

Příhodová, Barbora; Svoboda, Josef; Burian, Jarka

Obhajoba scénografie : Návraty domů

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. 169-223

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/133082>

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.

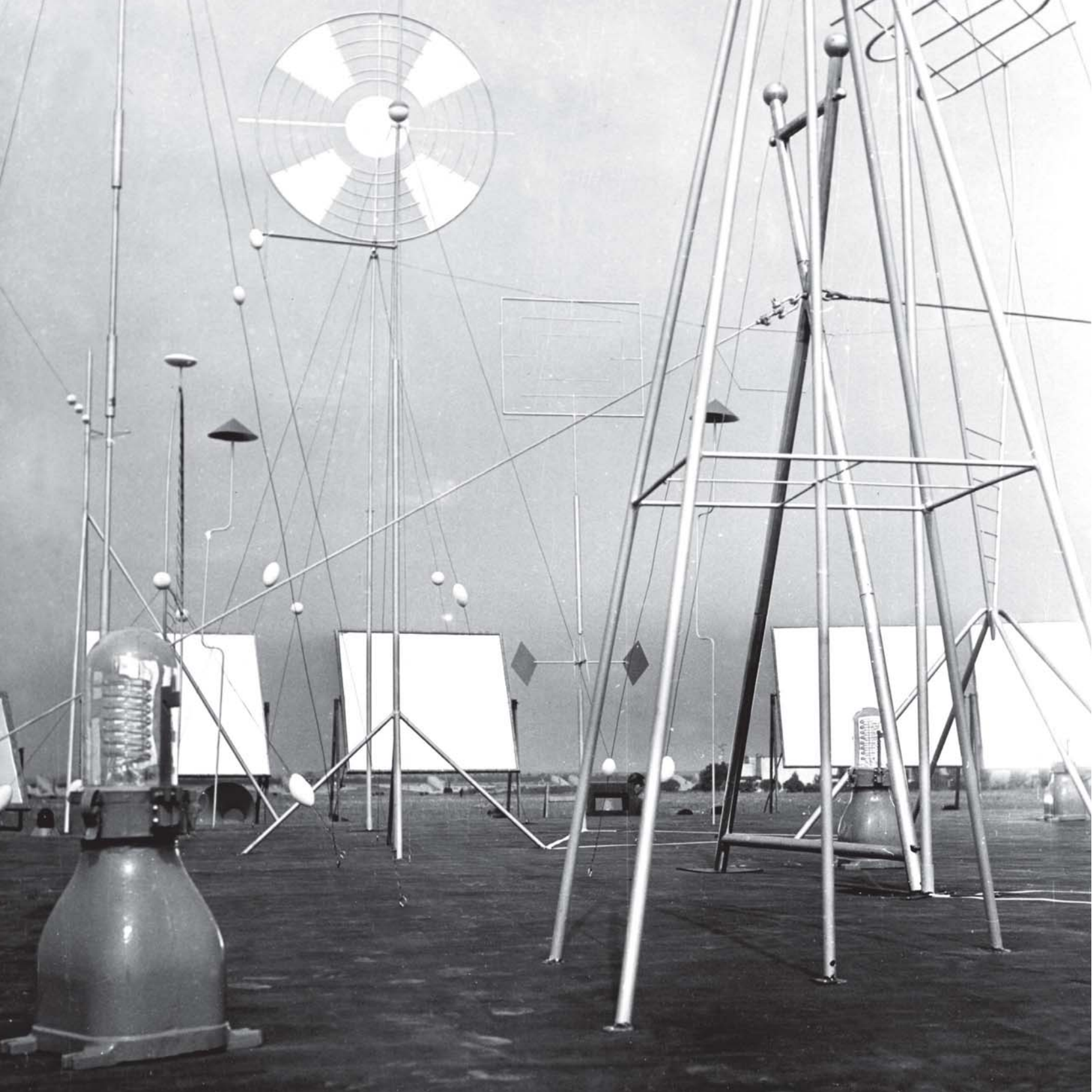




trine
prosedl
be dve

70

OBHAJOBA
SCÉNOGRAFIE



Návraty domů

V nahrávkách ze 70. a 80. let, kdy jsou Burian se Svobodou i nadále v úzkém kontaktu,¹ se kromě inscenování wagnerovských opusů a pedagogické činnosti mluví o mnoha dalších tematických okruzích. Diskutuje se o inscenacích, znovu se formulují principy. Svoboda se opět dostává až k počátkům své umělecké činnosti a hovory se také stáčí ke spolupracovníkům. Přirozeně se tak vracíme k mnoha tématům z konce 60. let.

Od roku 1974 začíná Svoboda působit jako umělecký ředitel divadla Laterna magika, které se na jeho popud opět stává součástí Národního divadla. Právě Laterna představuje příkladný průsečík, ve kterém se pro Svobodu stýká minulost s budoucností. Jestliže si v prvních hovorech Burianovi stěžoval na nízkou úroveň tělesa spojenou s dramaturgickými problémy, v následujících letech se pokusí toto své a Radokovo „dítě“ obrodit. Jak píše Helena Albertová: „V 70. letech pracoval Josef Svoboda více v cizině než doma, ale přesto mu osud Laterny magiky ležel na srdci; věděl, že ji nesmí opustit ani odstavit na vedlejší kolej.“² O tom, že Laterna pro něj byla více než jen další pracovní výzvou, vypovídá způsob, jakým Svoboda popisuje Burianovi její soubor: „Jsou to nadšení lidé, kteří vědí, že je to jejich budoucnost. Věřím mně, protože jsem pro ně hodně udělal. Tím, že jsem Laternu magiku dostal



JS

1 Poté, co v 70. letech Burian sbíral a připravoval materiál pro svou svobodovsko-wagnerovskou knihu, v 80. letech o Svobodovi vydá tři dílčí studie: Josef Svoboda's Scenography for Shakespeare. *Cross Currents*, 1984, s. 397–404. Svoboda a Vychodil. *Theatre Crafts* 21, October 1987, s. 34–36. Josef Svoboda and Laterna Magika's Latest Productions. *Theatre Design and Technology* 24, 1989, č. 4, s. 17–27. Svůj zájem rozšiřuje i na další umělce (např. Radok, Vychodil, Hilar) a sleduje divadelní dění v jiných zemích. V roce 1982 získal grant, díky kterému může strávit více než půl roku v Evropě výzkumem divadla a scénografie: tři měsíce v Anglii, další tři v Polsku a měsíc v Maďarsku. Při té příležitosti se se Svobodou setkává, stejně jako v roce 1983, když do Prahy dorazí coby člen poroty Pražského Quadriennale (v průběhu pobytu bydlel u Svobodových), nebo na jaře roku 1985 v rámci své další cesty po Evropě (BURIAN, Grayce. *From Jerry to Jarka – A Breezy Memoir of a Long, Peripatetic Marriage*. Columbus: The Ohio State Libraries, 2013). Po krátké návštěvě v roce 1987, kdy přijel opět na Pražské Quadriennale, tráví i s manželkou Grayce v Praze další půlrok (BURIAN, G. Op. cit., s. 96).

2 ALBERTOVÁ, Helena. *Josef Svoboda – scénograf*. Praha: Divadelní ústav, 2012, s. 259.



S režisérem Miroslavem Macháčkem při zkoušení Hamleta v Národním divadle v Praze, 1982



Hamlet, Národní divadlo v Praze, 1982

do Národního divadla, se jim zlepšily gáže o 50 procent. Je klid, mají zajištěnou existenci, v divadle je dobrá atmosféra. Jsou tam dobří lidi, jako je Schorm, Sirotek, Švankmajer, Srnec, prostě slavní lidé, kteří nesměli v některých případech dělat, tak tady teď dělat můžou. Je to trochu takový klášter.“³ Právě režisér Evald Schorm, jemuž je v době normalizace zapovězeno věnovat se filmové režii a kterého Svoboda do Laterny povolává, se stává dalším Svobodovým blízkým partnerem: nejprve v Praze, kde spolu připraví inscenace, jako je dodnes uváděná legendární inscenace *Kouzelný cirkus*,⁴ později se spolu věnují také operám, které je v 80. letech zavedou i do Stuttgartu, Ženevy nebo Marseille.⁵ Je to také Schorm, kdo se v Laterně magice podílí na činoherním experimentu s živým televizním přenosem *Noční zkouška*⁶, a je jedním z autorů scénáře a režisérem výrazné inscenace Laterny magiky konce 80. let – *Odysseus*.⁷ S Laternou magikou se protíná také osud Miroslava Macháčka, dalšího režiséra, ve kterém Svoboda našel partnera. Jejich *Hamlet*,⁸ vyznačující se jednoduchým, ale o to působivějším spojením architektury schodů a světla, byl Svobodovým „šťastným návratem na domácí scénu“.⁹

Spolupracovníci

Je příznačné, že ačkoli se na přelomu 60. a 70. let Svoboda s konečnou platností proměnil z československého scénografa v kosmopolitního umělce s mezinárodním přesahem, ukotvení v rodném jazyce, kultuře a tradici v něm zůstává po celý život. Jak četné nahrávky ukazují, rozumí si s velmi málo režiséry, o čemž svědčí také jeho poznámka na účet jedné z inscenací: „Představení mělo svoji úroveň, i když scéna nebyla stoprocentně využita. Ale to je teď v poslední době, co nemůže pracovat Krejča a Radok, moje všeobecná potíž.“¹⁰ Jméno Radok je vůbec leitmotivem, často nebývale

3 V New Yorku, 21. února 1982, SV-71x.

4 E. Schorm, E. Sirotek, J. Srnec, J. Svoboda, J. Švankmajer, K. Vrtiška: **Kouzelný cirkus**. Laterna magika (scéna Národního divadla) Praha, režie Evald Schorm, kostýmy Zdeněk Seydl, filmová režie Emil Sirotek, premiéra 15. dubna 1977.

5 Ve Staatsoper Stuttgart uvedli **Rusalku** (1980), v Grand Théâtre Genève (1980) a v L'Opéra municipal v Marseille (1986) Janáčkovu **Jenůfu**.

6 A. Máša: **Noční zkouška**. Laterna magika (Scéna Národního divadla) Praha, režie Evald Schorm, filmová režie Emil Sirotek, kostýmy Šárka Hejnová, premiéra 5. února 1981. Více k této inscenaci stejně jako k ostatním dvěma činoherním pokusům viz in SEKYROVÁ, Kateřina. Činohra v „divadle zázraků“: Tři činoherní inscenace v Laterně magice. *Divadelní revue*, 2, 2007, s. 70–87.

7 E. Schorm, J. Kučera, J. Smetana, M. Kocáb: **Odysseus**. Laterna magika (v Paláci kultury) Praha, režie Evald Schorm a Jaroslav Kučera, filmová režie Jindřich Smetana, kamera Jaroslav Kučera, kostýmy Šárka Hejnová, premiéra 10. září 1987.

8 W. Shakespeare: **Hamlet**. Národní (Smetanovo) divadlo v Praze, režie Miroslav Macháček, kostýmy Šárka Hejnová, premiéra 13. dubna 1982.

9 ALBERTOVÁ, H. Op. cit., s. 170.

10 SV-04x

citovým, který prochází ubíhajícími léty setkávání a který se koncentrovaně zintenzivňuje v momentě, kdy Burian připravuje o režisérovi studii.¹¹ Jak Svoboda vysvětluje, vyslovit Radokovo jméno se může jen v určitém typu úzce odborných, nízkonákladových publikací (ostatně ještě v první polovině 80. let, kdy o Svobodovi vychází první česká monografie z pera Věry Ptáčkové, je byt zmínka o Radokovi na jejich stránkách zapovězena). Přesto je zřejmé, co pro něj režisér znamenal, a že myšlenky na něj ho provází i dlouho po ukončení jejich spolupráce.

Až do 80. let pokračuje Svobodovo partnerství s Václavem Kašlíkem, s nímž ho spojuje poválečné působení ve Velké opeře 5. května a se kterým i nadále vyráží za oceán. Ze společných prací vystává inscenace *Idomeneo* v Ottawě (1981), ve které „obrovská tvář Poseidona [...] výhruzně ovládá celý děj této mozartovské opery“.¹²

Otázku Svobodových spolupracovníků výstižně shrnuje Věra Ptáčková: „V Josefu Svobodovi se svářely dvě stejně dominantní vlastnosti. Na jedné straně jeho umělecký instinkt vyhledával spolupráci se silnými režijními osobnostmi, režiséry s příbuzným druhem obrazivosti. Tak vnímal především partnery svých počátků. Neustále, snad i nezáměrně, zdůrazňoval váhu dobrého startu. Spolupráce s těmito osobnostmi šla nad rámec jednotlivých počínů: otevírala nové vývojové cesty. Později jej vlastní disponovanost nutila podřizovat představy režisérů vlastním vizím a určit v konečné podobě vnější a mnohdy i vnitřní řád inscenace. A tento svár protikladných postojů, pohyb, dynamika, posunovaly normál jeho osobnosti k mimořádnou.“¹³



V PRAZE, prosinec 1974

Svoboda a Burian hovoří v dílnách Národního divadla na Flóře.

JB: Mohli bychom se ještě vrátit k tvým počátkům¹⁴ v divadle? Jak ses vlastně seznámil se svými spolupracovníky?

JS: My jsme se znali vlastně už za války. Poznali jsme se někdy v roce 1943, protože každý už někde něco dělal. Kašlík, Radok, já a ještě Kárnet, který je teď v New Yorku,

11 BURIAN, Jarka M. Alfred Radok's contribution to post-war Czech theatre. *Theatre Survey*, 1981, č. 2, s. 213–228.

12 KAŠLÍK, Václav. *Jak jsem dělal operu*. Praha: Panton, 1998, s. 143. W. A. Mozart: *Idomeneo*. National Arts Center, Festival Ottawa Opera Plus, režie Václav Kašlík, dirigent Mario Bernardi, kostýmy Richard Lorain, premiéra 4. července 1981.

13 PTÁČKOVÁ, Věra. Josef Svoboda (nový „Pokus o portrét“). *Divadelní revue*, 2003, č. 2, s. 50.

14 Viz také s. 60.



Idomeneo, National Art Center Ottawa, 1981

SV-63x

Počátky v Divadle 5. května

velice talentovaný člověk. Taky Karel Ančerl, dirigent Alois Hába, skladatel čtvrttónové muziky, ten z nás byl nejstarší. Jiří Kupka, dnes ředitel Divadelní služby. To jsou ti nejhlavnější. Potom spousta herců, zpěváků a tak dále. A většina z těchto lidí, to znamená Radok, Kašík a Kárnet, byli taky asistenti E. F. Buriana.

JB: Kašík taky?

JS: Kašík taky, dokonce tam psal nějakou muziku a dirigoval. Já ne, já nikdy. Dělal jsem jiné divadlo. Nikdy jsem nechtěl do tak zvaného kamenného divadla a měl jsem na klučky vztek, když jsme se po válce stěhovali do kamenného divadla. Říkal jsem – to bude naše zkáza, protože my jsme mladí, měli bychom dělat malé divadlo jako je dnes třeba Činoherní klub, nebo jako jsem v té době dělal já. Už jsem měl sál, možná to místo budeš znát, je to výstavní síň vlevo na Národní třídě, jak se prodává lidová tvorba, asi třetí barák za Laternou magikou. Tam už jsem měl pro ně připravený sál.

JB: Nakonec jste ale začali přímo v kamenném divadle.

JS: Založili jsme vlastně operu a činohru a dohromady se to jmenovalo Divadlo 5. května. A Kašík, protože vždycky tíhnul k velkým jménům a potrpěl si na všechno veliké a bombastické, dal té opeře jméno Velká opera 5. května – Grand opera. Já to nerad říkám, já ten název neměl rád. Ono se to potom změnilo na Operu 5. května, protože vládní činitelé poznali, že to je velkohubé.

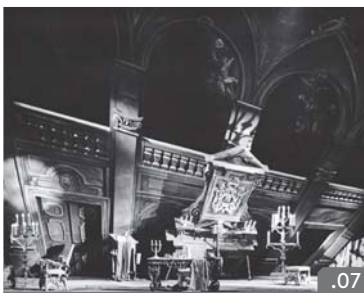
Tady dělal Radok svoji první hru, která se jmenovala *Vesnice žen*.¹⁵ To byla hra o ženských, které zůstanou samy ve vesnici, protože všichni muži jsou ve válce. Já jsem se tehdy z Prahy ztratil, měl jsem na ně vztek a na protest jsem s nimi nedělal, takže jsem mu ani nedělal výpravu. To byla jediná hra, kde měl někoho jiného. Taky jsem ještě do toho divadla nebyl angažován, ačkoliv jsem pomáhal a v revoluci jsem to divadlo s nimi zabíral, dělal jsem revoluční gardu a všechno jsem s nimi prožil. Ale jako výtvarník jsem tam přišel až v roce 1946, protože tam nejprve vzali šéfa výpravy, který byl ale špatný organizátor a ne moc dobrý výtvarník. Pak mě tam angažoval Kašík a já jsem začal dělat šéfa a udělal jsem z toho vlastně to, co tady teď vidíš. Tohle je všechno 5. květen. Flóra, to je taky území Divadla 5. května, to byly jeho dílny a skladiště.

JB: A kde mělo dílny Národní divadlo?

JS: Národní je nemělo, tomu vyhořely, byly rozbombardované. Proto nás taky zabrali. Měli u nás v nájmu jeden kumbál. Ale zabrali nás ještě z jiných důvodů: z důvodů



.06



.07

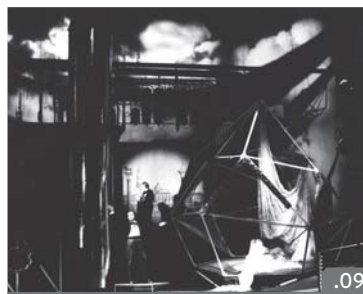
Tosca, Velká opera 5. května
v Praze, 1947

15 A. Radok: **Vesnice žen**. Divadlo 5. května (Malá scéna), režie Alfréd Radok, hudba Jiří Sternwald, scéna Jiří Procházka, kostýmy Ada Švecová, premiéra 18. července 1945.

konkurenčních, protože jsme byli lepší než oni. O hodně lepší. My děláli krásné inscenace. Já jsem od té doby nedělal lepší. Všichni byli mladí, riskovali. Radok se nepohodl v činohře a potom zůstal s námi v opeře. Jeho první inscenace byla *Veselá vdova?*,¹⁶ tu dělal s Trösterem. A potom *Hoffmannovy povídky*, to už jsem dělal já, a pak jsem s ním dělal prakticky všechno. Já jsem se totiž samozřejmě vrátil, stal se šéfem výpravy a udělal jsem takovou výrobu, jaká nikde v žádném divadle na světě nebyla. My jsme ovšem pro to měli obrovské podmínky, protože jsme zdědili po německém divadle dělníky a zkušené lidi. Ti věděli víc než já a já se to od nich de facto naučil. Byli to nesmírně noblesní lidé, nikdy mi nedali najevo, že něco ještě neznám nebo nevím. Byl jsem graduovaný architekt, ale byly věci, které jsem neznal, protože jsem divadlo nikdy v životě nedělal. Přišel jsem do divadla jako člověk naprosto čistý. Rychle jsem se ale učil a díky těmto odborníkům jsem byl za půl roku v obraze. Byli dost sdílní, ale my jsme se předtím znali, už tři roky před revolucí.

JB: A jak jste se tedy všichni sešli?

JS: Radok se za války musel skrývat, protože byl položid, ale působil v Plzni. Jeho žena Manka, Tesařová se tenkrát jmenovala, byla původem z Olomouce. A Kašlík byl hudební skladatel a dirigoval i filharmonii, ale byl lepší režisér než dirigent. Skutečně vynikající režisér a obrovský organizátor. Člověk, který nikdy nelenil, všude běžel, všechno zařídil. On dodnes nelení, je nesmírně pilný, i když ta jeho píle někdy není zacílená. Byl ale skutečně geniální improvizátor a geniální ředitel. A ten tam vzal Radoka, ačkoliv se potom mezi nimi něco semlelo a Radok na čas odešel do Národního divadla a pak zase musel utéct do Vesnického divadla, protože ho politicky pronásledovali. Pak se ale do Národního divadla vrátil, k tomu já jsem mu tenkrát pomáhal, protože už jsem byl náměstkem ředitele a měl jsem dost vliv. Radok byl vůbec dost pronásledovaný, vždycky to bylo takové nešikovné, zapeklité. Jednu dobu dělal v Plzni a tehdy jsem se stýkal s ním a Kárnetem. Dnes to nesmím moc říkat, protože to je člověk v emigraci. Já jsem u něj bydlel, chodil jsem s jeho sestrou, žil jsem v jejich rodině. Byla to položidovská rodina a já jsem s tou holkou žil asi šest let, téměř jako v manželství, ale v té době jsem si ji nemohl vzít. U Kárnety jsem se taky nesmírně naučil. Já byl architekt a on literát, dobrý mladý autor. Jestli najdu doma nějaké rukopisy, tak bych ti je dal přečíst. Mezi ně jsem chodíval, stýkali jsme se většinou v Dejvicích, kde měli Kašlík s Radokem dohromady byt.



Hoffmannovy povídky, Velká opera
5. května v Praze, 1946

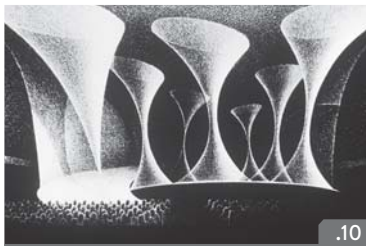
16 F. Lehár – V. León – A. Radok: *Veselá vdova?* Divadlo 5. května, režie Alfréd Radok, dirigent Jaromír Karel, výprava František Tröster, premiéra 20. října 1945.

JB: Nevěděl jsem, že spolu bydleli.

JS: Bydleli. Každý měl jednu cimru. Radokova cimra vypadala fantasticky, všechno na úhlopříčku, postel od stěny šikmo odtažená, no prostě něco šíleného, zamotal jsem se tam do sítí, když jsem prvně přišel. A Kašík měl zase jenom prázdnou místnost, v prostředku klavír a pod klavírem hromadu knih. A nic. Prázdnost a smrad. Tam jsme diskutovali o tom, že založíme divadlo. Měli jsme taky svého právníka, protože to bylo potřeba. Já už ti nevím, jak se jmenoval, on pak odešel. Bylo to připravené tak, že když se československá vláda vrátila z Košic, tak Vašek Kašík už v salóncu na letišti v Ruzyňi dal podepsat Nejedlému dekret na okupaci divadla. Tak byl mazaný a organizačně schopný. My jsme byli první divadelníci, nejmladší, kteří měli dekret na divadlo v Československu. Tak takhle to vznikalo.

JB: Velká opera 5. května pro tebe byla zásadní etapa...

JS: Prakticky dva roky dílny, od té doby jsem neviděl divadlo nebo prostředí, kde by se tak pracovalo, s takovou láskou, tak intenzivně, dobře a směle. To bylo něco neuvěřitelného. Bylo to po válce, všichni jsme byli nadrženi, mladí, všem nám bylo okolo pětadvaceti let. Normálně bychom už byli vyštudovaní, ale my jsme přitom všichni ještě študovali. To byly prakticky nejkrásnější dny mého divadelního života. Fakt. Když to vidíš na těch obrázcích, tak je to málo platné. Všecko, co jsem dělal později, je v tom už obsažené. Ty zárodky už tam jsou. Laternu magiku jsem vlastně objevil v roce 1943¹⁷ a to jsem ještě Radoka ani neznal. Ale na tom jsme se vlastně seznámili, že jsem mu ukazoval svoje teoretické práce, které nebyly nikde realizovány, což ho rajcovalo. A to rajcovalo i Kašíka. [...]



.10



.11

Bloudění, Městské divadlo
Na Poříčí, 1941 (nerealizováno)

SV-37x

V USA, 1974

Radokovi

JB: Co vlastně dělá Radok, víš to?

JS: Vidiš, tomu musím napsat. Radok je stále v Göteborgu a vegetuje celkem nenápadným způsobem. Prý se mu vdala dcera, už je lékařka. Je tam vlastně už privátně. Cítí se hodně nemocný. Já jsem se několikrát pokusil, když jsme něco dělali v Německu, s ním znovu pracovat. Chtěl jsem dělat v Bonnu *Fausta*, aby měl něco, co měl rád. Tak jsem to

¹⁷ Zde Svoboda odkazuje ke svému nerealizovanému scénografickému řešení pro drama Jiřího Kárneta *Bloudění*, jež bylo založeno na kombinaci světelných, filmových a diapozitivních projekcí, které dopadaly na tylový povrch sedmi mohutných objektů-hyperboloidů rozestavěných v prostoru scény. Viz také s. 57–58.

dramaturgicky prosadil, ale myslím, že se bojí jít někam intenzivně pracovat, protože by mohl dostat infarkt.

V OTTAWĚ, 1976

JS: Budu teď stavět obrovský trikový ateliér pro Laternu magiku¹⁸. Došel jsem k tomu, že potřebuje trikový ateliér, a jakmile jej bude mít, tak cizí i přírodu a bude to divadlo úplně jiného typu. Postavíme trikový ateliér a uvidíš ten rozdíl. Už toho „Mozarta“ budeme dělat tímhle způsobem.

JB: Vy budete dělat Mozarta?

JS: Představení o Mozartovi, o jeho životě. Světová premiéra. Obrovské mystérium jeho života s ohledem na jeho hudbu a evokovaná fantazie jeho života. Balet. Muzikanti sice budou řvát, co si to dovolujeme, ale ať řvou. My chceme ukázat velikost toho člověka.

JB: A kdo to bude režírovat?

JS: Režiséra hledám. Chci do toho dát šest milionů, tak si lidi vybírám opatrně, ale vypadá to, že to bude dělat Evald Schorm. Ten je výborný.

JB: Na to by byl asi Radok taky skvělý.

JS: Radok by to dělal skvěle. Radok byl geniální, to je vůbec nedocenená figura. Geniální režisér, který předznamenal některé věci, které dneska dělají světoví režiséři. On už je dělal dávno a daleko líp. To já můžu doložit. Kdyby tě to zajímalo, tak si jednou vezmeš fotografie a půjdeme inscenaci za inscenací. Já ti budu vypravovat, jak byla dělaná, a uvidíš, že dneska nikdo tak skvěle nedělá. Já jsem neviděl tak skvělá představení. Když vezmu např. *Komedianty*,¹⁹ tak kam se hrabe třeba Giorgio Strehler i se svou dávkou fantazie, divadelní jistotou a čistotou. Nebo *Poslední*,²⁰ to bylo to největší divadlo s použitím filmu. To jsem neviděl u žádného režiséra, ani u Petera Brooka tak skvěle, a to se mu hluboce klaním, ten je veliký, jeden z největších vůbec.

[...]

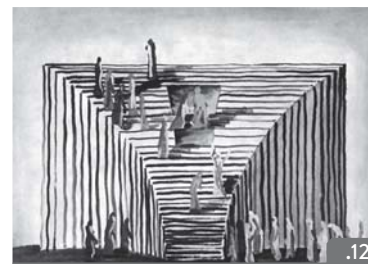
18 V následujícím roce Laterna magika uvedla legendární, dodnes hranou inscenaci *Kouzelný cirkus*, mozarovské téma se objevilo až ve *Hře o kouzelné flétně* v 90. letech.

19 R. Leoncavallo: *Komedianty*. Velká opera 5. května, režie Alfréd Radok, dirigent Bedřich Havlík, kostýmy Jan Kropáček, premiéra 14. března 1948.

20 M. Gorkij: *Poslední*. Národní (Tylovo) divadlo v Praze, režie Alfréd Radok, kostýmy Jindřiška Hirschová, filmová režie Miroslav Pflug, premiéra 10. září 1966.

SV-84x

Plánovaná inscenace
o Mozartovi v Laterně magice



Kunálovky oči, Velká opera
5. května v Praze, 1945

Radok nedocenenou figurou

O Radokovi po jeho smrti



Komik, Národní (Tylovo) divadlo v Praze, 1957

Komik (1957)

O inscenacích E. F. Buriana

JS: V poslední době jsem na něj myslel. Asi je to taky tím, že jsme byli strašně duševně spřízněni. Rozuměli jsme si, s nikým jsem si tak nerozuměl. On okamžitě věděl. Kvůli němu jsem taky přestal režirovat, když jsem viděl, jaký je to režisér. I když jsem věděl všechno, co říkal, a i když jsem to říkal taky. Ale on byl Bohem nadaný, měl to v krvi a dovedl to z lidí dostat. To byl nerv, člověče. Já když se na to dneska dívám, tak se musím smát. Dělal s takovými malými prostředky a všichni seděli na sedadle a ani nedutali. V opeře kritici nadávali, co si to dovolil, ale seděli, ani nemrkali. A byli napnutí a jenom z důvodů úplně nízkých pořád hájili nějaké tradice bez zamýšlení nad tím, jak vznikly. Aniž by to analyzovali, tak počůrávali skutečného génia. To, že Radok umřel, jsme se dozvěděli strašně pozdě. Já nevím, Krejča byl venku, ale nepsal to. Já jsem se to dozvěděl, zrovna když jsem byl v činohře u porady, a teď tam o něm začali mluvit, a že to byl vlastně blázen. A říkají to nuly, které neuměly ani udělat scénu jako „paní tady máte psaní“, prostě hrůza. Tak jsem se do nich dal. Pověděl jsem jim to, až jsem se druhý den zpotil, jestli to zase někde budou vytahovat.
[...]

Skvělé představení byl *Komik*.²¹ Neměli jsme takového hráče jako je třeba Olivier, ale Pešek je dobrý. Umí tancovat, zpívat, má nesmírnou pohybovou kulturu. Ale to bylo představení, to jsi seděl jak přikovaný. Radok měl cit pro mystéria. Pro to, co je neobvyklé, neskutečné, a přitom uměl vytvořit metaforu skutečného života takovým úplně jasným čuchem. Cítil výtvarně. Tehdy ještě nebyly videokazety. Teď zaznamenáváme takové čurdy – režie, po kterých ani pes neštěkne, ale na magnetofonové pásce to bude. A geniální věci ne.

To je jako Burian, kdyby tam bylo *Procitnutí jara* nebo *Máchův Máj*, voice band, to bys mrkal na tu hlasovou a pohybovou kulturu. Taky *Věra Lukášová*. To bylo poetické divadlo. Nebo *Manon Lescaut*, když si vzpomenu na Burešovou. Ona třeba zazpívala nakonec „Pierre, Pierre, kde jsou moje košíčky, košíčky, košíčky“. Třikrát to repetovala a jednou to vytáhla o oktávu výš. To ovšem mělo nesmírnou kulturu, ta mluva byla jako u Janáčka. Krása. To jsem byl úplně u vytržení, když jsem do toho jako kluk přišel. To byla rána do vazů – z venkova, děláš s ochotníky, myslíš si, bůhví co to není. Přijdeš do Národního divadla a vlastně se ti to nelíbí, protože to jsou nakonec takoví lepší ochotníci. A najednou jsem viděl tohle a že to může být magie. Vždycky jsem nějak cítil, že by to tak mohlo být. A najednou vidíš zázrak. Všichni to napadají a mluví proti tomu,

21 J. Osborne: **Komik**. Národní (Tylovo) divadlo v Praze, režie Alfréd Radok, kostýmy Jindřiška Hirschová, premiéra 20. prosince 1957. Viz také s. 82–83.

protože to bylo komunistické divadlo, měšťáci v tom viděli hrůzu komunismu a kam ty děti ženeme, co jim to ukazujeme.

To bych přál těm klukům, aby věděli, co v našem prostředí bylo jít za uměním. Když byl člověk třeba v Náchodě. To je městečko na hranicích republiky, kam jsem šel po válce, ačkoliv mně nabízeli, abych šel hned po revoluci do 5. května. Ale já jsem šel radši dělat do Náchoda, protože jsem protestoval proti tomu, že jdeme do kamenného divadla a nevytváříme svoje mladé divadlo. Utekl jsem z Prahy, tlačil jsem tam káru, vyráběl, maloval a stavěl kulisy na jevišti. Bez peněz. Nedávno jsem potkal jednoho mladého divadelníka v Německu. Strašně se rozčiloval, jak v Západním Německu nemají podmínky k práci, že to je hrůza, a jak je to v těch socialistických zemích jiné, že tam vznikají mladá divadla. Pravda to není, jo? Ale on to říkal.

[...]

O skromných začátcích

V BANFFU, 1977

Svoboda a Burian se opět setkávají při příležitosti scénografy letní výuky na umělecké škole v kanadském Banffu.

JS: Zjistil jsem, že je lepší, když nejsem na premiéře. Režiséři si myslí, že jim ubírám na významu, když jsem na premiéře. A mně to nevádí, já jsem plachý člověk a nemám to rád. Ale vadí mi, že nemám jistotu. Já ti to řeknu takhle: riskuju, jdu do věcí s velikými riziky. Nemám všechno stoprocentně jisté, protože se v divadle může stát věc, kterou nemohu předpokládat, a ono to nemusí vyjít. Ale zase na druhé straně mám takovou invenci, že si věřím, že když se něco stane, tak najdu východisko. A to mi dovoluje, abych riskoval. Někdy si ale říkám, jak dlouho tu jistotu budu mít? To je totiž napínavé. Ale když s tebou režisér nejde a v případě, že se něco hned nedaří, se k tobě chová jak cizinec, člověk jistotu ztrácí. V takových okamžicích totiž potřebuješ člověka, který jde v tom riziku s tebou. Podle mě se od toho nelze distancovat, protože v kolektivním uměleckém díle je riziko oboustranné: zrovna tak riskuju já, že režisér nevyloží nebo nepoužije scénografii tak, jak bylo předpokládáno. To je pro mě taky riziko, protože tím může dojít k diskreditaci scénografie, která potom není vrostlá do dramaturgie. Ještě bych to formuloval jinak: já už nejsem tolik zvědav na to, abych si udělal krásnou nebo zajímavou scénu. Čím jsem starší, tím víc jsem zvědav na krásné představení. A to je ta změna ve mně. A právě proto vzpomínám třeba na Radoka, protože to byla krásná představení, kde člověk třeba i ustoupil do pozadí, když bylo potřeba, aby vyniklo něco jiného. To je ta moje teorie, že představení je jako orchestr. Já se podřídím, ale musím cítit, že se podřizuju jako partner. To je můj problém. Já s tím asi seknu.

SV-92x

O vztahu s režiséry



Hamlet, Národní divadlo v Praze, 1959

SV-68x 

V BANFFU, 1977

 trendech ve scénografii

JS: Kašlík mně řekl – tohle je teď venku trend. A já na to – na to se ti vykašlu, já dělám svůj trend. Nebudu něco napodobovat, protože pro mě prostě trendy neexistují. Jaký trend v umění? Jestliže už jsem na tom tak špatně, že to, co dělám, už nikdo nechce, tak dobrá, je konec, nedá se nic dělat. Ale nebudu přece něco napodobovat. Tak to ti říkám jenom pro ilustraci, abys viděl, v jaké jsem situaci. Já prostě nemůžu najít člověka, který by chtěl něco udělat a ne napodobovat trend, který je natolik hrdý, aby dělal to, co umí. Protože to taky lidi chtějí. A po mně chtějí, abych dělal Svobodu.

JB: Jaké to je, když pracuješ, řekněme, s Dexterem?

JS: Ten je lepší. Ten mě nechá být, věří mi. Já jsem mu taky mockrát svými zkušenostmi pomohl, doslova jsem mu vyřešil sborové scény, protože vím, kde je jeho slabost. On je činoherní režisér a sbory mu nejdu, protože v činohře se s nimi tak neseťkává. Má ke mně důvěru a kromě toho se výtvarně přizpůsobuje. Teď v té *Prodance* jde úplně se mnou. Jestli to udělá tak, jak jsme se domluvili, tak to může být moc hezká, jednoduchá věc. Velice pěkná, prostá. Tam není třeba hledat něco zvláštního.

JB: Ty už jsi před tím *Prodanku* dělal několikrát, že?

JS: První jsem dělal v šestačtyřicátém s Kašlíkem, to byla naše první spolupráce. Bylo to výborně udělané, tehdy s ním o tom dokonce jednala vláda. Kašlík režíroval také Prokofjevovy *Zásnuby v klášteře*.²² To bylo taky veliké. Kašlík, Radok, Pleskot, to byl tým. To byly režie. Vždyť já jsem chtěl režírovat a nechal jsem toho, protože jsem viděl, že tihle kluci to umí a já takhle daleko nebyl, ale jinak bych už režíroval dávno.



Poslední, Národní (Tylovo) divadlo v Praze, 1966

SV-61x 

V BANFFU, 25. července 1978

Když se v divadle nemůže riskovat

JB: A co *Poslední prázdniny*?²³

JS: To je česká hra, podobný styl jako Hrubínova *Srpnová neděle*.

JB: Nová?

²² S. Prokofjev: *Maškaráda (Zásnuby v klášteře)*. Velká opera 5. května v Praze, režie a dirigent Václav Kašlík, kostýmy Jan Kropáček, premiéra 8. října 1947.

²³ M. Stieber: *Poslední prázdniny*. Národní (Tylovo) divadlo v Praze, režie Miroslav Macháček, kostýmy Šárka Hejnová, premiéra 5. května 1977.

JS: Nová. Dvě generace a jedna nadává na druhou, mladí říkají, že nemůžou žít, protože je staří nenechají, a staří říkají – co chcete, vždyť jsme pro vás všechno udělali, my jsme se na vás nadřeli. Pořád to stejné. Měl jsem vztek, že to je právě hodně styl Hrubína, i to prostředí – u rybníka, jenomže v lomu, kde si mladí udělají svůj privátní víkend, a mezi nimi je jeden blázen. Nejhorší na tom bylo, že jsem se z toho nemohl urvat. Proto jsem taky byl tak nešťastný, že to zrovna byla Macháčkova první inscenace po tom trable. Nechtěl nic riskovat a za nic jsem ho nemohl přesvědčit, nikam jsem ho nemohl zavést. A všechno muselo být tak, jak je v textu. Určité věci jsou tam ale zbytečné a můžou se zahrát jinak, musí se to eliminovat. Bylo z toho potom přebujelé, přeplněné jeviště. Víš, on mě třeba trápil, že to musí být obité dřevem, protože si ta postava takhle spravila barák. Takové věci, které mě dráždily a které jsou nedůležité, nebo se musí říct jinak. Takže to bylo smutné. Já to vždycky vyfasoval a to se mi stalo v životě vlastně asi čtyřikrát. Jednou s Radokem, když se zrovna vrátil do Národního z Vesnického divadla a dělali jsme *Loupežníka*.²⁴ To jsem taky musel udělat takovou scénu, aby nebyly žádné námítky, aby prošel juré. A teď jsem to dělal Macháčkovi, taky Pleskotovi, a už je toho příliš.

JB: Tedy v podstatě je to realistická scéna?

JS: Ano. Strašná otrava. Já ty krajiny a rybníkové triky umím, ale neměl jsem šanci. Udělal bych tisíc jiných variant, ale nešlo to.
[...]

JS: Paní učitelka přišla do školy a dala dětem úlohu. Řekla – děti, je jaro, napíšete mi hezkou úlohu o jaru. Děti si sedly a úlohu napsaly. Paní učitelka přišla do třídy s opravenou úlohou a řekla – dovolu, abych vám přečetla úlohu Pepíka, který z vás napsal úlohu nejzajímavější, s ponaučením. Začala číst: Jaro. Byl jednou jeden malý skřivánek a ten si usmyslel, že tohle jaro si nevrzne – to v češtině znamená nezazpívá, to je takový lidový výraz –, dokud nevyletí nejvýš ze všech skřivanů. U nás se totiž říká přísloví, že skřivánek si musí na jaře vrznout, i kdyby mu měl zmrznout. Milý skřivánek tedy vyletěl a letěl, letěl, už byl hodně vysoko a už se mu chtělo vrznout. Když se rozhlédl, tak viděl, že se nad ním třepotá ještě jiný skřivánek. Tak se nadechl a vyletěl ještě výš, skutečně se mu podařilo vyletět daleko nejvýš. Ale jak se nadechl, tak se namohl, zalkl a spadl v bezvědomí na asfaltovou silnici. Po ní jde kůň, táhne vůz se senem a říká – vidíš, vidíš, takhle to končí. A milého skřivánka posral. Skřivá-



Poslední, Národní (Tylovo) divadlo v Praze, 1966

Podobenství o skřivánkovi,
který chtěl vyletět nejvýš

24 K. Čapek: *Loupežník*. Národní (Tylovo) divadlo v Praze, režie Alfréd Radok, kostýmy Květoslav Bubeník, premiéra 20. října 1954.



Kouzelný cirkus, Laterna magika
(scéna Národního divadla) v Praze, 1977

SV-87x / SV-88x 

 Radokovi



Kouzelný cirkus, Laterna magika
(scéna Národního divadla) v Praze, 1977

nek, jak na něj dopadlo to teplý hovno, tak ho zahřálo, probudil se, vystrčil hlavičku a zaspíval. Nahoře na nebi letěl jestřáb a milého skřivánka uslyšel, sletěl dolů a sežral ho. Z toho plynou čtyři ponaučení. Zaprvé, nikdy si neber závazky větší, než na které stačíš. Druhé ponaučení je – když seš v hovně, tak nezpívej. Třetí ponaučení je, když tě někdo posere, nemusí to být tvůj nepřítel. A když tě z hovna někdo vytáhne, nemusí to být tvůj přítel.

JB: Člověk by si myslel, že se celková situace uvolní, ale zatím to tak nevypadá. Cítíš to tak?

JS: Holt se to nedá, bohužel je to tak dlouhodobá věc tím, že je to dohodnuté mocnostmi, Amerikou, Anglií, Ruskem a Francií. Oni to mají beton, vždyť Američani dokonce schválili pochodování sovětských vojsk do Československa. To je dokázané, že to je domluva, všechno je domluva, to je pro národ beznadějně.

V BANFFU, 1980

JB: Kdybys měl chvíli, víš, já teď připravuju referát o Radokovi.²⁵ Zajímalo by mě, v čem spočíval rozdíl mezi spoluprací s ním a s Krejčou?

JS: Radok byl režisér imaginace. To byl režisér úplně jiného typu než Krejča. Krejča je podle mě režisér spekulativní, premeditativní, který věci vymyslí, filozoficky posadí. Kdežto Radok byl rozený režisér. Ten měl přirozený talent. Ať vzal do ruky cokoli, tak mu to samo rostlo pod rukama. On byl prostě rodilý divadelník.

JB: Jo, to znám.

JS: S ním třeba i komunikace byla skvělá v tom, že aniž jsi domluvil větu, on už věděl, o co jde. A já jsem mu rozuměl taky tak. Tam nešlo o intelektuální způsob, ten byl vždycky ex post. Ale neznám lepšího režiséra. Neznám.

JB: To znamená, že on neplánoval předem tak jako třeba Krejča, ale že spíš počkal, až...

JS: To ne. On si dělal režijní knihu a podle mě chtěl být autorem. Měl potřebu psát, všechno napsat a teoretizovat, byl to trochu jeho komplex. Ale neměl k tomu sílu, jakou má třeba Krejča, který je de facto nedoštudovaný doktor filozofie. Radok byl režisér „native“, jak se říká.

²⁵ BURIAN, Jarka. Alfred Radok's contribution to post-war Czech theatre. *Theatre Survey*, 1981, č. 2, s. 213–228.

JB: Jako intuitivní?

JS: Rozený režisér, což je ovšem podle mě vzácnější talent, než ten premeditativní. Byl režisér tak, jako je třeba sochař, který to vezme do ruky, neví ani proč, a leze mu to. Dneska už to můžu docela dobře posoudit, protože jsem se setkal s největšími režiséry na světě, ale Radok je pro mě pořád zázrak. Oba pro mě znamenají velkou ztrátu. Ale zajímavější na tom taky je, že mezi námi byly konfliktní situace, jeden čas i mezi mnou a Radokem, po *Laterně magice*. Ale asi proto, že přece jenom vždycky o něco šlo. Když o něco jde, tak je vždycky konflikt, i když to není vyloženo o inscenaci. Je to konflikt, který je s tím paralelní.

JB: A jaký konflikt jsi měl s Radokem?

JS: Tam šlo o *Laternu magiku*, o její řízení a realizaci, kdy já jsem byl proti tomu, aby se spojila s filmem, a on viděl, že odtržení od Národního divadla je ideální řešení.²⁶ Já jsem věděl, že ne, a taky nebylo. On nebyl praktický, mýlil se v lidech. Ve spolupracovnících se hodně často mýlil. K některým lidem byl nekritický, neměl na to nos. Ale měl nos na to, co jsou to herci. Na to měl absolutní nos. Na to, co je to drama a co je to dobrá hra. To měl teda nos par excellence a uměl to dělat. Někdy se taky mýlil v taktice k hercům. Jenomže byl tak dobrý, že to herci tolerovali. Herci to věděli, vždycky říkali – nás Alfréd tahá za nos, on si myslí, že jsme blbí, ale my to víme, my mu to děláme rádi, my ho máme rádi. Ale někdy na někoho ta taktika platila. V každém případě z nich dostal, co z nich dostat chtěl. A dokonce i z herců, kteří třeba nebyli dobří. Ale to dovede i Krejča, vytáhnout z lidí, kteří jsou střední kvality, mimořádné výkony.

JB: Jo, jo.

JS: Vzpomínám si, že jsme s Alfrédem dělali *Dům Bernardy Alby* od Lorcy²⁷, a já jsem mu říkal – Alfréde, pojď, budeme to opírat o bílé zdi. Ty postavy jsou jako ve vězení a pořád se hraje při zdi. A ti lidi se skoro promítají na tu zeď prudkým světlem. A to on okamžitě bral a udělal z toho opravdu báseň. Ta jeho kinetika, ta mizanscéna byla mimořádná, naprosto nekonvenční. Taký přesně věděl, co je to obřad. Jako mystérium. Dělal skvěle

26 K rozkolu došlo v roce 1960, kdy politická reprezentace z ideologických důvodů neschválila 2. zájezdový program *Laterny magiky*, **Otevírání studánek**. Radok, v té době umělecký šéf *Laterny magiky*, následně na vlastní žádost rozvázal s divadlem pracovní poměr a očekával, že se za něj jeho spolupracovníci (tedy i Svoboda) rázněji postaví, což se nestalo (shrnutí celé anabáze viz STEHLÍKOVÁ, E. Op. cit., s. 230–237). Podle Heleny Albertové se Svoboda Radoka veřejně nezastal ve snaze zachránit existenci *Laterny magiky* (výpověď v dokumentárním filmu *Divadlo Svoboda*, 2011).

27 F. G. Lorca: **Dům Bernardy Alby**. Národní (Tylovo) divadlo v Praze, režie Alfréd Radok, kostýmy Jindřiška Hirschová, premiéra 4. března 1967.



Kouzelný cirkus, *Laterna magika*
(scéna Národního divadla) v Praze, 1977

lidové věci, a někdy dokonce z blbých textů. Třeba *Chodská nevěsta*.²⁸ Kdybys to viděl, skoro mysteriózní aranžmá lidových obyčejů. Ale co on z toho dokázal udělat. To jsem u žádného režiséra neviděl, tak skvělé, přesné aranžmá. Vypočítané na krok, ale vůbec ne na efekt, ale na sugesci. Nebo v *Komikovi*, kdy dovedl udělat z křesla herce. Já jsem udělal na jevišti křeslo a on do toho křesla vložil celý život Komika tím, jak to křeslo během hry pořád exponoval.

JB: A měl podle tebe tuhle kvalitu hned ze začátku, nebo to mělo nějaký vývoj?

JS: Ne, on byl od začátku výborný. Já jsem s ním dělal jako první inscenaci *Hoffmannovy povídky*. Jeho rukopis se zdokonaloval a byl stále lepší, preciznější a s takovou vážnější fantazií. V těch *Hoffmankách* ještě byly i efekty, ale ono nakonec i to téma je takové. Od začátku byl ale svůj, byl to Radok, byl to styl hotový od samého začátku. Když jsem viděl *Veselou vdovu*, jeho první inscenaci, kterou dělal s Trösterem, tak jsem byl fascinován, Jarko. Říkal jsem si – to je režisér, který mně mluví z duše, pro kterého bych dovedl dělat. A on měl tentýž pocit, když viděl moje kresby.

JB: Potom už nepracoval moc na opeře, pokud vím.

JS: Ze začátku, protože mu tam dal Kašík šanci. Vždyť on pak nedostal šanci. Radok měl smůlu, byl pořád nespravedlivě pronásledován, většinou svými závistivými kolegy, protože příliš zdvihal latku, přes kterou se muselo skákat. To byla nenávisť profesionální, která byla latentní, a lidi mu de facto pořád ubližovali. To bylo zlé. Obracelo se to v politickou otázku, ale ona to vlastně politická otázka nebyla. To oni ji z toho dělali. Rozumíš?

JB: Jo, rozumím.

JS: Byla to zástěrka pro to ubližovat mu. Vždyť oni ho hnali do Vesnického divadla, pak jsme ho zase dostali do Národního divadla. Dokonce jsme to udělali tak, tenkrát byl šéfem činohry Štěpánek, slavný český herec, že jsme dělali *Loupežníka* od Čapka, a s Alfrédem jsme si řekli, že uděláme scénu i scénografií tak, aby se jim líbila, to znamená takovým tím „old fashion style“. Udělali jsme ji sice „old fashion“, ale bylo to něco. A hned na to jsme už dělali *Ďábelský kruh*²⁹ a *Atlantidu*.³⁰ Nebyly to dobré texty, ale Al-



.21



.22

Šest postav hledá autora,
Atelier théâtral de Louvain-la-Neuve.
Théâtre Jean Vilar, 1984

28 D. C. Faltis: *Chodská nevěsta*. Národní (Tylovo) divadlo v Praze, režie Alfréd Radok, kostýmy Jan Kropáček, premiéra 17. května 1949.

29 Viz také s. 86-7.

30 V. Nezval: *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou*. Národní (Tylovo) divadlo v Praze, režie Alfréd Radok, kostýmy Marcel Pokorný, premiéra 23. března 1956.

fréd byl taky dramaturg. On dovedl hru vzít a upravit ji, vyškrtat, nebo přepsat některé pasáže tak, aby to bylo schopno jevištní produkce. To byl dramaturg a režisér, veliký člověk, veliký. ...

JB: A konečně tedy před rokem 1968 byl zase v Národním?

JS: On byl národní umělec, aby bylo jasno. Radok je národní umělec Československé republiky. A to znamená, že...

JB: To se stal stejně jako ty?

JS: Jako já. My jsme byli společně jmenovaní národními umělci. Já asi o pět měsíců dřív. Ale byl jmenován Dubčekovou vládou národním umělcem jako protest proti všem těm nespravedlnostem.

JB: A to byl ještě v Praze.

JS: To byl ještě v Praze. Byl poloviční Žid a trpěl úzkostí, protože zažil válku a bál se, protože věděl, že v Rusku Židy týrají. Je otázka, jestli to je pravda, nebo není. To teď není důležité. Ale on trpěl úzkostí a věřil tomu. Já myslím, že by se mu nic nestalo, že by měl určité komplikace, ale přeci jenom, stal se národním umělcem a už byl v Československu „persona grata“ a taky obkroužený lidmi, kteří mu mohli pomoci. Všichni jsme měli v Praze nějaké postavení. Už to nebylo tak snadné. Kdežto když ho týrali, tak já jsem byl šéf výpravy a pomoci jsem mu moc nemohl. Pomáhali jsme mu, ale ta pomoc nebyla tak účinná, jako by byla třeba teď. Teď by stačilo ohlásit se u prezidenta republiky a říct – podívejte se, tohle nejde dělat. A oni by to stopli, protože by jim to nestálo za to. Ale tenkrát ještě tu sílu člověk neměl. Dneska je to jiné, udělal jsem to třeba u Schorma. Šel jsem k nejvyššímu tajemníkovi pro umění na partaji a řekl jsem – podívejte se, to se nerentuje, aby se dělala taková ostuda s tímhle člověkem, nechte ho u mě pracovat. No a běží to. Teď bude angažován Národním divadlem, všechno bude OK. Čili to je už pak možné. Ale to není důležité, to jenom, abys věděl, jak u nás vypadá taktika. Ale na tohle jsem vždycky věřil a cítil jsem, že lze určité věci takticky udělat. Já jsem například věřil, že kdyby zůstala Laterna u Národního divadla, tak by to s ní dopadlo líp. Ovšem dokázat jsem to nemohl, byl to jenom pocit. A byl správný. Dneska tam je. A my jsme udělali za pět let víc programů, než Laterna udělala za dvacet. Národní divadlo je přece jenom jako oáza. I pro Rado-

[...]



Šest postav hledá autora,
Atelier théâtral de Louvain-la-Neuve.
Théâtre Jean Vilar, 1984

Nemůžu Radoka citovat

Mně to dělá strašné potíže, protože dnes Radoka nemůžu citovat. Můžu ho citovat jenom v časopisech, které mají náklad řekněme tři tisíce výtisků. Jakmile to jde přes tři tisíce výtisků, je to třeba denní tisk, tak nesmím.

JB: Tak takhle je to rozdělené...

JS: To je ale, prosím tě, naprosto důvěrné. To by mě teda strašně sjezdili, kdyby se to někdo dověděl. Měl jsem teď „šedesátiny“ a psal jsem do časopisu různé články o Laterně a mluvil jsem o minulosti, a tak jsem mluvil i o Radokovi. A přišlo rozhlasové interview a já jsem nesměl říct slovo Radok. A anonymní telefonáty mi volaly do bytu. Vy jste zapomněl na pana Radoka, pane Svoboda? A já na to říkám – nezapomněl, moment, kdo volá, proč voláte anonymně? Když se zastáváte Radoka, tak se ho můžete zastávat naprosto adresně, protože já vám taky adresně odpovím. Teprve pak se třeba prohlásil nebo neprohlásil. No trapné situace. Ale s tím se nedalo nic dělat. A odmítnout interview do rozhlasu já zase nemohl. Tak jsem to dělal prostě tak na zeď, aby to z toho bylo cítit. Ale v odborných časopisech, kde to bylo povolené, jsem říkal to, co ti říkám tady, že ho pokládám za jednoho z největších světových režisérů. To je skutečně fakt. To je neštěstí. Jsme malý národ a tenhle člověk byl tolik pronásledovaný, že ztratil spoustu času. Já si pamatuju, když jsem přijel do Mnichova a my jsme spolu nemluvili kvůli pitomé Laterně, ačkoliv to vůbec nestálo za to, protože to nebylo důležité. Ta Laterna nemusela být a mohla být, v jeho práci vlastně nebyla ani moc důležitá. Ale on v tom viděl to světové, chtěl být světový. Byl ctižádostivý. Ale to je OK, já jsem taky. Ale když jsem přišel do Mnichova a viděl inscenaci *Posledních* v Kammerspiele v Mnichově,³¹ a viděl jsem celé to neštěstí, že nemůžeme dělat spolu. Bylo to scénograficky úplně špatně založené. Pak jsem měl to štěstí, že jsme se smířili a že jsme to dělali spolu. A vzniklo z toho jedno z jeho nejkrásnějších představení, vedle *Komika*. Ovšem všechna jeho představení byla krásná. Byla progresivní, překračovala rámeček běžné divadelní estetiky, publikum na to nebylo zvyklé, herci na to nebyli zvyklí, ale divadelník, který měl cit, musel poznat, že to je skvělé. A zajímavé je, že nejvíc to cítili jeho odpůrci. Ti mají totiž bezpečný pud sebezáchovy. Latentní, který dovede bezpečně rozeznat kvalitu, protože se musí zachraňovat. Myslím, že to je perfektní formulace. To platí dodnes, protože on jim vlastně všem vadil. To bylo v kultuře vždycky. Jsem rád, že o něm píšeš, protože to je skutečně neštěstí tohle všechno. A bylo by to třeba zapadlo a to by nemělo. Já bych ti mohl o něm moc vyprávět. To je škoda, že to nemůžeme.

[...]

31 M. Gorikij: *Poslední*. Münchner Kammerspiele München, režie Alfréd Radok, výprava Jürgen Rose, premiéra 1. prosince 1965.



S režisérem Armandem Delcampem, 80. léta

Já znám Radoka naprosto intimně. Vím například, jak miloval českou krajinu, jak miloval Koloděje, kde se narodil, kde byl jeho otec, kam se vracel. Jak měl rád tu zemi. To, že emigroval, je jeho osobní katastrofa. Ten člověk byl vytržený z kořenů a posazený někam jinam. Jestli byl někdo český režisér, tak to byl Alfréd Radok. Cítil celou kontinuitu vývoje, od Kvapila přes Hilara, E. F. Buriana, který ho naučil to podstatné, to je jasné. Ale nakonec to Radok povýšil a stal se Radokem. Je to prostě něco jiného. To je bezesporu křivka, která je naprosto logická a jasná.

[...]

On měl vizuelní imaginaci. To mě u něj fascinovalo, komunikace s ním pro mě byla lehká. Protože on měl vizuelní představivost a stačilo, abych dělal malé škici a domlouvali jsme se. On skutečně viděl. Viděl, co se děje na jevišti a co chce mít na obraze. Říkal to jinou řečí než já jako výtvarník, ale já jsem mu rozuměl a on rozuměl mému výtvarnému jazyku. Když se dělali *Poslední*, on třeba říkal – víš, na jevišti bude holka stát v dřevěném štandlíku s vodou a služka ji bude bičovat březovými větvičkami, jako v sauně, a na obraze bude student, kterého bičují a mučí ruští četníci, a bude to za sebou, aby se to spojilo v osové kompozici. Tak to je pro mě vidění, to je krásné, a on už viděl, co bude na filmu, a že to bude velký detail...

JB: Jako čas.

JS: Jako čas, jako další dimenze prostoru. Já jsem mu třeba vykládal, jak se vyčte z půdorysu domu život. Třeba když vezmu Pompeje a podívám se na jejich půdorys, tak z toho musím vyčíst, jak ti lidi žili. To je naprosto logické, že se to nedá utajit. Pro něj to bylo vždycky dobrodružství. A já jsem se od něj dovídal jiné věci, hodně z psychologie.

JB: To je ohromně zajímavé, ta vaše spolupráce, že jste se tak doplňovali.

JS: My jsme byli ale opravdu přátelé. Já bych za něj dal život a on by ho dal za mě. To já jsem byl přesvědčen. Ale byla to taková frajeřina, kdy já jsem se zašprajcoval, on se zašprajcoval. A oba jsme tím trpěli. To vím jistě, protože potom jsme si to řekli. Ale intimně, sami dva. Oba jsme trpěli jak psi. Já jsem ty čtyři roky byl jak bez ducha. Mnichov nás zase spojil a pak už jsme byli do poslední chvíle spolu.

[...]

A vůbec to krásné setkání prostřednictvím jeho bytu. Já jsem přišel do jeho bytu, kde on bydlel s Mankou. Vůbec jsem ho neznal, dovedl mě tam Kašík. A Radok měl

Radok, český režisér

Komunikace s Radokem



Šest postav hledá autora,
Atelier théâtral de Louvain-la-Neuve.
Théâtre Jean Vilar, 1984

První „setkání“ s Radokem

seřazený byt tak, že všechno šlo na diagonálu, od zdi. I gauč a všechno. Všechno to bylo jako pavučiny, byla v tom fantazie, bylo to jako scéna. Už v tom byla touha po scéně, po dramatickém prostoru. V té době jsem byl hotový architekt interiérů. A tak jsem se na ten kvartýr díval a říkal si – co je tohle za člověka. Tak jsem si ho analyzoval a přemýšlel jsem o něm. A za čtrnáct dní jsme se sešli. Takovou náhodou. Ono to vůbec bylo celé krásné, skoro bych řekl osudové. I to, že jsem nejdřív přišel do jeho bytu.

JB: Radok tam nebyl?

JS: Ne, byla neděle a on byl doma u rodičů. Ukázali mně ten byt a říkali mi – koukej, jaký je to blázen. Jenže já jsem to nebral, to – koukej, jaký je to blázen. Jo? No a byl by to román. Pro umělce inspirativní, protože to jsou věci „na mantinel“. Ještě jedna zajímavá věc, takové heslo. On za mnou přišel do bytu, já bydlel na Vinohradech v takovém ubohém podnájmu. Neměl jsem moc peněz, protože jsem trucoval a od rodičů jsem je nechtěl, protože mě nechtěli nechat studovat umění. A on za mnou přišel a tak jsme se bavili. To bylo hned potom, když jsem navštívil jeho byt. A já jsem mu říkal – víte, já bych si představoval divadlo jako nástroj, jako takovou „merklin“ stavebnici, kde se může ze začátku začít hned zkoušet, improvizovat a pak se to pomalinku rozvíjí dál. On byl okouzlený. A pak tomu pořád říkal „merklin“. Tohle heslo, které je dodnes mým snem, tedy že divadlo má být jako nástroj, nikdo nepochopil, jenom on (...) já ho mám strašně rád.

[...]

JB: Ještě mi řekni, jak to bylo s tím vynálezem polyecranu³², čí to byl nápad? Jakou roli v tom sehrál Emil Radok?

JS: Takhle věc, to je průšvih. Když se udělala Laterna magika, tak jsem tam dělal Pražské hudební jaro jako audiovizi. To bylo předepsané, jmenovalo se to *Panorama Pražského jara* a architekti mi předepsali, že jim mám básnický udělat plastický pohled na Prahu tak, aby to byla propagace Pražského hudebního jara. Mě ta multi-projekce zajímala odjakživa, tak jsem řekl – dobrá, udělám to jako filmovou multi-projekci. A šel jsem za Radokem a říkám mu – Alfréde, koukej, je to deset minut muziky, narežíruij mi na to program. A přinesl jsem mu kresbu, kterou znáš ze své knihy. To je ta kresba s obrázky a strunami. Tu jsem přinesl Alfrédovi a říkám – hele, takhle vypadá ta scénografie. Tentokrát je to obráceně, tentokrát si já objednávám tebe. Ne ty mě. A on



Výměna, Théâtre Jean Vilar
Louvain-la-Neuve, 1982

Emil Radok a polyecran

32 Viz také s. 57-9.

mně říkal – člověče, můj brácha má takovéto věci rád, on maloval, co kdybychom mu to dali? A takhle to vzniklo. Emil ten program udělal a udělal ho hezky. On je citlivý a má cit pro výtvarné umění, ale že by byl spoluautorem toho principu, to vůbec není pravda. Ale o to nejde. Jestli byl někdo, kdo měl na mě vliv, tak to byl Alfréd Radok, ne Emil Radok.

[...]

Na jedné straně je zajímavé, jak to bylo veliké štěstí, že se sešli lidé jako třeba Radok, Macháček, Krejča. Macháček je teď vynikající režisér. To je taky zjev české režijní kultury. Kdybys viděl, jak hezky mluví o *Hamletovi* a jak třeba teď udělal Čapkovu *Bílou nemoc*.³³ To je režijně krásné. A jsou tam krásné postřehy, jak to upravil a celý ten problém zlidštil. Doktor nemůže odmítnout nemocného jenom proto, že sleduje politickou linii. A on to pěkně obešel a udělal to líp než Čapek. Čapka tím pro tuto epochu zachránil. Jsou tam nádherné scény. To je fajnový umělec, pěkně praštěný. Kdybys přijel do Prahy, tak bychom ho vyzpovídali. On byl dlouho v blázinci. Je taky pronásledovaný, víš? To jsou zajímavé osudy. My jsme spolu o tom nikdy nemluvili, protože to ani nejde. Ten rozhovor se nedá načít. On ke mně chodí na Barrandov a já zatopím v krbu a on tam třeba sedí dvě hodiny a vůbec nic neříká. Je šťastný člověk, že může mlčet. Krásné. Lidi jsou vůbec zajímaví. Nemyslím si, že by u nás nebyla literatura. Ale kdo tohle může psát? Copak to doma může někdo napsat, aniž by ho zavřeli, nebo aniž by ho vyhnali z domova?

O Miroslavu Macháčkovi



Výměna, Théâtre Jean Vilar
Louvain-la-Neuve, 1982

Problémy scénografie

Mezi inscenacemi, které se v hovorech Svobody a Buriana objevují, jsou projekty budoucí i minulé, z nichž některé jsou dnes dobře známy, ale jiné úplně zapadly. I zde – v rozpětí mezi vyslovenými principy a popisy jednotlivých inscenací – je možné podobně jako u wagnerovských inscenací sledovat napětí mezi postulovaným záměrem, koncepcí, či požadavkem a výslednou realizací, jejíž přijetí a interpretace se navíc může různit. Scénografie je umění zasazené v materiální realitě a závislé na mnoha faktorech; vize a záměry jsou však její podstatnou součástí.

Náboj, s jakým jsou myšlenky formulovány, se s přibývajícimi léty postupně proměňuje: vytrácí se původně tak silně přítomný rozměr plánů do budoucna, objevuje se silná kritika přítomného.

33 K. Čapek: *Bílá nemoc*. Národní (Tylovo) divadlo v Praze, režie Miroslav Macháček, kostýmy Šárka Hejnová, premiéra 21. února 1980.

I když Svobodovo zpřítomňování inscenací neztrácí na jiskřivém entuziasmu, který v něm nové úkoly vyvolávají, jeho pohled se začíná stáčet spíše do minulosti, k postupům už užitým, k řešením již uskutečněným. V 80. letech jako by se pomalu dostavovalo poznání, že to skutečně nejlepší už se odehrálo, že nic lepšího už zřejmě nepříjde.



SV-58x 

V PRAZE, 1973

Hoffmannovy povídky v Ostravě (1947)

JB: Ještě bych se tě rád zeptal na některé další inscenace. Jaké byly ty *Hoffmannovy povídky*³⁴ v Ostravě?

JS: To byla inscenace, kterou jsem dělal s režisérem Hrdličkou. V té době to byl jeden z nejlepších operních režisérů v Československu, současně s Radokem a Kašlíkem. Opravdu vynikající režisér, se kterým jsem dělal zhruba třicet inscenací. Dnes od něj můžeš vidět krásné inscenace v Německu. Principiálně ty *Hoffmanky* byly ocelová konstrukce, která má naprosto jasný řád, a do ní jsou vpleteny překrásné předměty, které surrealistickým způsobem navozují atmosféru.

JB: Jak se tam dostanou? Jsou stabilní?

JS: Jsou stabilní a jedině nasvětlováním se akcentují nebo potlačují. Tenkrát jsme nepoužívali žádné projekce. Herci se pohybovali i ve výšce, byly tam platformy, po kterých chodili. A vzadu byl jenom černý horizont. Ovšem právě pavučina konstrukce scénu barvila, protože to stříbro bralo jakékoliv barvy.

JB: *A Lucerna*³⁵?

JS: *Lucerna*, to je princip stejný jako v *Rusalce*³⁶ – různě prostorově zavěšená tylová plátina, která se prostupují, čímž vznikají mezery, mezi kterými se může procházet. Je to princip, ve kterém byla skrytá moje touha udělat pseudoplastickou projekci. To zna-

34 J. Offenbach: **Hoffmannovy povídky**. Státní divadlo v Ostravě, režie Bohumil Hrdlička, dirigent Mirko Hanák, premiéra 17. října 1947.

35 A. Jirásek: **Lucerna**. Národní divadlo v Praze, režie Ladislav Boháč, kostýmy Marcel Pokorný, premiéra 12. března 1952.

36 Viz také s. 80.



Hoffmannovy povídky,
Laterna magika v Praze, 1962

Lucerna (1952)

mená udělat projekci do prostoru, do něčeho, do vzduchu. Udělat to, co nám jednou udělá holografie, ale aby tím přitom herec mohl procházet, protože ten starý způsob, kdy se pověsí „šlajer“ do portálu a zepředu se na něj promítá, mně připadá hrozně primitivní.

Tohle je krásný systém. Divák prostor vidí, až když přijde projekce. Když například pracuju barevně, od teplých tónů směrem dozadu ke studeným, tak dostanu fantastický barevný plastický prostor. Když to takhle popíšeme nebo i nakreslíme, tak to ale ještě neznamená, že to někdo dokáže okopírovat. Vtip je v tom, že se nesmí promítat kolmo na plátna, protože projekce mi proletí tylem, zasáhne ten další a další a vlastně se nikde pořádně nezachytí. Já na tu plochu jdu v nepříznivém úhlu, o kterém mi každý promítač řekne – ale podívejte se, vždyť to bude zkreslený obraz. Jenomže já si ten obraz radši v diapozitivu spravím, to znamená, že si diapozitiv připravím tak, abych dostal obraz nezkraslený, a promítnu si ho radši zkresleně na plátno, protože mi projekce zasáhne nitě tylu z boku a prolítne mi do prostoru, kde proběhne a nic nezasáhne. Čili já to takhle stranově prošpikuju projekcí a tím se mi složí výsledný obraz. A na tomhle principu je udělaná i *Káta Kabanová*³⁷ v Curychu.

JB: Takto je udělaný ten *Pelleás* a *Jak se vám líbí*³⁸?

JS: Tam je to trochu jiné, tam se pracovalo se zmačkanými sítěmi, kde se nechávala hrát vlastní struktura sítě. Sice se na ni promítalo, ale to bylo nedůležité. Důležitá byla ta fólie vzadu.

JB: *Co Acis a Galatea*³⁹?

JS: To byla velice jednoduchá věc. Jenom plastika, jakoby stočený plech, po kterém se chodilo. Abstraktní forma, krásně zlatá. Nebyly tam kontra lampy, žádné předměty, nic. Zpěváci si lehali na vlny té plastiky, která se trochu natáčela na točně, ale ne dokonale, jenom do různých úhlů. Bylo to nádherně udělané.

37 L. Janáček: *Káta Kabanová*. Opernhaus Zürich, režie Harry Buckwitz, dirigent Jaroslav Krombholc, kostýmy Jan Skalický, premiéra 14. dubna 1973.

38 W. Shakespeare: *Jak se vám líbí*. Národní (Tylovo) divadlo v Praze, režie Jaromír Pleskot, kostýmy Jindřiška Hirschová, premiéra 19. června 1970.

39 G. F. Händel: *Acis a Galatea*. Národní divadlo v Praze, režie Hanuš Thein, dirigent Robert Brock, kostýmy Marcel Pokorný, premiéra 3. dubna 1959.



JS

Acis a Galatea (1959)

Poprask na laguně (1961)

JB: Co Goldoniho *Poprask na laguně*⁴⁰?

JS: To je velice prostě dělaná scéna, ale docela strukturální záležitost. Most, který dělá malé jevištěátko, hraje se na něm i pod ním. Vzadu je modrý prospekt, ale jinak všechno bílé, barvené jenom světly. Schválně jsem použil celkem běžnou divadelní techniku, aby studenti viděli, že dělám scénu i běžnými metodami, ale přesto se snažím dát jí jiný výraz a hlavně jiný prostor.

Figarova svatba (1961)

JB: *A Figaro*⁴¹?

JS: To je moc zajímavá technologie, tak zvaná čistá technologie pro aditivní svícení, kde se pracuje jenom s barevnými reflektory. Je to založeno na tom, že když svítím na jedno místo dvěma reflektory, jedním modrým a jedním žlutým, tak výsledná barva je žlutá. Ale když tomuto toku představím černý předmět, tak ten předmět vrhne stín a od jednoho reflektoru je stín modrý a od druhého žlutý. Takže když před reflektory umístím celou sadu plochých černých předmětů, které absorbují světelné paprsky a zůstávají stále černé, tak pomocí jejich stínů vytvářím krásnou kubistickou kompozici. A na tom je založený *Figaro*. Ale pikantní na tom je, že když máš celý světelný park, řekněme sto padesát reflektorů, a když je osadíš filtry, tak s jejich pomocí můžeš zahrát barevný koncert.



S režisérem Miroslavem Macháčkem

Osamění (1964)

JB: Teď *Osamění*⁴². Tam byla projekce?

JS: Ne, žádná projekce. To je dělané úplně jinak, moc krásný fór. Tam jsem potřeboval udělat realistickou ulici. Bylo to v době, kdy jsem dělal pro Krejču a kdy jsem se bránil jakémukoliv naturalismu a snažil se vyjadřovat přepisem. A najednou mě napadlo, že když jdeš po ulici a svítí slunce, tak jedna strana ulice je osvětlená prudce od slunce a druhá je ve stínu. A jestliže jsou tam okna, tak okenní tabulky se chovají jako zrcadla a vidí protější stranu ulice. Tak jsem pověsil okna do prostoru jako kulisy a zasklil je velkými diapozitivy, ne projekcí, a prosvítil jsem to kontra lampou. Trik jak bič.

40 C. Goldoni: **Poprask na laguně**. Národní (Tylovo) divadlo v Praze, režie Miroslav Macháček, kostýmy Ester Krumbachová, premiéra 25. března 1961.

41 W. A. Mozart: **Figarova svatba**. Národní divadlo v Praze, režie Karel Jernek, dirigent Robert Brock, kostýmy Marcel Pokorný, premiéra 8. února 1961.

42 M. Słowczyński: **Osamění**. Národní (Tylovo) divadlo v Praze, režie Miroslav Macháček, kostýmy Ester Krumbachová, premiéra 15. ledna 1964.

JB: *Don Carlos*⁴³ byl postavený na světle?

Don Carlos (1964)

JS: To je příklad použití osvětlovací rampy. Principiálně to ale byla obrovská prostorová mříž, vlastně takový obrovský žalář. Bylo to povýšené – žalář za fašismu, za všech období, žalář světa. Chodilo se ve všech patrech, byla to taková křížová chodba, ve které se objevovaly figury, a to se doplňovalo různými předměty. Prakticky to ale bylo založené na sboru, ten byl pořád přítomen.

JB: To je *Král Lear*⁴⁴.

Král Lear (1964)

JS: To je kinetická dekorace založená na světle. Jsou to vlastně roury, které se vynořují ze země a přicházejí ze shora. Uvnitř jsou ale vmontované rampy, takže když ta roura sjede do určité výšky, tak se světelným tokem prodlouží. Ale jinak zase pomocná strukturální projekce zepředu.

JB: Co Shakespearův *Macbeth*⁴⁵ v Miláně?

Macbeth (1966)

JS: To je kinetická dekorace, kde jsou kulisy plastické, reliéfní a ocelově šedé. Jednak se vynořují ze země, jednak z provaziště, a taky najíždějí ze stran. Svírají se a otvírají, prostor je úplně gumový. Figury jenom projdou a už je tam něco jiného. Taky jsem tam použil projekce struktur. Velice jednoduché, ale z toho se pak zrodily další věci. Mokrát jsem ti říkal, že mě vždycky určitý princip drží trošku déle, protože je mi líto ho nevyhrát.

JB: Tady to byl *Faust*⁴⁶?

Faust (1966)

JS: *Faust a Markéta* v Polsku. Pamatuješ si, jak u mě visela na zdi maketa, takové natrhané papíry? Tak si představ projekční plochy, které jsou jenom jako cucky papíru ve vzduchu, které se kineticky přeskupují, ale v projekci, takže divák najednou vidí, že se někde seskupí projekční plocha a někde se vytratí.

43 G. Verdi: **Don Carlos**. Opera Warszawska, Teatr Wielki Warszawa, režie Ladislav Štros, dirigent Mieczysław Mierzejewski, kostýmy Jan Skalický, premiéra 12. února 1964.

44 W. Shakespeare: **Král Lear**. Nemzeti Színház Budapest, režie Endre Márton, kostýmy Nelly Vagó, premiéra 22. května 1964.

45 W. Shakespeare: **Macbeth**. Teatro San Babila Milano, režie Tino Buazzelli, kostýmy Eugenio Guglielminetti, premiéra 6. října 1966.

46 Ch. Gounod: **Faust**. Opera Warszawska, Teatr Wielki Warszawa, režie Ladislav Štros, dirigent Zdzisław Górzynski, kostýmy Jan Skalický, premiéra 6. dubna 1966.

JB: To byl papír, nebo jaký materiál jste použili?

JS: Ne, to byly ocelové rámy s nepravidelnými konturami, pošponované tylem a různými materiály s odlišnou hustotou. Ale prakticky šlo o přeskupování a zahušťování projekčních ploch v prostoru, tak se to dá definovat.

Prometheus (1968)

JB: A co *Prometheus*?⁴⁷

JS: *Prometheus* je pikantní v tom, že je to vlastně uzavřený prostor, podobně jako v *Antigoně*.⁴⁸ Strop, stěny, podlaha, jenom se do toho zepředu koukáme. Ten prostor je ale přesně rozdělený osou, jedna polovina je černá, druhá bílá, a dále je trošku členěný reliéfně. A to je celý fór. Bylo krásné, když třeba černý balet přešel do bílého prostoru, bílý do černé půlky, a teď se to prolínalo. Byly tam krásné abstraktní filmy, přední projekce dělané polarizovaným světlem.

Robert Ďábel (1968)

JB: Teď *Robert Ďábel*.⁴⁹

JS: To je inscenace založená na projekcích, ale projekční plochy mají úplně jiné tvary. Jsou kubistické, děravé, mělo to být bludiště neobydleného domu. Scénograficky to patří do systému projekční techniky, do období hledání, jak vůbec prostor pro projekční techniku definovat. Už jsem tu metodu dlouho nepoužil, ale vidím, že se mezitím objevily úplně nové metody.

Smrt kmotřička (1970)

JB: A *Smrt kmotřička*.⁵⁰

JS: To je hrozná opera. Je to založeno na projekci, ale kdybys mě, Jarko, zabil, já ti o tom moc nevím.

JB: Ty formy vypadají trochu jako scéna *Frau ohne Schatten*.⁵¹

47 Viz s. 108.

48 Sofokles: **Antigona**. Kansallisteatteri Helsinki, režie Arvi Kivimaa, kostýmy Jindřiška Hirschová, premiéra 3. března 1968.

49 G. Meyerbeer: **Robert Ďábel**. Teatro Comunale Florencie, režie Margherita Wallmann, dirigent Nino Sanzogno, kostýmy Eugenio Guglielminetti, premiéra 7. května 1968.

50 R. Karel: **Smrt kmotřička**. Národní divadlo v Praze, režie Václav Kašlík, dirigent Zbyněk Vostřák, kostýmy Zdeněk Seydl, premiéra 29. dubna 1970.

51 R. Strauss: **Die Frau ohne Schatten**. Royal Opera House (Covent Garden) London, režie Rudolf Hartmann, dirigent Georg Solti, kostýmy Carl Toms, premiéra 14. června 1967. Výraznou součástí scénografie byly, kromě důmyslného využití jevištní podlahy, projekce na „svislé plochy negeometrických tvarů, jimž Svoboda říkal „vegetativní ekrany“, nejčastěji stylizované listy či amébovitě tvary různých skvrn“ (ALBERTOVÁ, H. Op. cit., s. 211).

JS: Byl to spíš nepravidelný rám, stočený do malého horizontu, a za ním byl ještě jeden plný horizont. Na ten rám se promítalo a stíny, které rám vrhal, vzadu vytvářely další sekundární projekce. Nebylo to špatné, ale mně je ta opera protivná a já o ní nic nevím. Ale udělat jsem ji musel, protože jsem to měl v úvazku, víš? Tak jsem to udělal a čestně, ale jinak je mi to úplně jedno.

JB: *Pták Ohnivák*⁵². Tam je zrcadlo, které se naklání. A je tam tyl...

JS: Ten tyl měl změkčovací funkci, protože jsem potřeboval trojúhelníky, které vyplňovaly jevištní prostor, dostat do dvou plánů, abych docílil hloubky. Použil jsem jej ve druhém plánu, takže se mi trošku smázla zadní projekce, aniž se mi smázla přední. To je technická pomůcka, ovšem nesmírně důležitá. Má ještě jeden smysl, že na tom tylu vznikla kvazi sekundární ornamentika vytvořená ze stínů, které vrhaly ty trojúhelníky.

To je zajímavá věc. Představ si plochu a před ní visí trojúhelník. A já chci ten trojúhelník zasáhnout projekcí v modré barvě. Tak ho nasvítím, ale protože je projekce větší než trojúhelník, tak dopadne ještě na tyl, ale už je slabší a trojúhelník vrhne stín. A na straně je další trojúhelník, na který svítím jinou projekcí, třeba žlutou. A tento trojúhelník vrhne stín zase jinde a projekce na něj dopadne na místo, kde vrhá stín první trojúhelník. Tak se modrá projekce zabarví do žluté a tam vznikají krásy. Jemné tóny, které ani nemusím dělat v projekcích.

Myslím, že tady je podstatné říct, Jarko, že jde o barevnost prostoru, kterou vytváří výtvarník s režisérem až na jevišti. Je to finální až tam a může to být úplně jiné v Kodani a jiné v Praze, i když budu mít stejné diapozitivy a budu dělat totéž. Je to live, víš? Je to schopné dýchat s atmosférou hry, není to konzerva, ale nástroj, na který můžu hrát. To jsem objevil právě na Skrjabinovi a pořád jsem si říkal – panebože, dej mi možnost dělat *Tristana a Isoldu*. Vždyť ty čtyři hodiny muziky jsou na to dělané.

V PRAZE, 14. dubna 1975

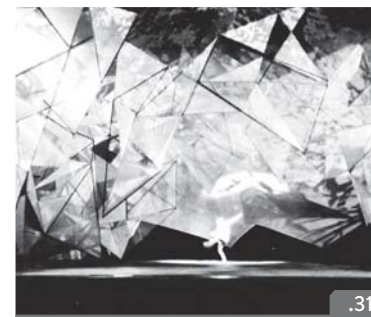
Rozhovor natáčen u Svobody v kanceláři.

JS: Čeká mě teď pohovor s Friedrichem o *Soldaten*⁵³ a to ti natočím něco na pásek, protože sám si ještě nejsem jistý. A to, co jsme si posledně říkali, bylo moc krásné, naše snad nejlepší diskuse. Mám to sice napsané, ale jenom kusé poznámky. Škoda, že jsem to

52 I. F. Stravinskij: *Pták ohnivák*. Det Kongelige Teater (Gamble scene) København, režie a choreografie Eske Holm, kostýmy Jan Skalický, premiéra 11. listopadu 1972.

53 Viz s. 128.

Pták Ohnivák (1972) a barevnost prostoru



Pták Ohnivák, Det Kongelige Teater (Gamble scene) København, 1972

SV-15x

Soldaten (1976)

nenatočil. Sypal jsem tam nápady a celou ideu jsem vlastně obrátil ve svůj prospěch. Teď mi to uniká pod rukama a to je k zbláznění. Je to docela banální, blbý příběh, jak jeden důstojník šlechtického původu svede dívku a pak se na ni vykašle. A ona se stane děvkou, zůstane na ulici a nakonec zahyne. Mě napadlo, že přijdeš do divadla a na zemi leží bílý hadr. Ze země se začne vytlačovat architektura městečka, mikrokosmos měšťáctví. Hadr se zdvihne a je z něj obloha. Když potom městečko zmizí a zůstane jen ta dívka, Marie, která se utopí, tak ten hadr její mrtvolu přikryje. Snese se na ni jako oblak, najednou se odpoutá. Myslím, že to bude krásné, ale nějak mi to pořád utíká.

JB: A co ti na tom utíká?

JS: Utíkají mi souvislosti. Co dělají vojáci? Jsou zaměstnaní proto, kdyby náhodou vypukla válka nebo se stát dostal do konfliktu, aby zasáhli. Pořád čekají. A bylo to tak vždycky: čekali, cvičili se ve vraždění a nudili se. A z té nudy vznikala sexuální vyštajgrovanost, lenošení, snižování morálky a naopak udržování morálky drilem a takovou přečestností, která byla víc formou než pravdou. Ti vojáci podle mě nejsou vlastně vinní. Ano, sváděli holky ve městě a potom se na ně vykašlali, to je všechno pravda, ale de facto je tím vinna společnost. A to mě zajímá, takže to nemůžu dělat tak, jak to Zimmermann píše. Podle mě je musíme dělat jako mašinerii.

Třeba scéna, kdy voják Marii vyznává lásku a nad ním další voják drhne podlahu a nebo dalších deset vojáků cvičí a mají dril. Neustálá konfrontace s vojenskou blbostí, s nesmyslností. Potom, když se to dá do souvislostí a ty dvě roviny se spojí, tak musí vzniknout básnický obraz. Jako *Poslední* od Gorkého, jak to dělal Radok. To je správný přístup k věci, kdy pořád běžely dva plány. A to si myslím, že je i v těchto *Vojácích*.

Třeba kavárna, kde se vojáci schází, kde mluví o holkách a vykládají si svoje milostná dobrodružství, musí být mašinerie zbraní a kanónů. Vojáci nesedí u stolů, ale třeba na kanónech, jako kdyby to byly jejich penisy, a hrají karty. Prostě něco příšerného. Prolíná se to s civilním životem, jsou tam samozřejmě dveře a židle.

[...]

Zatím si to neumím úplně představit, dělá mi to hrozné potíže. Ale vím, že je to struktura života a vojenské blbosti, vojenského naparování až tak, že jim stojí vocasy. To nemůžu udělat tak, že herci vyndají svoje přirození, ale prostě to tam musím nějak dostat. Musím tam dostat tu vojenskou sexuální pýchu a taky pochod na přehlídce a to věčné stání v pozoru. Ale taky tam musím dostat to, jak jeden z nich přišlapuje pucfleka, který mu pucuje boty.

Já si to představuju, právě teď, když tady s tebou mluvím, vidíš? Ty mi pak ten pásek budeš muset pújčit. To je výborné, že s tebou mluvím, protože si teď vzpomí-



Die Soldaten, Hamburgische Staatsoper, 1976

nám, co jsem Friedrichovi dával za nápady. Nejenom, že vojáci sedí na kanónech, ale že stojí, baví se a obyčejní vojáci jim pucují boty. To posluhování a taková ta nová šlechta nebo elita společnosti, která pořád v celém světě existuje. Jsou přece vojenské vlády, zejména v Latinské Americe, jak se dovidám. A mě to teď začalo zajímat.

[...]

V MICHIGANU, 23. ledna 1981

SV-73x

JB: Dnes je pátek, 23. ledna 1981. Jsme v Michiganu a budeme mluvit o některých Svobodových inscenacích, jak fungovaly a jak vypadaly.

JS: Vidiš, že tady jsou v zemi plastické kříže a rámy. Je to hřbitov všech vojáků světa. A ten baldachýn nahoře, to je opona. Ono to leží na zemi, zdvihá se to nahoru a mizí to až v provazišti.

JB: A je něco v libretu, co to s touhle myšlenkou spojuje?

JS: To je kreace, která je báseň básní na vojáky. Pokládám to za jednu z nejlepších Friedrichových prací, protože je to perfektně vymyšlené, má to logiku, psychologii. Je to hrozná obžaloba vojáků, vojáků parazitů, kteří vlastně celou dobu v míru jenom čekají, jestli bude válka. Mluvíme o 19. století. A když je válka, tak většinou zklamou a jenom chodí za ženskýma a tráví většinu času v kantýnách a hernách, svádí paničky a dcery civilního obyvatelstva. Byli to paraziti. My jsme to ale dělali tak, že tam je jasně vidět, že neměli jinou šanci, že odpovědnost za to nese společnost, protože ta je vytvořila. Byla tam třeba světnička svedené holky, probíhala paráda a najednou se objeví nazí vojáci. Třicet nahých vojáků, jako by byli na lékařské prohlídce u odvodu. To působilo obrovsky. Do toho tam leží ta svedená holka. Víš, jak je člověk ubohý, když je nahý, že jo? To byly krásné věci. Krásné, ještě lepší než ti Kašlíkovi *Soldaten*.⁵⁴ Tam jsem udělal polyecranovou scénu, to byla víc audiovizuální věc, kdežto tady hrál větší roli režijní přístup. Já se pořád snažím vysvětlit, že člověk nemusí být upovídáný, ale že musí trefit princip architektury. Tam je vždycky něco zakletého, co to vlastně dělá. Maličké ornamentičky a zdobení to nedělá. To dělá vždycky tektonika věci.

Soldaten (1976)



Die Soldaten, Hamburgische Staatsoper, 1976

⁵⁴ Zimmermann, B. A.: **Vojáci (Die Soldaten)**. Bayerische Staatsoper München, scéna Josef Svoboda, kostýmy Jan Skalický, premiéra 23. března 1969.

Tajemství dramatického
prostoru – tektonika

JB: Několikrát jsi zmínil „tektoniku věcí“. Co tím myslíš?

JS: Hmotu věci, základní tvar věci, nikoliv ornamentičky. Co dělá člověka? Kostra. A kdyby nebyla v mase kostra, tak se to zřítí a zbyde jen hromádka masa. Mně jde o to najít duši věci, protože to je potom perfektní informace, a nejen to, ona je sugestivní. Zrovna tak, když budu dělat antikvu, tak tu charakterizuje sloup a „kladík“. A stačí dát pár sloupů, nahoře trám a hned je každý doma, že jsme v Řecku, protože to vidí na fotografiích a ví, že to tak nějak je. To je princip mé scénografie, protože přece jenom vychází z architektury, to je pravda. Ale to se týká všeho, rekvizity, nábytku, kostýmu. Když jsem dělal kostýmy, tak jsem k tomu taky takhle přistupoval. To je prostě metoda. A zajímavé je, že tu metodu těžko vysvětluju. A to nejen tady ve Spojených státech nebo v Kanadě, to je problém i u nás. Byl to jenom Hofman, Tröster a prakticky já, tři lidi, kteří tohle tajemství znali. Každý samozřejmě po svém a jinak, na jiném stupni vývoje. Já jsem poslední, tak je to úplně na jiném stupni vývoje, ale to se vědělo, protože to je fundamentální záležitost prostorové tvorby. Jde o tvorbu prostoru. Média, jako je vítr, vzduch, sníh, déšť, to všechno tvoří prostor a čas. A čas. To je taky důležité. Když už je potom k tomu přidán i čas, pohyb v čase a kontrapunkty, tak to vytváří dramatický prostor. A to je právě to tajemství. U muziky je to absolutní, protože je vše zapsáno do not a stačí to jenom interpretovat. A musí se to interpretovat dobře, což se dá lehko měřit. Ovšem málokdy se taková věc podaří v souzvuku. Podařila se vždycky s Krejčou, protože to chápal, podařila se s Radokem, daří se s Götzem Friedrichem, někdy se podařila s Johnem Dexterem a jednou nebo dvakrát s Everdingem. A daří se mi s Macháčkem. To je zajímavé, že? Ale je to obtížné v tom, že v divadle je účastno příliš mnoho lidí, a přitom jsou stále víc a víc bez zájmu a necítí to. Jsou prostě bez vzrušení. Kdežto mě vzrušuje, když to objevím. Když to na jevišti vidím, tak jsem pořád vzrušený, protože to je zážitek.

[...]

Člověče, tohle bylo krásné. Tohle je moderní divadlo MCHATu⁵⁵, které jim dali, aby mohli hrát, protože to staré opravují. To je nejslavnější ruská činohra a teď ji řídí Oleg Jefremov, bývalý ředitel a zakladatel „Sovremenniku“, současného, velice progresivního divadla. A protože jim politicky dělal potíže, tak ho dosadili do MCHATu a tím ho vlastně svázali. To se tak někdy dělá, oni jsou mazaní. A MCHAT mě pozval, abych s nimi udělal hru od Gelmana. To je autor, který měl vždycky trable, protože velice

55 A. Gelman: **Zpětná vazba**. MCHAT Moskva, režie Oleg Jefremov, výprava Josef Svoboda, premiéra 15. října 1977.



Při přednášce, USA, počátek 70. let

Zpětná vazba (1977)

ostře kritizuje současný stav, zejména stranickou administrativu. Já ti to ovšem řeknu tak, jak to je, Jarko, ale nesmíš to nikde psát, aby mě nezavřeli. Zajímavé je, že to bylo oficiální vládní představení k 60. výročí SSSR. Já jsem pro to udělal takovou atomizovanou scénu, vlastně takovou pyramidu, protože je to pořád o té administrativě. A říkal jsem si – tady někde sedí Brežněv. My jsme ho tam neposadili, ale udělali jsme administrativní horu té nesmyslné vlády, té diktatury, která je vystavěná až do nebe jako babylónská věž. A to si představ, nikdo na to nepřišel, což je výborné, a nebo na to přišel a mlčel. To je taky možnost. Ale bylo to překrásné. To byla výška, stavěli to čtyři hodiny. Nábytek všude stejný, půdorys kanceláře všude stejný, aby bylo vidět, že je to jako včelí úl, že je to mechanismus, který v sobě nemá život, že se to nerozlišuje, že se to množí, jako se množí buňky, a že to bují jako rakovina. A do toho běžely světelné noviny a bylo tam zrcadlo, které to zmnohonásobovalo.
[...]

V HARRACHOVĚ, 3. května 1976

Svoboda s Burianem hovoří na své chatě v Harrachově, kde spolu obě rodiny tráví dovolenou.

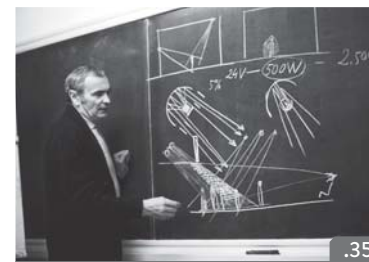
JS: Vidím venku, že se stává moderní dělat všechno abstraktně architektonicky. Používají se kontra lampy a napodobují se prostory, které jsme vyvinuli třeba s Radokem a s Krejčou, ale nemá to obsah. Já přece nemůžu dát architektonicky abstraktní scénu k jakékoliv hře. To bych potom snižoval scénografii na úplné nic. Byla by to kompoziční hra s praktikáblý a divadelní abecedou. To by přece bylo strašně málo. Je rozdíl mezi *Optimistickou tragédií* a *Vojnou a mírem* a je rozdíl mezi *Oidipem* a *Sicilskými nešporý*, protože to je sice taky do jisté míry abstrahovaná scéna, ale tam přece jenom člověk cítí, ať chce nebo nechce, něco z toho, kde se to má hrát. Teď například děláme *Othella* v Paříži,⁵⁶ prostorově taky naprosto abstraktně, oratorně, ale „verdiovsky“. A přesto budeš mít dojem, že jsi na Kypru. Nebo třeba *Carmen* v New Yorku,⁵⁷ scéna třetího obrazu je absolutně abstraktní, když o tom vůbec nebudu přemýšlet. Nakonec to mělo atmosféru, ve které se mohla odehrát pašerácká scéna. Mně jde o to, aby architektura byla angažovaná.

56 G. Verdi: *Othello*. Grand Opéra Paris, režie Terry Hands, dirigent Georg Solti, kostýmy Abdel Kader Farrah, premiéra 20. června 1976.

57 Viz s. 104.

SV-22x

Obhajoba scénografie



Při přednášce na Yale University, 1972

JB: Často je to otázka nejenom architektury, ale i světla.

JS: Ano, světla, barvy, angažovanosti. Abstrakce pro abstrakci je úplná blbost, to prostě neuznávám. To je hříčka, protože příroda dokáže krásnější abstrakce nežli malíř. To jsem ti ukazoval na těch diapozitivech z Měsíce a z průřezů kameny. To jsou vyloženě fauvistické malby, jenomže je tam rozdíl. Něco jiného je, když něco dělám k určitému účelu, a něco jiného je, když je to hříčka přírody. Samozřejmě, možná za dvě stě nebo tři sta let přijde světová katastrofa a po ní třeba jiní lidé vykopou abstraktní obrazy a nebudou vědět, jak se ty obrazy jmenují, nebo k čemu byly malované. Nebudou mít vazby, ale přesto jsem přesvědčen, že tam bude něco, co člověk nemůže nevycítit. Já ti řeknu třeba příklad malíře Vedovy v Itálii, to je naprosto primitivní malíř, který si jenom dá téma a k němu maluje. Je v tom skoro až erupitivní, živočišná, vitální síla. On je jak čuchací pes a v té abstrakci skutečně zaznamená něco, co bych označil za vnitřní život něčeho skutečného, co ale ne každý umí číst. Člověk musí být citlivý, naladěný na stejnou vlnu.



Labutí jezero, Teatro alla Scala
Milano, 1981

On může namalovat abstraktně tragédii, která se odehrála, třeba koncentrační tábor. A socialisti a realističtí socialisti by řekli – to není k přečtení, to není pro lid. To je pravda, ale přesto to může být obraz, který, když se na něj díváš déle, musíš sundat ze stěny. Nevíš přesně proč, ale uděláš to. Zřejmě je v něm něco, co člověk nemůže pořádkem mít u sebe, utrpení nebo rytmus něčeho, co rozrušuje, co člověk nemůže mít v pokoji. A to je, myslím, rozdíl mezi uměním s velkým „U“ a podvodem. To je i v muzice a mě to štve. Na to já mám v těle teploměr. Mně totiž mrazí v zádech, když poslouchám muziku, pak vím přesně: ano, je to tam. Každému není dáno to číst, zrovna tak každému není dáno zaznamenat a pochopit jiné věci. A ještě jedna věc. Lidem je dáno číst v určitých situacích. Jestliže se stane národní tragédie, třeba obsadí Československo, a já pustím v rozhlase „Ódu na svobodu“, tak chtě nechtě všichni lidi, i třeba s tím nejnižším inteligenčním kvocienem, mají v tuto chvíli vyštajgrované buňky na to, že se tady stalo obrovské bezpráví. Najednou uslyší i v té muzice, co chtějí slyšet, jsou na to připravení. Myslím si, že tohle má i divadlo. Divadlo má tuto moc, divadlo může diváka připravit na ty nejvyšší zážitky. Musí ho dobře dramaticky vést a umět dojít až k peripetii tak, aby divák šel s ním, aby to chtě nechtě vzal. Divadlo působí na city. To je moc divadla, jakéhokoli dramatického umění, hlavně tam, kde je živý herec, protože to je faktor, který se nedá odečíst. To je moje obhajoba scénografie, abych se dostal zpět k našemu tématu.

Scénografie by se necitlivému člověku mohla zdát jako naprosto neangažovaný půdorys, nezaangažovaná architektura. Ale já tvrdím, že ne. Je možné, že se mi to někde nepovede nebo to neudělám přesně, ale přesto tvrdím, že architektura tuto moc má. Já jí věřím, protože jsem zažil architektury, které jsou postaveny k jiným účelům, ať už k sakrálním, civilním nebo školským, klášterním. Pochopil jsem, že v těch prostorech

zní něco, co je společné s obsahem, i když jsem ten obsah neznal přesně a nemohl jsem mu přesně rozumět, protože byl tři sta, pět set, tisíc let starý. Není náhodou, že se architektura srovnává s hudbou, protože hudba je čtvrtá dimenze architektury, zvuk je čtvrtá dimenze architektury, čili pořád to je královna umění a nedá se nic dělat.

Samozřejmě jsou k tomu potřeba lidi, kteří to umí, ale nesmí to být podvod. A bohužel ve scénografii se toulá spousta lidí, kteří vůbec nevědí, o co jde. Já to vidím ve škole. Najednou mi kluk přestane študovat architekturu a řekne – pane profesore, já bych chtěl dělat scénografii. A já si s ním promluvím a vidím, že chce dělat scénografii prostě proto, že architektura je pro něj těžká, že ji nezvládá, že v ní nedovede myslet, a myslí si, že uteče do scénografie. Tak mu dám úlohu, kterou samozřejmě úmyslně vedu tak, abych mu ukázal, jak je vedle, jak je na to nepřipravený, jak vůbec nic neví o životě, jak neví nic o muzice, o literatuře, jak vůbec necítí to, co chce dělat. Nechci mu to zhnusit, ale chci mu v prvním auf-taktu ukázat, že to je stejně vážná práce jako architektura a že to nejde švindlovat. Samozřejmě je k tomu nutí televizní produkce. Student mi řekne – já budu dělat v televizi. Tím už v podtextu slyšíš – tam to tak nevádí. To mě dráždí, protože to degraduje disciplínu na boudařinu. A to prostě nejde. Bohužel do této disciplíny se většinou utíkají lidé, kteří zkrachovali ve svém klasickém oboru, ať už to byl malíř, architekt nebo sochař, ale vlastně málokdo se s tím sžil natolik, aby se stal opravdu scénografem. Vždyť dneska je můžeš počítat na prstech ruky, z historie i ze současnosti.



Labutí jezero, Teatro alla Scala
Milano, 1981

V PRAZE, u Josefa Svobody doma, 1985

JB: Jak vlastně vzniklo *Labutí jezero*⁵⁸ v La Scale?

JS: To vzniklo náhodou. Řekli mi, že bych jim měl udělat balet, který byl šel vozit třeba až do Ameriky a přitom by to nebyl velký transport. Prý kdybych to dokázal do kusu. Tak dobře, tak do kusu. Nevěděl jsem, co s tím budu dělat, ale jedna věc byla jistá, protože u baletu je podlaha bez praktikáblů. Rozdělil jsem si to tak, že bude nová dekorace, která vyjádří myšlenku, a potom budou předměty, které lze najít v divadle. Třeba schody, svícny, kandelábrы, rekvizity a nábytek. A když použiju jako princip, že to může být nábytek všech stylů, tak se z toho může vyjít. A taky jsem z toho vyšel a nic jsem nevyroběl, všechno jsem našel ve Scale ve skladu. Takže jsem potřeboval udělat scénu, která by naráz řekla, o co vlastně jde. Materiálově to mohl být jedině textil, protože ten je možno dát do kufru nebo většího koše. Textil, který je tenký, to znamená hedvábí, co se používá na výrobu

SV-65x

Labutí jezero (1981)

58 P. I. Čajkovskij: *Labutí jezero*. Teatro alla Scala Milano, choreografie Nicholas Beriozoff – Marius Petipa – Pjotr Gusev, kostýmy Jan Skalický, premiéra 18. prosince 1981.

padáků. Ale jak říct celý příběh. Udělal jsem si analýzu a řekl si, že je tam svět dobra, to je plus, a svět zla, to je mínus. Mínus je Modrovous, kouzelník, který všechno kazí. Zatímco plus, to je svět kněžny, která má syna a vybírá mu nevěstu. Princ ale chodí k jezeru a vidí tam labutě, které se mění v děvčata, jsou zakleté od Modrovouse. A je mezi nimi jedna krásná holka, do které se zamiluje a pořád o ní sní. Když mu pak kněžna předvádí na zámku holky z okolí, tak se mu žádná nelíbí. Modrovous mu tam ale vloudí černou labuť, která prince svádí. On jejímu kouzlu propadne a kouzlo pomine, jenom když najde v té spoustě labutí u jezera tu svoji. A takhle jsem se k tomu dostal blíž, protože jsem si říkal – je tady potřeba najít motiv Modrovouse, toho mínus a plus. Je potřeba udělat jezero, zámek a interiér. Ve všech scénách musí být vidět to mínus, to znamená, že Modrovous musí být stále přítomen, protože on to vlastně řídí, je manažer toho celého. Tak jsem začal uvažovat – dobrá, jak se dá charakterizovat jezero? Barvou, pohybem vln, reflexí ve vodě. Teď jsem na to přišel – reflexe je vlastně vzhůru nohama. Když stojím u jezera, tak vidím odraz zámku ve vodě. A už je to jasné, že jsme u vody a nemusíš moc dělat. Když jsem si to nakreslil, tak jsem viděl, že stačí, abych na scénu dostal tohle. Jak jsi viděl včera, tak jsem následně vyřezal zámek v kruhu, ale právě vzhůru nohama. A ten měsíc, který visí nad zámekem, se reflektuje ve vodě, čili jsem ho dal do černého prostoru. Teď jsem na to začal promítat vlny, stromy ve vodě, lekníny. Vytvořila se kontura zámku v černé vodě, protože ten zámek je světlejší a voda tmavší. Je to v noci, obloha je tmavá, takže se v ní nemůže reflektovat obloha, jenom měsíc. To mi dalo absolutní iluzi jezera. A potom, když jsem dělal ten druhý zámek, tak jsem ho do toho promítnul už vertikálně. Ta kontura zase řekla – pozor, já jsem tady, Modrovous, ale tady je ten zámek, který vlastně bojoval o prvenství nad Modrovousem. Když to končilo, tak asi šedesát tanečnic tancovalo nádherný labutí sborový tanec. A příběhne princ a běhá mezi nimi a hledá Odettu a najednou ji vidí. A když ji obejmě a pozná, tak ten zámek spadl dolů. Protože bylo to hedvábí lehké, tak padal dolů pomalu jako motýl a spadl na všechny ty labutě a přikryl je. Jenom Princ s Odettou zůstali. To byl aplaus, to si neumíš představit. To bylo absolutní rozuzlení té pohádky. A přitom je to vlastně jenom v té kontuře.

Říkám to jenom proto, že scénografie, i když je jenom obrazová a není to nějaký zvláštní mechanismus nebo přístroj, přesto musí obsahovat všechny informace, které jsou potřeba. A ty informace musí být formou scénografie. Protože udělat obraz u jezera a namalovat zbytečné věci a stromy jako v 19. století a pak to přestavět zase v zámek, to pokládám za totální pitomost, protože to už není vůbec myšlení dnešního člověka. Myšlení dnešního člověka je jasné, v jednoduchých informacích. Je to dramatický děj, který je zhuštěný na dvě nebo dvě a půl hodiny, čili informace musí být přesné a k věci. Musí být čitelné. A tento příběh byl čitelný, všichni kritici to pochopili. Je to taneční



Lucia di Lammermoor,
Sferisterio di Macerata, 1993

scéna, absolutně čistý prostor. Tanečníci mají pro sebe nádherné pozadí, ve kterém, když jsou dobře nasvíceni, a oni byli dobře nasvíceni, jsou jejich pohyby perfektně vidět. Nakonec je to balet a ty pohyby musí být vidět. To souvisí s tím uměním. Nemá smysl jim tam udělat polotmy, protože když není vidět preciznost práce tanečníka, tak jak z toho má mít divák prožitek?

JB: Jak jsi tam dostal měsíc?

JS: Jednoduše. Zavěsil jsem tam kus černé fólie, kterou jsem všude vykryl sametem, jenom takové okno jsem nechal. Ale protože fólie byla černá a hodně vzadu, tak splýnula s tím sametem. A tady jsem vždycky promítl měsíc. A ten měsíc, ten se takhle vlnil ve vodě, byl rozhýbaný. Znáš to, když jsou vlnky, měsíc tak jako pluje ve vodě. To jsme přesně nafilmovali tady na našem bazénu. A víš, jak jsme to dělali? Nad bazén jsme zavěsili bílou kouli z polystyrénu a na ni jsem dal reflektor. A ta koule se odrazila ve vodě, kterou jsme čeřili, a pak jsme ji filmovali. Mimochodem, teď, když jsem dělal v Berlíně, tak mi Petit⁵⁹ říkal, že kontra lampy se staly základním nástrojem svícení všech baletů ve světě, že je používá Béjart a že to všichni používají a vědí, že jsem to zavedl já, a že to na divadlech vyžadují. To je skutečně prostorové světlo a dneska je to velikánský byznys.

JB: Ten zámeček byl tedy vlastně horizont. A hýbal se nějak, když tančili?

JS: Ne, vůbec ne. Když zavěsíš horizont, to jsem vyzozoroval za ta léta, tak se jeho spodní kontura pohne dopředu a udělá faldy. Já jsem nad tím pořád bádám, to bylo k vzteku, protože jsem měl krásný hadr a nic, vždycky to bylo faldovaté.

JB: To je ale zajímavé. Proč to tak dělá?

JS: To je jasné, proč to dělá, protože vzduch v hledišti má jinou teplotu než na jevišti a navíc proudí. Mě napadlo, že ten horizont ušiju z klínů, které poskládám jako plášť tělesa. A jednou jsem to zkusil a člověče – stal se zázrak. Ten horizont je potom absolutně napnutý. To jsou triky, které z toho dělají dílo. Ale to je myšlení architekta, který myslí v konstrukci, protože i látka je pro architekta konstrukce, to není jenom látka. On musí přemýšlet o tom, jak je tkaná, jaké jsou tam tahy, jak ta vlákna probíhají, jakou mají tendenci, když se do toho stříhne, a tak dále. To se musí všechno uvážit. A když se to uváží, tak můžeš s úspěchem vyřešit každý problém.

[...]

59 Roland Petit (1924–2011) byl francouzský tanečník a choreograf. Se Svobodou spolupracoval mezi lety 1975–1993 na devíti baletních inscenacích.



S Michaelem Kocábem, Milenou Honzíkovou a Evaldem Schormem při zkoušení *Odyssea*, 1987



S režisérem Evaldem Schormem při práci na inscenaci *Odysseus*, 1987

Scénografický inženýring

Když se mi to nepovede, tak si nedám pokoj a zase hledám příležitost, kdy bych to mohl vylepšit. Třeba tohle panorama v *Labutím* mělo futro, to znamená, že mělo zesponu ještě jednu látku, jako má sako, aby nebylo transparentní, protože by se na něj jinak nedalo promítat. Ale když jsem dělal Berlín,⁶⁰ tak jsem si nechal poslat vzorky různých fólií a začal jsem je zkoušet u sebe v modelu. A zjistil jsem, že když vezmu fólii, která je zepředu matová, má strukturu a zezadu je lesklá, tak ji můžu klidně svítit kontra lampami, protože ty se od toho lesku odráží. Skrz fólii nejde tolik světla, jako jde pod fólií. Velké světlo se od ní z padesáti procent odrazí, čili tato transparence je zanedbatelná. To je ohromně pikantní, protože to světlo jde skrz fólii tak, že se zlomí, a jde směrem, jehož úhel je nepříznivý pro diváka, který už to světlo vidí hrozně slabě. A ta malá transparence je zase na druhé straně krásná, víš?

JB: A to jsi vyzkoumal v Berlíně?

JS: Ne, tady, to jsem zkoumal doma. S tím jsem si hrál dlouho, než jsem přesně určil ty zákony. Musíš udělat dost velký model, abys to mohl pochopit. V malém modelu to vůbec nepochopíš, protože si nejsi jistý, jestli je to pravda. To jsou otázky měřítka. Ale vyšlo to skvěle, skvěle. Úplný zázrak to byl. To je právě to tajemství materiálu. Jenom ho vzít a říct – ten je dobrý ke scénografii, to je blbost. Nikdo není takový prorok, to se musí opravdu prozkoumat. Na tom jsou potom založeny světelné triky, když si výtvarník uvědomí, pod jakým úhlem mu světlo prochází hmotou, tak ho může současně reflektovat pryč, může se ho zbavovat.

JB: A jaká je k tomu potřeba fólie? To může být jakákoliv?

JS: Ne, musí se zvolit správná, aby měla dostatečné konstrukční vlastnosti, aby měla mechanickou paměť. To znamená, že když ji zmačkáš třeba do kufru a rozbálíš ji, tak za půl hodiny bude bez faldů, protože se musí vrátit do své původní kvality.

JB: Ale je to tedy otázka různých úhlů svícení...

JS: Záleží také na vnější struktuře, jestli má směrovou nebo difuzní charakteristiku. Může být plátno, které vyzářuje paprsek, který na něj dopadne, všemi směry, na všechny strany, to znamená, že všichni diváci vidí dobře kvalitu obrazu. Ale můžu dát plátnu třeba strukturu vertikální vlnky a teď na ni promítám. A ty vlnky odráží paprsky jenom v určitém úhlu, to znamená maximálně v tomto zorném poli. Má to tu výhodu, že když je to frontální divadlo, tak všechny světelné informace jdou do očí diváků, nic nejde mimo.

⁶⁰ Zde Svoboda odkazuje na balet *Modrý anděl* v choreografii Rolanda Petita, který uvedli v roce 1985 v Deutsche Oper v Berlíně.



Odysseus, Laterna magika
(v Paláci kultury) Praha, 1987

.42

A na tom byly založeny třeba triky v *Ringu*. Procházení Siegfrieda ohněm a podobně. To jsou už věci, které jsou daleko složitější a musejí se počítat a úhly se musejí volit exaktně. Určité věci jsem si musel nechat vyrobit, ale výsledek je pak s tou světelnou technikou absolutní, perfektní. Myslím, že tady vzniká scénografický inženýring. Už to není jenom malování obrázků, ale je to doslova scénografický inženýring, který je daleko širší než u jiných profesí, protože tady nemůže být jenom úzká specializace. Tady se musíš zabývat látkami, fóliemi, konstrukcemi, všemi druhy materiálů, a musíš se snažit pochopit i jejich vlastnosti. Kdežto u stavební architektury je to používání materiálů přece jenom víc omezeno.

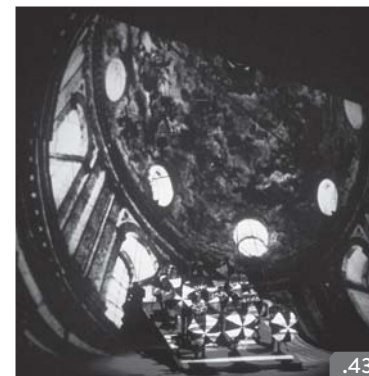
JB: Hlavně jde o pozici a úhel reflektorů.

JS: Ano, je to všechno v geometrii. Všeobecně se tomu může říkat „geometrie svícení“. Ta se už ovšem musí kreslit, víš? Ale já ti něco řeknu, myslím, že lighting designéři o tomhle nemají páru. Oni jenom rozmísťují reflektory a kreslí je do půdorysů. To je všecko, oni vlastně tuto teorii, co jsem ti teď vysvětlil na projekčních plochách v *Labutím jezeře*, vůbec neovládají. On je to taky nikdo neučí, jsou mimo profesi.

V PRAZE, u Josefa Svobody doma, 1985

JS: Myslím, že je potřeba konstatovat, že teď u mě hraje proti minulosti velkou roli barva. Se zdokonalením reflektorů a filtrů a s poznáním barevné technologie, díky televizi, hlubotisku a tak dále, všem těmhle novým technologiím, jsme dostali do ruky konečně možnost pracovat na jevišti barevně. Ale ne jenom tím, že pojednáváme dekorace barevně, ale že dokážeme vytvářet barevné prostory pomocí aditivního svícení. Jako u inscenace *Šest postav hledá autora* od Pirandella,⁶¹ kde si každý herec nosí svoji barvu, a tím potkáváním nebo překrýváním barev, a jak jsou herci sledováni follow spotem, vzniká barevný rezultat, což je krásné, protože to má logiku. A ještě měněním intenzity může vzniknout tisíce barevných polotónů a čtvrttónů, takže už je to tvorba barevného prostoru. Důležité je také sledování projektorem, i když se všichni divadelníci usmívají, co je to za blbost, a nechápou rozdíl mezi normálním spotem a projektorem, že tam místo filtru vkládám diapozitiv. Ale jinak jsou to reflektory, které mají plankonvexní čočky, do kterých dám místo filtru diapozitiv. Ten má výhodu, že v sobě nemá jenom jednu barvu, ale tisíce odstínů, takže je to světlo

61 L. Pirandello: *Šest postav hledá autora*. Atelier théâtral de Louvain-la-Neuve, Théâtre Jean Vilar, režie Armand Delcampe, kostýmy Elena Mannini, premiéra 7. února 1984.



Odysseus, Laterna magika
(v Paláci kultury) Praha, 1987

SV-65x

Barva jako nový princip



Odysseus, Laterna magika
(v Paláci kultury) Praha, 1987

daleko plastičtější. Teď ještě zbývá najít barevné struktury a vyřešit, jak diapozitivy vyrábět. Nabízí se moc ohromných možností, jak to zpracovat, já to zatím nechci prozrazovat. U *Šest postav hledá autora* všichni divadelní odborníci konstatovali, že to je úplně jiné světlo, které se zdá hmotné. Jako kdyby to byla hmota. Obsahuje to celé barevné spektrum, jako sluneční světlo.

Projekce jako antinaturalistický scénografický prostředek



Odysseus, Laterna magika
(v Paláci kultury) Praha, 1987

Samozřejmě, když člověk používá prostředky jako například projekci, tak s tím nemůže pracovat naturalistickým způsobem. Třeba ta situace z *Šesti postav*, to dobře znáš, jak se malý kluk schová za strom, pozoruje děj a pak se utopí. Tak to byl prostor s fabionem, obrovský, nekonečný, nijak omezený. Bazén vzniknul tím, že se propadla podlaha, nic se tam nepřinášelo, všechno se vynořovalo z podlahy nebo se to nějak objevilo a vstupy nebylo vidět. A teď, jak udělat ten strom? No, strom je jenom stín. Z místa, kde stál schovaný ten malý kluk, jsem přes celou plochu bazénu promítl prudký stín velkého stromu. Bylo to nádherné, protože kluk tam stál a před ním ležel stín, který šel přes bazén. A on se taky potom v tom stínu, v tom podivném světle, do toho bazénu dostal a tam jsme ho našli. Ten bazén byl vykachlíkovaný a on tam najednou ležel. To je podle mě způsob myšlení, kdy se musí všechno přeshaltovat. Každý výtvarník, tvůrce, si musí vytvořit svůj způsob myšlení, svoji filozofii, jak se pohybuje v rámci výtvarného umění. Úplně jinak se pohyboval Leonardo da Vinci a úplně jinak Michelangelo. A jinak se pohyboval Goya a jinak se pohybuje Picasso. Ale všichni se pohybují velice přesně ve svých zákonech, které si sami postavili a velmi citlivě je dodržují. A když je poruší, tak okamžitě vytvoří nové. To je právě práce kunsthistoriků, aby to dešifrovali.

Já si myslím, že u scénografie je třeba postupovat stejnou metodikou, jenomže tam je navíc problematika dramatiky a hudby. A teď mně řekni, kde chceš najít odborníka, který ovládá všechna tato média. Proto jsou třeba operní kritici úplně vedle, když mluví o scéně. To je naprosto zoufalé. Takže to zůstává v rukou kritiků-specialistů scénografie, nedá se nic dělat. Ale podle mého názoru se do toho musí znova vtáhnout výtvarné umění, protože to z toho v posledních letech uteklo.

Síla předchozí generace

Když si budeš prohlížet třeba Ptáčkovou,⁶² tak tam uvidíš, jak generace před námi velice krásně pracuje, každý ve svém oboru a stylu, s materiály a prostředky, které ovládá. Nikdo se necpe do ničeho, co neovládá, rozumíš? Není tam žádný diletant. Když si vezmeš třeba Josefa Čapka, tak to je malíř postkubistického ražení a ještě částečně expresionismu. Ale je to namalováno tak, jak maluje Čapek. Je to reprodukovatelné a má to svoji sílu.

62 PTÁČKOVÁ, Věra. *Česká scénografie XX. století*. Praha: Odeon, 1982. Tato kniha je první a jedinou přehledovou studií z dějin českého jevištního výtvarnictví.

JB: To je Feuerstein taky.

JS: Ten taky, to jsou velice krásné věci. Anebo Wachsmann, Muzika, ten speciálně, to je veliký malíř surrealistů.

[...]

JB: A jaký byl ten *Saul*?⁶³

JS: To byla jenom dřevěná pódia, velice jednoduchý, úplně neutrální stadion. Tam byl úmysl, že se to hraje na stadionu, tím to bylo aktualizováno, ale bylo to udělané krásně ve dřevě. Ten proces tvorby je důležitý, protože i když se pak dostaneš k řešení, které s celým vývojem nemá zdánlivě vůbec nic společného, tak ten proces usiluje i o psychoplastiku prostoru doby a inspiruje se určitým dobovým tvaroslovím. Takže i v tom stadionu zůstaly určité věci, o kterých se dalo říct – ano, toto je stadion jenom pro Saula, není to jenom obyčejný stadion. Třeba stačilo udělat schody v řezu a měnil jsem jejich rytmus. Už to jsou úplně jiné schody, úplně jiný výraz, v tomto případě aztéckých architektur. Ale to si člověk musel předem prověřovat a chvíli trvá, než se do toho dostaneš. Já si pamatuju, jak jsem si v Banffu vypůjčil krásné anglické knihy o aztécké architektuře a to jsem tam študoval. A to jsou tedy možnosti, tam jsou různé rytmy schodů. Je to nádherné, chci to teď použít do *Nabucca*.⁶⁴ Protože je to vlastně motiv, který byl v *Salomé*,⁶⁵ motiv židovské architektury.

[...]

Většina scénografů zatím dělá to, že si prohlížejí scénografické knihy a knihy ilustrátorů, ale nepěstují sami sebe. A tím se samozřejmě vylučují z oblasti původního tvůrce. To já říkám mým studentům. Ovšem na naší škole je to samozřejmé, protože tam se neštuduje jenom architektura a scénografie. Tam se študuje malířství, sochařství, sklářství a tak dále. A ti studenti, ať chtějí nebo nechtějí, tam žijí dohromady se všemi profesemi.

[...]

63 G. F. Händel: **Saul**. Opernhaus Zürich, režie Claus H. Drese, dirigent Nikolaus Harnoncourt, kostýmy Jan Skalický, premiéra 12. prosince 1982.

64 G. Verdi: **Nabucco**. Opernhaus Zürich, režie John Dexter, dirigent Gianfranco Masini, kostýmy Jan Skalický, premiéra 12. června 1986.

65 R. Strauss: **Salomé**. L'Opéra Montréal, režie Václav Kašlík, dirigent Paul Decker, kostýmy Richard Lorain, premiéra 30. dubna 1985.

Saul (1982) a rytmus schodů



Odysseus, Laterna magika
(v Paláci kultury) Praha, 1987

Autorský vklad scénografie



Odysseus, Laterna magika
(v Paláci kultury) Praha, 1987

Výměna (1982)

JB: Jak to bylo s tou *Výměnou*⁶⁶? Včera jsme to nakousli, připomeneš mi to ještě?

JS: To byly struny zasypané korkem. To už jsem využil několikrát, ale teď to bylo přivedeno k dokonalosti. Dneska ti ukážu jiný případ, experiment s možnostmi živého obrazu v tomto strunovém systému. To mě pořád trápilo, ale dnes vidím, že to má další, daleko větší možnosti, a že každý stupeň tě přivede k dalšímu poznatku. Já si myslím, Jarko, že kontra lampy a prostý strunový horizont bez afektu a bez ornamentálních triků, který se nedotýká země, to jsou objevy, kterými jsem objektivně obohatil scénografii. To jsou objevy univerzální, můžeš je používat, jako používáš třeba točnu. A taky ten nedokončený horizont v podlaze se tady v Československu od doby, co jsem ho v *Jindřichovi V.*⁶⁷ prvně udělal, hrozně nosí. Poznali, že je to ideální horizont, protože se jím dá projít. Já jsem ho potom absolutně zdokonalil tím, že jsem ho v *Prodané nevěstě*⁶⁸ stříhal vespod na proužky. To jsou podle mě univerzální scénografické objevy, protože ten horizont můžu použít na různé věci.

[...]

Mrtvé duše (1983)

Tady⁶⁹ jsem vycházel z toho, že hra je typický Gogol, jako *Revizor*. Je to do jisté míry parodie, ale je tam strašná spousta věcí, které člověka přímo berou za srdce, protože Gogol je veliký autor a má to víc rovin. A jedna rovina je obrovská láska k ruské zemi, touha, aby v ní byl pořádek, aby byla krásná po všech stránkách. To je taky jeho motto. Mehmet Ulusoy⁷⁰ to zdramatizoval tak, že nás hrou provází Gogol. Pohybuje se tam v různých pomocných rolích, jako třeba metař na ulici, sluha v hospodě nebo kočí. Má tam fantastické texty, nádherné citáty o lidské duši, o životě. Mám to v němčině. Je tam Čičikov, který přišel na nápad, že se může společensky povýšit jedině tehdy, když bude mít nějaké duše, tedy panství s vesnicemi a jejich obyvateli. Začal kupovat od statkářů mrtvé duše, koupil je strašně lacino, protože statkáři je vykazovali vždycky až za rok, tak se na to nemohlo přijít. Ale měl je ve svém seznamu a měl duše. Na mě to pořád působilo jako veliký hřbitov s náhrobky, jako u vás nebo v Anglii, které už všelijak zapadají. A teď jsem si říkal – co tato forma znamená v ruské architektuře? A pak jsem

66 P. Claudel: **Výměna**. Théâtre Jean Vilar, Louvain-la-Neuve, režie Armand Delcampe, kostýmy Jan Skalický, premiéra 9. září 1982.

67 W. Shakespeare: **Jindřich V.** Národní divadlo v Praze, režie Miroslav Macháček, kostýmy Jarmila Konečná, premiéra 5. února 1971. Inscenace se odehrávala na jednoduché, téměř prázdné scéně s pouze několika kusy nábytku.

68 Viz s. 129.

69 N. V. Gogol: **Mrtvé duše**. Théâtre de la Liberté Aulnay-sous-Bois Paris, režie Mehmet Ulusoy, kostýmy Šárka Hejnová, premiéra 15. února 1983.

70 Mehmet Ulusoy (1942–2005) byl divadelní režisér, původem z Turecka, jenž působil převážně ve frankofonních zemích. Svoboda s ním spolupracoval pouze na této inscenaci.



Mrtvé duše, Théâtre de la Liberté Aulnay-sous-Bois Paris, 1983

na to přišel – vždyť to jsou vlastně dveře. A začal jsem je kreslit, třeba ruské dveře, když je nechám zapadnout do země, zkrátím je, nebo je nakloním, tak vlastně udělám vesnici a hřbitov. Přeskupováním těch dveří udělám různé vesnice, protože Čičikov jezdí z vesnice do vesnice, a pořád je to hřbitov. Když je snížím, tak se musí sehnout a skoro lézt po čtyřech. A už je tam parodie a už je tam Rusko. Musíš se hrozně ohnout a hluboce poklonit, na tom jsem to celé založil. Ty dveře se třeba otevřely, vznikl jenom rám, který když se přiklopil, tak se tam najednou objevilo zrcadlo. Ale to zrcadlo bylo pneumatické, to ode mě znáš, a reflektovalo, co se dělo okolo. Ve všech dveřích byla zrcadla a najednou byl ples. Ta zrcadla dýchala a obraz se zkresloval, karikovaly se figury. Oni tančí, visí tam nakřivo lustr, je to surrealistický obraz ze všech předmětů, které budou hrát. Dál jsem si říkal, že celé je to jako vesnice, a Rusko je pod takovým poklopem, jako když jsou syřečky v hospodě, musí se přiklopit, aby na to nemohly mouchy. Tak jsem to celé pokryl a schoval síti, která visí v lanech. Tou se taky začíná, funguje jako opona. Pak se to začne zdvihát, jako ohromný mrak, a jede ruská trojka, kočár s kočím, to přijíždí Čičikov do vesnice. A jak přijíždí, tak se mu najednou objevují jedny dveře a potom další, až mu naroste vesnice. A síť spadne trochu níž, do toho přijde projekce a už to dělá vesnici. Ale surrealisticky. A Gogol sedí na střeše kočáru a při jízdě mluví a říká krásné věci o Rusku. Je to takový anděl strážný celého příběhu. Drží to v mezích jako karikaturu, ale taky jako pravdu. Pro mě to vždycky bylo, jako kdyby se staral, aby to mělo správné proporce. Ten kočár jede na elektrický motor od Renaulta. Bylo to ve Francii, takže to nebyl problém, víš? Jede tiše, absolutně tiše.

JB: Ten drátěný kryt byl pružný? Byl průhledný jako tyl?

JS: Jistě. Ten měl všechna „P“, byl flexibilní, že to bylo neskutečné. To uvidíš na filmu a na fotkách. Ale ta hra je ze dvou světů. Je to svět vesnice a svět Čičikova. Čičikov se pohybuje kočárem, bydlí pořád někde v hospodě a chodí na návštěvy. To je celý prostor. Já jsem si říkal – ale jak teď udělám hospodský interiér, proč a na co. Tak jsem si řekl, že celý ten prostor je pro něj, že to je i ten jeho hostinský pokoj. Když se jedna stěna kočáru otevřela a tady se to složilo jako paraván, tak se to rozšířilo, a celý vnitřek byl zařízený jako pokoj. Jako v Americe ty vozy, co jezdí, a ve kterých můžeš bydlet. On měl dobový vůz, který jsem mu rozložil v pokoj. No to bylo haló v Paříži, když se to objevilo, diváci to okamžitě pochopili a měli z toho ohromný plezír. Ale ono to fungovalo. Uvnitř to bylo dobově vyčalouněno, jako kolem roku 1870, a krásné to bylo. Čičikov se tam převlíknul, měl tam na ramínkách šaty, vzal si frak, vystoupil z toho a šel ke starostovi na návštěvu. Zastavil se před domem a vešel dovnitř, dveře se otočily a už jsme byli zase uvnitř. Ale co bylo krásné – dveře jsou různě nakloněné a teď je tam situace, kdy už ho nepřijímají do domu, když už s ním nechtějí mluvit, bojí se ho, protože vědí,



Mrtvé duše, Théâtre de la Liberté
Aulnay-sous-Bois Paris, 1983

že kupuje mrtvé duše. Nepouští ho do domu, on tluče na dveře a oni stojí tady nahoře a pozorují ho. Vzadu byl žebřík a lidi stáli takhle jako u Chagalla, jako když Chagall má ty figury na střeších. Měli jsme tam ještě takové kruhy, herec se do toho zapřičil a vyloženě se naklonil jako artista a mluvil. Ten dialog je jako z Tairova, ale už je to víc než Tairov, protože to má větší obsah. Je v tom poučení celou výtvarnou kulturou. To se dostalo do úplně jiné roviny, ale pořád je to Gogol, rozumíš? A v tom je ta kvalita. To jsou takové finesy a těch je tam moc. Nebo pak třeba celá vesnice, tedy ty dveře, jsou sestaveny do jedné řady. Nad nimi visí mrak. Tady na něj čeká kočár a kočí spí na kozlíku. Čičikov běhá okolo dveří a volá a všichni stojí nahoře. On tady sám běhá, chce k nim a oni udělali hradbu. To je nesmírná síla dramatického prostoru. To ovšem může dělat jenom režisér, jako byl Radok, nebo jako je tento chlap. To je skutečně režisér, víš? Pak třeba ta síť spadne dolů a hraje se za ní. Taky se tam promítá a je vidět i herec, ale jenom částečně, protože spadne dolů třeba jenom jednou stranou. Nebo je tam situace, že to spadne dolů celé a udělá to takové kopce. Síť leží na zemi a už tam nejsou žádné dveře. Čičikov přijíždí kočárem navštívit svého přítele statkáře, který stojí na kopci a čese jablka, a vyleze za ním na strom. Po tomhle se dalo lézt a bylo to transparentní.

JB: A jak se tam objeví ten strom?

JS: Jenom projekčně. Ta scéna je jako kdybys byl ve výšce, oni jsou oba na stromech a baví se. A potom sklouznou ze stromu dolů a mluví dole. V tom je ta jinakost, ta novinka, že je to konstrukčně odvážné. Když jsem jim to přednesl, tak mně režisér říkal – Josef, já ti věřím, ale musím se přiznat, že strašně pochybuju. Což bylo krásné. A navíc to bylo v divadle, kde na to nebyli zvyklí. Kdyby to bylo u nás, tak už jsou přece jenom zvyklí. Ale skutečně to absolutně fungovalo. To ale byly krásné dny. Skutečně tvorba. Šárka dělala kostýmy⁷¹ a to se dělalo taky úplně jinak, kostýmy byly velice karikované a s velkými náznaky.
[...]



V ateliéru s modelem
curyšského *Macbetha*, 1985

Macbeth (1983)

JB: Co byl podle tebe hlavní vtíp nebo princip montrealského *Macbetha*⁷²? Já jsem to viděl, ale jak o tom přemýšlíš ty?

JS: To bylo uděláno verdiovským systémem divadla 19. století. Kašlík to chtěl dělat ze závěsů, mít tam boční kulisy, zadní prospekty a tak, jenom drapérie. A já jsem pak přemýšlel – co je drapérie, co by byla moderní drapérie? Tak jsem to vytvaroval ze sítě a řekl si – budu tu drapérii a struktury na ni promítat. Tak jsme to taky skutečně hráli. Dali jsme k tomu

71 Kostýmní výtvarnice Šárka Hejnová, Svobodova dcera, se Svobodou pracovala od roku 1975.

72 G. Verdi: *Macbeth*. Opera de Montréal, režie Václav Kašlík, kostýmy Richard Lorain, premiéra 31. května 1983.

pódium, to potom udělalo stoly na hostinu, což je krásné. Vzpomínáš si, jenom to vyjelo, vstoupili tam lidi a vznikl celý obrovský stůl se žranicí. Tedy systém 19. století, protože to k Verdi mu pasuje, ale nakonec vyjádřen naším moderním jazykem. Transparentnost materiálu dávala další možnosti, protože se dalo hrát za kulisami a herci byli vidět, kdežto za závěsy by vidět nebyli. Byla tam třeba krásná scéna, ke konci, kdy lady Macbeth bloudí po hradě a je celá „out of mind“. Já jsem ji do toho prostoru zaklel tak, že byla ze všech stran uzavřená, jako moucha nebo jako motýl, který se dotýká stěn. A divák vidí, že je v kleci, ale v kleci i sama v sobě. A tohle je asi ten princip, který je podle mě zdokonalen řetězovými oponami. Tím je vyřešen boj v lese a pohyb lesa. Tentokrát je to myslím absolutní, bitva v otáčejících se transparentních oponách bude fantastická. Řetěz je obrovský válečný materiál. Je to kov, železo a taková oka, je to ohromné. Nakonec jsou to ty verdiovské opony 19. století, jenomže daleko vtipněji použité. Myslím, že bez montrealského *Macbetha* by nebyl ten curyšský,⁷³ který je podle mě skutečně artefakt, scénografický artefakt. Mám tady model těch řetězů a je nádherné, co to dělá, to ti musím ukázat.



S francouzským teoretikem scénografie Denisem Babletem, 80. léta

Višňový sad (1985)

JB: A co *Višňový sad*?⁷⁴ Můžeš mi o něm něco říct?

JS: Můžu, ale musí se to vidět. Tohle je víc citová záležitost. To je nesmírně hluboké divadlo, mimochodem pěkné, má veliký orchestr a šíleně hlubokou scénu, čtyřicet metrů, s postranními jevišti. Teď já jsem si řekl – dobrá, tady dám zeď z provazů, tady dřevěnou podlahu, nábytek a budu to hrát na forbíně, v hledišti, před diváky, protože to je typický Čechov, spíš Čechov, který už se trošku podobá Gorkému. Má to jakousi věčnost, je to analytické, ten sentiment už není takový. Takže jsem tento fakt strčil před diváky. Taky jsem tam dal šňůrky, kterými se dá projít, a okno. A z těch šňůrek jsem udělal prostor, ale šíleně hluboký. A tady do toho promítám sad, je to celé zasypáno korkem, je to absolutní prostor. Oni mluví o sadu, o jeho kráse, ale vůbec ji nechápou. Mezi nimi je stěna a ta iluze, ta krása, všechno to, co je v Čechovovi nádherné, sad a jeho duše, to je jim cizí. Ale já to potřeboval divákovi říct.

JB: To jsou visící provazy?

JS: Ano, jsou našponované jako struny. Tak jako jsi to viděl teď ve *Výměně*. A tady je perfektní višňový sad, projektovaný, s kontra lampami. Tam se třeba zjevuje matka, stojí

73 G. Verdi: *Macbeth*. Opernhaus Zürich, režie Grischa Asagaroff, dirigent Nello Santi, kostýmy Jan Skalický, premiéra 7. září 1985. Tato výprava, patřící k těm, jež Helena Albertová nazývá „magicko-realistické“ (Op. cit., s. 226), byla založena na soustavě pohyblivých opon z kovových řetězů, na které dopadaly projekce.

74 A. P. Čechov: *Višňový sad*. Narodnen teatar Ivan Vazov Sofie, režie Enčo Halačev, kostýmy Šárka Hejnová, premiéra 18. října 1985.

tady u okna a ona ji vidí a najednou vidí, že to není matka, ale Lopachin, co kupuje sad. Ta matka se v něj promění, víš? Dějí se tam věci, které jsou mimo, v jiné rovině. Ale ten hnusný kšeft se odehrává před publikem úplně reálně, jako v Gorkém. A to je vtíp celé věci: jsou to dva přísně od sebe oddělené světy. A ten první je vybudován s největší finesou, s jakou jsem kdy takový prostor udělal. Protože mám k dispozici celé jeviště a nic mně tady nebrání udělat to skvěle. Co se týče těch šňůr, tak oproti *Výměně* je to důslednější a má to úplně přesný světelný systém. Je to ovšem univerzální technologie, o které jsem mluvil. Už to není jenom technologie pro jednu hru, ale může to být technologie pro cokoli dalšího, protože ten výraz je jiný. To záleží na projekční práci. Tam budou přestárlé višně, které už taky umírají, ne mladý sad.

JB: A ty projekce budou aktuální, tedy ne malované?

JS: Ne, ne, budou to fotografie, ale zcizené tím systémem. Je to děláno tak, že se dá scénou projít, a můžeš mít pocit, když to tak nasvítíš, že je to interiér. Sjedou do toho lustry a je to třeba bál. Nebo se tato stěna nasvítí ze strany tak, že je to jenom malá místnost, dětský pokoj. Dokážu vytvořit psychoplastiku prostoru, ale vytvářím ji jenom světlem.

[...]



Racek. Atelier théâtral de Louvain-la-Neuve. Théâtre Jean Vilar, 1988

SV-43x 

V PRAZE, v roce nebo po roce 1985

Kritika současné scénografie

JS: Vidíš, to je právě to, co kritizuju na současných výtvarných projevech, že je to pořád na jedno téma, že architektura a výtvarné umění se do divadla vůbec nepromítá. Vidím úpadek v tom, že výtvarníci jsou víceméně diletanti. Já vím, že je to tvrdě řečeno. Já jsem teď v Curychu viděl film o Picassovi,⁷⁵ to je senzace. Najednou vidíš výtvarníka, tak jak já jsem se to učil, jsa jím taky ovlivněn. To je výtvarník par excellence, který má tempo. Má schopnost reagovat na tvar, to jim dneska chybí. Od Craiga a Appii se nic nevymyslelo. Naši výtvarníci, jako byl Muzika, Heythum, Tröster, to je proti dnešní světové tvorbě senzace. A to už je generace přede mnou. Ale oni byli úplně jinak vzdělání. Dnes to jsou polovzdělanci nebo zkrachovaní malíři a sochaři. Je to na tom vidět a je to trapné.

⁷⁵ Zde Svoboda odkazuje na francouzský dokumentární film *Tajemství Picassa (Le mystère Picasso)* režiséra Henri-Georgese Clouzota, uvedený roku 1956, ve kterém je Picasso zachycen při procesu tvorby. Tento film byl v roce 1956 oceněn na filmovém festivalu v Cannes a v roce 1982 byl znovu uveden tamtéž mimo soutěž.

To, co vidím dnes kolem, pokládám za neznalost abecedy, neznalost historie, ignoraci toho, co bylo vytvořeno. Appia je proti tomu, co se dneska produkuje, velikánský výtvarník. Je škoda, že jsem ho nemohl poznat jako kluk, protože tady nebyla žádná literatura. Já znám Appiu z úplně blběho obrázku. Tady se reprodukovala, a to je zajímavé a typické, *Valkýra*, ty stromy. Bylo to špatně reprodukováno a když to nebylo vysvětleno celou Appiovou tvorbou, tak to vypadalo jako obraz 19. století. Ale to je vidět, že to vybíral nějaký kunsthistorik, který takhle myslel, a nevezal typického Appiu. A z Craiga byl jen *Hamlet*.⁷⁶ Když potom udělal Bablet tu knihu⁷⁷ a taky když udělali tu výstavu,⁷⁸ tak teprve člověk viděl, co to je za epochu. Ale tito lidé mluví v můj prospěch. To znamená ve prospěch výtvarnosti, protože nakonec výtvarník zastupuje jednu disciplínu, a to je výtvarné umění, a nemůže se nechat strhnout režisérem, protože režisér tomu nerozumí, ale bere si výtvarníka právě proto, aby tam zastupoval disciplínu, ve které on není fořt, jako si musí brát choreografa a nemůže to sám nachoreografovat. A ten choreograf, když je dobrý jako třeba Twyla Tarp, do toho vnese řemeslo, a to nemůže nikdo zastoupit.
[...]

Je třeba myslet tvaroslovně, tedy nejen tvary vymyslet, ale použít takové, které mají expresi, psychoplastiku, které mluví a přitom jsou poučené historií. Když tady dělám



.54

Potřeba tvaroslovného myšlení



.55

Racek. Atelier théâtral de Louvain-la-Neuve. Théâtre Jean Vilar, 1988

76 Nejvýznamnější realizace vizionáře E. G. Craiga byla inscenace *Hamlet* v MCHATu v režii K. S. Stanislavského (1912). Základem výpravy byly abstraktní paravány, které však nebyly pohyblivé, jak by si Craig byl přál. Jarka Burian upozorňuje na užití paravánů také v Hilarově *Hamletovi* ve scénografii Vlastislava Hofmana (Národní divadlo Praha, 1926) a zejména potom v *Hamletovi* z roku 1959, na kterém s režisérem Jaromírem Pleskotem spolupracoval Josef Svoboda. Viz BURIAN, Jarka. Designing Hamlet with Screens and Panels. *Theatre, Design & Technology*, č. 2, 2007, s. 16–26. Tato studie vyšla v češtině jako „Screens“, panely a Hamlet – Hamlet ve MCHAT 1912 a dvě české ozvěny. ŠORMOVÁ, Eva – KUKLOVÁ, Michaela (eds.). *Miscellanea theatralia: sborník Adolfa Scherlovi*. Praha: Divadelní ústav, 2005, s. 459–468.

77 Zde má Svoboda zřejmě na mysli jeden z prvních pokusů o zpracování dějin světové scénografie, knihu *Les revolutions scéniques du XX siècle* francouzského teoretika scénografie Denise Bableta (1975); v českém překladu vyšla pod názvem *Scénické revoluce XX. století* jako součást odborného časopisu *Scénografie* (2/1976), který meziválečnou a poválečnou československou scénografií umisťuje na mapu celosvětového vývoje. Bablet, mj. autor monografie o E. G. Craigovi, však dává Svobodovu tvorbu do kontextu se „zakladateli moderní scénografie“ A. Appiou, E. G. Craigem a dalšími inovátory scénického prostoru už ve své monografii o Josefu Svobodovi, která vyšla v roce 1966 (a nebyla do češtiny nikdy přeložena).

78 Zde Svoboda zřejmě odkazuje k výstavě připravené pro Bienále výtvarného umění v Sao Paulu v roce 1959, ve které teoretik scénografie a kurátor Vladimír Jindra představil vývoj československé scénografie prostřednictvím osmnácti vybraných tvůrců od roku 1918 do roku 1959. Tato výstava získala cenu za nejlepší zahraniční expozici a scénograf František Tröster zlatou medaili coby nejlepší zahraniční scénograf. Tato výstava také odstartovala rostoucí mezinárodní slávu československé scénografie (další čtyři ročníky získali hlavní ocenění opět českoslovenští scénografové: Josef Svoboda, Jiří Trnka, Ladislav Vychodil a Vladimír Nývlt), která roku 1967 vyvrcholila založením Pražského Quadriennale.

Saula, židovského krále, tak musím dělat atmosféru doby, i když to dělám absolutně moderně. V tom je ten vtíp a to lidi často nemají. Ten vezme knížku a tam vidí, že ruská architektura jsou točené sloupy a oblouky, a kopíruje to se vším balastem, který vůbec nemá expresi, protože ozdobením se tvary rozdrobí, neřeknou to přímo. To je jako kdybys báseň psal jako prózu. A divadlo je báseň, to není próza. Je zhuštěné, tam se musí všechno odehrát a všechny informace musí být perfektně řečeny za dvě hodiny, tam se nedá mluvit způsobem popisným a rozmělněným. A to je podle mě mínus dnešní doby, že se vzala schémata a nevytvářejí se nová, protože poslední schéma je vlastně Brecht. A ten žije a samozřejmě se přenáší i na ne-brechtovské inscenace. Ale aby divadelníci přišli na nový typ divadla, půdorys, prostor, jiné svícení, to ne. Prostorové myšlení a geometrie svícení je absolutně nezajímá. Ale kvůli nim nenadávám. Nadávám, protože se tím pádem nerozvíjí. Divadelní budova pořád zůstává taková, jaká je, a když se potom objeví výtvarník, který něco umí a chce, tak je zase limitovaný pitomostí těch předchozích. V tom je ta katastrofa.



Racek. Atelier théâtral de Louvain-la-Neuve. Théâtre Jean Vilar, 1988

Malířství ve scénografii

Mně nevadí, když se malují kulisy, ale musí je malovat lidé, kteří to umí a jsou to malíři dnešní doby. Ale opravdu malíři, noví Dalíové, Picassové, noví lidé, kteří jsou v té oblasti kreativní. Když si prohlížím americké časopisy, já je dostávám od amerického kulturního ataše, tak tam existuje malířská kultura, ale do divadla se absolutně nepromítá. Tam z ní není vidět vůbec nic. Ty lidi se vůbec nepoučí tím, co můžou vidět u dnešních velkých amerických malířů.

O originalitě tvůrců

JB: Větší část historie je ale nepůvodní. Nemůžeš pořád očekávat nové věci.

JS: No dobře, třeba v italské renesanci je spousta současníků, ale každý je jiný, je rozdíl mezi Rafaelem a mezi Michelanželem a mezi Leonardem da Vinci a mezi Brunelleschim a Michelanželem. Vždyť vezmeme éru přede mnou: Hofman, Feurstein, Tröster, Muzyka, každý je jiný a jsou to současníci. To je éra české scénografie, která je příkladná v diferenciaci osobností, protože to jsou opravdu výtvarníci. Oni zažili Bauhaus, vědí, co to je. Generace Bauhausu je taky dobrá, Oskar Schlemmer a ti, co byli soustředění okolo, architekti jako Walter Gropius, Mies van der Rohe a tak dále, ti jsou taky původní, to jsou osobnosti. Taky je škoda, že to nekritizují skutečně kunsthistorici, odborníci na výtvarné umění, protože tím by se do toho vnesl trošku pořádek a srovnalo by se to s výtvarným uměním v době, kdy se to divadlo dělá, protože okolo existuje obrovská výtvarná kultura.

JB: Ano, ten kontext je důležitý.



Racek. Atelier théâtral de Louvain-la-Neuve. Théâtre Jean Vilar, 1988

JS: A pak by teprve vyšlo najevo, kdo je tvůrce a kdo nikoli. Kdo je designér a kdo je tvůrce, kdo designuje s vkusem a kdo tvoří. To je velký rozdíl, který je potřeba vzít v úvahu. Já bych ti vytáhl obrazy z knih, mám tady perfektní literaturu, a mohli bychom srovnávat. Tam bys viděl, jaké jsou ty vlivy. A na druhé straně jsou i inspirace znamenité, proto říkám, že se nikdy nedívám, jak to dělal někdo přede mnou, protože to už je první chyba. Ano, jdu se podívat na Brooka nebo na Strehlera, protože vím, že to jsou původní tvůrci. Ale nemá smysl se dívat někde na nějakého režiséra, třeba když jsi ve Frankfurtu, který dělá Brechta, jak to dělal Brecht. To je fajn, protože takové divadlo být musí, je to vlastně rozmnožování stylu a divadlo musí být ve všech městech, ale z hlediska pokroku a experimentu mě to nemusí zajímat. Mě zajímá jiné řešení. Já chci prostě vyčerpát všechno, co mě napadá, protože když to vyčerpáš, tak se osvobodíš.

Moje tendence vždycky byla vyvést tuhle profesi na stejný vrchol jako malířství, sochařství, architekturu, dát jí vážnost. A vidím, že to není možné, že počet nekvalitních proti kvalitním je tak veliký, že těžko budeš někoho přesvědčovat. Já tady mám vynikajícího kamaráda kunsthistorika, profesor Kotalík, který je ředitelem Národní galerie. Dělá tady perfektní věci, skutečně se stará a dělá moderní muzeum, jako je v New Yorku. Opravdu tomu rozumí a jeho pohled na to je absolutně stejný jako můj. Vidíme, že to je beznadějně, že to všeobecné uznání disciplíny nebude. On třeba říká – ty budeš viset v Národní galerii zrovna tak jako Tröster nebo Appia ve Švýcarsku. Ale už ne Craig třeba, protože Craig není výtvarník. A není to profese výtvarná, aby to mohlo být třeba vedle Matisse. A to je průšvih, protože nakonec třeba švýcarský nožík vystavený v Moderním muzeu v New Yorku je design. Nebo Tonetova židle. To je zázrak, to se můžou architekti přetrhnout a sto let neudělají lepší, protože tu můžeš vzít za malíček, jak je lehká, a je ze dřeva, nepotí se ti na ní zadek. To je předmět, který může stát v newyorském Muzeu moderního umění, protože to je dokonalé a těžko to někdo přepískne, těch židlí ve světě moc nenajdeš. Ale je to tvorba, která spadá do oblasti architektury, to znamená do umění, které má svoji vážnost a svůj „raison d'être“.

JB: Myslíš, že jeden z důvodů pro ten problém s jevištním výtvarnictvím je právě fakt, že je kolektivní?

JS: Ne, to nevádí. Architektura je dneska taky hodně kolektivní. A přesto třeba americká architektura je senzační, prostě je funkcionální, nemůžeš říct, že to není kumšt. Je vidět, že to dělal designér, výtvarník, který ví, že když dám horizontálu, tak k ní musím v určitém rytmu postavit vertikálu, a že když začnu určitý architektonický rytmus, tak

Problémy scénografie



Pelikán, Atelier théâtral de Louvain-la-Neuve. Théâtre Jean Vilar, 1989

ho můžu dodržet a můžu do něj vstoupit jako v muzice už jenom kontrapunkticky a tak dále. To jsou zákony tvorby. To je to, co se musí dešifrovat.

Termín postmoderní architektura

Třeba ten název postmoderní architektura je podle mě pitomost. Mně se to nelíbí. Ale tomu pocitu rozumím, protože architektura se odcizila rytmu člověka. Ona je podle vzoru – to by bylo, abych neohromil. Ukazuje svoji moc, protože většinou je to architektura bank, koncernů, architektura moci, nikoliv člověka. A to je to, co lidem vadí, na co se teď reaguje, jenomže zatím ne správným způsobem. To ale pokládám za veliké, že v architektuře a v moderním umění nemůžeš uhnout, protože filozofie a život si to vynutí. Ono se to zpracuje a zhodnotí, takže teorie umění je nesmírně důležitá, protože pomáhá rychlé analýze každého umělce. Každý kumštýř si musí trošku zanalyzovat to, co dělá. A nebo je to čuchací pes, jako byl Radok, ale pak to je génius „native“.
[...]

Vlivy v české scénografické tradici

V Čechách se de facto střetávaly dvě kultury, německá a francouzská. Tady se mluvilo francouzsky a německy, dvěma jazyky. Ne anglicky. A největší vliv tady měla německá exprese, Berlín a potom Paříž. Jezdilo se do Paříže a znali se výtvarníci té doby. A tady byli stejně dobří výtvarníci.

- JB:** Řekl bys, že Francie a Německo měly větší vliv než Rusko s konstruktivismem? To nehrálo takovou roli?
- JS:** Určitou roli to hrálo, samozřejmě, ale to byli už potom výtvarníci, kteří nebyli chápani jako ruští, protože většinou všichni utekli do Paříže, takže se stali vlastně součástí evropské kultury. Třeba Chagall, to je fantazie. Jenomže dneska už ho chápeš jako Francouze, Picassa chápeš jako Francouze, ačkoliv je to Španěl.

O Picassovi

Ale člověče, jestli narazíš na ten film,⁷⁹ tak se na něj jdi podívat. Teď to vyšlo, uvedli to v Cannes, kde to dostalo zvláštní cenu. Picasso tam za čtyři nebo pět minut namaluje obraz, na sklo. Téma je lidi u vody, na pláži. A on ho maluje, pořád přes sebe, pořád ho mění. Ale tam teprve vidíš, co to je výtvarnost, jak třeba změna v levém rohu obrazu musí vyvolat změnu vpravo. A pohotovost toho výtvarníka, to je radost se dívat. To smekneš a hluboce se pokloníš, protože to je stejně veliké jako Michelangelo. Ať si říká, kdo chce, co chce, tak lidi, kterým se Picasso nelíbí, ho prostě nedorostli. Tam je vidět, co to je tvorba, to mě fascinovalo. On udělal třeba na papír čtyři čáry a ty čtyři čáry už předznamenají všechno. A to je pravda. Je to v prostoru, v ploše, všude to platí. Na tom

79 Viz také s. 210.

je založený i Bauhaus. To je celá kultura, která platí dodnes, podle které se ve školách pořád učí, protože to je kánon profese. Tahle zákonitost je i v muzice.

JB: Řekni mi, co přinesl Bauhaus? Jaký princip? Co bylo jiné, než jak se to učilo předtím?

JS: Vnesl do věci něco, co se v minulosti sice vědělo a ví se to, ale ty epochy trvaly třeba sto let, bylo těžké to sledovat. Funkce umění ve spojení s filozofií byla jako takový kvádr, který se bral jako hotová věc a neviděl se ten vývoj. Ale když přišla moderní doba, art nouveau a tak dále, tak se najednou během třiceti let změnila celá výtvarná kultura, kultura vůbec, a filozofie. Věci se rychle vyvíjely, protože se stavěly fabriky, vznikala nová společnost. A najednou se ukázalo, že jeden ze základních parametrů moderního umění je funkce. A funkce se stala bohem umění doby. Až dodnes. Ale dneska je i krása funkce. I krása se stala funkcí, prostě všechno je funkční. A to je právě to, co přivedlo lidi k postmodernismu, protože do toho zakalkulovávají psychoplastiku, jak já tomu říkám. Tím prostě myslím, že věci mají duši. Jenže my tady nemůžeme říkat „duši“, že jo. Ale mají duši. To mě teď zajímá, protože třeba curyšský *Macbeth*⁸⁰ má podle mě sílu i současnost, protože je tam jiný pohyb, je tam ta struktura, a s ní je vyšpekulováno celé to hromadění hmoty, té opony. Jsou tam úplně nové výtvarné aspekty. A to pokládám za tvorbu a ne, že si něco namaluju na oponě. Když jsem dělal výstavu o scénografii v Kolíně nad Rýnem⁸¹ a viděl tam ty staré věci, třeba scénografii 19. století, tak jsem si říkal, že to je „werk“, protože tu oponu maloval člověk, který ji taky navrhl. Ale dneska to není „werk“, protože ten dneska listuje ve všech knihách a sesadí ji. Prd navrhne, ani tu oponu s andělíčky a múzami neumí zkomponovat, protože není malíř. Ale ten chlap z 19. století byl malíř, nebyl špičkový, ale byl dobrý malíř.

Funkce v umění



Pelikán, Atelier théâtral de Louvain-la-Neuve. Théâtre Jean Vilar, 1989

80 Viz s. 209.

81 *Divadlo jako zrcadlo*, Stadtmuseum, Kolín nad Rýnem, režie Elmar Buck, 1984.

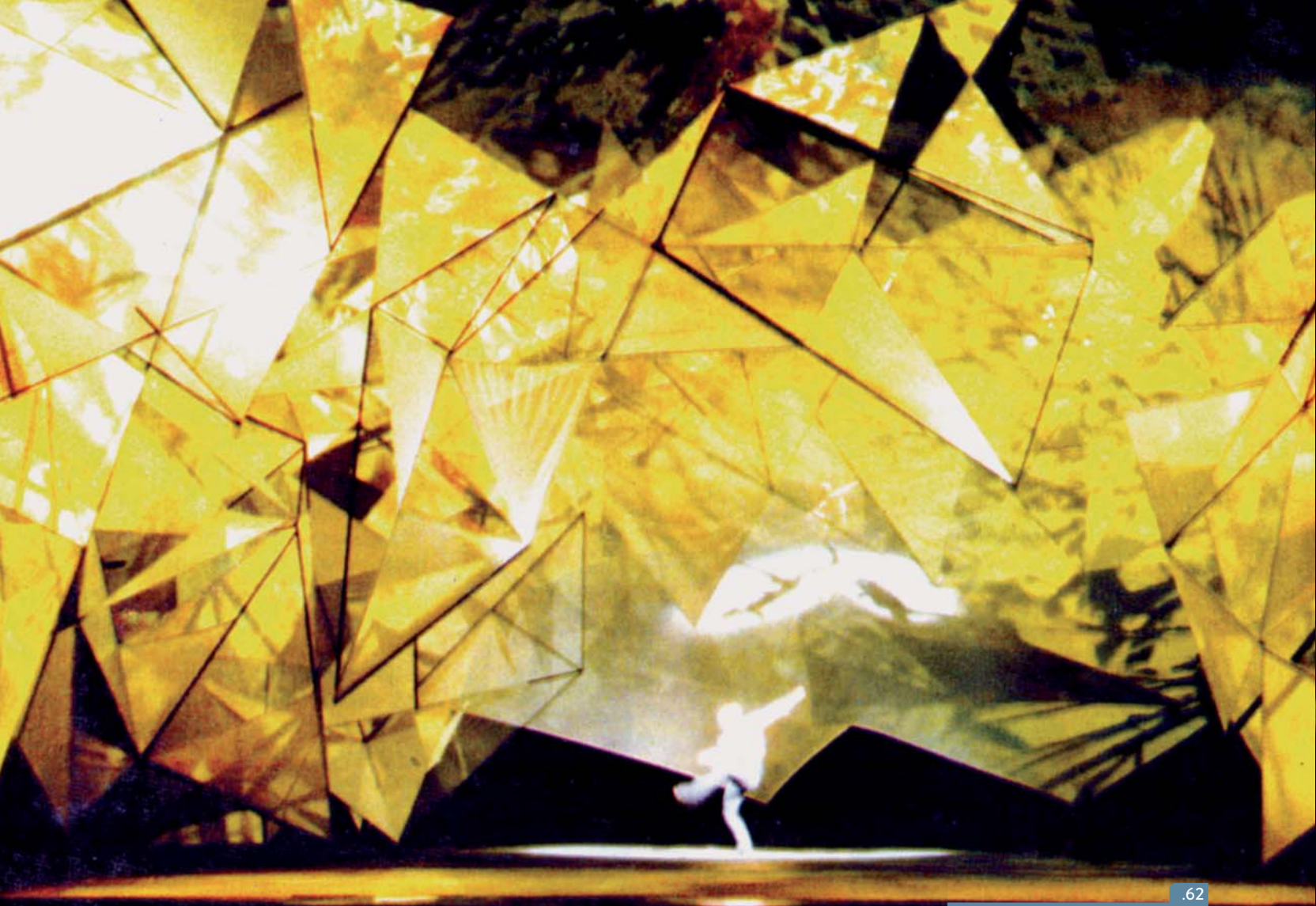


.60

Bloudění, Městské divadlo Na Poříčí, 1941 (nerealizováno)



Kunálovské oči, Velká opera 5. května v Praze, 1945



.62

Pták Ohnivák, Det Kongelige Teater (Gamble scene) København, 1972



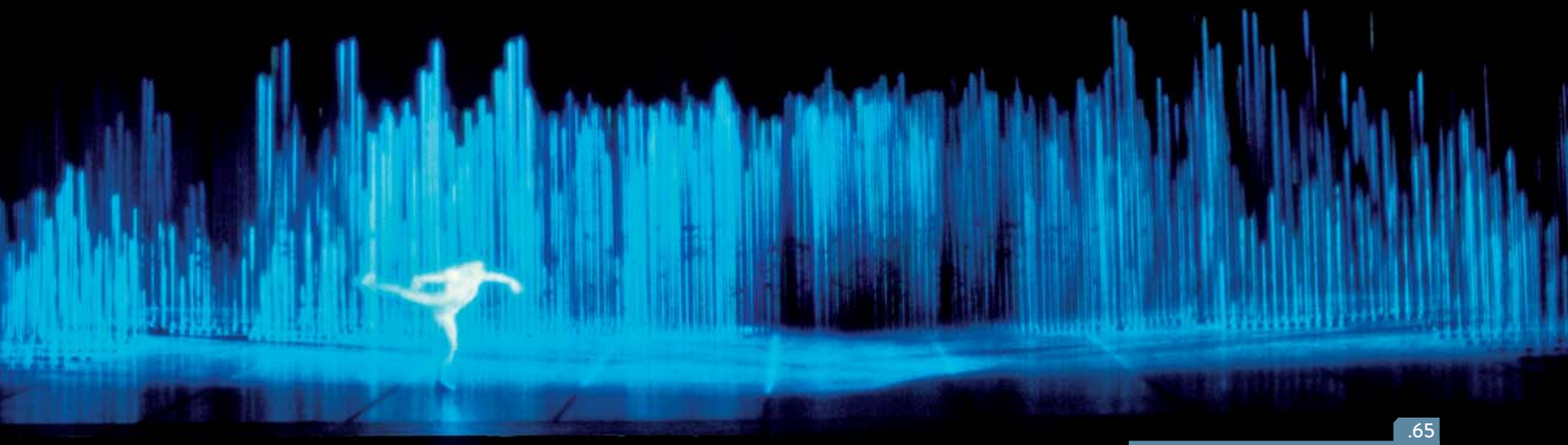
.63

Idomeneo, National Arts Center, Festival Ottawa Opera Plus, 1981



.64

Šest postav hledá autora, Atelier théâtral de Louvain-la-Neuve. Théâtre Jean Vilar, 1984



.65

Steps, Canada Royal Winnipeg Ballet. Queen Elizabeth Theatre, Vancouver, 1986



