

Příhodová, Barbora; Svoboda, Josef; Burian, Jarka

Polistopadová léta : Princip zcizování

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. 227-251

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/133083>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

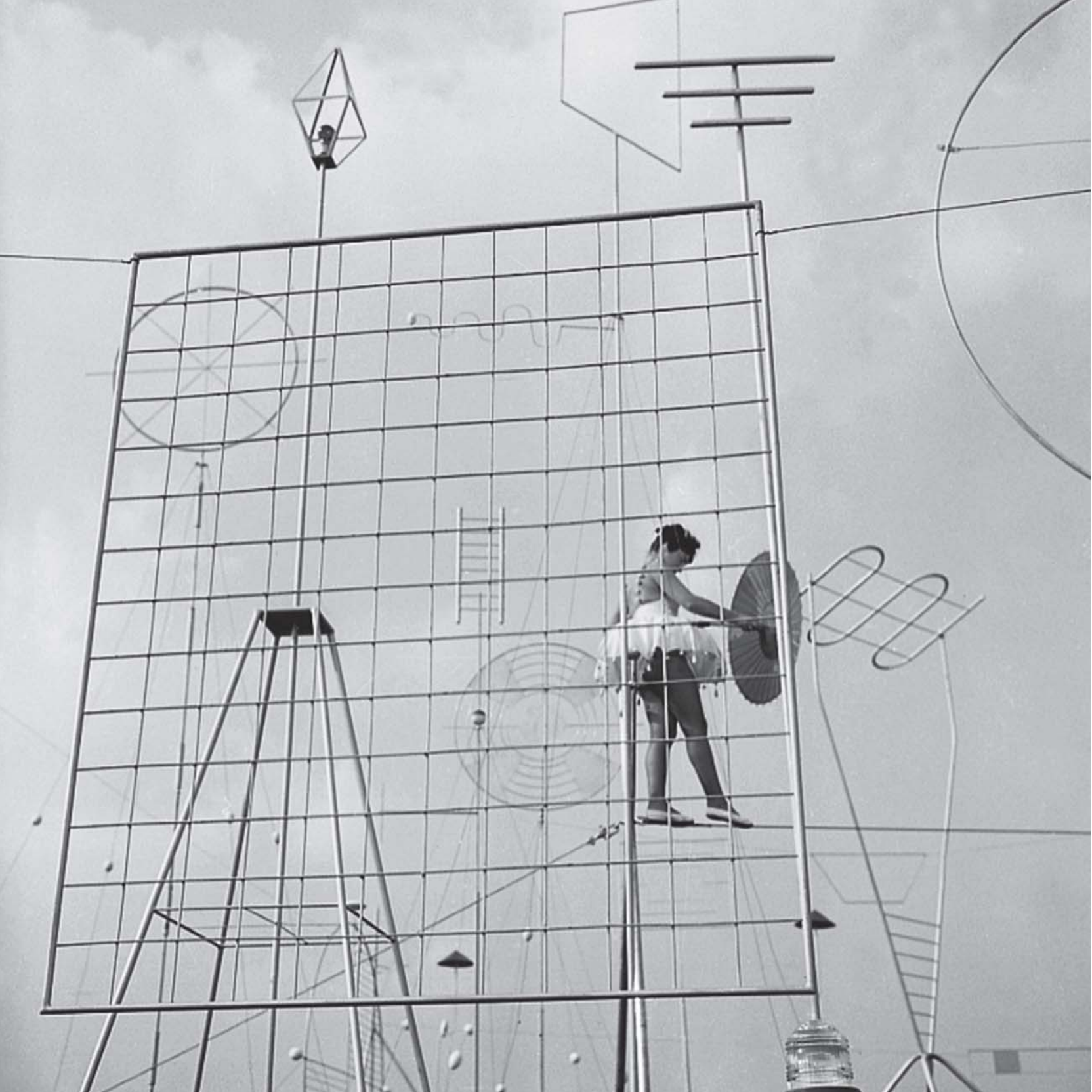
Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.





POLISTOPOVÁ LÉTA

R5



Princip zcizování

Z období let polistopadových pochází poslední dochované nahrávky Jarky Buriana a Josefa Svobody, které hovory o scénografii uzavírají a svým způsobem jsou již spíše jakýmsi dovětkem. Přestože také v tomto období najdeme fragmenty vyprávění o inscenačních řešeních a scénografických principech, tak obzvláště v sérii z roku 1994 jejich charakter více než kdy jindy překračuje oblast scénografie do roviny velmi osobní a stává se tak materiálem vhodným pro odlišný žánr či typ pojednání.

Setkání Svobody a Buriana z 90. let jsou rámována jednak jejich druhou uměleckou spoluprací – tentokrát na inscenaci Gogolova *Revizora* (1990), kterou Burian uvede na scéně své domovské univerzity v Albany –, a dalším dlouhodobým pobytem manželů Burianových v Praze (1993–1994), krátce po Burianově odchodu do důchodu.¹ V té době vydá Burian jednu ze svých posledních studií o Svobodovi, ve které shrnuje výsledky scénografy práce z přelomu desetiletí.² Jejich rozhovory, odehrávající se ponejvíce v soukromí Svobodova domu na Barrandově, však již dlouho nejsou čistě studijním materiálem, diktafon se zřejmě zapíná už automaticky a víc než kdy jindy platí, že styl Svobodova vypravěčství je asociativní a překotný, výpovědi se štěpí do mnoha linií, z nichž některé jsou slepé a jiné se v cyklech navrací. S ohledem na charakter nahrávek vybíráme několik ukázek, ať už větších celků, či pouze fragmentů, které opatřujeme průběžným komentářem. Tyto ukázky řadíme do několika tematických okruhů, aniž bychom dbali časové posloupnosti.

To, že divadlo bylo Svobodovým celým světem, je zřejmé z hovorů ve všech dekáдах a scénograf o něm nadšeně hovoří i v polistopadových letech. Z množství odkazů a zmínek upoutá nový zájem: přestože si Svoboda uchovává silné sugestivní gesto a schopnost diváka vizuálně okouzlit a emocionálně vtáhnout do probíhajícího děje a jeho atmosféry, v několika inscenacích tohoto období se objevuje snaha uplatnit inscenační a scénografický princip brechtovského zcizování. Tento přístup se u Svobody objevuje už dříve, v jemnější podobě důrazu na „divadelnost divadla“, příznačného



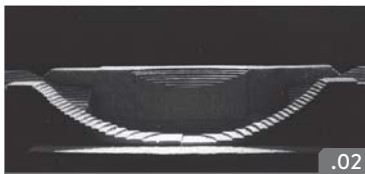

Prsten Nibelungův,
Théâtre antique Orange, 1988

1 BURIAN, Grayce. *From Jerry to Jarka – A Breezy Memoir of a Long, Peripatetic Marriage*. Columbus: The Ohio State Libraries, 2013, s. 103.

2 BURIAN, Jarka. Josef Svoboda: Working into the Nineties. *Theatre Design and Technology*, 1994, č. 5, s. 37.

především pro jeho spolupráci s Radokem. Přímo o zcizování jako vhodném přístupu pro inscenování Wagnera mluví Svoboda již v první polovině 70. let, svého naplnění však tento princip dochází až ve třetím cyklu *Prstenu Nibelungova*, uvedeném v roce 1988 ve francouzském Orange, který ve Svobodově vyprávění z počátku let devadesátých doznívá.

Prsten Nibelungův jako obraz světa zůstává Svobodovým velkým tématem a scénografickou výzvou. Burianovi promítá diapositivы četných modelů, které ve snaze najít dokonalé řešení pro inscenaci připravil; hovoří se také o projekční ploše z této inscenace, kterou Svoboda považuje za další prvek své příslovečné „abecedy“.

SV-27x 

V PRAZE, 1994



Ring v Orange (1988)

JS: Inscenace³ je zasazena do antického divadla, které je zorganizováno přesně do kruhu, kde orchestr sedí na ploše, není v žádné díře. Všecky pulty jsou do kruhu, je to jako satelit, vlastně jde o takové světy: svět orchestru, svět herců, svět publika. A svět vůbec, náš svět. Mikrokosmos a makrokosmos. Podle mě je to skvělé v tom, že jednak to má duchovní hodnotu, jednak to nese všechna osvětlovací tělesa a jednak jsou tam plošiny pro osvětlovače a techniku. Technologie je vidět, to znamená, že je vidět, že co dělá příroda, tady dělají lidé. Lidé dělají ty atmosféry, lidé dělají ty zázraky. U Wagnera to bylo kouzlo, ale my jsme vycházeli z toho, že to je prostě divadlo. Viditelné divadlo. Všude to oceňovali jako vůbec nejlepšího Wagnera, protože to má ducha, prostor a skvělý půdorys.



Prsten Nibelungův,
Théâtre antique Orange, 1988

Konstrukce scény

Teď ti ukážu modely. Měl jsem asi deset verzí. Nejkrásnější model byl ten původní, kdy scéna vypadala jako trnová koruna a zároveň představovala naši hemisféru. To se ale nepoužilo, protože se jim to zdálo moc avantgardní. Když počítám deset verzí plus ty dvě, co jsem udělal, tak jsem udělal dvanáct perfektních projektů na celou tetralogii. Tady vidíš tu konstrukci. To je tzv. Fullerova konstrukce, podle jména amerického architekta, který ji vymyslel. Je to skvělá, geniální konstrukce, kterou nikdo nemůže přepísknout, protože je to matematika. Geniální konstrukce, která je lehounká, drží jako hrom. Má pětáct metrů v průměru a byla potažena fólií, ale tak, že konstrukce proniká skrz fólii a jsou na ní desky, takže tam můžou stát lidé a je tam taky osvětlovací technika.

3 R. Wagner: *Prsten Nibelungův*. Théâtre antique Orange, režie Jean-Claude Riber, dirigent Marek Janowski, kostýmy Jarmila Konečná, premiéra 9., 16., 26. a 30. července 1988.

To byla šílená práce. Já jsem jim chtěl ukázat, co je to scénografie, a hodně jsem se tím zabýval. Pracoval jsem s tím pomocí projekce a posunu schodů, které byly ve spodní části. Je to všechno řízené computerem. Jde to tiše, vůbec tam nebyly přestavby. Je to šestnáct hodin muziky a přitom není třeba žádných zásadních přestaveb, jenom filmová a diapositivní projekce, světlo a posun těch schodů. Když je to potmě, tak je to krásnější. Některé fotografie ukazují tu kouli jako planetu. To je pořád ta moje idea, že *Ring* je opera o vzniku a zániku světa, to je strašně důležité. Tam jsou všechny tři epochy: vznik společnosti, společnost kapitalistická a pak už katastrofa. Na myšlenku atomizace vesmíru a jeho pohybu básnicky transformovaného do jeviště nikdo přede mnou nepřišel. Mám tam vlastně i věci z konkurence.

JB: Ano, ta spirála.

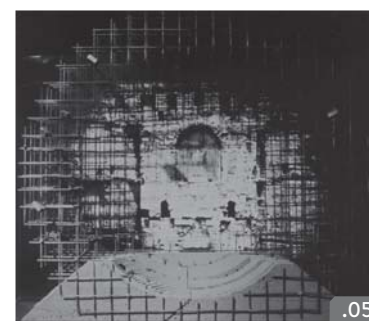
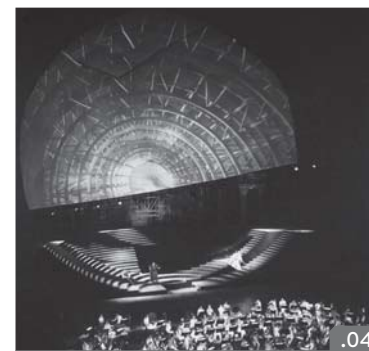
JS: Ano, spirála, protože ta mě rajcuje. Spirála je vlastně vesmír, je to galaxie. Tady vidíš, že se do té čtvrtkoule promítá. Reflektory jsou jenom na ekliptice, tedy na tom kruhu okolo, který visí i nad publikem, nad orchestrem, jako naznačená dráha tělesa. To právě Francouzi jako skvělí kritici, kteří mají výtvarné vzdělání, protože ta země má obrovskou tradici výtvarného umění, okamžitě pochopili a strašně se jim líbilo, že je tam řád, že tam není žádné vybočení z principu, že jsem to divadlo jako celek, včetně reflektorů, podřídil celému systému světa, mého světa. Byly tam projekce naší modré planety, to jsem dostal originál diapositivu z NASA.

JB: A používal jsi tam laserové projekce?

JS: Ano, pro určité situace je to skvělé řešení. Byla tam velikánská kovová síť, na které byla nastříkaná sádra, takže v některých místech zalepila díry a někde je nechala. To je fantastická projekční plocha, taková zmačkaná. Na tu síť byl třeba promítnutý strom: visí ve vzduchu a ty nevíš, jestli tam je, nebo jestli je namalovaný. Těžko to rozšířuješ, když jsou projekce tak kvalitní. Tady jsem vlastně objevil možnost projekční plochy, kterou jsem pak použil v Maceratě na *Lucii di Lammermoor*⁴ a na *Hru o kouzelné flétně*.⁵ To už není tyl.

[...]

Divadelníci, zejména ti mladí, se technologií moc nezabývají a vůbec nechápou, že když se udělá první objev principu, tak to ještě neznamená, že jsi u konce, protože když ten princip vytvoříš, tak sníš o tom, co s ním budeš dělat, a vidíš, že je pořád

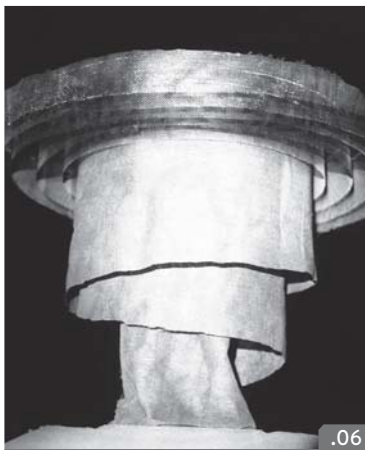


Prsten Nibelungův,
Théâtre antique Orange, 1988

Projekční plocha jako princip

4 G. Donizetti: *Lucia di Lammermoor*. Sferisterio di Macerata, režie Henning Brockhaus, dirigent Lu Jia, kostýmy Pasquale Grossi, premiéra 24. července 1993.

5 *Hra o kouzelné flétně*. Laterna magika v Teatro all'Apperto Anacapri, choreografie a režie Libor Vaculík, filmová režie Ladislav Helge, kostýmy Jan Skalický, premiéra 11. září 1992.



ještě nedokonalý. Ale princip projekční plochy jsem už dovedl k dokonalosti: je živá, dá se shrnout jako opona a přitom je plastická, má paměť, reliéf zůstane nakrabačený, jak chci. Může být částečně průhledná a částečně neprůhledná, není problém. K tomu se ještě v nějaké inscenaci dostanu, protože tohle jsem ještě nepoužil.

Spolupráce s Giorgio Strehlerem

Koncem 80. let Svoboda spolupracuje s významným italským brechtovsky orientovaným režisérem Giorgio Strehlerem (1921–1997) na dvoudílném *Faustovi – Fragmentech*. První díl byl uveden v roce 1989, druhá část pak vznikla o dva roky později. Je zřejmé, že tato zkušenost je pro umělecky poněkud osamělého a stále hledajícího Svobodu zásadní: zaníceně o ní hovoří již v období předlistopadovém a vytváří silnou linii jeho vyprávění i později.



SV-29x

V PRAZE, u Josefa Svobody doma, 1993



Faust – Fragments I a II,
Piccolo Teatro Milano, 1989 a 1991

JS: Ten chlap je ďábel. Pro mě je prostě senzace, že jsem to mohl zažít. My jsme kolem sebe chodili celá léta. Když jsem měl nějaké výročí, tak mi napsal nádherný dopis. Nikdy jsme spolu nedělali a on mi napsal dopis, ve kterém mluví o tom, co jsem přinesl světové scénografii. A zase jsme spolu nedělali. A najednou jsem přijel do Milána a on mě pozval, abych u něj dělal Brechta, *Neinsagera*.⁶ Hned po premiéře mi zavolal a říká – člověče, my kolem sebe couráme, má to smysl, budeme dělat *Fausta*. Pak jsem hned dělal *La donna del mare* od Ibsena.⁷ Mně tohle stačí, protože jsem se nakonec dostal tam, kam jsem vždycky toužil. Dostal jsem se i k tomu Strehlerovi, ale byl jsem vždycky tak cudný, že bych si nikdy neřekl, nebo bych se kolem něj nemotal, aby si myslel, že s ním chci spolupracovat. Já jsem vždycky ctil to, že režisér si volí svoje spolupracovníky svobodně, protože on musí vědět, co se mu líbí. Nemá cenu, abych lezl do cizích kalhot. Nakonec se mi to ale splnilo a je to prima. A potkal jsem mistra. Vlastně jsem potkal hodně mistrů.

6 B. Brecht: ***Kdo říká ano, kdo říká ne***. Piccolo Teatro Milano, režie Lamberto Puggelli, kostýmy Emilio Pomarico, premiéra 12. ledna 1988.

7 H. Ibsen: ***Paní z námoří***. Piccolo Teatro Milano, režie Henning Brockhaus, kostýmy Luisa Spinatelli, premiéra 25. ledna 1991.

To už je na jevišti. Podívej se, spirála⁸ nemá ani faldíček. Matematicky je to počítáno tak, že váha materiálu se odpočítá ve stříhu a tu spirálu vypne, jinak by dole byla vlnovka. Tohle nemůžu udělat v modelu, protože v tak malém měřítku to nejde. A taky proč? Je to zbytečná práce. Kdyby mi třeba v Americe majitel mrakodrapu nebo architekt zadal halu a já v ní udělal takovouto zavěšenou plastiku, tak za ni dostanu třicetkrát víc než v divadle a budu moct vystupovat jako výtvarník. To se tady děje běžně, že se udělá nějaká volovina, vysype se hlína do kostela na zem a už je to umění. My ale v divadle na rozdíl od nich děláme text, my děláme literaturu. To je velký rozdíl – sloužit uměleckému dílu a dělat něco, co si dělám jenom tak a můžu o tom říct cokoli. Vysypu staré krámy v kostele a řeknu o tom, že je to hromada myšlenek. Já těm svým kolegům výtvarníkům vždycky říkám, že jim udělám za noc třicet takových objektů. My v divadle musíme daleko víc reagovat na poetiku, která musí být přesná. Jde to k té hře a je to kontrolovatelné, to je ten rozdíl.

Spirála je z lehounkého materiálu, u kterého stačí dýchnout a už se hýbe. Do toho přijde vítr a je to jako bouře. Najednou do toho promítnu obilí a vítr a je to jako pole, které se ve větru vlní někde na prérii. To jsou skvělé básnické obrazy.

A potom spadne druhá spirála, ta černá, která je obráceně, a na ni přijde filmová projekce ohně, který byl filmován tak, aby to vypadalo jako hořící větve. Takže to je hořící koruna stromu, kde se zjevuje Bůh a mluví s Ďáblem. To je obrovská magie.

[...]

A tady to ti musím vyprávět. Začíná to takhle: představ si, prázdná scéna, prázdné hlediště. Ono se to hraje v hlediště, jeviště je jenom aditivní scéna. Najednou je tma a pak se rozsvítí světlo, ani neřekneš švec. Řekne se jednadvacet, dvaadvacet, a ve světle stojí pulty a u nich herci. Faust, Ďábel a Markéta. A čtou tu roli.

JB: To je úplný začátek ?

JS: Ano, začátek, ale opakuje se to i dál. Co nejde zahrát, to se čte. Goethe se nedá celý zahrát, to není taková dramatická literatura, abys to mohl hrát od začátku. To říkám já a Strehler taky. Herci mu to vymlouvají, ale já jsem ho podporoval, protože to je fakt. I s Radokem, když jsme začali dělat *Fausta* v Praze – my jsme ho pak už nedodělali, protože nám to nedovolili –, tak jsme si říkali, že se to nedá hrát.⁹ A to jsme dělali jenom první díl. A tady se dělaly dva díly.

8 Spirála byla ústředním objektem obou dílů inscenace *Faust – Fragments I a II* v režii Giorgio Strehlera. Premiéra I. dílu se odehrála v Piccolo Teatro Milano v roce 1989, II. díl by uveden tamtéž v roce 1991. Autorkou kostýmů byla Luisa Spinatelli.

9 Více viz s 62.

Spirála z *Fausta* jako možný výtvarný objekt



Faust – Fragments I a II,
Piccolo Teatro Milano, 1989 a 1991

Úvodní scéna z *Fausta* se Strehlerem



Faust – Fragmenty I a II,
Piccolo Teatro Milano, 1989-1991

Strehler, geniální režisér

Takže herci jsou u pultu a čtou roli. Jak ji čtou, tak se do ní pomalu dostávají. Markétu hraje většinou Giulia Lazzarini. Je jí takových osmačtyřicet, je starší než Markéta, ale hraje to právě svou zralostí a ženstvím, v tom je ten fór. Ona čte a teď k ní přijde Faust, kterého hraje Strehler, vezme ji kolem ramen a do náruče, škrtní ji a ona už ani nemůže mluvit. To je prostě scéna, která se dá udělat jenom takhle u toho pultu. A najednou zase tma a jednadvacet, dvaadvacet. Rozsvítí se, pulty jsou pryč, herci jsou pryč, nikde není akce. Za dvě vteřiny, tomu nebudeš věřit, jak je to udělané. Zezadu ze světla jde Markéta, je jí osmnáct, je krásná, každý chlap by ji bral. A jde jenom v košili, bosá, a dívá se nahoru do té spirály, ke světlům. Tam slyšíš ozvěnu, jako když mluvíš v kostele nebo ve skalách. Je to Ďábel, který říká – Markéto, co sis to udělala, holka, vždyť ty ses zaprodala, vždyť ty jsi zhřešila. Já si pro tebe dojdu. Ale to je text, to je obrovitý text. A ona jde, padne na kolena a kouká nahoru. Věří v Boha a čeká od něj slitování. Fór je v tom divadelním stříhu, který je daleko intenzivnější, než kdyby byl filmový, protože to je prostor do prostoru, to není obraz. Je to stejný prostor, ale jiná ženská. To je totiž obraz ideální Markéty.

Strehler je génius, režijní génius. To prostě musíš vzít, i kdybys nechtěl, i když to má chyby, protože on už nemůže hrát tak jako dřív, přeci už je to starý pán, vždyť je starý jako já. Jako herci mu to prominuli, protože kritici se na to dívají jako na jeho závěť. Že to je jeho výpověď, že je to jeho mládí, taková bych řekl labutí píseň. Ale režisér je pořád skvělý. A ještě tím, že je Ital, tak má něco, co druzí nemají. Takovou měkkost, citovou jemnost.

[...]

Druhý díl *Fausta*

Tady v druhém díle Bůh mluví s Ďáblem, s Faustem, sedí na křeslech a mají nohy ve vodě. Jako mají slavní američtí režiséři na svých křeslech napsáno režisér, tak já jsem tam napsal Faust a Mefisto. Strehler mě šíleně naštvál, tak jsem to tam namaloval, aniž bych mu to řekl. Všichni se smáli a on začal zkoušet a oni se pořád smáli a on nevěděl proč. A když to viděl, tak na mě měl vztek a přede všemi mi vynadal, ale nechal to tam... Tady jde ze spirály světlo, to je to boží oko. Tady vidíš, že spirála má jinou funkci, že to je opravdu nejenom prostor, ale taky Bůh. Je to dobrá scénografie, která slouží, ale nemůže mít obsah, protože ten je úplně někde jinde, ten je v textu.

Spolupráce s Henningem Brockhausem

Význam setkání s Giorgiem Strehlerem spočívá také v tom, že Svobodovi přináší dalšího souznícího režiséra, Henninga Brockhause, který v 70. letech působil jako Strehlerův asistent a otevřeně se hlásil k jeho i Brechtovu odkazu. Se Svobodou v 90. letech vytvoří několik inscenací, mezi nimiž vyniká zrcadlová *Traviata* v italské Maceratě. Tato vizuálně působivá inscenace, původně uvedená v divadelním prostoru pro Svobodu netypickém – ve venkovní aréně, jejíž scéně dominuje obrovské zrcadlo –, se zařadila mezi scénografy legendární počiny, o čemž svědčí také to, že je s úspěchem uváděna dodnes, a to nejen v Itálii, kde původně vznikla.¹⁰ Právě zde vyniká záměr pracovat se zrcadlem jako konfrontačním prvkem, nástrojem společenské kritiky.



V PRAZE, zřejmě 1994

JS: To je divadlo v Maceratě a scéna k *Traviatě*¹¹. Je tam obrovské zrcadlo, třicet metrů dlouhé a patnáct metrů vysoké. A na zemi je na sobě deset malovaných koberců, které se odrážejí v tom zrcadle a vytvářejí scénu. Například první koberec je opona, čili já stavím úplně italské divadlo, ale stavím ho naruby. Když zrcadlo stojí, tak reflektuje publikum a lóže. Na zemi je opona a ta se roztrhne. Místo aby se rozevřela, tak se roztrhne a jede pryč, takže odkryje další scény. Koberce se pohybují různými směry, takže dělají překrásné konfigurace a je to velice sugestivní.

JB: Musí to být přesně 45 stupňů?

JS: Nemusí, já jsem s tím dělal různá kouzla, to ještě uvidíš. To zrcadlo drží kabely, je to uděláno mechanicky a řízené motory a computerem.

JB: Vůbec se nehraje v denním světle?

JS: Ne, ne. Ty opony jsem maloval z různých pohlednic, aby to potom podle toho namažovali ve velkém. Koberce byly ze speciálního materiálu, kterému nevadil déšť a nic. A byly lehké. To byly velké potlesky, když se to proměňovalo. Na to zrcadlo se ještě promítalo. Bylo speciálně upravené, aby se na něj dalo promítat

¹⁰ Po Svobodově smrti byla tato inscenace opakovaně uvedena např. na Floridě (2008), v Neapoli (2010), v Pekingu (2011) a v Melbourne (2014).

¹¹ G. Verdi: *La Traviata*. Associazione Sferisterio, Sferisterio di Macerata, režie Henning Brockhaus, dirigent Gustav Kuhni, kostýmy Ulisse Santicchi, premiéra 26. července 1992.



 SV-08x

La Traviata (1992)



La Traviata, Sferisterio di Macerata, 1992

JB: Svobe, bylo to tak, že člověk stále viděl reflexi, nebo ji někdy neviděl?

JS: To záleželo na svícení, ale ono to bylo tak skvělé, že vůbec nic nerušilo, to byl ten zá-
zrak. Dělal to nádherné pohyby, tam vidíš ty drapérie na zemi. A potom v tom zrcadle
to vypadá úplně jinak.

JB: To je jako abstraktní malba.

[...]

Závěrečná scéna *Traviaty*

JS: To už je Traviata opuštěná od všech, zámek je vyklizený, dům je vyklizený, nábytek je
označený cedulemi dražby. Všechno se rozprodává, koberce jsou smotané na podla-
ze, lustry jsou spuštěné na zem. A teď se to zrcadlo začne stavět úplně jinak, pomalu,
a ukáže hlediště s publikem a nakonec i tu architekturu za tím. Tam je vidět všechno,
na publikum šla světla a tím byla kritizována společnost za sociální nespravedlnost.
[...]

Ohlasy

Vůbec první, o čem se psalo, byla scénografie. Velké tituly, všude Svoboda, scénografie
– „La scenografia di Svoboda“. To byl úspěch, jaký jsem nikdy neměl. Po pěvecké a or-
chestrální stránce to bylo dokonalé, oni jsou prostě výborní. To je jejich, oni to umí. To
není jako tady. Ti pěvci byli první třídy, mladí. Ještě nemají věhlas, nejsou tak známí,
ale budou vynikající, mají mladé hlasy.

V PRAZE, 1994

SV-06x 

Svoboda a Burian si v domě na Barrandově promítají diapozitivy a dostanou se také
k dalším inscenacím, na kterých z velké většiny scénograf spolupracoval s Henningem
Brockhausem.

Sedm smrtelných hříchů maloměšťáka (1990)

JS: Tenhle Brecht¹² je podle mě velice přesný. Každý, kdo to vidí, je nadšen, že je to čistě
a brechtovské. Nahoře je filmový ecran, který běhá dokola, a na něm je dnešní svět.
Kdežto svět dole je svět 19. století, doba výstavby San Francisca, rozkvětu a průmys-
lové expanze, kdy si holky chodily vydělávat do velkých měst jako je Saint Louis a San
Francisco. Ten film je zabíraný při jízdě, to jsem nemohl zastavit, a přesto je to dobré.

12 B. Brecht – K. Weill: *Sedm smrtelných hříchů maloměšťáka*. Kurt Weill Festival, Düsseldorfer Schau-
spielhaus, režie Henning Brockhaus, dirigent Mark-Andreas Schlingensiepen, kostýmy Hans-Joachim Schlie-
ker, premiéra 12. dubna 1990.

Hlavně je to udělané technicky přesně, ten ecran se zvětšuje a zase zmenšuje. Jede a ze zadu je černý, takže se potom odvrátí černou stranou k publiku. Je to taková smazávačka, absolutně jednoduchý gag, ale výtvarně funguje perfektně. To jsem natočil v New Yorku na šestnáctku. Ten modrý dům, to ještě není postavený dům, to je sen, který se postupně naplňuje. Ten dům postupně roste pomocí zadní projekce, ale po kouskách. Tady ještě kousek chybí. Je to všechno bez přestavby. To je scénografický nástroj. Já už vůbec málo přestavuju, já už se nepamatuju, že bych na jevišti přestavoval. Já to mám hotové a jede to.

[...]

To je příběh¹³ krále, kterému se narodí slepá dcera, a on se o ni bojí. Tak jí postaví zahradu, kde je všechno simulované, aby se třeba nepíchla o větev nebo si jinak neublížila. Vymyslel jsem si, že ta zahrada je vlastně hračka, všechno je nafouknuté, měkké jako peřiny, třeba i jablka, takže se princezna nemůže o nic píchnout. Ta zahrada je postavená do reálné zahrady a tím je pro normálního diváka anebo pro služebnictvo ze zámku šokující. Vlastně je to takový fantastický nemocniční pokoj.

Potom přijde indický lékař, který ji uzdraví. A ona uvidí tu krásnou přírodu a říká – to jsem si nikdy nemohla ani představit. A ta zahrada se vyfoukne a zvadne jako kytka. Největší problém nebyl to nafouknout, ale rychle to vyfouknout, aby vzduch během dvou minut vyšel ven. To je obrovské množství vzduchu, ale pak jsme na to našli technologický systém.

[...]

Tento příběh¹⁴ se odehrává v Madridu v době, kdy obsadil Španělsko Napoleon. Je tam zchudlá francouzská rodina, jejíž dcera se zamiluje do jednoho šlechtice, který si ji ale nevezme, protože se bojí, že by se na něj španělský král hněval. Takže je to taková psychologická záležitost. Ale uvidíš ty atmosféry, v dekoraci je to uděláno jako takový goethovský neoklasicismus. Ukážu ti model, na kterém jsem to nejdřív zkoušel, a uvidíš, jak jsem se jím přiblížil k reálu. Moje studio na Barrandově mi umožňuje neskuptečné věci. Udělám to tak, že někdy ani nevíš, co je pravda a co je na jevišti, je to skoro stejné. Kdyby tam mohli být živí lidé, tak je to stejné.

Jolanta (1993)



Sedm smrtelných hříchů maloměšťáka, Düsseldorf Schauspielfhaus, 1990

Clavigo (1993)



Sedm smrtelných hříchů maloměšťáka, Düsseldorf Schauspielfhaus, 1990

13 P. I. Čajkovskij: **Jolanta**. Dresdner Musikfestspiele, Städtische Theater Chemnitz, režie Petr Ustinov, dirigent Michal Jurowski, kostýmy Jarmila Konečná, premiéra 4. června 1993.

14 J. W. Goethe: **Clavigo**. Schauspielhaus Zürich, režie Henning Brockhaus, kostýmy William Orlando, premiéra 28. ledna 1993.

Scéna je prostorová, hraje se před horizontem a za horizontem. Projekce jsou za horizontem a na horizont zepředu i zezadu. A jsou do prostoru, ne že by tam bylo plátno a na něj se promítnul obraz, to by vypadalo blbě. Jinak je to iluze, protože to je pro Goetha správné. Musí to být iluze. Tady je třeba stěna porostlá břečťanem, zámecká okna prosvítají. Je to přesné. Člověk nesmí být líný, víš? Musíš jít s kamerou a nafotografovat to.

JB: Jak přesně ty projekce fungují?

JS: Je tam jeden horizont a za ním je druhý. Ten první je průhledný, dá se skrz něj projít, ale přitom má intenzitu projekce stejnou, jako kdyby byl neprůhledný.

To jsou právě technologické gagy, které výtvarníci chtějí napodobovat, ale neví si s tím rady. Ještě pořád, když jsem někde v Evropě, staví dekorace a třeba dva dny se kvůli tomu nehraje. Já tam přijdu a za dvě hodiny jsem hotov. Proto taky mám podle mě pořád práci, protože je to o hodně levnější. Zase mně koupí přístroje, protože se s nimi domluvím, že mi dají třeba na podzim novou komedii, a já ty přístroje použiju znovu a bude to zase levnější. Tak si můžu vyzkoušet neskutečně moderní věci.

JB: Ty panely visely z provaziště?

JS: Nevisely, ty byly na podlaze na kolech a tiše se přeskupovaly, popojely tak, že se to vůbec nevědělo. Řekl bych, že to byla kinetická scéna. Třeba skrz stěnu vyjede stůl, jakoby ji rozhrne. Ta zeď je jako závěs, takže to má básnivost. Je to skutečná neskutečnost. Třeba plastická kulisa, jak se na ni svítí, vrhne stín do projekce, který odpovídá přesně tvaru předmětu, který je tam představený. Divák už nemůže vědět, co je projekce a co je pravda. Naprosto ho spleteš. Někdy neví ani při obyčejné projekci, ale tady už je to uděláno tak mazaně, že to nemůže rozšifrovat ani náhodou.



S režisérem Henningem Brockhausenem, 90. léta



Clavigo, Schauspielhaus Zürich, 1993

Revizor s Jarkou Burianem

Počátkem 90. let se Burian se Svobodou opět setkali jako režisér se scénografem na přípravě inscenace Gogolova *Revizora*. Byla to jejich druhá umělecká spolupráce a také tentokrát se odehrála na půdě divadla Burianovy domovské univerzity v Albany. Při tom, jak o možných řešeních přemýšlí, Svoboda zároveň pojmenovává svůj pracovní postup.



JS: Když máš rozumět *Revizorovi*¹⁵, tak to jsou problémy, člověče. Já jsem nad tím přemýšlel a nemůžu to pořád ještě nahmátnout. Jednu věc vím jistě. Na podlaze bude bláto, jevištní podlaha bude položena do sraček, musí v nich plavat. To se mi strašně líbí, to je moc krásná metafora. Na té jevištní podlaze totiž vykvete celá ta komedie jako klenot. V těch sračkách by i text a jednání herců měla být rozkoš. Jako bys položil Monu Lisu do bahna. To se mi líbí.

JB: Myslíš, že herci by to bláto měli ignorovat?

JS: Měli by se chovat jako obyvatelé ruského městečka. Když jsem byl kdysi na Sibiři, tak třeba třicet dní pršelo a všechno bylo rozmoklé. A místní se v tom brodili, ale nikdo nenadával. Pro ně to bylo jako voda, jako moře. Jako živel. Nebo jede auto, je zablácená silnice a to auto nezpomalí a ohodí tě. Jde právě o to najít tu filozofii. Ale rozhodně máme v ruce určitou metaforu, která je nosná. A to si myslím, že je skvělé. Teď ještě chybí organizace mizanscény, ale to už je celkem rutina. To se dá vymyslet, protože to je podle režie. Jediný vážný problém tam ještě je, jak udělat hospodu.

JB: Ano, dostat se od jednoho obrazu...

JS: ... k druhému. To nevím, ale já na to přijdu. Je otázka, jestli by tomu pomohlo, kdybych dveře toho domu obložil krámy navíc. Dveře by byly sestavené ze všeho možného okolo a pak se to otočí a dá to dohromady hospodu. Když se to vrátí, je to dům. Bude to mít dvě tváře, rub a líc. Hospoda je rub, kdežto tady se to chce tvářit, že my žijeme pořádný život, my jsme čestní lidi, ale je to jenom pozlátko. To si myslím, že je přístup, který by filozoficky fungoval.

Revizor (1991)



JS v soukromé dílně na Barrandově, 1990

15 N. V. Gogol: **Revizor**. State University of Albany, režie Jarka Burian, kostýmy Janet Sussman, premiéra 18. dubna 1991.

JB: Proti tomu nic nemám. Mně se to líbí.

JS: Tohle, jak teď mluvíme, je můj způsob práce. Já si věci analyzuju, mluvím si o nich, a když nemám nikoho, tak to vykládám Libuše, protože já to musím někomu říct. Při tom mluvení to nacházím. Potřebuju se slyšet, potřebuju si odporovat. Tím se dostávám obvykle velice rychle k výsledku.

JB: A co kdybychom z dalších textů vytvořili jevištní kontext v postavě Gogola? Herci by nebyli jenom ty osoby, ale také prostě herci.

JS: Gogol by mohl být sluha. Mohl bys ho zařadit jako figuru, která tamhle něco zaveze, tady něco urovná, nábytek srovná. Rozumíš? Pořád je někde potřeba, nebo jenom čeká před hospodou. Mohl by být aktérem, třeba se opře o koště a říká – no, jsou to holt lidičky. Může se použít nějaká sentence z jeho scénických poznámek. To by se mi strašně líbilo, protože tam má nádherné věci.

Konvence světla na scéně



JS a JB na zahradě domu Burianových v Albany, 90. léta

Ale ještě mám jeden nápad. Nebudu teď mluvit o Gogolovi, ale řeknu ti to jinak, od lesa. Už když jsem začal dělat divadlo, tak mě fascinovalo, že když má být na scéně vražda, tak jdou světla dolů a udělá se šero nebo tma. Všechno je tmavé, teď ho tam zapíchnou a najednou se zase rozední. Dramatické, tragické scény musí být tmavé a pro optimistickou scénu je třeba velké světlo. To jsem nikdy nepochopil – vždyť světlo může být naopak strašlivé, vždyť to může být taky drama. To když jsem řekl, tak na mě všichni koukali jako na blba. Ale to jsem byl ještě kluk v ochotnickém divadle v Čáslavi. Tak jsem jim vždycky vypravoval – někdo jede po silnici, zastaví na parkovišti, seznámí se s holkou, odtáhne ji do lesa a tři metry od silnice ji zapíchne. Nahoře svítí slunce, je poledne a Bůh, nebo to, co je věčné, se na to dívá, neříká nic, slunce svítí dál, taky se nezatemní a mělo by se zastydět, že na to čumí a nic se neděje. Tím jsem je vždycky trochu zarazil.

[...]

Dramaturgická příprava

Když dělám třeba *Rusalku*¹⁶, tak jsem si přečetl spoustu věcí o Dvořákovi, Andersenovi a o vílách v Norsku. Proto vidím, že vodník nemůže být český pan tatiček, který si žertuje s rusalkami, a ony mu říkají tatičku a pošťuchují ho. Já toho vodníka budu dělat jako skoro až řeckého, klasického filozofa, který dovede zahrmět jako Poseidon a říct – Rusalko, uvědom si, že budeš zatracená, protože příroda se nemůže zpronevěřit svým zákonům, člověk se nemůže spojit s lesní vílou, jako se nemůže kůň spojit se ženou. To

16 B. Smetana: *Rusalka*. Národní divadlo v Praze, režie Nikolaus Windisch-Spoerk, dirigent Bohumil Gregor, kostýmy Šárka Hejnová, premiéra 31. ledna 1991.

už v antické kultuře Olymp trestal. Je to vlastně přírodní kruh, ekologický systém, což je to, co nás dnes zajímá. Proto chci toho vodníka mít úplně jinak.

Navíc Rusalka je velice charakterní žena. To není nějaká holčička, která uvidí prince, zamiluje se do něj a jde s ním celá divá. Ona je milující žena – to je něco jiného. Ví, proč ho miluje. I když jí vodník řekne, že to nejde a že za to zaplatí tím, že se stane divou ženou a jeho tím usmrtí, tak se přesto rozhodne a jde za ním. To je prostě úplně jinak. Myslím, že to nemůžu udělat tak, jak se to doposavad dělalo, jako taková pohádečka. Musí to dostat trošku ostruhy. Rusalka potom prince varuje – nechod', milý můj, nechod' ke mně, moje náruč je smrtící. To je krásné, poetické.

[...]

A víš, jak si to představuju teď? Už to mám vymyšleno. Je tam podlaha, dveře, pohovka, nějaký nábytek, kolem dokola marast. Vzadu je vystavěná celá vesnice, ale jako kulisy, když děláš film. Potěmkinova vesnice. Vidíš rub těch kulis, které jsou na vozících. Při přestavbě pojedou ty vozy s Potěmkinovou vesnicí pomalu přes scénu, jenomže z druhé strany je to napucované. Potěmkin ty vesnice pro carevnu stavěl jako kulisy ve stepi a vozil ji kočárem vždycky kilometr daleko od toho a říkal jí – carevno, podívej se, jaké máme krásné nové vesnice. Vždycky by jela ta krásná strana dopředu, to by byla opona a zastavilo by se to jako potěmkinovské pozadí pro scénu, to znamená rub vesnice. Myslím, že to je smysluplné. Tady jsem napsal, co všechno by tam mohlo být – třeba kafemlejnek leží v blátě, stará peřina, hrnce, králíkárnny na zvířectvo, seno, sláma, voda, bláto, prádlo, hadry, boty, starý klobouk, kolo od vozu. To vše by tam leželo v blátě. A je to vtipné, protože to je Potěmkinova vesnice. Kdyby do toho přišel ten Gogol, tak by to bylo skvělé.

Spolehni se na mě, to já vymyslím. Bude to chytré. To mi nedělá potíže, tomu říkám „rutinda“. Když víš fór, tak už se musíš jen umět pohybovat. Jako když dáš muzikantovi nebo výtvarníkovi motiv, oni to pak musí umět rozvést.

Telefonní hovor, leden 1991

JS: Nazdar. Jarko, dělám na tom. Právě teď u toho sedím a už to mám skoro hotové. A bude to trošku jinak. Řeknu ti aspoň ten hlavní vtip. Jak jsme říkali, že horizont bude jako Potěmkinova vesnice, tak nakonec ho nedělám tvrdý z latí, protože jsem zjistil, že by to byla pro studenty strašná práce. Místo toho dělám horizont z pytle, který se pohybuje jako opona na eliptické dráze. Když mi jede dopředu, tak zavře scénu, a když jede dozadu, tak dělá pozadí. Zezadu je ten hadr sešitý jako ze starých pytlů a zepředu je krásně pomalovaný. Ale teď co je důležité – je to vzhůru nohama, jako fata morgána.

Zpátky k Revizorovi



V soukromé dílně a ateliéru
na Barrandově

 SV-45x

To pokládám za skvělé. Mám to v modelu a vypadá to fantasticky. Ty věže a baráky visí směrem dolů, čili je to fata morgána, protože u Rusů to vždycky byla fata morgána, co oni ideově chtěli.

JB: Dobře, ale jak by měl vypadat ten druhý obraz v hospodě?

JS: Jsou tam troje dveře a pod nimi je platforma ze dřeva. Ty dveře jsou každé jiné – jedny jsou vysoké, monumentální, kudy se vchází oficielně, druhé, které vedou někam do pokoje, kudy chodí ženské, jsou vysoké tak, aby se jimi prošlo. A pak jsou tam ještě jedny dveře, skrz které když jdeš, tak se musíš hodně sehnout, jako služebník, takže přichází de facto v předklonu, což je taky pro některé role důležité psychologicky.

A teď je tam ta platforma ze dřeva, je to prkenné a najednou se kus té platformy vyklopí směrem nahoru a ona zůstane šikmo nakloněná. Pod tím se hraje ta hospoda, což je úplně perfektní, protože jsem to dostal do kompaktnosti a není to tak rozevláté jako doposud. Ostatní zůstává, jsou tam všude ty krámy, i vepředu u portálu, všude je odpad, předměty a kusy kostýmů. To myslím, že je dobré. A o kostýmu jsem přemýšlel tak, že budou oblečení jako dnes, třeba v texaskách, a najednou si vezmou nějaký atribut té ruské role. Už to kreslím na čisto.

JB: A kdy to budeš moct poslat?

JS: Myslím, že za týden. Pošlu to z Prahy. Já teď nikam nejedu. Musím tu být, protože dělám *Rusalku*. Pokusím se spojit s americkým velvyslanectvím, jestli by to tam nějak nepropašovali. Mám teď strašné zkoušky, od rána do noci. Přijdu udřený ze zkoušky a tady kreslím.

JB: Já vím, ale velmi by nám pomohlo, kdybychom mohli mít aspoň skici, abychom věděli jaký materiál objednat.

JS: Dřevo, nic jiného, dřevo, juta a nějaký nepropustný materiál na vodu, co bude na podlaze. Žádné jiné materiály tam nejsou. Pak ještě oponová dráha, ale vzorek oponové dráhy přivezu s sebou, té nejlacinější.

JB: OK. Myslím, že to máme jasné.

JS: Tak fajn. Pozdravuj Grayce a ahoj.

JB: Zatím buď zdrav, ahoj...

JS: Jarko, a ta fata morgána se ti líbí?

JB: No, já myslím, že ano, víš, to je těžké ti hned říct...



Lucia di Lammermoor,
Sferisterio di Macerata, 1993

JS: Já myslím, že dramaturgicky je to přesné.

JB: Asi máš pravdu, mám v tebe naprostou důvěru.

JS: Dobře, ale přemýšlej o tom. Když jsem to vymyslel, tak jsem byl strašně šťastnej. Najednou se z té scény stala záležitost, jo? Má to grády, je to něco neobvyklého a přitom je to *Revizor*, je to přesné. Drzé k prostředí, kde vždycky měli nějaké fata morgány a nikdy nic pořádného.

JB: Jo, rozumím, ano, je to báječný nápad.

JS: Samozřejmě, že ta fata morgána není iluzivní, není to nějaká malba, co se vznáší v oblacích, rozumíš? Je velice konkrétní, jenom je prostě vzhůru nohama.

JB: A jak se to bude malovat?

JS: Bude se malovat krásná ruská vesnice zepředu. A zezadu je vidět, že jsou to nahrubo sešité pytle. Ještě bych potřeboval, abyste sehnali názvy firem nebo čísla, jak se tisknou na pytle, aby bylo vidět, že jsou to americké pytle – že to byly staré pytle, ze kterých jsme si to ve škole ušili.

JB: Svobe, ta druhá strana, která bude jako ta vesnice, kdo to bude malovat – ty?

JS: Ne, to budou malovat studenti jako úlohu. Opravím to, když to bude špatně.

JB: Rozumím, buď zdrav, prosím tebe. Budeme se těšit, ahoj.

JS: Ahoj.

K otázce Svobodových pracovních postupů, způsobu myšlení a odkrývání dříve nevyřčeného přidáváme ještě fragment zachycený v závěrečné sérii hovorů.



V PRAZE, zřejmě 1994

JS: Až to budu mít na rýsovacím stole, tak přijdu na spoustu věcí. To je taky moje tajemství. Každý vždycky říká – a proč nemáte asistenta, ale já jsem pravý důvod nikomu ještě neřekl. Vždycky říkám – nepotřebuju ho, udělám to sám rychleji. A to je taky pravda.



La Traviata, Sferisterio di Macerata, 1992

SV-03x

Tajemství, proč nemám
asistenta

Ale hlavní důvod je úplně jiný. Když to dělám sám, tak se do toho musím znovu ponořit a chovám se jako tvůrce, znova na tom pracuju. Udělám spoustu zlepšení, která bych s asistentem nikdy neudělal. Protože to se nakreslí a hotovo. Kdežto já na tom pracuju do poslední chvíle, třeba to ještě celé předělám.



V ateliéru na Flůře

V první polovině roku 1994 měl Svoboda vyučovat na univerzitě na Floridě, kam jej měl Burian jako obvykle doprovázet, cesta se však pro scénografovu zaneprázdněnost nakonec neuskutečnila.¹⁷ Svoboda samozřejmě pracuje dál, až do poslední chvíle. Zcizující princip však ustupuje a „poslední významné Svobodovy práce v 90. letech v Praze, pro divadlo v Laterně magie, měly jiného společného jmenovatele: polopropustná zrcadla“¹⁸, která fungují jako „kouzelná zrcadla a fantomy“.¹⁹ Do tohoto okruhu patřily inscenace hry *Casanova*, *Past* a *Graffiti*,²⁰ stejně jako *Faust* v režii Otomara Krejčí v Národním divadle (1997).²¹ Ucelenější záznam o nich však už na páskách nenacházíme.

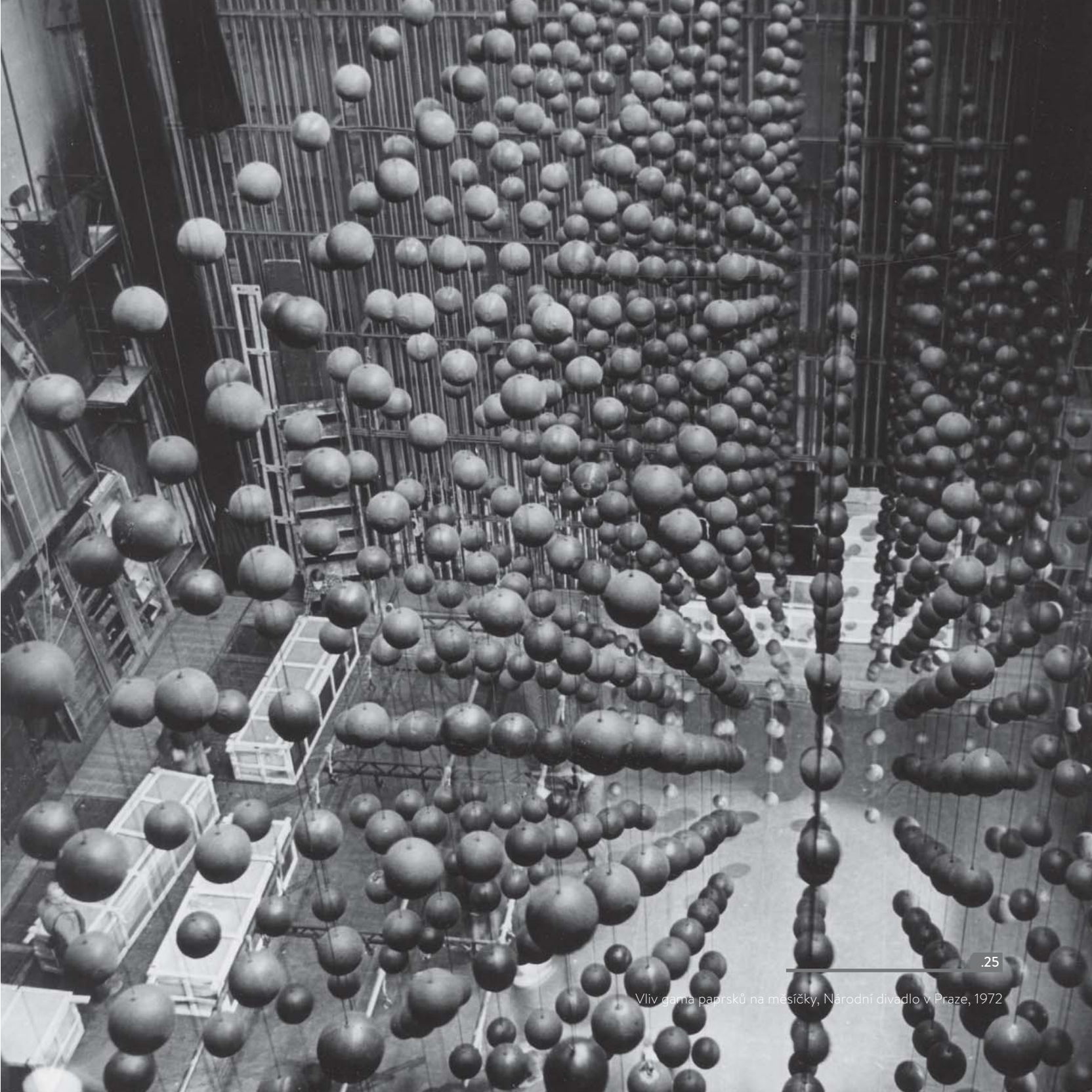
17 BURIAN, Grayce. *From Jerry to Jarka – A Breezy Memoir of a Long, Peripatetic Marriage*. Columbus: The Ohio State Libraries, 2013, s. 166.

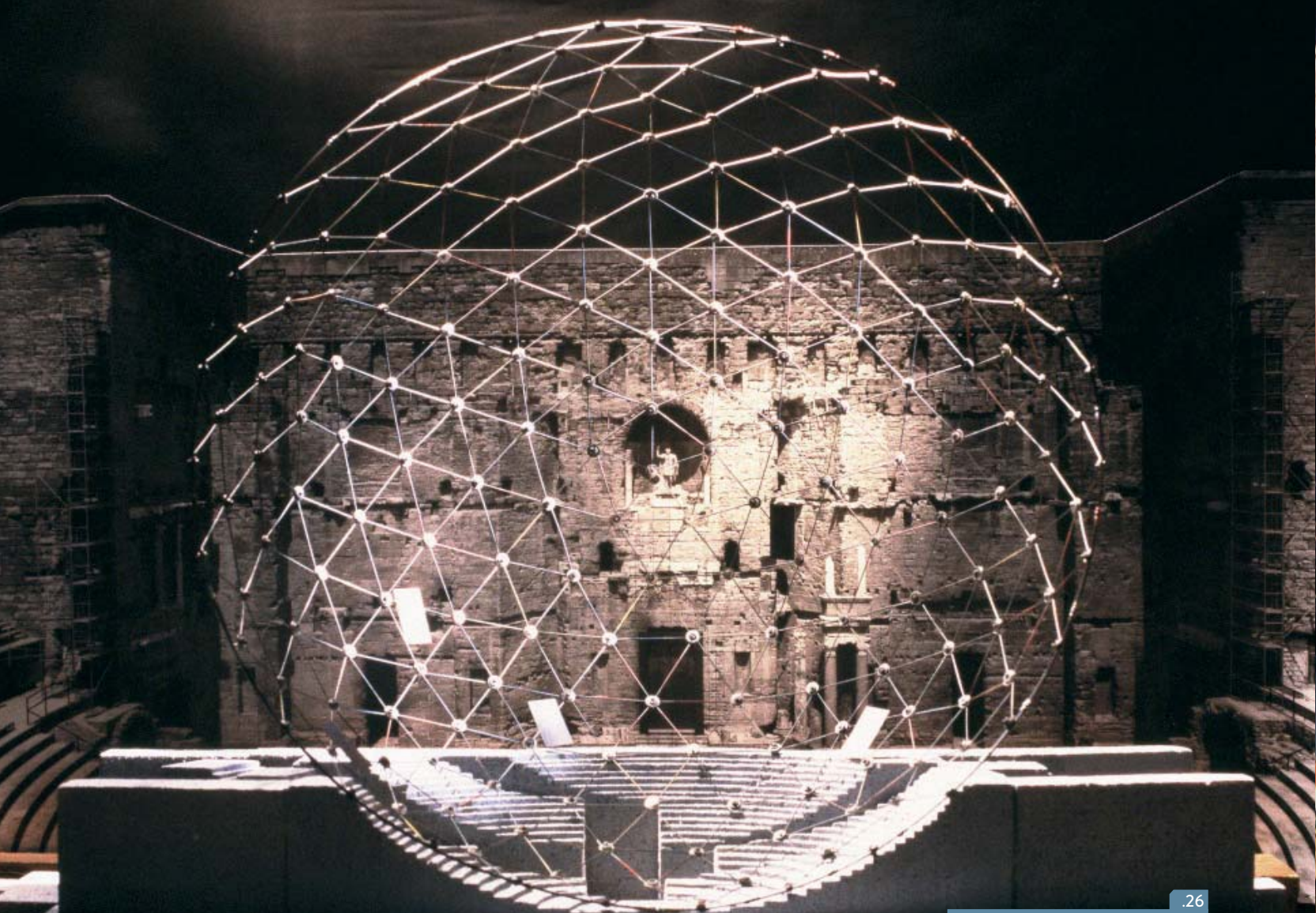
18 ALBERTOVÁ, Helena. *Josef Svoboda – Scénograf*. Praha: Divadelní ústav, 2012, s. 307.

19 ALBERTOVÁ, H. Op. cit., s. 305.

20 Tyto tři inscenace vznikly v Laterně magie. **Casanova**, scénář a režie Juraj Herz, choreografie Jean-Pierre Aviotte, kostýmy Jarmila Konečná, filmová režie Petr Čepický, premiéra 2. února 1995. **Past**, režie Josef Svoboda, choreografie Igor Hlaváč, kostýmy Šárka Hejnová, premiéra 17. září 1999. **Graffiti**, scénář a režie Ondřej Anděra a Petr Kout, choreografie Jiří Bubeníček, Václav Kuneš a Petr Zuska, kostýmy Roman Šolc, filmová režie Matěj Cibulka a Jiří Málek, premiéra 27. února 2002.

21 J. W. Goethe: **Faust**. Národní (Stavovské) divadlo v Praze, režie Otomar Krejča, kostýmy Jan Skalický, premiéra 12. září 1997. Této inscenaci Burian věnoval dvě studie: Svoboda's Scenography for Faust: Evolution in the Use of Mirrors. *Theatre Design and Technology* 34, 1998, s. 34; a Josef Svoboda's Scenography for the National Theatre's Faust: Postmodern or Merely Contemporary? *Space and the Postmodern Stage*. Ed. by Irene Eynat-Confino and Eva Šormová. Prague: Theatre institut, 2000, s. 28–35. Posledně zmíněná studie vyšla v českém překladu jako Scénografie kosmického rozměru. (Scénografie Josefa Svobody k inscenaci Goethova Fausta: Postmoderní, nebo jenom současná?) In: *Divadelní revue*, r. 10, 1999, č. 4, s. 38–46. Podrobnou recenzi inscenace uveřejnila také např. PATOČKOVÁ, Jana: Svět na divadle ukázat, a celý... *Svět a divadlo*, 1998, č. 1, s. 8–14.



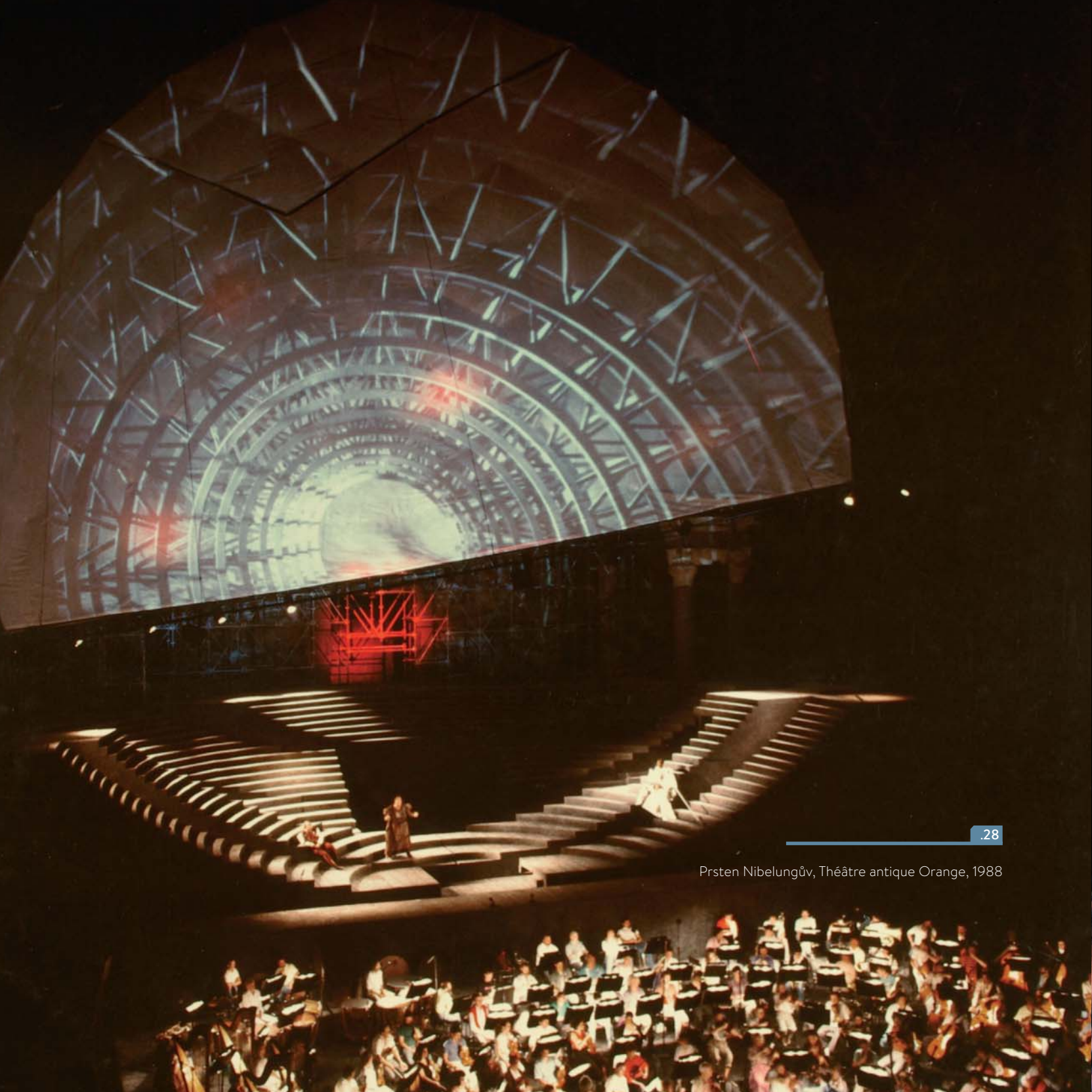


Prsten Nibelungûv, Théâtre antique Orange, 1988



.27

La Traviata, Sferisterio di Macerata, 1992







.30

La Traviata, Sferisterio di Macerata, 1992



.31

La Traviata, Sferisterio di Macerata, 1992



.32

Lucia di Lammermoor, Sferisterio di Macerata, 1993



.33

Clavigo, Schauspielhaus Zürich, 1993