

Příhodová, Barbora; Svoboda, Josef; Burian, Jarka

Pronásledován Wagnerem : Na cestách za scénografií

In: Příhodová, Barbora; Svoboda, Josef; Burian, Jarka. *Scénografie mluví : hovory Jarky Buriana s Josefem Svobodou*. Příhodová, Barbora (editor). Vydání první Brno: Masarykova univerzita, 2014, pp. 103-165

ISBN 978-80-210-7730-0 (Masarykova univerzita, Brno)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/133081>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

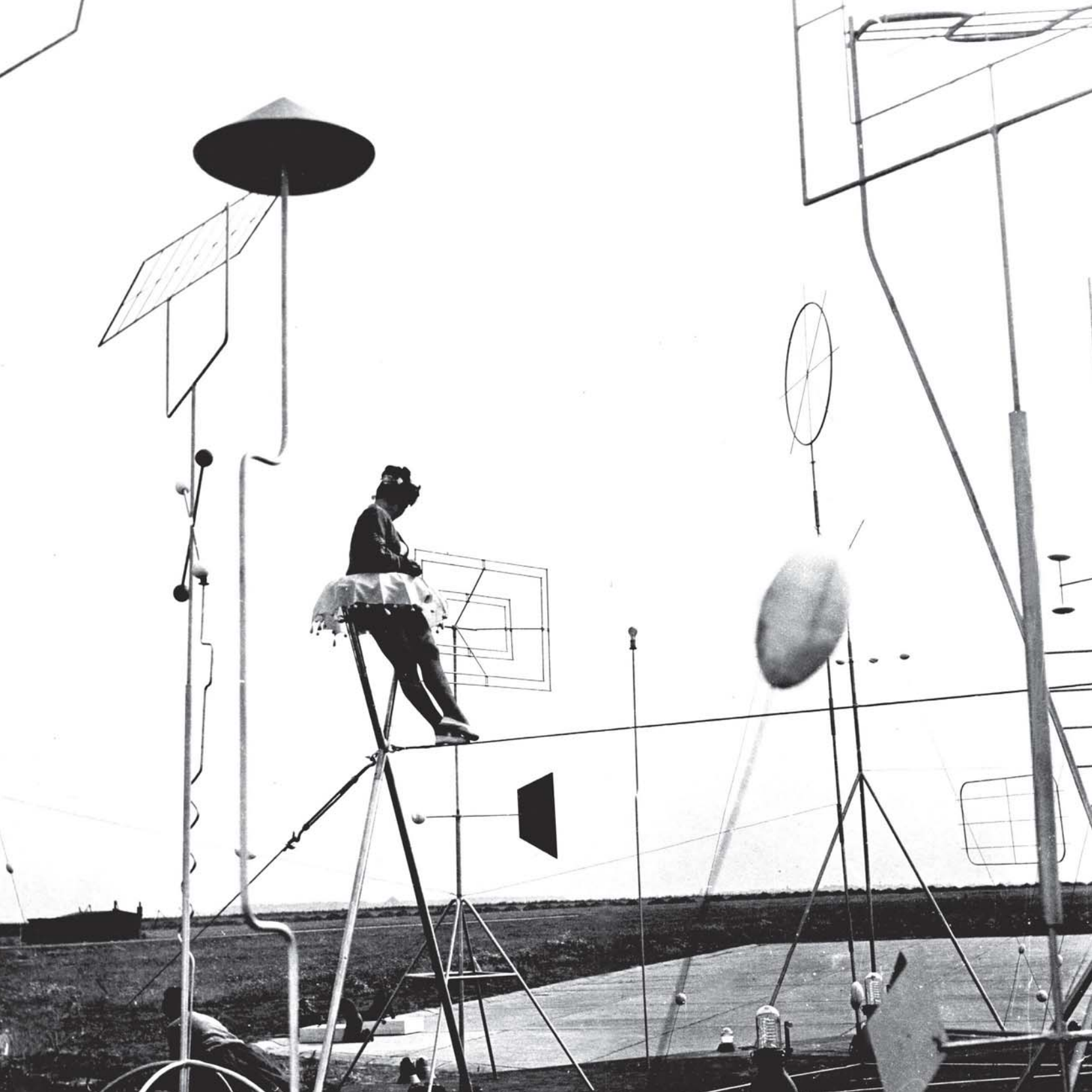




PRONÁSLEDOVÁN
WAGNEREM

HERCE PŘED ZRCADLEM,
CADLOVÝ OBRAZ HERCE,
CADLEM A NÁSVÍCENÝ
VĚTLOVACÍ MOST

gottschalk



Na cestách za scénografií

Do těžkých normalizačních let Svoboda vstupuje v plné síle celoevropsky uznávaného umělce a ve zpětném pohledu lze tuto dekádu chápat jako vrchol jeho mezinárodní kariéry. Ačkoliv si v Praze stále udržuje institucionálně vedoucí postavení, pracuje doma o poznání méně než v zahraničí. Jak píše Helena Albertová, „jako by se pomalu vytrácel z povědomí domácího publika a kritiky, [...] česká scénografie se v 70. letech ubírala odlišnými cestami, než byla ta jeho; pro nastupující generaci scénografů byl [...] příliš okázalý, pompézní, závislý na technice a technologii, něco jako žijící klasik těšící se přízni režimu“.¹

Německo, Anglie, Itálie – tam všude Svoboda pravidelně pracuje, avšak v 70. letech svoje pole působnosti rozšíří také na Spojené státy americké a Kanadu. Burianova kniha zaznamenala velký čtenářský ohlas a potvrdila, že v anglicky mluvícím světě je o Svobodovo dílo velký zájem. K porozumění a ocenění typu divadla, jež Svobodova tvorba představuje, také nepochybně přispěla putovní fotografická výstava Jaromíra Svobody věnovaná českému divadlu, kterou Burian s fotografem připravil a zprostředkoval mnoha americkým univerzitám.²

1 ALBERTOVÁ, Helena. *Josef Svoboda – scénograf*. Praha: Divadelní ústav, 2012, s. 207.

2 Zprávu o této výstavě, nazvané „Moderní české divadlo“, spolu s rozhovorem s Jaromírem Svobodou nacházíme také v českém tisku. Tento fotograf, původně vystudovaný právník, ale také operní pěvec, se kterým se Josef Svoboda setkal již při angažmá ve Velké opeře 5. května, stál u zrodu české moderní divadelní fotografie. Jeho slova dokládají, jakou roli Svobodova scénografie sehrála při formování nového fotografického stylu: „Se svou prací jsem začal v době vzestupné vlny českého divadla, kdy přišli Kašlík, Krejča, Radok, Pleskot atd., a hlavně architekt Svoboda, se kterým od začátku spolupracuji. A myslím si, že jestli jsem přinesl něco nového do tohoto oboru, je to cit pro dramatickou scénografii. [...] Já se rád vyjadřuji o představení souborem fotografií, jde mi nejen o ztvárnění hereckého projevu, ale i fixování spojení dramatu herce s dramatem scény a zaznamenání režijních principů.“ (MACHOVÁ, Radka. Dvě lásky Jaromíra Svobody. *Lidová demokracie*, 31. 1. 1970.) Stejně jako další materiály k organizaci výstavy uloženo v soukromém archivu Jarky a Grayce Burianových v Albany, USA.



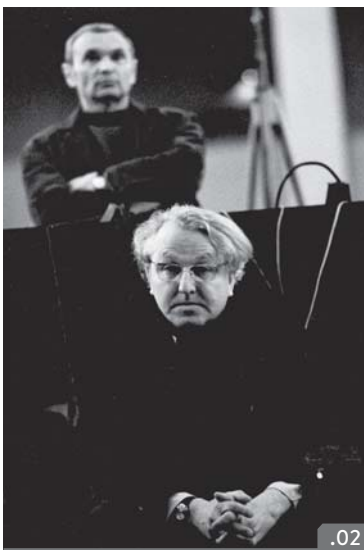
JS

V roce 1972 Svoboda debutuje na scéně Metropolitní opery svou výpravou k Bizetově *Carmen*³ a při té příležitosti se vydá na rozsáhlé turné po amerických univerzitách, kde přednáší a vede mistrovské kurzy, tzv. master classes. Burian jej na tomto turné doprovázel a také mu tlumočil. Právě z této cesty máme díky nahrávkám zachovánu poměrně celistvou zprávu, která leccos vypovídá o Svobodově myšlení o divadle a prostoru.

Ačkoli Svoboda vývoj kulturně specifické americké scénografie ve velkém neovlivnil a konzervativnější část publika zřejmě jeho novátorské postupy příliš nenadchly, ve scénografické obci představoval „zjevení“, o čemž svědčí i slova Calvina Morgana, světelného designera⁴ a později jednoho z jeho blízkých spolupracovníků. Jak nadšeně prohlásil v novinovém rozhovoru, americká scénografie je oproti té československé o „deset až patnáct let konceptuálně pozadu“.⁵ Podle něj Svoboda „osvobodil divadlo od tradic, [...] proměnil jeviště v nekonečný prostor [...] a jednou bude považován za otce současné scénografie“. Morgan, který absolvoval školení ve Scénografickém ústavu, také v článku americkému čtenářstvu vysvětluje, že komunistická československá vláda povoluje Svobodovi jako jednomu z mála cestovat, protože „vystoupit proti němu by byl zjevný politický útlak“.⁶

V množství inscenací, které Svoboda v 70. letech vytvořil (až sedmáct ročně), vystává několik inscenací Wagnerových oper, včetně téměř souběžného dvojího provedení wagnerovské tetralogie *Prsten Nibelungův*, Svobodou familiárně nazývané *Ring*, která byla uvedena v Londýně a Ženevě (v 80. letech pak ještě ve francouzském Orange). Wagnerovský opus bývá svou uměleckou, technickou i logistickou náročností považován za prubířský kámen inscenačních týmů, a tak nepřekvapí, že právě jeho inscenování, spolu s dalšími Svobodovými výpravami Wagnerových oper v Bayreuthu i jinde (celkově šlo o šestnáct výprav osmi různých oper), přirozeně vytvořilo téma nově připravované Burianovy knihy.

Tomuto tématu je také věnována velká část dochovaných pásek, na kterých jsou zaznamenány různé etapy Svobodovy práce na těchto operách: někdy si scénograf teprve formuluje záměr či pře-



S Wielandem Wagnerem
v Bayreuthu, 1978

3 G. Bizet: *Carmen*. Metropolitan Opera New York, režie Bodo Igesz (Goran Gentele), dirigent Leonard Bernstein, kostýmy David Walker, premiéra 19. září 1972. Později, v 90. letech, k této inscenaci Svoboda dodává: „U *Carmen* bylo zajímavé, že jsme dekoraci pokrývali chlupatými koberci. Pan Bernstein ke mně přišel a říká mi – pane Svoboda, ale nebude to absorbovat zvuk? A já na to – to ne, pane Bernstein, protože forbínu jsem vám udělal dřevěnou. Zadní část scény s tím nemá tolik společného. Nejdůležitější je jevištní podlaha, protože zpěvák stojí a zvuk jde k zemi a odráží se od země do hlediště, to je největší rezonanční plocha. To mě naučil Olivier, ten to měl vyzkoušené prakticky, proto si ji nechal udělat z tvrdého dřeva, byla buková. A já jsem měl potom velký problém s akustikou v Komické opeře v Německu, tak jsem to nechal změřit specialisty a ti skutečně potvrdili, že největší rezonanční plocha je forbína.“ (Praha 1990, SV-13x)

4 V 70. letech se následkem zkušeností z anglofonního divadla začíná ve Svobodově slovníku objevovat výraz *lighting*, příp. *light designer*, neboli v počestěné variantě světelný designer. Vzhledem k tomu, že dodnes není název této profese v češtině fixován, s tímto výrazem pracujeme v textu ve všech jeho variantách a chápeme je jako synonymické.

5 SCANLON, Maureen. Morgan Applauds Czech Scenography. *Denisonian*, Oct 2, 1974, s. 6 a 8.

6 Op. cit.

destírá svoje představy, jindy řeší konkrétní problém, později popisuje a objasňuje technické detaily nebo hodnotí již hotové. Wagner jej zkrátka pronásleduje, jak sám říká.

Při pozorném poslechu nalezneme pasáže, které nejen vzácně ukazují charakter Svobodovy konceptuální přípravy scénografického řešení, ale také nechávají nahlédnout do tvůrčího procesu s režijním partnerem a odhalují rozdíly kulturních a divadelních tradic, ze kterých oba mluvčí pocházejí. Navíc, v polovině 70. let, Burian se svou ženou opět stráví téměř celý rok v Praze, aby mohl blíže sledovat evropské dění a Svobodovu práci. Při té příležitosti cestuje do Ženevy, aby viděl tamní verzi *Prstenu* (znovu tam cestuje v roce 1977), o rok později ji může srovnat s uvedením londýnským. Jeho poznámky a otázky na Svobodu směřované tak přinášejí další cenné svědectví a odlišný úhel pohledu. Další významný okruh hovorů představují záznamy přednášek z uměleckého centra v kanadském Banffu nebo dalších amerických škol, které představují Svobodu jako pedagoga a přednášejícího.

Na tomto místě je třeba zdůraznit, že oproti hovorům z 60. let se výrazně proměňuje charakter záznamů, a to nejen v souvislosti s tím, že už vlastně nejde o pevně koncipovaný rozhovor teoretika s umělcem, ale o časově rozsáhlý, tematicky pouze přibližně ukotvený sběr materiálů nejen ke knize, ale i k dalším kratším publikacím. Přirozeně se mění rovněž vztah obou mužů. Počátkem 70. let, kdy se kniha začala připravovat, se čistě pracovní spojení mění v přátelství, Burian je se Svobodou v telefonickém kontaktu, posílají si audiopásky s otázkami a odpověďmi a úměrně dobovým možností se navštěvují; začínají si tykat. Na konci dekády, v roce 1980, spolu rovněž poprvé spolupracují umělecky: Svoboda pro Burianovu domovskou univerzitu v Albany připravuje výpravu pro *Hru snů* Augusta Strindberga, kterou Burian režíruje. Některé nahrávky tak pocházejí z New Yorku, jiné z Ottawy, další ze soukromé chaty Svobodových v Harrachově. Setkání se někdy účastní také Svobodova žena Libuše a Burianova žena Grayce.

Wagnerovské inspirace

„Svoboda, současný scénograf světového formátu, který je nadšeným zastáncem toho, aby se v divadle používaly nejnovější dostupné nástroje, metody a materiály, čelí problémům, před kterými stály generace jevištních výtvarníků. Sledujeme-li setkání Svobody s Wagnerem, dostáváme příležitost nejen porovnat Svobodovu práci s některými jeho významnými předchůdci, ale také sledovat různá řešení, s jakými pro jednotlivé wagnerovské opery přichází, a porovnat je s prací na jiných operách a hrách. Zkoumáním různých způsobů, jakými Svoboda k tomuto proslulému, již uzavřenému materiálu přistupuje, můžeme také získat vhled do postupů a problémů současné scénografie, a možná i do tvůrčího procesu samotného.“⁷

7 BURIAN, Jarka. *Svoboda – Wagner*. Middletown: Wesleyan University Press, 1983, s. 3.



JS a JB v Burianově kanceláři na univerzitě v Albany, 70. léta



JS a JB při rozhovoru

Tak Burian uvádí svou knihu z počátku 80. let.⁸ Svobodovo setkávání s Wagnerem počíná rokem 1959, kdy s Kašíkem v Praze inscenuje *Bludného Holanďana*.⁹ Ačkoli zde poprvé po úspěchu *Laterny magiky* v Bruselu používá na jevišti princip polyecranu, scéna ještě oplývá „realistickým detailem“.¹⁰ Do své skutečně „wagnerovské etapy“ vstupuje až v druhé polovině 60. let, kdy se ve Wiesbadenu podílí na *Tristanovi a Isoldě*.¹¹ Fotografie z této inscenace poutají intenzivním užitím světla, které vytváří dramatický prostor na scéně. Je zřejmé, že tou dobou se prostřednictvím Wagnerova díla naplňuje Svobodova vize scénografické alchymie, která pomocí prostoru definovaného nehmotnými prostředky působí na divákovu představivost i emoce. O tom, že se jedná o postup účinný, svědčí i to, že jen o dva roky později Svoboda dostává prestižní pozvání do Wagnerova divadla v Bayreuthu, aby zde připravil dalšího *Bludného Holanďana*.¹² Následující wagnerovská zastavení, jako *Tannhäuser*¹³ s Kašíkem v Covent Garden, jej pak vedou k vrcholu v podobě dvou cyklů *Prstenu* inscenovaných v polovině 70. let, tedy při příležitosti stoletého výročí uvedení této tetralogie.

Právě pozoruhodné spojení Svoboda-Wagner, ponejvíce se odvíjející za hranicemi Československa, představuje jedno z témat, u kterých jsme v českém prostředí odkázáni na Svobodovo vyprávění. O to více cenným se stává Burianův hlas, který se na páskách dochoval, jenž svými dotazy a připomínkami dotváří obraz podaný Svobodou do plastičtější podoby.



Prometheus. Poema ohně,
Teatro alla Scala Milano, 1972



Tristan a Isolda, Hessisches
Staatstheater Wiesbaden, 1967

8 Svoboda a Wagner tvoří speciální spojení, kterého si nevšímá pouze Jarka Burian. Např. také Helena Albertová ve své knize tomuto tématu věnuje celou kapitolu.

9 R. Wagner: *Bludný Holanďan*. Národní (Smetanovo) divadlo v Praze, režie Václav Kašík, dirigent Jaroslav Vogel, kostýmy Jan Kropáček, premiéra 20. února 1959.

10 ALBERTOVÁ, H. Op. cit., s. 238.

11 R. Wagner: *Tristan a Isolda*. Hessisches Staatstheater Wiesbaden, režie Claus H. Drese, dirigent Heinz Wallberg, kostýmy Heidi Schürmann, premiéra 3. prosince 1967.

12 R. Wagner: *Bludný Holanďan*. Festspielhaus Bayreuth, režie August Everding, dirigent Silvio Varviso, kostýmy Jörg Zimmermann, premiéra 25. července 1969.

13 R. Wagner: *Tannhäuser*. Royal Opera (Covent Garden) London, režie Václav Kašík, dirigent Colin Davis, kostýmy Jan Skalický, premiéra 17. září 1973.



V PRAZE, 1973

Svoboda nahrává pásek ve své pracovně v Národním divadle.

JS: Jarko, *Tannhäuser*, jak víš, ještě není dokončen, ale chci ti o něm říct alespoň něco. Nejtěžší scéna zde bude Venušina sluj, protože scéna lesa bude dělaná přibližně stejně jako v Hamburku, jenom na jiném půdorysu.¹⁴ V Hamburku to byla taková serpentina, cesta, která se vine spirálovitě nahoru do kopce. Kdežto tady se to odehrává na kříži – významově je to dělané jako kříž utrpení, sakrální symbol, utrpení Krista a člověka. Ten kříž je ve Venušině jeskyni, leží na scéně jako úhlopříčky, mezi kterými je nafukovací dekorace z fólie podobné studio fólii, a pod tím jsou ventilátory. Ty začnou pracovat a zdvihnou celou scénu do výšky asi tři metrů v měkkých, ženských formách jako prsa, prdel a prostě hezké věci u ženské. Ty se nafouknou a vytvoří interiér, jako stan. A v tom tančí balet a zespodu je svícený reflektory, takže se stíny tanečníků promítají na ty tvary.

Kromě toho se na ty ženské formy promítá seshora a zepředu, čímž scéna dostává další dimenzi. Přes celou scénu se svítí barevně a nad tím jsou zavěšena zrcadla v abstraktních tvarech, zase podobný princip jako v Hamburku, ale tady už ta zrcadla mají spíš vegetativní charakter, nebo charakter ametystových či achátových kamenů. Zrcadla vidí projekce a stíny herců a ukazují je divákovi, čímž nastane obrovská féerie a je možno ji měnit každou vteřinu nebo každou minutu, jak chceš. Na to se teď musí napsat scénář, aby věc byla dokonale využita. Tentokrát to dělám v jednom stylu, aby to bylo všechno dělané projekčně, nemíchám styly dohromady. Wartburg je také dělaný podobně jako v Hamburku, jenomže vzadu je zase fólie. A ta fólie je našasená ve faldech, zavěšená jako obrovský barokní závěs, a zezadu se na ni promítá katedrální gotické barevné okno. Promítací plocha je měkká, svou roli tam sehrávají faldy a stíny, takže to dostává teatrální, slavnostní charakter. Ta opona je překrásná, opravdu to funguje a je to výborná technologie, která bude mít na jevišti svoji budoucnost, zejména s projekční technikou, protože během několika vteřin se scéna promění i prostorově. Samozřejmě, že se na tom nedá chodit, jenom pod tím. Ale herec se zase pohybuje na kříži, který je osnovou celé scény. Diapozitivy budou abstraktní, tentokrát i pro scénu v lese, takže to bude hlavně založené na barvě.

¹⁴ R. Wagner: *Tannhäuser*. Hamburgische Staatsoper, režie Harry Meyen, dirigent Bernhard Klee, kostýmy Jan Skalický, premiéra 7. prosince 1969.

SV-04x

O *Tannhäuserovi*
v Covent Garden (1973)



Tannhäuser, Royal Opera
(Covent Garden) London, 1973

Teď jsem si koupil speciální aparát a fotografuju pro tebe diapozitivy, abychom mohli udělat opravdu krásně barevnou knihu. Kromě toho jsem taky připraven, že pro některé inscenace znova přemaluju návrhy, abychom měli v knize obsaženou i barevnou kresebnou část.

[...]

O přípravě *Prstenu Nibelungova*
v Covent Garden

Představ si, Jarko, že *Tannhäuser* se vedení Covent Garden¹⁵ tak líbí, že mi těsně před odletem do Ameriky volali, jestli bych pro ně udělal celý *Ring*. Pro *Ring* sice nemám žádné fousy, žádné sliny, abych tak řekl, protože to je nám Čechům dost odlehlé, ale výsledek bude záležet na režii. Režisér je Götz Friedrich – Němec, moderní, mladý kluk, se kterým jsem dělal například *Dona Giovanniho* a *Carmen* v Brémách.¹⁶ S tím by se k *Ringu* dal možná najít nějaký jiný přístup. Tak to je jedna potěšující věc.

Tristan a Isolda
v Bayreuthu (1974)

Další věc, ten Wagner mě pronásleduje: jednak je to *Tannhäuser*, pak to bude *Ring* a současně mně nabídl Bayreuth dělat *Tristana a Isoldu*¹⁷ s režisérem Augustem Everdingem, což je vůbec největší vyznamenání, protože *Tristan a Isolda* se pokládá za nejkrásnější a inscenačně nejobtížnější Wagnerovu operu. A ještě ji dělat v Bayreuthu, to je úplná senzace. Už jsem to samozřejmě vymyslel, protože mě to rajcuje, a předložil jsem to Everdingovi. Líbí se mu to, tak doufám, že se to bude realizovat.

Je to tentokrát úplně kinetické. Jako *Prometheus*,¹⁸ muzika je doslova inscenovaná, ovšem velice jemně, rytmicky a bez prudkých změn. A v zásadě tam budou dvě roviny: duchovní-milostná a reálná, které se budou prolínat. Tristan s Isoldou se vznesou až do nebes, což dokážu doslova. V posledním obraze mám korunu stromu: obrovská koruna stromu, která se promění v mraky, v oblohu, ty mraky klesají dolů a ti dva skrz ně prolítávají a objevují se nad nimi ve stratosféře jako dva osamocení lidé se svou láskou. Bude se promítat na úplně jiné materiály, projekční plocha půjde jakoby do ztracena ve vzduchu. Jako když dýchneš na sklo, víš? Projekce bude neohraničená, ve středu projekčního plátna intenzivní a do kraje se bude ztrácet. Tím docílím toho,



Tannhäuser, Royal Opera
(Covent Garden) London, 1973

15 Celá tetralogie byla uvedena mezi lety 1974–1976 v Royal Opera (Covent Garden) v Londýně v režii Götze Friedricha. Dirigentem byl Colin Davis a kostýmy vytvořila Ingrid Rosell.

16 G. Bizet: *Carmen*. Theater der Freien Hansestadt Bremen, dirigent Hans Wallat, kostýmy Jindřiška Hirschová, premiéra 4. září 1965. W. A. Mozart: *Don Giovanni*. Theater der Freien Hansestadt Bremen, dirigent Hans Wallat, kostýmy Jan Skalický, premiéra 22. ledna 1966.

17 R. Wagner: *Tristan a Isolda*. Festspielhaus Bayreuth, režie August Everding, dirigent Carlos Kleiber, kostýmy Heinrich Reinhard, premiéra 25. července 1974.

18 A. N. Skrjabin: *Prometheus. Poema ohně*. Teatro alla Scala Milano, dirigent Claudio Abbado, barevné a světelné efekty podle návrhu skladatele realizoval Josef Svoboda, premiéra 25. října 1972.

že mraky, nebo třeba ten strom, se najednou promění v nádhernou červenou růži. To bude vyjadřovat vnitřní city lidí, skutečně surrealistický obraz citu dvou lidí. Mechanicky i projekčně proměním prostorové relace na scéně. Ten trik je velice jednoduchý a já jsem přesvědčen, že po tom, co dokázali s tou lodí,¹⁹ to Bayreuth určitě dokáže realizovat.

[...]

Jarko, už tu na mě zvoní u dveří hoši, budu muset končit. Takže se s tebou loučím a těším se nashledanou někdy v květnu. Doufám, že si najdeš čas, abychom se tady sešli. Já se budu snažit získat vízum do Ameriky, a kdyby se to podařilo, tak bych přiletěl. Těším se, že si to potom povíme ústně, protože když nemám partnera a nemám s kým mluvit, tak se mi do toho magnetáku nemluví tak dobře. Buď zdrav a děkuju ti. Pozdravuj paní a mějte se moc hezky. Ahoj.



Tannhäuser, Royal Opera
(Covent Garden) London, 1973

V PRAZE, 1973

Svoboda a Burian si společně promítají diapozitivy z inscenací. Scénograf je pohlcen přípravou několika Wagnerových oper a právě zde se rodí téma další Burianovy knihy.

 SV-58x

JS: Shodou okolností teď dělám několik Wagnerů, *Tannhäusera* a celý *Ring* v Londýně, *Tristana a Isoldu* v Bayreuthu a nedávno jsem dělal *Bludného Holanďana*. Kdybychom knihu založili jenom na Wagnerovi, tak by to byla senzace. Uznej, komu se poštěstí dělat šest Wagnerů za sebou? A samí výborní režiséři: pro *Tristana* Everding, pro *Tannhäusera* Kašlík, na *Holanďana* byl Everding a pro *Ring* je Götz Friedrich. A celé to může být s barevnými fotografiemi.

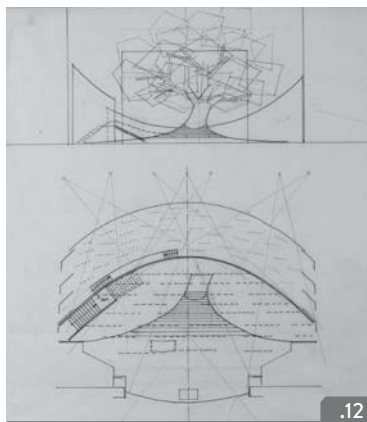
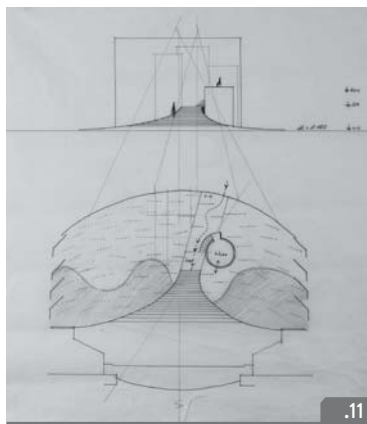
[...]

Rád bych ti teď podal předběžnou informaci o *Tristanovi*. Bude to založeno na třech základních principech. První princip je psychoplastika prostoru. Chtěl bych se trochu vrátit zpátky k Wagnerovi, k tomu, jak se ty inscenace dělaly dřív. Chtěl bych tam mít ten výraz, který vždycky hledáme v českých inscenacích, jako je třeba *Libuše* nebo *Dalibor*, kdy se snažím architekturou navodit nejen prostředí, ale i inscenační tradici a ideový obsah celé věci.

Knihy o Wagnerovi

**Plány na *Tristana a Isoldu*
v Bayreuthu (1974)**

¹⁹ Tato inscenace, kterou Svoboda v roce 1969 v Bayreuthu debutoval, uváděla diváky v úžas zjevením mohutné lodní příďe na scéně.



Tristan a Isolda,
Festspielhaus Bayreuth, 1974

První obraz bude na lodi. Druhý obraz bude v lese, u sídla vévody. A třetí obraz bude na hradě pod dubem. Já se klidně k tomu stromu vrátím, ale loď bude dělaná úplně jiným způsobem. Je to všechno stylizované, ale má to prostorové možnosti. Postavy se rychle objeví, rychle zmizí, stejně jako loď. Scéna bude sestávat z několika platform, takže to nebude jen na rovině. A všechno může zmizet.

Druhá věc je horizont, který bude tentokrát z nití. Už to nebudou provázky tlusté dva milimetry, ale jen asi 0,8 mm. Vypadá to, že jich tam bude skoro na tři sta kilometrů. Bude to prostor, který je úplně neuchopitelný. Už jsem to několikrát zkusil, teď bych ho chtěl přivést k dokonalosti. Jak víš, v Bayreuthu je to možné, protože tam se nepřestavuje, odehraje se to v řetězu, takže to lze dělat exaktně. A bude tam samozřejmě horizont s matovou černou projekční fólií.

První plán vždycky začne v architektuře skoro reálným obrazem. Ten obraz, to znamená příběh dvou zamilovaných, se bude odehrávat naprosto reálně, samozřejmě ve vysoké stylizaci. Jakmile se mezi nimi začne tvořit jejich svět, tak se bude přecházet na abstraktní rovinu, ovšem s určitou poetikou a symbolikou, kterou si ještě musíme s režisérem najít. Necháme je vplout do jejich vesmíru, do jejich světa tím, že se původní obraz začne pomalu rozkládat a dostane se z jednobarevnosti reálné do barevnosti psychické. Vtip je v tom, že to zase rozložím způsobem, jakým jsem dělal Skrjabina,²⁰ to znamená, že si udělám projekce, které ale tentokrát zapíšeme do partitury přímo my inscenátoři. Použijeme všechny prostředky, abychom docílili co největší přesnosti. Bude to pro nás jenom inštrument, kterým můžeme přetlumočit svou představu tak, jako malíř volně maluje štětcem. Vlastně tam budou velké pasáže, kde se prostor bude úplně měnit v toku hudby, s jejím pohybem. Například les se najednou promění v úplně jiný prostor, nebo loď a moře se promění v abstraktní, duchovní, barevný prostor, který není definovaný jinak než renesanční Leonardovou vzdušnou perspektivou.

JB: A prostředkem pro tohle všechno tedy bude projekce?

JS: Světlo a projekce, ovšem dělané s čistotou. Třeba zajímavý je závěr ve třetím obrazu. Ten strom bude z kovových sítí, jako to bylo například v *Pelléovi a Mélissandě*,²¹ ale budou to nepravidelné tvary řazené za sebou, v prostředku vystříkané umělou hmotou, která je podobná studio fólii. Tím se projekční plocha postupně rozplyne v nic, nebude mít de facto žádné kontury. Sítě se budou překrývat, takže vytvoří fantastickou korunu, kterou budu moct pomocí projekce rychle proměnit třeba ve velikánskou červenou růži.

²⁰ Viz s. 108.

²¹ C. Debussy: *Pelléas a Mélissanda*. Royal Opera House (Covent Garden) London, režie Václav Kašlík, dirigent Pierre Boulez, kostýmy Jan Skalický, premiéra 1. prosince 1969.

JB: Strom se promění v růži.

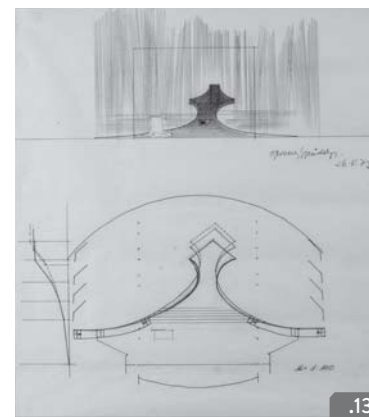
JS: Ano, změní se v něco, co bude asociovat, že to je rudý horký květ lásky, tragické lásky, která už nemá jiné východisko než smrt. To mě láká, že se budu moct tentokrát vyjádřit jako malíř, jenomže ne na plátně, ale v prostoru. A že mám partnery, nejenom režiséra, ale i divadlo, jeho ředitele, kteří jdou s věcí a chtějí to tak udělat. Nemluvě o tom, že konkrétně *Tristan a Isolda* je v Bayreuthu kromě *Ringu* nejvážnější operní kus. Je to jejich „galaštitk“, který má vždycky tu nejkrásnější premiéru. Navíc je to pikantní věc, která se drží dlouho na repertoáru. Naposledy to byla Wielandova inscenace, která se právě letos ruší.²² Doufám, že ta naše příští rok vyjde a že se mi to podaří udělat tak, aby byli spokojení.

JB: Ty projekční nitě budou ocelové?

JS: Ne, budou přízové. A mimo nich tam bude ještě aditivní architektura. Třeba ve třetím obraze sedí Tristan a Isolda pod stromem a představ si, že najednou ta koruna na konci začne padat. A oni projedou tou korunou a skončí nad mraky v hvězdném prostoru. Pod nimi jsou mraky, jako kdyby byli v letadle.

JB: Pořád mluvíme o jednom obraze.

JS: Ano, druhý obraz hrajeme před hradem, kde na věži hlídá Isoldina společnice. Režisér tam chce také takové ty narativní věci, které vedou děj. Nakonec je to dlouhé čtyři hodiny, čili je třeba se tam chytat všeho, ne jenom si z toho udělat nádherný abstraktní obraz, který bude za půl hodiny nudit. Musí to být udělané tak, aby to mělo gradaci.
[...]



Tristan a Isolda,
Festspielhaus Bayreuth, 1974

²² Wieland Wagner, vnuk legendárního skladatele a iniciátor výrazné poválečné modernizace zastaralého způsobu inscenování Wagnerových děl v Bayreuthu, ve své první inscenaci **Tristana a Isoldy** v roce 1952 odstranil tradiční prvky odkazující k inscenačnímu stylu 19. století, jako je např. Tristanův hrad či lípa, a nahradil je pustou, syrovou scénou. V nové inscenaci z roku 1962, kterou zmiňuje Svoboda, zasadil do ponurého prostoru obrovské monolitické struktury odkazující ke keltské kultuře stejně jako k freudovským symbolům.

SV-39x 

O inscenačním pojetí
Prstenu Nibelungova

V PRAZE, úterý 19. prosince 1974

Svoboda a Burian se sešli, aby probrali především *Prsten Nibelungův*, na jehož třetím dílu – *Siegfriedovi* – právě Svoboda s režisérem Götzem Friedrichem pracuje.

JB: Tak začneme s *Ringem*? Jak jste s Friedrichem došli k tomuto pojetí? Zdá se mi, že hlavním problémem tu byla otázka, jak dát dohromady dvě různé metaforické roviny – téměř futuristickou konstrukci s až romantickou rovinou.

JS: Když jsme se o tom bavili, tak jsme oba cítili, že celý *Ring* je vlastně obraz světa, obraz jeho vzniku, vývoje a zániku. *Zlato Rýna* je zrození světa, *Valkýra* představuje utváření měšťácké společnosti, v *Siegfriedovi* je vlastně kompletní společnost se všemi plusy a mínusy, která se všemi intrikami dochází až k dekadenci. *Siegfried* je hrdina skoro jako v komiksu, až neskutečný hrdina. V *Soumraků bohů* svět prakticky zaniká, zlato, které může symbolizovat taky třeba atomovou energii, nebo prostě energii vůbec, se vrací do Rýna. To už je konec světa, science fiction.

Teď jsem to vyložil úmyslně naprosto hrubě. Ale pro nás byl největší problém ten, o kterém ty mluvíš. Je to opera, která je samozřejmě poučena Nietzschem a Schopenhauerem. Wagner do ní tu filozofii sbíral, konfrontoval si to a snažil se říct svoje vyznání o světě. Ale přece jenom to nese znak doby, je to romantická opera. Řekli jsme si – dobře, *Zlato Rýna* je zrození světa a to budeme dělat s aparaturou zázraků a divadelních možností. Mluvili jsme o různých stylech pro jednotlivé díly. Zatímco *Valkýru* budeme dělat jako společnost už měšťáckou, tak třeba o *Siegfriedovi* Friedrich řekl, že to je komiks. To mě začalo zajímat, ale všechno to musí mít nějakého společného jmenovatele.

JB: Právě, to přeci neдрží dohromady.

JS: Musí to mít nějaký společný styl. A já jsem potom přišel na jeden zásadní přístup. Nemáme ještě vlastně *Ring* ukončený, zatím máme jenom *Zlato Rýna* a *Valkýru*, teď děláme *Siegfrieda*, ale pro mě je *Ring* o tom, že přijdeš do divadla a vidíš prostor. Já to teď schválně budu vypravovat. Je otevřená opona. Na scéně není nic, jenom zšeřelá scéna, možná se světelným významovým paprskem. Diváci se posadí, orchestr je potmě, zhasne se úplně, pomalu se zešeří i hlediště. A potom se nasvítí orchestr, začne overtura a najednou se v prostoru objeví bod, červený bod, který se začne tvořit, kumulovat, zvětšovat, přibližovat a my vidíme, že to je vlastně první impuls života, ať už života v galaxii, nebo života v biologickém slova smyslu. V jakémkoliv slova smyslu, ať v makrokosmu, nebo v mikrokosmu. Ale je to impulz, je to energie, která se zvětšuje, která začíná tvořit. Je to tvořivá energie.



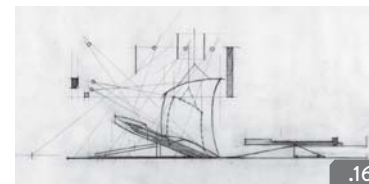
Bludný Holanďan,
Festspielhaus Bayreuth, 1969

Skoro jako když řekl Bůh – a budiž světlo. Svět se tvoří, zvětšuje se, páry a plyny se hromadí, zhmotňují se. A najednou vidíme, jak se ze země v prostoru vynořuje deska nebo něco podobného, my ještě nevíme, co to je. A to se točí. Jde to nahoru a točí se to jako právě zrozený svět. Divák vidí něco fantastického. Zaujme ho to, protože to má monumentalitu pohybu, vážnost. Děje se tady něco mimořádného. Najednou se to zastaví, nakloní a my vidíme, že to nebylo nic jiného než čtverec podlahy, obyčejné dřevěné podlahy s prkny, a že se narodil svět. Ano, narodil se svět. Narodil se nám náš svět, narodilo se nám divadlo. Divadlo! Takhle fantastická skutečnost, která nám dává možnost hrát naši „commedia divina“ nebo „komedii světa“, komedii Wagnerova světa všemi prostředky, které má moderní a staré divadlo k dispozici.

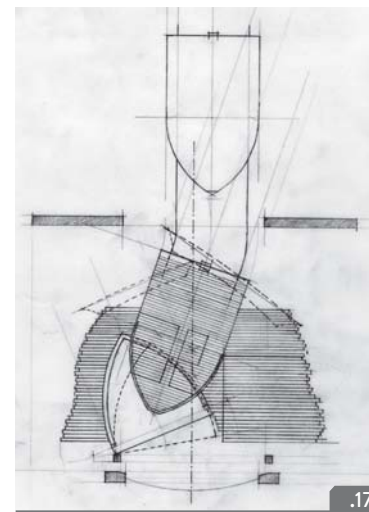
Zrodili jsme tu bühne, stage, jevištní podlahu, nejprostší skutečnost, a zvolili jsme právě čtverec nebo obdélník. Ne zvolili jsme kruh, protože jsme nechtěli, aby to mělo něco společného s prstenem. Mělo to být čistě jen jeviště. Věříme tomu, že jsme dostali absolutní svobodu a máme v ruce nástroj, který je s to interpretovat vše, co potřebujeme. Dneska, když děláme *Siegfrieda*, tak vidíme, že jsme se ve *Valkýře* dopustili spousty chyb. Udělali jsme chybu, že jsme se nedrželi víc jenom té desky, že jsme tam přidávali zbytečně moc věcí. Měli jsme pracovat daleko ekonomičtěji, ale ještě to opravíme.

U *Siegfrieda* jsme přišli na věci, které jsou fundamentální a ze scénografického a režijního hlediska úplně revoluční právě svou jednoduchostí. Podle mě je *Zlato Rýna* jako inscenace skutečně nejdokonalejší, protože ona taky, jakožto opera, jako by vyslovila celý *Ring*. Všechno je tam už předznamenáno, všechno je tam řečeno. *Valkýra*, *Siegfried* a *Soumrak bohů* to jenom vykládají dál. Ve *Zlatě Rýna* je ale to zrození světla, je tam zrození energie, životodárné síly, je tam i zcizení posvátné energie, která se dostává do rukou různým lidem.

To je základní scénografický přístup. Těžko o tom dál hovořit, protože je to tak lapidární myšlenka. Uskutečnil jsem to, o čem jsme si na začátku jenom odvažovali snít: že ta deska bude schopna všeho, že se bude vynořovat, točit, naklánět do libovolného úhlu a že bude dělat všechno absolutně tiše. Když jsem tuto myšlenku takto scénograficky formuloval, tak jsem formuloval všechno, protože to je z hlediska scénografického i pro mě, pro scénografa, který udělal čtyři sta padesát inscenací, zázrak. Netroufal bych si přát nic lepšího, protože po všech těch zkušenostech je pro mě deska, která se pohybuje, jak chci, a tiše, největší jevištní skutečnost a největší jevištní zázrak.



Bludný Holanďan, Národní (Smetanovo) divadlo v Praze, 1959



Bludný Holanďan, Festspielhaus Bayreuth, 1969

Deska

JB: A jak s tou deskou budeš pracovat dál?

JS: Deska je stále deskou, má dvě strany. Jednu reflexní a jednu pevnou, která se v *Siegfriedovi* stane projekční plochou, která bude hořet, bude žhnout, bude i tou Valkýřinou skálou. Převezme všechny tyto funkce. Vrátil jsem se ke svému starému snu, který dobře znáš, ale tentokrát se mi podařilo udělat dřevěnou plochu a tu jsem proměnil ve schodiště. Zázrak! Hercům, jakmile překročí úhel 20 stupňů, roste synchronně pod nohama schodiště, aby nespadli a mohli se na ploše pohybovat.

Oheň

Teď si představ, že tato plocha najednou začíná od shora hořet, doslova. Filmově hořet. Ovšem čtyřmi projekčními stroji, oheň lze kolážovat, tam se nedá poznat, kde je nastavený obraz k obrazu. A Siegfried půjde jako černá figura tímto strašlivým ohněm. Jestli budu fotografovat oheň romantický, nebo žhnoucí ocel vysokých pecí, ještě nevím, ale nechám ho doslova projít peklem. Tak, že to divák bude fyzicky cítit.

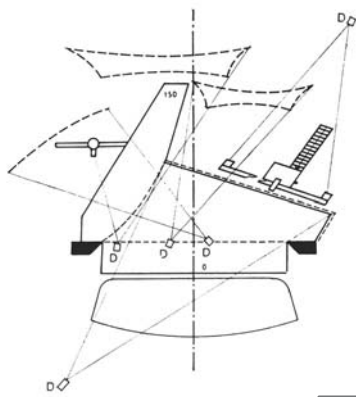
Načež Siegfried jde proti desce, ta se pomalu obrací, on schází dolů a zrcadlo nám reprodukuje další oheň, jiný stupeň ohně, oheň eruptivní, skoro atomický. Siegfried musí projít tímto ohněm, tou hlubinou, a vyjde na povrch. Mezitím se deska znova sklopí a najednou na ní leží ženská. Krásná holka, sama na celé té ploše. A on jde k ní. To pokládám za zázrak, protože to je naprosto rozfázovaná věc, kterou podle mě nemůže žádná jiná scénografie takhle sumárně vyjádřit. Představ si to v tom klasickém způsobu. Obraz se otvírá, vidíme skálu, na které leží Brünhilda, a Siegfried k ní jde a projde nějakým kvazi-ohněm. Dovedeme si představit, jak by to asi vypadalo. Nějaká přehrada, kterou projde. To je podle mého názoru epická záležitost, která je na první pohled dešifrovatelná a naprosto jasná – já jdu, tam je Brünhilda, jdu k ní, musím se k ní dostat. Mezitím jsou tady desítky, dokonce stovky taktů, které tohle musí vyložit. Podle nás je to možno dělat jedině naprosto jasnou kinetikou.

JB: Můžeš mi uvést ještě jiné příklady, jak s tou deskou pracujete? Abych si ozřejmil ten scénografický princip.

JS: Dneska už například víme, jak se musí v *Siegfriedovi* zjevit Erda. Erda bude čep, který zdvihá desku. Já už tady mám skici, jak bude Erda zapletená vlasy do té mašinerie jako Sfinga. Bude stát jako Matka, která drží Zemi. Hlava toho čepu se rozzáří jako štempl zlata. Najednou to dostává všechno úplně jiný smysl. To je chyba, které jsme se dopustili.

JB: V čem?

JS: Ve zjevení Erdy ve *Zlatě Rýna*. To jsou věci, které bohužel vyvstávají později, protože žádné divadlo ti nedá šanci, abys čtyři opery promyslel najednou, protože to je příliš



.18

Bludný Holanďan, Národní (Smetanovo) divadlo v Praze, 1959

veliké dílo. Teprve v průběhu práce se ti objevují nové věci. A zajímavé je, že stále víc a víc přicházíme na to, že ta scénografie je prostě skvělá, že v ní je všechno. Jsme blbí, že jsme ji správně nevykládali. Rozumíš? Některé symboly jsou úplně nasnadě, ale my jsme je pominuli. My ty chyby opravíme, jestli nám divadlo k tomu dá šanci, až budeme dělat kompletní *Ring*. A když ne, tak jsme si řekli, že si to zařízení půjčíme a zinscenujeme to pak někde jinde.

JB: A co drak v *Siegfriedovi* – tam se ta deska také nějak uplatní?

JS: Kdybychom to vzali jako komiks, jak jsme původně mysleli, tak bychom měli udělat draka jako v komiksech. Jenomže my dneska vidíme draka úplně jinak. To je všechno zlo světa, válka, to, čemu usekáváš hlavy, ale nikdy je neusekneš. Představ si tank. Tank, který má věž, Alberich z něj nahoře vyleze, jako kdyby jel na tanku. Pod šupinami, jako pod štíty, jsou schovaní lidé, stovky nohou, které ho nesou. Je to obrovská válečná mašina. Má oči, ale jsou to oči, ze kterých svítí reflektory a hledají ho. Hledají Siegfrieda, svítí na něj a sledují ho. Ta věž se otáčí, jako kdyby to byla věž tanku, je to hrůza. A pod ní jsou přikrytí vojáci. A inspirace je úplně jasná, Jarko. Ta inspirace má naprostou logiku ze starých římských válečných strojů, vidíš to? Podle mě je to skvělé, protože to jde dějinami. Pořád je to stejné.

JB: Ta plocha bude rovná?

JS: Ne, ta se prohýbá a tanečníci ji zdvihají, takže to žije a je vidět, že to je živá hmota. A věž se otáčí, má kanóny, které svítí.

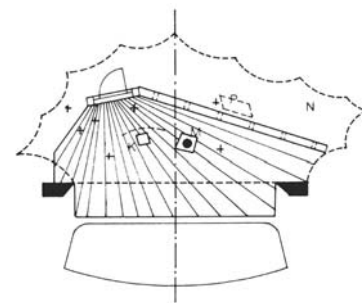
JB: Jak dlouho tato scéna trvá?

JS: Dost dlouho, aby se to vyhrálo. Zajímavé ovšem je, že Wagner obvykle na scény, které nejsou problematické, dává obrovského času, a na scény, jako je třeba zjevení Hada u Albericha ve *Zlatě Rýna*, dá 45 vteřin. Jestli ho k tomu nutilo, že ty triky se tenkrát v divadle dělaly špatně, nebo že pro ně prostě nenašel způsob? Podle mě to udělá klidně deset minut a přitom to nebude nuda, bude to výtvarně krásné, sochařsky krásná záležitost. Jak vidíš, tak teď študuju starou zbroj a hledám šupiny. To všechno má svoji historii a přitom jsou to šupiny hada. Víš, v tom je ten vtíp, že...

JB: ...to funguje různě.

JS: Ano, pohybuje se to na všechny strany, jako drátěná košile. Nebo víš co by to taky mohlo být? Celta, jakou se v poslední světové válce přikrývala děla. Takové ty pomalované plachty, které tvoří mimikry. Ta kamufláž. To by bylo krásné, že by to byla

Drak v *Siegfriedovi*



.19

Bludný Holanďan, Národní
(Smetanovo) divadlo v Praze, 1959

dnešní celta, pod kterou by se pohyboval balet. S věží tanku by to mělo obrovskou metaforiku. Ovšem to se ještě bude hledat. Teď jsem ti jenom chtěl ukázat prakticky, jak se na to jde, jak se musí věci rozkrývat, protože zrovna teď jsem v tvůrčím procesu. Člověk k tomu nemůže přistupovat se šablonou a konvenčním způsobem. Musí se analyzovat, co je drak v této scéně, co je drak v této opeře. Co pro nás představuje a jak ho zpodobit. A další věc je, jak ho zpodobit divadelně, divadelní řečí. Můžeme udělat draka jako ohromnou scénografickou féerii, ale my jdeme stále k tomu nejprostšímu a nejjednoduššímu systému. Je to balet lidí, kteří tam přijdou a můžou snadno odejít. Nedělá to potíže. Můžou se kumulovat, můžou se roztáhnout. Ten drak může měnit svoji velikost, může se rozprostřít přes celou scénu a může se k sobě zmáčknot. Je to živá hmota.

Prvky přírody ve službě divadla



Die Frau ohne Schatten, Royal Opera House (Covent Garden) London, 1967

Navíc tato velice inteligentní deska, která je zase z jiného světa, má v sobě stejně kus přírody. To je na tom to pěkné, víš? Polarizace a struktury, to není u ryb v moři nic zvláštního, protože když ryba, která se musí chránit před dravcem, pluje, tak se přímo stříbrí. Ve vodě není moc světla, je to difuzní světlo, které tam proniká ze záření slunce, a ryba jej sbírá. Ale jakmile přijde dravec, tak ryba proti němu otočí šupiny rastrem, aby mu zmizela v šedi nebo zeleni vody. To jsou věci, které existují v přírodě a které jsou velice inteligentně využívány. Dokonce v podmoří existuje luminiscence a některé ryby straší svého nepřítele tak, že na nich najednou zasvítí zvláštní ornament, kterého se lovec lekne a uhne. Je to obrana. Myslím si, že právě v opeře, jako je *Ring*, je potřeba tyto věci přinést, ale s určitým zcizením – dát je do služeb divadla, i když je divák nebude s to dešifrovat a dávat do souvislostí a vztahů. To potom musí udělat divadelní kritik a teoretik, který je hledá, protože každé velké umělecké dílo má v sobě tyto zákonitosti.

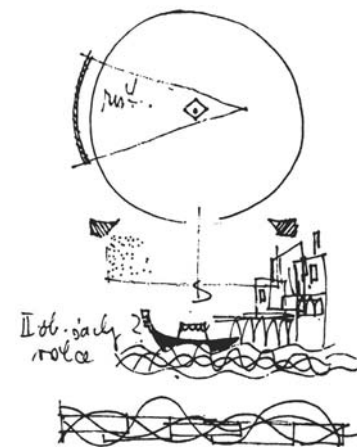
JB: Má je mít.

JS: Má je mít. Ať už uvědoměle, nebo neuvědoměle, to je druhá věc. To je fuk. Někdo je geniální a nevíš vůbec proč. Někdo musí pracovat tímto způsobem. Divadlo je ovšem asi typ umění, zrovna jako například architektura, kde je potřeba nejenom „umělecký čuch“, ale i racio, rozum, prostě intelekt. Protože je tam matematika, fyzika a věci, které nelze dělat jenom „čuchem“. Kdybys měl jenom „čuch“, tak bys asi nemohl udělat desku, která je na jednom prstu a pohybuje se na všechny strany. To musíš prosadit, musíš lidem dokázat, že je to možné, musíš je o tom přesvědčit. Tam hrají roli ještě jiné věci.

Inscenování vícedílné opery

JB: A vy jste na to tedy šli takto schválně? Je podle tebe lepší prvně vyřešit, řekněme, první dva díly a říct si, že s tím třetím a čtvrtým uvidíme až podle toho, jak půjdou ty první dva?

JS: Ne, já si myslím, že to je zákonitě tím, že jak na tom pracujeme, tak se vlastně učíme abecedu té věci. A že vždycky budeme nešťastní, při *Soumraku bohů* budeme ještě nešťastnější, protože asi odkryjeme další problémy, nebo nám dojde dech. Obě alternativy jsou možné. Ale zatím se nám zdá, že *Siegfriedem* se dostáváme do takové čistoty, protože *Siegfried* je svým způsobem nejmíň atraktivní, toho je velice obtížné dovést k nějakému výsledku. Nejlepší z těch věcí je *Zlato Rýna* a nejmíc hraná je *Valkýra* pro svůj romantický přídech. Už od začátku jsme cítili, že smysl a hloubku inscenační myšlenky bude moct divák posoudit, až uvidí všechny čtyři kusy za sebou. Například když jsme dělali *Zlato Rýna* s tím čistým frontálním pohledem na desku a jednoduchými pohyby, tak jsme se prvně báli, co na tu až antickou strohost řekne divák. Že to nebude moci konkurovat *Valkýře*, kde už to přijde do dramatických poloh. Nakonec se ale ukázalo, že *Zlato Rýna* bylo tak ucelené a působivé, že *Valkýra* ho nejen vůbec neohrozila, ale že by naopak potřebovala některé věci dotáhnout důsledněji. Nemuseli jsme jít tak daleko s mašinérií, ani s tím stromem. Zůstali jsem tam dlužní, protože jsme prostě nevěřili na možnosti desky a neodkryli je důsledněji.



.22

Kouzelná flétna, Bayerische Staatsoper München, 1970

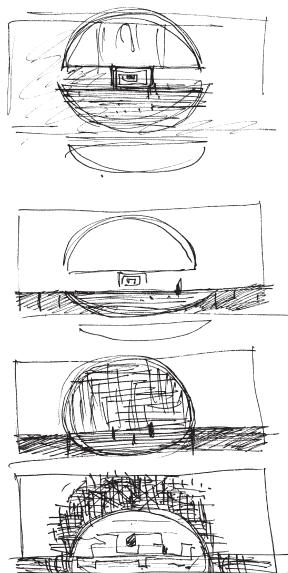
JB: Ve které fázi tedy do toho přišly ty inovační nápady? Projekční plocha, tank a tak dále.

JS: Uvědomuju si, že jsme prvně měli takové dost blbě představy. Představovali jsme si, že ta deska bude pokaždé z jiného materiálu, který bude zásadní. Ve *Zlatě Rýna* že to budou prkna, ve *Valkýře* kámen, v *Siegfriedovi* jsme nevěděli, co to bude, ale v *Soumraku* jsme si říkali, že to bude zlato. Pořád jsme hledali symboly. A dnes to vnímáme trošičku jinak. Tím, že jdeme víc do té věci, tak se nám objevují úplně jiné problémy, protože vidíme, že smyslem není použít desku jako symbol, ale dostat ji do akce, to znamená ten děj s ní zahrát. Musí být funkční. To je důležitější než čistý materiál desky.

JB: Tedy zůstává to, že je to deska, plocha, že je to jeviště. To je ohromně zajímavé, takový skoro estetický problém: do jaké míry můžete mísit různé přístupy nebo materiály? Víím, žeš přemýšlel o tom, jestli je možné míchat některé až primitivní postupy třeba s použitím laseru.

JS: To mě zajímalo, ano. To je úplně estetická otázka. A jistě zásadní otázka. Může se to, nebo ne? Podle mě jsme si na to odpověděli ve chvíli, kdy jsme řešili draka. Může-

Mísení inscenačních stylů



.23

Prsten Nibelungův,
Théâtre antique Orange, 1988

me dělat draka jako staré divadlo se schovanými lidmi pod prostěradlem a současně promítat laserové paprsky? Odpověď zněla – ano. Ano, jestliže budeme hrát divadlo světa. Ve chvíli, kdy jsme si zrodili scénu, jsme si pro sebe vytvořili právo hrát divadlo od antiky až třeba po čínské divadlo. Protože my tady hrajeme divadlo úplně jiné. Ve čtyřech dílech tu hrajeme komedii světa. Ten svět je bohatý, má spoustu problémů. Musí se vyjádřit mnoho věcí, tak proč k nim nepřispět všemi divadelními prostředky. Samozřejmě že budou mít nakonec jeden rukopis, dělá je jeden výtvarník, jeden režisér. Ale proč nebýt poučen celou historií divadla a proč nepoužít to, co tematiku vyjádří stoprocentně?

JB: Ty a režisér tedy musíte věřit sami v sebe, že dokážete pro každý moment či obraz vystihnout ten nejlepší způsob, jak jej vyjádřit, a že to bude mít souvislost se zbytkem.

JS: To musíme věřit. Nevím, jestli sis všiml třeba ve *Zlatě Rýna*, v posledním obraze na výšinách hor jsi měl přece v jednom okamžiku dojem, že chvílemi se hraje commedia dell'arte a chvílemi je to antické divadlo. Tohle se mi u Friedricha nesmírně líbilo. A vš proč? Protože to nebylo doslova, ale byly to asociace. Nerušilo mě to, naopak mi to dávalo nesmírný pocit pravdy, která jde časem. Která probíhá a bleskne se v každé epoše.

JB: Míchání stylů a asociací je v tomhle případě obhajitelné, protože je tam pořád něco, co má věrnost: hudba nebo základní pojetí. To může být různé, jak říkáš, antika, čínské divadlo, New York, „space station“, ale nějak to všechno jde dohromady.

JS: Ano, je to taková větší pravda a sumární problém, který v sobě obsahuje všechno. A je jedno, co teď bleskne, jestliže to bleskne v pravý okamžik. Wotan nemusí být rytíř. Může být člověk, s celou tou problematikou, který prochází dějem. Já v tom prostě vidím Dantovu *Komedii*. Ve Wagnerovi je příliš velká pravda, než abys ty asociace neměl, než aby ses jich zbavil. Je to jako u Shakespeara, jako u každého velikého díla. Je to nadčasové, řeší to nejfundamentálnější problematiku lidství, světa, života. A zajímavé je, že to je úplně prosté, ta problematika je hrozně jednoduchá. A přitom je v tom obsažena celá tragédie lidství.

JB: K tomu mě napadají dvě věci. Na jedné straně by člověk mohl říct – to je všechno zajímavé, ale je rozdíl mezi tím, co popisuješ, a potom výsledkem. Druhá otázka je, jak to podporuje hudbu?

JS: Podle mě to jde velice přesně s muzikou, protože tu inscenaci dělá režisér s vnitřním rytmem. Vnitřní rytmus, tak jsme tomu říkali s Radokem. Takový, který je třeba arytmičtější k vnějšímu rytmu, ale musí tam být něco, co to povýší na jinou skutečnost. To

O „vnitřním rytmu“
a divadle jako týmové souhře

dokáže divadlo, že když dám určitým způsobem herci, který hraje krále, místo koruny na hlavu hrnec, tak mně divák uvěří, že jsem korunoval krále. Je tam něco, Jarko, co přetavuje i moderní a nemoderní prostředky do úplně jiných skutečností, které mají jiný vnitřní rytmus.

Třeba scéna odchodu Wotana a spol. na Valhallu. Akce na schodišti se stane něčím úplně jiným. V hudbě to zazní plnou silou. Je to jeden krok dopředu, dva kroky zpět, jeden krok dopředu, dva kroky zpět. Takto traktovaný rytmus, i když třeba moderní, je spojený s Wagnerovou muzikou. Nejde proti věci, ale přesně ji vyjadřuje. To je něco, co umí velcí režiséři, Peter Brook nebo Radok. Já to neumím definovat, to po mně nemůžeš chtít. Nevím, proč to je, ale naprosto cítím, že to stačí malinko jinak a je zle. Víím, že je to strašně nebezpečné, protože když to nebude všechno klapat dohromady, herec to nepochopí, nebo to v tu chvíli zkazí, tak už to nebude ono.

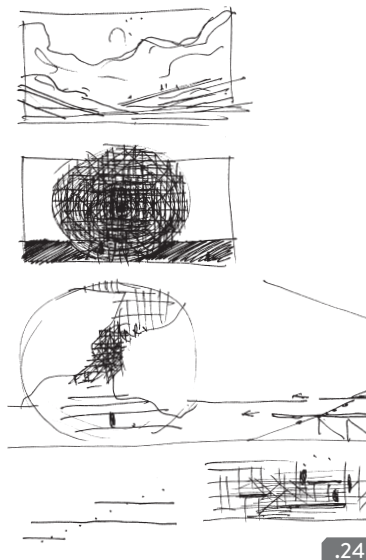
Ale to je právě to, v čem se nemůžeme s diletanty dohodnout. Lidé, kteří divadlo řídí, často nepochopí strašlivé nebezpečí, které nastává při každé práci, že se to neudělá přesně a není to „to“. To se stává i v Národním divadle. Ale protože divadelní představení uskutečňuje příliš mnoho lidí a záleží na přesnosti souhry mnoha skutečností a akcí, může tento malér nastat. Na druhé straně je zase ten obrovský divadelní zázrak, že jestliže to klapne, tak absolutně jednoduchá myšlenka může vyrůst v svět. A to je na tom dobrodružné a krásné.

V tom je zakletý pes a odpověď na tvoji otázku, jak to všechno skloubit. Ukázalo se to třeba u *Zlata Rýna*, že když v první scéně na břehu Rýna převzalo zrcadlo kmit vody, tak se odhmotnilo a dostalo úplně jiný smysl. Najednou to bylo něco jiného, jiná skutečnost. A to je asi to veliké tajemství. Já tomu věřím celý život, jinak bych to snad ani nemohl dělat. Někdy jsou okamžiky, které jsou daleko intenzivnější a silnější než situace, které jsou řešeny spolehlivým, vyzkoušeným způsobem. A kdy jsou ty veliké okamžiky? Když to má myšlenku, když máš co říct a když věříš, že to, co říkáš, je to důležité a že to je pravda. Pak snad do toho přeneses něco, co je ta jiskra.

JB: Ano, to tam musí být, to je pravda.

JS: To tam musí být. A u herce nejvíc, ten prostě musí věřit, že je Hamlet, když ho hraje, musí se do něj převtělit. Já nezapomenu na *Kupce benátského* s Olivierem.²³ To byl Shylock! A teď mi to definuj, člověče. On tady hraje elegantního Žida, který už má jiné styky, jiné možnosti s prostředky v rukách, ale který může být stejně nešťastný, když

23 Inscenace Národního divadla v Londýně, kterou režíroval Jonathan Miller, vznikla v roce 1970. O tři roky později na jejím základě vznikl televizní film v režii Johna Sichela.



Prsten Nibelungův,
Théâtre antique Orange, 1988

O tom, co je v divadle věčné

mu dcera vezme peníze a uteče s „boyfriendem“. To je prostě lidský problém a utrpení, které tam zůstane. A jak to, že tomu věřím, i když je to hra několik set let stará? Protože je tam obsah a to, co je lidské. Je přece nedůležité, jaký mám v tu chvíli kostým. Podstatné je, že jsem inscenací vyhmátl něco věčného, co se pořád opakuje a skoro nikdy se nemění. Na co lidi nemají vliv, prostě proto, že je to v nich. Dva tisíce let není žádná doba, aby se to mohlo změnit. Myslím, že je to taky otázka času, že tak zvaná historická doba lidstva, to je strašně krátký časový úsek, než aby tyto věci mohly ztratit principiální význam. Ale to už kecám.

O hudbě jako emoci

JB: Ve Wagnerovi je ovšem ta hudba. A to je...

JS: U muziky jsou skryté emoce a rytmy, které jsou strašlivě subjektivní, které ale jako režisér můžu v divákovi usměrnit. Protože když si Wagnera pustím jako Josef Svoboda, budu si tady sedět, poslouchat ho a nebudu u toho vidět obraz, tak budu mít svoje představy a můžu zabrouzdat úplně jinam. Jakmile mi tam ale přijde vizuální stránka režiséra a výklad, tak už mě určitým způsobem vede. Ale přesto je v muzice snad nejinenzivněji obsaženo něco, co nemusí být řečeno naplno, ale co člověk prostě cítí, co na člověka působí, aniž si to uvědomuje. Jde ti to do nervů a muzika, ta božská muzika ti proniká do celého systému. To jsou rytmy, které v tobě rozezvučí smysly. Někomu víc, někomu míň, ale vedou tě a dovolují chápat věci – a nejenom chápat, ale taky cítit –, které jsi třeba ani nevěděl. To je ohromné. Najdeš to u Beethovena a u všech velikých mistrů. Muzika je obrovská emoce, to je u opery ohromné plus. Na druhé straně je tam často mínusem text. Wagner nemá s textem takové problémy, protože má dlouhé časy, u něj se hodně dlouho mluví. Zatímco běžná opera, obvykle s anekdotickým libretem, nemá šanci literárně přesně formulovat a říct něco pěkně. Kolikrát jsou ty příběhy až debilní, že? Ale povýší je ta nesmírná muzika.



Kouzelná flétna, Bayerische Staatsoper München, 1970

Tradiční vs. současná interpretace Wagnera

JB: Taky jsi říkal, že *Siegfried* je skoro jako komiks. Má to vůbec něco společného s Wagnerem, nebo to jde úplně proti? A jak daleko může člověk jít?

JS: To nevím. Tohle jsou věci, které vznikají přímo na scéně, když se začne zkoušet. Já jsem tentokrát byl vlastně celý měsíc v Londýně, viděl jsem zkoušky a seděl jsem při aranžmá, protože mě zajímalo, jak tyto věci vznikají, jak najednou situace vykvete úplně jinak, a režisér, jestliže je citlivý, to otočí a rafne věc, která mu tam vznikla, aniž ji původně musel zamýšlet. A co se toho pojetí jako komiksu týče, vždyť ono je to legrační, *Siegfried* přijde nahoru, napije se a slyší ptáky mluvit a ti mu prozradí, jak to je.

JB: No, může to být směšné.

JS: Ale teď je otázka, do jaké míry. Je to pohádka, ale zároveň největší báseň, která nejednoduššími prostředky vyjadřuje největší myšlenky. Můj život může být tak složitý a může projít takovými proměnami, že ten nápoj, porozumění řeči ptáků a zapomnění, pro mě může být obraz života. Máš ale pravdu, že se tam musí hledat i ten komický element, protože Siegfried je nakonec takový ten hrdina s nafouknutými svaly.

JB: Tohle je jenom tvoje interpretace, nebo naše současná, nebo už i pro Wagnera byl Siegfried trochu karikatura?

JS: Já ti nevím. To ještě musíme promyslet. Možná trpíme nánosem inscenací, zejména těch meziválečných a potom ve světové válce, kdy si to převzali fašisti a udělali z toho pan-germánský epos. Siegfried byl pro ně vlastně blondatý, rasově dokonalý superman. Jestli mě to nenutí k reakci dělat si z toho prostě srandu. Čert ví. Ale i kdyby to byla pravda, tak něco na tom je, a proč bych nemohl? Prostě to je v luftě, něco tady bylo a musím na to reagovat, musím něco pohrbit. To je taky život, to je taky skutečnost. Rozumíš? Tady jsme to možná odkryli.

JB: Je to jeden způsob, možná že to trefí něco nového, co tam vždycky bylo, ale nikdo to v tom neviděl.

JS: Dneska mi dáváš otázky, které souvisí s filozofií divadla, a já ti na ně odpovídám pozitivně, aniž si dělám nárok na výklad divadelního teoretika. Já ti to prostě říkám jako člověk, který to dělá. To si potom musíš rozebrat.

V PRAZE, 17.–19. září 1975

Svoboda nahrává odpověď na Burianovy dotazy ohledně průběhu příprav *Prstenu Nibelungova*.

JS: Jarko, dnes je 17. září, právě jsem se vrátil z Londýna z generální zkoušky na *Siegfrieda*. A protože v sobotu letím zpátky do Londýna na zkoušku *Valkýry*, chci ti dneska namluvit pásek a odpovědět na některé otázky, abych mohl potom v Londýně pásek odeslat. Bude to tak nejjednodušší.

Nejdřív k *Siegfriedovi*. Ten podle mě dopadl velice dobře a myslím, že je zatím z těch tří věcí nejpromyšlenější. Projekce ohně na podlahu se podařila stoprocentně, i když jsem nepoužil strukturu, o které jsem ti vypravoval, ale jenom tzv. tažený plech.



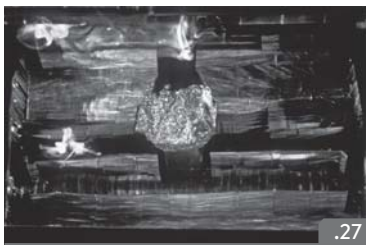
Zlato Rýna, Royal Opera House (Covent Garden) London, 1974

SV-40x

O *Prstenu Nibelungově* v Londýně: *Siegfried*

Budu ti muset kousek toho plechu poslat, aby sis to dovedl představit, protože to je něco speciálního a podle mě je to jedna z nejdokonalejších projekčních ploch, která má směrovou charakteristiku, a dokonce, jak se ukazuje, se výborně hodí i pro kontra lampy. Jestliže nechci, aby světlo, které dopadá z kontra lamp na jevištní podlahu, oslňovalo diváka, tak použiju tuto plechovou síť, která je z jedné strany černá a z druhé stříbrná a má i schopnost zachytit světlo. Dnes jsem rád, že jsme nepoužili můj původní nápad s lamelami, s těmi „U“ profily z lehkého kovu, ale že jsme použili tuto síť, protože splňuje účel stoprocentně, je levnější a hlavně jsem objevil plochu, kterou můžu používat i pro jiné věci.

Projekční plochy



Zlato Rýna, Royal Opera House
(Covent Garden) London, 1974

A teď jsme právě u tvých dotazů. Problém projekčních ploch se neustále vyvíjí. Pro výtvarníka je důležité vědět, jak s tím pracovat a jak správně volit jednotlivé aparáty. Recept je dneska prakticky jednoduchý. Ideální by bylo, kdybychom mohli používat jenom zdroje s jodovými lampami, ať už halogenními nebo HMI lampami. Potřebujeme docílit toho, aby byla barevná teplota světla na jevišti jednotná a abychom barvu reprodukovali bez zkreslení. Toto byl problém televizní a filmové práce, což je umění mladé a silně technicky založené, takže tam se za tím tvrdě šlo, a dneska se dá říct, že televizní ateliéry jsou tímto světelným zařízením vybaveny, zatímco divadla jsou vybavena světelným zařízením smíšeným. Já sám usiluju, aby v Praze ve všech divadlech bylo jednotné světlo.

[...]

Oheň v *Siegfriedovi*

Druhé velké tajemství jsou projekční plátna. To se bude ještě hodně měnit. Tam hraje roli samozřejmě nejenom barva, tedy odrazivost plátna, ale i směrovost odražení světla. O tom jsme už spolu mluvili mnohokrát. S tím se dají dělat opravdu kouzla, například deska v *Siegfriedovi*, to je zázrak. Z jedné strany je bílá a může žhnout jako vysoká pec, otočí se o 90 stupňů a je úplně černá. A vůbec nedělá parazitní světlo na jevišti. To je skutečně ohromné. Jenomže takhle po magnetofonovém pásku ti to nemůžu sdělit a budu ti ty materiály muset poslat. Možná budeme muset využít taky mé návštěvy v New Yorku teď koncem října, že bychom se sešli a já bych ti to přesně vysvětlil. Budu ti k tomu muset dát i kresbičky, protože bez toho to nepůjde.

[...]

V ALBANY, USA, 22. října 1976

Poté, co zhlédnul v Covent Garden celou tetralogii *Prstenu Nibelungova*, Burian doma nahrává svoje postřehy a dotazy.

 SV-62x

JB: Ahoj, Svobe. Dnes je pátek, 22. října. Před dvěma týdny jsem viděl celý *Ring* a mám různé poznámky a dotazy. Velice děkuji, že jsi mi zařídil lístky.

Zdalo se mi, že všechno šlo dost dobře. Chtěl bych se jenom zeptat na věci, u kterých jsem měl pocit, že to možná neklape tak, jak by mělo. Budu rád, když budeš mít čas a nahraješ na pásek, jak šly zkoušky *Soumraku bohů*. Zajímalo by mě, do jaké míry to pobíhalo podle tvého plánu a co se muselo změnit. Bylo to před měsícem, tak to snad máš ještě v hlavě trochu čerstvé.

Ve *Zlatě Rýna* i v *Soumraku bohů*, když tam měla být řeka Rýn, tak se mi zdálo, že jde kouř do zrcadel. Tomu jsem dost dobře nerozuměl. Ten kouř v zrcadlech měl vypadat jako voda? Nebo proč kouř, když tam má být řeka?

Kouř v zrcadlech v řece Rýn

Věc, která mě dráždila, byly mraky, které běžely na horizontu zleva doprava nebo zprava doleva. Tohle se mi zdálo mechanicky dráždivé, nějak to nesesedlo se zbytkem scénografie. Je to mechanické a je tam toho až moc. Člověk má pořád pocit, že se mu z toho trochu točí hlava. Cítil jsem se báječně, když se to konečně tu a tam zastavilo. Na ty mraky bych opravdu chtěl znát tvůj názor.

Mraky

Za třetí bych se chtěl zeptat, jestli lasery, které jste použili, byly stejné jako při premiéře v roce 1974? Nezměnily se trochu?

Lasery

K tomu se váže další dotaz. Když jste ty lasery v Německu vytvářeli, používali jste k tomu partituru, aby určitý efekt přišel na určitý hudební motiv? Do jaké míry byly lasery spjaté s přesnou částí té které opery?

Ve *Valkýře*, když se valkýry objeví, tak tam je skvostná dramatická hudba. Vidíme v zrcadle valkýry, jak jdou pod jevištěm, tam, kde je ten sklep, a mně se zdálo, že to nevypadalo moc dobře. Člověk nevěděl, co se tam děje. Seděl jsem v parteru, takže myslím, že jsem měl dost dobré místo, ale ani pro tuhle část hlediště to nefungovalo. V zrcadlech nebylo skoro nic vidět, možná kouř, ale mně se zdálo, že se tam dole něco dělo, vidět? Co to bylo? Proč to nefungovalo lépe?

Zrcadlo ve Valkýře

Oheň a žhnoucí deska

Na konci *Valkýry*, když Wotan kolem Brünhildy rozžehne oheň, tak to bylo dost slabé, člověk nějak neměl pocit, že je to dramatický oheň bohů.

A na konci *Siegfrieda*, ve třetím dějství, když jde Siegfried k Brünhildě, jsi mi říkal, že budeš promítat na desku, kde je kov, který chytá paprsky světla, protože to má být jako žhavé. Z mého místa to nebylo tak silné, jak jsem očekával. Myslel jsem, že to bude opravdu něco jako pec, oheň nebo peklo. Ale bylo to slabé, jako kdyby člověk pil whisky ředěnou vodou.

Zvětšující čočka v *Soumraku bohů*

Panely se zvětšovacími čočkami v *Soumraku bohů* byly podle mě ohromně zajímavé, ten zvětšující efekt byl báječný. Měl jsem ovšem pocit, že se to mohlo použít trochu chytřeji, nebylo to úplně dramatické. Bylo to tak trochu jako náhoda, tu a tam za tím někdo stál. Ovšem bylo to působivé. Bylo to efektní, ale mohlo to být důmyslnější.

Ty druhé panely, větší část těch panelů, byly z plastiku, to nebylo sklo, vid? A měly menší čočky, menší světla. Byl k tomu nějaký důvod? Bylo to metaforické? Nebo co bylo z pohledu výtvarníka hlavní myšlenkou různé velikosti čoček v panelech?

Stoupající kouř

Výtečný efekt v *Soumraku bohů* byl, když se Siegfried objevil jako Gunther. Vypadalo to, jako když na jeviště přijde z pravé strany – z pohledu diváka – do středu kouř, a potom se zdálo, že se táhne nahoru, jako kdyby tam bylo nějaké vakuum, nějaký vítr. Byla to kombinace kouře, světla a stínu, báječný obraz. Dramatický, vizuální. Zajímalo by mě přesně, jak se to dělalo, nebo co se tam dělo?

Hořící Valhalla

Dále konec *Soumraku bohů*, Valhalla hoří. To bylo trochu slabší. Jak se to přesně dělalo? Prý byla Valhalla i oheň promítaná? Mimochodem efekt ohně, když Brünhilda hodí paprsek do místa, kde leží Siegfried, se mně zdál úplně senzační.

V PRAZE, 1976

SV-05x 

Svoboda odpovídá.

JS: Jestli dovolíš, tak bych šel rovnou k věci, protože nemám moc času. Chtěl bych tento pásek namluvit ještě těsně před svým odletem do Hamburku, abych ho odtamtud mohl odeslat. Tvůj pásek přišel do Prahy v pořádku, jenom trošku pozdě. Chtěl bych ti říct, že otázky, které jsi mi položil, vůbec nejsou hloupé, naopak jsou velice přesné a většina věcí, o kterých mluvíš, mě trápila už při zkouškách. Zachovám pořadí otázek tak, jak je kladeš.

Nejdřív k první otázce, co znamenal kouř v zrcadlech v první scéně. Tak předně kouř ve *Zlatě Rýna* být neměl, a když jsem byl na dekoračních zkouškách, tak používán nebyl. Nebyl používán ani při první premiéře, ani při druhém roce. Já jsem obyčejně po hlavní zkoušce odjel na čas do Prahy, takže tam Götz pravděpodobně ten kouř vložil. Původně byl ve *Zlatě Rýna* jenom zrcadlový efekt, kdy v zrcadlech měly být vidět dcery Rýna. Konečně vždyť jsi tu první premiéru viděl.

A ta voda byla myšlená jako reflex, jako jemná vibrace světla. V tomto roce jsme měli naplánováno, že Rýn upravíme vzhledem k ostatním operám a hlavně vzhledem k *Soumraku bohů*, kde se znova opakuje. Ve *Zlatě Rýna* by měl být Rýn velice čistá, krásná řeka, ještě naprosto panenská, jako studánka. Zatímco v *Soumraku bohů* už to má být řeka, ve které plave spousta „draků“ – odpadů. Je to řeka našeho světa, naší civilizace. Přemýšleli jsme, jak to udělat, a nakonec jsme přišli na to, že v *Soumraku bohů* fólii zmačkáme, čili že tam nebude jasný odraz, ale virbl lesků, a že pod fólií budou podloženy vzduchové polštáře, takže když po nich budou herci chodit, tak se budou do té vody bořit, a tím ta fólie vlastně bude hrát. Při zkouškách se na poslední chvíli ukázalo, že by to neměla být fólie stříbrná, ale černá. Černá lesklá fólie jako černý lesklý automobil. To by bylo bývalo dokonalé, protože by to byla stylizace řeky čisté ve *Zlatě Rýna* a řeky špinavé v *Soumraku bohů*. Bohužel Covent Garden není tak pružné divadlo, aby v posledním týdnu dokázalo takovou fólii opatřit, ačkoliv to nebyla otázka peněz. Už se nám to nepodařilo a Götz pořád hledal způsob, jak tuto znečištěnou řeku udělat. A nakonec to dělal pomocí kouře. On vůbec miluje tyto starodivadelní efekty. Já je teda nenávídím. Já to nesnáším, protože rád pracuju s metaforou, a když už použiju kouř, tak to musí jít trochu „na mantinel“ a nesmí to být naturalistickým způsobem.

[...]

Samozřejmě jsme se dohodli, že po dvou letech, to znamená v roce 1978 při znovuvedení *Prstenu*, bude tato věc upravena a voda *Soumraku bohů* bude černá a voda ve *Zlatě Rýna* bude stříbrná, zrcadla budou opět vyměněná. Ono taky záleží na tom, jak se nařídí světla a zrcadla. Bohužel v tomto divadle se o přesnosti moc mluvit nedá. Jsou opravdu velkorysí, když se něco dělá – základní konstrukci třeba udělali obrovsky velkoryse. To jim sedí daleko víc než detail, smysl pro rytmus, smysl pro světlo a tak dále. Ale to ti vysvětlím na dalších bodech.

Přešel bych k bodu druhému, a to jsou mraky. Ty stále plující mraky, notabene mraky naturalistické, naprosto ne básnické, které nepasují k té nádherné ploše, která skutečně může dělat pohybové zázraky. To je zase problém Götze. Götz Friedrich je prakticky expresionista a dost silný naturalista. Když se připravuje inscenace, tak má daleko větší fantazii a dovede ji líp využívat, než když se potom dostane do zkoušek. Tam obyčejně

Kouř v zrcadlech v řece Rýn



Zlato Rýna, Royal Opera House (Covent Garden) London, 1974



Valkýra, Royal Opera House (Covent Garden) London, 1974

Mraky

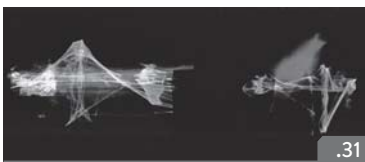
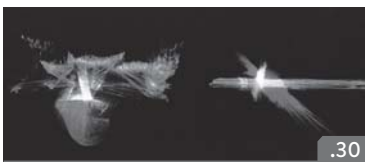
podléhá některým starým návykům. A protože strašně rád svítí a nedovede si světlo představit jinak, než jak ho dělal u Felsensteina,²⁴ tak se mu stává tohle. Myslí si, že na scéně nemůže být klid. Ačkoli dovede udělat naprosto klidnou scénu po herecké stránce, tak u scénografie mu to prostě nejde. V této věci jsme měli strašné konflikty. Začali jsme svítit *Soumrak bohů* a bylo to velice krásné. Podařilo se mi ho přesvědčit, že to nemají být mraky, ale jasné, čisté plochy. Že to má být naprosto drzé a bez iluze, skoro takové brechtovské divadlo, které by ke scéně pasovalo mnohem víc než iluzivnost. On to ale potom zase znova všechno předělal a vrátil se k původní verzi plně efektů. Mě to strašně štvalo, protože tohle není můj styl a já bych to takhle nikdy nesvítit. Ale shodnout jsme se nemohli a dostávali jsme se do konfliktů. Dokonce jsme spolu chvílemi nemluvili, ale nemělo smysl to hnát do krajnosti.

[...]

Lasery

Co se laserových paprsků týče, ty byly natočeny jako filmy v Erlangenu.²⁵ My jsme se na tom vystřídali, protože Götz neměl čas, tak jednu půlku jsem točil v Erlangenu já a jednu půlku točil Götz s tím, že se točilo přesně podle klavírního výtahu, to znamená podle partitury. Samozřejmě pomocí magnetofonového pásku. Pustila se hudba jako background a k ní se přímo na obrazovce mixovaly pomocí laserového projektoru lasery, které se potom filmovaly.

Ovšem i zde tento rok Götz některé věci změnil, ale ne podstatně, myslím, že těch laserů bylo míň, že je někde škrtl. Ale pokud se týká *Soumraku bohů*, tak byly letos lasery natočeny znova, protože tam byly některé pasáže, které jsme prostě neměli. A ty samozřejmě zase byly natočeny přesně na muziku, protože to ani jinak nešlo, to má svoji tematiku. Zejména u *Zlata Rýna* celé zrození světa začíná od červeného bodu až k zrození prostoru.



Zlato Rýna, Royal Opera House (Covent Garden) London, 1974

24 Walter Felsenstein (1901–1975), jeden z nevýznamnějších operních režisérů 20. století, který od roku 1947 působil coby intendant v Komické opeře v Berlíně. Tento „Stanislavský opery“ ve svém pojetí realistického „hudebního divadla“ nově přistupoval k operní inscenaci jako k celku, kde hudební složka nemá dominantní pozici, ale spolu s ostatními složkami slouží k vyjádření dramatické myšlenky. V důsledku tohoto přístupu při vedení pěvců Felsenstein kladl důraz na jejich herecký projev, který se stal stejně významným jako interpretace pěvecká. Protagonisté měli být ve svých výkonech synchronizováni do té míry, aby se nemuseli dívat na dirigenta, ale mohli na sebe navzájem reagovat, vytvářet dialog. Jejich jevištní projev měl být uvěřitelný a motivovaný. Státem dotovaný soubor Komické opery se vyznačoval absencí pěveckých hvězd a dlouhými obdobími zkoušek. Jeho inscenace hudebního divadla jej proslavily po celé Evropě (např. *Příhody lišky Bystoušky* z roku 1956 či *Hoffmanovy povídky* z roku 1958). Režisér Götz Friedrich, se kterým Svoboda spolupracoval na londýnské inscenaci *Prstenu Nibelungova*, byl Felsensteinův žák a asistent.

25 V německém Erlangenu sídlí firma Siemens, která Svobodovi dodávala některé jevištní technologie, především scénický laser, který poprvé použil v mnichovské inscenaci Mozartovy *Kouzelné flétny* v roce 1970.

K zrcadlům ve *Valkýře*: víš, že je tam zrcadlo, které je trošku nadzdvihnuté a škvírou je vidět do propadu. Při tom představení, na kterém jsi byl, asi technika dala příliš mnoho kouře, a tím vlastně zaclonila, co se pod plochou odehrává. Tam totiž valkýry shromažďují mrtvé hrdiny a transportují je na horní stranu nakloněné plochy, což se mírně odráží v zrcadle. Fakt je, že ze všech sedadel to dobře vidět není. Z některých ano, zejména z místa, kde sedí režisér, ale tam jsi, jak vidím, neseděl. Podle mého názoru je to ale taky naprosto nepodstatný detail, který jsme si mohli odpustit, protože je nesrozumitelný. A zase ten kouř a vůbec efekty, které nejsou moc kvalitní.

Zrcadlo ve *Valkýře*

Pokud jde o oheň ve *Valkýře*, to byl spor hned první rok. Velký konflikt mezi mnou a Götzem. Já jsem připravil krásný oheň, který nebyl celkem nic nového, ale který perfektně funguje a můžeš ho vidět třeba v Disneylandech, velmi dobře ho využívají v ruském divadle. Je to oheň, který může vypadat velice naturalisticky a může být i na popředí scény, a nebo to může být oheň, který vypadá naprosto abstraktně. Já jsem pro to připravil aparaturu, která zkrachovala na tom, že v Anglii není dovoleno použít fólii, která není nehořlavá. Použili jsme fólii nehořlavou a pomocí vzduchotechniky jsme ji zdvihali, třepotali s ní, a do toho šlo z boku světlo. Ta fólie byla úplně průhledná a obyčejně chytla ze strany světlo, takže se zablesklo ve vzduchu. Divák ale vůbec nevěděl, jak to je děláno. Bohužel to zase zkrachovalo na tom, že technici špatně nastavovali reflektory, že jim nehořlavá fólie tak dobře nefungovala a že nezesílili příkon, tedy intenzitu vzduchu. Nakonec se to proti mému protestu vyhodilo, přestože podle mého názoru to šlo dát do pořádku. A tady právě nastal obrovský konflikt mezi mnou a Friedrichem, kdy jsem mu dokazoval, že jednomu naštelování reflektoru věnuje třeba tři hodiny a na zkoušku ohně nevěnoval ani půl hodiny. Já tomu prostě nerozumím. Tam byly neustálé konflikty: jakmile jsem zasáhl do věcí, tak jsem nedostal čas a byl konflikt. Už jsem si dokonce letos říkal, že s ním nebudu dělat. Tak už to šlo daleko. Viděli to všichni okolo, všichni asistenti cítili, jaké tam bylo napětí, a říkali mi – proč to tak je, co to znamená, nikdo tomu nerozuměl. Ono to vyvěrá z celého systému anglického a vlastně i amerického divadla, kde je lighting designer, který vlastně vůbec nesvítí, ale dělá to, co mu režisér nebo výtvarník řekne. Je to jenom zprostředkovatel názorů a příkazů, které plní. Takže jsme byli tři kohouti na jednom smetišti a prostě to nefungovalo. Problém s ohněm se pak táhl celým *Prstenem*. Znáš samozřejmě spoustu triků na oheň, ale Friedrich vytvářel takovou atmosféru, že jsem ztrácel chuť se tím zabývat. Na poslední chvíli jsem vytvořil novou verzi ohně pro *Soumrak bohů*, kterou bych potom chtěl použít i v *Siegfriedovi*, a sice oheň, který se ti tak líbil. To je ten intenzivní oheň vzadu, který je udělaný pomocí kovové mříže, která má ze zadu žlábků, v nichž leží

Oheň a žhnoucí deska



Siegfried, Royal Opera House
(Covent Garden) London, 1975

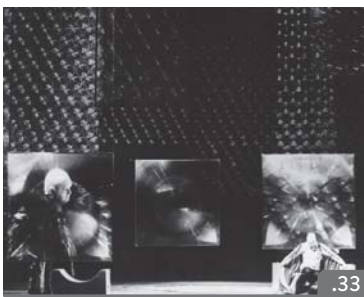
halogenní lampy svítící směrem dozadu na jeviště, a na zadním jevišti je pomačkaná zrcadlová fólie, kterou dělníci třesou. Takže jakmile s ní zatřesou, vzniknou tisíce světelných odrazů, které se chvějí jako roztavená vysoká pec, jako roztavené železo. Potom se k tomu přidá kouř a tady je to na místě. Friedrich tomu do poslední chvíle nevěřil, taky mi na to nedal zkoušky. Jestli jsem měl půl hodiny, tak to bylo všechno. Nemluvě o tom, že jsem to zařízení dostal na poslední chvíli. Ono to bylo skutečně jako v blázinci. Oheň se ale podařil, což taky Götz potom přiznal a řekl – proč jsi mi neudělal takovéto ohně i jinde? Teď spolu děláme v Hamburku²⁶ a to probíhá daleko líp, už bez nervozity.
[...]

Zvětšující čočky
v *Soumraku bohů*

Teď bychom se podívali na ty čočky. Tam to právě nebylo stoprocentně uskutečněno, takže je třeba omluvit, že to nebylo dramaturgicky plně využito. To není tak úplně vina Friedrichova, on by to dovedl využít, protože je dobrý režisér a umí s takovými nástroji pracovat. Tady ale neměl šanci. Ty čočky přišly do Londýna pět dní před generálkou, takže vůbec nevěděl, jak to bude vypadat, že to bude tak krásně fungovat. I když jsem ho přesvědčoval, snažil jsem se mu to vyložit a pověsil jsem mu na scénu prozatímně obyčejná plexiskla, aby věděl, kde budou čočky viset, aby s nimi mohl hrát. Ale v tu chvíli mezi námi byla velká nedůvěra, skoro jsme se nenáviděli.

Souviselo to i s těmi skleněnými panely. Původně jsem chtěl, aby ve vzduchu nevisely ty malinké čočky, ale docela obyčejná plexiskla bez rámců, bez konstrukce. Taky jsem to zařídil, ale Friedrich to v mé nepřítomnosti změnil, nikdo mi to neřekl. Přijel jsem do Londýna a najednou zjišťuju, že je všechno pryč, že se tam mají dávat pomačkané průhledné fólie. Oni to skutečně připravili, teď se to pověsilo a byla to hrůza. Vůbec se na to nedalo koukat, bylo to něco operetního, hloupého. Musel jsem ty panely udělat znova.

Tak jsem udělal jeden panel z čoček, které byly mínus, čili zmenšovaly, zatímco ty velké čočky byly opticky plus a zvětšovaly. Dostal jsem asi čtyři sta kusů malých čoček, ze kterých se mi podařilo udělat tři panely, ale potom jsme je najednou přestali dostávat. Měli jsme je objednané v Americe, v Japonsku, v západním Německu, ale nedošlo jich dost. Jinak to byl skvělý efekt. Nevím, jestli jsi to zahlédl, ale panely s čočkami zmenšovaly celou scénu na malinký obraz, takže tam bylo tisíce malých *Soumraků*. To měla být taková atomizace, bylo by to překrásné. Když ale nepřišly ty čočky, tak víš, co jsem musel udělat? Musel jsem si je ve vakuu vylisovat, ale potom samozřejmě nedělaly optický efekt, jenom jako čočky vypadaly. A těch bylo 90 procent, zatímco těch pravých jenom 10 procent. Přes příští rok se k tomuto řešení budeme vracet, to bude skvělé.



Soumrak bohů, Royal Opera House
(Covent Garden) London, 1976

26 B. A. Zimmermann: *Vojáci (Die Soldaten)*. Hamburgische Staatsoper, režie Götz Friedrich, dirigent Hans Zender, kostýmy Aliute Meczies, premiéra 27. listopadu 1976.

Takže to hlavní nebylo provedeno právě proto, že mezi námi nebyla dobrá atmosféra. Ono je potřeba vždycky respektovat toho druhého a věřit, že člověk je profík, a teprve až když se to nepodaří, tak se můžou věci říkat. Ale nedat vůbec příležitost něco realizovat, to není fér. Přesto jsem přesvědčen, že s jiným režisérem bych takovou věc vůbec realizovat nemohl, a v práci se může přihodit ledajaké nedorozumění.

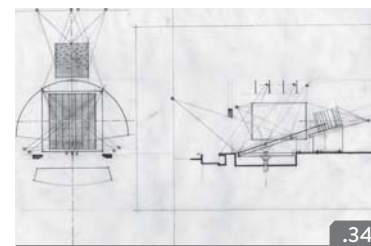
[...]

Oheň na Valhalle byl další problém a další konflikt. Připravil jsem model Valhally, přesně ten, jako byl ve *Zlatě Rýna*, a nafilmoval jsem před ním oheň, který viděla zrcadla. Chtěl jsem vysokou pec a oheň, jako když něco žhne. Udělal jsem dva filmy a Götz si zase vybral oheň naturalistický. Dokonce mě potom přinutil k tomu, abychom tam ještě promítali portréty bohů. To prostě není dobré a podle mě ani důležité vykládat to takhle do detailu. To bylo úplně zbytečné. Ale Valhalla na konci byla promítaná, protože skutečná Valhalla, ve které by to šlo dělat skvěle, tam už nebyla možná. Na scéně jsme neměli místo, zejména když šel *Prsten* vcelku.

Tak, Jarko, to je asi všechno. Taky vidím, že už mnoho pásku nezbyvá, použil jsem obě strany. Jsem rád, že jsi se ozval, a děkuji ti za ty diapozitivy, jsou skutečně výborné. Až budu zase mít příležitost, tak ti něco pošlu. Udělal jsem krásné fotografie *Prstenu*, které už jsou vyvolané, tak ti jedno paré pošleme. Kromě toho ti pošlu i fotky teď z těch *Soldaten*.²⁷ To je moc pěkná inscenace a od Friedricha velice dobře režijně udělaná. Právě teď jedu na generální zkoušku a moc se na to těším. Tam taky používáme film, ale víš, s Friedrichem se filmy tolik používat nedají. On tomuto médiu nerozumí, necítí ho a člověk ho musí dlouho přesvědčovat. V divadle nemůže být mnohost, v divadle musí být jednoduchost. A on nevěří na jednoduchý motiv a na jednoduchou sekvenci. Ale o tom si povíme, až budu v New Yorku. Přijedu tak v polovině ledna, a sice na cestě do Japonska. Chtěl bych to vzít přes Montréal, Ottawu, New York a domluvit tam tu *Prodanou nevěstu*.²⁸ Ještě ti dám zprávu. A po novém roce ti začnu připravovat veškeré materiály, aby ta věc byla ucelená, protože musíme přece jenom asi ještě počkat na inscenaci v Ženevě, tam bude *Soumrak bohů* projekčně dokončený v lednu. S Riberem jsem to prodebatoval a on tě do Ženevy pozve. Jinak jsem moc rád, že se vám dobře daří. Pozdravuj Grayce a těším se, že se zase brzy uvidíme.

Hořící Valhalla

Těším se, že se zase brzy uvidíme



Zlatě Rýna, Royal Opera House (Covent Garden) London, 1976

²⁷ Viz s. 128.

²⁸ Inscenace *Prodané nevěsty* v režii Johna Dextera, kostýmech Jana Skalického a v choreografii Pavla Šmoka byla uvedena v roce 1978 v Metropolitanní opeře v New Yorku.

V USA, červenec 1977

SV-91x 

Svoboda opět přicestoval do Ameriky, protože pro následující sezónu v New Yorku připravuje Janáčkovu *Jenůfu* se studenty prestižní konzervatoře Julliard School a *Prodanou nevěstu* v Metropolitní opeře.

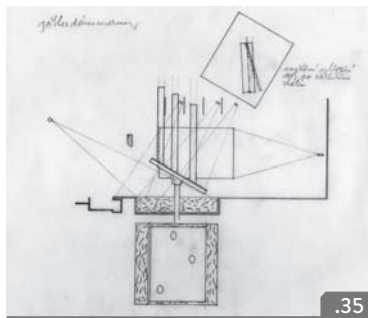
O režijně-scénografické interpretaci Wagnera

JB: Mě zajímá, když mluvíme o Wagnerovi, jak člověk ví, co je správné výtvarné řešení?

JS: Ale takhle to nejde, Jarko. Wagner má určité výrazové možnosti, ale to ještě nejsou dané prostředky. Podle mě prostředky určuje generální výklad Wagnerovy opery, to znamená postoj k ní a filozofické začlenění, využití jejího poslání, které já v tento okamžik na sebe беру. To znamená – беру si *Ring* a musím zvolit, jaké chci vyslovit poslání, co chci říct lidem, na co je chci upozornit. Například to беру jako sociologické drama, přeměnu a vývoj společnosti. Když to postavím na tuto bázi, tak musím volit úplně jiné výtvarné prostředky. To člověk na první pohled cítí. A v oblasti těchto výtvarných prostředků, které existují, musím vytvořit nové zákonitosti. Ale pořád v kontextu se svou výkladovou ideou.

Jestliže budu dělat *Ring*, kde režisér nepostaví výrazné stanovisko, tak si musím udělat analýzu jako výtvarník. Teď mluvím čistě za sebe. Podle toho, jakého mám režiséra, můžu očekávat, do jaké míry můžu látku interpretovat já. Musím ji ale vyložit takovým způsobem, aby to bylo jednoznačné. Musím to dát do roviny pocitů, asociací. Vím třeba, že režisér bude interpretovat Wagnera se všemi rozdílnými poznámkami, jak je to uvedeno v klavírním výtahu a v partituře. Tak se to pokusím s ním vypravovat. Naprosto nezáludně, ale výtvarným způsobem, který má rytmus naší doby. Použiju dnešní výtvarné prostředky, které nenesou tradiční formu. Dnešní, neutrálnější, ale ekvivalentní Wagnerovi, muzikou, v tonalitě a tak dál.

[...]



Soumrak bohů, Royal Opera House (Covent Garden) London, 1976

O Prstenu Nibelungově v Bayreuthu při příležitosti 100. výročí uvedení (1976)

Patrice Chéreau, co to teď inscenoval v Bayreuthu, si může dovolit použít třeba draka, protože vytváří úplně jiné asociace. On si řekl – já ho budu vykládat nově, ale použiju romantické prostředky Wagnera. Nechá klidně valkýry na veliké skále, nechá je tam přijít, jak vedou na uzdě koně. On si to může dovolit, protože tím vytvoří reminiscenci na bývalý wagnerovský styl. Já přesně vím, o co mu šlo. Myslím, že výklad toho režiséra je svým způsobem geniální. Bude tam mít veliký obsah, protože má třeba draka schovaného jakoby v domečku, jako v garáži u nějaké vily, víš? Mime tam bydlí a toho draka tam chová, až se bude hodit, že ho vypustí. Ale teď už si vymyslím, možná že to Chéreau vůbec nechtěl, ale já už jsem schopen mu rozumět natolik, že si dovedu představit, jaké je

tam tajemství. Jako když jsem chodil coby malý kluk kolem nějaké boudy a nemohl jsem do ní, ani jsem do ní neviděl, ale vždycky jsem si v ní představoval něco strašného. A to je tahle garáž s drakem. Potom z toho vyleze drak, takový ten čínský, nakaširovaný. To pro mě není zklamání, protože to je drak mého mládí. Já bych ho skoro očekával, když bych byl na tom představení. Myslím, že to je úplně správné, ale těžko se o tom mluví.

V PRAZE, sobota 9. června 1979

Ve Svobodově domě.

JS: *Ring* v Covent Garden byl vůbec nejlepší scénografií. I když nebyla dokonale udělaná, ale jinak je to perfektní symbol světa. Architektura, která není jenom praktikáblem, je to nástroj. Doslova nástroj, krásný nástroj, nádherný sám o sobě. To je ďábelské. My jsme si s Friedrichem říkali, že bychom to mohli inscenovat někde v moderním divadle. Ale zase na druhé straně je prima, že to Angličani udělali, protože nikdo jiný by to neudělal. Ti byli tak nadšení. Vždyť jsi viděl, že to točení nevrzalo, nebylo slyšet. Normální točna nebo vozy jsou slyšet. Tady nic. To nikdo nevěřil, že to je možné.

JB: A co se stalo teď s tím strojem?

JS: Ten je tam v propadu pořád, protože ho použijí zase dál.

JB: A mohli by to použít pro nějakou jinou inscenaci, nebo je to „copyright“?

JS: Beze mě to nemůžou použít. To je scénografie, to není jenom nástroj.

JB: Taký je obdivuhodná ta elektronická kontrola.

JS: Byl tam takový jednoduchý počítač, jen na pár informací, který to řídí. To je právě na tom krásné, že to je scénografie dneška, že je v tom zakukleno vše nové, co se po technologické stránce ví.

JB: Pamatuješ se, kolik času bylo třeba na technické zkoušky?

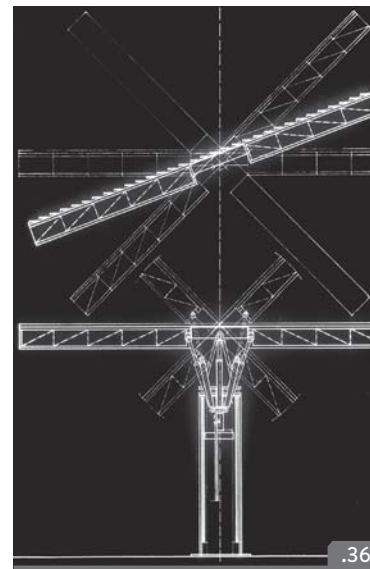
JS: To byl týden a pak to probíhalo normálně, nic zvláštního. Jak se to naučili, tak už to bylo, jako když hraješ na piáno.

JB: A nikdy s tím nebyl žádný problém?

JS: Technický ne. Jenom někdy, když tam přišel člověk, který to předtím nedělal, a oni nám zatajili, že se vystřídali, tak pak dělal chyby.

 SV-89x

Dokonalý nástroj



Platforma. Prsten Nibelungův,
Royal Opera House (Covent Garden)
London, 1974–1976

V ŽENEVĚ, 15. a 16. září 1977

SV-57x 

V letech 1975–1977, tedy téměř paralelně s londýnskou inscenací, Svoboda spolupracoval na uvedení *Prstenu Nibelungova* v ženevském Grand Théâtre, které režíroval Jean-Claude Riber.²⁹ Burian přicestoval do Ženevy, aby zhlédl zkoušky na uvedení celé tetralogie.

JB: Testing. It is thursday morning, September fifteen, nineteen seventy seven. Ahoj Svo-be. Právě jsem viděl první tři opery a dnes večer uvidím *Soumrak bohů*. Myslím, že by bylo lepší, kdybych ti nahrál reakce a otázky teď, abych to mohl poslat zítra ráno, než pojedeme na letiště.

Celkově ty zkoušky nebyly zatím nejlepší. Jsou tam dost často technické omyly, ale na druhé straně mnoho toho šlo dobře a efektivně. Budu se soustředit na věci, o kterých bych chtěl vědět trochu víc.

Lasery

Jedna důležitá věc se týká laserů. Velmi by pomohlo, kdybys mohl připravit jednoduchou skicu, která by ukázala, jak tu lasery fungují. Snad to není žádné tajemství, které by si chtěl Erlangen udržet. K tomu by mě zajímalo, jaký byl rozdíl mezi lasery tady a v Covent Garden?

Teď ještě jiná otázka ohledně laserů, taková skoro filozofická či estetická. V Covent Garden laser vytvářel dojem, že je to asociace na stvoření světa – na elementární, trochu božskou nebo přírodní tvorbu, něco skoro až mystického. Tady v Ženevě je to efektivní a možná esteticky zajímavé a někdy i dramatické, ale není mně jasné, jestli je to spojeno s nějakým hlubším smyslem? Mají tady lasery funkci jako wagnerovský leitmotiv tak, jak jsem to cítil v Covent Garden?

A pak je tu ještě ohledně laserů jeden rozdíl, tentokrát spíše vizuální. Tady nemám dojem, že lasery rostou, že se zvětšují. Z Covent Garden si jasně pamatuju pocit, že se laser rozmnožuje, zvětšuje, že tam probíhá určitý vývoj. Tady je to stejné a člověk po chvíli cítí, že se to opakuje.

V prvním obraze *Zlata Rýna* jsou plastické panely, které mají zrcadlit, co se děje pod scénou. Možná to bylo světlem, ale z mého místa v druhé řadě na balkonu to nepůsobilo jako zrcadlo, jenom se to lesklo. K čemu tam tedy ty panely jsou? Často jsem měl dojem, že tam

29 R. Wagner: **Zlato Rýna**, režie Jean-Claude Riber, dirigent Gerd Albercht, kostýmy Yasmin Bozin, premiéra 16. ledna 1975; **Valkýra**, dirigent Berislav Klobučar, kostýmy Serge Marzolf, premiéra 22. ledna 1976; **Siegfried**, dirigent Peter Maag, kostýmy Jarmila Konečná, premiéra 10. června 1976; **Soumrak bohů**, dirigent Berislav Klobučar, kostýmy Jarmila Konečná, premiéra 19. května 1977.



JS

Zrcadla ve Zlatu Rýna

není dost světla, člověk si skoro nebyl jistý, kdo je na scéně. Nejnižší panel měl v prostředku tři otvory, kterými bylo vidět, co je za ním. To bylo schválně?

Když se tady dívám do svých poznámek, tak myslím, že bych se teď měl zeptat na úplně fundamentální otázku. Celkově v této inscenaci necítím jasnou interpretaci nebo výklad, tedy hlavně asi režisérský, ale ani ve scénografii. Vidím děj, ale nedostávám směr, co se tady říká o bozích nebo o lidstvu, světu nebo společnosti. Můžu jenom říct, že mám dojem, že je tu kladen důraz na jakousi lidskost, jako by Riber chtěl ukázat, že bohové jsou jako lidé. Mám pocit, že je to skoro takové rodinné, trochu psychologické, velmi lidové drama. Z celku mám víc pocit jakési měkkosti. Příznačné je, že např. Wotan nemá helmu a je to takový starší strýček nebo otec, který má obtíže s rodinou. Ale co to znamená? Znamená to, že bohové jsou v podstatě jako my? Nebo my jsme jako bohové? Je v tom tento humanistický názor? Zajímalo by mě, jak se na to díváš, jestli jsi v tomto Riberovi rozuměl, a jak se to odráží ve scénografii?

Celkově je to tady v Ženevě mnohem míň distancované. V Covent Garden je to víc v duchu Brechtova zcizovacího efektu, kdežto tady je to víc iluzionistické, skoro víc naturalistické. Jinými slovy mnohem víc lidské a svým způsobem asi víc konvenční.

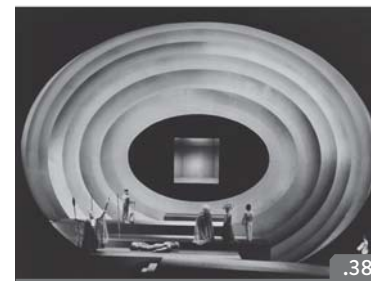
Další věc je, že v aranžmá na jevišti není moc pohybu. A když tam pohyb je, tak jednoduchý. Například ve scéně valkýr to bylo skoro jako zpomalený vojenský dril. Formální, velmi kontrolované, jednoduché. Skoro jsem měl pocit, že je to víc oratorium než opera a drama.

Ve scénografii je to potom víc orientováno malířsky. Projekce jsou dost statické, mohly by být moderní verze barevných, krásně namalovaných kulis. Dodávají tomu nádech romantismu 19. století, ovšem s moderním stylem. Nevím, jestli nejsem vedle, a byl bych rád, kdybys mi k tomu mohl říct svoje dojmy.

Dále detaily: ve třetím obraze *Zlata Rýna*, když jdou Wotan a Loge navštívit Albericha, je projekce na velkou konstrukci. Pamatuju si, že když jsem to viděl před dvěma lety, tak projekce byla plná, ale teď se mi zdálo, jako by uprostřed byla černá díra, ve které nebyla projekce, ale červený laser, který se točil. Ta díra tam byla schválně, aby bylo lépe vidět laser?

Potom v tomto obraze byla projekce, které jsem nerozuměl. Červené světlo jako kolotoč, který běžel zprava doleva. Trochu jako policejní auto v Americe. To měla být asociace na poplach?

Inscenační pojetí



Zlato Rýna,
Grand Théâtre Genève, 1975

Jevištní aranžmá

Orientace scénografie

Třetí obraz *Zlata Rýna*

Spektrum duhy

Taky jsem si všiml, že spektrum duhy bylo tvořeno jinak, než to bylo v roce 1975. Oproti původní inscenaci je to spektrum měkčí, barvy nejsou tak jasné, takže by zase člověk mohl říct, že je to víc romantické, vytváří to dojem něčeho trochu staršího. Ne, že se mi jednoznačně více líbila původní verze, ale to spektrum by podle mě mělo být o něco intenzivnější. Ovšem ty ohromné stíny, které vytváří, jsou zajímavé. Např. stín Logeho na spektru je dost dramatický.

Platformy ve *Valkýře*

Na *Valkýře* mě zaujaly hlavně platformy. Oproti Covent Garden, kde byla jedna velká pohyblivá platforma, tady jako by se rozlámala do šesti menších, které lze různě aranžovat, ale nejsou kinetické.

Strom ve *Valkýře*

Když jsem poprvé viděl ten ohromný strom, tak jsem nevěděl, jestli se mi líbí nebo ne. Měl jsem pocit, že tohle je scénograficky jako z jiného světa, ale potom, když se to nasvítilo, jsem došel k názoru, že to tam patří. Je to ale trochu riziko.

Světlo v druhém obraze *Valkýry*

V druhém obraze *Valkýry* jsem měl pocit, že světlo bylo velmi nízko. Bylo to skoro jako „rembrandtovské“ světlo, to bylo zajímavé. Hlavně, když Brünhilda stojí úplně nahoře uprostřed, člověk vidí jenom její helmu a obličej. To bylo dobré, ale v jiných okamžicích se mi to zdálo příliš tmavé.

Elipsy

Základní vizuální část, tedy elipsy, co jsou tak jasné ve *Zlatě Rýna*, potom ve *Valkýře* a v *Siegfriedovi* člověk skoro nevidí. Ten symbol nebo vizuální metafora tam v podstatě není. Byl záměr to potlačit? Nebo je to technická otázka způsobená tím, že světlo není dost silné nebo jeho směr není úplně přesný?

Projekce

Projekce se mi zdají ohromně silné a dobré, jsou v nich fotografie, že? Zcizené struktury kamene, oblaka atd. Zase mně to ovšem dává dojem 19. století v malířství, ale na druhé straně je to jasně něco z 20. století. Konec *Valkýry* s ohněm byl zajímavý. Jak se úplně vzadu za poslední kulisu začíná rozlévat červená a hory jako by se víc a víc rozpalovaly a začaly hořet. A potom ty plameny, všechno bylo zajímavé a efektní. Jenom mně asi trochu chyběl dojem, že to roste. Všechno zůstalo stejné, ale to je zase možná technická věc.

Listy v *Siegfriedovi*

V *Siegfriedovi* se mi moc líbily ty oranžové a zelené listy, které vytvářely takový romantický pocit. Líbilo se mi, že jsou v různých vrstvách, které vytváří vzorec, že tam jenom mrtvě nevisí, ale mají život.

Ten drak se mi popravdě zdál bizarní a nezapadalo to tam. Je v něm něco barokního, ty zlaté kuličky na něm, bylo to téměř jako vánoční dekorace. Hlava mi přišla dost komická, promiň. A možná, že by to bylo v pořádku v jiném kontextu, ale tady tomu dost dobře nerozumím. Rád bych věděl, jaký to mělo smysl. Taky to bylo úplně mrtvé, jenom to tam viselo. Tečka. Vzpomněl jsem, jak často říkáš, že se ti něco podaří dotáhnout jenom na polovičku. Možná to tady byl ten případ?

Drak

Další otázka je, co je to tam za mříže s tím ohněm? Vypadá to jako žalář nebo klec. Tomu jsem nerozuměl. Navíc Siegfried se v tom obrazu ohně úplně ztratil. Člověk neviděl ani ležící Brünhildu, až na poslední moment, když ji Siegfried najde. Postrádal jsem ten dojem, že člověk vidí, jak tam Brünhilda leží v ohni a Siegfried musí k ní, a že je problém se tam dostat.

Konstrukce s ohněm

Svobe, musíš mně prominout, že tady tak improvizuju, s tou mojí češtinou to taky není tak přesné. Taky se prosím nezlob, že tu a tam mluvím, jako kdybych byl nějaký wagnerovský expert nebo režisér. Promiň, prosím tě, já jsem se jenom chtěl vyjádřit úplně jasně a možná přeháním. Ale víš, je strašné, že jsi tu nebyl, to by byla taková příležitost, kdybychom to oba viděli a hned si to potom mohli říct a vysvětlit.

Je strašné, že jsi tu nebyl

[...]

Je půl třetí ráno, právě jsem viděl *Soumrak bohů* a celkově se mi to zdálo nejlepší – po stránce scénografie, technicky, hraním, zpíváním i v hudbě.

Soumrak bohů

Zajímalo by mě, co to bylo v projekcích na horizont za objekty a motivy? Jsou tak abstraktní, že člověk neví, co to je.

Taky by mě zajímalo, jak jsi přišel na ten velký čtverec vykrytý tylem, který na scéně visel a potom sjel úplně dolů, aby kryl Siegfrieda. Vizuálně to na mě působilo velmi pěkně, ale chci se zeptat, jestli to bylo pragmatické řešení kvůli změně scény nebo tam byl jiný, estetický či psychologický důvod?

Mohl bys mi také objasnit, kolik strojů se používalo na projekci a kde byly? To by možná potřebovalo skicu. Dále v obraze, kdy se Siegfried potká s dcerami Rýna, se zase používaly ty horizontální reflexní panely, ale nic se v nich neodráželo, alespoň z balkonu ne. Proč to tam tedy je?

Ještě se chci zeptat na lasery. Zelený laser vytváří efekt pomalého toku řeky. Jak se ten efekt dělá?


Dost často se stává, že velké projekce padají na herce, takže je člověk vidí jako uvnitř té projekce. To je záměr, aby se zdáli být organickou součástí přírody?



Valkýra, Grand Théâtre Genève, 1976

Na konec inscenace se horní část elipsoidu sníží a téměř se setká s tou spodní. A potom byl šlus. Je tedy záměrem, že se setkají, ale jenom téměř, nebo se měly spojit dokonale? Dále, když člověk na konci zase vidí červenou tečku laseru, má to znamenat, že jsme nejenom na konci, ale i na začátku, a že je to celé propojené?
[...]

V HOTELU PRINC GEORGE NA 28. ULICI V NEW YORKU, 21. února 1982

SV-71x 

Svoboda a Burian se schází opět v New Yorku, tři týdny po uvedení Čajkovského *Pikové dámy* ve Velké opeře v Houstonu, na které Svoboda spolupracoval s režisérem Kašlíkem. Na pořadu dne je ovšem stále Wagner, protože vydání Burianovy dlouho připravované knihy se blíží.

JS: Dnes je 21. února, jsme spolu v New Yorku v hotelu Princ George na 28. ulici. Máme za úkol si namluvit odpovědi na tvůj pásek, který jsi mi poslal hned po zhlédnutí kompletního *Ringu* v Ženevě.

Já jsem se na tenhle *Ring* těšil, protože je to divadlo nerepertoárové, ale pak jsem zjistil, že lidi nejsou s to revokovat všechno to, co bylo uděláno před dvěma lety, ale na druhé straně už není čas, aby se to udělalo znova. Čili to byla spíš nevýhoda než výhoda, protože jednotlivá představení byla daleko krásnější a preciznější. Ve všem – ve světle, ve scénografii i v režii. A zajímavé je, že ty to sám vlastně nepřímou říkáš, protože *Soumrak bohů*, který měl právě premiéru, takže byl nově nazkoušený a lidi to znali, se ti líbil nejvíc, protože byl nejjasnější a nejpřesnější. Teď k těm otázkám.



Siegfried, Grand Théâtre Genève, 1976

Lasery

S laserovým paprskem pracujeme tak, že jej pomocí zrcadélek odkláníme od projekční osy a necháme jej procházet skly, která mají různou strukturu a otáčejí se. Ta skla se speciálně odlévají tak, aby měla nepravidelnosti, a je víceméně věc náhody, jak se potom chovají. Vyrobí se třeba dvě stě různých skel, která se testují, a z nich se potom vybírají konfigurace. To ale není jediný způsob, jak s laserem pracovat. Třeba v *Kouzelné flétně*³⁰ v Mnichově jsme ty laserové paprsky pouštěli skrz hladinu vody, kterou jsme čeřili, nebo jsme se jimi jenom hladiny vody dotýkali. To byly rytmické věci přesně na muziku, protože hladina vody se čeřila pomocí vibrátorů, které byly spojené s hudbou. Ale v Ženevě, a to jsi přesně vystihl, dramaturgie laseru není tak precizní jako v Covent

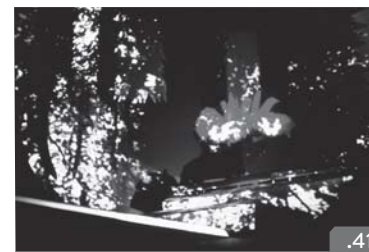
30 W. A. Mozart: **Kouzelná flétna**. Bayerische Staatsoper München, režie Günther Rennert, dirigent Rafael Kubelík, kostýmy Erich Kondrak, premiéra 14. července 1970. V této inscenaci byl scénický laser použit zřejmě poprvé.

Garden, kde jsme to natočili na film, takže to bylo zafixované. Tam jsme lasery dávali přesně dohromady na playback muziky. Bylo to dělané jako televizní inscenace, to znamená bez stříhání. Kdežto v Ženevě se tomu nevěnoval takový čas, tam byl laser do jisté míry věc náhody a byl variabilní, protože nemůže nikdy udělat to, co udělal před chvílí. To je volná skladba, která se dá zafixovat prakticky jenom filmem, případně usilovnou a pilnou prací člověka, který laser obsluhuje. Tady měl mít laser charakter spíš světelné techniky a pomoci v situacích, kde už normální světlo nestačí nebo nemá potřebnou emoci. Jenom snad na začátku a na konci bylo pomocí laseru charakterizováno zrození a zánik světa. Přichází voda, oheň a svět zaniká až do modré oblohy a znovu se objeví červená tečka, která znamená, že je tady nová galaxie, nový svět, který se snad jednou zase zformuje k vysoké formě, kterou jsme právě viděli. Tak je to míněno a tím vlastně odpovídám na tvou poslední otázku. Svět se rodí, zaniká, ale čert ví, kolikrát už se to stalo a kolikrát se to ještě stane. Svět je krystal a my jsme součástí toho krystalu, součástí toho systému stejně jako atom nebo molekula.

Zrcadla ve *Zlatu Rýna* měla skutečně reflektovat, co se děje na podlaze, ve škvírách mezi praktikáblly a tak dále. Bylo to uděláno tak, aby to bylo vidět ze všech míst. Ovšem tak to bylo v první verzi, kdy bylo všechno přesně nastaveno, ale stačí, aby se trošku změnil úhel, a už to není vidět. Takže to je jenom technická chyba. Ovšem zrcadlo nemělo reflektovat obraz, jako třeba v Covent Garden, nešlo o to, aby se poznalo, že tam jsou dcery Rýna, měl to být obraz zcizený, taková roláž pohybu.

Říkáš, že bohové jako kdyby byli lidštější, že jsou to vlastně otec a rodina. Já si myslím, že tady Riber převzal model antického božstva, které nikdy nebylo tak odtržené od lidstva, protože bohové na Olympu žili jako lidi, chlastali, milovali se, chodili milovat lidské ženské, dělali jim děti. Mně to taky po tom londýnském *Ringu* bylo celkem sympatické, protože jsem nemusel dělat totéž. Naopak bych se bál, kdyby chtěl dělat totéž, protože jsem na to měl lepší formu, kdežto tady jsem mohl jít víc k impresi, víc k pohádce. Myslím, že se nám to podařilo v barevnosti, ve skladbě obrazů a ve zcizení těch realistických struktur. V těch prvních inscenacích to taky bylo lepší a přesnější, což ti dokazovaly fotografie.

O tom statickém, jednoduchém aranžmá: to je ovšem Riberův styl. On nevěří – a myslím, že celkem správně –, že má za devět dní šanci předělat herce, takže je musí do té struktury vpravit úplně jinou metodou, jinak by mu tam nadělali ještě větší paseku, protože si potom stejně hrají, jak chtějí, a nedrží výraz. Čili on pracuje víc s geometrií a pohybem. Pokud se týká valkyr, tak s tím si nevěděl moc rady. Ale s tím si neví

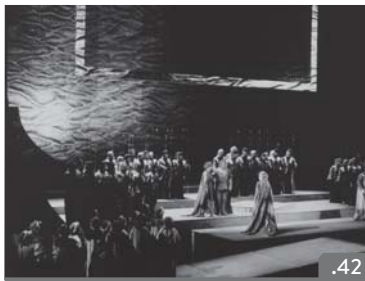


Siegfried, Grand Théâtre Genève, 1976

Zrcadla ve *Zlatu Rýna*

Inscenační pojetí

Jevištní aranžmá



Soumrak bohů,
Grand Théâtre Genève, 1977

Orientace scénografie

nikdo rady. I Friedrich s tím měl ze začátku potíže, pak přišel na to, že může vytvořit dynamiku nakláněním platformy, která mu v tom strašně pomohla. Tam se hrálo i pod platformou. Nakonec Friedrich je režisér, který dovede udělat „z hovna bič“, podle mě přesně pasuje k mé práci, protože dovede vtáhnout scénografii do hry. S ním se nikdy nebojím, že scénografie zůstane jalová. Teď jsme dělali například Janáčkovu *Z mrtvého domu*³¹ a bylo to představení úplně světové, fantastické. Udělali jsme to z ničeho, s pár dráty. Ale já mám pořád takovou svou představu valkýr. Vidím chlapy na motocyklech, na obrovských Harley Davidsonech, v kožených bundách, za nimi nahé holky v kůži, a najednou jsme na hřbitově. Spojení dnešního světa se světem antiky, s vážností, smrtí, s překročením řek Léthé a Styx. Spojení všeho, co víme o smrti, o životě a o sexu. Motocykly, to jsou soudobí koně. Mít tam pravého koně, to není ono.

Správně jsi vystihl, že celý ženevský *Ring* byl víc impresivní, dělaný víc malířsky. Ano, to byl úmysl, jenomže to mělo být současné výtvarné umění a byl to prostor moderní. V tom byl taky ten vtíp. Je to dekorace malovaná světlem, aditivním svícením, takže je tu z velké části počítáno se skládáním barev. Je to takový první pokus, který nebyl zatím vědecky přesný, ale myslím, že to brzy budeme ovládat. Pro jeviště je to úplně něco nového a je to převzato z teorie o barvě, o subtraktivním a aditivním svícení.

Třetí obraz *Zlata Rýna*

Dále třetí obraz *Zlata Rýna*. Ta konstrukce byla správně, mezi jejími částmi má být mezera, protože v tom zlomu běží film. Jestli jsi ho neviděl, tak nebyl zaostřený. To se v Ženevě často stávalo a já jsem to pořád musel hlídat. Anebo je možné, že tam nebylo nic, že na to zapomněli.

JB: A jak to mělo být?

JS: Měl to být odpich vysoké pece, jak vyletí jiskry a žene se láva, tavení zlata, prostě huť. To byl krásný, 16 mm film na zadní projekci, který jsem speciálně pro tento efekt natočil v železárnách s panem Sirotkem.

Spektrum duhy

V původní inscenaci byla duha fantasticky udělaná tím, že v tom spektru svítila jedna elipsa na druhou. Ovšem zařízení se během těch dvou let rozbilo, najednou nebylo nic. Teď to zoufalství. Tak jsem hledal způsob, jak to nahradit, a nakonec jsem to vyřešil pomocí projekcí.

31 L. Janáček: *Z mrtvého domu*. Deutsche Oper Berlin, dirigent Václav Neumann, kostýmy Jan Skalický, premiéra 4. října 1981.

Platformy ne že by se nemohly pohybovat – měly se pohybovat a mohly se pohybovat, vyjíždět, najíždět, sjíždět, všechno bylo na systému propadel, ale nedošlo k tomu. Režisér to prostě nevyužil, to se stává často.

U toho stromu jsem myslel na analogii obrovských „red wood“, červených stromů v Kalifornii. Samozřejmě jsem nemohl udělat „red wood“, protože je to jenom sloup, tak jsem si vymyslel právě tuto asociaci stromu, rouru, nebo něco, do čeho zasahuje člověk, a dal jsem tomu projekcí strukturu stromu. Myslím, že se to spojuje.

Ohledně prostoru mluvím hlavně o tom, že má být všude cítit elipsa. Mým úmyslem bylo vytvořit lůno matky, atom nebo buňku, tedy elipsoid jako prostor. A zase to v tom elipsoidu skončit, vytvořit nové lůno matky, nové lůno atomu, nové lůno buňky, kde by se mohl svět znovu zrodit. Svět se ale vyvíjí. Rozpůlil jsem ho, takže když jela valkýra, nechal jsem špičky velehor, jako třeba druhohory, třetihory. Postupně se ale tvoří měšťácká společnost, nemluvě o tom, že svět začínáme vidět jinýma očima. Když se rodí, tak vidíme celý ten atomický, buněčný proces, ale třeba ve *Valkýře*, když už jsou na světě lidi, základ měšťácké společnosti, tak už svět vidíme jinak, z jiného úhlu, očima člověka. Kdežto na počátku jsme ho viděli víc očima Boha, který ví všechno. A proto třeba i v *Siegfriedovi* je ten vysoký prostor lesa, ale potom v *Soumraku bohů* je to prostor absolutně geometrický, tvořený architektonickým rámem, který tě trochu iritoval. To je odkaz na současnou architekturu skleněných fasád, jakou třeba dělal Lloyd Wright. Šlo o čistotu architektury a prostoru. Byla tam skleněná fólie, která je kvůli projekci potažená tylem, a ta měla reflektovat okolí, jenomže potom dělal potíže sklon, tak od toho Riber upustil.

Dále ses ptal na diapozitivy, které jsme v *Soumraku bohů* používali. To byly mikrofotografie, které jsem dělal sám, třeba do ledu nebo do jiskření sněhu. Celý *Soumrak* jsme hráli jako v zimě, to byl nápad Ribera a mně se to zdálo dobré, protože je to originelní a vystihovalo to společnost, která už je absolutně krystalizovaná. Je to svět za sto let, kdy lidé nejí maso, ale pilulky, je to dekadentní společnost, kterou civilizace de facto končí.

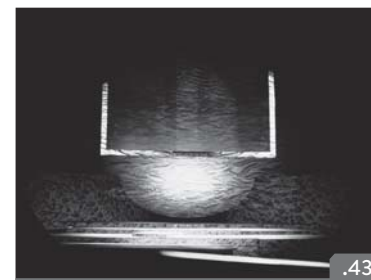
[...]

K použití projekce principiálně – neměla tam být položena celá dekorace projekcí, měla z toho pořád lézt konstrukce scény, ale to se mi nepodařilo prosadit, protože Riber je člověk, který má rád obrazoborectví, to je i celý způsob jeho režie. Já jsem chtěl nádherný elipsoid a v něm jenom něžně kus projekce, ve které se pohybují herci, ale nedovolil mi to.

Platformy

Strom ve Valkýře

Elipsy



Soumrak bohů,
Grand Théâtre Genève, 1977

Projekce

JB: A co tedy chtěl?

JS: Zakrýt projekcí celou konstrukci a říct jí, že jsou to třeba skály. Podle mě jsou ty struktury tak krásné samy o sobě, že by nepotřebovaly nic dalšího. Tam stačilo říct, kde jsme, metaforicky, a jinak nechat scénu hrát v tom konstrukčním charakteru. To by bylo bývalo fantastické.

Dále ano, všechny fotografie jsou prakticky zcizené, protože jsem na to nemohl jít naturalistickou metodou. Chtěl jsem, aby z toho bylo cítit divadlo 19. století, ale zároveň jsem chtěl frajersky ukázat, že to můžu naznačit, ale přitom být svůj, že to může být dnešní.

Drak

Drak, to je záležitost sama pro sebe. V tom původním představení byl v pořádku. Neměl na sobě zlaté balonky, všechno bylo šedé. Taková šedá hmota, která se nafukovala a sfukovala. Dýchala a žila a vůbec neměla mít obličej. Nakonec to ale zase byla úlitba bohům, protože mě Riber donutil, aby měl drak tvář, tak jsem nafotografoval obličej žáby, abych se z toho nějak vylhal. To byla jenom bitva, ale ty dostaneš perfektní modelovou studii, jak to mělo vypadat. Původní drak byl velice krásný, protože měl otvor, který spadl tak, že obklopil Siegfrieda. A Siegfried stál najednou s mečem uprostřed draka. Jenomže tady už to bylo devastované, neměli sílu ani zájem to spravit, pořád je to trápilo. To víš, divadlo je problém. Na to je potřeba železná ruka a bič.

[...]

Konstrukce s ohněm

Ohně byly vůbec problém, protože nakonec jsme nedostali potřebné optiky a bylo složité to s konvenčními optikami vpromítat. Důležité je, jak jsi říkal, že projekce pokrývaly herce. Někde to byl úmysl, ale převážně to tak být nemělo, takže se zřejmě reflektory nesvítilo dostatečně intenzivně. Reflektory jsou totiž s to vymazat projekci z herců. Je tam dostatek prostoru a nebylo nebezpečí parazitního světla. V Laterně je to třeba daleko obtížnější, protože tam je prostor malinký.

Elipsy v závěreční scéně Soumraku bohů

Poslední věc jsou ty elipsy, co sjíždějí dohromady. Ty se měly spojit, aby to bylo jako na začátku, ale technicky to nebylo možné, takže jsem potom akceptoval mezeru, která ale měla být jako mezera úmyslná, měla mít aspoň metr. Aby se naznačilo, že svět jde zpátky do sebe, že se tvoří nové atomové jádro.

JB: Tak to byly úvodní poznámky. A jaký je tvůj názor na používání fotografické projekce?

JS: Byl to první pokus pracovat s aditivním svícením. Měl jsem převážně fotografie červené, zelené a modré. Ale mně nešlo o to dělat to pestré, nechtěl jsem křiklavou barevnost.

Fotografie, které jsem použil, jsou barevné, ale všelijak zcizované. A pro fotografie jsem se rozhodl, protože malba se mi nezdála v tomto případě správná. Šlo mi o dokument světa. Proč bych dělal malované skály nebo lesy, když je můžu fotograficky zcizit s daleko větším účinkem? Jenom v jedné situaci, v táboře Mima, jsem si dovolil stylizaci ze čtverců, jako když se hodí přes děla sítě, aby nebyla vidět. Mime měl laboratoř zakrytou sítí proti lidem, proti pozorování z letadel a tak dále. Tak to bylo myšleno.

Pro mě měla být má vrcholná wagnerovská inscenace *Tristan a Isolda* s režisérem Riberem v Ženevě,³² protože tenkrát v Bayreuthu s Everdingem jsem neměl to štěstí do-táhnout to do konce. Tam jsem si představoval absolutní prostor. Chtěl jsem udělat na jevišti elipsoid do stran, do stropu, do podlahy. To se taky skutečně podařilo a myslím, že žádné divadlo na světě by to nemohlo realizovat, protože musí bourat scénu a zase ji stavět. A oni to přesto udělali, ten prostor byl překrásný. Natřeli ho a slepili až na jevišti, takže neměl žádnou spáru, byl prostě dokonalý. Hlavní idea byl triptych filmových a diapozitivních projekcí, přičemž každý z hlavních představitelů si měl nosit svůj obraz. Jako si nosím obraz v duši, tak Isolda i Tristan měli mít každý svůj filmový obraz, stejně jako další postavy. Zkrachovalo to ovšem na tom, že si Riber vůbec nevěděl rady se scénářem, a kdybych to dělal já, tak už bych zase znásilňoval jeho režii a musel bych to tedy odrežít. Tak jsem pak přistoupil na systém, že jsem dělal jenom diapozitivy. Taky jsem se nedostal tak daleko, abych mohl oprostít diapozitiv od zaplnění prostoru obrazem. V některých fázích se mi to podařilo prosadit, ale v některých ne. Nedá se o tom moc mluvit, je to totiž vidět na obrazech, ale bylo to perfektní. Výtvarně zatím nejčistší věc, jaká se mi podařila dát dohromady. Ta realizace byla přímo skvělá.

JB: Můžeš mi trochu víc popsat, jak to fungovalo?

JS: Třeba situace nejtypičtější, Tristan a Isolda před vypitím nápoje lásky. Jsme na lodi, je klid, oni se na sebe dívají, vypili nápoj a ten začíná působit, oni se vidí, moře se čeří, Isolda je sledovaná filmovým projektorem-follow spotem, vlnícím se mořem v měsíčním odsvitu. Tristan je taky sledován vlnícím se mořem, ale jiným aparátem. Nesou si tento obraz. A jdou k sobě, obrazy je sledují. Když přijdou k sobě a vypukne v nich láska, když se obejmou, tak se moře rozbouří a vytryskne příboj vln o skály a voda vyletí do výšky a ta láska se jako vzedme.

JB: To je v zásadě jako Laterna, vidí? Předpokládám, že to muselo být úplně přesné a jenom v takových vrcholných momentech?

32 R. Wagner: *Tristan a Isolda*. Grand Théâtre Genève, režie Jean-Claude Riber, dirigent Horst Stein, kostýmy Šárka Hejnová, premiéra 11. září 1978.

Vrcholná wagnerovská inscenace



Zlato Rýna,
Grand Théâtre Genève, 1975



Tristan a Isolda,
Grand Théâtre Genève, 1978

JS: Ano, přesně, jinde sloužila statická projekce, protože ty aparáty nebyly plně synchronizovány s muzikou. To by nešlo, protože tam je dirigent, není to z konzervy, takže jsem musel mít meziobrazy, kde jsem zase mohl navádět stroje na přesný start na akci. To jsem měl vymyšlené a spočítané. To byl podle mě pokrok. Veliký scénografický i režijní pokrok, ovšem nebyl důsledně dotažený.

JB: Nebyl tam tedy film, to znamená, že i ve scéně s nápojem se používaly diapozitivy?

JS: Ano, tam byl potom jeden diapozitiv, integrovaný. Jinak to bylo statické, protože režisér by se dostal k ilustraci. On se totiž vždycky dostává k ilustraci děje, nedovede dělat metaforu. To je jako Kašlík, ten se taky dostává k ilustraci. Dělá třeba *Makropulos*,³³ mluví se tam o právníkové smlouvě a dopisech a on tu smlouvu promítne jako písmo na jeviště. To je to nejhorší, co se může udělat, protože to není kontrast, to není asociace. To není obraz. Kdyby si trošku prohlíželi obrazy surrealistů, třeba Salvadora Dalího, tak by se tuhle abecedu naučili znát. Musím hledat obraz, který přesně asociuje situaci, který třeba říká něco úplně jiného, ale odkrývá druhý, třetí plán. Nebo v dialogu se třeba udělá dialog, to znamená, že postavy něco říkají, a já řeknu, že si myslí úplně něco jiného, nebo ta řeč spěje někam jinam. To je tajemství opravdu velkého divadla s velkým „D“.

JB: To zní jako Radok.

JS: Ano, Radok to dělal nejskvěleji. Já neznám režiséra, který to dělal líp než on. To byl jeho styl, to byl veliký člověk. Taky mně tady dělá potíže, že o něm nesmím mluvit. To je úplně katastrofické, to jsou dary, to ti řeknu, to jsou lahůdky tohle všechno.

JB: A jak jsi to konkrétně používal v *Tristanovi a Isoldě*?

JS: Například jsem tam použil diapozitiv vzlínuvších racků. Najednou bylo plné nebe ptáků, ale jenom krátký moment, takže nebylo jasné, jestli letí nebo ne. To se dělaly takové diapozitivní triky. Některé s úspěchem.

JB: Používal jsi ten systém, jak říkáš triptych, i když tam byl jenom Tristan a Isolda?

JS: Vždycky byly tři obrazy, i když tam byl Tristan a Isolda, protože ono to dělalo lepší kompozici i v tomto případě. Ovšem kdyby to byl film, tak by mohl být i jenom jeden, protože film má jinou kvalitu a nemusí mít souseda, kdežto diapozitiv to sám neutáhne.



JS, 70. léta

³³ L. Janáček: *Věc Makropulos*. Niedersächsisches Staatstheater Hannover, režie Václav Kašlík, dirigent Gerd Albrecht, kostýmy Barbara Brokate a Olaf Zombeck, premiéra 28. ledna 1979.

JB: A jaký byl ten třetí obraz v lese?

JS: Původní nápad byl posun světla. To byl jevištní efekt, který se použil do mrtě. Bylo tam světlo, které procházelo oknem, a teprve v určité fázi najednou odkrylo Tristana ležícího na zemi v elipse. Ten obraz dopadl překrásně. Kritiky na tohle představení byly znamenité. Výtvarně to bylo dílo. Jako se mi spousta věcí, co teď dělám, nelíbí, tak tohle jsem zase mohl.

JB: A jak jsi tam naznačil loď?

JS: Byl tam jenom stožár a průhledná plachta, která potom klesla. Když přijeli na místo, tak se plachta spustila dolů a vlastně oddělovala Isoldu od Tristana, vytvořila jí intimní prostředí, takový pokoj.

JB: To znamená, že hráli před tou elipsou?

JS: Ta elipsa tam byla pořád, tady v tom případě, kdy byla na scéně loď, tam byl vestavěný praktikábl. To je architektura jak bič.

Svoboda pedagogem

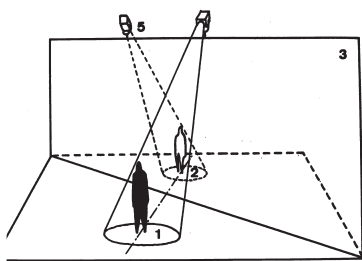
Téma Svoboda-pedagog je další z linií, které hovory prostupují po celá léta. Je zřejmé, že vhodně strukturované vzdělání v oboru scénografie, postavené na širší vědomostní základně, Svoboda považoval za zásadní. Jednak předurčuje a naplňuje samotný význam oboru, jednak mu dodává symbolického kapitálu. Jinými slovy, nová scénografie vyžaduje nový způsob školení.

Ačkoli Svoboda učil od počátku své profesní dráhy – nejprve na Škole pro vnitřní architekturu, kterou sám vystudoval, v 50. letech pak na DAMU³⁴ –, jeho pedagogické působení stojí v pozadí jeho intenzivní činnosti umělecké; možná jej také zastihuje dlouholetá konzistentní pedagogická práce jeho učitele a předchůdce Františka Trösterera na Katedře scénografie DAMU. Obvykle se má za to, že Svoboda byl příliš zaneprázdněn, příliš soustředěn na svou vlastní práci a na sebe, než aby mohl být dobrým pedagogem, který se dokáže podělit o svoje zkušenosti a upřít svou pozornost k žákům. Přesto všechno se Svoboda pedagogické činnosti svým velmi specifickým způsobem věnoval jak na domácí půdě, tak i při svých zahraničních cestách, a to i v období 70. let, kdy byl nejvíce vytížen.

34 Viz s. 72.

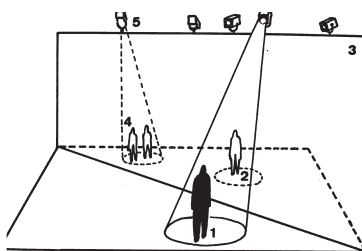


Piková dáma,
Grand Opera Houston, 1982



HEREC PŘED ZRCADLEM
ZRCADLOVÝ OBRAZ HERCE ZANIMAL JINÝ STAVÍ ZA
ZRCADLEM A NÁSUVLEHÁ SILNÝM REFLEKTOREM
OSVĚTLOVACÍ HOIT

.49



HEREC PŘED ZRCADLEM
ZRCADLOVÝ OBRAZ HERCE KTERÝ JE MOŽNO UMĚADIT JINÝM
50% ZRCADLOVA' ALOHA (PŘÍHLÉDNÉ ZRCADLO)
SKUPINA HERCŮ ZA ZRCADLEM
OSVĚTLOVACÍ HOIT

.50

Technické schéma. Oddavky,
Schiller Theater Berlin, 1968

Krátce před svým nástupem na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou na reportážní dotaz: „Máte žáky, školu?“ Svoboda odpovídá: „Žádnou školu nemám. Jednou po mých přednáškách v Brazílii se jeden žák prostě sebral a přijel do Prahy a prohlásil, že tady bude u mě v ateliéru. Já jsem si s tím nevěděl rady, ale tehdejší ministr školství a kultury Kahuda to zařídil tak, že žák studoval na Karlově univerzitě a chodil ke mě do ateliéru, kde pracoval. Za dva roky jsem ho mohl pustit s klidným svědomím do Brazílie jako skutečného scénografa. Ovšem musí to být žák, který už má ty základní věci v sobě. To znamená, že ho nemůžu naučit od gruntu kompozici, to už musí mít minimálně tři roky na akademii nebo architektuře. Ovšemže se hlásí další, třeba z Finska, Kanady, Francie, NDR a odjinud. Otázka je, jak bych to časově unesl. Snad by se to mohlo řešit tím způsobem, jako u toho Brazilce, že by byl u nás v Národním divadle a v ateliéru, to znamená, že bych nechodil někam na katedru přednášet, ale že bych učil skutečně v ateliéru tak, jak jsme se to kdysi učili my. Národní divadlo je prakticky ta nejlepší škola, když se pracuje od gruntu, od čtenáře textu až k premiéře – a to je podle mého názoru výborná věc, nejlepší způsob.“³⁵

Tento „partyzánský“ způsob výuky se zanedlouho proměňuje: v roce 1969 je Svoboda jmenován profesorem na VŠUP, kde působí na Katedře užité architektury; o rok později se stává jejím vedoucím.³⁶ Zprávu o struktuře katedry získáváme díky speciálnímu číslu časopisu *Interscéna*, které se v návaznosti na stejně zaměřené Pražské Quadriennale '83 věnuje tématice terciárního scénografického vzdělávání. Katedra se v roce 1973 rozděluje na dva ateliéry. Zdeněk Kuna se soustředí na „oblast mezi architekturou a urbanistikou“, zatímco Svoboda pokrývá „problematiku pohybující se od architektury k interiéru“, která se dělí na pět základních odvětví: divadelní architekturu a architekturu kulturně-sociálních zařízení, rekonstrukci památek, interiérovou a nábytkovou tvorbu, výstavnictví a scénografii.³⁷ Poslední a nejmladší specializace „vychází ze Svobodova pojetí této disciplíny, které se vyznačuje snahou o maximální pochopení aktuálního poslání dramatického textu a o jeho co nejnámuvnější scénické vyjádření (včetně kostýmů, rekvizit, osvětlení apod.)“.³⁸ Studium bylo šestileté, po absolvování prvních tří let společného základu se studenti mohli specializovat, přičemž studenti scénografie nejprve řešili „studie výstavby divadelních budov a teprve potom jim jsou zadávány scénografické úkoly“.³⁹ Scénografie samotná je tedy jako „třešinka na dortu“, ke které student dospívá až po letech širšího školení.

O konkrétním způsobu, jak výuka neustále cestujícího a pracujícího Svobody probíhala, získáváme informaci prostřednictvím jeho pedagogických exkurzů po Spojených státech a Kanadě, které Burian zaznamenal. Mezi místy, kde se tzv. master classes uskutečnily, vystává Banff

35 BRETYŠOVÁ, Táňa. Tajemství prostoru, světla a pohybu aneb česká scénografie jako pojem. *Reportér*, 24. 4. 1967, s. 34.

36 Studium na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. *Interscéna*, IV/2, 1985, s. 6.

37 Op. cit.

38 Op. cit., s. 8.

39 Op. cit., s. 9.

Centre, umělecké centrum a škola v kanadské provincii Alberta, zasazené do horského prostředí národního parku. Sem Svoboda během 70. a 80. let, tedy poté, co zde bylo zformalizováno studium jevištního výtvarnictví, opakovaně jezdil vyučovat. Mezi nahrávkami nacházíme záznamy o tom, jak Svoboda studentům představoval svou práci. V jeho přednáškách nacházíme objasnění obecných zásad a teoretických principů, doplněných příklady konkrétních řešení. K dispozici máme také záznam konkrétního úkolu, který Svoboda žákům zadává. Tento materiál doplňují Svobodovy úvahy o scénografickém školství v Americe i obecně, které scénograf s Burianem sdílí.



V NEW YORKU, listopad 1972

Svoboda přednáší v rámci svého „amerického turné“ studentům Brooklyn College.

 SV-54x

JS: Děkuju, thank you, děkuju pěkně za přivítání a drazí přátelé, dámy a pánové, dovolu, abych z tohoto místa nejdříve poděkoval OISTAT a USITT⁴⁰ za umožnění mého zájezdu po Spojených státech a vaší univerzitě za umožnění setkání se studenty, s profesory a za možnost prakticky se zúčastnit výuky.

A nyní dovolu, abych řekl několik slov ke scénografii. Scénografie se v posledních dvaceti letech velmi změnila. Začala si vytvářet svoji vlastní abecedu nových výrazových prostředků. Opouští ilustrativní způsob vytváření „stage designu“ a vytváří svými novými prostředky přímo dramatický prostor. A o jaký dramatický prostor nám jde? Jde nám o takový prostor, který se dovede v toku dramatického děje proměňovat, který nepředznamenává děj, ale má schopnost se zesilovat, akcentovat, nebo se také odmlčet, či dokonce ze scény úplně zmizet.

Fungování tohoto prostoru můžeme srovnat s orchestrem. My scénografové jsme vlastně jenom jedním hráčem velkého divadelního orchestru. Jsme jedna ze složek, která dramatickému dílu slouží. Jestliže říkám, že slouží, nemyslím tím, že posluhuje. Je to složka naprosto rovnocenná všem ostatním, které tvoří dramatické dílo na jevišti. Tím spíše se ale musí podřídit celkovému konceptu představení a hraje sólo jedině tehdy, jestliže je jí to přikázáno. Scénografie je neoddelitelnou součástí představení a sama o sobě nemůže existovat. Jevištní dílo, tedy představení, však také nemůže existovat

**O současné scénografii
a dramatickém prostoru**



S představiteli firmy
Siemens, počátkem 70. let

40 OISTAT je Mezinárodní organizace scénografů, divadelních architektů a technologů; USITT je Americký institut jevištních technologií.



Oddavky, Schiller Theater Berlin, 1968

bez scénografie, která pro něho byla ve spolupráci s ostatními složkami připravena. Jedná se tedy o složku naprosto funkční.

A které jsou nové výrazové prostředky scénografie? Předně je to právě prostor a dále složky, které jsou tento prostor schopny vytvářet: v první řadě světlo, pohyb, tón, zvuk, světelná obrazová technika, zejména film, televize a diapozitivní technika. Dále reflexní technika, holografie a všechny aplikace nových technologií, které máme dneska možnost poznat a v divadle použít. Tyto nové materiály velmi často svádí k tomu, aby byly použity nefunkčně. Je to zcela pochopitelné, protože přináší na jeviště nové možnosti, a tedy jsou atraktivní. Tím spíše musíme velice dobře uvážit, kdy takové prostředky využijeme. Můžeme je použít a používáme je jedině tehdy, jestliže se stanou dramaturgickou nutností, tedy jestliže jsou schopny dokonale vyjádřit to, co scénografií na jevišti vyjádřit chceme. Nejde tedy o efekty, ani o „gagy“, a důsledkem používání samoúčelných efektů je diskriminace těchto prostředků. Jejich užití ospravedlňuje jenom jejich dramatická nutnost.

Materiály ve scénografii

Teď mi dovolu,te, abych řekl ještě něco na účet materiálů. Myslím si, že jestliže máme materiály dobře použít, musíme jim dobře rozumět a musíme se je učit znát tak, jako jim v renesanci rozuměl sochař nebo malíř. Z historie pro to známe mnoho dobrých příkladů. Umělec se musí nechat materiálem inspirovat, nesmí ho přemáhat. To jsou základní zákony, které musí umělec v práci s novými materiály zachovávat.

Inscenační prostor

Nestačí však pouze rozumět materiálům a měnit technologii jevištní práce. Už nestačí pouhá domluva, je třeba vypracovat perfektní scénář. Jestliže se má scénografie stát neoddelitelnou součástí představení, musí se na jevišti i dokonale nazkoušet. My se jako scénografové musíme starat o to, abychom tuto příležitost našemu umění dali. Čeká nás velká práce na jevištním a divadelním prostoru. V současné době žijeme v poměrném zmatku v názoru na jevištní a inscenační prostor,⁴¹ ale jedno už bychom mohli formulovat. Dnes již bezpečně víme, že jevištní prostor se musí integrovat s hledištěm v takzvaný inscenační prostor. Musí být velmi flexibilní a mít možnost změnit svoji psychoplastiku. V tomto jednotném inscenačním prostoru, který v sobě spojuje hlediště a jeviště, lze vytvářet nové relace mezi divákem a jevištěm. Vycházím tu z předpokladu, že neexistuje divadelní představení bez diváka, tím pádem máme možnost vytvářet nové prostorové relace v hledišti.

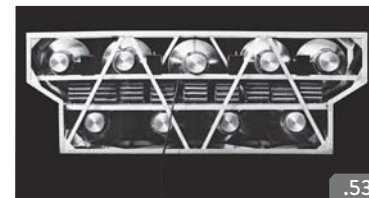
41 O inscenačním prostoru viz také s. 51.

Podle mě je těžká jevištní technika na scéně oprávněná jenom tehdy, odstraňuje-li hrubou fyzickou práci. Jinak na jeviště nepatří, protože je stereotypní, hlučná, pomalá a patří do minulého století. Naším dnešním problémem je vytvořit techniku novou, lehkou, která se dá libovolně sestavovat a která se stává součástí scénografie. Jde nám o techniku, která je do scénografie vrostlá, která dovede scénu proměňovat během toku dramatického děje, neruší a není technikou pro techniku. Na jevišti je prakticky neviditelná a jedině taková technika patří do divadla. Abychom tohoto všeho docílili, musíme připravit nejen nový dramatický prostor, ale musíme se i postarat o to, aby ho ovládali skutečně školení spolupracovníci. Půjde zde ve velké míře o scénografii kinetickou, jejíž začátek jste viděli na filmu o *Romeovi a Julii*,⁴² kde byla celá technika obsluhovaná lidmi, kteří znali rytmus představení a dovedli na něj správně reagovat a během 4 minut 45 vteřin proměnit všechny obrazy na jevišti. Abychom takové lidi na jevišti měli, musíme jim dát šanci a pro tu práci je nejen připravit, vzdělat, ale musíme je skutečně učinit svými spolupracovníky a do naší práce je zainteresovat. Musíme jim dát možnost na představení tvůrčím způsobem pracovat, protože jedině tak se bude moci scénografie jako nástroj v rukou divadelníků stát hudebním divadelním nástrojem.

A nyní dovolu, abych vám na tabuli ukázal příklad⁴³ moderního výrazového prostředku, jako je zrcadlo. Jedná se o prostředek, který není formalistickou hříčkou, ale stane se dramaturgickou nutností a základním vůdčím principem inscenace. Nejdříve několik slov k ději. Představte si jeviště a na něm voják, polský dobrovolník ve francouzské armádě někde u Verdenu. Je sychravo, mlha. Voják stojí na stráž. Je mu zima. Začne mluvit. Má monolog, ale chvílemi máme pocit, jako by mluvil sám se sebou, a potom zase jako by mluvil se svým alter egem. V diagonále na druhé straně jeviště se objevuje jeho kolega na stráž. Když se mlha chvílemi rozejde, tak skutečně vidíme druhou figuru. Dialog a monolog probíhá a vojáci se k sobě přibližují.

Úloha scénografa tu zní: dokažte, že když se k sobě vojáci přiblíží, jedná se o jednu a tutéž figuru, o alter ego jednoho vojáka, a po dvaceti nebo pětadvaceti vteřinách proměňte tuto figuru na jinou postavu. Představte si, že scéna je úplně prázdná, že tam nemáme vůbec žádnou možnost někoho někam schovat či vyměnit trikem. Když mně to režisér řekl, odpověděl jsem mu – prosím, já vám udělám mlhu a to ostatní si narežijte. Nakonec se ale ukázalo, že věc není tak úplně beznadějná. Já se vám teď pokusím na tabuli vysvětlit, jak jsem scénu vyřešil.

Jevištní technika



Světelná rampa, tzv. rampa Svoboda

Oddavky (1968)



Oddavky, Schiller Theater Berlin, 1968

42 Jedná se o dokumentární film *Radúze Činčery Romeo a Julie 63 – Historie* z roku 1963, který zachycuje fragmenty stejnojmenné inscenace v režii Otomara Krejčí a s kinetickou scénou Josefa Svobody.

43 W. Gombrowitz: **Oddavky**. Schiller Theater, režie E. Schröder, kostýmy Jindřiška Hirschová, premiéra 1. září, 1968.

Bylo nasnadě proložit linku pohybu vojáků zrcadlem. Když se voják přiblížil na dva metry od zrcadla, objevil se v zrcadle jeho obraz rovněž na dva metry od osy zrcadla na druhou stranu. A nyní stačilo trochu jinak přestavět reflektory na jevišti. Větší část reflektorů jsem přenesl na horní hranu zrcadla a osvětlil jsem herce z hrany zrcadla směrem proti němu. Je docela přirozené, když na mě svítíte zepředu, že moje záda jsou tmavá, takže jestliže za mnou stojí zrcadlo, nemohu tam být vidět, nebo jen velice málo. Zde jsem použil stejný princip, takže diváci nepoznali, že se jedná o jednu a tutéž figuru. Až potud byl problém vyřešen.

My víme, že tento voják je sám a mluví sám se sebou. Nyní zbývá druhá část problému, tedy vyřešit, jak nahradit odraz vojáka A skutečným vojákem B. To jsem udělal tak, že jsem použil transparentní zrcadlo s padesátiprocentní propustností. Potom jsem postavil vojáka B do geometrického místa reflexu a osvětlil ho za zrcadlem. Tento skutečný voják, jestliže je o něco silněji osvětlen, vymaže reflexní obraz. A proti sobě stojí dva různí lidé. A nyní stačí, aby voják B prošel speciálně připraveným otvorem, a máme na straně před zrcadlem vojáky dva, jejichž dialog pokračuje.

Vojáci vzpomínají na svoji zemi a rodinu, ve své představě vidí svoje rodiče, kteří sedí doma u stolu. Než vysvětlím druhý efekt, musím vás upozornit na jednu věc. Jestliže chci v této situaci, aby oba vojáci nebyli v zrcadle vidět, potáhnu je tylem. A jestliže tento tyl osvětlím ze strany, reflexní působení zrcadla zmizí a zvítězí pocit vrchní plochy tylu – vojáci se nachází před stěnou. A v tento okamžik mám možnost připravit si za zrcadlem stůl a rodiče. Jestliže zruším světelný efekt na tyl a rozsvítím znova reflektory na stůl, objeví se před zraky obou vojáků rodiče u stolu. A dialog pokračuje, teď už i s rodiči. V textu je předepsáno – proč nepřisednete k nám? Připravím si zde za vojáky opět do přesně stanoveného místa stůl. Posadím za něj vojáky, osvětlím je ze strany a oni mi opticky přisednou k rodičům. Tak mám na scéně čtyři lidi u stolu, ale pouze v imaginaci. Ve skutečnosti zde sedí pouze dva a dialog pokračuje. Na tomto principu je založena celá inscenace a má dokonce velice krásný půdorys.



V ateliéru na Flóře

V NEW YORKU, listopad 1972

SV-53x 

Svoboda Burianovi před odletem domů nahrává slíbený pásek.

Dojmy z návštěv
amerických škol

JS: Jarko, teď se ti budu snažit povědět něco ze svých zážitků v Americe. Momentálně jsem u Rubinů,⁴⁴ máme se moc fajn a děkujeme Indiánům, že nám dali krůty.

⁴⁴ Joel E. Rubin byl významný americký světelný designer, spoluzakladatel a v letech 1963–1965 prezident USITT, který Svobodovu cestu po Americe pořádal spolu s mezinárodní organizací OISTAT.

Celá cesta na mě udělala velký dojem. Předně by se mělo zmínit, že to bylo výborně připraveno.

K mým přednáškám: kdyby byly všeobecnější, tak bych býval strašně rád mluvil o americké architektuře, protože ta je v některých ohledech opravdu pěkná. Bohužel jsem toho viděl strašně málo a kvůli chybě při vyvolávání nebudu mít ani fotografie.

Mým hlavním dojmem, který jsem vyslovoval už při přednáškách, je, že se tady věnuje víc času teoretické přípravě posluchačů než praktické přípravě výtvarné. Pracuje se hodně v modelech, kde se dá velice lehce skrýt i určitá nešikovnost nebo netaalentovanost k výtvarné práci. Málo se věnuje právě práci kreslířské, malířské a vůbec vlastnímu projektování. Také plány, půdorysy, řezy, jak se tu dělají, mají nízkou úroveň. Podle mě to škodí imaginaci, protože jestliže posluchači dělá potíže si cokoli nakreslit, trochu si zaznamenat svoji představu, tak to samozřejmě vede k tomu, že váhá a nakonec tu představu vlastně nepěstuje. Sice o tom hodně přemýšlí, ale samotná realizace mu uteče, protože ji není schopen udělat a vlastně se jí bojí.

Já to znám sám podle sebe, protože když jsem začínal a neuměl jsem ještě tak dobře kreslit, měl jsem s tím taky potíže. Teprve když jsem se naučil opravdu dobře kreslit, tak jsem se osvobodil. Nemluvě o tom, že se tady nepěstuje kompozice a modelování, prostorová představivost. Měly by se tu dělat etudy na jedno téma. Třeba udělat okno komické, okno dramatické a okno ve vaudevillu. Každý detail může mít různý výraz a je ho potřeba procvičit, aby posluchač viděl, co je to vlastně drama, a že i architektura se může nějak tvářit. A když říkám architektura, myslím samozřejmě i scéna. Scéna může být veselá, dramatická, nebo třeba něco mezi tím. Může být jiná pro operu, jiná pro činohru. Musí se to v ní vyjádřit, a to formou, formálně. To je nakonec řeč výtvarníka. Moje motto je, že se výtvarník musí vyjadřovat svými prostředky.

Pokud se týká dělby práce na jevištního výtvarníka a lighting designera, tak prosím, necht' se to dělí, je potřeba, aby byli lidé, kteří jsou fachmani pro světlo. Ale být jenom lighting designerem pro divadlo není rozumné, protože světlo po umělecké či dramatické stránce musí dělat v každém případě režisér s výtvarníkem. Samozřejmě je možné, aby měli dalšího spolupracovníka – lighting designera, když je tým dobře sehraný a rozumí si, nebo když jde o velkou práci. Ale v každém případě bych doporučoval, aby se škola u těchto lidí zacílila víc na technické problémy, protože právě ty potřebuje režisér a výtvarník s někým vyřešit. Umělecké hledisko si ohlídá výtvarník. Nemluvě o tom, že výtvarník bude často formulovat scénu třeba jenom světlem. To by ji potom musel dělat ten lighting designer, který ale zase není tak dalece školený jako scénograf, takže tu



V ateliéru na Flóře

**Dělení na jevištního výtvarníka
a lighting designera**



Možnosti na univerzitách



V soukromém ateliéru v domě
na Barrandově, 1990

Oddělenost jednotlivých oborů

vzniká disproporce. Obě funkce jsou dobré, nakonec jsou fixované v Unii,⁴⁵ což je taky důležité. Nerad bych, aby to vyznělo, že něco proti specializaci lighting designera mám, ale myslím si, že by se opravdu měla zacílit na techniku a školení v architektuře, aby absolvent mohl třeba dělat osvětlení výstav, interiérů bytů, interiérů velkých shromažďovacích sál, hal, hotelů a tak dále. Tam by tento člověk, technicky školený a s uměleckým citem, našel pravděpodobně víc příležitostí, protože tato profese v architektuře prakticky chybí. Já ale americké poměry tak dobře neznám, abych to mohl posoudit v celé šíři, možná je to celé jinak. To je můj první dojem, nedá se to říct všechno z jedné vody načisto. Víš, já jsem v takovém rauši, protože se tady máme prima, a po té únavě to ze mě spadlo, až si připadám trochu opilý. Nejsem stavu pořádně myslet. Ale pokusím se uvažovat dál.

Jak si všichni stěžují, posluchači i kantoři, na příležitosti k uplatnění, malý počet inscenací atd., tak to se týká jenom profesionálního divadla. Ale možnosti na univerzitách jsou fantastické. Mají skvělé prostory s obrovským potenciálem. Podle mě by se neměli tak separovat, ale spojit se s kolegy z dalších oborů, například s architekty, s vědci, s inženýrskými obory, aby od nich získávali znalosti a pomoc. To vím velice dobře, protože když jsem pracoval v Bostonu, tak MIT byla škola, která mně pomohla. Já byl cizinec, ale oni pro mě udělali diapozitivy, půjčili mi spoustu přístrojů pro práci, dokonce i fotografickou reprodukční techniku.⁴⁶

Univerzitní divadla by tu měla perfektně prostudovat možnosti variabilního sálu měnit relace mezi divákem a jevištěm. Měly by se stanovit zákonitosti, protože tady pro to mají sály. My žádné takové sály nemáme a nemůžeme to zkoušet, přitom je to divadlo dneška, které bude potřeba, takové, které bude mít aspoň tři možnosti uspořádání – frontální, alžbětinské a cirk. Na tohle by se podle mě měli zaměřit. Samozřejmě, že jim v tom pomůže holografie, protože to je pro tato celoprostorová divadla geniální prostředek. Sice má omezený úhel, ale existují technologie, které dovolí dělat panoramatické prostorové obrazy, o tom jsem hodně četl. Holografie dá konečně těmto divadlům scénický materiál, a proto by se to tady mělo pěstovat. V Evropě tohle dokážeme asi jen těžko, protože pro to nemáme příležitost.

Myslím si, že každý obor žije příliš odděleně a že se mezi studenty málo diskutuje, žijí obor k oboru, ale nezískávají zkušenosti jeden od druhého. Měli by žít i s filozofy

45 Od roku 1897 ve Spojených státech fungují odbory, které sdružují jevištní umělce.

46 Zde Svoboda odkazuje k operní inscenaci Luigiho Nona **Intolleranza 1960** (Opera Company of Boston, 1965, režie Sarah Caldwell).

a inženýry architektky, škola by měla být víc pohromadě. Ale to je zase jenom moje imprese a nerad bych radil. V žádném případě bych tady nechtěl vystupovat jako nějaký chytrý pán, který všechno ví, protože to nenávidím. Já jenom tak preluduju, jako když si brnkáš na klavír.

Ještě bych chtěl zmínit, že se nedá říct, že jsou tu žáci nenadaní, naopak. Myslím, že taková třetina je velice dobrý materiál, který kdyby se vzal do ruky naší metodou čistě výtvarného vzdělávání, tak se z nich určitě stanou dobří výtvarníci. Bohužel se zde tomuhle nevěnuje pozornost a taky je tu malá selekce. Selekce nemusí být, když se člověk na školu hlásí, ale měla by být potom, během studia.

A pak si myslím, že hlavní věc je, že tady kantor není vždy výtvarník, kterého by měly děti za vzor. U nás na škole vždycky učí první profesor, na slovo vzatý praktický výtvarník, kterého veřejnost zná. Dokonce je to tak, že se ty děti hlásí k tobě jmenovitě. Pro ně je to určitý vzor, určitá představa. To je potom taky záruka vzájemné důvěry.

Teprve teď, když mně to všechno dochází, si říkám, že moje přednášky asi nějaký dopad na studenty budou mít. Nejsem už takový pesimista, protože jsem mluvil s mnoha z nich a pořád se to opakuje. Vždycky se najdou tři, čtyři lidi a víc, kteří to opravdu chápou a říkají mi, že se jejich život odtěď změní a že teprve teď pochopili, co je divadlo a scénografie. Říkali mi zkrátka moc hezké věci, které nemůžu opakovat, protože bych se styděl, ale opravdu to na mě zapůsobilo zatím nejvíc, co jsem kdy zažil. Se mnou nikdo nikdy nemluvil takhle upřímně, aby mně řekl, co si myslí. A já jsem taky tak o té práci ani nikdy nepřemýšlel. A nikdy jsem si nemyslel, že by měla takový dosah, a taky si to ani moc nemyslím, je to prostě situací. U nás tomu říkáme „jednookej mezi slepýma je králem“.

Prosím tě, nezlob se, že využiju taky této příležitosti, abych ti poděkoval za spolupráci, chtěl bych tě ubezpečit, že velice přesně vím, co to pro tebe bylo, co to pro tebe časově znamenalo a co to je od tebe za ohromnou službu, ale opravdu přátelskou. Já to taky beru jako velkou přátelskou službu. Jsem ti nesmírně vděčen a samozřejmě bych byl strašně šťastný, kdybych měl někdy příležitost pro tebe udělat totéž. Doufám, že se taková příležitost naskytne a že spolu budeme zase moci udělat něco zajímavého. A teď myslím právě na tu naši knížku o Wagnerovi, protože to by bylo moc fajn.

Rád bych udělal veřejnou přednášku v Praze. Bude to těžké, ale možná by se to na půdě Divadelního ústavu dalo i s novináři uspořádat. Bylo by to zdvořilé jednak vůči USA a taky je důležité, aby naši lidi věděli, jak to tady vypadá, jak se tady školí lidé. Řeknu

Kvalita studentů

Reakce studentů

Díky Jarkovi

Veřejná přednáška v Praze



S Miroslavem Pflugem v Kanadě

Budoucí výstava v Montréalu

i věci, které jsem viděl mimo, třeba konkrétně Školu architektury v Yale, menzy, vybavení a úroveň, i o té demokratičnosti a neoficiálnosti chování mezi kantory a posluchači. To jsou věci, které mě zajímají, a je velice důležité, aby se o nich naši lidé dozvěděli. Samozřejmě, až budeš tohle psát, musíš dát pozor, abys tam tyto věci příliš nezdůrazňoval, protože naši to zase dostanou do ruky, tak aby neřekli, že obdivuju kapitalismus, nebo že „pro voči nevidím“, jak se říká.

Jinak se mi Amerika líbí a potřeboval bych teď tři neděle, abych měl sám možnost si sednout do Greyhoundu, projet si to a dívat se, na co chci já, a jíst sám v restauracích, prostě se projít. Pak bych asi teprve o Americe něco věděl. Teď mám takový poloturistický pohled spojený se spoustou práce a nerváků, i když jsem to nedával najevo, ale to víš, že jsem vynervákovanej byl. To bych zase lhal, a proto se mi o tom těžko mluví. Dneska taky nejsem schopen udělat si nějakou kompozici a jsem přejedený a přepitý. Myslím, že bude nejjednodušší, když se teď rozloučím. Kdyžtak napiš jenom pár otázek a já na ně odpovím.

Jarko, měj se moc hezky, ještě jednou ti moc děkuju a těším se, že se brzy uvidíme. Mluvil jsem taky s Pflugem a volal mi Emil Radok, že mají pro mě práci na zajímavé výstavě v Kanadě⁴⁷. Ovšem je to složité a já musím nejdřív vyšetřit v Praze, jestli bych to s lidmi jako Pflug a Radok mohl dělat, protože u nás figurují jako emigranti. Nemusí to být nepřekonatelné, protože jsou emigranti a emigranti, přece jenom se to taky rozlišuje. Když nebudou mít námitky, tak bych to rád dělal, protože je to pěkné téma, které pojednává o tom, že si jako civilizace pod sebou řežeme větev. Je to o odpadcích civilizace, o smogu a otravování vodních toků. Tato tematika mě, jak víš, vždycky zajímala a už jsem ji taky několikrát dělal. V každém případě tu budu příští rok v březnu a jinak bychom si mezitím mohli vyměnit několik pásků s otázkami. Tak zlom vaz. Měj se hezky, pozdravuj ženu a řekni, že ji rádi uvítáme v Krkonoších, a dům tam koupíme nebo vystavíme. Tě bůh.

⁴⁷ *Metamorphosis*. Vliv exhalací na přírodu. Montréal, 1973.

V OTTAWĚ, 1976

Svoboda a Burian se setkávají v Kanadě, kde Svoboda s Kašlíkem pracuje na opeře Bohuslava Martinů *Ariadna*.⁴⁸

SV-84x

O výuce scénografie na VŠUP

JS: Studenti scénografie se musí učit umět se dívat. Scénograf musí být jako skvělý fotograf, který vidí moment nebo záchvěv určité situace, kterou jiní nevidí. A to je umění viděti, nikoliv umění fotografovati. Fotografovati je sekundární, ale primární je umění viděti. A totéž platí ve scénografii. Tady je umění představit si a umění zobraziti to. Ať si říkají, co chtějí, to je fakt.

JB: A mají kromě toho taky ještě teoretické předměty nebo estetiku?

JS: Zavedl jsem dva roky estetiku, sociologie, psychologie. To předtím nebylo. Z univerzity přímo odnaproti k nám chodí přednášet profesori. Samozřejmě jsou ty přednášky zacíleny na problematiku architektury nebo výtvarného umění. Ještě když jsem byl šéfem katedry, tak jsem vymazal takové to encyklopedické vzdělávání, jako Rodin se narodil tehdy a tehdy. Studenti nemusí opakovat jako opice, ale musí rozumět, co to je impresionismus, v čem spočívá, jak vznikl, proč zrovna ve Francii. Kantoři zase potom věnují víc času tomu, že přijdou ke mně do ateliéru a v úloze pro studenty hledají analogie v historii, což je prima.

JB: Jak přesně ta spolupráce s teoretiky probíhá?

JS: Prostě se sejdeme a domluvíme se, kde bychom našli to období, a co je vlastně nejdůležitější moment projektované budovy. A teď si uvědomíme, kde ji děláme. Třeba je to uvnitř města. Tak si řekneme – hrome, to musí být soustředění. Budova se musí otočit dovnitř, aby když do ní člověk vejde, okamžitě cítil, že je na území klidu, ticha, soustředěnosti. A co byla taková obdoba toho? Klášter. A kantoři shromáždí veškerý materiál o tvorbě klášterů, z psychologického i sociologického hlediska: co byl tenkrát klášter, co znamenal ekonomicky, jakou měl politickou moc? O tom všem společně mluvíme a studenti se naučí myslet, protože jsou nuceni dělat analýzu celé úlohy. Všim je nutím k tomu, aby viděli, že architektura není sranda, že to je vážná věc. Proto ji mám rád. V divadle můžeš udělat švindl, to nemusí být seriózní, ale v architektuře se učíš serióznosti a odpovědnosti. A jako disciplína má váhu. Neříkám, že scénografie by ji mít nemohla. Já jsem naopak přesvědčený, že by ji měla mít, kdyby to dělali tak, jak já říkám. S tím předvzděláním literárním, hudebním, a s tou váhou, seriózností. Ale zatím to tak není. Je to hra, jako když si hrají děti.

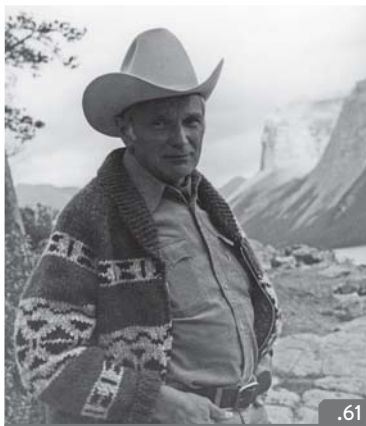


Při přednášce

48 B. Martinů: *Ariadna*. National Arts Center Ottawa, režie Václav Kašlík, dirigent Mario Bernardi, kostýmy Gita Weigelt, premiéra 12. června 1977.

JB: To je zajímavé. Teď jsem si vzpomněl, že když jsem byl minulý rok v Praze, tak jsi jednou měl nápad, jak dostat do dílen nové síly. V čem to spočívalo?

JS: To byly dva proudy. Jeden byl získat schválení československé vlády pro to, aby se Národní divadlo otevřelo pro celou republiku. Abychom v rozhlasových a televizních relacích mohli lidem vysvětlit, co je to dělat divadlo v dílnách, jak je to zajímavý džob. Že tam potřebujeme všeuemělce, lidi manuálně schopné, my tomu říkáme „průmyslový výtvarník“. A jestliže má někdo zájem, aby se hlásil, že dostane byt v Praze. A druhá cesta byla taky výborná a myslím, že nejúčinnější, a to je postavit dílny na úroveň střední školy, aby to dělali studenti a absolventi. Ale změnil bych technologii, myslím, že bych začal dělat pomocí modelů úplně jinou technologii divadla. Fotografoval bych a promítal modely, a tím bychom vytvářeli nový divadelní svět. Ale v modelu, nikoliv těžké dekorace na scéně.



V Banffu, Kanada

V BANFFU, červenec 1976

Svoboda v učebně umělecké školy v Banffu, kam od poloviny 70. let jezdil vyučovat na letní školu.⁴⁹ Zde, na místě obklopeném horami národního parku, zadává úkol posluchačům scénografie.

Scénografický úkol

JS: Mám první úlohu, kterou byste měli vypracovat zhruba během tří dnů. Ovšem s konzultacemi, tedy tady v ateliéru. Nebudu vám dávat čistě divadelní úlohu, ale dám etudu, která má k divadlu velice blízko a která se vyskytuje v mnoha divadelních hrách. Využijeme toho, že jsme tady v horách, a pokusíme se vytvořit scénu hor. Je to velice výhodné, protože tu můžeme přímo fyzicky cítit atmosféru. Nechci ale, abyste udělali popisnou scénu hor, ale abyste stvořili scénu jako skutečně novou realitu. Samozřejmě každý takovým způsobem, jaký cítí. Někdo má větší přístup k architektuře, někdo k malířství. Může to být sochařství nebo jenom atmosféra. Můžete použít všechny prostředky, které máme v divadelní abecedě k dispozici, ale můžete použít i takové, které ještě třeba na scéně nebyly.

To horské prostředí musí mít schopnost během hry se proměnit. Možná víte z praxe, že hory jsou zrádné. Mohou být velice vlídné a optimistické, na druhé straně mohou být velice dramatické, zlé a mohou vás i zabít. Dovedou se proměnit v opravdu krátkém

⁴⁹ Z pozvánky na Svobodův mistrovský kurz z roku 1979 se např. dozvídáme, že posluchači byli vybíráni ve spolupráci se scénografem na základě dvou zaslaných návrhů: jednoho tradičního a jednoho „v kontrastním stylu, třeba absurdního divadla“. Pozvánka signovaná Laszlo Funtekem, zakladatelem a ředitelem scénického oddělení školy, je uložena v soukromém archivu Jarky Buriana v Albany, New York.

čase. Je to prostředí, kde jsme nejbliže zrodu přírody a zrodu světa vůbec. Já osobně cítím v hmotě hor přímo napětí, skoro napětí atomu, nebo vůbec pralátky světa. Ne náhodou dává například Wagner do hor většinu svých scén, zejména scény bohů a bytostí, které řídí tento svět. Není náhodou, že bůh nechá přikovat Prométhea na skálu. Takže vytvořme prostředí hor, které bude mít schopnost těchto proměn.

Zamyslete se nad tím, co to vlastně hory jsou. Nedívejte se na věc jenom materialisticky. Přemýšlejte o tom, jak vůbec můžeme toto prostředí definovat, jakými způsoby. Je to ovšem výtvarná úloha, takže úmyslně odstraňuju literární složku. Kdyby to byly hory třeba u Brechta nebo u Shakespeara, tak bychom tam mohli napsat – jsme v horách. Ale to dávám úmyslně pryč, abychom tento literární „gag“ nemohli udělat.

Chtěl bych poznat, co je ve vás jako ve výtvarnicích. Myslím, že byste měli začít od ideje: najít si ideu a nějakým způsobem ji graficky zobrazit. Jsme výtvarníci, čili naše řeč je výtvarné umění. Nevypravujte mi to, ale vyjadřujte se svými prostředky. Kresbou, plánem, modelem. Tím, co je váš vlastní materiál, a teprve pak i slovem.

Tento kurz jsme dělali už loni, zadali jsme několik takových etud a výsledky byly velice zajímavé, těším se, že to tak bude i tentokrát. Já vám potom na příkladech ze své práce vysvětlím některé principy, jak lze takovou úlohu řešit. Během těch konzultací vám na tabuli budu vysvětlovat některé inscenační principy, abyste se co nejvíce seznámili s možnostmi, jak řešit různé úlohy, nebo jak je řeším já. Nemůžu vám říkat nic jiného než to, co sám dělám, a to, co sám cítím. Ty etudy volím proto, abychom si to prakticky procvičili, protože na skutečnou inscenaci je čas příliš krátký. Čili pánové, do práce. Setkáme se zase zítra ve stejnou dobu.



Se studenty a László Funtekem
v Banffu, 1978

V USA, červenec 1977

JS: Když jsem učil na DAMU,⁵⁰ tak jsem byl známý tím, že jsem měl auto, a protože kluků nebylo víc než čtyři nebo pět, tak jsem je vrazil do auta a jeli jsme třeba do Kutné Hory do chrámu svaté Barbory. Tam jsem s nimi chodil a vysvětloval jim, co je to vlastně gotika. Sedli jsme si do kostelních lavic a já jim vykládal o nesmírném spiritualismu, který se v těch klenbách zobrazuje, ty sepnuté ruce jako prosba k Bohu. Vysvětlil jsem jim konstrukční systém, jak udělat tento spirituální prostor bez podpor, že to znamenalo vyvinout konstrukci ven. Vylezli jsme nahoru, aby si na to šáhli, co to je za obrovský moderní konstrukční systém, jak to drží, jak se tam rozkládají síly. Jak je to geniální, že to z vně tryská na povrch. A jak ty hroty sají božskou myšlenku a jak se to objevuje

50 Viz také s. 72.

SV-91x

O způsobu vyučování
scénografie

v Číně, v Indii, podobně jako moderní anténa, která je taky hrot a taky saje vlny. Není v tom něco? Není v tom prostoru nějaký rytmus? Jak na to lidi přišli? Není v tom ten spiritualismus zkamenělý a není to ohromný přijímač, který přijímá z prostoru něco víc? Nebo je to jenom pocit? Ale i kdyby nebyla pravda, co tu teď říkám, tak je to můj výklad, výklad umělce, výklad pocitu, který je zřejmě blízko pravdě, blízko pocitu tehdejších lidí.

JB: Takže vlastně vyučuješ tím, že se studenty mluvíš.

JS: Tröster byl v tomto smyslu velký. Ten mluvil opravdu krásně. Byť jsme rivalové, a nemusel bych to o něm říkat, ale byl to velice citlivý člověk. Nebo třeba Sládek, to je malířský typ scénografa, ale ne marný. Důsledně to celý život dělá takhle. Nešilhá po ničem cizím, maluje to, ale pěkně, umí ten prostor rozložit, umí ho na jevišti jinak organizovat. Když jsem ho o tom slyšel mluvit, tak to na mě udělalo dojem. Je to jiný výklad než můj, ale má svoji poetiku, a najednou vidíš, že každý umělec si musí udělat „milieu“ a musí mu taky věřit. Musíš věřit, že děláš něco mimořádného, i když potom si z toho můžeš dělat srandu, podceňovat to a pochybovat o tom, ale když to děláš, nesmíš pochybovat.



S Alfrédem Radokem, 60. léta

O angažovanosti umělce

Taky si myslím, že církev i socialismus a komunismus jsou v oblasti umění na dně, protože neumí angažovat umělce. Církev už ani nemá sílu, aby umělce přiměla ke službě, protože většinou jsou to ateisti a nerozumí tomu. A když jsou věřící, tak se jejich víra nekryje s církevními dogmaty. V minulosti vznikala velká díla proto, že umělec věřil. Michelangelo chodil poslouchat Savonarolu. Byl pro to zapálený, uznával autoritu papeže jako svatého otce a věřil, že je to zástupce Boha na zemi. A proto když maluje „Poslední soud“, tak je to tak skvělé. To nemůže namalovat člověk nevěřící. Proto nemůže žádný malíř namalovat „Nanebevstoupení Stalina“, protože tomu by nikdo nevěřil. Nikdo nevěří, že je Stalin veliký. To je veliká diskrepance. Čili když dělám inscenaci, a je to současná nebo politická hra, tak jsem otrávený a nadávám na to. Ale když to pak dělám, tak na to musím zapomenout. To bych to neudělal. Musím věřit, že aspoň dělám dobrý scénický obraz.

JB: A nebo v tom něco najít.

JS: Ano a ono se určitě něco najde, taky se to dá vykládat jinak. Naopak se stávalo velice zhusta, že na slabých hráčích byly nejlepší režie a nejlepší scénické obrazy, protože to nutilo oba interprety, aby hledali jiné způsoby. S Radokem jsme přece měli na nejhorších kusech nejzajímavější režie. Na nejhorších věcech.

V BANFFU, během letní školy v Uměleckém centru, 1980

JS: Představ si, teď v té Kalifornii jsem mluvil bez překladatele

JB: A o čem jsi mluvil?

JS: No mluvil jsem zásadně o tom, jak vůbec přistoupit k dílu, jak ho analyzovat. Úplně z patra jsem tam vymyslel, jak by se mohl inscenovat *Tartuffe*. Protože tam náhodou měli výtisk *Tartuffa* asi v pětadvaceti exemplářích, tak si to všichni přečetli. A já jsem nevěděl, jak to udělat, tak jsem začal se studenty analyzovat situaci k situaci, a najednou jsem jim nakreslil nádherného *Tartuffa*. Teď bych ho chtěl někde dělat. Představ si, že dekorace vytlačí lidi až na rampu. Všecko jim padá do orchestru, už nemají nic. Prostor se pořád zmenšuje, až jsou všichni úplně nahatí. *Tartuffe* je o všechno připraví. Pak se to najednou rozhrne jako paraván a na scéně stojí král na koni. Podle mě je to krásné. Ale i kdyby to nebylo krásné, tak je to perfektní příklad, co scénografie může být, jak se může najednou třeba i zastavit, být nenápadná a nesmírně funkční. Jak taky scénografie může mluvit.

SV-87x / SV-88x

Když scénografie mluví

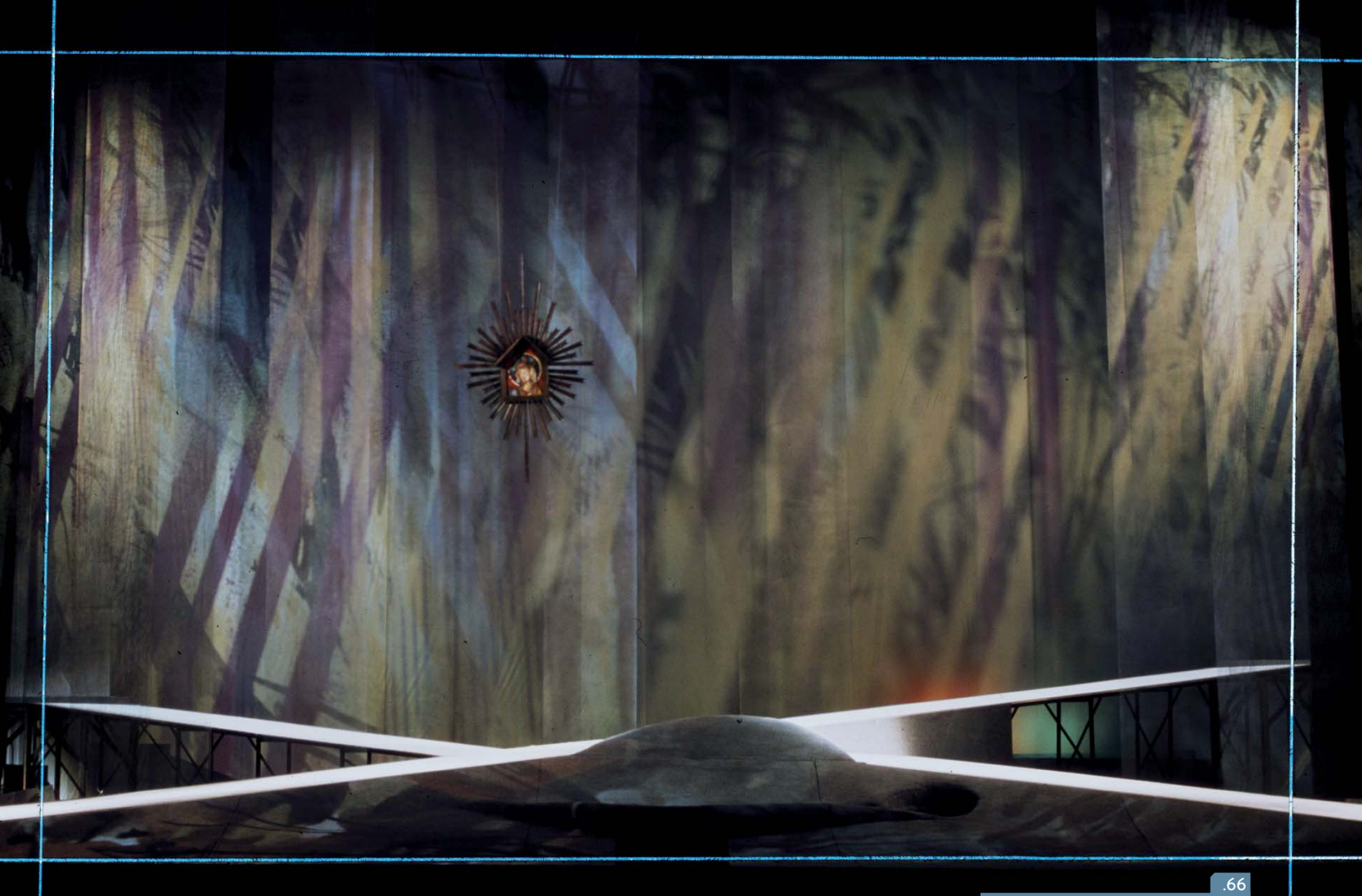


S Miroslavem Pflugem, Laszló Funtekem
a studenty v Banffu



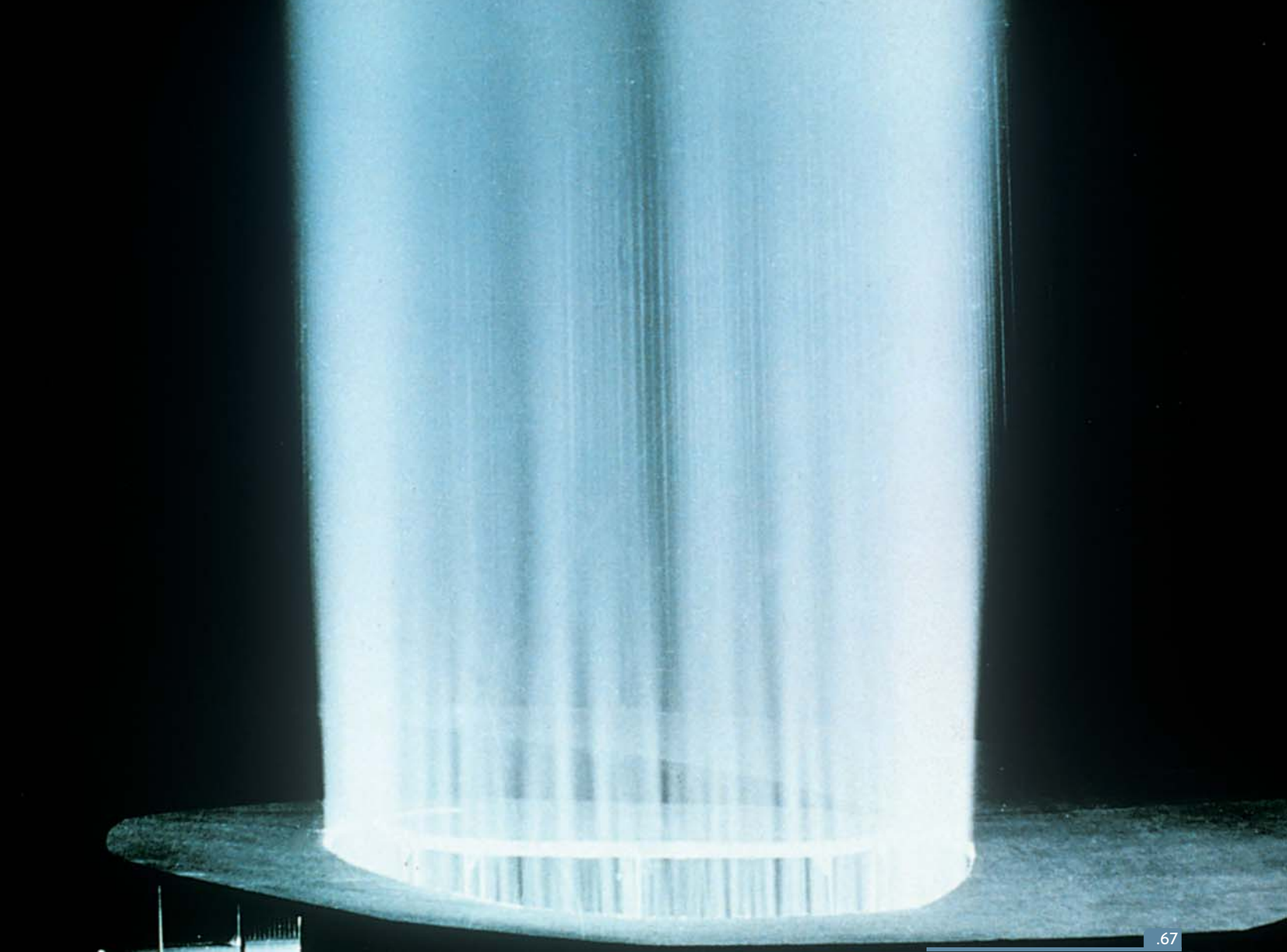
.65

Tannhäuser, Royal Opera (Covent Garden) London, 1973



.66

Tannhäuser, Royal Opera (Covent Garden) London, 1973



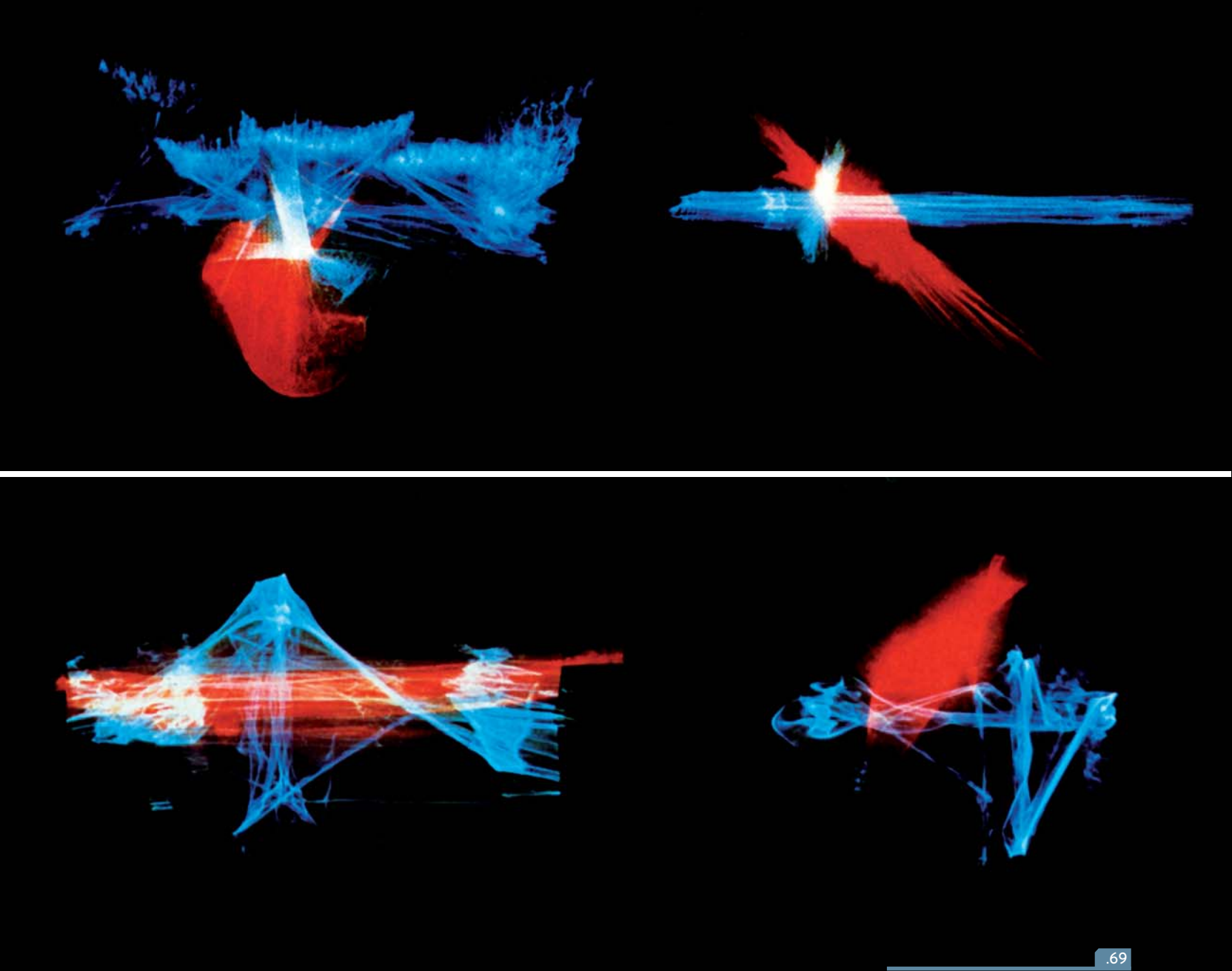
.67

Tristan a Isolda, Hessisches Staatstheater Wiesbaden, 1967



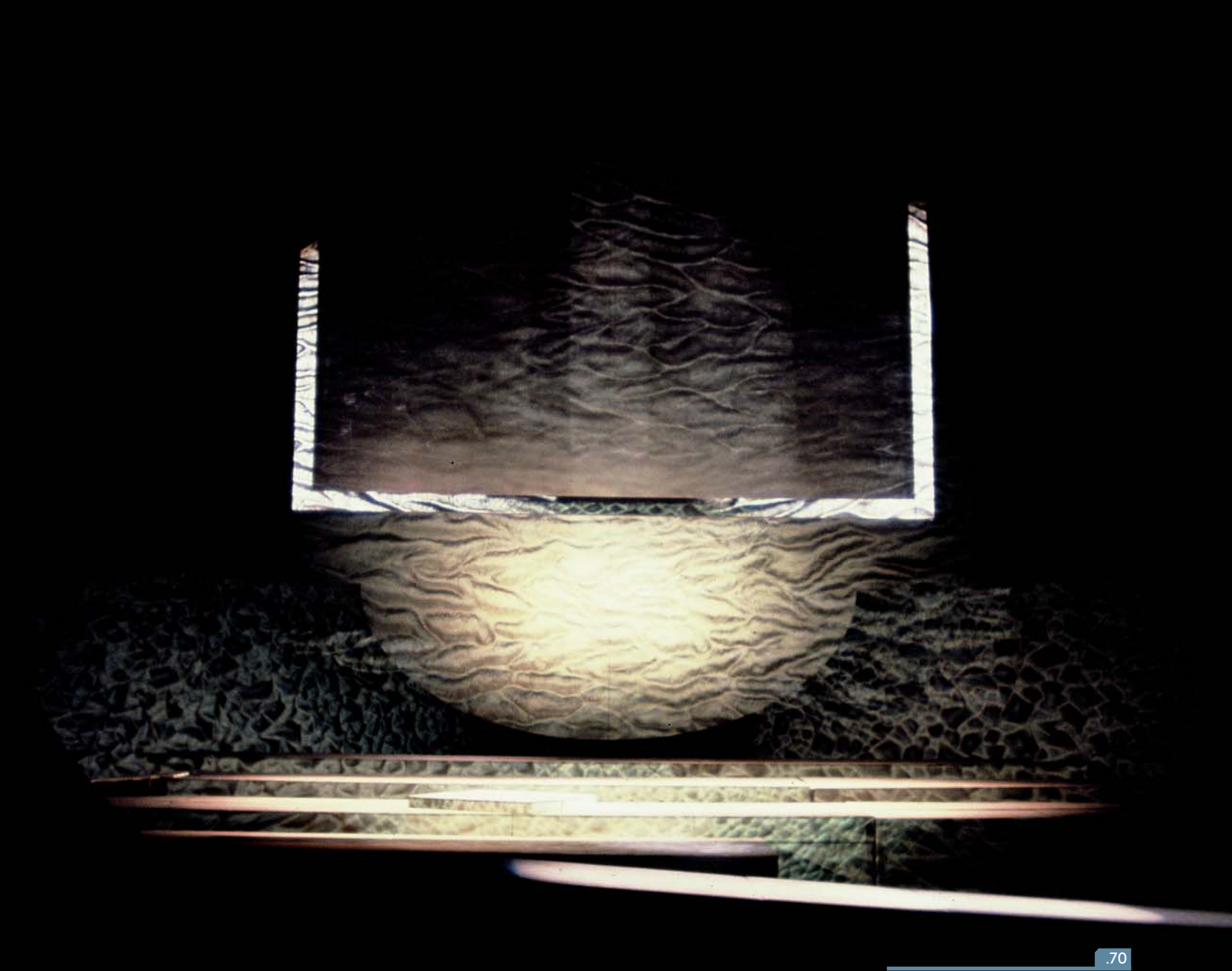
.68

Zlato Rýna, Grand Théâtre Genève, 1975



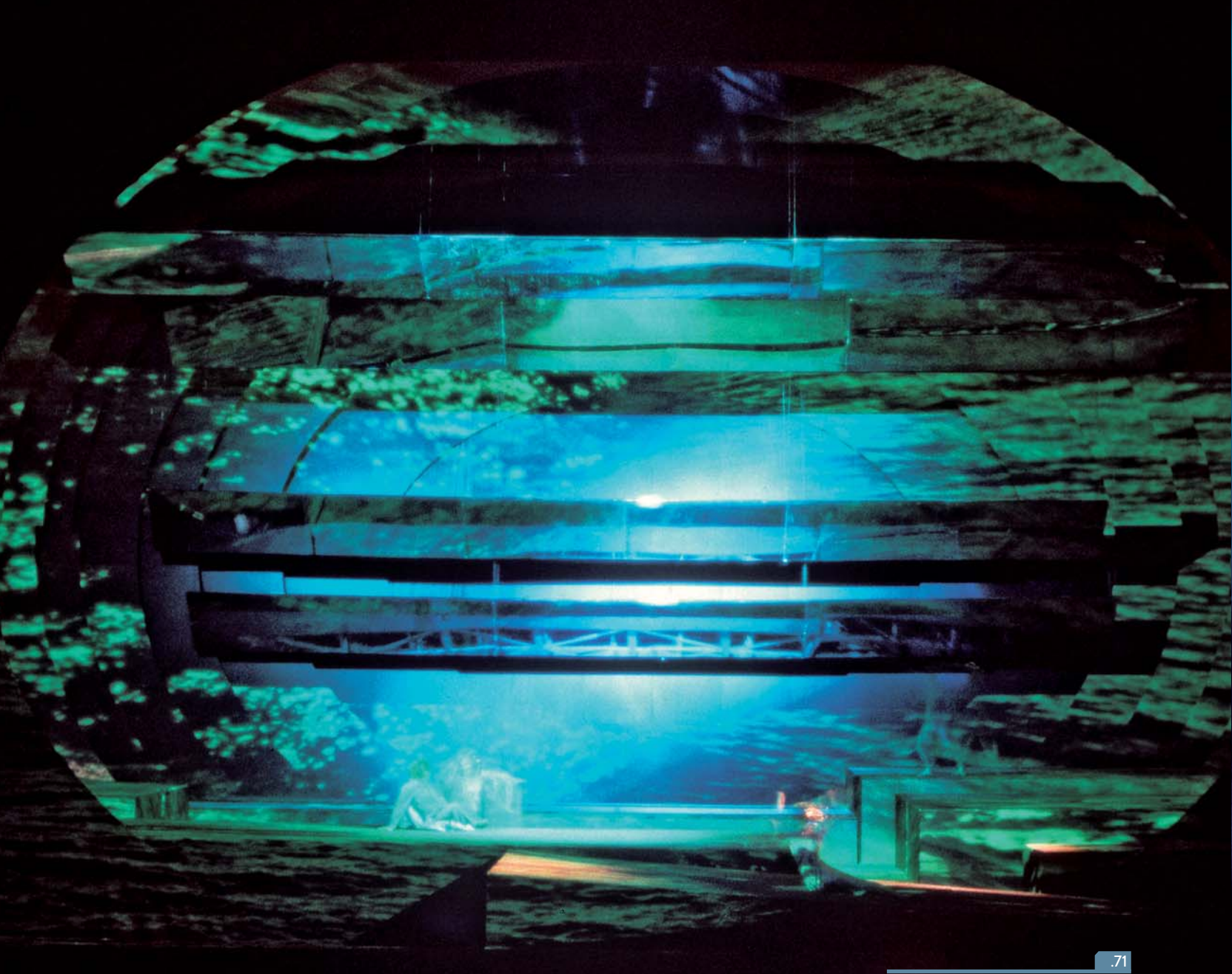
.69

Zlato Rýna, Royal Opera House (Covent Garden) London, 1974



.70

Soumrak bohů, Grand Théâtre Genève, 1977



.71

Zlato Rýna, Grand Théâtre Genève, 1975



.72

Tristan a Isolda, Grand Théâtre Genève, 1978