František Hertl
P: 1. 5. 1962

15. *Petruška*

Národní divadlo, Praha
L: Alexandre Benois
H: Igor Fjodorovič Stravinskij
R: Jiří Blažek
Ch: Jiří Blažek
S+K: Zdenek Seydl
D: Albert Rosen
P: 22. 6. 1962

Návrhy kostýmů, katalog, č. **34–43**:

34 *Dryačník*, nedat., tužka, akvarel, papír, 330 × 450 mm, NMd, inv. č. D 11 258

35 *Balerina*, nedat., tužka, akvarel, papír, 330 × 450 mm, NMd, inv. č. D 11 259

36 *Kmotr poutí*, nedat., tužka, akvarel, papír, 330 × 450 mm, NMd, inv. č. D 11 260

37 *Kosým maškary / kohout*, nedat., tužka, akvarel, papír, 330 × 450 mm, NMd, inv. č. D 11 261

38 *Bubeníci 2×*, nedat., tužka, akvarel, papír, 330 × 450 mm, NMd, inv. č. D 11 262

39 *Medvědář s medvědem*, nedat., tužka, akvarel, papír, 330 × 450 mm, NMd, inv. č. D 11 263

40 *Balonkář*, nedat., tužka, akvarel, papír, 330 × 450 mm, NMd, inv. č. D 11 264

41 *Strážník*, nedat., tužka, akvarel, papír, 330 × 450 mm, NMd, inv. č. D 11 265

42 *Kočí*, nedat., tužka, akvarel, papír, 330 × 450 mm, NMd, inv. č. D 11 266

43 *Chůvy*, nedat., tužka, akvarel, papír, 330 × 450 mm, NMd, inv. č. D 11 267

16. *Pták Ohnivák*

Národní divadlo, Praha

L: Michail Fokin
H: Igor Fjodorovič Stravinskij
R: Jiří Blažek
Ch: Jiří Blažek
S+K: Zdenek Seydl
D: Albert Rosen
P: 22. 6. 1962.

Návrhy kostýmů, katalog, č. **44–54**:

44 Pták Ohnivák, nedat., tuš, akvarel, papír, 330 × 240 mm, NMd, inv. č. D 5065

45 Kaščeř, nedat., tuš, akvarel, papír, 330 × 240 mm, NMd, inv. č. D 5066

46 Ivan, nedat., tuš, akvarel, papír, 330 × 240 mm, NMd, inv. č. D 5067

47 Ivan car, nedat., tuš, akvarel, papír, 330 × 240 mm, NMd, inv. č. D 5068

48 Carevna, nedat., tuš, akvarel, papír, 330 × 240 mm, NMd, inv. č. D 5069

49 Bohatýři, nedat., tuš, akvarel, papír, 330 × 240 mm, NMd, inv. č. D 5070

50 Carevny, nedat., tuš, akvarel, papír, 330 × 240 mm, NMd, inv. č. D 5071

51 Bojarky, nedat., tuš, akvarel, papír, 330 × 240 mm, NMd, inv. č. D 5072

52 Bojaři, nedat., tuš, akvarel, papír, 330 × 240 mm, NMd, inv. č. D 5073

53 Příšery ženy, nedat., tuš, akvarel, papír, 330 × 240 mm, NMd, inv. č. D 5074

54 Příšery muži, nedat., tuš, akvarel, papír, 330 × 240 mm, NMd, inv. č. D 5075

17. **Dalskabáty – hříšná ves aneb Zapomenutý čert** (obnovená premiéra)

Divadlo československé armády, Praha

Dr: Jan Drda

H: Jiří Srnka

R: Miloslav Stehlík

S+K: Zdenek Seydl

P: 2. 7. 1964

18. **Podivuhodný mandarín**

Balet Praha

Hudební divadlo v Nuslích, Praha

L: Melchior Lengyel

H: Béla Bartók

Ch: Luboš Ogoun

S+K: Zdenek Seydl

P: 13. 11. 1964

19. **Reflexy**

Balet Praha

Hudební divadlo v Nuslích, Praha

H: Zdeněk Zouhar

Ch: Pavel Šmok

S+K: Zdenek Seydl

P: 13. 11. 1964

20. **Romeo a Julie**

Balet Praha

Hudební divadlo v Nuslích, Praha

L: Luboš Ogoun

H: Petr Iljič Čajkovskij

Ch: Luboš Ogoun

S+K: Zdenek Seydl

P: 3. 6. 1966.

21. **Ze studentského života**

Balet Praha

Hudební divadlo v Nuslích, Praha

L: Luboš Ogoun

H: Bedřich Smetana

Ch: Luboš Ogoun

S+K: Zdenek Seydl

P: 3. 6. 1966

22. **Čert a Káča**

Národní divadlo, Praha

L: Adolf Wenig

H: Antonín Dvořák

R: Přemysl Kočí

S+K: Zdenek Seydl

D: Josef Chaloupka

Ch: Jiří Němeček

P: 9. 9. 1966.

23. **Lásky hra osudná**

Národní divadlo, Praha

L: Karel Čapek – Josef Čapek

H: Zdeněk Folprecht

R: Karel Jernek

S+K: Zdenek Seydl

D: Jaroslav Krombholc

P: 11. 11. 1966

Návrhy kostýmů, katalog, č. **55–62**:

55 Prolog, nedat., tužka, akvarel, papír, 296 × 210 mm, NMd, inv. č. D 5076

56 Isabella, nedat., tužka, akvarel, papír, 296 × 210 mm, NMd, inv. č. D 5077

57 Zerbina / její teta, nedat., tužka, akvarel, papír, 295 × 210 mm, NMd, inv. č. D 5078

58 Trivalin, nedat., tužka, akvarel, papír, 296 × 210 mm, NMd, inv. č. D 5079

59 Gilles Peppe Napa, nedat., tužka, akvarel, papír, 296 × 209 mm, NMd, inv. č. D 5080

60 Scaramouche, nedat., tužka, akvarel, papír, 296 × 210 mm, NMd, inv. č. D 5081

61 Brighella, nedat., tužka, akvarel, papír, 295 × 210 mm, NMd, inv. č. D 5082

62 Dottore Balloardo, nedat., tužka, akvarel, papír, 295 × 210 mm, NMd, inv. č. D 5083

24. **Žvanivý Slimejš**

Národní divadlo, Praha

L: Míla Mellanová

H: Jiří Pauer

R: Karel Jernek

S+K: Zdenek Seydl

D: Jaroslav Krombholc

Ch: Jiří Němeček

P: 11. 11. 1966 (večerní premiéra pro dospělé publikum);

19. 11. 1966 (odpolední premiéra pro děti)

25. **Červená Karkulka**

Národní divadlo, Praha

L: Míla Mellanová

H: Jiří Pauer

R: Karel Jernek

S+K: Zdenek Seydl

D: Josef Chaloupka

Ch: Jiří Němeček

P: 19. 11. 1966

26. **Na pravici Boha Otce**

Národní divadlo, Praha (Tylovo divadlo)

Dr: Enrique Buenaventura

H: Miroslav Ponc – Petr Hapka – Petr Rada

R: Václav Špidla

S+K: Zdenek Seydl
P: 27. 3. 1970

27. **Smrt kmotřička**

Národní divadlo, Praha
L: Stanislav Lom
H: Rudolf Karel
R: Václav Kašlík
S: Josef Svoboda
K: Zdenek Seydl
D: Zbyněk Vostrák
Ch: Antonín Landa
P: 29. 4. 1970

28. **Matka Kuráž a její děti**

Národní divadlo, Praha
Dr: Bertolt Brecht
H: Paul Dessau
R: Jan Kačer
S: Josef Svoboda
K: Zdenek Seydl
P: 16. 10. 1970

Návrhy kostýmů, katalog, č. **63–74**:

63 Matka Kuráž, nedat., tuš, papír, 290 × 215 mm, NMd, inv. č. D 11 246

64 Eilif / starší syn, nedat., tuš, papír, 290 × 215 mm, NMd, inv. č. D 11 247

65 Zbrojmistr, nedat., tuš, papír, 290 × 215 mm, NMd, inv. č. D 11 248

66 Jednooký, nedat., tuš, papír, 290 × 215 mm, NMd, inv. č. D 11 249

67 Mladý muž, nedat., tuš, papír, 290 × 215 mm, NMd, inv. č. D 11 250

68 Kuchař, nedat., tuš, papír, 290 × 215 mm, NMd, inv. č. D 11 251

69 Starší voják, nedat., tuš, papír, 290 × 215 mm, NMd, inv. č. D 11 252

70 Písař, nedat., tuš, papír, 290 × 215 mm, NMd, inv. č. D 11 253

71 Jiná selka, nedat., tuš, papír, 290 × 215 mm, NMd, inv. č. D 11 254

72 Stará žena, nedat., tuš, papír, 290 × 215 mm, NMd, inv. č. D 11 255

73 Yvette Potterová, nedat., tuš, papír, 290 × 215 mm, AJG, inv. č. G 13 117

74 *Verbůř*, nedat., tuš, papír, 290 × 215 mm, AJG, inv. č. G 13 118

29. **Don Gil, modrý kavalír**

Divadlo E. F. Buriana, Praha

Dr: Tirso de Molina

H: Jaromír Oto Karel

R: Josef Palla

S+K: Zdenek Seydl

P: 23. 11. 1971

30. **Ženský boj**

Divadlo Vítězslava Nezvala, Karlovy Vary

Dr: Václav Kliment Klicpera

H: Jaroslav Tvrdý – Ivan Zmatlík

R: Ivan Zmatlík

S+K: Zdenek Seydl

P: 11. 12. 1971

Návrhy kostýmů, katalog, č. **75–76**:

75 *Krakonoš*, nedat., tužka, fix, papír, 230 × 190 mm, NMd, inv. č. D 11 277

76 *Tři ženy: Bořena / Smilina / Vavruše*, nedat., tužka, fix, papír, 310 × 440 mm, NMd, inv. č. D 11 278

Návrhy scény, katalog, č. **77–80**:

77 *Les a louka*, nedat., tužka, akvarel, fix, papír, 320 × 620 mm, NMd, inv. č. D 11 273

78 *Louka a domky Rapoty a Sudiho*, nedat., tužka, akvarel, fix, papír, 320 × 620 mm, NMd, inv. č. D 11 274

79 *Louka a sednice Rapoty a Sudiho*, nedat., tužka, akvarel, fix, papír, 320 × 620 mm, NMd, inv. č. D 11 275

80 *Závěsy domků a světnic*, nedat., tužka, fix, papír, 320 × 620 mm, NMd, inv. č. D 11 276

31. **Hadrián z Římsů**

Národní divadlo, Praha (Tylovo divadlo)

Dr: Václav Kliment Klicpera

H: Ladislav Simon

R: Václav Hudeček

S: Miloš Ditrich

K: Zdenek Seydl

P: 23. 6. 1972

32. **Špalíček**

Národní divadlo, Praha

L: Bohuslav Martinů

H: Bohuslav Martinů

R: Antonín Landa

Ch: Antonín Landa

S+K: Zdenek Seydl

D: Bohumil Gregor

P: 7. 12. 1972

33. **Amfítryon**

Národní divadlo, Praha (Tylovo divadlo)

Dr: Jean-Baptiste Poquelin zv. Molière

H: Miroslav Ponc

R: Miroslav Macháček

S: Dana Zámečnicková

K: Zdenek Seydl

P: 13. 1. 1973

Návrhy kostýmů, katalog, č. **81–85**:

81 Jupiter, nedat., tužka, papír, 296 × 209 mm, NMd, inv. č. D 11 268

82 Amfítrion / Thébský vojevůdce, nedat., tužka, papír, 296 × 209 mm, NMd, inv. č. D 11 269

83 Alkména / žena Amfítrionova, nedat., tužka, papír, 296 × 209 mm, NMd, inv. č. D 11 270

84 Merkur, nedat., tužka, papír, 296 × 210 mm, NMd, inv. č. D 11 271

85 Maska, nedat., tužka, papír, 296 × 209 mm, NMd, inv. č. D 11 272

34. **Strakonický dudák**

Divadlo na Vinohradech, Praha

Dr: Josef Kajetán Tyl

H: Svatopluk Havelka

R: František Štěpánek

S: Miloš Tomek

K: Zdenek Seydl

P: 10. 10. 1973

35. **Člověk odjinud**

Národní divadlo, Praha

Dr: Ignatij Dvoreckij
H: Ladislav Simon
R: Miroslav Macháček
S: Josef Svoboda
K: Zdenek Seydl
P: 8. 11. 1973

36. **Pražský karneval**

Národní divadlo, Praha (Laterna magika)
L: Václav Kašlík
H: Václav Kašlík
Ms: Miroslav Horníček
R: Václav Kašlík
Ch: Vlastimil Jílek – Pavel Šmok
S: Josef Svoboda
K: Zdenek Seydl
Kfd: Emil Sirotek
D: František Vajnar
P: 30. 5. 1974

37. **Optimistická tragédie**

Národní divadlo, Praha
Dr: Vsevolod Vitaljevič Višněvskij
H: Zdeněk Liška
R: Miroslav Macháček
S: Josef Svoboda
K: Zdenek Seydl
P: 16. 1. 1975

38. **Láska v barvách karnevalu**

Národní divadlo, Praha (Laterna magika)
Scn: Václav Kašlík – Evald Schorm – Josef Svoboda – Bohumír Gemrot – Zdeněk Mahler – Jaromír Kallista
H: Pavel Bořkovec – Julius Fučík – Jan Klusák – Bohuslav Martinů – Wolfgang Amadeus Mozart – František Ignác Tůma – Pavel Josef Vejvanovský
R: Václav Kašlík – Evald Schorm
Ch: Miroslav Kůra – Jiří Blažek – Pavel Šmok – Vlastimil Jílek
S: Josef Svoboda
K: Zdenek Seydl
Kfd: Emil Sirotek
P: 29. 3. 1975.

39. **Kouzelný cirkus**

Národní divadlo, Praha (Laterna magika)
Scn: Evald Schorm – Emil Sirotek – Jiří Srnec – Josef Svoboda – Jan Švankmajer – Karel Vrtiška
R: Evald Schorm – Jiří Srnec – Jan Švankmajer

Ch: Karel Vrtiška – Jiří Hrabal – Vlastimil Jílek – Josef Koníček – František Pokorný
S: Josef Svoboda
K: Zdenek Seydl
Kfd: Emil Sirotek
P: 15. 4. 1977.

40. **Doktor Faust**

Národní divadlo, Praha (Smetanovo divadlo)

L: Heinrich Heine

H: František Škvor

R: Jiří Blažek

Ch: Jiří Blažek

S+K: Zdenek Seydl

D: Vladimír Válek

P: 26. 5. 1977

Nerealizované inscenace

1. **Jan Werich – hra o Jaroslavu Ježkovi** (název představení ani divadlo neurčeno)

K: Zdenek Seydl

1949

Návrhy kostýmů, katalog, č. **86–89**:

86 *Vousatý svět*, 1949, tužka, akvarel, papír, 300 × 420 mm, AJG, inv. č. G 13 112

87 *Svět patří nám*, 1949, tužka, akvarel, papír, 300 × 420 mm, AJG, inv. č. G 13 113

88 *Blues z pozůstalosti*, 1949, tužka, akvarel, papír, 300 × 420 mm, AJG, inv. č. G 13 114

89 *Na shledanou v lepších časech*, nedat., tužka, akvarel, papír, 297 × 420 mm, GUV v Náchodě, inv. č. K 0856

2. **Dalskabáty – hříšná ves aneb Zapomenutý čert**

Národní divadlo, Praha

Dr: Jan Drda

1975

Návrhy kostýmů, katalog, č. **90–93**:

90 *Služební čert*, nedat., tužka, fix, papír, 300 × 210 mm, AJG, inv. č. G 13 108

91 *Marbulius jako sekretář*, nedat., tužka, fix, papír, 300 × 210 mm, AJG, inv. č. G 13 109

92 *Mančinka / farská děvečka*, nedat., fix, papír, 300 × 210 mm, AJG, inv. č. G 13 110

93 *Ichturiel / šéf ústavu*, nedat., fix, papír, 300 × 210 mm, AJG, inv. č. G 13 111

Seznam použitých zkratek

AJG – Alšova jihočeská galerie,
Hluboká nad Vltavou

ANG – Archiv Národní galerie v Praze

AUD – Armádní umělecké divadlo
(Praha)

AVU – Akademie výtvarných umění
v Praze

DAMU – Divadelní fakulta Akademie
múzických umění v Praze

DČA – Divadlo československé armády
(Praha)

DnV – Divadlo na Vinohradech (Praha)

DVN – Divadlo Vítězslava Nezvala
(Karlovy Vary)

GVU v Havlíčkově Brodě – Galerie
výtvarného umění v Havlíčkově Brodě

GVU v Náchodě – Galerie výtvarného
umění v Náchodě

IDU – Institut umění – Divadelní ústav,
Praha

ND – Národní divadlo (Praha)

NMd – Národní muzeum, divadelní
oddělení

PQ – Pražské quadriennale

SDS – Státní divadelní studio

SND – Slovenské národní divadlo
(Bratislava)

ÚDČA – Ústřední divadlo
československé armády (Praha)

UMPRUM – Uměleckoprůmyslová
škola v Praze

ev. č. – evidenční číslo

inv. č. – inventární číslo

kart. – karton

sign. – signatura

Av – autor veršů

D – dirigent

Dr – dramatik

H – hudba

Ch – choreografie

K – kostýmy

Kfd – kameraman filmových
dotáček

L – libreto

Ms – autor mluveného slova

P – premiéra

R – režie

S – scéna

Scn – scénář

S+K – scéna + kostýmy

Tp – texty písní

Archivní prameny

ANG, fond Karel Pokorný, kart. 1, inv. č. 38, Korespondence rodinná. Seydl Zdeněk – Pokorný Karel, Pokorná Zdeňka.

ANG, fond Karel Pokorný, kart. 2, inv. č. 85, Deník Zdenky Pokorné 1956–1968.

Divadelní archiv Národního divadla, Praha, Petruška 1962, sign. B85d, Záznam z rozpočtové porady na připravovanou inscenaci Petruška, konanou dne 3. května 1962.

Divadelní archiv Národního divadla, Praha, Lásky hra osudná 1966, sign. 0179a, Záznam z výrobní porady na připravovanou inscenaci Žvanivý Slimejš, Červená Karkulka a Lásky hra osudná.

Divadelní archiv Národního divadla, Praha, Matka Kuráž a její děti 1970, sign. Č541a, Rozpočet na výpravu: Bartolt Brecht: Matka Kuráž ze dne 17. června 1970.

Divadelní archiv Národního divadla, Praha, Na pravici Boha Otce 1970, sign. Č626a, Honorář za odbornou poradou při výběru kostýmů z fundusu výtvarníkovi Zdeňku Seydlovi – Na pravici boha otce.

Divadelní archiv Národního divadla, Praha, Na pravici Boha Otce 1970, sign. Č626a, Protokol č. 4 69/70 k přípravě premiéry Národního divadla, z výrobní porady dne 16. 12. 1969.

Divadelní archiv Národního divadla, Praha, Na pravici Boha Otce 1970, sign. Č626a, Rozpočet na výpravu: Enrico Buena Ventura: „Na pravici Boha Otce“ ze dne 19. 3. 1970.

Divadelní archiv Národního divadla, Praha, Smrt kmotřička 1970, sign. O324d, Protokol č. 8/70 k přípravě premiéry Národního divadla z výrobní porady ze dne 27. února 1970.

Divadelní archiv Národního divadla, Praha, Hadrián z Římsů 1972, sign. Č272f, Dodatek k protokolu č. 13/71–72 z výrobní porady na inscenaci činohry Hadrián z Římsů.

Divadelní archiv Národního divadla, Praha, Špalíček 1972, sign. B132c, Protokol čís. 4–72/73 k přípravě baletu Národního divadla – z výrobní porady dne 12. 9. 1972.

Divadelní archiv Národního divadla, Praha, Amfítryon 1973, sign. Č18b, Protokol čís. 6–72/73 k přípravě činohry Národního divadla – z výrob. porady dne 5. 10. 72.

Divadelní archiv Národního divadla, Praha, Člověk odjinud 1973, sign. Č140a, Protokol čís.: 6–1973/74 k přípravě činohry Národního divadla – z výrobní porady dne 31. 8. 73.

Divadelní archiv Národního divadla, Praha, Doktor Faust 1977, sign. B17c, Protokol číslo 13–1976/77 k přípravě baletu Národního divadla z výrob. porady dne 10. 2. 77.

IDU, fond Divadelní inscenace, ev. č. 33155, Divadelní program – Papírové blues.

Seznam literatury

Albertová 2012

Helena Albertová, *Josef Svoboda. Scénograf*, Praha 2012.

Anketa k situaci v našem výtvarném umění 1960

Anketa k situaci v našem výtvarném umění, *Výtvarné umění X*, 1960, č. 6, 30. 9., s. 241–253.

Bajer (rec.) 1977

Jiří Bajer (rec.), Škvorův Doktor Faust, *Hudební rozhledy XXX*, 1977, č. 8, 8. 7., s. 371–372.

Balabán (ed.) (div. program) 1966

Vojmír Balabán (ed.), *Antonín Dvořák: Čert a Káča* (div. program), Národní divadlo 1966.

Balabán (ed.) (div. program) 1966/1967a

Vojmír Balabán (ed.), *Jiří Pauer: Žvanivý Slimejš. Zdeněk Folprecht: Lásky hra osudná* (div. program), Národní divadlo 1966/1967.

Balabán (ed.) (div. program) 1966/1967b

Vojmír Balabán (ed.), *Jiří Pauer: Žvanivý Slimejš, Červená Karkulka* (div. program), Národní divadlo 1966/1967.

Balabán (ed.) (div. program) 1969/1970a

Vojmír Balabán (ed.), *Enrique Buenaventura: Na Pravici Boha Otce* (div. program), Národní divadlo 1969/1970.

Balabán (ed.) (div. program) 1969/1970b

Vojmír Balabán (ed.), *Rudolf Karel: Smrt kmotřička* (div. program), Národní divadlo 1969/1970.

Balvín (ed.) 1968

Josef Balvín (ed.), *Divadlo na Vinohradech 1907–1967*, Praha 1968.

Beneš (rec.) 1970

Jiří Beneš (rec.), Z pražských divadel. Waldemar Matuška v Národním..., *Práce XXVI*, 1970, č. 90, 17. 4., s. 6.

Beneš (rec.) 1973

Jiří Beneš (rec.), Strakonický dudák v novém kostýmu, *Práce XXIX*, 1973, č. 261, 2. 11., nestr.

Bor (rec.) 1957

bor [Vladimír Bor] (rec.), Donizettiho „Nápoj lásky“, *Lidová demokracie XIII*, 1957, č. 99, 26. 4., s. 3.

Braun 2001

Kazimierz Braun, *Divadelní prostor*, Praha 2001.

Brockett 1999

Oscar Gross Brockett, *Dějiny divadla*, Praha 1999.

Brockett – Hildy 2019

Oscar Gross Brockett – Franklin Joseph Hildy, *Dějiny divadla*, Praha 2019.

Brožovská (rec.) 1957

jbž [Jarmila Brožovská] (rec.), Nápoj lásky G. Donizettiho, *Kultura I*, 1957, č. 17, 25. 4., s. 2.

Burdová 2018

Eliška Burdová, *Ilustrace Zdenka Seydla pro nakladatelství Odeon a Československý spisovatel* (bakalářská práce), Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 2018.

Burian 1946

Emil František Burian, *O nové divadlo. 1930–1940*, Praha 1946.

Burian 1955

Emil František Burian, *Vojna*, Praha 1955.

Burian: Vojna (div. program) 1955

Emil František Burian: *Vojna* (div. program), Armádní umělecké divadlo 1955.

Burian (ed.) (div. program) 1956

Emil František Burian (ed.), *Emil František Burian: Opera z pouti* (div. program), D 34 1956.

Burian (ed.) (div. program) 1957

Emil František Burian (ed.), *Gaetano Donizetti: Nápoj lásky* (div. program), D 34 1957.

Burian 2012

Jan Burian, *Nežádoucí návraty E. F. Buriana*, Praha 2012.

Bratři Čapkové 2005

Bratři Čapkové, *Lásky hra osudná. Adam stvořitel*, Praha 2005.

Candra (rec.) 1966

Zdeněk Candra (rec.), 3 aktovky pro 2 večery, *Hudební rozhledy XIX*, 1966, č. 23–24, s. 726–727.

Císař (rec.) 1960

Jan Císař (rec.), Promarněná příležitost, *Tvorba XXV*, 1960, č. 3, 21. 1., s. 67–68.

Císař (rec.) 1961

Jan Císař (rec.), Díváme se do hlediště, *Divadelní noviny* IV, 1961, č. 15, 1. 3., s. 5.

Čermáková 2015

Jana Čermáková, *Dílo Heleny Zmatlíkové v kontextu doby* (diplomová práce), Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 2015.

Černík – Seydl 1971

Michal Černík – Zdenek Seydl, Kolik sluncí zná malíř Zdeněk Seydl, *Sedmička* IV, 1971, č. 45, 8. 7., s. 9.

Černý (rec.) 1955

František Černý (rec.), Obnovená „Vojna“ v D 34, *Večerní Praha* I, 1955, č. 179, 25. 10., nestr.

Černý 2000

František Černý, *Kapitoly z dějin českého divadla*, Praha 2000.

Český taneční slovník 2001

Český taneční slovník. Tanec, balet, pantomima, Praha 2001.

Čorba 2009

Milan Čorba, *Kostýmová tvorba: Přednášky*, Bratislava 2009.

Daneš (rec.) 1972

[lw] [Ladislav Daneš] (rec.), Hadrián v Národním divadle, *Lidová demokracie* XXVIII, 1972, č. 150, 28. 6., s. 5.

Daneš (rec.) 1974

[lw] [Ladislav Daneš] (rec.), Laterna s novým programem, *Lidová demokracie* XXX, 1974, č. 193, 16. 8., s. 5.

Daniel (ed.) 2008

Ladislav Daniel (ed.), *Umění: prostor pro život a hru. Texty: hudba, divadlo, architektura, umění*, Olomouc 2008.

Dobrovolná 2012

Zuzana Dobrovolná, *Knižní obálky Zdenka Seydla* (bakalářská práce), Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 2012.

Dvořák (ed.) 2011

Jan Dvořák (ed.), *Český divadelní kostým*, Praha 2011.

Dvořák – Seydl 1976

František Dvořák – Zdenek Seydl, Být jako kapka medu, *Lidová demokracie* XXXII, 1976, č. 306, 24. 12., s. 5.

Fikar 1949

Ladislav Fikar, *Zdenek Seydl* (kat. výst.), Topičův salon v Praze 1949.

Fišárek 1936

Alois Fišárek, O dětské kresbě, *Volné směry* XXXII, 1936, č. 2, s. 55–60.

Fuchs 1977

Aleš Fuchs, *Zdenek Seydl. Kostýmy*, Praha 1977.

Gabriel (rec.) 1960

Vladimír Gabriel (rec.), Uspěchaná premiéra, *Kultura* IV, 1960, č. 1, 7. 1., s. 4.

Gabrielová 2007

Jarmila Gabrielová, *Kronika Pražského quadriennale*, Praha 2007.

Glazarová 1945

Jarmila Glazarová, *Zdenek Seydl* (kat. výst.), Kabinet grafického umění v Praze 1945.

Grym (rec.) 1961

Gm [Pavel Grym] (rec.), Poezie nevidaných a neslýchaných věcí, *Lidová demokracie* XVII, 1961, č. 48, 24. 2., s. 3.

Grym (rec.) 1964

(Gm) [Pavel Grym] (rec.), Pohádka plná úsměvů, *Lidová demokracie* XX, 1964, č. 156, 1. 7, s. 3.

Grym (rec.) 1970

Pavel Grym (rec.), Premiéra kolumbijské lidové hry. Waldemar Matuška v Tylově divadle v Praze, *Lidová demokracie* XXVI, 1970, č. 76, 1. 4., s. 5.

Hedvábný 1994

Zdeněk Hedvábný, *Alfréd Radok. Zpráva o jednom osudu*, Praha 1994.

Hedvábný (ed.) 1997

Zdeněk Hedvábný (ed.), *Divadlo na Vinohradech 1907–1997*, Praha 1997.

Hejna 1938

Václav hejna, Mladí v D 38, *Studentský časopis* XVII, 1938, č. 5, 10. 1., s.135–136.

Hejzlar 1989

Tomáš Hejzlar, *Bohuslav Martinů*, Praha 1989.

Hetteš 1949

H-š [Karel Hetteš], Zdeněk Seydl, *Tvar* II, 1949, č. 1, s. 8–9.

Hlaváček 1964

Luboš Hlaváček, *Současná československá grafika*, Praha 1964.

Holešovský 1989

František Holešovský, *Čeští ilustrátoři v současné knize pro děti a mládež*, Praha 1989.

Hošková (rec.) 1977

Jana Hošková (rec.), Faustovské téma v našem baletu, *Lidová demokracie XXXIII*, 1977, č. 133, 8. 6., s. 5.

Hrouda (rec.) 1973a

Vladimír Hrouda (rec.), Člověk odjinud, ale náš. Současná sovětská hra v pražském Národním divadle, *Rudé právo LIV*, 1973, č. 270, 13. 11., s. 5.

Hrouda (rec.) 1973b

Vladimír Hrouda (rec.), Tyl stále současný. Strakonický dudák v pražském Divadle na Vinohradech, *Rudé právo LIV*, 1973, č. 241, 10. 10., s. 5.

Hůla – Lehkoživová – Špičáková (edd.) 2015

Jíří Hůla – Irena Lehkoživová – Barbora Špičáková (edd.), *Zdenek Seydl a knihy*, Praha 2015.

Hyvnar 2008

Jan Hyvnar, *O českém dramatickém herectví 20. století*, Praha 2008.

Imrich (rec.) 1973

Mirko Imrich (rec.), Kronika ze současnosti. Člověk odjinud, *Večerní Praha XIX*, 1973, č. 224, 9. 11., s. 5.

Ižová (rec.) 1977

Alena Ižová (rec.), Škvorův Faust, *Práce XXXIII*, 1977, č. 156, 5. 7., s. 6.

Janeček 1954

Ota Janeček, *Zdenek Seydl* (kat. výst.), Galerie Hollar v Praze 1954.

Janeček – Kubišta 2006

Václav Janeček – Štěpán Kubišta, *Laterna magika aneb „Divadlo zázraků“*, Praha 2006.

Janoušek 2018

Pavel Janoušek, Bratří Čapkové. Lásky hra osudná. Drama o třech dějstvích, *Theatralia XXI*, 2018, č. 1, Supplementum, s. 33–38.

Ježek – Tichý 2003

Vlastimil Ježek – Zdeněk A. Tichý, *Šest z šedesátých: Lasica, Schmid, Smoček, Smoljak, Suchý, Svěrák, Štepka, Vyskočil. Divadelní legendy malých scén*, Praha 2003.

Jindra 1982

Vladimír Jindra, *Současná scénografie*, Praha 1982.

Jirko (rec.) 1958

Ivan Jirko (rec.), Doktor Faust v baletním rouše, *Hudební rozhledy* XI, 1958, č. 15, s. 632–633.

Just 2010

Vladimír Just, *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*, Praha 2010.

Just – Hořínek – Kolářová et al. 1995

Vladimír Just – Zdeněk Hořínek – Eva Kolářová et al., *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech*, Praha 1995.

Justl (rec.) 1961

Vladimír Justl (rec.), Další pokus: literární kabaret, *Divadelní noviny* IV, 1961, č. 20, 26. 4., s. 6.

Kadlec (ed.) 2002

Václav Kadlec (ed.), *Encyklopedie Jiřího Suchého. Divadlo 1959–1962*, sv. 9, Praha 2002.

Karásek 1966

Bohumil Karásek, Tři operní aktovky, *Rudé právo* XLVII, 1966, č. 329, 29. 11., s. 2.

Kazda 1998

Jaromír Kazda, *Kapitoly z dějin divadla*, Praha 1998.

Keclík (ed.) 1964

Pavel Keclík (ed.), *Kniha o Národním divadle*, Praha 1964.

Kladiva 1982

Jaroslav Kladiva, *E. F. Burian*, Praha 1982.

Klein 2007

Pavel Klein, *Scénografové ve službách Les Ballets Russes (1909–1912). Počátky divadelní scese*, Brno 2007.

Klicpera: Hadrián z Římdů (div. program) 1971/1972

Václav Kliment Klicpera: *Hadrián z Římsů* (div. program), Národní divadlo 1971/1972.

Klicpera: Ženský boj (div. program) 1971

Václav Kliment Klicpera: *Ženský boj* (div. program), Divadlo Vítězslava Nezvala 1971.

Kocourková 2018

Lucie Kocourková, *Laterna magika. Zlatá éra očima pamětníků*, Praha 2018.

Kočová 1955

Zuzana Kočová, *Kronika D. Dvacet let Armádního uměleckého divadla*, Praha 1955.

Kolář 1991

Jan Kolář, *Jak to bylo v Semaforu*, Praha 1991.

Kopáčová (rec.) 1973

kop [Ludmila Kopáčová] (rec.), Návrat Strakonického dudáka, *Svobodné slovo* XXIX, 1973, č. 255, 26. 10., s. 4.

Kopecky (rec.) 1959

Jan Kopecky (rec.), Nová hra Jana Drdy, *Večerní Praha* V, 1959, č. 298, 19. 12., s. 3.

Kopecký (rec.) 1957a

E. K. [Emanuel Kopecký] (rec.), Nápoj lásky u E. F. Buriana, *Práce* XIII, 1957, č. 13, 25. 4., s. 4.

Kopecký (rec.) 1957b

Jan Kopecký (rec.), Norská hra o komuně, *Rudé právo* XXXVII, 1957, č. 172, 22. 6., s. 4.

Kotalík 1943

Jiří Kotalík, *Arnošt Paderlík. Zdenek Seydl* (kat. výst.), Spolek výtvarných umělců Mánes v Praze 1943.

Kotek (rec.) 1957

(ktk) [Josef Kotek] (rec.), Nápoj lásky, značka D 34, aneb elixír, který nám příliš nezachutnal, *Mladá fronta* XIII, 1957, č. 96, 21. 4., s. 7.

Kouřil – Lormanová (edd.) 1971

Miroslav Kouřil – Jarmila Lormanová (edd.), *Prolegomena scénografické encyklopedie* III, Praha 1971.

Koutecká (ed.) 1982

Libuše Koutecká (ed.), *Národní divadlo*, Praha 1982.

Krejčí 2002

jk [Jaroslav Krejčí], Kuráž Dany Medřické, *Divadelní noviny* XI, 2002, č. 19, 12. 11., s. 14.

Křovák (rec.) 1973

[mik] [Miroslav Křovák] (rec.), Barevný a pestrý Molière v Národním, *Lidová demokracie* XXIX, 1973, č. 16, 19. 1., s. 5.

Kubín 1964

Josef Štefan Kubín, *Strakatý máslo*, Praha 1964.

Kypta – Paclt 1957

František Alois Kypta – Jaromír Paclt, *Igor Stravinskij. Stručný přehled života a tvorby k jeho pětasedmdesátinám*, Praha 1957.

Lander – Herbenová 1956

Richard Lander – Olga Herbenová, *Historický kostým*, Martin 1956.

Langr (rec.) 1958

A. [Antonín] Langr (rec.), Škvorův balet Faust ve Smetanově divadle, *Svobodné slovo* XIV, 1958, č. 172, 20. 7., s. 4.

Langr 1974

Antonín Langr, Problémy s klasikou, *Zlatý máj* XVIII, 1974, č. 3, s. 197–198.

Lamač 1957

Miroslav Lamač, Zdeněk Seydl, *Tvar* IX, 1957, č. 1, s. 18–27.

Lamač 1958

Miroslav Lamač, *Zdenek Seydl. Grafika*, Praha 1958.

Lázňovská – Šrámková – Zborník (edd.) 2005

Lenka Lázňovská – Vítězslava Šrámková – František Zborník (edd.), *Pódia z krabičky. Nesoustavné nahlédnutí do historie malých neprofesionálních scén 60. let 20. století*, Praha 2005.

Lazorčáková 2013

Tatjana Lazorčáková, *Dějiny českého divadla 2. pol. 20. století*, Olomouc 2013.

Lébl – Vašut (rec.) 1958

Vladimír Lébl – Vladimír Vašut (rec.), Dobrý závěr baletní sezóny, *Kultura* II, 1958, č. 32, 7. 8., s. 5.

Levý (rec.) 1973

J. Levý (rec.), Pod mikroskopem člověka dneška, *Obrana lidu* XXXII, 1973, č. 47, 24. 11., s. 7.

Lom 1930

Stanislav Lom, *Smrt kmotřička. Veselá pohádka života a smrti*, Praha 1930.

Lormanová (ed.) 1971

Jarmila Lormanová (ed.), *Prolegomena scénografické encyklopedie* II, Praha 1971.

Luchněvová (rec.) 1958

Toňa Luchněvová (rec.), Filozofie v baletu, *Divadelní noviny* II, 1958, č. 4, 15. 10., s. 5.

Macháček 1995

Miroslav Macháček, *Zápisky z blázince*, Praha 1995.

Machonin 1955

Sergej Machonin, Inscenace „Vojny“ – slovo do diskuse o realismu, *Literární noviny* IV, 1955, č. 45, 5. 11., s. 3.

Machonin (rec.) 1957

Sergej Machonin (rec.), Divadla uprostřed června, *Literární noviny* VI, 1957, č. 25, 22. 6., s. 5.

Machonin (rec.) 1960

Sergej Machonin (rec.), Dalskabáty – lidová socialistická veselohra, *Literární noviny* IX, 1960, č. 1, 1. 1., s. 4.

Machonin (rec.) 1961

Sergej Machonin (rec.), Dvakrát proč?, *Literární noviny* X, 1961, č. 9, 1. 3., s. 8.

Malý – Procházka – Zapletal 2010

Svatopluk Malý – Martin Procházka – Mirek Zapletal, *Vznik, rozvoj a ústup multivizuálních programů. Laterna magika a polyekrany*, Praha 2010.

Martinů: Špalíček (div. program) 1972/1973

Bohuslav Martinů: *Špalíček* (div. program), Národní divadlo 1972/1973.

Mikeš 2001

Vladimír Mikeš, *Divadlo francouzského baroka*, Praha 2001.

Mixa (ed.) (div. program) 1971

Josef Mixa (ed.), *Divadlo E. F. B. Sezóna 1971/1972* (div. program), Divadlo E. F. Buriana 1971.

Molière 1918

Molière, *Amfitryon*, Praha 1918.

Mölzer (rec.) 1960

(zer) [Josef Ferdinand Mölzer] (rec.), Dalskabáty – hříšná ves, *Socialistický směr* X, 1960, č. 1, 1. 1., s. 30.

Nedbal 1965

Miloslav Nedbal, *Bohuslav Martinů. Několik pohledů na život a dílo velkého českého skladatele našeho století*, Praha 1965.

Novotný 1956

Vladimír Novotný, *Karel Pokorný*, Praha 1956.

Nožka (rec.) 1973

[jn] [Jiří Nožka] (rec.), Strakonický dudák, *Mladá fronta* XXIX, 1973, č. 247, 17. 10., s. 4.

Nyklová-Veselá – Seydl 1971

Milena Nyklová-Veselá – Zdenek Seydl, Ilustrace jako kreslená filosofie, *Svobodné slovo* XXVII, 1971, č. 162, 10. 7., s. 11.

Otava (rec.) 1970

Josef Otava (rec.), Lidovka na národní scéně, *Rudé právo* L, 1970, č. 78, 3. 4., s. 5.

Padrta 1957

Jiří Padrta, Zdenek Seydl, *Hollar XXIX*, 1957, č. 2, s. 78–81.

Paseková (rec.) 1964

Danuše Paseková (rec.), Střízlivý začátek, *Kulturní tvorba II*, 1964, č. 47, 19. 11., s. 12.

Paseková (rec.) 1977

Dana Paseková (rec.), Náš Doktor Faust, *Tvorba*, 1977, č. 30, 27. 7., s. 8.

Pavlovský (ed.) 2004

Petr Pavlovský (ed.), *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*, Praha 2004.

Pelc – Sýs 1981

Jaromír Pelc – Karel Sýs, *Návštěvy v ateliérech*, Praha 1981.

Pensdorfová 1962

Eva Pensdorfová, Igor Stravinskij, *Květy XII*, 1962, č. 29, 19. 7., s. 9–10.

Pešková (rec.) 1972

Hana Pešková (rec.), Špalíček poprvé v Národním divadle, *Večerní Praha XVIII*, 1972, č. 245, 8. 12. s. 5.

Pešková (rec.) 1977

Hana Pešková (rec.), Taneční Faust, *Mladá fronta XXXIII*, 1977, č. 156, 5. 7., s. 4.

Pilař – Prošek – Řezáč et al. 1961

Zdeněk Pilař – Josef Prošek – Jan Řezáč et al., *Pražské ateliéry*, Praha 1961.

Poche – Marešová 1956

Emanuel Poche – Sylva Marešová, *František Kysela*, Praha 1956.

Pokorný 1968

František Pokorný, Pohřeb baletu se nekoná, *Mladý svět X*, 1968, č. 23, 7. 6., s. 22–23.

Pospíšil (rec.) 1962

Ps [Vilém Pospíšil] (rec.), Národní Divadlo k jubileu I. Stravinského, *Svobodné slovo XVIII*, 1962, č. 153, 29. 6., s. 3.

Primus 2003

Zdenek Primus, *Umění je abstrakce. Česká vizuální kultura 60. let*, Praha 2003.

Procházka 1974

Vladimír Procházka, J. K. Tyl včera a dnes, *Tvorba*, 1974, č. 3, 16. 1., s. 3.

Procházka (ed.) 1988

Vladimír Procházka (ed.), *Národní divadlo a jeho předchůdci. Slovník umělců divadel Vlastenského, Stavovského, Prozatímního a Národního*, Praha 1988.

Ptáčková 1978

Věra Ptáčková, Zdenek Seydl, *Amatérská scéna XV*, 1978, č. 12, s. 24.

Ptáčková 1982

Věra Ptáčková, *Česká scénografie XX. století*, Praha 1982.

Ptáčková 1983

Věra Ptáčková, *Josef Svoboda*, Praha 1983.

Ptáčková 1995

Věra Ptáčková, *Zrcadlo světového divadla: Pražské quadriennale 1967–1991*, Praha 1995.

Ptáčková – Jindra (edd.) 1967

Věra Ptáčková – Vladimír Jindra (edd.), *PQ 67: Pražské quadriennale jevištního výtvarnictví a divadelní architektury 1967* (kat. výst.), Bruselský pavilón v Parku kultury a oddechu Julia Fučíka a Valdštejnská jízdárna v Praze 1967.

Raban 1955

J. R. [Josef Raban], Knižní obálky Zdeňka Seydla, *Tvar VII*, 1955, č. 2, s. 56–57.

Reisigová 2013

Hana Reisigová, *Rudý a rudější: angažované – politické divadlo E. F. Buriana* (diplomová práce), Katedra divadelních studií FFMUNI, Brno 2013.

Rey (rec.) 1958

Jan Rey (rec.), Balet o Doktoru Faustovi, *Literární noviny VII*, 1958, č. 31, 2. 8., s. 9.

Rey (rec.) 1965

Jan Rey (rec.), Studio Balet Praha, *Hudební rozhledy XVIII*, 1965, č. 3, s. 113.

Roubíček (rec.) 1959

Zdeněk Roubíček (rec.), Půvabná hra i představení. Ke komedii Jana Drdy „Dalskabáty – hříšná ves“, *Mladá fronta XV*, 1959, č. 304, 22. 12., s. 5.

Roučková (rec.) 1977

IVR [Ivana Roučková] (rec.), Jedna otázka, *Svobodné slovo XXXIII*, 1977, č. 123, 27. 5., s. 5.

Rössler (rec.) 1974a

[rö] [Ivan Rössler] (rec.), Pražský karneval, *Práce XXX*, 1974, č. 198, 22. 8., s. 6.

Rössler (rec.) 1974b

Ivan Rössler (rec.), Kultura v letní Praze, *Tvorba*, 1974, č. 37, 11. 9., s. 9.

Rössler 1990

Ivan Rössler, Jiří Suchý, dejme tomu o Semaforu, *Tvorba*, 1990, č. 15, 11. 4., s. 8–9.

Sainer – Seydlová (edd.) 1988

Vladimír Sainer – Marie Seydlová (edd.), *Autoportrét, který si napsal a nakreslil Zdenek Seydl*, Praha 1988.

Seydl 1957a

Zdenek Seydl, Byl jsem v Číně, *Výtvarná práce V*, 1957, č. 22, 23. 11., s. 4–5.

Seydl 1957b

Zdenek Seydl, Byl jsem v Číně, *Výtvarná práce V*, 1957, č. 23, 6. 12., s. 4–5.

Seydl 1958a

Zdenek Seydl, *Byl jsem v Číně*, Praha 1958.

Seydl 1958b

Zdenek Seydl, Něco o něčem, *Výtvarné umění VIII*, 1958, č. 2, 30. 4., s. 72–73.

Seydl 1959

Zdenek Seydl, O čem – právě že o tom, *Kultura III*, 1959, č. 15, 16. 4., s. 3.

Seydl 1960

Zdenek Seydl, *Růže z pouti*, Praha 1960.

Seydl 1970

Zdenek Seydl, Krása všeho je v prostotě, *Práce XXVI*, 1970, č. 138, 13. 6., s. 4.

Seydl – Veselý 1960

Zdenek Seydl – Ludvík Veselý, Aby umění bylo cítit člověčinou, *Literární noviny IX*, 1960, č. 44, 29. 10., s. 4.

Scherl – Šormová (edd.) 1983

Adolf Scherl – Eva Šormová (edd.), *Dějiny českého divadla. Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace IV*, Praha 1983.

Schmidová (rec.) 1962

L. [Lidka] Schmidová (rec.), Stravinskij na scéně Národního divadla, *Lidová demokracie XVIII*, 1962, č. 151, 27. 6., s. 3.

Slupecká (rec.) 1973

Marie Slupecká (rec.), Podařená komedie, *Večerní Praha XIX*, 1973, č. 24, 2. 2., s. 5.

Sovák (rec.) 1956

Pravoslav Sovák (rec.), Dvě výpravy v D 34, *Výtvarná práce IV*, 1956, č. 8, 11. 5., s. 4.

Spurná 2003

Helena Spurná, Opery Emila Františka Buriana pro D 34 v letech padesátých, *Hudební věda XL*, 2003, č. 1, s. 71–98.

Spurná (ed.) 2004

Helena Spurná (ed.), *Hudební divadlo jako výzva. Interdisciplinární texty*, Praha 2004.

Spurná 2013

Helena Spurná, *Dějiny českého divadla 2: česká divadelní avantgarda (vybrané kapitoly)*, Olomouc 2013.

Stehlíková 1979

Blanka Stehlíková, *Ilustrace v české a slovenské dětské knize*, Praha 1979.

Stehlíková 1984

Blanka Stehlíková, *Cesty české ilustrace v knize pro děti a mládež*, Praha 1984.

Stehlíková 2009

Blanka Stehlíková, *Abeceda lásky. Osobnosti, které jsem znala*, Praha 2009.

Suchý 1964a

Jiří Suchý, *Klokočí. Písničky 1954–1963*, Praha 1964.

Suchý 1964b

Jiří Suchý, *Semafor. Člověk z půdy, Taková ztráta krve, Jonáš a Tingl-tangl*, Praha 1964.

Suchý 1965

Jiří Suchý, *Motýl. Písničky*, Praha 1965.

Suchý 1991

Jiří Suchý, *Vzpomínání: Od Reduty k Semaforu*, Praha 1991.

Suchý 1998

Jiří Suchý, *Tak nějak to bylo (Vzpomínání 1959–1969)*, Praha 1998.

Svoboda (ed.) 1968

Bohumil Svoboda (ed.), *Laterna magika – Sborník statí*, Praha 1968.

Sychra (rec.) 1962

Antonín Sychra (rec.), *Balet – hudba – výtvarnost*, *Hudební rozhledy* XV, 1962, č. 15, 16. 8., s. 647.

Šafaříková (rec.) 1959

Dagmar Šafaříková (rec.), *Drdova pohádka pro velké na scéně Ústředního divadla čs. armády*, *Práce* XV, 1959, č. 304, 22. 12., s. 5.

Šálková – Suchý 2001

Jana Šálková – Jiří Suchý, *Zdenek Seydl* (kat. výst.), České muzeum výtvarných umění v Praze 2001.

Šormová (ed.) 2000

Eva Šormová (ed.), *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*, Praha 2000.

Švagrová (rec.) 1973

Marta Švagrová (rec.), Jaký je člověk těchto dní, *Svobodné slovo* XXIX, 1973, č. 256, 27. 10., s. 11.

Švácha – Platovská (edd.) 2007

Rostislav Švácha – Marie Platovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění 1958–2000* VI/1, Praha 2007.

Švormová (rec.) 1973

(ev) [Eva Švormová] (rec.), Otazníky kolem Tyla, *Zemědělské noviny* XXIX, 1973, č. 249, 19. 10., s. 2.

Turner (ed.) 1996a

Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art* III, B to Biard, Willard 1996.

Turner (ed.) 1996b

Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art* XII, Gairard to Goodhue, Willard 1996.

Urbanová (rec.) 1957

A. [Alena] Urbanová (rec.), O Pařížské komuně v ND, *Tvorba* XXII, 1957, č. 25, 20. 6., s. 21.

Vachtová (rec.) 1958

L. V. [Lída Vachtová] (rec.), Inscenace Doktora Fausta, *Výtvarná práce* VI, 1958, č. 16, 15. 9., s. 7.

Vachtová (rec.) 1962

L. V. [Lída Vachtová] (rec.), Balet pro Zdenka Seydla, *Výtvarná práce* X, 1962, č. 14, 18. 8., s. 8.

Vaněk 1999

Jan J. Vaněk, *Semafor: 40 nezapomenutelných let*, Praha 1999.

Vašut (rec.) 1958

[w] [Vladimír Vašut] (rec.), Zdařilé finále divadelní sezóny. Škvorův balet „Doktor Faust“, *Mladá Fronta* XIV, 1958, 24. 7., s. 5.

Vašut (rec.) 1962a

Vladimír Vašut (rec.), Názor a styl. Igor Stravinskij: Pták Ohnivák, Petruška, Národní divadlo v Praze, *Kultura* VI, 1962, č. 27, 5. 7., s. 4.

Vašut (rec.) 1962b

[w] [Vladimír Vašut] (rec.), Stravinskij v Národním divadle. Vyvrcholení baletní sezóny, *Mladá fronta* XVIII, 1962, č. 159, 6. 7., s. 3.

Vašut (rec.) 1972

Vladimír Vašut (rec.), Špalíček v baletní premiéře, *Lidová demokracie* XXVIII, 1972, č. 295, 14. 12., s. 5.

Vašut (rec.) 1973

Vladimír Vašut (rec.), Dvakrát Špalíček, *Hudební rozhledy* XXVI, 1973, č. 4, 14. 3., s. 147–148.

Vážanová 2010

Dorota Vážanová, *Brechtova Matka Kuráž v brněnském Národním divadle v roce 2006* (bakalářská práce), Katedra divadelních, filmových a mediálních studií FFUP, Olomouc 2010.

Viktorová 2012

Jana Viktorová, *Ilustrační dílo Heleny Zmatlíkové* (bakalářská práce), Katedra dějin umění FFUP, Olomouc 2012.

Vrba 1955

František Vrba, Vojna, *Divadlo* VI, 1955, č. 12, s. 971–975.

Zavarský 2011

Ján Zavarský, *Kapitolky z dějin scénografie*, Brno 2011.

Zbořil 1981

Martin Zbořil, O divadle a scénografii: Rozhovor s národním umělcem profesorem Josefem Svobodou, *Výtvarná kultura* IV, 1981, č. 1, s. 45–49.

Zvoníček (rec.) 1957

St. [Stanislav] Zvoníček (rec.), Dramatický obraz komuny, *Večerní Praha* III, 1957, č. 141, 17. 6., nestr.

Internetové zdroje

Archiv PQ, Pražské quadriennale 1967, <http://services.pq.cz/cs/archiv-1967.html>, vyhledáno 27. 4. 2020.

Jan Císař, Dějiny – paměť – retro, *Divadelní noviny*, <https://www.divadelni-noviny.cz/dejiny-pamet-retro>, vyhledáno 2. 4. 2020.

Irina Shumanova, Golovin and Diaghilev. Pro et contra, *The Tretyakov Gallery magazine*, <https://www.tretyakovgallerymagazine.com/articles/3-2014-44/golovin-and-diaghilev-pro-et-contra>, vyhledáno 12. 5. 2020

Mojmír Sobotka, Kašlík Václav, *Český hudební slovník osob a institucí*, https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=2669, vyhledáno 6. 3. 2020.

Seznam obrazové přílohy

Obr. 1: Zdenek Seydl, Divadelní archiv ND. Foto: Jaromír Svoboda

Obr. 2: Vojna, 1955, AUD, Fond fotodokumentace IDU, ev. č. 32020. Foto: Karel Štoll

Obr. 3: Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Úroda – Tanečník k Holubičkám*, Vojna, 1955, D 34, nedat., tužka, akvarel, papír, 366 × 252 mm, GVU v Havlíčkově Brodě, inv. č. K 54. Foto: GVU v Havlíčkově Brodě

Obr. 4: Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Laufér první*, Vojna, 1955, D 34, nedat., tužka, akvarel, papír, 305 × 214 mm, GVU v Havlíčkově Brodě, inv. č. K 51. Foto: GVU v Havlíčkově Brodě

Obr. 5: Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Rekrut*, Vojna, 1955, D 34, nedat., tužka, akvarel, papír, 297 × 240 mm, GVU v Havlíčkově Brodě, inv. č. K 46. Foto: GVU Havlíčkově Brodě

Obr. 6: Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Milý*, Vojna, 1955, D 34, nedat., tužka, akvarel, papír, 284 × 215 mm, GVU v Havlíčkově Brodě, inv. č. K 48. Foto: GVU v Havlíčkově Brodě

Obr. 7: Opera z pouti, 1956, D 34, Fond fotodokumentace IDU, ev. č. 32012. Foto: autor neznámý

Obr. 8: Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *První zloděj čili drabant*, Opera z pouti, 1956, D 34, nedat., tuš, akvarel, papír, 325 × 219 mm, GVU v Havlíčkově Brodě, inv. č. K 42. Foto: GVU v Havlíčkově Brodě

Obr. 9: Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Anežka Kupcová*, Opera z pouti, 1956, D 34, nedat., tuš, akvarel, papír, 327 × 222 mm, GVU v Havlíčkově Brodě, inv. č. K 40. Foto: GVU v Havlíčkově Brodě

Obr. 10: Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Kupec / Pan Truhlář*, Opera z pouti, 1956, D 34, nedat., tuš, akvarel, papír, 320 × 219 mm, GVU v Havlíčkově Brodě, inv. č. K 41. Foto: GVU v Havlíčkově Brodě

Obr. 11: Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Blázen*, Opera z pouti, 1956, D 34, nedat., tuš, akvarel, papír, 323 × 210 mm, GVU v Havlíčkově Brodě, inv. č. K 43. Foto: GVU v Havlíčkově Brodě

Obr. 12: Dalskabáty – hříšná ves aneb Zapomenutý čert, 1959, ÚDČA, Fond fotodokumentace IDU, ev. č. 964. Foto: Olga Housková

Obr. 13: Dalskabáty – hříšná ves aneb Zapomenutý čert, 1959, ÚDČA, Fond fotodokumentace IDU, ev. č. 964. Foto: Olga Housková

Obr. 14: Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Trepifajksl / později Mates*, Dalskabáty – hříšná ves aneb Zapomenutý čert, 1959, ÚDČA, nedat., tuš, akvarel, papír, 297 × 210 mm, NMD, inv. č. D 11 242. Foto: Eliška Burdová

- Obr. 15:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Emanuel Broukal / farář*, Dalskabáty – hříšná ves aneb Zapomenutý čert, 1959, ÚDČA, nedat., tuš, akvarel, papír, 296 × 210 mm, NMd, inv. č. D 11 245. Foto: Eliška Burdová
- Obr. 16:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Belfegor / pekelný guvernér*, Dalskabáty – hříšná ves aneb Zapomenutý čert, 1959, ÚDČA, nedat., tuš, akvarel, papír, 296 × 210 mm, NMd, inv. č. D 11 241. Foto: Eliška Burdová
- Obr. 17:** Porážka, 1957, ND, Divadelní archiv ND. Foto: Jaromír Svoboda
- Obr. 18:** Porážka, 1957, ND, Divadelní archiv ND. Foto: Jaromír Svoboda
- Obr. 19:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Voják*, Porážka, 1957, ND, nedat., tuš, akvarel, papír, 310 × 220 mm, NMd, inv. č. D 11 237. Foto: Eliška Burdová
- Obr. 20:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Debrun / pověřenec Thiersův*, Porážka, 1957, ND, nedat., tuš, akvarel, papír, 310 × 222 mm, AJG, inv. č. G 13 116. Foto: AJG
- Obr. 21:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Generál Thiers*, Porážka, 1957, ND, nedat., tuš, akvarel, papír, 310 × 220 mm, NMd, inv. č. D 11 234. Foto: Eliška Burdová
- Obr. 22:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Komandant*, Porážka, 1957, ND, nedat., tuš, akvarel, papír, 310 × 220 mm, NMd, inv. č. D 11 236. Foto: Eliška Burdová
- Obr. 23:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Gabriela Langevinová*, Porážka, 1957, ND, nedat., tuš, akvarel, papír, 310 × 220 mm, NMd, inv. č. D 11 240. Foto: Eliška Burdová
- Obr. 24:** Reprodukce scénického návrhu Zdenka Seydla: *Faustova pracovna*, Doktor Faust, 1958, ND, Fond scénografické dokumentace IDU, ev. č. 25380. Foto: neznámý autor
- Obr. 25:** Reprodukce scénického návrhu Zdenka Seydla: *Vévodský dvůr*, Doktor Faust, 1958, ND, Fond scénografické dokumentace IDU, ev. č. 25380. Foto: neznámý autor
- Obr. 26:** Doktor Faust, 1958, ND, Divadelní archiv ND. Foto: Jaromír Svoboda
- Obr. 27:** Reprodukce scénického návrhu Zdenka Seydla: *Jarmark*, Doktor Faust, 1958, ND, Fond scénografické dokumentace IDU, ev. č. 25380. Foto: neznámý autor
- Obr. 28:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Mefistofela*, Doktor Faust, 1958, ND, nedat., tuš, akvarel, papír, 220 × 330 mm, NMd, inv. č. D 11 256. Foto: Eliška Burdová
- Obr. 29:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Vévodkyně*, Doktor Faust, 1958, ND, nedat., tuš, akvarel, papír, 220 × 330 mm, NMd, inv. č. D 11 257. Foto: Eliška Burdová
- Obr. 30:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Tanečnice (Vévodkyně)*, Doktor Faust, 1958, ND, nedat., tuš, akvarel, papír, 235 × 330 mm, AJG, inv. č. G 13 119. Foto: AJG
- Obr. 31:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Tanečník*, Doktor Faust, 1958, ND, nedat., tuš, akvarel, papír, 235 × 330 mm, AJG, inv. č. G 13 120. Foto: AJG
- Obr. 32:** Reprodukce scénického návrhu Zdenka Seydla: *Mohyly*, Pták Ohnivák, 1962, ND, Fond scénografické sbírky IDU, ev. č. 24877. Foto: neznámý autor

- Obr. 33:** Reprodukce scénického návrhu Zdenka Seydla: *Zahrada*, Pták Ohnivák, 1962, ND, Divadelní archiv ND. Foto: neznámý autor
- Obr. 34:** Pták Ohnivák, 1962, ND, Divadelní archiv ND. Foto: Jaromír Svoboda
- Obr. 35:** Reprodukce scénického návrhu Zdenka Seydla: *Závěrečná scéna*, Pták Ohnivák, 1962, ND, Fond scénografické sbírky IDU, ev. č. 24877. Foto: neznámý autor
- Obr. 36:** Pták Ohnivák, 1962, ND, Divadelní archiv ND. Foto: Jaromír Svoboda
- Obr. 37:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Příšery ženy*, Pták Ohnivák, 1962, ND, nedat., tuš, akvarel, papír, 330 × 240 mm, NMd, inv. č. D 5074. Foto: Eliška Burdová
- Obr. 38:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Příšery muži*, Pták Ohnivák, 1962, ND, nedat., tuš, akvarel, papír, 330 × 240 mm, NMd, inv. č. D 5075. Foto: Eliška Burdová
- Obr. 39:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Kaščeje*, Pták Ohnivák, 1962, ND, nedat., tuš, akvarel, papír, 330 × 240 mm, NMd, inv. č. D 5066. Foto: Eliška Burdová
- Obr. 40:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Pták Ohnivák*, Pták Ohnivák, 1962, ND, nedat., tuš, akvarel, papír, 330 × 240 mm, NMd, inv. č. D 5065. Foto: Eliška Burdová
- Obr. 41:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Ivan car*, Pták Ohnivák, 1962, ND, nedat., tuš, akvarel, papír, 330 × 240 mm, NMd, inv. č. D 5068. Foto: Eliška Burdová
- Obr. 42:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Carevna*, Pták Ohnivák, 1962, ND, nedat., tuš, akvarel, papír, 330 × 240 mm, NMd, inv. č. D 5069. Foto: Eliška Burdová
- Obr. 43:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Bohatýři*, Pták Ohnivák, 1962, ND, nedat., tuš, akvarel, papír, 330 × 240 mm, NMd, inv. č. D 5070. Foto: Eliška Burdová
- Obr. 44:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Bojarky*, Pták Ohnivák, 1962, ND, nedat., tuš, akvarel, papír, 330 × 240 mm, NMd, inv. č. D 5072. Foto: Eliška Burdová
- Obr. 45:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Carevny*, Pták Ohnivák, 1962, ND, nedat., tuš, akvarel, papír, 330 × 240 mm, NMd, inv. č. D 5071. Foto: Eliška Burdová
- Obr. 46:** Reprodukce scénického návrhu Zdenka Seydla: *Jarmark*, Petruška, 1962, ND, Divadelní archiv ND. Foto: neznámý autor
- Obr. 47:** Reprodukce scénického návrhu Zdenka Seydla: *Loutkové divadlo*, Petruška, 1962, ND, Divadelní archiv ND. Foto: neznámý autor
- Obr. 48:** Petruška, 1962, ND, Divadelní archiv ND. Foto: Jaromír Svoboda
- Obr. 49:** Reprodukce scénického návrhu Zdenka Seydla: *Maurův pokoj*, Petruška, 1962, ND. Zdroj: Vladimír Jindra, *Současná scénografie*, Praha 1982, s. 37.
- Obr. 50:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Dryačník*, Petruška, 1962, ND, nedat., tužka, akvarel, papír, 330 × 450 mm, NMd, inv. č. D 11 258. Foto: Eliška Burdová
- Obr. 51:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Balerina*, Petruška, 1962, ND, nedat., tužka, akvarel, papír, 330 × 450 mm, NMd, inv. č. D 11 259. Foto: Eliška Burdová

- Obr. 52:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Medvědář s medvědem*, Petruška, 1962, ND, nedat., tužka, akvarel, papír, 330 × 450 mm, NMd, inv. č. D 11 263. Foto: Eliška Burdová
- Obr. 53:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Balonkář*, Petruška, 1962, ND, nedat., tužka, akvarel, papír, 330 × 450 mm, NMd, inv. č. D 11 264. Foto: Eliška Burdová
- Obr. 54:** Kostým *Maura*, Petruška, 1962, ND, Sbírka Národního muzea, inv. č. H6D–5251. Foto: NMd
- Obr. 55:** Kostým *Maura*, Petruška, 1962, ND, Sbírka Národního muzea, inv. č. H6D–5251. Foto: NMd
- Obr. 56:** Kostým *Maura*, Petruška, 1962, ND, Sbírka Národního muzea, inv. č. H6D–5251. Foto: NMd
- Obr. 57:** Reprodukce scénického návrhu Zdenka Seydla: *Hospoda*, Čert a Káča, 1966, ND, Divadelní archiv ND. Foto: neznámý autor
- Obr. 58:** Reprodukce scénického návrhu Zdenka Seydla: *Peklo*, Čert a Káča, 1966, ND, Divadelní archiv ND. Foto: neznámý autor
- Obr. 59:** Reprodukce scénického návrhu Zdenka Seydla: *Zámecký pokoj*, Čert a Káča, 1966, ND, Divadelní archiv ND. Foto: neznámý autor
- Obr. 60:** Reprodukce kostýmního návrhu Zdenka Seydla: *Čert Marbuel*, Čert a Káča, 1966, ND, Fond scénografické sbírky IDU, ev. č. 21473. Foto: neznámý autor
- Obr. 61:** Čert a Káča, 1966, ND, Divadelní archiv ND. Foto: Jaromír Svoboda
- Obr. 62:** Čert a Káča, 1966, ND, Divadelní archiv ND. Foto: Jaromír Svoboda
- Obr. 63:** Reprodukce kostýmního návrhu Zdenka Seydla: *Žvanivý Slimejš*, Žvanivý Slimejš, 1966, ND, Divadelní archiv ND. Foto: neznámý autor
- Obr. 64:** Žvanivý Slimejš, 1966, ND, Divadelní archiv ND. Foto: Jaromír Svoboda
- Obr. 65:** Žvanivý Slimejš, 1966, ND, Divadelní archiv ND. Foto: Jaromír Svoboda
- Obr. 66:** Červená Karkulka, 1966, ND, Divadelní archiv ND. Foto: Jaromír Svoboda
- Obr. 67:** Červená Karkulka, 1966, ND, Divadelní archiv ND. Foto: Jaromír Svoboda
- Obr. 68:** Červená Karkulka, 1966, ND, Divadelní archiv ND. Foto: Jaromír Svoboda
- Obr. 69:** Červená Karkulka, 1966, ND, Divadelní archiv ND. Foto: Jaromír Svoboda
- Obr. 70:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Gilles Peppe Napa*, Lásky hra osudná, 1966, ND, nedat., tužka, akvarel, papír, 296 × 209 mm, NMd, inv. č. D 5080. Foto: Eliška Burdová
- Obr. 71:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Dottore Balloardo*, Lásky hra osudná, 1966, ND, nedat., tužka, akvarel, papír, 295 × 210 mm, NMd, inv. č. D 5083. Foto: Eliška Burdová

- Obr. 72:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Isabella*, Lásky hra osudná, 1966, ND, nedat., tužka, akvarel, papír, 296 × 210 mm, NMd, inv. č. D 5077. Foto: Eliška Burdová
- Obr. 73:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Brighella*, Lásky hra osudná, 1966, ND, nedat., tužka, akvarel, papír, 295 × 210 mm, NMd, inv. č. D 5082. Foto: Eliška Burdová
- Obr. 74:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Trivalin*, Lásky hra osudná, 1966, ND, nedat., tužka, akvarel, papír, 296 × 210 mm, NMd, inv. č. D 5079. Foto: Eliška Burdová
- Obr. 75:** Lásky hra osudná, 1966, ND, Divadelní archiv ND. Foto: Jaromír Svoboda
- Obr. 76:** Podivuhodný mandarín, 1964, Balet Praha, Fond fotodokumentace IDU, ev. č. 12998. Foto: autor neznámý
- Obr. 77:** Reprodukce scénického návrhu Zdenka Seydla: *Scéna*, Na pravici Boha Otce, 1970, ND, Divadelní archiv ND. Foto: neznámý autor
- Obr. 78:** Reprodukce kostýmního návrhu Zdenka Seydla: *Smrt*, Na pravici Boha Otce, 1970, ND, Divadelní archiv ND. Foto: neznámý autor
- Obr. 79:** Smrt kmotřička, 1970, ND, Divadelní archiv ND. Foto: Jaromír Svoboda
- Obr. 80:** Reprodukce kostýmního návrhu Zdenka Seydla: *Paní starostová*, Smrt kmotřička, 1970, ND, Fond scénografické sbírky IDU, ev. č. 21203. Foto: neznámý autor
- Obr. 81:** Reprodukce kostýmního návrhu Zdenka Seydla: *Honorace*, Smrt kmotřička, 1970, ND, Fond scénografické sbírky IDU, ev. č. 21203. Foto: neznámý autor
- Obr. 82:** Matka Kuráž a její děti, 1970, ND, Divadelní archiv ND. Foto: Jaromír Svoboda
- Obr. 83:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Matka Kuráž*, Matka Kuráž a její děti, 1970, ND, nedat., tuš, papír, 290 × 215 mm, NMd, inv. č. D 11 246. Foto: Eliška Burdová
- Obr. 84:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Starší voják*, Matka Kuráž a její děti, 1970, ND, nedat., tuš, papír, 290 × 215 mm, NMd, inv. č. D 11 252. Foto: Eliška Burdová
- Obr. 85:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Písař*, Matka Kuráž a její děti, 1970, ND, nedat., tuš, papír, 290 × 215 mm, NMd, inv. č. D 11 253. Foto: Eliška Burdová
- Obr. 86:** Hadrián z Římsů, 1972, ND, Divadelní archiv ND. Foto: Jaromír Svoboda
- Obr. 87:** Reprodukce kostýmního návrhu Zdenka Seydla: *První zbrojnoš*, Hadrián z Římsů, 1972, ND, Fond scénografické sbírky IDU, ev. č. 20204. Foto: neznámý autor
- Obr. 88:** Špalíček, 1972, ND, Divadelní archiv ND. Foto: Jaromír Svoboda
- Obr. 89:** Reprodukce kostýmního návrhu Zdenka Seydla: *Ptáčci*, Špalíček, 1972, ND, Fond scénografické sbírky IDU, ev. č. 20321. Foto: neznámý autor
- Obr. 90:** Amfitryon, 1973, ND, Divadelní archiv ND. Foto: Jaromír Svoboda

- Obr. 91:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Amfitrion / Thébský vojevůdce*, Amfitrion, 1973, ND, nedat., tužka, papír, 296 × 209 mm, NMd, inv. č. D 11 269. Foto: Eliška Burdová
- Obr. 92:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Alkména / žena Amfitrionova*, Amfitrion, 1973, ND, nedat., tužka, papír, 296 × 209 mm, NMd, inv. č. D 11 270. Foto: Eliška Burdová
- Obr. 93:** Člověk odjinud, 1973, ND, Divadelní archiv ND. Foto: Jaromír Svoboda
- Obr. 94:** Člověk odjinud, 1973, ND, Divadelní archiv ND. Foto: Jaromír Svoboda
- Obr. 95:** Optimistická tragédie, 1975, ND, Divadelní archiv ND. Foto: Jaromír Svoboda
- Obr. 96:** Optimistická tragédie, 1975, ND, Divadelní archiv ND. Foto: Jaromír Svoboda
- Obr. 97:** Reprodukce scénického návrhu Zdenka Seydla: *Faustova pracovna*, Doktor Faust, 1977, ND, Divadelní archiv ND. Foto: neznámý autor
- Obr. 98:** Reprodukce scénického návrhu Zdenka Seydla: *Vévodský dvůr*, Doktor Faust, 1977, ND, Divadelní archiv ND. Foto: neznámý autor
- Obr. 99:** Reprodukce scénického návrhu Zdenka Seydla: *Ostrov Heleny*, Doktor Faust, 1977, ND, Divadelní archiv ND. Foto: neznámý autor
- Obr. 100:** Reprodukce scénického návrhu Zdenka Seydla: *Jarmark*, Doktor Faust, 1977, ND, Divadelní archiv ND. Foto: neznámý autor
- Obr. 101:** Reprodukce kostýmního návrhu Zdenka Seydla: *Maska / pán*, Láska v barvách karnevalu, 1975, Laterna magika, Fond scénografické sbírky IDU, ev. č. 19058. Foto: neznámý autor
- Obr. 102:** Reprodukce kostýmního návrhu Zdenka Seydla: *Maska / pán*, Láska v barvách karnevalu, 1975, Laterna magika, Fond scénografické sbírky IDU, ev. č. 19058. Foto: neznámý autor
- Obr. 103:** Kouzelný cirkus, 1977, Laterna magika, Divadelní archiv ND. Foto: neznámý autor
- Obr. 104:** Zdenek Seydl, Scénický návrh: *Louka a sednice Rapoty a Sudiho*, Ženský boj, 1971, DVN, nedat., tužka, akvarel, fix, papír, 320 × 620 mm, NMd, inv. č. D 11 275. Foto: Eliška Burdová
- Obr. 105:** Zdenek Seydl, Scénický návrh: *Závěsy domků a světlic*, Ženský boj, 1971, DVN, nedat., tužka, fix, papír, 320 × 620 mm, NMd, inv. č. D 11 276. Foto: Eliška Burdová
- Obr. 106:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Tři ženy: Bořena / Smilina / Vavruše*, Ženský boj, 1971, DVN, nedat., tužka, fix, papír, 310 × 440 mm, NMd, inv. č. D 11 278. Foto: Eliška Burdová

- Obr. 107:** Reprodukce kostýmního návrhu Zdenka Seydla: *Zbrojnoši*, Strakonický dudák, 1973, DnV, Fond scénografické sbírky IDU, ev. č. 1066. Foto: neznámý autor
- Obr. 108:** Strakonický dudák, 1973, DnV, Divadelní archiv ND. Foto: Vilém Sochůrek
- Obr. 109:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Vousatý svět*, 1949, tužka, akvarel, papír, 300 × 420 mm, AJG, inv. č. G 13 112. Foto: AJG
- Obr. 110:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Svět patří nám*, 1949, tužka, akvarel, papír, 300 × 420 mm, AJG, inv. č. G 13 113. Foto: AJG
- Obr. 111:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Blues z pozůstalosti*, 1949, tužka, akvarel, papír, 300 × 420 mm, AJG, inv. č. G 13 114. Foto: AJG
- Obr. 112:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Na shledanou v lepších časech*, nedat., tužka, akvarel, papír, 297 × 420 mm, GVU v Náchodě, inv. č. K 0856. Foto: GVU v Náchodě
- Obr. 113:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Ichturiel / šéf ústavu*, nedat., fix, papír, 300 × 210 mm, AJG, inv. č. G 13 111. Foto: AJG
- Obr. 114:** Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Marbulius jako sekretář*, nedat., tužka, fix, papír, 300 × 210 mm, AJG, inv. č. G 13 109. Foto: AJG

Obrazová příloha



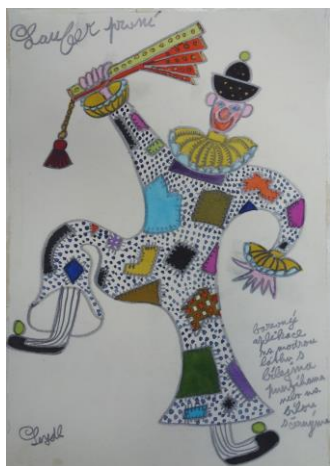
Obr. 1: Zdenek Seydl, Divadelní archiv Národního divadla.
Foto: Jaromír Svoboda



Obr. 2: Vojna, 1955, AUD,
Fond fotodokumentace IDU,
ev. č. 32020.
Foto: Karel Štoll



Obr. 3: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh: *Úroda – Tanečník
k Holubičkám*,
Vojna, 1955, D 34,
nedat., tužka, akvarel, papír,
366 × 252 mm,
GVU v Havlíčkově Brodě,
inv. č. K 54.
Foto: GVV v Havlíčkově Brodě



Obr. 4: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh: *Laufer první*,
Vojna, 1955, D 34,
nedat., tužka, akvarel, papír,
305 × 214 mm,
GVU v Havlíčkově Brodě,
inv. č. K 51.
Foto: GUV v Havlíčkově Brodě



Obr. 5: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh: *Rekrut*,
Vojna, 1955, D 34,
nedat., tužka, akvarel, papír,
297 × 240 mm,
GVU v Havlíčkově Brodě,
inv. č. K 46.
Foto: GUV Havlíčkově Brodě



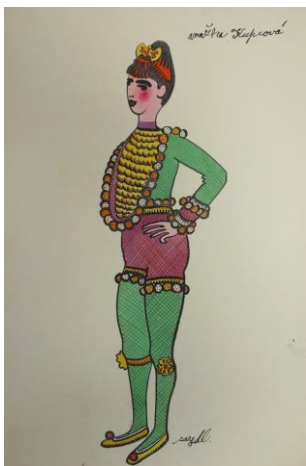
Obr. 6: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh: *Milý*,
Vojna, 1955, D 34,
nedat., tužka, akvarel, papír,
284 × 215 mm,
GVU v Havlíčkově Brodě,
inv. č. K 48.
Foto: GUV v Havlíčkově Brodě



Obr. 7: Opera z pouti, 1956, D 34,
Fond fotodokumentace IDU,
ev. č. 32012.
Foto: autor neznámý



Obr. 8: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh: *První zloděj čili drabant*,
Opera z pouti, 1956, D 34,
nedat., tuš, akvarel, papír,
325 × 219 mm,
GVU v Havlíčkově Brodě,
inv. č. K 42.
Foto: GUV v Havlíčkově Brodě



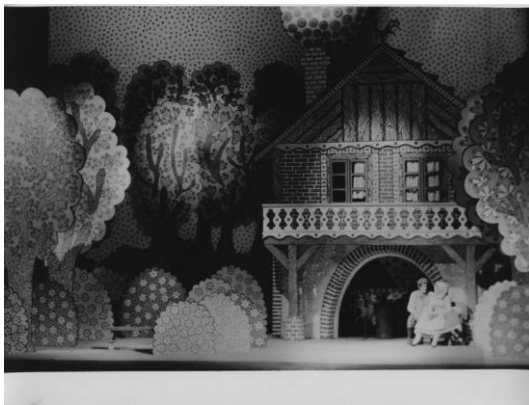
Obr. 9: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh: *Anežka Kupcová*,
Opera z poutí, 1956, D 34,
nedat., tuš, akvarel, papír,
327 × 222 mm,
GVU v Havlíčkově Brodě,
inv. č. K 40.
Foto: GVU v Havlíčkově



Obr. 10: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh: *Kupec / Pan Truhlář*,
Opera z poutí, 1956, D 34,
nedat., tuš, akvarel, papír,
320 × 219 mm,
GVU v Havlíčkově Brodě,
inv. č. K 41.
Foto: GVU v Havlíčkově
Brodě



Obr. 11: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh: *Blázen*,
Opera z poutí, 1956, D 34,
nedat., tuš, akvarel, papír,
323 × 210 mm,
GVU v Havlíčkově Brodě,
inv. č. K 43.
Foto: GVU v Havlíčkově
Brodě



Obr. 12: Dalskabáty – hříšná ves aneb
Zapomenutý čert, 1959, ÚDČA,
Fond fotodokumentace IDU,
ev. č. 964.
Foto: Olga Housková



Obr. 13: Dalskabáty – hříšná ves aneb
Zapomenutý čert, 1959, ÚDČA,
Fond fotodokumentace IDU,
ev. č. 964.
Foto: Olga Housková



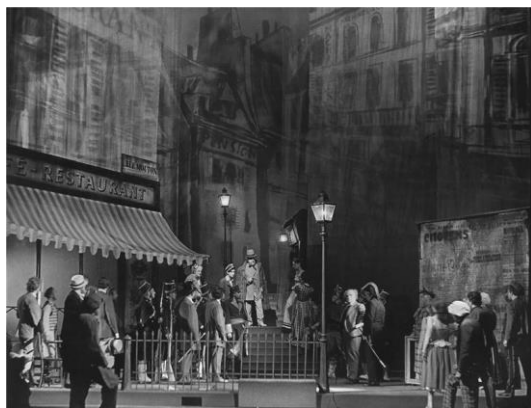
Obr. 14: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh: *Trepifajksl /
později Mates*,
Dalskabáty – hříšná ves aneb
Zapomenutý čert, 1959, ÚDČA,
nedat., tuš, akvarel, papír,
297 × 210 mm,
NMd, inv. č. D 11 242.
Foto: Eliška Burdová



Obr. 15: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh: *Emanuel
Broukal / farář*,
Dalskabáty – hříšná ves aneb
Zapomenutý čert, 1959, ÚDČA,
nedat., tuš, akvarel, papír,
296 × 210 mm,
NMd, inv. č. D 11 245.
Foto: Eliška Burdová



Obr. 16: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh: *Belfegor /
pekelný guvernér*,
Dalskabáty – hříšná ves aneb
Zapomenutý čert, 1959, ÚDČA,
nedat., tuš, akvarel, papír,
296 × 210 mm,
NMd, inv. č. D 11 241.
Foto: Eliška Burdová



Obr. 17: *Porážka*, 1957, ND, Divadelní archiv ND.
Foto: Jaromír Svoboda



Obr. 18: *Porážka*, 1957, ND, Divadelní archiv ND.
Foto: Jaromír Svoboda



Obr. 19: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh: *Voják*,
Porážka, 1957, ND,
nedat., tuš, akvarel, papír,
310 × 220 mm,
NMd, inv. č. D 11 237.
Foto: Eliška Burdová



Obr. 20: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh: *Debrun /
pověřenec Thiersův*,
Porážka, 1957, ND,
nedat., tuš, akvarel, papír,
310 × 222 mm,
AJG, inv. č. G 13 116.
Foto: AJG



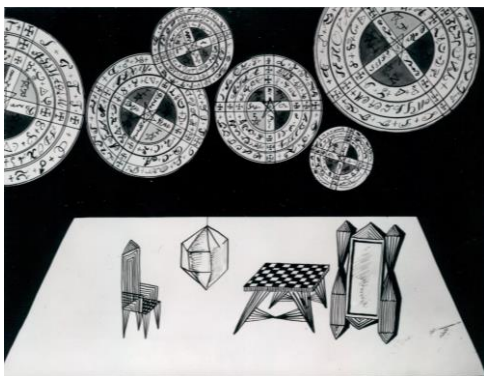
Obr. 21: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh: *Generál
Thiers*,
Porážka, 1957, ND,
nedat., tuš, akvarel, papír,
310 × 220 mm,
NMd, inv. č. D 11 234.
Foto: Eliška Burdová



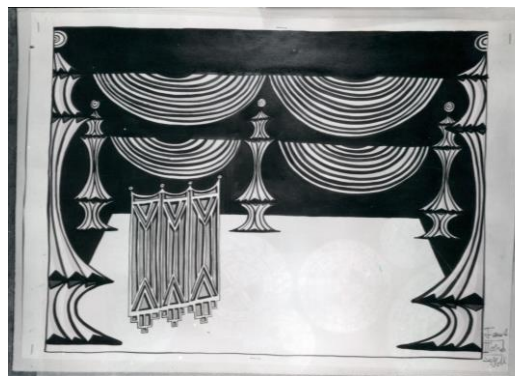
Obr. 22: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh:
Komandant,
Porážka, 1957, ND,
nedat., tuš, akvarel, papír,
310 × 220 mm,
NMd, inv. č. D 11 236.
Foto: Eliška Burdová



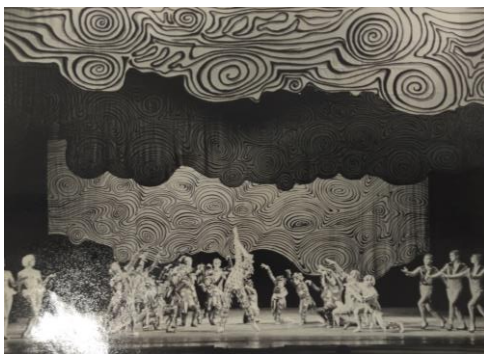
Obr. 23: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh: *Gabriela
Langevinová*,
Porážka, 1957, ND,
nedat., tuš, akvarel, papír,
310 × 220 mm,
NMd, inv. č. D 11 240.
Foto: Eliška Burdová



Obr. 24: Reprodukce scénického návrhu Zdenka Seydla: *Faustova pracovna*, Doktor Faust, 1958, ND, Fond scénografické dokumentace IDU, ev. č. 25380. Foto: neznámý autor



Obr. 25: Reprodukce scénického návrhu Zdenka Seydla: *Vévodský dvůr*, Doktor Faust, 1958, ND, Fond scénografické dokumentace IDU, ev. č. 25380. Foto: neznámý autor



Obr. 26: Doktor Faust, 1958, ND, Divadelní archiv ND. Foto: Jaromír Svoboda



Obr. 27: Reprodukce scénického návrhu Zdenka Seydla: *Jarmark*, Doktor Faust, 1958, ND, Fond scénografické dokumentace IDU, ev. č. 25380. Foto: neznámý autor



Obr. 28: Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Mefistofela*, Doktor Faust, 1958, ND, nedat., tuš, akvarel, papír, 220 × 330 mm, NMd, inv. č. D 11 256. Foto: Eliška Burdová



Obr. 29: Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Vévodkyně*, Doktor Faust, 1958, ND, nedat., tuš, akvarel, papír, 220 × 330 mm, NMd, inv. č. D 11 257. Foto: Eliška Burdová



Obr. 30: Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Tanečnice (Vévodkyně)*, Doktor Faust, 1958, ND, nedat., tuš, akvarel, papír, 235 × 330 mm, AJG, inv. č. G 13 119. Foto: AJG



Obr. 31: Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Tanečník*, Doktor Faust, 1958, ND, nedat., tuš, akvarel, papír, 235 × 330 mm, AJG, inv. č. G 13 120. Foto: AJG



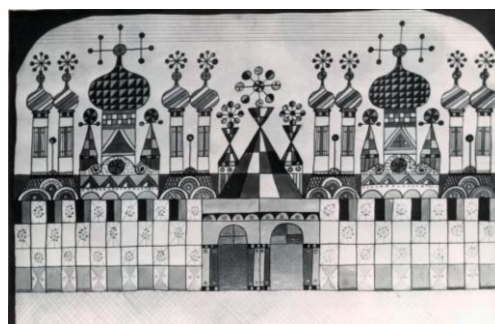
Obr. 32: Reprodukce scénického návrhu Zdenka Seydla: *Mohyly*, Pták Ohnivák, 1962, ND, Fond scénografické sbírky IDU, ev. č. 24877. Foto: neznámý autor



Obr. 33: Reprodukce scénického návrhu Zdenka Seydla: *Zahrada*, Pták Ohnivák, 1962, ND, Divadelní archiv ND. Foto: neznámý autor



Obr. 34: Pták Ohnivák, 1962, ND, Divadelní archiv ND. Foto: Jaromír Svoboda



Obr. 35: Reprodukce scénického návrhu Zdenka Seydla: *Závěrečná scéna*, Pták Ohnivák, 1962, ND, Fond scénografické sbírky IDU, ev. č. 24877. Foto: neznámý autor



Obr. 36: Pták Ohnivák, 1962, ND,
Divadelní archiv ND.
Foto: Jaromír Svoboda



Obr. 37: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh: *Příšery ženy*,
Pták Ohnivák, 1962, ND,
nedat., tuš, akvarel, papír,
330 × 240 mm,
NMd, inv. č. D 5074.
Foto: Eliška Burdová



Obr. 38: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh: *Příšery muži*,
Pták Ohnivák, 1962, ND, nedat.,
tuš, akvarel, papír,
330 × 240 mm,
NMd, inv. č. D 5075.
Foto: Eliška Burdová



Obr. 39: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh: *Kaščeji*,
Pták Ohnivák, 1962, ND,
nedat., tuš, akvarel, papír,
330 × 240 mm,
NMd, inv. č. D 5066.
Foto: Eliška Burdová



Obr. 40: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh: *Pták
Ohnivák*,
Pták Ohnivák, 1962, ND,
nedat., tuš, akvarel, papír,
330 × 240 mm,
NMd, inv. č. D 5065.
Foto: Eliška Burdová



Obr. 41: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh: *Ivan car*,
Pták Ohnivák, 1962, ND,
nedat., tuš, akvarel, papír,
330 × 240 mm,
NMd, inv. č. D 5068.
Foto: Eliška Burdová



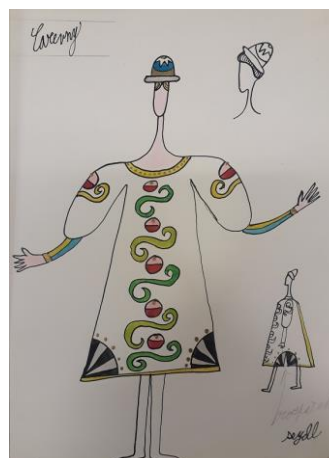
Obr. 42: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh: *Carevna*,
Pták Ohnivák, 1962, ND,
nedat., tuš, akvarel, papír,
330 × 240 mm,
NMd, inv. č. D 5069.
Foto: Eliška Burdová



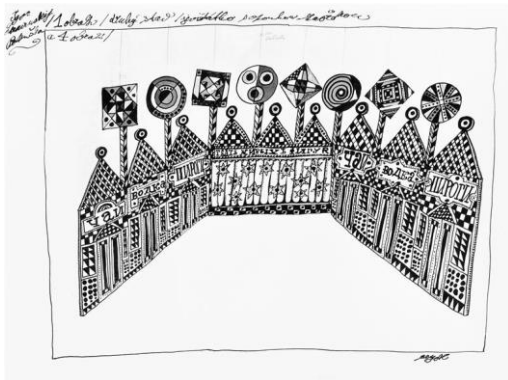
Obr. 43: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh: *Bohatýři*,
Pták Ohnivák, 1962, ND,
nedat., tuš, akvarel, papír,
330 × 240 mm,
NMd, inv. č. D 5070.
Foto: Eliška Burdová



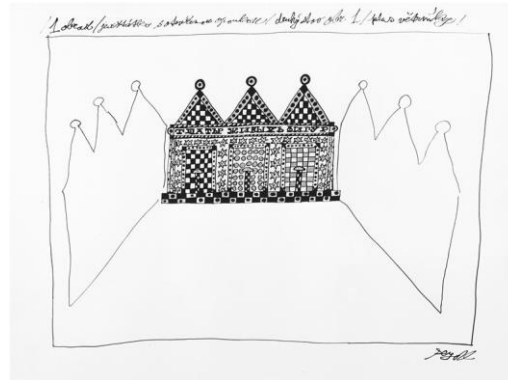
Obr. 44: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh: *Bojarky*,
Pták Ohnivák, 1962, ND,
nedat., tuš, akvarel, papír,
330 × 240 mm,
NMd, inv. č. D 5072.
Foto: Eliška Burdová



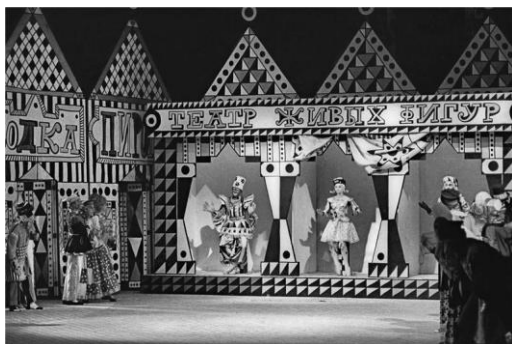
Obr. 45: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh: *Carevny*,
Pták Ohnivák, 1962, ND,
nedat., tuš, akvarel, papír,
330 × 240 mm,
NMd, inv. č. D 5071.
Foto: Eliška Burdová



Obr. 46: Reprodukce scénického návrhu Zdenka Seydla: *Jarmark*, Petruška, 1962, ND, Divadelní archiv ND. Foto: neznámý autor



Obr. 47: Reprodukce scénického návrhu Zdenka Seydla: *Loutkové divadlo*, Petruška, 1962, ND, Divadelní archiv ND. Foto: neznámý autor



Obr. 48: Petruška, 1962, ND, Divadelní archiv ND. Foto: Jaromír Svoboda



Obr. 49: Reprodukce scénického návrhu Zdenka Seydla: *Maurův pokoj*, Petruška, 1962, ND. Zdroj: Vladimír Jindra, *Současná scénografie*, Praha 1982, s. 37.



Obr. 50: Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Dryačnick*, Petruška, 1962, ND, nedat., tužka, akvarel, papír, 330 × 450 mm, NMd, inv. č. D 11 258. Foto: Eliška Burdová



Obr. 51: Zdenek Seydl, Kostýmní návrh: *Balerina*, Petruška, 1962, ND, nedat., tužka, akvarel, papír, 330 × 450 mm, NMd, inv. č. D 11 259. Foto: Eliška Burdová



Obr. 52: Zdenek Seydl, Kostýmní návrh:
Medvědář s medvědem,
Petruška, 1962, ND,
nedat., tužka, akvarel, papír,
330 × 450 mm,
NMd, inv. č. D 11 263.
Foto: Eliška Burdová



Obr. 53: Zdenek Seydl, Kostýmní návrh:
Balonkář,
Petruška, 1962, ND,
nedat., tužka, akvarel, papír,
330 × 450 mm, NMd,
inv. č. D 11 264.
Foto: Eliška Burdová



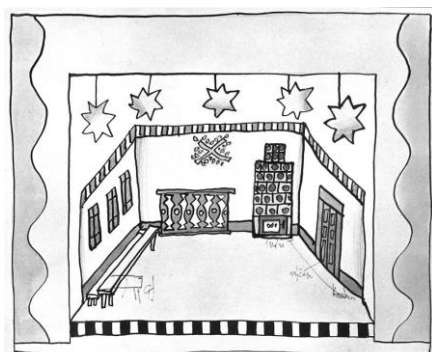
Obr. 54: Kostým *Maura*,
Petruška, 1962, ND,
Sbírka Národního muzea,
inv. č. H6D-5251.
Foto: NMd



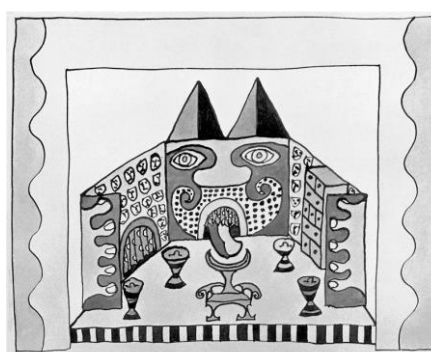
Obr. 55: Kostým *Maura*,
Petruška, 1962, ND,
Sbírka Národního muzea,
inv. č. H6D-5251.
Foto: NMd



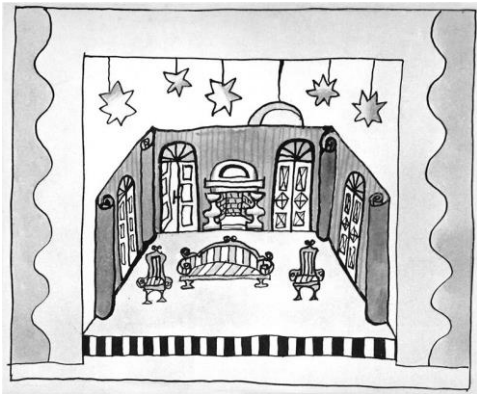
Obr. 56: Kostým *Maura*,
Petruška, 1962, ND,
Sbírka Národního muzea,
inv. č. H6D-5251.
Foto: NMd



Obr. 57: Reprodukce scénického návrhu
Zdenka Seydla: *Hospoda*,
Čert a Káča, 1966, ND,
Divadelní archiv ND.
Foto: neznámý autor



Obr. 58: Reprodukce scénického návrhu
Zdenka Seydla: *Peklo*,
Čert a Káča, 1966, ND,
Divadelní archiv ND.
Foto: neznámý autor



Obr. 59: Reprodukce scénického návrhu Zdenka Seydla: *Zámecký pokoj*, Čert a Káča, 1966, ND, Divadelní archiv ND. Foto: neznámý autor



Obr. 60: Reprodukce kostýmního návrhu Zdenka Seydla: *Čert Marbuel*, Čert a Káča, 1966, ND, Fond scénografické sbírky IDU, ev. č. 21473. Foto: neznámý autor



Obr. 61: Čert a Káča, 1966, ND, Divadelní archiv ND. Foto: Jaromír Svoboda



Obr. 62: Čert a Káča, 1966, ND, Divadelní archiv ND. Foto: Jaromír Svoboda



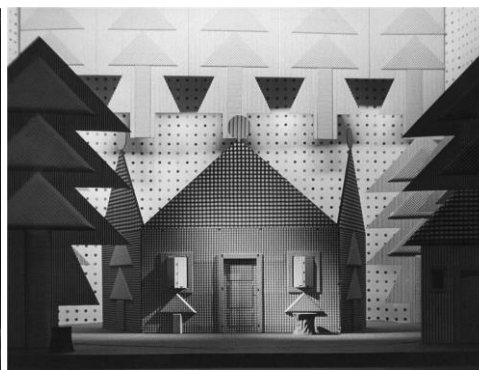
Obr. 63: Reprodukce kostýmního návrhu Zdenka Seydla: *Žvanivý Slimejš*, Žvanivý Slimejš, 1966, ND, Divadelní archiv ND. Foto: neznámý autor



Obr. 64: *Žvanivý Slimejš*, 1966, ND, Divadelní archiv ND. Foto: Jaromír Svoboda



Obr. 65: Žvanivý Slimejš, 1966, ND,
Divadelní archiv ND.
Foto: Jaromír Svoboda



Obr. 66: Červená Karkulka, 1966, ND,
Divadelní archiv ND.
Foto: Jaromír Svoboda



Obr. 67: Červená Karkulka, 1966, ND,
Divadelní archiv ND.
Foto: Jaromír Svoboda



Obr. 68: Červená Karkulka, 1966, ND,
Divadelní archiv ND.
Foto: Jaromír Svoboda



Obr. 69: Červená Karkulka, 1966, ND,
Divadelní archiv ND.
Foto: Jaromír Svoboda



Obr. 70: Zdenek Seydl, Kostýmní
návrh: Gilles Peppe Napa,
Lásky hra osudná, 1966, ND,
nedat., tužka, akvarel, papír,
296 × 209 mm,
NMd, inv. č. D 5080.
Foto: Eliška Burdová



Obr. 71: Zdenek Seydl, Kostýmni návrh: *Dottore Balloardo*, Lásky hra osudná, 1966, ND, nedat., tužka, akvarel, papír, 295 × 210 mm, NMd, inv. č. D 5083. Foto: Eliška Burdová



Obr. 72: Zdenek Seydl, Kostýmni návrh: *Isabella*, Lásky hra osudná, 1966, ND, nedat., tužka, akvarel, papír, 296 × 210 mm, NMd, inv. č. D 5077. Foto: Eliška Burdová



Obr. 73: Zdenek Seydl, Kostýmni návrh: *Brighella*, Lásky hra osudná, 1966, ND, nedat., tužka, akvarel, papír, 295 × 210 mm, NMd, inv. č. D 5082. Foto: Eliška Burdová



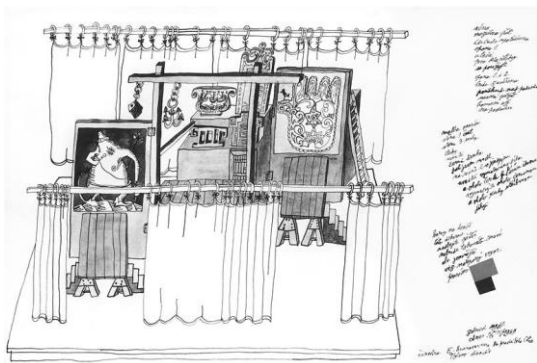
Obr. 74: Zdenek Seydl, Kostýmni návrh: *Trivalin*, Lásky hra osudná, 1966, ND, nedat., tužka, akvarel, papír, 296 × 210 mm, NMd, inv. č. D 5079. Foto: Eliška Burdová



Obr. 75: Lásky hra osudná, 1966, ND, Divadelní archiv ND. Foto: Jaromír Svoboda



Obr. 76: Podivuhodný mandarín, 1964, Balet Praha, Fond fotodokumentace IDU, ev. č. 12998. Foto: autor neznámý



Obr. 77: Reprodukce scénického návrhu Zdenka Seydla: *Scéna*,
Na pravici Boha Otce, 1970, ND,
Divadelní archiv ND.
Foto: neznámý autor



Obr. 78: Reprodukce kostýmního návrhu Zdenka Seydla: *Smrt*,
Na pravici Boha Otce, 1970, ND,
Divadelní archiv ND.
Foto: neznámý autor



Obr. 79: *Smrt kmotřička*, 1970, ND,
Divadelní archiv ND.
Foto: Jaromír Svoboda



Obr. 80: Reprodukce kostýmního návrhu Zdenka Seydla: *Paní starostová*,
Smrt kmotřička, 1970, ND,
Fond scénografické sbírky IDU,
ev. č. 21203.
Foto: neznámý autor



Obr. 81: Reprodukce kostýmního návrhu Zdenka Seydla: *Honorace*,
Smrt kmotřička, 1970, ND,
Fond scénografické sbírky IDU,
ev. č. 21203.
Foto: neznámý autor



Obr. 82: Matka Kuráž a její děti, 1970, ND,
Divadelní archiv ND.
Foto: Jaromír Svoboda



Obr. 83: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh: *Matka Kuráž*,
Matka Kuráž a její děti, 1970, ND,
nedat., tuš, papír,
290 × 215 mm,
NMd, inv. č. D 11 246.
Foto: Eliška Burdová



Obr. 84: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh: *Starší voják*,
Matka Kuráž a její děti, 1970, ND,
nedat., tuš, papír,
290 × 215 mm,
NMd, inv. č. D 11 252.
Foto: Eliška Burdová



Obr. 85: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh: *Pisář*,
Matka Kuráž a její děti, 1970, ND,
nedat., tuš, papír,
290 × 215 mm,
NMd, inv. č. D 11 253.
Foto: Eliška Burdová



Obr. 86: Hadrián z Římsů, 1972, ND,
Divadelní archiv ND.
Foto: Jaromír Svoboda



Obr. 87: Reprodukce kostýmního
návrhu Zdenka Seydla: *První
zbrojnoš*,
Hadrián z Římsů, 1972, ND,
Fond scénografické sbírky IDU,
ev. č. 20204.
Foto: neznámý autor



Obr. 88: Špalíček, 1972, ND,
Divadelní archiv ND.
Foto: Jaromír Svoboda



Obr. 89: Reprodukce kostýmního
návrhu Zdenka Seydla: *Ptácci*,
Špalíček, 1972, ND,
Fond scénografické sbírky IDU,
ev. č. 20321.
Foto: neznámý autor



Obr. 90: Amfitryon, 1973, ND,
Divadelní archiv ND.
Foto: Jaromír Svoboda



Obr. 91: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh: *Amfitrion /
Thébský vojevodce*,
Amfitrion, 1973, ND,
nedat., tužka, papír,
296 × 209 mm,
NMd, inv. č. D 11 269.
Foto: Eliška Burdová



Obr. 92: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh: *Alkména /
žena Amfitrionova*,
Amfitrion, 1973, ND, nedat.,
tužka, papír, 296 × 209 mm,
NMd, inv. č. D 11 270. Foto:
Eliška Burdová



Obr. 93: *Člověk odjinud*, 1973, ND,
Divadelní archiv ND.
Foto: Jaromír Svoboda



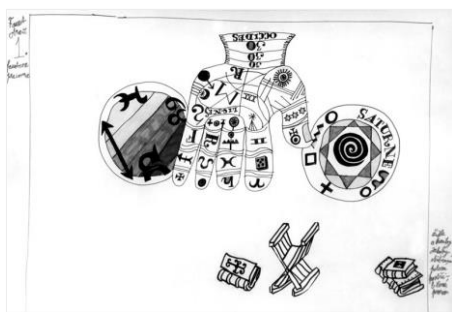
Obr. 94: *Člověk odjinud*, 1973, ND,
Divadelní archiv ND.
Foto: Jaromír Svoboda



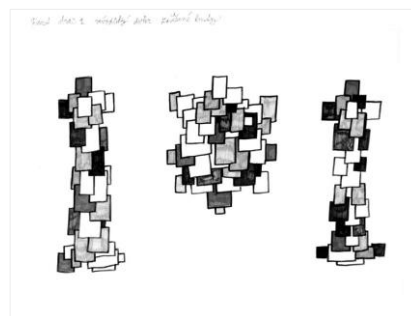
Obr. 95: *Optimistická tragédie*, 1975, ND,
Divadelní archiv ND.
Foto: Jaromír Svoboda



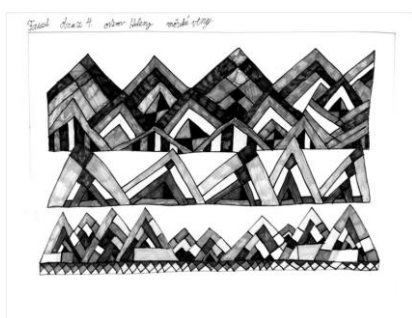
Obr. 96: *Optimistická tragédie*, 1975, ND,
Divadelní archiv ND.
Foto: Jaromír Svoboda



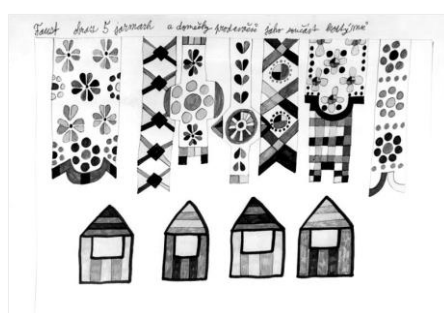
Obr. 97: Reprodukce scénického návrhu Zdenka Seydla: *Faustova pracovna*, Doktor Faust, 1977, ND, Divadelní archiv ND. Foto: neznámý autor



Obr. 98: Reprodukce scénického návrhu Zdenka Seydla: *Věvodský dvůr*, Doktor Faust, 1977, ND, Divadelní archiv ND. Foto: neznámý autor



Obr. 99: Reprodukce scénického návrhu Zdenka Seydla: *Ostrov Heleny*, Doktor Faust, 1977, ND, Divadelní archiv ND. Foto: neznámý autor



Obr. 100: Reprodukce scénického návrhu Zdenka Seydla: *Jarmark*, Doktor Faust, 1977, ND, Divadelní archiv ND. Foto: neznámý autor



Obr. 101: Reprodukce kostýmního návrhu Zdenka Seydla: *Maska / pán*, Lásky v barvách karnevalu, 1975, Laterna magika, Fond scénografické sbírky IDU, ev. č. 19058. Foto: neznámý autor



Obr. 102: Reprodukce kostýmního návrhu Zdenka Seydla: *Maska / pán*, Lásky v barvách karnevalu, 1975, Laterna magika, Fond scénografické sbírky IDU, ev. č. 19058. Foto: neznámý autor



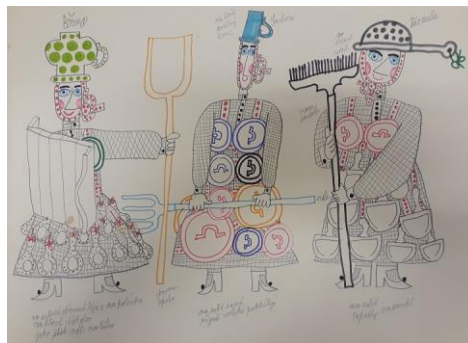
Obr. 103: Kouzelný cirkus, 1977, Laterna magika,
Divadelní archiv ND.
Foto: neznámý autor



Obr. 104: Zdenek Seydl,
Scénický návrh: *Louka a sednice Rapoty a Sudiho*,
Ženský boj, 1971, DVN,
nedat., tužka, akvarel, fix, papír,
320 × 620 mm,
NMd, inv. č. D 11 275.
Foto: Eliška Burdová



Obr. 105: Zdenek Seydl,
Scénický návrh: *Závěsy domků a světic*,
Ženský boj, 1971, DVN,
nedat., tužka, fix, papír,
320 × 620 mm,
NMd, inv. č. D 11 276.
Foto: Eliška Burdová



Obr. 106: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh: *Tři ženy: Bořena / Smilina / Vavruše*,
Ženský boj, 1971, DVN,
nedat., tužka, fix, papír,
310 × 440 mm,
NMd, inv. č. D 11 278.
Foto: Eliška Burdová



Obr. 107: Reprodukce kostýmního návrhu
Zdenka Seydla: *Zbrojnoši*,
Strakonický dudák, 1973, DnV,
Fond scénografické sbírky IDU,
ev. č. 1066.
Foto: neznámý autor



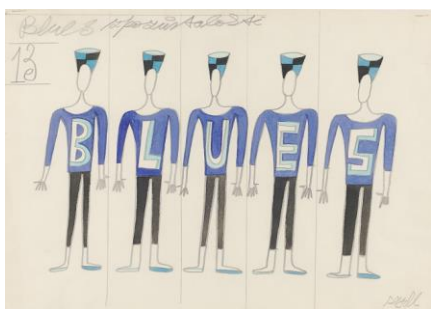
Obr. 108: Strakonický dudák, 1973, DnV,
Divadelní archiv ND.
Foto: Vilém Sochůrek



Obr. 109: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh: *Vousatý svět*, 1949,
tužka, akvarel, papír,
300 × 420 mm,
AJG, inv. č. G 13 112.
Foto: AJG



Obr. 110: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh: *Svět patří nám*, 1949,
tužka, akvarel, papír,
300 × 420 mm,
AJG, inv. č. G 13 113.
Foto: AJG



Obr. 111: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh: *Blues z pozůstalosti*, 1949,
tužka, akvarel, papír,
300 × 420 mm,
AJG, inv. č. G 13 114.
Foto: AJG



Obr. 112: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh: *Na shledanou v lepších časech*,
nedat., tužka, akvarel, papír,
297 × 420 mm,
GVU v Náchodě, inv. č. K 0856.
Foto: GVU v Náchodě



Obr. 113: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh: *Ichturiel / šéf ústavu*,
nedat., fix, papír,
300 × 210 mm,
AJG, inv. č. G 13 111.
Foto: AJG



Obr. 114: Zdenek Seydl,
Kostýmní návrh: *Marbulius jako sekretář*,
nedat., tužka, fix, papír,
300 × 210 mm,
AJG, inv. č. G 13 109.
Foto: AJG

Anotace

Jméno a příjmení:	Bc. Eliška Burdová
Instituce:	Katedra dějin umění, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci
Obor:	Dějiny výtvarného umění
Vedoucí práce:	prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.
Rok obhajoby:	2020
Název práce:	Zdenek Seydl – Scénografické a kostýmní práce
Title of thesis:	Zdenek Seydl – Stage and Costume Design
Anotace práce:	<p>Tématem diplomové práce jsou scénická a kostýmní díla českého výtvarníka Zdenka Seydla. Zájem je soustředěn komplexně na jeho scénografické a kostýmní práce pro jednotlivá divadla s nimiž úzce spolupracoval. Práce se snaží nastínit Seydlův individuální přístup k výtvarnému pojednání dílčích představení, inscenační záměry a inspirace, které jej směřovaly k určitému výtvarnému vyjadřování. Důraz je soustředěn na období padesátých až sedmdesátých let, do kterých tvorba Zdenka Seydla převážně spadala a poukázat, jakým způsobem se totalitní režim promítl do divadelní kultury a zda ovlivnil i Seydlovu práci.</p>
Klíčová slova:	Zdenek Seydl, divadlo, scénografie, kostým, kostýmní návrh, scénický návrh, Národní divadlo
Annotation:	<p>The topic of the thesis is stage and costume design by the Czech artist Zdenek Seydl. The interest is comprehensively focused on his scenographic and costume works for individual theaters with which he worked closely. The thesis tries to outline Seydl's individual approach to the artistic treatment of partial performances, staging intentions and inspirations that led him to a certain artistic expression. The emphasis is focused on the period of the fifties to the seventies, to which Zdenek Seydl's work mostly fell, and to point out how the totalitarian regime was reflected in theatrical culture and whether it also influenced Seydl's work.</p>

Key words: Zdenek Seydl, theatre, scenography, costume, costume design, stage design, National Theatre

Počet stran: 138 (včetně příloh)

Rozsah práce: 178 593 znaků (včetně mezer)

Přílohy vázané k práci: 1 CD ROM s obrazovou přílohou

Jazyk práce: český jazyk