

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Doktorandský studijní program
Interpretace a teorie interpretace

Disertační práce

Moderní režijní interpretace opery v polovině 20. století

Zařazení díla Bohumila Hrdličky do českého i evropského kontextu

MgA. Martin Otava

Vedoucí práce: prof. PhDr. Jaromír Havlík CSc.

Oponent práce: MgA. Jiří Nekvasil, doc. Magdalena Hajóssyová

Datum obhajoby: 3. 9. 2014

Přidělovaný akademický titul: PhD.

Praha, 2014

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Doctoral Program
Performance and Performance Theory

Dissertation

**Modern Opera Directing in the Mid-20th Century:
The work of Bohumil Hrdlička in a Czech and European Context**

MgA. Martin Otava

Supervisor: prof. PhDr. Jaromír Havlík CSc.

Opponent: MgA. Jiří Nekvasil, prof. Magdaléna Hajóssyová

Date of Defense: 3. 9. 2014

Academic Title Received: PhD.

Prague, 2014

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma „ *Moderní režijní interpretace opery v polovině 20. Století – Zařazení díla Bohumila Hrdličky do českého a evropského kontextu*“ vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne: 26.6.2014

MgA. Martin Otava

Vlastnoruční podpis

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků disertační práce nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlas autora a AMU v Praze.

ABSTRAKT

Tato práce je určena především pro mladé operní režiséry a studenty tohoto oboru. Je rozložena do čtyř kapitol. První tři se zabývají vývojem režijních interpretačních přístupů ve 20. století (se zvláštním zaměřením na hudební divadlo). Představují v nich teoretické úvahy i trendy práce režisérů. Druhá polovina práce, 4. kapitola, dává nahlédnout do praxe režisérové práce s důrazem na jeho spolupráci s výtvarníkem.

Ambicí tohoto textu bylo také začlenit dílo významného českého operního režiséra Bohumila Hrdličky do českého, a po jeho emigraci i do evropského kontextu. Doposud neprávem opomíjená osobnost, režisér evropského významu, stále čeká na komplexní zpracování své tvorby.

Ve svém bádání jsem se zabýval celou rozsáhlou tematikou oboru operní režie a to jak v rovině historické, tak praktické. Mým cílem bylo uvědomit si komplexnost tematiky, zpracovat ji a shrnout z pohledu režiséra tak, abych sám získal potřebný nadhled nad oborem v horizontu celého 20. století a mohl tyto poznatky dále zúročit nejen ve své práci režiséra, ale především pedagoga. Pro studenty operní režie v České republice podobná historicko-praktická příručka s vlastním pohledem na problematiku a vývoj této profese dosud neexistovala.

ABSTRACT

This work is intended primarily for young opera directors and students of opera directing. It's divided into four chapters. The first three focus on the development of theater directing in the 20th century (with a special emphasis on opera.) In these chapters, I introduce a theoretical view on, and trends in, the task of the director. The second half of the work, chapter 4, offers a perspective on the practice of directing with a special emphasis on the director's collaboration with the artist.

The ambition of the work is also to place the work of important Czech opera director Bohumil Hrdlička into a Czech and, after his immigration, a European context. This underappreciated artist, and important European director, has yet to receive a full treatment of his work.

In my exploration, I focus on the entire, broad, subject of opera directing on both a historical and practical level. My goal was to realize the complexity of the subject, interpret it, and synthesize it from the perspective of a director in such a way as to gain the necessary perspective on the field in the context of the 20th century, so as to be able to use this knowledge not only as a director but, more importantly, as a pedagogue. A similar historical and practical handbook, which also provides a personal view on the issues at hand, has until now been unavailable to students of opera directing in the Czech Republic.

OBSAH

1: Úvod: trendy české operní režie v první polovině 20. století	8
2: Vyhranění nového režijního interpretačního stylu	33
Václav Kašík	34
Alfréd Radok.....	40
Bohumil Hrdlička.....	44
Shrnutí proměny stylu	54
3 : <i>Režisér v emigraci</i>	58
Hrdličkovy inscenace v zahraničí.....	60
Aspekt chronologický	63
Aspekt titulů a inscenátorů.....	65
Hrdličkův režijní přístup a jeho hodnocení	71
Situace v Československu.....	77
4 : Výtvarná složka jako určující faktor režijní interpretace	79
Velká divadelní reforma.....	87
Scénické divadelní technologie.....	123
Světelná technologie	132
Světlo	136
Filmová tvorba na divadelní scéně.....	139
Závěr	143
Prameny a literatura	148
Inscenace B. Hrdličky v chronologickém pořadí podle data premiér.....	153
Obrazová příloha.....	158

1: Úvod: trendy české operní režie v první polovině 20. století (Hilar, Pujman, Zítek)

Zákon kauzality platí na jakoukoliv lidskou činnost. Pokud se tedy chci částí své práce věnovat tvorbě českého režiséra Bohumila Hrdličky a obecně pak operní režii ve druhé polovině 20. století, nemohu se vyhnout kořenům, ze kterých (nejen česká) poválečná operní režie vzešla.

Bohumil Hrdlička začal svou profesionální režisérskou kariéru v roce 1946 (v tehdejší Zemské divadle Ostrava, šlo o inscenaci oper *Sedlák kavalír* a *Komedianti*¹) a jako režisér samozřejmě nepřišel „na zelenou louku“, ale do určité situace, ve které se tehdy česká operní režie nacházela. Pokusím se tedy v této kapitole alespoň v hrubých rysech popsat stav české operní režie, který panoval v letech meziválečných a posléze v době druhé republiky² a protektorátu, tedy stav, na který Hrdlička navazoval a proti kterému se stavěl, na který reagoval.

Za zakladatele skutečně profesionální české operní režie jsou všeobecně pokládáni dva režiséři, kteří začali na českých scénách působit ve 20. letech minulého století. Jsou jimi Ferdinand Pujman a Ota Zítek. Mnozí však jako zakladatele vidí ještě jinou osobnost - Karla Hugo Hilara, režiséra o generaci staršího, než byli oba výše jmenovaní. Podle mého názoru je nesporné, že Hilarův přístup znamenal kvalitativní skok v pohledu na operní režii, tím více, že jeho názory ovlivnily právě Pujmanův i Zítkův pohled na způsob, jakým inscenovat hudebně dramatické dílo.

Pokud chceme pochopit Hilarův přínos pro českou operní režii, musíme se vrátit do druhé poloviny 19. století. Česká operní režie v tomto období je popisována (shodně s režii v celé západní Evropě) jako nejasně formulovaný obor, ve kterém ještě nepůsobili specialisté. Režijní práci vykonávali různí divadelníci, často

¹ Premiéra 22. 9. 1946, viz Databáze Divadelního ústavu, dostupné on-line, <http://db.divadelni-ustav.cz/InscenationDetail.aspx?recordId=31210&mode=0>

² Druhá republika trvala půl roku (30.9.1938-15.3.1939)

„vysloužilí“ operní pěvci, někdy činoherní režiséři. Neexistovala pozice operního režiséra jako svébytné umělecké osobnosti s určitou vizí a určitým programem.³ Za všeobecně uznávaný styl režie byl pokládán realismus, někdy sahající až k naturalismu.⁴ Opery byly tedy inscenovány jako realistické divadlo, ve kterém na jedné straně muselo být učiněno zadost hudbě a především zpěvu a na druhé straně co nejrealističtější nápodobě příběhu na scéně. Tyto dvě složky však byly od sebe oddělené, přičemž složka režijní měla mizivou důležitost. Základem byl zpívající zpěvák s určitými naučenými hereckými manýrami, jehož hlavní a většinou jedinou starostí bylo to, aby dobře zazpíval svou árii. Výmluvné jsou v tomto smyslu poznámky Josefa Bartoše v jeho knize o Prozatímním divadle:

„Za doby prozatímnosti stáli za jednotlivých představení vedle sebe typičtí italianisující pěvci i rození herci, a režisér, třebaže na divadelních cedulích byl jmenován hned vedle dirigenta, jejich souhrn ani se nesnažil sjednotit v jediný vyšší řád v moderním slova toho smyslu. Necítil se k tomu oprávněn a pěvci by jistě byli resonovali, cítíce se ohroženi ve své doméně, kdyby byl po dnešním způsobu do jejich pasivity někdo aktivně zasáhl. Režie se patrně omezovala na sklad věcí.“⁵ Ještě ostřejší je při komentáři k operní režii na počátku 20. století Jaroslav Procházka: „[...] o nějaké myšlence nebo režijním slohu nemohlo být ani řeči. Šlo tu spíše o aranžovací, špatné řemeslo, kdy ‚režisér‘ suploval víceméně funkci lepšího inspicienta. Vše ostatní leželo v rukou kapelníka.“⁶

Realistický styl operní režie, stejně jako nelichotivá pozice operního režiséra zůstaly v platnosti ještě i na počátku 20. století.⁷ V tomto ohledu je pak podle

³ „Funkce režiséra zahrnovala [...] nejrůznější významy od pouhé inspicce po faktické ředitelské rozhodování. Často byl režisér činěn zodpovědným za výtvarnou složku představení, někdy mu byla přičítána činnost dirigenta či dramaturga. [...] Režie byla chápána jako vedlejší funkce s dodatečnou finanční kompenzací, spíše však jako čestná funkce, jíž byl odměněn některý z předních členů souboru. Většinou to byli herci na konci kariéry, kteří mohli těžit ze svých zkušeností a vylepšit si tak příjem. [...] Na prvním místě mezi povinnostmi režiséra byl dohled nad disciplínou souboru a bezpečností provozu [...]“ Bártová, Jindřiška; Holá, Monika: Operní režisér v minulosti a současnosti, Brno 2008, s. 11-12

⁴ „Na scéně se objevovaly realistické detaily: v Paříži například venkovský statek s pumpou, ze které tekla skutečná voda, a se stromy, na nichž visely skutečné třešně (1876). Mnozí autoři trvali na absolutní historické pravdivosti detailů své výpravy a kostýmů, které často konzultovali s vědci – historiky.“ tamtéž, s. 11

⁵ Bartoš, Josef: Prozatímní divadlo a jeho opera, Praha 1938, s. 183

⁶ Procházka, Jaroslav: K. H. Hilar – zakladatel moderní české operní režie, v: K.H. Hilar. Význam inscenační tvorby K.H. Hilara pro moderní české divadlo. Sborník referátů, přednesených na konferenci divadelních historiků a teoretiků v Národním muzeu v lednu 1966, Praha 1968, s. 33

⁷ „Také režie [v Národním divadle v Praze, pozn. autora] vycházela až do 1. světové války z požadovaného realismu. Už za ředitele Šuberta se v roce 1899 začal režijně

mého názoru nutné zdůraznit jeden moment. Na jedné straně hlavní hrdina opery, tedy zpěvák – sólista uplatňoval na pódiu především své pěvecké schopnosti na úkor hereckých (ze které zbyly již zmíněné manýry, určité šablonovité postoje a gesta) a na druhé straně zde existoval požadavek na realistické spodobnění scény. Realistické pojetí tedy nemohlo počítat s účastí sólisty, zpěváka – herce, jehož počínání na jevišti bylo do nejvyšší míry stylizované, řekněme spíše plné vytvořených manýr, ale muselo do inscenací vkládat, jakoby v druhém plánu, určité scénické akce, často vůbec nesouvisející s vlastním dějem, které inscenaci oživovaly a měly jí dát onen realistický punc. Lenka Šaldová v této situaci píše o bezuzdném rozehrávání jeviště drobnými scénkami, „vymyšlenými ve snaze napodobit reálnou životní situaci“⁸. Operní režisér Václav Kašík tuto situaci velmi trefně komentuje ve svých vzpomínkách, když hovoří o

*„zvůli nehudebních nápadů naturalismu minulé režijní generace. Tehdy za cenu ‚oživení‘ třeba v duetu ze Smetanovy Prodané nevěsty ‚Věrné milování‘ cikánka ukradla slepici, policajt ji pronásledoval.“*⁹

Druhým důležitým momentem bylo právě nejasné postavení operního režiséra jako teprve se utvářející pozice a z toho vyplývající dominantní postavení dirigenta (kapelníka), jako tvůrce inscenace (k tomu viz výše Jaroslav Procházka v pozn. 5 a dále také níže Otakar Zítek, v pozn. 47).

Právě na tuto situaci kriticky reagují budoucí operní režiséři, „zakladatelé“, patrně první skuteční operní režiséři u nás. Prvním z nich byl **Karel Hugo Hilar** (5. listopadu 1885, Sodoměřice u Bechyně – 6. března 1935, Praha), který sice působil jako činoherní režisér a vytvořil dohromady pouhých 6 hudebně

uplatňovat pěvec – basista Robert Polák [...] Jako hlavní režisér Kovařovicovy éry [...] oživoval scénu realistickou drobnokresbou, jíž byl někdy vyčítán až naturalismus (například když dal na scénu posadu i s živými slepicemi, které nutil ke kdákání).“ Bártová, Jindřiška; Holá, Monika, cit. v pozn. 2, s. 15; k tomu také Herman ve své studii podává tento, jak sám uvádí zjednodušený, ale dostačující popis: „Právě realistická (popisná) inscenační metoda stála u zrodu české operní režie stejně jako u zrodu režie činoherní, jenže na rozdíl od ní v opeře přežívala bez větších změn, zvláště v českém repertoáru, až do desátých let 20. století.“ Viz Herman, Josef: Duch díla a nikoli souhrn vyzkoušených obvyklostí? K obecnému vývoji české operní režie, in: Šormová, Eva (ed): *Miscellanea theatraalia*, sborník Adolfo Scherlovi k osmdesátinám, Divadelní ústav, Praha 2005, s.53-61, s. 53

⁸ Šaldová, Lenka: Česká operní režie v 60. letech 20. století, disertační práce, FFUK 2006, s. 30

⁹ Kašík, Václav: Jak jsem dělal operu, Praha 1987, s. 17

dramatických inscenací (z toho tři opery a tři operety), ale jeho význam pro českou operní režii je neoddiskutovatelný¹⁰.

Je příznačné, že Hilar přišel k opeře z pozice činoherního režiséra a nejen to, přišel také se zkušenostmi s německým divadlem, konkrétně s nejnápadnějším evropským režisérem té doby, Maxem Reinhardtem. S tím se Hilar seznámil při svých studiích v Berlíně a to právě v období, kdy Reinhardt vedle činoherních režii zaujal svou inscenací Offenbachova *Orfea v podsvětí*.¹¹ Ze setkání s Reinhardtem¹² a jeho inscenacemi si Hilar, kromě poznání nového, realismus odsuzujícího expresionistického stylu, odnesl vědomí o důležitosti režiséra jako svrchovaného vládce jeviště, jako toho, který určuje činnost všech složek divadla, má jasnou ideu o inscenaci a tu se s pomocí svých spolupracovníků snaží naplnit. Sám Hilar mluví o tom, že Reinhardt a posléze tedy režisér obecně je

*„autokratický suverén, kterému věrně a oddaně musí sloužit právě tak divadelní mistr, jako hudebník, divadelní malíř, jako herec. [...] jest samovládcem dramatu, tvůrcem a kritikem v jedné osobě, znamená vlastního tlumočnicka díla, povyšovatele každé relativní práce k absolutnímu životu.“*¹³

Tento popis režiséra se nám dnes může zdát jako zcela samozřejmý, ale právě v této době a především v operní režii to byl požadavek naprosto nový.

Hilarův zakladatelský přínos k operní režii je většinou demonstrován na jeho slavné inscenaci Smetanovy *Prodané nevěsty* v Městském divadle na Královských Vinohradech (dnešní Vinohradské divadlo, tak jej budu jmenovat dále) z roku

¹⁰ Jaroslav Procházka Hilara označuje za Jana Křitele moderní české operní režie. Viz Procházka, Jaroslav, cit. v pozn. 5, s. 30

¹¹ Procházka ve své studii dokonce mluví o tom, že tato inscenace „pochopitelně rázem rehabilitovala do jisté míry operetu jako jeden druh scénické formy, aspirujícího na přívlastek skutečného jevištního umění.“, tamtéž, s. 32

¹² Není bez zajímavosti, že Hilar se během svých berlínských studií seznámil také s českým kontroverzním dramatikem a režisérem Františkem Zavřelem, rovněž Reinhardtovým žákem, který v roce 1914 ohromil Prahu svými expresionistickými činoherními inscenacemi *Král Václav IV.* (Arnošt Dvořák) a *Zmoudření Dona Quijota* (Viktor Dyk) a také inscenací Sullivanovy operety *Mikádo*. Zavřel měl podle Procházky také velmi vážně uvažovat o operní režii, především o režii Smetanových oper, které plánoval uvést v Národním divadle v novém, svérázném operním slohu. Viz Procházka, Jaroslav, cit. v pozn. 5, s. 34, k tomu též Obst, Milan: Hilar Karel Hugo, v: Procházka, Vladimír (red.): *Národní divadlo a jeho předchůdci. Slovník umělců divadel Vlasteneckého, Stavovského, Prozatímního a Národního*, Praha 1988, s. 143 - 145

¹³ Hilar, Karel Hugo: *Divadelní promenády*, Praha 1915, s. 102

1915¹⁴. Jen na okraj zmiňme, že ještě před touto režii Hilar vytvořil inscenace dvou hudebně dramatických děl: v roce 1912 inscenoval operetu francouzského skladatele Claude Terrasseho *Námluvy Telemachovy* a o dva roky později Mozartův singspiel *Únos ze serailu*, obě ve Vinohradském divadle. Tyto režie zaznamenaly u kritiky pozitivní ohlas, v němž je již možno spatřovat nový styl práce, který Hilar pro režírování hudebně dramatického díla zvolil¹⁵. Především v případě *Námluv Telemachových* se hovořilo o nově pojaté, jednoduché a funkční scéně, která podle popisu¹⁶ jakoby již předjímala pozdější snažení avantgardních tvůrců po maximálním oproštění a zefektivnění divadelního prostoru a z kterého pak v 50. a 60. letech vycházeli právě ti progresivní režiséři, mezi které je počítán i Bohumil Hrdlička (viz např. Kašlíkova režie *Prodané nevěsty*, nazývaná „šátečková“, viz 2. kapitola).

Za onu „revoluční“ režii je však obecně považována právě *Prodaná nevěsta*. Je to zřejmě i proto, že k této své inscenaci podal sám Hilar velmi detailní komentář, který vyšel o deset let později v jeho sebraných spisech¹⁷. V této úvaze Hilar na příkladu Smetanovy opery jasně formuluje svůj názor na operní režii:

„Je to především zásada výstavby Prodané nevěsty přesně v duchu hudby Smetanovy a v duchu libreta Sabinova, která tou měrou typicky a úplně určují život scény, že není třeba ničím je doplňovati, přeměňovati, nebo upravovati za účelem zvýšení divadelního účinku. [...] Dle této zásady má býti z hereckého a scénického podání vyloučeno každé rafinování a umělkování ať dekoračního, světelného, kostymového, nebo hereckého efektu, odstraněno každé přeplňování scény ať detaily, figurami či akcemi nebo mezihrami, které z ducha hudby a textu přímo nevystupují.“¹⁸

Hilar byl tedy u nás zřejmě prvním režisérem, který odmítá vyplňování inscenací nadbytečnými akcemi za účelem zvýšení realističnosti scénického dění ale naopak požaduje očištění inscenace na základě respektování skladatelova a

¹⁴ Premiéra 12. 2. 1915, viz Herman, cit. v pozn. 6, s. 60

¹⁵ Citace z kritik na obě představení publikuje ve své stati Procházka, viz Procházka, Jaroslav, cit. v pozn. 5, s. 35-39

¹⁶ „Pro tuto hudební veselohru, která pozůstává z pěti obrazů, pořízen jednotný jevištní rámec, v němž toliko pozadí dekorační se mění, aby jako spát, tak výstava jednotlivých aktů po sobě rychle byla umožněna.“ Viz Anonym, *Námluvy Telemachovy*, *Právo lidu* 8. 8. 1912, citováno z: Procházka, Jaroslav, cit. v pozn. 5, s. 35

¹⁷ Hilar, K. H.: *Nová režie „Prodané“*, v: *Boje proti včerejšku 1915-1922*, Praha 1925, s. 270-276

¹⁸ Hilar, K. H., cit. V pozn. 16, s. 270

libretistova zápisu. Ve své úvaze pokračuje konkrétními příklady jím proklamovaného jevištního řešení *Prodané nevěsty*.

„Zahazuje-li počátek prvního dějství prázdný kvintový akord, po němž následuje exponovaný výstup klarinetu, nebude toto jednání na jevišti zahájeno ani shlukem lidu, kolujícího před krámkou a zpestřeného různými živly (ať již výstup faráře, notáblů venkovských nebo hádajících se cikány apod.), nýbrž prostě zcela prázdnou scénou s postupným příchodem vesnické muziky vedené klarinetem.“
[...] *končí-li první duo Mařenky a Jeníka amorosní dohrou, nesmí mluva orchestru býti rušena lišáckou dohodou milenců vzhledem k nastupujícímu Kecalovi, ani předčasným jeho vstupem, ale prostě lyrickým rozchodem milenců, za jejichž city mluví hudba.*¹⁹

Takto pojatá režie Smetanovy *Prodané nevěsty* vzbudila nadšení, stejně jako *Hubička*, kterou Hilar s Ostrčillem uvedli na scéně Vinohradského divadla poprvé v září 1915.

Je zřejmé, že Hilarova režie byla něčím u nás zcela novým. Už jen proto, že Hilar dával jasně najevo, že je to on, který společně s dirigentem určuje celkovou podobu inscenace, že už tedy není v žádném případě oním „lepším inspicientem“, ale skutečně umělcem, který na scéně prosazuje a uskutečňuje svůj předem jasný záměr. Byl to také Hilar, který jako první jasně proklamoval přesvědčení, že skladatel do partitury zakódoval vše potřebné pro výklad díla a režisér má povinnost tento jeho názor v partituře ukrytý odhalit a na jevišti jej oživit – tím ovšem jeho vlastní tvůrčí přínos končí. Čistě na teoretické bázi podobný názor o 15 let později formuloval Otakar Zich.

*„Operní skladatel anticipuje tudíž režiséra a jeho prvotní funkci tím, že vytváří dramatickou formu díla časovou formou svojí hudby a spolu ji fixuje svým notovým zápisem tak dokonale, že ji nelze při skutečném provedení než nuancovati. [...] Tvůrčí činnost operního režiséra omezuje se tudíž ve zpěvohře jen na druhý úkol, vytvořit scénickou formu díla, tedy na funkci režiséra-scénika.*²⁰

¹⁹ Hilar, K. H., cit. V pozn. 16, s. 270

²⁰ Zich, Otakar: *Estetika dramatického umění*, Praha 1931, s. 319

Na tento Zichův názor pak navazují ve svých režiích nejvýraznější předváleční operní režiséři Ferdinand Pujman a Otakar Zitek.

Kromě „zasloužilých Smetanovců“ v čele se Zdeňkem Nejedlým však Hilara obdivovali i ti mladší. Například Vladimír Helfert ve své kritice na *Prodanou nevěstu* píše:

*„Dnes můžeme s radostí říci, že máme svého operního režiséra [...] jenž svou režií dovedl vystihnout styl a výraznost Smetanovy hudby.“*²¹

Hilarovu režii obdivoval také tehdy šestadvacetiletý **Ferdinand Pujman** (25. května 1889, Nížkov – 17. prosince 1961, Praha), který označil Hilara konečně za operního režiséra „*sluchu citlivého, očí kultivovaných a jemných.*“²² O Hilarově Hubičce pak napsal:

*„Vinohradská Hubička, jako prve Prodaná, usiluje o jevištní obrodu [...] Šlo o to, aby Smetanovo drama zrodilo se z hudby. [...] I přineslo až vystoupení vinohradské trojice (Ostrčil, Hilar, Kysela) divadelně obrat zásadní a chvály hodný.“*²³

Pujman, v té době již inženýr, který měl v Praze otevřenou stavební praxi, byl také mimořádným posluchačem Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, kde navštěvoval mimo jiné přednášky Zdeňka Nejedlého a Otakara Zicha. Působil také jako hudební a divadelní publicista²⁴ s velmi vyhraněnými názory²⁵, ve kterých dokázal být velmi břitkým kritikem. Slova chvály na Hilarovu adresu tedy musela znamenat, že Pujman si Hilarova přínosu k operní režii nesmírně vážil.

²¹ Helfert, Vladimír: Hilarova Prodaná, Naše slovo 14. 2. 1915, s. 147

²² Pujman, Ferdinand: Vnohradská premiéra Prodané nevěsty, Směr, roč. VI, č. 8, s. 4-5

²³ Pujman, Ferdinand: Vnohradská Hubička, Směr, roč. VI, č. 26, s. 157

²⁴ Podrobněji k Pujmanovým studiím viz slovníková hesla: Janáčková, Olga: Pujman Ferdinand, v: Procházka, Vladimír (red.): Národní divadlo a jeho předchůdci. Slovník umělců divadel Vlasteneckého, Stavovského, Prozatímního a Národního, Praha 1988, s. 397 – 399; Pala, František: Pujman, Ferdinand, v: Černušák, Bohumil; Štědroň, Bohumír; Nováček, Zdenko (red.): Československý hudební slovník osob a institucí, svazek druhý, Praha 1965, s. 389-391

²⁵ Více o tomto období viz Pala, František: Opera Národního divadla v období Otakara Ostrčila. II. Díl. Do Smetanova roku 1924, Praha 1964, s. 45-54

Když se čtyři roky po premiéře Hilarovy *Prodané nevěsty* dostal sám Pujman poprvé k operní režii – bylo to v brněnském divadle inscenací *Čerta a Káčí*²⁶ - vydal společně s tím sborník svých příspěvků týkajících se operní režie, ve které mimo jiné píše o Hilarově inscenaci jako o průlomu v české operní režii, kde

*„poprvé šlo o to, aby hospodařilo se s hmotou, která slouží herci za prostřední, za rámce a náradí; [...] aby cílem, kterým byla dosud museální, vyčtová sběrná úplnost, se stala nyní sporá, předmětová výrazivost; aby místo prostorové výplně se užívalo věcí účelně a umělecky působivých. [...] Tím konečně, že režisér vyvodil herecké úkony z hudby, nezůstáváje jich náhodě a nedoslýchavosti, dopracovalo se vinohradské provedení ústrojnosti, které postrádají smetanovská díla na divadle Národním.“*²⁷

Uvedené citace výmluvně ukazují na ten aspekt, který Pujman v Hilarově režijní práci viděl jako zásadní a stejně tak dobře přibližují, byť nepřímou, Pujmanův vlastní přístup k operní režii. Pujman na Hilarovi oceňoval především ono „vyčištění jeviště“, tedy zamezení již zmíněným realisticko-popisným výplním, díky kterým režiséři – ještě i současníci Hilara působící v desátých letech v Národním divadle – „slepovali“ dohromady své inscenace. Z onoho vyčištění pak vychází Pujmanův obdiv k Hilarově jasné a jednotné představě o inscenaci a jejímu jevištnímu naplnění. Třetím bodem, ve kterém Pujman chválí Hilara, je jeho respekt k hudbě, která je Hilarovi základem pro jevištní podobu opery, včetně herecké akce.

V prvních dvou zmíněných bodech Pujman na Hilara zřetelně navazuje jako svrchovaný umělec s jasnou představou inscenace, které musí mít jednotící myšlenku a zásadně se má zbavit oněch popisných vycpávek. V onom třetím bodě, tedy v akcentu na hudební zápis jako na zdroj výkladu scénického ztvárnění, se sice Pujman s Hilarem na první pohled též shoduje, ale dle mého názoru se právě zde oba režiséři rozcházejí, nebo lépe řečeno, Pujman chápal závaznost partitury pro scénické vytváření inscenace jinak, než jak jej vysvětloval Hilar.

²⁶ Premiéra 17. 6. 1920 viz Nováková, Jitka: Soupis premiér NDB, dostupné on-line: <http://www.ndbrno.cz/file/10>

²⁷ Pujman, Ferdinand: K zpěvoherné dramaturgii, I., v: Hudební epištoly, Praha s.a.

Ferdinand Pujman byl velmi erudovaný člověk – zde je nutno znovu zdůraznit jeho vzdělání technické (stavební inženýr), historické a estetické. Své úvahy o operní režii psal dosti komplikovaným jazykem, který někdy nenabízí jednoznačný výklad. Každopádně lze říci, že základem pro něj byla do nejmenšího detailu připravený veškerý pohyb na jevišti – od gesta sólisty až po pohyb sboru. Ve své knize *Operní režie*²⁸ píše:

*„[...] z posunku se činí znak, jenž účinkuje v přeneseném smyslu, a je s to být prvkem, nebo vstoupit v skladbu, jíž projeví se alegoricky buď postava nebo děj.“*²⁹

Do jakých podrobností promýšlel Pujman pohyb, chůzi jednajících postav vysvitne z jiného místa v jeho knize, ve kterém dává za příklad barokní jezuitskou školskou hru: *„Noha uvolněná vkročí zpředu nazad, kam se za ní stočí tělo, teprve pak stoupne vpřed. Ji následuje noha druhá. Čtvrtým krokem přeruší se chůze jako pomlkou. Čarou, po níž chodec jde, je tedy táhlá poloviční osma se závitem na konci i na začátku. Čára rozdělená na úsečky dlouhé čtyři kroky – číslo čtyři naznačuje úzké vztahy pohybu a hudby. Baroková homofonní fráze zpravidla se skládá z dvoutaktových, nebo čtyřtaktových úryvků.“*³⁰

Konkrétnímu pohybu pak Pujman přisuzuje dokonce hudební termín – motiv *„[...] to je tedy pohyb, který spojuje dvě klidná uskupení těla.“*³¹ Pujman propracovává i vztah mimiky a gesta, přičemž vše podává v hudebních obrazech: *„Pohybová linie však nic jiného není, nežli obrys melodie mimické“*³².

Pujman je především zastáncem naprosto pevného řádu³³, který vychází z hlubokého uvažování o hudebním díle a o tom, jakým způsobem lze toto dílo předvést a zcela konkrétními návrhy gest. Je tedy nutná ta nejvyšší míra stylizace a vše musí vycházet z hudby. Jasně je to vidět na Pujmanově poznámce k *Prodané nevěstě*:

²⁸ Pujman, Ferdinand: *Operní režie*, Praha 1940

²⁹ Tamtéž, s. 11

³⁰ Tamtéž, s. 20-21

³¹ Tamtéž, s. 32

³² Tamtéž, s. 31

³³ *„Režisérská osobnost je tedy organisace i orgán vědomého sjednocujícího řádu; režisérská interpretace jest projev jeho.“* tamtéž, s. 39

„Má třeba hospoda mít stěny oprýskané, protože tak tomu kdesi bývá, třeba hudba původní zní plným souladem a v jasné kráse? Dovoláte-li se například dohazovače, jež vídali jste na dědině té a té, jež kašlal, hekal, smál se za řeči, snad kulhal, nehrabaně se choval, odvoláváte se naturalisticky k nižší instanci, jež o umění neví, nevypoví pranic.“³⁴

Když tedy porovnáme Hilarův a Pujmanův přístup, vidíme, že pro oba je skladatelova partitura jakýmsi nepřekročitelným zákonem, který žádný režisér nesmí přestoupit.³⁵ Zatímco Hilar z tohoto kánonu odvozuje obecnou podobu jevištní akce, kterou ovšem zpodobňuje víceméně realisticky, pro Pujmana určuje hudba i ten nejjemnější pohyb, gesta, která však musí být stylizovaná. Na rozdíl od Hilara je tedy Pujman zásadním zastáncem stylizace.³⁶

Pujmanova, řekněme, totální stylizace jevištního dění vedla pak někdy až jakémusi „odživotnění“ Pujmanových inscenací. Na tom se shodují jak Pujmanovi kolegové, tak divadelní historici. Například Václav Kašík o Pujmanovi píše: *„Ve svém puristickém zápalu [...] ztratil mnoho na lidských jevištních vztazích.“*³⁷ Lenka Šaldová pak ve své práci cituje vyjádření jiného významného poválečného režiséra – Karla Jerneka, který o Pujmanovi říká: *„Pujman nebyl čistokrevný divadelník, ale spíše spirituální, vědecky fundovaný typ.“*³⁸

Z tohoto Pujmanova nazírání pak logicky vyplývá jeden významný fakt – pokud skladatel ve své partituře do takových podrobností určil konkrétní podobu

³⁴ Pujman, Ferdinand: *Operní režie*, Praha 1940, s. 30

³⁵ „[...]skladatel všem pro interpretaci určí půdorys. Nad půdorysem i pod ním staví druhý interpret [tj. režisér, zpěvák, výtvarník atd., pozn. autora] tak vysoko i nízko, až kam stačí vlastní pohotovostí a vlastním rozměrem.“ Pujman, Ferdinand, cit. v pozn. 27, s. 38

³⁶ Lenka Šaldová dává výmluvný příklad srovnáním úvodní scény *Prodané nevěsty*, kde v Pujmanově režii (na rozdíl od té Hilarovy – viz výše) není nic „co by napodobovalo život na vesnici, Pujman nezkoumá význam jednotlivého hudebního motivu (klarinet), ale chce vyjádřit základní radostnou náladu: jeviště do poslední chvíle zakrývá barevná, pohodovou idylickou náladu navozující opona.“ viz Šaldová, Lenka, cit. v pozn. 7, s. 31 Opona se zvedla teprve pár taktů před úvodním sborem. Sbor, který již stál na jevišti „srovnán po celé šířce jeviště pohnul se při zvednutí opony několika kroky k rampě a zazpíval své „Proč bychom se netěšili“ přímo do hlediště.“ Pospíšil, Vilém: *Režisér – myslitel*, *Hudební rozhledy* XIV 1961, č. 22, s. 944, citováno z: Šaldová Lenka, cit. v pozn. 7, s. 31

³⁷ Kašík, Václav; cit. v pozn. 8, s. 17

³⁸ viz Šaldová, Lenka; cit. v pozn. 7, s. 32

inscenace a režisér opravdu může dílo pouze „nuancovat“³⁹, potom si všechny jeho režie toho samého díla musí být velmi podobné, ne-li stejné. A přesně k tomu u Pujmana docházelo, jak o tom píše Josef Herman:

„Ostatně byl to Pujman, který dovedl tento koncept operní režie [skladatel jako pre-režisér] do slepé uličky [...] právě Pujman při opakovaném studiu konkrétního operního díla v zásadě opakoval a jen varioval dříve nalezené řešení inscenace jednotlivých oper, čímž ustavil v české operní režii zásadu jen vnitřní, opakovaným jednočtením díla samého precizované interpretace, která se točí v kruhu a nedovoluje nahlédnout operní dílo z jiného, vnějšího úhlu pohledu.“⁴⁰

Herman zde tak vedle popisu Pujmanovy metody připomíná další důležitý fakt - Pujman byl nejvlivnějším operním režisérem 30. - 50. let a jeho názor na zásadní význam znějící hudby pro podobu inscenace (který ovšem Pujman přejal od Hilara a dále ho rozpracoval) se jeho zásluhou stal jakýmsi obecně platným pravidlem pro českou operní režii na mnoho let. Josef Herman to ve své stati vyjádřil ještě lapidárněji: *„Pujman [...] vytvořil teoretický kánon české operní režie přijímaný prakticky dodnes.“⁴¹*

Pujman po své první režii v Brně v roce 1920 (viz pozn. 24) vytvořil v tamním divadle v následující sezóně 1920/21 7 operních inscenací.⁴² Na počátku divadelní sezóny 1921/22 byl na návrh Otakara Ostrčila, tehdejšího šéfa opery Národního divadla, angažován na naši první scéně, kde poté (s přestávkou v letech 1951-55) působil až do roku 1960 a vytvořil zde přes 80 operních inscenací⁴³. Po celou dobu byl velmi respektovaným umělcem. Jeho poslední inscenace, Smetanova *Hubička* z roku 1960⁴⁴ byla přijata sice s určitými rezervami, ale Pujman v ní stále představoval

³⁹ Termín estetika Otakara Zicha, viz pozn. 19

⁴⁰ Herman, Josef, cit v pozn. 6, s. 57-58

⁴¹ Herman, Josef, cit v pozn. 6, s. 56

⁴² Pro jejich seznam viz Pala, František, cit. v pozn. 24, s. 49

⁴³ Seznam inscenací v Národním divadle dostupný on-line <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=3319&sz=0&abc=P&pn=356affcc-f301-3000-85ff-c11223344aaa>

⁴⁴ premiéra 25. 2. 1960 v Národním divadle, viz Databáze Divadelního archivu, cit. v pozn. 1

„tradici, dne už snad překonávanou, ale velkou. [... se kterou] možno souhlasit nebo nesouhlasit; nelze však neuznávat.“⁴⁵

Hilarovo přesvědčení o závaznosti partitury pro operního režiséra přijal i druhý specializovaný režisér meziválečné epochy, a tím byl **Ota Zítek** (5. listopadu 1892, Praha – 28. dubna 1955, Bratislava). Zítek byl generačním druhem Pujmana a jejich cesty se „prořaly“ právě v roce 1921, kdy Pujman odešel do pražského Národního divadla a na jeho místo v brněnské opeře nastoupil právě Ota Zítek. S Pujmanem ho v první řadě spojovalo důkladné hudebně teoretické vzdělání. Hudební vědu studoval ve Vídni u slavného Guido Adlera. Na rozdíl od Pujmana studoval však Zítek hudbu také „prakticky“. Ve Vídni kromě hudební vědy vystudoval skladbu u Hermanna Grädenera.⁴⁶ Podobně jako Pujman se před svým prvním režisérským působištěm aktivně věnoval hudební publicistice. Je také autorem velmi zajímavé studie o operní režii (je možné, že právě ta mu pomohla k pozici režiséra naší druhé scény – zveřejnil jí rok před svým nástupem)⁴⁷, ve které Zítek velmi jasně formuluje svá stanoviska ohledně režisérské práce.

Podle Zítkova názoru, podobně jako podle Pujmana, byla situace v oblasti operní režie, ale vlastně v operní inscenační tvorbě obecně, katastrofální. Jeho výtky výmluvně popisují onen „předhilarovský“ stav operní režie popsany výše, proto se domnívám, že stojí za citaci. Zítek obviňuje

„Impotentní režiséry, většinou to zpěváky – invalidy, bez kultury a vkusu, nebo herce beze všeho hudebního vzdělání a cítění. Omezené kapelníky, hledící si jenom orchestru a nejmýš ještě dresírující zpěváka v úzkostlivém uplatňování

⁴⁵ ktk: Hubička v novém nastudování, Mladá fronta 27. 2. 1960; citováno z: Šaldová Lenka, cit. v pozn. 7, s. 32; k tomu je nutné dodat, že Pujman měl – po celou dobu svého působení (již od 20. let) i své odpůrce, kteří především kritizovali právě sošnost a neživotnost inscenací. Jakýsi protipól k jeho inscenacím v národním divadle představovaly realistické režie pěvce Hanuše Theina. K tomu blíže viz Šaldová, cit. v pozn. 7., s. 32 a 33

⁴⁶ Zítek se kompozicí věnoval po celý život. Mezi jeho tvorbou dominují písně a komorní skladby, je však také autorem dvou oper. Raná Aktovka Vznešená srdce nebyla provedena. Pád Petra Králence byl premiérován v Brně 23. 3. 1923. Zítek později operu přepracoval a dal jí nový název Dvě lásky. Pod tímto názvem byla uvedena v Plzni 26. 4. 1932. Viz Černušák, Gracian: Zítek, Otakar, v: Československý hudební slovník osob a institucí, svazek druhý, Praha 1965, s. 996-997

⁴⁷ Zítek, Ota: O novou zpěvohru. K dramaturgii a režii hudebního dramatu, Praha 1920

složek absolutně hudebních přehlížející však, že v tutéž chvíli by bylo daleko účelnější upozorniti zpěváka na charakteristický pohyb, nebo gesto, či na umístění jeho ve význačném místě scény. [...] Než, činíte-li tyto výtky kapelníkovi, odmítne je rigorosně, to že není jeho věcí a odkáže vás na režiséra. Činíte-li výtky režisérovi, odpoví vám, že nemůže ničeho svést, ježto kapelník absorbuje veškerou pozornost sólistovu po hudební stránce, bagatelizuje scénickou. Tím stává se v opeře scénický živel podřadným, nikdo nestará se oň.⁴⁸

I Zítek, podobně jako Pujman, volá tedy v první řadě po režiséřské osobnosti, která by stejnou měrou jako dirigent stránku hudební určovala scénickou podobu inscenace s tím, že tento režisér musí být osobnost s jasnou vizí, nejen pouhý aranžér jakýchsi akcí. V tomto ohledu tedy i on navazuje na Hilara. S Pujmanem (a Hilarem) má společný i názor na výlučnou platnost skladatelova zápisu pro podobu operní inscenace. „Starý, podnes užívaný model operní režie drží se buď výhradně nebo z větší části jen libreta, tj. nezhudebněného slova. Partitura jest mu směrodatna jen tehdy, není-li k režii po ruce slov, nebo pokynů v libretě. Nová režie musí státi na opačném pólu.“⁴⁹

Ovšem, podobně jako Pujman (a na rozdíl od Hilara) nevidí v partituře „napsané“ konkrétní podoby jednotlivých scén. Jde mu především o „styl“ hudby, který určuje celkovou podobu inscenace a ze kterého režisér musí vycházet:

„Operní režisér se musí starati o to, aby scéna shodovala se především s hudbou [...] aby scénický život byl rytmickým uživotněním znějící hudby [...] není to již režisér (jak tomu je v činohře), jenž vyjadřuje život na scéně a s tím související náladu, nýbrž to vytvořil již skladatel. Operním režisérovi jest výtvarně vytvořiti to, co hudbou jest vyjádřeno, v časovém prostoru. Proto musí sledovati důkladně ducha a styl hudby a z ní vytvořiti scénu. [...] Postupuje-li jinak, zabíjí operu v každém případě.“⁵⁰

Podobně jako Pujman pak velký důraz klade na každý konkrétní pohyb, na každé gesto:

⁴⁸ Zítek, Ota, cit. v pozn. 46, s. 21

⁴⁹ Tamtéž, s. 91

⁵⁰ Tamtéž

„Partitura, tj. melodická linie, barva nástrojů a dynamická síla orchestru, jeho agogická plastika, ta musí vyvolati a koncipovati všechn úhrn gest, pěveckých i mimických, účelných přízvuků, charakteristických postojů a umístění zpěváka v účinném a případném osvětlení, nebo zastíňování.“⁵¹

S Pujmanem pak Zítka spojovala i nechuť k jakékoliv improvizaci a naopak požadavek po hlubokém promyšlení každé inscenace režisérem.⁵²

Oba režiséři se však zásadně lišili ve svém pojetí. To Zítkovo bylo na rozdíl od Pujmana podle literatury živější. Oproti strohým a sošným gestům Pujmanovým Zítek – samozřejmě v rámci oné proklamované stylovosti – své inscenace rád oživoval, jak hereckými akcemi, tak akcemi tanečními.⁵³ Navíc byl velkým znalcem a propagátorem jevištní techniky.⁵⁴

Shrnutí nových trendů

V české meziválečné a protektorátní režii jsme tedy – po určitém zjednodušení – svědky nového přístupu oproti dřívějšímu realistickému až naturalistickému iluzivnímu řešení, který se ve své jevištní podobě spokojil s vršením různých scének a odvyprávěním příběhu tak, aby vypadal co možná nejuvěrohodněji. Na tento přístup, který většinou nepředpokládal operního režiséra – specialistu, reagují zhruba od počátku druhé dekády 20. století režiséři, kteří se profilují jako režiséři – umělci, jako rovnocenní partneři dirigenta, jako osobnosti s jasnou koncepcí, kterou chtějí ve svých inscenacích prosadit. Tento, dnes samozřejmý fakt, je nejuvýraznější změnou, která se v meziválečné operní režii u

⁵¹ Zítek, Ota, cit. v pozn. 46, s. 92

⁵² Vilém Petrželka píše o Zítkových inscenačních zásadách: „V kritikách umělcových [Zítkových, pozn. autora] inscenací byla vždy kladně hodnocena důmyslná koncepce, která podtrhovala stylovost vůči partituře. Ta byla pro Zítka závazná jak při tvorbě půdorysu tak při jevištním hereckém pohybu.“ Petrželka, Vilém: Ota Zítek, režisér a divadelní ředitel. Kapitola z dějin českého divadla, Brno s.a., s. 59

⁵³ „Tak např. v Dvořákově Rusalce je akceptováno jeho oživení děje /probíhajícího za scénou, např. čarování Ježibaby/ příkomponovaným baletním řešením.“ Petrželka, cit. v pozn. 51, s. 59. Podobně vyznívá i srovnání těchto režisérů, jak o tom píše Černušák: „[Zítkův] hlavní zájem se soustředil k operní režii, kde literárně i prakticky usiloval proti přísné stylisaci Pujmanové o scénicky volnější a realisticky podrobnější projev z ducha hudby.“ Viz Černušák, cit. v pozn. 45, s. 996

⁵⁴ Petrželka, cit. v pozn. 51, s. 12

nás odehrála. Přitom je nutné zdůraznit, že ona amatérská režie musela být velmi silně zakořeněna (jak o tom ještě v roce 1920 píše Zítek, viz výše). O tom, jak nový byl nárok požadující režiséra jako skutečnou uměleckou osobnost výmluvně vypovídá to, že všichni tři výše uvedení režiséři měli potřebu své postupy velmi zevrubně teoreticky vysvětlit, řekněme až ospravedlnit. Jejich zásluhou se tak funkce operního režiséra stala u nás stejně uznávanou, stejně důležitou, jako pozice operního dirigenta, přičemž oba mají (v ideálním modelovém případě samozřejmě) stejný vliv na konečnou podobu inscenace.

Dalším důležitým mezníkem je požadavek závaznosti partitury pro podobu operní inscenace. Na něm všichni tři režiséři založili svůj teoretický i praktický přístup. K tomuto velmi obecnému požadavku však každý z nich přistoupil trochu jinak. Patrná je především odlišnost Hilarova přístupu od metod zbylých dvou režisérů. Hilar čte z partitury obecnou podobu scénického dění, ale poté již „podle sebe“, tedy realisticky, aranžuje určitou akci. Pujman a Zítek mají na jedné straně od partitury zdánlivě větší odstup – nevidí v ní návod k tomu, jak skladatel konkrétně rozmýšlel tu kterou scénu, ale na druhou stranu jdou mnohem dále: pro ně je partitura určujícím hlediskem pro každý pohyb, každé gesto, pro výtvarné zpracování scény, pro „ducha“ a „styl“ celé inscenace. Velmi trefně tento rozdíl popisuje ve své práci Lenka Šaldová, když hovoří o režisérském přístupu Zítkova žáka, Václava Věžníka:

„Věžník se [...] na jedné straně domnívá (jako Hilar) nacházet v partituře návod ke konkrétnímu řešení situace, zároveň ale podle svých slov vyznává i (pujmanovsko – zítkovské) přimknutí pohybu na scéně k hudbě.“⁵⁵

Podobně o tom hovoří ve své studii i Herman. Zatímco Hilar v rámci proklamované důležitosti partitury respektuje realistickou operní konvenci, Pujman, Zítek i estetik Zich

„sice přísahají na autorský úmysl skladatele, zároveň však hovoří především o stylovém souladu znějící hudby a jevištního dění a nesnaží se z vlastní hudby odvozovat konkrétní významy scén jako Hilar.“⁵⁶

⁵⁵ Šaldová, Lenka, cit v pozn. 7, s. 42

⁵⁶ Herman cit. v pozn. 6, s. 57

Jelikož to byli především Pujman a Zítek, kteří ovlivnili tvář operní režie u nás (Hilar byl více činoherním režisérem a po vzniku samostatné Československé republiky se už k operní režii nevrátil – o to víc je však obdivuhodné, jak dalekosáhlým způsobem operní režii ovlivnil) – byl to právě jejich přístup a jejich inscenace, které dlouhou dobu platily za určité vzory. Především ona zdůrazňovaná a požadovaná „stylovost“ inscenace ve vztahu k partituře byla pak obecně přijata jako kánon operní režie. Herman ve své studii takovou metodu nazývá metodou interpretace opery pouze zevnitř operního díla.⁵⁷ A právě z těchto pozic (pokud bychom odhlédli od těch ideologických) útočila v poválečných (50. a 60.) letech kritika na nový operně-režijní přístup některých mladých režisérů.

Stručně k činoherní režii a jejím impulzům

Etablování operního režiséra jako specialisty mělo však kromě nesporných také jeden ne zcela pozitivní důsledek. Tím bylo úplné odtržení operní režie a jejích metod od režie činoherní. Opera podle Pujmana i Zítka vyžadovala naprosto specifický přístup. Z jejich požadavků detailního studia partitury vyplývá sice nevyřčená, ale jasně dovoditelná nutnost hudebního vzdělání (oba takové vzdělání měli), bez kterého nebylo možné jejich styl operní režie uskutečnit. Tato skutečnost, jakási exkluzivita operní režie, měla za následek téměř nulové kontakty s režii činoherní, která se v meziválečném období otevřela avantgardním směrům a přišla s úplně novou, proti tradici namířenou poetikou. Nemohu zde podrobněji zkoumat a popisovat českou meziválečnou činoherní režii⁵⁸; chtěl bych pouze upozornit na jeden podle mého názoru důležitý bod – na nový přístup k inscenovanému dílu tak, jak jej deklaroval největší a nejhlasitější propagátor divadelní avantgardy u nás – Emil František Burian. Na tomto místě je pro úplnost nutné uvést malou odbočku k „fenoménu“ jménem E. F. Burian. Buriana nelze považovat za „běžného“, či lépe řečeno typického činoherního režiséra v typickém kamenném divadle. Výjimečnost Buriana –

⁵⁷ Herman cit. v pozn. 6, s. 58

⁵⁸ pro její velmi stručnou charakteristiku a další literaturu viz Kazda, Jaromír: Režie, v: Pavlovský, Petr (red.): Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník, Praha 2004, 239-240

činoherního divadelníka (pokud ho tak vůbec můžeme nazvat) – spočívá již v jeho vzdělání: Burian absolvoval konzervatoř mimo jiné i v oboru skladba u Josefa Bohuslava Foerstera. Celý život komponoval a je také autorem osmi oper a jednoho melodramatu. Později se však začal věnovat především avantgardnímu divadlu – od poloviny 20. let 20. stál u zrodu většiny nových avantgardních scén⁵⁹ a později i vlastních uskupení⁶⁰. Burian poté působil až do konce života především jako divadelník, ovšem bez divadelního vzdělání, naopak, se vyděláním profesionálního hudebníka. Je zajímavé, že se jako divadelní režisér a zároveň operní skladatel nikdy nevěnoval k operní režii. Jinak se ale věnoval – mohu-li to tak říci – téměř všemu: byl skutečným principálem, organizátorem, teoretikem, autorem, hercem, zpěvákem, ředitelem i dramaturgem, tedy skutečně všeumělým divadelníkem, na hony vzdáleným úzce specializovanému činohernímu, či opernímu režisérovi.

Přesto, a nebo právě proto jsou jeho myšlenky ohledně divadelní režie pro její vývoj u nás signifikantní a vzhledem k Burianově hudební erudici i zajímavé ve vztahu k režii operní.

I Burian, podobně jako zmínění operní režiséři vychází ve svých úvahách nejprve z nutného požadavku na režiséra jako skutečnou uměleckou osobnost:

*„Režisér není už pouhou loutkou, divadelní rekvizitou [...] Nevyhovuje hvězdám a primadonám. Jeho funkce se už nespokojuje s pouhou manýrou ‚odchodů vpravo‘ [...]“*⁶¹

V tomto se shoduje s požadavkem jak Hilarovým, tak Pujmanovým a Zítkovým. Ovšem Burian jde ve svých režiséřských požadavcích, ve svých „pravomocech“ ještě dál. Režisér se podle něj již

⁵⁹ Osvobozené divadlo, 1925–27; Divadlo Dada, 1927–28; Moderní studio, 1929, viz Slovník české literatury po roce 1945, dostupné on-line:

<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=267>

⁶⁰ „1927 založil profesionální soubor, E. F. Burianův voiceband, který pěstoval originální formu hudebně komponovaného sborového přednesu. [...] Po neblahých zkušenostech s oficiálními divadly se 1932 vrátil do Prahy a působil jako skladatel, kapelník, posléze i režisér nového kabaretu Červené eso. 1933 založil jako svépomocné družstvo divadlo D 34 (číslice označující letopočet konce sezóny se měnila); jako jeho umělecký vedoucí a jediný režisér působil až do zatčení gestapem v březnu 1941, kdy bylo divadlo také zavřeno.“ Tamtéž

⁶¹ Burian, E[mil] F[rantišek]: Dynamické divadlo, v: tentýž: O nové divadlo 1930-1940, Praha 1946, s. 9; ačkoliv tato kniha vyšla až po válce, jednotlivé příspěvky v ní pocházejí z meziválečných let, konkrétně z počátku 30. let, kdy Burian zakládal své divadlo D34(-D41).

„nedává do služeb autorovy bezvýhradnosti. Nerealizuje, tvoří. Nepřihlíží hře, nýbrž komponuje. Nehraje si, staví a určuje.“⁶²

Burian tedy zpochybňuje závaznost autorovy předlohy a ve svých úvahách je konkrétnější:

„Režisér musí dát jevišti dnes to, co mu v předloze chybí. Musí přizpůsobit dnešní technice nedostatečnost staré techniky [Burian byl velkým přívržencem použití moderní techniky v divadle] a ztvárnit předlohu tak, aby byla co nejbliž ideálu dnešního jeviště. Režisér [...] musí mnoho jevištních chyb [které vycházejí z podle Buriana často mylných autorových scénických poznámek, pozn. autora] opravovat a zastírat, vynášet zapomenuté detaily a především scénovat jak se mu zlíbí a jak uzná ve prospěch divadla a ne ve prospěch literární představy literárního divadelníka. [...] Režisér musí tedy dopracovat v dramatu to, co tam nedopracoval autor.“⁶³

Burian tedy přiznává režisérovi právo zacházet s předlohou podle svých představ a případně jí i pozměňovat, zasahovat do ní. Pro Buriana je nejdůležitější pojem divadlo. On chce dělat divadlo a vyhrazuje si právo toto divadlo „dělat ze všeho“, aktualizovat, proměňovat tak, aby výsledkem byla inscenace, která má potenciál oslovit současného diváka – a to se často neobejde bez úprav původního díla. Na přelomu let 1938/39 rozeslal Burian, aby ospravedlnil svůj přístup, tehdejšími významnými spisovateli (byli mezi nimi např. Ivan Olbracht, Karel Poláček, či Vladislav Vančura) anketní otázku, zda jim vadí využívání (a tedy i pozměňování) jejich textů pro dramatické účely. Bořivoj Srba ve své knize uvádí, že

„zdrucující většina se shodla na názoru, že v umění neplatí žádná pravidla, nařízení, nebo zákazy, že jde o jeho živoucí působivost, a proto že divadelník smí a má dělat divadlo ze všeho, z čeho je dělat lze, jen když z toho vydobude novou hodnotu a novou aktuálnost.“⁶⁴

Tyto názory se sice týkaly činohry, ale uvádím je zde proto, aby ukázaly, jak rozdílný byl přístup avantgardistů od přístupu zmíněných operních režisérů,

⁶² E. F. Burian: O nové divadlo 1930-1940, Praha 1946, s. 9

⁶³ tamtéž, s. 10

⁶⁴ Srba, Bořivoj: O nové divadlo. Nástup nových vývojových tendencí v českém divadle v letech 1939-1945, Praha 1988, s. 41

kteří partituru skladatele brali jako závazný kánon nejen pro hudební nastudování, ale pro celkovou, tedy i jevištní podobu inscenace. Avantgardní názory na režii neměly v takovém případě možnost ovlivnit českou operní režii (tak, jak se to dělo třeba v Německu, viz níže).

Na jednu stranu je nutné zdůraznit, že opera a činohra (nebo i činohra s hudbou, revue, kabaret atd.) se velmi liší a tedy i jejich režie nemůže fungovat na zcela shodných zásadách. Operní režisér nemůže s partiturou zacházet tak volně, jako režisér činoherní s textem divadelní hry. Rozdíl tkví v tom nejzřetelnějším a jasném rozdílu mezi oběma útvary – v přítomnosti hudby jako zásadního faktoru v hudebně dramatickém díle. V první řadě jsou trendy reprodukční praxe operní hudby a činoherního textu zcela odlišné. Zatímco hudební interpretace směřuje ke stále dokonalejšímu a co možná nejvěrnějšímu předvedení skladatelova zápisu, činohra právě od 30. let 20. století nechce už text pouze realizovat, ale pozměňovat a přetvářet, někdy až téměř zničit jeho původní podobu. V druhé řadě pak operní režisér nemůže hudbu jednoduše vyloučit, nebo případně z ní kus odebrat, nebo jí přetvořit podle své představy. Touto problematikou se ve své studii zabývá Herman a uvádí k tomu příklad:

„Jestliže skladatel napíše do taneční scény u muziky skočnou nebo furianta [...] těžko na tuto hudbu tančit twist.“⁶⁵

Také je třeba říci, že opera, operní režie nezůstala v meziválečném období k avantgardě zcela hluchá – naopak. Toto pronikání avantgardy do operních inscenací se však dělo především z pozic výtvarníků a scénografů. Například výtvarník František Muzika navrhl v Národním divadle již v roce 1932 scénu k Rossiniho *Popelce*⁶⁶ a až do roku 1947 vytvořil scénu, případně i kostýmy k dalším deseti inscenacím. Stejně tak Jan Zrzavý, který na naší první scéně působil od roku 1931 až do roku 1964 a je autorem scény ke dvacítce operních inscenací. Otázka režie – tedy celkové koncepce operní inscenace však zůstávala avantgardními přístupy nedotčena – ta odpovídala až do konce

⁶⁵ Herman, cit. v pozn. 6, s. 55

⁶⁶ premiéra 27. 2. 1932, viz Databáze Divadelního ústavu, dostupné on-line, cit. v pozn.1

protektorátu v zásadě těm principům, které do ní přinesli Hilar a především pak Pujman a Zítek.

Snad právě proto přinesli nový pohled na operní režii po válce právě ti, kteří měli v meziválečném období těsné styky s divadelní avantgardou a kteří nesdíleli názor o neochvějném a nepřekročitelném postavení skladatelova zápisu. Není bez zajímavosti, že dva z důležitých představitelů nového přístupu k operní režii, o nichž píše v následující kapitole – Václav Kašík a Alfréd Radok - působili v meziválečném období právě v divadle E. F. Buriana. Ten je oba angažoval – Kašíka jako dirigenta a Radoka jako asistenta režie – za okupace ve svém divadle.⁶⁷ A když čteme názory Alfréda Radoka na operní režii z roku 1947⁶⁸, je v nich jasně čitelný Burianův postoj, který se však ve 30. letech týkal ještě pouze činohry. Radok ve svých úvahách

„především obhajoval právo operního divadla býti skutečným divadlem a nikoli jen ‚operou-koncertem‘, tedy samozřejmě uvažoval v estetické tendenci divadla a jednoznačně vyzýval k porušování inscenační tradice.“⁶⁹

Evropa

Evropské trendy v operní režii druhé poloviny 19. století v podstatě anticipují vývoj v operní režii české. V první řadě se jednalo o nástup nového operního režiséra jako svrchované umělecké osobnosti. Tato praxe se postupně vyvíjí od poloviny 19. století a na počátku století 20. se objevila i teoretická reflexe tohoto stavu. Mezi základní důvody této změny lze započítat dva. Tím prvním byla snaha o divadlo jako, především Wagnerem proklamovaný „Gesamtkunstwerk“, tedy jako o umělecký útvar spojující v sobě různé samostatné umělecké ‚obory‘ v jeden celek.⁷⁰ Už tedy nemělo jít o pěvecký

⁶⁷ K tomu viz Srba, cit. v pozn. 61, s. 35

⁶⁸ Radok, Alfréd: Kdo věren Bohu, císaři a králi, rytmus 15, 1947, s. 24-26

⁶⁹ Herman, cit. v pozn. 6, s. 59

⁷⁰ V této souvislosti je však nutné podotknout, že Wagnerovy představy o operní režii a inscenace, na jejichž vzniku se podílel, byly velmi konzervativní – poplatné dobovému realismu. K Bayreuthským inscenacím najdeme v práci Bártové a Holé tuto poznámku: „Scénický prostor byl zaplněn naturalistickými malovanými kulisami a v Siegfriedovi Wagner dokonce použil draka s realistickými šupinami, koulejícího očima a rozevírajícího tlamu.“ Bártová, Jindřiška; Holá, Monika, cit. v pozn. 2, s. 18

koncert s doprovodem orchestru a jakési scénické akce (vzpomeňme, jak o tom hovoří ještě v roce 1947 Alfréd Radok), ale o spojení hudby, slova, scény, kostýmů v umělecky působivé dílo, kde všechny jeho složky mají stejnou váhu, stejnou důležitost a jsou na ně tedy kladeny stejně vysoké požadavky. Taková inscenace pak předpokládala vedle dirigenta také osobnost, která všechny ostatní složky spojí dohromady.

Druhým důvodem vzestupu důležitosti operního režiséra byla změna inscenační praxe, která se odehrála ke konci 19. století. Tehdy se poprvé začaly ve větší míře uvádět opery starší a postupně jejich počet převýšil počet novinek. Celkově se pak počet premiér snižoval – na místo kvantity začala být upřednostňována kvalita jednotlivých nastudování, k čemuž bylo potřeba více času. Zjednodušeně řečeno se na místo premiér inscenovaných jako na běžícím pásu – ovšem řekněme spíše ledabyle – začínají prosazovat propracované inscenace – i tato praxe vyžaduje operního režiséra – umělce.

Významným režisérem (i když ne primárně operním) byl Max Reinhardt – jeden z prvních, který se profiloval jako skutečný tvůrce inscenací, jako všestranná umělecká osobnost (výborně se orientoval ve výtvarném umění a spolupracoval například s Edvardem Munchem, a také v hudbě). Byl to on, který prosazoval dokonalou přípravu každé inscenace, všech jejích detailů v jednotně působící celek, požadoval od herců a především od zpěváků dokonalé zvládnutí psychologie jednotlivých postav. Mezi jeho nejvýznamnější operní a operetní inscenace patří světová premiéra Straussova *Růžového kavalíra* v roce 1911 a dále inscenace Offenbachových děl *Krásná Helena*, *Hoffmanovy povídky*, nebo Straussova *Netopýra*. Reinhardt však stále uplatňoval v podstatě starší realistický model inscenačního přístupu. Uplatňoval sice nové prostředky, jako symbolismus a expresionismus, ale to se týkalo pouze výtvarného řešení inscenací. Těmito moderními prostředky však usiloval o výpravné divadlo, ve

kterém pro něj zůstal nejdůležitější vizuální zážitek, dnes bychom možná řekli „velká show“.⁷¹

S příchodem režiséra - umělce se ale postupně mění i pohled na inscenační praxi, která se zbavuje realismu a popisnosti, odmítá iluzivnost divadelních inscenací. Mezi nejvýznamnější osobnosti tohoto nového přístupu bývají řazeni švýcarský režisér Adolphe Appia a Angličan Edward Gordon Craig (viz 4. kapitolu). Oba dva odmítají naturalismus – Appia požaduje, aby inscenace vycházela z jediné reality – a to z reality divadla. Navrhuje tedy antiiluzivní koncepty, zbavuje se popisných dekorací a velkou roli v jeho inscenačních návrzích hraje světlo. Appiovy revoluční návrhy, vzniklé na konci 19. století nebyly většinou realizovány, ale staly se inspirací pro pozdější režiséry.⁷²

K významným představitelům nového přístupu k operní inscenaci patřil i ruský (sovětský) režisér Vsevolod Mejerchold. Tento velký experimentátor považoval hudbu za jeden z nejdůležitějších divadelních prostředků – analogicky k hudební frázi měla podle jeho názoru plynout řeč v divadle činoherním. Ve svých operních inscenacích odmítl realismus a historismus. Své inscenace zasazoval do časově neurčeného prostoru, do prostoru čistě divadelního. Především v analogii k české operní režii a jejím meziválečným principům nedotknutelnosti partitury je zajímavá jeho inscenace Čajkovského *Pikové dámy* z roku 1935 (Leningrad), ve které provedl úpravy libreta a v některých místech je propojil s Puškinovou básní *Bronzový jezdec*.⁷³

⁷¹ K tomu více viz Millington, Barry: Wagner and after, v rámci hesla Howard Mayer Brown, et al. Opera (i), dostupné on-line: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40726pg7>

⁷² K tomu více viz Bártová, Jindřiška; Holá, Monika, cit. v pozn. 2, s. 18-19. Světlo se pak stalo jedním z nejdůležitějších inscenačních prostředků po druhé světové válce. Velký význam mu přikládal také Bohumil Hrdlička. Antiiluzivnost a divadelní realita našla také velké uplatnění v avantgardním činoherním divadle i u nás. „[...] *teprve režiséři a výtvarníci hlásící se k avantgardě očistili scény skutečně dovršili. Ovlivnění ruským konstruktivismem a funkcionalistickými teoriemi německého Bauhausu, odstranili ze scény všechny zbytečné dekorativní prvky a ponechali na ní jen to, co tam z hlediska koncepce hry nezbytně muselo být. V odporu k ‚nečistým‘ materiálům, jakým bylo v jejich očích pomalované plátno, obnažili jeviště v jeho strohé účelnosti a hlavními scénografickými prvky se staly praktikáblý, schody, šikmy, paravány, opony a poloopony, reflektory a jiné technické součásti dekorace*“ viz Srba, Bořivoj, cit. v pozn. 61 s. 112-113

⁷³ Viz Bártová, Jindřiška; Holá, Monika, cit. v pozn. 2, s. 22

V této souvislosti je třeba také zmínit Sergeje Pavloviče Ďagileva. Tento ruský milovník umění, impresáριο, dnes by se řeklo producent, kritik je dnes spojován především s baletem. Ovšem Ďagilev začal svou divadelní kariéru v Mariinském divadle nejprve jako supervizor, řekněme jako poradce, či pomocný režisér operních představení. Několik oper také ve svém ruském období režíroval. Hlavní Ďagilevův přínos spatřuji v jeho požadavku po dokonalosti ve všech směrech. Operní (či v jeho případě později spíše baletní) představení musí být mistrovsky zvládnuto ve všech ohledech – není to koncert pěvců, stejně jako by to podle Ďagileva nemohla být pouze dokonalá podívaná se špatnými zpěváky. Opera, která v době spojuje mnoho uměleckých oborů musí mít na každou tuto složku ty nejlepší umělce – nikde se nedá šidit. Ďagilev pak jako velký milovník umění a zároveň jako schopný organizátor dokázal toto své krédo skvěle uskutečnit, když dokázal najít a angažovat ty nejlepší umělce, kteří spolupracovali na tvorbě představení. Ďagilev měl navíc mimořádný cit pro objevování mladých začínajících umělců – dokázal rozpoznat jejich talent a mnozí z nich vděčí právě jemu za to, že jim otevřel dveře do velkého světa. Příznačné pro Ďagileva je právě jeho všestrannost – objevil talenty jak hudební (Stravinskij, Prokofjev, Poulenc), tak taneční (Nižinskij, Bolm, Pavlova), či výtvarné (Picasso, Matisse). Právě tato všestrannost, která dokáže spojit mnoho vynikajících individualit do přípravy jednoho představení je pro mě největším přínosem Sergeje Ďagileva.

Hlavní oblastí experimentů a nových přístupů k operní režii v meziválečném období však byly německé scény. Vedle Reinhardta, který byl, jak je zmíněno výše, jedním z prvních skutečně velkých režisérů, – přicházejí k opeře režiséři s jiným pohledem. Patří mezi ně např. Hans Niedecken-Gebhardt, který ve 20. letech inscenoval Händelovy opery v divadle v Göttingen. Spolu s výtvarníkem Heinem Heckrothem

„zvolili abstraktní jevištní prostor a nadčasové kostýmy a soustředili pozornost na hudební členění díla, k němuž dopomohly gestické leitmotivy sólistů a taneční pantomimy v průběhu árií.“⁷⁴

⁷⁴ Viz Bártová, Jindřiška; Holá, Monika, cit. v pozn. 2, s. 25

Významným avantgardním režisérem, který se věnoval také operám byl Arthur Maria Rabenalt. Tento Rakušan působil v divadlech v Geře, Würzburgu a především v Darmstadtu. Ve svých operních inscenacích využíval techniku koláže, používal i filmové médium (sám byl také filmovým, stejně jako činoherním režisérem).

Zřejmě nejvýraznější experimentální operní scénou v meziválečném období byla Berlínská Kroll-Oper pod vedením dirigenta Otto Klemperera, který zde působil v letech 1927 – 1931. Pod jeho vedením byly jednak uváděny světové operní novinky – Stravinského *Král Oedipus a Mavra*, Schönbergovo *Očekávání*, nebo Hindemithův *Cardillac* a také Janáčkova opera *Z mrtvého domu*. Klemperer se však také, kromě dramaturgie a hudebního nastudování, výraznou měrou podílel na jevištní koncepci jak těchto novinek, tak v té době již klasických děl operní literatury.

Ve svém divadle angažoval vynikající umělce – dirigoval kromě jeho samého také například Alexandr Zemlinsky a jako režiséry angažoval oba výše zmíněné tvůrce Hanse Niedecken-Gebhardta a Artura Mariu Rebenalta a další experimentátory.

Pokud jsem v rámci českého prostředí psal o E. F. Burianovi – ačkoli se operní režii nevěnoval, musím v případě Německa – i za cenu malé odbočky od opery - zmínit Bertolda Brechta. Brechtovo tzv. epické divadlo, které odmítá klasickou výstavbu dramatu od expozice k závěrečné katarzi, odmítá snahu o nápodobu, snahu o vtažení diváka do děje, touhu po vcítění se do děje. Podle Brechta není účelem divadla vtáhnout diváka do děje, neboť v tom okamžiku divák přestává být schopen přemýšlet a naopak je náchylný uvěřit čemukoliv, co se mu předvádí. Divadlo, které má však podle Brechta především vychovávat a tedy učit lidi samostatně přemýšlet se musí takového způsobu vtahování do děje zbavit a nahradit ho tzv. zcizováním. Děj tedy není jednolitý, je často přerušován např. písněmi, či různými komentáři, výklady, které naruší plynutí děje. „Brecht je proti sentimentalitě, a to radikálně a vždy. Je pro emoce projasněné, nezatemněné kalnými vlnami podvědomí, je proti omamování publika. V té chvíli, kdy hrozí nebezpečí, že by se divák dostal do takového stavu

omámení, přerušuje Brecht plynulý tok děje a zasazuje ten komentář (za autora, za herce, za diváka), song, titulek, obrazový dokument apod.“⁷⁵

Brecht se operní režii nevěnoval – ale avantgardní směry v činoherním divadle měly zásadní vliv i na meziválečnou režii operní. Právě v angažování režisérů, kteří se nevěnovali pouze opeře, ale také činohře, popřípadě i filmu, vidím základ nového přístupu k operní inscenaci, která se především v Německu a v Sovětském svazu zrodila. Činoherní režiséři mohli do opery přinést avantgardní podněty, které se rozvíjely především právě v činohře. Tak tomu bylo ostatně i u nás, ovšem s tím rozdílem, že čeští avantgardní činoherní režiséři se k režii opery nedostali. Zde „vládli“ režiséři – specialisté na operu, ať už to byli bývalí, nebo stávající zpěváci, či skutečně „pouze“ režiséři – jako Pujman, či Zítek. Pronikání avantgardních směrů do opery se tak stalo záležitostí až poválečného období, kdy se k operní režii dostali umělci působící během protektorátu v avantgardních divadlech.

⁷⁵ Kundera, Ludvík, Brecht, Brno 1998, str. 111

2: Vyhranění nového režijního interpretačního stylu

(Opera 5. května: Kašlík, Radok - Národní divadlo: Kašlík, Hrdlička)

V této části své disertační práce se snažím postihnout vývoj operní režie u nás v prvních dvanácti letech po druhé světové válce na příkladech nejnvýraznějších režisérů a jejich inscenací. V období konce 40. a dále 50. a počátku 60. let docházelo (nejen) v této oblasti k výrazným proměnám. Důraz přitom kladu především na osobnost Bohumila Hrdličky, který se v tomto období etabloval jako výrazný talent, novátor a jehož specifický pohled na žánr opery našel na scénách tehdejšího ostravského Zemského divadla a později Národního divadla v Praze své první vyjádření.

Pokud bychom chtěli hovořit o vyhranění nového režijního stylu v opeře v poválečném Československu, je nutné zaměřit pozornost především na dvě scény. První z nich je Opera 5. května (či později Velká opera 5. května). Tato scéna byla založena v květnu 1945 v prostorách budovy dnešní Státní opery a její existence trvala pouhé tři sezóny – do roku 1948 (podrobněji viz níže).

Druhou scénou byla ta nejnvýznamnější a nejprestižnější u nás – opera Národního divadla v Praze.

Na těchto dvou scénách lze podle mého názoru jasně ukázat proměny režisérského stylu, jelikož právě režiséři – hledači nových cest – na těchto scénách působili, či se na tyto scény po svém počátečním angažmá v menších oblastních divadlech dostali (např. právě Bohumil Hrdlička). Obě scény měly v československém operním životě té doby do značné míry výsadní postavení, byla to skutečně tehdejší operní centra. Je tedy logické, že právě na těchto scénách působiley klíčové osobnosti tehdejšího operního života.⁷⁶ Pokusím se

⁷⁶ Lenka Šaldová ve své disertační práci o české operní režii v 60. letech 20. století píše, že počítá k těmto dvěma klíčovým scénám ještě operní soubor v Brně a v něm především Miloše Wasserbauera – ten však své progresivnější režie začal vytvářet až po svém návratu do Brna na začátku 60. let, což je období, které reflektuji ve čtvrté kapitole své

v této kapitole osvětlit práci třech podle mého názoru nejprogresivnějších režisérů té doby: Václava Kašíka, Alfréda Radoka a Bohumila Hrdličky.

Václav Kašík

(28. 9. 1917 – č. ž. 1989) začal působit jako režisér⁷⁷ za protektorátu. Nejprve v Národním divadle v letech 1941 – 44, poté v Lidovém divadle v Brně v letech 1944 – 45. Jako režisér s velmi svébytným viděním začal profilovat ihned po válce a to především v souvislosti s Divadlem 5. května, jehož byl spoluzakladatelem.

Divadlo bylo založeno v květnu roku 1945⁷⁸ za velmi „partyzánských“ podmínek, které podle mého názoru stojí za to odcitovat z Kašíkových vzpomínek⁷⁹.

práce. K dalším oblastním operním divadlům z tohoto pohledu Šaldová dodává: „*Operní divadlo [v 50. a 60. letech, pozn. autora] na oblasti vyžaduje další podrobné zkoumání – z toho, co oněm vím, si ale troufám předpokládat, že se zde neobjevily zásadně jiné režijní přístupy k opeře, jiné estetické koncepce nežli ve dvou hlavních centrech.*“, viz Šaldová, Lenka: Česká operní režie v 60. letech 20. století, disertační práce, FFUK 2006

⁷⁷ Kašík byl také operním dirigentem a skladatelem. Studoval hudební vědu na Karlově univerzitě (1936 – 39) a současně dirigování u M. Doležila a P. Dědečka a skladbu u R. Karla a Al. Háby na pražské konzervatoři (1936 – 40). V dirigentských studiích pokračoval na mistrovské škole u Václava Talicha (1940 – 42), viz Stědroň, Bohumír: Kašík Václav, v: Černušák, Gracian, Stědroň, Bohumír, Nováček, Zdenko (red): Československý hudební slovník osob a institucí, svazek 1., Praha 1963, s. 654 - 655

⁷⁸ Vlastní provoz byl oficiálně zahájen 19. 6. 1945 Kuršovou inscenací dramatisace Serafimovičova Železného potoka, viz Hedvábný, Zdeněk: Alfréd Radok, Zpráva o jednom osudu, Praha 1994, s. 108

⁷⁹ „*V těchto dramatických dnech [druhé světové války v Evropě, pozn. autora] jsem se částečně pěšky, částečně vlakem, vypravil do Prahy [konec války Kašík prožil v Příbrami u své ženy a se dvěma malými syny, pozn. autora]. Pozdě večer jsem dorazil do pražského bytu. Dozvěděl jsem se, že skupina činoherců, vedených Antonínem Kuršem, vytváří nový soubor a chce obsadit prázdnou budovu Německého divadla. Hned brzy ráno jsem šel ve zbytcích střepech z rozstřílených oken a mezi polooodklizenými barikádami přes celé město z Dejvic do Nuslí za profesorem Aloisem Hábou.*

Stručně jsem mu vylíčil situaci a základní plány – to vše již cestou. [...] To, co následovalo, bylo spíš partyzánské taktizování, v tehdejších dnech nutné. V tom jsme se s Hábou výborně doplňovali, přestože nás dělily téměř tři desítky let. Hába svou autoritou progresivního skladatele byl výborný řečník, já zase praktik s fantazií tvůrčích i organizačních nápadů – oba rychlí v akcích.

Schůzující činoherce jsme našli v budově nově se rodících odborů v Praze na Pohořelci. Přerušili jsme je a vyložili plán. Ucházejí-li se o velkou v podstatě operní budovu, mohou ji získat jen s operním velkým souborem – spojíme-li se, budovu dostaneme. Tyto argumenty zněly logicky a celkem všichni rychle souhlasili.

Čekali jsme na přilet československé vlády s napsanými přidělovacími dekrety v ruce. Mého bývalého univerzitního profesora Zdeňka Nejedlého, který se stal prvním ministrem kultury, přesvědčil hlavně můj nápad zahájit operu Smetanovými Branibory v Čechách

Spoluzakladateli divadla byli kromě Kašíka skladatel Alois Hába⁸⁰ a režisér Městských divadel pražských Antonín Kurš. V nově vzniklém divadle se Alois Hába stal ředitelem⁸¹, Václav Kašík šéfem opery a Antonín Kurš šéfem činohry. Baletní soubor vedli Nina Jirsíková a Robert Braun.⁸² Jako finanční ředitel působil v divadle ing. Karel Hanf, kterého s sebou přivedl Alois Hába ze Spolku pro soudobou hudbu a intendantem divadla, které provozovalo Ústředí revolučních odborů (dále ÚRO) se stal Jiří Kupka.⁸³

Po první sezóně se v roce 1946 ÚRO provozování, tj., především financování divadla zřeklo. Zřejmě tento fakt spolu se spory mezi jednotlivými soubory, především mezi operním a činoherním, vedlo v témže roce k rozchodu obou souborů, které se rozdělily na dvě samostatné jednotky.⁸⁴ Činoherní soubor pod názvem Činohra 5. května působil na scéně Komorního divadla v Hyberské ulici a později na scéně Velké operety v Dlouhé ulici.⁸⁵ Operní soubor spolu s baletním pokračoval na scéně bývalého Neues Deutsches Theater pod názvem Velká opera 5. května.

Celek těchto dvou scén fungoval ještě následující dvě sezóny, až do 15. července 1948, kdy bylo divadlo zrušeno. Operní soubor byl k 1. 8. 1948 na základě rozhodnutí ministerstva školství a osvěty ministra Zdeňka Nejedlého včleněn do Národního divadla v Praze. Z dnešního pohledu je zřejmé, že šlo o účelové rozhodnutí – Divadlo a především jeho operní soubor byl pro své avantgardní směřování shledán nežádoucím v době, kdy se – po únorovém

v aktualizující inscenaci. K tomu všemu přispěla stranická autorita Kuršova a mezinárodně uznávaná osobnost Aloise Háby [...] Byly ještě nutné podpisy a razítka tehdejšího ministra vnitra Václava Noska a zároveň i Zdeňka Nejedlého. To vše se událo téměř za hodinu v hale hotelu Alcron. Kurš šel schůzovat, já s Hábou fakticky přejímat budovy bývalých pražských německých scén.

Nebylo to tak jednoduché. Už před tím je obsadily ozbrojené skupiny, mezi nimiž se našlo i hodně anarchistických a kořistnických živlů. Za poznámku stojí, že v tomto mezivládi ukradli z divadla nejen cenné koberce, obrazy, vázy, nábytek, ale i obrovský měděný kotel vytápějící celé divadlo. Ukázali jsme jim dekrety a požádali, aby odložili zbraně a opustili budovy. Začal nový pořádek." Kašík, Václav: Jak jsem dělal operu, Praha 1987, s. 32 - 34

⁸⁰ Kašíkův profesor z konzervatoře, viz pozn. 2

⁸¹ Hába byl zvolen jako uznávaná osobnost naší především hudebním, ale všeobecně kulturní scéně. K tomu viz Kašík, cit. v pozn. 3

⁸² viz Kašík, Václav; cit. v pozn. 3, s. 35

⁸³ tamtéž

⁸⁴ viz: Kašík, Václav; cit. v pozn. 3, s. 38, také Tomáš Vrbka (ed): Státní opera Praha. Opera 1888-2003. Historie divadla v obrazech a datech. Praha 2004, s. 250

⁸⁵ později Divadlo Jiřího Wolкера, dnes Divadlo v Dlouhé

komunistickém puči – začala naplno uplatňovat doktrína socialistického realismu, jako jediného možného směřování v umění.⁸⁶

Jak už bylo řečeno, operní soubor Divadla 5. Května měl v čele výraznou a zasloužilou osobnost Aloise Háby, ikonu meziválečné avantgardy (který byl navíc pozitivně vnímán jak lidmi s avantgardním smýšlením, tak konzervativně smýšlejícími) a vedle něho mladého, schopného Václava Kašlíka. Jejich snahou bylo do divadla přivést další výrazné osobnosti⁸⁷, nebo talenty, což se jim ve většině případů podařilo. Za dirigentským pultem se v Opeře 5. května kromě Kašlíka objevili Robert Brock, Jindřich Bubeníček, Jan Hus Tichý, Bohumil Gregor, Miloš Konvalinka, ale především Karel Ančerl. Jako operní režiséři zde působili, opět vedle Kašlíka, Alfréd Radok, Jiří Fidler a Karel Jernek, jako výtvarníci František Tröster, Josef Svoboda a Zdeněk Rossamnn.

Především Kašlík a Radok, společně se Svobodou (kterého Hába přijal ještě jako studenta jevištního výtvarnictví na konzervatoři a Vysoké škole uměleckoprůmyslové⁸⁸) se ve svých inscenacích pokoušeli hledat novou tvář divadla jako syntézy, divadla, ve kterém režisér propojením scénografie, kostýmů, světla a hereckého vedení postav s jejich psychologií, vytváří jednotný, svébytný celek. Vycházeli přitom – každý ovšem po svém - z impulzů meziválečné avantgardy, z divadla „nerealistického“, stylizovaného, divadla jako svébytného žánru, který nemá být popisný, ale má obsahovat realitu překračující významy.

Mladý Kašlík se jako režisér s neotřelým operně divadelním viděním začal profilovat již svou první inscenací na scéně opery 5. května. Byli jí ***Braniboři v Čechách*** Bedřicha Smetany (premiéra 4. 9. 1945, slíbení Nejedlému už při zakládání divadla, viz pozn. 3). Kašlík společně s výtvarníkem Josefem Svobodou (obr. 34) vytvořili v Braniborech silně symbolistickou scénu, jejímž základem se stal obrovský hákový kříž, který se na konci, po osvobození

⁸⁶ Kašlík o tom později opatrně píše, když popisuje boj za zachování Velkého divadla 5. května: „*Nastal boj – veřejnost i tisk se silně stavěly za nás. V nepřehledné situaci nebylo snadné bojovat, zvláště když se začaly uplatňovat dobové názory na umění, dnes už překonané.*“ Kašlík, Václav; cit. v pozn. 3, s. 45

⁸⁷ Kašlík ve své práci popisuje také peripetie v případě Václava Talicha, kterého chtěl pro Divadlo 5. května získat., viz Kašlík, Václav; cit. v pozn. 1, s. 35 - 36

⁸⁸ viz: Tomáš Vrbka (ed); cit. v pozn. 8, s. 256

českého národa z područí cizí nadvlády rozpadl (obr. 35). Svou nechuť k popisné režii Kašík ještě lépe vyjádřil v **Prodané nevěstě** (premiéra 1. 10. 1946). Tato inscenace demonstrovala jeho okouzlení divadlem jako takovým, jeho hravostí a fantazií. Se Svobodou vytvořili na jevišti velice proměnlivý prostor, který přiznával kulisy a jejich funkci (vesnice byla viditelně zavěšená z provaziště, domy se mohly otevřít jako opona, mužští si mohli posunout hospodu tak, aby na ně neviděli ženy, Mařenka houpala Vaška na střeše, scénu doplňovaly obrovské, naddimenzované květy slunečnic)⁸⁹. Kašíkovo aranžmá jednotlivých zpěváků pak v tomto prostoru zůstávalo reálné – tedy, aby bylo správně rozuměno, velmi odlišné od typického operního herectví. Kašík požadoval, aby lidé na jevišti byli opravdu lidmi, nikoliv loutkami s několika naučenými gesty. Důraz byl kladen právě na to, aby se jednající postavy chovaly jako ve skutečném životě.

Kašík v této době, společně se svým režisérským „kolegou“ z operního souboru Divadla 5. května Alfredem Radokem tvořili zřejmě nejavantgardnější režisérskou dvojici u nás (společně s Bohumilem Hrdličkou, jak se budu snažit dokázat). Situace se ovšem v případě Kašíka dosti radikálně změnila po sloučení Velké opery 5. května s Národním divadlem, tj. po faktické likvidaci operního souboru Velké opery 5. května.

Na tomto místě si dovoluji malou odbočku k jednomu důležitému faktu a tím byl systém zkoušení ve Velké opeře 5. května. Václav Kašík jej výmluvně popisuje takto:

„Kromě pečlivé hudebně-herecké práce jsem se sólisty studoval téměř od prvních korepetic dirigentsky i režijně vše sám – soustředil jsem se na sborové scény, od počátku studované téměř v plné dekoraci. ... Představní se na scéně zkoušelo téměř tři měsíce a potom měsíc v plné dekoraci a světlech, samozřejmě s dostatečným počtem orchestrálních zkoušek.“⁹⁰

To jsou podmínky v dnešní době v provozovací praxi Českých divadel nemyslitelné, ovšem mimořádné byly zřejmě i tenkrát, neboť Kašík uzavírá:

⁸⁹ k tomu viz Šaldová Lenka; cit. v pozn. 1, s. 22 a také Tomáš Vrbka (ed); cit. v pozn. 9, s. 262, Kašík sám později uvedl, že mu v této době byla „proti myslí popisně realistická inscenace díla.“, Kašík, Václav; cit. v pozn. 4, s. 42

⁹⁰ viz Kašík, Václav; cit. v pozn. 3, s. 37

„Byly to výjimečné podmínky, které jsme si pro operní soubor v létech 1945 – 48 vydobyli.“⁹¹

Je zjevné, že Kašík, ale i ostatní tvůrci měli maximální snahu o pečlivou přípravu každé inscenace, zjednodušeně řečeno požadovali, aby bylo na nastudování dost času. Z toho vyplývá, nakolik chtěli režiséři vtisknout dílu svou představu, nakolik mělo být představení z pozice režiséra autorské (tím se také mělo vyhnout jakýmkoliv zafixovaným operním manýrám). Domnívám se, že právě pro novost Kašíkova, ale i Radokova přístupu bylo zapotřebí tak dlouhého času na zkoušení.

Václav Kašík i proto sloučení Velké opery 5. května velmi těžce nesl. Považoval to celý život za velkou křivdu:

„Rozhodlo se bez nás [...] když bylo definitivně rozhodnuto o připojení k Národnímu divadlu, plakal jsem jako malé dítě [...] Zlomila se ve mně víra ve spravedlnost. Zanikl soubor, který mohl znamenat pro vývoj reprodukce opery stejně tolik, jako Felsensteinova Komická opera v Berlíně. Skutečně nevím, co to máme za pošetilé vlastnosti. Přímou ničíme ty celky, nebo ty osobnosti, které se ukázaly nejživotnější, finančně prosperující, s mezinárodním uznáním. [...] Vytvoří se málo odůvodněné klima nepřízně, živěné závistí a žárlivostí. Instinktivně naprosto přesně zabíjíme to nejlepší, co v kultuře máme.“⁹²

Je pro tuto dobu příznačné, že, jak už bylo řečeno, divadlo fakticky zrušil ten, kdo pouhé tři roky před tím umožnil její vznik – Zdeněk Nejedlý.

Tato velmi bolestná zkušenost a pocit rezignace je možná také jeden z důvodů, proč se Kašíkova režisérská práce po jeho přechodu do Národního divadla velmi proměnila a stáhla k dobovému průměru. Kašík to ostatně sám přiznává a dává to za vinu právě systému v Národním divadle (s jasnou narážkou na onen jím vydobytý systém zkoušení v Divadle 5. května), kde

⁹¹ viz Kašík, Václav; cit. v pozn. 4, s. 45 - 46

⁹² Tamtéž; Kvalita inscenací Velké opery 5. května je již dnes všeobecně uznávána. Xxx uvádí právě Radokovy a Kašíkovy (ovšem také Hrdličkovy) inscenace jako příklad pro svou hypotézu, že „nejtrvalejší a vývojově nejnosnější hodnoty je třeba hledat všude tam, kde se svobodná umělecká kreativita byrokratickým direktivám nějak vymkla, či vzešla, popřípadě je vůbec nevzala na vědomí. Charakter takové „vzpoury“ přitom nemusel být vůbec politický, nýbrž třeba estetický, stylový, tematický, žánrový, provozní, ale ve svých konečných důsledcích vždy tak či onak mravní“, Česká divadelní kultura 1945-1989 v datech a souvislostech s. 16

„jen zřídka kdy mohl v tom nepružném celku tří divadel a pěti souborů vytvořit něco mimořádného.“⁹³ a dodává: „Moje hlavní umělecké výboje se pak většinou orientovaly mimo rámec Národního divadla, buď v kompozici, nebo v televizi a filmu, případně na zahraničních scénách.“⁹⁴

Dalším důvodem pak byl určitě tlak politický. Po nástupu komunistického režimu byl za jediný správný a možný interpretační či inscenační styl prohlášen socialistický realismus. Hlavními požadavky byla lidovost a srozumitelnost, ztotožňovaná s nápodobou reality. Tento styl odmítá obrazné divadelní vyjadřování – vše „nerealistické“ bylo zavrhováno jako formalismus či režisérismus. Kašlík to na jiném místě komentuje takto:

„Pak přišlo v naší opeře i v mém tvůrčím vývoji období realistické. Jeho slabiny, zejména, že v mnohém se zvrhávalo do naturalismu a zastavilo plodný vývoj inscenačního slohu, to vše je dostatečně známé.“⁹⁵

Každopádně jsou Kašlíkovy první inscenace v Národním divadle plně poplatné těmto dobovým stylovým požadavkům – realistické, malebné, životaschopné, neprovokující.⁹⁶

K režisérskému stylu, či spíše k názoru, který zastával jako režisér Velké opery 5. května, se Kašlík vrátil až v roce 1958, kdy v rámci operního souboru Národního divadla vytvořil svou první, dobovým ideologickým představám neodpovídající inscenaci. Byla jí ***Prodaná nevěsta***, nazývaná „šátečková“ (premiéra 17. 17. 1958). Režisér na ní, stejně jako na Prodané nevěstě ve Velké opeře 5. května z roku 1946 (viz výše, s. 37), spolupracoval s výtvarníkem Josefem Svobodou. Svoboda zde na scéně vesnické prostředí pouze naznačil. Prostor následně vykryl plátny, která měla ve své spodní části ornament a umožňovala variabilně dělit prostor, zakrývat ho a zase odkrývat, učinit jej veřejným, či soukromým. Takto „vybaven“ mohl pak Kašlík dát své inscenaci zcela specifický rytmus, odlišný od klasické představy, kdy jedna dekorace

⁹³ tamtéž, s. 46

⁹⁴ tamtéž, s. 47

⁹⁵ viz Karásek, Bohumil: S Václavem Kašlíkem, Hudební rozhledy 16, 1963, č. 5, s. 190 - 193

⁹⁶ citace z dobových kritik viz Šaldová, Lenka; cit. v pozn. 1, s. 21 - 22

funguje pro celé jednání (případně scénu) a změna se provádí pouze za zavřenou oponou.⁹⁷

Za tuto inscenaci byl Kašík kritizován, ovšem právě pouze pro její do jisté míry abstraktní scénické řešení. Byl proto také donucen, když se Prodaná nevěsta vrátila ze zájezdu do Bruselu, doplnit na jednotlivá plátna náznak kulis – domy, či alespoň okna.⁹⁸ V tomto okamžiku je zajímavé, že zatímco Svoboda toto nařízení vnímal jako nutný diktát, s kterým nesouhlasil, Kašík se s touto změnou sám ztotožnil – ve svých vzpomínkách píše, že původní řešení bylo poněkud přehnané a bylo nutné dát z tohoto pohledu Prodané nevěstě konkrétnější rysy, „neboť v podstatě je to realistická opera.“⁹⁹

Z toho ovšem vyplývá, že Kašík netoužil po celkové stylizaci – pro Kašíka zůstává hlavním tématem pro režii věrohodné rozehrání jednajících postav. Právě jen z tohoto důvodu touží po co nejproměnlivějším jevištním prostoru – takový prostor mu klade menší překážky pro režírování v podstatě reálného, skutečnému životu co nejpodobnějšího aranžmá.

I přes tento odlišný pohled vytvořila dvojice Kašík – Svoboda vytvořil na naší první scéně v 60. letech zajímavé inscenace.

Alfréd Radok

(17. 12. 1914 – 22. 4. 1976) začínal svá režisérská působení ve druhé polovině 30. let 20. století v Divadle E. F. Buriana v Praze Na poříčí¹⁰⁰, poté v Městském divadle v Plzni (1941 – 43) a posléze se stal asistentem režie v Městském divadle na Královských vinohradech (1943 – 44).

Po válce chtěl založit Politické divadlo, na jehož koncepci pracoval za války, ale nepodařilo se mu to a vstoupil do Divadla 5. května, které – i díky tomu, že tam působil mnoho umělců perzekvovaných za války (podobně jako on sám) – mohl cítit jako své divadlo, divadlo, kde je svým pánem, kde je doma a kde mu rozumějí.¹⁰¹ A ukázal se být tím nejradikálnějším režisérem této avantgardní scény. Bylo to také jediné a také poslední působiště, kde režíroval operu. Radok

⁹⁷ tamtéž, s. 23

⁹⁸ tamtéž

⁹⁹ viz Kašík, Václav; cit. v pozn. 4, s. 60

¹⁰⁰ dříve divadlo D34, dnes zde sídlí Divadlo Archa

¹⁰¹ k tomu více viz Hedvábný, Zdeněk; cit. v pozn. 3, s. 107

se, na rozdíl od Kašlíka, ve svých novátorských režiiích nezaměřoval pouze na scénu, ale prostor k netradičnímu výkladu spatřoval ve všech operních složkách. Možná i kvůli tomu, že nebyl „zatížen“ žádným hudebním vzděláním, představovala pro něj partitura opery pouze jakýsi základní obrys, se kterým mohl a chtěl dosti volně nakládat. Podle jeho názoru měl inscenátor právo na změny v libretu, právo na jiný výklad děje, čímž často proměnil základní vyznění a smysl celého díla. O svém názoru na operní režii napsal Radok úvahu, kterou provokativně začíná slovy:

*„Je opera divadlo?“ a mimo jiné říká: budeme-li mluvit o nové operní režii, máme na mysli jen operu-divadlo, tj. inscenaci hudebního díla s notovaným textem, nikoliv jeho ilustraci.*¹⁰²

Josef Herman tento Radokův článek komentuje s tím, že Radok

*„sice zdůrazňuje zásadu, že inscenace opery musí vycházet důsledně z její hudby a nikde explicitně netvrdí, že operní dílo lze vyložit i zvnějšku [...] Mezi řádky však lze takovou tendenci přechíst, neboť Radok především obhajoval právo operního divadla být skutečným divadlem a nikoli jen ‚operou-koncertem‘, tedy samozřejmě uvažoval v estetické tendenci divadla a jednoznačně vyzýval k porušování inscenační tradice.*¹⁰³

Radkovou neradikálnější inscenací byla v tomto směru Lehárova **Veselá vdova** (premiéra 20. 10. 1945). Inscenaci nazval *Veselá vdova?*

*„... a zcela přepracoval příběh i reálie – nápadníci veselé vdovy chtěli získat pro svou vlast troubu zdokonaleného gramofonu, Danilo (zde Operetní tenor) byl detektivem a jezdil po jevišti na starodávném bicyklu, veselá vdova se snášela z provaziště v balónu a srkala brčkem grenadinu, večerem provázel konferenciér His Master's Voice... Radok se skrze inscenaci vyznával z okouzlení světem konce [devatenáctého, pozn. autora] století.*¹⁰⁴

Josef Herman ve srovnání režisérského přístupu Kašlíka a Radoka o Radokově *Veselé vdově* píše:

¹⁰² Radok, Alfréd: Kdo věren Bohu, císaři a králi, Rytmus 11, 1947 č. 2, s. 24 - 26

¹⁰³ Herman, Josef: Duch díla a nikoli souhrn vyzkoušených obvyklostí? K obecnému vývoji české operní režie, in: Šormová, Eva (ed): Miscellanea theatralia, sborník Adolfu Scherlovi k osmdesátinám, Divadelní ústav, Praha 2005, s.53-61

¹⁰⁴ Šaldová Lenka; cit. v pozn. 1, s. 21

„Důslednějším v inscenaci operního (operetního) díla zvenčí [tj. ne výkladem díla z díla samého, z partitury, pozn. autora] byl Alfréd Radok. Lahárovu operetu Veselá vdova [...] důsledně přepracoval textově i ve stavbě scén, přesunul do jiného časoprostoru a kromě jiných témat do inscenace vnesl svůj obdiv k secesi a odpor k nacionálnímu socialismu jak německému, tak českému – a k názvu díla přidal provokativní otazník.“¹⁰⁵

Radok tedy ve svých režiiích ukazoval divákům svůj vlastní názor na inscenované dílo, často velmi odlišný od původního záměru skladatele a libretistů, od kterého se byl schopen velmi výrazně odklonit. Tento postoj byl v poválečném (ale ještě předúnorovém) Československu něčím zcela výjimečným, ovšem stále ještě minimálně tolerovaným.

Ukazuje také, do jaké míry bylo Divadlo a později Opera 5. května otevřené různým směrům, každému netradičnímu pohledu na hudební divadlo. Přitom, jak jsem už naznačil, operní režiséři Kašlík s Radokem rozhodně neměli tento pohled stejný. Kašlík se o *Veselé vdově* vyjádřil takto:

„Alfréd Radok ji [Veselou vdovu, pozn. autora] silně ironizoval; úspěšně, ale místy i méně zdařile.“¹⁰⁶

Přesto svého kolegu respektoval a oba vedle sebe uplatňovali ten svůj pohled na operu. Oba také spolupracovali s výtvarníkem Josefem Svobodou. Pro Radoka bylo toto setkání zásadní – Svobodův provokující pohled na samotnou podstatu jeviště jako prostoru, který se vždy znovu jakoby od nuly vytváří a který v sobě vždy skrývá nespočet možností, mu byl blízký a přivedl nakonec oba tvůrce až k „vynalezení“ projektu *Laterny magiky*.

Naproti tomu Kašlík měl již tenkrát ke Svobodově práci výhrady, ale přesto se o něm zmiňuje s velkým uznáním (však také spolu i po sloučení – zrušení Velké opery 5. května i nadále spolupracovali na scéně Národního divadla). Myslím, že výmluvně o tom píše ve své knize:

„ [...] architekt Josef Svoboda vyrostl ve spolupráci s tímto kolektivem [Divadla 5. května, pozn. autora] ve velkého světového scénografa – vynálezce nových jevištních principů, kterými ovlivnil světovou scénografii. Zmiňují-li se později o

¹⁰⁵ Herman, Josef; cit. v pozn. 28, s. 59; podrobně o inscenaci a její genezi viz Hedvábný, Zdeněk; cit. v pozn. xx, s. 114 - 121

¹⁰⁶ Kašlík, Václav; cit. v pozn. 4, s. 38

spolupráci s ním i kriticky, tak jen proto, aby se vidělo, že spolupráce i s nejbližšími spolupracovníky neprobíhala vždy jen hladce."¹⁰⁷

Další Radokovy inscenace, jako byl Verdiho *Rigoletto* a Offenbachovy *Hoffmanovy povídky* ukázaly, jak režisérova imaginace, jeho hravost, dokáže zcela nově osvětlit inscenaci, dát jí skutečně divadelnost, tedy hru. Hru s prostorem, hru s hercem, hru s tématem a hru se samotným divákem. **Hoffmannovy povídky** (premiéra 29. 8. 1946, obr. 66) popisuje Kašlík jako

„zcela nekonvenční [režijní, pozn. autora] přístup v podivném technickém surrealismu, kdy věci zdánlivě spolu nesouvisely, a přece je závěrečná emoce spojovala v neobyčejně silný zážitek."¹⁰⁸

Jako prvořadá divadelní událost sezóny jsou *Hoffmannovy povídky* zmiňovány v knize o historii opery v budově nynější Státní opery:

„Představení na invenční scéně Josefa Svobody se vyznačovalo výrazným režijním rukopisem Alfréda Radoka [...] který vynikal smyslem pro využití všech jevištních prostředků včetně projekce a velkou mírou fantazie se sklonem k bizarní expresivnosti."¹⁰⁹

Radokův **Rigoletto** pak o rok později způsobil opět velký rozruch (premiéra 22. 11. 1947, obr. 75, 87 a 88). Inscenace byla

„scénicky vystavěná na kontrastu iluze a antiiluzivnosti. Harmonický dojem z malované barokizující stafáže byl záměrně negován průběžným přiznáváním rubu zákulisí včetně ‚publika‘ doplňujícího princip divadla na divadle."¹¹⁰

Přes tento hravý postoj k divadlu (nebo spíše právě proto) byl Radok pověstný svou precizností, kterou při vytváření svých inscenací požadoval i po druhých, vyžadoval dokonalé spolupůsobení všech složek hudebního divadla a všechny tyto složky byly podřízeny jeho výkladu díla. Podobně jako Kašlík tedy vyžadoval pečlivé a dlouhé zkoušení a z tohoto pohledu byla scéna Divadla 5. května ideální.¹¹¹

¹⁰⁷ tamtéž, s. 35

¹⁰⁸ Kašlík, Václav; cit. v pozn. 4, s. 43

¹⁰⁹ Tomáš Vrbka (ed); cit. v pozn. 9, s. 260

¹¹⁰ tamtéž, s. 278

¹¹¹ Hedvábný k tomu píše: „Alfréd Radok v této době chápal [...] divadlo jako vzrušující, autonomní a profesionálně perfektní scénické umění, navazující na naši meziválečnou avantgardu.“, Hedvábný, Zdeněk; cit. v pozn. 3, s. 110

Je zřejmé, že se svým režijním konceptem Radok nemohl zapadnout do socialisticko-realistického pojetí divadla, které bylo nastoleno po únorovém komunistickém puči. V tomto ohledu je příznačné, že Národní divadlo nepřevzalo po roce 1948 do svého repertoáru ani jednu z jeho inscenací. Radokova neochota k jakýmkoliv kompromisům pak vyústila k nucenému odchodu z Národního divadla a práci v „ústraní“. V letech 1950 – 52 působil v Divadle státního filmu a v následně ve Vesnickém divadle (1952 – 54). Na naší první scénu se mohl vrátit až v roce 1954, ale k režírování opery se v Československu už nikdy nedostal. Působil jako činoherní režisér a jeho jméno bylo na konci 60. let zásadním způsobem spjato s fenoménem Laterny magiky, jejímž byl uměleckým vedoucím. Když ho v srpnu 1968 v Göteborgu zastihla zpráva o okupaci Československa vojsky Varšavské smlouvy, domů se již nevrátil.

Bohumil Hrdlička

(25. 4. 1919 Čáslav – 24. 2. 2006 Düsseldorf, obr. 150) byl ze všech tří režisérů nejmladší a do tehdejšího Československého operního centra se jako režisér dostal nejpozději. V Národním divadle poprvé režíroval až po únorovém puči – v roce 1952. Předtím působil na scéně opery ostravského Zemského divadla¹¹², kde od roku 1946 do roku 1952 vytvořil osmnáct inscenací.

Ostrava

Hrdlička byl již během svých ostravských let považován za režiséra, jehož přístup k opeře je výrazně divadelní – tedy, že se snaží nalézt ty nejvýraznější, nejvhodnější divadelní prostředky k výkladu díla – místo užívání zaběhlých operně režiséřských manýr. Jeho inscenace byly označovány za avantgardní a osobité a samotný Hrdlička byl vnímán jako talentovaný režisér s citem pro hudbu¹¹³, jako režisér

¹¹² později Státní divadlo Ostrava, dnes Národní divadlo moravskoslezské Ostrava

¹¹³ k tomu viz Šaldová, Lenka: Talent pod tlakem doby, Divadelní revue 15, 2004, č. 1, s. 4 – 5, Bohumil Karásek píše: „*Bohumil Hrdlička je talentovaný umělec, jemuž nechybí fantazie*“, Karásek Bohumil: O životné provedení Smetanových oper, Hudební rozhledy VI, 1953, č.7, s. 296-297

„který ke každému dílu přistupuje s jasnou představou, jež je umožněna dokonalým obeznámením se s celou předlohou“.¹¹⁴ Díky svému přístupu je také spojován s režiséry Divadla 5. května.¹¹⁵ Na této scéně se také odehrála Hrdličkova pražská premiéra. V březnu roku 1948 se zde uskutečnila dvě představení opery Claude Debussyho **Pelléas a Melisanda** (premiéra v Ostravě 11. 12. 1947). Z dobového tisku máme bohužel zmínky převážně o scéně, ve které se Hrdličkova inscenace odehrávala. Byla

„postavena z železné konstrukce, upravené po každé dějství vždy symbolicky“, jako „spleť železných schodů, tyčí a sítí“.¹¹⁶

Jediná konkrétnější zmínka o Hrdličkově aranžmá popisuje obraz, ve kterém Pelléas stojí pod oknem Melisandy, která si češe rozpuštěné vlasy a posléze je celé spouští dolů a Pelléas se jich dotýká: „Pelléas se ovíjí Melisandiným přes celé jeviště splývajícím vlasem.“¹¹⁷ Již z této poznámky je jasně patrný Hrdličkův posun od realistického ztvárnění scény k touze výtvarně, divadelně vyjádřit spíše „pocit“ scény, Pelléův pocit záplavy Melisandiných vlasů, ve kterých se on téměř ztrácí a které jsou v tuto chvíli jeho „celým světem“. Hrdličkovo spříznění s režiséry Radokem a Kašíkem však nevyplývá jen z hodnocení kritiků a divadelních odborníků. Jejich podobné názory minimálně na scénické uchopení jsou zřetelné i ve volbě spolupracovníků. Podobně jako Radok a Kašík, začal i tehdy ještě ostravský Hrdlička spolupracovat se scénografem Josefem Svobodou. V Ostravě společně vytvořili několik důležitých inscenací: Offnebachovy **Hoffamnovy povídky** (premiéra 17. 10. 1947) a Verdiho **Othella** (premiéra 29. 2. 1948). Jak bylo řečeno výše, scénu k Hoffamnovým povídkám ve stejném období vytvořil Svoboda i pro pražskou inscenaci režiséra Alfréda Radoka. Ze srovnání těchto dvou inscenací vyplývá, že základní scénická koncepce byla v případě obou nastudování stejná – šlo o jakousi snovou mozaiku. V pražské inscenaci byl kladen důraz na různorodost realistických i fantastických předmětů, které spolu na jevišti působily a vytvářely podivné vztahy. Hrdličkova inscenace byla střídmější, měla jednotný základ v jakémsi labyrintu tvořeném hranami kostek a tato scéna byla dle

¹¹⁴ Bě: *Mozart: Don Juan*, Práce 11. 5. 1949; citováno z: Šaldová, Lenka: cit. v pozn. 1, s. 5

¹¹⁵ viz např. Just, Vladimír a kol.: *Česká divadelní kultura 1945 – 1998*, Praha 1995, s. 28

¹¹⁶ F.L.: Jaroslav Vogel uvedl jedinou operu Cl. Debussyho, *Nové slovo* 13.12.1947; citováno z: Šaldová, Lenka: cit. v pozn. 38, s. 4

¹¹⁷ pop: *Opera v Praze, Stráž severu, Liberec* 7. 4. 1948; citováno z: Šaldová, Lenka: cit. v pozn. 38, s. 4

potřeby střídavě doplňována předměty, které jako symboly dotvářely konkrétní obraz.¹¹⁸ Samotná Hrdličkova režie pak odpovídala této symbolistické scéně:

„Dokonalost a přesnost loutky Olympie, jež však není schopna přijmout žár lidské touhy, pod níž zaniká, nemohla být lépe vyjádřena než symbolickými sněhovými vločkami, jež jsou také tak geometricky přesné a dokonalé a při prvním setkání s lidským dechem se rozplývají.“¹¹⁹

Podobně v *Otellovi* jsou zase myšlenky obou hlavních představitelů vyjádřeny tanečníky – ty Cassiovy jsou světlé a Jagovy tmavé.¹²⁰

Další Hrdličkovou spoluprací se Svobodou v Ostravě byla Dvořákova **Rusalka** (premiéra 26. 5. 1950). V tomto případě se Hrdlička snažil vyjádřit pohádkovou atmosféru opery až impresionisticky působícími obrazy Svobodovy scény, které mají ovšem opět pouhou popisnost přesahující význam:

„Při vytažení opony se nám začíná matně objevovat mařákovská lesní krajina, temný les, hluboká tůň, která jen vyvolenému dává nahlédnout do svého tajuplného života. Klidná tůň je sice na okamžik rozvířena prudkým zásahem zvenčí, ale věčnost je člověka silnější – a kruhy nárazem porušené hladiny se prodlužují, zpomalují, vyrovnávají, až v krajích břehů jenom mírně zavlní rákosím.“¹²¹

Tato Hrdličkova *Rusalka* byla tehdejšími kritiky hodnocena velice kladně, psalo se o ní jako o

„jedné z nejpomyšlenějších režii této opery“¹²². „Za osobité vypracování a promyšlení hereckých postav“

v této inscenaci bylo Hrdličkovi uděleno čestné uznání na Divadelní žatvě v roce 1950.¹²³ Na následující ročník Divadelní žatvy pak byla jako jedna ze vzorových inscenací vybrána Beethovenova opera **Fidelio** (premiéra 28. 4. 1951), kterou Hrdlička opět připravil se Svobodou. Hrdlička tedy získal ještě před příchodem

¹¹⁸ k tomu viz Šaldová, Lenka: cit. v pozn. 112, s. 4

¹¹⁹ Bě...: *Hoffmannovy povídky v Ostravě*, Práce 22. 10. 1947; citováno z: Šaldová, Lenka: cit. v pozn. 38, s. 4

¹²⁰ Bě: *G. Verdi: Otello*, Práce 3. 3. 1948; citováno z: Šaldová, Lenka: cit. v pozn. 38, s. 4

¹²¹ Bě: *Dvořákova Rusalka ve SDO*, Práce 2. 6. 1950; citováno z: Šaldová, Lenka: cit. v pozn. 38, s. 5

¹²² tamtéž

¹²³ Výsledek soutěže divadelní žatvy 1950, Divadlo 1, 1949/50, č. 14, s. 888 – 889; citováno z: Šaldová, Lenka: cit. v pozn. 38, s. 5

do Národního divadla značnou prestiž. Samozřejmě že ne všechny jeho inscenace, nebo jeho postupy, byly přijaty kladně. Když ovšem pohlédneme na nejčastější výtky k jeho režii, zjistíme, že šlo většinou o výhrady z pozic realisticky vnímané režie, popřípadě režie, která má především vycházet z hudby a ze skladatelova záměru. Výmluvné jsou v tomto případě kritiky na jeho inscenace Smetanova **Dalibora** (premiéra 25. 10. 1951) a Verdiho **Maškarního plesu** (premiéra 25. 1. 1952). Kritici se ohrazovali nad přílišnou stylizací jevištního dění, které jim přišlo samoučelné. Místo pravdivého prožívání role stavěl podle jejich názoru Hrdlička herce do nesmyslných sošných póz ve scéně, ze které pro její výrazné výtvarné zpracování téměř vyprchal život.¹²⁴ Jak výstižně poznamenává Šaldová, vyčítají Hrdličkovi, že „*nadřazuje divadelní znak nad nápodobu reality.*“¹²⁵ To byl však podle mého názoru právě Hrdličkův záměr. Nemáme tedy před sebou žádného režiséra – začátečníka, ale umělce s jasným názorem a požadavkem. Bohužel takovým, který byl pro tehdejší oficiální místa nepřijatelný – a Hrdlička to měl již brzy, po přesunu z přeci jen „provinční“ Ostravy do Prahy, rychle na vlastní kůži poznat.

Praha

První Hrdličkovou inscenací v Národním divadle v Praze byli **Braniboři v Čechách** (8. 5. 1952) a vstup na první českou operní scénu to nebyl ideální. Původně měl Hrdlička režírovat Smetanova *Dalibora*, ale v průběhu zkoušení musel na jaře narychlo převzít Branibory za ředitele Boháče.¹²⁶ Představení, které mělo premiéru v květnu, bylo po dvou reprízách staženo z repertoáru a Hrdlička jej musel upravit. Celou historii vzniku inscenace uhlazeným způsobem popisuje ve své recenzi Vladimír Bor¹²⁷, cituji z ní jen nejpodstatnější:

„Představení bylo nejprve nastudováno ke květnovým oslavám osvobození, ale potom dále studováno, zlepšováno [...] Průběhem této několikaměsíční práce

¹²⁴ blíže viz Šaldová, Lenka, cit. v pozn. 38, s. 5 - 6

¹²⁵ tamtéž

¹²⁶ tamtéž, s. 6

¹²⁷ Na tomto místě chci připomenout nutnost přistupovat k recenzím a kritikám z tohoto období velmi obezřetně. Jasně to vyjádřil Vladimír Just: „Tisk a veřejné projevy vůbec byly [...] v polválečných 45 letech zhusta objektem (někdy však i subjektem) dosud nebyvalé ideologické manipulace s fakty. Údajně „kritické“ recenze berou často ohled na tisíceré mimodivadelní a zákuslisní aspekty [...] O podprůměrných inscenacích a výkonech se začasté psalo jako o průměrných, o průměrných jako o vynikajících a o nadprůměrných se nejednou neaslo vůbec [...] Jindy se zase právě výjimečné inscenace a výkony stávaly předmětem veřejné ideologické poprav [...] Česká divadelní kultura 1945-1989 v datech a souvislostech, Praha 1995, s. 12

byly odstraněny některé nedostatky počátečního jarního nastudování, takže dnes promlouvají „Braniboři v Čechách“ v prodiskutovaném i propracovaném provedení.¹²⁸

Nejvíce tehdy vadila revoluční scéna a vůbec ztvárnění „lidu“. Ten je zde stylizován

„jako divoká masa nejnižších živlů a jako tzv. lumpenproletariát ... otrhaný, špinavý, zdivočelých tváří ... oblečen v rozbité hadry, dřevé košile a kalhoty.“¹²⁹ Výmluvný je opět Bor: „Je jisté, že zbídačelá [...] pražská chudina třináctého století nemá být zobrazována jako třídně uvědomělá a bojově organizovaná masa“ ale dodává, že „masa zde měla zlou, zcela nesympatickou tvář. Chtěl –li režisér podat snad obraz vzbouřené chudiny věrně historicky, pak historismus zabředl v naturalistický popis, v kterém se ztratilo jasné stranění Smetanova tomuto lidu.“¹³⁰

Hrdlička se tak ani zde nehodlal vzdát svého osobitého vidění a podle mého názoru dovedl – možná i vědomě - ad absurdum požadavek po co největší realističnosti a popisnosti. To ovšem samozřejmě muselo vzbudit vlnu nevole tehdejší vládnoucí garnitury, pro kterou byla popisnost a realističnost pouhým prostředkem, jakýmsi zaklínadlem, skrze nějž se měly propagovat myšlenky socialismu. Příznačná je podle mého názoru „příhoda“ s tehdejším ministrem Zdeňkem Nejedlým, kterou ve své práci Šaldová popisuje – Nejedlý si po premiéře pozval Hrdličku na kobereček, právě kvůli onomu lumpenproletariátu. Když Hrdlička oponoval, že o chudině ve Smetanově opeře výslovně mluví právě jako o lumpenproletariátu sám Nejedlý, pan ministr ho prý ani nenechal domluvit a řekl mu, že není dost politicky uvědomělý a že celková koncepce jeho Braniborů je špatná. Hrdlička ironicky dodává, že tento názor pana ministra nechápe, když pan ministr představení vůbec neviděl.¹³¹

Hrdlička se Svobodou byli nuceni tuto scénu přezkoušet tak, aby jejím protagonistou byl „důstojný český lid, z kterého pak vyrostlo celé husitské

¹²⁸ Bor, Vladimír: „Braniboři v Čechách“ na Národním divadle, Hudební rozhledy V, 1952, č.18, s. 17

¹²⁹ Ivanov, M: Bojujme za správné chápání Smetanova lidu!, Práce 27.5.1952; citováno z: Šaldová, Lenka: cit. v pozn. 1, s. 6

¹³⁰ Bor, Vladimír; cit. v pozn. 52, s. 17

¹³¹ viz Zápis ze schůze svolané dne 14.5.1952 ve 14 hod. o inscenaci Braniborů, archiv Národního divadla Praha, obálka o40j; citováno z: Šaldová, Lenka: cit. v pozn. 38, s.16

*hnutí.*¹³² Nebyla to však jediná změna, kterou musel Hrdlička do podzimních repríz ve své inscenaci učinit. Ve scéně loučení kmeta a lidu s domovem museli nahradit abstraktně chápaný, prázdný prostor, který měl zřejmě vyjadřovat onen smutek, onu „prázdnou“ v duších všech, konkrétnějším scénickým ztvárněním, jak to ve svém článku zmiňuje opět Bor:

*„Místo obrazu českého venkova, místo siré krajiny, dušené smutkem a utrpením, jak bylo asi záměrem scénu ladit, čísel zde jakýsi imaginární prostor, jakýsi scénický smutek abstraktní, přičemž z půdorysu trčela do pozadí jeviště nepochopitelná šikma, připomínající tak ještě nejspíše holý lyžařský můstek. I tato závažná vada byla při přestudování odstraněna a výtvarník J. Svoboda ... vytvořil potom pro obraz lidu s kmetem českou krajinu s Řípem, starou lipou a skalisky.*¹³³

Hrdlička tedy již při své první inscenaci tvrdě narazil na silně politické prostředí na české první scéně, kde chtěl – v inscenaci, do které v podstatě „naskočil“ – použít svůj způsob operního vidění.

Možná právě proto se v následujícím **Tajemství** (premiéra 10. 10. 1952) přeci jen „držel stranou“ a vytvořil inscenaci, která byla kritiky přijata s nadšením a to jak po stránce scénické, tak díky realisticky prokreslenému jevištnímu dění. Vzbudil tak samozřejmě nadšení kritiků:

„Režii opery byl pověřen mladý umělec, působící dříve v Ostravě, Bohumil Hrdlička [...] Po režii „Braniborů v Čechách“ to byla jeho druhá práce na Národním divadle. Přiznám se, když jsem se dověděl, kdo operu režíruje, vzbudila tato volba ve mně jisté pochybnosti. V minulé sezoně poznal jsem dvě inscenace Bohumila Hrdličky: „Dalibora“ a „Maškarní ples“. Obě prozrazovaly jasně jedno: že Bohumil Hrdlička je talentovaný umělec, jemuž nechybí fantazie. Avšak tyto sympatické stránky měly i své závažné stíny. Neukázněnost, značnou subjektivistickou libovůli, často deformující realistický obraz scény. A ani jeho režie „Braniborů v Čechách“ mě nepřesvědčila o zásadním nějakém zlomu v těchto jeho záporných stránkách. O to radostnější byl však můj zážitek z jeho režie „Tajemství“. Zmizely tu znaky subjektivistické zvůle. Věřím, že tato Hrdličkova práce, nesoucí znaky jevištního realismu,

¹³² tamtéž

¹³³ Bor, Vladimír, cit. v pozn. 52, s. 17

nebude v jeho vývoji pouhé intermezzo, ale základem a odrazíštěm dalšího růstu.¹³⁴

Víceméně kladně byly přijaty i následující Hrdličkovy inscenace v Národním divadle – Mozartova **Figarova svatba** (15. 1. 1954, obr. 103) a Suchoňova **Krútnava** (5. 6. 1953, obr. 96 a 97).¹³⁵

Rozruch pak vzbudila inscenace Verdiho **Rigoletta** (premiéra 26. 5. 1954, obr. 98), ve které Hrdlička opět opustil realistické a spíše popisné vody směrem k velké míře stylizace. Ba co víc, připsal některé postavy i scény

„... (např. postavu jakéhosi zlého ducha vévody nebo scénu s kordem a číší ... či dvojí zjevení kata a jeho družiny, nebo zbytečný průvod s bílým a červeným šátkem atd.)“¹³⁶

Hrdlička se Svobodou se v této opeře rozhodli pro vysoce symbolické jevištní vyjádření, což nebylo pro tehdejší kritiky přijatelné. Šaldová zde zmiňuje kritiku Evalda Schorma, později známého režiséra filmové nové vlny, který píše:

„V takové tragédii, jakou je Rigoletto, očekáváme přece všichni řešení realistické, odhalující pravdivě vztahy lidí, prostředí i společenské kořeny tragédie. Místo toho se nám zjevují za drapériemi uměle aranžované scény, stylisované pávice, prosvěcování interiérů a mnohé a mnohé podivné, umělé živé obrazy, které snad jsou efektní, ale rozhodně neosvětlují a nedávají vyniknout vlastnímu ději.“¹³⁷ Šaldová k tomu dodává: „Téměř všichni recenzenti se shodli na tom, že Hrdličkovo (a Svobodovo) řešení neodpovídá Verdiho realistické opeře.“ Ze strany kritiků šlo o „zásadní odmítnutí z pozic popisného realismu, o který si navíc dle kritiků říká sama Verdiho hudba.“¹³⁸

¹³⁴ Karásek Bohumil: O životné provedení Smetanových oper, Hudební rozhledy VI, 195, č.7, s. 297

¹³⁵ k tomu viz Šaldová, Lenka, cit. v pozn. 112, s. 7

¹³⁶ Eckstein, Pavel.: Odpovědný úkol, Hudební rozhledy VII, 1954, č.16, s. 745; citováno z: Šaldová, Lenka: cit. v pozn. 38, s. 7

¹³⁷ Schorm, Evald: *Inscenace Rigoletta očima diváka*, Divadlo 6, 1955, č. 5, s. 460; citováno z: Šaldová, Lenka: cit. v pozn. 38, s. 7

¹³⁸ Šaldová, Lenka: cit. v pozn. 112, s. 7

Příznačné je v tomto smyslu naopak velmi kladné přijetí následující Hrdličkovy a Svobodovy inscenace, kterou byla Dvořákova **Rusalka** (premiéra 7. 1. 1955, obr. 99-101). Šlo opět o pohled vysoce stylizovaný, s důrazem na silně obrazné scénické řešení, které tvořilo základ Hrdličkova impresionistického, poetického výkladu inscenace.¹³⁹ (Je však nutno dodat, že diváci – a tedy také kritici – neviděli celý původní Hrdličkův záměr: třetí jednání mělo být scénicky řešeno jako pohled z pod hladiny rybníka na břeh. Toto řešení se však při zkouškách ukázalo jako příliš technicky náročné a drahé, vysoko umístěný břeh pak komplikoval pohled z jeviště. Nakonec se tedy třetí jednání „hrálo“ ve stejné scéně jako jednání první. Kvůli těmto problémům musela být o měsíc odložena premiéra)¹⁴⁰

Kladnou odezvu recenzentů chápu proto tak, že v případě *Rusalky* je takové řešení správné, neboť vychází přímo z „povahy“ díla, ze „skladatelova záměru“, případně z „ducha hudby“, na rozdíl, podle názoru kritiků, od Verdiho *Rigoletta*, který vyžaduje řešení realistické, popisné. V tom však právě vidím nepochopení Hrdličkova režijního stylu, jeho operního vidění. Hrdlička se podle mého názoru, podobně jako Kašlík a ještě více Radok, snažil vyjádřit svůj názor na operní dílo, svůj pohled, svůj pocit z díla, který byl pro něj tím nejdůležitějším. Pro Hrdličku není prioritou odhalovat v partituře skryté záměry skladatele, ale přinést svůj vlastní výklad, přičemž toto vyjádření přirozeně fixuje především na scénické řešení, které však nefunguje samo o sobě jako pouhý obraz, jako kulisa příběhu, ale obsahuje samo v sobě určitou výpověď, určitý význam, který podporuje a spolu s hereckou akcí, svícením a dalšími faktory utváří celkový obraz inscenace. Výstižně o tom píše Václav Hepner, který obdivuje výtvarnou stránku Hrdličkových a Svobodových inscenací *Figarovy svatby* a *Rigoletta* proto, že

„výtvarná složka nezůstává izolována od dramatického celku, nýbrž vrůstá do celého díla jako jeho homogenní součást.“¹⁴¹

¹³⁹ viz Šaldová, Lenka, cit. v pozn. 38, s. 7 - 8

¹⁴⁰ tamtéž; Když vzpomeneme na komplikace s Branibory v Čechách (viz výše s. 11n), je pravděpodobné, že Hrdlička mohl být vnímán jako režisér, který nejenže nedodrží zásady správného inscenování v duchu krásného a šťastného socialistického realismu, ale navíc působí i provozní komplikace. Možná i z tohoto důvodu se k další operní režii v Národním divadle dostal až za dlouhé dva roky.

¹⁴¹ Hepner, Václav: Scénické výtvarnictví na pražských jevištích, *Divadlo* 6, 1955, č. 2, s. 130; citováno z: Šaldová, Lenka: cit. v pozn. 38, s. 8

Poslední Hrdličkova příležitost v Národním divadle pak přišla až za dva roky – byla jí Mozartova **Kouzelná flétna** (premiéra 18. 1. 1957, obr. 90-95, 104).

V této inscenaci Hrdlička v největší míře využil a zkombinoval všechny divadelní prostředky k tomu, aby vytvořil „svůj“ svět, svět absolutně nepopisný, zcela zbavený realismu, svět který je plný symbolů, asociací, který režisérovi umožní naprosto svobodné vyjádření jeho výkladu díla.

Scéna je tu tedy opět volným variabilním prostorem, bez popisných kulis, ale otevřená a umožňující své naplňování nejrůznějšími předměty. Hrdličkův výklad se soustředí především na přísné oddělení dvou, respektive tří světů – říše Královny noci, Sarastrovy říše a „obyčejného“ světa Papagenova. Královnina říše je stylizována velmi různorodě, avšak s jediným cílem – vyjádřit zlo, povrchnost, přetvářku a zkaženost. Tomu odpovídají kostýmy dam konce 19. století, stejně jako stylizace různých vojenských uniforem různých časových období (od napoleonského vojáka až po esesácký kožený kabát) a také „kulisy“ – náznak dámského budoáru, paravány a zrcadla, přebujelá, až dekadentní krása.

Sarastrova říše je naopak až vědecky čistá, prázdná a Sarastro i jeho lid jsou oblečeni do kostýmů odpovídajících tehdejší běžné módě – kalhoty, košile, saka, obleky. Sarastro je zde vnímán v doslova pozitivistickém smyslu – jako vědec, který má klíč ke správnému a pravdivému uspořádání světa, jako skutečný „lékař lidských duší“, na rozdíl od mystického tmářství Královny noci. Papagenův svět se pak od obou předchozích odlišuje především smíchem, veselím. Je spodobněn jako vesnický chlapík, volný, bezstarostný a jednoduchý.

Hlavní milenecká dvojice Pamina a Tamino pak nezapadá ani do jednoho světa – jejich kostýmy se snaží být dokonale bezobsažné, neutrální.

V Kouzelné flétně dovedl Hrdlička nejdále svou koncepci promyšlené práce se světlem. Zde už světlo není pouhým pomocníkem, doplňkem, celkového vyznění scénického obrazu, vymyká se ze své pasivní role pouhého „dokreslovače“ a stává se samo aktivním účastníkem akce. Podobně, jako ve Verdiho Rigolettovi, kde

„zlý konec... ještě netušící Rigoletto se dovleče s mrtvolou Gildinou až na samý okraj útesu. [scénické řešení závěru obsahovalo šikmu, jakýsi útes skály, pozn.

autora] *Celá ostatní scéna je ve tmě, jen do Rigoletta doslovně bijí zkřížené kužele světél z reflektorů.*¹⁴²,

i zde je světlo doslova partnerem herců. V úvodní scéně se žene na Tamina, který před ním utíká, stejně jako se při Sarastrově zkoušce proti němu princ odhodlaně, avšak těžkým krokem pouští. Světlo a jeho absence – tma tu mají významotvornou funkci. Velmi neobvyklým způsobem jsou využity na začátku a na konci opery. Ještě před prvními akordy přede hry, po příchodu dirigenta se

*„z prostoru ozývají tři temná, tajemná zahřmění, jako by se otrásl všechen prostor. Světla [pravděpodobně v sále, pozn. autora] hasnou, opona se rozvírá. Hledíš na obrovitou bránu z kovových plátů. ... Naráz se rozsvítí světla v orchestru a konečně zaznívají první tři akordy přede hry.*¹⁴³

Poslední verše opery, ve kterých se oslavuje vítězství dne, slunce a tedy světla nad nocí a tmou

*„se postupně nejen jeviště, ale i hlediště rozsvěcuje, všude je víc a víc světla, až celé divadlo při závěrečných verších zazáří naplno.*¹⁴⁴

Reakce operních kritiků na Kouzelnou flétnu byla odmítavá a inscenace vyvolala diskuzi nejen v operních kruzích, ale napříč uměleckou veřejností. Vystaly v ní obecnější otázky po míře svobodě umělce, ale také míře experimentu na scéně Národního divadla. Velmi podrobně se celé diskuzi věnuje ve své práci Šaldová.¹⁴⁵ Na tomto místě bych pouze shrnul zásadní výtku všech operních recenzentů, podle kterých se Hrdlička povýšil nad Mozarta. Kritikům většinou nevadilo symbolistické vyjadřování – zde vidíme jasný posun od raných 50. let – naopak, v této době (rok 1957) již mnozí shledali staticnost a zkostnatělost popisné operní režie a nutnost nového, neotřelého pohledu. Hovoří o tom ostatně i Václav Kašík, viz výše s. 5 (pozn. 18). Oficiálně se tedy již uznává režisérův nárok na svobodné vyjádření, ale ještě před tím stojí zásadní požadavek: režisér musí především vycházet z partitury, musí brát ohledy nejen

¹⁴² Hepner, Václav: Scénické výtvarnictví na pražských jevištích, Divadlo 6, 1955, č. 2, s. 132; citováno z: Šaldová, Lenka: cit. v pozn. 38, s. 8

¹⁴³ Hach, J.: *Kouzelná flétna*, Divadlo 8, 1957, č. 3, s. 223; citováno z: Šaldová, Lenka: cit. v pozn. 38, s. 10

¹⁴⁴ Linhart, L.: *Flétna kouzlem obdařená*, Tvorba 22, 1957, č. 9, s. 11; citováno z: Šaldová, Lenka: cit. v pozn. 38, s. 10

¹⁴⁵ viz Šaldová, Lenka: cit. v pozn. 38, s. 10 - 14

na samotnou hudbu, ale také na dobu, ve které dílo vzniklo. V tomto smyslu píše o operní režii Vilém Pospíšil:

„Operní režie je činnost tvůrčí, pro kterou text díla a jeho partitura jsou jen východiskem, z něhož režisér s dirigentem vytvářejí scénickou podobu toho kterého provedení.“ ale na druhou stranu *„O způsobu a slohu inscenace nerozhoduje proto režisér, ale dílo, a to v první řadě opět jeho hudební složka.“*¹⁴⁶

Shrnutí proměny stylu

Zmíněný Pospíšilův názor na operní režii vychází z tradičního pohledu, který u nás již v meziválečných letech jasně formuloval teoretik Otakar Zich. Zjednodušeně se dá shrnout právě do přesvědčení, že skladatel do partitury zakódoval vše potřebné pro výklad díla a režisér má povinnost tento jeho názor v partituře ukrytý odkrýt a na jevišti jej oživit – tím ovšem jeho vlastní tvůrčí přínos končí.

*„Operní skladatel anticipuje tudíž režiséra a jeho prvotní funkci tím, že vytváří dramatickou formu díla časovou formou svojí hudby a spolu ji fixuje svým notovým zápisem tak dokonale, že ji nelze při skutečném provedení než nuancovat. [...] Tvůrčí činnost operního režiséra omezuje se tudíž ve zpěvohře jen na druhý úkol, vytvořit scénickou formu díla, tedy na funkci režiséra-scénika.“*¹⁴⁷

Na tento Zichův názor pak navazují ve svých režii nejvýraznější předváleční operní režiséři v čele s Ferdinandem Pujmanem.

Oproti tomu přišla meziválečná avantgarda (v čele s E. F. Burianem) přichází k operní režii od režie činoherní - s myšlenkou na větší právo režiséra vůči provozovanému dílu, na svobodnější, osobitější výklad skladatelovy partitury.

¹⁴⁶ Pospíšil, Vilém: *O pravdivou a nekonvenční operní inscenaci*, Hudební rozhledy 12, 1959, č. 7, s. 269

¹⁴⁷ Zich, Otakar: *Estetika dramatického umění*, Praha 1931, s. 319

Tento názor pak přijali nonkonformní pováleční režiséři a na tomto poli se začal dít výrazná proměna poválečné operní režie u nás.

Jak ve své práci uvádí Šaldová, ani jeden ze zmíněných pohledů nelze brát dogmaticky a v konkrétních případech jednotlivých režisérů, jejich názorů i inscenací jsou v tomto chápání rozdíly.

Tradiční Zichův pohled na dominantní postavení skladatele a závazný význam partitury pro režiséra reprezentovali u nás především režiséři Karel Hugo Hilar, Ferdinand Pujman a Ota Zítek, ovšem každý jiným způsobem.

Nejdále došel ve svém přesvědčení o závaznosti partitury právě Hilar, který se domníval, že z hudby lze vyčíst téměř vše, každý jevištní pohyb. Skladatel tedy v partituře pouhou hudbou vytvořil dokonalé aranžmá a režisér již nemá vlastně co dodávat. (Tento dosti extrémní názor u nás v současné době propaguje Václav Věžník s odvoláním na svého učitele Otu Zítka, který podle něj „vyžadoval, aby režisér

„podřídil své inspirace výhradně hudbě. Z ní mají vznikat všechny jeho myšlenky a nápady, tedy i řešení scény, členění prostoru, až po detailní akce jednotlivců“¹⁴⁸.

Šaldová dovozuje, že za tímto nekompromisním požadavkem se mohla skrývat Hilarova snaha o očištění operní režie od zbytečných a „duchu“ díla neodpovídajících hereckých akcí, jež bylo běžné v 1. polovině 20. století.¹⁴⁹ Kašlík o tomto hovoří jako o

„zvůli nehudebních nápadů naturalismu minulé režijní generace.“¹⁵⁰

Tento do krajnosti dovedený požadavek o závaznosti partitury, dalo by se říci totální popisnost a realističnost vůči hudbě a skladatelovu zápisu však podle Hermana neodpovídá ani názoru Zicha a neztotožňoval se s ním ani Pujman, či Zítek, kteří

¹⁴⁸ Pečman, Rudolf: Šedesátník Václav Věžník, neidentifikovaný výstřižek uložen v archivu ND Brno, citováno z Šaldová, Lenka; cit. v pozn. 1, s. 40

¹⁴⁹ Šaldová, Lenka; cit. v pozn. 1, s. 30

¹⁵⁰ viz pozn. 8

„sice přísahají na autorský úmysl skladatele, zároveň však hovoří především o stylovém souladu znějící hudby a jevištního dění a nesnaží se z vlastní hudby odvozovat konkrétní významy scén jako Hilar“¹⁵¹

Pujman, nejvlivnější český operní režisér 30. – 50. let, je naopak zásadním zastáncem stylizace, přísně ovšem vycházející z hudební nálady, z „ducha“ hudby, hudbě odpovídající. Pro Pujmana je charakteristická přísnost a požadavek po stylové čistotě – do této míry plně respektuje skladatelovu partituru. Velmi pečlivě sestavuje každý jevištní pohyb a jeho inscenace budí dojem až filosofického náhledu na jevištní působení. Šaldová k tomu cituje vyjádření režiséra Karla Jenreka, který o Pujmanovi říká:

„Pujman nebyl čistokrevný divadelník, ale spíše spirituální, vědecky fundovaný typ.“¹⁵² Podobně se o Pujmanovi vyjadřuje Kašlík: „Ve svém puristickém zápalu [...] ztratil mnoho na lidských jevištních vztazích.“¹⁵³

Proti této normě se po válce začali stavět progresivní režiséři. Pujmanovi nejbližší byl Václav Kašlík, který se s ním shodoval v nutnosti vycházet při herecké akci především z hudby, z operního díla samotného. Jak již bylo řečeno výše, ono avantgardní se v Kašlíkových inscenacích odehrávalo hlavně v rovině zvolené scény, která neměla být realistická, popisná. V této „nereálné“, stylizované scéně se ovšem měla dít herecká akce přirozená. A to vše ve shodě s hudbou. Kašlík to sám vyjádřil takto:

„V opeře stylizuji scénu a naproti tomu počítám se zcela realistickou hrou postav – v obou případech vycházím pochopitelně z hudby. Z plátna a mnoha jiných, dnes také nových, dříve neužívaných materiálů, s nimiž na jevišti pracujeme, nikdy realitu životního prostředí nevytvoříš. Plátno zůstane plátnem, kulisa kulisou, prospekt prospektem... Proto stylizuji jevištní prostor podle jeho zákonů, po zákonech materiálů, s nimiž pracujeme. Cílem není napodobení reality, ale její obraz – metafora. Na druhé straně zase člověk na jevišti, to je „skutečný člověk“ a nelze z něj dělat loutku. To není zásadní antagonismus, ale dialektika divadla. Tak jako skladatelé v hudbě, také my jdeme k syntéze

¹⁵¹ Herman, Josef; cit. v pozn. 28, s. 57

¹⁵² viz Šaldová, Lenka; cit. v pozn. 1, s. 32

¹⁵³ Kašlík, Václav; cit. v pozn. 4, s. 17

*v práci s prostředky, které nám vývoj divadla ověřil a které nám dává moderní jeviště a které my sami vynalézáme.*¹⁵⁴

Jinak se ovšem k operní režii stavěl Alfréd Radok, který byl zastáncem co možná nejsvobodnějšího přístupu operního režiséra k operní partituře. Podle jeho názoru má režisér právo na úpravy díla, které, jak už bylo řečeno, je podle Radoka především divadlem a nikoliv koncertem. Jak říká Herman, byl Radok oproti Kašílkovi mnohem důslednější v inscenaci operního díla zvenčí, tedy z pozice režiséra přicházejícího k dílu jako spolutvůrce. V tomto ohledu se pak jasně stavěl proti operněrežijní tradici u nás, především tedy proti Pujmanovi.¹⁵⁵

Velmi blízko Radokovi byl v tomto ohledu Bohumil Hrdlička, který se podobně snažil překonat toto zakletí „duchem hudby a skladatele“¹⁵⁶ v české operní inscenační praxi. Je výmluvné, že oba, jak Radok, tak Hrdlička, byli pro tento svůj postoj oficiálními místy umlčeni a ani jeden z nich se v období „tání“ 60. let už k režii opery v Československu nedostal. Přesně to vyjádřil Herman:

*„Mám za to, že právě oni dva nabídli poprvé možnost vycházet v operní režii z hudby, tedy tak, jak deklaroval už Hilar a Pujman, ale její skutečnou volnou interpretací, nikoli hledáním domnělé autorské vize, či jen variováním inscenační tradice.*¹⁵⁷

Bohumil Hrdlička se po téměř jednoznačně zamítavých reakcích na Kouzelnou flétnu a po jejím brzkém stažení z repertoáru¹⁵⁸ rozhodl emigrovat do Německé spolkové republiky. Jeho působení v „západní Evropě“ sleduji ve 3. kapitole.

¹⁵⁴ Karásek, Bohumil; cit. v pozn. 20, s. 190-193

¹⁵⁵ k tomu viz Herman, Josef; cit. v pozn. 28, s. 59

¹⁵⁶ viz s.13 (pozn. č. 54), kde Bor hovoří o tom, jak asi viděl Smetana chudinu v Braniborech v Čechách

¹⁵⁷ Herman, Josef; cit. v pozn. 28, s. 59

¹⁵⁸ Opera se hrála celkem sedmkrát. Dění proběhla 18. 5. 1957, tedy čtyři měsíce po premiéře.

3 : Režisér v emigraci

(Hrdlička v kontextu českého a evropského režijního interpretačního stylu)

Působení Bohumila Hrdličky v emigraci není u nás tématem příliš známým. Velmi trefně to ve své studii komentuje Lenka Šaldová:

„Panuje u nás tedy jakési povědomí, že byl Bohumil Hrdlička někým významným, pozoruhodným – a že se potýkal s dobovým oficiálně prosazovaným názorem na umění.“¹⁵⁹

Do jisté míry to není nic udivujícího. Vzhledem k jeho rozhodnutí odejít do tehdejšího Západního Německa muselo být jeho jméno vymazáno, když ne z paměti lidí, tak alespoň z těch publikací, kde by se snad mohlo objevit. Zmínku o něm tak nenajdeme např. ani ve slovníku *Národní divadlo a jeho předchůdci*.¹⁶⁰ Nemluvalo-li se ani o jeho jedenáctiletém působení v Československu, tím méně se vědělo o tom, jakým způsobem tvoří v západní Evropě.

Ani po tzv. sametové revoluci se však mnoho nezměnilo. Vedle několika krátkých článků a sloupků existuje jen jedna podrobnější práce o Bohumilu Hrdličkovi – tou je již zmiňovaná a citovaná studie Lenky Šaldové *Talent pod tlakem doby*¹⁶¹, která vychází z její doktorandské seminární práce na katedře divadelní vědy Filosofické fakulty Univerzity Karlovy. Tato studie se ale, jak její název napovídá, zabývá především Hrdličkovým působením v Československu a končí právě jeho slavnou inscenací *Kouzelné flétny*. Z její práce však také vyplývá, že o Hrdličkovi se příliš nemluvalo ani v polistopadových letech. Zřejmě to souvisí i s tím, že režisér se po své emigraci na konci 50. let domů již na trvalo nikdy nevrátil. Šaldová ostatně ve chvíli, kdy popisuje „současnost“ v roce 2004, tedy dva roky před Hrdličkovou smrtí, píše toto:

*Po listopadu 1989 Hrdlička přijel do své rodné země jen na krátké návštěvy (podle slov Evy Herrmannové, která se s ním setkala, naposledy před cca dvěma lety), nadále žije v Německu.*¹⁶²

¹⁵⁹ Šaldová, Lenka: cit. v pozn. 112

¹⁶⁰ *Národní divadlo a jeho předchůdci*, Academia, Praha 1998

¹⁶¹ Šaldová, Lenka, cit v pozn. 112, s. 2

¹⁶² Šaldová, Lenka, viz pozn. 12, s. 14

Ani nekrolog, který vyšel v Právu¹⁶³ a je podepsán šifrou (vla) není příliš obsáhlý a zmiňuje se především o Hrdličkově Československém působení.

Hrdličkovým „domovem“ se v Německé spolkové republice stala Deutsche Oper am Rhein se svými dvěma scénami v Duisburgu a Düsseldorfu, kde se také v roce 1989 u příležitosti režisérovy 70. narozenin konala výstava jemu věnovaná. Z výstavy existuje katalog s názvem *Ein Magier der Bühne. Der Regisseur Bohumil Herlichka*, tedy kouzelník, mág jeviště, scény, režisér Bohumil Hrdlička. Tento katalog je dostupný v knihovně Divadelního ústavu (sign. PRES M 8623) a kromě jiného obsahuje soupis všech Hrdličkových inscenací, dvě studie, bohatou obrazovou dokumentaci a v neposlední řadě také rozhovor s režisérem samotným.

S tímto vědomím jsem se pokusil oslovit Deutsche Oper am Rhein a také ostatní německá divadla, kde Hrdlička režíroval, s prosbou o poskytnutí materiálů, které by se k osobnosti Bohumila Hrdličky mohly vázat. K mému překvapení jsem však nedostal téměř žádnou odpověď vyjma několika programů k inscenacím, v nich jsem objevil, alespoň několik fotografií z inscenací, ale ve většině z nich úplně chybělo slovo režiséra, které by nám jistě podalo základní informace o vývoji jeho režisérské práce v emigraci. Podnikl jsem také mnoho cest do divadel v Německu a snažil se zjistit obsáhlejší informace; většinou bohužel taktéž bezúspěšně. Vkládal jsem velké naděje k osobě, která byla kurátorkou výstavy a autorkou Katalogu paní Dr. Ilka Kugler, ale dle ověřených informací, již také není mezi živými. Absolvoval jsem schůzky s několika Hrdličkovými současníky, jako s Evou Hermannovou, dirigentem Josefem Kuchyňkou, Miroslavem Nekvasilem, ale ani z těchto zdrojů se mi obsáhlejší informace nepodařilo vypátrat. Z katalogu k výstavě, který zmiňuji výše, jsem se dozvěděl, že Hrdlička byl ženat, ovšem ani s přihlédnutím k této informaci se mi nepodařilo vypátrat jeho potomky, či rodinné příslušníky, kteří by vlastnili jeho profesní archiv. Proto i pro mou práci zůstává hlavním pramenem právě onen zmiňovaný katalog. Domnívám se ale, že poskytuje velmi cenné informace, ze kterých je možné odvodit dostatek informací pro zhodnocení Hrdličkova třicetiletého působení na německých scénách – a nejen na nich. Osobnost Bohumila Hrdličky tak zůstává stále záhadou. Dle vyprávění Miroslava Nekvasila, byl stále zaujat svou prací a o svém soukromí téměř nemluvil. To poukazuje na jeho v zásadě introvertní povahu, která se otevírala pouze přes umění. Díky tomuto jsme mohli, alespoň částečně nahlédnout do tak nádherné duše, která mnoho sdělovala skrze své umění.

¹⁶³ 13.3.2006, R. 16 č. 61, s.15

Hrdličkovy inscenace v zahraničí

Bohumil Hrdlička vytvořil v emigraci mezi léty 1958 a 1986 osmdesát osm divadelních inscenací, z nichž většinu z nich tvořily opery. Vedle oper – a to je nutno zdůraznit hned na začátku, zde inscenoval také činohry. Jejich počet je ale ve srovnání s počtem operních inscenací, dalo by se říci, zanedbatelný.

Jeho první činoherní zkušenost v Německu přišla relativně brzy, již v roce 1961. 7. 4. toho roku měla v Berlíně (Schlossparktheater) premiéru jeho inscenace *Višňového sadu* Antona Pavloviče Čechova. S tímto autorem se znovu setkal o dva roky později, kde nastudoval pro Südwestfunk-Fresehen inscenaci jeho Racka. O další rok později připravil v Essenu (Theater und Philharmonie) představení hry maďarského dramatika Julia Hays *Mít* (prem. 22.3.1964, obr. 146,149). A v roce 1970 inscenoval ve Frankfurtu (Städtische Bühnen) hru Jeana Geneta *Balkón* (prem. 3.2.1970). Hrdličkova poslední činoherní premiéra se konala 20.1.1973. Tehdy režíroval v Mnichově (Kammerspiele) hru Operette slavného polského autora Witolda Gombrowicze.

Pojďme se ale vrátit k žánru, který v tvorbě Bohumila Hrdličky dominoval – k opeře. Největší část ze svých osmdesáti čtyř operních inscenací – třicet sedm - připravil pro Deutsche Oper am Rhein, jejíž hlavní sídlo bylo v Düsseldorfu a druhá scéna se nacházela v blízkém Duisburgu. Düsseldorf a jeho divadlo se stalo Hrdličkovým druhým domovem a našel zde i svou manželku, divadelní fotografku.

Než se však budu věnovat Hrdličkovým zahraničním inscenacím vzniklým po emigraci, je vhodné položit si otázku, jak bylo možné, že Hrdlička, který ještě v první polovině roku 1957 prožíval v Praze svůj popremiérový marný zápas o Kouzelnou flétnu, připravil již následující rok v létě v Düsseldorfu premiéru Smetanovy *Prodané nevěsty*?

Možnou odpovědí na tuto otázku může být fakt, že Hrdličku v Německu již znali. Režisér tam totiž již o dva roky dříve, rok před osudovou *Kouzelnou flétnou*, přijel se svými dvěma inscenacemi. Jelikož se jednalo o pohostinské vystoupení souboru Národního divadla, proběhlo samozřejmě v Německé demokratické republice, konkrétně v Komische Oper v Berlíně. Podle dostupných informací se tam 3. 5. 1956 konala dvě „Hrdličkova“ představení – Suchoňova *Krútnava* a Dvořákova *Rusalka*.¹⁶⁴

Myslím, že tato vystoupení vypovídají o tom, že Hrdličkovy režie, přes kritiku, která se na ně v Československu snášela, musely mít i své příznivce a musely být chápány minimálně jako velmi zajímavé počiny. Na druhou stranu šlo o dvě inscenace, které patřily k těm méně problematickým (viz 2. kapitolu této práce, str. 43 a 44).

Každopádně v Německu se o Hrdličkovi vědělo a intendant Deutsche Oper am Rhein Hermann Juch mu nabídl první inscenaci, kterou byla symbolicky Smetanova *Prodaná nevěsta* – jediná ze Smetanových oper, kterou Hrdlička v emigraci nastudoval. Od té chvíle začala Hrdličkova bohatá umělecká kariéra (nejen) v operních divadlech (nejen) západního Německa.

Aspekt místní

Jak už bylo řečeno, největší část z celkového počtu inscenací nastudoval Hrdlička pro scény v Düsseldorfu a v Duisburgu, v Deutsche Oper am Rhein. Tato scéna se stala téměř jeho domácí a s drobnými přestávkami tam působil po celou dobu své emigrace.¹⁶⁵ Počet inscenací, které Hrdlička připravil na jiných scénách je výrazně nižší.

¹⁶⁴ viz pozn. 134 a 138, resp. s. 43 a 44

¹⁶⁵ Spíše jako perličku dodávám, že město Düsseldorf má ve svém znaku dvojocasého lva.

Na druhém místě byl z tohoto pohledu Frankfurt, přesněji řečeno Städtische Bühnen Frankfurt am Main, kde Hrdlička během dvanácti let nastudoval sedm oper a také jednu činohru. O třetí místo se dělí státní divadlo v Kasselu (Staatstheater Kassel) a Mnichovská scéna Theater am Gärtnerplatz, kde Hrdlička připravil shodně šest operních inscenací. Mnichov však nabídl Hrdličkovi také další příležitosti: V tamní státní opeře (München Staatsoper) režíroval dvě další opery, jednu operní inscenaci vytvořil pro místní Cuvillés Theater a v Kammerspiele režíroval jednu činohru.

Významným Hrdličkovým působištěm byla taktéž scéna v Essenu (Theater und Philharmonie Esssen), kde režíroval celkem čtyřikrát (tři opery a jedna činohra) a také berlínské scény. V Deutsche Oper režíroval třikrát a pro Schlossparktheater připravil jednu divadelní hru. Třikrát režíroval taktéž ve Státním divadle v Darmstadtu (Staatstheater Darmstadt), dvakrát v Hamburku (Hamburg, Staatsoper) a po jedné inscenaci vytvořil v Braunschweigu (Staatstheater Braunschweig), v Brémách (Bremer Theater), v Hannoveru (Niedersächsische Staatstheater), v Karlsruhe (Badisches Staatstheater), v Mannheimu (Nationaltheater), Norimberku (Städtische Bühnen) a Stuttgartu (Württembergische Staatstheater).

Hrdlička tedy rozhodně nebyl „provinčním“ režisérem Severního Porýní-Vestfálska, ale i z tohoto výčtu plyne, že musel být znám po celé Německé spolkové republice, včetně těch největších operních center (Berlín, Mnichov), kam byl také zván. A nejen tam – Hrdlička režíroval i mimo západní Německo. Dvakrát režíroval ve vídeňské Volksoper. Tři inscenace připravil ve Švýcarsku, z toho dvě v Basileji (Theater Basel) a jednu v Zürichu (Opernhaus Zürich), a jednu inscenaci připravil v Milánské Scale. Hrdlička tedy jako režisér procestoval velkou část západní Evropy.

Aspekt chronologický

Aby bylo možné udělat si alespoň základní představu o tom, jak se Hrdličkova kariéra v zahraničí vyvíjela, je nutné k výčtu scén na kterých působil přiřadit i časovou osu. Jak už jsem zmínil, Hrdličkova první příležitost přišla již v létě roku 1958, kde pro podzimní premiéru nastudoval v Düsseldorfu *Prodanou nevěstu*. Další inscenace v Deutsche Oper am Rhein následovala za tři měsíce – tentokrát šlo o Pucciniho Bohému. Ovšem ještě mezi tím stihl připravit Rossiniho *Viléma Tella* ve vídeňské Volksoper. Premiéra se konala pouhý měsíc před tím, 16.11.1958. V únoru následujícího roku následovala *Prodaná nevěsta* v Teatro alla Scala v Miláně. Hrdlička tedy stihl za první půlrok svého působení v zahraničí čtyři premiéry ve třech divadlech tří zemí.

Následovala větší pauza, po milánské premiéře v únoru 1959 režíroval Hrdlička ve Frankfurtu *Veselé paničky Windsorské* Otto Nicolaie; premiéra se konala 23.7.1959. S delším odstupem přišla další inscenace v Düsseldorfu – Hrdlička se tam vrátil téměř po roční pauze a v polovině listopadu tam uvedl Šostakovičovu *Lady Macbeth Mcenského újezdu*.

Tato inscenace stojí na počátku jednoho s Hrdličkových nejneprodnějších období – v rámci třinácti měsíců vytvořil sedm operních inscenací (měl tedy v průměru méně než dva měsíce na jednu) ve čtyřech městech. Na konci této řady stojí premiéra Weberova *Čarostřelce* v Düsseldorfu v prosinci roku 1960. Další Hrdličkova premiéra se konala „až“ v dubnu následujícího roku a byla to jeho první činoherní režie v Německu – 7.4.1961 měla v Berlíně premiéru jeho inscenace Čechovova *Višňového sadu*. K opeře se vrátil až po devíti měsících, kdy měl ve Stuttgartu premiéru Čajkovského *Evžen Oněgin*.

Následovala nejdelší „pauza“ v Hrdličkově zahraniční kariéře – přesněji řečeno dvouleté období, za které vytvořil pouhá dvě představení. 28.1.1962 měla v Essenu premiéru Janáčkova *Káťa Kabanová* a dvojice Sedlák kavalír – Komedianti tamtéž následovala s více jak ročním zpožděním. Premiéra se konala 6.11.1963. Následujícího roku vytvořil Hrdlička čtyři představení ve Frankfurtu, Essenu, Düsseldorfu a Kasselu, v roce 1965 uvedl tři inscenace v Kasselu, Frankfurtu a Zürichu.

Následovalo patnáct let, ve kterých Hrdlička režíroval od tří do pěti inscenací za rok, s výjimkou let 1967 (pouze Čajkovského *Piková dáma* v Mnichově) a roku 1975, kdy připravil se stejným výtvarným týmem dvě inscenace Dvořákovy *Rusalky* pro Düsseldorf a Norimberk.

Od roku 1980 (bylo mu 61 let) se počet inscenací snížil na dvě až tři ročně s tím, že poslední Hrdličkovou inscenací podle soupisu v katalogu výstavy byl Weberův *Oberon* v Hannoveru. Premiéra se konala 17.9.1986 a jelikož katalog výstavy vyšel v roce 1989 lze předpokládat, že to skutečně byla Hrdličkova poslední inscenace.

Výše uvedený přehled podává zajímavý obraz o Hrdličkově režisérském působení. Jeho nástup byl velmi rychlý a musel být také velmi náročný – především rok 1960. Studoval velké množství oper na nejrůznějších scénách, ačkoliv se první léta pravidelně vracel do Deutsche Oper am Rhein. Ovšem jeho vztahy s touto scénou se zřejmě proměnily v 60. letech, neboť od roku 1961 do roku 1969 zde režíroval pouze jednou – Dvořákova *Rusalka* měla v Düsseldorfu premiéru 27.6.1964. V tomto období Hrdlička nejčastěji pracoval v Essenu, ale celkově lze říci, že je to období častého cestování. K tomu je ovšem nutné dodat, že do rámce těchto let zapadají Hrdličkovy nejméně plodné roky 1962 a 1963.

Teprve od konce 60. let se Deutsche Oper am Rhein stává Hrdličkovi skutečně domovskou scénou. Ze zmíněných 37 inscenací, které zde Hrdlička během své emigrace vytvořil jich celých třicet vzniklo v období let 1969 – 85 – v předcházejícím desetiletí jich bylo pouze sedm. K tomu je však třeba dodat, že ve zmíněná 70. a 80. letech nijak dramaticky neubývá Hrdličkových inscenací na dalších německých scénách. S výjimkou let 1979, 80 a 83 se nikdy nestalo, že by Hrdlička režíroval pouze v Deutsche Oper am Rhein, vždy se k tomu přidala nějaká další inscenace.

Aspekt titulů a inscenátorů

V předcházejících řádcích jsem se pokusil odpovědět na otázku kde a kdy, nyní bych se chtěl zeptat co a s kým. Soupis Hrdličkových inscenací a jeho spolupracovníků totiž nabízí velmi zajímavý pohled.

V první řadě překvapí relativně vysoký počet českých oper. Hrdlička vytvořil v zahraničí 18 inscenací českých oper, což je zhruba pětina celkového počtu jeho režii. K tomu ovšem musíme dodat, že více než polovinu z těchto oper tvoří díla Leoše Janáčka, kterého Hrdlička velmi obdivoval.

„Janáček je jeden z nejdůležitějších operních skladatelů 20. století. Připadá mi, jako by dodnes nezemřel.“¹⁶⁶

První Janáčkovu operu režíroval v Essenu - byla jí *Káťa Kabanová* (prem. 28.1.1962, obr. 149). Další Janáčkovská premiéra následovala až po dlouhých sedmi letech, 4.10.1969. Hrdlička tehdy v Düllsedorfu režíroval *Její pastorkyňu* (resp. *Jenůfu*, obr. 109) a byl to vpravdě historický mezník jeho zahraničního působení a začátek jeho nejvýraznějšího počínu. Hrdlička totiž inscenoval v Deutsche Oper am Rhein během sedmnácti let sedm Janáčkových oper a nepočítáme-li raná díla *Šárka* a *Počátek románu*, provedl Hrdlička v Německu - jako vůbec první režisér! - cyklus všech dnes hraných Janáčkových oper. Tento fakt byl v Německu všeobecně vnímán, a to zcela právem, jako něco mimořádného¹⁶⁷. Pokud uvažujeme o výjimečnosti tohoto cyklu, je třeba to chápat i tak, že rozhodnutí uvést postupně většinu Janáčkových oper bylo velmi odvážným krokem především ze strany vedení Deutsche Oper am Rhein a jejího intendanta Grischy Barfusse. Pokud je dnes Němcko zemí, kde je počet inscenací Janáčkových oper nejvyšší¹⁶⁸, přispěl k tomu jistě i Hrdlička svým výjimečným cyklem (obr. 120, 122, 148).

¹⁶⁶ viz Keck, Sabine; Jannucci, Floria: Im Theater ist alles Stilisierung. Aus dem Gespräch mit Bohumil Herlichka., in: Ein Magier der Bühne. Der Regisseur Bohumil Herlichka, Theatermuseum, Düsseldorf 1989., s. 13

¹⁶⁷ viz Lewinski, Wolf-Eberhard von: Konzentration auf den singenden Menschen. Bohumil Herlichka zum 70. Geburtstag.

Keck, Sabine; Jannucci, Floria: Im Theater ist alles Stilisierung. Aus dem Gespräch mit Bohumil Herlichka.

Trouwborst, Rolf: Faszination des Musiktheaters. Marginalien zu Bohumil Herlichka, cit. v pozn. 165

¹⁶⁸ viz studii Heleny Havlíkové Let vězněného orla. Paradoxy národní identity v kontextu uvádění oper Leoše Janáčka u nás a v zahraničí v letech 1996-2012. in: Živá hudba 3/2012, s. 8-31

Vedle tohoto cyklu režíroval Hrdlička Janáčka i v jiných divadlech: už jsem zmínil *Káťu Kabanovou* v Essenu, dále to byla *Její pastorkyňa* v Berlíně (Deutsche Oper, prem. 15.5.1976, obr. 123) a *Příhody Lišky Bystroušky* v Hamburské Státní opeře (prem. 24.10.1976).¹⁶⁹ Tento „výběr“ pravděpodobně odpovídal a dnes rozhodně odpovídá popularitě Janáčkových děl ve světě. Jinak řečeno: výše zmíněná trojice patří ve světě k nejhranějším Janáčkovým titulům.¹⁷⁰

Zajímavé je v tomto ohledu srovnání se situací v Československu, kde byl trend velmi podobný. Zmíněná trojice se v letech Hrdličkova působení v zahraničí, v letech 1957-86, hrála v Československu poměrně často. *Její pastorkyňa*: 33 inscenací, *Káťa Kabanová* 22 i *Příhody Lišky Bystroušky* 19 inscenací (pro srovnání - Smetanova *Prodaná nevěsta* 40 inscenací, Dvořákova *Rusalka* 33 inscenací – tedy stejně jako *Její pastorkyňa*). Ovšem například opera *Z mrtvého domu* byla nastudována pouze desetkrát, *Věc Makropulos* sedmkrát, *Výlety pana Broučka* jen třikrát (!) a opera *Osud* dvakrát.¹⁷¹

I z tohoto úhlu pohledu je uvedení celého Janáčkovského cyklu v Německu skutečně událostí evropského formátu.¹⁷²

I další české opery, které Hrdlička uvedl, mají v rámci jeho zahraničního působení zvláštní postavení. Dvořákovu *Rusalku* nastudoval třikrát (Düsseldorf, prem. 27.6.1964, tamtéž prem. 22.2.1975 a Norimberg, Städtische Bühnen, prem. 20.12.1975) a Smetanovu *Prodanou nevěstu* hned čtyřikrát (Düsseldorf, prem. 14.9.1958, Teatro alla Scala Milán, prem. 2.2.1959, Opernhaus Zürich, prem. 3.9.1965, Deutsche Oper Berlin, prem. 4.5.1978, obr. 127). Obě tedy patří k několika operám, ke kterým se Hrdlička v zahraničí vracel.

¹⁶⁹ z tohoto pohledu byl rok 1976 pro Hrdličku „janáčkovským rokem“ – nastudoval hned tři jeho opery. Nejprve v Düsseldorfu *Výlety pana Broučka*, následovala berlínská *Její pastorkyňa* a poté *Příhody Lišky Bystroušky* v Hamburku

¹⁷⁰ viz Havlíková, cit. v pozn. 167, s. 18.

¹⁷¹ všechny uváděné údaje týkající se počtu inscenací oper v Československu pocházejí z databáze Divadelního ústavu dostupné on-line: <http://vis.idu.cz/Default.aspx>

¹⁷² a jak píše Trouwborst, byl také „korunou Hrdličkovy životní dráhy“. viz Trouwborst, Rolf: *Faszination des Musiktheaters. Marginalien zu Bohumil Herlischka.*, cit. v pozn. 165, s. 17

V případě Rusalky není toto číslo zas tak překvapivé, její popularita v zahraničí je vysoká, ale u *Prodané nevěsty* jde o zajímavé číslo. Poslední operou českého skladatele, kterou Hrdlička v zahraničí uvedl jsou *Řecké pašije* Bohuslava Martinů (Düsseldorf, prem. 15.10.1981).

Pokud bych se měl pokusit přehlédnout seznam světových oper, které Hrdlička v emigraci režíroval, napadlo by mě k tomu několik poznámek. Ta první se týká italských oper 19. století, které tvořily a tvoří základ repertoáru většiny světových divadel. V tomto ohledu je zvláštní, jak malý počet z nich Hrdlička nastudoval.

Za téměř třicet let svého působení najdeme v jeho seznamu pouhé dvě opery Giuseppe Verdiho – *Aidu* (Frankfurt, Städtische Bühnen, prem. 2.10.1966, obr. 114) a *Otella* (Bremer Theater, prem. 6.9.1970). O mnoho lépe na tom v případě Hrdličky nebyl ani Giacomo Puccini se dvěma inscenacemi, kterými byly *Tosca* (Düsseldorf, prem. 30.6.1970) a *Děvče ze zlatého západu* (Karlsruhe, Badisches Staatstheater, prem. 21.7.1984). Když k tomu připočteme jednu inscenaci Donizettiho *Lucie z Lammermooru* (Düsseldorf, prem. 13.2.1976, obr. 124), jednu inscenaci slavné veristické dvojice *Sedlák kavalír – Komedianti* (Theater und Philharmonie Essen, prem. 6.11.1963, obr. 145), jednu inscenaci *Komediantů* společně s *Králem Oidipem* (Düsseldorf, prem. 29.10.1960, obr. 108) a jednu inscenaci Rossiniho *Viléma Tella* (Vídeň, Volksoper, prem. 16.11.1958), vyčerpali jsme Hrdličkův příspěvek k italské opeře.

Druhým číslem, které si zaslouží pozornost je počet Hrdličkových inscenací oper vzniklých ve 20. století – vytvořil jich 40¹⁷³ a pokud vezmeme v úvahu, že celkový počet Hrdličkových operních inscenací byl 84, jedná se téměř o polovinu. Hrdlička režíroval jak „klasické“ operní tituly 20. století, tak úplné novinky. Některé z nich inscenoval dokonce několikrát – například Šostakovičkovu *Lady Macbeth Mcenského újezdu* třikrát (Düsseldorf, prem. 14.11.1959, Theater Basel, prem. 8.10.1968, Duisburg 8.4.1983, obr. 131 – v rámci Deutsche oper am Rhein tedy Hrdlička tuto operu režíroval dvakrát!) a jeho operu *Nos* dvakrát (Frankfurt, Städtische Bühnen, prem. 19.2.1966, Theater am Gärtnerplatz v Mnichově, prem. 18.2.1971).

¹⁷³ počítám mezi ně i jeho inscenaci Orffovy kantáty *Carmina burana* (Státí opera v Mnichově, 25.10.1970)

Pokud bychom to chtěli srovnat s československou produkcí ve stejném období, našli bychom pět inscenací *Lady Macbeth* a jedinou inscenaci *Nosu*. Dvakrát inscenoval Hrdlička Prokofjevova *Hráče* (Státní opera v Mnichově, prem. 25.10.1973 – obr. 121, Düsseldorf, prem. 20.6.1980) , přičemž v Československu byla opera v daném období uvedena jen jednou.

Opery jako *Prsy Tirésiovy* Francise Poulenca (Cuvillés Theater Mnichov, prem. 30.7.1974), *Cardillac* Paula Hindemitha (Staatstheater Darmstadt, prem. 8.12.1985, obr. 124), *Mojžíš a Áron* Arnolda Schönberga (Státní opera v Hamburku, prem. 31.3.1974), nebo *Romeo a Julie na vsi* Fredericka Delia (Düsseldorf, prem 18.10.1985, obr. 132), které Hrdlička režíroval, nebylo v tomto období v Československu možno vidět vůbec, nemluvě o novinkách Theodora Antonioua, Francise Burta, nebo Alexandera Goehra. Naopak, možná bude překvapivé dvojí uvedení Bergova *Vojcka* v tehdejším Československu. Hrdlička ho režíroval jednou, v Národním divadle v Mannheimu (prem. 21.11.1982, obr. 110).

Zmíněný výčet může ukázat na charakter Hrdličkova přístupu k divadlu, které vnímal jako něco velmi živého, schopného promluvit i k současnému divákovi a to jak prostřednictvím nového uchopení klasických děl, tak uváděním děl novějších a současných. Myslím, že k této situaci se hodí Hrdličkova slova, kterými v roce 1957 ještě v Československu obhajoval svou *Kouzelnou flétnu*:

„Pravá tradice je dobrá, ale často neznamena tradice nic jiného, než prach a zatuchlost. [...] Kdo chce operní umění jako něco živého zachránit pro novou budoucnost, nesmí bojácně hledět na tak zvanou nedotknutelnou tradici.“¹⁷⁴

S výše zmíněným souvisí i zjevná Hrdličkova odvaha k vlastnímu přístupu i v případě díla neoperního - už jsem zmiňoval jeho inscenaci Orffovy scénické kantáty *Carmina Burana*, kde

„Hrdlička z obrovské loutky Štěstěny [v originále Fortuna-Puppe] vykouznil veliké divadlo světa. Carl Orff byl z této interpretace tak nadšen, že ji určil jako vzor a míru pro všechna další scénická ztvárnění.“¹⁷⁵

¹⁷⁴ JH: Pochtivé slovo umělce, citováno z Šaldová, Lenka, viz pozn.

Další poznámka na okraj seznamu Hrdličkových zahraničních inscenací se týká Wolfganga Amadea Mozarta. Překvapilo mě, jak málo jeho oper Hrdlička nastudoval. Například ke *Kouzelné flétně*, která v takové míře ovlivnila jeho osud, se v Německu nedostal (je ale také možné, že ji režírovat nechtěl).

Hrdlička vytvořil celkem pět mozartovských inscenací – tedy méně, než inscenací oper Leoše Janáčka, ale třeba také Petra Iljiče Čajkovského a stejný počet, jako inscenací Dmitrije Šostakoviče. Dvakrát uvedl *Dona Giovanniho* (Duisburg, prem. 29.9.1974 a Theater am Gärtnerplatz Mnichov, prem. 17.12.1978, obr. 126), *Figarovu svatbu* (Státní divadlo v Darmstadtu, prem. 23.12.1969 a opět Theater am Gärtnerplatz Mnichov, prem. 17.2.1977), jednou režíroval *Così fan tutte* (potřetí Theater am Gärtnerplatz Mnichov, prem. 29.3.1981) – mnichovské divadlo tedy zřejmě vnímalo Hrdličku jako Mozartovského režiséra, nebo ještě lépe řečeno specialistu na operu 18. století: Hrdlička tam také režíroval svou jedinou operu Josepha Haydna *Svět na měsíci* (prem. 4.2.1960, obr. 105).

Pokud jsem zmínil Čajkovského, je zajímavé sledovat, jak výrazné místo jeho opery *Evžen Oněgin* a *Piková dáma* spolu s Musorgského *Borisem Godunovem* v Hrdličkově tvorbě zaujímají. *Pikovou dámu* uvedl v emigraci čtyřikrát (Frankfurt, Städtische Bühnen, prem. 1.7.1965 – obr. 112, Theater am Gärtnerplatz Mnichov, prem. 19.11.1967 – obr. 115, Staatstheater Darmstadt, prem. 20.6.1972 – obr. 118 a Duisburg 30.12.1976 – obr. 125), stejně tak *Borise Godunova* (Staatstheater Braunschweig, prem. 25.12.1959, Städtische Bühnen Frankfurt, prem. 23.6.1960, Staatstheater Kassel, prem. 25.4.1965 a Düsseldorf, prem. 13.10.1979, obr. 130).

Zmínil jsem čtyři nastudování Musorgského *Borise Godunova*. Je velmi zajímavé podívat se, kteří dirigenti měli v rukou hudební stránku těchto inscenací. Jsou mezi nimi skutečně velká jména: Georg Solti, Christoph von Dohnányi a Jiří Kout, tedy tehdejší dirigentská extratřída.

¹⁷⁵ viz Lewinski, Wolf-Eberhard von, cit. v pozn. 165

A ve výčtu slavných dirigentů můžeme pokračovat: Hrdlička spolupracoval s Lovro von Matačićem, Markem Janowskim, Christianem Thielemannem, ovšem třeba také s Gerdem Albrechtem. S Jiřím Koutem pracoval na konci 70. let třikrát, vždy v Düsseldorfu. Vytvořili spolu inscenace již zmíněného *Borise Godunova*, dále *Měsíce* Carla Orffa (prem. 17.6.1978) a Offenbachových *Hoffmanových povídek* (prem. 24.3.1979).

Zcela zásadní však byla pro Hrdličku spolupráce se scénografem, což jasně vyplývá, podíváme-li se na soupis výtvarníků, se kterými Hrdlička spolupracoval. V rámci osmdesátí osmi operních představení spolupracoval s pouhými čtrnácti scénografy, přičemž nadpoloviční většinu, čtyřicet pět inscenací, především na scénách Deutsche Oper am Rhein, s ním vytvořil švýcarský výtvarník Ruodi Barth. Dalšími významnými spolupracovníky Bohumila Hrdličky na postu scénografů byli Dominik Hartmann (16 inscenací) a Teo Otto (7 inscenací).

V neposlední řadě pak jistě stojí za zmínku porovnat na základě soupisu všech inscenací Bohumila Hrdličky, jeho „repertoár“ v Československu a posléze v emigraci.

Stručně řečeno, je velmi rozdílný, což bych chtěl ukázat na dvou příkladech. Pokud Hrdlička v Německu téměř nереžiroval operní (především italské) hity, za svého jedenáctiletého působení v Zemském (posléze Státním) divadle v Ostravě a v pražském Národním divadle takových titulů režíroval desítku. Pro srovnání: ze sedmi inscenací oper Giuseppe Verdiho, které Hrdlička za své kariéry režíroval, jich pět vzniklo ještě před emigrací.

Druhým příkladem je pak poměr současných oper, nebo alespoň oper vzniklých ve 20. století. V Německu to byla téměř polovina ze všech inscenací, v Československu ani ne čtvrtina. A to mezi ony čtyři opery 20. století, které Hrdlička před emigrací režíroval, počítám Dvořákovu *Rusalku*, Pucciniho *Madame Butterfly* a Debussyho *Pelléa a Melisandu*. Pokud bychom posunuli hranici do roku 1905, zůstala by nám jediná Hrdličkově inscenace – Suchoňova *Krútnava*.

Hrdličkův režijní přístup a jeho hodnocení

Hrdlička byl podle svých současníků člověk s velkým šarmem a vtipem, ovšem nekompromisní, pokud šlo o naplnění jeho představ. Na otázku, jak vypadá jeho příprava na operní inscenaci, odpověděl takto:

„To je zcela jednoduchý postup. Musím nejprve slyšet hudbu a potom číst text. Protože jsem hudebník, vezmu do ruky partituru a při jejím čtení mohu zároveň slyšet hudbu i porozumět ději. Vidím potom ihned barvy, scénický obraz, kostýmy... Musím to hned vidět, jinak je to všechno pryč. Nejprve vnímám celek, teprve potom detaily. Je to jako práce malíře, který si obraz nejprve nahrubo naskicuje a posléze začne vše pečlivě malovat.“¹⁷⁶

Podle svědectví jeho spolupracovníků fascinoval Hrdlička svým zaujetím pro dílo už od první zkoušky, kde se začínalo jakoby z ničeho.

„Na zkouškách byla nejdříve prázdná scéna, kterou začal oživovat svou fantazií. Samozřejmě měl koncepci dopředu promyšlenou a nyní své představy vtěloval do slov a gest.“¹⁷⁷

On sám prý první zkoušku vnímal jako obrovské dobrodružství a přirovnával jí ke Kolumbově cestě. Poté podle jeho vyjádření následovala tři stádia.

„Tím prvním jsou aranžovací zkoušky, kde se načrtne skica a rozdělí prostor. Druhé je to nejkrásnější, je to fáze, kde inscenace roste. Třetí stádium je jako maratónský běh před cílem.“¹⁷⁸

Hrdlička byl posedlý prací na detailech, především při vykreslování jednotlivých charakterů. Základem jeho přístupu byla detailní práce se zpěváky a tento přístup byl zase základem jeho hodnocení v Německu. Rád bych se pokusil toto hodnocení v několika poznámkách nastínit.

¹⁷⁶ viz Keck, Sabine; Jannucci, Floria: Im Theater ist alles Stilisierung. Aus dem Gespräch mit Bohumil Herlichka., viz pozn. 165, s. 11

¹⁷⁷ Trouwborst, Rolf: Faszination des Musiktheaters. Marginalien zu Bohumil Herlichka., cit. v pozn. 165, s. 13

¹⁷⁸ tamtéž, s. 13

Hrdlička byl v Československu považován za velkého novátora, za režiséra velmi osobitého a nápaditého. Vlna nevole, která se strhla po jeho inscenaci *Kouzelné flétny* (viz s. 52 a 53) útočila na režiséra ani ne tolik pro jeho nerealistické, velmi stylizované a symbolické pojetí scény, ale především z pozice tzv. strážců skladatelovy ideje, která je jednou provždy zakódována v zápisu díla – v partituře. Hrdličkovo největší provinění tkvělo v tom, že se podle kritiků povýšil nad Mozartova génia a inscenaci vytvořil zcela proti „duchu hudby“. Mělo jít o „svéhlavou originalitu za každou cenu, modernistický režisérismus a intelektuální pokusnictví“¹⁷⁹.

O to zajímavěji pak zní začátek úvahy Lewinského¹⁸⁰, jehož text o Hrdličkovi začíná slovy:

*„Chválit dnes režiséra je velmi nebezpečné. Žijeme v době tzv. režiséřských divadel [v originále Regietheater], přesněji řečeno divadel, kde vládne často samozvaný, nablýskaný a do sebe zamilovaný režisér. Pokud byl Hrdlička před třiceti lety nazýván avantgardistou, revolucionářem, byl skutečným enfant terrible operního divadla, musíme se ptát, zda to bylo on, kdo razil cestu oněm dnešním pochybným a problematickým inscenacím těchto režiséřských divadel.“*¹⁸¹

Lewinski v Spolkové republice Německo tedy začíná velmi podobně, jako kritici v Československu roku 1957 – odsouzením „režiséřského divadla“, tedy divadla, kde režisér svou zvůlí a sebezahleděním – tedy nerespektováním autorova záměru, nebo lépe textu (partitury), vytváří *pochybné* a *problematické* inscenace. Ovšem jeho další text jde zcela opačným směrem:

*„Jeho [Hrdličkovy] inscenace nechtěly za každou cenu šokovat, překvapit, ale na druhou stranu nikdy nebyly vůči dílu lhostejné a provokovaly opravdovým, hlubokým vhledem do díla, který vycházel z jeho podstaty. Provokovaly výkladem, který nebyl snadný a pohodlný a který Hrdlička vždy doplnil svou nezkrotnou fantazií.“*¹⁸²

¹⁷⁹ dobové kritiky na Kouzelnou flétnu citovány z: Šaldová, Lenka, cit. v pozn. 112, s. 11

¹⁸⁰ viz Lewinski, Wolf-Eberhard von, cit. v pozn. 165

¹⁸¹ tamtéž, s. 5

¹⁸² tamtéž, s. 5

Lewinski zde tedy umísťuje Hrdličku na onen „druhý břeh“, umísťuje ho proti do sebe zahleděným režisérům, proti režisérům „svéhlavě originálním za každou cenu“, pokud bych citoval domácí kritiky z roku 1957 (viz pozn. 178). V Německu jako by byl právě Hrdlička oním strážcem pravých hodnot, tím, který jde proti „zvůli režisérů“, kteří nehledí na skladatelův zápis.

„Aktualizace pro něho nikdy nebyla prostředkem k sebezviditelnění, ale jen cestou, kterou bylo možné představit dílo v jeho podstatě. [Hrdlička] velmi detailně studoval jak, kde a kdy, za jakých podmínek to které dílo vzniklo.“¹⁸³

Kde je tedy pravda? Otočil snad Hrdlička po emigraci o 180 stupňů svůj styl, když je najednou hodnocen z úplně opačné pozice, než jak tomu bylo u nás? Pokud můžeme soudit z popisů jeho inscenací, tak se to rozhodně nestalo. I zde Hrdlička přistupoval k inscenovanému dílu naprosto osobitě a rozhodně se vyhýbal realistickým, popisným prostředkům, jak o tom ostatně vypovídá i předchozí citát. Nebál se překvapit, možná dokonce můžeme říci šokovat.

„[Hrdličkovy inscenace] měly ostré hrany. Bral na sebe to riziko, a i když věděl, že jeho pohled na dílo může být provokující, nechtěl se ohlížet na měšťácké pohoršení. Nikdy ovšem necítil sebeuspokojení při skandálu. Sám se k tomu vyjádřil takto: ‚Co pro mne znamená skandál?...inscenuji tak, jak cítím, jak musím. Nepracuji přeci osm týdnů proto, že chci skandál. To je nesmysl.‘“

V jeho inscenacích stále hrála zásadní role stylizace. Hrdlička na otázku, zda je jejím přítelem odpovídá:

„V divadle je v základu vše stylizace. Nemohu představit skutečný oceán, milostný akt, nebo krvavou vraždu. Proto musím vše vykreslit pomocí světla, obrazů, barvy s především hudby.“¹⁸⁴

Na jiném místě se k tomu vyjadřuje takto:

¹⁸³ viz Lewinski, Wolf-Eberhard von, cit. v pozn. 165, s. 8

¹⁸⁴Keck, Sabine; Jannucci, Floria: Im Theater ist alles Stilisierung. Aus dem Gespräch mit Bohumil Herlichka., viz pozn. 165, s. 11

*Od čtyřicátých let se zabývám hudebním divadlem, které naplňuje můj život. Pro mě je opera jako mše. [...] Měla by odmítnout realismus a působit stylizovaně, jako hudba. Verdi pomocí hudby dokázal vyjádřit velké ideály, Mozart zase frivolnost. Ale oba se pohybovali v určitých estetických mantinelech, ve stylizaci.*¹⁸⁵

Hrdlička tedy považuje operu za útvar primárně hudební a proto v nejvyšší míře stylizovaný, zcela odlišný od reálného světa:

„Opera jako hudební fenomén je velmi náročná. Ne vždy rozumíme zpívanému textu a je podivuhodné, že i přes to lidé na operu chodí. Asi zde nacházejí hudební obsah, který je na dvě hodiny přenese do jiného světa. To je smysl opery, pohybovat se v jiných dimenzích. Samozřejmě že divadlo nemůže přinést člověku žádné politické změny. Kdyby někdo tvrdil, že by se divadlem dala osnovat revoluce, byla by to iluze, nesmysl.“¹⁸⁶

Hrdličkovy inscenace byly tedy i v Německu stylizované, vyhýbající se realistickému popisu. Ale ona stylizace

*„v sobě nikdy neměl žádnou samoučelnost. Dekorace, kostýmy, osvětlení, to vše pouze pomáhá představitelům jednotlivých rolí předat ideu díla.“*¹⁸⁷

Na rozdíl od názoru českých kritiků, kteří obviňují Hrdličku z nerespektování hudebního zápisu je v Německu Hrdlička naopak tím, kdo zcela vychází z partitury. V Německu si hodnotitelé všímají zásadního faktu - totiž toho, že Bohumil Hrdlička měl hudební vzdělání¹⁸⁸, takže onen vhled do myšlenky skladatele, vhled do partitury byl pro něj reálně proveditelný (k tomu viz výše, s. 71).

¹⁸⁵ Keck, Sabine; Jannucci, Floria: Im Theater ist alles Stilisierung. Aus dem Gespräch mit Bohumil Herlichka., viz pozn. 165, s. 11

¹⁸⁶ tamtéž

¹⁸⁷ viz Lewinski, Wolf-Eberhard von, cit. v pozn. 165, s. 8

¹⁸⁸ Hrdlička studoval na Pražské konzervatoři hru na klavír a hudební pedagogiku

„Hrdlička byl školený hudebník. Přesto svůj zájem obrátil ke scéně, k jevišti, k možnostem scénického vyjádření, k její magickým možnostem. Noty měl v hlavě, hudbu cítil a nerouboval na hudbu jakoukoliv výpověď, jen aby to vypadalo zajímavě, jak to často pozorujeme u režisérů, kteří jsou hudbě vzdáleni. Samozřejmě i on šel mnohdy do extrému, když vycítil, že si to může dovolit a věřil ve svou imaginaci. Ale dělo si to vždy z pohledu psychologa, ne vylepovače plakátů.“¹⁸⁹

To je podle mého názoru zcela zásadní hodnocení Hrdličkova přístupu k operní partituru, hodnocení, které nejvíce odpovídá skutečnosti. Sám Hrdlička o tom říká:

„Skutečným základem opery, tím nejdůležitějším je svět mezi notami. [...] Musím se ptát každé z nich, co stojí za oním fis, nebo ges. [...] Hlavním úkolem režiséra je přetlumočit operní partituru na scéně, a to všemi prostředky, které má k dispozici. Barvou, osvětlením, scénou, kostýmem a především pěvci.“¹⁹⁰

Český režisér platil v Německu za toho, kdo hledá „ideu díla“ skrze hudební zápis. Ta se posléze stává základem jeho přístupu. Hrdlička byl navíc vnímán (a ctěn) jako ten, který za základ operního představní považuje zpěváka, což v tamním operním světě nebylo zřejmě obvyklé. Ostatně jedna ze statí ve sborníku k Düsseldorfské výstavě má nadpis „Soustředěnost na zpívajícího člověka.“¹⁹¹

„U Hrdličky byla pro interpretaci zásadní idea díla. A tuto ideu, kterou chtěl ztvárnit, nesli představitelé jednotlivých rolí, tedy pěvci. [...] Celé tajemství dobré režijní práce shrnul Hrdlička do slov: ‚je to práce s člověkem‘. A právě tímto soustředěním se na zpěváka se Hrdlička odlišuje od moderních režisérů, pro které pěvec rozhodně nebyl tím nejdůležitějším.“¹⁹²

¹⁸⁹ Trouwborst, Rolf: Faszination des Musiktheaters. Marginalien zu Bohumil Herlischka., cit. v pozn. 165, s. 15

¹⁹⁰ citováno z Trouwborst, Rolf: Faszination des Musiktheaters. Marginalien zu Bohumil Herlischka., cit. v pozn. 165, s. 17

¹⁹¹ viz Lewinski, Wolf-Eberhard von, cit. v pozn. 165, s. 8

¹⁹² tamtéž

V Německu tedy skutečně byli režiséři, kteří přesně naplňovali českou představu o špatném režisérovi¹⁹³, pro kterého není na prvním místě partitura, ale jeho cílem je především šokovat. Ovšem Hrdlička byl - zaslouženě - vnímán jako jejich pravý opak, jako někdo, kdo naprosto ctí skladatelův zápis a navíc k němu přidává svůj vhled a svou fantazii - což je právě to plus, které dělá režiséra/umělce velkým. Právě tato dvojznačnost - hluboká hudební erudice společně s obrovským citem pro scénografické prostředky, především pro světlo, udělala z Hrdličky režiséra zcela mimořádného.

„[Hrdlička] věděl, že na jedno a totéž dílo může existovat více pohledů a že může mít pro každou generaci odlišný význam a brát na sebe odlišný výklad. Ale jak sám řekl: ‚samotná výpověď díla musí vždy zůstat divadlem.!'“¹⁹⁴

Výše zmíněný rozpor v hodnocení Hrdličkovy tvorby českými a německými kritiky má podle mého názoru svůj původ zcela mimo Hrdličkovu tvorbu. Je to rozpor dvou zcela jiných přístupů k opeře, rozpor, který velmi trefně dokládá účinnost tzv. železné opony, stejně jako sílu komunistické propagandy.

Na základě srovnání oněch dvou hodnotících přístupů lze říci, že to, co bylo u nás v 50. letech považováno za moderní a progresivní, považovali v Německu naopak vlastně za tradiční. Poúnorová etapa se svým lpěním na realismu upadla do velmi konzervativního, sterilního stavu, který ze všeho nejvíce připomínal snahu přiblížit se „nazpět“ vágně formulovaným myšlenkám „národního obrození“, tak jak na nich lpěl tehdejší ministr kultury Zdeněk Nejedlý.

Přístup, který se tomuto oficiálnímu trendu (který panoval v celé oblasti kultury) sebemenším způsobem vymykal, byl okamžitě vnímán minimálně velmi citlivě a s krajní nedůvěrou. O možnostech, principech a výsledcích tzv. režiséřského divadla, které se ve svobodném světě na západ od nás rychle rozvíjel, zde téměř nic - kvůli pečlivě střeženým hranicím - nevěděli ani odborníci. Situace se začala měnit až v 60. letech.

¹⁹³ např. Ruth Berghausová (1927-1996) jejíž styl byl „postavený na šokujících obrazech a bizarních gestech“, nebo o generaci mladší Hans Neuenfels; viz Bártová, Jindřiška; Holá, Monika, cit. v pozn. 2

¹⁹⁴ viz Trouwborst, Rolf: Faszination des Musiktheaters. Marginalien zu Bohumil Herlichka., cit. v pozn. 165, s. 15

Situace v Československu

Pokusil jsem se nastínit způsob práce Bohumila Hrdličky v období jeho emigrace, jeho přístup k opeře a hodnocení tohoto přístupu. Na tomto místě bych chtěl stručně charakterizovat operní scénu u nás právě v období, kdy Hrdlička v Německu tvořil své osobité inscenace. Tomuto tématu se velmi podrobně věnuje ve své dizertační práci Lenka Šaldová¹⁹⁵.

Jak už bylo řečeno, nejprogresivnějšími poválečnými operními režiséry byli Bohumil Hrdlička, Václav Kašík a Alfréd Radok. Ideologické restriktce 50. let však ze scény odstranily jak Hrdličku, který emigroval, tak Radoka, který se opeře přestal věnovat úplně. Hlavními strůjci nových trendů v české operní režii se tak stali dva kmenoví režiséři Národního divadla v Praze Václav Kašík a také jeho někdejší asistent (a asistent Bohumila Hrdličky) Ladislav Štos. (Tradiční proud, který hledal smysl a výklad i stylizaci díla jen a pouze ve skladatelově partituře, představoval Václav Věžník – viz s. 55, pozn. 147).

Šaldová na základě přístupů každého z nich charakterizuje dva hlavní proudy, dvě jevištní vize divadla, které mají ovšem jedno společné a tím je úzký vztah režiséra a výtvarníka/scénografa. Václav Kašík nejčastěji spolupracoval s již zmíněným Josefem Svobodou, Ladislav Štos s Vladimírem Nývltem. Kašíkovu linii charakterizuje Šaldová jako zkoumání možností „*nejnovějších zázraků techniky*“, které směřují k dosažení tzv. kinetického divadla.¹⁹⁶ Tvorbu Ladislava Štosse a Vladimíra Nývltu pak popisuje jako směřování „*k esteticky působícímu jevištnímu obrazu, k divadelnímu tvaru s výraznými výtvarnými ambicemi.*“¹⁹⁷

Právě důraz na výtvarnou složku při tvorbě inscenace považuje Šaldová za zásadní. I proto je těžké usuzovat, kdo měl větší podíl na výsledném tvaru inscenace, zda režisér, nebo výtvarník (kromě výše zmíněných Šaldová také zmiňuje Františka Trösteru a Zbyňka Koláře). Každopádně nové přístupy k hudebnímu divadlu spočívaly téměř výhradně v rovině scénografie.

¹⁹⁵ Šaldová, Lenka: cit. v pozn. 7

¹⁹⁶ tamtéž, s. 84

¹⁹⁷ tamtéž

„Právě volbou jevištních prostředků [...] režisér s výtvarníkem nastolovali vlastní, svébytný úhel pohledu na dílo, zdůrazňovali jisté aspekty a potlačovali jiné. A vypovídali tak nejen o díle samotném, ale také o sobě, o svém pohledu na svět. Naopak málo se na koncipování obou modelů podílelo herectví.“¹⁹⁸

A právě v tomto hodnocení vidím zásadní rozdíl mezi oním progresivním přístupem v Československu a tím, který reprezentoval Bohumil Hrdlička. I on byl okouzlen novými technickými možnostmi, i on velmi úzce spolupracoval se scénografem a výtvarnou stránku inscenace považoval za velmi důležitou, ale byl to pro něj vždy jen prostředek a za svůj hlavní úkol považoval práci s hercem. Hrdličkův pohled byl tedy komplexní – režisér využíval ke tlumočení svého názoru skutečně všechny možnosti, které divadlo poskytuje. Ano, tím novým, co operní režie 2. poloviny 20. století bylo mnohem širší využití výtvarných prostředků jako dějotvorných složek, ovšem Hrdlička, který všechny tyto možnosti vrchovatou měrou využíval nikdy nezapomněl, že tím zásadním v opeře je na jevišti hrající člověk.

¹⁹⁸ Šaldová, Lenka: cit. v pozn. 7, s. 84-85

4 : Výtvarná složka jako určující faktor režijní interpretace

(Appia, Craig, Reinhardt, Svoboda, Wilson)

Po popisně - historicky orientovaných třech kapitolách bych se v této čtvrté chtěl soustředit na pohled více praktický, na pohled režiséra, na pohled svůj. Budu se v ní zabývat především výtvarným a scénickým vyjádřením operní inscenace od přelomu 19. a 20. století do současnosti, tedy možnostmi a ovšem také problémy, se kterými přicházelí a přicházejí do kontaktu tvůrci (především režiséři a scénografové) operního představení pro diváka 20. a 21. století. Z tohoto úhlu pohledu se budu věnovat rozvoji moderního¹⁹⁹ divadelnictví a dotknu se i těch prvků, které jsou dle mého názoru nepostradatelnou součástí moderního divadla.

Při pohledu na (nejen) současnou tvorbu operní inscenace nám před očima vyvstanou dva zásadní momenty, které stojí proti sobě. Tím prvním jsou neustále se rozšiřující technické prvky, nebo chceme-li možnosti, se kterými lze v rámci operní inscenace pracovat. Mám zde na mysli především používání světelné, či moderní filmové techniky, které otevírá dveře do zcela nových dimenzí divadla, do zcela nové sféry svobody, ve které se tvůrci mohou pohybovat. Přesto je – a vždy bylo – samozřejmě nakonec jen a jen na konkrétním tvůrci, jak dokáže sdělit divákovi obsah inscenovaného díla.

A v tuto chvíli narážíme na druhý důležitý moment a tím je soubor faktorů, které ovlivňují „moderního“ diváka a činí režisérovu snahu o sdělení obtížnější. Je nutné si uvědomit, jaké vlivy působí na moderního člověka. Stručně řečeno, svět je dnes mnohem rychlejší a hlučnější a reprodukce „starého umění“ se musí s touto situací vyrovnat. Je nutné, aby inscenátoři našli cestu, jak divákovi látku nově, subjektivně, osobitě interpretovat – a v tuto chvíli se znovu vracíme k prvnímu momentu: právě použití moderní technologie je nepostradatelnou součástí takové snahy.

Vizionáři, kteří již více jak před sto lety započali novodobé vnímání divadla jako divadla totálního, ve kterém je možné a žádoucí použít veškeré prostředky

¹⁹⁹Mám na mysli moderní v posunutém smyslu tohoto slova – označuji tak období 20. a 21. století

k vytvoření divadelní (ne)reality, nám připravili neomezený prostor pro invenci a tvorbu. Zrušili vnímání návštěvy divadla jako vrcholně společenské události, a poskytli nám prostor na pomezí reality a snu. Od toho okamžiku se začíná vypravovat příběh na scéně divadla vším, co je dostupné a divadelní inscenace se tak poněkud technicky řečeno, stává syntézou několika uměleckých disciplín – tak, jak o ní psal a uvažoval již Richard Wagner²⁰⁰. Jedním ze zásadních výsledků tohoto vývoje je zrození nové zásadní autorské dvojice, kterou tvoří scénograf a režisér, kdy scénograf zde již není pouhý autor aranží, ale režisér spoluautor.

V rámci domácí tradice hrála v tomto ohledu zcela zásadní roli Velká opera 5. května (viz 2. kapitola této práce, s. 23-31), která patří k milníkům Československé operní tvorby zvláště po stránce scénografie. Řada mladých výtvarníků se na této scéně pokoušela o neotřelý způsob vyjadřování, přičemž nejvíce ze všech vynikal tehdy mladý Josef Svoboda, který navázal na odkaz dvou velikánů novodobého divadla Adolpha Appia (*obr. 1*) a Edvarda Craiga (*obr. 2*).

Od počátku 20. století můžeme sledovat tendence k radikálnější proměně divadelního prostoru, která by vedla k jinému modelu vnímání vztahu diváků a herců. V této proměně hrají důležitou roli dvě osobnosti - Adolph Appia a Edward Gordon Craig - jejichž přínos jmenované změny inicioval. V jejich myšlení šlo převážně o diskvalifikaci snahy divadla o vytváření iluze, o odmítnutí napodobovat realitu. Ke vzniku moderní scénografie samozřejmě přispělo mnoho dalších osobností, jako např. Richard Wagner, Konstantin Sergejevič Stanislavskij (*obr. 3*) či tvůrci spojení s divadlem v Meiningenu²⁰¹ - především režisér Ludwig Chronegk (*obr. 4*), - ale právě Appia a Craig došli v tomto procesu dle mého názoru nejdále. Je také nutno připomenout, že právě tito dva považovali profesionálního režiséra – umělce – za zcela nezbytnou, hlavní a určující osobnost celé divadelní inscenace.

²⁰⁰ Viz str. 27 a pozn. 69

²⁰¹ **Meiningenští**, soubor něm. divadla v m. Meiningen; budova div. postavena 1831, 1860 se div. stalo dvorním, 1871 městským. Původně zde působil operní i činoherní soubor, od 1861 pouze činoherní. Největší proslulosti dosáhl soubor za vévody Jiřího II., který se 1866 začal zabývat div. činností. Pod vedením režiséra L. Chronegka vytvořili M. svérázný styl působivých masových scén. Svými zájezdy po celé Evropě v letech 1866-95 ovlivnili Meiningenští vývoj divadla.

Adolphe Appia (1. Zář 1862, Ženeva – 29. Února 1928, Nyon)

Syn spoluzakladatele Červeného kříže Louise Appii, Adolphe byl švýcarský architekt a teoretik jevištního osvětlení a scény, který je znám především díky svým mnohačetným návrhům k inscenacím Wagnerových oper.

Appia byl dlouhodobě nespokojen s konvencí detailně vypracovaných scén, vytvořením kombinací malovaných ploch, tabulí a prospektů, lemujících scénu, které měly vytvářet iluzi reálného prostoru, což se ovšem ve skutečnosti ani v nejmenším nedělo. Okolo roku 1902 napsal:

„Naše současná scénografie je otroctvím malířství – malířstvím scény – které předstírá vytváření reality. Ale iluze je sama o sobě iluzí, protože ji přítomnost herce popírá. Ve skutečnosti je princip iluze vytvářené malováním na dvourozměrné plátno v rozporu s iluzí, vytvářenou plastickým hercem“²⁰²

Podstatou jeho koncepce divadla rozpracované v několika studiích (a také skicách) je myšlenka, že divadelní inscenaci coby specifický umělecký proces strukturuje

„hierarchický princip, který vládne jednotlivým složkám dramatu a který přináší naprostou změnu divadelní techniky.“²⁰³

Tato hierarchie prvků či složek divadlu vlastních, které se rozdělují na živé a neživé, je vedena hudbou probíhající v čase, tedy ji určuje hudební skladatel svou kompozicí. Na nejvyšším stupni stojí živý prvek: člověk pohybující se na scéně, tj. zpěvák, příp. herec, kterému jsou podřízeny ostatní neživé elementy: prostor (včetně podlahy), do kterého je uveden, pohyblivé a proměnlivé osvětlení, které herce a prostor „oživuje a zvýrazňuje“,²⁰⁴ a malířství, jehož role je oproti dobové konvenční praxi značně omezena a spočívá především

²⁰² Appia, Adolphe. In Dreier, Martin. Adolphe Appia – divadelní reformátor (1862-1928). *Divadelní revue*, 2002, č.1, s. 35

²⁰³ Appia, Adolphe. In Dreier, Martin. Adolphe Appia – divadelní reformátor (1862-1928). *Divadelní revue*, 2002, č. 1, s. 35.

²⁰⁴ Bablet, D. Scénické revoluce XX. století. Op. cit., s. 24.

„v barvě, kterou dá předmětům; tím je myšleno i celkové barevné pojetí hercova zjevu a zvláště jeho kostýmu.“²⁰⁵

Na prvním stupni Appiova uspořádání tedy stojí živé tělo a jeho pohyb. Důraz na tělesnou přítomnost a její výraz vzniká ve chvíli všeobecné fascinace sportem a „životem pod širým nebem“, odrážejícím se také v tvůrčí činnosti²⁰⁶). Hlavním charakterem jevištního prostoru je pak jeho funkce: tedy umožnit tělu, aby se pohybově rozvíjelo v čase. Formování jevištního prostoru v takové, případně představuje

„výtvarnou organizaci objemů, harmonizujících se skulpturálním zevnějškem herce a poskytujícím mu současně opěrné body i překážky potřebné k realizaci jeho vyjadřovacích schopností.“²⁰⁷

Appiovy návrhy scény, obsažené v režijních poznámkách pro *Prsten Nibelungův* (obr. 5, 6), *Tristana a Isoldu* (obr. 7) a *Parsifala* (obr. 8, 9) z devadesátých let se vyznačují jednoduchým, stylizovaným a účelným uspořádáním jevištního prostoru. Přes všechnu střídmost však tyto jemné kresby odkazují k oblasti tvarů tak, jak je najdeme v přírodě. Tato charakteristika se později ztrácí: pod vlivem spolupráce s Jacquesem Dalcrozem, autorem eurytmiky (více viz s. 13-14), Appia dospívá k puristickým, abstrahovaným a přísně geometrickým tvarům, jež mají vytvořit ideální podmínky pro pohyb kontrastně měkkého lidského těla. Tyto „rytmické prostory“ z prvního desetiletí 20. století jsou často definovány přítomností různě umístěných schodišť. Podstatné je, že v žádném z těchto prostorů není přípustná nahodilost či realistický nebo naturalistický detail: prostor není kopií reality, jež nás obklopuje ani lokací děje, ale prostředím, ve kterém se může daná postava pohybovat a vytvářet tak významy.

Appia začal jako první pracovat s prostorem a hercem jako se vzájemnými partnery, s mystikou jejich spojení. S tím souvisí i jeho snaha, aby sbor byl součástí scény a dokresloval dynamiku obrazu. Využil světla a stínu (díky nově nastupujícím technologiím mohl na scéně pracovat s barvou a intenzitou světla), aby dokonale vyjádřil nálady obrazu, opustil zaběhnuté plošné

²⁰⁵ Appia, A. In Dreier, M. Op. cit., s. 38.

²⁰⁶ Také například v tvorbě Isadory Duncanové či Loie Fullerové. Op. cit., s. 25.

²⁰⁷ Bablet, D. Op. cit., s. 25.

malování kulis a vydal se na cestu novodobého scénického vyjadřování. A především, Appia se pokusil vytvořit divadlo, jehož scéna bude pohyblivá a nebude rušit zážitek diváka přestavbou, či jinou technologicky náročnou a především v rámci divadla cizorodou činností.

*„V každém uměleckém díle musí být harmonický vztah mezi pocitem a formou, dokonalá rovnováha mezi ideou, kterou se umělec snaží vyjádřit a prostředky, kterými toho dosahuje. Jestliže se nám zdá některý z prostředků jednoznačně zbytečný pro vyjadřování ideje, nebo je idea umělce – objekt jeho vyjádření – jen nedokonale komunikován prostředky, které používá, je estetický zážitek oslaben, ne-li zničen“.*²⁰⁸

Dalším velmi důležitým přínosem švýcarského architekta byl návrh užití projekcí. Byl to tedy on, kdo rozvinul metaforické přirovnání světla k hudbě, jenž na světelném médiu zdůrazňuje jeho proměnlivost, pohyblivost a dynamiku, kterou je sto přenášet také na jinak neměnnou statickou dekoraci. Právě pohyb či proměnlivost výtvarné složky byl také požadavek, který kromě jiných převzala meziválečná avantgarda a zpracovala jej dále.

Je nutné také připomenout, že Appia byl zastáncem „egocentrické“ podoby režisérské profese - režisér měl stát nejdále v celém realizačním týmu a měl být jediným invenčním umělcem, co se podoby představení týče. Ostatní složky mu měly pouze sloužit k uskutečnění ideální představy.

Za svůj život Appia realizoval jen zlomek ze svých návrhů a nápadů. Na jeho dílo navázal Edward Gordon Craig, Jacques Copeau, Wieland Wagner a, jak už bylo řečeno, i meziválečná avantgarda.

Edward Henry Gordon Craig (16. 1. 1874, Hertfordshire – 29. 7. 1966, Vence)

Syn uznávané anglické herečky Ellen Terry byl anglický divadelník. Působil jako herec, režisér, scénograf a spisovatel mnoha teoretických spisů o divadle.

²⁰⁸ Appia, Adolphe. In Dreier, Martin. Adolphe Appia – divadelní reformátor (1862-1928). *Divadelní revue*, 2002, č.1, s. 35

Craig strávil většinu svého dětství v zákulisí divadla Lyceum, kde byla matka přední herečkou - díky tomu mohl již od mládí detailně poznat svět divadla s jeho klady i zápory. Ve svých názorech navázal na Appiu - využíval nové materiály, nové technologie, pracoval s barvou a vytvořil nový systém svícení shora jeviště. Jeho velký přínos sahá i do oboru režie a práce s hercem, kterého pokládal za loutku, kterou musí rozpohybovat režisér s jasnou vizí a navrátit mu tak jeho „skutečné umění“. Zásadou jeho scénické tvorby byly tři body, kterých se držel a na kterých intenzivně pracoval:

1. *vyhnat z divadla myšlenku zosobnění a reprodukování přírody.*
2. *vyhnout se horečné touze vnést do své práce život; neboť tři tisíce k jedné to znamená použít přehnané gesto, násilnou mimiku, hlasitá slova.*
3. *scénu třeba očistit od všech herců a hereček předtím, než ji znovu vzkřísit.*

Craig ve svých úvahách o divadle překračuje Wagnerův Gesamtkunstwerk, když pracuje se specificky divadelními prvky či složkami, a ačkoli nezvýrazňuje jejich hierarchii tak razantně jak Appia, také u něj čteme vědomí privilegovaného postavení akce, tedy pohybu, u nichž se však v jeho případě ne vždy předpokládá, že budou nesené člověkem. Již v roce 1905 totiž Craig napsal, že

„divadelní umění není ani herectví, ani drama, ani scéna, ani tanec, ale sestává ze všech prvků, z nichž jsou složeny.“²¹⁰

Mezi tyto prvky podle něj patří:

„jednání, slova, linie, barva a rytmus, přičemž žádný z nich není důležitější než druhý [...] v jednom ohledu je snad nejdůležitější jednání.“²¹¹

Tedy divadelní umění je podle Craiga umění svébytné, na textu nezávislé, odvíjející se z pohybu v prostoru, nikoli od slovního projevu. Z tohoto chápání divadla pak plynou důsledky také pro jeho výtvarnou stránku. Proces vytváření výpravy inscenace si Craig představuje takto: autorem výpravy podle něj má být režisér sám (přítomnost této funkce v divadle je pro něj již neodmyslitelná), který si

²⁰⁹ Craig, Edward Gordon. Divadelní umění. *O divadelním umění*, Praha: Divadelní ústav, 2006, s. 93.

²¹⁰ tamtéž, s. 93.

²¹¹ Op. cit.

„nedá jen záležet, aby pořídil pěkný a historický věrný návrh, ale nejprve zvolí barvy, které mu připadají v souladu s duchem hry [...] pak vetká do modelu určité objekty – jako oblouk, studnu, balkon, lože – a vybraný objekt učiní středem svého návrhu [...] k tomu postupně, po jednom, přidává postavy, které ve hře vystupují, a ke každé postavě pohyb a kostým.“²¹²

Zde Craig již samozřejmě, bez dalšího zdůrazňování, předpokládá formování jevištního prostoru trojrozměrnými náznakovými objekty. Z jeho dalších skic i úvah je zjevné, že o místě, ve kterém se proces představení odvíjí, uvažuje spíše jako o prostoru, sdíleném herci i diváky, než jako o scéně.

V další fázi tvorby inscenace má režisér vypracovávat *„schéma osvětlení scény a [...] postav.“²¹³* Craig, zdůrazňuje nutnost odstranit svícení ze spodní rampy, které vytváří nepřírozené světlo a deformující stíny. Všechny jmenované elementy – scénu, kostýmy i světlo – režisér vytváří nikoli ve snaze *„přírodu reprodukovat, ale naznačovat některé její nejkrásnější a nejživoucnější stránky.“²¹⁴* Později Craig dodává:

„Pomocí náznaku můžete na scéně navodit pocit čehokoli [...] ale nic z toho tam nedostanete, pustíte-li se do křížku s přírodou [...] Konkrétnost a přesnost detailu je na jevišti bezúčelná.“²¹⁵

Svoje představy o divadle Craig vkládal do nejrozličnějších kresebných návrhů, které byly v období jeho florentské školy také prověřovány jeho studenty v modelech a experimentech s nimi. Dlouhodobým leitmotivem těchto návrhů jsou právě tzv. screens (paravány, stěny) a schodiště. Formy paravánů, případně jakýchsi pístů, představovaly v Craigových vizích pohyblivé struktury, ovládané člověkem mimo scénu, jež je doprovázena hudbou a především hrou světla. V některých variacích těchto neutrálních pohyblivých útvarů Craig došel k naprosté eliminaci lidského elementu – jeho „divadlo“ je tvořeno pouze pohybem předmětů, které jsou spolu se světelnými změnami nositeli jevištní akce. Schodiště pak představuje prostorově-dramatický element tak výrazný a

²¹² Op. cit., s. 104.

²¹³ Op. cit., s. 106.

²¹⁴ Op. cit.

²¹⁵ Umělci divadla budoucnosti. In *O divadelním umění*. Op. cit., s. 33.

významotvorný, že dokáže spolu s akcí postav – a světla – vytvářet jevištní akci a nést příběh.

Také Craig byl, podobně jako Appia, úspěšnější jako teoretik, ačkoliv několik jeho návrhů se realizovalo. Nejvýznamnější z nich byla inscenace Shakespearova **Hamleta** v MCHATu²¹⁶ v režii Konstantina Sergejeviče Stanislavského, uvedená v roce 1912 (*obr. 10 a 11*). Zde měla být výprava tvořena výhradně právě paravány, ačkoli tyto útvary nebyly pohyblivé, jak by si Craig byl přál. V době, kdy Appia a Craig snili o svém divadelním díle budoucnosti, nebylo možné podobného stupně syntézy v praxi dosáhnout. Trvalo několik desítek let, než vznikly jevištní technologie (a dělo se tak často v projektech, na kterých se podílel náš scénograf Josef Svoboda), které by Appiovy a Craigoovy vize umožnily a ve kterých by se k jevištnímu prostoru a jeho formování přistupovalo v jimi navrhovaných principech, za kterými vždy stála snaha uvést prostor do pohybu: ať už socháním pomocí světla v různých jeho podobách (jeho „*vykrajováním ze tmy*“²¹⁷, jak o tom mluvil Josef Svoboda), či pomocí schodišť a posuvných desek. Myšlenka svébytnosti divadelního umění, mezi jehož specifika patří rozvíjení jednání v čase a z něj vyplývající práce se světlem v prostoru, který svým pohybem naplňuje herec/zpěvák a který má svoje vlastní zákonitosti (nutně ne shodné se zákonitostmi světa, který nás obklopuje), zásadním způsobem směřovala ke scénografii v takové podobě, jaké ji známe právě u Josefa Svobody a jemu podobných tvůrců.

Podle Craiga a jeho scénických návrhů bylo pro divadlo zásadní vytvořit pomocí pohybu a světla atmosféru, nikoliv jakýsi živý obraz na jevišti. V průběhu první poloviny dvacátého století se pak objevilo množství konceptů, které více či méně radikálně prostor tzv. kukátkového jeviště modifikovaly. Za všechny jmenujme například divadlo Vieux Colombier – Jeana Coctaua , které upřednostňovalo „nahou scénu“ (*obr. 12,13,14,15*) bez zbytečných dekorací a zrušilo rampu, nebo nikdy nerealizovaný projekt „totálního divadla“ (*obr. 16,17,18*), které pro Erwina Piscatora navrhl ve dvacátých letech Walther Gropius a inscenace Maxe Reinharda a Georga Fuchse, ve kterých našla uplatnění inspirace japonským divadelním prostorem – šlo o *hanamiči*, lávku přepažující hlediště, na které se

²¹⁶ Moskevské umělecké divadlo (MCHT), které bylo slavnostně otevřeno 14. října 1898. Hlavními zakladateli byli Konstantin Sergejevič Stanislavskij a Vladimír Ivanovič Němirovič-Dančenko

²¹⁷ ALBERTOVÁ, Helena. *Josef Svoboda – Scenographer*. Praha: Divadelní ústav, 2008.

pohybovali herci a která zásadně narušovala navyký vztah jeviště / hlediště diktovaný kukátkovým prostorem. Kazimierz Braun charakterizuje toto období přelomu 19. a 20. století (pro které se později vžil výraz Velká divadelní reforma, viz níže), jako období, ve kterém vzniklo „divadlo inscenace“.

„Inscenátoři první reformy, kteří experimentovali s modely, přicházeli s myšlenkou přetvořit vnitřek kukátkové scény tak, aby všechny prvky, které je vyplňují – herec v kostýmu, proměnlivá dekorace, světlo a pohyb (herci, dekorace, světla) – byly homogenní. Za tím účelem bylo rovněž nutno změnit podmínky vidění a tudíž přestavět hlediště. Vzpoura se tedy tykala celého divadelního prostoru. Inscenátoři – režiséři využívali prostor jako hlavní tvůrčí materiál. Scénografové, kteří byli původně malíři, začínali pracovat jako inscenátoři.“²¹⁸

Velká divadelní reforma

Velká divadelní reforma²¹⁹ byla reakcí na stav divadla ve druhé polovině 19. století. Akademismus, uzavřenost státních a národních divadel, rostoucí komercializace, to vše byly faktory, vůči kterým se chtěli reformátoři vymezit. Jejich cílem bylo v divadle jednak zobrazovat aktuální společenské problémy, jednak vypracovat takový umělecký styl, který by dovolil nahlédnout i pod povrch skutečnosti.

V hledišti divadla období přelomu 19. a 20. století se setkává sociálně různorodá skupina lidí, kterou ovšem spojuje ochota vnímat divadelní dílo. Arnold Aronson²²⁰ píše, že

„modernismus předpokládá přítomnost jediného diváka či čtenáře, jehož percepční mechanismus sdílí všichni diváci celé společnosti.“²²¹

²¹⁸ Braun, Kazimierz. Druhá divadelní reforma?, Divadelní ústav, Městská knihovna, Divadelní akademie múzických umění Praha, Janáčkova akademie múzických umění Brno, 1993, str. 49.

²¹⁹ Velká divadelní reforma není oficiálním termínem. Označuje období, během kterého dochází v divadle k zásadním změnám, a to jak v jevištní praxi, tak v teoretickém chápání. Časově není přesně vymezena, nejčastěji se určuje mezi 90. lety 19. století a koncem I. světové války, případně koncem života jejich představitelů.

²²⁰ Arnold Aronson – americký divadelní historik (1911 – 1998)

²²¹ ARONSON, A. *Pohled do propasti*. Praha: Divadelní ústav, 2007, s. 27.

Základem tohoto percepčního mechanismu je již jednou zmiňovaná ochota vnímat. Moment divákova *otevření se působení herce z jeviště* je nezbytným předpokladem aktivizace diváka, požadavku, který do svých prací, ať už teoretického nebo praktického rázu, zahrnuje většina reformátorů. V této kapitole prozkoumám snahy o aktivizaci diváka v divadle nejprve skrze architektonické a scénografické změny, poté se budu věnovat změně názorů na diváka v divadelní praxi u významných divadelníků tohoto období.

S počátkem velké divadelní reformy zesílila kritika barokního divadelního prostoru. Jevištní prostor, minimálně na začátku reformy, vychází z prostoru kukátkového jeviště. Ten se „*střídavě krátil a prohluboval, zahaloval šálami nebo odhaloval na cihly a maltu.*“²²² Postupem času se ale pracovalo i s variantami scény novo-alžbětinského divadla, případně s divadlem kruhovým nebo prostorovým. Stejně jako část divadelníků reformy vnímá i Aronson kukátkové jeviště jako

„ten nejméně šikovný a nejméně racionální prostor, jaký kdy kdo vymyslel. [...] funguje tak, aby diváka oddálilo a bránilo mu, aby se do divadelního aktu vmísil. Vytváří deformované a blokové úhly pohledu pro všechny až na pár výjimek [...]. Performerům vnucuje nepřirozené konfigurace, jejichž formálnost a konvenčnost vyhovuje pouze některým formám divadla.“²²³

Budova barokního divadla sice zůstává až do konce 20. století rozhodující formou pro divadelní architekturu, ale její podoba již není přijímána nekriticky jako norma divadelní architektury. Většina inscenátorů této epochy sice nestavěla nové divadelní budovy, ale upravovala si ty stávající, přičemž při přestavbách se pozornost zaměřovala především na rušení nebo co největší potlačení portálu, zakrývání orchestřiště, demokratizaci hlediště skrze rušení lóží, snižování kapacity hlediště ubíráním předních řad, zjednodušování bohaté výzdoby interiéru, úprav zázemí pro herce. Závažnost důsledků odstranění rampy se rovná významu, který baroknímu divadlu přineslo zavedení portálu a „*objev pravidel perspektivní malby s následným přijetím perspektivy pro tvorbu divadelní scény.*“²²⁴

²²² Op. cit., s. 51.

²²³ Op. cit., s. 51–52.

²²⁴ Op. cit., s. 88.

Z architektonického hlediska je významný návrh a realizace plánů Richarda Wagnera pro jeho divadlo v Bayreuthu spolu s divadlem v Hellerau Adolpha Appii a Émila Dalcroze, dále scénické a architektonické experimenty Maxe Reinhardta na jedné straně, na straně druhé pak Erwin Piscator s Waltrem Gropiem a jejich návrh „totálního divadla“.

Za první divadelní budovu, která byla postavena s vědomím nutnosti změny klasického barokního divadelního prostoru, považujeme divadlo v Bayreuthu, Bayreuth Festspielhaus (*obr. 19*). Tuto budovu postavili v roce 1876 architekti Otto Brückwald a Carl Brandt (s využitím plánu Ludwiga Sempera, viz níže). Projekt z velké části financoval král Ludvík II. Bavorský, velký obdivovatel díla R. Wagnera. S myšlenkou postavit divadlo, ve kterém by se spojovala klasická barokní scéna s

amfiteatrálním hledištěm, přišel hudební skladatel Richard Wagner už během svého pobytu v Rize, kde v letech 1837 – 1839 působil jako kapelník. Tamější divadlo se totiž vyznačovalo řadou prvků, které nacházíme i v Bayreuthu. Svou představu Wagner zformuloval v roce 1851 v rámci své myšlenky o jevištních hudebních slavnostech. Ty se měly konat v menších městech ve speciálně postavených dřevěných prozatímních divadlech, která měla být po skončení produkce stržena a počítalo se u nich s amfiteatrálním hledištěm a zakrytým orchestřištěm. Tato Wagnerova myšlenka se měla uvést do praxe právě v Bavorsku, konkrétně v Mnichově (kam byl Wagner králem povolán v roce 1864) a to včetně stavby scény (*obr. 20*). Projekt, na kterém z velké části spolupracoval architekt Ludwig Semper, autor slavné divadelní budovy v Drážďanech, zůstal pouze na papíře, ke stavbě divadla nedošlo. Podle plánů měl být ale vnitřek budovy řešen právě tak, jak tomu bylo později v Bayreuthu.

Wagner chtěl při plánování podoby Bayreuthského divadla především vyzdvihnout estetickou funkci představení. Diváka nemělo nic odvádět od děje na jevišti – přičemž za hlavního narušitele divákovy pozornosti považoval Wagner orchestr. Představoval podle něj prvek reality, který znesnadňoval vnímání divadelních obrazů, jenž se před divákem odehrávaly na jevišti. Rozhodl se proto umístit orchestr do takové hloubky, aby přes něj bylo pohodlně vidět na jeviště. Toto opatření vytvořilo unikátní orchestřiště, které v šesti terasovitých stupních klesalo pod proscénium. (*obr. 21*). Od diváků bylo navíc také odděleno zvukovou clonou, která dotvářela iluzi hudby linoucí se přímo z jeviště, což napomáhalo

dokonalému sjednocení celého divadelního díla. K divákovi se tak dostávala hudba, ve které nerozeznával jednotlivé nástroje, ale vnímal ji jako kompaktní celek²²⁵. Dirigent byl rovněž díky této zvukové cloně skryt před diváky a zároveň to byl jediný člověk v divadle, který viděl jeviště i orchestr. (obr. 22) Mezi první řadou sedadel a proscéníem tak vznikl prázdný prostor, který podtrhoval rozdělení „reálného“ světa hlediště a „ideálního“ světa jeviště. Tento prostor Wagner ve svých pracích označuje za „mystickou propast“.²²⁶

Dalším prvkem, který měl usnadnit vnímání díla, bylo zatmění sálu. To bylo zpočátku pouze částečné - úplné zatmění hlediště se do praxe uvedlo náhodou. Plynové osvětlení, které bylo do divadla v Bayreuthu zavedeno, nemohlo být kvůli zpoždění při instalaci vyzkoušeno a správně nastaveno ještě před prvním představením. Kvůli nesprávnému zapojení došlo k výpadku osvětlení v hledišti a místo polotmy, která měla v sále nastat, zavládla úplná tma. Výsledek ale přesně odpovídal Wagnerovým záměrům: diváka nerušilo nic, co by mohl v doposud používaném přitími zahlédnout, a mohl se plně soustředit na hru na jevišti. Aronson v univerzitní přednášce *Pohled do propasti*²²⁷ vysvětluje, že

*„když Wagner prvně v dějinách zhasl v hledišti, odstranil nejenom jednotlivce, ale celé publikum. Aby v pořádku přežilo, muselo se přenést přes to, co Wagner nazýval ‚mystickou propastí‘, do ideálního světa jeviště. Jít do divadla znamenalo riskovat ztrátu sebe sama.“*²²⁸

Odtud se tato praxe dostávala i do dalších divadel a postupně se upouštělo od konvence pološera 18. a 19. století.

Rovněž vnější podoba budovy v Bayreuthu nepřipomínala klasické divadelní domy. Byla postavena z betonu a cihel, na čelní straně se nacházela malá okna, nezdobený vchod a několik malých jednoduchých sloupů. (obr.23) Nad reprezentativnost budovy byla vyzdvihnuta její funkčnost.

²²⁵ (Na druhou stranu zpěvák potřeboval slyšet konkrétní nástroje např. hosle, jejichž linka mu většinou byla oporou. První housle nebyly umístěny nalevo od dirigenta, ale po jeho pravé ruce, aby jejich zvuk stoupal šikmo dozadu na jeviště. Šlo tedy o opačné rozsazení smyčcových nástrojů, než jak tomu bylo doposud zvykem.)

²²⁶ WAGNER, R. *Richard Wagner a Prsten Nibelungův. Statě a články Richarda Wagnera spojené se vznikem a prvním provedením díla*. Praha: Národní divadlo v Praze, 2004, s. 104.

²²⁷ viz poznámka 17

²²⁸ ARONSON, A. Op. cit., s. 118

Zásadními úpravami muselo kvůli novému uspořádání projít hlediště. Naproti klasické barokní scéně s vysokým jevištěm se postupně zdvíhalo amfiteatrální hlediště s mírně vykrouženými oblouky, které nabízelo ze všech míst stejné vizuální a akustické podmínky. Pro zlepšení akustiky byla podlaha hlediště položena na dřevěnou konstrukci, kterou podpíraly dřevěné sloupy a pilíře. Zrušeny byly rovněž všechny balkony a lóže, zmenšily se rozměry jednotlivých hal a sálů v zázemí pro diváky (*obr. 24*).

„Společensko-reprezentativní funkce divadla byla značně zredukována a poprvé po dvou stech letech se diváci nemohli navzájem během představení prohlížet. Všichni byli obráceni ke scéně en face.“²²⁹

Tyto úpravy ale nevedla Wagnerova touha vytvořit beztržní divadlo. Za každou cenu chtěl realizovat svoji představu divadla s „neviditelným“ orchestrem a této myšlence podřídil všechny ostatní úpravy.

„Podle toho byl orchestr, aniž byl zakryt, posazen do takové hloubky, aby přes něj divák pohlížel přímo na jeviště. Tím bylo rozhodnuto, že místa pro diváky mohly tvořit jen stejnoměrně odstupňované řady sedadel, jejichž konečná výška musela být určena podle toho, odkud mohlo být dění na jevišti ještě dobře sledovatelné. Systém lóží byl u nás vyloučen, protože řady začínají ihned u postranních stěn a jejich vyvýšení by pohledu na orchestr nezabránilo. [...] Byli jsme tedy zcela podřízeni zákonům perspektivy, takže se řady sedadel sice mohly postupně rozšiřovat, stále však musely zachovat vůči jevišti přímý směr.“²³⁰

Příklad vnitřního uspořádání budovy Festspielhausu přebírala i jiná nově vznikající evropská divadla. Jednalo se především o stavby architekta Maxe Littmanna v Mnichově (Prinzregenttheater, 1901) – (*obr. 25*) nebo v Berlíně (Schillertheater, 1906) – (*obr. 26*). Jeho mnichovské divadlo Künstlertheater (*obr. 27*) z roku 1908 odpovídá bayreuthskému uspořádáním hlediště s ponořeným orchestřištěm, nikoliv však jeviště, které je zajímavé díky regulovatelnému vnitřnímu portálu – ten umožňoval měnit velikost portálového zrcadla.

²²⁹ BRAUN, K. *Divadelní prostor*. Praha: Akademie múzických umění, 2001, s. 103.

²³⁰ WAGNER, R. Op. cit., s. 103-104

Poněkud odlišným přístupem k inovaci kukátkového divadla se vyznačuje budova divadla při Dalcrozově škole v Hellerau u Drážďan postavená v roce 1911. Tento Festspielhaus Hellerau spolunavrhoval Adolphe Appia v roce 1910, který s Émilem Dalcrozem pracoval na několika inscenacích v letech 1912–1913 (*obr. 28 a 29*). Appia vycházel při návrhu budovy v Hellerau z Wagnerova divadla v Bayreuthu, ale dovedl tento koncept ještě dál. Postavil tak první divadlo moderní doby, které se vyznačovalo absencí portálu, rampy a opony, tedy zcela otevřeným jevištěm. Kapacita sálu tohoto divadla byla v roce 1911 560 míst - ve srovnání s 1925 diváky, které pojme sál Bayreuth Festspielhaus, jde jen o třetinu. Rozdílné kapacity sálů šly ruku v ruce se změnami, které oba divadelníci při stavbě svých divadel provedli. I když Appia Wagnera obdivoval a v mnohém jej považoval za génia, lpění na rampě, která byla pro Appia již překonaná, mu vyčítal:

„Dnes nikdo nemůže pochybovat o tomto: Mistr zasadil svoje dílo do koncepčního rámce epochy; a jak všechno v hledišti v Bayreuthu vyjadřuje jeho génia, na druhé straně spodová rampová světla to popírají.“²³¹

Appia zde sice mluví o spodových rampových světlech, dokazuje tím ale, že pokud na nich Wagner lpí, lpí tak zároveň i na rampě samotné. Přestože byl Appia hluboce ovlivněn Wagnerem dílem a jeho myšlením, tvrdil, že Wagner nedokázal vyřešit krutý konflikt, s nímž se potýkal. Konflikt mezi hudbou, pro niž nebylo žádného adekvátního vyjádření v lidském těle herce, hudbou, která nemohla dosáhnout „zvnějšnění“ bez toho, aby byla potlačena její vlastní identita – a nutností předvést hudbu a lidské tělo současně, simultánně. Tento zřejmý problém vyřešil Appia aplikací myšlenek Emile Jacques-Dalcrozeho (*obr. 30*). Appia byl částečně ovlivněn Eurytmikou, systémem cvičení, které Jacques-Delcroze vyvinul pro hudebníky k rozvoji jejich rytmického cítění. Poté, co se zúčastnil ukázkové hodiny Jacques-Delcroze v roce 1906, si Appia poznamenává: *„Našel jsem odpověď na svou vášnivou touhu po syntéze!“* Dále pokračuje takto:

²³¹ LAJCHA, L. *Pohyb divadla*. Bratislava: Tatran, 1989, s. 24.

*„Podrobným sledováním této hudební disciplíny těla jsem objevil živý zárodek dramatického umění, ve kterém už hudba není oddělena od lidského těla herce v nádheře, která je přese všechno iluzorní přinejmenším během představení. Objevil jsem dramatické umění, které vede tělo k zpřítomnění v prostoru, a tím z něj utvoří primární a hlavní prostředek scénického vyjádření, kterému budou všechny ostatní prvky podrobeny“.*²³²

V reakci na to vytvořil ideu „rytmického prostoru“ a představil návrhy Jacques-Delcrozovi, který zkoumal využití trojrozměrného prostoru skrze architektonickou hmotu (Schody, rampy, sloupy, zdi) a světla k vytvoření prostředí, které by fungovalo v kontrastu s lidským tělem.

V roce 1910 založil Jacques-Delcroze institut v Hellerau poblíž Drážďan, který byl zvlášť určen pro jeho práci. Appia se do instituce zapojil jako konzultant a navrhl architektonický plán festivalového sálu v Hellerau, přičemž v jeho návrhu nebylo hlediště vůbec odděleno od jeviště. Celková délka sálu byla padesát metrů, šířka šestnáct a výška více než dvanáct metrů. Otevřený prostor byl vytvořen tím, že zde nebylo žádné vyvýšené jeviště ani skrytý orchestr.

Otevírací festival eurytmiky se konal v červenci 1912. Scéna z Gluckovy opery Orfeus a Eurydika (*obr. 31,32*), ve které Orfeus schází do podsvětí, měla velký úspěch a ukázala, jak mohou Appiova teorie prostoru, světla a hrajícího těla fungovat v praxi: Orfeus vstoupil na nejvyšší bod scénické struktury, ozářen světlem, a pomalu sestupoval po monumentálním schodišti do čím dál větší temnoty, provázen Fúriemi. Ty byly oblečeny do těsného tmavého oděvu, v neustálém pohybu, pečlivě koordinovaném připomínaly hady, a utvářely monstrózní pohybující se horu, než byly přemoženy a podrobeny zvukem Orfeova hraní a břitkostí jeho prosby. Celá scéna byla zaplavena namodralým světlem - září Hádovou. Ohledně světla se Appia vyjádřil takto:

*„Světlo je pro představení tím, čím hudba pro noty: výrazový prvek v opozici k literárnímu záznamu; a tak jako hudba může i světlo vyjádřit jen to, co patří k vnitřní esenci všeho vidění“.*²³³

²³² CRAIG, E. G. *O divadelním umění*. Praha: Divadelní ústav, 2006

²³³ CRAIG, E. G. *O divadelním umění*. Praha: Divadelní ústav, 2006

Přesto, že Appia nemohl využít moderních světelných technologií dnešního divadla, rozlišoval již mezi živým a rozptýleným světlem. Jistě měl na mysli mnoho z toho, čím se dnes vyjadřuje moderní divadlo. Uvědomoval si ale, že se dá a musí pracovat nejen se světlem, ale také i pomocí stínů. Na základě toho vystavěl scény doposud nevídané a dával prostoru neuvěřitelnou dynamiku.

Neopomenutelný je i přínos Edwarda Gordona Craiga, přestože zůstával pouze v teoretické rovině. Patrně pod inspiračním vlivem Wagnera navrhl divadlo bez balkónů a lóží. Ke sjednocení prostoru v hledišti ho vedlo i jeho přesvědčení, že: „*všichni [diváci] se přišli na hru podívat.*“²³⁴ Dalšími úpravami by pak v tomto divadle prošel jevištní portál, který by se stal pohyblivým, a zároveň opona, kterou Craig požadoval zrušit.

Neustálé změny v divadelní architektuře a scénografii byly také součástí práce jednoho z nejvýznamnějších německých režisérů první poloviny dvacátého století Maxe Reinhardta (*obr. 33*). Ten se ve svých inscenacích snažil vytrhnout diváka z běžného života a vtáhnout ho do děje na scéně, aby se ten pro něj stal skutečností. Vtisknout dílu takový charakter umožňovaly Reinhardtovi scénické experimenty, ve kterých se posouval od otáčivého jeviště kukátkového divadla přes likvidaci rampy až k aréně a přímému spojení²³⁵ divadelního představení s přírodou. Na scénu neumísťoval jen dekorace, vytvářel na ní jevištní prostor, jehož součástí se mohl stát i divák. Jako zastánce iluzivního divadla neváhal pro zvýšení účinku a dosažení tohoto cíle použít postupy anti-iluzivního divadla. Zastával názor, že neexistuje univerzální přístup, podle kterého by se daly inscenovat všechny hry. Ke každému dramatu proto přistupoval jako k samostatnému celku a vybíral takové prostředky (i „ideově“ protichůdné), kterými mohl dosáhnout nejpůsobivějšího výsledku. V souladu s tím sledoval zájmy publika, jež pro něj byly důležitým měřítkem.

V roce 1905 se stal ředitelem Deutsches Theater a o rok později nechal vedle tohoto velkého divadla, určeného především pro inscenování klasiků, vybudovat také menší divadlo pro komorní hry moderních dramatiků. Nově postavená budova Kammerspiele proto měla pouze několik set míst, první řadu navíc

²³⁴ CRAIG, E. G. *O divadelním umění*. Praha: Divadelní ústav, 2006, s. 80.

²³⁵ Tento postup dobře dokumentují jednotlivé inscenace Snu noci svatojánské mezi léty 1905 a 1934.

umístěnou přímo před jevištěm. Odstranění rampy a umístění schodů na okraj scény otevřelo prostor z obou stran. Divák se zapojil do hry, čímž míním vnitřní zapojení, nikoliv fyzické, a herec dostal příležitost přenést akci mezi obecnost. V Deutsches Theater Reinhardt s rampou stále pracoval, ale snažil se eliminovat její funkci hraniční čáry různými prostředky. Jedním z nich byla točna - pohyblivá scéna vtáhne diváka do děje snadněji, než scéna statická. Fungující točnu vnímal divák jako součást obrazu, nikoliv jako prostředek divadelní techniky,

„[...] odsunul stranou myšlenku, že se tu porušuje iluze dřív než se mohla vůbec vytvořit, a vyšvihl se v duchu na točnu, aby spoluúčinkoval ve světě divadelní hry.“²³⁶

Stejně jako pro Appiu a Craiga, i pro Reinhardta bylo důležitým tvůrcem jevištního prostoru světlo, které často namířil i do orchestřiště nebo hlediště.

Užití světla přispívá k harmonii herce v prostoru, ale i stín pomáhá k trojrozměrnému vymezení této harmonie. Světlo nejen že dává život herci, ale také jej propojuje s prostorem. Tak jako je hercův pohyb podmíněn scénografickým uspořádáním prostoru, hudba pomáhá definovat časovou osu a její vymezení, čímž se objevuje společná harmonie.

Požadavkům dramatu podřizoval Reinhardt výběr divadelního prostoru, nikdy ne naopak. Přestože je eliminace vlivů, které by mohly přerušit divákovu účast v ději, snazší

v menším prostoru, pracoval Reinhardt i ve velkých prostorech. Inscenoval tak v létě 1910 Sofoklova *Krále Oidipa* ve výstavní síni v Mnichově, později v cirkusu Schumann v Berlíně, nebo pantomimu *Mirákl* Carla Vollmoellera v prosinci 1911 v londýnské Olympia Hall, kde nechal postavit gotickou katedrálu s lomenými oblouky. Ta byla současně scénou pro pantomimické drama i hledištěm pro diváky, kteří jako ve skutečném dómu seděli na lavicích v chrámových lodích.

„Nejde jen o to, protáhnout jeviště do hlediště a vyrobit konkrétní kulisy. Celá překonaná tradice, že jeviště a hlediště jsou dva od sebe přísně oddělené světy, musí být vymýcena. Každá možnost, aby herec navázal vnitřní styk se svým auditoriem, se musí brát v úvahu. Divák nesmí mít dojem, že je jen nezúčastněným přihlížejícím. Musíme mu vnutit přesvědčení, že vnitřně patří k

²³⁶ BRAULICH, H. *Max Reinhardt*. Praha: Orbis, 1969, s. 84.

tomu, co se na jevišti děje a že i on se podílí na vývoji událostí. Zrovna tak musí zmizet opona. Herci mají, kdykoliv je to jen možné, nastupovat hledištěm. I hlediště, nebo aspoň jeho část, má být svým výtvarným řešením v souladu s jevištěm.²³⁷

Podle těchto požadavků přestavěl drážďanský architekt Hans Poelzig Schumannův cirkus na Velké činoherní divadlo. Amfiteatrálně stoupající hlediště, se kterým mohlo být otevřením posuvné stěny jeviště kdykoliv propojeno, fantaskní výzdoba vstupních prostor tvořených nízkým loubím, kopule ze stalaktitů nad obecenstvem, na níž zavěšené lampičky vytvářely obrazy souhvězdí nebo celého nebe, to vše mělo diváka vytrhnout z reality běžného dne a dovolit mu ponořit se do světa fantazie. Soudní tribunál, který se objevil v inscenaci hry *Danton*²³⁸ Romaina Rollanda, umístil Reinhardt do hlediště přímo mezi diváky, kam také usadil některé z aktérů. Vznikl tak dojem, že přímo diváci se do procesu zapojují. V inscenaci *Hamleta*²³⁹ navíc takto umístěné herce oblékl do téměř moderních kostýmů, čímž pocit propojení vizuálně umocnil. Tyto principy fungovaly na měšťanské publikum, nového diváka poválečného období se jim ale do hry vtáhnout nepodařilo.

Max Reinhardt se ve své práci posouval od tendence vytvářet v divadelní budově iluzi skutečného světa (*Mirákl* v Olympia Hall) nejprve směrem k inscenování v reálných prostorech, kde se divadlo prolilo do skutečnosti (*Jedermann* před Salcburským dómem v srpnu 1920, *Kupec benátský* v Benátkách v červenci 1934), a poté směrem k dokonalému propojení divadla a světa, divadla a přírody (*Sen noci svatojánské* v Hollywood Bowl²⁴⁰). Všechny tyto posuny byly motivovány jeho neustálou snahou vytvořit pro diváka nový svět, do kterého se bude moci během představení ponořit.

Koncepce „totálního divadla“, se kterou přišel ve druhé polovině dvacátých let 20. století Erwin Piscator spolu s architektem a představitelem Bauhausu Waltrem Gropiem, měla přinést formu divadla, která odpovídala změněným

²³⁷ Op. cit., s. 207.

²³⁸ Premiéra 14. 2. 1920 ve Velkém činoherním divadle.

²³⁹ Premiéra 17. 1. 1920 ve Velkém činoherním divadle

²⁴⁰ V tomto přírodním divadle pro 14 tisíc diváků nechal Reinhardt zrušit původní koncertní podobu pódia a zasadit téměř sto vzrostlých stromů, čímž vytvořil na scéně skutečný pohádkový les.

poměrům, a to jak společenským, tak divadelním. Piscator s Gropiem rozlišovali v dějinách divadelní architektury

„[...] tři základní prostorové formy pro scénický děj: kruhovou arénu, cirkus, na jehož centrálně umístěné hrací ploše se uskutečňuje ze všech stran viditelný a koncentrovaný scénický děj v plné kruhové plastičnosti. Řecký a římský amfiteátr, rozpuštěnou kruhovou arénu s polokruhovou hrací plochou, proscénium, na kterém se rozvíjí scéna reliéfně před pevným pozadím, ale není od diváka oddělena oponou. Hlubkovou scénu, čili ‚kukátkové jeviště‘, které ‚svět zdání‘ dokonale odděluje od diváka reálného světa oponou a orchestřištěm, ‚jevištní obraz‘ ukazuje jako plošnou projekci na otevřené rovině za oponou.“²⁴¹

Návrh „totálního divadla“ v sobě propojoval všechny tyto tři typy scénických prostorů a přinesl myšlenku na vytvoření místa, kde by se prostor mohl upravovat podle požadavků režisérů různých zaměření, protože podle Gropia:

„[...] úlohou divadelního architekta je vytvořit divadelní prostor tak neosobní, tvárný a variabilní, aby žádného režiséra nespoutával a aby umožňoval rozvinout nejrůznější umělecké koncepce.“²⁴²

Díky této variabilitě by prostor vtahoval diváka do děje ve výrazně větší míře, než bylo do této doby obvyklé. Hrát by se zde dalo na několika různých místech. Divadlo by disponovalo hlubkovým jevištěm, rozděleným na jednu střední a dvě postranní části, přičemž z obou postranních částí by vedla široká amfiteatrální chodba kolem celého hlediště, na kterou by se rovněž daly scény přesunout. Z menšího předního parketového kruhu by se daly odstranit sedačky, čímž by se tento prostor proměnil v proscénium, ze tří stran obklopené diváky. Tento kruhový prostor by byl spolu se třemi menšími sekcemi pro diváky umístěn na točně, při jejímž otočení o 180° by se proscénium dostalo do středu mezi diváky a vytvořil by se tak prostor arény.

Současně s touto proměnou Piscator plánoval také častější a vynalézavější použití filmových projekcí. Kromě klasického projekčního prostoru²⁴³ na

²⁴¹ PISCATOR, E. *Politické divadlo*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1971, s. 113.

²⁴² Op. cit., s. 115.

hloubkových jevištích a proscéniu, (které není v tuto chvíli otočeno jako aréna), počítal Piscator s tím, že filmový obraz pokryje celé hlediště, a to jak stěny, tak strop. Po obvodu hlediště mělo být mezi nosnými sloupy napnuto 12 projekčních pláten, na které by se promítalo jednotlivými projekčními kamerami zezadu, případně zepředu a na strop prostřednictvím projekčního aparátu, spuštěného ze stropu do hlediště. Všechny tyto prostředky měly sloužit tomu,

„[...] aby divák byl stržen do středu scénického dění, aby se prostorově začlenil do jevištního děje a aby mu děj nemohl utéci za oponu.“²⁴⁴

Všechny tyto úpravy a technizaci divadla vůbec pokládal Piscator za podstatnou součást změny funkce divadla. To se podle něj na začátku 20. století začalo konečně zbavovat té podoby, kterou mu

„[...] zanechal Shakespeare: čtvercový výřez, kukátko, jímž se divák směl „tajně“ podívat do cizího světa. Nepřímý vztah, skleněná stěna mezi jevištěm a hledištěm vtiskla pečeť třem stoletím světové dramatiky. Byla to ‚dramatika jako by‘. Divadlo žilo po tři století fikcí, že v divadle není divák.“²⁴⁵

Pospojováním největších nešvarů divadla na začátku 20. století s osobou dramatika Williama Shakespeare, se kterými v podstatě nesouvisí, se Piscator snažil zdůraznit význam změn²⁴⁶, se kterými přišel. S ohledem na jeho program politického divadla, ve kterém nechce působit jen esteticky, ale i „zasahovat do chodu dobových událostí“²⁴⁷, se mu dostávalo od diváků reakcí poněkud odlišného druhu, než Shakespearovi.

Dobrym příkladem byla premiéra inscenace *Hopla, žijeme*²⁴⁸. O ní a reakcích diváků, především proletářské mládeže, která se ten večer premiéry zúčastnila, Piscator napsal:

²⁴³ Klasickým projekčním prostorem mám na mysli projekční model kina – všichni diváci mají promítací plochu pouze přímo před sebou.

²⁴⁴ Op. cit., s. 115.

²⁴⁵ Op. cit., s. 120.

²⁴⁶ Přitom kukátkové hlediště je výtvozem až barokního divadla, čtvrtá stěna dokonce ještě pozdějším a během představení v Shakespearově době rozhodně nikdo neměl pocit, že by v divadle nebyl divák. Autor se přímo k auditoriu obracel, a diváci během představení reagovali na scénické dění.

²⁴⁷ Op. cit., s. 160.

²⁴⁸ Premiéra 3. 9. 1927 v Piscatorově divadle.

„Oni to byli, kteří udělali v hledišti z tohoto prvního večera politickou událost. Když po scéně ve vězení a po posledních slovech matky Mellerové: ‚Nezbývá nám už nic – než se pověsit nebo změnit svět‘ šla opona dolů, začala proletářská mládež zpívat Internacionálu. A my všichni jsme se postavili a zpívali až do konce s ní.“²⁴⁹

Proměna nálady obecnstva na více politickou a změna funkce divadla z pouze estetické na více agitační s sebou nesla nutné požadavky na změnu hracího prostoru, kterým se Erwin Piscator snažil vyhovět svým návrhem „totálního divadla“. Ačkoliv k jeho kompletnímu uskutečnění nikdy nedošlo, s některými principy, jakým je například práce s filmem, Piscator během své tvorby pracoval a díky nim se mu dařilo diváka do děje vtáhnout a začlenit.

Díky výše zmíněným pokusům a novým trendům se divadlo dostává do docela jiné dimenze. Musíme ale zdůraznit, že technické možnosti prvních reformátorů byly do značné míry omezené. I dnes se však potýkáme s nedokonalou intenzitou světla a mnoha technickými problémy, které nám kladou překážky v současném vyjádření divadla a opery. Já osobně vnímám divadelní prostor jako temnotu, ze které můžu osobitým způsobem světelně zdůrazňovat jednotlivé aspekty duševního pohnutí jednajících postav a navodit tak iluzornost děje a jeho charakter. Na tomto principu pracoval snad nejznámější československý scénograf Josef Svoboda. Jeho tvorba je odvrát od realistického divadla a snaha zachytit náladu díla a jeho hloubku. Není proto náhodou, že dvě tak svérázné osobnosti, jako byl Hrdlička a Svoboda se podílely na tolik diskutované inscenaci opery Kouzelná flétna v Národním divadle. Pevně věřím, že nebýt Hrdličkovy emigrace, mohli tito dva umělci společně vytvořit řadu překrásných představení. Jejich cesty se ovšem rozešly a každý z nich zanechal v divadelnictví nesmazatelný otisk. Pravdou ovšem zůstává, že většina předních Svobodových inscenací vznikla v zahraničí. Zcela jistě z finančních důvodů. Rád bych se proto v následujících řádcích věnoval tomuto přednímu scénografovi a uvedl alespoň náhled do jeho systému práce, který je originální a inovátorský.

²⁴⁹ Op. cit., s. 140.

Josef Svoboda (10. května 1920, Čáslav – 8. dubna 2002, Praha)

Prostředí, z něhož Josef Svoboda (*obr. 34*) vyšel, ho velmi podstatně ovlivnilo a zformovalo. Narodil se v Čáslavi roku 1920 do rodiny truhlářského mistra. Už od dětství miloval dřevo a většina jeho hraček pocházela z dílny jeho otce, který mu také vyrobil malé loutkové divadlo. Svoboda pak s oblibou pak hrával kamarádům z okolí malá loutková představení. Největším přínosem však pro budoucího scénografa bylo setkání s řemeslnou prací a prací jako takovou. Do konce života z tohoto prostředí těžil a často na mladá léta vzpomínal. Vzpomínal také na toulky čáslavskou krajinou, kde sledoval horizont a vlnění krajiny. V sadě pozoroval hry stínů a dá se tušit, že tyto zážitky ho později inspirovaly.

Svoboda se chtěl stát malířem, ale jeho otec mu takové studium nepovolil. Tvrdohlavý Svoboda přesto opustil gymnázium a nastoupil jako učedník do otcovy dílny, kde také získal učňovský a později tovaryšský list. Právě v této době si prohloubil znalosti o materiálech a měl i dostatek času na malování. Poté se již dál věnoval vzdělávání v oboru a nastoupil na truhlářskou mistrovskou školu v Praze. Pobyt v Praze pro něj znamenal zásadní zlom. Otevřelo se před ním velkoměsto s množstvím divadel, galerií a především architekturou. V tomto období navrhl mladý Svoboda své první scény pro Čáslavské ochotnické divadlo.

Po ukončení truhlářské školy nastoupil na speciální školu pro vnitřní architekturu a zde se setkal se zásadní postavou svého uměleckého vývoje - profesorem kompozice Františkem Tröstrem. V roce 1943 složil Svoboda maturitu a nastoupil na žižkovské škole jako učitel, kde setrval až do konce války.

V průběhu okupace se Svoboda setkával s řadou mladých lidí, kteří vnímali divadlo podobným způsobem jako on. V době protektorátu nebyla svobodná tvorba prakticky možná a mladí umělci tak, řečeno s trochou nadsázky „střádali energii a nápady na dobu pozdější“. V té době se dle Svobodova vyprávění scházeli v bytě bratří Kárnetových, kde rozmlouvali o nových uměleckých postupech. Dá se hádat, že tak výrazná společnost mladých lidí mnoho z nich inspirovala a utvořily se tak pevné umělecké vazby do budoucna. V bytě se spolu setkávali František Vrba, Václav Kašík, Ladislav Fikar, Jiří Brdečka, Josef Šmíd, Alfréd Radok, Ivan Weiss, Jiří Fried, Arnošt Petrlík a Václav Špidla. Společným

snem těchto mladých umělců bylo vytvoření experimentálního a moderního divadla.

Tato skupina, se v září 1943 pod názvem Nový soubor představila ve Smetanově muzeu dramatickými úryvky z Hölderlinova *Empedokla* v režii Jiřího Kárneta. Josef Svoboda tu na scéně postavil vysokou konstrukci složenou ze tří úzkých a velmi příkrých lávek, které na sebe stupňovitě navazovaly. Vzniklo tak jakési do nebe vedoucí molo, které kladlo na herce značné nároky, zároveň však muselo být neobyčejně působivým prvkem, který určoval celou kompozici hry. Dalším kusem mladého souboru byla Strindbergova *Nevěsta*, jejíž scéně věnoval Svoboda ve svých vzpomínkách podrobnější popis. Vytvořil ji ze dvou schodišť ve tvaru sedlové střechy, kde bylo toto sedlo zároveň šedesáticentimetrovou hrací plochou.

„Schody bez podstupnic byly zcela průhledné a já jsem tady uskutečnil svou představu proměny sedlové střechy z latí ve schodiště. Do předního schodiště bylo vkomponováno nízké pódium s kontrašikmou, která byla základní hrací plochou. Prostě jsem se už tenkrát snažil zakódovat do jediné konstrukce všechny potřebné funkce a významy, vytvořit artefakt, který se teprve hrou stane konkrétním prostředím. To se také podařilo a na první pohled abstraktní prostor se hrou herců proměňoval ve stavení, v cestu k jezeru, v jezero. A poprvé jsem tady použil schodiště jako dramatického prvku.“²⁵⁰

A schodiště jako jediný scénický prvek, který v sobě obsahuje všechny proměny představení a podstatu výtvarného vyjádření, Svoboda později opravdu použil ještě mnohokrát. Už v těchto raných pracích lze tedy jednoznačně vysledovat trendy, které tento výtvarník a budoucí profesionální scénograf ve svém díle sledoval.

Svobodovým prvním světelným počinem byla hra *Bloudění*, kde byla scéna založena na sedmi hyperboloidech, jež měly schopnost vést světlo po svém plášti. Scéna byla z jednoho materiálu - z tylu, který byl i základním horizontem scény. Inscenace se bohužel nemohla realizovat, protože nacističtí okupanti v roce 1943 nechali uzavřít všechna divadla.

²⁵⁰ TAMTÉŽ, 19

Ovšem tyto první zkušenosti se scénickým prostorem byly pro Svobodu natolik určující, že rozhodnutí věnovat se ve své další kariéře divadlu bylo pro něj zcela logické a přirozené vyústění jeho dosavadního výtvarného úsilí.

Svoboda vždy vnímal scénografii jako jakousi nástavbu, přičemž vycházel z architektury a jejích kompozic. Dle jeho výroků lze soudit, že jako samostatný studijní obor scénografii vůbec neuznával. Tvrdil, že pro scénografa je potřeba znát mechaniku, materiály a konstrukce - to vše je obsaženo v oboru architektura, ze které scénografie vychází. Proto právě v architektuře hledal Svoboda základy svého řemesla a celý svůj život se vzdělával.

Ještě po válce vystudoval architekturu na Vysoké uměleckoprůmyslové škole a r. 1945 se zapsal jako posluchač filozofické fakulty, obory dějiny umění a filosofie. S takovými znalostmi vyrazil vyzbrojen do divadelní praxe a nezdědka se k architektuře vracel. Jak sám říkal:

„Moderní technický postup patří do moderního divadla právě tak jako výtah nebo automatická pračka do moderního činžáku.“²⁵¹

Svoboda ve svých pracích využíval techniku velmi často, protože mu jednak značně ulehčovala práci a jednak mu dovoľovala ony zarážející, uchvacující efekty, kterými od ohromoval publikum.

„ Často mi vytýkají, že příliš využívám techniku, že vyrábím komplikované stroje, které se stávají samoučelem. Jestli vůbec něčeho lituji, pak toho, že nemohu disponovat tak, jak bych chtěl vším, co nabízí současná technika a co dnešní divadlo, které zůstalo na úrovni 19. století, odmítá brát v úvahu. Kdybych mohl, uchýlil bych se k počítačům, k elektronice; bohužel si ještě málo divadel může dovolit tyto nákladné prostředky, “²⁵²

Svobodovou velkou výhodou v pozici scénografa, či dokonce šéfa výpravy byl jeho řemeslný, truhlářský základ. Modely svých scén si tak mohl jednoduše vyrábět sám a navíc přesně věděl, jak bude daný scénický prvek fungovat, jak se

²⁵¹ Věra PTÁČKOVÁ: Česká scénografie XX. Století, Praha 1982, 200

²⁵² Věra PTÁČKOVÁ: Josef Svoboda, Praha 1984, 126

bude chovat na jevišti. Zákonitě tak nemohl pracovníkům v technických, konstrukčních či výtvarných divadelních dílnách předložit něco, co by nebylo možné zkonstruovat. Jak uvádí v rozhovoru pro Mladou Frontu:

„Ovládám své řemeslo a nikdo v dílně mi nemůže říct, že něco nejde udělat.“²⁵³

Už bylo řečeno, že Svoboda využíval techniku opravdu velice často. Základním kamenem jeho scénografií však zůstává jednoznačně **světlo**. Měly na to pravděpodobně vliv již dětské zážitky z venkovské krajiny, kde se s ním vlastně prvně seznamoval a kde se začal také obdivovat kouzlům, které tento fyzikální projev přírody dokáže vyčarovat. Postupem doby začal prostor své scény stavět vlastně jenom tímto nehmotným prostředkem, se kterým experimentoval i pomocí zrcadel klasických a propustných. Vyvrcholením těchto snah pak byla Laterna Magika. Dle jeho vlastních slov:

„Scénografie může například znamenat jeviště naplněné párou a paprsek světla, který skrze ni proniká.“²⁵⁴

Svoboda přiznával, že na scéně rád vytváří atmosféru, kouzlo. A to se mu zaručeně dařilo. Dovolím si říci, že vytváří určitý „psycho-plastický prostor.“ Jeho pohled na scénografii byl skutečně originální. Hledal zde jiné, než zaběhnutné postupy a nalézal nová řešení (např. jeho snaha o hladké změny obrazů).

Pro Svobodu byla scénografie samostatnou a aktivní dramatickou složkou. Jeho výpravy se dynamicky podílely na vytváření celkového charakteru představení. Nebylo to jen

„pozadí, dokonce ani nádoba, ale dramatická složka, která integruje se všemi ostatními výrazovými složkami nebo prvky inscenace a podílí se na kumulativním účinku na diváka.“²⁵⁵

²⁵³ Josef Svoboda v rozhovoru pro Mladou Frontu, René ZACHOVALOVÁ: Hovoříme s mladými umělci, in: Mladá Fronta, 30. 3. 1947, roč. III., č. 76, 5

²⁵⁴ TAMTÉŽ, 125

Přesto však nechtěl svou scénou odvádět pozornost od ostatních složek představení - např. od herecké akce. Vnímal divadlo jako syntetický fenomén a jeho snahou proto bylo, aby vynikly všechny složky inscenace. Chybělo-li však něco v hereckém provedení, bylo nutné přidat na scénografii, a naopak. To byl zřejmě častý případ právě ve Velké opeře 5. května, kde byly jeho scénografie mnohdy převažujícím činitelem, který zcela opanoval představení.

Josef Svoboda přistupoval k divadelní výpravě jako k něčemu v ideálním případě zcela dynamickému, co se vyvíjí a mění v průběhu představení společně s dějem dramatu, či opery.

Scénografie měla podle jeho názoru přesně vystihnout režisérův záměr a stát se tak součástí definitivní podoby dramatického díla, součástí režie. Tedy i scénografie tlumočí básnické poselství, nesděluje prostou informaci. A v nově pojatém dramatickém díle pak splynou všechny jeho složky – herecká, režijní i scénografická- v jeden celek. Scénografie se stala „scénografií režijní“.

Touha po novátorství Svobodu neopouštěla do závěru života. Zde bych rád zařadil svou osobní vzpomínku. S prof. Svobodou jsem jako režisér pracoval na přípravě Ponchielliho opery *La Gioconda* a později na jeho poslední inscenaci v Čechách *Tosca* od Giacoma Pucciniho²⁵⁶ (obr. 142,143,144). Byl stále plný novátorských myšlenek a cílů, které v Čechách narážely především pro nadstandardní finanční náročnost na problémy. Domnívám se, že při lepších finančních i technických možnostech mohl obohatit český divadelní život ještě více – naštěstí měl možnost své náročné koncepce připravovat v zahraničí. Nikdy neustrnul na tom, co už znal a objevil. Hledal až do konce života.

Z jeho vrstevníků, se kterými jsem jako režisér realizoval několik produkcí, musím vzpomenout alespoň scénografa prof. Ladislava Vychodila, nejvýraznějšího slovenského průkopníka, který ovlivnil celou slovenskou a v podstatě i českou školu. Vytvořili jsme společně inscenace *Rigoletto*²⁵⁷, *Giuditta*²⁵⁸, a *Káťa Kabanová* v Teatro Massimo Bellini v Catanii (obr. 138, 139, 140, 141)²⁵⁹ Zvláště musím vzpomenout podobně jako Svoboda, světově

²⁵⁵ TAMTÉŽ, 126

²⁵⁶ Státní opera Praha, obn. prem. 7. 6. 1999

²⁵⁷ Velké divadlo Plzeň, prem. 22. 10. 1994

²⁵⁸ Mahenovo divadlo Brno, prem. 15. 12. 1995

²⁵⁹ Teatro Massimo Bellini (Catania), prem. 12.2.1999

proslulého rakouského scénografa, prof. Güntera Schneidera – Siemssena, který na konci 60. let slavil legendární úspěchy na Salzburger Festspiele, kde ve spolupráci dirigentem Herbertem von Karajanem (jako dvojice bez režiséra) vytvořili celou tetralogii Wagnerova *Prstenu Nibelungova*²⁶⁰. Inscenace byla v té době naprosto revoluční. Odehrávala se v podstatě v kosmickém abstraktním prostoru a používala světelné efekty (projekce, kontra-světla), konstrukčně složité mosty, prvky, na nichž si výtvarník založil svůj rukopis. Právě kombinace dokonalé projekce s reálnou scénickou rekvizitou byla doména tohoto jistě vynikajícího a v té době slibného výtvarníka. Nezapomenutelná byla jeho inscenace *Bludného Holanďana*²⁶¹, kde (podle dochovaných fotografií v archivu výtvarníka) nebylo možné poznat, kde končí reálná část lodi a kde začíná sama projekce. Svůj styl dováděl do dokonalosti, a když např. Svoboda patentoval svoji „Svobodovu rampu“, Schneider – Siemssen ji okamžitě začal využívat, a byl také jedním z prvních výtvarníků, kteří začali ve svých inscenacích využívat laser-techniku. Sám byl dobrý malíř a ještě na konci své kariéry, kdy už se používaly počítačové simulace, kombinoval vlastnoručně malované projekční desky s geometrickou strukturou. Pokud simuloval přírodu, zásadně se vyhýbal používání citace přírody realistické. Vždy to byla příroda, nebo lépe řečeno obraz přírody jeho rukou namalovaný a stylizovaný a stejně tak vlastnoručně vytvářel struktury. Posledním jeho vrcholem byla opět inscenace Wagnerovy tetralogie, tentokrát v Metropolitní opeře, která díky videozáznamu doslova obletěla celý svět. Schneider – Siemssen v ní vycházel z principu tradiční romantické scény, vytvářené nemodernějšími technologiemi a použil kombinace kaširované scény s projekcemi včetně filmových. Ovšem podle mého názoru byla svojí originalitou a invenčností inscenace *Prstenu* v Salzburku modernější.

Jako režisér jsem s tímto velikánem světové scénografie měl tu možnost připravit jeho poslední tři inscenace. Dvě z nich byly velké produkce konající se v centru Mnichova pod širým nebem pro 10.000 diváků. Ve scéně k Verdiho *Aidě*²⁶² bylo celé prostranství hlediště zaplněno popisnými kvádry jako na egyptské stavbě a všemu dominovala obří pyramida - vysoká 37 a široká rovněž 37metrů – jejíž celé tělo bylo vybaveno hracími plochami a v jejímž přízemí byl umístěn orchestr. Její obří konstrukce byla obložena laminátovými bloky s povrchem simulujícím kámen a pyramida tak vypadala před samotným představením a na jeho začátku

²⁶⁰ Valkýra 1967, Zlato Rýna 1968, Siegfried 1969, Soumrak Bohů 1970

²⁶¹ Salzburg, 1983

²⁶² Mnichov Am Königs Platz, prem. 20.5.1998

velmi věrohodně. Ovšem v okamžiku, kdy se ponořila do tmy, proměnila se projekcemi třeba v palmovou džungli. Druhá inscenace byla do velké míry sestrou té první – šlo o německou rockovou operu *Dracula*²⁶³. Na stejné konstrukci byl vybudován hrad, opět vysoký 37 metrů s křídly o rozpětí 37 metrů, přičemž hrací prostor tvořila plocha 750 x 100 metrů. Iluze proměn scény byla dokonale vytvářena projekcemi a filmovými dotáčkami.

Profesor Schneider – Siemssen byl - stejně jako Svoboda - dokonalý konstruktér. Stavba zmíněného kolosu byla pro mne technickým zázrakem. O to komplikovanějším, že obě produkce se musely přestavět přes noc a po jednom dni přestávky se vše přestěhovalo do jiné metropole, kde se opět obě inscenace hrály: Mnichov, Vídeň, Paříž, Řím, Madrid, celá jižní Amerika.

Další a moje poslední zkušeností s tímto výtvarníkem byla práce na Wagnerově *Valkýře* ve Welsu (obr. 136, 137)²⁶⁴. Profesor Schneider – Siemssen zvolil opět kombinaci projekcí a to jak předních na tylovou oponu tak zadních na folii na horizontu, ke kterým se přidávaly projekce ze světelného mostu. Scéna byla kaširovaná na točně o průměru 10 metrů, přičemž řez točny začínal na úrovni jeviště a stoupal do pěti metrů. Známa scény Jízdy valkýr ve třetím dějství musela být dokonale připravená a nazkoušená v aranžmá všech pěvkyně, protože točna se točila v jednom směru a chodilo se nejen na její horní ploše, ale i po bocích otáčeného kolosu. V případě, že by vše nebylo nazkoušeno přesně podle dirigentem daného tempa, tak by pěvkyně zkrátka nemohly zpívat, neboť by se na scénu nedostaly, protože točna byla instalována bez rezervy na portály divadla i boční dekorace. (obr.134,135)

Každopádně je podle mého názoru možné srovnat tyto dva velikány světové scénografie, totiž Svobodu a Schneidera – Siemssena. Oba byli velice technicky zruční, oba dokonale ovládali své řemeslo a při přípravách svých inscenací byli nesmírně pečliví. Ovšem zatímco prof. Svoboda hledal stále nová témata v umění, nové cesty vyjádření, prof. Schneider - Siemssen vsadil na jistotu a řekněme na úspěch u diváků a divadelních ředitelů, nebyl progresivní. Vydobyl si přitom mnohem větší popularitu a uznání ve světě, než jeho protějšek.

Sám jsem při spolupráci s prof. Schneiderem – Siemssenem cítil, že jeho doba minula a že musím jít jinou cestou. I proto jsem další díly tetralogie ve Welsu

²⁶³ opera-muzikál od Waltra Haupta, Hannover, prem. 12.6.1998

²⁶⁴ prem. 1.6.2000

odmítl realizovat. Nicméně spolupráce jak se zmíněným výtvarníkem prof. Vychodilem, a prof. Schneiderem-Siemssenem byla pro mne mimořádně důležitá, důležitější než s prof. Svobodou. Všichni tři tito umělci, byť různých estetik a rukopisů, mi dali tu nejlepší školu práce s prostorem, technologiemi a zejména se světlem jako významovým prvkem v dramatickém umění.

Vraťme se však k Josefu Svobodovi. Jak už bylo řečeno, důležitým a do jisté míry zásadním momentem bylo pro něj setkání a spolupráce s režiséry v Divadle 5. května: Alfrédem Radokem, Václavem Kašlíkem či Jiřím Fiedlerem. Všichni tito mladí umělci našli společný jazyk a vzájemně se povzbuzovali k originálním výbojům.

Divadlo 5. května

Již v předchozí kapitole jsem se obsáhleji věnoval Divadlu 5. Května a popisoval jeho historii a vůdčí osobnosti. Musím se však i v této kapitole k tomuto jedinečnému divadelnímu souboru vrátit. Řada předních českých scénografů a výtvarníků právě v tomto divadle započala novou vlnu divadelního vyjadřování. I když toto tvůrčí snažení doznalo krátkého trvání, zanechalo nesmazatelnou stopu na českém divadelnictví.

Opera začala tvořit představení, která vycházela z předválečné Evropské a Ruské avantgardy. Václav Kašlík, vytvořil operní soubor, který se mohl rovnat předním souborům ve světě, povznesl význam opery na mezinárodní úroveň. Divadlo ale bohužel vzhledem k politické situaci v Československu v poválečných letech muselo ustoupit „Novým ideálům doby“ a komunistickému režimu. Rozkvět divadla byl tak nuceně zastaven, pracovníci opery byli rozmělněni do celého Československa a velký potenciál byl zničen. Entusiasmus, se kterým však Václav Kašlík divadlo zakládal je znát z jeho výroku, které sepsal ve své autobiografické knize.

„Hned po válce v květnu 1945 jsem zakládal Divadlo 5. Května, kde jsem se svými spolupracovníky vytvořil operní představení, která byla ve své době nejmodernější ve světě. Ve spolupráci s výtvarníky Tröstrem, Svobodou a dalšími jsme operu začali vidět jinak – dramaticky, logičtěji, s moderními scénickými

*prostředky – Vytvorili jsme tak v život režijní styl, který by se mohl jmenovat dejme tomu Pražská operní režijní škola*²⁶⁵

Divadlo 5. Května sice mělo krátkého trvání (1945-1948), ale za svou funkční dobu vytvářelo inscenace opravdu světové úrovně. Václav Kašík to jmenuje ve svém prohlášení „O našem divadle“, které mělo vysvětlit obsah jeho nové tvorby.

„Každá reforma, ať již sociální, nebo umělecká, vzniká okamžikem, kdy se staré formy a staré obsahy přežívají.“²⁶⁶

Motem Divadla 5. Května bylo propojení scénografie s režii. Najít jiné možnosti vyjádření. Opera 5. Května vycházela z předválečného období a koncepční práce režiséra Ferdinanda Pujmana²⁶⁷, který se snažil o syntézu hudby a režie. Právě Pujman byl průkopníkem režiséřského řemesla v Čechách (viz s. 14 nn.). Dle očitého svědectví režiséra Miroslava Nekvasila se jednalo o významný počín v historii České opery.

„Bohužel se také stávalo, že herectví, příliš podléhalo hudbě a tak už nešlo o klasické inscenování, ale choreografickou práci, kde každý pohyb měl své místo a z toho plynula nepřesvědčivá teatralnost herců. V každém případě se ale jednalo o velký krok kupředu. Vidění divadla jako propracovaného a promyšleného hereckého systému byl základ, na který ostatní navázali. Sám Pujman většinou v pozdějších letech propagoval své dva žáky Ludka Mandauze²⁶⁸ a Hanuše Theina²⁶⁹, kteří režijně pracovali v podobném systému.“²⁷⁰

I když byl Václav Kašík režijně veden Ferdinandem Pujmanem, tak se od něj brzy odklonil a začal uvažovat režijně samostatně. Důkazem je jedna z legendárních poválečných inscenací *Braniborů v Čechách* (obr. 35). Václav Kašík v jejím případě přistoupil k partituře jako ke specifickému divadelnímu textu a ve spolupráci s výtvarníkem vytvořil scénu, která kopírovala děj,

²⁶⁵ Václav Kašík – Jak jsem dělal operu, vydavatel Panton – vydavatelství českého hudebního fondu 1987

²⁶⁶ Prohlášení „O našem divadle“ – uveřejněná v ročence Velké opery 5. Května v roce 1945

²⁶⁷ Ferdinand Pujman – (25. května 1889 – 17. prosince 1961), inženýr, profesor, estetik, dramaturg a režisér Národního divadla v Praze.

²⁶⁸ Luděk Mandauz - (12. 6. 1898 – 16. 12. 1971) – český režisér a herec

²⁶⁹ Hanuš Thain - (17. ledna. 1904 – 30. prosince. 1974) – český režisér a herec a operní pěvec

²⁷⁰ Osobní rozhovor s Miroslavem Nekvasilem v létě 2013

charakter jednajících postav a emoční nabití inscenace. Otevřel se tak velký prostor pro režiséra, který na základě své fantazie mohl vykládat dílo libovolně. Kašík se tak vydal cestou, kterou u nás ještě nikdo před ním nešel. Využil antiiluzivních prostředků scénografie, a vtiskl inscenaci symbolický charakter - *Braniboři v Čechách* odehrávající se na obrovském hákovém kříži, který se v závěru opery rozpadne, jsou přelomem ve vnímání scénografie v Československu. Scéna neilustruje, ale je aktivní součástí příběhu.

Na scéně Divadla 5. května vzniklo mnoho inscenací, na kterých se podílel Svoboda. Řekl bych přímo, že v tomto období začíná soupeřit se svým učitelem Františkem Tröstrem a začíná si utvářet svůj osobitý styl scénografické práce. V příloze přikládám několik obrázků, které mapují Svobodovo působení na této scéně (obr. 66-89).

Myslím, že je možné s jistotou říci, že léta v divadle 5. Května znamenala pro Svobodu „odrazový můstek“ jeho další tvorby. Příliv nových technických možností umožnil scénografům pracovat daleko svobodněji a efektněji, což bylo pro Svobodu, člověka neustále hledajícího nesmírně důležité. Žil a dýchal divadlem a z tohoto postoje vzniklo mnoho podnětů k tvorbě scénického útvaru, který ve světě neměl konkurenci. Velmi výmluvně tato léta popisuje sám Svoboda:

"Léta v Divadle 5. května byla největší příležitostí, jaká mne kdy potkala. Odnul jsem si odtamtud přesvědčení, že i divadlo současnosti a budoucnosti nemůže být ničím jiným než stále se proměňující tvůrčí dílnou, v níž jde všem o všechno a o totéž."²⁷¹

V uzavřeném socialistickém Československu bylo několik umělců, kteří jeho názory sdíleli. Mezi ně patřili i Alfred Radok – spoluprací těchto dvou se zrodilo divadlo dnes nazývané jako „Laterna magika“.

²⁷¹ Josef Svoboda: Velký scénograf planety divadlo, v: Český a slovenský svět, citováno z adresy: <http://www.czsk.net/svet/clanky/osobnosti/svobodajaroslav.html>

Laterna magika

Kombinace projekce, resp. filmu a divadla je jedním z prostředků scénické koncepce avantgardního divadla, ovšem v Laterně magice našel tento prostředek zcela specifické uplatnění. Režisér Alfréd Radok (viz s. 40nn) ovšem nekombinoval divadlo a film poprvé; práce takto směřovaná se objevuje už v jeho předešlých dílech. Snahu o dynamické vidění použil například v inscenaci *Jedenácté přikázání* z roku 1950²⁷². Pro tento kus byly natočeny speciální filmy, kdy se zadní část jevištního interiéru proměňovala v projekční plochu ukazující příhody aktérů zejména před jejich příchodem na jeviště. Dveře na scéně byly upraveny takovým způsobem, aby se divákovi zdálo, že herec vchází na jeviště přímo skrze filmové plátno. *Jedenácté přikázání* je považováno za přímého předchůdce hlavního postupu Laterny magiky, ve které se později snažil Alfréd Radok spolu s Josefem Svobodou zkušenosti podobného rázu aplikovat. Celkově navazuje Laterna i na linie umění 20. století, jakými jsou u nás vzniknuvší poetismus a surrealismus, které autory inspirovaly k vytvoření simultánního prostoru, tedy k polyscéničnosti sloužící k zaznamenávání několika dějů odehrávajících se současně na separátních místech a ústící do nového vynálezu Svobody a Radoka nesoucí název polyekrán.

Alfréd Radok použití polyekránu osvětluje:

„V Laterně magice používáme různých filmových ploch v různých kombinacích se scénou, abychom mezi oběma dostali nové dramatické poměry. V tomto poměrovém jevišti se díváme na děje a na akce z různých stran. Srovnáváme, hledáme souvislosti nebo nacházíme kontrasty.“²⁷³

Seskupení filmového pozadí a divadelního jeviště vzniklo v Bruselu na Světové výstavě EXPO 58. Když po předchozím podaném návrhu z roku 1956 ustanovilo Ministerstvo školství Alfréda Radoka uměleckým vedoucím „Ústřední kulturní sítě československého pavilonu na Světové výstavě v Bruselu 1958“, otevřely se mu možnosti k realizaci experimentálních myšlenek o tzv. polyfonním divadle. Na scéně, která ani původem nebyla divadelní, se mohli diváci například setkat se třemi verzemi konferenciérky; z toho dvě promlouvaly k obecnstvu ve filmové

²⁷² *Jedenácté přikázání* aneb Velectěný pan Urban, Divadlo státního filmu Praha, premiéra 17. 6. 1950

²⁷³ GROSSMAN, Jan: *Divadelní úlohy filmu*. s. 100.

podobě, každá jiným jazykem a náznakově komunikovaly s obecnstvem i vzájemně mezi sebou. Radok se Svobodou se rozhodli, že dají dohromady krátké divadelní představení, které nebude ani iluzivní, ani mechanické, že nebudou vytvářet pohyblivou kulisu, ale ani zdání skutečnosti. Jak řekl Svoboda:

„Film zůstane filmem a jeviště jevištěm, využívat budeme pouze způsob, jímž spojíme obsah akcí odehrávajících se na scéně s obsahem akcí na filmovém plátně.“²⁷⁴

Při tvorbě režijně-dramaturgického a výtvarného plánu spojujícího Dvořákovy *Slovanské tance* a propagační filmy o továrnách se stal nadřazenou spojkou rytmus. Propojení této nové koncepce práce s uměleckými prostředky nesmírně nadchlo účastníky EXPA 58 a do československého pavilonu se publikum jen hrnulo.

Laterna magika je bezesporu nejpodstatnějším zlomem v českém světelném divadle a důkazem, jak je možné v umění stále ještě kombinovat různé prostředky a vytvářet tak nové styly. Dodnes nemá Laterna magika mnoho konkurentů a svým principem naprosté rovnocennosti překračuje nejedny dimenze. Bohužel také dodnes nemá prostory, které si zaslouží a které by myšlenku jejích autorů dovedly do plánované dokonalosti. Podstatné ovšem je, že má v divadelním světě stále své místo, snaží se na jedné straně držet konceptu svých tvůrců, a navzdory tomu být aktuálním lákavým a stále překvapujícím divadlem snů.

Spolupráce režiséra se scénografem

Jak bylo uvedeno výše, Laterna magika by pravděpodobně nevznikla bez úzké spolupráce režiséra Alfréda Radoka a scénografa Josefa Svobody. A právě spolupráci těchto dvou profesí bych rád věnoval ještě několik řádků.

²⁷⁴ SVOBODA, Josef; HONZÍKOVÁ, Milena. *Tajemství divadelního prostoru*. Praha: Odeon, 1990.s. 201.

Už na přelomu 19. a 20. století nabyla spolupráce mezi režisérem a scénografem zásadního významu. Poté, co na divadlo zapůsobila divadelní reforma Adolpha Apii a Edwarda Gorgona Craiga, dochází k velmi úzkým pracovním vztahům režiséra a scénografa při realizaci nové hry. Podle slov Adolpha Apii je úkolem režiséra:

„Řídit souhru jednotlivých, předem připravených složek inscenace, při realizaci hudebně dramatického díla je režisér despotickým cvičitelem a při přípravě scénického tvaru musí stát nejdále vpředu. Musí vynaložit všechny síly, aby jednotlivé složky přivedl uměleckou cestou k syntéze a oživil všechny faktory, jež leží v jeho dosahu, a to na účet herce, jehož samostatnost je třeba s konečnou platností zrušit. Celý pracovní postup režiséra je v nejvyšší možné míře ponechán na jeho vůli, se svým inscenačním materiálem si má vynalézavě a poeticky hrát a současně se střežit vytváření nějaké vlastní fikce. – Tuto misi může splnit jen umělec, a to umělec prvního řádu. Bude muset svědomitě kontrolovat a zkoumat hru své fantazie, aby se osvobodil od všeho konvenčního, především od všeho, co podléhá módě. Jeho hlavním vůdcovským úkolem ale zůstane přesvědčit jednotlivé složky inscenačního kolektivu, že pouze vzájemným respektováním a ve vzájemném souladu mohou dojít k výsledku, který odpovídá vynaložené námaze a úsilí. Režisér musí působit přímo magicky, podobně jako geniální dirigenti.“²⁷⁵

Divadlu 19. století se nepodařilo vyřešit rozpory mezi stavem jeviště a jevištním pohybem, mezi reálným prostorem a malovanou iluzí, mezi plošnou obrazovou tvorbou a trojrozměrným prostorem jeviště. Ovšem na počátku 20. století začínají divadelní tvůrci chápat vzájemnou souvztažnost jevištního prostoru a scénického dění a právě díky tomu se úzká spolupráce režisérů a scénografů stala tak žádoucí. Rozhodně lze říci, že proces vývoje scénografie a změn divadelního prostoru dodnes není uzavřen a stále se vyvíjí. Dnešní výtvarník má k realizaci svých představ k dispozici řadu moderních technických zařízení. V praxi se nám však potvrzuje, že divadelně nejúčinnější zůstávají holá divadelní prkna – oživení člověkem a jeho hravou fantazií. V tomto smyslu lze říci, že nejlepší výrazovou scénou je sám člověk. Jeho barevnost, pohyblivost a

²⁷⁵ Martin Dreier: Adolphe Appia – divadelní reformátor (1862–1928), in.: Divadelní revue, č. 1, 2002, s. 39

energičnost. Sama o sobě nekonečnost prostoru, o kterou se snažil například Svoboda svým schodištěm, či zrcadlovou plochou byl jen prostředek pro zachycení hercova talentu samotného. Právě oživenost scény hercem jí dává ten nejgeniálnější výklad.

Robert Wilson (* 4. října 1941 Waco, Texas, USA)

Už bylo řečeno, že absolutním zlomem pro českou scénografii a velkým přínosem spolupráce scénografa a režiséra bylo stvoření Laterny magiky, která na dlouho dobu nesla přední postavení v divadelnictví v Československu. Dílo Laterny Magiky bylo a je stále živoucí. Dnešní čeští scénografové z něho také vychází, ovšem počínaje rokem 1989 se na české scéně objevují zahraniční režiséři a scénografové a dle mého názoru začíná období „módního divadla“. Jednou z předních osobností, která oslnila českého diváka je bezesporu Robert Wilson, který do Čech přináší nové technické trendy a ukazuje, jak se dělá divadlo ke konci 20. století. Rád bych na tomto místě připojil také krátkou osobní zkušenost s tímto umělcem.

Robert Wilson si vytvořil svébytný výtvarný jazyk, snadno rozpoznatelný a originální. Našel nové způsoby práce se světlem jak uvnitř scény, tak za horizontem. Při využití základních barev na zadní straně prospektu skládá překrásné nové světelné plochy. Osobně mohu hovořit o inscenacích, které vytvořil pro Národní divadlo. Jmenovitě Janáčkův *Osud*, *Káťu Kabanovou* a činoherní inscenaci hry Karla Čapka *Věc Makropulos*. Zajímavostí je, že v dílech operních, kde čas může plynout různě rychle, mi v režijní postup Wilsona nevádí. Řekl bych dokonce, že jistá stylizace dílu sluší. Naproti tomu v případě *Věci Makropulos* jsem byl do jisté míry rozčarován pojetím a nekompaktností díla.

Pokud mám hovořit o jeho práci, tak první věcí, nad kterou jsem užals, bylo množství světelného aparátu, které Wilson používá. Ovšem největším překvapením při sledování jeho práce je zdánlivá nepřipravenost. Wilson skutečně tvoří až na zkoušce. Je to velice zdlouhavý a únavný proces pro všechny členy týmu a herců, jelikož zkoušky trvají neúměrně dlouho a

koncentrovanost, kterou Wilson od lidí vyžaduje, je často velice těžké udržet. Například finální barevnost inscenace vznikala až na jevišti a taktéž pouze z jeho aktuálního naladění. Ačkoliv se může zdát, že Wilson je nepřipraven, opak je pravdou. On si pouze hraje s detaily. Dle mého názoru je on tím skutečným středobodem celého tvůrčího procesu, který má v hlavě utvořen jasný tvar inscenace.

Přes inovativní procesy, které Wilson vytvořil, se ovšem obávám, že jeho styl zůstává po desetiletí stále stejný a zamrzl na mrtvém bodě. Ač jsou jeho inscenace pro Českého diváka novinkou, ve světě je jeho dílo již značně přežité a světové scénické trendy se ubírají dále. Je proto nesmírně důležité pro českou mladou režiséřskou a scénografickou generaci neustrnout, ale sledovat svět a hledat nové inovativní procesy vyjádření. Rozhodně má však osobnost Roberta Wilsona ve světové scénografii a režii své místo.

Rád bych se nyní vrátil k výrazovým a výtvarným prostředkům dnešního divadelnictví z praktického hlediska. Jak už bylo na mnoha místech této práce řečeno, dnešní divadlo je (nebo lépe řečeno může být) v doposud největší míře spojením nejrůznějších profesí a uměleckých i technických prostředků. Pokusím se na tomto místě některé z nich zmínit.

Kostým

V divadle moderního typu je kladen zvláště velký důraz na kostým jednajících postav. Moderní divadlo posouvá, popřípadě boří mnohé z četných ustálených tradic, jako je předpokládaná pasivita předmětů nebo aktivita herce. Rekvizity ani scénický prostor nemusí vytvářet realistický obraz, nemusí dokonce ani existovat. Herec může definovat prostor kolem sebe pouze svou hereckou akcí, nebo může zdánlivě neutrálnímu předmětu dávat svým výstupem různé významy. Tato divadelní iluze a maximální stylizace může samozřejmě fungovat u všeho kromě hercova těla. Libovolná scéna s hereckou akcí nám tedy vytváří jistý obraz. Divadelní kostým je pro nás nedílnou součástí tohoto obrazu a prošel za svou historii dlouhým vývojem. Zpočátku měl jen úlohu charakterizační a zakrýval hercovo tělo, nyní je jeho druhou kůží. Jeho přítomnost i absence velmi ovlivňují náš názor na charakter postavy, vyznění celého díla a jeho pochopení. A to samozřejmě jak v pozitivním směru, tak v negativním.

Kostým může herci i inscenaci velmi pomoci. Dokresluje verbálně obtížně definovatelnou charakterizaci postavy, v ideálním nastavení by měl herci pomoci s uchopením postavy, pohybem po jevišti, a současně také celkově zapadat do vizuálního konceptu tvůrců. Může nám postavu přiblížit nebo také zcizit, může ji začlenit mezi ostatní figury nebo naopak vymezit proti společnosti. Často se říká, že šaty dělají člověka. Na scéně platí ještě mnohem více, že kostým stylizuje a zvýrazňuje základní znaky toho, jak si podvědomě automaticky představujeme některé charaktery, profese atd.

Vzhledem k novým divadelním formám a vyjadřování, jejichž základ nemusí být nutně pouze v textu, se dostává i kostýmu nových možností, které jsou poměrně individuální a vázané k danému typu zobrazení. Rozhodně ovšem výtvarnictví

překročilo stín ilustrátorství a pokouší se o svébytnost vedle již zmíněné scénografie.

Protože divadlo disponuje jinými prostředky než například filmová tvorba, musíme kromě estetických kvalit vzít v potaz i divákovu vzdálenost od herecké akce. Divák si také sám vybírá, na kterou část prostoru se soustředí, a tím mu samozřejmě unikají určité detaily. Nepostradatelnou částí výtvarného sdělení je proto silueta. Sděluje například, zda se jedná o muže, či ženu nebo o velkou, či malou postavu. Při bližší pozornosti můžeme dešifrovat i jiné detaily, které nám mohou pomoci při zařazení postavy v rámci celku. Také historický kostým poznáme převážně podle siluety, a některé symboly, jako například koruna, nám zase pomáhají určit společenské postavení hrdiny.

Kostýmní tvar je ovlivněn i fyzickými dispozicemi herce. To, že je herecká postava nahrbená, tělnatá atp., často vypovídá o jejím charakteru a životě. V případě kostýmu stavíme na lidském těle, které má určité parametry a tvary, které ale můžeme doladovat podle aktuálních potřeb. Tvar kostýmu také pracuje s pocity, jež v nás podvědomě vyvolává ostrost a oblost, případně naddimenzovanost. Lidské tělo je převážně oblé, a tyto křivky nám dávají pocit plnosti, měkkosti atd. Jakmile použijeme špičaté tvary, vzbuzuje to v nás zcela jiné emoce, spíše záporné. Nezanedbatelné je také uvedení diváka do prostředí a doby. V první řadě nás asi zaujme odkaz ke konkrétnímu období a také míra realismu. V divadelním výtvarnictví často o dobovém zařazení vypovídá třeba jen jeden dominantní výrazový prvek. V každém případě je tvar siluety kostýmu nositelem informace o prostředí a čase.

Základní funkce kostýmu je znaková. Divadelní kostým je chápán jako relativně stálá součást struktury hereckého vystupování. Pomáhá usnadnit vizuální proměnu zevnějšku herce, determinuje stylizaci jeho pohybu, podtrhuje obraznost hereckého projevu. Oděv na hercově těle je součástí výtvarné stránky představení. V některých situacích může kostým plnit funkci rekvizity, loutky nebo dokonce kulisy. Další funkcí divadelního kostýmu je zakrytí nahoty. Ve 20. století se začalo opět využívat tělesnosti a nahoty, které nás v dnešní době, kdy je sexualita neoddělitelnou součástí lidského života, přestává šokovat a udivovat, nezpůsobuje žádné zásadní etické nebo estetické pohoršení, přesto však nebývá na divadelním jevišti příliš obvyklá. Kostým má i roli signalizační. Prozrazuje

pohlaví, věk, často také příslušnost k sociální skupině nebo dokonce povolání svého nositele.

„Uvnitř inscenace se kostým definuje na základě podobností nebo kontrastem (co do tvaru, materiálu, střihu i barvy) s kostýmy ostatními. Důležitý je vývoj jednotlivých kostýmů v průběhu inscenace, kontrasty mezi nimi, způsob, jakým se vzájemně doplňují tvary a barvy. Tyto vztahy by měly vytvářet koherentní systém, z něhož by divák mohl vyčíst fabuli. Stejně důležitý však je i vztah kostýmu k vnější realitě, má-li se nás inscenace dotýkat a umožňovat srovnání s historickým kontextem. Výběr kostýmů vychází vždycky z kompromisu a z napětí mezi vnitřní logikou a vnějšími odkazy: proto je variabilita kostýmní tvorby nekonečná. Divák musí odhalit všecko, co je z jednání či charakteru dramatické postavy, ze situace i z atmosféry vloženo do kostýmu jako nositele znaku, do něhož se promítají ostatní systémy. V tomto směru je tedy kostým (vizitka herce i postavy) součástí vývoje inscenační praxe²⁷⁶.

Divadelní inscenaci utváří velká část na sebe navazujících složek. A právě herec je jedním ze základních předpokladů uskutečnění dramatického díla. Jeho pozice je dokonce v samém centru procesu vzniku a realizace dramatické inscenace. Herec se stává na jevišti svým vlastním pracovním nástrojem. Přináší si s sebou pouze pár pomůcek (masku, kostým, rekvizity), které mu dodávají tvar a barvu a zásadním způsobem určují jeho pohyb, stylizaci, vnitřní procesy, postoje a charakteristiku. Figura, kterou herec na jevišti ztvárňuje je dynamickou jednotou celého souboru znaků. Jejich nositelem se může stát hercův hlas, pohyby, ale také různá specifika a předměty s hercovým tělem více či méně svázané (od líčení až po dekoraci). Pro pochopení vztahu mezi hercem a jím vytvářenou divadelní postavou je nutné si uvědomit, že herec je typ umělce představujícího dramatickou postavu sebou samým. Herecká postava není fyzickou personou herce. Není ani postavou, která je napsaná ve hře. Je to něco, co herec vytváří – jeho dílo. V tom se projevuje rozdíl mezi dramatickou osobou a dramatickou postavou, který je založen na odlišném způsobu percepce. Postava je to, jak sám sebe vnímá a prožívá herec. Osoba je ten samý fakt viděný z pozice diváka v hledišti. Herec nebere kostým jen jako nutný oděv. Utváří si k němu vztah, je pro něj součástí dramatické postavy, kterou zformoval

²⁷⁶ Pavis, 2003, s. 240

kostýmní výtvarník v souladu se smyslem a podstatou dramatického díla. Herec vytváří dramatickou postavu textem, slovem, zabarvením hlasu, pohybem, gesty a mimikou a výtvarník ji pomáhá vykreslit výtvarnými prostředky.

Přeměna herce v dramatickou postavu neprobíhá pouze na psychické a fyzické (mimické a gestikulační) úrovni. Měla by být navenek patrná na první pohled, ještě dříve, než se herec začne na jevišti projevovat. Právě k tomu by měl pomoci především divadelní kostým.

*„Přetváření lidského těla a jeho proměnu v podstatě umožňuje pouze jedině: převlek. Kostým a maska podporují nebo mění podobu, vyjadřují podstatu, charakteristiku, nebo o ní dávají záměrně klamnou výpověď, maskují pravý původ. Zesilují organickou nebo mechanickou zákonitost lidského těla, nebo se jí snaží popřít či úplně odstranit. Divadelní kostým, který má tuto schopnost a který na sebe za tímto účelem herec obléká, je však něčím zcela odlišným než oděv v podobě obleku, jak je známý z empirického mimodivadelního světa“.*²⁷⁷

Jeho funkcí není zakrýt tělo a chránit jej před nepřízní počasí. Nemá ani funkci prvoplánově estetickou. Jeho cílem je vypovídat o divadelní postavě a pomáhat herci při jeho práci na divadelní roli. Tato práce se zaměřuje na herce a jejich vztah k divadelním kostýmům, tudíž je jejím cílem zabývat se dramatickou postavou. Nebylo by však správné zcela opomenout dramatickou osobu.

„Dramatická osoba se jeví jako produkt tří charakterotvorných syntéz: první dvě jsou názorové, tedy viditelné, a je možné je pojmenovat jako statické a dynamické charakteristiky. Stálý vjemový komplex v sobě zahrnuje tělesný zjev a kostým dramatické osoby, kdežto proměnlivý vjemový komplex zahrnuje chování, způsob mluvy, mimiku, gestikulaci atd. Třetí charakteristika, skrytá v textu, možno říci sémantická, významová, se projevuje v obsahu řeči samotné. Funkční jednota všech těchto tří charakteristik je pak čistě estetická, proto relativní. Herecká postava, jak už bylo řečeno, je dramatická osoba vnímaná z vnitřku subjektu. Technicky řečeno, je to fyzický a psychický útvar, kde psychické je zveřejněno fyzickým a zároveň fyzické musí být zvnitřněno psychickým. Jinými slovy, je to schopnost tělesného výrazu psychických dějů,

²⁷⁷ Kolínský, 1993, s. 20.

zejména citů a vůle, sjednoceného dramatickou osobou (nikoli sebou samým – jak je tomu u mima nebo tanečníka), kterou herec představuje. Právě na tomto zveřejnění psychického fyzickým má nemalý podíl maska, kostým, ale i rekvizita, scénický prvek i scéna celá“ ²⁷⁸

Divadelní kostým vznikl a vyvíjel se odlišně od oděvu pro běžné nošení. Kostým postrádá náboženské, praktické, společenské prameny a je určen pro jiné účely. To však nezabrání tomu, aby kostým a oděv nebyvaly zaměňovány. Zejména současný civilní kostým v sobě obsahuje menší nároky na tvarování dramatické postavy. Klade se důraz na to, co je právě módní, slušivé a lichotící oku diváka. Stává se, že kritériem pro výběr oděvu je vkus výtvarníka a ne účelnost a služba dramatickému záměru. Někdy tento nešvar proniká i do pořizování kostýmů historických. Opouští se od dramatické tvorby a záměrného formování herecké postavy. Dochází k pouhému vybírání šatů z divadelního fundusu, případně k šití nových kostýmů podle dochovaných historických materiálů, bez širšího výtvarného záměru. V podstatě jde o pouhé stylistické a dobové sjednocení oděvů a jejich oblečení na herce.

„Jak v případě dobového tak i civilního kostýmu je největším problémem právě ona proměna civilního oděvu (neboť dobový kostým je vždy svým způsobem proměnný civilní oděv té které doby) jako dramaticky nestrukturovaného faktu v umělý dramatický jev. Zároveň je však nutné vyvarovat se všech nebezpečí takového úkolu – karikování, dekorativnosti, vulgární typizace“ ²⁷⁹

V reálném životě oděv často prozrazuje mnoho informací o člověku, který jej nosí (vkus, sociální postavení a příslušnost k různým skupinám, náboženství atp.). Svého nositele často odhaluje nebo naopak plní funkci jakési masky. V divadle je maskovací funkce kostýmu využívána poněkud paradoxně. Herec se za kostým nesnaží schovat, ale vyjadřuje jím určité hodnoty a poselství, které mají být rozpoznány.

Maska (tentokrát ne ve smyslu škrabošky na obličej, ale v rozšířeném významu na oděv, pokrývku hlavy, obuv, líčení atd., tedy na vše, co napomáhá

²⁷⁸ Kolínský, 1993, s. 19-20.

²⁷⁹ Kolínský, 1993, s. 20-21.

konstruovat dramatickou postavu) pomáhá herci dosáhnout určitého stupně odcizení a odpoutání se od své vlastní osobnosti. V tomto případě není podstatné, zda je použita fragmentárně, náznakově nebo komplexně.

Odcizení s sebou vždy přináší omezení a ohraničení hercova výkonu. Ne zřídka však dochází k tomu, že se v důsledku omezení hercových možností soustředí jeho tvůrčí potenciál na konkrétní cíl mnohem silněji a přesněji si tak uvědomuje směr svého hledání. V důsledku toho může jeho tvorba prvotní ohraničenost v mnohém přesáhnout.

Divadelní kostým by měl vycházet z pohybu a gest herce, zdůrazňovat je a podtrhávat. Neměl by hercovo tělesné vyjadřování nijak limitovat nebo mu dokonce zamezovat. Dále je potřeba, aby kostým souzněl s inscenací, nevyčníval nebo naopak nezapadal mezi ostatními komponenty. Mohlo by se stát, že by kostým zbytečně upoutával divákovu pozornost a odváděl je od dramatického děje. Na scéně musí být vše v rovnováze a sounáležitosti s představením. Mělo by docházet k situaci, kdy kostým do určité míry splyne s hercovým tělem, přestože není jeho součástí. Pokud se tohoto stavu docílí, je u jednotlivých hercových úkonů obtížné určit, z jaké části je pohyb na jevišti důsledkem jeho fyzických možností a z jaké části do něj zasahuje oděv. Některé kostýmy totiž určitý způsob pohybování přímo vyžadují. Například suknice podepřené obručemi nutí k zvláštnímu pokládání rukou, stejně tak jako velké množství spodniček zapříčiňuje specifický styl chůze. V mužském oděvu je to frak, v němž se nedá posadit bez nadhození krovek nebo brnění, které specifickým způsobem limituje nejen veškerý případný pohyb, ale i pouhé stání na jevišti.

Do konce 19. století byly všechny druhy divadelních kostýmů ovlivňovány dobou, ve které byly vyrobeny. Z toho vyplývá, že kostýmy historické, současné i fantastické v sobě nesly prvky soudobého odívání. Výsledkem toho je jakási časová dvojakost divadelního kostýmu, která funguje i v dnešní době. Výtvarník se nemůže ubránit tomu, aby neviděl historický vývoj očima člověka žijícího ve dvacátém prvním století, a nedokáže zabránit pronikání současných prvků do své tvorby. Při práci s divadelním kostýmem hraje podstatnou roli fakt, zda se jedná o kostým historický nebo civilní.

Práce s historickým kostýmem může být zrádná. Dobový oděv dokáže výrazněji vykreslit dramatickou postavu, ale může výtvarníka svádět ke zjednodušení

problematiky. Ten se pak spokojí s pouhým pasivním vlivem kostýmu na hereckou postavu, bez toho, aby se snažil oblečení dodat výrazové prvky, které by figuru dotvořily v kompaktní celek.

„To, co kdysi sloužilo jako zdobný či funkční prvek nebo detail odívání může nyní metaforicky charakterizovat vnitřní svět lidí. Funkční detaily, nevyhnutelné pro dnešní divadlo (tedy i pro kostým), musejí být chápány pouze dramaticko-esteticky. Tím divadlo získává možnosti nových obrazových paralel, možnosti kontrastu a neočekávaných spojení. Kontrast s naším současným způsobem existence je tedy základem jak užití a tvarování, tak prožívání historického kostýmu“²⁸⁰

Se současným, civilním kostýmem jsou spjaty problémy jiného druhu. Styčným bodem je opět snaha o vyjádření vnitřního světa divadelní postavy prostřednictvím obleku herce. Někdy je potřeba nechat působit zobecňující tendence, jindy naopak striktně zdůraznit určitou charakteristiku. Herec svoji postavu vytváří záměrně a uvědoměle. Neexistuje způsob, jak metodicky popsat postup herecké práce. Samozřejmě se na toto téma najde mnoho odborné literatury, avšak není možné teoreticky zachytit něco tak individuálního a intimního jako je hercova přeměna v dramatickou postavu. Pro tvarování divadelní postavy je potřeba neustále vnímat a pozorovat realitu okolního světa. Nejde o pouhé zaznamenávání toho, co je nápadné, dráždivé, zarážející, směšné, odpuzující, nezajímavé až nudné, ale o umění tyto postřehy vyhrotit na nejvyšší možnou úroveň kontrastu. Je potřeba hledat a zkoušet, jak budou fungovat různá spojení a vazby zachycených reálií, objevovat dosud nepoznané hranice a případně je ještě posouvat. Dalším způsobem je odkrývání paralel a synonym, nahrazování vlastního jevu zcela jiným (pokud možno daleko účinnějším a mnohoznačnějším).

Zacharževská k tomuto tématu říká:

„Historický kostým tedy byl vždy stylizovaný – a to mimo jiné tím, že musel do určité míry odpovídat soudobé módě; naproti tomu kostymování her, jejichž doba děje byla totožná s dobou inscenace představení..., odpovídalo civilní módě

²⁸⁰ (Kolínský, 1993, s. 49-50).

oné doby a bylo vždy ukázkou nevyššího mistrovství; bylo zároveň reklamou pro krejčího i uměleckým dílem i oporou dekoračního bohatství inscenace" ²⁸¹

Aby se divadelní kostým nestal jen slušivým, historicky odpovídajícím oblečením s výtvarným potenciálem, je potřeba vést v patrnosti aktuální tendence současného divadla, požadavky dramatického textu, problematiku divadelního kostýmu doby, ve které text vznikl a v neposlední řadě sociální, historické a geografické podmínky odívání doby, do které je divadelní inscenace zasazena autorem nebo přenesena realizačním týmem. Zásadní podíl na tom, jak budou divadelní kostýmy vypadat má kostýmní výtvarník. Ten do svých návrhů vnáší svůj osobitý pohled na inscenaci, ale měl by dodržovat estetické normy své doby. Divadelní kostým musí pomoci herci k tomu, aby mohl žít na jevišti. Z toho vyplývá, že kostým nestačí pouze vhodně zvolit, dobře ušít a správně obléknout. Herec potřebuje v kostýmu fungovat požadovaným způsobem. Kostým by měl na herci doslova ožít. Až v momentě, kdy herec dokáže hrát se svým kostýmem, jsou naplno rozvinuty režijní úkoly a záměry. Z toho je patrné, že kostým je potřeba přinést do procesu zkoušení co nejdříve – a to ne pouhý jeho návrh, ale již finální realizaci. Teprve pak je totiž možné dramatickou postavu začít dotvářet v celé její komplexnosti.

Pro vývoj herecké tvorby je zapotřebí plně využívat potenciálu a možností divadelního kostýmu. Přinést kostýmy až na oblékanou zkoušku (většinou bývá čtrnáct dní před premiérou) je pozdě. V tuto dobu by měl být herec s kostýmem sžitý natolik, aby se mohl v klidu a nerušeně věnovat dotváření posledních drobných detailů na dramatické postavě. V divadelní praxi se problém pozdního nástupu kostýmových zkoušek často řeší tím, že se hercům pořizují náznakové kostýmy. Téměř nutností je to v případě, kdy kostým ovlivňuje způsob pohybování nebo má v sobě prvek, bez kterého nelze komplexně vykreslit divadelní figuru.

Divadelní kostým by se měl stát součástí charakteru divadelní postavy, měl by s ní být neodmyslitelně spjatý a sloužit jí k tomu, aby se mohla na jevišti stát plastickou, což znamená uvěřitelnou a živoucí v očích diváků.

²⁸¹ (Scénografie, 1976, s. 68-69).

Scénické divadelní technologie

Vzhledem k faktu, že práci píši i jako pedagog operní režie na Akademii Múzických umění v Praze bych rád přiblížil i technologii dnešního divadla studentům oboru operní režie a zmapoval historii některých technických pomůcek, které od dob Velké reformy jsou nepostradatelnou součástí divadla. Pevně věřím, že následující text přiblíží studentům režie informace, které jsou nepostradatelnou součástí režijního řemesla.

Točna (*obr. 36*)

Točna je mechanické zařízení v divadle, které lze otáčet, aby se urychlila výměna scény během představení. V Evropě byla konstrukce poprvé využita v plně otočném setu pro komplikované inscenace *Le ballet de la délivrance de Renaud*, které byly předvedeny Marii de Medici v lednu 1617 v Palais du Louvre a nový scénický prvek byl vřele přijat. Novinku sestrojil inženýr hydrauliky Tommaso Francini. Podobný systém vznikl o několik let později v Japonsku, ovšem první točna na Evropském kontinentu v rámci nám známého typu divadla a v rámci profesionální inscenace byla použita v roce 1896 v Mnichově a sestrojil jí Karel Lautenschläger. Lautenschläger studoval u Karla Brandta v divadle v Darmstadtu. Odtud odešel do Mnichova, kde působil 22 let a stal se hlavou strojníků u královského divadla. Točna byla instalována v Residenztheater v inscenaci Mozartova *Dona Giovanniho*. Měřila padesát stop v průměru a byla mírně větší než samotná scéna. Lautenschläger použil k jejímu pohonu elektrický proud. Technicky je točna řešena řadou válečků, které se pohybují po předem nastavené dráze.

V roce 1889 byla v Mnichovském divadle znovu použita točna a to pro cyklus Shakespearových her, pro které se zdála být ideálním řešením. Odtud se točna pojmenovávala „shakespearovská fáze“. V následných letech se tato technická novinka rozšířila do většiny Evropských divadel. I když byla tato technika z počátku hlučnější, s postupným vývojem jevištních technologií se stala pevnou součástí divadel a hluk otáčení se značně eliminoval. Dnes se používá jak v činohře, tak i ve všech oblastech hudebně dramatického umění. Scéna se díky tomuto vynálezu stala dynamičtější a zážitek pro diváka bdaleko intenzivnější.

Stoly (obr. 37,38)

V Řecku je propadliště spojováno s Cháronovými schody – schody vedoucími z proskenionu do orchestry, slouží k odchodu mrtvých duší do podsvětí nebo naopak zjevení duchů na scéně. Má jít o obyčejné schodiště spojené s podzemní chodbou, ústící do centra orchestry.

K vytvoření propadliště, tak jak je známe my, došlo až v baroku. Tato propadla umožňovala náhlé zmizení nebo zjevení ze země. Vyráběla se ze dřeva a byla poháněná ručně.

V 19. století došlo k dalšímu zdokonalení – propadliště se zhotovovala se z pevnějších kovových dílů, stala se mobilními a zároveň se v některých divadlech rozšířily jejich plochy tak, že vzniká jevištní stůl, zabírající (po částech) téměř celé jeviště. Kromě využití přímo v inscenacích, se jich také používalo jako výpomoci pro stěhování kulis, stavby a přestavby scény. Hlavní pohyblivou částí byla soustava kladek (ať už pro propadlo nebo i jevištní stůl) a protizávaží. Používání propadel a stolů šetřilo materiál pro stavbu scény (praktikáblů) a samozřejmě stavbu zjednodušilo, protože stůl nejen sjíždí do podzemí jeviště, ale může vyjet i nad úroveň jeviště do potřebné výšky.

Do 2. světové války dostalo jeviště a jevištní stoly dlouhé řady koncepcí, které byly při rekonstrukcích realizovány: jeviště schopné naklonit se do šikmy, jevištní stoly na šroubech, točny jako válcové konstrukce se zabudovanými stoly, jevištní stoly, které lze našikmit, jevištní stoly vybavené variabilním systémem menších vysouvacích ploch, na dálku ovládané jevištní vozy, mobilní mechanická propadla na míru s možností umístění po celém jevišti, stoly v orchestřišti.

Dochází tak ke vzniku moderních spodních technologií – spodní strojovny, pro kterou se pod jevištěm musel vybudovat nový speciální prostor. Propadliště se vyrábí na míru podle potřeb divadla a strojních technologií (stolů, točny), kterých je součástí. Jeho vývoj končí ve 30. letech 20. století. V současnosti se používá lehčích hliníkových součástí. Propadliště se podle půdorysné velikosti dělí na stolová (nejmenší), mostová, podlahová (celé jeviště).

Jevištních stolů lze využít k rychlé a snadné proměně scény jak přímo v průběhu inscenace, tak hlavně při přestavbách. Na scéně mohou vytvořit členitý terén: schody, prohlubně,... nebo zešíkmit podlahu v jedné i ve dvou osách, či vytvořit víceúrovňové jeviště. Pohon stolů je pouze strojní a rychlost posunů malá, vzhledem k značné hmotnosti. Lze je rozčlenit do těchto skupin:

1. Výtahový typ: konstrukce mostového typu s jednou podlahou, konstrukce mostového typu se dvěma podlahami.
 - Výhodami tohoto typu jsou tichost, nízké náklady, vysoká rychlost, střední nosnost, snadná údržba. Nevýhodami jsou nutná výšková aretace v klidu (pružná lana se vahou protahují).
2. Hydraulický typ: konstrukce mostového typu s jednou podlahou, konstrukce mostového typu se dvěma podlahami.
 - Výhodami jsou tichý chod, solidní rychlost, omezená nosnost. Nevýhodami jsou vysoké náklady, nutná aretace v klidu (únik tlaku ve válcích, drahá údržba).
3. Šroubový typ: konstrukce mostového typu s jednou podlahou, konstrukce mostového typu se dvěma podlahami.
 - Výhodou je vysoká nosnost, samosvornost (může být v klidu v každé poloze bez aretace), vysoká životnost, snadná údržba. Nevýhodou je hlučný chod (rozvodovky, převodovky).
4. Šroubový typ: konstrukce čtvercových stolů po celé ploše jeviště se dvěma podlahami s možností našikmení každého čtverce horní podlahy do všech čtyř stran.
 - Výhodou je vysoká variabilita, lze je samostatně používat i jako stoly mostového typu. Nevýhodou je složitá obsluha a náročná údržba.
5. Řetězový typ (kombinace výtahového systému se šroubovým): konstrukce mostového typu s jednou podlahou, konstrukce mostového typu se dvěma podlahami.
 - Výhodou je vysoká samosvornost, znehybní v každé poloze bez aretace. Nevýhodou je hlučnost řetězů a převodovek.

Vývoj jevištních stolů je završen ve 30. letech 20. století - používají se jen s menším zdokonalením (co do pohonu) dodnes. V průběhu minulého století pokračovala snaha o eliminaci všech negativních stránek jednotlivých typů využitím modernějších součástí. V tomto směru v 90. letech 20. století vzniká nově využitý pohon a to tlačné řetězy. Tento pohon je absolutně nenáročný na prostor strojovny, jednoduchý a tichý. Po konstrukční stránce vyžaduje jen zajištění řetězů ve vodících lištách v přesně stanovené dráze. Tyto stoly jsou bezpečné, rychlé a zastavitelné v kterékoli výšce dráhy řetězu. Jsou nenáročné na údržbu a mají velkou nosnost.

Jevištní vozy (*obr. 39*)

Jevištní vůz je často zaměňován nebo dokonce i ztotožňován s jevištním stolem, ale je mezi nimi velký rozdíl. Především ten, že stoly se pohybují vertikálně, kdežto vozy horizontálně po podlaze jeviště.

Jejich využití vyžaduje velké prostorové možnosti bočních a zadních jevišť, proto se s nimi setkáme především na velkých scénách. Přímo v inscenacích se uvádí do provozu výjimečně, slouží převážně k proměně scény mimo pohledy diváků, kdy jsou předpřipravené dekorace na vozech nachystané na bočním či zadním jevišti a při proměně jsou vysunuty na hlavní scénu, která se předtím skryla na druhý bok nebo do zadních prostor jeviště. Je také možné jednu scénu postavit na jevištních stolech a druhou na jevištních vozech, po snížení scény na stolech může předjet scéna na vozech.

Vůz se pohybuje těsně nad základní výškou jeviště, je poháněn strojově, podobně jako jevištní stoly. Také u něj lze využít systém tlačných řetězů, zaručující plynulý, spolehlivý a tichý chod. Kromě zdokonalení způsobu pohonu, byl vývoj jevištních vozů ukončen ve 30. letech minulého století, kdy poslední úpravou v tomto směru byla změna materiálu, oceli za hliník, který konstrukci značně odlehčil. Vozy mohou fungovat jako pojízdný celek nebo jako jednotlivé části. Za jevištní vozy, se považují také speciální paletové vozy, které slouží k uskladnění dekorací do divadelních skladů.

Existují i jiné typy vozů, na které se staví konkrétní složky dekorace (dům, schodiště atd.). Pohybují se na kolečkách a jsou poháněny ručně. Tyto vozy

mohou být různě vysoké a dokonce vícepodlažní. Jeden z druhů umožňuje pohyb pouze kolmý – směrem k divákovi, jiný vyjíždí jenom z bočních prostorů a dalším je možné zaujmout jakoukoliv pozici na jevišti, neboť se jím dá libovolně otáčet.

Praktikábl (*obr. 40*)

Tento revoluční trojrozměrný prvek se začal používat od poloviny 19. století, kdy na scénu přichází reálné prvky, vytlačující malované, ploché kulisy. Praktikábl není jen dekorací, či technickou pomůckou pro dekoraci, lze z něj postavit doplňující části jeviště, třeba předscénu nebo i celé pódium. Dá se rovněž využít pro stavbu elevace hlediště. Je to velice výhodný a praktický nástroj, zvláště v divadlech bez pevného hlediště, kde je více možností vystavení scény. V divadelnictví se od druhé poloviny 20. století používá název praktikábl výhradně pro jevištní stavební součást, která se skládá z desky (plata) a kostry (složitelného rámu). Jeho nosnost je 250 kg na 1 m². Původně se vyráběl jen ze dřeva s oplechovanými vyztuženými rohy, dnes je pro desku stále nejčastější materiál dřevo, ale konstrukce se vyrábí také z hliníku a nemusí už jít přímo o konstrukci – mohou to být vyjímatelné nohy (pak praktikábl vypadá jako stůl) nebo neoddělitelné, zkřížené pásy se zářezy, které umožňují nastavit výšku praktikáblu. Rozměry praktikáblu jsou standardní, a pokud je potřeba netypický tvar, pak se samostatně vyrobí. Dnes jsou u nás nejtypičtějšími rozměry výšky 10, 20, 40, 60, 80, 100, 200 cm, šířka 1, 2 m a hloubka 1 m. Ale existují a jsou často využívány i atypické rozměry 0,5 m na 1 m a 0,5 m na 2 m. Jednota rozměrů je důležitá zejména pro scénografa, který tak může praktikáblu snadněji zapojit do stavby scény. A protože při správném zacházení má praktikábl dlouhou životnost, šetří materiál i čas.

Provaziště (*obr. 41*)

Objevuje se už v období vrcholné renesance, ale většího používání dosahuje v období baroka. V romantismu se zdokonaluje a zvětšuje díky novým divadelním budovám, které už počítají s prostorem pro horní jevištní technologie. Provaziště se skládá z roštu, nejprve dřevěného, později ocelového, který simuluje horní podlahu. Dá se po něm chodit, ale z pohledu diváka není vidět. Je využíváno pro stavbu scény a zavěšování dekorací do různých výšek a to vše ručně, jen s pomocí kladek, které jsou upevňovány na rošt podle konkrétních potřeb té které

kulisy. K přístupu na rošt a k vytahování břemen napomáhají boční lávky při stěnách jeviště. Důmyslným systémem se dařilo poměrně malému počtu techniků zvedat velice těžká břemena o váze až 700 kg.

„Konstruktéři upevnili doposud mobilní kladky na rošt pevně do řad, vodorovných s portálem. Přidali nosič protizávaží, pohybující se ve vodící drážce, upevněný společně na nekonečném, obslužném, konopném laně s ocelovými lanky, protaženými kladkami na roště a připevněnými na tahové tyči, zpočátku také dřevěné. Tak vytvořili mechanický ruční tah, zařízení, které umožňovalo zavěsit dekorace s minimálním počtem pracovníků (díky protizávaží). Jeden či dva pracovníci dokázali bez mimořádné námahy obsloužit několik tahů se zavěšenými dekoracemi v proměnách či přestavbách.“²⁸²

Tahy (obr. 42)

Tahy lze rozlišit na bodové a prospektové. Nebo podle pohonu na ruční a elektrické. Existují speciální tahy pro světelné baterie, mohou být i pro panorámu (tzv. kruhový tah) a pro létací stroje. Tahy jsou nejrozšířenější strojní jevištní technologií – má je většina divadel. Menší divadla mají pouze ruční tahy, větší mají kombinaci ručních i elektrických tahů. Nosnost tahů je obvykle 200 až 1500 kg. Na bodový (lanový) tah lze zavěsit kulisu v jednom bodě, zatímco prospektový tah je tahová tyč situovaná rovnoběžně s hranou dělicí jeviště a hlediště a zavěšená na několika lanech, na kterou lze kulisu zavěsit ve více bodech.

Bodové tahy jsou většinou mobilní a nejsou typickým technickým vybavením divadel. Jejich relativní předností je, že se dají umístit na libovolné místo roštu a odtud se rozvíjet a navíjet, neboť nejde o nic jiného než o elektrické navijáky. Ty jsou vyžadovány tam, kam se nedostane tahová tyč.

Oba druhy, elektrický i ruční, mají své výhody i nevýhody. Ruční tah je vhodný především pro proměny scény. Lidská síla a instinkt mají větší cit a přizpůsobivost pro přesné požadavky na použití tahu. Navíc je zaručen velmi tichý chod. Nevýhodou je vyvažování a osobní přítomnost technika. Elektrické jsou vhodné pro stavbu a přestavby. Dají se ovládat centrálně jednou osobou a

²⁸² Jan Kolegar (2001, s. 57)

zvedají těžší břemena. Jejich hlavní nevýhodou, a hlavním důvodem proč se nepoužívají přímo v inscenacích, je rychlostní náběh a doběh motoru, který trhne tahem a to i když je vybaven plynulým rozjezdem a mikrojízdou. Rozjezdy a dojezdy se nedají stoprocentně zamaskovat. Elektrický ovšem netvoří pouze motor. Součástí strojního pohonu je dále brzda v různém provedení (z bezpečnostních důvodů zpravidla zdvojená) a bezpečnostní koncový spínač (pro obě krajní polohy), nejčastěji rotačního typu.

Opona

Opona má dočasně zakrývat dekorace nebo jeviště v iluzivním divadle, které úmyslně skrývá zákulisí, usnadňuje práci rekvizitářům a jevištním technikům. Jinak definováno: je to materiální hranice mezi hledištěm a jevištěm, zvyšující u obecnstva napětí z očekávaného a u aktérů z nezvratného. Opona je typickou částí formálního začátku představení.

Byla vynalezena a používána už v antickém Římě. Římané rozeznávali dva základní druhy opony: Auleum – přední závěs, zavedený pravděpodobně 133 př. n. l. – se spouští dolů do žlábků pomocí teleskopických tyčí. Na začátku představení rychle padá a na konci je pomalu vytahována. Jednalo se pravděpodobně o opony dvě: auleum praemitur (subducitur), která odkrývá pulpitem při spouštění na začátku představení a auleum tollitur, která se vytahuje na konci představení a zakrývá pulpitem. Siparium – zadní závěs, původně malý, zavěšený v pozadí, měla krýt zákulisí. Je možné jej označit jako meziaktovou oponu, označující změny dekorací. Později se vyvinulo v zadní prospekt.

Jediná zmínka o oponě ve středověkém divadle je zakrytí mansionu znázorňujícího Boží hrob oponkou. Jinak se ve středověkém ani alžbětinském divadle vůbec nepoužívala, neboť prostá scéna, ze tří stran otevřená očím diváků tomu nebyla uzpůsobena. V době renesance a klasicismu se opona znovu objevila a zároveň se stala nezbytnou součástí divadla. Ale teprve v době baroka se spouštěla po každém dějství. Obvykle se nacházela mezi vnějším (ozdobným) a vnitřním (technickým) portálem. V podstatě šlo o první tah oddělený od ostatních. Byla tvořena tahovou tyčí, která byla vedena vodítky, aby se přesně a bezpečně spouštěla úzkým prostorem. Její pohon měl být co nejtišší, protože se nacházela přímo před diváky - tomuto požadavku nejlépe vyhovuje hydraulický

pohon. Abychom dosáhli ticha i při přestavbě, je dnes za oponou další tlumící opona.

Kromě klasického (a nejčastějšího) univerzálního jednobarevného ztvárnění je opona i uměleckou příležitostí. Například opony Národního divadla v Praze od Vojtěcha Hynaise, od Alfonse Muchy pro sokolovnu ve Zbirohu, ale i od dalších umělců známých i méně známých, jsou národním bohatstvím. Dnes se různé skupiny divadelníků snaží tyto opony zachránit z fundusů malých divadel, kde leží zapomenuty a zachovat je pro budoucnost. Tvoří pro ně muzea a věnují jim i další výstavní prostory.

Mimo římské opony známe i další druhy, lišící se způsobem rozdělení a vytahování. Řecká či francouzská opona je rozdělena vertikálně na dvě části, které se odhrnují od sebe do boků. Italská opona (označované též jako Wagnerova), je také vertikálně rozdělena na dvě části, které se vytahují do horních rohů. Rakouská opona je jednodílná, vytahovaná vzhůru, ale od té římské se liší řasením skrze všitá oka a lanka, takže nepotřebuje mnoho prostoru v provazišti.

Sufita

Jedná se o úzké dlouhé pruhy, visící za delší hranu nad jevištěm na tazích. Jejich nejdůležitější funkcí je maskování technického parku. Dnes jsou nejčastěji jednobarevné, neutrální a skoro neviditelné (ale např. v barokní opeře jimi byla často znázorňována oblaka). V některých případech (záleží na architektonickém řešení jeviště) postačuje pouze jedna přední sufita. V některých divadlech také existuje první sufita už před oponou – té se říká harlekýn.

Šála – boční vykrytí scény

Šála je opakem sufity – dlouhý úzký pruh visící za kratší stranu po bocích jeviště, aby zabránil pohledu do stran zákulisí z hlediště. Dá se využít pro nástupy herců nebo schovávání dekorací a rekvizit.

Horizont

Horizont můžeme definovat jako oponou v pozadí. Může mít černou barvu – v takovém případě hovoříme o tzv. univerzálním horizontu, nebo může doplňovat konkrétní scénu jako kulisa. Je možné jej buď vytahovat, nebo rozhrnovat.

Kruhový horizont (panoráma)

Tento prvek se nachází v zadní části jeviště a je zavěšený na speciálním kruhovém tahu. Většinou má barvu podle požadavků scénografů (modrá jako nebe, bílá, zelená, ...) a po vyrobení zůstává ve fundusu divadla. Slouží jako ideální plocha pro barevné osvětlování ze světelných baterií a vydává příjemný, rozptýlený, barevný odraz.

Existuje jeho speciální úprava nazývaná rundhorizont (nemá český ekvivalent), ve formě štukovaného plátna, stále zavěšeného a svinutého ve svislé podobě, umístěného na boku jeviště, na speciálním drážkovém kuželu. Rozvinuje se pomocí dřevěných drah a kuželových navijáků. Tato úprava, díky sádrovému štukování, pomáhá odrazu zvuku – zvyšuje slyšitelnost. V divadle byl populární od druhé poloviny 18. století do příchodu biografu na konci 19. století.

Tylová opona

Jedná se o průsvitnou jednodílnou, bezešvou oponu, která je umístěna v portálovém zrcadle a odděluje jeviště od předscény. Vytváří mlžný, rozptýlený efekt. Lze na ni promítat projekce a to jak zepředu, tak i zezadu, přičemž prolínáním projekcí s živým dějem na jevišti vytváří nové obrazy. Začíná se používat v době romantismu, hlavně k vytvoření iluze přírodních scenérií a přírodních jevů.

Tlumící opona

Tato opona z tlumícího materiálu je umístěná za železnou oponou a hlavní (nebo-li slavnostní) oponou. Má tlumit hluk při práci na jevišti o přestávkách. Začíná se používat od poloviny 19. století, kdy se již jevištní proměny nedějí na otevřené

scéně, neboť převážné ploché, lehké dekorace ustupují trojrozměrným, těžším, reálným předmětům.

Železná opona

Z historických zkušeností je největší nebezpečí vzniku požáru na jevišti. Ve velkých divadlech je požár na jevišti o to rizikovější a má mnohem ničivější dopad, protože díky vysokému stropu dochází k tzv. komínovému efektu, který podporuje hoření. Hoření dále napomáhá velké množství hořlavých materiálů, které jsou hlavně na scéně a v jejím okolí. Nejdůležitější je proto oddělit jeviště (zdroj požáru) od hlediště (diváků). Železná opona funguje jako základní protipožární prvek. Je to

*„ocelová konstrukce, potažená dvojitým plechem, vyplněným azbestovou vložkou. Spuštěním železné opony se uzavře portálový otvor a železná opona, společně s portálovou zdí, na které je zavěšena, zabrání šíření požáru a umožní vyklizení jeviště.“*²⁸³

Původně byla opona vytahována ručně, a proto se používala výhradně v případě požáru - její mechanismus byl zabezpečen tak, že padala vlastní vahou. Dnes je vytahována elektricky a využívá se i v inscenacích a přestavbách.

Kromě železné opony jsou v divadle i další protipožární zařízení: skrápěcí zařízení, hlásiče požáru a požární klapka, což je zařízení, které umožňuje přirozené větrání jeviště (je umístěna ve střeše nad jevištěm) ale v případě požáru se automaticky uzavře a tím zabrání komínovému efektu v prostoru jeviště. Po zdolání požáru slouží k odvětrání jeviště.

Světelná technologie

Jevištní světelná technologie je dnes nepostradatelnou součástí každého představení a jedním ze základních kamenů moderní scénografie. Právě světelná

²⁸³ Jan Kolegar, 2001, str. 74

intenzita a barva může rozlišit základní scény a divák tak lépe pochopí výklad díla. Světlo a barva se stávají součástí příběhu a na základě intenzity a změn nás provádí dílem. Například dekorace jako taková je „pouhou“ dekorací, ovšem v případě jejího nasvícení může v mnohem větší míře sdělovat a promlouvat. Scénograf by se tedy měl v této samostatné disciplíně dobře orientovat a vyznat se ve výběru správného materiálu, který bude možné dobře nasvítit.

Světelná technika urazila za dobu své moderní existence dlouhou cestu. Od prvních plochých svítidel jsme se dnes dostali až do bodu využívání počítačově ovládaných inteligentních světel, které dokáží scénu nasvítit v nebývale čisté intenzitě.

Jasně bílé světlo působí na diváka jinak nežli světlo osazené modrým filtrem. Obecně platí, že lidské oko vidí lépe ve žluto-zelené zóně barevného spektra, nežli na jeho koncích v červené a modré. Barvy také souvisejí s náladou: teplé jsou obecně spojovány s pozitivní náladou a veselím, studené barvy jsou zpravidla používány při kusech vážnějšího, tragického charakteru.

Každé světlo má svůj směr a formu. Může procházet od nejměkčích intenzit po nejostřejší. Platí však zásada, že lidské oko je vždy přitahováno k nejjasnějšímu bodu. Zásadní pro divadelní inscenaci je také pohyb světla. Můžeme provádět světelné změny pomalu, nebo rychle a na základě zvoleného pohybu doprovázet děj - divák jasně ucítí buďto pomalé poetické změny, nebo kontrastní prudké, které jsou známkou neklidu.

Samostatným oborem svícení v divadle je dnes světelný design (light design, stage lighting design), jehož autorem je lightdesignér. Někdy tuto funkci zastává sám scénograf, ale stále častěji se jedná o specialistu i vzhledem k tomu, kolik světelné techniky se dnes používá.

Rád bych definoval základní osvětlovací zařízení a jejich vliv při divadelním představení. Tato zařízení můžeme rozdělit na několik skupin (obrázky v příloze - samostatná skupina Světelná divadelní technika):

Plošná svítidla (vany, floods) – (obr. 43)

Tato světla umožňují pokrýt světlem široký úhel určený tvarem reflektoru a samotného světlometu. Vana nemá čočku, při představení je jejím hlavním

úkolem osvětlení velkých částí kulis, jako je zadní horizont nebo cykloráma²⁸⁴. Vany jsou užitečné i jako pracovní světla a někdy jako světlo v hledišti.

Fresnel a PC (obr. 44)

Oba názvy odkazují na typ čoček v těchto světlometech. Vydávají světlo s kruhovitým světelným tokem, jehož velikost se upravuje pohybem soustavy reflektoru a žárovky k čočce (širší kužel) nebo od čočky (užší kužel). Okraj světelné stopy je „neostrý“, což znamená, že se její intenzita na okraji snižuje relativně pomalu. Světlo několika těchto svítidel se tak dá poměrně snadno spojit a použít pro osvětlení velké plochy. Světelná stopa se dá tvarovat pomocí klapek, tato světla se používají většinou na krátkou až střední vzdálenost mezi dvěma a dvanácti metry.

PAR 64 (obr. 45)

Jde o významný podtyp, který dosahuje stejné neostrosti světelné stopy. Má tutéž schopnost slévat světelné stopy jako Fresnel a PC, ale nedokáže změnit úhel světelného toku. PARy mají fixní úhel světelného kužele. Jde o relativně levná a bytelná světla, která patří mezi velice oblíbený nástroj mnoha osvětlovačů.

Profilové reflektory (obr. 46)

Tyto reflektory se v tradičním kukátkovém divadle většinou používají pro svícení zepředu. Existují v mnoha různých podobách, téměř všechny však mají společné části. Mohou vytvořit ostře ohraničenou světelnou stopu, kdy intenzita světla na jeho okraji prudce klesá. Světelnou stopu lze totiž přesně vytvarovat pomocí ořezávacích clon neboli nožů. Zoomovací profily je možné nastavit tak, aby vytvořily různé úhly světelného toku a rozsah světelného kužele lze také rozostřit, což umožňuje spojení několika profilů k nasvícení souvislé plochy.

Follow spot – Sledovací reflektor (obr. 47)

Followspoty se používají ke zvýraznění umělce nebo části vymezené plochy. Pouzdro obsahuje lampu, reflektor a řadu objektivů. Kromě těchto základních prvků je však followspot obvykle vybaven dalším ručním ovládním, včetně Iris, změny intenzity a schopnosti snadno měnit barvy. Vzhledem k tomu, že se světlo

²⁸⁴ Plocha zavěšená okolo jeviště tak, aby navodila dojem nekonečného prostoru.

může pohybovat, používají se followspoty pro zvýraznění jakéhokoliv statického nebo pohyblivého ohniska.

Moving lights (Moving Heads) – Inteligentní svítidla, hlavy (*obr. 48*)

Pohyblivá světla dříve sloužila jen jako „hračky“ používané především pro efekty, nikoliv pro celkový světelný design. Posléze se z nich stal oblíbený nástroj osvětlení živých koncertů a zábavných televizních pořadů – oba tyto žánry je intenzivně využívají pro osvětlení svých hlavních hvězd. Dnes už pohyblivá světla slouží v řadě velkých divadel jako hlavní osvětlovací nástroj k osvětlení jeviště, k vytváření vzrušujících efektů a rovněž k osvětlení účinkujících. Velká muzikálová divadla na West Endu a na Broadwayi dnes používají stejné množství pohyblivých světel jako používala před dvaceti lety profilů. Stále častěji je najdeme ve vybavení operních scén, občas se dokonce objeví i v londýnských alternativních divadlech a v off-broadwayských produkcích.

Inteligentní světla se dají rozdělit několika způsoby. Nejprve je možné použít rozdělení na ta, která mají před pevným tělem pohyblivé zrcadlo a na ta, u kterých se pohybuje celé svítidlo nebo hlava (obvykle pomocí motorizovaného třmenu). Dále se dělí na tzv. hard edged light a na plošná svítidla nazývaná wash. První typ má podobnou optiku jako tradiční profilový reflektor a dá se použít k projekci Gob (viz níže). Druhý má podobnou optiku jako PC nebo Fresnel a používá se především k vytvoření barevných ploch. Tato zařízení dokážou splnit několik různých světelných požadavků najednou. Díky plné pohyblivosti v širokém rozpětí horizontálních i vertikálních úhlů zvládne jediné pohyblivé světlo pokrýt světlem prakticky libovolný bod pódia, tanečního parketu či jiného osvětlovaného prostoru a v kombinaci se stroboskopy dá vzniknout dokonalému světelnému efektu. Každá pohyblivá hlava je také schopna svítit různými barvami, nejčastěji díky volitelným dichroickým filtrům (tzv. Color Wheel). Pokud je pohyblivé světlo vybaveno RGB (Red/Green/Blue) nebo CMY (Cyan/Magenta/Yellow) systémem míchání, má light designer k dispozici nekonečnou paletu odstínů. Dalším typickým efektem je Gobo – obrazec, který se buď promítá na plochu, nebo tvoří atraktivní pohyblivé paprsky v prostoru v případě, kdy je efekt využit společně s generátorem umělé mlhy.

Inteligentní světla se dělí na:

- *moving heads*;
- *LED moving heads*;
- scannery;
- color changery;
- efektová světla.

Světlo

Světlo je emitováno ze zdrojů, které jsou přírodní a umělé. V běžné divadelní a umělecké tvorbě využíváme častěji světlo umělé.

Prvním výrazem jeho kvality je ostrost, na které později závisí tvar. Jde o intenzitu v pomyslném poloměru promítaného světelného paprsku směrem k okraji. Záleží také na světelném zdroji a materiálu, kterým světlo prochází. Světelné zdroje mohou být bodové nebo plošné. Pokud do paprsku vložíme objekt, musíme počítat s vrženým stínem. Například na přímém slunci máme stíny ostré, protože jeho paprsky (ačkoliv je slunce kulaté) k nám díky jeho vzdálenosti od země dopadají bodově. Když slunce svítí přes mraky, jeho světlo je rozptýlené a deformuje stíny do měkkých okrajů; může je dokonce téměř vymazat. Tvar, který závisí na ostrosti, se v některých sofistikovanějších reflektorech může měnit ohniskovou vzdáleností a zvětšovat nebo zmenšovat světelný kužel. Tím je například tzv. Profil, který díky systému čoček dokáže zaostřovat světelné rozhraní. Světlo s ostrým okrajem vypadá jasněji než to s měkkým, protože jsme citlivější na prudkou změnu intenzity na hranici světla a stínu.

„Iluminace neboli osvětlení scény, na niž se díváme, je primárně určena světelným zdrojem, ale podílí se na ní ještě další tři hlavní faktory. Za první, prostředí přenosu světla na odrazné plochy scény. Za druhé, pokud scénu považujeme za závislou na pozorovateli, prostředí přenosu světla od odrazových ploch do oka může způsobit totéž, a kromě toho dojde navíc k dalším a značně různorodým zeslabením se vzdáleností. Za třetí, existuje globální iluminace. To je modifikace primárního osvětlení komplexem sekundárních interakcí mezi světlem a povrchy v místním prostředí-odrazy (s nádechem získaného zabarvení) a příležitostné komplikace plynoucí z deformací vzniklých, když světlo zdolává průhledné povrchy.“ ²⁸⁵

²⁸⁵ (Baxandall, 1995 str. 13-14)

Základy jevištního svícení

Rád bych věnoval několik řádků i vlastnímu použití světla a základnímu rozdělení směru svícení. Jevištní svícení v dnešním divadle vytváří do značné míry originalitu a emoční náplň divadelního představení a je tedy pevně spjata s výtvarnou složkou.

Základními typy svícení jsou:

Světlo zepředu – čelní

Zdroj světla je umístěn před jevištěm. Světlo, které přichází zepředu, vytváří menší kontrast mezi objektem a prostorem. Toto světlo je nejplošší, protože stíny jsou za nasvěcovaným objektem a divák je zpravidla nevidí. Nevýhodou je, že prostor tak ztrácí hloubku, ale na druhou stranu jsou přední světla potřebná pro nasvícení obličejů. Můžeme však použít nižší intenzitu předních světla, aby byla zachována hloubka prostoru a zároveň měl možnost divák vidět kontury obličejů herců.

Světlo ze stran

Pokud použijeme toto svícení, vytvoříme tím daleko větší vnímání prostoru a délky. Používá se zvláště pro taneční představení. Pro ideální nasvícení je důležité postavení několika průvanů, které se navzájem prolínají. Důležitá je také vzdálenost, aby nám vzniklo světelné pole homogenní.

Světlo zezadu – kontra

Zdroj světla je povětšinou zavěšen na posledním tahu. Osvěcuje objekt zezadu a vrhá stíny k divákovi. Vytváří nejpřesvědčivější hloubku prostoru a je též nejdramatičtější, může vytvořit až mystickou náladu. Zvýrazňuje siluetu svíceného objektu a tvoří světelnou clonu. Zvláště, je-li toto svícení použito samostatně, je možné docílit skutečně děsivých efektů. Protože kontra světlo nedopadá na obličej lze využít různé barvy svícení.

Světlo shora – sprcha

Toto svícení vytváří přechod mezi čelním a bočním světlem. Zdroj světla je umístěn nad jevištěm. Světlo dopadá přímo shora a je-li použito samostatně vytváří dramatický efekt. Toto světlo v případě svícení na člověka zvýrazňuje vystouplé části těla, zejména temeno a ramena, ovšem nezvýrazňuje nežádoucí stíny, jediný stín dopadá pod nohy. Výsledný dojem pak může působit magicky a tajemně. Světlo shora se používá v řadě dramatických scén, zvláště jde-li o zvýraznění samoty a monologů jednajícího herce.

Světlo zdola – rampa

Zdroj světla bývá umístěn před scénou na zemi. Tento druh svícení je značně nerealistický a zvýrazňuje tak spíše halucinogenní postavy. Vrhá vždy velké stíny na horizont a je dobré ho používat při scénách odehrávajících se mimo realitu (např. záhrobí). Toto nasvícení je velice dobře známo například z hororových filmů.

Základní schéma svícení v divadle

Každý nasvícený objekt vrhá stíny, ovšem tyto vzniklé stíny nejsou vždy stejně výrazné. Záleží na mnoha faktorech - na barvě horizontu, na vzdálenosti herce od zdroje světla atd. Pokud divadelní tvůrce nechce stíny aktivně využívat, je největší snahou je potlačit. Toho docílujeme různým křížením a prolínáním světelných zdrojů.

Pokud budeme svítit na herce z vrchu, získáme tím stín, který bude u jeho nohou. Obličej nebude viditelný a zvýrazní se ramena, temeno a vystouplé části těla (*obr. 49*). Pokud však změníme sklon světelného zdroje, získáme tím lepší osvětlení hercova obličeje a jeho stín ještě nebude dosahovat na horizont - pro diváka v klasickém kukátkovém divadle bude tedy téměř neviditelný (*obr. 50*). Pokud umístíme světlo ještě níže, uvidíme již celý hercův obličej, ale na horizontu se nám objeví jeho stín. Nejschůdnější sklon je udáván v rozmezí 30 – 60 stupňů.

Pokud bychom se zaměřili na boční svícení, je nutné si uvědomit, že čím níže světlo umístíme, tak tím intenzivnější bude modelace postavy. U (*obr. 51, 52, 53 a 54*) si můžeme prohlédnout dopady stínu při svícení s boku.

Zadní světlo nezvýrazňuje obličej, ale zato podpoří dojem hloubky jeviště. Světlo postavu oddělí od horizontu a vytvoří světelnou clonu. Stín tak dopadá před postavu (obr. 55). Při použití světla zepředu, dopadá stín na horizont jeviště a stín tak připadá velice nepřírozně. Zejména je-li světlo použito samostatně viz (obr. 55).

Na dalších nákresech můžeme pozorovat uplatnění více světel. Zvýrazníme tím hloubku prostoru i obličej herce. Docílíme tím nasvícení jako v reálném životě. Světlo však musí na postavu dopadat ze všech stran viz (obr. 56, 57, 58, 59, 60)

Pokud budeme hovořit o svícení, tak je nutné si uvědomit, že v dnešní době je nepostradatelnou součástí každého představení. Právě pro navození nálad a dějových změn se světlo stalo velkým pomocníkem každého divadelního tvůrce. Kromě kulisy, kostýmu a svícení má však výtvarná stránka divadelního představení další podstatný rozměr a tím je využití filmu.

Filmová tvorba na divadelní scéně

Filmovou tvorbu musíme přechodem do současnosti definovat v odlišném významu. Po celém světě, stejně jako v Laterně magice, se začaly postupem času vyměňovat filmové projektory za video projektory. Neznamená to ale, že syntéza divadla a filmu touto substitucí končí. Pojem „film“ pouze přestáváme vnímat jako celuloidový pásek – na jeho místo postavíme video používané v současných divadelních projektech jako přizpůsobivější a dostupnější technologii se stejným záměrným potenciálem.

Videoprojekce může samozřejmě pracovat – a pracuje – s různými moderními uměleckými prostředky, nicméně takové využití digitálních médií v divadle není předmětem mé práce. Ponechávám zde pouze jeden fragment, a to projekci, která odpovídá všeobecným představám o filmu, přestože už se nejedná o „pohyblivý obraz“ v pravém slova smyslu, ale o digitálně vzniklý a použitý záznam.

Film zastával v době od svého vzniku mnohé funkce v rámci jeho historického vývoje. Zájem o nový výstavbový prostředek divadelní inscenace je jak ze strany

scénografů, kteří ho používají jako doplňující prvek scénických výprav, tak i ostatních tvůrců divadelních inscenací (režisér, dramaturg, herec).

Filmová projekce zásadním způsobem vstupuje do prostorového vztahu mezi jevištní akcí a v hledišti přítomným divákem, který je od dění oddělen neproměnnou vzdáleností ve stále stejném úhlu, se stále stejnou perspektivou. Filmové záběry se mohou – na rozdíl od scénické akce – k divákovi opticky přibližovat, vzdalovat se od něj, nebo ho dokonce provést jiným prostředím z různých úhlů a stran a vyvolat v něm pocit, že se sám stává účastníkem pohybu. Pro recipienta se tak stává inscenace bohatším zdrojem emocí i informací. Filmu pomáhají k takové funkci detailní záběry, které jsou schopny upozornit na ty skutečnosti, které jsou při pozorování z dálky snadno přehlédnutelné, ale přitom ne nepodstatné. Jedná se tedy o souhru „celku“ a „částí“ a o jejich vzájemně se prolínající zákonitosti, které divadelníky podněcují použít je účinně i při modelování dramatických akcí²⁸⁶.

Film má také schopnost snadněji vysvětlit nebo dopovědět příběh, a to především s použitím obrazu, případně s minimem textu a dává tak autorům svobodnější prostor pro tvorbu. Práce s novým výrazovým prostředkem umožňuje podle potřeby zvětšit (nebo zmenšit) scénický prostor jen použitím promítací plochy. Jevišti můžeme tímto způsobem alespoň opticky navýšit rozměry a přidat tak pomyslné druhé jeviště, nemluvě o tom, jak se dá scéna dynamizovat, a to i využitím scénického světla.

Vzhledem k podmínkám typickým pro divadelní předvádění, jakými jsou již uvedená neproměnná vzdálenost diváka od hlediště, pak také prostorové podmínky divadelního sálu a v neposlední řadě časový limit omezující produkci, otevírá kinetický obraz nový potenciál zobrazování, který se vyvyšuje nad tradiční divadelní prostředky a to především díky metodě střihu a montáže spojující jednotlivosti v logický celek.

Tradiční divadelní obrazivost může ztvárnit děje několika málo postav koncentrovaných kolem konfliktního jednání, a to především skrze text. Film disponuje schopností použitím několika obrazů zachytit prakticky jakoukoliv „životní realitu“ bez nutnosti respektovat časoprostor a případně je schopen takovou realitu záměrně deformovat a poukázat na mnohem širší oblast děje.

²⁸⁶ SRBA, Bořivoj: *Řečí světla. Princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana*. s. 21.

Použitím filmu v divadle je najednou možné v pozadí dramatického děje poukázat na potřebné souvislosti, na jiné postavy, než na které je soustředěna pozornost, dokreslit divákovi prostor podporující jeho představitost, nebo za použití detailu exponovat dramatické postavy způsobem, který má ze sémantického hlediska význam v osvojení předkládaného poznání.

Smyslové vjemy obtížně vyjádřitelné tradičními dramatickými prostředky se dají z pohledu divadelních tvůrců vizuálně filmem nahradit. Jeho použití pak šetří čas. Není třeba zdlouhavá přestavba, stačí jen spustit projekční plochu a nechat na diváka působit estetiku filmového média. Krom toho má taková tvorba scény nesporné finanční přednosti, takže se stává oblíbeným nástrojem malých divadel.

Užití filmu v divadle z hlediska jeho vztahu k běžným typům scénografie se dá rozdělit do dvou skupin. Do první z nich můžeme zařadit filmy použité ke ztvárnění epického děje (válka, povstání, přírodní katastrofa) a dát jim název „makroděje“. Druhou složku tvoří „mikroděje“ (padající vločka, rozvíjející se květina), které mají intimnější charakter a jsou využívány především v lyrických scénách²⁸⁷.

Jedná se ale jen o jedno z možných hledisek. Takové rozdělení je nedostačující, jelikož, jak už jsem uvedl, pohyblivé obrazy se v moderní době osvědčují při modelaci významových složek divadla a podílejí se čím dál více i na tvorbě dramatického textu.

Výtvarná složka se v dnešní době stala neoddělitelnou součástí jak filmové tvorby, tak divadla. Při setkání s projekcí v současné scénické tvorbě se divák nesnaží prvotně hledat informační nebo dějovou stránku, naopak se soustředí na asociační tok svých myšlenek v propojení s „líbivostí“ toho, co je mu předkládáno. To je také jeden z důvodů, proč je divadelní tvůrce využívá film velmi často jako výtvarný prostředek. Scéna byla a je výtvarným prostředím. V tomto smyslu by se dalo říct, že veškerá filmová i jiná projekce je výtvarným počinem. Z části tomu tak opravdu je, ale vždy převažuje nějaký záměr, proč použít zrovna tento typ projekce, na takovou dobu, právě v tomto obraze a podobně. Je nutné, aby se divadelník snažil ve filmu hledat i jeho implicitně obsažené znaky a dál s nimi pracovat.

²⁸⁷ SRBA, Bořivoj: *Řečí světla. Princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana*. s. 21.

Výtvarná funkce filmu v divadelním představení je častým prostředkem především scénografa, kterému složí k vizuálnímu uspokojení diváka, přičemž nechává dostatek prostoru pro tvůrčí práci autorů filmových dotáček i scény. Ti jsou schopní dotvořit tímto způsobem atmosféru a „tvář“ dané inscenace. Pokud je výtvarná složka a její estetiky jedním ze základních prvků inscenace, který formují hlavní dojem diváka po zhlédnutí představení, potom je při použití filmové projekce takový efekt dvojnásobný, protože na publikum působí kromě scénické i filmová estetika.

Působivá součást jevištní výpravy s tímto výtvarným záměrem je dnes v drtivé většině tvořena digitálními médii. Jde o videoartová díla, elektronicky tvořené animace či počítačové grafiky. Ve své podstatě se ale jedná o stejnou klasifikaci jako u filmové projekce. Nejčastěji jsou takové scénérie promítány na jeviště v podobě tzv. zadní projekce. Ta je zajišťována zpravidla projektorem, umístěným za promítací plochou (obvykle zadní stěna, plátno). Důvodem takové projekce je eliminování stínů herců na jevišti, které by narušovaly obraz, i když stejného efektu se dá v moderní podobě dosáhnout i přední projekcí z ostrého úhlu zepředu pomocí softwarové úpravy obrazu.

Takto promítané výjevy bývají abstraktní a nesnaží se konkrétně podpořit děj. Jsou spíše náladotvorným prostředkem ať už v podobě metaforické, symbolické, nebo dokreslující²⁸⁸.

²⁸⁸ Příklady: **Prostředek metaforický** – muž ženě vyznává lásku, ale ona ho odmítá a odchází z jeviště. Mladík zůstává na scéně jen s projekcí, přičemž je za ním promítán oschlý strom na louce jako metafora smutku a obav z dožití v osamělosti. **Prostředek symbolický** – Muž na scéně se dozví, že bude králem. Na projekční plochu je zatím promítán detail koruny snímané s různých stran, jako symbol jeho vlády. **Prostředek dokreslující** – Muži diskutují na palubě lodi a v pozadí je vidět rozvlněné moře.

Závěr

Ze zpracovaných materiálů a na základě vlastní zkušenosti v oboru režie je možno udělat jakýsi závěr o práci, principech a přístupu operního režiséra k studiu, přípravě a realizaci operního díla. Osobně bych se přiklonil k ukotvenému názoru, že úkol, či systém režijní práce, který vykrytalizoval ve 2. polovině 20. století a snad i o trochu dříve, se dělí na dvě základní linie, které jsou ve výsledku vzájemně propojené.

Jednu linii představuje režijní koncepce, druhou aranžmá pěvců. Jako odborný asistent vyučující obor operní režie na akademii se velmi často setkávám s tím, že zájemci o studium režie tuto dvojkolejnost práce a myšlení režiséra naprosto nechápou. Domnívají se, že zrod inscenace spočívá v „nějaké“ domluvě režiséra s výtvarníkem, přičemž druhý jmenovaný předloží tomu prvnímu hotový model scény, do něhož poté režisér vytvoří akční, dynamické, efektní aranžmá. Touto představou se však vlastně sami – patrně nechtěně – pasují do pozice pouhého aranžéra nikoliv režiséra.

Ano, režisér není v Českých zemích řazen mezi tvůrce (i podle autorského zákona), nýbrž mezi interprety. I smluvně je honorován jako interpret a nenáleží mu autorská tantiéma za reprízy díla, protože není autorem (na rozdíl třeba od choreografa), dokonce není ani spoluautorem díla, je pouze jeho interpretem. A přitom je dnes již všeobecně uznáváno, že autorova představa o inscenování jeho operního díla, tato subjektivní představa nemusí být závazná a režisér má volbu se s ní ztotožnit nebo jít částečně či zcela proti ní. Pakliže chce jít režisér proti autorově představě, sdílím přesvědčení, že může tak učinit pouze v okamžiku, kdy dokonale autorův záměr či výklad pochopil a pochopil také stavbu celého díla - jak ve formě libreta tak především z hlediska hudební tektoniky. Ta sama totiž citlivému tvůrci napovídá charakter tektoniky scénické a to jak v podobě prostorového tak i materiálového vnímání.

Své posluchače oboru operní režie při výuce zásadně vedu krůček po krůčku. Na začátku je zadání: „Odpověz jednou stručnou větou o čem je třeba Pucciniho *Tosca*?“ a následuje otázka „A o čem bude *Tosca* ve tvé režii, ve tvé koncepci?“ A většinou následuje odpověď, ve které mi posluchači začnou vyprávět obsah opery. Ta otázka po základním charakteru *Toscy* by už měla vést posluchače oboru režie k pochopení problému režijní koncepce. Je nutné si vždy klást

otázku, proti čemu chci jako režisér svou koncepci stavět (pokud chci), o čem chci hovořit, jaké je mé téma jako režiséra a jako člověka. Shrnuto, režisér musí dopředu vědět, co chce tou kterou inscenací říct.

Druhým krokem je hledání odpovědí na otázku jak to sdělit. Pomocí jakých prostředků vyslovit myšlenku. Uvedu příklad:

Když jsem připravoval společně s výtvarníkem Jánem Zavarským inscenaci Pucciniho opery *Edgar*, řekl jsem, že scénu cítím v architektonických prvcích vytvořených z černého plexiskla, a dále ve schodišti a v dvojí lámané šikmě, která by snad i podvědomě znervózňovala, iritovala a sama vypovídala o rozpolcenosti titulní postavy.

Hlavní hrdina Edgar (jak jinak než tenor), je v podstatě slabý, negativní hrdina, který je drcen jedinci silnějšími, než je on sám. Podobně jako Tannhäuser, který osciluje mezi smyslnou, neřestnou Venuší a křesťanskou morálkou protknutou Elsou von Brabant, Edgar je determinován exotickou, živočišnou Tigranou a cudnou, čistou Fidelíí. Jeho vnitřní boj mu skrze psychické utrpení způsobuje až fyzickou bolest a ovlivňuje jak jeho nerozhodnost, tak především jeho vlastní vnímání fyzického světa a okolí, prostředí ve kterém se pohybuje. Známe to - když jsme sklíčení i svět a architektura se nám jeví sklíčená, dopadá na nás, drtí nás. Naopak, když jsme v dobrém rozpoložení, bez stresu, vnímáme svět kolem nás vzdušněji, lehčeji. Cítíme vůně, více vnímáme barvy.

Z tohoto důvodu jsem chtěl, aby scéna k inscenaci logicky nebyla dekorací, ale aby vyjadřovala duševní stav hlavního hrdiny, a ten naopak, aby byl scénou (vnějším prostředím) drcen až do konce tragédie. Proto bylo průčelí katedrály ve scéně prvního aktu nakloněno v úhlu 25 % do scény, jako by padalo na jeviště zprava. To ovšem samo nestačí, Pokud si režisér vymyslí takový prvek, musí s ním dále pracovat. Účastníci děje, jejichž optikou děj, prostředí i situace vykládá, nesmí chodit okolo „jen tak“, jakoby katedrála stála rovně. Proto jsem oba představitele Edgara nutil, aby divákům ve své árii vsugeroval pocit, že katedrála, jako symbol křesťanské morálky, na něj padá – ne ve skutečnosti, ale v jeho představě.

Ve druhém dějství Edgara nacházíme v rozvalinách starého paláce, kam utekl s kurtizánou Tigranou. Ani zde však nenalézá klid, ani zde mu není dobře. Zříceniny starého paláce se na něj tedy řítily opačným směrem. A ve třetím

dějství, ve kterém obě jeho osudové ženy umírají, padala celá dekorace směrem do hlediště, aby i divák měl pocit nervozity a ohrožení.

Tento příklad je jen jednou z nekonečného množství možností, jak výtvarná složka může, musí prostupovat inscenační záměr režiséra. Je to doklad toho, že výprava v moderním divadle je dějotvorná, otevírá nekonečné možnosti dílo posunout, přetvořit, dát mu jiný, v pravém slova smyslu autorský výklad.

Dostáváme k spolupráci režiséra a výtvarníka. Každý divadelní tvůrce (a režiséra za tvůrce považuji) je osobnost. V úvodu čtvrté kapitoly této práce jsem popisoval názory a přesvědčení, principy a způsoby práce mnohých velikánů světové režie a interpretace. Mnohdy se tyto názory liší, i protichůdné. Jedni chtějí dynamickou scénu v pohybu s dokonalým temporytmem světel, pokud možno bez herců, kteří do vytvořeného ideálního světa vnášejí neobratnou realitu, jiní naopak staví i ve scénografii herce na první místo a základem scénického dění je pro ně pohyb herce a jeho nasvícení. Co tvůrce, to názor. Často zdánlivě jedno vyvrací druhé, ale přitom se ve výsledku obrazně řečeno setkávají.

Je také třeba nezapomenout na to, že každé umění má být (a vlastně vždy je) výpovědí současnosti. Má promlouvat o současném člověku, o současném dění. Každá doba má své politické i lidské problémy, ale i tak je pro mladé adepty často těžké pochopit, v čem výše zmíněná výpověď spočívá. Existuje jednoduchý příměr - podívejme se na kinematografii. Téměř každý, i ten, kdo je kinematografický laik, dokáže časově zařadit, do kterých let, ten který film spadá, kdy vznikl. Každý film vypovídá o mentalitě generace, o její estetice.

Není-li tento kinematografický příměr přesvědčivý, řeknu to jinak. Teprve když člověk procestuje celý svět, má fyzickou zkušenost s geografii, vzdálenostmi, teprve když je alespoň částečně vzdělán v historii a politice (protože politika historii vytváří), teprve tehdy, když si tyto znalosti propojí s uměním a architekturou jednotlivých zemí, získá nadhled a řekněme pochopení, jak úzce vše se vším souvisí. Proč vzniká třeba revoluce, vnitřně pochopíme teprve až v momentu, kdy se důvěrně seznámíme s obdobím, které jí předcházelo.

Režisér nemůže vnímat historii a politiku jako řeč faktů, nýbrž ji musí umět prožít. Musí za každým skutkem vidět člověka, musí si uvědomit, že celá historie je vlastně pouhou variací na stále se opakující téma člověk. V režii totiž nejde o

pouhé vyložení nějaké dějinné události či příběhu inspirovaného dávnověkem, ale o to, aby na onom příběhu byl režisér schopen vyjádřit pocity dnešního člověka: naše problémy, naše city, naši dobu. Dalo by se říci, že tento postoj částečně odpovídá linii tzv. „personenregie“, tedy aranžmá, ale toto aranžmá je v moderním divadle třeba vědomě vyjádřit či propojit se všemi ostatními složkami scénografie (scéna, kostým, světlo, rekvizita) a tímto způsobem tak „pouhé“ aranžmá přímo spojit s režijní koncepcí, která se klene od první noty opery a končí s pádem opony (jeli v díle užita).

A jsme zase u spolupráce s výtvarníkem, eventuálně s lightdesignerem. Bez ohledu na to, co bylo shora uvedeno, existují stále režiséři, kteří řeknou výtvarníkovi, v jaké době se opera odehrává a v jaké době ji chtějí hrát oni. Výtvarník připraví scénografii, kterou režisér přijme a režíruje. Další typ režiséra (mezi které patrně patřím i já) má jasnou představu o tvarech, materiálech, způsobu svícení a výtvarníky „tlačí“ k naplnění své představy.

Vznik inscenace může mnoho podob a nikdo nemůže prohlásit jak má spolupráce režiséra a výtvarníka vypadat. Každému vyhovuje něco jiného a důležité je, jaké osobnosti se sejdou v týmu. Někdy režisér podněcuje scénografa, inspiruje ho, a jindy zase scénograf posouvá režiséra nejen v režijní koncepci, ale mnohdy i v samotném aranžmá. V každém případě je třeba si uvědomit, že inscenace současného divadla musí mít téma, výpověď, musí být jasné, z jakého úhlu pohledu se režisér na dílo dívá, jak jej vykládá. K tomuto výkladu by měl užít všechny scénické prostředky, které má k dispozici: živou složku (herce/pěvce) a neživé složky (dekorace, kostýmy, světla, jevištní technologie). Mezi živou a neživou složkou musí být vzájemný vztah a spolupráce, vazba. A koordinace všech těchto složek, ono vytvoření zmíněné vazby je úkolem režiséra, neboť ve výsledné fázi je to on, kdo zodpovídá za všechny složky a týmy, které se na inscenaci podílejí. I proto je to režisér, kdo má přirozené právo volit si výtvarný tým.

Tuto celou práci, všechna pojednání a srovnávání, tento souhrn historických faktů i hypotéz o výrazných osobnostech divadla 20. století doplněný vlastními poznatky, zkušenostmi a názory jsem psal pod vlivem vlastní badatelské potřeby a také s ohledem na svou pedagogickou činnost. Mladí adepti oboru operní režie přicházejí studovat neznalí historie a vývoje oboru. Při studiu pak spěchají ke konkrétnímu dílu, nejlépe k jeho okamžité realizaci. Chybí jim nejen zkušenosti z

praxe, ale především přehled o dlouhém vývoji jejich vlastní budoucí profese. Věnují se podle osnov sice studiu nejrůznějších hudebních nauk, ale předměty, které by jim osvětlily a přiblížily mentalitu jejich vlastního oboru a názory vycházející z praxe jejich starších „kolegů“, v dostatečné míře nemají. I proto jsem věnoval svůj čas této práci, abych jim ulehčil cestu k pochopení režijní práce, předestřel možnosti kudy se vydat a urychlil utváření jejich názorů a sebezpoznání tak, aby jejich vlastní budoucí cesta byla vědomá, aby se na ní vyvarovali „výkřikům do tmy“ a neobjevovali, co už je objeveno.

Vědomě jsem se nezabýval možnostmi interpretace spočívající spíše na práci s hercem, například možnostem režijní interpretace oper W. A. Mozarta, (což je samo téma na podobně rozsáhlou práci), nebo interpretací barokní opery. Tématem této práce je režijní interpretace opery v druhé polovině dvacátého století.

Při svém bádání jsem pochopil, že toto období se nedá z dějinného interpretačního celku jednoduše vyjmout, aniž bych nepředstavil „kořeny“ v první polovině dvacátého století a nedotkl se situace v současnosti, neboť vše souvisí se vším. První tři kapitoly této práce by měly posluchači oboru režie poskytnout jakýsi rozhled o tom, co všechno formovalo obor, který dnes nazýváme operní režie, jak naši předchůdci mysleli, jak se naše „řemeslo“ vyvíjelo a jak byly hlavní režisérské směry zaměřeny. Současně tyto tři kapitoly sledují neprávem v Čechách opomíjeného režiséra Bohumila Hrdličku, jehož tvorba po jeho odchodu z Čech v podstatě nebyla ani v základních rysech zpracována.

Závěrečná čtvrtá kapitola, by měla být řekněme protipólem a zároveň rovnocenným doplňkem kapitolám předchozím. Proto také rozsahem odpovídá předchozím třem kapitolám a tvoří téměř polovinu práce samotné. Řeší praktickou, vlastní práci režiséra jako tvůrce. Opět předestírá možnosti, kudy a jak jít, jak se učit vyjadřovat ve vlastní profesi režiséra, jak pracovat s výtvarníkem, aby všechny jevištní složky výsledného díla byly totálně a vědomě propojeny.

Protože i pro mě byla tato práce závažným úkolem, který mě přinutil na základě prostudované literatury hledat vlastní odpovědi a závěry související s prací režiséra a pedagoga, věřím, že bude přínosem možná i kolegům v oboru, ale především posluchačům, kteří na Hudební a taneční fakultě AMU studují obor operní režie.

Prameny a literatura

Albertová, Helena: *Josef Svoboda – Scenographer*. Praha: Divadelní ústav, 2008.

Aronson, Arnold: *Pohled do propasti: eseje o scénografii*. Praha: Divadelní ústav, 2007.

Bablet, Denis: Scénické revoluce XX. století. *Scénografie*, 1976, č. 2.

Bablet, Denis: Josef Svoboda. *Acta Scaenographica*, 1970, č. 9-10, s. 166 – 170.

Bachelard, Gaston: *Poetika prostoru*. Praha: Malvern, 2009.

Bartoš, Josef: Prozatímní divadlo a jeho opera, Praha 1938

Bártová, Jindřiška; Holá, Monika: *Operní režisér v minulosti a současnosti*, Brno 2008

Bleeker, Maïke: *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*, Basingstoke – New York: Pallgrave Mc Millan, 2011.

Bor, Vladimír: „Braniboři v Čechách“ na Národním divadle, *Hudební rozhledy* V, 1952, č.18, s. 17

Braun, Kazimierz: *Druha divadelni reforma?* Edice světové divadlo, Divadelni ustav, Praha, 1993.

Braun, Kazimierz: *Divadelní prostor*, Divadelní fakulta akademie múzických umění v Praze, 2001

Brockett, Oscar, G.: *Dějiny divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1999. ISBN 80-7008-096-5.

Burian, Emil František: *Dynamické divadlo, O nové divadlo 1930-1940*, Praha 1946

Cadena, Richard: *Automated lighting: the art and science of moving light in theatre, live performance, and entertainment*. 2nd ed. Burlington, MA: Focal Press/Elsevier, c2010, xxi, 450 p. ISBN 02-408-1222-0.

Collins, Jane; Nisbeth, Andrew: *Theatre and Performance Design, A Reader in Scenography*. London: Routledge, 2010.

Craig, Edvard Gordon: *O divadelním umění*, přeložil Milan Lukeš, divadelní ústav 2006

Čapek, Karel: Věc Makropulos: [divadelní bulletin, premiéra 18. listopadu 2010 ve Stavovském divadle]. 1.vydanie, Praha: Národní divadlo, 2010. 161 s. ISBN 978-80- 7258-360-7

Čeleda, Jiří a Kuba, Josef: *Cesta do nitra hmoty. 2.*, přeprac. a dopln. vyd. Praha: SNTL-Nakladatelství technické literatury, 1981, 448 s.

Černušák, Gracian: Zítek, Otakar, v: Československý hudební slovník osob a institucí, svazek druhý, Praha 1965, s. 996-997

Černý, Jiří: 2002. *Základy architektonického a scénického svícení 1. díl.*

Databáze Divadelního ústavu dostupné on-line: <http://vis.idu.cz/Default.aspx>

Dreier, Martin: Adolphe Appia – divadelní reformátor (1862–1928). In *Divadelní revue*. Roč. 13 (2002)

Fischer-Lichte, Erika: *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři 2011, 334 s.

Havlíková, Helena: Let vězněného orla. Paradoxy národní identity v kontextu uvádění oper Leoše Janáčka u nás a v zahraničí v letech 1996-2012, *Živá hudba* 3/2012, s. 8-31

Hedvábný, Zdeněk: Alfréd Radok, Zpráva o jednom osudu, Praha 1994

Helfert, Vladimír: Hilarova Prodaná, Naše slovo 14. 2. 1915, s. 147

Herrmann, Max: Prožívání divadelního prostoru. In *Divadelní revue*. Roč. 22 (2011), č. 3, s. 52–57.

Hilar, Karel Hugo: Divadelní promenády, Praha 1915

Hilar, Karel Hugo: Nová režie „Prodané“, v: Boje proti včerejšku 1915-1922, Praha 1925

Hyvnar, Jan: Evropská divadelní reforma. In *Amatérská scéna*. Roč. 23 (1986), č. 1

Janáčková, Olga: Pujman Ferdinand, Procházka, Vladimír: Národní divadlo a jeho předchůdci. Slovník umělců divadel Vlasteneckého, Stavovského, Prozatímního a Národního, Praha 1988, s. 397 – 399

Jančík, Jaroslav: Moderní řídicí systémy jevištní techniky. *Automa: časopis pro automatizační techniku* [online]. 2009, roč. 9., č. 3

Just, Vladimír a kol.: Česká divadelní kultura 1945 – 1998, Praha 1995

Karásek, Bohumil: S Václavem Kašlíkem, Hudební rozhledy 16, 1963, č. 5, s. 190 – 193

Karásek Bohumil: O životné provedení Smetanových oper, Hudební rozhledy VI, 195, č.7, s. 297

Kašlík, Václav: Jak jsem dělal operu, Praha 1987

Kazda, Jaromír: Režie, v: Pavlovský, Petr: Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník, Praha 2004

Klein, Pavel: Symbolismus jako otázka divadelní. In *Divadelní revue*. Roč. 14 (2003). č. 3, s. 51–55.

Kolegar, Jan: *Historie scénických technologií: textová část*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2001. 98 s. ISBN 80-85429-51-9.

Kögler, Ilka: Ein Magier der Bühne, Der Regisseur Bohumil Herlichka, Theatermuseum, Düsseldorf 1989, dostupný v knihovně divadelního ústavu pod signaturou PRES M 8623

Kundera, Ludvík: Brecht, Brno 1998

Millington, Barry: Wagner and after, v rámci hesla Howard Mayer Brown, et al. Opera, dostupné on-line: Grove Music Online. Oxford Music

Moran, Nick: Světelný design pro divadlo, koncerty, výstavy a živé akce. Vyd. 1. Praha: Institut umění, Divadelní ústav, 2010, 240 p. ISBN 978-80-7008-246-1

Obst, Milan: Hilar Karel Hugo, Procházka, Vladimír: Národní divadlo a jeho předchůdci. Slovník umělců divadel Vlasteneckého, Stavovského, Prozatímního a Národního, Praha 1988

Pala, František: Pujman, Ferdinand, Černušák, Bohumil; Štědroň, Bohumír; Nováček, Zdenko: Československý hudební slovník osob a institucí, svazek druhý, Praha 1965, s. 389-391

Petrželka, Vilém: Ota Zítek, režisér a divadelní ředitel. Kapitola z dějin českého divadla, Brno a.s.

Piscator, Erwin: *Politické divadlo*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1971

Pospíšil, Vilém: O pravdivou a nekonvenční operní inscenaci, Hudební rozhledy 12, 1959, č. 7, s. 269

Praha: Akademie muzických umění v Praze, divadelní fakulta, katedra scénografie, 2002. ISBN 80-7331-906-3.

Pražak, Albert: *Interpretace scenografického prostoru*. ISV nakladatelství, Praha, 2003.

Procházka, Jaroslav: K. H. Hilar – zakladatel moderní české operní režie, v: K.H. Hilar. Význam inscenační tvorby K. H. Hilara pro moderní české divadlo. Sborník referátů, přednesených na konferenci divadelních historiků a teoretiků v Národním muzeu v lednu 1966, Praha 1968

Pujman, Ferdinand: K zpěvoherné dramaturgii, I., v: Hudební epištoly, Praha a.s.

Pujman, Ferdinand: Operní režie, Praha 1940

Pujman, Ferdinand: Vinohradská premiéra Prodané nevěsty, Směr, roč. VI, č. 8, s. 4-5

Pujman, Ferdinand: Vinohradská Hubička, Směr, roč. VI, č. 26, s. 157

Radok, Alfréd: Kdo věren Bohu, císaři a králi, Rytmus 11, 1947 č. 2, s. 24 – 26

Shelley, Steven: *A practical guide to stage lighting*. Boston: Focal Press, c1999, xxiv, 280 p. ISBN 02-408-0353-1.

Simhandl, Peter: bildertheater, Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer, Gadegast 1993 Berlin

Stanislavskij, Konstantin Sergejevič: *Můj život v umění*. Praha: Orbis, 1959

Stehlíková, Eva: *Antické divadlo*. Ilustrovali Dagmar Hamsíková, Viktor Brabec. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2005. 383 s. ISBN 80-246-1105-8.

Srba, Bořivoj: O nové divadlo. Nástup nových vývojových tendencí v českém divadle v letech 1939-1945, Praha 1988

Svoboda, Josef: *Josef Svoboda - Robert Wilson: světlo - light up the lights*. Praha: Museum Kampa - Nadace Jana a Medy Mládkových, 2010?, 68 s. ISBN 978-80-87344-08-8.

Šaldová, Lenka: Česká operní režie v 60. letech 20. století, disertační práce, FFUK 2006

Šaldová, Lenka: Talent pod tlakem doby, Divadelní revue 15, 2004, č. 1, s. 3-21

Šormová, Eva: Miscellanea theatralia, sborník Adolfu Scherlovi k osmdesátinám, Divadelní ústav, Praha 2005, s.53-61

Tröster, František a Vlasta Koubská: *František Tröster: básník světla a prostoru = artist of light and space : [Výstavní sály Obecního domu, 16.5. - 2.9.2007.* Praha: Obecní dům, c2007, 189 s. ISBN 978-80-86339-38-2.

Vrbka, Tomáš: Státní opera Praha. Opera 1888-2003. Historie divadla v obrazech a datech. Praha 2004

Wagner, Richard: *O umění a hudbě:* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959

Wagner, Richard: *Můj život.* Praha: Národní divadlo v Praze, 2007

Wagner, Richard: *Richard Wagner a Prsten Nibelungův. Statě a články Richarda Wagnera spojené se vznikem a prvním provedením díla.* Praha: Národní divadlo v Praze, 2004

Zacharoevská, R.: Problematika divadelního kostýmu. *Scénografie.* 1976, č. 1

Zich, Otakar: Estetika dramatického umění, Praha 1931

Zich, O.: *Estetika dramatického umění.* Praha: Panorama, 1987. ISBN 403-22-856.

Zítek, Ota: O novou zpěvohru. K dramaturgii a režii hudebního dramatu, Praha 1920

Inscenace B. Hrdličky v chronologickém pořadí podle data premiér

Inscenace	Skladatel	Divadlo	Datum premiéry	Dirigent	Autor scény
Sedlák Kavalir	Mascagni, Pietro	Zemské divadlo Ostrava	25.9.1946	Hanák, Miroslav	Svoboda, Josef
Madame Butterfly	Puccini, Giacomo	Zemské divadlo Ostrava	23.10.1946	Jilek, František	Provazník, Jan
La traviata	Verdi, Giuseppe	Zemské divadlo Ostrava	22.12.1946	Hanák, Miroslav	Provazník, Jan
Don Pasquale	Donizetti, Gaetano	Zemské divadlo Ostrava	13.4.1947	Hanák, Miroslav	Obšil, Jan
Hofmannovy povídky	Offenbach, Jacques	Zemské divadlo Ostrava	17.10.1947	Hanák, Miroslav	Svoboda, Josef
Pelléas a Mélisanda	Debussy, Claude	Zemské divadlo Ostrava	11.12.1947	Vogel, Jaroslav	Calta, Antonín
Othello	Verdi, Giuseppe	Zemské divadlo Ostrava	29.2.1948	Vogel, Jaroslav	Svoboda, Josef
Čertova stěna	Smetana, Bedřich	Státní divadlo Ostrava	21.11.1948	Jiráček, Václav	Svoboda, Josef
Lazebník sevillský	Rossini, Gioacchino	Státní divadlo Ostrava	3.3.1949	Trhák, Otakar	Kouřil, Miroslav
Don Giovanni	Mozart, Wolfgang Amadeus	Státní divadlo Ostrava	8.5.1949	Jiráček, Václav	Svoboda, Josef
Figarova svatba	Mozart, Wolfgang Amadeus	Státní divadlo Ostrava	31.3.1950	Jiráček, Václav	Gabždyl, Emerich
Rusalka	Dvořák, Antonín	Státní divadlo Ostrava	26.5.1950	Vásata, Rudolf	Svoboda, Josef
Carmen	Bizet, Georges	Státní divadlo Ostrava	1.7.1950	Trhák, Otakar	Gabždyl, Emerich
Don Carlos	Verdi, Giuseppe	Státní divadlo Ostrava	23.11.1950	Vásata, Rudolf	Svoboda, Josef
Šárka	Fibich, Zdeněk	Státní divadlo Ostrava	22.12.1950	Jiráček, Václav	Gabždyl, Emerich
Fidélío	Beethoven, Ludwig van	Státní divadlo Ostrava	28.4.1951	Vásata, Rudolf	Svoboda, Josef
Dalibor	Smetana, Bedřich	Státní divadlo Ostrava	25.10.1951	Vásata, Rudolf	Svoboda, Josef
Maskarní ples	Verdi, Giuseppe	Státní divadlo Ostrava	25.1.1952	Vásata, Rudolf	není znám
Braniborů v Čechách	Smetana, Bedřich	Národní divadlo Praha	8.5.1952	Tichý, Jan Hus	Svoboda, Josef
Tajemství	Smetana, Bedřich	Národní divadlo Praha	10.10.1952	Krombholc, Jaroslav	Svoboda, Josef
Krůtina	Suchoň, Eugen	Národní divadlo Praha	5.6.1953	Krombholc, Jaroslav	Svoboda, Josef
Figarova svatba	Mozart, Wolfgang Amadeus	Národní divadlo Praha	15.1.1954	Brock, Robert	Svoboda, Josef
Rigoletto	Verdi, Giuseppe	Národní divadlo Praha	26.5.1954	Folprecht, Zdeněk	Svoboda, Josef
Rusalka	Dvořák, Antonín	Národní divadlo Praha	7.1.1955	Gregor, Bohumil	Svoboda, Josef
Kouzelná flétna	Mozart, Wolfgang Amadeus	Národní divadlo Praha	18.1.1957	Krombholc, Jaroslav	Svoboda, Josef
Prodaná nevěsta / Die verkaufte Braut /	Smetana, Bedřich	Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein	14.9.1958	Zaun, Fritz	Ludwig, Heinz
Willem Tell / Wilhelm Tell /	Rossini, Gioacchino	Wien, Volksoper	16.11.1958	Quadri, Argeo	Hartmann, Dominik

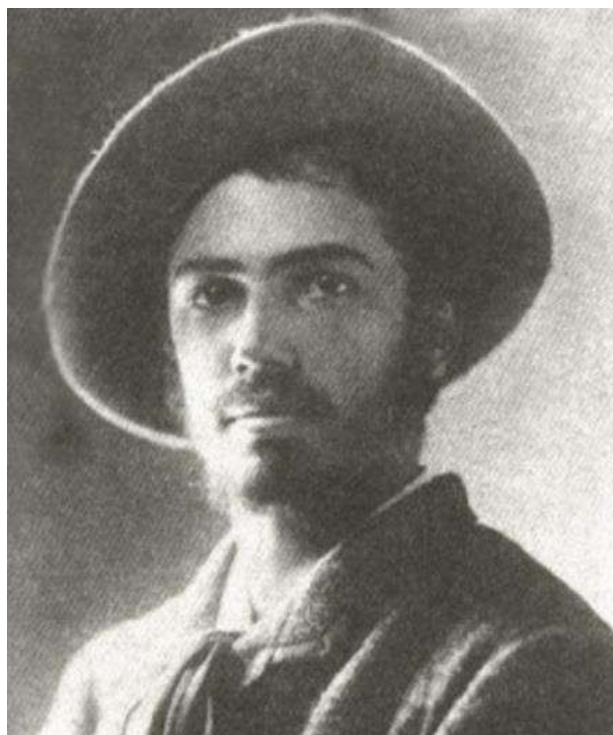
Inscenace	Skladatel	Divadlo	Datum premiéry	Dirigent	Autor scény
Bohéma /La bohème/	Puccini, Giacomo	Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein	22.12.1958	Eredé, Alberto	Hartmann, Dominik
Prodává nevěsta /Die verkaufte Braut/	Smetana, Bedřich	Milano, Teatro alla Scala	2.2.1959	Matačić, Lovro von	Otto, Teo
Veselé paničky Windsorské /Die lustigen Weiber von Windsor/	Nicolai, Otto	Frankfurt, Städtische Bühnen	23.7.1959	Prohászka, Felix	Grübler, Ekkehard
Lady Macbeth Mcenského ujezdu /Lady Macbeth auf dem Lande/	Šostakovič, Dmitrij Dmitrijevič	Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein	14.11.1959	Eredé, Alberto	Otto, Teo
Boris Godunov /Boris Godunow/	Musorgskij, Modest Petrovič	Braunschweig, Staatstheater	25.12.1959	Grüber, Artur	Hartmann, Dominik
Svět na měsíci /Die Welt auf dem Monde/	Haydn, Joseph	München, Theater am Gärtnerplatz	4.2.1960	Eichhorn, Kurt	Grübler, Ekkehard
Kníže Igor /Fürst Igor/	Borodin, Alexandr Prokofjevič	Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein	6.3.1960	Peters, Reinhardt	Hartmann, Dominik
Boris Godunov /Boris Godunow/	Musorgskij, Modest Petrovič	Frankfurt, Städtische Bühnen	23.6.1960	Solti, Georg	Hartmann, Dominik
Kráľ Oidipus /König Ödipus / Komedianti /Der Bajazzo/	Leoncavallo, Ruggerio	Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein	29.10.1960	Peters, Reinhardt	Hartmann, Dominik
Čarostřelec /Der Freischütz/	Weber, Carl Maria von	Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein	21.12.1960	Peters, Reinhardt	Otto, Teo
Višňový sad /Der Kirschgarten/	Čechov, Anton Pavlovič	Berlin, Schlossparktheater	7.4.1961	...	Hartmann, Dominik
Evžen Oněgin /Eugen Onegin/	Čajkovskij, Petr Iljič	Stuttgart, Württembergische	16.9.1961	Dünwald, Josef	Bauer-Esny, Leni
Káťa Kabanová /Katja Kabanova/	Janáček, Leoš	Essen, Theater und Philharmonie	28.1.1962	Belker, Paul	Hartmann, Dominik
Komedianti /Der Bajazzo/	Leoncavallo, Ruggerio	Essen, Theater und Philharmonie	6.11.1963	Ehmsperger, Hans	Hartmann, Dominik
Sedlák kavalír /Cavalleria rusticana/	Mascagni, Pietro	Essen, Theater und Philharmonie	6.11.1963	Ehmsperger, Hans	Hartmann, Dominik
Carmen	Bizet, Georges	Frankfurt, Städtische Bühnen	15.1.1964	Matačić, Lovro von	Hartmann, Dominik
Haben	Hay, Julius	Essen, Theater und Philharmonie	22.3.1964	...	Hartmann, Dominik
Rusalka	Dvořák, Antonín	Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein	27.6.1964	Swarowsky, Hans	Hartmann, Dominik
Der ferne Klang	Schreker, Franz	Kassel, Staatstheater	15.9.1964	Dohnányi, Christoph	Grübler, Ekkehard
Boris Godunov /Boris Godunow/	Musorgskij, Modest Petrovič	Kassel, Staatstheater	25.4.1965	Dohnányi, Christoph	Grübler, Ekkehard
Přítavá dáma /Pique Dame/	Čajkovskij, Petr Iljič	Frankfurt, Städtische Bühnen	1.7.1965	Matačić, Lovro von	Hartmann, Dominik
Prodává nevěsta /Die verkaufte Braut/	Smetana, Bedřich	Zürich, Opernhaus	3.9.1965	Kleiber, Carlos	Otto, Teo
Nos /Die nase/	Šostakovič, Dmitrij Dmitrijevič	Frankfurt, Städtische Bühnen	19.2.1966	Rennert, Wolfgang	Hartmann, Dominik
Prorok /Der Prophet/	Meyerbeer, Giacomo	Berlin, Deutsche Oper	6.4.1966	Hollreiser, Heinrich	Hartmann, Dominik
Život prostopásníka /The Rake's Progress/	Stravinskij, Igor	Kassel, Staatstheater	5.5.1966	Emmerling, Hermann	Keks, Inge

Inscenace	Skladatel	Divadlo	Datum premiéry	Dirigent	Autoscény
Aida	Verdi, Giuseppe	Frankfurt, Städtische Bühnen	2.10.1966	Bloomfield, Theodore	Otto, Teo
Piková dáma / Pique Dame/	Čajkovskij, Petr Iljič	München, Theater am Gärtnerplatz	19.11.1967	Rennert, Wolfgang	Bignens, Max
Klytáimněstra / Klytáimněstra/	Antoniou, Theodore	Kassel, Staatstheater	15.6.1968	Albrecht, Gerd	Otto, Teo
Kral Oidipus / Oedipus Rex/	Stravinskij, Igor	Kassel, Staatstheater	15.6.1968	Albrecht, Gerd	Otto, Teo
Lady Macbeth Mečenského újezdu / Lady Macbeth auf dem Lande/ (Katerina Ismailova)	Šostakovič, Dmitrij Dmitrijevič	Basel, Theater Basel	8.10.1968	Jordan, Armin	Zimmer, Erwin W.
Hoffmanovy povídky / Hoffmanns Erzählungen/	Offenbach, Jacques	Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein	8.2.1969	Wich, Günther	Soberr, Hermann
Její pastorkyňa / Jenůfa/	Janáček, Leoš	Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein	4.10.1969	Quennet, Arnold	Soberr, Hermann
Barnstable... or Jernand auf dem Dachboden	Burt, Francis	Kassel, Staatstheater	30.11.1969	Albrecht, Gerd	Richter-Forgach, Thom
Figarova svatba / Der Hochzeit des Figaro/	Mozart, Wolfgang Amadeus	Darmstadt, Staatstheater	23.12.1969	Drewanz, Hans	Barth, Ruodi
Der Balkon	Genet, Jean	Frankfurt, Städtische Bühnen	3.2.1970	...	Soberr, Hermann
Tosca	Puccini, Giacomo	Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein	30.6.1970	Patané, Giuseppe	Barth, Ruodi
Otello / Otello/	Verdi, Giuseppe	Bremen, Bremer Theater	6.9.1970	Michael, Hermann	Wunder, Erich
Carmina Burana	Orff, Carl	München, Staatsoper	25.10.1970	Kuntzsch, Matthias	Barth, Ruodi
Vzestup a pád města Mahagonny / Aufstieg und Fall der Stadt	Brecht, Bertold, Weil, Kurt	Duisburg, Deutsche Oper am Rhein	8.12.1970	Süss, Christian	Soberr, Hermann
Nos / Die Nase/	Sostakovič, Dmitrij Dmitrijevič	München, Theater am Gärtnerplatz	18.2.1971	Rennert, Wolfgang	Barth, Ruodi
Evžen Oněgin / Eugen Onegin/	Čajkovskij, Petr Iljič	Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein	6.4.1971	Kord, Kazimierz	Barth, Ruodi
Faust a Markiéta / Margarete/	Gounod, Charles	Frankfurt, Städtische Bühnen	1.10.1971	Dolmányi, Christoph	Wunder, Erich
Příhody Lisjky Bystrousky / Das schlaue Füchslein/	Janáček, Leoš	Duisburg, Deutsche Oper am Rhein	4.5.1972	Schneider, Peter	Barth, Ruodi
Piková dáma / Pique Dame/	Čajkovskij, Petr Iljič	Darmstadt, Staatstheater	20.6.1972	Drewanz, Hans	Barth, Ruodi
Faustovo prokletí / Faust verdammt/	Berlioz, Hector	Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein	7.7.1972	Schneider, Peter	Barth, Ruodi
Operette	Gombrowicz, Witold	München, Kammerspiele	20.1.1973	...	Barth, Ruodi
Der Belagerungszustand	Kalmen, Milko	Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein	10.3.1973	Wich, Günther	Barth, Ruodi
Vzestup a pád města Mahagonny / Aufstieg und Fall der Stadt	Brecht, Bertold, Weil, Kurt	Wien, Volksoper	13.5.1973	Keuschning, Peter	Barth, Ruodi
Káťa Kabanová / Katja Kabanova/	Janáček, Leoš	Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein	29.6.1973	Schneider, Peter	Barth, Ruodi
Hráč / Der Spieler/	Prokofjev, Sergej	München, Staatsoper	25.10.1973	Hollreiser, Heinrich	Barth, Ruodi
Věc Makropulos / Die Sache Makropulos/	Janáček, Leoš	Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein	15.12.1973	Schneider, Peter	Barth, Ruodi
Mojžiš a Áron / Moses und Aroon/	Schönberg, Arnold	Hamburg, Staatsoper	31.3.1974	Stein, Horst	Barth, Ruodi

Inscenace	Skladatel	Divadlo	Datum premiéry	Dirigent	Autor scény
Chytráčka, Carmena Burana /Die Kluge; Carmina Burana/	Orff, Carl	Duisburg, Deutsche Oper am Rhein	15.5.1974	Kuntzsch, Matthias	Barth, Ruodi
Prsy Trésiový /Les Mamelles se Teresias; Mahagonny Song Spiel	Poulenc, Francis; Brecht, Bertold; Weil, Kurt	München, Cuvillies Theater	30.7.1974	Janowski, Marek	Barth, Ruodi
Don Giovanni	Mozart, Wolfgang Amadeus	Duisburg, Deutsche Oper am Rhein	29.9.1974	Wich, Günther	Barth, Ruodi
Rusalka	Dvořák, Antonín	Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein	22.2.1975	Schneider, Peter	Barth, Ruodi
Rusalka	Dvořák, Antonín	Nürnberg, Städtische Bühnen	20.12.1975	Gayler, Wolfgang	Barth, Ruodi
Lucia di Lammermoor	Donizetti, Gaetano	Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein	13.2.1976	Erede, Alberto	Barth, Ruodi
Vlčery pana Broučka /Die Ausflüge des Herrn Brouček/	Janáček, Leoš	Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein	27.3.1976	Schneider, Peter	Barth, Ruodi
Její pastorkyňa /Jenufa/	Janáček, Leoš	Berlin, Deutsche Oper	15.5.1976	Albrecht, Gerd	Wunder, Erich
Příhody Liscky Bystrousky /Das schlaue Fuchslein/	Janáček, Leoš	Hamburg, Staatsoper	24.10.1976	Jordan, Armin	Barth, Ruodi
Přiková dáma /Pique Dame/	Čajkovskij, Petr Iljič	Duisburg, Deutsche Oper am Rhein	30.12.1976	Kasprzyk, Jacek	Barth, Ruodi
Figarova svatba /Der Hochzeit des Figaro/	Mozart, Wolfgang Amadeus	München, Theater am Gärtnerplatz	17.2.1977	Drewanz, Hans	Barth, Ruodi
Z mrtvého domu /Aus einem Totenhaus/	Janáček, Leoš	Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein	29.3.1977	Schneider, Peter	Barth, Ruodi
Orfeus v podsvětí /Orpheus in der Unterwelt	Offenbach, Jacques	Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein	23.9.1977	Schneider, Peter	Barth, Ruodi
Prodaná nevěsta /Die verkaufte Braut/	Smetana, Bedřich	Berlin, Deutsche Oper	4.5.1978	Hollreiser, Heinrich	Barth, Ruodi
Měsíc /Der Mond/	Orff, Carl	Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein	17.6.1978	Kout, Jiri	Barth, Ruodi
Don Giovanni	Mozart, Wolfgang Amadeus	München, Theater am Gärtnerplatz	17.12.1978	Drewanz, Hans	Barth, Ruodi
Salome	Strauss, Richard	Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein	11.2.1979	Hollreiser, Heinrich	Zimmermann, Jörg
Hoffmannovy povídky /Hoffmanns Erzählungen/	Offenbach, Jacques	Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein	24.3.1979	Kout, Jiri	Barth, Ruodi
Boris Godunov /Boris Godunow/	Musorgskij, Modest Petrovič	Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein	13.10.1979	Kout, Jiri	Barth, Ruodi
Hráč /Der Spieler/	Prokofjev, Sergej	Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein	20.6.1980	Laver, Friedemann	Barth, Ruodi
Elektra	Strauss, Richard	Duisburg, Deutsche Oper am Rhein	8.1.1981	Wakasugi, Hiroshi	Barth, Ruodi
Così fan tutte	Mozart, Wolfgang Amadeus	München, Theater am Gärtnerplatz	29.3.1981	Drewanz, Hans	Barth, Ruodi
Řecké pašije /Griechische Passion/	Martini, Bohuslav	Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein	15.10.1981	Kout, Jiri	Barth, Ruodi
Vác Makropulos /Die Sache Makropulos/	Janáček, Leoš	Basel, Theater Basel	31.1.1982	Jordan, Armin	Barth, Ruodi
Vojcek /Wozcek/	Berg, Alban	Mannheim, Nationaltheater	21.11.1982	Remmert, Wolfgang	Barth, Ruodi
Lady Macbeth Mcenského ujezdu /Lady Macbeth von Mzenck/	Šostakovič, Dmitrij Dmitrijevič	Duisburg, Deutsche Oper am Rhein	8.4.1983	Laver, Friedemann	Barth, Ruodi
Evžen Oněgin /Eugen Onegin/	Čajkovskij, Petr Iljič	Duisburg, Deutsche Oper am Rhein	29.3.1984	Laver, Friedemann	Barth, Ruodi
Děvče ze zlatého západu /Das Mädchen aus dem goldenen Westen/	Puccini, Giacomo	Karlsruhe, Badisches Staatstheater	21.7.1984	Wächter, Erich	Balthes, Heinz

Inscenace	Skladatel	Divadlo	Datum premiéry	Dirigent	Autor scény
Die Wiedertäufer	Goehr, Alexander	Duisburg, Deutsche Oper am Rhein	19.4.1985	Wakasugi, Hiroshi	Barth, Ruodi
Romeo a Julie na vsi / Romeo und Julia auf dem Dorfe / Cardillac	Delius, Frederick Hindemith, Paul	Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein Darmstadt, Staatstheater	18.10.1985	Thielemann, Christian	Barth, Ruodi
Osud / Schicksal / Oberon	Janáček, Leoš Weber, Carl Maria von	Duisburg, Deutsche Oper am Rhein Hannover, Niedersächsische Staatstheater	8.12.1985 19.6.1986 17.9.1986	Wächter, Erich Kout, Jiri Allrecht, Alexander	Barth, Ruodi Barth, Ruodi Barth, Ruodi

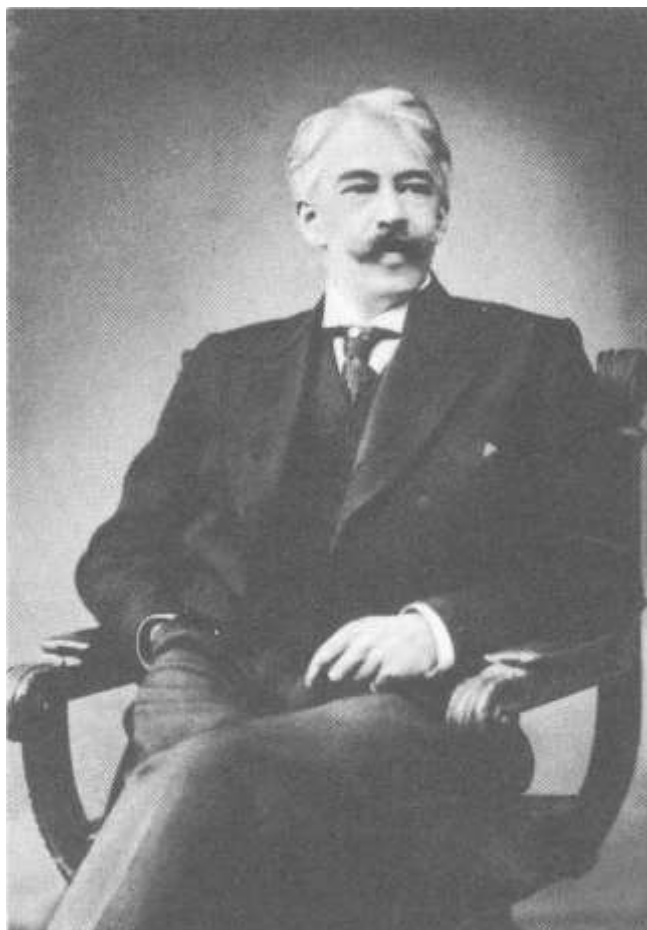
Obrazová příloha



01 - Adolph Appia



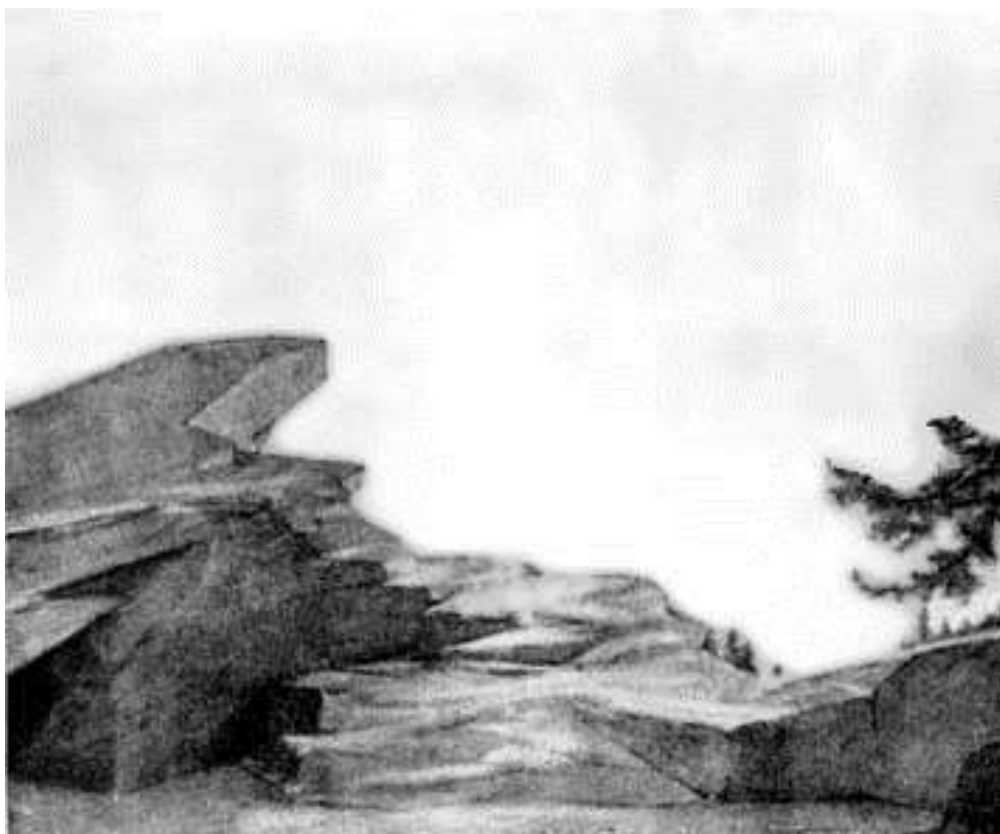
02 - E. G. Craig



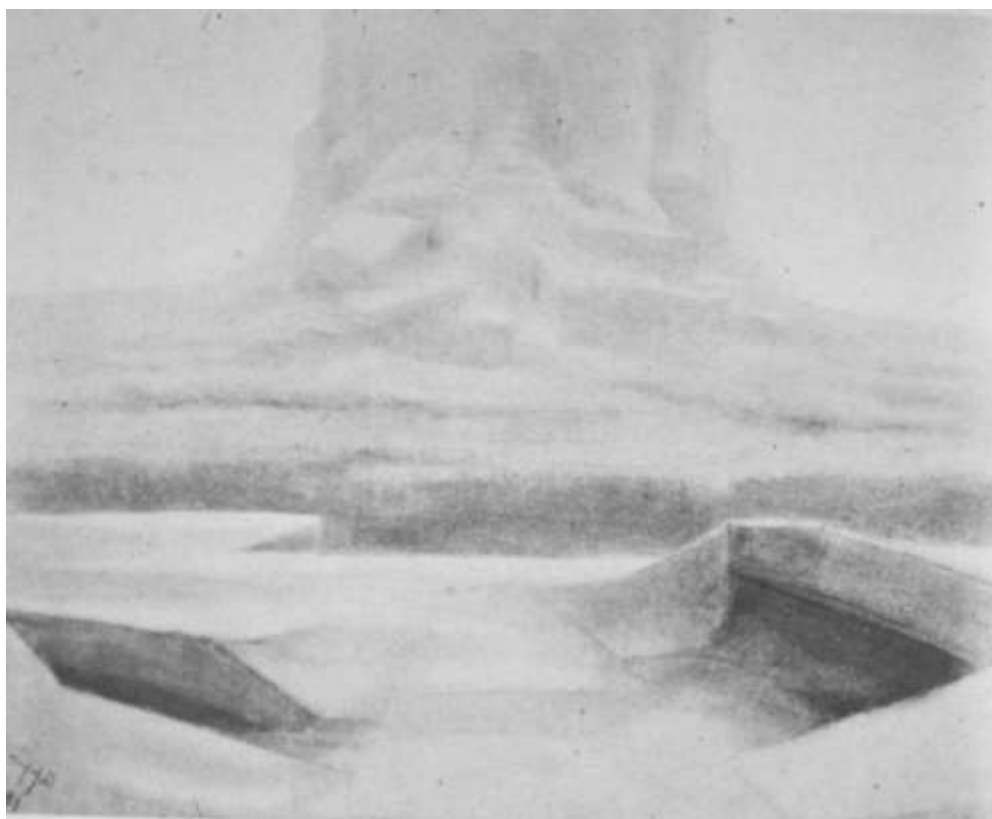
03 - K. S. Stanislavskij



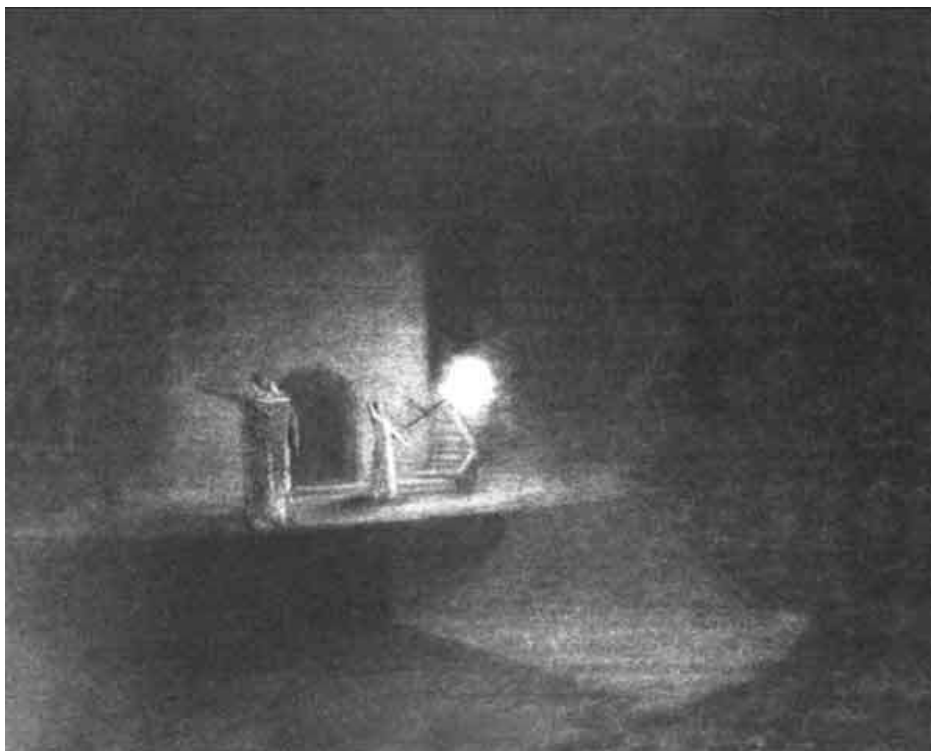
04 - L. Chronek



05 – návrh scény k opeře Walküre - A. Appia



06 – návrh k opeře Zlato Rýna „Das Rheingold“ - A. Appia



07 – Návrh k opeře Tristan a Isolda „Tristan und Isolde“ - A. Appia



08 – návrh k opeře Parsifal - A. Appia



09 - Návrh k opeře Parsifal - A. Appia



10 - Návrh k inscenaci Hamlet - G. E. Craig - 1912



11 – Návrh k inscenaci Hamlet - G. E. Craig - 1912

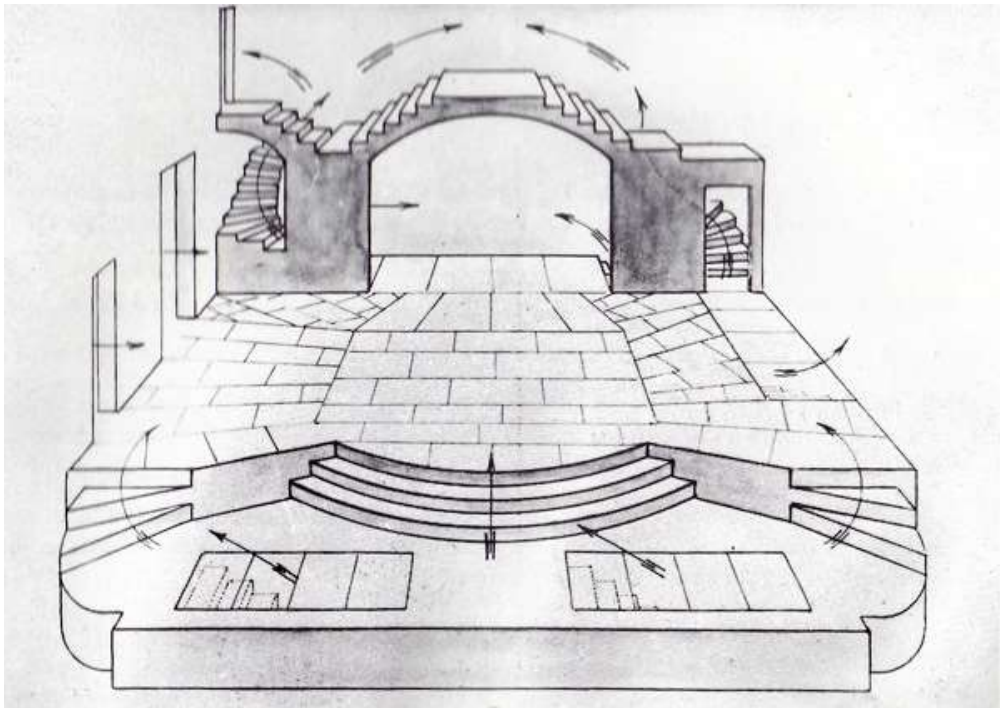


12 – divadlo Vieux Colombier v Paříži - 1913

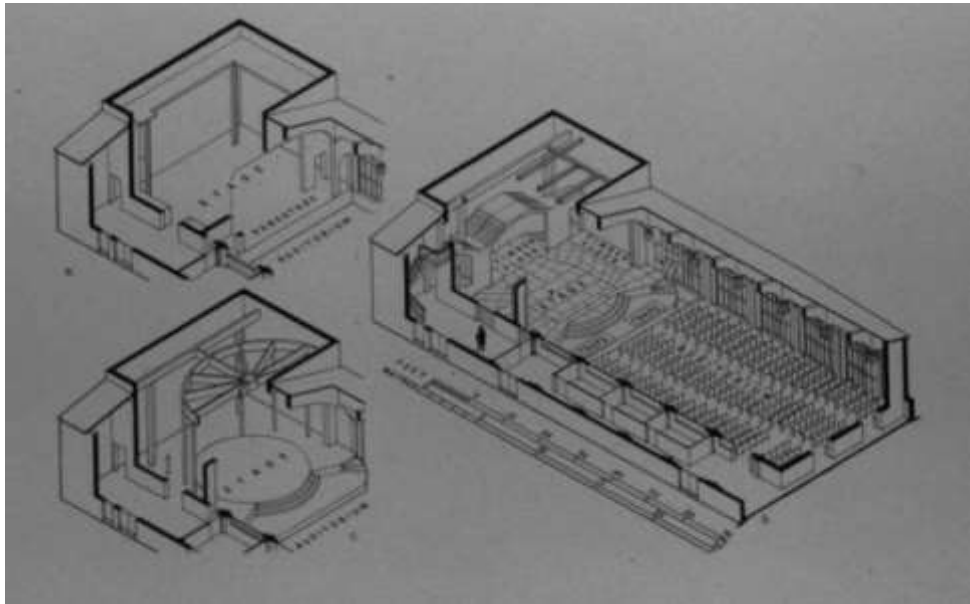


C.Dullin, J.Copeau, A.Tollier, B.Albane, G.Roche, J.Lory, S.Bing, L.Jouvet, R.Carl, A.Karifa et Filou, le chien.

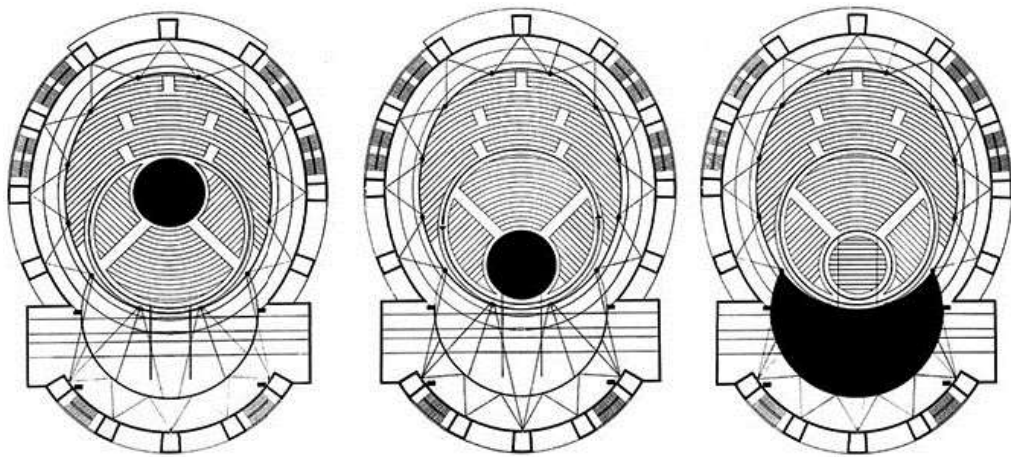
13 – soubor divadla Vieux Colombier



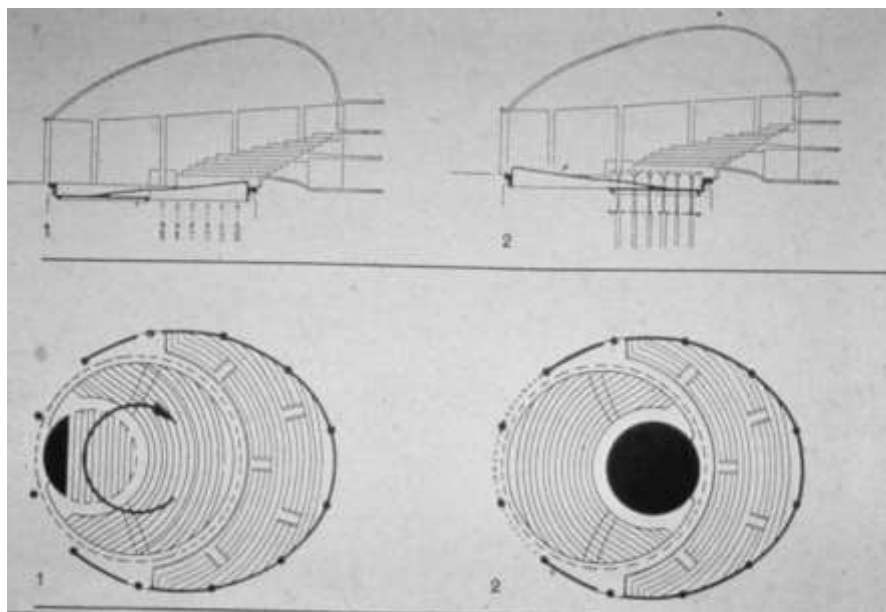
14 – jeviště divadla Vieux Colombier v Paříži



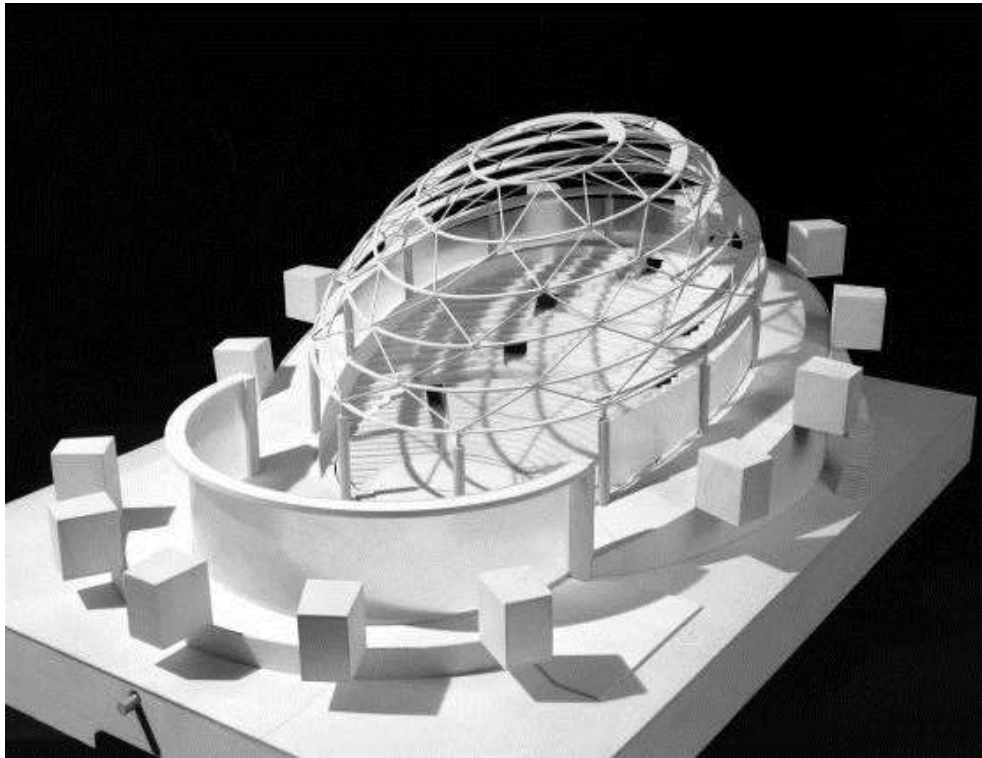
15 – řez divadlem Vieux Colombier v Paříži a ukázka variability jeviště



16 – návrh „totálního divadla“ – prostorové řešení



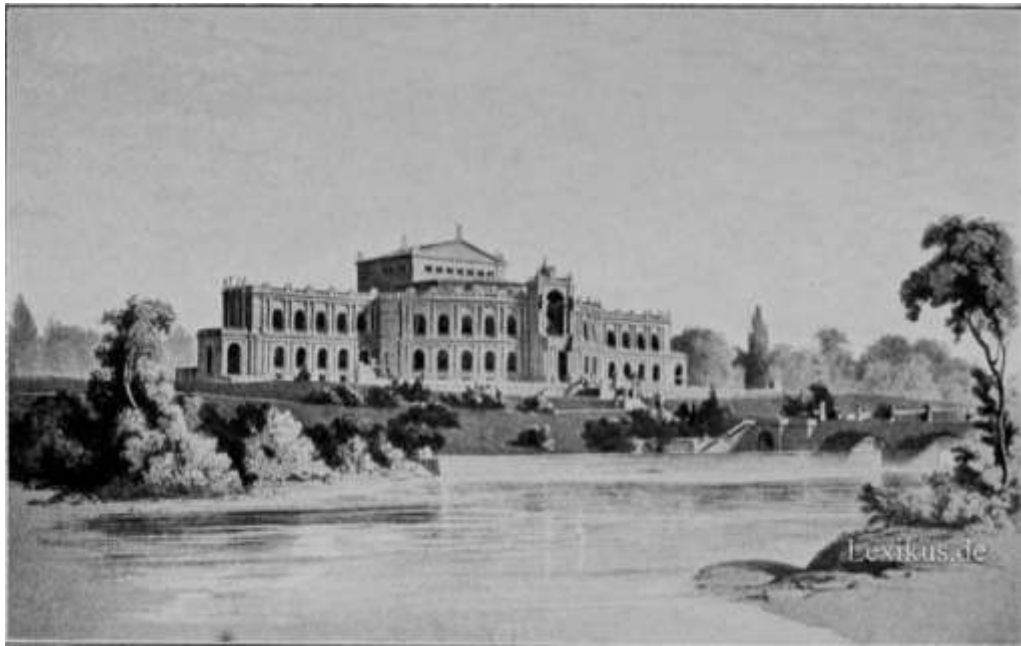
17 – Půdorys a řez divadlem „totální divadlo“



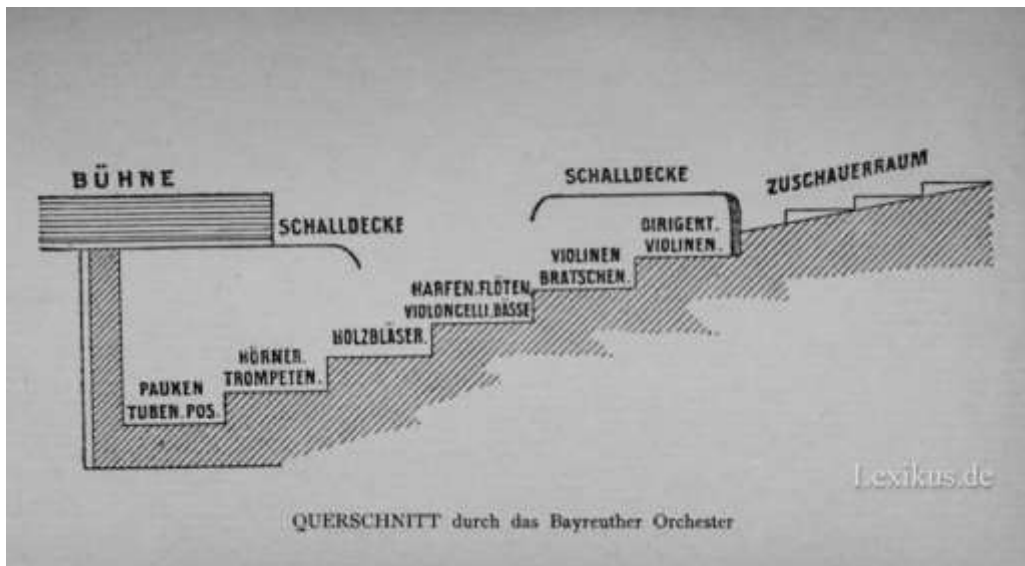
18 - „totální divadlo“ model



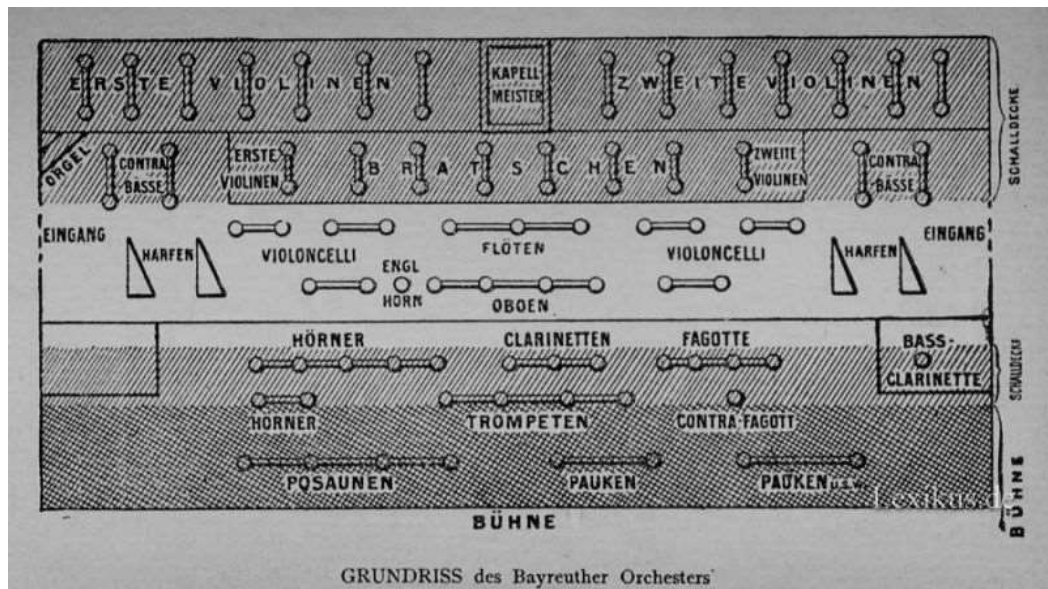
19 - Divadlo v Bayreuthu



20 - Nerealizované mnichovské festivalové divadlo



21 - kaskádovité umístění orchestru v divadle Bayreuth



22 - Zasedací plán orchestru v divadle Bayreuth



23 - Vstupní prostor divadla v Bayreuthu



24 - Divadlo v Bayreuthu – interiér



25 – Prinzregententheater Mnichov



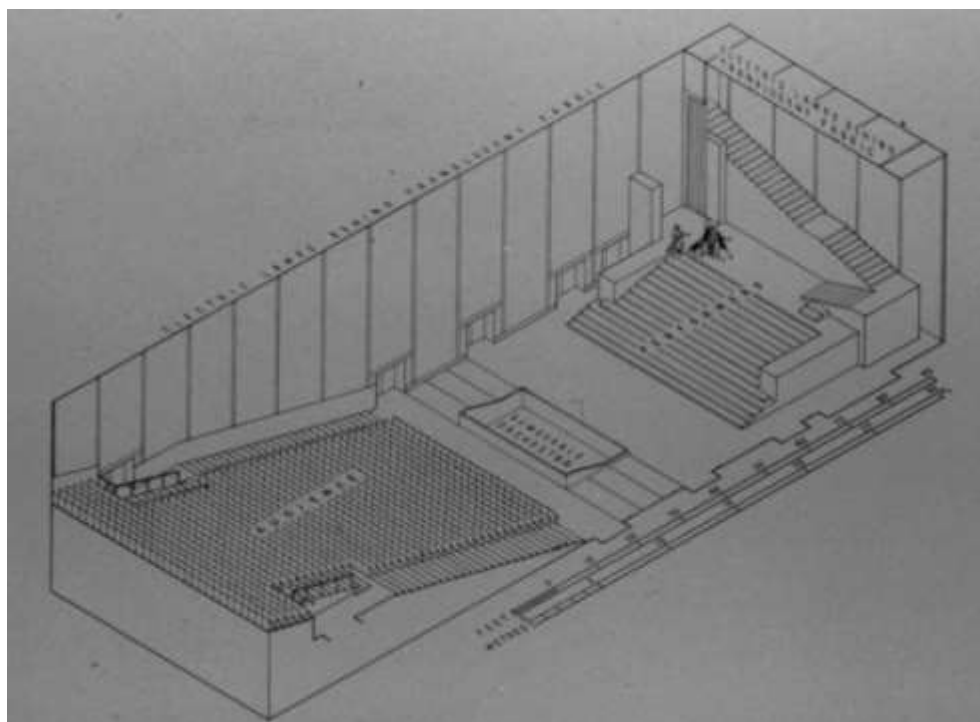
26 – Schillertheater Berlin



27 – Künstlertheater Mnichov



28 - Divadlo v Hellerau – čelní pohled na divadlo



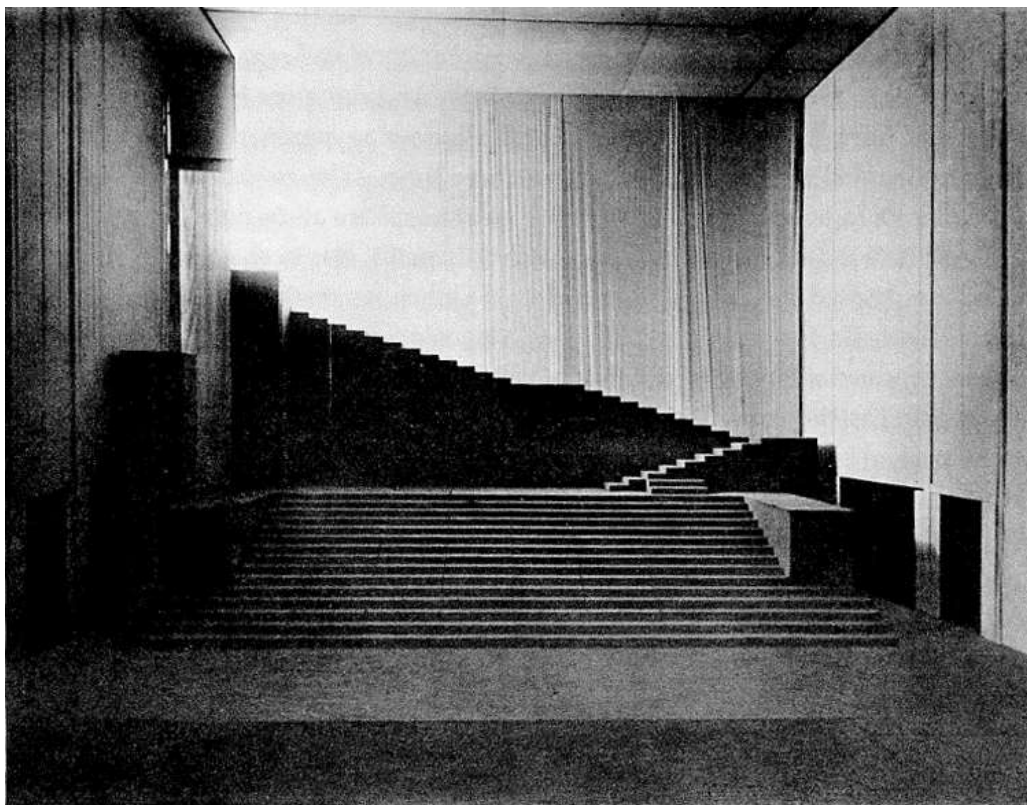
29 - Divadlo v Hellerau – studie



30 - Emile Jacques-Dalcroze



31 - A. Appia - Ofpheus (Gluck) rekonstrukce - divadlo Hellerau



32 - Adolph Appia – divadlo v Hellerau (scéna) – dobové foto



33 - Max Reinhardt



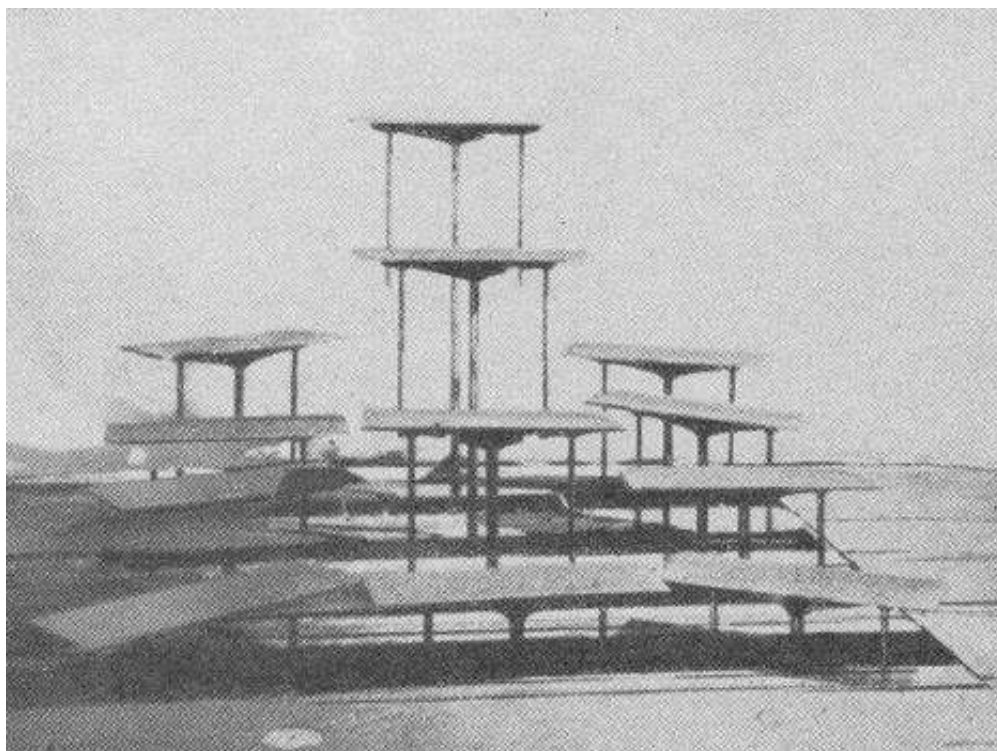
34 – Josef Svoboda



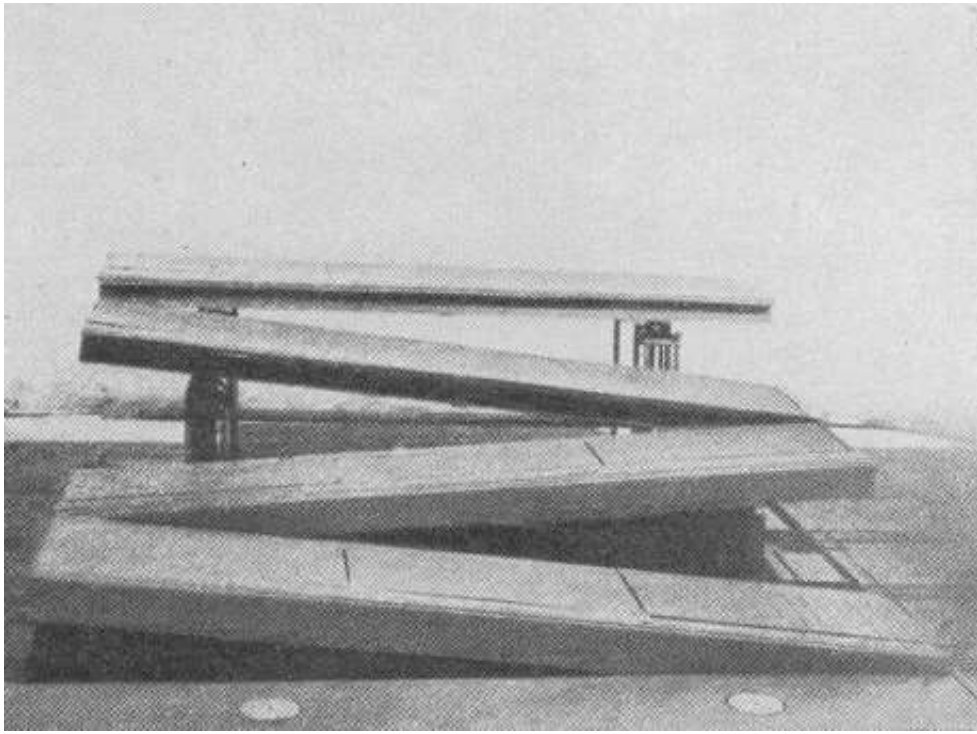
35 - František Tröster - Braniboři v Čechách - Divadlo 5. Května



36 – Točna (odkrytá konstrukce)



37 – scénické stoly



38 – scénické stoly



39 – scénické vozy



40 – praktikábl



41 – provaziště



42 – scénické tahy



43



44



45



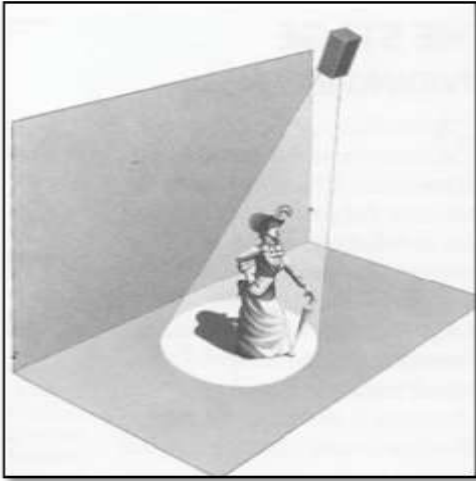
46



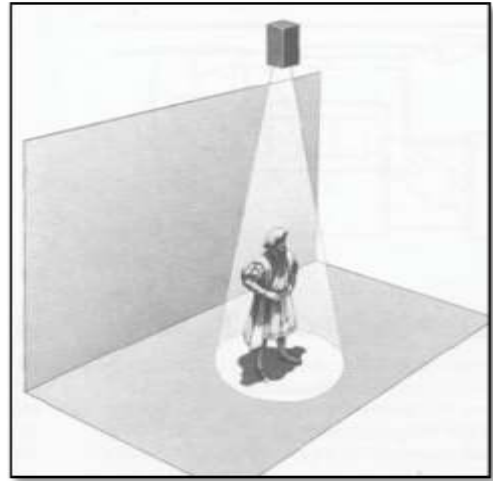
47



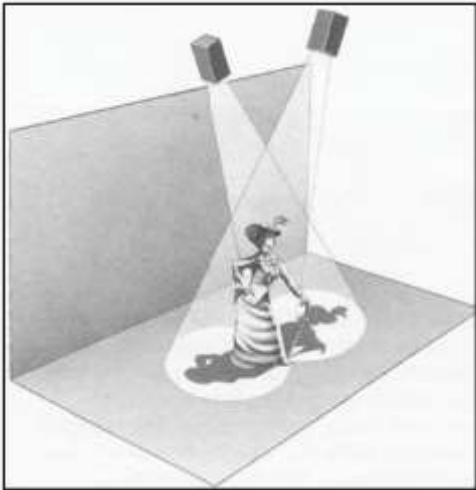
48



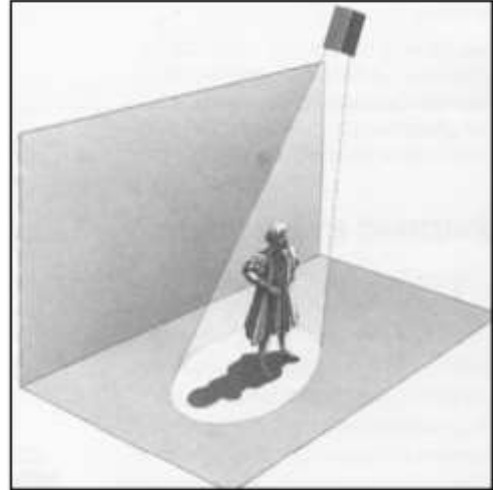
49



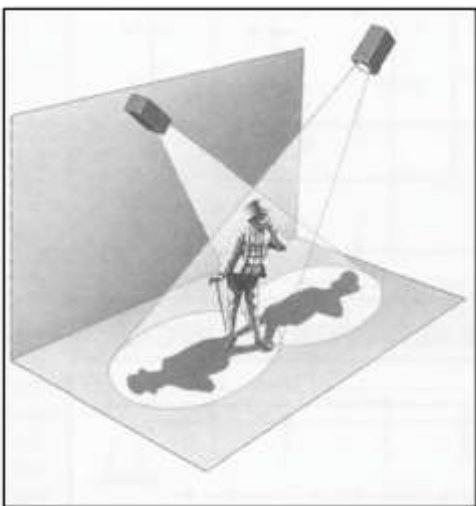
50



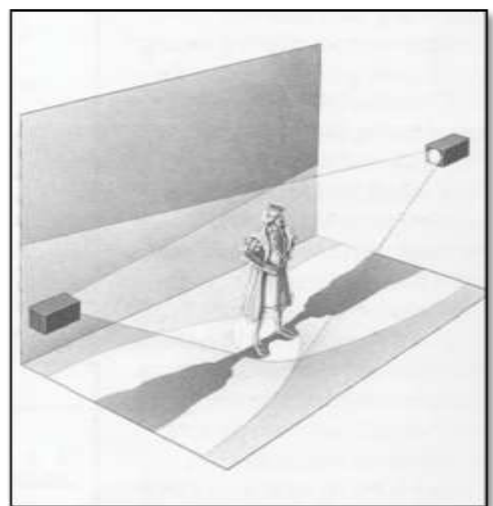
51



52



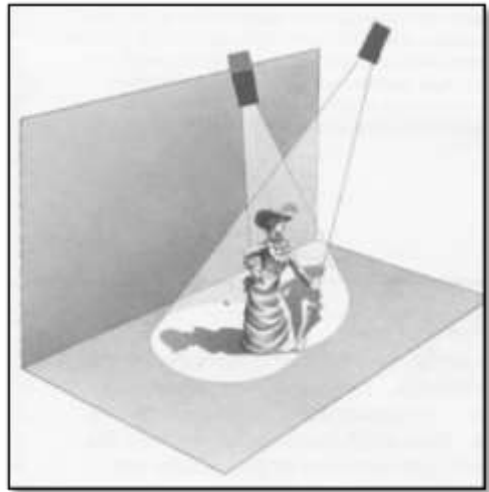
53



54



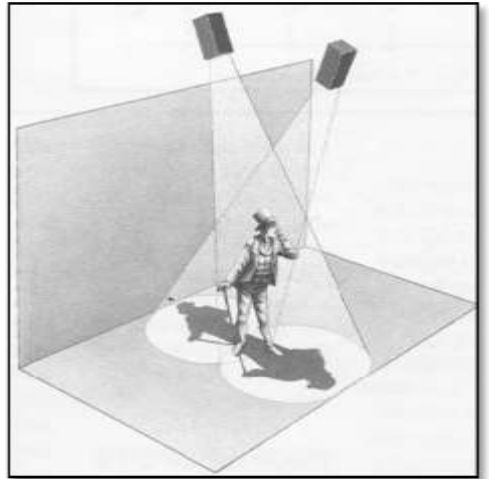
55



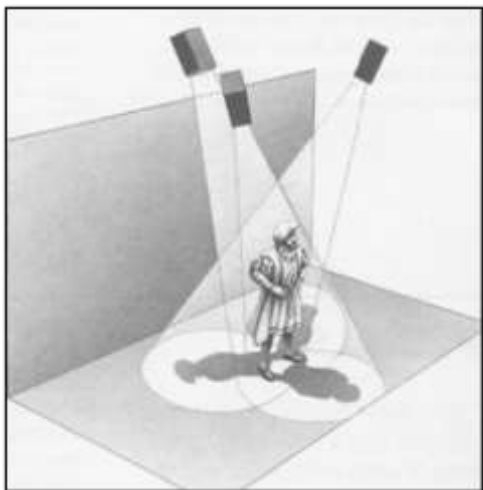
56



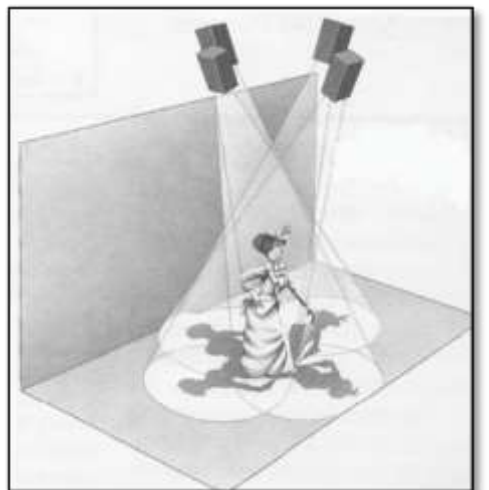
57



58



59



60



61 – A. Appia – divadlo Hellerau (pc návrh)



62 – A. Appia – divadlo Hellerau (pc návrh)



63 – A. Appia – divadlo Hellerau (pc návrh)



64 . A. Appia – divadlo Hellerau (pc návrh)



65 – A. Appia – divadlo Hellerau (pc návrh)



66 - Josef Svoboda, J. Offenbach: *Hoffmanovy povídky*, 1946. (Divadlo 5. Května)



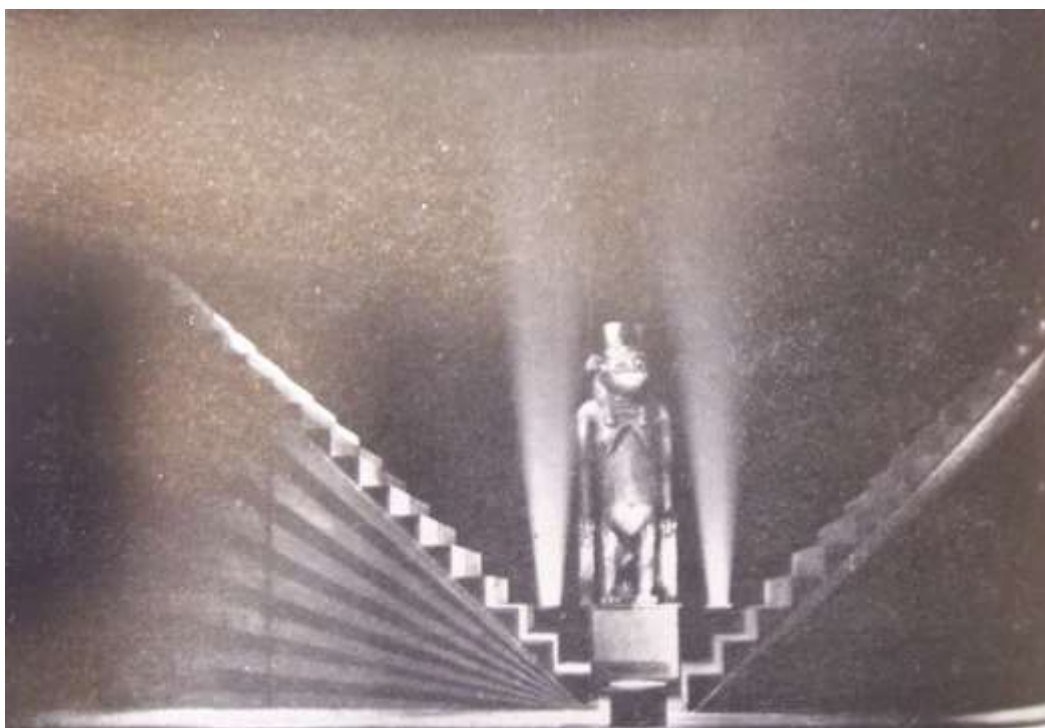
67 - Josef Svoboda, O. Ostrčil: *Kunálovny oči, třetí dějství*, 1945. (Divadlo 5. Května)



68 - Josef Svoboda, B. Smetana: *Prodaná nevěsta*, náves, 1946. (Divadlo 5. Května)



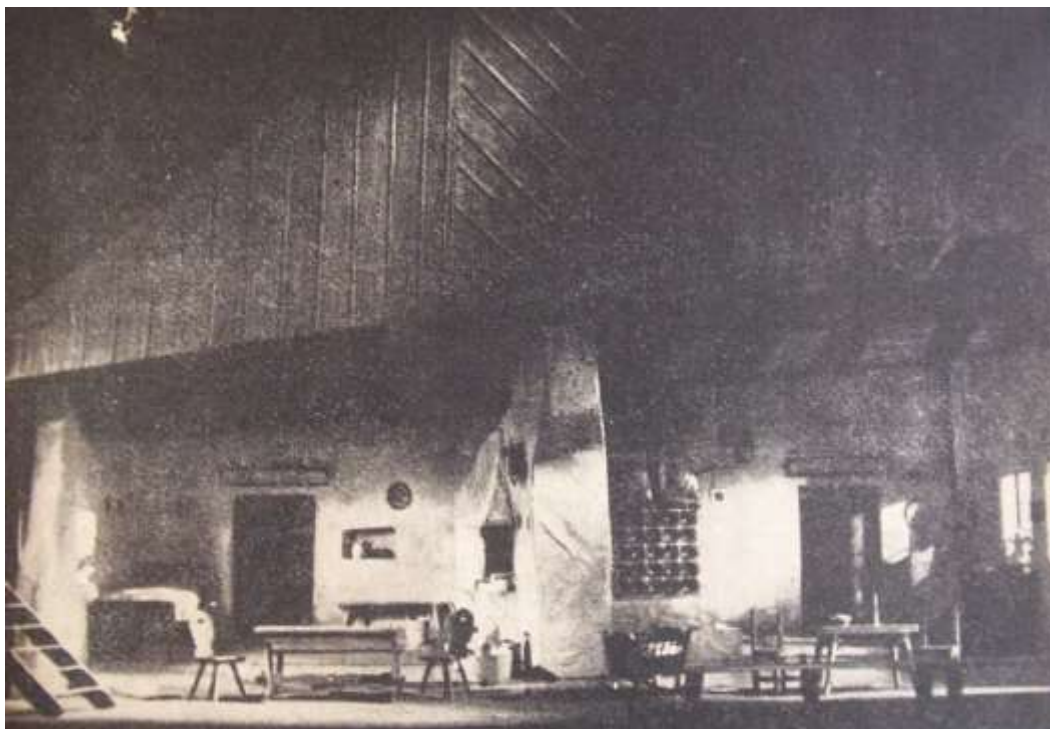
69- Josef Svoboda, L. Janáček: *Káťa Kabanová*, 1947. (Divadlo 5. Května)



70 - Josef Svoboda, G. Verdi: *Aida*, 1947. (Divadlo 5. Května)



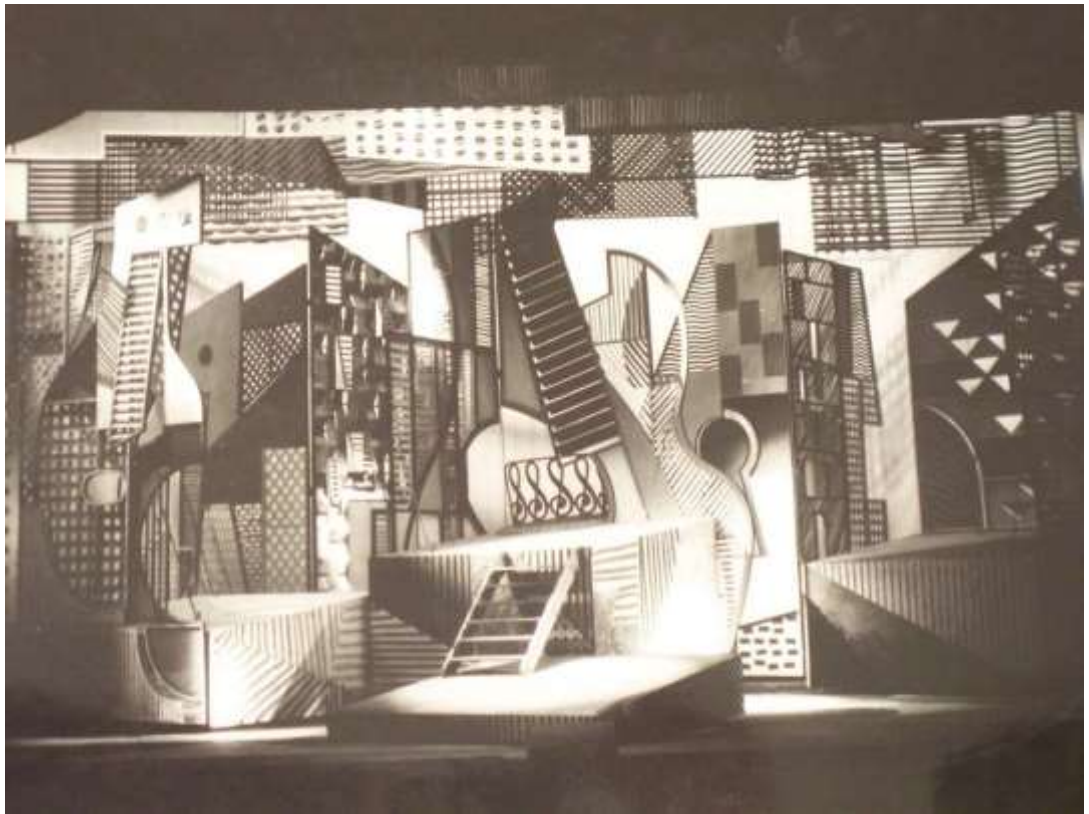
71 - Josef Svoboda, G. Puccini: *Tosca*, první dějství, 1947. (Divadlo 5. Května)



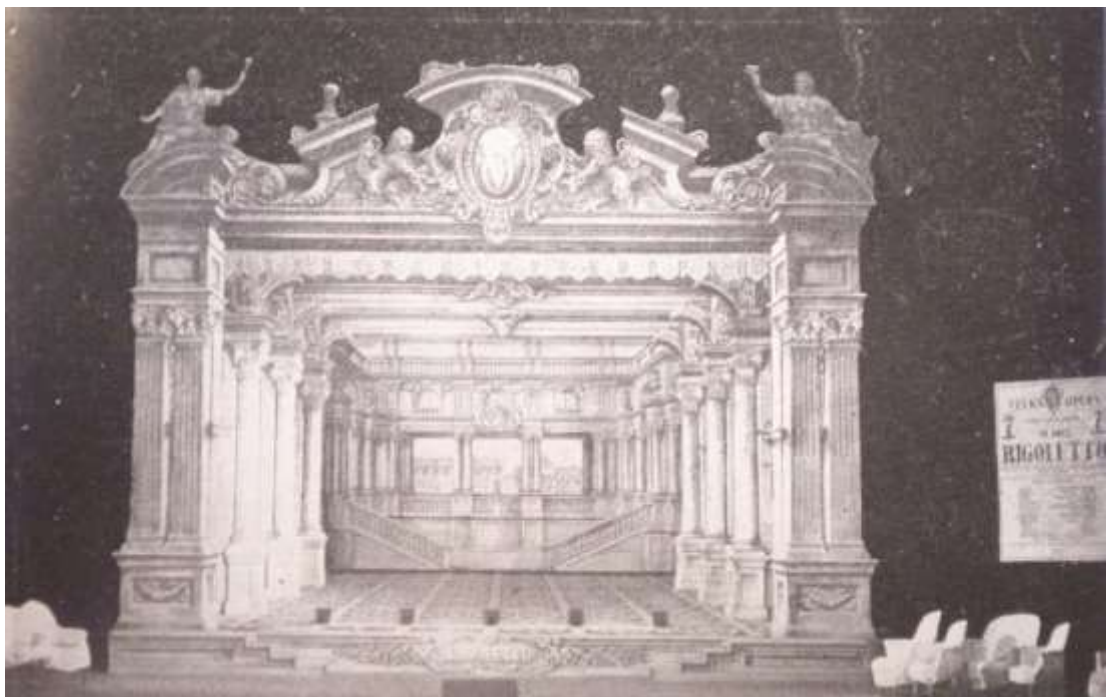
72 - Josef Svoboda, A. Hába: *Matka*, 1947. (Divadlo 5. Května)



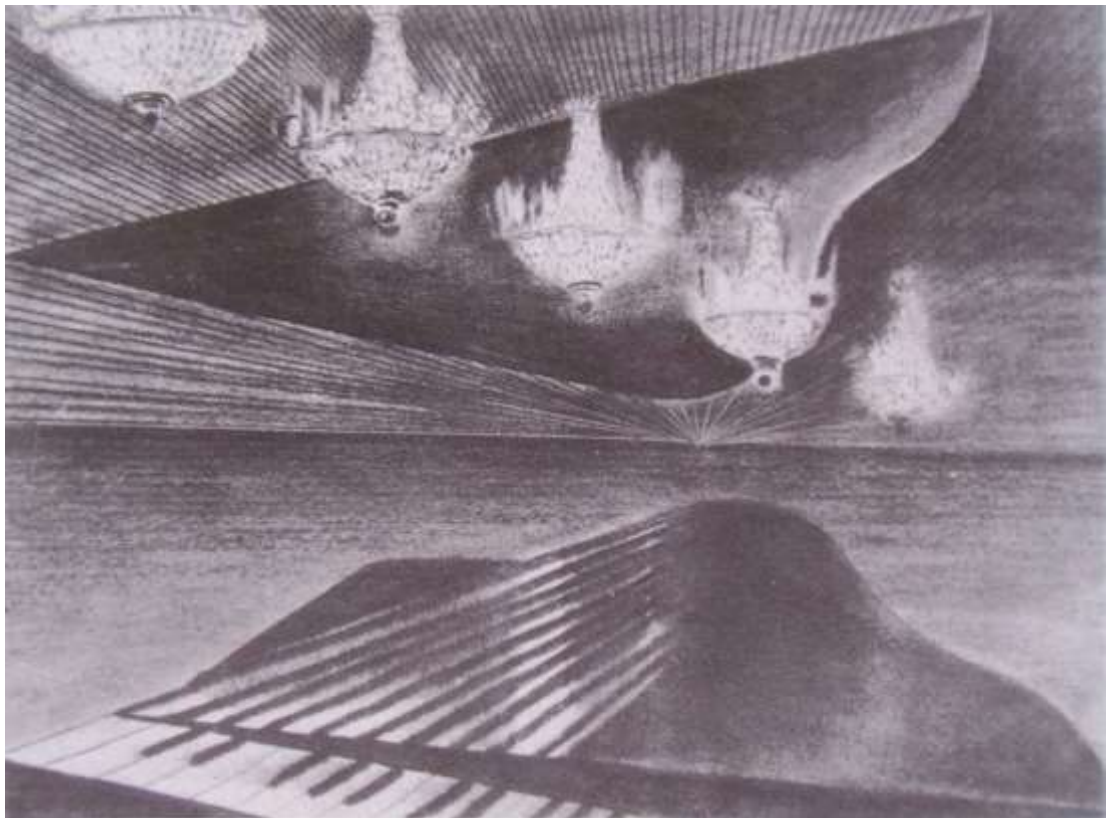
73- Josef Svoboda, G. Verdi: *Trubadúr*, 1947 (Divadlo 5. Května)



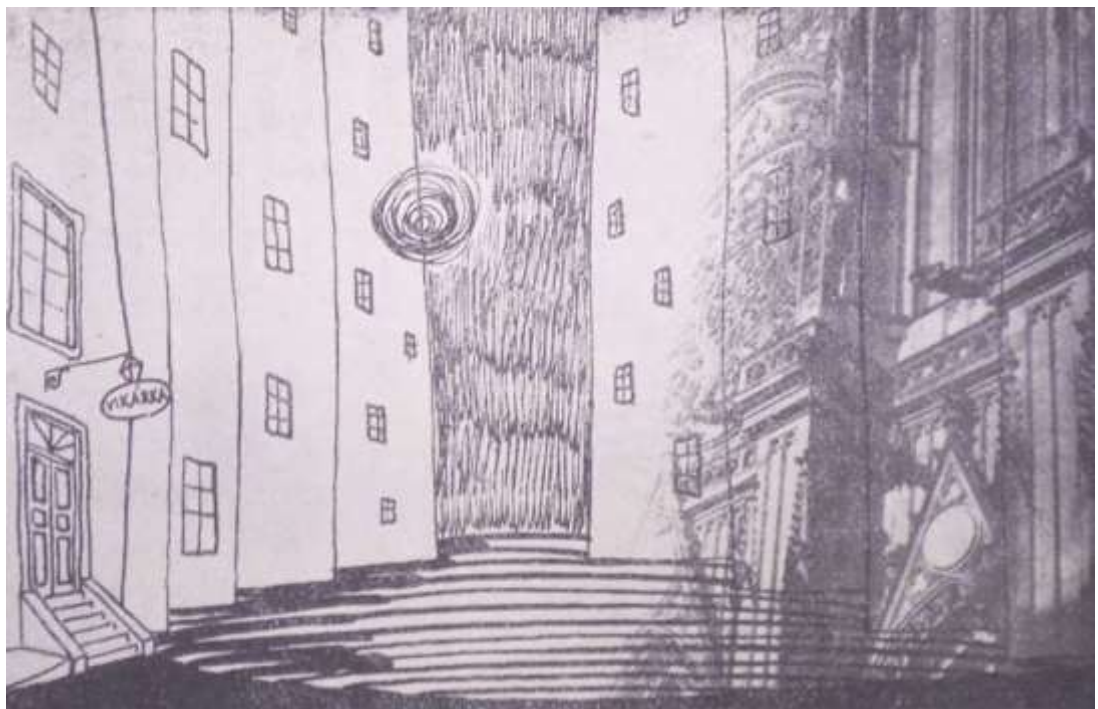
74 - Josef Svoboda, S. Prokofjev: *Maškaráda*, 1947. (Divadlo 5. Května)



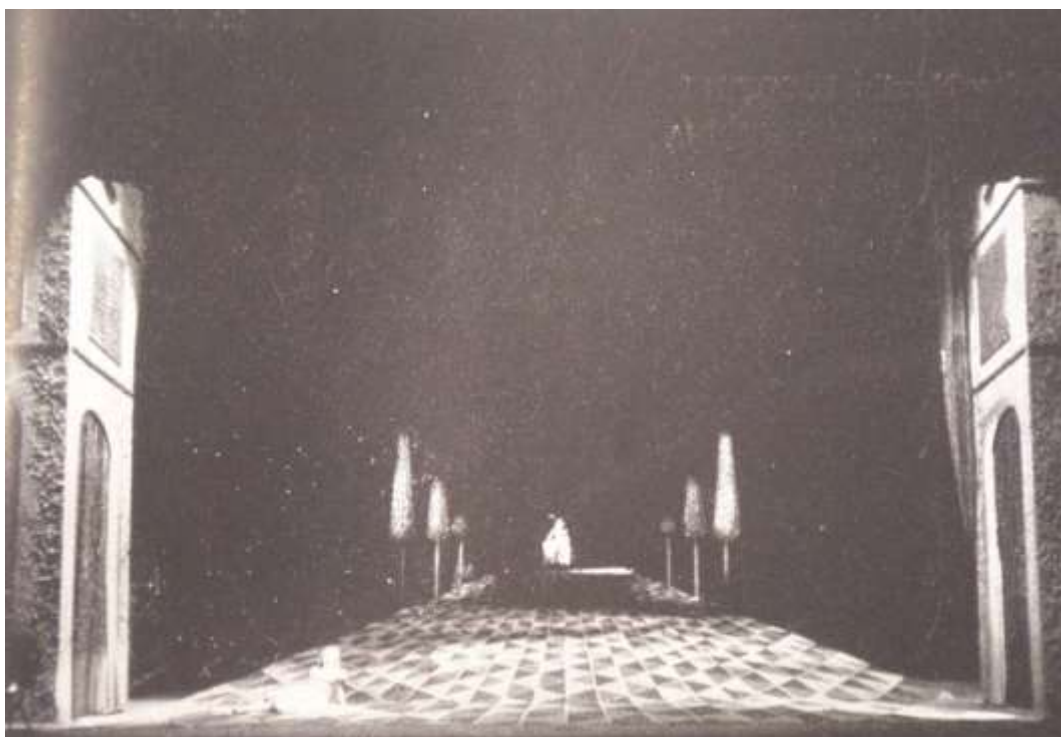
75 - Josef Svoboda, G. Verdi: *Rigoletto*, první dějství, 1947 (Divadlo 5. Května)



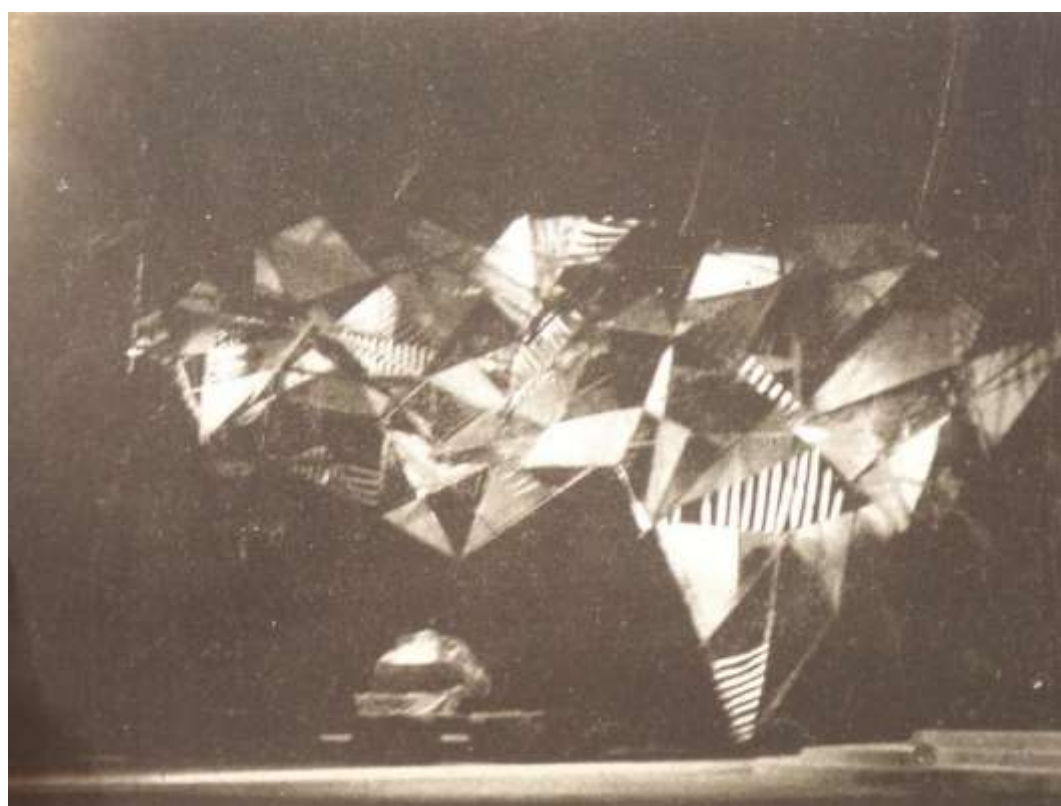
76 - Josef Svoboda, *F. Chopin: Balet*, 1947 (nerealizováno). (Divadlo 5. Května)



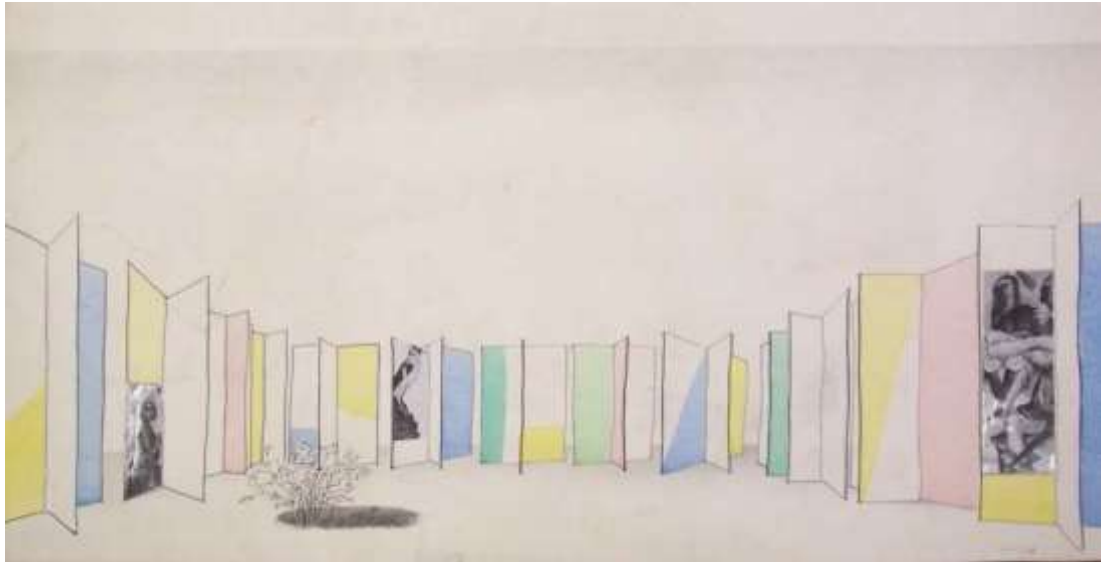
77 - Josef Svoboda, *L. Janáček: Výlety pana Broučka, I. dějství*, 1948. (Divadlo 5. Května)



78 - Josef Svoboda, R. Leoncavallo: *Komedianti*, 1948. (Divadlo 5. Května)



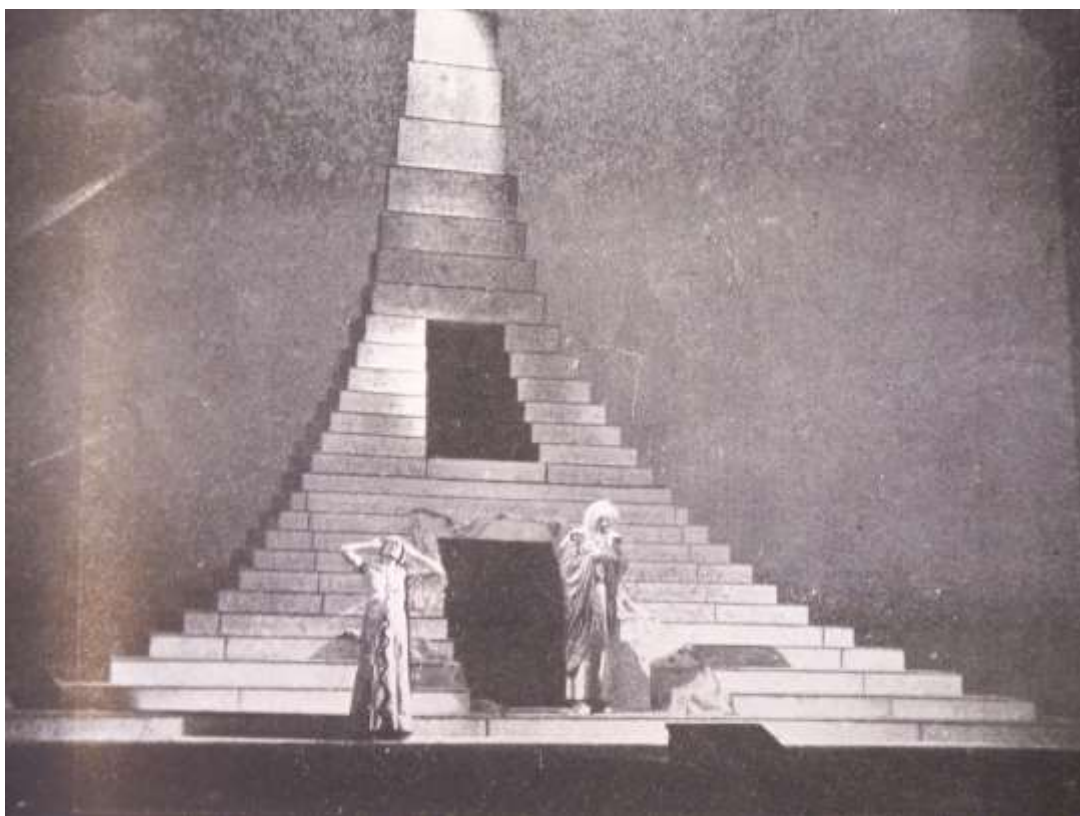
79- Josef Svoboda, M. de Falla: *Čarodějná láska*, 1948 . (Divadlo 5. Května)



80 - Josef svoboda, V. Novák: *Nikotina*, 1948. (Divadlo 5. Května)



81 - Josef Svoboda, V. Kašík: *Zbojnická balada*, 1948. (Divadlo 5. Května)



82 - Josef Svoboda, O. Ostrčil-Kunálový oči, 1945 (*Divadlo 5. Května*)



83 - Josef Svoboda, L. Janáček- Káťa Kabanová, 1947 (*Divadlo 5. Května*)



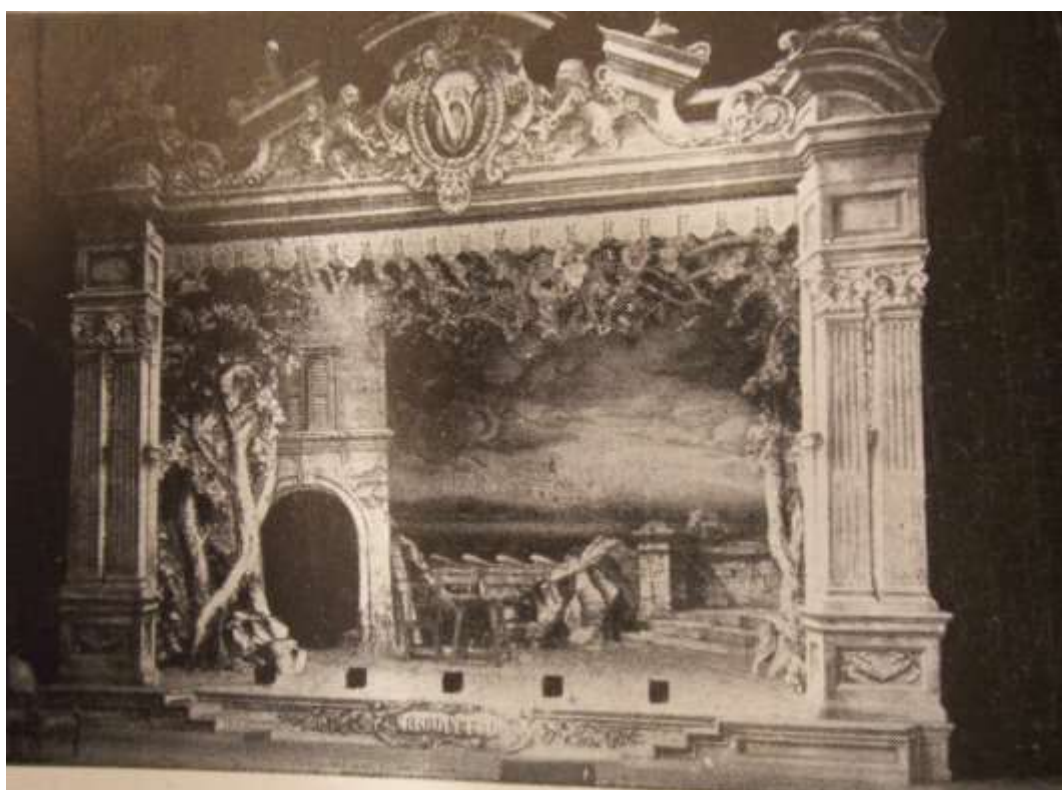
84 - Josef Svoboda- Maškaráda, 1947 (*Divadlo 5. Května*)



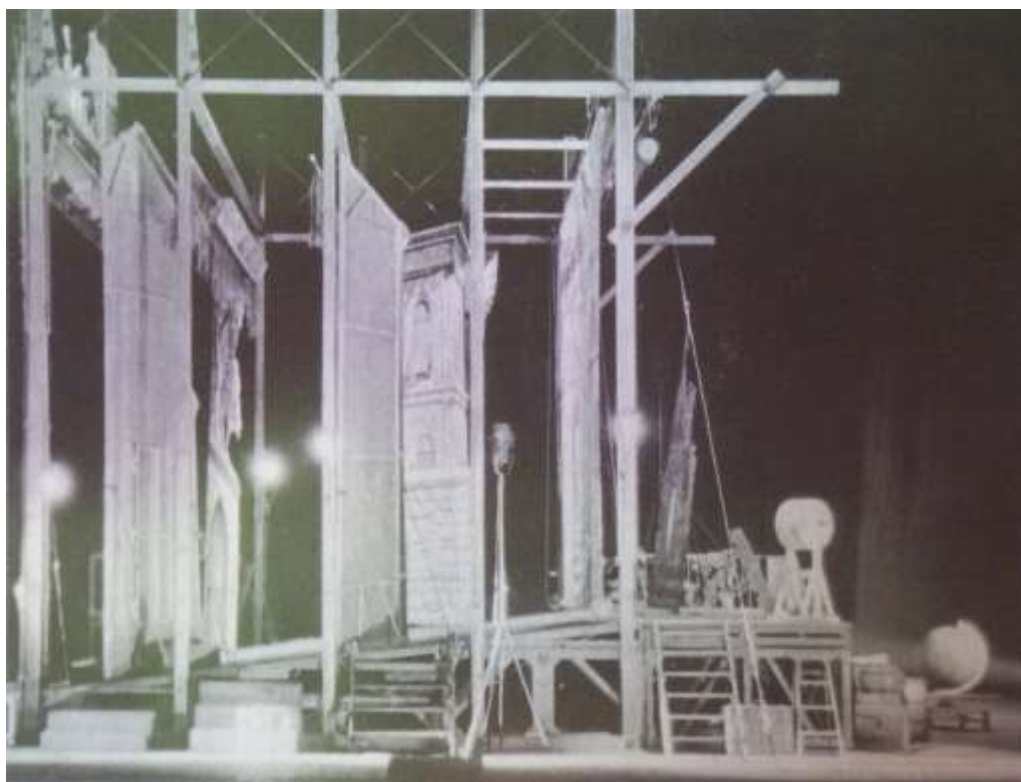
85 - Josef Svoboda- Maškaráda, 1947 (*Divadlo 5. Května*)



86 - Josef Svoboda- Maškaráda, 1947 (*Divadlo 5. Května*)



87 - Josef Svoboda, G. Verdi- Rigoletto, 1947 (*Divadlo 5. Května*)



88 - Josef Svoboda, G. Verdi-Rigoletto, 1947 (*Divadlo 5. Května*)



89 - Josef Svoboda, L. Janáček- Výlety pana Broučka, 1948 (*Divadlo 5. Května*)



90 - Josef Svoboda - Kouzelná flétna 1957 (Národní divadlo v Praze)



91 - Josef Svoboda - Kouzelná flétna 1957 (Národní divadlo v Praze)



92 – Josef Svoboda - Kouzelná flétna 1957 (Národní divadlo v Praze)



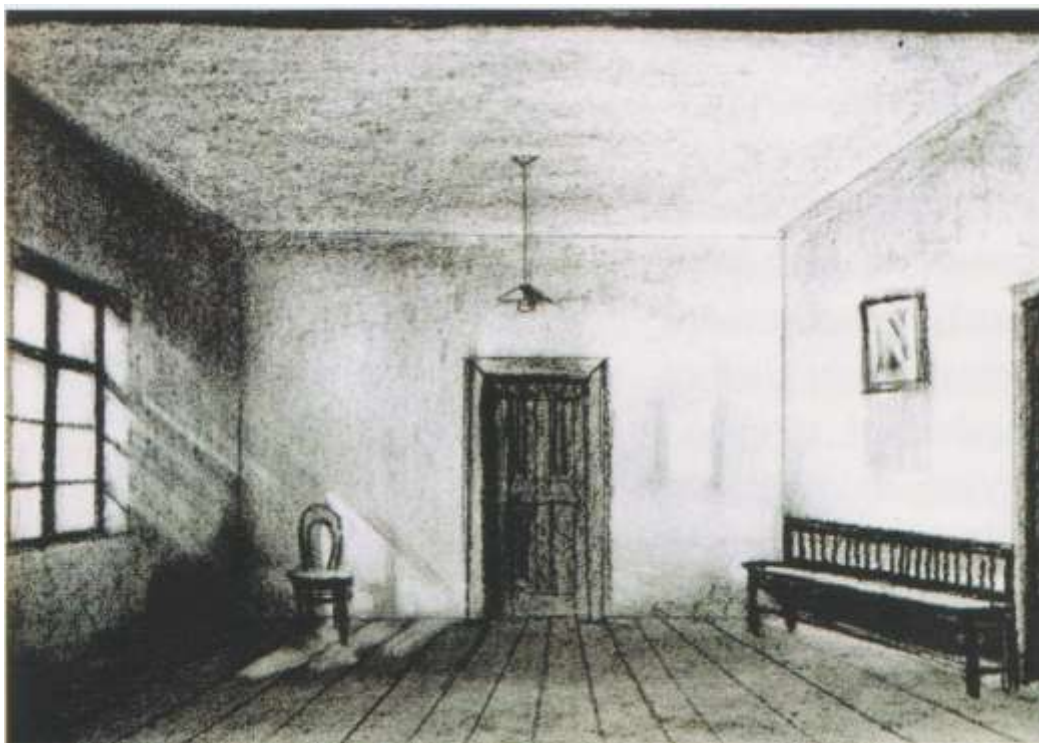
93 - Josef Svoboda - Kouzelná flétna 1957 (Národní divadlo v Praze)



94 - Josef Svoboda - Kouzelná flétna 1957 (Národní divadlo v Praze)



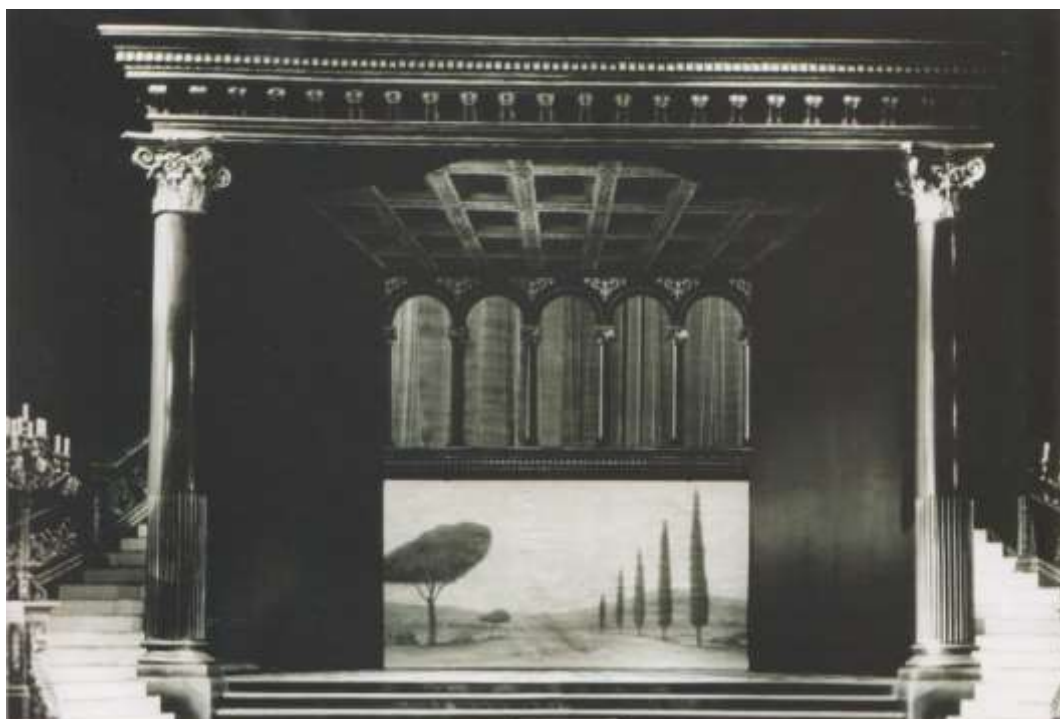
95 - Josef Svoboda - Kouzelná flétna 1957 (Národní divadlo Praha) - sborová scéna



96 - Josef Svoboda - Krůtňava - Eugen Suchoň (Národní divadlo v Praze) 1953



97 - Josef Svoboda - Krůtňava - Eugen Suchoň (Národní divadlo v Praze) 1953



98 - Josef Svoboda - Rigoletto - Giuseppe Verdi (Smetanovo divadlo v Praze) 1954



99 - Josef Svoboda - Rusalka - Antonín Dvořák (Národní divadlo v Praze) - I. obraz



100 - Josef Svoboda - Rusalka - Antonín Dvořák (Národní divadlo Praha) - III. obraz



101 - Josef Svoboda - Rusalka - Antonín Dvořák (Národní divadlo Praha) 1955



102 - Josef Svoboda - Rusalka - Antonín Dvořák (Národní divadlo Praha) 1955)



103 - Josef Svoboda - Figarova Svatba 1954 - Praha



104 - Josef Svoboda - Kouzelná flétna 1957 - Praha



105 - Haydn - Svět na Měsíci - Die Welt auf dem Monde - München 1960
(režie: B. Hrdlička)



106 - Kníže Igor - Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein 1960 (režie: B. Hrdlička)



107 - Kníže Igor - Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein 1960 (režie: B. Hrdlička)



108 – Komedianti - Der Bajazzo - Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein 1960
(režie: B. Hrdlička)



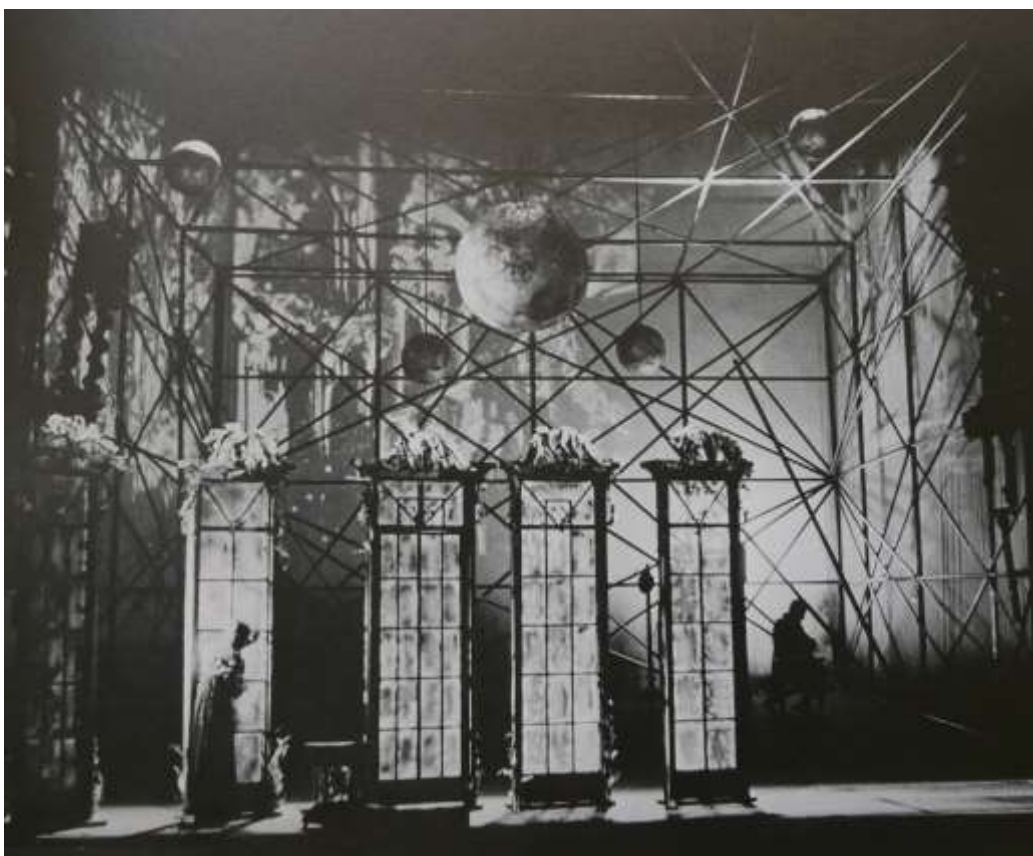
109 – Její Pastorkyňa - Jenufa - Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein 1969
(režie: B. Hrdlička)



110 - Woyzeck - Baden-Baden, Südwestfunk-Fresehen 1962 (režie: B. Hrdlička)



111 - Carmen - Frankfurt, Städtische Bühnen 1964 (režie: B. Hrdlička)



112 – Piková dáma - Pique Dame - Frankfurt, Städtische Bühnen 1965
(režie: B. Hrdlička)



113 – Prorok - Der Prophet / Prorok - Berlin, Deutsche Oper 1966
(režie: B. Hrdlička)



114 - Aida - Frankfurt, Städtische Bühnen 1966 (režie: B. Hrdlička)



115 – Piková dáma - Pique Dame - München, Theater am Gärtnerplatz 1967
(režie: B. Hrdlička)



116 – Hoffmanovy povídky - Les contes d'Hoffmann - Düsseldorf,
Deutsche Oper am Rhein 1969 (režie: B. Hrdlička)



117 – Markétka - Margerete - Frankfurt, Städtische Bühnen 1971
(režie: B. Hrdlička)



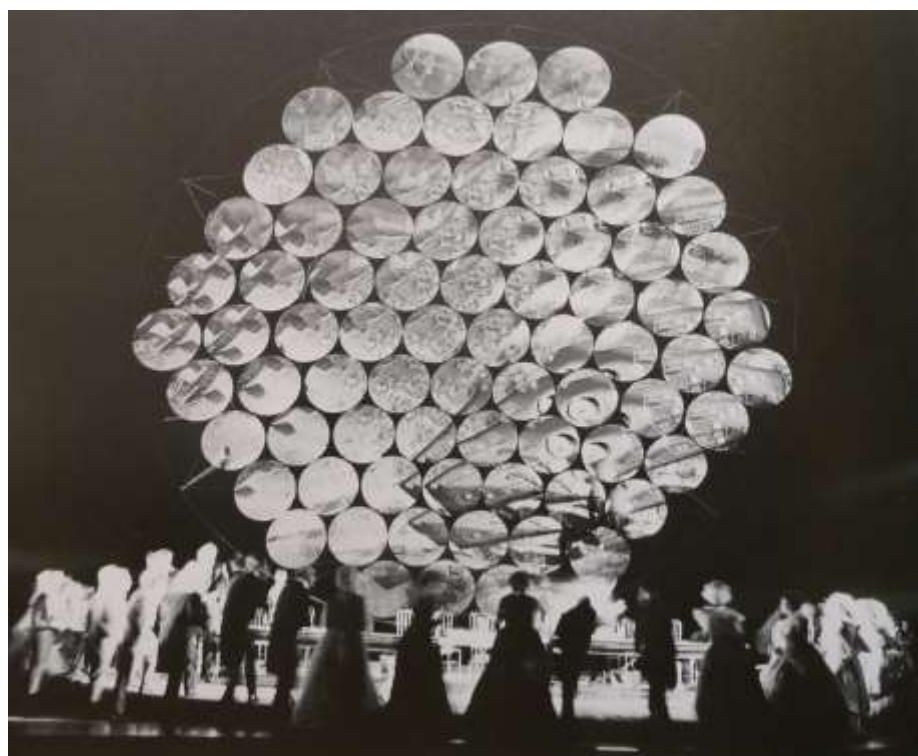
118 – Piková dáma - Pique Dame - Staatstheater Darmstadt 1972
(režie: B. Hrdlička)



119 – Zatracení Fausta - La damnation de Faust - Düsseldorf,
Deutsche Oper am Rhein 1972, (režie: B. Hrdlička)



120 - Příhody lišky Bystroušky - Deutsche Oper am Rhein 1972
(režie: B. Hrdlička)



121 - Hráč - München, Staatsoper 1973, (režie: B. Hrdlička)



122 - Věc Makropulos - Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein 1973,
(režie: B. Hrdlička)



123 - Její Pastorkyňa - Jenufa - Berlin, Deutsche Oper 1976, (režie: B. Hrdlička)



124 – Licia z Lammermooru - Lucia di Lammermoor - Düsseldorf,
Deutsche Oper am Rhein 1976, (režie: B. Hrdlička)



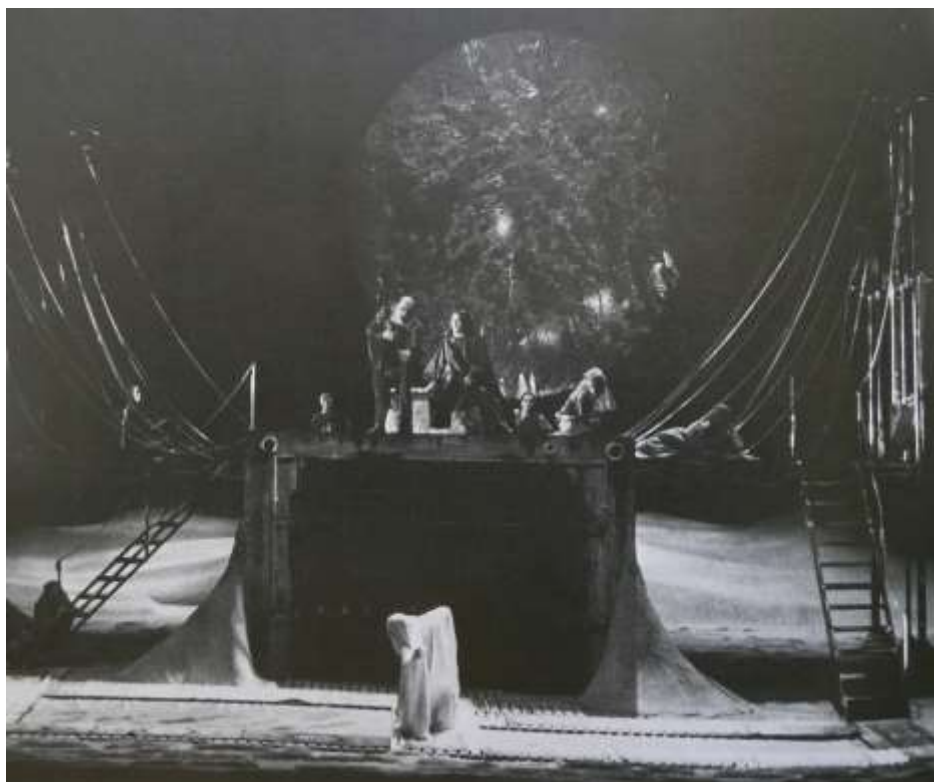
125 – Piková dáma - Pique Dame - Duisburg, Deutsche Oper am Rhein 1976,
(režie: B. Hrdlička)



126 - Don Giovanni - München, Theater am Gärtnerplatz 1978,
(režie: B. Hrdlička)



127 - Prodaná nevěsta - Berlin, Deutsche Oper (1978),
(režie: B. Hrdlička)



128 - Salome - Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein, 1979,
(režie: B. Hrdlička)



129 – Hoffmanovy povídky - Les contes d'Hoffmann - Düsseldorf,
Deutsche Oper am Rhein, 1979, (režie: B. Hrdlička)



130 - Boris Godunov - Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein, 1979,
(režie: B. Hrdlička)



131 - Lady Macbeth Mcenského újezdu - Ledi Makbet Mcenskogo ujezda -
Duisburg, Deutsche Oper am Rhein, 1983, (režie: B. Hrdlička)



132 - Romeo a Julie ve městě - Romeo und Julia auf dem Dorfe - Düsseldorf,
Deutsche Oper am Rhein, 1985, (režie: B. Hrdlička)



133 - Cardillac - Staatstheater Darmstadt, 1985, (režie: B. Hrdlička)



134 - Die Walküre – Wels



135 - Die Walküre - Wels



136 - Die Walküre – Wels



137 - Die Walküre - Wels



138 - Káťa Kabanová - Teatro Massimo Bellini v Catanii



139 - Káťa Kabanová - Teatro Massimo Bellini v Catanii



140 – Káťa Kabanová - Teatro Massimo Bellini v Catanii



141 - Káťa Kabanová - Teatro Massimo Bellini v Catanii



142 – Tosca - Státní opera Praha



143 – Tosca - Státní opera Praha



144 – Tosca - Státní opera Praha



145 - Cavalleria rusticana 1963 Düsseldorf, (režie: B. Hrdlička)



146 – Mít „Haben“ 1963-64 Düsseldorf, (režie: B. Hrdlička)



147 - Káťa Kabanová 1961 Essen, (režie: B. Hrdlička)



148 - Káťa Kabanová 1961-62 Düsseldorf, (režie: B. Hrdlička)



149 - Mít „Haben“ 1963-64 Düsseldorf, (režie: B. Hrdlička)



150 - Bohumil Hrdlička – V Československu



151 - Bohumil Hrdlička – v emigraci



152 - Bohumil Hrdlička – foto ze zkoušky



153 - Bohumil Hrdlička – zkouška opery Jenůfa