Příhodová, Barbora

Scénografie mluví : Úvod

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. 15-[41]

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

Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/133079
Access Date: 24. 02. 2024
Version: 20220831

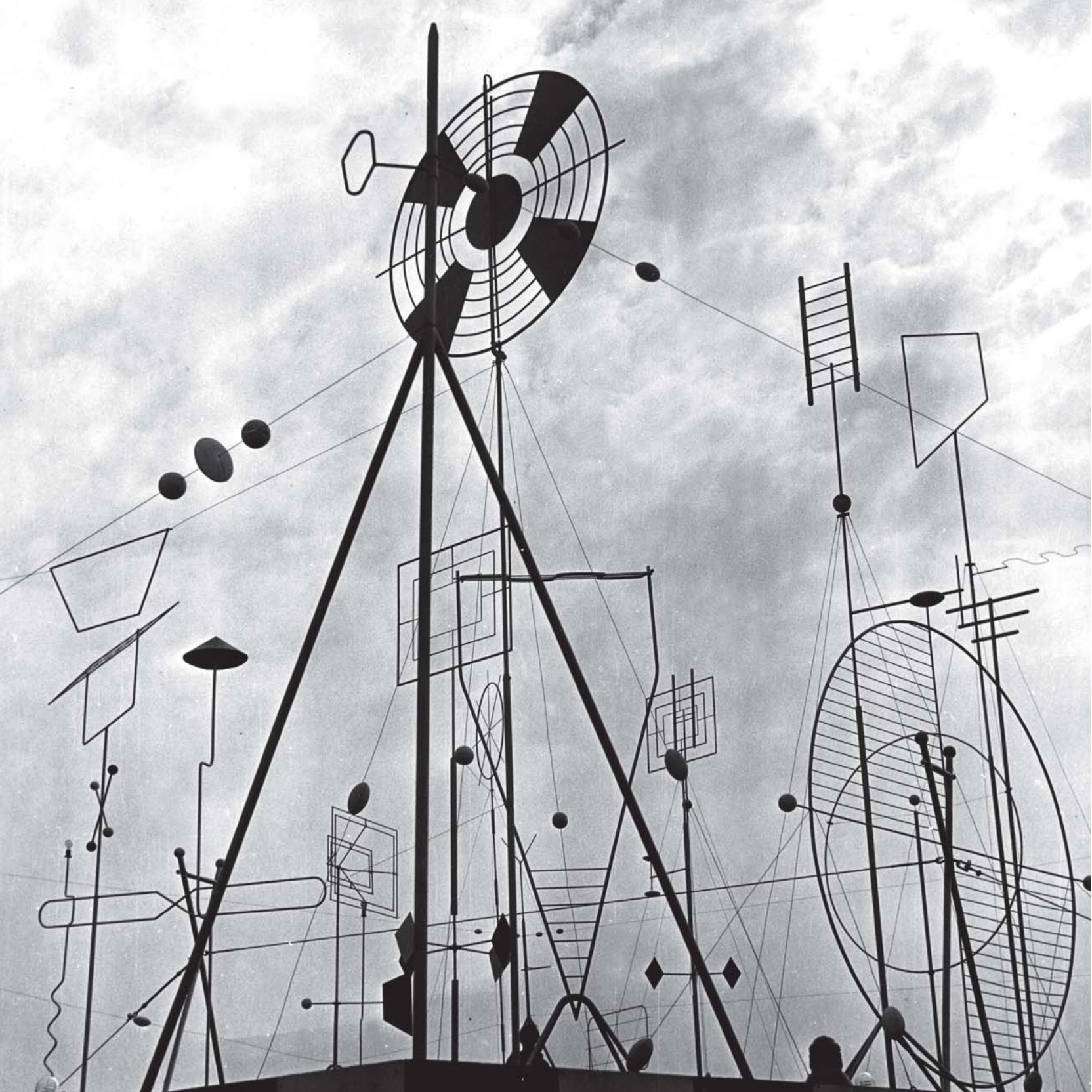
Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

LATERNA MAGIKA
scénografie

SCÉNOGRAFIE MLUVÍ
josef svoboda



Úvod

„On byl tak trochu mimo čas a prostor," uvedl o Josefu Svobodovi v rozhovoru pro dokumentární film *Divadlo Svoboda*[1] režisér Jan Kačer. Tento poetický příměr jistě v lecčems scénografovu osobnost charakterizuje: množství inscenací, na kterých Svoboda ročně spolupracoval, jakoby bezedná invence, s níž představoval nová výtvarně-technická řešení, pracovní podmínky, které si vytvářel a jež mu byly vytvářeny, i zdánlivá lehkost, se kterou se pohyboval napříč politicky polarizovaným světem, neměly srovnání. S jiným, neméně sugestivním příměrem přichází teoretička scénografie a autorka první české monografie o Svobodovi Věra Ptáčková: „Hledám charakteristiku tohoto tvůrce a přes extenzivnost jeho tvorby se mi vnucuje výraz **osamělý**.[2] Jako by se ve vzpomínkách vždy vyskytoval v jakémsi **úkrytu**, v soukromí i na veřejnosti: v krajině vlastního soukromého světa."[3] Nepochybně se jednalo o fascinující, svým způsobem trochu nepochopitelnou a rozporuplnou osobnost, s jejímž komplikovaným odkazem se vyrovnáváme dodnes.

JS

1 Endorfilm, 2011, režie Jakub Hejna. Základní linii tohoto dokumentu představuje osobní pátrání vnuka Jakuba Hejny po jeho zesnulém dědovi, slavném scénografovi, přičemž se jedná o jediný český dokument, který se osobností a dílem Josefa Svobody zabývá komplexně: především otevírá otázky spojené s politickým rozměrem Svobodova života a práce. V tomto filmu se také objevují unikátní a dříve nezveřejněné archivní materiály. Z recenzí dokumentárního filmu v odborném tisku viz PTÁČKOVÁ, Věra. Josef Svoboda aneb Hledání pravdy. *Divadelní revue*, 2011, č. 2, s. 189–191. STEHLÍKOVÁ, Eva. Divadlo Svoboda (Theatre Svoboda). *Theatralia: Revue současného myšlení o divadelní kultuře*, 2011, č. 1, s. 264–265.
Editorka předkládané publikace pro film prováděla archivní rešerše a postupně se do procesu natáčení zapojila jako spoluautorka scénáře a asistentka režie. V průběhu příprav dokumentárního filmu také vznikla její disertační práce *Obrazový prostor na jevišti: k (re)konstrukci výtvarně-technického řešení bostonské inscenace Intolleranza 1960 ve scénografii Josefa Svobody* (Masarykova univerzita, 2012). Úvod předkládané publikace částečně vychází z této disertační práce.

2 Tučné zvýraznění VP.

3 PTÁČKOVÁ, Věra. Josef Svoboda (nový „Pokus o portrét"). *Divadelní revue,* 2002, č. 2, s. 48–49.

Josef Svoboda (1920–2002) za svůj život vytvořil více než sedm set inscenací, na kterých spolupracoval s nejvýraznějšími režisérskými osobnostmi doma i v zahraničí. Většina jeho pracovního života se odehrála v restriktivních podmínkách tzv. totalitního režimu, s nímž Svoboda coby osobnost výhradně zaměřená na práci a pevně fixovaná na rodnou zemi, její kulturu a jazyk, žil v oboustranně výhodném symbiotickém vztahu a s jehož finanční a symbolickou podporou úspěšně rozvíjel model scénografie jako komplexní disciplíny, ve které se uplatňuje estetická svoboda.

.06

.07

Laterna magika, mechanismus pro elevaci ploch a pódií

Scénografie v podání Josefa Svobody je svébytným systémem, řídícím se vlastní logikou, ale také nedílnou součástí většího celku inscenace, která má velmi blízko k režii. Důležitým principem tohoto systému, plně se projevujícího v momentě představení před zraky diváků, je úzké napojení na mimodivadelní svět vědeckého a technického výzkumu, z něhož čerpá. V návaznosti na postupy meziválečné divadelní avantgardy Svoboda do svého oboru zavedl dobově nejvyspělejší technologické principy (např. laser či multimediální projekční systémy), pomocí nichž spoluvytvářel novou jevištní realitu.

Svoboda svým působením výrazně ovlivnil současnou podobu svého oboru i způsob, jakým o něm přemýšlíme. O tom, že odkaz Josefa Svobody je stále živý, svědčí nejen nedávné počiny vzniklé v domácím prostředí, jako např. výše zmiňovaný dokumentární film nebo monografie Heleny Albertové *Josef Svoboda – Scénograf*,[4] ale také znovu uváděné inscenace, na kterých se Svoboda podílel, a další publikace o scénografii, jež vycházejí v zahraničí a v nichž se Svobodovo jméno znovu a v dalších souvislostech objevuje.

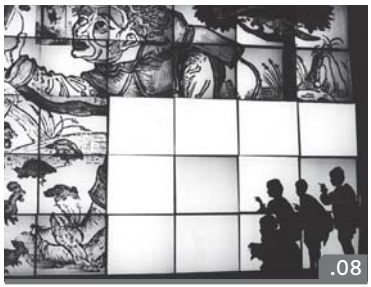
V celosvětovém kontextu představuje výraznou osobnost, jež Svobodovo dílo soustavně zpracovávala, americký bohemista a teatrolog s českými kořeny Jarka Burian (1927–2005). Burian, který dlouhá léta přednášel na univerzitě v Albany, od druhé poloviny 60. let soustředil svůj zájem na české divadlo a na tuto oblast zaměřil mnoho svých studií.[5] Dodnes tak představuje jednoho z nejvýznamnějších odborníků, který se velkou měrou zasloužil o šíření české kultury za hranicemi Československa. Tato činnost je o to cennější, že z velké části spadala do období politicky rozděleného světa, kdy informace „z druhé strany" byly velmi vzácné a střežené. K publikacím, které věnoval přímo Svobodovi, patří monografie *Scénografie Josefa Svobody* (1971) a *Svoboda a Wagner* (1983). Ani jedna z těchto prací či dalších jeho četných studií nebyly, až na pár výjimek z pozdního období, přeloženy do českého jazyka a běžnému českému čtenáři jsou tedy neznámé.

Burian svoje publikace psal na základě častých cest za železnou oponu, z nichž mnoho směřovalo také do bývalého Československa, a v úzkém kontaktu s osobnostmi místního kulturního života. První z jeho cest, které s ním téměř vždy absolvovala jeho

4 ALBERTOVÁ, Helena. *Josef Svoboda – Scénograf*. Praha: Divadelní ústav, 2012.

5 Viz Výběrová bibliografie.

žena Grayce, se uskutečnila v roce 1965. Se Svobodou se Burian začal pravidelně scházet při svém druhém dlouhodobém pobytu, v sezóně 1968/69, kdy do Československa přijel, aby o scénografovi připravil svou první knihu. Od této doby až do smrti Josefa Svobody v roce 2002 spolu tito dva muži vedli rozhovory, které si Burian zaznamenával na magnetofonových páskách. Právě tyto rozhovory, doplněné obrazovým materiálem, jsou předmětem předkládané kritické edice pramenů, jež si klade za cíl představit jejich prostřednictvím Svobodovu práci a myšlení jedinečnou optikou scénografova vlastního pohledu.



Pražský karneval, Laterna magika, Státní divadelní studio v Praze, 1974

Na těchto páskách se sice v časových skocích a ve fragmentech, přesto však s určitou kontinuitou, odvíjí Svobodův příběh v jeho osobním podání: svým typicky zaníceným způsobem popisuje inscenace, na kterých zrovna pracuje, vysvětluje souvislosti, záměry, vize, vzpomíná. Osvětluje podstatu své práce a umožňuje tak nahlédnout nejen do postupů, které zkoušel a používal, ale také do svého uvažování o scénografii a divadle vůbec. Ačkoli se většina témat v rozhovorech týká Svobodovy práce, přirozeně se odvíjí na pozadí širšího politického milieu. Před posluchačem se tak otevírají dějiny jednoho člověka, mimořádného umělce a světově uznávaného scénografa, jehož profesní dráha je prostoupena politickou rozporuplností.

Rozhovory se odehrávají ponejvíce v Čechách, v Americe a Kanadě a jsou převážně vedeny v češtině, protože Burian, který vyrůstal v USA v česky hovořící rodině, mluvenou češtinu ovládal. Některé byly vedeny osobně, jiné po telefonu. Pásky také obsahují záznamy Svobodových přednášek, které v 70. a 80. letech v USA a Kanadě pronášel, jeho odpovědi na Burianovy otázky, které ve volných chvílích zaznamenával, ale také například audiozáznam londýnské inscenace *Prstenu Nibelungova* (1974–1976), jehož představení se Burian zúčastnil. Celkem se jedná o přibližně sedmdesát šest hodin mluveného materiálu, zaznamenaného v rozmezí bezmála třiceti let, který byl pro účely této publikace transkribován a je uložen v archivu obecně prospěšné společnosti Josef Svoboda – scénograf.[6] Jedná se o materiál pro českého čtenáře unikátní i proto, že Burianovo dílo, prostřednictvím něhož byly tyto myšlenky svým způsobem prvně uveřejněny, je mu v podstatě neznámé.

6 Přepisy jsou označovány zkratkou SV a číslem jednotlivé nahrávky (např. SV-1x). Josef Svoboda – scénograf, o.p.s je obecně prospěšná společnost, jež se svými aktivitami, jako je např. digitalizace Svobodova soukromého archivu či příprava této publikace, pokouší přispět k péči o scénografův odkaz. Více viz na webových stránkách společnosti www. svoboda-scenograf.cz

Mezi tradičními postupy teatrologie a orální historií
K metodologii práce

JS s modelem a obrazovým materiálem k inscenaci Intolleranza 1960 v Benátkách, 1961

Na jedné z nahrávek Svoboda sebekriticky poznamená: „Kdybych napsal svoje paměti, tak je to román generace. Ale kdybych to napsal a někdo to zpracoval, tak to by byl strašný portrét."[7] Sám tak intuitivně naráží na fakt, že jeho životní příběh, rozhodnutí, která musel činit a která činil, vypovídají mnohé nejen o jeho individualitě, ale také o tragice dějin 20. století, a že jedním ze způsobů, jak toto téma více rozkrýt, by zcela jistě bylo beletristické pojednání. Naším záměrem však není zkoumat Svobodův život, tím méně o něm psát román, ale připravit kritickou edici pramenného materiálu, který pro nás Burianovy nahrávky představují. Tento materiál je velmi různorodý a neobyčejně komplikovaný a způsob, jakým je možné jej kriticky zpracovat, nás zavádí na rozhraní disciplín a přináší nejednu metodologickou výzvu.

Samotný žánr materiálu, tedy zaznamenané rozhovory, které spíše nabývají charakteru volného vyprávění, nás přibližuje k oblasti orální historie coby jedné z výzkumných metod uplatnitelných v řadě humanitních oborů, která spočívá ve „vedení a zpracování hovorů s osobnostmi, jež naše poznání minulosti mohou svým sdělením či vyprávěním obohatit".[8] Rozhovory jsou posléze pečlivě přepsány, dle specifických pravidel odborně redigovány, přičemž stylistické, respektive literární kvality textu nejsou jeho prioritou. V některých případech jsou tyto „čisté" přepisy uložené v archivu ponechávány jako výsledný produkt vědeckého zpracování, jiní odborníci upřednostňují další interpretační či analytickou práci s materiálem.[9] Přínos této specifické metody je spatřován především ve schopnosti „zahrnout do historického záznamu zkušenosti a pohled těch skupin lidí, kteří by jinak mohli zůstat v dějinném výkladu skryti".[10] V českém prostředí je s úspěchem využívána pro výzkum různých aspektů totalitně ovládané společnosti: k významným projektům, jež spadají do společensko-politických souvislostí této práce, patří např. dvousvazková publikace rozhovorů *Vítězové? Poražení? Politické elity a disent v období tzv. normalizace. Životopisná interview* (2005).[11] Jak objasňuje jeden z autorů této publikace a průkopník orální historie

7 SV-88x, 1980 v Banffu.

8 VANĚK, Miroslav. *Orální historie ve výzkumu soudobých dějin*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2004, s. 7.

9 VANĚK, Miroslav – URBÁŠEK, Pavel (eds.). *Vítězové? Poražení? Politické elity a disent v období tzv. normalizace. Životopisná interview.* Praha: Prostor, 2005. VANĚK, Miroslav. *Orální historie ve výzkumu soudobých dějin*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2004, s. 9–10.

10 PERKS, Robert – THOMSON, Alistair (eds.). *The Oral History Reader*. Londýn a New York: Routledge, 2. vydání, 2006. Není-li uvedeno jinak, překlady z anglického jazyka pořídila Barbora Příhodová.

11 VANĚK, Miroslav – URBÁŠEK, Pavel. Op. cit. O rok později vyšla i interpretační studie těchto rozhovorů.

u nás, Miroslav Vaněk, v českém prostředí, kde se tato metoda mohla rozvíjet až po roce 1989 a kde se historiografie tradičně zaměřuje ponejvíce na „písemný, v archivu vyhledaný, a klasickými postupy zpracovaný pramen“,[12] se prosazuje jen pozvolna.

V oboru teatrologie, obzvlášť pro její unikavý předmět zájmu – umění neopakovatelně se odehrávající v čase –, stejně tak i z důvodu obecně sdíleného problému, že některé části historie se v určitých obdobích ocitají na okraji zájmu či jsou vědomě potlačovány, je metoda orální historie vítaným pomocníkem. Např. ve Velké Británii, Švýcarsku, Belgii či Spojených státech probíhají rozsáhlé výzkumné projekty, které touto metodou rozšiřují a doplňují poznání o (místní) divadelní kultuře získané na základě tradičních pramenů, a namísto toho, aby zdůrazňovaly limity, které tato metoda jistě má, těží z jejích specifik a nových pohledů, které otevírá.[13] Není to však pouze teatrologie, která čerpá z orální historie, tento vztah funguje recipročně. Orální historie totiž zase těží z metodologie divadelní vědy, respektive tzv. performance studies, když k vyprávění přistupuje jako k tělesnému jednání, které je předváděno a do značné míry inscenováno pro určitého diváka. Prostupnost těchto oborů a jejich schopnost se navzájem obohacovat je široce reflektována odborníky na obou stranách.[14]

.10

.11

Laterna magika
(Nonstoprevue o 24 obrazech),
Expo 58 v Bruselu, 1958

V rámci teatrologie české, v níž je ukotvena také tato práce, se se subjektivní pamětí (vzpomínka diváckého zážitku, vzpomínka na osobnost či její pracovní návyky) pracuje celkem běžně, specifičnost tohoto pramenu se však obvykle nezohledňuje a není předmětem dalšího odborného zájmu. S pamětí jedince je nakládáno jako s jakýmkoli jiným (např. písemným) pramenem, který slouží k formulování „objektivního“ historického výkladu či estetické analýzy. Při zpracování se výpověď běžně koriguje a stylisticky upravuje tak, aby byl výsledný text obsahově celistvý a dosahoval jisté literární kvality.

Zdálo by se, že materiál, který se nám s nahrávkami do rukou dostává, vytváří příležitost, jak se pokusit metodu orální historie aplikovat. V první řadě nám metoda pomáhá předložený materiál skutečně docenit v jeho původní podobě a se všemi jeho „nedokonalostmi“ (viděnými z pohledu teatrologa, jenž touží vytvořit ucelenou, stylisticky dokonalou výpověď o historické „pravdě“). Obsahem nahrávek je totiž nejen Svobodův výklad jeho postojů ke scénografii (pojetí disciplíny, hodnocení jejího současného stavu, úvahy o jejím směřování do budoucna), technické popisy scénografických řešení a užitých technologií, či objasnění autorských koncepcí a záměrů, ale také osobní interpretace části dějin českého

12 VANĚK, Miroslav. Op. cit, s. 7.

13 Na tyto projekty upozorňují Heike Roms a Rebecca Edward v jejich studii Oral History as Site-Specific Practice: Locating the History of Performance Art in Wales. In TROWER, Shelley (ed.). *Place, Writing, and Voice in Oral History*. New York: Palgrave Macmillan, 2011, s. 171–191.

14 Např. POLLOCK, Della (ed.). *Remembering: Oral History Performance*. New York, Houndsmill: Pallgrave Macmillan, 2005.

divadla, kterou Svoboda prožíval a spoluvytvářel, včetně vzpomínek a osobního pohledu na další osobnosti převážně divadelního světa. Výrazným prvkem je také převyprávění a do určité míry „přehrání“ inscenací, respektive některých jejich scén, na kterých se jako scénograf podílel. Na tomto typu materiálu je založena většina literatury, jež o Svobodovi byla doposud publikována, která tak díky scénografově ochotě opakovaně hovořit o své práci překonává výše zmíněný metodologický problém teatrologie coby oboru, jehož hlavním, a přitom nehmotným a v podstatě nepřenosným předmětem zájmu je divadelní inscenace (výsledný tvar uměleckého záměru s omezeným počtem opakování) a představení (unikátní realizace inscenace odehrávající se tady a teď). V případě světoběžníka Svobody je problém ztížen obrovským rozptylem míst, na kterých pracoval, nemluvě o téměř nulových možnostech za jeho inscenacemi cestovat z důvodů politických, kterým museli zájemci o jeho dílo v době jeho vrcholné fáze čelit.

Je téměř ironií, že pro Svobodu, který zdůrazňoval, že scénografie je dokončena až v okamžiku představení za přítomnosti herce i diváka, bylo *převyprávění inscenace*, vzdálené místně či časově, často jedním z mála prostředků, jak o ní podat zprávu – tedy ji *představit* – za hranicemi úzkého okruhu bezprostředních diváků. Svoboda tak činil při více příležitostech, svoji práci v souvislostech popisoval odborníkům doma i v zahraničí.[15] Např. Věra Ptáčková uvádí, že jeho vyprávění o zahraničních inscenacích, které sama nemohla vidět, „zapsala jako ‚pohádky‘, tak na mě [jeho vyprávění] tehdy působilo“.[16] Tento typ poznatků, které nám nahrávky mohou přinést (např. to, jak která inscenace vypadala či fungovala), by tedy na první pohled v některých případech nemohl nabídnout mnoho nových informací. Nahlédnuto perspektivou orální historie však jde o zcela unikátní zdroj poznání: dochovaný materiál, ve kterém Svoboda Burianovi vyprávěním zpřítomňuje svoji práci, je sám o sobě *představením*, které by mělo být jako takové zachováno a které může být ve své jedinečnosti dále analyzováno.

.12

Laterna magika
(Nonstoprevue o 24 obrazech),
Expo 58 v Bruselu, 1958

Další apriorní předpoklady orální historie také pomáhají překlenout související problematické vlastnosti záznamů. Jednou z nich je otázka kredibility Svobodových výpovědí. „Ne všemu, co [Svoboda] vypravoval, se dalo věřit. Měl příliš bujnou fantazii a vypravoval tak, jak si přál, aby to bylo,“[17] prohlásil o něm jeho bratr Oldřich. Sám Svoboda Burianovi komentuje způsob, kterým vypráví, tak, že: „já jenom tak preluduju, jako když si brnkáš na klavír.“[18] Při jiné příležitosti a v souvislosti s tím, „co všechno napovídal“ D. Babletovi do jím připravovaného dokumentu, Svoboda uvádí: „Já jsem impulzivní, se mnou je to

15 Viz část věnovanou literatuře o Josefu Svobodovi.

16 PTÁČKOVÁ, Věra. Josef Svoboda (nový „Pokus o portrét“). *Divadelní revue,* 2002, č. 2, s. 47.

17 ALBERTOVÁ, Helena. *Josef Svoboda – Scénograf*. Praha: Institut umění-Divadelní ústav, 2012, s. 10.

18 SV-53x, 1972 v New Yorku.

těžké. Někdy se mýlím, ale [ve chvíli, kdy něco vyprávím, tak] na to kašlu, protože jsem příliš impulzivní. Třeba to říkám ‚na mantinel' a myslím něco jiného. Nejsem vědec, v architektuře dokážu formulovat brilantně [avšak slovy nikoli]."[19] Výstižnost jeho sebereflexe lze doložit např. srovnáním událostí, které popisuje opakovaně, při různých příležitostech, a tedy v rozlišném kontextu (ať už momentálního rozpoložení či většího časového odstupu), a které v různých případech vyznívají různě, nabývají rozličné intenzity a někdy si i odporují.

Když se na nahrávkách stočí řeč na divadelní dějiny, Svoboda Buriana přímo varuje: „Mě ovšem musíš brát trošičku s rezervou, já jsem historii českého divadla nikdy neštudoval a já o tom vím jenom to, co o tom vím. Znám to spíš jako z vyprávění, ze zkušenosti."[20] Ať už se jedná o vjem představení, vzpomínku na událost, nebo výklad minulého momentu, Svobodova výpověď se může lišit nejen ve svých různých variantách, ale také od obecně sdílené „objektivní pravdy", či od interpretace jiných mluvčích. Jak ale připomíná Vaněk, účelem orální historie není „opravovat, korigovat [...] či usvědčovat z vědomě či nevědomky sdělené nepravdy",[21] protože u dotazovaných osobností nejsou sledovány „jen vlastní náplň a výsledky jejich počínání, ale i jejich osobní motivac[e], názorový vývoj a způsob sebereflexe".[22] Jiní odborníci pracující s touto metodou zdůrazňují, že je třeba brát v úvahu charakter lidské paměti (např. umělec si vždy pamatuje spíše svůj záměr než průběh události tak, jak se jevil divákům), a v možnosti vyslovit více verzí toho, jak určitá událost proběhla, spatřují základní princip metody a její výhodu, která otevírá větší filozofický problém, v čem vlastně ona „pravda" události spočívá, respektive jak svoji ideu pravdy konstruujeme.[23]

Výsledky projektů a publikace témat zpracovaných pomocí orální historie právě i v oblasti divadla přesvědčivě ukazují, že zachycení individuální paměti, představení jedinečného pohledu a zároveň jednoho z *možných* světů, může být přínosným a přitom velmi seriózním vědeckým způsobem, jak v rámci historiografie pracovat. V podobně otevřeném, nepředsudečném smyslu tak přistupujeme i k našemu konkrétnímu materiálu ve víře, že nám může pomoci k hlubšímu poznání jedné (Svobodovy) tvůrčí metody a myšlení. Záznamy nepředkládáme na základě jejich originality (ačkoli i tuto hodnotu v sobě zcela jistě nesou) či jako faktografické důkazy, případné interpretační odchylky neopravujeme. Kdybychom

Laterna magika
(Nonstoprevue o 24 obrazech),
Expo 58 v Bruselu, 1958

19 SV-88x, 1980 v Banffu.

20 SV-63x, prosinec 1974 v Praze.

21 VANĚK, Miroslav – URBÁŠEK, Pavel (eds.). *Vítězové? Poražení? Politické elity a disent v období tzv. normalizace. Životopisná interview.* Praha: Prostor, 2005, s. 10.

22 VANĚK, Miroslav. *Orální historie ve výzkumu soudobých dějin*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, s. 7.

23 V tomto smyslu se například vyjádřila německá teatroložka působící ve Walesu Heike Roms při prezentaci svého výzkumu v rámci Mellonovy letní školy divadla a performance na Harvardu (Cambridge, červen 2014).

chtěli navázat na myšlenku „strukturních podobností“[24], které mnozí badatelé mezi orální historií a studiem divadla spatřují, potom bychom **vztah mezi popisovanou událostí** (např. setkáním) či již skončeným divadelním představením tak, jak se „objektivně“ měly v minulosti odehrát, **a různými variacemi** (někdy jen s těmi nejdrobnějšími změnami), kterými Svoboda tyto momenty „subjektivně“ zpřítomňuje ve svém vyprávění, mohli přiblížit pomocí srovnání **vztahu mezi divadelní inscenací a představením**.

Metoda orální historie je tedy v našem případě do určité míry funkční, avšak nelze ji použít bezezbytku, a to ani přesto, že Burian (alespoň při prvních setkáních) typem strukturování rozhovoru pro její uplatnění vytváří v podstatě ideální podmínky (otázky jsou položené otevřeně, do Svobodova výkladu nezasahuje a nechá jej volně přecházet od jednoho tématu k dalšímu apod.). Důvody jsou zjevné a mají rozměry etické i pragmatické. V první řadě nejsme tím, kdo otázky pokládal: nemůžeme rozhovor spoluutvářet, ovlivňovat jeho směřování či klást doplňující dotazy. Ale především nejsme tím, komu byly odpovědi určeny. Ačkoli Svoboda věděl, že je nahráván a že poskytuje podklad k určitému typu odborného zpracování (esej, kniha o scénografii), nepředpokládal, že jeho slova budou otištěna bez další úpravy jako předmět možné analýzy, ani že bude materiál v budoucnu zpracovávat někdo jiný než Burian. Pochopitelně to nevěděl ani Burian sám.

Laterna magika
(Nonstoprevue o 24 obrazech),
Expo 58 v Bruselu, 1958

I když tento zřejmý problém překleneme tím, že materiál používáme na přání a za plné podpory jak rodiny Josefa Svobody, tak Jarky Buriana, a také s *pozitivně* motivovaným úmyslem umožnit nahlédnout těm, které Svobodova tvorba zajímá, hlouběji do „jeho kuchyně“, případně zachovat zprávu o ní pro další generace, objevuje se před námi překážka další, stojící v onom průsečíku orální historie a divadelní vědy. Vyprávění je činnost vysoce performativní, což u temperamentního Svobody s gesticky bohatým projevem platí dvojnásob. Jak dobře víme právě z oblasti divadla, význam nenesou jen slova, ale také pohledy, gesta, pohyb těla, změna tónu, intenzita či zabarvení hlasu apod. Jen málo těchto znaků dokážeme z desítky let starých nahrávek, jež jsou navíc často fragmentární či přerušované, zachytit a bez znalosti tohoto kontextu vzniká nebezpečí, že bude výpověď zkreslena a její vyznění bude nepřesné.

Další důvod, který nás směřuje ke zpracování, jež se blíží spíše tradiční teatrologické syntéze než orálně-historickému nakládání s materiálem, souvisí paradoxně s tím, že Svoboda byl rozený vypravěč, kterého zřejmě stačilo jen trochu pobídnout a jeho mysl se vydávala na fascinující pouť vzpomínek, asociací a dalších kupících se vrstev příbuzných myšlenek a nových témat. Jinými slovy jsou jeho odpovědi silně rozbíhavé a nabírají formu rozsáhlých

24 ROMS, Heike – EDWARD, Rebecca. Oral History as Site-Specific Practice: Locating the History of Performance Art in Wales. In TROWER, Shelley (ed.). *Place, Writing, and Voice in Oral History*. New York: Pallgrave Macmillan, 2011, s. 173.

monologů, kdy se Burianův hlas často úplně ztrácí. V ploše takové výpovědi se jen velmi obtížně orientuje. Ona roztříštěnost se zintenzivňuje obzvlášť v těch záznamech, které Burianovi neslouží jako přímý podklad pro knihu, tedy vlastně v době, kdy jsou již z obou mužů staří přátelé, což přirozeně ovlivňuje také způsob, jakým spolu komunikují. Rozmluvy se ještě více rozvolňují, nejsou vedeny určitou otázkou či tématem. V neposlední řadě pak obsah hovorů zasahuje i do oblasti mimopracovní, soukromé.

Jiným již zmiňovaným rysem nahrávek je, že přes jejich nespornou výpovědní hodnotu jde často o pouhé fragmenty, u kterých jen někdy víme přesnou dataci, z nichž některé části byly přehrány jiným obsahem, či se jejich pokračování nedochovala. Důsledkem takto strukturovaného materiálu v délce sedmdesát šest hodin poslechového času (v písemné podobě čítající přibližně 2350 normostran) je, že při zpracování do knižní podoby odpovídající akademickým standardům oboru, ve kterém se pohybujeme, musí nutně projít značnou dramaturgickou selekcí a redakční úpravou. Abychom vytvořili únosně dlouhý a čitelný text, musíme vybírat, třídit, čistit, zahušťovat a stylisticky upravovat na straně Svobody, ale v některých případech také rekonstruovat a domýšlet na straně Buriana. V tomto smyslu se tedy dopouštíme vědomé manipulace s materiálem, činíme tak však odůvodněně, poučeně a snad i citlivě, s ohledem na všechna jeho výše zmíněná specifika.

Při výběru rozhovorů, či jejich částí, vycházíme z významových celků, jež máme k dispozici, přičemž se soustředíme na témata související se scénografií a divadelním životem Josefa Svobody. Jazyk rozhovorů měníme z hovorového na spisovný, avšak ponecháváme některé zabarvené výrazy, abychom alespoň částečně zachovali atmosféru rozhovoru stejně jako idiosynkratické prvky Svobodova projevu.

Cílem této práce zůstává především prohloubení našeho poznání o Svobodově inscenační praxi, záměrech a koncepčních rámcích, s přidanou hodnotou občasné možnosti nahlédnutí i kamsi dál. V jejím pozadí pak stojí přesvědčení, které sdílíme se Svobodou, že scénografie je inscenační složkou, která dokáže mnohem víc, než je jí obvykle připisováno. Nejenže může zpřítomnit místo předváděného děje či obohatit jeho dramatický potenciál, ale dokáže také učinit výpověď, která může přesáhnout rámec divadla – metaforicky řečeno slovy Josefa Svobody: „Scénografie může mluvit.“[25]

.16

.17

Laterna magika (Program Expo 1958 přizpůsobený pro Prahu, Letiště), Laterna magika, Scéna Národního divadla v Praze, 1959

25 SV-87x, SV-88x.

Struktura práce

Nejenom metoda, jakou se specifickým a časově i tematicky rozsáhlým materiálem nahrávek nakládat, ale také způsob, jakým jej uspořádat, představovaly těžký úkol, jehož varianty se v průběhu zpracování několikrát proměnily. Ačkoli možných řešení je jistě více, při uspořádání materiálu do kapitol jsme se snažili vycházet z jeho obsahu a charakteru, které jsou rámovány logikou časové posloupnosti. Jelikož Burianovi sloužily tyto záznamy primárně jako výzkumný materiál, lze se při jejich třídění částečně orientovat právě za pomoci konfrontace s publikacemi, které scénografovi věnoval: např. záznamy z 60. let kulminují v publikaci *Scénografie Josefa Svobody*, mnoho rozhovorů ze 70. let směřuje ke knize *Svoboda a Wagner*.

Materiál dělíme na čtyři základní kapitoly, z nichž tři mimoděk spadají do dvou období časové periodizace dějin českého divadla v „totalitním systému", jak je navrhnul Vladimír Just: do „zlatých šedesátých" (1956–1994) a „normalizace" (1971–1989),[26] poslední kapitola představuje nahrávky z let 1989–1997. V první kapitole je Svoboda představen tak, jak se s ním Burian setkal, tzn. jako uznávaný špičkový scénograf v politicky zlomovém období konce 60. let. V druhé kapitole se soustředíme na Svobodovy inscenace Wagnera, na nichž scénograf pracoval převážně v zahraničí v průběhu 70. let, a na jeho mezinárodní pedagogickou činnost, která nás zavádí i do let osmdesátých. Do kapitoly třetí zařazujeme nahrávky týkající se Svobodových vracejících se výpovědí o důležitých uměleckých partnerech, jakým mu byl např. Alfréd Radok, jež jsou přirozeně propojeny spíše s půdou domácí, a také pasáže, které se týkají dalších vybraných inscenací a obecnějších postřehů o scénografii. Poslední kapitola ústí v jakýsi dovětek, protože přibližuje hovory z období polistopadového, ve kterých Svoboda, již na sklonku své profesní dráhy, mimo jiné otevírá kontroverzní téma své politické afiliace.

Charakter zpracování jednotlivých kapitol se proměňuje v souvislosti s tím, jaký materiál se dochoval. První kapitolu, kterou tvoří časově i tematicky nejsevřenější a nejucelenější část nahrávek, jsme zrekonstruovali do podoby rozhovoru (právě zde doplňujeme na několika místech otázky Buriana). Ostatní kapitoly jsou spíše mozaikou sestávající – tam, kde to bylo možné – z celých nahrávek, případně z vybraných pasáží na daná témata. Materiál spadající do poslední kapitoly byl natolik rozvolněný, že do něj musíme vstoupit mnohem razantněji a čtenáře jím doslova provést. Od 60. let, která jen s menšími zásahy fungují jako celistvě publikovatelná výpověď, tak obloukem přecházíme do období let devadesátých, jimiž se hovory přirozeně uzavírají a pracovní účel nahrávek ustupuje před scénografovou osobní zpovědí starému příteli.

.18

.19

Z natáčení filmu k představení Laterna magika (Program Expo 1958 přizpůsobený pro Prahu, Letiště), Laterna magika, Scéna Národního divadla v Praze, 1959

26 JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010, s. 22.

Pro lepší čitelnost a orientaci v záplavě motivů a myšlenek je každá ze čtyř kapitol opatřena úvodními texty, ve kterých v základních obrysech nastíníme dobovou situaci, aktuální pracovní situaci Svobody, souvislosti setkání s Burianem, a představíme širší podtéma či okruh, do kterého jsme vybrané rozhovory či jejich pasáže zařadili. Text je také opatřen poznámkovým aparátem, který jej uvádí do dalšího potřebného kontextu. Vycházíme zde především z teatrologické literatury, přičemž hlavní oporou jsou nám publikace Jarky Buriana[27] a monografie Věry Ptáčkové[28] a Heleny Albertové.[29] Právě posledně zmíněná monografie se nám také stala neocenitelným pomocníkem při časovém a místním zařazování inscenací, o kterých se na nahrávkách hovoří – v odkazech na autorské týmy a data vzniku jednotlivých realizací vycházíme z pečlivě sestaveného kompletního soupisu Svobodova díla, jenž byl v knize otištěn a na kterém její autorka spolupracovala s kurátorem Svobodových výstav v zahraničí, Giorgiem Ursinim. Vedle mnoha jiných studií dále čerpáme ze vzpomínkové knihy Burianovy manželky Grayce Susan Burian[30] a z dalšího vlastního výzkumu.

Mnohovrstevný materiál je zpřehledňován vizuálním členěním textu, které typograficky a pomocí piktogramů odděluje slovo editorky od vlastních rozhovorů Buriana se Svobodou, přičemž jednotlivé nahrávky jsou příslušně označeny. Po stranách čtenář nalezne klíčová slova či myšlenky, jež označují další dílčí tematické celky. Vynechané pasáže v rámci jednotlivých záznamů jsou značeny třemi tečkami mezi výpověďmi. Text publikace doprovází fotografie a návrhy, půdorysy a technická schémata, jejichž cílem není text vždy doslova ilustrovat, ale také vytvořit další, vizuální vrstvu příběhu o scénografii Josefa Svobody, která má svůj vlastní vývoj a rytmus. Světově známé, dnes téměř legendární fotografie se zde dostávají do nových souvislostí se snímky dosud nepublikovanými i textovou částí a přináší tak další pohled na Svobodovu tvorbu a divadelní myšlení.

.20

.21

Z natáčení filmu k představení Laterna magika (Program Expo 1958 přizpůsobený pro Prahu, Letiště), Laterna magika, Scéna Národního divadla v Praze, 1959

Literatura věnovaná Josefu Svobodovi

Než přistoupíme k uvedení zaznamenaných rozhovorů, které jsou částečně přípravným materiálem pro knihy a studie Jarky Buriana, bude prospěšné se pozastavit u tématu, jehož jsme se krátce dotkli v předchozích řádcích, a připomenout si, s jakými typy pojednání

27 Viz Výběrová bibliografie.

28 PTÁČKOVÁ, Věra. *Josef Svoboda.* Praha: Odeon, 1983.

29 ALBERTOVÁ, Helena. *Josef Svoboda – Scénograf.* Praha: Divadelní ústav, 2012.

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

S francouzskym teoretikem scénografie Denisem Bablетem, 60. léta

se v případě tohoto světově uznávaného scénografa můžeme setkat. O Svobodově práci bylo dosud publikováno mnoho textů různého charakteru[31] a literatura jemu věnovaná, či se jeho tvorby dotýkající, má jeden pozoruhodný rys: vznikala v různých jazykově-kulturních a historických kontextech. Vedle možnosti srovnávat víceré metodologické přístupy tak, jak se proměňují v čase, vnáší kritická reflexe Svobodovy práce do hry problémy kulturních rozdílů.

I s ohledem na námi předkládaný materiál pramenného charakteru má zcela specifické postavení mezi spisy zpracovávajícími tvorbu Josefa Svobody jeho vzpomínková kniha *Tajemství divadelního prostoru*,[32] kterou sepsal společně s Milenou Honzíkovou, svou dlouholetou spolupracovnicí a dramaturgyní Laterny magiky. Tato kniha byla posléze přeložena Jarkou Burianem do angličtiny a vyšla pod názvem *The Secret of Theatrical Space: The Memoirs of Josef Svoboda*.[33] Christopher Baugh, jehož příspěvku ke svobodovské tématice se budeme detailněji věnovat později, ji považuje za „mimořádně důležitou sbírku teorie a principů, odvozených z jeho [Svobodovy] šedesátileté scénografické praxe, která v mnoha směrech sjednotila a rozšířila scénografické energie".[34] Tento Svobodův „počet"[35], jak sám scénograf autobiografické zhodnocení své práce nazývá, je strukturován částečně chronologicky, částečně tematicky, přičemž obsahuje komentáře k vybraným inscenacím, zahrnující technickou stránku věci i prvky dramaturgicko-režijní analýzy. Osobní vzpomínky a drobné příhody se prolínají se snahou definovat vlastní představu scénografie a jejích principů. Důležitou vlastností tohoto textu, který vytváří další z možných *představení* jeho díla, je nejen jeho autenticita, ale také skutečnost, že byl Svobodou autorizován.

---

31 Kromě literatury scénografovi přímo zasvěcené se odkazy na jeho dílo objevují ve většině publikací, jež se scénografii věnují. Svobodovo jméno je skutečně všeobecně dobře známé a v rámci oboru legitimizované, některé inscenace, na nichž se podílel, lze označit za legendární. V ne-českém kulturním prostředí je s ním obvykle spojováno zavedení termínu „scénografie" a jeho specifické pojetí v rámci inscenace. Například v jednom z novějších pojednání, cambridgeském *Úvodu do scénografie*, jež si klade za cíl přiblížit podstatu tohoto oboru a představit kritické koncepty, které jej uchopují, je Svoboda uveden jako jedna z jedenácti osobností, jež zásadně ovlivnily vývoj scénografie 20. století (dále např. A. Appia, E. G. Craig, C. Neher), a jeho scénografická řešení jsou použita k osvětlení mnoha nastolených problémů. (McKINNEY, Joslin – BUTTERWORTH, Philip. *Cambridge Intoduction to Scenography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.) Jednotlivé tituly „svobodovské" literatury jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

32 SVOBODA, Josef – HONZÍKOVÁ, Milena. *Tajemství divadelního prostoru*. Praha: Odeon, 1990.

33 BURIAN, Jarka. *The Secret of Theatrical Space: The Memoirs of Josef Svoboda*. New York: Applause, 1993.

34 BAUGH, Christopher. *Theatre, Performance and Technology: The Development of Scenography in the Twentieth Century*. Hampshire – New York: Pallgrave Macmillan, 2005, s. 135.

35 SVOBODA, J. – HONZÍKOVÁ, M. Op. cit, s. 7.

Přejdeme-li k literatuře sekundární, musíme vzpomenout monografické práce Denise Bableta,[36] Jarky Buriana,[37] Věry Ptáčkové[38] a Heleny Albertové.[39] První tři publikace byly otištěny za Svobodova života a často také ve spolupráci s ním; všechny čtyři staví na určité osobní zkušenosti autorů se Svobodovou tvorbou a na přímém kontaktu s ním.[40]

Šedesátá léta jsou obdobím, kdy se Josef Svoboda na mezinárodním poli ustavuje jako čelná scénografická osobnost. Jeho tvorba začíná vzbuzovat kritickou pozornost a ukazuje se, že představuje téma vhodné pro monografické pojednání. Prvním takovým (zároveň cizojazyčným) počinem je kniha významného francouzského historika scénografie Denise Bableta.[41] Práce byla zřejmě výsledkem několikaletého odborného zájmu Bableta, předcházel jí totiž dílčí text o Josefu Svobodovi, respektive úvod ke katalogu jeho tvorby, vydaný ve francouzštině a také v anglickém překladu Divadelním ústavem. [42] Tento text obsahuje některé myšlenky v monografii dále rozvíjené. Kniha nebyla nikdy přeložena do českého ani anglického jazyka, avšak periodikum *Acta Scaenographica* otisklo překlad z výňatků italské verze tohoto díla,[43] později vyšla také podrobná recenze Jaroslava Pokorného.[44]

Jak Bablet prohlašuje v úvodu své monografie, neusiluje o ucelenou biografii, ale snaží se analyzovat a charakterizovat Svobodovu tvorbu, její proces a metody. Se Svobodou se několikrát setkal a svoje úvahy pak vedl na základě rozhovorů s ním. Monografie předkládá cenné dokumentační materiály: plánky, půdorysy a jiné technické náčrtky, stejně jako – prostřednictvím rozsáhlých citací – svědectví o scénografových záměrech, postupech a uvažování o jednotlivých inscenacích i scénografii obecně.

Ateliér na Flóře s pneumatickým zrcadlem a jednou z prvních tzv. ramp Svoboda

36 BABLET, Denis. *Josef Svoboda*. Paris: La Cité, 1970.

37 BURIAN, Jarka M. *The Scenography of Josef Svoboda*. Middletown: Wesleyan University Press, 1971.

38 PTÁČKOVÁ, Věra. *Josef Svoboda.* Praha: Divadelní ústav, 1984.

39 ALBERTOVÁ, Helena. *Josef Svoboda – Scenographer.* Praha: Divadelní ústav, 2008. Česky vyšlo jako Josef Svoboda - Scénograf. Praha: Divadelní ústav - Institut umění, 2012.

40 Ve výčtu „svobodovských" monografií nesmí chybět publikace BERJOZKIN, Viktor Iosifovič *Teatr Jozefa Svobody.* Moskva: Izobrazitelnoje iskusstvo, 1973. Podle výpovědi Svobody však byl jeho kontakt s autorem monografie značně omezený. (1975, SV-15x).

41 Tato práce byla vydána roku 1970, a to nejprve v italském překladu pod názvem *La scena e l'immagine: Saggio du Josef Svoboda*. Torino: Einaudi, 1970. Teprve poté, ačkoli ve stejném roce, následovalo vydání původní francouzské verze ve Švýcarsku. *Josef Svoboda.* Lausanne: L'Age d'Homme, 1970. Později bylo publikováno doplněné vydání. BABLET, Denis – MONMARTE, Daniele. *Josef Svoboda*. Lausanne: L'Age d'Homme, 2004.

42 BABLET, Denis. *Josef Svoboda.* Prague: L'Institut du Théâtre, 1966. Mírně rozšířená verze této publikace vyšla v roce 1970 pouze v anglickém jazyce. BABLET, Denis [předmluva] – PFLUG, Miroslav [úvod] – SVOBODA, Jaromír [fotografie]. *Josef Svoboda*. Prague: Theatre Institute, 1970.

43 BABLET, Denis. Josef Svoboda. *Acta Scaenographica,* 1970, č. 9–10, s. 166–170.

44 POKORNÝ, Jaroslav [recenze]. Jarka Burian: The Scenography of Josef Svoboda. *Prolegomena scénografické encyklopedie,* 1973, č. 16, s. 62–65.

.24

V ateliéru na Flóře s modelem Polyvize z Expa 1967 v Montréalu

Bablet se jako první pokusil zformulovat základní postupy Svobodovy tvorby a tím jej zařadit do kontextu 20. století, za výdobytky Adolpha Appii, Edwarda Gordona Craiga a ruských konstruktivistů. U Svobodovy tvorby si Bablet všímá především práce s trojrozměrným prostorem, vyplývající z odmítnutí dvourozměrné kulisy. Takto modelovaný prostor vychází z potřeb textu a jevištní akce herce – slouží jim. Vědomý posun ve způsobu práce je reflektován také v názvu profese, který scénograf prosazuje a který má celou řadu implikací.[45] Svobodovo specifické pojetí scénografie je uváděno do souvislosti s Jindřichem Honzlem a jeho studií *Pohyb divadelního znaku*, se kterou je Bablet evidentně obeznámen.[46] Z uvedeného Babletova výkladu je také zřejmé, že vychází ze sebereflexe scénografa. Jak uvidíme později, přesně tímto způsobem Svoboda prezentoval svoje pojetí scénografie na prvním Pražském Quadriennale v roce 1967, kde byl přítomen také Bablet: v té době už se se Svobodou znali a spolupracovali spolu.

Mezi konkrétní metody, jak představy o vytvoření objemu scény realizovat, patří práce se světlem, pro Svobodu charakteristická. Bablet jeho způsoby užití světla staví do přímé souvislosti se zapojením světla do inscenace tak, jak je promýšlel A. Appia. Jak píše, světlo u Svobody je „fluidum obdařené četnými schopnostmi. Odhaluje vystavěný jevištní prostor a jeho hmotné struktury, nebo je skrývá, a to podle přesného rytmu, který je mu určen. Může vydělit postavu od ostatních, objekt z kontextu, a náhle je obdařit netušenou přítomností, která fascinuje diváka. Může nám je přiblížit nebo vzdálit. Strukturuje prostor, dává mu dimenze a formuje jej díky nehmotné architektuře z paprsků: světelné sloupy, opony a zdi, které může herec prostoupit, ale které pozastavují vnímání a [...] vymezují souvislý půdorys. Dodává prostoru jistou tvárnou kvalitu, specifickou atmosféru, jež odhaluje hru a její vesmíry, která s divákem komunikuje přímo tím, že se mu evokuje, nepřímo tím, že na něj fyziologicky působí.“[47] Z tohoto úryvku je zřejmé, že to, co Bablet na světle coby scénografickém prostředku sleduje, je jeho funkce v rámci výtvarné složky i inscenace jako celku. Jako další charakteristické prvky u Svobody Bablet uvádí užívání projekcí, zrcadel a pohyblivé scény, jevištní konstrukce jako schodiště; to vše jako výsledek snahy o nepopisnou, nehmotnou, proměnlivou scénu.

Na základě takto definovaných kritérií, funkce toho kterého vyděleného prvku (světlo, pohyb, schodiště) uvnitř scénografie a šířeji inscenace, je tedy vytvářen dějinný kontext. Kromě již zmíněného Appii, Craiga a konstruktivistů se zde objevují další jména, za něž je Svoboda řazen, např. E. Piscator či V. E. Mejerchold. Není bez zajímavosti, že až čtyři roky poté, co tato monografie vyšla, představil Bablet svůj ve své době ojedinělý pokus uceleně

45 BABLET, Denis. *Josef Svoboda*. Paris: La Cité, 1970, s. 87.

46 Op. cit., s. 45–47.

47 Op. cit., s. 95. Překlad z francouzštiny Zuzana Cihlářová.

vyložit dějiny západní scénografie, a to z pohledu vývoje stylových tendencí, čímž se stal zásadní autoritou oboru v mezinárodním měřítku.[48]

Odhlédnuto od exkluzivity čtenářské obce, na kterou byla monografie o Svobodovi publikovaná ve francouzštině omezena, Babletova práce představuje průkopnický počin. Jen o rok později vychází monografie Jarky Buriana *The Scenography of Josef Svoboda*, ke které vede první setkání obou mužů v roce 1969. O této monografii se český čtenář taktéž dozvěděl pouze prostřednictvím recenze Jaroslava Pokorného v *Prolegomenech scénografické encyklopedie*, kde zmiňuje existenci jediného, navíc nekompletního exempláře v Čechách.

Polyvize, Expo 67 v Montréalu, 1967

Metody Buriana a Bableta se liší: jak poznamenává Pokorný, „Burian je převážně analytik, Bablet syntetik. […] U Buriana převládá deskripce, významná svou konkrétností a zřetelem k technickým detailům. […] U Bableta převládá celkový estetický přehled, obzor a charakteristika."[49] V určitém smyslu však Burianův přístup na metodu Bableta navazuje: Svobodovo dílo interpretuje prostřednictvím kategorií práce se světlem, projekcemi, pohybem, provázaností s technikou. Podobně jako Bablet také vymezuje zrcadla jako jeden ze specifických problémů scénografovy tvorby. Při tom všem je zdůrazňována Svobodova jedinečnost, nevídanost jeho řešení a tedy jakási neuchopitelnost. V potaz se bere (podobně jako u Bableta) také scénografův obdivuhodný vědomostní záběr (rozsáhlá znalost dějin, literatury, filozofie, přírodních věd apod.), zručnost a dovednost (původně byl vyučen truhlářem), zájem o moderní technologie a schopnost je do divadelní práce zapojit. Zdůrazňuje se jeho pracovitost, zaujatost pro věc. Charakteristika tvorby se mísí s charakteristikou osobnosti. Tímto přístupem Bablet s Burianem určují perspektivu, ze které bude Svobodovo dílo dále nahlíženo.

Vedle základního uvedení Svobodovy tvorby do širšího kontextu obecně studie Babletovy i práce Jarky Buriana představují velmi cenný zdroj informací o podobě a fungování jednotlivých scénografických řešení. Získáváme zde náčrt toho, co a jak bylo na scéně použito. Uvědomíme-li si, jak technicky náročné Svobodovy výpravy často byly, a že mnoho z nich bylo vytvořeno v době, kdy možnost videozáznamu neexistovala nebo nebyla běžně dostupná, pochopíme jejich hodnotu.

Možnost blízkého pohledu na práci umělce, osobní zkušenost a kontakt, někdy i přátelství, je velkou devizou těchto autorů. Zároveň s sebou tato pozice nese jistá úskalí, na která také upozorňuje Pokorný ve svých recenzích.[50] Autor se zde totiž stává spíše osobně zaujatým interním spoluaktérem než nestranným analytikem s kritickým odstupem. Tato perspektiva se vyznačuje splýváním mezi umělcovou sebeprezentací a vlastním výkladem

48 BABLET, Denis. Scénické revoluce XX. století. *Scénografie*, 1976, č. 2.

49 Op. cit., s. 65.

50 Viz též *Acta Scaenographica,* 1973, č. 4, sv. 115, s. 80.

autora, druhé totiž vychází z prvního. Svobodovy teze, popisy a postřehy, kterými reflektuje sebe sama, se neoddělitelně slučují s jejich výkladem do bezešvého celku. Jedná se o syntézu, která systematicky směřuje k (sebe)potvrzení umělcova postavení. Francouzský sociolog Pierre Bourdieu hovoří o tzv. symbolickém kapitálu uměleckého díla, tedy jeho společensky akceptované hodnotě, již svou aktivitou (např. výběrem, podporou) vytváří kulturní a vzdělávací instituce a aparáty, jako jsou školy, galerie, vydavatelství, případně kritikové a vykladači díla, kteří se tak zásadním způsobem podílí na legitimizaci daného umělce a jeho tvorby.[51] V případě Bableta a Buriana tedy jejich metodou biograficky orientovaných studií dochází nejen k utvoření Svobodovy legendy v západním kulturním prostoru, ale – slovy Pierra Bourdieua – k samému „posvěcení" oboru scénografie v jeho specifickém pojetí.

V českém prostředí byla situace odlišná: „svobodovský" model scénografie zde měl svou dlouhodobou tradici, scénografovo jméno bylo v kulturním životě pevně usazeno již od dob Velké opery 5. května. Přesto, a nebo právě proto, se od vydání Babletovy práce čekalo na českou monografii o Svobodovi více než dalších deset let. Právě recenze Pokorného na Babletovu práci představuje dobový náhled na problematiku kritické reflexe scénografie (potažmo díla Svobodova). Pokorný zde uvádí: „Téměř k tradičním rysům našich kulturních poměrů patří už po mnoho let, že zevrubného teoretického zhodnocení, mezinárodní aktivity a pověsti dostává se československému umělci napřed za hranicemi. […] České práce o něm [Svobodovi] nepřesahují rozsah článků, nanejvýš statí […] – v tomto ostatně, nejcitelněji právě v dějinách naší scénografie, není Svoboda výjimkou, nýbrž pravidlem." [52]

Ateliér na Flóře

Je paradoxem, že ačkoli byl pociťován nezájem o teoretické zpracování scénografie, jednalo se v Československu o jakési vrcholné období péče a zájmu o scénografii. Dokumentaci, výzkumu a vydávání specializovaných periodik o scénografii se věnoval Scénografický ústav, vedený Miroslavem Kouřilem,[53] podobně jako Scénografické oddělení Divadelního ústavu, kde působili teoretikové scénografie Vladimír Jindra s Věrou Ptáčkovou. Faktem ovšem je, že první a do roku 2008 jedinou monografií o Svobodovi, jež vznikla na půdě Československa, je publikace nesoucí scénografovo jméno z roku 1983, jejíž autorkou je Věra Ptáčková. Jak uvedla v recenzi dokumentu *Divadlo Svoboda*,[54] napsala tuto práci již dříve a snažila se ji nabídnout k otištění, avšak vydavatelé o ni zpočátku nejevili žádný zájem.

51 BOURDIEU, Pierre. *Pravidla umění: vznik a struktura literárního pole.* Brno: Host, 2010.

52 BOURDIEU, P. Op. cit., s. 80.

53 Více o vývoji a činnosti Scénografického ústavu v souvislosti s teorií scénografie viz HAVÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šarka – PŘÍHODOVÁ, Barbora. Archaeology of Concepts and Ambitions: Performing Structuralism through the Field of Scenography (Czechoslovakia, 1970s). *Theatralia: Revue současného myšlení o divadelní kultuře*, 2014, č. 2, s. 111–121.

54 PTÁČKOVÁ, Věra. Josef Svoboda aneb hledání pravdy. *Divadelní revue*, 2011, č. 2, s. 189–191.

Monografie Ptáčkové, mj. autorky významného pojednání *Česká scénografie XX. století*,[55] pojmenovává principy Svobodovy tvorby od jeho debutu. V této své práci Ptáčková vybírá ty scénografie, jež považuje za stylotvorné. Svoje úvahy o Svobodově díle, publikované v této monografii, shrnula a doplnila po scénografově smrti (a po změně politické situace, jež jí umožnila se svobodněji vyjadřovat) v analýze nazvané *Josef Svoboda (nový „Pokus o portrét")*.[56] Obzvlášť v tomto pojednání autorky, jež příznačně tvůrce neustále uvádí do českého i mezinárodního kontextu divadelního i výtvarného, je zřetelné, jak těžké je Svobodovo dílo tímto způsobem zařadit. Objevují se tu odkazy na baroko, Appiu, Craiga, ale také Hofmana, Feuersteina, futuristy, informel a pop-art, Kandinského a Kolářovy koláže, postmodernu a další. Podle Ptáčkové je právě tato „bezostyšná kvantita výrazových prostředků" jedním z charakteristických znaků Svobodovy tvorby. Ptáčková si však všímá i jiných klíčů k těmto scénografickým řešením, než jsou „výrazové prostředky". Například v souvislosti s inscenací *Srpnové neděle* (režie O. Krejča) Ptáčková upozorňuje, že „otázka, kterou si tento režisér kladl, nezněla **jak** a **co** hrát, ale především **komu**,[57] kdo je náš současník. Po víc než jednom generačním cyklu, kdy se divadlo snažilo odpovídat na životní a slohové podněty, začalo náhle klást otázky, angažovat diváka k současnosti."[58] Ke vtažení diváka do děje, k vyvolání jeho účasti, pak napomáhala právě scénografie.

Je nutné si připomenout, že zmiňované práce vznikaly v sedmdesátých a počátkem osmdesátých let. Také myšlení o divadle samozřejmě prochází vývojem a dotkla se jej velká změna ve způsobu uvažování probíhající od 60. let v humanitních vědách. Ve scénografii se však projevuje jen váhavě. K novějším příspěvkům, které Svobodovo dílo pojednávají, vzpomeňme studii *Theatre, Performance and Technology: The Development of Scenography in the Twentieth Century*[59] britského scénografa a teoretika scénografie Christophera Baugha, při jejímž koncipování se autor nechal inspirovat myšlením francouzského filozofa Jacquesa Derridy. Také Baugh se se Svobodou osobně setkal, avšak jeho původní záměr publikovat studii dvanácti Svobodou vybraných inscenací nebyl uskutečněn.[60] Svoje myšlenky o Svo-

Ateliér na Flóře

55 PTÁČKOVÁ, Věra. *Česká scénografie XX. století*. Praha: Odeon, 1982.

56 PTÁČKOVÁ, Věra. Josef Svoboda (nový „Pokus o portrét"). *Divadelní revue*, 2003, č. 2, s. 33–61.

57 Zvýraznila VP.

58 Op. cit., s. 40.

59 BAUGH, Christopher. *Theatre, Performance and Technology: The Development of Scenography in the Twentieth Century*. Hampshire – New York: Pallgrave Macmillan, 2005. Baugh tuto knihu Josefu Svobodovi dedikoval. Zde otištěná charakterizace jeho publikace se opírá o recenzi uveřejněnou v časopise *Theatralia*. PŘÍHODOVÁ, Barbora. Třikrát o Josefu Svobodovi. *Theatralia: Revue současného myšlení o divadelní kultuře*, 2010, č. 1, s. 103–107.

60 Z rozhovoru s Christopherem Baughem, vedeného při přípravě dokumentárního filmu o Josefu Svobodovi, Londýn, srpen 2008. Přepis záznamu uložen v osobním archivu editorky.

Původní nízkovoltová světelná rampa, tzv. rampa Svoboda

bodově tvorbě nakonec zařadil jako jeden z leitmotivů knihy postihující celé 20. století. Klíčem k tematizování kapitol se stal přístup scénografů či režisérů k jevištnímu prostoru jako tvůrčímu materiálu. Ústřední otázkou se stává používání technologie, nebo právě její absence na scéně. Také Baugh Svobodovu práci staví do souvislostí s tvůrčím směřováním E. G. Craiga, A. Appii, V. E. Mejercholda, nově se zde objevuje jméno Brechtova scénografa Caspara Nehera. Svobodovy scénografie jsou podle něj charakteristické transformováním jevištního prostoru v jakýsi scénický stroj nikoli ve smyslu fyzické konstrukce umístěné na jevišti, ale jako neustále se proměňující abstraktní struktura, dynamicky reagující na tok dramatického děje.

Ona neustálá změna, stojící v centru Svobodovy koncepce formování scénického prostoru, je velmi často prováděna světelnými paprsky, jejich lomem a odrazem. Baugh zde objasňuje Svobodovu představu scénografie jako procesu „vykrojování světla ze tmy". Použití světla u Svobody rozděluje do tří základních skupin: světlo jako atmosféra, světlo jako materiál světelných paprsků a světlo jako projekční obraz s možnostmi refrakce, reflexe. Právě tyto tři kvality světla definoval Appia už v roce 1899.[61] Ve svém výkladu se Baugh opírá především o Svobodovu autobiografii *Tajemství divadelního prostoru*, péčí Jarky Buriana přeloženou do angličtiny, případně o Burianovu monografii.

Jedním z posledních přírůstků na poli literatury věnované Svobodovi je dlouho očekávaná monografie Heleny Albertové *Josef Svoboda – Scénograf*.[62] Po Jaroslavu Malinovi, Vlastislavu Hofmanovi, Františku Trösterovi nebo Liboru Fárovi[63] se tak i Svobodovi dostalo formálního uznání v podobě výpravné přehlídky jeho celoživotního díla. Kniha, které se stává důležitým zdrojem pro doplnění souvislostí předkládaného pramenného materiálu, čítá více než tři sta stran velkého formátu, obsahujících velké množství obrazového materiálu. Ačkoli jsme jeho část mohli vidět v jiných publikacích, nikdy nebyl otištěn v takové kvalitě a často ani v takovém formátu. Některé reprodukce navíc byly zveřejněny poprvé, např. návrhy a modely divadel, která Svoboda projektoval. Záměrem autorky bylo zmapovat Svobodovu tvorbu od jejího počátku až po poslední inscenaci v Laterně magice a vyhovět tak

61 BAUGH, Ch. Op. cit., s. 137.

62 Text o knize byl původně otištěn jako součást recenze v časopisu *Theatralia*. PŘÍHODOVÁ, Barbora. Třikrát o Josefu Svobodovi. *Theatralia: Revue současného myšlení o divadelní kultuře*, 2010, č. 1, s. 103–107. Rozsáhlou recenzi anglické verze této knihy viz tamtéž: BILLING, Christian. Review of Josef Svoboda: Scenographer. *Theatralia: Revue současného myšlení o divadelní kultuře*, 2011, č. 1, s. 270–276. Českou verzi recenzovala STEHLÍKOVÁ, Eva. Architetto de la luce, Era, č. 21, s. 10; nebo O Josefu Svobodovi česky. *Theatralia: Revue současného myšlení o divadelní kultuře*, 2014, č. 1, s. 355–356.

63 GALLEROVÁ, Vlasta – MACHALICKÝ, Jiří – PTÁČKOVÁ, Věra. *Jaroslav Malina*. Praha: Pražská scéna, 1999. NEŠLEHOVÁ, Mahulena (ed.) – HILMERA, Jiří – ŠÁCHA, Rostislav. *Vlastislav Hofman*. Praha: Společnost Vlastislava Hofmana s.r.o., 2004. VELEMANOVÁ, Věra – LAHODA, Vojtěch. *Libor Fára*. Praha: Gallery, 2006. KOUBSKÁ, Vlasta. *František Tröster: básník světla a prostoru*. Praha: Obecní dům, 2007.

mezinárodní poptávce, jak sama uvádí. První anglické vydání z roku 2008 bylo o čtyři roky později následováno českou verzí, doplněnou o nové části.

Tato publikace představuje další významný zdroj poznání Svobodova díla: její jádro tvoří deskripce scénografických řešení, jež jsou provedeny velmi pečlivě včetně technických detailů (z pohledu běžného čtenáře, nikoli technika). Autorka se dlouhá léta zabývala přípravami scénografových výstav po celém světě, se Svobodou se osobně znala a často s ním o jeho práci hovořila. Podle jejích slov z úvodu mnohé z diskutovaných inscenací viděla a o těch, jež vidět nemohla (zejména ty zahraniční), jí Svoboda vyprávěl. V 90. letech se Svobodou vedla rozhovory, jejichž záznamy jsou uloženy v archivu Divadelního ústavu. Citace těchto zdrojů, případně několika dalších (Svobodova a Kašlíkova autobiografie,[64] Hedbávného monografie *Alfréd Radok*,[65] záznam Svobodova rozhovoru s Ester Krumbachovou atd.), pak tvoří významný podíl textové části knihy. Zde vyplývá na povrch autorčino úsilí prezentovat scénografovu práci tak, jak ji zamýšlel on, bez hodnotícího postoje. Užitý metodologický přístup tedy poodhaluje Svobodovo „výrobní tajemství".

Sériově vyráběná rampa Svoboda

Svobodovo dílo je nebývale rozsáhlé a péčí autorů, jež mu věnovali svou pozornost, je jeho určitá část zdokumentována. Známe mnohé jeho záměry, vize, máme hrubou představu, jak vypadaly a fungovaly jejich realizace. Završení těchto snah nacházíme v práci Heleny Albertové, jež předkládá bohaté materiály k celé scénografově kariéře. Tyto rozsáhlé shromážděné podklady a orientace, kterou udávají, nám pomáhají doplnit potřebné souvislosti, abychom mohli hovorům Buriana a Svobody lépe porozumět. Při práci s nimi, stejně jako při interpretaci této kritické edice, bychom si však měli uvědomovat, že to, co francouzský historik Roger Chartier poznamenal o obecných historicích, platí také pro teatrology, protože i my „píšeme stejně jako autoři fikce, [ačkoli] tvrdíme, že vytváříme vědu…",[66] a že příběh, který námi předložené pramenné materiály vytváří, je jen jeden z mnoha možných.

64 KAŠLÍK, Václav. *Jak jsem dělal operu*. Praha: Panton, 1987.

65 HEDBÁVNÝ, Zdeněk. *Alfréd Radok: zpráva o jednom osudu*. Praha: Národní divadlo, 1994.

66 CHARTIER, Roger. [Rozhovor. RICHARD, Nicolas – SVÁTEK, Jaroslav] „Píšeme stejně jako autoři fikce, ale tvrdíme, že vytváříme vědu…". *Dějiny a současnost*, 2012, č. 2, s. 21.

Z natáčení filmu k představení Laterna magika (Program Expo 1958 přizpůsobený pro Prahu, Letiště), Laterna magika, Scéna Národního divadla v Praze, 1959

.32

Z natáčení filmu k představení Laterna magika (Program Expo 1958 přizpůsobený pro Prahu, Letiště), Laterna magika, Scéna Národního divadla v Praze, 1959

Laterna magika (Nonstoprevue o 24 obrazech),
Expo 1958 v Bruselu, 1958

Laterna magika (Nonstoprevue o 24 obrazech),
Expo 1958 v Bruselu, 1958

Z natáčení filmu k představení Laterna magika (Program Expo 1958 přizpůsobený pro Prahu, Letiště), Laterna magika, Scéna Národního divadla v Praze, 1959

.36

Z natáčení filmu k představení Laterna magika (Program Expo 1958 přizpůsobený pro Prahu, Letiště), Laterna magika, Scéna Národního divadla v Praze, 1959

Z natáčení filmu k představení Laterna magika (Program Expo 1958 přizpůsobený pro Prahu, Letiště), Laterna magika, Scéna Národního divadla v Praze, 1959

Z natáčení filmu k představení Laterna magika (Program Expo 1958 přizpůsobený pro Prahu, Letiště), Laterna magika, Scéna Národního divadla v Praze, 1959