

INSCENACE 1960-61

J. K. TYL, DRAHOMÍRA A JEJÍ SYNOVÉ — Národní divadlo v Praze — Režie a úprava textu O. Krejča — ní divadlo v Praze — Režie a úprava textu O. Krejča — Scéna Josef Svoboda — Kostýmy Jiří Trnka — Hudba M. Ponc — Premiéra 15. června 1960 (reprisa 6. 9. 1960).

Positivním rysem nejlepších premier činohry Národního divadla v uplynulých sezónách byl značný stupeň jejich dramaturgicko-inscenační jednoty. Soulad mezi dramaturgickým záměrem a jeho jevištní realisací nespočíval jenom na všeobecně ideové platformě, ale na subtilnějším porozumění mezi specifickými rysy dramatu a naturelem jeho interpretů. Tato dramaturgicko-inscenační jednota v sobě pak zahrnuje i jednotu režijně scénografickou.

O takové jednotě svědčí i představení „Drahomíry“. Krejčova koncepce, projevující se i textovou úpravou, není ani pletní, ani násilně neaktualizuje. Především se však nesnaží hrnu nafiguknout do onoho pseudoshakespearevského stylu, který uvádí do provozu celou klaviaturu fyzických i psychických tónů, rozehrává, barví a zexpresívnuje text ve velký rozměr. Krejča naopak text spíše „oproštuje“, a je tím zřejmě blíže podstatě dramatu. Tylovský realismus není přece realismem živelně materialistickým, zrozeným z přetlaku vrstevnaté a prudce se pohybující skutečnosti, odrázejícím vznik všeestranně aktivní osobnosti — jako je třeba realismus alžbětinský nebo španělský. Mnohem spíše — a především z historických důvodů — je to realismus tendenční, volní a postulativní, který vzniká z vědomí nedostatečnosti společenské skutečnosti a tedy se této skutečnosti teprve domáhá; podobá se tak více německé klasice a je jímu trvale „idealistickému“ rysu. (O německé klasice viz E. Schumacher, *Geschichte und Drama*). Na jeho počátku nestojí vnučující se příběh, ale these. Pravdivost a sugestivita fabule je sice důležitá, ale mnohem důležitější je to, co fabule „znamená“.

Krejčova inscenace jako by vznikala — v kontrastu k tylovským představením v letech 1950—56 — cestou redukce, jako by od textové úpravy až po mizanscénu a vedení herce odstraňovala všechny zevní vrstvy dramatu a jeho jevištních tradic a zastavila se až u významové a ideové kostry. Ne nepodoben třeba Vilarovu „Cidu“ nebo na druhé straně Englové režii „Galilejho“, opouští tento experiment vnější barvy a prostředky i možné „vypracování“ jednotlivých situací a soustřeďuje se na scénické vyjádření textu — vyjádření, které jde „po obsahu“, je svým způsobem civilní, ale intelektuálně koncentrované a reliéfně „nastavené“ divákovi vnímání. I když má představení slabiny (jejich rozbor nepatří do tohoto článku), je třeba říci, že takové zatěžkání Tylových her dopadlo celkem dobře. I tato inscenace má monumentalizující tendenci, jak snad u Tylových historických dramatiky ani jinak být nemůže. Není to však monumentalizace forsirovaného pathosu, expresivních kontrastů, strmé linie a vystupňovávaného rozmachu, ale monumentalizace jasného členění, uměřenosti, soustředěných akcentů, zestrucčnílé psychologie, volného a geometrického pohybu postav po jevištní ploše. Krátce řečeno: není to monumentalita dynamická, ale statická — někde až chladná a únavná.

Svobodova scéna je základním rozvrhem ve shodě s touto koncepcí.

Jako v mnoha posledních inscenacích Národního divadla je i tady vyhraněna neutrální opona a nahrazena jatří hrubě dřevěné obdélníkové stěny. Jsou zavěšeny shopřekryvají a tvoří pravoúhlou, nepravidelnou kompozici. Tato opona vyjíždí se začátkem každého aktu nahoru, aby odkryla pohled na jeviště. Základem takto otevřené scény špičkou do hlediště, a od rampy stoupá v mírném sklonu do hloubky. Dojem šíře a neohraněnosti prostoru podtrhuje černé vykrytí boků jeviště a nezřetelnost horizontální v hloubce jeviště shora šikmo směrem dopředu, zahalují toto pozadí do šedavé zářící mlhy, ze které se vynořují postavy.

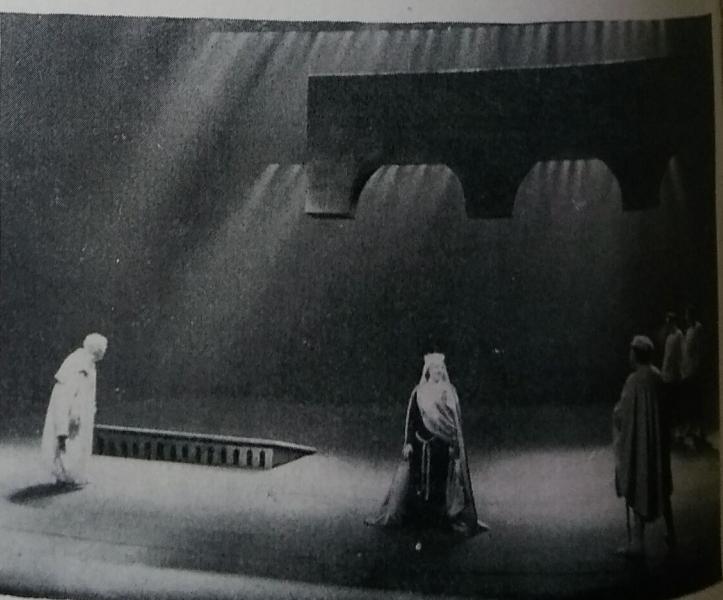
Svobodova scéna není tedy obrazem (tím méně symbolickým), ale prostorem. Má sklon k oné základní scéně.

grafické „indiferentnosti“, jak ji požadoval od výtvarníka německý režisér Engel; je svou koncepcí a snadnou propojitelností na prospěch průběhu celé hry. Výprava k „Drahomíře“ zřetelně povyšuje obecné nad jedinečné, celek nad částí. Proměny z jednoho obrazu do druhého jsou minimální a tudíž nijak nezastírají, že se hraje stále v tomtéž prostoru. I to podepírá ideový půdorys představení a zdůrazňuje prioritu obecně myšlenkové osnovy drama, matu nad jeho historickou konkrétností.

Proměny dělá Svoboda několika způsoby. Přede vším jsou některé scény různě zastoupeny, to znamená, že jsou v nich shora zavěšeny monumentální náznakové dešťaly; dřevěné trámy, klenutí staveb, někde největší obdélník ze vstupní „opony“. Taková proměna určuje scénu spíše negativně — totiž odlišuje ji od jiné; o konkrétní podobě dějiště nevypovídá však nic bližšího. Za druhé se mění tvar horizontu pomocí různě vyříznutých „mask“. Tak ve scéně před chrámem tvoří maska trojúhelníkový výrez nadé dveřmi; ve scéně vojenského ležení vyvolává zvláštnou křivkou (snad) dojem krajiny v dálce; ve scéně chrámových trosek podporuje ilusi rozvalin ostře lomeným a špičatým vykrytím. Tyto masky sice konkretnisují dějiště, ale svým výtvarným charakterem jsou velmi neurčité a nevtíratelné; jsou to černé masky, které vykry-



Obr. 50—51 — JOSEF SVOBODA, Dvě scény z Krejčovy inscenace Tylových her „Drahomíra“ v Národním divadle (1960; kostýmy J. Trnka)



vají šedočerný horizont. Za třetí se prostor mění v půdorysu stručnými náznaky: detailem chrámových dveří se schody, balvanovitými troskami atp. — nejčastěji pak vyšeným stupněm, který je přestavován na různá místa v popředí jeviště. Reálná funkce tohoto stupně je opět neurčitá („neznamená“ nic konkrétního); důležitá je jeho funkce dramatická: stupeň je mistrem pro dominantní postavy nebo dominantní jednání v tom či onom úseku akce.

„Opona“ z dřevěných obdélníků tvoří současně pozadí pro prosceniové monology Drahomíry, kterými jsou v Krejčově úpravě svázány jednotlivé akty. Zřetel praktický je tu spojen s ideovým: monology umožní nepřerušovat hru během přestaveb a zvýrazňují myšlenkovou stavbu dramatu. Pro závěrečnou scénu prvního dílu, kdy se blíží rozchod kníže Václava se zájmy národa, nevyjíždí největší obdélník opony nahoru, ale na ose své horní části se sklopí o devadesát stupňů směrem dozadu, takže vytvoří nad přední částí jeviště rozměrný strop. Ostré světlo, které dopadá stále shora, naráží na strop a vytváří tak na podlaze hrozivý stín. Tento stín v některých okamžicích pohltí Václava, který se tak ocítá na prosceniu v hluboké tmě, zatímco ostatní postavy hledají na jevišti jsou jasné osvětleny. Je-li však postava v tomto stínu zepředu nasvícena, dochází k působivému efektu: postava stojí ve tmě, ale „září“. Nezdá se, že by se těchto dvou možnosti využívalo záměrně, ale sám vržený stín hráje významnou roli. Obraz končí výstupem kmela Popela, který varuje Václava před smilovictvem s nepřáteli. Popel mluví ve středu jeviště na stupňové dominantě; Václav stojí blíže prosceniu, tváří k Popelovi, tedy zády k obecenstvu; potom Popel odchází středem do hloubky horizontu a současně se dřevěný obdélník, který tvořil strop, opět spouští do původní polohy, takže těsně před Václavem vznikne vysoká zed, oddělující ho od Popela. Vzápětí se pak spouštějí shora i druhé dva díly „opony“, zavěšené o něco blíže prosceniu, a vytvoří zed i za Václavem, tedy mezi ním a divákem. Václav se obrazně dostává do jakési vězení, je osamocen, izolován.

Tento moment je příkladem, kdy dekorace dotváří — do značné míry i symbolicky — hercovu jednání a dramatickou situaci. Ale pro inscenaci „Drahomíry“ je typičtější opačný případ: totiž ten, kdy kostýmovaný herec dotváří a dynamisuje dekoraci. Děje se tak několika způsoby a pravidelně. Tak především nejčastěji opakováný nástup herce od hloubky matného horizontu středem celého jeviště až na přední plán cítíme zřetelně jako výtvarný moment. Holý prostor s dominantou jednoduchého stupně se v tom okamžiku projevuje jako pouhé „skicovité“ východisko, které dostává definitivní výtvarnou podobu až nástupem figur a jejich uspořádáním. Nejpatrnější je to při hromadných nástupech. Například: vedoucí postavy se dostávají od horizontu až k prosceniu a rozmístí se v rozličných vztazích k dominantě stupně; postavy pro okamžitou akci méně důležité zůstávají v dalším plánu; doprovázející statisté jsou ve zvoleném seskupení v pozadí.

Aranžmá tvoří současně dekoraci. A je zřejmé, že čím méně je postava individualisována a zapojena do hlavní akce (statistiké), tím větší je její úloha scénografická. Typickou ukázkou je obraz v Boleslavě před Václavovým zavražděním: Zatímco v popředí ubíhá hlavní jednání, zaplňují pozadí stráže, které se buď pravidelně vojensky pohybují nebo stojí. Tím se určuje jednak charakter Boleslavova sídla, jednak se předjímá Václavův brzký konec.

Dokonale je spojena charakterisace postavy s jejím výrazně scénografickým úkolem v roli krále Ptáčníka. Německý vladař sedí na holé scéně před plápolajícím ohněm; je nachýlen kupředu, jakoby zhroucen, s hlavou překlopenou; obrys jeho těla jsou skryty v záhybech velkého kožíšinového pláště, který postavu deformuje a zvětluje, takže se podobá podivnému, dravému ptáku, jenž s předstíranou netečností číhá na kořist. Navozený dojem pokračuje po příchodu knížete Václava, kdy si Ptáčník stoupne na podstavec, na němž — jak teď vidíme — sedí, odhodi kožich a — objeví se v barevném vojenském kostýmu. Reálná situace — čekání v noční nepohodě vojenského ležení — přeruštá organicky v situaci symbolickou: číhající a zakuklené nebezpečí, které otevřený a naivní Václav neprohlédne.

Krejča se, myslím, všude vyhnul nebezpečí mizanscenového artismu, který tu režiséra zpravidla vábí: totiž aranžování herce podle krásy proporcí a jejich možných va-

riant v daném prostoru. Jeho aranžmá myslí sice na dotvoření scény, ale současně definuje postavy a vývoj jejich vztahů.

Je samozřejmé, že v takto pojaté inscenaci, která čini hlavním nositelem dění „oproštěného“ herce, hraje pravdou úlohu kostomy.

Na „indiferentním“ pozadí dekorace uplatňuje Trnkovy kostomy vyborně svou výtvarnou čistotu, výraznou liniu a výmluvnost pevně uchopeného celku, který není detaily droben, ale podtrhovan. Kostomy se přitom neprosazují napadení do popředí; celým pojetím, zejména barevnosti s dekorací harmonují. Černá a miňáč sada barva scénického prostoru a kainá hněd torsovitých stropů či vrat tvori se sedobily a jemně pastelovým základem kostýmu akord, sugerující představu, kterou bychom mohli nazvat „usvit dejn“. Plochy a tvary dekorace jsou ovšem prevážně ve světle neprém a tlumenem; kostomy jsou naopak osvětlovány primo, bodovými reflektory z loží.

Po stránce historické vychází Trnka z klasické Mánesovy rekonstrukce staroslovanského oblečení a z kostýmu románských prvků. Základní skupiny, do kterých můžeme kostomy zaradit, mají v inscenaci své opodstatnění ideové i psychologické — at už vznikly promyslené nebo spontánně. Je tu nejprve ryze staroslovanský svět: Jeho nejčistší reprezentativi je přísně jednoduchý a monumentální kostym kmela Popela. Starec s kníry a typickými pletencí bohatých vlasů je celý zahalen ve světle, dlouhé a volné splyvající roucho, které připomene tógu; jedinou revizitou je velká hul, spíše beria, ale beria neopracovaná, zachovávající syrově pokrivený tvar stromové větve. Posunuje-li kostym tuto postavu nekam k symbolu „paměti národa“ a „vestce“, evokuje kostým lecha Hněvysy jiný rys legendařního charakteru starých Slovanů. Je to kostým „hradiny“ a „vojevudce“. Je v daném kontextu jaksi „modernejší“ než pradávný a bájný kostým Popelův; jeho barvistost, větší zdobnost a až renesančně vypravná náhéra podtrhují Hněvysovu aktivitu a vybojnost, která není prosata sebevědomí okázlosti.

Nadruhé straně stojí už docela pokřesťanstvě svět. To je především kostým Ludmily; vychází zřejmě z oděvu románské šlechty s dlouhou spodní košili a volně splývavým pláštěm, dlouhým a zářivě bílohnědným; na hlavě je čelenka s typickou rouškou, zakrývající vlasy i temeno. Celým výtvarným pojednáním vyvolává tento kostým představu tradičního kostýmu světice a svým církevním rázem se tak blíží kněžskému rouchu Chrástějovu, které je ovšem nádhernější a efektně reprezentativní.

Jsou-li tyto čtyři kostomy (například) zpodobením dvou světu vyhraněných a jakoby vyzrálých, odlišují se od nich kostýmy Václava a Boleslava — tedy postav, které jsou uprostřed konfliktu a konfliktem teprve dozrávají — jakousi mladistvosti. Předešlé čtyři kostomy postavy monumentalizují a bohatým materiálem povětšinou zahalují tvary těla: kostomy obou bratří naopak tvary těla odkrývají a zdůrazňují. Přitom jsou oba kostomy postaveny do protikladu, který výrazně zazní hned při prvném jejich setkání. Václav se objeví v bledémodré přiléhavé haleně s tříčtvrtěními rukávy (které mu dodávají chlapecnosti), v těsných světlých nohavicích, zdobených zlatými románskými křížky, v modrých střevicích. Na hlavě má modrou kněžskou čapku, přes jedno rameno je spjatý krátký světlý pláštík s typicky románským lemováním chladných modravých barev.

Boleslav je bez pláště; obrys těla jsou markantně podtrženy základem kostýmu, totiž černým přiléhavým rukávy a těsnými černými nohavicemi s černými botami. Jinak má Boleslav jen krátkou a rovněž přiléhavou halenou s ostre červeným klínem u krku, čelo převázáno stejně červenou stuhou. Kontrast (podepřený i odlišnými rekvišity, modlitební knihou a mečem) vzniká tedy především barevně. Proti chladným a pastelovým tónům knížete Václava stojí zřetelně ohraničující černá a krvavá červená. I ve všech dalších kostýmových proměnách obou bratří hrají barvy důležitou roli — právě tak jako v charakterisaci ostatních postav. Výrazné barvy zazní na šedém pozadí dekorace vzdály u postav aktivních a bojovných: tak žlutá u německého krále, černý pláště s jedovatě zeleným rubem u německého vyslance, stejně zelené spodky u barbarského Tyry, exklusivní červená u lecha Česty. Docela přímým protikladem Václavovy křesťanské pokory je ovšem vojenské oblečení: drátěná košile s drátěnými rukavicemi, popřípadě i drátěná spodky, goliéry, přilba.

Význam tohoto kostýmu v celku představení je podtržen obrazem, v němž je Václav před očima diváků oblekán do drátěného brnění.

Kostým titulní postavy je řešen poměrně jednoduše. Východiskem je opět oblek šlechtický s dlouhým spodním šatem, svrchním pláštěm, čelenkou na hlavě a bílým zavinutím hlavy i s vlasy. Při nástupu Drahomíry je dominantní vrchní zlatavý plášt, který zahaluje takřka celou postavu. V dalších obrazech, kdy je Drahomíra nucena uprostřed vzniklých konfliktů tvrdě jednat, mizí zlatý plášt a je nahrazen jenom krátkým a průsvitným pláštěm, který dává vyniknout dlouhé linii spodního šatu, výrazně černého jako u Boleslava.

Velikou slabinou scény k Drahomíře je však neobvykle nízká úroveň jejího provedení. Není jistě, že třeba dokazovat, že tvoří-li základ výpravy monumentální plastické detaily stavby a nikoliv realisticky popisné zobrazení stavby celé, je otázka perfektnosti výroby této detailů opravdu otázkou prvofadou. Stojí-li na jevišti celý dům, vnitřní ho divák patrně i silně pojme a jako celek; „ví“, že je to dům, aniž se soustředí na jednotlivé části, z nichž by musil teprve představu domu skládat; otázka dokonalé výroby této části není tedy tak naléhavá. Jsou-li však na jevišti místo domu pouze jeho architektonické prvky, stěna nebo klenutí, volně zavěšené v otevřeném prostoru, mají spíše funkci sugestivní než informativní. Utočí na divákovo citovou představivost, na jeho schopnost domyslet — a divák je nevinný pojmově, nýbrž zcela náznorně, soustředěn a ozvláštněn. A tu rozhoduje o působivosti výpravy v nebyvalé míře výtvarníkovo myšlení v materiálu a úrovni výroby; plastický detail potřebuje výmluvnost a jakousi autenticitu materiálu, přicházejí ke slovu jeho struktura a chování této struktury ve světle atd.

V „Drahomíře“ jsou všechna tato hlediska velmi zanedbána — kromě náznaků dřevěných vrat a schodů. Už samy dřevěné obdélníkové stěny vstupní „opony“ působí kaširovanou levností; nemají materiálovou přesvědčivost detailů staré hradní stavby, nemají tíhu — a plošné světlo jim víc škodi než prospívá. Vrcholem takové kulisové přiblížnosti jsou „lepenkovité“ balvany ve scéně chrámových rozvalin: ani milosrdná tma, která je většinou příkrývá, nastačí schovat jejich přiblížnost a povrchnost.

Dojem této uchvatane výrobni ledabylosti zvyšuje pozor na podlahu. Je-li podlahová plocha klopena od diváka směrem nahoru, je přece tím méně neutrální podlahou a stává se plochou, která má stejnou výtvarně-estetickou hodnotu jako plocha v architektonických částech scény. Jasně světlo však krutě odhaluje nečistě černý potah podlahy se špatně vykrytými otvory.

Všechny tyto nedokonalosti silně poškozují základní koncepci Svobodovy scény a na mnoha místech vzbouzejí dojem, jak by jednoduchost a prostota byla chudobou a malou vynalézavostí.

Jan Grossman



Stendhal, ČERVENÝ A ČERNÝ (jevištění úprava Endre Illéše v překladu Sándora Kosnara) — Městská divadla pražská (Komorní divadlo) 1960 — Režie: Karel Dostál, nositel Řádu práce, j. h. — Výprava: Vladimír Nývlt — Kostýmy: Adolf Wenig — Scénická hudba: Dr. Josef Smetana — Choreografická spolupráce: Růžena Gottliebová.

Výtvarník, jemuž byla svěřena výprava Illésovy scénické úpravy Stendhalova „Červeného a černého“, neměl rozděleně do řady krátkých obrazů, rychle střídajících dějiště akcí a kladoucích proto značný nárok především na hyblivost výpravy a omezujících tak výtvarníka v širším rozvinutí jeho koncepce. Šlo zde o to, dát scénám co nejvíce atmosféru prostředí. Tento základní požadavek Vladimír Nývlt správně pochopil a sledoval jeho realizaci tím, že na jevišti, vykrytém černými závěsy, definoval jednotlivé lokality hry několika málo kusy nábytku, draperií, světlem, se střídáním použitými barevnými akcenty.

Tak ve vstupní scéně (Juliánův příchod do semináře) charakterizuje pracovní Abbého Pirarda pouze hnědavý krucifix nad Pirardovým stolem, zeleně přisvětlený pilíř po straně a fialově prosvítající okno v pozadí — Juliánovu celu ve druhém obraze dveřní výklenek v pozadí, vpředu jen stůl a lože. Podobně v Luisině ložnici následujícího obrazu se výtvarník omezil na lůžko za lososově růžovým

závěsem, drobný stolek a okno se světlým závěsem v pozadí.

Do domu markýze de la Moje uvádí hra diváka scénu v plesové síni s tančícími společnosti v zadní části jeviště oddělené zprava průsvitným závěsem a zleva gobelínem, od popředí, kde se odehrávají vlastní dramatické akce. V Matyldině pokoji (5. obraz) se dekorace omezuje na náznakově znázorněné okno s bílou okenicí vlevo a fialový závěs po pravé straně, zatímco nejdůležitějším prostorem je výtvarem dřítek jsou tři nebo čtyři kusy elegantního nábytku.

Obdobně je tomu i v následujícím obrazu z poradního sálu, kde výtvarník řeší prostor především rozestavením nábytku, kdežto dalším dekorativním sloužkám (římsou se splývajícím závěsem v popředí a portrétem, zavěšeným v pozadí) přisoudil pouze funkci rámující a doplňující. Ilustrací biskupový pracovny vytváří purpurový závěs na pracovním stolem a bílá antická socha na opačné straně jeviště.

Prostor pokoje markýze de la Moje v osmém obrazu vymezuje dva splývající závěsy — jeden rámující pod výraznou římsou v popředí, druhý frontálně zavěšený v pozadí — jinak je prostor opět charakterizován rozestavením nábytku. Poměrně nejvíce prvků „pevné“ architektury začlení výtvarník do dekorace elegantního salónu, v němž Julián se svou snoubenkou přijímat zprávu, změnající zhroucení jejich záměru: bílý empírový sloup v popředí, vysoké okno, bílý portál v pozadí a opět závěsy, zlacený nábytek, doplňující charakteristiku prostředí. S tímto prostředím ostře kontrastuje následující žalářní scéna, vytvářená jen světlejší mříží v pozadí a hrubou prycnou před ní.

Poslední obraz je vyplněn jediným Juliánovým monologem — jeho závěrečnou řečí před soudem. Ve shodě s tímto pojetím dal zde výtvarník scéně největší myšlenou strohost; jediným kusem dekorace na černé scéně je dřevěné zábradlí, za nímž stojí slabě osvětlený Julián; podlahu přetína šikmo vržený paprsek rudého reflektoru; jako součást dekorace působí nehybná, ve tmě sotva rozznatelná stráž za Juliánem.

Není předmětem tohoto referátu hodnotit hru po stránce dramaticko-literární a její uvedení z hlediska dramaturgického. K obojímu byly vysloveny výhrady na jiných místech. Zde budí pouze dovoleno konstatovat, že patrně již v dramaticko-literárních slabinách Illésovy adaptace Stendhalova románu jsou skryty příčiny kolikavé utravně jednotlivých obrazů Nývitovy výpravy: vedle obrazu, zdaleka zkratkou vystihujících dané prostředí (za všechny jmenujeme jen výtvarně i režijně použatou plesovou scénu) jsou tu jiné, kde výtvarníkova invence zůstala na povrchu. I když odečteme náhodný lapsus při reprize 1. září t. r., již jsme byli přítomni, je zřejmé, že zatmění cesura mezi noční a denní partii třetího obrazu (milostná noc Juliána a Luisy) nebyla zvládnuta režijně ani výtvarně a naprostě se tak může se zamýšleným účinkem.

Tvůrce kostýmů vyšel z dobové módy druhé čtvrtiny minulého století a oblékl jednotlivé postavy hry shodně s jejich postavením i charakterem. Jeho práce — stejně jako práce maskérova — byla nejúspěšnější tam, kde se nejúplněji vymkla z ovlivnění postavami úspěšného filmu, v jehož čerstvém dosud oblibě tušíme nejvícejší motiv uvedení hry na jeviště Komorního divadla.

Dr. JUD. Hlumec



Miloš Gerstner, ĎÁBLOVY KLÍČE, pohádková hra z Krkonoš se zpěvy a tanci o sedmi obrazech — KOD Hradec Králové — Režie: Fr. Bahnik — Výprava a kostýmy: Jiří Fiala — Hudba: V. Felix j. h. — Choreografie: M. Procházková — Československá premiéra 23. 6. 1960, repr. 13. 9. 1960.

„Ďáblový klíče“ — to je pohádková hra se zpěvy a tančíci od krkonošského učitele z Vrchlabí, Miloše Gerstnera. Hra se líbí. Má již v textu atmosféru tylovského charakteru s bodrým lidovým humorem, který je navíc zesílen krkonošským podnebím. Je těžko se ubránit vzpomínce na „Tvrdochlavou ženu“ i na „Strakonického dudu“. A režisér, František Bahnik, spolu s výtvarníkem, Jiřím Fialou, nepromarnili ani kousek toho dobrého, co v sobě hra má. Naopak! Bylo znát, že v mnohem ji pomohli.

Fiala řeší výtvarný rámcem pohádky v duchu slávské tradice, která v současné době vrcholi v díle národního umělce Karla Svatopluka Čecha.