

DIVADELNÍ REVUE 2/2003, PRAHA: DÚ, 2003.
S. 55-61

Věra Ptáčková

Josef Svoboda

(nový "Pokus o portrét")

Dostal jsem se do rozporu, jímž prošla velká část mé generace, napsal Josef Svoboda v úvodu své knihy Tajemství divadelního prostoru, v níž nabídl pohled na vlastní tvorbu. Těm, kteří přežili, určoval tento rozpor směr jejich další životní cesty a ponese jej v sobě do konce života. Jeho podstatou byl zážitek ochromující bezmoci vůči světu. Pronikavé a větší nou bolesné vědomí naprosté zátivosti individuálních osudů na podobě společnosti a světa patřilo a patří mezi nejiracionálnější doživotní poznání. [...] Bylo nemalé těch, kteří z vlastního rozhodnutí se postavili proti násilí a naplnili svůj život utrpením a smrti domucceni náhodou, jen z vůle násilí. My, kteří jsme zůstávali stranou jeho přímého dosahu, jsme žili den ze dne, ale všechno, co jsme dělali, jsme podřizovali vidině až...

Umělci 20. století jsou - nejen ve své tvorbě - poznamenáni faktem dvou světových válek i stejně zničujícími sváry společenských systémů. Počátky tvorby Josefa Svobody se kryjí s jeho příchodem do Prahy v roce 1938. Tehdy paradoxně zažívá krátká historie českého moderního divadla poslední etapu svobodné tvorby o to intenzivnější, že ohrožované komunistickým dogmatismem a nastupujícím nacismem. Přesto i v tomto "ostrou svobody" obecná hrozivá atmosféra působí nepřirozená napětí. Režisér Jiří Frejka a František Tröster, Svobodu nejvíce předchůdce, ten, na jehož dílo mu bude navazovat, přerušil spolupráci. V poválečném čase, jehož limit vyměřil Frejkův dobrovolný odchod ze života (1952) už pod znamením jiného a stejně smutného režimu, budou fenomén dramatického prostoru, který ve třicátých letech ustávil, jen replikovat. Tato válka znamenala první zásadní přerušeni kontinuity. Objevy budou patřit nastupující generaci.

* Svoboda, J.: *Tajemství divadelního prostoru*. Praha 1990. Pokud budou u pasáže psané kurzívou označeny číslý poznámek, půjde o Svobodu výrok z téže publikace.

ubna 1940 několik týdnů vězněn a vyšetřován gestapem. Když to už nastí v *Encyklopedii divadelních souborů* (2000) přiznat*, zpochybní o výrokem, že Kohoutovo divadlo "níčím neoponovalo nacistické ideologii" a že se Jára Kohout vnucoval wehrmachtu představením pro ržáskou německou posádku. Neznám natočik materi, abych mohl toto Sřbovo tvrzení explicitně vyvracet, ale když si zkonfrontuji tři řbovy texty, *O nové divadlo* (1988) s. 179-184, hesla *Divadlo Jára Kohouta* s. 90 a *Divadlo práce* s. 132 ve zmiňně *Encyklopedii* (2000), panem Jary Kohouta (*Hop se, hop tam*, 1991, s. 146-147), nachá-jím mnohé, co je potřeba dopodrobna vysvětlit. Minimálně to, čim se řší produkce "neškodné, dokonale apolitické zábavy", kterou provozovali za protektorátu ti hmsní soukromí podnikatelé, od "programo-ře devizy akce Radost a práce (Krafi duch Freyde)" chodit za těžce pracujícím člověkem až do blízkosti jeho domova a poskytnout mu jivice odpovídání a zábavy", což provozoval s. ing. M. Kouřil v NOUZA. Vřbec bychom snad mēji dšlešněji potírat devizu, že ko-aborace s nacisty je ti komunisti něco jiného než ti nekomunisti. Zmnsena byla značka vp. Svobodně noviny 24. 7. 1945. *České divadlo*, *Encyklopedie divadelních souborů*, s. 347. *Divadelní zapsník*, 1945-46, s. 51n. *Divadelní zapsník*, 1945-46, s. 41. *České divadlo*, *Encyklopedie divadelních souborů*, s. 342. *V. Vašut in Sřtini divadlo Ostrava 1919-1979*, s. 238n. *České divadlo*, *Encyklopedie divadelních souborů*, s. 302n. *Divadelní zapsník*, 1945-46, s. 434. Červček byl po úmru 1948 šfešen Gottwaldovy prezidentské kanceláře. Informace o jeho taborském pšsobení mám od své manželky Jarmily Hrubšové, která za války v Třbově žila. *Kožlková, A.: Boj o Jihoceské divadlo 1919-1946*, 1970. *České divadlo*, *Encyklopedie divadelních souborů*, s. 528. *Č.d.*, s. 171n. *Č.d.*, s. 12n. *Č.d.*, s. 438. Tam omyl v zahajovacím titulu. *Č.d.*, s. 275. *Č.d.*, s. 65. *Č.d.*, s. 272. *Č.d.*, s. 281. Ks. Svobodně noviny 31. 7. 1945. *Č.d.*, s. 277. *Č.d.*, s. 434.

I. Vstupní prostor
Josef Svoboda studuje v letech 1938 - 1940 na Mistrovské škole pro tuhláře v Praze; v roce 1943 skládá maturitu na Speciální škole pro vnitřní architekturu, kde byl jedním z jeho pedagogů právě František Tröster. A jsme současně v roce jeho první výpravy pro divadlo, které sám spoluzakládal a na jehož programu se podílel: Divadelko ve Smetanově muzeu. "Tato divadelka byla nezkušená a začátečnická, ale snad i proto ne-nabízela rutinu, ale vahovala nás do jakési divadelnosti ve stavu zrodu." (J. Grossman) Ze skupiny mladých intelektuálů a umělců, s nimiž ho svedly společné zájmy, ho celoživotně ovlivnili zejména režisři Václav Kašlík a Alfréd Radok.
Prvním představením je Hölderlinův *Empedokles*, pod jehož režii se podepsal mladý básník Jiří Kárnnet (brzy mizí z českého kulturního prostoru). *Byla to drzost, začít s něčím tak obřihžným*, komentuje Svoboda, a výsledek, podle jediného náčrtu, který známe, byl vsuknutí náramně odvážný. Prostředí pro akci rozčlení výškově třemi šikmými na sebe navazujícími prvky, zřejmě stoupajícími do značné výšky (podle kresby 3 - 4 m) a už tehdy se značnými nároky na herce. Mohlo je svazovat, mohlo je však také stimulovat. Tak tomu mělo být ostaně i v budoucnu. Následující výpravu ke Strindbergově *Nevěstě* koncipuje ze dvou schodišť: *prostě jsem se už tehdy snažil zakálovat do jediné konstrukce všechny potřebné funkce a významy, vytvořit artefakt, který se teprve hrou stane konkrétním prostředím*. Ovlivněn zřejmě ruskými konstruktivisty objevuje u scénografického objektu schopnost metamorfózy a navěšne typ scénického znaku, sugenujícího představu rozličných lokalit. (Tato hra s významy se v českém i globálním divadelním kontextu uplatní znovu na konci šedesátých let pod etiketou *akční scénografie*.)
Malé divadelko se stalo laboratoř, přiležitostí objevovat skryté možnosti divadelního prostoru. Svoboda se tak oka-

mžité zřetelně odliši od většiny současníků. Nepodléhá vlivu školy ani magii dobového kódu, ale sebevědomě vyznává tvůrčí individualismus. Rok nato, už v Divadle Na Pořtí, navrhně scénografii pro Kärnelovu hru *Bloudění*. I když k prezentaci nedojde, nesou návrhy sílu přelomové výpovědi: dokumentují první Svobodův tvořivý kontakt se světlem. Začíná si uvědomovat jeho mimořádnou výrazovou sílu; vyvíjí, že má právě ono šanci stát se ve spojení s novými technickými vynálezy hlavním výtvárně dramatickým výrazovým prostředkem. Ze všech možností techniky, kterými bude 20. století disponovat, právě světlo nabídne divadlu novou dimenzi. Zdaleka ne jako pouhý zdroj osvětlení, či později jako těžší dramatické atmosféry, ale jako prvek plastický a prostorotvorný. A tak sedm zářících hyperboloidů na scéně, zachycujících na svých tylových pláštích světlý opar, mělo propojit techniku s vizí. Dochovaná fotografická montáž promítá do hyperboloidů tváře jakýchsi demonstřantů jako předznamenání jeho pozdějších prosulivých světelných montáží. Svoboda se přiznává k obdivu k E. F. Burianovi: *scénografie navozovala dojem krápníkové jeskyně, proměny jsem dělal pouze světlem a filmovou a diapozitivní projekci s vědomím, že herci na jevišti a na filmu musí být totažní. Už ve svých prvních pracích mňí do černého středu jevištního prostoru; od počátku cítí specifčnost disciplíny, její odlišnost, ale i přibuznost s klasičtými výtvarnými obory. Její jedinečné možnosti.*

A tak se po válce zapíše na Vysokou školu uměleckopřímyslovou jako posluchač architektury a na Filozofickou fakultu jako posluchač dějin umění a filozofie. *K tomu, co jsem chtěl dělat, jsem se musel snažit vědět a umět všechno.*

II. První vrcholy a první náraz

Bylo mu dvacet šest, když mu umělecký ředitel Divadla a Velké opery 5. května hudební skladatel Alois Hába a šéf opery Václav Kašík nabídli místo šéfa výpravy. Josef Svoboda nabídku přijme, studia odsune. Zcela samozřejmě tak přeskočil generaci, určenou dílem Františka Tröstra a s vrstevníky Václavem Kašíkem a Alfrédem Radokem otevírali způsob tvorby, který předběhl dobu o celá desetiletí.

Velká opera 5. května se ustavila v budově Neues deutsches Theater. Pod skvělým vedením jejích uměleckých šéfů se tento dům stal jedním z významných evropských kulturních středisek, jeho ředitelé - v tehdy ještě dvojjazyčné Praze - spolupracovali s vedením Národního divadla, hudební těle-

sa si vypomáhala. "Rok 1933 z něj učinil jeden z posledních ostrovů, kde němčina směla z jeviště znít jako řeč svobody, demokracie a lidskosti [...] Divadlo zastavilo činnost v den, kdy byl občánům tohoto státu oznámen mitchovský diktát, a už ji neobnovilo." (J. Vojtěch) V sezóně 1945-46, již jako Divadlo 5. května, odstartovalo novou éru inscenací Smetanovy opery *Braniboři v Čechách*, k níž scénografii na pódiju hákového kříže navrhl právě František Tröster.

To umožní možnosti, které Svoboda vyvíjí v Divadku ve Smetanově muzeu, rozehraje naplno na velkém jevišti. Poprvé ve velkém prostoru a poprvé s operou (O. Ostrůh: *Královny očí*), o níž se do té doby příliš nezajímal. *Stál jsem před bezbřehou mou velkého jeviště očištěnou i s úzkostí, jestli mne ten neznámý prostor osloví... Navrhne třístupňovou pagodu, v jednotlivých obrazech situovanou na základnu, na boční stěnu a na vrchol - tvar, připomínající pyramidu. Z osmnácti Svobodových výprav pro tento dům se polovina stane součástí obecné kulturní historie a ukáže nové možnosti oboru. Zde začíná spolupráce s jeho kmenovými režiséry, s Václavem Kašíkem a s Alfrédem Radokem, s nimiž se představí 1946 inscenací Offenbachových *Hoffmannových povídek*. D'Appertito přijel v tašce ke sloupu dříkoveho vedení, z jehož izolatorů šlehaly blesky, mladý Hoffmann se k Olympii, uzavřené v mohutném krystalu, prodíval cestou plnou keřů s blízkými kultivkami, vedle stožárů světlých mostů a drátěných podlah tu bylo starobylé divadýlko. Vyvořili jsme bezčasí, značky jednotlivých epoch stavěti vedle sebe. A opět světlo: ve scénickém ekvivalentu zdůrazní modernost osvětlovacích mostů, stožárů, izolátorů i romantiku obrovitých starobylých svícňů. Koule a svítilci kosra mohutného množství nu, připomínající konstrukci atomového jádra, zakrývají pódium s kulisovým jevištětkem se scénou náměstí sv. Marka v Benátkách, utopeného ve světě mňství a dogmat. Ve třetím jednání se koule otevíře jako medailon: v jedné polovině Antoniiu miniaturní pokojíček, ve druhé fotografie matky. Výprava použije diaprotejci a 16 mm film, promítané na kouli i na mnohostěn, typem některých objektů (krystal) svádí i k paralelám se sovětskými konstruktivistickými výpravami dvacátých let. Světlem ozvláštněné detaily scény, vystupující z temnoty závěsů, vytvářeji spolu s projekcí dramatické napětí prostoru, zatímco poetiku prostředí určuje volba kontrastních objektů (barokní svícny - izolátory, Benátky - současnost). "Úskutečňování a hledání budoucí inscenace ve*

scénografii vyžadovalo jeden před druhým zeslabužňku vychutňávám přísadu [...] Vzápětí jsm [...] Odhazovali jsme ve inscenacích", vyjádřil se cestu, která vede k revolže roce uvedou Svoboda věsti, národní sakrosankra 1866) se bude honosit čeští diváci jsou ochotni tému sedlákovu jen jako sentimentální drobnokredív provokativní cizy během přes sítěchy chal v průběhu děje do velké bouřky mň maketami ve věncích mňek diváky za la prorachá Mařenka Nemohu si pomoci, byl item a pohyben a scén "Smetana a jeho Prodan velkého skladatele. Je čkátů [...] A mezi těmi je i stota a ušlechtilost, pel n a to vše tu chybělo." Vyxy, kontrasty měřítek se Svoboda raná tvorba významně z tehdy ještě čnografie. Čím je šikmá (1947, režie Karel Jernek) ry na světových jevištích tech? Čím je zborcené barže inscenace? Za deskri zvolil žabí a pačtí perspek lal barokní architekt. Žab ně i František Tröster a S hokrát obracet k tomur českého prostorového úsících umělců.

V témže roce realizn *Káru Kabanovou*. Jakoby s choldovou inscenací Ostr

nej učinil jeden z posledních největších znit jako řeč svobody, radlo zastavilo činnost v den, oznámen mnicovosky diktaří, 1) V sezoně 1945-46, již jako Čechách, k níž scénografi na il právě František Tröster. teré Svoboda vytušil v Diva- zehraje naplno na velkém je- tonu a poprvé s operou (O. e do té doby příliš nezajmal. nu velkého jeviště oárovanz dány prostor osloví... Navrhne ivých obrazech situovanou na rchol - tvar, připomínající py- ych výprav pro tento dům se kulturní historie a ukáže nově dluprávce s jeho kmenovými re- s Alfrédem Radokem, s nímž řebachových Hoffmannových latě ke sloupu dálkového ve- y blesky, mladý Hoffmann se im krystalu, prodrat cestou pl- vedle stožárů světelných mostů robylé divadýlko. Vypovíhli jme och staveli vedle sebe. A opět ntu zdůrazní modernost osvět- orů i romaniku obrovitých sta- atomového jádra, zakrývají m se scénou náměstí sv. Marka šně tmářství a dogmat. Ve třetím) medailon: v jedné polovině k, ve druhé fotografie matky. 16 mm film, promítané na kou- kterých objektů (krystal) svádí .konstruktivistickými výpravami tněné detaily scény, vystupující olu s projekcí dramatické napě- prostředí určuje volba kontra- í svícny - izolatory, Benátky - a hledání budoucí inscenace ve

scénografii vyžadovalo intimitu [...] Neobávali jsme se, že se jeden před druhým zesměšlíme tím, s jakou ohromnou chutí labužníků vychutnáváme každou, někdy i velmi škodlivou přísadu [...] Vzápětí jsme takový 'ohromující nápad' odhodili [...] Odhazovali jsme velmi lehce..." (A. Radok) "Po stránce inscenací" vyjádřil se Jiří Kárnel, "tu nastoupila naše opera cesu, která vede k revolučním změnám operní režie." V tém- že roce uvedou Svoboda s Václavem Kašílkem *Prodanou ne- věstu*, národní sakrosanktum, jehož historie (světlová premié- ra 1866) se bude honosit mnoha skandály; ukázalo se záhy, že čeští diváci jsou ochotni vnímat anekdotu o přelstěném boha- tém sedláckovi jen jako jímavý příběh čisté lásky rámovaný sentimentální drobnokresebnou kulisou. Kašílkův a Svobo- dův provokativní crazy způsob s Kecalovým překážkovým v průběhu děje do velikosti sešských statků, a naopak s dro- bounkými makeupami vesníček, připevňených ve výšce na věncích májek diváky zaskočí. *Ve druhéh jednání [...] houpa- la proradná Mařenka Vaška na sřišče jedné z chalup. Nemohu si pomoci, byl to Smetana, jeho hudba jiskřila živo- tem a pohyben a scéna s ní. Reakce tisku se daly čekat: "Smetana a jeho Prodandá nevěsta je víc než jakási opera od velkého skladatele. Je částí našich národních uměleckých ide- álů [...] A mezi těmi je i cudnost v uměleckém projevu, pro- a to vše tu chybělo."⁵⁶ Výrazná interpretace, vyvírané parado- xy, kontrasty měřítek se stanou majetkem dalších generací. Svobodova raná tvorba ukazuje dopředu, čerpá však stejně významně z tehdy ještě čerstvého odkazu moderní české scé- nografie. Čím je šikrná stěna Andělského hradu pro *Tosku* (1947, režie Karel Jernek) než architektonickým znakem, kte- rý na světových jevištích začne udávat tón v devadesátých le- tech? Čím je zborcené baroko kostela sv. Ondřeje v Řimě z té- že inscenace? *Za deskriptivu dramatického prostoru jsem zvolil žbů a ptačí perspektivu a postavoval tak, jak by to udě- lal barokní architekti. Žabi a ptačí perspektivy využije na scé- ně i František Tröster* a Svobodova scénografie se bude mno- hokrát obracet k tomuto tvůrci a dokládat tak kontinuitu českého prostorového úsilí i její přesahy do prací nastupují- cích umělců.*

V téže roce realizují Svoboda s Kašílkem Janáčkovu *Kátiu Kabanovou*. Jakoby se půdorys výpravy inspiroval Mejer- choldovou inscenací Ostrovského *Lesa* (1924). Jen abstrahu-

jičí stylizaci překryje jiný výběr prvků: lávka s expresivním pahýlem stromu, na horizontu stíny větví a stíny ptáku. A možná i stín vívu Adolpha Appii, který roku 1909 v jed- nom ze svých Rytmičeských prostorů nahradil cypřišovou alej stínem jediného cypřiše. Vyběr prvků se v této výpravě pojí se sliným básnickým obrazem velké obecné srozumitelnosti. *Strom - jablůň, jaké jsem v dětství na venkově viděl kolem se- be. Někdy se téměř plazily po zemi a sadarí je podbírali... Taková jablůň se stala mým dramatickým prostorem. Adolphe Appia, ale i Gordon Craig stejně tak jako ruští konstruktivisté stojí u čísteého hřebene schodišť k Verdilio *Aidě* (1947, režie Václav Kašílk). A opět: dramaticčnost jejich pilotitého profilu nalezne svůj odraz v pracích významných scénografů devade- sátých let (nová německá exprese, např. Frank Hähig, *Princ Homburský, Slečna Julie*, Drážďany 1992 a 1994). Žraločí zu- ko staronová výtvarná zbraň a Svobodovy rané vyvírané pro- středky ukazují cestu scénografii konce století.*

Svoboda kdysi prohlásil - tehdy ještě o postmoderně slyšeli u nás málokterí -, že mohl být i malířem, obával se však, že nenajde nový způsob pohledu, zatímco scénografie, jakoby nejmíň zatížená minulostí a stále ještě objevující, tu- to možnost nabízela. Malířský způsob ale stejně vyzkoušel: v Prokofjevově *Maškarádě* (1947, režie V. Kašílk), opeře pl- ně záměn a galantních situací, se mu převleky stanou i hlav- ním scénografickým motivem: dveře ve tvaru klíčové dírky, stromy - pietoi v kostýmech commedie dell' arte. Kulisy sa- má záplata z pestrých obdélníků předjaly patchwork sedmdes- sátých let.

Další opus: *Rigoletto!* Tragický příběh dvorního šaška, hrabče Rigoletta a jeho dcery Gildy. *Celé jeviště bylo založe- no na principu divadla na divadle. Na točnu o průměru 12 m jsem postavil kompletní model jeviště se všim technickým zařízením včetně přístrojů v zákulisí - stroj na vítr - ve stylu scénografie Galli Bibieny. Kolem tohoto kompletního diva- delka jsem vytvořil zákulisí včetně šatny, salonku i inspicien- tovy kůtany. Vedle sebe šly paralelně vlastně dvě dějové linie. První podle libreta a druhé: kulisači poslouchali árii, baletky se připravovaly na výstup [...] Tohle všechno diváci díky po- hblivé scénografii vnímali jako jeden celek. Scéna se měnila v celém průběhu hry." Využití kontrastu "tub - litc" s od- halenými kulisami replikuje jak vznos rané barokního Teatro Farnese, tak paradoxy 20. století, propojení barokní scénogra-*

file s humorem a poetikou Osvobozeného divadla". Také se ukázalo, že ne všem byl přístup po chuti. "Autorem zkomoleniny je režisér A. Radok," píše šifra la 10. 11. 1947 do Svobodného slova. "Jak jinak nazvat režii, která komolí ze zá- černě paradoxně záporné soudy často poskytnují plastickejší představu o zkoumaných souvislostech než ty příznivé. V případě *Rigolletta* - podobně jako *Prodané nevěsty* - vyčtené padě dochovaných materiálů, že šlo o jedny z prvních příkladů moderně chápaných interpretací. O samostatné básnické transpozice díla. O přístup, který v operním prostředí začne být v Evropě reflektován až v osmdesátých letech.

Co inscenace, to objev: *Tribadúr* (1947, režie Jiří Fiedler) zůstává jakoby ve stínu pozornosti. Není-li tu dialog s dramatickým autorem stejně patrný jako u režii Radokových či Kašílkových, sugeruje zato o to jasnější představu prostoru ovlivněného evropskou avantgardou, jejíž přítomnost v rané Svobodově tvorbě je stále zřejmější. A možná i prostorové konstrukce zakladatele české moderní scénografie Vlastislava Hofmana, k němuž se Svoboda mnohokrát vztahoval. Ve stínu zůstala i nápadná vývarnost schodiště k baletu Bohušava Martínu *Špalíček* v choreografii Niny Jirsikové (1949, už pod hlavičkou NID). Po deseti letech náhle vyplyne příbuznost s Brancusiho plastikami a už se nedovíme, byla-li náhodná nebo vědomá. Vývarně dramatická tvorba Divadla 5. května do- stává punc avantgardních artefaktů, předjímajících další vývoji.

V březnu 1948 inscenuje Svoboda s Radokem Leon- cavallovy *Komedianty*, v nichž kritika vidí nejpřímější pokračování *Hoffmannových povídek*. Scénografie si zahraje opět s minulostí: s renesančním řádem, demonstrováním hlubokým úběžnkovým prostorem, v portále vymezzeném dvěma bočními plastickými kulisami. Z výkladu slohu slohem jako jedné ze specifík scénografie teži Svoboda bohaté mutace vý- tvárných postupů.

Velká opera 5. května měla krátký život: po nástupu to- talitního režimu v roce 1948 byla administrativně přřazena k Národnímu divadlu. Zanikl umělecký celek stovatelny s nejlepšími evropskými domy přednacistické éry. Otevřel-li Radok v této tváří dílně Svobodovi scénografi jako magic- kou oblast s úzkou vnitřní vazbou na režii, jako disciplinu, která nejen významně zviditelňuje atmosféru díla, ale podává k němu i osobní filozofický klíč, upozorňoval Kašílk na di- rektivní využití moderních vývarných postupů. "Celá refor-

ma opery je jako Kolumbovo vejce. Jen přijít na to, jak je po- stavit. Je především třeba pochopit, že huba je nefantazij- nější a neabstraktnější umění a že musíme [...] tuto abstrak- nost ve formě a fantazijnost v reprodukci uplatňovat..."¹⁰
Nikdy mělo to nepřestane být lito, a nikdy jsem už pak neměl pocit tak šťastného spřiznění volbou jako právě v Divadle 5. května.

Neskončilo jenom Divadlo a Velká opera 5. května, skončila jedna etapa vývoje. 25. února 1948 byl v Českoslo- vensku potvrzen komunistický vládní kabinet, jehož kulturní politika je podle vzoru Sovětského svazu dána příkazem (je- diný "umělecký" sloh = socialistický realismus) a zákazem (vše, co zavání "formalismem" a intelektuálními přístupy). Ochromující účinek "umění stozumitelného masám" posílil masivně divadlo - jako z podstaty veřejná instituce nemohlo výsledky své práce utajovat. Přřazení Divadla a Velké opery 5. května k Národnímu divadlu mohlo vypadat jako pouhý ad- ministrativní zásah, stačilo však rozbit jedinečný tým a zničit jeho poetiku Josef Svoboda s Václavem Kašílkem byli převe- deni do svazku Národního divadla, které se zcela podřídlu novému oficiálnímu slohu. Svoboda se stal zástupcem šéfa výpravy, Kašílk dirigentem a režisérem. Radok přijal, přes kontinuální spolupráci s Velkou operou, už v roce 1946 an- gažmá v Divadle satiry (1946/47) a dočasně jako režisér či- nohry i v Národním divadle (1948/49).

III. Křehkost kontinuity

Šéfem činohry Národního divadla se stal 1946 někdejší avantgardní režisér Jindřich Honzl. Téhož roku nabídně Josefu Svobodovi vývarnou spolupráci na inscenaci hry bra- tíř Čapků *Ze života hmyzu*. V zásadě vycházela z protikladu *umělého a reálného*. Byly v ní paučičiny antén, vážky s vrtele- mi, jáké mají letadla, květiny rozkvétaly do dámských klobou- ků, trs trávy [...] proměněný v karikaturnu světa, v němž stromy zaspupovaly tovární komíny a roury, přičemž z nich čouhaly vršky opravdových stromů a na něteterém z nich seděl dalek. Pro Gogolova *Revizora* (1948) vymyslí s Honzlem "mobilitá- řovou scénu" na točné, celek složený z nakupených fragmen- tů budov, koplů, oken, dveří, nábytku, odpadků staré Rusi, kterými se prodírali a mezi nimiž jako ščénice vegetovali lidé. *Na první pohled to byla stavba, která úsilila do pyšných věží ruských kostelů, [...] jakmile se pootočila, viděl divák budovy, z nichž trčela sláma, kozi a prasečí chlupy. Lic a rub carské-*

ho Ruska. Zepředu zhai tvářely jednotu. A kolá prosředek odhalovalo i

Rokem 1946 se d s režisérem Bohumilem ve Státním divadle v O: nosti: Hrdlička domyšlí lostech, čímž vyvoláva inscenací v tomto div Jejich třetí společnou p naskytá se vzácná mož jednom titulu. Mází nez objektů (izolátory, a Benátek), potlačena je ho na průmítku reálnýc k hlavnímu znaku, k bl višní podlahou nepře a zavěšené koule v té spojení. Akcentovaná Smeanově *Čertově str* tvarovaným balvanům višní podlaže se na scé lů - stromů, zakončená ostatně utíkají ke grafi vé, lze mluvit taktka o gardy a současně odleh lých let.

Svíj styl hledal S raznými režiséřskými i ry, kteří byli schopni a úsilí však bylo system čenskými změnami. Ja má svá fátální uskali. I šiny realizací korigove ho realismu. V těchto i Svobodova násilně un titul dovoli - útekem dovolujících volnější v je především opera jak depšana vznešenost di *Carlse* (1951) překa sloupy bez hlavie (scé mentalitou i patosem ji-

vejšce. Jen přijít na to, jak je pochopit, že hudba je nefantazijní a že musíme [...] tuto abstrakci v reprodukci uplatňovat..."¹⁶ Hlo, a nikdy jsem už pak neměl volbou jako právě v *Divadle 5*.

adlo a Velká opera 5. května, 25. února 1948 byl v Československé vládě kabinet, jehož kulturní úřadu bylo dána příkazem (je- jalistický realismus) a zákazem "a intelektuálními přístupy". srozumitelného masám" posílili dštiny veřejná instituce nemohlo Přiznání Divadla a Velké opery lu mohlo vypadat jako pohyb ad- šak rozbití jedinečný tým a zničit s Vaclavem Kšišlikem byli pře- divadla, které se zcela podřídilo Svoboda se stal zástupcem šéfa a režisérem. Radok přijal, přes kou operou, už v roce 1946 an- 6/47) a dočasně jako režisér čí- (1948/49).

ost kontinuity

ho divadla se stal 1946 někdejší h Honzl. Téhož roku nabídne spolupráci na inscenaci hry bra- V zásadě vycházela z protikladu ú pavučiny antén, vážky s vrtele- rokvěťaly do dámských klobou- v karikaturní světa, v němž stromy a roury přičemž z nich čouhaly i na nekterém z nich seděl daniel. (8) vymyslí s Honzlem "mobilizá- složený z nakupených fragmen- ťi, nábytku, odpadků staré Rusi, iníž jako štěnice vegetovali lidé uba, která usílila do pyšných věží se pootočila, viděl dává budovy, prasecí chlívky. Líc a rub carské-

ho Ruska. Zepředu zlato, zezadu odpadky, režie a scéna vy- tvářely jednotu. A kolážové smetěště jako razantní výrazový prostředek odhalovalo i provokativní interpretaci.

Rokem 1946 se datuje počátek Svobodovy spolupráce s režisérem Bohumilem Hrdličkou (* 1919 rovněž v Čáslavi) ve Státním divadle v Ostravě. Opět se setkali v vyhraněné osob- nosti: Hrdlička domyšlí dílo filozoficky v aktuálních souvis- lostech, čímž vyvolává mnohé polemiky. Z devatenácti jeho inscenací v tomto divadle se Svoboda podílí na dvanácti. Jejich třetí společnou prací byly 1947 *Hoffmannovy povídky*; naskytá se vzácná možnost srovnání práce dvou režisérů na jednom titulu. Mízi nezvyklá imaginativní spojení rozdílných objektů (izolatory, automobil, jevišťačko s panorámou Benátek), potlačena je kolážovitost prvního pojetí, založené- ho na průměru reálných světů. Ostravská inscenace se upne k hlavnímu znaku, k bližší grafických rámeč, tvořící nad je- vištní podlahou nepřehlédnou houštinu. Polehující molyčí a zavěšené koule v té změti navozují atmosféru surreálných spojení. Akcentovaná grafičnost se opakuje i v návrhu ke Smetanově *Čertově stěně* (1949): v kontrastu ke kubisticky tvarovaným balvanům v popředí a k robustně pojednané je- vištní podlaze se na scéně vznášejí křehká alej podivných sivo- bílé - stromů, zakončená liniemi gotických oblouků. Po válce se ostatně utíkají ke grafickým konstrukcím mnozí scénografo- vé, lze mluvit takřka o slohové vlně. Těži z abstrakce avanti- gardy a současně odlehčují složité scénické architektury třicá- tých let.

Svůj styl hledal Svoboda od počátku ve spolupráci s vý- raznými režisérskými osobnostmi vlastní generace. S partne- ry, kteří byli schopni aktivně ovlivňovat vývoj oboru, jejichž úsilí však bylo systematicky oslabováno bouřlivými spole- čenskými změnami. Tak i spolupráce s Bohumilem Hrdličkou má svá fatální úskalí. Byl jí vyhrazen krátký čas; kvalitu vět- šiny realizací korigovaly cenzorské požadavky socialistické- ho realismu. V těchto stresových situacích si Hrdličkova i Svobodova násilně utlumovaná fantazie pomáhá - pokud to titul dovolí - útekem do historických či fantazijních epoch, dovolujících volnější výtvare pojetí. Takové úniky poskytu- je především opera jako ze zásady stylizovaný útvar. Tak pře- depšaná zvrženost dramatických lokalit pro Verdiho *Dona Carlise* (1951) překryla požadovanou popslost: vysoké sloupy bez hlavic (scéna chrámu) svou jednoduchou monu- mentalitou i patosem jakoby se blížili některým postmoderním

postupům devadesátých let. Naopak, jedním z klasických při- kladů dobové umělecké šikany je inscenace Smetanova *Zajemství* (ND 1952): náměstíčko obklopené detailně uvede- nými fasádami malebných domů mohlo dělat čest ktemuko- lí dekorativu konce 19. století (a paradoxně v konci následu- jícího století, pod nálepkou postmoderny, znova upoutat jako mlté "retro"). Tohoto možná laciného triku však Josef Svoboda nikdy ani později nevyužil: sentimentální žánr, jak- koli ironizovaný, mu byl vždycky cizí. *Naturalistickou výpra- vu bych mohl navrhnout jen tehdy, kdybych k tomu měl velice pádný důvod. Ale stejně vím, že výsledkem by byl antinaturalis- tický. Strom se chvěje a kymácí, je to dynamický organismus. Proto právě přírodní detaily nemůžeme otrocky napodobovat. Naturalistické divadlo je mrtvola.*"

Po XX. sjezdu KSSS (1956) končí tuhá éra režimních příkazů. Otevírají se "zlata léta šedesátá" - v opěte inscenaci Mozartovy *Kouzelné flétny* (ND 1957), již vrcholil a současně se předečasně zavřelí spolupráce Bohumila Hrdličky s Josefem Svobodou. Hrdlička téhož roku emigruje a jeho dílo na dlou- há desetiletí mizí z českých kulturních dějin: přes dětií for- mální uvolnění základní občanská nesvoboda trvá. Na prázd- né scéně reflektor ozvláštní jedinou tonetou židli. Kotouč slunce zvyrazní dvojici mlenců: Pamína v roláku, Taminu ve velké toaletě "haute couture". V závěru Sarastro obléká bílý lékařský plášť, říká Královnu noci ústí do úzkostné vize na- cistického koncentráku obkrouženého ostatným dťatem s ko- múnou spalovacích pecí. Její černý kočár bez koní je obklopen symboly zla, její dvorní dámy symbolizují jednotlivé neřesti. Pojetí, které daleko později - jako žhavý současný hit - po- jmenovali v polovině osmdesátých let němečtí muzikologové termínem "Interpretationstil" a spojili především s režie- mi Ruth Berghausové, se v Praze realizovalo o třicet let dřív. *Naše koncepce odmítala pohádkovou či historizující verzi, chtěli jsme aspoň poodhalit neznámé množství pocitových i myšlenkových asociací. Prudký Svobodův "tah na branku" jeho počátku se opakuje: v náhle uvolněné atmosféře opět ne- chybí na startovní čáře nového věku divadla. Cínohry i opery.*

IV. Laterna magika - velká iluze

"I dnes je těžké odpovědět, zda Laterna magika byla v životě a tvorbě Alfréda Radoka jeho největším úspěchem, nebo neštěstím," komentuje situaci Radokův životopisec¹⁷. Vznikla jako součást Československé expozice pro Světovou

výstavu EXPO 58 v Bruselu. Impulsem byla spolupráce Radoka se Svobodou na inscenaci Šambekovy hry *Jedenáct příkazů* (1950), kde vsunuli do děje filmové záběry, vysted-kem připraviva na umělecký program pro kulturní síň československého pavilonu. Vyvrcholem se stalo reklamní pásmo o Československu, nazvané *Laterna magika*. Jeho ústřední trik spočíval v dialogu konferencičky, uvádějící jednotlivé scény, s vlastními filmovými obrazy na čtyřech екранech. Dialog se odehrával v několika světových jazycích. Jiří Šlitr, jeden ze zakladatelů divadla Senator, hudebník a herec, se objevoval na filmovém plátně s různými hudebními nástroji, až se svými filmovými obrazy vytvořil orchestr. Technicky definoval Laternu magiku Miroslav Kouřil, hlavní scénograf E. F. Buriana ve třicátých letech a majitel patentu theatre-graphu jako "divadlo se statickou, avšak převládající filmovou projekcí, dramaticky souvisle včleněnou do režijně scénografické kompozice a využívající dvou nových objevů: filmového systému polyekranu a průchozí panoramy, umožňující synchronní akci herce a filmu, polyekranové znásobení herecké postavy a trik, při němž živý herec vystoupí v filmové kompozice na zadní panorámě". Josefu Svobodovi přinesla tato příležitost pozoruhodné tvůrčí podněty. A polyekran, vynález Emila Radoka, technicky dotvořený a realizovaný opět Josefem Svobodou jako promítání na několik statických nebo pohyblivých promítacích ploch byl dalším z klíčů, otevírajících scénografickou tvorbu šedesátých let.

Propojení herecké a filmové akce formuje tvůrčí dráhu Josefa Svobody snad nejpodstatněji. Uplatnění technické trikové složky v dramaturgickém plánu upozornilo na nové možnosti formálního experimentu a zakotvilo Svobodu pevně v oblasti techniky - ke které ostatně tihl už od svých prvních scénografických pokusů. Ve Svobodově tvorbě znamená vrcholné využití technických možností, v typu divadelního přístupu pak rozvinutí analýzy, jeho filmové zmožení. Hrozilo kolika dramatických vrstev, jeho filmové zmožení. Hrozilo převahou režijně vytvárné složky nad složkou textovou a nad herecem jako živou charismatickou bytostí. Směřovalo k podobné autonomnosti výpravy, jak o ni v některých extrémních usilovali tvůrci v prvních dekádech 20. století: Craig, Schlemmer, futuristé. Oproti těmto intelektuálně výlučným programům však jsou obsahu a estetice Svobodových pokusů (jakož i tradici laterny magiky) blízké zátraky, triky přístupné širokým vrstvám, ba dokonce jako zábravní atrakce zamýš-

lené. V Bruselu mimořádně úspěšná podívaná byla v roce 1959 instalována v Praze v paláci Adria.

Polyekran se na EXPO v Bruselu uplatnil pod názvem *Pražské jaro*: jeho efektní významovou variabilitu, kdy změna obrazu na jednom z екранů určovala ve vztahu k ostatním i k herci nové situace, Svoboda využije i výstavně. Pro světovou výstavu v Montrealu v roce 1967 vytvořil *Polyvizii*, kterou připravil i režijně; rozdělený prostor fiktivně zvešší propustnými zrcadly, nastavenými v 45° úhlu k divákovi. Zrcadla odrážela, pohlcovala i propouštěla obrazy, promítané na strop i na podlahu; vznikla pohyblivá kompozice, v níž se konkrétní objekt prolínal s fiktivním dvojníkem. Pro Montreal navrhne Svoboda také *Diapolyekran*, kde základní plochu rozčlení do 112 čtverců - každý tvořil malou pohyblivou екранovou plochu, z nichž každá se mohla zdvihnout či posunout, a tak změnit koncept původní kompozice. Kaleidoskopické proměny obrazů v tomto případě jakoby aplikovaly - v jiném prostředí a pro jiný účel - tvůrčí postupy básníka a výtvarníka Jiřího Koláře.

Bruselský i montrealský program dovrší Svobodovo ukotvení v technice. Ta konečně garantovala realizaci jeho představa (složité programy *Zrození světa* a *Proměny* pro Montreal pomohly vyrobit přizeňské Skodovy zářivky). Tihne ke scénografii, schopné nahradit světlem, barvou a pohybem ostatní složky dramatického díla. *Nechci statický obraz, ale něco, co se vyvíjí, co má pohyb, několi nutné fyzický pohyb, ale dynamickou výpravu, schopnou vyjádřit změny vztahů, nálady snad jenom pomocí osvětlení, a to po celou dobu trvání akce. Ve starém divadle se postavila scéna a obyčejně zůstávala stát beze změny po celé jednání. Ale co je pevného v proudící života, který vidíme předvádět na jevišti? Je pokoj, ve kterém vyznáváme lásku ryž jako ten, v němž prokládáme? To je divo, proč se vzdáváme statického prostoru s jeho omezenými prostředky a vyvátíme prostor nový, který víc odpovídá mentalitě našich diváků.*¹³

Bohužel, Laterna zůstala jenom jakousi dílnou, kde si Svoboda zkoušel, jak stvořit na jevišti umětou realitu, suggestivnější než ta skutečná. Pod její značkou proniká do dějin divadla pouze první program. Také tadý, u započaté práce, zasláhe politická cenzura. Alfred Radok je v roce 1960 zbaven funkce uměleckého vedoucího a z Laterny vyhozen, když byl jeho druhý program, *Otevření studánek* na hudbu Bohuslava Martinů, podroben zničující režijní kritice (uveden je nako-

nec v roce 1966 ve svobodnějších p Svoboda ujímá oficiálně vedení L vytvořit z ní exkluzivní umělecké c *Zraccené pohádka*, *Sněžná králov *Kouzelný cirkus*. Spolupracují i *Zraccené pohádce* mj. členové čes Jan a Eva Švankmajerovi). Ewald s siva Laterny magiky *Noční zkou *Svoboda*, jako kdysi v boston *Intolerancy*, uplatní televizní obraz *meny*, jedna zabíráda zkrátisi, tři jen *vystihli vhodné záběry na velkou ol *višit*. *Těchto záběry* jsme používal *v zkrátisi a na scéně* [...]. *Okohost, *li byt v kteronkoli chvíli vyslání na c *vedení vnesla do hry zvláštní napě *du o "noční zkoušku"* (tématem in *zccla vystresovanou skupinu her *i v noci*). Zatímco v prvním progr. *zil filmový hrdina stříbrné pláno a *diváky, zátrak proměny se nyní, p *ná*. Divadelní hrdina - režisér nočn *bou filmové dveře a odchází ve film *se tak vzdalo trikových možností, *působivými prostředky*. Bylo to sna *kus inscenovat tema, několi podíva************

Přes kvalitu uměleckých osob lupráci (a mnohdy tak utlumil Svoboda se svou vizí osamocení. I v atrakci pro turisty. Pokusy propoj ry, zdůrazňoval jeho dramatický po mi obrazy výšleďný účín spíš zanni jaksi "v době": herec je bezmocný kultury, před její efektní proměnn Obraz člověka v zřítvém světě sůf vost obalu a slinovost mizející pod Josef Svoboda nový program, v ně dopustil *největšího rizika* za své v Laterně magice. S prestižními t Schormem, J. Kučerou, arch. J. Kocábem realizuje velkorysý proj *grafii tvořilo lešení, pokryté fabion *nych úrovňích a toto lešení, zezadí**

podívaná byla v roce 1966 ve svobodnějších poměrech). V roce 1973 se Svoboda ujímá oficiálně vedení Laterny magiky se snahou vytvořit z ní exkluzivní umělecké centrum.¹⁴ Proběhnou tituly *Ztracená pohádka*, *Sněhová královna* (podle Ch. Andersena), *Kouzelný cirkus*. Spolupracují přední čeští umělci (na *Ztracené pohádce* mj. členové české surrealistické skupiny, Jan a Eva Švankmajerovi). Ewald Schorn představí obecnou Laternu magiky *Noční zkouška A. Maši* (1981), kde Svoboda, jako kdysi v bostonské inscenaci *Nonoy Intoleranz*, uplatní televizní obrazovku. *Mězi jsme čtyři kamery, jedna zabírála zákuh*, *tři jeviště a režisér se střihacem vysílali vhodné záběry na velkou obrazovku umístěnou na jevišti. Těchto záběrů jsme používali jak ke konfrontaci dějů v zákuhách a na scéně [...] Okolnost, že všichni na jevišti mohli být v kteroukoli chvíli vysláni na obrazovku a v detailu předvedeni, vnášela do hry zvláštní napětí a sugesci, že jde opravdu o "noční zkoušku" (tématem inscenace byla situace, kdy zcela vystresovanou skupinu herců přimní režisér zkoušet i v noci). Zatímco v prvním programu Laterny magiky proražil filmový hrdina stříbrné plátno a přistál živý před užasiými diváky, zážrak proměny se nyní, po třinácti letech, nekona. Divadelní hrdina - režisér noční zkoušky - zamyká za sebou filmové dveře a odchází ve filmovém záběru. Představení se tak vzdalo trikových možností, aniž je nahradilo podobně působivými prostředky. Bylo to snad proto, že šlo o vážný pokus inscenovat téma, nikoli podívanou?*

Přes kvalitu uměleckých osobností, které vyzval ke spolupráci (a mnohdy tak utlumil režimní šikany), zůstává Svoboda se svou vizí osamocen. Laterna magika se změnila v atrakci pro turisty. Pokusy propojit herce s filmovými záběry, zdůrazňovat jeho dramatický potenciál neustále se měnícími obrazy výsledný účín spíš zamlžují. Avšak - i toto gesto je jaksi "v době": herec je bezmocný před atraktivitou filmové kulisy, před její efektní proměnou, barevností, elegancí. Obraz člověka v zafixém světě supermarketů dokládá povstání obalu a stínovosti mizějící podstaty. V roce 1987 připravil Josef Svoboda nový program, v němž se podle vlastních slov dopustil *největšího rizika* za svého dosavadního působení v Laterně magice. S prestižními tvůrci z různých oborů: E. Schornem, J. Kučerou, arch. J. Smetanou a rockerem M. Kocbhem realizuje velkorysý projekt *Odyssus. Moji scénografii tvořilo lešení, pokryté fábionem pro vstup herců na různých úrovních a toto lešení, zezadu nástupní prostor a zepře-*

du obrovská projekční i hrací plocha [...] pohyblivá deska zavěšená lanovím, poháněná elektřinou, vnímit s výklopovým nástkem byla loď Odyssovy družiny a zároveň další projekční plocha. Scénografie to byla vskutku velkolepá, zášlo se však, že si každý z tvůrců vynulit sólo, v němž byl tým potlačen. Herci na jevišti ploše zcela zanikají - jako by lidské konání v soutěži s prostředím, jeho obrovskými rozměry i výtvornou výravostí definitivně ztratilo šanci. Připomíná to obraz předního představitele amerického pop-artu Toma Wesselmanna Vana. Obraz je z roku 1963 a zobrazuje dívku v modře kachličkované koupelně, utírající si záda červeným ručníkem. Dívka je zcela plošná, jakoby vystřižená z lepenky, zatímco zátiší v popředí, žlutá osuška, vlnící na blýých lakových dveřích, nese všechny známky fotografického verismu. Co je tedy důležitější: dívka, či věci, symboly pohodlí a úrovně? Laterna magika se stala Svobodovou soukromou částí, byl dramaticky rozpacité, stopy aktuální obecné i umělecké atmosféry.

Typ prostoru, který by změnil formu a strukturu v průběhu dramatu podle jeho vnitřního pohybu v souladu s dramatickou potřebou a k jehož realizování mu ukázala cestu právě Laterna magika, nazve Josef Svoboda *psychoplastickým*. Posune tak českou prostorovou tradici o další stupeň. Od Hofmanova konstruktivního prostoru přes Tröstrův prostor dramatiky, který už počítá s časem, je to typ kinetického prostoru, schopného reagovat i na jemnosti jednotlivých replik, a který uplatní mimo Laternu - na jevištích divadel.

V. Zlatá šedesátá

Projekčními plochami, zavěšenými v různých úhlech, polyekranovým systémem projekce, pohyblivými chodníky, svítícími ve tmě jeviště se snaží Svoboda přiblížit psychoplastickému pojetí prostoru v inscenaci hry Josefa Topola *Jejich den* (ND 1959). Scéna s takřka filmovou kinetikou sleduje text a podmalovává jej i v nuancích průběžné znaky objektu v centru dramatického zájmu. Režii podepsal Otomar Krejča - další osobnost, s níž vstoupí Josef Svoboda do dějin evropského divadla. Jejich první společná práce se uskuteční rok před tím inscenací hry Františka Hrubina *Srpnová neděle*. To už byl Otomar Krejča dva roky šéfem činohry Národního divadla. Ke své první režijní práci pro hru Nazima Hikmeia *Podivín* (1957) přizve k výtvorné spolupráci Františka

Tróstra, následující režie však realizuje především se Svobodou, až do jejich opět nedobrovolného rozchodu v roce 1972 - už v jiném divadle. Výprava k *Srpnové neděli*, první ze šňůry textů současných českých dramatiků, jimž Krejča otevřel dveře Národního divadla, se koncentruje na vztahy mezi člověkem a materiálním obzorem, formujícím jeho chování. Na pocit, náladu, impresi. Šikma, poťazená trávníkem zeleného koberece, vzbuzuje zdání běhu rybníka. Hladinu a nakloněné nebe, kam se promítají reflexy vody, oblaka, odražející se s korunami stromů na hladině, vytvářely soustavy různé naskloněných tylových opon. Ostřými úhly projekcí na ty v pozadí vytvořil Svoboda - zde poprvé - zvláštní střibitnou mlhu, hluboký prostor a především až fyziologickou zavislost člověka na prostředí, kterou pocítovali herci, ale kterou především vnímali diváci: Otomar Krejča je učíní spolutvářícím. Letní večer se snesl i do hlediště. Otázka, kterou si tento režisér kladl, nezněla jak a co hrát, ale především komu, kdo je náš současník. Po víc než jednom generačním cyklu, kdy se divadlo snažilo odpovídat na životní i slohové podněty, začalo náhle oázky klást, angažovat diváka k současnosti.

Jedním z aktuálních pramenů inspirace, který Svoboda objeví při práci na prvním programu *Laterny magiky* a který souvisí jak s čerstvou přitažlivostí empirické reality, tak se svádnými nabídkami světa techniky, bylo využití filmového verismu pro divadlo: *výstředkem byla iluze klidné krajiny kolem jihocheského rybníka [...] Zrcadlo umožňovalo reflexy herců a prostředí na hladině vody a celé představení jako by se v té střibitné mlze koupalo. Vzápětí poté jsme v Tylově Strakonickém dudákově (1958) použili světla, které bylo v ostrém úhlu nakloněno tentokrát proti hledišti a převládalo herce v souhře s vrženým stěnem v kamery, stromy, v cokoliv bylo potřeba. 1960 uvedou Krejča se Svobodou na jeviště Národního divadla drama J. K. Tyla *Drahomíra*. Opat dávnověku, mlha, dramaturgická v podstatě prázdný jevištní prostor, pouze s výraznými znaky prerománských oblouků v sufiích - z nichž světelné paprsky, tryskající z nízkovoliových žárovek vytvářely předpoklad budoucích světelných opon. Světlo začíná fungovat jako prostorotvorný i plastický prvek.*

V období, které tak intenzivně usilovalo definovat samo sebe, v druhé polovině padesátých let a v letech šedesátých, se Svoboda podílí na větší klíčového repertoáru Národního divadla. Vedle abstraktních postupů se objevuje v jeho scénografických řešeních paralelně odklon od umělého tvaru, od

výtvarně stylizovaného prostředí. Zjevné odchýlení scénografie od estetizovaných řešení znamená vědomé podřízení dramatickým kritériím (podřízení, které respektovali bez ztráty výtvarné úrovně už zakladatelé moderního scénografického myšlení). Na druhé straně poulo s vývojem výtvarných umění neustále existovalo: předměty s minulostí a vyřízené z empirické reality, většinou se sociálně kritickým podtextem či s existenciálním akcentem, začínají v padesátých letech vstoupovat do procesu umělecké tvorby. Ovlivní výtvarná umění i divadlo na několik desetiletí, stanou se novým fascinujícím zdrojem inspirace.

Jedním z iniciátorů osvobozujícího se tvůrčího procesu je opět režisér Alfred Radok, s nímž Josef Svoboda nepřerušil kontakt. Inscenace hry Hedy Zimmerové *Děbelský kruh* (1955) ve Stavovském divadle se Svobodovou výpravou prokázáve schopnost stvořit jevištní dílo výsostných uměleckých kvalit nezávisle na hodnotách dramatické předlohy. Jevištním, otevřeným až do exteriéru na Ovocný trh, přicházel Göting svědčit v procesu s Dimitrovem: v jeho nástupu byl uskutečněn Tróstrův a Frejkův požadavek dramatického prostoru s aktivním prvkem času. Zde také a opět s tímto režisérem Svoboda použije poprvé zrcadlo jako dramatického prostorotvorného prvku: v nich se odražely sbory, umístěné pro diváka neviditelně na poststranních jevištích. Zrcadlo jako nástroj, zkrášlující prostor, tvar, ovlivňující i světelnou kompozici. Zrcadlo jávo (1965, režie O. Krejča), dvoukládá zrcadlova plocha, nastrovaná jako včelí plást do šestúhelných buněk pro hru braňří Čapků *Ze života hmyzu* (1965, režie M. Macháček). Řekl: *ne mohl jsem vyřešit postavení zrcadla tak, aby odtrželo dění na scéně. Inspirovala mě nakonec dcera, která se právě učila v biologii o buňce jako základu života a tak jsem to žustil i na scéně. A fungovalo to, vyřešilo mi to čitelnost a efektivnost odražených obrazů.* Zrcadla stála na začátku jeho zraleho tvůrčího programu, na začátku cesty za výpravou - nástrojem, vytvořenou ze světla a pohybu režisérem - dramaturgem - scénografem v jedné osobě.

Vzápětí po *Děbelském kruhu* inscenuje Radok 1957 hru Leonida Leonova *Zlatý kočár* (uváděnou později s průměrným až podprůměrným ohlasem i v jiných českých divadlech). Zde realizace podstatně proměnila poměr hereckých sil a tím i filozofii celého představení, když z epizodní rolíčky Fakira (Eduard Kohou) vytvořil jeden z vrcholů hry.

Subjektivní přístup k tématu zásahru U *Zlatého kočáru* to byl vyhrcozený i zi prázdnotou a detailem, artefakty času, kde integrují časové roviny tohoto mobiláře, otlučené umyvadlo, odkapávaním vody. Vzniká cosi při kému informelu ve výtvarném umění taci člověka ve světě, v němž se vr: s noetickým skepsí.¹⁵ (M. Nešlehov *višit přehnat pocit nekonečných dáli [...] Všechno na jevišti sloužilo k n: tapre rostla inscenace, balada o Podobné téma rozehrají Radok se S: naci Osbornova *Komika*: prázdnota trženými z životní reality a zasazených souvislostí. Pokoj - útočiště trofejemi minulosti, ošumělé pianir pustém prostoru jeviště pod konstru*

Skoro bez ohledu na úroveň a ji Radokovy inscenace umanuté o se jeho soukromých světu. Šlo o posu empirická "objektivní realita" propa tizujícícké vazeb. Tak vnější požadav salonu s terasou pro *Podzimní zahr* (1957) Svoboda zruší barvou: všec šálky, závesy, lužkoviny, nábytek i nich módních kreacích proploouvaji močm nostalgie, překonávající ar společnou práci před Radokovou en Gorkého *Posledních*. Básnická mont chází ze zkušenosti Laterny magiky, a jevištní skutečnosti je patrný i vfi E. F. Buriana v Divadle D. Při tanci stojinkem je projekční plátno na s dvojicemi. Když se důstojník chystá plátně jeho obraz se zbrání v ruce, spouští dívka na scéně vytkikne. "Ně inscenace používá," prohlásil Radc hry, "sou nelogické v rovině životit je však pochopit v rovině emocionál tikladná akce probíhat v několika ro mu, v textu a hudbě." *Od premiéry u a Radok je už několik let po smrti. N:*

ení scénogra-
odřízení dra-
dí bez ztráty
nografického
ranných umě-
vyržené z em-
podtextem či
i letech vstu-
varná umění
fascinujícím
tího procesu
da nepřerušil
v kruh (1955)
vou prokáže
zkých kvalit
višém, ote-
Götting svéd-
I uskutečnén
stori s aktiv-
em Svoboda
torotvorného
vůka nevidí-
oj, zkrslují-
i. Zrcadlo ja-
ho *Hamleta*
ocha, rasro-
ro hru bratři
k). Řekl: *ne-
želo dění na
práh učila
to zkusit i na
žeknost od-
zralého tvůr-
strojem, vy-
matagem -*

Subjektivní přístup k tématu zasáhne i scénografickou složku. U *Zlatého kočáru* to byl vyhnoceny prostor scéný, napjatý me-
čas, kde integrují časové roviny textu a inscenace. Kusy sta-
rého mobilnější, otlučené umyvadlo, čas přiběhu, zdůrazněný
odkarpáváním vody. Vzniká cosi přibuzného rodicím se čes-
kému informelu ve vývarném umění v "úsilí o novou orien-
taci člověka ve světě, v němž se vstříbila existenciální úzkost
s noetickou skepsí".¹⁵ (M. Nešlehová) *Pokusil jsem se na je-
víše přenést pocit nekonečných dělek a nekonečného utrpění*
[...] *Všechno na jevišti sloužilo k navození atmosféry a z té
teprve rostla inscenace, balada o těch, kteří prošli válkou.*
Podobné téma rozehrají Radok se Svobodou rok poté v insce-
naci *Osbornova Komika*: prázdnota i přesycenost detaily, vy-
trženými z životní reality a zasazenými do vysoce stylizova-
ných souvislostí. Pokoj - útočiště Billyho Rice, zařízený
trofejemi minulosti, ošumělé piano; to vše v existenciálně
pustém prostoru jeviště pod konstrukcí trolejoyých drátů.
Skoro bez ohledu na úroveň a zaměření textu vypovídá-
jí Radokovy inscenace umanutě o samotě jedince, o hradbách
jeho soukromých světů. Šlo o posun, často nepatrný, jímž se
empirická "objektivní realita" propadala do vnitřních trauma-
tizujících vazeb. Tak vnější požadavek realistického interiéru
salonu s terasou pro *Podzimní zahradu* Lillian Hellmannové
(1957) Svoboda zruší barvou: všechno bylo šedivé, čajové
šálky, závěsy, lůžkoviny, nábytek i podlaha. Herci v elegant-
ních módních kreacích propouávají tím podivným šedivým
módem nostalgii, překonávající ambice textu. Závěrečnou
společnou práci před Radokovou emigrací je 1966 inscenace
Gorkého *Posledních*. Básnická montáž textu i scénografie vy-
chází ze zkušeností Laterny magiky, ve sřetu použité filmové
a jevištní skutečnosti je patrný i vliv předválečných postupů
E. F. Buriana v Divadle D. Při tanci hrdinky s policajním dů-
stojníkem je projekční plán na scéně zapsáno tančícími
dvojicemi. Když se důstojník chystá dítku svěst, objeví se na
plátně jeho obraz se zbraní v ruce. V okamžiku, kdy mačká
spoušť, dívka na scéně vykřikne. "Některé prostředky, kterých
inscenace používá," prohlásil Radok v předmluvě k úpravě
hry, "jsou nelogické v rovině životní pravděpodobnosti. Lze
je však pochopit v rovině emocionální. Často bude dvojití. Lze
tíkladná akce probíhal v několika rovinách, na scéně a ve fil-
mu, v textu a hudbě." *Od premiéry uplynulo víc než dvacet let
a Radok je už několik let po smrti. Na otázku, jestli jsme se od*

*té doby dostali dál, nevíám kladnou odpověď. A tak mně ne-
zbývá než říci - díky a buďiz ti země lehká.*

Svobodova zlatá šedesátá, nastartovaná s plnou silou už
v předcházející dekádě, dříží krok s artefakty vývarného umě-
ni: popravě objekty na scéně, zlomky empirické reality v ji-
ných - dramatických - souvislostech signují tu část jeho tvor-
by, ovlivněnou spoluprací s Radokem a selkáním se
surrealistickou orientací Jindřicha Honza. Panely, z nichž
složil scénu k *Hamletovi* (1959, režie Jaromír Pleškol) se od-
volávají na Craigova *Hamleta* z roku 1911, na *Hamleta*
Hofmanova z roku 1926 a souzní i se začátkem druhé avant-
gardy v českém vývarném umění. Nelegální ještě výstavy
Konfrontace I. a II z roku 1960 souvisejí s českou vlnou tzv.
informelu, se skupinou kolem malíře Mikuláše Medka, so-
charů Jana Koblasa a Jiřího Valenty; jejichž způsob nefigura-
tivní tvorby nejspíš odpovídá Svobodovým abstraktním scé-
nografím. Blízko inspirativních zdrojů scénografie
s dramatickými i vývarnými uměními svědčí o nové přitáži-
losti formy. I když je vnitřní poselství artefaktů obou profesí
jiné: spojuje je - zvláště po období socialistického realismu -
(v jistém rozporu s šedesátými lety na Západě) ono tíhnutí
k silně stylizované estetizované formě.

"*Hamlet* jako hra společenská, Hamlet bez záhad, Hamlet
jako kladný hrdina: člověk myslící mezi lidmi jednajícím - hra
o strhávání masek."¹⁶ (R. Lukavský) Stroby, abstraktně styli-
zovaný prostor, nejnntnější mobilizát: kresla, lože, symbol vy-
sokého a nízkého. Technika, světelná i mechanická, opět na
úrovni objevu. O šest let později uvede tuto hru belgické
Národní divadlo v Bruselu v Krejčově režii. Ze vznešeného -
až klasicismuho - řádu a pohybu panelů pražské inscenace se
stane černý zrcadlem odrážejícím fikci tohoto labyrintu.
V čase mezi oběma *Hamlety* zaujme v českém divadle
významné místo inscenace Shakespearovy tragédie *Romeo*
a Julie (1963, režie O. Krejča), komponovaná jako stavební-
ce z portálů, schodišť, zdí a arkád. Její scénografie znova ob-
měňuje pojem scénické architektury, jak ji na začátku století
urtřili Craig i Appia a jak ji ve dvacátých letech konstruovali
v českých zemích Vlastislav Hofman a Bedřich Feuerstein:
jako dramatické propojení architektonických fragmentů, figu-
rativnějších než ty Craigovy a Appiovy, funkčních však pou-
ze na jevišti ve vztahu k textu a herecké akci. Konkrétní de-
talily upozornily na možné asociativní vazby, umožnily

scénickému prostředí působit současně abstraktně i konkrétně, aktuálně i nadčasově. Dialektika Svobodova pohledu se vztahuje na celou jeho tvorbu, napětí protikladů je zárukou její dynamiky. *Například kašna, místo schůzek veronské mládeže, se proměňovala jak ve svatební lože mlenců, tak v jejich hrob. Julině lodži, onomu lekadlu lasky, propůjčoval kontrahitu jakoby duchovní čistotu a svěhlo renesančních obrazů.*

Nalezáme-li ve Svobodových scénografiích, ovlivněných Radokem, prvky bizarnosti a exprese, často vyjadřované objekty demondemní reality, je jeho cesta s Krejčou a Pleskotem orientovaná viditelněji na vytvářený znak. Podobně rysy vykazují i Svobodovy scénografie k inscenacím režiséra Milošlava Macháčka. Abstraktní tvar jako základ, prostor, určený výrazným výtvarným symbolem. Bílé pravdělné stupně, směřující z orchestřiště až do tmy provazističtě k Sofoklovu *Oidipu vladaři* (1963) vešly do dějin jako kompozice vrhá zpětný slín i reflektor na tvorbu přišití: na počátku *Aida* či *Kundálov oči* ve Velké opeře 5. května, například kompozice, spojující symbolismus schodiště s magii světa. Strausova *Žena bez stínu* (Londýn 1967, režie R. Hartmann), Verdho *Sicilské nešpory* (Hamburk 1969, režie J. Dexter) - v cizině s jinými režiséry z těch nejplytčejších. Prostor určený symbolem realizují Macháček se Svobodou nejvýrazněji v inscenaci Dürrenmattových *Novokřtenci* (ND 1968), kde jádro pojetí vytvoří vnitřní konstrukce obrovského globusu. Z podobného principu vychází i scénografie k *Matce Kurdiži* v režii Jana Kačera (ND 1970) a směřující proti zvyklé strohé funkcčnosti brechtovské tradice. Plastické pojednání kovové podlahy, vznášející se na lanech nad scénou, připomene obrazové varianty tématu Fins terrae Jana Koblasý. "Bylo to v době," jak řekl Kdysi v roce 1918 K. H. Hilar o nástupu expresionismu. A fakti železné opony, rozdělivší tehdy znova Evropu, pomůže paradoxně českým umělcům k výraznému, čitelnému a rozlišitelnému rukopisu.

VI. A. P. Čechov

V roce 1960 navrhl Svoboda pro Olomara Krejču scénou k Čechovovu *Rackovi*, která určí poslání nové éry do té doby velmi konvenčních inscenací pojetí díla tohoto dramatika. Historie Národního divadla dokládá tento nezájem moderních tvůrců. Roku 1955 navrhl Svoboda výpravu pro

Tri sestry v režii Zdeňka Štěpánka - výpravu však jako uloupenou MCHATU: vlevo kulisa sídla, před ní zátiší se zahrádkou stolkem, křesilký a houpacím křeslem, v pozadí na prostoru dveří, značka Čechov inspiruje průběžně nejen české divadelníky ke kulisovému romantickému realismu, stále s nedostupným vzorem v MCHATU. Až následující inscenace, Krejčov *Racek*, začíná řadu moderních interpretací; otevře dvě velké čechovské éře doma i v zahraničí (1967 navrhuje Svoboda pro Old Vic v Londýně výpravu ke *Třem sestram* v režii Lawrence Oliviera). Éře, kde, abych si vypomohla operním slovníkem německých muzikologů, "Inscenování přerostl do termínu "interpretationstil", do stále odvažnějších interpretačních vizí. "V podstatě nejde u Krejčovy inscenace o nějaké "nové pojetí" Čechova - jde o věc daleko těžší, protože daleko prostší: jde o to, aby z díla bylo vysloveno co nejvíce - i nová inscenace usiluje pokračovat v tom, co je dnes už v kritice požadavkem málem frázovitým: aby se Čechov nehrál jako lístovný opěvátel manné hynoucích hodnot, nýbrž aby naplno zazněla jeho touha po překonání slabosti."¹⁷

Předobrazem Krejčova a Svobodova *Racka* je realizace *Spinové neděle*, chvění vzduchu na jevišti, světló, jakýsi "jevištní impresionismus" - pojetí, které vlnině odpovídalo i dávným představám Stanislavského, jen očištěné od nánosů sentimentalit a popisného scénického balastu, pojetí spíše duchovní. Přesto je *Racek sázka do loterie: scéna vymezená černým sametem, několik větví, nízkooltová lampa*. "Šplháme se k němu," řekl tehdy Olomar Krejča o Čechovovi. Slna této inscenace spočívá víc v osobní naléhavosti než v překvapivém vykladu. Současně Čechov a současně scéna málem z Bergmanových *Lesních jahod*, z jakési ideální vidiny mládí, z reality i ze sna. Přesáhne do hlediště i mimořádnými herckými výkony: vidíme je však ve vzpomínce ne v černých šálách jeviště s větvemi v sušitkách, ale v plné sluneční záři letního odpoledne - a intenzia té atmosféry prostoupí znova hlediště. *Jak zachytili atmosféru, v níž slova znamenají něco jiného než mimo ni? Jak vytvořit uzavřený prostor, v němž je mezi lidmi dálka a blíka, v níž jsou si blízko? [...]* Všechny výbrané prostředky jsem zredukoval na černě vykrytý prostor, na jednu základní světlelou clonu v portálu, nakloněnou proti hledišti a nahrzující tylovou oponu a na dalších deset matných clon, rozmístěných do hloubky jeviště se speciálně zkon-

struova
by: Vysl
logicky.
působí.

19
ního di
Krausei
ky v pe
Národn
fi k vět
chovov:
ti režisé
divadla
branou

Te
nou způ
luytvat
nými pr
podmíní
a způso
jako roz
ry, 1970

program
reagova
prvního
klausuro
cí navíc
zasloupi
vyjádřit
tato těžc
časné m
ra, které
věk v k
Zvlášť v
vokován

ta: k pot
tlačován
Sev
z nesejtr.
plná zje
Jakoby
scénogrf
kminku

Ypravu však jako ulou-
řed ní zátíží se zahrn-
stem, v pozadí na pro-
je převratná změna už
ckému realismu, stále
Z následující inscenace,
ich interpretaci; otevře
v zahraničí (1967 navr-
výpravu ke *Třem sest-*
de, abych si vypomohla
uzkologů, "Inszenie-
stacionstiji", do stále od-
dístaté nejde u Krejčovy
tova - jde o věc daleko

aby z díla bylo vyslo-
je pokračovat v tom, co
lem frázovitým: aby se
mané hyponocích hod-
ouha po překonání sla-

lova *Racka* je realizace
višti, světlo, jakýsi "je-
ré vlastně odpovídalo
jen očištěné od námosti
no basastu, pojetí spíše
oterie: scéna vymezení
olové lampy. "Splháme
a o Čechovovi. Síla této
navosti než v překvapí-
současné scéna málem
ší ideální vidiny mládí,
5. i mimořádnými herec-
mínce ne v černých ša-
v plně sluneční záři let-
ofstýy prostoupí znova
šlona znamenají něco ji-
řeny prostor, v němž je
blžko? [...] Všechny vy-
z černé vykřivý prostor,
ortálu, nakloněnou pro-
va na dalších deset ma-
vištie se speciálně zkon-

struovanými nízkovohovými reflektory a parabolickými zrcad-
ly. Vysledný dojem prostředí měl diváka ovlivnit přímo fyzio-
logicky. Prostor takto členěný ukřivující svoji architekturu:
působí jednoznačně smyslově.

1961 se Otomar Krejča vzdává postu šéfa činohry Národ-
ního divadla. 1965 zakládá spolu s dramaturgem Karlem
Krausem Divadlo za branou v tehdejšími sídle Laterny magi-
ky v paláci Adria". Josef Svoboda, ačkoli setrval v úvazku
Národního divadla, navrhne pro tento nový soubor scénogra-
fi k většině titulů. Tam se také odehráje úvod k velkému če-
chovovskému dohodružitví, na něž vzápětí navázali jak češ-
tí režiséři, tak cizina. Čechov je jedním z prvních titulů tohoto
divadla a je i jedním z posledních (1972 dějiny Divadla za
branou právě Čechovem končí).

Technické prostředky i rozměry jeviště Divadla za bra-
nou způsobily, že Josef Svoboda získá možnost souvisle spo-
luvyvířet profil divadla komornějšího typu, divadla s omeze-
nými prostorovými možnostmi i technickým vybavením. Tyto
podmínky odkřívají v jeho tvorbě schopnost improvizace
a způsob sugescí, s níž přiměl diváky vnímat jeviště divadla
jako rozlehlý prostor. V roce 1966 realizuje s Krejčou *Tři sest-*
ry, 1970 *hromova* a 1972 *Racka*. *Tři sestry* jsou Krejčovým
programovým startem: už k autorovi "nešplhat", už svobodně
reagoval na jeho výzvy. Sluncem mládí prozářenou krajinu
prvního *Racka* vystřídalo šedivé panelové obydlí *Tři sestry*,
Klaustrofobii probouzející prostor se sníženým portálem, ústí-
cí navíc do hlubokého tunelu. Melancholii světelného oparu
zastoupil jediný odstín šedi, barvy, o níž se malíř Levitan měl
vyjádřit jako o barvě čechovovské: "Tato jasně šedá tónina -
tato těžce definovaná atmosféra, v níž hledáme východ a sou-
časné možnosti návratu - místo k životu." Je to navíc metafo-
ra, které tehdejší diváci rozumějí: šedivá životní realita, čí-
věk v kleci, jeden z obrazů světa druhé polky 20. století.
Zvlášť v zemích s totalitním režimem je citlivost diváka pro-
vokována metaforami, směřujícími k oblasti veřejného živo-
ta: k potřebě svobody, vnímané tím ideálněji, čím víc byla po-
tlačována.

Sevřenost Ivanovova osudu se odráží v metafoře plotu
z nesejné vysokých hrubých kůlí: dobyřiči ohrada nejspíš, ale
plná zjemnělého slohového nábytku, křišťalových lustrů,
Jakoby honosná klec? Také poslední inscenace, *Racka*, má
scénografi obdobně poznačenou: síkmé řady březových
kminků bez korun i bez kořenů nevytvářejí hájek, ale bludiš-

tě: opět druh klece. Znaky reality, které se arogantně prola-
čují zejména do Svobodových čechovovských postědi, jsou
významně perziflovány: šedivý životní prostor *Tři sestry*, do-
bytí ohrada v *Ivanovovi*, osekané břízky jako groteskní sym-
bol ruské krajiny v *Rackovi*.

VII. Opera - brána do světa

Považoval jsem operu za divadlo minulosti - a já jsem
chtěl dělat divadlo, které člověka oslovuje právě toho dne, kdy
je navštívit [...] moje první inscenace v Divadle 5. května byly
právě opery. Jenomže v oné, pro mne osobně tak šťastné době
bylo najednou všechno možné [...] začali jsme velice rychle
zjišřovat, že snad všechny partitury klasických oper už byly
nalezeny, ale způsob, jak je inscenovat, nikoli.

Také na tomto poli skočí Svoboda bez přešlapů a napo-
prvé vrchní příčku: na velkém jevišti v hlavním městě reali-
zuje presužitní tituly už v kratičké zlaté éře Velké opery 5.
května. Tady v letech 1945 - 1949 vzniká základ celého bu-
doucího díla, které zahrne většinu historického i současného,
českého i světového repertoáru.

Česká kulovní opera *Prodaná nevěsta* patří ke světové-
mu kulurnímu fondu. Domáci divák si na realizátorech vy-
nucoval zárnouv drobnokresbu prvních provedení a taktka
folklorní pojetí. Pokus o důslednější modernizaci jevištní po-
doby (pod taktovkou Olakara Ostrčila v režii K. H. Hilara
a výpravě Františka Kysely 1915 ve Vinohradském divadle)
vzbudil síce zájem odborné veřejnosti, ale i nevráživost pub-
lika. Pořádný skandál vyprovokovala až inscenace z roku
1923. Olakar Ostrčil, tehdy už šéf opery ND, ji 1923 scénuje
v rámci smetanovského cyklu znovu s Františkem Kyselou,
tentokrát v režii Ferdinandu Pujmana. Odpor veřejnosti je tak
silný, že probudil i člena českého parlamentu. Jeden z poslan-
ců (agrární strana) se podle zápisu ze sněmovny měl vyjádřit,
že "z tohoto díla plného jasu - udělalo dnes ND opravdu smu-
teční pochod".¹⁰ Zajímavé na této story je, že Kyseliv návrh
naším dnešním očím prostředkuje výlučně pocity idylly a čis-
toty: do zdobného portálového rámu stulenou náves s májkou,
obklopenou bílými domky a jemně stylizovanými korunami
stromů. Kde je ta provokace? Jde o proměnu vnímání: tehdejší
operní divák, blížký ještě 19. století, vyžadoval podrobnos-
ti. Jhočeskou náves s přezdobenými štíty bohatých barokních
statků. Možná i proto inscenační dějiny této opery dlouho nic
nepřinášejí - čekají na Josefa Svobodu a jeho tým.

Na Svobodově a Kašílkově cestě za moderním operním výrazem nesmí *Prodáná nevěsta* chybět - jako průřezový kámen odvahy i modernosti. Po skandálu ve Velké opeře 5. května následuje další: tzv. "šátečková" *Prodáná nevěsta* (ND 1958, režie V. Kašílk). Neutrální prostor jeviště vykryje Svoboda vypnutými kosocíverci s květinovým motivem v dolním cípu. Připomínají lidové šátky i projekční plochy - celá scéna byla jakousi úsměvnou malovanou parafází na nejnovější hit - polyekran. Nespokojenost veřejnosti však byla znova tak značná, že Svobodu donutí ekranu doplnit fragmenty lokality: šitý chalup s nezbytnými volutami, plítky, ozdobnými vjezdy. Na okraj inscenace *Prodáná nevěsta* pro Metropolitanu operu v New Yorku v režii Johna Dexterera 1978 poznamenal: *Cítím se zcela oproštěn od jakékoli tradiční formy - dělal jsem výpravu k Prodáné nevěstě asi desetkrát a pokaždé jinak. Měl jsem s ní nepřijemnosti i v Praze, kde byla vyptiskána. Navrhnout tradiční pojetí, které mi jsem nevěřil, to by v té chvíli znamenalo oklamat práci, občensvo i své vlastní zájmy²⁰. Přesto má tato jeho scénografická konvenčnější tvář - jistá geometrizující stylizace se spíš vztahuje k vytvarnému aspektu než k výkladové zvláštnosti. V roce 1990 spolupracuje na této opeře pro Stuttgart (režie Carlo de Monaco), kde prostor scény rámované dekorativním portálem, uzavře vlastním vynálezem "proštíhaného" horizontu. Tento typ využíval průhy látky "s pamětí", zvláštní materiál, jímž herci procházeli jako zdi, aniž se draperte zavlnila. Použije jej po prvé u inscenace I. Dvorského *Clownův odjímá* (režie M. Macháček, ND 1973). Poslední jeho *Prodáná nevěsta* je realizovaná 1997 v Erfurtu v režii Nikolause Windisch-Spoetka.*

Horizont, dotud neutrální scénografický prvek, povýší Svoboda na výrazový prostředek, nosný faktor dramatického působení inscenace. Dramatický kontrast je zakotven v opoňe, prořezávané ve vislých pružích, které se rozhrnuvají do tvaru "A", aby za hercem okamžitě splynuly v jednotnou plochu. Odtud se odvíjí řada horizontů, navíc s graficky různě pojednanými spodními okraji: od klidné souvislé čáry až k expresivně trhaným liniím.

Také klíč k realizacím Janáčkových oper lze nalézt v období Velké opery 5. května. Expresivní princíp Kašílkovy *Kaři Kabanové* má i inscenace Hanuše Theina z roku 1964: robustní stropní trámy předznamenávají zprávu o tragice osudu, nikoli o folkloru. Scénografií prostoupí vášnivost tématu. Jako Vlastislav Hofman a František Tröster, patří Josef Svoboda mezi umělce s absolutní disponovaností imaginace,

nápájející se stejně svobodně životem, přírodou, umělou realitou i technickými postupy a materiály. Současnou řečí umění i historickými slovy. Schopnost ztotožnění se s cizí poetikou u něj však ostře kontrastuje s uplatňováním vlastního hlasu; dialektika tohoto střetu se stala významným motorem Svobodovy tvorby. *Scénograf [...] nemá možností svobodně volby jako malíř nebo sochař [...]. Je to jako protisměrný tlak: myšlenky, které chce realizovat, a myšlenky, které realizovat musí.*

Zápisky z mrtvého domu realizuje 1972 s Johnem Dexterem v Hamburku. 1978 vytvoří v Curychu s Götzem Friedrichem "radokovský" existenciální prostor, spojující vězně s metaforou zatrcení a utrpení, kde nikam nevedoucí koleje jsou na obzoru přetáhy pruty mříží. *Slapé koleje - vězni, přendávající pražce z jedné strany na druhou - a každý z vězňů jako by přenášel i svoje vlastní vězení. Nahoře nad nimi mládí křídly o klec orel, symbol uvězněné svobody. Když ho nakonec vypustí, padne mrtev k zemi, protože na svobodu je už příliš pozdě.* Ke komediálně a pohádkově laděným *Vyletím pana Broučka* umístí Svoboda pod hvězdnou scénickou oblohu efektní spirálu jevištní podlahy (ND 1959, režie V. Kašílk), elegantně předjímací rozhraslenou stihu scény k Prokofjevovu *Příběhu opravdového člověka* (ND 1961, režie G. Ansimov) - časy přepad ve Svobodově tvorbě, kdy určitý scénografický motiv rozpracovává v několika inscenacích. Z českého hudebního repertoáru scénuje s Kašílkem 1963 rovněž surrealistickou operu Bohuslava Martinů *Julietta* na libreto G. Neveuše. Doloží tím - po Františku Muzíkovi a jeho slavné scénografi ke světové premiéře v roce 1938 - že surrealistická inspirace je stále poutavá a živá.

Vedle Alfréda Radoka, jehož emigrace v roce 1969 spolupráci předčasně ukončí, je nezbytné zdůraznit přínos Václava Kašílka: vytvořil jeden z nejpěvnějších týmů doma i v cizině až do roku 1986 (1989 Kašílk umírá). Na scénách pražského ND podepsali všechny interpretace *Dona Giovanniho* (kromě jediné výjimky v roce 1956, kdy Svobodu oslovil režisér Luděk Mandaus): v období od 1962 do 1984 celkem šesti interpretaci. Patří mezi ně i slavná inscenace z roku 1969, kdy Kašílk se Svobodou replikují na jevišti hlediště Stavovského divadla. Matoucí zdvojenost prostředí, v němž splývá fikce s realitou, bylo významným výsledkem pokusů, jak o nastolení nové iluze, tak o rozrušení kulátkové scény. Nešlo zdaleka jen o formu: optické zrušení hranice mezi protagonisty a publikem způsobilo, že motiv "Výva la liberta!"

v Praze v Oné možná i pod vše manifestně te společně pro čtyřnásobného i

V zahranič sedmdesátým i "Skutečně je k podařilo zhmotbem svícení oteci (zamřížované rozlehlé nové i nek a Heřman v bě vztahují z ot jakoby elektric v noční mřtu. Mozartův *Idomské hlavy* Posei ně a rozřezané jejichž polyben úseky hlavy se s ma diváků v kř scéna jako hrac konstelaci měni razným imagina

Laterna ma zejména operní aplikace novyc francouzsky divnografie o Jose mladé světové v současné dobi inscenaci Nono Fenice v Bená Svobodou zvolii ječnických ploch - ty. Bouřivá je v Bostonu 1965 že se její realizgický institut s filmový záznam

životem, přírodou, umělou realitou materiálu. Současnou řečí umění osti ztotožnění se s cizí poetikou uplatňovaným vlastním hlasu; významným motorem Svobodovy nožnosti *svobodné volby jako má- v protisměrný tlak: myšlenky, kte- 3, které realizovat musí.*

realizuje 1972 s Johnem Dexterem v Curých s Götz Friedriche- rostor, spojující vězně s metafo- nickým nevedoucí koleje jsou na *tepé koleje - vězni, přendávající ou - a každý z vězňů jako by pře- Nahoře nad nimi mlátí křídly 3: svobody. Když ho nakonec vy- otože na svobodu je už příliš po- ádkově laděným výhledem pana- dy (ND 1959, režie V. Kašík), islenou stuhu scény k Prokofje- žlověka (ND 1961, režie G. vobodové tvorbě, kdy určitý sc- vává v několika inscenacích. oaru scénuje s Kašíkem 1963 Bohuslava Martinů *Julietta* na m - po Františku Muzikovi a je- tové premiéře v roce 1938 - že le poutavá a živá.*

ehož emigrace v roce 1969 spo- je nezbytné zdůraznit přínos- den z nepevnějších týmů doma 1989 Kašík umírá). Na scénách všechny interpretace *Dona jimky* v roce 1956, kdy Svoboda us): v období od 1962 do 1984 mezi ně i slavná inscenace z ro- sduou replikují na jevišti hledějš- z zdvojenosti prostředí, v němž významným výsledkem pokusu k o rozrušení hranice mezi pro- gické zrušení hranice mezi pro- ilo, že motiv "Viva la liberta!"

v Praze v oně fátální době zazněl zvlášť živě. V roce 1984, možná i pod vlekou krizí normalizační atmosféry, zruší tvůrce manifestálně tento otevřený insenační systém. Demokratici společného prostoru pro diváka i herce promění v bariéru čtyřnášobného portálu (hlavní vytváření i významový znak).

V zahraničí zabývají Nonovy operou *Intolleranza 1960*, sedmdesátým letům věvodí *Přiková dáma* (Ottawa 1976): "Skutečné je k nerozeznání od imaginárního - Svobodovi se podařilo zhmólni šlensiv" (Ottawa Journal). Pouze způso- bem svícení otevírá Svoboda stěny Heřmanovy cely v blázn- ci (zamřížované dveře, železné tlžko, džbán s umyvadlem) rozlehle nové prostory vzpomínek. Eliza v prostře vzpomí- nek a Heřman v cele se nikdy nedotknou, dílaně, které po so- bě vztahují z obou stran průhledné hranice, jsou odpuzovány jakoby elektrickým nábojem, rozkoš vzpomínky se mění v noční můru. Inscenaci znova zopakují 1981 v Houstonu, Mozartův *Idomeneus* (Ottawa 1981) je určen plastikou obrov- ské hlavy Poseidóna, vepsané do krychle o sedmimetrové hra- ně a rozřezané viditelnými spárkami na pět vertikálních plátů, jejichž pohybem (na bezhlučných vzduchových polštářích) se úseky hlavy se svou výhrůžnou čitelností proměňují před oči- scéna jako hrací kostka rozpadne na části, schopné poutou konstelací měnit tvář i význam, přitazuje tuto výpravu k vy- razným imaginativním celkům 20. století.

VIII. Zahraniční souvislosti

Laterna magika otevřela Svobodovi cestu na zahraniční - zejména operní - scény; proslaví ho zejména následně tvůrčí aplikace nových technických postupů. "Svoboda?" napsal francouzský divadelní teoretik Denis Babel, autor první mo- nografie o Josefu Svobodovi: "Jistěže patří mezi nejlepší mladé světové scenografy. Československá scenografie je v současné době nejlepší. To je moje základní poznání." Už inscenaci Nonovy opery *Intolleranza* (1961) pro Teatro La Fenice v Benátkách provází ovace i skandály. Kašík se Svobodou zvolili nevyklé dynamické i kinetické použití pro- ječných ploch - na zádech zpěváků jako protější transparent- ty. Bouřivá je i premiéra této opery v The Opera Group v Bostonu 1965 (režie Sarah Caldwell). Výprava tak náročná, gický institut s druhým televizním kanálem, neboť klasický filmový záznam Svoboda nahradil průmyslovou televizí se

schopností okamžité reprodukce záběru a zásahu uprosřed děje. Televizní kanál snímá situaci před divadlem. Během protichůbné obecnosti, náhle však změnil promítaný obraz na negativní a bílé publikum v černochoy. Protestující diváky znova snímá kamera a záběry využije pro scény stávek a ne- pokojů. Závěr - povoden - vytvořil Svoboda světelnou opo- nou z horizontálně směřovaných nízkovořtových reflektorů, jejichž světlo pozvolně stoupá od noh zpěváků, až je zaplaví.

Jedním z prvních Svobodových zahraničních režisérů je G. A. Tovstonogov, *břilky analytik s vášnivou touhou po har- monii*, s nímž 1957 inscenuje na ND *Optimistickou tragédii* v polovině šedesátých let se sešel s osobností, kterou později hodnotí podobně vysoko jako Alfréda Radoka, s Götz Friedriche: *po Kašíkovi a Radokovi další režisér, s nímž jsem okamžitě našel společnou abecedu. Scenografie v jejich spolupráci neustále jenom o více či méně efektivní rānec. Přesnější zřejmě než ve spolupráci s jinými zjevištníje záměr inscenace - poprvé v Brémách 1965 při inscenaci *Carmen*. Univerzální prostředí s konstrukcí dvanáctimetrového scho- dítě bez dostupnic, podepřenou lesem masivních klád vy- tváří jak pašeráckou scénu, tak závěr, kdy je sbor pokryje šátky a zády k divákům se promění v publikum arény, vyčkávající loreadora. 1966 inscenují v Brémách *Dona Giovannina*: úžké a hluboké jevištké člení Svoboda do dvou černorudých ša- chovnicových poli. Na zadní šachovnici jsou černozlaté ša- chové figury, jimiž manipuluje černě kostymovaný baletní sbor. Figuru, která byla smetena, nahradí v případě dramatic- ké potřeby její replika. V závěru komtur matuje hru. Vyrazná režijní interpretace se projevuje i ve scenografii k Zimner- zmannovým *Vojákům*. Scéně dominuje řada promítaných obra- zů, které dovořovaly jako v pasivánsu posunout změnou karty i smysl promítaného celku. Jednak se tu propoří časové úseky - minulost s přítomností hrdinů, jednak inscenátoři pracují s analogiemi: motivy Goyových obrazů při mlhostných scé- ze proměnil v drtící sloní tlapy) ve scénách války; bez zku- formy by tato scenografie nemohla vzniknout. 1978 spolu po- depasli inscenaci Janáčkovy opery *Z mrtvého domu* (1981 znova v Deutsche Oper). *Není podle mne na světě zasněce- nější režisér a vykladač Janáčkova operního díla. Spolupráce s Friedricheem vrcholí velkorysým projektem tetralogie *Prsten***

vnitřních bílých štěr, plastickým funkcí scénického prostoru. Isobují mu své pohyby, a nao- se chvěje, rozestupuje, svírá - konfigurace psychoplastického artmannem uvede 1967 první Covent Garden. Jevištní podla- v schodišti, která se zakřiveny- višně. Protagonistka opery, vi- encích "bez stínu" pohybuje , pohlcujícím světelné efekty. lých černých plošek schodiště. Svobodovu prvnímu anglické- p, příbuzný Radokovi: ve spo- / Verdilio *Sicilské nešpory* de podává Svoboda vytvárně ch důkazů použití světelného kem schodiště. Inszenační klíč ůže v New Yorku, jejímž šéfem il hrdinku v závěru Wagnerovy iebadenské inscenaci z roku imtem Dressem. V závěru ope- ly, vytvrskl v jejím nejvyšším zdřoju, v němž dvojice uboří. lejším Svobodovu všehn pro pro milánskou Piccola Scala rojekcemi na zmožené nebo i *Ohnivého anděla* (1969) pů- vých točen, z nichž vnitřní, ob- ělo možno zvedat i spouštěč. je situován ovál z hexagonál- ůrá odrtější reálné dění na scé- heherem spolupracuje i na in- erova i Bergova. U operního tří stran zrcadly odkloněnými ěla iluzi zakřivení zemkoniie. upravuje v Zenevě s režisérem *ibelungů* vzniká v krátkém ča- Covent Garden a to zcela od- prostředky: čistě jako *pohád- katojanské*. V jejich spolupráci

vytikají inscenace Straussovy *Ženy bez stínu* a Wagnerova *Tristana a Izoldy* (obě 1978). Scéna pro *Tristana* má tvar nit- ra elipsoidu, podélné rozříznutého. Takto naznačené nekoneč- no prostoru zdůrazní Svoboda ještě šedivým povrchem před- mětů a difuzním světlem. Inspiraci k tomuto řešení byla scénografie Františka Tröstra, který hyperboloid v roce 1935 na místo zvyklého kruhového horizontu zkonstruoval na je- višti poprvé.

Ustředním tématem Svobodových scénografií je světlo, prostředkující iluzi reality, sen i vědomě čistě vytvárné senza- ce, kompozice zářivých barev bez technických stínů: řešení problému ho poukalo často víc než výsledek sám. Uhranutí světlem ho přivedlo i k režii: 1972 ve Scale realizuje Skriabinovu *Báseň ohně* na jevišti vymezeném třemi kruho- vými horizonty. V deseti minutách této hudebně-světelné kre- ace, jejíž prazáklad můžeme hledat až v projektu Kandín- ského *Žlutého, Zeleného a Fialového zvuku* (1908) uplatní přes tisíc barevných a prostorových kompozic. Scenograficky choreografie Eske Holm) tvoří projekční struktura několika set plošek trojúhelníků, násobných zrcadlem - výsledkem však byl jen slabý nedramatický efekt. Začal proto improvi- zovat: *Jak známo, projektor je možné proměnit ve fotografic- ký aparát. Na objektív jsme dali krytku, místo diapozitivu po- užili fotografických desek a krok za krokem snímali a na místě vyvolávali [...] až jsme měli fotografie všech skupin trojúhel- níků. Na základě tohoto zmapování jsem pomoci masek pokryl- největší plochu tak, že výsledná barevnost odpovídala mé představě. Bylo to vůbec první pokus toho druhu - v sázce byla moje profesionalita. S choreografem Rolandem Peilem se se- známil 1975, když pro pařížskou operu připravovali ho choreografii *Modrého anděla* (taneční zpracování románu H. Mann *Profesor Nerčad*). *Vstup do každé nové disciplíny do studia baletu kvití Laterně magice [...] Ovčím člověk, kte- rý mne do baletu skutečně uvelil, byl Roland Peitl.**

Osmadesátá léta jsou ve Svobodově tvorbě poznamenána úsilím o rovnovážné působení světla, pohybu, barvy i tvaru. Odehávají se ve znamení posledních Kaširkových režii (*Přiková dáma*, Grand Opera Houston, *Idomeno*, Oltawa). Konec dekadý mu přichystá ještě jeden vrchol: 1987 a 1991 setkání s Giorgio Strehlerem při spolupráci na *Faustovi I. a II*

v Piccolo teatro. Až puritánsky prostá scéna. Pkna rovné pod- lany, obkroužená půlkruheln lavic, nad nimi čtyři patra balko- nu - pásy přken bez zábradlí pod obrovskou plastickou spirá- lou z hedvábí, křehkou jako artefakty Adrieny Šimtové. *Ještě nejsem u konce*, pravil k této spolupráci, *ještě nemám odstup, ale s určitostí vím, že jenom takhle je možné dělat skutečné di- valdo. S tímem seskupeným kolem výrazné osobnosti, jako to- mu bylo třeba i u nás za K. H. Hilara, Jiřího Frejky, E. F. Buriana nebo kolem zrajících osobností v Divadle 5. května či v Národním divadle šedesátých let. Jinak to prostě nejde.*

Devadesátá léta poznamená režisér Henning Brockhaus, s nímž inscenoval velké dramatiky 20. století (Ibsen, Frisch) a romantické opery. V efektním přírodním prostředí Opery v italském městě Macerata s jevištěm o šířce 100 m Svoboda ky k dosažení velkolepých iluzivních účínů. V roce 1992 tam uplatní veškeré jim prověřené technické i umělecké prostřed- ky k dosažení velkolepých iluzivních účínů. V roce 1992 tam podepsal *Traviatu*, 1993 *Rigoletta* a *Lucii di Lammermoor*. Obrovská malovaná kulisa, která se částečně odráží v zrcad- lové podlaže, sugeruje sloupovou palácovou architekturu zá- věru *Traviaty* jakoby pod vodní hladinou jako fascinující ob- raz delirantních stavů umírající hrdinky. Vybavují se Koláže Kolářů z šedesátých let: *Opily chrám*, *Zasvěný most*. Miroslava Lamače, jsou metodami poezie, nikoli vytvárníc- tví. Podobné přesahy jsou matoucí i určující ingredienci Svobodovy tvorby. Oba mají dar přetročití dané mantinely a svobodně exploatovat postupy i způsob imaginace celé ob- lasti umění - i života.

IX. Pokus o zpřítomnění

Inscenace, které jsme nikdy neviděli a už nikdy nevidíme - prokletí všech, kteří se upsalí divadelní tvorbě. Nejen zanika- jí s demérou, ale jsou vázány i místem: nepočkají jako obraz na výstavě nebo kniha, musíme za nimi v limitovaném čase a prostoru. Až poslední desetiletí znají videozáznamy, pokud však připustíme, že mohou zčásti zprostředkovat zážitky, je to jen ve zácných případech výjimečně citlivého přenosu. Josef ly k srdci - podrobně i nadšeně na začátku osmdesátých let po- pisoval a já je zapsala jako "pohádky" - tak na mne tehdy pů- sobilo jeho vyprávění. Tady jedna z nich: *Přsten Nibelungů*, Covent Garden 1974 - 1976, dirigent C. Davis, režisér Götz Friedrich (ten, který mu nejvíc připomínal Alfréda Radoka).

“Covent Garden - jeviště starého stylu s obdélníkovým portálem bez postřanních jevišť a s malou hloubkou, s podlahou pravouhle rozčleněnou pěti praktikáblí, které mohou klesnout a odhalit podpodlaží a tak umožnit jeho mnohonásobné využití. [...] Naši *Nibelungové* budou vupřáveni především epicky s maximální otevřeností vůči divákovi.”²²

Základní situace: světa hlediště odhalí neutušený prostor jeviště, vykrytého po stranách ledabyle omšelymi draperiemi. Podlahu opatří Svoboda prkny, uprosřed spustí praktikáblí o tři metry, prohlubně vykryje sametem. Na centrální sloup vybavený čtyřmi hydraulickými písky položí novou jevištní podlahu s palubkami. Mohla klesnout k původní podlaže, vystoupit o tři metry nad úroveň jeviště, mohla se naklánět a mohla rotovat. Navíc splňovala scénografův sen: mohla levitovat. - Zde se tedy bude odehrávat děj.

Světa v hledišti hasnou, zaznívají první tóny předehry. Prostor jeviště obepne ohrovsy kruhový horizont v podobě přistenu, jehož fólie je neviditelně hustě perforovaná. Z prohlubně se zvedne nová podlahu na centrálním sloupu do výšky 80 cm nad úroveň původní podlahy, nakloní se k divákovi a prudkou rotací vytvoří dojem kotouče. V tom okamžiku se na horizontu rozzaří nudý bod laseru, zvešší se a rozplyne do zelenavých mlžin. Rotace podlahy se zpomalí, až se, lechce nakloněná k divákům, zastaví svou delší stranou rovnoběžná s rampou a s prkny ve vertikální poloze. Na horizontu se objeví projekce horských výšin. Svět *Zlata Ryňa* se představil.

Podlaha se náhle odkloní o 45° od hlediště. Odkryje nosný sloup i spodní zrcadlovou stranu, v níž se odrážejí v prvním obraze scény ze dna Ryňa a ve druhém říše Nibelungů. Hlavice sloupu je pokryta stříbrnou fólií (touž, kterou použila americká NASA pro měsíční modul - velmi tenkou a pevnou). Nasvícena žlutým reflektorem stala se “zlátem Ryňa”, pohádkovým symbolem bohatství a moci. V okamžiku, kdy Albertich uloupí poklad, vystoupí z černé sametové prohlubně Ryňa ve skafandru s kuklou v podobě ochranné věže z čoček, zvětšujících dovnitř a propouštějících nesvůlné obrysy části jeho tváře. Dcery Ryňa zůstávají v prohlubni v podobě zrcadlových odrazů. V posledním obraze se podlaha natočí k hledišti v úhlu 30° s prkny v horizontální poloze, aby se mohla mechanicky proměnit ve schodiště, po němž bohové vystoupí k Walhalle. Ta je latentně přítomna celý večer: perforací fólie horizontu za něj proniká světlo, odráží se v přípravených zrcadlech zadního jeviště jako tušení vzdáleného tajemného

prostoru. V okamžiku, kdy báh hromu Donner máchne kladivem na znamení, že se bohové odebrávají do svého nového sídla, ztráti se horizont a objeví se další schodiště se zrcadly, v jejichž září bohové mizí jako v plamenech.

Příběh *Valkýry* se odehrává na téže jevištní konstrukci. Podlahu, z níž se vypínají masivní bloky skal Valkýr pokrývá koberec barvy a struktury sedle krve. Zářívá hlavice sloupu zčernala, horizontový přístenek (nyní bez perforace) ztravnil a zneprůsvitněl a jeho klidná dolní linka dostala thranou dramatickou konturu. Zrcadlo odráží rej Valkýr a přenašení mrtvých hrudinů do Walhally, ta však zůstává pro černý horizontu skrytá.

Z krajiny smrti vstupuje divák v *Siegfriedovi* do světa aktivity. Sedlou krev vystřídal kov: podlaha - svět je pokryta perforovaným taženým plechem, kladeným v pružících přes sebe jako srst. Odvrácené strany plošek jsou černé: na jedné straně vznikla dokonalá projekční plocha, na druhé perforovaným kontrastem. Plastičky horizont z pruhu šedé transparentní fólie jako vlnajících vlasů představuje štielny Siegfriedův les, kde hrádina zabije draha, kde mu Mime podá otrávený nápoj. Prohlubně scény je prázdná, zrcadlo zmlazelo. Pod stříbrnou nepatrně pozdviženou horní plochou však tušíme dřevěnou dlinu se strarodávnými hamry a ozubnými koly, v níž Mime bezspěšně kove meč Nottung.

V *Sammraku bohů* Ryn zestárl a oslepl, potáhl se zmačkanou vlástičou fólií. Poutník došel na konec cesty. V sni Gibichungů naposledy podlehne naději, že se zmocní zlata, ale siň sama je smyslovým šálením, fikcí, obestavěna panely ze zvětšujících a zmenšujících čoček. Tři solierní ohrovské čočky odrážejí trupy a hlavy protagonistů v groteskních detailech. Tenké čočky rozložené do plochy na způsob gramofonových desek (japonský patent) byly tehdy jako drahá a exkluzivní technická novinka na jevišti použity poprvé. Požár Walhally (panoramatická projekce), jímž tetralogie končí, realizoval Svoboda na Barrandově, kde její model obklopil kruhem plamenů, které se odrážely, rozplnaly a žhnuly v jeho zrcadlových plochách.

X. Shrnutí?

Ve své první práci o Josefu Svobodovi²³ jsem se snažila podat obraz o jeho osobnosti v kapitole Pokus o portrét. Taktika po dvaceti letech by se slušelo tehdejší skicu doplnit. Hledám charakteristiku tohoto tvůrce a přes extenzivnost jeho

tvorby se mi vnucují kách vždycky vysoké veřejnosti: v krajíně Přes 600 divadél, bylo realizováno dením mnoha režisérů sítky či možná s skladatelem. To je s u Josefa Svobody: tušit šití dramatický lent. Kde hledat sp nabídka přirozené V je v těch raných výje - celé pozdější dístale britantnější v: prostoru, barvy, tva ní scénografie s okna Avangardy vy dova generace vyro od realismu, subjektu posuny, v divadle sítky tvorby. Poznamene jedné z posledních: nia. Přebásnění vlastní: formovali t Václav Kašílk, Bohu fismus i smysl pro s tvůrčí osobnosti. Je s maximální pružnc ten, který s těmi sfpráci hovořil za sebla schopná samostat živné a s takovým zvratu kvantitly v kých prosředků se: kopsu. U všech jeh soustředěnější způs - obrysy slohu. Slotřovaci prostředci “nosit”, kdy začala kdy už Theo Otto, j lekticismus jako n psal²⁴, “musím zapc

náchne kladi-
o nového síd-
; zrcadly, v je-
ní konstrukci.
alkýr pokrývá
hlavice sloupu
ace) ztmavnil
a thnanou dra-
těnění mrt-
erň horizontu
dovi do světa
vět je pokryta
uzích přes se-
rné; na jedné
rube perlektiní
šede transpa-
ry Siegfriedův
á otrávený ná-
lo. Pod stříbr-
tušíme dřevě-
ní koly, v niž
náhl se zmač-
cesy. V síni
zmocní zlata,
tavěna panely
ěrní obrovské
oteskních de-
působ gramo-
ko dráhá a ex-
poprvé. Požít
gie končí, re-
l obkloplí kuru-
nuly v jeho zr-

tvorby se mi vnučuje výraz **osamělý**. Jakoby se ve vzpomínkách vždycky vyskytoval v jakémsi úkrytu, v soukromí i na veřejnosti: v krajně vlastního soukromého světa.

Přes 600 divadelních výprav, které Josef Svoboda vytvořil, bylo realizováno v mnoha divadelních prostorách pod vedením mnoha režisérů; šlo o všechny divadelní žánry a o desítky či možná stovky dramatiků, libretistů, hudebních skladatelů. To je sice problém tvorby většího scénografiu, u Josefa Svobody však už sám začátek divadelní aktivity dával tušit širší dramatických možností, jakou v sobě skrýval jeho talent. Kde hledat společného jmenovatele? První celek tvorby nabídlá přirozeně Velká opera 5. května; jsem přesvědčena, že je v těch raných výpravách obsaženo - v jakési geniální zkratce - celé pozdější dílo. Všechno, co bude následovat, budou jen stále brilantnější variace na několik nejzákladnějších témata: prostoru, bary, tvaru, světa. A pohybu, stále těsnější propojení scénografie s okamžitou hereckou akcí.

Avantgardy vypálily znamením celému 20. století. Svoboda generace vyrostla na principu uměleckého objevu; odvrátil od realismu, subjektivní přístupy k nazírané realitě, významové posuny, v divadle sílící režijní interpretace se staly hlavními znaky tvorby. Poznamenaly i Josefa Svobodu jako člena poslední či jedné z posledních generací, která zavřela dílo s koncem milénií. Přebásnění artefaktu, jeho osobní uchopení bylo Svobodovi vlastní: formovali ho přece misitř interpretace - Alfred Radok, Václav Kašík, Bohumil Hrdlička. Povzbuzovali jeho individualismus i smysl pro společnou práci. Pomáhali určit základy jeho tvůrčí osobnosti. Josef Svoboda tak nebyl jen ten, kdo cítivě, s maximální pružností i formální přesností plní vize režiséra, či ten, který s těmi spřízněnými tvoří týmový celek. Od prvních prací hovořil za sebe - jako by disciplína, již věnoval život, byla schopná samostatné výpovědi. Hledal vlastní výraz tak intenzivně a s takovým úsilím, že v důsledku podnítil známý efekt zvratu kvantitv v kvalitv: ta takřka bezostyšná kvantita výrazových prostředků se stala jedním ze sjehtnocujících znaků jeho rukopisu. U všech jeho předchůdců i většiny současníků vnímáme soustředěnější způsob pohledu i výběru výrazových prostředků - obrvvy slohu. Slohu ve smyslu participace na dobových vyjadřovacích prostředcích. A to i tehdy, kdy se slohovost přestávala "nosit", kdy začala ustupovat programovému individualismu, kdy už Theo Otto, jeho o generaci staší kolega, proklamuje eklekticismus jako nezbytnost. "Když vyvíášim dekoraci," napsal²¹, "musím zapomenout na všechno, co jsem dělal před tím.

Každý autor vyžaduje zvláštní scénické prostředky. Lpi-li člověk na určitém divadelním slohu, stává se manýristou. Člověk se nemá nechat svázat zásadovostí." Možná i proto je pokus o charakteristiku Svobodovy tvorby tak obtížný, že dobovou atmosférou nesdílel, že ji spoluvytvářel.

Přesto problém charakteristiky a zařazení trvá. Souvisí s jeho individualismem i s onou širí výrazových prostředků. Byl v tomto smyslu postmoderním umělcem? Příkladně se odkazu na Umberta Eca, podle něhož dnes už muž ženě nemůže vyznat lasku originálně, nově, svěže, všechno už bylo všemi způsoby vyjádřeno. Může jenom říct: miluji tě, jak by to řekl ten a ten. Může jenom citovat. Ona dá najevo znalost toho citátu, on se zaratuje nad jejím vzděláním i vzájemnou duchovní spřízněností a ještě - navíc - si vyznaří tu lasku.

Je-li to opravdu jedna z definicí postmoderny, pak Josef Svoboda postmoderním umělcem není. Nepohrává si "bezstarostně s ruinami minulostí", nepocituje nostalgii ani humor tihu všech těch kulturních vrstev, jejichž koláž utváří naše vnímání. Objevuje je s údivem raných fází znova.

Ve škole Svobodových vyjadřovacích způsobů najdeme jak sevěny rukopis Luciana Damianiho, tak metaforické postupy Wilfrieda Minkse, využívajícého různých slohových klíšé zasazených kontrapunktickv do odhaleného antituzivního divadelního prostoru. Je tu básnivost Davida Borovského, patos Normana Bel Geddese, velkorysost barokních iluzionistů. Středmosti renesančního úběžnkového prostoru. Nejde však o opisování. Ide o princip, o metodu tvorby, která, nezaužena ortodoxními apriorními imperativy, využívá i zneužívá všechny dané možnosti. Proto už na čáře svého startu věděl, že musí "znát všechno". A v době, kdy "bylo všechno objeveno", skládá Svoboda z objeveného nové vzory bez nostalgje, s umanutostí neustále začínajícno: v pozdní době je Josef Svoboda typem raného umělce, typem experimentátora, vynálezce. I kouzelníka. Divadlo, jeho struktura, mu dalo možnost zacházet s tradicí s maximální volností. Nikoří aby obkresloval jiné, ale aby ze stavených koláží dořoval nové dramatické významy. A aby rovněž s maximální osobní citizadostí - uchvacoval diváka.

Jeho přínosem a jednou z met byl jím formulovaný psychoplastický prostor jako průsečík inscenačních požadavků i vlastního životního postoje. *Divadlo znamená dynamiku, pohyb; je to živa věc. Proto scénografie nemá být neměnná a říkat všechno najednou. [...] Má se vyvíjet s dějem, spolupraco-*

vat s ním, být s ním v souladu a posilovat ho v jeho vývoji. [...] Musí mít prostorovou i časovou polyhlivost jakou mají dramatické postavy. Scéna musí jednat tak, jak na nás působí okolní svět. [...] Dnešní experiment může růst jenom ze součinnosti širého okruhu spolupracovníků-specialistů a z finanční jistoty, která zaručuje relativní dikladnost experimentálního procesu. [...] Chci bych vynořit kinetickou scénu, kde by se pohyb stal zákonem, která by měla formu a strukturu v průběhu dramatu podle jeho požadavků, jeho vlastního pohybu a v souladu s jeho obsahem. [...] Rád bych navrhl nový druh divadla. Něco na způsob filmového snítia, kde děj může probíhat na několika místech současně tak, aby se obecně dostalo přímo do středu dění. [...] Věština mých nápadů směřovala k něčemu, o čem doučám, že bude divadlem budoucnosti. V současné době jsem ještě příliš vzdálen tomu, oč usiluji: stále ještě pracuji s výpravou jako s barokní dekorací a uručí mě, že to dělám. Prostor hleděje a zorné linie starého divadla mě ničí. Nutí mě k radikálním experimentům, které někdy vyúsťují v pouhou podivnou: jsou španě a jdou proti mému přesvědčení. Přesto se - dialekticky - vrací ke kukátku jako k nejnspiračnější formě.

Fascinoválo ho (a tak i uvěřelo) podobenství, které kdysi svým studentům - mezi něž patřil tehdy i on - nabízel profesor Pavel Smetana. Obraz kulturních center, jejichž vznik od starověku neinspirovalo vágní nekonečno, ale přirozené bariéry (hory, moře). Staří Řekové. Ti si navíc svůj životní prostor vymezili i vertikálně metaforou Ikarova pádu a tak ve všech rozměrech potvrdili reálná lidská měřítka ve smyslu fyzickém i duchovním. A protože ve své mytologii eliminovali iracionálního, nakládali se svými silami hospodárně a funkčně. Také proto našel Svoboda v pěstování i přirozený smysl pro řád právě v kukátkovém jevišti ideálního spolu- i protihráče. *Nevadí mi velký prostor, naopak, ale musím si ho formovat a omezit sám v sobě.*

V Josefu Svobodovi se svátily dvě stejně dominantní vlastnosti. Na jedné straně jeho umělecký instinkt vyhledával spolupráci se silnými režijními osobnostmi, režiséry s přibuzným druhem obrazivosti. Tak vniímal především partnery svých počátků. Neustále, snad i nezájmě, zdůrazňoval váhu dobrého startu. Spolupráce s těmito osobnostmi šla nad rámec jednotlivých počínů: otevřela nové vývojové cesty. Později jej vlastní disponovanost nutila podřizovat představy režiséřů vlastním vizím a určil v konečné podobě větší a mnohdy i vnitřní řád inscenace. A tento svar protikladných postojů, pohyb, dynamika posunovaly normál jeho osobnosti k mimořádnu.

Od počátku mé činnosti jsem se úiporně snažil odhadnout nepoměry sil mezi skutečností divadla a "skutečnou" skutečností, konstrukce a v pozadí uměle namalované stromy v Čertově stěně a fotomontáž v Hoffmannových povídkách; kinetická montáž v Blouděni, renesanční architektura v pohybu s vedutou v jejím středu v Rigolietovi. [...] Zairazněná umělost jako základ výstavby scénického obratu. Jenom dvakrát v životě jsem pomínil formulovat program. Divadlo 5. května a Národního divadla. [...] Když jsme začínali po válce, pociťovali jsme touhu pokračovat tam, kde předchlečná avantgarda předčasně skončila - chci říci, jsme rozvíjet její objev dramatického prostoru. Zároveň jsme však už hledali vlastní novou abecedu a tou byly zákony pohybu a změny scénografie v toku dramatického děje.

Spolu s režiséry operními i činoherními se zapsal do historie jako jeden ze zakladatelů toho, čemu jsme ještě donečasně na říkali současné české divadlo. A spolu s českými i zahraničními režiséry ovlivnil významnou část světové scénografie šedesátých až osmdesátých let. I když zamýšlel v začátcích pokračovat v přerušeném usilí avantgard, byl jedním z těch, kteří uzavírali jejich éru. Jeho zralá a pozdní tvorba směřovala k užasnu, ke scénografi v barokním slova smyslu. Nevstoupíme dvakrát do téže řeky, a tak ani nemůžeme bez rizika přiblížnosti aplikovat termín "barokní" na současnost. Když jsem byl anti-iluzionistou, pak iluzionistou, teď bych mluvil spíše o sugesci založené na proměně. *Mně nejde o to, abych na jevišti udělal hoříci keř, abych vyvděl zdání skutečnosti, ale abych přiznal skutečnost divadelních věcí, které se mohou nehmotně proměnit v cokoliv. Pojmenoval jsem je "prostor v prostoru".*

Věřili, že spolupráce umění s vědou nabízí umění racionální základ, nezbytný pro vývoj. Dokládal význam tohoto se-pětí celým dílem. Ale: zatímco barokní mistr iluze chápal scénou s hercem jako vytvářný celek, jakýsi živý obraz s hudebním podkreslem (kdy jméno komponisty zhusta nebylo uvedeno, jméno dekorátéra vžděcky), sváděl Svoboda zápas se všemi komponentami dramatického díla, aby je současně zohledňoval: drama, režii, herce. Vysílelná iluze měla jinou hodnotu než ta barokní: pomáhala divákoví ztotožnit se s dramatem, ožejmit úhel pohledu.

Dílo je završeno, uzavřeno, reflektováno v řadě zemí. Je však doceněno? V době dozrívající estetiky oškliivosti, v čase drastické reality a jejích ještě drastičtějších zobrazení? V době coolnes dramatiky i elegantně vyprázdněné coolnes scénografie? Byl současně příliš oslavován i překvapivě pomí-

jen. Dlouho jsem se roz-
abych vydal počet ze své
jsem ve svém životě pokle-
jinavé pouze pro mne.

Jako pedagog se l-
v mládí tuší úskali spec-
"osli mstetek", základ k
Učil je vyrovnat se s úko-
nu nikdo nemohl zneužit
princip objevu má zůstat
snem bylo realizovat di-
představ, dokonaly nastř-
psychoplastických drama-
teckonický plášt i interié-
žel řád Chevalier de l'Or-
neuskutečnění stejně jako-
možností" - moderní obr-
té mělo stát v Praze v pi-
jako nova Laterna magik
Koutským 1979. Ani ten
Dílo Josefa Svobod-
ních technologií a praco-

Poznámky

- 1) J. Grossman in Hedbávný.
- 2) Postaveno architektky Feli-
z něj stalo Divadlo 5. kvě-
ce sezony 1945-46. Odtř-
3) Vojtěch, I.: 1888-1938-15
4) Hedbávný, Z.: *Affred Raed*
5) Kárnel, J.: *Časťa k nověni*
6) šifra STAL, Svobodné no-
7) W. Shakespeare, *Julius C*
8) Srov. Svoboda, J.: *Od pín*
Chováno in Hedbávný, Z.
1994, s. 142.
- 9) J. Voskovec a J. Werich i
vlastní výpravě obráceně
a pracovními nápisy ("Hi
10) Kašík, V.: *O našem díno*
11) Pačková, V.: *Josef Svob*
12) Hedbávný, Z.: *Affred Rac*
13) Šiparto 24, 1969, č. 284,
14) Laterna magika byla zpoc-

„Jsem se úporně snažil odhadnout i divadla a „skutečnou“ skutečnost- věle namalované stromy v Certové finančníkové povídkách; kinetická řiti architekturní pohyby s vedutou [...] Zahrabaná umělost jako zá- raz. Jenom dvakrát v životě jsem m: Divadla 5. května a Národního uli po věce, pochtováli jsme touhu lečná avantgarda předčasně skon- eji objev dramatického prostora. i vlastní novou abecedu a tou byly ografie v toku dramatického děje. ni i činoherními se zapsal do his- lů toho, čemu jsme ještě dameda- dlo. A spolu s českými i zahranič- amnou část světové scénografie t. I když zamýšlel v začátcích po- yvantgard, byl jedním z těch, kteří i a pozdní tvorba směřovala k uža- slova smyslu. Nevstoupíme dva- nemůžeme bez rizika přiblížitosti a současnosti. Když jsem byl anti- . teď bych mluvil spíše o sugesci ejde o to, abych na jevšší udělal řiti skutečnosti, ale abych přiznal teré se mohou nemožné proměnit „prostor v prostoru“.

ění s vědou nabízí umění racio- ivoj. Dokládá význam tohoto se- co barokní místní iluze chápali ů celek, jakýsi živý obraz s hu- éno komponisty zhusta nebylo řdycky), sváděl Svoboda zápas matického díla, aby je současně are. Výsledná iluze měla jinou íhala divákovi ztotožnit se s dra- no, reflektováno v řadě zemí. Je řvající estetiky ošklihosti, v čase drastičtějších zobrazení? V do- imně vypřázdňené coolness scé- í oslavován i překvapivě pomí-

jen. Dlouho jsem se rozmýšlel, mám-li přistoupit na návrh, abych vydal počet ze své práce. [...] Zdálo se mi, že to, co jsem ve svém životě pokládal za nejdůležitější, je důležité a za- jímavé pouze pro mne. Příkladná je vůle, vize. Byl to muž s vizí a celý život jí naplňoval.

Jako pedagog se hlásil k vývarnému typu školy. Už v mládí tušil úskali specializace. Požadoval, aby si nezbytný „oslí můstek“, základ k pochopení tvorby, žáci prožili sami. Učil je vyrovnat se s úkoly tak, aby jejich originalitu v budou- nu nikdo nemohl zneužít. Epigoni nevdají, zdůrazňoval jim, ale princip objevu má zůstat bezpečně v rukou tvůrce. Jeho velkým snem bylo realizovat divadelní architekturu podle vlastních představ, dokonaly nástroj pro tvorbu inscenací, pro realizaci psychoplastických dramatických prostorů. 1977 navrhl archi- tektonický plášť i interiér Théâtre d'Est parisien, za nějž obdr- žel řád Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres. Projekt se neuskutečnil stejně jako jeho vize divadla „všech prostorových možností“ - moderní ohnání Gropiova Totálního divadla, ke- ré mělo stát v Praze v prostorech nad stanicí metra „Národní“ jako nová Laterna magika a jehož projekt vypracoval s arch. K. Kouřským 1979. Ani tento záměr nevyšel.

Dílo Josefa Svobody je přiběhem bezpečnosti nápadů, zvlášť- ních technologií a pracovních postupů, vynálezu. Je přiběhem

Poznámky

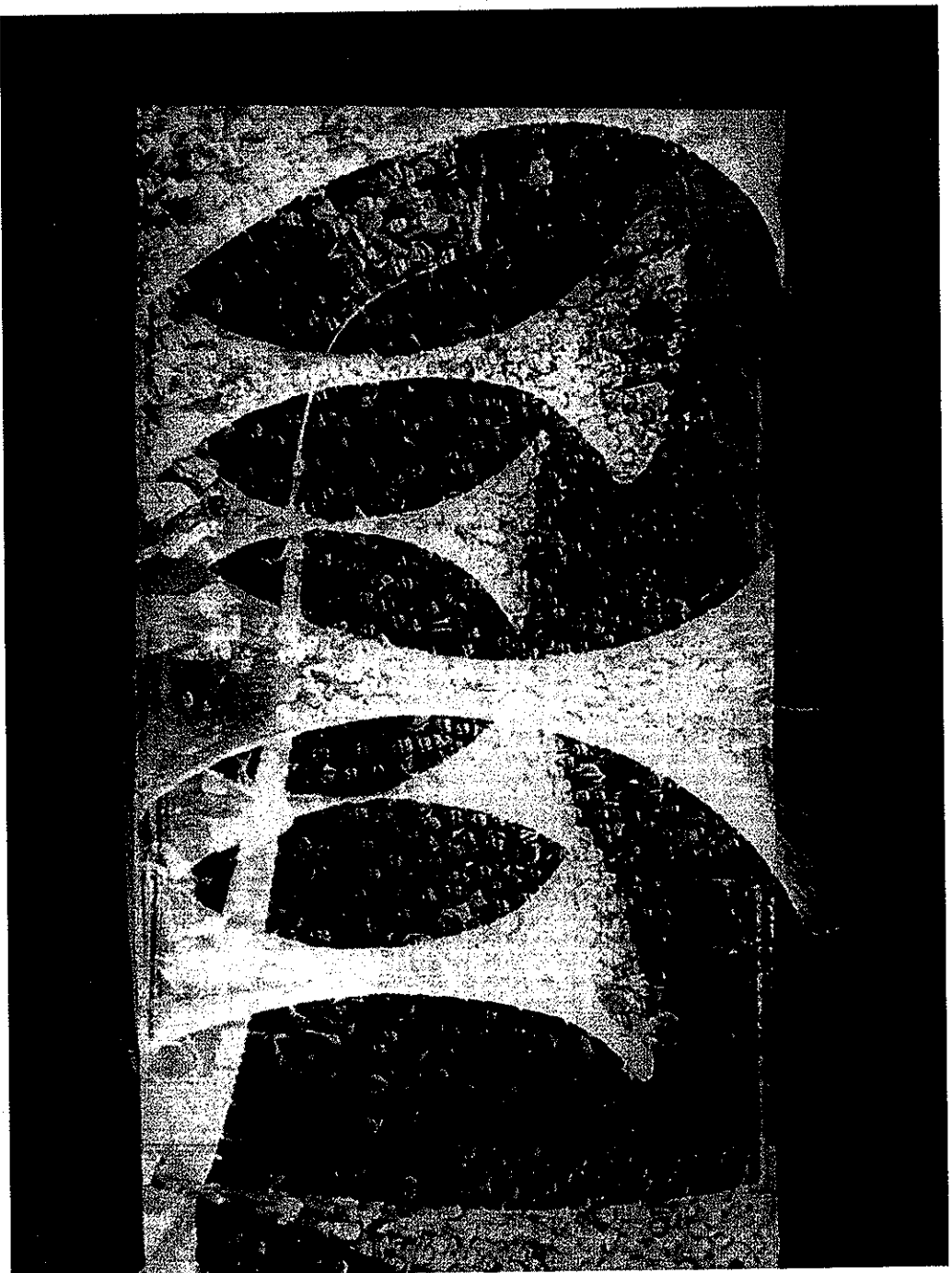
- 1) J. Grossman in Hedbávný, Z.: *Věrník*. Praha 1988, s. 16-17.
- 2) Postaveno architektky Felnerem a Helmerem 1888, v sezoně 1945-46 se z něj stalo Divadlo 5. května. Název Divadlo 5. května fungoval do konce sezony 1945-46. Odtud vznikla iluze Velká opera 5. května.
- 3) Vojtěch, I.: 1888-1938-1968 in O divadle IV, Praha 1988.
- 4) Hedbávný Z.: *Alfred Radok. Zpráva o jednom osudu*. Praha 1994, s. 128-129.
- 5) Kármel, J.: *Cesta k novému stolu*. MY 46 7. 9. 1946.
- 6) šifra STAL, Svobodné noviny 4. 10. 1946.
- 7) W. Shakespeare, *Julius Caesar*, Národní divadlo 1936, režie J. Frejka.
- 8) Srov. Svoboda, J.: *Od prázdku práce...* Velká opera 5. května, 1948, č. 4. Cítováno in Hedbávný, Z.: *Alfred Radok. Zpráva o jednom osudu*. Praha 1994, s. 142.
- 9) J. Voskovec a J. Werich použili 1929 u inscenace *Premiéra Skofandl* ve vlastní vypřávné obřadné kulis velkéoperačního repertoáru s konstrukcí a pracovními nápisy (‘‘Hubička Ha’’) do publika.
- 10) Kašík, V.: *O našich divadle 1946 - 1948*. Velká opera 5. května, 1948.
- 11) Práčkova, V.: *Josef Svoboda*. Praha 1984, s. 123.
- 12) Hedbávný Z.: *Alfred Radok. Zpráva o jednom osudu*. Praha 1994, s. 264.
- 13) Šipario 24, 1969, č. 284, s. 54-56.
- 14) Laterna magika byla zpočátku samostatným tělesem Národního divadla; od

objevných představ, které se ve výsledku ne vždy naplnily, těch, které, aniž to jejich tvůrce zamýšlel, naznačily nové možnosti. Ale především těch, které nové cesty vědomě nabízely. Převážnou většinu jeho scénografi znám jen z dokumentace. Ty však, které jsem mohl sledovat v hledišti českých divadel, nezapomenu. Jsou součástí zlatého kulturního fondu.

Nevidím zatím nikoho, kdo by se vydal jeho směrem. Cesty, které otevřel, dovedl k cíli. Nezbývá než čekat, kdy se vyvoje spirála znova otočí a kdosi, okouzlený takovým pří- valen fantazie, začne ten pramen studovat a znovu rozvíjet.²⁵

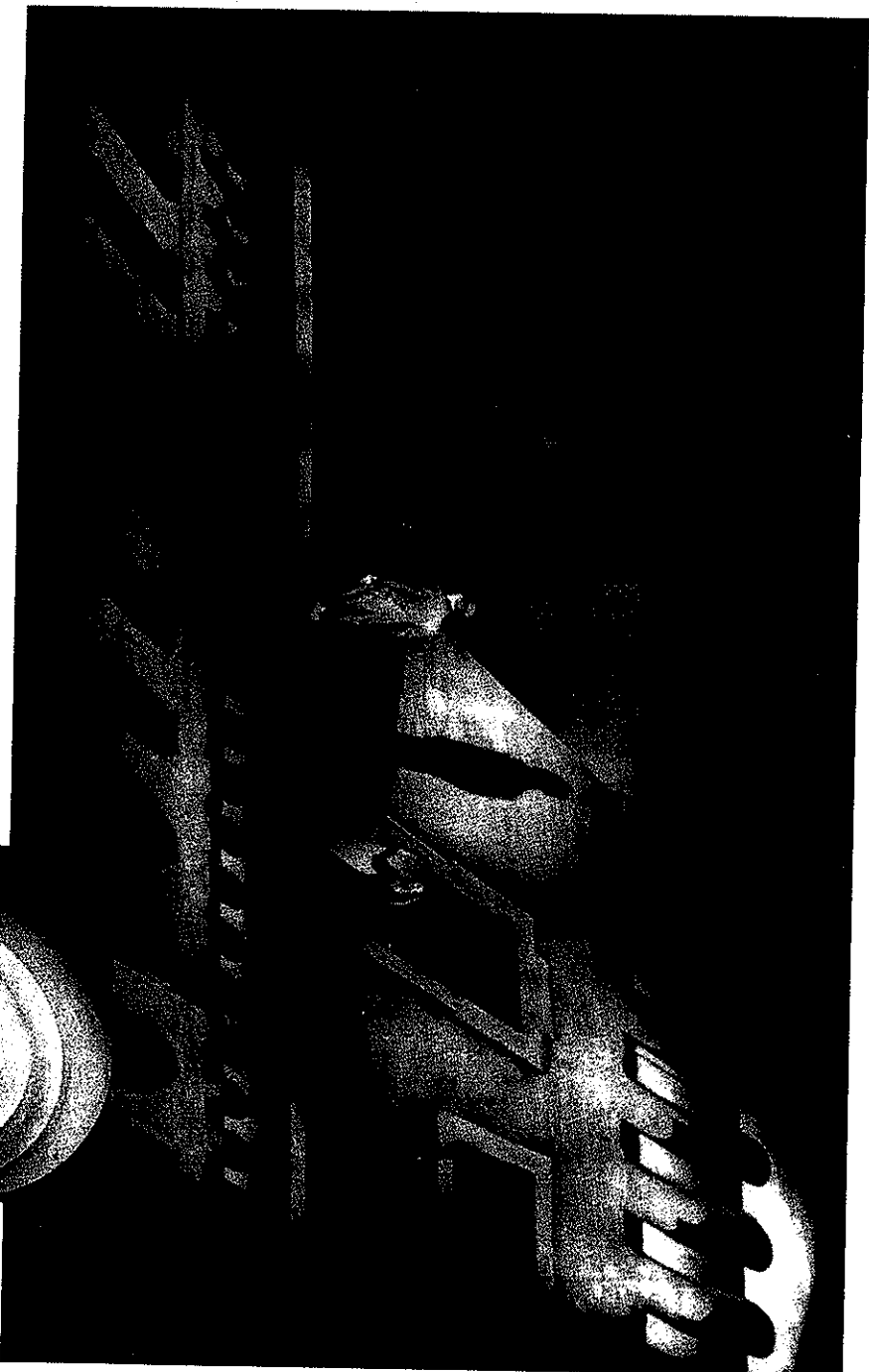
Na závěr chci zopakovat nejpodstatnější ocenění jeho dí- la: 1958 Velká cena za Laternu magiku a zlatá medaile za ex- pozici Historie skla na Expo Brusel. 1961 Velká cena pro nej- lepšího zahraničního scénografa na Biennale v São Paulu. 1969 cena De Nederlandse Sikkensprijs a titul Dr. h.c. Royal College of Arts, Londýn. 1976 cena AFA, New York a řád Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres, Paříž. 1989 zlatá medaile za celoživotní dílo na Pražském Quadriennale a řád Honoris Royal Industry Designer, Londýn. 1993 francouzský řád Chevalier de la légion d'honneur. 2001 titul Dr. h.c. na ka- tolické univerzitě v belgické Lovani. 2002 Dr. h.c. na Vysoké škole uměleckopřímýslové v Praze - udělen posmrtně.

- roku 1960 ji provozoval Československý státní film jako Experimentální studio. Josef Svoboda zde podílel poloviční pracovní úvazek.
- 15) Nešlehová, M.: *Průkopnická abstrakce z let 1957 - 1964*. Úvod ke katalo- gu výstavy Český infomei.
- 16) Lukavský, R.: *Hmlel*, Divadelní ústav 1965, s. 7.
- 17) Kopecký, J., *Večerní Praha 7. 3. 1960*.
- 18) Divadlo za branou vzniklo jako součást Státního divadelního studia, k němuž patřila i Svobodova Laterna magika; Svoboda nabídl novému divadlu přisátí.
- 19) *Ocení o Národním divadle*. Praha 1983, s. 152.
- 20) J. Svoboda pro Opera News 2. 12. 1978.
- 21) D. Babel in Divadelní noviny, 1963, č. 13.
- 22) Friedrich, G.: *Divadlo světa jako měšťanská parabola*. Scénografie, 1977 č. 3-4, s. 93 an.
- 23) Práčkova, V.: *Josef Svoboda*, Praha 1984.
- 24) Scénografie 1976, č. 2, s. 78.
- 25) Zivotopisná data a soupis inscenací in Svoboda, J.: *Tajemství divadelního divadla*. Praha 1990. Poslední desetiletí zachyceno v materiálech Divadelního ústavu. Poslední úplný (dosud nepublikovaný) soupis zpra- coval v USA jeden ze Svobodových zivotopisců Jarka Burian.



J. Kármel: Bloudění. Divadlo Na Pořící, Praha 1944, režie F. Salzer (naprovedeno)

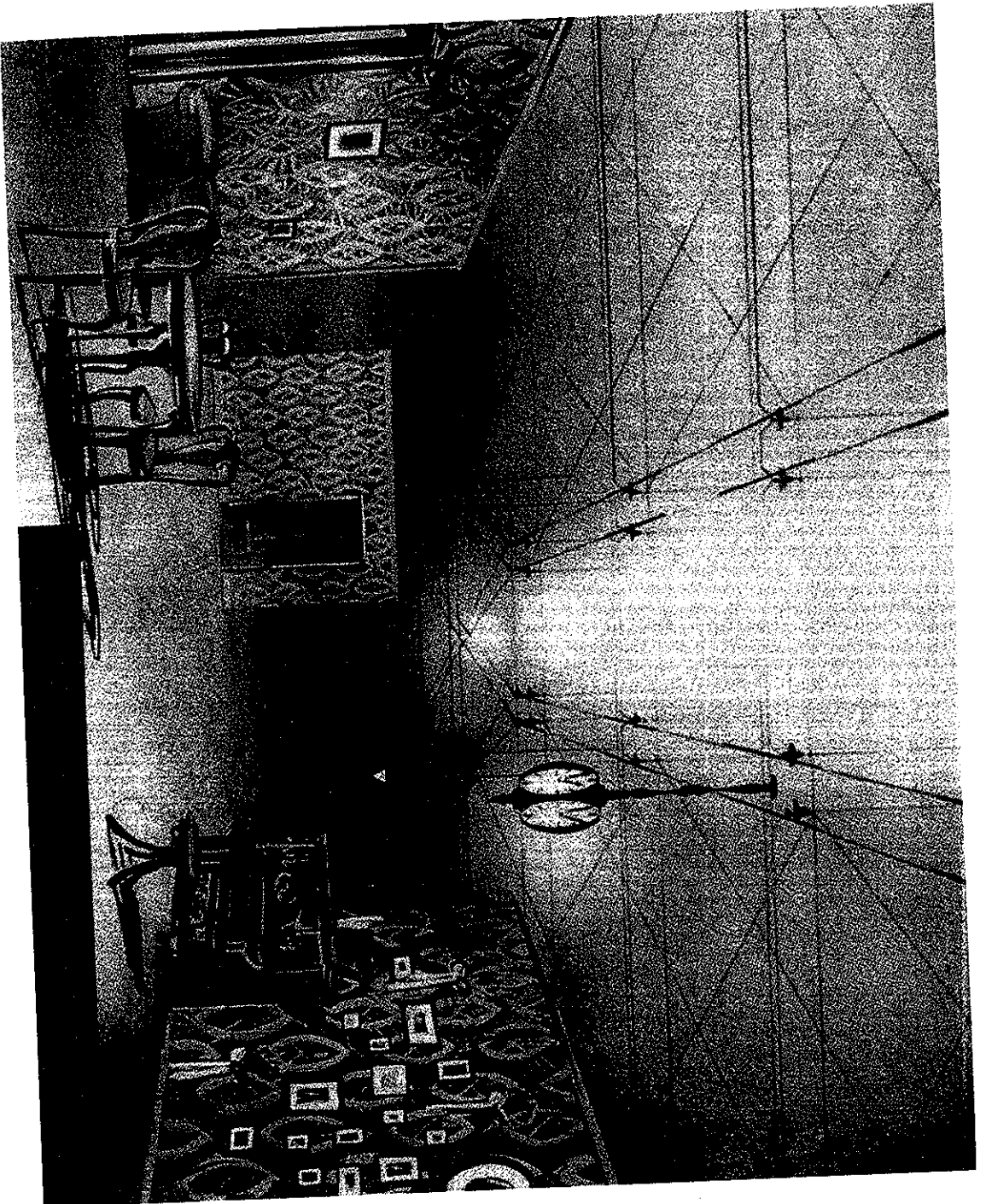
G. Puccini:



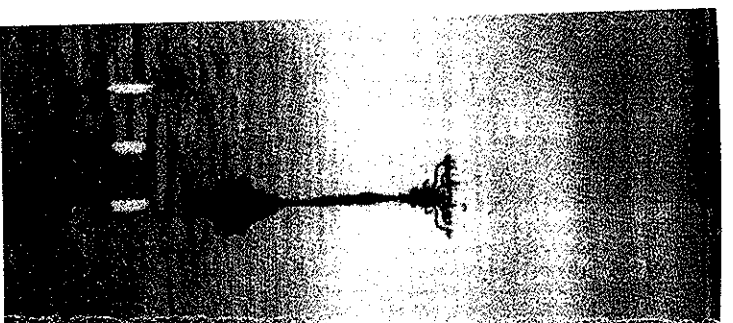
G. Puccini: Tosca, Velká opera 5. května, Praha 1947, režie V. Kašlík



W. A. Mozart: Kouzelná Flétna, Národní divadlo, Praha 1957, režie B. Hrdlička

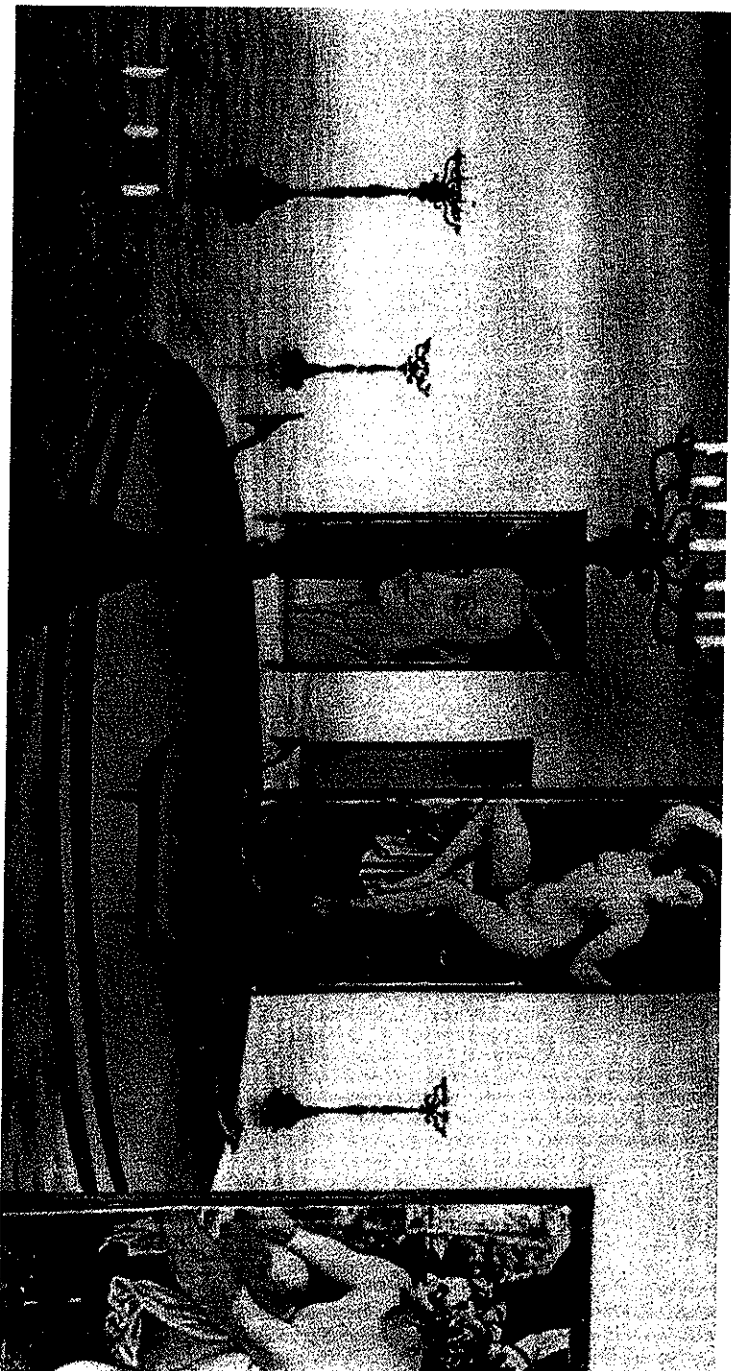


J. Osborne: Kornik. Národní divadlo, Praha 1957, režie A. Radok



J. Offenbach: Hoffmannovy povídky

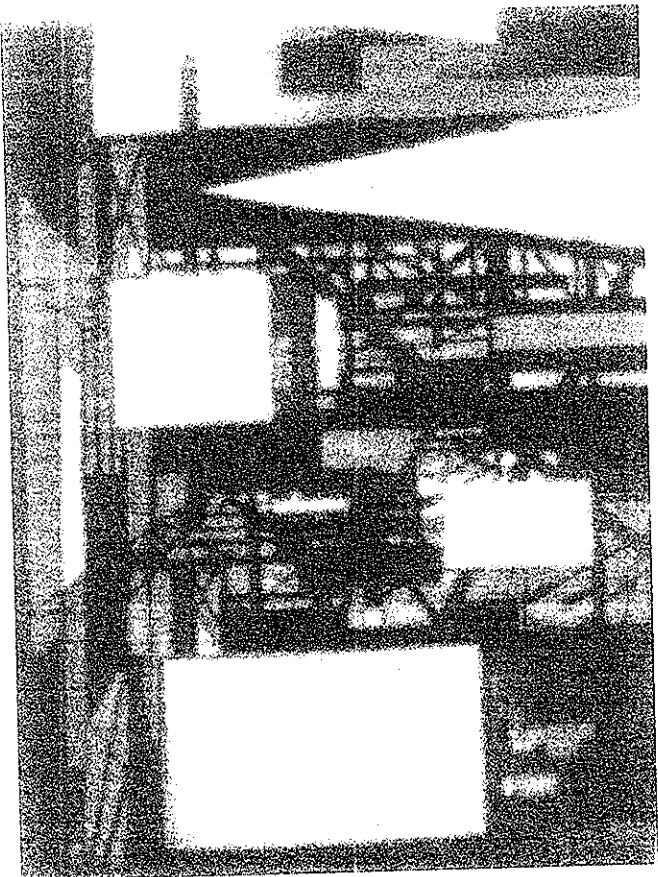
J. Topol: J



J. Offenbach: **Hofmannovy povídky**. Laterna magika, Praha 1962, režie V. Kašlík



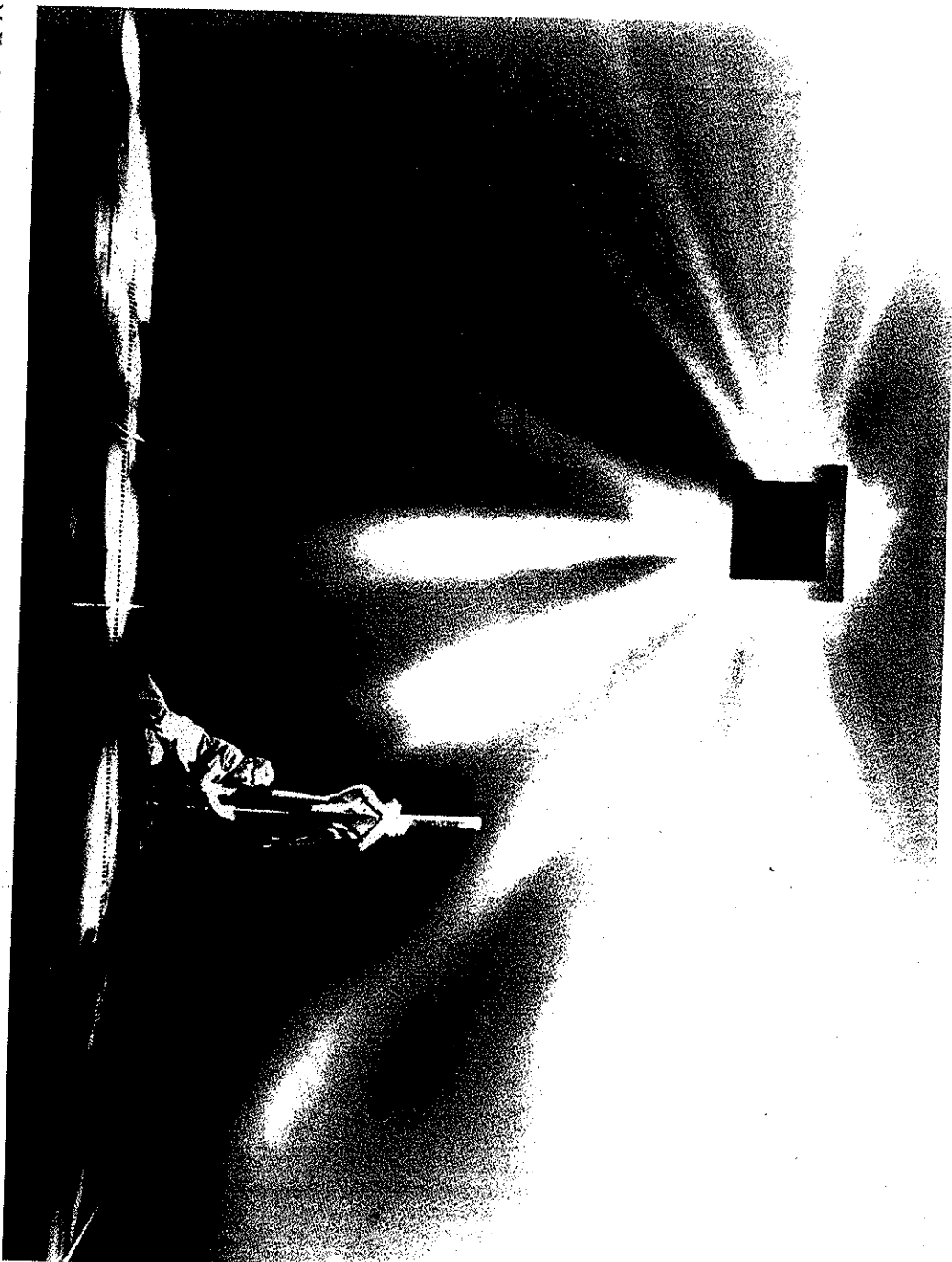
J. Topol: **Jeřich den**. Národní divadlo, Praha 1959, režie O. Krejča



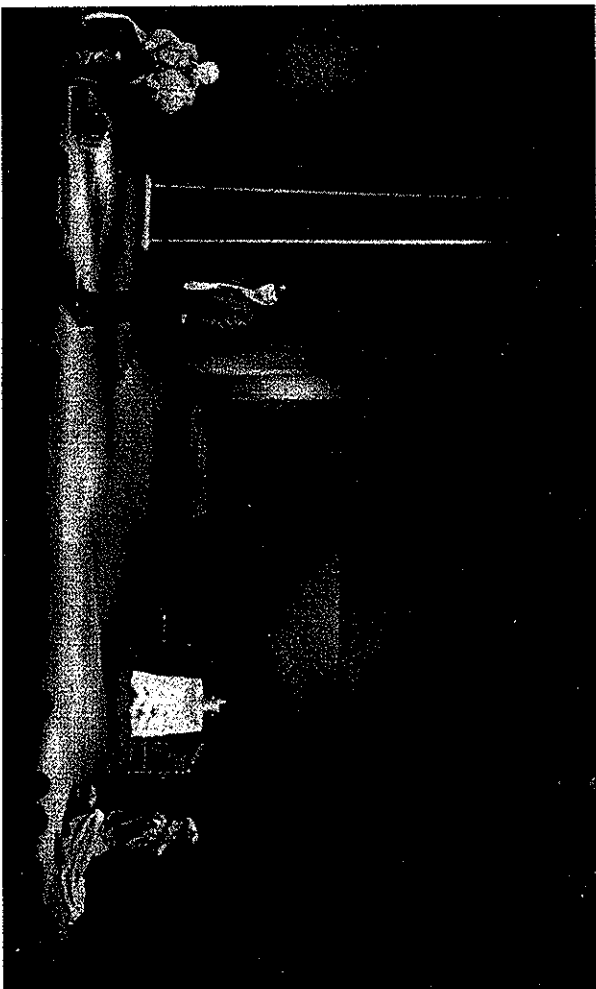
L. Nono: Intolleranza 60. La Fenice, Benátky
1961, režie V. Kašlík



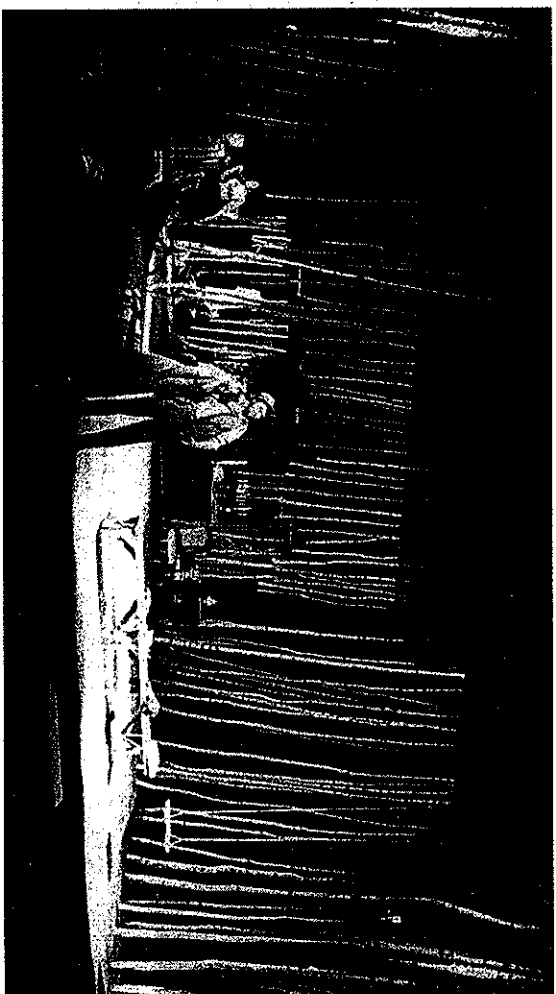
J. Kundera: Majitelé klíčů



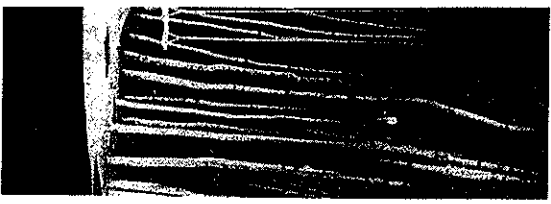
M. Kundera: Majitelé klíčů. Národní divadlo, Praha 1962, režie O. Krejča



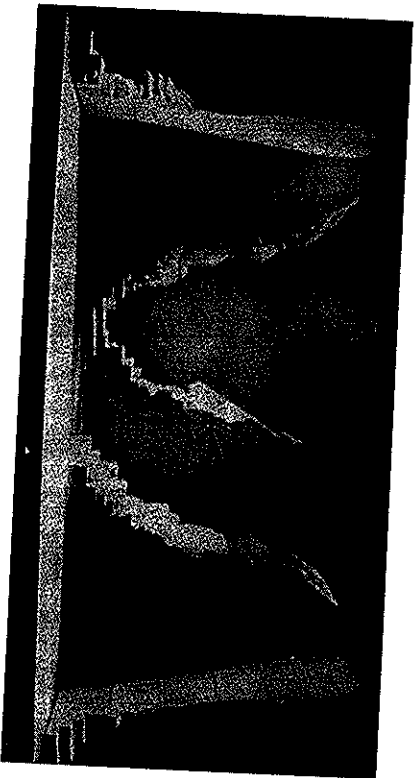
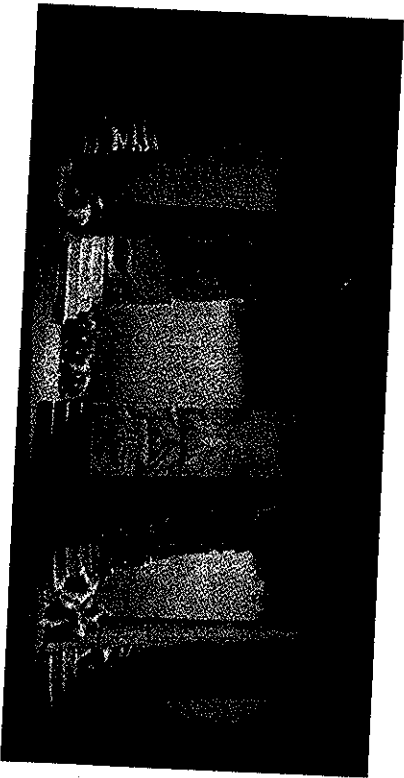
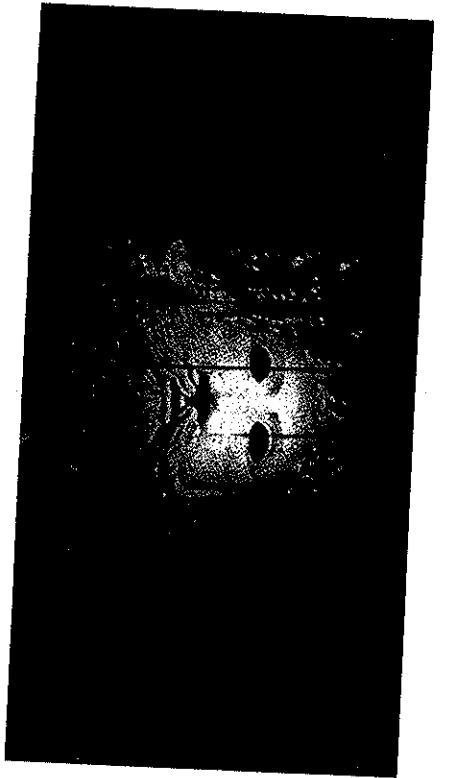
A. P. Čechov: *Tři sestry*. Divadlo za branou, Praha 1966, režie O. Krejča

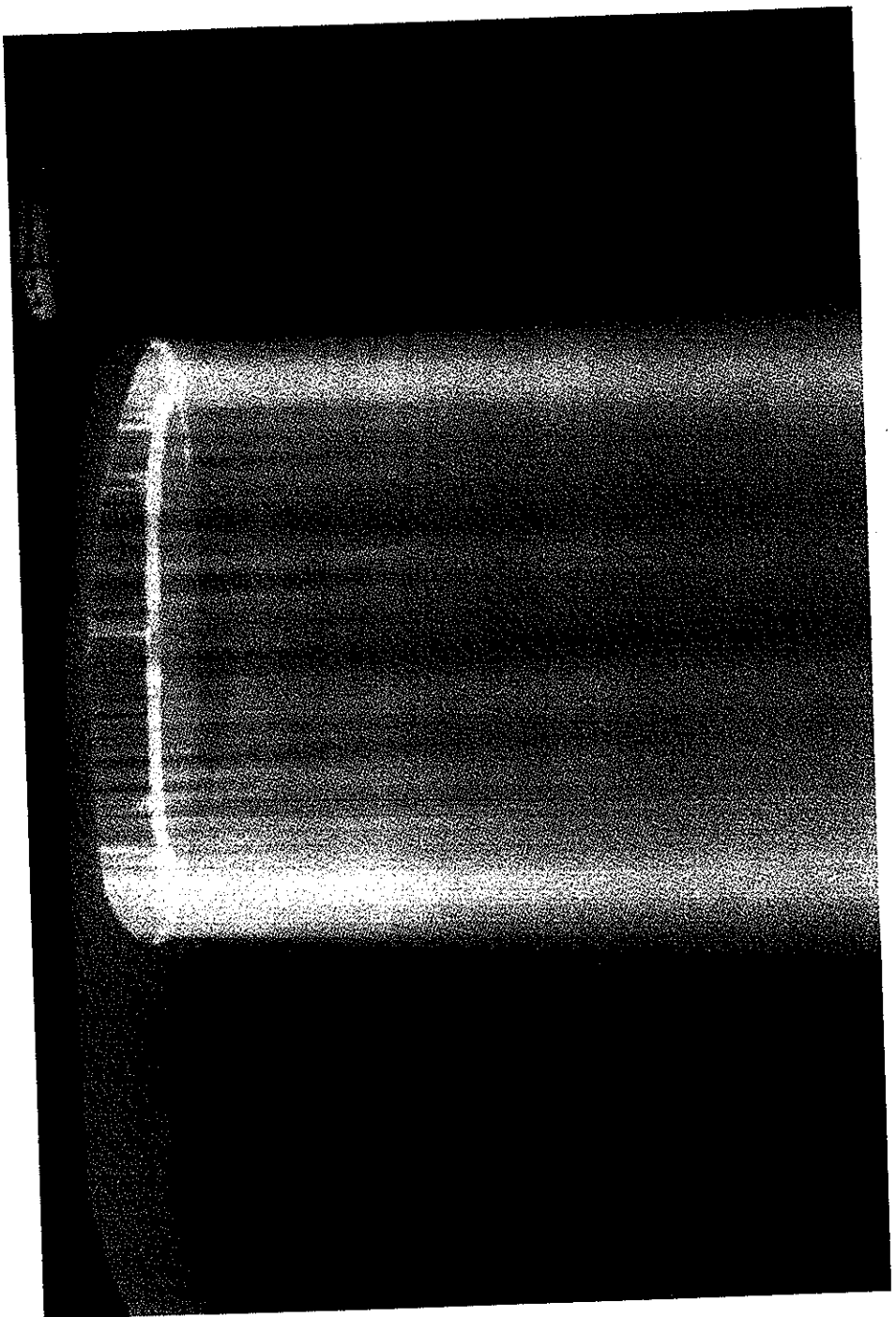


A. P. Čechov: *Kocci*. Divadlo za branou, Praha 1972, režie O. Krejča



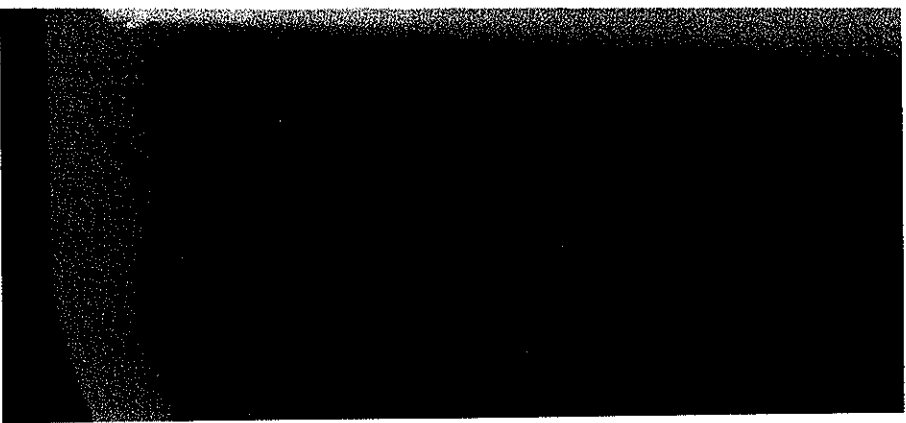
W. A. Mozart: Idomeneus, National Art's Center,
Ottawa 1981, režie V. Kasík





R. Wagner: *Tristan a Isolda*. Hessisches Staatstheater, Wiesbaden 1967, režie C. H. Drese

J. W. Goethe: *Faust*.
Piccolo Teatro, Milan
1989, režie G. Strehler



J. W. Goethe: Faust.
Piccolo Teatro, Milan
1989, regia G. Strehler

