

UNIVERZITA PARDUBICE

FAKULTA FILOZOFICKÁ

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

2017

Mgr. Denisa Šťastná

UNIVERZITA PARDUBICE

FAKULTA FILOZOFICKÁ

Ústav historických věd

NENECHALY SE VYŠACHOVAT

Příspěvek k tématu feminizace české scénografie 20. století

Mgr. Denisa Šťastná

Školitelka: prof. PhDr. Milena Lenderová, CSc.

Disertační práce

2017

**PROHLAŠUJI:**

Tuto práci jsem vypracovala samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využila, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byla jsem seznámena s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v Univerzitní knihovně.

V Praze dne 19. 8. 2017

Denisa Šťastná

## **PODĚKOVÁNÍ:**

Děkuji všem, kteří mi poskytli odborné konzultace a rady při zpracování této práce. Zvláště děkuji vedoucí práce milé paní profesorce Mileně Lenderové za trpělivost a odborné vedení a také panu docentu Václavu Veberovi, který již bohužel není mezi námi. Dále děkuji kolegyním Heleně Albertové a Marii Zdeňkové z Institutu umění – Divadelního ústavu za mnohé cenné rady, dr. Vlastě Smolákové, doc. Vlastě Koubské a prof. Janu Duškovi za inspirativní poznatky. Mé poděkování patří Mgr. Zdeně Benešové, MgA. Andree Kunešové z Archivu Národního divadla, Kryštofu Vančovi z Divadelního oddělení Národního muzea, Mgr. Andree Jochmanové, Ph.D. z Oddělení dějin divadla Moravského zemského muzea v Brně, Mgr. Lence Černíkové, Ph.D. z Ostravského muzea, Mgr. Ivě Kopecké z Regionálního muzea v Chrudimi a dalším pracovníkům a pracovnícím paměťových institucí za vstřícný a profesionální přístup při poskytnutí archivních materiálů. Dále děkuji kolegyním z mnichovského Divadelního muzea Petře Kraus, MA a Dr. Susanne de Ponte za odborné informace týkající se německojazyčného prostoru. Děkuji také MgA. Ireně Vodákové za pomoc s překladem a Mgr. Vítu Michalcovi za trpělivost a pečlivost při čtení a korektuře této práce. V neposlední řadě patří poděkování členům mé rodiny, především manželu Martinovi za toleranci a podporu a všem ostatním, které jsem nejmenovala a kteří mi vyjadřovali podporu.

## **ANOTACE**

Práce se zaměřuje na tvorbu žen – scénografek v průběhu dvacátého století na území Československa, respektive České republiky. Profese prošla zásadní genderovou proměnou – první neanonymní výtvarnice se začaly objevovat ojedinele od dvacátých let dvacátého století, tedy v době, kdy byl obor plně v „mužských rukou“. V průběhu druhé poloviny dvacátého století jejich počet v oboru vzrostl, většinou se však jednalo jen o realizace kostýmů. K jejich etablování začalo docházet od doby normalizace, kdy se začaly pravidelněji věnovat celé výpravě a tím konkurovat svým mužským kolegům. Tento trend zesílil natolik, že od devadesátých let dvacátého století lze hovořit o feminizaci oboru. Práce se vedle neadekvátní odborné reflexe dotýká také příčin, které k této sociální proměně vedly a důsledků, které z ní vyplývají.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

scénografie – scéna – kostým – divadlo

## **ABSTRACT**

The thesis focuses on the work of female stage designers throughout the 20th century in Czechoslovakia and/or rather the Czech Republic. The profession underwent a significant gender transformation - the first non-anonymous woman stage artists started to appear sporadically from the 1920s, at the time when the scenographic branch was fully in "men's hands". During the second half of the 20th century women also began to be active in scenography, usually, however, they made only costumes. They commenced to devote to stage set design in the period of normalization and thus created a competition for their male colleagues. The trend strengthened in the 1990s and later so much that we can speak about feminization of the occupation, nevertheless, the those-days expert's reflection did not correspond to that. The work also concerns all the prerequisites and consequences connected with this social transformation.

## **KEYWORDS**

scenography – set design – costume design – theatre

## OBSAH

<b>1. ÚVOD.....</b>	<b>8</b>
1.1 Vymezení tématu, motivace k jeho výběru, cíl práce a hypotéza .....	8
1.2 Metodologická východiska.....	12
1.3 Prameny a literatura.....	14
1.4 Struktura práce .....	45
<b>2. SITUACE VE SCÉNOGRAFII V PRVNÍ POLOVINĚ 20. STOLETÍ – PIONÝRKY SCÉNOGRAFIE.....</b>	<b>51</b>
2.1 Zakladatelská generace českých scénografů – malíři a architekti se stávají jevištními výtvarníky .....	51
2.2 První výrazné ženy zahraniční scénografie – anglická sufražetka, ruské amazonky a studentky Bauhausu .....	53
2.3 První ženy české scénografie (20. a 30. léta 20. století) .....	61
<b>3. 1945–1955 – SCÉNOGRAFIE JAKO ŘEMESLO .....</b>	<b>71</b>
3.1 Období tzv. Třetí republiky .....	71
3.2 Změny v divadelní praxi a scénografii po roce 1948 .....	72
3.3 Scénografky přelomu 40. a 50. let 20. století.....	75
<b>4. 1956–1970 – GENERACE „KLASÍČEK“ ČESKÉ SCÉNOGRAFIE ...</b>	<b>79</b>
4.1 Období po roce 1956 .....	79
4.1.1 Úspěchy v zahraničí .....	80
4.1.2 Nová poetika, vznik malých scén.....	81
4.1.3 Tvorba žen ve scénografii konce 50. let dvacátého století.....	83
4.2 „Zlatá šedesátá“ .....	87
4.2.1 Situace v divadlech, uvolnění .....	88
4.2.2 Pražské quadriennale 1967.....	90
4.2.3 Tvorba žen ve scénografii v době „zlatých šedesátých“ .....	92
<b>5. 1971–1989 – PROCES ETABLOVÁNÍ ŽEN VE SCÉNOGRAFII – METAFOROU A IRONIÍ PROTI NORMALIZAČNÍ ŠEDI .....</b>	<b>102</b>
5.1 Období tuhé normalizace (1971–1984).....	102
5.1.1 Odraz politických změn v divadle.....	103
5.1.2 Fenomén akční scénografie.....	106
5.1.3 Scénografky v době normalizace .....	108
5.2 Od perestrojky k listopadu (1985–1989), závěrečná fáze normalizačního dvacetiletí .....	120

<b>6. OD DEVADESÁTÝCH LET DO SOUČASNOSTI – FEMINIZACE ČESKÉ SCÉNOGRAFIE.....</b>	<b>123</b>
6.1 Vliv politických změn na divadlo po roce 1989.....	123
6.2 Devadesátá léta dvacátého století ve scénografii .....	124
6.3 Ženy ve scénografii na přelomu milénia .....	127
6.4 Scénografie v novém tisíciletí, budoucnost.....	140
<b>7. ZÁVĚR.....</b>	<b>146</b>
<b>8. SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY.....</b>	<b>155</b>
<b>9. PŘÍLOHY .....</b>	<b>166</b>
<b>10. SUMMARY .....</b>	<b>199</b>



# 1. ÚVOD

## 1.1 Vymezení tématu, motivace k jeho výběru, cíl práce a hypotéza

Výtvarné řešení divadelních produkcí a inscenací, od dvacátého století nazývané pojmem scénografie,<sup>1</sup> prošlo během více než dvou tisíciletí pozoruhodným vývojem a má mnoho podob, sahajících od prázdného prostoru, jehož středobodem je herec, přes anonymní řemeslo bez ambicí individuálního rukopisu, až po naddimenzování vizuální stránky charakteristické například pro barokní (dvorské) divadlo, zastíňující nejen hudební a herecké výkony, ale i obsahové sdělení. Teprve ve dvacátém století se scénografie emancipovala v samostatný profesní obor participující na vzniku inscenace. Její vývoj současně názorně zrcadlí proměny sociálních vazeb, které vymezují také roli a postavení ženy v naší společnosti.

Ještě před sto lety byla ženám scénografie (jako řada dalších nejen uměleckých oborů) na našem území jen těžko dostupná. Od druhé poloviny dvacátého století, respektive od osmdesátých let, lze hovořit o stále vzrůstající feminizaci.

Záměr věnovat se tvorbě scénických a kostýmních výtvarnic a především procesu jejich etablování se v oboru vyvstal po zkušenosti s přípravou první kolektivní výstavy za měřené výhradně na ženy, na níž se autorka této práce kurátorsky spolupodílela. Pod názvem *Proměny – Divadelní výtvarnice na přelomu tisíciletí* se konala v Galerii kritiků v pražské Adrii v roce 2008. Autorkou námětu byla teatroložka a polistopadová ředitelka Divadelního ústavu Helena Albertová, která se scénografii věnuje již čtyři desetiletí. Již během přípravné fáze výstavy vycházelo najevo, nakolik je tento námět nosný. Přípravná fáze přinesla kurátorkám jisté rozčarování nad tím, jak málo byl

---

<sup>1</sup> Termín scénografie však začal být pro výtvarné řešení kostýmů a scény používán až ve 20. století, jeho autorem byl scénograf Josef Svoboda, žák Františka Trösterera, který naopak trval na užívání pojmu jevištní výtvarnictví.

doposud ženský podíl na spoluutváření profese scénografie reflektován.

Situace byla ještě v době konání této výstavy zcela tristní, ačkoliv byly výtvarnice již tolik let v oboru etablované – vyjma nemnoha dílčích článků v divadelních periodikách, nebylo se příliš o co opřít. Žádná monografie ani rozsáhlejší odborná analytická práce věnovaná české divadelní výtvarnici v té době neexistovala. Proto již během přípravných prací začala být výstava pojmána jako jakási splátka dluhu, jako nabourání dobového diskurzu, jímž bylo na scénografii nahlíženo. To, že si tvorba výtvarnic pozornost skutečně zaslouží, potvrdily reakce návštěvníků, relativně slušný zájem médií a skutečnost, že si opakování výstavy vyžádalo Moravské zemské muzeum a prezentovalo ji na přelomu let 2009/2010 v Dietrichsteinském paláci v Brně. Zároveň nelze nezmínit, že se výstava neobešla bez občasných ironických reakcí zpochybňujících relevanci takto koncipované akce.

Tématem práce jsou tedy ženy, které se věnovaly scénické a kostýmní tvorbě především v období druhé poloviny dvacátého století, avšak s nezbytnou retrospektivou do období první republiky, kdy se tvorba prvních již nikoliv anonymních žen datuje, a s nezbytným přesahem do současnosti. Devadesátá léta upevnila proces feminizace tohoto oboru, který se plně projevuje právě v současné době, a právě proto ani soudobý stav v takto koncipované práci nelze opominout. Středem zájmu jsou především výtvarnice, které se věnovaly a věnují tvorbě systematicky, práce se zmiňuje však i o těch, pro něž byla scénografie pouze výjimečnou zkušeností, úkrokem z toku jejich vlastní tvorby (jako například Toyen nebo Zdenka Burghauserová). Pro srovnání uvedeme i pohled na výtvarnice, které se scénografii věnovat přestaly, ať již se uchýlily k individuální volné tvorbě nevyžadující permanentní týmovou součinnost, nebo jiným druhům realizace, které přinesla změna režimu po roce 1989, jako je například komunální politika.

Používány jsou pojmy scénografka nebo synonymické jevištní výtvarnice, u těch, které se věnují kompletní výpravě, scénická výtvarnice pak u těch, které se věnují jen scéně nebo kostýmní výtvarnice u těch, které se věnují jen kostýmu, loutkářské výtvarnice pak výtvarnému řešení žánru loutkového divadla.

Cílem práce je zevrubné zmapování tématu, kterému se u nás dosud nikdo nevěnoval, a postižení klíčových fází vývoje scénografie druhé poloviny dvacátého století z genderové perspektivy. Kromě samotné tvorby výtvarnic bude proto nutné se zaměřit také na politicko-společenské aspekty, které na proměnu scénografie měly vliv. Práce zabírá relativně dlouhou etapu: vzhledem ke složitému historickému kontextu bylo nezbytné neomezovat výzkum jen na druhou polovinu dvacátého století, nýbrž rozšířit záběr v obou směrech časové osy, proto zaujímá v podstatě necelé jedno století. Z tohoto důvodu není možné se zabývat detailní tvorbou všech významných výtvarnic, byť by si to jistě zasloužily. Počítáme-li výtvarnice působící profesionálně v delším časovém intervalu a zároveň ty, které se věnovaly kostýmu či scéně jen jednorázově a okrajově, napočítáme jich (dle dosavadního bádání) přes dvě stě.

Dále je cílem představit a charakterizovat nebo alespoň zaznamenat díla těch výtvarnic, která se hlubší reflexe během své kariéry nedočkala. Záměrem je postihnout obor jako celek a poukázat na to, jak v rámci tohoto jednoho oboru měly podmínky uplatnění žen rozdílnou podobu.

Současně se práce dotýká i dalších oborů, jako je výtvarné umění, móda a dějiny odívání, architektura, design, sociální vědy a další.

Stále se ještě objevuje názor, že je neopodstatněné věnovat se zvláště „ženské scénografii“. Snahou výzkumu – respektive znovuobjevením výtvarnic - by tedy mělo být tyto kritické postoje rozptýlit a potvrdit jeho opodstatnění.

K objasnění procesu etablování žen v oboru je potřeba se zaměřit na následující otázky:

- Kdy u nás začaly tvořit první scénografky a kdy došlo k jejich profesionalizaci? Jak se k tvorbě dostaly? Z jakých sociálních poměrů pocházely? Jaká byla situace na začátku dvacátého století u nás ve srovnání se situací v zahraničí – například v porevolučním Rusku nebo v předválečných německy mluvících zemích? A jak je tomu dnes?
- Jak probíhal proces etablování žen ve scénografii a do jaké míry k němu přispělo otevření katedry scénografie na pražské DAMU? Od kdy se ženy mohly samostatně věnovat nejen kostýmu, ale i scéně?
- Jak proces etablování žen ovlivnila poválečná změna divadelní

poetiky a nárůst divadelní sítě?

- Kdy na ženy přestalo být pohlíženo s nedůvěrou? Kdy začal a jak probíhal proces feminizace scénografie? Ovlivnila tvorba žen nějak podobu scénografie jako takové?
- Nepřispívá (nebo v budoucnu nepřispěje) feminizace oboru k jeho určité (sociální) devalvaci, jako se tomu stalo například v učitelské profesi a některých medicínských oborech?

Na počátku výzkumu stojí tři ústřední hypotézy. První z nich hovoří o tom, že pozvolná feminizace scénografie na našem území se jeví jako důsledek politicko-společenského ovzduší, respektive státem řízeného modelu emancipace žen v Československu po druhé světové válce. V době socialismu stoupala vzdělanost a zvyšovala se kvalifikace žen a docházelo k feminizaci řady odvětví. Právě založení katedry scénografie na Akademii múzických umění v Praze již v roce 1946 v čele s Františkem Trösterem je obecně považováno za zásadní moment pro emancipaci a profesionalizaci žen v oboru.

Druhou premisou je názor, že ženy kvůli svým vrozeným dispozicím nejsou schopny realizovat technická řešení prostoru, nepřicházejí s technickými inovacemi a jejich tvorba je odtržena od vlastního divadelního provozu, respektive od dílen (proto také jen stěží mohou zastávat post vedoucí výpravy). Tento stereotypní předsudek v minulosti vyvolával vůči ženám nedůvěru a byl jedním z důsledků, proč se několik desetiletí věnovaly ženy téměř výhradně pouze kostýmu. Právě tato skutečnost se stala inspirací pro název práce. Věta „*Nenechaly se vyšachovat*“ je citací textu z katalogu výstavy *Scénografie Marty Roszkopfové* z roku 1984, jehož autorkou je Helena Albertová.<sup>2</sup> Bude zajímavé se zamyslet nad tím, zda stále rezonuje a zda existuje „mužská“ a „ženská“ scénografie. Zajímavé je srovnání s jinými obory, které byly po dlouhá léta rovněž v „mužských rukou“, jako je například architektura. V publikaci *Povolání: architekt[ka]* (vydané u příležitosti stejnojmenné výstavy, kterou uspořádala Akademie výtvarných umění), jedna z dotázaných architektek Monika Mitášová otevřeně hovoří o stále trvající genderové nekorektnosti: „*Diskriminace architektek funguje různě... existuje nedůvěra vůči architektkám,*

---

<sup>2</sup> Viz strana 117.

*tak jako v minulosti existovala nedůvěra vůči lékařkám nebo právníčkám.*<sup>3</sup> Ta přichází především ze sféry investorů, mezi nimiž panuje jistá obava svěřit stavbu, respektive finance, architektce. Dále poukazuje na to, že ač ženy vyhrávají různé vypsané architektonické soutěže, konečná realizace je nakonec svěřena do rukou jejich mužským kolegům. S ještě větší kritickou naléhavostí se vyjádřila její kolegyně Irena Fialová.<sup>4</sup> Stejně tak rakouská teatroložka Bettina Behr ve své práci upozorňuje na skutečnost, že ženy v Rakousku, navzdory úrovni jejich vzdělání, stále narážejí na obtíže při snaze realizovat svá pracovní přání.<sup>5</sup>

Třetí hypotéza má širší sociologický přesah. Francouzský sociolog Pierre Bourdieu přišel s odvážnou tezí, že feminizace oboru přináší jeho jistou (sociální) devaluaci. Výzkum by měl ukázat, zda lze toto tvrzení aplikovat také na scénografii. Z předběžného pohledu se spíše jeví, že jistá „devaluace“ je naopak předpokladem pro to, aby se profese stala pro ženy opravdu demokratickým prostředím. V případě scénografie je více než patrné, že teprve tehdy, když obor začal na své určité společenské prestiži ztrácet, mohly ho ženy začít „okupovat“. S tím velmi úzce souvisí zcela neadekvátní vakuum na poli reflexe. Výzkum by měl ukázat, zda skutečnost, že se o ženách téměř nepsalo a nevydávaly se monografie, měla nějaký reálný důvod.

## 1.2 Metodologická východiska

Práce je kolektivní biografií zpracovávající tvorbu konkrétního okruhu osob, respektive žen s ohledem na jejich uplatnění v oboru po dobu sledovaného období v kontextu politických a společenských událostí. Je příspěvkem

---

<sup>3</sup> DVORÁKOVÁ, Dita [a kol.]. *Povolání: architekt[ka]*. Praha: Kruh. 2003. s. 293.

<sup>4</sup> Tamtéž. s. 294. Dita Fialová: „...architekti tady vytvářejí takové klukovské party, do kterých ženy vstoupit nemohou /... / na pomezí pánského klubu a armády, vlastně napovídá, že v ní žena nemá co dělat a když už tam je, tak se stává buď múzou, nebo jakousi servírkou a ošetřovatelkou, která pečuje o raněné vojáky, zasvěcence a hrdiny bitev s prostorem. Takže ženy v české a slovenské architektuře sice jsou, ale architektonická komunita si zde tvrdě stráží své výsadní mocenské pozice.“

<sup>5</sup> BEHR, Bettina: *Bühnenbildnerinnen: Geschlechterperspektive auf Geschichte und Praxis der Bühnenbildkunst*. Graz: Taschnebuch. 2013, s. 10.

k dějinám žen, respektive postavení žen v oboru scénografie. Ženská otázka je v současnosti již plně relevantním předmětem historického výzkumu, ale vždy tomu tak nebylo. Historikové teprve od třicátých let dvacátého století začali opouštět témata velkých společenských a politických událostí, jejichž středobodem byli „velcí“ muži. Na počátku tohoto procesu byla francouzská historická škola Annales (mimo jiné Lucien Febvre, Marc Bloch, Fernand Braudel, Jacques Le Goff a George Duby, který se jako jeden z prvních věnoval životu a roli žen ve společnosti). Její pozornost se začala soustředit na do té doby opomíjené skutečnosti, zasahující do všech oblastí lidské činnosti, do zorného úhlu se dostal i každodenní život a dějiny mentalit.

Práce má komparatistický ráz a dotýká tří sfér – historické, obecně společenské a individuální. Výzkum, věnující se působení žen v určitých profesích za posledních více než čtyřicet let, přispívá k zásadnímu přehodnocení pohledu nejen na ten který zkoumaný obor, ale na historii a její interpretaci obecně. Jak již bylo uvedeno, tématu se u nás dosud nikdo nevěnoval, proto není v podstatě na co navazovat. Hlavní východisko je tedy genderové: jde o to postihnout rovnost či nerovnost šancí, které ženy měly ve srovnání se svými mužskými kolegy. Již jen nedostatečná reflexe naznačuje, že nebude pro ženy příznivý.

Proces výzkumu je rozdělen na několik částí: na počátku stála heuristika a kritika pramenů písemného a především ikonografického charakteru a seznámení se s literaturou, která s tématem přímo či nepřímo souvisí. Jednou z důležitých metod byla metoda orální historie, spočívající v pořízení rozhovorů s výtvarnicemi, případně výtvarníky a teatroložkami (v současnosti se muži reflexi scénografie nevěnují) specializujícími se na tuto část divadelní praxe.

Vzhledem k tomu, že na rozdíl od literatury, malířství nebo architektury je divadlo pomíjivé časoprostorové umění, nezůstává následným badatelům k dispozici definitivní originální umělecký artefakt. Hlavní prameny jsou především ikonografické povahy, tedy kostýmní a scénické návrhy, skici, modely scén, fotografie a později též videozáznamy z představení, tedy to jediné, co po inscenaci zůstává zachováno jako trvalé svědectví. Dlužno dodat, že výpovědní hodnota těchto dokumentů je dílčí a jejich hodnocení subjektivní.

## 1.3 Prameny a literatura

### Instituce a fondy

Česká, respektive československá scénografie se mohla v minulosti chlubit obdivuhodnou teoretickou i praktickou základnou na světové úrovni. První „laboratorní“ zkoumání divadelního prostoru se pojí s působením režiséra Emila Františka Buriana<sup>6</sup> ve spolupráci se scénografem Miroslavem Kouřilem<sup>7</sup> v druhé polovině třicátých let dvacátého století. Právě Kouřil byl iniciátorem a hlavní osobností Scénografické laboratoře, založené při Národním divadle 1. září roku 1957 s cílem zkoumání praktických (technologických) zákonitostí jevištní tvorby a jejich teoretického mapování. Laboratoř byla v roce 1963 přetransformovaná ve Scénografický ústav. Jedním z velkorysých cílů této instituce bylo vydání encyklopedie scénografie, k čemuž však nedošlo (zůstalo jen u vydání dvaceti dílů Prolegomen scénografické encyklopedie), protože Scénografický ústav byl v roce 1974 zrušen a část jeho agendy přešla pod Divadelní ústav. Díky této fúzi došlo k posílení fondů scénografické dokumentace a knihovny.

Toto prolnutí bylo logickým řešením, protože Divadelní ústav byl pořadatelem mezinárodní přehlídky Pražské quadriennale jevištního výtvarnictví a divadelní architektury. Ředitelka této instituce Eva Soukupová (společně s významným teatrologem zaměřeným na scénografii Vladimírem Jindrou) byla autorkou koncepce prvního ročníku Pražského quadriennale roce 1967 a v následujících pěti ročnících (1971, 1975, 1979, 1983 a 1987) jeho generální komisařkou. Přehlídka trvá dodnes a již samotný podtitul té poslední z roku 2015: „živá výstava scénografie a divadelní architektury“ osvětluje proměnu, k níž ve scénografii došlo.

Archiv Pražského quadriennale, který spravuje Institut umění – Divadelní ústav je velmi důležitým zdrojem především pro seznámení se s dobovým zahraničním kontextem, ale i s výběrem našich výtvarníků a výtvarnic, kteří

---

<sup>6</sup> Emil František Burian (1904–1959), levicově zaměřený básník, dramatik, zpěvák, herec, hudební skladatel a divadelní režisér.

<sup>7</sup> Miroslav Kouřil (1911–1975), architekt, scénograf, komunistický funkcionář.

na jednotlivých přehlídkách vystavovali a získali ocenění. České a slovenské scénografky vystavovaly na Pražském quadriennale od počátku a získávaly také ocenění: vždy ale jen za kostým, neboť jako realizátorky scény se mohly ve větší míře prosadit až od osmdesátých let dvacátého století.

## **Prameny ikonografické povahy**

Zcela nezastupitelnou základnou výzkumu jsou fondy a sbírky Institutu umění – Divadelního ústavu.<sup>8</sup> Tato instituce se zaměřuje jak na současnost, tak na historii (především po roce 1945) a již od svých počátků na fotodokumentaci, později digitalizaci scénografických artefaktů a výstavních expozic. Díky tomu vznikl velmi rozsáhlý Fond scénografické dokumentace, který má velkou výpovědní hodnotu. Obsahuje přes 30 tisíc reprodukcí uměleckých děl (kostýmních a scénických návrhů, maket scén, skic a technických výkresů a také divadelních plakátů).

Od roku 2006, kdy byla založena a do Centrální evidence sbírek Ministerstva kultury zapsána Scénografická sbírka, navíc dochází k systematicky plánovaným akvizicím a uchování scénografických artefaktů pro budoucnost (do té doby byly získávány spíše nahodile). V současnosti obsahuje přes tři tisíce zaevidovaných sbírkových předmětů a významný podíl představuje právě tvorba žen – scénických výtvarnic. V depozitním uložení instituce se nacházejí díla těchto autorek: Heleny Anýžové, Ivany Brádkové, Ireny Greifové, Šárky Hejnové, Jindřišky Hirschové, Niny Jirsíkové, Daniely Klimešové, Andrey Králové, Zuzany Krejzkové, Květuše Kovářové, Jarmily Konečné, Jarmily Křížkové, Ireny Marečkové, Jany Prekové, Marty Roszkopfové, Zuzany Štefunkové-Rusínové, Jany Zbořilové a Sylvy Zimuly Hanákové.

Výše zmíněné reprodukce scénografického fondu, i všechny výtvarné artefakty této sbírky jsou digitalizovány a v rámci takzvané Virtuální studovny

---

<sup>8</sup> Divadelní ústav byl založen v roce 1959 a v roce 2007 došlo k jeho přejmenování na Institut umění – Divadelní ústav. Jeho činnost je velmi rozsáhlá – například dokumentační, vědecké, informační, vzdělávací, sbírkotvorná, produkční, výstavní, nakladatelská.



(za podmínky vyřešení autorských práv) jsou dostupné na internetu. Scénografické artefakty jsou spravovány Oddělením sbírek a archivu, stejně jako fond divadelních fotografií čítající přes 300 tisíc fotografií, které jsou rovněž badatelům k dispozici v rámci Virtuální studovny na internetu.<sup>9</sup> Dále je to videotéka s více než 12 tisíci záznamy inscenací a dokumentů o divadelních umělcích a umělkyních.<sup>10</sup>

Pracovištěm s podstatně delší sbírkotvornou tradicí je Divadelní oddělení Národního muzea, jehož scénografická sbírka obsahující přes 30 tisíc sbírkových předmětů je pro mnohé teatrology (především zabývajícími se devatenáctým a začátkem dvacátého století) institucí prvořadě důležitosti. Pro téma této práce to neplatí, neboť instituce se až donedávna zaměřovala právě pouze na období před rokem 1945 a práci divadelních výtvarnic důsledněji nesledovala. Navíc, vzhledem k ohromnému rozsahu sbírky, nejsou materiály systematicky digitalizovány a často ani zpracovány. Oddělení teprve začíná vytvářet databázi, proto artefakty není možné zkonfrontovat s identifikačními údaji o inscenaci jako v prostředí zmíněné Virtuální studovny. Přesto se ve sbírce nachází několik pozoruhodných děl autorek, jako jsou: Nelly Arnsteinová, Irena Nývltová, Dana Kalvodová, Alena Hoblová, Marta Roszkopfová a Jana Zbořilová. Cenný je konvolut z pozůstalosti Niny Jirsíkové, obsahující jak návrhy kostýmů, tak rukopisy jejích vzpomínek, které byly nedávno publikovány.<sup>11</sup>

Inspirací a neocenitelnou informační základnou je pro mnohé pracovníky a pracovnice divadel a paměťových institucí databáze archivu Národního divadla, která vznikla péčí jeho vedoucí Zdeny Benešové v době, kdy ředitelem byl scénograf Daniel Dvořák. Databáze obsahuje ohromné množství údajů ke každé inscenaci, respektive ke každému představení (včetně alternací), soupis repertoáru od roku 1883 do současnosti. Databáze je postupně doplňována také

---

<sup>9</sup> Prameny ikonografické povahy zpřístupněné v rámci Virtuální studovny IDU: Scénografická sbírka a Fond scénografické dokumentace: <http://vis.idu.cz/Scenography.aspx>; Fond fotografií: <http://vis.idu.cz/Photos.aspx>.

<sup>10</sup> Veškerý obrazový materiál je propojený s informační základnou oddělení Dokumentace a Bibliografie, čímž jsou v ideálním případě badateli k dispozici veškeré dochované faktografické i obrazové dokumenty o té které inscenaci, které se dochovaly.

<sup>11</sup> HRONKOVÁ, Libuše (ed.). *Nina Jirsíková: Vzpomínky tanečnice*. Praha: Národní muzeum. 2013.

fotografiemi (v současné době přes 20 tisíc) a digitalizovanými scénickými a kostýmními návrhy (téměř tisíc). Ačkoliv se archiv sbírkotvorné činnosti nevěnuje, nacházejí se v jeho fondech pozoruhodné originály scénických a kostýmních návrhů, které se do archivu dostaly formou darovaných pozůstalostí. Z výtvarnic jsou zastoupeny Jindřiška Hirschová a Ludmila Vojířová.

Literární archiv Památníku národního písemnictví uchovává část pozůstalosti Niny Jirsíkové. Tato tanečnice, choreografka a kostýmní výtvarnice (zejména v Divadle E. F. Buriana) v sedmdesátých letech reprodukovala své návrhy a vzpomínkové záznamy v několika vyhotoveních; proto je v obdobných variantách můžeme nalézt současně v několika institucích. Památník národního písemnictví se na scénografické artefakty nezaměřuje, proto se jedná o výjimku. Nachází se zde však například pozůstalost Miroslava Kouřila a zakladatele Divadelního oddělení Národního muzea Jana Bartoše.

Ačkoliv Ester Krumbachová zemřela již v roce 1996, její pozůstalost se objevila teprve v roce 2017 a je uložena v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze. V současné době probíhá základní evidence a digitalizace, posléze budou osloveny různé instituce kvůli identifikaci jednotlivých celků (například Institut umění – Divadelní ústav a Národní filmový archiv). Záměrem je uspořádání konference (v prosinci 2017 v Praze) a v časovém horizontu přibližně pěti let výstavy a vydání monografie této všestranně nadané osobnosti.

Mimo hlavní město jsou to především Divadelní oddělení Moravského zemského muzea v Brně, které uchovává vedle unikátního scénického návrhu Nelly Arnsteinové z roku 1935,<sup>12</sup> například zatím nezpracovanou pozůstalost Inez Tuschnerové. Zmínit je možné také Sbíрку muzikologie a teatrologie spadající pod Hudební oddělení Ostravského muzea, vlastníčí velkou část tvorby Marty Roszkopfové, díky které mohla kurátorka Lenka Černíková v roce 2013 uspořádat reprezentativní výstavu a vydat katalog.<sup>13</sup> Mimo divadelně zaměřená oddělení je to například Regionální muzeum v Chrudimi, kde se nachází

---

<sup>12</sup> Nelly Arnsteinová – scénický návrh k inscenaci Friedricha Schillera *Úklady a láska*, Národní divadlo Brno, 1935, režie Antonín Kurš, Oddělení dějin divadla Moravského zemského muzea, inv. č. N355, sign. II-12.

<sup>13</sup> ČERNÍKOVÁ, Lenka (ed.). *Marta Roszkopfová: Scénografie*. Ostrava: Ostravské muzeum. 2013.

pozůstalost Zdenky Burghauserové, obsahující unikátní kostýmní návrhy k inscenaci *Turandot*.<sup>14</sup> Ve výjimečných případech se scénografické artefakty dochovaly v divadlech, jako například kostýmní návrhy Heleny Anýžové v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě. Pro širší kontext lze využít také sbírky a fondy Divadelního ústavu v Bratislavě disponující scénografickou sbírkou, obsahující mimo jiné návrhy výtvarnic Ludmily Purkyňové, Heleny Bezákové, Margity Polónyové, Stanislavy Vaníčkové a dalších, které působily také v Čechách a některé mají dokonce české kořeny. Především z důvodu rozsahu práce se však jejich tvorbě budu věnovat jen okrajově a pro srovnání. Zdrojem informací je také fond realizovaných kostýmů Národního divadla v Praze a jiných divadel, z historického hlediska se jedná o sbírku dochovaných barokních kostýmů zámeckého divadla v Českém Krumlově.

## Tištěné prameny

Jedním z hlavních posláních Institutu umění – Divadelního ústavu je dokumentovat veškeré divadelní dění na našem území jak současnosti, tak z historického hlediska. Oddělení Dokumentace systematicky zpracovává a digitalizuje veškeré tiskoviny a dokumenty, které s inscenacemi souvisejí. Disponuje proto ohromným množstvím oficiálních i neoficiálních tiskovin, jako jsou programy a anotace, analytické komentáře, recenze, analýzy z různých periodik či příležitostné tisky. Vzhledem k časovému rozpětí, které tato práce zabírá, nebylo reálné prostudovat všechny odborné kritiky a komentáře, které v té době vznikly, proto se jednalo o cílený výběr. Objektivnější výpověď mají divadelní programy, které někdy obsahují fotografie či rozhovory s tvůrci, články dramaturgického charakteru, někdy s velkou mírou analytického pohledu.<sup>15</sup> I v programech však dochází k nepřesnostem či omylům.<sup>16</sup> Vedle

---

<sup>14</sup> Carlo Gozzi: *Turandot*. Národní divadlo. Praha. 1923. Režie Karel Dostal. Výprava Zdenka Burghauserová.

<sup>15</sup> Jako v případě textů Vlasty Gallerové, mimo jiné dramaturgyně Realistického Divadla Zdeňka Nejedlého v Praze, později Divadla Labyrint.

<sup>16</sup> Příkladem může být neuvedení jména výtvarnice Květuše Kovářové v programech dvou inscenací Divadla v Karlových Varech (*Jak je důležité mítí Filipa* a *Dům na nebesích*, fond

těchto víceméně informačně-propagačních pramenů se v této instituci nacházejí také neoficiální nepublikované materiály, zpracované pro vnitřní potřebu. Odborní pracovníci a pracovnice Divadelního ústavu v předlistopadové době navštěvovali divadelní představení po celém Československu a psali takzvané interní recenze zaměřené na scénografii. Tato aktivita byla bezesporu důležitá, protože se ve zprávách objevují charakteristiky, které v oficiálním tisku nemohly být publikovány. Konvolut není dosud zpracován a spadá pod Fond scénografické dokumentace.

Jedním z hlavních archivních fondů je fond Pražského quadriennale, z něhož čerpali pro svoji publikaci *Zrcadlo světového divadla teatroložka* Věra Ptáčková a Vladimír Adamczyk (část o architektuře), ale také Helena Albertová (jako editorka), opět Věra Ptáčková, dále Marie Bílková a Jiří Hilmera (část o architektuře) pro její další díl.

Jak již bylo uvedeno výše, může se obor scénografie (v šedesátých a sedmdesátých letech) pochlubit se zahraničím nesrovnatelnou šíří a úrovní odborné literatury a článků v dobovém tisku. První odborné periodikum, které vydával Scénografický ústav, byl *Scénografický obzor* (vycházející nepravidelně v letech 1958–1973), následovaly rovněž nepravidelně v měsíčních sešitech *Acta Scaenographica* (1960–1971), *Informační listy o scénické technice* (1964–1968) a teoretický umělecko-technický časopis *Interscaena* (1971–1974). V letech 1970–1973 vydal Scénografický ústav dvacet dílů časopisu *Prolegomena scénografické encyklopedie*, který fungoval jako platforma, na základě jejíchž poznatků měla vzniknout odborná encyklopedie scénografie; skutečně ojedinělý záměr i ve světovém měřítku.

Divadelní ústav vydával v letech 1977–1987 dvakrát ročně (někdy ob rok) odborný časopis pro scénografii s názvem *Interscena*. Právě v tomto periodiku se můžeme setkat s článkem Věry Ptáčkové o kostýmu, a tedy s kostýmními výtvarnicemi. Velmi důležitý byl časopis s názvem *Scénografie*, který vycházel rovněž v Divadelním ústavu v sedmdesátých a osmdesátých letech. Jednalo se o cyklostylové periodikum, mající do jisté míry funkci

---

Dokumentace IDU PR16710 a PR15685), kde autor scény Jan Fiala figuruje rovněž jako autor kostýmů, ač je Kovářová zmiňována v recenzích, existují dochované kostýmní návrhy, jejichž je autorkou, což sama Kovářová potvrdila.

interního studijního materiálu pro odborné pracovníky s výtiskem několika desítek kusů, který obsahoval překlady textů zahraničních autorů, k nimž by se českoslovenští odborníci a odbornice jinak jen stěží dostali. Díky nim tak měli možnost se seznámit s trendy a technologickými proměnami, jimiž zahraniční scénografie prochází. V letech 1982–1988 vydával Divadelní ústav časopis *Technika a divadlo* s podtitulem *Informace o divadelní technice a technologii*. Všechny tyto tiskoviny a veškerý teoretický materiál, který obsahují, jsou vskutku unikátní. V současné době si lze vycházení periodika zaměřeného výhradně na scénografii stěží představit. Navzdory ohromnému záběru, který představují, jsou pro tuto práci sice důležitým pramenem, ale nepřímým, neboť se na jejich stránkách s ženskými jmény setkáme jen výjimečně, a pokud ano, týkají se zahraniční proveniencí v rámci historického exkurzu (například Natalia Gončarovova a Alexandra Exter). Z dobového tisku jsou to například periodika *Česká scéna* (tribuna českého jevištního expresionismu) a *Jeviště* (kde publikoval například významný architekt a scénograf Vlastislav Hofman).

Z periodik druhé poloviny dvacátého století nutno zmínit především časopis *Divadlo*, vydávaný Divadelní a dramaturgickou radou od roku 1949 do roku 1970. Tento časopis zažil svoji zlatou éru v šedesátých letech, kdy do něj přispívali (a redakci tvořili) významní tehdy mladí teatrologové a recenzenti jako například Milan Lukeš (šéfredaktor), Vladimír Jindra, Zdeněk Hořínek, Leoš Suchařípa, Jan Císař, Jana Patočková; mimo jiné také Václav Havel.

V současnosti stále existující čtrnáctideník *Divadelní noviny* (vycházel v letech 1957–1970, poté až od roku 1992), se specializuje na aktuální divadelní dění (recenze, rozhovory s tvůrci). Podobnou funkci zastávala *Scéna* (rovněž čtrnáctideník), vydávaná při Československém svazu divadelních umělců v letech 1976–1992. Z počátku jako interní tisk byl koncipován tematicky zaměřený časopis *Dramatické umění* (1982–1990), po pěti letech pak jako regulérní časopis. Vedle *Divadelních novin* dodnes existujícími periodiky jsou *Divadelní revue* (od 1990, zaměřená především na teoretickou a historickou rovinu oboru) a *Svět a divadlo* (od 1990, uvádějící současné české divadelní

dění do širšího kontextu světového divadla). Specifičtěji zaměřený *Loutkář* je nejstarším odborným časopisem na světě, začal vycházet jako *Český loutkář* již od roku 1912 (v určitém období pod názvem *Československý loutkář*), od roku 1993 opět jako *Loutkář*. Propagaci československého divadla v zahraničí měl na starosti *Czech and Slovak Theatre* (1991–1993), po rozdělení republiky na něj plynule navázal *Czech Theatre*, obsahující jak atraktivněji koncipované texty, tak odborné články na vysoké úrovni; také tento časopis vychází dosud.

## **Sekundární literatura**

### **Dějiny divadla**

Vedle Národní knihovny, knihoven umělecky zaměřených institucí (jako je Ústav dějin umění nebo Uměleckoprůmyslové muzeum) a Městské knihovny, je bází, bez níž se nelze obejít, Knihovna Institutu umění – Divadelního ústavu. Svým rozsahem děl odborné divadelní literatury, divadelních textů, literatury příbuzných oborů a periodik, čítající přes 120 tisíc svazků, je největší specializovanou knihovnou na obor divadlo v Evropě a možná i na světě.

Zároveň bylo využito systému meziknihovnických a mezistátních výpůjček. Během svého studijního pobytu v rámci doktorského studia jsem využila možnost seznámit se s knihovním fondem Divadelního muzea v Mnichově, který mi velmi pomohl orientovat se v tamní situaci publikační činnosti odpovídající tématu této práce. Bylo zajímavé porovnat nejen to, co v minulosti vycházelo a k jaké proměně došlo právě s ohledem na to, jak se vyvíjela reflexe ženské tvorby ve srovnání s mužskou v německy mluvících oblastech.

Základem jsou publikace věnované obecně světovému divadlu. Jednou z nejkompexněji pojatých prací jsou *Dějiny divadla* amerického historika divadla Oscara Grosse Brocketta z roku 1999,<sup>17</sup> které zpracovávají historii divadla od prvopočátků rituálních obřadů až do současnosti (zhruba

---

<sup>17</sup> BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny – Divadelní ústav. 1999.

do devadesátých let dvacátého století), kromě evropského a amerického divadla mapují v různé intenzitě i divadelní kultury dalších kontinentů. Jedná se o jeden z nejlepších základních přehledů světového divadla, který se věnuje všem divadelním oborům, tedy také scénografii. Tato zvláště studenty oblíbená publikace je vhodným doplněním historických souvislostí, ale o působení žen ve scénografii se toho příliš nedozvíme, neboť hlavní období, které zpracovává, bylo dobou, kdy se ženy scénografii v podstatě nevěnovaly. Přesto je publikace důležitá pro svoji přehlednost a komplexnost. Publikací českých autorů příliš mnoho není. Nejkomplexnější je publikace téměř sto let stará – z dvacátých let minulého století – jedná se o *Světové dějiny divadla* Vojtěcha Kristiána Blahníka,<sup>18</sup> vydané proslulým nakladatelstvím Aventinum, které jsou neobyčejně rozsáhlé a na rozdíl od Brocketta nejsou tak čtivé (kvůli době svého vzniku působí archaicky) a logicky v něm ženská jména v oblasti scénografie nenajdeme.

Zcela zásadním počinem mapujícím historii divadla na českém území jsou syntetické *Dějiny českého divadla*,<sup>19</sup> které vznikly v Kabinetu pro studium divadla při Československé akademii věd, jenž po roce 1989 přešel pod Divadelní ústav, kde působí dodnes. Hlavním editorem byl divadelní historik František Černý a jednotlivé díly vyšly v letech 1968, 1969, 1977 a 1983. Pro období, jež zahrnuje tato práce, lze vycházet především z třetího a čtvrtého dílu. Tyto dějiny jsou skutečně unikátní především pro svoji heuristickou základnu a poznámkový aparát. Jde bezpochyby o dosud nepřekonané dílo, odpovídají však tehdejšímu pozitivistickému směru historiografie a současně jsou lehce poplatné dobové ideologii. Ženské výtvarnice jsou v souladu s praxí zahrnuty jen sporadicky, zmíněny jsou Nelly Arnsteinová, Nina Jirsíková, Míla Marešová, Ada Švecová a z oblasti loutkového divadla Anna Suchardová-Brichová.

Na tyto rozsáhlé dějiny navázal Kabinet pro studium českého divadla, nyní již pod hlavičkou Institutu umění – Divadelního ústavu, rozsáhlým projektem Česká divadelní encyklopedie vydáním několika pozoruhodných děl. Pro zaměření této práce se jedná především o dvě: *Česká divadla. Encyklopedie*

---

<sup>18</sup> BLAHNÍK, Vojtěch Kristián. *Světové dějiny divadla*. Praha: Aventinum. 1929.

<sup>19</sup> ČERNÝ, František (ed.). *Dějiny českého divadla. Díly I. – IV.* Praha: Academia. 1968, 1969, 1977, 1983.

*divadelních souborů*<sup>20</sup> a *Česká činohra 19. a začátku 20. století. Osobnosti*, editorkou obou je Eva Šormová.<sup>21</sup> Právě druhá je pro novodobé české divadlo zásadní publikací, obsahuje více než pět set hesel osobností mnoha profesí – herectví, režie, jevištní výtvarnictví, dále autory dramát, ředitele divadel a další). Jsou výsledkem velmi pečlivého výzkumu ke každému jménu a cenná je především podrobná bibliografie.

Vladimír Just je autorem publikace *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*.<sup>22</sup> Jedná se o doplněné a upravené vydání publikace *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech*.<sup>23</sup> Publikace jako jedna z mála teatrologických prací obsahuje širší pohled na společensko-politické okolnosti, v nichž divadelní inscenace a projekty vznikaly. Tím má svoji důležitost, neboť problémem teatrologie je výhradní soustředění na umělecký a estetický aspekt toho kterého divadelního artefaktu a opomíjení dobového kontextu. Scénografie je v této knize zmíněna jen okrajově, což má své opodstatnění, bohužel autor opomíjí, že právě scénografie musela podléhat schvalovacímu procesu pod hlavičkou Svazu českých výtvarných umělců v Mánesu.

Scénografie, nejen česká, ale mnohdy i zahraniční, nemá jasně definovanou terminologii. Nejsystematičtěji propracované jsou *Základní pojmy divadla – teatrologický slovník*, jejichž hlavním editorem byl Petr Pavlovský.<sup>24</sup> Scénografie unikátně spojuje dvě svébytné umělecké disciplíny – divadlo a výtvarné umění; přičemž existence výsledného artefaktu je ohraničena časoprostorem inscenace. Pojem scénografie zahrnuje jak výtvarné, tak praktické řešení kostýmů, tak realizaci scény, respektive dramatického prostoru. Používány jsou termíny výprava, jevištní výtvarnictví, scénické výtvarnictví či občas dokonce archaický pojem dekorace. Není výjimkou, že termínem

---

<sup>20</sup> ŠORMOVÁ, Eva (ed.). *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav. 2000.

<sup>21</sup> ŠORMOVÁ, Eva (ed.). *Česká činohra 19. a začátku 20. století. Osobnosti*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav – Academia 2015.

<sup>22</sup> JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945–1989)*. Praha: Academia. 2010.

<sup>23</sup> JUST, Vladimír. *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav. 1995.

<sup>24</sup> PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla – teatrologický slovník*. Praha: Libri – Národní divadlo. 2004.



scénografie není myšlena souborně příprava scény a současně kostýmu, ale pouze scéna. Proto se můžeme setkat s tvrzením, že dotýčný výtvarník je autorem „kostýmu a scénografie“, což je v podstatě anachronismus.

## Dějiny české scénografie

Jak již bylo uvedeno výše, v sedmdesátých letech minulého století probíhala přípravná fáze k vytvoření encyklopedie scénografie, která však nebyla realizována. Proto jediné syntetické dílo, které nahlíží obor komplexně, je dosud nepřekonaná publikace Věry Ptáčkové *Česká scénografie 20. století* z roku 1982,<sup>25</sup> která zasazuje českou scénografii do kontextu evropského divadla a scénografie. Úvodní část je přehledem evropského vývoje a uvádí rovněž v případě některých scénografů jejich tvorbu do kontextu českého výtvarného umění. Stejně jako *Dějiny českého divadla*, jejichž čtvrtý díl vznikl ve stejné době, lze publikaci vytknout dobově podmíněným pozitivistickým přístupem, což dokládá příloha s názvem *Životopisná data*, v níž z celkového počtu 121 osobností, figuruje pouze 16 ženských jmen. Nelze to však dávat za vinu autorce, neboť, jak vysvětluje v úvodu, velká část textu je věnovaná zakladatelům, na úkor těch, jejichž dílo není uzavřeno, a kostýmu, který byl v té době „ženskou parketou“, je věnována okrajová pozornost.

Naopak zahraniční tvorbou prezentovanou v rámci Pražského quadriennale se Věra Ptáčková zabývala v publikaci *Zrcadlo světového divadla: Pražské quadriennale 1967–1991*.<sup>26</sup> Název zrcadlo není jen symbolickým termínem, nýbrž vyjadřuje poslání významné výstavy – coby zrcadla světové scénografie odrážejícího soudobou tvorbu. Ptáčková vycházela z dokumentů uložených v archivu tehdejšího Divadelního ústavu a zároveň ze svých vlastních zkušeností. Umělci a témata, objevující se v průběhu let na přehlídce a umožňující autorce zpětnou reflexi a analýzu, byly sice výsledkem relativně osobního výběru kurátorů expozic jednotlivých zemí, lze však předpokládat, že

<sup>25</sup> PTÁČKOVÁ, Věra. *Česká scénografie 20. století*. Praha: Odeon. 1982.

<sup>26</sup> PTÁČKOVÁ, Věra. *Zrcadlo světového divadla: Pražské quadriennale 1967–1991*. Praha: Divadelní ústav. 1995.

se výběr, přes nezbytný subjektivní aspekt, blížil tomu nejlepšímu nebo alespoň nejzajímavějšímu, co v té které národní scénografii za čtyři roky vzniklo. S tím souvisí také samotný způsob prezentace jednotlivých děl. V letech, které autorka zachycuje, nebyl sice zcela uniformní (objevovaly se občas expozice ovlivněné konceptuálním uměním, tvořily však výjimku), ale přece jen převládala jako výstavní exponát dokumentace. Vedle scénických a kostýmních návrhů to byly makety scén a kostýmní realizace, dále pak fotografie sloužící jako konfrontace pracovních postupů. Jako podklad pro obrazovou přílohu publikace byl však dokumentační přístup ve své době vlastně výhodou, byl nejschůdnější. Kvantitativně skromnější část o divadelní architektuře napsal Vladimír Adamczyk, a také on čerpal z archivu přehlídky. Na publikaci navázal druhý díl *A Mirror of World Theatre II*,<sup>27</sup> vydaný pouze v angličtině v roce 2001 a věnovaný ročníkům 1995 (autoři Věra Ptáčková, Marie Bílková, Vladimír Adamczyk) a 1999 (autoři Marie Bílková, Jiří Hilmera). Oba díly iniciovala a redakčně zpracovala Helena Albertová (v případě prvního, obsáhlejšího dílu s redakční spoluprací Jany Pleskačové).

Teatroložka Věra Ptáčková je autorkou hlavní části publikace *Český divadelní kostým*.<sup>28</sup> Text je sice hodnotným přínosem k tématu, některá jména však opomíjí. Tato dvojjazyčná publikace je spíš průvodcem po tématu či „výběrem“, jak píše sama Ptáčková v úvodu, než vyčerpávající studií. Kniha zpracovává dějiny kostýmu od počátku až do současnosti. Autorkou části o kostýmu po listopadu 1989 je Barbora Příhodová, která potvrzuje ve své analýze současné situace v kostýmním výtvarnictví, že i v devadesátých letech dvacátého století zůstává kostým doménou žen. V další části hovoří Simona Rybáková za samotné praktikující scénografky. Jde o pozoruhodnou, zkušeností, fakty a poznatky podloženou zpověď. Je však otázkou, zda takovéto privilegium dostat slovo k sebevyjádření (byť se snaží mít širší platnost) není nespravedlivé vůči ostatním výtvarnicím a zda do takovéto publikace patří. Navíc tato stať ubírá stránky hlavní historické studii, která by mohla být obsáhlejší a věnovat se

---

<sup>27</sup> BÍLKOVÁ, Marie [et al.]. *A Mirror of World Theatre II: the Prague Quadriennial 1995 and 1999*. Praha: Divadelní ústav. 2001.

<sup>28</sup> PTÁČKOVÁ, Věra – PŘÍHODOVÁ, Barbora – RYBÁKOVÁ, Simona: *Český divadelní kostým*. Praha: Pražská scéna. 2011.

více osobnostem.

Jistou reakcí na toto dílo je kniha z roku 2014, kterou vydalo nakladatelství pražské AMU, respektive katedra scénografie, prezentující tvorbu studentů a studentek Františka Trösterera. Její název – *Divadelní kostým*<sup>29</sup> – je zvolen trochu nešťastně, protože je zavádějící – evokuje dílo syntetického charakteru, jímž není z důvodu jeho tematického zaměření na tři části: Inspirace komedií dell'arte, Kostýmy zvířecích bytostí a Zrozeno z mýtů a představ. Ačkoliv text Vlasty Koubské je nevšedním rozšířením tematiky tvorby kostýmu ze zcela jiného pohledu a seznamuje čtenářskou obec se jmény, která byla dosud spíše opomíjena (například Irena Marečková nebo Květuše Kovářová), je jasné, že od knihy vzhledem k její koncepci ucelený syntetický pohled na kostýmní tvorbu nemůžeme očekávat.

Velmi užitečnými prameny jsou dvě útlé faktografické publikace, vydané Divadelním ústavem, obsahující informativní přehled osob věnujících se scénografii. První, s názvem *Jevištní a kostýmní výtvarníci československých divadel 1960–1971*<sup>30</sup> vyšla ve dvou mutacích – rusko-německé a francouzsko-anglické; česky nikoliv. Vedle krátkého uvozujícího textu, více než šedesáti reprodukcí návrhů a několika fotografií realizací přináší 372 medailonků výtvarníků (z toho 95 výtvarnic). Obsahuje sice pouze základní životopisná data s uvedením místa a období studia, v některých případech se však jedná o jednu z mála nebo dokonce o jedinou zmínku o tom kterém výtvarníkovi nebo výtvarnici. Díky tomuto příležitostnému tisku se s mnohými jmény současní badatelé setkají poprvé. Druhá publikace na ni navazuje a vyšla naopak jen česky v roce 1983 pod obdobným názvem *Jevištní a kostýmní výtvarníci českých divadel* a obsahuje s výjimkou čtyř osob (Ladislav Vychodil, Jozef Ciller, Ludmila Purkyňová a Helena Bezáková) výhradně české tvůrce. Jak uvádějí autorky, hlediskem výběru byla realizace alespoň tří inscenací. Publikace obsahuje 172 medailonů (z toho 57 žen), které jsou vedle rozšířenější informace o studiu (s uvedením hlavního pedagoga) obohaceny o základní informaci o místě působení, spolupráci s režiséry, účastech na scénografických výstavách

---

<sup>29</sup> KOUBSKÁ, Vlasta. *Divadelní kostým: Absolventi „Tröstrovy katedry“ scénografie DAMU*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění. Praha. 2013.

<sup>30</sup> Pozn.: překlad autorky.

a případných oceněních. Zároveň obsahuje seznam posluchačů katedry DAMU. Tato publikace je čistě faktografická, úvodní text je zcela elementární a neobsahuje žádnou obrazovou přílohu, přesto byla pro téma této práce velmi cenným pramenem.

Pouze v angličtině vyšly útlé publikace editorky a autorky Heleny Albertové *Metaphor and Irony*,<sup>31</sup> první a druhá část (další autoři Delbert Unruh, Marie Zdeňková). V podstatě se jednalo o katalogy, které provázely výstavy kurátorů Heleny Albertové a Josepha Brandeskyho, prezentované v Ohio Art Councilu v městě Columbus. Autorem názvu Metafora a ironie je Joseph Brandesky (jako jeden z mála odborníků ze zahraničí se zabývá českou scénografií, o níž má neobyčejný přehled), který plně charakterizoval období normalizace.

Nelze opominout významnou (nejen divadelní) teoretičku Růženu Vackovou, respektive dvě její práce *Výtvarný projev v dramatickém umění* a *Věda o slohu*.<sup>32</sup> Termín výtvarný projev, který je zároveň názvem knihy, neznamena pro autorku jen scénu a kostýmy, ale všechny vizuální a prostorové prvky inscenace (hovoří například o „optice zvuku“), včetně hereckého typu a projevu. Vidí, podobně jako Otakar Zich, divadlo jako syntetický útvar, a navíc estetickou hodnotu pevně svazuje s hodnotou etickou, která podmiňuje rovněž sloh. Vacková ve své práci přináší cenné postřehy k tvorbě Niny Jiršíkové. Vacková, nejen pro etickou stránku své osobnosti (byla vězněna oběma totalitními režimy), je v české a československé divadelní historiografii osobností vskutku ojedinělou. Publikace *Věda o slohu* se zabývá střídáním, vývojem a analýzou „slohů“.

Mezi nejvýznamnější osobnosti, které se věnovaly jak praktické, tak teoretické stránce scénografie lze uvést Vlastislava Hofmana. Jeho studie *O kostýmování a maskách* je otištěna ve sborníku *Vlastislav Hofman – 30 let výtvarné práce na českých jevištích, 1951*, studie je převzata z knihy *Nové české divadlo 1918–1926*. Bylo by možné jmenovat mnoho dalších studií a tvůrců,

---

<sup>31</sup> ALBERTOVÁ, Helena – BRANDESKY, Joe (eds.): *Metaphor and Irony*. Columbus: Ohio Arts Council. 2001; ALBERTOVÁ, Helena – BRANDESKY, Joe (eds.): *Metaphor and Irony 2*. Praha: Divadelní ústav. 2004.

<sup>32</sup> VACKOVÁ, Růžena. *Výtvarný projev v dramatickém umění*. Praha: Tomsa. 1948; a VACKOVÁ, Růžena. *Věda o slohu*. Praha: Aula. 1993.

vzhledem k tomu, že však zachycují období, kdy se ženy ještě v oboru příliš nepohybovaly, je to mimo záběr této práce.

Jednou z nejvýznamnějších osobností teorie scénografie byl od šedesátých let Vladimír Jindra, spoluautor koncepce Pražského quadriennale. Za jednu z jeho mnoha prací lze vyzdvihnout malou, avšak obsažnou publikaci s názvem *Současná scénografie*, která vyšla v edici *Současné české umění*. Vzhledem k tomu, že vyšla v roce 1982, obsahuje 31 miniportrétů scénografů několika generací od Vlastislava Hofmana po Jana Duška s ukázkami děl, žádná ženská jména neobsahuje, neboť je zaměřena na výtvarnou realizaci scén a nikoliv kostýmu.

Pro širší kontext jsou důležité rovněž publikace výše zmíněného Miroslava Kouřila, je však nutno přihlídnout k jeho striktně levicovému zaměření a nepřikládat jeho textům, zvláště z pozdějšího období jeho života, objektivní hodnotu. Dalším autorem, který se zabýval českou scénografií, byl Adolf Chaloupka. Mezi nejvýznamnější teatrology patřil také zakladatel katedry divadelní vědy v Brně Bořivoj Srba, především svým dílem *Řečí světla – princip světelného divadla v inscenační tvorbě E. F. Buriana* (2004) a *V zahradách Thespidových – K vývojové problematice českého jevištního výtvarnictví XIX. století* (2009). Z bohaté publikační činnosti Jiřího Hilmery, který je mimo jiné autorem knihy *Česká divadelní architektura* (1999) a monografie o Františku Trösterovi (1989), lze vybrat kapitolu o scénografii v knize *Vlastislav Hofman* (2004) a kapitoly *Scénografie 1939–1948* a *Scénografie 1948–1958* v akademických *Dějínách českého výtvarného umění, V. díl, 1939–1958* (2005), dále řady hesel o scénografii v *České divadelní encyklopedii* (2006–2015). O současném proudu divadla – site specific – zasahujícím rovněž obor scénografie píše Tomáš Žižka (např. *Site specific*, 2008, hlavní autorka Denisa Václavová, *Umění místa*, 2012), který též působí pedagogicky na DAMU v Praze.

Důležitým zdrojem informací jsou odborné monografické publikace. Od sedmdesátých let až donedávna vycházelo nemálo výtvarných monografií, některé se týkaly doby před rokem 1945: například dvě publikace, jejichž autor je František Šmejkal, obsahovaly analýzy scénografií Josefa Šímy a Františka

Muziky. Mezi nejvýznamnější monografie věnované osobnostem se vztahem ke scénografii druhé poloviny dvacátého století patří publikace o Františku Trösterovi a Josefu Svobodovi, jimž vedle mnoha dílčích studií vyšly monografie opakovaně. Nejvýznamnější jsou v Trösterově případě publikace z let 1982 (soubor statí včetně vlastních Trösterových studií v rámci edice Scénografie), 1983 (autoři Ladislav Lajcha, Jiří Hilmera a Aleš Zach, ve slovenštině), 1989 (autor Jiří Hilmera) a v roce 2007 (autorky Vlasta Koubská, Věra Velemanová). V případě Svobody z let 1984 (autorka Věra Ptáčková), 1990 (*Tajemství divadelního prostoru*, autor Josef Svoboda) a 2008 (autorka Helena Albertová). Mezi další scénograficky zaměřené výtvarníky, jimž byly věnovány odborné publikace, patří Libor Fára<sup>33</sup>, Jaroslav Malina<sup>34</sup>, Otakar Schindler<sup>35</sup> nebo Miroslav Melena.<sup>36</sup>

Zvláštní kapitolu tvoří loutkové divadlo, kde vedle kolektivních monografií (například *Česká loutkářská scénografie*, 1987, autorka Sylva Marešová a *Naše současná loutkářská scénografie*, 1988, výběr textů, editorka Sylva Marešová), vyšly pozoruhodné monografie individuální, Miloslav Klíma psal o Josefu Kroftovi (2003) a o Petrovi Matáskovi (2013), v roce 2016 vydal přední odborník na loutkové divadlo Jaroslav Blecha publikaci *František Vitek a Věra Říčařová*.<sup>37</sup>

V době trvání Československa vyšla pouze jediná monografie věnovaná scénografce, a to kostýmní výtvarnici Ludmile Purkyňové působící na Slovensku.<sup>38</sup> První české výtvarnice se jí dočkaly až téměř čtvrtstoletí od rozpadu republiky v roce 1993. Divadelní ústav vydával v letech 1971–1989 ediční řadu *Režisér – Scénograf*, která, jak název napovídá, měla představovat tvorbu těchto dvou profesí. Záměr nebyl plně realizován, vyšly pouze svazky věnované scénografům a žádný z patnácti dílů nebyl věnován výtvarnici – ženě. Institut umění – Divadelní ústav se rozhodl na tradici vydávání těchto monografií navázat pod novým názvem *Osobnosti české scénografie*, a tím

<sup>33</sup> VELEMANOVÁ, Věra – LAHODA, Vojtěch: *Libor Fára*. Praha: Gallery. 2006.

<sup>34</sup> GALLEROVÁ, Vlasta. *Jaroslav Malina*. Praha: Pražská scéna. 1999.

<sup>35</sup> ALBERTOVÁ, Helena. *Otakar Schindler*. Praha: Divadelní ústav. 1999.

<sup>36</sup> ZDEŇKOVÁ, Marie – VOMÁČKA, Josef. *Miroslav Melena*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav. 2011.

<sup>37</sup> BLECHA, Jaroslav. *František Vitek a Věra Říčařová*. Brno: Moravské zemské muzeum. 2016.

<sup>38</sup> SIKOROVÁ, Eugénia. *Ludmila Purkyňová*. Bratislava: Tatran. 1988.

splatit dluh výtvarníkům a především právě výtvarnicím spoluvytvářejícím podobu české, respektive československé scénografie, aniž by byla jejich činnost hlouběji zmapována. Během dvou let (2015 a 2016) vyšly tři publikace, a to *Helena Anýžová* (autorka Marie Zdeňková), *Irena Greifová* (Helena Albertová – Markéta Vöröšová) a *Jana Zbořilová* (Vlasta Koubská). V závěru roku 2017 vyjde díl věnovaný talentované předčasně zesnulé výtvarnici Ivě Němcové a současně jí bude uspořádána monografická výstava v Galerii Českých center v Praze v listopadu 2017. Na rok 2018 se připravuje monografie významné loutkářské výtvarnice s originálním rukopisem Ireny Marečkové (Marie Zdeňková) a kostýmní výtvarnici působící především na Moravě Inez Tuschnerové (Andrea Jochmanová). Tyto dvojjazyčné česko-anglické publikace nejsou sice rozsáhlé, ale kromě odborné studie obsahují soupis tvorby a především bohatý obrazový materiál. Díky nim tak některé z těchto autorek byly pro divadelní historii (znovu)objeveny a jejich tvorba je tak pro budoucí badatele uchráněna před zapomenutím.

Několik desetiletí čekala na své zpracování pozůstalost Niny Jirsíkové. Dvoudílné *Vzpomínky tanečnice*, z nichž jeden díl tvoří jen reprodukce obrázků ze „všedního dne“ a obsahuje kresby vězeňských mundůrů zajatkyň, které sama autorka nazvala „*Ravensbrücký módní žurnálek*“ z tohoto koncentračního tábora, kam byla Jirsíková za druhé světové války deportována; druhá obsahuje mimo jiné studii Marie Zdeňkové o Jirsíkové jako kostýmní výtvarnici.

Výtvarnicím se od devadesátých let, respektive od začátku druhého tisíciletí, začínají věnovat díla takzvané šedé literatury, čili studentské práce. V roce 2007 vznikla bakalářská práce studentky Masarykovy univerzity v Brně Kláry Mázlové o *Ester Krumbachové a její práci pro divadlo*.<sup>39</sup> Čtyři roky poté obhájila svoji disertační práci s názvem *Divadelní kostým a kostýmní výtvarnictví v českém divadle 90. let* Andrea Králová na pražské Akademii múzických umění. Autorka je sama úspěšná divadelní výtvarnice a v textu hodnotí také svoji tvorbu, což je pro čtenáře obohacujícím, zároveň to však komplikuje objektivní odstup práce běžného historika. Práce se věnuje výhradně

---

<sup>39</sup> MÁZLOVÁ, Klára. *Ester Krumbachová a její práce pro divadlo*. Bakalářská práce. Ústav pro studium divadla a interaktivních médií. Oddělení teorie a dějin divadla. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity Brno. 2007.

kostýmu a tedy převážně ženským výtvarnicím. Dílčím způsobem se tématu věnuje diplomová práce Blanky Jedličkové *Ženy na rozcestí*, jejíž publikovaná verze získala v roce 2016 cenu Magnesia Litera.<sup>40</sup> Tato monografie se zabývá postavením žen působících v divadle v období 1939–1945. Ze sedmi osobností, o nichž Jedličková pojednává, dvě – Milada Marešová a Nina Jirsíková – svým dílem zasáhly do dějin scénografie v její počáteční fázi.

Scénografie sice nemá svoji encyklopedii, mnohá jména tohoto oboru však můžeme nalézt v dílech věnovaných výtvarnému umění. Je to například *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*,<sup>41</sup> kde se nacházejí hesla jako divadelní kostým či scéna, stejně jako relativně dobře zpracovaná hesla (mezi scénografkami tam jsou: Irena Greifová, Alena Hoblová, Helena Anýžová, Irena Nývltová a mnohé další). Autory byli významní teatrologové jako Jiří Hilmera, Věra Ptáčková, Marie Zdeňková, Vlasta Koubská a další.

Pro lepší pochopení práce kostýmních výtvarnic jsou velmi důležité dějiny módy a odívání. Jedná se například o publikace Ludmily Kybalové.<sup>42</sup> V současnosti není již souvislost mezi historií módy a kostýmem tak patrná, protože panuje stylová nejednotnost a disharmonie, v minulosti však kostýmy musely odpovídat dobové konvenci a autoři a autorky byli s historií odívání a líčení důkladně obeznámeni. Dnes se módou a jejími trendy spíše inspiřují a autorsky ji přetvářejí, deformují a hyperbolizují. Příspěvkem k tématu realizace divadelních kostýmů z rukou návrhářů a krejčovských módních salonů je publikace *Pražské módní salony 1900–1948*.<sup>43</sup> Divadelní kostýmy jsou zde zmiňovány pouze okrajově, například ty, které byly realizované salonem Hany Podolské pro pěvkyni Jarmilu Novotnou. Uchalová bohužel neodpovídá na otázku, zda filmové a divadelní hvězdy přicházely už s konkrétní představou (pod vlivem režiséra, případně i autora scény) nebo zda byl kostým čistě dílem toho kterého salonu.

---

<sup>40</sup> JEDLIČKOVÁ, Blanka. *Ženy na rozcestí*. Praha: Academia. 2015.

<sup>41</sup> *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*. Praha: Academia. 1995. Dodatky 2006.

<sup>42</sup> KYBALOVÁ, Ludmila. *Barok a rokoko*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. 1996; KYBALOVÁ, Ludmila. *Doba turnýry a secese*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. 2006; KYBALOVÁ, Ludmila. *Od „zlatých dvacátých“ po Diora*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. 2009.

<sup>43</sup> UCHALOVÁ, Eva. *Pražské módní salony 1900–1948*. Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum. Arbor vitae. 2011.



Vzhledem k tomu, že důležitou částí metodologického zpracování je metoda oral history, jsou přínosné práce Miroslava Vaňka a dalších autorů zabývajících se touto metodou, například v publikaci *Třetí strana trojúhelníku: Teorie a praxe orální historie*.<sup>44</sup>

K nezbytné informační základně patří samozřejmě zahraniční publikace, ač z hlediska dostupnosti a časové náročnosti jen výběrově. Konkrétně Slovensko je v současnosti ve vydávání scénografických monografií (včetně monografií věnovaných ženám) oproti České republice poněkud pozadu. Přitom právě na Slovensku působící výtvarnice Ludmila Purkyňová byla onou první ženou, která se v předlistopadovém Československu monografie dočkala. Tato publikace vedle odborného textu a reprodukcí jejích kostýmních návrhů obsahuje soupisy ocenění a tvorby z let 1953–1987. Velmi útlý katalog byl vydán Heleně Bezákové v roce 1973 u příležitosti její výstavy a další až v roce 1996, již z období po revoluci je katalog k výstavě Evy Farkašové (1993).

V roce 1993 vyšla drobná publikace *Mladá slovenská scénografia – kostýmová a bábkářská tvorba*, kde je z celkového počtu 21 jmen 12 ženských, což nepřekvapuje vzhledem k zaměření tématu na kostým. Výpravná je monografie *Ester Šimerové-Martinčekové*, jejíž autorkou je Ludmila Peterajová.<sup>45</sup> Publikace se však scénografické tvorbě věnuje jen okrajově, ta teprve čeká na své zpracování. Šimerová-Martinčeková vytvořila několik výrazných inscenací společně s režisérkou Magdou Lokvencovou Husákovou. Publikace autorky Naděždy Lindovské právě o této první slovenské režisérce, jejíž tvorba je velmi pozoruhodná (mimo jiné na slovenská jeviště uvedla jako první autora Bertolta Brechta), je ve svém oboru unikátní (v České republice dosud žádná monografie režisérky nevznikla).

Rovněž na Slovensku se v poslední době začínají objevovat studentské práce věnované ženám ve scénografii.

Svoji bakalářskou práci o první slovenské kostýmní výtvarnici Ludmile

---

<sup>44</sup>VANĚK, Miroslav – MÜCKE, Pavel. *Třetí strana trojúhelníku: teorie a praxe orální historie*. Praha: Karolinum – Fakulta humanitních studií. 2015.

<sup>45</sup>PETERAJOVÁ, Ludmila. *Ester Šimerové-Martinčekové*. Bratislava: Petrus - Slovart. 2014.

Brozmanové-Podobové napsala Linda Felová-Prvá<sup>46</sup> a v roce 2015 obhájila svoji diplomovou práci o Mariji Havran (výtvarnici srbského původu žijící a tvořící na Slovensku, ale také u nás) Nora Nagyová.<sup>47</sup> Monografické výstavy věnované výtvarnicím jsou i na Slovensku velmi ojedinělé; právě Havran uspořádal bratislavský Divadelný ústav v roce 2016 výstavu pod názvem *Kostýmový svet Marije Havran* v srbském Novém Sadu.

Z ruského teatrologického prostředí je nutné vyzdvihnout publikaci věnovanou jedné z „pionýrek avantgardy“ Alexandře Exter, jejímž autorem je Georgij Kovalenko. Publikace vyšla nejdříve pouze v ruském jazyce v roce 1993 a v rozšířeném dvojdílném (rusko-anglickém vydání) v roce 2010.<sup>48</sup> Právě toto rozšířené vydání je skutečně velkolepé, obsahuje vedle odborného textu, biografie a fragmentů dobových recenzí, ohromné množství reprodukcí pozoruhodné tvorby této malířky a scénografky. Současná ediční praxe v Rusku se vyznačuje celou sérií publikací o scénografii.

Stejně tak inspirativní je i snažení studentek výmarského Bauhausu, o nichž pojednává kniha *Ženy Bauhausu*.<sup>49</sup> Ty, ač stály ve stínu osobností jako Walter Gropius, Paul Klee, Wassily Kandinsky nebo Ludwig Mies van der Rohe, dokázaly díky své rozhodnosti, nadání a vizím nalézt cestu, jak na této škole působit a spoluovlivňovat ji jako budoucí architektky, fotografky, keramičky nebo designérky nábytku. Do okruhu zájmu této práce spadají především dvě ženy, které se věnovaly scénografii, a to Ilse Fehling a Friedel Dicker, o nichž bude řeč v následující kapitole.

Velmi důležitým příspěvkem k tématu evropských scénografek je publikace rakouské teatroložky Bettiny Behr s názvem *Bühnenbildnerinnen: Eine Geschlechterperspektive auf Geschichte und Praxis der Bühnenbildkunst* v překladu *Scénografky: Genderový pohled na historii a praxi scénografického*

---

<sup>46</sup> FELOVÁ – PRVÁ, Linda. *Ludmila Brozmanová–Podobová*. Bakalářská práce. Katedra Divadelných štúdií. Divadelná fakulta Vysoké školy múzických umění Bratislava. Bratislava 2013.

<sup>47</sup> NAGYOVÁ, Nora. *Maria Havran*. Diplomová práce. Katedra Divadelných štúdií. Divadelná fakulta Vysoké školy múzických umění Bratislava. Bratislava 2016.

<sup>48</sup> KOVALENKO, Georgij. *Alexandra Exter. Puť chudožnika: Chudožnik i vremia*. Moskva: Gallart. 1993; KOVALENKO, Georgij. *Alexandra Exter*. Moskva: Muzeum současného umění. 2010.

<sup>49</sup> MÜLLER, Ulrike. *Bauhaus-Frauen: Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design*. Mnichov: Elisabeth Sandmann Verlag. 2009.

umění.<sup>50</sup> Publikace v podstatě zpracovává shodné téma s touto disertační prací, a ač obě práce zabírají zcela rozdílný geopolitický prostor (jeden demokratický, druhý nikoliv), docházejí k obdobným závěrům. Jakýmsi stále se opakujícím leitmotivem knihy je konstatování neadekvátně nízké reflexe ženské scénografie. Kniha zabírá nejen geografický prostor Rakouska, ale také Německa a částečně i Švýcarska. Autorka se mimo jiné pozastavuje nad tím, že publikace s názvem *Scénografie 20. století* autorky Nory Eckert, která vyšla v Berlíně v roce 1998, zmiňuje vedle osmdesáti mužských jmen, (kromě výtvarnic ruské avantgardy jako je Natalia Gončarova, Alexandra Exter, Ljubov Popova a Varvara Stepanova v rámci historického exkurzu) pouze dvě ženská jména – rosalie (umělecké jméno záměrně psané s malým počátečním písmenem) a Anna Viebrock. Závěr jejího bádání je ten, že díky feministickým studiím se výtvarnice začaly dostávat do centra pozornosti od sedmdesátých let, ale týkalo se to jen ruských avantgardistek, rozložení mužských a ženských rolí v oboru scénografie je tedy takové, že navzdory tomu, že genderově se poměr proměnil, v recepci se to stále neodráží.

V německy mluvících zemích začínají vycházet monografie od devadesátých let, respektive o kvantitativním nárůstu lze hovořit především od začátku nového tisíciletí. Jedná se jak o ty kolektivní, tak o individuální. Již roku 1996 vyšla inspirativní publikace koncertní pěvkyně a pedagožky Roswithy Sperber s názvem *Skladatelky v Německu*,<sup>51</sup> která zpracovává působení žen – skladatelek od prvních projevů do současnosti. V roce 2010 vydalo Divadelní muzeum v Mnichově monografii věnující se historii a současnosti divadelních režisérek. Publikace s názvem *Ženy – režisérky* a signifikantním podtitulem: *Mušské povolání v ženských rukou*<sup>52</sup> byla vydána u příležitosti výstavy, která představila německé režisérky (především z oblastí bývalého západního Německa) napříč generacemi. Práce vedle shrnujícího analytického textu obsahuje rovněž řadu medailonů a rozhovory s režisérkami na téma fungování žen v této profesi; jejich videozáznamy byly součástí výstavy.

---

<sup>50</sup> *Scénografky: Genderový pohled na historii a praxi scénografického umění* – překlad autorka.

<sup>51</sup> SPERBER, Roswitha *Komponistinnen in Deutschland*. Bonn: Inter Nationes Verlag. 1996.

<sup>52</sup> HABERLIK, Christina. *Regie-Frauen: Ein Männerberuf in Frauenhand*. Mnichov: Deutsches Theatermuseum. 2010.

Jedné z nejvýznamnějších (nedávno zesnulých) výtvarnic, která se pod uměleckým jménem rosalie věnovala jak divadlu, tak filmu a konceptuálnímu umění, se v současnosti dostalo značné analytické základny také mimo německojazyčný prostor. Globálně její tvorbu shrnuje rozsáhlá monografie *rosalie – Bilder und Räume: Theater, Malerei, Objekte, Installationen*, která vyšla v roce 2010. Název a koncepce knihy jakoby charakterizovaly samotnou podobu současné scénografie, kdy se výtvarnice a výtvarníci již nevěnují jen scénografii, ale i mnoha jiným oborům a naopak umělkyně a umělci z jiných oborů ovlivňují podobu scénografie. V anglickém jazyce byla v roce 2010 vydána kniha *Rosalie Lichtkunst: The Universal Theater of Light*. Monografie vyšly i o dalších výtvarnicích, jako je Ita Maximovna, Anna Viebrock, Xenia Hausner, Muriel Gerstner nebo Penelope Wehrli.

## **Umění pohledem genderu**

Vzhledem k tomu, že výzkum propojuje metody teatrologie a historie žen se snahou o „přepsání“ dějin scénografie, nemůže se obejít bez genderově zaměřené literatury. Zájem o takto koncipovaná studia je u nás stále na vzestupu; na rozdíl od začátku devadesátých let začíná být považován za relevantní a obohacující součást historických metod. K současné situaci významně přispělo založení platformy Nadace pro studium gender studies v roce 1991, posléze Střediska pro studium dějin ženského emancipačního hnutí na Filozofické fakultě v Praze, později se začaly přidávat různě zaměřené katedry v Brně, Olomouci, Pardubicích a jiných městech, ať již s hlavními studijními programy nebo jen v rámci dílčích genderově zaměřených projektů. Ke zvýšenému zájmu začalo docházet začátkem nového tisíciletí, kdy byly realizovány konference a semináře zaměřené na působení žen v konkrétním (uměleckém) oboru, vázané na sociální a kulturní souvislosti. Jedna z prvních se konala již v roce 1993 pod názvem *Žena v dějinách Prahy* a pořádal ji Archiv hl. m. Prahy společně s Nadací pro Gender studies; sborník příspěvků vyšel o tři

roky později.<sup>53</sup> V novém tisíciletí byly genderově zaměřené konference častější – například v roce 2005 se konala konference *Žena umělkyně na přelomu 19. a 20. století* ve Středočeském muzeu v Roztokách u Prahy, k čemuž vyšel také sborník.<sup>54</sup> Inspirativním příspěvkem je především stať Libora Jůna s názvem „Významné ženy prvních desetiletí dvacátého století v „Galerii vynikajících osobností architekta Jindřicha Vaňka“, která přináší zajímavé informace o souboru fotografií z let 1914 – 1929, ohlédnuto od toho, že označuje Jarmilu Kronbauerovou za houslistku.<sup>55</sup>

V dubnu roku 2006 se konalo IV. Pardubické bienále pořádané Ústavem historických věd Filosofické fakulty v Pardubicích s názvem *Dějiny žen aneb Evropská žena od středověku do 20. století v zasetí historiografie*.<sup>56</sup> Sborník se stal základem rozsáhlého výzkumného projektu, jehož výsledkem byla syntetická, dosud nepřekonaná publikace, zaměřená na ženy v průběhu několika historických epoch se zaměřením na konkrétní sociální a profesní tematiku s názvem *Žena v českých zemích od středověku do 20. století*.<sup>57</sup> V roce 2010 uspořádali bohemisté kongres věnovaný genderovým aspektům v české literatuře, k němuž vyšel sborník se shodným názvem *Česká literatura v perspektivách genderu*. Vedle literatury se dostalo také pozornosti ženám, působícím v architektuře. V roce 2003 se v Nové síni v Praze konala výstava s názvem *Povolání: architekt[ka]*, viz výše. Jednalo se zřejmě o první genderově zaměřenou kolektivní výstavu a monografii žen v umělecké profesi u nás. Zabývala se prvními ženami, kterým se podařilo v tomto ryze mužském povolání prosadit, prezentovala tvorbu prvních architektek ve třicátých letech a obsahovala odborné studie Rostislava Šváchy a Miroslava Vodrážky. Vedle medailonů prvních architektek se věnuje také těm současným. Vodrážka

---

<sup>53</sup> PEŠEK, Jiří – LEDVINKA, Václav (eds.). *Žena v dějinách Prahy*. Praha: Archiv hlavního města Prahy. 1996.

<sup>54</sup> ŠÁŠINKOVÁ, Marcela (ed.). *Žena umělkyně na přelomu 19. a 20. století*. Roztoky u Prahy: Středočeské muzeum v Roztokách u Prahy. 2005.

<sup>55</sup> JŮN, Libor. „Významné ženy prvních desetiletí dvacátého století v „Galerii vynikajících osobností architekta Jindřicha Vaňka“. In: ŠÁŠINKOVÁ. 2005. s. 345.

<sup>56</sup> STRÁNÍKOVÁ, Jana – LENDEROVÁ, Milena – ČADKOVÁ, Kateřina. *Dějiny žen aneb Evropská žena od středověku do 20. století v zasetí historiografie*. Sborník příspěvků z IV. Pardubického bienále, 27. – 28. dubna 2006. FFUP. 2006.

<sup>57</sup> LENDEROVÁ, Milena – KOPIČKOVÁ, Božena – BUREŠOVÁ, Jana – MAUR, Eduard (eds.). *Žena v českých zemích od středověku do 20. století*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. 2009.

se na základě výsledků metody orální historie snaží postihnout, do jaké míry se v současnosti genderová nevyváženost stále ještě v architektuře projevuje. Rovněž analytické články prezentující architektonická řešení mohou být podnětné, protože proces řešení jevištního prostoru má k architektuře velmi blízko.

Mezi nejdůležitější práce z hlediska genderových aspektů ve výtvarném umění jsou řazeny publikace historičky umění Martiny Pachmanové – například *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*<sup>58</sup> a *Neviditelná žena: Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*.<sup>59</sup> Především je to však publikace *Z Prahy až do Buenos Aires: „Ženské umění“ a mezinárodní reprezentace meziválečného Československa*,<sup>60</sup> která přináší dosud neznámé informace z oblasti výtvarnictví žen a zároveň výstavní politiky prvního desetiletí po vzniku Československa. Mezi zmíněnými jsou Zdenka Burghauserová nebo Anna Suchardová-Brichová, které mají rovněž souvislost s touto prací. Právě bádání rozšířené o genderové pohledy přináší nové poznatky nejen pro umění jako takové, ale právě pro scénografii. Důkazem toho Milada Marešová, kterou tato historička umění pro teatrologii (znovu)objevila. Obsáhlá monografie vyšla u příležitosti výstavy s názvem *Milada Marešová – Zapomenutá malířka českého modernismu*.<sup>61</sup> Zároveň vzniklo mnoho pozoruhodných monografických výstav (a při té příležitosti vydaných monografií), který přívlastek z podtitulu výstavy spojuje. Návštěvníci a čtenáři se tak dozvídají o výrazných umělkyních, jejichž tvorba se, ať již z jakéhokoliv důvodu, příliš nepřipomínala, nebo byla v podstatě zapomenuta. Výstavy mnohdy překvapily originalitou jejich výtvarného rukopisu, obsahovou i uměleckou úrovní, což platí například o Růženě Zátkové, Vlastě Vostřebalové-Fischerové a mnohých dalších.<sup>62</sup> Vedle toho byla prezentována samozřejmě také

---

<sup>58</sup> PACHMANOVÁ, Martina. *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*. Praha: Argo. 2004.

<sup>59</sup> PACHMANOVÁ, Martina (ed.). *Neviditelná žena: Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press. 2002.

<sup>60</sup> PACHMANOVÁ, Martina (ed.). *Z Prahy až do Buenos Aires: „Ženské umění“ a mezinárodní reprezentace meziválečného Československa*. Praha: UMPRUM. 2014.

<sup>61</sup> Moravská galerie v Brně, 2008, kurátorka Martina Pachmanová.

<sup>62</sup> Výstava Růženy Zátkové (Císařská konírna, 2011, kurátorka Alena Pomajzlová), Vlasty Vostřebalové-Fischerové (Galerie hlavního města Prahy, 2014, kurátorky Martina Pachmanová a Michala Frank Barnová).

tvorba dalších malířek starších období, například z aristokratických kruhů – katalog k výstavě *Žena a grafika v 19. století* autora Petra Šámala<sup>63</sup> nebo tvorba a životní příběh malířky Zdenky Braunerové v autorství Mileny Lenderové.<sup>64</sup> Kniha přináší zajímavou informaci o tom, že obrazy této významné české malířky přelomu 19. a 20. století využil režisér Jaroslav Kvapil<sup>65</sup> pro zadní plán scény inscenace *Zvěstování* v Národním divadle v roce 1914.<sup>66</sup> Dále to jsou například publikace Karla Srpa věnované malířce Toyen a fotografce Emile Medkové.<sup>67</sup>

Nakladatelství Academia začalo vydávat edici s názvem *Žena a věda*. Jedním z prvních dílů byl v roce 2005 sborník studií zabývající se dosud nepříliš reflektovaným tématem, působením žen v české a slovenské umělecké kritice a uměnovědě 19. a 20. století. Představuje příspěvky z kolokvia na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, autorkami jsou Martina Pachmanová a Martina Bartlová a vyšel pod názvem *Dr. Artemis a Faust*.<sup>68</sup> Do současné doby vyšlo pět dílů věnovaných zajímavým osobnostem napříč vědeckou sférou (například Lise Meitnerová, Mileva Einsteinová-Maričová nebo Karolína Herschelová). Pachmanová stojí také za spoluautorstvím antologie *Jak odlesk měsíce v jezeře: Česká teorie a kritika umění v genderových souvislostech 1865–1945*,<sup>69</sup> která vedle odborných textů (jejímiž autory vedle Pachmanové jsou Libuše Heczkové a Petr Šámal), obsahuje dobové recenze, eseje a různé analytické texty, které reagují na aktuální dění. Publikace tak dává velmi solidní obraz nejen o nejvýznamnějších umělkyních té doby, ale především o výstavní praxi na poli kolektivního „ženského umění“ a podobě její reflexe.

V České republice se dosud působením žen v konkrétní divadelní profesi nikdo nezabýval, rozdílná byla situace na Slovensku. Feministicky zaměřená vzdělávací a publikační platforma, která vznikla v roce rozpadu Československa,

---

<sup>63</sup> ŠÁMAL, Petr. *Žena a grafika v 19. století*. Praha: Národní galerie. 2010.

<sup>64</sup> LENDEROVÁ, Milena. *Zdenka Braunerová*. Praha: Mladá fronta. 2000.

<sup>65</sup> Jaroslav Kvapil (1868–1950), básník, dramatik, překladatel a divadelní režisér.

<sup>66</sup> Paul Claudel: *Zvěstování*, Národní divadlo 1914, scéna Karel Štapfer.

<sup>67</sup> SRP, Karel. *Toyen*. Praha: Galerie hlavního města Prahy – Argo. 2000, Týž. *Emila Medková*. Praha: Torst. 2005.

<sup>68</sup> PACHMANOVÁ, Martina – BARTLOVÁ, Milena (eds.). *Dr. Artemis a Faust*. Praha: Academia 2008.

<sup>69</sup> HECZKOVÁ, Libuše – PACHMANOVÁ, Martina, ŠÁMAL, Petr. *Jak odlesk měsíce v jezeře: Česká teorie a kritika umění v genderových souvislostech 1865–1945*. Praha: Arbor vitae. 2014.

se vedle řady vzdělávacích a výstavních projektů (například výstava FEM(INIST) FATALE<sup>70</sup> soustředila také na divadelní aktivity – například pořádání seminářů o rodově citlivém divadle, navíc jedno z čísel časopisu *Aspekt* byl věnován právě divadlu pod názvem D(r)ÁMY.

Díličmi studii jsou zpracovány dramatičky, respektive feministické drama, jimiž se zabývá teoretička dramatu Lenka Jungmannová, mimo jiné v kapitole s názvem *Feministické /ženské/ gender drama* publikované v knize *Příběhy obyčejných šílenství s podtitulem „Nová vlna české dramatiky po roce 1989“*.<sup>71</sup> Studie přináší nový pohled na tento důležitý, leč ne zcela v procesu divadelní praxe stojící obor. Svým zaměřením lze proto za unikátní považovat seminář věnovaný působení žen v divadle na pozadí dějin s názvem *Gender a divadlo*, který v roce 2013 uspořádal Ústav historických věd Filozofické fakulty Univerzity Pardubice ve spolupráci s Východočeským divadlem v Pardubicích; většina příspěvků byla publikována ve sborníku s názvem *Ženy-divadlo-dějiny*.<sup>72</sup>

## Katalogy k výstavám

Ačkoliv si poválečná československá scénografie díky výrazným osobnostem i PQ vydobyla pozici skutečné „světové scénografické velmoci“, lze z dochovaných materiálů pro tuto práci vycházet jen částečně. Mnohdy tak jediným pramenem s hlubším záběrem k poznání tvorby té které výtvarnice jsou katalogy k výstavám. Tento neperiodický odborný příležitostný tisk vydávaný s ohledem na konkrétní událost (tedy výstavu) se opírá o dosavadní bádání v oboru a vedle odborného textu je jeho nezbytnou součástí reprodukce scénografických artefaktů. Jen málo scénografek se však za svého života dočkalo prezentace své tvorby formou výstavy a ještě méně katalogu. Výstavy, byť komorního rozsahu, se konaly v sedmdesátých a osmdesátých letech

<sup>70</sup> Výstava FEM(INIST) FATALE v Kunsthale Bratislava, 2015, kurátorka Lenka Kukurová.

<sup>71</sup> JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Příběhy obyčejných šílenství: „Nová vlna české dramatiky po roce 1989“*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis. 2014.

<sup>72</sup> HALA, Katia – VLČKOVÁ, Olga – ŠŤASTNÁ, Denisa (eds.). *ŽENY – DIVADLO – DĚJINY*. Sborník příspěvků z konference. Pardubice: Univerzita Pardubice. 2015.



v Divadle na Vinohradech, v prostoru, který byl v několika případech nazýván „výstavní síň scénografie“ či „výstavní síň M. Tomka“, jednalo se však o foyer. První vystavující výtvarnicí byla Jarmila Konečná (1973), výstavu pořádalo České národní středisko OISTT<sup>73</sup> ve spolupráci se Svazem českých dramatických umělců, Divadlem na Vinohradech a Divadelním ústavem. Kurátorkou byla Sylva Šimáčková-Marešová a desetistránkový katalog vydal téhož roku Svaz českých dramatických umělců. Dalšími prezentovanými výtvarnicemi byly slovenská scénografka Ludmila Purkyňová (1976, kurátorka Sylva Šimáčková-Marešová), Helena Anýžová (1981, kurátorka Vlasta Gallerová a Helena Albertová), Alena Hoblová (1983, kurátorka Helena Albertová) a Marta Roszkopfová (1984, kurátorka Helena Albertová). Tyto výstavy již byly pořádány mimo OISTT třemi zbývajícimi institucemi a jejich kurátorkou a autorkou rozsahem ještě o polovic menšího katalogu byla ve většině případů Helena Albertová.

Důležitou platformou pro prezentaci a setkání výtvarníků a výtvarnic byly Salony české scénografie. Ty navázaly na tradici Národních přehlídek české scénografie (1977, 1981, 1986, 1989), které pořádal Divadelní ústav ve spolupráci s Českým svazem dramatických umělců, a které mapovaly stav českého scénografického, kostýmního a loutkářského výtvarnictví v období mezi jednotlivými ročníky mezinárodní scénografické výstavy PQ. K některým Salonům, které se konaly v letech 1991, 1995, 1999, 2005 a poslední na přelomu let 2013 a 2014 (v Praze a Brně), vyšly katalogy. Tyto salony, které organizoval ČOSDAT, nemají charakter kurátorovaných výstav; jednotliví vystavující se přihlásí a vystaví exponáty prezentující jejich nedávnou tvorbu dle vlastního výběru. Právě na těchto přehlídkách se odráží proměna poměru žen a mužů v oboru, je však potřeba přihlížet k tomu, že za výběrem nestojí kvalitativní ani kvantitativní hledisko, nýbrž to, kdo se jednoduše přihlásí. První Salon se konal ve foyeru pražské Nové scény jako doprovodný program PQ. Nejpropracovanější byl Salon Scénografie 1995, jehož komisařem byl scénograf

---

<sup>73</sup> OISTT, později OISTAT – Organisation Internationale des Scénographes, Techniciens at Architectes de Théâtre, česky mezinárodní Organizace scénografů, divadelních architektů a techniků.

Miroslav Melena<sup>74</sup> a redaktory katalogu Sylva Šimáčková a Josef Zubák (Salon se konal ve Valdštejnské jízdárně). Zde byl již genderový poměr vystavujících vyrovnaný (vystavovalo 39 mužů a 32 žen, vedle divadelních i filmoví a loutkářští scénografové). Další Salón scénografie se konal v roce 1999 opět v rámci PQ ve dvoraně Veletržního paláce. Byl rozsahem a výběrem dosti skromný, pozornost a energie se tehdy soustředila hlavně na českou národní expozici PQ. Salon roku 2005 pořádal ČOSDAT ve spolupráci s Divadelním ústavem a Národním muzeem a konal se v Lobkovickém paláci na Pražském hradě včetně bohatého doprovodného programu (kurátorka Kateřina Knappová, komisařka Vlasta Koubská). Kromě drobného katalogu, obsahujícího úvodní slovo tehdejšího ředitele DÚ Ondřeje Černého a komisařky výstavy Vlasty Koubské, stručnou historii Salonů a velmi stručné medailonky výtvarníků a výtvarnic, existuje webová stránka, kde jsou zveřejněny portréty vystavujících v nepatrně širší podobě.<sup>75</sup> Salonu v letech 2013 a 2014 v Praze a Brně se účastnilo 18 žen z 31 vystavujících. Cílem kurátorek tohoto Salonu (praktikující scénografky Marie Jirásková a Jana Preková) bylo zachytit a reflektovat tendenci rozrušování hranic mezi divadlem a příbuznými uměleckými disciplínami, výstava tedy obsahovala též dokumentaci performancí ve veřejném prostoru či site specific projektů. Zachytit takovéto scénické události na omezené výstavní ploše je však nutně fragmentární, není však možné je opomenout. Najít adekvátní formu prezentace je věcí budoucnosti. V současnosti je připravována přehlídka na prosinec 2017. Tyto salony začátku milénia se na rozdíl od těch předchozích musí obejít bez hlubší odborné reflexe, nevycházejí k nim žádné odborné analytické texty, ani katalog. Tato skutečnost je symptomatická – v době, kdy ženy scénografii příliš neovlivňovaly, existovala kvalitní teoretická základna, v době, kdy by se o její tvorbě mohlo začít psát, relevantní reflexe chybí.

Vycházet nelze příliš ani z ojedinelých monografických výstav, které šly mimo součinnost Divadelního ústavu či jiných institucí, výtvarníci a výtvarnice si je pořádali samy v malých regionálních galeriích. O nich není příliš mnoho

---

<sup>74</sup> Miroslav Melena (1937–2008), scénograf a architekt, spolupracoval především se Studiem Ypsilon.

<sup>75</sup> <http://host.divadlo.cz/salon/> © 2017 [cit. 2017-08-19].

známo, často jen v ročení a místo, žádné katalogy k nim většinou nevznikly, jako v případě výstavy Ludmily Pavlouskové v roce 1985 v Plzni. Výjimku tvoří dvoustránkový letáček výstavy Aleny Hoblové *Kostýmní tvorba a lidovost* pořádané v roce 1989 v Okresním muzeu Praha-východ (Výstavní síň v Čelákovících).

Na konci roku 2013 realizovala kurátorka Lenka Černíková v Ostravském muzeu monografickou výstavu Marty Roszkopfové, rovněž s doprovodným katalogem, autorkou odborného textu je Věra Ptáčková. Jednalo se o první velkou monografickou výstavu české výtvarnice po roce 1989 a první rozsáhlý katalog blížící se monografii; tou však není, neobsahuje soupis díla, což běžné scénografické monografie mají.

Jak již bylo zmíněno ČOSDAT ve spolupráci s Institutem umění – Divadelním ústavem prezentoval výstavou s názvem *Proměny: Divadelní výtvarnice na přelomu tisíciletí*, tvorbu dvanácti výtvarnic napříč generacemi, uměleckými žánry i místem působení. Při této příležitosti vznikl katalog s třemi odbornými texty: teatroložka a pedagožka DAMU Vlasta Koubská představila historický exkurz do scénografie z hlediska působení žen, divadelní kritička Marie Zdeňková přispěla textem analyzujícím tvorbu vystavujících výtvarnic včetně jejich medailonů a režisérka a herečka Viktorie Čermáková, která se jako jedna z mála režisérek věnuje ženským tématům (například provokativní inscenace *Česká pornografie* podle románu Petry Hůlové), přispěla pohledem na tvorbu výtvarnic z hlediska týmové spolupráce.

Výstava obdobného charakteru nebyla dle dosavadního bádání v německy mluvících zemích realizována, je to však jen otázkou času, neboť například v roce 2015 gruzínská národní expozice prezentovala současnou scénografii na Pražském quadriennale právě prostřednictvím tvorby žen. Název expozice, kterou kurátorsky realizovala Nino Gunia-Kuznetsova, byl *Ženský hlas* (Woman's Voice) a shodou náhod se jednalo rovněž o 12 současných výtvarnic. V předmluvě malého katalogu gruzínský ministr kultury zdůraznil skutečnost, že scénografie byla po dlouhá léta mužskou profesí, což ale v Gruzii už dávno neplatí.

## **Prameny osobní povahy**

Důležitou součástí heuristického bádání jsou dokumenty osobní povahy jako deníkové záznamy a korespondence. Bohužel pro takto koncipovanou práci je bylo možno využít jen výjimečně, neboť se tematice kostýmního a scénického řešení, respektive pořizování garderoby věnují jen zcela výjimečně a okrajově. V případě kočovných společností jsou to jednotlivé zmínky vyplývající z líčení špatné životní úrovně (například o tom, že herečky Choděrovy společnosti se musely v zimě při přesunech z jedné štace na druhou pohybovat v lodičkách, v nichž hrály role šlechtičen, neboť byly to jediné, co jim po povodni zůstalo).<sup>76</sup> Z prostředí kočovného divadla jsou také vzpomínky herečky Karoline Schulze-Kummerfeld,<sup>77</sup> která se zmiňuje o tom, že si kostýmy šila sama a šitím (mimo jiné vojenského spodního prádla) si vylepšovala nepříznivou finanční situaci. Z nevydaných pamětí dvacátého století byly důležité vzpomínky Niny Jirsíkové, které psala na přelomu šedesátých a sedmdesátých let a staly se základem pro vznik publikace *Vzpomínky tanečnice*. Podnětnou by byla i korespondence a deníkové záznamy Ester Krumbachové, stejně jako její (donedávna neznámé) scénické a kostýmní návrhy. Jak již bylo uvedeno výše, její pozůstalost se objevila teprve v konečné fázi této práce a badatelům je zatím nedostupná. Dle dosavadního bádání nebyly paměti ani korespondence žádné z výtvarnic, o nichž tato práce pojednává, vydány.

## **Prameny ústní povahy**

Vzhledem k tomu, že z veřejně přístupných zdrojů se o většině výtvarnic lze dočíst jen velmi málo, bylo zásadním pramenem využití metody orální historie. Jednalo se o devět rozhovorů s těmito výtvarnicemi: Helena Anýžová,

---

<sup>76</sup> ŠŤASTNÁ, Denisa. Divadelní herec a režisér Václav Choděra. Diplomová práce. Katedra Teorie a dějin dramatických umění. Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci. Olomouc 2003. s. 47.

<sup>77</sup> Karoline Schulze-Kummerfeld (1745–1815), německá herečka kočovných divadel. SCHULZE-KUMMERFELD, Karoline. *Lebenserinnerungen*. Berlín: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte. 2014. s. 71.

Ivana Brádková, Irena Greifová, Květuše Kovářová, Jarmila Křížková, Jana Preková, Marta Roszkopfová, Eva Václavková a Jana Zbořilová. Ve výběru jsou výtvarnice, které patří v oboru scénografie i kostýmu ke špičce a pracují na nejprestižnějších scénách, rovněž tak ty, které se věnují scénografii systematicky řadu let až do současnosti v menších regionálních divadlech, ale i ty, které se scénografii naopak věnovat přestaly. Institut umění – Divadelní ústav začal s metodou orální historie teprve nedávno, proto v archivu dokumentace mezi narátory a narátorkami jsou zatím k dispozici vzpomínky pouze dvou výtvarnic (Evy Milichovské a Jarmily Křížkové). Tyto rozhovory jsou prováděny profesionálním tazatelem Vilémem Faltýnkem, kterému se vzhledem k jeho praxi a několikahodinovým systematicky vedeným rozhovorům podařilo vytěžit více informací než autorce této práce.

Současně bylo možné čerpat poznatky z rozhovorů, které probíhaly v letech 2007 a 2008 u příležitosti připravované výstavy *Proměny – Divadelní výtvarnice na přelomu tisíciletí*, a to s Marií Jiráskovou, Zuzanou Krejzkovou, Irenou Marečkovou, Radkou Mizerovou, Kamilou Polívkovou, Zuzanou Rusínovou Štefunkovou, Kateřinou Štefkovou, Sylvou Zimulou Hanákovou a v souvislosti s workshopem, který se při té příležitosti uskutečnil v Eliadově knihovně Divadla Na zábradlí v květnu 2008, s Danielou Klimešovou a Andreou Královou. Zajímavá svědectví přinášejí pamětníci a pamětnice, kteří poznali scénografii z druhé strany jako její uživatelé, jako například herečka Svatava Hubeňáková, narozená v roce 1928.

Scénografie je jako málokteré umění záležitostí týmové práce a je úzce založena na osobních vazbách. Vypadnout z tvůrčího týmu může znamenat přerušování tvorby či dokonce konec kariéry. Možná i to byl jeden z důvodů, který byl shodný téměř pro všechny výtvarnice: nebyly ochotny se jakkoliv kriticky vymezovat vůči svým mužským kolegům (ani kolegyním). Až na výjimky se shodovaly v mínění, že žádné nerovné podmínky oproti svým mužským kolegům neměly, že si své místo vždy dokázaly uhájit. Ty, které je připustily, nedokázaly racionálně doložit, jak konkrétně ona nerovnost šancí probíhala v praxi. Některé hovořily jinak po vypnutí nahrávacího zařízení. Jedna z nich dokonce tvrdila, že byla svými dvěma kolegy z důvodu konkurenčního boje

v podvečer v parku před svým domem fyzicky napadena, její zranění si vyžádalo hospitalizaci, a tak mohl dotyčný inscenaci převzít. Tuto její vzpomínku nelze však nikterak doložit, výtvarnice se úzkostlivě starala o to, aby její vyprávění nebylo zaznamenáno, ačkoliv je již v důchodovém věku a mnoho let se věnuje jen volné tvorbě. Toto sdělení je zde uvedeno jen jako ukázka protichůdnosti výpovědí ovlivněných přítomností nahrávacího zařízení.

Vedle oficiálních archivů a fondů mnoha institucí lze historicky důležité dokumenty a fotografie nalézt rovněž v soukromých sbírkách, které mnohdy obsahují velmi cenné artefakty.

## **1.4 Struktura práce**

V průběhu bádání se ukázalo, že nalézt klíč k vytvoření struktury práce není tak jednoduché. Nebylo možné rozdělit výtvarnice dle generační sounáležitosti nebo podle určité charakteristiky jejich tvorby, neboť žádná jednotící linie, která by výtvarnice spojovala, neexistuje. Jen v určitých obdobích vykazuje jejich tvorba obdobné rysy nebo se hlásí ke stejným vzorům. Rovněž generačně je není tak lehké seskupit, protože některé výtvarnice byly činné téměř padesát let, jiné se v profesi jen mihly. Generace se navíc prolínají, není výjimkou, že určité zaměření a styl práce té které výtvarnice plně koresponduje s tvorbou jiných, byť o desetiletí mladších. Z tohoto důvodu se ukázalo jako nejvíce transparentní podívat se na historii žen scénografek skutečně tak, jak se přirozeně vyvíjela. Důležitým argumentem bylo současně vědomí, že divadlo, jako málokterá oblast kultury, vždy bylo přímo ovlivňováno politicko-sociálními okolnostmi a jeho sociální přesah je tak jedinečný, což se nejvíce projevilo v roce 1989. Proces feminizace oboru v druhé polovině dvacátého století je tak předkládán jako součást toku dějin. Kapitoly jsou uvozeny politickými událostmi a událostmi v kultuře, které měly na divadlo bezprostřední dopad. Feminizace, která probíhala postupně jako důsledek společenského a profesního vývoje se neskládá z žádných konkrétních zásadních momentů. Aby bylo možné pohlédnout na věc komplexně, nelze opominout

práci prvních výtvarnic, které se buď sporadicky či dokonce jednorázově v divadle uplatnily před sledovaným obdobím. Stejně tak by bylo chybou zakončit práci bezprostředně devadesátými léty minulého století, protože přímé doklady feminizace oboru (převaha ženských studentek oboru a jen nepatrný zájem mužských adeptů), stejně jako kvantitativní nárůst výtvarnic v praxi, jsou patrné především po roce 2000. V textu jsou používány termíny scénografie a identické jevištní výtvarnictví pro celek, divadelní, jevištní nebo scénická výtvarnice u těch, které se věnovaly kompletní výpravě – tedy jak scéně, tak kostýmu, a kostýmní výtvarnice u těch, které se věnovaly jen kostýmu. Současně je užíváno zkrácené slovo výtvarnice pro obě kategorie. Stejně tak je tomu, je-li řeč o jejich mužských kolezích.

## **Charakteristika jednotlivých kapitol**

První kapitola následující po úvodu mapujícím prameny a literaturu, z níž výzkum vycházel, přináší nástin dějin scénografie do roku 1945. Zasaduje obor do kontextu ostatních umění a přináší porovnání se zahraničím, především s porevolučním Ruskem a předválečným Německem, kde byla situace pro ženy – výtvarnice natolik výjimečná, že ji nelze opominout. Kapitola čtenáře seznámí také s obdobím devatenáctého století, kdy scénografie byla ještě „řemeslem“ a nebylo jí věnováno tolik pozornosti, kdy si herečky, velkých scén nebo ze sociálně opačného pólu – kočovných společností, pořizovaly kostýmy na své náklady, respektive si je samy šily. Pro divadlo později šily i módní salony, například salon Hany Podolské a Hany Vlkové, což nelze označit za skutečnou součást scénografie, neboť se nejednalo o práci tvořenou ve struktuře celku.

Počátek dvacátého století je považován za zrod moderní scénografie, která byla doménou malířů, jako František Muzika, Adolf Hoffmeister, František Kysela a Josef Čapek a architektů jako Vlastislav Hofman, Jiří Kroha, Bedřich Feuerstein a František Zelenka, které si režiséři vybrali na základě jejich uměleckého rukopisu a renomé. S nimi se na jeviště dostaly všechny významné -

ismy a tito autoři tvořili nejen scénu, ale současně návrhy kostýmů. Ženská ruka v té době zasáhla do kostýmů jen výjimečně, na rozdíl od již zmíněného Ruska, kde v prvním dvacetiletí došlo k neuvěřitelnému sociálnímu uvolnění a malířky, jako například Alexandra Exter, zcela suverénně konkurovaly svým mužským kolegům. Stejně tak s naším územím nesrovnatelná byla situace v předválečném Německu. Ve výmarském Bauhausu ve dvacátých letech mohly první ženy studovat scénografii, konkrétně Ilse Fehling a Friedel Dicker. U nás se v té době tvůrčím způsobem projevíly Xenia Boguslavskaja, Zdenka Burghauserová a Nelly Arnsteinová jen při nahodilých příležitostech. Výraznou osobností v loutkovém divadle byla výtvarnice Anna Suchardová-Brichová. Situace byla příznivější ve třicátých letech, kdy mohla kostýmy vytvářet (díky Emilu Františku Burianovi) Nina Jirsíková, první kontinuálně tvořící výtvarnice (původně však tanečnice a choreografka), a dále krátkodobě malířka a ilustrátorka Milada Marešová, která na tehdejší dobu zcela unikátně vytvářela i scénu. V jediném případě, v roce 1945 se v divadle objevila například i Toyen. Ženy v této etapě tvoří jakýsi předvoj – malířky a tanečnice se jednoduše chopily příležitosti.

Druhá kapitola se věnuje období po druhé světové válce až do roku 1955. Počátek kapitoly určuje mezník, který jím nakonec, při bližším pohledu, nebyl – a to založení katedry scénografie Františkem Trösterem v roce 1946. Tato událost byla hlavním předpokladem pro institucionalizaci oboru jako takového. K demokratizaci studijních možností pro ženy a muže však přímo nevedla, neboť první absolventkou byla až o sedm let později Jarmila Konečná a další výtvarnice ji následovaly s velkými časovými rozestupy. Tedy k nikterak zvlášť kvantitativnímu nárůstu nedošlo, přesto velkou změnou bylo, že se ženy mohly začít věnovat vedle kostýmu také scénickému řešení, byť mnohem později. Pro toto období je však zcela zásadní rok 1948, který zasáhl do všech oblastí. Ždanovskou doktrínou byla určena povinná estetická kategorie, tedy socialistický realismus. Objektivně zpracovat toto období scénografie je velmi těžké, neboť veškeré dobové recenze jsou natolik ideologicky zdeformované, že se jedná spíše jen o prázdné formální komentáře. Výtvarnice, které v této době působily (věnovaly se téměř výhradně jen kostýmu), jsou dnešním teatrologům



většinou neznámé, rovněž jejich osudy jsou neznámé. Z hlediska scénografie žen, je toto období naprosto nezpracované. Pozoruhodnou skutečností je, že jednou z prvních žen poválečného období, které dostaly důvěru, a mohly tvořit také scénu, byla v roce 1955 Ester Krumbachová během jejího prvního angažmá v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích. Role výtvarnic v tomto období byla utilitární, neobjevily se významné osobnosti a významné počiny, což vzhledem k ideologické formě i obsahu inscenací je v podstatě logické.

Třetí kapitola postihuje divadelně, respektive scénograficky plodné období, dobu od „pochruščovovského“ uvolnění až do začátku normalizace (1956–1970). Poválečný politicko-spoločenský vývoj s sebou přinesl vedle negativ také pozitiva: pro divadelní kulturu lepší hmotné zajištění a lepší vybavení technického zázemí divadel a rovněž nový požadavek na ženskou rovnoprávnost. Byly založeny instituce, které se scénografií zabývaly, ať už prakticky, tak teoreticky.

A především: v roce 1967 se konal první ročník mezinárodní přehlídky Pražské quadriennale, díky němuž se v zemi za železnou oponou bylo možné seznámit se současnou zahraniční tvorbou, nejen států tehdejšího Sovětského bloku, ale také svobodného světa. Kapitola přináší informace o tom, že se ženám podařilo si najít své pevné místo v profesi a začít s procesem etablování v oboru, který byl ještě donedávna čistě mužskou záležitostí. Jednalo se o (pro divadlo) zcela zásadní dobu nových výrazných režisérských osobností s originální poetikou, jako byli Alfréd Radok a Otomar Krejča, a prvních pilířů české scénografie Františka Trösterera a Josefa Svobody (kteří byli činní i před tím). V té době se plně uplatňovaly především kostýmní výtvarnice, které se často rekrutovaly z jiných oborů – například módy, jako Erna Veselá nebo z taneční oblasti, Olga Filipi. Od začátku šedesátých let začínají první ženy vytvářet kromě kostýmů kontinuálně také scénu, což je pro feminizaci oboru velmi důležitý aspekt. Byly to především Eva Milichovská a Jarmila Křížková, jedny z prvních absolventek scénografie na DAMU. Ženy se v tomto období staly inspirujícími „partačkami“ svých mužských kolegů, nekonkurují jim, zůstávají stále v jejich stínu, nevědomky ale připravují půdu svým následovnicím.

Čtvrtá kapitola zpracovává období od roku 1971 až do listopadu 1989,

tedy dobu normalizace. Jedná se o dlouhé období, kdy se již ženy v oboru plně etablovaly, což jim však mimo jiné umožnila proměna poetiky divadla. Vznikala divadla malých forem a došlo k nástupu trendu akční scénografie, čímž se zmenšily nároky na technologicky složitě řešené scény. Ke slovu se hlásilo nedekoraturní, hravé a především znakové řešení kostýmů i scénického prostoru, který byl spoluvytvářen hercem. Dochází k rozšíření divadelní sítě a tím pádem i k větším možnostem profesního uplatnění, jak pro muže, tak především právě pro ženy. V té době se uplatnily především jedny z nejvýznamnějších výtvarnic současnosti Marta Roszkopfová a Jana Zbořilová, které vytvářejí kostýmy i scénu po celou svoji tvůrčí praxi. Výhradně kostýmu se věnovaly výrazné tvůrčí individuality jako Irena Greifová, Helena Anýžová nebo Marie Franková, které významně ovlivnily vizuální podobu kinematografie nové vlny, a některé vedle návrhů kostýmů spolupracovaly i na scénáři jako Ester Krumbachová. V této době se ženy začaly více uplatňovat i pedagogicky (například Irena Greifová a Jana Zbořilová). Toto období lze jednoznačně charakterizovat jako etablování žen v oboru scénografie. Ženy začínají konkurovat svým mužským kolegům, jsou to velmi originální osobnosti, po umělecké, ale i po lidské stránce. Jejich doménou již není jen kostým, nýbrž výtvarné řešení celé inscenace.

Pátá kapitola zpracovává devadesátá léta s přesahem do začátku milénia, respektive současnosti. Toto období bylo, vzhledem k zásadním společenským a ekonomickým proměnám, dobou velkých změn také estetických, k nimž přispěla svobodná dramaturgie, což mělo přímý důsledek na podobu scénografie. Od této doby lze hovořit o nezpochybnitelné feminizaci oboru. Scénografie je plně demokratickou disciplínou, na přehlídkách typu Salon scénografie již ženy tvoří menšinu. V této době je první žena jmenována profesorkou (v Německu je tomu o pouhé dva roky dříve) a především na katedře scénografie začínají převažovat studentky. Devadesátá léta jsou z hlediska scénografie nesmírně zajímavá, neboť přinesla ohromnou škálu estetických (a nově i antiestetických) přístupů od postmoderního vrstvení a propojování prostorů, materiálů a asociací (objevujícího se od osmdesátých let) až k strohému minimalismu. Vytvářejí se tvůrčí tandemy a týmy určitých

umělecky spřízněných režisérů, režisérek, scénografů a scénografek. Současně vedle sebe tvoří tak výrazné a odlišné individuality jako Jana Preková, Simona Rybáková, Kateřina Štefková, Kamila Polívková a další. Dále pokračuje a zvýrazňuje se narušování hranic mezi jednotlivými uměleckými obory. Divadelně a scénograficky zaměřené školství se rozšiřuje o Ateliér scénografie Divadelní fakulty JAMU v Brně a Katedru tělového designu Fakulty výtvarných umění, rovněž v Brně. V devadesátých letech se feminizace plně dotkla i teoretické stránky scénografie, protože i zde převládá počet žen. Devadesátá léta a především počátek nového tisíciletí je obdobím nezpochybnitelné feminizace oboru se všemi pozitivy i negativy, které tato skutečnost přináší.

Závěr se snaží zhodnotit celý dosažený proces bádání a analyzovat hlavní poznatky, v případě některých jevů porovnáním s německy mluvícími oblastmi. Pokouší se odpovědět na otázku, zda asymetrie reflexe ženské tvorby má své opodstatnění a z čeho pramení. Závěrečnou součástí práce jsou přílohy – vedle soupisu literatury a pramenů je to obrazová příloha reprodukcí scénických a kostýmních návrhů a fotografií realizací vybraných výtvarnic.

## 2. SITUACE VE SCÉNOGRAFII V PRVNÍ POLOVINĚ 20. STOLETÍ – PIONÝRKY SCÉNOGRAFIE

### 2.1 Zakladatelská generace českých scénografů – malíři a architekti se stávají jevištními výtvarníky

Začátek dvacátého století byl pro scénografii, jak na našem území, tak za jeho hranicemi, jednou z nejdůležitějších etap. Dochází k proměně vnímání vizuální stránky divadelního prostoru; typové dekorace představující jednotlivá exteriérová a interiérová prostředí nahradila autorská koncepte jevištního tvaru. Změnila se role scénografie a stejně tak i postavení výtvarníka (a výtvarnic) vůči ostatním složkám inscenace. Obor se vymanil ze své tradiční služební role mimo jiné tím, že se výtvarné styly a „-ismy“ projevíly také v divadle. Je to doba, kdy se malíři a architekti stávají jevištními výtvarníky, ač takto ještě profese terminologicky pojímána není. Jsou oslovováni na základě svého rukopisu a renomé. Je to období zřejmě nejsilnější stylové vyhraněnosti, kdy se poprvé soustavně uplatňuje výtvarná a ideově-dramatická jednota. Jak kostýmní výtvarnictví, tak realizace scény začíná být považována za samostatnou disciplínu, dostává se i do širšího povědomí, což lze vysledovat častějším uváděním jména výtvarníka na divadelních cedulích. Zvýšení prestiže oboru s sebou přinesly výrazné osobnosti, které si někteří režiséři, mezi přední patří Karel Hugo Hilar,<sup>78</sup> působící v první dekádě dvacátého století v Městském divadle na Královských Vinohradech a od dvacátých let v Národním divadle, zvali ke spolupráci. Jednalo se především o architekta a malíře Vlastislava Hofmana.<sup>79</sup> Jejich spolupráce se datuje rokem 1919, kdy spolu vytvořili inscenaci hry Arnošta Dvořáka *Husité* právě v divadle na pražských Vinohradech. Inscenace – díky prolnutí její scénografické složky spočívající ve výtvarné i významové jednotě kostýmu a scény (expresionisticky zbarvené)

<sup>78</sup> Karel Hugo Hilar (1885–1935), divadelní režisér, básník, kritik, prozaik a dramatik.

<sup>79</sup> Vlastislav Hofman (1884–1964), architekt, malíř, scénograf, designér nábytku, teoretik architektury a scénografie.

– je považována za mezník, od něhož se odvozuje počátek moderní české scénografie.<sup>80</sup> Začínají se objevovat týmy či tandemy – režisér a výtvarník, které tvoří koncepčně; vedle Hofmana s Hilarem to byli dále mimo hlavní město působící Josef Gabriel<sup>81</sup> s Oldřichem Stiborem<sup>82</sup> v Olomouci a Jan Sládek<sup>83</sup> s Janem Škodou<sup>84</sup> v Ostravě. Dalšími scénografy, kteří přispěli především v intencích jevištního expresionismu k proměně scénického prostoru, byli architekti František Zelenka,<sup>85</sup> Bedřich Feuerstein,<sup>86</sup> Jiří Kroha<sup>87</sup> a Antonín Heythum.<sup>88</sup> Aktuální výtvarné slohy přebíralo divadlo díky scénografickému přínosu malířů – Josefa Weniga,<sup>89</sup> Eduarda Miléna,<sup>90</sup> Františka Kysely,<sup>91</sup> Josefa Čapek,<sup>92</sup> Františka Muziky,<sup>93</sup> Adolfa Hoffmeistera,<sup>94</sup> Jindřicha Štýrského,<sup>95</sup> Josefa Šímy,<sup>96</sup> Jana Zrzavého,<sup>97</sup> Františka Tichého<sup>98</sup> a Václava Špály.<sup>99</sup> Většina z nich se věnovala nejen řešení scény, nýbrž i tvorbě kostýmů, na kterou díky renomé těchto umělců nebylo pohlíženo jako na méněcennou „ženskou“ složku inscenace. Tvorba zmíněných malířů se často vyznačovala lehkostí a hravostí, pracovala se znakem. Výjimečně se jednalo o historický nebo konvenční

---

<sup>80</sup> Poprvé se na českém jevišti objevil evropský expresionismus v roce 1914 v inscenaci *Zmoudření Dona Quijota* (autor předlohy Viktor Dyk) německého režiséra českého původu Františka Zavřela ve scéně Františka Kysely.

<sup>81</sup> Josef Gabriel (1902–1970), scénograf, do roku 1963 šéf výpravy v Divadle na Vinohradech.

<sup>82</sup> Oldřich Stibor (1901–1943), levicově orientovaný avantgardní divadelní režisér, zemřel v koncentračním táboře Brzeg.

<sup>83</sup> Jan Sládek (1906–1982), malíř a scénograf, od roku 1950 vedoucí výpravy Realistického divadla Zdeňka Nejedlého v Praze.

<sup>84</sup> Jan Škoda (1896–1981), divadelní režisér, ředitel, dramaturg a herec, od roku 1951 umělecký šéf Divadla čs. armády (Divadlo na Vinohradech).

<sup>85</sup> František Zelenka (1904–1944), český architekt, grafik a scénograf, v Terezíně, kam byl deportován v roce 1943, inscenoval 27 inscenací, mj. *Flašinetáře Brundibára*, zemřel během transportu do Osvětimi.

<sup>86</sup> Bedřich Feuerstein (1892–1936), architekt, malíř a scénograf.

<sup>87</sup> Jiří Kroha (1893–1974), levicově orientovaný architekt, malíř, sochař, scénograf a pedagog.

<sup>88</sup> Antonín Heythum (1901–1954), scénograf, grafik, architekt a designér nábytku.

<sup>89</sup> Josef Wenig (1885–1939), malíř, ilustrátor a scénograf.

<sup>90</sup> Eduard Milén (1891–1976), malíř, grafik, ilustrátor, scénograf a designér.

<sup>91</sup> František Kysela (1881–1941), malíř, grafik, scénograf a pedagog.

<sup>92</sup> Josef Čapek (1887–1945), malíř, spisovatel, grafik, ilustrátor a scénograf.

<sup>93</sup> František Muzika (1900–1974), malíř, ilustrátor, typograf a scénograf.

<sup>94</sup> Adolf Hoffmeister (1902–1973), spisovatel, publicista, malíř, scénograf, diplomat, právník a dramatik.

<sup>95</sup> Jindřich Štýrský (1899–1942), malíř (představitel surrealismu), grafik, fotograf, básník a teoretik.

<sup>96</sup> Josef Šíma (1891–1971), český malíř žijící většinu svého života ve Francii.

<sup>97</sup> Jan Zrzavý (1890–1977), malíř, grafik, ilustrátor a scénograf.

<sup>98</sup> František Tichý (1896–1971), malíř, grafik a scénograf.

<sup>99</sup> Václav Špála (1885–1946), malíř, grafik a ilustrátor.

realistický kostým, jeho formální i obsahová podoba vycházela z aktuálního vývoje výtvarného umění. Nejvýznamnější osobností scénografie té doby byl již zmíněný Vlastislav Hofman, charakteristický svým sochařským stylem v pojetí kostýmu, který „ustavil scénografii jako rovnoprávnou složku divadelního díla“<sup>100</sup> a zabýval se také teoretickou reflexí kostýmní tvorby.<sup>101</sup>

Přispěním těchto malířů a architektů navázalo české prostředí na celkovou estetickou proměnu v Evropě, projevující se od konce devatenáctého století do konce třicátých let dvacátého století. V podstatě každý výtvarný styl (impresionismus, symbolismus, secese, expresionismus, kubismus, futurismus, konstruktivismus, realismus, naturalismus a další) našel na jevišti své uplatnění; secesní ornamenty se nacházejí v tvorbě Josefa Weniga, expresionismus u Vlastislava Hofmana, prvky moderny, ale také expresionismu a rondokubismu se dají vysledovat například v návrzích Eduarda Miléna a kubofuturismus byl prezentován tvorbou levicově orientovaného architekta Jiřího Krohy. Zcela mimo okruh těchto malířů se od třicátých let datuje tvorba prvních scénografů Františka Trösterera (sezóna 1935/1936 na jevišti Národního divadla v Praze) a o dva roky dříve, ve spolupráci s Emilem Františkem Burianem, Miroslava Kouřila. Česká meziválečná scénografie byla na vysoké evropské úrovni, o čemž svědčí skutečnost, že právě Tröster získal v roce 1937 Zlatou medaili na Triennale v Miláně a Grand Prix v Paříži.

## **2.2 První výrazné ženy zahraniční scénografie – anglická sufražetka, ruské amazonky a studentky Bauhausu**

Ženy po dlouhá staletí neměly možnost spoluvytvářet vizuální složku divadla. V období první třetiny dvacátého století se scénografie nacházela na jednom ze svých vrcholů, avšak (až na výjimky) mimo působnost výtvarnic. To se však týká především našeho teritoria, neboť v zahraničí, zejména v Rusku a Německu, byla situace výrazně odlišná – Rusko se na počátku nového století

---

<sup>100</sup> PTÁČKOVÁ, 1982. s. 30.

<sup>101</sup> HOFMAN, Vlastislav. *30 let práce na českých jevištích*. Praha: Osvěta. 1951.

mohlo v záležitosti uměleckého uplatnění žen pyšnit zcela ojediněle demokratickým ovzduším a v Německu svoji roli sehrálo založení jedné z nejvýznamnějších avantgardních škol umění, designu a architektury Bauhaus. Není úkolem této práce probádat zevrubně dějiny evropské ženské scénografie. Pro srovnání však nutno uvést několik příkladů žen, které se kostýmu či dokonce scéně věnovaly – ať už dílčím způsobem či profesionálně. Ženou, která zcela symbolicky propojuje sféry dějin žen a dějin divadla, byla Edith „Edy“ Craig,<sup>102</sup> starší sestra významného divadelního režiséra a reformátora Edwarda Gordona Craiga.<sup>103</sup> Působila jako herečka, divadelní režisérka, kostýmní výtvarnice a angažovala se jako jedna z prvních představitelk hnutí anglických sufražetek. Byla jistě na tehdejší dobu nepřehlédnutelná, nejen kvůli své okázale prezentované lesbické orientaci. Pod uměleckým jménem Ailsa Craig působila nejdříve jako herečka v Divadle Lyceum, během jehož hostování ve Spojených státech v letech 1895–1907 začala vytvářet i kostýmy. Její první kostýmní výpravou byla inscenace Victoriena Sardou *Robespierre* v roce 1899. Od té doby se kostýmu věnovala pravidelně – charakteristická pro ni byla snaha o dosažení historické přesnosti kostýmů, které koncipovala také s ohledem na to, jak různé materiály a struktury působí v jevištním osvětlení. Současně začala podnikat v oboru krejčovství pod značkou Edith Craig & Co., kterou založila při divadle Covent Garden. Zabývala se kostýmy také teoreticky: publikovala o nich články do periodik *Kensington and Fortnightly Review*.

V předválečném Rusku prvních dvou desetiletí dvacátého století bylo ve srovnání s jinými zeměmi neobvykle svobodné tvůrčí klima, ač vlastně na pozadí revolučního dění. Tato doba uvolnění byla sice intenzivní, měla však krátké trvání, nepřekročila třicátá léta, kdy začaly působit mechanismy represivní stalinské politiky. Mnoho umělkyň a umělců, kteří se svobodně pohybovali mezi Ruskem, Francií, Itálií a dalšími evropskými státy, odkud si přiváželi mnohé inspirace, zůstalo trvale v zahraničí. Jejich jména byla systematicky mazána z širšího povědomí, v horším případě, pokud se vrátili,

---

<sup>102</sup> Edith „Edy“ Craig (1869–1947), britská režisérka, kostýmní výtvarnice, dcera slavné herečky Ellen Terry a architekta Edwarda Williama Godwina, sestra Edwarda Gordona Craiga.

<sup>103</sup> Edward Gordon Craig (1872–1966), britský herec, režisér, scénograf a grafik, jeden z nejdůležitějších představitelů divadelní reformy dvacátého století.

čelili represím či ideologickým tlakům a byli nuceni se umělecky i lidsky přizpůsobit novým pořádkům. Vedle významných scénografů jako byl Leon Bakst<sup>104</sup> nebo Alexandr Golovin,<sup>105</sup> to byly především výtvarnice Alexandra Exter, Natalie Gončarova a Ljubov Popova, které se významně zapsaly do historie světové scénografie. Byly a jsou označovány jako pionýrky nebo, kvůli svým postojům, s nimiž obhajovaly svoji tvorbu, jako amazonky avantgardy. Tairovova manželka, herečka Alisa Koonen o Exter a Gončarové napsala ve svých vzpomínkách: „Tyto dvě skvělé výtvarnice, s nimiž jsem měla možnost se často setkávat a pracovat, byly naprosté protiklady a zároveň v něčem stejné. Mezi levicovými umělci (...) se jim říkalo amazonky za jejich bojovného ducha, který se neustále projevoval ve všech diskusích a sporech o umění.“<sup>106</sup> Termín amazonky scénografie se dostal do obecného podvědomí a je i v současnosti často používán – například pod tímto názvem jim byla v roce 1999 uspořádána výstava v Berlíně.<sup>107</sup> Mezi výtvarnice, které zcela sebevědomě a razantně vstoupily do procesu divadelní tvorby a diktovaly jí směr založený na antiiluzivnosti a zavržení principu tradičních jevištních dekorací, patřily dále Varvara Stepanova, Olga Rozanova a Naděžda Uzalcova.

V současné době již legendou je Alexandra Exter.<sup>108</sup> Její přenesení kubofuturismu a konstruktivismu z dvourozměrného plátna do jevištního prostoru moskevského Komorního divadla a především spolupráce s režisérem Alexandrem Tairovem byla teoreticky reflektována již v době svého vzniku.<sup>109</sup> To se týkalo především hry Innokentije Annenského *Famira Kifared* (1916)<sup>110</sup> či inscenace *Salome* v revolučním roce 1917, obě se staly významnou uměleckou událostí: „výprava Exter, která na premiéře vyvolala účinek bomby, která explodovala; a nepřekvapí, že byla bezvýhradně přijata jak přísnými odborníky,

---

<sup>104</sup> Leon Bakst (1866–1924), ruský malíř židovského původu, jeho návrhy jsou inspirovány secesí, působil také jako učitel, jeden z jeho žáků byl Marc Chagall, stejně jako on strávil zbytek života ve Francii.

<sup>105</sup> Alexandr Golovin (1863–1930), ruský malíř a scénograf.

<sup>106</sup> Alisa Koonen (1889–1974), ruská herečka, manželka režiséra Alexandra Tairova; KOONEN, Alisa: *Stránky života (v orig. Stranici žizni)*. Moskva: Iskusstvo, 1975, s. 225.

<sup>107</sup> *Amazonky avantgardy*. Výstava konaná v době 10. 7. – 17. 10. 1999 v galerii Deutsche Guggenheim v Berlíně.

<sup>108</sup> Alexandra Exter (1882–1949), ruská malířka, scénografka a ilustrátorka ukrajinského původu.

<sup>109</sup> Reflexí tvorby Alexandry Exter se zabýval například historik umění Jakov Tugendhold, In: KOVALENKO, Georgij. *Alexandra Exter*. Moskva. 1993. s. 266.

<sup>110</sup> Příloha č. 1.



*tak svárlivou buržoazní kritikou. /.../ neočekávané přijetí konstrukcí bylo výsledkem šťastného spojení pro diváky zcela nového řešení výpravy se scénickou atmosférou – s hudbou a stylem herectví.*<sup>111</sup> Exter, která byla původem z Ukrajiny a vycházela rovněž z folkloru, byla čelnou představitelkou konstruktivismu, v její tvorbě je možné vysledovat vlivy fauvismu a kubismu, ale zároveň inspiraci francouzským uměním. Pro její především raný rukopis je charakteristická barevná přebujelost, fascinace tvary a liniemi. To, jak byla v popředí dobové aktuální reflexe, není v našich podmínkách té doby vůbec představitelné. Kritik Jakob Tugendhold oceňoval již u její první scénografické zkušenosti, vedle architektonického přístupu a schopnosti pracovat s hmotou především „*vyzrálé a vyrovnané mistrovství*“, neboť „*...ve scénografii Famiry není nic, co by prozrazovalo scénografa-debutanta, žádná plachost, žádné stopy po nejistotě, vše provedeno zručnou a zkušenou rukou /.../.*“<sup>112</sup> Exter přichází do divadla v době, kdy jeho výtvarnou podobu utvářejí osobnosti jako již zmínění Leon Bakst nebo Alexandr Golovin, jejichž výpravy k Ďagilevovým baletům uchvacovaly evropské publikum a byly považovány za vrchol soudobého výtvarného řešení. Tím spíše je nutné zdůraznit, že výtvarnice nebyla nikdy podřízena diktátu režiséra, jak to bylo běžné, nýbrž naopak režiséři, včetně věhlasného Tairova, byli její tvorbou okouzleni a naopak se nechali její výtvarně-dramatickou ideou vést. Obdiv u odborného tisku nepřestávala vyvolávat ani její třetí inscenace *Romea a Julie* (1921) v Komorním divadle, kde samotná inscenace, díky jejímu řešení, jakoby ustoupila do pozadí. V roce 1922, kdy Exter vytvářela další významnou výpravu k inscenaci *Ballet satanique*, pracovala jiná významná výtvarnice – Ljubov Popova, na rovněž konstruktivistickém řešení scény pro Mejercholdovu inscenaci *Velkolepý paroháč*. Není nepodstatné, že právě Tairovovy a Mejercholdovy inscenace, respektive právě ruský jevištní konstruktivismus, měly velký vliv na estetiku Osvobozeného divadla. Alexandra Exter, tak jako mnoho ruských umělců v té době, odešla roku 1924 do Paříže, kde vedla výtvarnou dílnu a hodiny scénografie; ve Francii žila do konce svého života.

---

<sup>111</sup> KOVALENKO. 1993. s. 103.

<sup>112</sup> Tamtéž. s. 109.

Natalie Gončarovová<sup>113</sup> se zabývala scénografií prakticky i teoreticky, například ve stati s názvem *Kostým a dekorace: „Všechno závisí na barvách a tvarech kostýmů a jistě i na scénickém aranžmá. Dalo by se to srovnat s karetní hrou s velmi přísnými a složitými pravidly, avšak s nesčetnými kombinačními možnostmi.“*<sup>114</sup> Zároveň se vyjadřovala k tvorbě ze své pozice ženy – výtvarnice. Stejně jako Popova, a ostatní malířky si zaslouží samostatnou práci. O nepolevujícím evropském zájmu o jejich tvorbu svědčí to, že jsou stále předmětem individuálních i kolektivních monografií a výstav.<sup>115</sup>

Není příliš známo, že talentovaná předčasně zesnulá česká malířka a sochařka Růžena Zátková<sup>116</sup> měla úzké vazby jak na nejvýznamnější osobnost futurismu Filippa Marinettiho,<sup>117</sup> tak byla v přátelském kontaktu právě s Natalií Gončarovovou a jejím manželem Michailem Larionovem.<sup>118</sup> Zátková (provdaná Chvoščinská, později Cappa) signující své obrazy jako Signora X, žila a tvořila v zahraničí, především v Itálii, kde měla několik výstav zprostředkovaných právě Marinettim. Její talent oceňoval a obraz s názvem *Stroj* označil (v dopise z roku 1921) jako „*typicky futuristický silný a mužský čin.*“<sup>119</sup> Přátelila se s mnoha významnými ruskými umělci, velký vliv na ni měla především právě Gončarovová.<sup>120</sup> Zřejmě paralelně s ní vytvářela návrhy k baletu *Sadko* (1914/15) na hudbu Rinského-Korzakova a na výstavě v Římě byl vystaven návrh koruny pro tanečnici (zřejmě postava Medusy),<sup>121</sup> jednalo se však zřejmě jen o volnou tvorbu bez vazby na konkrétní divadelní inscenaci. Kontakty na italské futuristy měla i Zdenka Podhajská, která v roce 1928 pod vlivem

<sup>113</sup> Natalie Gončarovová (1881-1962), ruská avantgardní malířka, scénografka, spisovatelka a ilustrátorka.

<sup>114</sup> GONČAROVÁ, Natalie: *Kostým a dekorace*. In.: ALBERTOVÁ, Helena – PTÁČKOVÁ, Věra (eds.). *Scénografie*. Praha: Divadelní ústav, 1977, s. 8.

<sup>115</sup> Například Gončarovové obraz *Zátiší s jablky* se v roce 2007 prodal na aukci za 10 milionů dolarů a o tři roky později její dílo *Španělka* ještě dražší. Jednalo se o nejvyšší cenovou relaci, v níž byla prodána umělecká díla, jejichž autorkou byla žena.

<sup>116</sup> Růžena Zátková (1885–1923), svoji tvorbu prezentovala na výstavách v Římě (Galerie Giosi, 1921 a Casa d'arte Bragaglia, 1922).

<sup>117</sup> Filippo Tomasso Marinetti (1876–1944), italský básník, prozaik a dramatik, fašisticky orientovaný politik a zakladatel a teoretik futurismu.

<sup>118</sup> Michail Fjodorovič Larionov (1881–1964), ruský malíř a scénograf, představitel avantgardy a zakladatel rayonismu.

<sup>119</sup> POMAJZLOVÁ, Alena. *Růžena Zátková*. Praha: Arborvitae. 2011. s. 441, výstava v Císařské konírně, 2011 – Růžena: příběh malířky Růženy Zátkové.

<sup>120</sup> Vedle Gončarovové a Larionova se při hostování Ruského baletu v Itálii seznámila se Sergejem Ďagilevem a skladateli Sergejem Prokofjevem a Igorem Stravinským.

<sup>121</sup> Růžena Zátková, s. 441.

tohoto uměleckého směru a Enrica Prampoliniho vytvořila kostýmy. Tento italský umělec byl v roce 1922 režisérem Karlem Dostalem osloven, aby vytvořil výpravu k inscenaci Marinettiho hry *Ohnivý buben* v Národním divadle. Není bez zajímavosti, že do října 2017 probíhá v polském Muzeu Sztuki v Lodži výstava s názvem *Enrico Prampolini. Futurism, stage design and the polish avant-garde theatre*, kde vedle 25 vystavovaných umělců polské a italské národnosti figurují Růžena Zátková a Zdenka Podhajská.<sup>122</sup>

Rovněž osobnost Alexandry Exter se ve dvacátých letech nepřímo odrazila v kulturním prostoru Československa. Slovenská malířka a scénografka Ester Šimerová Martinčeková<sup>123</sup> odešla v roce 1927 do Paříže, kde studovala na École de l'Ermitage a na Académie de l'art moderne – střediska inovativní kubistické výuky a dobového purismu pod vedením Fernanda Légera. Zároveň byla žákyní a posléze přítelkyní Alexandry Exter, která na její budoucí umělecký vývoj měla velký vliv. Své zkušenosti po svém návratu do Československa uplatnila ve spolupráci s první slovenskou režisérkou českého původu Magdou Husákovou Lokvencovou<sup>123</sup> na přelomu čtyřicátých a padesátých let.

Přibližně v době, kdy ruské výtvarnice významně spoluurčovaly výtvarnou podobu divadla, byla v německém Výmaru otevřena škola umění, designu a architektury Bauhaus, která již mnoho let přitahuje pozornost badatelů celého světa; nejnovější publikace o československých studentech a studentkách od české autorky vyšla právě v letošním roce.<sup>124</sup> Škola, která ve své rozsáhlé a moderní podobě, v které fungovala, mohla vzniknout díky demokratické ústavě Výmarské republiky, trvající mezi lety 1919–1933. Byla přístupná jak uchazečům, tak uchazečkám (ženy tvořily jednu třetinu). Architekt Walter Gropius se vyjádřil, že ženy mohou být akceptovány pouze v případě mimořádného talentu.<sup>125</sup> V roce 1920 byla na jeho půdě otevřena dívčí třída, která se však nevěnovala čistě umění, ale propojovala ho s praktičtějšími

---

<sup>122</sup> Enrico Prampolini (1894–1956), italský futuristický malíř, odkaz na výstavu v Muzeu Sztuki v Lodži: <http://mzl.org.pl/en/exhibitions/current-exhibitions/enrico-prampolini--futurism-stage-design-and-the-polish-avant-garde-theatre,2287.html>. © 2017 [cit. 2017-08-20].

<sup>123</sup> Magda Husáková – Lokvencová (1916–1966), herečka a režisérka, první manželka Gustáva Husáka.

<sup>124</sup> SVOBODOVÁ, Markéta. *Bauhaus a Československo*. Praha: Kant. 2017.

<sup>125</sup> MÜLLER, Ulrika: *Bauhaus Women: art, handcraft, design*. Paříž: Flammarion. 2009. s. 84.

činnostmi, což bylo některými studentkami považováno za jistý krok zpět – do doby, kdy bylo ženám přístupné pouze umělecké řemeslo nebo užité umění. V jedné ze školních budov bylo vybudováno divadelní jeviště, na němž si studenti a studentky mohli osvojovat principy inscenačního a technologického řešení prostoru.

Ilse Fehling<sup>126</sup> chtěla původně studovat sochařství, rozhodla se však pro divadlo, kterému se pak po celý život věnovala. Navštěvovala třídu zaměřenou výhradně na scénografii u moderního malíře Lothara Schreyera<sup>127</sup> a současně jiný scénografický kurz u významného malíře a scénografa Oskara Schlemmera.<sup>128</sup> Byla nejen výtvarně, ale také technicky nadaná; je autorkou točny pro divadlo marionet, kterou si nechala v roce 1922 patentovat, což je považováno za důležitý příspěvek na cestě při hledání jevištních forem moderní scénografie, který přispěl k redukování vzdálenosti mezi jevištěm a hledištěm.<sup>129</sup> Fehling Bauhaus sice školu nedokončila, ale výtvarnou estetiku této školy, založenou na čistotě forem a abstraktně-geometrickém řešení, přenášela do své tvorby ve dvacátých letech v Berlíně, kde působila jako scénografka. V roce 1923 působila dokonce v Schauspieltheateru jako šéfka výpravy (1924 bylo divadlo zrušeno). To bylo pro ženu v té době zcela unikátní, neobešlo se to však bez jisté komplikace, kterou byl konflikt s pracovníky dílen, kteří odmítali realizovat veškeré její nápady, byť byly pro diváky tak přitažlivé. Po celou svoji tvůrčí kariéru se věnovala jak scénografii, tak sochařství. Stejně jako v případě jejích zmíněných profesorů, byly i její práce během vlády nacistů označeny za „zvrhlé umění“ a nesměla vystavovat. Po válce se vedle volné tvorby věnovala jak divadlu, tak filmu.

Další zajímavou osobností byla Friedl Dicker,<sup>130</sup> jejíž působení neupadlo v zapomnění také kvůli jejímu tragickému osudu. Dicker byla v nelehkém postavení – byla židovka, komunistka a navíc žena – umělkyně, což bylo v době nacismu příliš mnoho faktorů téměř vylučujících možnost přežití. Pocházela

---

<sup>126</sup> Ilse Fehling (1896–1982), neteř v té době významného režiséra Jürgena Fehlinga.

<sup>127</sup> Lothar Shreyer (1886–1966), německý malíř, spisovatel, dramatik a básník, tvořící také pod pseudonymem Angelus Pauper, jeho tvorba byla nacisty označena jako „zvrhlé umění“.

<sup>128</sup> Oskar Schlemmer (1888–1943), malíř, scénograf a choreograf, rovněž jeho tvorba dostala nálepku „zvrhlé umění“ a bylo mu znemožněno vystavovat a učit.

<sup>129</sup> BEHR. s. 105.

<sup>130</sup> Friedl Dicker (1898–1944), provdaná Brandeisová, uváděna také jako Bedřiška Brandeisová.

z Vídně, do Bauhausu přišla v roce 1919 s malířem Johanem Ittenem,<sup>131</sup> na jehož soukromé umělecké škole studovala poté, co u Johanna Beckmana navštěvovala kurz fotografie a reprodukčních technik. Také ona studovala v Bauhausu u Oskara Schlemmera a byla jedinou studentkou, která získala stipendium (Meisterrat des Bauhauses). Současně vytvářela kostýmy pro divadla v Berlíně a Drážďanech. Bauhaus opustila v roce 1923. Za svoji politickou činnost byla v Rakousku vězněna a po propuštění v roce 1934 emigrovala do Prahy, kde se vdala za Pavla Brandeise, čímž získala československé občanství; manželé žili v Hronově. V roce 1938 odmítla využít víza do Palestiny a již o čtyři roky později byli oba transportováni nejdříve do Terezína a poté do Birkenau, kde byla zavražděna. V Terezíně působila jako učitelka výtvarného umění a arteterapeutka, pověstná svým vlídným přístupem „*se vzácným porozuměním do dětské mysli, do níž našla vciťující přístup přes dětskou kresbu.*“<sup>132</sup> Její tvorba byla prezentována na několika výstavách – například více než padesát let po její smrti (roku 2000) v galerii Egona Schieleho v Českém Krumlově. Její životní příběh se stal inspirací pro román Magdalény Platzové *Aaronův skok*.<sup>133</sup>

Výše zmíněným zahraničním, především ruským a německým výtvarnicím, byl věnován tak velký prostor proto, že se jedná o skutečný fenomén, který je s naším prostředím zcela neporovnatelný. Přitom právě odtud vzešly hlavní impulsy pro založení katedry scénografie v Praze. Ruské svobodné ovzduší bylo bohužel následně násilně přerušeno stalinskými represemi, před nimiž unikla většina výtvarnic do zahraničí. V Německu, po nástupu národních socialistů k moci a přijetí rasových a ideologických zákonů, bylo mnoha židovským a levicově se projevujícím výtvarnicím a výtvarníkům znemožněno pracovat, byli zavražděni v koncentračních táborech nebo emigrovali. Tím pádem došlo k narušení kontinuity.

---

<sup>131</sup> Johannes Itten (1888–1967), švýcarský expresionistický malíř, designér, spisovatel, teoretik a pedagog Bauhausu.

<sup>132</sup> Neznámý autor – osobnost akademické malířky Friedy Brandeisové (rozběr dětských terezínských kreseb), Židovské muzeum, DOCUMENT.JMP.SHOAH/T/3/343/103. © 2017 [cit. 2017-08-20]. Stovky dětských kreseb se dochovaly a jsou uloženy v Židovském muzeu v Praze.

<sup>133</sup> PLATZOVÁ, Magdaléna. *Aaronův skok*. Praha: One Woman Press. 2006.

### 2.3 První ženy české scénografie (20. a 30. léta 20. století)

První ženy se začaly v oboru v českých zemích uplatňovat velmi pozvolna. Kořeny tohoto usilování lze ale nalézt již v osmnáctém století. Zpravidla se jednalo o kostýmy, jejichž tvůrkyně pocházely ze zcela opačných společenských vrstev. Na jedné straně se jednalo o šlechtičny, na druhé o ženy, jejichž každodenní existence se řídila normami čeledního řádu, herečky kočovných společností.

Divadelní inscenace organizovali movití šlechtici a ženám z jejich příbuzenstva se tak otevřela možnost uplatnění. Jednou z nich byla Marie Karolína z Questenberku,<sup>134</sup> která v první polovině osmnáctého století pomáhala s divadelními produkcemi svému otci Janu Adamovi z Questenberku v Jaroměřicích nad Rokytnou, a to jak organizačně a hudebně, tak dohlížením na přípravu výpravy. Pravděpodobně participovala právě na přípravě kostýmů.<sup>135</sup> Mezi dochované artefakty z pozdější doby patří například soubor rytin kostýmů ze Schillerovy Marie Stuartovny, uvedené roku 1816 Clam-Gallasově divadle, jejichž autorkou byla hraběnka Maria Charlotte Caroline von Schönborn, rozená von Kerpen.<sup>136</sup>

Sociální status ženy byl po dlouhá staletí odvozován od jejích mužských protějšků či otců, proto zůstávaly ženy umělkyně většinou v anonymitě. V prostředí cestujících divadelních společností fungovala větší rovnoprávnost. Ženy působily nejen jako herečky, ale i v dalších oborech, dokonce jako ředitelky kočovných společností a držitelky koncesí.<sup>137</sup> Při přípravě a pořízení garderoby nešlo (především z ekonomických důvodů) o žádné vyšší estetické cíle, herečky si obstarávaly své kostýmy samy a některé si na štacích dokonce šitím přivydělávaly. Tento trend pokračoval také v druhé polovině

---

<sup>134</sup> Marie Karolína z Questenberku (1712 – před 1750), dcera hraběte Jana Adama Questenberka, jedině z šesti dětí, které se dožilo dospělosti.

<sup>135</sup> HELFERT, Vladimír. *Hudební barok v Čechách: Divadlo na zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou za Jana Adama z Questenberku*. Praha 1916, s. 94. „pomáhala mu při výpravě oper v Jaroměřicích a hlavní její práce byla ovšem starost o divadelní kostýmy ač i na studium oper někdy dohlížela“.

<sup>136</sup> Maria Charlotte Caroline von Schönborn (1782–1841); KOUBSKÁ, Vlasta. Divadelní výtvarnice na přelomu 19. a 20. století. In: *Proměny: Divadelní výtvarnice na přelomu tisíciletí*, katalog k výstavě, Praha: institut umění – Divadelní ústav. 2008. Neustránkováno.

<sup>137</sup> Například Eliška Zöllnerová, Kamila Staněk – Liberté a Arnoštka Libická.

devatenáctého století v Prozatímním a posléze v Národním divadle, kde si herečky pořizovaly garderobu na své vlastní náklady z gáže, která byla nižší než u jejich mužských kolegů, ačkoliv pořízení ženské toalety bylo nákladnější.<sup>138</sup> Některé herečky se přípravou kostýmu zabývaly seriózněji, zejména v době nástupu realismu: například Hana Kvapilová, sbírala po vesnicích oděvy a jejich fragmenty, aby dodala svým postavám na větší autenticitě.

Na samotném počátku dvacátého století, podle dosavadních výsledků bádání, žádné neanonymní výtvarnice vysledovat nelze. Významnou roli hrály módní salony, například Hany Podolské<sup>139</sup> (otevřen v roce 1908), inspirovaný francouzskou módou, kde si nechávaly šít například Andula Sedláčková, Jarmila Kronbauerová (s níž si Podolská krátkodobě rozšířila živnost o modistickou), Růžena Nasková, Olga Scheinpflugová, ale také pěvkyně Jarmila Novotná (například pro opery *Violetta* a *La Traviata*), v nichž posléze vystupovala v Metropolitní opeře.<sup>140</sup> Tyto výrazné herecké a pěvecké osobnosti pro salony byly dvojím užtkem: zákaznicemi a živou reklamou.

V salonu Podolské působila od roku 1922 krejčová a posléze návrhářka Hana Vlková<sup>141</sup>, která se později osamostatnila a otevřela si vlastní salon. Po válce, v době, kdy už byly tyto salony uzavřeny, ovlivnila mnoho studentek a studentů, neboť působila pedagogicky na Uměleckoprůmyslové škole. Další módní salon – Marie Hofhanslové, sídlící v Ostrovní ulici v Praze – šil například pro Emmu Destinovou, ale i jiné herečky a herce. Protože divadlo vyžadovalo, aby kostýmy byly k dispozici i o víkendech, musela Hofhanslová žádat magistrát o svolení práce v neděli (v roce 1903), protože „*do nedělního večera mělo být hotovo několik divadelních rób, aby se představení nemuselo*

---

<sup>138</sup> LENDEROVÁ, Milena. *K hříchu i k modlitbě: Žena minulého století*. Praha: Mladá fronta. 1999. s. 227.

<sup>139</sup> Hana Podolská (1880–1972, rozená Jana (Johanna) Vošahlíková), symbol české oděvní kultury, majitelka nejznámějšího módního salonu sídlícího od roku 1914 v Jungmannově ulici, od roku 1915 v pasáži Lucerna.

<sup>140</sup> UCHALOVÁ, Eva. *Pražské módní salony: 1900–1948*. Praha: Arbor Vitae, Uměleckoprůmyslové muzeum. 2011.

<sup>141</sup> Hana Vlková (1901–1986), v letech 1922–1938 kreslířka a návrhářka u Hany Podolské, od roku 1938 majitelka vlastního salonu, v letech 1945–1949 vyučovala externě kostýmní tvorbu na dramatickém oddělení státní konzervatoře, v roce 1949 se stala vedoucí nově otevřeného ateliéru oděvního výtvarnictví v rámci textilní katedry UMPRUM, kde 1951 získala docenturu a kde působila do roku 1970.

*odkládat*<sup>142</sup> (její aktivity kontrolovala policie). Navzdory významu těchto salonů, nelze jejich přínos pokládat za relevantní součást scénografie, neboť kostýmy nevznikaly ve struktuře celku. Navíc není možné již dešifrovat, kdo skutečně stál za autorstvím toho kterého kostýmu, ať už ideovém či jeho definitivní podobě, do jaké míry se na jeho vzniku spolupodílela herečka samotná, režisér nebo dokonce scénograf, a už vůbec ne to, kdo konkrétně měl kostým v salonu na starost ve věci výběru střihu, barev a materiálech látek.

Považujeme-li za počátek české moderní scénografie meziválečné období dvacátého století, musíme ho charakterizovat jako období, v němž obor formovali muži a také ho sami reflektovali. Proces etablování žen v oboru probíhal velmi pozvolně a často na základě osobních vazeb, což není myšleno pejorativně. Tento způsob fungování je pro divadlo příznačný. Na rozdíl od ostatních druhů umění hrají osobní vazby a týmová spolupráce zásadní roli, Svět byl v této době otevřen a propojen více, než tomu bylo v letech, které následovaly. I umělkyně žijící v Československu pobývaly v zahraničí, kde čerpaly nové impulsy a inspiraci. Jejich vazby však měly v praxi širší uplatnění jen výjimečně, jako tomu bylo v případě Zátkové a Šimerové Martinčkové. Výjimkou potvrzující pravidlo je ruská emigrantka Xenie Boguslavská,<sup>143</sup> která v roce 1923 (rok před trvalým usazením v Paříži) vytvořila pro Národní divadlo v Praze konstruktivistické kostýmy k Slowackého *Balladyně* v režii Karla Hugo Hilara.<sup>144</sup> Je to tak ojedinělý příklad realizace kostýmních návrhů cizí výtvarnice, navíc ruské avantgardistky, v českém prostředí. Romantické drama zjevně působilo k výtvarnému řešení jako kontrapunkt, což bylo velmi negativně přijímáno kritikou: „... *režie, kubisticky stylizovaná výprava i kostýmy ruské výtvarnice X. Boguslavské nutily herce do loutkovité strnulosti.*“<sup>145</sup> K této disharmonii celku přispěla s dramatem žánrově shodná hudba Alexandra Podaševského: „*byla však v krajním rozporu se „studenou“ kubistickou výpravou Xenie Boguslavské a se strohou hereckou stylizací, k níž Hilar nutil představitele. Jako by hudba za scénou měla svou „vřelou“ emotivnost*

---

<sup>142</sup> UCHALOVÁ, s. 154.

<sup>143</sup> Xenie Boguslavská (1892–1972, po sňatku Puni), ruská malířka, grafička, básnířka žijící v od druhé poloviny dvacátých let v Paříži.

<sup>144</sup> Příloha č. 2.

<sup>145</sup> ČERNÝ, František. *Dějiny českého divadla IV*. Praha: Academia. 1983. s. 19.



a náladovostí kompenzovat formální výboj a experiment na scéně.“<sup>146</sup> Neúspěch *Balladyny*, jejíž celková koncepce, která možná byla pro diváky Národního divadla příliš moderní a neotřelá, mohl být důvodem, že v případě Boguslavské zůstalo jen u této jediné inscenace.

Z hlediska tématu této práce má zásadní význam gesto režiséra Karla Dostala, který v roce 1923 přizval do Národního divadla k inscenaci Gozziho *Turandot* malířku a grafičku Zdenku Burghauserovou,<sup>147</sup> spoluzakladatelku Kruhu výtvarných umělkyň.<sup>148</sup> Ačkoliv neměla žádné předchozí zkušenosti, byla jí svěřena kompletní výprava inscenace. V rozporu s povahou své vlastní volné tvorby, avšak v lehkém duchu tragikomické předlohy Carla Gozziho pojala scénu i kostýmy v pestrých barvách plných jasu a jemnosti. Jedná se o první realizovanou kompletní „ženskou scénografii“ u nás. Bohužel se dochovalo jen několik kostýmních návrhů (scénické nikoliv).<sup>149</sup> Ve stejném roce měla Burghauserová vytvořit kostýmní návrhy k Shakespearově hře *Marná lásky snaha*, ty jsou však rovněž, stejně jako další informace, nezvěstné.<sup>150</sup>

Jednou z prvních pravidelněji působících výtvarnic byla Nelly Arnsteinová.<sup>151</sup> V Městském divadle na Královských Vinohradech spolupracovala například v roce 1926 na inscenaci Werfelovy hry *Juarez a Maxmilián*. Její nejvýznamnější tvorba spadá do třicátých let, kdy spolupracovala s Emilem Františkem Burianem a Jiřím Frejkou.<sup>152</sup> Právě s Burianem spolupracovala v roce 1932 v Červeném esu na politické revui Járy Kohouta, Karla Melíška a Josefa Grusse *Lod' živých*. Byla autorkou moderně řešené scény, vytvořené na malém jevišti velmi jednoduchým fragmentem části lodi na podpěrách, působící jako dětská vystřihovánka a zároveň umožňující střídání scén v podpalubí i kabinách bez změny hlavní dekorace, což oceňovala

---

<sup>146</sup> Tamtéž. s. 155.

<sup>147</sup> Zdenka Burghauserová (1894–1960), malířka, grafička, sestra malířky Jarmily Burghauserové, matka hudebního skladatele Jarmila Burghausera. Příloha č. 3.

<sup>148</sup> Kruh výtvarných umělkyň – volné sdružení pod hlavičkou Ústředního spolku českých žen, ustanoven v roce 1920.

<sup>149</sup> Pět kostýmních návrhů je součástí její pozůstalosti uložené v Regionálním muzeu v Chrudimi.

<sup>150</sup> CIDLINSKÁ, Sylva. *Zdenka Burghauserová (1894–1960)*, diplomová práce. Katedra teorie a dějin výtvarných umění, Filosofická fakulta Univerzity Olomouc. Olomouc. 2005. s. 36.

<sup>151</sup> Nelly Arnsteinová (vlastním jménem Zdenka Arnoštová (1908–?), studovala na škole módního kreslení ve Vídni a na Raimanschule v Berlíně a poté u Bedřicha Feuersteina a Františka Zelenky.

<sup>152</sup> KOUBSKÁ. 2008. Nestránkováno.

také kritika: „vyřešila konstruktivistický náznak lodi na malém jevišti velmi vtipně.“<sup>153</sup> O rok později se v divadle D34 v Burianově režii spolupodílela s Františkem Bidlasem na scénickém řešení Kästnerovy inscenace *Život za našich dnů*. Tvůrci měli velmi omezené prostředky, proto volili zcela jednoduché řešení scény, kterou tvořily technické praktikáblý a interiérový nábytek byl řešen dílem dekoracemi, dílem malovanými plátny. V duchu akční scénografie, která přišla o několik desetiletí později, tak počítali s divákovou imaginací – plátna hrála reálné předměty a zároveň přinášela vlastní (elementární a lehce naivní) výtvarnou hodnotu. Ve stejném roce 1933 vytvořila výpravu k situační komedii Gézi Včeličky *Kavárna na hlavní třídě*, rovněž v Burianově režii. Výtvarnice působila v meziválečném období také v Národním divadle v Brně, kde realizovala výpravu k inscenaci Fridricha Schillera *Úklady a láska* v sezóně 1935/36 v režii Antonína Kurše.<sup>154</sup> Ještě před okupací opustila Československo, v letech 1939–1941 působila v divadle v Záhřebu a po válce žila v Paříži, kde se zřejmě věnovala jen portrétnímu malířství; tam se také její stopa ztrácí.

Ve třicátých letech se ženám otevírají nové možnosti. Situaci využila také tanečnice Nina Jirsíková.<sup>155</sup> Začínala ve Varieté v Karlíně (1926–1927) v kostýmech (nikoliv jejího autorství), které charakterizuje jako „odvážné, pikantní až nemravné. Muži za námi šleli s kukátkou v prvních řadách a počestné manželky po jejich boku nás zatracovaly a bledly žárlivostí. Naše oblečení byly tedy dnešní bikiny, které obléká každá babička při opalování. O tempora, o moras!“<sup>156</sup> Posléze tančila ve skupině Joe Jenčíka 6 děvčátek z Lucerny, která si kostýmy nechávala šít u nejdražších pražských salonů. Krátce působila také v Osvobozeném divadle, kde se seznámila s architektem Františkem Zelenkou, který s ní konzultoval možnosti kostýmů vzhledem k požadovanému pohybu. Právě od něj se naučila, jak zacházet s barvou, jaký má ten který odstín

---

<sup>153</sup> OBST, Milan – SCHERL, Adolf: *K dějinám české divadelní avantgardy: Jindřich Honzl – E. F. Burian*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd. Praha. 1962. s. 194.

<sup>154</sup> Příloha č. 4.

<sup>155</sup> Nina Jirsíková (vlastním jménem Anna, provdaná Gurská, 1910–1978), původně tanečnice a choreografka, působící mimo jiné ve skupině Jenčíků Girls v kabaretu Lucerna. Jirsíková byla v roce 1969 jmenována zasloužilou umělkyní. Údajně obdržela v Paříži cenu za kostýmní návrhy, zatím neověřeno.

<sup>156</sup> IDU. Fond Pozůstalost Niny Jirsíkové – O-12645.

a materiál vizuální účinek. Posléze působila v divadle D34 Emila Františka Buriana, a právě tato spolupráce pro ni byla osudová, z osobního i profesního hlediska. Díky jeho podpoře rozšířila své umělecké působení i na kostýmní tvorbu, spolupráce však ohrozila její existenci. Záminkou se stalo kritické vyznění *Pohádky o tanci* skladatele Zbyňka Přecechtěla v roce 1941,<sup>157</sup> kdy došlo k zatčení obou levicově zaměřených umělců a k deportaci do koncentračních táborů (Jirsíkové do Ravensbrücku). Její působení v oboru scénografie trvalo relativně krátce, po válce se kostýmu tak intenzivně již nevěnovala, přesto ji lze považovat za první českou profesionální kostýmní výtvarnici. Na kostým pohlížela nejen jako na estetický artefakt, nýbrž se zabývala i praktickou stránkou jeho funkčnosti. Mnoho jejích návrhů se nedochovalo, proto je v sedmdesátých letech po paměti kreslila znovu, nezřídka ve vícero vyhotoveních, z toho důvodu se nacházejí ve fondech několika institucí. Jejich prodejem (například ředitelce Divadelního ústavu Evě Soukupové do fondů této instituce) si vylepšovala nelehkou finanční situaci. Odmítala se obrátit na prameny: „*Já mám tak nerada archivy – to je prach a náhrobní kameny.*“<sup>158</sup> Na jiném místě si však protiřečí, když vzpomíná na proces své tvorby: „*Proto jsem studovala v muzejních knihovnách, učila jsem se znát styly na ilustracích nebo starých freskách, sochách i obrazech v kostelích. Vždy mi šlo o podchycení typických linií té které doby. Aplikovala jsem je obyčejně ve zjednodušené formě. Vždyť nějaký dobový kostým realisticky kompaktně vypracovaný by se nehodil do stylu našeho divadla, nehledě k tomu, že by byl finančně neúnosný.*“<sup>159</sup> Divadlo Emila Františka Buriana bylo syntetické divadlo, mělo vysoké požadavky na herce, kteří museli ovládat několik profesí. To byl jeden z důvodů, proč od něj dostala takový prostor k vlastní kostýmní práci, stála za ním jistě také finanční situace. Základ kostýmů jim věnovalo či levně přenechalo Osvobozené divadlo, ty se pak stále přešívaly, kombinovaly a doplňovaly donesenými částmi oděvů z vlastních zdrojů. V historii českého divadelního kostýmu se jedná o předvoj metody recyklace kostýmů v profesionálním divadle (který už bezpochyby probíhal i jinde,

---

<sup>157</sup> Příloha č. 5.

<sup>158</sup> Tamtéž.

<sup>159</sup> Tamtéž.

například u kočovných společností). Sama se za „výtvarníka profesionála“ nepovažovala: „*Ne krása, ale nedostatky divadelních kostýmů mě donutily k reformaci toho, co jsem pocítila na vlastním těle jako překážky a zábrany v rozvinutí živého pohybu.*“<sup>160</sup>

Pro třicátá léta bylo charakteristické, že se objevily výtvarnice, které realizovaly několik kostýmních nebo i scénických výprav, zazářily a poté se v této profesi již neobjevily. Jednou z nich byla v podstatě neznámá Božena Nevolová,<sup>161</sup> jejíž doménou byla především volná tvorba. Není bez zajímavosti, že navzdory tomu, že zřejmě neměla do té doby žádnou zkušenost s divadlem, ji v roce 1935 přizval Jiří Frejka ke spolupráci na inscenaci hry Gordona Daviota *Richard z Bordeaux* ve scéně Bedřicha Feuersteina a Aloise Wachsmána, a o pouhé dva měsíce později další přední režisér té doby Karel Dostal pro Shakespearovu *Vetu za vetu* (scéna Alois Wachsmán). Vedle toho ve stejném roce spolupracovala se školou Jelizavety Nikolské<sup>162</sup> na baletní pantomimě *Gisella* podle předlohy Adolpha-Charlese Adama, která byla v rámci jediného představení, za doprovodu České filharmonie, uvedena v květnu roku 1935 ve Stavovském divadle (ve scéně Josefa Matěje Gotlieba). Na jeviště Národního divadla se vrátila ještě jednou se stejným tvůrčím týmem v novém nastudování baletu *Gisella*, tentokrát s profesionály. Po tomto představení se její jméno již v žádných divadelních análech neobjevuje.

Stejně tak jako se Jirsíková s jistou ironií a humorem vyrovnávala s dobou prožitou v Ravensbrücku pomocí kreseb (například souborem trestaneckých mundúrů s názvem *Ravensbrücký módní žurnálek*), vracela se malířka Milada Marešová,<sup>163</sup> ve svých kresbách ke svému pobytu ve Waldheimské věznici. Nejen kresbami, ale také popisem vězeňského prostoru

---

<sup>160</sup> Tamtéž.

<sup>161</sup> Božena Nevolová (1893–1946), absolventka Uměleckoprůmyslové školy.

<sup>162</sup> Jelizaveta Nikolská (1904–1955), ruská tanečnice a baletka, primabalerína Národního divadla v Praze, působilá jako choreografka a od roku 1922 jako pedagožka baletu (vedla baletní školu při Národním divadle v Praze).

<sup>163</sup> Milada Marešová (1901–1987), malířka a ilustrátorka, jedna z prvních studentek Akademie výtvarných umění, jejím profesorem byl představitel generace Národního divadla Vojtěch Hynais. Marešová byla za spolupráci s ilegálním časopisem *V boj* v roce 1940 zatčena a odsouzena k dvanácti letům vězení, po válce vstoupila do KSČ, z níž na protest proti vstupu vojsk Varšavské smlouvy do ČSSR vystoupila.

prostřednictvím divadelní terminologie.<sup>164</sup> Marešová byla ovlivněna německým expresionismem (tvorbou Otto Dixe) a ruskou avantgardou, především konstruktivismem, což se projevilo v její krátké, zato však intenzivní tvorbě pro divadlo. Byla autorkou nejen kostýmů, ale celé scény – mimo jiné pro Vinohradské a Komorní divadlo. Spolupracovala s několika pražskými divadly, její první a poslední zkušenost jí nabídlo Vinohradské divadlo, respektive režisér Gabriel Hart, a to v roce 1935, kdy realizovala výpravu pro komedii Veniamina Kaverina *Obrácení mistra Rowlingsona aneb Ztracený ráj* a o pět let později rovněž výpravu k Molnárově hře *Liliom*. Spolupracovala s Pražským divadlem Míly Mellanové, zaměřeným na dětského diváka, kde v režii Antonína Kurše v roce 1936 realizovala inscenaci N. J. Šestakova *Všudybyl Pam*. Kurš ji oslovil o 3 roky později do Lidové scény v Uranii na inscenaci Simeona Karla Macháčka *Ženichové*. Z jejích návrhů se téměř nic nedochovalo, proto také byla pro teatrology v podstatě neznámá (a pro mnohé je dosud), do doby, než jejímu divadelnímu působení věnovala historička umění Martina Pachmanová v monografii o Marešové samostatnou kapitolu.<sup>165</sup>

Pouze jedenkrát, avšak v mimořádném kontextu, lze zaznamenat práci pro divadlo významné surrealistické malířky Toyen.<sup>166</sup> V květnu 1945 ji přizval nově jmenovaný šéf činohry Národního divadla Jindřich Honzl pro inscenování Vančurova *Učitele a žáka*.<sup>167</sup> Nejednalo se však o velkou scénu, nýbrž prostor bývalé Velké operety (v současnosti Divadlo v Dlouhé), v té době další prostor první scény. Její působení je navíc, zřejmě vzhledem k jejímu renomé, podloženo reflexí v dobovém tisku. Kladně je hodnocen především použitý systém montáží, k němuž se vyjádřil i sám Honzl: „*Toyen dobře pochopila, že básnickými mohou být jen scény vyvolávající v našich představách reality zcela konkrétní. Opustila proto všechny abstraktní konstrukce /.../ a nahradila je prostou /.../ bohatostí fotografických montáží, které se vyměňují projekcemi tak*

---

<sup>164</sup> „Místo, na kterém se denně odehrává podivné divadlo zvané „Bewegung“, podobá se samo jevišti. Jedinou dekorací je tu uprostřed dvorku stromek hlohu, který v zimě vypadá jako trnová koule a v létě rozkvétá jen asi dvěma květy. Představení začíná. Na scénu vcházejí trestanky, dvě a dvě, a řadí se u vchodu...“ In: MAREŠOVÁ, Milada. *Waldheimská idyla*. Praha: Academia. 2009.

<sup>165</sup> PACHMANOVÁ, Martina. *Milada Marešová: malířka nové věčnosti*. Praha: Argo. 2008.

<sup>166</sup> Toyen (1902–1980), vlastním jménem Marie Čermínová, přední výtvarnice českého a evropského malířství 20. století, jedna z nejvýznamnějších osobností avantgardy.

<sup>167</sup> Příloha č. 6.

*snadno a tak duchovně, že vyhovují co nejlépe pohybu dramatické myšlenky.*“<sup>168</sup>  
Inscenace *Učitel a žák* byla její jedinou realizovanou prací pro divadlo.

Zcela jiný druh tvorby představuje Anna Suchardová-Brichová,<sup>169</sup> která se vedle malby a tvorby dekorativních předmětů užitého umění věnovala loutkovému divadlu. Tato spoluzakladatelka divadla Říše loutek (v roce 1920 společně s manželem Vojtěchem Suchardou) byla silně ovlivněna moderní scénografií, zejména tvorbou Josefa Weniga a ruskou avantgardou.<sup>170</sup> Vedle toho, že byla autorkou mnoha loutkových her a občas se ujala režie, vytvořila do své smrti roku 1944 všechny výpravy k uváděným hrám a navrhovala a často i šila kostýmy loutek. Na rozdíl od jiných loutkářských výtvarníků se vyhýbala mechanické popisnosti, snažila se prosadit větší míru stylizace loutek a význam přikládala funkci světla, čímž později inspirovala mnoho profesionálních i amatérských loutkářských výtvarníků.

První polovina dvacátého století je velmi nehomogenní časoprostor. Přinesla události prvořadého významu politicko-občanského charakteru, jímž byl vznik Československa v roce 1918 a charakteru emancipačního – společně s ústavou – volební právo žen. Jednalo se o období, kdy první světová válka ovlivnila společnost nejen politicky a hospodářsky, vyžádala si mnoho obětí a ženy v mnoha případech musely nově zastat uvolněné profese. Po ekonomické krizi, jež vypukla ke konci války, přišla hospodářsky silná dvacátá léta, přinášející nové možnosti a podněty.

To se odrazilo i v umění – pro dvacátá a třicátá léta dvacátého století je charakteristická vysoká míra svobodné tvorby a možnosti výtvarníků a výtvarnic čerpat inspiraci v zahraničí, což bude dalším generacím upřeno. Ženy v této době objevily svůj potenciál uplatnění se ve scénografii po boku svých mužských kolegů, byť nebylo snadné se prosadit. Dobu estetických vrcholů však vystřídaly osudové okolnosti prvních zákazů a represí od konce třicátých let, jimiž bude druhá polovina století přesycena. Roku 1938 bylo rozpuštěno Osvobozené divadlo, stejně jako Burianovo Děčko, postupně bylo likvidováno

---

<sup>168</sup> HONZL, Jindřich. Scéna Toyen k dramatické básni „Učitel a žák“. In: *Otázky divadla a filmu*. 1946. č. 6, s. 324.

<sup>169</sup> Anna Suchardová-Brichová (1883–1944), malířka a scénografka loutkového divadla, vystudovala Uměleckoprůmyslovou školu v Praze, spoluzakladatelka divadla Říše loutek.

<sup>170</sup> Příloha č. 7.

Zemské divadlo v Brně a mnohá další. Nástup nacismu zásadně proměnil společenskou situaci, řada umělců a umělkyně byla umlčena, mnozí byli odvezeni do koncentračních táborů, z nichž se někteří nevrátili (malíři František Zelenka, Josef Čapek a režisér Oldřich Stibor a další). Po vpádu německých vojsk do českých zemí v březnu roku 1939 došlo k zastavení provozu většiny divadel (trvajících až do září 1944), přesto český divadelní provoz neustal.<sup>171</sup> Mezi těmi, kteří přežili a snažili se navázat na svoji předválečnou tvorbu, byla vedle Emila Františka Buriana i „pionýrka“ české scénografie Nina Jirsíková.

---

<sup>171</sup> ČERNÝ, František. 1983. s. 440.

### 3. 1945–1955 – SCÉNOGRAFIE JAKO ŘEMESLO

#### 3.1 Období tzv. Třetí republiky

Bezprostředně po konci války nastalo krátké období nesoucí název Třetí republika (1945–1948).<sup>172</sup> Z divadelního hlediska se událo mnohé. Na jedné straně se projevil ohromný tvůrčí přetlak, kdy se divadelníci poté, co nemohli dlouho tvořit, vrhali do zakládání divadel a souborů. Současně Revoluční odborová rada divadelníků pro přebírání divadel, v jejímž čele stál Miroslav Kouřil,<sup>173</sup> podnikala první kroky vedoucí k zestátnění divadel. Jejich úsilí zastřešil výnos ministra školství a osvěty Zdeňka Nejedlého „o zrušení divadelních koncesí a produkčních licencí a přechodné úpravě správy divadel a jiných podniků“, což bylo o tři roky později zakotveno zákonem.<sup>174</sup> Veškeré toto směřování bylo plně v souladu s Košickým vládním programem, schváleným 4. dubna 1945, který nasměroval Československo ke komunistické ideologii a legislativně ho podřídil diktátu Sovětského svazu. Tato skutečnost se však v prvních třech sezónách v divadle neprojevila; poválečné divadlo vykazovalo znaky relativní umělecké svobody.

Hned v květnu 1945 byla mladými umělci se zbraněmi v rukou zabrána německá scéna, z níž vzniklo symbolicky pojmenované Divadlo 5. května. V divadle působili režiséři Václav Kašlík a Alfréd Radok, jako scénograf čtyř inscenací František Tröster, ale především zde na sebe poprvé upozornil jeho žák – Josef Svoboda. Oba tito výtvarníci měli na poválečný vývoj scénografie velký vliv – Tröster, který patřil k již etablovaným umělcům, jako jeden z prvních začal používat světlo nejen ve funkci náladového svícení, nýbrž jako nástroj dramatického významu a funkci točny povýšil nad roli pouhého

---

<sup>172</sup> VEBER, Václav. *Osudové únorové dny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008.

<sup>173</sup> Burian byl v té době už problematickou osobností, například svojí prací Poučení ze sovětské jevištně výtvarné práce z roku 1953 v podstatě popřel svoji čtvrtstoletí trvající tvorbu snažící se o moderní metaforické divadlo.

<sup>174</sup> Miroslav Kouřil na jedné straně v mnoha ohledech přispěl k rozvoji oboru, na druhé byl exemplárním příkladem člověka, který na základě své agilnosti a levicového smýšlení byl spoluzodpovědný za mnohé restrikce, viz JUST. 2010. s. 38.



technického mechanismu změn jednání, především se však jednalo o esteticky vrcholné scénografické umění. Tyto a mnohá další řešení později dokázal právě Svoboda dovést po technické stránce k dokonalosti a svou tvorbou ohromit svět. Jednou z nejvýznamnějších inscenací v tomto divadle v roce 1946 byla fantastická opera Jacquesa Offenbacha *Hoffmanovy povídky*, realizovaná Alfrédem Radokem ve Svobodově scénografii a na tehdejší dobu zcela výjimečná. Inscenace tohoto druhu byly v protikladu k pozdějšímu pouónorovému diktátu estetických a obsahových norem. Divadlu byl vytýkán údajný formalismus, proto bylo po roce 1948 společně s jinými uzavřeno.

### 3.2 Změny v divadelní praxi a scénografii po roce 1948

Rok 1948 přinesl zcela zásadní změny, jak politické, ekonomické a sociální, tak i kulturní. Nepřicházely ze dne na den, ale byly připravovány levicově orientovanými umělci (v čele s Miroslavem Kouřilem)<sup>175</sup> již od konce války a především v prvních poválečných letech, kdy se tito umělci angažovali a chopili moci. Již v roce 1945 podepsal ministr školství a osvěty Zdeněk Nejedlý Dekret o znárodnění československých divadel<sup>176</sup> (8. června) a Dekret o divadelní síti (27. června). Určující platformou pro divadla však byl takzvaný divadelní zákon,<sup>177</sup> který byl „*prvním krokem k právnímu zabezpečení divadla v jeho nové funkci, společného boje po boku veškerého pracujícího lidu za dobudování lidové demokracie a vytvoření socialistické společnosti*“ /.../ „*Osvětový dozor nad divadlem přebírají orgány lidu, národní výbory, na základě směrnic kulturních ministerstev – školství a osvěty a informací.*“<sup>178</sup>

---

<sup>175</sup> Dále to byli Oldřich Kozák, Bohuš Machník, František Kubr aj. In: JUST. 2010. s. 36.

<sup>176</sup> Dekret byl inspirován bolševickým Dekretem o znárodnění divadel v sovětském Rusku z roku 1919.

<sup>177</sup> 32/1948 Zákon, kterým se vydávají základní ustanovení o zřizování divadel a divadelní činnosti.

<sup>178</sup> Poslanec zpravodaj Oleg Homola během procesu schvalování zákona dne 20. března 1948, In: Společná česko-slovenská digitální parlamentní knihovna: Sobota 20. března 1948. *Poslanecká sněmovna parlamentu České republiky* [online]. 2013 [cit. 2017-07-05]. Dostupné z <http://www.psp.cz/eknih/1946uns/stenprot/099schuz/s099002.htm>

Předkladatelé v čele s Miroslavem Kouřilem, v podstatě navázali na dosavadní téměř sto let platný systém policejního dozoru nad fungováním divadelní praxe, zavedený vyhláškou Alexandra Bacha v roce 1850, tím, že sami předložili systém tuhých kontrol divadelního provozu. Do té doby bylo divadlo na našem území (vyjma Národního divadla vlastněného státem) provozováno soukromými majiteli koncesí. Divadlu byly nastaveny vysoké ideologické cíle, mělo odstranit „*veškerý brak a kýč a pracovat v duchu ušlechtilých a krásných tradic našeho národa,*“<sup>179</sup> což je sporné ze své podstaty; povaha tohoto prohlášení byla již od počátku antidemokratická. Úkolem zákona dále bylo odstranit „*z našeho divadelního světa všechny brzdicí momenty, zvláště pak odstraňuje navždy divadelní živnostníky, soukromokapitalistickou smetánku, která žila z divadla na úkor jeho funkce a na úkor rozkvětu pozitivních, krásných schopností našeho divadla a našeho lidu.*“<sup>180</sup> Po roce 1948 došlo k transformaci divadelnictví, která pod záminkou institucionalizace vedla k likvidaci některých divadel a ostatním předepsala agitační společenskou funkci umění. Jistým pozitivem byl vznik husté divadelní sítě, která byla financována státem. Pro tuto síť, *nejhustší v Evropě,*<sup>181</sup> byla charakteristická rozsáhlá centralizovaná kontrola, která byla po roce 1953 prováděna Hlavní správou tiskového dohledu<sup>182</sup> pod přímým vedením KSČ, která „*podrobovala přísné cenzuře všechny dramatické texty a zajímala se rovněž o projevy publika.*“<sup>183</sup>

Nasměrování, řízené z nejvyšších ideologických míst, se netýkalo jen administrativně-technických činností, nýbrž zasahovalo také do všech složek umělecké sféry. Ústředním nástrojem byla „*ždanovská doktrína,*“<sup>184</sup> nařízeným

---

<sup>179</sup> Tamtéž.

<sup>180</sup> Tamtéž.

<sup>181</sup> PTÁČKOVÁ, 1982. s. 183.

<sup>182</sup> Hlavní správa tiskového dohledu byla založená v roce 1953 podle sovětského vzoru a podřízena Ministerstvu vnitra. Byla mocenským nástrojem cenzury – její pracovníci se vyjadřovali k obsahu knih a periodik; posuzovali protisocialistické tendence, nesprávné občanské postoje a náboženské projevy. Zaměřovali se především na kritiku představitelů Sovětského svazu, marxismu-leninismu a výsledků národního hospodaření. V roce 1967 ji nahradila nově vzniklá Ústřední publikační správa.

<sup>183</sup> HOŘÍNEK, Zdeněk. Šedesátá léta (1960–1968). In: *Česká divadelní kultura 1945-1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav. 1995. s. 64.

<sup>184</sup> Andrej Ždanov (1896–1948), sovětský politik a ideolog, autor tzv. ždanovské doktríny, která vyžadovala podřízení veškerých projevů umělecké tvorby politické ideologii jak po stránce tematické, tak stylové, naprosté zapovězení veškerých vlivů západní kultury a zdůrazňování tradic národního umění.

stylem socialistický realismus.<sup>185</sup> Vliv západního umění byl považován za ideologicky škodlivý, umělecká invence ztratila na významu, estetika se řídila normou a funkce umění byla výchovná. Povinností umělce bylo nařízenými „realistickými“ prostředky hlásat dané politické hodnoty a přispívat tak komunistické ideologii v jejím společenském boji. Tak jako nacisté dávali vybraným umělcům a jejich dílům označení „entartete Kunst“,<sup>186</sup> tak komunističtí ideologové rozhodovali o tom, jaké umění je úpadkové a jaké naopak řádně pokrokové. Předepsanou normou a principem veškeré tvorby režijní, herecké i scénografické, se stala „metoda Stanislavského“,<sup>187</sup> která vedla při důsledné aplikaci k formálnímu i obsahovému zjednodušení a umrtvení tvorby, ale naštěstí nebyla důsledně dodržována a zejména hudební žánry si ze své podstaty uhájily jistou větší svobodu.

V době nejtuzšího politického tlaku, tedy od únorového převratu do uvolnění poměrů po roce 1956, kostýmy a vlastně celá strnulá scénografie nevybočovala z hranic nevýrazného projevu, který nařizoval socialistický realismus. To se týkalo především civilních her. Příliš prostoru pro tvůrčí rozmach nedávaly ani historické hry (především autorů Josefa Kajetána Tyla a Aloise Jiráska), jejichž uvádění ministr Zdeněk Nejedlý až obsesivně prosazoval. Pravomoci dramaturgie byly osekáné a možnosti repertoáru zúžené normativními limity určujícími podíl sovětské dramatiky, českého vlasteneckého dramatu, současné ideologické hry a dalších žánrů ovlivňovaly všechny ostatní složky inscenace. Ze scénografického hlediska se jednalo nejen o popření všech dosavadních výsledků avantgardy a předválečných moderních tvůrčích impulsů, ale dokonce o návrat k iluzionistickému divadlu, jehož hlavním cílem byla popisná věrohodnost předváděných dějů a požadavkem co největší srozumitelnost pro běžného diváka. Scénografové se vrátili k používání malovaných kulis a prospektů včetně stropů, doplněných realistickým

---

<sup>185</sup> Socialistický realismus – oficiální (a nařízený) umělecký směr v Sovětském svazu od 30. let 20. stol. Požadavkem byla ideologická stránka na úkor uměleckého hlediska, měřítkem pravdivost a srozumitelnost pro obyčejného člověka.

<sup>186</sup> Entartete Kunst – takto byl označen například František Tröster, na základě čehož musel opustit Národní divadlo.

<sup>187</sup> Konstantin Sergejevič Stanislavskij (1863–1938), ruský herec, režisér a teoretik, spoluzakladatel MCHAT, metoda Stanislavského ovlivnila divadelní praxi na celém světě.

mobiliářem a zastaralými technologiemi. Kostýmní praxe nevykazovala snahu o moderní pojetí a stala se utilitárním řemeslem.

### 3.3 Scénografky přelomu 40. a 50. let 20. století

Ačkoliv z estetického hlediska nastalo období přistřižených křídel, otevřely se ženám – výtvarnicím, přicházejícím stále z jiných oborů (malířství, tanec, móda) další možnosti profesně se zapojit do chodu divadelní praxe. Právě v Divadle 5. května vytvořila v letech (1945–1948) kostýmy pro více než dvacet inscenací Ada Švecová,<sup>188</sup> mající za sebou několik zkušeností z divadla Uranie během válečných let 1943–1945. Ve své době měla její tvorba svoji důležitost (za celou svoji kariéru se podílela na 120 inscenacích na scénách tehdy významných pražských divadel), přesto její jméno nefiguruje ani v publikaci *Český divadelní kostým* Věry Ptáčkové. Součástí programu inscenace A. S. Serafimoviče *Železný potok* v režii Antonína Kurše, která měla v Divadle 5. května premiéru 19. června 1945, je pás fotografií – polocelků herců a hereček v rolích: výrazné kostýmy a líčení dokládají výtvarničinu invenci. Na poslední fotografii je portrét autora scény Josefa Gabriela, ale autorka kostýmů zůstává v anonymitě. Právě ve spolupráci se zmíněným Gabrielem vytvořila v tomto divadle kostýmy pro téměř padesát inscenací.<sup>189</sup> V roce 1946 vytvořila pro Velkou operu 5. května kostýmy k Pucciniho opeře *Madame Butterfly* (scéna Zdeněk Rossman, režie Jiří Fiedler), uvedené v rámci Pražského operního léta. V letech 1948–1952 působila v Městských divadlech pražských a poté v Divadle na Vinohradech (později s názvem Ústřední divadlo čs. armády), kde setrvala až do roku 1952. Stejně jako Švecová a většina dalších výtvarnic se jen kostýmu věnovala Marie Stejskalová,<sup>190</sup> tvořící až na výjimky v Ostravě, jejíž tvorba téměř propadla sítím teatrologických dějin. Zajímavostí je, že kostýmy vytvářela v tandemu se svým manželem Josefem a v rozmezí

---

<sup>188</sup> Ada Švecová (rozená Pražáková, 1907–?), vystudovala Akademii výtvarných umění u Williho Nowaka a Maxe Švabinského.

<sup>189</sup> Příloha č. 8.

<sup>190</sup> Marie Stejskalová (1925–1995) – kostýmní výtvarnice a malířka.

pouhých čtrnácti let (1945–1959) spolu vytvořili kostýmy pro více než 200 inscenací. Takový manželský tandem, zaměřený výhradně na kostýmy, u nás nemá obdoby a bylo by zajímavé zjistit, jak jejich vzájemná spolupráce probíhala.<sup>191</sup> Na čtyřech operách v letech 1946–1951 spolupracovali v Zemském divadle Ostrava (po roce 1948 přejmenovaném na Státní) s Josefem Svobodou.<sup>192</sup> Mnohem více je v povědomí Olga Filipi,<sup>193</sup> manželka režiséra Karla Jerneka, také kvůli jejímu pozdějšímu působení v Národním divadle v Praze. Ta začala svoji souběžnou kariéru tanečnice a kostýmní výtvarnice v Olomouci v roce 1951 a již čtyři roky poté se věnovala výhradně kostýmu. Její návrhy nenesou známky zvlášť výjimečného výtvarného talentu nebo neopakovatelného rukopisu, následné realizace však byly na vysoké profesionální úrovni. V roce 1957 získala čestné uznání za návrhy kostýmů k opeře A. P. Borodina *Kníže Igor* v Divadle Zdeňka Nejedlého v Ústí nad Labem režírované téhož roku Karlem Jernekem a ve scéně Karla Rendla.<sup>194</sup> Mezi další kostýmní výtvarnice, jejichž začátek tvorby spadá do poválečného období, patřily Marie Kuklová, Anna Makovcová (manželka režiséra Josefa Makovce), Eva Marie Kavanová (herečka především divadla v Teplicích, vytvářející také kostýmy), Helena Müllerová, Bedřiška Ustohalová, Jaroslava Nesvadbová a další.

V tomto období se začínají objevovat první výtvarnice tvořící celou výpravu nikoliv už v rámci ojedinělých příležitostí jako Věra Fridrichová.<sup>195</sup> Již v roce 1949 vytvořila scénu i kostýmy pro balet *Filosofská historie* v Divadle 5. května v choreografii Saši Machova. Nejvýznamnější výpravy však realizovala v Městských divadlech pražských v režii Jana Fišera. Konkrétně se roku 1952

---

<sup>191</sup> Obdobný manželský pár například pracoval v Polsku – Lidia a Jerzy Skarzynski, vystavující na PQ v letech 1967–1979.

<sup>192</sup> Pietro Mascagni: *Sedlák kavalír* / Ruggiero Leoncavallo: *Komedianti*, Zemské divadlo Ostrava, 1946, režie Bohumil Hrdlička, dirigent Miroslav Hanák; Giuseppe Verdi: *Otello*, Zemské divadlo Ostrava, 1948, režie Bohumil Hrdlička, dirigent Jaroslav Vogel; Bedřich Smetana: *Čertova stěna*, Státní divadlo Ostrava, 1948, režie Bohumil Hrdlička, dirigent Václav Jiráček; Petr Iljič Čajkovskij: *Eugen Oněgin*, Státní divadlo Ostrava, 1951, režie Jiří Fiedler, Ilja Hylas st., dirigent Miroslav Hanák.

<sup>193</sup> Olga Filipi (vlastním jménem Vaňková 1923–?), své umělecké jméno přejala po profesoru Josefu Jaroslavovi Filipi, u něhož soukromě studovala poté, co v roce 1943 absolvovala Rottrovu reklamní školu módy.

<sup>194</sup> TAŠLOVÁ, Věra – VÍTOVÁ, Eva. *Jevištní a kostýmní výtvarníci českých divadel*. Praha: Divadelní ústav. 1983. Nestránkováno (heslo FILIPI, Olga).

<sup>195</sup> Věra Fridrichová (1919–1978), vystudovala Uměleckoprůmyslovou školu.

jednalo o hru Lope de Vegy *Pes na seně* a o rok později o Nestroyův *Talisman*. Nejznámější osobností, jejíž začátek profesionální tvorby spadá také do tohoto období, je však Ester Krumbachová,<sup>196</sup> která již v roce 1955 začala působit jako výtvarnice v Krajském oblastním divadle v Českých Budějovicích. Zde se poprvé téhož roku setkala s režisérem Miroslavem Macháčkem na inscenaci Gribojedovova *Hoře z rozumu*. Právě on „byl první, kdo s fanatickou důvěrou vsadil na mé nadání a já jsem to v té době potřebovala jako vzduch.“<sup>197</sup> Zde vytvořila celkem šest inscenací a u čtyř z nich figuruje, na tehdejší dobu zcela ojediněle, jako autorka scény, k čemuž jí coby autoři kostýmů „sekundují“ František Veselý (*Se srdcem divno hrát, Hoře z rozumu*, obě 1955), Jan Kropáček (*Mirandolina*, 1956) a Olga Lavičková (*Majorka Barbora*, 1956). Ačkoliv Krumbachová začala působit již v padesátých letech, je typickou představitelkou let šedesátých se vším, co přináší (svobodomyslný rozměr tvorby, rozmanitost, barevnost, pestrost, fantazie, imaginace). S Miroslavem Macháčkem spolupracovala i po svém příchodu do Prahy.

Poválečné období přineslo oboru zcela zásadní institucionální podporu v podobě založení katedry scénografie, k níž došlo již v roce 1946 scénografem Františkem Trösterem, který byl jakýmsi spojovníkem mezi tvorbou Vlastislava Hofmana a Josefa Svobody. První absolventkou v roce 1953 byla kostýmní výtvarnice Jarmila Konečná, která se však scéně věnovala jen výjimečně. Po ní následovaly Eva Milichovská, roz. Žabská (absolvovala 1959), Eva Václavková, Hana Mašková (obě v roce 1961) a Jarmila Křížková, roz. Koloušková (roku 1963). Z těchto prvních čtyř absolventek se jen dvě (Milichovská a Křížková) věnovaly scénickému řešení po celou kariéru (tedy do devadesátých let). Hana Mašková, provdaná Štěpánová emigrovala a scénografii se již zřejmě nevěnovala. Jak však z přehledu prvních absolventek vyplývá, nepřineslo samotné otevření katedry ženám tolik prostoru a možností k realizaci, jak se tradovalo, neboť k razantnějšímu nárůstu počtu žen na katedře došlo teprve v sedmdesátých letech a o skutečném rozšíření se dá hovořit až od let osmdesátých. Na Trösteru se však dodnes mnohé výtvarnice odvolávají jako

---

<sup>196</sup> Ester Krumbachová (1923–1996), výtvarnice, scénografka, spisovatelka, režisérka, v roce 1948 absolvovala Školu uměleckých řemesel v Brně, obor užité malby a grafiky.

<sup>197</sup> KRUMBACHOVÁ, Ester. *První knížka Ester*. Praha: Primus. 1994. s. 133.

na svého učitele, neboť jeho přístup k tvorbě byl pro ně celoživotním vzorem, navzdory výroku, že „žena patří k plotně,“ který je mu připisován.<sup>198</sup>

Nejen výtvarnice začínají v této době (byť trochu v ústraní) spoluvytvářet podobu současného divadla, ale objevují se také režisérky – na českém území již před válkou. Jejich jména však dnes až na výjimky (jako Míla Mellanová) nerezonují. Nejvýraznější režiséřskou osobností té doby však byla na Slovensku působící Magda Husáková Lokvencová, jejíž režijní debut se datuje rokem 1947; jako první uvedla na slovenská jeviště dramatika (a režiséra) Bertolta Brechta. Není bez zajímavosti, že na šesti inscenacích spolupracovala s výtvarnicí Ester Šimerovou Martinčekovou, která studovala u Alexandry Exter během jejího pobytu v Paříži.

Realizace kostýmů v tomto období neovlivňoval jen ideologický tlak, ale také špatná poválečná finanční situace divadel, kdy se kromě využívání skromného fundusu a přešívání stávajících kostýmů nové kostýmy dílem šily, dílem dokupovaly a mnohdy žádné výtvarné návrhy zřejmě ani nevznikaly. To je možná také důvodem toho, že se na konci čtyřicátých let setkáme v programu pouze se jménem autora „scény“ nebo „výpravy“ (výhradně mužská jména), zatímco uvedení autorství kostýmů chybí. Padesátá léta už jsou v tomto ohledu jiná, jak dokazují příklady Krumbachové a Fridrichové. Ač se ženy již začínají důrazněji prosazovat, zůstává scénografie i nadále po celé toto období převážně v „mužských rukou“. Z pracovně-právního hlediska se oproti situaci před válkou a během ní jedná o naprosté novum, neboť zavedení pracovní povinnosti v komunistickém Československu, týkající se jak mužů, tak žen, značně ovlivnilo životní styl a nastolilo (také v oboru scénografie) novou konkurenci.

---

<sup>198</sup> KOUBSKÁ, Vlasta. *Divadelní výtvarnice na přelomu 19. a 20. století*. In: Katalog k výstavě *Proměny – divadelní výtvarnice na přelomu tisíciletí*. Praha: Divadelní ústav. 2008. Nečíslováno.

## 4. 1956–1970 – GENERACE „KLASIČEK“ ČESKÉ SCÉNOGRAFIE

### 4.1 Období po roce 1956

Nejtužší období po komunistickém převratu, kdy umění mělo charakter veřejné služby a jediným oficiálně nařízeným stylem byl socialistický realismus, trvalo necelé jedno desetiletí. Citelné, ale opatrné uvolnění nastalo po smrti Josifa Vissarionoviče Stalina a Klementa Gottwalda (oba zemřeli v březnu 1953). Společensko-kulturní proměny na mnoha úrovních však přišly teprve po projevu Nikity Sergejeviče Chruščova, který dne 25. února 1956 na XX. sjezdu KSSS kritizoval zločinecké praktiky Stalinova režimu, které popsal v referátu „*O kultu osobnosti a jeho důsledcích*“.<sup>199</sup> Nastalo období, které spisovatel Ilja Erenburg nazval „táním“.<sup>200</sup>

Konec padesátých let přinesl scénografii institucionální podporu praktického i teoretického charakteru. Již rok po této kritice kultu osobnosti došlo k mnoha významným událostem. Jednou z nich bylo založení Scénografické laboratoře architektem a scénografem Miroslavem Kouřilem a vnikl Svaz českých divadelních umělců, přinášející určité profesionální zázemí. Byl novelizován Zákon o divadelní činnosti,<sup>201</sup> který byl spíše potvrzením toho předchozího, decentralizoval však řízení divadel a jejich kontrolu. Přenesením správy oblastních divadel pod jednotlivé krajské národní výbory přispěl na mnoha místech k postupnému uvolňování, a tak v divadlech některých měst (jako například Liberec, Cheb a Brno) mohly vznikat inscenace, které by v Praze nebylo možné realizovat. Ve stejném roce (1957) se založením čtrnáctideníku Divadelní noviny rozšířil prostor pro odbornou reflexi, současně vycházel měsíčník Divadlo (již od roku 1949), přinášející hlubší odborné

---

<sup>199</sup> Chruščov přednesl na XX. sjezdu KSSS v Moskvě převratný proslov s názvem Kult osobnosti a jeho důsledky, v němž kritizoval zločiny Stalinovy politiky (nikoliv však komunistických struktur).

<sup>200</sup> Ilja Grigorjevič Erenburg (1891–1967), ruský spisovatel, básník a publicista.

<sup>201</sup> K jeho další úpravě došlo v roce 1978.



analýzy. Kritika přestala fungovat v roli strážce předepsaných schémat a velmi kvalitně reflektovala divadelní dění.

#### 4.1.1 Úspěchy v zahraničí

Za jeden z nejdůležitějších mezníků pro československou scénografii lze však považovat bienále v brazilském São Paulu. První ročník této mezinárodní přehlídky zaměřené na výtvarné umění, do jejíhož programu byla scénografie zahrnuta dodatečně, se uskutečnil roku 1957. Měla bezprostřední vliv na pozdější vznik Pražského quadriennale, byť k tomu došlo až o 10 let později. Současně byla jakýmsi potvrzením Československa coby scénografické „velmoci“, neboť již v druhém ročníku (1959) obdržela Československá expozice ocenění Santa Rosa a František Tröster Cenu za nejlepšího scénografa. Tento úspěch se opakoval i v dalších letech a hlavní ceny si odvezli Josef Svoboda (1961), Jiří Trnka (1963) a Ladislav Vychodil (1965). To přispělo k vysoké prestiži československé scénografie v zahraničí a Praha se stala od prvního ročníku Pražského quadriennale v roce 1967 na dlouhá desetiletí každé čtyři roky centrem prezentace toho nejlepšího, co světová scénografie přinesla v daném období. Pražské quadriennale pořádal Divadelní ústav, založený v roce 1959 a vedený od počátku Evou Soukupovou. Pod něj v roce 1974 přešla část pracovišť a agendy laboratoře, která byla mezitím v roce 1963 přetransformována na Scénografický ústav. Setkávání se světovým děním byla pro umělce a teoretiky scénografie žijící v izolaci sovětského bloku velmi důležitá. Za „zázrak“ lze považovat i skutečnost, že Eva Soukupová dokázala obhájit uskutečnění druhého ročníku přehlídky i v složité politické situaci v roce 1971.

Další událostí, jíž českoslovenští tvůrci ohromili za hranicemi, byla *Laterna magika*, představená na mezinárodní výstavě EXPO 58 v Bruselu. Účast naší expozice byla řízena shora jako politický úkol – záměrem bylo prezentovat Československo jako „vyspělou socialistickou zemi“; proto byli vybráni nejlepší umělci a tvůrci. Došlo k propojení mnoha různých talentů, a proto vzniklo

ve svém žánru dosud nepřekonatelné dílo. Zlatou medaili získal i sám výstavní pavilon a jeho expozice, představení v malém sálku tohoto pavilonu, nazvané dodatečně Laterna magika, doslova vyrazilo mezinárodnímu publiku i kritice dech. Za tímto fenomenálním úspěchem stojí především spolupráce režiséra Alfréda Radoka, jeho bratra – tvůrce polyekranu Emila Radoka a scénografa Josefa Svobody, svůj podíl však na něm měla také kostýmní výtvarnice Erna Veselá (*Nonstop revue in 24 scenes*).

Laterna magika byla světelné a projekční divadlo propojené s živými herci, hudebníky a tanečníky. Její principy rozvíjel Josef Svoboda i ve své další divadelní tvorbě. Navzdory složitému a propracovanému technickému systému (fungovala na principu kaleidoskopického prolínání různých prostředí a asociací, důležitou roli hrálo světlo a pohyb jednotlivých záznamů) a díky vnitřní dějové logice byla srozumitelná široké mezinárodní divácké obci.

#### **4.1.2 Nová poetika, vznik malých scén**

V druhé polovině padesátých let vznikly během několika sezón nejméně dvě desítky přelomových inscenací, spojených především se jmény významných režisérů: Alfréda Radoka a Otomara Krejči. Druhý jmenovaný působil od roku 1956 jako šéf činohry Národního divadla. Jejich inscenace přinášely zcela novou poetiku – hlubinně psychologické divadlo, které šlo pod povrch textu, zcela v protikladu k polopatickému dogmatismu prezentovanému na jevištích předchozích sezón. Mezi další významné režiséry patřili například v Národním divadle Jaromír Pleskot, v Brně Miloš Hynšt a Alois Hajda, v Hradci Králové Milan Pásek. K výjimečnosti inscenací přispěla tvorba scénografů Františka Trösterera, Josefa Svobody, později Ladislava Vychodila a dalších. Přesto se nejednalo o jednoduché období; jak uvádí Katia Hala ve své disertační práci: *„Krejča, Svoboda, Kundera – těmto osobnostem je společné to, že byli nejen velkými umělci, ale i významnými strategy. Byli schopni využít příznivých okolností, které režim poskytl kultuře a zároveň obejít jeho politické*

omezování...“<sup>202</sup> Stratégy bezpochyby byli, dlužno však dodat, že Kundera s Radokem byli v důsledku nepřímo donuceni emigrovat a jména Krejčí a Svobody figurují v archivních záznamech spolupracovníků STB, oba však byli soudně očištěni. Jediným tvůrcem, jehož kariéra nebyla režimem nikdy přerušena a mohl bez obtíží, v průběhu celého období komunismu pracovat doma i ve světě, byl Josef Svoboda. K tomu, že se mu toto proplouvání dařilo (ponechme stranou, do jaké míry se s režimem zapletl či nikoliv), však přispělo také to, že byl „vývozním artiklem“ sui generis, stejně jako Karel Gott ve sféře hudební.<sup>203</sup> Každopádně Svobodovi nelze upřít vysokou uměleckou úroveň a mimořádnou schopnost koncepčního myšlení; jako málokdo dokázal propojit technické disciplíny (matematiku, mechaniku, fyziku, optiku a další) s dokonalým řemeslným řešením (byl vyučený truhlář). Díky jeho tvorbě ještě 15 let po jeho smrti česká scénografie v zahraničí rezonuje.

Následkem politického uvolnění se na konci padesátých let začala měnit struktura divadelní sítě, docházelo k přehodnocování dramaturgických koncepcí (začaly se objevovat nové komorní žánry) a vznikala divadla malých forem přinášející zcela jiný druh repertoáru, tedy i scénografických řešení a celkového sdělení. V sezóně 1956/1957 vznikla pražská Reduta, kde působili Jiří Suchý a Ivan Vyskočil, vzniklo Divadlo Na zábradlí (1958), Semafor (1959) a profilovalo se mnoho dalších malých souborů, tvořených především mladými lidmi, s neotřelou poetikou a – to je třeba zdůraznit – s humorem.

---

<sup>202</sup> HALA, Katia. *Šedesátá léta: „Zlatý věk“ českého divadla?* Teze k disertační práci. Rukopis. Nedatováno. s. 24.

<sup>203</sup> „V produkční a provozní rovině (nikoliv umělecké) byl Karlem Gottem českého divadla, žábou na prameni, ke které si mladí čeští tvůrci bez ohledu na Tröstrův vliv pochopitelně udržovali dostup.“ In: POLÁČEK, Vojtěch. Josef Svoboda – scénograf: *Monumentální, ale opatrná kniha*. In: Divadelní revue 2015. s. 154.

### 4.1.3 Tvorba žen ve scénografii konce 50. let dvacátého století

Ačkoliv socialistická ústava proklamovala rovná (nejen) pracovní práva mužů a žen ve všech oborech lidské činnosti, tedy i v oblasti, která nás zajímá, ženy – výtvarnice se ve druhé polovině padesátých let objevují v tvůrčích inscenačních týmech stále sporadicky. Paradoxně tuto skutečnost zásadně neovlivnila ani katedra scénografie, neboť studentek, které z ní vyšly, bylo ještě mnoho let po jejím založení – procentuálně ke studentům – naprosté minimum. Profesor Tröster studentky údajně přijímat nechtěl s odůvodněním, že se scénografii stejně nebudou věnovat. Tento argument, obzvlášť viděno optikou tehdejší doby, není tak neopodstatněný, neboť skloubit tuto profesi s rodinou není jednoduché ani v současnosti. Na konci padesátých let bylo výtvarnic stále ještě relativně málo, a pokud na sebe nějak výrazněji upozornily, tak pouze tvorbou kostýmů. Právě v této době mělo toto zaměření jistou logiku, neboť prostřednictvím díla Josefa Svobody nabyla scénografie techničtějšího charakteru, kterému, dle obecného mínění, nejsou ženy schopny dostát. Upření pozornosti žen na kostým však nelze považovat a priori za negativní a jejich přínos by bylo nespravedlivé přehlížet, neboť kostým spoluurčuje celkové výtvarně-estetické vyznění celku a je mnohdy hlavní inspirací pro herce a někdy i režiséry. To je patrnější u inscenací, kde je herec centrem inscenace, jako tomu bylo například v případě Frejkových režii v předválečném Osvobozeném divadle právě v padesátých letech. Tuto skutečnost si uvědomovali i sami Voskovec s Werichem, kteří dbali na dokonalou kvalitu používaných látek a materiálů a na jejich precizní ušití. Díky tomu jejich kostýmy (blížící se výtvarně-dramatickým objektům) dodnes na fotografiích působí nadčasově. Kostým se podílel na vývojově přelomových inscenacích, navíc se jeho role a význam v hierarchii složek proměňuje, k čemuž začíná docházet právě v období konce padesátých let a v průběhu let šedesátých.

Pro naše téma je důležité, že právě druhá polovina padesátých let přinesla významné novum – ženy se podílely na nejvýznamnějších inscenacích tohoto období – a uspěly (některé zůstaly v oboru po celou svoji tvůrčí kariéru). To lze doložit tím, že jejich podíl na celku byl reflektován dobovým tiskem. Jedná se

o výtvarnice většinou narozené ve dvacátých a třicátých letech, mající za sebou zkušenost války, které (vyjma Jarmily Konečné) neprošly studiem scénografie a věnovaly se výhradně kostýmu.<sup>204</sup> K tomu, že od konce padesátých let začaly tak intenzivně spolupracovat na nejvýznamnějších inscenacích, přispěla změna dramaturgie a režijní koncepce, přinášející do té doby nebývalou vysoce estetickou poetiku a psychologii postav, pro které je režiséři oslovovali s předpokladem, že ženy pro ni mají lepší předpoklady – větší empatii. V tomto období tedy ženy začínají být uznávanou součástí inscenačního týmu, a to dokonce na jevišti Národního divadla v Praze. Dnes působí toto konstatování až banálně, ale ještě necelé desetiletí před tím tomu tak nebylo.

Mezi věkem nejstarší výtvarnice, tvořící ve druhé polovině padesátých let, patřila Erna Veselá.<sup>205</sup> Její první kostýmní práce pro divadlo byla realizována právě v Národním divadle – jednalo se o Wildeova *Ideálního manžela* (1954, režie Otomar Krejča, scéna František Tröster), ale záhy si ji přizvali Alfréd Radok a Josef Svoboda ke spolupráci na hře americké autorky Lilian Hellmannové *Podzimní zahrada* (Národní divadlo, 1957). Její kostýmy „...vyšlé nikoli z divadelních dílen, ale z jednoho z nejlepších pražských módních salonů, překvapily především provokativní barevností. Spojením tehdy neobvyklým, zelené s modrou, které se odrazilo od monochromní šedivé scény Josefa Svobody, uchvátilo celou Prahu a inspirovalo ze dne na den soudobé dámské odívání.“<sup>206</sup> Erna Veselá byla také autorkou kostýmů pro *Nonstop revue in 24 scenes* pro bruselské EXPO 1958. V roce 1960 spolupracovala s Otomarem Krejčou a Josefem Svobodou na další významné inscenaci hry Antona Pavloviče Čechova *Racek*. Právě v této inscenaci přinášela prostřednictvím svých kostýmů hluboké významy – například postava Niny Zarečné (Marie Tomášová) díky svým bílým šatům z lehkého materiálu s plisovanými rukávy působila na houpačce, ve světle Svobodových světelných opon, jako letící racek.<sup>207</sup> Veselá sice za sebou nemá dlouhý soupis tvorby – dle dostupných informací figuruje jako autorka kostýmů pouze u devíti inscenací

<sup>204</sup> Opět vyjma Konečné, ale ta realizovala scénu jen výjimečně.

<sup>205</sup> Erna Veselá (rozená Pražáková, 1908–1990), kostýmní a textilní výtvarnice.

<sup>206</sup> PTÁČKOVÁ, Věra – PŘÍHODOVÁ, Barbora – RYBÁKOVÁ, Simona: *Český divadelní kostým*. Praha: Pražská scéna. 2011. str. 88.

<sup>207</sup> Příloha č. 9.

(v letech 1954–1960, poté se informace o ní ztrácí), přesto byly významné (většinou se jednalo o Národní divadlo a spolupráci s Josefem Svobodou). Zapsala se také do československé kinematografie – v roce 1952 opět s Alfrédem Radokem v *Divotvorném klobouku*, dále například ve Vávrově filmu *Občan Brych* (1958) nebo Krejčíkově *Vyšším principu* (1960).

V roce 1955 se započala intenzivní práce Jindřišky Hirschové.<sup>208</sup> Od roku 1955 (po dobu dlouhých 32 let) byla v pracovním poměru v Národním divadle, kam ji přivedl její manžel, tehdy tajemník divadla. Tím nemá být snížena její profesionální dráha: po několika operách a baletech se ukázalo, že je vybavena výtvarným a dramatickým citem, pro který vyhledávali její spolupráci takoví činoherní režiséři, jakými byli Alfréd Radok a Otomar Krejča. Její kostýmy nebyly jen popisnou charakteristikou postav, nýbrž naplňováním režijní koncepce a celkové kompozice scénického obrazu. Jedna z charakteristik Věry Ptáčkové přesně vystihuje to, jak výtvarnice dokázala na sebe neupozorňovat a zůstat v pozadí, přesto nikoliv upozaděna: „...střídmě barevné návrhy Hirschové jsou však přesně těmi stíny, vyplývajícími jako halucinace z těžkého snu textu i výpravy – nenápadné a dokonale dramaticky funkční.“<sup>209</sup> Svým dílem významně dotvářela celek – jak dokládají inscenace Národního divadla v Krejčovských režiiích – například Hrubínových her *Srpnová neděle* (1958) a Křišťálová noc (1961) nebo Kunderovy hry *Majitelé klíčů* (1962), a v režiiích Alfréda Radoka – Leonovův *Zlatý kočár* (1957), Osbornův *Komik* (1957) nebo Gorkého *Poslední* (1966).<sup>210</sup> S Josefem Svobodou jen v období padesátých let spolupracovala na jedenácti titulech. Pracovala i na mnoha jeho zahraničních inscenacích (například *Oddavky* Wittolda Gombrowicze roku 1969 v Berlíně). V roce 1960 společně s Janem Skalickým navrhovala kostýmy k *Otvírání studánek* Bohuslava Martinů pro Laternu magiku. Tehdy muselo být toto číslo

---

<sup>208</sup> Jindřiška Hirschová (1922–2001), vystudovala u profesora Františka Muziky Vysokou školu uměleckoprůmyslovou. Nepříliš pozitivní stránkou její osobnosti bylo její fungování ve schvalovací komisi Svazu československých výtvarných umělců, dodnes si ji v této nechvalné „rolí“ výtvarníci vybavují a kriticky hodnotí. O jejím privilegovaném postavení svědčí také některá ocenění (1968 – zasloužilá členka Národního divadla, 1975 – čestné uznání Ministerstva kultury a Národního divadla, 1975 – titul zasloužilá umělkyně a 1982 – vyznamenání Za vynikající práci). Pozůstalost Jindřišky Hirschové se nachází ve fondech Institutu umění – Divadelního ústavu.

<sup>209</sup> PTÁČKOVÁ. 1982. s. 286.

<sup>210</sup> Příloha č. 10.

z programu vyřazeno, uvedeno bylo až v roce 1966.<sup>211</sup> Působila také na jiných pražských scénách – například v Městských divadlech pražských vytvořila působivý kostýmní soubor pro Rollandovu *Hru o lásce a smrti* (1964, režie Alfréd Radok). Bylo to právě v této inscenaci, pozoruhodné scénografickým řešením Ladislava Vychodila, který v půlkruhu obehnal malé jeviště Komorního doslova ohradou pro dobytek, stlučenou z hrubých fošen, kam byly vháněny postavy smutné hry z doby Velké francouzské revoluce, aby sehrály před publikem, sledujícím je shora, svou hru. Dobové a zároveň koncepčně řešené kostýmy tvořily s drsnou scénou symbiózu. Těžiště přínosu Hirschové však bylo především v baletním a operním žánru, v němž vytvořila za svůj život přes šedesát realizací.<sup>212</sup>

Výtvarnicí s lehce naivisticky a vtipně neotřelým rukopisem byla Ludmila Vojířová,<sup>213</sup> která se ke kostýmům dostala jen výjimečně a zřejmě přispěním svého manžela, dramaturga Karla Krause, který byl nejbližším spolupracovníkem Otomara Krejčí. Její první inscenací byl Tylův *Strakonický dudák* v Národním divadle právě v Krejčově režii v roce 1958 a na scéně Josefa Svobody. Zde se objevují momenty blízké principům akční scénografie: docházelo k mnoha proměnám a kostýmy (sboru) vytvářely prostředí – víly pozdvihnutím rukou představovaly stromy, les. Tuto tradiční českou báčorku tvůrci cíleně realizovali moderními inscenačními principy, za což je kritici odsoudili. Vojířová je společně s Hirschovou podepsána jako autorka kostýmů pro Shakespearova *Hamleta* v roce 1959 v režii Jaromíra Pleskota. Na Svobodově scéně, kterou tvořilo 24 za sebou řazených posuvných temných

---

<sup>211</sup> Jednalo se o jedno číslo z programu k 15. výročí osvobození v roce 1960, komisi byl shledán pro svoji religiozitu nevhodným.

<sup>212</sup> Mimo jiné se jednalo například o tyto opery: Leoš Janáček: *Věc Makropulos*, Národní divadlo Praha, 1965, režie Václav Kašlík, dirigent Bohumil Gregor, scéna Josef Svoboda, Charles Gounod: *Faust a Markétka*, Janáčkovovo divadlo Brno, 1966, režie Oskar Linhart, dirigent Oldřich Pipek, scéna Oldřich Šimáček; Leoš Janáček: *Její pastorkyňa*, Národní divadlo Praha, 1969, režie Hanuš Thein, dirigent Bohumil Gregor, scéna Josef Svoboda; W. A. Mozart: *Figarova svatba*, Národní divadlo Praha, 1971, režie Bohumil Zoul, dirigent Libor Pešek, scéna Květoslav Bubeník a o baletní inscenace: Sergej Prokofjev: *Romeo a Julie*, Národní divadlo Praha, 1971, režie Petr Weigl, choreografie Miroslav Kůra, scéna Josef Svoboda; Petr Iljič Čajkovskij: *Labutí jezero*, Národní divadlo Praha, 1971, režie a choreografie Konstantin Sergejev, scéna Květoslav Bubeník a Petr Iljič Čajkovskij: *Louskáček*, Národní divadlo Praha, 1979, režie a choreografie Miroslav Kůra, scéna Eduard Hofman.

<sup>213</sup> Ludmila Vojířová (1919–2014), sochařka a designérka porcelánu, studovala sochařství na Uměleckoprůmyslové škole a posléze na Akademii výtvarných umění.

panelů jen s minimálním mobiliářem, tvořily kostýmy významné akcenty. Zajímavé je, že se dochovaly kostýmní návrhy, malované ve shodném stylu od obou výtvarnic. Je otázka, zda na nich spolupracovaly společně nebo jedna převzala práci po té druhé. Vojřřová vytvořila kostýmy pouze k dalším třem inscenacím,<sup>214</sup> (později s Karlem Krausem spolupracovala na překladech a úpravách dramát), přesto je škoda, že její práce upadla téměř v zapomnění.

Mimo hlavní proud je nutné zmínit především na Moravě působící kostýmní výtvarnici Naděždu Hanákovou,<sup>215</sup> která působila již v sezóně 1945/1946 jako šéfka výpravy Oblastního divadla v Přerově, což bylo na tehdejší dobu velmi neobvyklé (dokonce ani dnes to není zcela běžný jev). Mezi její nejvýznamnější inscenace z této doby patří Goethův *Faust* ve Státním divadle Brno v režii Aleše Podhorského (1956, scéna Vojtěch Štolfa) a o rok později Shakespearova komedie *Sen noci svatojánské*, tamtéž a rovněž ve Štolfově scéně v režii Miroslava Zejdy. Hanáková byla velmi kreativní, vedle divadelní práce se věnovala také výrobě šperků, používala nekonvenční materiály a techniky. Kombinovala například „izolované dráty, kovové součástky, sušené rostliny, umělou pryskyřici, modurit nebo autolak. Věčným krédem v její práci jí bylo neustálé hledačství a nespokojenost samotné se sebou. Její díla patří k tomu nejlepšímu, co v oboru užitého umění u nás v druhé polovině dvacátého století vzniklo.“<sup>216</sup> V roce 1971 o ní vznikl krátký dokument pod názvem *Naděžda Hanáková s nápady* v režii Kuby Jurečka.

## 4.2 „Zlatá šedesátá“

„Zlatá šedesátá“ byla dobou nebývalé tvůrčí svobody. Postupně polevoval ideologický tlak na umění, tedy i divadlo a uvolněná energie produkovala

---

<sup>214</sup> Mozartovu operu *Così fan tutte* pod názvem *Ženy jsou ženy* (1957), Mandaus/Svoboda, *Ideální manžel* (1953), Krejča/Tröster a Nazim Hikmet: *Podivín* (1957), Krejča/Tröster.

<sup>215</sup> Naděžda Hanáková (Kubinská, Brzobohatá, 1925–2015), vystudovala v roce 1943 školu uměleckých řemesel – obor dekorativní malba u profesorů Emanuela Hrbka a Františka Süssera. V roce 1971 o ní vznikl krátký dokument pod názvem *Naděžda Hanáková s nápady* v režii Kuby Jurečka.

<sup>216</sup> Anonym. *Zemřela Naděžda Kubinská-Hanáková*. In: Divadelní noviny. 12. 6. 2015.



nebývalý umělecký rozmach a přinesla řadu přelomových kulturních událostí, které by ještě před několika lety nebylo možné realizovat. Jednou z nich byla v roce 1963 Liblická konference věnovaná Franzi Kafkovi u příležitosti 80 let od jeho narození.<sup>217</sup> Toto období si pro sebe poněkud nespravedlivě (na úkor divadla a do jisté míry i literatury) přivlastnil film, synonymem „zlatých šedesátých“ se stala československá nová vlna se svými formálně osobitými a společensky kritickými díly. Řekne-li se „zlatá šedesátá“, téměř každému se vybaví filmy jako *Černý Petr*, *Ostře sledované vlaky*, *Sedmikrásky* nebo *O slavnosti a hostech*, málokomu vytanou na mysli přelomové inscenace té doby či tvorba malířů jako byli Mikuláš Medek, Jiří Kolář, Jiří Balcar nebo sochaře Jana Koblasy. To, že se vybaví filmy nové vlny a nikoliv divadlo, může být způsobeno samotnou rozdílnou podstatou těchto dvou uměleckých druhů – film může i po mnoha letech rezonovat a být stále aktuální – na rozdíl od divadla, které z principu své časoprostorové podmíněnosti („tady a teď“), je vázáno na interakci herec-divák a je nepřenositelné. Ač se termín v teatrologii nevžil, je divadelním ekvivalentem „nová vlna“ označována akční scénografie, která se však ke slovu dostane o desetiletí později.<sup>218</sup>

#### 4.2.1 Situace v divadlech, uvolnění

Šedesátá léta přinesla divadlu nebývalý tvůrčí rozmach a možnosti. Francouzský teatrolog Denis Bablet v roce 1963 prohlásil, že Československo má nejlépe organizované divadlo na světě a oceňoval příznivé podmínky českých umělců.<sup>219</sup> Působil tu ještě další fenomén, který se dá těžko postihnout historiograficky či teatrologicky, bez něhož by „zlatá šedesátá“ nemohla proběhnout tak, jak proběhla – a to byla atmosféra v divadlech. Téměř ve všech

---

<sup>217</sup> Spisovatel Franz Kafka (1883–1924) byl od 50. let ve východním bloku zapovězený autor; konference s tématem pražské německé literatury byla uspořádána v Liblici u Mělníka a je považována za mezník v procesu demokratizace Československa jako jedna z předzvěstí pražského jara v roce 1968.

<sup>218</sup> PTÁČKOVÁ. 1995. s. 290.

<sup>219</sup> Denis Bablet (1930–1992), francouzský teatrolog, VEBER, Václav. *Zahraniční styky Scénografické laboratoře a Scénografického ústavu*, Interscaena, ročník 2, č. 4, s. 81–84.

divadlech se scházeli lidé „spříznění volbou“ po letech omezení a zákazů s chutí pracovat a hájit svoji práci. Kolem divadel se shlukovali i výtvarní umělci, hudebníci, kteří se vzájemně podporovali a pomáhali si.

Vzniklo mnoho přelomových inscenací, na svém vrcholu bylo Národní divadlo s již zmíněnými Krejčovými a Radokovými inscenacemi, působili zde režiséři Miroslav Macháček a Jaromír Pleskot, v opeře Václav Kašík, který reagoval na impulzy z činohry a na Svobodových scénách vytvářel novátorské operní inscenace. Divácky rezonujícím a moderním divadlem (rovněž na svém vrcholu) bylo Divadlo na Vinohradech, na jehož podobě se podíleli ředitel a dramaturg František Pavlíček, dramaturg Pavel Kohout a scénograf Zbyněk Kolář. Objevovali se noví autoři, diváci sledovali neotřelé inscenace s očekáváním, divadlo mělo spontánní společenskou prestiž.

Nově vznikla nebo ze stávajících se vyprofilovala divadla s originální poetikou – bylo to především Divadlo Na zábradlí (založené v roce 1958), kde od roku 1961 působil jako dramaturg a režisér Jan Grossman a jehož kmenovým autorem se stal, původně angažovaný jako divadelní technik, Václav Havel a právě jeho hra *Zahradní slavnost* (první česká absurdní hra) v režii Otomara Krejči zde byla uvedena již v roce 1962. Nový druh dramaturgie (zaměřený především na hudební komedie) přineslo divadlo Semafor (založené 1959), které se v šedesátých letech díky tvorbě Jiřího Suchého a Jiřího Šlitra, posléze Jiřího Grossmana a Miroslava Šimka, stalo fenoménem. Již tato skutečnost, že mohla nová malá divadla vznikat, je důležitá.

V roce 1965 Otomar Krejča, když se názorově rozešel s Národním divadlem, založil v Praze Divadlo za branou. Vznikl též Činoherní klub (1965), kam přešla z Ostravy s Janem Kačerem skupina výrazných osobností (mezi nimi také scénograf Luboš Hrůza<sup>220</sup> a herci Nina Divíšková, Josef Abrahám, Petr Čepek a další). Zcela jinou poetiku nepatetické intelektuální humorné formy přineslo Divadlo Jára Cimrmana (1966 v rozhlasové formě a o rok později poprvé na jevišti). Mimo Prahu vzniklo v roce 1972 Činoherní studio v Ústí nad Labem na základě zrušeného Kladivadla, z prostředí Loutkového divadla

---

<sup>220</sup> Luboš Hrůza (1933–2008), roku 1969 odešel do Norska, kde byl posléze šéfem výpravy v Národním divadle v Oslo a zpět do Čech se vrátil až v roce 1994.

v Liberci (od 1968 Naivní divadlo) se zrodilo roku 1963 Studio Ypsilon, které o 15 let později přešlo do Prahy a jehož duší a principálem byl loutkář a výtvarník Jan Schmidt. V Brně začalo od roku 1967 pracovat Divadlo Husa na provázku, jehož soubor vzešel ze skupiny amatérských divadelníků brněnské JAMU pod vedením Bořivoje Srby. Od roku 1968 fungovalo pod záštitou Domu umění města Brna a po nástupu Gustáva Husáka<sup>221</sup> k moci muselo být v roce 1969 přejmenováno na Divadlo na provázku. Jeho profil určili režiséři Zdeněk Pospíšil, Peter Scherhauser a Eva Tálská. Právě Tálská byla jednou z prvních významných českých režisérek s charakteristickým lyrickým rukopisem, jejíž tvorba rezonovala v netradičních (ne)divadelních prostorech (například právě Domu umění). Společensko-politické uvolnění se projevilo napříč divadly a jednotlivými profesemi. Dramaturgové novým způsobem zpracovávali látky, které zakázány nebyly, například hry představitele epického divadla Bertolta Brechta a domácí autoři (jako Josef Kajetán Tyl) přestali být prezentováni vlastenecky-sentimentálním způsobem. Nově vyhledávali do té doby zapovězené západní látky a nová aktuální témata (Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean-Paul Sartre, Tennessee Williams a další). V roce 1960 byl v Divadle E. F. Buriana uveden Ionescův *Nosorožec* v režii Karla Nováka na scéně Vladimíra Nývltova a s kostýmy Ireny Nývltové, což bylo zřejmě první uvedení žánru absurdního dramatu na českém jevišti, navíc necelý rok po premiéře v německém Düsseldorfu.<sup>222</sup>

#### 4.2.2 Pražské quadriennale 1967

Scénografové (a občas i scénografky) šedesátých let projektovali nový společenský pohled do vizuální podoby na jevišti, používali zcela současné zdroje, které se začaly objevovat ve výtvarném umění – performance nebo

---

<sup>221</sup> Gustáv Husák (1913–1991), komunistický politik, generální tajemník KSČ, prezident Československa v letech 1975–1989.

<sup>222</sup> JUST. 2010. s. 84.

happening; stále více se začaly používat projekce.<sup>223</sup> Ke slovu se dostala všednost a neexkluzivnost, což bylo podhoubím pro akční scénografii, za jeho jeden z prvních projevů je považováno pop-artem inspirované scénické řešení (za použití každodenních předmětů) pro inscenaci grotesky Alfréda Jarryho *Král Ubu*, jehož autorem byl Libor Fára (1964, Divadlo Na zábradlí, režie Jan Grossman).

Zcela zásadním mezníkem nejen pro toto období, ale pro scénografii vůbec, bylo konání reprezentativní mezinárodní přehlídky Pražské quadriennale, jehož první ročník uspořádal Divadelní ústav v roce 1967, tedy v roce vrcholící liberalizace. Na rozdíl od brazilského Bienále, které hodnotilo čistě výtvarnou stránku vystavených artefaktů, byla pražská přehlídka vedena „*snahou o postižení specifčnosti jevištního výtvarnictví, neoddělitelnosti scénografie od režie a všech ostatních složek dramatického díla a o zdůraznění jejich syntetického charakteru.*“<sup>224</sup> Hlavním teoretikem byl Vladimír Jindra, který působil později také jako pedagog na katedře scénografie, kde učil teorii scénografie a metodiku, a ovlivnil mnoho studentů a studentek (například Janu Zbořilovou). Již po prvních dvou ročnících přehlídky byla jasná skutečnost, že scénografie je svébytný obor. Nebyla sice již dávno považovaná za dílčí podřízenou složku divadelní inscenace či za obor blížící se řemeslu nebo užitému umění, přehlídka jí však dodala s neobyčejnou mírou prestiže. Zároveň československým umělcům a umělkyním žijícím za železnou oponou, kteří měli jen elementární přehled o dění v oboru v zahraničí, přinášela poznatky o aktuálních tendencích a moderních trendech, byť se jednalo o vliv nepřímý, zprostředkovaný. Zajímavostí je, že jak zahraniční, tak československé výtvarnice se objevovaly již od prvních přehlídek. Velmi typická jsou rozdělení laureátů odpovídající dobovému diskursu – téměř vždy získal výtvarník – muž cenu za scénické řešení, výtvarnice – žena cenu za kostýmy. Československo bylo hostitelskou zemí, z čehož vyplynulo, že nebude soutěžit s ostatními zúčastněnými zeměmi, ale jen v rámci své expozice. Proto každé Pražské quadriennale mělo vedle zahraničních laureátů i vítěze v domácí národní

---

<sup>223</sup> Projekce začal od konce padesátých let používat ve své tvorbě Josef Svoboda.

<sup>224</sup> Citace z programu PQ67, autorem většiny anotací byl dr. Vladimír Jindra.

expozici. Zlaté medaile na prvním ročníku PQ 1967 získali za scénografii Vladimír Nývlt, za kostým Ludmila Purkyňová, na PQ 1971 scénograf Oldřich Šimáček, za kostým Helena Bezáková, opět ze Slovenska, na PQ 1975 slovenský scénograf Jozef Ciller a poprvé česká kostýmní výtvarnice Jarmila Konečná. Na PQ 1979 český scénograf Vladimír Suchánek a Jan Vančura (hlavní cena nebyla udělena) a za kostým opět slovenská výtvarnice – Margita Polónyová (a rovněž Slovenka Sanislava Vaníčková získala stříbrnou medaili). Svoji roli hrála diplomacie: ceny byly rozdělovány podle předem stanoveného klíče tak, aby za scénu byla oceněna osoba z české části země a za kostým ze slovenské nebo naopak. Skutečnost, že ženy jednoznačně opanovaly obor kostýmního výtvarnictví, se projevila také v zahraničních expozicích (mezi oceněné v rámci kolektivních cen patřily například Gunnila Palmstiernová-Weissová (Švédsko), Leokadia Serafinowicz a Zofia Wierchowicz (Polsko) nebo Tazeena Firth (Velká Británie)<sup>225</sup> a Barbara Bilabel (Německá spolková republika).

#### 4.2.3 Tvorba žen ve scénografii v době „zlatých šedesátých“

Jak již bylo uvedeno, koncem padesátých let začala tvořit nová silná generace žen narozených ve dvacátých a třicátých letech, jejichž nejvýznamnější tvorba však spadá do období „zlatých šedesátých“. Jedná se o výtvarnice, jejichž kostýmy neměly nést jen charakteristiku postavy, ale uvažovaly i o kompozici celého scénického obrazu se scénografem a režisérem. Pro jejich tvorbu je příznačný na jedné straně přínos jejich samostatné tvůrčí práce a zároveň jistá míra přizpůsobivosti. Je to doba, kdy se ženy v oboru začaly plně etablovat.

Ke generaci průkopnic, a z dnešního pohledu již „klasiček“, je možné přiřadit první promovanou profesionální divadelní výtvarnici Jarmilu

---

<sup>225</sup> Tazeena Firth byla jako jedna z prvních zahraničních osobností scénografie přizvána ke spolupráci ve svobodném Československu brzy po revoluci, a to pro realizaci výpravy *Dona Giovanniho* v režii Davida Radoka v sezoně 1991/92, o rok později spolupracovala tamtéž na *Kouzelné flétně*.

Konečnou,<sup>226</sup> která tvořila „*jakýsi spojovací most mezi generací svou a generací nastupující koncem šedesátých let.*“<sup>227</sup> Pracovat začala již během posledních dvou let svého studia a po absolutoriu byla v angažmá v Divadle F. X. Šaldy v Liberci. Už tam lehce přecházela z jednoho žánru do druhého. Její návrhy od počátku nesou znaky velké kreslířské zručnosti, přesné charakteristiky postavy, zkratky při stylizaci, aniž by postavu předem zesměšňovala. Její doménou bylo období gotiky, secese a dvacátých let a charakterizuje ji „*výtvarná a materiálová vynalézavost i schopnost reagovat na nastupující dobové trendy.*“<sup>228</sup> Od roku 1962 byla kmenovou výtvarnicí ve Státním divadelním studiu a spolupracovala také s Činoherním klubem a Semaforem, její nejvýznamnější tvorba je však spojena s režisérem Otomarem Krejčou, který ji přizval do Divadla za branou (1965–1972),<sup>229</sup> kde vytvořila kostýmy pro dnes již z teatrologického hlediska stěžejní inscenace jako *Tři sestry* (1966, scéna Josef Svoboda),<sup>230</sup> *Intermezzo* (1967, scéna Josef Šíma), společně inscenované aktovky *Zelený papoušek/Hodina lásky* (1968, scéna Josef Svoboda) a *Lorenzaccio* (1968, scéna Josef Svoboda, masky Jan Koblasa). Právě v posledně jmenované inscenaci byli herci z počátku oděni jen do trikotů, přiodívali se na jevišti, což bylo novum. Její profesionální přístup k profesi vyzdvihuje například herečka Svatava Hubeňáková (narozena 1928) při vzpomínce na inscenaci *Tramvaj do stanice Touha*,<sup>231</sup> kde bylo možné díky hornickému prostředí Kladna – na rozdíl od jiných míst – sehnat běžně nedostupné zbytky kvalitních látek. Díky nim Konečná vytvořila kostýmy, které „*přímo nutily k tomu, aby je herec prodal a naplno využil, neboť doplnily představu o roli a dodělaly figuru.*“<sup>232</sup> Rozsah její tvorby se line od malých divadel po velké scény, vyhledávaná byla také televizními a filmovými tvůrci, oceňujícími její cit pro detail, přesnost a schopnost vystihnout povahu materiálu, například krajky. Jak v divadle, tak ve filmu spolupracovala se svým

---

<sup>226</sup> Jarmila Konečná (1931–2015), první ženská absolventka katedry scénografie (1953).

<sup>227</sup> PTÁČKOVÁ. 1982, s. 286.

<sup>228</sup> Tamtéž.

<sup>229</sup> Divadlo za branou bylo jedním z nejprogresivnějších divadel, vedené Otomarem Krejčou, dramaturgem byl Karel Kraus, divadlo existovalo od roku 1965 až do svého uzavření v roce 1972.

<sup>230</sup> Příloha č. 11.

<sup>231</sup> Tennessee Williams: *Tramvaj do stanice Touha*, Divadlo J. Průchy, Kladno, 1965, režie Eva Sadková.

<sup>232</sup> Rozhovor autorky se Svatavou HUBEŇÁKOVOU. Praha 5. 6. 2017.

prvním manželem – architektem a scénografem Milošem Ditrichem, i druhým, jímž byl filmový a televizní režisér Jiří Bělka. Mezi její nejznámější filmové počiny z této doby patří *Kladivo na čarodějnice* (1969, režie Otakar Vávra).

Zdena Kadrnožková,<sup>233</sup> manželka scénografa Dmitrije Kadrnožky, se kostýmům věnovala od roku 1957. V šedesátých letech vytvořila kostýmy pro šest inscenací v Národním divadle. Především ty v režii Otomara Krejčí a ve scéně Josefa Svobody – *Romeo a Julie* (1963) nebo *Kočka na kolejích* (1965, Divadlo za branou) – patří dodnes k zlatému fondu divadelních inscenací v moderní české historii. Rukopisný švih jednoduché linie návrhů se promítl i do realizace, kostýmy nesly znaky renesance, ale bez zbytečné zdobnosti, korespondovaly s barevně oprostěnou a architektonicky čistou scénou Josefa Svobody. Spolupracovala také s filmem – například na Passerově *Intimním osvětlení* z roku 1965, oceněném Zlatou mušlí na festivalu v San Sebastianu o rok později. V sedmdesátých letech působila v Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého a do závěru své kariéry (v roce 1982) vytvořila kostýmy pro více než sto inscenací.

V době, kdy kostýmní výtvarnice nebyly většinou ještě ve stylu kresleného nebo malovaného návrhu rozpoznatelnými individualitami, disponovala výrazným osobním rukopisem Inez Tuschnerová,<sup>234</sup> která rok (v sezóně 1958/59) pobývala na Mezinárodní umělecké akademii v Salcburku u profesora Oskara Kokoschky, což se odrazilo v její pozdější tvorbě, pro kterou je charakteristický až mužsky robustní, expresivně vyhrocený styl kresby. Od padesátých let začala spolupracovat především s brněnskými divadly, zvláště významná je její tvorba pro Národní divadlo v Brně (dříve Státní divadlo), například inscenace *Pronásledování a zavraždění J. P. Marata* v roce 1965, v režii Evžena Sokolovského a scéně Miloše Tomka. Navrhovala pro činohru (zejména klasický repertoár) i operu, kde dovedla uplatnit dramatický akcent kostýmu. Tuschnerová se zabývala také malbou, tvorbou tapiserií a art protis.

---

<sup>233</sup> Zdena Kadrnožková (rozená Turková, 1930–1993), manželka scénografa Dmitrije Kadrnožky, vystudovala Vysokou školu uměleckoprůmyslovou u profesora Antonína Strnadela,

<sup>234</sup> Inez Tuschnerová (1932–2015), vystudovala Vysokou školu uměleckoprůmyslovou u profesora Aloise Fišárka a Hedviky Vlkové, pracovala též pro televizi a film.

Také tuto zkušenost zúročila v práci pro divadlo citlivým a promyšleným využitím struktury a tvárnosti nejen textilního materiálu.<sup>235</sup>

K výše jmenovaným průkopnicím patří Irena Nývltová,<sup>236</sup> která, stejně jako Konečná, začínala už v předchozím období. Stejně jako ona, neprosazovala sama sebe; její návrhy jsou věcné, někdy až popisné, jemné akvarely. Na rozdíl od Konečné však neprošla studiem na DAMU. Po sňatku s architektem a scénografem Vladimírem Nývltem, který byl již od roku 1951 šéfem výpravy u E. F. Buriana (tehdy Armádní umělecké divadlo), se vedle své volné tvorby začala od roku 1955 věnovat také kostýmní. Důležité bylo, že se podílela i na inscenacích samotného E. F. Buriana v závěru jeho retrospektivy (znovuvedení jeho slavných předválečných inscenací – například *Věra Lukášová* autorky Boženy Benešové, 1957, *Krysař*, Viktor Dyk, 1957). Tvořila převážně po boku svého manžela, spolupracovala však také s jinými scénografy (například Otakarem Schindlerem).<sup>237</sup> Podílela se i na významné inscenaci Národního divadla, kam ji pozval Otomar Krejča, Topolovy hry *Konec masopustu* (1964), na scéně Josefa Svobody a s maskami vytvořenými sochařem Janem Koblasou. Nývltová byla do jisté míry submisivní, je příkladem toho, kdy ženská tvorba jemným a decentním způsobem dotváří umění mužského světa.

Nepříliš známou je dnes výtvarnice Eva Václavková,<sup>238</sup> která po absolutoriu v roce 1961 přijala angažmá jako kostýmní výtvarnice Slezského divadla Zdeňka Nejedlého v Opavě, kde vytvořila většinu svých kostýmních výprav – a občas si mohla navrhnout i scénu. Hned po svém nástupu navrhla zajímavé řešení scény pro Kunderovy *Majitele klíčů* (1962) – rastrovaná, perspektivně ubíhající mírná šikma pro rodinné scény, navozující pocit hřiště a trubková konstrukce pro snové vize.<sup>239</sup> Pro Dvořákovu *Rusalku* (1964) použila závěsy z provazů a sítí. Mezi její další významné práce patří například *Sluha*

---

<sup>235</sup> Příloha č. 12.

<sup>236</sup> Irena Nývltová (1926–2009), po střední grafické škole vystudovala Uměleckoprůmyslovou školu u profesora Josefa Nováka. Nývltová vytvořila za svoji kariéru přes 160 kostýmů, spolupracovala také s filmem a televizí.

<sup>237</sup> Otakar Schindler (1923–1998), malíř a scénograf, mnohaletý šéf výpravy Divadla Petra Bezruče v Ostravě.

<sup>238</sup> Eva Václavková (1935), studovala Univerzitu J. E. Purkyně v Brně u profesora Eduarda Miléna, Akademii výtvarných umění v Praze u profesora Václava Rady a posléze DAMU u profesora Trösterera.

<sup>239</sup> Příloha č. 13.



*dvou pánů* v roce 1964 a *Káťa Kabanová* o tři roky později. Během svojí divadelní kariéry (od roku 1988 se věnovala výhradně volné tvorbě) se spolupodílela na více než sto inscenacích. Z jejích výroků je patrné, že se na ženskou scénografii pohlíželo s nedůvěrou, zvláště na oblasti, kde působila. Dle jejího mínění „*projev musel být festovní, když jste neměla projev chlapa, tak vás nikdo nebral a bylo to považováno za takový ženský vyšívání.*“<sup>240</sup> Podle jejích slov bylo v oblastním divadle, kde působila, na scénografku pohlíženo jako na nebezpečnou konkurenci tam působících mužských kolegů.

Od roku 1958 působil v prostoru dnešního Divadla Na zábradlí soubor pantomimy pod vedením mima Ladislava Fialky. Kostýmní výtvarnice Mirka Kovářová<sup>241</sup> vzešla z tohoto souboru a navrhovala kostýmy v tradici pantomimy s moderními prvky. Při jednoduchosti scény, jak jinak na malém prostoru tamějšího jeviště, tvořily její kostýmy zásadní výtvarnou strukturu obrazu, s pojetím Fialkovy pantomimy splynuly téměř emblematicky. Rovněž v tomto prostoru byla autorkou kostýmů dnes již legendární inscenace Jiřího Suchého a Jiřího Šlitra *Kdyby 1000 klarinetů* z roku 1958 pod hlavičkou Semaforu. Pracovala s architektem Borisem Soukupem a především s Liborem Fárou, tedy i pro Grossmanovy inscenace, zůstala však trochu v jeho stínu. Na slavném a dodnes znovu a znovu citovaném Jarryho *Králi Ubu* (1964) spolupracovala na kostýmech L. Fáry, které byly razantní koláží soudobé módy a pokleslé estetiky, jdoucí až na hranici ošklivosti. Byla (již samostatně) autorkou kostýmů i dalších Grossmanových významných inscenací té doby, jako byl Kafkův *Proces* (1965) a Havlovo *Vyrozumění* (1968). V sedmdesátých letech se informace o jejím dalším osudu ztrácí.

Zajímavá byla tvůrčí a se vši pravděpodobností i životní cesta kostýmní výtvarnice Bohuslavy Čihákové,<sup>242</sup> která jakoby v mnohém symbolizovala absurditu jevů dvacátého století. Krátce (1945–1946) byla vedoucí kostýmní výroby Divadla E. F. Buriana, poté odjela studovat do západní Evropy, a to do Paříže (v letech 1946–1947 na École nationale supérieure des Arts Décoratifs u profesora Françoise Quelvéea) a o rok později do Londýna (na Chelsea School

<sup>240</sup> Rozhovor autorky s Evou VÁCLAVKOVOU. Praha 17. 5. 2005.

<sup>241</sup> Mirka Kovářová (roz. Soukupová, nar. 1936), tanečnice a malířka.

<sup>242</sup> Bohuslava Čiháková (1922–2005), výtvarnice a scénografka.

of Art u profesora Fredericka E. McWilliamsa). V roce 1968 spolupracovala s režisérem Miloslavem Nekvasilem na Mozartově opeře *Figarova svatba* ve Státním divadle v Brně (scéna Vladimír Šrámek). Působila především v Ostravě, kde se od roku 1962 do roku 1993 podílela na 110 inscenacích, její jméno je však zcela neznámé. Jistou perličkou k dotvoření její životní cesty je informace o tom, že v roce 1973 získala diplom ministerstva kultury SSSR.<sup>243</sup>

Výtvarnice narozené ve třicátých letech jakoby už lehčeji navázaly na své o desetiletí starší předchůdkyně a jejich tvorba byla již v podstatě suverénní. Je to první část žen, které obor vystudovaly a věnovaly se systematicky také scéně, byť tvořily jen v oblastních divadlech a jejich tvorba by se dala charakterizovat spíše jako kvalitně řemeslná než převratně umělecky průrazná. Byly to Eva Milichovská (1932) a Jarmila Křížková (1937). Eva Milichovská studovala nejdříve architekturu, poté scénografii na DAMU a od konce padesátých let působila jako výtvarnice v Horáckém divadle v Jihlavě, později v Českých Budějovicích a dalších divadlech. Právě Milichovská měla u profesora Trösterera lepší pozici oproti svým spolužákům: „*Holky mu nebyly vhod, protěžoval kluky, ... u mě to byla výjimka kvůli technickému zázemí, a proto, že jsem ten technický prostor chápala lépe než kluci.*“ Milichovská měla za sebou studium čtyř semestrů architektury, což Tröster velmi oceňoval. Tento pro studenty obávaný a zároveň milovaný profesor požadoval od studentů a studentek schopnost se orientovat v prostoru, což „*některým klukům trochu scházelo, protože divadelní prostor je něco jiného než namalovaný obraz.*“<sup>244</sup> Hned po škole nastoupila Milichovská do angažmá do jihlavského divadla, aby tam mohla nastoupit, musel se za ní profesor Tröster dokonce přimluvit, protože tehdejší ředitel Ladislav Panovec „*chtěl chlapa.*“ V druhé polovině šedesátých let z rodinných důvodů krátkodobě odešla od divadla a pracovala jako architektka Krajského projektového ústavu v Ústí nad Labem, po návratu pracovala opět jen na oblasti.<sup>245</sup> Velmi obdobný profesní osud měla Jarmila Křížková, která studovala před DAMU, kterou absolvovala v roce 1963, tři roky na Vysoké škole uměleckoprůmyslové u profesorky

<sup>243</sup> TAŠLOVÁ – VÍTOVÁ. 1983. Nestránkováno (heslo ČIHÁKOVÁ, Bohuslava).

<sup>244</sup> IDU. Rozhovor Viléma Faltýnka s Evou Milichovskou. Praha. Duben 2017.

<sup>245</sup> Příloha č. 14.

Hedviky Vlkové (to byl Trösterův požadavek, aby studenti a studentky před scénografií absolvovaly alespoň dva roky na některé umělecké škole). Dlouhá čtyři desetiletí byla stálou výtvarnicí Krajského divadla v Příbrami,<sup>246</sup> kde se projevila mnohdy odvážnými konstrukcemi a razantním výtvarným řešením, ve volném čase spolupracovala také s amatérskými soubory. Pro obě tyto výtvarnice je charakteristická schopnost řemeslně zvládnout koncepci prostoru a výtvarné řešení celku.

Začátkem šedesátých let prožívá renesanci divadlo nacházející se na pražských Vinohradech. To až do roku 1966 neslo název Divadlo čs. armády (teprve tehdy bylo přejmenováno na Divadlo na Vinohradech). Začala v něm působit generace reformních komunistů, mimo jiné: dramaturg František Pavlíček,<sup>247</sup> dramatik Pavel Kohout,<sup>248</sup> režisér Jaroslav Dudek,<sup>249</sup> působil tu scénograf a šéf výpravy Zbyněk Kolář.<sup>250</sup> Posledně jmenovaný zde právě v první polovině šedesátých let vytváří svá nejlepší díla, rovněž herecký soubor je umělecky na vrcholu. Kostýmní složku obstarávaly samozřejmě ženy: Kolářova manželka Radka Mikulová (1926), absolventka Uměleckopřemyslové školy, a Marcela Dudychová (1931), z Akademie výtvarných umění. Obě se podřizovaly výrazné scénografii Zbyňka Koláře, plnily skromně a poctivě dramaturgická a režijní zadání. Radka Mikulová se podílela na inscenacích Kohoutových dramaturgických *Josefa Švejka* (režie Pavel Kohout, 1963) a Čapkovy *Války s mlouky* (režie Jaroslav Dudek, 1963); Marcela Dudychová na slavné inscenaci Klímovy hry *Zámek* (režie Jaroslav Dudek, 1964) a Anouilhoovy hry *Skřivánek* (režie Jaroslav Dudek, 1965).

Výše uvedené výtvarnice se věkově příliš neliší od těch, které rovněž začaly tvořit v šedesátých letech a ač se specializovaly výhradně na kostým, jejich tvorbu nebylo možné považovat za „submisivní“ nebo „doplňkovou“. Jedná se o skupinu výtvarnic – výrazných individualit, které s ambiciózní suverenitou a neotřelým estetickým viděním významně spoluurčovaly podobu současné scénografie – jsou to především Irena Greifová (začátek tvorby 1961),

---

<sup>246</sup> Příloha č. 15.

<sup>247</sup> František Pavlíček (1923–2004), dramatik, scénárista a dramaturg.

<sup>248</sup> Pavel Kohout (1928), český a rakouský prozaik, dramatik a básník.

<sup>249</sup> Jaroslav Dudek (1932–2000), divadelní a televizní režisér.

<sup>250</sup> Zbyněk Kolář (1926–2013), scénograf a dlouholetý šéf výpravy Divadla na Vinohradech.

Helena Anýžová (zač. 1969), Marie Franková (zač. 1967), Alena Hoblová (zač. 1967) a Eva Švankmajerová (zač. 1962).<sup>251</sup> Tvorba těchto výtvarnic má jistý shodný rys – je pro ni typický humor, optimismus, hravost, ironie, nebraly se tak vážně jako výtvarnice předchozí generace (či jen ty o málo starší), postrádaly jakousi jejich „akademickou“ vážnost. Jedná se o solitérní nezařaditelné osobnosti a jejich dalším shodným znakem je, že patřily ke špičce filmového kostýmního výtvarnictví či se uplatnily jinde – Alena Hoblová sice nepůsobila ve filmu, ale mnoho let vytvářela kostýmy pro Československý soubor písní a tanců, a Eva Švankmajerová, osobitá a velmi kvalitní malířka, našla své působiště ve spolupráci s manželem Janem Švankmajerem na jeho surrealistických filmech.

Mezi tyto výtvarnice lze přiřadit již zmíněnou Ester Krumbachovou, ač byla o více než jedno desetiletí starší. Tato významná představitelka „zlatých šedesátých“, žena mnoha talentů a komplikovaná osobnost, se zapsala jako autorka kostýmů především do dějin kinematografie. Období, kdy se intenzivně věnovala scénografii (případně jen kostýmu) se týká padesátých a šedesátých let, kdy spolupracovala především s Miroslavem Macháčkem.<sup>252</sup> Společně vytvořili sedmnáct inscenací, z toho osm na jevišti Národního divadla (u pěti z nich byl autorem scény Josef Svoboda). Ačkoliv nejzásadnější tvorba Krumbachové spadá do šedesátých let, pro téma dějin žen v české scénografii je důležitý přelom padesátých a šedesátých let, kdy byla Krumbachová u dvou Macháčkových inscenací v Národním divadle, a to Karvašovy *Půlnoční mše* (1959) a Tolstého *Živé mrtvolky* (1960), autorkou celé výpravy. Podle dosavadních výsledků bádání to bylo poprvé od roku 1922, kdy bylo ženě umožněno realizovat na naší první scéně kompletní výpravu. Krumbachové scéna nebyla nikterak technicky náročná a nebyla tak průrazná jako komplikovaná scénografická řešení špičkových inscenací té doby. Jednalo se o náznakovou segmentální scénu, prvky architektury charakterizovaly prostředí v intencích realismu, nikoliv však v jeho zastavěné podobě, scéna byla uvolněná, mírně dekorativní, příliš kreativity nevykazující, což však šlo na vrub

---

<sup>251</sup> Tvorba Heleny Anýžové a Ireny Greifové je rozvedena v páté kapitole.

<sup>252</sup> Příloha č. 16.

spíše režijní koncepci než nedostatku invence. Naopak k těm oceňovaným pracím patří kostýmní řešení rovněž v Macháčkově režii Goldoniho *Poprasku na laguně* (1961, Národní divadlo, scéna Josef Svoboda), který byl jakýmsi výtvarným navázáním na meziválečnou avantgardu, která však již neměla potřebu být programově oproštěná a používá i hravé prvky „dekorativismu“ (například švy na záplatách). O rok později to byla inscenace Karvašovy hry *Antigona a ti druzí* (ve stejném inscenačním týmu) připomínající esteticky dobové asambláže s prvky „estetiky ošklivosti“, která opanuje jeviště o dobrých třicet let později.<sup>253</sup> Nejvíce citovaná je však kvůli své spolupráci s Josefem Svobodou na inscenaci Sofoklovy hry *Oidipús vladař* (1963, Národní divadlo, režie Macháček). Kostýmy Ester Krumbachové nejsou jen doplněním celku typovými dobovými oděvy, nýbrž svou jemností a drsností zároveň dotvářejí charakter celé inscenace. Divadlo nabídlo Krumbachové nepoměrně méně prostoru než film – ve své autobiografické knize *První knížka Ester* píše: „Já jsem byla, myslím, Bohem políbená, co se filmu týče.“<sup>254</sup> Výtvarně se spolupodílela na dílech režisérů Nové vlny, navíc autorsky na feministicky zaměřených filmech Věry Chytilové. Mezi nejvýznamnější díla patří *Démanty noci*, 1964, *Sedmikrásky*, 1966, *Ovoce stromů rajských jíme*, 1969, *Slaměný klobouk*, 1971; nejen výtvarně, ale i režijně realizovala film *Vražda inženýra Čerta*, 1970, byla autorkou scénářů (*Sedmikrásky*, *O slavnosti a hostech*, *Mučedníci lásky*, *Valerie a týden divů*), námětů a příležitostně se uplatnila i herecky.

V této době na sebe upozornila Alena Hoblová (1940).<sup>255</sup> Její tvorba byla zcela nezařaditelná a svébytná jako autorka sama. Navrhovala pro Soubor písní a tanců, kde se mohl plně uplatnit její styl, svou jednoduchou kresbou a plošnou barevností připomínající obrazy Josefa Čapka. Pro Škvorův balet *Doktor Faust* (Divadlo Oldřicha Stibora Olomouc, režie Jan Škoda, scéna Jiří Procházka) se zachoval rozsáhlý konvolut návrhů: jsou to plošné, jakoby prostřihované figury v dokonalé pitoreskní stylizaci a minimální barevnosti, které – jak svědčí

<sup>253</sup> Estetika ošklivosti se začala uplatňovat v 60. letech také v Polsku, rovněž u nás, například Fárovovo řešení inscenace *Ubu králem* v Divadle Na zábradlí v roce 1964, režie Jan Grossman.

<sup>254</sup> KRUMBACHOVÁ. 1994, s. 136.

<sup>255</sup> Alena Hoblová (1940), absolventka katedry scénografie (1967), v divadle působila jen krátce, později spolupracovala s Československých souborem písní a tanců a věnovala se knižní ilustraci.

fotografie z realizace, nebyly plně přenositelné na scénu. Skutečnost byla jen snaživým odleskem návrhů. Hoblové „kostýmy-objekty“, jdoucí do zdůraznění trojrozměrnosti, předjímalý principy, které budou rezonovat mnohem později. Především se jednalo o kostýmy k Pauerově opeře *Zdravý nemocný* (Národní divadlo, 1970, režie Hanuš Thein, scéna Květoslav Bubeník). Postavy byly vymodelovány z atributů příznačných pro jejich profesi: Purgon byl ověšen plastickými baňkami s projímadly, Argant – simulant v jakémsi „baby-oblečku“ plným volánků s namalovanými hlavičkami, Kleant, coby hudebník, měl kostým v siluetě basy s velkým listem notového papíru na břicho a vlasy z širokých rozježených pruhů též notového papíru, Toinetta v tvarově rokokovém kostýmku byla ověšená oválnými miniaturami portrétů.<sup>256</sup> I v tomto případě se jednalo spíše o samostatné objekty, navíc herci a herečky se během zkoušek bouřili kvůli jejich hmotnosti a omezení pohybu. Tyto kostýmy byly po několika reprízách staženy z provozu a spáleny na dvoře dílen divadla (o tři desítky let později se něco podobného přihodilo i Janě Prekové).<sup>257</sup> Možná i to byl důvod, proč se po této zkušenosti Hoblová divadelní tvorbě věnovala již jen výjimečně.<sup>258</sup>

Šedesátá léta ve scénografii byla důležitá především z toho důvodu, že se ženám ještě více pootevřely možnosti se realizovat. V této době působily jak výtvarnice již etablované (především ty zaměřené na kostým), tak začaly poprvé tvořit v této profesi promované výtvarnice, které začaly kontinuálně konkurovat svým mužským kolegům kompletní výpravou, byť tomu bylo zatím jen v menších regionálních divadlech. Jednalo se o další stupínek k demokratičtější podobě této profese pro ty, které přišly krátce poté a žádné genderové rozdíly si nepřipouštěly.

Okupace Československa vojsky Varšavské smlouvy v srpnu 1968 byla dalším zásadním a tragickým zlomem pro československou společnost, který vyvrcholil Pražským jarem. Po prvotním šoku z okupace nastalo mezi umělci

---

<sup>256</sup> Příloha č. 17.

<sup>257</sup> Velkou nevoli a odmítání herců v nich zkoušet vyvolaly kostýmy, které vytvořila pro inscenaci Durychova *Bloudění* v Národním divadle v roce 1998 (režie Jan Antonín Pitínský, scéna Jan Štěpánek).

<sup>258</sup> Kromě práce pro Československý soubor písní a tanců k její ojedinělé práci pro divadlo patřila v roce 1984 výprava baletu *Sen noci svatojánské* jejího tehdejšího partnera skladatele Václava Trojana (Janáčkovovo divadlo v Brně, režie a choreografie Luboš Ogoun).

vzepětí vedené vůlí překonat situaci, vydržet, posléze marná víra, že to bude jinak. Důsledky se neprojeví okamžitě, proto samotný rok 1968 není pro kulturu, respektive divadlo takovým mezníkem, jak by se mohlo zdát. Ještě v prvních dvou posrpnových sezónách hrálo divadlo *v české společnosti velmi důstojnou roli*.<sup>259</sup> Stále se navazovalo na šedesátá léta – typická byla žánrová pestrost, svobodné vyjádření, akcentace spolupráce jeviště a hlediště. Zásadní změny přišly až o dva roky později.

## **5. 1971–1989 – PROCES ETABLOVÁNÍ ŽEN VE SCÉNOGRAFII – METAFOROU A IRONIÍ PROTI NORMALIZAČNÍ ŠEDI**

### **5.1 Období tuhé normalizace (1971–1984)**

Vpád vojsk Varšavské smlouvy v srpnu roku 1968 a následné represe ukončily naděje na další demokratický politicko-společenský vývoj. Již se neopakovala brutalita represí padesátých let, již nehrozily popravy, období po sovětské okupaci v srpnu 1968 s sebou však přineslo další období nesvobody, byť v mírnějších intencích. Jednalo se o perzekuci se vším všudy, byť do jisté míry v pavlačově-zelinářské podobě – v duchu Havlova eseje – moc vykonávána bezmocnými.<sup>260</sup> Nástrojem se stal dokument Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti,<sup>261</sup> který kromě toho, že zdůvodňoval legitimitu vpádu vojsk na naše území, přinesl ideologické (prosovětské) směrnice a nařízení, upravující stávající legislativu. Ty začal záhy politický establishment uplatňovat v míře zasahující do každé oblasti veřejného a občanského života. Husákův termín normalizace, respektive konsolidace pregnantně vyjadřoval situaci, která

---

<sup>259</sup> Just. 2010. s. 105.

<sup>260</sup> *Moc bezmocných* – rozsáhlý esej Václava Havla z roku 1978 přinášející rozbor tehdejšího politického režimu přeložený do mnoha jazyků (věnovaný památce filozofa Jana Patočky).

<sup>261</sup> Termín vychází z Moskevského protokolu podepsaného dne 27. srpna 1968, dokument byl projednaný na XIII. sjezdu KSČ a schválený 11. prosince 1970 na zasedání ÚV KSČ.

nastala v politické i kulturně-estetické rovině. Období, které po okupaci následovalo, trvalo dlouhých téměř dvacet let, navzdory všem negativům přineslo – ve své druhé části – divadlu a scénografii zcela nové impulsy. Perzekuce sedmdesátých let neměla tak drastický průběh jako padesátá léta, přesto omezila nebo i zničila mnoho lidských osudů; konformismus, který většina občanů přejala jako způsob života, přispíval k morální devastaci ve společnosti. Období označil francouzský spisovatel Louis Aragon za Biafru ducha.<sup>262</sup> Jedním z jeho symptomatických projevů byl proklamativní podpis Anticharty divadelních umělců v budově Národního divadla (28. ledna 1977) a hudebníků (o týden později) v Divadle hudby. Organizačně propracovaná akce byla odezvou na Chartu 77,<sup>263</sup> která mimo jiné upozorňovala na nedodržování politických a občanských práv v Československu. Tato občanská iniciativa, úzce spojená se světem kultury, respektive divadla, byla jedinou iniciativou, která měla v době před rokem 1989 skutečný dopad. Ne všichni umělci se vůči ní vymezovali s více či méně deklarovaným negativním postojem – kupříkladu soubor Divadla na provázku byl v lednu 1977 vyzván k podpisu prohlášení Anticharta a po diskusích se k němu nepřipojil, čímž se dostal do opozičního postavení.

Zmírnění nesvobody a veškerých často absurdních omezení v tomto období (tedy po srpnu 1968), přišlo nečekaně ze strany Sovětského svazu jako důsledek reformních kroků (respektive perestrojky) Michaila Gorbačova v osmdesátých letech; ty přispěly k demokratizačním tendencím na území států bývalého Sovětského bloku, a v důsledku toho k pádu komunistické diktatury.

### 5.1.1 Odras politických změn v divadle

---

<sup>262</sup> Aragonův termín vycházel z území v Nigérii s názvem Biafra, kde v roce 1968 panoval hladomor. Viz HALA, Katia. *Šedesátá léta: „Zlatý věk“ českého divadla?* Teze k disertační práci. Rukopis. Nedatováno. s. 4.

<sup>263</sup> Charta 77 – neformální občanská iniciativa, která se zformovala v tehdejší Československu se záměrem vyjádřit se kriticky k nedodržování lidských a občanských práv tehdejší politikým establishmentem.



Systematické prověrky po roce 1968 a následné propouštění ze zaměstnání se nevyhnuly ani divadelnímu prostředí. K největším změnám na pozicích vedení divadel začalo docházet v sezoně 1970/71. Prověrky musely absolvovat nejen režimu nepohodlné osoby, ale i komunisté. Na základě výpovědi o svém postoji k událostem roku 1968 jim byla vydána nová členská legitimace, či byli z KSČ vyloučeni nebo vyškrtnuti (lidé, co se zapojili do Pražského jara, byli vyloučeni automaticky). Propouštění se týkalo především osob na vedoucích pozicích, ředitelů divadel, šéfů výpravy nebo dramaturgů. Na to, aby tato místa byla obsazována již pouze straníky, dohlížela po roce 1970 nově zřizovaná personální a kádrová oddělení. Ředitelský post musel opustit například Otomar Krejča (na jeho místo nastoupil herec Ladislav Boháč), ačkoliv Divadlo Za branou mělo velký úspěch nejen u nás, ale i v zahraničí. Přizpůsobení se režimu, odhlédnuto od etického a lidského aspektu, bylo mnohými akceptováno. Neformálně byli termínem „technický komunista“<sup>264</sup> označováni lidé (především ředitelé divadel), kteří svým vstupem do KSČ „přijali neprůstřelné vesty k zachránění existence divadla.“<sup>265</sup> Tak tomu bylo například u Jana Schmida ve Studiu Ypsilon, Oty Ornesta v Městských divadlech pražských a dalších. Ani perzekuce neprobíhaly podle jednoho vzoru, i vyškrtnutí scénografové, jako Otakar Schindler nebo Zbyněk Kolář: mohli ve své práci pokračovat, oba dokonce v zahraničí.

Veškeré polické změny kupodivu nevedly ke zrušení Pražského quadriennale – ředitelce Evě Soukupové se právě v inkriminovaném roce 1971 podařilo díky jejím vazbám na komunistické činitele, ale zřejmě také jejímu umění diplomacie, prosadit druhý ročník přehlídky a nadále v této tradici pokračovat. Tato skutečnost je i z dnešního pohledu pozoruhodná, uvědomíme-li si, že kontakty se zahraničím, které během prvního ročníku (v roce 1967) byly naprosto běžné, byly v této době zcela přerušeny. Svoji roli jistě sehrála samotná atraktivita přehlídky, díky níž se Československo mohlo prezentovat jako umělecky vyspělý socialistický stát.

---

<sup>264</sup> IDU. Rozhovor Viléma Faltýnka s Evou Milichovskou. Praha. Duben 2017.

<sup>265</sup> Rozhovor autorky s teatroložkou Helenou ALBERTOVOU. Praha 1. 3. 2017.

Dvě desetiletí od srpna 1968 do listopadu 1989 jsou zajímavá také z hlediska historie divadla. Není to doba velkých divadelních reforem, nevznikala žádná objevná technologicky komplikovaná scénografická řešení, důležitý byl však společenský význam divadla. Ačkoliv počátkem sedmdesátých let pohasínají impulsy tvůrčí svobody šedesátých let a všechny žánry se musí potýkat s nějakým omezením a schvalovacími procedurami, dochází současně k oživení, ať již vznikem malých scén či staggionových budov (tedy scén, které nemají vlastní soubor). Mnoho režisérů bylo donuceno působit mimo Prahu, kde díky tomu vznikaly ostrůvky tvůrčí svobody. Jednalo se mimo jiné o Jana Grossmana – významnou osobnost jak divadelní teorie, tak praxe, působícího dočasně v Chebu, ačkoliv měl za sebou několik úspěšných sezón v Divadle Na zábradlí, nebo Jana Kačera v Ostravě.

Normalizace byla dobou neustálých kompromisů a hledání cesty, jak obejít všudypřítomné zákazy, neboť cenzura zasahovala do všech složek divadelního provozu. Také scénografie musela procházet jistým schvalovacím procesem – konkrétně v pražském Mánesu pod hlavičkou Československého svazu výtvarných umělců, kde pravidelně zasedala několikačlenná komise. Její složení se měnilo, zasedali v ní například Jan Sládek, Ladislav Vychodil nebo Jindřiška Hirschová, kteří se vyjadřovali k návrhům svých kolegů a kolegyně. Nejednou se stávalo, že byly předkládané návrhy vráceny k překreslení, čímž byla údajně pověstná právě Hirschová.<sup>266</sup> Pouze po opatření návrhů razítkem svazu bylo možné je v dílnách realizovat a mohl za ně být vyplacen autorský honorář. Zajímavé je, že s odstupem více než tří desetiletí tento schvalovací proces vnímají osobnosti scénografie různě. Pro jedny to byla krajně nepříjemná záležitost s jasnými znaky cenzury a čekání na chodbě před vstupem ke komisi přirovnávali k obávané zkoušce ze studií, jiní ho charakterizují jako bezvýznamnou formalitu, ba frašku, při níž se na návrhy často nikdo ani nepodíval, především, byl-li v komisi nějaký kolega či blízká osoba. Tato skutečnost nebyla v zorném poli této práce, proto teprve čeká na hlubší výzkum,

---

<sup>266</sup> Z rozhovorů autorky s Janou ZBOŘILOVOU, Josefem JELÍNKEM, Janou PREKOVOU a Janem DUŠKEM.

neboť zřejmě ne všichni tímto schvalovacím procesem museli procházet<sup>267</sup> a mnohdy o něm nevědí ani ti, kdo o scénografii píší odborné studie. Ať byla míra této kontroly během přípravné fáze jakákoliv, je jisté, že scénografie byla na rozdíl od dramát, tedy psaných textů, jichž se zákazy dotýkaly nejvíce, v jednodušší situaci. Skryté významy v návrzích a později v realizacích nebylo tak jednoduché rozpoznat, a tím pádem kontrolovat a posléze zakázat. Výtvarná složka tak nabývala v období normalizace na významu; cenzoři (na generálních zkouškách byla přítomna komise, která rozhodovala o ideologické nezávadnosti díla) – na rozdíl od diváků – ne vždy dokázali skryté náznaky a metafory odhalit, proto nemohlo dojít k postihu.

### 5.1.2 Fenomén akční scénografie

Jak vyplývá z výše uvedeného, po roce 1968 byla metafora a ironie jedinou možnou formou hlubšího či kritického sdělení a vizuální stránka mohla suplovat výpověď dialogu nebo monologu. I to je možná důvod, proč v sedmdesátých a osmdesátých letech u nás tak zdomácněla takzvaná akční scénografie. Jednalo se o tvorbu inspirovanou stylem *arte povera*,<sup>268</sup> založenou na nových experimentálních inscenačních principech. Navzdory tomu, že správnost překladu termínu akční scénografie bývá zpochybňována,<sup>269</sup> adekvátně charakterizuje poetiku a inscenační styl, který představuje – především jeho variabilitu a multifunkčnost. Stylově neurčitá scéna (v některých případech byl zrušen nebo narušen divadelní portál)<sup>270</sup> jakoby pozbyla svůj výtvarný význam. Akční scénografie však přinesla důležité novum, a to povýšení funkce kostýmu. Díky formálnímu a významovému posunu

---

<sup>267</sup> Například Marta Roszkopfová, tvořící především na Moravě, se údajně tohoto schvalovacího procesu nikdy neúčastnila. Rozhovor autorky s Martou ROSZKOPFOVOU. Praha 8. 8. 2017.

<sup>268</sup> *Arte povera* – chudé umění, z italského, umění 50. a 60. let 20. století, nekomerční, konceptuálně zaměřené a materiálově provizorní umění odmítající klasickou formu umění.

<sup>269</sup> Termín v ruském originále „Действительная сценария“, který poprvé použil sovětský kritik Viktora Berjozkin, přeložila do češtiny Helena Suchařípová jako „akční scénografie“.

<sup>270</sup> K narušování hranice portálu docházelo též komponenty umístěnými do hlediště (například Otakar Schindler do hlediště rozmístil holé stromky v inscenaci *Rváč* v Divadle E. F. Buriana v roce 1973 v režii Jana Kačera).

vyžadujícímu interakci diváků se kostým často měnil ve scénu, a naopak scéna v kostým. Prostřednictvím herecké akce docházelo k proměně znaku, funkce a významu scénického objektu. Stejně tak jako v umění nepřichází nic z čistého nebe, tak i akční scénografie měla své předchůdce. Emil František Burian v rámci Theatergraphu Miroslava Kouřila realizoval roku 1939 hru belgického symbolistického dramatika Maurice Maeterlincka<sup>271</sup> *Alladina a Palomid*, během níž diváci procházeli různými prostory divadla a prostřednictvím multivýznamových rekvizit docházelo k podněcování divákovy imaginace.<sup>272</sup> Jednalo se nejen o předobraz akční scénografie, ale i žánr site specific a imerzivního divadla,<sup>273</sup> které se objevilo o více než půl století později. Dále jako předobraz této poetiky je možné zmínit některá scénografická řešení Josefa Svobody,<sup>274</sup> ač akční scénografie je svou podstatou vymezením proti povaze tvorby, kterou tento scénograf představoval. Za jednu z nejtradovanějších inscenací, předjímající principy akční scénografie v šedesátých letech, je považováno Fárové scénografické řešení *Krále Ubu* v Divadle Na zábradlí v roce 1964 v režii Jana Grossmana. Vzhledem k tomu, že v období normalizace měla divadla omezené finanční prostředky, ne vždy se jednalo o záměrně promyšlená řešení a často svoji roli hrál okamžitý nápad z nouze, který se tak stal principem na dobu více než jednoho desetiletí. Mezi nejvýznamnější představitele patřili Jaroslav Malina, Miroslav Melena a Jan Dušek, ale právě toto období otevřelo mnoho možností k realizaci jejich kolegyním.

---

<sup>271</sup> Maurice Maeterlinck (1862–1949), belgický dramatik, básník a esejista, představitel symbolismu, nositel Nobelovy ceny za rok 1911.

<sup>272</sup> „Není zde skutečných předmětů, jsou jen jejich materiálová schémata. Kus skla v dřevěném rámu nahrazuje pro diváka představu okna...“ Jindřich Honzl – In: OBST, Milan – SCHERL, Adolf. *K dějinám československé divadelní avantgardy*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd. 1962. s. 39.

<sup>273</sup> Site specific - autentické a unikátní projekty vázané na určitý konkrétní prostor, který se stává základní inspirací i místem realizace (nejen) divadelního projektu; často se jedná o opuštěné chátrající budovy či technické stavby. Zkušenosti z těchto projektů se posléze odráží i v inscenacích tzv. kamenného divadla, jako je tomu například u *Krále Leara* v Národním divadle Jany Prekové v režii Jana Nebeského (2011). Imerzivní (neboli pohlcující) divadlo – je varianta site specific žánru, které bourá hranice mezi divákem a hercem.

<sup>274</sup> Například pro inscenace *Komik*, *Zlatý kočár* a *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou*.

### 5.1.3 Scénografky v době normalizace

Normalizace samozřejmě nepředstavovala homogenní časoprostor, zcela jiná situace byla na jejím počátku a naprosto odlišná na jejím konci; a právě v druhé polovině tohoto období, tedy v osmdesátých létech, ženy – scénografky již ovládaly poměrně velký prostor. Obdobně tomu bylo v německo-jazyčném scénografickém prostředí: Bettina Behr označuje období do sedmdesátých let minulého století jako *ženám nepřátelské klima*.<sup>275</sup> Tato charakteristika zní příliš pejorativně, pravdou je, že do sedmdesátých let, vyjma kostýmu, ženy naprosto rovné šance jako jejich mužští kolegové neměly. Když se Marta Roszkopfová hlásila na katedru scénografie, byla předem varována, že se tam nedostane. Tröster ji sice během přijímacího pohovoru potrápil, nakonec ji ale přijal se slovy „*no dobrá, tak to zkusíme s babou*“.<sup>276</sup> To byl pro ni první signál, že to ženy nebudou mít zřejmě jednoduché. Skutečnou vstupní branou pro etablování žen v oboru scénografie, čímž je míněno, že se nevěnují již jen kostýmům a začínají skutečně mužům konkurovat, jsou osmdesátá léta. Právě akční scénografie ženám otevřela nové možnosti tím, že nereprezentovala „velkou“ scénografii technicky a finančně náročných řešení scén. Nová poetika přinášela i jiné kategorie než jen estetické a dramatické, měla hlubší význam společenský. Dalším, nikoliv nepodstatným jevem byla skutečnost kolektivní povahy divadla té doby, která mohla mít také svůj vliv. Divadlo přestalo být privilegovanou sférou, ztratilo na jisté prestiži profese pro „vyvolené“. Inscenační týmy působily jako tvůrčí materie, ač byly tvořeny silnými osobnostmi, které však příliš nevyčnívaly, jak tomu bylo například ve dvacátých a třicátých letech či koncem let padesátých.

Jak již bylo řečeno, sedmdesátá a především osmdesátá léta jsou obdobím, kdy se kostým dostává do centra pozornosti, kdy svojí složitou strukturovaností povýšil výtvarně-dramatický význam celku a mnoha

---

<sup>275</sup> BEHR. s. 42.

<sup>276</sup> To byl pro Martu Roszkopfovou první signál, že to ženy nebudou mít zřejmě jednoduché, ve své další kariéře se však, dle svých slov, s ničím obdobným nesetkala. Rozhovor autorky s Martou ROZSKOPFOVOU. Praha 8. 8. 2017. Výtvarnice navíc tuto katedru nedostudovala, přešla společně se svým profesorem Ladislavem Vychodilem na Vysokou školu múzických umění do Bratislavy.

inscenacím začal dominovat. V této době se stalo neopodstatněné lehce dehonestující označení výtvarnic jako „hadropletky“ nebo „hadrářky“, s nímž se ostatně některé výtvarnice setkávají dodnes.<sup>277</sup> Právě za kostýmy začaly od konce šedesátých let získávat výtvarnice ocenění na Pražském quadriennale. První oceněnou byla Ludmila Purkyňová, která získala zlatou medaili již na prvním ročníku přehlídky v roce 1967. Na tom dalším, v roce 1971, to byla Helena Bezáková, v roce 1975 Jarmila Konečná a v roce 1979 Margita Polónyová. To, že především právě na Slovensku působící výtvarnice byly tak úspěšné, jistě není náhoda, neboť na bratislavské VŠMU, kterou vedl Ladislav Vychodil, měly kostýmní výtvarnice velmi dobré podmínky. Hovoří se o nich jako o slovenských výtvarnicích, byť se některé z nich narodily na českém území (Ludmila Purkyňová v Hradci Králové a Stanislava Vaníčková v Praze). Především právě Ludmila Purkyňová, v rámci svého pedagogického působení od roku 1958 jako externistka a od roku 1968 vedoucí katedry kostýmu na zmíněné škole, ovlivnila několik generací (například Josefa Jelínka nebo Martu Roszkopfovou). Sama považovala v roce 1953, kdy přišla do Bratislavy, obor – ve srovnání s řešením scény – za opomíjený. Musela si osvojit znalost dílenské realizace kostýmů, proto také lze z jejích návrhů přečíst téměř všechno.<sup>278</sup> Pro její způsob práce je typický neobyčejný cit pro barevné kombinace a povahu materiálu, přičemž v této oblasti experimentovala a přinesla řadu inovací. Působila v mnoha divadlech po celém Československu, především však ve Slovenském národním divadle v Bratislavě. Právě ona se v průběhu své kariéry v roce 1981, jako jediná výtvarnice Československa, dočkala monografie. Je pravda, že měla oproti svým kolegyním jiné podmínky. Byla členkou Komunistické strany, díky čemuž mohla v roce 1977 pedagogicky působit jeden semestr na univerzitě v Hamburku. V roce 1970 získala Státní vyznamenání Za vynikající práci a v roce 1980 titul Zasloužilá umělkyně. Vedle na Slovensku působících výtvarnic<sup>279</sup> získala na Pražském quadriennale v roce 1975 ocenění také, již zmíněná, Jarmila Konečná. Její kariéra neobsahovala jen

---

<sup>277</sup> Na základě osobních rozhovorů s výtvarnicemi při přípravě výstavy *Proměny: Divadelní výtvarnice na přelomu tisíciletí* v roce 2008.

<sup>278</sup> MAREŠOVÁ, Sylva. *Ludmila Purkyňová*, katalog k výstavě. Praha: Divadelní ústav. 1976. str. 3.

<sup>279</sup> Ludmily Purkyňové, Heleny Bezákové, Margity Polónyové a Stanislavy Vaníčkové.

scénografickou tvorbu. V letech 1974–1982 byla vedoucí Scénografického odboru Divadelního ústavu a současně působila od roku 1977 do devadesátých let jako kostýmní výtvarnice Divadla na Vinohradech. Od roku 1979 vyučovala na DAMU. I ona byla členkou Komunistické strany a v roce 1983 jí byl udělen titul Zasloužilá umělkyně. Možnosti profesionální realizace výtvarnic (a stejně tak výtvarníků) bohužel politická příslušnost velmi ovlivňovala. Mohly bez problémů pracovat na oblasti, ale nebylo jim, jako v případě Milichovské a Křížkové, umožněno působit na pražských scénách (ač obě v Praze žily).<sup>280</sup> Obdobně se vyjadřovala i rovněž v Praze žijící nestranická Květuše Kovářová, která působila v Šumperku. Ani pro ni nebylo její dočasné působení daleko od místa bydliště, vzhledem k tomu, že byla samoživitelkou s malou dcerou, jednoduché. Existovaly jistě výjimky, ale většinou to tak v praxi v hlavním městě fungovalo. Křížová to dokládá na příkladu jejího kolegy Michala Hesse, který působil mnoho let na oblasti především v Chebu, jakmile však vstoupil do strany, dostal angažmá v Divadle S. K. Neumanna, kde od konce sedmdesátých let do začátku devadesátých vytvořil přes čtyři desítky výprav. Při bližším pohledu na obtíže, které například Křížková s působením v Příbrami (a rodinou s dvěma dětmi v Praze) měla, je to, že z kariérních důvodů do strany nevstoupila, obzvlášť obdivuhodné.

V této době se začínají častěji prosazovat také ženy režisérky, ač se ojediněle vyskytovaly již dříve, jako Inge Koutecká-Švandová, Eva Tálská, Jana Kališová, Lída Engelová, Jaroslava Šiktancová a o něco později Hana Burešová. Režisérky si často vybíraly ke spolupráci také ženy a naopak některé výtvarnice, jako Jana Zbořilová, práci s nimi (při srovnání práce s muži – režiséry) vyzdvihuje jako *odpovědnější a svědomitější*.<sup>281</sup> V osmdesátých letech se scénografka mohla spíše než v předchozích obdobích podílet na celkové výtvarné realizaci inscenací – například právě Zbořilová byla v letech 1984–1989 šéfkou výpravy v Západočeském divadle v Chebu, což stále nebylo zcela běžné. Ženám se tedy otevřely do té doby nebývalé možnosti, přesto

---

<sup>280</sup> Toto vyplývá z rozhovoru, který vedla Jarmila Křížková s Vilémem Faltýnkem. Křížková členství vždy odmítla, Milichovská byla krátce, ale poté v šedesátých letech vystoupila. Viz. IDU. Rozhovor Viléma Faltýnka s Jarmilou Křížkovou. Praha. Únor 2017.

<sup>281</sup> KOUBSKÁ, Vlasta: *Jana Zbořilová*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav. 2016. s. 44.

se teatroložka Helena Albertová ještě v roce 1984 zamýšlí nad tím, proč se ženy „*tak snadno (nebo nesnadno?) vzdávají možnosti řešit scénický prostor?*“<sup>282</sup> Ačkoliv pro mnohé především začínající výtvarnice znamenala normalizace počátek jejich kariéry a nových možností, pro jiné znamenala přesný opak. Týkalo se to těch, které emigrovaly (například Hany Maškové, jedné z prvních absolventek katedry scénografie), ale i těch, které v republice zůstaly. Ester Krumbachová měla od roku 1970 zákaz činnosti kvůli spolupráci na filmech, které byly později oceňovány jako trezorové a ona sama označena za „oporu kontrarevoluce“.<sup>283</sup> V období normalizace v divadle v podstatě nepůsobila – výjimkou je realizace kostýmů u tří inscenací (dvě v Městských divadlech pražských a jedné v Divadle J. K. Tyla v Plzni), žádné scénické řešení jí zřejmě nebylo umožněno.

V sedmdesátých letech nastupuje generace výrazných žen, které již od počátku své divadelní praxe vytvářejí celou výpravu. Tyto výtvarnice svým originálním rukopisem a uměleckým cítěním ovlivňovaly vizuální podobu českého divadla. Navzdory tomu, že oficiální scény pracovaly výhradně se zavedenými výtvarníky (muži) a nebylo jednoduché prorazit, se jim podařilo najít uplatnění a od té doby, již několik desetiletí, být platnou konkurenční součástí oboru. Právě to je případ Marty Roszkopfové,<sup>284</sup> která přešla z DAMU studovat do Bratislavy k profesoru Vychodilovi a poté absolvovala roční stáž na Akademii výtvarných umění u legendy polského divadla Józefa Szajny.<sup>285</sup> Právě jeho estetika krásy a krutosti a výraz výtvarně-dramatické syrovosti plně konvenoval uměleckým představám začínající výtvarnice. Tato stáž se velmi pozitivně odrazila na jejich profesionálních začátcích nejen po umělecké stránce.

---

<sup>282</sup> ALBERTOVÁ, Helena. *Scénografie Marty Roszkopfové*, katalog k výstavě. Praha: Divadelní ústav. 1984. Nečíslováno.

<sup>283</sup> Tak ji a Pavla Juráčka charakterizoval tehdejší dramaturg Filmového studia Barrandov Ludvík Toman. In: MÁZLOVÁ. 2007. s. 7.

<sup>284</sup> Marta Roszkopfová (1947), vystudovala Střední průmyslovou školu textilní v Brně a poté v letech 1968–1973 scénografii na Vysoké škole múzických umění v Bratislavě u Ladislava Vychodila a Ludmily Purkyňové. V sedmdesátých a osmdesátých letech byla v angažmá Divadla Petra Bezruče v Ostravě, od devadesátých let je na volné noze a stále pracuje v divadlech po celé České republice a někdy i v zahraničí. Konvolut scénických i kostýmních návrhů Marty Roszkopfové tvoří podstatnou část scénografické sbírky Institutu umění – Divadelního ústavu. Od roku 1969 pravidelně vystavovala na Pražském quadriennale a na Salonech české scénografie. Její návrhy byly opakovaně v letech 1981 (kolektivní cena), 1984 a v roce 1998 oceněny Zlatou medailí za nejlepší divadelní kostým na Triennale v srbském Novém Sadu.

<sup>285</sup> Jozef Szajna (1922–2008), polský režisér, scénograf, dramatik a teoretik.



Díky ní nabyla sebevědomí a odvahy pouštět se do originálních řešení, s nimiž se právě u těchto mistrů polské divadelní scény mohla seznámit. Tento náboj tvůrčí energie a suverenity do rozjezdu kariéry byl v té době ještě velmi zapotřebí. Roszkopfová sama je autorkou drsně zemitého a zároveň oduševnělého rukopisu, ve kterém se zrcadlí reálný obraz hornické Ostravy, kde působí (především Divadlo Petra Bezruče) a žije. Její styl je expresivní a emocionální, bez jakékoliv sentimentality, kostým a scéna jsou pro ni neoddelitelné složky jedné materie, v mnoha případech je rovněž autorkou divadelních plakátů. Má velký cit pro vizuální vnímání dramatického celku, odmítá kategorie jako ornament či ilustrace. Její návrhy jsou výstavně vděčné artefakty, ačkoliv jsou malovány často jen na obyčejném balicím papíře, což mimochodem vypovídá o jejím racionálním a pokorném přístupu k práci jako takové. Roszkopfová byla první výtvarnicí, která se od svých mužských kolegů *nenechala vyšachovat jen ke kostýmu*<sup>286</sup> a brzy si získala zasloužený respekt. Spolupracovala s mnoha režiséry – v Divadle Petra Bezruče to byli pro její umělecké utváření nejdůležitější osobnosti jako Pavel Palouš (mimo jiné v roce 1982 inscenace Hrabalových *Ostře sledovaných vlaků*<sup>287</sup> a hra maďarského dramatika László Gyurkó *Elektro, má láska* nebo 1984 Ibsenův *Peer Gynt*) a Josef Janík (například dvě hry Jeana Anouilha *Antigona*, 1979 a *Skřivánek*, 1982, Shakespearovo drama pod názvem *Tragický příběh Hamleta*, 1984, Gogolův *Revizor*, 1988 a mnohé další). Spolupracovala také s Miroslavem Krobotem – v roce 1993 realizovali hru bratří Mrštíků *Rok na vsi* v Národním divadle, která byla oceněná Cenou Alfréda Radoka v kategorii nejlepší inscenace roku.

Rovněž pro Janu Zbořilovou<sup>288</sup> byl kostým nedílnou součástí celku. Již od počátku studia na DAMU vynikala perfektní kresbou, která je pro ni charakteristická. Od konce sedmdesátých let působila v Brně, především

---

<sup>286</sup> ALBERTOVÁ, Helena. *Scénografie Marty Roszkopfové*, katalog k výstavě. Praha: Divadelní ústav. 1984. Nečíslováno.

<sup>287</sup> Příloha č. 18.

<sup>288</sup> Jana Zbořilová (1953), vystudovala v roce 1972 školu Václava Hollara a poté katedru scénografie na DAMU u profesora Michaela Romberga. V letech 1990–2016 působila pedagogicky na katedře scénografie v Praze. V roce 1981 získala kolektivní Zlatou medaili na Triennale Novi Sad v Jugoslávii, roku 2001 byla tamtéž oceněna individuální Zlatou medailí za kostýmy. Spolupracovala také s filmem a televizí – například na Baladě pro banditu (1975) či proslulém Kleinově seriálu o básnících.

spoluvytvářela podobu inscenací Divadla Husa na provázku (v té době Divadlo na provázku). Od roku 1984 byla v angažmá v Západočeském divadle v Chebu, kde byla navíc šéfkou výpravy. Stále však dojížděla kromě jiného do Brna, kde jí byla blízká „provázkovská“ poetika plná básnických metaforických obrazů, inspirovaná často cirkusovým prostředím. Byla jednou z osobností akční scénografie, jejíž principy dokázala plně a vynalézavě realizovat, jako například v inscenaci *Píseň o Viktorce*, kde se *textil proměnil ve splav, na jehož úpatí byl nashromážděn nábytek – stará kamínka, židle, stůl nebo skříň. Exteriér bleskově přecházel v interiér, všechny objekty měnily prvotní významy.*<sup>289</sup> Zbořilová během své kariéry spolupracovala s mnoha režiséry a režisérkami, například Jiřím Menzelem, Miroslavem Krobotem, Ladislavem Smočkem, Evou Tálskou,<sup>290</sup> Zdeňkem Pospíšilem, Arnoštem Goldflamem, Peterem Scherhauferelem nebo Janou Kališovou. Svými kostýmy se podílela na prvním vědomém pokusu o postmoderní inscenaci v našich zeměpisných šířkách, jímž byl hudebně-dramatický útvar Ludvíka Kundery a Miloše Štědrone *Chameleon aneb Josef Fouché* režiséra Petera Scherhaufera z roku 1984 (autor scény Ján Zavarský).<sup>291</sup> Text obsahoval řadu kritických postojů zaměřených proti vládnoucí moci, proto byla inscenace považována v té době za jeden z nejodvážnějších divadelních počínů té doby.<sup>292</sup> Do povědomí širšího publika se dostala jako autorka kostýmů brněnské divadelní inscenace Bolka Polívky *Šašek a královna*.<sup>293</sup>

Stejně tak se od začátku sedmdesátých let soustředila jak na kostýmní, tak scénickou část výpravy Ludmila Pavlousková.<sup>294</sup> V osmdesátých letech spolupracovala s Janem Grossmanem (v době, kdy musel z politických důvodů opustit Divadlo Na zábradlí), dále také s režisérkou Lídou Engelovou, s níž vytvořila téměř čtyřicet inscenací. Pro její scény byla charakteristická jistá elementárnost – soustředění na základní znak, na rozdíl od kostýmů, které byly

---

<sup>289</sup> KOUBSKÁ. 2016. s. 45.

<sup>290</sup> Příloha č. 19.

<sup>291</sup> ZAVARSKÝ, Ján: *Priestor a priestory súčasnej scénografie*. In: V hľadání prameňov. Bratislava: Vysoká škola výtvarných umění. s. 40.

<sup>292</sup> KOUBSKÁ. 2016. s. 34.

<sup>293</sup> B. Polívka – Ch. Poullain: *Šašek a královna*. Divadlo na provázku, 1983, režie Bolek Polívka, scéna Dušan Ždímal.

<sup>294</sup> Ludmila Pavlousková (1946), absolventka scénografie na pražské DAMU u profesora Ladislava Vychodila před tím, než odešel do Bratislavy.

více ornamentální a výpravné. Na více než polovině inscenací (z celkového počtu sta) spolupracovala se svým manželem scénografem Michalem Hessem, tím pádem však byla ona tou, kdo dělal kostýmy a on scénu. Mezi její nejvýznamnější inscenace, kde vytvořila scénu i kostýmy, patří Anouilhova *Medea* v režii Lídy Engelové v roce 1978 v Divadle J. K. Tyla v Plzni.<sup>295</sup> Po celé ploše scény byla natažena hrubá zlatě oranžová plachta rozbíhající se do ostrých cípů, vyznačující bolestný prostor Medeina dramatu. Kostýmy ani v nejmenším neupomínali na antiku, jednalo se o hrubé, potrhané úplety kontrastující s obnaženou pokožkou lidských těl. Pro všechny její kostýmy, zvláště u her historických, je charakteristická vrstevnatost použitého materiálu. Vrcholným kostýmním souborem jsou Pavlouskové návrhy k historické hře Josefa Boučka o Albrechtovi z Valdštejna *Popel a hvězdy*, kterou režíroval v Západočeském divadle v Chebu Jan Grossmann v roce 1978. Kostýmy téměř hmatatelně naplňují název hry: jsou doslova vymodelované z lesklých a drsných textilií. Už na návrzích a posléze na fotografiích jakoby probleskovaly jiskry v popelu, přitom v surové kontuře respektují základní linii barokních kostýmů a navozují hmatatelný pocit šerosvitu barokních obrazů. Pavlousková uspořádala s manželem v roce 1983 výstavu v Galerii výtvarného umění v Chebu.

Jana Preková<sup>296</sup> sice začala působit již na počátku osmdesátých let, avšak charakterem své tvorby patří spíše do let devadesátých, respektive do současnosti. Stejně jako Pavlousková a Zbořilová absolvovala v roce 1983 katedru scénografie a již o rok později se podílela na divadelním, ale především společenskou apelativností zásadním *Společném projektu na téma Cesty (křižovatky – jízdni řády – setkání)*, realizovaném spojením čtyř studiových divadel.<sup>297</sup> O dva roky později, čili pouhé tři roky po absolutoriu, což nebylo pro absolventa, natož absolventku příliš obvyklé, jí byla svěřena výprava k inscenaci hry Brendana Behana v režii Jana Nebeského *Rukojmí* na jevišti Nové scény pod hlavičkou Národního divadla. Právě zde se již na začátku své kariéry setkala

---

<sup>295</sup> Příloha č. 20.

<sup>296</sup> Jana Preková (1956), v roce 1983 absolvovala scénografii na pražské DAMU.

<sup>297</sup> Jednalo se o tato divadla: Divadlo Na provázku v Brně, Divadlo Na okraji v Praze, Ha-Divadlo v Prostějově a Studio Ypsilon v Praze

se zásahy cenzurního charakteru.<sup>298</sup> Normalizace československým výtvarníkům a výtvarnicím znemožňovala přímou konfrontaci se zahraniční tvorbou, což vedle občasných inspirací články v zahraničních časopisech (které nebylo jednoduché obstarat), suplovalo pouze Pražské quadriennale. Právě na tvorbu Jany Prekové v době jejího studia měla zásadní vliv expozice Spolkové republiky Německo na čtvrtém ročníku této přehlídky v roce 1979. Jednalo se o tvorbu jedné z oceněných výtvarnic Barbary Bilabel,<sup>299</sup> která velmi neotřelým způsobem prezentovala několik dějových fragmentů z inscenace *Bezvýznamná žena* Státního divadla ve Stuttgartu. Vzhledem k tomu, že ještě téměř deset let poté nebylo možné se zcela svobodně umělecky vyjádřit, se tento vliv a inspirace západními vlivy v tvorbě Prekové, které odpovídaly jejímu nekonvenčnímu uměleckému zaměření, měly možnost naplno projevit až v devadesátých letech.

V sedmdesátých a osmdesátých letech spoluutvářelo výtvarnou podobu divadla velké množství výtvarnic, které byly v té době již etablované a pracovaly v úzké spolupráci s výtvarníkem scény, například s Jaroslavem Malinou – v případě Heleny Anýžové a Marie Frankové a s Ivo Žídkem u Ireny Greifové. Nedekoratívním, hravějším a znakovým přístupem k prostoru a kostýmu, který byl spoluvytvářen hercem, přispěly tyto výtvarnice k rozšíření nového způsobu tvorby, tedy akční scénografie. Na rozdíl od tvorby generace jejich předchůdkyň, jako byla Konečná, Hirschová nebo Filipi, jejichž kostýmní návrhy byly sice udělány s výtvarnou i technickou zručností, však nepřekročily (až na výjimky) funkci pracovního materiálu – postrádaly autenticitu a jistou uměleckou bravurnost a jsou zaměnitelné. Navzdory tomu se u některých, jejichž autorkami byly Greifová, Anýžová, Franková, Hoblová a další, jedná o autentická drobná umělecká díla. Na tom se zřejmě odrazilo vědomí možnosti jejich prezentace na výstavách jako Pražské quadriennale a Salony scénografie, s čímž starší výtvarnice nikterak nekalkulovaly. Rozdíl v atraktivitě návrhů těchto dvou „skupin“ je doslova do očí bijící.

---

<sup>298</sup> Rozhovor autorky s Janou PREKOVOU. Praha 27. 6. 2017.

<sup>299</sup> Barbara Bilabel (1939), německá scénografka a režisérka, feministicky se angažující umělkyně.

Většina z nich prošla studiem scénografie. Výjimkou byla Helena Anýžová,<sup>300</sup> která neabsolvovala žádné odborné vzdělání (navštěvovala jen nezávazně přednášky na různých humanitních fakultách), přesto se dokázala velmi záhy a výrazně uplatnit mezi profesionálními výtvarníky a výtvarnicemi. Tato „víla, která, když letěla, domy padaly“<sup>301</sup> byla velmi silná osobnost – své kostýmní záměry si dokázala prosadit s razancí neodpovídající jejímu křehkému vzezření. Její kresba měla originální rukopis nepostrádající ironii, nadsázku, lehkou lascivnost, zároveň v něm nechyběla jistá poezie naivních malířů. Také ona byla jednou z těch, kdo spoluvytvářel podobu akční scénografie. V letech 1968–1982 působila v Divadle F. X. Šaldy v Liberci, poté přešla do Jihočeského divadla v Českých Budějovicích (1982–1991). Právě v divadle v Liberci, které bylo v té době výjimečné, především díky osvíceným osobnostem – režiséru Karlu Královi a dramaturgyni Vlastě Gallerové, na tehdejší (šedou normalizační) dobu neotřelou dramaturgií a vysokou uměleckou úrovní, vytvořila svá nejvýznamnější díla. Byly to například inscenace v režii Milana Votruby Shakespearova *Bouře* (1968) a *Klauni z Avignonu* Güntera Weisenborna (1975)<sup>302</sup> a *Vévodkyně z Malfi* Johna Webstera (1976, režie Jaroslav Král). Sama se charakterizovala jako vyznavačka „krásné linky“.<sup>303</sup> Její návrhy kostýmů jsou jemné, uměřené a harmonizující, co se týče barevné škály, nepostrádají jemnou hravost, zároveň však mají skrytý náboj. Dokázala propojit étos cudnosti a plachosti s eroticky podbarveným zanícením. Spolupracovala s režiséry Ivanem Baladřou, Milošem Horanským, Karlem Křížem a dalšími, významná byla její spolupráce s výtvarníkem Jaroslavem Malinou (na více než 70 inscenacích) a především v žánru opery s Janem Vančurou (například *Tajemství*, *Rusalka*, *Lucia de Lammermoor*, *Netopýr*, *La Traviata* a mnohé další). Jako první, navíc jedné z mála českých výtvarnic se jí dostalo komorní výstavy v roce 1981 v prostorech foyer Divadla na Vinohradech. V roce 1995 proběhla v Divadle Labyrint výstava s názvem *Divadlo jako týmová tvorba. Karel Kříž a jeho spolupracovníci*, kde byla Anýžová společně s dalšími tvůrci

---

<sup>300</sup> Helena Anýžová (1936–2015).

<sup>301</sup> ZDEŇKOVÁ, Marie. *Helena Anýžová*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav. 2015. s. 131.

<sup>302</sup> Příloha č. 21.

<sup>303</sup> Rozhovor autorky s Helenou ANÝŽOVOU. Praha. Leden 2015.

(například scénografem Jaroslavem Malinou a fotografem Vladimírem Svobodou) jednou z vystavujících. Výstava neměla katalog, jen rozsáhlejší leták, ve kterém kritička Jana Machalická shrnula Anýžové tvorbu: „*Hodnota její práce nespočívá jen v namalovaných obrázcích – jedná se spíše o společné úvahy o smyslu a poslání té které inscenace, o jeho hledání spolu s ostatními tvůrci, o nacházení výsledné harmonie, kde kostým tvoří jeden nesmírně důležitý akord. Akord probouzející ze spánku jevištní postavu – její svět a téma. Kostým nejsou šaty – a přece musí napomoci udělat člověka a jeho svět, myšlení, filozofii života.*”<sup>304</sup> Ačkoliv je na první pohled zcela rozdílná, nejen co se osobnosti, ale i výtvarného rukopisu týče, měla mnoho společného s vrstevnicí Irenou Greifovou. Pro obě je charakteristické, že jsou nezařaditelné a vedle své hlavní divadelní práce za sebou zanechaly také nepřehlédnutelnou filmovou stopu. Kvůli své nevšední vizáži byla Anýžová vyhledávaná také jako příležitostná herečka. Spolupracovala na dílech nové vlny – mimo jiné na nejlepších filmech Juraje Jakubiska – například *Zbehovia a pútnici* (1968) a Jaromila Jireše *Valérie a týden divů* (1970, kde kromě realizace kostýmů také hrála trojroli).

Irena Greifová<sup>305</sup> je představitelkou zcela jiného ražení, jistá razance osobního projevu se plně odráží také v jejím výtvarném výrazu – její návrhy jsou jakoby sochařsky vypracované, což odkazuje na její studium sochařství. S Anýžovou však obě podle slov Věry Ptáčkové „*přenášejí v týmové práci stále viditelněji akcent na svůj podíl výtvarné účasti: jejich zásahem dominuje herec, jemuž je scéna jenom odrazištěm k výtvarně dramatické akci*“.<sup>306</sup> Její rukopis je velmi originální a kostýmní návrhy jsou na rozdíl od mnoha ostatních neotřele atraktivní a jakoby útočné, zcela postrádají jemnost a lyričnost. Bravurně pracuje s groteskou a nadsázkou, zásadní je pro ni celková výpověď o charakteru postavy.<sup>307</sup> Součástí výtvarného vyjádření je vedle kresby také písmo zajímavě zakomponované do celku (popis, charakteristika, nástin

---

<sup>304</sup> MACHALICKÁ, Jana: In: *Divadlo jako týmová tvorba. Karel Kříž a jeho spolupracovníci*. 26. 6. – 16. 9. 1995.

<sup>305</sup> Irena Greifová, rozená Haderková (1936), po několika semestrech sochařství na Akademii výtvarných umění u profesora Jana Laudy, absolvovala v roce 1973 scénografii na DAMU.

<sup>306</sup> PTÁČKOVÁ. 1982. s. 291.

<sup>307</sup> Příloha č. 22.

charakteru, část dialogu), což působí nejen zajímavě výtvarně, ale zároveň přináší jistou apelativnost celkového vyznění, čímž předjímal trend, který bylo možné vysledovat od šestého ročníku Pražského quadriennale v roce 1987, kdy se text coby nové pojmosloví vystavujících artefaktů, začal objevovat i u zahraničních vystavujících. Již od roku 1978 vyučovala kostým na katedře scénografie DAMU. Spolupracovala s Jurajem Herzem, který oceňoval její smysl pro ironii, nadsázku a černý humor. Jednalo se například o Ibsenovu inscenaci *Nora* v Divadle Na zábradlí v roce 1973, kde realizovala také scénu, což bylo pro ni výjimečné. Nejvýznamnější inscenace však dělala s Janem Grossmanem v Divadle Na zábradlí v devadesátých letech. Za pozornost však stojí i ty, které s ním realizovala během normalizace, především v Divadle S. K. Neumanna (*Vévodkyně z Amalfi*, *Škola pro ženy*, *Naše Dea* a *Kdopak by se vlka bál*). Spolupracovala s mnoha významnými scénografy, především Otakarem Schindlerem, Adolfem Wenigem, Vladimírem Nývltem, Albertem Pražákem, především však v tvůrčím tandemu s výtvarníkem Ivo Žídkem; spolu vytvořili na začátku osmdesátých let výrazné inscenace v Činoherním studiu v Ústí nad Labem, jako byly: *Goldoniáda*, *Dantonova smrt* nebo *Heda Gablerová*. Ačkoliv jí bylo divadlo pro komplexní vnímání figury divákem<sup>308</sup> bližší, známá je především díky své práci pro film, kde byla vskutku výjimečná. Zcela zásadní pro její tvorbu jsou však Herzovy *Petrolejové lampy* (1971) a *Morgiana* (1972), které svým výtvarným řešením dodnes fascinují a také díky nim byla označována za první dámu kostýmního výtvarnictví.<sup>309</sup> V roce 1969 byla autorkou kostýmů pro film *Světáci* Zdeňka Podskalského, v osmdesátých letech například v divácky úspěšné komedii *Tajemství hradu v Karpatech* (1981) a filmové pohádky *Tři veteráni* (1983, obě režie Oldřich Lipský).

Další z výrazných výtvarnic s neotřelým rukopisem, která rovněž pracovala pro film a televizi (především pořadů zábavnějšího charakteru a pohádek), je Marie Franková.<sup>310</sup> Již od školních let (stejně jako Anýžová) vytvářela tandem s Jaroslavem Malinou. Společně během své tvůrčí kariéry vytvořili okolo padesáti inscenací, především v divadle v Liberci, kde

<sup>308</sup> ALBERTOVÁ, Helena – VÖRÖŠOVÁ, Markéta: *Irena Greifová*. Praha. 2016. s. 24.

<sup>309</sup> Tamtéž. s. 32.

<sup>310</sup> Marie Franková (1944), vystudovala v roce 1967 scénografii na pražské DAMU.

se Franková uplatnila již od zakončení svých studií roku 1968. Je jednou z těch výtvarnic, které ve své tvorbě dovedly odvážně akcentovat humorný tón, někdy do úsměvnosti, ale dost často i do nelichotivé karikatury za pomoci přehnaně zvýrazněné barvy či zhyperbolizovaného tělesného tvaru (čímž navázala na český jevištní expresionismus a svým způsobem předjímalá postmodernu). V některých případech využila i prvků současné módy na historickém kostýmu (ručně barvené látky do fialového tónu – *Úklady a láska*, 1984, režie Ivan Balad'a).

Scénografii činoherních inscenací obohatily také loutkářky, jako například malířka Eva Švankmajerová,<sup>311</sup> která se v divadle v podstatě jen krátce mihla, ale její kostýmní řešení Voltairovy hry *Candide* (1971) a Lenzova *Vychovatele* (1972, zde byla i autorkou výtvarně neotřelého plakátu), obě v režii Jaroslava Vostrého a scéně Jana Švankmajera v pražském Činoherním klubu, stojí za povšimnutí. Pro tuto absolventku katedry loutkářství na DAMU byla typická surrealistická obraznost a hravost. Její práci shrnula ve své knize Věra Ptáčková: „*Kostýmy Evy Švankmajerové určují stříhovými detaily i barevným provedením hrdiny s výrazností, která upomene na její malířské dílo a přiřadí i její kostýmní tvorbu k pracím malířů – scénografů.*“<sup>312</sup> Tato charakteristika je však jednou z mála, která vůbec existuje. V žádné z dochovaných recenzí obou zmíněných inscenací není jméno autorky kostýmů ani zmíněno.

I další výtvarnice se v oboru objevily velmi krátce. Například Jana Budíková,<sup>313</sup> která se navzdory svému talentu již v roce 1973 (tedy pouhé dva roky od absolutoria) rozhodla divadelní svět opustit a věnovat se jen volné tvorbě. Delší kariéru měla Květuše Kovářová,<sup>314</sup> působící, jak již bylo zmíněno, téměř výhradně na oblasti (konkrétně především v Šumperku, kde mezi nejpozoruhodnější inscenace patří ty v režii Františka Čecha). V Praze dostala příležitost jen jednou, a to když dělala kompletní výpravu pro inscenaci *Loni v létě*, režie Jiří Fréhár, v Divadle E. F. Buriana roku 1976. Kovářová se po roce

---

<sup>311</sup> Eva Švankmajerová (1940 – 2005), surrealistická malířka a výtvarnice, vystudovala střední školu bytové tvorby a poté katedru loutkářství pražské DAMU.

<sup>312</sup> PTÁČKOVÁ. 1982. s. 247.

<sup>313</sup> Jana Budíková (1940), absolventka katedry scénografie na DAMU (v roce 1971).

<sup>314</sup> Květuše Kovářová (1945), absolventka katedry scénografie na DAMU (v roce 1970).



1989 s divadlem rozloučila a začala se věnovat komunální politice v jedné z pražských městských částí.

Tvorba mnoha dalších výtvarnic teprve čeká na dodatečnou odbornou reflexi, které se jim nedostalo v době jejich aktivní tvůrčí činnosti. Rozsah této práce a její komparativní zaměření neumožňuje postihnout všechny výtvarnice, které význačněji spoluvytvářely podobu československé, později české scénografie. Nehledě na to, že práci komplikují obtížně dostupné informace a prakticky neexistující písemné prameny. Je dost nepravděpodobné, že by se většinou z nich v budoucnu někdo zabýval, a tak některé zřejmě zůstanou téměř bezejmennými stavebními kameny procesu vývoje tohoto oboru.

## **5.2 Od perestrojky k listopadu (1985–1989), závěrečná fáze normalizačního dvacetiletí**

Následkem politicko-společenských změn, které nastaly pod vlivem Gorbačovovy perestrojky,<sup>315</sup> začalo v průběhu osmdesátých let docházet k mírnému uvolňování restrikcí a celkové atmosféry ve společnosti. Sice dále neexistovala svoboda projevu a demonstrace byly násilně potlačovány, začaly se však objevovat akce a divadelní představení, které evokovaly atmosféru let šedesátých, kdy docházelo k rozšíření žánrové i inscenační rozmanitosti a především „*absolutního názorového, citového i estetického souznění se svým publikem*“.<sup>316</sup> Jedním z nich byl již zmíněný *Společný projekt na téma Cesty*, který u diváků naprosto rezonoval, neboť prostřednictvím metafory v dramatickém textu promlouvala z divadelního prostoru k publiku utajovaná pravda, odlišná od tehdejší oficiální demagogie; projekt jakoby předjímal události, které přijdou za pět let. Z estetického hlediska však změny přicházely již v průběhu osmdesátých let, kdy se začal objevovat postmodernismus, zavrhuje stylistickou jednotu, opomíjející sociální i slohovou ukotvenost a dobovou věrnost. Tento směr odmítající koncepci jediné pravdy a přinášející

---

<sup>315</sup> Michail Sergejevič Gorbačov (1931), sovětský komunistický politik, Nobelova cena za mír v roce 1991.

<sup>316</sup> JUST. 2010. s. 105.

alternativní přístup ke světu, respektive k tvorbě byl pojmenován podle knihy francouzského představitele moderní filozofie Jeana François Lyotarda.<sup>317</sup> Rezonoval napříč (nejen) uměleckými obory a žánry, vedle filozofie to byla také literatura a architektura, kde se projevoval narušením zavedených koncepcí a stereotypů.

U nás se stále ještě používaly principy akční scénografie (byť jeho objevnost se již vyčerpala a nastoupila jistá mechaničnost), v zahraničí však, což vyplývalo z expozic Pražského quadriennale již roku 1983, přestaly být aktuální. Postmodernismus našel své ideální zázemí nejdříve mimo hlavní divadelní ohniska v amatérském divadle, ať to bylo Doprapo Petra Lébla nebo Ochotnický kroužek Brno (Jan Pitínský, Martin Dohnal). Generačním fenoménem se staly soubory, které začínaly (některé již v sedmdesátých letech) hrát pro úzký okruh diváků, jako jsou soubory Pražské pětky (Sklep, Baletní jednotka Křeč, Recitační skupina Vpřed, Výtvarné divadlo Kolotoč a pantomimická skupina Mimóza) a Tvrdošíjní, které byly propojovány mladými lidmi různých profesí, tehdy studentů malířství (například Jaroslav Róna, Petr Nikl), architektury (David Vávra, Šimon Caban), filmové režie (Tomáš Vorel, Milan Štáindler) a mnohými dalšími.

V druhé polovině osmdesátých let nebylo mnoho výrazných začínajících absolventek scénografie, jejich čas přišel o pár let později. Některé se ale přece jen objevily. Mezi nejzajímavější patří Irena Marečková,<sup>318</sup> prezentující však loutkářskou scénografii považovanou, nikoliv po zásluze, tak trochu za popelku jevištního výtvarnictví. Ve svých návrzích disponuje Marečková silnou energickou linkou a jasnou barevností, její loutky a masky mají ostře řezaný expresivní výraz, čímž akcentují pocit dramatického napětí. Je pověstná expresivně atakujícím rukopisem, často využívá v jedné inscenaci různé typy loutek k charakterizaci postav, prostředí, situace a jejího smyslu. Ve stopách významných loutkářských scénografů Petra Matáska, Pavla Kalfuse a Aloise Tománka dospěla k samostatně chápané a cítěné variabilitě funkce loutky (pod režijním vedením Karla Makonje, Josefa Krofty nebo Tomáše Dvořáka

---

<sup>317</sup> LYOTARD, Jean François. *O postmodernismu*. Praha: Filosofický ústav Akademie věd České republiky. 1993.

<sup>318</sup> Irena Marečková (1956), absolventka katedry loutkářství DAMU (v roce 1980).

a dalších). Mimo žánr loutkového divadla ohromila svými kostýmy pro inscenaci Petra Kracika Jarryho hry *Ubu králem* v roce 1985 v Činoherním studiu v Ústí nad Labem. Jak dochované návrhy, tak fotografie realizací působí velmi nadčasově.<sup>319</sup> Do tohoto období spadá také začátek tvorby významné kostýmní výtvarnice Simony Rybákové.<sup>320</sup> Sice se zatím jedná jen o amatérské prostředí Baletní jednotky Křeč, avšak natolik rezonující, a to bezpochyby velkým dílem právě díky jejímu výtvarnému příspěví, že jej nelze opomenout.

Divadlo nejednou v dějinách fungovalo jako prostor k projevení politického nesouhlasu s režimem, případně k protestům (či naopak k deklaraci příslušnosti ke stávajícímu režimu), což je charakteristické především pro Evropu, již méně pro Rusko nebo Ameriku. Tak se také koncem roku 1989 divadlo v Československu stalo platformou politické opozice k formulování myšlenek a postojů vedoucích k politickým změnám. A až symbolické je, že posledním československých a prvním českým prezidentem se stal právě Václav Havel – osobnost tak úzce spojená s divadelním prostředím. Konec osmdesátých let je dobou, kdy byly výtvarnice v oboru již plně etablované a kdy byl nastartován proces feminizace oboru, k jehož zintenzivnění došlo v devadesátých letech.

---

<sup>319</sup> Příloha č. 23.

<sup>320</sup> Simona Rybáková (1963), absolvovala v roce 1991 Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze, ateliér textilního výtvarnictví. Kvantitativně i umělecky výrazná je též její práce pro film, navrhovala kostýmy například pro filmy Věry Chytilové, Tomáše Vorla nebo Jana Svěráka. V letech 1995–2002 byla stálou kostýmní výtvarnicí Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech. Od roku 1997 do roku 2009 byla českou reprezentantkou exekutivy OISTAT, mezinárodní organizace divadelníků. Působí též jako módní návrhářka a designérka textilu, koberců a šperků, za tuto činnost získala též různá ocenění.

## 6. OD DEVADESÁTÝCH LET DO SOUČASNOSTI – FEMINIZACE ČESKÉ SCÉNOGRAFIE

### 6.1 Vliv politických změn na divadlo po roce 1989

Důsledky transformace po politické změně režimu v roce 1989 se projevovaly ještě několik let poté. V lednu roku 1993 bylo rozděleno Československo, a tak Pražské quadriennale v roce 1991 bylo poslední přehlídkou, na níž čeští a slovenští scénografové a scénografky vystavovali v rámci společné národní expozice.<sup>321</sup> S nově nabytou demokracií se dostavila vytoužená svoboda tvorby a zánik cenzury. Někteří umělci se vrátili z emigrace, jako například Luboš Hruža, Milan Palec, Pavel Landovský, do divadelního dění se opět zapojují tvůrci nuceně působící v profesích mimo svoji kvalifikaci, často sociálně na mnohem nižší úrovni. S otevřením hranic pozvolna došlo k bezprostřednímu průniku uměleckých vlivů ze zahraničí. Spolu s občanskou svobodou se rozevřela paleta možností volnočasových aktivit (především cestování do zahraničí, zejména do zapovězeného západního světa), která přinesla dočasný odliv diváků, což divadelníci (spolutvůrci politických změn) snášeli a reflektovali s hořkostí. Divadla se začala potýkat s existenční nejistotou, reorganizacemi, s restitučními nároky majitelů budov a s tím souvisejícími vysokými nájmy. V druhé polovině devadesátých let zvolna dochází ke změně – totalitním režimem odpíraných „atrakcí“ začali být lidé pomalu nasyceni a postupně se vracejí do hledišť divadel. Od devadesátých let začínají divadla propouštět své stálé scénografy a scénografky, kteří tam byli několik let v pracovním poměru, a najímají si je na jednotlivé produkce.<sup>322</sup> To se však netýkalo všech divadel, většina osob věnujících se scénografii stále angažmá neměla a dodnes nemá. Kmenový scénograf nebo scénografka je však

---

<sup>321</sup> Autory scénáře expozice České a slovenské federativní republiky byli česká teatroložka Věra Ptáčková a slovenský scénograf Milan Ferenčík.

<sup>322</sup> Tak tomu bylo například v případě Marty Roszkopfové v Divadle Petra Bezruče v Ostravě (1974–1997), Ireny Greifové v Národním divadle v Praze (1990–1994), Jany Zbořilové v Západočeském divadle v Chebu (1984–1990) a dalších výtvarnic a výtvarníků.

pro divadlo velkou výhodou (nemusí být ale nutně v zaměstnaneckém poměru), neboť může lépe a systematicky formovat výtvarnou poetiku divadla, což bylo patrné v Divadle Na zábradlí v případě Kateřiny Štefkové, kterou si Petr Lébl přizval jako svoji stálou spolupracovnici již v roce 1992, v době své začínající profesionální dráhy ve smíchovském Divadle Labyrint, a na začátku tisíciletí v případě Kamily Polívkové v Divadle Komedie.<sup>323</sup>

## 6.2 Devadesátá léta dvacátého století ve scénografii

V devadesátých letech se objevila mladá generace výjimečných osobností režisérů s originálním koncepčním a vizuálním vnímáním, kteří divadlu dodali jeho dočasně ztracenou atraktivitu. Někteří z nich se rekrutovali z amatérských divadel, která předběhla svoji dobu a přinesla do železnou oponou utlačených Čech jakýmsi vnitřním tvůrčím přetlakem (možná do jisté míry nezávisle na vývoji světového umění) prvky postmodernismu už v osmdesátých letech.<sup>324</sup> Nejvýznamnější osobností české divadelní postmoderny byl tehdy velmi mladý Petr Lébl, režisér a scénograf amatérského souboru DOPRAPO.<sup>325</sup> Jako nový umělecký šéf (po smrti Jana Grossmana v roce 1993) konstitoval soubor a tím i profil pražského Divadla Na zábradlí a vytvořil zde svou vlastní éru, která se doslova nerasmazatelně zapsala do dějin českého divadla. Zároveň ji však pro svoji ve své době vyhrocenou nezvyklou stylizaci tehdejší současníci, a to i z řad renomovaných kritiků, jen pozvolna a ne vždy lehce vstřebávali. Další výraznou režisérskou osobností prosazující se v devadesátých letech se stal Jan Antonín Pitínský, jenž na sebe upozornil jako dramatik a režisér Ochotnického kroužku Brno svou až surrealistickou lyričností, překračující stylová omezení. Spolu s postmodernismem se začal též prosazovat poněkud extatický styl režiséra Vladimíra Morávka, který jako

---

<sup>323</sup> Jednalo se o soubor fungující v letech 2002–2012 pod názvem Pražské komorní divadlo v době, kdy byl jeho uměleckým šéfem Dušan David Pařízek.

<sup>324</sup> Slovo postmoderní se připisuje autorovi eseje *Mass Society and Postmodern Fiction* (1959), jímž je Irwing Howe. O postmodernismu se v zahraničí hovoří již od 60. let dvacátého století, u nás až od druhé poloviny 80. let.

<sup>325</sup> Soubor byl v letech 1985–1989 přejmenován na Jak se vám jelo, posléze jen na JELO, 1989.

čerstvý absolvent JAMU poněkud šokoval svými nonkonformními inscenacemi publikum Dětského studia Divadla na provázku. Rovněž na sebe začali upozorňovat režiséři o generaci starší, jimž minulý režim neumožňoval uměleckou realizaci adekvátní jejich tvůrčímu talentu a nárokům. Nejvýraznějším příkladem je Jan Nebeský, jehož formálně vytříbené dílo se dotýká nejvyšších duchovních hodnot. Právě postmodernismus přispěl k maximální vizualizaci scénického projevu ve všech jeho složkách, kostým i scéna – na stejné významové úrovni – přinášely citace napříč dobovými slohy, objevovaly jejich nové významy, provokovaly formálními efekty i intuitivními akcentacemi. Přebujelá výtvarnost byla často vyhnána až na hranici kýče. S fenoménem kýče se pracovalo koncepčně: stal se součástí tvůrčího záměru. Stylová jednota, dobová, sociální a slohová věrnost přestaly být měřítkem. I když je postmodernismus nejnápadnějším dobovým směrem, nelze devadesátá léta jednoznačně stylově charakterizovat, neboť přinesla ohromnou škálu estetických (ve značné míře i antiestetických) přístupů. Jako reakce na postmoderní vrstvení a propojování časoprostorů, slohových atributů a asociací dochází k prvním projevům strohého minimalismu pod vlivem nově pojatého realismu, který se mimo jiné pod vlivem německého divadla (například v tvorbě režiséra Dušana Davida Pařízka a scénografky Kamily Polívkové) uplatní naplno až v novém tisíciletí. Proměna scénografie od zvýrazněné divadelnosti (Lébl) k obnažené autentičnosti až drsnosti byla jedním z důsledků proměny dramaturgie, mimo jiné nástupu tak zvaného cool dramatu<sup>326</sup> s projevy existenciální dekadence a brutality, což se odrazilo na výtvarném řešení inscenací.

Od devadesátých let se navíc rozšířil konkrétní prostor pro scénografickou tvorbu. Až do současnosti přetrvává stále aktuální praxe situování divadelních představení nebo scénicky zaměřených akcí

---

<sup>326</sup> *Cool drama* se vyvinulo v polovině devadesátých let dvacátého století zejména v anglosaské a německé jazykové oblasti jako reakce na megalomanství a beznadějnost tržní společnosti. Vyznačuje se do té doby nebývalou krutostí zobrazovaných společenských i ryze intimních projevů (zločin, sexuální deviace) i drsností jazykových prostředků a vypjatých vulgarismů. Ačkoliv se na českých scénách jednotliví představitelé tohoto trendu ojedinele objevovali už na konci devadesátých let, první výraznou inscenací s kultovním dosahem se stala premiéra hry Marka Ravenhilla *Shopping and Fucking* režiséra Michala Dočekala ve výpravě Lucie Loosové v Činoherním studiu v Ústí nad Labem (2001).

do nedivadelních objektů a míst. Jedná se především o projekty site specific (například režisérů Miroslava Bambuška, Davida Czesanyho nebo Jiřího Pokorného), v rámci nichž je tvůrčí pojetí scénického prostoru zcela mimo tradiční chápání a kdy konečný tvar nikdy není zcela definitivní. Současně s tímto trendem objevovat zapomenutá místa a odkrývat jejich paměť ve velké míře souvisí princip recyklace kostýmů, který započal již v období akční scénografie, v devadesátých letech však začíná být jak uměleckým záměrem, tak finanční nezbytností, jedná-li se o nezávislé nízkorozpočtové projekty.<sup>327</sup> Od konce devadesátých let nahrazuje ideově podmíněnou nesvobodu ekonomická, založená na tržních podmínkách. Začínají se otevírat nůžky mezi finančně náročnými, reprezentativními inscenacemi oper se zastoupením zahraničních inscenátorů a interpretů nebo výpravných muzikálových produkcí a zmíněnými projekty dotovanými státními granty, jejichž záměrem není docílit divákovu pobavení nebo relaxaci, nýbrž zprostředkovat jisté etické poselství a otevřít nezhojené historické rány (perzekuce, odsuny Němců, emigrace a další). Mnozí výtvarníci a výtvarnice dokáží zvládnout obě polohy, většinou se však profilují a jsou dlouhodoběji součástí týmu, který realizuje buď komerčněji či naopak alternativněji zaměřené inscenace.

Devadesátá léta jsou též obdobím, kdy se rozšiřuje pole mezioborových přesahů, kdy mimodivadelní umělecké aktivity (fotografie, film, malba, socha, konceptuální umění, kurátorství, grafika, móda, design exteriérů a interiérů) nabývají na teatrálnosti a divadla zpětně těžší z oblastí mimo svou vlastní sféru. Divadlo i výtvarné umění navazují na tradici happeningu nebo fluxu šedesátých let dvacátého století. Scénografie začala znovu využívat prostředky moderních technologií, a to nejen filmu, ale i takzvaných nových médií (videoart, soundart, lightdesign a další mediální formy založené především na digitálním principu).

---

<sup>327</sup> V historii českého divadelního kostýmu započal princip recyklace už vynalézavostí Niny Jirsíkové, která pro režiséra E. F. Buriana v divadle D34 vytvářela kostýmní kreace kombinací a úpravou kostýmů např. z fundusu Osvobozeného divadla a běžných nepoužívaných oděvů. Také impuls k této aktivitě byl nejen tvůrčí, ale též ekonomický.

### 6.3 Ženy ve scénografii na přelomu milénia

Teprve začátek devadesátých let lze označit za počáteční fázi feminizace oboru. Scénografii na DAMU studuje rok od roku stále více žen. A vznikají další možnosti, jak se k tomuto oboru profesně přiblížit (scénografii lze studovat od roku 1990 též v ateliéru scénografie Divadelní fakulty JAMU v Brně, oboru se dotýká rovněž ateliér tělového designu na Fakultě výtvarných umění při brněnském Vysokém učení technickém). Nadále se uplatňují výtvarnice, které si v oboru vydobily solidní renomé a navíc přichází silná generace nových absolventek scénografie (z kateder činoherního i alternativního divadla). Jsou to sebevědomé emancipované a často silné osobnosti, které se, na rozdíl od svých předchůdkyň, mohou těšit z rozšířeného prostoru pro svou kreativitu. Zcela suverénně začínají konkurovat svým kolegům scénografům. Dobrovolně se však dávají do služeb režisérů, v jejichž tvorbu věří, s jejichž uměleckým názorem se ztotožňují a jimž se stávají rovnocennými, někdy i kongeniálními partnerkami. V tomto období je situace na českém území srovnatelná s evropským prostorem. Nesouvisí to pouze s politickými změnami, které u nás proběhly, nýbrž se jedná o celosvětový, respektive celoevropský trend. Nepřímo to dokládá i skutečnost, že jako první (a dosud jedinou) osobností scénografie, která získala titul profesorka, byla v roce 1997 Jana Zbořilová, v německy mluvících zemích tomu bylo jen o pouhé dva roky dříve.<sup>328</sup>

Pro devadesátá léta byly velmi typické a důležité tvůrčí tandemy (existovaly samozřejmě i v minulosti, ale v devadesátých letech se jednalo o velmi častý jev). Právě začínající výtvarnice díky spolupráci s tak vyhraněnými režijními osobnostmi dostaly prostor uplatnit svůj talent – z těch nejvýznamnějších je nutno zmínit: Kateřinu Štefkovou<sup>329</sup> spolupracující

---

<sup>328</sup> V roce 1995 získala profesuru výtvarnice působící pod uměleckým jménem *rosalie* (psaným s malým počátečním písmenem), vlastním jménem Gudrun Müller (1953–2017), výrazná a nezařaditelná scénografka, umělkyně a pedagožka scénického a kostýmního výtvarnictví na Hochschule für Gestaltung in Offenbach am Main.

<sup>329</sup> Kateřina Štefková (1971), vystudovala scénografii na DAMU. Je velmi úspěšná také jako filmová kostýmní výtvarnice. V roce 2016 získala dokonce Českého lva za pohádku *Alice Nelis Sedmero krkavců*. Od roku 2017 působí na katedře scénografie pražské DAMU.



s Petrem Léblem, Zuzanu Štefunkovou Rusínovou<sup>330</sup> s Janem Antonínem Pitínským, Janu Prekovou s Janem Nebeským, Sylvu Zimulu Hanákovou<sup>331</sup> s Vladimírem Morávkem, Andreu Královou<sup>332</sup> s Viktorií Čermákovou, Zuzanu Krejzkovou<sup>333</sup> s Michalem Dočekalem (posléze s Miroslavem Bambuškem), Simonu Rybákovou s režisérem Jiřím Nekvasilem, a když nahlédneme až za přelom tisíciletí, tak především Kamilu Polívkovou<sup>334</sup> s Dušanem Davidem Pařízkem.<sup>335</sup> Nejednalo se samozřejmě o výhradní vázanost, ale o po umělecké stránce významnou a vývojem tříbenou spolupráci, výtvarnice pracovaly na významných nebo pozoruhodných inscenacích i s jinými režiséry.

Ačkoliv v devadesátých letech na nejvýraznějších inscenacích spolupracovaly mladé začínající výtvarnice, byly příslušnice střední a starší generace stále činné a úspěšné. Například Ester Krumbachová mohla, po období zákazu činnosti, znovu začít působit i na velkých scénách. Realizovala však už jen dvě inscenace, a to v roce 1992 Shawův *Pygmalion* v pražském Národním divadle a o rok později v Divadle na Vinohradech Racinovu klasicistní tragédii *Cid*, která byla jejím úplně posledním výtvarným řešením inscenace. Navzdory svému věku (bylo jí sedmdesát) měla odvahu znovu experimentovat; historizující kostýmy stylizovala tím, že je opatřila portréty šlechticů z obrazů

---

<sup>330</sup> Zuzana Štefunková Rusínová (1970), v roce 1995 absolvovala scénografii na Katedře alternativního a loutkového divadla DAMU v Praze.

<sup>331</sup> Sylva Zimula Hanáková (1967), studovala Pedagogickou fakultu Masarykovy univerzity v Brně a v letech 1990-1991 obor scénografie na JAMU v Brně.

<sup>332</sup> Andrea Králová (1970), vystudovala dějiny umění na FFUK, teprve poté katedru Loutkového a alternativního divadla na pražské DAMU (absolvovala 1998).

<sup>333</sup> Zuzana Krejzková (1970), vystudovala Školský ústav uměleckých řemesel v Praze.

<sup>334</sup> Kamila Polívková (1975), po Střední průmyslové škole textilní v Brně absolvovala v roce 2004 scénografii na JAMU v Brně.

<sup>335</sup> Mezi nejvýznamnější inscenace těchto tvůrčích tandemů patří: Štefková – Lébl: Divadlo Na zábradlí – *Racek* (1994), *Naši naši furianti* (1994), *Ivanov* (1997), *Strýček Váňa* (1999); Štefunková Rusínová – Pitínský: Dejvické divadlo – *Sestra Úzkost* (1994); HaDivadlo Brno – *Jób* (1996); Divadlo Na zábradlí – *Táňa, Táňa* (1997); Divadlo J. K. Tyla Plzeň – *Dido a Aeneas* (1998); Divadlo Archa Praha – *Marné tážení nebes* (2001); Krejzková – Dočekal: Divadlo Komédie – *Tři sestry* (1996), *Král Lear* (1998), *Obrázkáři* (1999), *Tragická historie o doktoru Faustovi* (2001); Národní divadlo Praha – *Prodaná nevěsta* (2004); Preková – Nebeský: Divadlo Komédie Praha – *Hamlet* (1994), *Konec hry* (1996), *Terezka* (1997), *Kanibalové* (2003); Divadlo v Dlouhé Praha – *Divoká kachna* (2005); Divadlo Komédie Praha – *Kabaret Ivan Blatný* (2007); Národní divadlo Praha – *Král Lear* (2011); Polívková – Pařízek: Divadlo Komédie – *Světánápravce* (2006), *Nadváha, nedůležitost: Neforemnost* (2008), *Goebbels/Baarová* (2009), *Odpad, město, smrt* (2011) či Zimula Hanáková – Morávek: Divadlo Na zábradlí Praha – *Maryša, popravdě však Mařka* (1996); Klicperovo divadlo Hradec Králové – *Nezdárný syn* (1997), *Antilopa* (1998); Divadlo Husa na provázku Brno – *Kníže Myškin je idiot* (2004), *Běsi – Stavrogin je ďábel* (2004); Göteborgsoperan, Švédsko – *Turandot* (2006); Divadlo Husa na provázku Brno – *Prase aneb Václav Havel's Hunt* (2010).

starých mistrů. I tento její poslední příspěvek naší scénografii vyprovokoval kritiky k rozporuplné odezvě – reakce byly však především kladné.<sup>336</sup> Výtvarnice tedy za svůj život spolupracovala na téměř padesáti inscenacích, ať už realizací scény, nebo kostýmů. Nebýt zákazu její činnosti během normalizace, přispěla by patrně oboru výrazněji. Další výtvarnicí starší generace, která na sebe v devadesátých letech velmi výrazně upozornila, byla Irena Greifová. Konkrétně se podílela na inscenacích Divadla Na zábradlí ve spolupráci s režisérem Janem Grossmanem a svým stálým spolupracovníkem scénografem Ivo Žídkem. Opatřila typově přesnými, přes civilní zaměření nápaditě stylizovanými kostýmy dvě hry Václava Havla, a to *Largo desolato* v roce 1990 a *Pokoušení* v roce 1991. O rok později to byla obnovená premiéra *Dona Juana* (původní se uskutečnila v květnu roku 1989), kde došlo ke změně obsazení (Jiřího Bartošku v titulní roli nahradil Jan Novotný). Se změnou hlavního představitele a společenského klimatu se posunulo i režijní pojetí a Greifová proto obměnila i řadu kostýmů. Její poslední inscenací s Grossmanem bylo *Kafkovo brko* v roce 1993. Tato generace, dnes už (také) klasiček, pracovala zejména na inscenacích režisérů své generace, v některých případech ale i generace mladší, například soustavná spolupráce Heleny Anýžové na netradičních operních interpretacích režiséra Ludřka Golata.<sup>337</sup> Ve své výrazné scénografické tvorbě, které se doba příliš nedotkla, pokračovaly i další výtvarnice jako Marta Roszkopfová nebo Jana Zbořilová, která v roce 1990 realizovala výpravu k proslulé inscenaci *Audience* s Josefem Abrhámem a Pavlem Landovským v Činoherním klubu v Menzelově režii. Dále vytvořila kostýmy v Národním divadle v Praze ke hře Václava Havla *Pokoušení*, což byla v pořadí druhá inscenace tohoto autora na naší první scéně, tedy událost svým způsobem prestižní.

---

<sup>336</sup> Barbara Mazáčová hodnotila její přínos velmi kladně: „*jediným zajímavým a stylově jednotným prvkem inscenace jsou barevně nápadité a divadelně působivé kostýmy Ester Krumbachové: rukavice a vějíře zdůrazňují hru rukou a vytvářejí krásné kontrasty.*“ In: *Stíny na jevišti*, Literární noviny, 4, 1993, 21, 27. 5. s. 11. Zatímco Zdeněk Hořínek s jistými výhradami: *Karel Glogr vytvořil pomocí lomené stěny s odsuvnými díly jednoduchý scénický prostor, v němž vynikají efektní kostýmy Ester Krumbachové. Z nich zaujmou zejména secesně stylizovaná historizující ženská roucha, u mužských kostýmů ruší nalepené portrétní obrázky jistým polopatismem.*“ In: *Strniskův Cid*, Lidové noviny, 6, 1993, 102, 4. 5. s. 13.

<sup>337</sup> Spolupráce probíhala v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě v období 1996–2008.

Jak již bylo řečeno, pozornost byla od devadesátých let soustředěna především na mladou generaci. Nástup začínajících scénografů a scénografek (většinou absolventů a absolventek katedry scénografie) znamenal nástup nových trendů. Spolupráce Kateřiny Štefkové s výtvarníkem a režisérem Petrem Léblem působila na počátku devadesátých let jako výtvarné a divadelní zjevení. Jejich poetika souvisela s nástupem postmoderny, jíž byl Lébl jedním z nejvýraznějších představitelů. Mezi nejvýznamnější dílo Štefkové patří legendární Čechovův *Racek* v Divadle Na zábradlí v Léblově režii (ten také navrhl scénu a získal cenu Alfréda Radoka za nejlepší inscenaci roku 1994), kdy postavy stylizovala do podoby tak trochu pitoreskních zjevů černobílého němého filmu.<sup>338</sup> K úspěšné čechovovské trilogii náleží dále *Ivanov* (rovněž režie a scéna Petra Lébla a Radokova cena za nejlepší inscenaci roku 1997) a poslední Léblova životní inscenace *Strýček Váňa* (1999). Mezi další významné počiny Štefkové patří inscenace hry *enfant terrible* rakouské dramatiky Thomase Bernharda *Ritter, Dene, Voss* v režii Jana Antonína Pitínského (1996), kde výtvarnice připravila kompletní výpravu. Mimo svoji domovskou scénu v té době například navrhla kostýmy pro dramaturgii románu Thomase Manna *Kouzelný vrch* (1997) v Divadle v Dlouhé ve scéně Jana Duška a opět v režii Pitínského. Pro její tvorbu jsou charakteristické technicky dokonalé kostýmy opřené o studium historických pramenů a módních stylů. Ve svých návrzích používá techniku koláží s častými fragmenty inspiračních zdrojů z dějin odívání. Přes jistou byť ironizovanou estetickou malebnost se Štefková zcela bezprostředně dokázala pohybovat rovněž v (anti)estetice takzvané coolness dramatiky, jakou byla hra *Faust je mrtvý* současného anglického dramatika Marka Ravenhilla, kterého režíroval v roce 2000 v brněnském HaDivadle Jiří Pokorný, autorem scény byl Petr B. Novák. Právě s Pokorným byla důležitá její další spolupráce, zejména opět v Divadle Na zábradlí (*Pan Kolpert*, 2003, *Balada o vídeňském řízku*, 2001, *Platonov je darebák*, 2005, v pražském Národním divadle pak Tylovy *Krvavé křtiny aneb Drahomíra a její synové*, 2005). Štefková se plně adaptovala také v prostředí komerčních muzikálů –

---

<sup>338</sup> Příloha č. 24.

například v roce 2006 vytvořila kostýmy pro muzikálovou adaptaci Wildova románu *Obraz Doriany Graye*, opět pod režijním vedením Pokorného.

Ještě více než Šefková spolupracovala od devadesátých let jako kostýmní výtvarnice s režisérem Janem Antonínem Pitínským Zuzana Rusínová Štefunková. Jejich přelomovou inscenací se stala výtvarně výjimečná a kontemplativní dramatická koláž z textů Jakuba Demla a Jana Čepa *Sestra úzkost*, kterou v roce 1994 připravili pro Dejvické divadlo. Autorem scény byl dramatik, výtvarník a příležitostný scénograf Egon Tobiáš, který hrací prostor pojednal jako rituální rustikální území se symbolistními prvky. Kostýmy v bílo-černé kombinaci kongeniálním způsobem propojovaly venkovský folklór a nadčasovou lyrickou baladičnost. Tradiční a nadčasové zároveň byly rovněž pokrývky hlavy a oděvní detaily, které přispěly k surrealisticky působícímu celku, jenž byl však tentokrát výjimečně poslušen jednotícímu řádu, vyznařujícímu neokázalou krásu.<sup>339</sup> Rusínová často spolupracovala s manželem architektem a scénografem Tomášem Rusínem, například v roce 1998 spolu vytvořili opět v režii Pitínského v Divadle J. K. Tyla v Plzni výpravu pro barokní operu *Dido a Aeneas*, která byla asketická i zvláštním způsobem esteticky působivá, zřekli se barevné škály a vše realizovali jen v bílé tónině. Tato umělecká trojice se podílela také na oratoriu pro činoherce skladatele Martina Dohnala *Jób* (HaDivadlo Brno, 1996), kde v potměšilém ladění, inspirovaném poetikou židovské komunity, ojedinělá barva doslova zazářila. Stejně tak tomu bylo i na inscenaci Ibsenovy *Nory* v brněnském Divadle v 7 a půl v roce 2004, kde dominoval naopak teplý odstín béžové a oranžové. Všechny tři inscenace byly nominovány na cenu Alfréda Radoka a první dvě zmíněné cenu získaly. Kostýmy Zuzany Rusínové jsou vždy precizně vypracované, počítají s perfektními střihy a látkami. Její návrhy jsou jemné, disponují bravurní kresbou, jsou krásné, silné a zároveň v sobě mají jistou oduševnělou hloubku. Oplývají též samostatnou estetickou hodnotou jako svéprávné umělecké artefakty, což se jevílo výjimečné (u mladé generace) už v době jejich vzniku, kdy se začínal z návrhů stávat především pracovní materiál.

---

<sup>339</sup> Příloha č. 25.

Návrhy Sylvy Zimuly Hanákové nejsou tak lyrické jako v případě Rusínové ani propracované jako u Štefkové, jsou malovány razantními tahy (často postavy zmnožuje a vytváří jakási „revuální trojčata“<sup>340</sup>), prozrazují však smysl pro scénický efekt, docílený zvýrazněnou siluetou i dekorativním detailem, což se projevilo například v roce 2001 v inscenaci Shakespearova *Richarda III.* situované do repliky alžbětinského Divadla Globe na pražském Výstavišti a režírované Vladimírem Morávkem. V tandemu s tímto režisérem vytvořila kostýmy pro mnoho inscenací. Kostýmem dovede akcentovat Morávkovo tíhnutí k navenek okázalému vnějšímu gestu, které však často zakrývá zasuté bolesti a nejistoty. Bravurně a působivě dokáže pracovat s plastickými ornamenty a rekvizitami, v čemž se odráží její zkušenost z volné tvorby, v níž se mimo jiné věnuje designu šperků, což zúročila zejména v Morávkových režijních adaptacích operní klasiky (Verdiho *Macbeth* v Národním divadle v Praze, 2002 a Puciniho *Turandot* v Goteborgsoperan v Oslu, 2006). Jako kostýmní výtvarnice pracuje také pro televizi a film (například s režisérem Jiřím Menzlem). Ve významné éře Divadla Komedie, kdy působilo na této scéně Pražské komorní divadlo, spolupracovala Hanáková s režisérem Davidem Jařabem. Jejich inscenace, bohaté na snovost a tajemnou metaforičnost, tvořily jakýsi protipól k askezi tandemu Pařízek – Polívková. S Jařabem výtvarnice občas pracuje i po zániku tohoto souboru. Navrhla například efektní kostýmy ve stylu haute couture pro jeho kontroverzní inscenaci *Macbeth: Too Much Blood*,<sup>341</sup> zaměřenou především na mladého diváka, nezatíženého předsudky o podobě klasiky.

Na rozdíl od předchozích třech výtvarnic nebyla Simona Rybáková formována studiem oboru scénografie, nýbrž ateliérem textilního výtvarnictví na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Rovněž ona se zabývá výhradně kostýmní tvorbou. Jak již bylo uvedeno, od osmdesátých let působila mimo jiné s bratry Cabanovými jako výtvarnice v amatérské Baletní jednotce Křeč, která byla součástí Pražské pětky (dále Sklep, Vpřed, Mimóza a Kolotoč). Kromě

---

<sup>340</sup> ZDEŇKOVÁ, Marie. *Proměny: Divadelní výtvarnice na přelomu tisíciletí*. Katalog k výstavě. Nečíslováno, Praha: Divadelní ústav. 2008.

<sup>341</sup> Shakespeare. *Macbeth: Too Much Blood*. Divadlo Na zábradlí, Praha, 2017, režie a scéna David Jařab.

toho, že v ní tančila a pomáhala s organizačními záležitostmi, dokonale si zde osvojila realizovat kostýmy v omezených podmínkách. Z velké části právě díky jejímu přispění byla Křeč jedním z výtvarných symbolů postmoderny, mimo jiné pro odvahu atakovat diváka hřívivou škálou barev a materiálů v absurdních kombinacích, což byl velmi důležitý základ pro budoucí profesionální kariéru Rybákové. Pro její styl (především z počátku) byl typický až přehnaný manýrismus v kostýmech, parukách i líčení, který však zároveň obsahoval velkou ironii, někdy vyhocenou až k výtvarnému gagu. Již od začátku devadesátých let začala spolupracovat s tvůrčím tandemem, kterým byl scénograf Daniel Dvořák a režisér Jiří Nekvasil.<sup>342</sup> Pro Národní divadlo v Praze vytvořila kostýmy k operám *Příhody lišky Bystroušky* (2002), *Smrt Klinghoffera* (2003), *Výlety páně Broučkovy* (2003) a scénické provedení Verdiho *Requiem* (2004). Právě ona je výrazným příkladem kostýmní výtvarnice, která suverénně zvládne malý studiový i maximálně rozlehlý scénický prostor (neboť působivost kostýmu má též své prostorové kvality a vztahy). Spolu se scénografem a choreografem Šimonem Cabanem byla autorkou koncepce a komisařkou vítězné české expozice na Pražském Quadriennale v roce 1999. Tato expozice byla koncipována v duchu scénografického postmodernismu. Na dalším ročníku o čtyři roky později se stala kurátorkou mezinárodní výstavy *Extrémní kostým* zajímavě prostorově řešenou v betonovém podzemí Veletržního paláce, což vytvářelo svého druhu scénický kontrast.

Výše jmenované mladé výtvarnice spojuje vyhraněný smysl pro zvýšenou obrazivost a vyjadřování se v rovině výsostné výtvarnosti. Specializují se v oblasti divadla především na kostým a při koncipování designu lidské bytosti na scéně je jim v různé míře vlastní bizarnost i groteska, nezasahují však do oblasti estetiky ošklivosti tak, jak tomu je u výtvarnic následujících, které se ve zvýšené míře věnují navíc řešení scény, a to nikoliv pouze na divadelních prknech, ale též v často nevábně vyhlížejících prostorách, jejichž funkce původně nebyla divadelní a kde se odehrávají již výše zmíněné apelativní projekty.

---

<sup>342</sup> Příloha č. 26.

Právě v devadesátých letech započala éra nejvýraznějších výtvarných řešení jedné z našich nejvýznamnějších divadelních výtvarnic Jany Prekové.<sup>343</sup> Pro její tvorbu je charakteristické přirozené prolínání a překračování estetických hranic a uměleckých oborů. Vývoj její výtvarnosti odráží proměnu scénografie od konce osmdesátých přes nezkrtná devadesátá léta k počátku nového tisíciletí, až po hledání nových estetických kategorií v současnosti (jako dělicí čáru proměny uměleckých koncepcí vnímá symbolicky rok 2001, kdy došlo k teroristickým útokům v New Yorku).<sup>344</sup> Většina její práce představuje mezní příklad odklonu od iluzivnosti a popisnosti k výrazné konceptuální stylizaci. Přínos tvorby této výtvarnice má společenský, politický, ekologický a především filozofický přesah, často běžnému divákovi ne zcela čitelný. Je vyhledávanou a zároveň obávanou spolupracovnicí. Její tvorba je vizuálně silná, může v některých případech i zastínit slabší režii (většinou ale spolupracuje s režiséry blízkými jejímu tvůrčímu naturelu). Postavám často neponechává jejich přirozené proporce, pomocí deformace těla i obličeje formuje siluetu a tvářnost lidské postavy,<sup>345</sup> nejedná se však o prvoplánové formální schválnosti, jak by se na první pohled mohlo zdát. Prostřednictvím nanesení masky plné balastu a špíny nebo naopak křiklavou barvou a vtíravou zdobností dává celku další rozměr – demaskuje soubor lidských slabostí, kompromisů, selhání i malichernou sebestřednost.<sup>346</sup> Z tohoto důvodu její tvorbu provází občasně „skandály“, diváci ovlivnění mainstreamem jsou šokováni, herci si stěžují na „nesmyslná“ řešení kostýmů, záměrně namířená proti nim a ztěžující jim

---

<sup>343</sup> Preková působí rovněž pedagogicky – v roce 1998 spoluzaložila Ateliér scénografie na JAMU v Brně, kde na katedře scénografie vyučuje dodnes. Zároveň ve stejném roce založila Ateliér tělového designu na Fakultě výtvarných umění Vysokého učení technického také v Brně, kde působila do roku 2010, kdy vedení převzala Lenka Klodová. V roce 1999 získala společně s ostatními výtvarníky a výtvarnicemi vystavujícími v české expozici hlavní cenu Zlatou trigu a samostatnou zlatou medaili za nejlepší kostým. V roce 2004 se podílela jako kostýmní výtvarnice na inscenaci *Z cizoty* (Divadlo Na zábradlí, Praha, režie Jan Nebeský), která získala prestižní Cenu Alfréda Radoka za nejlepší inscenaci roku, v roce 2011 získala toto ocenění za scénografii pro *Krále Leara* společně s Janem Nebeským. Preková se vedle scénografie věnuje také volné tvorbě – instalaci, videu, fotografii, iniciuje a realizuje různé projekty, je kurátorkou výstav a autorkou interiérového designu. V roce 2015 byla kurátorkou české expozice Pražského Quadriennale, kterou zasvětila tvorbě Jana Nebeského; výsledek se bohužel setkal s nevolí velké části návštěvníků, do jisté míry po právu kvůli jisté nepropracovanosti celkové koncepce.

<sup>344</sup> Rozhovor autorky s Janou PREKOVOU. Praha 27. 6. 2017.

<sup>345</sup> „Sochařským“ dotvářením hercovy postavy kostýmem navazuje Preková, pravděpodobně bezděčně, na expresionistický kostýmní styl Vlastislava Hofmana.

<sup>346</sup> Příloha č. 27.

práci. Od osmdesátých let spolupracuje jak s velkými scénami jako je Národní divadlo v Praze, tak se studiovými divadly experimentálního charakteru, až po nezávislé alternativně zaměřené projekty v prostorech opuštěných a zchátralých budov (nádraží, továrny nebo protiatomové bunkry). Posledně jmenovaný trend je jí umělecky i lidsky bližší a realizovala jej svou výtvarnou spoluprací s režisérem a dramatikem Miroslavem Bambuškem (například *Útěcha polní cesty*, 2006, *Skočná*, 2009 – obojí spolu se scénografem Tomášem Bambuškem, *Prometheus*, 2016 – spolu se Zuzanou Krejzkovou), kdy v nelibivých, léty ještě zdrsňelých prostorách vytvořila principem ozvláštnění obyčejného a ošklivého jakousi estetiku sui generis. Tuto estetiku pod Bambuškovým režijním vedením přinesla i na scénu pražského Národního divadla (kontroverzní opera Aloise Háby *Nová země*, 2014). Nejpádněji se však do dějin divadla zapsala její spolupráce s režisérem Janem Nebeským, s nímž poprvé spolupracovala ještě jako studentka scénografie na DAMU (Gončarovova *Strž*, DISK, 1981), zúčastnila se jeho počáteční režijní etapy v libeňském Divadle S. K. Neumanna (*Barbaři*, 1986), spolupracovala na jeho inscenacích v Divadle Komédie, které právě díky výtvarné stránce získaly režisérovi renomé významné osobnosti (*Hamlet*, 1994, *Konec Hry*, 1996, *Terežka*, 1997, *Kanibalové*, 2003, *Kabaret Ivan Blatný*, 2007), spoluvytvářela vizuální tvář jeho zralým, interpretačně stále náročnějším adaptacím Ibsenovy dramatiky (*Stavitel Solness*, 1999, *Divoká kachna*, 2005, *Arnie má problém*, 2008, *Eyolfek*, 2013, *Heda Gablerová*, 2016, *Nora*, 2016). Mezi nejvýznamnější inscenace celé profesní dráhy těchto spřízněných umělců patří především Shakespearův *Král Lear* v pražském Národním divadle (2011, Nebeský na scénickém řešení spolupracoval), i když inscenace vyvolala mnoho nepříznivých reakcí u konzervativněji orientovaných diváků, a dokonce i některých kritiků. Pro základní řešení scény se výtvarnice inspirovala stavbou dávno zchátralého bazénu barrandovských teras a závěrečnou scénu dramatu situovala do prostředí vernisáže, kde byly postavy Leara a Cordelie transformovány v exponáty, což prohloubilo niterný pocit bezmoci a ztráty vlastní identity, prostupující celou inscenací. Divadlo a výtvarné, respektive konceptuální umění se zde tak prolulo, což je pro umělecké cítění a směřování



Prekové typické. Samotné návrhy nejsou pro výtvarnici příliš důležité, na rozdíl od předchozích generací je nevnímá jako výtvarné artefakty (byť některé zaujmou jakoby chvějivou linkou kresby a ironizujícím, až sarkastickým nádechem). Jsou pro ni ještě méně než „fragmentem důkazu“, pouhým pracovním materiálem.

Stejně jako v případě Prekové, se i Zuzana Bambušek Krejzková s jistou jemností a současně nekompromisností, která je charakteristická také pro její osobnost, pohybuje v neuvěřitelně žánrově i stylově širokém rádiu. Začínala v Činoherním studiu v Ústí nad Labem, kde občas působí dodnes; vytvořila kostýmy například k inscenaci *Tatka střílí góly* režiséra a dramatika Jiřího Pokorného, nebo k jedné z výtvarně nejpůsobivějších, avšak nedostatečně reflektovaných a „ztracených“ (dochovalo se jen několik fotografií) inscenací té doby, hry Egona Tobiáše *Jaurés* v roce 1996, kdy autorem scény byl nejvýraznější talent slovenské scénografie, předčasně zesnulý Aleš Votava, a režisérem rovněž Jiří Pokorný. Od roku 1996 významně spoluutvářela poetiku Divadla komedie, až do odchodu uměleckého šéfa a režiséra Michala Dočekala do Národního divadla v roce 2002, jehož vystřídal s novým inscenačním týmem režisér Dušan David Pařízek. Mezi nejvýznamnější inscenace, na nichž spolupracovala, patří Maeterlinckův *Modrý pták* ve scéně Petra B. Nováka<sup>347</sup> a v režii Davida Czesanyho a především Čechovovy *Tři sestry* ve scéně Davida Marka v režii Michala Dočekala. Právě v této inscenaci, kdy režisér koncipoval klasické psychologické drama jako vzpomínkové snění tří starých žen odsunutých do (komunistického) domova důchodců, prokázala výtvarnice schopnost kostýmem nejen vypovídat, ale též „pomáhat“ hereckým výkonům (herečky byly ve stejném kostýmu šarmantními mladými dívkami i zestárlými ženami). Po této spolupráci v Městských divadlech pražských vytvářela kostýmy jak pro jeviště Národního divadla, tak pro alternativní prostory projektů site specific, nejčastěji v režii svého životního partnera Miroslava Bambuška (*Herakles*, 2002, *Porta Apostolorum*, 2005, *Zdař Bůh!*, 2009, *Do Židů*, 2010, *Prometheus*, 2014), kde uplatnila schopnost rozžít kouty strohé architektury (mnohdy doslova zaprášené) obyčejnými, avšak v daném kontextu bizarními

---

<sup>347</sup> Příloha č. 28.

předměty, a učinit z nich tak tajemná místa zobrazovaných dramatických událostí. Podobně jako Prekové je jí vzdána prvoplánovost a mechanická ilustrace dramatu, pracuje pomocí systému znaků, asociací a metafor.

Mezi tyto výtvarnice, které se dokázaly profesionálně vypořádat se scénami oficiální divadelní sítě i s alternativními projekty, lze přiřadit Andreu Královou,<sup>348</sup> jejíž počátky též spadají do Činoherního studia v Ústí nad Labem. Výtvarná hodnota jejích návrhů není příliš umělecky dokonalá, podobně jako u některých jejích souputnic. Jsou především pracovním materiálem (ještě důsledněji než u Jany Prekové), často malované na obyčejný papír A4 nebo i makulaturu pastelkami nebo fixami, připomínají nejspíše naivní umění. Přesto do značné míry vystihují pozdější realizaci. Z návrhu je, navzdory jeho lapidárnosti, dobře patrný nástin dramatického napětí, odpovídající jevištní podobě.<sup>349</sup> Její tvorba nese rysy jisté estetické křečovitosti, barevně i tvarově bizarní modely jsou často součástí běžného odívání nedávné minulosti, které autorka pořizuje v second handech (má vlastní sbírku retro oděvů). Královou její znalost dějin umění, které vystudovala před scénografií, nikterak nenutí k dodržování dobové adekvátnosti, hlavní je pro ni, stejně jako v případě Prekové a Krejzkové, konkrétní účín kostýmu. Již od počátku své kariéry se věnovala nejen kostýmům, ale i scéně, byť na malých – studiových jevištích – *Alchymista* (Studio Studia Ypsilon, 1997), *Hry ze smetiště* (Dejvické divadlo, 1998), *Oleana* (komorní scéna Národního divadla – Divadlo Kolowrat, 1998). Její nejvýznamnější tvorba se však realizuje až v novém tisíciletí – především se jedná o spolupráci s režiséry Davidem Czesanym (například Goethův *Faust* ve vyšehradské Gorlici, 2007; tento projekt byl pojat jako site specific) a Viktorií Čermákovou. Právě s Čermákovou se spolupodílela na „ženském projektu“ *Česká pornografie* – inscenaci, která vznikla dramatisací románu Petry Hůlové *Umělohmotný třípokoj* v roce 2007 v La Fabrice v Praze. Šlo o monolog prostitutky ztvárněný šesti herečkami různých generací, postavený na vynalézavé hře se slovy. Inscenace byť nebyla povrchně vulgární, vyvolala jisté negativní reakce. V některých případech je Králová autorkou scény a jiná

---

<sup>348</sup> Vystudovala nejdříve dějiny umění na FF UK v Praze, teprve pak scénografii na Katedře alternativního a loutkového divadla pražské DAMU.

<sup>349</sup> Příloha č. 29.

výtvarnice autorkou kostýmů – například u inscenace Shakespearovy tragédie *Macbeth* ve Středočeském divadle Kladno v režii Viktorie Čermákové, kde navrhla kostýmy Zuzana Krejzková. Takováto skutečnost, aby režisérkou byla žena, jiná žena dělala scénu a další kostýmy, by ještě o třicet či čtyřicet let dříve nebyla vůbec představitelná. Kromě divadla se Králová zabývá též organizováním a koncepcí módních retro přehlídek, vytvářením ozvláštňených interiérů, malováním obrazů, výrobou loutek a keramiky. Navrhuje též kostýmy pro televizi a film (například oceňovaných snímků *Protektor* a *Pouta*).

I když tyto výtvarnice pracovaly a pracují s různými režiséry a respektují jejich způsob práce a styl té které inscenace, čerpají z vlastní umělecké individuality a vlastní vytržbené dovednosti, z vlastního stylu, který plasticky variují, ne snad z mechanické přizpůsobivosti, ale z přijetí koncepce, vyplývající z daného úkolu, tématu. Každá z nich je tvůrčí osobností, mají však společný princip skladby celku z různých, často málo sourodých komponentů, princip v podstatě *postmoderní*. Nejsou však vázané pouze na režiséry tohoto zaměření, ale pronikají též do sféry dokumentárního nebo politického divadla, za jehož tvůrce je považován hlavně již zmiňovaný Miroslav Bambušek (Preková, Krejzková). Jejich styl založený na principu rozmanitosti ozvláštňuje, ale nezjemňuje drsnost a strohost tématu (jazyk a styl dramatika Bambuška je též poetický – i když používá i extrémní vulgarismy – a obsahuje poučení z očištěné síly antického dramatu, které rovněž pojednávalo o palčivých věcech veřejných). Většina z těchto výtvarnic se pohybuje jak v prostředí oficiálního divadla, tak nízkorozpočtových projektů a fungují v nich mnohdy bezprostředněji než mnozí jejich mužští kolegové. To neznamená, že by se muži projektům vůbec nevěnovali či jejich tvorba byla méně zdařilá (je možné jmenovat například scénografy Petra Matáska, Jana Štěpánka, Toma Sorela, Michala Pěchoučka, Jakuba Kopeckého, Matěje Sýkoru nebo Roberta Smolíka), při bližším pohledu se však zdá, jako by se ženy v těchto projektech etablovaly s větší samozřejmostí a s důslednějším, soustředěnějším nasazením. Většina těchto divadelních výtvarnic rozšiřuje svůj obzor o spolupráci s filmem a televizí a věnuje se různým typům tvůrčího designu.

Z převládajícího a nadále přetrvávajícího postmoderního trendu se vymyká Kamila Polívková. Začínala v devadesátých letech, svůj specifický výraz však našla v novém tisíciletí. Svým nezastupitelným přínosem spolu s režisérem a scénografem Dušanem Davidem Pařízkem vytvářela poetiku a vizuální styl (byla též grafičkou programů) jednoho z nejvýznamnějších generačních divadel – Pražského komorního divadla, za jeho působení v Divadle Komedie v Praze (2002–2012), dramaturgicky a inscenačně čerpajícího z divadla německé jazykové oblasti a obnaženým přístupem k zobrazovaným tématům navazujícího na drsnost cool dramatiky. Scénické výpravy režiséra Pařízka často putovaly od inscenace k inscenaci (dřevotřískové variabilní panely a laťová krychlová konstrukce tvořily jádro – vnitřní prostor scény), dalo by se předpokládat, že se v takto minimalisticky pojaté scéně uplatní výrazné, nápadné kostýmy. Výrazné opravdu byly, ale nikoliv barvou nebo stříhem, pocházely často z konfekčních obchodů (nikoliv tedy bizarnosti ze second handu, jaké používá například Králová), ale s přesným výběrem vzhledem k fyzickému i hereckému typu představitele a kombinací téměř nepostřehnutelných detailů i kompozicí sice méně výrazných, ale promyšleně volených barev. Tento střídavý styl se na členech herecky velmi výrazného souboru nestal uniformním. Ačkoliv byly takto pojaté kostýmy stroze civilní a minimalistické, dokázaly ovládnout divadelní prostor a dodat mu dramatické napětí a rovněž se podílet spolu s herci na tvorbě charakteru postav. Škála jejich barevnosti byla černo-šedo-bílá s občasnými barevnými záblesky. Stejně jako soubor Pražského komorního divadla má u nás Polívková výjimečné postavení. Místo rozpínavosti je pro ni typické soustředění na základní vizuální tón, střízlivost, střídmost, a jakási asketická urputnost. Divadlo mělo svůj okruh diváků, jenž se s přibývajícími úspěchy stále rozšiřoval. Dostalo se mu mnohých ocenění, o něž se též zasloužil podíl Kamily Polívkové. Například v roce 2007 v soutěži Alfreda Radoka získalo toto divadlo cenu za nejlepší divadlo roku, za nejlepší inscenaci Pařízkem adaptovaného Kafkova Procesu a za herecký výkon Martina Fingra v hlavní roli. Přístup Kamily Polívkové k vznikající inscenaci byl a je velmi osobní a autorský. V roce 2003 začala režírovat a časem dospěla i jako režisérka k nejpozoruhodnějším opusům sezóny (například *Den*

*opričníka*, 2013, *Skugga Baldur*, 2016, *Herec a truhlář Majer mluví o stavu své domoviny*, 2016). Jako kostýmní výtvarnice pokračuje ve spolupráci s Dušanem Davidem Pařízkem na prestižních scénách německé jazykové oblasti.

## **6.4 Scénografie v novém tisíciletí, budoucnost**

V novém tisíciletí pokračují v českém divadle a scénografii trendy z devadesátých let dvacátého století. A ještě se prohlubují. Postmoderní všehochuť umí být ještě rozmanitější a bezmeznější. Ale též v některých případech „vybíravější“, schopná podříditi se zklidnělé selekci. Někdy dochází k jejímu rozmělnění a samoučelnému mechanickému využívání, tak jak se to dělo občas i v osmdesátých letech s akční scénografií. Alternativní projekty jsou, ať už po formální nebo apelativní stránce, ještě odvážnější. Komerční muzikálové projekty ještě okázalejší ve snaze přitáhnout většinového diváka. Mladé scénografky, debutující na počátku tisíciletí, získávají zkušenosti na všech možných scénách různého zaměření, svobodu tvorby si už nemusí vybojovávat. Výsledky této svobody jsou zajímavé z mnoha hledisek, v některých případech však zatím poněkud zaměnitelné. Při pohledu na práci této scénografické generace si také uvědomíme, že se proměňují formální stránky tvorby a přístup k ní. Zásadní změnu pro scénografii přinesl rozvoj moderních technologií – mnoho výtvarníků a výtvarnic používá počítačové animační programy a sami již nekreslí. Originální scénografický návrh, který byl často vedle fotografie jediným svědectvím – byť zlomkem nevytvářejícím mozaiku, náznakem záměru, inspiračních myšlenek – se stal raritou. Jen někteří výtvarníci a výtvarnice stále malují. Těmi, „posledními mohykánkami“ jsou nejčastěji právě ženy. I když, jak již bylo řečeno, jejich návrhy působí v některých případech jako pracovní materiál, přece jen obsahují určitý výtvarný názor a obsahový smysl, který však lze číst spíše „v podtextu“.

Prohloubil se i trend v hledání nových alternativních prostorů. Nejsou to již jen místa, kde se scénické produkce realizují dočasně. Soubory (skupiny, spolky, sdružení) příslušníků mladé a mladší střední generace si vyhledávají

stálá, původně nedivadelní působiště se specifickým *geniem loci*, jež si upravují podle svých představ a cílů. Někdy na jednom takovém místě působí několik spřízněných souborů, je využíváno jako *stagiona* (opět „sprátelených“ těles) nebo jako působiště pro alternativní festivaly nebo pro jejich jednotlivé produkce.<sup>350</sup> Mezinárodní centrum současného umění MeetFactory, založené výtvarníkem Davidem Černým v roce 2001 v továrně na zpracování masa v Holešovicích a přestěhované po povodních 2002 do bývalé továrny s různým využitím na Smíchově, zahrnuje od roku 2008 do svých aktivit, převážně výtvarných, i divadlo a zve si různé nezávislé umělce k jednotlivým projektům (například režiséry a režisérky Miroslava Bambuška, Jana Kačenu, Lucii Ferencovou, Katharinu Schmitt, Ewu Zembok, Viktorii Čermákovou, Natálii Deákovou). Na scénický prostor byla adaptována v roce 2014 bývalá jatka v pražských Holešovicích: Jatka78 (především, ale nejen, pro žánr nového cirkusu). Prostor bývalého kina v pražském Veletržním paláci se stal v roce 2012 útočištěm Studia Hrdinů, které je považováno za nástupnický soubor Pražského komorního divadla. Kromě dramaturga a režiséra Jana Horáka a režisujícího výtvarníka a scénografa Michala Pěchoučka zde působí jako režisérka a autorka Kamila Polívková (scénografickou složku inscenace přenechává v poslední době svým kolegům a kolegyním). Soubory Chemické divadlo, Depresivní děti touží po penězích a Lachende Bestien hrají od roku 2014 v unikátním sále Švehlovy koleje (postavené v letech 1923–1925 v rondokubistickém stylu podle návrhu Jana Chládky), poeticky nazvaném Venuše ve Švehlovce. Tento časem patinovaný prostor věcným i poetickým způsobem rozehrává ve spolupráci s režisérem, dramaturgem a autorem Vojtěchem Bártou Jana Hauskrechtová.<sup>351</sup> Dodává mu konkrétní lokalizaci i rozměr tajemství. Soubor Tygr v tísní pod vedením dramaturgyně Marie Novákové a režiséra Ivo Kristiána Kubáka, který vznikl v roce 2010 na pražské DAMU (což je pro začínající generační soubory příznačné) a vytkl si za cíl autorské divadlo, adaptaci nedramatických látek a divadlo v netradičních

---

<sup>350</sup> Například festival nezávislého divadla *Malá inventura* v MeetFactory, Venuši ve Švehlovce, Studiu ALT@, Studiu Hrdinů, v prostoru Jatka78 i jinde, včetně míst, která byla jako divadla postavena, jako je Alfred ve dvoře nebo Divadlo Archa.

<sup>351</sup> Jana Hauskrechtová (1984), absolventka scénografie na DAMU v Praze.

prostorech, si zadaptoval opuštěnou Vilu Štvanice na stejnojmenném pražském ostrově. Prvním projektem, který se zde v roce 2013 uskutečnil (režiséri Kubák a Nováková), byla adaptace románu Gustava Meyrinka *Golem*, jenž podle principu u nás v té době nového typu site specific, takzvaného imerzivního divadla, situovala děj románu na různá místa vily a ostrova a přiměla diváky k pouti za jednotlivými epizodami autentickým ozvláštněným prostorem.<sup>352</sup> Tým scénických (včetně výtvarníka světla) a kostýmních výtvarníků a výtvarnic čítal patnáct lidí, z toho pouze pět mužů (z výtvarnic jmenujme alespoň Janu Prekovou, Radku Joskovou nebo Ivanu Kanhäuserovou).

Že je tento v podstatě interaktivní princip imerzivního divadla životaschopný dokázali studenti, posléze absolventi Katedry alternativního a loutkového divadla DAMU, když jej využili nejen k inscenaci *Letec* v roce 2014 v prostoru vybydleného domu bývalého Svazu československých žen v pražské ulici Nekázanka (spravovaného IDU a opakovaně využívaného ke kulturním účelům), ale založili na něm i celou existenci nově vzniklého souboru *Pomezí*, pojmenovaného po jejich zatím nejúspěšnější inscenaci, realizované na adrese domu v Karlíně v režii Lukáše Brychty a Štěpána Tretiaga. Kromě režisérů se na výpravě podíleli Tereza Gsölhoferová, Eva Justichová, Natálie Rajnišová, Matěj Vejdělek (světelný design), Polina Akhmetzhanova, Majka Semotánová, Dominik Styk a Dorota Tichá. Kolektivní scénografie tohoto počínu získala Cenu divadelní kritiky (nástupnická cena A. Radoka) za rok 2016. Na obdobném principu jsou založeny i další inscenace: *Prosíme nesahat!* (Památník Františka Palackého a Františka Ladislava Riegra spravovaný Národním muzeem, 2017, režie: Lukáš Brychta, kostýmy Eva Justichová) a *Pozvání* (Usedlost Mazanka, Praha, Valdštejnská lodžie, Jičín, 2017. Kromě režisérů Lukáše Brychty a Štěpána Tretiaga jsou pod výpravou podepsány pouze ženská jména: Tereza Gsölhoferová, Eva Justichová, Natálie Rajnišová, Dorota Krátká, Anna Hoskovcová. Kromě alternativních projektů zaplavily ženy – scénografky (hlavně mladé, nedávné studentky) scény všech typů divadel.) U scénografek debutujících v prvním a druhém desetiletí 21. století je těžké už nyní hodnotit jejich přínos. Jisté však je, že je výrazný, nepřehlédnutelný. Jejich

---

<sup>352</sup> Tým inscenace vyhrál konkurz na řešení české sekce Divadelní prostor pro PQ 2015.

doménou není již „pouze“ kostým, ale ovládají i scénu a dovedou se přizpůsobit (v dobrém slova smyslu) všem rozmanitým prostorům a požadavkům. Už nevyznávají postmodernismus jako program, ale se samozřejmostí využívají jeho svobodného pole. Týmy a tandemy se rozvolňují, ale zcela nezanikají. Naopak vznikají nové. Někdy se cesty spolupracovníků kříží a týmy se navzájem obohacují a obměňují. A některé z nich expandují až na naši první scénu. Když v roce 2014 zvítězil režisér Daniel Špinar s koncepcí *Nová krev* ve výběrovém řízení na funkci Uměleckého ředitele Činohry pražského Národního divadla, otevřely se dveře první scény opravdu řadě mladých umělců. Jsou mezi nimi i výtvarnice, které se Špinarem a jeho generačními souputníky, tvořícími v současnosti rovněž pro Národní divadlo – Janem Fričem a Štěpánem Pácl, pracovaly i v nedávné minulosti v pražských i oblastních divadlech. Jako by se do Národního divadla vrátila (trochu frivolní) barevnost. Výrazné, někdy trochu barevně a tvarově agresivní kostýmy a v určitých případech i scény navrhuje Daniela Klimešová<sup>353</sup> (*Jako břitva*, 2016, scéna Andrej Ďurík, *Na moři, zírám nahoru*, 2017, scéna Pavla Kamanová), Eva Jiřikovská (např. *Tři sestry*, scéna Andrej Ďurík, režie Daniel Špinar, 2016, *Mlynářova opička*, scéna Andrej Ďurík, režie Štěpán Pácl, 2017), Linda Boraros (např. *Pýcha a předsudek*, 2016, scéna Lucia Škandíková, *Sen čarovné noci*, celá výprava, 2016), Lucia Škandíková (např. *Z mrtvého domu*, kostýmy Iva Němcová, 2015, *Manon Lescaut*, kostýmy Marek Cpin, 2016), Iva Němcová (*Othello, benátský mouřenín*, 2014, *Z mrtvého domu*, 2015, obojí režie Daniel Špinar, scéna Lucia Škandíková, *Modrý pták*, scéna Andrej Ďurík, dokončení kostýmů Lucia Škandíková, Tereza Kopecká, režie Štěpán Pácl).

Jako zástupkyni mladých scénografek, ovlivňujících svou prací v posledním desetiletí tvář Národního divadla, lze vyčlenit předčasně zesnulou Ivu Němcovou,<sup>354</sup> která patřila k nejvýraznějším talentům nejen ženské scénografie své generace. Byla velmi respektována svými generačními spolupracovnicemi, režiséři se inspirovali jejími nápady a akceptovali její názory.

---

<sup>353</sup> Daniela Klimešová (1979), absolventka scénografie na katedře Alternativního a loutkového divadla DAMU v Praze.

<sup>354</sup> Iva Němcová (1980 – 2015), absolventka katedry scénografie na DAMU v Praze. Tvořila tým hlavně s režiséry Danielem Špinarem, Janem Fričem, Lucií Málkovou a scénografy Nikolou Tempírem a Luciou Škandíkovou.



Rovnoměrně se věnovala jak scéně, tak kostýmům.<sup>355</sup> Malovala vtipné, půvabné kostýmní návrhy a vyhotovovala precizní makety scény (v tom nebyla příliš typická příslušnice své generace). Kostýmy sice skládala z jednotlivých, spíše obyčejných částí oděvu, ale vtiskla jim většinou jednotící styl. Ve svém debutu na scéně DISKu, *Ledovém hrotu* (2007, režie Jan Frič, scéna Nikola Tempír) pokryla, respektive „nalíčila“ bílým popraškem nejen tváře, ale i oblečení herců. Kostýmy vězňů v Janáčkově opeře *Z mrtvého domu* (viz výše) komponovala z pánského Jäggerova prádla, které měli zpěváci a tanečníci nejen na těle, ale i na hlavách jako šaškovské cípaté čapky, což korespondovalo s jejich histriónským projevem. Jako řada dalších příslušníků její generace (kostýmních a scénických výtvarníků a výtvarnic i režisérů) se mnohdy inspirovala ve scéně i kostýmech designem osmdesátých let. Scénu pojímala v určitých případech jako zdánlivě hyperrealistický interiér, podobný svou důslednou detailností filmové dekoraci. Tato někdy až popisnost (například *Lakomec*, režie Daniel Špinar, 2010) měla svůj metaforický význam ve struktuře inscenace a obsahovala nadčasovou formu antické skéné (čelné symetrické průchody nebo průhledy do prostoru zadního plánu, kde se možná odehrává to podstatné: např. *Zkrocení zlé ženy*, 2011, *Morgiana*, 2012, obě režie Daniel Špinar). Konceptně a významově využívala i divadelní předscénu. Měla výjimečný smysl pro členění a hierarchii prostoru. Kukátkové jeviště s portálem ji tedy neomezovalo, dovedla jej využít ve službách dramatu. Stejně pečlivě, ale se zapojením prvku náhody a improvizace vypracovávala projekty site specific, využívající zchátralých budov, jimž chtěla dát „druhou šanci“ (*Na Barrandov s dojetím!*, v rámci festivalu 4+4 dny v pohybu, 2011). Stejně tak jako oděvům a dalším odloženým předmětům, jež sbírala po kontejnerech.

Scénografie prošla od devadesátých let do současnosti z genderového hlediska zcela zásadním procesem proměny. Ženy jsou v divadle na každém kroku – obsadily místa dramaturgyň, ředitelek divadel, režiserek a v neposlední řadě právě scénografek v míře, o které se jejich předchůdkyním mohlo jen zdát. Jsou inspirátorkami a realizátorkami inscenací a divadelně zaměřených projektů, které jsou zajímavé nejen z estetického, ale z mnoha jiných hledisek. Tak jako

---

<sup>355</sup> Příloha č. 30.

málo v čem existuje vyrovnanost, balanc, nelze ho hledat ani ve scénografii, proto ročníky studia zaměřeného na scénografii v současnosti strádají (v uvozovkách i bez nich) nedostatkem mužských kolegů.

## 7. ZÁVĚR

Scénografie je v poněkud nešťastně upozaděném postavení. Není v centru pozornosti jako ostatní divadelní profese (například herectví a režie), nemůže se pochlubit takovou mírou prestiže, jakou mají umělecké obory typu malířství, architektura nebo design, ač jí jsou tak blízké. Je téměř přehlížena kunsthistorií i obecnou historií. Přitom tento obor nikdy nestál v izolovaném postavení – vždy byl odrazem současné společnosti a využíval prostředků tradičních výtvarných oborů – vedle zmíněné architektury a malířství také sochařství nebo módy; stejně jako ony pracuje s prostorem, materiály, barvou, tvary, světlem a navíc (na rozdíl od nich) s živým hercem. V některých etapách scénografie doslova přebírala převládající soudobou estetiku výtvarného umění a módních vlivů. Toto působení však probíhá i opačným směrem – scénické a kostýmní realizace v minulosti nejednou inspirovaly styl odívání a uměleckou tvorbu především konceptuálně zaměřených výtvarných umělců. Scénografie prošla na extrémy bohatým vývojem, od anonymně řemeslně-služebné role, přes (elitní) profesi v „mužských“ rukou, kde ženy byly spíše statistkami, až po současnou plně demokratickou podobu oboru.

Pojem scénografie je v podstatě stále bezobsažný. Starší generace si jeho náplň stále plete se stenografií. Jako úsměvný doklad lze uvést to, že právě na slovo stenografie ho ještě donedávna měnila funkce automatických oprav textového programu Word, ačkoliv těsnopisu v masovějším měřítku odzvonilo již začátkem devadesátých let minulého století. Scénografie tedy zůstává výhradně v zorném úhlu omezeného okruhu osob zajímavících se o divadlo. A nic na tom nemění skutečnost, že se Česká republika, respektive dříve Československo, může pyšnit již třinácti ročníky mezinárodní přehlídky Pražské Quadriennale, jež nemá v zahraničí srovnání. Oproti výtvarnému umění se scénografie nedočkala encyklopedie, byť v sedmdesátých letech byl její vznik zamýšlen. Rovněž úroveň současné reflexe v tisku není relevantní. Řešení kostýmů a scény se dostane pozornost jen výjimečně – odborné recenze publikované například ve čtrnáctideníku Divadelní noviny se vizuální stránce inscenací příliš často hlouběji nevěnují, občas tomu tak je v Divadelní revue, ale

také ne příliš často. Studentky a studenti teoreticky zaměřených kateder jsou, jak ke studiu historie tohoto oboru, tak k analytickému pohledu na konkrétní scénografické počiny, vedeni jen okrajově, není se tedy čemu divit. Jednotlivé monografické nebo syntetičtější zaměřené práce jsou tak dílem přibližně desítky osob a jen několika odborných pracovišť, které se scénografii, vedle dalších oblastí divadelní tvorby, věnují. Je-li scénografie nedostatečně reflektovaným polem sama o sobě, je jasné, že ženám, které se v oboru etablovaly, bude věnována pozornost ještě méně. S jistou nadsázkou by se dalo říct, že scénografky tak byly pod dvojnásobným přehlížením. Proto se u nás ženám, které si v průběhu téměř jednoho století uhájily v čistě mužské profesi svoji pozici a svým kolegům začaly sebevědomě konkurovat, nikdo dosud hlouběji nevěnoval.

Cílem práce bylo vyzkoumat, jak tento proces etablování žen probíhal, jak se ženy z pozice bezejmenných pracovnic krejčov a dílen a prvních výtvarnic, jejichž nahodilé realizace byly opatřeny jejich jménem, dostaly až do situace, v níž se jevištní výtvarnictví nalézá dnes, kdy na katedrách studují téměř už jen ženy. Pro postižení celého procesu proměny nebylo možno se omezit jen na druhou polovinu dvacátého století, neboť neanonymní ženy se začaly objevovat již od dvacátých let, a proto bylo pro dostatečné pochopení celého procesu a zachování kontinuity nutné do práce zahrnout také toto počáteční období. Stejně tak nebylo možné opominout přesah do současnosti, neboť devadesátá léta byla – právě s ohledem na genderovou otázku – jakýmsi odrazovým můstkem současné situace. Zároveň bylo nutné alespoň stručně postihnout jevy, které divadlo, respektive scénografii ovlivňovaly zvenčí. Pro rozsah a možnosti výzkumu adekvátní rozsahu této práce je to sice období relativně dlouhé, ale jen tak je možné se na celý tento proces podívat komplexněji. Scénografie by mohla být sociologií a genderovými studii používána jako demonstrativní model, neboť poskytuje naprosto transparentní pohled na to, jak obor na pozadí politických a společenských událostí prošel od časů „neviditelných žen“ až k feminizaci.

Zhodnocení výsledků bádání ukázalo, že politické klima na našem území nemělo na feminizaci scénografie až tak velký vliv, jak se zdálo. Působilo ale

na mnoho jiných věcí, které k feminizaci nepřímo přispěly. Tou hlavní bylo rozšíření divadelní sítě, čímž se zvýšily možnosti uplatnění absolventů a absolventek. Situace na našem území je velmi podobná té, která byla v německy mluvících zemích. Nejvýznamnější německé scénografky jako Rosalie a Anna Viebock se do širšího povědomí dostaly až v devadesátých letech po mnoha letech praxe a o převaze vystudovaných scénografek se začíná v odborné literatuře a odborných pramenech hovořit od nového tisíciletí. Jak vyplývá z osobních konzultací s teatroložkami mnichovského Divadelního muzea<sup>356</sup> a z vědecké práce rakouské teatroložky Bettiny Behr, byl nástup žen do scénografie v Rakousku, Německu i Švýcarsku v podstatě obdobný jako je tomu v České republice. S největší pravděpodobností se tedy jedná o globální (sociální) fenomén, nikoliv důsledek požadavku na větší pracovní uplatnění žen (a pracovní povinnost) za železnou oponou. A to i přesto, že podmínky českých výtvarnic a výtvarníků byly jiné a o dění ve scénografii za hranicemi se mohli dozvídat jen díky mezinárodní přehlídce Pražské Quadriennale a ze zahraničních časopisů. Stejně jako u nás se v těchto zemích obor nyní potýká s nedostatkem mužských zájemců o studium, potažmo absolventů, což není nahlíženo příliš pozitivně. Shodná je i marná snaha nalézt přesnější dělicí čáru, kdy k feminizaci začalo docházet. Rovněž ve svobodném německy mluvícím prostoru, se ženy více začínají objevovat v sedmdesátých letech. Ta jsou však Bettinou Behr charakterizována jako stále ještě ženám nepřátelské klima. Dobou, která jim přináší objektivně lepší podmínky a kdy dosahují prvních skutečných úspěchů, jsou osmdesátá léta, což je v podstatě identické s naším prostředím. V průběhu bádání začalo vycházet najevo, že původní premisa konstatující, že založení katedry scénografie bylo pro ženy zásadním mezníkem, je mylná. Zakladatel katedry scénograf František Tröster studentky příliš nevítal (pakliže neměly před tím vystudovaných několik semestrů architektury), na čemž se všichni dotazovaní pamětníci a pamětnice shodují. Pouhý výčet absolventů a absolventek toto bezpečně potvrzuje. K vyššímu nárůstu žen na katedře scénografie začalo docházet až v sedmdesátých, respektive osmdesátých letech (ke skutečně kvantitativnímu pak v letech devadesátých). Profesor Tröster tak

---

<sup>356</sup> Jedná se o Dr. Susanne de Ponte a Petru Kraus, M.A.

v době svého působení (zemřel v roce 1968) přispíval k fenoménu zvaný leaky pipeline<sup>357</sup> tím, že studentky od oboru odrazoval a odmítal je (až na výjimky) přijmout. Předpokládal, že se ženy nebudou moci scénografii po sňatku a založení rodiny věnovat, že jejich existenci bude určovat manžel, čili považoval svůj vklad za zbytečný. Na Trösterovu obhajobu (a dalších zastánců tohoto postoje) je nutné říci, že tehdy skutečně nebylo tak jednoduché tuto profesi s rolí matky spojit.<sup>358</sup> Snadné to neměly ani herečky, ale ty oproti scénografkám přece jen déle zůstávaly v jednom angažmá, zatímco výtvarnice mnohdy působily během roku v divadlech na několika různých místech. S tím se pojila nepravidelná pracovní doba, časté cestování, stres, nejistota (obdobná hereckému čekání na roli), což představovalo skutečně velkou zátěž. V současnosti je to diametrálně odlišné, neboť u ženy přestalo být mateřství, respektive její „podřízené“ fungování v rodině automatickým předpokladem její existence, otcové se do starosti o potomky zapojují a existuje řada možností, jak děti v době pracovního vytížení zaopatřit.

Doménou žen – výtvarnic byl po léta kostým. Argumentem bylo, že žena má větší smysl pro kostým, neboť jinak vnímá lidskou postavu a úpravu zevnějšku, lépe si všímá vypovídajících detailů, působení linie, i toho, jak dokáže postava prostřednictvím kostýmu komunikovat s okolím. Tyto argumenty jistě nejsou zcela mylné, neplatí však výhradně. Je pravda, že mnoho scénografů dělat kostýmy nechtělo a rádi je svým kolegyním přenechávali. Na druhou stranu je mnoho příkladů těch, ač jejich doménou byla scéna, kteří vytvořili kostýmy patřící ke špičce, a to jak v návrhu, tak v pozdější realizaci – jmenovat je možné Otakara Schindlera, Jaroslava Malinu, Jana Vančuru, Miroslava Melenu, Jana Duška a další, o malířích dvacátých a třicátých let ani nemluvě. S tím souvisel opačný argument, že se ženy k scénickému řešení inscenace nehodí, neboť pro něj nemají adekvátní (vrozené) dispozice. Rovněž toto zjednodušení je nesmyslné již jen z důvodu vědomí, že ani mužská ani

---

<sup>357</sup> Leaky pipeline – česky děravé potrubí – označuje problém nízkého zastoupení žen ve vědě způsobené tím, že jsou, na rozdíl od svých mužských kolegů, přímo či nepřímo, odrazovány od studia exaktních věd. Důsledkem jsou jejich nízké počty během studia a současně v praxi nemají rovnocenné podmínky.

<sup>358</sup> Nejedna výtvarnice musela své velmi malé dítě brát s sebou na zkoušky, často i mnoho kilometrů daleko a přespávat s ním na hereckých či jiných ubytovnách.

ženská skupina netvoří univerzální vzorec. Nejen pohlaví, ale rodinné prostředí a výchova, sociální situace, vzdělání, zdravotní dispozice, životní zkušenosti a další faktory spoluutvářejí habitus jedince. V obou skupinách, jak mezi muži, tak mezi ženami je mnoho osob s naprosto odlišnými charakteristikami a některé sociální průzkumy hovoří o tom, že mnohdy žena a muž určité konkrétní sociální skupiny vykazují bližší rysy než například ženy mezi sebou, avšak napříč těmito skupinami. Jistě existuje nemalé procento žen, které pro scénu nemají předpoklady, ale stejně tak jistě existuje jistý podíl mezi muži. Proto odmítat zadat práci výtvarnici jen na genderovém základě bylo neadekvátní, o čemž svědčí příklady Marty Roszkopfové, Jany Zbořilové, Jany Prekové a dalších. S tím souvisí často kladená otázka, zda existuje „ženská scénografie“? Na ní však (zatím) nelze nalézt adekvátní odpověď.

Ženám se podařilo si v oboru uhájit nezanedbatelnou pozici a v současné scénografii dosahují pozoruhodných výsledků, a to ve všech divadelních žánrech a formách jako činohra, opera, balet, muzikál, loutkové i taneční inscenace, site specific nebo happening... V zájmu objektivity je nutno uvést, že scénografie má stále mnoho významných scénografů – mužů, mezi nimiž lze zmínit jména jako Jan Štěpánek, Petr B. Novák, Tomáš Rusín, Tom Sorel, Matěj Sýkora, Michal Pěchouček, Jakub Kopecký, Antonín Šilar, Andrej Ďurík, z těch starších Jan Dušek, nedávno zesnulý Petr Matásek a další. Opomenout nelze režiséry (spolu)vytvářející scénu do svých inscenací jako Jan Nebeský, Dušan David Pařízek a David Jařab.

Obecně přináší krajní feminizace oboru v praxi bohužel jeho jistou devalvací, jak to dokazuje učitelství nebo lékařství. Zdá se, že čím více respektu profese vzbuzuje a čím vyšší je úroveň platů, tím méně v ní je žen. Jiřina Šiklová to na jedné ze svých veřejných přednášek charakterizovala s úderností sobě vlastní tak, že žena je *proletariát společnosti, s ní klesá prestiž i plat*. Dlouhá léta si muži ve scénografii mezi sebou předávali pomyslné opratě, byly jim vydávány monografické publikace a realizovány výstavy, byla to doba, kdy byla scénografie ze sociálního hlediska elitní obor, ne každému přístupný. Ženy vstupovaly v rámci svého řemesla v počátcích anonymně jako krejčovské, později jako kostýmní výtvarnice, pokud vytvářely scénu, tedy jen v rámci

jednorázových příležitostí. Více se začaly prosazovat v době, kdy se začala prestiž oboru snižovat a naopak tím, že v ní ženy začaly hrát relativně významnou roli, slábla unikátnost oboru starých mistrů, jako byl Vlastislav Hofman, posléze František Tröster a Josef Svoboda. Divadlo se stalo demokratickou disciplínou, relativně nenákladnou a přístupnou komukoliv, kdo prokáže talent. Tento proces pozvolné genderové vyváženosti se děje rovněž na poli architektury.

V průběhu bádání vycházelo najevo, jak ohromné množství žen se, ať již jednorázově či v rámci hlavní náplně své pracovní činnosti, kostýmu a scéně věnovalo a věnuje (počet přesáhl dvě stovky). Bohužel povědomí o nich tomu vůbec neodpovídá. Je to paradoxnější o to více, uvědomíme-li si, že se staraly o „vizuál“ divadelního artefaktu, ale samy zůstávaly nespátřené. To se netýká jen jevištního výtvarnictví, je ještě mnoho žen v uměleckých profesích, které čekají na své (znovu)objevení a analytický pohled na svou tvorbu. O tom, že to není marná snaha svědčí výsledky bádání genderově zaměřených výzkumů. Především několikaletá snaha historičky umění Martiny Pachmanové na poli výtvarného umění dvacátého století. Podařilo se jí upozornit na tvorbu, uspořádat monografické výstavy a vydat publikace malířek jako byla Milada Marešová nebo Vlasta Vostřebalová-Fišerová. Právě výstavy těchto dvou malířek patřily k tomu nejzajímavějšímu a nejpodnětnějšímu, co bylo v galeriích v nedávné době prezentováno. A jak je vidět z dalších prací, je ještě mnoho žen, které by si takovouto pozornost zasloužily (například s divadelním prostředím spojená Zdenka Burghauserová). Právě Pachmanová přispěla teatrologii objevením Marešové tvorby pro divadlo, která byla (a stále je) lidem z teatrologického prostředí neznámá.

Jakýmsi leitmotivem, který prochází publikací rakouské teatroložky Bettiny Behr, je povzdech (její i citovaných výtvarnic z praxe) nad tím, že práce scénografek nebyla téměř vůbec dokumentována a především reflektována. Stejně tak u nás – navzdory tomu, že tvorba výtvarnic byla již od osmdesátých let tak výrazná – tomu reflexe neodpovídala. Ojediněle se objevovaly drobné



monografické výstavy, které si často scénografky realizovaly samy,<sup>359</sup> zúčastňovaly se také kolektivních výstav, monografie ale neexistovaly.<sup>360</sup> Právě to byl jeden z impulsů výstavy realizované Institutem umění – Divadelním ústavem, jak již bylo zmíněno v roce 2008, pod názvem *Proměny – Divadelní výtvarnice na přelomu tisíciletí*. Výstava představila tvorbu dvanácti výtvarnic napříč generacemi působících po celém území České republiky v různých typech divadel různého žánrového zaměření. Jako doprovodný program výstavy se uskutečnil seminář na téma ženy ve scénografii, který se konal v květnu 2008 v Eliadově knihovně Divadla Na zábradlí, kde došlo k zajímavým diskusím na téma ženské a mužské pozice v současné scénografii, bohužel z akce nevznikl žádný video ani audiozáznam. V té době se jednalo o ojedinělý počin a dle dosavadních výsledků bádání nedošlo v jiných evropských státech k takto koncipované výstavě. Je však jisté, že téma žen ve scénografii rezonuje. Vedle mnohokrát citované publikace autorky Behr z roku 2013 to potvrzuje gruzínská národní expozice na Pražském Quadriennale o dva roky později, která byla prezentována prostřednictvím tvorby (symbolicky rovněž dvanácti) scénografek (kurátorkou byla Nino Gunia-Kuznetsova).<sup>361</sup> Expozice prostřednictvím realizací kostýmů, fotografií a záznamů z inscenací dokládala velký žánrový a tvůrčí rozsah gruzínských výtvarnic.

Záměrem edice *Osobnosti české scénografie*, kterou od roku 2014 vydává Institut umění – Divadelní ústav, je prezentovat tvorbu výtvarníků a výtvarnic, jež se spolupodíleli na podobě československé, respektive české scénografie a jimž dosud nebyla věnována dostatečná pozornost. Při přípravě edičního plánu hraje důležitou roli právě genderové hledisko – snaha o nápravu

---

<sup>359</sup> Například komorní výstavy Ireny Marečkové v pražském Činoherním klubu v roce 1994 a v Galerii ve sklepě v Plzni 1998 nebo loutkářská a kostýmní tvorba Marie Jiráskové, vystavená v brněnském Divadle Radost v letech 1991 a 1997.

<sup>360</sup> Zúčastňovaly se však pravidelně Salonů scénografie (1991, 1995 a 1999) a slavily úspěchy na Pražském Quadriennale v roce 1999, kde národní expozice České republiky, jíž spolu s Šimonem Cabanem koncipovala Simona Rybáková a v níž vedle ní vystavovaly i Kateřina Štefková a Jana Preková, získala ocenění nejvyšší: Zlatou trigu. Preková pak obdržela samostatnou Zlatou medaili za kostýmy.

<sup>361</sup> Vystavujícími byly: Nino Chubinishvili, Nino Chitaishvili, Manana Gunia, Anna Kalatozishvili, Nino (Nutsa) Khidasheli, Nino Kitia, Teo Kukhianidze, Anano Mosidze, Anna Ninua, Tamara Okhikyan, Ekaterina Sologashvili a Nino Surguladze.

dosavadní disonance v reflexi.<sup>362</sup> Nejen téma scénografek je rezonující, pozornosti se dostalo profesi divadelních režisérek v roce 2010 v mnichovském Divadelním muzeu, kde jim byla uspořádána výstava (doprovazena reprezentativní publikací) představující jejich tvorbu od počátku dvacátého století až do současnosti. Součástí prezentace byly rozhovory, z nichž vyplynuly mnohé nesnáze, které režisérky musely překonávat. Také toto téma je u nás, dle dosavadního bádání, zatím nezpracované. Další profesí, která by stála za obsáhlejší studií, je profese dramaturgyně, která prochází rovněž procesem feminizace, byť již v minulosti (častěji od sedmdesátých let) dramaturgyně v divadlech byly – mimo jiné se jednalo o Marii Bokovou, Vlastu Galerovou, Radku Hrdinovou, v současné době je to například Dora Viceniková. I zde je možné vysledovat nárůst. Díky literární vědkyni Lence Jungmannové je alespoň částečně zpracováno téma dramatiček.

Scénografii jedenadvacátého století nelze jednoduše charakterizovat a už vůbec ne predikovat její další vývoj. Proměna, kterou prochází, se plně promítá i do výstavní praxe, což vyvolává mnohé generační spory. Naprosto jasně to ukázala přehlídka Pražského Quadriennale v roce 2015, která jakoby ohlašovala „zánik“ klasické podoby scénografie, respektive její prezentace. Starší generace osobností, jak z divadelní teorie, tak praxe, se na jak na současnou podobu scénografie, tak formu prezentace dívá velmi kriticky. Postrádá v ní hledisko výtvarné kvality, které bylo především při prvních ročnících přehlídky ústředním parametrem. V současnosti nejde o postižení specifičnosti jevištního výtvarnictví, neoddělitelnosti scénografa od režie a všech ostatních složek dramatického díla a o zdůraznění jejich syntetického charakteru. Dnešní podoba je zcela jiná, má své klady i zápory, nachází si však stále tisíce návštěvníků, našich a především zahraničních. Jistou zajímavostí je, že feminizován je i samotný sedmičlenný tým připravující Pražské Quadriennale 2019, kde i na nejvyšších pozicích generální, výkonné i umělecké ředitelky jsou ženy.<sup>363</sup>

---

<sup>362</sup> V edici Osobnosti české scénografie vyšly nebo vyjdou tyto publikace: 2014 – Josef Jelínek; 2015 – Helena Anýžová, Vladimír Soukenka, Jan Vančura; 2016 – Irena Greifová, Jana Zbořilová; 2017 – Karel Zmrzlý, Iva Němcová; v přípravné fázi pro 2018 jsou Ivana Marečková a Inez Tuschnerová.

<sup>363</sup> Tým Pražského Quadriennale pro rok 2019 – generální ředitelka – Pavla Petrová, umělecká ředitelka – Markéta Trösterová, výkonná ředitelka – Michaela Buriánková, hlavní manažerka –

Na této proměně má vliv rozvoj moderních technologií – v době, kdy se kostýmní nebo scénický návrh stal v podstatě archaismem, je velmi obtížné scénografii prezentovat. Zdá se, jakoby se scénografie vylévala z břehů – stává se konceptuálním uměním, štětce a barvy nahradily second handy a prodejny s řemeslnými potřebami nebo velká nákupní střediska. Slovo scénografie přestává stačit, začíná se používat divadelní design, například ve velšském Cardiffu v roce 2013 se na jednání profesní organizace OISTAT hovořilo o požadavku zrušení termínu scénografie (v angličtině termíny jako set design a scenography začínají být nahrazovány performance design). Nelze to však a priori vnímat jako negativum. Svět se mění, mění se i scénografie – výtvarnou dokonalost nahradila autenticita, která více odpovídá podobě tvorby blízké jak současným autorům a autorkám, tak divácké, respektive návštěvnické obci. Posiluje se i sociální role divadla, ke slovu se hlásí divadlo politické, feministické, ekologické, začínají se zkoumat bio-antropologické, sociokulturní a duchovní podmínky. A je možné, že na tomto odklonu od čistě estetických forem směrem ke společenským mohou mít právě ženy, které stále více spoluurčují divadelní dění, svůj podíl. Současnost se nachází mezi konvencí a rizikem, stagnací a změnou a je otázkou, jakým směrem se bude scénografie skutečně vyvíjet, a to právě především z hlediska poměru jejích ženských představitelk a mužských představitelů.

## 8. SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY

### 8.1 Archivní prameny

**Oddělení sbírek a archivu, Institut umění – Divadelní ústav (OSA IDU)**

**Scénografická sbírka IDU** (fondy výtvarnic evidovány jako jednotlivé sbírkové předměty)

Helena Anýžová

Zuzana Bambušek Krejzková

Irena Brádková

Petra Goldflamová-Štetinová

Irena Greifová

Dana Hávová Zábrodská

Šárka Hejnová

Jindřiška Hirschová

Alena Hoblová

Daniela Klimešová

Jarmila Konečná

Květuše Kovářová

Andrea Králová

Jarmila Křížková

Irena Marečková

Libuše Pražáková

Jana Preková

Marta Roszkopfová

Zuzana Rusínová Štefunková

Simona Rybáková

Jana Zbořilová

Sylva Zimula Hanáková

**Fond scénografické dokumentace IDU**

Jitka Adamy Křížková

Helena Bezáková

Jana Budíková  
Jana Čechová  
Věra Faberová  
Marie Franková  
Milica Gedeonová  
Marie Jirásková  
Ester Krumbachová  
Barbora Lhotáková  
Věra Mejtová  
Eva Milichovská  
fond Radka Mizerová  
Jaroslava Nesvadbová  
Kristina Novotná  
Irena Nývltová  
Ludmila Pavlousková  
Alena Pivoňka  
Margita Polónyová  
Ludmila Purkyňová  
Evženie Rážová  
Kateřina Štefková  
Eva Švankmajerová  
Inez Tuschnerová  
Bedřiška Ustohalová  
Eva Václavková  
Stanislava Vaníčková  
Marie Wenigová  
Eliška Zapletalová

**Archiv IDU**

fond Pozůstalost Nina Jirsíková

**Fond fotografií**

Fond fotografií – Divadelní inscenace

Fond fotografií – Personálie

**Fond programů divadelních inscenací**

1945–2017

**Sbírka Divadelního oddělení Historické muzeum Národního muzea v Praze  
(DONM)**

Pozůstalost Nina Jirsíková

Pozůstalost Nelly Arnsteinová

Alena Hoblová

Dana Kalvodová

Irena Nývltová

Marta Roszkopfová

**Archiv Národního divadla v Praze (archiv ND)**

Fond kostýmních a scénických návrhů

Jindřiška Hirschová

Ludmila Vojřňová

Fond fotografií

**Oddělení dějin divadla, Moravské zemské muzeum Brno (MZM)**

Pozůstalost Nelly Arnsteinové

Pozůstalost Inez Tuschnerové

**Oddělení hudební historie, sbírka muzikologie a teatrologie, Ostravské  
muzeum (OM)**

Marta Roszkopfová

**Literární archiv Památníku národního písemnictví, Praha (LA-PNP)**

Nina Jirsíková – osobní fond

***Nepublikované rukopisy***

JIRSÍKOVÁ, Nina. *Vzpomínky tanečnice*. Nepublikovaný rukopis. Praha, 1978.  
ulož. Institut umění divadelního ústavu (IDU) Praha

**Orální historie českého divadla, IDU** (tazatel Vilém Faltýnek)

Jarmila Křížková, 2017

Eva Milichovská, 2017

***Soukromá dokumentace autorky***

Zvukové záznamy (vzpomínky):

Helena Anýžová, 2015

Ivana Brádková, 2016

Irena Greifová, 2015

Květuše Kovářová, 2016

Jarmila Křížková, 2015

Jana Preková, 2017

Marta Roszkopfová, 2017

Eva Václavková, 2015

Jana Zbořilová, 2015 a 2017

**8.2. Periodika:**

*Acta Scaenographica*: umělecko-technický divadelní časopis Scénografického  
ústavu v Praze

Praha: Scénografický ústav 1963–1971.

*Divadelní noviny*

Praha: Společnost pro Divadelní noviny 1957–1970, Divadelní ústav 1990–dosud.

*Divadelní revue*

Praha: Academia 1990–1997, Divadelní ústav 1998–dosud.

*Interscaena*

Praha: Scénografický ústav 1970–1973, Orbis: 1973–1974.

*Prolegomena scénografické encyklopedie*

Praha: Scénografický ústav 1970–1973.

*Scénografický obzor*

Praha: Scénografický ústav 1958–1973.

*Scénografie*

Praha: Divadelní ústav 1964–1979.

*Svět a divadlo*

Praha: Divadelní ústav 1990–2017.

Honzl, Jindřich. Scéna Toyen k dramatické básni. In: *Otázky divadla a filmu*, 1946, 6, s. 324.

Hořínek, Zdeněk. *Strniskův Cid*, Lidové noviny, 6, 1993, 102, 4.5., s. 13.

Mazáčová, Barbara. *Stíny na jevišti*, Literární noviny, 4, 1993, 21, 27.5., s. 11.

### **8.3. Literatura:**

ALBERTOVÁ, Helena. *Josef Svoboda – scénograf*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav. 2012.

ALBERTOVÁ, Helena – BRANDESKY, Joe (eds.): *Metaphor and Irony*. Columbus: Ohio Arts Council. 2001. ALBERTOVÁ, Helena – BRANDESKY, Joe (eds.): *Metaphor and Irony 2*. Praha: Divadelní ústav. 2004.

ALBERTOVÁ, Helena. *Otakar Schindler*. Praha: Divadelní ústav. 1999.

ALBERTOVÁ, Helena – VÖRÖŠOVÁ, Markéta. *Irena Greifová*. Praha: Divadelní ústav. 2016.

BEHR, Bettina: *Bühnenbildnerinnen: Geschlechterperspektive auf Geschichte und Praxis der Bühnenbildkunst*. BÍLKOVÁ, Marie [et al.]. *A Mirror of World Theatre II: the Prague Quadriennial 1995 and 1999*. Praha: Divadelní ústav. 2001.

ČERNÍKOVÁ, Lenka (ed.). *Marta Roszkopfová: Scénografie*. Ostrava: Ostravské muzeum. 2013.

ČORBA, Milan. *Kostýmová tvorba: přednášky*. Bratislava: Divadelný ústav. 2009.

Graz: Taschenbuch. 2013.

BLAHNÍK, Vojtěch Kristián. *Světové dějiny divadla*. Praha: Aventinum. 1929.



- BLECHA, Jaroslav. *František Vitek a Věra Říčařová*. Brno: Moravské zemské muzeum. 2016.
- BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny – Divadelní ústav. 1999.
- ČERNÝ, František (ed.). *Dějiny českého divadla. Díly I. – IV.* Praha: Academia. 1968, 1969, 1977, 1983.
- ČERNÍKOVÁ, Lenka (ed.). *Marta Roszkopfová: Scénografie*. Ostrava: Ostravské muzeum. 2013.
- DVOŘÁKOVÁ, Dita [a kol.]. *Povolání: architekt[ka]*. Praha: Kruh. 2003
- FRIČ, Jan (a kol.). *Iva Němcová*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav. 2017.
- GALLEROVÁ, Vlasta. *Jaroslav Malina*. Praha: Pražská scéna. 1999.
- HABERLIK, Christina. *Regie-Frauen: Ein Männerberuf in Frauenhand*. Mnichov: Deutsches Theatermuseum. 2010.
- HALA, Katia – VLČKOVÁ, Olga – ŠŤASTNÁ, Denisa (eds.). *ŽENY – DIVADLO – DĚJINY*. Sborník příspěvků z konference. Pardubice: Univerzita Pardubice. 2015.
- HECZKOVÁ, Libuše – PACHMANOVÁ, Martina, ŠÁMAL, Petr. *Jak odlesk měsíce v jezeře: Česká teorie a kritika umění v genderových souvislostech 1865–1945*. Praha: Arbor vitae. 2014.
- HELPERT, Vladimír. *Hudební barok v Čechách: Divadlo na zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou za Jana Adama z Qustenberku*. Praha 1916.
- HRONKOVÁ, Libuše (ed.). *Nina Jirsíková: Vzpomínky tanečnice*. Praha: Národní muzeum. 2013.
- CHALOUPKA, Adolf. *Česká divadelní dekorace*. Praha: Státní grafická škola. 1939.
- JEDLIČKOVÁ, Blanka. *Ženy na rozcestí*. Praha: Academia. 2015.
- JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Příběhy obyčejných šílenství: „Nová vlna české dramatiky po roce 1989“*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis. 2014.
- JUST, Vladimír. *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav. 1995.
- JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945–1989)*. Praha: Academia. 2010.

- KOUBSKÁ, Vlasta. *Divadelní kostým: Absolventi „Tröstrovy katedry“ scénografie DAMU*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění. Praha. 2013.
- KOUBSKÁ, Vlasta. *Jana Zbořilová*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav. 2016.
- KOVALENKO, Georgij. *Alexandra Exter. Puť chudožnika: Chudožnik i vremia*. Moskva: Gallart. 1993.
- KOVALENKO, Georgij. *Alexandra Exter*. Moskva: Muzeum současného umění. 2010.
- KRUMBACHOVÁ, Ester. *První knížka Ester*. Praha: Primus. 1994.
- KYBALOVÁ, Ludmila. *Barok a rokoko*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. 1996.
- KYBALOVÁ, Ludmila. *Doba turnýry a secese*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. 2006.
- KYBALOVÁ, Ludmila. *Od „zlatých dvacátých“ po Diora*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. 2009.
- LENDEROVÁ, Milena. *K hříchu i k modlitbě: Žena minulého století*. Praha: Mladá fronta. 1999.
- LENDEROVÁ, Milena – KOPIČKOVÁ, Božena – BUREŠOVÁ, Jana – MAUR, Eduard (eds). *Žena v českých zemích od středověku do 20. století*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. 2009.
- LENDEROVÁ, Milena. *Zdenka Braunerová*. Praha: Mladá fronta. 2000.
- LINDOVSKÁ, Naděžda. *Magda Husáková – Lokvencová*. Bratislava: Divadelný ústav. 2008.
- MÜLLER, Ulrike. *Bauhaus-Frauen: Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design*. Mnichov: Elisabeth Sandmann Verlag. 2009.
- OBST, Milan – SCHERL, Adolf. *K dějinám české divadelní avantgardy: Jindřich Honzl – E. F. Burian*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd. 1962.
- NEKOLNÝ, Bohumil. *Divadelní systémy a kulturní politika*. Divadelní ústav. 2006

- PACHMANOVÁ, Martina – BARTLOVÁ, Milena (eds.). *Dr. Artemis a Faust*. Praha: Academia 2008.
- PACHMANOVÁ, Martina. *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*. Praha: Argo. 2004.
- PACHMANOVÁ, Martina (ed.). *Neviditelná žena: Antologie současného amerického myšlení o feminizmu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press. 2002.
- PACHMANOVÁ, Martina (ed.). *Z Prahy až do Buenos Aires: „Ženské umění“ a mezinárodní reprezentace meziválečného Československa*. Praha: UMPRUM. 2014.
- PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla – teatrologický slovník*. Praha: Libri – Národní divadlo. 2004.
- PEŠEK, Jiří – LEDVINKA, Václav (eds.). *Žena v dějinách Prahy*. Praha: Archiv hlavního města Prahy. 1996.
- PETERAJOVÁ, Ľudmila. *Ester Šimerová-Martinčeková*. Bratislava: Petrus - Slovart. 2014.
- POMAJZLOVÁ, Alena. *Růžena: Příběh malířky Růženy Zátkové*. Praha: Arbor vitae. 2011.
- PTÁČKOVÁ, Věra: *Česká scénografie 20. století*. Praha: Divadelní ústav. 1982.
- PTÁČKOVÁ, Věra – PŘÍHODOVÁ, Barbora – RYBÁKOVÁ, Simona: *Český divadelní kostým*. Praha: Pražská scéna. 2011.
- PTÁČKOVÁ, Věra. *Zrcadlo světového divadla: Pražské quadriennale 1967–1991*. Praha: Divadelní ústav. 1995.
- SIKOROVÁ, Eugénia. *Ludmila Purkyňová*. Bratislava: Tatran. 1988.
- SPERBER, Roswitha. *Komponistinnen in Deutschland*. Bonn: Inter Nationes Verlag. 1996.
- SRP, Karel. *Toyen*. Praha: Galerie hlavního města – Argo. 2000.
- SCHULZE-KUMMERFELD, Karoline. *Lebenserinnerunen*. Berlín: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte. 2014.
- STRÁNÍKOVÁ, Jana – LENDEROVA, Milena – ČADKOVÁ, Kateřina. *Dějiny žen aneb Evropská žena od středověku do 20. století v zasetí historiografie*.

Sborník příspěvků z IV. Pardubického bienále, 27. – 28. dubna 2006. Pardubice: Filosofická fakulta Univerzity Pardubice. 2006.

ŠÁMAL, Petr. *Žena a grafika v 19. století*. Praha: Národní galerie. 2010.

ŠÁŠINKOVÁ, Marcela. *Žena umělkyně na přelomu 19. a 20. století*. Roztoky u Prahy: Středočeské muzeum v Roztokách u Prahy. 2005.

ŠORMOVÁ, Eva (ed.). *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav. 2000.

ŠORMOVÁ, Eva (ed.). *Česká činohra 19. a začátku 20. století. Osobnosti*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav – Academia 2015.

TAŠLOVÁ, Věra – VÍTOVÁ, Eva. *Jevištní a kostýmní výtvarníci českých divadel*. Praha: Divadelní ústav. 1983.

UCHALOVÁ, Eva. *Pražské módní salony 1900–1948*. Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum. Arbor vitae. 2011.

VACKOVÁ, Růžena. *Výtvarný projev v dramatickém umění*. Praha: Tomsa. 1948.

VACKOVÁ, Růžena. *Věda o slohu*. Praha: Aula. 1993.

VELEMANOVÁ, Věra – LAHODA, Vojtěch: *Libor Fára*. Praha: Gallery. 2006.

ZDEŇKOVÁ, Marie. *Czech made: Současná česká scénografie*. Praha: Divadelní ústav. 2003.

ZDEŇKOVÁ, Marie – VOMÁČKA, Josef. *Miroslav Melena*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav. 2011.

ZDEŇKOVÁ, Marie. *Helena Anýžová*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav. 2015.

### ***Sborníkové studie a časopisecké studie***

Chaloupka, Adolf. Vinohradské výpravy z prokletého lustra. In: *Jubilejní ročenka Kruhu sólistů Městských divadel pražských*. Praha, 1946.

KOUBSKÁ, Vlasta. Divadelní výtvarnice na přelomu 19. a 20. století. In: *Proměny: Divadelní výtvarnice na přelomu tisíciletí*, katalog k výstavě, Praha: institut umění – Divadelní ústav. 2008.

ŠŤASTNÁ, Denisa. Česká scénografie. Dosud nereflektovaná feminizace oboru. In: *ŽENY – DIVADLO – DĚJINY*. Sborník příspěvků z konference. Pardubice: Univerzita Pardubice. 2015.

POLÁČEK, Vojtěch. *Josef Svoboda – scénograf: Monumentální, ale opatrná kniha*. In: *Divadelní revue 2015*. s. 152–156.

#### **8.4. Bakalářské a diplomové práce:**

CIDLINSKÁ, Sylva. *Zdenka Burghauerová (1894–1960)*. Diplomová práce. Katedra Teorie a dějin výtvarných umění, Filosofická fakulta Univerzity Palackého Olomouc, Olomouc 2005.

HALA, Katia. *Šedesátá léta: „Zlatý věk“ českého divadla*. Teze k disertační práci. Rukopis. Nedatováno.

MÁZLOVÁ, Klára. *Ester Krumbachová a její práce pro divadlo*. Bakalářská práce. Katedra Ústavu pro studium divadla a interaktivních médií, Filozofická fakulty Masarykovy univerzity Brno. Brno 2007.

NAGYOVÁ, Nora. *Maria Havran*. Diplomová práce. Katedra Divadelných štúdií. Divadelná fakulta Vysoké školy múzických umění Bratislava. Bratislava 2016.

FELOVÁ – PRVÁ, Linda. *Ludmila Brozmannová–Podobová*. Bakalářská práce. Katedra Divadelných štúdií. Divadelná fakulta Vysoké školy múzických umění Bratislava. Bratislava 2013.

#### **8.5. Audiovizuální zdroje:**

Televizní dokument *Paradoxy českého divadla* 1. – 5. díl, autorka: Helena Albertová (ulož. Videotéka IDU).

#### **8.6. Internetové zdroje:**

Scénografická sbírka a Fond scénografické dokumentace – Virtuální studovna IDU

<http://vis.idu.cz/Scenography.aspx>; <http://vis.idu.cz/Productions.aspx> © 2017 [cit. 2017-08-10].

Fond fotografií – Virtuální studovna IDU

<http://vis.idu.cz/Photos.aspx> © 2017 [cit. 2017-08-10].

Databáze České divadelní encyklopedie IDU

<http://encyklopedie.idu.cz> © 2017 [cit. 2017-08-10].

Databáze archivu Národního divadla v Praze

<http://archiv.narodni-divadlo.cz/> © 2017 [cit. 2017-08-10].

Internetové stránky Salonu scénografie 2005

<http://host.divadlo.cz/salon/> © 2017 [cit. 2017-08-19].

## 9. PŘÍLOHY

1. EXTER, Alexandra – kostýmní návrh: Innokentij Annenskij *Famira Kifared*, Komorní divadlo Moskva, 1916, režie Alexander Tairov;
2. BOGUSLAVSKA XENIE – kostýmní návrh: Julius Slowacki: *Balladyna*, Národní divadlo Praha, 1923, režie a scéna Karel Hugo Hilar;
3. BURGHAUSEROVÁ, Zdenka – 2 kostýmní návrhy: Carlo Gozzi: *Turandot*, Národní divadlo Praha, 1923, režie Karel Dostal;
4. ARNSTEINOVÁ, Nelly – scénický návrh: Fridrich Schiller: *Úklady a láska*, Národní divadlo Brno, 1935, režie Antonín Kurš;
5. JIRSÍKOVÁ, Nina – dva kostýmní návrhy (Víla a Staří dvořané): Zbyněk Přecechtěl: *Pohádka o tanci*. D34, 1941, režie Emil František Burian;
6. TOYEN – fotografie realizace scény a kostýmů: Vladislav Vančura: *Učitel a žák*, Národní divadlo Praha, 1945, režie Jindřich Honzl;
7. SUCHARDOVÁ BRICHOVÁ, Anna – návrh loutky (Pierot), kolem roku 1925, nerealizováno;
8. ŠVECOVÁ, Ada – fotografie realizace kostýmů: Ben Jonson: *Lišák Volpone*, Divadlo 5. května, 1946, režie Karel Novák, scéna Jan Rott;
9. VESELÁ, Erna – fotografie realizace kostýmů: Anton Pavlovič Čechov: *Racek*, Národní divadlo Praha, 1960, režie Otomar Krejča, scéna Josef Svoboda;
10. HIRSCHOVÁ, Jindřiška: fotografie realizace kostýmů: Maxim Gorkij: *Poslední*, Národní divadlo Praha, 1965, režie Alfréd Radok, scéna Josef Svoboda;
11. KONEČNÁ, Jarmila – fotografie realizace kostýmů: Anton Pavlovič Čechov: *Tři sestry*, Divadlo Za branou, Praha, 1966, režie Otomar Krejča, scéna Josef Svoboda
12. TUSCHNEROVÁ, Inez – kostýmní návrh: Leoš Janáček: *Z mrtvého domu*, Státní divadlo Brno, nerealizováno;
13. VÁCLAVKOVÁ, EVA – scénické návrhy: Milan Kundera: *Majitelé klíčů*, Divadlo Oldřicha Stibora, Olomouc, režie Miloš Horanský;

14. MILICHOVSKÁ, EVA – fotografie realizace scény a kostýmů: Josef Topol: *Konec masopustu*, Divadlo pracujících Most, 1965, režie Zdeněk Buchvaldek;
15. KŘÍŽKOVÁ, Jarmila – fotografie realizace scény a kostýmů: John Steinbeck: *O myších a lidech*, Divadlo Příbram, 1969, režie Čestmír Kovář;
16. KRUMBACHOVÁ, Ester – fotografie realizace scény a kostýmů: Lev Nikolajevič Tolstoj: *Raketa*, Městská divadla pražská, 1957, režie Miroslav Macháček;
17. HOBLOVÁ, Alena – kostýmní návrhy: Jiří Pauer – Molière: *Zdravý nemocný*, Národní divadlo Praha, 1970, režie Hanuš Thein, dirigent Bohumír Liška, scéna Květoslav Bubeník;
18. ROSZKOPFOVÁ, Marta – fotografie realizace výpravy a scénický návrh: Bohumil Hraba: *Ostře sledované vlaky*, Divadlo Petra Bezruče, Ostrava, 1982, režie Pavel Palouš;
19. ZBOŘILOVÁ, Jana – kostýmní návrhy: Heinrich von Kleist: *Katynka z Heilbronu*, Divadlo Husa na provázku, Brno, 1991, režie Eva Tálská, scéna Jana Zbořilová;
20. PAVLOUSKOVÁ, Ludmila – fotografie realizace výpravy a scénický návrh: Jean Anouilh: *Medea*, Divadlo J. K. Tyla, Plzeň, režie Lída Engelová);
21. ANÝŽOVÁ, Helena – kostýmní návrhy: Günther Weisenborn: *Klauni z Avignonu*, Divadlo F. X. Šaldy, Liberec 1975, režie Milan Votruba, scéna Vratislav Habr;
22. GREIFOVÁ, Irena – kostýmní návrhy: Alexandr N. Ostrovskij: *Deník ničemy*, Národní divadlo Praha, 1989, režie Ivan Rajmont, scéna Ivo Žídek;
23. MAREČKOVÁ, Irena – kostýmní návrhy: Alfréd Jarry: *Ubu králem*, Činoherní studio Ústí nad Labem, 1985, režie Petr Kracik, scéna Karel Glogr;

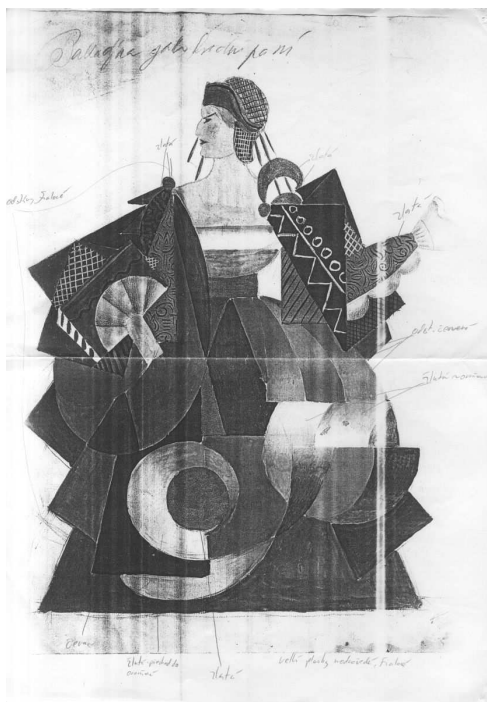


24. ŠTEFKOVÁ, Kateřina – foto realizace kostýmů: Anton Pavlovič Čechov: *Racek*, Divadlo Na zábradlí, Praha, 1995, režie a scéna Petr Lébl;
25. ŠTEFUNKOVÁ RUSÍNOVÁ, Zuzana – kostýmní návrhy: Jakub Deml – Jan Čep: *Sestra úzkost*, Dejvické divadlo, Praha, 1995, režie Jan Antonín Pitínský, scéna Egon Tobiáš;
26. RYBÁKOVÁ, Simona – kostýmní návrhy: Trygve Madsen: *Circus terra*, Státní opera Praha, 2002, režie Jiří Nekvasil, dirigent Vojtěch Spurný, scéna Daniel Dvořák;
27. PREKOVÁ, Jana – fotografie realizace výpravy: Miloš Orsoň Štědroň: *Kabaret Ivan Blatný*, Divadlo Komédie, 2007, režie Jan Nebeský;
28. KREJZKOVÁ, Zuzana – skicy kostýmů: Maurice Maeterlinck: *Modrý pták*, Divadlo Komédie, Praha, 1996, režie David Czesany, scéna Petr B. Novák;
29. KRÁLOVÁ, Andrea – kostýmní návrh a realizace kostýmů: David Drábek: *Sněhurka – Nová generace*, Divadlo Minor, Praha, 2006, režie David Drábek, scéna Martin Černý;
30. NĚMCOVÁ, Iva – fotografie realizace scény: Henrik Ibsen: Heda Gablerová, Švandovo divadlo, Praha, 2013, režie David Špinar, kostýmy Linda Boráros.

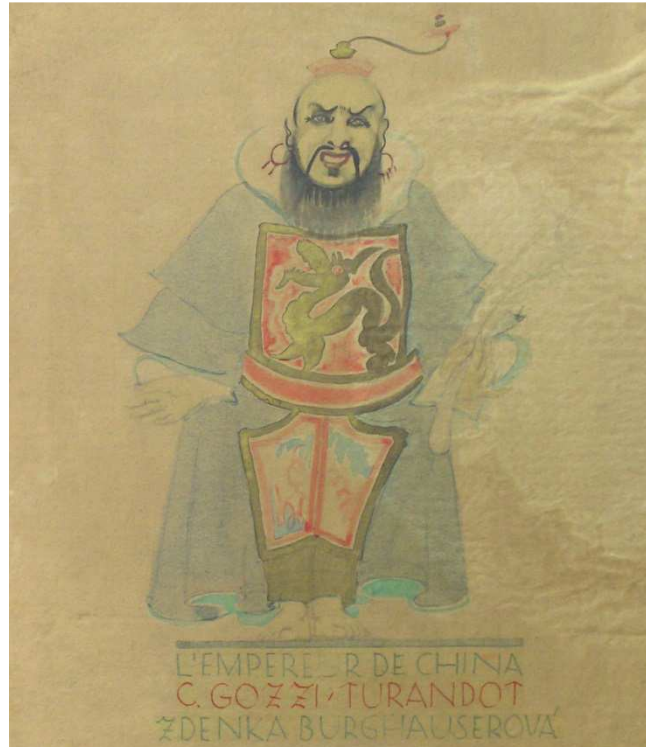
1. EXTER, Alexandra – kostýmní návrhy: Innokentij Annenskij: *Famira Kifared*, Komorní divadlo Moskva, 1916, režie Alexander Tairov, scéna Alexandra Exter (IDU);



2. BOGUSLAVSKA XENIE – kostýmní návrh: Julius Slowacki: *Balladyna*,  
Národní divadlo Praha, 1923, režie a scéna Karel Hugo Hilar (IDU);



3. BURGHAUSEROVÁ, Zdenka – kostýmní návrhy: Carlo Gozzi:  
*Turandot*, Národní divadlo Praha, 1923, režie Karel Dostal, scéna Zdenka  
Burghauserová (Regionální muzeum v Chrudimi);



4. ARNSTEINOVÁ, Nelly – scénický návrh: Fridrich Schiller: *Úklady a láska*, Národní divadlo Brno, 1935, režie Antonín Kurš, kostýmy Nelly Arnsteinová (Oddělení dějin divadla, MZM);





5. JIRSÍKOVÁ, Nina – kostýmní návrhy (Víla a Staří dvořané): Zbyněk Přecechtěl - Nina Jirsíková: *Pohádka o tanci*. D34, 1941, režie a scéna Emil František Burian (IDU);



6. TOYEN – realizace výpravy: Vladislav Vančura: *Učitel a žák*, Národní divadlo Praha, 1945, režie Jindřich Honzl (IDU);



7. SUCHARDOVÁ BRICHOVÁ, Anna – návrh loutky (Pierot), kolem roku 1925, nerealizováno (IDU);





8. ŠVECOVÁ, Ada – realizace kostýmů: Ben Jonson: *Lišák Volpone*,  
Divadlo 5. května, 1946, režie Karel Novák, scéna Jan Rott (IDU);



9. VESELÁ, Erna – realizace kostýmů: Anton Pavlovič Čechov: *Racek*,  
Národní divadlo Praha, 1960, režie Otomar Krejča, scéna Josef Svoboda  
(Archiv ND, IDU);



10. HIRSCHOVÁ, Jindřiška: realizace kostýmů: Maxim Gorkij: *Poslední*,  
Národní divadlo Praha, 1965, režie Alfréd Radok, scéna Josef Svoboda  
(IDU);



11. KONEČNÁ, Jarmila – realizace kostýmů: Anton Pavlovič Čechov: *Tři sestry*, Divadlo Za branou, Praha, 1966, režie Otomar Krejča, scéna Josef Svoboda (IDU);

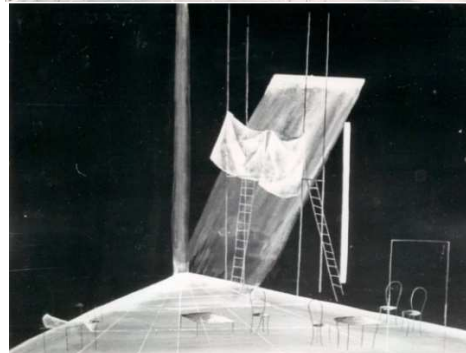
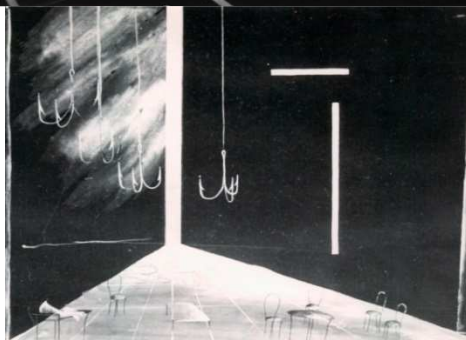
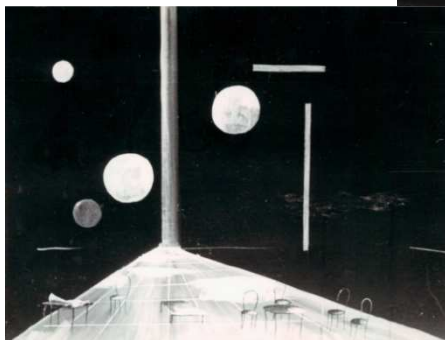


12. TUSCHNEROVÁ, Inez – kostýmní návrh: Leoš Janáček: *Z mrtvého domu*, Státní divadlo Brno, nerealizováno (IDU);





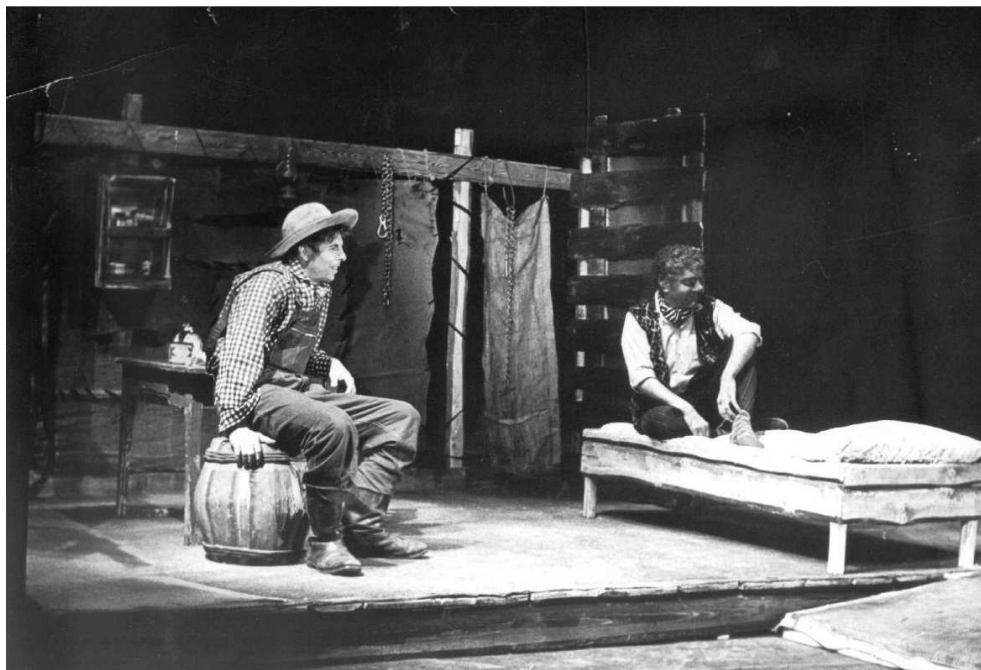
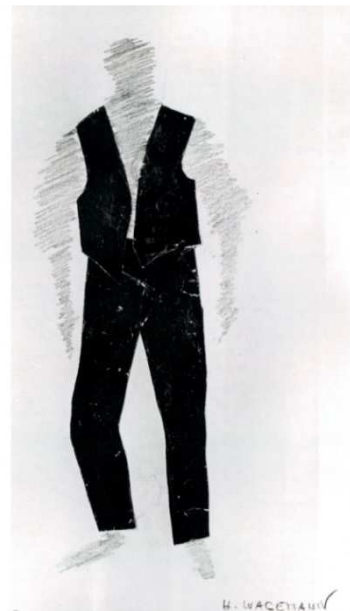
13. VÁCLAVKOVÁ, EVA – realizace výpravy a scénické návrhy: Milan Kundera: *Majitelé klíčů*, Divadlo Oldřicha Stibora, Olomouc, režie Miloš Horanský (IDU);



14. MILICHOVSKÁ, EVA – realizace výpravy: Josef Topol: *Konec masopustu*, Divadlo pracujících Most, 1965, režie Zdeněk Buchvaldek (IDU);



15. KRÍŽKOVÁ, Jarmila - kostýmní návrhy a realizace výpravy: John Steinbeck: *O myších a lidech*, Divadlo Příbram, 1969, režie Čestmír Kovář (IDU);





16. KRUMBACHOVÁ, Ester - realizace výpravy: Lev Nikolajevič Tolstoj:  
*Raketa*, Městská divadla pražská, 1957, režie Miroslav Macháček (IDU);



17. HOBLOVÁ, Alena – kostýmní návrhy: Jiří Pauer – Molière: *Zdravý nemocný*, Národní divadlo Praha, 1970, režie Hanuš Thein, dirigent Bohumír Liška, scéna Květoslav Bubeník (IDU);



18. ROSZKOPFOVÁ, Marta – realizace výpravy a scénický návrh: Bohumil Hrabal: *Ostře sledované vlaky*, Divadlo Petra Bezruče, Ostrava, 1982, režie Pavel Palouš (IDU);





19. ZBOŘILOVÁ, Jana – kostýmní návrhy: Heinrich von Kleist: *Katynka* z *Heilbronu*, Divadlo Husa na provázku, Brno, 1991, režie Eva Tálská, scéna Jana Zbořilová (IDU);



20. PAVLOUSKOVÁ, Ludmila – realizace výpravy a scénický návrh: Jean Anouilh: *Medea*, Divadlo J. K. Tyla, Plzeň, režie Lída Engelová (IDU);



21. ANÝŽOVÁ, Helena – kostýmní návrhy: Günther Weisenborn: *Klauni z Avignonu*, Divadlo F. X. Šaldy, Liberec 1975, režie Milan Votruba, scéna Vratislav Habr (IDU);

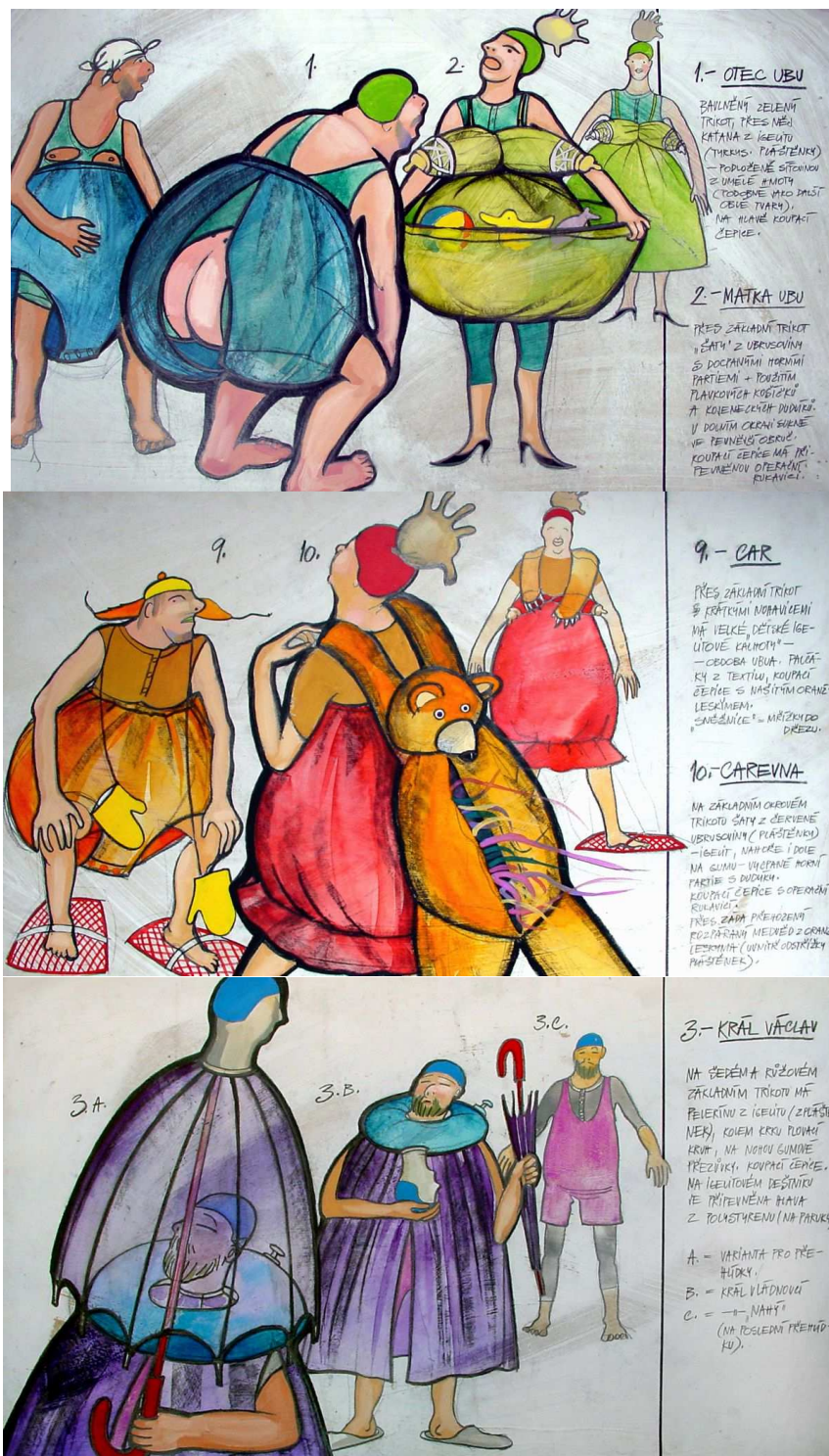




22. GREIFOVÁ, Irena – kostýmní návrhy: Alexandr N. Ostrovskij: *Deník ničemy*, Národní divadlo Praha, 1989, režie Ivan Rajmont, scéna Ivo Žídek (IDU);



23. MAREČKOVÁ, Irena – kostýmní návrhy: Alfréd Jarry: *Ubu králem*,  
Činoherní studio Ústí nad Labem, 1985, režie Petr Kracik, scéna Karel  
Glogr (IDU);





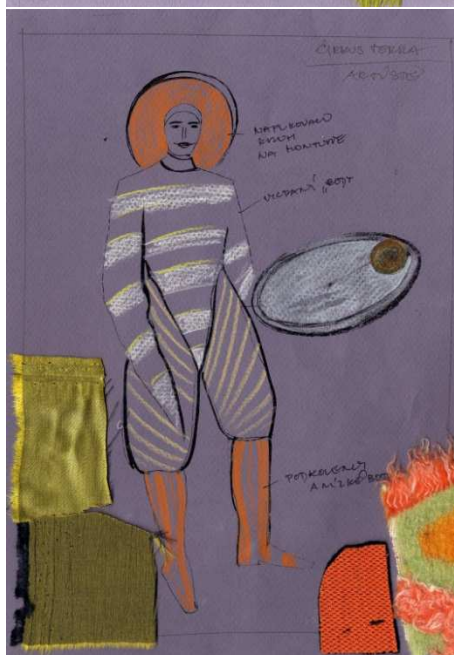
24. ŠTEFKOVÁ, Kateřina – realizace kostýmů: Anton Pavlovič Čechov:  
*Racek*, Divadlo Na zábradlí, Praha, 1995, režie a scéna Petr Lébl (IDU);



25. ŠTEFUNKOVÁ RUSÍNOVÁ, Zuzana – kostýmní návrhy: Jakub Deml – Jan Čep: *Sestra úzkost*, Dejvické divadlo, Praha, 1995, režie Jan Antonín Pitínský, scéna Egon Tobiáš (IDU);



26. RYBÁKOVÁ, Simona – kostýmní návrhy: Trygve Madsen: *Circus terra*,  
 Státní opera Praha, 2002, režie Jiří Nekvasil, dirigent Vojtěch Spurný,  
 scéna Daniel Dvořák (IDU);

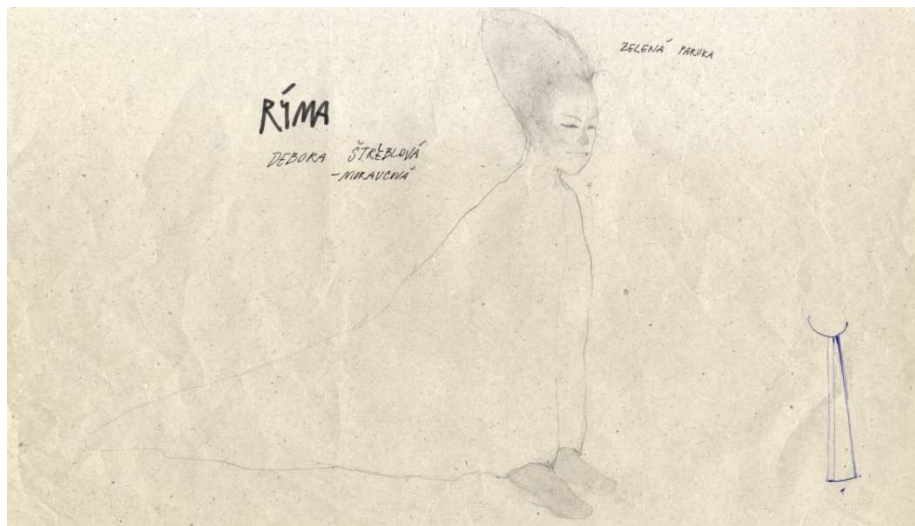




27. PREKOVÁ, Jana – realizace výpravy: Miloš Orsoň Štědroň: *Kabaret Ivan Blatný*, Divadlo Komedie, 2007, režie Jan Nebeský (IDU);



28. KREJZKOVÁ, Zuzana – kostýmní návrh a skicy: Maurice Maeterlinck: *Modrý pták*, Divadlo Komedie, Praha, 1996, režie David Czesany, scéna Petr B. Novák (IDU);



29. KRÁLOVÁ, Andrea – kostýmní návrhy a realizace kostýmů: David Drábek: *Sněhurka – Nová generace*, Divadlo Minor, Praha, 2006, režie David Drábek, scéna Martin Černý (IDU);





30. NĚMCOVÁ, Iva – realizace scény: Henrik Ibsen: Heda Gablerová,  
Švandovo divadlo, Praha, 2013, režie David Špinar, kostýmy Linda  
Boráros (IDU).



## 10. SUMMARY

Visual artistic solution to theatre productions called scenography since the 20<sup>th</sup> century has undergone a remarkable development during more than two thousand centuries and has many forms - from an empty space with an actor as a central point through anonymous craft without any individual style to an exaggerated visual trend characteristic of e.g. baroque (court) theatre. It was only in the 20<sup>th</sup> century when scenography emancipated into an independent professional discipline. Its development reflects illustratively the change of social bonds defining also the role and position of a woman in our society. One hundred years ago scenography (like many other professions) was hardly available for women. However, since the second half of the 20<sup>th</sup> century we can speak about ever-increasing feminization.

The goal of the work is mapping the theme which has not been devoted to by any researcher in our country yet - it deals with covering key phases of development of scenography in the second half of the 20<sup>th</sup> century from the gender's point of view. It took long years when male artists handed imaginary reins down to one another, their work was published in monographs and exhibitions displaying their work were created. It was the time when scenography was an elite branch accessible only to some. Women's participation was first anonymous - they worked as dressmakers in the frame of their craft profession, later as costume designers. If they had a chance to make the stage set, it was only on exceptional occasions.

The thesis deals with female artists who were engaged in scenic and costume work especially over the second half of the 20<sup>th</sup> century, although it was necessary to overlap the period of the First Czechoslovak Republic, when the work of first women who were not anonymous any more started, and the present. The 1990s reinforced the process of feminization which fully manifests today. The focal point concentrates mainly on female artists who worked on scenography systematically, however, women for whom scenography was exceptional experience are also mentioned. The target was to explore the process



of establishing women into scenography and learn why these days it is almost only women who study scenography at universities.

Scenography is not given the space it deserves. No matter the fact the Czech Republic or once Czechoslovakia can take pride in having organized already thirteen years of international exhibition called Prague Quadrennial that has no parallel in the world. Compared to visual art scenography has no encyclopaedia, even though in the 1970s there were intentions to make one. Simultaneously the quality of contemporary reflection in the media is not sufficient. If scenography as such is reflected insufficiently, it is obvious that women who established themselves in this branch will be paid even less attention. With some exaggeration it could be said that female artists have been overlooked twofold. This is the reason why women, who during almost one century had to defend their position and confidentially start to rival their men's colleagues in strictly male profession, have been paid hardly any more serious attention.

Women managed to defend their appreciable position and in contemporary scenography they have reached remarkable results in all theatre genres and styles such as drama, operas, musicals, puppet shows, dance productions, site specific or happenings.... Evaluation of the research shows that political climate in our republic did not have such a big influence on feminization in scenography in the past as it seemed. The gender transformation is a matter of social changes occurring throughout whole Europe. Sociology and gender studies could use scenography as a demonstrative model since it provides a totally transparent view of how the branch has undergone the time from the period of "invisible women" to feminization on the background of political and social events.