Příhodová, Barbora; Svoboda, Josef; Burian, Jarka

Konec zlatých šedesátých : Všechno má své základy

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. 45-99

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

Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/133080
Access Date: 28. 11. 2024
Version: 20220831

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

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

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

designs
ROYAL INSTITUTE OF
BRITISH ARCHITECTS
66 PORTLAND PLACE

KONEC ZLATÝCH ŠEDESÁTÝCH

Všechno má své základy

První série rozhovorů mezi Jarkou Burianem a Josefem Svobodou byla zaznamenána v dubnu a červnu roku 1969. Téměř osudově zní, že úplně první rozhovor proběhl 8. dubna, tedy přesně třicet tři let před scénografovým úmrtím (zemřel 8. dubna 2002 v Praze). Burian byl v době těchto raných nahrávek v Československu na své druhé stáži, aby mohl pro americké nakladatelství Wesleyan Press připravit o Svobodovi knihu, jež vyšla pod názvem *Scénografie Josefa Svobody* v roce 1971 a v základních obrysech anglicky mluvícímu čtenáři představila scénografovu osobnost a dosavadní dílo. Čteme-li tuto Burianovu prvotinu, věnující se českému divadlu v kontextu zaznamenaných rozhovorů, pochopíme, jak důležitým zdrojem mu Svobodovo vypravování bylo.

JS a JB při přednášce

Září 1968 až srpen 1969, které Burian v Čechách prožil, představuje, jak známo, v novodobých dějinách země velice specifické a v mnoha ohledech přelomové období. Příchod vojsk Varšavské smlouvy v srpnu 1968 zastihl manžele Burianovy v závěrečných přípravách na odjezd do Evropy. Vzhledem k šokujícím událostem nebylo několik dní jasné, zda budou moci cestu uskutečnit. Nakonec se nejprve vypravili do Anglie a do Čech přijeli 25. září 1968.[1] V průběhu svého pobytu byli svědky rozjitřených projevů odporu, jakým bylo lednové upálení Jana Palacha, i celkově zvýšené občanské aktivity a vzrušené atmosféry, které byly několik měsíců znát v ulicích i kavárenských debatách. Viděli také postupně sílící snahy potlačit reformní hnutí předchozích let a znovu získat kontrolu nad obyvatelstvem, jež nabraly zřetelnou podobu právě v dubnu 1969, kdy oficiálně nastoupila nová mocenská garnitura.[2] Přechod z období rostoucích nadějí šedesátých let do tvrdé normalizace, která znamenala dalších dvacet let nesvobody české společnosti, probíhal právě v těchto měsících,

1 BURIAN, Grayce. *From Jerry to Jarka – A Breezy Memoir of a Long, Peripatetic Marriage.* Columbus: The Ohio State University Libraries, 2013, s. 44.

2 KALINOVÁ, Lenka. *Konec nadějím a nová očekávání. K dějinám české společnosti 1969–1993.* Praha: Academia, 2012, s. 42–56. Burian svoje dojmy z tohoto období zaznamenal do několika článků o československém divadle, které vydal po návratu do Spojených států: BURIAN, Jarka M. Theatre in Czechoslovakia: Reflections of a Participating Visitor. *Drama Survey* 6, 1967, č. 1, s. 92–104; European Newsletters: Prague. *Plays and Players* 16, 1969, č. 6, s. 45–46; 16, 1969, č. 8, s. 58–59; 16, 1969, č. 11, s. 61–62; 18, 1971, č. 2, s. 60; Theatre in Prague. *The Village Voice*, 21. August 1969, s. 15–16, 29.

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

kdy Burian sbíral první informace o Svobodovi a jeho práci, a tvoří tak ne příliš nápadné, avšak zřejmé pozadí jejich rozhovorů.

Se Svobodou se Burian spojil prostřednictvím Divadelního ústavu, ve kterém měl své kontakty z první krátké stáže v roce 1965.[3] Organizaci setkání, která zřejmě začala probíhat už někdy na podzim, komplikovala Svobodova značná vytíženost a časté zahraniční cesty.

Chceme-li lépe porozumět obsahu rozhovorů, bude dobré si připomenout, s kým se v onom roce 1969 Burian setkává. Svoboda, bez roku padesátiletý, má za sebou více než dvacet let profesionální kariéry, která započala hned po skončení druhé světové války, v nově vzniklém Divadle (později Velké opeře) 5. května. Zde se mladý adept architektury a tvůrčí amatérský scénograf setkává s dalšími mladými umělci, mezi nimiž vynikají režiséři Alfréd Radok a Václav Kašlík, se kterými vytváří na svou dobu velice odvážné inscenace operní i činoherní, a získává praktické zkušenosti také jako šéf výpravy. V rámci působení tohoto tělesa došlo v tvorbě režisérů Radoka a Kašlíka k ustavení operní inscenace jako plnohodnotného svébytného artefaktu, přičemž právě scénografie hrála při této autonomizaci zásadní roli.[4] Už v první společné inscenaci Radoka a Svobody, v *Hoffmannových povídkách*[5], „přestává být scénografie definitivně pouhou kulisou, ale aktivně spolupracuje na vytváření operního časoprostoru".[6] Význam, který měla spolupráce s těmito režiséry pro utváření Svobodova scénografického typu, pojmenovává Věra Ptáčková: „Otevřel-li Radok v této tvůrčí dílně Svobodovi scénografii jako magickou oblast s úzkou vnitřní vazbou na režii, jako disciplínu, která nejen významně zviditelňuje atmosféru díla, ale podává k němu i osobní filozofický klíč, upozorňoval Kašlík na direktivní využití moderních výtvarných výstupů."[7] V tomto období se podle Ptáčkové objevuje „v jakési geniální zkratce [...] celé pozdější [Svobodovo] dílo. Všechno, co bude následovat, budou jen stále brilantnější variace na několik nejzákladnějších témat: prostoru, barvy, tvaru, světla. A pohybu, stále těsnější propojení scénografie s okamžitou hereckou akcí."[8] Tato slova dotvrzuje sám Svoboda, který se na páskách ke spolupráci s Radokem a Kašlíkem

3 BURIAN, Grayce. *From Jerry to Jarka – A Breezy Memoir of o Long, Peripatetic Marriage*. Columbus: The Ohio State University Libraries, 2013, s. 46.

4 Více viz HERMAN, Josef. Kdo věren operním zásadám aneb Alfréd Radok a opera. In *Alfréd Radok mezi divadlem a filmem*. STEHLÍKOVÁ, Eva (ed.). Praha: Akademie múzických umění v Praze – Národní filmový archiv, 2007, s. 308–317.

5 J. Offenbach: ***Hoffmannovy povídky***. Velká opera 5. května v Praze, režie Alfréd Radok, dirigent Karel Ančerl, kostýmy Jan Kropáček, premiéra 29. srpna 1946. Scéna byla tvořena směsí zdánlivě nesourodých předmětů a konstrukčních prvků (zvětšená krystalická struktura, konstrukce s elektrickými izolátory, průhledný tubus, malý pohřební vůz tažený houpacím koněm atp.) vytvářejících fantaskní prostor na pomezí reality a snu. Pro mísení časových i stylových rovin bývá tato inscenace označována jako předchůdce postmoderních postupů.

6 STEHLÍKOVÁ, Eva. Alfréd Radok mezi divadlem a filmem. In Táž (ed.). *Alfréd Radok mezi divadlem a filmem*. Praha: Akademie múzických umění v Praze – Národní filmový archiv, 2007, s. 245.

7 PTÁČKOVÁ, Věra. Josef Svoboda (nový „Pokus o portrét"). *Divadelní revue*, 2003, č. 2, s. 36.

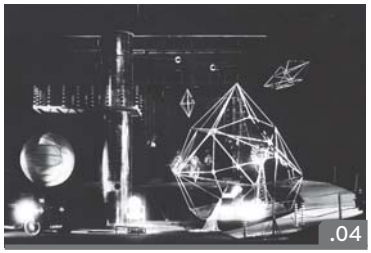
8 PTÁČKOVÁ, V. Op. cit., s. 49.

ve Velké opeře 5. května opakovaně – nejen v 60. letech, ale i později – vrací a označuje ji za etapu nejšťastnější a nejplodnější.

Poté, co byla v roce 1948 Velké Opera 5. května sloučena s Národním divadlem, Svoboda, od roku 1946 člen KSČ, spolu se svými kolegy přechází do „zlaté kapličky", kde se posléze stává šéfem výpravy. Zde přečká „choré" období socialistického realismu a vybuduje dílny, ve kterých se systematicky pracuje na realizaci jeho technicky náročných vizí. Jeden z nejmarkantnějších dokladů toho, že všeobecné uvolňování se koncem 50. let začalo projevovat také v umění, je společný projekt Svobody a Radoka, který se mezinárodně vžil pod názvem Laterna magika. Tento původně naučně zábavný program o blahobytném životě v socialistickém Československu, připravený pro mezinárodní výstavu EXPO v Bruselu (první svého druhu po politickém rozdělení světa ve dví), důmyslně propracovával propojení předtočeného filmu s živým vystoupením účinkujících, tedy princip, kterým už dříve proslul německý režisér Erwin Piscator a v českém prostředí představitelé meziválečné avantgardy Emil František Burian a jeho scénograf Miroslav Kouřil.[9] Laterna magika také dále ukazuje, že především Alfréd Radok byl pro Svobodu zřejmě „osudovým" spolupracovníkem. Závažnost spojení Radok-Svoboda charakterizuje Eva Stehlíková: „Přestože Josef Svoboda nebyl jediným scénografem, s nímž Radok spolupracoval, zdá se jisté, že právě hluboké tvůrčí souznění obou divadelníků dalo vzniknout Laterně magice […], bez jeho scénografické spolupráce a bez jeho schopnosti být jeho režisérovi rovnocenným partnerem, který spoluvytváří koncepci inscenace (a také bez jeho vynikajících znalostí divadelní techniky podpořených ještě jeho neuvěřitelnou manuální zručností), by Laterna patrně vypadala zcela jinak."[10]

Do „zlatých šedesátých" vstupuje Svoboda posílen nejen formativním partnerstvím s Alfrédem Radokem a mezinárodními ovacemi, které jejich Laterna magika sklidila, ale také nově založenou, silně vzkvétající spoluprací s režisérem Otomarem Krejčou, jenž v letech 1956–1961 působí jako šéf činohry Národního divadla. Společně připraví řadu inscenací současných i historických českých autorů (za všechny jmenujme Hrubínovu *Srpnovou neděli*,[11] Topolův *Jejich den*[12], Kunderovy *Majitele klíčů*[13] či Tylovu hru *Drahomíra a její synové*[14]; zvláštní pozici zaujímají jejich jevištní provedení

.03


.04

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

9 Více o vývoji principu Laterny magiky a také o inscenaci ***Otevírání studánek***, která v roce 1960 ukončila Radokovo působení v divadle Laterna magika a způsobila mezi Radokem a Svobodou několikaletou odluku viz in STEHLÍKOVÁ, Eva. Alfréd Radok mezi divadlem a filmem. In Táž (ed.) *Alfréd Radok mezi divadlem a filmem*. Praha: Akademie múzických umění v Praze – Národní filmový archiv, 2007, s. 214–285.

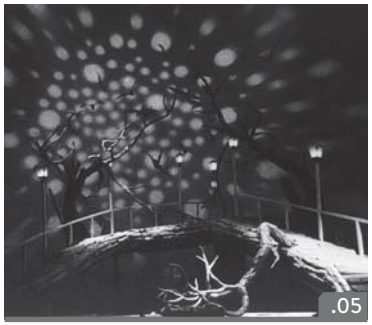
10 STEHLÍKOVÁ, E. Op. cit., s. 247–248.

11 F. Hrubín: ***Srpnová neděle***. Národní (Tylovo) divadlo v Praze, režie Otomar Krejča, kostýmy Jindřiška Hirschová, premiéra 25. dubna 1958.

12 J. Topol: ***Jejich den***. Národní (Tylovo) divadlo v Praze, režie Otomar Krejča, kostýmy Jan Kropáček, premiéra 4. října 1959.

13 M. Kundera: ***Majitelé klíčů***. Národní (Tylovo) divadlo v Praze, režie Otomar Krejča, kostýmy Jindřiška Hirschová, premiéra 29. dubna 1962.

14 J. K. Tyl: ***Drahomíra a její synové***. Národní divadlo v Praze, režie Otomar Krejča, kostýmy Jiří Trnka, premiéra 15. června 1960.



Káťa Kabanová,
Velká opera 5. května v Praze, 1947

Čechova, která je několikrát zavedou i za hranice Československa a vrcholí v etapě Krejčova Divadla za branou (1965–1972).[15] Ve všech těchto inscenacích hraje výtvarná složka – formování a rozpohybování jevištního prostoru, jenž sugestivně působí na diváky pomocí světla, zrcadel, filmového a mechanického pohybu scény – zásadní roli. V roce 1959 připraví Svoboda s Jaromírem Pleskotem dnes již legendárního *Hamleta*[16] s Radovanem Lukavským v hlavní roli, ve kterém je jinak prázdné jeviště přetvářeno systémem pohyblivých panelů a světlem. Světlo, vycházející ze Svobodovy kontra lampy, také ztvární ducha Hamletova otce.

Ve stejné době, tedy koncem 50. let, také začíná Svoboda působit na „Západě": nejprve za hranice vyjíždí s domácími režiséry, jako byl Kašlík a Krejča, postupně však získává nové partnery např. v Götzu Friedrichovi, Johnu Dexterovi[17] nebo Augustu Everdingovi.[18] Rokem 1967 se datuje jeho setkání s divadelní a filmovou hvězdou Laurencem Olivierem na kritiky oceňované inscenaci *Tři sestry*,[19] která svou vyprázdněnou scénou, postavenou na proměnlivé kvalitě světla, zasáhla do čechovovské interpretační tradice nejen na britských ostrovech. Svobodova sláva roste rychle a způsobuje, že se mezinárodní obec k Československu obrací jako ke scénografické velmoci, čehož je mimo jiné důkazem i to, že v roce 1967 bylo právě v Praze založeno Pražské Quadriennale, tedy největší mezinárodní soutěžní přehlídka scénografie, divadelní architektury a technologií,[20] která dodnes slouží jako nejvýznamnější platforma pro setkání mezinárodní scénografické komunity.

Tato soutěž se zrodila ze sílícího kolektivního povědomí, že scénografie je zvláštní obor (a nikoliv pouhá sub-kategorie umění výtvarných, jak byla do té doby vnímána), který disponuje specifickými

15 Např. ***Racek*** (1960) v Národním divadle v Praze, v Národním divadle v Bruselu (1966) a v Divadle za branou (1972). Vynikajícím zdrojem informací o inscenacích, na nichž Svoboda spolupracoval s Otomarem Krejčou, jsou studie Jany Patočkové, jež postupně zpracovává Krejčovo dílo v rámci grantového projektu Umělecké divadlo Otomara Krejči v české divadelní kultuře 20. století. Viz Výběrová bibliografie.

16 W. Shakespeare: ***Hamlet***. Národní divadlo v Praze, režie Jaromír Pleskot, kostýmy Ludmila Vojířová a Jindřiška Hirschová, premiéra 27. listopadu 1959.

17 John Dexter (1925–1990) byl britský divadelní a filmový režisér, který mezi lety 1974–1984 působil v Metropolitní Opeře v New Yorku. Se Svobodou spolupracoval na devíti inscenacích: první byla ***Bouře*** v anglickém divadle Old Vic (1966); v Metropolitní opeře spolu uvedli kromě verze ***Sicilských nešpor*** (1974) také ***Prodanou nevěstu*** (1978) se sytě modrým prostříhaným horizontem s tzv. mechanickou pamětí, který umožňoval efektní nástupy pěvců na scénu.

18 August Everding (1928–1999) byl německý operní režisér a intendant, se kterým Svoboda mezi lety 1968–1983 spolupracoval na pěti inscenacích. Kriticky zvláště ceněný byl jejich debut v Bayreuthu, ***Bludný Holanďan*** (1969), s působivým zjevením monumentální přídi lodi. Do tohoto legendárního operního domu se vrátili ještě o pět let později s inscenací ***Tristan a Isolda***.

19 A. P. Čechov: ***Tři sestry***. The National Theatre Company at Old Vic, režie Laurence Olivier, kostýmy Beatrice Dawson, premiéra 4. července 1967. Tato inscenace byla o dva roky později adaptována pro televizní vysílání (***The Three Sisters***, Alan Core Films, 1970) a je dostupná na DVD.

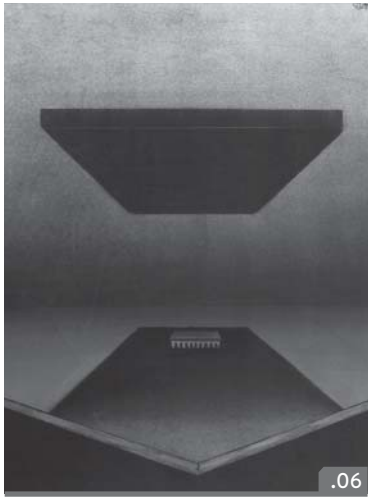
20 Více o vzniku a vývoji Pražského Quadriennale viz in PATOČKOVÁ, Jana. *Kronika Pražského quadriennale*. Praha: Divadelní ústav, 2009.

rysy, požadavky i kritérii. Díky ní se mezinárodnímu divadelnímu světu začala „dostávat do krve“ strukturalistickým myšlením cizelovaná představa scénografie jako specifického umění, které se prostupuje se všemi ostatními složkami, a nejtěsněji s režií. Osobností, se kterou je tento koncept spojován a která se stala jeho reprezentantem, je právě Josef Svoboda, nejpopulárnější z představitelů české scénografické „velmoci“.[21] Ostatně od poloviny šedesátých let Svoboda, ačkoli i nadále zaměstnán v pražském Národním divadle, pracuje na více inscenacích v zahraničí než doma, což je okolnost, která se až na výjimky nezmění do konce jeho života, bez ohledu na změny v politických poměrech.

Základní pojmy „svobodovské“ scénografie

Dnes je Svobodovo specifické pojetí scénografie v divadelním světě celkem dobře známo; v mimočeském kulturním prostředí je s ním obvykle spojováno zavedení samotného termínu „scénografie“ a bez jeho vysvětlení se neobejde žádná publikace, která se této části kulturní produkce věnuje. V době, kdy se Burian a Svoboda poprvé setkávají, tomu tak však ještě nebylo a lapidární otázka „co je to vlastně scénografie?“ byla nanejvýš aktuální, zvláště pak v anglosaském prostředí, jehož divadelní tradice je ve způsobu nakládání s výtvarnou složkou od té středoevropské dosti odlišná. Svoboda byl široce vzdělaný zkušený praktik, dnes bychom řekli „interdisciplinárního“ ražení, který oplýval mimořádnou schopností syntetizovat myšlenky generací přechozích s impulzy z jiných oborů. Do jeho myšlení se také přirozeně otiskovaly postoje blízkých spolupracovníků – Alfréda Radoka, Otomara Krejči a snad i teoretiků, jako byl např. Vladimíra Jindra, jenž formuloval umělecko-dějinný přínos celé generace.[22] Tato Svobodova otevřenost, schopnost pohybovat se napříč obory, generacemi a do určité míry i kulturami, a tendence absorbovat a zužitkovat vše, co je po ruce, pak utváří způsob, jakým o svém oboru přemýšlí a jak formuluje jeho podstatu a cíle. Mluvit o scénografii – vysvětlit, přiblížit, pojmenovat – je stejně důležité jako mluvit scénografií, tím spíše, pohybuje-li se člověk za hranicemi důvěrně známého domácího prostředí.

Ve velmi koncentrované podobě najdeme výklad Svobodových myšlenek v příspěvku, který scénograf pronesl dva roky před setkáním s Burianem při příležitosti mezinárodního sympozia na téma spolupráce režiséra se scénografem a vliv nového dramatu na vývoj divadelní scény a divadelní



Drahomíra a její synové, Národní divadlo v Praze, 1960

21 Tak československé jevištní výtvarnictví označovali tehdejší ředitelka Divadelního ústavu Eva Soukupová a teoretik scénografie Vladimír Jindra, zakladatelé a vedoucí osobnosti Pražského Quadriennale. Např. JINDRA, Vladimír. Proč Quadriennale v Praze. *Divadelní noviny*, 1967/68, roč. 11, č. 4, s. 3. PROVAZNÍK, Zdeněk. Událost divadelního světa: Pražské Quadriennale. [Rozhovor s V. Jindrou a E. Soukupovou]. *Rudé právo*, 20. 9. 1967, s. 2.

22 Především studií O specifičnosti scénografie. *Scénografie*, 1982, č. 50/51.

budovy,[23] které proběhlo právě v rámci prvního Pražského Quadriennale. Zde Svoboda představí mezinárodní obci svoje pojetí scénografie v jeho abstrahované teoretické rovině. Kromě toho, že z příspěvku jasně vystupuje jeho zasazení v české divadelní teorii, se zde objeví klíčové pojmy jako „inscenační" a „psychoplastický prostor", stejně jako již zavedené metafory, kterými svou práci později opakovaně přibližuje (např. „inscenace jako orchestr", „scénografie jako hudební nástroj").[24] K tématu scénografie Svoboda uvádí:

„Scénografie je jednou, pouze jednou z mnoha složek dramatického díla jako konečného realizovaného útvaru. Jinými slovy, inscenace. V rámci tohoto útvaru musí scénografie plnit přesně stanovenou funkci. A touto funkcí je určeno, v kterém okamžiku zazní naplno, stane se vlastním nositelem dramatického napětí a dění, v kterém okamžiku bude pouze jeho pozadím, doplňkem, nebo vůbec zmizí z vědomí a zorného pole diváka. Existence, fyzická existence a neexistence jsou tedy dvěma krajními póly, mezi kterými se scénografie pohybuje. Přistoupíme-li na toto funkční určení scénografie, přistupujeme tím na dvě základní metodická stanoviska: Scénografie uznává režii jako vedoucí složku, jako jedinou složku, v jejíchž možnostech je sjednotit různorodé a svým vývojovým zaměřením dokonce protichůdné složky v syntetický útvar dramatického díla. Režie, aby mohla plnit tuto svou dirigující úlohu, musí se rozštěpit v režijně-scénografickou složku právě tak, jako ve složku dramaturgicko-režijní a herecko-režijní. [...] Stejně jako o štěpení režie bylo by možno mluvit i o štěpení scénografie a vytváření jejích ‚sloučenin', o herecko-scénografické koncepci a o koncepci scénograficko-dramaturgické. Jednotlivé složky se v této spolupráci precizují, nalézají mezi sebou

Hamlet, Národní divadlo v Praze, 1959

23 Mezi prezentujícími byli také např. Brechtův scénograf Karl von Appen a slovenský spolupracovník Alfréda Radoka Ladislav Vychodil. Otomar Krejča a Josef Svoboda se svými příspěvky vystoupili druhý den sympozia poté, co byl promítnut dokumentární film o jejich inscenaci s kinetickými prvky ***Romeo a Julie*** (Národní divadlo v Praze, 1963). Průběh sympozia je detailně zdokumentován díky stenografickým záznamům tlumočníků a jeho přepis vyšel v rámci *Zpráv divadelního ústavu* v roce 1967. Později byl dokument coby pramenný zdroj přetištěn v *Divadelní revue* (2003, č. 2) v redakci Věry Ptáčkové, která upozornila na platnost diskutovaných témat i jejich význam pro dějinnou interpretaci českého divadla. Ve stejném čísle byla také otištěna její rekapitulační studie o Josefu Svobodovi, kterou napsala krátce po jeho smrti v roce 2002.

24 Na základě charakteru pojednání lze usuzovat, že vzniklo v úzké spolupráci s teoretikem Vladimírem Jindrou, jenž byl také autorem koncepce Pražského Quadriennale. Po vyslovení příspěvku si myšlenky z něj nacházejí cestu do Svobodova článku Možnosti a potřeby, jenž vyšel v časopise *Divadlo* (září, 1967, s. 7–11). Závažnost tohoto výstupu potvrzuje i fakt, že – ačkoli to není výslovně uvedeno – z něj zcela zřejmě vychází oficiální „teoretická kapitola" ve scénografově autobiografii *Tajemství divadelního prostoru*, která od svého vydání počátkem 90. let Svobodu a jeho pojetí scénografie coby jakousi značku reprezentuje na domácí půdě i v zahraničí. Anglická verze tohoto příspěvku (její kopie uložena v archivu Jarky Buriana) posloužila jako zdroj pro Burianovu monografii *The Scenography of Josef Svoboda* (1971) v kapitolách, kde pojmenovává principy Svobodovy scénografie. Tato se – spolu s anglickým překladem *Tajemství divadelního prostoru* – stává základem pro další pojednání o scénografii, zahrnující Svobodu: viz například BAUGH, Christopher. *Theatre, Performance and Technology: The Development of Scenography in the Twentieth Century*. Hampshire – New York: Pallgrave Macmillan, 2005. McKINNEY, Joslin – BUTTERWORTH, Philip. *Cambridge Intoduction to Scenography.* Cambridge: Cambridge University Press, 2009

kontakt a zároveň se spojují ve vyšší polyfonní útvar, v mnohovrstevnou skladbu několika významových rovin, mezi nimiž se rozvine dialektická a kontrastní oscilace jak v celkové koncepci dramatického díla, tak v jednotlivých obrazech, situacích a charakterech. Neboť výsledné dílo je daleko více proudem uměleckých obrazů než hmotným útvarem. Protože jde především o sdělení básnického poselství a nikoli o pouhou v hmotném smyslu existující informaci.“ [25]

V druhé části referátu se Svoboda věnuje tématu divadelního prostoru a jeho možné inovaci. Zde v jeho myšlení rozeznáváme návaznost na myšlenky M. Kouřila, se kterým jej spojuje modernistická touha po zbudování ideálního multifunkčního divadelního prostoru – nástroje pro inscenaci procházející avantgardou po několik desetiletí. O svém vysněném novém divadelním prostoru Svoboda uvedl: „Všechny etapy divadelního prostoru, označené jako moderní, ringové nebo alžbětinské jeviště, variabilní prostor, divadlo en ronde a en apron i holý prostor, o kterém se dnes mluví jako o jedné z možností, do jehož čtyř stěn by měl být někdy v budoucnu vložen nový divadelní prostor […], mají ve srovnání s kukátkem, které je z nich ostatně nejmladší, jeden podstatný nedostatek: ruší médium dramatického prostoru, oslabují základní antinomický vztah jeviště a hlediště, bez kterého divadlo není divadlem a mění se v pouhou podívanou.“[26]

Pojem divadelní prostor je podle Svobody nefunkční, a proto navrhuje, aby byl nahrazen pojmem inscenační prostor, protože „jde přece o prostor inscenace“. Tento je určen „vnitřními silami, světlem, časem, rytmem a zvukem. Musí mít schopnost pojmout dramatický prostor, opsat ho v celém jeho objemu.“ Součástí tohoto prostoru je i hlediště, protože „v hledišti […] dochází ke stejné kvalitativní proměně jako na jevišti, kde herec se promění v diváka – inscenační prostor tedy nemůže za žádných okolností být univerzálním prostorem kohokoli. (Tuto schopnost, kterou měl divadelní prostor, prostě nemá).“[27] Po letech ke vzniku a charakteru inscenačního prostoru scénograf dodal, že „jestli je pro divadlo příznačný akt proměny, který přetvoří jeviště v dramatický prostor, herce v dramatickou osobu a návštěvníka v diváka, pak se musí i divadelní prostor architektonicky dostat na kvalitativně vyšší úroveň a proměnit se“.[28]

V souvislosti s konceptem inscenačního prostoru se v přednášce objevil také pojem prostor psychoplastický, ačkoli v té době nebyla jeho definice více rozpracována. Podle svých slov Svoboda snil o divadle-ateliéru, ve kterém by mohl „být uskutečněn psychoplastický prostor tak, jak o něm mluvil Craig“.[29] Až později vysvětlil, že má na mysli Craigovu explikaci k „dramatu beze slov“ *Schodiště*, kterou cituje: „Byli jste někdy zamilovaní a zažili jste pocit, že se ulice před vám náhle rozšiřuje, vznáší se a mění v oblak? Ve skutečnosti jste kráčeli obyčejnou ulicí – alespoň všichni lidé

.09

.10

Romeo a Julie,
Národní divadlo v Praze, 1963

25 SVOBODA, Josef. [příspěvek na sympoziu při prvním Pražském Quadriennale]. *Zprávy Divadelního ústavu*, 1967, č. 8, s. 27.

26 SVOBODA, J. Op. cit., s. 31.

27 Op. cit., s. 32

28 SVOBODA, Josef – HONZÍKOVÁ, Milena. *Tajemství divadelního prostoru*. Praha: Odeon, 1990, s. 224.

29 SVOBODA, J. Op. cit., s. 33.

to tak tvrdí, ale je to lež, nevěřte jim, věřte dál v tuto svou pravdu, která vychází z extáze přírody." Toto pojetí divákem osobně zakoušeného prostoru, jeho naplňování emocemi a vzpomínkami, se kterým přichází předchozí generace Jiřího Frejky a Františka Tröstera, Svoboda přejímá: „Což-pak pokoj, kde někdo vyznává lásku, je stejný jako pokoj, v němž někdo umírá?"[30] Požadavkem psychoplastického prostoru Svoboda reflektuje časovost coby specifikum divadelního umění ve výtvarné stránce divadla. K realizaci mu pak slouží různé pohyblivé struktury označované jako kinetická scéna, světlo ve všech jeho podobách (od světelných clon, přes zrcadla až po projekce) a nejrůznější kombinace jich obou.

Témata scénografie jako složky inscenace, která se může plně rozvinout až v průběhu představení za přítomnosti diváka, stejně jako oboru, jenž vyžaduje široké znalosti, teoretické uchopení a institucionální zázemí, imperativ funkčnosti a utopická vize divadelního prostoru budoucnosti, jsou v přirozeně rozvolněnější formě přítomna v mnoha hovorech Svobody s Burianem a přináší nám pozoruhodný vhled do scénografova myšlení ve vrcholném momentě jeho profesní dráhy.

.11

JS na Flóře

Závěr šedesátých let, kdy se Burian se Svobodou setkávají, je obdobím uzavírajícího se reformního období v Československu, ale také obdobím, kdy má Josef Svoboda čelnou pozici pevně vybudovánu nejen v prostředí domácím, ale také v zahraničí. Cestuje, inscenuje, vystavuje, přednáší. Získal četná ocenění. Vyšlo o něm několik článků, natáčí se dokumenty a připravují výstavy, francouzský teoretik scénografie Denis Bablet, jenž se Svobodově práci soustavně věnuje, o něm dokončuje knihu.[31] A přesto mnoho otázek a souvislostí Svobodova života a tvorby, její kořeny a návaznosti, zůstává pro velkou část jeho publika neodkryto, nezaznamenáno. Kde získal vzdělání? Kdo jej inspiroval? Jaký vliv na něj měli jeho režiséři a jaký je rozdíl v práci s nimi? Čím je pro něj divadlo a jak rozumí roli scénografie v něm? A co je to tedy ta scénografie? O tom všem bude s Burianem mluvit a to vše si Burian zaznamená během několika sezení ve Svobodově kanceláři v Národním divadle.

„Místo činu" – představu o atmosféře Svobodova pracoviště nám pomůže zpřítomnit dobová novinová reportáž[32]: „Dvě místnosti podlouhlého ateliéru s okny na jedné straně. Uprostřed dlouhé stoly, na nich halda fotografií v úhledných hromádkách, náčrty, proti nim nad nízkým stolkem malá příruční knihovna se zřejmě často používanými knihami o architektuře, uměleckých dílech a o technice, za rýsovacím prknem velké fotografie z divadelních inscenací a v pozadí místnosti makety scén, poutající pozornost ostrým kontrastem černé a bílé. Všude spousta materiálu, fotografie, náčrty štětce, tužky, a přitom strohý pořádek, v němž zasvítí slunečnicovou žlutí dětský míč – zřejmě rekvizita. Cítíte pevný řád a rytmus práce věcných mužských. Určitá věcná mužská atmosféra

30 SVOBODA, J. – HONZÍKOVÁ, M. Op. cit., s. 222.

31 Viz část o monografii *Josef Svoboda* Denise Bableta (1970) v úvodu.

32 BRETYŠOVÁ, Táňa. Tajemství prostoru, světla a pohybu aneb Česká scénografie jako pojem. *Reportér*, 24. 4. 1967, s. 31–34.

ovládá prostředí, vlídné, ale bez zbytečných zdvořilostních kudrlinek. Šedovlasý růžolící pan Schneider podává kávu zároveň s vysvětlením, nač jsou fotografie, technik Pflug[33] zanechává holení v časné ranní hodině a věnuje se se zaujetím fotografickému aparátu i zapojení našeho magnetofonu. Štíhlý, sedmačtyřicátník, s krátce zastřiženými, již šedivějícími vlasy, s tmavýma očima, pozorně naslouchá dotazům. Jeho pohyby svědčí o velkém ovládnutí, ale tvář a oči prozrazují sensibilitu […], ožije jiskřivě a nezadržitelně, […] když promluví o současné práci, […] spád řeči je rychlý …“

JB: Rád bych začal článkem, který jste napsal, když zemřel Vlastislav Hofman.[34] To bylo velice zajímavé. Píšete tam:

„Mladá a nejmladší divadelní i divácká generace zná Vlastislava Hofmana už jen jako jméno. A přece se s ním setkává neustále, protože všechno nejlepší, co dnes tvoří složitý a ve světě uznávaný pojem československé scénografie, souvisí s Vlastislavem Hofmanem a je bez jeho průkopnické práce ve 20. a 30. letech nemyslitelné. Hofman byl náš první jevištní výtvarník, který v období skvělé spolupráce s režisérem K. H. Hilarem pochopil scénu nikoli jako malovanou ilustraci ke kusu, ale jako architektonicky řešený dramatický prostor. Poprvé v dějinách našeho divadla tu výtvarník dramatický prostor nepopisuje, nýbrž *vytváří*. S maximální úsporností a smyslem pro povahu díla tvoří Hofman řád scény. Řeší jevištní prostor zároveň univerzálně a zároveň mu umožňuje dosud nebývalou proměnlivost a dynamiku, takže jej činí nedílnou součástí dramatické akce. Vlastislav Hofman tak dává poprvé u nás scénu do služby myšlenky představení *jako její aktivní složku* a jeho scéna se stává organickou součástí režijního plánu. To všechno znamená revoluci v jevištním výtvarnictví – výtvarník se stává poprvé v dějinách *scénografem*, bez jehož podílu si dnes moderní jeviště nedovedeme představit. […] pod jeho rukou [nabyla] architektonickovýtvarná složka představení psychologických významů, jichž se režie chápe jako nové, dosud nebývalé možnosti hloubkové analýzy hry a komplexního útoku na diváka. Akce herce na jevišti, jeho řeč a pohyb, se skládá s podobou a proměnou scény v metaforu, režisér s výtvarníkem dostávají v každém okamžiku představení před oči diváka nitro postav. Režie se učí používat tohoto bleskového úsporného jazyka obrazné zkratky, účelného půdorysu

O tradici a kontinuitě nejen v české scénografii

SV-10x

Příběh opravdového člověka, Národní divadlo v Praze, 1961

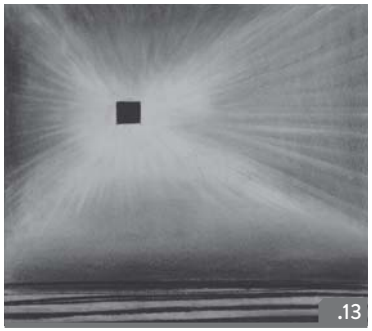
33 Miroslav Pflug byl Svobodův dvorní technolog z Národního divadla, se kterým scénograf kontinuálně spolupracoval od bruselské výstavy v roce 1958 a který se podílel na technicky náročných inscenacích, např. ***Majitelé klíčů*** (1962) či ***Intolleranza 1960*** v Bostonu (1965). Později emigroval do Kanady a se Svobodou se scházel na jeho zahraničních výpravách a také na letní škole v Banffu (viz kapitola Pronásledován Wagnerem / Na cestách za scénografií).

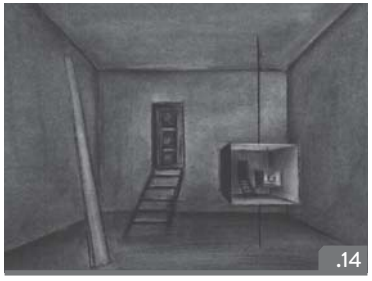
34 SVOBODA, Josef. Náš první moderní scénograf. *Literární noviny*, č. 36, r. XIII, 3. 9. 1964, s. 5.

a nové metody členění jevištního prostoru, divadlo je schopno mohutné koncentrace myšlenek, citu, kontrapunktů života. Divák se v tomto moderním divadle už nedívá na živé ilustrace, které se ho týkají jen jako zajímavý předváděný děj nebo jako obrázky ze života. Divadlo překračuje rampu, vstupuje do jeho života, zasahuje jeho psýchu, zneklidňuje ho, objevuje mu jeho vlastní rozporné a složité nitro."

Měl jsem pocit, že to, co říkáte o Hofmanovi, v jistém smyslu platí i pro vás.

JS: To víte, když člověk píše o jiném výtvarníkovi, vidí ho svýma očima a hledá si v něm to, co je mu blízké. Tady šlo o výtvarníka vlastně ob jednu generaci, nejprve byl Hofman, potom František Tröster a pak teprve já. Je úplně logické, že každá generace se spíš dívá na tu předminulou než na tu minulou. Těžko se navazuje přímo – když chce člověk něco vytvořit a hledá, tak na to, co bylo před ním, reaguje spíš opačně. To je jako teď. My jsme byli ohromní komunisti a naše děti tohle nevyznávají. To je docela logické, tahle úplně obrácená reakce. V umění je to zrovna tak. A Hofman mi byl svým architektonickým přístupem k věci velice blízký.


.13


.14

Majitelé klíčů, Národní (Tylovo) divadlo v Praze, 1962

JB: Mohl byste mi více přiblížit, jak vnímáte jeho tvorbu nebo styl?

JS: Hofman u nás představoval pohyb světové, respektive evropské scénografie. Rezonoval to, co se v té době dělo v celé Evropě, především v Rusku, inscenace Vachtangova a Tairova. Vlastně to přenášel k nám. A pak to byl čistý architekt a jeho inspirace vycházela z architektury. Snažil se vyjádřil psychoplastiku prostoru velice jednoduchými prostředky.

JB: Hofman byl tedy po první světové válce zdejším nejvýznamnějším výtvarníkem?

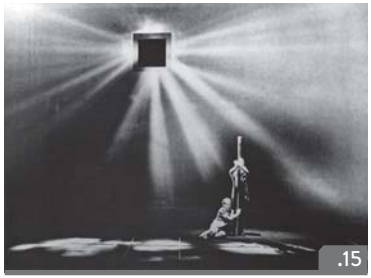
JS: Byl hlavou generace. Kromě něj tu samozřejmě byli i jiní výtvarníci, ale ti prostě nedosahovali jeho výše. Později nastoupil takový barokizující typ, taky architekt, velmi dobrý architekt, Tröster. Ten byl ale monumentální, zaplňoval jeviště scénickou stavbou, která se vyjadřovala sama za sebe. Mluvil za sebe jako výtvarník, scénografií se sám vyjadřoval jako jeden z autorů představení, ale ne vždy jako spolupracovník. Byl výborný, ale když se otevřela opona, tak jste věděl, co si o hře výtvarník myslí. V některých případech povýšil scénu nad ostatní složky, víte? Neudržoval ji v rovnováze k dramatu. Já oproti tomu tvrdím, že divadlo je orchestr, který musí být sehraný. Jednou má sólo ten, potom zase někdo jiný a někdy se hraje unisono. Dirigentem toho představení musí být jeden člověk, a to je režisér. Není možné, aby si každý troubil na svůj nástroj.

JB: Vy jste ale u Tröstera studoval, není to tak?

JS: Za války byly vysoké školy zavřené a já jsem musel jít na střední průmyslovou školu, kde bylo oddělení vnitřní architektury, to znamená interiéru. Tröster tam přišel z bratislavské školy, protože Slovensko se v té době stalo samostatným fašistickým státem. Učil tam dvě hodiny týdně kompozici, tedy ne hlavní architektonický předmět, ale musím říct, že jako pedagog byl zajímavý, učil poutavě, takovou metodou Bauhausu. Já jsem byl ve škole vždycky úspěšný žák, pokud šlo o architekturu, a tak si mě všimnul a stýkali jsme se, ale brzy jsme se pohádali. Přímo scénografii jsem ale u něj nikdy nestudoval. Bohužel ne, protože k tomu měl jistě co říct.

JB: Jestli se můžu zeptat, ta neshoda mezi vámi se týkala estetických věcí, výtvarných principů, nebo to bylo něco jiného?

JS: On po mně třeba vyžadoval, abych šest let nepracoval v divadle a ještě studoval u něj na AMU. Tedy nejdřív mi na AMU nabídl místo asistenta, protože už jsem byl hotový architekt, ale potom z toho najednou vyšlo, že bych tam měl být žákem, což se mi už nechtělo. Víte, mně už tehdy bylo jasné, že studovat jen scénografii je málo. Věřím, že člověk, který dělá scénografii, má mít za sebou klasickou disciplínu, ať už jako malíř nebo architekt. Musí to být prostě „hotový" člověk, který se vzdělává dál, hlavně v hudbě, v literatuře, ve všech disciplínách umění, aby mohl dělat divadlo. Nevěřím na nějakou specializaci hned od maturity. Studovat hned po maturitě školu, kde se učí jen scénografie, to se mi zdá málo.


.15

.16

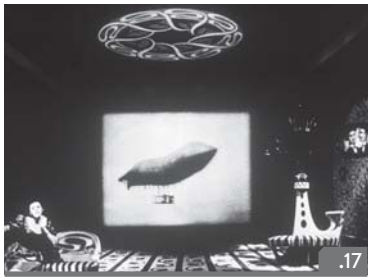
Majitelé klíčů, Národní (Tylovo) divadlo v Praze, 1962

JB: Pokud u vás není návaznost na Tröstera, jak vidíte spojitost své práce s E. F. Burianem, Honzlem nebo Frejkou?

JS: Nepochybný vliv na mě měl Honzl, protože to byl můj režisér. Po roce 1945 jsme spolu pracovali v Národním divadle. Zvolil si mě jako celkem neznámého výtvarníka, byl jsem ještě student, ale dělali jsme spolu v Národním divadle několik velkých inscenací.[35] Honzl byl vyznavač Tairova, jehož názor sem přinášel. Ruské divadlo vůbec v té době ovlivnilo celou Evropu. Emil Burian byl zase vyznavač stylu Mejercholda. U něj šlo víc o poetický přístup k věci, ke kterému měl Burian jako muzikant a režisér ohromně blízko. Mně se u Buriana líbila práce se světlem, u něj se světlo stávalo čistým dramatickým elementem. Jako režisér světlo sám používal a já jsem se u něj naučil světlo režírovat. Kdyby měl prostředky, které dnes nabízím režisérům já, tak by je asi mistrovsky používal, protože ačkoli nebyl výtvarník, tak se světlem pracoval opravdu dramaticky.

35 Všechny tyto inscenace proběhly na scéně Národního divadla: K. a J. Čapkové: ***Ze života hmyzu*** (1946), N. V. Gogol: **Revizor** (1948), A. Jirásek: ***Maryša*** (1948), A. V. Sofronov: ***Moskevský charakter*** (1949).

To mě na něm zaujalo, a proto se taky cítím jeho žákem, i když jsem u něj nestudoval a vlastně jsem s ním nikdy nepřišel do osobního styku, to až později, to jsme spolu chtěli dělat divadlo, ale nikdy k tomu nedošlo. Moje škola spočívala v tom, že jsem pilně navštěvoval jeho představení, to mi bylo sedmnáct, osmnáct let, a učil jsem se jeho režii, protože ta byla svým způsobem geniální. Zejména mezi lety 1934–1941 to byly skutečně mistrovské věci, fantastická představení, na která nemůžu dodnes zapomenout. To víte, člověk přijímá to, co se vžije. Ale tohle divadlo neodchovalo jenom mě, ale také Radoka, Krejču a všechny režiséry, které tady dneska vidíte. My všichni jsme do Déčka chodili, žili jsme jím. Pro nás to byla avantgarda, jednak divadelní, ale i politická. To bylo divadlo komunistické, už v první republice.



Jedenácté přikázání,
Divadlo státního filmu v Praze, 1960

JB: Jaký vztah jste měl k Osvobozenému divadlu Voskovce a Wericha? To mělo úplně jinou poetiku.

JS: Ano, to bylo postaveno na myšlence, vtipu, improvizaci, mělo svůj styl. S nimi spolupracoval výborný výtvarník František Muzika, dneska profesor na UMPRUM, vynikající grafik. To bylo takové divadlo satiry, kde se více pracovalo s grafikou a více se kreslilo, tam se nedělala velká scénografie. S nimi jsem spolupracoval později, když se po válce vrátili z New Yorku, na asi šesti inscenacích, dokud neskončili.[36] A pokud se týká Frejky, tak s tím jsem se setkal jenom jako divák. Ale to byl spíš režisér Tröstera, víte? To byla taková skupina Frejka-Tröster. I když se na čas rozešli, tak si vyhovovali. Nemůžu říct, že by na mě Frejkova škola měla zvláštní vliv, to spíš ten Burian.

JB: Jeho inscenace byly něco naprosto zvláštního.

JS: To bylo úplně něco jiného. Teprve když jsem později poznal Brechta a sovětské divadlo, tak jsem pochopil, odkud to pramenilo, a viděl jsem, při vší úctě, tu kontinuitu, protože nic nevzniká z ničeho, všechno má nějaké základy. Já jsem taky nevznikl jen tak. Taky jsem navázal na určité tradice. Ve své práci jsem měl štěstí v tom, že jsem brzy potkal vynikající lidi, se kterými jsem se mohl stýkat a hovořit o divadle a nebo s nimi divadlo dělat. Měl jsem štěstí, že jsem se záhy setkal s Radokem, s Kašlíkem, s mladými lidmi, u kterých bylo už na začátku jasné, že to jsou osobnosti, které se vypracují. Byl z nich

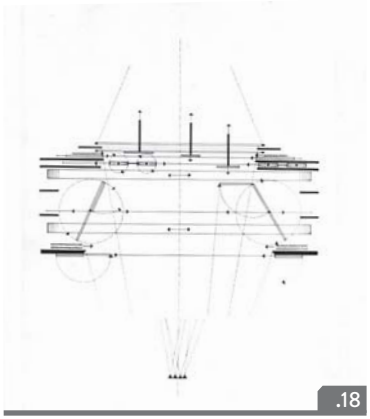
36 Dle dochovaných záznamů Svoboda nespolupracoval přímo s Voskovcem a Werichem jako s režiséry, avšak již v roce 1948 se v Divadle satiry setkal s Miroslavem Horníčkem, pozdějším Werichovým partnerem, coby režisérem (M. Horníček: ***Cirkus naděje***, 1948; V. Štech: ***Svatba pod deštníky***, 1949). Později spolu pracovali také v Divadle ABC, které v Paláci U Nováků, kde před válkou fungovalo Osvobozené divadlo, vedl Jan Werich (A. Perrini: ***Čert nikdy nespí***, 1957). Svoboda se tamtéž podílel na uvedení Voskovcovy a Werichovy adaptace ***Helenka je ráda*** (1957, Divadlo ABC, režie Ján Roháč a Lubomír Lipský) či uvedení jejich hry ***Těžká Barbora*** (1958, Divadlo ABC, režie Josef Nesvadba).

přímo cítit ten elán, ta síla. Kus životního štěstí. A potom, když už jsem měl určité jméno, tak jsem i nadále potkával kvalitní lidi, se kterými jsem mohl pracovat.

JB: Četl jsem o vás, že je pro vaši práci naprosto nezbytné mít prvotřídního režiséra.

JS: Ano, bez toho to nejde. Potřebuji režiséra, který je partnerem. Já také dovedu do jisté míry režírovat, umím připravit koncepci a mizanscénu. Právě proto, že mám na věc svůj názor, potřebuju partnera, se kterým můžu diskutovat a který ode mě přijímá impulzy, stejně jako já zase rád přijímám impulzy od něj. Myslím, že režisérům dobře rozumím, i když se kolikrát nevyjadřují konkrétně nebo přesně. Rozumím jejich jazyku a jejich pocitům, právě proto, že jsem taky jaksi vycvičen jako režisér. Mezi umělci vzniká taková zvláštní komunikace, kdy určité věci nebo pocity musíte dešifrovat. Člověk musí trošku ovládat psychologii, aby vycítil, o co partnerovi jde. Režisér někdy řekne abstraktní pocit, který já musím konkretizovat. Mám vždycky tu smůlu, že vystupuji v roli člověka, který musí abstraktní pocity dávat do pevných forem, prostorových, barevných a tak dál. To mě ovšem baví, mám to rád a líbí se mi to. Mám rád, když můžu mluvit s lidmi na půl slova, když si rozumíme, když ani nedořeknu a on už ví, co chci říct, nebo já něco řeknu a on hned cítí, o co jde. To je potom umělecký kontakt, který je k této práci naprosto nutný, protože divadlo je umění kolektivu. Partneři musí být sehraní jako hokejový tým.

O spolupráci režiséra a scénografa

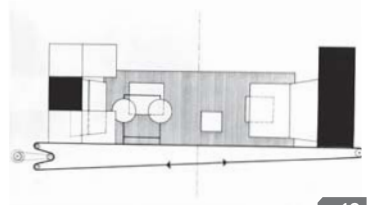


.18

JB: Je tedy nějaká spojitost mezi tím, co Burian dělal se světlem a projekcemi, a tím, co děláte vy?

JS: Theatergraph, i když je to trošičku něco jiného. Theatergraph je vlastně projekce na několik průhledných pláten, na tyl. To objevilo Burianovo divadlo a potom se to všeobecně vžilo. Když jsem se seznámil s literaturou, tak jsem zjistil, že se tím v Německu zabýval také Piscator. Ten ovšem používal filmy, které si většinou netočil sám, třeba staré žurnály, nebo si sestříhal filmy, které používal jako filmovou nebo obrazovou kulisu. Laterna magika nebo polyecran jsou jiné kvality už jenom proto, že tehdy technika nebyla na takové úrovni, aby třeba existovaly motory, které se mohly točit stejnoměrně. Když jsem začal dělat polyecran, tak jsem s tím měl ještě pořád potíže. Bylo to hrozně složité, zatímco dnes už je to banální záležitost. My jsme ale potom s Radokem v roce 1950[37] – já vlastně už za války, kdy jsem si psal filmové scénáře

Principy polyecranu a Laterny magiky



.19

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

37 Zde Svoboda odkazuje k inscenaci komedie F. A. Šamberka ***Jedenácté přikázání*** (Divadlo státního filmu Praha, premiéra 17. června 1950), kde došlo k „prostoupení [dvou různých] scénických prostorů [jevištního a filmového] pomocí živého herce." STEHLÍKOVÁ, Eva. Alfréd Radok mezi divadlem a filmem. In Táž (ed.). *Alfréd Radok mezi divadlem a filmem.* Praha: Akademie múzických umění v Praze – Národní filmový archiv, 2007, s. 247.

k divadlu[38] – propojovali hru herců v představení s filmem tak, že bez sebe nemohou existovat. Projekce tam neslouží jako přídavková věc, která má třeba vytvořit atmosféru velkého shromáždění lidu, jak se to dělávalo. Film používali divadelníci už třicet let před námi, ale myslím, že náš přínos, a to taky světová kritika přiznala, byla simultaneita, tedy naprostá shoda herecké akce jevištní a filmové.[39]

JB: To je princip Laterny?

JS: Ano, my jsme si třeba vzali detektivku: vyběhne chlap na jeviště a střílí na svého protivníka, který běží na plátně. Zastřelí ho, vidíte jak padne a najednou vypadne ta postava mrtvého z plátna ven.[40] Byly to takové gagy, které nás pomalu vedly k Laterně pro Brusel, kde jsme už měli trojjedinou konferenciérku, jedna a tatáž žena ve třech verzích, z nichž jedna mluvila anglicky, jedna francouzsky a jedna vlámsky. Dali jsme principu filmu na divadle opravdu dramatickou funkci.

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

JB: A co je tedy ten polyecran?

JS: Polyecran je čistě filmová podívaná, kde na mnoha plátnech běží synchronně film. Byla to moje reakce na širokoúhlý film a na cineramu a cirkoramu, kde film působí na diváka víceméně fyziologicky. Můžete mít třeba scénu na rozbouřeném moři a divákovi navodíte fyziologický pocit, že se mu chce zvracet. Nicméně to jenom rozšiřuje jeho zorné pole, nic víc. Polyecranovým systémem, který jsem vytvořil pro výstavu v Bruselu, jsem sledoval to, co sleduje každý umělec – možnost kompozice, možnost volné skladby. Na jedno plátno můžu dát plačící dítě a na druhém třeba může plavat ve vodě rybička. Nebo z těch pláten můžu sestavit úplně jinou skutečnost, kterou se cineramou nemůžete udělat, protože nedostáváte věci do různých nových vztahů. To nás vlastně naučil surrealismus. Dávat věci do vzájemných nereálných, nadreálných souvislostí.

38 V roce 1944 Svoboda navrhnul ke hře svého přítele a kolegy Jiřího Kárneta ***Bloudění*** scénu postavenou na kombinaci světelných, filmových a diapozitivních projekcí, které dopadaly na tylový povrch sedmi mohutných objektů-hyperboloidů rozestavěných v prostoru scény. Inscenace, kterou měl v Městském divadle na Poříčí režírovat František Salzer, nakonec nebyla zrealizována.

39 Tento typ divadla nazval Jan Grossman, „jediný skutečný teoretik Laterny“, (STEHLÍKOVÁ, E. Op. cit., 2007, s. 241) polyscénickým a charakterizoval jej jako „scénickou formu principiálně založenou na kombinaci divadla (činoherního, zpívaného, baletu i pantomimy) s filmem (střídavě klasického i širokého formátu, černobílého i barevného). Oba druhy nestojí přitom vedle sebe v mechanickém střídání, ani neslouží jeden jako pouhý doplněk nebo ilustrace druhého; jsou to v podstatě rovnocenní partneři, kteří navazují rozmanité vztahy a vytvářejí tak nový organický celek.“ (GROSSMAN, Jan. O kombinaci divadla a filmu. *Laterna magika: sborník statí*. Praha: Filmový ústav, 1968, s. 74.)

40 Scéna z inscenace ***Jedenácté přikázání*** (1950, režie A. Radok).

JB: Nemá to taky něco společného s kubismem?

JS: S kubismem to má trochu společnou formu, ty čtverce nebo obdélníky, ale kompozice jako takové vůbec nemusí být kubistické. Jakmile začnete dělat abstraktní tvary, je to čistá koláž. A víte, co je zajímavé, pane profesore? Že koláž na divadle je stará technika, protože divadlo samo o sobě už je koláž. Divadlo má svoje specifika, určité věci mu byly vlastní odjakživa. Není pravda, že by divadlo něco přejímalo třeba z „op-artu" nebo z „pop-artu", ale spíš obráceně. Divadlu bylo vlastní třeba postavit židli na slona, dát dohromady spoustu nesmyslných věcí. Scénografie vždycky používala kontrasty různých předmětů na scéně. To se můžete dočíst u Honzla, že když vezmete obyčejnou židli, která tady v prostoru mé kanceláře je židlí, a postavíte ji na jeviště, tedy do nového prostoru, který nesouvisí s tou funkcí židle a stolem, tak už je to jiná skutečnost.[41]

JB: Je možné říct, jestli byla první Laterna magika nebo polyecran, nebo co vyústilo z čeho?

JS: První byl polyecran. Navrhl jsem ho pro Brusel a požádal jsem Alfréda Radoka, aby mi pro něj udělal filmy. On mi to odmítl, tak jsem požádal jeho bratra Emila, který mi pro můj polyecranový systém připravil první film. Byla to filmová podívaná. Potom přišel program, dodatečně dostal název Laterna magika, který připravoval Radok a do kterého jsem já přinesl principy polyecranu. Vzájemnou spoluprací jsme se pak dopracovali k tomu, čemu se dneska říká Laterna magika. Podobné představení jsme dělali už v roce 1950, *Jedenácté přikázání*, jenomže to zaniklo. Tam jsme měli jenom jedno plátno – na scéně byla místnost, jejíž jedna stěna byla plátno. Bylo to perfektní, podle mě to bylo lepší než dnešní program Laterny magiky, protože to mělo smysl. Byla to komedie, kterou jste mohl dvě hodiny pozorovat a bavil jste se. Kdežto dnes už jsou to hříčky.

JB: Dá se tedy říci, že Laterna vyrostla z polyecranu?

JS: Takhle se to vlastně říct nedá, protože já jsem se prostě touto technologií zabýval a přirozeně jsem se ji snažil použít všude, kde to bylo možné. To je úplně logické.

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

41 Tuto tezi rozpracovává Jindřich Honzl ve své studii *Pohyb divadelního znaku* z roku 1940, která začíná slovy: „Všechny skutečnosti jeviště, dramatikovo slovo, herecký projev, jevištní osvětlení – to všechno jsou skutečnosti, které zastupují jiné skutečnosti. Divadelní projev je soubor znaků." (In *Slovo a slovesnost* 6, 1940, č. 4. s. 177–188.)

O profesních začátcích

JB: Jak jste vlastně začal dělat divadlo?

JS: To je velice jednoduché, pane profesore. Na střední průmyslové škole, kde jsem za války studoval, jsem se seznámil s lidmi, jako je František Vrba, dnes velice dobrý překladatel z angličtiny, s režiséry Ivanem Weissem[42] a Alfrédem Radokem. Samozřejmě mě to táhlo dělat divadlo. A protože jsem byl architekt a měl jsem trošku organizační talent, tak na mě připadla úloha nejenom dělat scénu, ale i úloha organizační – sehnat sál, zajistit reflektory, kulisy a všechno, co je potřeba k provozování divadla. Takhle vlastně vznikl nový soubor, bylo nás těchto pár lidí a začali jsme dělat divadlo. Měli jsme dokonce svoje autory, Jiří Kárnet pro nás například napsal dvě hry. Při heydrichiádě divadlo zavřeli a víc než dva roky jsme čekali na otevření. Mezitím jsem dostudoval, jeden čas jsem byl učitelem na střední škole, učil jsem kreslení, abych se uživil. Udělal jsem pár výprav po různých divadlech, ale málo, protože jsem se nechtěl angažovat v něčem, co by mi politicky nevyhovovalo. Když přišlo v roce 1945 osvobození, tak jsem se dal zapsat na vysokou školu, to byla moje touha. Začal jsem studovat, ale mezitím založili Kašlík, Radok, dirigent Ančerl, režisér Fiedler, a já de facto s nimi, Divadlo 5. května, teď Smetanovo.[43] Dostali jsme od vlády tuto budovu a tam jsme pak dva roky dělali operu. Ze začátku tam byla taky činohra, ale ta se potom přesunula jinam a osamostatnila se. Já jsem zůstal s touhle skupinou v opeře. Když se v roce 1948 spojila s Národním divadlem, tak jsme všichni automaticky přešli tam. Tím jsem se vlastně brzy dostal do Národního divadla. Měl jsem odtud nabídky na angažmá i předtím, ale nestál jsem o to, protože tam byla jiná generace, se kterou jsem si neměl co říct. Ale potom, když jsme tam přešli všichni, tak to bylo něco jiného.

.22

Před truhlářskou dílnou v Čáslavi s maminkou, tatínkem a bratrem, 1930

JB: Jestli se nemýlím, říkal jste mi, že jste původně chtěl studovat na filozofické fakultě?

JS: Ano, dokonce jsem se tam zapsal, ale než jsem nastoupil, zavřeli Němci vysoké školy. Po válce jsem se tam zapsal znovu, ale úplně mě pohltila Vysoká škola uměleckoprů-

42 V režii Ivana Weisse Svoboda realizoval jedno ze svých prvních scénografických řešení pro Strindbergovu ***Nevěstu*** (Nový Soubor, Smetanovo muzeum v Praze, premiéra 24. listopadu 1943). Po válce pak spolu uvedli několik inscenací v nově obnoveném Déčku (např. L. Lahola: ***Naši šli tudy***, Divadlo D 49, 1948), později přetransformovaném na Ústřední divadlo čsl. Armády (J. P. German: ***Jedné podzimní noci***, 1951).

43 Divadelní budova, ve které opera v rámci Divadla 5. května, a později jako samostatná Velká opera 5. května, působila, byla původním sídlem Neues deutsches Theater (Nového německého divadla), otevřeného v roce 1888 jako reprezentativní scéna německy mluvících obyvatel žijících v Praze. Poté, co byla Velká opera 5. května na podnět Ministerstva školství a osvěty v čele se Z. Nejedlým připojena k Národnímu divadlu, byla budova v říjnu roku 1949 přejmenována na Smetanovo divadlo. Tento název si divadlo ponechalo až do roku 1992, kdy se osamostatnilo a začalo fungovat pod názvem Státní opera Praha. Od roku 2012 je opět sloučeno s Národním divadlem v Praze.

myslová. Navíc když jsem se stal šéfem výpravy Divadla 5. května, tak už bylo absurdní dělat ještě tohle. Ale zapsaný jsem opravdu byl, dodneška si to schovávám, protože mě to vždycky lákalo víc. Ale to víte, to jsou osudy.

JB: A co váš zájem o malířství? A jak potom do toho přišla ta architektura?

JS: Malířství jsem se věnoval od svých patnácti až do pětadvaceti let. Ale pilně, měl jsem několik výstav. Architektura potom přišla docela prakticky za války, když jsem začal dělat interiéry. To byl takový racionalismus ze strany mých rodičů, kteří mě tlačili k něčemu praktickému.

.23
Rodný dům JS v Čáslavi

JB: To už jste měl praxi v truhlářství.

JS: Dělal jsem to současně. Když jsem přišel do styku s konstrukcí a s technikou, tak jsem k tomu v sobě objevil ohromný vztah.

O nutnosti širšího vzdělání

JB: To je zajímavé, že jste nejprve inklinoval k plošnému malířství a ke studiu na filozofické fakultě.

JS: Ano, tíhnul jsem k literatuře, ten zájem mi zůstal. Můj názor je, že scénografie nemůže existovat jenom úzce sama o sobě.

.24
S tatínkem a bratrem, 20. léta

JB: Ano, na to jsme už narazili. Mám pocit, že ten samý princip jsem slyšel od jednoho biologa, který učil na medicíně. Když přijímají studenty, tak dávají přednost uchazečům, jejichž praxe není spojena jen s medicínou, ale kteří mají základy vzdělání třeba v dějinách nebo literatuře, protože medicínské vědomosti pak dostanou až na specializované škole. To proto, aby potom lékaři měli větší rozhled.

JS: Rozumím. Myslím, že to je správné. Víte, já když se něčím začnu zabývat, tak to začnu, jak se říká česky, „žrát“. Všechno si hledám, čtu a snažím se do toho problému proniknout. Když jsem začal studovat architekturu, a dva nebo tři roky jsem ten obor takto poznával, tak se mi na ní začalo líbit právě to, že je to vlastně život. Není to disciplína, která se dá dělat jen tak abstraktně, je příliš svázaná…

Architektura jako organizace života

JB: Architektura je pro vás něco mnohem víc…

JS: … víc než jenom stavět domy. Pro mě je to kus života, organizace života, která musí předvídat. Musíte myslet dvacet, třicet let dopředu, jak to asi bude vypadat, jak se to bude vyvíjet. A souvisí to s psychologií, s historií a hlavně sociologií. Architektura je

totiž bez sociologie jako ryba bez vody, bez ní prostě nemůžete dělat. A musíte se umět poučit z historie, dešifrovat ji a vyčíst určité souvislosti. Je to takový rébus, který člověk musí luštit, víte? A to mě na tom vždycky zajímalo. Proto si architektury nesmírně vážím a dneska chápu, proč se v renesanci říkalo, že je to královna umění. Protože to byla disciplína, která dávala práci všem ostatním uměleckým disciplínám. Je to řídící disciplína, která je úzce svázaná se životem. V divadle je to podobné.

O složitosti divadelního umění a funkci scénografie

JB: V čem je podle vás divadlo specifické?

JS: Divadlo je velmi složité. Kolikrát jsem měl úkol, u kterého jsem musel sám sebe potlačit a jenom velice jemně přihrávat a zúčastňovat se určité akce. Jsou případy, kdy scénografie nespočívá v obraze, ale je zakletá jinde. Nedávno jsem přišel se senzačně řešenou podlahou, po které když jste chodil, tak nebyl vůbec slyšet váš krok, a vešel jste na určité místo a najednou bylo slyšet zvuk, jako když jdete obrovskou mramorovou síní. Na pohled je to jenom podlaha, ale ve skutečnosti je to scénografie, jakou já pokládám za skvělou. Není nic vidět, ale jenom ten fakt, že dám herci možnost, aby jednou byl neslyšný a podruhé aby šel třeba obrovským kostelním prostorem, jenom ve zvuku. V tom já vidím scénografii a v tom je taky rozdíl mezi mnou a těmi, co byli přede mnou, Hofmanem a Trösterem, pro které by to bylo nedostatečné vyjádření a ani tím směrem nemysleli.

.25

JS a JB v Montréalu

JB: Ve které to bylo inscenaci?

JS: To jsme s Radokem připravovali *Fausta* od Goetha.[44] Mělo to být jenom v takové knihovně, celé stěny divadla by byly obložené knihovnami plnými knih, tedy co možná největší prostor. Díky té podlaze, i když hráli titíž herci, to byl jednou sluha Fausta a jednou ďábel. To jsou finesy, které jsou podle mého názoru výsostně divadelní, je

44 Zde Svoboda zřejmě naráží na nerealizovanou inscenaci Goethova ***Fausta***, kterou Alfréd Radok připravoval pro Národní divadlo v Praze a jejímuž dokončení zamezil Radokův odchod do emigrace po srpnové okupaci v roce 1968. K této inscenaci se Svoboda v průběhu hovorů ještě několikrát vrátí. Rozsáhlou „zprávu" o ní podává studie Honzy Petružely Radokův Faust – Zpráva o nerealizované inscenaci (*Divadelní revue,* 2004, r. 15, č. 2, s. 73–80). Podle ní se žádný scénograf příprav inscenace neúčastnil (a ani se nemluvilo o tom, kdo by měl scénografem být). Svobodova slova tedy představují ojedinělé, avšak neověřené svědectví. Je příznačné, že Svobodova zpráva o režijně-scénografickém postupu, který byl pro inscenaci zamýšlen, pronikla prostřednictvím Burianovy publikace do světa (1971, s. 18–19) a je opakovaně citována jako výmluvný příklad toho, jak scénografie, vymezující se vůči hmotnému ztvárnění, může být realizována zvukem (např. BAUGH, Ch. *Theatre, Peformance and Technology*. Hampshire-New York: Pallgrave Macmillan, 2005, s. 87–88; McKINNEY, J. – BUTTERWORTH, P. *Cambridge Introduction to Scenography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, s. 65–66).

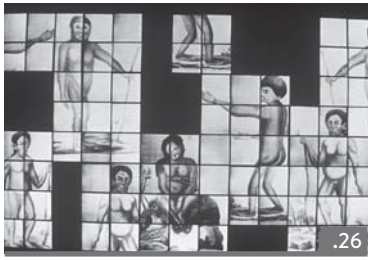
to otázka scénografa a režiséra. Scénografická práce je tu ale povýšená vlastně až na scénografickou režii. To je podle mě scénografie budoucnosti, protože až vytvoříme to, o čem já sním, inscenační prostor, kde budeme moci dělat takovéto věci, kde si budeme moct psychoplastiku prostoru utvářet pomocí elementů, které se budou moci zužovat, rozšiřovat, kde třeba budeme pracovat i s pneumatickou architekturou, tak vytvoříme divadlo, které bude po výtvarné stránce obrazem dnešní doby, protože bude používat to, co je kolem něj. Budeme dělat to, co dělalo barokní divadlo, které používalo barokní architekturu, barokní zkušenosti, barokní konstrukce. To byla vrcholná doba divadelní scénografie, protože byla ukotvena ve své době. Kdežto dnes se stává, že se ještě tato stará architektura vydává za dnešní.

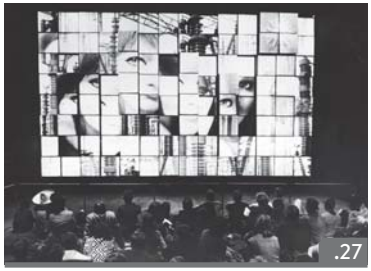
JB: Je tedy pro vás důležité, aby scénografie pracovala s prostředky své doby.

JS: A proto mám taky tak rád výstavnictví, i když je to vztah naprosto sobecký. Dostávám do rukou nesmírné peníze, miliony korun nebo statisíce dolarů, a můžu s nimi experimentovat a zkoušet věci, které bych v divadle nikdy dělat nemohl, protože žádné divadlo není tak bohaté. To, co si vyzkouším, si můžu vzít na jeviště. Nemluvě o tom, že tím dokážu, že je to prostě možné, a už získávám důvěru partnerů.

JB: Je zajímavé, jak přemýšlíte o scénografii budoucnosti.

JS: Jak víte, mám už tady svou školu[45] a chci svoje žáky vychovat tak, aby se stali opravdu výtvarníky, kteří pro tu práci hoří. A myslím, že se mi to trošku daří, že už jsem je vyvedl z letargie. Děláme věci, o kterých se výstavářům ani nesnilo, třeba právě ty pneumatické prostory. Například *Stvoření světa*, které jsme připravovali pro EXPO v Montréalu,[46] je pro mě architektonická záležitost. Vejdete do sálu a ten prostor je veliký, stříbrný, fantastický elipsoid, který najednou začne žít pomocí projekcí, začne se tavit jako láva, jako když se formují plyny světa, ze kterých pomalinku sedimentuje svět. A potom se začnou stlačovat stěny a prostor se začne psychicky zužovat a vymezovat divákovi místo, až se tam nevejde. Dnes dokážu vytvořit prostor, který je opravdu gumový, živý


.26


.27

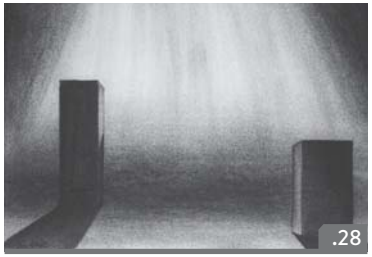
Diapolyecran Stvoření světa, Expo 67 v Montréalu, 1967

45 Svoboda byl v roce 1969 jmenován profesorem na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, kde od následujícího roku působil jako vedoucí katedry užité architektury. Scénografie se zde vyučovala jako jedna z možných specializací. Viz Studium na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, *Interscena*, IV/2, 1985, s. 6–9.

46 ***Stvoření světa*** byl jeden ze čtyř audiovizuálních systémů, které byly vytvořeny pro EXPO 1967 v Montréalu. Další části byly ***Symfonie***, ***Textilní stav*** a ***Tlaková nádoba***. Systém užitý pro ***Stvoření světa***, na kterém se Svobodou spolupracoval Emil Radok coby scénárista a režisér, byl nazván diapolyvize. Tento systém měl výchozí podobu rozměrného plátna, sestávajícího ze sto dvanácti otáčivých projekčních plošek, které se samostatně vysouvaly dopředu a zpět a proměňovaly tak reliéf plochy. Na jednotlivé plošky byly za doprovodu hudby promítány různé diapozitivy, čímž vznikaly velkoplošné obrazy, roztříštěná mozaika či koláže.

a kinetický. A o to mi jde – o kinetickou architekturu. Jsem přesvědčen, že za pět let se na škole dostaneme k projektům na divadelní budovy, které budou ve čtvrtek vypadat úplně jinak než v neděli, protože jednotlivé prostorové satelity, ze kterých bude budova sestavena, se dramaticky zorganizují úplně jinak, takže zvenku vytvoří úplně jinou konfiguraci. To je můj sen, který při dnešní technologii už není nemožný.

JB: Vím, že to je možná hloupá otázka, ale proč je vlastně tohle všechno potřeba?



Král Lear, Nemzeti Színhás Budapest, 1964

JS: Protože potřebuji prostor zorganizovat pro drama, abych ho měl co nejúčelnější. A to mi žádný půdorys divadla nedá. Dám vám příklad. Potřebuji třeba natáhnout scénu na dvacet nebo třicet metrů délky a usadit diváky po celé délce, jako ve středověku. To mi ale způsobí potíže s nástupy herců, protože šatny mám úplně někde jinde, než bych je potřeboval. Budu-li mít divadelní budovu z prostorových satelitů, tak si přejedu se satelitem budovy šaten tam, kam potřebuju, a nasadím dějiště tam, kde je právě potřebuju. Podobné řešení promýšlím teď pro Paříž,[47] ale nebude to tak velkorysé, i když nápad, že šatny budou jako pohyblivé satelity, tam ponechávám. Tyto nové myšlenky mě zase vrátily k architektuře.

O návratu k architektuře

SV-07x

JB: A jaké to pro vás je, vrátit se k architektuře po tolika letech, co jste ji nedělal?

JS: Já mám pocit, že jsem si od ní odpočinul. Když jsem po studiích architekturu opouštěl a šel jsem na stálo do divadla, tak mně profesor Smetana, tehdy můj učitel a dnes můj kolega, říkal – Prosím vás, proč vy nejste se svým talentem u architektury? Nejenom talentem architekta, ale i organizátora. Vždyť architekt musí být taky organizátor. A já jsem mu tenkrát říkal – No jo, pane profesore, ale já bych si nerad dělal ostudu do betonu, protože to se nedá zbourat. Jeden západoněmecký kritik napsal do *Theater Heute*, že jsem jako architekt emigroval do divadla.[48] „Emigroval", to je vtipně napsáno. Odpočinul jsem si a taky se zbavil předsudků, které každý architekt nutně má. Dneska to dělám s čistým srdcem. Mně nic nepřekáží, už jsem na to zapomněl a nemám žádné zábrany, ani estetické.

JB: A stále platí, že pro vás architektura zásadním způsobem zahrnuje i ten lidský rozměr?

JS: Chtěl bych dělat architekturu, která je obyvatelná. Tedy architekturu, která už počítá s tím, že snad budeme v budoucnu pracovat jen čtyři hodiny denně. Ne jenom strohou

47 V roce 1966 byl Svoboda požádán francouzským ministrem kultury, aby vypracoval projekt na divadlo v Paříži. K realizaci projektu však nakonec nedošlo.

48 Tento zdroj se nepodařilo dohledat.

architekturu, ale prostor, který – ať přijdete kamkoliv – všude něco vyjadřuje a člověk se v něm cítí příjemně, protože šetří krajinu, nestaví kiosky a kamenná města, ale počítá s terénem. Taková architektura je struktura, která místo aby vystupovala, se spíš ukrývá, aby nám dala větší možnost životního prostoru a krásy přírody.

JB: Řekl jste, že každá scéna má být kinetická, tedy pohyblivá. Stejně jako světlo má být kinetické a není kinetiky bez světla. Zdá se, že mnoho vašich inscenací, hlavně z posledních pěti, šesti let, používá princip kinetiky.

Pohyb neboli kinetika ve scénografii

JS: Tak to není. Z těch tři sta padesáti inscenací, co jsem vytvořil, je tak třicet kinetických, to je všechno. Fakt je, že používám světlo jako dramatický element. Je to princip, který je komponentem představení, tedy komponentem dramatickým, nikoliv prostředkem k osvětlení scény a vytvoření pouhé nálady. Světlo samozřejmě souvisí s otázkou pohybu. Mohl bych vám dát tisíce příkladů, co jde se světlem a co jsem ještě ani neudělal.

Ze života hmyzu,
Národní divadlo v Praze, 1965

JB: Tedy principy kinetiky neuplatňujete v každé inscenaci?

JS: Kinetiku nemůžete používat třeba na *Racka* nebo *Strýčka Váňu* od Čechova. Když jsme s Olivierem dělali v Londýně *Tři sestry*, tak tam nebyla scéna vyloženě kinetická, ale byla založená na světle, které potom začíná vytvářet určitou kinetiku prostoru. Prostor se začíná měnit, začíná žít, i když dekorace stojí na místě. Hmota se nepohne, ale přesto je tam pohyb – prodlouží se stíny, scéna se prohloubí, změlčí světlem a tak dále. To je určitý postup.

JB: Kinetika tedy neznamená jenom pohyb hmot, přesun či přestavbu dekorací. Jde vám spíš o nehmotné prostředky, jako je světlo.

JS: Já totiž neuznávám dekoraci, ale scénografii, to znamená jevištní prostor, nikoliv dekoraci. Dekor, kulisy, to je blbost, ty předznamenávají děj. Když se otevře opona, tak výtvarník nesmí všechno říct. Aby člověk cítil – pane, tady bude drama, tady bude nejmíň pět mrtvých. Celá hra přitom může začít velmi vesele, při slunečním světle, kdy se děti drží za ruce a nebo si hrají, ale divák už v tom díky určité scénografii vidí úplnou expresi dramatu, které se odehraje během následujících dvou nebo tří hodin. To pokládám za naprosto nesprávné, protože potom scéna nespolupracuje s hrou, nýbrž ji jenom předznamená a výtvarně ilustruje, ale sumárně. Kdežto pro mě to nesmí být sumární záležitost. Pro mě je scéna záležitost, která se během toku dramatického děje proměňuje.

JB: Ano, rozumím. Kinetika je pro vás zkrátka abstraktnější.

JS: Ano. Ale samozřejmě jsem vytvořil pro *Hamleta*[49] a *Dalibora*[50] nebo *Ze života hmyzu*[51] hmotné elementy, které se pohybují. Některé věci jsou dělané polyecranem a taky to má určitou světelnou, obrazovou kinetiku. Výraz „kinetický" myslím v širším slova smyslu. Především jde o komponent, který spolupracuje na vytváření děje, přesně jej sleduje. Ovšem jsou scény, často třeba u Shakespeara, kde musíte v půdoryse, tedy v jevištní podlaze, připravovat situace pro mizanscény. Pak musíte pohnout terénem. Normálně by se to dělalo pomocí točen, ale pro mě je točna příliš pomalá, a tak jsem hledal jiné prostředky – transportéry, jevištní vozy –, které se všelijak seskupovaly, naprosto tiše. Zavedl jsem úplně jiné mechanické prvky, které mi umožňovaly rychlou proměnu scény. Konkrétně třeba *Romeo a Julie*.[52] To je vlastně jenom symfonie pohybu. Bez dlouhých přestaveb a ještě je to estetický vjem…

Ze života hmyzu,
Národní divadlo v Praze, 1965

JB: Divák tedy před sebou vidí pohyb scény. Funguje to i jako nějaká metafora?

JS: De facto je to nový typ opony, cézura, která v tom ději je, ale která je cézurou téměř odvozenou z filmu, jako je prolínačka.

JB: Ještě bych se rád vrátil k vaší myšlence rozpohybování scény pomocí nehmotných prostředků. To skutečně posouvá představu jevištního výtvarníka s jeho pracovními prostředky úplně jinam.

JS: Já se vždycky sázím, že nás může přijít pět výtvarníků k jedné scéně a dostaneme prázdné jeviště. Není na něm nic, jenom černý samet, všechny reflektory, které jsou k dispozici, regulace a personál. A každý dostane tři židle a jenom z těchto faktorů máme vytvořit dramatický prostor. Jsem přesvědčen, že tam budou kvalitativní rozdíly, přestože budeme mít každý totéž. Já s těmi reflektory udělám úplně jiný prostor než uděláte vy nebo XY. V tom je to veliké, že už není potřeba kulis, ale pouze tento instrument, jako je klavír nebo housle, jako je saxofon nebo bicí nástroje. Já můžu na tento instrument hrát jako umělec.

---

49 Viz s. 48.

50 B. Smetana: ***Dalibor***. Národní divadlo v Praze, režie Václav Kašlík, dirigent Jaroslav Krombholc, kostýmy Jarmila Konečná, premiéra 20. ledna 1961. V této inscenaci bylo kinetické scénografie docíleno pomocí dvou točen, které na sobě nesly jevištní architekturu představující věž, a svým pootáčením vytvářely nová prostorová uspořádání.

51 K. a J. Čapkové: ***Ze života hmyzu***. Národní divadlo v Praze, režie Miroslav Macháček, kostýmy Jan Skalický, premiéra 18. ledna 1965. Scénu tvořila dvě rozměrná zrcadla strukturovaná jako včelí plástev, která zrcadlila „hmyzí" dění na otáčivé scéně.

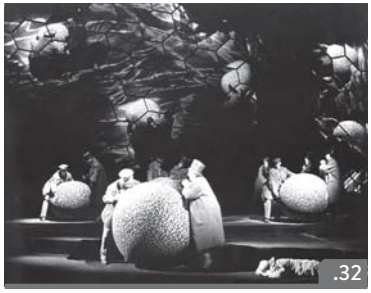
52 W. Shakespeare: ***Romeo a Julie***. Národní divadlo v Praze, režie Otomar Krejča, kostýmy Zdena Kadrnožková, premiéra 25. října 1963. Scéna byla vytvořena několika pohyblivými architektonickými fragmenty, které v průběhu jevištní akce měnily pozice a vytvářely nové prostorové situace.

JB: Zdá se mi, že pořád směřujeme k vaší vizi ideálního divadelního prostoru. Divadla jako instrumentu.

O ideálním divadelním prostoru

JS: Věřím, že jestli mi to Bůh jednou dopřeje, tak si takový instrument sestrojím a dokážu, že lze sestrojit divadlo, na které můžu okamžitě začít hrát jako na hudební nástroj. Prostě se připravíme na zkoušky, zpracujeme si hru, přijdeme na jeviště s hercem a já pomocí tohoto jeviště a světla začnu okamžitě improvizovat dramatický prostor, jako se improvizuje na klavír. Zkoušku od zkoušky začneme budovat prostor. Výrobní složka pak bude sekundární, ta pro nás bude jenom vyrábět věci, které si při práci ještě domyslíme. Divadlo se tak stane nástrojem. Myslím, že to je nutné, aby se divadlo zbavilo toho strašlivého balastu, těch nesmyslných dekorací. Divadlo se musí vrátit zpátky k herci, k autorovi. Bude to muset být divadlo pro pouhých šest set či sedm set diváků. Budou to malé sály, kde bude divák v blízkém kontaktu s hercem a vlastně i s dramatikem. To je samozřejmé, protože to je jediný způsob jak konkurovat televizi, filmu, jak divadlo zase odlišit.

.31


.32

Ze života hmyzu,
Národní divadlo v Praze, 1965

JB: Mluvíme o tom, jak by mělo vypadat divadlo v budoucnosti. Blížíte se tím, jak teď v divadle pracujete, této své představě?

JS: Všechny věci, které dělám s obrazovou technikou, jsou prostředky právě pro toto divadlo, ale ještě je používám špatně. Vlastně je používám sám proti svému přesvědčení, protože s nimi dělám podívanou. Pracuju s nimi v barokních divadlech jako s dekorací, ale je mi to protivné. Nechci to dělat, ale prostě musím, protože nemám jiné východisko. Nemůžu si to vyzkoušet v takovém prostoru, jaký bych si představoval, tak si to musím vyzkoušet v prostoru barokním. A tento prostor frontálního, starého divadla mi určuje jisté věci, které nemůžu překonat. Vždyť víte, že s tím bojuju – lezu ven ze scény do orchestru a dělám všechno možné, ale je to málo platné, nestačí to. To divadlo, jeho prostor hlediště, mě ničí, protože lóže a to všechno jsou úhly, kterými se divák na scénu dívá tak, že já s nimi nemůžu kalkulovat, nemůžu je spočítat jako matematik. Když pracuju se zrcadly, tak je to úloha téměř neřešitelná, protože zorné pole je široké tak, že už se to nedá vůbec zvládnout. A to jsou věci, které jsou konfliktní. Já to přesně vím.

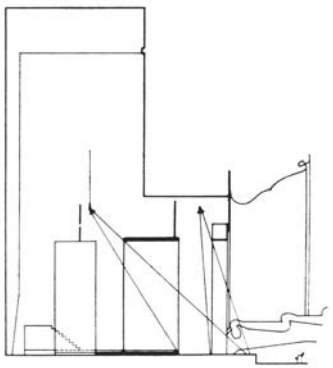
JB: Říkáte, že vás kukátkový prostor ničí. A přitom jste většinu inscenací dělal právě v kukátkovém, neboli, jak vy říkáte, frontálním prostoru. To je skoro až ironické…

JS: Je to prostě improvizace v těchto starých prostorech, ale je to práce nesmírně cenná, a i kdybych to dotáhl jenom na začátek, tak ti, co přijdou po mně, budou mít perfektně připravenou půdu. Nebudou muset dělat tytéž chyby, co jsem už udělal já. Budou moct

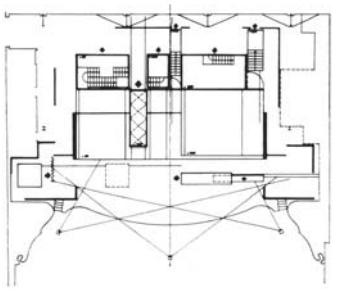
jenom navázat a začít si budovat nový jevištní a hledištní prostor. Jeviště a hlediště spolu vytváří inscenační prostor. To je můj pocit.

JB: Souvisí nějak typ toho inscenačního prostoru s dramatickou předlohou?

JS: Když budete hrát Čechova na „theater-au-rond", do kruhu, tak přímo bytostně cítím, že to není správné, protože ta hra na to není napsaná. Je napsaná tak, aby diváci a herci byli v takové pozici, jako když tady sedíme my dva a já se na vás dívám. Jakmile je to text s intimními scénami, které se musí šeptnout a záleží při nich na výrazu obličeje, tak arénu použít nelze. To je obtížné režírovat a je to někdy formalistní a záměrné, protože každý divák má úplně jiné vjemy. A v umění je potřeba, aby byly pokud možno nějaké normy, aby se zachovala forma, která mi umožní každému divákovi sdělit, co potřebuji. Jestli to na něj potom působí jinak a jestli je divák spolutvůrce, to je druhá věc. To je ta druhá rovina, že já jako divák mám asociace. Ale když poslouchám Beethovena, tak orchestr ho musí zahrát prostě, a nemůže tam hrát F, když je tam Fis. A totéž je, myslím, v divadle.



.33



.34

Romeo a Julie,
Národní divadlo v Praze, 1963

JB: Prostor v divadle se tedy odvozuje od jeho dramaturgie, od textů, které se tam uvádí.

JS: To je právě ta legrace. Proč třeba neprosperuje Laterna magika? Protože nemá dramaturgii. Sám o sobě je to princip, který je velice zajímavý a životaschopný, ale nemá dramaturgii a nemá autoritu. Podle mě divadlo trpí nedostatkem autorů, kteří jsou poučeni o jeho dnešních technologiích. Dřív autoři skutečně ovládali technologii, která v té době existovala, protože nebyla taková konkurence, jako je televize a film. Když dneska napíšete synopsi pro film, tak pokud se ten námět líbí, vezme to celý štáb dramaturgů a začnou to zpracovávat a udělají z toho technické scénáře. Autor je tam najednou přívažek. A totéž udělala televize, štáb odborníků zpracovává scénář a nesmírně autorovi usnadňuje práci, protože nemusí úplně ovládat technologii snímání a celou produkci. Kdežto v divadle je autor chudák, musí to napsat od A až do Z sám, musí si to představovat na jevišti. Pořád nemáme týmovou práci. Máme ji při inscenování, ale nemáme ji při přípravě inscenace. To, co jsme dělali třeba při *Majitelích klíčů*, *Srpnové neděli* nebo při Topolových hrách, je ideální stav, protože to jsou autoři, kteří žijí, a jsou to naši přátelé, se kterými můžeme spolupracovat. Všechny ty inscenace, i když třeba dramatický text nebyl ze začátku nejsilnější nebo nejpodařenější, měly nějakou úroveň, protože vznikly ze spolupráce tvůrčího týmu.

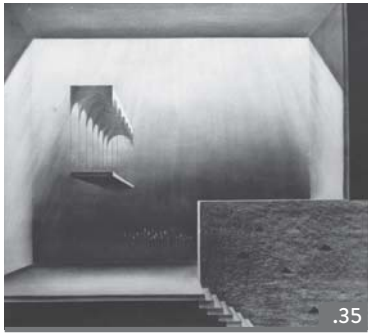
JB: Autoři měnili a adaptovali text v průběhu zkoušení?

JS: Ano. Společně jsme řešili určité věci, a oni třeba text přepracovali, hlavně podle pokynů režiséra, ale v některých případech i podle situace scénografické. Autor si třeba před-

stavil situaci v určitém prostředí nebo atmosféře a já jsem přinesl něco úplně jiného a on se tomu přizpůsobil. Podívejte, když budu mít text s intimní situací a zároveň budu mít prostor, který může být rozlehlý, ale v následující scéně se rychle zúží, tak to je úplně něco jiného.

JB: To se zdá být skoro totéž jako film…

JS: Je to velice podobné. Třeba když děláme Laternu magiku nebo když zkouším s Krejčou, tak si připravujeme podrobný scénář, jako když se ve filmu připravuje technický scénář, protože musíme přesně vědět, co se stane. Ale třeba scénografie pro *Tři sestry*, to je prostor, který se velice těžko zpracovává. Ten se rodil u zkoušek. Teprve když jsem viděl, že to absolutně nejde udělat tak, jak jsme to dělali např. s Olivierem v Londýně, kde jsem čechovovskou atmosféru vytvořil prázdným prostorem, přišel jsem s brutálními šedými panely, se kterými jsem prostor přímo vymodeloval. Nepokrytě jsem ho vytáhl, nekoukal jsem napravo nalevo, prostě jsem to udělal, což byl dost hrubý zásah.



Romeo a Julie,
Národní divadlo v Praze, 1963

JB: Není to tedy tak, že byste kukátkový prostor s jeho prostředky a priori odmítal…

JS: Staré divadelní techniky nevylučuju, nevysmívám se jim, ani je nepopírám. Divadlu přiznávám všechno, co je jeho. To byl od začátku můj problém, když teoretici začali rozebírat moji práci, říkali – no jo, ale vy tady Čechova děláte takhle a Shakespeara úplně jinak, a tohle je barevné a tohle černobílé, a tohle s filmem a tamhleto upletete z vlny, jako se pletou svetry, a potřetí to uděláte ze sýru. Teprve později pochopili, že styl je právě v přístupu k věci, že řeším každého autora s jeho podmínkami, beru v potaz herce a režiséra. Dám vám příklad. Dělal jsem *Bouři*[53] od Ostrovského pro londýnské divadlo Old Vic, režíroval to John Dexter. Připravil jsem návrh scény s projekcemi, přijel jsem do Londýna na zkoušku, a když jsem viděl, jak herci hrají, odjel jsem do Prahy a udělal jsem úplně jiné projekce. Najednou jsem totiž cítil, že nemůžu změnit systém anglického divadla a udělat takovou výtvarnou revoluci, to by byla nesmírná chyba. Pochopil jsem, že se jim naopak musím přiblížit. Nechci v divadle vystupovat z řady, v tom jsem disciplinovaný. Ale na druhé straně nesnáším, když se tým nesnaží věci postavit jinak, trošku nově, když popírá progresi. Ale zásadně nevystupuju z řady, dovedu se upozadit, protože já mám divadlo opravdu rád. Už jsem vám říkal, že si nemyslím, že být scénografem je to nejhlavnější. Naopak, být jen divadelním výtvarníkem je příliš málo. To se potom lpí na určitých postupech a stává se z toho výstava obrazů. Tomu říkám obrazoborectví.

53 A. N. Ostrovskij: ***Bouře***. The National Theatre, Old Vic, London, režie John Dexter, kostýmy Ruth Myers, premiéra 18. října 1966.

O specifičnosti scénografie

JB: Scénografie zkrátka není to stejné, co výtvarné umění, vychází z týmové práce, pracuje s jinými prostředky a řídí se jinými zákony.

JS: Proto raději vystavuju modely, kde odkryju všechno, jak se to dělá, a ukážu to jako dílnu. Všimněte si ale, jak někteří výtvarníci dělají výstavy obrazů, které visí způsobně jako obrazy v národních galeriích. Ale obrazy to nejsou a nakonec to není ani scéna, protože realizace se tomu nikdy nepodobala. Ten rozpor mi byl jasný už od počátku. Ty způsobné obrázky, to není divadlo. Divadlo je přece představení, to je to hlavní. Víte, pane profesore, to je moje krédo.

JB: Mně se zdá ohromně zajímavé, jak mluvíte o ideálním prostoru, o ideálním spojení jevištního prostoru a hlediště do inscenačního prostoru. Připomíná mi to Gropiovo Totální divadlo, ale vaše představa jde ještě dál. Protože v ní je scénograf ještě víc jako režisér a konečným cílem je ideálně interpretovat text. Zdá se mi, že v tom jsou minimálně dva různé, možná až protikladné důrazy. Ten důraz na dramaturgii, to je něco úplně nového.

JS: O těchto věcech mluvím s Luigi Nonem nebo třeba s Carlem Orffem. Luigi Nono píše operu přímo pro mě s požadavkem, abych to dělal já, dokonce chtěl, abych to režíroval. Umístil tam zpěváky do orchestru a orchestr na jeviště a některé pasáže jsou úplně volné a bez herců, určené pro audiovizuální představení. Proto jsem taky v Montréalu dělal audiovizuální věci, abych naznačil cestu, co by se dalo dělat. Ovšem já přitom strašně rád dělám docela prosté starobylé divadlo, i když ho nikdy neudělám úplně starobyle. Já ty inovace dělám opravdu, jak se říká, s čistým srdcem, nemám žádné postranní zájmy.

V ateliéru na Flóře

JB: Já vím, ale myslím si, že máte talent, zkušenosti a vizi, které vás táhnou do něčeho, na co divadlo prostě nestačí. Mně se zdá, že tím, jak usilujete o pneumatický prostor atd., už nejde o adaptaci a modernizaci divadla, ale že se dostáváme do jiné oblasti. Nevím, jestli je to dobře, nebo ne.

JS: Ale je zajímavé, že mi třeba doma zazvoní telefon a volá Laurence Olivier, abych přijel dělat do Londýna *Dantonovu smrt*. Já s ním mluvím – bohužel přes tlumočníka, ale jinak mu to mimicky předehrávám, to my spolu umíme mluvit ohromně – a najednou vidím, že si s tímto velikým hercem rozumím. On mi rozumí a ví, že nedělám vůbec nic proti hercům, že je to jenom otázka rovnováhy. Když vidím, že je herec slabý a že to neutáhne, tak to citem režiséra přikryju. A na druhé straně, když vidím, že je vynikající, tak ho vytáhnu ven a odlehčím to.

JB: Jaký podle vás mají mít světla a kinetika dopad na diváka? Jeden extrém byl Brecht a jeho zcizování a na druhé straně jsou jiní, kterým jde o to vyvolat emoce. Jaký ten prostor má být?

JS: Sugestivní. Tedy ne prostor iluzivní, ani nechci vymést jeviště, ale chci vytvořit prostor, který je určitým způsobem sugestivní. Ale vlastně ani tohle není to nejpodstatnější. Víte, pane profesore, to, o co mi ve skutečnosti jde, souvisí s předznamenáním, o kterém jsem už mluvil. Chci vytvořit takový prostor, který je v souladu s traktováním dramatické myšlenky. Chci, aby byl prostor součástí všech dalších komponentů, třeba herců. Jak jsem před chvílí říkal, když je herec silný – takoví výborní hráči jsou třeba v Anglii –, tak dělám scénu jinou než třeba v Praze.

JB: S tím je ovšem někdy těžko počítat.

JS: To ano, ale je tu určitá věc, víte? Když hraje Othella Olivier, tak je to houby platné, celé představení je založené na něm. Ať už je to správné, nebo ne, s hercem, jako je Olivier, ostatní zůstávají upozadění. On se může snažit, aby to tak nebylo, ale nakonec to tak dopadne. A teď je otázka, jestli se tomu bránit, nebo to vzít jako fakt, a podle toho to představení udělat. On přijde, hlas má posazený o oktávu níž a najednou úplně jinak chodí. Je to převtělený člověk a to je sám o sobě takový zázrak, že já přece nebudu vymýšlet scénu, která by ho nepodpořila a nebyla v souladu s jeho projevem. Já jenom musím zasadit tento klenot do prostoru, kde bude úplně přirozený. Ono ale udělat dobré představení je celkově těžké. Člověk jich udělal tři sta padesát a najednou vidí, že pět z nich je takových, že bys snad za ně dal ruku do ohně, ale možná ani to ne.

JB: Možná tedy není podstatné to, co má divák cítit, když vidí představení, ale kdo to hraje a kde se to hraje.

JS: Já bych vám to řekl ještě jinak, pane profesore. Představte si, že autor napsal hru, a my všichni, herci, režisér, výtvarník, choreograf a muzikanti, jsme orchestr. Máme dirigenta, to je režisér, který diriguje obrovský ansámbl, a já jako scénograf tam mám určitý předepsaný part. Dirigent diriguje a jednou udělá auf takt na sólisty a ti hrají, ale mě drží v pozadí. A jinou chvíli mám zase akci já, ale pak musím dolů, a najednou to zdvihne všechno a my hrajeme unisono jako chór. To je moje představa divadla – soulad a kompozice bez nahodilosti a náhodnosti, promyšlená věc. Přesto v tom je ještě něco navíc, a sice ten genius divadla a genius každého představení. Jednou je to představení lepší, podruhé je horší, to je na tom to lidské. Mně se líbí, že to není magnetický záznam, že to není konzerva. To souvisí s atmosférou v hledišti, s diváky, jak to cítí. To je podle mě specifikum divadla a to, co bychom měli vzít a velice opatrně to pěstovat,

Srpnová neděle, Národní (Tylovo) divadlo v Praze, 1958

abychom vrátili divadlo tam, kam patří. Zbavit ho těch dvou a půl tisíce míst v hledištích, kde už se musí dívat člověk hvězdářským dalekohledem, aby vůbec toho ubohého panáčka tam dole zahlédl. To je moje představa divadla. Možná, že za pět let s tím seknu a nebudu to dělat vůbec, já nevím.

JB: Podle vás je tedy hlavní mozek, který to řídí, režisér. Co se stane, když jde o hru, řekněme Shakespeara, kterou znáte a máte aspoň základní představu o její interpretaci, ale režisér se na ni dívá úplně jinak. Třeba když brechtovský typ režiséra inscenuje *Hamleta*.

Srpnová neděle, Národní (Tylovo) divadlo v Praze, 1958

JS: Tak se rozejdeme. Taky mě může přesvědčit a já najednou uvidím, že ten pocit doby vlastně vyhmátl ještě přesněji. Já pořád věřím na to, co jsem vám říkal, že třeba *Hamlet* je pro mě před Srpnem a po Srpnu úplně jiný. Když vidím, že režisér je ještě preciznější, že to chytil ještě líp nebo že to hraje takzvaně na mantinel, tak hraju taky a vezmu to za své. Ale neposluhuju, víte? Sloužím, ale neposluhuju.[54]

JB: To je možná podobné jako u herců.

JS: Ano, můžete hrát *Hamleta* a herec to cítí úplně jinak a co teď? Někdy se musí rozejít, to se taky stává. To je právě problém kolektivních umění, to se nedá nic dělat.

JS: Ale zásadní pro vás je, aby se „vyhmátl pocit doby", aby interpretace byla aktuální.

JS: To se nám podařilo u *Romea a Julie* s Krejčou. Ukázali jsme mládeži, že existuje citovost, která je věčná. Musí mít nějakou formu, musí být krásná a musí za to stát třeba i umřít. Hráli jsme to tak dnešně, že jsme měli plné divadlo mladých lidí. Pět let. A to byl pro nás úspěch. Všichni nám říkali – takový Shakespeare, dneska při tom cynismu, při té pop music, při tom rytmu? Nemožné. A podívejte se, jak to není pravda. Jenom je třeba vystihnout ten rytmus.

O vyučování na DAMU v 50. letech

JB: Se svébytnou režijní interpretací vlastně souvisí i moje další otázka. Vy jste totiž také jednu domu učil na DAMU.

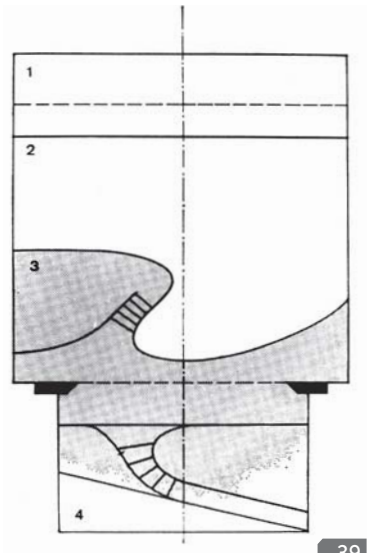
SV-32x

JS: To bylo ještě v době stalinské éry, kdy tady vládl tzv. socialistický realismus, což byl vlastně naturalismus, který navíc potíral jakýkoli rozumný inscenační výklad. V té době mě povolali na DAMU, abych tam učil na katedře režie. Měl jsem zasvětit režiséry do problematiky jevištního výtvarnictví. To mi samozřejmě nesmírně konvenovalo, režiséři pro mě byli zajímavější partneři než výtvarníci, protože jsme se mohli na věc dívat

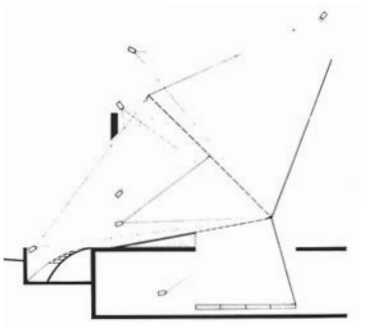
54 Parafráze ústředního motta ze souboru dokumentů E. F. Buriana a M. Kouřila *Dejte nám divadlo*. Praha: Kancelář D 39 [vydáno vlastním nákladem], 1939, [patitul].

z mnohem širších hledisek. Studenti byli velice fundovaní v literatuře a tak dále, takže jsme mohli o všem mluvit daleko lépe a já jsem se je samozřejmě snažil zasáhnout. Dělali jsme to tak, že jsme si vybrali určitou hru, třeba Čechova, a tu jsme rozebrali a pak jsme ji zpracovávali výtvarně, ve smyslu požadavků na výtvarníka. Snažil jsem se studenty učit inspirovat výtvarníka, zatáhnout ho správně do hry. Kromě toho jsem je učil tak zvanou „abecedu", tedy společný výtvarný jazyk mezi režisérem a výtvarníkem, aby si vzájemně rozuměli. A na praktických inscenacích, z nichž některé jsem dělal já, jsem jim ukázal celé „tajemství kuchyně".

V té době tam ale učili kantoři, kteří velice ortodoxně dodržovali požadavky socialistického realismu, tak se ti chudáci posluchači často nenaučili o divadle nic pořádného. Učil se ten naturalistický názor a i dramaturgie byla celkem špatně volená. Ode mě se o českém a vůbec o světovém divadle dozvěděli to, co by se jinak dozvědět nemohli, protože to bylo zakázané. Mně to bylo jedno, já jsem jim to tvrdě a otevřeně říkal a neměl jsem žádné zábrany. Říkal jsem si, že na učení nejsem existenčně závislý, a když mě vyhodí, tak mě vyhodí. A oni mě vyhodili, ale až později. Zajímavé je, že nejenom že jsem je učil, ale později jsem se se studenty setkal jako partner. Když vyšli školu, tak jsem s mnoha prakticky pracoval. A velice dobře a úspěšně, třeba s Roháčem, Smočkem, Dudkem a Hudečkem. To jsou moji žáci. Celá jedna generace a za pět let jsem měl možnost ji ovlivnit. Dělal jsem to poctivě a tvrdě jsem se jim snažil v té nejtěžší době ukázat, co to je divadlo, co to je divadelní umění, co to je svoboda projevu a tak dále. A to pokládám za svoji velikou zásluhu v té době.



.39


.40

Srpnová neděle, Národní (Tylovo) divadlo v Praze, 1958

JB: Jak se ten předmět jmenoval?

JS: Myslím, že Scénografie pro režiséry. Naučil jsem je i praktické věci, jak si nakreslit půdorys a jak číst ve výkresech. Nedělal jsem z toho velkou vědu. Víte, pane profesore, bylo to podobné, jako když my si spolu povídáme, jenom jsem u toho ještě kreslil na tabuli a tím jsem je do toho velice intenzivně zatáhl. Tehdy jsme třeba zrovna s Radokem dělali Osbornova *Komika*,[55] tak jsem jim tu radokovskou režii prostě předvedl, předehrál.

JB: A jak to skončilo?

JS: Skončilo to takovou epizodkou. Tehdy byla v Praze výstava sovětského výtvarného umění, takový ten naturalismus. Já jsem na to studenty zavedl a řekl jsem jim, že je to blbé, aby si z toho nebrali příklad. Oni tam potom šli ještě s jedním profesorem a dělali

55 J. Osborne: ***Komik***. Národní (Tylovo) divadlo v Praze, režie Alfréd Radok, kostýmy Jindřiška Hirschová, premiéra 20. prosince 1957.

si z toho legraci a nějak z toho vyšlo, že tu legraci jsem jim naočkoval já. Pak jsem se stal víceméně politicky nežádoucím kantorem.

.41

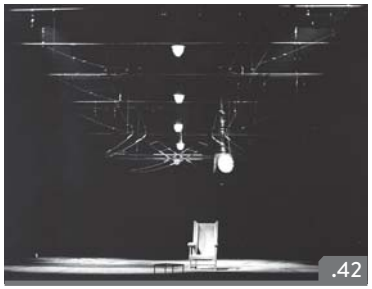
JB: Zlobil jste se?

JS: Ne. Nemluvě o tom, že na scénografii učil profesor Tröster, takže jsem tam byl nežádoucí vlastně ze dvou důvodů. Byl jsem jeho konkurent, protože jsem k sobě strhnul mladé lidi, kteří mi fandili. Ale nezlobil jsem se a vlastně se mi taky trochu ulevilo, protože jsem pořád cítil, že tam vlastně zacláním. Teď na architektuře jsem daleko šťastnější, protože tam jsem přišel s čistým štítem. Kdežto na DAMU se mi pořád zdálo, že mě tam někdo strčil jako konkurenta.

Zásadní režiséři v českém prostředí: o spolupráci s Radokem, Kašlíkem, Hrdličkou a Krejčou

JB: Ještě jsem se vás chtěl zeptat na spolupráci s vašimi hlavními režiséry, řekněme s Krejčou, Radokem a možná Kašlíkem. Je to nějak rozdílné?

JS: V zásadě je to stejná spolupráce, protože náhodou jsou to tři typy režisérů, se kterými se dá pracovat „do mrtě", jde se na kořen věci. Jsou to lidé nadaní, slyší na impulzy a já zase velice rád slyším na ně, protože tvoříme vyvážený tým. Jsou to dobří režiséři a já jsem asi výtvarník, který s nimi může pracovat. Nechci říkat, že jsem dobrý, ale prostě si dobře rozumíme. A teď ještě takové životní štěstí, že jsem se s těmito třemi lidmi setkal velice záhy a mohl jsem s nimi pracovat, a přitom to nebylo nějak konkurenční, protože oni byli diferencováni v dramaturgii. Kašlík byl operní režisér a Radok a Krejča jsou po dramaturgické stránce také odlišné typy. Krejča je racionální, zatímco Radok je velice citový. Notabene jsme byli všichni v jednom divadle a navíc Krejča byl jeden čas šéfem činohry, kde měl Radoka, a vůbec ten tým byl dobře sestavený už v tom, že to byli lidi charakterní, ne příliš žárliví. Samozřejmě, že každý umělec je nějak žárlivý, ale bylo to v mezích. Tam se velice dobře pracovalo a pro mě to bylo ohromné, protože já mám taky dost široký tvůrčí rejstřík. Můžu pracovat v dost široké poloze, od architektury, přes divadlo až k výstavám, ale i v dramatu můžu dělat Shakespeara stejně jako Čechova nebo Dürrenmatta, ten oblouk je veliký. Takže mi nevadilo, že mám tři partnery, respektive dva partnery v činohře. Mě baví dělat s Krejčou Čechova, zrovna tak jako mě baví s Radokem dělat třeba Osborna nebo *Fausta* od Goetha. Já jim rozumím a oni asi rozumí mně.


.42

Komik, Národní (Tylovo) divadlo v Praze, 1957

JB: Říkáte, že v principu má spolupráce s Krejčou a Radokem mnoho společných rysů. Každý ale má svou specifickou poetiku a jejich inscenace jsou úplně jiné.

JS: Rozdíly tu určitě jsou. S Krejčou se dělá v takových velkých rysech, ve větších gestech. To jsou zásadní architektonické principy, do kterých Krejča dovede jít. Má rád sumární

výraz, který je sice kinetický, který se obměňuje, ale který je jaksi definovaný. Zatímco u Radoka se pracuje jinak, tam se pracuje s mizanscénami, vychází se z pohybu herce. Dělat s Radokem *Hamleta*[56] v takovém stylu jako s Krejčou by asi nešlo. To je ale taky moje ranější škola. Já jsem začal dřív s Radokem než s Krejčou a naučil jsem se u něj pracovat s hercem, dobře ho cítit a rozumět tomu, že v určitý okamžik může být herecká akce důležitější než cokoliv jiného, tedy vlastně hodnotit určité fáze v kompozici divadelní inscenace. To jsem se naučil u něj, protože jsem cítil tu jeho obrovskou invenci právě v režijní práci s hercem. Toho si vážím, protože nakonec jsem divadelník a nemyslím si, že za každou cenu hraju první housle. Dovedu se upozadit a rád se upozadím, jen když je to dobré divadlo.

JB: A u Krejči to funguje jak?

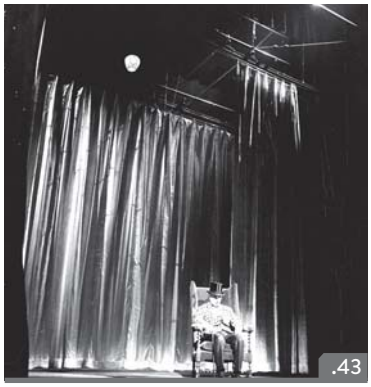
JS: Krejča si udělá generální linie a v nich se to potom rozpracovává. Na druhé straně se s ním ale pracuje dobře, protože já jako scénograf můžu zvolit dost avantgardní principy a on jim rozumí, dovede je využít a vtáhnout do inscenace.

JB: Podle vás Radok nemá takový zájem o avantgardní principy?

JS: To vůbec ne, naopak.

JB: A Kašlík?

JS: Kašlík je operní režisér vzácného typu, protože je to předně komponista, který napsal několik úspěšných oper. A ještě je to dirigent. S ním se pracuje dobře proto, že u něj nenarazíte na nesmyslné situace, jako se to může stát s jinými operními režiséry, se kterými se dostanete do konfliktu, protože necítí správný rytmus věci a inscenují líp libreto než muziku. Kašlík rozumí tomu, že to má určitý rytmus a že herec tomu musí přizpůsobit počet kroků. Jde to z muziky, protože on čte klavírní výtah jako my čteme psaný text. Pro něj je to řemeslo, které dokonale ovládá, a ještě k tomu má nesmírnou fantazii. Cením si také jeho pohotovosti v improvizaci. Často se stane, že zpěvák není schopen herecké akce, a s tím si Kašlík dokáže ohromně poradit, hned udělá jiné alternativy, aby se dostal k výsledku. To je opravdu talent.


.43

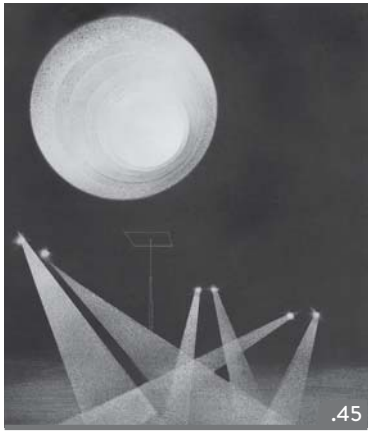
.44

Komik, Národní (Tylovo) divadlo v Praze, 1957

56 V roce 1965 spolupracoval Svoboda s Krejčou na uvedení ***Hamleta*** v bruselském Národním divadle. Také zde byla scénografie založena na kinetickém principu výsuvných částí scénické architektury, která se navíc spolu s herci odrážela ve velkém zrcadle zavěšeném nad scénou. Duch Hamletova otce zde byl vytvořen odrazem Hamleta samotného. Viz. s. 87.

JB: Zpočátku jste operu dělal hodně také s Bohumilem Hrdličkou.

JS: Ano, Hrdlička byl můj spolužák z gymnázia. Dneska je v Düsseldorfu, emigroval v roce 1957, protože už to nemohl vydržet. Je to hodně citlivý člověk, vynikající muzikant, klavírista a zpěvák. Ale také intelektuálně velice fundovaný člověk, znalý hudby i dramatické literatury, protože dělal i činohru, zejména Čechova. Já jsem ho měl nesmírně rád a rád jsem s ním pracoval. Ohromně jsme si rozuměli. Je to talent, který taky v Německu platí za jednoho z nejlepších režisérů. Je dost tvrdohlavý a nedělá kariéru, ale dělá divadlo. Má samé skandály. Po jeho emigraci jsem s ním nemohl dělat, protože bych se tady dostal do problémů. Doufám, že teď s ním zase začnu pracovat, když už je rehabilitovaný. Už to spolu máme domluveno. Společně jsme dělali jednu z nejkrásnějších inscenací.



Kouzelná flétna,
Národní divadlo v Praze, 1957

JB: Hrdličkovy „skandály" probíhaly i tady v Praze.

JS: To byla ta moje první *Kouzelná flétna*.[57] To byl skandál, při premiéře nás vypískali, což je v Praze velice neobvyklá věc. Byla to určitá skupina lidí. Vlastně to byl taky důvod, proč Hrdlička odešel, protože to bylo nespravedlivé a hloupé. Důvodem nebylo to, že se to nelíbilo, bylo to doslova z politické blbosti nevzdělanců, kteří nedovedli pochopit myšlenky druhých. *Kouzelná flétna* byla inscenovaná dnešně, ne v historickém kostýmu, ale byla skutečně transponovaná do naší válečné a poválečné doby, kde třeba zkouška ohněm a vodou byla vlastně kvazi koncentrační tábor. Šlo o inscenaci udělanou skutečně moderně, s velikým vkusem, promyšlenou, a ne o nějakou schválnost, ale v Praze vzbudila veliký odpor. Ovšem chytila spoustu mladých lidí a přivedla zpět do divadla mladé publikum, protože byla aktuální a vyjadřovala pocit doby. Podobně jako potom *Romeo a Julie*.

Divadlo musí být aktuální

JB: A Topolův *Jejich den*,[58] co jste dělal s Krejčou?

JS: *Jejich den* byla taky inscenace mladých lidí, která byla navštěvovaná právě proto, že vyjadřovala pocity dnešních lidí. Ale to se nám stávalo i s inscenacemi historickými,

57 W. A. Mozart: ***Kouzelná flétna***. Národní divadlo v Praze, dirigent Jaroslav Krombholc, kostýmy Josef Svoboda, premiéra 18. ledna 1957. Prostor této inscenace, jež se vzdala tradiční pohádkové interpretace ve prospěch „podobenství o moci a utrpení, dobru a zlu, tak jak je zakoušela Evropa již několik století" (ALBERTOVÁ, Helena. *Josef Svoboda – Scénograf*. Praha: Divadelní ústav, 2012, s. 69), byl tvarován kontrastem světla a tmy coby dramatickými prostředky a doplňován fragmenty dekorací, které určovaly místo děje. Inscenace uvedená v době, kdy ještě doznával imperativ socialistického realismu, vyvolala značný skandál, kritika ji veskrze odmítla a byla po sedmi reprízách stažena. (ALBERTOVÁ, H. Op. cit., s. 73)

58 Viz s. 47. V této inscenaci z roku 1957 byl uplatněn princip polyecranu – několika obrazovek rozmístěných v prostoru, na které byly promítány diapozitivy a film.

konkrétně s *Romeem a Julií*. A stejně to bylo i v inscenacích Radoka, třeba *Komik*. To byla inscenace velice aktuální a vzácná jak na úrovni herecké, tak inscenační. Potom například Hellmanové *Lištičky*,[59] to byla velice dobrá inscenace, která taky rezonovala do publika, ale už takovým tím trošku čechovovským způsobem. Ta čechovovská pocitovost byla v době, kdy jsme to dávali, velice aktuální.

JB: Bylo něco takového také teď v těch *Novokřtěncích* od Dürrenmatta[60]? Tam má scéna výraznou roli.

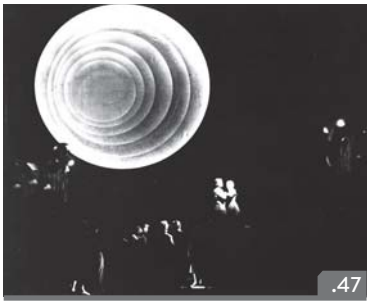
JS: Jistě, tam jsem záměrně ukázal, že svět je velká komedie. Použil jsem tam nápis „teatrum mundi" a myslel jsem to doslova. Když jsem na to přišel, tak jsem div nevykřikl. Režie by bývala potřebovala být trošičku důslednější, ale pan Dürrenmatt byl velice nadšený. Prý když slyšel, že to hrajeme v kouli, tak byl strašně proti, ale když to tady potom viděl, tak nám složil poklonu. V tomto prostředí to bylo opravdu hozené „na plné pecky", což je důležité. Něco jiného by bylo, kdyby se to hrálo u vás – je rozdíl dělat výpravu třeba pro Ameriku a dělat ji tady. Proto dělám doma rád, protože dobře vím, co a jak.

JB: Cítíte to prostředí.

JS: Co se tady děje a co je potřeba akcentovat. Protože výtvarník nemá takové možnosti jako režisér, ale já si trošičku přisvojuju vliv na režii, takže se snažím skrz scénografii aspoň minimálně ovlivnit přístup ke hře, a řeknu vám upřímně, že to mě baví nejvíc. Já vlastně někdy nevím, jestli jsem režisér nebo výtvarník. Někdy mě baví víc hledat princip, koncepci. Hledání je snad ta nejkrásnější práce.

JB: Je to možná podobná otázka, ale pracoval jste někdy na inscenaci, kde vaše práce nebyla tak výrazná a technicky komplikovaná, ale přesto vyjadřovala koncepci? Měl jsem ten pocit, když jste mluvil například o *Mlýnu*[61] v Bratislavě. Byly ještě další takové inscenace?

JS: Takových inscenací bylo víc, třeba *Zlatý kočár*[62] od Leonova, co jsme dělali s Radokem. Tam jsem jako výtvarník nebyl tak v popředí, ale přesto jsem se tam velice silně



Kouzelná flétna,
Národní divadlo v Praze, 1957

59 L. Hellmanová: ***Lištičky***. Národní (Tylovo) divadlo v Praze, režie Alfréd Radok, kostýmy Jan Kropáček, premiéra 24. ledna 1948.

60 F. Dürrenmatt: ***Novokřtěnci***. Národní divadlo v Praze, režie Miroslav Macháček, kostýmy Jan Skalický, premiéra 3. března 1968.

61 Z. Mahler: ***Mlýn***. Slovenské národné divadlo Bratislava, režie Otomar Krejča, kostýmy Ludmila Purkyňová, premiéra 18. května 1965.

62 L. M. Leonov: ***Zlatý kočár***. Národní (Tylovo) divadlo v Praze, režie Alfréd Radok, kostýmy Jindřiška Hirschová, premiéra 1. března 1957.

podepsal. Sestavil jsem jenom z nábytku a rekvizit ruské městečko, přitlačil jsem je úplně na portál a jinak jsem nechal celé jeviště prázdné. To bylo kouzelné, protože to najednou dostalo nesmírný smysl. Pustota scény a ten nábytek, který se tlačí u portálu. Nebo se najednou ten nábytek tlačí uprostřed scény na průměru čtyř nebo pěti metrů. To teda byla silná scéna, jednoduchá, scénografií vyjádřená myšlenka hry a doby.

JB: Jak to po této stránce funguje s Krejčou?

Kouzelná flétna,
Národní divadlo v Praze, 1957

JS: Myslím, že Krejčovi v Divadle za branou sloužím velice upozaděně, což ale s sebou pro mě přináší dva problémy. Musím popřít vlastní divadlo, Laternu magiku, a jeho prostor, které jsem stvořil. To musím pro Krejču popřít a najít mu prostor, který je diametrálně odlišný, než je Laterna magika. Aby se řeklo – tady hraje Krejča. Mě baví hledat princip prostoru, v kterém se to hraje. Nemám rád, když někdo sebere scénografii tak, jak je, a přesadí ji třeba do Ženevy. Teď například dělám Krejčovi v malém divadélku ve Stockholmu scénu pro *Racka*.[63] I když mám plány toho prostoru, tak do toho divadla 6. června pojedu, abych si tam mohl na tři hodiny jenom sednout a dívat se na ten prostor. Já mu do toho udělám scénu, že budou koukat. Ještě si nejsem jistý v té prostorové relaci, ale už vím, že tam udělám něco výborného. Cítím to a jenom bych chtěl vědět, jestli se nemýlím. To je to největší tajemství, víte? Prostor jako nástroj, jako „inštrument". O to teď v divadle jde a v nejbližších letech se to ukáže. A za tím teď jdu jako pes, i kdybych měl sám sebe a celou svoji práci v příštích deseti letech popřít.

JB: Práce s prostorem je pro vás klíčová.

JS: S prostorem se musí švindlovat, to jsou ohromné věci. Já se pamatuju, jak jsem tady jednou dělal Dürrenmattovy *Fyziky* pro Komorní divadlo.[64] To je maličké divadlo, ale vy jste tam asi byl. Udělal jsem tam místnost, ve která se perspektiva rozbíhala, místo aby se sbíhala. Všechno bylo obráceně, i strop. Byl to skvělý optický trik. A odjel jsem do Brazílie, protože jsem si tam musel jet pro cenu,[65] takže jsem tady nebyl na zkouškách. A oni mě opravili, protože si mysleli, že jsem se zmýlil. Pak jsme to vrátili do té původní verze, ale bylo to najednou něco úplně jiného. To malíř udělat nemůže, to může jenom architekt. Architekt, který ví, co je to síla prostoru, a že prostorem můžete zabít, prostorem můžete člověka rozplakat, prostorem můžete člověka rozveselit. To je to, co

63 A. P. Čechov: ***Racek***. Stockholm Stadtteater, Lilla Scenen, Stockholm, režie Otomar Krejča, kostýmy Jindřiška Hirschová, premiéra 23. září 1969.

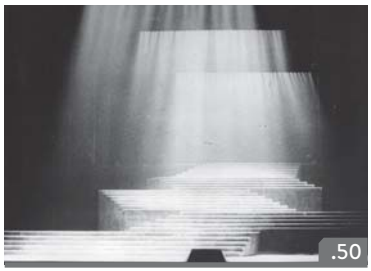
64 F. Dürrenmatt: ***Fyzikové***. Komorní divadlo Praha, režie Ladislav Vymětal, kostýmy Jan Skalický, premiéra 8. května 1963.

65 Na Biennale v Sao Paolu byl Josef Svoboda v roce 1961 oceněn zlatou medailí, o rok později však do Brazílie mířil znovu – přednášet na univerzitách v Sao Paolu a Rio de Janeiru.

dnešní moderní architektura trošičku podceňuje. Stala se funkcionalistickou, jde za funkcí a zapomíná na emoce. Je důležité diváka architekturou připravit, když jde večer do divadla, a architekturou zorganizovat celý ten společenský ritus. Aby se člověk na věc přirozeně připravil.

JB: Vlastně se dostáváme zpět k lidskému rozměru architektury a prostoru. Člověk je součástí prostoru a citlivě na něj reaguje. S tím je možné pracovat a v divadle to platí obzvlášť.

JS: To je v divadle senzační, a proto si ve škole vybírám úlohy, kde mám příležitost na člověka působit, protože bych chtěl vrátit architektuře její prapůvodní výrazové možnosti, které měla, když třeba stavěla chrámy. Dneska bych asi kostel udělal znamenitě, ale jsem nevěřící, takže by to byl podvod. Nechci dělat něco, čemu nevěřím. Ale můžu udělat třeba síň na poslední rozloučení. V tom je pieta k člověku, konec jednoho života a vůbec konec lidství. To pro mě má určitou cenu a mně už je dneska padesát let, takže na to mám svůj pohled a můžu to udělat ohromně, i když prostě, ale s výrazem.



Sicilské nešpory,
Hamburgische Staatsoper, 1969

JB: Pro vás je také podstatné sepětí prostoru s technologiemi.

JS: Ano, ale pro mě je technika jenom prostředek k vytvoření prostoru. Můj sen je, aby technika nebyla vůbec cítit, i když mi to už jinak nejde. Třeba v *Sicilských nešporách*[66] nebyla moje představa to, že tam budou svítit žárovky. Měl jsem konkrétní prostorovou představu a tu se pak snažím uskutečnit. Takže technika je jenom způsob uskutečnění a možná za pět let se bude dělat totéž úplně jinými prostředky a s lepším výsledkem. Sám vím, že například *Sicilské nešpory* prostorovou sugescí desetkrát překonaly moje první pokusy se světelnou architekturou, jako byly v inscenaci *Drahomíra a její synové*. Kdyby to dneska Gordon Craig viděl, tak by nejspíš zajásal, protože to musel být taky jeho sen, nemyslíte? Stejně jako Appiův. Oba dva pracovali s architekturou a Craig byl taky režisér. Myslím, že s ním mám hodně společného.

JB: To jistě, především v tom spojení režiséra a výtvarníka v jedné osobnosti. Mně ale připadá, že vaše práce s technologiemi má dva aspekty: jednak cit pro architektonický prostor a schopnost s ním nakládat, a potom různé technické způsoby a prostředky. Mám pocit, že pro vás je zásadní první aspekt, architektonický rámec. Že to je pro vás důležitější než technické vymoženosti, i když jsou ohromně zajímavé.

66 G. Verdi: ***Sicilské nešpory***. Hamburgische Staatsoper, režie John Dexter, dirigent Nello Santi, kostýmy Jan Skalický, premiéra 4. května 1969. Tato inscenace s působivou kombinací schodů a světla na jevišti byla znovu nastudována v Metropolitní opeře v New Yorku (1974), v Národní opeře v Londýně (1984) a v režii Bruce Donella uvedena také v Amsterodamu (1984).

JS: Technika je prostředek. Vždycky, když se mě venku na přednáškách ptají, jaké materiály chci používat, říkám – podívejte se, já vůbec nemám žádné zábrany, když budu cítit, že určitá scénografie bude dobrá, bude-li z ementálského sýra, tak ji z toho sýra udělám. Když budu cítit, že to je přesně ten materiál, který se pro to hodí a který umí vyjádřit atmosféru. To je moje krédo. Opravdu nemám žádné zábrany a nechci je mít.

S manželkou Libuší, kolem roku 1955

JB: Ve vašem případě se člověk může povrchně podívat na vaši práci a říct si – no jo, Svoboda, to je takový inženýr technik.

JS: A co třeba potom taková *Frau ohne Schatten*[67] nebo *Oberon*[68] nebo lyrické věci? To když vidí malíř, tak z toho dostává šok. Nebo třeba diapolyecran v Montréalu, to je přece ryze výtvarná záležitost, i když princip je technický. Je ale potřeba zapomenout na techniku a podívat se na výsledek, čistě, jako se podívají diváci. Když se otevřela opona při premiéře *Rusalky*,[69] tak lidi brečeli, protože tam bylo skutečně české jezero a české víly, a najednou to byla pohádka, kterou český národ nemůže nemít, která je v něm a kterou musí vidět jednou za rok každý. Skutečně jsem je dojal a nemůžete říct, že je to kýč. A přitom je to děláno technickými prostředky.

Kulturní politika státu

JB: Myslím, že se tu otevírá jedna větší otázka. Jaké to pro vás je pracovat v takovém prostředí, a teď nemluvím o té době, ale s takovým rozpočtem, v systému, kdy si režisér a výtvarník mohou vybrat a inscenovat věci, které by na západě asi nebyly, protože tam pokud nejde o úplně populární kus, nikdo to nepodpoří. Myslíte, že to má na vaši práci vliv?

JS: To je evropská rarita. To není jenom u nás, to je i v Německu. I v Anglii se dá zinscenovat všechno. Je pravda, že tady je mimořádná situace, protože jsou na divadlo peníze, protože stát je na to věnuje. Taková je tady kulturní politika.

---

67 R. Strauss: ***Die Frau Ohne Schatten***. Royal Opera (Covent Garden) London, režie Rudolf Hartmann, dirigent Georg Solti, kostýmy Carl Toms, premiéra 14. června 1967.

68 C. M. von Weber: ***Oberon***. Bayerische Staatsoper, München, režie Rudolf Hartmann, dirigent Heinrich Hollreiser, kostýmy Jan Skalický, premiéra 14. května 1968.

69 A. Dvořák: ***Rusalka***. Národní divadlo v Praze, režie Bohumil Hrdlička, dirigent Zdeněk Chalabala, kostýmy Marcel Pokorný, premiéra 7. ledna 1955. Tato inscenace vzbudila značný rozruch, neboť František Tröster v článku pro časopis *Výtvarná tvorba* obvinil Svobodu z plagiátorství. Svoboda měl převzít Trösterův inovativní návrh scény s jezírkem. Na stránkách časopisu pak následovala výměna názorů, do které vstoupil také bránící se Svoboda. Jak naznačuje Helena Albertová, tento konflikt, který byl výrazem rostoucí animozity mezi oběma výtvarníky, jež dopadala také na jejich žáky a příznivce, „ovlivnil vývoj české scénografie od konce 50. let a doznívá až do dnešních dnů“ (ALBERTOVÁ, H. Op. cit., s. 57).

JB: Přesně tak. Ale na druhé straně to má různé nevýhody nebo…

JS: To mělo nevýhody jenom během stalinské éry. Jinak ne, naopak. Řekněme, že zhruba od nástupu Chruščova nebyla žádná omezení. Je možné tady dělat dobrou divadelní kulturu. Od té doby, co sem po stalinské éře přišla anglosaská dramaturgie, protože jsme dostali valuty na to, abychom si mohli zaplatit práva třeba k Dürrenmattovi, Osbornovi, Arthuru Müllerovi nebo Tennessee Williamsovi, to tady začalo žít. Naši autoři začali psát, protože se seznámili se světovou dramatickou tvorbou, prakticky, na jevišti. A předtím, mezi lety 1945 a 1948, to byla taky plodná doba. Přetržka byla řekněme od roku 1949 do roku 1954, tak pět let, víc to nevydrželo, pak se to začalo rozpadat. V kulturní oblasti je přednost socialistického státu nesporná, protože na umění dává fantastické sumy a existenčně umělce zajišťuje. Angažmá jsou na dobu neurčitou, což má i svoje nevýhody. Když chcete nového herce, tak vám narůstá ansámbl a stává se neekonomickým. Ovšem není to zase tak zlé, tak tam ti herci jsou a počítá se s nimi na menší role. Přirozeně se to proměňuje. Chce to jenom cílevědomější politiku angažování lidí a dá se to regulovat. Každá věc má svoje přednosti a svoje nedostatky. Ale když to srovnám, tak v oblasti divadla tomu nemůže žádný kapitalistický stát konkurovat.
[…]

Na cestě do Harrachova, 1972

JB: Mně se zdá, že jestliže chce někdo psát o vaší práci a dostat se jí úplně na kořen, tak musí mluvit o syntetickém, metaforickém principu. Je to téměř poetické, protože to dělá básník, že cítí vztahy mezi věcmi, které spolu zdánlivě nesouvisí. Básník z nich ale dokáže vytvořit něco nového. Několikrát jste se zmínil, že základem vaší práce je pracovat s věcmi citem a používat je jako něco nového. Takže základ je poetický a metaforický. Ta technika jenom slouží k tomu, aby to lépe vyšlo.

Technika doby

SV-44x

JS: Ano. Ono totiž, pane profesore, co si budeme povídat. Co vyjadřovala taková docela jednoduchá scéna s jevištními vozy v době baroka? Vyjadřovala techniku doby. Když dělali „Nanebevstoupení“, jak se z mraků objeví Panna Maria, visí na jevišti a mraky se rozvírají a rozkládají. Nebo létací stroje. To byla technika doby.

V Krkonoších

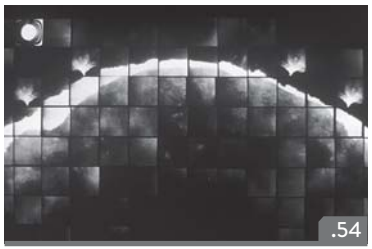
JB: Chcete říct, že ten princip nebo záměr byl stejný jako dnes?

JS: Ne, to ne. To je v jiných vztazích, protože tehdy to používali jako efekt, čistě jako povrchní, spíš iluzivní záležitost. Tak to přece v divadle bylo se vším. Dřív, když jste chtěl na jevišti noc, tak jste ji namaloval. To je podstatný rozdíl. Divadlo potom přišlo na to, že může proměnit denní scénu v noční pomocí světel. Pak se to vyvíjelo dál, přišli jsme na to, že světlo se může použít jako materiál. Např. E. F. Burianovi se světlo

stalo dramatickým materiálem a výrazovým prostředkem, který se stal komponentem představení, spoluhráčem, spoluhercem a tak dál, začalo se uplatňovat rytmicky.
[…]

Významotvornost pohybu ve scénografii

JS: Mě trápí, že drama přeci není statické a atmosféry a půdorysy se vyvíjejí a proměňují v toku dramatického děje. Pro určitou situaci třeba potřebujete takový půdorys, aby herec zakopl, aby se tam něco stalo. Já to říkám schválně takhle primitivně, ale něco tam musí být připraveno, musí to být domyšleno. A k tomu potřebuju, aby se scéna změnila. Když jsem dělal Laternu magiku, tak jsem viděl, že kdyby scénografie byla statická, tak by tomu filmovému obrazu nestačila. Najednou jsem začal vidět nové zákonitosti. Začala se tam projevovat estetika pohybu. Viděli jsme, že i pohyb ve scénografii má svoje přesné zákony, které se dají využít, protože určité věci lze předpokládat předem, což je ohromný zázrak a objev. To je jako když objevíte žárovku, najednou se z toho stane nástroj a člověk se jím pomalu učí myslet. Vždyť my jsme v těch prvních inscenacích dělali strašné chyby. Ale pak už jsme se dostali daleko, jako třeba v *Majitelích klíčů*, kde se pohybovaly vozy tak, aby se posunuly významově, aby třeba vytvořily jiný, někdy úplně nelogický přechod do pokoje, a tím se právě zvýraznila situace: jak to že tam ten člověk je, když neprošel dveřmi? Schválně to říkám takto, protože to jsou důvody a principy, kterým ale člověk musí začít rozumět. Rozumí tomu divadelník, umělec, pro kterého je zázrak, že na holé scéně stojí židle, protože on už ji nevidí jako židli, pro něj je to nová skutečnost.



Diapolyecran Stvoření světa, Expo 67 v Montréalu, 1967

JB: Tohle je podstatné…

JS: A to je na tom to krásné. Já to neumím formulovat, nejsem literát, ale takhle to cítím. Mně se ty pocity materializují, já to hned vidím v souvislosti, víte, já bych to dovedl hned udělat. To my tady kolikrát sedíme s Krejčou a lámeme si hlavu nad blbostmi, někdo by řekl – no ježišmarja, co nad tím tak dumáte. Herečku to rozesměje – přece se neobrátí židle vzhůru nohama. Ale proč by se zrovna nemohla židle obrátit vzhůru nohama? To je to, co hledáme.

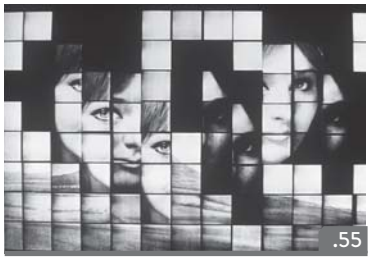
O oponách v *Komikovi*

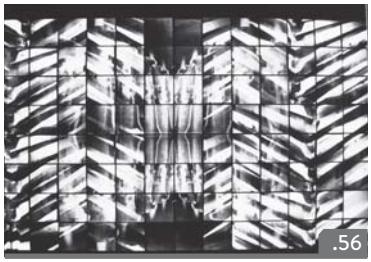
Když jsme s Radokem dělali *Komika*, tak jsem řekl – uděláme to z opon. Protože pro mě to byl ten pocit, já nevím proč, najednou jsem uviděl opony. Protože to byl komik, člověk, který se loučí s divadlem, je to pro něj strašná tragédie. Já jsem to už tenkrát cítil, co by to bylo, kdybych musel odejít z jeviště. Ta situace má určitý patos. A co má na divadle patos? Opona. Ale mně nešlo jenom o oponu. Mně šlo právě o ten šlus, o tu tečku za životem. A to nestačí jedna opona. Tak jsem si řekl – aha, tak bude víc opon. A začal jsem študovat jejich pohyb. Něco jiného je, když jde opona pomalu a když jde

rychle. To je úplně jiná opona, to je zase jiná skutečnost. Najednou se vám z toho stane materie, začne se to zpracovávat, a pak mi došlo, že ta opona v *Komikovi* nemůže běhat jen tak, ale že bude běhat po trolejbusových trolejích a třeba zastře kus života. Že to bude najednou jiný svět, svět civilizace. Najednou je to báseň, metafora, jak vy říkáte. Jako když uzavřete kus malého světa tam někde na periferii a pak jej rozevřete do světa kankánu s těma holkama. A pak se opona zavře a jenom přejede scénu z jedné strany na druhou a zase zmizí, vůbec se nezastaví, jede dál jako tramvaj. A ty holky z ní utečou tak, jako když kouzelník máchne šátkem, a najednou tam svítí uliční lampy a je mlha, jsme na ulici a Komik jde domů.

JB: To jste mi báječně vylíčil.

JS: Má to ještě tu výhodu, že to může být sugestivní, že to vzbudí v divákovi správné asociace, nebo aspoň přibližně ty, které v něm chcete vzbudit. S citovými věcmi se samozřejmě musí velice opatrně, abyste nezašel do banality. Jako to dělá Beethoven – vezme motiv, tatatá..., a už ho opouští, už zase jede a baví vás jinak a pak najednou zase – tytytytáá... o oktávu níž. Mohl by ho omílat deset minut, špatní muzikanti s tím vystačí a rozvinou to až do banality. Ale tento člověk s jedním motivem třeba udělá celou větu, nebo celou symfonii, ale mazaně, protože přesně ví kdy ano a kdy ne. Je to všechno otázka proporce a ta relace, to je to hlavní tajemství. A pak zpracování. To si člověk nemusí uvědomovat, to musí v člověku být. Teď, když o tom s vámi mluvím, tak to vlastně vymýšlím zpátky, protože nemusím nic řešit. Ale kdybych teď tady musel něco řešit, tak bych takhle s vámi nemluvil, nemohl bych, protože by mě to nebavilo a překáželo by mi to.





Diapolyecran Stvoření světa, Expo 67 v Montréalu, 1967

JB: Chápu. Když jsem viděl fotky z *Komika*, tak jsem nepochopil, že ty troleje byly jako spojka.

JS: To byste musel vidět v akci, to byste jistě věděl hned. To je právě u mých věcí to nebezpečí, a to taky jednou řekl Krejča, že se to nedá takhle dešifrovat a že je to právě někdy kinetické už v těch jednoduchých věcech, kde není žádná mechanika třeba. Opona, oponová dráha, to je nejstarší mechanika divadla. Jenomže udělat z ní dráhu života nebo roušky života, to je báseň.

JB: Můžu se zeptat na *Tři sestry* s těmi strunami. Co vás k tomu přivedlo?

Tři sestry s Olivierem (1967)

JS: Já vám řeknu, co mě k tomu přivedlo. K tomu mám přesný pocit, víte? Já totiž vždycky v Čechovovi hledám takové nekonečno, tu nemožnost něco nahmatat. Ty holky pořád sní o Moskvě, strašně rády by tam jely a pořád brečí. Člověk by kolikrát řekl – holky pitomý,

proč si nekoupíte jízdenku na vlak a nejedete? Normálně bych mohl takhle reagovat, protože už mě to žere, když celou hru tohle poslouchám. Jenomže pro ně ta Moskva právě není Moskva, to je něco víc. Čili já jsem to potřeboval umocnit, potřeboval jsem dát jejich pokojům interiéry bez hranic. Já potřeboval něco, co zvučí, co omezím a najednou v tu chvíli to před člověkem utíká, už to má a už to není. A přitom je to všechno reálné, konkrétní. Ale znáte to, jak někdy realita může člověku utíkat. A to je ono, to je Čechov. Kromě toho já jsem tam žil. Já vím, co je to ta „široká ruská země", zvlášť ve venkovských městech a tam, kde lidi pijí a je tam nuda. Ty holky jsou v bohatém domě, generál zemře, vojsko se na ně vykašle, důstojníci tam už tak často nechodí. Už to není ten život, těžko se provdávají, protože tatínek není. To je celá problematika měšťáctví. Ty holky sní o tom, co prožily s otcem v Moskvě. Ale to není všechno – najednou vidíte, že je to na rozhraní století, cítíte, že něco přijde, nějaká změna. V Rusku to bylo velice intenzivní, všichni básníci to cítili. To musím vyjádřit, to musím materializovat, zhmotnit jako architekt. Udělat tu atmosféru. A já jsem na to přišel. Mimochodem teď jsem to v Londýně viděl a jsou to uličníci, nedodržují to. Musí se to umět dodržet, je to strašně jemné. Oni už to neumí, vyměnili se tam lidi a to je konec. Když jsem tam s nimi nemohl sedět a znovu jim vysvětlit, o co jde, tak jsem prosil Oliviera, aby to stáhl z repertoáru, nebo aby mě tam pozvali, že to musím dát zpátky dohromady. Takže jsem dal za ty struny třeba okna, všechno jsem dal „za" a pouštěl jsem světlo skrz okna, skrz ty struny. Ukazoval jsem vám ty testy?

S Laurencem Olivierem v Londýně, 60. léta

JB: Myslím, že ne.

JS: Tak to musíme najít, to mi pak musíte připomenout. Přesně jsem študoval, co to udělá. Okno byl pro mě problém, protože v Čechovovi okno není okno jako třeba v Ostrovském, v Shakespearovi nebo v Ibsenovi. To je diametrální rozdíl, protože okno v Čechovovi je okno, kterým můžete nechat proletět myšlenky a touhy, i když je třeba zavřené. Tím oknem taky přichází životodárná látka pro touhy. A pro mě to nemohlo být obrýsnuté okno, muselo to být světlo. Ale zase to nemohlo být světlo, jak ho normálně dělám, takové to patetické, monumentální. Muselo to být světlo, jak ho dělali francouzští impresionisti. Světlo, které se dovede roztetelit ve vzduchu. A k tomu jsem použil ty struny. To mělo přesný záměr.

JB: Tedy ten nápad použít struny měl původ...

JS: V tom okně. Protože jsem si říkal – tyly, to není ono. To jsou hned záclony. Až vám ukážu ty testy, tak budete koukat, jaký je to rozdíl. Udělal jsem si testy, fotografované v modelu, přesně s projekcemi. To je skutečně umělecký test, ale souvisí s vědou.

JB: Tak to je taky zajímavé.

Scénografický sloh

JS: Tak jsem na to přišel. Může být, že tam nebude nic, a já tam nemusím nic udělat, když to není nutné. Ale chci, abych to „nic“ udělal já, abych si ho vymyslel. Chci si rozhodnout, že tam „nic“ nebude. A musím věřit, že je nutné, aby to tak bylo. Takže to je taky záměr. Je velice důležité si v sobě rozhodnout, že scénický obraz třeba nebude v tom konvenčním slova smyslu. Když se mě ptají na sloh, tak říkám – tady je sloh, okno, ze kterého je odvozená celá čechovovská atmosféra, neohraničenost, světelná difuze, což je veliký rozdíl v kvalitě světla třeba proti řízenému světlu.
[…]

Tajemství je ve vyváženém celku

Já vím, někdo se diví, proč tluču hlavou o lavici, proč křičím a proč jsem nervózní, protože nevidí ten rozdíl, který je navíc kolikrát vidět, až když to všechno přijde dohromady. A najednou se diví – jak to že to tak působí, vždyť tam vlastně nic není. To je právě to tajemství, až když to přijde všechno dohromady. Kolikrát myslím i na to, že někteří herci jsou špatní. Říkám si – hergot, vždyť tam nejsou všichni hráči dobří a tihle to neuhrají. A vím, jaký je divadlo neúprosný zákon, je to organismus, umělecké dílo, které se skládá z tolika komponentů: autor, herci, režie, scéna, pohyb, hudba, zvuk. A když někde uberete, tak už samo to žádá jinde přidat. Když jste divadelník, tak to cítíte. To člověk cítí, když to z herce nejde, tak šáhnu po jiném prostředku.

.58

.59

Tři sestry, The National Theatre Company at Old Vic London, 1967

JB: Někdy tam ten prostředek je, někdy tam není.

JS: Když ho tam nedá kolega a nemá sílu ho tam dát, k tomu to musí být lidi, kteří umí, pak se dá něco udělat. Když vám chybí elementy dva nebo tři, tak už to těžko dáte dohromady. Ale já teď mluvím spíš za rovnováhu, za vyváženost celistvosti uměleckého díla. Teď mluvím za kvalitu celku. To se běžně dělá, každý si chce za sebe povědět, jak je chytrý, co si myslí o hře a o filozofii hry. Ještě v období expresionismu, když přišel scénograf na scénu, tak se otevřela opona a všechno vám bylo jasné. To jste věděl – aha, ten scénograf je dobrý malíř a o tomhle si myslí to a to, takhle si představuje *Macbetha*, dobrá, ucelené hotové dílo, při vší úctě, poklona. Ale to není divadlo, protože divadlo je dynamika. Divadlo je pohyb. To je na něm zajímavé. A ještě má jednu zvláštnost, že není každý den stejné. To se mi na něm líbí, že je to život. Filmový záznam je fajn, telerecording je ohromný vynález, ale já se pro něj nedovedu tak nadchnout. Mohlo by se říct – vždyť on tím přece musí být nadšený, když je technik. Já ho taky umím použít jako třeba v *Intolleranze* v Bostonu.[70] Ale já ho použiju tak, že ho znovu zdynamizuju, že třeba udělám zpoždění.

70 V roce 1965 Svoboda spolupracoval s režisérkou Sarah Caldwell v její Opera Company of Boston na inscenaci experimentální, politicky zacílené opery Luigiho Nona ***Intolleranza 1960***. Inscenace, která v sobě po vzoru Laterny magiky spojovala živou akci na jevišti s předtočeným filmem a diapozitivy, se vyznačovala zapojením přímého televizního přenosu, kterým byla přenášena akce na jevišti i mimo něj.

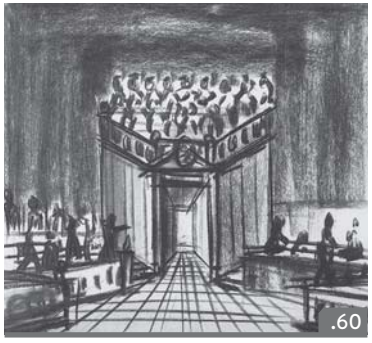
Chtěl bych dělat detektivku

JS: Ježiš, já bych chtěl dělat detektivku. Já bych lidi napínal právě pomocí těchto metod. Zpožďoval bych děje, znova bych je konfrontoval. To by byly věci. Detektivku bych na divadle dělal opravdu s gustem. Mám rád detektivky. Relaxuju jenom s detektivkama. Čtu jen německé detektivky, nikdy ne české, abych si cvičil jazyk. A teď už jsem tak daleko, že za chvilku začnu číst anglicky, a tím si zase zlepším angličtinu. V angličtině jsou bezvadné, mají zvláštní atmosféru, to cítím, když jdu na filmy, tak už dost rozumím. Takže na to se těším, až budu moct anglicky číst. Strašně rád čtu. Ale víte, čtu je tak, že mě můžete za rok dát tutéž knihu a já ji znova přečtu jako novou. Já to prostě neregistruju.
[...]

***Ďábelský kruh* (1955)**

JB: Co bylo na této inscenaci[71] zajímavé z pohledu vaší práce?

JS: Poprvé se tam pracovalo ve velikém měřítku se zrcadly, byly tam zrcadlové plochy vysoké zhruba šest nebo pět metrů, abych to nepřehnal, a dohromady asi tak dvanáct metrů dlouhé. To ovšem ještě bylo to pravé zrcadlo a vtip byl v tom, že zpřítomňovalo děje, které se neodehrávaly přímo na scéně, ale které se odehrávaly na postranních scénách, takže se staly takovým živým backgroundem. Celá ta věc se odehrávala ve společnosti známého německého věštce, já už si nepamatuju, jak se jmenoval, ale byl to astrolog, který radil Hitlerovi a velice se s ním stýkal. Myslím, že to snad dokonce souviselo i s homosexualitou. Já už si tu hru nepamatuju, protože mi nijak moc neleží na srdci. Scénografie měla svoje principy, které pro Radoka a pro mě nebyly celkem nic nového, protože my jsme je zkoušeli už před rokem 1948, například ve *Starostovi stilmondském*.[72] Nemyslím zrcadla, ale takovou tu jednoduchost dramatického vyjadřování, jasnou psychoplastiku prostoru a tím navozenou atmosféru. Myslím, že je ještě důležité, že tyto prostory, jak *Starosta stilmondský*, tak *Ďábelský kruh*, měly schopnost proměnit se v atmosféře, mohly během hry vyjadřovat určité stavy. To byly takové první vlaštovky.


.60

Ďábelský kruh, Národní (Tylovo) divadlo v Praze, 1955

JB: Jak to fungovalo technicky?

JS: Nebylo to světelně nic komplikovaného. Pracoval jsem s reflexním světlem, to znamená s odrazem světla. Byl tam třeba jeden takový společenský obraz, který byl vytvořen právě z těch zrcadel, která stálá do pravého úhlu proti, takže chytala scény mimo, kde

71 H. Zinnerová: ***Ďábelský kruh***. Národní (Tylovo) divadlo v Praze, režie Alfréd Radok, kostýmy Květoslav Bubeník, premiéra 21. prosince 1955.

72 M. Maeterlinck: ***Starosta stilmondský***. Činohra 5. května, režie Alfréd Radok, kostýmy Jan Kropáček, premiéra 18. února 1947.

se tančilo a byla tam celá společnost. Já vám to trošku skicnu, jo? Jestli si to dobře pamatuju. A na scéně se odehrával děj, napínavý, až detektivní děj, kdy se říkají věci na půl slova, ze zákulisí politického života. A pak tam byl jiný obraz, který byl vytvořen dramatickým způsobem, v kontrastu světla. Byla to scéna na policii, kde Dimitrova vyslýchají, nebo někoho jiného v souvislosti s Dimitrovem, já už si to přesně nepamatuju, a mučí ho v koupelně, jako byly ty bílé kachlíkové koupelny. To jsem udělal tak, že jsem vytvořil příšeří a opravdu kachlíkovou komoru i se stropem, do které jsem dal strašně silné reflektory. Úplně jsem ji přesvětlil. A když se otevřely dveře, tak to bylo opravdu jako reflektor, bylo to něco příšerného, protože to světlo bylo tak silné, že detaily kohoutků a vany a toho všeho začaly jakoby plavat ve světle, divák už je ani nemohl okem zaostřit. Byly tak přesvícené, že ztrácely kontury, až z toho bolely oči. To mělo nesmírný psychologický význam. Radok to režíroval výborně, v jedné části scény s ním mluvili jako v rukavičkách, ale pak vždycky někdo šel do té koupelny, otevřelo se to a dostalo to šílené pozadí, a najednou stál v požáru světla koupelny. Pěkné „drámo“. To kritiku překvapilo, protože to byly po delší době scénografické novinky.
[…]

Ďábelský kruh, Národní (Tylovo) divadlo v Praze, 1955

JB: Můžu se ještě zeptat, jak to bylo s tím *Hamletem*[73] v Bruselu?

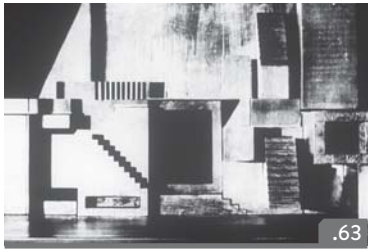
Hamlet v Bruselu (1965)

JS: S *Hamletem* to byla zajímavá věc. Přišel Krejča a povídá – budeme dělat *Hamleta*. Moje první otázka byla – máš Hamleta? A on říká – mám, člověče, Tříska. Já povídám – ale ten je v průšvihu. On říká – tak musíme najít takového, jako je Tříska. A teď jsem říkal – tak co, já jsem to dělal tady v Praze, vždyť to oba známe. Tak co s tím, jaký bude klíč? A on říká – já ti mám pořád pocit, že to začíná u toho ducha, z toho musíme vyjít. Já bych si představoval, že by ten duch měl být „alter ego“ Hamleta. A tak jsme to začali vymýšlet. Říkali jsme si – dobrá, on se vrátí z humanistických škol někde ve Vlašsku do Dánska, tam je ještě pustý středověk, diktatura strýce. Teď to vidí, notabene se doslechne, že snad strýc otrávil jeho otce, aby si mohl vzít jeho matku, že se jeho matka peleší se strýcem. To je pro tohoto humanisticky vzdělaného člověka strašná rána. Tak chodí po hradbách. Já vám teď schválně říkám úplné banality, promiňte, ale má to svůj důvod. Chodí po těch hradbách, nemůže spát, strýc se veselí s matkou a tak dále. Ale ti vojáci – protože to je útlak a my tady v našem prostředí dobře víme, co to je útlak, my jsme ho zažili, tři sta let, takže to cítíme a víme, co to je, když vláda dělá to a my si myslíme něco jiného a vede se nám zle. Ti vojáci na hradbách si o tom samozřejmě taky

Ďábelský kruh, Národní (Tylovo) divadlo v Praze, 1955

73 W. Shakespeare: ***Hamlet***. Théâtre National de Belgique Brusel, režie Otomar Krejča, kostýmy Denis Martin, premiéra 13. ledna 1965.

povídají, slyší muziku, jak vyhrává celé noci, a mají svoje sny, představy, touhy, jak se z toho dostat. Teď odbočím, jaké jsem měl já sny. Chodil jsem do školy na Žižkově a za války jsem chodil do Vršovic. A najednou jsem vám šel takhle z kopce do těch Vršovic, úzkou uličkou, tam byl takový plácek, a já jsem najednou viděl helikoptéru, jak na něj přistává. Z té helikoptéry vystoupí pilot a takhle na mě kývá. A najednou to bylo pryč. Ale viděl jsem to jako živé a byla to jenom touha dostat se odtud. Tím jsem vždycky trpěl, že mám pořád nějaké představy a pořád vidím něco, co nemám. Tohle je debata s režisérem, já vám ji jenom vykládám. Oba jsme byli v té debatě na výši, oba jsme do ní přinášeli podněty. Ti lidé na hradbách touží, taky vidí toho svého pilota. Najednou vidí, že po těch hradbách chodí po půlnoci Hamlet. Nemůže spát, pořád na to myslí: mám tady zůstat, mám jet zpátky do Vlach, nebo co mám udělat? A oni vidí tohoto mladého Hamleta, je daleko, podobný vzrůstem a pohybem svému otci. Řeknou si – starý Hamlet už se na to taky nemůže dívat.



Hamlet, Théâtre National de Belgique Brusel, 1965

Udělají si z něj ducha, protože pro ně je to jiné vidění, jako bylo pro mě jiné vidění toho plácku. Hamlet se najednou od Horácia dozví: podívej, vojáci si o tom povídají, musíš přijít nahoru, protože tam chodí tvůj otec. Tak on jde, je to člověk chytrý, vtipný, řekne si – sakra, tohle když budu pěstovat v lidu, tak je to idea pro vzpouru. Je to něco, co může podnítit lidi, mě to může podpořit. Jde tedy za otcem a teď tam s ním mluví. Ale protože tam není jeho duch, tak mluví sám se sebou. Je to za vlasy přitažené, ale je to…

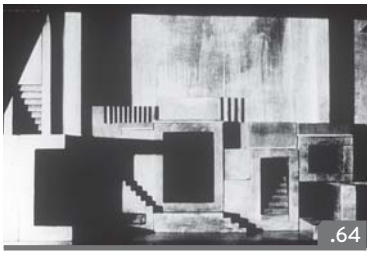
Zrcadlo v bruselském *Hamletovi*

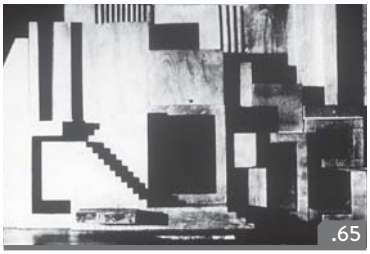
JB: Je to koncepce.

JS: Tak. Načež jsme si říkali – přece tam musí něco být. Tenkrát jsme udělali světlo, to už je všechno zastaralé. Já jsem říkal – tak jedině zrcadlo. Ono se řekne zrcadlo, blbost. A já jsem si řekl, že to nějak udělám. To je dobrá myšlenka, takhle to zkusíme. Tak jsem se s tím tady trápil, začal jsem se zrcadly, kdybyste to viděl, co jsem všechno vymyslel za blbosti. Ale najednou jsem pochopil jednu věc. Že on sebe nesmí vidět ve stejné rovině, ve stejné poloze, že bude senzace, když bude stát, mluvit a ten druhý obličej bude v jiném úhlu, jako naležato. Najednou je to duch, není to duch, ale jeho alter ego, a proč by jeho alter ego nemohlo ležet? Ten reflex je umocněný. Protože o optice trošku něco vím, tak jsem to zrcadlo sklonil a měl jsem Hamleta. Pak jsem to začal obestavovat a začal si s tím zrcadlem hrát, abych ho tam jednou měl a jednou neměl. A pak jsem si takhle položil pár kulis, to bylo asi za čtrnáct dní, a sedím tady a tak na to čumím. Já na to vždycky čumím, víte? Moje žena mi říká – člověče, že na to můžeš pořád koukat? A já to takhle mám a pořád na to koukám. Nic nedělám, jenom na to koukám.

JS: Takhle jsem k tomu šel a nějak jsem do toho strčil a ono se mi to v tom zrcadle pohnulo. A najednou jsem to viděl. Najednou jsem viděl Elsinor jako určitý duchovní svět. Jako mikrokosmos Hamletova světa, kde se to odehrává, který se musí psychoplasticky měnit, jak se hra bude vyvíjet. Řekl jsem si – když už tam mám to zrcadlo, tak nechť se stane principem. A už jsem začal hledat, jak se tam dostane herec, aby nebyl v zrcadle vidět, když nechci, ale aby byl vidět, když chci, a z toho vznikla tahle výborná věc. Já bych jednou chtěl, aby mně dal někdo příležitost, abych to udělal dokonale. Protože ono přece jenom to divadlo není takové, abychom to mohli udělat tak, jak bychom to udělali třeba v Hamburku. Ale to bylo ono, Elsinor se stal skutečně gumovým, rozjel se a byla z toho obřadní síň u krále a potom zase ložnice.

Elsinor jako duchovní svět





Hamlet, Théâtre National de Belgique Brusel, 1965

JB: Jaký byl tedy význam té scény?

JS: Je to hmota hradu. Je to hradní architektura, to je bez debat, kterou vidíte pořád sumárně. Když už jsem to měl hotové, tak jsem se do toho zamiloval víc jako do plastiky. Tu vidíte i v modelu. Ale když se na to podíváte čistě divadelně, tak já přece objevuju jenom to, co chci. Bylo to celé koksově šedé, tmavé, skoro černé. Vytáhl jsem si jenom to, co jsem chtěl, v zrcadle se mně reflektovalo jenom to, co jsem chtěl. To byl nástroj, se kterým jsem pracoval pomocí osvětlování. Když se třeba Hamlet na sebe dívá a stojí zády k publiku, tak jak byste ho osvětlil? A víte, jak jsem to udělal? Z portálu do zrcadla, počítal jsem s tím úhlem a světlo se odrazilo do jeho obličeje. Obličej se osvětlil a znovu se reflektoval v tom zrcadle. Stal se z toho nástroj, ďábelský nástroj, se kterým jsme s režisérem mohli pracovat. Tím se inscenace začala rozvíjet, všechno bylo daleko bohatší. Byly tam potom taky různé vtipy s hrobníky, třeba jak jeden hrobník vyběhne nahoru a hodí druhému lebku. Všechno mělo svůj smysl, protože architektura se stala hratelnou. Nebyla puristická.

JB: Nebyla za tím myšlenka, že je to, řekněme, strojový svět? Člověk by z toho mohl mít takový dojem.

JS: Ne, ne. To byl svět, který člověka drtí, který na něj působí tíživě, byla to atmosféra středověkého hradu…

JB: Bezcitná.

JS: Bezcitná, ano. Byla to taková protihumánní architektura. Pane profesore, to víte, že tam byla éra, kterou jsem prožil za protektorátu, to je jasné, že tam byl Stalin a éra, kterou jsem prožil od roku 1948 do roku 1956, to všechno tam bylo zakleté. Ty hmoty tak působily, ono to tak fungovalo. Jenomže, jak vám říkám, vezměte hrnec. Hrnec je

Protihumánní architektura jako odraz doby

hrnec, ale když si ho dáme na jevišťátko a začneme s ním dělat, tak uvidíte, co z toho hrnce můžeme všechno vydobýt. Tohle byl velice inteligentní nástroj, který dával veliké možnosti. Bohužel jsme je nemohli stoprocentně využít tak, jak bychom to dovedli dneska, protože jsme se tím zase učili. Ani materiály nebyly takové, jaké máme teď.

.66

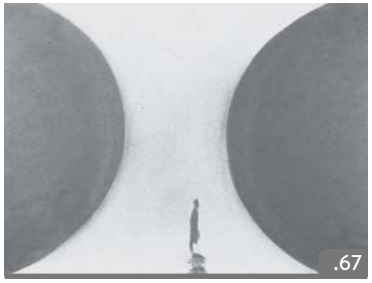
Dnes už mám daleko lepší možnosti, dneska už umím zrcadlo udělat dokonale. Počkejte, co vám předvedu za čtrnáct dní, až mi to přijde z Německa. Já jsem si už objednal pneumatická zrcadla, to uvidíte, co vám předvedu. Dnes bych mohl skvěle udělat *Ze života hmyzu*, bylo by to ďábelské. Kam se hrabe scéna, kterou jsem udělal pro Macháčka. Byl by to opravdu hmyz, ze kterého bych najednou udělal lidi. Chtěl bych to teď udělat do *Lišky Bystroušky* od Janáčka. To se ještě nepodařilo žádnému výtvarníkovi, že jednou je to liška a jednou je to člověk. To se musí dokázat a teď už bych to s těmito zrcadly dokázal. Byl by to svět pampelišek a skutečné přírody. Nikdo by nevěděl, že tam jsou zrcadla. Už vím jak.

[…]

JB: Kdy jste použil zrcadla[74] poprvé?

Zrcadla jako scénografický princip

JS: Myslím, že v *Kouzelné flétně*.[75] Ale já jsem je používal mnohokrát, potom právě v *Ďábelském kruhu*, před tím ještě ve *Figarově svatbě*,[76] kde jsem ložnicovou scénu zpřítomnil tím, že jsem ji hrál za kulisami a viděli jsme ji jenom v zrcadle. Podívejte, na divadle to musíte říct na plné pecky, protože to musí vidět všichni diváci, ne jenom jeden. Zrcadla jsem použil mockrát, ale ne proto, že bych chtěl zrcadla. Jako když říkají, že jsem používal schody. Pro mě jsou schody nakloněná rovina, kterou jsem potřeboval. Někdy jsem je potřeboval i jako projekční rovinu, třeba v *Prométheovi*,[77] nebo jako pohybovou rovinu, protože zatím to nedovedu udělat tak, že by herci šplhali ve vzduchu. Až to budu umět, tak to budu používat a nebudu potřebovat schody. Všechno jsou to pro mě jenom prostředky.


.67

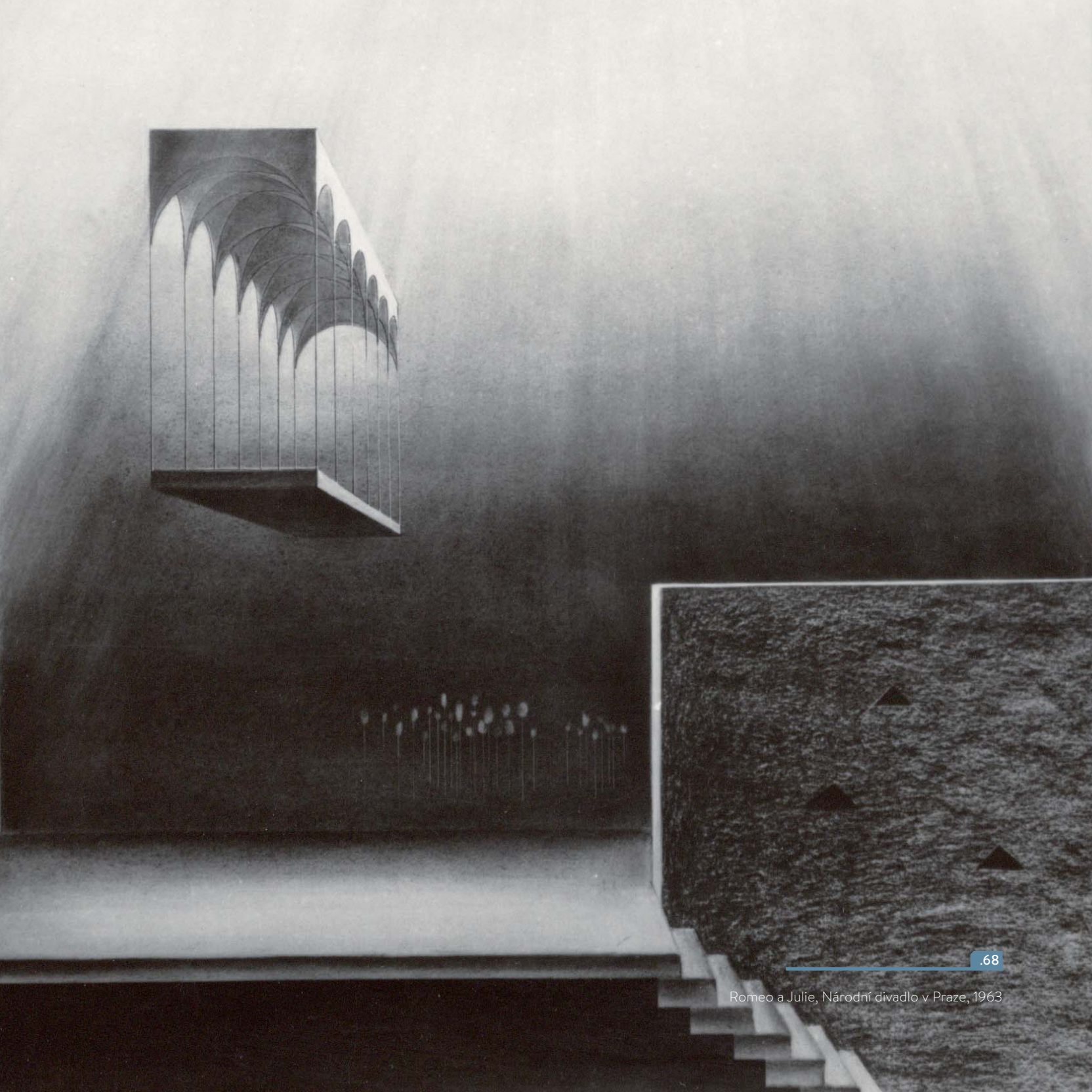
Kouzelná flétna, Bayerische Staatsoper München, 1970

74 Tématu použití zrcadel coby specifického prostředku ve Svobodově práci později Burian věnoval celou studii. BURIAN, Jarka. Holding the Mirror Up to Art: A Specific Technique of Josef Svoboda's Scenography. *Theatre Annual 1970: A Publication in the Art and History of the Theatre*. State University New York, 1970, s. 56–75.

75 W. A. Mozart: ***Kouzelná flétna***. Národní (Tylovo) divadlo v Praze, režie Václav Kašlík, dirigent Jaroslav Krombholc, kostýmy Jan Kropáček, premiéra 14. prosince 1961.

76 Zde není jisté, na kterou inscenaci Svoboda odkazuje: v úvahu přichází verze z roku 1961, kterou pro Národní divadlo v Praze režíroval Karel Jernek, případně jedna ze starších inscenací této opery v režii Bohumila Hrdličky (Státní divadlo v Ostravě, 1950; Národní-Tylovo divadlo v Praze, 1954). V roce 1951 Svoboda pracoval na ***Figarově svatbě*** s Václavem Kašlíkem (Městské oblastní divadlo Opava).

77 C. Orff: ***Prometheus***. Bayerische Staatsoper München, režie August Everding, dirigent Michael Gielen, kostýmy Jan Skalický, premiéra 6. srpna 1968.

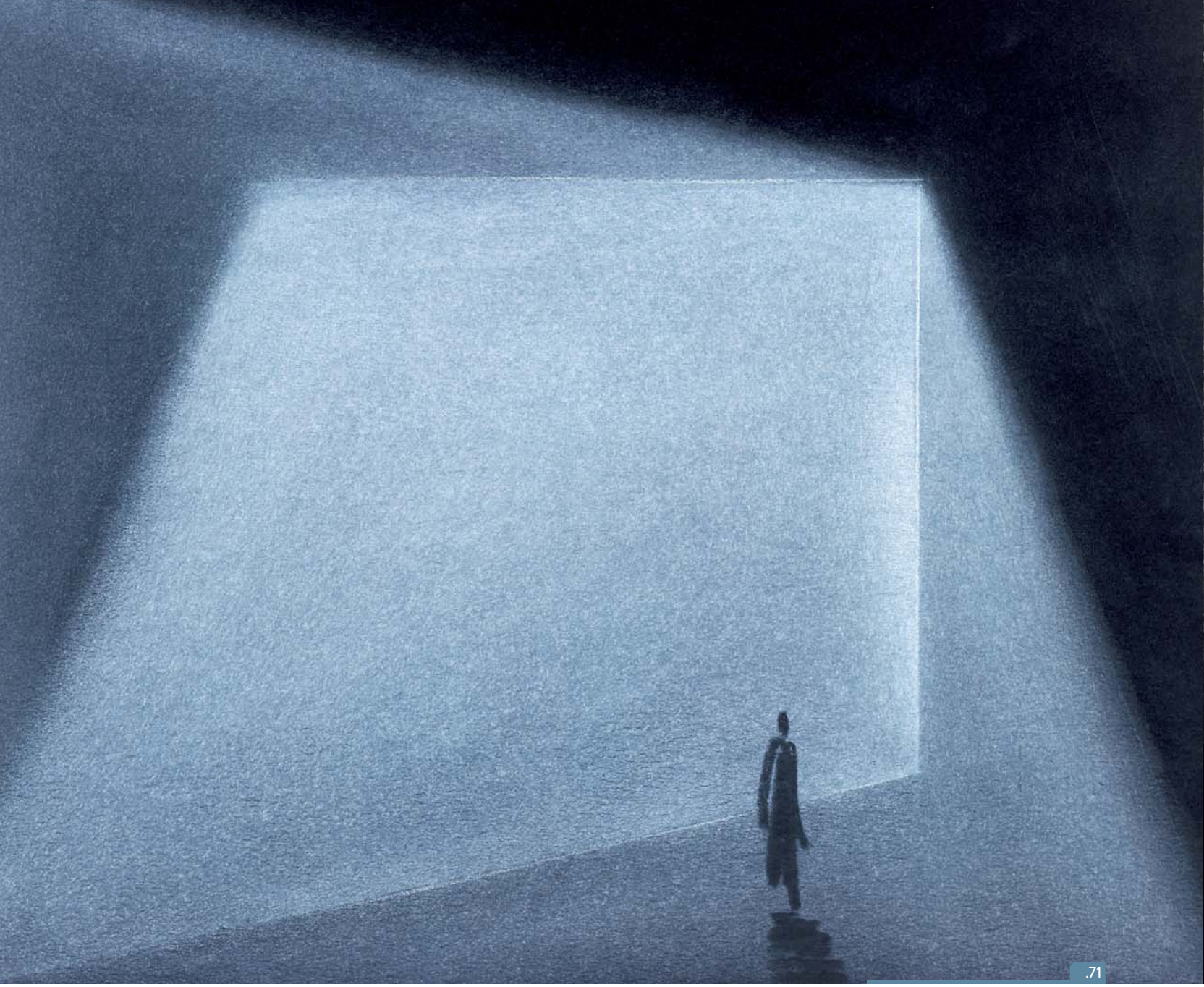


Romeo a Julie, Národní divadlo v Praze, 1963

Kouzelná flétna, Národní divadlo v Praze, 1957

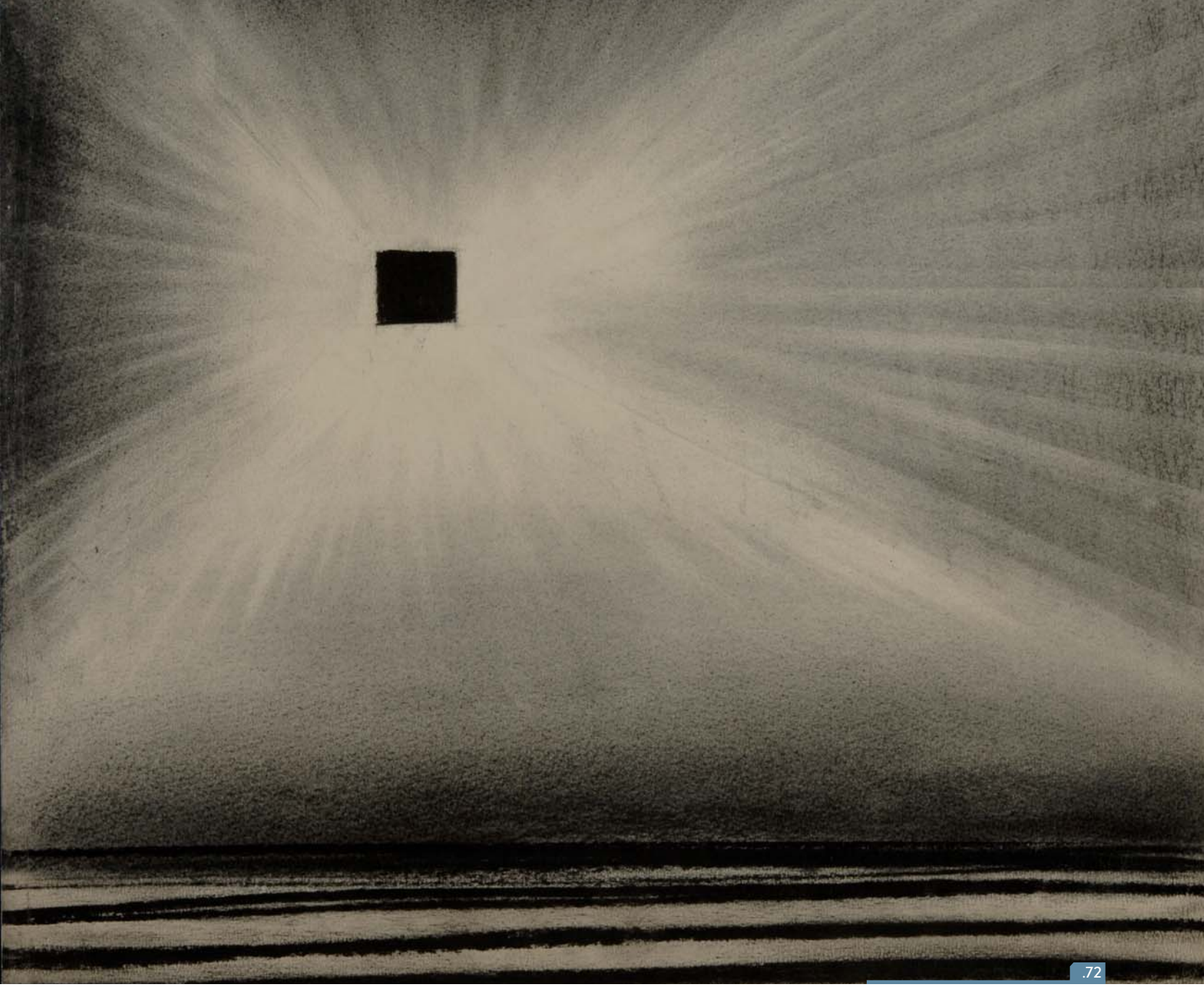
.70

Příběh opravdového člověka, Národní divadlo v Praze, 1961



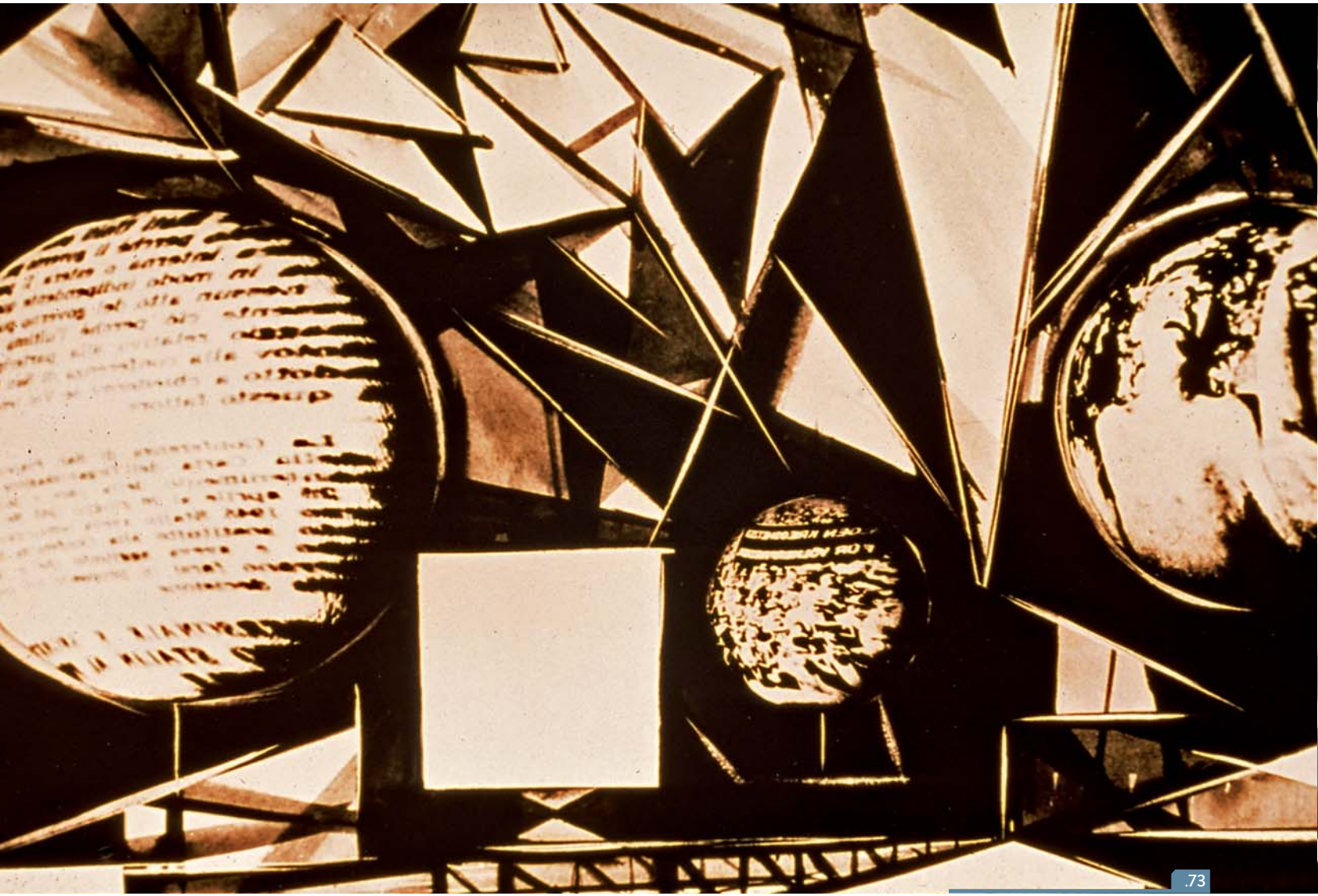
.71

Kouzelná flétna, Bayerische Staatsoper München, 1970



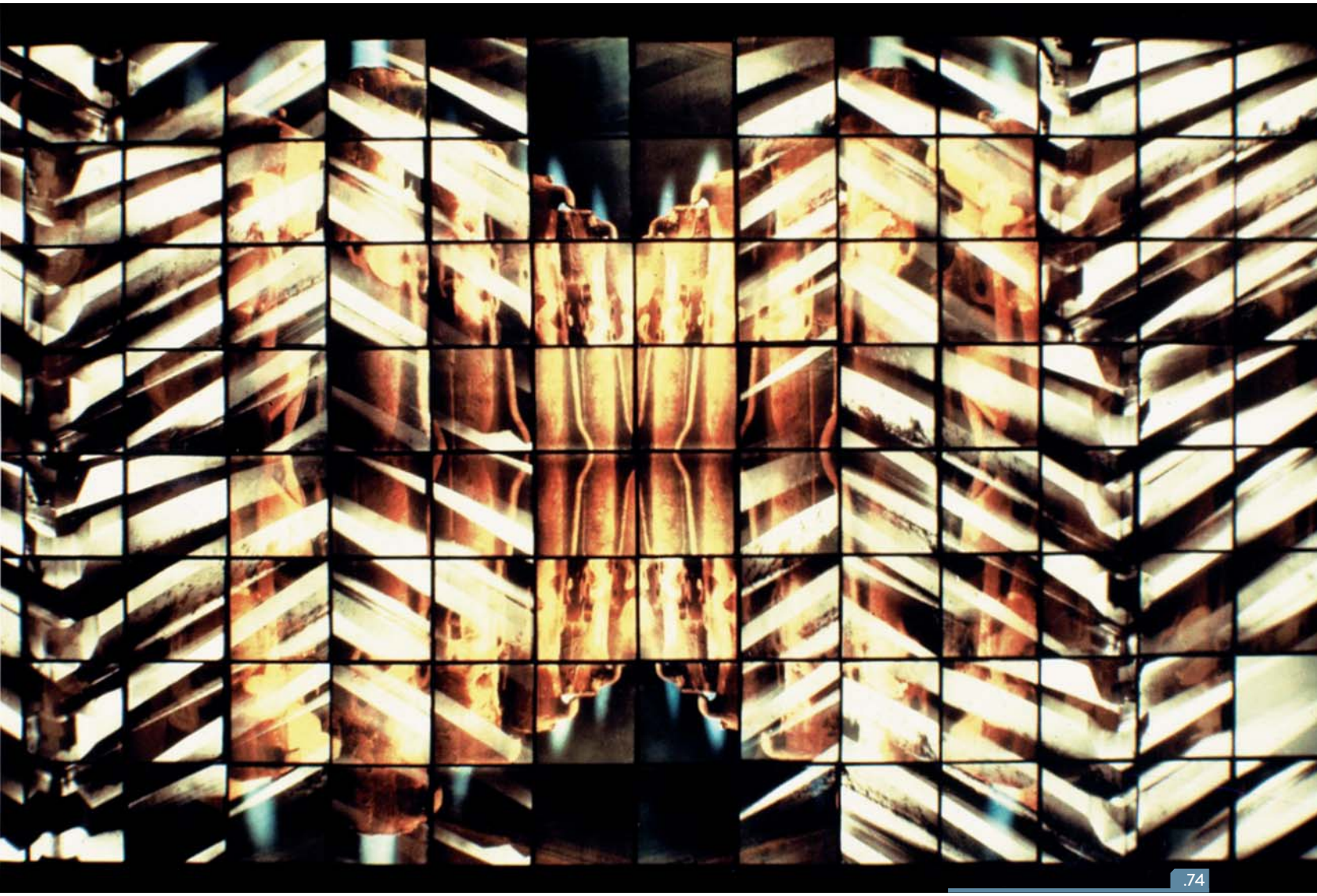
.72

Majitelé klíčů, Národní (Tylovo) divadlo v Praze, 1962



.73

Intolleranza 1960, Teatro La Fenice Venezia, 1961



.74

Diapolyecran Stvoření světa, Expo 67 v Montréalu, 1967

Maškaráda, Velká opera 5. května v Praze, 1947

.76

Ze života hmyzu, Národní divadlo v Praze, 1946