

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

Bakalářská práce

Markéta Vöröšová

Scénografie Luboše Hruzy v Činoherním klubu v 60. letech

Lubos Hruza's Scenography in the Cinoherni klub in 60s

Praha 2010

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Vladimír Just CSc.

Své poděkování bych ráda věnovala vedoucímu mé bakalářské práce Doc. PhDr. Vladimíru Justovi CSc., jenž byl tak laskav a přijal můj návrh na bakalářskou práci a v průběhu jejího zpracování mi poskytl řadu podnětných připomínek. Za cenné rady a nápady patří můj dík také konzultantce Mgr. Věře Velemanové.

Markéta Vöröšová

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla veškerou literaturu a ostatní informační zdroje, které jsem použila.

V Praze dne

ANOTACE

Tato práce se zabývá výpravami jednoho z nejdůležitějších českých scénografů Luboše Hruzy, které vytvořil pro Činoherní klub v rozmezí let 1965 – 1968. Největší důraz je především kladen na podrobné rekonstrukce dvanácti scénografií a srovnání výsledného jevištního tvaru se scénickými poznámkami dramatika. Soustřeďuje se také na hledání charakteristických výrazových prostředků Hruzova stylu, stejně jako se zabývá i samotným specifickým prostorem tohoto divadla, který nutně jevištního výtvarníka v jeho práci ovlivňuje. Práce také zkoumá, jaké změny se udály při porovnání scénických návrhů s konečnou jevištní realizací.

SUMMARY

The presented thesis deals with the set design of one of the most important Czech artist, Lubos Hruza, that he created for the Cinoherní klub between 1965 and 1968. What is most accentuated is the restoration of twelve of his scenographies followed by a comparison between the final stage creation and the dramatist's written stage directions. The text concentrates at finding a characteristic expression of Hruza's style. It also notices a specific space of this theatre that is believed to necessarily influence an artist in his work. Further, the thesis analyzes the changes between the draft scenic designs and the final stage realization.

KLÍČOVÁ SLOVA

Činoherní klub, Luboš Hruza, scénografie, výprava, kostýmy, rekvizity, dekorace, 60. léta, specifický prostor, miniaturní jeviště, Hruzův styl, scénický návrh, výtvarník, scénické poznámky, akční prostor, Pension pro svobodné pány, Stalo se v Zoo, Spravedliví, Mandragora, Bludiště, Podivné odpoledne Dr. Burkeho, Zločin a trest, Na koho to slovo padne, Revizor, Narozneniny, Spaseni, Na ostří nože.

OBSAH

1. ÚVOD.....	1
2. SPECIFIČNOST PROSTORU ČINOHERNÍHO KLUBU.....	4
3. SCÉNOGRAFIE LUBOŠE HRŮZY V ČINOHERNÍM KLUBU V 60. LETECH.....	6
Pension pro svobodné pány.....	7
Stalo se v Zoo.....	10
Spravedliví.....	13
Mandragora.....	17
Bludiště.....	26
Podivné odpoledne Dr. Zvonka Burkeho.....	28
Zločin a trest.....	32
Na koho to slovo padne.....	40
Revizor.....	43
Narozeniny.....	51
Spaseni.....	55
Na ostří nože.....	59
4. HRŮZŮV STYL.....	65
5. SHODA ČI ODCHYLKA NÁVRHU A VÝSLEDNÉHO JEVIŠTNÍHO TVARU.....	69
Mandragora.....	69
Zločin a trest.....	72
Revizor.....	75
6. ZÁVĚR.....	77
7. SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY.....	79
Primární literatura.....	79
Sekundární literatura.....	80
Prameny.....	86

8. PŘÍLOHY	87
Textová příloha	87
Obrazová příloha.....	95

1. ÚVOD

Luboš Hrůza (28. 3. 1933 – 2. 12. 2008) patří svým dílem k neznámějším českým scénografům ve světě, což se o domácím ohlasu a reflexi tvorby bohužel zatím říci nedá. Jeho jméno mělo být po emigraci v roce 1968 do Norska násilně vymazáno z českého povědomí vzhledem k nenávisti mocných k tvorbě za komunistickou ohradou, ale přesto nebylo nikdy zapomenuto. Obzvláště po Hrůzově nedávné smrti se nabízí úkol oživit jeho památku a vyzdvihnout přínos díla pro české divadelnictví. Vždyť to byl právě on, kdo se zasloužil o vytvoření naprosto specifické poetiky Činoherního klubu v Praze. A proto jsem si za téma své bakalářské práce vybrala právě jeho scénografie navržené v letech 1965 – 1968 v tomto divadle.

Scénický a kostýmní výtvarník Hrůza se narodil v Jihlavě, kde také začínal jako herec a malíř divadelních dekorací Horáckého divadla (1952 - 53). Později studoval scénografii na Akademii múzických umění (1956 - 60) u profesora Františka Trösterera. Po dokončení studií se stal součástí tvůrčího týmu mladých divadelníků kolem režiséra Jana Kačera, když pracoval jako scénograf Divadla Petra Bezruče v Ostravě (1959 – 65). Po příchodu do Prahy se podílel na založení Činoherního klubu.

Činoherní klub se během krátké doby stal jedním z nejvýraznějších zjevů moderního českého divadla. A nyní po letech již není pochyb, že byl přímo legendou šedesátých let, k níž se máme neustále potřebu vracet. Svým vznikem v roce 1965 se zařadil mezi tzv. „malá divadla“, která v té době začala ovlivňovat české divadelnictví. Uměleckým vedoucím se stal kritik a teoretik Jaroslav Vostrý a první premiérou bylo drama Ladislava Smočka *Piknik*, přičemž se o návrhy výpravy zasloužil sám režisér. Od následující inscenace O'Casseyho hry *Pension pro svobodné pány* se však na výtvarné složce inscenací podílel po čtyři roky už jen Luboš Hrůza, který se také stal šéfem výpravy. Jeviště se v tomto divadelním prostoru vzpouzí svou velikostí a tvarem běžným představám o ideální scéně. Jedná se totiž o úzký a nepříliš hluboký pás, jenž by mnozí výtvarníci při navrhování scénografií mohli považovat za překážku, zatímco pro Hrůzu to byla naopak výzva. Na takto malém prostoru se musel naučit umírněnosti a promyšlené citlivosti, což pro něj bylo po nadměrném užívání jevištní techniky v ostravském divadle něco nového. Poetika Činoherního klubu se soustřeďovala nikoliv na scénický obraz,

ale na herce. Je tedy ironií, že se snad nenajde jiné divadlo, jehož specifika je tak úzce spojena právě se jménem scénografa. V rozmezí let 1965 - 1968 vytvořil Luboš Hrůza na tomto jevišti scénografii k jedenácti inscenacím, z nichž k nejúspěšnějším patří beze sporu *Mandragora*, *Zločin a trest* a *Revizor*.

Činoherní klub byl v už ve svých počátcích chápán herecké divadlo, v němž se kladl důraz hlavně na hereckou složku. Herec měl být určující dominantou a jeho výkonu měly být všechny ostatní složky podřízeny. To s sebou neslo i různé požadavky na výtvarné ztvárnění scény, která nesměla příliš strhávat pozornost na sebe – výprava tedy musela působit spíše nenápadně. Luboš Hrůza i přes tato omezení zvládl vytvořit styl Činoherního klubu. Proto se ve své práci soustřeďuji na pojmenování nejcharakterističtějších prvků Hrůzova specifického stylu.

Dále se zaměřuji na onen jedinečný prostor tohoto divadla, jenž se svého času řadil mezi ty nejmenší divadelní prostory v Československu. Rozměry miniaturního jeviště, stejně tak jako i snížený architektonický efekt celé budovy vytváří něco jedinečného, co nutně ovlivní každého výtvarníka, který pro tento prostor tvoří scénografické návrhy.

V Činoherním klubu byla na prvním místě snaha o maximální dotvoření textové předlohy. Na tomto základě jsem se snažila objevit „dramaturgii“ scénografova řešení. Což znamená zabývat se mj. tím, zda Hrůza splňoval scénické poznámky autora doslovně, zda se jimi třeba nějak inspiroval, a pak vytvářel v prostoru pouze jakousi zkratku, znak. Šlo mi zkrátka o to poukázat, jak výtvarník pracoval s textem divadelní hry. Pokouším se též o rekonstrukci všech scénografií spolu s kostýmní složkou v inscenacích, na kterých se Hrůza ve vytyčených letech v Činoherním klubu podílel. Žádnou, ani tu méně význačnou, jsem se snažila neopomenout, i když každé scénografii nemohu věnovat stejně obsáhlou kapitolu už kvůli absenci potřebných informací.

V neposlední řadě se ve své práci zabývám shodou či odchylkou, které nastaly v porovnání výchozího návrhu a výsledné scénografie, což je možné i díky několika fotografiím, na nichž jsou návrhy zdokumentovány.

Téma jsem si rovněž zvolila proto, že prakticky neexistuje monografie o tomto výtvarníkovi, jak už jsem se výše zmínila. Nejdůležitějšími zdroji pro mě tedy byly fotografie, které mi byly poskytnuty z Činoherního klubu, Divadelního ústavu, Divadelního oddělení Národního muzea a z Hrůzovy pozůstalosti. Dále pro mě byly nesporně podnětným

a cenným zdrojem divadelní kritiky a další novinové i časopisecké články, díky nimž jsem si ve spojitosti s fotografiemi dokázala rekonstruovat scénografie inscenací. Protože se má bakalářská práce týká raného působení a tvorby Činoherního klubu, nesmím zde opomenout knihu Jaroslava Vostrého *Činoherní klub 1965 – 1972: Dramaturgie v praxi*. Kromě dalších knižních publikací, které se zabývají historií, činností a osobnostmi Činoherního klubu jsem při psaní v neposlední řadě využila i dva videozáznamy představení (*Mandragora*, *Revizor*) a jeden krátký záznam *Pensionu pro svobodné pány* z Československého filmového týdeníku. Neméně důležitými informačními zdroji, jichž jsem při vzniku této práce použila, je diplomová práce *Scénografie Činoherního klubu* od Petra Oslzlého z roku 1973 a seminární práce Anny Bořkovcové s názvem *Luboš Hruža* z roku 1971.

2. SPECIFIČNOST PROSTORU ČINOHERNÍHO KLUBU

Podzemní prostor v ulici Ve Smečkách (patřil k Ženským domovům) se proslavil koncem padesátých let především jako divadlo Suchého + Šlitra, legendárních SE-dmi MAlých FO-rem (Semafor 1959 – 1961). Následně sloužil jako kabaretní scéna divadla Paravan, které vedl J. R. Pick, než se do něj nastěhoval nově založený Činoherní klub. Tomuto divadlu byla nejbližší činohra Divadla Na Zábradlí také tím, že se i její dramaturgie pokouší základní témata doby hlouběji postihnout a snažit se o jejich analýzu - společné mají i podobné rozměry svých sálů, které se vymykají běžným představám o klasických velikostech jeviště a hlediště. (Pravdou je, že i přes svou komorní velikost divadelního prostoru patří DNZ ke klasickým divadlům barokního stylu s hlubokým hledištěm a portály.)

Půdorys sálu v Činoherním klubu směrem od jeviště k hledišti je 13 m a jeho střední šířka napříč sál 10,7 m. Nachází se tu velmi vzácný typ jeviště – reliéfní s otevřeným pódiem, které je mělké a široké a vyvýšeno metrovým stupněm nad podlahou sálu. Jevišťe má hloubku pouhých 4,8 m a šířka mezi portály je 7,6 m. Zadní zeď jeviště je značně nepravidelná. Jedná se tedy o frontální typ divadla, který může inspirovat k využití určitých filmových prostředků pro divadlo – což se právě také stávalo. Spíše jakoby byl tento prostor spíše stvořený pro produkce, které tu zastupoval Skoumal s Vodňanským, nežli pro běžné činoherní představení. Základní nehluboká hrací plocha se nachází bez bočních komunikačních prostorů a za jevištěm je pouze úzká chodba k šatnám. Příchody a odchody z jeviště zajišťuje pouze vstup z pravé strany.

Pro Luboše Hřůzu však toto omezení není handicapem, naopak z toho těží a nedostatek prostoru proměňuje ve výhodu. „Z nehlubokého jevištního prostoru přechází do vlastní inscenace pouhý reliéf „jako výraz linie v pohybu, který je dramatu vším.“ Scénografie raného ČK tento reliéfní pás ještě záměrně zdůrazňují, neprotahují iluzivně mělký prostor do hloubky, nepomáhají si šikmou ani úběžníky, pracují s detailem, s naturalistickou strukturou předmětů, s pop-artovou autenticitou.“¹ A tak výtvarník

¹ Ptáčková, V.: Česká scénografie XX. století. Praha: Odeon, 1982. s. 240.

často pracuje s natolik vymezeným prostorem, že kvůli němu je herec vytlačován až na samotnou rampu jeviště. Dramatickým napětím nabitá hranice mezi zónou diváků a zónou herců provokuje kontakt i konflikt. Tento divadelní prostor dokáže ideálně propojit sféry hledištní a jevištní. Divadlo obecně - a moderní divadlo zvláště - mívá za cíl onu neexistující hranici mezi těmito dvěma sférami prolomit. A v Činoherním klubu se tato imaginativní stěna vzhledem k nestylizovanému herectví ruší. Inscenátoři chtějí, aby divák nebyl pouhým pozorovatelem divadelní akce, ale jeho tichým účastníkem. Jedná se o řazení jeviště a hlediště proti sobě, přičemž oba tyto prostory jsou od sebe vzdáleny minimální vzdáleností. Právě orientace do šířky s velmi malou hloubkou jeviště umožňuje takto úzký kontakt mezi diváky a herci.

Prostor hlediště je řešen stroze a účelně – bez ambice na výtvarný účinek. Dokonce připomíná charakter hledištního prostoru v kinech. Divadelní prostor jako takový však ve své podstatě nepodléhá zákonům architektury, vždy jde totiž o pouhou existenci herece s divákem, díky jejichž vymezeným úlohám nehraje výtvarné působení divadelního prostoru závažnější úlohu.

Na celé ploše přízemí je postaveno po jedenácti až sedmnácti místech v devíti řadách. Nad zadními řadami se podél frontální stěny a dvou bočních zdvihá balkón, který má dvě řady pro sedící diváky po třinácti a čtrnácti sedadlech na čelní straně a vždy jednu řadu po šesti sedadlech na podélných stranách balkónu. Míst k sezení je celkem sto osmdesát jedna. Za sedadly jsou po celém obvodu balkónu místa ke stání v počtu dvacet dva. Celý sál je vymalován černou barvou a nemá pravidelný půdorys. Na pravé straně hlediště z pohledu diváků je několik dveří pro vstup do prostorů předsálí. Sál stropu se klene bez přerušování nad celým divadelním prostorem.

3. SCÉNOGRAFIE LUBOŠE HRŮZY V ČINOHERNÍM KLUBU V 60. LETECH

Činoherní klub vznikl v roce 1964 a první premiéra se konala o rok později. Už po pár inscenacích se zařadil mezi nejvýraznější jevy českého moderního současného divadla. Jeho začátky jsou spojeny zejména se jmény Jaroslava a Aleny Vostrých, Ladislava Smočka, Jana Kačera a Luboše Hrůzy. První inscenací, pro niž Hrůza navrhuje scénografii, je *Pension pro svobodné pány* (1965). Od tohoto momentu se podílí na veškerých výtvarných složkách následných inscenací a stává se šéfem výpravy. Za soubor scénických a kostýmních kreací pro toto divadlo získává dokonce stříbrnou medaili na Pražském Quadriennale v roce 1967.

Zabývám se detailně jedenácti inscenacemi (dvanácti jednotlivými scénografiemi), které Luboš Hrůza tvoří v Činoherním klubu v rozmezí let 1965 – 1968. Ovšem vymezení právě následujících titulů, na nichž se jako scénický a kostýmní výtvarník má podílet, se v literatuře liší. Zatímco v diplomové práci Petra Oslzlého *Scénografie Činoherního klubu*, začíná Hrůzova spolupráce už na inscenaci *Piknik*, v seminární práci Aleny Bořkovcové *Luboš Hrůza*, je jako první uvedena až *Mandragora*. A v katalogu vydaném k příležitosti výstavy tohoto umělce v roce 2008 se jako první titul objevuje *Stalo se v Zoo*.

Stejný problém se vyskytuje i s určením jeho posledních návrhů před odchodem do Norska. V posledně jmenované literatuře se objevuje informace, že Hrůza je autorem scény a kostýmů pro inscenaci *Kosmické jaro*, jež je jinde přisuzováno Liboru Fároví. Stejně jako tu absentuje jeho jméno u titulu *Na ostří nože*. Nezbyvalo mi, než se tedy přiklonit ke zdroji, který považuji za nejvíce důvěryhodný. Následující inscenace tedy vybírám dle pramenu v podobě knihy Jaroslava Vostrého *Činoherní klub 1965 -1972: Dramaturgie v praxi*.

Hrůza se však ve mnou vytyčených čtyřech letech neprofiluje pouze v Činoherním klubu, ale ještě před odchodem do tohoto pražského divadla, stihne v roce 1965 navrhnout výpravy ke třem inscenacím (Labiche – Werich *Slaměný klobouk* v režii E. Němce,

Lesageův *Turcaret* a Hallovu *Hlídka v džungli* – pro obě stejný režisér F. Čech) v Divadle Petra Bezruče v Ostravě. V rozmezí následujících dvou let spolupracuje na celkem třech inscenacích v Divadle na Vinohradech v Praze, jmenovitě *Šestá žena Modrovousova* od M. Ch. Feilera (režie S. Remunda), *Dvojhlavý orel* od J. Cocteau (režie S. Remunda) a na Březovského *Všechny zvony světa* (režie F. Štěpánek). V roce 1968 ještě navrhne pro Divadlo Rokoko výpravu pro inscenaci Supovy hry *Kat a jeho mydlář* v režii F. Laurina a pro Drdovy *Hrátky s čertem* v Divadle Petra Bezruče v režii S. Lichého. Jako nejdůležitější pro něj se však nakonec ukazuje spolupráce s norským Národním divadlem (Nationaltheatret), pro něž spolu s režisérem Janem Kačerem vytvoří obdobu inscenace *Zločin a trest* pod názvem *Raskolnikov*. Na základě této práce Hruza následně dostane nabídku ke stálému angažmá ve zmíněném divadle v Oslu.

Pension pro svobodné pány

O'Caseyho aktovka *Pension pro svobodné pány* byla nejdříve připravována režisérem Jiřím Krejčíkem pro televizi, až poté se začalo uvažovat i o převedení na divadlo. Následuje filmová podoba díla, pro niž výpravu navrhl architekt Jaroslav Krška. V porovnání se scénografií pro film se jeví ta Hruzova stejně funkční, i když ve filmu se pochopitelně mohlo pracovat se zobrazením více míst, což by na divadle bylo spojeno s mnoha přestavbami. Scény se odehrávají před pensionem, také hojně na jeho chodbách – hlavně však v dvoupokojovém bytě Mulligena a Halibuta.

Výprava pro tuto inscenaci je pojata graficky - snoubí se v ní spolu s plošnými i trojrozměrné objekty. Scénografie je navržena v duchu neskrývané stylizace a nadsázky, čímž přesně podtrhuje bláznivou zápletku dramatu.²

² Chez Marcel plní funkci pensionu pro svobodné pány, kde jsou dámské návštěvy přísně zakázány. Na tento nekompromisní zákaz dohlíží slečna Mossieová. Přesto si však mladý pán Albert Mulligan úspěšně propašuje do svého pokoje slečnu Andělku, ale nedaří se mu ji dostat z vyhráté postele - přitom se má každou chvíli vrátit z plesu jeho spolubydlící Halibut. Andělka se nakonec před nově příchozím musí schovávat, a pak uteče oknem i s Mulliganovým šekem. Když za ní Albert vyběhne ven jen v podvlíkačkách, vysvětlí si slečna Mossieová jeho chování jako příznak šílenství a zavolá na psychiatrii. Když se Mulligan vrátí s nepořízenou, je nedobrovolně odveden do léčebny.

Fotografie z představení se klidně dají zaměnit za komiksové zpodobení příběhu. Komiksy se právě mnohdy vyznačují jednodušší až dětinskou kresbou, ve které se vyskytují hojně prvky karikatury. A v tomto případě Hruza užívá barevné ladění celé scény do černé a bílé, zakládá na ostrém barevném kontrastu, s nímž se mimochodem také často v komiksech užívá.



obr. 1

Nad samotnou scénou visí nápis „Pension Ametyst“, který je po svých stranách doplněn o dvě ploché kulisy, které teprve díky malbě získávají dojem trojrozměrných sloupů z klasicistického období. Pokoj pensionu je na scéně vymezen ze tří stran průhlednými stěnami z úzkých latěk. Mezerami mezi laťkami vidíme i místo za pokojem, znázorňující chodbu. Tím je vytvořen náznak dalšího prostoru, ve kterém sice divák může sledovat pohyb postav, avšak už není více specifikovaný. Stěny tvoří tyto laťky poskládané ve vodorovné pozici, ale jejich přeskládáním je možno vytvořit náznak dveří. Ty jsou po levé straně skříň a skládají se z kombinace vodorovného a horizontálního směru latěk. A právě díky vzhledu stěny „složené z čar“ působí celá scéna jako linoryt – a laťky jsou v tom smyslu jako linky vyryté rydlem.

Vpředu uprostřed pokoje je postaven menší dřevěný stůl kulatého tvaru se dvěma židlemi. Za ním stojí skříň – vytvořená stylizovaně. Stylově a daným provedením odpovídá celkovému vzhledu nápisu nad scénou, neboť na křídlech jinak plochých dveří je přimálován dojem trojrozměrnosti. Chybí vytvoření bočních stran, které k tomuto nábytku dle konvencí patří. Tato skříň je vestavěna do stěny. Když se v ní postavy skrývají, nebo z ní následně vycházejí, nesnaží se skrýt její plochost. Vystupují z prostoru za stěnou. V levé části jeviště je umyvadlo a na stěnách poličky a věšáčky, v zadním rohu malý kruhový stůl a houpací křeslo. Na pravé straně scény se vyskytuje druhý pokoj - ložnice se dvěma postelemi. Mulliganovo lůžko stojí blíže k obývacímu pokoji a je čelem k hledišti, Halibutovo vodorovně. Tato místnost je od první oddělena pouze částí stěny natočenou kolmo k hledišti, do níž jsou zasazeny průchozí dveře.



obr. 2 - 4

Stěna je opět řešena pomocí kombinace různých směrů latěk. Na zadním tmavém látkovém výkrytu na stěně se nachází plochá kulisa s trojrozměrnou malbou rámu okna, v němž je hustě našasena záclona.

Stalo se v Zoo

Inscenace Albeeho hry *Stalo se v Zoo* se na repertoár Činoherního klubu nasadí na začátku druhé sezóny především z finančních důvodů. Toto drama je napsáno pouze pro dva herce a není náročné z hlediska tvorby nákladné scény – to je pro tehdejší situaci začínajícího souboru velká výhoda.³ Scénická poznámka ohledně popisu scény v samotné hře zní:

„Děje se v současné době v Central parku za letního nedělního odpoledne. Po obou stranách jeviště stojí lavička, obě lavičky jsou obráceny k hledišti. Za nimi vidíme listoví, stromy, oblohu.“⁴

S režisérem Janem Kačerem se Hrůza velmi dobře zná, neboť spolu odcházeli již z Prahy do ostravského angažmá. Když se tedy rozhodnou Jaroslav Vostrý a Ladislav Smoček vyzvat ke spolupráci právě Kačera, vezme si s sebou mimo herců ze „svého“ souboru i dvorního scénografa. Jsou tedy spolu ve své první společné práci v Činoherním klubu již velmi sebraní.

Luboš Hrůza si je vědom toho, že vyobrazení realistické přírody na jeviště působí v konečném důsledku i přes veškerou scénografovu snahu povětšinou kaširovaně a nepřesvědčivě. A proto na jeviště v rámci antiiluzivního ztvárnění umísťuje stylizované mřížoví zoologické zahrady oklopující jeviště ze tří stran. Mřížoví samo o sobě nemá dostatečný účinek, a tak je použito divadelně impresivního nasvícení v odstínu světle zelené.

³ Jednoho letního dne se potká klasicky nudný úředník Petr se sklíčeným a osamoceným Jerryem na lavičce v New York Central Parku. Pomalu spolu tito dva muži naváží konverzaci. Po chvíli však začne být onen samotář agresivní a donutí Petra bojovat o „svou“ lavičku. Provokatér následně vytáhne nůž, s nímž se začne sám napadený bránit. A na něj se také vzápětí Jerry nabodne. Umírající se pokojně svalí na lavičku, zatímco Petr vystrašeně z místa činu utíká.

⁴ Albee, E.: *Stalo se v Zoo*. Přel. Zámecká, W. Praha: Dilia, 1964. s. 3.

Tedy žádný strom ani obloha - všechny dekorační konvence jsou přeměněny do světla a vytvoření mříží. Ty jsou vyhotoveny z horizontálně i vertikálně vedených silných ocelových trubek, mezi nimiž vzniknou velké mezery ve tvaru čtverců, které jsou vyplněny



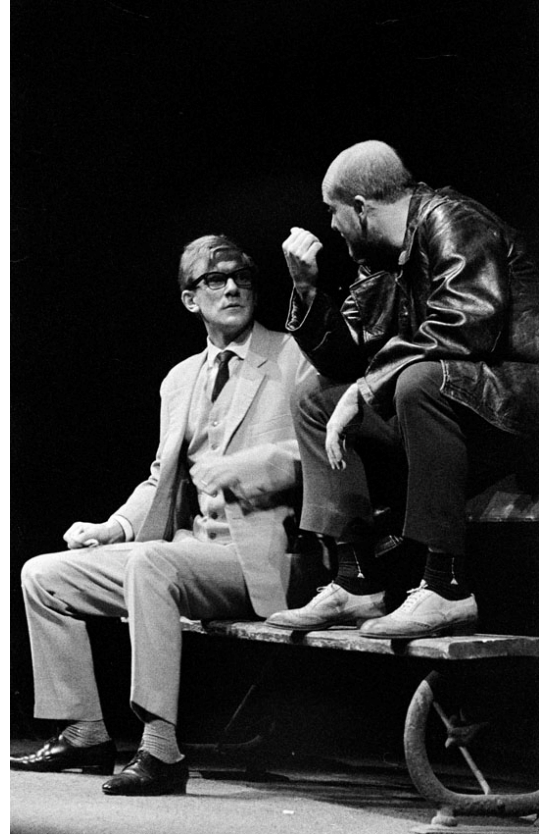
obr. 5

velmi nahusto křivolace smotanými dráty. Po levé a pravé straně scény stojí jednoduché lavičky, běžně vídané v našich parcích, přičemž akční prostor herců se soustřeďuje jen na levou část jeviště.

Jednoduchá scéna, která dopomáhá k rozehrání témat hry jako izolovanost a samota, vyznívá zcela účelně. Tvůrci se nerozhodli pro odstranění nadbytečné lavice, s níž se vlastně vůbec nehraje, jako se to na našich jevištích často činí. A právě díky tomu je podpořena Petrovo bránění si „své“ lavičky. Vůči té druhé, která stojí jen dva metry od něj, je slepý. Nešlo jen tak o nějaké místo pro sezení, když v parku mohou být desítky stejných. Jemu jde pouze o toto jedno stanoviště. Jedinými dekoracemi na scéně jsou ony lavice obklopené odlidštěným světem. A tak se divákova pozornost přenáší opravdu jen na jednání herců, kteří rozehráli témata lidského kontaktu na hranici potřeby sdílení a agrese.

Už kostým vypovídá o rozdílnosti povah těchto dvou postav (obr. 6). Měšťácký Petr má světlý elegantní kostým. Kalhoty mají precizně vyžehlené puky a nechybí ani bílá košile s vestičkou, kolem krku samozřejmě černá kravata. Naopak živočišný Jerry je celý oblečen do černého - až na světlé polobotky. Režisér inscenace Jan Kačer ve své knize vzpomíná na dodatečné úpravy kostýmu. Miroslav Macháček (Jerry) se svěřil s obavou, že by jeho kolega František Husák mohl při scéně s nožem zapomenout na divadlo a opravdu mu ublížit. A tak představitel Jerryho „dostal těžký kožený kabát, který se zapínal až ke krku a od límce do poloviny prsou byl pošit olověnou destičkou.“⁵ Kromě tohoto kabátu má na sobě ještě černé jednoduché tričko a obyčejné kalhoty.

⁵ Kačer, J.: Jedu k mámě. Praha: Eminent, 2003. ISBN 80-7281-126-6. s. 150.



obr. 6 - 8

Spravedliví

S hrou Alberta Camuse *Spravedliví* se režisér Jan Kačer setkal už dříve v Divadle Petra Bezruče, kde byla nazkoušena pod vedením Ladislava Mrkvičky. Pro Luboše Hrůzu tato inscenace není úplně první v Činoherním klubu, i když ji později nazýval jako „očuchávací“ představení. Každý scénický výtvarník prý ze začátku v novém prostoru hraje na holém jevišti, když se všechno sundá a zůstanou pouze holé zdi. A tak v případě *Spravedlivých* nemůže odolat lákadlu jevištního prostoru, který se vymyká představě o „ideálním“ divadelním jevišti. Děj se tedy „odehrával v původních prostorových dispozicích, nepodrobených výraznější úpravě ve smyslu jeho „zjevištnění“: holý prostor s černě natřenou, mírně ubíhající zadní stěnou s těsně přiléhajícími schůdky nahoru jako by nepotřeboval žádné další vymezení, ale spouh vzhledem k předváděné hře.“⁶ Scéna má znázorňovat spiklenecký byt, v němž se tajně připravuje skupinka na atentát. Hrůzova scénografie je navržena účelně a vystihuje ovzduší samotné hry.⁷



obr. 9

Inscenátoři dělají všechno pro to, aby „vytvořili odpovídající dramatickou atmosféru a umožnili hercům předepsané dění realisticky oživit.“⁸ Stejně důležité jako pravost materiálů na jevišti tu jsou i doprovodné scénické jednání herců s realistickými rekvizitami.

⁶ Vostrý, J.: Činoherní klub 1965 -1972. Dramaturgie v praxi. Praha: AMU a DÚ, 1996. ISBN 80-7008-061-2. s. 108.

⁷ Skupina teroristů plánuje vražedný útok na velkovévodu Sergeje, aby se uspíšilo osvobození ruského národa. Atentát se opravdu uskuteční a viník Janek Kaljajev je zatčen. Ve vězení je odsouzenec představen jeho kat Foka a proti jeho vůli do cely vstupuje i samotná velkovévodkyně. Po týdnu se skupinka teroristů baví o Kaljajevovy výpovědi ze soudu a jsou na něj hrdí – při výslechu je nezdral! Tu se dozví, že Janka už pověsili. Jeho smrt dodá zbytku odvahy do dalších akcí.

⁸ Vostrý, J.: Činoherní klub 1965 -1972. Dramaturgie v praxi. Praha: AMU a DÚ, 1996. ISBN 80-7008-061-2. s. 51.

Podle scénických poznámek se má první až třetí dějství odehrávat v bytě teroristů. Dále se dozvídáme pouze to, že by jevišti měly být umístěny dveře, okno a nábytek k sezení. Výprava je řešena tak, že se do odhaleného jeviště přistaví černá oprýskaná stěna, jež zakrývá asi tak polovinu zadní části scény. Pokoj je tedy ohraničován touto kulisou, stejně jako po stranách původními stěnami jeviště (obr. 9, 11a 12). Pravý úsek oné oprýskané zdi však je překryt světlou květinovou tapetou, která jeví také známky ošoupaní a otrhání. Na této části stěny visí hodiny. Dále nechává výtvarník zacpat pokoj všemi možnými rekvizitami, které se mohou objevit v bytě atentátníků - bedny, tiskoviny a další anarchistické pomůcky. Nalevo stojí stůl s otlučenými židlemi a napravo klavír, který je přikryt světlým plátnem z pytloviny. Tento hudební nástroj je natočen kolmo k hledišti a k jeho zadní části se přistavila čalouněná pohovka, jejíž barva látky ladí s tapetou na zdi. Úplně napravo stojí dveře.

Ve čtvrtém dějství se stanoviště promění, ze spikleneckého bytu se má dle scénických poznámek dramatika stát cela v Pugačevově věži ve věznici Butyrki. Do tohoto scénického prostoru je umístěna dlouhá dřevěná lavice, stojící vlevo. Na druhé straně jsou dveře ve světlých mohutných rámech. Při premiéře a v prvních reprízách tento obraz ještě stále není dořešen po výtvarné i režijní stránce, což inscenátoři učiní až později. Poslední jednání hry se má odehrávat v novém bytě, který je však podobně zařízen jako ten předchozí. Dochází pouze



obr. 10

k přestavění stávajícího nábytku. V této výpravě je výrazný důraz na syrovost a drsnost použitých materiálů. Vše, co je na scéně jako dřevo, pytlovina, železo, struktura zdi, pomáhá hercům v zobrazení autentického pocitu pravosti života na jevišti. Hrůza se snaží o vytvoření autentického prostoru – což je pro poetiku Činoherního klubu v té době příznačné.

Scénické přestavby mezi dějstvími nejsou v inscenaci až tak náročné, a tak tvůrci mohou obohatit technickou funkci i o významový podtext. Před každým jednáním přecházejí všichni představitelé atentátníků přes jeviště a poupraví scénu - například jen posunutím židlí.



obr. 11 a 12

Pro Dagmar Cimickou vyloženě tato akce opakovaných hereckých přechodů „vzbuzuje představu, že lidské snažení o budoucí ráj se od věků neustále opakuje až k absurdnosti. Neustále se vrací na scénu, aby zde obětovali přítomnost budoucnosti. Bez ohledu na svůj osobní život v reálném lidském společenství metodicky korigují a regulují skutečnost v zájmu mlhavé vidiny budoucnosti.“⁹

I Jaroslav Vostrý upozorňuje na téma hry, které se samo zrcadlí v samotné scénografii: „V doslovné rovině se postavy Camusovy hry musely skrývat; v rovině scénografické koncepce (a celkového inscenačního řešení) nešlo o jeviště jako o svěbytný svět, zastupující (reprezentující, symbolizující) celý skutečný svět, ale o – až hrozivě – dílčí, částečný prostor, do kterého ostatní svět proniká a ze kterého se s ostatním světem bojuje.“¹⁰



obr. 13

Mladá dívka Dora (Nina Divišková, obr. 13) má výtvarníkem navrženou vysloužilou divadelní róbu sytě červené barvy, která sahá až na zem a je lemována falešnou kožešinou. Na hlavě má ohromný secesní klobouk, který však brzy po příchodu na scénu odloží. Sergej Machonin se vyjádřil: „Dora je bledá a červené šaty jsou zároveň urážlivě triviální a zároveň jejich dlouhé splývání nepochopitelně harmonizuje s něčím uvnitř bledé ženy, o níž ještě nic nevíme, a přece jako bychom už slyšeli, co řekne na konci hry: „Milovat, ano, ale být milován!“¹¹ Tento pocit může být vyvolán právě díky syntéze hereckého projevu Niny Diviškové a přesně navrženého kostýmu.

Představitelé atentátníků jsou oblečeni do šedých a černých režných obleků, bílých košil a tmavých vestiček. Vězeň a současně kat Foka (obr. 10) má z hrubého plátna ušitou velkou blůzu s dlouhými rukávy, jejíž okraje nejsou čistě zakončeny, a k tomu volné kalhoty zastrkané do textilních kozaček.

⁹ Cimická, D. : *Divadlo herců*, Kulturní tvorba 4, 1966, č. 4, 27. 1. 1966, s. 13.

¹⁰ Vostrý, J.: *Činoherní klub 1965 -1972. Dramaturgie v praxi*. Praha: AMU a DÚ, 1996. ISBN 80-7008-061-2. s. 109.

¹¹ Machonin, S.: *Prvních pět v Činoherním klubu*, Literární noviny 15, 1966, č. 5, 29. 1. 1966, s. 4 – 5, 7.

Mandragora

Režie Machiavelliho kratochvilné komedie *Mandragora*¹² je pro Jiřího Menzela první divadelní režijní zkušeností. Ve filmovém světě v té době platí za pouhého začínajícího filmového režiséra a skutečnost, že za svůj první celovečerní film *Ostře sledované vlaky* bude roku 1966 oceněn Oscarem, je neočekávatelná. (Spolupráce Menzela s Činoherním klubem započala již alternativní role za Vladimíra Pucholta v Krejčíkově inscenaci hry *Pension pro svobodné pány*, když herec odjel na zahraniční cestu do Anglie.)



obr. 14

Jaroslav Vostrý připomíná ve svém článku „Nic nového pod sluncem?“¹³ podobnost scénického řešení dvou Hrůzových scénografií (*Mandragora* a *Zločin a trest*) a Kyselovy výpravy velmi známé Zavřelovy inscenace *Zmoudření Dona Quijota* inscenované v Městském divadle na Vinohradech z roku 1914. Společnou totiž mají inspiraci oltářním triptychem (obr. 14).

Zmoudření dona Quijota (obr. 15 a 16) by se mohlo zdát nehratelné, pokud se inscenátoři budou držet realismu či naturalismu. František Kysela se proto zcela předvídavě rozhodl tuto hru ztvárnit pomocí zvolené stylizace - a to přímo jako oltářní triptych, neboť díky tomu se mohou podtrhnout zcela charakteristické rysy symbolistického dramatu.

¹² Příživník Ligur seznámí Kallimacha, který je beznadějně do krasavice Lukrecie zamilován, s jejím manželem Mikulou. Svůdník se převleče za lékaře a onomu hlupákovi předepíše pro manželku na léčení neplodnosti zázračné kapky z kořene mandragory. Kdo se však s Lukrecií po požití kapek vyspí, následně zemře. Ligur spolu se svým pomocníkem Syrem oklamou Mikulu a do její postele je vyslán neznámý kolemjdoucí - ovšem není to nikdo jiný než Kallimach. Po oné noci jsou všichni spokojeni. Svůdci se podařil uskutečnit jeho plán, Lukrecie, která si tak hlídala svou počestnost, je potěšena ze svého nového milence a podvedený manžel se těší na narození dědice.

¹³ Vostrý, J.: Nic nového pod sluncem? (Scéna a kultura), Disk 7, březen 2004.

„Kyselova stylizace scény ke *Zmoudření dona Quijota* rozhodně není zvolena z nějakých pouze formálních důvodů: jisté rysy svatosti přiléhající k formě oltářního triptychu dostává v průběhu hry i samotný Dykův don Quijote. (...) Zvolená inspirace by se inscenátorům nevy-nořila, kdyby jim ji nenapověděly pocity související s myšlenkovým světem hry. Tak se jejich inscenace nejenom nějakou svou 'formální' stránkou, ale celou podstatou přiřazuje k jisté tradici (...).“¹⁴



obr. 15 a 16

Jak je hra zarámována lokálně a postavami děje (první a poslední dějství se odehrává ve stejném místě určení a vystupují stejné postavy), dokonce stejným příslovím Sancha Panzy, které pronese na začátku i na konci hry, tak se i její jevištní realizace zarámovala do výtvarného

prvku spjatého s náboženstvím. V Dykově hře objevujeme zřetelně odkaz na křesťanství v pojetí pátku jako negativního činitele, jenž vychází v tomto případě z lidové a náboženské představy, neboť v tento den byl dle Nového zákona ukřižován Ježíš Kristus.

A na druhé straně je Machiavelliho hra *Mandragora*. Ve svých inscenačních požadavcích působí v porovnání s předešlým titulem opravdu nenáročně a jakékoliv náznaky křesťanství se projevují snad jen v postavě frátera, který se však chová přímo nekřesťansky (souhlasí s potratem, navádí k nevěře). Děj se v podstatě točí kolem plození a vyznění hry se dá chápat i tak, že ani duchovním není vše svaté. A ke všemu jakýkoliv estetismus je nahrazen spíše syrovostí - jak v hereckém jednání, tak i ve výpravě.

Avšak onou zřejmou inspirací podobnost jevištního řešení těchto dvou inscenací končí. Kyselovo výtvarné provedení pracovalo s disproporčností scény, s pouhým náznakem

¹⁴ Vostrý, J.: Nic nového pod sluncem? (Scéna a kultura), Disk 7, březen 2004. s. 10.

prostoru a výskytem abstraktních geometrických prvků, scénografie byla řešena v rámci expresionistického duchu, Hrůzova výprava se nemění a prostor se vyznačuje velmi průhledně.

U Hrůzovy scénografie se forma triptychu promítá pouze do zadního prospektu scény. Výrazné okno ve středu kulisy asociuje podobnost se střední částí oltáře, kde jako Pan-
na Marie s dítětem trůní paní
Lukrécie, a dvě postranní
dveře působí v přeneseném
významu jako jeho oltářní
křídla. V tomto výtvarném
ztvárnění však můžeme
vnímat ještě podobnost se
scénou Palladiova divadla ve
Vicenze (obr. 17). Když si



obr. 17

totíž u Hrůzy spojíme jím navržený zadní paraván s dveřmi po stranách, připomene nám to rozvržení tohoto italského jeviště, kde se v zadní části nachází zeď se třemi čelními vchody, které doplňují iluzivní průhledy, a po stranách dva boční vstupy.

Sám Jaroslav Vostrý, který právě na paralelu Hrůzové scénografii a Kyselovy výpravy k Zavřelově inscenaci upozorňuje, tvrdí, že na jejich podobnost přišel až později. Luboš Hrůza v tom čase sice jistě Kyselovu výpravu zná, ale nepracuje vědomě s jejím napodobením. V době vzniku *Mandragory* se nad něčím takovým vůbec neuvažuje.

Rozhodnutí pro výběr konečného návrhu scény k *Mandragoře* proběhne i přes to, že Jiří Menzel se stále na zkouškách neobjevuje, a tak návrh není schválen kompetentní osobou - režisérem inscenace, aby se mohl poslat do dílen k vyhotovení. Hrůzovi nezbyvá, než o svolení na poslední chvíli požádat dramaturga ČK Jaroslava Vostrého. Tuto příhodu líčí scénický výtvarník takto: „Letěl jsem na poslední chvíli k Vostrým do Karlína, kteří po dlouhých pracovních dnech i nocích měli první odpočinkový večer, hulákal jsem jim do otevřených oken, v šeru jedné rozkymáčené pouliční lampy jsem držel dva velmi podobné obrázky a domáhal se v zastoupení režiséra schválení jednoho nebo druhého, neboť zítra musí jít výprava do výroby. Jarda by mě nejraději z toho prvního patra

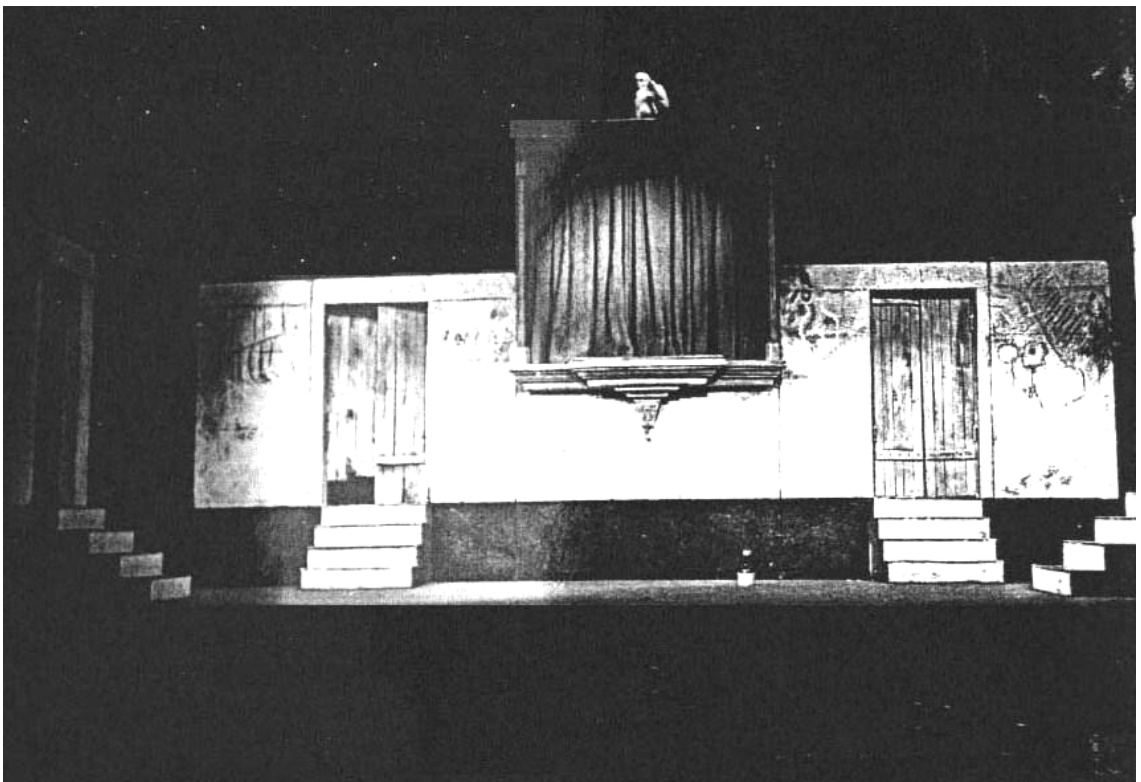
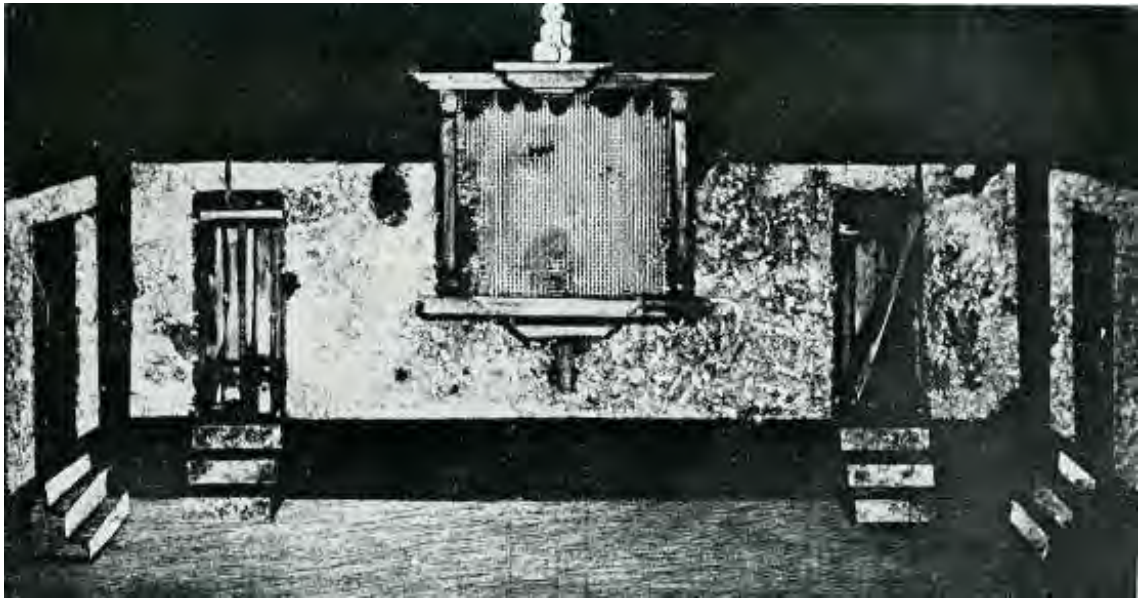
praštil květináčem, ale ovládl se, pochopil absurditu situace, čistil si brýle a řekl: Tak ten levej.“¹⁵

Do této chvíle pro Činoherní klub vyráběly dekorace dílny v hloubětínském zámečku, ale touto inscenací poprvé je zahájena spolupráce s vinohradskými dílnami v čele s Jindřichem Gregorinim. Vypadalo to totiž, že by kvůli neochotě vedení právě předchozích spolupracovníků, kteří měli na starosti zhotovování všech scénografií pro Státní divadelní studia s mnoha soubory - nevyjímaje ČK, k premiéře vůbec nedošlo. Při inscenaci *Mandragory* je velmi výrazným prvkem dvoukřídlé létací dveře, které se pro herce stávají na jevišti spoluhráčem, tvořícím komický efekt. S nimi se však nepočítá už od samotného návrhu, jejich přítomnost je vlastně nouzové řešení. Luboš Hruža vysvětluje, proč musel opustit od svého původního návrhu: „Pro dekoraci se čtyřmi dvoukřídlými minidveřmi na celém území ČSSR a všech států RVHP prostě nebyly k sehnání běžné dveřní panty. Jediné, co k sehnání bylo, byly tzv. „panty - lítačky“, které ležely ve skladech, neboť k nim ještě neexistovaly domy. Jindra Gregorini mě postavil před tvrdé dilema: buď osm nesmontovaných prkýnek, nebo čtyři dvoj dveře na létací panty. V tísní jsem zvolil druhé řešení, obávaje se reakce Jirky Menzela. Ten ale naopak tuto hračku tvořivě uvítal (...).“¹⁶

Hra *Mandragora* je dle scénických poznámek umístěna do florentských ulic. Tvar jeviště Činoherního klubu s půdorysem úzkého obdélníku je díky zvolené scénografii ještě více podtrhnut - nedostatečnost scény se (nejen) v tomto případě stává předností inscenace. Přes celou zadní šíři jeviště je frontálně umístěná nažloutlá paravánová stěna, jejíž funkcí je ztvárnit dům pana Mikuly. Povrch paravánu působí opticky drsným povrchem, který je jakoby vytvořen technikou drásané omítky. Tato fasáda je umazaná, otlučená - a k tomu i popsaná latinskými výrazy (ne vždy bez gramatické chyby) a dozdobena neslušnými obrázky. Tento dojem špinavosti má naznačit invenci tvůrců, když se děj mísí v ulicích honorace odehrává mezi chátrajícími chudáky a lůzou. Stěna stojí před černým sametovým horizontem a má na levém i pravém kraji dveře, kterými se do obydlí mohlo po čtyřech schůdcích vyjít. Tato zeď není tvořena z celistvého kusu dekorace, ale skládá se z čtverců a obdélníků. Členitost kulisy je zvolena pouze pro praktické využití.

¹⁵ Hruža, L.: Dokud škuner může plout III, Divadelní noviny 14, 2005, s. 16.

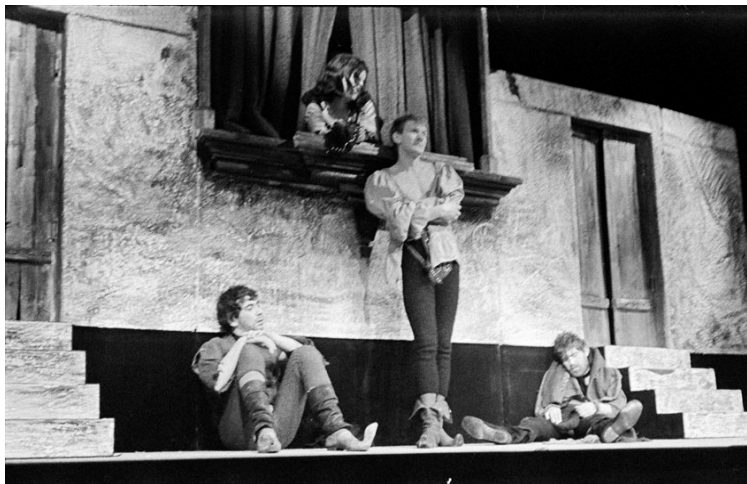
¹⁶ tamtéž, s. 16.



obr. 18 a 19

Plochý dojem rozbíjí v prostřední části paravánu umístěný čtvercový renesanční arkýř, jehož horní okraj přesahuje přes zeď. Úplně na vrcholu arkýře sedí renesanční amorek vyrobený ze sádky, který však během pohlavního aktu Lukrecie a Kallimacha spadne na zem a rozbije se.

Neschází výrazná nadokenní a podokenní římsa, která je typická pro časové určení renesance. Za hnědou záclonou se ukrývá stylizovaně znázorněná dámská ložnice, která na scéně vytváří jako jediný



obr. 20

objekt na této ploše hloubku. Při spojení s hereckou akcí plní arkýř tyto fce: Clona zůstane zatažena a díky vnitřnímu nasvícení diváci vidí siluety postav jednajících v pokoji. Nebo se záclona opravdu rozhrne do tvaru baldachýnu a poskytne se pohled na plošinu ztvárňující postel, takže jsou vidět jen bělostné peřiny a polštáře, za nimiž je po celém obvodu místnůstky natažena růžová látka. V těchto případech je arkýř pouze divákovým kukátkem, avšak herci mohou i fyzicky jednat s ostatními herci na scéně a vyklánět se ven z prostoru - přičemž realistické hranice dekorace nejsou dodrženy, a tak tato část kulisy převezme i funkci okna. V jednu chvíli je tam spojitost dokonce s obětištěm. Kallimachovi kumpáni po zabroukání krátké smuteční melodie vhodí svého pána, kterého předtím nesou na ramenou, do arkýře jako rakev ke kremaci. A ačkoliv se ctnostná a čistá Lukrecie po celou dobu vyskytuje pouze ve svém rozkošném hnízdečku, po spáchání oné neřestné noci se vydává ven na ulici plnou hříchu. Hrůza ve své výpravě dokáže znázornit dva odlišné světy – odrbanou ulici s počmáranou zdí a okno se „světičí“, které bylo v recenzi dokonce vznešeně označeno jako „erotické nebe“. Okno vlastně symbolizuje celé vyznění hry, kde hlavním tématem je životadárny sex, jenž se ocitá přímo uprostřed scény. Na scénografovu snahu podtrhnout výpravou samotné drama upozornila ve své práci i Alena Bořková: „Nepoměr mezi horní a dolní částí výpravy slouží tedy jako výtvarný prostředek ke zvýraznění důležitého dějového momentu

hry.¹⁷ Luboš Hrůza vzpomíná na první vnuknutí tohoto nápadu, když si říkal, že si text hry žádá exteriér i interiér současně - proto se právě rozhodne pro arkýř s oponkou.

Po levé a pravé straně jeviště se nacházejí další paravány. Vpravo se jedná o ztvárnění kostela. Opět se tu jsou schůdky, jež vedou ke vchodu. Ten však není řešen použitím dveří, ale vyskytuje se tu další typický rys pro renesanci - šambrána. Dveřní rám je totiž výrazně orámován, jeho výplň tvoří hnědá dlouhá clona. Pro dotvoření představy onoho místa určení se vedle dveří nachází výklenek ve tvaru půlkruhového oblouku - opět se zvýrazněnou podokenní římsou, na které stojí socha Panny Marie. Levý paraván má vytvořen vchod do domu na stejném principu,



obr. 21

ale místo výklenku se nachází zamřížované okno, pod nímž je nainstalován stylizovaný balkonek tvořen z železných tyčí.

Postavu největšího svůdníka hraje František Husák (obr. 22), který svou extrémně vyhublou a vysokou postavou příliš neplní konvenční představu přitažlivého vzezření. Jeho Kallimach je výtvarníkem oblečen do těsných punčochových kalhot, které zdůrazňují tvar stehen a lýtek, a kožených kalhotek s kovovými cvočky. Navrchu má košili s velkým kruhovým výstřihem a dlouhými balonovými rukávy staženými na dvou místech. Přes košili je oblečen jednoduchý krátký kabátec vypasovaného střihu, jenž sice do renesančního období patří, avšak jeho specifikou mají být nabírané šosy.

Právnick Mikula (Jiří Hálek, obr. 23) je dle přesných historických konvencí oděn do širokého a dlouhého pláště, do nějž se zahalují především učenci. Tomuto plášti se říká zimarra a vyznačuje se nevýrazným zapínáním, mnoha záhyby a hlavně trychtýřovými rukávy.

¹⁷ Bořkocová, A.: Luboš Hrůza. Seminární práce KDV UK FF v Praze, 1971. s. 11.



obr. 22 - 25

Na hlavě má Mikula baret, což je v renesanční době univerzální pokrývka hlavy. Baret, těsně přiléhající k hlavě a kryjící uši, je Hrůzou pojat přesně dle historických konvencí.

Jiří Hrzán jako Syr (obr. 24) je oblečen do světlé roztrhané košile s delšími rukávy, přes kterou má navlečenou vestu, pošitou mnoha tenkými provázky. (Dle fotografií pořízených v rozhraní deseti let, kdy se Mandragora inscenovala, má však na sobě i jiné vrchní díly.) Kolem krku však je vždy uvázan černý šátek a na nohách jsou navlečeny tříčtvrteční černé punčochové kalhoty, ze kterých koukají i chlupatá lýtka.

Vtipné na kostýmech je, že herci mají na nohách obuv typickou pro gotické období, ne renesanční (obr. 26). Jedná se o vysoké boty vpředu velmi výrazně zašpičatělé a tato špička je na svém konci zahnutá směrem nahoru. Dle naprostého dodržení historických konvencí by se obuv měla řešit formou punčochových kalhot, k nimž jsou ze spodu připevněny podrážky. Nebo by se zvolily boty nízké, velmi jednoduché a nenápadné, které by nohu měly volně tvarovat a jejich zakončení by mohlo být lehce do špičky nebo do kulata. Ale protože se Hrůza nedrží pevně historických pravidel, nasadí v konečné realizaci všem postavám na nohy klidně gotické střevíce.



obr. 26

I do jinak renesančního kostýmu Paní (obr. 25) zakomponuje výtvarník gotický prvek v návrhu pokrývky hlavy s vysokým čepcem. Hrůza se nesnaží držet se plně historických pravidel odívání, jeho cílem je vytvoření kompromisu, a tak jednoduše onu pravou renesanci přetvoří do divadelní podoby s přehodnocením materiálů i tvarů ve prospěch charakterizace postavy a vysvětlení jejího jednání. Každý kostým je velmi výrazný, bohatě individualizovaný a propracovaný do detailu. A tak se velmi podstatnou složkou inscenace stávají právě kostýmy.

Bludiště

V jednom večeru se hrají dvě Smočkovy jednoaktovky *Bludiště* a *Podivné odpoledne Dr. Zvonka Burkeho* v dramatikově režii. Pro onu prvně zmíněnou hru jsou určeny podrobné scénické poznámky:

„Bludiště tvoří úzké uličky z vysokého živého plotu. Rozkládá se pod širým nebem do dálky. Pulsuje jako vzdálené koupaliště. Celé je obehnáno ozdobným železným plotem. Před vchodem s nápisem „Bludiště“ a s označením „Vchod“ a s tabulkou „Informace“ je židle, stará bedýnka od piva, kamínka a Vrátný v úřední čepici, který prodává lístky. Vedle vchodu je opřeno rýžové koště a staré pánské kolo. Ozývají se ptáci jako v parku. Opodál postává Muž v klobouku a s aktovkou, u které je přivázán menší balíček, a chce navázat hovor.“¹⁸

Luboš Hrůza stejně jako v inscenaci *Stalo se v Zoo* nechce ilustrovat živou přírodu tím, že na scéně vytvoří zdání opravdového přírodního bludiště s předepsaným živým plotem – pouze k němu odkazuje za použití vhodně vybraných dekorací. Zhmotnit doslova Smočkovy představy vlastně ani není dostatečně možné a žádoucí. A tak tu je viditelný posun od záměru autora ke konečné jevištní realizaci, v níž se shodně vyskytuje jen vybavení plotu a stanoviště vrátného.



obr. 27

¹⁸ Smoček, L.: *Bludiště* in *Činohry a záznamy*. Brno: Větrné mlýny, 2002. ISBN 80-86151-51-4, s. 182.

Scénograf vytušil, že ona na první pohled zábavná atrakce v sobě ukrývá mnohem více. A tak se snaží výtvarnou cestou vyjádřit nejednoznačnost jejího významu ve hře.¹⁹

Jeviště je frontálně odděleno dekorací plotu z železných mříží, na scéně tak vznikají dva prostory. Zadní část ztvárňuje čelní stěnu bludiště, přední část prostor před jeho branou. Spodek železného plotu má zdání bytelnosti díky podstavci z kamene. Za mříží je umístěna hrubá šedá neprůhledná stěna, takže dovnitř bludiště se dá nahlédnout jen skrz otevřený vchod. V pozadí jsou za touto zdí umístěny čelně další stěny – vždy o trochu vyšší než ty předcházející. Za nimi vyčnívá několik dalších řad mříží, z nichž jsou vidět jen jejich hrozivé ostré ocelové ostny. Toto doplnění o mřížoví v zadním plánu scény dodává scéně hloubkovou dimenzi. Nad hlavním vchodem je ve výšce umístěn nápis „Bludiště“.



obr. 28

Po pravé straně vchodu sedí Vrátný. Nad dřevěnou stoličkou přistrčenou k bráně je na mříži přibit nápis „Informace“. Vedle židle stojí truhla, stolek s pokladnou, který Muž občas použije i jako sedák, a na úplném kraji železná kamínka. Z druhé strany vstupu jsou na mřížích pod sebou cedulky „Vchod“ a „Vstupné“. Na této straně se vyskytují předepsané rekvizity jako jízdní kolo a koště. Na první pohled obyčejná atrakce nabude postupně nový význam, když se divák dozví, že za zdáním nevinného bludiště se skrývá past.

Herecká akce probíhá výhradně na onom malém plácku před mřížovím. Divák počne tomu bludišti, které ze začátku působí zcela přijatelně, nedůvěřovat. Alena Bořkovicová

¹⁹ Před vchodem do bludiště stojí Vrátný a prodává vstupenky. Do této atrakce vcházejí lidé, ale nikdo nikdy nevychází. Když se však někdo pokusí vyjít vchodem, je zahrán zpět dovnitř. Vždyť tato brána nemá přeci sloužit jako východ. Omezeného vrátného vůbec nezajímá, zda se vůbec dá z bludiště vůbec vyjít – to přece není jeho starost! Když k němu přijde muž a na tuto záhadu se vyptává, je nakonec násilně rozčileným vrátným do bludiště vtažen.

divákovy pocity popisuje takto: „Nepřátelský svět bludiště jako by svými rozměry stísněný prostor před vchodem neustále ohrožoval.“²⁰

Tématem hry je mj. i jakási zvrhlá radost z agrese. A právě jakoby agresivní chování nebylo vyvíjeno pouze člověkem, ale divák tyto ataky vnímá i od statického neživého objektu.

Kostýmy jsou řešeny tak, aby působily nenápadně. Ve svých návrzích se Hrůza drží scénických poznámek. Muž (Josef Vondráček) má na sobě kárované sako a bílou košili, ke které je uvázána kolem krku pruhoaná kravata, a tmavé jednoduché kalhoty. Na hlavě elegantní klobouk a výrazné brýle s kulatými obroučkami. Přes ruku má přehozen světlý plášť a drží aktovku. Vypadá jako naprosto běžný člověk, díky své neoriginalitě a nevýjimečnosti to může být kdokoliv. Vrátný na první pohled působí zcela neškodným dojmem - i vzhledem k menší postavě představitele Jiřího Hálka. Má na sobě běžnou služební uniformu, která sestává



obr. 29

z tmavého saka, kalhot s jemným proužkem, košile s kravatou a čepice s výraznými monogramy BL. Uniformu má doplněnu o opasek s dohodou, za níž mu však chybí střelná zbraň. Kalhoty jsou zakasány do nízkých kozaček.

Podivné odpoledne Dr. Zvonka Burkeho

Hrůza si ve scénografii k této jednoaktovce podrží jiný postup než u té předchozí, když naopak splní autorovu (a de facto i režisérovu) představu dokonale. Ono vlastně ani není vyhnutí, neboť jsou předepsané herecké akce pevně svázány s daným prostorem. Zdálo

²⁰ Bořkovcová, A.: Luboš Hrůza. Seminární práce KDV UK FF v Praze, 1971. s. 12.

by se, že držet se přesně autorových vizí není složité, neboť scénické poznámky nejsou zrovna obsáhlé a detailní.

„Staromódní, prostý pokojík. Stůl, skříň, křeslo jako trůn, židle, kamínka, na stěně dva portréty. Na menším stolku starý gramofon s deskou, budík, popelník. Dveře jsou čerstvě natřeny.“²¹

Jde spíše o to, že se v textu vždy mimoděk objeví popis scény. Z úst titulní postavy, když by tedy měl ukazovat na zarámované portréty na zdi, například zazní věta: „Toto je Dumas starší, toto Čelakovský. Fonograf s deskou jsem objevil jednou v popelnici. Zvláštní co?“²² A právě takovéto repliky charakterizují člověka, který se snaží vytvořit si ve svém pokoji oduševnělé prostředí, ale také musí být spořivý, když sbírá rozbité a pro něj nepotřebné věci. Všechny rekvizity na scéně mají svůj charakterizační význam, nebo s nimi herci jednájí. Funkce některých (jako např. skříň) je přímo určující pro celý děj.²³

Scéna je ve svém realistickém vyobrazení koncipována jako staromlá-



obr. 30

denecký pokoj v půdorysu o tvaru lichoběžníku. V pozadí je omezený akční prostor náznakem obdélníkové stěny, pokryté vybledlou vzorkovanou tapetou. Za ní je tmavé vykrytí, čímž se divákova pozornost soustřeďuje jen na vymezený prostor před stěnou.

²¹ Smoček, L.: Podivné odpoledne Dr. Zvonka Burkeho in Činohry a záznamy. Brno: Větrné mlýny, 2002. ISBN 80-86151-51-4. s. 62.

²² tamtéž, s. 128.

²³ Doktor Burke se vrací do svého podnájmu na venkově, kde chce na zaslouženém odpočinku žít a pracovat. K tomuto místu má sentimentální vzpomínky a podkládá ho za svůj domov. Bytná se ovšem po mnoha nezdařených pokusech konečně chystá provdat svoji dceru, a proto se pan Burke bude muset vystěhovat. Jeho to tak rozzuří, že v jedné fázi hry je skříň plná mrtvol. Všichni domnělí mrtví postupně obživnou a doktor Burke je přeci jen vystřnaděn.

„Jevištní výprava, představující uzavřený pokoj, nabývá tím, že není obklíčena ze tří stran souvislou kulisou stěny lehkost a sama o sobě nese ve střídání plošných kulis, představujících krátké úseky zdi a trojrozměrných reálných kusů nábytku a věcí, prostorové a rytmické kvality. Umožňuje tak rozehrát v divokém tempu absurdní situace, do nichž se dostává Dr. Burke a rytmicky je akcentuje.“^{(Petr Oslzlý)²⁴} A právě v levém zadním rohu stojí ohromná hnědá skříň, která navazuje na železná kamínka s obdélnou kulisou zdi. Z pravé strany je pokoj orámován prostými dřevěnými světle nabarvenými dveřmi.

V pravém zadním rohu je malý dřevěný stolek s potrhaným krajkovým ubrusem, na kterém trní starodávný gramofon s budíkem. Uprostřed pokoje stojí dřevěný stůl s vyřezávanými nohama, přes něj je přehozen háčkovaný ubrus – také potrhaný. Ony potrhané ubrusy a vybledlé tapety nekorespondují pouze s věkem svého obyvatele, ale svědčí také o „svě-



obr. 31

domité“ péči paní domácí. U stolu jsou přistaveny dvě jednoduché židle. Před nimi na zemi leží starý běhoun, do něhož se následně zabalí první mrtvola. Na stěně visí dva obrázky v tmavých rámech elipsovitého tvaru, na nichž jsou spodobněni dva velcí spisovatelé. Ze stropu je doprostřed místnosti spuštěna jednoduchá lampa s vlnovitě prohýbaným stínidlem. Pokoj působí velmi stroze a chudě. Nábytek se jeví starožitně - jako ze začátku minulého století. Jaroslav Vostrý celkový dojem ze scénografie vystihuje tímto stylem: „Prostor je vymezený a omezený, nejedná se konkrétně o klasický „pokoj“ v prvotním i obrazovém významu, který ohraničují jen slabé stěny a jehož zařízení svou ubohostí ho vždy činí – při veškeré reálné „autentičnosti“ – lidsky neautentickým prostorem: to, v čem se postavy pohybují, je adekvátní lidství jen v jeho redukované,

²⁴ Oslzlý, P.: Scénografie Činoherního klubu v Praze. Diplomová práce FF MU, Brno 1973. s. 34.

nesvobodné, plně nerealizované podobě.²⁵ Takto jednoduchá kompozice rozestavení nábytku podporuje vyznění příběhu. „Na realisticky řešené scéně vyniknou zvláště výrazně groteskní a absurdní situace toho podivného odpoledne, jež mezi svým otlučeným nábytkem prožívá dr. Burke.“²⁶ Umístění dveří a skříně naproti sobě předjímá následný vývoj dramatického děje, když každý po průchodu dveřmi skončí jako mrtvola ve skříně. Pokoj působí symetrickým dojmem a vykazuje jistou jednotvárnost, až zarputilou setrvačnost.

Realismus zřejmý v dekoracích se projevuje též v kostýmní složce inscenace. Avšak ona bizarnost dramatu se zvětšuje o to více, že herci jsou do svých rolí obsazeni formou „protiúkolů“ - proti svému věku, pohlaví i naturelu. Penzistu doktora Burkeho hraje mladý Vladimír Pucholt, a tak jeho kostým inklinuje spíše až k masce (obr. 32 a 33). Je oblečen do tmavého saka s jemným proužkem a do poněkud obnošených kalhot. Zpod saka mu vykukuje pletená vestička, má bílou košili a kolem krku uvázanou kravatu s různobarevnými proužky. Na hlavě paruka se šedivými vlasy, pod nosem nepřirozeně hustý knírek - stejně nepřirozeně působí obočí. To má velmi dlouhé tvrdé chloupky, směřující k očím, díky tomu vypadá Pucholt více podmračeně. Jakoby měl nad očima spíše nalepeny malé knírky. Na nose se mu skví dioptrické kulaté brýle se světlými



obr. 32



obr. 33

²⁵ Vostrý, J.: Činoherní klub 1965 -1972. Dramaturgie v praxi. Praha: AMU a DÚ, 1996. ISBN 80-7008-061-2. s. 109.

²⁶ Bořkovcová, A.: Luboš Hruža. Seminární práce KDV UK FF v Praze, 1971. s. 13.

obroučkami.

Postava Bytné, kterou hraje Jiří Hálek (obr. 34), má na sobě kostičkované šaty dlouhé pod kolena, přes něž je oblečena zástěra s jiným kostičkovým motivem. Na nohách hnědé vlněné punčochy a šněrovací boty. Veliký šátek odhaluje na temenu hlavy velmi hustý hnědý vlasový porost. Hrůza se nesnaží tohoto muže příliš stylizovat do ženské postavy. Nejsou tu žádná vycpaná ňadra, boty na podpatku nebo make-up. Prostě jen tohoto herce oblékne do typického kostýmu starších žen – tedy zástěry a šátku. O Svatavě se v textu mluví jako o nehezské postarší panně. Výtvarník jinak krásnou herečku Ninu Divíškovou navlékne do takřka monstrózně neslušivých nmoderních šatů (obr. 33). Na nohách má silné punčochy a nepřiměřeně velké boty stařeckého typu.



obr. 34

Zločin a trest

Hrůza pro dramtizaci Dostojevského románu *Zločin a trest*²⁷ vytváří vynalézavou výpravu, v níž se soustředí zejména na prostorovou zkratku. Dramatizátoři Alena a Jaroslav Vostrých pracovali radikálně s omezením děje a snížením počtu postav oproti ori-

²⁷ Rodion Raskolnikov je předvolán na policii kvůli neplacení nájmu. Když tam mimoděk zaslechne rozhovor o vraždě lichvářky, kterou spáchal, omdlí. Jeho zvláštního chování si všimne Porfirij a pozve si mladíka k sobě na výslech. Raskolnikov je pak doma navštíven Lužinem a Svidrigajlovem. Oba muži mají zájem na vztahu s jeho sestrou Duňou, ale mladík se proti jejich návrhům staví negativně. Sám pak navštíví Soňu, která je nucena kvůli špatné finanční situaci vydělávat si prostitucí, a vyzná jí svou lásku. U Marmeladových se koná smuteční hostina, kde se má uctít památka mrtvého Sonina otce. Rodion se Soně svěří, že to on je vinen za onu vraždu. Dívka ho přemlouvá, ať se jde přiznat. Slíbí mu, že ho bude následovat klidně i na Sibiř.

ginálnímu dílu, které zpracovává delší časový úsek, odehrávající se na řadě různých míst. Veškeré situace převedli do formy oddělených mizanscén.

Výtvarník ví, že se na malém jevišti musí pracovat jedině s detailem, který zaujme více než monumentální stavba. Jednotlivosti se tedy v inscenaci *Zločin a trest* postupně představují na jedné scéně.

Do této doby v Činoherním klubu inscenují hry, jejichž děj se odehrává povětšinou na jednom konkrétním místě, a proto nekladou větší nároky na proměnu dějiště mezi jednotlivými akty nebo výjevy. Zato text této dramatizace je rozvržen do dvanácti obrazů. První, třetí a desátý obraz se má dle scénických poznámek odehrávat v pokoji Raskolnikova, jenž je popsán jako „*tísňená místnůstka s kamny a s chatrnou postelí, která zabírá polovinu celé plochy*“²⁸. Sonin pokoj se má vyskytovat ve čtvrtém a osmém obraze



obr. 35

Podle popisu je v něm „*ikona, postel, plechové umyvadlo a na všem je patrná chudoba*“²⁹. Druhý obraz se odehrává v bytě Porfirije Petroviče, pátý v jeho pracovně, kde se nachází psací stůl a nějaké židle. Lebezjatinův pokoj je vyobrazen v šestém obraze, vedlejší místnost Marmeladových v sedmém obraze: „*Stoly přiražené k sobě, přes ně je*

²⁸ Vostrá, A. - Vostrý, J.: *Zločin a trest*. Praha: Dilia, 1967. s. 3.

²⁹ tamtéž, s. 23.

*přehozeno několik hadrů na způsob ubrusu, všude lahve a špinavé potlučené nádobí*³⁰. Svidrigajlovův pokoj je v devátém a jedenáctém obraze, závěrečný dvanáctý obraz se odehrává v neutrálním prostoru.

Scénografická řešení inscenací *Mandragora* a *Zločin a trest*, jež jsou obě uvedeny v sezóně 1965-66, mají mezi Hrušovými výpravami nejvýraznější místo, neboť patří k nejvíce vzpomínaným inscenacím ze začátku Činoherního klubu. U prvně jmenované již byla zmíněna podobnost s Kyselovou výpravou k Zavřelově inscenaci



obr. 36

Zmoudření Dona Quijota v Městském divadle na Vinohradech z roku 1914. A stejně tak i *Zločin a trest* v režii Evalda Schorma svou výtvarnou formou nevědomě odkazuje také k principům oltářního triptychu. Scéna pro tuto inscenaci je rozdělena na tři prostory, tedy se tu opět vyskytuje ona trojčlennost. Jen samotná scénografie neodkazuje ke křesťanským principům, neboť se stejně tak i v textu nachází motiv křesťanství - obzvláště patrný u postavy Soni. Tím ovšem výtvarníková inspirace nekončí. Je tu také spojitost se středověkými mystérii (obr. 36). A konvence s nimi spjaté jsou právě dodrženy i v této výpravě, když Hruža zřejmě neplánovaně po tomto vzoru umístí Soninu komůrku napravo scény, kde bývalo ztvárňováno nebe, a naopak Raskolnikovu noru nalevo, připodobňující ho k peklu.

Výtvarník vytvořil mnoho jednotlivých scénických návrhů, než dospěl k finální verzi. Navrhnout výpravu k takovéto inscenaci v sobě obsahuje mnoho úkolů. Je zapotřebí vytvořit prostor, který by v sobě mohl ztvárňovat mnoho míst, aby nemuselo docházet k častým přeměnám scény. Dle Jaroslava Vostrého to byl nejsložitější úkol, jaký výtvarník a celé divadlo muselo do té doby vyřešit.

Režisér Evald Schorm si určil, co se týče zhotovení scény, jasné podmínky: musí tam být zvláštní prostor pro Soňu, stejně jako prostor pro Raskolnikova. Jinak měl Luboš Hruža při navrhování výpravy volné ruce. Jan Kačer vzpomíná, jak se po několika

³⁰ tamtéž, s. 41.

dnech zkoušení najednou na jevišti objevil kavalec se špinavou dekou, přistrčený těsně až k portálku. Schorm chtěl, aby na něm představitel Raskolnikova ležel už při příchodu diváků, aby byli hned vtaženi do děje a mohli si na něj dokonce i sáhnout. Chtěl tím lidem vyjádřit, že herci jsou vámi a vy jste jimi. A právě Kačer se ve své knize zmiňuje: „A opravdu, když jsem ležel na posteli jen metr od přihlížejících návštěvníků, cítil jsem, jak se mě dotýkají nedůvěřivé ruce. „Je živý, je tak blízko?“³¹ Tento případ ukazuje, jak Hrůzova scénografie nehodlá jen ilustrovat daný text, ale chce sebou vyjadřovat i ty nejjemnější pocity, k čemuž dopomůže právě i malý sál divadla. Herec je vytlačen na okraj jeviště, a tak dramatickým napětím nabitá hranice mezi zónou diváků a herců provokuje kontakt i konflikt. Celek scény se dá připodobnit k labyrintu, kterým se proplétá a bloudí Raskolnikov.

Pravá část jeviště znázorňuje Raskolnikův pokoj (obr. 37). Zadní a postranní dřevěné stěny, tvořící kout pokojíku, jsou částečně pokryty potrhanou pruhovanou tapetou.

Kolmo hned u kraje jeviště stojí nízká postel nedostatečně zakryta pytlou. Toto lůžko je ze dřeva a má na sobě „rozježený“ slamník, ze kterého trčí kousky slámy. Jan Kačer (Raskolnikov) vzpomíná: „Vnímal jsem strukturu slamní-



obr. 37

ku, tlačila mě prkna, viděl jsem na scéně poházené hřebíky a smetí.“³² V pravém předním rohu jsou malá železná kamínka. Tento stísněný, špinavý a rozedraný pokoj vlastně připomíná vězeňskou celu. Do jeho místnůstky se vchází dřevěnými dveřmi, jež jsou vytvořeny z nahusto na sebe poskládaných latěk. Mají působit dojmem zatuchlosti, jaké nepropustí ani nejmenší špetinku světla či vzduchu. Jeho pokoj se zdá stísněný a tmavý – stejně jako jeho neklidné nitro. Ačkoliv se na scéně jednotlivá dějiště prolínají, tato

³¹ Kačer, J.: Jedu k mámě. Praha: Eminent, 2003. ISBN: 80-7281-126-6. s. 27.

³² Kačer, J.: Mírnou oklikou. Praha: Eminent, 2005. ISBN: 80-7281-235-1. s. 105

klíčka naopak působí schválně uzavřeně a odděleně, aby vynikl motiv v podobě hledání cesty z izolace k druhému člověku, výrazný právě u této postavy. Raskolnikův pokoj v sobě nese i ono téma pocitu neřádu a špíny světa.

Sonin pokoj (obr. 38) je v protikladu s tím Raskolnikovým. Působí naopak pln světla a vzdušně, neboť zadní stěnu tvoří svislé trámy a latě, mezi nimiž jsou výrazné skuliny. Hrůza se o tomto scénickém řešení vyjadřuje, že tyto laťky navrhl v takovém stylu, jaké bývaly třeba na půdách. A díky prosvícení pak klíčka působí jako ozářena, což odkazuje k duchovní čistotě dívky. Z volně ztlučených latěk jsou vytvořeny i dveře do jejího pokoje. „Dveře ve *Zlo-*

činu a trestu mají symbolickou hodnotu, ale nepředstavují symboly – znaky, nýbrž motivy jako něco, v čem se kříží materiální (fyzická) autenticita předmětu s možnou „metafyzickou“ vý-



obr. 38

znamovou intencí; tato potencialita smyslu jako čehosi ideálního jako by je přitom omezována až ubohou reálnou podobou předmětu, takže může být pocítěna o to ostřeji. „(Jaroslav Vostrý)³³ Scéna se svými jednotlivými prvky přesně zapadá do motivické struktury inscenace, když se i vzhledu dveří dostává symbolistický výklad. Podél zadní zdi je vodorovně umístěna postel, po její levé straně stojí lavor na železném podstavci, jež slouží jako umyvadlo. Výtvarník se snaží pro oba rozličné prostory navrhnout naprosto specifické vlastnosti, aby vyjadřovaly i vnitřní pocity dané postavy. Onu Soninu duševní čistotu podtrhává výtvarník tím, že na její stěnu umístí ikonu, která je vyloženě předepsána ve scénických poznámkách a odkazuje k Sonině oddanosti k Bohu. Na zdi jsou ještě dále po celé délce hřebíky, na něž se postupně zavěšují části jejího oblečení.

³³ Vostrý, J.: Činoherní klub 1965 -1972. Dramaturgie v praxi. Praha: AMU a DÚ, 1996. ISBN 80-7008-061-2. s. 109.

Prostor mezi těmito dvěma pokoji slouží jako tzv. univerzální a je schopen znázornit všechno možné. Vzadu jsou umístěny obrovské dvoukřídle dřevěné dveře. Tato část jeviště se může variabilně změnit pomocí dekorací. Při ztvárnění pracovny Porfirije je prostor doplněn o židle, stejně tak jako pokoj Lebezjatnikův a Svidrigajlův. Při pohřební hostině u Marmeladových (obr. 39) se do



obr. 39

prostoru umístí dva stoly, které jsou k sobě přistrčeny. Poslední scéna, která se má odehrávat na neutrálním místě, je vyřešena tak, že uprostřed jeviště stojí psací pult a židle pro obžalovaného.

Celá scéna je jakoby zastavěna všemožnými konstrukcemi, mobiliáři, rekvizitami, drapérii a dalšími předměty. To, co by tvořilo vhodnou dekoraci pro velké jeviště, je tu nashromážděno na malé scéně – celek nutně působí přecpaným dojmem. A to vyvolává podnět pro diváka, který na něj útočí. „Ze špinavé oprýskanosti, opotřebovanosti a zvetšlosti se stává promyšlený výtvarně dramatický prostředek. Znetvořené vztahy se vyvíjejí v znetvořeném prostředí mezi kaširovanými stěnami se zašlými tapetami a cáry hadrů a papírů, se záměrně devastovanými předměty – to je základní rys kolážové skladby naturalistických detailů.“³⁴(Věra Ptáčková)

Kostýmy jsou navrženy v duchu ideje, že zevnějšek postav naoko klame – přesně v souladu s myšlenkovým světem samotného autora předlohy Dostojevského. Jaroslav Vostrý k tomu říká: „Duše špinavé jsou oděny zásadně čistě – a opačně. Přitom – vezme-



obr. 40

³⁴ Ptáčková, V.: Česká scénografie XX. století. Praha: Odeon, 1982. s. 240.

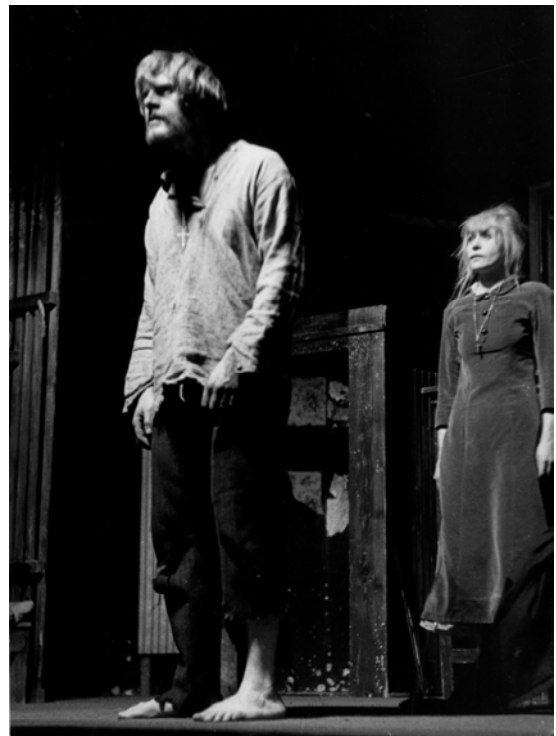
me-li např. přepychové oblečení Lužinovo a ubohý kostým Soni (obr. 40) – je jasné, že neprávem. Tak vzniká dojem diskrepance přímo volající po nápravě – zvláště s ohledem na to, že tak či onak, vždycky je každá postava oblečena nepravým, neodpovídajícím způsobem; totiž způsobem protiřečícím jejímu charakteru.(...)

Téma překážek bránících v uplatnění těchto možností je svým způsobem zkonkretizováno i v kostýmech. V každém případě v oblečení Raskolnikově: ve většině obrazů je upnut do kabátu, který mu je malý: kdosi dokonce řekl, že to vypadá, jako by se do takového kabátu nemohla všechna Raskolnikova (fyzická) energie prostě vejít – a hadry, ve kterých byl oblečen na začátku a které zase oblékl i v závěru, působily podle kohosi i tak, že šaty na něm prostě popraskaly, protože nestačily tomuto silnému tělu.³⁵

Raskolnikův kostým (obr. 42) se tedy skládá z kalhot a upnutého saka, u něž jsou Janu Kačerovi krátké rukávy, takže zpod nich vykukují celé manžety bílé košile. Košile nemá klasický límec, ale stojáček. Na závěr (obr. 43) je postava oblečena do pomuchlané košile s rozepnutými knoflíčky u krku a do potrhaných kalhot. K onomu rozedranému dojmu působí i fakt, že herec je bosý.

Postava Soni (Jiřina Třebická, obr. 41) má personifikovat čistotu a pošpinění zároveň. Tento protiklad výtvarník zobrazuje tak, že nechá vůči bizarnímu kostýmu Soni jako prostitutky vyniknout hereččinu útlou postavu a hlavně její nevinnou tvář, která poukazuje k její neposkvrněné duši. Soniny dlouhé blondřaté vlasy jsou nedbale svázané do culíku a tvář má lemovanou hustou ofinou. Její obličej je tak skryt za přepadlými pramínky vlasů - jako za potrhaným závojem. V kombinaci s bílou jednoduchou košilkou bez rukávů působí dojmem nahoty, když vlastně téměř nemá, čím by se zahalila. O to více vynikne pestrobarevný pléd kolem krku, který vypadá na jejím křehkém a „nahém“ těle nepatřičně. Tmavá sukně, splývající na zem, má v dolní části široký lem s drobným vzorem. Na konci hry se Soňa převlékne do tmavých dlouhých šatů jednoduchého střihu, zpod nichž vyčnívá bílá spodnička, a se tříčtvrtečními rukávy a bílým límečkem. Oba její kostýmy se zdají velmi ubohé.

³⁵ Vostrý, J.: Činoherní klub 1965 -1972. Dramaturgie v praxi. Praha: AMU a DÚ, 1996. ISBN 80-7008-061-2. s. 98.



obr. 41 - 43

V režijní spolupráci s Janem Kačerem je tato koncepce Hrůzovy výpravy užita o dva roky později v Nationalteatret v Norsku, stejně jako v Jihočeském divadle České Budějovice v roce 2002. Jak by se ale dalo předpokládat, ony následné inscenace se s tou původní vůbec nedají srovnávat - už se vytratil onen náboj. Tato scénografie je původně vytvořena pro miniaturní jeviště, a proto při přenesení na velké scény již přestávají fungovat motivy, které v sobě prvotně nesla.

Na koho to slovo padne

Pro inscenaci hry Aleny Vostré *Na koho to slovo padne*³⁶ v režii Jana Kačera navrhne Luboš Hrůza scénu, v níž dochází k úplnému přebudování dosavadních principů výpravy, což u tohoto výtvarníka nebývá zvykem. Pro něj totiž v této době je spíše typický více či méně neproměnný dekorační základ, v němž se mění jen jednotlivé prvky, nebo jejich rozestavení na scéně. V tomto případě však dochází k úplným přestavbám, když se mezi jednáními zatáhne nízká bílá opona, jež v tu chvíli zakrývá výhled na celé jeviště.

Společné všem výjevům je pouze zadní stěna – ale i ta se zčásti proměňuje. První, čtvrtý a šestý obraz je ve scénických poznámkách situován do zahradní kavárničky. „*Kavárrenská hudba hraje něco rychlého. Na parketě se tančí – Ofsajd s Miladou, Pierot s Blankou. Medik sedí sám u stolu, na kterém je znát, že u něho pije delší dobu víc lidí. U jiného stolu, spíš v pozadí, sedí Zmeškal, Lexa a Zdena. Mezi oběma stoly je dostatečná vzdálenost. (...)*“³⁷

³⁶ Parta mladých lidí se přišla do zahradní kavárničky pobavit. Chlapci si chtějí vyrovnat své komplexy a současně škodolibě dráždit měšťácky usedlé lidi. Hrají svou recesistickou hru drobných nesmyslných provokací. Ofsajd v rámci sázky pozve zpěvačku Margit na rande. Když ji druhého dne doprovodí až do jejího bytu, zaujme ho stojánek na květiny, do kterého se lehko vtěsná - ale už z něj nemůže ven. Uvězněný Ofsajd přijde do kavárny, kde mu z něho pomůže kamarád. Když jde stojánek vrátit zpět do bytu zpěvačky, narazí tam na elektrikáře Lexu. A ten si z mladíka dělá stejně nemístnou legraci, jakou si z lidí tropí on sám. Když je vysvobozen ze svého opětovného vězení, mohou chlapci pokračovat ve své hře...

³⁷ Vostrá, A.: *Na koho to slovo padne*. Praha: Dilia, 1967. s. 3.



obr. 44 a 45

Přes jeviště je frontálně umístěn průhledný závěs (obr. 44 a 45). Skládá se ze svisle spuštěných drátů a odděluje přední prostor pro ztvárnění všech důležitých výjevů, a prostor zadní, kde se odehrávají jen vedlejší herecké akce. Na tento druhý plán tedy ani nemá příliš směřovat divákova pozornost. V takto řešené stěně jsou umístěny dveře, které při ztvárnění scén v kavárně mají na sobě nápis WC - KUCHYNĚ. Nad úrovní dveří jsou přes celou délku jeviště nataženy žárovečky a doprostřed scény je spuštěn lustr. V přední části scény stojí tři obyčejné stolky se zahradními židlemi, za závěsem je čtvrtý. Úplně vlevo je umístěno hnědé piano.



obr. 46

Při ztvárnění scény v parku (druhý obraz) jsou na scéně kromě oné zástěny umístěny pouze tři židle přiražené k sobě, tvořící tak lavičku (obr. 46). Diváci snadno z předchozích replik herců vytuší, o jaký prostor se přesně jedná, ačkoliv už více není charakterizován. Třetí obraz se odehrává v bytě Zmeškálů. Scénické poznámky o popisu scény znějí: „Holá místnost – pokoj připravený k malování: nikde nic, uprostřed pár kousků drobného nábytku – mezi nimi vysoký šatník – přikrytých, čím se dalo. Shora visí dlouhý křivý drát zakončení neuměle připevněnou žárovkou – nouzové osvětlení.“³⁸ Při jevištní realizaci (obr. 47) tohoto jednání



obr. 47

jsou na podlaze řídky rozházeny noviny. Vysoká skříň a komoda mají přes sebe přehozenou látku, i lustr je obalen novinami. Vzadu jsou ve stěně dřevěné dveře, vedle nichž stojí štafle, kbelík, prázdná ptačí klec a samozřejmě i stojánek na květiny, který plní v příběhu důležitou funkci. Tento stojan vypadá tak, že herec je do něj vtěsnán celým trupem a nad hlavou má jednu z odkladních ploch na kytky. Vše tedy opravdu nasvědčuje tomu, že se v tomto bytě chystá malování. Ze scény v kavárně zůstává na jevišti vlevo umístěné pianino.

³⁸ Vostrá, A.: Na koho to slovo padne. Praha: Dilia, 1967. s. 28.

Když je v pátém obraze změna scény, naznačí tuto přeměnu i scénograf. „*Pokoj už je vymalovaný, ale úplně prázdný. Vyleštěné parkety jsou velmi kluzké, místy jsou pokryty novinami. (...)*“³⁹ Nyní je na podlaze natažen pás lina se vzorem parket, který je poházen



obr. 48

papíry (obr. 48). Veškerý nábytek se odsunul na pravou část jeviště. Když se na závěr oponka po scéně v kavárně opět zatáhne, je poslední píseň odzpívána právě na plácku před tímto závěsem.

Kostýmy děvčat, patřící do Ofsajdovy party, se liší od všech ostatních postav moderností. Záměrně mají navrženy minišaty s výrazným vzorem, doplněné o světlé punčochy, nebo také světlý vypasovaný kalhotový kostýmek. Na nohou boty na podpatku nebo stylové kozačky. Spolu s natupírovanými účesy s copánky působí velmi mladě a rozpustile. Chlapci (obr. 45) nejsou oblečeni až tak odlišně od zbytku, vyznačují se ležérní elegantností. Tmavé kalhoty mají doplněny o tmavé košile, roláky nebo bílá saka. Ofsajdovi v podání Jiřího Hrzána výtvarník dokonce do kapsičky vsune složený bílý kapesníček, čímž jeho dojem elegantnosti a vybraného stylu ještě umocní. Margit (Jiřina Třebická) má v kavárně jako zpěvačka výsadní postavení, a tak také působí i její kostým - černé elegantní šaty s délkou ke kolenům a na krku nápadné korále. Zbytek návštěvníků restaurace je oblečen značně omšele a nevýrazně (šedivé nebo černé oděvy).

Revizor

Do inscenace *Revizora* byla vnesena stejná invence tvůrců jako v *Mandragoře*, jež výrazně posunula konvence inscenování tohoto dramatu. Opět je groteskně snížena status předpokládaného dějiště. Jindřich Černý se k tomuto tématu vyjadřuje: „Souhrnný výraz konvenčních představ o díle – situuje *Revizora* do – možná ošuntělého – ale přeci jen

³⁹ tamtéž, s. 55.

vždy měšťanského salónu. Je nepochybné, že v takové dekoraci se přeci hrál *Revizor* při své prapremiéře a vnější indicie hry (mj. množství hodnotářů, svědčící o administrativně rozsáhlém celku) tuto představu podporovaly.⁴⁰

Kromě druhého jednání, když má scéna představovat pokojík v hostinci, se veškerý děj odehrává v pokoji hejtmanova domu.⁴¹ Luboš Hrůza se později vyjadřuje, že scénografie k *Revizorovi* byla pro něho jako výtvarníka jeho nejmilejší, dokonce dle vlastních slov přímo „pochoutka“. Snažil se, aby hrálo celé jeviště, na malé scéně Činoherního klubu chtěl vyvolat pocit kilometru. Výprava je vytvořena ve dvou plánech s cílem, aby oba byly hlavně uvěřitelné.

Režiséra Jana Kačera a výtvarníka vyprovokovalo jeviště Činoherního klubu, které se svou velikostí vzpírá monumentalitě, k představě, že se příběh odehrává u nás „doma, v příbytcích známých, zabydlených veteší, našimi starostmi...“^(Jan Kačer)⁴² Hrůza v rozhovoru vzpomíná, jak bylo těžké sehnat peníze i na obyčejnou kliku, která měla být součástí výpravy. A prý scénografie k této inscenaci vznikla vlastně díky tomu, že když byl soubor Činoherního klubu na zájezdě v cizině, nakoupily se tam sešitky s pornografií, které se následně v Čechách rozprodávaly.

Výprava po celou dobu zůstává neměnná a člení se vertikálně i horizontálně. Základ scénografie tvoří masivní dekoraci reálné venkovské světnice, která je zpola zatarasena ohromnými staříčnými kachlovými kamny s velikou pecí, na jejíž povrch se otiskly stíny dvou vysedávajících postav v bezpečí a teple domova. Před ní stojí dřevěná lavice, na níž si během představení několikrát usadí hejtman se svou ženou, čímž jejich těla přesně korespondují s obrysy na peci. Jejich stopy jsou tedy na scéně přítomny neustále, i když z ní odejdou (obr. 49). Lidé jakoby do tohoto haraburdí symbioticky vrostli a toto prostředí je odleskem jejich zaprášené, ušpiněné a pokleslé existence. „Ústředním bodem inscenace v reálném i metaforickém smyslu je tato pec, která naplňuje celý životní

⁴⁰ Černý, J.: Kačerův *Revizor*, Divadlo, listopad 1967, s. 30.

⁴¹ Díky dopisu se úředníci dozvědí, že má jejich město navštívit inkognito revizor. Protože je všude nepořádek, nemají čisté svědomí, berou úplatky a kradou, revize se obávají. Do městečka přijíždí mladý Chlestakov, o němž si všichni začnou myslet, že je tím očekávaným hostem. Aby revize dobře dopadla, snaží se představitelé města Chlestakova podplatit. Chlestakov vše přijímá, včas však odjede. Všichni zuří. Vtom přichází strážník a oznamuje, že přijel skutečný revizor.

⁴² Kačer, J.: *Mírnou oklikou*. Praha: Eminent, 2005. ISBN: 80-7281-235-1. s. 83.

obzor Gogolových postav. Sálá z ní lepkavé, zapáchající teplo, vytvářející nedýchatelné klima, vedoucí k absolutní letargii a zvířecímu polospánku. Tato atmosféra určuje i základní rytmický půdorys východiskového bodu inscenace.⁴³(M. Šulek)

Tato jizba může sloužit jako obytná místnost, ale spíše působí jako skladiště starých a nepotřebných věcí. Na zdi je totiž zavěšena spousta veteší, které jsou bizarně pospojovány – housle vedle koňského chomoutu, rodinný portrét vedle lahve s okurkami, samovar sousedí s bagančaty, kus džbánů s prázdným rámem od obrazu. „Jistě, spojení koňského chomoutu a

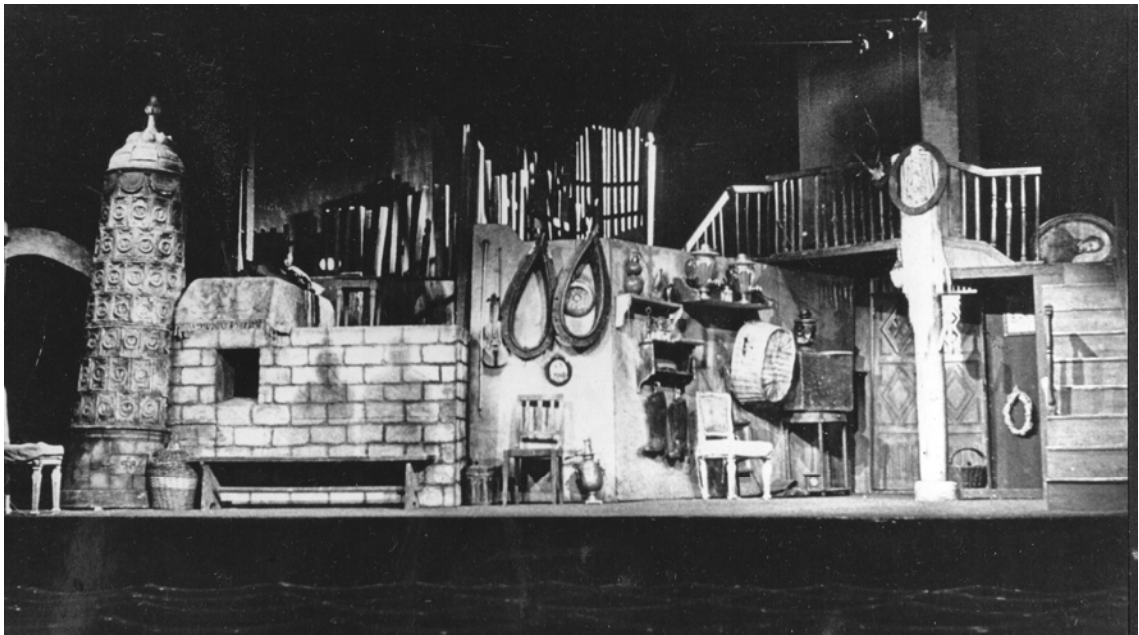


obr. 49

houslí, které na jevišti v *Revizorovi* visí a na které pak Landovského hejtman (kupcům) skutečně hraje, je z hlediska „normálního“ („spořádaného“) vidění bizarní, ale tuto bizarnost ztrácí, stává-li se dramatickým (v daném případě komediálním) výrazem všudypřítomných antinomií. Koňský chomout a housle nemohou být v takovém případě chápány jako pouhá pojmenování či „znaky“, ale jako skutečné věci, které patří k životu, a napětí, které se mezi nimi vytváří, se nedožaduje vyložení, ale musí být skutečně prožito.⁴⁴(Jaroslav Vostrý) Hruza vytváří dojem, že se v tomto pokoji kupila veteš celá léta a postupně zaplňovala prostor určený původně lidem. Po celé stěně jsou přibity poličky, které se svými „trofejemi“ působí zaprášeně, opotřebovaně a rozvrzaně. Po světlici jsou také různě rozestaveny židle a po zemi leží proutěné košíky. Výzdoba této stěny také jako jediná z celé výpravy prochází proměnami, které vždy shrnují určité stádium hry.

⁴³ Šulek, M.: Přišel k nám Revizor, Večerník, Bratislava 24. 10. 1970.

⁴⁴ Vostrý, J.: Činoherní klub 1965 -1972. Dramaturgie v praxi. Praha: AMU a DÚ, 1996. ISBN 80-7008-061-2. s. 110.



obr. 50 - 51

Jindřich Černý tyto stádia popsal: „Stav výchozí: letitá ustálenost nepořádku, špíny, nedbalosti (...); stav první běžné kamufláže: honem honem uklidit, co se dá, i když na stěně zůstanou fleky prozrazující původní stav (obr. 52); stav „Potěmkinovy vesnice“ v mezích možnosti a podle odhadu, co se nahoře líbí; a nakonec – jako předzvěst toho, že se řítí (ještě netušená) katastrofa – mohou chomouty zase zpátky na stěnu!“⁴⁵ A tak se stěna po zjištění informace o příjezdu revizora vyklidí a jsou na ní pověšeny obrazy v rámech, zatímco veškeré haraburdí se odsune do prostoru nad pecí. Dekorace tedy reagují na dramatickou situaci děje. Výtvarník chce takto navrženou scénografií, kdy vedle sebe nechá postavit ta nejabsurdnější spojení, herce provokovat - a tím i inspirovat. Tato inspirace se charakterizuje i tím, že „klade překážky“.



obr. 52

Akční prostor se skládá z úzkého prostranství před pecí v levé části scény a rozšířeného prostoru vpravo, který ústí do hlavního vchodu s dřevěnými dvoukřídlými dveřmi v zadní části stěny. Nahoru vedou rozpadlé schody s pouhými troskami zábradlí, po nichž se dostaneme na malou plošinku nad podlahou seknice, odkud – jak si divák domyslí – se vstupuje do dalších obytných prostor chalupy. Luboš Hruza navrhne ony schůdky s účelem, aby dokázal rozehrát celé jeviště. Tato plošinka, která je nejvýše položeným akčním prostorem jeviště, umožňuje svým umístěním významové zdůraznění přicházející postavy. Právě z tohoto místa vběhne na scénu hejtman se zprávou o revizorovi, stejně jako odtud sestupují ve svých slavnostních róbách jeho manželka a dcera. Vlevo dole vedle pece je za špinavým kostkovaným závěsem vchod do svátečního pokoje, kam je nesen k uložení opilý Chlestakov.

⁴⁵ Černý, J.: Kačerův Revizor, Divadlo, listopad 1967, s. 30.

Hospodská komůrka, v níž se odehrává druhé dějství, je umístěna na plošině nad pecí. Scénická poznámka zní: „*Malý pokoj v hostinci. Postel, stůl, kufr, prázdná láhev, hostlinky, kartáč na šaty atd.*“⁴⁶ Tento neveliký prostor (obr. 53) je vybaven postelí, stoličkou a vytyčuje ho laťková stěna a dveře, což vyvolává dojem půdního prostoru. Ve stěně je malé okénko. „Metaforicky největší nebezpečí zápečníků kynulo z prostůrku tajemství a cizoty.“^(Jan Kačer)⁴⁷ A tak se prostor nad kamny stává symbolem bezmocného strachu, který pronásleduje všechny obyvatele města.



obr. 53

Toto místo se ve scéně s Chlestakovem nasvítí světelnou výsečí, divák tedy nemá vnímat setmělý zbytek jeviště. Ve zbytku scén se osvětluje celá výprava včetně i takto připojené místnůstky, jež zcela zapadá do zbytku. Rozhodně nepůsobí nesourodým dojmem. Dokonce se tyto dva jevištní plány propojí, když se hejtman do tohoto prostoru nahýbá pro alkohol a skleničky; je to, jako by sahal do své tajné skrýše.

Umístění *Revizora* do selské světnice směřuje „k zdůraznění provinčnosti a zároveň realizuje téma totální zabydlenosti („nakradenosti“ a zásadního nedostatku jakéhosi řádu) prostoru, kterému chybí vzduch a jakákoli možnost pohybu. Také pomocí absurdního nahromadění předmětů překračuje inscenace hranici „naturalismu“ všech svých jednotlivých elementů do oblasti fantazie, která nemá zas tak daleko k švankmajerovské verzi surrealismu.“^(Jaroslav Vostrý)⁴⁸ Oleg Tabakov v roce 1968 hostoval v roli Chlestakova a hovořil jako jediný na jevišti ruštinou. Během představení vznikla jazyková symbióza – přesně v duchu spojení koňského chomoutu a houslí.

⁴⁶ Gogol, N. V.: *Revizor*. Přel. Mahler, Z. Praha: Dilia, 1983. s. 18.

⁴⁷ Kačer, J.: *Mírnou oklikou*. Praha: Eminent, 2005. ISBN: 80-7281-235-1. s. 84.

⁴⁸ Vostrý, J.: *Činoherní klub 1965 -1972. Dramaturgie v praxi*. Praha: AMU a DÚ, 1996. ISBN 80-7008-061-2. s. 101.

Hrůza se při jejich návrzích kostýmní složky inscenace inspiruje empírem. Nejsou sice dodrženy přesné historické konvence tohoto období, ale výtvarník užije nejvýraznější charakteristiky módy. Kostým domnělého revizora (obr. 54) působí na první pohled elegantně a honosně. Připomíná módu poloviny devatenáctého století, působí dokonce jako „dandy“ - avšak jak se následně ukáže - bez finančních prostředků. Když si Chlestakov (Jiří Kodet, obr. 53) svlékne svůj světlý frak s vyšším přeloženým límcem a s délkou do pasu, odhalí své nahé tělo. Pod frakem ukrývá pouze náprsenku s vrstveným nákrčníkem, do něhož se zapíchla ozdobná spona, takže má úplně odhalena záda a ramena. A tak se prozradilo, že manžety jsou pouze všity do rukávů fraku, neboť tu zcela absentuje košile. Má dlouhé světlé kalhoty a na hlavě cylindr vyššího typu s rovnými krepkami.



obr. 54

Avšak Chlestakov v podání Vladimíra Pucholta (za něhož poté roli nastuduje právě Kodet) při prvních reprízách má klobouk, kterému se říkalo „Poklop na kád“. Jedná se o velmi vysoký a mohutný klobouk se širokými krepkami s módním vzorem kostek. Chlestakovovi samozřejmě nechybí stylová hůlka, která neslouží k podpírání při chůzi, ale zachází se s ní jako s elegantním předmětem.

Hejtman Pavla Landovského nosí vojenský kostým stylu Napoleona (obr. 55). Na hlavě má dvourohý, podstatně mohutný a pevně vyztužený klobouk. Nedbalky manželky hejtmana jsou navrženy s ohledem na historické konvence (obr. 56). Hejtmanova žena má průhlednou halenku s krajkovými rameny, zpod níž prosvítá bílá nezdobená košilka s úzkými ramínky. Nemá žádný korzet, jak bylo u tohoto ležérního dopoledního oděvu zvykem – ovšem pouze u dam, kterým to dovolila postava, což představitelka této postavy (Helena Růžičková) nemá. A na hlavě nosí čepeček.



obr. 55 - 57

Slavnostní róby těchto dam (obr. 56) jsou navrženy v duchu doby 19. století, kdy ženy měly reprezentovat své rodiny, své muže a jejich bohatství. Kolem 20. let 19. století bylo zvykem mít odhalená ramena a korzet. Šaty hejtmanovy manželky mají lodičkový výstřih s krajkovým lemem a splývají až na zem. Hlavním svrchním oblečením přes šat byl v té době šál, což výtvarník dodržuje, a na hlavu jí nasadí čepec s ozdobou z per. Tento růžový slavnostní kostým vyniká zejména v kontrastu se špinavým šedozeleňým pozadím pece, když se usadí hejtmanova žena na lavici. Jejich mladá dcera nosí šaty, které budí dojem, že mají výztuž z krinolíny. Zapínají se až ke krku a mají velmi nabírané rukávy, které se u lokte radikálně zužují, a jimž se říkalo „šunková kýta“. Vzniká tu právě velký kontrast u dcery, jež je celá zahalena, a matky s jejími odhalenými dmoucími ňadry. Jejich účesy jsou opět ve stylu empíru, když mají na bocích a na týlu učesané drdůlky

Každá mužská postava je kostýmně výrazně odlišena. Sluha Osip nosí volnou reznou košili s rozepnutou vestou a kalhoty zastrkány do plátěných bot. Sluha u hejtmana nemá dokonce boty žádné. Školní inspektor má kalhoty pruhované, zatímco Bobčinskij a Dobčinskij mají na sobě káro.

Narozeniny

V inscenaci *Narozeniny* (Harold Pinter) se Luboš Hrůza snaží o plně realistickou výpravu, aby o to více mohla vyniknout nesmyslnost odehrávaných situací. Ani v tomto případě se nebrání vzdálit se dramatikovy vize, která je ve scénických poznámkách sepsána velmi podrobně: *Obývací pokoj domu v přímořském městě. Je letní ráno. Dveře do předsíně jsou vzadu vprostřed, nalevo zasklené dveře vedoucí do zahrady. Napravo arkýřové okno s výhledem na ulici, pod ním vestavěná lavice. V předsíni jsou domovní dveře vpravo, dveře vlevo vedou do kuchyně. Schodiště vzadu v předsíni vede nahoru a nalevo dolů. Z kuchyně vedou dveře vlevo do zahrady. Ve zdi mezi obývacím pokojem a kuchyní je velké servírovací okénko. Uprostřed obývacího pokoje je jídelní stůl s rovnými židlemi přistavěnými vpravo, vlevo a za ním; v okenním výklenku vpředu vpravo je křeslo; pod servírovacím okénkem je příborník a vedle arkýřového okna servírovací stůl. Vzadu vprostřed je v rohu dřevěný stojan na pečivo a vpředu vlevo je pod*

křeslem stolička. Nad servírovacím stolem visí na stěně zrcadlo. V noci je pokoj osvětlen středovým stropním světlem, vypínač je nalevo od dveří do předsíně. V kuchyni proti servírovacímu okénku je dřez a sporák. Venku, za zadním vchodem do kuchyně, je vidět popelnice.⁴⁹

Z Hřůzovy scénografie je jasně znát, že se nejedná o typicky česky zařízenou místnost – jako v případě inscenace *Podivné odpoledne Dr. Zvonka Burkeho*. Nábytek se jeví starodávným dojem, který bychom našli spíše v zaoceánských domácnostech na začátku minulého století. Vše působí zatuchlým dojmem, že se už pár let s ničím nehýbalo. A právě scénografie podtrhuje Stanleyho nechuť k jakékoliv změně, s čímž je spojena neschopnost odporu či přímo jeho zbabělost.⁵⁰



obr. 58

Navržená výprava v této inscenaci zde působí uzavřeně. Pokoj je vymezen třemi stěnami se žlutými tapetami se staromódním motivem čajových konviček a šálků. Tyto kýčovité tapety jsou místy zvrásněny, je tedy zřejmé jejich stáří.

⁴⁹ Pinter, H.: *Narozeniny* in: *Anglické absurdní divadlo*. Přel. Lukeš, M. Praha: Orbis, 1966. s. 183

⁵⁰ V penzionu žije hostitelka Meg se svým manželem Petrem a jediným hostem Stanleyem, o které s láskou pečuje. Do jejich ubytovacího zařízení se nastěhují cizinci Mc Cann a Goldberg. Plánuje se oslava, ačkoliv oslavenec Stanley protestuje, že on přeci dnes žádné narozeniny nemá. Během večírku se nově přichodzí muži o stálého hosta penzionu vyloženě zajímají. Druhého dne se Stanley nervově zhroutl a ti dva muži i přes Petrovo naléhání odvedou nevzpouzejícího se mladíka za tajemným šéfem Montym.

Na levé straně se tyčí dvoukřídlé dveře se zdobně vyřezávanými zárubněmi a se skleněnými obdélníkovými výplněmi, které slouží jako domovní a vedou rovnou před dům. Uprostřed vzadu jsou naopak klasické jednokřídlé, jimiž můžeme po otevření vidět další prostor předsínky s tabulkovým oknem. Po pravé straně dveří je ve zdi servírovací okénko, kterým se podává jídlo z kuchyně, a pod ním příborník. Drobné zarámované obrázky visí porůznu v hloučkách i samostatně na zdech. Ve spojitosti s výrazným vzorem tapet, na nichž jsou ke všemu ještě pověšeny další dekorace, vzniká dojem nevkusu a přeplácánosti. Do pravé stěny je vsazeno okno ve výrazném rámu. Uprostřed místnosti

stojí dřevěný masivní stůl oválného tvaru, jenž má velmi atypický tvar. Vrchní deska je ve středu postavena na hmotnou nohu ve tvaru antického sloupu, kolem něhož jsou dokola další čtyři slabší podpěry. Stůl obklopují tři čalouněné židle. V levém rohu pokoje je stolek s přehozenou



obr. 59

dečkou výrazného květinového motivu. V pravém rohu stojí další stůl, tentokrát s bílou háčkovanou dečkou, ke stěně se přisunulo čalouněné křeslo. Doprostřed pokoje je spuštěno závěsné svítidlo se třemi rameny.

Alena Bořkovcová vzpomíná ve své práci na hostování této inscenace: „V mannheimském divadle, kde Činoherní klub s Pinterovými *Narozeninami* hostoval, ponechal Hrůza svůj scénický návrh nezměněný, rozměry jeviště mu však umožnily zdůraznit izolovanost prostoru půl metru širokým černým orámováním scény po obou stranách portálu. Vzhledem k určitým požadavkům na velikost pokoje nebylo však možné takto řešenou výpravu realizovat na miniaturním jevišti domácího divadla.“⁵¹



obr. 60

⁵¹ Bořkovcová, A.: Luboš Hrůza. Seminární práce KDV UK FF v Praze, 1971. s. 18.



obr. 61 a 62

Meg v podání Jiřiny Třebické na první dojem působí nepřítažlivě a staře (obr. 60 a 61). Bílou halenku s krátkým rukávem dopíná až ke krku. Její černá sukně je v délce pod kolena a přes toto oblečení má ještě přehozenou světlou zástěru se vzorem. Když se vydává ven na nákup, zástěru odloží, vezme si tmavé sáčko a na hlavu nasadí apartní klobouček. Na scénu oslavy navrhne výtvarník pro Meg velmi výrazné vzorované společenské šaty, které však ladnost linií ženské postavy naprosto deformují (obr. 62). Tento kostým ještě více umocňuje zdání příliš pestrobarevné scény. Jakoby vybavení domácnosti přesně korespondovalo i se vkusem výběru oblečení hostitelky. V naprostém kontrastu s touto postavou se jeví mladinká Lulu (Táňa Fischerová), která nosí naopak krat'ouneké šatičky jednoduchých stříhů.



obr. 63

Nejdříve Stanley (Jiří Hrzán, obr. 63) přichází oblečen do pruhované pyžamové košile, pod níž má bílý nátělník. K tomu černé jednoduché kalhoty a na nohách trepky. Poté svůj oděv „zkulturní“ vytahaným svetrem. Dva tajemní pánové jsou oblečeni každý do jiného stylu. Zatímco Goldberg (Josef Somr) má elegantní světlý oblek doplněný kravatou, Mc Cann (Petr Čepek) černý tenký svetr a koženou bundu.

Spaseni

Anglická dramatika přitahuje tvůrce v Činoherním klubu zvláště v souvislosti s jistými vlastnostmi anglického herectví. Režisér Ladislav Smoček si prosadil inscenovat hru *Spaseni*⁵² dramatika Edwarda Bonda, jejíž londýnská premiéra vyvolala v roce 1965 skandál.

⁵² Pam bydlí v jednom bytě s rodiči a s podnájemníkem Lenem, což je zároveň i její milenec. Pak si však dívka začne románek i s frajírkem Fredem a otěhotní. Porodí dítě, jehož otcem mohou být oba muži. Lenovo rodičovství však Pam neúnavně vyvrací, neboť miluje druhého. Fred se s ní ale už více scházet nechce. Po jejich hádce zanechá tato mladá matka v parku kočárek s dítětem, které potencionálně otec se svou partou ukamenuje. Ze všech pachatelů je odsouzen pouze Fred, na jehož příchod z vězení Pam

Pohnutkou byl výjev z 6. obrazu, v němž skupinka mladíků bije dítě, pomazává výkaly a nakonec i ukamenuje. „Důvodem k tomu tuto inscenaci dělat byla i možnost konfrontace s neonaturalismem této Bondovy hry v rámci našich výzkumů vztahu dramatu a divadla, psaného textu a herecké tvořivosti, autentického faktoru a obrazu.“^{(Jaroslav Vostrý)⁵³}

První, čtvrtý, osmý, devátý, jedenáctý a třináctý obraz se má dle scénických poznámek odehrávat v obývacím pokoji: „*Přední a dvě postranní stěny tvoří trojúhelník, který se sbíhá ke dveřím uprostřed zadní stěny. Zařízení: dole vpravo stůl, vlevo pohovka, vlevo vpředu televizor, uprostřed vlevo křeslo, u stolu dvě židle.*“⁵⁴ Při jevištním ztvárnění této domácnosti se akční prostor ze tří stran vytyčuje bílými stěnami, které spolu s hranicí hlediště tvoří lehce nepravidelný obdélníkový tvar pokoje. V zadní stěně uprostřed jsou umístěny bílé dveře. Luboš Hruza volí jemné odlišnosti v každém výjevu, ačkoliv všechny mají ztvárňovat

tento stejný obývací pokoj. První obraz, ve kterém jde hlavně o přípravu k nezávaznému sexu mezi Pam a Lenem, se nábytek výtvarníkem minimalizuje jen na bílou pohovku, zatímco ostatní nábytek je odsunut ke stranám. V dalších obrazech je prostor vyplněn onou pohovkou, která stojí v levém zadním rohu, a před ní umístěným



obr. 64

nízkým stolem. V pravé straně scény jsou dvě čalouněné židle, s nimiž se volně manipuluje. Když v osmém obraze má Harry dramatikem předepsanou akci - žehlení, tak se přes opěradlo židlí umísťuje prkno, u něhož herec tuto činnost vykonává.

toužebně očekává. Po propuštění však mladík nechce svůj názor jejich vztah změnit. A tak Pam dál neochotně snáší Lenovu přítomnost u nich v bytě...

⁵³ Vostrý, J.: Činoherní klub 1965 -1972. Dramaturgie v praxi. Praha: AMU a DÚ, 1996. ISBN 80-7008-061-2. s. 117.

⁵⁴ Bond, E.: Spaseni. Přel. Becher, B. Praha: Dilia, 1969. s. 5.

Lenova ložnice má být zobrazena v pátém a dvanáctém obraze. Scénická poznámka zní: „*Je stejného tvaru jako obývací pokoj. Nábytek: vpravo postel, vedle ní dřevěná židle.*“⁵⁵ Tento pokoj (obr. 66) je na celkové ploše jeviště umístěn v pravé části. Na kraji hlediště stojí postraní a zadní tapetovaná stěna s výrazným geometrickým motivem. V zadní části zástěny jsou také umístěny bílé dveře, které se stylově podobají těm z obývacího pokoje. Vodorovně s jevištěm je umístěna postel a vedle ní nízká židlička bez opěradla, která přebírá funkci nočního stolku.

Ačkoliv mají ostatní obrazy různé určení místa, je jim společné vytyčení scény křivolankou cihlovou zdí, která obestírá jeviště ze stran i zezadu. Druhý, třetí a šestý obraz se odehrávají v parku (obr. 67). Do středu scény je umístěna dřevěná podesta, která má asociovat pobřežní molo. Herci mají za hlavami umístěny rozložené plážové stoličky přikryté dekou, aby si o ně opírali hlavy. V šestém obraze, ve kterém dojde k sadistickému umučení dítěte v kočárku, je scéna vyprázdněna. Jsou tu jen zdi, ze kterých číší pustota, síroba a chlad. Vůči násilné smrti dítěte zůstávají svědecky nezúčastněné.

Vězeňská cela je opět zpodobněna ve vyprázdněném prostoru, obehnaného onou cihlovou zdí (obr. 65). Hrůza se rozhodne pro navržení malé čtyřnohé stoličky, díky níž vynikne kontrast mezi schouleným odsouzeným Fredem a příchozí Pam s Lenem. Do prostoru kavárny v desátém obraze mají být podle záměrů dramatika umístěny židle a tři stolky. „*Jeden vpravo nahoře, jeden vpravo dole a jeden vlevo dole. Jinak je scéna prázdná.*“⁵⁶ Scénograf do prostoru umísťuje jen dva dřevěné stoly na dvou



obr. 65

vysokých nohách se stabilním podstavcem (obr. 68). Herci u nich tedy musejí stát. V zadní části jeviště je ke stěně přiražena tmavá lavice, složené z jednotlivých stoliček.

⁵⁵ Bond, E.: Spasení, Přel. Becher, B. Praha: Dilia, 1969. s. 81.

⁵⁶ tamtéž, s. 200.



obr. 66 - 68

Kostýmy všech postav jsou navrženy přesně v duchu 60. let. Nikdo se nevychyluje barevností nebo speciálními střihy svého oblečení. Spíše to vypadá, jako kdyby Hrůza přenesl normální módu té doby, viděnou běžně na ulicích, na jeviště. Pam (Jana Marková) nosí minisukně a minišaty, k nimž si bere ležerní kabát, když vyráží ven. Stejně se



obr. 69

obléká i její matka Mary (Věra Galatíková). Všichni hoši z Lenovy party (obr. 69) mají šedé nebo černé dlouhé kalhoty. K tomu kožené a sportovní bundy, popř. saka.

Na ostří nože

Poslední scénografie, kterou navrhuje Luboš Hrůza před svým odjezdem do zahraničí, je pro inscenaci hry Aleny Vostré *Na ostří nože*⁵⁷ v režii Jaroslava Vostrého. Už ale nestihne vytvořit návrhy kostýmů, jež tedy nakonec jsou společným dílem Jarmily Konečné a Evy Švankmajerové. Jindřich Uher se ve své novinové recenzi zmiňuje o Hrůzově scénografii, která se řídí scénickými poznámkami a značně ovlivňuje výsledné herecké jednání: „Výtvarník rozděluje miniaturní jeviště na osm hracích prostorů (...). Zde už vůbec nelze užívat velkých gest, protože by se tam nevešla. Herci tedy buď sedí, leží, nejvýš udělají pár kroků vzhůru po schodech...“⁵⁸

⁵⁷ Všichni lidé v činžovním domě vykonávají své běžné povinnosti. Pan Hrdina se snaží pomoci své dceři Bibi s učením fyziky, ale při tom se do všech těch informací akorát zamotá. Druhý den se všichni obyvatelé vypravují do škol a zaměstnání. Hrdina zůstává doma sám. Snaží se v hlavě urovnat změť informací i šumů, kterými na něho doráží svět, až si do ní nakonec zarazí nůž. Po probuzení z mdlob se dá do hledání vhodné příkrývky hlavy, která by jeho „nehodu“ zakryla. Po návratu osazenstva domu se začne slavit Kiliánova úspěšně složená zkouška. A zrovna toho si zraněný odvede stranou a mladík mu onen nástroj z hlavy vytáhne. Oslava končí a vše je zase při starém.

⁵⁸ Uher, Jindřich: Mnohotvárné jeviště, Rovnost 26. 4. 1969.



obr. 70

Text hry je pevně spjat s paralelně konanými hereckými akcemi, takže scénograf ani nemá příliš možností se odchýlit od vize dramatičky. Je vázán snahou o simultánní scénu členěnou horizontálně i vertikálně, aby tím využil všechen prostor jeviště Činoherního klubu, který má k dispozici.

„Scéna je interiér činžovního domu - jedna dekorace pro celou hru. Konstrukce člení prostor na šest obytných ploch v různých úrovních podlah:

- 1) Kuchyň Hrdinových*
- 2) Pokoj jejich podnájemníků*
- 3) Pokoj doktora Demartiniho*
- 4) Garsoniéra slečny Nekvindové*
- 5) Pracovna inženýra Vladyky*
- 6) Pokojík Dzafara Ajmuta*

Kromě těchto prostorů vidíme, či alespoň tušíme na scéně i chodby, zákoutí, pavlače, schodiště, zábradlí i sklepy, a vůbec všechno to, co bývá v chátrajících, uboze vybavených činžácích, jaké jsou namačkané na perifériích větších měst.

*Dům stojí těsně u trati. Železniční násep je v úrovni druhého patra. Co chvíli jsou slyšet různé ohlušující zvuky. Některé z nich rozřinčí okenní tabulky a rozechvějí zdi celého domu. Celek zvláštním způsobem připomíná králíkárnou.*⁵⁹

Východiskem pro scénografa má být pocit malých uzavřených kotců, což je vzhledem k úkolu vměstnat šest bytů do prostoru malého jeviště Činoherního klubu, celkem snadné. Izolovanost pokojů není vytyčena plnými stěnami, ale pouze dřevěnými konstrukcemi, které kopírují hranu zdí. Separace jednotlivých pokojů je možné vnímat i díky předsunutí všech postranních místnůstek. Ono předsunutí však je zapotřebí též z praktického hlediska, aby do dolních pokojů bylo dobře vidět i z balkonu. Oddělovací funkci plní i nábytek, který se umístil zády k domnělé stěně.

Scéna je dělena na osm hracích prostorů, vždy po čtyřech nad sebou. Jedná se o „řez“ činžovním domem. V přízemí vlevo se nachází pracovna architekta Vladyky, kterého ztvárňuje Josef Somr. Hrůza dokázal vytvořit pomocí vhodně zvolených dekorací dojem, že se jedná o pokoj kreativního člověka. Nejvýraznějším prvkem je klenba v levém horním rohu, přičemž tento architektonický prvek má pouze jediný byt - avšak výrazně nenarušuje celistvý dojem scény. Výtvarník se rozhodne do prostoru dát polohovací rýsovací prkno a pojízdnou kancelářskou židli. Pro dokreslení tvůrčího prostředí na stěnu umístí nakreslené návrhy, rýsovací náčiní a v zadní části místnosti stojí stůl, na němž jsou ostentativně postaveny lahve alkoholu.



obr. 71

⁵⁹ Vostrá, A.: Na ostří nože. Praha: Dilia, 1969. s. 2.



obr. 72 a 73

V přízemí se ještě nachází kuchyň Hrdinových (Jiří Hálek a Jiřina Třebická) s pokojem jejich podnájemníků (obr. 73). Tyto dvě místnosti jsou od Vladykovy pracovny odděleny podestou a třemi schůdky, jež vedou až do horního patra. Místnost kuchyně je ve středu vyplněna čtvercovým stolkem s bílým ubrusem a třemi židlemi. Vedle stolu stojí zády k druhé místnosti dvě skříně také bílé barvy, které vytváří efekt zdi a oddělují tento pokoj od vedlejšího. V pravém rohu místnosti jsou světlá kamna a vedle čtyřnohá stolička.

V pokoji podnájemníků (Petr Čepek a Jiří Hrzán) se v levé části jako vybavení používá světlá židle a nízká stolička, zatímco v zadním prospektu jeviště v pravém rohu je výklenek, vedle něhož stojí bílá železná postel nemocničního typu. Tato část nábytku má patřit studentu medicíny Kiliánovi. Na pravé stěně je náznak okna, avšak toto si divák domyslí pouze díky vždy zataženým závěsům. Zed' nad lůžkem je polepena podlouhlými papírky s latinskými nápisy. Druhá postel, jež se v pokoji nachází podél pravé stěny, je vyrobena z tmavého dřeva. Hlava postele se dotýká úrovně konce jeviště. Zadním koncem je lůžko přiraženo k výklenku, na němž je z této strany přitlučena hnědá polička na knihy. Dle textu hry však nastala otázka, jak elegantně vtěsnat do tak malého prostoru pokojíčku při oslavě najednou až čtyři osoby. Tento problém je právě vyřešen díky výše zmíněné židli a stoličce, které jsou přineseny z kuchyně. Herci, kteří se tedy neposadili na postel, se mohou usadit na těchto sedácích. Pokoj jako jediný z celého domu působí chaotickým dojmem, za což může právě nesjednocenost druhu a barvy nábytku - střídání železa se dřevem a světlé barvy s tmavou. A i výklenek rozbíjí uspořádanost jinak čtvercového půdorysu pokoje.

V prvním patře úplně nalevo je garsoniéra slečny Nekvindové (Nina Divíšková). Je to místnost, ve které není předepsaná v dramatu jiná herecká akce, než že tato paní učitelka sedí za stolem a opravuje sešity. Prostor je tedy vyplněn psacím stolem s obdélníkovou vrchní deskou ze světlého dřeva. Na stěně je polička s knihami. Pokoj působí stroze a schematicky.

Uprostřed nahoře je navržen pokojík Dzafara Ajmuta (Petr Skoumal). Obsahuje pouze klavír, který je přiražen k sousedícímu pokoji, takže svou zadní stranou rozděluje vizuálně pokoje. Do pokoje pokračuje i železné zábradlí, které vede od schodiště a lemuje půdorys přední části pokoje.

Napravo nahoře je pokoj doktora Demartiniho (Josef Vondráček). Už na první pohled působí starobylým dojmem. Tento efekt má na svědomí velká dvoudveřová skříň s dekorativně vyřezávanými dveřními křídli. V pravé straně stojí křeslo s velmi elegantně



obr. 74

vytvarovanými dřevěnými opěradly na ruce a s čalouněním květinového vzoru. Nad křeslem visí na stěně malý obrázek. Před fotelem je umístěn nízký stolek, vedle něhož stojí stolička.

4. HRŮZŮV STYL

Luboš Hrůza patří k těm scénografům šedesátých let, kteří se snaží o vyšší obsahovost svých výprav. Nechce jen ztvárnit scénu jako pouhou ilustraci a informaci o prostředí hry. Scénografii nepojímá jen jako kopii vnější skutečnosti. Naopak se pokouší zaujmout daleko aktivnější vztah k představení, přimknout se těsněji k dramatu a herci. Jeho výtvarný projev interpretuje obecnou podstatu dramatu. Nejde mu jen o epické vyrovnání se situačními detaily her.

Samostatný výtvarný efekt je v Hrůzových výpravách záměrně potlačován, nesnaží se výtvarnou složku prosadit na úkor ostatních. V Činoherním klubu je hlavní důraz kladen na herce - a samozřejmě i na režii, jež se tomuto požadavku podřizuje, a tak se stejně musí podřídít i scénograf. Jeho scénografie nejsou tvořeny za účelem autonomního díla, ale v kolektivním duchu se snaží o zapojení do celku divadelního představení. Jejich kvality se projeví hlavně při vstupu herce na jeviště, když ve vytvořeném scénickém prostoru začíná jednat. Hra herců a jevištní dění hotové realizace doplňuje, avšak základní výtvarná podoba se nemění. A tak se paradoxně Hrůzovy výpravy dají zařadit i mezi ty, které po oddělení od ostatních složek můžeme vnímat víceméně jako úplné dílo.

Luboš Hrůza si pro splnění požadavku potlačení autonomně výtvarného efektu vypořádává také souměrným řešením výprav. Nejvýrazněji je tento efekt uplatněn v *Mandragoře*, ale stejně tak i v *Podivném odpoledni Dr. Zvonka Burkeho*. Také se neuchyluje k přílišnému užití světelných efektů (na rozdíl třeba od Josefa Svobody). Pracuje s nimi velmi minimalisticky, takže divákovi připadá, že je scéna osvětlena stále plným světlem. Rozvoj light designu v jeho výpravách se dá vysledovat až později v norském angažmá.

Netradiční jeviště v Činoherním klubu řeší Hrůza vytvořením reliéfu, který bere na zřetel nevýhodnou hloubku jeviště. Prostřednictvím otvorů ve stěně tohoto reliéfu doplňuje scénu o falešné vstupy a výstupy herců ze scény, kteří tak nejsou limitováni ve svém jevištním pohybu nedostatečnými možnostmi scény. Herec je často vytlačován až na

okraj pódia, když výtvarník staví scénu jako hradbu pevných detailů právě proti herci, viz *Mandragora*.

Dalším typickým rysem je i důraz na volbu rekvizit a materiálů. Tato volba není náhodná, snaží se totiž co nejvíce podpořit herce v jeho hře. Například v inscenaci *Na koho to slovo padne* je takovým objektem stojan na květiny, který má v ději velmi podstatnou úlohu. Stejně tak se snaží herce vyprovokovat. Hrůza chodíval na všechny zkoušky, a tak ho na několikáté zkoušce Gogolovy hry *Revizor* napadlo umístit vedle koňského chomoutu zrovna housle. Byl si pochopitelně dobře vědom Landovského zručnosti hry na tento hudební nástroj. Následně se tato rekvizita zapojila do hereckého jednání, když je během představení představitel hejtmana sejmul ze stěny a opravdu na ně začal hrát. „Jeho scénografická řešení vychází vždy z reality textu a z požadavků jevištní akce. Vytváří dramatické prostředí pojednané jen účelně volenými reálnými prvky. Nejčastěji používá syrové autentické materiály, užívá-li napodobenin, snaží se podržet povrchovou kvalitu originálu. Nikdy však nezakrývá jejich kaširovanost, naopak ji vědomě odhaluje.“^{(Petr Oslzlý)⁶⁰}

Při řešení výprav pro absurdní drama se Hrůza uchyluje k téměř realistickým návrhům výprav. Výjimkou tvoří inscenace *Stalo se v ZOO* a *Bludiště*, v nichž by se při dodržení scénických poznámek dramatika měla realisticky ztvárnit živá příroda. V těchto případech nechce přistoupit ke scénografiím, jejichž nepravost by divák okamžitě odhalil. Spíše užívá stylizovanou scénu, kterou se snaží doplnit o realistické rekvizity - viz dvě lavičky, které mohly být vzaty z jakéhokoliv parku, jsou obehnány stylizovaným plotem z drátů.

Při pohledu na jeho celou scénografickou tvorbu, jsou zřejmé dva základní typy. Buď navrhuje výpravu s určitými realistickými prvky (např. *Na koho to slovo padne*), nebo přímo scény koncipované realisticky jako celek (např. *Narozeniny*). Když do scény vytvořené ze syrových, nic nepředstírajících konstrukcí umístí realistický nábytek a rekvizity, tak se o to více od tohoto pozadí odrážejí. Mnohdy je ovšem realistických rekvizit užito i ve smyslu symbolickém – viz chomout vedle houslí v *Revizorovi*.

⁶⁰ Oslzlý, P.: Scénografie Činoherního klubu v Praze. Diplomová práce FF MU, Brno 1973. s. 106.

Ovšem ve svém realismu se Luboš Hruža nesnaží oživovat zastaralé principy minulých realistických epoch, kdy se výtvarníci snažili o přesnou kopii skutečnosti. I když např. výprava pro inscenaci *Narozenin* působí, jako kdyby se skutečně jednalo o repliku obyčejného pokoje, přeneseného na jeviště, je při doplnění o hereckou akci jasné, že tento pokoj v sobě obsahuje významy a ztvárňuje motivy obsažené v textu. Jak se o Luboši Hružovi vyjadřuje Jaroslav Vostrý: „Při veškeré „profesní“ kompetenci není totiž jenom člověk své profese, tj. scénograf, ale především divadelník; tedy člověk myslící a cítící divadlo jako prostor pro dialog, který se nejlhodnější stává tam, kde člen ansáblu své úzce „profesní“ zařazení překračuje a myslí a cítí nejenom například jako scénograf, ale i jako herec, režisér a dramatik. To poslední je možná nejdůležitější, protože pojem dramatik musí v takovém případě platit pro všechny.“⁶¹

V scénografiích Hružy se také nachází charakteristický styl, s jakým řeší proměny jednotlivých dějišť v inscenacích. Tato charakteristika není dána pouze volbou dramatu s jedním neměnným dějištěm, ale naopak i takových her, v nichž se nutně musí zpodobit celá řada proměn. Výtvarník se v takovém případě často uchyluje k simultánně členěné scéně, na níž jsou veškerá dějiště obsažena už od začátku. Hereckou akci se pouze přenáší divákova pozornost na to, čeho si má v tu chvíli vnímat – na akční prostor. Ostatní dějiště však na scéně nejsou utajeny. Naprosto přiznaně je ve *Zločinu a trestu* současně na jevišti vytvořen pokoj pro Raskolníka, Soňu i uprostřed neutrální prostor. Všechna dějiště jsou stálou součástí dekorační kompozice. Takto stejně je pracováno i s hostinským pokojem vytvořeným nad pecí v *Revizorovi*. Na scéně se povětšinou objevuje neměnný dekorační základ, jehož změna se koná v pouhém upravení poloh rekvizit. V inscenaci *Spravedliví* se po scéně například procházejí všichni aktéři a urovnávají rozestavení židlí na scéně, čímž přemostí pauzu mezi jednáními. Mezi těmi jedenácti inscenacemi se nacházejí jen dvě, jež se vyznačují radikální přestavbou mezi jednotlivými výstupy. Jedná se o inscenaci *Na koho to slovo padne*, v níž se kromě zadní stěny mění celá výprava - a i tato stěna doznává jistých úprav. Druhou takovou inscenací jsou *Spaseni*. Po zadním obvodu jeviště je postavena křivolaká zeď, která se stává společnou pro všechny jednání. A opět se scéna radikálně mění pomocí dekorací a rekvizit, takže znázorňuje park, obývací pokoj, bufet nebo vězeňskou celu.

⁶¹ Vostrý, J.: Činoherní klub 1965 -1972. Dramaturgie v praxi. Praha: AMU a DÚ, 1996. ISBN 80-7008-061-2. s. 108.

Pro Hrůzův styl je dále specifická jeho jemná barevnost. Používá velmi ponuré barvy - šedou, zelenou, hnědou a černou, aby o to více na takovémto podkladu vynikla například barevnost kostýmu. Toto je uplatněno na slavnostních růžových šatech manželky hejtmana v Revizorovi a na zářivě červené róbě Dory ze Spravedlivých. I přes tuto ponuřenost však nepůsobí výpravy smutně. Spíše mají v sobě obsažen zvláštní lyrický tón.

Hrůza se nesnaží obnovit dílo tak, aby se drželo přesných historických konvencí, s historií nakládá volně. Jeho cílem je vytvoření jakéhosi kompromisu, když si ono historické období přetvoří do divadelní podoby s přehodnocením materiálů a tvarů, čímž posílí charakterizaci postav a vůbec vyznění celé scénografie.

Pro vývoj jevištního výtvarnictví v šedesátých letech je jedním z typických znaků zapojení kinematografických prvků. V Činoherním klubu se tento fakt neprojevuje jen kvůli tlaku filmové vlny, jako spíše dramaturgií. Od roku 1966 se tu inscenují i hry s mnoha výstupy a dějovými proudy. Takovéto dramata si žádají rychlé střídání dějišť, stejně jako jejich prolnutí – po způsobu filmového střihu. A pro Luboše Hrůzu je právě příznačným znakem pro potřeby inscenování takových her polyscéničnost, volnější a zkratkovité jednání s časem a prostorem.

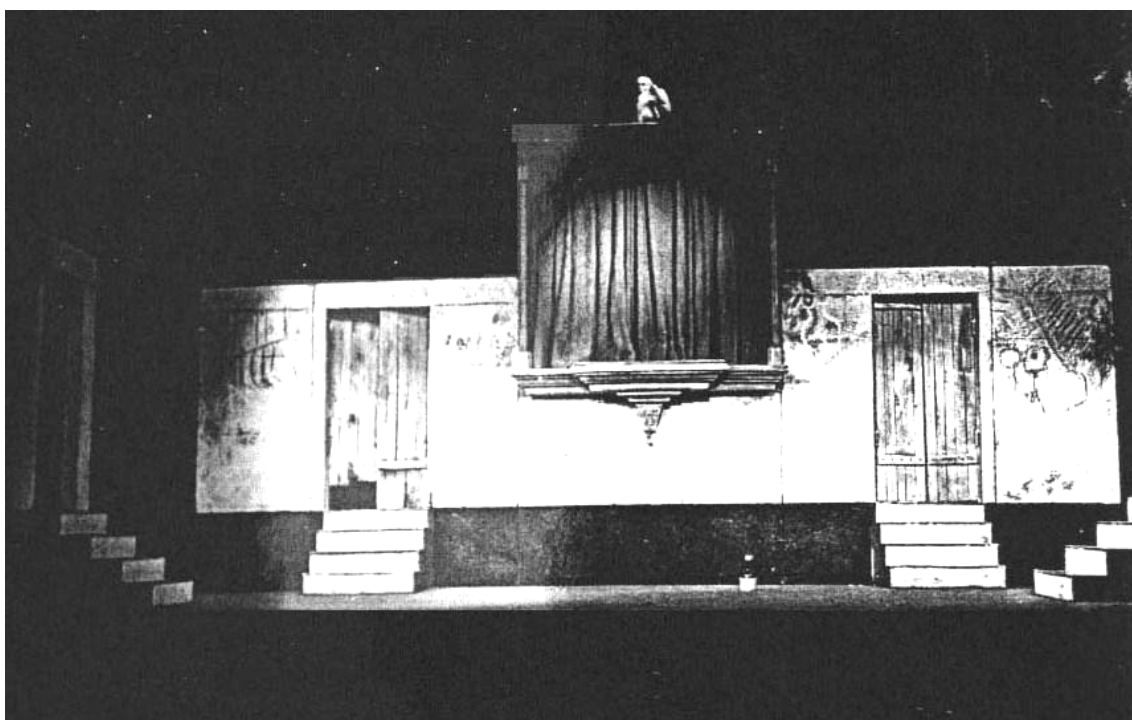
5. SHODA ČI ODCHYLKA NÁVRHU A VÝSLEDNÉHO JEVIŠTNÍHO TVARU

Hrůzovo dílo vzniká přímo uvnitř divadla, mnohdy se jeho návrhy mění až při samotných zkouškách, na nichž sleduje herce. Pracuje v těsném doteku s dramaturgicko-inscenační ideou. Na druhé straně ale stojí kontakt s výrobou vypracovaného návrhu. Výslednou podobu výpravy tak při výrobní realizaci ovlivní mnoho faktorů. Potřeba změny materiálu, tvaru, barvy radikálně mohou nabourat základní výtvarný koncept. Ukázkovým příkladem je inscenace *Mandragora*, v níž se výtvarník musel uchýlit k změně předpokládaného užití dveří.

Mandragora

Kresba pro inscenaci *Mandragora* je členěna na jednotlivé geometrické tvary – většinou obdélníkového charakteru. Barevnost se drží v bílo-modro-hnědých tónech. Jsou tedy užity teplé barvy, které podtrhují živost a temperament malby. K tomu přispívá i zběsilá struktura omítky, která vzdáleně připomíná ozdobný dekor. Na první pohled je jasné, že nejdůležitější roli má prostor. Nachází se tu čtyři zavřené dveře, které vybízejí pro vytváření intrik a tajností. V centru se nachází okno, jež v sobě nese vstup do dalšího prostoru. Nad tím je groteskně působící andělíček na vrchu tohoto výklenku. Užití sloupků, parapet a nadokenních římsů jasně odkazuje ke stylizaci a je znatelná inspirace renesancí.

Invenční záměr tvůrců umístit děj mezi chudinu se pochopitelně projevuje nejen v pojetí scény, ale ovlivní i kostýmní složku. Na nákresu má postava Syra na hlavě tmavou pletenou čepici, dále vestičku, roztrhanou košili a kalhoty vytažené až na prsa. Na kalhotách je zvýrazněn rozkrok, neboť je do těchto míst umístěn pruhovaný trojúhelník – čímž se zdůrazňuje lascivnost komedii. Kolem krku má omotané provazy, malé pásky umístěné kolem nohou a ruky. Jeho boty působí mohutným dojmem a mají zakulacenou špičku.



obr. 75 a 76

Při provedení kostýmu do finální podoby dochází k malým změnám, avšak hlavní dojem obhroublosti zůstává nezměněn. Během zkoušek byla postupně vymyšlena nová herecká jednání, která se nutně projevila i ve změnách kostýmů. Tato postava je vykreslena jako nejvíce primitivní a živočišná, a tak se Hrůza rozhodl pro zvýraznění tohoto jejího statutu.

Při realizaci je tato postava doplněna i páskem kolem pasu. Tento vklad je do kostýmu vnesen až při zkoušení, neboť jeho funkce se projeví teprve při hereckém znázorňování scény seznámení Mikuly s plánem na oplodnění paní Lukrecie. Kallimach si sedne Syrovi na ramena, celého ho zakryje svým dlouhým černým pláštěm a ten vytyčí svůj konec opasku. Působí tedy jako pohlavní úd té obrovité postavy, kterou herci svými těly vytvořili. Tento výstup samozřejmě provázejí dialogem s příslušným obsahem.



obr. 77 a 78

Zločin a trest

Návrh scénografie k inscenaci *Zločin a trest* je řešen pomocí nadsazené vertikality konstrukcí objektů i jednotlivých dílčích prvků, což evokuje pocit tísně a úzkosti. Je užitá centrální kompozice, která je symetrická a přímá. Geometricky členěný prostor na návrhu se zdá být surrealistickým, jako by se příběh v takových kulisách odehrával jen jako sen jedné postavy. Jsou užity modravé stíny a i zbytek barev působí chladně. Je tu potlačená barevnost, přičemž tato temnota spolu s pouze naznačenými tvary umocňuje dojem nejistoty. S tím souvisí i rázné, neuhlazené tahy, naznačená plíseň na stěně a vůbec skvrny struktury, což dohromady vyvolává zdání nepřátelskosti a drsnosti. Z temnoty však v pozadí vystupují světlé prvky – okna. Mají ztvárňovat okolní svět, který se svou konformností a maloměšťáckou nabubřelostí zvědavě vtírá a nezúčastněně pozoruje. Přitom si však úzkostlivě drží pokrytecký odstup, aby se náhodou sám nepošpinil. Vyplývá tu tedy kontrast dvou světů: nedosažitelný svět vyšší společnosti a oproti tomu svět periferie, který je naturalisticky obnažený a skutečnější. A proto je cítit stálé napětí, které se skrývá v Raskolnikově tajemství a neodbytné spravedlnosti vnějšího světa, jež na něj doráží. Scénografie na návrhu nepůsobí jako pouhá stylizovaná dekorace, která by jen primárně chtěla dokreslovat atmosféru představení, ale je tu i další symbolistní rovina. Sonin pokojík v levé části kresby působí jen jako torzo architektury. Oproti té Raskolnikově noře napravo je tato klíčka výrazně protáhlejší do výšky – jako by to značilo Soninu blízkost k Bohu. Na její pohovce je rozprostřena červená příkrývka, přičemž tato barevná symbolika značí ženu lehkých mravů. Raskolnikova klíčka působí dojmem pohroužeností do sebe. A mezi těmito náznaky pokojů se nachází neurčitý prostor, ve kterém se postavy musejí nutně střetávat. Nejvýraznějším elementem na návrhu jsou monumentální dveře, které mohou znamenat spojení mezi těmi dvěma světy, stejně jako každou chvíli očekávatelné prozrazení viny – a s tím spojenou i vidinu trestu.

V porovnání s výsledným jevištním tvarem je znát, že návrh byl vytvořen pro větší jeviště. A tak se při realizaci nezachovaly ony náznaky oken v zadní části scény, stejně jako se podhodnotila i výška centrálních dveří a Soniného pokoje. Scénografie působila na malém jevišti ještě stísněnějším dojmem, než na návrhu.



obr. 79 a 80

Při pohledu na Hružovu kostýmní studii pro postavu Soni je opět zřejmý kontrast, napětí. Figura se utápí v tmavě modré barvě bez prostoru a nejvýraznějším prvkem je hlavně její bílá pleť. Výraz Soni dává jasně tušit, co se skrývá uvnitř – melancholii a smutek. Je to ztracená existence. Užity jsou temné barvy - doplněny o jasnou žlutou, užitou pro střevíce, slunečník a slamáček.

Sonin oděv je tvořen halenkou, přes niž má přehozen bílý háčkovaný pléd, a dlouhou sukní ke kotníčkům v červeném barevném akcentu. Na hlavě má slamáček a v ruce deštník, na nohách výrazné boty s kulatou špičkou. Právě už z této skici je patrné, že hlavní důraz je spíše kladen na hereččinu tvář, oblečení tu mělo hrát jen vedlejší úlohu. V konečné realizaci sice došlo k změnám, avšak celkové vyznění zůstalo zachováno. Místo halenky má např. její představitelka Jiřina Třebická jednoduché bílé tílko, které více podtrhuje její chudobu a nahotu.



obr. 81 a 82

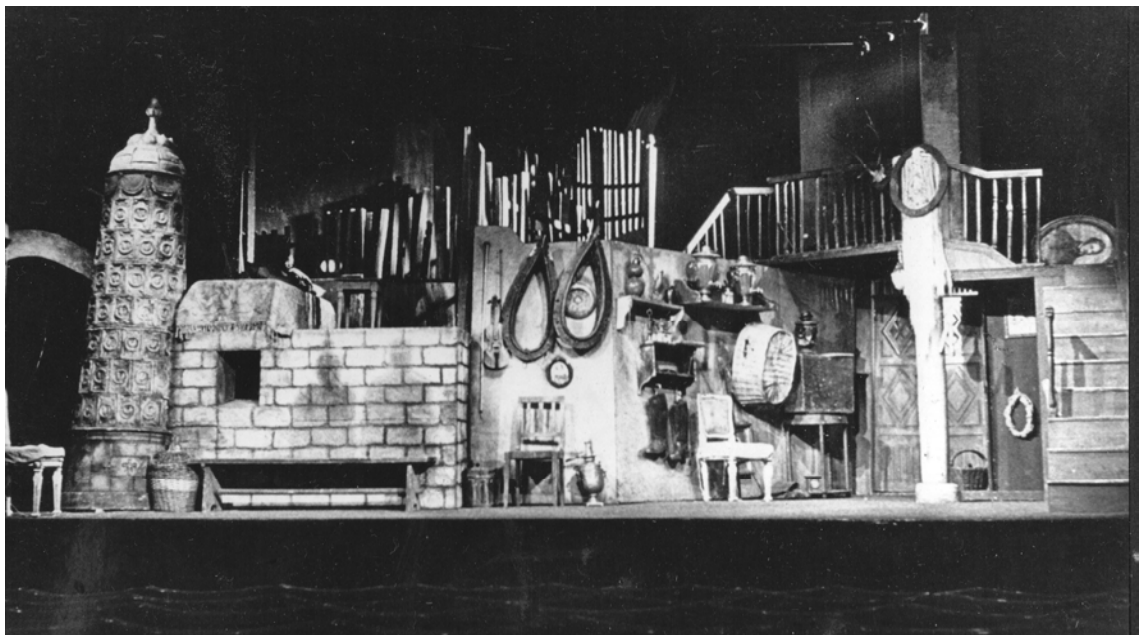
Revizor

Žlutomodrá barevnost s černými akcenty se převážně vyskytuje na návrhu scény k inscenaci *Revizor*. Dominantou je bezesporu pec v levé části kresby. Zřejmý je dojem zmatku a chaosu, jedná se totiž o zběsilou koláž, která v sobě ztvárňuje vlastně celý život v tom městečku. Věci jsou vedle a přes sebe vrstveny, že už na stěně nezbývá ani jediné volné místo. Všude kolem se rozprostírá špína a plíseň. Architektura je v této místnosti deformovaná, dekorace stojí jen silou vůle a vlastně by se kdykoliv mohly zhroutit. Je to tím, že úhly stěn nejsou přesně v pravém úhlu, ale spíše se naklánějí do stran. I při tom všem zmatku bez jakéhokoliv řádu kresba působí příjemně vzhledem k užití teplých barev – hnědé a žluté. Tato barevnost a struktury dekorací dotváří tragikomickou stránku, na druhou stranu však i nepředvídatelnost, což je dáno kompozicí jednotlivých konkrétních prvků. Tato „přesycenost“ scény se dostala i do výsledného jevištního tvaru. Jinak se však jednotlivosti při realizaci změnily. Zůstala pochopitelně nejdůležitější dekorace – pec, avšak onen dojem hrotící se architektury zmizel. Co ovšem mají společný návrh i výsledná realizace jsou stíny dvou sedících postav u pece.

Kostýmní studie pro postavu Poštmistra je vytvořena energickou kresbou, za níž se skrývá Hrůzův uvolněný rukopis. Jsou to dlouhé linie bez prokreslení detailů a postava má karikaturní charakter. Kostým jako takový však z návrhu není příliš čitelný – snad jen dlouhý plášť a na hlavě čepice. Hrůzovy kostýmní návrhy nejsou zrovna detailními rozpisy pro krejčovnu, spíše představují pomůcku pro herce, jak by měl ztvárnit postavu. A tak kresba Poštmistra působí jako portrét opilce a šaška dohromady.



obr. 83



obr. 84 a 85

6. ZÁVĚR

Malé rozměry v Činoherním klubu mohou být výtvarníkem vnímány jako jeho omezení, pro Luboše Hrůzu to je naopak něco inspirativního. Poté, co si v Divadle Petra Bezruče v Ostravě plně vyzkouší technické možnosti větší scény, když experimentuje s otáčivým jevištěm, složitými světelnými efekty a důmyslnými pohyblivými konstrukcemi, se nyní musí naučit výrazové uměřenosti. Navzdory omezení tak došel k promyšlené citlivosti svých výprav v Činoherním klubu, v němž se zkrátka musí režijně i výtvarně myslet jinak.

Fatální rok 1968 však posunuje jeho tvorbu jinam – do ciziny. Po emigraci do Norska nadále působí jako scénograf, posléze se stává šéfem výpravy Národního divadla v Oslo. V tomto divadle působí od roku 1968 – 1997 a za tu dobu navrhne 88 scénických a 35 kostýmních návrhů. Po tu dobu hostuje na všech norských profesionálních scénách a spolupracuje i s divadly ve Švédsku, Holandsku, Anglii, Islandu, Švýcarsku, Německu, Itálii a Japonsku. Dostává se mu za jeho tvorbu i mnohé ocenění. Za nejvýznamnější by se dala považovat cena norské kritiky za tlumočení Ibsenova díla, zvláště pak za scénografii *John Gabriel Borkman*. Hrůza byl pro norskou scénografii 70. let 20. stol. hnacím motorem vývoje. On byl inspirací, z níž čerpali ostatní scéničtí výtvarníci. Jeho zásluhou se jejich scénografie postupně stává dynamičtější spolupůsobící součástí představení. Jak on sám vzpomíná na jednu z jeho prvních inscenací v norském angažmá: „Použil jsem (prý po mnoha letech) jejich točnu a v posledním jednání, což jest exteriér, šikmu. Pravda, vzbudilo to trochu zděšení mezi herci, kteří, ač zdatní sportovci uvyklí chodit po stráních (vždyť Norsko je samá hora), nebyli na něco podobného na jevišti zvyklí...“⁶²

Scénografiím k jeho norským inscenacím – obzvláště těm ibsenovským – se dosud u nás nevěnovala pozornost, jakou by si zasloužily. Je každopádně zajímavé, že takovouto cenu získá umělec, který zpočátku kvůli jazykové bariéře nerozumí přesnému obsahu her a velmi postupně se dostává do severské mentality. A přesto (nebo právě proto)

⁶² Stehlíková, K. (ed): *Ipsa ipsa Ibsen*. Sborník ibsenovských studií. Soběslav: Elg, 2006. ISBN 180-239-6129-2. s. 208.

svou citlivostí pro Ibsena objevil jeho krajanům nové obzory inscenování tohoto klasika.

Po dvaceti letech se Luboš Hrůza navrací domů – v roce 1991 se dokonce znovu realizuje i na jevišti Činoherního klubu. A následně tu pracuje na dalších jedenácti inscenacích, z nichž poslední realizací je Kunderova *Ptákovina* v režii Ladislava Smočka. Stejně tak se ale realizuje na scéně Národního divadla v Praze (5 inscenací), Divadla Na Fidlovačce (4 inscenace), Národního divadla Brně a samozřejmě i v jiných divadlech.

Ti, co si pamatují jeho tvorbu ještě před emigrací, musí mimoděk srovnávat. A třeba jsou i překvapení, že už není tím „buřičem“, který dával důraz na naturalistický detail a scénu řešil jako reliéf. Vždyť to byl on, kdo vytlačil herce až na samotný okraj rampy! Najednou se s ním setkáváme jako s vyzrálým umělcem, který pro své vyjádření používá něco na způsob „representativního krásna“. Nedá se nazvat, že „tento nový Hrůza“ je horší nebo lepší – on je jednoduše úplně jiný.

7. SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY

Primární literatura

- Albee, E.: *Stalo se v Zoo*. Přel. Zámecká, W. Praha: Dilia, 1964. s. 34.
- Albertová, H. (ed.): *Luboš Hrůza scénografie, katalog výstavy Hrůza v Černé labuti*. Praha: DÚ, 2008. s. 32. ISBN 978-80-7008-220-1.
- Bond, E.: *Spaseni*. Přel. Becher, B. Praha: Dilia, 1969. s. 266.
- Bořkovicová, A.: *Luboš Hrůza*. Seminární práce KDV UK FF v Praze, 1971. s. 29.
- Braun, Kazimierz: *Divadelní prostor*. Praha: AMU, 2001. s. 250. ISBN 80-85883-73-2.
- Císař, R. (ed.): *Činoherní klub 1965-2005*. Praha: Divadelní ústav, 2006. s. 550. ISBN 80-7243-262-1.
- Gogol, N. V.: *Revizor*. Přel. Mahler, Z. Praha: Dilia, 1983. s. 89.
- Grossman, J. – Ptáčková, V.: *Současné jevištní výtvarnictví*, Divadlo 9, 1960, s. 485-494.
- Hrůza, L.: *Dokud škuner může plout I - III*, Divadelní noviny 14, 2005, č. 14 – 16.
- Just, V. - kolektiv: *Česká divadelní kultura 1945 – 1989 v datech a souvislostech*. Praha: DÚ, 1995. s. 469. ISBN 80-7008-056-6.
- Kačer, J.: *Jedu k mámě*. Praha: Eminent, 2003. s. 254. ISBN: 80-7281-126-6.
- Kačer, J.: *Mírnou oklikou*. Praha: Eminent, 2005. s. 192. ISBN: 80-7281-235-1.
- Knopp, F.: *Činoherní klub 1965 – 1968*. Diplomová práce KDV FF UK v Praze, 1968. s. 64.
- Kybalová, L.: *Dějiny odívání – Baroko a rokoko*. Praha: NLN, 2009. s. 236. ISBN 80-7106-144-1.
- Kybalová, L.: *Dějiny odívání – Od empiru k druhému rokoku*. Praha: NLN, 2004. s. 272. ISBN 80-7106-147-6.
- Kybalová, L.: *Dějiny odívání – Renesance (15. – 16. století)*. Praha: NLN, 2000. s. 176. ISBN 80-7106-143-3.
- Machiavelli, N.: *Mandragora*. Přel. Pokorný, J. Praha: Dilia, 1962. s. 83.
- Oslzlý, P.: *Scénografie Činoherního klubu v Praze*. Diplomová práce FF MU, Brno 1973. s. 118.

- Pinter, H. – Simpson, N. F. – Jellicoe, A.: *Absurdní anglické divadlo*. Praha: Orbis, 1966. s. 333.
- Pražák, Albert: *Interpretace scénografického prostoru*. Praha: ISV, 2003. s. 176. ISBN - 80-86642-21-6.
- Ptáčková, V.: *Česká scénografie XX. století*. Praha: Odeon. 1982. s. 363.
- Ptáčková, Věra: *Divadlo na konci světa*. Praha: Pražská scéna, 2008. s. 344. ISBN 978-80-86102-65-8.
- Smoček, J.: *Činohry a záznamy*. Brno: Větrné mlýny, 2002. s. 440. ISBN 80-86151-51-4.
- Stehlíková, K. (ed): *Ipsa ipsa Ibsen. Sborník ibsenovských studií*. Soběslav: Elg, 2006. s. 244. ISBN I80-239-6129-2.
- Švácha, R. – Platovská, M. (ed): *Dějiny českého výtvarného umění 1958 – 2000, VI/1*. Praha: Academia, 2007. s. 1144. ISBN 978-80-200-1489-6.
- Vachtová, L.: *Poslání kostýmu*, Divadlo 6, 1963, s. 30-37.
- Vostrá, A.: *Na koho to slovo padne*. Praha: Dilia, 1967. s. 87.
- Vostrá, A.: *Na ostří nože*. Praha: Dilia. 1969. s. 101.
- Vostrá, A. - Vostrý, J.: *Zločin a trest*. Praha: Dilia, 1967. s. 71.
- Vostrý, J.: *Činoherní klub 1965 -1972, Dramaturgie v praxi*. Praha: AMU a DÚ, 1996. s. 207. ISBN 80-7008-061-2.
- Vostrý, J.: *Nic nového pod sluncem?*, Disk, 2004, č. 7, s. 6 – 20.
- Vostrý, J.: *Od podívané ke scénickému obrazu*, Disk, 2003, č. 3, s. 26 – 28.
- Zdeňková, Marie: *Czech Made – Současná česká scénografie v obrazech*. Praha: DÚ, 2003. s. 158. ISBN 80-7008-145-7.

Sekundární literatura

- ab [?]: *Činoherní klub úspěšný*, Svobodné slovo 23. 6. 1965.
- bek [?]: *Komedie!*, Průboj, Ústí nad Labem 10. 9. 1967.
- Blanda, O.: *Sen a divadlo*, Večerní Praha 7. 10. 1965.
- Bú, P.: *Zločin a trest v Činohernom klube*, Pravda, Bratislava 26. 7. 1966.
- by [?]: *Nová divadelní hvězda*, Mladý svět 4. 2. 1966.

- Cimická, D.: *Divadlo herců*, Kulturní tvorba 4, 1966, č. 4, 27. 1. 1966, s. 13.
- Cimická, D.: *Dramaturgie Činoherního klubu*, Kulturní tvorba 25. 11. 1965.
- Cimická, D.: *K nové inscenaci ve Smečkách*, Zemědělské noviny 23. 10. 1968.
- Císař, J.: *Lidé*, Divadelní a filmové noviny 12. 1. 1966, č. 9, s. 7.
- Císař, J.: *Nesmysl mezi lidmi*, Divadelní a filmové noviny 20. 4. 1966, č. 9, s. 1.
- Císař, J.: *Odvaha k důslednosti*, Plamen 8, 1966, č. 7, s. 165 – 167.
- Císař, J.: *Pochybnosti o celku*, Zítřek 23. 10. 1968.
- Císař, J.: *Zrcadlo*, Rudé právo 29. 12. 1967.
- Čech, V.: *Desetiletá inscenace*, Brněnský večerník 18. 11. 1975.
- Černý, J.: *Divadlo zrozené z kořene mandragory*, psáno pro Lidovou demokracii, nepublikováno.
- Černý, J.: *Dvojprogram Činoherního klubu*, Lidová demokracie 15. 3. 1966.
- Černý, J.: *Gogolův Revizor v Činoherním klubu*, Lidová demokracie 26. 5. 1967.
- Černý, J.: *Kačerův revizor*, Divadlo 9, listopad 1967, s. 28 – 33.
- Černý, J.: *Lidskost spravedlnosti*, Lidová demokracie 23. 11. 1965.
- Černý, J.: *Na koho to slovo padne*, Lidová demokracie 10. 12. 1966.
- Černý, J.: *Pánové! Přijel k nám Revizor!*, Divadlo, březen 1968, s. 64-67.
- Černý, J.: *Spasení zatracených*, Host do domu, 1969 č. 1, s. 28-30.
- Dostál, V.: *Důkaz o možnostech románu*, Práce 22. 2. 1967.
- eu [Uhlířová, E.]: *Chvilka s mladým divadelním kritikem*, Divadelní noviny 10, 1966/67, č. 3, 5. 10. 1966, s. 2.
- eu [Uhlířová, E.]: *Žádná oficiální slavnostní atmosféra...*, Divadelní noviny 11, 1967/1968, č. 3, 27. 9. 1967, s. 5.
- fk [?]: *V roli Chlestakova Oleg Tabakov*, Lidová demokracie 11. 12. 1974.
- fr [?]: *Slavnostní týden*, Večerní Praha 6. 12. 1974.
- Fuchs, A.: *Herectví není hamletovština*, Divadelní a filmové noviny 9, 1965/66, č. 13, 9. 2. 1966, s. 7.
- Gillar, J.: *Inscenace 1965-66 Mandragora*, Acta scaenographica 7, 1966, č. 3, s. 54 – 55.
- Grym, P.: *Balada skutečně otřesná a bezútešná*, Lidová demokracie 15. 10. 1968.
- Grym, P.: *Došlo k nedorozumění?*, Lidová demokracie 6. 12. 1968.

- Grym, P.: *Džin puštěný z lahve – a jiné hry*, Lidová demokracie 29. 11. 1966.
- Grym, P.: *Muž, který se chystá do džungle*, Lidová demokracie 22. 5. 1966.
- Grym, P.: *Nebezpečí číhá za dveřmi*, Lidová demokracie 9. 12. 1967.
- Grym, P.: *Revizor pražského Revizora*, Lidová demokracie 27. 1. 1968.
- Grym, P.: *Režisér s očima nevinného dítěte*, Lidová demokracie 10. 10. 1965.
- Grym, P.: *Stalo se Ve Smečkách*, Lidová demokracie, 9. 10. 1965.
- Hepner, V.: *K otcovství pomůže mandragora*, Práce 22. 12. 1965.
- Hepner, V.: *Nový Albee v Činoherním klubu*, Práce 12. 10. 1965.
- Hepner, V.: *Nový Dostojevskij*, Práce 26. 4. 1966.
- Hepner, V.: *Z pražských i venkovských divadel – klasika a muzikál*, Práce 31. 5. 1967.
- Hořínek, Z.: *Hlava*, Divadlo, únor 1969, s. 71-75.
- hp [?]: *Dvakrát Smoček a ostatní*, Práce 16. 3. 1966.
- hš [?]: *Chlestakov v originále*, Večerní Praha 2. 2. 1968.
- ich [?]: *Zítřka Zločin a trest*, Svobodné slovo 19. 4. 1966.
- jb [?]: *Nové jméno*, Zemědělské noviny 10. 10. 1967.
- jkř [?]: *Sváteční host*, Svět socialismu 5. 2. 1975.
- jo [?]: *Tabakov v roli Chlestakova*, Rudé právo 6. 2. 1968.
- jur [?]: *Osvěžení z Mandragory*, Rovnost 9. 2. 1967.
- jz [?]: *Divadlo za branou a Činoherní klub*, Palcát, Tábor 17. 10. 1967.
- Kutina, J.: *Slovo padlo na Ofsajda...*, Nová Praha 24. 11. 1967, s. 15.
- ls [?]: *Pražská Mandragora*, Svobodné slovo 18. 2. 1967.
- lz [?]: *Činoherní klub poprvé v Brně*, Mladá fronta, Brno 3. 2. 1967.
- m [?]: *Uznání hercům*, Svobodné slovo 17. 12. 1971.
- Machonin, S.: *Dramatik a doba*, Literární noviny 23. 10. 1965.
- Machonin, S.: *Dr. Zvonek Burke a Dostojevskij*, Literární noviny 14. 5. 1966.
- Machonin, S.: *Na ostří nože*, Listy 6. 3. 1969.
- Machonin, S.: *Pension pro svobodné pány*, Lidové noviny 3. 7. 1965.

- Machonin, S.: *Prvních pět v Činoherním klubu*, Literární noviny 15, 1966, č. 5, 29. 1. 1966, s. 4 – 5, 7.
- Morávková, A.: *Divadlo šoku*, Svět práce 30. 4. 1969.
- Morávková, A.: *Co si počít s nožem v hlavě*, Svět práce 30. 4. 1969.
- mp [?]: *Hořký smích*, Svobodné slovo 12. 3. 1966.
- Mrlían, R.: *Radok, Krejča a Činoherní klub*, Kulturný život, Bratislava 24. 2. 1967.
- mu-jb [?]: *Revizor jinak*, Zemědělské noviny 27. 5. 1967.
- Neff, O.: *Dvojitý debut Jiřího Menzela*, Kulturní tvorba 4, 1966, č. 7, 17. 2. 1966, s. 12.
- Nor, A. C.: *Střípky z lázní*, Lidová demokracie 7. 7. 1966.
- Nožka, J.: *Večer: Divadlo*, Svět v obrazech 7. 10. 1967.
- Opavský, J.: *Divadlo pro teplé počasí*, Rudé právo 30. 6. 1965.
- Opavský, J.: *Dvě premiéry*, Plamen, červenec 1966, s. 169-170.
- Opavský, J.: *Možnosti člověka*, Rudé právo 15. 2. 1969.
- Opavský, J.: *Na koho to slovo padne*, Rudé právo 21. 12. 1966.
- Opavský, J.: *Stalo se v Zoo*, Rudé právo 10. 12. 1965.
- Opavský, J.: *Trojí dobré divadlo*, Rudé právo 27. 12. 1965.
- Opavský, J.: *Zločin a trest na scéně*, Rudé právo 7. 5. 1966.
- Opavský, P.: *Jede k nám revizor!*, Rudé právo 2. 12. 1967.
- ou [?]: *Pražská Mandragora ve Švédsku*, Lidová demokracie 22. 12. 1971.
- Pacovský, J.: *Omluvenka na recenzi*, Mladý svět 22. 4. 1966, č. 16.
- Pešková, H.: *Chlestakov v Činoherním klubu*, Večerní Praha 9. 12. 1974.
- Rapoš, I.: *Činoherní klub sa rozlúčil*, Práca, Bratislava 30. 9. 1970.
- Roubíček, Z.: *Novátorský Revizor*, Mladá fronta 31. 5. 1967.
- Roubíček, Z.: *Revizor s O. Tabakovem*, Mladá fronta 6. 2. 1968.
- rs [?]: *Mandragoře je pět let*, Svobodné slovo 27. 11. 1970.
- Seydler, J.: *Bravo, Olegu!*, Reportér 28. 2. 1968.
- Smetana, M.: *Krutá oslava narozenin*, Mladá fronta 20. 12. 1967.
- Smetana, M.: *Rozkoš z divadla*, Divadelní noviny 14. 2. 1968.

- Smetana, M.: *Současnost nesoučasného*, Divadelní noviny 11. 10. 1967.
- Stránská, A.: *Na okraj divadelního týdne - Narozeniny*, Svobodné slovo 20. 12. 1967.
- Stránská, A.: *Na okraj divadelního týdne – Revizor*, Svobodné slovo 27. 5. 1967.
- Stránská, A.: *Ochránci a ochraňovaní*, Svobodné slovo 17. 10. 1968.
- Špindlerová, A.: *Zaskvěli se v Gogolovi*, Svobodné slovo 28. 4. 1970.
- št [?]: *Mandragora*, Stráž lidu, Olomouc 15. 9. 1967.
- Štěpánek, B.: *...a vévodí mu nenávist*, Večerní Praha 14. 10. 1968.
- Štěpánek, B.: *Camus a jeho Spravedliví*, Večerní Praha 22. 11. 1965.
- Štěpánek, B.: *Činoherní klub: Hra na živo*, Večerní Praha 6. 12. 1966.
- Štěpánek, B.: *Divadlo ušlechtilé krutosti*, Večerní Praha 10. 3. 1966.
- Štěpánek, B.: *Dvě neuctivé premiéry*, Večerní Praha 20. 12. 1965.
- Štěpánek, B.: *Laskavě kruté narozeniny*, Večerní Praha 12. 12. 1967.
- Štěpánek, B.: *Nový Burke*, Večerní Praha 20. 10. 1967.
- Štěpánek, B.: *Revizor v selském převleku*, Večerní Praha 26. 5. 1967.
- Šulek, M.: *Přišel k nám Revizor*, Večerník, Bratislava 24. 9. 1970.
- Šulek, M.: *Rozmarná komédia*, Večerník, Bratislava 29. 9. 1970.
- Švarcová, J.: *Revizor Olega Tabakova*, Práce 26. 1. 1968.
- tín [?]: *V pražských malých divadlech*, Svobodné slovo 26. 11. 1965.
- Tomaščinová, E.: *Nekonvenčný Revizor*, Predvoj, Bratislava 6. 6. 1967.
- Uher, J.: *Etuda pro Činoherní klub*, Rovnost 12. 11. 1967.
- Uher, J.: *Mnohotvárné jeviště*, Rovnost 26. 4. 1969.
- Urbánková, M.: *Hra, která přišla nečas*, Práce 22. 10. 1968.
- Urbánková, M.: *Obdiv hercům*, Práce 19. 12. 1967.
- Urbanová, A.: *Divadlo jasné koncepce*, Kulturní tvorba 28. 4. 1966.
- Urbanová, A.: *Obnova Revisora*, Kulturní tvorba 1. 6. 1967.
- Valenta, K.: *Nepokoj v pokojích*, Literární noviny 16. 12. 1967.
- vb [?]: *Výpověď o pocitech mladých*, Zemědělské noviny 3. 1. 1967.
- vf [?]: *Jevištní Zločin a trest*, Zemědělské noviny 24. 4. 1966.

- vf [?]: *Po Albeem Camus*, Zemědělské noviny 9. 12. 1965.
- Volf, R.: *Když přijde revizor...*, Kulturní tvorba 22. 2. 1968.
- Vostrý, J.: *Bojím se příchodu chámů*, Student 29. 11. 1967.
- Vostrý, J.: *Divadlo odpovídá divákovi*, Lidová demokracie 9. 7. 1966.
- vp [?]: *Dvakrát Mandragora*, Ľud, Bratislava 15. 6. 1966.
- zd [?]: *Albee v Činoherním klubu*, Mladá fronta 9. 10. 1965.
- zd [?]: *Dvě aktovky L. Smočka*, Mladá fronta 18. 3. 1966.
- zd [?]: *Představení nejen pro svobodné pány*, Mladá fronta 9. 7. 1965.
- zd [?]: *Představení opravdu tvořivé*, Mladá fronta 14. 12. 1966.
- zd [?]: *Z pražských premiér*, Mladá fronta 26. 11. 1965.
- zer [?]: *Stará a nová hra na jevišti*, Svobodné slovo 29. 12. 1965.
- Zvoníčková, J.: *Zločin a trest v Činoherním klubu*, Svět sovětů 15. 6. 1966.
- [?]: *Činoherní klub a 200 repris Mandragory*, Ahoj na sobotu 1, 1970, č. 49.
- [?]: *Činoherní klub z Prahy*, Práce 10. 2. 1967.
- [?]: *Dnes večer...*, Ostravský večerník 23. 2. 1972.
- [?]: *Dnešní představení...*, Lidová demokracie 27. 11. 1970.
- [?]: *Náš snímek...*, Mladá fronta, Brno 2. 2. 1967.
- [?]: *Pět let v Činoherním klubu*, Mladá fronta 4. 12. 1970.
- [?]: *Před pěti lety...*, Práce 3. 12. 1970.
- [?]: *Taškařice hříšně hříšná a lidsky lidská*, Rovnost, Brno 28. 1. 1967.

Prameny

Machiavelli, N.: Mandragora. Videozáznam inscenace Činoherního klubu. Stockholm: Sveriges Television 1971.

Gogol, N. V.: Revizor. Videozáznam inscenace Činoherního klubu. Praha: Česká televize 1971.

Československý filmový týdeník č. 47, Československá televize, 1965.

Hrůza, L.: (rozhovor), ? , archiv rodina L. Hrůzy.

Eben, M.: Na plovárně s Lubošem Hrůzou, Česká televize 1. 2. 2009.

Spravedliví premiéra 20. 11. 1965
derniéra 6. 4. 1968

Autoři: Camus, Albert dramatik
Šabatková, Alena překladatelka
Kačer, Jan režisér
Hrůza, Luboš výprava

Obsazení:

Dora Dulebová	Divíšková, Nina
Velkovévodkyně	Třebická, Jiřina
	Galatíková, Věra
Ivan Kaljajev	Abrhám, Josef
Štěpán Fjodorov	Husák, František
	Kodet, Jiří
Alexej Vojnov	Pucholt, Vladimír
	Čepek, Petr
Skuratov	Vondráček, Josef
Boris Annenkov	Somr, Josef
Foka	Hzán, Jiří
	Sýkora, Jiří
Dozorce	Trefný, Miroslav
	Kotva, Václav
Muž	Koška, Josef
Žena	Uzelacová, Věra

Mandragora premiéra 19. 12. 1965
derniéra 30. 6. 1976

Autoři: Machiavelli, Niccolo dramatik
Pokorný, Jaroslav překladatel
Menzel, Jiří režisér
Hrůza, Luboš výprava
Hálek, Václav hudba

Obsazení:

Kallimach	Husák, František
Syr	Hzán, Jiří
Pan Mikula	Hálek, Jiří
Ligur	Čepek, Petr
Sostrata	Ferbasová, Věra
	Galatíková, Věra
	Uzelacová, Věra
Fráter Timotej	Somr, Josef
	Vondráček, Josef
Paní	Třebická, Jiřina
	Divíšková, Nina

	Lukrecie	Břežková, Jana Kozáková, Miroslava Tvrzníková, Jaroslava
Bludiště	premiéra derniéra	9. 3. 1966 19. 6. 1972
<i>Autoři:</i>	Smoček, Ladislav Smoček, Ladislav Hrůza, Luboš	dramatik režisér výprava
<i>Obsazení:</i>	Vrátný Muž První dáma Druhá dáma Voják Dívka Houbař Přírodopisec První postava Druhá postava Mladá žena	Hálek, Jiří Somr, Josef Vondráček, Josef Divíšková, Nina Třebická, Jiřina Abrhám, Josef Sýkora, Jiří Hrzán, Jiří Hrůza, Luboš Vyskočil, Ivan Uzelacová, Věra Koutská, Zdena Břežková, Jana Landovský, Pavel Vicena, František Kotva, Václav Novák, František Koška, Bohumil Koutský, František Kačer, Jan Suchařípa, Leoš Břežková, Jana Čiháková, Jana Třebická, Jiřina
Podivné odpoledne dr. Zvonka	premiéra derniéra	9. 3. 1966 19. 6. 1972
<i>Autoři:</i>	Smoček, Ladislav Smoček, Ladislav Hrůza, Luboš	dramatik režisér výprava
<i>Obsazení:</i>	Burke	Pucholt, Vladimír Wagner, Jaroslav

Tichý	Kotva, Václav
Bytná	Hálek, Jiří
	Hrzán, Jiří
Svatava	Divíšková, Nina
Václav Václav	Landovský, Pavel
	Vicena, František

Zločin a trest premiéra 20. 4. 1966
 derniéra 26. 3. 1971

Autoři: Vostrý, Jaroslav dramaturgie
 Vostrá, Alena dramaturgie
 Dostojevskij, Fjodor M. autor předlohy
 Schorm, Evald režisér
 Trávníček, Milan asistent režie
 Hrůza, Luboš výprava

Obsazení:

Raskolnikov	Kačer, Jan
Soňa	Třebická, Jiřina
Porfirij	Somr, Josef
Svidrigajlov	Macháček, Miroslav
Razumichin	Čepek, Petr
	Havel, Jiří
Lužin	Vondráček, Josef
	Landovský, Pavel
Lebezjatnikov	Abrhám, Josef
	Hálek, Jiří
Kateřina	Divíšková, Nina
Poručík	Kodet, Jiří
Nastasja	Břežková, Jana
	Škvorecká, Zdena
Ženština	Uzelacová, Věra
Poláček	Hrzán, Jiří
Vysloužilý důstojník	Husák, František
Úředník	Kotva, Václav
Mikolka	Stein, Robert
	Kučírek, Miloš
Policista	Koška, Bohumil
Muž	Ulenfeld, Stanislav

<i>Obsazení:</i>	Hejtman	Landovský, Pavel
	Jeho žena	Růžičková, Helena
		Myslíková, Míla
	Jeho dcera	Břežková, Jana
		Jiroušková, Olga
	Školní inspektor	Husák, František
	Jeho žena	Galatíková, Věra
		Uzelacová, Věra
		Blahníková, Blanka
	Okresní soudce	Braunschläger, Zdeněk
		Šimánek, Otto
	Správa chudinského ústavu	Hálek, Jiří
	Pošt mistr, Číšník	Abrahám, Josef
		Čepek, Petr
	Dobčinskij	Hzmán, Jiří
	Bobčinskij	Kotva, Václav
		Lír, Jiří
	Chlestakov	Kodet, Jiří
		Pucholt, Vladimír
		Tabakov, Oleg
	Osip	Somr, Josef
	Okresní lékař	Vondráček, Josef
	Korobkin	Štibich, Miloslav
	Jeho žena	Slámová, Madrana
	Náčelník policie	Suchařípa, Leoš
		Kotrba, Jaroslav
		Koška, Bohumil
	Svistunov	Tuláček, Jindřich
		Havel, Jiří
		Sýkora, Jiří
		Zahajský, Jiří
	Děržimorda	Skoumal, Petr
		Babinec, Roman
		Suchařípa, Leoš
		Karlin, Jan
	Kupec Abdulin	Vicena, František
		Wagner, Jaroslav
	Miška	Vyskočil, Ivan
		Vrbovec, Michal
		Hzmán, Jiří
		Kotva, Václav
		Kučírek, Miloš
		Štěpánek, Martin
	Žena zámečnickova	Marková, Jana
	Vdova po kaprálovi	Koutská, Zdena
	Četník	Mauer, Lubo

Obrazová příloha

Použité fotografie v textu

- 1 – Pension pro svobodné pány, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 2 – Pension pro svobodné pány, fotografie ze záznamu Československý filmový týdeník
- 3 – Pension pro svobodné pány, fotografie ze záznamu Československý filmový týdeník
- 4 – Pension pro svobodné pány, fotografie ze záznamu Československý filmový týdeník
- 5 – Stalo se v Zoo, Vilém Sochůrek, fond fotografií Institutu umění – Divadelního ústavu
- 6 – Stalo se v Zoo, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 7 – Stalo se v Zoo, Vilém Sochůrek, fond fotografií Institutu umění – Divadelního ústavu
- 8 – Stalo se v Zoo, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 9 – Spravedliví, Vilém Sochůrek, divadelní oddělení Národního muzea
- 10 – Spravedliví, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 11 – Spravedliví, Vilém Sochůrek, divadelní oddělení Národního muzea
- 12 – Spravedliví, Vilém Sochůrek, divadelní oddělení Národního muzea
- 13 – Spravedliví, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 14 – oltář v kostele Velké Rovné, internet www.velkerovne.fara.sk
- 15 – Zmoudření dona Quijota – scénický návrh Františka Kysely
- 16 – Zmoudření dona Quijota
- 17 – jeviště Palladiova divadlo ve Vicenze, internet www.soanefoundation.com/palladio.html
- 18 – Mandragora – scénický návrh
- 19 – Mandragora, ? , pozůstalost Luboše Hruzy
- 20 – Mandragora, Vilém Sochůrek, fond fotografií Institutu umění – Divadelního ústavu
- 21 – Mandragora, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 22 – Mandragora, Vilém Sochůrek, fond fotografií Institutu umění – Divadelního ústavu
- 23 – Mandragora, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 24 – Mandragora, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 25 – Mandragora, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 26 – Mandragora, Vilém Sochůrek, fond fotografií Institutu umění – Divadelního ústavu
- 27 – Bludiště, Vilém Sochůrek, fond fotografií Institutu umění – Divadelního ústavu
- 28 – Bludiště, Vilém Sochůrek, fond fotografií Institutu umění – Divadelního ústavu
- 29 – Bludiště, Vilém Sochůrek, fond fotografií Institutu umění – Divadelního ústavu
- 30 – Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 31 – Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 32 – Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 33 – Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 34 – Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 35 – Zločin a trest, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 36 – jeviště k pašijovým hrám ve Valenciennes, internet: www.ecclsoc.org/mouthofhell.html
- 37 – Zločin a trest, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 38 – Zločin a trest, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 39 – Zločin a trest, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 40 – Zločin a trest, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 41 – Zločin a trest, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 42 – Zločin a trest, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 43 – Zločin a trest, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 44 – Na koho to slovo padne,?, pozůstalost Luboše Hruzy
- 45 – Na koho to slovo padne, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 46 – Na koho to slovo padne, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 47 – Na koho to slovo padne, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 48 – Na koho to slovo padne, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu

- 49 – Revizor, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 50 – Revizor, ? , pozůstalost Luboše Hrůzy
- 51 – Revizor, Vilém Sochůrek, divadelní oddělení Národního muzea
- 52 – Revizor, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 53 – Revizor, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 54 – Revizor, Vilém Sochůrek, fond fotografií Institutu umění – Divadelního ústavu
- 55 – Revizor, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 56 – Revizor, Vilém Sochůrek, fond fotografií Institutu umění – Divadelního ústavu
- 57 – Revizor, Vilém Sochůrek, fond fotografií Institutu umění – Divadelního ústavu
- 58 – Narozeniny, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 59 – Narozeniny, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 60 – Narozeniny, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 61 – Narozeniny, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 62 – Narozeniny, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 63 – Narozeniny, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 64 – Spaseni, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 65 – Spaseni, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 66 – Spaseni, Vilém Sochůrek, fond fotografií Institutu umění – Divadelního ústavu
- 67 – Spaseni, Vilém Sochůrek, fond fotografií Institutu umění – Divadelního ústavu
- 68 – Spaseni, Vilém Sochůrek, fond fotografií Institutu umění – Divadelního ústavu
- 69 – Spaseni, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 70 – Na ostří nože, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 71 – Na ostří nože, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 72 – Na ostří nože, ? , archiv Luboše Hrůzy
- 73 – Na ostří nože, ? , archiv Luboše Hrůzy
- 74 – Na ostří nože, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 75 – Mandragora- scénický návrh, scénografická sbírka Divadelního ústavu
- 76 – Mandragora, ? , pozůstalost Luboše Hrůzy
- 77 – Mandragora – kostýmní studie Syra, pozůstalost Luboše Hrůzy
- 78 – Mandragora, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 79 – Zločin a trest – scénický návrh, scénografická sbírka Divadelního ústavu
- 80 – Zločin a trest, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 81 – Zločin a trest – scénický návrh, pozůstalost Luboše Hrůzy
- 82 – Zločin a trest, Miloň Novotný, archiv Činoherního klubu
- 83 – Revizor – kostýmní studie Pořtmistra, pozůstalost Luboše Hrůzy
- 84 – Revizor – scénický návrh, scénografická sbírka Divadelního ústavu
- 85 – Revizor, ? , pozůstalost Luboše Hrůzy